

بررسی تطبیقی فرشینه‌های اروپا با گلیم ایران

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



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

۹

چکیده

مناطق، با اینکه از ابزار و مواد اولیه و فناوری مشابهی در بافت استفاده می‌کنند، اما دارای طرح‌ها و نقوش متفاوت و ترکیبات گوناگون رنگی و اندازه‌ها و نیز کارکردهای مختلفی هستند. به منظور نیل به اهداف مقاله از مطالعات کتابخانه‌ای، اسنادی بهره گرفته شد و با بررسی و تطبیق این گروه از دست‌بافته‌های ایرانی و اروپایی، به وجوه اشتراک و افتراق بسیاری دست یافتیم.

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

فرشینه‌های اروپایی و گلیم‌های ایرانی از کاربردی‌ترین انواع منسوجات تخت و بدون پرز در هر دو منطقه هستند که در ظاهر به لحاظ طرح و نقش، رنگ‌آمیزی و بافت تفاوت‌هایی دارند و کارکردهای خاصی را به خود اختصاص می‌دهند. بنابراین مطالعه بر روی آنها، با هدف شناسایی و تطبیق این دست‌بافته‌های ارزشمند صورت پذیرفته که می‌تواند زمینه‌هایی را برای تحول و بهبود گلیم ایرانی، با حفظ هویت هنری آن فراهم نماید. گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا به دلیل ویژگی‌های فرهنگی و معنوی خاص این

مقدمه

گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا از جمله دست‌بافته‌هایی است که هنوز عطر فرهنگ اصیل سرزمین‌هایشان از لابه‌لای تار و پود و نقوش آنها به مشام می‌رسد. این گروه از دست‌بافته‌ها، به دلیل ویژگی‌های خاص خود و زیبایی‌های منحصر به‌فردشان، همواره مورد توجه هنردوستان بوده است. هنرها در حیطه فرهنگ و محیط اجتماعی از تمایلات فکری و فرهنگی سرزمین‌شان تأثیر می‌پذیرند و دست‌بافته‌ها که در زمره هنرهای صناعی قرار دارند نیز، از انواع رویکردها و اندیشه‌های مختلف در هر زمان بهره برده، یا تحت تأثیر جو غالب آیینی یا فرهنگی خاص آن منطقه قرار گرفته‌اند.

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

واژگان گلیم و فرشینه

در این مقاله سعی گردیده با بهره‌گیری از نمونه‌های معتبر و در دسترس تصاویر گلیم ایرانی و فرشینه اروپایی، ارتباط بین کارکردهای فرشینه‌های اروپایی و گلیم ایرانی و شیوه بافت، طراحی و رنگ‌آمیزی این دو نوع دست‌بافته و

مبانی زیبایی‌شناسی حاکم بر جنبه هنری آنها در دو منطقه به روش تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته و وجوه اشتراک و افتراق آنها تا حد ممکن مشخص گردد.

- **فرشینه:** واژه‌ای است که در زبان فرانسه به آن تاپیسری [۱] و در زبان انگلیسی به آن تاپیستری [۲] می‌گویند. این کلمه در زبان فرانسه به معنای مستور کردن، پوشاندن دیوار و مبل و... می‌آید. فعل "tapisser" در انگلیسی از کلمه "tapis" به معنای فرش یا "carpet" است که از کلمه یونانی "tapet" مشتق شده است. ریشه لغوی این کلمه نیز نامشخص بوده و آن را به ایران نسبت داده‌اند.

«از دیدگاه تاریخی هر نوع بافته دستی و حتی پارچه گلدوزی شده ضخیمی که برای پوشاندن دیوارها، کف اتاق، مبلمان و دیگر ااثیه منزل به کار می‌رفت، عموماً تاپیستری (فرشینه) نامیده می‌شد. اما از قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی در اروپا تعاریف تکنیکی آن را محدودتر ساخته و تنها منسوجات دست‌بافت ضخیم دوروی [۳] منقوش تصویری را که به‌عنوان دیوارآویز و پارچه‌های رومبلی استفاده می‌شود، در بر گرفت.» (Britannica, 1973, 1055).

- **گلیم:** «پوششی معروف که از موی بز و گوسفند می‌بافند. جامه پشمین معروف که از پشم میش بافند.» (دهخدا، ۱۳۷۳، ۱۹۲۵۷). همچنین: «گلیم، نوعی فرش بدون پرز است که با نخ پشمی یا پنبه‌ای یا کنفی جهت زیرانداز یا تزئین با درگیری تار و پود بافته می‌شود.» (دانشگر، ۱۳۷۶، ۴۷۰).

گلیم‌های ایران

در تمدن و فرهنگ ایرانی نقاط مثبت و قابل توجه فراوانی یافت می‌شود که همواره نظر محققان و اندیشمندان را به خود جلب کرده و برتری ما را در زمینه‌های مختلف هنری، فرهنگی، اجتماعی و حتی صنعتی بر آنان روشن ساخته است.

«بافتن از اولین هنرها و صنایع قبیله‌های پراکنده انسان‌ها بوده است. می‌توان گفت بافتن، پارچه و گلیم تقریباً از یک زمان رواج یافته است... اما - به دلیل آسیب‌پذیر بودن الیاف نباتی یا حیوانی - درباره قدمت تولید آنها اظهار نظر قاطعانه و صریحی نمی‌توان کرد.» (حسن‌بیگی و صدر، ۱۳۶۴، ۵). همچنین وسایل بافتی که در طی حفاری‌های غار کمربند نزدیک دریاچه خزر (بهشهر) در سال ۱۹۵۰ میلادی به دست آمد، تاریخ نساجی ایران را به ۶۵۰۰ قبل از میلاد (۲۰۰ سال کمتر یا بیشتر) رساند و نشان داد که از موی بز و گوسفند استفاده می‌شده است.

ابزار بافندگی و وسایل فرش‌بافی در نقاط متعددی از ایران از عهد مفرغ به دست آمده است که پیدایش هنر گلیم‌بافی و قالی‌بافی در ایران را حدوداً بین ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ قبل از میلاد تعیین می‌نماید. در کنار قالی‌بازیریک، گلیم دیوارکوب شبیه فرشینه‌های اروپایی امروزی نیز به دست آمده که متعلق به ۲۵۰۰ سال پیش بوده و نقوش آن انسانی و روایی است.

از دوره ساسانی نیز قطعات کوچکی از دست‌بافته‌ها به دست آمده که نقش گل و گیاه آنها به شکل هندسی

بافته شده است. متأسفانه نمونه‌های قابل ذکری از تولیدات صنعت بافندگی ایران صدر اسلام در دست نیست، اما از آنجایی که سایر صنایع در آن دوره دچار تحولی نشده‌اند تا از شیوه ساسانی خارج شوند، می‌توان چنین استنباط نمود که صنعت بافندگی نیز در قرون اولیه اسلامی از سبک ساسانی پیروی می‌کرده است. با این حال این هنر از لحاظ فن بافندگی و تنوع در طرح و نقش بافت در زمان سلجوقیان پیشرفت چشمگیری کرده بود. اما «عصر طلایی بافندگی» در ایران، از سده دهم هجری آغاز شد. زندگی مجلل دربار صفوی باعث حرکتی ناگهانی در هنر بافندگی شد. گلیم صفوی چیزی کم از قالی ندارد و از نظر بافت، نقش و اجرا در نوع خود بی‌نظیر بوده و با الیاف ابریشم و گلابتون طلا و نقره بافته می‌شده است. نقوش این بافته‌ها را اغلب هنرمندان نگارگر دربار شاه طهماسب و شاه عباس طراحی کرده‌اند و طرح داستان‌های شاهنامه و خمسه نظامی، طرح شکارگاه، نقوش انسانی، حیوانی و سایر عناصر تزئینی و گل‌های زیبا در این آثار دیده می‌شود. اما بافت این گلیم‌های بسیار ظریف به یکباره در قرن هفدهم میلادی منسوخ شده است. در دوره قاجار، سنه مرکز بهترین گلیم‌های ایرانی بوده است که با نقش ماهی و رنگ‌های درخشان و زیبا و متنوع بافته می‌شدند. عشایر نیز در هر منطقه گلیم‌بافی معمولی خود را داشتند و عمدتاً با طرح هندسی ذهنی، زمینه آنها را پر می‌کردند. تا اینکه در دوره پهلوی گلیم‌ها ارج دوران



