انجمن علمی فرش

دانشگاه هنر
معاونت فرهنگی و اجتماعی

بهارستان

نشریه تخصصی دانشجویان رشته فرش دانشگاه هنر * شماره ۱۰ * پاییز ۹۲

Baharestan Magazine

* Collegian Professional Tract of Carpet Student at The University of Art *
* 10th Issue * Autumn 2013 *

[۱۰]

فرش اولویت آخرم بود * چه حاصل؟! * تابلوفرش؛ هنر یا تجارت

فرش‌باد؛ حکایتی از گلدان و محراب * فرش‌هایی با شهرت زیگلر

سرزمین مفرغ و بلوط * نگاهی به رنگرزی سنتی در ایران

گزارش یک بازدید * پرونده‌ای برای موزه‌داری

بسم الله الرحمن الرحیم

بهارستان

* نشریه تخصصی دانشجویان رشته فرش دانشگاه هنر *
* شماره ۱۰ * پاییز ۹۲ *

* / در این شماره:
۰۳ / سرمقاله
۰۴ / فرش اولویت آخرم بود
۰۸ / چه حاصل؟!
۱۰ / تابلوفرش؛ هنر یا تجارت
۱۲ / فرش‌ها و گلیم‌های دیوارکوب فرانسه
۱۵ / فرش باد؛ حکایتی از گلدان و محراب
۱۶ / فرش‌هایی با شهرت زیگلر
۱۹ / سرزمین مفرغ و بلوط
۲۱ / فرش ایرانی در ینکه دنیا
۲۳ / گلیم افشار
۲۶ / رنگرزی سنتی در ایران
۳۰ / گزارش یک بازدید
۳۳ / پرونده‌ای برای موزه‌داری
۳۴ / موزه از آغاز تاکنون
۳۶ / موزه‌داری فرش
۳۸ / مدیریت بحران در موزه
۴۴ / بررسی خدمات ونحوه دسترسی به آنها درموزه فرش ایران
۴۸ / حفاظت آثار از آسیب‌های فیزیکی و شیمیایی
۵۰ / شیوه نمایش و ارائه آثار در موزه فرش
۵۲ / معرفی کتاب «فرهنگنامه فرش شرق»

بهارستان ﴿۱۰﴾

صاحب امتیاز: انجمن علمی دانشجویان فرش دانشگاه هنر

مدیرمسئول و سردبیر: مصطفی کریمی‌زاده اصفهانی

مدیرهنری و صفحه‌آرا: حجت نورالهی

همکاران این شماره:

وحید نورمحمدی • زهرا اردکانی موقتی • مینا تقی‌خانی • کیمیا ملکی
نرگس احمدی • ندا دهش • پریسا کریمیان‌پور • مرضیه جلیلی

بازبینی مطالب:

دکتر کورس سامانیان • دکتر زهرا احمدی • دکتربیژن اربابی • مجید نیکویی

نشانی:

تهران، چهارراه ولیعصر، روبروی پارک دانشجو، کوچه بالاور، پلاک ۴
ساختمان شماره ۱، طبقه سوم، اداره کل تشکل های علمی و فرهنگی،
معاونت فرهنگی دانشگاه هنر

تلفن: ۶۶۹۵۱۶۸۸

پست الکترونیکی:

art.baharestan@gmail.com
mostafa.karimizadeh@gmail.com

استفاده از مطالب نشریه فقط با ذکر منبع بلامانع است.
مطالب و مقالات ارسالی به نشریه حتی‌المقدور تایپ شده باشد.
نشریه در ویرایش مطالب بدون تغییر در مفاهیم آن آزاد است.
مطالب فرستاده شده بازگردانده نمی‌شود.

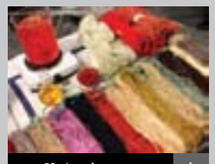
با سپاس از همکاری و حمایت‌های:

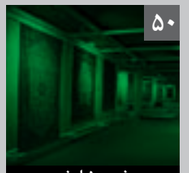
معاونت فرهنگی و اجتماعی دانشگاه هنر
اداره کل تشکل‌های علمی و فرهنگی دانشگاه هـنر / آقای شهرام جهانی

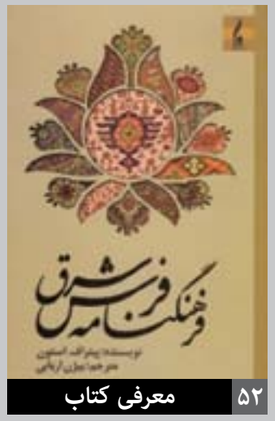
سارا

**کفش‌دوزك پاورچین پاورچین، با کفش‌های شیشه‌ای،
لغزندگی گیاه سبز را تجربه می‌نمود، تا خود را به همسایگی رود
رساند؛ شاید عکس خال‌های سیاه و پیراهن قرمزش را در روشنی
آب تماشا کند!
سارا دختری زیبارو از سرزمین گندم و باران، با لباسی جادویی
بر تن و خالی شفاف بر صورت که همچون شبنمی غلتان از قلقلك
آفتاب، زیبایی‌اش را دوچندان می‌نمود، دار قالی پر برکتش را
درکنار همان رود و گیاه و کفش‌دوزك، زیر مهربانی سایه و برگ
درخت به قامت نشانیده؛ تا با دستانی بلورین کلافی ابریشم را در میان
لطافت چله و پود به رقص آورد و آن گاه با نوازش قلاب و شانه،
گرهی جاودان بر دار نشاند و این چنین از پی هم رج‌های بی‌شمار
را در چشمان عروس آب و آیینه شمارش نماید.**

وحید نورمحمدی





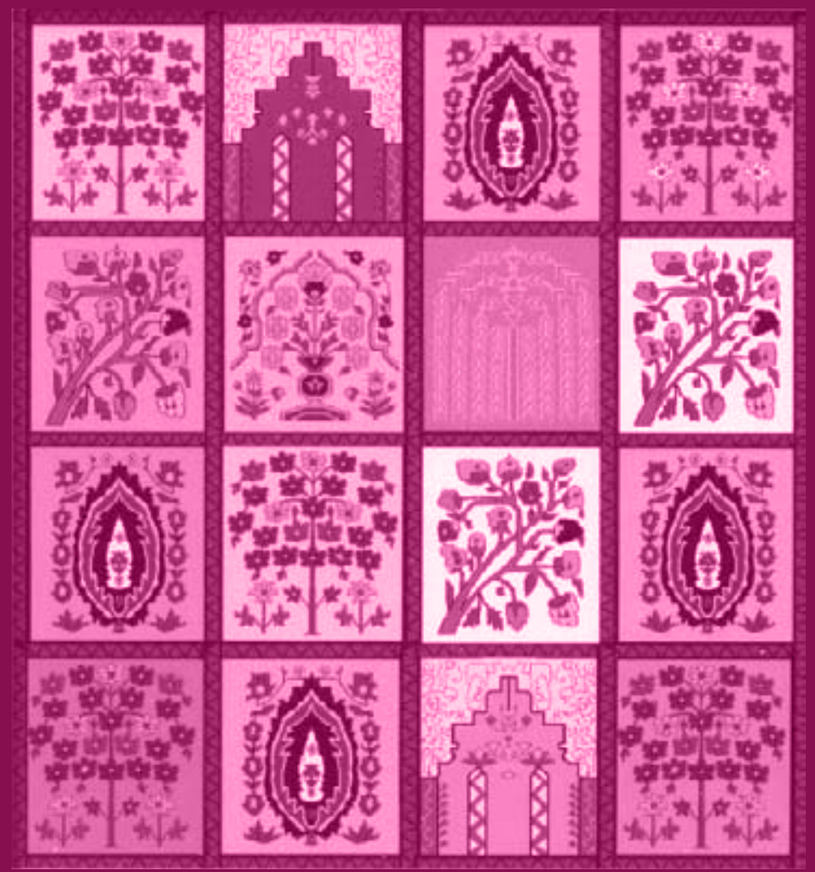


دانشگاه هنر
معاونت فرهنگی و اجتماعی

انجمن علمی دانشجویان فرش دانشگاه هنر

پرنقش‌تر از فرش دلم بافته‌ای نیست
ازبس که گره زد به گره حوصله‌ها را

محمدعلی بهمنی



سرمقاله

مصطفی کریمی‌زاده اصفهانی

بیش از یک دهه است که فرش دستباف با ایده ها و آرمان های گوناگون وارد فضای آکادمیک گشته و با امید به اعتلا و پیشرفت در این عرصه به راه خود ادامه می دهد.

فارغ از اهداف متفاوتی که در پیدایش این رشـته دانشـگاهی تاثیر گذار بوده، با ورود آن به فضای آکادمیک تقویت فضای علمی و پژوهشی در این عرصه، کم ترین انتظاراتی ست که می توان از آن داشت.

مقوله ایی که ورودش به دانشگاه به دهه دوم خود نزدیک می شود اما در بحث علمی و پژوهشی رشد چندانی در آن به چشم نمی خورد. جریانی که با نگاهی مختصر به کتب تالیفی طی سـالیان گذشـته و نشریاتی که گهگاه زمزمه هایی از انتشـار آن شـنیده می شود و پس از گذشت مدتی دچار سرنوشت نامعلوم می شود، به وضوح گویای شرایط حاکم است.

در چنین شرایطی، نشریات دانشجویی که بخش عمده ایی از فضای فرهنگی دانشگاه ها را به خود اختصاص می دهند، و به عنوان ابزاری برای آگاهی بخشی و دانش افزایی در فضای آکادمیک از آن ها یاد می شود. می توانند پرکننده ی بخشی از خلاء های موجود باشند.

از این رو در سری جدید از انتشار بهارستان بنا را براین گذاشتیم تا با تاکید بر امر تحقیق و پژوهش رفته رفته به سوی انتشار یک نشریه تخصصی - پژوهشـی در حوزه فرش دسـتباف گام برداریم، هرچند که رسـیدن به این مهم آن هم با موانع و مرارت هایی که بر سر راه چاپ یک نشریه آن هم در حوزه دانشجویی است، کار بسیار دشواری است.

شماره پیشین بهارستان که به نوعی اولین شماره با رویکرد جدید به شمار می رفت علی رغم ضعف و کاستی های فراوان با استقبال قابل ملاحظه ایی روبرو شد، هرچند که این استقبال در فضای خارج از دانشگاه هنر، پررنگ تر بود و حجم نظرات، انتقادات و حتی مقالات ارسالی به نشریه که از سایر دانشگاه ها برای ما ارسال شده بود فراتر از حد انتظار بود.

با این حال در شـماره پیش رو تلاش شـده تا نواقص شـماره های پیشین برطرف شـود. و در تهیه مطالب و مقالات ارسالی دقت بیشتری اعمال شود. امید است که در گام های بعد در تحقق این اهداف کوشاتر و با توفیقات بیشتری روبرو باشیم.

* نقشه هریس / نرگس احمدی

گفتگو با نفرات برتر هفتمین المپیاد سراسری فرش دستباف

فرش اولویت آخرم بود...

مصطفی کریمی‌زاده

هفتمین دوره المپیاد فرش دستباف دوره ایی متفاوت برای دانشگاه هنر بود. چراکه توانسته بود در بخش دانشجویی این المپیاد از میان ۴ گرایش در ۳ گرایش رتبه اول را به خود اختصاص دهد. و بدین ترتیب با کسب رتبه ی نخست تیمی بهترین کارنامه را در بین دانشگاه های کشور کسب نماید. هرچند که این دوره سومین تجربه دانشگاه هنر در المپیاد سراسری فرش بود و این دانشگاه در دوره های قبل مقام دومی و سومی در گرایش رنگرزی و یک مقام سوم در گرایش مرمت را در کارنامه خود داشت.
نرگس احمدی، امیر صفایی و محمد کرمی ۳ دانشجوی برتر دانشگاه هنر در این رقابت ها بودند که در گرایش های مرمت، رنگرزی و طراحی حائز رتبه اول شدند.
حضور موفق دانشجویان دانشگاه هنر در این رقابت ها بهانه ای بود تا در این شماره به سراغ آنان رویم و گفتگویی مختصر در این زمینه با آنان داشته باشیم.
وقتی که در اولین سوال از نحوه ی ورود به این رشته از آن ها سوال کردم، نکته جالب توجه این بود که از میان آنها فقط خانم احمدی بود که از ابتدا جزء طرفداران این رشته بود و ۲ نفر دیگر را دست تقدیر به این رشته کشانده بود!

• از ابتدای ورودم به هنرستان به این رشته فکر می کردم و حتی در زمان انتخاب رشته دانشگاه نیز؛ اولویت های اول تا سوم ام رشته فرش بود. اما وقتی وارد دانشگاه شدم، فضای دانشگاه بسیار متفاوت از تصوراتم بود. چراکه در ابتدا فکر می کردم فرش دستباف جایگاه ویژه ای در میان هنرهای سنتی ما داراست و بالطبع در عرصه تجارت و صنعت نیز از وضعیت مورد قبولی برخوردار است. اما پس از ورودم به دانشگاه دریافتم که این قصه با آنچه در سر می پروراندم فرسنگ ها فاصله دارد. با این حال اکنون که در آستانه فارغ التحصیلی هستم از انتخاب خود پشیمان نیستم و نخواهم بود.
وی از آنجا که معتقد بود گرایش مرمت و بافت شناخت بیشتری نسبت به فرش به او می دهد، این گرایش را در دوره کارشناسی برگزیده بود.

• محمد کرمی که دوران متوسطه را در رشته ادبیات و علوم انسانی گذرانده بود و با عشقی که به سینما داشت سر از رشته فرش در آورده بود، از نحوه ی ورودش به دانشگاه اینگونه گفت:

فرش اولویت آخرم بود

• من در دوره‌ی دبیرستان در رشته علوم انسانی تحصیل می کردم و چون به سینما علاقه بسیاری داشتم در دوره پیش دانشگاهی وارد هنر شدم و پس از آن کنکور هنر شرکت کردم. در آن زمان هیچگاه به فرش فکر نمی کردم. حتی در زمان انتخاب رشته هم به پیشنهاد برادرم فرش را انتخاب کردم. وقتی وارد دانشگاه شدم تقریبا ۲ ترم سرگردان بودم و به قولی عزا گرفته بودم، حتی یک ترم هم مشروط شدم اما از آنجا که دوست نداشتم ۴ سال تحصیلی ام را به بطالت بگذرانم کم کم سعی کردم خودم را پیدا کنم و از شرایط جدیدی که وارد آن شدم نهایت استفاده را ببرم. پس از آن چون از طراحی لذت می بردم وارد گرایش طراحی شدم.

از گرافیک تا فرش

امیر صفایی هم از علاقه اش به گرافیک گفت و اینکه حتی به گفته‌ی خود در اولویت های بعدی او هم فرش جایگاهی نداشت و به رشته صنایع دستی بیش از فرش فکر می کرد.

• پیشینه خانوادگی ام در تولید فرش کم کم انگیزه‌ی ماندن و فعالیتم در این رشته شد؛ و همین انگیزه بود که به من کمک کرد رفته رفته پس از گذشت ۳ ترم جایم را در این رشته پیدا کنم، در ابتدا طراحی را بیش از ۳ گرایش دیگر این رشته ترجیح می دادم اما بعد ها به مبحث رنگرزی علاقه مند شدم و این علاقه موجب شد که به رنگرزی رو بیاورم.

"المپیاد" نام شایسته ای برای این رقابت ها نیست

به گفته محمد هفتمین دوره المپیاد فرش نسبت به دوره ی قبل از نظم بهتری برخوردار بود و از دومین حضورش در رقابت ها راضی بود.

• از نظر خدمات این دوره نسبت به دوره گذشته از نظم خاصی برخوردار بود، برنامه ی رقابت ها از قبل مشخص بود و حتی از نظر علمی نیز این دوره رشد قابل ملاحظه ای داشت. به عنوان مثال کیفیت سوالات بخش تئوری نسبت به سال گذشته بهتر شده بود و در بخش عملی، زمان بندی و نحوه ی اجرای مسابقه تغیراتی اعمال شده بود که به کیفیت برگزاری این دوره کمک فراوانی کرده بود.
اما به عقیده من میزان دشواری سوالات درخور نام المپیاد نبود، هرچند که

من لزومی برای سخت تر شدن سوالات در حال حاضر نمی بینم چراکه این رقابت ها با المپیاد های دانشجویی که زیر نظر وزارت علوم برگزار می‌شود بسیار متفاوت است و اصلا " المپیاد" نام شایسته ای برای این رقابت ها نیست.
مسئله ی دیگری که در این المپیاد اتفاق نمی افتد استعدادیابی است. بالطبع کسانی که در این المپیاد شرکت می کنند حداقل انتظاری که دارند حمایت نهاد برگزار کننده آن؛ یعنی مرکز ملی فرش است. چراکه اینان به نوعی نخبگان دانشجویی در این عرصه محسوب می شوند و با سرمایه گذاری بر روی آن ها می توان بهره های فراوانی برد که هم به سود دانشجو باشد و هم به سود جامعه.
نرگس احمدی نیز که در گرایش مرمت با شرکت کنندگان به رقابت پرداخته بود، در این زمینه با محمد کرمی هم عقیده بود، به اعتقاد وی اینکه نام این رقابت ها را المپیاد بگذاریم شاید کار درستی نباشد چراکه خروجی آن بسیار متفاوت با یک المپیاد واقعی است و هیچ یک از امتیازات یک المپیاد را دارا نیست. و در چنین شرایطی بهتر است نام المپیاد از این رقابت ها حذف شود.
وی در ادامه در رابطه با آیتم های گرایش مرمت گفت:
• سوالات درحد شرح دروسی بود که در دوره کارشناسی برای ما ارائه شده بود و سوالات پیچیده و بسیار تخصصی درآن کم به چشم می خورد به عبارت دیگر دانشجوی دوره کارشناسی گرایش مرمت با گذراندن واحد های درسی به راحتی قادر به پاسخ گویی به سوالات خواهد بود. به نظرمن سوالات طرح شده در این گرایش می توانست به گونه ایی دیگر ارائه شود به طور مثال بهتر بود به جای اینکه شرکت کنندگان عملیات مرمتی خواسته شده را بر روی تکه فرشی انجام دهند با در اختیار گذاشتن قالیچه های معیوب به شرکت کنندگان این اجازه داده می شد تا با تشخیص خود عملیات مرمتی مورد نیاز را بر روی بافته اعمال کند. چراکه علاوه بر تسلط بر انواع روش ها در مرمت، تشخیص بهترین روش برای مرمت دستبافته نیز یکی از مشخصه های یک مرمتگر توانمند است.
همچنین از آنجا که نوع آموزش در فضای آکادمیک، آموزش محدود و متفاوت با شرایط واقعی است، می توان با قرار دادن شرکت کنندگان در شرایط واقعی میزان سطح دانش و توانایی آنان را بیشتر و بهتر سنجید.
وی در ادامه در خصوص چگونگی کسب رتبه اول در این رقابت ها گفت:
در روز اول برگزاری، تصوری از کسب رتبه نداشتم چون در بخش های ابتدایی آزمون بیشتر آیتم ها، آیتم هایی بود که اکثر شرکت کنندگان بر آن تسلط داشتند و من کمی از بقیه عقب افتاده بودم اما روز دوم بیشتر آیتم ها مهارتی بود و آنجا بود که توانستم از بقیه پیشی بگیرم. و فهمیدم دانشگاه هنر از نظر آموزشی از سطح خوبی در میان دانشگاه های کشور برخوردار است.

بسیاری از شرکت کنندگان در بخش رنگرزی از سایر گرایش ها بودند

امیر صفایی نیز در ادامه گفت: نکته جالب برای من این بود که بسیاری از شرکت کنندگان در بخش رنگرزی دانشجویانی از سایر گرایش ها خصوصا گرایش طراحی بودند که این امر باعث شده بود برخی از شرکت کنندگان با مشکلات زیادی مواجه شوند.
در ادامه نوع برخورد داوران با شرکت کنندگان و پرسیدن سوالات تخصصی در حین انجام آیتم‌های مسابقه از سوی داوران را یکی از نکات مثبت این المپیاد ارزیابی کرد و از اینکه این اتفاق شرایطی را فراهم آورده بود تا با دانشجویان سایر دانشگاه ها ارتباط برقرار کند و از سطح علمی آنان آگاه شود بسیار خرسند بود.

تصوری از کسب رتبه اول نداشتم

وقتی از محمدکرمی خواستم تا از تصورش در کسب رتبه پیش از رقابت‌ها و عوامل موفقیتش برایمان بگوید، چیزی از لیوان چای مقابل‌اش باقی نمانده بود...! با کمی مکث به سوالم پاسخ داد.
• تصوری از کسب رتبه نداشتم. چراکه مهم‌ترین چیز برایم این بود که بتوانم تمام توانایی و داشته‌هایم را در این رقابت‌ها ارائه کنم، و از آن جا که بخشی از کار داوری به سلیقه‌ی داوران بستگی دارد، نتیجه آن برایم خیلی مهم نبود. دانشگاه و اساتید در کسب این موفقیت خیلی تاثیرگذار بودند و گستردگی کار در آموزش و شناساندن شیوه های طراحی مناطق مهم توسط اساتید به من کمک فراوانی کرد.

دوست داشتم شاگرد مرحوم عیسی بهادری بودم

او به جز نام های معدودی، شناخت زیادی از اساتید و طراحان فعال در کشور نداشت. اما گفت که اگر مرحوم عیسی بهادری زنده می بود دوست داشتم شاگرد ایشان باشم. اما اکنون نیز دوست دارم با استاد مهدی ئی و استاد زارع همکاری کنم.
آنقدر گله ها فراوان بود که پیش از پرسیدن سوالاتم بسیاری از آن ها پاسخ داده شد و من غافل گیر شده بودم.

اولین قدم برای پیمودن راه های سخت...

نرگس احمدی معتقد بود که این اتفاق تاثیری در ادامه فعالیت های او از نظر ایجاد انگیزه ندارد چراکه سطح المپیاد را سطح قابل قبولی نمی دانست.
• فکر نمی کنم این برتری به معنای این باشد که من فرد خاصی در این عرصه هستم و امتیاز بزرگی نصیب من شده است. این اتفاق اولین قدم برای پیمودن راه های سخت و دشوار است.
امیر صفایی مسیر پر فراز و نشیبی را تا رسیدن به گرایش رنگرزی طی کرده بود! از سردرگمی در ابتدای ورودش به دانشگاه تا علاقه مند شدن به طراحی و ورود به این گرایش تا تغییر گرایش و رسیدن به رنگرزی.
• رنگرزی برایم نوعی سرگرمی بود، سرگرمی که بعد ها باعث ایجاد انگیزه شد! مدت ها در خانه به صورت آزمون و خطا کار رنگرزی انجام می دادم. البته این کار چون بعد از مدتی برای خانواده ام غیر قابل تحمل شد، مجبور شدم در جستجوی فضای دیگری برای این کار باشم. شرایط جدیدی که بعدها برای من در زمینه کاری ایجاد شد یکی دیگر از دلگرمی های من برای ماندن و تلاش کردن در این راه بود. پس از شرایط کاری رفته رفته انگیزه ام بیشتر شد چراکه فعالیت در فضای خارج از دانشگاه و آزمایشگاه، دریچه های بسیاری برای کسب تجربه های جدید برایم گشود و حتی این قضیه در المپیاد نیز به من خیلی کمک کرد. چراکه باعث شد بدون دغدغه و استرس مراحل آزمون را پشت سر بگذارم.
او از دانشگاه توقع زیادی نداشت و معتقد بود که دانشگاه فقط نشان دهنده یک راه است و ما نباید انتظارخاص از آن داشته باشیم.
مسئله‌ی اصلی خود دانشجوست و تاثیر مهم دانشگاه ایجاد هدف و انگیزه برای اوست.
با این وجود از ایجاد شکاف میان فضای آکادمیک و سایر نهادهای فعال در حوزه فرش گله مند بود، و اعتقاد داشت باید فرصتی پیش آید تا استادان تجربی در کنار قشر تحصیل کرده در این حوزه به فعالیت بپردازند. او از اینکه چنین فضایی تا حدودی موجب شده تا او نتواند فعالان این هنر را به خوبی بشناسد بسیار ناراحت بود. هرچند که به ضعف های خود در برقراری این ارتباط نیز اذعان داشت.
با این حال به ما گفت: از میان کسانی که در این زمینه فعالیت دارند بسیار علاقه مندم که با آقای رضی میری همکاری کنم از ایشان بیاموزم.
در آخرین سوال سعی کردم از ورود مقطع کارشناسی ارشد فرش و نظرات آنان در این مورد بپرسم؛ نکته جالب توجه این بود که هر چند همه آنان با ورود مقطع کارشناسی فرش موافق بودند و آن را اتفاقی خوشایند و مثبت ارزیابی می کردند با این حال در مواجه با آن دچار تردید بودند.

امیدوارم تحصیلات تکمیلی تکرار خاطرات دوره کارشناسی نباشد

امیر صفایی وارد شدن به بازار کار را به ورود به دوره کارشناسی ارشد ترجیح می دهد و معتقد است پس از کارشناسی اگر قرار باشد به دنبال کسب دانش باشم باید آن را در فضایی خارج از دانشگاه جستجو کنم.
به نظر من در دوره کارشناسی ارشد باید در سرفصل ها و مباحث ارائه شده حساسیت بیشتری اعمال شود. زمانی که در مباحث و سرفصل های ارائه شده در دوره کارشناسی ایراداتی به وضوح دیده می شود، برای من فکر کردن به مقطع کارشناسی ارشد کار بسیار دشواری است.
محمد کرمی نیز با اینکه امسال در کنکور کارشناسی ارشد شرکت کرده بود اما به گفته خود از انتخاب خود خیلی مطمئن نبود. و تصورش این بود که در این مقطع، همان امکانات و اساتید دوره کارشناسی را خواهد دید.
نرگس احمدی نیز با اینکه علاقه‌ای به ادامه تحصیل در مقطع کارشناسی ارشد فرش نداشت اما معتقد بود رشد فضای آکادمیک در عرصه فرش به گسترش تحقیق و پژوهش و تقویت بنیه علمی کمک فراوانی خواهد کرد و این امر موجب می شود تا آینده بهتری در انتظار هنر-صنعت فرش باشد.

سیدمهدی میرزاامینی
کارشناسی ارشد فرش - کاشان

هفتمین المپیاد سراسری فرش دستباف

چه حاصل؟!

هفتمین المپیاد سراسری فرش دستباف ایران پانزدهم تا هفدهم اسفندماه ۱۳۹۱ در دو بخش دانش آموزی و دانشجویی برگزار شد.

برگزاری المپیاد فرش در ایران که دایه بام فرش جهان را دارد بسیار اتفاقی خوشایند است. رشد سالانه تعداد دانش آموختگان فرش در سراسر کشور لزوم برگزاری چنین رویدادی را دوچندان می نماید از این رو مرکز ملی فرش ایران به عنوان متولی این جریان تا کنون هفت دوره ی این المپیاد را برگزار نموده که آخرین مرحله آن پانزدهم تا هفدهم اسفند ماه گذشته به میزبانی شهر کرمان با معرفی نفرات برتر در رشته های مختلف به کار خود پایان داد. ناگفته پیداست که برای رشد و هرچه کیفی تر شدن این جریان می بایست متولیان امر، مدارس، هنرستان ها، دانشگاه ها و موسسات آموزش عالی، سازمان های بازرگانی استان ها و سایر ذینفعان فرش همه آن را به نوبه خود یاری رسان باشند تا بدنه علمی و مهارتی جوان فرش کشور فرصت بروز و شکوفایی استعداد خود را برای حضور هرچه بهتر در عرصه هنر-صنعت فرش ایران پیدا کنند. در این بین توجه به چند نکته که در برگزاری المپیاد فرش تا کنون مورد غفلت بوده است جای بحث و تأمل دارد.

قبل از هر چیز خالی از لطف نیست که به اهداف تعریف شده المپیاد فرش کشور نیم نگاهی داشته باشیم.

در مقدمه آیین نامه برگزاری المپیاد فرش دستباف ایران آمده است: المپیاد سراسری علمی فرش دستباف با هدف و انگیزه رقابت و سنجش سطح دانش و مهارت هنرمندان عرصه هنر ـ صنعت فرش در دو سطح دانش آموزی و دانشجوئی برگزار می شود. بدین منظور با استفاده از نظرات متخصصین و صاحب نظران و تلفیق تجارب حاصل از سایر مسابقات که توسط دستگاه های مختلف برگزار شده، شیوه ای مناسب و کارآمد که بتواند به درستی میزان توانمندی آنان را نشان دهد طراحی شده است.

در اهداف برگزاری المپیاد فرش نیز آمده است:

۱. ایجاد انگیزه به منظور تحصیل علوم و کسب مهارت های علمی دانش آموزان و دانشجویان فرش

۲. ارزیابی توان علمی در دو سطح دانش‌آموزی و دانشجوئی

۳. شناسایی دانش آموزان و دانشجویان مستعد ونمونه در سطح استان ها و کشور

۴. آشنایی بیشتر جامعه با فرش دستباف در رشته های مختلف مرتبط با آن از طریق پوشش تبلیغاتی مناسب

۵. ترویج فرهنگ فرش بافی بعنوان یک فعالیت هنری و سرگرمی برای جوانان

نیت و هدف مسئولین برای برگزاری المپیاد با هر کم و کاست و کیفیتی صرفاً به دلیل ورود به این زمینه و دغدغه علمی و مهارتی آن ها در رشد و پویایی قشر جوان و علمی فرش قابل ستایش است. اما برخی مسائل این شائبه را ایجاد می کند که مسئولین امر در حد یک برگزاری ساده مسابقه ای در سطح ملی مانده اند و نه تنها تلاشی برای دستیابی و گسترش ابعاد اهداف تعریف شده انجام نداده بلکه بر اجرای همان اصول سابق نیز سستی‌هایی دیده می‌شود.

تلاش برای داشتن یک «المپیاد» واقعی

نکته اول اینکه علیرغم نیاز و مهیا بودن شرایط و لزوم برگزاری المپیاد فرش در سطح کشور به عنوان کشوری پیشرو در هنر صنعت فرش دنیا، مسابقه برگزار شده به هیچ روی «المپیاد» علمی یا مهارتی نبوده و از هیچ یک از امتیازات و شرایط خاص برگزاری المپیادها نیز پیروی نمی کند.

