

چگونگی ریشه‌یابی نقوش و طرح‌های موجود بر روی فرش‌های دست‌باف بر اساس مطالعات قوم‌باستان‌شناسی: مطالعه موردی منطقه سیستان

دکتر مهدی مرتضوی

استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

مهدی فلاح

کارشناس ارشد باستان‌شناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۴
پاییز ۱۳۸۸

چکیده

امروز نیز ارائه دهند. شاید درک و فهم بهتر گذشته این هنرها به محققان این امکان را بدهد تا با پیشنهاد راهکارهای علمی و اقدامات مناسب و درخور راه حفظ سنت‌ها را نشان دهند. فرش دست‌باف که در جغرافیای فرهنگی ایران زمین رشد کرده از جمله هنرهایی است که در عین دارا بودن ویژگی اصالت و نوآوری، ریشه در هنرهای کهن این سرزمین دارد. هدف این مقاله این است که (۱) با ارائه راهکارهای علمی مناسب، چگونگی درک پیشینه نقوش موجود بر روی فرش دست‌باف این سرزمین را مطالعه کند و (۲) به درک بهتری از چرایی و چگونگی رفتارهای گذشته انسانی برسد. در واقع مقاله حاضر با یاری

قوم‌باستان‌شناسی یکی از راهبردهایی است که به باستان‌شناسان برای بازسازی رفتارهای گذشته اعم از رفتارهای اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و غیره یاری می‌رساند. شاید این‌گونه بتوان بیان کرد که مهم‌ترین هدف قوم‌باستان‌شناسی درک گذشته از طریق مشاهده جوامع سنتی امروز است. به عبارتی باستان‌شناسان سعی می‌کنند با یاری گرفتن از این راهبرد میان گذشته که ایستا است و حال که پویا [۱]، پلی ایجاد کنند و از طریق آن اقدام به بازسازی گذشته نمایند. البته باستان‌شناسان از این طریق قادر خواهند بود تا تصویری روشن از گذشته هنرهای سنتی جوامع

گرفتن از راهبرد قوم‌باستان‌شناسی پیشنهادهایی را در جهت بهره‌گیری مناسب از رفتارهای گذشته مردم این سرزمین ارائه خواهد داد تا محققان فعال در حوزه فرش دست‌باف ضمن آگاهی از ریشه این هنر سنتی و آگاهی از نقاط قوت و ضعف موجود در زمینه این هنر، با اطلاعاتی بیشتر قادر به حمایت بهتری از این هنر ریشه‌دار گردند.

واژه‌های کلیدی: فرش دست‌باف، قوم‌باستان‌شناسی، جوامع ایستا و پویا

مقدمه

امروزه برخی از محققان از جمله آیت‌اللهی معتقدند که فرش ایران از حیث هنر بودن خارج شده و در واقع وسیله‌ای برای ثروت‌اندوزی و پروار کردن اقتصاد کشور است. سازمان‌های دولتی متولی صنعت فرش (نه هنر فرش) ایران، طرح‌های استادان گذشته را تکثیر می‌کنند و به فرش‌سازان می‌فروشند؛ رنگ‌های شیمیایی، آن هم در یک ردیف «رنگ پریده» و بدون هویت ایرانی، در اختیار آنان می‌گذارند؛ برخی از سازمان‌های مسئول خامه‌های رنگ شده با رنگ‌های ویژه خودشان را تهیه می‌کنند ولی حاضر نیستند خود رنگ‌ها را در اختیار بافندگان قرار دهند؛ برخی از نهادها هم کیفیت را فدای ارزانیت می‌کنند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵، ۷). البته سئوالات بسیار زیادی در خصوص چرایی خروج فرش ایران از حیثه هنر

مطرح شده است. آیت‌اللهی در ادامه در پی یافتن راهکار برای حل این معضل چنین می‌نویسد: آیا باید به سنت‌گرایی ادامه داد و یا لازم و ضروری است که از سنت پرهیز کرد؟ و یا تلاش نمود که در هنر فرش تحول و تغییری ایجاد کرد تا از گردونه سنت به بیرون افتد؟ آیا اگر طرح و رنگ دگرگون شوند، فرش دیگر فرش نیست و یا فرش ایران مال ایران نیست؟ آیا گل‌ها و گلچه‌ها، برگ‌ها [۲] و یا به عبارت دیگر «برگینه‌ها»، گیاهان و جانوران، خمیده‌خط‌ها و راست‌خط‌ها، اگر تغییر کنند، دیگر آنچه بودند نیستند و یا هویت خود را از دست می‌دهند؟ آیا اگر اندازه‌ها، چه در تناسب فرش‌ها و چه در نسبت‌های آذینه‌ها و آرایه‌های آنها تغییر کنند، فاجعه‌ای به وجود می‌آید؟ اگر آری، پس چرا در گذشته چنین نشده است و آن همه تنوع و خلاقیت در آنها پدید آمده؟ و اگر نه، پس چرا طراحان فرش امروز به دنبال آفرینش‌گری، تنوع، «دگرگون‌سازی» و «دگرآفرینی» نیستند (همان).

از مجموع مطالب فوق این‌گونه می‌توان استنباط نمود که هویت فرش ایرانی دچار مشکل شده است. حال باید دید هویت چیست؟ هویت یک مفهوم به معنای خویش‌ستن است و این اولین قدم در راه فهم نظریات کسانی همچون برزونسکی [۳] است که معتقدند هویت ساختاری ذهنی مرکب از اصول، فرضیات و سازه‌هایی مرتبط با خود در حال تعامل با محیط طبیعی می‌باشد. هویت مجموعه‌ای از معانی است که فرد برای تعریف خود به کار می‌برد.



موشمن[۴] معتقد است که با وجود تنوع در نحوه تعریف هویت در نظریات مختلف، اکثر دیدگاه‌ها پذیرفته‌اند که «هویت» با «خود» در ارتباط است، به طوری که پولس[۵] و همکارانش معتقدند که در هر تعریف قابل قبول در مورد هویت باید به آگاهی ذهنی در مورد «خود» توجه شود. به این ترتیب از دیدگاه موشمن هویت یک مفهوم خویشتن است و این اولین قدم در راه فهم نظریاتی همچون نظریه برزونسکی است که معتقدند هویت ساختاری ذهنی مرکب از اصول، فرضیات و سازه‌هایی مرتبط با خود در حال تعامل با محیط می‌باشد (رهنما و عبدالملکی، ۱۳۸۷، ۳۶). امروزه مطالعات زیادی در خصوص هویت و چگونگی شکل‌گیری آن در جریان است. با توجه به اینکه عوامل مؤثر در شکل‌گیری هویت در دنیای مدرن امروزی بسیار زیاد بوده و پرداختن به آنها خارج از حوصله این مقاله است، در این قسمت به نقش رابطه متقابل انسان و محیط در شکل‌گیری هویت می‌پردازیم. این ارتباط در دنیای باستان و هنرهای سنتی جوامع بسیار مؤثر بوده است. در واقع شرایط دنیای امروزی خود زمینه‌ساز تکثر هویتی است. البته گاهی مشاهده می‌شود که شکل‌گیری هویت‌های جدید و به ظاهر یکسان نیز خود به دلیل عدم توجه به واقعیت‌های فرهنگی، مذهبی و خصوصیات جغرافیایی گروه‌ها و اقوام مختلف دچار مشکل می‌شوند. در واقع در این‌گونه جوامع قلمروهای فرهنگی، اقتصاد و محیط زیست آنها مورد توجه قرار نمی‌گیرند و در نهایت با

فروپاشی مواجه می‌شوند. به‌عنوان مثال اتحاد جماهیر شوروی که قصد ساختن هویتی جدید را برای مردمی با فرهنگ‌های متفاوت داشت، در ادغام هویت‌های مختلف با زمینه‌ها و دیدگاه‌های متفاوت ناکام ماند و نهایتاً از هم فروپاشید.

