پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۱۱، شماره پیاپی ۲۱
بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۳۲۵- ۲۹۹

بررسی و تحلیل قالیچه‌های طرح محرابی بلوچ از منظر انسان‌شناسی هنر

محمد افروغ[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۱۶
تاریخ پذیرش : ۱۴۰۰/۱۱/۱۱

چکیده

قالیچه‌ها یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویتی و فرهنگی قوم بلوچ و از برجسته‌ترین ساحت‌های مستعد مطالعه و واجد بررسی و تحلیل در منظومهٔ انسان‌شناسی و رویکرد انسان‌شناسی هنر است. در این میان، معرفی قالیچه‌های محرابی (جانمازی و سجاده‌ای) ایشان به‌عنوان هویت هنری و مصداق‌های تصویری از نظام بافندگی و همچنین شناخت و رسیدن به فهم و درک معنای فرهنگی طرح‌ها و نقش‌های قالیچه‌ها از منظر و دیدگاه آفرینندهٔ این نقوش و ارتباط آن‌ها با مؤلفه‌هایی نظیر فرهنگ، اساطیر، عقاید و باورها، آداب و رسوم که مقصد و منظور انسان شناسی هنر است، هدف این پژوهش است. چه اینکه محتوای قالیچه‌های بلوچ در سایه و با تکیه بر درک، اندیشه و باور بافندگان آن‌ها معنا و مفهوم می یابد. بر این مبنا، پرسش اصلی این است که قالیچه‌های محرابی بلوچ از دیدگاه انسان‌شناسی هنر، دارای چه ویژگی‌ها و شاخص‌هایی هستند و چگونه می‌توان از گذار این دیدگاه و زمینه‌های فرهنگی به فهم معنایی و زیبایی نقوش این قالیچه‌ها پی برد. این قالیچه‌ها در ساحت کارکردشناختی، دارای ظرفیت کاربردی، نمادین و تزئینی است. در بعد معناشناختی، بازنمایی نقوش با شیوهٔ غیرشمایلی (البته برمبنای ارجاع به گذشته و مصداق بیرونی) صورت گرفته و مفاهیم و نقوشی نظیر محراب (دروازه و درگاه بهشت)، درخت زندگی [مقدس](نماد جاودانگی و معاد) و طاووس، بر کیفیت هرچه بیشتر این بعد افزوده است. در وجه زیباشناختی نیز بافنده با بهره‌گیری از سبک هندسی (انتزاعی و تجریدی) و آفرینش نقوش انتزاعی و تجریدی با رنگ های گرم، تند و تیره، به فضای قالیچه ها تشخص و هویتی خاص بخشیده است. این پژوهش از نوع کیفی و بنیادین است و با روش تحقیق توصیفی-تحلیلی انجام شده و شیوهٔ گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: انسان‌شناسی، بلوچ، قالیچه، محراب، هنر، هویت.

---

۱. استادیار دانشگاه اراک، دانشکدهٔ هنر، گروه آموزشی فرش، m-afrough@araku.ac.ir

مقدمه

دست‌بافته‌های بلوچ و خاصهٔ قالیچه‌های طرح محرابی، بخشی از میراث هنری این قوم است که از زمان پیدایش تاکنون، بخشی از هویت هنری و قومی آن‌ها شناخته می‌شود. قالیچه‌های محرابی عمدتاً در ابعاد کوچک و برای فریضه نماز و عبادت معبود بافته می‌شوند. در فرایند بافت و آفرینش قالیچه‌های یادشده، مؤلفه‌هایی دخیل است که مستعد و زمینه‌ساز مطالعهٔ این آثار هنری بومی در چارچوب علم انسان شناسی و خاصهٔ رویکرد انسان شناسی است. قالیچه‌های محرابی اگرچه در گذشته به فراوانی تولید می‌شد، به‌مرور زمان و با تغییر شیوهٔ زندگی ساکنان، به‌صورت چشمگیری از بافت آن‌ها کاسته شد، اما به‌طورکلی در جغرافیای وسیع قوم بلوچ و به‌ویژه در میان بلوچ‌های خراسان، بافت قالیچه‌ها با رنگ و بوی گذشته و سیاق و ساختاری اصیل به‌صورت محدودتر، همچنان بافته می‌شوند. قالیچه‌های محرابی در فرایند بافت، غالباً از اصول و الگویی رایج در نقش‌پردازی تبعیت می‌کنند؛ به‌طوری‌که با رصد گونه‌های گذشته، در ساختار صوری و زیباشناختی در ترکیب‌بندی و فضای زمینهٔ قالیچه، اندکی تغییر و تنوع صورت پذیرفته است؛ چرا که شاید جنبهٔ کارکردگرایانه و ارزش مدارانهٔ این بافته ها اجازهٔ تغییرات و خلاقیت بیش از آن را نمی‌داد. محتوای زمینه، دارای عناصر نمادین و مفهومی شامل محراب شکسته در میانهٔ زمینه و فرم دو پنجهٔ دست در طرفین بخش انتهایی و درخت زندگی در میانهٔ محراب است که با ریزنقش‌های پرکننده و رنگ‌های گرم و نسبتاً تند و تیره نقش‌پردازی شده است و درنهایت یک اثر هنری را پیش‌روی مخاطب قرارمی‌دهد که برساخته و ملهم از پدیده‌هایی است که در کنار یکدیگر و برمبنای ارزش‌های هویتی و مردم شناختی (زمینه و بستر فرهنگی جامعهٔ بلوچ، عقاید و باورهای جمعی و فردی، ذهن و تخیل پویای بافنده، طبیعت، جغرافیا و زیست‌بوم) است. قالیچهٔ محرابی بلوچ علاوه بر داشتن ظرفیت کاربردی، آراستگی و زیباشناختی، از وجه معناشناختی و مفاهیم رمزی و نمادین نیز برخوردار است. درک و فهم معنای نقوش از دیدگاه جامعه و بافندهٔ بلوچ در بستر و زمینهٔ فرهنگی برمبنای رویکرد انسان شناختی هنر، هدف این مقاله است. همچنین این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که عوامل مؤثر و مرتبط با آفرینش نقوش قالیچه‌های طرح محرابی بلوچ چیست و از منظر مؤلفه‌های انسان‌شناسی هنر و در بستر فرهنگی جامعهٔ بلوچ، دارای چه خصوصیات و شاخص‌هایی هستند. این پژوهش از نوع کیفی و بنیادین است و در آن از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی استفاده شده و شیوهٔ گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه است.

پیشینهٔ پژوهش

قلمرو و ساحت هنر بومی و عشایری بلوچ آن‌گونه که شایسته و بایسته است، به‌طورکلی از منظر علوم اجتماعی و انسانی و به‌طورخاص از دیدگاه انسان‌شناسی (مردم‌شناسی) و چارچوب انسان‌شناسی هنر، در گردونهٔ پژوهش قرار نگرفته است. از این‌رو این پژوهش از دریچهٔ رویکرد انسان‌شناسی هنر، قالیچه‌های محرابی این قوم را مطالعه، تحلیل و بررسی کرد. از این نظر، در کاوش پیشینهٔ پژوهش، منابع تخصصی که به مقصد و موضوع این مقاله، مرتبط و ختم شود، یافت نشد؛ بنابراین منابعی که نزدیک به این موضوع در سال‌های گذشته به نگارش درآمده است، معرفی می‌شود: ۱. مقالهٔ «مطالعهٔ نقوش سفالینه‌های معاصر روستای کلپورگان سراوان با رویکرد انسان‌شناسی هنر» (زکریایی‌کرمانی و همکاران، ۱۳۹۳) که در آن نویسندگان از منظر انسان‌شناسی هنر به بررسی و تحلیل سفالینه‌های کلپورگان پرداختند؛ ۲. مقالهٔ «بررسی انسان‌شناختی سفال کلپورگان سراوان» (شیرانی و همکاران، ۱۳۹۷) که در آن نویسندگان، نقوش آثار سفالین کلپورگان را از دیدگاه فرهنگ و جامعهٔ آفرینندگان و با تکیه بر رویکرد انسان‌شناختی مطالعه، بررسی و کنکاش کردند؛ ۳. مقالهٔ «تحلیل پرده‌های سوزن‌دوزی خراسان در دورهٔ معاصر از منظر انسان‌شناسی هنر: بررسی موردی در شهرستان‌های کاشمر و تربت‌حیدریه» (دلاورنقابی و شیخی، ۱۳۹۷) که در آن نویسندگان با تکیه بر رویکرد انسان‌شناسی هنر، به معرفی، توصیف و تحلیل نقوش پرده‌های سوزن‌دوزی‌شده در ابعاد زیبایی‌شناختی و کارکرد پرداختند. بدین‌ترتیب در مقالهٔ حاضر، رویکرد انسان شناسی هنر و تمرکز بر قالیچهٔ طرح محرابی بلوچ، ساختار و محتوای این قالیچه مطالعه، بررسی و تحلیل می‌شود.

قوم و عشایر بلوچ

قوم بلوچ به گواهی تاریخ، یکی از اقوام ایرانی‌تبار و بومی سرزمینی به‌نام بلوچستان است که در میان کشورهایی نظیر ایران، پاکستان و افغانستان گسترده است. «بلوچستان، به نام مکا[1] و به گفتهٔ هرودت نیکا که یونانیان آن را گدورزیا می‌نامیدند، در کتیبه‌های داریوش هخامنشی اشاره شده است» (صوراسرافیل، ۱۳۸۳: ۱۵۳). نخستین منابعی که در آن‌ها از واژهٔ بلوچ سخن به میان آمده، کتاب‌های ادبی پارسی هستند. بوچر اظهار می‌دارد که به نظر می‌رسد بلوک (یا همان بلوچی) یک کلمهٔ کهن پارسی به معنای تاج خروس یا کاکل است (فردوسی آن‌ها را درحالی‌که کاکل‌هایی بر سر دارند، توصیف می‌کند). احتمالاً سکونتگاه اولیهٔ قوم بلوچ در کرانه‌های دریای خزر [مازندران] بوده است؛ جایی که اولین بار انوشیروان عادل با آن‌ها