مسئولین نیز با وجود این که به این مسئله واقف هستند اما سالانه با برگزاری این مسابقه و اطلاق عنوان المپیاد شرکت کنندگان را در توهم المپیاد واقعی فرش قرار می دهند؛ در صورتی که یک مسابقه در سطح دانش آموزی یا دانشجویی است که هیچ امتیاز علمی و یا مهارتی با اعتبار خاصی در مراکز رسمی کشور ندارد. از طرفی گویا تلاشی هم برای جا دادن مسابقه سراسری فرش در بین المپیادهای رسمی کشور انجام نمی شود. حداقل پس از گذشت هفت سال هنوز اتفاقی در این خصوص رخ نداده است.

ضعف در آیین نامه اجرایی المپیاد

نکته دوم ضعف های آیین نامه ای برگزاری این مسابقه در سطح استانی و کشور است که به نوعی عدالت رقابتی سالم را از این رویداد سلب می نماید. به عنوان نمونه در تعریف شرایط شرکت کنندگان به شرایط سنی اشاره ای نشده است و از سویی محدودیت برای دانشجویان کارشناسی ارشد و با لاتر لحاظ شده. این نکته از آن جایی اهمیت می یابد که مثلاً فردی چهل و چند ساله یا حتی بیشتر چون در مقطع کارشناسی یا کاردانی در حال تحصیل است در کنار جوان بیست ساله ای قرار می گیرد که بالطبع دارای شرایط مساوی نخواهند بود. به عنوان نمونه در دوره ششم چنین مسئله ای اتفاق افتاد و مسئولین بی توجه حتی جایزه ویژه ای به شرکت کننده محترم این دوره به عنوان مسن ترین شرکت کننده در مسابقه هم دادند. از طرفی محدودیت خاصی برای مقطع کارشناسی ارشد لحاظ شده است که شاید به لحاظ سنوات و یا ترم تحصیلی با شرکت کننده مجاز در مسابقه تفاوتی نداشته باشد.

لزوم توجه و نظارت بر برگزاری بخش استانی المپیاد

در آیین نامه علیرغم این که به برگزاری بخش استانی تاکید شده اما در جایی دیگر اشاره شده که استان ها یا مراکز آموزشی بر اساس معدل می توانند افرادی را برای بخش ملی معرفی نمایند. که البته برگزاری بخش داخلی مسابقات برای معرفی افراد برگزیده به ندرت عملیاتی می شود و افراد به اصطلاح منتخب استانی به صورت فرمایشی و نه لزوماً با معیار خاصی حتی معدل که به هیچ وجه در این مورد کارایی ندارد – به بخش ملی معرفی می شوند که در چنین شرایطی ادعای برگزیده بودن در سطح کشور در رشته ای خاص زیاد قابل استناد و اعتبار نیست. از سویی مرکز ملی فرش یا گروه های فرش استانی نیز نظارت خاصی بر شیوه و آیتم‌های مسابقه معدود استان‌هایی که بخش داخلی برگزار می نمایند ندارد و معمولاً به اختیار مراکز آموزشی این افراد به استان‌ها معرفی و مراکز استان به ستاد برگزاری کشوری معرفی می‌نمایند.

این شرایط حکایت از سستی یا بی اهمیت بودن جریان کیفی این مسابقه دارد که صرفاً باید افرادی از هر استان، به نوعی با گزینش هایی که چندان کارایی ندارند به بخش ملی معرفی شوند.

در این روند به هیچ وجه نمی توان ادعای برگزاری مسابقه ای ملی با کیفیتی همگن را داشت که عمدتاً ضعف در نظارت و آیین نامه برگزاری و الزام به رعایت دقیق آن است.

لزوم شفافیت شیوه برگزاری مسابقه در بخش ملی

نکته دیگر شیوه برگزاری مسابقه در بخش ملی است. مسابقه جدای از دو گروه کلی دانش آموزی و دانشجویی در دو بخش نظری و عملی برگزار می گردد. اما درصد سهم بخش نظری و عملی قبل از مسابقه و یا منابع مطالعاتی آن به صورت مشخص و تعریف شده ای موجود نیست. هیچ یک از شرکت کنندگان نیز به صورت رسمی از شیوه برگزاری مسابقه و محدودیت های آن آگاه نیستند. حتی بعضاً با تغییر تیم کارشناسی و داوری شیوه ها به کل متفاوت از دوره قبل می شود.

متولی برگزاری نیز در این خصوص به شیوه ای شفاف و روشن عمل نمی کند. به عنوان مثال شیوه برگزاری ششمین دوره در بخش طراحی یا رنگرزی و... به صورت رسمی به شرکت کنندگان اعلام نشده و محدودیت های اجرایی و فنی برای آن ها مشخص نگردید. البته امیدواریم برای رعایت عدالت این اتفاق حتماً رخ دهد. ولی حتی اگر این فرض را هم بپذیریم که هیچ گونه اطلاعی نباید از شیوه برگزاری به شرکت کنندگان قبل از مسابقه داده شود حداقل باید همین مسئله به صورت روشن اعلام شود تا در صورتی که به نوعی برخی شرکت کنندگان از شیوه و نحوه برگزاری مطلع شدند شرکت کننده متخلف شناخته شود. همچنین لازم است پس از مسابقه داوران بیانیه خود را در خصوص شیوه برگزاری هر مسابقه و ردیف امتیازات آن را به صورت شفاف اعلام نمایند. که متأسفانه چنین شیوه ای را برگزار کنندگان در پیش نگرفته اند تا حداقل منتخبین و غیر آن ها نکات مثبت و منفی کار خود را بدانند.

ساماندهی بخش‌های طراحی، نظارت و داوری المپیاد

به صورت کلی در برگزاری مسابقه در بخش علمی و مهارتی آن یک تیم طراح سوال، یک تیم داوری و یک تیم ناظران متصور است. در صورتی که ممکن است هر سه نوع فعالیت توسط یک تیم به انجام برسد. و به نظر در سیر مراحل طراحی، نظارت و داوری مسابقه تا کنون چنین عمل می شده است. اما شیوه اصولی و مناسب تر آن است که طراحی سوالات و داوری نهایی توسط یک تیم منسجم انجام شود که این تیم به هیچ وجه در زمان مسابقه و به صورت حضوری در مکان مسابقه حاضر نشوند و ناظران تیم دیگری باشند که ملزم به نظارت بر شیوه تعریف شده مسابقه باشند. و گزارش خود را از کار شرکت کنندگان بی نام و تنها با کد یا نشانه های دیگر به همراه آثار نهایی به داوری بسپارند. تیم ناظر نیز در طول برگزاری المپیاد و همچنین داوری نباید حاضر بوده و با داوران ارتباطی داشته باشند. این شیوه باعث می شود که بدون هیچ پیش زمینه و هیچ شائبه ای داوری انجام شود. متأسفانه تیم داوری و نظارت در دوره های گذشته مسابقه تیمی واحد بوده که عموماً شائبه برخی روابط و آشنایی‌ها اصل داوری را زیر سوال می‌برد.

برنامه ریزی همه جانبه در خصوص زمان بندی المپیاد

مورد دیگر لزوم توجه به زمان برگزاری مسابقه است. زمان برگزاری می‌بایست به شکلی برنامه‌ریزی شود تا بخش های استانی فرصت برنامه ریزی و برگزاری کیفی بخش داخلی را داشته باشند. از طرفی شرایط شرکت‌کنندگان نیز در این مهم سنجیده شود. در خصوص هفتمین دوره المپیاد با توجه به اعلام رسمی آن در دی ماه و امتحانات پایان ترم مراکز آموزشی و درگیری دانش آموزان و دانشجویان با این مسئله عملاً فرصت زمان‌بندی و اجرای مناسب مسابقه در سطح استان‌ها و از طرفی آمادگی شرکت کنندگان برای حضور در مسابقه از آنان سلب می‌شود که لازم است شرایط به صورتی برنامه ریزی شود تا این موارد نیز در آن دیده شود.

به هر حال سال ۹۱ با برگزاری ششمین دوره المپیاد فرش در اردی‌بهشت ماه و هفتمین دوره در اسفندماه این سال، سال پرباری از نظر برگزاری المپیاد بود. چراکه در این سال دو المپیاد فرش در ابتدا و انتهای سال برگزار شد. امیدواریم مسئولین و متولیان برگزاری المپیاد در دوره های بعدی گام مهمی در پیشبرد اهداف المپیاد سراسری فرش بردارند.

سیدمهدی میرزاامینی
کارشناسی ارشد فرش - کاشان

تابلوفرش؛ هنـر یا تجارت

هنر فرش و فرشبافی در دهه های گذشته با حجم گسترده تولیدی خود در ایران و سایر کشورهای فعال در این حوزه جنبه ای صنعتی پیدا نموده است که کم کم وجهه ی هنـری فرش در سایه جنبه ی صنعتی آن قرار گرفته و دیگر از صدها فرش تولیدی این سیستم صنعتی به ندرت شاهد هنری به معنای اصیل هنر خواهیم بود.

هنر فرش و فرشبافی در دهه های گذشته با حجم گسترده تولیدی خود در ایران و سایر کشورهای فعال در این حوزه جنبه ای صنعتی پیدا نموده است که کم کم وجهه هنری فرش در سایه جنبه صنعتی آن قرار گرفته و دیگر از صدها فرش تولیدی این سیستم صنعتی به ندرت شاهد هنری به معنای اصیل هنر خواهیم بود. این جریان تا آنجایی پیش می رود که هرگونه تغییر و تحول در این زمینه را با دلارهای مشتریان خود جهت می دهد و هنرمند جای خود را به صنعتگران و تاجران و بازاریابان و دست آخر کارگرانی بی نوا در پی لقمه نانی می دهد. هرچند حرکت هنر صنعت فرش به این شکل تا حدود زیادی ناشی از سیاست های کلان کشوری در پاسخگویی به نیازهای اقتصادی و اشتغال گسترده ای که فرش می تواند داشته باشد است ولی با این حال در سایه بودن ابعاد هنری این کالای ارزشمند ایرانی می‌تواند تبعات بسیار ناگواری برای حیات پرقدرت فرش ایرانی در آینده داشته باشد..

با تمام این اوصاف وضعیت فرزند خلاق و چشم نواز فرش ایرانی در این باره بسیار وخیم‌تر است. آری تابلوفرش که روزی هنر بافنده ماهر و توانای فرش ایران بود امروزه دیگر از هنر و هنرمندی هیچ نصیبی ندارد. تابلوفرش بافی که در ادامه قالی و قالیچه های تصویری و با خلاقیت و نوآوری در کاربری آن از زیرپا به روی دیوارها رفت؛ در نتیجه ایده‌پردازی های هنرمندانه بافنده ماهر ایرانی بود. اما با گذشت زمان این روند بیشتر و بیشتر جنبه تجاری یافت تا آنجا که دیگر برابری با آن رشد هنری نداشت.

کافی است امروز سری به بازار فرش بزنیم تا ناخودآگاه از پوسترها و نقاشی هایی که برایمان آشنا و ناآشناست و با دقت و ظرافتی مثال زدنی بر روی فرش بافته شده‌اند متحیر شویم. اولین سوالی که برایمان ایجاد می‌شود این است که چگونه این تصاویر با چنین دقتی بر روی فرش بافته شده‌اند؟ نکته دیگر این است که این تصاویر و نوشته‌ها و آیات قرآنی با چه دید و نگاهی و مطابق با کدام اصول زیبایی شناسانه یا فرهنگی و هنری انتخاب و بافته شده‌اند؟

تابلوفرش‌های رنگارنگی که امروزه در بازار فرش شاهد آن هستیم بی هیچ سنخیتی با جریان تولید یک کالای هنری، حتی در نازل ترین سطح آن تولید می شوند و ما دانسته یا ندانسته این کالاهارا با صدایی بلند «هنر» می خوانیم. و آن را متصل به هنر بی بدیل فرشبافی ایران و ایرانی می دانیم.

امروزه در جریان تولید یک فرش دستباف با در نظر گرفتن تمام ابعاد صنعتی آن؛ بخش طراحی و رنگبندی آن با اتکا به اصول طراحی سنتی که برگرفته از فرهنگ و هنر غنی

امروزه وقتی به کارگاه‌های تابلوبافی سر می‌زنیم. متوجه دستگاه‌های گره‌زنی انسانی که می‌شویم که بدون اینکه حتی خط و رنگی را ببینند از روی جدولی ماتریس وار اعداد و ارقام را بر روی دار گره می‌زنند.

ایران است. بیشترین نقطه اتصال جریان تولیدی فرش به هنر است. این در حالی است که در تابلوفرش بافی علیرغم همه ظرافت هایی که وجود دارد طرح ها کاملاً کپی‌هایی از نقاشی ها و تصاویری است که اغلب نیز با فرهنگ ایرانی سنخیتی ندارد. چه لزومی دارد مثلاً فلان نقاشی کوبیسم اثر نقاش معروف یا مثلاً تصویری از دلار آمریکایی با دقت و ظرافتی که تحیر هر بیننده ای را برمی انگیزد بر روی فرش بافته شود و با بافته شدن آن بر روی فرش چه بعدی از زیبایی آن تصویر؛ هویدا می شود که در تصویر کاغذی آن مشخص نبود؟ امروزه وقتی به کارگاه های تابلوبافی سری می زنیم متوجه دستگاه های گره زنی انسانی می شویم که بدون اینکه حتی خط و رنگی را ببینند از روی جدولی ماتریس وار اعداد و ارقام را بر روی دار گره می زنند.سابق بر این هنرمند تابلو باف باید مهارتی ستودنی در امر انتخاب رنگ مطابق با تصویر مورد نظر می‌داشت و با تناسب و دقتی قابل تحسین این گره ها را منظم کنار هم می‌نشاند و در نهایت تصویر مورد نظر با حداقل تغییر بر پهنه فرش نقش می‌بست. این تصاویر معمولاً بنا بر مناسبت یا طرحی که اقتضای آن تصویر را داشت شکل می گرفت. اما امروزه صرفاً بر کپی نقشی که بارها و بارها

دیده ایم بدون اینکه بخواهیم با بافت آن بر فرش زاویه دیدی تازه بر آن بگشاییم اصرار می ورزیم و شباهت صد در صدی آن را با نمونه اصلی مایه مباهات خود می‌دانیم و با افتخار آن را هنر می‌دانیم.

بازار تابلو فرش در حال حاضر سهم زیادی از فرایند تولید و صادرات فرش کشورمان را ندارد و البته کار بر روی کشف بازارهای جدید خارجی این کالا نیز امری مهم و در راستای توسعه هنر صنعت فرش حتی ضروری است. اما عدم توجه به مسائلی که توضیح آن ذکر شد مطمئناً در کشف بازارهای داخلی و خارجی همچون یک موج زودگذر خواهد بود که ناشی از علاقمندی های فصلی مشتریان آن است و در چنین شرایطی می بایست برای حفظ این فرزند نوپای فرش ایرانی و ثمره خلاقیت و نوآوری هنرمندان ایرانی فکر ویژه ای نمود.

این فکر ویژه نه در کوتاه نمودن فرایند تولید و یا مکانیزه کردن آن بلکه می بایست هرچه بیشتر به سمت هنری بودن آن باشد. هنری که جز در فرش در جایی دیگر ظهور نیافته باشد و به جرأت بتوان بر آن نام هنر نهاد. نه این که هنر برای آن وصله ای ناجور باشد.

حسن یعقوب‌جبلی
کارشناسی ارشد صنایع دستی - هنر تهران

فـرش ها و گلیم‌های دیوارکوب فرانسه

یکی از دستاورد های روابط بین اعراب و فرانسه که سالیان متمادی به عنوان یکی ازفعالیت های هنری و تجاری در فرانسه اهمیت فراوان داشته و دارد بافت فرش و گلیم است. از این میان گلیم های دیوارکوب«tapestry» به نحو بارزی خود را می نمایانند. آن ها بافته هایی با ارزش بالای هنری بودند که کاربرد های زیادی نیز داشتند. البته باید در نظر داشت که اعراب خود تحت تاثیر ایرانیان و هنر دیر پای آنان بوده و بافت فرش و گلیم را می توان از مصادیق بارز و مشخص این نکته دانست. آنان این فن را از ایرانیان آموخته و با خود به سرزمین های اشغالی بردند. به همین جهت است که هنوز در فرش و گلیم های بافت فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی می توان رد پای بسیار قوی فرم های شرقی و به ویژه ایرانی را باز شناخت.

تاریخچه دیوارکوب ها:

«دیوار کوب ها یکی از قدیمی ترین و جذاب ترین شکل بافته هاست و در اصل به معنی ایجاد عکس به وسیله بافتن می باشد. به احتمال زیاد منشا این فرش ها و دیوار کوب ها ایران بوده است. پیشینه دیوار کوب ها در غرب به دوران باستانی یونان می رسد که به این بافته به صورت عنصر مهمی در دکوراسیون داخلی برای خانه ثروتمندان و ساختمان های مهم نگاه می کردند. مثلا یونانی ها یاد گرفته بودند که دیوارهای پارتنون را با دیوارکوب های بافته شده بپوشانند. رومیان نیز برای دیوارکوب ارزش زیادی قائل بودند. اگر چه ظاهرا خود آن ها دیوارکوب نمی بافتند ولی مطمئنا آویزه های دیوار کوب را از بابل، مصر، ایران و هند وارد می کردند. مثلا در قرن نخست میلاد مسیح، نرو دستور داد برای تئاتر رم، سایبان بزرگی با نقشی که آپولو را در حال راندن ارابه نشان می داد ببافند.»

«مایه نقش های دیوار کوب ها طی قرون متفاوت، از منابع بسیاری به دست می آمدند. منابعی مانند نقاشی های اولیه نگاره دیوارکوب ها، خلاقیت و لذت مقاومت ناپذیری از خود ساطع می کرد.

« طرح دیوارکوب ها ی مصر باستان از حدود سال ۲۰۰۰ پیش از میلاد شامل الگو های نوار باریک، نقطه و زیگزاگ و موج های تزئینی بود. فرشینه های قدیمی قطبی از دوران موخر رومیان به بعد نیز، طرح هایی ساده و جسورانه داشتند. در این قرن چهارم میلادی، قبطی ها با افزودن نقش مایه های مسیحی، نقشه هایی نمادین با پیچیدگی بیشتر پدید آوردند. مصریان، اموات خود را با لباس کامل و با نیم تنه ی نظامی و پیراهنی از جنس کتان که با تکه دوزی های بسیار ظریف فرشینه هایی قبطی که از جنس پشم و یا گاهی ابریشم بافته شده بود به خاک می سپردند. از ویژگی های بافت فرشینه های قبطی، شیوه ایی بود که در آن، تصویر به وسیله نهادن پود در جهات مختلف بر روی تار ها بافته می شد، نه به شکل رج های صاف و از این سو به آن سوی تار، در نتیجه بافته ی آن ها بسیار شبیه گلدوزی بود.»

«فرشینه‌های باستانی پرو، جزء آثار بسیار نادری هستند که به روزگار ما رسیده‌اند، آنها به علت خشکی آب و هوای منطقه و همچنین به علت دفن شدن در آرامگاه‌ها حفظ شده بودند. حتی قبل از پادشاهی اینکاها در قرن یازدهم، بافته‌ها بسیار ارزشمند و قابل تحسین بودند.

این فرشینه‌ها نه فقط برای پیچیدن دور مردگان به کار می‌رفت بلکه مجموعه‌ای از لباس‌های فاخر نیز محسوب می‌شد. آنها برای اهدافی خاص بافته و روی جسد در قبرها پهن می‌شدند.

در میان نقشه‌های ویژه اینکاها، بین پایه‌گذاری پادشاهیشان قرن یازدهم تا سال ۱۵۳۲ یعنی سال تسخیر سرزمینشان توسط اسپانیایی ها، پوشش‌های بافته شده زره مانندی با زمینه‌ی سیاه و سفید و حاشیه‌ی قرمز دیده می‌شوند. بافندگان اینکاها اصولا از بیشترین رنگ های متضاد که امکان کاربرد آن ها در تکنیک فرشینه وجود داشت استفاده می کردند. حتی پس از استیلای اسپانیایی ها، آنها برای ۳۰۰ سال دیگر به بافتن فرشینه های ظریف ادامه دادند، با این تفاوت که نگاره های اروپایی و حیوانات و نماد های مسیحی را به نقش مایه های قبلی خود اضافه کردند.»

تاریخچه‌ی دیوارکوب های فرانسه:

اولین نمونه های فرشی که در فرانسه دیده شده است به وسیله ی لویی یازدهم در سال ۱۲۵۴ میلادی وارد فرانسه شد که از جنگ های صلیبی در فلسطین باز می گشت. آن ها نمونه های بسیار ظریفی بودند که در فرانسه به "Sarrasinois" مشهور شدند. به این دلیل که مبدا آن ها یک کشور عربی بوده است.

لویی یازدهم در این جنگ اعرابی را به اسارت گرفت. از آن زمان به بعد شاه و اطرافیانش در تمامی سفرها چه برای خوشگذرانی و چه برای جنگ، فرش ها و دیوارکوب ها را جهت تزئین خیمه ها و اقامتگاه های اشغالی با خود می بردند. با این روش آن ها خود را در برابر سرما محافظت کرده و حس زیبایی را به مکان مورد نظر می بخشیدند.

مختصری در باب تکنیک بافت دیوارکوب‌های فرانسه

کلیه اطلاعاتی که اکنون از فرش های قدیمی فرانسه در دست است مربوط به دو کارگاه «ابوسان» و ساوونیر است که هر کدام دارای تکنیک و بافت متفاوت بودند ولی در نهایت زمینه ی یکسانی از نظر فرهنگی داشتند. هر دو آن ها دارای ویژگی مشترکی بودند که نشان دهنده ی فرانسوی بودن احتمالی آن هاست. قالیچه ها و گلیم های فرانسوی از نظر بافت نیز تفاوت چندانی ندارند. قالیچه ها دارای بافت درشت تر و الیافی ضخیم تر بودند. فرش های ابوسان بر روی دار بافته می شد. این دارها، عمودی و یا افقی نامیده می شدند. دارهای عمودی مانند تابلویی نصب شده بر روی دیوار بود و دارهای افقی مانند چیزی که روی میز در مقابل بافنده گسترده شده است.

با اینکه تفاوت های ناچیزی در تکنیک بافت در این دو نوع دار وجود دارد ولی این تفاوت ها تاثیر چندانی در ظاهر فرش های بافته شده ایجاد نمی کنند. دارهای بلند چوب هاف ندارند. بافندگان چله ها را با دست از هم جدا می کنند. پشت سر بافنده نقشه ی نصب شده و روبروی او آینه ای است که توسط آن نقشه ی پشت سر را می دیده است. در این نوع بافت، بافنده از پشت دار می تواند صورت واقعی کار خود را ببیند.

در دارهایی با چله های کوتاه احتمالا بافنده با بالا و پایین بردن چوب هاف توسط پاهایش چله ها را از هم جدا نموده و بنابراین دست هایش برای کار کردن با قرقره ها آزاد است. نقشه در این نوع کار؛ برعکس چیزی است که در انتها و پس از بافت دیده خواهد شد. در هر دو نوع کار، فرش ها از کنار بافته شده و تار های طولی در حقیقت عرض دیوارکوب ها را تشکیل می دهند و این دقیقا برعکس تکنیکی است که در تمامی بافت ها معمول است و در آن ها کار از پایین شروع شده و به بالا ختم می شود.

پودها در زیر و روی تارها بافته می شوند و به طور کامل تارها را پنهان نموده و در پایان، سطحی لطیف ایجاد می کنند. این پودها به شکل میله هایی در کنار هم و در عرض کار قرار می گیرند. در بافت ابوسان از موازی شدن خطوط نقشه با تار های چله تا حد امکان جلوگیری می شود. بر اساس تکنیک این نوع بافت هر جایی که چنین حالتی ایجاد شود. به صورت یک شکاف دیده خواهد شد. این شکاف بعد از جدا شدن دیوارکوب از دار باید دوخته شود. در این بافته ها تار از نخ کتان و پود از پشم تشکیل شده است و در پایان به خوبی پرداخت می شود. تمام بافته ها لازم است

که قبل از استفاده، پهن شده و کارهای اصلاحی مانند پرداخت و دوخت شکاف ها برروی آن ها انجام شود.

در فرش های ابوسان معمولا در هر اینچ ۵ تا ۸ چله وجود دارد. هر فرشی با کمتر از ۵ چله در اینچ فرش ضخیم و درشت باف به حساب می آید و بافته هایی با بیشتر از ۸ چله در اینچ فرش های مرغوبی به وجود می آورد که به عنوان کفپوش استفاده می شد.

شهرهای کوچک فلاتن و بلگرد در نزدیکی ابوسان به طور گسترده مدیون تولید گلیم های دیوار کوب می باشند. آثاری از کارگاه های قدیمی بافت دیوارکوب ها در مناطق مختلف فرانسه پیدا شده است. یکی از آن ها که در قرن یازدهم ساخته شده در poitiers موجود است و همچنین تعدادی دیگر که در قرن دوازدهم در Limoges تأسیس شده است. تمامی این شهرها در منطقه ای واقع شده اند که مورد هجوم اعراب قرارگرفته بودند. به نظر می رسد که در طول قرن سیزدهم هنر بافت دیوارکوب در فرانسه به طور قابل ملاحظه ای پیشرفت و توسعه یافت. در همین دوران بود که کنت دلامارچ هنرمندان مشهوری را از فنلاندر فراخواند تا این هنر را در ابوسان گسترش یافت و صنعت نیز به طور گسترده ای در شمال و مرکز فرانسه رشد پیدا کرد.

محتوا و مفهوم دیوارکوب‌ها و فرش‌های فرانسه

برای درک مفهوم فرش ها و دیوارکوب های فرانسه باید به سلطنتی بودن آن ها فکر کنیم. به شاه، ملکه و دربار. در فرانسه هنر بیش از هر کشور دیگری توسط شاهان مهم تلقی می شد. به این دلیل که آن را جزء علائق و افتخارات خرد می دانستند. اولین پادشاه فرانسه که زندگی پر زرق و برق درباری را در جایی پایه گذاری کرد که لرد ها و بانوان و آقایان با ظاهری آراسته و لباس های فاخر، فستیوال ها و جشن های شاد و مراسم رسمی را در آنجا انجام می دادند، فرانسیس اول بود. وی تاج و تخت فرانسه را از سال ۱۵۱۵ تا سال ۱۵۴۷ تصاحب کرد. در دوران سلطنت او بانوان دربار اهمیت بسیاری یافتند و استفاده از لباس های زیبا و دکوراسیون به نحو چشمگیری بسط یافت. اجتماعات به طور مرتب در دربار برگزار می‌شد. پادشاه، شادمانی را دوست داشت و مدام محفل شادی برپا می کرد. فرانسیس اول به هر چیز زیبایی علاقه مند بود و در استفاده از هر چیز زیبا افراط می کرد. در مراسم بزرگ با ۲۰۰ گارد ملبس

به لباس های زرین حضور پیدا می کرد. لباس شاه از جنس نقره بود که با جواهرات بسیاری پوشیده شده بود. صدراعظم او لباسی متمایز با شاه برتن می کرد. وی ردای ابریشمین قرمز رنگی بر تن می کرد. پیش‌خدمتان مرد و زن سفید می پوشیدند و درباریان دارای ظاهری همسان و زیبا بودند.

«تمامی نیمه دوم قرن شانزدهم تا نیمه اول قرن هفدهم، زمان رشد و پیشرفت تمامی هنرها در فرانسه بود. در چنین دورانی آداب و سنن رسمی درباری به وجود آمد و رشد یافت. تجملات و افراط در استفاده از لباس های زیبا، دکوراسیون و مبلمان پرزرق و برق حد و مرزی نمی شناخت. کاترین دو مدیسن مجموعه ی بزرگی از آثار هنری را جمع آوری کرد. این آثار شامل هر نوع شئ زیبا و هر چیز دیگری که مورد علاقه مردم مشهور و ثروتمند آن زمان بود می شد. ثروت درباریان به دلیل بخشندگی های شاه افزایش یافت. بنابراین آن ها خانه های بزرگی در پاریس و قلعه هایی در نقاط مختلف کشور داشتند. برای چنین خانه ها و کاخ هایی، نیاز به اثاثیه زیبا کاملا حس می شد. دیواروکوب ها و فرش های ابوسان می توانست با هم خوانی خود با دیگر وسایل قسمتی از این نیاز را برطرف کند.
چنان که اشاره شد دلایل رشد و گستردگی بافت فرش ها و دیواروکوب ها در فرانسه را می توان در عوامل زیر جستجو کرد:

۱- رشد همزمان هنر و صنعت در اروپا: این تحول باعث شکوفایی بسیاری از رشته های هنری از جمله بافت فرشو گلیم های داروکوب شد. جامعه ی تازه صنعتی شده اروپا، برای تنفس هوایی تازه تر و برای فراغت از درگیری ها و رموز پیچیدگی های صنعتی، که همه روزه به اجبار با آن سروکار داشت، بهترین و مؤثر ترین راه پرداختن به هنر و رشته های مختلف هنری تشخیص داد. به این علت، رشته های مختلف هنری همراه و همگام با ادبیات و فلسفه های نو پیدا که البته ریشه در تفکر یونان باستان داشت شروع به رشد و پیشرفت نمود. نویسندگان، متفکران و فلاسفه و در کنار آن ها هنرمندان به عنوان افراد پیشگام حرکت در جهت یافتن پاسخی برای نیازهای روز جامعه را آغاز کرده و این، خود عاملی بود برای پرورش تفکرات جدید و مکاتب نو.

۲- تجمل گرایی افراطی جوامع اروپایی به ویژه انگلستان و فرانسه: پرداختن به تجملات به ویژه در دربار که خود به عنوان الگویی رفتاری برای دیگر اقشار جوامع انگلستان و فرانسه مطرح بود موجب ایجاد و تولید آثار هنری بسیاری گردید. از میان این آثار می‌توان به طراحی و تولید مبلمان اشاره کرد.مبل هایی در نهایت زیبایی و شکوه، طراحی و ساخته شد. برای چنین مبلمانی، نیاز به پرده ها و کف پوش هایی متناسب، احساس می شد. بنابراین سفارش بافت دیواروکوب های هماهنگ با دیگر آثار هنری موجود در کاخ ها رونق گرفته و کارگاه های بافت فرش و دیواروکوب، بیش از بیش مورد حمایت در بار قرار گرفت. چنین بود که بافت دیواروکوب ها و فرش ها، از شهر های ابوسان، ساوونیر، فلاتن و بلگرد به دیگر شهرهای فرانسه و مهم تر از همه پاریس راه پیدا کرد.