بنابراین هویت ایرانی فرش یا به‌طور کلی فرشینه‌ها، در تکرار همان عناصر، آذینه‌ها و یا به‌طور کلی اصطلاح مردمی گل‌های قالی یا چگونگی چینش آنها در گستره فرش نیست؛ و نوآوری در ساختن تک‌چهره فلان یا بهمان، و یا اجرای یک نقاشی، منظره و یا عکس با فن بافت‌گری، نیست. هویت ایرانی مربوط به یک فرش، یک بافته، یک نقش و یک طرح در بهره‌مندی از همه ویژگی‌هایی است که در گذر هزاران سال چنان به هم پیوند خورده و متحول شده‌اند که به مجرد دیدن آن به دریافت هویت ایرانی‌اش پی می‌برند و در هر جای جهان باشد به نام ایران شناخته می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵، ۸). گذشته مردمی که فرش‌های نفیس ایرانی را می‌بافتند در دل همین محیط و در کنش و واکنش بین همین مردم و محیط طبیعی‌شان شکل گرفته است و هویت آنها نیز در همین محیط قابل جستجو است. وجود خلاقیت در آثار هنری گذشتگان از جمله فرش ایرانی و عدم وجود خلاقیت در بین طراحان امروزی شاید ناشی از نادیده گرفتن هویت هنر ایرانی باشد. بر همین اساس در این مقاله سعی بر آن است تا با یاری گرفتن از مطالعات قوم‌باستان‌شناسی ضمن ارائه راهکارهای



علمی مناسب برای چگونگی درک پیشینه نقوش موجود بر روی فرش دستباف این سرزمین، به درک بهتری از چرایی و چگونگی رفتارهای گذشته انسانی برسیم. در واقع مقاله حاضر با یاری گرفتن از راهبرد قوم‌باستان‌شناسی پیشنهادهایی را جهت بهره‌گیری مناسب از رفتارهای گذشته مردم این سرزمین نیز ارائه خواهد داد، تا ضمن درک بهتر این رفتارها و هویت مردم آن، ما را در شناسایی و ریشه‌یابی بهتر نقوش و طرح‌های موجود بر روی فرش یاری رساند.

قوم‌باستان‌شناسی و نظریه میانجی

اصطلاح قوم‌باستان‌شناسی برای اولین بار توسط جی. و. فیوکس در سال ۱۹۰۰ میلادی در مطالعاتش در پوالوهای سرخ‌پوستان آمریکا به کار برده شد، اما تا سال‌های ۱۹۷۰ میلادی مورد توجه جدی قرار نگرفت. در تحول رشته قوم‌باستان‌شناسی، باستان‌شناسان نظریه‌های انسان‌شناختی را که در پیوند با مطالعه الگوی زندگی مردم ابتدایی تحول پیدا کرده بود به کار گرفتند. این گونه وام‌گیری و تعدیل در باستان‌شناسی بسیار رایج است (علیزاده، ۱۳۸۰، ۷۶). به همین دلیل است که میان باستان‌شناسان در خصوص انتساب این علم به یکی از علوم شامل هنر، جغرافیا، انسان‌شناسی، تاریخ و یا به‌عنوان یک علم مستقل بحث‌های بسیاری صورت پذیرفته است (دارک، ۱۳۷۹؛ Renfrew & Bahn, 2001, 11-12). البته امروزه باستان‌شناسی به‌عنوان رشته‌ای کاملاً مستقل مطرح گردیده، اما

ارتباطش با سایر علوم، همچون شیمی، فیزیک، انسان‌شناسی، مردم‌شناسی، زمین‌شناسی، جغرافیا و جامعه‌شناسی آن را به‌عنوان رشته‌ای مطرح ساخته که در خدمت توسعه کشور است. قوم‌باستان‌شناسی یکی از مهمترین تخصص‌هایی است که قابلیت بازسازی رفتارهای گذشته انسانی را دارد. برای مثال، اگر بپذیریم که در جوامع گردآورنده غذا و شکارگر امروزی به چه شکل درون کلبه‌ها و محل زیست، غذا تهیه می‌شود و یا فعالیت‌های گوناگون مانند بافندگی، حصیربافی، نگهداری آذوقه و پخت‌وپز در جوامع سنتی و روستایی چه الگوی فضایی و دورریزهای جنبی دارد، می‌توانیم مدارک باستان‌شناختی را با استفاده از این گونه داده‌ها تفسیر کنیم. این رویکرد در باستان‌شناسی سپس به تئوری میانجی تحول یافت (علیزاده، ۱۳۸۰، ۷۶).

تئوری میانجی [۶] وسیله‌ای برای پل زدن بر فاصله میان گذشته و حال است. این رویکرد متشکل از یک رشته نظریه‌هایی است که پلی بین مشاهدات تجربی و نظریه‌های انتزاعی و همگانی برقرار می‌کنند. این رویکرد برای نخستین بار توسط جامعه‌شناس آمریکایی ار. ک. مرتون در سال‌های ۱۹۴۰ میلادی پیشنهاد و معرفی شد. پس از آن تا سال ۱۹۷۸ میلادی که لوئیس بینفورد این رویکرد را به‌گونه‌ای روشمند پروراند و آن را بخشی از باستان‌شناسی نو کرد، تئوری میانجی بیشتر توسط جامعه‌شناسان در تفسیر جوامع امروزی به کار برده می‌شد (علیزاده، ۱۳۸۰، ۷۶). در دهه ۱۹۷۰

میلادی یعنی زمانی که باستان‌شناسی جدید ظهور کرد، تئوری میانجی نیز مورد توجه بیشتر باستان‌شناسان قرار گرفت. در واقع این راهبرد توسط باستان‌شناسان مورد استفاده قرار گرفت تا از آن طریق بتوانند تفسیر بهتری از داده‌های مادی باستان‌شناسی داشته باشند. به عبارت دیگر این راهبرد بر روی مطالعات داده‌های مادی باستانی و رفتارهای جوامع سنتی امروزی متمرکز شده است (Gould and Watson, 1982). پیتر کوسو [V] معتقد است که نظریه میانجی یک ارتباط آگاهانه میان اطلاعات غیرقابل مشاهده گذشته و اطلاعات قابل مشاهده جوامع امروزی است. به عقیده وی در ایجاد این ارتباط باید دقت لازم را نمود تا نتیجه‌ای مطمئن و درست را در پی داشته باشد (Kosso 1993, 163). البته خیلی از باستان‌شناسان به موضوع امنیت ارتباطی میان این دو گونه اطلاعات اشاره نموده‌اند. آنها معتقدند قبل از اینکه باستان‌شناسی با انسان‌شناسی ارتباط ایجاد کند، باید در خصوص رابطه میان مشاهده اطلاعات و رفتارهای انسانی گذشته دقت لازم را به عمل آورد. از دید آنها این نوع نظریه‌پردازی که مرتبط با عملکرد جنبه‌های تجربی باستان‌شناسی است، به تئوری میانجی معروف می‌باشد (Binford, 1977; Raab and Goodyear, 1984; Kosso, 1993).

در این رویکرد، باستان‌شناس آثار مادی را با پویایی رفتار انسان‌هایی که آنها را به وجود آورده و از آنها استفاده کرده‌اند، پیوند می‌دهد. این روش برای پیوند منطقی میان داده‌های مادی [۸] و تفسیر آنها

به وجود آمده است (علیزاده، ۱۳۸۰، ۷۶). به عبارت ساده‌تر، به دلیل وجود شباهت‌های رفتاری میان جوامع سنتی امروز با جوامع باستان و با مشاهده رفتارهای جوامع سنتی امروزی، باستان‌شناسان قادر به بازسازی رفتارهای گذشته هستند. البته این بدان معنا نیست که ما جامعه سنتی در کردستان را مطالعه کنیم و بر اساس این مشاهدات یک جامعه باستان در سیستان و بلوچستان را بازسازی کنیم. بنابراین یکی از مهمترین شرایط در مطالعات قوم‌باستان‌شناسی همسانی محیط زیست است، چرا که رفتارهای بشر در کنش و واکنش وی در مقابل محیط طبیعی است. مطمئناً مردمی که در کوهستان زندگی می‌کنند با مردمی که در دشت‌ها هستند، به لحاظ نوع معیشت، پوشش، ابزار زندگی، بافندگی و غیره متفاوت هستند. قریب به ۷۰٪ پشم گوسفند ایرانی در قالی‌بافی مصرف می‌شود. شناخت و آگاهی نسبت به ویژگی‌های پشم گوسفندان و مزایا و محدودیت‌های آنها می‌تواند بخشی از مشکلات فراروی قالی ایران را برطرف کند (احراری، ۱۳۸۴، ۷). شرایط محیطی مختلف در بخش‌های مختلف ایران گویای وجود پشم‌های مختلف گوسفند است و این خود باعث تنوع و گوناگونی فرش شده است. از دویست نوع نژاد گوسفندی که به صورت شناخته شده در سراسر جهان پراکنده شده‌اند بالغ بر ۲۸ نژاد مختلف در ایران مورد شناسایی قرار گرفته‌اند که عبارتند از: بلوچی، سنجابی، مهربانی، شال، مغانی، کلکوهی، قره‌گل، کبود شیراز، قزل، افشاری، ترکی،



ماکویی، فراهانی، کرمانی، بختیاری، سنگسری، نایینی، زندی، لری، کردی، زل، جمهور، ترکاشوند، مریوان، خویی، وارثیه شاهپور، ارومیه و مکرری سیاه (احراری، ۱۳۸۴، ۷). این گوناگونی گویای تنوع محیطی و تنوع رفتاری است که نیازمند توجه ویژه در مطالعات مربوطه نیز می‌باشد.

