هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
Vol. 1, No.1, Spring 2023
۷۳-۹۴
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۸

سنت‌گرایی و سنت گریزی در طرح و رنگ فرش دستبافت مشهد

➢ **محمدرضا خیرالهی:** مربی، گروه فرش، دانشکده های هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

➢ **چکامه ضمیری :** کارشناس ارشد، گروه فرش، دانشگاه هنر، تهران، ایران (zamiri.chakameh@gmail.com)

چکیده

یکی از حوزه‌های مکانی مهم در فرش دستباف ایران، فرش مشهد است. این حوزه در قیاس با فرش‌های روستایی و عشایری هم‌جوار خود تحت تأثیر عواملی همچون رخداد وقایع تاریخی گوناگون، برخورد با هنر و فرهنگ فرش‌بافی شهرهای نزدیک یا استان‌های دیگر و همچنین رشد و توسعه روزافزون جوامع شهری بیشتر دچار تغییر و تحول شده است. این مسئله به‌ویژه از دوره قاجار با توجه به تحولات حاصل از موج مدرنیته در جامعه ایران و رواج تأثیرپذیری هنر ایران از غرب، سرعت بیشتری به خود گرفت. هدف از این پژوهش، بررسی میزان تغییرات به وجود آمده در سنت‌ها و شاخصه‌های اصیلِ موجود در طرح، نقش و رنگِ فرش دستباف این منطقه است. همچنین در این بررسی، عوامل مؤثر در ایجاد تحولات موجود در فرش دستباف، نسبت به سنت‌گرایی و سنت‌گریزی را مشخص نماید، تا در این راستا برای سؤالات اصلی مقاله بتواند به پاسخ مناسبی دست یابد: ۱. تقابل سنت و مدرنیته در طرح، نقش و رنگ فرش دستباف مشهد چگونه است؟ ۲. تحولات صورت گرفته بر اثر موج مدرنیته در نقوش و رنگ‌های فرش دستباف مشهد چیست؟ ۳. نقاط قوت و ضعف به وجود آمده بر اثر مدرنیته بر سنت‌های حاکم بر طرح و رنگ فرش دستباف مشهد چه می‌باشند؟ روش پژوهش در این زمینه توصیفی، تحلیلی و تطبیقی است. به‌منظور مطالعه و بررسی بهتر، اطلاعات و نمونه‌هایی از فرش مشهد به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی از سه دوره قاجار، پهلوی و معاصر انتخاب شده است. با استفاده از روش تطبیقی طرح و نقش هر سه دوره نسبت به هم، میزان پایبندی و عدم آن به حفظ سنت‌های فرشبافی در این حوزه مشخص می‌گردد. همچنین با بررسی سیر تحول و تطور اجباری طرح، نقش و رنگ فرش مشهد و نحوه تغییر سلیقه مخاطبین آن مشخص می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که فرش شهری حوزهٔ مشهد کم‌ترین تحولات را در ویژگی‌های اصیل قالی خود تا به امروز داشته و سعی نموده تقریباً با همان سبک و سیاق سنتی خود به حیاتِ خود ادامه دهد.

واژگان کلیدی: سنت‌گرایی، سنت‌گریزی، فرش دستباف، مشهد، طرح و نقش، رنگ

Abstract

The present article, intends to investigate the extent of changes in the traditions and the original features of the design, the motif and color of the handmade carpet in Mashhad region. Also, this study investigates the factors influencing the developments in handmade carpet concerning f traditionalism and untraditionalism. In this regard, the main aim of the present study to find the answer to the following questions: What is the contrast between tradition and modernity in the design, motif and color of Mashhad 's handmade carpet? What are the developments made by the modernity wave in motifs and colors of Mashhad 's handmade carpet? What are the strengths and weaknesses caused by modernity on the dominant traditions of motif and color of Mashhad 's handmade carpet? The method of research in this study is descriptive, analytical, and comparative. In order to gain better results, information and samples from Mashhad's carpet have been selected in the form of library and field methods from three periods of Qajar, Pahlavi and contemporary. Using the comparative method of design and motif of each of the three periods in relation to each other, the extent of adherence and lack of adherence to the preservation of carpet traditions in this field is determined. lso, by investigating the course of evolution and development of the design, we can determine the motif and color of Mashhad's carpet and the way the consumers' tastes have .

The results show that the urban carpet in Mashhad has undergone the slightest changes in the original features of its carpet up to now and has tried to continue almost the same style and traditional style

Keywords: Traditionalism, Untraditionalism, Handmade Carpet, Mashhad, Design and Motif, Color

*نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۹۱۴۳۲۰۴۳۴۵) (Kheirollahi.r@art.ac.ir)

مقدمه

در حوزه‌های مختلف جوامعِ درحال‌توسعه همچون ایران، مسئلهٔ سنت و چگونگی برخورد با آن، چالش‌های قابل‌توجهی را به وجود آورده است. حیطهٔ هنر و به‌ویژه صنایع‌دستی جایگاه ویژه‌ای به‌منظور نگرش به رویکردهای مختلف در این زمینه می‌باشد. در این میان فرش دستباف ایران که یکی از شاخه‌های صنایع‌دستی است به علت قدمت، اصالت و وجههٔ شاخص داخلی و بین‌المللی آن، بستر مناسبی را جهت پژوهش در ارتباط با سنت‌های موجود در خود فراهم نموده که تا به امروز در حد اهمیت آن مورد توجه واقع نشده است. فرش دستباف ایران اگرچه در طول تاریخ دستخوش تحولات گوناگونی بر اثر عوامل مختلف قرار گرفته است، اما همواره توانسته اصالت و کیفیت خود را حفظ نماید. به همین دلیل است که بی‌تردید می‌توان گفت فرش دستباف شناسنامهٔ هنر ایران است. «در فرش، دو ویژگی متفاوت وجود دارد: یکی آن‌که در قلمرو سنت است و آن صنعت بافندگی، از فراهم‌سازی امکانات، چله‌کشی، گره‌زنی و غیره می‌باشد که گونه‌های مختلف آن هزاران سال است بدون تغییر و تحول برجا مانده‌اند و دیگری طرح، رنگ و نقش که در قلمرو هنر می‌باشد که تحول‌پذیر است و باید همچنین باشد. اگر طرح و رنگ و نقش هم همانند بافت ثابت بماند، آن را سنت‌گرایی گوییم و اگر در آن‌ها نوآوری و آفرینشگری باشد و در مسیر تحول پیش رود، سنت‌گریزی است که بسیاری اصطلاح سنت‌شکنی را ترجیح می‌دهند؛ بنابراین «سنت و هنر دو امر اجتماعی و فرهنگی هستند که یکی ثابت و تغییر و تحول‌ناپذیر است و دیگری برخلاف، همیشه در حال تغییر و تحول و ایجاد آثاری متنوع می‌باشد. پس هنر نمی‌تواند سنت شود و یا سنتی گردد: باوجود این، سنت می‌تواند در شکوفایی هنرها سهیم باشد ولیکن خود نمی‌تواند هنر باشد» (آیت‌الهی، ۱۳۸۵: ۷-٦). درمجموع این مقاله با بررسی‌های مطالعاتی خود بنا دارد مشخص نماید در حوزهٔ مشهد که جزء مناطق اصلی تولیدکنندهٔ فرش دستباف شهری ایران می‌باشد، از دوران قاجار تاکنون در طرح، نقش و رنگ در چه مواردی سنت‌گرا عمل کرده و شاخصه‌های اصیل و اولیهٔ خود را در طول این دوره‌ها حفظ نموده و در چه مواردی دچار تغییر و تحول بیشتری در این زمینه گشته و در مسیر سنت‌گریزی گام برداشته است.

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش شامل دو دستهٔ موضوعی و روشی است. پیشینه موضوعی بیشتر از نظر محتوا با پژوهش حاضر دارای اشتراک است و علاوه بر توجه به مفاهیم پایه در زمینهٔ سنت و مدرنیته به بررسی زوایای مختلف آن‌ها پرداخته، اما پیشینه روشی از نظر روش به پژوهش حاضر نزدیک می‌باشد. در واقع در این بخش از پیشینه پژوهش بیشتر به‌نقد و بررسی تأثیرات سنت و مدرنیته در هنر ایرانی و بالأخص صنایع‌دستی (فرش دستباف) از طریق توصیفی و تحلیلی پرداخته شده است. با بررسی و توصیف نمونه‌های موردی (فرش مشهد) که از لحاظ تاریخی با یک سیر تحول مواجه می‌باشد. این مقاله سعی دارد به روند تغییر و تحول فرش مشهد و موارد تأثیرگذار بر آن بپردازد. در این سیر تحول بیشترین ثاثیرگذاری را بر روی فرش‌های این منطقه موارد گوناگونی چون فرهنگ و هنر فرش مناطق مختلف و هم‌جوار با شهر مشهد، وقایع تاریخی و رشد و توسعه جوامع شهری داشته است. از جمله پیشینه-های این پژوهش عبارت است از: کتاب *هنرمند ایرانی و مدرنیسم* اثر کامران افشار مهاجر که از پژوهش‌های محتوایی مرتبط می‌باشد. کتاب *سنت و مدرنیته* اثر صادق زیباکلام به ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی سیاسی حاصل از مدرنیته در ایران عصر قاجار ورود کرده است. سید حسین نصر در کتاب، *انسان سنتی و مدرن* بیشتر به جنبه‌های دینی و عرفانی سنت توجه کرده است. همچنین پژوهشی تحت عنوان *سنت، مدرنیته، پست‌مدرن* شامل گفتگوهایی با صاحب‌نظران این حیطه به کوشش اکبر گنجی جمع‌آوری‌شده و کتاب *جستاری در سنت و مدرنیسم و تأثیر آن بر صنایع‌دستی* نوشته ابوالقاسم دادور که از نظر سیر تکاملی و بررسی‌های صورت گرفته مشابه پژوهش مورد نظر است. در این زمینه دو پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد بهناز قاضی‌مرادی با عنوان *تأثیر گفتمان غالب مشروطه‌خواه بر سنت تصویری دوره قاجار* به تحلیل و بررسی نظریه‌های گفتمان و تأثیر آن بر مشروطیت و تأثیر گفتمان مشروطیت بر سنت تصویری دوره قاجار پرداخته و آزاده سفیدکران با عنوان *تأثیر مدرنیسم بر تصویرسازی مطبوعات ایران ۱۳۵۷-۱۳۲۰ش*، تحولات

اجتماعی و هنری در عبور از نوگرایی و تأثیرات آن بر تصویرسازی مطبوعات را مورد بررسی قرار داده است.
پژوهش‌هایی در زمینه نوآوری فرش با دیدگاه‌هایی متفاوتی صورت گرفته است. با مرور پیشینه، حول موضوع نوآوری در فرش به عناوین و دستاوردهای زیر روبه‌رو می‌شویم. پایان‌نامه‌ای با عنوان *راهبردهای نوآوری و تنوع‌بخشی در طرح و نقش قالی معاصر ایران* توسط باقری انجام شده، که ضمن نگاه رویکرد اقتصادی بر موضوع با ارائه مباحثی حول محور نوآوری و خلاقیت در هنر صفوی، بر نگرش سنت‌گرایی در این زمینه تأکید کرده است. *موانع نوآوری و تحول در طراحی فرش ایران، ارائه آثار نو با استفاده از یافته‌های تحقیق* عنوان پایان‌نامهٔ دیگری است که به بررسی موانع بیرونی همچون آشفتگی بازار و سفارش‌پذیری از سلیقه مشتریان و موانع درونی مثل آشنا نبودن هنرمند با پیشینه رشته مورد نظر و سیر تکامل آن و عدم درک نیاز هنری جامعه توسط هنرمند و غیره را بر روند طراحی فرش ایران تأثیرگذار معرفی می‌کند. در طرح پژوهشی با عنوان *بررسی عوامل مؤثر بر ابداع و نوآوری در طرح و نقشه فرش دستباف ایران* محقق به دنبال معرفی عوامل تأثیرگذار بر نوآوری بوده و ضمن اینکه هرگونه اثر جدید را منطبق بر نوآوری نمی‌داند، برای نوآوری مؤلفه‌های ویژه‌ای در نظر می‌گیرد و با توضیح واژه‌های نوآوری و خلاقیت و ابداع، سعی در شناسایی و معرفی مؤلفه‌های تأثیرگذار بر نوآوری در فرش دارد. کاوه نویدی‌نژاد در پایان‌نامه خود با عنوان *بررسی نوآوری در طراحی قالی معاصر بر اساس زیباشناسی قالی صفویه* به موضوع نوآوری در فرش‌های عصر صفوی و عصر حاضر پرداخته است. مقاله‌ای با عنوان *سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در طراحی فرش* توسط حبیب‌الله آیت‌الهی در مجله گلجام منتشر شده است. علی حصوری در کتاب خود با عنوان *مبانی طراحی سنتی ایران* هنرهای زیبا و هنرهای سنتی و بالطبع مبانی حاکم بر خلق و درک آن‌ها را تفکیک نموده و ضمن تعاریفی از آن‌ها، مبانی و قوانین به‌کارگیری سنت‌های طراحی فرش، راهکارهایی را نیز ارائه می‌دهد تا طراحان بتوانند تکرار بی‌روحی از گذشته نداشته و نوآوری‌های سازگاری با سنت انجام دهند. بنابراین علی حصوری برای حفظ تداوم حیات فرهنگی و هنری فرش ایرانی در عین پذیرش تحولات، قوانین و قواعد ثابتی را که آن‌ها را سنت می‌نامند لازم و ضروری می‌داند. شایان‌ذکر می‌باشد که مقاله حاضر به لحاظ ورود به حوزه فرش دستباف در زمینه تحولات مدرنیته و بررسی طرح‌ها و نقوش کاربردی در حوزه فرش نسبت به پژوهش‌های صورت گرفته از تفاوت ماهیت و محتوایی برخوردار می‌باشد. همچنین امکان دارد نتایج به‌دست‌آمده در پژوهش به لحاظ پاسخ‌گویی به نیازهای امروز صنعت فرش کاربردی‌تر و ملموس‌تر باشد.

