نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۳(۱۶۲)، ۳۹-۵۴ / آذر ۱۴۰۵
DOI: 10.22034/bagh.2026.574989.5992

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Revisiting the Iranian Carpet Paradigm in the Contemporary Era
Evidence from Neo-Traditional Carpets
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بازنگری در پارادایم فرش ایران در دوران معاصر
با استناد به فرش‌های نوسنت‌گرا*

پیوند توفیقی[۱**]، علیرضا طاهری[۲]، بیژن اربابی[۳]

۱. گروه فرش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شهرکرد، ایران
۲. گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران
۳. گروه فرش، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۲۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۹/۰۱

چکیده
بیان مسئله: پارادایم فرش شبکه‌ای از گفتمان‌ها، دستورالعمل‌ها، دانش‌ها و باورهاست که به مرور زمان ساختارهای شناخته‌شده و استانداردهای خاصی را دربارهٔ فرش ایران شکل داده است. این نگرش در قرن ۱۴ هجری‌شمسی و با پدیدارشدن گونه‌های نوین فرش تغییر یافت. بنابراین خوانش تغییرات فرش‌های نوین در بافت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی نوین خود می‌تواند چشم‌انداز روشن‌تری برای فهم دوران معاصر فرش در اختیار قرار دهد. ازاین‌رو، این پژوهش به نحوی سامان یافته است که نظر خواننده را به تحولات اخیر فرش ایران و درکی از این شرایط جدید جلب کند و درصدد پاسخ به این پرسش است که چرا و چگونه فرش در دوران معاصر از پارادایم مسلط خود فاصله گرفته است؟ و فرش‌های نوسنت‌گرا چه تغییراتی را در مقابل طرح و رنگ فرش‌های اصیل نشان می‌دهند؟
هدف پژوهش: مهمترین هدف پژوهش بررسی سیر تغییرات فراپارادایمی فرش‌های نوسنت‌گرای ایران، در نیمهٔ دوم قرن ۱۴ هجری‌شمسی و دلایل گسست این گونهٔ خاص از ساختار پارادایم فرش و استانداردهای آن است.
روش پژوهش: روش پژوهش از منظر هدف بنیادی و دارای ماهیت کیفی بوده، همچنین شیوهٔ پردازش داده‌ها به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. جمع‌آوری داده‌ها به دو صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و میدانی (مشاهدهٔ مستقیم و بررسی آثار منتخب) انجام شده است.
نتیجه‌گیری: یافته‌های پژوهش نشانگر آن است که پدیدارشدن گفتمان‌های تازه ازجمله گفتمان معاصریت، نوگرایی و مصرف‌گرایی، همچنین نمایان‌شدن نیازها و سلایق نوین مصرف‌کنندگان و خریداران فرش، مسیر تولید را تغییر داد و منجر به ظهورگونه‌های نوین فرش شد. فرش‌های نوسنت‌گرا که بر مبنای رابطهٔ سنت و معاصریت شکل گرفته‌اند، نمایانگر این موضوع هستند که فرش دیگر امکان پایبندی کامل به قراردادها و استانداردهای پارادایم فرش را ندارد و مفاهیم زیبایی و اصالت فرش درحال دگرگونی هستند.
واژگان کلیدی: *پارادایم فرش، سنت، تغییر و گسست، فرش‌های نوسنت‌گرا، فرش معاصر*

مقدمه و بیان مسئله
پارادیم فرش شبکه‌ای از گفتمان‌ها، بازنمایی‌ها، باورها، دستورالعمل‌ها، نظریه‌ها، قوانین، روش‌ها، فنون، تکنیک، اهداف، دانش‌ها و حتی منطق پژوهشی است که در طول زمان و بر مبنای نگاه شرق‌شناسان و سنت‌گرایان سامان‌دهی شده و به مرور زمان ساختارهای شناخته‌شده و استانداردهای خاصی را دربارهٔ فرش شکل داده است.
بر این مبنا، خصوصیاتی برای فرش‌های اصیل در منابع

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «پیوند توفیقی» تحت عنوان «بازنگری در پارادایم فرش ایران بر مبنای آثار و دستاوردها در قرن ۱۴ هجری شمسی» است که به راهنمایی «علیرضا طاهری» و مشاورهٔ «بیژن اربابی»، در سال ۱۴۰۴ در دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران به انجام رسیده است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۳۱۸۴۲۳۸۱، Tofighiy@sku.ac.ir

مختلف ذکر شده است. احمد دانشگر (دانشگر، ۱۳۸۴، ۹۷) مشخصات یک فرش خوب را در تناسب ابعاد، تناسب حاشیه و متن (در ابعاد، در نقش و در رنگ‌آمیزی)، درنظرگرفتن سنت‌های فرشبافی، معتقدات، عادات‌ورسوم و باورهای بافندگان در نقشه و تناسب رنگ‌ها می‌داند. گروهی نیز بر جهان‌بینی بافندگان و طراحان فرش تأکید می‌ورزند. به‌عنوان مثال علی حصوری (Hassouri, 2006, 21) معتقد است: «طرح‌های قالی ایرانی، ره‌آورد اسطوره‌ها، آیین‌ها، دین و باورهای مردمی است». مایکل هیلمن[1] نیز در کتاب «قالی‌های ایرانی» بیان می‌کند که طرح‌های قالی ایرانی، بیان و نمایش یک فرهنگ و جهان‌نگری خاص هست (Zhuleh, 2002, 25).

این نوع نگاه به فرش، به‌واسطهٔ یک دانش زمینه‌ای بدیهی انگاشته‌شده دربارهٔ آن، مانع از دیدن دیگر پتانسیل‌های فرش شده است. اما در دنیای معاصر دانش فرش ابعاد گسترده‌تری یافته و بسیاری از تعاریف در قرن ۱۴هجری‌شمسی، دچار تغییر و فرش وارد عرصه‌های جدیدی شده است.

روند جهانی‌شدن، توسعه و تحول شبکه‌های جدید اطلاعات، ارتباط‌های بین‌فرهنگی، پدیدارشدن گفتمان مصرف‌گرایی، تغییر سبک زندگی و نگرش و جهان‌بینی افراد در دوران معاصر، منجر شد که فرش نیز با زمینه و بافتار جدیدی روبه‌رو شود. پدیدارشدن گونه‌های نوین فرش، شرایط تازه‌ای را پیش رو قرار داد و به‌این‌ترتیب بسیاری از پیش‌فرض‌ها در مورد فرش، در عمل دچار دگرگونی شده‌اند.

در دوران معاصر گونه‌ای از فرش‌های جدید پدیدار شده‌اند که اگرچه از سنت‌های طرح و رنگ فرش ایرانی بهره‌مند هستند اما در آن چارچوب و معیارها نمی‌گنجند. این فرش‌ها که برای نخستین‌بار در این پژوهش با نام «فرش‌های نوسنت‌گرا» مشخص شده‌اند، چیزی فراتر از پارادایم فرش ایران در خود دارند و به همین دلیل در این پژوهش آثاری فراپارادایمی در نظر گرفته شده‌اند. برای بررسی و تحلیل این فرش‌ها نیاز است تا با فراتررفتن از پیش‌فرض‌های موجود در پارادایم کلاسیک و مسلط فرش، وارد عمل شد. به‌این‌ترتیب، با آشکارشدن محدودیت‌های پارادایم فرش در دوران معاصر، زمینهٔ بازنگری در این پارادایم فراهم می‌آید. براین‌اساس، مهمترین اهداف پژوهش، بررسی سیر تغییرات فراپارادایمی فرش‌های نوسنت‌گرای ایران در نیمهٔ دوم قرن ۱۴ هجری‌شمسی و دلایل گسست این گونهٔ خاص از ساختار پارادایم فرش و استانداردهای آن است.

بازخوانی تاریخ فرش ایران نشان می‌دهد که برخی از آثار دورهٔ معاصر، همواره در حاشیه قرار گرفته، یا به‌عنوان روندی مخرب مورد نقد قرار گرفته و چندان مورد توجه پژوهشگران نیز واقع نشده‌اند؛ به همین دلیل، تاریخ معاصر فرش ایران دارای خلاء بسیار است. آثار و دستاوردهای قرن جدید که برخی از آنها با استانداردهای پارادایم کلاسیک فرش همسو نیستند، همچنان با آثار دوران قبل مقایسه می‌شوند و به همین دلیل، ماهیت و پیام آنها هرگز به‌درستی دریافت نمی‌شود.

این پژوهش در راستای بازنگری در پیش‌فرض‌های پارادایم فرش، بر گونهٔ مشخصی از فرش‌های معاصر با نام فرش‌های نوسنت‌گرا متمرکز و به‌دنبال پرکردن بخشی از این خلاء پژوهشی است. ازآنجاکه نبود یک بستر جدید برای فهم آثار متفاوت، زمینهٔ درخودماندگی و زوال فرش را در آینده‌ای نه‌چندان دور محقق می‌سازد، اکنون باید پذیرفت که هیچ ساختار یا پارادایم پایانی برای پدیده‌ها و دانش‌ها وجود ندارد.

ازاین‌رو، مهمترین پرسش‌های پژوهش آن است که چرا و چگونه فرش در دوران معاصر، از پارادایم مسلط خود فاصله گرفته است؟ و فرش‌های نوسنت‌گرا چه تغییراتی را در مقابل طرح و رنگ فرش‌های اصیل نشان می‌دهند؟

روش‌شناسی پژوهش

قرن ۱۴ هجری‌شمسی موجی از تغییرات زیرساختی و ساختاری را با خود به همراه داشت که تأثیر آنها بر فرش را نمی‌توان نادیده گرفت. بنابراین مطالعهٔ فرش در شرایط معاصر ایران، فراتر از مطالعهٔ خود فرش، شامل مطالعهٔ فضای اجتماعی و فرهنگی موجود که امکان تغییر فرش را فراهم آورده، نیز هست و این موردی است که کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است.