آنچه در بالا بدان اشاره شد بهره‌گیری از قوم‌باستان‌شناسی در بازسازی رفتارهای گذشته انسانی است. اما باید خاطر نشان کرد که با چنین مطالعاتی، باستان‌شناسان قادر به ریشه‌یابی چگونگی و چرایی رفتارهای انسانی نیز هستند. در همین چارچوب و برای جلوگیری از زوال برخی از رفتارهای انسانی که نتیجه همان کنش و واکنش متقابل انسان و محیط است، باستان‌شناسان قادر به ارائه تصویری روشن از چرایی و چگونگی هنرهای سنتی خصوصاً فرش هستند که موضوع بحث این مقاله است. خروج فرش ایرانی از حیطه هنر همواره دغدغه محققان این حوزه بوده است. بهره‌گیری از رنگ‌ها و طرح‌های نامأنوس دلیل اصلی این خروج به‌شمار می‌رود (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵، ۷). شاید پاسخ این سؤال که چرا فرش ایرانی از حیطه هنر خارج شده را بتوان از طریق قوم‌باستان‌شناسی ارائه داد. در واقع با بهره‌گیری از این روش علمی قادر خواهیم بود حتی برای بهبود این هنر راهکارهایی منطقی نیز ارائه دهیم. هنرمند فرش‌باف برای نقش‌های خود دلیل دارد و معنایی در پس نقش‌هایش نهفته است. به‌عنوان مثال نقوش هندسی فرش ترکمن برگرفته از طبیعت اطراف

این قوم و باورها و اعتقاداتی است که وی در فرهنگ کوچ‌نشینی خویش داشته است (توماچ‌نیا، ۱۳۸۵، ۱۲). یکی دیگر از ویژگی‌های مهم در مطالعات قوم‌باستان‌شناسی را می‌توان آگاهی از این نکته دانست که هنر در زمان وجود دارد و اصولاً وابسته به زمان است، اما در این میان نیروهای پیرامونی چون شکل‌های طبیعت، نیروهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و مذهبی نیز تأثیر شگرفی در شکل‌گیری آن دارد (بابا جمالی، ۱۳۸۵، ۳۰). باستان‌شناس نیز وظیفه دارد از این ویژگی هنر آگاهی داشته باشد تا بر اساس آن بتواند تمامی جنبه‌های لازم در خصوص بازسازی هنر را ببیند. به‌عنوان مثال با ظهور دین مبین اسلام برخی از عناصر هنری قبل از اسلام در دوره اسلامی ممنوع شد. و یا ممکن است همان عناصر پس از مدتی مجدداً در هنر اسلامی مورد استفاده قرار گرفته باشند. یکی از این محدودیت‌ها مربوط می‌شود به به‌کارگیری تصویر انسان در هنر اولیه اسلامی، اما پس از مدتی ملاحظه می‌کنیم که این محدودیت نیز برطرف می‌شود. جایگزینی نقوش در دوره‌ای خاص نیز نباید دور از دید هنرمند و باستان‌شناس باشد. مثلاً در دوره اسلامی به‌کارگیری گسترده نقوش اسلیمی که ریشه در هنرهای اسلامی دارد و وجه تسمیه آن نیز به اسلام برمی‌گردد، از دستاوردهای این دوره است. البته باید اشاره نمود که نقوش اسلیمی در دوره ساسانی خصوصاً در طاق بستان قابل مشاهده است. قوم‌باستان‌شناس در ریشه‌یابی نقوش فرش باید به این موارد نیز توجه ویژه داشته باشد.

صنایع دستی

ایرانیان در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود با اقوام مختلف مهاجم، مبارزه و از تمدن باستانی خود صیانت کرده‌اند. زمانی از ورود عناصر بیگانه به فرهنگ و هنر خود جلوگیری کردند و زمانی دیگر به ظرافت تمام عناصر بیگانه را با فرهنگ و هنر غنی ایرانی هماهنگ نمودند، که این خود از دلایل خلاقیت هنرمند ایرانی است (سجادی، ۱۳۸۴، ۲۹). تمدن ایرانی سعی می‌نمود با حفظ سنت‌ها، دوباره هنر اصیل این سرزمین را شکوفا سازد. از جمله می‌توان به دوره اشکانی اشاره نمود که در طی آن هنر یونانی بخش وسیعی از این سرزمین را فراگرفته بود اما به دلیل پویایی فرهنگ و هنر ایرانی پس از مدتی هر چند نسبتاً طولانی، شاهد اوج‌گیری مجدد این هنر در اواخر دوره اشکانی و اوایل ساسانی هستیم (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۷۵).

از بررسی مباحث فلسفی و فلسفه هنر و تعمق در سیر تحول و تطور آن، این نکته مستفاد می‌گردد که حتی اندیشمندانی بزرگ همچون ارسطو بر سودمندی و فواید هنر تأکید داشتند و متفکران عرصه حکمت، و به‌ویژه حکمت هنر اسلامی بر تأثیر هنرهای سنتی و صنایع دستی در ژرف‌نگری و حرکت انسان به ماوراءالطبیعه و تکامل اندیشه‌های پاک و دگرگونی انسانی و تحول او بارها تأکید ورزیده‌اند. همچنین رهروان حوزه‌های هنر مقدس و دیرین همچون رنه گنون، تیتوس، بوکهارت و سید حسین نصر صنایع دستی را هنر مقدس دینی غیردکوراتیو قلمداد کرده‌اند

که طرح‌ها، نقوش، نگاره‌ها، رنگ‌ها و رنگ‌آمیزی‌های آن هم می‌تواند متذکر معنویت و ارزش‌های اعتقادی پدیدآورنده اثر باشد و هم آنکه نشانی برای کشف حقایق و نیل به ارزش‌های متعالی انسانی محسوب گردد. ضمن آنکه برخی از صاحب‌نظران نیز هنرها را به دو گروه کلی یعنی هنر محض و هنر کاربردی تقسیم کرده‌اند و صنایع دستی را کاربردی‌ترین هنر جهان برشمرده‌اند. تردیدی نیست که جنبه‌های اقتصادی همچون تأمین اشتغال دایم و فصلی، کسب درآمدهای اصلی و جنبی، سهم قابل توجه آن در تولید ناخالص ملی و درآمد سرانه و همچنین نقش مؤثر آن در کاهش روند مهاجرت بی‌رویه به شهرها در تداوم و استمرار این هنر-صنعت تأثیر داشته است (بیاوری، ۱۳۸۳، ۳). کاربردی بودن صنایع دستی و مقدس بودن آن جنبه‌هایی از این هنرها هستند که بر لزوم و اهمیت حمایت از آنها می‌افزاید. هنر مقدسی که در خدمت معیشت مردم باشد، نیازمند توجه و نگاه خاص خود است و این کار جز با نگاه ریشه‌ای به آن و درک مناسبت چرایی و چگونگی این هنرها میسر نمی‌گردد. در اینجا است که مطالعات قوم‌باستان‌شناسی برای درک بهتر این گذشته اهمیت پیدا می‌کند. طبیعتاً برای حفظ این تقدس و جلوگیری از خروج صنایع دستی از جنبه‌های هنری، نگاه ریشه‌ای به هنرها ضروری به نظر می‌رسد. این گونه به نظر می‌رسد که تقدس و یا به عبارتی تعهدی که هنرمند در ایجاد هنر خویش احساس می‌کند به‌همراه ویژگی کاربردی



بودن صنایع دستی، توأمان باعث پویایی این صنایع می‌شوند، چه بسا اگر روح تقدس و تعهد از هنرها و صنایع دستی گرفته شوند، در نهایت شاهد همان دل‌نگرانی‌های محققانی همچون آیت‌اللهی (۱۳۸۵) در زمینه هنر خصوصاً فرش باشیم. البته شاید همین آمیختگی تقدس و کاربردی بودن صنایع دستی باعث شده تا این هنرها پویا باشند و در مسیر تاریخ زنده بمانند. علی‌رغم همه حجم‌هایی که به این هنرها و صنایع دستی شده، باز هم می‌توان آنها را زنده کرد، که این خود نتیجه همان ویژگی بالاست. با توجه به معنی هنر-صنعت یا همان صنایع دستی دو عامل مهم در ایجاد این فرآیند فرهنگی مؤثرند: (۱) میراث قومی و موتیف‌ها [۹] و نگاره‌های بومی و ملی، و (۲) منابع طبیعی و مواد اولیه ملی و بومی. از جمله صنایع دستی که تعامل فرهنگی ایران و دیگر کشورهای جهان نقش بسیاری در تکامل آنها داشته است می‌توان به فرش، پارچه‌بافی، سفال، میناکاری، رودوزی پارچه، قلم‌زنی و مشبک، محصولات فلزی، سرامیک، چاپ باتیک و نماد اشاره کرد (شیرانی، ۱۳۸۴، ۱۱). و نیز باید به مهمترین صنایع دستی این مرز و بوم که ریشه در تاریخ دارد، یعنی فرش و خصوصاً فرش دست‌باف، توجه نمود.