روش پژوهش

شیوه تحقیق این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از لحاظ ماهیت توصیفی-تحلیلی می‌باشد و جمع‌آوری اطلاعات پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی صورت پذیرفته و نقوشی که به‌عنوان جامعهٔ آماری استفاده شده‌اند، از منابع مختلف و نیز عکاسی مستقیم از فرش‌ها توسط نگارندگان به دست آمده‌اند. در وهلهٔ اول، با استفاده از کتب، مقالات و نشریات مرتبط با موضوع پژوهش، به توصیف مفاهیم پایه همچون سنت، مدرنیته، سنت‌گرایی و سنت‌گریزی و همچنین شناخت ویژگی‌ها و شاخصه‌های کلی هنر سنتی و هنر مدرن پرداخته شده است. در این بخش نظرات صاحب‌نظران در زمینهٔ سنت و مدرنیته –به‌ویژه هنر سنتی و مدرن- مورد مطالعه قرار گرفته است. با انتخاب جامعهٔ آماری (نمونه‌های انتخاب شده از فرش مشهد) و مطالعه بر روی آن‌ها از لحاظ طرح و نقش و رنگ، سیر تحولات و تغییرات حاصل از مدرنیته در طرح و رنگ فرش و ارائه راهکارهایی برای ایجاد تنوع و به‌روز کردن نقوش فرش دستباف در کنار حفظ سنت‌های موجود و همین‌طور آسیب‌های حاصل از موج مدرنیته و صنعتی شدن در آن بررسی و مورد تحلیل قرار گرفته است.

تعریف سنت

کلمهٔ سنت[1]، در زمینه‌های مختلف دارای معانی متفاوت و گسترده‌ای است. با مطالعهٔ ادبیات مرتبط با سنت، می‌توان مفهوم این واژهٔ چندوجهی را در سه دستهٔ کلی، تقسیم و مورد بررسی قرار داد: اگر از جنبهٔ دینی به این واژه نظر بیندازیم

1. Traditoin.

سنت را افشاری این‌چنین بیان کرده است: «مجموعه‌ای از قوانین است که ریشهٔ الهی دارد و خداوند برای انسان به امانت گذاشته است» (افشاری، ۱۳۸۵: ۸۷). سنت در تمام تعاریف علوم دینی که با نام سنّت الله نیز از آن یاد می‌شود، مجموعه‌ای از کردارها، تلاش‌های عملی، گفتارها و باورهایی است که از قرآن مجید برآمده است و با عنوان قانون خوانده می‌شود و توسط پیامبران و ائمه اطهار بازگو و تاکنون حفظ‌شده است. زمینهٔ دیگری که سنت در آن یکی از مفاهیم اصلی را ایفا می‌کند، فلسفه است. تعریف دکتر نصر از لحاظ فلسفی در مورد سنت به این صورت می‌باشد: «سنت به معنای حقایق دارای خاستگاه قدسی و منشأ وحیانی است» (نصر، ۱۳۸۵: ۲۵۹) و در نظر عام، آداب و رسومی است که از دیرباز باقی‌مانده است. به‌طور کلی سنت به معنای «راه و روش است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۷۷۵) و از این نگاه «سنت، هرگونه ره‌آورد و دستاورد تاریخی و کهن است که به‌مرور توسط نسل‌های متعدد دست‌به‌دست و سینه‌به‌سینه تابع باور و اندیشه و نیاز، ایجاد و به‌مرور تکمیل‌شده و همواره با وضعیت‌های مختلف و نیازهای مادی و معنوی انسان سازگار شده است. پس سنت را باید به‌طور خلاصه فعالیت‌ها یا موضوعات ایجاد شده و به محک تجربه درآمده دانست که در کوران تجربه مسیر تکامل را پیموده است» (نیکویی، ۱۳۸۱: ۴۷). در تمام تعاریف، سنت اصولی ثابت و همواره در حالت استمرار دارد. سنت محدود به زمان و مکان نیست و همواره در حال انتقال معرفت، آداب و فنون است. همان‌طور که بیان شد؛ یکی از اصول سنت به معنای عام، انتقال است. ماکس رادین سنت را همان انتقال می‌داند و بنا بر همین تعبیر تمام عناصر موجود در یک اجتماع را سنتی می‌خواند و این عناصر را دارای ارزش می‌داند و همین ارزشمند بودن دلیل این است که از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد و دستاورد این انتقال، حفظ ارزش‌ها و تأیید آن‌هاست. سنت زمانی ارزشمند است که پویا باشد. در واقع سنتی که در برابر تجدد قرار می‌گیرد باید در موقعیت انتقال قرار گیرد تا مفهوم سنت حفظ شود در غیر این صورت سنت ارزش‌های خود را از دست خواهد داد. در مقالهٔ حاضر مقصود از سنت، همان سنت به معنای عام است؛ زیرا سنّت الله و سنت در فلسفهٔ ابدی بوده و فاقد زمان هستند و همیشه در جریان هستند. در این مفاهیم، سنت هیچ‌گاه به‌عنوان عادت تکرارشونده استفاده‌نشده و همچنین کهنگی شامل آن نمی‌شود. هنگامی‌که سخن از هنر سنتی می‌شود، بدان معنی است که هنر غیر سنتی هم داریم. این نوع دوم، از مجموع تجربیات انسان در طول تاریخ جهان و نوآوری و آفرینش هنری استفاده می‌کند اما هنر سنتی صرفاً به سنت می‌پردازد.

سنت‌گرایی و سنت‌گریزی

همان‌طور که بیان شد در در این پژوهش سنت در تعریف عام آن مدنظر است؛ یعنی آداب و رسومی که نسل به نسل انتقال‌یافته و به حال حاضر رسیده است تا آن را سنتی و دیرین بنامیم. سنت‌گرایی در مفهوم عام، پیروی از تمام رسومات و باورهای قبلی است. سنت‌گرایان با انتخاب این واژه در اصل خود را متمایز کردند و به عقاید متعصبانهٔ خود دربارهٔ حفظ سنت‌ها پایبند هستند. در نقطهٔ مقابل سنت‌گرایی، واژهٔ سنت‌گریزی می‌باشد. سنت‌گریزی یا همان سنت ستیزی بعد از ورود مدرنیته[1] پدید آمد؛ زیرا تا قبل از آن، سنت با دوره‌ای یا مقوله‌ای متضاد مواجه و مقایسه نشده بود. سنت‌گریزی و یا سنت ستیزی یکی از ویژگی‌های مدرنیسم است. درواقع هر اندیشه، عمل و به‌طورکلی هر چیزی که مطابق با معیارهای عرف و دیرینه باشد سنت‌گرا و هر اندیشه و عمل خلاف آن سنت‌گریز محسوب می‌شود. «سنت ستیزی یعنی مخالفت با هر عرف دیرینه و هر رسم و عادت مألوف؛ مگر آن عرف‌ها و سنت‌هایی که با بازاندیشی‌ها و معیارهای مدرن سازگار افتند؛ که در این صورت، هویتی مدرن خواهند یافت. به‌این‌ترتیب مدرنیسم یا نوگرایی در ذات خود با هرگونه گذشته‌گرایی و قدمت باوری، معارض، بلکه معاند است» (بیات، ۱۳۸۱: ۵۳۷). سنت و نوآوری به ترتیب تبلور تقلید و خلاقیت به شمار آورده می‌شود. البته

۱ . واژه مدرن به معنای نوین، امروزی، کنونی، جدید، باب روز، تازه، تازه اختراع‌شده، آدم این عصر، متجدد، تجددخواه، هواخواه اصول امروزی است. مدرن با شکل لاتین Modernus مشتق از ریشهٔ لاتینی Modo است. واژهٔ لاتین Modo به معنی «تازه و جدید» است (مهاجر، ۱۳۹۱: ۲۳).

گفتنی است که این پیوند تنگاتنگ سنت و نوآوری در هنر و ادبیات، درمجموع در شرایط رشد صلح‌آمیز تدریجی جامعه مصداق قطعی داشته است. در برخی مواقع، «تاریخ شاهد مواردی است که پیوند سنت و نوآوری به‌صورت لازم و ملزوم عمل نکرده‌اند، به‌طور اخص در زمان تحولات و انقلاب‌های اجتماعی که ارتباط با گذشتهٔ فرهنگی دستخوش دگرگونی کیفی می‌گردد. در چنین اوضاعی آثار هنری الزاماً متکی به سنت پیش از تحول نیستند، یا باواسطه بر آن دلالت دارند. از این گذشته، ممکن است نوآوری به یک سنت دور یا بیگانه توجه داشته باشد، یا آن را دستاویزی برای خلق نو قرار دهد» (عبادیان و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۶۱).

هنر سنتی و هنر مدرن

اساس تفکر سنتی از نگاه سنت‌گرایان، بازگشت به اصل و سرشت حقیقی و طبیعت نخستین آدمی است که با معنویت و خداوند گره خورده است و طبق همین دیدگاه، روش هنر سنتی پیرو از قواعد طبیعت هنر است. در حقیقت هنر سنتی از خلاقیتی سرچشمه می‌گیرد که الهام روحانی و قداست معنوی را با نبوغ قومی درآمیخته و از قواعد طبیعت هنر پیروی می‌کند. پس هر هنری که از طبیعت هنر فاصله نگرفته باشد، سنتی است[1]. «هنر سنتی منشأ حقیقت دارد و به همین دلیل مانند خود سنت ابدی و جاوید است. در کل وجه مشترک هنر سنتی در تمام فرهنگ‌ها هنری است که برای معنویت و نزدیکی خدا به انسان خلق می‌شود» (طبسی و رازانی، ۱۳۸۶: ۱۴۷). «درواقع هنرمند سنتی با رعایت تمام اصول و آداب‌ورسوم موجود در هنر سنتی با خلوص قلب و نیت و در تلاش برای خلق یک اثر هنری است» (نصر، ۱۳۹۲: ۲۹۰). با توجه به تعاریف، یکی از اصول هنر سنتی این است که هنر سنتی، هنری است که با نگاه به گذشته و الگو گرفتن از آن و با استفاده از نمادها و رمزها به یک حقیقت برتر اشاره دارد. بااین‌حال هنر سنتی در پی قوهٔ ابتکار و تشخص و نوآوری‌های نامتعارف نبوده، علاوه بر این‌که الگوبرداری در آن به‌وفور رؤیت می‌شود. هنر مدرن برعکس هنر سنتی که برای تزکیه روح خلق می‌شود، کارکرد اجتماعی دارد. از حالت کاربردی خارج‌شده و به‌صورت تفننی در جامعه به‌کاربرده می‌شود. آرمان‌گرایی را در آزادی می‌بینند. هنر مدرن زبان نیشدار دارد و نقد اجتماعی می‌کند. هنر مدرن نقش یک توصیف‌کننده اجتماعی را دارد که مسائل و مشکلات را با زبان نیشدار اطلاع‌رسانی کند. هنر مدرن به جهت محدودیت‌هایی که داراست از دردهای دنیوی خود می‌گوید. آلبرتی تفاوت‌های موجود بین هنرمند سنتی و هنرمند جدید را این‌گونه بیان می‌کند که: «هنرمند سنتی چشم بر آسمان داشته و به دنبال موهوماتی در آسمان می‌گشت، ولی هنرمند جدید چشمان خود را از آسمان برگرفت و به واقعیت موجود دوخت. هنرمند از دیدگاه هنر سنتی، خادم ارزش‌های اصیل هنری است. او خادم است نه مخدوم. در هنر جدید، هنر مخدوم است و هنر یا هنرمند شناخته می‌شود. در هنر سنتی، هنرمند فقط وسیله و واسطه‌ای است که حقیقت را عرضه می‌کند ولا غیر، ولی در هنر جدید برای هنرمند هم جایگاه خاصی وجود دارد.» (ندیمی و همکاران، ۱۳۸۰: ۱۳۲-۱۳۰).