در سال‌های اخیر موج گسترده‌ای از فرش‌های نوین در بازار فرش دیده می‌شود و تنوع این محصولات به اندازه‌ای است که گونه‌های مختلفی را می‌توان تشخیص داد. یکی از این گونه‌ها، فرش‌های نوسنت‌گرا هستند که نسبت به سایر گونه‌ها، تنوع و استقبال قابل توجهی دارند و تولید و فروش آنها در بسیاری از مجموعه‌ها دنبال می‌شود. براین‌اساس، جامعهٔ آماری پژوهش تنها بر این گونهٔ خاص متمرکز بوده و تلاش شده تا بازنگری در پارادایم فرش ایران، با استناد به فرش‌های نوسنت‌گرا، تنها در دو مجموعهٔ آریا دلجوان[2] و مجموعهٔ احد عظیم‌زاده[3] که در سال‌های اخیر تولید شده‌اند، انجام شود. به‌منظور ارزیابی و شناخت تغییرات، ۷۰ نمونه فرش نوسنت‌گرا، به‌عنوان آثار فراپارادایمی عینی و ملموس و جهت مشاهدهٔ کیفی (براساس معیارها) انتخاب شد؛ سپس به‌منظور تأکید بر فراوانی نمونه‌ها و استخراج نوع تغییر انجام‌شده، تصویر ۲۱ فرش از بین جامعهٔ آماری انتخاب و به‌عنوان جامعهٔ نمونه مطالعه شد. همچنین مشخصات قالی‌های اصیل ایران نیز از منابع مکتوب استخراج و

سپس مؤلفه‌های اصلی طرح و رنگ در قالی‌های اصیل ایرانی و قالی‌های نوسنت‌گرا با یکدیگر تطبیق داده شد. ملاک اصلی در انتخاب فرش‌های نوسنت‌گرا، تغییرات فراپارادایمی مشهود در طرح، رنگ و ترکیب‌بندی فرش بوده است. همچنین آثاری مد نظر قرار گرفته است که در چند دههٔ آخر قرن و در دو مجموعهٔ مذکور ارائه شده باشند. انتخاب تصاویر از دو مجموعهٔ مذکور، در راستای مقایسهٔ آنها نبوده، بلکه در جهت محدودکردن دامنهٔ پژوهش انجام و این فرش‌ها به‌عنوان یگ گروه منسجم در نظر گرفته شده‌اند. پژوهش از نظر هدف بنیادی و دارای ماهیت کیفی است، همچنین شیوهٔ پردازش داده‌ها با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام شده است. جمع‌آوری داده‌ها نیز به دو صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و میدانی (مشاهدهٔ مستقیم و بررسی آثار منتخب) انجام شده است. مدل عملیاتی پژوهش در تصویر ۱ ارائه شده است.

پیشینهٔ پژوهش

شوربختانه سال‌هاست که پژوهش‌های حوزهٔ فرش به تکرار مکررات محدود شده و بررسی شرایط معاصر فرش ایران، به دلیل همین شناخت یک‌سویه، دارای خلاءهای آشکاری است. ازاین‌رو، پژوهش پیش‌رو دارای رویکرد نوینی است و به همین دلیل، پیشینهٔ مشخصی ندارد و همین مسئله بر سختی کار افزوده است. بااین‌وجود، تلاش شده تا پژوهش‌هایی که به شکل غیرمستقیم با این پژوهش مرتبط هستند، مطالعه شوند. این پژوهش‌ها به دو گروه تقسیم شده‌اند.

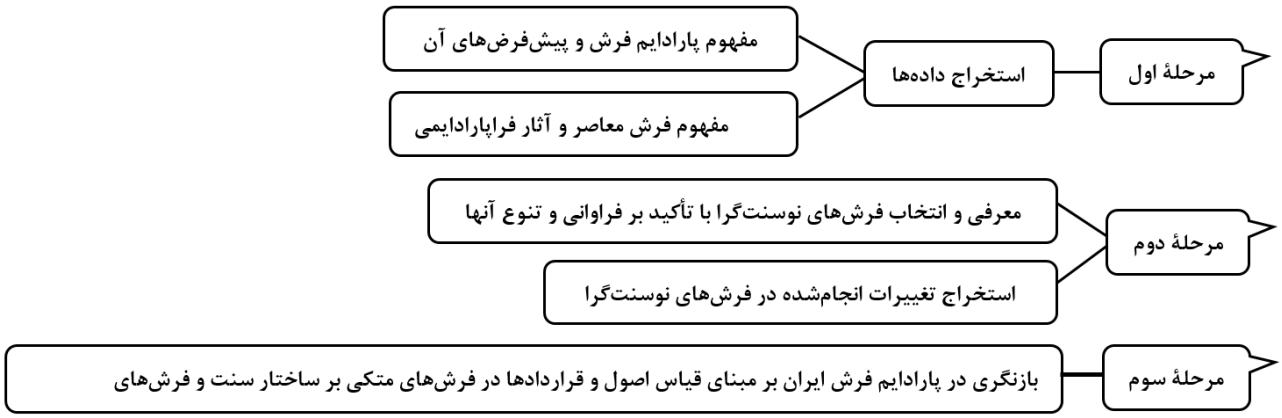
• گروه نخست (پژوهش‌هایی که به مسئلهٔ پارادایم پرداخته‌اند)

اصطلاح پارادایم فرش ایران (به معنای چارچوب و ساختار حوزهٔ تخصصی فرش)، اگرچه برای نخستین‌بار و در این پژوهش مطرح شده است، ولیکن باید به پژوهش‌هایی که به مسئلهٔ پارادایم و پارادایم فرش (با نگاهی دیگر) پرداخته‌اند، نیز اشاره شود. یکی از مهمترین و تأثیرگذارترین کتاب‌ها اثر توماس کوهن (Kuhn, 1970) با نام «ساختار انقلاب‌های علمی» است که مسئلهٔ پارادایم‌ها و تحول آنها را بررسی شده است. این کتاب در شکل‌گیری مبانی نظری این پژوهش نقش داشته است.

همچنین باید به مقالهٔ جوزف ماشک (Masheck, 1976) با عنوان «پارادایم فرش: مقدمه‌ای انتقادی بر نظریهٔ تخت‌بودگی» اشاره داشت. وی در مقالهٔ خود برای نخستین‌بار اصطلاح «پارادایم فرش» را معرفی کرد. اما او پارادایم فرش را معادل الگوی تصویری پرکاربرد در آثار هنرمندان مدرن به کار گرفت و به همین دلیل، با هدفی که پژوهش پیش رو دنبال می‌کند، بسیار متفاوت است. پس از وی افرادی به بازنگری در پارادایم فرش پرداختند، اما همگی این پژوهش‌ها در راستای اهداف جوزف ماشک بودند. مارتین ساندبرگ و یوهانا روزنکویست (Sundberg & Rosenqvist, 2014) در مقالهٔ «تجدید نظر در پارادایم فرش» نتایج خود را به این شکل مطرح می‌کنند: فرش و پژوهش روی آن به‌عنوان یک الگو، می‌تواند به فهم هنر و تاریخ هنر کمک رساند، زیرا فرش جایگاهی بینارشته‌ای دارد که امکان ارتباط هنرها را فراهم می‌آورد.

• گروه دوم (پژوهش‌هایی که به مسئلهٔ تغییرات فرش پرداخته‌اند)

اگرچه هیچ پژوهشی به‌طور مستقیم به فرش‌های نوسنت‌گرای ایران نپرداخته، اما پژوهش‌های انگشت‌شماری مسئلهٔ تغییرات فرش مناطق را دنبال کرده‌اند. به‌عنوان مثال حبیب‌الله آیت‌اللهی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در طراحی فرش» بر این باور است که فرش امروز ایران در دام تقلید و تکرار افتاده و به پدیده‌ای ثابت و بدون تحول دگردیس شده و این سنت‌گرایی واپس مانده، فرش را از حیطهٔ هنر بیرون رانده است. محمد حسین



تصویر ۱. ساختار کلی و مدل عملیاتی پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

رحمتی (Rahmati, 2008) در مقالهٔ «آسیب‌شناسی طراحی فرش‌های رایج و نوآوری در آنها» بحث خود را با نگاهی به وضعیت فرش ایران در ۴۰- ۳۰ سال اخیر، به‌عنوان دوران افول و کاستی آغاز می‌کند و با نگاهی انتقادی به مسئلهٔ گسست کامل از چارچوب طراحی سنتی، راهکارهایی را برای نوآوری بر مبنای فرهنگ ایرانی در طرح و نقش ارائه می‌دهد.

حسنعلی پورمند و همکاران (Pourmand et al., 2011) در مقالهٔ «نقش طرح‌های جدید در توسعه و گسترش فرش دستباف» اهمیت بازار و سلیقهٔ مردم را عامل گرایش به تولید فرش‌های جدید (مانند حجم‌بافی‌ها، قالی‌های نقش‌برجسته و تابلوفرش) می‌دانند و بر این باورند که چرخهٔ تولید بر همین اساس حفظ خواهد شد. عبدالله میرزایی و همکاران (Mirzaee et al., 2016) در مقالهٔ «تبیین جامعه‌شناختی علل تحول یا ثبات در نظام طراحی قالی معاصر ایران» به دلایل تداوم و تغییر مکاتب طراحی قالی در دو منطقهٔ اصفهان (با پایبندی بر معیارهای طرح و رنگ سنتی) و تبریز (با فراتررفتن از معیارهای سنتی طرح و رنگ) پرداخته‌اند. چکامه ضمیری و کامران افشار مهاجر (Zamiri & Afshar Mohajer, 2019) در مقالهٔ «بررسی تاریخی تقابل سنت و مدرنیته در طرح و رنگ فرش دستباف ایران» به چگونگی و میزان تغییرات به وجود آمده در طرح و رنگ فرش‌های شهری ایران در مناطق اصفهان، تبریز، کرمان و مشهد از دورهٔ قاجار به بعد پرداخته و مشخص کرده‌اند که کدامیک تغییرات ملموس‌تری را نسبت به دیگر مناطق نشان می‌دهد و عبداله میرزایی (Mirzaei, 2020) در مقالهٔ «مصادیق تغییر در مؤلفه‌های بصری قالی‌های معاصر تبریز» تغییرات فرش تبریز در ۲۰ سال اخیر را مورد بررسی قرار داده است.