منابع:

uropean and American Carpets and Rugs –
Cornelia Bateman
Tapestries Textiles “David chrissa Bremen”

فرش باد؛ حکایتی از گلدان و محراب

زهرا اردکانی موقتی

ساکورا دخترک ده ساله ژاپنی، پس از مرگ مادر جوان خود که یک طراح قالی بوده برای برآوردن آخرین آرزوی مادرش مبنی بر بافته شدن قالی که خود طرح آن را کشیده و پیوند دهنده هنر ایران و ژاپن است؛ اندوهگین، همراه پدر راهی ایران و شهر اصفهان می‌شود...

ساکورا دخترک ده ساله ژاپنی، پس از مرگ مادر جوان خود که یک طراح قالی بوده برای برآوردن آخرین آرزوی مادرش مبنی بر بافته شدن قالی که خود طرح آن را کشیده و پیوند دهنده هنر ایران و ژاپن است؛ اندوهگین، همراه پدر راهی ایران و شهر اصفهان می‌شود...
مادر جوان او که به هنر قالیبافی ایران علاقه داشته، پیش از مرگ نقشه این قالی را کشیده و برای بافت آن را به ایران فرستاده تا در مراسم دینی و آیینی شان، شبیه پرده های شمایل پرنقش و نگار و مقدس در آرایه های مربوط به مراسم مورد نظر به کار گرفته شود، و نه در زیر پا؛ بلکه چون تابلویی زیبا و هنرمندانه در پیشانی این مجلس بر دیوارها نقش بندد. قالی قرار بوده دراصفهان ودرکارگاه «مرادخان» بافته شود و «اکبر آقا» واسطه ی کار است. مسافران ژاپن به اصفهان وارد می شوند تا قالی آماده را تحویل بگیرند، اما بر خلاف انتظار «ماکوتو» پدر ساکورا و اکبرآقا، قالی اصلاً بافته نشده است زیرا مرادخان آن چنان به سودپرستی مشغول است و آن قدر مشغله دارد که به کلی تعهد خود را برای بافت این فرش فراموش کرده باشد. در حالی که تنها بیست و چند روز به جشن باقی مانده است، ماکوتو که از این خلف وعده و ناکامی غمگین و مأیوس شده، تصمیم می گیرد دست خالی به ژاپن باز گردد. اما روزبه، پسرک نوجوان قصه که به علت مریضی پدرش، درشکه ی پدر را در دست گرفته و با آن در میدان نقش جهان کار می کند، اصرار می‌ورزد که اکبرآقا از «مَه باجی» که مدیر داخلی کارگاه قالیبافی مرادخان است بخواهد تا او و کارگرانش قالی را در مدت بیست روز باقی مانده به دست گیرند و به پایان رسانند. پیشنهاد روزبه پذیرفته می شود و جنب وجوشی همه جانبه آغاز می گردد. بافندگان، روز و شب، در سه نوبت پشت دار قالی می نشینند تا آن را در موعد مقرر تحویل دهند. دست های زنان، مردان و نوجوانان ایرانی، میلیونها گره را بر طبق نقشه مادر ساکورا بر تار و پود فرش می نشانند، تا آخرین آرزوی او مبنی بر بافته شدن این قالی را به واقعیت بدل کنند و اینگونه یاد و خاطره او را با تار و پود قالی ایرانی جاودانه سازند. و اینچنین قالی، که سوغات و نماد فرهنگ و هنر ایران است بافته می شود و در این بین فرصتی پدید می آید تا قالی ایران که قدمتی چند هزار ساله دارد به قهرمان اصلی فیلم سینمایی «فرش باد» بدل شود.
«فرش باد» قصه آدم های جدا از هم است که به واسطه یک فرش به هم نزدیک می شوند و با هم گره می خورند. خاطره ایی از سفره های رنگارنگ ایرانی، اُرسی و هشتی و حیاط و حوض، پاتیل های رنگرزی، زنان بافنده، خامه هایی که زیر نور خورشید خشک می شوند و هزاران خاطره ی دور و نزدیک دیگر. قصه ی میراثی که هنوز علی رغم همه مشکلات و بی اعتنایی ها، ارزش و اعتبار خود را حفظ کرده و همچون سایر هنرهای سنتی نگذاشته سقفش را به زور پایین بیاورند. قصه فیلم با بدقولی ما ایرانی ها شکل می گیرد و با معرفت و مهمان نوازی‌مان پیش می رود. «فرش باد» درباره ماست که دلمان نمی آید بدقول و نامرد باشیم. داستان آدم های خاکستری، و آدم هایی که شاید خیلی خوب نباشند اما بد هم نیستند و هنوز آنقدر مرام و معرفت در وجودشان مانده که بر سر قول‌شان بمانند.

«فرش باد» حکایت فرهنگ رنگارنگ ما ایرانی هاست که در میان زندگی غبارآلود شهری محو شده‌ایم و شاید تنها یادگار باقی مانده از آن ایام همین فرش زیر پایمان باشد، بافته ایی که هنوز رنگ هایش باقیست و طرح هایش طراوت دیروز را در خاطرمان گره می زند. گره ای از غم، از شادی، از عشق و یا از روی دلتنگی، که به قولی می شود همه این ها را از پشت فرش خواند، سخن گفتن از ناگفته های یک فرش، از ابتدا تا انتها، انتهایی که حتی به سن آدمی هم نمی رسد، فرش، قهرمان رویین تن و نامیرای فرهنگ ماست. قهرمانی که می تواند با زبان بی زبانی اش، زبان مشترک انسان های بیگانه باشد.
«فرش باد» حکایت اشتراکات فرهنگ هاست، حکایت گلدان و محراب. گلدان، شئ مقدس برای ژاپنی ها که خاکستر مردگانشان را در آن نگه می دارند و محراب جایگاهی مقدس و روحانی در فرهنگ اسلامی ایرانی که در آن نماز بر پا می دارند و این دو در یک فرش به اشتراک گذاشته شده اند.

فرش‌هایی با شهرت زیگلِر

کیمیا ملکی
کارشناسی ارشد پژوهش هنر - هنر تهران

خانم آنت ایتیگ پژوهشگر انگلیسی، معتقد است که عامل اصلی در رونق فرش ایران در دوره قاجار؛ توسعه روزافزون بازارهای بین‌المللی برای این محصول بوده که مستقیماً با افزایش اهمیت استراتژیک و بازاریابی خاورمیانه برای ملل صنعتی ارتباط داشته است.

همیشه در کتاب های تاریخی می خوانیم که دوران قاجار بر خلاف دوران صفویه هنر و صنعت رو به افول رفته است و استعمار بر هنر ایران سایه می افکند اما در برخی کتب نوشته شده است دهه ۱۲۹۰ ه، ق (۱۸۷۰ م) به بعد ایران با رونق فرش بافی مواجه می شود. سیسیل ادواردز سال ۱۸۷۵ میلادی یعنی یک دهه قبل از قتل ناصرالدین شاه را «سال احیای نو قالی بافی در ایران» می داند.

در مورد علت رونق فرش بافی در نیمه قرن سیزدهم هجری قمری عده ایی به علت شیوع بیماری کرم ابریشم در آن سال ها که باعث کاهش شدید ابریشم شده است چنین استدلال می کنند که درآمد حاصل از فروش فرش جایگزین درآمدی می شود که زمانی از صادرات ابریشم به دست می آمد، ولی برخی مخالف این نظر را ابراز کرده اند؛ از جمله خانم آنت ایتیگ پژوهشگر انگلیسی که مطالعاتی راجع به فرش دوران قاجار انجام داده است معتقد است که عامل اصلی در رونق فرش ایران توسعه روز افزون بازارهای بین المللی برای این محصول بوده که مستقیما با افزایش اهمیت استراتژیک و بازاریابی خاورمیانه برای ملل صنعتی ارتباط داشته است.(حشمتی رضوی، ۱۳۸۷، ۲۴۰)

راه اندازی شرکت های چند ملیتی فرش

بزرگترین ویژگی خاص فرش بافی دوران قاجار ایجاد شرکت های چند ملیتی بود که برای فروش قالی ایران سرمایه گذاری هنگفتی به عمل آوردند. طبیعی است روش مدیریت شرکت های چند ملیتی در کشورهای توسعه نیافته شکل خاص خود را که همان استعمار طلبی و استثمار خواهی باشد همیشه به همراه داشته است. شرکت های مذکور در ظاهر برای تشویق صادرات فرش ولی در واقع برای بدست آوردن سود بیشتر، قالی بافان را تشویق به بافت فرش های ارزان قیمت و مناسب تقاضای بازارهای باب اروپا و آمریکا می کردند که اکثرا با کیفیت نازل بافت و رنگ های شیمیایی فرار(معروف به جوهری) همراه بود.

مهمترین این شرکت ها عبارت بودند از :

۱- شرکت انگلیسی- سوئیسی «زیگلر» که در سال ۱۸۷۸ میلادی در تبریز و سپس در اراک(سلطان آباد) تاسیس شد.

۲- شرکت ایتالیایی- انگلیسی « برادران کاستلی»

۳- شرکت تجارت قالی مشرق زمین نیویورک که با سرمایه گذاری بین المللی انگلیس – ایتالیا – روسیه و آلمان تاسیس شد.

۴- شرکت انگلیسی – یونانی « شرکت فرش شرق لندن» که با علامت اختصاری O.C.M در کرمان آغاز به کار کرد.

۵- نمایندگان کمپانی های دیگری چون تاوشانچیان، عطیه و چند شرکت دیگر که به دادوستد فرش می پرداختند.

۶- سردسته همه این شرکت ها زیگلر بود که مرکزش در منچستر قرار داشت و علاوه بر تولید فرش به کار خرید و فروش فرش های کهنه و نو می پرداخت. یک جفت قالی اردبیل معروف را شرکت زیگلر خریداری کرد و به خارج انتقال داد.(حشمتی رضوی، ۱۳۸، ۲۴۲)

آغاز کار زیگلر

شرکت سرمایه گذاری زیگلر اولین شرکت خارجی صادر کننده فرش ایرانی به غرب بوده است. این شرکت که دفتر اصلیش در منچستر انگلستان بود در ابتدا به صورت تجارتخانه فعالیت می کرد که پارچه های کتان طرح دار انگلیسی را به ایران و دیگر کشورهای خاور نزدیک و میانه وارد می کرد. اما این شرکت پس از مدتی فعالیت خود را در ایران با صادرات تریاک و دیگر محصولات چیدنی گسترش داد. مدت کمی پس ار تاسیس تجارتخانه زیگلر در سال ۱۸۶۷ میلادی، آنها به تجارت فرش های ایرانی نیز پرداختند که این تبادلات در اواخر قرن ۱۹ پیشرفت خیره کننده ای داشت.

به نظر می رسد که کمپانی زیگلر به تبادل پارچه های کتان با ابریشم و تریاک می پرداخته است. با توجه به اینکه ایران و حوزه ی دریای خزر یکی از مهمترین مراکز پرورش کرم ابریشم بوده است اما در سال ۱۸۶۵ بیماری کرم ها را فرا می گیرد و در نتیجه تولید ابریشم به حداقل می رسد. بدین ترتیب دوسال بعد آن ها به صادرات فرش ایرانی می پردازند که پس از دوران صفویه قابل توجه ترین صادرات آن دوران بوده است.

یکی از نکات قابل توجه در اسناد به دست آمده آن است که فرش های پرزدار آنچنان در طراحی داخلی خانه ها در زمان قاجار کاربرد نداشته است، اما هنگامی که فرش های ایرانی در اواخر قرن ۱۹ به غرب صادر می شوند، طبقه بالا ومتوسط جامعه ایرانی به سلایق غربی ها علاقه مند و خواستار استفاده از فرش های پرزدار می شوند.

با توجه به آنکه شرکت زیگلر یک شرکت خصوصی بوده است تا دولتی، اسناد نه چندانی از آن در اداره اسناد تجارت خانه ها موجود نیست. با توجه به این فقدان اسناد بیشترین تاریخ این شرکت را می توان بر اساس دفترچه ی خاطرات اولین رئیس بخش سلطان آباد شرکت زیگلر یعنی امیل آلپیگر(۱۸۴۱-۱۹۰۵) که در سال های ۱۸۵۹ تا ۱۸۹۶ در ایران سکونت داشته است به دست آورد. این دفتر که در آن برخی حساب و کتاب های مربوط به تولیدات فرش نیز در آن نوشته شده است، شامل انواع سایزها، طرح ها، قیمت ها و لیست موارد خریداری شده برای کارگاه های سلطان آباد، مشهد و دیگر کارگاه های موجود در اواسط سال ۱۸۷۰ میلادی است. همچنین نام برخی از افراد تحویل گیرنده فرش ها در اروپا در این دفترچه آورده شده است، این دفترچه که شامل ۴۴ برگ است بین سال های ۱۸۷۸-۱۸۷۲ به زبان های فرانسه و آلمانی و کمی هم انگلیسی نوشته شده است. گفته می شود که خط عبری نیز در آن به چشم خورده است و می توان گفت نه تنها منبع خوبی برای مطالعات تاریخ شرکت زیگلر و بلکه منبعی برای مطلع شدن از وضعیت اقتصادی آن دوران است.

شعبه سوییسی صادرات و واردات زیگلر در سال ۱۸۵۵ میلادی در منچستر انگلستان تاسیس شد. در سال ۱۸۵۷ جان فلیپ زیگلر که فردی سوییسی بود به عنوان مدیر این شرکت انتخاب شد. در کتاب راهنمای جامع تجارتخانه های منچستر، زیگلر به عنوان شرکتی معرفی می شود که بازارهایش در خاور دور و روسیه بوده است. بحث گشودن شعبه زیگلر در بریتانیا به افزایش اهمیت بازار کالاهای سوییسی در خارج از این کشور باز می گردد. کالاهای سوییسی مانند پارچه از سوییس به بریتانیا و دیگر نقاط صادر می شدند، اما بریتانیا یکی از مهمترین مقاصد این بازار به شمار می رفت و همچنین کالاها برای صادر شدن به دیگر نقاط، به بنادر بریتانیا احتیاج داشتند و این روابط تجاری بریتانیا و سوییس، شرکت زیگلر را برای تاسیس شعبه ای در منچستر ترغیب کرد.

با توجه به یکی از اسناد خطی منتشر نشده که در موزه ویکتوریا و آلبرت موجود است، یکی از دفاتر اولیه ی بین المللی زیگلر در تونس بوده و همچنین یک دفتر نیز در ترابوزان تاسیس کرده بودند.

در سال ۱۸۶۷ میلادی هنگامی که زیگلر به عنوان یکی از شرکای تجاری کمپانی دینر، هنهارت که یک کمپانی سوییسی فعال در زمینه واردات اجناس پنبه ای در تبریز و رشت بود کار خود را در ایران بنا نهاد. در آن زمان آلپیگر که در کمپانی دینر، هنهارت مشغول به کار بود همکاری خودش را با شرکت زیگلر آغاز کرد و در دوره ی نسبتا کوتاهی شعبات زیگلر در تهران، اصفهان، شیراز، بوشهر، یزد، کرمانشاه و سلطان آباد اراک تاسیس شدند.

در ایران، زیگلر به دلیل واردات پارچه های پنبه ای منقوش اروپایی اهمیت داشت که این پارچه ها را با قیمت مناسب و کیفیت خوب و متنوع به ایران وارد می کرد. تا اواخر سال ۱۸۷۰ زیگلر اجناس پنبه ایی را به ایران از طریق ترابوزان و قفقاز وارد می کرد و تبریز اولین نقطه ی ورود کالا به ایران بود.

در سال ۱۸۷۰ تبادلات زیگلر به این صورت بود که پارچه های کتان و پنبه ایی را به ایران وارد و در عوض سکه های طلا و محصولات داخلی به ویژه ابریشم و تریاک را صادر می کردند. ابریشم در سال های زیادی یکی از محصولات مهم مناطق حوزه دریای خزر به شمار می رفت و در مناطق شمالی ایران پرورش کرم ابریشم رایج بود.

اما در سال ۱۸۶۰ بیماری پیرانِ که یک نوع آفت عفونی در کرم و قبل از پروانه شدن است در میان کرم های ابریشم آن منطقه فراگیر شد. پیر همان پپر به معنای فلفل است که می توان همان آفت فلفل سیاه ترجمه کرد. بیماری کرم ابریشم در گیلان تهدید بزرگی نه تنها برای ساکنین آن منطقه و بلکه تعدادی از شرکت های خارجی از جمله دینر هانهارت که تمرکز خود را بر روی صادرات ابریشم گذاشته بودند، بود. اما گویا تجربه ی شرکت زیگلر در رشت نیز متفاوت بوده است و در یکی از گزارش های نگاشته شده در رشت توسط کنسولگری بریتانیا در ایران در سال ۱۸۷۲ اینچنین گفته شده است:

«بنگاه آقای زیگلر در منچستر که به نام زیگلراند کمپانی مشهور بود، در گیلان تحت قیومیت(حفاظت) یک شعبه داشت. فعالیت این شعبه تا قبل از این به سفارش ضایعات ابریشم که به نام پوسته و دکمه خوانده می شد برای بازارهای مارسی محدود شده بود. این بنگاه خود را به صورت شرکت پر رونقی نشان داده بود و همه چیز حاکی از آن بود که عملیات این شرکت گسترش می یابد.»

و در سال ۱۸۷۷ میلادی همچنان ادامه می دهد که کمپانی:

«... در تجارت مربوط به خرید ابریشم و ضایعات آن تا آنجا که می توانستند از گیلان برای بازارهای انگلستان داخل شده بودند...»

اطلاعات اضافه تر درباره تجارت ابریشم شرکت زیگلر درسال ۱۸۷۰ در دفترچه آلپیگر نیز موجود است که وی درباره قیمت های ابریشم نه تنها حوزه شمال ایران و بلکه خراسان نیز یادداشت هایی را نگاشته است.

«... اولین نمایندگی های موسسه در ایران در سال ۱۲۸۴ ه.ق (۱۸۶۷م)، در

ملکی، کیمیا؛ بررسی فرش های مشهور به زیگلر؛ پایان نامه کارشناسی فرش؛ تهران: دانشگاه هنر، ۱۳۹۰

شهر های تبریز و رشت تأسیس شد. گرچه طبق نظریه ی رایج، ارتباطی بین مرض کرم ابریشم و رونق بافت فرش، به خصوص سازمان صنعت روستایی زیگلر در سلطان آباد ملاحظه شده و این واقعیت که موسسه تا دوسال بعد از شیوع بیماری، نمایندگی بافت فرش خود را در ایران دایر ننموده و این که بلافاصله پس از آن عملیات بازرگانی خود را (از جمله صادرات ابریشم) در دهه ۱۲۹۰ ه.ق (۱۸۷۰میلادی) در گیلان گسترش داد، همگی نشان می دهد که شرکت در جست و جوی کالاهای صادراتی جایگزین ابریشم نبوده است، بلکه تصمیم به سرمایه گذاری مجدد در تولید فرش در سلطان آباد، ظاهرا در درجه اول تحت تاثیر رشد روزافزون تقاضای آن زمان غربی ها برای فرش های شرقی بوده است...»(آنت ایتیگ، تاریخ و هنر فرش بافی در ایران، براساس دایره المعارف ایرانیکا.ص۹۹)

با توجه به این فرضیه که بیماری کرم ابریشم باعث رشد و ترقی فرش بافی زیگلر شده است، اما با در نظر گرفتن دو دلیل می توان این فرضیه را رد کرد. چراکه:

۱- کمپانی اولین دفتر ایران خود را تا دو سال بعد از آفت کرم ابریشم تاسیس نکرد.

۲- زیگلر به تدریج فعالیت های تجاری خود اعم از صادرات ابریشم را در گیلان و خراسان در سال های ۱۸۷۰ توسعه داد و این ها نشان دهنده این است که زیگلر نه تنها به دنبال جایگزین برای صادرات ابریشم نبوده بلکه به دنبال جنس صادراتی اضافه بر ابریشم بوده است.

در نهایت می توان اینطور نتیجه گرفت که صنعت فرش بافی به صورت سراسری و یکپارچه در همه ی مناطق رشد نکرد و در هر منطقه در زمانی مختلف به اوج رسید. بنابراین افزایش صادرات فرش دستباف در اواخر قرن ۱۹ میلادی را نمی توان تنها به دلیل برقراری تعادل مالی با غرب پس از سقوط صادرات ابریشم دانست و باید به عوامل دیگر نیز توجه کرد. یکی از مهمترین دلایل را می توان افزایش تقاضای بازار غرب برای فرش های شرقی که در اواخر سال ۱۸۵۰ میلادی آغاز شد، دانست.

در اواخر قرن نوزدهم میلادی اروپا و آمریکا در راستای استراتژی های واردات اجناس خاورمیانه به جوامع صنعتی غرب علاقه مندی به فرش ها و منسوجات شرقی نیز افزایش یافت. دلایلی همچون: نمایشگاه های بزرگ و بین المللی در موزه ها، احیای هنر های تزیینی* در بریتانیا که به جنبش هنرها و صنایع دستی شناخته می شود. و در نهایت به کل اروپا رسید و تاسیس فروشگاه های بزرگ شرقی در آمریکا و اروپا و یا اختصاص دادن غرفه های اجناس شرقی در فروشگاه های بزرگ.

جنبش هنرها و صنایع دستی توسط طراح، شاعر، نویسنده و منتقد انگلیسی ویلیام موریس در نیمه دوم قرن نوزدهم در معماری و هنرهای دکوراتیو آغاز شد و مدعی وحدت هنرها و استادکاری سنتی و صنایع دستی و خواستار کیفیت مواد در فرآورده های تولیدی بود.(پورعلم، ۱۳۸۶، ۱۶)

وحید نورمحمدی

سرزمین مفرغ و بلوط...

بررسی روش های تولید و تجارت فرش دستباف در استان لرستان این استان در جنوب غرب ایران واقع شده است و از شمال به استان های مرکزی و همدان، از جنوب به استان خوزستان، از شرق به استان اصفهان و از غرب به استان های کرمانشاه و ایلام محدود می شود.

مرکز این استان خرم آباد است. بررسی های اقلیمی نشان می دهد که خرم آباد زمستانی معتدل و تابستانی گرم دارد.

وسعت این منطقه در حدود ۲۸۵۵۹ کیلومتر مربع می باشد و جمعیت آن بر اساس سرشماری سال ۱۳۸۵، ۱۷۱۶۵۲۷ نفر بوده است. این استان دارای حدود ۹ شهرستان، ۱۰ شهر، ۲۰ بخش، ۸۱ دهستان و ۲۸۴۲ آبادی مسکونی است.

شهرستان های آن عبارت است از: خرم آباد، بروجرد، الیگودرز، دورود، ازنا، کوهدشت، دلفان، سلسله و پلدختر.

تولید فرش در استان لرستان

تولید فرش دستباف در استان لرستان به ۳ روش صورت می گیرد: روش تک بافی، روش عامل و روش متمرکز

۱- روش تک بافی:

عشایری: در این روش بافندگان عشایری بعد از چیدن پشم گوسفندان خود، آنها را شستشو داده و با ابزار و وسایل بومی و سنتی پشم ها را دسته بندی می نمایند و سپس با ابزاری به نام دوک آن ها را به صورت نخ پشمی در می آورند و با استفاده از مواد رنگزای گیاهی که در مراتع و کوهستان ها به صورت خودرو رشد می کند، نخ ها را رنگ نموده و پس از استقرار دار قالی بافی به صورت افقی با نخ های پشمی یا چله ی پنبه ایی چله کشی را انجام می دهند و اقدام به بافت به صورت ذهنی می نمایند. در این روش نبود وسایل حمل و نقل و راههای مناسب هزینه های تجارت را به شدت افزایش می دهد به طوری که حمل و نقل کالا ها فقط در فواصل کوتاه و نزدیک انجام می گیرد. و اغلب افراد در طول عمر خود فقط کالاهایی را مصرف می کنند که در منطقه ی محل سکونت آنها تولید می شود و تولید کنندگان نیز به ناچار همیشه مقادیر محدودی کالا تولید می کنند و خود مصرف کننده های کالاهای خویش هستند.

در چنین شرایطی وقتی یک تاجر یا سایر افراد به این مناطق روی می آورند با موارد متعددی از کالاها با طرح ها و کیفیت متفاوت رو به رو می شوند. تجارت این نوع بافته ها به صورت انفرادی صورت می گیرد چون فاقد نظم کارگاهی و نقشه واحد برای تولید انبوه می باشد.

روستایی: در این روش خود بافنده اقدام به تهیه خرید مواد اولیه از خامه رنگی گرفته تا نقشه، دار و ابزار، ازفروشگاه های واقع در بازار های محل سکونت شان می نمایند.

شهری: این روش نیز مانند روش روستایی می باشد.

در روش روستایی و شهری، کیفیت مواد اولیه، نقشه و تخصص بافنده است که نشان مرغوبیت فرش خواهد بود.

در این روش نمی توان مطمئن بود که فرش های تولید شده، بدون عیب و نقص بوده، و از نظر ارائه به بازار دارای مشکل نباشند.

۲- روش عامل:

در این روش تولید کنندگان فرش که در فرهنگ عام صاحب کار

نامیده می شوند. توسط رابطی به نام عامل با بافندگان ارتباط برقرار می نمایند. عامل طی قراردادی با صاحب کار متعهد می شود بافندگان ماهر را به صاحب کار معرفی نمایند و صاحب کار مواد اولیه، نقشه و سایر وسایل و ابزار مرتبط را به وسیله عامل در اختیار بافنده قرار می دهد.

۳-روش متمرکز:

در این روش با احداث کارگاه های متمرکز و نیمه متمرکز اقدام به ساخت سالن های مناسب و استاندارد طبق ضوابط و مقررات می نمایند.

قیمت فرش تمام شده در کارگاه های متمرکز نسبت به بافت فرش های خانگی و تک بافی بالاتر است ولی از نظر کیفیت بافت و زیبایی، فرش های تولیدی در چنین کارگاه هایی قابل مقایسه با بافت های پراکنده خانگی نخواهد بود.

عوامل مهم و تأثیر گذار در تجارت فرش دستباف استان لرستان:

یکسان نبودن منابع و عوامل تولید

یکسان نبودن مناطق استان از نظر دسترسی به امکانات و مواد اولیه

کمبود نقشه فرش متعلق به استان با عنوان فرش لری

وابستگی به استان های همجوار در تهیه مواد اولیه ی مصرفی

شرایط اقلیمی متفاوت در استان لرستان

همچنین متولیان فرش استان در قالب اتحادیه های فرش دستباف، در اعمال سیاست های تجاری خود بین استان های همجوار یا شرکای تجاری با سایرین یکسان عمل نمی کنند، با برخی از استان ها روابط تجاری و اقتصادی بیش تر از سایرین برقرار می کنند و با تشکیل اتحادیه های اقتصادی و ایجاد نمایشگاه سعی در افزایش مبادلات تجاری بین خود و اعضای آن اتحادیه و کاهش موانع تجاری دارند.

استان حسب وضعیت اقتصادی خود، سیاست های تجاری مختلفی را اتخاذ می کند چه بسا برای حمایت تولید کنندگان داخلی یا کاهش وابستگی به استان های دیگر برای نفوذ در بازارهای داخلی و خارجی با تشویق سرمایه گذاران، یارانه های مختلف و انواع تسهیلات اقتصادی و حقوقی ارائه می دهد.

ناگفته نماند تجارت کالای چون فرش دستباف، آن هم در استان لرستان به روش استاندارد و یا تا حدودی مطابق استاندارد، در ابتدای عمر خود بوده و امید است با برنامه ریزی های اصولی و استفاده درست از ظرفیت های موجود جایگاه اصلی خود را در میان رقبا بدست آورد.

علاوه بر این در این استان گرایش به بافت فرش های بزرگ پارچه(ابعاد بزرگ) خیلی کمتر از فرش هایی با ابعاد کوچکتر و تابلو فرش می باشد، زیرا شرایط اقتصادی حاکم بر استان ایجاب نمی کند همانند استان های اصفهان، تبریز، خراسان و... در زمینه فرش های بزرگ پارچه فضا سازی و بازاریابی نماید.

علاوه براین خطر دامپینگ(ارزان فروشی و شکستن قیمت ها) توسط استان های دیگر نیز تجارت فرش این استان را تحت تاثیر قرار می دهد.

منابع و مآخذ:

اربابی، بیژن.(۱۳۹۰). بازاریابی فرش دستباف، جزوه درسی(درسنامه). تهران:دانشگاه هنر.

گلستانی، مجتبی. (۱۳۹۰). مدیریت تولید فرش دستباف، جزوه درسی(درسنامه). تهران:دانشگاه هنر.

غیاثی ندوشن، سعید.(۱۳۸۹). دانستنی های ایران(جاذبه های گردشگری ایران). تهران:دفتر مطالعات فرهنگی و برنامه ریزی اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.

گفتگو با ایرج کاویانی مدیریت فرش دستباف سازمان بازرگانی استان لرستان.

گفتگو با چند تن از بافندگان عشایری تحت حمایت اتحادیه ی فرش دستباف روستایی شهرستان سلسله.

گفتگو با عارف حسنوند مدیر شرکت تعاونی تولیدکنندگان فرش دستباف روستایی شهرستان سلسله.

گفتگو با مرتضی سراب یاسی مدیریت اجرایی اتحادیه فرش دستباف شهرستان خرم آباد.

نرگس احمدی

سلیقه‌یابی فرش ایران در ایالات متحده آمریکا

فرش ایرانی در ینکه دنیا

ایالات متحده ی آمریکا کشوری در آمریکای شمالی، و به پایتختی شهر واشنگتن دی‌سی است. آمریکا سومین کشور پر جمعیت دنیا و سومین کشور پهناور جهان است، و از لحاظ نژادی و گوناگونی مردم، متنوع‌ترین کشور جهان شناخته می‌شود.

نظام حکومتی آمریکا در چارچوب قانون اساسی، و بر اساس سیستم جمهوری فدرال بنیان نهاده شده‌است. این کشور در سال ۱۷۷۶ میلادی (۱۱۵۵ ه.ش)، در پی اعلام استقلال و اتحاد ۱۳ مستعمره ی سابق بریتانیا شکل گرفت.

کشور آمریکا از شرق با اقیانوس اطلس، در غرب با اقیانوس آرام، از شمال با کشور کانادا، و از جنوب با مکزیک همسایه‌است. این کشور از راه پایگاه دریایی گوانتانامو نیز مرز مشترک اندکی با کوبا دارد. آمریکا همچنین از طریق آلاسکا با روسیه مرز آبی دارد.

به علاوه، مجموعه‌ای از جزیره‌ها، ناحیه‌ها، و مناطق متعلق به آمریکا در سراسر جهان پراکنده‌اند.

ایالات متحده آمریکا پس از حضور در جنگ جهانی اول و جنگ جهانی دوم، قدرت اثرگذاری خود در جهان را گسترش داد.

