دوفصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال دهم، شماره ۳۴، بهار و تابستان ۱۳۹۷ (صص ۲۳۴-۲۱۱)

« فرشِ جنگ، فریادِ بلندِ اعتراض با زبانِ تصویر »

بررسی نقوش فرش جنگ افغانستان و نگاهی تحلیلی به نقوشِ یک نمونه‌ی شاخص

۱-محسن کیهان‌پور **۲- ابوالقاسم نعمت شهر بابکی**

چکیده

جنگ به عنوانِ یک فرآیندِاجتماعی در هر جامعه‌ای که رُخ دهد وجوهِ مختلفِ زندگی‌انسانی را تحتِ تأثیر قرار می‌دهد. از جمله‌ی این حوزه‌ها، زمینه‌های تولیداتِ هنری است. و گاه این تولیدات الزاماً توسط هنرمندانِ آکادمیک و با رویکرد و زبانِ‌هنریِ شناخته شده‌یِ روز تولید نمی‌شود. از آثار پیش از تاریخ تا امروز آدمیان به هر شکل که توانسته‌اند موضوع جنگ را بازتاب داده‌اند و در بسیاری از این تولیدات، بخشِ نامطلوب آن را به امید توقف و تغییر به تصویر کشیده‌اند. از آخرین نمونه‌های اینگونه آثار که توسط مردمان عادی و سنتی در اعلامِ انزجار از جنگ بیان شده فرش‌هایی است که در افغانستان بافته شده و در آنها المان‌های جنگ، به عنوانِ موضوعی آزاردهنده مورد اشاره قرار گرفته است. پرسش آن است که آیا بافندگان و تولیدکنندگان فرشِ سنتی در افغانستان، بدون آموزش‌هایِ هنری، چگونه و با چه سامانه‌ای به این مهم دست یافته‌اند؟ و آیا توان بازخوانی و دسته‌بندی در این گونه آثار امکانپذیر است؟ با این نگاه پس از بررسی مختصرِ نقش و طرح در قالی‌بافی، به بررسی نمونه‌هایی که به فرشِ جنگ در افغانستان مشهورند پرداخته شد و نتیجتاً با رهیافتِ به دست آمده یکی از آثار برجسته‌ی ایجاد شده در این زمینه تحلیل هنری شده است.

کلید واژه‌ها: قالی‌بافی، افغانستان، فرشِ جنگ، گرافیک، طرح قالی

۱- مربی رشته مرمت دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده مسئول) Email : m.keyhanpoor@arts.usb.ac.ir
۲- مربی رشته فرش دانشگاه سیستان و بلوچستان Email : shahrbabaki@arts.usb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۶/۴/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۲/۲۶

۱- مقدمه

بافته‌ها از قدیمی‌ترین برساخته‌های ذوقی بشر در طول تاریخ حیات و فرهنگ و تمدن است که انواع بسیاری را شامل می‌شوند از به هم پیچیدن الیاف و شاخ و برگ نازک درختان در هم که پوشش بام‌ها و زیرانداز و برخی ظروف را تولید می‌کرد تا تبدیل الیاف آلیِ حیوانی مثل مو، پشم و ابریشم که تولیدِ انواع پارچه‌ها و بافته‌ها را میسر می‌نمود. در مطالعاتِ فرهنگی و انسان‌شناختی بسیاری از این ساخته‌ها را در شمارِ آثار هنری به‌حساب آورده‌اند. اما در این میان نوعی از بافته، وجود دارد که به لحاظ شیوه‌ی تولید و هدفِ تولید نمونه‌ای منحصر است. **"قالی"** ساخته‌ای بسیار قابل‌توجه در میان نمونه‌های ذکرشده است. آنچه شاید این محصول را در میانِ تمامِ محصولاتِ دیگرِ انسان گذشته متمایز می کند آن است که قالیِ سنتی از میانِ عامی‌ترین و ساده‌ترین اقشار به دست می‌آید و تولید آن در بسیاری موارد ـ حتی در این زمان ـ نیازمند صنایعِ پیچیده نیست. بر همین اساس، تولید کنندگان آن ساده‌ترین زبانِ ارتباطی یعنی گرافیک را برای بیان انتخاب کرده و به آن پرداخته‌اند.

۱-۱- بیان مساله وسوالات تحقیق

پژوهشگران معتقدند در مسیر تولید فرش در طول تاریخ به جز چند مورد استثناء، همواره فرش‌ها به شکل ساده و با توجه به توان تولید و پشتوانه فنی و علمی و صد البته جهان‌بینی، فهم و باورِ ذهنیت بافنده ساخته شده است و این موضوع در برخورد مردم‌شناسانه و درک ذهنیت بافندگان بسیار مؤثر و مهم است. در یکی از نمونه‌های این دستاورد در فرشی قابل بررسی است که پیشینه آن پیوندهای بسیار با فرهنگ ایران زمین دارد. فرش دستباف سنتی افغانستان که چنان با فرش سیستان نزدیکی دارد که در پاره ای موارد بازشناخت این دو از هم بسیار مشکل می‌نماید. اما نقشی بر روی این فرش قابل رؤیت است که بدون شک منحصر به فرد و یگانه است و آن طرح‌ها و نقوش و المانهای مربوط به تسلیحات و جنگ‌های سالهای اخیر این کشور است. این که چرا این نقوش بر این فرش‌ها ایجاد گردیده‌اند و آیا می‌توان این آثار را دسته بندی کرد یا خیر؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

آنچه در این نوشتار مورد نظر قرار دارد، پیگیری فهم دقیق‌تری از درکِ هنرمندانه‌ی تولیدکنندگان فرش‌های سنتی از مفهومِ طرح و بیانِ ایده‌هاشان به زبان تصویر و به تعبیری گرافیک است. در این

نکته کسی تشکیک نکرده که آنچه به عنوانِ طرح‌واره‌ها بر فرش‌های سنتی و محلی نقش می‌شود، برگرفته از محیط پیرامونی و فضای ذهنی بافندگان است. این موضوع در طول سده‌ها بدون تغییر در زیست و حیاتِ فرهنگی مردمانِ سنتی، بدون تغییرات عمده و تقریباً با همان مفاهیم باقی مانده و تکرار شده است. به شکلی که جدیدترین بافته‌ها را می‌توان با آثار گذشته مقایسه و فهم کرد.