تحولات ایجاد شده از مدرنیته در فرش

ارتباط ایران با تمدن غرب از دوره صفوی، مخصوصاً از زمان حکومت شاه‌عباس اول بنانهاده شده بود، «بنابراین ارتباط با غرب به‌صورت گسترده در دوران قاجار به یکباره آغاز نشد، بلکه دارای پیش‌زمینه بوده منتهی شاهان دوران قاجار تنها به گسترش بیشتر آن یاری رساندند»(افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ۳۲). در طی دوران سلسله قاجار، تغییرات زیادی در سازمان سنتی و نحوه عملکرد در صنعت فرش به وجود آمد، همین مسئله تأثیر به سزایی بر فرش‌بافی ایران به‌جای گذاشت آنچه به‌خصوص در این دوره از اهمیت زیادی برخوردار است. «افزایش چشمگیر تعداد دستگاه‌های فرش‌بافی و حجم صادرات فرش از دهه ۱۸۷۰ میلادی تا جنگ جهانی اول می‌باشد» (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۹۵). «در دوره حکومت فتحعلی‌شاه حضور تجار خارجی، باعث از رونق افتادن تولیدات هنری داخلی شد و صنایع‌دستی در بسیاری از نقاط ایران صدمه دید و تنها صنایعی توانستند باقی بماند که در معرض رقابت خارجی نبودند. در این میان و به‌عنوان نمونه می‌توان

۱. ر.ک: (نصر، ۱۳۹۲؛ نصر، ۱۳۸۰).

به قالی‌بافی اشاره کرد که به‌عنوان تأمین مالی واردات به کار گرفته می‌شد و از حمایت نسبی روسیه و بریتانیا نیز بهره می‌برد» (سیف، ۱۳۷۳: ۱۳۸). در دوره ناصرالدین‌شاه تفاوت این بود که نسبت به دیگر شاهان قاجار او فردی دنیا دیده بود و سفرهای خارجی پی‌درپی سبب شده بود که با افق دید بازتری به حمایت از هنر بپردازد به همین دلیل در دوران حکومت او می‌توان سرپرستی بهترین هنرها را دید و به طبع بر قالی‌بافی هم رفته‌رفته اوضاع بهتری حاکم شد. به‌طوری‌که سیسیل ادواردز در کتاب خود، سال ۱۸۷۵م یعنی حدود یک دهه قبل از قتل ناصرالدین‌شاه را سال احیای نو قالی‌بافی در ایران می‌داند در سال‌های نخست سلطنت ناصرالدین‌شاه تاریخ جدیدی در صنعت قالی‌بافی ایران گشوده می‌شود. «گسترش قالی‌بافی پس از نیمه دوم قرن ۱۹م، پس از بیماری کرم ابریشم و بحران تولید پنبه و غیره تأثیر راه‌اندازی چاپخانه و استفاده از دوربین عکاسی را نباید در تحولاتی که در هنر به‌خصوص هنر نقاشی و طراحی فرش، پارچه‌های قلمکار و کاشی پدید آمده، نادیده گرفت» (- حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۲۴۰).

یکی از بزرگ‌ترین تحولاتی که مختص دوره قاجار قلمداد می‌شود، حضور شرکت‌های بزرگ چندملیتی بود که فضای اقتصادی ایران را فرصتی مناسب دیدند و مبالغ هنگفتی را در صنعت فرش سرمایه‌گذاری کردند. به این دلیل مختص دوره قاجار خوانده می‌شوند که رضاشاه بعد از به حکومت رسیدن برای حفظ منافع فرش و صادرات ایران، فعالیت شرکت‌های خارجی را ممنوع کرد. چراکه دلیل بسیاری از دگرگونی‌ها در طرح‌ها، نقوش، رنگ‌ها، ابعاد و کیفیت در فرش ایران حضور همین شرکت‌ها و تلاش آن‌ها برای همسو کردن قالی‌های ایرانی باسلیقه‌ی اروپایی و آمریکایی بود. در واقع منطبق کردن قالی‌ها باسلیقه خارجی‌ها اولین اصل در صادرات و فروش قالی‌های ایرانی بود. در این راستا تغییرات گسترده در فیزیک و ظاهر فرش‌بافی و همچنین توسعه‌ی نواحی بافت فرش‌بافی و افزایش حجم تولیدات صورت گرفت. در سال‌های سلطنت قاجار خریداران آمریکایی فرش‌های زمینه ساده با رنگ‌های روشن را ترجیح می‌دادند. یکدست بودن رنگ، به‌خصوص در متن فرش، بسیار مهم بود (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۱۰۷). گاهی برخی از تحولات مهم به ضرر فرش ایران تمام می‌شد. «کاربرد رنگ‌های جوهری از زمان قاجار شروع شد و با آنکه در زمان ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین شاه برای جلوگیری از به کار بردن این رنگ‌ها اقداماتی شد، ولی کاربرد آن در بافته‌ها از بین نرفت و حتی به دوره‌های بعد هم سرایت کرد» (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۹: ۲۵۴). از دیگر تحولاتی که در ظاهر قالی‌ها پدید آمد، بی‌گره‌بافی یا کمان-کشی بود که در کرمان و جفتی‌بافی بود که در خراسان برای کاهش مقدار کار انجام می‌شد. هم‌چنین از دیگر تحولات بزرگ و مهمی که در دوران پهلوی، باعث پیشرفت صنعت فرش شده می‌توان از اختراع دار قالی‌بافی بهداشتی و استاندارد در دهه ۱۳۵۰ش توسط محمدابراهیم رجبی نام برد. چاپ کاغذهای شطرنجی که جایگزین کاغذهایی که به‌صورت دستی جدول‌کشی شد نیز یکی دیگر از تحولات مهم در این دوره در زمینه‌ی طراحی قالی بود چراکه طرح‌ها به صورتی دقیق‌تری ترسیم می‌شدند که در درستی و دقت اجرای آن نیز تأثیرگذار بوده است (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۹: ۲۸۷). یکی دیگر از تحولاتی که باعث ماندگار شدن طرح‌های فرش و مانع از به فراموشی سپرده شدن آن‌ها تاکنون شده است تأسیس شرکت سهامی فرش ایران در سال ۱۳۱۶ش است از وظایف تأثیرگذاری که این شرکت انجام می‌داد، انباشت و حفظ طرح‌های سنتی و اصیل فرش و جلوگیری از تولید ماشینی این طرح‌ها بود. از دیگر وظایف این شرکت نظارت بر صادرات فرش و اعمال استانداردهای کیفی در آن بود. همچنین شرکت سهامی فرش اولین شرکتی بود که برای بافنده برگه‌ی قرارداد رسمی صادر می‌کرد تا از این طریق از بافندگان فرش دستباف در برابر ماشینی شدن این هنر حمایت کند.

در اوایل دوره سلطنت رضاشاه، قسمتی از بخش‌های فرهنگی به احیای هنرهای سنتی و صنایع‌دستی تخصیص یافت. به جهت اینکه تا هنرهای سنتی در پی ورود مدرنیته و تغییر ذائقه، در امان بماند و به فراموشی سپرده نشود. مانند تأسیس مدارسی چون مدرسه‌ی صنایع قدیمه در سال ۱۳۰۹ش و هنرستان هنرهای زیبا در اصفهان در سال ۱۳۱۵ش و همچنین مدرسه‌ی صنایع مستظرفه در تبریز در سال ۱۲۹۷ش باعث اشاعه دادن هنر در بین علاقه‌مندان به هنر و مؤثر در رشد و پیشرفت و نوآوری شد. در این مقطع

زمانی توجه به طراحی فرش اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند برگزاری مسابقه‌ی طراحی فرش با هدف احیا طرح‌های قدیمی و شناسایی هنرمندان این رشته بر این قضیه صحه می‌گذارد. از شرایط این مسابقه رعایت اسلوب قدیمی در محل و پرهیز از اشکال و صور غربی و صورت انسان و حیوان بود. این مسابقه توسط موسسه‌ی قالی ایرآن‌که وابسته به وزارت اقتصاد ملی بود در ۱۳۰۹ش به‌عنوان اولین مسابقه‌ی طراحی نقشه فرش برگزار شد. در دوره پهلوی، صادرات فرش ایران افزایش یافت. اما بعد از جنگ جهانی اول به دلایلی نظیر به‌کارگیری رنگ‌های شیمیایی و به دنبال آن کاهش کیفیت و نبودن نوآوری و خلاقیت در طرح و نقشه فرش و گاه تقلب در بافت قالی‌ها، این صنعت شاهد روگردانی شدید خارجی‌ها از فرش ایران شده بود. به‌طور مثال استفاده از رنگ‌های آنیلین در ایجاد فرش‌هایی با کیفیت متوسط بی‌تأثیر نبود. «هنر و صنعت فرش در خلال انقلاب اسلامی ایران و جنگ با عراق در اواخر دهه ۵۰ و دهه۶۰ش لطمه‌ی فراوان دید. بعد از انقلاب، سیاست‌های اقتصادی تغییر کرد و وابستگی به نفت بیشتر شد، اما پس از مدتی برای رفع بحران بیکاری به صنعت فرش اهمیت فوق‌العاده‌ای داده شد، به‌طوری‌که در بسیاری از برنامه‌ها فرش دستباف منظور و مطرح گردید و تولید آن چند برابر شد» (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۹: ۳۲۸).

چگونگی انتخاب فرش‌های مورد بررسی در منطقه مورد پژوهش (مشهد)

به‌منظور مطالعهٔ دقیق‌تر در زمینهٔ سنت‌های حفظ‌شده و همچنین تغییرات و تحولات ایجاد شده در طرح، نقش و رنگ فرش دستباف شهری در منطقه موردنظر پژوهش (مشهد) و همچنین امکان‌پذیر نمودن انجام تحقیق حاضر، تعداد محدودی فرش با طرح‌های اصیل و عمدهٔ منطقه مذکور انتخاب گردید. دلایل انتخاب فرش‌های مورد بررسی قرار گرفته شامل موارد زیر است: ۱. تعلق داشتن به خود منطقهٔ مورد مطالعه. ۲. دربرگرفتن بازهٔ زمانی مورد بررسی در منطقه فوق‌الذکر. ۳. دربرداشتن طرح‌های اصیل و ویژگی‌های خاص منطقه. ۴. اختصاص داشتن به فرش‌های دستباف شهری و نه روستایی. ۵. نشان‌دهندهٔ سیر تحولات و تغییرات ایجاد شده در طرح و نقش و رنگ فرش منطقه. ٦. در برگرفتن طرح‌های عمده‌ای که در آن منطقه بیشتر تولید می‌شود.

سوابق قالیبافی در مشهد

مشهد شهری در شمال شرقی ایران است که فرش‌بافی آن معروف و پررونق می‌باشد. «تعیین تاریخ شروع قالیبافی در شهر مشهد، همچون تعیین تاریخ برای شروع قالیبافی در کل استان خراسان تا حدودی با مشکل مواجه است. مطابق نوشته‌ها و مدارك موجود قدیمی‌ترین قالی موجود منسوب به این شهر، متعلق به دورهٔ شاه‌عباس صفوی (۱۰۳۸-۹۹٦ق) است. مطابق روایات و نوشته‌های موجود، این قالی به دستور شاه‌عباس و در شهر مشهد، جهت آستان حضرت رضا(ع) بافته شده است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱٦۹). قالی‌بافی این خطه بعد گذشت مدتی دوباره در دوره قاجار احیا شده است که البته گفته می‌شود در ابتدا مانند شهرهای دیگر آن‌چنان موفق نبوده است و زمان بیشتری را تا رونق دوباره سپری کرده است که مشوق آن حضور شرکت‌های خارجی در ایران بوده‌اند. «از اوایل دوران قاجار، شواهد کمی در مورد قالی‌بافی موجود است گویا در این دوران، خراسان در مقام مرکزی معتبر، باقی‌مانده بود» (فریه، ۱۳۷٤: ۱٤۰). همچنان‌که ج. کریستین ویلسن در یادداشت‌های خود از فرش ایران در دوره قاجار نیز این‌چنین بیان می‌کند «در دوران قاجار تنها صنعتی که رونق زیادی کرده بود قالی‌بافی بوده است چراکه از حیث تنوع در نقشه و رنگ‌آمیزی و مهارت در بافتن قالی و قالیچه‌های ایران حتی در دوره قاجار که صنعت رو به پستی رفته بود در دنیا نظیر نداشت» (ویلسن، بی‌تا: ۲۱۲). «گزارش‌های کمپانی هند شرقی در ۱۷۹۰م/ ۱۲۵۰ق، حکایت از رونق دوباره فرش‌بافی در مشهد می‌دهند، فرش‌هایی که به خاطر تابناکی رنگ‌ها و برتری نقش مورد توجه اروپائیان بوده است» (فریه، ۱۳۷٤: ۱۳٦). «لرد کرزن (۱۸۸۹م) پس از مشاهده از بازار مشهد این‌چنین عنوان می‌کند که فقط کارخانه‌های قالی‌بافی با اعتبار و اهمیت سابق باقی‌مانده و فرش‌های مشهد بر سایر محصولات برتری دارند. نقشه قالی‌ها از روی سلیقه و ذوق عالی شرقی ترسیم و بهتر از همه، با رنگ‌های ثابت طبیعی مزین می‌گردد» (کرزن، ۱۳٤۷: ٤۰). به‌تدریج با ایجاد امنیت و ثبات، مشهد به مرکزی برای تجارت فرش در شرق کشور