سلیقه یابی فرش ایران در بازار امریکا

یکی از نکات مهم در بررسی تقاضا این است که بتوان رفتار مصرف کننده را تحت هر شرایط مشخصی پیش بینی کرد. در این زمینه یکی از منابع اطلاعاتی، مسئولین فروش هستند. مسئولین فروش دارای ارتباط مستقیم و مداوم با خریداران هستند، نظرات آنان می تواند در تعیین تقاضا مورد استفاده قرار گیرد. برای خریداران ۸ معیار در انتخاب فرش موثر است:

۱) ابعاد ۲) قیمت ۳) رنگبندی ۴) بافت ۵) محل بافت ۶) رجشمار ۷) طرح و نقش ۸) رنگرزی

در اینجا به میزان و نوع تقاضا در امریکا با توجه به پنج عامل رنگ، طرح، اندازه، محل بافت و رجشمار می پردازیم.

الف) رنگ: از نظرعرضه کنندگان فرش مقیم خارج از کشور، رنگ مهمترین و جذاب ترین پارامتر برای جلب مشتریان می باشد. لیکن نکته ای که معمولا مشتریان فرش به آن توجه نمی کنند هماهنگی رنگ فرش با پارکت، رنگ دیوار و بطور کلی عناصر معماری داخلی و منزل خریداران می باشد. به همین دلیل است که عرضه کنندگان فرش بایستی تلاش کنند، برای تبلیغ فرش از تصاویر رنگی همراه با چگونگی کاربرد و چیدمان فرش در منزل مسکونی استفاده نمایند.

مشتریان فرش دستباف در کشور امریکا ضمن این که متقاضی رنگهای ملایم و روشن(کرم) می باشند. اما در برخی مواقع رنگهای لاکی، قرمز شرابی، چوبی و... را نیز می پسندند. فرش هایی با متن روشن همچون بژ و آبی، فروش بالایی در این کشور دارند اما پیش از آن؛ زمینه های قرمز شرابی و لاکی مورد تقاضای امریکاییان می باشد. در این میان رنگهایی چون قهوه ای، خاکستری، زیتونی، هلویی و نارنجی نیز در این کشور مورد پسند

عده ای خاص می باشد.

ب) طرح و نقش: بعد از رنگ مهمترین و جذابترین عامل در انتخاب قبل از خرید فرش دستباف طرح و نقش می باشد. به عبارتی می توان گفت در نگاه اول رنگ و رنگبندی فرش پس از آن طرح و نقش است که توجه مشتری را جلب می کند. آنچه در طرح و نقش در شرایط فعلی بسیار جالب است این است که اکثریت عرضه کنندگان فرش اعلام نموده اند"مشتریان فرش، فرش های خلوت و کم کار از نظر طرح و نقش را به فرش های شلوغ و پرکار ترجیح می دهند". البته طرح و نقش های شلوغ نیز مشتری های خاص خود را دارند.

بررسی های انجام شده نشان می دهد که مشتریان امریکایی متقاضی فرش هایی با طرح و نقش هندسی، ایلی و عشایری، لچک ترنج ماهی، لچک ترنج شاه عباسی، لچک ترنج اسلیمی، افشان ماهی، افشان شاه عباسی و طرح های افشان اسلیمی می باشند.

انواع لچک ترنج بیشترین تقاضا را در میان سایر طرح ها دارد؛ طرح هایی نظیر لچک ترنج شاه عباسی، لچک ترنج گلدار، لچک ترنج هندسی و شاه عباسی ترنج دار از این دسته اند. طرح های ترنج دار نیز پس از لچک ترنج مورد پسند امریکاییان است. طرح هایی چون ترنج دار کف ساده، شاه عباسی ترنج دار، ترنجی گلدار و ترنجی ماهی از این دسته می باشند.

ج) اندازه: بعد از انتخاب فرش از نظر رنگ و طرح، بحث اندازه فرش برای خریداران بسیار مهم می باشد. با توجه به این که فرش کالایی با دوام برای خریدار می باشد ابعاد آن بایستی به نحوی انتخاب شوند که در بلند مدت قابل استفاده باشد.

مشتریان امریکایی به دلیل داشتن محیط های بزرگ در خانه ها، به فرشهایی بزرگ پارچه تمایل دارند. البته قطع های زرع و نیم و زرع و چارک و کناره ها نیز مورد توجه امریکاییان است.

د) محل بافت: به نظر می رسد مشتریان فرش دستباف بعد از انتخاب فرش مورد نظر خود بر اساس رنگ و طرح و ابعاد، به محل و منطقه بافت توجه می نمایند.

مشتریان امریکایی بیشترین تقاضا را در مناطق شهری باف دارند. از جمله قم، اصفهان و تبریز. همچنین به خریداری فرش های تولید شده در منطقه بیجار نیز علاقه مند هستند.

ه) رجشمار: به نظر عرضه کنندگان فرش، مشتریان فرش در بازارهای هدف اطلاعات زیادی در خصوص رجشمار فرش ندارند. آنچه برای آنان مهم است کیفیت فرش بافته شده و زیبایی رنگ، طرح و نقش و اندازه ی آن است.

از نظر تجار بهترین رجشمار در کشور امریکا ۶۰_ ۵۵ و ۵۰_ ۴۵ و ۵۵_ ۵۰ و ۴۰_ ۳۵ و ۳۵_ ۳۰ می باشد. مشتریان امریکایی در این زمینه با کانادایی ها هم سلیقه اند.

ابعاد مورد بررسی دیگری نیز در این زمینه وجود دارد. همچون جنس مواد اولیه، رنگ متن و حاشیه، نوع رنگرزی.

بطور خلاصه می توان گفت امریکایی ها تمایل بیشتری به خرید قالی هایی با پرزهایی از جنس پشم دارند و درصد بیشتری از فروش فرش ها مختص فرش های پشمی می باشد. پس از فرش های پشمی، به ترتیب فرش های گل ابریشم و ابریشم مورد تقاضای این منطقه می باشند.

جدول مقابل وضعیت فروش فرش هایی با ابعاد بزرگ عرضه شده در بازار امریکا و کانادا توسط سایت «راگ من»، بر اساس منطقه بافت را نشان می دهد.

منطقه بافت	فروش رفته	فروش نرفته	جمع کل
مود	۹	۱	۱۰
اراک	۱۰	۰	۱۰
اردبیل	۱۰	۱	۱۱
اردکان	۱۴	۰	۱۴
بختیاری	۱۹	۱	۲۰
بیرجند	۱۳	۰	۱۳
تبریز	۸۳	۱۰	۹۳
ترکمن	۵	۲	۷
جوشقان	۲	۰	۲
زنجان	۳	۰	۳
ساروق	۱۱	۴	۱۵
شهرضا	۴	۰	۴
کاشان	۳۳	۳	۳۶
کاشمر	۳۶	۵	۴۱
کرمان	۲۳	۴	۲۷
کلاردشت	۱	۱	۲
کلیایی	۲	۰	۲
گلپایگان	۶	۰	۶
لیلیان	۵	۰	۵
چهار محال	۹	۰	۹
مشهد	۱۰	۴	۱۴
مهربان	۵	۰	۵
نجف آباد	۳۸	۵	۴۳
ویس	۴	۰	۴
هریس	۸	۳	۱۱

مطابق این جدول، فرش های بافته شده در مناطق تبریز، کاشان، کاشمر، کرمان، بختیاری، بیرجند، ساروق و اراک نسبت به سایر مناطق، دارای فروش بیشتری بوده است.

گلیم افشار

مینا تقی‌خانی

ریشه قبایل افشار یا اوشار به قبیله های ترک نژاد «اغوز» یا «غز» برمی گردد، که از دشت های «قبچاق» ترکستان مهاجرت کرده اند. این قوم که در ابتدای سکونت شان در خوزستان از اهمیت چندانی برخوردار نبودند، در دوران حکومت وحشیانه ی «شوملا» معروفیتی نسبی در میان قبایل دیگر پیدا کردند.

افشارها، در میان مردم ترک زبان، از اصلی ترین قبیله های ایرانی اند و هنوز تعداد قابل ملاحظه ای از آن ها در آذربایجان و خمسه (غرب)، خراسان (شمالی شرقی) و کرمان و خوزستان (جنوب)، زندگی می کنند. افشارهای خمسه که در زنجان، همدان و نواحی اطراف شمال غربی ایران سکونت دارند، به مقدار قابل توجهی با دیگر قبایل ترک نژاد آمیخته، هویت اصلی خود را از دست داده اند. برای مثال، اکثر گلیم های آنان نسخه هایی تجاری از طرح های قبایل دیگر است.

قبایل اصلی دیگر ایران، مانند شاهسون و قشقایی، با وجود پراکندگی، گلیم هایی با طرح هایی متمایز و خاص دارند. افشارها به منظور مطابقت با محیط زندگی خود، با قبایل دیگر آمیخته شدند و آداب و رسوم آنها را پذیرفتند.

«زیر اندازهای تخت باف»در مقابل انبوه زیر اندازهای پرزداری که افشارها از خود به جا گذاشته اند، زیر اندازهای تخت آنها، اندک به نظر می رسد. از زیراندازهای پیچ بافی شده ی گذشته های آنها تعداد زیادی در دست نیست. این امر چنانکه خواهیم دید، در مورد گلیم و پلاس هم صدق می کند. زیر اندازهای پیچ باف افشار که خود آن را سوزنی می نامند، دارای تناسبات متعادل و بافتی ظریف است و مختومه های درخور توجهی دارد. طرح این زیراندازها بیشتر، هندسی و مکرر است. در مواردی هم با بته های کوچک یا درشت تزیین شده اند و همه ی آنها با نظم و ترتیب روی زمینه ی ساده و یکدست سرمه ای، زرد یا لاکی، در کنار رنگ های دیگر قرار گرفته اند. از دیگر ویژگی های این پیچ باف ها، حاشیه های آنهاست که در بیشتر موارد به چند ردیف می رسد. از ویژگی ساختاری این فرش ها، پیچ باف سرتاسری آنهاست که نظیر آن تنها در همسایگان بلوچی و جبال بارزی آنها دیده می شود. حال آنکه در آذربایجان قفقاز، پیچ باف سرتاسری به فراوانی بافته و سوماق نامیده می شود. بعید نیست که این نوع فرش دستاورد اجدادی افشارها از آذربایجان به کرمان باشد.

اما گلیم بافی افشارها موضوع قابل بحث و تا حدودی سوال برانگیز است. با وجود آشنایی آنها با انواع فنون گلیم بافی، از جمله بافت چاک دار، متصل، دو قلابه و به جا گذاشتن نمونه های بسیاری از آنها، افشارها در این زمینه چندان فعال و پربار نبوده اند و نمی توان آنها را با قشقایی ها یا لرها مقایسه کرد، حال آنکه برخی از همسایگان آنها، از جمله لرها، لک ها و غربایی ها گلیم های بیشتری تولید کرده اند. همین امر، تشخیص گلیم افشاری را از گلیم دیگران مشکل تر می کند. گذشته از این امور، نباید فراموش کرد که گلیم از زیراندازهای ویژهٔ ساکنان زاگرس و غرب ایران است و با به انتها رسیدن کوه های زاگرس در کرمان، گلیم بافی هم کم شده و پلاس جایگزین آن می شود.

در تعدادی از گلیم های گذشتهٔ افشارها، چاکی در وسط آنها دیده می شود و مصرف آن برای روشتری و عبور کوهان شتر از داخل این چاک بوده است. از زمانی که شتر از زندگی آنها رخت بر بسته، این گلیم ها بیشتر برای کف پوش به کار می رفته است. علامت دیگر گلیم های افشاری اندازه های کوچک آنها (در مقایسه با گلیم های قشقایی و دیگران) است و در نهایت باید به بخشی از ساختار گروهی از آنها که با پود جایگزین بافته شده اند و نیز سر پلاس های آنها اشاره شود.

افشارها جاجیم بافی ندارند. به طور کلی، در کرمان جاجیم بافی کم است و تنها اقوامی که جاجیم می بافند، غربایی ها و رایینی ها هستند. جاجیم این اقوام شبیه جاجیم های قشقایی بلند و راه های آنها پهن است.

وجود سفره ای که زمینه اش به سبک موج های قشقایی و لری بافته شده، نشانگر آشنایی برخی از افشارها با این بافت است.

در مورد پلاس بافی باید گفت که بیشترین سهم از این بافت متعلق به جبال بارزی هاست، افشارها هم با آن بیگانه نیستند.

«افشار خوزستان»

خوزستان، استان جنوب غربی ایران، اولین اقامتگاه افشارها محسوب می شد. آنها در قرن دوازدهم، طی مهاجرتی گسترده، به ناحیه ی شوشتر که در کناره ی رودخانه ی «گرگو» قرار داشت، آمدند. گلیم های آنان در طرح و بافت به دست بافت های لرها شباهت دارد و گاه به اشتباه در گروه لری/بختیاری طبقه بندی می شود. این منطقه دارای نقوشی

دو یا سه ترنجی، حاشیه ای باریک، تارهای نخی و پودهای پشمی زبر، معمولا بافتی چاک دار و بعضا بافت متصل جفت قلاب می باشد.

«افشار آذربایجان»

به احتمال زیاد در قرن دوازدهم، پیش از هجوم مغولان و مردم ترک نژاد، اقوامی از افشارها در آذربایجان می زیسته اند. هنوز هم تعداد قابل توجهی از آنان به صورت چادرنشین به اراضی مابین کوه های «سهند» و چراگاه های زمستانی شان واقع در ساحل شرقی دریاچه ارومیه مهاجرت کرده اند. طرح های آنها ترنج های بزرگی بر روی زمینه ای یکدست است.رنگهای متداول آنها قرمز تیره، آبی، سفید و روش بافت معمولا چاک دار و گاهی متصل جفت قلاب می باشد.

«افشار خراسان»

افشار خراسان، به دستور شاه عباس و به منظور مقابله با «ترکمن ها» و «ازبک ها»، آذربایجان و کردستان را ترک کردند. بزرگ ترین این گروه ها، قبیله ی «چامیش قزاق» کردستان بود که از اطراف قوچان، شیروان و بجنورد مهاجرت کرده بود. در همان زمان، قبایل آذربایجان نیز در حومه «دره گز» و «ابیورد» مستقر شدند و تا زمان حمله روس ها به شمال شرقی ایران، افشارهای خراسان در اطراف «دره گز» و «کلات نادری» باقی ماندند. دست بافت های آنان معمولا «کلات» نامیده می شود و برخی اوقات به دلیل نسخه برادری قبایل از طرح های یکدیگر، با کارهای کردهای خراسان و بلوچ ها اشتباه می شود. کیف های متعدد و کناره های طویل با طرح های جاجیم باف و پودهای اضافی از دیگر دست بافت های این ناحیه است. نگاره های کوچک در داخل طرح های نواری شکل یا در اطراف یک ترنج از طرح های متن گلیم های افشار خراسان است. رنگ های مورد استفاده آنها قرمز تیره، آبی، قهوه ای شتری، سفید عاجی است. روش بافت چاک دار، پیچ بافی، جاجیم و متصل جفت قلاب می باشد.

«افشار کرمان»

این قبیله مهم ترین و بزرگ ترین گروه از قبایل افشار است که در قرن شانزدهم، به دلیل قیام علیه شاه صفوی به کرمان تبعید شدند. با وجود ترکیب نژادهای مختلف در این منطقه، هنوز هم قبایل گوناگون، ارزش های فردی و فرهنگی خود را محترم می شمارند و از طرفی نیز به منظور ادامه ی حیات و مقابله با مشکلات سخت زندگی کوچ نشینی، به طور کامل در حفظ اتحاد خود می کوشند. افشارهای کرمان با وجود تولید انبوه قالی های گره دار، گلیم های زیادی نیز می بافند که شاید در میان قبایل ایران از بیشترین تنوع و گوناگونی برخوردار باشد. گلیم های افشار طرح ها و نگاره های مختلفی دارد که بعضی از آنان یادآور دست بافت های هندی است. رنگ های متداول این منطقه قرمز تیره، آبی، زرد، سفید، بعضی اوقات سبز می باشد.

«افشار سیرجان»

سیرجان بازار اصلی استان کرمان است. در گلیم‌های سیرجان از روش بافت متصل و جفت قلاب استفاده می‌شود و شیرازه‌های ظریف و ریسمان های اضافه با طرح‌های

مارپیچی و رنگ‌های آبی و طلایی از مشخصات این دست بافت‌ها است. قسمت‌های انتهایی گلیم‌ها به کمک تارهای پنبه ای گیس بافت با دقت به ریشه‌های بلند بافته شده و خود ریشه‌ها نیز برای جلوگیری از ریش ریش شدن با پشم‌های رنگین به یکدیگر متصل شده است. رنگ‌ها معمولا محدود و اکثرا قرمز، آبی و سبز تیره است. در متن این گلیم‌ها نیز همچون دیگر دست بافت های افشار، از گل‌های تزیینی کوچک و سفید استفاده می شود؛ اما بر خلاف گلیم‌های گرمسار، ورامین و بلوچ که گل‌ها به صورت نامنظم در زمینه پراکنده می شود، در گلیم‌های سیرجان گل ها به شکل منظم در متن و حاشیه‌ها قرار می‌گیرد.نوع دیگری از حاشیه طرح چپ و راست دارد و شامل گل‌های تزیینی کوچک و سفید است.

تعداد زیادی سفره و روکرسی نیز در این منطقه بافته می‌شود.

«افشار جیرفت»

جیرفت منطقه‌ای از جلگه‌ها و دره‌های حاصلخیز است که رودخانه‌ی «حلیل» از میان آن عبور می‌کند و توابع کوچک آن در نزدیکی شهر جیرفت قرار دارد. ترکیب بندی گلیم ها در این ناحیه بسیار شبیه به دست بافت‌های بختیاری، به خصوص گلیم‌های شوشتر است که در ششصد کیلومتری غرب کوه های زاگرس واقع شده است. اشکال هرمی موجود در حاشیه های داخلی به طرف متن مرکزی امتداد می یابد. رنگ این متن قرمز تیره و معمولاً دارای سه‌ترنج است. حاشیه‌های خارجی گلیم‌ها با کمک نگاره‌های لاله عباسی تزیین می شود، که نسبت به نمونه های کنگره دار جنوب ایران، از برجستگی بیشتری برخوردار است.

ساختار این گلیم‌ها، بافت متصل جفت قلاب است که موجب ضخامت و استحکام آنها می‌شود. شیرازه های دست‌بافت‌های جیرفت، به کمک روش پیچ بافی محکم شده و قاب های اصلی آن دارای نوارهایی کوتاه است. در ریشه‌بافی این گلیم‌ها تنوع بسیاری را می‌توان مشاهده کرد.

منابع:

• «دست بافت های ایلات جنوب شرقی ایران افشار»/ پرویز تناولی/ انتشارات فرهنگستان هنر

• «گلیم»/ آلستر هال و جوزه ویووسکا/ نشر کارنگ

رضا حیدری شکیب
کارشناسی ارشد مطالعات عالی هنر
- تهران

نگاهی به تاریخچه
رنگرزی سنتی در ایران

چکیده:

فرش دستباف از هنرهای فاخر صناعی ایران، مجموعه ای از چندین هنر و صنعت، و نماینده ذوق، سلیقه و خلاقیت و از چهره های بارز قومی، بومی و ملی این سرزمین است. آنچه در این هنر از دیگر عوامل، مهم می نماید، رنگرزی سنتی به وسیله رنگزاهای طبیعی است. این مقاله در صدد است که، به بررسی و شناسایی این هنر جاویدان بپردازد. ذکر این نکته لازم است که، این پژوهش حاصل تحقیقات کتابخانه ای است.

مقدمه:

تعداد زیادی از گیاهان دارای خواص رنگزایی نهفته هستند، این خواص سبب به وجود آمدن رنگهای فراوانی در حمام رنگرزی شده و اسرار آن توسط دانش گشوده خواهد شد. ماده رنگزایی که از یک گیاه استخراج می شود می تواند واضح، روشن، لطیف و حساس باشد. هر ماده رنگزایی دارای زیبایی و فریبندگی خاص خود است. تدارکات و آمادگی برای یافتن مواد رنگزا در طبیعت مشکل نیست. تعداد گیاهان وحشی و غیر وحشی، شامل بعضی از موارد مورد توجه قرار گرفته مانند گیاهان علفی، دارای پتانسیل قوی رنگی می باشند و همچنین مواد ضایعاتی مثل پوست پیاز، قسمتهای هرس شده درختان و بوته ها را می توان برای استفاده در رنگرزی جمع آوری نمود. در هنر- صنعت قالی بافی، هنر رنگرزی با استفاده از گیاهان اهمیتی فزون تر نسبت به طراحی و بافندگی دارد و می توان چنین اظهار نمود که، بدون وجود رنگ، نقشی آفریده نمی شود. علم رنگرزی در گذشته بسیار پیچیده بود و رموز آن همیشه در خانواده های رنگرز باقی می ماند و کمتر کسی می توانست از اسرار آن آگاهی یابد. هر رنگرز با ب کار بردن شیوه های مختص به خود رنگهائی با تونالیته های مشخص را تولید می کند که مشابه آنها را تقریباً در سایر کارگاهها نمی توان یافت به همین دلیل مشخصه رنگ ی کی از عوامل تشخیص بافته های مناطق مختلف می تواند باشد (۸).

رنگهای طبیعی:

سابقه استفاده از رنگرزی طبیعی برای رنگرزی الیاف بسیار طولانی تر از رنگهای مصنوعی است چرا که تا پیش از سال ۱۸۴۰ اساساً رنگهای مصنوعی که به رنگهای شیمیایی هم معروف است تولید نشده بود (۹). رنگرزی طبیعی، حاصل رنگرزی با گیاهان، برخی حشرات و مواد کانی می باشد که به روش های گوناگون رنگرزی، آنها استخراج شده و در رنگرزی به کار گرفته می شوند، از جمله این رنگزا ها می توان به روناس، قرمز دانه، اسپرک، نیل، وسمه، پوست بعضی از میوه ها، چای و قهوه (۱۱) یا رنگ های حیوانی که موجوداتی مانند حشره قرمز دانه و صدف ارغوان مولد آنها هستند و یا از معادن استخراج می شوند مانند خا ک رس اشاره کرد(۸). رنگ های طبیعی به کار رفته در هنر ایرانی در پیوند با طبیعت و جهان بر جلوه پیرامون، هزاران معنی و نقش می آفرینند. شیوه رنگرزی طبیعی خاص باعث شده است تا اشیاء هنری مانند فرش، بی بدیل آفریده شوند و تمدنی کهن را پر بار سازند. فنی که دانش آن سینه به سینه منتقل شده و با یاری جستن از طبیعت پر ثمر گشته است ومی توان گفت علت معروفیت و مرغوبیت فرش ایران، زیبایی و دوام رنگ های طبیعی و رنگرزی خاص آنها بوده است. بنابراین یکی ازمسائل هنر و صنعت فرش، رنگ و رنگرزی طبیعی (گیاهی) آن است که متأسفانه طی چند دهه اخیر به علت فقدان مطالعه و پژوهش در این عرصه لطمه های شدیدی به شیوه سنتی و ارزشمند این فن وارد کرده است. با نگاهی به طبیعت ایران زمین در می یابیم این طبیعت ما را با رنگها و گیاهان رنگزای گوناگون احاطه کرده است. شاید نتوان گفت که در طبیعت گیاهی وجود دارد که از آن هیچ رنگی به دست نمی آید؛ اما باید توجه داشت که این رنگ باید ثبات و صرفه اقتصادی داشته باشد، از این رو از گذشته ریشه، ساقه، برگ، پوست و میوه برخی از گیاهان مورد استفاده در قالی بافی تشخیص داده شده است و به تدریج، تجربه و تبحّر لازم در زمینه رنگرزی با مواد رنگزای گیاهی بدست آمده است (۹).

رنگرزی در دوران باستان

از هنگام به یاد نیاوردنی، بشر رنگ آبی شفاف اوج آسمان، سرخی ها و نارنجی تابان و سوزان هنگام غروب، رنگهای ملایم و متغییر رنگین کمان که مظهر امید های بهشتی است، نور ضعیف و غیر ثابتی که از پر و بال طاووس ها می درخشد، جامه های پر از رنگ گلها، قهوه‌ای ها و قرمز های طلائی، برگهای خزان زده که تباینی بسیار با رنگهای سبز بهار پیشین دارند، قرمز درخشان و تهدید آمیز فوران خون، سو سوی زرد شعله پیه آب کرده که سایه های پیکره هایی بی تاب را بر روی دیوارهای اعماق خلوت غارها نقاشی می کردند را می بایست با شگفتی شعف و حیرتی بسیار مشاهده کرده باشند. لیکن تمام این رنگها نُت های مجردی ازکل نت های به اهتزاز در آورنده سمفونی تحریک آمیز رنگ در زندگی بشر می باشند. دیری نپایید که بشر کوشید تا خود را با این سمفونی مرموز و اسرار آمیز که رنگ نام دارد وفق دهد. استخوانهایی (استوانه ای شکل) که کشف شده اند، شاید مربوط به ۱۵۰۰۰۰ تا ۲۰۰۰۰ سال قبل که بشر درون ان ها را با قرمز و زرد خاک‌های اُخرایی مواد نقاشی چرب Grease Panints تهیه می کرده است و برای تزیین و آرایش بدن خود مورد استفاده قرار می‌داده است. با توجه به این امر که در جزر و مد زندگی آن روزگار خون های بسیاری ریخته می‌شده، بشر اولیه طبعاً برای خود دلیل آورده که مواد قرمز رنگ زندگی بخش می باشند. بنابراین این انسان های آخرین عصر یخ(۱۰۰۰۰ سال پیش) در گذشتگان خود را زیر خاکهای قرمز فام اُخرا به خاک می‌سپردند، و یا به استخوآن های آنها رنگ قرمز می‌مالیدند و به این وسیله سنتی را در اروپا آغار کردند که هزاران سال پای بر جای ماند و حتی به آفریقا و آسیا گسترش یافت(۵). به هر تقدیر تاریخ رنگ و رنگرزی به طور دقیق مشخص نیست، شاید برخورد با گیاهانی که دارای مواد و مایعات رنگین بودند یا برخورد با خاک‌های معدنی و گچ و آهک و هم چنین گِل اُخرای قرمز که با آنها دیوار کومه ها را می آلودند و آنها را سفید یا قرمز می کردند، شاید شروع رنگ آمیزی بوده باشدکه دیرتر زمینه وسیعی یافته است. آثار رنگین زیادی از دوران ما قبل از تاریخ در دست نداریم ولی با توجه به تاریخ تمدن و آشنایی به ویژگیهای جوامع بدوی (از طریق باستانشناسی و مردم شناسی که مدارک ارائه داده اند) می‌توان علاقه نخستین جماعات را به خودآرائی (به کمک رنگ) دریافت. علاقه آدمی به رنگ‌آمیزی نه تنها در زمان زندگی او بود بلکه تن و روح مردگان خود را نیز با گل اخرا زینت می بخشیده اند. بعید نمی‌نماید که رغبت خاص جماعات بدوی به رنگ آمیزی لوازم زندگی و همچنین خود آرایی (جنبه خوش آیندی و تشریفاتی) یک قسمت عمده کوشش آنان در راه به دست آوردن مواد رنگین صرف شده باشد(۶). خود آرایی بیشتر از طرف مردان مرسوم بود، این نخستین شکل هنر بیشتر برای توجه زنان یا ترساندن دشمنان به کار می رفت. این خود آرایی هنوز در بین بومیان عقب مانده بیشتر کشورهای آفریقا و جزایر اقیانوسیه رایج است. در بعضی از قبایل رنگ شدن در حق انحصاری مردان است. زنان فلات آفریقای مرکزی هر روز چند ساعت را صرف تزیین و رنگ آمیزی بدن عریان خود می کنند. حنا در بین زنان آفریقایی به اندازه زنان ایرانی طرفدار دارد و چون این رنگها به زودی زایل می شدند و از بین می رفت بر صدد بر آمدند که کاری کنند که مدت بیشتری رنگ بر روی بدنشان باقی بماند، از این روی خالکوبی در بین این قوم رایج شد که هنوز هم به صورت مختلف ادامه دارد (۷). ولی «مرتضی راوندی» عقیده دارد انسانهای اولیه « پس از تهیه لباس، از خاک های رنگین یا عصاره گیاهان و میوه ها موادی به دست آوردند و جامه ها را با آن رنگ کردند و به این ترتیب لباس رنگی مخصوصی برای فرمانروایان درست شد و هنر رنگرزی نیز در خدمت بشر قرار گرفت. نساجی و بافندگی در هر منطقه نشان از وجود الیاف خودرنگ و یا رنگ شده دارد و در هر جا اثری از نساجی باشد، رنگرزی انجام می شده است. عقیده برخی دیگر از دانشمندان بر این است که بشر رنگرزی را قبل از ریسندگی و بافندگی یاد گرفته است. انسانهای اولیه پوست و سایر لوازم خود را با مواد طبیعی رنگ می‌زدند، شواهد نشان می دهد رنگرزی اولین بار حدود ۳۰۰۰ سال قبل از میلاد در کشور چین شروع شده است. البته در این موارد مدارک معتبری وجود ندارد ولی هندوستان در حدود ۲۵۰۰ سال قبل از میلاد در مراسم مذهبی و اجتماعی از ابریشم (تزیین شده به وسیله طلا) استفاده می گردیده است. هنر رنگرزی سالها بعد از ایران به مصر منتقل گردد و مصریان قدیم برای رنگرزی از گیاهانی استفاده می کردند که حاوی رنگهای قرمز و زرد بودند، سپس رنگرزی از طریق فنیقی ها به رومیان منتقل شد و این قوم از رنگ ارغوانی استفاده می کردند و چنانکه از نوشته های پلینی بر می آید در شهر پمپئی محل هایی برای رنگرزی وجود داشته است به نظر می رسد که اولین نوشته ها مدون درباره رنگرزی توسط یک کمپانی در سال ۱۴۷۱ انتشار یافته باشد، طی سالهای بعد عمل رنگرزی وسعت زیادی پیدا کرد و با کشف رنگهای مختلف ابعاد آن گسترش یافت (۲).