فرش دست‌باف دریچه‌ای به گذشته

فرش کلمه‌ای عربی است به معنای گسترده‌ی و گسترده‌ی. البته به معنای قالی و پلاس و امثال آنها که

روی زمین بگسترانند نیز هست (عمید، ۱۳۵۹). فرش در بین عامه مردم به زیراندازی گفته می‌شود که با مواد اولیه طبیعی مانند الیاف «پنبه، پشم، ابریشم، کتان» و غیره و یا مصنوعی به صورت دستی و یا ماشینی بافته شود. اگر چه گلیم، زیلو، جاجیم، پلاس، نمد، و امثال آنها نیز فرش‌اند اما اصطلاح فرش معمولاً برای قالی به کار می‌رود (دانشگر، ۱۳۷۶، ۳۸۸). با کمی دقت به مطلب فوق متوجه دو نوع متفاوت بافته می‌شویم یکی دستی و دیگری ماشینی، یکی دارای مواد طبیعی و دیگری ساخته شده از مواد مصنوعی. آنچه مورد بحث این تحقیق است نوع دستی با مواد طبیعی است که با توجه به محیط طبیعی متفاوت شاهد به کارگیری مواد متفاوتی هستیم. در یک منطقه از پشم گوسفند استفاده می‌شود و منطقه‌ای دیگر از الیاف و یا پنبه در بافت فرش خویش بهره می‌برند. تداوم به کارگیری این مواد توسط هنرمندان و متخصصان بافته باعث آشنایی هرچه بیشتر آنها با مواد خاص و بومی منطقه خویش می‌شود. بنابراین آنها قادرند تا بر اساس شناختی که از این مواد پیدا کرده‌اند اقدام به نوآوری در هنر فرش‌بافی نیز بنمایند. در اینجا است که انتقال سنت‌ها به آیندگان معنا پیدا می‌کند.

نکته مهمی که لازم است در اینجا بیشتر بدان پرداخته شود، نقش و طرح فرش است. نقوش فرش‌های به‌جای مانده از گذشتگان پیام‌آور فرهنگ و تمدن گذشته هر منطقه‌ای است. آگاهی از نقوش، طرح‌ها و رنگ‌های مختلف برای بازسازی فرش

دست‌باف هر منطقه‌ای ضروری به نظر می‌رسد. طبیعی است امروزه با انجام آزمایش‌های شیمیایی بر روی رنگ‌های فرش می‌توان به راحتی به ترکیبات آن پی برد. با توجه به اینکه در گذشته معمولاً از رنگ‌های گیاهی و رنگ‌دانه‌های خالص استفاده نمی‌کردند، هنرمندان معمولاً ترجیح می‌دادند که برای رسیدن به آثار رنگ‌آمیزی زیرکانه‌تر، رنگینه‌ها و رنگدانه‌هایشان را مخلوط کنند. خلوص رنگ رنگدانه‌ها تابع دو عامل بود: قابلیت ماده معدنی و دقت در آماده‌سازی (فره‌مند بروجنی و نجفیان، ۱۳۸۵، ۴۰). دو نکته در مطلب بالا نهفته است یکی بهره‌گیری بشر از محیط طبیعی در به‌کارگیری رنگ‌های مختلف، زیرا طبیعتاً نوع محیط متفاوت، بشر را به سمت وسوی رنگی خاص سوق می‌داد؛ و دیگری کسب تجربه بشر در نتیجه نیاز و برخورد دایمی با مواد مصرفی که در محیط طبیعی اطرافش قابل جستجو است. قوم‌باستان‌شناسان با یاری گرفتن از آزمایش‌های علمی چون فیزیک و شیمی قادر به شناسایی ریشه‌های نوع و مواد رنگ‌ها حتی بر روی سایر اشیای باستانی نیز هستند. در واقع باستان‌شناس با ریشه‌یابی نوع رنگ‌ها که احتمالاً در محیط طبیعی وجود داشته و با پیشنهادهای خود، از به‌کارگیری رنگ‌های نامأنوس که عمدتاً مصنوعی نیز هستند، جلوگیری می‌نمایند. رنگ‌های به‌کار رفته در فرش‌های دست‌باف حاصل تجارب سالیان طولانی است که شناسایی این تجارب و وظیفه باستان‌شناس و اشاعه آن در حیطه اختیارات نهادهای مرتبط با صنایع

دستی خصوصاً سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی است.

زیبایی‌دوستی و نمادگرایی دو ویژگی اصیل انسانی است که از دوره‌های اولیه زندگی انسان در آثار و بقایای هنرهایش نمودی خاص دارند. از جمله جایگاه‌های بروز و ظهور نمادها به‌ویژه در ایران، «فرش» است. فرش چون آیینه عرش، بازتابی از نگاره‌ها و طرح و نقش‌های نمادین با الهام از باورها، اندیشه‌ها و آرزوهای انسان فرش‌نشین است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵، ۳۷). امروزه تقاضا یکی از مهمترین دلایل جهت‌گیری هنرهای سنتی و صنایع دستی خصوصاً فرش به‌شمار می‌رود. در واقع متقاضیان که به دنبال جور کردن اثاثیه خانه خویش هستند، بیشتر به زیبایی ظاهری فرش و مطابقت آن با سایر اثاثیه خانه می‌اندیشند تا کیفیت. عرضه فرش نیز بر اساس تقاضای موجود در جامعه شکل می‌گیرد. واضح است در چنین شرایطی طراحان فرش فارغ از تقدس و یا ویژگی نمادگرایی اقدام به طراحی فرش‌ها نمی‌نمایند. ممکن است در کنار طرح‌هایی همچون اسلیمی و ختایی که دارای تقدس خاصی هستند (شیرانی، ۱۳۸۵)، طراحان فرش از طرح‌های عامه‌پسند و ترکیبی که فقط برای جلب نظر متقاضی ایجاد می‌شوند، نیز استفاده کنند. البته باید متذکر شد که این مطلب نافی زیبایی که ویژگی مهم فرش ایرانی است، نیست. اما نباید فراموش کرد که همان زیبایی که در فرش ایرانی وجود دارد نیز دارای توازن خاصی است. زیبایی اعم است از باطنی و ظاهری، که



در باطنی حالات روحی، معنوی و دریافت‌های درونی هنرمند مدنظر است و در ظاهری نیز هنرمند هم زیبایی درونی و هم بیرونی را مورد توجه قرار داده است (دریایی، ۱۳۸۵، ۲۶). بازار گرمی و جلب متقاضی صرف مد نظر نیست. طبیعی است که قوم باستان‌شناس با آگاهی از این ویژگی‌ها اقدام به بازسازی و ریشه‌یابی نقوش و طرح‌ها می‌نماید؛ چرا که نقوش و طرح‌های موجود بر روی فرش دست‌باف ایرانی دارای ریشه‌ای کهن، معانی و فلسفه خاص خود هستند. در مقابل طرح‌های فاقد چنین ویژگی‌هایی ناپایدار بوده و ممکن است پس از مدتی فراموش شوند. در اینجاست که قوم‌باستان‌شناس [۱۰] ضمن ریشه‌یابی طرح‌ها و نقوش موجود بر روی فرش دست‌باف، اقدام به زنده‌سازی هنرها، طرح‌ها و نقوش فراموش شده نیز می‌کند.