تبدیل می‌گردد. مك گرِگور (۱۸۷۵م) ضمن تمجید از قالی‌های بافت مناطق مختلف خراسان، بازار مشهد را این‌گونه توصیف می‌کند: «[...] یکی از صنایع‌دستی منحصربه‌فرد خراسان فرش است و در مشهد با کمی جستجو می‌توان انواع خوب آن را یافت. فرش‌های خراسان اغلب دارای طرح‌های گل‌دار، شلوغ و شادند» (گرگور، ۱۳۶۹: ۲۶۱). ویلز نیز در یادداشت‌های خود فرش مشهد را این‌گونه توصیف می‌کند: «فرش‌های مشهدی معمولاً پر نقش و نگارترین فرش‌های ایران هستند و بدین لحاظ حجم بیشتری از فرش‌های صادراتی به خارج از کشور را تشکیل می‌دهند. متأسفانه هر چه که زمان به جلوتر می‌رود وضع رنگ و مرغوبیت فرش‌های ایرانی هم سیر قهقرایی و تنزل خود را طی می‌کند[...] فرش‌های مشهد اغلب رنگ‌های به‌ظاهر جالب ولی نا ثابتی دارند که به‌قول‌معروف با نیل رنگ‌شده‌اند. درنتیجه چندان مرغوب نیستند» (ویلز، ۱۳۶۸: ۱۹۲). هانری رنه دالمانی فرش مشهد را در کتاب «از خراسان تا بختیاری» این‌چنین بازگو می‌کند: «قالی‌های بافت مشهد خیلی مرغوب نیست؛ زیرا هم از لحاظ ظرافت و هم از لحاظ نقش در حد قالی‌های ممتاز به‌حساب نمی‌آید. بااین‌حال صنعت فرش مشهد در کمال رونق است[...] فرش‌های مرغوب‌تر بیشتر به‌وسیله ایرانیان ساکن وین به بازارهای اروپا عرضه می‌شود» (رنه‌دالمانی، ۱۳۸۷: ۹۷). در اواخر قرن دوازدهم و اوایل قرن سیزدهم نقوش فرش مشهد «مشتمل از ترنج مرکزی است که در حقیقت اجتماعی از عناصر و نگاره‌های ترئینی را در مرکز قالی تشکیل می‌دهد. در این قالی‌ها تعادل بین ترنج مرکزی و زمینه خالی با استفاده از چندین حاشیه باریك (از ۲ تا ۵ کادر) میسر شده است. در پایان قرن سیزدهم (ه.ش) طرح دیگری متشکل از عناصر ترئینی مکرر رایج بود که به صورتی یکنواخت زمینه را می‌پوشاند این طرح حواشی بزرگ‌تری را که از چندین کادر (گاه تا ۱۵ کادر) تشکیل می‌شد[...] را بر زمینه قالی تحمیل کرد. این خود می‌تواند دلیل بر کاربرد بیشترین حواشی در قالی‌های شرقی باشد. تعداد ترنج مرکزی و فرم آن‌ها برحسب اندازه قالی‌ها، به‌صورت مدور یا لوزی در تغییر است، این‌گونه قالی‌ها گاه کتیبه‌هایی چند از اشعار شعرای معروف ایران را در بردارند. متن قالی‌ها اغلب حاوی گلدان‌های گل در بالا و پایین هستند که چهار لچك را در گوشه‌های خود جای می‌دهند. صرف‌نظر از ترنج مرکزی و کتیبه‌ها، زمینه قالی به‌وسیله گل‌هایی که در اطراف ترنج خودنمایی می‌کنند پوشانده شده‌اند. حواشی نیز گل‌های هراتی و بوته‌های گل را که اغلب از نقش‌های کشمیری الهام گرفته است، در خود جای می‌دهند» (یساولی، ۱۳۷۵: ۲۷۶). در کل طرح‌های رایج بعد از دورهٔ احیای دوبارهٔ قالی در اواخر قاجار شامل طرح شیخ صفی، افشان، اسلیمی و لچک و ترنج بوده است که در این بین طرح‌های افشان و لچک و ترنج رواج بیشتری دارند. اصولاً کارها با طراحی دقیق و نقوش درشت با رنگ‌هایی چون قرمز لاکی، سبز، نارنجی و سرمه‌ای بوده است. در دورهٔ پهلوی تأسیس کارگاه‌های بسیار از سوی برخی مؤسسات خصوصی و دولتی به‌خصوص کارگاه آستان قدس رضوی کمک زیادی به افزایش حجم تولیدات و کیفیت قالی‌ها کرد. علاوه بر موارد مذکور برخی از بافته‌های موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، کمك فراوانی به شناخت بهتر شیوهٔ بافت فرش در مشهد کرده است.

از دورهٔ قاجار به این دلیل که فرش مشهد همچنان در حال پا گرفتن و رونق تازه بود نمونه‌های چندانی باقی نمانده است. در این دوره بیشترین طرح‌هایی که مورد استفاده و بافت قرار می‌گرفت، بنا بر پیشینه‌ای که در بافت طرح‌های افشان وجود داشت؛ همچنان این طرح مانند سابق رایج بود. در این دوره از نظر مقدار تولید طرح‌های لچک و ترنج در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد. نقش‌مایه‌هایی که هر بافنده تا قبل از این دوره از آن الگوبرداری می‌کرد، عمدتاً گله‌ای شاه‌عباسی بزرگ بر روی بندهایی باریک و نحیف بود، اما در اواخر دوره قاجار، بعد از احیای دوباره، نسبت به دوره صفوی و اوایل قاجار تعادل بیشتری را در عناصر موجود در فرش رعایت شده است. گویا سلیقه و ذائقه در مورد این‌چنین طرح‌هایی دچار تحول شده و خواستار هماهنگی و تناسب بیشتر بودند. با توجه به قالی (تصویر ۱) طراحی آن از قدیمی‌ترین نمونه‌های طرح افشان به شیوه مشهد می‌باشد. گله‌ای بزرگ شاه‌عباسی رایج در این شیوه به همراه گله‌ای ریز و درشت ختایی سرتاسر متن را فراگرفته است. در مرکز قالی شش گل بزرگ به همراه اسلیمی‌های ماری، شکل ترنج مانندی را تداعی

می‌کند. دو گل بزرگ دیگر در بالا و پایین متن به‌عنوان سرترنج-های این ترنج فرضی به‌حساب می‌آیند. شایان‌ذکر می‌باشد با کم و زیاد شدن رنگ‌های روشن در سرتاسر قالی چرخش چشم بیننده به سهولت در تمامی فضای متن انجام می‌گیرد. حاشیه‌ی پهن قالی همانند متن دارای گله‌ای درشت شاه-عباسی می‌باشد که هماهنگی خاصی با متن ایجاد کرده است. در قالی (تصویر ۲) شلوغی بیشتری در زمینهٔ فرشِ طرح افشآن‌که به‌صورت واگیره‌ای طراحی شده است؛ می-توان دید. رج‌شمارِ بالارفته در قالی‌ها، باعث شده تا ظرافت در فرش‌های تولید شده کاملاً به چشم بیاید. حاشیهٔ اصلی قدری بزرگ‌تر از حد تناسبات رایج است و با همان سبک موجود در زمینه و همان گل‌ها طراحی شده‌اند. رنگ‌بندی صورت گرفته در قالی مذکور، کاملاً با پالت رنگی مشهد در دورهٔ قاجار و قبل از آن همخوانی دارد. رنگ سبز برای زمینه انتخاب شده که در دیگر آثار مشهد نیز از رنگ سبز استفاده می‌شده است و قرمز لاکی در حاشیهٔ اصلی که در کنار رنگ سبز زمینه نقش مکمل را ایفا می‌کند. با توجه به خصوصیات قالی حاضر از لحاظ ساختار و رنگ با نمونه‌های قبل از این دوره متفاوت است اما اگر قرار باشد آن را با نمونه‌های موجود در دورهٔ قاجار موردسنجش قرار داد، چه از لحاظ طرح و چه از لحاظ رنگ، یک قالی سنتی و مطابق با ویژگی‌های رایج دوره به‌حساب می‌آید. طرح دیگری که در اواخر این دوره بافته شده و به نظر می‌رسد یک طرح اقتباسی (تصویر ۳) باشد، با ساختار واگیره‌ای و نقش‌مایه‌های درشت است. طرحی که در آن از گله‌ای شاه‌عباسی و بندهای ختایی اثری نیست. رنگ‌های به‌کاررفته نیز شامل رنگ مشکی برای زمینه و حاشیه اصلی و رنگ‌های زرد و قرمز و آبی روشن به‌عنوان رنگ‌های اصلی است؛ که وجود نقوش درشت باعث شده تا از شدت رنگ سرمه‌ای زمینه به‌مراتب کاسته شود. فرش حاضر دارای عناصری است که در سبک فرش شهری مشهد بیگانه است. همچنین ازنظر رنگ‌بندی نیز با پالت رنگی قرارداد شدهٔ سبک قالی مشهد متفاوت می‌باشد.

تصویر شماره ٤ مربوط به طرح فرشی است که در کارگاه عمو اوغلی در تاریخ ۱۳۱۰ش با الهام از قالی معروف چلسی دوره صفویه با تناسبات دقیق به‌صورت بازسازی بافته شده است که اصل آن در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگه‌داری می‌شود. این طرح دارای دو ترنج هشت پر و کلاله‌های بسیار زیباست. متن قالی با گل و برگ‌های ظریف ختایی و اسلیمی‌های ماری تزیین گردیده است. از ویژگی‌های این فرش حرکت‌های نرم و لطیف، تقسیم‌بندی‌های موزون و رنگ‌بندی هماهنگ آن می‌باشد. حاشیه‌ی پهن قالی با نقوش ختایی به همراه نقوش اسلیمی ماری و طرح زیبای مداخل تزیین شده است. هماهنگی و توازن در رنگ‌بندی طرح به‌گونه‌ای است که رنگی به رنگ دیگر رجحان نداشته باشد، اگرچه رنگ غالب لاکی وجود دارد. تصویر شماره ۵ مربوط به کارگاه عمو اوغلی می-باشد که ملهم از طرح قالی شیخ صفی است، این قالی در موزه فرش نگهداری می‌شود. در کتاب قالی ایران-شاهکار هنر آمده که «محل نگهداری این قالی باشگاه افسران بوده و گویا به سفارش رضاشاه بافته شده است» (گانزرودن، ۱۳۵۵: ۵۰۷). این قالی با ساختار اصلی قالی شیخ صفی به همراه ترنج و کلاله‌های بیضی‌شکل آن‌که در اطراف ترنج و لچک می‌باشد طراحی و بافته شده است. «متن قالی با گردش دو بند ختایی در جهت مخالف و همچنین گله‌ای شاه‌عباسی و برگ کنگری کوچک تزیین شده است. در فضای سرمه‌ای متن به‌قدری گل، غنچه و برگ بافته شده که زمینه سرمه‌ای متن به‌سختی مشاهده می‌شود» (کمندلو، ۱۳۹٦: ۷٦). در کنار حفظ اصالت‌ها سعی شده قندیل‌ها و کتیبه‌های حاشیه اصلی کاملاً حفظ شود، حاشیه اصلی با طرح بازوبندی/ قلمدانی تزیین شده و رنگ‌بندی متن حاشیه لاکی قرمز به همراه قاب‌های مستطیلی به رنگ سرمه‌ای و قاب‌های دایره‌ای کرم‌رنگ می‌باشد. اما در کل به خاطر تغییر در نقوش متن و خصوصاً رنگ‌بندی آن‌که ماهیت سبک مشهد را به دنبال دارد، این قالی شخصیت متفاوتی به خود گرفته است. تصویر شماره ٦ مربوط به طرح فرشی است که در کارگاه عمو اوغلی در اوایل قرن ١٤ق بافته شده است (بصام و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۰۸). متن فرش به‌صورت ۱/۲ با طرح واگیره‌ای افشان شاه‌عباسی گلدانی بر زمینه سرمه‌ای اجرا شده، در پایین متن گلدانی طراحی شده که سرمنشأ تمامی شاخه‌ها و برگ‌های متن می‌باشد. حاشیه اصلی به رنگ سرمه‌ای و مزین به طرح هراتی می‌باشد، نقوش بکار رفته در این فرش بسیار ظریف و شلوغ با رنگ‌بندی شاد و متنوع بافته شده و مانند دیگر آثار عمو اوغلی، هماهنگی کامل بین

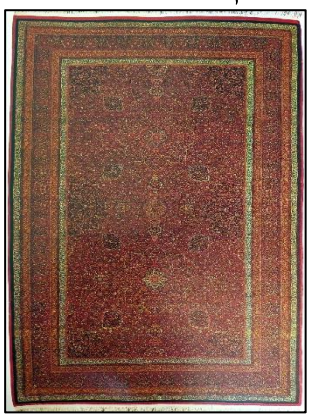
عناصر تشکیل‌دهنده حاشیه و متن و رنگ‌بندی موزون و هماهنگ با نقش دیده می‌شود. از نکات جذاب این قالی استفاده یکسان از رنگ سرمه‌ای در متن و حاشیه می‌باشد. «ترکیب رنگ‌بندی بیشتر قالی‌های تولید مشهد به‌صورت متن سرمه‌ای، حاشیه کرم یا لاکی؛ متن لاکی، حاشیه سرمه‌ای یا کرم و متن کرم، حاشیه سرمه‌ای یا لاکی است و استفاده از یک رنگ برای دو قسمت مهم یک قالی در فرش‌های مشهد کمتر به چشم می‌خورد» (کمندلو، ۱۳۹۶: ۷۳).