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

از سال ۱۳۵۵ شمسی نیز بافت گلیم‌های تصویری در کارگاه بافت میراث فرهنگی (اداره کل هنرهای سنتی) آغاز می‌شود. این گلیم‌ها بافت بسیار ظریفی دارند و بیشتر با نخ کرک بافته می‌شوند. برای بافتن این نوع گلیم‌های تصویری، نقش مورد نظر را روی چله تصویر می‌کنند و گلیم را روی آن می‌بافند. در آن زمان بافندگان ماهری چون جمشید امینی و لطیف تقدیری به بافت آثار نقاشانی چون ملک‌الشعرا صبا همت کردند. به این نوع بافت به اشتباه گوبلن‌بافی می‌گفتند که نمونه‌هایی از آن امروزه در موزه میراث و موزه هنرهای تزئینی تهران موجود است.

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

پس از انقلاب و از میانه دهه ۱۳۶۰، کوششی تازه در تمام رشته‌های هنری آغاز شده است. این کوشش را در رویکرد و احیاء دوباره بافت گلیم تصویری نیز شاهد

هستیم. شمار هنرمندانی که به ارائه آثار هنری با این رسانه می‌پردازند، اندک اندک رو به افزایش است. استادان جدیدی مانند شهرزاد غروی و لیلا ثمری... با ارائه آثاری، با رسیدن به کیفیت‌های بصری بافت الیاف گوناگون با فنون مختلف و ایجاد و خلق آثار حجم‌گونه و سه‌بعدی که فضا را دربرمی‌گرفت، جستجو در مسیر تازه‌ای را آغاز کردند. همچنین هنرمندانی نظیر عاطفه صرافی، نسرين کیهان و زهرا جزایری گام‌های خوبی در این زمینه برداشتند.

فرشینه‌های اروپا

منسوجات از پیچیده‌ترین هنرهای معاصر به‌شمار می‌آیند که ریشه در هزاران سال قبل دارند؛ یعنی زمانی که بشر برای اولین بار فنون بافندگی را کشف کرد. هنر بافندگی به شاخه‌های مختلفی تقسیم می‌شود که یکی از مشخص‌ترین آنها را می‌توان فرشینه‌بافی دانست. سابقه فرش‌بافی و فرشینه‌بافی در اروپا و به‌ویژه اسپانیا و فرانسه به زمان حضور مسلمانان و حاکمیت آنها در این مناطق برمی‌گردد.

«از دیدگاه تاریخی هر نوع بافته دستی و حتی پارچه گلدوزی شده ضخیمی که برای پوشانیدن دیوارها، کف اتاق، مبلمان و دیگر اثاثیه منزل به‌کار می‌رفت، عموماً فرشینه نامیده می‌شد. اما از قرن ۱۸ و ۱۹ در اروپا تعاریف تکنیکی، آن را محدودتر ساخته و تنها منسوجات دست‌باف منقوش یا تصویری را که به عنوان دیوار‌آویز و یا پارچه‌های روی مبل استفاده می‌شد، در بر گرفت.» (Britannica, 1973, 1055).

نجیب‌زادگان گسترش پیدا کرد. طرح آنها در دوران قرون وسطا برگرفته از تصاویر نسخ بیشتر دارای مضامین مذهبی شامل تصاویری روایی از انجیل، صحنه‌هایی از عهد عتیق و جدید و زندگی قدیس‌ها بود و برای آویختن در کلیساها کاربرد داشت.

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

به‌علت اهمیت پنجره‌ها در مکان‌های مذهبی در دوره گوتیک، فرشینه‌ها جایگاه جدیدی پیدا کردند و آن دیوارهای خالی در قصرها بود و همین امر موجب شد تا طرح‌ها و موضوعات جدیدی ظهور کنند و طرح‌ها از تصاویر مذهبی به جنگ‌های نظامی و صحنه‌های شکار تغییر پیدا کرد.

در سال ۱۵۱۵ انقلابی در طراحی فرشینه به وجود آمد. نقش هنرمندان در طراحی فرشینه بیشتر شده و فرشینه‌ها به نقاشی‌های بافته شده تبدیل گردیدند. این کار نشان‌دهنده برتری گرفتن هنرمند از بافنده است و از آن به بعد بود که اهمیت و تأثیر نقش طراح و طرح در بافت فرشینه بیشتر شد. با پیچیده‌تر شدن نقاشی‌ها (طرح‌ها)، بافنده‌ها نیاز به استفاده از طیف رنگی بیشتری را احساس می‌کردند. بافندگان فرشینه در قرون وسطی برای بافت فرشینه‌ای مانند

فرشینه‌بافی تکنیکی است که در آن پودها به طور افقی در کنار هم قرار گرفته و روی تارها را می‌پوشانند. وجه تمایز آن با دیگر فنون بافندگی در این است که بافته‌ای است پودی با پودهای غیرممتد. این فن به دلیل نزدیکی فن بافت آن به پارچه و سادگی نسبی آن در مقایسه با فن گره‌بافی، باید تاریخی بس کهن‌تر از قالی‌بافی داشته باشد.

«ریشه فرشینه‌بافی در غرب به یونان باستان برمی‌گردد. غربیان فرشینه را عنصر اساسی در تزئینات داخلی خانه‌های ثروتمندان و ساختمان‌های مهم حکومتی دانسته و به‌عنوان مثال به‌نظر می‌رسد که دیوارهای پارتون [۴] را با فرشینه‌ها می‌پوشاندند. رومی‌ها نیز فرشینه‌بافی را ارج می‌نهادند، اما به‌نظر نمی‌رسد که خود کارگاهی برای بافت آن داشته و آنها قطعاً فرشینه‌هایی از ایران، مصر، هند و بابل وارد می‌کردند.» (Phillips, 1994, 14).

در قاره آسیا این فن با نام گلیم [۵] در کنار دیگر فنون بافندگی کاربرد فراوان داشته و نمونه‌های بی‌ظیری از دست‌باف‌های گلیمی از مناطق مختلف این قاره به‌دست آمده است.

نمونه‌های قدیمی از فرشینه در کشورهای مختلف جهان باقی مانده است. قطعه‌ای مربوط به قرن اول میلادی در پرو [۶] و آثار به جا مانده از قبلی‌ها از قرن دوم تا نهم میلادی در مصر از آن جمله است.

بافت فرشینه‌های تصویری بعد از سال ۱۳۵۰ میلادی، تحت حمایت علاقه‌مندان فرانسوی و



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

«اوج شکوفایی فرشینه بافی در اروپا از زمان تأسیس کارگاه گوبلن [۸] در پاریس، به سال ۱۶۶۲ میلادی است که نقاشان معروفی چون نیکلا پوسن، فرانسوا بوشه، شارل لوبرن [۹] و فرانسیسکو گویا طرح های جالبی به این کارگاه ارائه دادند.» (ثمری، ۱۳۸۲، ۲۴).

و این کارگاه منحصراً برای تولید فرشینه برای شاهان و هدایای سیاسی تأسیس شده بود. انقلاب فرانسه در پایان قرن ۱۸ رکود فرشینه بافی را در پی داشت تا

اینکه در نیمه دوم قرن ۱۹ دوباره این صنعت احیاء شد.