رنگرزی در فلات ایران

رنگرزی در میان فلات ایران سابقه ای دیرینه دارد، هر چند که از نقطه آغاز آن بی‌خبریم و قادر نیستیم به دقت اولین جماعتی را که

در این فلات به کار رنگرزی پرداخته اند مشخص کنیم. سربازان جاوید مکشوفه در تخت جمشید که در موزه لوور نگهداری می شود، بیانگر این نکته است که ایرانیان از دیر باز به راز دستیابی این رنگ‌های جادویی پی برده‌اند. رنگ های درخشان و دلپذیر این کاشی‌ها بهترین نمودار ذوق و سلیقه ایرانیان در تهیه انواع رنگ‌ها و طریقه بکار بردن آن‌هاست. کاشی‌هایی که در دیواره‌های ابنیه تاریخی اصفهان و کاخ های حکمرانان صفوی را زینت بخشیده، از زیبایی چشمگیری برخوردار است. رنگ های روح نواز، و همنوائی و توازن در به کارگیری این رنگ ها در کنار یکدیگر، هر بیننده ای را به این فکر وا می دارد که چگونه این رنگ ها، هنوز پس از گذشت سیصد و اندی سال، همچنان سحر انگیز و چشم نوازند. حرفه لعابسازی به علت انجام کارهای فنی و بهرمندی از دانشی نهفته که دیگران را امکان دستیابی به آن نبوده است، همواره در هاله ای از اسرار و ابهامات پنهان بوده است. راز ساختن رنگهای جادویی تنها در صورتی که فرزندی حرفه پدرش را دنبال می کرد و به او منتقل می شد و در غیر این صورت با مرگ لعاب کار کهن سال به گور می رفت. رنگرزی طبیعی در ایران با چنین دانش نهفته ای بیشترین کاربرد خویش را در هنر و صنعت قالی بافی به جای گذاشته است و قالی ایران صنعتی کاملاً مستقل محسوب می‌شود که ضمن رفع نیازهای مصرفی دارای حالت هنری نیز هست. دست اندرکاران تولید قالی ایران که از مواد ارزان و فراوان، فرآورده های گران قیمت به وجود می آوردند، از گذشته های دور و دراز از شهرت در خور برخوردار بوده اند و اغراق آمیز نیست اگر گفته شود که تا سال ها دیگر ممالک، ایران را به عنوان پشتوانه قالیهای نفیس و گران قیمت می شناختند. از آنجا که بافت قالی ترکیبی از از هنر و صنعت است و بازتاب سر پنجه های هنرمندان و صنعتگران قالی باف، دارای ویژگی و خصوصیاتی است که از هیچ جهت به سایر انواع و فرآورده های هنری و صنعتی شبیه نیست. رشد صنعت به رغم آنکه عرصه را بر بسیاری فرآورده های دیگر هنری تنگ کرده، هنوز موفق به سلب هویت قالی ایران نشده و این صنعت کماکان توان آن را دارد تا حیرت معاصران را برانگیزد و زبان‌ها را به تحسین بگشاید. رنگرزی سنتی قالی ایران، به علت داشتن بخشی از همین دانش نهفته، و به کار بردن مهارت‌ها و شگردهای قدیمی در ارائه رنگ های زیبا و دلپذیر، امروزه نیز علی رغم ورود انواع رنگهای شیمیائی به داخل کشور، عامل تفکیک ناپذیر از ساختار و ترکیب کلی هنر- صنعت فرش ایران است. گرچه در نقاط مختلف کشور طرز ساختن این رنگها بطور یکسان نیست، ولی ساختمان کلی در تهیه آنها از گیاهان بومی یکسان است. این رنگها در مقابل نور خوشید و یا هنگام شستشو رنگ نمی بازند. ثبات رنگهای سنتی در مقابل نور خورشید و مواد قلیا به هنگام شستشو، اگر چه در قالی قدری زمختی ایجاد می کند، اما سبب می‌شود قالی برای مدت زمانی طولانی رنگ خود را حفظ کرده و یکباره رنگ نبازد(۱۰). متاسفانه امروزه، چنانکه پیش تر ذکر گردید با ورود رنگهای شیمیائی به داخل کشور، تهیه فرش با رنگ طبیعی تا حدودی میسر نیست، گرانی مواد اولیه و وفور رنگهای مصنوعی، سبب شده است که کیفیت فرش ایرانی افول کند، از اواسط قرن نوزدهم میلادی، پیشرفت علم موجب پیدایش رنگهای مصنوعی بسیار شد. برخی از این رنگها با نام انیلین که در عرف قالی بافی به آن جوهری می گویند در این صنعت رسوخ کرده است. انیلین مایع چرب و بی رنگی است که از احیای تینر و بنزین تهیه می شود و در ترکیب با اکسیدکننده‌ها رنگ‌های گوناگون می دهد. رنگ جوهری، نامرغوب است و در برابر سایش پا و نور و شستشو با مواد قلیای جلا و پایداری خود را از دست می دهد و از این نظر برای شهرت رنگهای قالی خطر جدی به شمار می رود. کاربرد رنگهای جوهری از زمان قاجار شروع شد با آن که از زمان ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه برای جلوگیری از به کار بردن این رنگ اقداماتی شد، ولی کاربرد رنگ در بافته های ایران از بین نرفت و حتی به دوره های بعد سرایت کرد. برابر دستورات دوره ناصرالدین شاه مقرر شد رنگهای انیلین را از بین ببرند و قالی‌های رنگ شده با انیلین را توقیف کنند (۳). در در سال ۱۹۰۰ فرمان ناصرالدین شاه توسط جانشین و مظفر الدین شاه با کوشش های زیادتری تکرار گردید. این فرامین و احکام به طور جدی به موقع به اجرا گذاشته، تا انجا که دستور داده شد که کلیه رنگهای آنلینی را از بین برد و قالیها که نخ آنها با این رنگ‌آمیزی می‌شوند را جمع آوری کنند که بخش اول دستورات اجرا شد و بخش دوم معوق ماند (۱). در هر حال به موجب گزارش مورخ ۱۹ محرم ۱۳۳۳ ه.ق که به نام راپورت کمیسیون فوق العاده تحقیق به حضور وزرای عُظام دامت شُوکَتهم معروف است، اولاً دولت وقت علت سرایت رنگ جوهری را در فرش ایران تدبیر دولت عثمانی قلمداد کرد، ثانیاً وسعت خا ک ایران را باعث نفوذ رنگهای جوهری از طریق قاچاق دانست.

نتیجه گیری:

به هر تقدیر، باید توجه داشت که یکی از ویژگی‌های و ممیزه قالی ایران که از گذشته تا به امروز باعث شهرت و اعتبار جهانی آن بوده است، ویژگی رنگ و رنگرزی است که به واسطه استفاده از مواد رنگزای طبیعی در رنگرزی الیاف مصرفی قالی، همه مهارت، تخصص و هنر دست‌اندرکاران قالی را جلوه‌گر می سازد. این حرفه به صورت اسرار خانوادگی نسل به نسل انتقال یافته و همواره با هنر ایرانی به صورت یک اثر ملی و فرهنگی خود را در فرش دستباف نشان داده است. امروزه بازارهای جهانی فرش دستباف علاقمند رنگ‌های گیاهی است، از جمله دلایل آن جاذبه رنگ‌های طبیعی در برابر رنگ‌های مصنوعی است، دلیل دوم آن سالم بودن رنگ‌های طبیعی در زمان مصرف است و دلیل سوم آن جنبه اجتماعی و فرهنگی آن است که ایجاد اشتغال در داخل کشور نموده و هنر و فرهنگ ایرانی را با صدور فرش دستباف صادر می‌نماید.

منابع و مأخذ:

۱- ادواردز، سیسیل، قالی ایران، تهران، انتشارات فرهنگسرا، چاپ دوم، ۱۳۶۸، صص۳۶و ۳۷.

۲- سعادت جو، تقی، شیمی و تکنولوژی رنگ، تبریز، انتشارات نیما، ۱۳۶۴، صص ۲۲۱و۲۲۲.

۳- حشمتی رضوی، فضل الله، تاریخ فرش، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۸، ص ۲۵۳.

۴- معلول، غلامحسین، بهارستان" دریچه ای به قالی ایران"، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص ۱۰۴.

۵- مردایان، سیامک، اصول شیمی و کاربرد مواد رنگزا، تهران، انتشارات دانشگاه امیرکبیر، ۱۳۶۶، ص ۱.

۶- وزارت فرهنگ و هنر، آشنایی با هنر رنگ آمیزی در آثار هنری در ایران (از کهن ترین زمان تا زمان صفویه)، تهران، ۱۳۵۳، ۳و۴.

۷- ورزی، منصور، هنر و صنعت قالی بافی در ایران، تهران، انتشارات رز، ۱۳۵۰، ۲۹.

۸- نصیری، محمد جواد، فرش ایران، تهران، انتشارات پرنگ، ۱۳۸۲، ص۴۰.

۹- یاوری، حسین، مبانی شناخت قالی ایران، تهران، ناشر رجاء با همکاری ماهنامه تخصصی قالی ایران، ۱۳۸۴، ص۵.

۱۰-یساولی، جواد، مقدمه ای بر شناخت قالی ایران، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۵، صص ۱۶ و ۱۸.

11- Gilbert KG, ' Dyes from plants past usge present underes-tanding and potential" Plant Growth Regulation 34, 2006.57

نـدا دهـش

گزارش یک بازدید

استان قم در جنوب استان تهران و در مسیر ارتباطی استان های جنوبی با مرکز و شمال کشور واقع شده است. که شامل چهار بخش کهک، مرکزی، جعفرآباد و خلجستان و ۲۵۶ روستا بوده و مرکز آن شهرستان قم می باشد. به دلیل اینکه مناطق و روستاهای قم در موقعیت های مختلف جغرافیایی قرار گرفته اند.

هر چند صنعت قالیبافی از دیرباز بین عشایر و روستاییان قم رایج بوده است. اما سابقه قالیبافی در قم با شیوه فعلی به اواخر دهه دوم قرن بیستم میلادی یعنی حدود ۸۰ سال قبل می رسد؛ یعنی زمانی که تجار کاشان دارهای قالی را آنجا برده و کار را در مقیاسی محدود شروع کردند و هنوز بیست سالی از آن نگذشته بود که قالیبافی در آن با ابعادی تجارتی به صورت پیشرفته و قابل ملاحظه ای ارائه طریق داد.
کارگاه های رنگرزی این شهرستان سابقاً کلیه رنگ های مورد نیاز خود را از گیاهان رنگزای محلی تأمین نموده و بعضاً نیز از مواد طبیعی دیگری مانند نیل و قرمز دانه و روناس که در منطقه به عمل نمی آمد استفاده می نمودند.
در گزارش پیش رو که حاصل بازدید از سه کارگاه فعال در این شهر است. تلاش شده تا بیشتر به نحوه ی رنگرزی خامه قالی و نوع رنگزاهای به کار رفته در این کارگاه ها توجه شود.

از آنجا که شهرت شهر قم در قالیبافی ایرانی، بیشتر به دلیل فرش های نفیس تمام ابریشم است؛ پر واضح است که بیشتر کلاف های رنگرزی شده در کارگاه های این شهرستان، خامه های ابریشمی باشند.

اولین کارگاهی که از آن بازدید کردم، بیشتر موارد رنگرزی شده خامه ابریشم به وسیله رنگ های شیمیایی (جوهری) صورت می گرفت. روزانه به طور متوسط ۱۰ تا ۵۰ کیلوگرم ابریشم خروجی این کارگاه بود؛ که رنگ های گلی و کرم (مخصوص زمینه) بیشترین رنگ های مورد استفاده در رنگرزی را تشکیل می دادند. البته قابل ذکر است که در مواردی خاص و بنابر سفارش، رنگرزی گیاهی بر روی خامه های ابریشمی نیز در این کارگاه انجام می شود که پوست انار و روناس بیشترین رنگزا های مورد استفاده در این زمینه می باشند.
پاتیل های کارگاه از جنس مس است و بعد از هر بار رنگرزی (برای رنگرزی با رنگزایی دیگر) با پودر لباسشویی و آب شسته می شود.

رنگرزان الیاف را در داخل پاتیل رنگرزی فرو برده و درون محلول داخل پاتیل ها می چرخانند، آن ها این کار را به سرعت و با مهارت بسیاری انجام می دهند، به طوری که فرو بردن کلاف، چرخاندن آن دور دستان و سپس خارج نمودن کلاف از حمام رنگرزی، ظرف چند ثانیه انجام می شود.
دمای حمام برای رنگرزی ابریشم نزدیک به جوش است و هر چند دقیقه، با توجه به فام مورد نظر، مقداری رنگ جوهری حل شده در کمی آب را به حمام اصلی اضافه نموده و به این ترتیب حمام را تازه می کنند.

پس از پایان رنگرزی، و رسیدن به رنگ دلخواه، کلاف ها را درون دستگاه آبگیری قرار می دهند تا آب اضافی کلاف گرفته شده و سریع تر خشک شوند. این دستگاه نسبتا ساده، به وسیله چرخش سریع و ایجاد نیروی گریز از مرکز، کار آبگیری را به نحو مورد قبولی انجام می دهد.
پس از اتمام آبگیری، معمولا کلاف ها را زیر نور آفتاب پهن می کنند تا به طور کامل خشک شوند.

آقا کمال رنگـرز

کار گاه آقا کمال رنگرز دومین کارگاهی بود که قرار بود در این سفر یک روزه سری به ان بزنم.
فضایی محدود با حداکثر یک یا دو پاتیل رنگرزی و درو دیواری کهنه و نمور حکایتی است که در بیشتر کارگاه های سنتی این شهر تکرار می شود. خامه های ابریشمی و پود پنبه ای عمده کالاهای رنگرزی شده در این کارگاه هستند و الیاف پشم به ندرت استفاده می شود.
بیش از ۹۰ درصد رنگ های مورد استفاده در کارگاه، جوهری بوده و تنها در برخی موارد، سفارشاتی برای رنگرزی گیاهی خامه ابریشمی گرفته می شود. این مطلب برای من که همیشه چیزی جز مرغوبیت و کیفیت فرش های ابریشمی قم نشنیده بودم بسیار تعجب آور بود، هنگامی که علت را جویا شدم بیشتر استاد کاران محدودیت فام های حاصله از رنگرزی با رنگزاهای گیاهی، و هم چنین قیمت بالای این نوع رنگرزی را، دلیل کاهش تمایل رنگرزان و سفارش دهنده گان می دانستند.
هزینه رنگرزی هر کیلو خامه ابریشمی بین ۱۰۰۰۰تا ۱۲۰۰۰ تومان می باشد. این اختلاف قیمت به درجه فام رنگ خواسته شده بستگی دارد و برای رنگرزی الوان، دستمزد کمتر، و برای کلاف های پررنگ، دستمزد بیشتری گرفته می شود.

رنگرزی خامه ابریشمی در این کارگاه، به روش " هموار کردن " می باشد که همان روش چرخاندن کلاف ها درون حوضچه ای از رنگزا است.
به طور کلی، این روش در کارگاه های رنگرزی قم مرسوم می باشد و اعتقاد بر این است که در این شیوه احتمال خطا در رسیدن به نمونه اصلی، و همچنین احتمال دورنگی و نایکنواختی بسیار کمتر است.
برای رنگرزی با رنگ های جوهری، چند رنگ اصلی وجود دارد که رنگرز بنا بر تجربه خود درصدهای متفاوتی از آن ها را با هم ترکیب نموده تا به فام مورد نظر برسد.

شرکت های داخلی و خارجی مختلفی تولیدات خود را وارد بازار کرده اند و در اکثر موارد، در کارگاه های رنگرزی شاهد استفاده از مارک های متفاوت رنگزاهای جوهری و ترکیب آن ها با هم هستیم.
آقا کمال می گوید: "متفاوت بودن مارک ها و تفاوت در کشش رنگ، سبب می شود تا گاهی موقع رنگرزی، رنگی دیرتر از سایر رنگ های ترکیب شده باز شود و این موضوع باعث اخلال در تهیه فام خواسته شده می شود."
وجود مارک های متفاوت ایرانی و خارجی، سبب اختلاف قیمت تمام شده در رنگرزی کلاف های ابریشمی می شود و این اختلاف قیمت، گاهی تا ۲۰۰۰ تومان برای هر کیلو ابریشم، دیده می شود.
بعد از خشک کردن ابریشم ها زیر نور آفتاب، کلاف ها را می کوبند تا از خشکی در بیایند و نرم شوند و لطافت ابریشم باز گردد.
در این کارگاه رنگرزی نخ پود نیز انجام می شود که اولین مرحله آن، پخت پنبه است.

پخت پنبه نیز همانند رنگرزی، درون پاتیل های مسی و با ظرفیتی در حدود ۵۰ کیلوگرم انجام می گیرد.
برای این کار، کلاف های پنبه را درون پاتیل می ریزند (به صورت شناور روی آب قرار می‌گیرند) و به وسیله چوب بلند و سنگینی کلاف ها را زیر آب می برند تا آبخور شوند. در هر بار انجام این فرآیند، به صورت کاملا حسی (بدون اندازه گیری های دقیق)مقداری مایع ظرف شویی داخل پاتیل می ریزند و با هم زدن محتویات داخل پاتیل و گرم نمودن آن، کار پخت پنبه انجام می گیرد. مقدار شوینده برای هر ۵۰ کیلو پنبه، حدوداً ۱۰۰ سی سی می باشد.

کارگاه آقای حسین بلندیان

در این کارگاه نیز بیشترین سفارش برای رنگرزی خامه ابریشم با رنگزای جوهری است. علاوه بر این رنگرزی گیاهی و شیمیایی به صورت توام نیز انجام می گیرد.
گیاهان مورد استفاده در این کارگاه عموما پوست انار، پوست گردو، اشنو، روناس، اسپرک و برگ مو می باشد. که از پس از جوشاندن و عصاره گیری جهت رنگرزی استفاده می شود. از گیاه اشنو برای افزایش ثبات سایر رنگزا های گیاهی استفاده می شود.
به نظر آقای بلندیان، رنگ های سنتی شادابی و شفافیت رنگ های شیمیایی را ندارند و به همین علت، امروزه رونق خود را از دست داده اند؛ اما از نظر قیمت، اختلاف چندانی بین رنگرزی شیمیایی و رنگرزی ترکیبی (شیمیایی و گیاهی توام) وجود ندارد.
دندانه های مصرفی برای رنگزاهای گیاهی، شامل: زاج سفید، زاج سیاه (به مقدار بسیار کم)، پوست انار و گردو می باشد. رنگرزی نیل، به صورت محدود و در صورت سفارش انجام می شود و شیوه رنگرزی آن، به روش سرد (۴۰-۵۰ درجه سانتیگراد) می باشد.

با توجه به مطالب گفته شده، به نظر می رسد برخلاف انتظاری که از نام یک " کارگاه رنگرزی سنتی " می رود، رنگزاهای سنتی و گیاهی درصد بسیار کمی از موارد رنگرزی شده را به خود اختصاص می دهند. همچنین استفاده از رنگزاهای سنتتیک و مواد شیمیایی، در محیطی کاملا سنتی و بدون شرایط کنترل شده علمی، چندان منطقی به نظر نمی رسد (!) این موضوع علاوه بر کاهش کیفیت رنگرزی و کاهش کیفیت الیاف گران قیمتی نظیر ابریشم، افت ثبات رنگی را نیز در پی دارد.
همچنین در این کارگاه ها، سیستمی برای کنترل پساب ناشی از رنگرزی شیمیایی دیده نشد و به نظر می رسد جای ارگانی برای مدیریت و نظارت بر شرایط کاری این کارگاه ها، واقعا خالی است.

پرونده‌ای برای موزه‌داری

جای خالی مباحث آسیب شناسی در حوزه ی فرش دستباف آن قدر احساس می شد که پس از چاپ نهمین شماره بهارستان بنا را بر این گذاشتیم که از این پس در هر شماره پرونده ایی در رابطه با مسائل مختلف مرتبط با این حوزه داشته باشیم. وجود ۲ واحد درسی با نام "موزه داری" در میان واحدهای درسی دوره کارشناسی فرش بهانه ایی شد تا در " پرونده اول " به روایت مهجور و دور افتاده موزه و موزه داری، با نگاهی اجمالی به موزه فرش، بپردازیم.عدم برخورداری از فضای کافی و منطبق با استانداردهای جهانی، عدم تجهیز موزه ها به سیستم های الکترونیکی، کمبود اعتبارات و نیروهای حفاظتی و نبود راهنما و... از مهمترین مشکلات موزه های کشور است. اما همین ضعف‌ها و کمبودها به گونه‌ایی دیگر و در سیستم مدیریتی نیز مشاهده می شود. همان طورکه امروزه ما بسیار می‌بینیم که بدون صرف وقت کارشناسی، ابنیه ایی تاریخی تبدیل به موزه می شود. فضاهایی که علاوه بر عمر کوتاه، استانداردهای لازم برای یک موزه را نیز دارا نیستند. به طور کلی این چنین برمی‌آید که، موزه و موزه‌داری در ایران چه در میان فرهنگ عامه و چه در میان جامعه ی مدیریتی دارای مفاهیم متفاوتی با مفاهیم اصلی آن در دنیاست. و به نظر می‌رسد با چنین شرایطی در کشور؛ شاید عبارت "انبار اشیاء تاریخی" مناسب‌تر و بهتر از واژه‌ی موزه برای این مکان‌ها باشد.

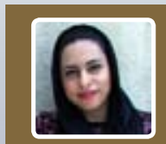
موزه فرش ایران نیز که مدتی است به زیرمجموعه میراث فرهنگی استان تهران راه یافته و به عنوان موزه فرش تهران از آن یاد می‌شود؛ با سابقه‌ایی قریب به ۴۰ سال فعالیت از این قاعده مستثنی نیست. و با وجود نگهداری یکی از با ارزش‌ترین و مهمترین نمادهای فرهنگی کشور ما در آن، همچون خود فرش ایرانی مهجور مانده است. مکانی که در ابتدا به عنوان یک نمایشگاه دائمی با ظرفیت حدود ۲۰۰ تخته قالی ساخته شد، اما اکنون میهمان بیش از ۲۰۰۰ قطعه انواع دستبافته، طرح‌ها و نقش‌های اصیل فرش ایرانی در انبار خود می باشد. و نحوه نگهداری از آن که گنجینه عظیمی از فرش‌های دوره ی صفویه تا معاصر را داراست در چنین فضای محدود، و آینده نگران کننده‌ی این آثار، خود جای سوال و بررسی دارد. مسئله ای که اسباب نگرانی مسئولین موزه را نیز فراهم کرده است.

گرچه شاید در سال‌های ابتدایی انقلاب اسلامی و دوران دفاع مقدس این مکان، امن ترین جا برای این دستبافته ها بوده و همین امر سبب انتقال حجم عظیمی از این بافته ها به این مکان گشته اما مراقبت و نگهداری از این آثار، فضا و امکانات بیشتری را می طلبد که موزه فرش اکنون جوابگوی آن نیست.

در این شماره بیشتر تاکید بر رعایت و یا عدم رعایت استانداردهای موزه داری در موزه فرش بوده و جای خالی مباحث کارشناسی و گفتگو و میزگردهای تخصصی احساس می شود. هرچند که در جمع آوری مطالب این پرونده در ابتدا به سراغ مباحث این چنینی نیز رفتیم اما در ادامه از پرداختن به آن بنا به دلایلی که صحبت از آن در این گفتار نمی‌گنجد، صرف نظر کردیم. امید است که در شماره های بعدی به صورت مفصل و کامل تر به این موضوع بپردازیم.

این نکته گفتنی است که پرداختن به این موضوع در پرونده اول بهارستان میسر نمی‌شد مگر با همکاری صمیمانه مدیریت و کارکنان محترم موزه فرش که در همین جا از آنان تشکر و قدردانی می نماییم.

موزه از آغاز تاکنون



مینا تقی‌خانی

مجموعه سازی برای انسان امری فطری است. در دوران نوسنگی، انسان مجموعه هایی از صدف، گوش‌ماهی، سنگریزه و استخوان جانوران را گردآوری و از آن برای تزئینات استفاده می‌نمود. در مراحل بعدی تمدن، این مجموعه‌ها بیانگر شیوه‌های اعتقادی و آیینی اقوام مختلف گردید. در عهد باستان اشیا گرانبها و نفیس که کلاً جنبه نذری داشت برای برآوردن نیازها در درون زیارتگاها و معابد گردآوری می‌شد. در پایان سده چهارم و آغاز سده سوم پیش از میلاد مسیح، که مصر پایگاه فرهنگ و هنر یونان گردید، بطلمیوس اول از سرداران اسکندر مقدونی در کنار کاخ مسکونی خود در شهر اسکندریه جایی را به نام "موزه" مشتمل بر یک دانشگاه بزرگ، کتابخانه، آزمایشگاه، رصدخانه و باغ گیاهان و جانوران تاسیس کرد.

استفاده از آثار هنری در روم باستان به نحو دیگری بود. سرداران رومی نخبه غنایمی را که طی جنگ ها به دست می آوردند، در شهر روم در پارک ها و حمام ها و سایر اماکن عمومی به نمایش می گذاردند و عامه مردم می توانستند از آنها دیدن کنند.

در قرون وسطی در غرب و در شرق به علت فقدان نظام مالی و بانکی صحیح، ثروتمند بودن با مالکیت اشیا گران قیمت و ممتاز مترادف بود. علاوه بر آن، اماکن مذهبی نیز در مشرق زمین و بخصوص کلیساهای مسیحی در مغرب زمین دارای انواع مختلف اشیاء نادر از قبیل جواهرات و زیورها، سلاحهای جنگی مزین به سنگهای گرانبها و پارچه های نفیس بودند.

در دوره‌ی رنسانس به سبب دگرگونیهای اساسی و تحولات فکری که در جوامع اروپایی پدید آمد، صاحبان مجموعه ها دیگر به مجموعه ی خود فقط به چشم سرمایه مالی نگاه نمی‌کردند، بلکه به ارزش هنری و فرهنگی آنها نیز پی بردند و بدین جهت مجموعه ها از مخفیگاه ها در آمده، به درون تالار نمایش منتقل شدند. آنان با فزونی یافتن تعداد اشیا مجموعه ها، از کارشناسان و افرادی که اطلاعاتی در زمینه های مختلف فرهنگی داشتند دعوت می کردند تا اشیا را مطالعه کنند و مقالاتی درباره آنها بنویسند. برای نمایش آثار هنری حجیم خود مانند مجسمه و تابلوهای بزرگ نقاشی، اتاقهایی نورگیر با طول زیاد و عرض کم ساختند و آن را "گالری" نامیدند. برخی از مجموعه داران نیز با الهام از "موز" گالریهای خود را "موزه" نامیدند و از آن پس واژه ی موزه در دوره رنسانس درباره مجموعه های هنری متداول گشت.

گشوده شدن مجموعه های خصوصی به روی مردم افکار جدید و تاثیرات اساسی در زمینه های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در غرب پدید آورد که در پی آن لزوم بهره مندی کلیه افراد جامعه از تمامی امتیازات و مزایای اجتماعی احساس شد. لذا در این ایام مجموعه های خصوصی با نام موزه در اختیار عموم افراد جامعه قرار گرفت.

در سال ۱۶۸۳ م. موزه آشمولین نخستین موزه ملی بر مبنای یک مجموعه خصوصی در شهر آکسفورد انگلستان گشایش یافت. در سال ۱۷۵۰ م. در کاخ لوکزامبورگ در شهر پاریس بخشی از مجموعه سلطنتی در معرض بازدید مردم قرار گرفت و در نخستین سال انقلاب کبیر فرانسه موزه هنری لوور افتتاح گردید.

سده های نوزدهم و بیستم میلادی شاهد تحولات اساسی و بنیادی و استقبال شدید مردم از موزه هاست. از ابتدای سده ی نوزدهم به موزه ونقش سازنده آن در جوامع مختلف پی برده شد و موزه های گوناگون در مناطق مختلف جهان فعالیت خود را آغاز نمودند.

پس از جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹-۱۹۴۵م) تحولات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در اروپای غربی چهره ی موزه ها را به کلی دگرگون کرد. موزه ها با اشراف کامل به نقش آموزشی خود در عصر ارتباطات در صدد ارائه خدمات آموزشی بیشتر و اشاعه فرهنگ در محدوده‌ی گسترده‌تر بر آمدند و برنامه‌های جدیدی را طراحی کردند. این برنامه‌ها (کاربردی نمودن موزه ها) نام گرفته است و موزه داران خود به سوی مخاطبان موزه ها پیش می روند.

وسایل ارتباط جمعی از قبیل روزنامه، رادیو، تلویزیون، سینما و ویدئو از ابزارهای مهم این کارند. نمایشگاه های موقت و سیار، موزه اتوبوس، بازدید های دسته جمعی و سخنرانی ها با استفاده از امکانات سمعی و بصری همراه بوده، در حد عالی علوم رایانه ایی و اطلاع رسانی ابزارهای لازم را در اختیار موزه داران قرار می دهد.

"تاریخچه موزه ایران"

پیرامون تاریخچه موزه در ایران باید اظهار داشت که جمع‌آوری و نگه‌داری اشیاء ذی قیمت در ایران با انگیزه حفظ آثار شخصی بوده و بیشتر حالت خصوصی داشته است. اولین نمونه‌های آن را می‌توان در دوران سلسله هخامنشی و با شکل گیری حکومت مستقل ایران مشاهده نمود که صرفاً جنبه خصوصی داشته و تنها مورد استفاده حکام و امرای وقت قرار گرفته است.

موزه با مفهوم نوین امروزی آن در ایران از ۱۲۰ سال پیش شکل گرفت، اولین نمونه آن را در زمان حکومت محمد علیشاه می‌توان مشاهده نمود در زمانی این شاه قاجار فصلی از کاخ گلستان به موزه ابزار و اشیاء قیمتی و سلطنتی تبدیل شد که مورد بازدید اعیان و اشراف واقع می‌شد. در یکی دو قرن اخیر و بر اثر کاوشها و حفریات باستانشناسی و یا بر حسب تصادف بتدریج آثار باستانی که دلیل بر وجود تمدنهای پیشین این مرز و بوم بوده در اکناف ایران آشکار و کشف می‌گردید که متأسفانه بر اثر بی مبالاتی و بی توجهی زمامداران وقت عموماً به خارج از کشور حمل و زینت فصل موزه‌های جهان گردیده است و فقط تعدادی معدود از آنها در ایران باقی مانده است که آن هم در مجموعه‌های شخصی اعیان جمع‌آوری و نگه‌داری می‌شده است.

این وضع اسف‌بار که موجب خروج گنجینه‌های هنری و ملی و اشیاء گرانبهای تمدن گذشته این سرزمین از ایران می‌گردید کم کم اولیاء وزارت فرهنگ را بر آن داشت تا در این زمینه چاره‌اندیشی کرده و ترتیبی اتخاذ نمایند که خروج بی رویه این آثار باستانی جلوگیری بعمل آید.