در این میان اما، گاهی عناصری دیده می‌شود که چرایی آنها می‌تواند توضیح دهنده برخی حوادث و اتفاقات در زندگی آن مردم است. با علم به اینکه این جوامع سنتی‌ترین زندگی را ارائه می‌دهند، حضور طرح‌واره‌های تازه در این زندگی و قابلیت گروه‌بندی آنها به فهم و تحلیل بهتر این نقش‌ها کمک شایان خواهد نمود.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

در بازشناسی موضوع، با توجه به خاص بودن آن از روش‌های پژوهش کتابخانه‌ای و میدانی با رویکرد توصیفی – تحلیلی استفاده شده است. بازشناسی موضوعیتِ نقوش در فرش‌های سنتی و اصیل در بسترهای فرهنگی، با تکیه بر مطالعات صورت گرفته و همچنین روش‌های آزموده شده انجام گرفت. به این معنا که روش‌های بررسی نقش و بافت فرش با تکیه بر داشته‌های مطالعاتی پیشین و تطبیق و بررسی و کاربست آنها در موضوع ـ نقشِ جنگ در فرش ـ صورت پذیرفت. سپس جهت دریافت نتیجه‌ی بهتر به بررسی نمونه‌های موجود از فرش‌هایِ با موضوع جنگ پرداخته شد و از میان نمونه‌های بسیار نمونه‌های گویایی که امکان دسته بندی را فراهم می‌ساخت انتخاب و یافته‌های پژوهش در آنها به تحلیل رسید. و البته در تحلیل آنها با نگاه هنرهای تجسمی و عناصر وابسته ادامه یافت تا توان تحلیلِ این آثار به شکلی تازه و از دریچه‌ی هنرهای بصری امکان پذیر گردد. این روش که بسیار تازه است، فرش سنتی را از یک ابزار کارکردی و کاربردی به سطح یک اثر هنری با درونمایه های سرشار و غنیِ فرهنگی ارتقا می‌بخشد.

۴-۱- پیشینه تحقیق

فرش به لحاظ جایگاه ویژه‌ای که در هنر شرق و به‌ویژه ایران دارد، در طول چند دهه مورد تحقیق و پژوهش بوده که بیشتر آنها نیز مطالعاتِ ارزشمندی بوده است. گستره‌ی پژوهش و بررسی-های انجام شده در ایران و خارج از آن، پیرامون موضوع فرش، شامل ساختار و تکنیکهای بافت، رنگرزی و بیشتر مطالعات در حوزه‌ی طرحِ فرش بوده است. اگرچه ارتباط و بررسی گرافیک

طراحی نیز در برخی موارد در ایران مثل؛ گبه و قالیچه‌های قشقایی صورت گرفته است، اما نگاهی از این دست به‌ویژه نمونه و موضوعی که شناختی بین‌المللی روی آن است یعنی فرشِ جنگ، مشخصاً در دو مقاله موردِ بررسی قرار گرفته است. که در یکی آن را نشان از ایستادگی در برابر ویرانگریها و مشکلات جنگ و از سوی دیگر،گویای حس وطنپرستی دانسته‌اند که گاه با نگرهای مذهبی آمیخته شده است. نگاه و پایه های اعتقادی جامعه ی درگیر با جنگ در شکل گیری و ماندگاری قالی جنگنقشی به سزا را داراست و بدان جنبه ی تقدس بخشیده است. (غلامزاده فرد, مژده؛ علیرضا خدامی و جلیل جوکار، ۱۳۹۵) وآن را "تجلیِ قدسیت و ایستادگی" سه دهه جنگ در افغانستان دانسته و مقاله دیگر در بررسی خود، تحول نقش در فرشِ جنگ را مسائل اجتماعی و سیاسی پیوند داده است. در نسل اول فرش جنگ، هنوز تداوم سنت فرش بافی افغانستان مشاهده می شود. در نسل دوم فرش های جنگ که اغلب توسط پناهندگان افغان بافته شده است، به تدریج تصویر سلاح ها و ادوات نظامی در کنار نقوش سنتی بافته شده و در نسل سوم فرش جنگ که طرح و نقش آن حوادث یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱ در آمریکا و عواقب آن را نمایش می دهد، جلوه ای به شدت سیاسی به خود می گیرد و در مقابل با کاهش کیفیت مواجه می گردد .(کشاورز، حسام؛ مراثی، محسن، ۱۳۹۱: ۶۵) جز این دو اثر، تنها به چند مطلب کوتاه ژورنالیستی و خبری بسنده شده است که بدونِ شک علاوه بر مطالبِ ارائه شده، هنوز نیازمند مطالعاتی دیگر نیز هست.