همان‌گونه که پژوهش‌های گروه دوم نشان می‌دهند، تغییرات فرش ایران همواره در چارچوب پارادایم فرش و در وابستگی با حوزه‌های بافت خود بررسی شده است. این درحالیست که فرش‌های نوسنت‌گرا برای نخستین‌بار در این پژوهش معرفی و بررسی شده‌اند. علاوه‌بر آن، مصادیق تغییرات این گونهٔ مشخص در قیاس با فرش‌های سنتی (که از قواعد پارادایم فرش نشأت گرفته‌اند) پیگیری شده تا به این طریق محدودیت‌ها و چالش‌های پارادایم فرش ایران در دوران معاصر آشکار شود. براین‌اساس، این پژوهش هم از نظر پرداختن به فرش‌های نوسنت‌گرا و هم با بازنگری در پیش‌فرض‌های پارادایم فرش روند متفاوتی را در پیش گرفته است.

مرحلهٔ اول: مبانی نظری پژوهش و استخراج داده‌ها

همان‌گونه که در روش‌شناسی پژوهش آمد، استخراج داده‌ها در دو فاز دنبال شده است. در فاز نخست لازم است تا مفهوم پارادایم فرش و پیش‌فرض‌های آن مورد بررسی قرار گیرد.

پارادایم فرش به‌عنوان یک چارچوب و مدل فکری و عملی در دنیای فرش، که برای نخستین‌بار در این پژوهش مطرح شده، دارای پیچیدگی‌هایی است. از نظر توماس کوهن، پارادایم:

۱- حول محور دستاوردهایی متمرکز می‌شود که مقبولیت آشکار دارند.

۲- یک سنت خاص را در شیوه‌های تجربه و به‌کارگیری ابزار و فنون پدید می‌آورد.

۳- شبکه‌ای از تعهدات نظری، ابزاری و روش‌شناختی را به وجود می‌آورد.

کوهن (Kuhn, 1970, 222) بر این باور است: «پارادایم‌ها زمانی که بر وجوه اشتراک یک جامعهٔ علمی دلالت می‌کنند، چارچوب حوزهٔ تخصصی را می‌سازند». هارولد پیرس (Pearse, 1992, 244) نشان می‌دهد که پارادایم درگسترده‌ترین حالت یک جهان‌بینی یا یک جهت‌گیری درونی سازگار است که منجر به عمل می‌شود. وی در جایی دیگر می‌گوید (Pearse, 1983, 158): «پارادایم‌ها روش‌هایی را نشان می‌دهند که در آن دانش یا رفتار سازماندهی شده است». اما هیچ‌کدام پارادایم‌ها را پدیده‌هایی ثابت نمی‌دانند؛ کوهن پارادایم‌ها را صحنهٔ نزاع دائمی بین دو جریان فکری سنت‌گرا و سنت‌ستیز می‌داند و این تنش بنیادین را عامل تحول و دگرگونی می‌داند و به همین دلیل، تفکر همگرا و تفکر واگرا، هر دو به یک اندازه برای تحول ضرورت دارند. بنابراین «انگیزه و محرک اصلی در شکل‌گیری یک پارادایم جدید، این است که نسل بعدی در فضای پارادایمی جدیدی بیاندیشد» (Fuller, 2003, 38) و این مسئله محقق نخواهد شد مگر با شناخت شرایط نوین جوامع که متکی بر طیفی از نیازها و سلایق است.

براساس آنچه گفته شد پارادایم فرش ایران، ساختاری را در جامعهٔ متخصصان ایجاد کرده است و طی سال‌ها پیش‌فرض‌ها و استانداردهای این پارادایم، منجر به آن شد تا هر اثری خارج از این ساختار، با اَنگ ناهمخوانی و فاصله‌گرفتن از اصالت فرش به حاشیه رانده شود. برخی از مهمترین پیش‌فرض‌های این پارادایم در ارتباط با طرح و رنگ فرش عبارتند از:

الف) سنتی بودن: فرش همواره به‌عنوان هنری سنتی شناخته شده است. نصر (Nasr, 1981/2004, 209) باور دارد «هنر سنتی هم ازطریق ایده‌هایی که مطرح می‌کند و هم ابزار و روش بیان ایده، کاملاً وابسته و برخاسته از سنت است». ازطرفی‌دیگر، هنر سنتی به چیزی اطلاق می‌شود که مافوق و ورای خودش است و به همین دلیل، همواره

سمبلیک و نمادین است. شوان (Schuon, 1981, 191) می‌گوید: «در هنر سنتی ضروری است هیچ پرسپکتیو، سایه یا حرکتی در کار نباشد».

طراحی سنتی ایران که طراحی فرش نیز در زیرمجموعهٔ آن قرار دارد، دارای ویژگی‌هایی است که معرف اصالت و هویت هنرهای ایرانی است و در مقابل طراحی غیرسنتی قرار دارد (Mirzaei, 2020, 38). حصوری (Hassouri, 2006, 7) نیز بر این باور است «در طراحی سنتی، مبناها که شامل اندیشه‌ها و آیین‌هاست، همگی سنتی هستند، یعنی از قواعد و ضوابط مشخص تاریخی و کهنی استفاده می‌کنند که ما آنها را بخشی از سنت می‌شماریم».

ب) الگومندی: پس از تقسیم‌بندی‌های متعدد فرش‌پژوهان اولیه، شرکت سهامی فرش ایران طرح‌های قالی ایران را به ۱۹ گروه اصلی و تعدادی زیرگروه‌های فرعی تقسیم کرد که عبارتند از: «طرح‌های آثار باستانی و ابنیه اسلامی، طرح‌های شاه‌عباسی، طرح‌های اسلیمی، طرح‌های اقتباسی، طرح‌های افشان، طرح‌های واگیره‌ای (بندی)، طرح‌های بته‌ای، طرح‌های درختی، طرح‌های ترکمن، طرح‌های شکارگاهی، طرح‌های گل‌فرنگ، طرح‌های قابی (خشتی)، طرح‌های گلدانی، طرح‌های ماهی‌درهم، طرح‌های محرابی، طرح‌های محرمات، طرح‌های هندسی، طرح‌های ایلی و عشایری و طرح‌های تلفیقی» (Zhuleh, 2002, 20-23). این تقسیم‌بندی حتی تا به امروز به‌عنوان الگو و معیاری اثرگذار در ارزش‌گذاری فرش ایران، دارای اهمیت است. این درحالیست که بسیاری از فرش‌های معاصر ساختاری متفاوت دارد و گروه طرح‌های تلفیقی نیز نمی‌تواند به‌درستی آنها را معرفی کند.

ج) تأکید بر اصالت: اصالت در هنرهای سنتی یک اصل مهم قلمداد می‌شود، ثابت و تغییرناپذیر است و زمان‌مند و فردی نیست. دوام و اصالت یک اثر سنتی نیز به استفادهٔ درست و به‌جا از مبانی آن بستگی دارد. بنابراین آثار اصیل نه آثاری با جنبه‌های بدیع و دارای نوآوری، بلکه تلاش برای خلق فرش‌هایی مشابه نمونه‌های ارزشمند گذشته است. به همین دلیل، به‌کاربردن دقت زیاد در اصول و قراردادهای طراحی فرش، الگویی است برای حفظ اصالت آن.

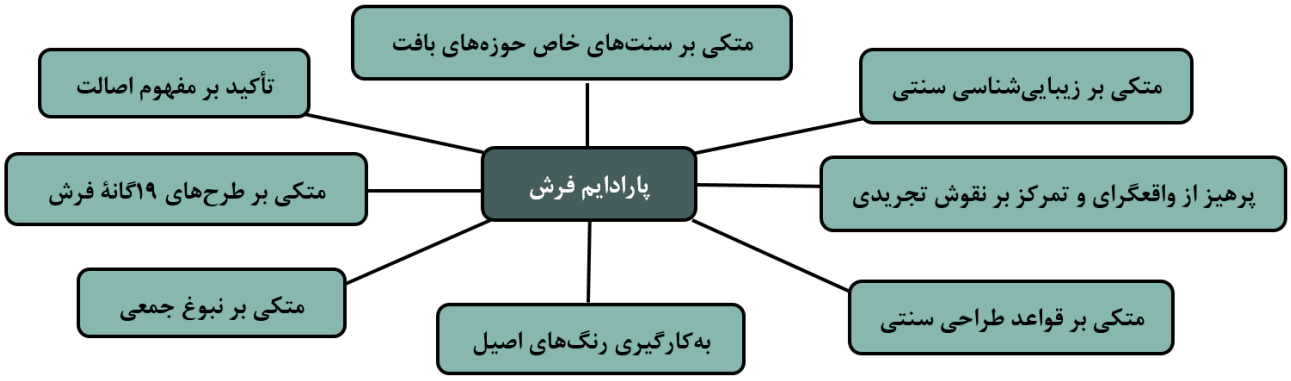
د) برآمده از قراردادهای جمعی: ماهیت هنرهای سنتی همواره در بستر سنت‌های همگانی و جمعی و مؤلفه‌های هنر سنتی تعریف می‌شود. پوپ و آکرمن (Pope & Ackerman, 1938/2008, 2609) در این راستا می‌گویند « فرش دارای هویت همگانی ذاتی است». بنابراین منظور از اصالت در فرش، اثری است که بر مبنای قراردادهای جمعی، اصول زیبایی شناختی فرش، ویژگی‌های بومی حوزهٔ بافت و همچنین ویژگی‌های تاریخی خود خلق شده باشد.