بر مبنای همین تفکر در سال ۱۲۹۵ هجری شمسی و در زمانی که مرتضی خان ممتازالملک عهده‌دار مقام وزارت معارف و اوقاف بود. اداره کوچکی بنام شعبه عتیقات در این وزارتخانه بوجود آمد که بعدها این شعبه به دایره عقیقات تغییر نام داده وزیر نظر سازمان اداره کل معارف به فعالیت خویش ادامه داد.

و به موجب قانون آثار عتیقه که در سال ۱۲۹۹ هجری شمسی (برابر با سال ۱۹۲۰ م) به تصویب رسید تمام حفاری‌ها و کاوش‌ها تحت نظر مستقیم دولت در آمد و امتیاز انحصاری چندین ساله فرانسوی‌ها پیرامون حفاری زمین جهت کشف آثار عتیقه لغو گردید و در عوض دولت ایران تقبل نمود که در تهران یک موزه آثار عتیقه و یک کتابخانه ملی سازد و ریاست آن را تا سه نوبت و هر نوبت پنج سال به فرانسویان واگذار نماید و در اجرای این طرح آندره‌گدار معمار و مهندس فرانسوی به عنوان مدیریت موزه و کتابخانه ملی مشغول بکار گردید.

مرتضی خان ممتازالملک که در حقیقت می‌توان گفت موسس اولین موزه ملی ایران بوده است. برای تشکیل یک موزه غنی و با ارزش در تهران تلاش‌های بسیاری نموده است، وی توانست موزه ملی ایران را با ۲۷۰ قلم شیئ عتیقه در یکی از اتاق‌های بزرگ عمارت قدیم وزارت معارف که در قسمت شمال بنای مدرسه دارالفنون قرار داشت تاسیس کند. و پس از خریداری و اهدأ کاخ مسعودیه (محل فعلی وزارت آموزش و پرورش واقع در خیابان اکباتان) این موزه به تالار آیینه آن کاخ منتقل شد (۱۳۰۴ ه. شش) جهت رشد و اعتلای هنرهای سنتی، موزه هنرهای ملی به فرمان رضاخان در حوض خانه باغ نگارستان ایجاد گردیده که در کنار این موزه کارگاه‌های بومی جهت تولید و ساخت و ارائه آثار در نظر گرفته شد.

در سال ۱۳۱۰ هجری شمسی با کشف آثار باستانی در تخت جمشید موزه تخت جمشید جهت نگه‌داری این اشیاء بوجود آمد در سال ۱۳۱۴ هجری شمسی بنای موزه مردم شناسی ایران بنیاد نهاده شد و پس از ۲۰ سال موزه مردم‌شناسی در خیابان ارامنه (بوعلی) گشایش یافت جهت ارائه هر چه بهتر آثار موزه مردم شناسی به کاخ ابیض جنب کاخ گلستان، کهن سال‌ترین موزه کشور انتقال یافت (۱۳۴۷ هجری شمسی).

در سال ۱۳۳۵ موزه قزوین در کلاه فرنگی شاه طهماسب (بنای چهل ستون قزوین) برپا گردیده و در ادامه این روند موزه چهل ستون اصفهان در کاخ چهل ستون افتتاح گردید (۱۳۳۷) موزه هنرهای تزئینی در سال ۱۳۳۸ بنیاد نهاده شد. موزه جواهرات سلطنتی در دیماه ۱۳۳۹ شمسی در طبقه زیرین ساختمان بانک ملی گشایش یافت.

در سال ۱۳۴۱ موزه تبریز و گرگان و در سال ۱۳۴۵ موزه شوش و در سال ۱۳۴۶ موزه ارومیه افتتاح شدند که آثار موجود در این موزه‌ها بیشتر جنبه تاریخی و مردم‌شناسی داشته است، موزه رشت در سال ۱۳۴۹ و موزه حمام گنجعلی خان کرمان در سال ۱۳۵۰ تأسیس یافتند، موزه مجموعه فرهنگی آزادی در سال ۱۳۵۰ و موزه خانه صبا در منزل مسکونی شادروان صبا در تاریخ ۵۲/۸/۲۱ تأسیس و افتتاح شد.

از سال ۱۳۵۹ به بعد تغییرات وسیع‌تری در زمینه توسعه و تکمیل و تجهیز موزه‌های ایران انجام گرفته است که بعنوان مثال می‌توان به موزه‌های مردم شناسی هنرهای تزئینی، صبا در تهران، رشت، آبادان، شوش، هفت تپه، قزوین، کاخ رودسر، دژ شاهپور در خرم‌آباد و ... بالاخره به موزه پارس در ارگ کریم‌خانی شیراز اشاره نمود.

سال ۱۳۵۵ اوج احداث بناهای موزه‌ای در ایران بوده است در این سال انگیزه ایجاد بناهایی با عملکرد صرفاً موزه عمومیت می‌یابد که موزه هنرهای معاصر، فرش، فرهنگ سرای نیاوران حاصل آن می‌باشند.

دکترکورس سامانیان
دکترای مطالعات موزه، علم حفاظت و مرمت

موزه‌داری فرش

رشته فرش از رشته های کارشناسی هنری می‌باشد که دروس مختلفی برای آن تعریف شده است که درس موزه داری فرش یکی از این دروس می باشد. فارغ از این که این درس در پاسخ به کدام نیاز برای این دانشجویان طراحی شده است اما وضعیت موزه فرش ایران و محاسن و معایب آن و مقایسه آن با نمونه های موفق داخلی و خارجی می تواند در این درس مورد توجه قرار گیرد و راه کار های بهینه سازی آن نیز مورد بررسی قرار گیرد.

رویکردی که در موزه های ایران تجلی یافته، نگرش باستان شناسانه و شی محور است که موزه را مکانی برای نگهداری اشیاء حاوی اطلاعات باستان شناختی و تاریخی می داند و دلیل این روی کرد راه اندازی فراگیر موزه ها همراه با علم باستان شناسی به وسیله هیئت های خارجی بوده است.

در این روی کرد شیء موزه ای واسطه ای است برای درک فرهنگ و تاریخی که از آن بر آمده است. امروزه با تغییر نگرش موزه و تبدیل شدن آن به مجموعه ای از روابط و تناسبات علمی- آموزشی، همچنین تنوع موزه های پدید آمده مانند موزه های باز، اکو موزه ها و موزه های مجازی، موزه فراتر از یک ساختار کالبدی است و برای مطالعه، شناخت و توسعه آن نیازمند آموزشی است که تمامی حوزه های کاری موزه را در برداشته باشد.

پس از گذشت سالها از ورود مفهوم موزه به ایران هنوز دانش و مطالعات موزه نتوانسته است جایگاه شایسته خود را پیدا کند. علی رغم تاسیس موزه هایی در گوشه و کنار ایران، متاسفانه عوامل دست اندر کار، نتوانسته اند دانش خود را با توجه به آخرین یافته ها و مطالعات در زمینه موزه و پژوهش‌های مرتبط ارتقاء دهند.

آموزش موزه داری در ایران در سطح دانشگاهی حدا کثر به دوره آموزشی کارشناسی ختم می شود. مر کز آموزش عالی سازمان میراث فرهنگی نیز اولین مر کزی است که با هدف تربیت دانش آموختگانی برای هم کاری مستقیم با موزه‌های سراسر کشور نسبت به راه اندازی دوره کارشناسی رشته موزه داری مبادرت ورزید و در حالی که حدود دو دهه از راه اندازی آن می گذرد هنوز با همان برنامه ی اولیه و مقطع کارشناسی باقی مانده است.

معادل این رشته در دانشگاه های خارجی با عنوان موزه شناسی و یا مطالعات موزه راه‌اندازی شده است که البته عنوان مطالعات موزه دامنه وسیع‌تری در این رشته را شامل می‌شود. عنوان رشته موزه‌شناسی دامنه محدودی را در بر می گیرد که بیشتر به شناخت موزه‌ها می‌پردازد. جورجس هنری ریویر می گوید: "موزه شناسی: یک علم اجرایی، یعنی علم موزه است. موزه شناسی به مطالعه ی تاریخ موزه، نقش آن در جامعه، فرم های خاص پژوهش و محافظت فیزیکی، فعالیت ها و انتشار، سازماندهی و کارکرد، معماری جدید و موزه ای شده، اماکنی که دریافت شده یا انتخاب شده اند، نوع شناسی و وظیفه شناسی آن می پردازد" (Dasvalle'es and Mairesse 2010). با توجه به اینکه موزه و دانش مربوط به آن با گروه وسیعی از علوم دیگر ارتباط مستقیم دارد، بنابراین عنوان مطالعات موزه یک عنوان کلی و جامع است که در برگیرنده هر نوع مطالعه، تحقیق و جستجو در حوزه مربوط به موزه می باشد (از علوم پایه و فنی و مهندسی گرفته تا شاخه های متعدد علوم انسانی و هنر در این حوزه قرار می گیرند) این مسئله باعث ایجاد تنوع بسیار زیاد در ساختار و برنامه درسی این رشته شده است. به گفته ی دوبوک امروزه این رشته بسیار گسترده تر از آنست که بتوان آنرا درون یک برنامه ی آموزشی واحد گنجاند (Dubuc 2011)استفان ویل اهمیت کار موزه را ناشی از تنوع آن می داند، تنوع رشته ها در موزه و تنوع دانش و مهارت ها در هر موزه ی خاص (Weil 1990) طبق گفته ی چن پس از تاسیس انجمن موزه ها درسال ۱۹۰۶ آموزش حرفه ای برای مشاغل در زمینه های هنری، علوم کتابداری و موزه به مرکز توجه بسیاری از دانشگاه ها تبدیل شد. (chen 2001, 1) به مرور و با پیشرفت توجه دانشگاه ها به مسئله ی موزه، علم موزه شناسی در ارتباط با سایر علوم معنا یافت، همانطور که اپلگیت کروس بیان می‌دارد موزه شناسی نوین ارائه دهنده ی رویکرد انسان شناسی ویژه ای به کار موزه است که بر همکاری بین موزه ها و جوامع و شناخت حقوق مردم برای مشارکت و همفکری در نمایش و حفظ میراث خویش تاکید می کند (Applegate Krouse 2006)

موزه فرش ایران با توجه به این که در دهه ۶۰ در کنار موزه های دیگری همچون موزه هنرهای معاصر به عنوان نسلی جدید از موزه‌ها با نگاهی مدرن در ایران راه اندازی شد. نیاز به یک بازنگری کلی در رابطه با بخش های مختلف آن پس از سالهای سپری شده از راه اندازی آن را دارد. این بازنگری بایستی از نگاه جدید به تعریف موزه شروع و تا جزیی‌ترین مسایل از جمله نحوه چیدمان و معرفی آثار را دربرگیرد.

بدین منظور پیشنهاد می شود موزه فرش ایران به عنوان یکی از غنی‌ترین مجموعه های منحصر به فرد در نوع خود بیش از آن چیزی که امروز می‌بینیم نقشی فعال در عرصه های نوین موزه در جامعه را داشته باشد. بی‌تردید اولین گام در این راستا شناسایی نقاط ضعف و قوت آن می‌باشد. و سپس مقایسه با شرایط ایده‌آل و بهینه سازی وضعیت موجود. تعدادی از دانشجویان فرش که به این حوزه علاقمند شده‌اند گوشه‌ای از وضعیت موجود در برخی از بخش های موزه فرش ایران را مورد بررسی قرار داده و با استاندارد های مجموعه بافته ها که یکی از معدود مراجع موجود می‌باشد تطابق داده‌اند. از جمله این مراجع می‌توان به استانداردهای نگهداری مجموعه های لباس و بافته ها اشاره نمود. (Crispin Paine 1990) مقالات دانشجویان هرچند خود دارای ضعف های آشکار روش تحقیق هستند و علاوه بر آن از پختگی لازم نیز برخوردار نیستند، اما در نوع خود به عنوان تلاش دانشجویان کارشناسی در رشته فرش بسیار ارزشمند و قابل تشویق می باشد. امید است تلاش آنها روز به روز افزون گردد و دیگر دانشجویان نیز در این راه قدم بردارند. توصیه می گردد موزه فرش نیز با استقبال از این نوع نگاه اصلاحی در جهت بهبود شرایط موجود موزه فرش ایران از این نکات بهره برداری نماید.

منابع:

Applegate Krouse, Susan. "Anthropology and The New Museology." Reviews in Anthropology 35, no. 2 (2006): 169-182.

Chen, vichien. "the educaition of art museum professionals." working paper in art edducation (Roride state university) 6, no. 1 (2001): 1-10.

Crispin Paine, Standards in the Museum Care of Costume and Textile Collections (Standards in the museum care of collections), 1990

Dasvalle'es, Andr'e, and Francois Mairesse. Key Conceps of Museology. Paris: Armand Colin, 2010.

Dubuc, 'Elise. "Museum and UniversityL the Relationship Between Museum Practices and Museum Studies in the Era of Interdisciplinarity, Professionalisation, Globalisation and New Technologies." Museum Managment and Curatorship 26, no. 5 (2011): 497-508.

Weil, Stephen E. Rethinking the Museum and Other Mediations. Smithsonian Intitution Press, 1990.

Woodhead, peter, and geoffrey stansfield. keyguied to informaition sourcesin museum studies. mansell, 1989.

مصطفی کریمی‌زاده اصفهانی

مدیریت بحران در موزه

با نگاهی به موزه فرش ایران

چکیده:
روش هـای برخـورد و مقابلـه با سـوانح و بحران هـا در جهت نگهـداری و تضمین بقای آثـار فرهنگی و تاریخی بی تردید بخشی از اهداف و راهبردهای موزه ها و مجموعه ها به شمار می رود. آنچه به اجمال در ادامه مطلب می آید، ارائه مفاهیمی از بحران، مدیریت بحران، بحران در ادبیات مدیریت حفاظت و رویکـرد های مدیریتی در آن، و اتاق بحران باشـد. و در ادامه نگاهی اجمالی به جایگاه مدیریت بحران در برنامه های مدیریتی موزه ها در ایران با نگاهی به "موزه فرش ایران" می پردازد.

واژگان کلیدی: بحران، مدیریت بحران، موزه، اتاق بحران

مقدمه:
به طور کلی بحران احتمال وقوع یک تغییر و یا اتفاق نا خوشـایند می باشـد که نیازمند واکنش و عکس العمـل سریع اسـت. در صورت عـدم اقدامات به موقـع در موزه ها ممکن اسـت اهداف مـوزه و امنیت مجموعه ها، اطلاعات اموال، کارکنان و بازدید کنندگان تهدید شود.
بـا وجود اینکه احتمال رفع تمامی سـوانح و حوادث امکان پذیر نخواهد بـود. اما می توان با جمع آوری اطلاعات و ارائه راهکارها، راه پیشـگیری بسیاری از سـوانح را جستجو کرد. که این مهم نیازمند بررسی هر یک از این آسیب ها و خسارات و احتمال وقوع آن ها می باشد.
از ایـن رو مـی توان بـا ارزیابی نتایج حاصلـه برنامه هایی جهـت آمادگی و اقدامات پیشـگیرانه در برابر بحران، تدوین و اجرا نمود.

بُحـران
بحران در حقیقت یک فشار زایی روانی – اجتماعی بزرگ و ویژه است که باعث در هم شکسته شدن انگاره های متعارف زندگی و واکنش های اجتماعی می شود و با آسیب های جانی و مالی، تهدیدها، خطرها و نیازهای تازه ای که به وجود می آورد.
در نتیجه می توان بحران را اینگونه تعریف کرد:
ـ حادثه ای که به طور طبیعی و یا توسط بشر به طور ناگهانی و یا به صورت فزاینده به وجود می آید و سختی و به مشقتی به جامعه انسانی به گونه ای تحمیل نماید که جهت بر طرف کردن آن نیاز به اقدامات اساسی و فوق العاده باشد.

ویژگی های بحران:
۱- بحران عموماً غیر قابل پیش بینی است (یعنی نمی توان پیش بینی کرد که کی و در کجا اتفاق می افتد)
۲- بحران ها آثار مخربی دارند و مردمی که تا قبل از بحران نیازمند کمک نبودند به محض وقوع بحران نیازمند کمک می شوند.
۳- ماهیت و آثاری طولانی و استهلاکی دارند.
۴- در وضعیت بحرانی معمولاً تصمیم گیری تحت شرایط وخیم و در زمان محدود و اطلاعات مورد نیاز تصمیم گیرندگان ناقص است.
۵- زمان موجود برای پاسخ دهی پیش از انتقال تصمیم را محدود کرده و اعضای واحد تصمیم گیری را به تعجب و حیرت وا می دارد.
۶-محدودیت و فشردگی زمان، غافلگیری، استرس و مخدوش شدن اطلاعات.

بحران در ادبیات مدیریت حفاظت:
تعریف بحران در موزه را Icom" " شورای بین المللی موزه ها به این شکل بیان می کند. بحران نوعی وضعیت اضطراری است که خارج از کنترل باشد، در یک فاجعه بزرگ وضعیت اضطرار برگشته تا رویداد متوقف شود.
NPS(Natinal park service) در تعریف بحران آن را یک رویداد غیر مترقبه می داند که با اندک و یا بدون اخطار قبلی به وقوع پیوسته و موجب ویرانی و اختلال در عملکرد پیش از آنکه موزه بتواند با استفاده از منابع معمول آن را بر طرف می شود. John Hunter نویسنده مقاله برنامه ریزی آمادگی در مقابل بحران ها در موزه در سال ۱۹۹۴ که در کتاب مراقبت از مجموعه ها به ویرایش Siman Kenll در انتشارات Routledge به چاپ رسیده و توسط ویرایشگر در آخرین چاپ کتاب نیز به عنوان مقاله معرفی شده بحران را تغییر وضعیت مرحله تراژدی به بحران می داند که ممکن است بدون تهدید و یا با تهدید باعث به وجود آمدن تخریب زیاد و اختلال در عملکرد موزه شود، وی به نقل (Bokem 1978) می گوید: زمانی بحران به وجود می آید که آمادگی شما کم باشد وی در توضیح ادامه می دهد آماده سازی در برابر سوانح ممکن است مانع بروز آن ها نشود، اما محققاً از شدت تاثیر آن ها خواهد کاست.
بحران ها در موزه ها به خاطر خاصیت غیرقابل مترقبه بودنشان به عنوان تهدید کاملاً ناگهانی نام برده می شوند که می توانند کل مجموعه را با خطر جدی مواجه سازند، در این موارد مدیریت ها قدرت دفاعی خود را نیز به طور کلی از دست می دهند و منتظر می مانند تا بحران کاملا فروکش کند، در نگرش کلی و جامع از تجمیع دو مفهوم موقعیت بحران در ادبیات مدیریت حفاظت و ادبیات عمومی بحران تعاریف های زیر از بحران به دست آمده است.

۱- نقطه چرخش در رویداد ها، کنش ها و فعالیت های معمول است که پیامدهای غیر منتظره را به دنبال دارد و عموما غیر قابل پیش بینی هستند.
۲- شرایطی است که نیاز به واکنش و عکس العمل فوری را دارد.
۳- تهدید جدی نسبت به دارایی ها و اموال در موزه وجود دارد.
۴- نتایج وقوع بحران آینده اهداف موزه را تهدید می کند.
۵- شرایط حاصل ایجاد نا امنی می کند که این ناامنی ممکن است هرکدام از مجموعه کارکنان و یا بازدیدکنندگان و اموال دیگر موزه را تهدید می کند.
۶- ممکن است از به وجود آمدن موازی و یا متقاطع چند رویداد به وجود آمده مثلا به صورت موازی خرابی و شکستگی ساختمان در اثر زلزله و متقاطع، دزدی اموال بعد از زلزله
۷- مدیریت شرایط به وجود آمده خارج از کنترل است
۸- دارای شدت و دوره بازگشت طولانی هستند.
۹- ممکن است باعث خسارت بر پیکره اجتماع، زیر ساخت ها ساختمان های دیگر و حتی خطوط ارتباطی شوند.

پس بحران در موزه عبارت است از:
"شرایطی که ناشی از عوامل طبیعی یا انسان ساز و یا ترکیبی است، غیر قابل پیش بینی بوده و نیاز به واکنش و عکس العمل فوری را دارد. این شرایط اهداف موزه و امنیت مجموعه ها، اطلاعات اموال، کارکنان، بازدیدکنندگان را تهدید کرده و مدیریت این شرایط خارج از کنترل است و دارای نتایجی با خسارت زیاد و شدت و دوره بازگشت طولانی می باشد."

مدیریت بحران
مدیریت بحران در بر گیرنده ی یک سری عملیات و اقدامات پیوسته و پویاست که به طور کلی بر اساس اصول کلاسیک مدیریت شامل برنامه ریزی سازماندهی تشکیلات رهبری و کنترل است.مدیریت بحران مجموعه مفاهیم نظری و تدابیر عملی در ابعاد برنامه ریزی جهت مقابله با سوانح هنگام، قبل و بعد از سانحه است. این اصطلاح به نحوه مدیریت های سانحه و عواقبشان نیز می پردازد.
در واقع مدیریت بحران معمولا چندین سازمان، ارگان مختلف درگیر انجام وظایفی می باشند که باید با هماهنگی کامل نسبت به پیشگیری از بحران کاهش اثرات آن و آمادگی لازم جهت رویارویی با آن اقدام نمایند.

اهداف مدیریت بحران:
با توجه به ماهیت سوانح و بحران ها اهداف اصلی مدیریت بحران و سوانح عبارتند از:
نجات جان انسان ها
کاهش تعداد آسیب دیدگان
کاهش خسارت به اموال دارایی ها و محیط زیست
برنامه های مدیریتی بحران شهری
در راستای تحقق این اهداف لازم است در چارچوب یک برنامه و طرح مدون خطرات ممکن و روش های پیشگیری از آن ها شناسایی و برنامه‌هایی اجرایی برای کاهش اثرات سوانح و بحران های آتی تهیه گردد. علاوه بر این لازم است طرح هایی به منظور آمادگی شهروندان برای مقابله با سوانح و بحران های احتمالی تهیه شود تا در صورت بروز آن ها تلفات و خسارات احتمالی کاهش یابد.
برنامه جامع و یکپارچه مدیریت بحران دارای اجزا و مراحلی است که هر یک از مراحل آن باید در زمان خاص خود (قبل از بحران، در حین بحران، و یا بعد از بحران) انجام شود تا موفقیت برنامه در مقابل با بحران

را تضمین نماید. یکی از معروف ترین تقسیم بندی ها ی مراحل مدیریت بحران که به لحاظ محتوایی مورد قبول بسیاری از کارشناسان می باشد تقسیم بندی چرخه مدیریت یکپارچه بحران هاست که به چهار مرحله کلی تقسیم گردیده است:

۱- پیشگیری و کاهش اثرات
۲- آمـــادگی
۳- پاسخ و واکنش در برابر بحران
۴- بازگشت به وضعیت قبل از سانحه
مدیریت بحران پیش از سانحه

مرحله پیشگیری و کاهش اثرات بحران شامل برنامه های بلند مدت و یا میان مدت قبل از وقوع بحران است.

فعالیت های پذیرفته در این مرحله از چرخه مدیریت بحران عبارتند از:

فعالیت های لازم به منظور تحلیل و بررسی احتمال و قوع یک حادثه، نتایج احتمالی و اثرات آن بر زندگی، دارایی ها و اموال و محیط زیست مانند تهیه نقشه های پهنه بندی خطر و ارزیابی مخاطرات
فعالیت هایی که احتمال وقوع یک بحران را کاهش می دهند و یا از بین می برند مانند قانون گذاری صحیح و سختگیرانه ساختمان سازی در مناطق زلزله خیز و یا تعیین و یا حراست از حریم رودخانه ها
فعالیت های طراحی و برنامه ریزی بلند مدت در راستای کاهش اثرات اجتناب ناپذیر بحران مانند اجرای کد های ایمنی ساختمان و یا مدیریت کاربردی زمین.
در حقیقت اهداف مورد نظر در این مرحله از مدیریت بحران حفاظت از مردم و دارایی ها و همچنین کاهش هزینه های امداد و نجات و بازسازی است.

نکته ایی که باید به آن توجه داشت این است که پیشگیری و کاهش اثرات یک سانحه فعالیتی مستمر و دائمی است، صرف نظر از این که سانحه ایی به وقوع بپیوندد، نکته ی دیگر در این میان این است که پیشگیری و کاهش اثرات سوانح باید با هر کدام از مراحل دیگر مدیریت بحران ترکیب و یکپارچه شود.

مرحله دوم، آمادگی در برابر سانحه:
مرحله آمادگی در برابر بحران، بیشتر شامل فعالیت های کوتاه مدت قبل از وقوع بحران احتمالی است. تا در صورت رویارویی در برابر چنین وقایع پیش بینی نشده ایی امکانات اولیه به منظور امداد رسانی به بازماندگان و مسدومان احتمالی ناشی از وقوع سوانح را کاهش داد.

مرحله سوم، پاسخ و واکنش در برابر بحران:
شامل مجموعه فعالیت هایی است که بلافاصله بعد از وقوع یک بحران و حادثه غیر مترقبه شروع شده و متناسب با وسعت منطقه آسیب دیده ظرف چند روز پایان می یابد به بیان دیگر این مرحله را می توان مجموعه فعالیت های کوتاه مدت پس از وقوع سانحه دانست. این دسته از فعالیت ها به منظور کمک به حادثه دیدگان در راستای کاهش تلفات و خسارات جانی و همچنین به دنبال تثبیت موقعیت و کاهش احتمال تخریب های ثانویه می باشد. در حقیقت مرحله پاسخ و واکنش در برابر بحران شامل مجموعه فعالیت هایی است که در مراحل قبلی پیش بینی و برنامه ریزی شده است و در هنگام و بلافاصله بعد از وقوع سانحه و بحران صورت می گیرد. و مرحله پایانی بازگشت به وضعیت اولیه می باشد.

کشورهای توسعه‌یافته:
در این کشور ها به علت پیشرفت های چشمگیری که در دانش و فن آوری همراه با سال ها تجربه مکتوب و مستند از گذشته های خود و کاربرد رهیافت های اکتسابی از تجارب مشابه جهانی دارند، احتمال خطر در مورد برخی دوران ها که در کشورهای کمتر توسعه یافته و توسعه نیافته معمول و همچنان مساله ساز و بدون حل باقی مانده است بسیار اندک است. علاوه بر اینکه در این کشورها به علت تبادل جمعیت و تدابیر از پیش تعیین شده و راههای پیشگیری از وقوع حوادث و نیز راهکارهای پیش بینی شده بسیار دقیق برای مقابله با اثرات مخرب بعد از بحران ها که همان معنی مدیریت بحران می باشد کمتر شاهد آسیب های جدی و طولانی مدت در مقابل حوادث غیر مترقبه هستیم.

کشورهای در حال توسعه:
در این کشورها به علت جمعیت معمولاً کنترل نشده و عدم برنامه ریزی های منسجم برای مقابله با سوانح از سوی ارگان های مربوط و همچنین عدم آگاهی شهروندان از چگونگی ایمن سازی و آمادگی در برابر حوادث و در بسیاری از موارد عدم توانایی اقتصادی برای اقدامات پیشگیرانه که عموما به خود مردم واگذار می شود، درجه آسیب پذیری بسیار بالاست این خطر پذیری و بی دفاعی در کشور های توسعه نیافته به مراتب بیشتر است.

رویکرد مدیریتی مطرح در مدیریت بحران:
رویکرد های مطرح مدیریتی در مدیریت بحران در منابع به منظور مدیریت بهینه مورد ارزیابی قرار گرفته اساسا این رویکرد ها در ۲ گروه دسته بندی می شوند:

۱- رویکرد سنتی یا پشتیبانی
۲- رویکرد توسعه ای- یا جامعه محور

رویکرد سنتی یا پشتیبانی:
در رویکرد سنتی و یا پشتیبانی در کلیه مراحل مدیریت بحران به ویژه در مرحله پاسخگویی از رویکرد فرماندهی و کنترل استفاده می شوند. از مشارکت گروههای ذینفع در جامعه هدف استفاده چندانی نمی شود. مطالعات نشان می دهددر امور پیشگیری، آمادگی و پاسخگویی نامتناسب با نیازهای اساسی جامعه هدف دستخوش بحران شده است. ضمن اینکه با توجه به اجرای برنامه ها و اقدامات غیر ضروری و نادیده گرفتن نظرات آحاد جامعه به عدم رضایت از عملکرد کلی سازمان مسئول، علیزغم دستیابی به شاخص های مورد انتظار مدیریت، منجر شده است. در این نگرش تاکید بر پاسخ است. آن هم بدون در نظر گرفتن مدیر حفاظت مجموعه، سرپرستان بخش ها و صرفا استفاده از یک برنامه مدیریتی اعمال شده توسط فرمانده کل که موزه رییس سازمان مسئول موزه ها (به طور مثال سازمان میراث فرهنگی) است. در نهایت چون تاکید بر مرحله پاسخ است، لذا با رویکرد کلی مدیریت حفاظت که مبتنی بر حفاظت پیشگیرانه می باشد. تطابق ندارد، دوم اینکه چون در این طرح خصوصیات موزه ها نگارش شده، عملاً در موزه غیر قابل اجراست.

رویکرد توسعه ایی:
در این رویکرد مبنی بر آن است" به واسطه ظرفیت سازی و توانمند نمودن آحاد جامعه هدف، قابلیت سازگاری با جامعه با پیامد های زیانبار و مخاطرات را افزایش داده و یا جلب مشارکت در انجام اقداماتی که منجر به کاهش خطر می شوند توان جامعه را برای پیشگیری مقابله و مواجهه با بحران ئ در نهایت بازگشت به وضع اولیه افزایش داد. این رویکرد در دو دهه گذشته از کشورهای جنوب شرقی آغاز شده. با توجه به کمبودها و محدودیت های رویکرد سنتی و این نظریه که رویکرد جامعه محور توسط "Bluesheid" و یا کمیته بین المللی سپر آبی Icbs به موزه ها توصیه شده و بعد از کنفرانس هیوگو ۲۰۰۵ رویکردی جهانی و قابل قبول به شمار می رود. بنابراین تاکید بر استفاده این نوع استراتژی مدیریتی به عنوان

رویکرد منتخب مدیریتی بحران برای موزه ها و افراد برای پاسخگویی به شرایط اضطراری ناشی از بحران بیشتر شده" این امر از طریق افزایش دانش، بهبود نگرش، ارتقای عملکرد، افزایش دسترسی و اعمال کنترل بیشتر آن ها از طریق مشارکت در مراحل مختلف چرخه بحران امکان پذیر گردد. رویکرد جامعه محور سبب توانمند تر شدن جامعه در معرض خطر(موزه) را امکان مشارکت موثر فراهم می آورد.