۲-چیستیِ نقوش و طرح‌واره‌های اجرا شده روی فرش

گذشته از اینکه نخستین بار قالی در کدام حوزه‌ی تمدنی و فرهنگی تولیدشده است، اولین نمونه‌ی جدیِ یافت شده از این نوع را اثری موسوم به قالی پازیریک(تصویر شماره ۱) دانسته‌اند که در یک حفاری در منطقه‌ی نزدیک سیبری به‌دست‌آمده است. که در میان همه‌ی نظرات، شواهد و قرائنی که آن را متعلق به حوزه‌ی فرهنگی ایران و عصر هخامنشی برساند بیشتر است و با این پیش‌فرض می‌توان احتمال داد که قالی بافته‌شده به‌صورت گره‌دار در ایران ابداع‌شده و یا از سرزمین‌های شمالی با کوچ قبایل به این بخش رسیده باشد. اما شاید نتوان به‌طورقطع گفت که بافت قالی دقیقاً در چه زمانی آغاز گردیده است. (kendrich,1922: 9) با این‌همه نقوش و طرح-واره‌های اجراشده در قالی پازیریک به‌اندازه‌ای دقیق و پخته هستند که به‌دشواری می‌توان نتیجه گرفت، بدعتاً و بدون پیشینه در این دوره ابداع و ساخته‌شده باشد زایش طرح، در این شیوه‌ی تولید، از مباحثی مهم در بستر مطالعات فرهنگی و هنری است. به‌عبارت‌دیگر این پرسش مطرح است که

چگونه اول‌بار اندیشه‌ی اجرا و بافت نقوش قابل‌شناسایی، با رنگ‌های مختلف درکنارِ هم منجر به ایجاد یک اثر واحد گردید؟ ارائه‌ی پاسخی قطعی دراین‌ارتباط وجود ندارد و هرگونه ارائه نظرـ دست‌کم در حوزه‌ی فرهنگی ایران ـ بدون توجه به پیشینه‌ی بافته‌ها در مناطق مرکزی و شرقی ایران(تصویر شماره ۲) پیش از عصر هخامنشی، می‌تواند دور از واقعیت باشد و البته آنچه در پژوهش‌های آینده می‌تواند روشنگر این پرسش باشد. چراکه مطالعه در هر حوزه از هنر ایران بستگی تام به مطالعات جانبی دارد و این مطالعات ابزار مناسبی برای نتیجه‌گیری و روشنگری است. (ژوله،۱۳۹۲: ۲۸). قابل توجه است که جغرافیای‌فرهنگی ایران عصر هخامنشی از هند تا مدیترانه است. به استناد کتیبه بیستون نام هند نخستین بار در زمره یکی از ساتراپ‌های هخامنشی آمده است.(پیرنیا، ۱۳۷۸: ۸۹) و سپس در تخت جمشید و نقش رستم. از سوی دیگر ساتراپ‌های رُخنجی ها در شرق(افعانستان امروز) تا کاپادوکیه در ترکیه امروز و مصریان. این سیرِ فرهنگی و تأثیر و تأثُّر را همواره در طول تاریخ و در آثار بسیار می‌توان مورد بررسی قرار داد. آنچنان که شواهد نشان می‌دهند؛ بافندگان هندی در دوره‌ی ساسانی از شهرهای بهاروچ، منداسور و پتین دعوت شدند تا در کرگاه‌های درباری جندی‌شاپور، شوش و شوشتر به فعالیت بپردازند. همچنین، بافندگان ایرانی از مسیر جاده‌ی ابریشم به هند و چین و آسیای میانه رفتند تا فنون بافندگی بومی

تصویر شماره ۱ : فرش پازیریک که از نخستین نمونه‌های قالی یافت شده در جهان شناخته می‌شود.

تصویر شماره ۲ : قطعه ای از پارچه‌های یافت شده در محوطه شهر سوخته عکس : مازیار نیک‌بر

آن مناطق را بیاموزند.(Agraval, 2003: 36). به‌هرروی موضوعِ اصلیِ این گفتار، نوعی ویژه از نقوش موجود و اجراشده بر روی فرش است که در نمونه‌های بسیاری از قالی‌ها و قالیچه‌ها خودنمایی دارند. طرح‌هایی که آشنای چشم و ذوق مردمانِ سازنده هستند. پژوهش‌های بسیار صورت گرفته، این موضوع را که این طرح‌ها برای اجرا به ساده‌ترین شکل بروز یافته‌اند ثابت نموده‌اند. همین موضوع ما را با مفهومی با عنوان شناخت و درک گرافیکی از اشکال، فرم‌ها و طرح‌ها پیوند می‌دهد، که در آثار مردمانی ساده و دور از آموزش‌های معمولِ هر محیط آکادمیک چنین دقیق به این مفهوم پرداخته‌اند. این موضوع در فرش‌ها و قالی‌های بسیار به‌ویژه در قالی‌های عشایری و روستایی قابل‌بحث و پیگیری است که حتی امکان نوعی بازخوانی و تحلیل را امکان‌پذیر می‌سازد، آن‌چنان‌که یک اثر هنری تمام‌عیار را به تحلیل می‌رسانند. حتی در بسیاری موارد به دلیل سادگی زیست و برخورد سازندگان این آثار، با جهانِ شناخته‌ی آنان، تحلیلِ صورت گرفته به‌مراتب نزدیک‌تر به واقعیت است تا یک اثرِ هنری ساخته‌شده در محیطی غیرازاین سپهرِ ذهنی.