در جدول شماره ۱، همان‌طور که دیده می‌شود، اصول و قواعد سنتی قالی این حوزه می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: غالب بودن طرح افشان که در مراحل بعدی لچک و ترنج می‌باشد. تنوع‌بخشی به طرح افشان از طریق تجمیع گله‌ای درشت در مرکز قالی که تداعی‌گر ترنج می‌باشد. استفاده از گله‌ای شاه‌عباسی بزرگ و برگ‌های کنگری به همراه بندهای ختایی کوتاه. استفاده از گله‌ای ریز و درشت ختایی در سرتاسر متن به‌گونه‌ای که رنگ متن غیرقابل مشاهده می‌باشد. به‌کارگیری از رنگ‌های زنده و شاد. تنوع‌بخشی به رنگ با جابجایی فضاهای رنگی. اقتباس از طرح‌های باشکوه دوره صفویه با سبک و سیاق قالی مشهد که نمونه شاخص آن قالی شیخ صفی و ترنجی چلسی می‌باشد. در کنار این برخی طرح‌ها نیز به‌صورت اقتباسی از مناطق دیگر بوده که از لحاظ طرح و رنگ‌بندی چندان با اصول منطقه همخوانی ندارد.

تصویر۱: قالی با طرح افشان، مشهد، دورهٔ قاجار (بصام و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۰۸)

تصویر۲: قالی افشان، مشهد، دورهٔ قاجار (sakhai,2008:370)

تصویر ۳: قالی با طرح واگیره‌ای، مشهد، دورهٔ قاجار (ادواردز، ۱۳۵۶: ۱۸۶)



تصویر٤: قالی با طرح ترنجی، مشهد، دورهٔ قاجار، ۱۳۱۰ ه.ش محل نگهداری: کاخ سعدآباد (تهران) (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۲۱۳)

تصویر ٥: قالی لچک و ترنج، مشهد، دورهٔ قاجار، اواخر قرن ۱۳ (گانزرودن، ۱۳۵۵: ٥٠٦)

تصویر ٦: قالی افشان شاه‌عباسی – گلدانی ، مشهد، دورهٔ قاجار، ۱۳۱۰ ه.ش محل نگهداری: کاخ سعدآباد (تهران) (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۲۰۹)

جدول ۱: جدول ویژگی‌های هنری فرش مشهد در دورهٔ قاجار (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	منطقه	ویژگی‌ها				توضیحات
		زمان	سبک	طرح و نقش	رنگ	
تصویر ۱.	مشهد	قاجار	افشان	گله‌ای ریز و درشت ختایی، گل شاه‌عباسی، اسلیمی ماری	به‌کارگیری تضاد رنگی مناسب در کل سطح متن و زمینه	رنگ‌بندی نیمه بالای قالی با نیمه پایین قالی از هم متفاوت بوده و این یکی از راه‌های تنوع بخشیدن به پالت رنگ با حداقل رنگ می‌باشد.
تصویر ۲.	مشهد	قاجار	افشان	ختایی، گل شاه‌عباسی	تضاد رنگی: رنگ‌های اصلی: سبز تیره، قرمز لاکی	با توجه به رنگ‌ها و طرح‌های ذکرشده از دوران قاجار، قالی پایبند اصول سبک مشهد می‌باشد.
تصویر ۳.	مشهد	قاجار	واگیره-ای	ترنج‌های تکرار شده	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: سرمه-ای، قرمز، زرد	با توجه به اینکه طرح قالی یک طرح اقتباسی است و در ویژگی-های سبک مشهد جایی ندارد. فرش با سبک مشهد ناهماهنگ است.
تصویر ٤.	مشهد	قاجار	ترنجی	گل و برگ ختایی، اسلیمی ماری، مداخل در حاشیه	قرمزلاکی، قرمز روناسی، کرم، آبی روشن و تیره، سبز تیره و روشن، زرد، سرمه‌ای	هماهنگی و توازن در رنگ‌بندی طرح به‌گونه‌ای است که رنگی به رنگ دیگر رجحان نداشته، اگرچه رنگ غالب قالی لاکی می‌باشد.
تصویر ٥.	مشهد	قاجار	لچک و ترنج	گل و برگ ختایی، شاه‌عباسی، برگ کنگری، کلاله، قندیل، کتیبه	متن زمینه سرمه‌ای، متن حاشیه لاکی قرمز، قاب‌های مستطیل سرمه‌ای، قاب‌های دایره‌ای کرم، قرمز روناسی، صورتی، آبی روشن و تیره، سبز تیره و روشن، زرد	وجود نقوش ریز و پرکار باعث شده تا از شدت رنگ سرمه‌ای زمینه به‌مراتب کاسته شود. تنوع بخشیدن به رنگ با تفاوت رنگی مابین لچک و ترنج
تصویر ٦.	مشهد	قاجار	افشان-گلدانی	شاه‌عباسی، برگ کنگری، گلدان، حاشیه نقش هراتی	سرمه‌ای، قرمزلاکی، قرمز روناسی، کرم، آبی روشن و تیره، سبز تیره و روشن، زرد	استفاده از رنگ یکسان سرمه‌ای در متن زمینه و حاشیه

در دوره پهلوی، فرش مشهد همانند شهرهای مهم دیگر که تولید فرش در آن‌ها رایج بود، پررنگ شدن نقش تولیدکنندهٔ فرش و طراح فرش باعث شکوفایی قالی و تغییراتی در طرح-ها و رنگ‌ها و گاه گرایش به تلفیق بین طرح‌های مختلف شده است. خصوصاً در این دوره بازرگانان تبریز برای صدور قالی-های خود به تکاپو افتادند و پس از چندی در مشهد توسط آن‌ها کارگاه‌های قالیبافی تأسیس گردید و در این کارگاه‌ها به خاطر وجود طراحان تبریزی «انواع رنگ‌های صورتی و زرد در طرح‌های گل فرنگ به سبك تبریز مورد استفاده قرار گرفت. که هیچ‌گونه تناسبی با طرح‌ها و رنگ‌های قالی اصیل مشهد و حتی خراسان نداشت» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷۰). به همین سبب نیز امروزه در مشهد هم گره فارسی بافت محلی و هم گره ترکی بافت تبریز رایج است. در کل با روی کار آمدن طراحان و تولیدکنندگان فرش در این دوره، خصوصاً از شهر تبریز که بازار را در اولویت کاری خود قرار داده بودند، تغییرات بزرگی در طراحی و رنگ پردازی فرش مشهد پدید آمد.

همچنین در این دوره طرح‌هایی با ساختار لچک و ترنج و افشان به‌صورت واگیره‌ای، ۱/۴ و یا سراسری عمومیت پیدا کرده است.

در بین طرح‌های بافته‌شده در کارگاه‌های معروف مشهد، طرح‌های مد روز و بازاری نیز دیده می‌شود. طرح لچک و ترنج کف ساده‌ی (تصویر ۷) که در تژئین آن از گله‌ای فرنگ استفاده شده است. اواخر دوره قاجار و دوره پهلوی، نقش‌مایهٔ گل فرنگ جایگاه پررنگی در قالی‌های بافته شده در کارگاه‌های شهری داشته که فرش مشهد از آن‌ها مستثنا نبوده است. وجود زمینهٔ ساده و تک‌رنگ این قالی، یادآور آثار بافته‌شده در کرمان است که البته استفاده از گله‌ای ریز گرد و گل‌فرنگ‌ها بر این مسئله تأکید بیشتری می‌کند. با این اوصاف قالی‌هایی با ساختار کف ساده و نقوش فرنگی با ساختار و نقش‌مایه‌های فرش مشهد مطابقت ندارد. قالی لچک و ترنج (تصویر ۸) که بیشتر از اصول و قواعد قرارداد شده در قالی مشهد پیروی می‌کند، یکی از اثرهای طراحان عصر پهلوی، محمدحسین مهدوی است. از ویژگی خاص طرح‌های لچک و ترنج مشهد و در کل منطقهٔ خراسان، ترنج قالی می‌باشد که فرم ظاهری آن گرد و دارای کلاله‌هایی در اطراف ترنج می‌باشد. از عناصر مهم دیگر قالی مذکور نقش ختایی خصوصاً عنصر گل شاه‌عباسی می‌باشد که هم فضای زمینه و هم حواشی را در برگرفته است. ساختار طرح حاشیه به‌صورت «واگیره» است. بیشترین نقش‌مایه‌ها در حاشیهٔ قالی‌های مشهد، گله‌ای درشت شاه‌عباسی با بندهای ختایی است که گاه با یک یا چند نوع از اسلیمی‌ها و گاه با برگ‌های بلند کنگره‌ای و در مواردی نیز با هر دو نقش‌مایهٔ فوق ترکیب‌شده است. از نظر خصوصیات رنگی نیز باید بیان کرد که حضور رنگ کرم و قرمز لاکی در قالی بسیار زیاد است که هر دو رنگ در سبک مشهد از رنگ‌های اصلی و پرکاربرد می‌باشند.

در طرح‌های افشان مانند نمونهٔ تصویر شماره ۹، تمایل به ریزبافی افزایش‌یافته و تغییرات اساسی در ساختار قالی‌های مشهد برقرار کرده است. قالی حاضر بافت کارگاه عمو اوغلی می‌باشد. با نگاه به آثار خلق‌شده می‌توان نهایت ظرافت را در کارهای او رؤیت کرد. قالی با طرح کوزه کنانی از طراحی‌های یکی از طراحان بنام مشهد عبدالمجید صنعت‌نگار می‌باشد. در نگاه نخست، به‌قدری نقش‌مایه‌های گل‌ها کوچک و ریزبافت است که تنها چیزی که دیده می‌شود؛ گردش بندهاست. رنگ‌بندی قالی نیز در طیف تیره می‌باشد. با توجه به شلوغی زمینه از تیرگی زمینهٔ سرمه‌ای‌رنگ تا حدودی کاسته شده است. قالی مذکور از نمونه‌هایی است که با توجه به اینکه نقش‌مایه‌ها و رنگ آن با ویژگی‌های قالی سبک مشهد همخوانی دارد، شایان‌ذکر است که طرح افشان شاه‌عباسی، از طرح‌های اصیل مشهد از روزگار صفویان تا دوران معاصر است. تعداد بسیاری از طرح‌های قالی‌های عمو اوغلی تحت تأثیر سبک هرات و قالی‌های قدیمِ شرق ایران است.

در برخی قالی‌های قدیمی شرق ایران، ترکیبی از طرح اسلیمی و به‌خصوص اسلیمی‌های ماری درشت به همراه طرح افشان با ختایی‌ها و گله‌ای شاه‌عباسی نیز بافته شده است. «از ویژگی‌های این قالی‌ها می‌توان به گله‌ای درشت شاه‌عباسی با بندهای بسیار ظریف و نازک ختایی، بافتی فشرده، زمینه-ای با رنگ مایهٔ تیره و اغلب به رنگ قرمزسیر یا سرمه‌ای سیر اشاره کرد. در برخی قالی‌های قدیمی شرق ایران، ترکیبی از طرح اسلیمی و به‌خصوص اسلیمی‌های ماری درشت به همراه طرح افشان با ختایی‌ها و گل‌های شاه‌عباسی نیز بافته شده است. نمونه تعدیل‌شده این نقوش و طرح‌ها در طرح قالی‌های عمو اوغلی به‌خوبی نمایان است» (مصباحی، ۱۳۹٤: ۱۰۰). طرح‌های افشان مشهد مانند آنچه در تصویر شماره ۱۰ موجود است که از نفوذ گله‌ای فرنگ در امان نبودند. بنا بر خصوصیات باقی‌مانده از گله‌ای فرنگ، از رنگ‌هایی چون گلبهی و صورتی استفاده‌شده تا نمونهٔ دیگری از طرح‌ها و رنگ‌هایی باشد که در منطقه رایج نبوده است؛ اما در کنار این طرح، طرح افشان دیگری است که در کارگاه صابر (تصویر ۱۱) تولید شده است. در این اثر تمام قواعد و اصول تعریف‌شده در قالی مشهد، ساختار کلی،

نقش‌مایه‌ها و رنگ‌پردازی رعایت شده است. قالی‌های تلفیقی (تصویر ۱۲) نیز در این دوره طرفداران خود را داشته است. طرح تلفیقی از انواع نقش‌مایه‌های زیرخاکی مانند کاسه، بشقاب، انواع کوزه و گلدان در اندازه و شکل‌های متفاوت به همراه نقوش ختایی که دربرگیرنده پرنده و حیوانات چهارپا می‌باشد. با ساختاری از طرح افشان و زمینه‌ای روشن فضای متن را پر نموده است. نحوه چیدمان نقوش زیرخاکی در داخل متن به‌نوعی بازگوی ساختار محرمات مایل و از منظری محرمات عمودی را بیان می‌نماید و تلفیق این دو ساختار فضای ترکیبی زیبایی را به وجود آورده است.