پیشینه شکل گیری مدیریت بحران در موزه های دنیا:
ایده شکل گیری مدیریت بحران(از لحاظ علمی) اولین بار توسط رابرت مک فامار و در زمانی که احتمال وقوع درگیری موشکی بین آمریکا و کوبا وجود داشت مطرح شد. در سال ۱۹۵۴، کنوانسیون ملل متحد برای حفاظت از اموال فرهنگی در رخداد های نظامی به تایید بسیاری از کشورها رسیده، نگرانی در مورد اموال تاریخی و فرهنگی، نگهداری و حفاظت آن ها نیز مطرح بود تا در سال ۱۹۵۶، Iccrom برای بررسی در مورد حفاظت و استرداد اموال فرهنگی توسط یونسکو به عنوان یک سازمان مستقل بین المللی و بین دولتی تشکیل شد. ایجاد Iccrom بیشتر بازتابی بود از شرایط پس از جنگ جهانی دوم که هنوز تخریب اموال فرهنگی در خاطر جوامع زنده بود، این هدف تا چند سالی کم رنگ ماند، ردپای اولین اقداماتدر سال ۱۹۷۲ پیدا شد، تعداد زیادی از کشورها کنوانسیون سازمان ملل را مبنی بر محافظت از میراث طبیعی و فرهنگی آغاز و این فعالیت های مطالعاتی زیر نظر سازمان ملل انجام شد. این کارها شامل امکان سنجی، کاهش خطرات در میراث فرهنگی صورت گرفت، تاکید آن ها بر ارایه راهکار بود.
با بروز زلزله در مونته نگرو در سال ۱۹۷۹ استراتژی Iccrom بر این بود که توجه خاصی در توسعه آموزش و تهیه رهنمود هایی برای آمادگی در برابر خطرات نماید. این خسارت و خسارات دیگر ناشی از بلایای طبیعی در گواتمالا؛ ژاپن و خاورمیانه، توجه انجمن موزه ها (Icom) را بار دیگر به مسئله آمادگی در برابر بلایا توجه داد. در واکنش های جهانی اولیه نسبت به این موضوع در دهه های ۱۹۷۰-۱۹۶۰ با توجه به بحران هایی که اموال فرهنگی پشت سر گذاشتند، Iccrom نقش عمده ایی در بازسازی این بحران ها به عهده گرفتند.

راهبرد مدیریت بحران در موزه ها و مجموعه ها
شناسائی و تعیین تمامی خطرات و بحران های احتمالی از طریق:
داشتن دیدگاه انتقادی؛
نبود تعادل میان نیازمندی ها و توانمندی ها در موزه و مجموعه؛
مقایسهٔ وضعیت موجود در موزه و آرشیو، با جدول ارزیابی میزان بحران در مجموعه؛
طبقه بندی نوع بحران در مجموعه
ارزیابی میزان بزرگی و اهمیت هر کدام از این خطرات
شناسائی راهکارهای ممکن برای کاهش خسارات:
تعیین اقداماتی که می باید برای حفاظت بلندمدت در موزه ها و آرشیوها انجام گیرد؛
اولویت بندی نیازهای حفاظتی در موزه و آرشیو که در واقع تعیین کنندهٔ گام های ضروری برای دستیابی به فعالیت های حفاظتی ضروری در موزه خواهد بود.
ارزیابی هزینه و مزیت هر کدام از این راهکارها
سطوح نظارت بر عوامل آسیب رسان در مجموعه ها
رابرت والر(۱۹۹۵)، برای ارزیابی و بررسی خطرات احتمالی و نظارت بر عوامل فرسایندهٔ آثار تاریخی فرهنگی در موزه، هشت سطح را معرفی کرده است. این سطوح، عبارت اند از: منطقهٔ جغرافیائی، محوطه، ساختمان، اتاق، قفسه، نمونه، سیاستگذاری کلی مجموعه و روند اقدامات.

منطقهٔ جغرافیائی
موقعیت جغرافیائی ساختمان موزه، تعیین می کند که محوطهٔ ساختمان موزه در معرض چه مشکلات محیطی است (تغییرات شدید آب و هوائی، آلاینده ها و...). باتوجه به ارزیابی و برآورد خطرات محیطی ساختمان موزه، در محوطهٔ ساختمان موزه، تمهیداتی برای مقابله با آن ها اندیشیده خواهد شد.

ساختمان
طراحی مناسب و استاندارد ساختمان موزه، نقش مؤثری در مدیریت بحران در موزه و آرشیو دارد. با طراحی و ساخت ساختمان موزه و آرشیو با مواد و مصالح مناسب، میتوان از خطرات بسیاری پیشگیری کرد. چرا که هریک از فضاهای ساختمان، ممکن است به عنوان فضائی مجزا از دیگر بخش ها باشد و شرایط محیطی ویژه ای برای آن درنظر گرفته شود.

اتـاق
میکالسکی، برای مدیریت بحران در موزه ها و آرشیوها، پیشنهاد کرده که آثار، در شرایط محیطی استاندارد نگهداری شوند. زیرا آثار تاریخی - فرهنگی از آسیب های زیست محیطی(قارچ ها و کپک ها)، آسیب های ناشی از نور، رطوبت نسبی و درجهٔ حرارت در امان می مانند.
همچنین، پیشنهاد میانگین شرایط محیطی استاندارد را به مدت یک سال، برای نگهداری آثار در موزه ها و آرشیوها
به شرح زیر پیشنهاد کرده است:
• میانگین رطوبت نسبی در مدت یک سال: ۵۰ درصد با حداقل نوسان؛
• میانگین میزان درجهٔ حرارت در مدت یک سال: ۲۱ درجهٔ سانتیگراد با حداقل نوسان.

قفسه
از دیگر موارد برای مهار بحران در موزه ها و آرشیوها، ایجاد ریزاقلیم های محیطی است. ریزاقلیم محیطی، شامل محدود ساختن فضا و محیط اطراف هر شئ است. چنین ریزاقلیم های محدود واختصاصی، باعث می شود تا لایه ها ی حفاظتی در گرداگرد آثار به وجود آید و از آن ها دربرابر تغییرات و نوسانات محیطی حفاظت نماید. این قبیل ریزاقلیم ها را، حتا می توان باا ستفاده از قاب شیشه دار، ویترین، قفسه یا کابینت، جعبه نیز تأمین کرد. برای این منظور، ضروری است زمانی که اشیا، نگهداری و انبار می شوند و یا به نمایش درمی آیند، شرایطی فراهم شود تا هرکدام از آن ها به صورت انفرادی یا در دسته هایی با خصوصیات مشابه قرار گیرند؛ به طوری که ریزاقلیم خاص خود را داشته باشند.

مرکز مدیریت بحران یا اتاق بحران (EOC)

تعریف اتاق بحران:
مکانی است برای تمرکز بخشیدن به فعالیت های مدیریت بحران و انجام هماهنگی های ضروری مرتبط با مدیریت بحران (مرکز مدیریت بحران از جمله ارکان اساسی استقرار سامانه فرماندهی حادثه می باشد)

هدف ایجاد اتاق بحران:
ایجاد مکانی برای تمرکز فعالیت های مرتبط با حوادث و سوانح غیر مترقبه با در نظر گرفتن تمهیدات خاص معماری و فراهم آوردن تجهیزات و امکانات مناسب و مورد نیاز در آن تا مدیران در شرایط وقوع بحران بتوانند در این مکان امن گرد هم آمده و با استفاده از تجهیزات و اطلاعات فراهم شده در ساختمان به تحلیل شرایط موجود بپردازد و هماهنگی های ضروری را به منظور کنترل سریع بحران انجام داده و دستورات لازم را

صادر نمایند.

ویژگی‌های اتاق بحران:
الف- خودکفایی
ب- امنیت و ایمنی
استقرار تجهیزات خاص
طراحی مناسب معماری و معماری داخلی

اهداف کاربردی اتاق بحران:
پاسخگویی به نیاز های عملکردی ستاد یا سازمان
مرجع امور مدیریت سوانح در سطح سازمان
محل جمع آوری و انتشار اطلاعات و داده های مرتبط با مدیریت سانحه در سطح کشور و مکانی برای استقرار شبکه جامع اطلاعات و ارتباطات بحران
مرکز هماهنگی و سیاستگذاری امور آموزش، پژوهش و تمرین در زمینه مدیریت سوانح
مرکز مادر و محل هماهنگی ستاد در سطح استان ها، شهرستان ها و شهر های زیر مجموعه
محل هماهنگی رده های مدیریتی بالا در سازمان های درگیر امور مدیریت بحران

عملکرد های اتاق بحران:
الف) در شرایط عادی:
آمادگی و آموزش
پیشگیری و کاهش اثرات

ب) در شرایط وقوع بحران:
پاسخگویی و مقابله
کنترل سریع بحران

ج) در شرایط پس از بحران:
بازسازی

نیاز های عملکردی اتاق بحران:
اتاق بحران در هر حادثه ایی که نیاز به هماهنگی بیش از ۲ سازمان دارد می بایست فعال گردد.
این مرکز بایستی بتواند در عرض ۶۰ دقیقه فعال شود و قابلیت تداوم فعالیت ها را در تمامی شرایط دارا باشد.
دسترسی ایمن به آن بایستی فراهم شود.
اتاق بحران محل اصلی جمع آوری و انتقال اطلاعات درست به رسانه ها و مردم است.
نمایندگان سازمان ها یا واحد های دیگر بایستی در آن حضور یابند و فعالیت نمایند.
ارتباط بایستی بین سطوح مختلف مدیریت بحران فراهم باشد.
اتاق بحران به عنوان مرکز اصلی فعالیت های ارزیابی حادثه شامل دریافت اطلاعات حادثه، پردازش و اتخاذ تصمیمات لازم برای مقابله و بازسازی است.

نتیجه گیری:
به طور کلی "بحران" در این مطلب احتمال وقوع یک تغییر ناخواسته و نا خوشایند می باشد. با اینکه بشر شاید قادر به آن نباشد که همه ی خطرات و سوانح را بر طرف نماید اما می توان با ارائه راهکار، راه پیشگیری و مقابله با بسیاری از سوانح را پیدا کرد. که این امر نیاز مبرمی به بررسی و مطالعه در مورد کلیه آسیب های مورد انتظار و خسارت احتمالی وارد بر مجموعه ها و موزه ها دارد.
در این میان راهبردهای مدیریت بحران برای تدوین برنامه های پیشگیرانه و اخذ تصمیمات صحیح در هنگام وقوع یک خطر می تواند کمک شایان توجهی به موزه ها نماید.
اما اینکه این مفاهیم چه جایگاهی در سیستم مدیریتی موزه ها دارد و میزان اهمیت آن در میان اهداف و برنامه های موزه های موجود در کشور چقدر است نیاز به تأمل و بررسی بیشتری دارد.
به طور کلی این چنین برمی آید که موزه و موزه داری در ایران چه در میان فرهنگ عام و چه میان جامعه ی مدیریتی دارای مفاهیم متفاوتی با مفاهیم اصلی آن در دنیا دارد.
اما باید توجه داشت که امروزه موزه ها صرفا به مکانی اطلاق نمی شود که مجموعه ایی از آثار باستانی و فرهنگی در آن نگهداری می شود بلکه، وظایف متعدد آموزشی، پژوهشی و فرهنگی را نیز دنبال می کنند.
و این در حالی است که موزه ها در ایران همچنان در ساختار های تشکیلاتی خود دچار مشکلات فراوان هستند و حتی گاهی برای دست یابی به امکانات و مسائل اولیه خود دچار مشکلات فراوان می شوند.
از این رو ارائه ی برنامه هایی چون مدیریت بحران و نظیر آن نیز در ایران با مشکلاتی روبروست چرا که تا زمانی که نیاز های اولیه و ضروری یک موزه برطرف نشود نمی توان انتظار داشت که به دنبال برنامه های راهبردی، بلند مدت و... باشد.
مقوله ی مدیریت بحران در موزه فرش به جز فراهم کردن لوازم و تجهیزات ایمنی ابتدایی، و آموزش های مختصر آن هم در هنگام وقوع خطر، پا فراتر ننهاده در حالی که بر اساس استانداردهای جهانی بخش عظیمی از برنامه های مدیریت بحران در موزه ها مربوط به مباحث آموزشی و ارائه راهکارهایی اساسی پیش از وقوع خطر می باشد. و جای خالی آن در میان برنامه های این موزه احساس می شود چراکه طبق گفتگوی انجام شده با کارکنان موزه فرش، علاوه بر کمبود برنامه های آموزشی؛ ارتباط و تبادل اطلاعات میان سایر موزه ها چه در داخل کشور و چه خارج از کشور نیز صورت نمی گیرد. به همین دلیل موزه داری که امری کاملا تخصصی است در بسیاری از موارد بر اساس تجربیات شخصی و یا نظر جمعی صورت می گیرد.
هرچند که در بهمن ماه سال گذشته دوره ای آموزشی با عنوان "مدیریت بحران" از سوی سازمان میراث فرهنگی در موزه فرش برگزار شد اما به گفته ی برخی شرکت کنندگان مدت کوتاه و فشردگی زیاد برنامه ها مانع استفاده ی کامل شرکت کنندگان از این دوره گردید.
با این حال شرایط خاص آثار موجود در موزه فرش که از نظر خصوصیات فیزیکی و ابعاد شرایطی متفاوت با سایر موزه ها دارد نیاز توجه بیشتر در این زمینه است چراکه در هنگام بروز حادثه و نجات آثار بیش از سایر آثار تاریخی امکان آسیب جدی به آن وجود دارد.

منابع:

گنجینهٔ اسناد: سال نوزدهم، دفتر دوم، تابستان ۱۳۸۸.
دوگلاس، آ.آلن. موزه و وظایف آن.(ترجمه: عبدالرحمن اعتصامی صدری).
جزایری، سید عباس، و دیگران. (۱۳۹۰). دوره آموزشی مدیریت بحران در موزه ها، جزوه ی آموزشی. تهران: پژوهشکده سوانح طبیعی.
مهر نهاد، حمید. (۱۳۸۵). مجموعه مقالات اولین همایش مدیریت بحران زلزله در شهر های دارای بافت تاریخی. یزد: دانشگاه یزد.
حکمت، مرضیه.(۱۳۸۹). مدیریت بحران موزه در دنیا و ارائه راهکار برای موزه در ایران (با تاکید بر زلزله). پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه هنر.
Standards in the museum care of costume and textile collections 1998.

زهرا اردکانی موقتی

بررسی خدمات و نحوه دسترسی به آنها در موزه فرش ایران

چکیده

در این مطلب، سعی بر آن است تا با بررسی و انطباق " نحوه ی ارائه خدمات" موزه فرش ایران با استاندارد های بین المللی موزه داری در دنیا به دنبال یافتن نقاط ضعف و قوت این مجموعه باشیم. در این رابطه سعی گردیده به روش مشاهده عینی و مصاحبه با افراد مربوطه در موزه به مطالعه در مورد نوع خدمات ارائه شده، نحوه و کیفیت ارائه خدمات و چگونگی دسترسی به خدمات موجود در موزه فرش ایران پرداخته و با تطبیق داده ها با استانداردهای موجود، بتوان به جمع بندی نسبتاً کلی دست یافت.

واژگان کلیدی: خدمات رفاهی و عمومی – دسترسی - موزه – فرش – استانداردهای بین المللی

مقدمه

موزه فرش ایران، دومین موزه فرش جهان پس از موزه باکو می باشد. با در نظر گرفتن چنین رتبه و جایگاهی برای موزه فرش که کمتر موزه ای در ایران دارای چنین اهمیتی می باشد، انتظارات نیز به میزان چشمگیری افزایش می یابد، اما افسوس که درصد قابل ملاحظه ای از این انتظارات به عرصه ظهور و بروز نرسیده و تنها در حد کلام می گنجند. شاید وقت آن رسیده باشد که دگر بار به اندوخته های فرهنگی و آئینی خود نیم نگاهی بیندازیم تا غبار فراموشی از خاطرمان زدوده شود و داشته های خود را مورد ارزیابی مجدد قرار دهیم، تا پیش از آنکه اصالتمان را در تندباد بی فرهنگی امروز از کف دهیم، بتوانیم آن را به بهترین شکل ممکن حفظ و حراست نماییم.

تاریخچه موزه فرش ایران:

موزه فرش ایران در ضلع شمالی پارک لاله و روبه‌روی فروشگاه سپه، خیابان فاطمی واقع شده است. این موزه در سال ۱۳۴۰ شمسی بصورت ناتمام به منظور گالری فرش ساخته شده و به مدت ۱۵سال بصورت متروکه ماند و سپس در اوایل سال ۱۳۵۵ شمسی تغییرات کلی در آن اعمال گردید. سرانجام این موزه که به دستور فرح پهلوی ساخته شده بود، در روز ۲۲ بهمن ۱۳۵۶ به وسیله ایشان گشوده شد. ساختمان موزه فرش ایران معماری شکیل وچشم‌گیری دارد که آذین‌های نمای بیرونی آن شبیه به دار قالی است. معمار موزه فرش ایران عبدالعزیز فرمانفرمائیان است. اما طراحی داخلی موزه توسط گروهی فرانسوی انجام گرفته است. سطح نمایشی موزه مساحتی برابر ۳۴۰۰ مترمربع را در بر می‌گیرد که شامل دو تالار است و برای نمایش انواع قالی‌های دست بافت و گلیم مورد استفاده قرار می‌گیرد. طبقه ی همکف این موزه برای نمایش دائمی ۱۵۰ قطعه فرش و طبقه دوم آن برای برگزاری نمایشگاه‌های موردی و فصلی در نظر گرفته شده‌است، که معمولا سه بار در سال صورت می گیرد. هدف از تشکیل این موزه را می‌توان پژوهشی در سوابق، تحصیلات و کیفیت تاریخی هنر و صنعت فرش، خاصه فرش ایرانی دانست.

فضای موزه فرش ایران:

نیاز بشر به خدمات در هر فضایی احساس می شود. گویی بشر نیازهای اصلی و حیاتی خود را در کنار سایر نیازهایش با خود به همه جا می برد. این نیازها جنبه کاملاً محسوس و قابل درکی دارند. نیاز به آسایش در هر فضایی که برای استفاده انسان ساخته می شود باید در نظر گرفته شود. برای آنکه موزه ای برای بازدیدکنندگان جذابیت به همراه داشته باشد، باید پاسخگوی نیازهای آنان بوده و بازدیدکنندگان را در محیطی راحت و آشنا قرار دهد. موزه باید آمیزه ای از فضاهای عمومی و خصوصی را در خود به درستی جای دهد، تا بازدیدکنندگان ضمن فراموش کردن سردرگمی، در حالت تعادل قرار گرفته و با مردم و اشیاء در تماس بیشتری باشند. این کارکردها را فضای استراحت کوتاه مدت، مکان های تفریح و تفرج تأمین می نماید. از خدمات رفاهی و عمومی موزه فرش می توان از رستوران یا چایخانه، کتاب فروشی و... نام برد. که به تفضیل درباره آن ها توضیحاتی ارائه خواهد شد.

انواع خدمات رفاهی و عمومی موزه ملی فرش:

فضای داخلی

- رستوران یا چایخانه: برای یک موزه در اندازه معمولی و نه چندان بزرگ، تنها کافی است که در یک نقطه مرکزی، یک بوفه یا یک چایخانه سنتی و یک محل پذیرایی تعبیه گردد. این فضا می تواند جهت استراحت کارکنان، پژوهشگران و بازدیدکنندگان مورد استفاده قرار گیرد. این فضا باید در صورت امکان دارای چشم اندازی مطلوب باشد و به علت مزاحمت ناشی از سر و صدا می بایست جدا از سایر فضاهای موزه مطرح گردد تا مزاحم دیگر بخش های موزه نباشد.

چایخانه موزه ملی فرش ایران در سالن ورودی آن قرار دارد، در نقطه ای دنج و به دور از فضای اصلی موزه، که این خود از نکات مثبت آن به حساب می آید، اما نداشتن چشم انداز مطلوب و فضای بسته چایخانه از موارد ضعف معماری آن به شمار می رود. محل قرار گیری چایخانه با توجه به فضای سبز درخور اعتناء موزه ملی فرش که به گونه ای از لحاظ کاربردی به آن توجهی نشده و تنها جلوه چشم نوازی را به فضای بیرونی موزه بخشیده است می توانست انتخاب بهتری محسوب شود.

کتابفروشی: غرفه ای کوچک به منظور فروش انواع کتاب ها و مجلات مرتبط با فرش و هنر های سنتی به زبان فارسی و انگلیسی، که در نوع خود تلاشی کمرنگ برای آشنایی بازدیدکنندگان با موضوع فرش و مفاهیم تخصصی آن به شمار می آید.

آمفی تئاتر (سالن چند منظوره): یکی از فضاهای مهم و با ارزش هر موزه ای سالن چند منظوره است که تأثیر بسزایی در رشد و بالندگی وجوه اجتماعی این بنا دارد. بازده اجتماعی موزه رابطه نزدیکی با جذابیت آن دارد، بدین معنا که از نظر روانی، بازدیدکنندگان را دعوت به گردش و لذت بردن از فضای خود می نماید و همچنین می تواند با بهره گیری مطلوب از تمهیدات بصری بر دامنه اطلاعات بازدیدکنندگان بیفزاید. در موزه فرش، فیلم‌ها و اسلایدهایی در زمینه قالی‌بافی و گلیم و هنرهای دستی ایران در سالن چند منظوره آن به نمایش در می آید، که البته به صورت مرتب و ادامه دار نمی باشد و هم اکنون مدتی است که از آن بیشتر برای سمینارها و همایش ها استفاده می شود.

کتابخانه: امروزه هیچ موسسه آموزشی و پژوهشی بی نیاز از کتابخانه نیست. موزه ها نیز بنا به وظایف خاصی که بر عهده دارند (تهیه اشیاء تازه، نمایش و تحقیق درباره اشیاء موزه ای) نیازمند کتابخانه ای مجهزند، که به نحوی متناسب با نوع اهداف و جامعه ی مراجعه کننده تهیه و گردآوری شود و نیازهای تحقیقاتی کارشناسان، متخصصان موزه و پژوهشگران را برآورده سازد. کتابخانه ها امروزه غیر از کتاب دارای موارد دیگری از قبیل لوح فشرده، اسلاید، فیلم، عکس، روزنامه، مجله، نسخ خطی و... می باشند و بدین ترتیب کتابخانه در نظام اطلاع رسانی وظایف متنوع و مهمی را بر عهده دارد. در مخزن کتابخانه موزه ملی فرش، ۷۰۰۰ جلد کتاب موجود است که از این تعداد، ۳۰۰۰ جلد آن را کتاب های خارجی به زبان های فرانسوی، آلمانی، انگلیسی و عربی تشکیل می دهند. موضوع اکثر کتاب ها هنر و به خصوص هنر قالیبافی است. مخزن کتابخانه بهترین منابع تحقیقاتی را پیرامون هنر و صنعت قالی در ایران و کشورهای مشرق زمین دارد و در نوع خود کم نظیر است. بخش نشریات کتابخانه ۲۰ نشریه تخصصی و عمومی را دریافت می کند و از این تعداد تنها ۲ عنوان آن لاتین است و چندان غنی و پرمایه به نظر نمی رسد.

زیر بنای این کتابخانه در حدود ۷۰ متر مربع است که این فضا برای کتابخانه یک موزه که دارای اعتبار بین المللی است ناچیز به شمار می آید. سالن مطالعه کتابخانه ظرفیت پذیرش پایینی دارد و جدا از سایر بخش های کتابخانه نیست و همچنین کتابخانه موزه ملی فرش بخش امانت ندارد. این کتابخانه به صورت قفسه باز اداره می شود. از آنجا که کتابخانه، کارشناس کتابداری ندارد، در بخش خدمات فنی با مشکل روبه رو است. عملاً بسیاری از کتاب ها از طریق برگه دان قابل بازیابی نیستند و برگه دان ناقص است ؛ چرا که تمام کتاب ها را کتابخانه ملی فهرست نویسی و رده بندی نمی کند و همواره کتاب هایی هرچند اندک از قلم می اُفتند. رده بندی کتاب ها به صورت "دیویی" است که هنگام ورود به کتابخانه توضیحاتی درباره آن به چشم می خورد.

- سرویس بهداشتی: پس از تهیه بلیط و در ابتدای ورود به محوطه حوض خانه در تالار مرکزی، در سمت چپ خود با دری باز روبرو می شویم، در اینجا سرویس بهداشتی و یک آب سردکن قرار دارد. که فضای بهداشتی آن درخور شأن چنین موزه ایی نمی باشد.

فضای خارجی

نمازخانه: کاربرد نمازخانه تنها در موزه های کشور های اسلامی مورد نیاز است و نباید از آن غافل شد، که البته موزه ملی فرش نیز از این قائده مستثنی نبوده است. در ابتداء ورود به فضای سبز موزه با بنایی سنگی به شکل مکعب مواجه می شویم که در ورودی آن دو نعلین فلزی کار گذاشته شده است. این بنای سنگی اثر معروف کامران طباطبایی دیبا از معماران معاصر ایران است، که به اسم نمازخانه خوانده می شود و روزگاری کاربرد داشته اما این روزها دیگر از آن استفاده نمی گردد و خالی است.

پارکینگ: یکی از اساسی ترین مسائل پشتیبانی در موزه ها پارکینگ است، که باید به آن توجه کامل نمود. پارکینگ در موزه از سه بخش

تشکیل می شود:
۱. پارکینگ کارمندان
۲. پارکینگ برای سیاحان و مدارس
۳. پارکینگ برای اتوموبیل های شخصی
. متأسفانه پارکینگ موزه ملی فرش مدت زمانی است که به بازارچه مبدل گشته و هم اکنون این موزه فاقد پارکینگ می باشد.

فضای مجازی

- وب سایت اصلی موزه ملی فرش:

در دنیای امروز یکی از مهمترین راه های کسب اطلاعات و اخبار، از طریق اینترنت محقق می شود و بسیاری از شرکت ها، موسسات و روزنامه‌ها و سایر ارگان ها با راه اندازی وب سایتی سعی در معرفی خود و جلب مشتری و مخاطب می نمایند. در چنین شرایطی موزه ها نیز به عنوان مراکزی مهم از این قاعده مستثنی نبوده و برای بهتر شناساندن خود به مخاطبان بین‌المللی، سعی در راه اندازی وب سایت هایی چند زبانه نموده‌اند. در این بین موزه ملی فرش با داشتن وب سایتی منحصراً به زبان انگلیسی و با در اختیار قرار دادن مطالبی کلی و مختصر در ارتباط با موزه، محیطی خشک و به دور از تازگی و جذابیت را به وجود آورده است. در وب سایت موزه، درباره رویدادها و اخبار موزه و نمایشگاه های موقت آن مطلبی وجود ندارد. همچنین تنها زبان مورد استفاده درسایت، انگلیسی می باشد که می توان عدم وجود زبان های دیگر به ویژه زبان فارسی را از دیگر ضعف های این وب سایت برشمرد.

نحوه دسترسی به خدمات موزه ملی فرش

- کاتالوگ و بروشور:

یکی از راه های معرفی موزه ها در مرحله ابتدایی، در اختیار قرار دادن کاتالوگی در ارتباط با موزه، به چند زبان مهم دنیا، به بازدیدکنندگان است. تا آنان بتوانند به طور مختصر با موزه، تاریخچه آن، اشیاء مهم موجود در آن و سایر اطلاعات مفید آشنا گردند. اما متأسفانه در حال حاضر موزه ملی فرش بازدیدکنندگان خود را از چنین خدمت اساسی محروم کرده و تنها کاتالوگ موزه مربوط به سال ها پیش می باشد که هم اکنون موجود نیست و مسلماً دارای اعتبار کافی نیز نمی باشد.

- لیبل‌ها:

برچسب ها و لیبل های معرفی آثار، مهمترین راه آشنایی و شناسایی اثر می باشند، به گونه ای که اصلی ترین اطلاعات را در ارتباط با اثر یا شئ مربوطه در اختیار بازدیدکنندگان قرار می دهند. قالی های موجود در طبقه همکف موزه ملی فرش به دو صورت آویزان و پهن شده در معرض نمایش گذاشته شده اند.

اطلاعات مربوط به قالی‌های آویز شده در پایین قالی‌ها و در استوانه‌های شیشه‌ای نوشته شده‌اند و همچنین در کنار برخی قالی ها نیز کاغذهایی نصب شده‌اند که این اطلاعات را مجدداً در اختیار بازدیدکنندگان قرار می‌دهند، اما به دلیل تعویض برخی قالی ها اطلاعات استوانه‌های شیشه‌ای آنان ثابت مانده است که البته این مسئله در مقایسه با قالی های پهنه شده کمتر به چشم می‌خورد و اطلاعات قالی‌های آویز شده به مراتب صحیح‌تر می‌باشند.

راهنما:

استفاده از راهنما و افراد کارشناس برای کمک به بازدیدکنندگان، در هر موزه‌ای روشی مرسوم و معمول محسوب می گردد. افرادی که توضیحات مکمل و حداکثری را در اختیار بازدیدکنندگان قرار می‌دهند و پاسخگوی سؤالات احتمالی آنان می‌باشند. تعداد افراد راهنما در موزه با توجه به اهمیت موزه و میزان بازدیدهای روزانه در نظر گرفته می شود. برای بازدید از موزه ملی فرش تنها تعداد محدودی راهنما وجود دارند، که باید پاسخگوی نیاز بازدیدکنندگان باشند. این افراد اغلب در رشته موزه‌داری تحصیل کرده‌اند و تعداد آن ها حدود ۲ یا ۳ نفر می باشد، که شاید علت این محدودیت را در سیاست‌های موزه باید دنبال کرد. افراد راهنما هر چند دقیقه یک بار در سالن اصلی موزه حاضر می گردند تا در صورت نیاز پاسخگوی بازدیدکنندگان باشند، اما فاقد لباس فرم و کارت پرسنلی مشخص و نصب شده بر روی لباس، می باشند. البته لازم به ذکر است که در صورت نیاز به یک راهنما می توان به بخش اداری موزه مراجعه کرد و درخواست راهنما نمود، تا آن ها به کمک شما آمده و پاسخگوی نیاز شما باشند.