موضوع وجود نقوش و طرح در آثار هنری، بحثی بسیار جدی در مطالعات تاریخ هنر و تحلیل آثار هنری است. پرواضح است که آثارِ هنری را می‌توان از چند وجه مورد بررسی قرار داد. گذشته از مفهوم و ایده، و بخش معناییِ اثر که بسیار اهمیت دارد، شکل، فرم، اندازه، مواد و مصالح مورد استفاده و کارکرد از مواردی هستند که در تحلیل آثار هنری مورد واکاوی و بررسی قرار می‌گیرند. که در این میان نقش یعنی تصویرِ ترسیم یا ایجادشده توسط سازنده بر سطح یک شئ و یا توسط بافنده در بافته‌ها از موارد دیگر دارای اعتبار و البته تنوع بیشتری است. در طول هزاره‌ها و در طول حیات‌بشر، نمونه‌های بسیار از نقش و طرح‌های ترسیمی و اجراشده در بافته‌ها و بر روی اشیاء مختلف و هرآنچه که امکان ایجاد نقش داشته را می‌توان مورد بررسی قرار داد. چیستی و چرایی انتخاب یک سوژه برای طرح و نقش، در حوزه‌ی زیست‌فرهنگی بشر می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد. صاحب‌نظران بخشی از آن‌ها را تأثیر مستقیم محیط و طبیعت دانسته‌اند. چه با رویکرد و هدف ثبت یک پدیده‌ی طبیعی و چه به بهانه‌ی بازنمود قدرت این عوامل و تمایلاتِ انسان‌ها. بازتاب تصاویرِکوه، دشت و رودها بر روی آثار مختلف از این دست موارد هستند. به‌عبارت دیگر؛ این‌ها واکنش‌هایی در برابر اُبژه‌های طبیعی هستند که با زبان زیبایی و زشتی بیان می‌شود.(ابراهیمی ناغانی،۱۳۹۳ :۲۲) همچنین نقوش گیاهی که حد واسطی بین زیست انسانی و طبیعت و البته حیات حیوانی است از همین قاعده پیروی می‌کند. ارائه یا ثبت تصویری برخی از گیاهان به‌عنوان نمادها

و یا بیان اهمیت آن در زیست طبیعی و فرهنگی بشر در جغرافیای مختلف ریشه در همین موضوع دارد. نقش و تصویر حیوانات موجود در همه‌ی این آثار نیز به همین ترتیب ایجاد گردیده است. چه حیواناتی که در زندگی و حیات تولیدکنندگان مؤثر و مفید بوده‌اند مثل؛ بز، اسب، گاو، ماهی و برخی پرندگان و چه حیوانات و جانورانی که احتمالاً هراسی از آن‌ها در ذهن وزندگی‌شان وجود داشته است. مانند؛ تصاویر مار، عقاب و حتی برخی موجودات خیالی و ترکیبی. پاره‌ای از نقوش روی آثار را نیز، می‌توان نماد و نشانه‌ای در نظر گرفت که این نماد و نشان دادن ایده‌های انتزاعی از چیزی نامریی الگوبرداری و تقلید می‌کند.(Comaraswamy,1977:47) برخی از این طرح‌ها نیز دلایل روان‌شناختی و کاملاً ذهنی دارند و می‌توان تعدادی از آن‌ها را نمودِ ذهنیات عمومی و مردمان یک زیست‌بوم دانست و برای مطالعه آنان باید زمینه‌های روان‌شناختی که تحت تأثیرِ همه‌ی موارد ذکرشده بالاست مدنظر قرار داد.به‌طورکلی در بررسی هر اثر **[فرش]** دو جنبه از وجود آن قابل‌بررسی است نخست جنبه‌ای که با حواس قابل‌درک است همچون رنگ و نقش و جنس و کیفیت و سپس تصور و تصویری که پیامی ورای رنگ‌ها دارد. (افروغ، ۱۳۹۰ : ۱۳۱). از تأثیر جغرافیا تا کهن‌الگوهای به‌نوعی رسوب‌کرده در ذهن و جان مردمان یک سامان. نمونه‌ی این موضوع، تداوم برخی طرح‌واره‌ها و کهن‌الگوهای شناخته‌شده و قابل شناسایی در تولیدات فرهنگی و هنری بسیاری از مناطق است که برای هزاران سال تکرار شده‌اند و در هر بستری به جهت تزئین به کارگرفته شده‌اند. همچون طرح‌هایی که در فرهنگ‌های ترکمن، بلوچ، لر، قشقایی، کرد، کرمانج، بختیاری، سیستانی و دیگر اقوام قابل پیگیری و شناسایی است. در بخشی دیگر از این آفرینش‌ها آنچه دلیل اصلی قلمداد می‌شود نه موارد موجود در محیطِ طبیعی و موضوعات قابل دیدن، بلکه آمال و آرزوهای مردمانِ آفریننده‌ی یک اثر است. دراین‌ارتباط می‌توان

تصویر شماره ۳ : بخشی از یک فرش با طرح شاه عباسی- ایران حدود سال ۱۲۹۰
www.wikipedia.org

به طرح‌ها و نقش‌های موجودِ بسیار، در ارتباط با باغ و باغ‌آرایی و گل و گلزار و نقشِ پرندگان و دشت‌هایِ پرگل و مواردی ازاین‌دست اشاره کرد که در فرش‌های بسیار به تجلی رسیده‌اند. خاصه که سرزمین تولید این محصولات، جغرافیایی همچون ایران است که در بیشتر موارد، از بستر و اقلیمی خشک برخوردار است. بسیاری از طرح-های فرش، دست‌کم از عصر صفوی به بعد خاصه در فرش‌های شهری بر این سیاق بوده‌اند. (تصویر شماره ۳) اگرچه برخی از پژوهشگران اعتقاد به نو بودن طرح‌های گل‌وبوته‌ای دارند که رو در رویِ نقوش سنتی، روستایی و عشایری ایستاد و معتقدند که در ایران، دستاورد مدیریتی و حکومت سلیقه‌ای شاهانِ(صفوی) آن را تا مرحله نابودی مطلق پیش برد (ژوله،۱۳۹۲: ۴۰)اما،