ه) بومی‌گرا: فرش به‌عنوان هنری سنتی دارای ویژگی‌های بومی است و « بومی‌گرایی حاصل فرایند شاخصه‌های متعدد اجتماعی، فرهنگی، اقلیمی و تاریخی در هنر سنتی است» (Quinn, 1997/2015, 256). این ویژگی بومی نوعی خصلت ذاتی و جزء لاینفک فرش ایرانی بوده است.

چارچوب نظری پارادایم فرش ایرانی

با این توضیح، مشخص شد که شکل ساختاری، رنگ‌بندی، ترکیب‌بندی طرح و نوع نقش‌ها در فرش ایرانی، تجلی اصول زیبایی‌شناختی ایرانی، در مقام یک پارادایم فکری مسلط است. هوارد بکر (Becker, 2012/2020, 158) می‌گوید: «اصول، استدلال‌ها و قضاوت‌های زیباشناختی، بخش مهمی از مجموعه قراردادهایی‌اند که موجبات کنش جمعی اعضای یک جهان هنری را فراهم می‌آورد». همین اصول زیبایی‌شناسی برای انتخاب مجموعه‌داران توجیه نظری فراهم می‌آورد (ibid., 160). تصویر ۲ اصلی‌ترین پیش‌فرض‌ها و استانداردهای این پارادایم را در ارتباط با طرح و رنگ فرش نشان می‌دهد.

در فاز دوم این مرحله، مفهوم فرش معاصر و آثار فراپارادایمی مطالعه شده است؛ اما پیش از آن لازم است تا نسبت سنت، اصالت، نوسنت‌گرایی و معاصریت



تصویر ۲. ساختار پارادایم فرش ایران در زمینهٔ طرح و رنگ. مأخذ: نگارندگان.

مشخص شود. نظام زیباشناختی فرش بخش مهمی از ساختار پارادایم فرش و اصالت هم بخش مهمی از این نظام زیبایی‌شناختی است. به همین دلیل، پارادایم فرش همواره دارای سنجه‌هایی برای تمایز فرش اصیل از فرش غیراصیل است و منظور از اصالت در فرش، اثری است که ویژگی‌های بومی حوزهٔ بافت و همچنین ویژگی‌های تاریخی خود را نمایان کند. بنابراین اصالت یک فرش در ساختار پارادایم مسلط، شامل توانایی آن فرش در نمایش سنت‌ها است و همین مسئله منجر به پیوند مسئلهٔ سنت و اصالت شده است. نصر باور داشت که مهمترین عامل در بحث سنت، پیوستگی آن می‌باشد که همواره مستلزم انتقال است (Nasr, 1981/2004, 209). این موضوع گویای آن است که سنت‌های فرش همراه و همگام با تمدنی که از آن نشأت گرفته، تکرار شده و باقی و پایدار مانده است و این نشان می‌دهد که سنت خود منجر به تأکید بر مسئلهٔ اصالت می‌شود.

هنرمند سنتی در محیطی رشد کرده است که همه چیز سنتی و تحت‌تأثیر فرهنگ بومی باشد و به همین دلیل، احساس هنرمند معطوف به مسائل فرهنگی و سنتی اوست. این درحالیست که هنرمند معاصر فرش، به‌واسطهٔ قرارگرفتن در دورهٔ جدید، احساسش معطوف به هدف و مقصودِ و این هدف، جلب مخاطبان و فروش بهتر است و نه‌لزوماً تداوم سنت. به‌عبارتی اگر طراح فرش سنتی بر استمرار، تکرار و تثبیت ارزش‌های فرهنگی تأکید داشت، روند کار طراحان معاصر بر بازخوانی، انتخاب، ترکیب و بازآفرینی استوار است. ازاین‌رو، در دوران معاصر چالش‌های بسیاری در ارتباط با مسئلهٔ سنت و اصالت شکل گرفته است. براین‌اساس، تغییرات فرش‌های نوسنت‌گرا را می‌توان در تحولات برآمده از سنت که بر بازخوانی و بازآفرینی میراث فرش ایرانی استوار است، تبیین کرد. این بازآفرینی اگرچه گاه شکلی ساختارشکنانه نیز یافته، اما ارتباط آن با سنت به تمامی گسسته نشده است. در چنین شرایطی، فرش نوسنت‌گرا نه‌صرفاً امتداد سنت است و نه نفی کامل آن. زیرا اکنون فرش بیش از هر زمان دیگری در معرض تبادل فرهنگی قرار گرفته و به بستری برای تلفیق سنت و معاصریت تبدیل شده است.

پس همان‌گونه که چارچوب نظری پژوهش نشان می‌دهد، پیش‌فرض‌هایی که در ارتباط با سنتی‌بودن، الگومندی، اصیل بودن و وابستگی به قراردادهای جمعی و بومی در ساختار پارادایم فرش تعریف شده‌اند، درحال دگرگونی است. بنابراین در این چارچوب، ارتباط فرش معاصر با سنت دگرگون شده و تفاوت میان فرش سنتی و فرش معاصر را نمی‌توان صرفاً در ویژگی‌های ظاهری و شیوهٔ تولید آن‌ها جست‌وجو کرد، بلکه این تفاوت‌ها بازتاب دو شیوهٔ متفاوت از فهم، تعریف و بازنمایی فرش ایرانی است.

- **تغییرات اجتماعی و تأثیر آن بر فرش**

تحولات قرن ۱۴ هجری‌شمسی، منجر به شکل‌گیری دوران تازه‌ای در فرش ایران شد. نظم پارادایم فرش، ازطریق نگرش‌ها و گفتمان‌های تازه دستکاری شد و به همین دلیل، فرش در این دوران زبان و بیان خاص خود را دارد که متفاوت از ادوار قبل است. بنابراین در این شرایط جدید، پرداختن به مسئلهٔ فرش نیازمند فهم مفهوم معاصر و ویژگی‌های این عصر است. بر مبنای نظر کوهن (Kuhn, 1970, 120)، برای فهمیدن هر نوع دانش، نیاز است صفات و خصوصیات ویژهٔ گروهی که آن دانش را خلق کرده است و به کار می‌گیرد، شناخته شود.

یکی از مهمترین گفتمان‌ها در دوران معاصر، گفتمان مدرنیته بود که خود مولد و عامل شکل‌گیری گفتمان‌های دیگری همچون گفتمان نوگرایی و گفتمان مصرف‌گرایی شد. مدرنیته در معنای کلی و گستردهٔ آن، با فکر یا ایدهٔ نوآوری، ابداع، ابتکار، تازگی، خلاقیت، پیشگامی، پیشرفت، توسعه، رشد، تکامل، سلیقه و مُد همراه و هم‌آواست (Osborne, 1996/2000, 65). در این شرایط با گسترش شهرنشینی، شکل‌گیری نظام‌های سرمایه‌داری، بازارهای جهانی و گفتمان مصرف‌گرایی، روند تحولات فرش سرعت گرفت، زیرا برآمدن نیازها و سلایق جدید، سبک زندگی را دگرگون ساخت و تقاضا برای محصولات نوین، روند تولید فرش را تغییر داد. بر این مبنا، طیفی از محصولات متنوع، متفاوت و گاه ساختارشکن در راستای نیاز و سلایق مخاطبان معاصر در بازار فرش ارائه شد. بنابراین نوگرایی به‌عنوان مکانیزمی برای پاسخگویی به نیازهای تازه سربرآورده مطرح و منجر به پدیدارشدن فرش‌های نوینی شد که با نام «فرش‌های معاصر» شناخته می‌شوند.

این دگرگونی در روش و نگرش هنرمندان، ازیک‌طرف تردیدهایی در تعاریف و پیش‌فرض‌های پارادایم مسلط ایجاد کرد و ازطرف‌دیگر، منجر به ایجاد یک نگرش دوقطبی شد که آثار را به اصیل/ غیراصیل و سنتی/ مدرن تقسیم می‌کرد و این وضعیت خود سرآغاز شکل‌گیری بحث‌های جدی شد. تورج ژوله (Zhuleh, 2013, 12) در این‌باره می‌گوید: «فقدان نظریه‌های جدید و عدم بازنگری در تصورات، تحلیل‌ها و فرضیات قدیمی در دوران معاصر، یکی از دلایل خستگی، ملالت و حتی عقب‌ماندگی فرش‌شناسی در ایران است». این موضوع نشان می‌دهد که اگرچه فرش‌هایی در قالب سنت نیز مخاطبان خاص خود را داشته است، اما نیازهای نوین جامعه ضرورت تغییر فرش را مطرح می‌ساخت.

در چنین شرایطی هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند از تأثیر

روابط ادغام‌گر کاملاً مصون بماند. کریستوفر پیرسون (Pierson, 1998/2001, 13) معتقد است: «اگر زمانی در جهان سنتی زندگی می‌کردیم، امروزه در جهان سنت‌ها هستیم». همچنین افشار مهاجر (Afshar Mohajer, 2012, 5) در اینباره می‌گوید: «در دهکدهٔ جهانی ما نمی‌توانیم پشت میله‌هایی از سنت‌های غیرقابل‌تغییر، محبوس بمانیم و فقط نظاره‌گر محدودهٔ خود باشیم و تنها به ماجراهای گذشته افتخار کنیم».