1. Meka

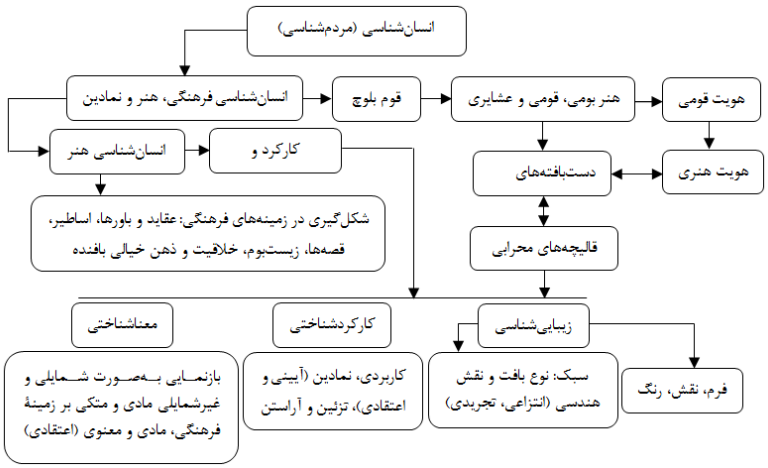
جنگید» (بوچر، ۱۳۹۱: ۲۵). در شاهنامه فردوسی آمده است: «آن‌ها مبارزانی هستند که به همراهی سپاه سیاوش برای نبرد با افراسیاب به توران حمله می‌کنند و نام ایشان همراه دیگر اقوام ایرانی هم‌چون قوم دیلم گیلان، پارس پهلو و مبارزان دشت سروچ دیده می‌شود» (رستگارفسایی، ۱۳۷۹: ۹۸). بلوچ‌ها «شاخه‌ای از نژاد آریایی هستند و رابطه‌ها و پیوندهای بسیار نیرومند نژادی با سایر ایرانیان جنوب شرقی و مرکزی ایران دارند» (سیدسجادی، ۱۳۷۴: ۵۵). هنرهای سنتی و صنایع‌دستی مردمان بلوچ از منظر کاربرد و تزئین، برجسته و متنوع و دارای ظرفیت بالای زیبایی‌شناختی و امروزه تولید و عرضهٔ آن‌ها کمک ارزنده‌ای به معیشت ایشان است. «هنر ذاتی مردم بلوچ، دوری آن‌ها از دیگر مناطق، محصوربودن منطقه با کوه‌ها، وضعیت خاص آب‌وهوایی منطقه و نوع زندگی عشیره‌ای آن‌ها موجب شده تا ارتباط و تبادل فرهنگی با دیگر مناطق ایران وجود نداشته باشند و ویژگی‌های این هنر، بکر و دست‌نخورده باقی بماند. درواقع پویایی اجتماعی در عرصه‌ای کوچک از تعامل (کنش و واکنش)، امکانات و توانایی‌ها را محدود کرده و با تغییری بسیار کند و نوآوری‌های اندک مواجه است» (شیرانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۳).

انسان‌شناسی (مردم‌شناسی) هنر

هنر مظهری از فرهنگ و پدیده‌ای فرهنگی است که همواره نگاه انسان‌شناسان را به خود معطوف داشته است. «در گرایش سنتی، مردم‌شناسان، هنر را به عنوان بخشی از فرهنگ جوامع بومی مورد مطالعه قرار می‌دادند. موضوعاتی چون رقص، موسیقی، آیین، نمایش، معماری، الگوهای تزئین، انواع طرح و نقش و نگاره‌های به‌کار رفته در صنایع‌دستی، زیورآلات، لباس، اشیا و لوازم زندگی و به طورکلی هر آنچه که ذوق و هنر بومی را در مظاهر عینی و مادی بروز می‌داد، مصادیقی از هنر بومی تلقی می‌شد» (ابراهیمی زرندی، ۱۳۹۵: ۶) و در منظومهٔ انسان‌شناسی مورد رصد و بررسی قرار گرفت. اگرچه انسان‌شناسی همواره هنر را به‌عنوان بخش و نمودی از فرهنگ بومی و محلی، می‌داند، به‌خاطر وسعت و تنوع کاربرد آن در زندگی، تلاش دارد تا با رویکردی جامع، هنر و مسائل مربوط به آن نظیر آثار هنری و هنرمندان، خاستگاه‌ها، فضاها، سبک‌ها و شیوه‌های هنری، پیامدها و تأثیرات را در وجوه مختلف فرهنگی، اجتماعی، اعتقادی و اقتصادی به‌عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی گسترده و پویا معرفی کند. فکوهی معتقد است: «مهم‌ترین خصیصهٔ بنیادی این علم، مبتنی‌بودن بر رشته‌ها و علوم دیگر است که در همان آغاز دیده می‌شود. در سال ۱۸۵۹ پل بروکا در افتتاحیهٔ مدرسه انسان‌شناسی پاریس، مردم‌شناسی را علمی تعریف کرد که در آن نتایج حاصل از علوم نژادشناسی، دیرینه‌شناسی، زبان‌شناسی و مردم‌نگاری به تألیف درمی‌آیند)» (فکوهی، ۱۳۸۱: ۱۱۳-۱۱۴). قلمرو مطالعاتی

علم انسان‌شناسی به مرور گسترش و از درون آن گرایش‌های متنوعی نظیر انسان‌شناسی هنر ظهور یافت. هدف از انسان‌شناسی هنر این است که به «فهم هنر از دیدگاه فرهنگ آفریننده‌اش بپردازد» و این رویکردی است که ادموند لیچ آن را محور و مورد توجه انسان‌شناس می‌داند: «اثر هنری چه معنایی برای سازندگان آن دارد؟» (Leach,1967: 25). درواقع «انسان‌شناسی هنر رویکردی است که هنر را دارای زمینهٔ فرهنگی می‌داند و فهم هنر بدون شناخت این زمینه ممکن نیست. نشان‌دادن اینکه اشیای هنری چگونه در فرهنگ یک جامعهٔ خاص تولید می‌شوند و چه کارکردی برای آن فرهنگ دارند، وظیفهٔ یک انسان شناس است» (شیرانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۲). در حقیقت انسان شناسی هنر با این سویه و نگرش که هنر یک فرآوردهٔ فرهنگی است، از عنصر «فرهنگ» در همهٔ وجوه آن با هدف درک اثر هنری به عنوان یک ابزار استفاده و بهره می‌برد. بر این مبنا کنکاش‌های هنری از آنجایی نمود و تداعی فرهنگ هستند که شامل «الگوهای مشترک و آموخته‌شدهٔ رفتارها، باورها و احساسات ویژه‌ای می‌شوند» (Ember & Ember, 1993: 446). هنر بخش متعالی زندگی و «در پیوند با آن است و تاروپود آن با تجارب، احساسات و اندیشه ها، باورهای یک جامعه و فرهنگش بافته شده است خاصه در جوامع سنتی» (شیرانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۲)؛ مانند جامعهٔ قومی و عشایری بلوچ که هنر ماهیتی کاربردی و عملی دارد و «درعین حال که نیازهای روزمرهٔ افراد یک جامعه با فرهنگی خاص را برطرف می‌سازد، ذوق آفریننده اش را نیز برای درک و فهم زیبایی پرورش می‌دهد. پس با مطالعهٔ هنر می‌توان به شناخت فرهنگ جامعهٔ آفریننده دست یافت و از طرفی بررسی فرهنگ می‌تواند به فهم بهتر معنا و مفاهیم اشیای هنری بینجامد» (همان). مورفی هنر و آثار هنری در منظومهٔ انسان‌شناسی را این‌گونه تعریف می‌کند: «آثاری که ویژگی‌های معناشناختی و زیباشناختی دارند و برای نمایاندن یا بازنمایی به‌کار می‌روند» (Morphy, 1992: 655). با عنایت به تعاریف و مفاهیم فوق می‌توان گفت هنر قالی‌بافی بلوچ، به‌عنوان نمودی از فرآوردهٔ فرهنگی، بخشی از فرهنگ جامعهٔ بومی، محلی و عشایری این قوم به شمار می‌رود که در این پژوهش با رویکرد انسان‌شناسی هنر و از مناظر زیباشناختی (طرح، نقش و رنگ‌بندی)، کارکرد شناختی و معناشناختی با تکیه بر دو طرح محرابی (جانمازی)، بررسی و تحلیل می‌شود. برمبنای این رویکرد، قالی‌های بلوچ و نقوش آن‌ها به‌عنوان آثار هنری بومی این قوم، در یک زمینهٔ فرهنگی و به پشتوانهٔ زمینه ها و داشته های فرهنگی بافنده شکل می‌گیرد که کوشش می‌شود این نقوش شناسایی و ارتباط آن‌ها با عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن‌ها نظیر فرهنگ، عقاید و باورها، اساطیر و آداب و رسوم آشکار شود. از این‌رو شکل‌گیری چارچوب نظری، ساختار و ارتباط بین رویکرد انسان‌شناسی هنر و ساحت‌های آن، در تصویر ۱ و مصداق‌های عینی و تصویری این

منظومه در تصویر ۵ نشان داده شده است؛ اگرچه ممکن است این مؤلفه‌ها در برخی پژوهش‌ها با اندک تغییراتی همراه باشد.



تصویر ۱. انسان‌شناسی هنر، ساحت‌ها و مؤلفه‌های وابسته به آن

منبع: پژوهشگر

قالیچه‌های بلوچ

در میان مکاتب و سبک‌های بافندگی قالی ایران، قالی‌های عشایری و روستایی، با فرایند و شرایط خاص بافندگی از جمله ویژگی ذهنی‌بافی[۱] (بداهه‌بافی[۲] و حفظی‌بافی[۳]) و نقش‌پردازی

۱. دست‌بافته‌های عشایری نمودی خاص از نظام بافندگی ایرانی است که در فرایند بافت، سازوکاری متفاوت از بافت قالی کلاسیک شهری بافت و روستایی بافت دارد. نظر به این‌که دست‌بافته‌های عشایری از نظر ظهور نسبت به قالی نقشه‌بافت و ریاضی گون از دیرینگی بیشتری برخوردار است، بنابراین از ابتدای تاریخ همراه بر محور ذهنیت و خیال بافته‌شده و تاکنون علی‌رغم این‌که به‌دلیل عدم تناسب و تطبیق با کاربرد و نیاز امروزی و نبود بازار بخشی از آن‌ها از بین رفته است، حضوری نسبتاً برجسته در حیات بافندگی ایران داشته است. اقبال و استقبال از دست‌بافته‌های عشایری وابسته به پدیده ذهنی‌بافی و خیال‌بافی بوده‌است، پدیده‌ای که بر مدار خلاقیت استوار بوده و هنوز هم خواهندگان زیادی داشته و بدین سبب دلالان و فروشندگان زیادی را از جای‌جای جهان چه در داخل و چه در خارج، روانه بازارهای قالی و مناطق عشایری کشور می‌کند. در «ذهنی‌بافی»، بافنده نقش را در ذهن خویش ترسیم و پردازش کرده و با استفاده از قدرت ذهن، اندیشه و تخیل خویش آن‌را بر متن دست‌بافته می‌بافد درواقع نقش‌پردازی بافنده به‌صورت ذهنی و بدون استفاده از نقشه، یک روال کلی است که از گذشته تاکنون در نظام بافندگی این قشر به‌ویژه قالی و گبه که از خانوادهٔ بافته‌های گره‌دار هستند، اتفاق افتاده است.