نظریه هنرمند- بافنده شخصی، از دل جنبش هنرها و صنایع انگلستان در اواخر سده ۱۹ سر برآورد. این نظریه با تأسیس مدرسه باهاوس [۱۰] در آلمان توسط والتر گروپیوس - که هدفش ایجاد ارتباط بین هنر و صنعت بود و باعث به وجود آمدن جنبش نوگرا در هنر شد - و همچنین آثار جین لورشات نقاش [۱۱] رشد کرد. در کارگاه های بافندگی باهاوس، تجربه های جالب و ابداعات عملی افراطی صورت می پذیرفت. موضوعات ذهنی ابتدا انتزاعی شده سپس به تصویر درمی آمدند. با این جوهره بود که فرشینه و دیوارآویزهای فوق العاده



تصویر ۱: فرشینه رستاخیز که در قرن ۱۴ میلادی در پاریس بافته شده است (مأخذ 44، 1994، philips)

شیء بافته شده نیز آزاد بوده و می تواند به صورت: دیوار آویز، مجسمه نرم، جداکننده فضا در معماری، عنصری از طراحی صحنه و یا فضای بیرونی و محیط زیست باشد.» (ثمری، ۱۳۷۶، ۲۴). زمانی که نمایشگاه فرشینه های اروپایی، آرتاپستری، در سال ۲۰۰۵ میلادی برپا شد، احساس می شد که برای هنرمند-بافندگان، اشتیاق به بیان نظرات و عقاید و احساسات از طریق فرشینه ادامه دارد.

تطبیق فرشینه های اروپا با گلیم های ایرانی

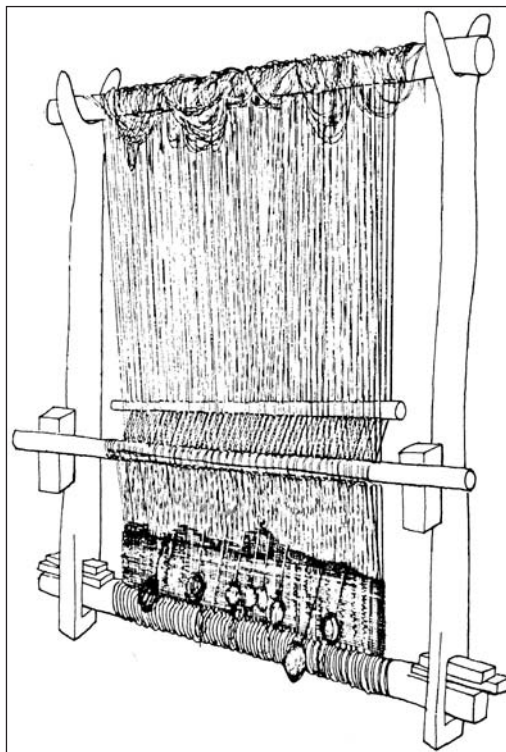
در بررسی و تطبیق گلیم های ایرانی با فرشینه های اروپا، آنها را از نظر معیارهای شکلی و ظاهری، محتوایی و کارکردها مورد بررسی قرار دادیم.



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

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

هنرمند-بافندگان معاصر برای بیان نظریات مورد نظر خود به شیوه های گوناگون زیادی روی آوردند. برخی از سطح به عنوان مکانی برای به تصویر کشیدن منظره، رویا یا خاطره استفاده می کنند. بقیه با انتزاع نقاشانه یا مجسمه وارانه و با کشف شکل و فضا کار می کنند. بسیاری دیگر از هنرمند-بافنده ها، وسیله بیان و مواد را در فرشینه هایشان ادغام می کنند یا چیدمان هایی برپا می کنند. در دوسالانه پنجم فرشینه در سال ۱۹۷۱ میلادی در مورد کارکردهای فرشینه نوگرا این عبارت تصویب شد: «کاربرد فرشینه یا

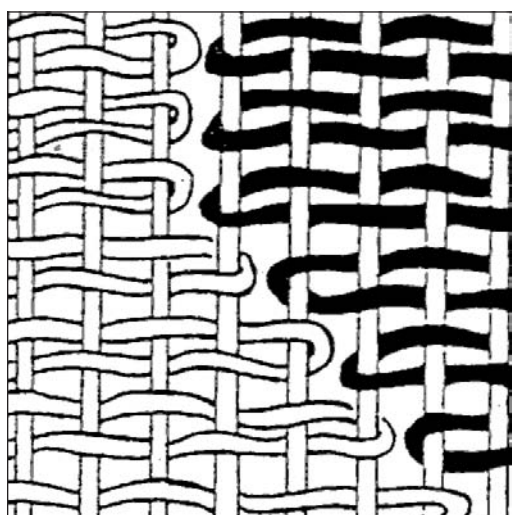


تصویر ۲: دار عمودی که در بافت گلیم ایرانی مورد استفاده قرار می گیرد (مأخذ: جزایری، ۱۳۷۰، ۱۱)

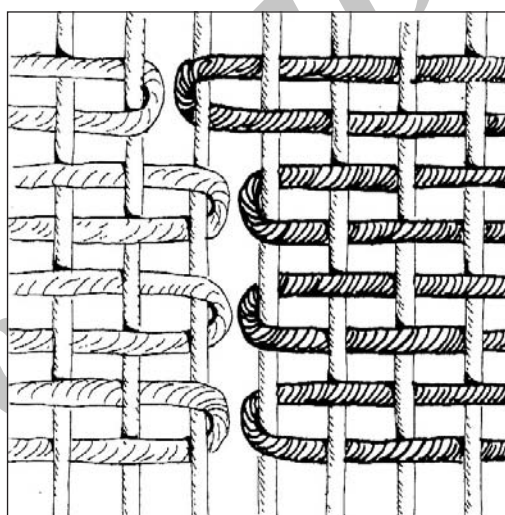
مواد اولیه:

نژاد گوسفند و کیفیت پشم خود یکی از شناسه‌های مرغوبیت و کیفیت و تفاوت در دست‌بافته‌های تولید شده توسط این اقوام است. موی شتر و بز، ابریشم و هر نوع نخی که بتواند از بین تارها رد شود مثل طلا و نقره در هر دو دست‌بافته کاربرد داشته است. در طول قرن بیستم و عمدتاً در فرشینه‌ها، از الیاف مصنوعی و هر نوع موادی که قابلیت رد شدن از بین تارها را

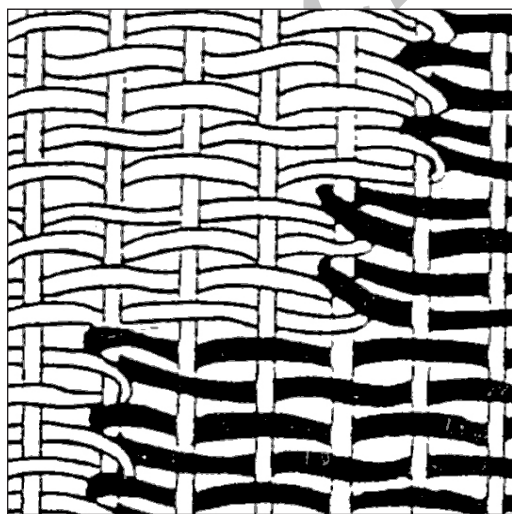
با توجه به بررسی‌هایی که در مورد مواد اولیه مورد استفاده در گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا انجام گرفت، می‌توان گفت که ایرانیان و اروپاییان نیز مانند سایر ملل، مواد اولیه جهت تهیه دست‌بافته‌ها را خود تهیه می‌نمودند، که اصلی‌ترین این مواد در بافت گلیم و فرشینه همانا پشم حاصل از پرورش گوسفندان است.