همان‌گونه که پیشتر آمد ساختار پارادایم فرش برای سال‌ها امکان توجه و تمرکز بر آثار مشخصی را فراهم می‌آورد و این مسئله امکان مطرح‌شدن آثاری که فراتر از ساختار این پارادایم باشد را با مشکل مواجه می‌ساخت. اما در دوران معاصر هنرمندان با وجود تمام محدودیت‌هایی که این پارادایم بر آنها تحمیل می‌کرد، برای عبور از محدودیت‌ها راهکارهایی ارائه دادند و یکی از کارآمدترین و پراستقبال‌ترین آنها ارائهٔ آثاری بود که هم سنت‌های فرش را کاملاً کنار نگذارد و هم چیزی فراتر از آن ارائه کند و نتیجهٔ آن آثاری بود که در این پژوهش « فرش‌های نوسنت‌گرا» نام گرفته‌اند. این آثار بیش از سایر فرش‌های معاصر مورد توجه قرار گرفته و تولید آنها به شکل روزافزون افزایش داشته است.

باید توجه داشت که فرش همواره با فضای زندگی انسان تعریف شده است؛ ازاین‌رو، هرگونه تغییر در ساختار زندگی، ناگزیر به بازتعریف شکل و جایگاه فرش نیز منجر می‌شود و فراوانی و تنوع فرش‌های موجود در بازار فرش خود گواه این موضوع است. این وضعیت به‌واسطهٔ شکاف ذوق، سلیقه و نگرش نسل‌ها و دورشدن تدریجی آنها از یکدیگر رخ داده است، زیرا این شرایط اجتماعی و فرهنگی هر دوره است که نیاز افراد را مشخص و تعریف می‌کند.

هینیک (Heinrich, 2001/2005, 116) معتقد بود: «آثاری که در یک نظام ارزش‌گذاری زیر سلطه‌اند، در یک نظام ارزش‌گذاری دیگر، ممکن است جزو مسلط‌ها قرار گیرند». دریایی (Daryaei, 2007, 9) نیز در این ارتباط می‌گوید: «هنرمند اثرش را به جهت رضایت و کاربرد مخاطب زمان خود خلق می‌کند و به ناچار باید از اندیشه‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اخلاقی و قومی خویش در اثرش بهره جوید و دلیل این امر، تنها آن نیست که دانسته‌های او اینها هستند، بلکه علت در اینست که این دانسته‌های زمان و مخاطبان یا به‌عبارتی کاربران هنر اویند».

• بازنگری در پارادایم فرش با استناد به فرش‌های معاصر

باید توجه داشت اصطلاح « فرش معاصر» که در این دوران مطرح شد، خود اصطلاحی پرمناقشه بوده، زیرا عبارت فرش معاصر اگرچه به فرش‌های تولید شده در دورهٔ معاصر می‌پردازد، اما چندان مشخص نیست که این فرش‌های تولید شده در قرن ۱۴ هجری‌شمسی، بر مبنای همان قواعد سنتی فرش‌های اصیل ایرانی شکل گرفته یا از قراردادهای رایج فراتر رفته‌اند؟ بر همین مبنا باید مشخص شود که کدام آثار معاصر شناخته می‌شوند.

همان‌گونه که پیشتر بیان شد بدون فهم دنیای جدید و دگرگونیهای آن نمی‌توان فرش‌های معاصر را به‌درستی درک کرد. رولند رابرتسون[۴] می‌گوید: « فرهنگ‌های خاص و افرادی که در چارچوب آن زندگی می‌کنند، دیگر نمی‌توانند ارزش‌ها، باورها و سبک زندگی خود را صرفاً با تکیه بر سنت‌ها و نظام باورها و تصویرسازی بومی و محلی تبیین کنند، بلکه ناچارند با شرایط معاصر سازگار شوند یا در نسبتی با آنها قرار گیرند» (Waters, 2001, 229). این مسئله اهمیت فهم موضوع معاصریت را مطرح می‌کند.

آگامبن (Agamben, 2008/2022, 74) معتقد است: «معاصریت علاوه‌بر ساختار، به زبان امروزی نیازمند است». همچنین سمیع‌آذر (Sami Azar, 2009, 12) باور دارد «معاصربودن در هنر، هم از یک عبور تاریخی و هم از نوعی دگراندیشی نظری و رسانه‌ای حکایت دارد». بنابراین منظور از فرش معاصر در پژوهش پیش‌رو، فرش‌هایی است که نمایانگر وجهی از تغییر باشد؛ روندی که در مقابل معیارهای «فرش اصیل» قرار گرفته و یک عبور تاریخی از پارادایم فرش را نشان دهند. به‌این‌ترتیب فرش‌هایی که صرفاً در دورهٔ زمانی معاصر تولید شده، اما متکی بر ساختار اصالت فرش هستند، از دایرهٔ فرش معاصر خارج می‌شوند. بنابراین تحولات فرش‌های معاصر در این پژوهش، خود به دو گروه تقسیم شده‌اند:

الف) تحولات برآمده از سنت که بر بازخوانی، بازتفسیر و بازآفرینی میراث فرش ایرانی استوار است.

ب) تحولات گسسته از سنت که با فاصله گرفتن از قراردادهای تثبیت‌شدهٔ فرش ایرانی، به تجربهٔ زبان‌های بصری نو می‌انجامد.

با این توضیح، در این پژوهش فرش‌های نوسنت‌گرا به‌عنوان نمودی از تحولات برآمده از سنت در نظر گرفته شده است که تغییرات قابل توجهی را در طرح و رنگ خود نشان می‌دهند.

مرحلهٔ دوم: فرش‌های نوسنت‌گرا و استخراج تغییرات

امروزه هنرمندان تلاش‌هایی در جهت به‌روزرسانی فرش صورت داده‌اند. فرش‌های معاصر خود انواع مختلفی دارند و در این پژوهش برای اشاره به فرش‌هایی که طرح و رنگ

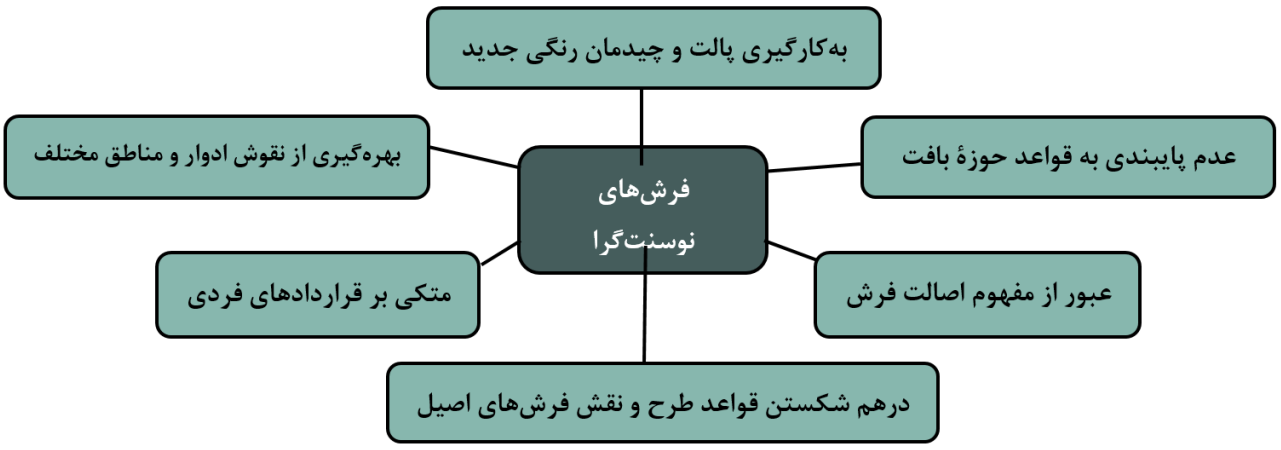
آنها با نگاهی نو به مسئلهٔ سنت شکل گرفته ولیکن به تمامی از آن نگسسته، برای نخستین‌بار از اصطلاح «فرش‌های نوسنت‌گرا» استفاده شده است. بنابراین مؤلفه‌های بصری مبنای انتخاب این عنوان بوده است و این گروه در مقابل فرش‌های سنتی قرار دارند.

در اینجا برای روشن شدن بخشی از تفاوت بین مکتب نوسنت‌گرایی و فرش‌های نوسنت‌گرا، توجه به این نکته ضروری است که هنرمندان سقاخانه، آنگونه که کشمیرشکن بیان داشته «از مناسک، آداب و رسوم و عناصر بصری فرهنگ عامه و بومی ایران، بسیار الهام گرفتند» (Keshmirshekan, 2014, 119). اما فرش خود بخشی از آداب و رسوم و عناصر بصری فرهنگ عامه و بومی ایران بود و به همین دلیل نوسنگرایی در فرش، جنبه‌های متفاوتی دارد. نوسنت‌گرایی در فرش به معنای رویکردی تازه به میراث سنتی فرش ایران و همزمان گسستن از قراردادهای جمعی طراحان و بافندگان است. نوسنت‌گرایان فرش به‌دنبال کشف عناصر بومی و بهره‌گیری از آنها نبودند، زیرا عناصر بومی همواره بخش جدایی‌ناپذیر فرش بوده است. آنچه آنها در پی آن بوده و هستند، سنتزی از منابع سنتی و ایجاد تغییر و تنوع در سنت‌های موجود است؛ هرچند این سنتزهای نوین همچنان دلالت‌های ارجاعی محکمی با جغرافیای فرهنگی ایران دارند، اما هنرمندان هر یک با زبان و بیانی شخصی، در کنار حفظ وجه ایرانی فرش، از سنت‌های تصویری غیرخودی نیز بهره برده یا حتی نقش و طرح‌های تازه‌ای ارائه کرده‌اند. نوآوری و خلاقیت در این‌گونه از فرش‌ها، منتج از گفتمان مصرف‌گرایی و در جهت پاسخ به نیازهای نوین جامعه بوده است. فرش‌های نوسنت‌گرا که به شکلی آشکار از برخی قواعد طرح و رنگ سنتی فرش فراتر رفته‌اند، به همان میزان که کوله‌باری از ارجاعات تاریخی را بر دوش دارند، فاصله‌گیری آشکاری را از ساختار پارادایم فرش ایران نشان می‌دهند و به همین دلیل این‌گونه از فرش‌ها همزمان هم کاملاً تاریخی‌اند و هم تاریخ‌زدوده. به‌عبارتی هم از گنجینهٔ نقوش فرش در ادوار مختلف بهره گرفته‌اند و هم آنکه با درهم‌آمیزی سبک دوران و مناطق گوناگون و حتی نوآوری، سبکی تاریخ‌گریز را ایجاد کرده‌اند. این فرش‌ها به انبوهی از نقوش ارجاع می‌دهند، اما به راستی معانی و زمینه‌های پدیدآمدن هیچ یک را مدنظر ندارند. تصویر ۳ ویژگی‌های فرش‌های نوسنت‌گرا را که در مقابل اصول پارادایم فرش قرار دارند، نشان می‌دهد.