در جدول شماره ۲، با توجه به رنگ‌ها و طرح‌های ذکر شده از دوران پهلوی، در برخی از قالی‌ها به دلیل تقلیدی و تلفیقی بودن طرح‌ها که بیشتر حاصل ذوق آزمایی طراحان می‌باشد؛ شاهد نمونه‌هایی از فرش مشهد هستیم که مغایر با اصول و قواعد سبک سنتی این منطقه می‌باشد؛ به‌طور مثال استفاده از رنگ‌های نامتعارف می‌باشد که باعث ایجاد ناهماهنگی با سبک مشهد شده است. ولی آنچه حائز اهمیت می‌باشد به غیر از تقلیدی و تلفیقی بودن نقشه‌ها، پررنگ شدن نقش تولیدکننده و طراح فرش در این دوره می‌باشد که باعث شکوفایی قالی و تغییراتی در طرح‌ها و رنگ‌های این منطقه شده است. شایان‌ذکر است که در اواخر قاجار تا اواسط دوران پهلوی، فرش‌های نفیس و گران‌بهایی در کارگاه‌های عبدالمحمد عمو اوغلی، علیخان عمو اوغلی، مخملباف، صابر و غیره بافته شده است.

تصویر ۷: قالی کف ساده، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۴۰)

تصویر ۸: قالی لچک‌وترنج، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۲۷)

تصویر ۹: قالی افشان (کوزه کنانی از کارگاه عمو اوغلی)، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۲۲)

تصویر ۱۰: قالی افشان، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۳۹)

تصویر ۱۱: قالی افشان (از کارگاه صابر)، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۳۲)

تصویر ۱۲: قالی افشان (طرح زیرخاکی)، مشهد، دورهٔ پهلوی
(صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۵۰)

جدول ۲: جدول ویژگی‌های هنری فرش مشهد در دوره‌ی پهلوی (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	نام منطقه	ویژگی‌ها				توضیحات
		دوره	سبک	طرح و نقش	رنگ	
تصویر ۷.	مشهد	پهلوی	لچک‌وترنج کف ساده	گل‌فرنگ، گل گرد	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: قرمز روشن، خاکی	ویژگی‌های قالی مثل کف ساده بودن و یا وجود گل‌فرنگ با سبک مشهد هماهنگی ندارد.
تصویر ۸.	مشهد	پهلوی	لچک‌وترنج	نقوش ختایی	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: کرم، قرمز لاکی	طرح، نقش‌مایه‌ها و رنگ همگی با اصول و قواعد مشهد هماهنگی دارند.
تصویر ۹.	مشهد	پهلوی	افشان (کوزه کنانی)	نقوش ختایی	هم‌نشینی رنگ‌ها در طیف رنگی تیره رنگ‌های اصلی: سرمه‌ای	نقوش و رنگ هردو با ویژگی‌های سبک مشهد مطابقت دارد. ساختار کلی فرش افشان می‌باشد که از سنت‌های فرش‌بافی این منطقه می‌باشد.
تصویر ۱۰.	مشهد	پهلوی	افشان	نقوش گل-فرنگ	تضاد رنگی رنگ‌های اصلی: سفید، قرمز، صورتی	استفاده از رنگ‌های صورتی و یا گلبهی برای گله‌ای فرنگ با ناهماهنگی قالی با سبک مشهد شده است.
تصویر ۱۱.	مشهد	پهلوی	افشان	ختایی	هم‌نشین رنگ‌های اصلی: سفید، خاکی	بر پایه‌ی اصول و قواعد سبک مشهد است.
تصویر ۱۲.	مشهد	پهلوی	افشان (تلفیقی)	نقوش ختایی، پرندگان و ظروف باستانی	هم‌نشینی تقریبی رنگ‌های اصلی: سفید، نخودی	به دلیل تقلیدی بودن و تلفیقی بودن مغایر با اصول و قواعد سبک مشهد است.

امروزه اکثر آثار و فرش‌های بافته شده در مشهد از لحاظ طرح و رنگ، تنوع چندانی ندارند. نقشه‌های مورد استفاده، دنباله‌روی همان طرح‌های لچک و ترنج و افشان‌هایی است که نزدیک به دو قرن است که در مشهد رواج داشته و تفاوت گسترده و قابل‌توجهی در آن‌ها صورت نگرفته است. در کل «فرش مشهد از نظر نقشه ویژگی‌های خود را حفظ کرده است، طرح آن، بیشتر افشان یا لچك ترنج یا زمینه افشان است (برای فرش‌های مرغوب بیشتر از نقشه‌های لچك ترنج بهره‌گیری می‌کنند) و حاشیه‌ها درمجموع پرکار است. در مشهد لچك ترنج کف ساده هم بافته می‌شود[...] قالی مشهد در نقشه‌بندی، از نظر حفظ سنت‌های خود کم‌نظیر است» (آذرپاد و حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۳: ۲۶۴). ولی در حال حاضر در سبک مشهد اثری از فرش‌های پرکار و ظریف به سبک بافته‌های عمو اوغلی یافت نمی‌شود. «از خصوصیات بارز قالی‌های مشهد، طراحی دقیق و منظم آن است. تمام نقوش زمینه اعم از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و بندها به طرز کاملاً هماهنگی، ترکیب کلی طرح را ایجاد می‌کنند هرچند که در بعضی از قالیچه‌ها، حاشیه دارای طرح‌های متضاد از زمینه است، ولی در بسیاری از آن‌ها طرح زمینه به کار می‌رود. عمده‌ترین نقشی که در اکثر طرح‌ها دیده می‌شود، گل شاه‌عباسی می‌باشد که تنوع بی‌نظیر آن از لحاظ شکل، اندازه و رنگ، فرش مشهد را از سایر مناطق متمایز ساخته است» (حاجی‌زاده، ۱۳۸۷: ۶۱) به شکل کلی و از لحاظ طرح و نقش، در زمینه و متن قالی‌های مشهد مثل سابق «گل‌های بزرگ شاه‌عباسی به همراه ساقه‌های نسبتاً باریك و ظریف که از ویژگی‌های خاص طرح‌های قدیم مشهد

بوده است و از لحاظ ساختار بسیار شبیه به سبك خاص طرح‌های اصیل هراتی است [استفاده می‌گردد]. طرح‌های تصویری، شکارگاه در قالی معاصر مشهد کمتر دیده می‌شود. طرح لچك و ترنج سعدی در فرش‌های اخیر مشهد فراوان دیده می‌شود» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷۰). «ازجمله طرح‌های اصیل مشهد افشان، افشان شاه‌عباسی (افشان درشت)، افشان ریز (افشان عمو اوغلی، افشان دهن اژدی، افشان اسلیمی دهن‌بسته)، لچک ترنج، نقشه ساموراد (که به سفارش آقای دکتر ساموراد رئیس دانشگاه فردوسی مشهد زده شد و به نام خودش معروف شد) و دیگر نقشه سپهداری می‌باشد. نقشه‌های مشهور دیگر نقشه شیخ صفی با شاه صفی است که در زمان صفویه برای آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی بافته شده است. ولی خراسان هم تقریباً از همان اوایل رواج این طرح، از آن استفاده کرده است. طرح‌های تصویری و شکارگاه و نظایر آن، در قالی‌های معاصر مشهد کمتر دیده می‌شود. انواع طرح‌های گل‌فرنگ نیز چند دهه‌ی اخیر در مشهد رواج یافته است. طرح لچک‌ترنج سعدی نیز که از طرح‌های خاص جنوب خراسان و بیرجند است، در فرش دهه‌های اخیر مشهد فراوان دیده شده است. طرح‌های اسلیمی، اسلیمی‌ماری و گله‌ای شاه‌عباسی نیز در فرش‌های حال حاضر مشهد معمول است. همچنین گرایش به طرح‌های کرمان، کاشان و نائین نیز به‌طور فراگیر در قالی مشهد افزایش‌یافته که آثار آن را حتی در بازار تهران نیز می‌توان دید»(حاجی‌زاده، ۱۳۸۷: ۶۲). برای نمونه در قالی (تصویر ۱۳) که قطعه فرشی است با طرح لچک و ترنج از کارگاه حاجی‌آبادی در شهر مشهد، به نسبتِ گذشته تنها تغییری که در ساختار فرش ایجاد شده را می‌توان در رنگ‌بندی آن جست‌وجو کرد که آن‌هم مطابق باسلیقهٔ روز و بر اساس رنگ‌های رایج در چیدمان منازل بافته شده است، اما در صورت کلی اثر تغییراتی چندان واضحی مشهود نیست. همچنان استفاده از نقوش ختایی و ترنج‌های گرد معمول است. دربارهٔ رنگ‌بندی اثر باید خاطرنشان کرد که بیشتر بافته‌های مشهد، تقریباً بین ۱۰ تا ۱۵ رنگ استفاده می‌کنند که بیشتر تبدیل به رنگ‌های ملایم و هم‌نشین در یک طیف رنگی خاص بین رنگ‌های کرم و قهوه‌ای و گاه قرمز-های ملایم و چرک شده‌اند.

در قالی دیگری که در دورهٔ کنونی بافته شده است (تصویر ۱۴) به نظر می‌رسد اصول تعریف‌شده در فرش مشهد نسبتاً در آن رعایت شده است. در فرش‌های مشهدی به‌وفور یافت می‌شود که فرم لچک‌ها همان شکل و فرم ترنج است، به‌صورت ۱/۴ ترنج که از لحاظ رنگ‌بندی نیز تابع همان ترنج مرکزی هستند. این اصل در قالی پیش‌رو نیز رعایت شده است. دربارهٔ رنگ‌بندی قالی مذکور، آن‌طور که کاملاً مشخص است رنگ آبی روشن و زرد طلایی غالب می‌باشد که این نوع رنگ‌ها در مستوره[1] یا کارت رنگی فرش‌های خراسان به‌عنوان رنگ غالب و اصلی متن به‌ندرت دیده می‌شود. در اصل رنگ‌های حاضر در قالی نه از رنگ‌های سنتی سبک مشهد و نه از ویژگی‌های رنگ‌پردازی حال حاضر مشهد پیروی کرده است. در تصویر شماره ۱۵ قالی دیگری با ساختار افشان می‌توان ملاحظه نمود که با گله‌ای شاه‌عباسی و گردش‌های ختایی سراسر متن را پوشانده است. در این پوشش، بزرگی بیش از اندازهٔ گل‌ها حائز اهمیت می‌باشد که از اندازهٔ متعارف، درشت‌تر ترسیم شده‌اند. با نگاه دقیق‌تر به چینش گل‌ها خصوصاً در مرکز متن به‌وسیلهٔ گله‌ای گرد و ریز، هاله‌ای از ترنج به‌صورت ناملموس دیده می‌شود که حاکی از ظرافت کار و خلاقیت طرح این اثر می‌باشد. با ذکر این مسئله که چینش و ترکیب گله‌ای بزرگ شاه‌عباسی در متن به‌صورت ۱/۱ تأکیدی بر همین فرم ترنج می‌باشد که حتی اگر خود این گله‌ای شاه‌عباسی را با خطی به هم ارتباط دهیم، شکل بیضی در متن ایجاد خواهد شد که نشان‌دهندهٔ ساختار مستحکم گله‌ای شاه‌عباسی بر روی بندهای ختایی می‌باشد. در این فرش، بازگشت به اصول گذشته دیده می‌شود. باز هم همان گله‌ای بزرگ شاه‌عباسی بر روی بندهای نازک ختایی می‌باشد؛ اما رنگ‌بندی اثر با همان رنگ‌بندی جدید مشهد مطابقت دارد. از لحاظ رنگ‌بندی، رنگ کرم به‌عنوان رنگ اصلی زمینه و رنگ آجری رنگ حاشیه

۱. مستوره یا کارت رنگی: رنگ‌هایی که در کنار نقشه فرش توسط طراح یا نقاش برای مشخص شدن تعداد و تنوع رنگی همان نقشه آورده می‌شود. گاهی این مستوره به شکل خامه‌های رنگی به‌وسیله نقاش یا تولیدکننده تهیه می‌گردد تا در مراحل بعدی رنگرز به‌وسیله آن بتواند بهترین و نزدیک‌ترین شیدرنگی از نظر چیدمان و همنشینی تهیه نماید.

قرار گرفته است. قالی دیگری از دسته قالی‌های افشان بافته شده در مشهد که در چهارگوشه‌ی آن لچک نیز دیده می‌شود و بهتر است افشان لچک‌دار نام بگیرد؛ در (تصویر ۱۶) قابل‌مشاهده می‌باشد. در این اثر گل‌ها به‌قدری بزرگ هستند که دیگر فضای زیادی برای زمینه قالی باقی نگذاشته‌اند. رنگ‌بندی در این قالی نیز بر اساس پالت جدید رنگی مشهد صورت گرفته است.