فرش سیستان، تجلی سنت‌ها

یکی از مهمترین مناطق دارای فرش دست‌باف، منطقه سیستان است. سیستان که در شمال استان سیستان و بلوچستان واقع شده (تصویر شماره ۱)، دارای تمدنی دیرینه است. مطالعات باستان‌شناسی قدمت تمدن در سیستان را به هزاره سوم ق.م. یعنی تمدن شهر سوخته می‌رساند (Mortazavi 2005, 106-111). بر اساس مطالعات باستان‌شناسی بافندگی در سیستان نیز سابقه‌ای بس طولانی دارد به طوری که پیشینه آن را می‌توان از هزاره سوم قبل از میلاد در این منطقه ردیابی کرد. در شهر سوخته مقدار قابل توجهی آثار

و بقایای طناب، حصیر و پارچه به‌دست آمده است (توحیدی، ۱۳۸۶، ۱۸۴). این سرزمین دارای یکی از اصیل‌ترین انواع فرش در کشور ماست. سنت بافندگی سیستانیان به بافته‌های سکایی جهان باستان می‌پیوندد (حصوری، ۱۳۷۱، ۸). در منابع قدیم نیز از فرش سیستان در ردیف بهترین بافته‌ها یاد شده است. به طوری که در *حدود العالم من المشرق الی المغرب* چنین آمده است: «در سیستان جامعه‌های فرش بر کردار طبری و زیلوها به کردار جهرمی بافته می‌شد» (ستوده، ۱۳۶۲، ۱۰۲) و در برخی منابع قدیم از مراکز بافندگی سیستان که دارای شهرت جهانی بوده، مثل داور و طالقان یاد شده است. عمده مردم این شهرها

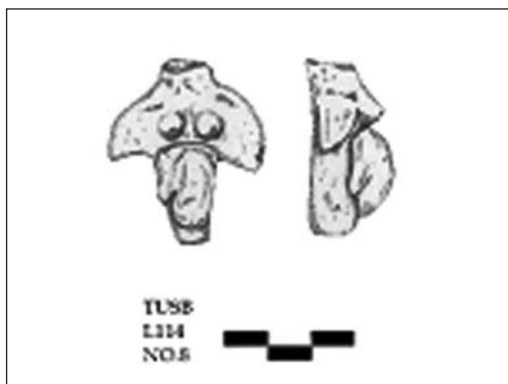
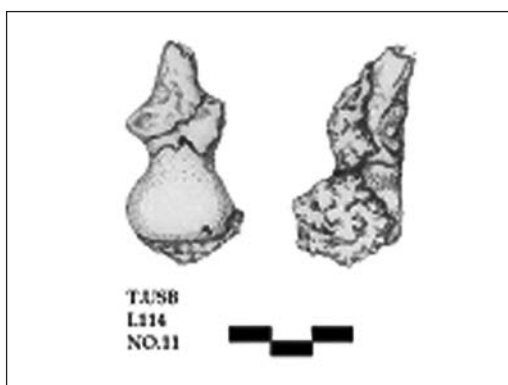


تصویر شماره ۱: نقشه استان سیستان و بلوچستان که در آن منطقه مورد مطالعه، سیستان، مشخص گردیده است.

بافته بوده‌اند یا در حرفه‌های جنبی قالی‌بافی به‌کار می‌پرداخته‌اند (اصطخری، ۱۳۶۲، ۱۹۲).

فرش دست‌باف سیستان دارای ویژگی‌های خاص خود بوده که متأثر از محیط طبیعی آن نیز هست. نقش و رنگ این فرش متأثر از عواملی همچون محیط طبیعی، فرهنگی و تاریخی منطقه است. هنرمندان، طراحان و بافندگان این نقوش، بر اساس برداشت‌ها، باورها، فرهنگ و قدمت تاریخی این دیار، نقش‌ها و رنگ‌های خاصی را که حاوی مفاهیم آشکار و پنهان است، بر روی بافته‌های خود به‌کار می‌گیرند. در مجموع فرش سیستان دارای ویژگی‌هایی به شرح زیر است. رنگ و نقش مورد استفاده بر روی این فرش‌ها

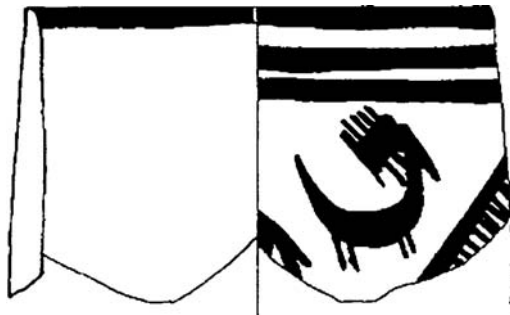
برگرفته از شرایط اقلیمی، فرهنگی و تاریخی منطقه است. در واقع هنرمند، رنگ و نقش بافته خویش را از محیط اطراف برداشت نموده است (حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۵۷). لذا با مطالعه نقوش موجود بر روی سفال‌های شهر سوخته که مربوط به هزاره سوم ق.م است و با مقایسه آنها با نقوش موجود بر روی فرش دست‌باف، می‌توان ریشه این نقوش را در دل تاریخ جستجو نمود. به‌عنوان مثال نقوش هندسی موجود بر روی سفال‌های شهر سوخته با نقوش فرش سیستانی قابل مقایسه هستند. یکی دیگر از نقوش وجود نقش درخت خرما بر روی برخی از فرش‌های سیستان است (دادرس، ۱۳۷۸، ۱۰۳).



در مجموع نقوش موجود بر روی فرش سیستان را می‌توان به چهار گروه کلی تقسیم نمود. این نقوش عبارتند از: نقوش انسانی، نقوش حیوانی، نقوش گیاهی و نقوش هندسی (حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۵۹). به‌استثنای نقوش گروه اول یعنی انسانی، سایر نقوش بر روی سفال‌های شهر سوخته نیز قابل مشاهده هستند. البته باید متذکر شد که پیکرک‌های گلی انسانی بسیاری اعم از زن و مرد از حفاری‌های شهر سوخته و محوطه‌های اقماری آن به‌دست آمده‌اند (تصویر شماره ۲) (Mortazavi 2010, 11). هر چند نقوش انسان بر روی فرش‌های سیستان (تصویر شماره ۳) قابل مقایسه با پیکرک‌های انسانی مکشوفه

از شهر سوخته و محوطه‌های همجوار نمی‌باشند، اما توجه هنرمندان آن زمان به نمایش انسان به‌صورت پیکرک خود قابل تأمل است. گروه دوم از نقوش تزئینی ترسیم شده بر روی فرش سیستان و سفالینه‌های محوطه شهر سوخته نقوش حیوانی یا به‌عبارتی جانوری است. این نقوش کمتر بر روی سفال‌ها دیده می‌شود و محدود به چند نوع جانور مانند بز، پرنده، گوزن، آهو و ماهی است. رایج‌ترین نقش جانوران نقش بز و گوزن است که بیشتر بر روی لیوان‌ها دیده می‌شود، اما در دوره سوم نقش ماهی نیز بر روی کاسه‌ها و بشقاب‌ها ظاهر می‌گردد (سید سجادی، ۱۳۸۶، ۱۵۰). لازم به ذکر

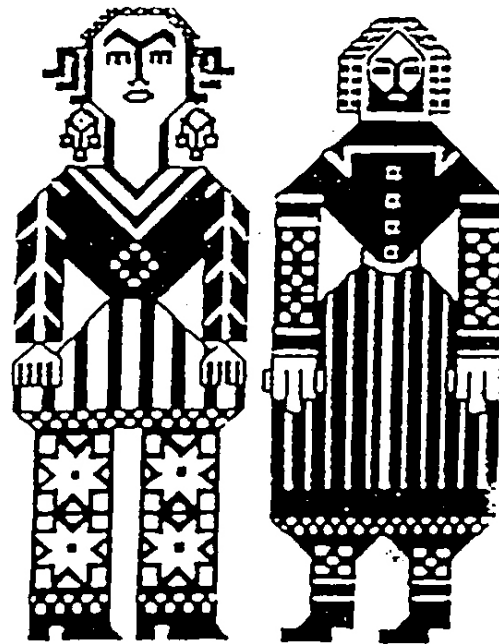
تصویر شماره ۴: نقش بز بر روی فرش سیستانی
(مأخذ: حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۶۶)



تصویر شماره ۵: نقش بز بر روی سفال‌های شهر سوخته
(Salvatori and Vidale, 1997, 172, مأخذ:)



تصویر شماره ۶: نقش انیمیشن بز شهر سوخته و نخل خرما
(www.google.com, مأخذ:)



تصویر شماره ۳: نقش مرد و زن بر روی فرش سیستان
(مأخذ: حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۵۹)

نقش ماهی‌های مسبک، نقش پروانه و نقش بز کوهی (جدول شماره ۱).

همان‌طور که ذکر شد معروف‌ترین نقش حیوانی که هم در فرش سیستانی (تصویر شماره ۴) و هم سفال‌های شهر سوخته و محوطه‌های همجوار (تصویر شماره ۵) قابل مشاهده است، نقش بز است. البته نقش بز به اشکال مختلفی در سفال‌های شهر سوخته نمایان شده که معروف‌ترین آن نقش انیمیشن بز مکشوفه از این محوطه مهم است (تصویر شماره ۶). ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که نقوش عقرب و مار هم در میان نقوش سفال‌های شهر سوخته قابل مشاهده هستند (Salvatori and Vidale 1997).

است که نقوش حیوانی بر روی بافته‌های این منطقه به فراوانی دیده می‌شود. برخی از نقوش به کار رفته بر بافته‌ها با نقوش حیوانی به کار رفته بر سفال‌ها یکسان و مشابه و برخی نیز متفاوت هستند که این امر به طبیعت‌گرایی هنرمندان (سفالگر و بافنده) برمی‌گردد. این تفاوت به دلیل تغییر شرایط آب و هوایی و تغییر در زیست‌بوم منطقه است که برخی از حیواناتی که در هزاره سوم در این منطقه می‌زیسته‌اند امروزه منقرض شده‌اند و دیگر در معرض دید بافندگان نیستند تا آنها نقش‌شان را بر روی بافته‌ها به نمایش گذارند. در نهایت با توجه به مطالعات تطبیقی ۴ نقش مایه حیوانی مشابه شناسایی شدند که عبارتند از: نقش مار،



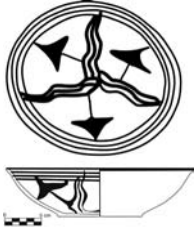



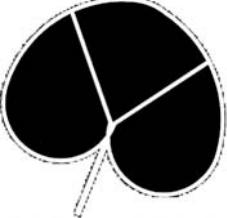







نقش بز کوهی	نقش پروانه	نقش گورخر	نقش ماهی مسبک	نقش مار مسبک	نقش ماهی
					طرح سفال
(Lamberg-Karlovski & Tosi, 1973, 70)	(سیدسجادی، ۱۳۸۶، ۲۲۲)	(Tosi, 1983, 141)	(Sajjadi, 2003, 52)	(Vidale & Salvatori, 1997, 100)	
		فقدان شواهد			طرح نقش مایه
(حسین آبادی، ۱۳۸۲، ۱۳۳)	(بررسی میدانی، نگارنده)		(بررسی میدانی، نگارنده)	(بررسی میدانی، نگارنده)	
		فقدان شواهد			دست بافته

جدول شماره ۱: مقایسه تطبیقی نقوش حیوانی سفالینه‌ها و بافته‌های منطقه سیستان

هستند و در مواردی به صورت واقع‌گرایانه با فرم‌های متنوع دیده می‌شوند. برخی از نقش‌های موجود بر روی سفال‌های نخودی را می‌توان به نقوش گیاهان و طبیعت تعبیر کرد (سید سجادی، ۱۳۸۶، ۱۵۰).

نقوش گیاهی بر روی بافته‌های منطقه نیز به صورت کم و اندک و کاملاً استیلیزه و مسبک به کار رفته است. نقوش گیاهی در قالیچه‌ها معمولاً در حاشیه و گاهی نیز در متن قالیچه‌ها استفاده می‌شده است. به‌طور کلی در نتیجه مقایسه‌های صورت گرفته بین نقش سفال‌ها

گروه سوم از نقوش، نقوش گیاهی است که هنرمندان و سفال‌گران پیش از تاریخ در مناطق مختلف بر روی سفال‌ها نقش می‌کرده‌اند. این نقوش بر روی سفال‌های شهر سوخته نیز دیده شده‌اند. در تزئینات سفال‌های منقوش شهر سوخته نقوش گیاهی کمتر به چشم می‌خورد و نمونه‌های آن بسیار محدود است؛ به طوری که ما فقط نقش برگ را با نمونه‌های اندکی می‌بینیم. این نمونه‌ها در بعضی موارد به صورت خطی، استیلیزه شده، زنجیروار و هاشور خورده قابل مشاهده

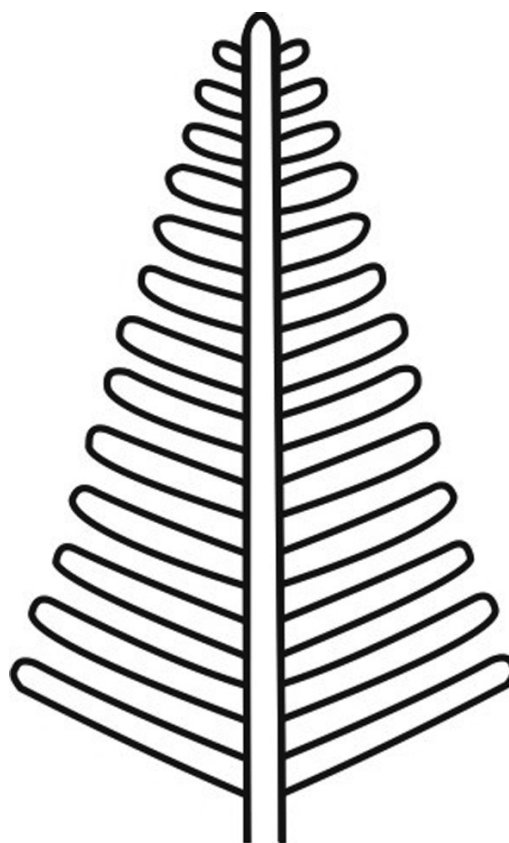
نوع نقش‌مایه	نقش برگ (برگ انجیر)	نقش گل چهار پر	نقش مسبک برگ (برگ شبیه به موز)	نقش درخت زندگی
طرح سفال	 (Sajjadi, ۲۰۰۳, ۵۲)	 (سیدسجادی، ۱۳۸۶، ۲۱۷)	 (سیدسجادی، ۱۳۸۶، ۲۱۳)	 (Piperno & Salvatori, ۱۹۸۳, ۱۹۹)
طرح نقش‌مایه	 (بررسی میدانی، نگارنده)	 (بررسی میدانی، نگارنده)	 (حسین‌آبادی، ۱۳۸۲، ۱۱۴)	 (حسین‌آبادی، ۱۳۸۲، ۱۳۲)
دست‌بافته	 (بررسی میدانی، نگارنده)	 (بررسی میدانی، نگارنده)	 (حسین‌آبادی، ۱۳۸۲، ۱۱۴)	 (حسین‌آبادی، ۱۳۸۲، ۱۳۲)

جدول شماره ۲: مقایسه تطبیقی نقوش گیاهی سفالینه‌ها و بافته‌های منطقه سیستان

و بافته‌های منطقه، ۴ نقش مایه گیاهی مشابه شناسایی شدند که عبارتند از: نقش برگ انجیر، گل چهارپر، نقش مسبک برگ (شبیبه برگ درخت موز) و نقش درخت زندگی (جدول شماره ۲).

بنابراین نقوش متنوع گل و گیاه از جمله درخت، برگ، درخت دودنی (اسفند) و درخت موز در نقوش فرش سیستان دیده می‌شوند (تصویر شماره ۷) (حسین‌آبادی و رهنورد ۱۳۸۵، ۶۰). مهمترین نقش گیاهی در میان نقوش سفال‌های شهر سوخته، نقش نخل خرما (تصویر شماره ۶) بوده که با نقش موز پیشنهادی توسط حسین‌آبادی و رهنورد در فرش

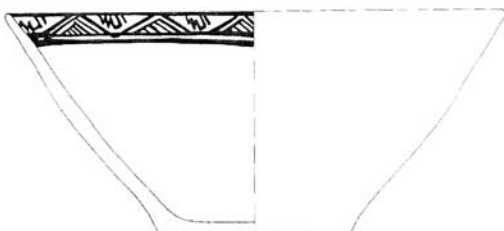
سیستان قابل مقایسه است (تصویر شماره ۷). آخرین گروه از نقوش فرش سیستان نقوش هندسی هستند که به‌وفور بر روی سفال‌های شهر سوخته قابل مشاهده‌اند. حسین‌آبادی و رهنورد (۱۳۸۵، ۶۰) نقوش کارچک [۱۱]، پره‌جلکی [۱۲]، چهار شلخکی [۱۳] و نقش مایه توتن [۱۴] را از مهم‌ترین نقوش موجود بر روی فرش‌های سیستان به‌شمار می‌آورند. متداول‌ترین نقوش سفال‌های شهر سوخته نقوش هندسی هستند که در این میان نقوش کارچک چه به‌صورت عمودی (تصویر شماره ۸) و چه افقی (تصویر شماره ۹) بیشترین سهم را به خود اختصاص می‌دهند. نقوش کارچک سفال‌ها،



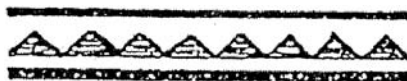
تصویر شماره ۷: نقش درخت موز بر روی قالی سیستان (مأخذ: حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۶۷)



تصویر شماره ۸: نقش کارچک یا مثلث‌های متداخل به شکل دندانه به‌صورت عمودی بر روی سفال‌های شهر سوخته (مأخذ: Salvatori and Vidale, 1997, 174)



تصویر شماره ۹: نقش کارچک یا مثلث‌های متداخل به شکل دندانه به‌صورت افقی بر روی سفال‌های شهر سوخته (مأخذ: Salvatori and Vidale, 1997, 97)



تصویر شماره ۱۰: نقش کارچک یا مثلث‌های متداخل به شکل دندانه بر روی فرش سیستان (مأخذ: حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۷۱)

و سایر ظروف سفالی و غیرسفالی شهر سوخته تصویر شده‌اند. بیشتر نقوش تزئینی شهر سوخته را نقوش هندسی تشکیل می‌دهند که مرکب از خطوط مختلف و ترکیبی بوده و شکل‌های مختلف هندسی را می‌سازند. نقوش‌های مثلث‌های دنباله‌دار، مثلث‌های واژگون، خطوط پلکانی، نیم‌دایره‌ها، خطوط زنجیری از نقوش‌های رایج بر روی کاسه‌های نخودی‌رنگ شهر سوخته هستند. این نقوش را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد.

الف) نقوش اصلی: این نقوش به صورت نقوش اصلی در کنار یا داخل ظروف آمده و با

بسیار شبیه نقوش کارچک موجود بر روی فرش‌های سیستانی هستند (تصویر شماره ۱۰).

نقوش هندسی یکی از متداول‌ترین و قدیمی‌ترین نقوشی هستند که در سفال‌گری مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سفال‌های به دست آمده از شهر سوخته نمونه بارزی از هنر انسان عصر مفرغ در به تجرید کشیدن طبیعت است. این نقوش برای بیان مفاهیم انتزاعی و مضامین موجود توسط ساکنان پیش از تاریخ به کار گرفته شده‌اند. نقوش هندسی ظروف سفالی شهر سوخته از طبیعت گرفته شده و این نقوش بر روی کاسه‌ها، بشقاب‌ها، خمره‌ها، لیوان‌های گلابی‌شکل

نقش	نقش دایره متوالی مرکز دارای شعاع	نقش خطی یا خطوط موازی افقی	نقش خطوط موازی عمودی	نقش زیگزاگ	نقش زاویه یا هشتک
(حسین‌پادی، ۱۳۸۲، ۱۷۳)	(بررسی میدانی، نگارنده)	(بررسی میدانی، نگارنده)	(Vidale & Salvatori, 1997, 145)	(Vidale & Salvatori, 1997, 95)	(Vidale & Salvatori, 1997, 149)
(حسین‌پادی، ۱۳۸۲، ۱۷۳)	(بررسی میدانی، نگارنده)	(بررسی میدانی، نگارنده)	(حضور، ۱۳۷۱، ۳۱)	(حضور، ۱۳۷۱، ۳۱)	(حضور، ۱۳۷۱، ۴۵)

جدول شماره ۳: مقایسه تطبیقی نقوش هندسی سفالینه‌ها و بافته‌های منطقه سیستان

خطوط موازی اطراف تشکیل نقش داده‌اند. (ب) نقوش فرعی: این نقوش معمولاً برای تزئین نقوش اصلی در اکثر سفال‌ها با فرم‌های متنوع دیده می‌شوند (سید سجادی، ۱۳۸۶، ۱۵۰).

نقش مایه‌های هندسی غالباً به اشکال مختلف بر روی اشیاء سفالی و بافته‌های منطقه سیستان ظاهر شده‌اند. این نقش مایه‌ها در مواردی مستقیماً در کنار نقوش جانوری و یا برخی مواقع همراه با نقوش گیاهی و یا به صورت گروهی در گوشه‌ای و به ظاهر مستقل از دیگر نقوش ارائه شده‌اند.

در نتیجه مطالعات بر روی نقوش سفالینه‌ها و بافته‌های منطقه سیستان ۱۵ نقش مایه هندسی مشابه شناسایی و مطالعه شد که از این نقش مایه‌ها می‌توان به نقش دواير متحد‌المركز دارای شعاع، نقش خطی یا خطوط موازی افقی، نقش خطوط موازی عمودی، نقش زیگزاگ، نقش زاویه یا هشتک، نقش چلیپایی، نقش مثلث، نقش لوزی و... اشاره کرد (جدول شماره ۳).

نتیجه‌گیری

بنابراین باستان‌شناسان، با انجام مطالعات قوم‌باستان‌شناسی، ضمن ریشه‌یابی نقوش، طرح‌ها و حتی رنگ‌ها و همچنین ضمن تشخیص وسعت و حوزه هنرهایی که از طرح‌ها و نقوش مشترک بهره می‌برند، قادر خواهند بود حتی برخی از هنرها و صنایع فراموش شده را نیز بازسازی کنند. همان‌طور

که ذکر آن رفت، اصالت نقوش و طرح‌ها که دارای هویت و ویژگی نمادین، تقدس و ارتباط با محیط طبیعی، فرهنگی و تاریخی هستند، خود عامل مهمی در ریشه‌یابی و باززنده‌سازی نقوش محسوب می‌شوند. رعایت چهارچوب علمی و روش‌های مطالعات قوم‌باستان‌شناسی و صنایع دستی به محققان کمک خواهد نمود تا با کمترین خطا به این مهم نایل آیند. در واقع، قوم‌باستان‌شناس ضمن احاطه کامل بر جامعه سنتی امروز و با مطالعه دقیق جوامع کهن می‌تواند با ایجاد پلی میان این دو، نه تنها اقدام به ریشه‌یابی هنرها کند بلکه راهکارهایی را برای حمایت از صنایع دستی مورد مطالعه نیز ارائه دهد.

در اینجا پیشنهاد می‌گردد برای ایجاد این ارتباط و حفظ سنت‌ها، مطالعاتی دقیق در خصوص هنرها و صنایع دستی موجود و فراموش شده جوامع صورت پذیرد و ضمن حفظ دستاوردها و شیوه‌های هنری که در طول تاریخ ثابت بوده‌اند، نهادها و خصوصاً سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری نسبت به ایجاد شهرک‌های صنایع دستی و سنتی [۱۵] اقدام نمایند. طبیعی است که متخصصانی در حوزه‌های مختلف همچون باستان‌شناسی، صنایع دستی، فرش، پژوهش هنر، مدیریت تولید و اقتصاد باید در این امر تشریک مساعی داشته باشند. ایجاد چنین شهرک‌هایی نه تنها در حفظ سنت‌ها مؤثر خواهد بود، بلکه آنها را در مقابل هجوم اندیشه‌های به اصطلاح نو که خالی از هویت هستند نیز حفظ خواهد نمود. از سوی دیگر



راه‌اندازی چنین شهرک‌هایی، بخش عظیمی از نیروی انسانی را چه به‌صورت مستقیم و چه غیرمستقیم مشغول خواهد ساخت. این امر در نهایت می‌تواند موجبات تقویت بخش گردشگری را که خود با صنایع دیگر مرتبط است، فراهم آورد. در واقع همه اینها به‌معنای ایجاد اشتغال در جامعه است. به‌ویژه این امر، یعنی اشتغال در مناطقی که محیط طبیعی غیرقابل اعتمادی دارند بیشتر احساس می‌شود. در واقع ایجاد شهرک‌های صنعتی در مناطقی که استعداد هنرهایی همچون فرش دست‌باف را دارند و بخش عظیمی از جمعیت آن عمدتاً در روستاها ساکنند سبب ایجاد اشتغال خواهد شد. با توجه به نیازی که صنعت فرش دست‌باف به منابع طبیعی همچون پشم، الیاف، ابریشم و غیره دارد، طبیعی است که صنایع دیگر مرتبط با فرش نیز تقویت می‌شوند تا نیازمندی‌های این صنعت مهم را برآورده سازند. امروزه بخش‌های وسیعی از سیستان و بلوچستان خشک و بی‌آب و علف‌بده اما به لحاظ صنایع دستی خصوصاً فرش دست‌باف بسیار مستعد است. در واقع با حمایت صنعت فرش نه تنها این هنر حفظ خواهد شد، بلکه در نهایت تولیدات آنها به مناطق و بازارهای داخلی و خارجی فرستاده خواهند شد و مردم این منطقه خشک و بی‌آب و علف در آمد مناسبی کسب خواهند نمود.

پی‌نوشت‌ها

۱. پویا معادل کلمه انگلیسی «دینامیک» می‌باشد که مقابل «استاتیک» یا ایستا قرار می‌گیرد.
 ۲. برگیا، گیاهی با برگ پهن و یک‌ساله می‌باشد و ساقه‌ای کوتاه دارد.
 ۳. روان‌شناس آمریکایی، دانشگاه ایندیانا پینسلوانیا
 ۴. روان‌شناس آمریکایی، دانشگاه نبراسکای لینکلن
 ۵. روان‌شناس آمریکایی، دانشگاه کالیفرنیا
6. Middle Range Theory
 ۶. فلسفه‌دان آمریکایی، دانشگاه آریزونا شمالی، مقالاتی در خصوص نظریه میانجی نوشته است.
 ۷. داده‌های مادی همان اشیای باستانی هستند.
 ۸. موتیف (Motif) در طرح به معنای نقش مکرر و در آثار هنری و ادبی به معنای درونمایه و مایه اصلی است.
 ۹. قوم‌باستان‌شناس فردی است که با بهره‌گیری از دانش قوم‌شناسی و آگاهی از باستان‌شناسی اقدام به بازسازی یا بازنمایی زندگی بشر در گذشته می‌نماید.
 ۱۰. نقش‌مایه‌ای به شکل دندانه که اغلب به صورت مثلث‌های متداخل و دورنگ در حاشیه استفاده می‌شود (حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۷۴).
 ۱۱. شکلی متشکل از سر و سینه دو مرغ که از قسمت سینه به هم چسبیده‌اند و در حاشیه استفاده می‌شود (حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۷۴).
 ۱۲. نقشی به شکل مربعی که اضلاع آن از دو طرف امتداد یافته و در اصطلاح محلی به معنی شاخه درخت است (حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۷۴).
 ۱۳. این نقش به صورت کاملاً هندسی و در حاشیه فرش بافته می‌شود و نام قایقی است که برای حمل و نقل و ماهیگیری بر روی دریاچه هامون مورد استفاده قرار می‌گیرد (حسین‌آبادی و رهنورد، ۱۳۸۵، ۷۴).
 ۱۴. طرح مطالعاتی احداث شهرک و بازارچه‌های صنایع دستی مطابق قرارداد فیما بین دانشگاه سیستان و بلوچستان و سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری توسط نویسنده اول این مقاله به پایان رسیده است. البته باید متذکر شد که سایر استان‌های کشور نیز این طرح مطالعاتی را در دست مطالعه دارند و یا مطالعه آن را به اتمام رسانده‌اند.
- اجتماعی، سال هشتم، دوره پنجم، شماره ۶۵.
اصطخری (۱۳۶۲) مسالک و ممالک، تصحیح ستوده، تهران: انتشارات طهوری.
- بابا جمالی، فرهاد (۱۳۸۵) «تأثیر جغرافیا بر سبک فرش ایرانی»، *قالی ایران، ماهنامه فرهنگی اقتصادی و اجتماعی*، سال نهم، دوره پنجم، شماره ۶۹.
- توحیدی، فائق (۱۳۸۶) مبانی هنرهای فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافته‌ها و منسوجات، معماری، خط و کتابت، تهران: نشر سمیرا.
- چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۵) «نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران»، *گلجام*، شماره چهار و پنج / پاییز و زمستان.
- حسین‌آبادی، زهرا (۱۳۸۲) «بررسی رنگ و فرم در نقوش فرش سیستان»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.
- حسین‌آبادی، زهرا و رهنورد، زهرا (۱۳۸۵) «بررسی نقش و رنگ در قالی سیستان» *گلجام*، شماره چهار و پنج / پاییز و زمستان.
- حصوری، علی (۱۳۷۱) *فرش سیستان*، تهران: انتشارات فرهنگان.
- توماج‌نیا، جمال‌الدین و طاووسی، محمود (۱۳۸۵) «نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمنی»، *گلجام*، شماره چهار و پنج / پاییز و زمستان.
- دادرس، ناهید (۱۳۷۸) «بررسی نقوش هندسی قالی‌ها و قالیچه‌های محلی سیستان»، *پایان‌نامه کارشناسی*، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- دارک، کن. آر. (۱۳۷۹) *مبانی نظری باستان‌شناسی*، ترجمه کامیار عبدی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- دانشگر، احمد (۱۳۷۶) *فرهنگ جامع فرش ایران*، تهران: انتشارات یادواره اسدی.
- دریایی، نازیلا (۱۳۸۵) «زیبایی در فرش دست‌باف ایران» *گلجام*، شماره چهار و پنج / پاییز و زمستان.
- رهنما، اکبر و عبدالمملکی، صابر (۱۳۸۷) «درآمدی بر مبانی نظری هویت»، *ماهنامه مهندسی فرهنگی*، سال سوم، شماره‌های ۲۱ و ۲۲، صص. ۳۴-۴۶.
- ستوده، منوچهر (۱۳۶۲) *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، تهران: انتشارات طهوری.
- سجادی، سعیده (۱۳۸۴) «صنایع دستی چالش‌ها و راهکارها»، *قالی ایران، ماهنامه فرهنگی اقتصادی و اجتماعی*، سال هشتم، دوره پنجم، شماره ۶۵.
- سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۶) *گزارش‌های شهر سوخته ۱: کاوش در گورستان ۱۳۷۶-۱۳۷۹*، با همکاری: محمد ضروری، فرزاد فروزانفر و روح‌ا... شیرازی، تهران: معاونت فرهنگی و ارتباطات سازمان میراث فرهنگی کشور.
- سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۸) «نشانه سفالگران

فهرست منابع

۱. آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۵) «سنت‌گرایی و سنت‌گرایی در طراحی فرش»، *گلجام*، شماره چهار و پنج / پاییز و زمستان.
۲. احمراری، عبدالله (۱۳۸۴) «نگاهی به پشم‌نژادهای مختلف گوسفندان ایران با تأکید بر نژادهای خراسانی»، *قالی ایران، ماهنامه فرهنگی اقتصادی و*



- at the Graveyard of Shahr-i-Sokhta, Sistan. Iran", *Annali*, volume 43, Napoli.
34. Raab, L. M. and Goodyear, A. C. (1984) "Middle Range Theory in Archaeology: A Critical Review of Origins and Applications", *American Antiquity*, 49: 255-268.
35. Renfrew, C. & Bahn, P. (2001) *Archaeology: Theories Methods and Practice*, Third edition, London: Thames and Hudson.
36. Sajjadi, S. M. S. (2003) "Excavations at Shahr-i- Sokhta, First Preliminary Report on The Excavations of the Graveyard 1997-2000". *IRAN, Journal of the British Institute of Persian Studies*, XII.
37. Tosi, M. (1983) *Prehistoric Sistan I*, Rome: IsMEO.
38. Vidale, M & Salvatori, S. (1997) *Shahr-i-Sokhta 1975-1978: central Quarters Excavations Preliminary Report*, Roma: IsIAO.
- در شهر سوخته»، در: مجموعه مقالات شهر سوخته، چاپ اول، زاهدان: انتشارات سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان سیستان و بلوچستان.
۲۰. سرفراز، علی اکبر و فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۵) مجموعه دروس باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی، تهران: انتشارات مارلیک.
۲۱. شیرانی، راضیه (۱۳۸۴) «تعامل فرهنگی ایران و جهان در صنایع دستی»، *قالی ایران، ماهنامه فرهنگی اقتصادی و اجتماعی*، سال هشتم، دوره پنجم، شماره ۶۵.
۲۲. شیرانی، راضیه (۱۳۸۵) «سیر تاریخی تحول اسلیمی و ختایی در هنرهای سنتی»، *قالی ایران، ماهنامه فرهنگی اقتصادی و اجتماعی*، سال نهم، دوره پنجم، شماره ۶۷، صص. ۱۰-۵.
۲۳. علیزاده، عباس (۱۳۸۰) *تئوری و عمل در باستان‌شناسی*، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و انتشارات اسلامی، ص. ۷۶.
۲۴. عمید، حسن (۱۳۵۹) *فرهنگ فارسی عمید*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۵. فرهمند بروجنی، حمید و نجفیان، محمد جواد (۱۳۸۵) «مطالعه فن‌شناسی نقشه قالی دو منطقه اصفهان و کرمان»، *گلجام*، شماره ۳.
۲۶. یاور، حسین (۱۳۸۳) «نگرشی به ابعاد فرهنگی و هنری صنایع دستی»، *قالی ایران، ماهنامه فرهنگی اقتصادی و اجتماعی*، سال هفتم، دوره چهارم، شماره ۵۸.
27. Binford, L.R. (1977) "General introduction". In: *For theory building in archaeology*, pp. 1-10, New York: Academic Press.
28. Gould, R. A and Watson, P. J. (1982) "A Dialogue on the meaning and use of analogy in ethno-archaeological reasoning". *Journal of Anthropological Archaeology*, 1: 381-388.
29. Kosso, P. (1993) "Middle-Range Theory in Historical Archaeology", *Studies in History and Philosophy of Science*, 24: 163-184.
30. Lamberg-Karlovsky, C.C. & Tosi, M. (1973) "Shahr-i-Sokhta and Tepe Yahya: Tracks on the Earliest History of Iranian Plateau", *East and West*, 23: 21-53.
31. Mortazavi, M. (2005) "Economy, Environment and the Beginnings of Civilization in South Eastern Iran", *Journal of Near Eastern Archaeology*, 68 (3): 106-111.
32. Mortazavi, M. (?) "Figurines of Bronze Age Iran: Tepe Dasht", *Newsletter of the Coroplastic Studies Interest Group*, 4: 11-12.
33. Piperno, M. & Salvatori, S. (1983) "Recent Result and New Perspective from the Research