در جامعهٔ سنتی، تولید فرش همواره تابع نظامی نسبتاً پایدار از ارزش‌ها بود و بافنده در چارچوب سنت‌های منطقه‌ای، الگوهای موروثی و حافظه جمعی به خلق اثر می‌پرداخت؛ اما در دوران معاصر این رابطه تغییر یافته و تحولات فرش معاصر را باید نتیجهٔ تغییر در جهان انسان معاصر دانست. از این منظر، نوسنت‌گرایی در فرش نه به معنای گسست کامل از سنت، بلکه به معنای تغییر در شیوهٔ مواجهه با سنت است؛ زیرا سنت دیگر الگویی الزام‌آور برای تکرار نیست، بلکه به منبعی برای بازخوانی، انتخاب و آفرینش تبدیل شده است. همچنین نوسنت‌گرایی را نباید صرفاً به‌عنوان تحول در ویژگی‌های بصری، بلکه دگرگونی در نسبت میان سنت، اصالت و کنش طراحی دانست.

در چنین شرایطی، ارزش یک فرش نوسنت‌گرا صرفاً بر پایهٔ میزان وفاداری آن به سنت سنجیده نمی‌شود، بلکه ایجاد ارتباط میان میراث تاریخی و نیازهای انسان امروز به یکی از معیارهای ارزیابی تبدیل شده و تحلیل فرش‌های نوسنت‌گرا، از منظر تعامل میان سنت و نوگرایی دنبال شده است. فرش‌های نوسنت‌گرا را باید نتیجهٔ فرایندی دانست که در آن سنت نه به‌عنوان مجموعه‌ای از فرم‌های ثابت، بلکه به‌عنوان نظامی پویا از روابط بصری و فرهنگی بازخوانی می‌شود.

بر همین اساس گفتمان نوسنت‌گرایی در فرش‌های معاصر



تصویر ۳. اصول و قراردادهای فراپارادایمی در فرش‌های نوسنت‌گرا. مأخذ: نگارندگان.

ایران، فرش را از قراردادهای جمعی رایج در حوزه‌های بافت جدا نموده و به شکلهای مختلفی نمود یافته است. به دلیل گستردگی دامنهٔ تغییرات در جامعهٔ آماری پژوهش، این تغییرات در شش گروه پیگیری شده‌اند. همچنین برای تأکید بر فراوانی گونه‌ها، چندین تصویر ارائه شده است.

الف) واردکردن عناصر تصویری تازه در فرش (جدول ۱)

ب) تغییر در پالت و چیدمان رنگی فرش (جدول ۲)

ج) قرار دادن همان مجموعهٔ سابق داده‌های فرش، در نظام جدیدی از روابط با یکدیگر (جدول ۳)

د) بهره‌گیری از روابط پیوند و ترکیب با سنت‌های تصویری دیگر (داخلی و خارجی) (جدول ۴)

ه) تغییر در طرح‌های رایج و مرسوم (جدول ۵)

و) ایجاد جلوه‌های بصری فرکتال[۵] (جدول ۶)

همان‌گونه که تصاویر نشان می‌دهند، تغییرات فرش‌های نوسنت‌گرا، جنبه‌های گوناگونی داشته و اگرچه این آثار فراپارادایمی به تمامی از سنت‌های فرش نگسسته‌اند، اما در مقابل فرش‌های تولیدشده در ساختار سنت قرار می‌گیرند. جدول ۷ تغییرات انجام می‌شود و نمودهای آن را در جامعهٔ آماری پژوهش نشان می‌دهد.

مرحلهٔ سوم: تحلیل داده‌ها

هنرها در گذر زمان می‌توانند صورت‌های گوناگونی به خود بگیرند و مسائل تازه‌ای را مطرح کنند، به همین دلیل، ماهیت تغییرپذیری دارند. وضعیت پارادایم فرش که برای سال‌ها موجب پیدایش و تکوین شماری از گونه‌ها و مرگ و انزوای گونه‌های دیگر شده بود نیز در دنیای معاصر، تحت‌تأثیر عوامل مختلف اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی دچار تغییر شده و همین تغییرات زمینهٔ بازنگری در آن را ایجاد کرده است. کوهن (Kuhn, 1970, 257) نیز باور داشت که در هنگام جذب امر جدید، باید امر قدیم را از نو مورد ارزیابی و ساماندهی قرار داد).

به رغم آنکه بسیاری از فرش‌شناسان بر این باورند که « والاتر و متعالی‌تر از همه، قالی‌هایی است که برآمده از سنت‌های دست‌نخوردهٔ این صنعت باشد» (Pope, 1938/2008, 2612)، اما باید پذیرفت که مفاهیمی همچون اصالت، ارزش‌های زیباشناختی و شیوه‌های طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری بین فرش اصیل و غیراصیل، ویژگی‌های انضمامی فرش‌ها نیستند. زیرا انسان امروز دیگر انسانی با ماهیت معنوی و معتقد به جهان اساطیر و نمادهای کهن نیست و هویت او دچار نوعی پراکندگی شده است. او در این تغییر و گذار، به روش‌های تازه‌ای در خلق فرش روی آورده و بدیهی است که تعاریف قدیمی از فرش نیز قابل تعمیم به فرش‌های نوین نیستند. امروزه بیش از هر دورهٔ دیگری شرایط برای بیان آزادانهٔ هنرمند و گسستن از قراردادهای جمعی ایجاد شده است. در چنین شرایطی، پافشاری گسترده بر تکرار اصول و قراردادهای هنر سنتی، انکار شرایط نوین جامعه است. این مسئله گویای آنست که دانش و آگاهی انسان دربارهٔ فرش، حقیقتی عینی نیست؛ بلکه محصول مقوله‌بندی جهان به دست انسان و محصول پارادایم‌ها است که خود برساخته‌هایی تاریخی و اجتماعی و قابل تغییر هستند.

به‌این‌ترتیب بازنگری در ساختار و استانداردهای پارادایم فرش، با استناد به فرش‌های نوسنت‌گرا چند نکته را آشکار می‌سازد.

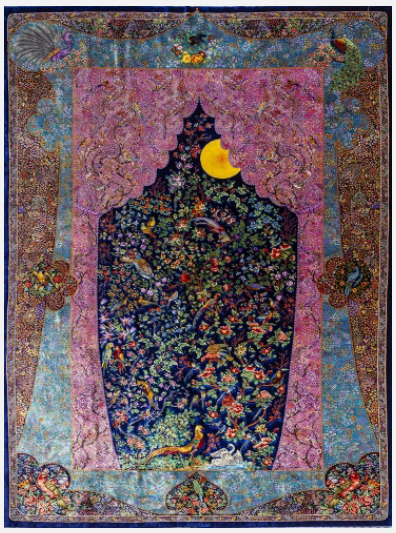
۱- پارادایم فرش برساخته‌ای اجتماعی است که نارسایی‌هایی دارد، زیرا اگرچه حفظ اصالت‌های فرش برای آیندگان امری ضروری است، اما باید توجه داشت که مطالعهٔ فرش در شرایط معاصر، نیازمند توجه و تمرکز بر نیازها و نگرش‌های جدید و بررسی تغییرات پیش‌رونده است، تا اینکه فرش‌هایی خارج از اصالت و زیبایی سنتی نیز بتوانند در آن تعریف و شناخته شوند؛ زیرا در دوران معاصر تنوع مخاطبان بیشتر و همین مسئله منجر به سرعت‌گرفتن روند تغییرات شده است. این موضوع گویای آن است که تغییرات فرش ایران، جدا از تغییر در زیرساخت‌های اجتماعی نبوده و پیامد این بر هم کنش، فاصله گرفتن از زیرساخت‌های پارادایم فرش بوده است. جدول ۸ تفاوت‌های بین فرش‌های سنتی و فرش‌های نوسنت‌گرا را نشان می‌دهد.

۲- پدیدآمدن فرش‌های نوسنت‌گرا، بی‌شک حاصل دگرگونی درونی سنت نبوده، بلکه بخشی برآمده از تغییرات اجتماعی و نیازهای تازهٔ جامعه و بخشی دیگر برآمده از آزادی عمل هنرمندان و تولیدکنندگان بوده است.