تصویر شماره ۴ : قالیچه موسوم به خِرسَک، شاهسونی؛ ۱،۵*۲،۵ متر، حدود سال ۱۳۱۰ ، عکس : نگارنده

گزارش‌های تاریخی همچون، فرشِ موسوم به بهار یا بهارستان از زبان طبری و یا بلعمی شاهدی دیگر بر این موضوع است که طرح باغ و گل و بوستان از گذشته‌های دور در ایران رواج داشته است. به تعبیر بسیاری از پژوهشگران این عرصه نماد و یادی از پردیس یا باغِ بهشت‌مینوی نیز می‌تواند باشد.منظر دیگری که توجه به این نقوش را قابل‌تأمل می‌نماید، نگاهِ مردم‌شناسانه به طرح-های روی فرش است. این نقوش، به تصویر درآوردن و تثبیتِ برخی نمادها از اعتقاداتِ مذهبی، باورهایِ دینی و قومی، نیازهایِ حیاتی و زیستی است. در برخی موارد پرداختن به مفهومِ باورهایی که ریشه در فرهنگِ بومی و قومی دارد و ممکن است در نگاه امروز بدون کارکرد به نظر آیند و با برخی نگاه‌های خُرافی خلط گردد. اما نمادها چیزی فراتر از یک نقش ساده که دارای یک معنی سرراست است، شناخته می‌شود. همان‌گونه که کارل گوستاو یونگ می‌گوید: "وقتی انسان برای گنجانیدن پاره‌ای مفاهیم در نشانه‌ها با مشکل روبرو می‌شود، دست به دامن نماد می‌گردد، چراکه نماد قدرت بیان را افزایش می‌دهد."(یونگ، ۱۳۹۲: ۱۴) اساساً در این فرآیند نقوش و رنگ‌ها به

چیزی فراتر از صِرف نقش و رنگ بدل خواهند شد حتی، خطّ نوشتاری به‌عنوان نشان و علامت تلقی می‌شوند که مخاطبان بی‌سواد نیز آن را درک و فهم می‌کنند. برای نمونه بافتِ نوعی قالی کوچک سجاده‌ایِ از بافته‌های ایلِ شاهسون، در منطقه‌ی آوه که اگرچه از منظرِ رنگ و نقش با قالی‌های بزرگ‌تر مشابهت تام دارد اما تنها با ایجاد یک اِلمان ـ کلمه‌ی الله ـ آن را از انواع مشابه جدا می‌سازد و حتی افراد بدون سواد نیز با دیدن شکل این کلمه متوجه منظور می‌شوند و از آن تنها برای نمازخواندن، پهن کردن روی قبر متوفی و قبور در بقاعِ متبرکه استفاده می‌کنند.(تصویر شماره ۴ و تصویر شماره ۵)

تصویر شماره ۵ : قالیچه سجاده‌ای، شاهسونی و جزئیات (کلمه الله)؛ ۱٫۵*۱ متر حدود سال ۱۳۱۰ عکس : نگارنده

برخی دیگر از نقوش و طرح‌های به‌کاررفته در فرش هستند که با مفهوم طلسم و نوعی سحرورزی در ارتباط هستند که در بسیاری از قالی‌ها و فرش‌های اصیل، روستایی و عشایری دیده می‌شود. برای مثال: نقشِ پرندگان و مار و عقرب برای دفعِ بلایا، آب و ماهی به‌منظور باران-خواهی در مناطق کویری، نقش پنجه‌ای برای طلسم، ذکر برخی کلمات و یا فرم‌ها که به اعتقادات و باورهای دینی و مذهبی اشاره دارند (شهربابکی،۱۳۹۳: ۱۷) و حتی به کاربردنِ برخی رنگ‌ها به مفهوم نیک‌بختی و یا تیره‌روزی درزمینه و بخشهای دیگر فرش به کار گرفته شده است.

به‌هرتقدیر همواره این موضوع را از نظر دور نخواهیم کرد که در بسیاری از این نقش-آفرینی‌ها تجرید، تلخیص و استیلیزه کردن نقشِ موضوعات، همواره صورت گرفته است. به این معنا که احجام و اشیاء و موجودات موردنظر بافنده، به شکلی ساده به فرم‌های آسان‌تر جهت

بافت تبدیل‌شده و بر سطح فرش، قالی، گلیم و سایر دستبافته‌های مشابه نقش می‌بندد. در پژوهش-های بسیاری محققان این موضوع را پیگیری نموده و اثبات نموده‌اند.