نتیجه‌گیری:

موزه‌ها در ایران هنوز آن گونه که باید به کار گرفته نشده اند و وظیفه اصلی خود را که همانا حفظ، حراست و اشاعه فرهنگ و سنت یک ملت است به درستی انجام نداده‌اند. مسلما برای رفع کمبودها و نواقص موجود باید فکری نو و حرکتی اساسی انجام داد، زیرا هیچ گاه زمان منتظر نمی ماند، برای بقا باید ریشه داشت و ریشه ها تا زمانی تاب مقاومت دارند که به آن ها رسیدگی شود و اگر غیر از این باشد ریشه ها می پوسند و درخت کهنسال می خشکد.

منبع:

نفیسی، نوشین دخت.(۱۳۸۹). موزه داری. تهران: سمت.
Standards in the museum care of costume and textile collections 1998.

حفاظت آثـــار
از آسیب‌های فیزیکی و شیمیایی

پریسا کریمیان‌پور

چکیده

هدف اصلی از این تحقیق، مقایسه‌ی استانداردهای موزه فرش ایران با استانداردهای جهانی در حفاظت از آثار در مقابل آسیب‌های فیزیکی و شیمیایی است.

در بخش اول خلاصه ای از استانداردهای ثبت شده و استانداردهای برخی موزه های جهان که دارای منسوجات هستند، از جمله موزه ویکتوریا آلبرت، موزه ملی دریایی استرالیا، موزه منسوجات واشنگتن و برخی دیگر از موزه ها نوشته شده است، و در بخش بعدی مقایسه ای میان این استانداردها با موزه فرش صورت گرفته است.

مقدمه

قالی ایران همواره به عنوان یکی از اصیل ترین هنرها مورد توجه بوده و طیف وسیعی از طرح ها و نقوش زیبا را در بر داشته است. موزه ی فرش ایران دارای مجموعه ای زیبا و تاریخی از فرش های ایرانی است که شامل با ارزش ترین این نمونه از قرن نهم هجری تا دوره معاصر می باشد.

این موزه در ۲۲ بهمن سال ۱۳۵۶ افتتاح گردید. سطح نمایشی موزه مساحتی برابر ۳۴۰۰ مترمربع را در بر می‌گیرد که شامل دو تالار است و برای نمایش انواع قالی‌های دست بافت و گلیم مورد استفاده قرار می‌گیرد. طبقه ی همکف این موزه برای نمایش دائمی ۱۵۰ قطعه فرش و طبقه دوم آن برای برگزاری نمایشگاه‌های موردی و فصلی در نظر گرفته شده‌است.

پژوهش در سوابق، تحولات و کیفیت تاریخی هنر و صنعت فرش، گردآوری و خریداری نمونه انواع قالی های دست بافت ایرانی و برگزاری نمایشگاه های موقت از فرش ایران و سایر نقاط جهان از مهمترین اهداف این موزه می باشد.

بخشی از استانداردهای جهانی مربوط به موزه ها

حفاظت از آسیب های فیزیکی و شیمیایی: منسوجات در قرن های مختلف و با مواد و تکنیک های گوناگون ساخته شده اند. در فرش الیاف طبیعی از قبیل پشم، پنبه و ابریشم به کار برده شده است، که باید در شرایط فیزیکی و شیمیایی خاص نگهداری شوند تا آسیب ها به حداقل برسند.

محیط: ترکیبی از آسیب های فیزیکی، زیستی و شیمیایی سبب آسیب و نابودی منسوجات می شود. نوردهی نامناسب، دما و رطوبت غیر استاندارد، گرد و غبار و آلودگی، حشرات و آویختن اشتباه، همگی باعث صدمه به آثار می شوند. دمای بالا موجب واکنش های شیمیایی داخل منسوجات می شود و آسیب های جدی وارد می کند. نوسانات رطوبت باعث انبساط و انقباض مکرر الیاف شده و در مدت زمان طولانی بر ساختار الیاف تاثیر می گذارد. رطوبت بالا نیز موجب رشد قارچ ها می شود.

نـور: نـور طبیعـی و مصنوعـی، هر دو موجـب کمرنگ شـدن و صدمه ی دائمی به الیاف می شـوند. آسـیب های نور غیرقابل برگشت است و میزان آسـیب ها به مدت زمـان قرارگیری آن ها در معرض نور بسـتگی دارد. پس باید زمان نوردهی به آثار را در موزه ها به حداقل رساند.

دما و رطوبت: منسوجات باید دور از منابع حرارتی از قبیل شومینه، نورافکن ها، پنجره ها و... قرار گیرند. زیرزمین و پشت بام محیط مناسبی برای نگهداری منسوجات نمی باشد.

آلودگی و لکه دار شدن: گرد و غبار، آلودگی و دود اگزوز اتومبیل، آلاینده‌هایی هستند که می توانند از نظر فیزیکی و شیمیایی آسیب برسانند. از جنبه‌های مهم حفاظت، پیشگیری از در معرض قرار گرفتن این مشکلات است. در هنگام برنامه ریزی جهت حفظ و نگهداری طولانی مدت منسوجات در محیط موزه، استفاده از فیلترهای هوا و محفظه ذخیره‌سازی توصیه می‌شود.

انبـار

بهترین محیط برای نگهداری منسوجات، مکانی تمیز و دارای تهویه مناسب است. کنترل گرد و غبار و تمیز نگه داشتن انبار، آسیب های ناشی از آفات و قارچ ها را کاهش می دهد. در فواصل شش ماهه انبار باید کنترل شود تا هرچه سریع تر مشکلات شناسایی گردند. افزایش در تغییر رنگ منسوجات، لکه دار شدن از اجسام فلزی، وجود بوی شیرین در انبار نشان دهنده‌ی بروز مشکلات است. نشانه‌های هجوم حشرات نیز عبارتند از سوراخ های کوچک و نامنظم و وجود مدفوع حشرات. در انبار از قرار گرفتن آثار بر روی یکدیگر باید پرهیز شود. آثار باید دارای جایگاه مخصوص خود بوده و پارچه و فرش ها به دور لوله های پلی استر فشرده پیچیده شوند، زیرا رطوبت را جذب نمی کند و لای آن ها پارچه ی کتان و پنبه ای قرار گیرد و روی آن ها نیز با همین جنس پارچه پوشانده شود. پارچه هایی که در تماس با منسوجات هستند باید دارای PH خنثی بوده و نزدیک به جنس منسوجات باشند. از بسته بندی با پلی استر و پارچه هایی که الیاف مصنوعی دارند باید پرهیز کرد، زیرا سریعا آتش می‌گیرند.

آویـخـتن

پیش از آویختن، آثار باید با دقت بازبینی شوند تا آسیب های آن ها مشاهده شود. برای حفظ منسوجات، هنگام آویختن، وزن آنها باید به طور مساوی در قسمت های مختلف تقسیم شود.

برای دست زدن به آثار و جابجایی آن ها، دست‌ها مرتباً شسته شود تا نمک و چربی دست روی آثار نشیند و بهتر است از دستکش‌های پنبه‌ای استفاده شود. همچنین در هنگام دست زدن به آثار از طلا و جواهر استفاده نشود.

مقایسه‌ی استانداردها با موزه فرش تهران

نور

در محیط داخلی موزه نور طبیعی وجود ندارد و فضای موجود بسته و بدون پنجره می باشد. برای نوردهی از هالوژن استفاده شده است که فیلتر مخصوص برای جلوگیری از تابیدن اشعه‌های مضر، بر روی آن ها تعبیه نشده و نور به طور مستقیم و بدون زمانبندی به طور مکرر به فرش ها تابیده می‌شود. برای جلوگیری از آسیب بیشتر به آثار، عکاسی با فلش ممنوع می‌باشد.

دما و رطوبت

محیط داخلی موزه و انبار همواره در دمای ثابت بین ۲۴° تا ۲۲° سانتیگراد است و رطوبت محیط را بین ۵۸٪ تا ۶۰٪ نگه می‌دارند. از مواردی که باعث ورود رطوبت می شود، سرویس بهداشتی می باشد که در داخل محیط موزه قرار گرفته است.

آلـودگی

کف پوش موزه موکت است و با وجود اینکه ماهیانه جارو می شود، امکان نشستن خاک بر روی آثار وجود دارد. در ورودی موزه اکثراً باز است و این امر موجب ورود آلودگی به داخل می‌شود. البته دراین مکان فیلترهایی نیز تعبیه شده است. هر سال فضای موزه سمپاشی شده، و از مرگ موش و مواد ضد بید برای فرش‌ها استفاده می‌شود.

انبـار

با استناد بر صحبت‌های مسئولین موزه، انبار محیطی بهداشتی می‌باشد که هر کدام از فرش‌ها جایگاه مخصوص خود را دارند، روی هم قرار نگرفته و به دور لوله‌هایی از جنس پلی استر فشرده پیچیده می‌شوند. در هنگام لوله کردن پارچه ی پنبه ای در میان آن ها قرار می‌گیرد و به دورشان پارچه‌ای دیگر پیچیده می‌شود که از جنس پنبه و با PH خنثی می‌باشد.

فرش‌های انبار سالیانه بیرون آورده و هوادهی شده و در زیر آفتاب پهن می‌شوند، همچنین برخی فرش‌ها جایگزین می‌شوند.

آویختن

برای ساختار فرش بهتر است بر روی زمین پهن شود، اما به دلیل کمبود جا و وجود بیشمار فرش‌های نفیس و همچنین تنوع بصری، اکثر آثار آویخته شده‌اند و تعدادی از آن‌ها که توانایی آویزان شدن را نداشتند بر روی سکوهایی پهن شده‌اند.

برای آویختن فرش‌ها از آویزهای مخصوص استفاده شده و زیر هر فرش پارچه‌ی کتانی قرار گرفته است.

فرش‌هایی که ظریف تر و آسیب پذیرتر هستند، بر روی پارچه ای دیگر دوخته شده و آویخته شده اند. متاسفانه جهت آویزان کردن فرش‌ها را تغییر نمی‌دهند، و این امر موجب کشش یک طرفه و آسیب به ساختار آن ها می‌شود.

جابجایی آثار با دست های تمیز انجام شده، اما از دستکش استفاده نمی گردد و به وجود طلا و جواهرات در هنگام دست زدن به آثار توجهی نمی شود. مامورین موزه از دست زدن بازدیدکنندگان به فرش ها به طور جدی جلوگیری می کنند.

نتیجه گیری

فرش یک هنر ایرانی و یکی از سرمایه های ملی ماست. با توجه به شرایط ماندگاری خاص و آسیب پذیر بودن این آثار، باید در حفاظت و نگهداری از آنها تلاش بیشتری شود. اگرچه مسوولین موزه در حفظ آثار تلاش بسیاری می کنند، اما در برخی موارد که موجب آسیب های غیر قابل بازگشت به بافته می شود اقدامات قابل ملاحظه ایی صورت نگرفته است. از این میان می توان به نحوه ی نورپردازی و نصب آثار در موزه اشاره نمود که در دراز مدت موجب آسیب های جدی و غیر قابل بازگشت به آثار خواهد شد.

منابع:

www.vam.ac.uk

www.anmm.gov.au

www.textilemuseum.org

www.textilemuseum.ca

شیوه‌ی نمایش و ارائه‌ی آثار در موزه‌ی فرش

مرضیه جلیلی

چکیده:
تا حدود نیم قرن پیش نحوه ی ارائه آثار در موزه های غرب بر مبنای ذوق و سلیقه و نگاه زیبایی شناختی بود. حتی موزه هایی که در گروه های هنری جای نداشتند از این اصل پیروی می کردند ولی کم کم از اواسط قرن بیستم معرفی و ارائه جمعی آثار بر مبنای ارتباط بین آنها قرار گرفت. امروزه موزه ها از حالت سنتی و کلاسیک خود خارج گشته و بصورت باز و مدرن درآمده اند. این بدان معناست که موزه ها در ارتباط با زندگی عادی وروزمره مردم قرار گرفته اند. درکشور های صنعتی و پیشرفته بازدید از موزه به یک تکلیف و وظیفه از سوی مردم تبدیل شده است. موزه های امروزی به نوعی با فرهنگ و زندگی مردم آمیخته شده اند و بازدید از آنها نه تنها بر دانستنی ها و اطلاعات مخاطب می افزاید بلکه از لحاظ بصری و زیبایی شناختی تاثیرات عمیقی را بر ذهن و روح انسان می گذارد.
جذابیت و شیوه بیان و ارائه در موزه های این کشورها چنان است که ما حتی شاهد بازدید کودکان و نوجوانان از این مکان ها هستیم کودکانی که نه از سر اجبار و اصرار دستگاه های آموزشی ویا حتی والدین؛ بلکه با رغبت و تمایل کامل از این موزه ها دیدن می کنند.
واژگان کلیدی: موزه ی فرش، ارائه آثار، تالارهای نمایش،

مقدمه:
در یک نگاه جامع به تمامی موزه های دنیا به این نتیجه می توان رسید که موزه ها باید با یک شیوه و نگرش کلی در طراحی ارائه ی آثار، که در تمامی موزه های جهان بر قرار است، منطبق باشد.
در این میان این نکته حائز اهمیت است که این انطباق باید با فرهنگ وپیشینه ی بسیار کهن ما ایرانیان هماهنگ باشد.
علاوه بر این معماری فضای موزه و ساختار کلی چیدمان آثار باید بگونه ای باشد که در کنار توجه به فرهنگ، دارای جذابیت بصری برای مخاطب هم باشد. تا بتوانیم بواسطه آن به معرفی و ارائه این فرهنگ غنی به سراسر دنیا بپردازیم و به نوعی بتوانیم تمام کشورها را با آداب، رسوم، معماری، تاریخ وتمدن ایرانی آشنا کنیم.
در عصر سرعت و مدرنیته ذهن آدمی از تکرارگریزان است. روح انسان امروزی به یک پویایی و نوآوری احتیاج دارد تا بتواند تازگی و نشاط را در خود ایجاد کند.
سال هاست که موزه های دنیا از شیوه قدیمی ارائه و نمایش آثار خود خارج شده اند ولی موزه های ایرانی خصوصا موزه فرش که یکی از تخصصی ترین موزه های دنیاست همچنان از روش های گذشته برای ارائه آثار خود استفاده می کنند.
البته لازم به ذکر است که حفظ و احیای فرش های با سابقه ایرانی در این چند سال اخیر آن هم با در اختیار داشتن بودجه و سرمایه اندک کاری بسیار مشکل است. اما چه خوب بود که در کنار حفظ این دست بافته ها شاهد نوآوری و استفاده از شیوه های جدید در ارائه آثار هم باشیم.

مقایسه‌ی استانداردهای جهانی "نحوه چیدمان وارائه آثارموزه ها" با موزه فرش ایران

۱- "برچسب ها در ارائه آثار موزه سهم بسزایی دارند. کاربرد برچسب برای دادن اطلاعات به شکل کاملا فشرده و قابل درک درباره اثر می باشد. اغلب توصیه می شود که روی هر برگه برچسب دو نوع اطلاعات نوشته شود: سطر اول با حروف درشت سیاه و قابل دیدن از فاصله نسبتا دور نوشته شود و در برگیرنده اطلاعات اساسی درباره هویت و شناخت شئ باشد و سپس در سطرهای پایین تر اطلاعات و آمارمورد نظر موزه نگاشته شود." (نفیسی ۱۳۸۹: ص ۱۰۰)
- شیوه اطلاع رسانی درباره هریک از فرش های موزه فرش به این صورت است که اطلاعات مربوطه داخل لوله های پلکسی گلاس قرار دارد که تنها به محل بافت و رج شمار آن و تاریخ بافت اشاره شده که البته ایده آن یعنی قرار گرفتن در این مخزن ها مطلوب است اما بهتر بود که در کنار هر فرش اطلاعات بیشتر از قبیل نوع بافت نوع الیاف بکار رفته رنگبندی و... مشاهده می‌شد.

۲- "ابتدای ورودی هر تالار باید یک تابلو بزرگ نصب کرد و تمامی اطلاعات را درباره مجموعه در معرض نمایش در آن تالار درج نمود. این تابلو باید با خط درشت نوشته شود به نحوی که از فاصله کمی دور و هنگامی که چند بازدیدکننده در برابر آن قرار دارند به آسانی قابل خواندن باشد. این اطلاعات باید برروی ورق های قاب شده باشند تا هم محافظت شوند وهم شکیل تر باشند." (همان: ص ۱۰۱)
از آنجایی که ترتیب چیدمان آثار در موزه فرش بر اساس منطقه بافت این آثار است. بهتر بود که مخاطب، تمایز بافت مناطق را با گذر از هر قسمت بوسیله تابلویی نصب شده در ابتدای ورود به هر منطقه ویا قرار دادن ابزار بافت مناطق مورد نظر مشاهده نماید.

۳- "دفترچه راهنمای هر تالار نیز وسایل دیگری است که خصوصا موزه های بزرگ میتوانند اطلاعات دقیق تر را از طریق آن به بازدید کننده ارائه کنند. تعداد صفحات این دفترچه به محتوای مجموعه بستگی دارد و اغلب بین ۴ تا ۶ صفحه می باشند. همچنین موزه های بزرگ و یا حتی کوچک مجموعه ای از تک نگاری ها را که درباره محتوای علمی موزه توسط کارشناسان امر به چاپ رسیده است گردآوری می کنند. وتمامی یا بزرگترین آنها را به شیوه فوتواستات بر روی مقوا بزرگ نموده داخل یک لفاف پلاستیک شفاف قرار می دهند سپس تمامی آنها را داخل یک برگه دان بزرگ جای داده در برگه دان داخل هر تالار کنار یک نیمکت قرار می دهند تا بازدید کننده در حال استراحت از اطلاعات فنی هنری ویا تاریخی که درآن برگه ها موجود است استفاده کند." (همان: ص ۱۰۱)
- در موزه فرش دفترچه راهنما وبروشوری مربوط به موزه تهیه شده است که البته در اختیار بازدیدکنندگان قرار نگرفته بلکه شیوه کار به این صورت است که هر بازدیدکننده در صورت احساس نیاز به این دفترچه از موزه دار مربوطه آن را دریافت می کند. البته بهتر است که به تعداد زیاد از این دفترچه ها تهیه و در اختیار بازدید کنندگان قرار گیرد.

۴-" نحوه ارائه آثار و اشیا چنان سنجیده باشد که بازدیدکننده احساس شادمانی کرده آثار را مورد توجه بیشتر قرار دهد و درباره آن به تفکر پرداخته علاقه مند به بازدید مجددآن شود. خود آثار بصورت مطلق و منفرد آن قدر دارای جذابیت هستند که بیننده هر قدر هم که آثار چیدمان مطلوبی نداشته باشد حظ بصری کافی را از دیدن آنها می برد اما بدیهی است که این نکته توجیه کننده عدم رعایت درست نمایش آثار نیست. شیوه نوردهی به فضای عمومی موزه و تهویه محیط داخلی آن موجب کسالت روحی و خستگی چشم بیننده می شود و این خود در مخاطب تاثیر منفی می گذارد." (همان:۱۰۲)

۵- "نه تنها شکل ظاهری موزه بلکه باید تزیینات داخلی آن هم با روشهای معماری معمول در جامعه مطابقت داشته باشد و در عین حال ساختمان موزه باید در بر گیرنده جنبه هایی از هنر و تاریخ جامعه نیز باشد." (همان ص ۴۶)
- فضای خارجی موزه به گونه ای طراحی شده تا یاد آور تارها و چله های قالی باشد که البته با فضای بسیار زیبا و سرسبزی که قبل از محوطه اصلی ساختمان وجود دارد بی نهایت در دید مخاطب جذابیت ایجاد می کند.
اما در مورد فضای داخلی آن باید متذکر شد که نشان و ردپایی از معماری اصیل ایرانی در آن به ندرت دیده می شود.

۶- "اتاق ورودی موزه باید بگونه ای تزئین شود که نظر مردم را جلب نماید و معرف موزه نیز باشد. محوطه ورودی نباید آنقدر وسیع باشد که بازدیدکننده درآنجا احساس غریبی و گم شدن نماید واز سوی دیگر آنقدر وسعت داشته باشد که گروههای بازدیدکننده براحتی در آن گرد آمده از آنجا بسوی تالارهای نمایش حرکت کنند. این محوطه نباید از میز وصندلی و وسایل دیگر انباشته باشد و فقط چند صندلی و یکی دو نیمکت کافی است (نقشه دیواری موزه درا این قسمت باید باشد).جزوه های راهنمای موزه را نیز می توان بر روی میزهای کوچک در این محل قرار داد. ساعت دیواری و تلفن عمومی و حتی صندوق پست نیز از وسایل ضروری این محوطه است." (همان: ص۴۸، ۴۹)
- می توان گفت سالن ورودی و ابتدایی موزه از لحاظ وسعت بر طبق اصول گفته شده می باشد به طوری که گروه های بازدید کننده می توانند در آنجا تجمع کرده و از آنجا بسوی تالارهای نمایش حرکت کنند و همچنین در این مکان استراحتگاهی برای نشستن افراد بصورت کاملا مناسب و زیبایی در کناره های محوطه طراحی شده ولی موزه از لحاظ تزییناتی که بتواند مخاطبین را جذب و توجه آنهارا در لحظه آغازین ورود به سالن جلب نماید، می تواند دارای شرایط بهتری باشد. همچنین سرویس های بهداشتی که در ابتدای درب اصلی تالار واقع شده، می توانست از موقعیت مکانی بهتری برخوردار باشد.

۸- "تالارهای نمایش باید به نحوی باشد که بتوان در آنها براحتی گردش نمود و اشیا را از تمام جوانب تماشا کند لذا ایجاد مسیر راه یک طرفه در تالار نمایش صحیح نمی باشد، بهترین روش ایجاد فضاهای باز در تالار نمایش است تا بازدید کننده از این فضاها بتواند عبور کند و از هر قسمت به قسمت دیگر رود." (همان: ص۴۷) که البته این موارد اشاره شده در موزه فرش به خوبی رعایت شده و امکان گردش بازدیدکنندگان را به راحتی فراهم نموده است.

منبع:

نفیسی، نوشین دخت.(۱۳۸۹). موزه داری. تهران: سمت.
Standards In The Museum Care Of Costume And Textile Collections 1998.

آخرین بـرگِ بَهـار

معرفی کتاب

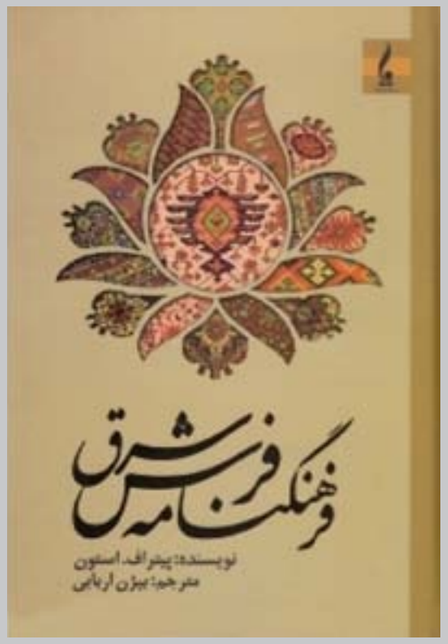
سیدمهدی میرزا امینی

فرهنگنامه فرش شرق

نوشته:پیتراف.استون

ترجمه: بـیـژن اربـابی

انتشارات: جـمال هنر

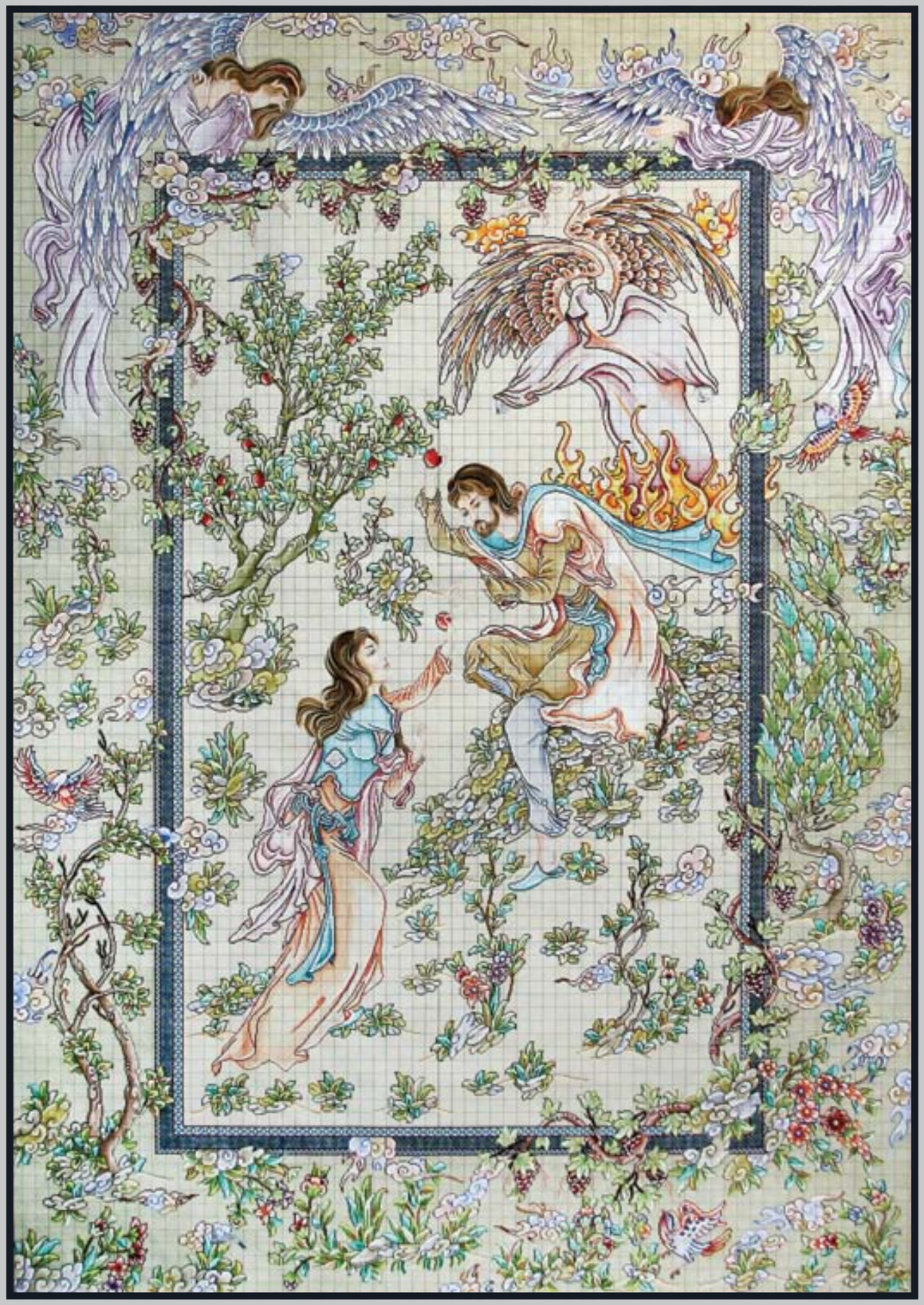


فرهنگنامه فرش شرق از تازه‌ترین عناوین کتاب‌های برگردان به زبان فارسی است که توسط **بیژن اربابی** عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران به فارسی ترجمه شده است. این اثر در ۴۰۸ صفحه توسط موسسه انتشاراتی جمال هنر به چاپ رسیده است که شامل اطلاعات کلی از گستره جغرافیایی و فرهنگی فرش خاورمیانه، سرزمین‌های شرقی فلات ایران، آسیای میانه، قفقاز، اروپای شرقی و مرکزی، آفریقا و حتی آمریکای شمالی است که البته پرداخت بیشتر کتاب به حوزه فرهنگی فرش ایران مربوط است.

این کتاب با ۳۲ صفحه رنگی و فهرست مدخل های آن بر اساس حروف الفبا فارسی تنظیم و ترتیب یافته است که در مورد هریک از اصطلاحات و واژگان مربوط به فرش توضیح مختصر و مفیدی ارائه نموده است.
اربابی در مقدمه این کتاب خاطر نشان می کند «هرچند در کشور ما کتاب‌های متعددی در حوزه فرش انتشار یافته و در دسترس پژوهشگران و دانشجویان قرار دارد اما به طور اخص تنها یک فرهنگنامه در اثر زحمات استاد احمد دانشگر (فرهنگ جامع فرش) وجود دارد و از این جهت می‌توان اذعان نمود که فرش ایران علیرغم پشتوانه و دیرینگی‌هایش در فقر فرهنگ‌نامه‌ها و کتب مرجع گرفتار است».

البته ضمن پذیرش این نکته و در تکمیل صحبت آقای اربابی باید اذعان داشت که علاوه بر فرهنگ جامع فرش، فرشنامه ایران (آذرپاد، حشمتی رضوی)، دائره المعارف فرش دستباف ایران (تجدد-دو جلدی) و دانشنامه فرش ایران (دانشگر-۴ جلدی) نیز به چاپ رسیده که مورد آخر توسط مرکز ملی فرش ایران تنها دو جلدش روانه بازار کتاب شده که هر کدام از این موارد نواقصی دارند و از آن جامعیت کافی برخوردار نیستند. فرهنگنامه فرش شرق نیز علیرغم این که مجموعه‌ای متنوع را گرد آورده اما بیشتر برای مخاطبان عمومی فرش تا محققان تخصصی فرش مورد کاربرد و بهره‌برداری موثر است.

از نکات دیگر این کتاب این است که بر اساس ادعای مترجم این مجموعه یک ترجمه صرف نیست و در کنار ترجمه، تألیف و تبیین و در مواردی افزون بر گستره هر مطلب است. با این حال همانطور که مترجم اشاره داشته است هرچند این مجموعه جامعیتی کامل در حوزه فرش دستباف ندارد اما در این برهوت چاپ و مخصوصاً ترجمه کتب مفید تخصصی فرش دستباف که چیزی جز آلبوم تصاویری پر زرق و برق از فرش و حاصل مطالعه‌ای نظری در فرش نیستند این مجموعه حرکتی مثبت برای گسترش و تهیه و تدوین مرجع مورد وثوق در حوزه فرش دستباف است که امیدواریم محققان و فرش پژوهان داخل کشور در تهیه و تدوین دائره المعارف فرش بیش از پیش همت گمارند و به زودی زود شاهد رونمایی از دائره المعارف فرش ایران و در ادامه آن فرش جهان باشیم.
گفتنی است نسخه اصلی فرهنگنامه فرش شرق سال ۱۹۹۷ توسط انتشارات دانشگاه واشنگتن در ۲۶۷ صفحه به چاپ رسیده است.



* میوه‌ی ممنوعه / بهاره سرابی

10

Baharestan Magazine

Baharestan

* Collegian Professional Tract of Carpet Student at The University of Art *
* 10th Issue * Autumn 2013 *

دانشگاه هنر
معاونت فرهنگی و اجتماعی