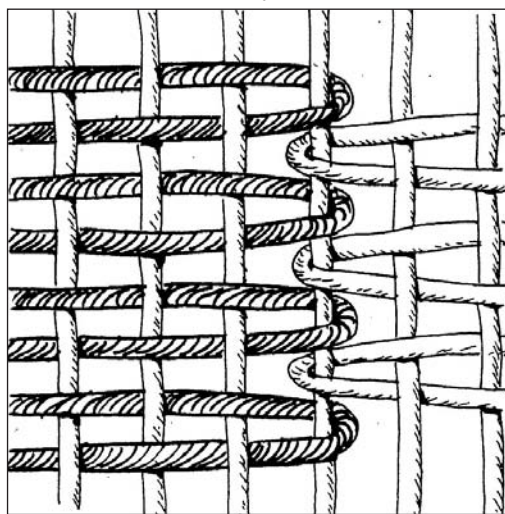
تصویر ۵: بافت چاک‌دار فرشینه اروپایی
(مأخذ: Hariss, 1993, 27)



تصویر ۴: بافت چاک‌دار در گلیم ایرانی
(مأخذ: هال و ویوسکا، ۱۳۷۷، ۴۹)



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



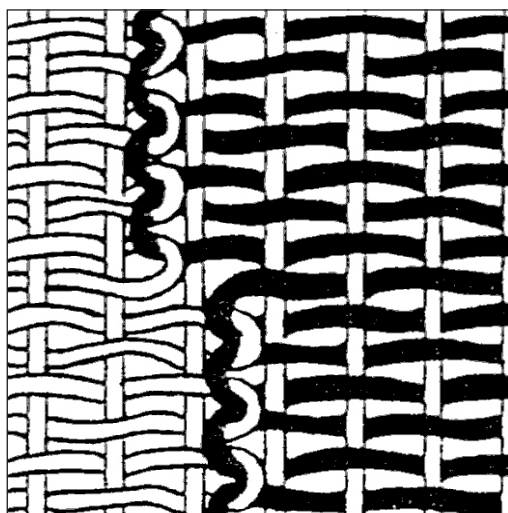
تصویر ۶: بافت دم‌چلچله‌ای گلیم ایرانی
(مأخذ: هال و ویوسکا، ۱۳۷۷، ۵۱)

داشته باشد نیز در بافت آنها استفاده می‌کنند.

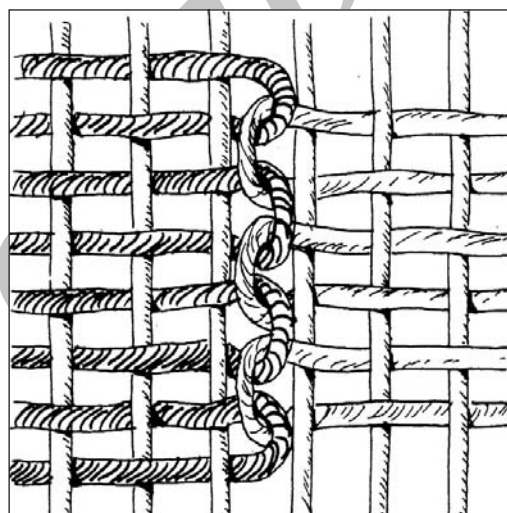
ابزار بافندگی:

دار بافندگی از اصلی‌ترین ابزارهای مورد استفاده در بافت گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا بوده است. در بررسی‌های انجام شده دریافتیم که شباهت‌های بسیاری میان ابزار گلیم‌های ایران با فرشینه‌های اروپا وجود دارد. دار عمودی و افقی که در هر دو تمدن

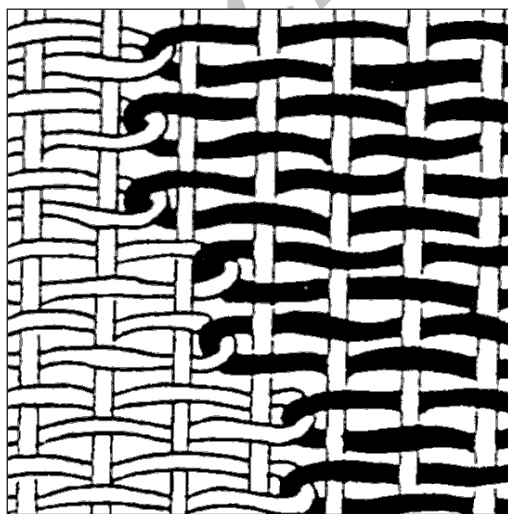
مورد استفاده قرار می‌گیرد، از جنس فلز یا چوب بوده و به عنوان مثال در دارهای عمودی که شامل دو تیرک عمودی و دو تیرک افقی هستند، تارها به دور تیرک‌های افقی پیچیده می‌شوند و بافنده یا بافندگان در مقابل دار می‌نشینند. بخشی از گلیم که تمام شده بر روی تیرک پایینی پیچیده می‌شود و بدین طریق کار همیشه در یک ارتفاع باقی می‌ماند. در دار مورد



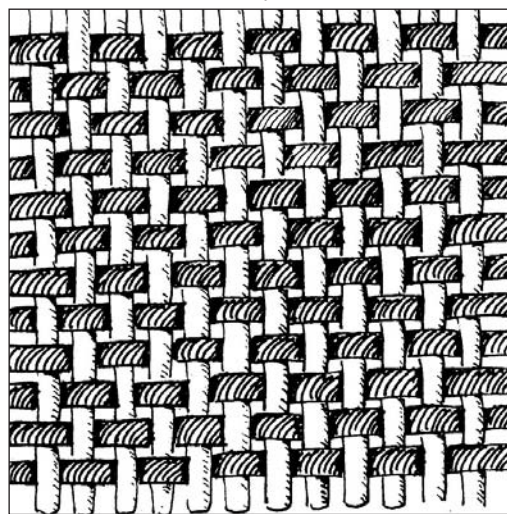
تصویر ۹: فن بافت دو پیچی فرشینه‌های اروپایی (مأخذ: Hariss, 1993, 27)



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



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



تصویر ۱۰: بافت متعادل یا ساده در گلیم ایران و در فرشینه اروپا (مأخذ: هال و ویووسکا، ۱۳۷۷، ۴۹)

استفاده چه در ایران و چه در اروپا، تارها از بالا به پایین کشیده شده و به دور تیرکها پیچیده می شوند. ولی در مطالعاتی که در مورد بافت فرشینه‌ها در اروپا انجام شد، ذکر می‌شود که در گلیم بافی ایران مورد استفاده قرار می‌گیرد و کار خواباندن پودها بر روی یکدیگر را انجام می‌دهد، نشده است و به نظر می‌رسد بافنده تنها از دست‌هایش هم برای رد کردن پودها و هم برای خواباندن آنها بر روی یکدیگر بهره می‌برده است، درحالی‌که بافنده ایرانی از دفتین استفاده می‌کند. (تصویر ۲ و ۳)

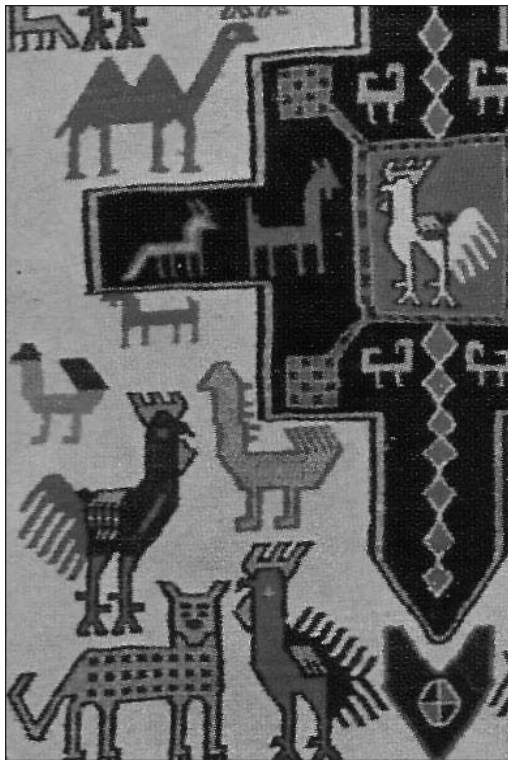
فن بافت:

با بررسی و تطبیقی که در فنون بافت انجام شد به

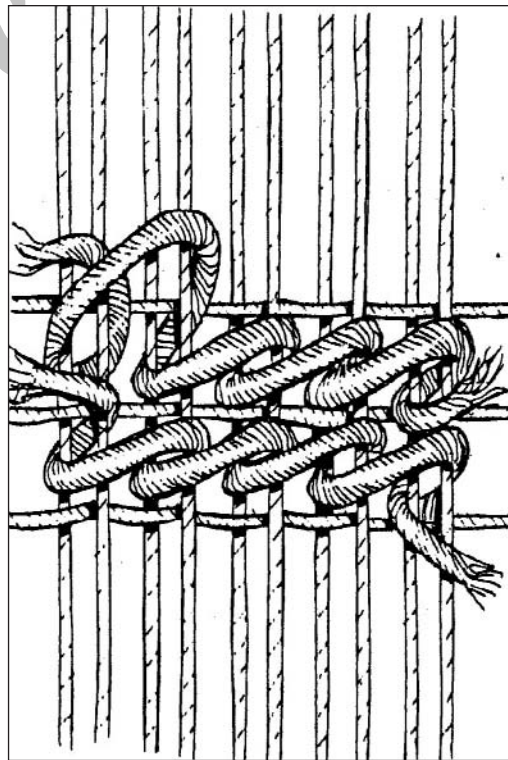
نتایج مشابهی دست یافتیم که نمونه‌هایی از آن را در تصاویر زیر می‌بینیم:

- در فن چاک‌دار می‌بینیم که در بافت هر دو دست بافته یک رنگ بود به دور آخرین تار پیچیده می‌شود و بود رنگ دیگر، از تار مجاور آغاز شده و در نتیجه شکافی به وجود می‌آید و چون طولانی بودن استفاده از یک تار باعث ایجاد شکاف باز و سستی دست بافته می‌گردد، از این رو در هر فاصله، تار، چند سانتی متر به صورت مورب تار جابه‌جا می‌شود. (تصویر ۴ و ۵)

- در بافت دم‌چلچله‌ای (یا گلیم باف تک‌قلاب) چه در گلیم‌های ایرانی و چه در فرشینه‌های اروپایی پودها با دو رنگ یا سه رنگ متفاوت هنگام رسیدن به هم به



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



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

تداخل بر روی تار انجام نمی‌گیرد، بلکه پودها میان تارها به هم (به پود مجاور) می‌پیوندند. این شیوه بافت هم در گلیم‌های ایران و هم در فرشینه‌های اروپا بسیار کاربرد دارد. (تصویر ۱۱)

کلیه این تصاویر نشان‌دهنده استفاده از فنون مشابه بافت در گلیم‌های ایرانی و فرشینه‌های اروپایی هستند. البته روش‌های دیگری نیز وجود دارد که همگی مشابه موارد ذکر شده بوده است. البته ما از شیوه‌هایی در بافت بعضی از گلیم‌های ایرانی استفاده می‌کنیم که مشابه آن در فرشینه‌های اروپایی مشاهده نشده است، مانند شیوه بافت ورنی در گلیم ایرانی که اساس آن بر پیچاندن پودها به

دور یک تار پیچیده می‌شود. در واقع پودها بر روی یک تار منفرد قرار می‌گیرد. (تصویر ۶ و ۷)

- در بافت دوپیچی در هر دو دست‌بافته یک پود به دو پود مجاور قلاب می‌شود. در واقع این تداخل بر روی تار انجام نمی‌گیرد و در هر دو، بافتی مستحکم و توپر و بدون چاک فراهم می‌سازد. (تصویر ۸ و ۹)

تصویر زیر نشان‌دهنده بافت متعادل یا ساده است که در هر دو دست‌بافت کاربرد بسیاری دارد، و در واقع عبور نخ‌های پود را از میان نخ‌های تار نشان می‌دهد. (تصویر ۱۰)

- روش تک ارتباطه یا تک اتصال که پودها در محل تداخل دو رنگ، تنها یک بار قلاب می‌شوند. این



تصویر ۱۵: بخشی از نقوش قالی پارزیریک (مأخذ: Hilliard, 1996, 16)



تصویر ۱۴: فرشینه اروپایی (مأخذ: Phillips, 1994, 126)

دور تارها در تناسبات و جهات گوناگون است. (تصویر ۱۲)

رنگ:

با توجه به بررسی‌های انجام شده اطلاع زیادی از روند رنگ‌آمیزی فرشینه‌های اروپایی در دست نیست ولی آنها همانند ایرانیان در ابتدا از رنگ‌های طبیعی و مدتی پس از انقلاب صنعتی، از رنگ‌های شیمیایی برای رنگ کردن خامه‌های مصرفی استفاده می‌کردند که این یکی از وجوه تشابه فرشینه‌های آنها با گلیم‌های ایران است. به علت متفاوت بودن شرایط اقلیمی و موقعیت جغرافیایی و در نتیجه تنوع گیاهان و مواد

رنگزای مختلف رنگ‌های متفاوتی تولید می‌شود. عوامل دیگری نیز مانند نحوه عملیات رنگرزی و خامه‌های مصرفی و حتی آب مورد استفاده بر روی رنگ حاصله اثر می‌گذارد. شرایط فرهنگی نیز تأثیر خاص خود را دارد. این تفاوت‌ها موجب گوناگونی رنگ در داخل هر منطقه شده و در نتیجه موجب اختلاف رنگی در ایران و اروپا نیز می‌گردد. از طرفی، در رنگ‌آمیزی گلیم‌های ایرانی، بافنده‌های عشایری، به علت نداشتن تماس با خارج از محیط زندگی خود از درخشندگی طبیعت پیرامونشان الهام می‌گیرند، اما بدیهی است که علاوه بر محیط زندگی، مواد رنگزای



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

را می‌داد که یک اثر سه‌بعدی به‌وجود آورند. ولی با گذشت زمان بافته‌ها برای خلق فرشینه‌هایی با طرح‌های واقع‌گرایانه که هر چه بیشتر به نقاشی نزدیک باشد از ترکیب چند نخ با طیف‌های رنگی گوناگون در یک نخ استفاده کردند. اروپاییان با استفاده از طیف‌های رنگی یک رنگ، هماهنگی ایجاد می‌کنند در حالی که ایرانیان از رنگ‌های تند و بعضاً متضاد در رنگ‌آمیزی بافته‌هایشان بهره می‌گیرند و این تضاد در رنگ‌ها است که گاهی ایجاد عمق می‌کند.