۳- فرش‌های نوسنت‌گرا را می‌توان محصول گفت‌وگوی میان سنت و معاصریت قلمداد کرد که سنت دیگر به‌عنوان مجموعه‌ای از قواعد ثابت و تغییرناپذیر عمل نمی‌کند، بلکه به‌منزلهٔ مخزنی از الگوهای بصری، ساختارهای زیباشناختی و حافظهٔ فرهنگی ظاهر می‌شود که در مواجهه با شرایط جدید، قابلیت بازتفسیر و بازآفرینی پیدا می‌کند.

۴- بیشترین تغییرات طرح و رنگ فرش‌های نوسنت‌گرا، تغییر در منطق سازمان‌دهی عناصر بصری بوده است. در این‌گونه از فرش‌ها، رنگ از شاخص‌های پارادایم فرش فاصله می‌گیرد و به ابزاری برای پاسخ‌گویی به نیازهای جدید تبدیل می‌شود، که نشان‌دهندهٔ تغییر جایگاه فرش در فضای زندگی معاصر است. همچنین تغییرات طرح و نقش، نشان‌دهندهٔ انتقال از نظام طراحی مبتنی‌بر قاعده، به نظام طراحی مبتنی‌بر آزادی فردی طراح و نیاز خریدار است. به همین دلیل آنچه تغییر می‌کند، نسبت طراح و خریدار با سنت است.

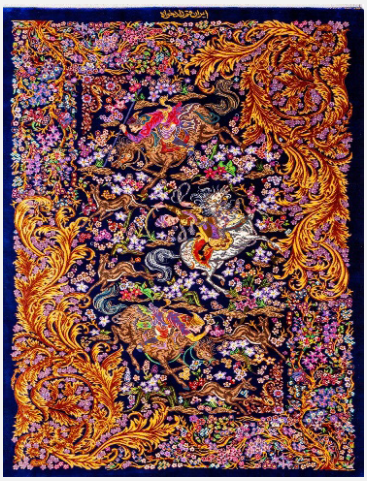
جدول ۱. فرش‌های نوسنت‌گرا با واردکردن عناصر تصویری تازه. مأخذ: نگارندگان.

نام مجموعه	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ عظیم‌زاده
تصویر فرش			
مأخذ	www.ariadeljavan.com	www.ariadeljavan.com	www.azimzadeh.ir
عناصر تصویری جدید	تصویر پرده و قرص ماه کامل	تصویر ماه، طاووس و پر طاووس	تصویر محراب دفرمه‌شده

جدول ۲. فرش‌های نوسنت‌گرا با تغییر در پالت و چیدمان رنگی فرش. مأخذ: نگارندگان.

نام مجموعه	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ عظیم‌زاده	مجموعهٔ عظیم‌زاده
تصویر فرش			
مأخذ	www.ariadeljavan.com	www.azimzadeh.ir	www.azimzadeh.ir
عناصر تصویری جدید	رنگ سرخابی و صورتی به‌عنوان رنگ غالب	درهم‌شکستن چیدمان رنگی کلاسیک	در هم شکستن چیدمان رنگی کلاسیک

جدول ۳. فرش‌های نوسنت‌گرا با قراردادن مجموعهٔ سابق داده‌های فرش در نظام جدیدی از روابط. مأخذ: نگارندگان.

نام مجموعه	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ عظیم‌زاده	مجموعهٔ دلجوان
تصویر فرش			
مأخذ	www.ariadeljavan.com	www.azimzadeh.ir	www.ariadeljavan.com
عناصر تصویری جدید	ترکیب‌بندی جدید	ترکیب‌بندی جدید	ترکیب‌بندی جدید

جدول ۴. فرش‌های نوسنت‌گرا با بهره‌گیری از سنت‌های تصویری دیگر. مأخذ: نگارندگان.

نام مجموعه	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ دلجوان
تصویر فرش			
مأخذ	www.ariadeljavan.com	www.ariadeljavan.com	www.ariadeljavan.com
عناصر تصویری جدید	ترکیب عناصر تزئینی ایرانی و غربی	عناصر تزئینی غربی	عناصر تزئینی ایرانی (حوض کاشی و ماهی)

جدول ۵. فرش‌های نوسنت‌گرا با تغییر در الگوهای مرسوم. مأخذ: نگارندگان.

نام مجموعه	مجموعهٔ عظیم‌زاده	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ دلجوان
تصویر فرش			
مأخذ	www.azimzadeh.ir	www.ariadeljavan.com	www.ariadeljavan.com
عناصر تصویری جدید	تغییر در طرح گلدانی	تغییر در طرح ترنجی	تغییر در طرح محرابی

جدول ۶. فرش‌های نوسنت‌گرا با ایجاد جلوه‌های بصری فرکتال. مأخذ: نگارندگان.

نام مجموعه	مجموعهٔ عظیم‌زاده	مجموعهٔ عظیم‌زاده	مجموعهٔ عظیم‌زاده
تصویر فرش			
مأخذ	www.azimzadeh.ir	www.azimzadeh.ir	www.azimzadeh.ir
عناصر تصویری جدید	عناصر آبرنگی فرکتال	عناصر فرکتال گیاهی	ترکیب طراحی سنتی و عناصر فرکتال

ادامهٔ جدول ۶.

نام مجموعه	مجموعهٔ دلجوان	مجموعهٔ عظیم‌زاده	مجموعهٔ دلجوان
تصویر فرش			
مأخذ	www.ariadeljavan.com	www.azimzadeh.ir	www.ariadeljavan.com
عناصر تصویری جلوه	ترکیبی از موتیف‌های سنتی و عناصر فرکتال نوری	جلوه‌های فرکتال نوری	جلوه‌های فرکتال نوری

جدول ۷. تغییرات انجام‌شده در فرش‌های نوسنت‌گرا و نمودهای آن در جامعهٔ آماری پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

نوع تغییر در فرش‌های نوسنت‌گرا	نمودهای تغییر
خلق عناصر تصویری تازه	- عناصر تزئینی دفرمه‌شده - عناصر تزئینی جدید
تغییرات رنگ	- تغییر در چیدمان رنگی - استفاده از رنگ‌های غیرمرسوم - تنوع و فراوانی رنگ‌ها - محدودکردن پالت رنگی فرش به دو یا سه رنگ
ترکیب‌بندی جدید	- شکل‌گیری ترکیب‌های تازه - قراردادن نقوش اصیل فرش در نظام جدیدی از روابط - درهم‌ریختن تناسبات طرح فرش - درهم‌شکستن نظم حاشیه‌ها، محدودکردن تعداد حاشیه‌ها و حذف حاشیه
بهره‌گیری از سنت‌های تصویری دیگر	- سنتز طرح و نقش فرش‌های مناطق مختلف - سنتز نقوش فرش و نقوش سایر رسانه‌های هنری - استفاده از عناصر تزئینی غربی
تغییر در الگوهای مرسوم	- تغییر در طرح‌های شناخته‌شدهٔ فرش ایران به‌نحوی که ساختار و مضمون طرح حفظ شود،
ایجاد جلوه‌های بصری فرکتال	- جلوه‌های فرکتال آبرنگی - جلوه‌های فرکتال نوری - جلوه‌های فرکتال منظم - جلوه‌های فرکتال ترکیبی (متداخل)

جدول ۸. تفاوت قراردادها و استانداردها در فرش‌های سنتی و فرش‌های نوسنت‌گرا. مأخذ: نگارندگان.

ساختار فرش‌های سنتی	ساختار فرش‌های نوسنت‌گرا
تمرکز بر موضوع اصالت	تمرکز بر روابط بینامتنی و پیوند و ترکیب
متکی بر رابطهٔ اصالت و سنت	متکی بر رابطهٔ سنت و معاصریت
پایبندی به اصول و قراردادها	متکی بر شالوده‌شکنی و نوآوری
تمرکز بر نبوغ جمعی	متکی بر نبوغ فردی
پایبندی به قراردادهای رایج در قلمروهای بافت	قلمروزدایی
پایبندی به الگوها و مقاومت در مقابل تغییرات بنیادین	الگوگریز و تغییرپذیر
سازماندهی بر پایهٔ نظم هندسی، قرینه‌سازی، ریتم و تناسب و تعادل	دستکاری در ترکیب و تناسبات
به‌کارگیری نقوش انتزاعی و فاقد عمق و پرسپکتیو	گرایش به تصاویر طبیعت‌گرا و رئالیستی
به‌کارگیری رنگ‌های مشخص و پرهیز از سایه‌پردازی	تنوع رنگ و سایه‌پردازی نقوش

۵- اگرچه واردکردن عناصر تصویری تازه، تغییر در پالت و چیدمان رنگی، قراردادن مجموعهٔ سابق داده‌های فرش، در نظام جدیدی از روابط با یکدیگر، بهره‌گیری از روابط پیوند و ترکیب با سنت‌های تصویری دیگر، تغییر در طرح‌های رایج و مرسوم و ایجاد جلوه‌های بصری فرکتال، نمودی از تغییر در ویژگی‌های بصری فرش‌های نوسنت‌گرا هستند، اما این فرش‌ها نسبت میان سنت، اصالت و کنش طراحی را نیز تغییر داده‌اند.

نتیجه‌گیری

در قرن ۱۴ هجری‌شمسی، اگرچه همچنان هنرمندان بسیاری در چارچوب پارادایم فرش کار کردند و به ظرفیت‌های آن قانع اما در مقابل هنرمندانی نیز دارای رویکردهای نوین بودند؛ آنها معیارهای تازه‌ای را در باب زیبایی فرش کشف کردند. این دگرگونی که برآمده از سبک زندگی معاصر بود، در واکنش به محدودیت‌های پارادایم کلاسیک فرش شکل گرفت. با توجه به اهداف اصلی پژوهش مبنی‌بر بررسی سیر تغییرات فراپارادایمی فرش‌های نوسنت‌گرای ایران، در نیمهٔ دوم قرن ۱۴ هجری‌شمسی و دلایل گسست این گونهٔ خاص از ساختار پارادایم فرش، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فرش ایرانی در دوران معاصر، در نتیجه تحولات ناشی از مدرنیته، جهانی‌شدن، تغییر الگوهای زیست، گسترش اقتصاد بازار و نفوذ فناوری‌های نوین، به‌تدریج از پارادایم سنتی خود فاصله گرفته است. در این فرایند، کارکرد فرهنگی، هویتی و آیینی فرش، جای خود را به منطق مصرف، زیبایی‌شناسی معاصر و الزامات بازار داده است. یکی از گونه‌های فرش معاصر فرش‌های نوسنت‌گرا است که پیگیری تغییرات آنها ابعاد ناشناختهٔ آن را آشکار می‌سازد.