اگرچه بافندگان و تولیدکنندگان این محصولات(فرش، قالی، گلیم و...) بیشتر افراد عادی در جامعه‌ی روستایی و عشایری بوده‌اند و می‌دانیم در تولید این آثار، طراحی و نقش‌پردازی بر محور نقش‌مایه‌های سنتی و باستانی می‌گشت- که از آمیزش فرهنگ ایلات و طایفه‌های کوچنده و یا محل‌های ییلاق و قشلاق آن‌ها پدیدار شده بود- و ماهیت ساده‌شده هنری و نیمه هنری داشت که نیازمند نقشه و طرح از پیش تعیین‌شده نبود و غالباً به شیوه ذهنی بافته می‌شد. (پرهام،۱۳۷۲: ۴۰) و شاید به نظر برخی محققان هیچ‌گونه آموزشی در ارتباط با برخی مسائل خاص هنر گرافیک و طراحی و رنگ نداشته‌اند، و اساساً رویکردِ خالقان این آثار با مفاهیم هنر به شکلِ آکادمیک یکی نیست. به تعبیر یکی از مردم شناسانِ فرهنگی، قالی به‌عنوان یک محصول هنری، نه الزاماً در ذهن بافنده و بر اساسِ خواست او و نه دقیقاً به‌صورت یکسان، بلکه تنها نزد برخی مصرف‌کنندگان و مخاطبان است که به اثر هنری تبدیل می‌شود. (زال،۱۳۹۰ :۶۲) و به معنایِ دیگر تولیدکننده‌ی اثر، هیچ دریافت و شناختی نسبت به هنری بودن اثرِ در دست تولید، به ذهن ندارد.[نمونه‌های بسیاری از این دست رفتار را می‌توان در میان طوایف و قبایل کوچ‌نشین مثال آورد که از فرش‌هایی باارزش و نفیس از منظر کارشناسان، به‌عنوان اشیائی کاربردی و دمِ‌دستی استفاده می‌کنند.]. درعین‌حال به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آموزش و فراگرفتن نوعی سواد بصری سنتی از طبیعت و محیط زندگی را در این آثار نادیده گرفت و این آثار را بی‌ارزش و دور از مفاهیمِ دقیق و قابل‌بررسی دانست. به‌بیان‌دیگر نداشتن آموزش آکادمیک به معنای مصطلح، مردم بومی را متهم به عدم شناخت و دریافت مفاهیم گنجانده‌شده در بطن اثر نمی‌کند، که دقیقاً به‌عکس در بسیاری از موارد ارتباط این آدم‌ها با مفاهیم و مضامین موجود در آثار، بسیار بیش از هر مخاطب دیگر است. البته که آنچه توانمندی و قدرت خلق این‌گونه نقوش، تهیه‌ی مواد مورداستفاده، انتخاب رنگ‌های مورداستفاده، رنگرزی و فرآیند تولید آثار به شکلی طبیعی و سنتی در طول سالیان متوالی از نسلی به نسلی رسیده و همچون بسیاری از داشته‌های دیگر سنتی، با همان الگو تداوم یافت، خود امری جدی درزمینه‌ی پژوهش است. چنانکه برخی تولیدات سنتی در حوزه‌های جغرافیایی مختلف که البته ارتباطات متعدد در آن قابل‌پیگیری است، بیانگر بدون مرز بودن و مبین اشتراکات فرهنگی تکرارشونده در بین اقوام و نسل‌های بشری است.

۳- ارتباطات فرهنگی و پراکندگی جغرافیایی طرح و نقش

به‌طور مشخص ارتباط و دادوستد فرهنگی و تأثیر و تأثر علایق وسلایق تولیدکنندگان سنتی فرش در حوزه‌ی اجرای طرح‌ها و نقوش قابل‌شناسایی و بحث است. به شکلی که شاید از خصیصه‌های فرش همه‌گیر بودن این محصول در بسیاری فرهنگ‌ها باشد. از دره‌ی سند تا غرب چین، از غرب ایران تا ترکیه این پراکندگی را می‌توان تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم بسیاری را در بن‌مایه‌های فرهنگی موردبررسی و دقت قرار داد. در همین ارتباط می‌توان نمونه‌های بافته‌شده‌ی بسیاری را در افغانستان و پاکستان سراغ گرفت که با شباهت تام و قابل تطبیق از نحوه‌ی رنگ‌بندی و اجرای طرح با قالی‌های ایران نه‌تنها قالی‌های جغرافیای همسایه یعنی سیستان و بلوچستان، بلکه نقاط مرکزی ایران است.(تصویر شماره ۶) از آن جمله، می‌توان کپیه-هایی از فرش‌های قدیم کردی قوچان(کرمانجی) و عشایر شرق کشور را در قالی‌های پاکستانی مشاهده نمود که از لحاظ بافت نیز کاملاً قابل شناسایی هستند. (ژوله،۱۳۹۰: ۲۱۵) همان گونه که گذشت این کپیه‌ها تنها به محدوده‌ی جغرافیایی شرق کشور محدود نمی‌شود بلکه در دو سه دهه‌ی دهه‌ی اخیر بافت طرح‌های قدیم اراک، ساوه، ساروق و قم نیز سرلوحه‌ی کار بسیاری از بافندگان پاکستانی بوده که از نظر فروش و بازار با استقبال مواجه شده است. (پیشین،۱۳۹۰: ۲۱۵) و این به دلیل مهاجرت تعداد زیادی از افغانی‌ها با وجود جنگ در کشورشان به ایران و ساکن شدن در روستاها و شهرهای مناطق مرکزی مثل اصفهان، اراک، قم، کاشان و ساوه بود که از وضعیت نسبی بهتری در ارتباط با شغل و کار برخوردار است. از جمله این فعالیتها قالی بافی زنان و دختران بود که ضمن آشنایی با طرح‌های موجود در قالی‌های این منطقه، پس از بازگشت به افغانستان و یا مهاجرت به پاکستان این شغل و شیوه‌ی تولید را ادامه دادند.

تصویر شماره ۶ : فرش سیستان، ؛ ۱,۵*۱ متر حدود سال ۱۳۱۰ www.iranrug.com

این نکته نیز قابل توجه است که به دلیل مشکلات موجود در حکومت و دولتِ کشور همسایه افغانستان و کوتاه بودن دست دولت در دخالت مستقیم بر این سامانه هنوز یکسان سازی در زمینه‌ی طرح وتولید پدید نیامده و به همین دلیل هنوز تنوع کار و طرح در آنسوی مرزها بیشتر به چشم می‌آید.