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

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

در دوران قرون وسطی اروپاییان حرکت از یک رنگ به رنگ دیگر را برای ایجاد سایه‌روشن مورد استفاده قرار داده و این روش به آنها این امکان



تصویر ۱۷: بخشی از نگارگری منسوب به قرن ۱۴ میلادی با نقش زیرانداز (مأخذ: Hilliard, 1999, 20)

فرشینه‌های اروپایی می‌شود را می‌توان، تفاوت در روش‌های فرهنگی، شیوه و محل زندگی و همچنین اختلافات آنها در مذهب و نگرشی که به زندگی دارند، دانست. همگی موارد ذکر شده بر سلاقی طراحان، بافندگان و نیز خریداران تأثیر می‌گذارد و در نتیجه موجب تفاوتی می‌شود که در گلیم‌های ایران و فرشینه‌های اروپا بروز کرده و به راحتی قابل مشاهده است. (تصویر ۱۳ و ۱۴)

طرح‌ها و نقش‌ها (از نظر شکلی و محتوایی)

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

از این دوران تا قبل از ظهور اسلام، نقوش روی گلیم‌ها اکثراً به صورت طرح‌هایی از گل و گیاه ساده شده و نقوش هندسی کنگره‌دار بوده و گلیمی با طرح‌های واقع‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه روایی به شکلی که در فرشینه‌های اروپایی مشاهده می‌کنیم، دیده نشده است. از سایر ممالک نیز بیشترین فرشینه‌هایی که از دوران قبل از میلاد مسیح در دست است، فرشینه‌هایی مصری است که گرچه در مصر بافته شده است اما نقش و نگار آنها نه تنها برگرفته، بلکه تقلیدی آشکار از ابریشمین‌های ایرانی دوران ساسانی است. در این بافته‌ها اگر چه غلبه با نقش‌هایی از نوع تصویر عقاب و شیر بوده اما عامل دوم آرایش آنها گل و گیاه است که حاشیه‌ها و فاصله بین نقش‌ها را پر می‌کند. (تصویر ۱۶)

در اوایل دوره اسلامی، طرح و نقش گلیم‌ها از



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



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

کوفی در حاشیه بوده‌اند. (تصویر ۱۷)

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

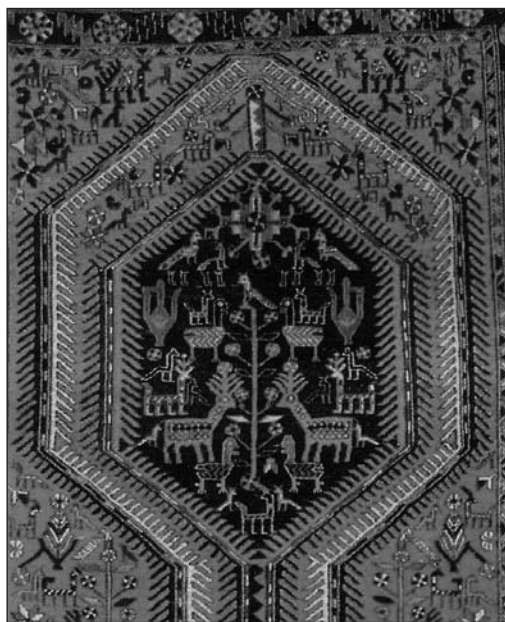
در حالی که بافندگان اروپایی سعی در هرچه واقعی‌تر جلوه دادن طرح‌های بافته شده در فرشینه‌ها و خلق اثری سه‌بعدی داشتند، بافندگان گلیم‌های ایرانی از طرح‌های هندسی تخت استفاده کرده و

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

نگاره‌های دوره تیموری متعلق به سده نهم هجری / پانزدهم میلادی نیز نشان می‌دهد که دست‌بافته‌های ایران دارای نقش‌های هندسی، از جمله ردیف‌های تکراری هشت ضلعی‌های آمیخته با ستاره‌های هشت‌پر، شکل‌های گره‌مانند، و نیز نقش‌مایه‌های مشتق از خط



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



تصویر ۲۰: گلیم ایرانی (مأخذ: هال و ویوسکا، ۱۳۷۹، ۲۴۵)



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



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

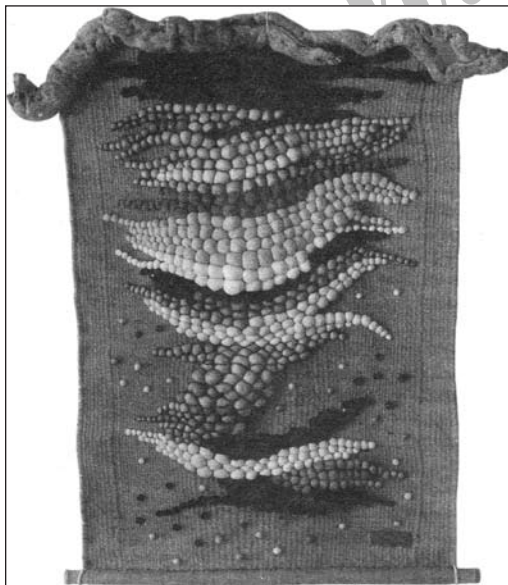
گاهی برای ایجاد عمق در بافته‌ها رنگ‌های متضاد را به کار می‌بردند. (تصویر ۲۰ و ۲۱)

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

در دوران پهلوی بار دیگر بافت گلیم‌های تصویری احیا شده و گلیم‌هایی با طرح‌هایی از نقاشی‌ها در کارگاه‌های بافت وزارت فرهنگ و هنر به دست استادان بزرگ گلیم‌بافی خلق شد که آنها را می‌توان رویکردی به دست‌بافته‌های تصویری-تجسمی دانست. (تصویر ۲۴ و ۲۵)

در دورانی که ما سعی در بافتن قالیچه‌هایی با تصاویر واقع‌گرایانه داشته‌ایم، در اروپای قرن بیستم

شاهد بافت فرشینه‌هایی با طرح‌های انتزاعی و تا حد امکان ساده شده بدون سعی در بهره‌مندی از مناظر و مریا و با استفاده از فنون جدید بافت و مواد گوناگون برای ایجاد ساختارگرایی در این دست‌بافته‌ها هستیم. و البته در دوران معاصر ایران نیز برخی از استادان به طراحی برای بافت گلیم‌های نوگرا و پیاده کردن طرح به‌طور مستقیم بر روی نخ چله به‌جای نقشه شطرنجی پرداختند و استفاده از این دست‌بافته‌ها در تزئینات داخلی ساختمان‌های عمومی و جایگزین شدن آنها با نقاشی دیواری در معماری معاصر با طرح انتزاعی و با شیوه‌های کاملاً جدید، تغییر و تحول عظیمی در زمینه طراحی و بافت گلیم را بشارت می‌داد. نوآوری‌های هنر معاصر و آزادی و رهایی هنرمندان از قیود و ایجاد سبک‌های مختلف، این هنر را نیز متأثر ساخته و آن را در زمره هنرهای تجسمی قرار داده است و علت این



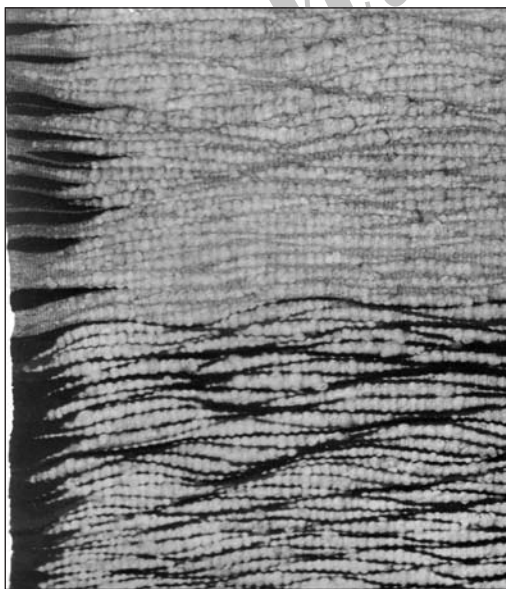
تصویر ۲۵: فرشینه اروپایی بافته شده در ۱۹۸۲ (مأخذ: Colcheste, 1991, 168)



تصویر ۲۴: گلیم ایرانی بافته شده در قرن ۲۰ (مأخذ: گلای، ۱۹۷۷، ۳۱۹)