تغییرات مشاهده‌شده در طرح، رنگ و ساختار بصری فرش‌های نوسنت‌گرا، بیانگر تحول منطق طراحی و رنگ‌آمیزی فرش معاصر است. در این تحول، نسبت طراح با سنت دگرگون شده است؛ به‌گونه‌ای که سنت دیگر به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از قواعد الزام‌آور برای بازتولید الگوهای تاریخی تلقی نمی‌شود، بلکه به‌عنوان منبعی برای بازتفسیر و بازآفرینی خلاقانه به کار گرفته می‌شود. ازاین‌رو، اگرچه این آثار به‌عنوان آثاری فراپارادایمی شناخته می‌شوند، اما فاصله‌گیری این آثار از ساختار پارادایم کلاسیک را نباید به معنای انکار سنت دانست، بلکه باید آن را تلاشی برای تداوم سنت در قالب زبانی متناسب با نیازهای فرهنگی و زیبایی‌شناختی عصر معاصر تلقی کرد. بدین‌ترتیب، نوسنت‌گرایی را می‌توان فرایندی برای بازتعریف سنت و اصالت ازطریق تداوم خلاقانه دانست. براین‌اساس، فرش از حالت ایستا و وابسته به تکرار گذشته، به کیفیتی پویا و مبتنی‌بر بازآفرینی خلاقانه سنت تغییر ماهیت می‌دهد.

بررسی و تحلیل جامعهٔ آماری پژوهش نشان می‌دهد که منطق سازمان‌دهی عناصر بصری در فرش‌های نوسنت‌گرا، بیش از خود عناصر بصری تغییر یافته و این موضوع گویای آن است که اگرچه طرح و رنگ دستخوش تحول شده‌اند،

اما این تحول به معنای گسست کامل از سنت نیست، بلکه تلاشی برای حفظ کارآمدی و هویت آن در بستر نیازهای زیبایی‌شناختی معاصر است.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌کنند در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان نداشته‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Michael Craig Hillmann

۲. مجموعهٔ آریا دلجوان، یکی از فروشگاه‌های آنلاین فرش دستباف تمام ابریشم در ایران است که مجموعهٔ متنوعی از فرش‌های اصیل و معاصر ایرانی را ارائه می‌کند.

۳. مجموعهٔ فرش عظیم‌زاده، یکی از برندهای صنعت فرش دستباف ایرانی است که توسط احد عظیم‌زاده بنیان گذاشته شد. این مجموعه به‌واسطهٔ همکاری با بافندگان و طراحان مطرح، مجموعهٔ آنلاین قابل توجهی از فرش‌های ایرانی را ارائه می‌کند.

۴. Roland Robertson

۵. فرکتال از ریشهٔ لاتین فرکتوس، به معنای سنگی که به‌طور نامنظم شکسته شده، می‌باشد. به این معنا که اگر یک جزء کوچک از فرکتال را بشکنید، شبیه به کل آن است (Frants & Crannell, 2011, 140). بنابراین طرح‌های فرکتال الگوهای هندسی تکرارشونده‌ای هستند که در مقیاس‌های مختلف، ساختاری مشابه دارند. امروزه فرکتال‌ها به‌عنوان ابزاری مهم در گرافیک رایانه‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرند و در سال‌های اخیر فرش‌هایی با طرح‌های فرکتال نیز ارائه شده‌اند.

فهرست منابع

• آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در فرش. *گلجام*، ۲(۴و۵)، ۱-۱۰. https://goljaam.icsa.ir/browse.php?a_id=356&sid=1&slc_lang=fa

• دانشگر، احمد. (۱۳۸۴). *جایگاه رفیع جهانی فرش و نگاه داشت آن*. در احمد دانشگر (ویراستار)، کتاب بیست و هفت مقاله فرش دستباف (صص. ۹۵-۱۰۳). انتشارات جهان‌تاب.

• Afshar Mohajer, K. (2012). *Iranian artist and modernism*. University of Art.

• Agamben, G. (2022). *Qu est-ce que le contemporain?* (S. Mohtasham, Trans.). Joghd Publishing. (Original work published 2008)

• Becker, H. S. (2020). *Art worlds* (H. Khayyati, Trans.). Baan Publisher. (Original work published 2012)

• Daryaei, N. (2007). *Aesthetics in Iranian hand-woven carpet.* Iran National Carpet Center.

• Frants, M., & Crannell, A. (2011). *Viewpoints: Mathematical perspective and fractal geometry in art*. Princeton University press.

• Fuller, S. (2003). *Kuhn vs. Popper: The struggle for the soul of science*. Icon Books.

• Hassouri, A. (2006). *Foundations of Iranian designs.* Cheshmeh Publishing.

• Heinrich, N. (2005). *Sociologie de art* (A. Nikgohar, Trans.). Agah Publishing. (Original work published 2001)

• Keshmirshekan, H. (2014). *Contemporary Iranian art*. Nazar Publication.

• Kuhn, T. S. (1970). *The structure of scientific revolutions* (2nd ed.). University of Chicago Press.

• Masheck, J. (1976). The carpet paradigm: Critical prolegomena to a theory of flatness. *Arts Magazine, 51*(1), 82–109. https://openbibart.fr/vibad/index.php?action=getRecordDetail&idt=oba_1173401

• Mirzaee, A., Pirbabaei, M., Ravadrad, A., Abbaszadeh, M., & Vandshoari, A. (2016). A sociological explanation of the evolution or the stability in Iran's contemporary carpet designing system. *Goljaam, 12*(29), 29–44. http://goljaam.icsa.ir/article-1-248-en.html

• Mirzaei, A. (2020). Variation instance in visual component of Tabriz contemporary carpets. *Journal of Visual and Applied Arts, 13*(28), 35–47. https://doi.org/10.30480/vaa.2020.780

• Nasr, S. H. (2004). *Knowledge and the sacred* (F. Hajimirzaei, Trans.). Farzan Rooz Publishing. (Original work published 1981)

• Osborne, P. (2000). Modernity: A different time. In S. Hall, D. Held, D. Hubert, & K. Thompson (Eds.), *Modernity: An introduction to modern societies* (H. Nozari, Trans, pp. 65–78). Naqsh-e Jahan Publishing. (Original work published 1996)

• Pearse, H. (1983). Brother can you spare a paradigm? The theory beneath practice. *Studies in Art Education, 24*(3). 158–163. https://doi.org/10.23071319736/

• Pearse, H. (1992). Beyond paradigms: Art education theory and practice in a postparadigmatic world. *Studies in art Education, 33*(4). 244–252. https://doi.org/10.23071320669/

• Pierson, C, (2001). *Conversation with Anthony Giddens: making sense of modernity* (A. A. Saeedi, Trans.). Kavirland. (Original work published 1998)

• Pope, A. U. (2008). The art of carpet making: A history (M. Zakeri, Trans.). In A. U. Pope & P. Ackerman (Eds.), *A survey of Persian art* (Vol. 6, pp. 2607–2779). Elmi Farhangi. (Original work published 1938). 26072779-.

• Pourmand, H., Mahdavinejad, M., & Imani, E. (2011). Role of new design to expansion and development of hand-woven carpet. *Goljaam, 6*(17), 11–26. http://goljaam.icsa.ir/article-1-447-en.html

• Quinn, W. (2015). *The only tradition* (R. Ghasemian, Trans.). Hekmat Publishing. (Original work published 1997)

• Rahmati, S. M. H. (2008). Pathology of current carpet designs and some recommendations for innovation to improve them. *Goljaam, 4*(10), 47–68. http://goljaam.icsa.ir/article-1393--en.html

• Sami Azar, A. (2009). *Rise & decline Of modernism* (A. Yazdani, Ed.). Nazar Publication.

• Schuon, F. (1981). *Esoterism as principle and as way* (W. Stoddart, Trans.). Perennial Books.

- Sundberg, M., & Rosenqvist, J. (2014). Editorial: Reconsidering the carpet paradigm. *Konsthistorisk Tidskrift/ Journal of Art History, 83*(3), 207–210. https://doi.org/10.1080 00233609.2014.933872/
- Waters, M. (2001). *Globalization.* Routledge.
- Zamiri, C., & Afshar Mohajer, K. (2019). Historical study of the confrontation between tradition and modernity in the design and color of the Iranian handmade carpet. *Islamic Art, 15*(33), 24–43. https://doi.org/10.22034/ias.2019.91555
- Zhuleh, T. (2002). *A research on Iranian carpet.* Yassavoli.
- Zhuleh, T. (2013). *Carpetology: Some theoretical bases and intellectual infrastructures.* Yassavoli.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

توفیقی، پیوند؛ طاهری، علیرضا و اربابی، بیژن. (۱۴۰۵). بازنگری در پارادایم فرش ایران در دوران معاصر با استناد به فرش‌های نوسنت‌گرا. *باغ نظر*، ۲۳ (۱۶۲)، ۳۹-۵۴.

DOI: 10.22034/bagh.2026.574989.5992
URL: https://www.bagh-sj.com/article_248368.html?lang=fa