فرش‌های تلفیقی نیز در این دوره، بازار خود را پیدا کرده‌اند. (تصویر ۱۷) فرشی در ساختار لچک و ترنج ترکیبی از نقوش ختایی و اسلیمی و گل‌فرنگ و تصاویر بناهای قدیمی مهم است. جدای از تصویر کردن بناهای تاریخی که پیش‌ازاین چندان در مشهد باب نبوده، نقش اسلیمی نیز دیده می‌شود که باعث برداشت‌های مختلفی در مورد این نوع فرش می‌باشد. اینکه در طراحی این فرش از جای دیگری الگوبرداری شده و یا این احتمال را می‌توان داد که طراح این فرش، از سبک طراحی مشهد اطلاع چندانی نداشته یا در پی خلق اثری جدید بوده است، چراکه در فرش‌های مشهد، طرح‌های تصویری یا دورنما چندان جایگاهی تابه‌حال نداشته‌اند و البته تصویر دورنمای داخل ترنج که باغ ارم شیراز را نشان می‌دهد قوت این احتمال را بالا می‌برد. در واقع فرش‌هایی با نقش‌های غلط که تلفیقی از طرح‌های مختلف در یک ساختار می‌باشد را می‌توان در تصویر شماره ۱۳ مشاهده نمود. این نمونه فرش‌ها در این دوره، بازار خود را پیدا کرده‌اند. بناهای موجود در قالی نیز از بناهای مهم می‌باشد که در داخل قاب‌ها به تصویر درآمده‌اند؛ که این قاب‌ها هم در داخل متن و هم در داخل حاشیه‌ها به‌صورت ترکیبی زیبا قرار گرفته‌اند. همان‌گونه که ذکر گردید اصلی‌ترین ساختار طرح حاشیه در فرش مشهد به‌صورت «واگیره» است. ولی در این فرش از دومین ساختار طرحِ به‌کاربرده شده در حاشیهٔ قالی‌های این شهر طرح، «قاب-کتیبه‌ای» می‌باشد. در این طرح‌ها به‌غیر از کتیبه‌ها از نقش‌مایه‌های گل شاه‌عباسی و بندهای ختایی نیز استفاده می‌شود. در جدول شماره ۳ همان‌طور که دیده می‌شود، تغییرات صورت گرفته بسیار ناچیز و تنوع چندانی ندارند. از لحاظ طرح و رنگ، نقشه‌های مورد استفاده در فرش مشهد، بیشتر دنباله‌روی طرح‌های لچک و ترنج و افشان‌های قدیمی می‌باشد که قبلاً در مشهد رایج بوده است.

تصویر ۱۳: قالی لچک‌وترنج، مشهد، معاصر
(www.hajiabadi-carpet.ir,
(۹۵/۶/۲۸)

تصویر ۱۴: قالی لچک‌وترنج، مشهد، معاصر
(www.donyayefarsh.com,
(۹۵/۶/۲۸)

تصویره۱: قالی افشان، مشهد، معاصر
(www.hajiabadi-carpet.ir, ۹۵/۶/۲۸)

تصویر۱۶: قالی افشان، مشهد، معاصر
(www.boluricarpet.ir, ۹۵/۶/۲۸)

تصویر۱۷: قالی تلفیقی لچک‌وترنج تصویری، مشهد، حال حاضر
(بصام و دیگران، ۱۳۸٤: ۱۱۰)

جدول ۳. جدول ویژگی‌های هنری فرش مشهد در حال حاضر (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	نام منطقه	ویژگی‌ها				توضیحات
		زمان	سبک	طرح و نقش	رنگ	
تصویر۱۳.	مشهد	معاصر	لچک‌وترنج	ختایی	هم‌نشینی و ملایمت در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: در طیف‌های کرم تا قهوه‌ای، گل بهی	طرح دچار تغیر و تحول خاصی در نقوش و طرح کلی نشده است؛ اما رنگ‌بندی در اثر از ویژگی‌های رنگ‌بندی قدیم مشهد پیروی نمی‌کند.
تصویر ۱٤.	مشهد	معاصر	لچک‌وترنج	ختایی	رنگ‌های ملایم رنگ‌های اصلی: آبی روشن، زرد طلایی	مطابق با اصول و قواعد سبک مشهد است اما رنگ‌بندی تازه‌ای ارائه‌شده حتی در کارهای حال حاضر مشهد هم یافت نمی‌شود.
تصویر ۱۵.	مشهد	معاصر	افشان	ختایی، گله‌ای شاه-عباسی روی بندهای نازک ختایی	هماهنگی و هم‌نشینی در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: کرم، آجری	بازگشت به گذشته در طراحی قالی رؤیت می‌شود که با رنگ-پردازی جدید همراه است.
تصویر ۱٦.	مشهد	معاصر	افشان لچک‌دار	گله‌ای بزرگ شاه-عباسی و ختایی	هم‌نشینی در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: کرم، قهوه‌ای روشن	طرح اصیل با رنگ‌بندی جدید مرسوم در مشهد
تصویر ۱۷.	مشهد	معاصر	لچک‌وترنج تلفیقی تصویری	ختایی، اسلیمی، گل‌فرنگ، تصاویر بناهای مهم	هم‌نشینی در رنگ‌ها رنگ‌های اصلی: کرم، قهوه‌ای روشن، خاکی	احتمال دارد فرش اقتباسی باشد و همین باعث ایجاد ناهماهنگی در سبک مشهد می‌شود.

با بررسی بافته‌های مشهد در این سه دوره، سنت‌گرایی و سنت‌گریزی‌های صورت گرفته در سنت‌های قالی‌بافی مشهد را بدین گونه می‌توان شرح داد: همان‌طور که در بافته-های قبلی مشهد پیداست، نقوش ختایی با گله‌ای شاه-عباسی بزرگ و بندهای ظریف از ویژگی بافته‌های قدیم مشهد بوده که در حال حاضر در بسیاری از قالی‌ها تعادل بین عناصر، گل شاه‌عباسی و بندها بیشتر شده است. به‌صورت کلی در ساختار طرح‌ها و عناصر تنوع گسترده‌ای نمی‌توان یافت. این سکون حاکم بر قالی در زمینهٔ طرح و نقش در دوره‌های اواخر قاجار، پهلوی و حال حاضر همچنان پابرجاست. طرح‌های اصلی بافته‌های مشهد، لچک و ترنج و افشان است که در حال حاضر نیز همین طرح‌ها همچنان جزء طرح‌های اصلی و مهم مشهد است که به آن‌ها طرح‌های تصویری نیز به تقلید از مناطق دیگر مخصوصاً تبریز اضافه شده است. «فرش مشهد از نظر رنگ ویژگی‌های محلی خود را حفظ کرده است. در قالی قدیمی مشهد، رنگ زمینهٔ قالی، بیشتر از مایه‌های تیره مانند سرمه‌ای و لاکی تیره است. گرچه اینک قالی با زمینه‌های نیلی و کرم هم بافته می‌شود ولی درمجموع رنگ‌های سبز، نارنجی و زرد در فرش مشهد کمتر دیده می‌شود. متن قالی مشهد بیشتر به رنگ لاکی سیر است و ترنج و لچک آن به رنگ لاجوردی... در رنگ‌بندی قالی در مشهد قرمز لاکی[1]، رنگ برجسته‌ای است و بافندگان مشهد از قدیم برای تهیه این رنگ از قرمز دانه استفاده می‌کردند» (آذرپاد، حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۳: ۲۶۵). «اما به‌طور کلی رنگ‌هایی که در فرش مشهد استفاده می-شوند عبارت‌اند از: قرمز سیر (قرمز دانه)، عنابی، کرم، انواع سبز، آبی، سرمه‌ای و قهوه‌ای از عمده رنگ‌های مورد استفاده در قالی‌های امروز مشهد است. متأسفانه انواع رنگ‌های صورتی و زرد در طرح‌های گل فرنگ به سبك تبریز نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد که هیچ‌گونه تناسبی با طرح‌ها و رنگ‌های قالی اصیل مشهد و حتی خراسان ندارد» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷۰). بدانگونه که گفته شد «رنگ اصلی قالی‌های مشهد، قرمز و در مواردی آبی است، و از رنگ‌های دیگر برای تزئینات نقوش استفاده می‌شود. بااین‌همه، ظرافت و ملاحت از خصوصیات بارز فرش‌های مشهد است. همچنین یکی از شاخصه‌های اصلی به‌کاررفته در قالی مشهد، رنگ لاکی آن است که فرش‌بافی مشهد را با این رنگ می‌شناسند. در کل تنوع رنگی از دیرباز محدود به چندرنگ بوده که همچنان نیز از همان چندرنگ محدود استفاده می-شود؛ منتهی در حال حاضر رنگ‌ها تغییر کرده است به این صورت که رنگ‌های متضادی چون قرمز، لاکی، سبز، نارنجی و سرمه‌ای جای خود را به رنگ‌هایی ملایم‌تر و هم‌نشین داده-اند. بیشتر بافته‌های مشهدی در رنگ‌هایی در تم‌های کرم تا قهوه‌ای تولید می‌شوند که این قضیه برای هماهنگی با چیدمان و سلیقه روز انجام می‌شود. «احتمالاً این رویه به دنبال گرایش تدریجی برخی از طراحان مشهد به طرح‌های قالی تبریز است که در برخی موارد نتایج تأسف‌باری را به دنبال داشته است. در سبک‌های نائین، کاشان و کرمان، عمده قالی‌ها متأثر از رنگ‌های قالی مناطق مذکور است و تغییر خاصی در نسخه‌برداری مشهد دیده نمی‌شود» (حاجی‌زاده، ۱۳۸۷: ۶۳).

۱. «از ویژگی‌های متمایز قالی مشهد، استفاده از «لاک» یا «قرمز دانه» به‌جای روناس برای تهیه رنگ‌های سرخ است و تاکنون این ماده در هیچ جای دیگر ایران استفاده نشده است» (بنت، ۲۰۰۲: ۱۲۸)

جدول ۴: بررسی تحولات ایجاد شده در سنت‌های قالی‌بافی مشهد (مأخذ: نگارندگان)

منطقه	ویژگی‌های سنتی در فرش منطقه	تغییرات ایجاد شده در فرش به‌مرورزمان	توضیحات
مشهد	گله‌ای درشت و بندهای ظریف	تعادل بین بندها و گل‌ها	با توجه به تغییرات ایجاد شده در سنت فرشبافی مشهد نسبت به‌مرور زمان و تغییر عواملی چون اندازه نقش‌مایه‌ها و نوع ترکیب‌بندی، عدم تنوع در ساختار طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها، تنوع رنگ‌بندی و ... عوامل متعددی می‌توان برای این تغییرات در نظر گرفت که اصلی‌ترین این عوامل در وهله اول طراحانی که به مشهد مهاجرت کرده‌اند و در مراحل بعدی مواردی همچون بازار، سلیقه‌ی مخاطب، هماهنگی فرش با چیدمان می‌توان اشاره کرد.
	عدم تنوع در ساختار طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها	عدم تنوع در ساختار	
	طرح‌های اصلی: لچک‌وترنج، افشان	طرح‌های اصلی: لچک‌وترنج، افشان، تصویری	
	تنوع رنگی محدود	تنوع رنگی محدود	
	تضاد در رنگ‌ها و استفاده از رنگ‌های شاد	هم‌نشینی و ملایمت در رنگ‌ها	
	رنگ‌های پرکاربرد و اصلی در بافته‌ها: قرمز لاکی، سبز، نارنجی و سرمه‌ای	رنگ‌های پرکاربرد در طیف کرم تا قهوه‌ای	

در جدول شماره ۴: همان‌طور که دیده می‌شود، تغییرات صورت گرفته بسیار ناچیز و در حد همان تغییر و تنوع دادن در رنگ‌ها و هماهنگ کردن قالی‌ها با چیدمان مد روز و خواست بازار بوده است. همان‌طور که قبلاً ذکر گردید در فرش مشهد و حوزه جغرافیایی آن به علت آغاز به فعالیت طراحان و تولیدکنندگان که از تبریز بودند شاهد تغییراتی در این زمینه هستیم و طراحان با توجه به سبک و سیاق خود طرح‌هایی را اجرا کردند که مغایر با منطقه مشهد می‌باشد.