گلیم‌ها از تکرار و ترکیب نقوش با یکدیگر استفاده می‌کنند. پیوستگی و وحدت عناصر زیاد ولی پراکنده بوده و القاء‌کننده مفهومی برتر از مفهوم هر تک‌نگاره است، به‌صورتی که گاهی تکرار یک رنگ و یک شکل و یک اندازه، نگاره‌ای دیگر به‌وجود می‌آورد. و این در حالی است که در فرشینه‌های اروپا ویژگی تکرار و تقارن به شکلی که در گلیم ایرانی آشکار است، به‌ندرت دیده می‌شود. یکی از دلایل نبود تقارن در فرشینه‌های اروپا را می‌توان روایی بودن طرح‌های به‌کار رفته در آن دانست. کاربرد تزئینی فرشینه‌ها به‌عنوان دیوارآویز کلیساها و قصرها می‌تواند از دلایل تأثیرگذار بر موضوعات بافته شده باشد، به‌طور مثال طرح‌هایی روایی با موضوعات مذهبی شامل زندگی قدیسان، حواریون در کلیساها و همچنین صحنه‌های شکار و جنگ در قصرها استفاده می‌شود. حال آنکه

تغییرات را می‌توان تأثیر روابطی دانست که در دوران پهلوی ایرانیان با اروپا داشته‌اند. (تصویر ۲۶ و ۲۷) با این همه جالب است که در تمامی دوره‌ها، در اکثر گلیم‌های ایرانی، تکرار و تقارن به شکل بارزی نمایان است. در واقع تکرار یک نگاره به دور یک ترنج به‌صورت زنجیری و یا ستونی از مشخصه‌های بارز در گلیم‌های ایرانی است. نقش‌های گلیم، حاصل کنار هم چیدن منظم و متقارن شکل‌های هندسی از سه‌گوش تا هشت‌گوش هستند. گروهی، از تکرار متقابل و متقارن یک نگاره خاص به شیوه چپ و راست به‌وجود می‌آیند و گروهی نیز، حاصل تلفیق چند نگاره متفاوت هستند. در بعضی از نگاره‌ها، جنبش و نوسان نقشمایه‌ها و خطوط مستقیم و شکسته نگاره‌های کاملاً هندسی و رنگ‌آمیزی زیبا، بعد و حجم را جبران می‌کند. بافنده‌ها برای ایجاد تنوع در طرح



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



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



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

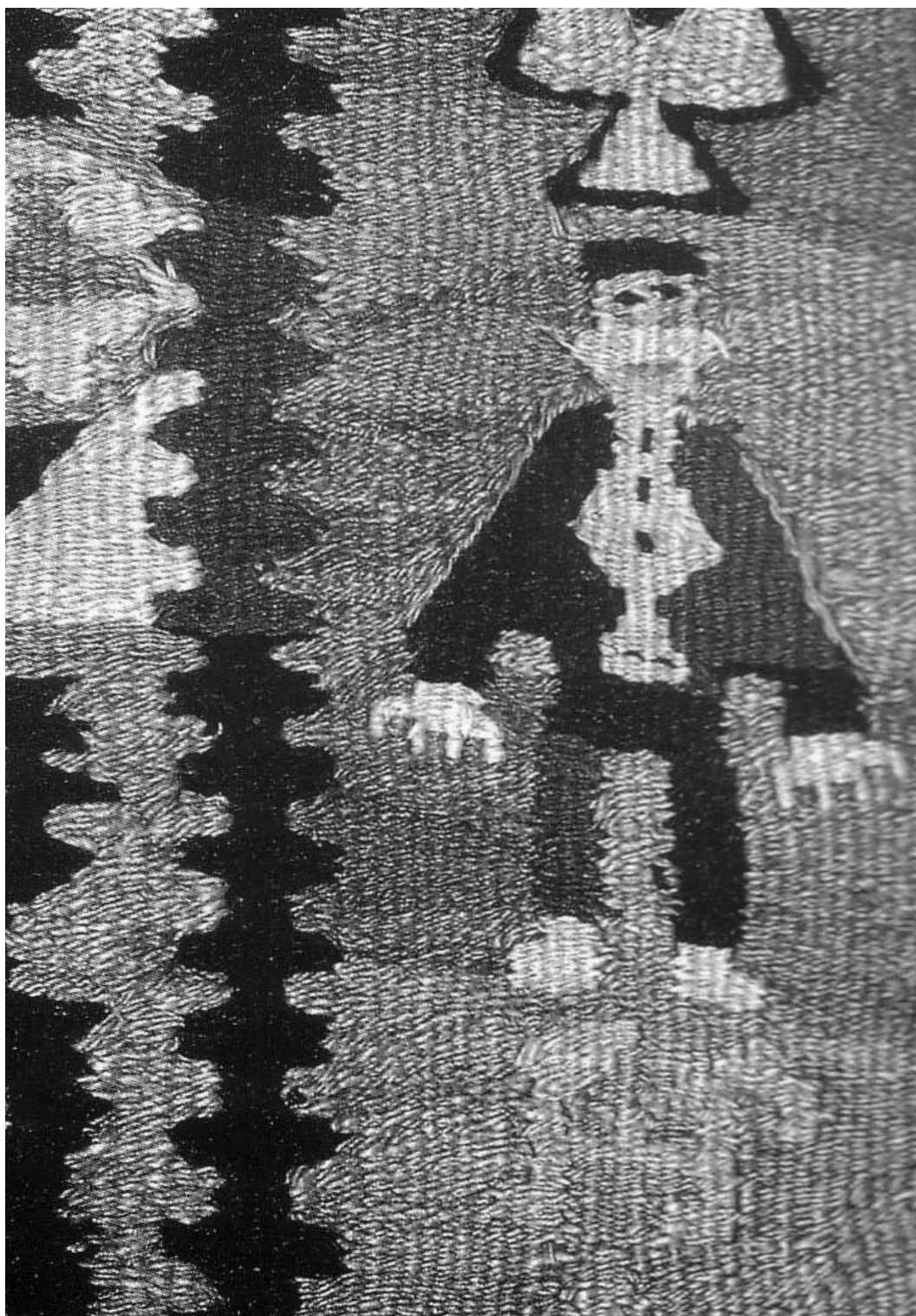
فرش‌های تخت‌باف آسیای مرکزی پیش از اسلام باز می‌گردد، گلیم‌هایی که ریشه آنها در باورهای زندگی شبانی اولیه صحرانوردان نهفته است. ظهور مذهب اسلام برای بسیاری از تصاویر کهن ممنوعیت‌هایی را به وجود آورد. در اسلام تجسم خداوند نه به شکل کلمه مکتوب و نه به صورت نقش آدمی وجود ندارد، اما یک فرشینه مسیحی ممکن بود خداوند یا حواریون را نشان دهد به طوری که تصاویری از چهره مسیح و مریم مقدس را می‌توان بر روی فرشینه‌هایی که برای پوشاندن دیوارهای کلیسا به کار می‌رود، دید. حال آنکه چنین چیزی در گلیم‌های ایرانی - اسلامی

بافندگان گلیم‌های ایران به علت کاربردی بودن این دست‌بافته‌ها به‌عنوان زیرانداز، همواره طرح‌هایی را می‌یافتند که شخص در هر جای گلیم که بنشیند دید کاملی از نقش‌ها داشته باشند. البته همانطور که ذکر کردیم در یک مقطع زمانی یعنی دوران صفویه ما شاهد ظهور گلیم‌های ریزباف با کارکردی تزئینی نیز هستیم. (تصویر ۲۸ و ۲۹)

«دامنه طرح‌ها و رنگ‌های ساده هندسی تا نقش‌های پیچیده در گلیم‌ها، بسیار وسیع است. قدمت بسیاری از نشانه‌هایی که به‌طور کلی در گلیم‌ها به کار رفته مربوط به قرون پیش از اسلام بوده و ریشه آنها به



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



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



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

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

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

«نفوذ و سلطه مذاهب و ادیان و افکار عرفانی یا فلسفه عمدتاً طراحی گلیم را به نمادگرایی یا ارائه تجریدی طرح و نقش سوق می‌داده تا به شبیه‌سازی و طبیعت‌گرایی.» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۴، ۲۲). «نقش‌ها از



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



تصویر ۳۲: نقش چشم در گلیم ایرانی (مأخذ: هال و بارنارد، ۱۳۷۹، ۶۹)