۲. در «بداهه‌بافی»، بافنده برای اولین بار نقشی را به‌وجود می‌آورد که سابقه قبلی نداشته است و هیچ‌گاه و در هیچ‌یک از دست‌بافته‌های پیشین وی بافته و آفریده نشده است.

۳. حفظی‌بافی، نیز ویژگی دیگری است که در دست‌بافته‌های عشایری اتفاق می‌افتد. در حفظی‌بافی، بافنده به علت تکرار زیاد بافت نقوش در دست‌بافته‌ها، به‌صورت حفظی و بدون نیاز به الگوی از پیش تعیین‌شده و یا نقشه و واگیره، نقوش مختلف و متنوعی را در زمینه دست‌بافته‌ها می‌بافد.

آزادانه و خلاقانه به قالی‌های شهری و کلاسیک، از جایگاه هنری والاتری برخوردارند. نمود برجستهٔ این سبک، قالی‌های قومی-عشایری بلوچ است. نظام بافندگی و از آن میان قالی‌بافی، هویت هنری و زیباشناختی بافندگان هنرمند این قوم است. اگرچه این هنر در میان بلوچ‌های جنوب شرق وجود داشته است، از منظر جغرافیایی، بلوچ های خراسان (شمال شرق) در قالی‌بافی فعال و پیشرو هستند. «پراکندگی جغرافیایی قوم بلوچ از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است؛ چرا که فقط بلوچ‌هایی که خارج از ناحیهٔ جغرافیایی بلوچستان زندگی می‌کنند، دارای سنت قالی‌بافی هستند» (وگنر به نقل از فروغی‌نیا و شاهسوار، ۱۳۹۴: ۶۴۸)؛ چه اینکه «برخلاف تصور بسیاری که خیال می‌کنند قالیچه‌های بلوچی در سیستان بافته می‌شود، توسط عشایر بلوچ شمال خراسان به‌ویژه در اطراف تربیت حیدری، کاشمر، سرخس و تربت‌جام آن‌ها را تهیه می‌کنند» (یساولی، ۱۳۷۵: ۲۸۶). قالی‌های بلوچ که از قدمت دیرینه‌ای نیز برخوردارند، از گذشته‌های دور در انواع طرح‌ها و نقشه‌های متنوع بافته و عرضه می‌شدند. اگرچه امروزه بسیاری از طرح‌ها از بین رفته یا بافت آن‌ها محدود گشته است، هنوز حیات و حضور بافته‌ها ادامه دارد. برخی از طرح‌ها و نقش‌های قالی بلوچ به‌دلیل حسن همجواری با سایر اقوام مانند ترکمن (طرح مددخانی)، افشار و افغان‌ها، متأثر و ملهم از قالی‌های این اقوام است. از خصوصیات برجستهٔ قالیچه‌های بلوچی، رنگ‌های خاص و پرمایه و رابطهٔ معقول آن‌ها با ترکیب‌بندی نقوش و ساختار طرح است. بسیاری از نقوش قالی بلوچ در گذر زمان رو به فراموشی نهاده است.

طرح‌ها و نقشه‌های رایج در قالیچه‌های بلوچ

قالیچه‌های بلوچ در گذشته شامل انواع طرح‌ها و نقشه‌های فراوانی بود، اما به‌دلیل تغییر شیوهٔ زندگی و نگرش مردم به‌ویژه نسل جدید و نیز جبر اقتصادی و بعضاً جغرافیایی، در گذر زمان حرفهٔ قالی‌بافی و بافت انواع طرح‌های اصیل رو به فراموشی نهاد؛ هرچند در برخی زیست‌گاه‌های عشایر بلوچ به‌ویژه خراسان، کماکان برخی بافندگان بلوچ همچنان بافت قالیچه‌ها را ادامه می‌دهند. به‌طورکلی طرح‌های رایج و برجسته در قالیچه‌های بلوچ شامل طرح محرابی (جانمازی و سجاده‌ای)، تصویری (انسانی و حیوان‌دار)، دختر قاضی، قابی، ترنج‌دار، مرغی، بوته، محرمات، افشان و مکرر، درختی حیوان‌دار و خشتی، درخت زندگی، مرغی، بته (بوته)، فتح‌الله‌خانی، سنگ‌چولی، یعقوب‌خانی، مددخانی، گوزنی، چشمه‌گل، گل شفتالو، برگ تاکی، طاووسی، بندی، میناخانی، دراز یا کلاه بلند، گاو و برج، سه‌خشتی، علی‌اکبرخانی، کله‌قندی (گل شیخی)، گل اشرفی، پر جلکی، کشمیری، عبدالسرخ کاشمری، گل ستاره، گل‌بادامی، تیمنگ، چهارمرغ و طرح و نگاره (S) شکل، نقوش شتر، شیر، اسب، آدمک (انسان) و چادر

است. در جدول ۱، عمده‌ترین و مستمرترین طرح‌های قالی بلوچ که تاکنون و کماکان در میان این قوم بافته می‌شود، نشان داده شده است. برخی از نقش‌مایه‌ها و نگاره‌ها نیز وجود دارند که نقش پرکنندگی فضاهای خالی را دارند. این نقش‌مایه‌ها به سلیقه و ذوق بافنده در اشکال متنوع و فارغ از هرگونه ساختار معینی در فضای دست‌بافته، بافته می‌شوند. برخی از این نقوش در جدول ۲ آمده است.

شکل ۱. انواع طرح‌ها و نقشه‌های قالی و قالیچهٔ بلوچ

منبع: حصوری، ۱۳۷۱: ۵۳-۶۵

(www.islamicartz.com/www.pinterest.com)

مطالعهٔ انسان‌شناسی هنر و مؤلفه‌های وابسته به آن در قالیچهٔ محرابی بلوچ

مراد از تحلیل مؤلفه های انسان شناسی هنر در قالیچهٔ محرابی بلوچ، وجه زیباشناختی و عناصر وابسته به آن مانند نقش و رنگ و سبک شناسی و نیز بعد معناشناختی و مفاهیم نمادین در زمینهٔ این بافته است که در این بخش تحلیل ساختاری و محتوایی می‌شود.

۱. زیباشناختی

از منظر و رویکرد انسان شناسی، مقولهٔ هنر شامل آثار و اشیایی با خصوصیات و ویژگی‌های معناشناختی و زیبایی‌شناختی است که هدف آن نمایان یا بازنمایاندن است (مورفی، ۱۳۸۵:

۳۱). از این‌رو قالیچه‌های بلوچ به‌ویژه طرح محرابی، ضمن داشتن سبک خاص و جنبهٔ کارکردی، دارای جلوه و مظاهری از ساحت معناشناختی و زیباشناختی هستند. در قالیچه های محرابی بلوچی، عناصری نظیر طرح و نقش و رنگ، نمودی از عرصهٔ زیباشناختی است که محقق انسان‌شناس باید در بستر و پیوند با زمینهٔ فرهنگ بافنده تفسیر و تحلیل کند. مقولهٔ زیبایی در قالی ایرانی «یکی از عواملی است که باعث ماندگاری آن در جهان هنر شده است. شناخت بنیان چنین زیبایی‌هایی، ارزیابی از فرش را هموار کرده است» (دریایی، ۱۳۸۵: ۲۵). از این‌رو ارزش‌های دیداری (بصری) و تجسمی، معیار و بنیان‌های زیبایی‌شناختی است.

مورفی (۱۹۹۲) در مقالهٔ «زیبایی‌شناسی از دیدگاه میان فرهنگی»، زیبایی‌شناسی را در قالب دو گونهٔ فرهنگ مادی و غیرمادی بررسی می‌کند. درمورد فرهنگ مادی، زیبایی‌شناسی تابع ویژگی‌های مادی مانند فرم، ترکیب و کیفیات حسی است، اما زیبایی شیء می‌تواند تابع ویژگی‌های غیرمادی نظیر ویژگی دوره، مکان یا جوهر ماوراءطبیعی اشیا باشد. نسبت ویژگی‌های مادی به غیرمادی مانند نسبت معنای صریح به ضمنی است. به‌منظور شناخت و تشخیص ویژگی‌های غیرمادی، باید به شناخت فرهنگی پرداخت و شناخت همهٔ گونه های زیبایی در گرو شناخت معیارهای ارزشی است؛ بنابراین زیبایی‌شناسی مشخص می‌کند که یک چیز چگونه حس و دریافت می‌شود، می‌نماید و دریافت می‌شود (مورفی، ۱۳۸۵: ۵۱)؛ بنابراین «برای درک زیبایی‌شناسی مادی، به فرم به‌عنوان عنصری اصلی در بستر فرهنگ بلوچ پرداخته خواهد شد و زیبایی‌شناسی غیرمادی به‌دلیل نزدیکی با ویژگی‌های معنایی در بخش معناشناسی متمرکز می‌گردد» (زکریایی‌کرمانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۸). شایان ذکر است که معیارهای زیبایی در هنرهای بومی مانند قالیچه های عشایری بلوچ، تجربیات کیفی و اصیلی است که نزد بافندگان خودآموختهٔ این قوم و در زمینه فرهنگ و زیست‌بوم ایشان دیده می‌شود. اصول زیباشناختی این دست‌بافته‌ها، در درازنای تاریخ آفرینش نقش و نگاره‌های متنوع، برمبنای ذهن خلاق، خیالی و احساس ناب درونی ایشان پدید آمده و در فرایند نقش‌پردازی و آراستن قالیچه همراه او بوده است و چه بسا که درک و بینش بیننده و هنرمند مدرن از دست‌بافته‌ها و نقش و نگاره‌های آن‌ها بسیار متفاوت است.

۱-۱- نقش و رنگ

مقولهٔ زیبایی‌شناسی در دست‌بافته‌های عشایری و به‌طورخاص، قالیچه‌ها، شامل عناصر طرح، نقش و رنگ است. با این عناصر است که هویت هنری و ساحت زیباشناختی یک قالیچه شکل و ساختار محتوایی می‌گیرد. نقش به‌همراه عنصر رنگ در ساختار قالیچه های بلوچی، در کنار کاربرد آن‌ها، به‌عنوان شاخصه‌های مهم در تحلیل رویکرد انسان‌شناسی هنر شناخته می‌شود.

نقش و رنگ در این قالیچه‌های بلوچ «بدون اغراق، از زنده‌ترین و پرمایه‌ترین هنرنمایی‌های عشایر ایران است. از حیث بصری، وزن و ارزش کم‌نظیر گستره‌ها و تعاملات فضای مثبت و منفی و بازی‌های بصری آن و همچنین هم‌نشینی بی‌بدیل رنگ‌هایی که از حیات پیرامون ایشان مایه می‌گیرد، با بسیاری از مؤلفه‌های هنر مدرن از جمله «آشنایی‌زدایی»، تأکید بر شکل (فرم) و ارزش‌های بصری ناب آن و نیز انتزاعی‌گری از یک‌سو و ملاک‌های ماندگار هنر قومی از سوی دیگر، هم‌گرایی دارد» (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۹۳: ۹۳).

برای بافندهٔ عشایری و بلوچی، آفرینش نقش و نگاره های هندسی (انتزاعی و هندسی) در فرایند پردازش ذهنی و هم نشین‌کردن رنگ ها، زبان بیان، گفت‌وگو است و نسبت به سایر شیوه‌های ارتباط، از اهمیت بسزا و ارجحیت بیشتری برخوردار است. بیان انتزاعی و خلاصه‌شده و تنوع فرمی و صوری نقوش و ارزش‌های رنگی آن‌ها، بازتاب‌دهندهٔ ساختارهای دیداری زیبا و مفاهیم معناشناختی و نمادین است که برساخته از زمینهٔ فرهنگی و قومی، تخیل و ساحت ذوق آزمای بافنده است. عناصر رنگ و نقش در قالیچه های محرابی، همواره مکمل یکدیگر هستند و از روابط دوسویه برخوردارند. با چینش و هم‌نشینی رنگ‌ها، نقوش شکل می‌گیرند و هویت می‌یابند و فضای نقش نیز به ساختار راه می‌یابد. رنگ در کنار نقش، یکی از دو عنصر مهم زیباشناختی در دست‌بافته‌های عشایری و به‌طورخاص بلوچ است. «درمورد قالی‌های عشایری اهمیت رنگ بیشتر جلوه‌گر است؛ زیرا نقش‌های سنتی کمتر دستخوش تغییر و دگرگونی می‌شود. نقش پرداز فرش همچون نقاشی چیره‌دست با ایجاد هماهنگی و تضاد بین رنگ‌ها می‌تواند نقش فرش را نشاط‌آور، آرامش‌بخش یا محرک و غم‌انگیز سازد و به همین دلیل است که به قول معروف در بیشتر قالی‌های ایران، آخرین سخن از زبان رنگ ها شنیده می‌شود» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۲۵۳). در قالیچه‌های بلوچی «استفاده از رنگ‌های هماهنگ اهمیت بسزایی دارد و بافندگان عشایری از استعداد فوق‌العاده‌ای در ترکیب رنگ‌ها برخوردارند. درخور توجه است که گاه بافنده به سلیقهٔ خود رنگی غیرعادی و یا غیرمنتظره‌ای در زمینه یا حاشیهٔ قالیچه می‌گنجاند و تضاد مطلوبی ایجاد می‌کند» (افروغ، ۱۳۹۸: ۷۹).

بافندگان بلوچ «به دلیل ارتباط نزدیک و گسترده با طبیعت که معجون عجیبی از بازی رنگ‌های گوناگون است، به‌صورت تجربی و خودآموخته، فنون رنگرزی و رنگ‌بندی را که بخشی از آن حاصل درگیری دائمی با طبیعت و محیط پیرامون زندگی‌شان است، فراگرفته‌اند. آن‌ها به‌صورت غریزی یاد گرفته‌اند که کدام رنگ‌ها با یکدیگر هم‌خوانی دارند و می‌توانند با هم ارتباط برقرار کنند» (حسن‌بیگی، ۱۳۶۷: ۹۸). در قالیچه‌های محرابی «نقش‌های سنتی کمتر دست‌خوش دگرگونی می‌شوند و رنگ‌آمیزی است که هر بار به نقش‌ها تازگی و طراوت می‌بخشد چنان‌که نگاره‌های هم‌بستگی و مکرر، با تغییر رنگ‌ها حالتی دیگر به خود می‌گیرند و

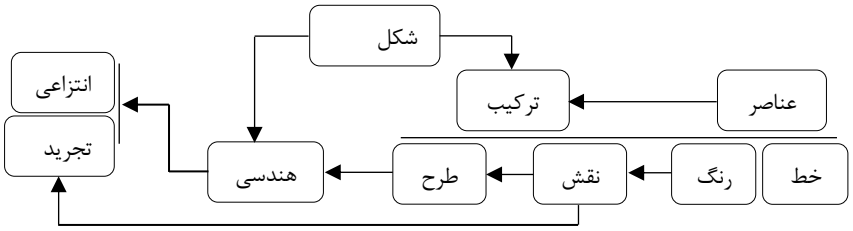
از نو زاده می‌شوند» (همان: ۹۴). رنگ‌ها در قالیچه‌های بلوچ همواره محدود بوده است. این رنگ‌ها شامل قرمز، آبی کبود و آسمانی، قهوه‌ای سیر و شتری، نخودی (خاکی)، سرمه‌ای، زرد، سبز و گاهی ارغوانی، است. به‌طورکلی در قالیچه‌های بلوچ به‌ویژه طرح محرابی، غالباً دارای رنگ‌های تند و غلیظ و رنگ‌بندی گرم و نیمه گرم، استفاده شده است. «رنگ تیرهٔ قالیچه‌های عشایر بلوچ که از مشخصات این فرآورده است، درنتیجهٔ به‌کاربردن سه مایه از قرمز سیر، آبی سیر و متوسط و سیاه حاصل می‌شود. شخص تصور می‌کند در این قالیچه ها فقط از رنگ قرمز تیره بهره گرفته شده، درحالی‌که متن اغلب آن‌ها درواقع آبی سیر است» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۱۱). ذکر این نکته ضروی است که علاوه بر زمینه فرهنگی، اقلیم و جغرافیای خشک، گرم و سوزان شرق ایران و بلوچستان، نقش برجسته‌ای در رنگ‌پردازی و انتخاب رنگ‌های تیره، گرم و غلیظ این بافته‌ها دارد. «یکی از دلایل استفاده از رنگ‌های کدر و تیره در بافته‌های بلوچی تأثیر محیط و اقلیم خشک و بیابانی منطقه بر بافنده است» (مهتدی، ۱۳۸۲: ۱۷۴).

۱-۲- سبک

دومین ساحت از رویکرد انسان شناسی هنر، مقوله سبک است. واژه سبک، از جمله مفاهیم است که با تکثر و تنوع معنایی همراه است. فورگ (۱۹۷۳) معتقد است «سبک یکی از مفاهیم اصلی و کلیدی در مطالعات هنر است که اتفاق نظر چندانی در مورد آن وجود ندارد. گروهی هم‌چون (دانل ۱۹۷۸) آن را مکمل کارکرد نظام می‌دانند» (زکریایی‌کرمانی و همکاران،۱۳۹۶: ۱۳۹۴). اما باید گفت «درمجموع می‌توان برای سبک دو مفهوم کاملاً متفاوت در نظر گرفت. اول این‌که سبک به تشابهات فرمی اشیا دلالت دارد که تولیدکننده آگاهانه آن‌ها را شکل می‌دهد و ناظر یا انسان شناس آن ها را مشاهده و تحلیل می‌نماید؛ اما در مفهوم دوم به تشابهاتی اشاره دارد که تولیدکننده اثر در آنها به‌صورت ناخودآگاه و تابع انتقال مهارت‌های فنی دخالت دارد و تنها بر ناظر بیرونی آشکار می‌شود» (مورفی، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۸).

از این رو، بازآفرینی فرم‌های سنتی به‌صورت الگو تابع همین معنای سبک است و نقش و نگاره‌های بافته‌شده در قالیچه‌های بلوچ در قالب اشکال و فرم‌های هندسی (انتزاعی و تجریدی)، در این گروه سبکی قرار می‌گیرد. وجود تزیینی به سبکی خاص ممکن است دال بر زمان، مکان، موقعیت و یا طبقه‌ای خاص باشد (پیشین، ۴۸). از این رو، عناصر سبکی تابع فرم در نقوش قالیچه های بلوچ، صرفاً به حوزه جغرافیایی و طبقه اجتماعی هنرمندان بافنده بلوچی اشاره دارد. سبک شناسی در نقوش قالیچه های بلوچی براساس دو مؤلفه عناصر و ترکیب قابل مطالعه، بررسی و تحلیل است که در تصویر ۲ دیده می‌شود. در این الگو، عناصر نقوش قالیچه‌های بلوچ در قالب دو عنصر خط و رنگ و برای ترکیب نیز افزون بر خط و رنگ،

مؤلفه‌های نقش و طرح، قابل‌تعریف است؛ بنابراین برمبنای سبک‌شناسی متکی بر فرم‌های هندسی نقوش قالیچه‌ها، می‌توان فرایند معناکاوی نقوش را نیز تعریف و تبیین نمود که در بخش معرفی و تحلیل و تفسیر قالیچه های محرابی ذکر شده است. بدین ترتیب نقوش هندسی در این قالیچه ها علاوه بر جنبهٔ زیباشناختی، از وجه نمادین و معناشناختی نیز برخوردار هستند. عناصر شامل خط و رنگ و ترکیب شامل نقش و در سطحی فراتر، طرح است که در قالب شکل یا فرم هندسی انتزاعی و تجریدی، قابل‌تعریف است. به‌واقع سبک آفرینش این نقوش و فرم ها برمبنای عواملی است که هم ساختار نقش و هم ریخت و هویت آن را رقم می‌زند. این عوامل شامل ذهنی‌بافی (حفظی‌بافی و بداهه‌بافی) و فنون (تکنیک‌های) بافت است. نقوش و فرم‌های تزئینی در قالیچه‌های محرابی، برساخته از اشکال پایه‌ای و هندسی، شکسته (مضرس) و متنوع الاضلاع و بعضاً پیچیده است که با هوشمندی و خلاقیت تجربی بافنده، شبکه‌ای درهم‌تنیده و منسجم را نقش‌پردازی کرده است.



شکل ۲. سبک‌شناسی نقوش قالیچه‌های بلوچ برمبنای اشکال هندسی تابع دو مؤلفهٔ عناصر و ترکیب
منبع: پژوهشگر

۲. معناشناسی

حوزه معناشناختی و کشف معانی تصاویر و نقوش نمادین، یکی از ساحت‌های مهم در مطالعات انسان‌شناسی هنر است. از این‌رو «آنچه برای مردم‌شناس اهمیت دارد، درک معنای شیء در بستر فرهنگ تولیدکننده است. در مطالعه هنر، تحلیل معنا در بردارنده بررسی شکل در زمینه است چرا که شکل تجربه زمینه‌ای را در خود دارد» (Scott-Hoy, 2003: 268). چه این‌که بیبویک معتقد است: «شکل‌های هنری به هنرمند تعلق دارند، معانی به اجتماع گسترده‌تری که خواسته‌هایشان، مجموعه الگوها را ایجاد می‌کند و سپس از قدرت تولید هنرمندان استفاده می‌کند» (Biebuyk, 1969: 11). پژوهش‌گران برجسته‌ای هم‌چون فورگ و مان، مطالعات مردم شناسی خویش را بر محور نظام معناشناختی و پیوند فرم (شکل)، معنا و کارکرد در بافت و فرهنگ جامعه، استوار کردند. انتقال و معرفی مفاهیم و معانی نهفته در نقوش و اشکال نمادین در قالب یک نظام معناشناختی (به‌صورت بازنمایی و رجوع به بستر زمینه‌های

فرهنگی)، رسالتی است که برعهده انسان شناسی هنر است. مقوله هنر «نظام ارتباطی مستقلی است که معنا در آن شکل می‌گیرد. [همچنین] به جای تفسیرهای صریح از نقوش و نمادها باید به آن‌ها به‌عنوان طرح‌های چند ارزشی نگریست. این بدان معناست که معانی خاص عناصر [نقوش] به زمینهٔ آن‌ها بستگی دارد» (مورفی به نقل از فورگ و مان، ۱۳۸۵: ۳۷). از این‌رو، معناشناسی نقوش قالیچه‌های محرابی بلوچ بر دو محور «بازنمایی» و «برمبنای داشته‌ها و زمینه‌های فرهنگی» صورت می‌پذیرد.

۲-۱ بازنمایی متکی بر زمینهٔ فرهنگی و باورهای فردی و جمعی

بازنمایی، یکی از شیوه های کشف معنا در جریان بررسی متن آثار هنری با رویکرد انسان‌شناسی هنر است. این شیوه «در هنر برای انسان‌شناس مشخص می‌کند که هنر چگونه معناها را به رمز درمی‌آورد. همواره میان معنا و روش رمزگذاری یا بازنمایی آن ارتباط وجود دارد. یکی از مهم‌ترین نظام‌های بازنمایی در آثار هنری نظام‌های شمایلی و غیرشمایلی است» (زکریایی‌کرمانی، ۱۳۹۴: ۸۳). در قالیچه های محرابی بلوچ بازنمایی نه از نوع شمایلی، طبیعی و واقع‌گرا (رئال‌گونه)، بلکه به‌واسطهٔ پدیدهٔ خلاقیت ذهنی (ذهنی‌بافی) و پویایی تجسم، نقوش دارای ماهیت هندسی و از نوع انتزاعی و تجریدی است که به خلاصه‌ترین شکل ممکن، نقش پردازی شده است. اگرچه خاستگاه این نقوش و الگوی نخستین آن‌ها، تصاویر و شمایل‌های بیرونی و عالم خارج بوده که منبع الهام بافنده شده است. در حقیقت هنرمند عشایر، با تکیه بر ابتکار ذهنی (تجسم و تخیل)، تصاویر واقعی و بیرونی را به نقوشی با فرم انتزاعی و تجریدی و معنایی نمادین تبدیل کرده است و چه بسا که هدف از بازنمود تصویر در یک قالب مفهومی و سمبلیک، نه‌تنها تزئین و آراستگی، بلکه تجلی معناهای باورهایی است که با زبان نقش و تصویر تصمیم بر شرح و تفسیر آن‌ها گرفته است و از این‌رو می‌توان برای آن معنایی یافت؛ بنابراین نقش انتزاعی و تجریدی درخت زندگی (مقدس) که فضای مرکزی زمینه و محراب را فراگرفته و دو جانور (گوزن) در طرفین از آن پاسداری می کنند و مفهومی برگرفته از نگرش دوران باستان است، اشاره به معنا و مفهوم نمادین جاودانگی، نامیرایی و معاد دارد، باور بافنده است که توسط وی و در این قالب، بازنمایی، تفسیر و ترجمه گشته است (تصویر ۳).

شکل ۳. قالیچهٔ طرح محرابی بلوچ و نقش‌مایهٔ درخت زندگی در بخش زمینه

منبع: www.ppon-boswell-wiesbaden.de/en/archive

ذکر این نکته ضروری است که همیشه در فرایند نقش پردازی، پدیدهٔ بازنمایی، دریافت معنا و ارجاع به مفاهیم گذشته، صورت نمی‌گیرد. از این رو ممکن است نقوش صرفاً کارکرد تزئینی داشته باشند و معنا در آن‌ها فاقد وجه ارجاعی باشد؛ بنابراین نباید در همهٔ شیوه‌های بازنمایی به‌دنبال مصداق بیرونی نقش بود. در این شرایط کاوش در باورها، ذهنیات فردی و قومی، خصوصیات روحی و روانی و چارچوب های هویتی و نمادین قادر است ظهور و کشف معنا را آشکار سازد؛ بنابراین بافنده در قالیچه‌های محرابی، با تکیه بر سنت‌های کهن و باستانی، باورهای دینی و الهام از طبیعت و عناصر آن، در جهت ارائهٔ معنا و مفاهیم ذهنی به نقش‌پردازی، می‌پردازد. چه اینکه «انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد، به گونه‌ای ناخودآگاه اشیا یا اشکال را تغییر می‌دهد» (یونگ، ۱۳۹۰: ۳۵۲). از این رهگذر، بوم قالیچه‌ها و نقوش آن، بستری برای بیان و بازنمایی اندیشه، عقاید و باورهای بافندهٔ بلوچ است که به‌صورت یک سنت تقریباً ثابت و غیرقابل‌تغییر استمرار یافته و دارای ارزش‌های معناشناختی، زیباشناختی و کارکردی است. از این‌رو در این قالیچه‌ها، کشف و ظهور معنا به‌واسطهٔ نقوش، علاوه بر ساختار غیرشمایلی (برگرفته از تصویر یا مصداق بیرونی)، از طریق بستر فرهنگی و دینی (باورهای فردی و قومی) و ارجاع به مضامین گذشته، حوزه های فرهنگی و تمدنی مانند ادبیات (داستان‌ها و اساطیر) نیز صورت پذیرفته است. مضامینی نظیر درخت زندگی، پنجه، محراب، شمایل انتزاعی خسروپرویز، هوشنگ شاه، خسرو و شیرین، خواجه حافظ، نمودهایی از انکشاف معنا هم از طریق نقوش غیرشمایلی و هم برخاسته از زمینهٔ فرهنگی قوم بلوچ است. درواقع نقش و معنا در یک رابطهٔ دوسویه هم نشین هستند. نقوش حامل معرفی و بازتاب مفاهیم و معانی نمادین هستند و زمینهٔ فرهنگی و باورهای فردی و قومی، در آفرینش و شکل‌گیری نقوش سهم بسزایی دارند.

انسان ها همواره به‌دنبال راهی برای ثبت و انتقال عقاید، باورها و احساسات و اندیشه های خود بودند و تا اختراع خط، از زبان تصویر و نقوش تصویری استفاده می‌کردند. نشانه‌های تصویری و نمادها همواره حامل مفاهیمی هستند که نگرش و اعتقادات قوم و سرزمین را بیان می‌کنند؛ بنابراین با کسب شناخت و معرفت به معنا و محتوای این نقوش می‌توان به گنجینهٔ اطلاعاتی از [قوم بلوچ] و مناطق مختلف دست یافت (شیرانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۳). عناصر فرهنگی نظیر «سنت، تقلید و آداب و رسوم عناصری هستند که در طراحی شکل اهمیت داشته و به‌صورت موروثی، فرم‌ها و شکل‌ها و حتی نقش‌مایه‌ها نسل به نسل انتقال می‌یابد و به‌عنوان یک سنت خاص زیبایی‌شناختی حفظ می‌شود»(همان: ۷۴)؛ از این‌رو هنر و آثار هنری (قالی‌بافی و قالیچه‌های) در جامع بلوچ «به مثابهٔ یک کل معناشناختی وابسته به دانش و شناخت بومی» (Silver, 1979: 268) به‌شمار می‌آید که «معنا و مفهوم آن برای اعضای آن فرهنگ اهمیت بسزایی دارد. از این‌رو تحلیل شکل موضوعی محوری در مطالعات هنر به‌طور عام و خاصهٔ انسان‌شناسی هنر است» (شیرانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۴).

۳. کارکردشناختی

مؤلفهٔ دیگری که در منظومهٔ انسان‌شناسی هنر، تفسیر می‌شود، وجه کارکردشناختی است که در قالیچه‌های بلوچی و نقوش آن‌ها قابل‌رصد است. در این بعد باید به‌دنبال پاسخ به این پرسش بود: استفادهٔ شیء (اثر هنری)، کاربرد و نتایج آن در بستر و زمینهٔ فرهنگی که در آن خلق شده و قرار دارد. بر این مبنا مرفی معتقد است نباید انتظار داشت که ویژگی‌های صوری و مادی شیء با کاربرد آن در همهٔ زمینه ها ربطی داشته باشد، اما دست‌کم چنین سؤالی باید مطرح شود و چنان‌چه پاسخ آن منفی بود، برای کاربرد شیء در آن زمینهٔ خاص باید دلایل دیگری یافت شود (مورفی، ۱۳۸۵: ۳۹). باید گفت «در دنیای سنت همهٔ محصولات در حیات مادی و معنوی انسان دخیل هستند. به عبارت صریح تر هیچ شیء بی‌مصرف و فاقد کاربردی در جوامع سنتی خلق نمی‌شود. همهٔ اشیا در زندگی انسان جایگاهی داشته و به نوعی مصرف می‌شود. جامعهٔ [بلوچ] نیز یک جامعهٔ سنتی است؛ جامعه ای که تمامی عناصر آن با انسان [بلوچی] ارتباط تنگاتنگی دارند» (زکریایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۸۱). از این‌رو همهٔ دست‌بافته‌های بلوچ و به‌طور خاص، همهٔ قالیچه‌ها دارای کاربردهای مادی و معنوی هستند. قالیچه‌های بلوچ کارکردهای متنوعی از جمله کاربرد روزمره، تزئینی و آیینی دارند. بسیاری از مؤلفه‌ها و عوامل در تعیین ابعاد کارکردی اشیای هنری به‌طورکلی و قالیچه‌ها به‌طورخاص دخیل هستند که از آن جمله می‌توان به آیین ها و ادیان و مذاهب، اندیشه و نگرش قومی، اساطیر و افسانه‌ها اشاره داشت.

گاهی عناصر موجود در طبیعت بلوچ براساس اهمیتشان در سبک [زندگی انسان بلـوچ] بـه نقش تبدیل می‌شوند. در این حالت مرجع بیرونی نقش در زندگی انسان واجد کارکرد اسـت نـه خود نقش (سیدسجادی، ۱۳۷۴: ۴۹)؛ برای مثال، در کنار انـواع بافتـه‌هـا از جملـه قالیچـه‌هـا، فراوانی نقوش انسانی به‌طور خاص جایگاه زن را که بیشترین بخش مدیریت زندگی بـر دوش او است و حضورش به زندگی در آن اقلیم حیات می‌بخشد و نیز نقش حیوانـاتی ماننـد بـز و شـتر ضروریات و مایحتاج زندگی را به‌وسیلهٔ آن‌ها مرتفع می‌سازد؛ همگی نشان از جایگاه ارزشـمند و اهمیت این عناصر در نزد بافنده دارد و بر این اساس، شـمایل آن‌هـا را نقـش‌پـردازی و در ایـن فرایند آن‌ها را به نماد و نشانه تبدیل می‌کند. از دیگر کارکردهـای قالیچـه‌هـای محرابـی بلـوچ، علاوه بر کارکرد زیباشناختی و معناشناختی، کارکرد هویتی است. از ایـن‌رو ایـن قالیچـه‌هـا بـا ساختار متفاوت طراحی، نقش‌پردازی و رنگ‌بندی منحصربه‌فرد، نمـودی از هویـت هنـری قـوم بلوچ به‌شمار می‌آید و قالیچه‌هایی که در هر منطقه با این ویژگی‌ها و عناصر هویتی بافته شـود، بیانگر کارکرد هویتی قالیچهٔ بلوچی است.

قالیچه‌های طرح محرابی (جانمازی، سجاده‌ای)

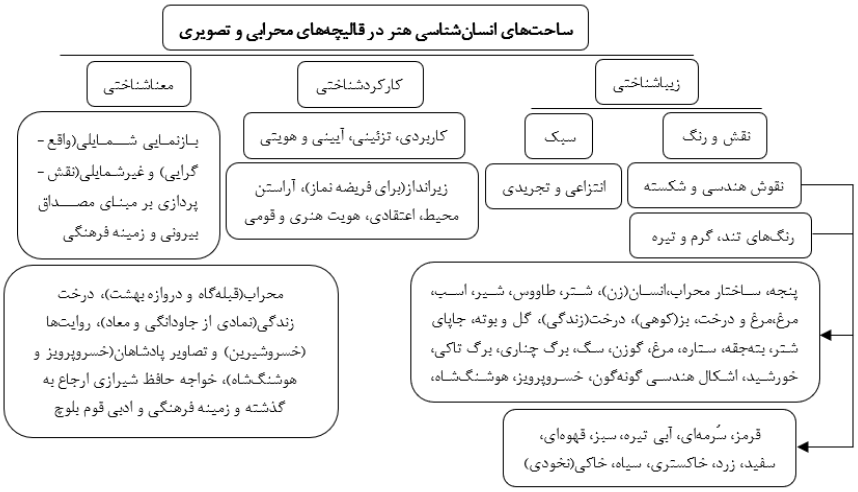
یکی از مهم‌ترین و مشهورترین قالیچه‌های مردمان بلوچ که نمود برجسته‌ای از فرهنگ و هویت هنری این قوم است، قالیچهٔ طرح محرابی یا جانمازی اسـت کـه کـاربرد آن بـرای بـه‌جـاآوردن فریضهٔ نماز است (تصویر ۴). قالیچه‌های محرابی با ساختاری ثابت، اما متنوع در نقش‌پـردازی و رنگ بندی «از دیرباز تاکنون در استان سیستان و بلوچستان رایج بوده و علاوه بر زیبایی بصری، معانی عمیق معنوی نیز دارد» (آویشی و همکـاران، ۱۳۹۱: ۴۳). بـرای مردمـان بلـوچ، قالیچـهٔ طرح محرابی «از منزلت و جایگاه والایی برخوردار اسـت. باورهـا و اعتقـادات اقـوام سیسـتانی و بلوچ موجب به‌وجودآمدن طرح‌های بـدیعی از سـجاده یـا جانمـازی جهـت عبـادت و نیـایش و جایگاه خاص آن‌ها شده است که محل ارتباط نمازگزار با معبود خویش بوده و ریشـهٔ ایـن هنـر مقدس در زندگی مردم است» (همان: ۴۴)؛ بنابراین «از آنجا که فرش توسط مردمان گونـاگون که دارای اعتقادات و باورهای ناهمگونی هستند، بافته می‌شود و مردم [بلوچسـتان] نیـز از ایـن قاعده مستثنی نیستند، آن‌هـا در دسـت‌بافتـه‌هـای خـود بـه نمـادین‌کـردن عناصـر طبیعـی و ایدئال‌های خود به‌صورت نقش و رنگ می‌پردازند» (حسین‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۶۹). متن و محتوای قالیچه‌های محرابی بلوچ با دارابودن نظام نشانه‌شناختی و بهره‌مندی از بسـتر قـومی-فرهنگـی، منطبق بر قواعد رویکرد انسان‌شناسی هنر (نظـام کـارکردی، زیبـایی‌شـناختی و معناشـناختی) است که در مباحث بالا بدان اشاره شد و مصداق‌های تصویری و صـوری آن در تصـویر ۵ نشـان داده شده است. عناصر زیباشـناختی نظیـر طـرح، نقـش و رنـگ «بـه‌کاررفتـه در سـجاده‌هـای

قالیچه‌ای سیستان و بلوچستان متأثر از طبیعت، خواسته‌های مردم و فرهنگ حاکم بر منطقه است. به طورکلی ساختار و نقوش سجاده ها در اکثر مناطق به هم نزدیک است و بخش اعظم نقوش این سجاده‌ها به‌صورت هندسی است» (آویشی و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۳).

طرح محرابی از نظر ساختار صوری، با فرم و شکل معمولی و رایج محراب (فرم هلال نیم‌دایره‌ای) متفاوت و به‌صورت شکسته است. در دو طرف محراب فضاهایی مربعی یا مستطیلی‌شکل قرار دارد که محل قراردادن دست‌های نمازگزار است. در این فضا، نقش‌مایه‌های متفاوتی نظیر پنجهٔ دست، درخت (گل‌های انتزاعی و تجریدی)، اشکال و نقوش هندسی دیگر (تصویر ۶) نقش‌پردازی شده است. شایان ذکر است که برخی از سجاده‌ها در دو طرف دارای محراب هستند (تصویر ۷). همچنین زمینهٔ این قالیچه‌ها از ریزنقش‌مایه‌های انتزاعی و تجریدی متنوع و گوناگون که بیشتر جنبهٔ پرکنندگی فضای خالی زمینه را بر عهده دارند و حاصل تراوش ذهن و ذوق بافنده است، نقش‌پردازی شده است که از آن جمله می‌توان به نقش‌مایهٔ برگ چنار یا برگ تاک (تصویر ۸) اشاره کرد. از دیگر نقوشی که در زمینهٔ قالی محرابی علی‌رغم داشتن جایگاه ثابت، در شکل و فرم متفاوت است، نقش‌مایهٔ درخت زندگی یا درخت مقدس است که به‌همراه محراب، از عناصر نمادین و رمزی به شمار می‌رود (تصویر ۹) و در میانهٔ محراب یا زمینهٔ قالی به‌صورت هندسی همراه با برگ‌های چنار یا تاک‌گون از دو طرف نقش‌پردازی شده است.

شکل ۴. قالیچه‌های سجاده‌ای با فرم و شکل محراب هندسی و شکسته

منبع: www.pinterest.com/www.rippon-boswell-wiesbaden.de.com



شکل ۵. مصداق‌های تصویری و صوری در قالیچه‌های محرابی و تصویری از منظر انسان‌شناسی هنر
منبع: پژوهشگر

شکل ۶. انواع فرم‌های جایگاه دست (پنجهٔ) نمازگزار در قالی‌های سجاده‌ای (محرابی) بلوچ
منبع: www.pinterest.com/www.rugrabbit.com

شکل ۷. نمونه‌ای از قالی‌های سجاده‌ای دو طرف محراب بلوچ (www.rugrabbit.com)
برگ چناری (برگ تاکی) و نقش‌مایهٔ درخت زندگی (مقدس) در قالی‌های محرابی
منبع: www.rugrabbit.com

این قالیچه های محرابی بلوچی «دارای زمینهٔ گندمگون یا قهوه ای خیلی روشن مـی‌باشـند. در اکثر موارد از پشم شتر و به رنگ طبیعی آن است، تقریباً همیشه دارای یک درخـت زنـدگی به درازای طول قالیچه می‌باشد» (نورایی، ۱۳۸۶: ۵۱۸). در طرح محرابی از نقوش متنوعی نظیر «درخت، منار، گنبَد، گل و گیاه، پنجه و نقش‌مایه های درشتی مثل مددخانی یا چپـات اشـتر و در نمونه‌های قدیم‌تر، کجاوه، گل‌پارچه‌ای، دودنی و نقش‌مایه‌های ریزتر مثل چیتک و پره جُلّک استفاده می‌شود. حاشیهٔ اصلی آن، گل یا نشان و حاشیهٔ فرعی زنجیرهٔ لـوزی و بـورک[1] اسـت» (حصوری، ۱۳۷۱: ۶۶). در جدول ۲، برخی از نقوش قـالی محرابـی نشـان داده شـده اسـت. در میان این نقوش، نقش «محراب»، «درخت زندگی (مقدس)» و «طاووس»، بـا جنبـهٔ نمـادین و معناشناختی که در فرهنگ و هنر ایران و دین اسلام دارد، معرفی می‌شوند.

شکل ۸. نقش‌مایه‌های قالی‌های بلوچ

منبع: پژوهشگر

نقش‌مایه های نمادین محـراب، درخـت زنـدگی (مقـدس) و طـاووس: عناصـر هویت‌محور در قالیچه‌های محرابی

در قالیچه‌های عشایری، نقش و نگاره‌ها، قوی‌ترین عنصر در بعد زیباشناختی و تجسمی هسـتند که در نمودارکردن هویت دیداری و جغرافیایی بافت نقش بسزایی دارند. همان‌گونه که قالی‌های محرابی، هویت هنری قوم بلوچ محسوب می‌شوند، در لایه‌ای درونی‌تر، نقش‌مایه‌هـای محـراب و درخت زندگی و طاووس نیز عناصر در این بافته‌ها هویت‌محـور بـه‌شـمار مـی‌آینـد. در فرهنـگ ایرانی هم در دوران باستان و هم در دوران اسلامی، عنصر و مفهوم مهراب (محـراب)، جایگـاه و منزلی مقدس و مورد احترام است و این خود، با کارکرد قالیچه محرابی ارتباط معنوی و نمادین

۱. به معنای شکوفه‌هایی است که تبدیل به میوه نمی‌شوند.

دارد. «واژۀ محراب در عربی به معنی حربگاه است و در قرآن کریم با مفهوم کنایی سجده‌گاه و نیز نماز آمده است، در فارسی اما معنی دقیق محل نیایش مهر را دارد و قدمت آن بـه پـیش از ظهور اسلام برمی‌گردد» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۳۱۹).

در فرهنگ اسلامی «محراب دروازه‌ای است به‌سوی عالم قدسی که حـال و هـوای انسـان را در برخورد با خود تغییر می‌دهد و در فرهنگ‌های دیگر همچـون مسـیحیت نیـز سـمبل مکـان قدسی است. محراب در تفکر دینی آستانه ای است که انسان را از فضایی ساده به فضایی قدسی رهنمون می شود و این خصوصیت درگاه و آستانه، در معماری ایران است که هر در مجازاً بسان پرده‌ای است که می‌بایست کنار زده شده و با عبور از آن به باطنی قدسی راه یافـت. محـراب در فرش ایران حکم همان آستانه را دارد» (بورکهارت، ۱۳۸۷: ۷۱). کالبـد و مفهـوم محـراب، ایـن عنصر نمادین، در دوران باستان به‌عنوان جایگاه مهر نیز وجود داشته است. «به پرستشـگاه‌هـای آیین مهرپرستی که در ایران و میان‌رودان رواج داشته است، مهرابه گفته می‌شد. ایـن واژه از دو بخش مهر و آبه ساخته شده است. خورآبه نیز به همین معنا به‌کار رفته که آبه به معنـی جـای گود است» (ورمازرن، ۱۳۸۳: ۱۱۲). از آنجا که محراب در اسلام و میان مسلمانان جنبۀ رمـزی دارد، «زبان نمادپردازی یکی از شگردهای ویژۀ هنرمندان مسلمان بوده است و به همـین دلیـل هیچ‌یک از آرایه ها جنبۀ تزئینی صرف نداشته و پیامی بسیار بزرگ دارند. نمادپردازی به‌ویژه در نمونه های اولیۀ فرش های محرابی و نمونه هایی که امروزه در مناطق روستایی بافتـه مـی‌شـوند، شاخص تر است. این نمادها همواره درصدد تکمیل معنای محراب هستند و پیام هـای الهـی (در راستای تعالیم اسلامی) را در خود دارند» (حاجی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۴).

از این رهگذر، باورهای اعتقادی و خاصۀ فریضۀ عبادت و نماز در میـان مـردم بلـوچ بسـیار مهم است؛ بنابراین اهتمام و احترام به ادای ایـن فریضـه و نیـز رعایـت مناسـبات (پـاکیزگی و خاص‌بودن محل نمازگزاردن)، بافنده را بر آن داشته اسـت تـا بـه جهـت ادای وظیفـۀ دینـی و عبادت خالق و محتوایی که یادآور محراب به‌عنوان مکان مقدس عبادت باشد، قالیچـه‌ای ببافـد. بر این اساس، در زمینۀ قالیچه، نقش محراب با ساختاری متفاوت و متنوع (تصویر ۹) که نقشی از درخت زندگی را دربرگرفته، در ذهن طراحـی و سـپس بافتـه اسـت. ایـن دو نقـش، هـم در آیین‌های باستان و هم در دین اسلام، از مفاهیم رمزی و آن‌جهانی هستند. درخـت زنـدگی کـه در فرهنگ و هنر باستان به‌ویژه در دوران ساسانی معمولاً در قالب درخت انگـور، خرمـا، سـرو و چنار دیده می‌شود، دارای میوۀ زندگی و جـاودانگی اسـت کـه در طـرفین آن دو جـانور (شـیر [بال‌دار]، گوزن، بزکوهی، طاووس) جهت صیانت و پاسـداری از درخـت و میـوه‌اش وجـود دارد. درخت از دیرپاترین نقوش دینی و «نماد کیهان و منبع باروری و نماد دانش و حیـات جـاودانی بود و با ریشه هایی در خاک، تنه‌ای عمودی و بالارونده و شاخ و برگ هایی رو بـه آسـمان، نمـاد

پیوند سه قلمروی کیهانی، یعنی جهان زیرین، زمین و جهان زبرین است؛ بنابراین، به‌صورت ستون کیهان متصور می‌شود» (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵) و درخت، علاوه بر فرهنگ و آیین های باستانی (تصویر ۱۰)، در فرهنگ اسلامی نیز از قداست و احترام برخوردار است.

در مصر باستان، قرون وسطی، یهودیت و اساطیر یهودی-مسیحی، در بین سرخپوستان آمریکا، سلتی‌ها (مردمان شمال اروپا) و دیگر مذاهب، ادیان و باورها، درخت زندگی از پرکاربردترین نقش‌مایه‌ها به حساب می‌آید (کوک، ۱۳۸۶: ۱۰-۱۱). به‌طورکلی معنای نمادین درخت، جاودانگی، رستاخیزی، زایش و باروری و مادرانگی است. در قالیچه های محرابی بلوچ، نقش درخت زندگی در میان زمینه در فضای محراب برمبنای نقوش برگ تاکی که از نقوش برجستهٔ دست‌بافته‌های بلوچ به‌شمار می‌رود، از نوع درخت تاک یا انگور است. درخت تاک (انگور) در فرهنگ و هنر ایران باستان به‌ویژه در گچبری‌های ساسانی، به‌دلیل داشتن جایگاه معنوی به‌وفور دیده می‌شود. همچنین «در گسترهٔ هنر اسلامی، نقش اسلیمی را نمودار تجریدی درخت و به‌ویژه تاک و متأثر از هنر دورهٔ ساسانی» (زمانی، ۱۳۵۵: ۱۶۹-۱۷۱) است که «ریشهٔ آن برگرفته از نقش درخت زندگی دانسته‌اند که پیشینه‌ای بسیار کهن در اعتقادات و هنر ایرانی دارد» (پوپ، ۱۳۳۸: ۸۲). درخت انگور یا تاک «از دیگر گیاهان اساطیری است که نقش آن را در هنر ایران باستان به وفور مشاهده می‌کنیم. در اساطیر ایرانی انگور از خون گاو یکتاآفریده پدید آمد. زمانی که این گاو در حملهٔ اهریمن کشته شد، در محل کشته‌شدهٔ گاو، ۵۵ گونه دانه و ۱۲ گونهٔ گیاه دارویی رویید و از خون او انگور پدید آمد» (واشقانی‌فراهانی، ۱۳۸۹: ۲۴۳).

در بسیاری از نوشته های کهن، تاک همراه چنار ذکر می‌شود؛ زیرا چنار مظهر شاه و تاک، مظهر همسر او است. به‌هم‌پیچیدن تاک و چنار، نشانهٔ دوام سلطنت از طریق خون است (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۸۰: ۱۱۶). تاک یا درخت انگور از طریق پیوندش با می مستی‌بخش، اغلب به قوهٔ حیات و الوهیت مربوط است (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹). طرح درختی-محرابی (محراب و درخت) از دیرینه‌ترین طرح‌های قالی ایران است (تصویر ۱۱). ماهیت نقش‌مایهٔ درخت زندگی در قالیچه‌های سجاده‌ای و محرابی بلوچ، متفاوت از سایر قالی‌های دیگر مناطق است.

شکل ۹. نقش‌مایهٔ درخت زندگی (مقدس) در قالی‌های بلوچ

منبع: www.pinterest.com

شکل ۱۰. نقش‌مایهٔ درخت زندگی (مقدس) در تمدن‌های باستان سومر، آور، هیتیتی، هخامنشی و ساسانی

منبع: www.pinimg.com/www.pinterest.com/www.en.wikipedia.org

شکل ۱۱. نقش‌مایهٔ درخت زندگی در قالی‌های مناطق مختلف ایران

منبع: www.pinterest.com

نقش‌مایهٔ طاووس از دیگر نقوش نمادین و رمزی در بین انواع نقش‌مایه‌های دست‌بافته‌های قومی و عشایری و به‌طورخاص بلوچ‌ها است که به‌صورت انتزاعی و تجریدی در زمینهٔ آثار، نقش‌پردازی می‌شود. طاووس «مرغ ناهید، ایزدبانوی آب بوده و جایگاه اساطیری بلندی داشته است» (پرهام، ۱۳۷۵، ۱۵). این پرنده «نماد زیبایی و برکت در فرهنگ ایرانی پیش از اسلام است» (دهخدا، ۱۳۳۰: ۶۳). چه اینکه در باورهای قومی و اساطیری و به اعتقاد پیشینیان «نابودکنندهٔ مار است و از این‌رو آن را عامل حاصلخیزی زمین دانسته‌اند» (دادور و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۱۴). طاووس «در باور ایرانی و به‌صورت طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت زندگی مظهر ثنویت و طبیعت دوگانهٔ انسان است و در عقاید اسلامی دم آن نماد نفس و چشم آن ملازم چشمهٔ دل است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۵۶). فرم طاووس در دست‌بافته‌های بلوچی خاص و معرف هویت و عنصر جداکننده از دیگر بافته‌های سایر اقوام و عشایر است و در انواع بافته، با نقش‌پردازی‌های گوناگون و فرم‌های متنوع دیده می‌شود. (تصویر ۱۲). در تصویر ۱۳، نمونه‌هایی از قالیچه‌های محرابی بلوچ با فرم، نقش و ترکیب‌بندی متنوع مشاهده می‌شود.

شکل ۱۲. نقش طاووس بر زمینهٔ دست‌بافته‌های بلوچ

منبع: www.rugrabbit.com/www.pinterest.com/skinnerinc.com

شکل ۱۳. طرح محرابی در قالی‌های سجاده‌ای بلوچ

منبع: www.rippon-boswell-wiesbaden.de/www.pinterest.com/www.rugrabbit.com

نتیجه‌گیری

انسان‌شناسی هنر، یکی از مهم‌ترین رویکردهای علم انسان‌شناسی و از جمله چارچوب‌های نظری است که با ساختار و شاکلهٔ نظام‌مند بستر مناسبی به‌منظور مطالعه و بررسی انواع هنرهای بومی به‌ویژه دست‌بافته‌های عشایری است. قالیچه‌های طرح محرابی (جانمازی، سجاده‌ای) از مهم‌ترین دست‌بافته‌های عشایری قوم بلوچ هستند که نقش سازنده‌ای در هویت بومی و هنری ایشان ایفا می‌کنند و به‌دلیل محتوای زیباشناختی، معناشناختی و کارکردشناختی در ساحت انسان شناسی هنر، مستعد مطالعه و تحلیل در این بستر هستند. از این‌رو در این مقاله کوشش شد تا برمبنای این رویکرد و از دیدگاه فرهنگ و جامعل بافندگان

بلوچ، به بررسی و فهم نقوش قالیچه‌های طرح محرابی پرداخته شود. قالیچه‌ها برساخته از ساحت ذهن و تخیل زنان بلوچ است که گسترهٔ مادی و معنوی وسیعی را از فرهنگ اصیل این قوم در خود جای داده است؛ بنابراین نقوش حاصل از خلاقیت و ابتکار ذهنی در این قالیچه‌ها در چارچوب فرهنگ بلوچ تحلیل و بررسی شدند. بافندگان در فرایند بافت و در قالب نقوش انتزاعی و تجریدی، عقاید و باورهای خویش را که ریشه در دین و فرهنگ دارند، برمبنای خلاقیت و ذوق و احساس خود بر مخاطب عرضه کرده‌اند. از این رهگذر، بررسی و فهم این نقوش در زمینهٔ فرهنگی که در آن تولید و بازنمایی شدند، هدفی بود که این پژوهش برمبنای رویکرد انسان‌شناسی هنر دنبال کرد. بعد زیباشناختی در این قالیچه‌ها، در دو سطح نقش و رنگ و نیز سبک‌شناسی دیده شد. انواع نقوش هم به‌صورت عنصر یا یک ریزنقش و هم به‌صورت ترکیبی در قالب مجموعه نقوش یا طرح در قالب سبک هندسی، در زمینهٔ قالیچه ترسیم و نقش‌پردازی شده‌اند. نقوش در این بافته‌ها عامل ایجاد آرامش درونی است. همچنین شایان ذکر است که بافندگان با توجه به سنت‌های رنگ‌بندی و استفاده از رنگ‌ها، غالباً از رنگ‌ها و تن‌مایه‌های گرم و نیمه‌گرم و تند و تیره استفاده می‌کنند که بخشی از این کاربرد به زیست بوم و قلمرو جغرافیایی و گرم و خشک قوم بلوچ برمی‌گردد. در ساحت معناشناسی نیز، نقش‌ها دارای بار معنایی و هویتی و حامل مفاهیم و مضامین نمادین هستند. بافندهٔ بلوچ در زمینهٔ قالیچه با بهره‌گیری از عناصر و نقش‌مایه‌های محراب، درخت زندگی در قالب درخت تاک (انگور) و برگ‌های تاکی و طاووس و سایر نقوش گیاهی و حیوانی ریزنقش که دارای مصداق‌ها و الگوهای بیرونی هستند، با شیوهٔ غیرشمایلی (نقوش ساده و خلاصه‌شده)، توانسته است مفاهیم، پیام‌ها و عقاید مورد نظر خود را در زمینه و بستر فرهنگی قوم بلوچ که برمبنای ارزش‌های بومی و قومی، رایج و قابل‌تعریف است، برای مخاطب بازبنمایاند. مؤلفهٔ دیگری که از رویکرد انسان‌شناختی در ارتباط با قالیچه‌های طرح محرابی بررسی و تحلیل شد، ساحت کارکردشناختی بود که در قالیچه، در قالب کاربرد (زیرانداز و کف پوش) و همچنین به‌عنوان فضایی که جنبه‌های آیینی و اعتقادی زندگی قوم بلوچ را بازتاب می‌دهد و به‌عنوان یک بوم تزئینی که می‌تواند موجب تزئین و آراستگی محیط خانه شود، نمود یافته است.

منابع

آویشی، جواد، حسین‌آبادی، زهرا و طاهری، علیرضا (۱۳۹۱). «مطالعهٔ ساختار سجاده‌های (معاصر) سیستان و بلوچستان». *گل جام*، ۲۲، ۴۳-۶۰.

ابراهیمی زرندی، اکبر (۱۳۹۵). «مقدمه ای بر انسان شناسی هنر در جوامع بشری». *دومین همایش ملی فرهنگ، گردشگری و هویت شهری*، کرمان، صص ۱-۱۰.

ابراهیمی‌ناغانی، حسین (۱۳۹۳). «مقدمه ای بر زیبایی‌شناسی نقش و رنگ گلیم های عشایر بختیاری». *نگارینه*، ۱، ۱۹-۳۹.

ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸). *قالی ایران*. ترجمهٔ مهیندخت صبا. چاپ دوم. تهران: فرهنگسرا.

افروغ، محمد (۱۳۹۸)، «باورهای عامل آفرینش نقش و نگار در تخت بافته های آناتولی با تأکید بر گلیم». *نامهٔ انسان‌شناسی*، ۲۹، ۷۳-۱۰۰.

بوچر، جف. دبلیو (۱۳۹۱). *دست‌بافته‌های بلوچی*. ترجمهٔ آرزو مؤدی. مشهد: آستان قدس رضوی.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۷). *مبانی هنر اسلامی*. ترجمهٔ امیر نصری. تهران: حقیقت.

پرهام، سیروس (۱۳۷۵). *شاهکارهای فرش‌بافی فارس*. تهران: سروش.

پوپ، آرتور (۱۳۳۸)، *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. جلد اول. تهران: علمی و فرهنگی.

پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۸۰). «درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها». *مطالعات ایرانی*، ۱، ۸۹-۱۲۶.

حاجی‌زاده، محمدامین، خواجه احمد عطاری، علی‌رضا و عظیمی‌نژاد، مریم (۱۳۹۶). «مطالعهٔ تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دورهٔ صفویه و قاجار». *خراسان بزرگ*، ۲۵، ۵۱-۷۲.

حسن‌بیگی، م. (۱۳۶۷). «قالی ابوالوردی فارس: تصویر اصالت‌ها»، *ذخایر انقلاب*، ۲، صص؟؟؟.

حسین‌آبادی، زهرا (۱۳۸۲). «بررسی رنگ و فرم در نقوش فرش سیستان»، *پایان نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر*. دانشگاه؟؟؟ تهران.

حصوری، علی (۱۳۷۱). *فرش سیستان*، تهران: نشر فرهنگان.

دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵). *اسطوره و نمادهای ایران و هند عهد باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا.

دانشگر، احمد (۱۳۷۶). *فرهنگ جامع فرش یادوارهٔ دانشنامهٔ ایران*. تهران: مؤسسهٔ یادوارهٔ اسدی.

دریایی، نازیلا (۱۳۸۵). زیبایی‌شناسی در فرش دست‌باف ایران، *گلجام*، ۴ و ۵، ۲۵-۳۶.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۰). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.

رستگارفسایی، منصور (۱۳۷۹). *فرهنگ‌نامه های شاهنامه*، جلد اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

زکریایی‌کرمانی، ایمان؛ نظری، امیر و شفیعی سرارودی، مهرنوش (۱۳۹۴)، «مطالعهٔ نقوش سفالینه‌های معاصر روستای کلپورگان سراوان با رویکرد انسان‌شناسی هنر»، *نگره*، ۳۶، ۷۴-۹۱.

زمانی، عباس (۱۳۵۵). *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، جلد اول، تهران: اساطیر.
سیدسجادی (۱۳۷۴). *باستان شناسی و تاریخ بلوچستان*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
شیرانی، مینا، ایزدی جیران، اصغر، اسپونر، برایان، کوهستانی، مریم (۱۳۹۷). «بررسی انسان‌شناختی نقوش سفال کلپورگان سراوان». *هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی)*. ۴، ۷۱-۸۰.
صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۳). *بر کویر سبز جنوب فرش خراسان*، تهران: نشر احیاء کتاب.
فروغی‌نیا، مریم و شاهسوار، مرتضی (۱۳۹۴)، «بررسی تطبیقی ویژگی‌های ساختاری طرح فرش بلوچ خراسان و فرش سیستان»، *همایش ملی فرش دست بافت فرش خراسان جنوبی*، بیرجند، دانشگاه بیرجند. ؟؟؟
فکوهی، ناصر (۱۳۸۱)، *تاریخ اندیشه و نظریهٔ انسان‌شناسی*، تهران: نشر نی.
کوپر، جی‌سی (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرهاد.
کوک، راجر (۱۳۸۶). *درخت زندگی*. ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده و هلینا مریم قایمی. تهران: نشر جیهون.
مورفی، هوارد (۱۳۸۵). «انسان‌شناسی هنر». ترجمهٔ هایده عبدالحسین‌زاده، *خیال*، *۱۷*، ۲۰-۶۹.
مهتدی، فیض‌الله (۱۳۸۲). اثر رنگ در فرش، آموزش دانشگاهی فرش دست‌باف، چالش‌ها و چشم‌اندازها، *مجموعه مقاله‌ها، سخنرانی‌ها و برنامه‌های نخستین همایش سراسری فرش در آموزش عالی*، مشهد، تدین.
نورایی، فرخنده (۱۳۸۶). *بررسی و طبقه‌بندی نقوش قالی بلوچ ایران، دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دست‌باف*، جلد دوم، تهران: مرکز ملی فرش ایران.
وارنر، رکس (۱۳۸۶). *دانشنامهٔ اساطیر جهان*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. چاپ اول. تهران: نشر اسطوره.
واشقانی فراهانی، ابراهیم (۱۳۸۹). «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، *۱۷*، ۲۳۷-۲۶۲.
ورمازرن، مارتین (۱۳۸۳). *آیین میترا*، تهران: چشمه.
هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۴). *فرهنگ‌نامهٔ قرآنی*. جلد سوم. مشهد: آستان قدس.
یساولی، جواد (۱۳۷۵). *مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران*. تهران: انتشارات فرهنگسرا.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰). *اسطوره‌ای نو: نشانه‌هایی در آسمان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

Ember, C. R., & Ember, M. (1993). *Anthropology*. New Dehli: Prentice Hall of Ndia Ergin.
Leach, E. R. (1967). Aesthetics, In The Institutions of Primitive Society, edited by E. E. Evans-Pritchard, Oxford: Basil Blackwell, pp:25-38.
Morphy, H. (1992). Aesthetics in a Cross-Cultural Perspective: Some Reflections on Native American Basketry. *Journal of the Anthropological Sosiety of Oxford*, *23*(1).
Karen, S. H. (2003). Form carries experience: a story of the art and form of knowledge. *Qualitative Inquiry*, *9*(2), 268-280.
Silver, H. A. (1979). Ethnoart, in Annual Review of Anthropology, pp 267-307.
www.rugman.com/blog/rug