۴-طرح و نقش در فرش و قالی‌های افغانستان

افغانستان به عنوان یکی از کشورهای همسایه ایران، در گذشته از بخشهای مهم در حوزه‌ی ایران فرهنگی به حساب می‌آمده است و اشتراکات بسیار زبانی، فرهنگی و میراثی آن را به بخشی مهم از مطالعات فرهنگی بدل ساخته است. چنانکه هر مطالعه‌ای در مباحث فرهنگی از بررسی زبان پارسی تا شناخت اسطوره‌ها و معماری و هنرهای کاربردی و تزئینی، بدون بررسی و پیگیری پاره‌ی دیگر آن که امروز خاک افغانستان به حیات ادامه می‌دهد، یکسونگری و ابتر است. فرش و فرش‌بافی در افغانستان نیز از این قاعده بیرون نیست و پیوستگی‌ها و خویشاوندی‌های بسیار این هنرفن با بخشهای ایرانی‌اش در سیستان و خراسان ناگسستنی و غیر قابل انکار است. این موضوع از حوزه‌ی رنگ تا نقش و شیوه‌ی بافت را شامل می‌شود. از آنجمله است؛ تعلق خاطر به قالی‌هایی با زمینه‌ی آبی، فیروزه‌ای و زرد و سرخ که یادگار سنت سکایی است در قالی‌های ایران در مناطق مختلف. (حصوری،۱۳۷۱: ۱۶) این موضوع البته زمانی اهمیت افزون می‌یابد که در بدانیم بیشتر آثار قابل اعتنا در این بخش هنوز توسط روستائیان و عشایر در این سرزمین تولید می‌گردد و به دلیل عدم حضور سیستم یکسان‌سازی طرح و نقش که عموماً توسط بخش‌های دولتی یا بنگاه‌های تولیدی و اقتصادی بزرگ صورت می‌گیرد، اتفاق نیفتاده است امکان بازخوانی و پیگیری بسیاری از ویژگی‌های اصیل و مشترک میان اقوام جغرافیای شرق را به دست می‌دهد.

۵-طرح و نقش جنگ بافته شده روی فرش

یکی از صدها طرح شناخته شده در میان نقوشِ فرش‌های تولید شده در افغانستان، در چهار دهه اخیر نقشی است که از طرح‌واره‌های کمتر آشنا در گذشته‌ی بافت فرش به حساب می‌آید که به شدت تکرار شده و در برخی موارد نیز از ماهیت اصلی خود به معنای فرشی اصیل دور شده است اما به همین میزان قابل تأمل و توجه است. این نقش ارائه‌ی تصویر نه چندان دلچسب و آزار دهنده‌ی جنگ است که نزدیک به پنج دهه است که سایه‌ی شوم خود را بر مردمان این دیار

گسترانیده است. نقش و تصویر جنگ‌افزارهای نیروهای نظامی خارجی و داخلی به گونه‌ای پر تعداد، در فرشهای بافته شده در افغانستان نقش بسته‌اند و به فرش جنگ موسوم شده‌اند که با استناد به اصول پیش گفته، تو گویی بخشی از زندگی مردم گردیده است اما بدون اغراق در بسیاری از این نمونه‌ها حضور نقش این عناصر چیزی جز اعتراض و فریاد نیست که البته همین عامل باعث شد فریاد خاموش بسیاری از مردم این سرزمین به گوش جهانیان برسد. اگرچه بافته‌های سنتی مردمان ساده روستایی و عشایرـدست‌کم تا پیش از صنعتی شدن تولید فرشـ نقش و رنگ دنیای خیالین مردمانی است که هیچ‌گاه از هنر استفاده ابزاری نکرده‌اند نه برای ابلاغ باورها و پنداشت-هایشان و نه برای دست یافتن به بازار(ابراهیمی ناغانی،۱۳۹۳ : ۱۳۴) و هرچه بوده در زیست جهان خودشان مورد نظر بوده و کارآمد.

به طور کلی می‌توان گفت که فرش جنگ که البته صرفاً به فرش و قالی محدود نمی‌شود و در بسیاری از بافته ها می‌توان نظایر آن‌ها را دید، در افغانستان از نظر طرح‌های اجرایی به چهار دسته کلی تقسیم می‌شوند.