از رستگاری بشر است. (تصویر ۳۲ و ۳۳)

کارکرد:

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

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

در فرشینه‌ها نیز نمادگرایی دیده می‌شود. به عنوان مثال تصویری افسانه‌ای از یک اسب تک‌شاخ که در اکثر فرشینه‌های اروپا می‌توان مشاهده نمود و نمادی



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



تصویر ۳۴: کاربرد گلیم به عنوان زیرانداز (مأخذ: Hilliard, 1999, 84)

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

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

این در صورتی است که استفاده از فرشینه‌های اروپایی به‌عنوان کالایی با ارزش و گرانبها، بیشتر در بین خانواده‌های اشراف و نجیب‌زادگان رواج داشت و در

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

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

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

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

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

این گروه از دست‌بافته‌ها متأثر از ویژگی‌های آن مناطق است، تا آنجا که می‌توان از آنها به‌عنوان عناصر و ابزار شناسایی دست‌بافته‌های آن مناطق بهره برد. نهایتاً نتایج این مقاله مؤید این مطلب است که فرشینه‌های اروپا و گلیم‌های ایران در بررسی و مقایسه با هم دارای وجوه اشتراک و افتراق بسیاری در کارکردها، شباهت‌های بسیاری در فن بافت، ابزار و مواد اولیه و تفاوت محسوس در طرح و رنگ هستند که آن را در طبیعت‌گرایانه بودن طرح‌های عمده در فرشینه‌های اروپایی و نمادگرایانه بودن طرح‌ها در گلیم‌های ایرانی به‌وضوح می‌توان مشاهده نمود. همه این موارد ریشه در فرهنگ و تاریخ کهن این

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

نوع طرح، رنگ و ابعاد، هم در گلیم‌ها و هم در فرشینه‌ها که با سلیقه فردی خریدار انتخاب می‌شود، به فرهنگ زندگی مردمان آن ناحیه و در نتیجه نحوه چیدمان و تزئین فضای معماری آنها مربوط می‌شود و همگی این قضایا رابطه‌ای مستقیم با محتوای ذهنی و فضای معنوی ایرانیان و اروپاییان دارد.

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

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



پیشنهادها

غیره و نیز برگزاری کارگاه‌های آموزشی و ترویجی.

- شناسایی و انتقال سلاقی و کاربردهای نوین گلیم و فرشینه در بازارهای داخلی و خارجی به تولیدکنندگان و حمایت از صادرات و تبلیغات زمینه‌ساز آن.

- تشکیل کارگروه خاص گلیم در مرکز ملی فرش ایران با حضور نمایندگان سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی، شرکت سهامی فرش، کانون هماهنگی صنعت و دانشگاه و انجمن علمی فرش، به‌منظور برنامه‌ریزی و تدوین راهبردهای لازم برای بهبود و توسعه کمی و کیفی گلیم ایرانی و آموزش و تبلیغ و گسترش بازارهای داخلی و خارجی آن.

- حمایت مالی و معنوی نهادهای متولی فرش از پژوهش‌ها و ابداعات هنرمندان و محققان گلیم.

- تأسیس مجتمع نمونه‌سازی و آموزشی و نمایشگاه و موزه گلیم ایران زیر نظر کارگروه گلیم.

- برگزاری دوسالانه‌های ملی گلیم و فرشینه ایرانی به‌منظور ارج نهادن به ابتکارات و خلاقیت‌های هنرمندان و جذب جوانان علاقه‌مند و مستعد به عرصه این هنر اصیل ایرانی.

- حمایت نهادها و مؤسسات عمومی پرمخاطب چون شهرداری‌ها و رسانه‌های جمعی و مطبوعات و مؤسسات فرهنگی از طریق تبلیغ و خرید آثار گلیم و به‌کارگیری آن در ساختمان‌ها و برنامه‌ریزی و

پی‌نوشت‌ها

۱. "Tapiserie"، این کلمه در فرهنگستان زبان و ادب فارسی با واژه فرشینه هم‌سنگ و معادل شده است. همچنین در فرهنگ لغت Babylon و در www.thefreedictionary.com/tapestrying فرشینه با کوبلن و tapestry معادل دانسته شده است.
2. Tapestry
 3. reversible
 4. Parthenon
 5. Gelim, Kilim
 6. Peru
 7. Apocalypse of angers
 8. Goblin
 9. Charles Le Brun
 10. Bauhaus
۱۱. Jean Lurcat، که فرشینه فرانسه را بعد از جنگ دوم در همکاری با بافندگان در اوبوسون (Aubusson) و عرضه آثار در دوسالانه‌های لوزان (Lausanne)، جان تازه‌ای بخشیده بود.
۱۴. هال، الستر و بارنارد، نیکلاس (۱۳۷۲) گلیم‌های ایرانی، کرامت‌الله افسر، چاپ دوم، تهران: فرهنگسرا.
۱۵. هال، الستر و ویوسکا، جوزه لوچیک (۱۳۷۷) گلیم (تاریخچه، طرح، بافت و شناسایی)، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ.
16. Beutlich, Tadek (1967) *The technique of woven tapestry*, BT Batsford LTD.
 17. Cavallo, Adolphs (1952) *The Unicorn tapestries*, The Metropolitan museum of art, New York.
 18. Constantin, Mildred & Lenor Larsen, Jack (?) *Beyond craft: the art fabric*, Van Nosttrand Reinhold Company, Canada.
 19. Encyclopedia Britannica (1943-1973) Volume 12 & 17, The University of Chicago.
 20. Hariss, Jenifer (1993) *5000 years of textiles*, British Museum Press.
 21. Hilliard, Elizabeth (1999) *Kilims Decorating with tribal rugs*, Soma, North American.
 22. Phillips, Barty (1994) *Tapestry*, London, Phaidon.
 23. Wortman Weltge, Sigrid (1993) *Bauhaus textiles woman artists and the weaving workshop*, Thames and Hadson, London.
 24. www.britanika.com

فهرست منابع

۱. پاکباز، رویین (۱۳۷۹) *دائرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
۲. پرهام، سیروس (۱۳۶۴) *دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس*، جلد اول و دوم تهران: امیر کبیر.
۳. ثمری، لیلا (۱۳۷۳) «سیری در تاریخ تحول گلیم‌های ایران در دوره صفویه»، *مجله دست‌ها و نقش‌ها*، شماره ۱ (ویژه‌نامه)، تابستان، تهران.
۴. ثمری، لیلا (۱۳۸۲) «تأپیسری از گذشته تا امروز»، *دو ماهنامه هنر و مردم*، سال اول، شماره اول.
۵. جزایری، زهرا (۱۳۷۰) *تسناخت گلیم*، تهران: سروش.
۶. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۴) «طبیعت‌گرایی و زیبایی‌شناسی فرش ایران»، *فصلنامه گلجام*، شماره ۱.
۷. حسن‌بیگی، محمدرضا و صدر، سید محمود (۱۳۶۴) *گلیم‌بافی*، تهران: سازمان صنایع دستی.
۸. دانشگر، احمد (۱۳۷۶) *فرهنگ جامع فرش یادواره «دانشنامه ایران»*، تهران: یادواره اسدی.
۹. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳) *فرهنگ دهخدا*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۰. سرور، پروین (۲۵۳۶) *گلیم، جاجیم، نماد در ایران*، پایان‌نامه دوره لیسانس، دانشگاه فرح پهلوی سابق (دانشکده طراحی لباس)، تهران.
۱۱. گری، بازیل (۱۳۸۴) *نقائسی ایرانی*، ترجمه عربعلی شروه، چاپ اول، تهران: دنیای نو.
۱۲. گلاک، جی و سومی هیبراموتو (۱۹۷۷) *سیری در صنایع دستی ایران*، تهران: بانک مرکزی ایران.
۱۳. مژگانی، سیدحسن (۱۳۸۰) *گل‌های ابریشم*، تهران:

