مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال چهاردهم، شماره‌ی پنجاه‌وپنجم، بهار ۱۴۰۲، صص ۷۰ـ۲۷
(مقاله علمی ـ پژوهشی)

جایگاه پیکره‌های زنانه و مردانه در قالیچه‌های تصویری کهنه‌باف سیستان از منظر سابقهٔ تاریخی و فرهنگی با نگاهی به قالیچه‌های خواجه حافظ و خسرو و شیرین

شهدخت رحیم‌پور[۱]، حجت رشادی[۲]

چکیده

سیستان با تاریخی کهن از مهم‌ترین مناطق فرهنگی ایرانی است و قالیبافی این منطقه با تنوعی از نقوش و نگاره‌ها یکی از مهم‌ترین زمینه‌های مطالعات دربارهٔ فرهنگ و هنر بومی است. ظرفیت فرش این منطقهٔ جغرافیایی در جایگاه بخشی از الگوی هویت بومی فرش ایران نیازمند مطالعه و تحقیق است. این در حالی است که کاهش تولیدات قالی سیستان و رونق سبک بافته‌های بلوچی بسیاری از سنت‌های فرشبافی سیستان را رو به فراموشی برده است. هدف پژوهش، مطالعهٔ جایگاه پیکره‌های زنانه و مردانه در قالی‌های تصویری کهنه‌باف سیستان با توجه به سابقهٔ تاریخی و فرهنگی منطقه است که از دو منظر ترکیب بندی و فراوانی پیکره‌های زنانه و مردانه مورد بررسی قرار می‌گیرد. رویکرد پژوهش توصیفی تحلیلی است. داده‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند و تصویر ۱۶ قالیچهٔ تصویری سیستانیِ کهنه‌باف که در دسترس بود، نمونه‌های پژوهشی مقاله انتخاب شدند. تجزیه و تحلیل داده‌ها با ترکیب روش کیفی و کمی صورت پذیرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که تصاویر انسانی بیشتر در متن فرش‌ها و به‌ندرت در حاشیه‌ها کار شده‌اند،

---

۱. کارشناس ارشد و مربی گروه فرش دانشگاه اراک، اراک، ایران. s-rahimpoor@araku.ac.ir
۲. کارشناس ارشد، مربی و مدیر گروه فرش دانشگاه اراک، اراک، ایران (نویسندهٔ مسئول). h-reshadi@araku.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۷- تاریخ تأیید: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸

متن‌ها عموماً به سه بخش عمودی تقسیم شده و بخش‌های مختلف داستان و یا تکثیر پیکره‌ها در آن صورت گرفته است. وجود تصاویر متعدد زنانه نشان‌دهندهٔ اهمیت، جایگاه و نقش ویژهٔ زنان در جامعه و فرهنگ و سبک زندگی سیستانیان است که می‌تواند اشاره‌هایی ملموس به رگه‌های عمیق، ریشه‌دار و چند هزار سالهٔ تاریخی و هویت فرهنگی این منطقه داشته باشد. هر چند طرح‌های خواجه حافظ و خسرو و شیرین اقتباسی از نسخه‌های مصور ادبی است، اما تصویرگری آن بر روی قالیچهٔ سیستان آمیختگی فراوانی با سنت‌های بومی و فرهنگی منطقه دارد. در طرح خواجه حافظ، پیکره‌ها متأثر از فرهنگ پیکره‌نگاری زنان و مردان دورهٔ قاجار بازنمایی شده‌اند و گرچه به روایتی مشخص اشاره ندارد، اما فضای کلی ادبیات تغزلی و مضمونی عاشقانه را بازنمایی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: قالیچه‌های تصویری سیستان، پیکره‌های زنانه، پیکره‌های مردانه، هویت فرهنگی.

مقدمه

فرش به عنوان یکی از مظاهر فرهنگ و هویت اقوام مختلف سرزمین ایران به حساب می‌آید که علاوه بر کاربرد و حضور فراوانی که به عنوان کفپوش در زندگی روزمره دارد توانسته است در دوره‌های مختلف، بیانگر آیین‌ها، رسوم، داستان‌ها و حکایت‌های بومی و اساطیری و در یک کلام واجد فرهنگ غنی اقوام مختلف باشد.

در دو سدهٔ ۱۳ و ١٤ هـ.ق در تمامی هنرهای ایرانی گرایش قابل توجهی به سمت شبیه‌سازی و طبیعت‌گرایی پیدا شد و شبیه‌سازی به صورت یک جنبش همه گیر توجه هنرمندان را به سوی خود جلب کرد. این جنبش که باید آن را «جنبش تصویرگرایی» نامید یکی از پرهیجان‌ترین جنبش‌های هنری تاریخ ایران است. جنبشی که از اوایل سدهٔ سیزدهم هجری قمری شروع شد و تا اواسط قرن چهاردهم ادامه یافت و توجه هنرمندان صنف‌های مختلف را به خود جلب کرد. استقبال مردم از دست ساخته‌های هنرمندان این دوره نشان‌دهندهٔ مردمی بودن این جنبش هنری است (تناولی، ١٣٦٨: ٧-١١) در ادامهٔ این جنبش تصویری، فرش نیز همچون سایر گونه‌های هنری، میزبان

تصاویری می‌شود که بافتن آن‌ها تا آن زمان معمول و مرسوم نبود این تصاویر و موضوعات جدید به مرور به مناطق مختلف ایران وارد و به فراخور فرهنگ‌ها و سنت‌های فرش‌بافی اقوام مختلف ایرانی دچار تغییراتی شدند و با رنگ و بوی بومی و سنتی آن قوم یا منطقه بر بستر فرش نقش شده‌اند.

منطقهٔ سیستان یکی از کانون‌های مهم تاریخی و فرهنگی ایران است که سابقهٔ طولانی در حوزهٔ بافت فرش نیز دارد، هرچند که در سده‌های اخیر به واسطهٔ شرایط سیاسی و اجتماعی هنر و فرهنگ منطقه دچار افول شده است اما نشانه‌ها و رگه‌هایی از دوران اوج هنری و رونق سیستان در حافظهٔ تاریخی و فرهنگ بومی و هویت مردمانش بر جای مانده است که همچنان در دست‌بافته‌ها و سایر هنرهای دستی نمود پیدا می‌کند. برای نمونه در قالیچه‌های تصویری سیستان نقش‌مایه‌های انسانی با جزئیات کامل و در قالب بیان داستانی ارائه می‌شود، اما در فرش‌های بلوچی نقش انسان به شکل آدمک و انتزاعی بافته شده است یا در کهن‌ترین نمونه بافته‌های سکایی و سیستانی زن و مرد تصویر شده‌اند. لذا بررسی و مطالعه در قالیچه‌های تصویری سیستان از سویی به واسطهٔ اهمیت و سابقهٔ فرش‌بافی و از سوی دیگر به دلیل جایگاه تاریخی و منابع تصویری موجود در منطقه اهمیت دوچندانی پیدا می‌کند.

این پژوهش به بررسی جایگاه پیکره‌های زنانه و مردانه در قالیچه‌های تصویریِ کهنه‌باف سیستان می‌پردازد و ضمن مطالعهٔ ردپای هویت فرهنگی سیستان در این دست‌بافته‌ها، از دو منظر ترکیب‌بندی و فراوانی پیکره‌های زنانه و مردانه این قالیچه‌ها را مورد تحلیل قرار می‌دهد. همچنین تلاش می‌شود شیوهٔ بازنمایی و الگوی استفاده شده در دو قالیچهٔ خواجه حافظ و خسرو و شیرین بررسی شود تا منابع تصویری که ممکن است الگوی اولیهٔ این تصویرسازی بوده‌اند شناسایی شوند.

سؤال‌های پژوهشی این مقاله به شرح ذیل است:

۱- جانمایی و نحوهٔ ترکیب‌بندی نقوش انسانی در بستر قالیچه‌های تصویری سیستان چگونه است؟

۲- کاربرد و فراوانی پیکره‌های زنانه و مردانه چه نسبتی با تاریخ و هویت فرهنگی منطقه سیستان دارد؟

۳- شیوهٔ بازنمایی و الگوی استفاده شده در طرح دو قالیچهٔ خواجه حافظ و خسرو و شیرین از چه منابع تصویری برگرفته و اقتباس شده است؟

روش انجام تحقیق و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات

رویکرد پژوهش پیش رو توصیفی تحلیلی است. پژوهش توصیفی در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی است که در آن محققان با استفاده از روش‌های توصیفی و بدون استفاده از آمارهای کمّی به بیان و تجزیه و تحلیل داده‌ها می‌پردازند. در مسیر تجزیه و تحلیل به منظور آماده‌سازی یافته‌ها برای پاسخ به سؤال شمارهٔ ۲ مقاله، از داده‌های آماری مستخرج از جدول شمارهٔ ۲ نیز کمک گرفته شد. لذا در این مقاله از ترکیب تجزیه و تحلیل کمی و کیفی استفاده شده است.

جامعهٔ پژوهش و روش گردآوری اطلاعات

تمامی قالیچه‌های تصویری سیستان که دارای نقوش انسانی و مربوط به اوایل قرن ١٤ شمسی هستند جامعهٔ پژوهشی این مقاله‌اند. از آنجا که هدف و سؤالات تحقیق، متمرکز بر نمونه‌های آغازین و اصیل قالیچه‌های تصویری سیستان است رجوع به قالیچه‌های تصویری نوباف و معاصر سیستان مد نظر نخواهد بود. از این میان، تصویر ١٦ قالیچهٔ تصویری کهنه‌باف شناسایی شد که تمام نمونه‌های در دسترس، نمونهٔ پژوهشی مقاله قرار گرفتند که به ادعای منابع، تصویر قالیچه‌های بافت سیستان‌اند. برای پاسخ به سؤال شمارهٔ۳ تنها سه قالیچه با توجه به کیفیت بهتر طرح انتخاب شد. روش گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای است. بیشتر تصاویر و اطلاعات مورد استفاده از طریق مراجعه به کتب، مقالات فارسی و لاتین تهیه و گردآوری شده است و در برخی موارد از سایت‌های اینترنتی نیز استفاده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص فرش سیستان مقالات محدودی به چاپ رسیده است که در ادامه مروری بر آن‌ها خواهیم داشت.

محمودی (۱۳۹۰: ۳۵) در مقالهٔ «*کنکاشی در قالیچه‌های تصویری سیستان*» به بررسی ویژگی‌های زیباشناختی قالیچه‌های تصویری سیستان پرداخته است و اشاره دارد که طراحان سنتی فرش با الهام از محیط پیرامون و با بهره‌گیری از ذوق و خلاقیت شخصی آثاری را خلق نموده‌اند. حسین‌آبادی و فلاح‌مهنه (۱۳۹۰: ٦۰) در مقالهٔ «*بررسی تطبیقیِ نقوش فرش سیستان با نقوش سفالینه‌های شهر سوخته*» از هزارهٔ سوم ق.م (عصر مفرغ) اشاره دارد که نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی قالی تداوم نمادین فرآیندهای فرهنگی است. نتیجهٔ مقالهٔ موسوی‌حاجی و پیری (۱۳۸۸: ۸۳) با عنوان «*بررسی تطبیقی نقوش قالی سیستان با نقوش سفال نخودی شهر سوخته*» حاکی است که نقش‌مایه‌های هندسی ریشه در فرهنگ بومی دارند و نقش‌مایه‌های حیوانی و گیاهی از اقلیم و محیط طبیعی منطقه الهام گرفته‌اند.

حسین‌آبادی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد (۱۳۸۲: ۳۰) با عنوان «*بررسی رنگ و فرم در نقوش فرش سیستان*» به شناخت نقش‌ها و رنگ‌های فرش سیستان پرداخته است. همچنین پیری (۱۳۸۹: ۱۸) در پایان‌نامهٔ «*شناسایی و ساماندهی نقشه‌های قالی سیستان*» نقوش اصیل قالی سیستان را شناسایی و نقش‌مایه‌ها را باز طراحی و دسته‌بندی کرده است. درگی (۱۳۷۸: ۲۱) در «*رنگ و فرم در هنرهای تزئینی سیستان و بلوچستان*» به این دو عنصر در هنرهای تزئینی منطقه توجه دارد. حصوری (۱۳۷۱) در کتاب *فرش سیستان* به بررسی تاریخ و سنت فرش‌بافی و معرفی طرح‌های فرش سیستان می‌پردازد و در میان انبوه تصاویر مربوط به فرش سیستان تصاویر چند نمونه از قالیچه‌های تصویری سیستان را ارائه و معرفی می‌کند.

فرجیانی و اعظم کثیری (۱۳۹۵: ۱۳) در بررسی «*ساختار نگاره‌های مربوط به دیدار خسرو و شیرین و کاربرد آن در تصویرسازی افسانه‌های کردی*» اشاره دارند که تصویرسازی دیدار عشاق دارای مبانی ساختاری و ویژگی‌هایی مشترک است. اقبالی (۱۳۸۳: ۱۳٦) در «*مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی*» بر اساس *تاریخ طبری* و *مجمل‌التواریخ* و *تاریخ ثعالبی* به بررسی تاریخی دو منظومهٔ *شاهنامه* و *خسرو و شیرین* نظامی با هدف تطبیق این دو داستان پرداخته است. لذا دربارهٔ موضوع این مقاله به صورت شفاف و مشخص پژوهش مدونی انجام نشده است و تحقیقات

صورت گرفته یا مشخصاً بر قالیچه‌های تصویری منطقه تأکید نداشته‌اند و یا سؤالات و رویکردهای دیگری را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

معناشناسی مفهوم هویت و فرهنگ

در کل، هویت را می‌توان مجموعه‌ای از خصائل، عناصر و ویژگی‌های فردی و خصلت‌های رفتاری دانست که بر اساس آن یک فرد عضوی از یک گروه اجتماعی شناخته می‌شود و از سایرین متمایز می‌شود (سلیمی، ۱۳۷۹: ۱۳۵) بسیاری از این عوامل و عناصر را می‌توان ذیل مفهوم کلی فرهنگ تعریف کرد. به عبارت دیگر تک تک این عوامل در طول زمان در قالب و ساختار فرهنگ یک جامعه رسوخ و نفوذ می‌کنند و سینه به سینه به نسل‌های بعد منتقل خواهند شد. بنابراین، می‌توان فرهنگ را مهم‌ترین مفهوم مرتبط با هویت دانست.

در تعریفی کلی، فرهنگ مجموعه‌ای از نمادها، باورها، ارزش‌ها، ارتباطات گفتمانی، شاخص‌ها و تمثال‌هایی است که مشترک در بین اعضای جامعه است و ماهیتی مشترک و تعلق بین آن‌ها را باعث می‌شود (Mora, 2008: 561) انسان‌شناسان کلاسیک فرهنگ را در معنای وسیع سبک زندگی تعریف می‌کنند. پارسونز فرهنگ را به مثابه اندیشه‌ها و ارزش‌ها تلقی می‌کند و اولسون نیز فرهنگ را در ٤ عنصر باورها، ارزش‌ها، هنجارها و تکنولوژی معنا می‌کند(چلپی، ١٣٨٦: ٥٤)

هویت فرهنگی

هویت فرهنگی نمادهای آشکار و پنهانی است که مردمان سعی می‌کنند با حفظ آن‌ها خود را از سایر جوامع باز شناسند. هویت فرهنگی مهم‌ترین عامل وحدت قلبی یک جامعه است و آن قدر ریشه‌دار و عمیق است که غالباً ناخودآگاه بوده و افراد جامعه بدون آگاهی و هوشیاری بدان وابسته و پایبندند (ستاری، ۱۳۸۳: ۱۰۹). گاهی نیز تعاملات بین افراد و گروه‌ها تولید هنجارهای جدید می‌کند و زمینهٔ گسترش حوزهٔ عمل اخلاق و افق هنجاری اعضای جامعه را فراهم می‌کند و در نهایت به تعمیم و

توسعهٔ وابستگی اعضا و تعهدات درونی آن‌ها نسبت به یکدیگر در نظام فرهنگی جامعه منجر می‌شود(چلپی، ۱۳۸٦: ۲۷). اساساً جامعه از طریق جست و جوی هویت و فرهنگ بازشناخته می‌شود، شخصیت می‌گیرد و درک معنای جدید از حقیقت را باز می‌نماید (Nel, 2008: 3) و مفهوم هویت فرهنگی را خلق می‌کند.

هویت فرهنگی عبارت از همبستگی و یکپارچگی بافت معنوی جامعه است که به واسطهٔ آن، افراد یک حوزه خود را متعلق به هم می‌دانند و از نظر دیگران متعلق به هم شناخته می‌شوند. در حقیقت هویت مجموعهٔ آداب، رسوم، معتقدات، علوم و هنرهایی است که عمدتاً به وسیلهٔ زبان و خط فرا گرفته می‌شوند و این دو مجموعه هویت فرهنگی یک جامعه را شکل می‌دهند(وکیل‌ها، ۱۳۹۲: ٦۹) هویت فرهنگی در اصطلاح مردم‌شناسی عبارت است از تأکید بر خصوصیات و ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی یک جامعه مانند هنر موسیقی و ادبیات، زبان و رسوم و سنت‌های ملی و دینی، باورها و ... که در طول تاریخ نشان‌دهندهٔ تمایز آن جامعه با جوامع دیگر است(طبیبی، ۱۳۷٤: ٤٤).

با توجه به تعاریف ارائه شده هنر خصوصاً هنرهای سنتی می‌تواند یکی از تجلی‌گاه‌های مهم شاخصه‌های فرهنگی و هویتی هر جامعه‌ای باشد؛ چرا که در جریان تولید اثر هنری آداب و رسوم، اعتقادات، زبان و بسیاری دیگر از شاخصه‌ها و مؤلفه‌هایی که در تعاریف فرهنگ و هویت ارائه شد به صورت ناخودآگاه به کار گرفته می‌شود. این ویژگی در مورد فرش دست‌باف دو چندان است؛ زیرا فرش‌بافی، هنری بومی‌است و قدمتی چند هزار ساله دارد و در فرآیندی طبیعی نقوش آن سینه به سینه از نسل‌های گذشته به نسل جدید منتقل شده است.

به عبارت دیگر، فرش دست‌باف که زندگی و حیات اقوام مختلف ایرانی در تار و پود آن تنیده شده است به خوبی توانسته است همچون یک پرچم و نماد، کارکرد هویتی داشته باشد و بیان‌کنندهٔ آیین‌ها، رسوم، داستان‌ها و حکایت‌های بومی و اساطیری و در یک کلام واجد فرهنگ غنی اقوام مختلف باشد و این سرمایه‌های غنی فرهنگی را از خطر فراموش شدن و دفن شدن در تاریخ برهاند و در طول قرن‌ها سینه به سینه و نسل به نسل منتقل نماید. از نگاهی دیگر فرش همچون رسانه‌ای تصویری می‌تواند مفاهیم ژرف و عمیق فرهنگی و هویتی اقوام ایرانی را هم در بُعد زمان زنده، پویا و

گویا نگه دارد و به سندی تاریخی برای ارائه به نسل‌های آینده تبدیل کند و نیز می‌تواند در بُعد مکان به اقصی نقاط جهان سفر کند و همچون سفیری زنده و سخنگو قصه‌ها، داستان‌ها، حکایت‌ها، باورها، آیین‌ها، جشن‌ها و تمامی صفات بازر و مانای اقوام ایرانی را در گوشه گوشهٔ جهان بازگو کند.

این فرآیند حفظ و نگهداری و انتقال آیین‌ها، رسوم، باورها و ارزش‌ها در بستر فرش فرآیندی عامدانه و ارادی و مبتنی بر سعی و تلاشی خودآگاهانه نبوده و نیست. چنانکه ستاری می‌نویسد: «هویت فرهنگی واقعیتی است که در ژرفای روح و جان ملت و قومی ریشه دوانده است و از چنان ثباتی برخوردار است که گویی خلق و خوی مردم یا طبیعت ثانوی ایشان شده است»(ستاری ،۱۳۸۳ :۱۰۵).

معرفی جغرافیا

«سیستان جلگه‌ای وسیع و حاصلخیز است در پیرامون دریاچهٔ هامون. در سدهٔ ۱۱ه.ق مرزهای سیستان از کشمیر تا کرانهٔ دریای هند و مرز باختری تا کرمان و مرز شمالی‌اش اسفزار و مرز جنوبی آن سند بوده است سیستان تا سال ۱۲۸۷ قمری و ۱۸۷۰میلادی شامل بلوچستان و بخش مهمی از افغانستان تا حدود هرات و شمال تا کنار دریا در جنوب بوده است»(کیانی، ۱۳۷٤: ۳٤۲). «امروزه سیستان جزء استان سیستان و بلوچستان است. از شمال به مرز افغانستان و استان خراسان، از جنوب به بلوچستان، از شرق به افغانستان و پاکستان و از غرب به کویر و کرمان می‌پیوندد طول آن حداکثر ۲۰۰ و عرض آن ۷۰ کیلومتر است در آثار قدیم زابل نام منطقه‌ی سیستان است»(حصوری، ۱۳۷۱: ٦). «نام سیستان در کتیبه‌های هخامنشی به (زرنگ) آمده [است]»(سیدسجادی،۱۳۸۲: ۱۵). نام دیگر این سرزمین، ولایت نیمروز بوده است. با مهاجرت سکاها نام منطقهٔ زرنگ به سیستان تغییر کرد که بنا به نظر حصوری سکستانه (SAKASTANA) است(حصوری، ۱۳۷۱: ۲).

مختصری از تاریخ دست‌بافته‌های سیستان

مهاجرت سکاها در قرن دوم میلادی به این سرزمین حکایت از غنی بودن فرهنگ آن

دارد. این قوم همان‌گونه که نام سیستان را تغییر دادند بافته‌های منطقه را نیز تحت تأثیر هنر خود درآوردند. حصوری معتقد است: «این قوم از قرن پنجم قالی و گلیم می‌بافتند و نمد تولید می‌کردند»(حصوری، ۱۳۷۱: ۳). در فرش سیستان طرح‌هایی از بافته‌های سکایی و سیستانی وجود دارد و نخستین طرح نقش کهن سکایی بر بافته‌های کشف شده در پازیریک است. نگارهٔ انسانی این بافته در دو سوی آتشدانی تصویر شده است(تصویر۱). همچنین در کاوش‌های باستان‌شناسی شهر سوخته تصویری بازسازی شده است که مراحل نخ‌ریسی و دار فرشی را نشان می‌دهد که اشاره به سنت کهن بافندگی در این منطقه دارد(تصویر۲).

تصویر ۱. نقش کهن سکایی بر بافته‌های کشف شده در پازیریک (حصوری، ۱۳۷۱: ۸۷)

تصویر ۲. زندگی روزمره در شهر سوخته، بازسازی شده بر اساس یافته‌های باستانی
(سیدسجادی، ۱۳۸۸: طرح از ماریانی)

در نخستین نوشته‌های اسلامی، سیستان دارای بهترین بافته‌های ابریشمی و پشمی توصیف شده است. حملات مغول، تیموریان و ترکان و تغییر شرایط جوی از عواملی بوده‌اند که از تولیدات بافندگی سیستان اطلاع کافی نداشته باشیم. «ظاهراً تا اوایل قرن بیستم گلیم و قالی و پلاس و اندکی بافته‌های ابریشمی در سیستان به روش و مطابق سنت‌ها و نقشه‌های سیستانی آن هم توسط جمعی کوچک تولید می‌شده است. اما در اوایل این قرن سیستانیان به کلی راه و رسم قدیمی را رها کرده و راه رسم بلوچ‌ها را پذیرفتند تنها نقشه‌های آنان و اندکی از رنگ‌های قدیمی بازمانده است. ... نمونه‌های قدیمی حداکثر متعلق به اوایل قرن چهاردهم هجری هستند و از میان بافته‌های این قرن تنها یک گلیم وجود دارد که به احتمال قوی سیستانی است»(حصوری، ۱۳۷۱: ٤).

«از قالی‌های سیستان در ردیف بهترین بافته‌های ایران مثلاً قالی طبری، از گلیم آن در ردیف بافته‌های جهرم سخن رفته است. برخی از مراکز بافندگی دارای شهرت جهانی بوده مثل داور و صالقان. عمدهٔ مردم این شهرها بافنده بوده‌اند یا در حرفه‌های جنبی قالی‌بافی به کار می‌پرداخته‌اند»(همان، ۹). بافته‌های سیستانی شامل قالی، چنته، قالیچه، جوال، خورجین، گلیم و یا سوزن‌دوزی فراوان است، اما بیشترین دست‌بافته‌های سیستانی قالی است.

ویژگی‌های قالی‌های سیستان

تولید قالی و قالیچه بیشتر در سیستان و گلیم و پلاس بیشتر در بلوچستان تولید می‌شود. در بیشتر منابع کل دست‌بافته‌های این منطقه به نام بلوچ معرفی می‌شوند(شهربابکی،۱۳۹۳: ٤٤ و ٤٥). گره قالی‌های سیستان در ابتدا ترکی (سکایی) بود و بعدها تبدیل به گره فارسی شد. به نظر حصوری به دلیل علاقهٔ سکاها به رنگ زرد، آبی و قرمز بافته‌های سیستان نیز متأثر از این ویژگی‌اند(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۷). امروزه فرش با زمینهٔ لاکی بافته می‌شود علاوه بر آن رنگ‌های خاکی، سفید، طیف رنگ روشن و رنگ شتری در فرش سیستان وجود دارد. در گذشته، در فرش سیستان بیشتر از رنگ گیاهی استفاده می‌شد. قالی‌های سیستان دو پوده‌اند. نخ پرز و تار و پود پشم بود و اکنون از تار پنبه‌ای نیز استفاده می‌شود، خامه از جنس پشم و در مواردی کرک شتر است.

نقش‌مایه‌های ریز در قالی، گلیم و سوزن‌دوزی سیستان دیده می‌شود. نقش‌هایی مانند گلدان با تنوع فراوان، نقوش سجاده‌ای، نقوشی که نشان قومی است مانند چند ضلعی‌هایی که در آن‌ها شکل‌هایی مهر مانند دیده می‌شود. انواع نقشه‌های خشتی، قابقابی، شکارگاه، ده‌مرده، بازوبندی و نقشه‌های لچک و ترنج در بافته‌های جدید دیده می‌شود. دار بافندگی افقی به دار عمودی فلزی تغییر یافته است. گره با دست زده می‌شود. از موی بز برای کناره‌پیچ استفاده می‌شود. قالی سیستانی قدیم گلیمک‌های پهن داشت و هنوز گلیمک سیستانی پهن‌تر از بلوچی است. گاه گلیمک سیستانی رنگی است و این ویژگی بافته‌های سیستانی است به ویژه وقتی نقش داشته باشد. در برخی از بافته‌های قدیم سیستان ریشه بسیار بلند بود. قالی سیستان پرداخت ماهرانه دارد، بافت یکدست از دیگر ویژگی‌های آن است.

تعداد نقش‌مایه‌های مشترک بین قالی بلوچی و سگزی (سیستانی) بسیار زیاد است، اما هرکدام نقش‌هایی دارند که دیگری ندارد. نقش چهرهٔ انسان ویژهٔ قالی سیستان است و بلوچ‌ها نقش انسان را به صورت تجریدی (آدمک) درمی‌آورند یا به ندرت از نقش انسان استفاده می‌کنند یا با تمام اندام تصویر می‌کنند، در حالی‌که سیستانیان تنها چهره و سر و گردن را به کار می‌برند. بلوچ‌ها بیشتر چهرهٔ مرد می‌بافند(حصوری، ۱۳۷۱: ٤٦).

تصویر زن و مرد در سایر هنرهای منطقه

در آثار تاریخی شهر سوخته «پیکره‌های انسانی از دو گروه مذکر و مؤنث تشکیل می‌شوند پیکره‌های مختلف زنان در شکل مختلف نشسته با شکم تقریباً برآمده و پاهای دراز، ایستاده، بدون تزیینات و گاهی با بچه‌ای در بغل و یا بسته به پشت دیده می‌شوند»(سیدسجادی،۱۳۸۲: ٤). «پیکرهٔ مردان بیشتر از نوع ایستاده است. دست‌های باز یا آویخته این مردان و عضلات برجستهٔ آنان جالب به نظر می‌رسند با آنکه مردان شهر سوخته در ردهٔ مردان نسبتاً کوتاه قد طبقه‌بندی شده‌اند اما پیکره‌های مردان بدن‌هایی عضلانی و قوی را نشان می‌دهند. یک نمونهٔ جالب و بسیار نادر در میان پیکرهٔ مردان پیکر مردی بلند قامت است که ردایی یکنواخت و بلند در بردارد و سر خود را تقریباً داخل گردن فرو برده و ظاهری روحانی و معنوی به خود داده

است»(همان، ٤٠). سیدسجادی معتقد است بیشتر پیکره‌های انسانی تجریدی و استعاره‌ای هستند. در دسته‌بندی نقوش یافته شده در تمدن سیستان پیکرک‌ها و نقاشی‌های دیواری با عامل انسانی در جدول ۱ مشاهده می‌شود.

جدول۱. پیکرک‌های انسانی و نقاشی‌های یافته شده در تمدن سیستان (نویسندگان)

پیکرک	زن نشسته (سیدسجادی، ۱۳۸۲)	پیکرهٔ گلی کاهن(همان)	زن ایستاده با تزیینات (همان)	پیکرهٔ گلی مرد(همان)	بازسازی تندیس سنگی زن ساری‌پوش (همان، ۱۱۱)
نقوش دیواری	نوازندهٔ فلوت (همان، ۱۲۹)	نقش سر یک مرد (همان، ۱۲۹)	نقش سر ایزد (همان، ۱۲۷)	سر یک مرد یرانی (همان، ۱۲۹)	شاه و ملکه (همان، ۱۲۷)

از دورهٔ تمدن کهن نقش زن در کنار مرد بر روی مُهری از شوش یافت شده است(تصویر۳). شاید «به نوعی ازدواج مقدس مرتبط باشد، مرد دست خود را بر روی شانه زن قرار داده است و هر دو دست چپ یکدیگر را گرفته‌اند»(مصباح اردکانی و دادور، ۱۳۸۷: ۱۷۲). روی مُهر دیگری زن لباس چین‌دار هخامنشی به تن دارد و مرد یک دست در کمر و دست دیگر را روی شانه زن گذاشته است. زن با نگاه خیره به مرد، دست در شانهٔ مرد گذاشته است(تصویر٤). احتمال دارد این دو در مراسمی مانند رقص باشند(افخمی و زینی‌زاده جدی، تقی و حسینی‌نیا، ۱۳۹۷: ٥٤٣). نقش مُهر دیگری در آکسفورد، مرد ایرانی با لباس سوارکاری و باشلق روی چهارپایه‌ای نشسته و در مقابل وی زنی با لباسی دیگر جام به دست در حال پذیرایی است. حالت پوشش این زن و مرد شبیه نگاره‌های هخامنشی است (کخ، ۱۳۸٦: ۱۹٤) (تصویر٥). در نقش

جعبهٔ خزانهٔ جیحون مرد آلت موسیقی در دست دارد و زن در حال رقصیدن است (تصویر٦).

(شمارهٔ تصاویر از راست به چپ)

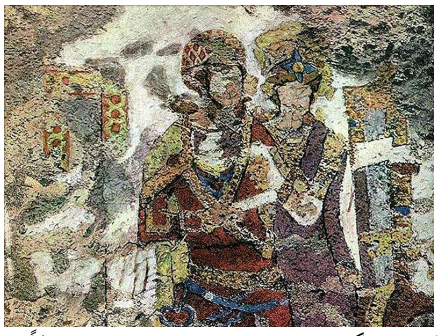
تصویر۳. زن در کنار مرد بر روی مُهر شوش (مصباح اردکانی و دادور، ۱۳۸۷: ۱۷۲)

تصویر٤. یک روی مُهر با نقش زن و مرد ایرانی با لباس چین‌دار هخامنشی (کخ، ١٣٨٦: ٢٩٧)

تصویر ۵. زن روی یک مُهر درحال پذیرایی از یک‌مرد، محل نگهداری موزهٔ اشمولین (همان، ۲۸۵)

تصویر٦: نقش زن و مرد روی جعبه از خزانهٔ جیحون، موزهٔ بریتانیا

با حضور هنر هلنیستی در ایران تصاویر زن در کنار مردان نقش شد. به نظر یارشاطر، ازدواج برخی شاهان سلوکی با شاه‌دخت‌های ایرانی و آمیزش و پیوند خانوادگی نیز بر هنرآفرینی در این دیار تأثیر گذاشته است(یارشاطر، ۱۳۷۷: ٣٤). «در نقاشی که شاه و شهبانو را نشان می‌دهد کوشیده شده است اندام بانو شاه حرکت و میل خاصی را نشان دهد و ظرافت‌های زنانه را کاملاً آشکار سازد(تصویر۷). سر شاه نیم‌رخ و تنه‌ی او تمام‌رخ نقش شده است و این بازگشتی به سنت‌های خاوری ایران است» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰: ۱۱۵)



تصویر۷ (الف). دیوارنگارهٔ شاه و شهبانو کوه خواجه احتمالاً سدهٔ اول میلادی

(سید سجادی، ۱۳۸۲: ۱۲۷)

تصویر ۷ (ب). طراحی خطی از دیوارنگارهٔ شاه و شهبانو کوه خواجه (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰: ۱۱۵)

مروری بر نقوش انسانی در قالیچه‌های تصویری سیستان

قالی‌ها و قالیچه‌های تصویری، بخش نسبتاً بزرگ و قابل توجهی از قالی‌های دورهٔ قاجار را تشکیل می‌دهند. در فرش‌های این دوره، شاهد ظهور نوع خاصی از طرح و به نوعی کاربری جدیدی برای قالی دست‌باف هستیم. قالی‌های تصویری قالی‌هایی هستند که به جای نقش، نگارهای سنتی معمول، پرداختن به نقش و تصویر انسان و گاه حیوانات و جانوران در مقیاس و ابعادی غیر مرسوم و خارج از عرف را موضوع کار خود قرار داده‌اند(تناولی، ١٣٦٨: ٧). در طرح این‌گونه از قالی‌ها به جای پرداختن به نقوش اسلیمی و ختایی رایج و متعارف که رویکردی انتزاعی تجریدی دارند، تصاویر انسانی و جانوری و منظره‌های طبیعی واقع‌گرایانه در مقیاسی بزرگ مورد استفاده قرار گرفته است. تصاویری که بخش زیادی از متن قالی و گاه حتی بخش‌هایی از حاشیه را به خود اختصاص داده است.

همانطور که پیشتر اشاره شد به واسطهٔ تفاوت‌های فرهنگی و حساسیت‌های مذهبی و همچنین قدمت و تاریخچهٔ حضور بلوچ‌ها در استان سیستان و بلوچستان قالیچه‌های تصویری این منطقه غالباً از تولیدات سیستانیان است. برای هرکدام از این قالیچه‌ها می‌توان دلایل مختلفی مبنی بر سیستانی بودن آن‌ها ارائه داد مثلاً در قالیچهٔ حضرت مریم و مسیح (قالیچهٔ شمارهٔ ۹) علاوه بر استفاده از رنگ‌های زرد، سبز، سفید و قهوه‌ای روشن که در رنگ‌بندی قالی‌های بلوچ نمود و ظهوری ندارد (باید توجه داشت

که بلوچ‌ها از نظر فرهنگ مذهبی اهل تسنن‌اند)، عموماً تصاویر واقعی انسانی را بر فرش نقش نمی‌کنند و تصاویر و پیکره‌های انسانی را به صورت انتزاعی و در ابعاد کوچکتر بر روی فرش می‌بافند. همچنین انتخاب موضوعی از دین مسیحیت برای بافت نیز، احتمال سیستانی بودن این قالیچه را دو چندان می‌کند؛ چراکه ارتباط سیستانیان با مردم کرمان به‌دلیل هم‌زبانی و مذهب مشترک قدیمی‌تر و محکم‌تر است، لذا اقتباس این طرح از طرح‌های تصویری و کوبلن‌بافی‌های کرمان بعید به نظر نمی‌رسد.

همچنین نمونهٔ دیگر قالیچهٔ شمارهٔ ٦ با موضوع نیم‌تنهٔ زن است، استفاده از رنگ‌های روشن (مانند سفید، آبی روشن، سبز کم‌رنگ و صورتی و صورتی کم‌رنگ)، استفاده از نوعی گلدانی قدیم سیستانی در زمینه و متن قالیچه، ما را به سمت و سوی اصالت سیستانی این قالیچه رهنمون می‌کند. گذشته از این بعید به نظر می‌رسد بلوچ‌ها به سبب فرهنگ و هویت قومی خود، چهرهٔ زنی عریان را بافته باشند. پرداخت و بررسی عمیق و تحلیلی این شباهت‌ها، تفاوت‌ها و چالش‌ها پژوهش جداگانه‌ای را طلب می‌کند، لذا در ادامه به معرفی اجمالی قالیچه‌هایی که پیکره‌های زنانه و مردانه را دست‌مایهٔ خود قرار داده‌اند می‌پردازیم. در جدول شمارهٔ ٢ در خصوص تفکیک موضوعات، جانمایی پیکره و شیوهٔ ترکیب‌بندی تصاویر و همچنین تعداد پیکره‌های زنانه و مردانه در هر قالیچه اطلاعاتی ارائه شود.

با توجه به جدول شمارهٔ ٢، تنها در ٣ قالیچه (شمارهٔ ١، ٢ و٣) صرفاً از پیکرهٔ مرد استفاده شده است که می‌تواند به دلیل موضوع خاص قالیچه‌ها (شکار – خان و ملازمان) باشد. همچنین در قالیچه‌های شمارهٔ ٤ تا ٧ تنها پیکره‌های زنانه نقش شده‌اند که تنوع موضوعی خوبی دارند. به ویژه قالیچهٔ ایراندخت و پوراندخت (شمارهٔ ٥) و قالیچهٔ بزم زنانه (شمارهٔ ٧) که از نظر موضوع و ترکیب‌بندی نمونه‌ای کمیاب و منحصر به فرد در قالیچه‌های تصویری ایران به شمار می‌آیند، اما قالیچهٔ شمارهٔ ٦ ممکن است به واسطهٔ هم‌جواری جغرافیایی، از نمونه‌های بافته شده در کرمان اقتباس و الگوبرداری شده باشد و بر اساس هویت تصویری منطقه تطابق یافته و در زمینه‌ای که با تکرار و تکثیر نقش‌مایه‌های بومی و اصیل قالی سیستان تزیین شده، قرار گرفته است.

جدول ۲. جانمایی، ترکیب‌بندی و تعداد پیکره‌های زنانه و مردانه در قالیچه‌های تصویری سیستان

(منبع: نویسندگان)

شمارهٔ قالیچه‌ها	قالیچه‌ها	منبع تصویر	موضوع	تعداد پیکره‌ها		جانمایی پیکره	شیوهٔ قرارگیری و ترکیب‌بندی	توضیحات
				مرد	زن			
۱		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۲۵)	شکار	۱	–	در متن فرش	در مرکز و اختصاص کل متن به تصویر	با توجه به موضوع طرح، تنها از پیکره‌های مرد در نقش‌پردازی استفاده شده است
۲		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۶)	شکار	۵	–	در متن فرش	به صورت منتشر در متن فرش و دارای ترکیب‌بندی سه تایی در طول فرش	با وجود اینکه در ترکیب‌بندی از حالت منتشر و سیال استفاده شده است، اما همچنان می‌توان همان تقسیم‌بندی سه‌گانه را در متن فرش مشاهده کرد. لباس‌ها و شیوهٔ طراحی متأثر از نسخه‌های نگارگری‌است

۳		(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۶۹)	خان و ملازمان	۱۰	–	در متن فرش	به صورت سه ردیف در طول فرش به صورت منظم و منتشر در کل متن	با تغییر و جابه‌جایی در رنگ لباس‌ها در محور عمودی و عرضی باعث گردش و پویایی بیشتر تصویر شده است.
٤		(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۶۳)	زنان	–	۹	در متن فرش	به صورت سه ردیف در طول فرش و به صورت منظم و منتشر در کل متن	فرم پوشش و آذین لباس‌ها واجد ویژگی‌های بومی است. به منظور گریز از یکنواختی فرم قرار گرفتن دست‌ها در هر سه ردیف متفاوت است که به جذابیت طرح افزوده است
٥		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۲)	پوران‌دخت- ایران‌دخت	–	۸	در متن فرش	به صورت سه ردیف در طول فرش و به صورت منظم و منتشر در کل متن	به منظور گریز از یکنواختی، در بخش بالا و پایین از جابه‌جایی فرم‌ها استفاده شده است

٦		(تناولی، ۱۳٦۸: ۲۸۷)	تک چهرهٔ زن	-	۱	در متن فرش	قرارگیری در فضای بصری ترنج	متأثر از قالیچه‌های تصویری نقش زنان کرمان است اما نقش‌مایهٔ تکرارشونده در متن قالیچه از نقوش کهن و از سنت فرش‌بافی سیستان وام گرفته شده است.
۷		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۳)	بزم زنانه	-	۱۲	در متن فرش	به صورت سه ردیف در طول فرش و منتشر در کل متن	به واسطهٔ موضوع و شیوه ترکیب‌بندی پیکره‌ها از نمونه‌های منحصر به فرد در بین قالیچه‌های تصویری سیستان است. تصویر بیانگر بزمی زنانه است و گویی دو تن از زنان در حال نوازندگی‌اند

۸		(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۲۱)	خسرو و شیرین	۱	۱	در متن فرش	به صورت سه ردیف در طول فرش و منتشر در کل متن	به غیر از شخصیت خسرو و شیرین سایر شخصیت‌ها از نظر جنسیت قابل شناسایی نیستند و به استناد نمونه‌های تصویری مشابه، اینکه سایر پیکره‌ها همگی مرد یا همگی زن باشند چندان صحیح نیست
۹		(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۴۱)	حضرت مریم و مسیح	۶	۶	در متن فرش	به صورت سه ردیف در طول فرش و انتشار منظم در کل متن	به واسطهٔ انتخاب رنگ‌های روشن و خصوصاً انتخاب موضوع بعید به نظر می‌رسد بافت بلوچ‌ها باشد. مریم و مسیح شش بار در متن قالیچه تکرار شده‌اند که به‌منظور جلوگیری از یکنواختی بصری دو تصویر وسط معکوس بافته شده است تا با نمونه‌های بالا و پایین فرش متفاوت باشد

۱۰		(تناولی، ۱۳۶۸: ۲۶۵)	زنان و مردان	۵	۱۰	در متن فرش	به صورت سه ردیف در طول فرش و انتشار منظم در کل متن	این قالیچه از نظر شیوهٔ بازنمایی و چیدمان و جانمایی زنان و مردان نمونه‌ای خاص به حساب می‌آید زنان دست راست به کمر زده‌اند و خالی صلیب‌گونه بین دو ابرو و موی بافته شده در دو سمت صورت دارند و مردان دست چپ به کمر زده‌اند و سبیل بر صورت دارند. وجود پیکره‌های کوچکتر در فواصل پیکره‌های بزرگ نیز قابل توجه است

۱۱		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۲۷)	زندگی روزمره	۲	۱	در متن فرش	در مرکز متن	قالیچه عمودی بافته شده، اما ساختار طرح و نقش آن افقی است که از این حیث نمونه‌ای خاص به شمار می‌آید. هرچند تصاویر بزرگتر در جهت افقی ترسیم شده‌اند اما در دید عمودی به قالیچه نیز نقش‌پردازی‌هایی صورت گرفته است. زنی بروی شتر نشسته است که گویی گلیمی را به مخاطب نشان می‌دهد. که جملگی بر خاص بودن این قالیچه صحه می‌گذارند.
۱۲		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳٤)	خسرو و شیرین	۲	۲	در متن فرش	دو ردیف عرضی و معکوس منتشر در کل متن	به وضوح می‌توان لباس بومی سیستانی با تزیینات خاص آن، را بر تن خسرو و شیرین مشاهده کرد. ترکیب و حالت پیکره‌ها یادآور دیوارنگارهٔ شاه و شهبانو کوه خواجه است و به منظور گریز از یکنواختی، تصویر معکوس تکرار شده است

۱۳		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۵)	خواجه حافظ	۲	۲	در متن فرش	دو ردیف در طول فرش و به صورت منظم و معکوس منتشر در کل متن	لباس‌ها و فرم ایستادن پیکره‌ها متأثر از پیکره‌نگاری‌های قاجار است(تصویر۱٤) و متن قالیچه یادآور مجلسی تغزلی از اشعار حافظ است. در حاشیه حیوانات به شکل هندسی تصویر شده‌اند که از نظر سبک طراحی متفاوت با متن است
١٤		(حصوری، ۱۳۷۱: ١٦٩)	خواجه حافظ	٦	٦	در متن فرش	سه ردیف در طول فرش و به صورت منظم و منتشر در کل متن	با وجود تکراری بودن تصاویر با استفاده از بافت معکوس و تغییر در فرم قرار گرفتن پیکره‌ها و چرخش غیر یکنواخت رنگ باعث پویایی متن فرش شده است. پیکرهٔ زن و دو پیکرهٔ مرد نیز به صورت نصفه بافته شده است.

١٥		(حصوری، ١٣٧١: ١٧٠)	خواجه حافظ	٢	٤	در متن فرش	دو ردیف در طول فرش و به صورت منظم منتشر در کل متن	متن فرش یادآور پیکره‌نگاری‌های دورهٔ قاجار(تصویر١٤) و فضای تغزلی اشعار حافظ است که گویی تفرجگاهی را تصویر کرده است. در لایهٔ زیرین تصاویر اصلی، با یک متن شبه شکارگاهی روبه‌روییم، سوارانی بر اسب و جانورانی در حال جست و گریز. به نظر می‌رسد بافندهٔ قالیچهٔ شمارهٔ ١٣ از طرح این قالیچه الگو گرفته باشد.

١٦		(حصوری، ۱۳۷۱: ۱٤۸)	هوشنگ‌شاه	۱	۱۰	در متن فرش و حاشیه‌ها	در مرکز و اختصاص کل متن به تصویر	از نمونه‌های نادر و خاص قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی و قالیچه‌های نقش شاهی است؛ چرا که هم در متن و هم در حاشیه‌ها از تصاویر زنان استفاده شده است که در سایر قالیچه‌های نقش شاهی چنین کاربرد تصاویر زنانه‌ای دیده نشده است.
نسبت کاربرد پیکره مرد به زن				٤٣	٧٢			

از لحاظ جانمایی، تصاویر انسانی در غالب این قالیچه‌ها در متن فرش تصویر شده‌اند و حاشیه‌ها فاقد تصاویر و پیکره‌های انسانی است و تنها نمونه‌ای که رویکردی متفاوت و منحصر به فرد داشته است قالیچهٔ هوشنگ‌شاهی (قالیچهٔ شمارهٔ ١٦) است که تصاویر انسانی حتی در حاشیه‌های فرش نیز به تصویر کشیده شده است. این قالیچه نه تنها از این بابت خاص و منحصر به فرد است بلکه به دلیل تعدد تصاویر و پیکره‌های زنانهٔ به کار رفته در آن در قیاس با سایر قالیچه‌های هوشنگ‌شاهی متفاوت و ویژه است.

از منظر ترکیب‌بندی و شیوهٔ چیدمان پیکره‌های انسانی در متن به غیر از قالیچه‌های شمارهٔ ١ ، ٦ ، ١١ و ١٦ در سایر نمونه‌ها فرمی از ترکیب‌بندی وجود دارد که به صورت ویژه در منطقهٔ سیستان بسیار پرتکرار است، به نحوی که طول متن عموماً به سه و درمواردی به دو بخش تقسیم شده است و در هر پلان بخشی از تصاویر یا روایت داستانی ارائه شده است. در برخی نمونه‌ها صرفاً به تکرار و تکثیر یک تصویر انسانی

پرداخته شده است که به منظور گریز از یکنواختی و ایجاد پویایی، تغییرات و جابه‌جایی‌هایی در رنگ لباس‌ها (قالیچهٔ ۳ و۸) یا شیوهٔ قرار گرفتن دست‌ها (قالیچهٔ ٤ و ۱۰) و یا ترتیب قرار گرفتن فرم‌ها (قالیچهٔ ۵) صورت پذیرفته است.

در جدول ۳ به بررسی ساختارهای جانمایی پیکره‌ها در متن قالیچه‌ها پرداخته‌ایم و بدین منظور تقسیمات عمودی و افقی موجود در متن قالیچه‌ها را ملاک تفکیک و دسته‌بندی قرار داده‌ایم. به واسطهٔ اینکه در نام‌گذاری ساختارهای فرش ایرانی و به ویژه در فرش‌های روستایی و عشایری با ساختارهایی مانند سه ترنجی، پنج ترنجی و یا سه حوضی و پنج حوضی روبه‌روییم که ملاک تقسیم و شمارش بر اساس فضاهای موجود در طول متن فرش است، در این دسته‌بندی نیز تقسیمات طول فرش را به مثابه تقسیمات، فضاها و ساختارهای اصلی در نظر گرفته و نام‌گذاری کرده‌ایم و تقسیمات عرضی انجام شده ذیل هر ساختار طولی را به مثابه مدل‌ها و الگوهای فرعی همان ساختار اصلی دسته‌بندی کرده‌ایم.

بر این اساس ۵ ساختار کلی برای جانمایی تصاویر وجود دارد:

۱. ۹ قالیچه دارای ساختار شمارهٔ ۱ (تقسیم متن فرش به سه قسمت) هستند که بیشترین فراوانی را دارد
۲. ۳ قالیچه (با تقسیم طول متن فرش به دو قسمت) دارای ساختار شمارهٔ ۲ هستند
۳. و سه ساختار دیگر (استفاده از کل متن به صورت واحد، قرارگیری تصویر در فضای ترنج، تقسیم عرض متن فرش به دو قسمت) مجموعاً دارای ٤ نمونه‌اند.

لذا می‌توان گفت تقسیمات ۳ و ۲ قسمتی در متن قالیچه‌های تصویری رایج‌ترین الگو و ساختار برای بازنمایی و ترکیب‌بندی پیکره‌ها در قالیچه‌های تصویری سیستان هستند

همانطور که در جدول شمارهٔ ۳ می‌بینیم ساختارهای اصلی شمارهٔ ۱ و ۲، دارای مدل‌ها و الگوهای متفاوتی‌اند که بر اساس تقسیمات عرضی هر فضا شکل گرفته‌اند، اما در کل زیر مجموعهٔ ساختار اصلی‌اند. در حقیقت آن بخش از داستان که اهمیت بیشتری دارد و روایت حول آن بخش از داستان یا شخصیت بازگو می‌شود در تقسیمات عرضی فضای بیشتری را به خود اختصاص داده است. ساختارهای شمارهٔ ۳

و ٤ نمونه‌هایی هستند که در سایر مناطق نیز یافت می‌شوند که در قالیچه‌های تصویری سیستان چندان مورد استقبال قرار نگرفته است.

جدول۳. جانمایی پیکره‌ها در متن قالیچه‌ها بر اساس ساختار اصلی و فرعی (منبع نگارندگان)

ساختار اصلی بر اساس تقسیم طول متن فرش	مدل‌ها و الگوهای فرعی بر اساس تقسیمات عرضی متن فرش	تعداد نمونه
۱- تقسیم طول متن فرش به سه قسمت	طرح ۱ طرح ۲ طرح۳ طرح٤	۹ نمونه قالیچه‌های شمارهٔ ۲- ۳ - ٤ ٥ – ۷ – ۸ ۹ – ۱۰ – ۱٤
۲- تقسیم طول متن فرش به دو قسمت	طرح ۱ طرح ۲	۳ نمونه قالیچه‌های شمارهٔ ۱۲ – ۱۳ و ۱۵
۳- استفاده از کل متن به صورت واحد	ساختار فرعی ندارد	۲ نمونه قالیچه‌های شمارهٔ ۱ و ۱٦

٤- قرارگیری تصویر در فضای ترنج	 ساختار فرعی ندارد	۱ نمونه قالیچهٔ شمارهٔ ٦
٥- تقسیم عرض متن فرش به دو قسمت	 ساختار فرعی ندارد	۱ نمونه قالیچهٔ شمارهٔ ۱۱

یکی از خلاقانه‌ترین و خاص‌ترین ترکیب‌بندی‌های قالیچه‌های تصویری را در قالیچهٔ شمارهٔ ۱۱ (ساختار ۵) مشاهده می‌کنیم. در حالی‌که تقسیم در عرض متن انجام شده و فضای متن عمودی است در نقش‌پردازی، از کادر عمودی و کادر افقی هم‌زمان استفاده شده است و چندان درگیر قالب‌های رایج و نمونه‌ها و الگوهای در دسترس خود نبوده و بافنده تنها با تکیه بر عنصر خلاقیت نقش‌پردازی و ترکیب‌بندی کرده است.

تعداد تصاویر زنانه به نسبت تصاویر مردانه ۷۲ به ٤۳ تصویر است (به منظور صحت در شمارش پیکره‌های زنانه و مردانه در قالیچهٔ شمارهٔ ۸ از آنجا که به جز شخصیت خسرو و شیرین، سایر پیکره‌های قالیچه از نظر جنسیت، به هیچ وجه قابل شناسایی نیستند در شمارش محاسبه نشدند) که در نوع خود ویژه و حائز اهمیت است حضور پر رنگ تصاویر و پیکره‌های زنانه (که حتی در طرح قالی‌های هوشنگ‌شاهی نیز شاهد حضور متعدد تصویر زنانه بودیم) نشان‌دهندهٔ اهمیت، جایگاه و نقش ویژهٔ زنان در جامعهٔ سیستان است و مشخصاً می‌تواند متأثر از فرهنگ تصویری و سابقهٔ تاریخی سیستان در کاربرد و استفاده از تصاویر زنانه باشد.

با مرور مجدد تصاویر جدول ۱ و همچنین تصاویر ٦ و ۷ (الف و ب) می‌توان بیان کرد که این گستردگی و تنوع حضور پیکره‌های زنانه در قالیچه‌های تصویری سیستان متأثر و ملهم از سابقهٔ تصویری، هنری و فرهنگی منطقه است، کما اینکه با مقایسه‌ای ساده می‌توان به شباهت‌های تصویر ۷ (الف) و قالیچهٔ شمارهٔ ۱۲ پی برد. نحوهٔ استقرار و ترکیب پیکره‌های خسرو و شیرین در قالیچهٔ شمارهٔ ۱۲ یادآور دیوارنگارهٔ شاه و شهبانو کوه خواجه است(تصویر۷ الف و ب).

لذا می‌توان گفت وجود فرهنگ تصویرگری پیکرهٔ انسانی در سابقهٔ تاریخی و هویتی منطقه، به وضوح در قالیچه‌های تصویری بافت سیستان تأثیرگذار بوده است. همانطور که در جدول شمارهٔ ۱، تصویر ۱ و تصاویر ۳ تا ٦ مشاهده می‌شود تعدد پیکرک‌ها و دیوارنگاره‌های زنان، از نظر تعداد برابر و حتی بیشتر از تصاویر و پیکرک‌های مردانه است که نشان از ارزش و جایگاه زنان و تأثیرگذاری آنان در مناسبات اجتماعی آن دوره تاریخی است. حال همین رویکرد و حضور پررنگ و پرتعداد تصاویر زنانه را در قالیچه‌های تصویری سیستان نیز مشاهده می‌کنیم. این حضور مستمر و پرتعداد تصاویر زنانه تا آنجاست که حتی در قالیچهٔ نقش شاهی(قالیچه هوشنگ‌شاهی، شمارهٔ١٦) نیز ۱۰ تصویر زنانه به کار رفته است. اهمیت این موضوع آن هنگام مشخص می‌شود که بدانیم در قالیچه‌های نقش شاهی قاجار با آن تنوع و فراوانی زیاد، به ندرت و بسیار محدود از تصاویر زنانه استفاده شده است. از این حیث این قالیچه، از نمونه‌های خاص قالیچه‌های نقش شاهی به حساب می‌آید.

چنانکه در مبانی نظری تحقیق بیان شد پارسونز فرهنگ را اندیشه‌ها و ارزش‌ها معرفی می‌کند و اولسون فرهنگ را متشکل از ٤ عنصر باورها، ارزش‌ها، هنجارها و تکنولوژی معنا می‌کند(چلپی، ١٣٨٦: ٥٤). بنابراین، می توان نتیجه گرفت ارزش نهفته و باورهای قلبی و هنجارهایی که در جامعهٔ سیستان شکل گرفته است آن‌چنان است که حتی بیشتر از آنکه از پیکره‌های مردانه در فرشبافی و تصویرنگاری بهره ببرند این تصاویر و پیکره‌های زنانه‌اند که بازگوکننده و راوی حکایت‌ها و داستان‌ها هستند و در بازنمایی تصویری جایگاه و نقش دارند و بخشی از هویت فرهنگی آنان به حساب می‌آید.

بنا به تعریف ستاری هویت فرهنگی نمادهای آشکار و پنهانی هستند که مردمان سعی می‌کنند با حفظ و نمایاندن آن‌ها خود را از سایر جوامع باز شناسند(ستاری، ۱۳۸۳: ۱۰۵). نکتهٔ حائز اهمیت این است که در این تعریف گویی حفظ و ارائهٔ مفاهیم هویت و فرهنگ، سعی و تلاشی ارادی و عامدانه است، هر چند چنین سعی و تلاشی نیز محترم و پسندیده است، اما با مرور قالیچه‌های تصویری سیستان می‌توان دریافت این بازگشت به ارزش‌ها، باورها و اندیشه‌ها و بازتاب آن‌ها در قالیچه‌های تصویری چیزی ورای تلاشی عامدانه، ارادی و خودآگانه است و چنین مفاهیمی گویی در درون و ناخودآگاه و ضمیر بافندهٔ سیستانی نهادینه شده است به همین سبب ضمن ارائهٔ مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و هویتی و تاریخی خود، هم خلاقیت در ترکیب‌بندی را مدیریت می‌کند و هم در رنگ‌پردازی و حرکت بصری و گریز از یکنواختی ایده، ابتکار و خلاقیت هنری دارد. به نظر می‌رسد تعریف ارائه شدهٔ ستاری دربارهٔ مفهوم هویت فرهنگی دقیق‌ترین تعریفی است که می‌تواند بازگشت به هویت و فرهنگ تصویری کهن سیستان را توسط بافندگان قالیچه‌های تصویری بازگو کند(برای مرور تعریف هویت فرهنگی مراجعه کنید به: ستاری، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

بنا به نظر حصوری بلوچ‌ها مجالس بزم نمی‌بافند، در حالی‌که سیستانیان مجالس بزمی، به ویژه، از خواجه حافظ بافته‌اند. در سیستان قالیچه‌های تصویری با چهرهٔ زن بافته می‌شود، اما بلوچ‌ها چهرهٔ زن نمی‌بافند. طبق دسته‌بندی حصوری چه در دورهٔ میانه و چه در دورهٔ نو نقش صورت‌بافی در فرش سیستان وجود داشته است. سیستانیان هم چهرهٔ زن و هم چهرهٔ مرد را تصویر می‌کنند و در مواردی تنها چهرهٔ زن را به تصویر می‌کشند، مانند قالی‌هایی که برای یادبود یا یک کار با ارزش و پرده‌ای بافته می‌شود(حصوری، ۱۳۷۱: ٤٧) از ویژگی‌های قالیچه‌های تصویری سیستان می‌توان به رنگ‌های روشن و زنده، خطوط نیمه شکسته و نیمه منحنی در متن فرش، تکرار و تکثیر نقش‌مایه‌ها و پیکره‌ها و ایجاد تغییرات رنگی و فرمی برای گریز از یکنواختی اشاره کرد. در ادامه به منظور شناخت دقیق‌تر جایگاه پیکره‌ها و تصاویر زنانه و مردانه در قالیچه‌های تصویری سیستان سه نمونه از این قالیچه‌ها را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم. همچنین تلاش می‌شود از بُعد موضوع و شیوهٔ بازنمایی و الگوی طرح به کار رفته در آن‌ها بررسی و تحلیل دقیق‌تری ارائه شود.

تحلیل و بررسی قالیچهٔ تصویری با موضوع خسرو و شیرین

خسرو و شیرین منظومه‌ای عاشقانه از شاعر ایرانی، نظامی گنجوی (قرن٦) است. این منظومه داستان خسرو پرویز پادشاه ساسانی و شیرین شاهزادهٔ ارمنی را روایت می‌کند. «پیش از آنکه نظامی خسرو و شیرین را به نظم بکشد، روایت‌هایی از این عشق‌نامه در تاریخ طبری، شاهنامهٔ فردوسی و غررالاخبار ثعالبی آمده است. بن‌مایهٔ این داستان پیش از نظامی وجود داشته، و علاوه بر منابع مکتوب، روایت‌های شفاهی آن نیز در آذربایجان رایج بوده است»(برتلس، ١٣٥٥: ٧٢ و٧٣).

قدیمی‌ترین منبع تاریخی در شرح حال خسرو پرویز پادشاه ساسانی تاریخ طبری است. گزارش طبری در سلطنت هرمز، پدر خسرو و جنگ پدر و پسر با بهرام چوبین، سردار دلاور ایرانی و جنگ و صلح با رومیان، کودکی و آغاز کار خسرو و به حکومت رسیدن شیرویه، تقریباً منطبق با نقل شاهنامه است(اقبالی، ١٣٨٣: ١٢٦). شیرین در روایت‌های تاریخی دو چهرهٔ متضاد دارد: زنی از نژاد شاهزادگان، پاک‌دامن و با خصلت‌های نیک انسانی که همسر خسرو است و کنیزی بی‌مایه که از زنان حرم‌سرای خسرو است. این دوگانگی شخصیت او در تفاوت روایت نظامی و فردوسی دیده می‌شود. در روایت نظامی، شیرین چهرهٔ غالب و زنی پاک‌دامن و از نژاد شاهان است، اما در روایت فردوسی، شیرین زنی از نژاد و طبقهٔ پست اجتماعی، بدنام و بی‌رحم است که مریم، همسر خسرو را می‌کشد(نظامی، ١٣٨٤: ١٥٧-١٥٤؛ فردوسی، ١٣٨٧: ٨/ ٢٧٠-٢٦٦؛ زرین‌کوب، ١٣٧٢: ٩٣). تمرکز روایت نظامی بر عشق خسرو و شیرین است.

شهرت این داستان تا اندازه‌ای است که یکی از عناصر تصویری بر روی سفالینه‌ها، چینی‌ها، بطری‌ها و کوزهٔ قلیان‌ها صحنهٔ دیدار خسرو و شیرین است(راوندی، ١٣٨٢: ٥٤٨) و منشأ الهام در تصویرگری قالیچه‌های ایرانی نیز قرار گرفته است(تناولی، ١٣٦٨: ١١- ١٨). پذیرش و پسند این داستان تا جایی ریشه دوانده بود که بعدها تصویر آناهیتا را بر روی سکه‌های دورهٔ خسرو پرویز، تصویر شیرین می‌پنداشتند(باستانی، ١٣٦٣: ٢٨٠).

قالیچهٔ شمارهٔ ۱۲. قالیچهٔ تصویری با موضوع بزم خسرو و شیرین (حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳٤)

در فرش‌بافی مناطق متعددی از جمله فراهان، لیلیان و تبریز صحنهٔ آبتنی شیرین بر قالی بافته شده است، اما روایت بزم خسرو شیرین کمتر مورد توجه قالیبافان قرار گرفته است. از این‌رو، این قالیچهٔ تصویری خسرو و شیرین بافت زابل (حدود ۱۳۲۰) از نمونه‌های کمیاب این مجلس به شمار می‌آید. قالیچه تمام پشم است و رنگرزی گیاهی دارد. خسرو و شیرین در این قالیچه پوششی به سبک زنان و مردان بومی منطقه دارند. در این فرش صحنهٔ بزم خسرو و شیرین نشان داده شده است که به صورت دو واگیرهٔ تکرار شونده و معکوس در متن فرش دیده می‌شود. حاشیهٔ فرش سه واگیرهٔ تکرار شونده به شکل قاب دارد و دو حاشیهٔ کوچک دیگر با نگاره‌های تکرار شونده بافته شده است، که چه از نظر رنگ‌بندی و چه از نظر موتیف‌های هندسی دارای شاخصه‌ها و هویت قالی‌بافی سیستان است. در جدول شمارهٔ ٤ نحوهٔ قرارگیری و ترکیب‌بندی پیکره‌ها و عناصر بصری در قالیچه به صورت طرح و نمای کلی ارائه شده است.

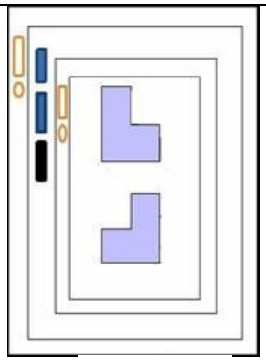
در بررسی نگاره‌های مصورسازی کتب ادبی، این قالیچه مشابهت مفهومی، شکلی و ساختاری با دو نگاره از *خمسهٔ شاه طهماسبی* مکتب تبریز دارد. نگارهٔ اول (تصویر۹) مجلس بزم خسرو و شیرین و به قلم آقا میرک (۹٤٦–۹٤۸ هـق) است و در نگارهٔ دوم (تصویر۱۰) مجلس ازدواج خسرو وشیرین است که به قلم بهزاد (۹۳۱ هـق) تصویر شده است. این قالیچهٔ تصویری سیستانی می‌تواند برگرفته و اقتباسی ترکیبی از این دو

نگاره باشد از نظر مضمونی با نگارهٔ بزم خسرو و شیرین (تصویر ۹) مطابقت دارد و با بررسی و مقایسهٔ جزئیات تصاویر از نظر ترکیب‌بندی، حالت پیکره‌ها و اجزای صورت، شباهت‌هایی به نگارهٔ ازدواج خسرو شیرین (تصویر ۱۰) دارد (جدول شمارهٔ ۵). کما اینکه خسرو در نگارهٔ ازدواج (تصویر۱۰) دارای سبیل است و مطابقت بیشتری با خسروی قالیچهٔ تصویری سیستان دارد. البته این به معنای الگوبرداری مستقیم قالی‌باف سیستانی از نگارهٔ خمسه *شاه طهماسبی* نیست، بلکه احتمال اینکه منبع اصلی و اولیهٔ اقتباس این طرح تصویری، نگارهٔ مذکور باشد را قوت می‌بخشد.

قالیچهٔ خسرو و شیرین سیستان روایتی عاشقانه از ادبیات ایران در شکلی بومی و با استفاده و کاربست موتیف‌ها و هویت تصویری منطقه بر فرش ارائه کرده است. پوشش خسرو و شیرین با لباس‌های سیستانی و تزیینات جلوی لباس شیرین یادآور سوزن‌دوزی منطقه است. جلوی خسرو و شیرین تنگی قرار دارد که در تناسب با نگارهٔ ازدواج خسرو و شیرین است و روایتی تصویری و نمایشی بر روی فرش دارد. روایت‌مندی تصویر در تناسب با مؤلفه‌های بومی و برگرفته از ادبیات کلاسیک ایرانی مشهود است و جایگاه پیکرهٔ زنانه و مردانه در تناسبی یکسان و حضوری هم‌وزن و برابر دارند.

جدول ٤. قالیچهٔ تصویری خسرو و شیرین، طرح و نمای کلی فرش و نقش‌مایهٔ زن و مرد

(منبع نویسندگان)

	
قالیچهٔ ۱۲. قالیچهٔ تصویری خسرو و شیرین (حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳٤)	**تصویر ۸. طرح و نمای کلی از ترکیب‌بندی قالیچهٔ خسرو شیرین**(نویسندگان)

جدول ۵. مقایسهٔ دو نگاره از *خمسهٔ شاه‌طهماسبی* با قالیچهٔ خسرو و شیرین (نویسندگان)

 تصویر۹. نگارهٔ بزم خسرو و شیرین (منبع پیوند۱)	 **تصویر۱۰. ازدواج خسرو و شیرین** (منبع پیوند۲)	 **قالیچهٔ شمارهٔ ۱۲**
 تصویر ۱۱. بخشی از تصویر۹	 **تصویر۱۲. بخشی از تصویر ۱۰**	 **بخشی از قالیچهٔ ۱۲**

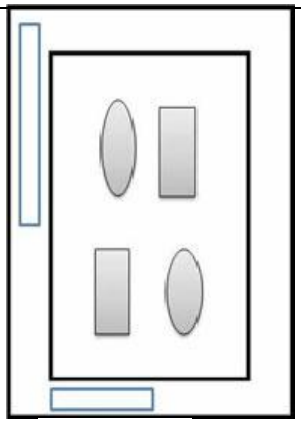
قالیچهٔ ۱۳. خواجه حافظ، بافت خواجه‌ها، حدود۱۳۲۰

(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۵)

قالیچهٔ ۱۵: خواجه حافظ، بافت ابراهیمی، حدود۱۳۳۰

(حصوری،۱۳۷۱: ۱۷۰)

جدول ٦. قالیچهٔ تصویری خواجه حافظ، طرح و نمای کلی فرش و فرم قرارگیری و ترکیب‌بندی پیکره‌ها (نویسندگان)

قالیچهٔ ۱۳. خواجه حافظ (حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۵)	 **تصویر۱۳. طرح و نمای کلی از ترکیب‌بندی قالیچه** (نویسندگان)	**پیکره‌های قالیچهٔ ۱۳**

تحلیل و بررسی قالیچهٔ تصویری با موضوع خواجه حافظ

حصوری در کتاب قالی سیستان (۱۳۷۱: ۱۳۵و ۱٦۹ و۱۷۰)، ۳ قالیچهٔ تصویری با موضوع خواجه حافظ ارائه می‌کند (قالیچه‌های ۱۳ ،۱٤ و ۱۵ در جدول شمارهٔ ۲) به نسبت نمونهٔ آماری در دسترس نگارندگان (۱٦ تخته قالیچهٔ تصویری با نقوش انسانی) این میزان از توجه به طرح خواجه حافظ در میان بافندگان سیستانی، قابل توجه و حائز اهمیت است و نشان از توجه و علاقه و ارتباط نزدیک با مضامین شعر فارسی و بزرگان و مشاهیر حوزهٔ ادبیات دارد.

از این میان دو قالیچهٔ شمارهٔ ۱۳ و ۱۵ از نظر طرح، رنگ و ترکیب‌بندی شباهت زیادی به یکدیگر دارند. به نحوی که می‌توان قالیچهٔ ۱۵ را الگوی بافت قالیچهٔ ۱۳ در نظر گرفت. هر چند که سال بافت اعلام شده برای این دو نمونه، این فرضیه را رد می‌کند. در این دو قالیچه تصویر زن و مرد بافته شده است بیشتر نمایی عاشقانه از تفرج در میان باغی سرسبز را نشان می‌دهد. هر دو با تار و پود پشم عاجی و رنگ گیاهی بافته شده‌اند.

طرح قالیچه بر زمینه‌ای کبود و با تصویری قرینه نقش شده است. ترکیب خط شکسته و منحنی، یک حاشیهٔ پهن با عناصر گیاهی و حیوانات چهار پا با سرهای به سمت عقب برگشته در گوشه‌های حاشیه، حیوانات محافظ را تداعی می‌کند. نقش‌مایه‌های فراموش شدهٔ به‌کار رفته در حاشیه و متن این قالیچه به شکل زیبایی خودنمایی می‌کند. در متن قالیچه، مرغ و نقش‌مایه‌های گیاهی تصویر شده است. در پیشینهٔ تاریخی جغرافیای سیستان، رود هیرمند و باغ‌های دل انگیز واقعیتِ سرزمین سیستان است. با مطالعهٔ منابع تاریخی مانند تاریخ بیهقی به باغ‌های خراسان و غزنین، هرات، نیشابور و بلخ اشاره می‌شود که باغ دارای کاخ، عمارت و جوی آب است. نقش این قالیچه در تطابق با ساختار هندسی باغ‌های ایرانی و اشارات تاریخی نیست، اما در ادیان الهی مثالی دربارهٔ الگوی جسمانی وجود دارد که نزدیک به این تصویر است.

الگوی پوشش زن و مرد نقش شده بر این قالیچه‌ها در تناسب با نقاشی‌های قاجاری و بدون تأکید بر جنسیت زن و مرد است. شبیه آنچه که در اواخر دورهٔ صفویه آغاز شده بود و در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار به شکوفایی چشم‌گیری رسید. «موضوع نگاره‌های این دوره از تاریخ، علاوه بر نقاشی از شاهان و شخصیت‌های درباری، زنانی بودند که غالباً از زنان طراز اول دربار نبودند و بیشتر از رقصندگان، خنیاگران و کنیزان بودند زنان نقش شده بر تابلوهای نقاشی در این دوره با انواع آرایه‌ها، آرایش و لباس‌های فاخر جلوه‌گری می‌کنند»(کیاوش و آشوری، ۱۳۹۸: ۳۰) در دورهٔ قاجار (١٣٠٤-١١٧٤ش) تصور از زیبایی فارغ از وجوه جنسیتی بود؛ به عبارتی، مردان و زنانِ زیبا با ویژگی‌های بسیار مشابهی از نظر بدنی و چهره به تصویر درمی‌آمدند (Robinson,1998: 123) این ویژگی را می‌توان در تصویر ١٤ که پوشش یک قاب آینه و متعلق به دورهٔ قاجار است مشاهده کرد.

تصویر ١٤. پوشش قاب آینه (Benjamin,1887: 356)

پوشش و فرم بدنی و جسمانی زنان و مردان در این دو قالیچه نیز همچون پیکره‌نگاری‌های دورهٔ قاجار همسان است و تنها با تفاوت موجود در چهره‌ها می‌توان به جنسیت آنان پی برد. همچنین نیم تاج تصویر شده بر سر زن در قالیچه و نوع لباس‌ها در تطابق با دورهٔ پایانی قاجاریه است. نقش زنان و مردان در این دو قالیچهٔ تصویری، صورتی از مهرورزی و تفرجی عاشقانه است که شاید بیانگر روایتی خاصی از ادبیات فارسی یا اشعار حافظ نباشد، اما به هر روی یادآور تصویرسازی‌های ادبیات تغزلی فارسی‌است.

نتیجه‌گیری

جایگاه تصاویر زنانه و مردانه در دست‌بافته‌های سیستان بازتاب هویت تاریخی سیستان است که در قالب روایت‌های برگرفته از ادبیات و فرهنگ و تاریخ باستانی سیستان نمود و بروز می‌کند. با توجه به آنچه که در متن مقاله مفصل ارائه شد دریافتیم از لحاظ جانمایی، تصاویر انسانی در غالب این قالیچه‌ها در متن فرش قرار گرفته‌اند. حاشیه‌ها فاقد تصاویر و پیکره‌های انسانی است و تنها در یک نمونه (قالیچهٔ شمارهٔ ١٦) رویکردی متفاوت اتفاق افتاده است و تصاویر انسانی حتی در حاشیه‌های فرش نیز قرار گرفته‌اند. از منظر ترکیب‌بندی و شیوهٔ چیدمان پیکره‌های انسانی در متن به غیر از

٤ قالیچه، در سایر نمونه‌ها با مدلی از ترکیب‌بندی روبه‌روییم که به صورت ویژه در منطقهٔ سیستان بسیار پرتکرار است. به نحوی که، طول متن عموماً به سه یا دو بخش تقسیم شده و در هر پلان بخشی از روایت داستانی ارائه شده است یا صرفا به تکرار یک تصویر انسانی پرداخته شده است و به منظور گریز از یکنواختی و ایجاد پویایی، تغییرات و جابه‌جایی‌هایی در رنگ لباس‌ها (قالیچهٔ ٣ و٨) یا شیوهٔ قرار گرفتن دست‌ها (قالیچهٔ ٤ و١٠) و یا ترتیب قرار گرفتن فرم‌ها (قالیچهٔ ٥) صورت پذیرفته است، لذا در کل ٥ ساختار اصلی در قالیچه‌های تصویری سیستان شناسایی شد و تقسیمات ٣ و ٢ قسمتی در متن قالیچه‌های تصویری (ساختارهای ١ و ٢ در جدول شمارهٔ ٣) رایج‌ترین الگو و ساختار برای بازنمایی و ترکیب‌بندی پیکره‌ها در قالیچه‌های تصویری سیستان هستند و همانطور که در جدول شمارهٔ ٣ می‌بینیم این دو ساختار، دارای مدل‌ها و الگوهای متفاوتی‌اند که بر اساس تقسیمات عرضی هر فضا شکل گرفته‌اند، اما در کل زیر مجموعهٔ ساختار اصلی‌اند.

تعداد پیکره‌های زنانه به نسبت پیکره‌های مردانه ٧٢ به ٤٣ تصویر، در نوع خود ویژه و حائز اهمیت است و مشخصاً می‌تواند متأثر از فرهنگ تصویری و سابقهٔ تاریخی سیستان در کاربرد و استفاده از تصاویر زنانه باشد. حضور پر رنگ تصاویر و پیکره‌های زنانه که حتی در طرح قالی‌های هوشنگ‌شاهی نیز شاهد حضور متعدد تصویر زنانه بودیم نشان‌دهندهٔ اهمیت، جایگاه و نقش ویژهٔ زنان در جامعه و فرهنگ و سبک زندگی سیستانیان است و می‌تواند اشاراتی ملموس به رگه‌های عمیق و ریشه‌دار و چند هزار سالهٔ تاریخی این منطقه داشته باشد.

با مرور دیوارنگاره‌های تاریخی سیستان دیدیم تعدد پیکرک‌ها و دیوارنگاره‌های زنان، از نظر تعداد، برابر و حتی بیشتر از تصاویر و پیکرک‌های مردانه است که نشان از ارزش و جایگاه زنان و تاثیرگذاری آنان در مناسبات اجتماعی آن دوره تاریخی است. حال همین رویکرد و حضور پررنگ و پرتعداد تصاویر زنانه در قالیچه‌های تصویری سیستان نیز قابل مشاهده است. این حضور مستمر و پرتعداد تصاویر زنانه تا آنجاست که حتی در قالیچهٔ نقش شاهی که عموماً با پیکره‌های مردانه تصویرپردازی می‌شوند نیز ١٠ تصویر زنانه به‌کار رفته است.

در پاسخ به سؤال سوم مشاهده کردیم که طرح‌های قالیچهٔ خسرو شیرین و خواجه حافظ متأثر و اقتباس شده از نسخه‌های مصور ادبیات تغزلی‌اند روایتی عاشقانه از ادبیات ایران که در شکلی بومی و با استفاده و کاربست موتیف‌ها و هویت تصویری منطقه بر فرش ارائه شده است. جایگاه پیکرهٔ زنانه و مردانه در تناسبی یکسان و حضوری هم‌وزن و برابر دارند یا همچون قالیچهٔ شمارهٔ ۱۵ تعداد تصاویر زنانه دو برابر تصاویر مردانه است که می‌تواند متأثر از سابقهٔ تاریخی و دیوارنگاره‌های تاریخی سیستان باشد. در یک کلام می‌توان گفت شیوهٔ روایت، انتخاب موضوعات و شیوهٔ الگوبرداری قالیچه‌های تصویری سیستان، از هویت فرهنگی مردمان و سرزمین سیستان نشئت می‌گیرد و میراثی ملموس و هنری است که در اندیشه‌های تاریخی، ادبی و بومی منطقه ریشه دارد.

منابع

افخمی، بهروز، زینی‌زاده جدی، تقی، سیدمهدی حسینی‌نیا (۱۳۹۷)، «مطالعهٔ جایگاه زن در دورهٔ هخامنشی و آشوری بر اساس شواهد باستان‌شناسی»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ٤، صص ٥٢٧-٥٤٨.

اقبالی، ابراهیم (۱۳۸۳)، «مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۳، صص ۱۲۵-۱۳٦.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۰)، *تاریخ هنر* ، چاپ اول، تهران: بین‌المللی الهدی.

باستانی پاریزی، محمد ابراهیم (۱۳٦۳)، *خاتون هفت قلعه (مجموعه مقالات تاریخی)*، تهران: روزبهان.

برتلس، یوگنی ادواردویچ (۱۳٥٥)، *نظامی شاعر بزرگ آذربایجان*، ترجمهٔ حسین محمدزاده صدیق، تهران: پیوند.

بی‌نا (۱۳۹۰)، *تاریخ سیستان*، تصحیح ملک‌الشعرا بهار، چاپ سوم، تهران: معین.

پیری، علی (۱۳۸۹)، *شناسایی و ساماندهی نقشه‌های قالی سیستان*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ صنایع‌دستی، موسسهٔ آموز عالی سوره.

تناولی، پرویز (۱۳٦۸)، *قالیچه‌های تصویری ایران*، تهران: سروش.

چلپی، مسعود (۱۳۸٦)، *جامعه شناسی نظم، تشریح و تحلیل نظری نظم اجتماعی*، چاپ چهارم، تهران: نی.

حاجیانی، ابراهیم (۱۳۷۹)، «تحلیل جامعه‌شناختی هویت‌ملی در ایران و طرح چند فرضیه»، *مطالعات ملی*، ۲(٥)، ۱۹۳-۲۲۸.

حسین‌آبادی، زهرا (۱۳۸۲)، *بررسی رنگ و فرم در نقوش فرش سیستان*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، تهران: دانشگاه الزهرا.

حسین‌آبادی زهرا، فلاح‌مهنه مهدی (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی نقوش فرش سیستان با نقوش سفالینه‌های شهر سوخته»، *نقش‌مایه*، دورهٔ ٤، شمارهٔ ۷، صص ٥۹ – ۷۰.

حصوری، علی (۱۳۷۱)، *فرش سیستان*، تهران:

درگی، عباس (۱۳۷۸)، *رنگ و فرم در هنرهای تزئینی سیستان و بلوچستان*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ نقاشی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

راوندی، مرتضی (۱۳۸۲)، *تاریخ اجتماعی ایران*، تهران: نگاه.

زارع حسینی، سیده فاطمه، ابهری مارشک، وجیهه (۱۳۹۹)، «چهرهٔ سیستان در آینهٔ باورها و

اساطیر زرتشتی»، *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، دورهٔ ١٦، شمارهٔ ٦١، صص ١٦٣-١٩٤.

زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٧٢)، *پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجا آباد*، تهران: سخن.

---------- (١٣٥٨)، *تاریخ ایران بعد از اسلام*، تهران: امیرکبیر.

ستاری، جلال (١٣٨٣)، «هویت ملی و هویت فرهنگی»، *مجموعه مقالات هویت ملی و هویت فرهنگی*، تهران: نشر مرکز.

سلیمی، حسین (١٣٧٩)، *هویت‌یابی؛ تحولات منطقهٔ بالکان*، تهران: نشر دفتر مطالعات سیاسی و بین‌الملل.

سیدسجادی، سید منصور (١٣٨٢)، *راهنمای مختصر آثار باستانی سیستان*، چاپ اول، سیستان و بلوچستان: سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی استان سیستان و بلوچستان.

طبیبی، ح (١٣٧٤)، *مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر*، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

غیبی، مهرآسا (١٣٩٩)، *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، چاپ نهم، تهران: هیرمند.

فرجیانی مریم، اعظم کثیری آتوسا (١٣٩٥)، «بررسی ساختار نگاره‌های مربوط به دیدار خسرو و شیرین و کاربرد آن در تصویرسازی افسانه های کردی»، *همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، فردوسی و فرهنگ و ادب پارسی*، دانشگاه دولتی ایروان ارمنستان و مؤسسه سفیران فرهنگی مبین.

فردوسی، ابوالقاسم (١٣٨٦)، *شاهنامهٔ فردوسی*، به تصحیح جلال خالقی مطلق، دفتر سوم، تهران: مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی(مرکز پژوهش‌های ایرانی واسلامی).

کخ، هایدماری (١٣٨٦)، *از زبان داریوش*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران: کارنگ.

کیانی، محمدیوسف (١٣٧٤)، *پایتخت‌های ایران*، چاپ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

کیاوش فرشته، آشوری، محمدتقی (١٣٩٨)، «شمایل نگاری پوشش و آرایه‌های زن قاجار به روایت تابلوی دختر با طوطی اثر مهرعلی»، *باغ نظر*، سال شانزدهم، شمارهٔ ٧٩، صص ٢٩ – ٣٨.

محمودی، سکینه‌خاتون (١٣٩٠)، «کنکاشی در قالیچه‌های تصویری سیستان»، *مطالعات هنرهای تجسمی (دانشگاه سیستان و بلوچستان)*، دورهٔ ٢، شمارهٔ ٢، ٣٣-٤٦.

مصباح اردکانی، نصرت‌الملوک، دادور، ابوالقاسم (١٣٨٧)، «نقش‌مایهٔ زن بر روی مُهرهای ایران»، *زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*، دورهٔ ٦، شمارهٔ ٤ - شمارهٔ پیاپی ٤،

صص ١٦١-١٨٢.
مقبلی، آناهیتا، فاطمه، شیرعلی‌یان (۱۳۹۵)، «نقش‌مایه‌های به کار رفته در هنر سیستان و بلوچستان»، *مطالعات تطبیقی هنر*، سال ٦، شمارهٔ ١١، ٨٥-٩٨.
موسوی‌حاجی، سیدرسول، پیری، علی (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی نقوش قالی سیستان با نقوش سفال نخودی شهر سوخته»، *گلجام* ۱۳، صص۷۳-٨٦.
نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (١٣٨٤)، *کلیات خمسه حکیم نظامی گنجه‌ای*، تهران: امیرکبیر.
نعمت شهربابکی، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، *بررسی طلسم و تعویذ و تأثیر آن در نقش‌مایه‌های فرش‌های سیستان و بلوچستان*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، کاشان: دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه کاشان.
وکیل‌ها،سمیرا (۱۳۹۲)، «تأثیر فضای مجازی بر عرصه هویت فرهنگی»، *مطالعات جامعه شناختی ایران*، شمارهٔ ۳(۹)، ٦٣-٧٥.
یارشاطر، احسان (۱۳۷۷)، *تاریخ ایران* (جلد سوم)، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران: امیرکبیر (پژوهش دانشگاه کمبریج).
Mora, N (2008), “Media and cultural identity”, *International Journal of Human Sciences*, Vol. 5, No. 1 (2008).
Nel. D.F & Kroeze. J (2008), *Information technology as an agent of post modernism*, University of Pretoria, 2 June 2008 (preprint).
Benjamin, S. G. W (1887), *Persia and the Persians*, Translated from the English by Kordbache, M. Tehran: Javidan.
Robinson.W.B (1998), *Royal persian paintings: The Qajar epoch*1785-1925, Publication Statemen Brooklyn, New York: I. B. Tauris Publishers in association with Brooklyn Museum of Art.

منابع تصاویر اینترنتی(پیوندها)

https://shop.bl.uk/cdn/shop/products/si-13771.jpg_widthcm-30_heightcm-40_croppedwidthcm-22_croppedheightcm-31.7956560283688_maxdim-1000_2000x.jpg?v=1602884259
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446602

Transliteration

Afkhami, Behrouz; Zinizadeh Jedi, Taghi, Seyyed Mehdi Hosseyninia (2017),"Women's Position in the Achaemenian and Assyrian Period based on Archaeological Evidence". Women in Culture and Art, Volume 10, Volume 4, pp. 527-548.

Anonymous (1390), Tārīk̲-e Sīstān. Edited by Malek ul-Shoara Bahar. Third edition. Tehran: Mo'īn.

Ayatollahi, Habibullah (1380), History of Art. First Edition. Tehran: Al-Hadi International.

Bastani-Parisi, Mohammad Ebrahim (1363), k̲ātūn-e Haft Qal'eh (a collection of historical articles). Tehran: Rozbahan.

Bertels, Yevgeny Edwardovich (1355), Nizami, the great poet of Azerbaijan. Translated by Hossein Mohammadzadeh Sediq. Tehran: Peivand.

Chalapi, Masoud (1386), Sociology of order, description and theoretical analysis of social order, 4th edition, Tehran: Ney.

Dargi, Abbas (1378), Color and form in the decorative arts of Sistan and Baluchistan. Master's thesis in the field of painting, Tarbiat Modares University.

Eqbali Ebrahim. (1383), "A COMPARISON BETWEEN THE STORIES OF KHOSRO AND SHIRIN BY FERDOWSI AND NEZAMI". Persian language and literature research, number 3, pp. 125-136.

Ferdowsī, Abūlqāsem (1386), Šāhnāmeh, Corrected by Jalal Khaleghi Motlaq. The third office. Tehran: The Center of the Great Islamic Encyclopedia (Iranian and Islamic Research Center).

Gheibi, Mehrasa (2019), Eight thousand years of Iranian clothing history. Ninth edition. Tehran: Hirmand.

Hajiani, Ebrahim (1379), Sociological analysis of national identity in Iran and several hypotheses. National Studies, 2(5), 193-228.

Hosseinabadi Zahra, Falah Mahneh Mehdi (2010), "THE COMPARATIVE STUDY OF SISTAN'S CARPET DESIGN WITH DESIGNS OF SHAHR-E-SOOKHTEH'S POTTERIES". Naqshmayeh, Volume 4, Number 7, pp. 59-70.

Hosseinabadi, Zahra (1382), Investigation of color and form in Sistan carpet motifs. Master's thesis, art research field, alzahra University, Tehran.

Hosuri, Ali (1371), Sistan carpet Tehran: Nešr.

Kiavosh Fereshte, Ashouri, Mohammad Taghi (2018), " Iconography of Qajar Women's Clothing and Ornaments as Depicted in the Painting "The Lady with the Parrot" by Mehr Ali" by Mehr Ali". Bagh Nazar, year 16, number 79, pp. 29-38.

Kiyani, Mohammadyousef (1374), The capitals of Iran. First Edition. Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization.

Koch, Heidemarie (1386), Es kundet dareios dar konig. Translated by Parviz Rajabi. Tehran: Kārang.

Mahmoudi, Sakinekhatoun (1390), "Digging in Sistan visual carpets", studies of visual arts (University of Sistan and Baluchistan). Volume 2, No. 2, 33-46.

Maryam Farjiani, Azam Khatiri Atosa (2015), Examining the structure of paintings related to the meeting of Khosrow and Shirin and its use in depicting Kurdish legends. International conference on Orientalism, Ferdowsi and Persian culture and literature. Yerevan State University of Armenia with Mobin Institute of Cultural Ambassadors

Misbah Ardakani, Nusrat al-Maluk, Dadvar, Abulqasem (1387), "STUDYING THE

FEMALE MOTIFS ON THE PERSIAN SEALS PRE-ELAMIT UP TO THE SASANIAN PERIOD". Women in Development and Politics (Women's Research), Volume 6, Number 4 - Serial Number 4, pp. 161-182.

Moqbeli, Anahita; Fatemeh, Sheraliyan (2015), "MOTIFS USED IN THE ART OF SISTAN AND BALUCHESTAN (CASE STUDY: CERAMICS, HAND-WOVEN, ROUDOUZI AND JEWELRY)". Comparative Art Studies, Year 6, Number 11, 85-98.

Mousavi-Haji, Seyyed Rasoul, Piri, Ali (1388), " A COMPARATIVE STUDY OF MOTIFS OF SISTAN CARPET WITH MOTIFS OF BUFF POTTERIES IN SHAHR-E-SOOKHTE (BURNT CITY)". Goljam - 13, pp. 73-86.

Nemat Shahrbabaki, Abulqasem (2013), investigation of charms and amulets and their effect on the motifs of Sistan and Baluchistan carpets. Master's thesis, Faculty of Art and Architecture, Kashan University.

Nezami Ganjavi (1384), Kolīyāt-e ḵamseh. Tehran: Amīr Kabīr.

Piri, Ali (1389), Identification and organization of carpet maps of Sistan. Master's thesis, handicraft field, Surah Higher Education Institute.

Ravandi, Morteza (1382), Social history of Iran. Tehran: Negāh

Salimi, Hossein (1379), identification; Developments in the Balkan region, Tehran, published by the Bureau of Political and International Studies

Satari, Jalal (1383), National and cultural identity. A collection of articles on national and cultural identity. Tehran: Center Publishing.

Seyed Sajadi, Seyed Mansour (1382), A brief guide to the ancient works of Sistan. First Edition. Sistan and Baluchistan: Management and Planning Organization of Sistan and Baluchistan Province.

Tabibi, H. (1374), Basics of Sociology and Anthropology of Eilat and Nomads, second edition. Tehran University Publishing Institute

Tanavoli, Parviz (1368), Picture carpets of Iran. Tehran: Soroush.

Vakil-ha, Samira (2012), The effect of virtual space on the field of cultural identity. Sociological Studies of Iran, 3(9), 63-75.

Yarshater, Ehsan (1377), History of Iran (third volume). Translation: Hassan Anoushe. Tehran: Amīr Kabīr (Cambridge University Research).

Zareh Hosseini, Seiyyedeh Fatemeh, Abhari Mareshk Vajiheh (2019), "The Image of Sistan in the Zoroastrian Beliefs and Myths". MYTHO-MYSTIC LITERATURE, volume 16, number 61, pp. 163-194.

Zarin Koob, Abdul Hossein (1358), History of Iran after Islam. Tehran: Amir Kabir.

Zarinkoob, Abdul Hossein (1372), Pīr-e ganǰe in search of nowhere. Tehran: Soḵān.