نتیجه‌گیری

بنا بر بررسی‌های صورت گرفته، می‌توان به این نکته اشاره کرد که سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در یک اثر هنری، یک امر نسبی و میزان آن در هر اثر متفاوت است. در واقع آن قسمت و ویژگی‌هایی که در طول زمان و عمر آن اصیل و بدون تغییر مانده، در راستای سنت گام برداشته و آن خصوصیاتی که در مدت‌زمانی، از هویت خود دور شده و دچار تغییر و تحول گردیده، در مسیر سنت‌شکنی قرار گرفته است. در مورد قالی‌های بررسی‌شده و سنت‌های مربوط به طرح، نقش و رنگ آن‌ها نیز این مطلب صدق می‌کند. پرکاربردترین نقشه‌های قالی در سبک مشهد به ترتیب، نقشه‌های یک‌چهارم، واگیره یا بندی، یک‌دوم و یک‌هشتم است و بیشترین ساختار طرح‌های مشهد لچک و ترنج و افشان است. از دیگر مشخصه‌های قالی‌های این منطقه و به‌خصوص قالی‌های نفیس، می‌توان به تراکم طرح و نقش و بافت نگاره‌های فراوان و ظریف اشاره کرد. از خصوصیات این قالی‌ها، استفاده از گل‌های بزرگ برگ کنگری، برگ‌های شعله‌سان و اسلیمی‌های ابری است. قالی سبک مشهد آهسته و پیوسته در ارائه طرح‌ها و نقوش و همچنین رنگ‌بندی راه خود را می‌پیماید. این گونه از قالی در ابتدای رونق دوباره خود در دوره قاجار، همواره دنباله‌روی همان طرح‌های افشان با نقوش ختایی قبل بوده است. در دوره پهلوی با توجه به بازارهای جدید پدید آمده برای فرش ایران بعضی تولیدکنندگان تبریزی به مشهد مهاجرت کردند. آن‌ها نیز با توجه به همان سبک مشهد آغاز به فعالیت و از اعمال تحولات اساسی در طرح‌ها خودداری کردند. هرچند به‌روز شدن و هم‌پا شدن با سلیقه و چیدمان روز باعث تغییر در رنگ‌های قالی‌های سبک مشهد شده‌اند. در منطقهٔ مورد پژوهش (مشهد)، آن‌طور که در نمونه‌های بررسی شده مشاهده شد، کمترین تغییرات را در طرح

و نقش خود تا به امروز داشته و سعی نموده تا با همان سبک و سیاق وابسته به سنت ادامه مسیر دهد.

بهره‌گیری از سنت‌های موجود در طرح‌بندی و رنگ‌پردازی قالی‌های یک منطقه می‌تواند راهنمای مناسبی برای الگوبرداری باشد. استفاده از این الگوهای قدیمی موجب می‌شود تا طراح و رنگ‌پرداز محلی مطلع گردد که ذائقه منطقه چگونه است و بیشتر چه ساختارها و چه رنگ‌هایی موردپسند قرار می‌گیرند. طراحان فرش مشهد تغییرات اساسی در ساختار و نقوش قالی منطقه را به چشم خطر پذیری بزرگ می‌نگرند و معمولاً از آن پرهیز می‌کنند. بااین‌حال به نظر می‌رسد که استفاده از طیف‌های رنگی جدید راحت‌تر قابل‌پذیرش بوده است. به همان مقدار که ساختارها و نقوش دست‌نخورده و بکر باقی‌مانده، رنگ‌های جدید جایگزین رنگ‌های قدیمی فرش مشهد شده است. با توجه به تغییرات صورت گرفته می‌توان نتیجه گرفت که احتمالاً سلیقه روز هنوز پذیرای ساختارهای متفاوت در این منطقه نبوده است. استفاده از نقوش و طرح‌های جدید و نوآورانه شاید باعث کاهش میل مخاطب و طرفداران فرش مشهد شود و همچنین ممکن است ایجاد ساختارهای طرحی بدون داشتن پیش‌زمینه‌های لازم و بی‌ربط با سنت‌های موجود باعث به انحطاط کشیده شدن فرش این ناحیه شود. در این پژوهش مشخص شد که حفظ سنت‌ها به‌خصوص در هنری مانند فرش که خاستگاه آن در ایران است، به‌شدت مهم وحیاتی و بسیاری علاقه‌مند این اصالت و ناب بودن هستند، اما از طرفی، خاصیت هنر و اثر هنری، سنت‌شکنی و پیروی نکردن از قوانین قبلی و خلق نمودن اثری جدید است، زیرا با تکرار، از هنر چیزی باقی نمی‌ماند و فقط می‌توان نام آن را صنعت گذاشت. سنت‌ها بااینکه مربوط به گذشته هستند، اما در طول زمان و بر اثر ثبات در برابر تغییرات تبدیل به سنت شده‌اند، بنابراین شاید چیزی که در حال حاضر سنت شمرده نمی‌شود و یک ایده جدید هنری است در ادوار بعدی و با حفظ شکل اصیل خود، به‌عنوان یک سنت یاد شود. درواقع باید اجازه به وجود آمدن سنت‌های جدید را با رعایت اصول و هویت هنر هر منطقه داد. از طرفی نیز نبایستی سنت‌گرایی به معنای نگاه به گذشته تلقی شود و حرکتی متحجرانه خوانده شود. سنت همان عنصری است که زمانی آن‌هم نو به‌حساب می‌آمده است، ولی همین درک غلط از سنت باعث منفور شدن آن از دیدگاه بعضی شده است. به نظر باید سنت‌ها را حفظ و ثبت و ضبط نمود و البته به هنر نیز اجازه حرکت در مسیر خلاقیت و تعالی را داد.

فرش دستباف ایران در حوزه طرح و نقش و رنگ در هر منطقه دارای ویژگی‌های اصیل و مختص خود بوده و است که به فراخور زمان و بر اثر موارد متعدد دچار تحولاتی گشته که در برخی مناطق بیشتر بوده و در برخی کمتر. دوره‌ای در مسیر پیشرفت و تعالی گام برداشته و دوره‌ای در سراشیبی و رکود، اما آنچه مشخص است این‌که همچنان معتبرترین وجهه را در میان رقبا داراست که این مسئله از طرفی مرهون اصالت، هویت و همچنین سنت‌های موجود در قالی ایران است و از طرفی وام‌دار دستان چیره‌دست طراحان و هنرمندان این مرز و بوم می‌باشد که هرگز نگذاشته‌اند این هنر رنگ عقب‌افتادگی و مهجور ماندن را به خود ببیند. به‌منظور انجام پژوهش‌های آینده، توصیه می‌گردد پژوهش مذکور در دیگر مناطق شهری و همچنین فرش مناطق روستایی ایران نیز صورت پذیرد تا نتایج جامع‌تری حاصل گردد. همچنین پیشنهاد می‌گردد تا سنت‌های مربوط به طرح، نقش و رنگ فرش هر منطقه، در هر دوره تاریخی به‌صورت مستند مورد مطالعه قرار گیرد تا بتوان آن‌ها را به‌صورت میراثی ماندگار برای آیندگان حفظ نمود.

فهرست منابع

۱. ادواردز، سیسیل. (۱۳۵۶). ***قالی ایران***. ترجمه مهین دخت صبا. تهران: انجمن دوستداران کتاب.

۲. افشار مهاجر، کامران. (۱۳۹۱). ***هنرمند ایرانی و مدرنیسم***. تهران: دانشگاه هنر تهران.

۳. افشاری، مرتضی. (۱۳۸۵). «سنت و هنر سنتی». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۹۴-۹۳)، ۹۲-۸۶.

۴. آذرپاد، حسن و فضل‌الله حشمتی‌رضوی. (۱۳۸۳). ***فرش نامه ایران***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۵. آشوری، داریوش و همکاران. (۱۳۸۱). ***سنت و فرهنگ***. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
٦. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). «**سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در طراحی فرش**». ***گلجام***. (شماره ۵-۴)، ۸-۵.
۷. باقری، یاسر. (۱۳۹۰). «راهبردهای نوآوری و تنوع‌بخشی در طرح و نقش قالی معاصر ایران». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۸. بصام، جلال‌الدین و همکاران. (۱۳۸۴). ***رؤیای بهشت***. تهران: عروج.
۹. بیات، عبدالرسول و همکاران. (۱۳۸۱). ***فرهنگ واژه‌ها***. تهران: اندیشه و فرهنگ دینی.
۱۰. حاجی‌زاده، امین. (۱۳۸۷). «بررسی تحولات نقش فرش مشهد در یک‌صد سال اخیر». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۱۱. حصوری، علی. (۱۳۸٦). ***مبانی طراحی سنتی***. تهران: چشمه.
۱۲. عبادیان، محمود. (۱۳۸۰). «سنت، تجدد و هنر». ***خرد جاویدان مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر*** تهران: دانشگاه تهران.
۱۳. دادور، ابوالقاسم، و همکاران. (۱۳۹۳). ***جستاری در سنت و مدرنیسم***. تهران: مرکب سفید.
۱۴. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***. ج۹. تهران: دانشگاه تهران.
۱۵. رنه‌دالمانی، هانری. (۱۳۳۵). ***سفرنامه از خراسان تا بختیاری***. ترجمه محمدعلی فره‌وشی. تهران: بی‌نا.
۱٦. زیباکلام، صادق. (۱۳۹۵). ***سنت و مدرنیته: ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی سیاسی در ایران عصر قاجار***. تهران: روزنه.
۱۷. ژوله، تورج. (۱۳۹۰). ***پژوهشی در فرش***. تهران: یساولی.
۱۸. سفیدکران، آزاده. (۱۳۸۹). «تأثیر مدرنیسم بر تصویرسازی مطبوعات ایران ۱۳۵۷-۱۳۲۰». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۱۹. سیف، احمد. (۱۳۷۳). ***اقتصاد ایران در قرن نوزدهم***. تهران: چشمه.
۲۰. صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۷۱). ***طراحان بزرگ فرش ایران***. تهران: سروش.
۲۱. طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۵۷). ***تفسیر شریف المیزان***. ج۳۲. ترجمه محمد خامنه. تهران: محمدی.
۲۲. طبسی، محسن و اسد رازانی. (۱۳۸٦). «هنر سنتی و مناسبات نسلی». ***جوانان و مناسبات نسلی***. (شماره ۱)، ۱۵۸-۱۴۱.
۲۳. فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴). ***هنرهای ایران***. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان.
۲۴. قاضی مرادی، بهناز. (۱۳۹۰). «تأثیر گفتمان غالب مشروطه‌خواه بر سنت تصویری دورهٔ قاجار». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۲۵. کرزن، لرد. (۱۳٤۷). ***ایران و مسئله ایران***. ترجمه علی جواهر کلام. بی‌جا: ابن‌سینا.
۲٦. کمندلو، حسین. (۱۳۹٦). ***شاهکارهای فرش‌بافی مشهد در عصر قاجار***. تهران: فرهنگستان هنر.
۲۷. گانزرودن، اروین. (۱۳۵۵). ***قالی ایران-شاهکار هنر***. بی‌جا: اتکاء.
۲۸. مصباحی، شکوفه. (۱۳۹٤). «نقش و طرح در قالی‌های عمو اوغلی». ***گلجام***. (شماره ۲۷)، ۱۱۲-۹۹.
۲۹. نصر، سید حسین. (۱۳۹۲). ***انسان سنتی و مدرن***. ترجمه مهدی نجفی‌افرا. تهران: جامی.
۳۰. نقی‌زاده، محمد. (۱۳۷۸). «نسبت و رابطه سنت، نوگرایی و مدرنیسم در مباحث هنری و فرهنگی». ***هنر***. (شماره ۴۲)، ۱۰۰-۱۱۱.
۳۱. نوروزی‌طلب، علیرضا. (۱۳۸۵). «تقابل سنت و مدرنیته». ***روزنامه اطلاعات***، شماره ۲۳۷٦۲.
۳۲. نویدی نژاد، کاوه. (۱۳۸۸). «بررسی نوآوری در طراحی قالی معاصر، بر اساس زیبایی‌شناسی قالی صفویه». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
۳۳. نیکویی، مجید. (۱۳۸۸). «بررسی عوامل مؤثر بر ابداع و نوآوری در طرح و نقشه فرش دستباف ایران». ***مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف***. تهران: وزارت بازرگانی، مرکز ملی فرش ایران.
۳۴. ویلز. چارلزجیمز. (۱۳٦۸). ***ایران در یک قرن پیش***. ترجمه غلامحسین قراگوزلو. بی‌جا: اقبال.
۳۵. ویلسن، ج. کریستین. (بی‌تا). ***تاریخ صنایع ایران***. ترجمه عبدالله فریار. تهران: فرهنگسرا.
۳٦. یساولی، جواد. (۱۳۷۵). ***مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران***. تهران: یساولی.

۳۷. یارشاطر، احسان. (۱۳۸٤). ***تاریخ و هنر فرشبافی در ایران***، ترجمه ر. لعلی خمسه. تهران: نیلوفر.
۳۸. یعقوب جبلی، حسن. (۱۳۸۵). «موانع نوآوری و تحول در طراحی در طراحی فرش ایران». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
۳۹. حاجی‌آبادی، احسان، و همکاران. «تصویر قالی افشان مشهد». (۹۵/٦/۲۸) از نشانی: http://www.hajiabadi-carpet.ir/show_item_details.php?item_id=30&group_id=3
۴۰. گروه فرش بلوری. «قالی مشهد» (۹۵/٦/۲۸). از نشانی: http://boluricarpet.ir/berand/berand3/66-%D9%81%D8%B1%D8%B4-%D9%86%DA%AF%DB%8C%D9%86-%D9%85%D8%B4%D9%87%D8%AF.html
41. Sakhai, essie. (2008). ***persian rugs and carpet***. England, woodbridge: antique collector's club.