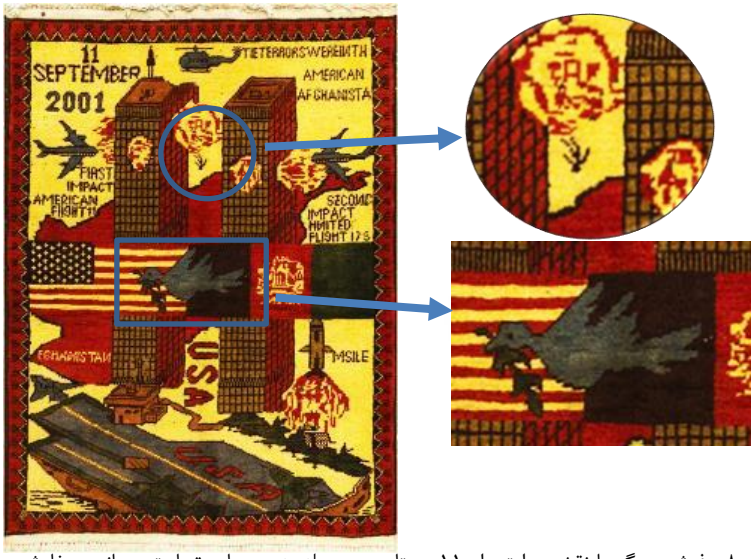
۱-۵ – دسته‌ی نخست از این فرشها، توسط بافندگان و تولیدکنندگانی تهیه و ارائه شده که صرفاً پس از شهرت نسبی این‌گونه از نقشِ فرش و تمایل بازار، در صدد بهره‌مندی از این فرصت هستند و حتی شاید برخی از تولیدکنندگان هرگز در افغانستان زندگی نکرده باشند و یا افغان هایی که سفارش بافت چنین نقش‌هایی را می‌پذیرند، به طور عام در خارج از افغانستان زندگی می‌کنند و عمدتاً این نوع از بافته ها در پاکستان تولید می‌شود. در این‌گروه از فرش ها، تنها تصاویری از سلاح و گاهی ابزار دیگر جنگی به شکلی که زمینه‌ی فرش را پر کرده بافته شده است و اثری از رعایت سنت‌های شناخته شده‌ی فرشهای اصیل، که در این جغرافیا یعنی ایران و افغانستان وجود داشته دیده نمی‌شود که به نظر کارشناسان برخی ِالمان ها و طرح‌های موجود در بافت قالی و فرش سیستان[ایران‌وافغانستان] را حتی می‌توان به بافته‌های سکایی در جهان باستان[هزاره اول ق.م] پیوند داد. (حصوری،۱۳۷۱، ۸). همچون به کارگیری رنگهای خاص، ردیف‌های دقیق در طراحی فرش سنتی بر اساس اصول شناخته شده در این فرش‌ها، که حاشیه‌ها و متن را مشخص می‌کند در آنها دیده نمی‌شود. با این همه در بیشتر این نقوش تلاش در واقع‌نمایی در نقش به وضوح دیده می‌شود. این نقش ها عمدتاً تصاویر سلاح‌های روسی که در جنگ‌های طولانی مدت در این کشور وجود داشته را به تصویر کشیده که به شکلی ساده انگارانه به چشم می‌آید.(تصویر شماره ۷)

تصویر شماره ۷ : نقش بافته شده از
بالگرد بر روی یک خورجین، افغانستان
www.bantmag.com

برای مثال تصاویر بالگردها، هواپیما، انواع اسلحه از قبیلِ کلاشنیکف، برنو، آر.پی.جی، سلاح سبک کمری و تانک‌ها به شکل منفرد و یا در برخی موارد ترکیبی و به همراهی تسلیحاتی همچون مین‌های انفجاری و نارنجک‌ها. با ادامه‌ی درگیری‌ها و دامنه دار شدن جنگ بعد از خروج نیروهای شوروی و حضور گروه‌های نظامی داخلی و آغاز جنگهای داخلی و سپس ورود نیروهی ناتو و آمریکایی بعد از حادثه‌ی ۱۱ سپتامبر، تصاویر هواپیماهای بدون سرنشین و پهبادها نیز از جمله‌ی نقش‌های بافته شده در این دسته از فرش‌های موسوم به فرش جنگ است.

۲-۵-گروه دوم از فرش‌های جنگ، که می‌توان آنها را نوعی تابلو فرش نیز با موضوع جنگ به حساب آورد، بیشتر دارای محتوای ملی و میهنی برای افغانستان و برخی حوادث تأثیر گذار در تاریخ دو سه دهه‌ی اخیر این کشور هستند. عمده‌ی فرشهای این رسته نیز، پیرو همان تقاضای بازار و شهرت فرش جنگِ افغانستان بوده و در طرح و نقش آنها نیز چندان از سنتهای فرش و قالی بافی در افغانستان اثری به چشم نمی‌آید. محتوای این گونه از فرش‌ها، عموماً تصاویر نقشه‌ی کشور افغانستان، تقسیمات سیاسی ولایتهای افغانستان، شخصیتهای ملی و مبارزین جنگ‌های کشور هستند. همچون؛ امان‌الله خان، احمدشاه مسعود، ژنرال دوستُم، داوودشاه، حکمت‌یار. در پاره‌ای موارد این فرش‌ها که عمدتاً در اندازه‌های کوچک بافته شده‌اند همچون تابلو به دیوار خانه‌ها نصب می‌شود. نمونه‌هایی از این تابلو فرشها را در منازل مهاجرین افغانی در ایران نیز می‌توان دید.

و البته فرشهایی با موضوع ۱۱ سپتامبر و حمله به برجهای دوقلوی تجارت جهانی است، که دستِ کم در نظر دو گروه قابل توجه بود. گروهی که آن را یک دستاورد مبارزاتی می‌دانستند و گروه دیگر که این حادثه را شوم و بهانه‌ی حضور نظامیان خارجی در کشور می‌دانند.(تصویر شماره ۸)



تصویر شماره ۸ : فرش جنگ با نقش روایتی از ۱۱ سپتامبر و حمله به برجهای تجارت جهانی. سفارشی بودن و اجرا بر اساس نقشه و یا دست کم عکس، در این فرش امری مشخص است. دقت و تمرکز بر ماجرای سقوط فردی از ساختمان که در عکسها و فیلمها نیز به سختی قابل تشخیص بود، می‌تواند مؤید این موضوع باشد. همچنین نقش کبوتر و شاخه‌ی زیتون که نماد صلح است آشنا بودن بافنده با این مفاهیم نو و یا سفارشی بودن طرح را مؤکد می‌کند.

www.bantmag.com

۳-۵ -بخش سوم از این فرشها، تولیداتِ شاخصی هستند که توسط بافندگان اصیل و حرفه‌ای تولید شده‌اند. این دسته از تولیدات که می‌توان آنها را از نمونه‌های اولیه‌ی فرشهای موسوم به فرش جنگ در افغانستان دانست، دارای ارزش و اعتبارند. زیرا به وضوح ویژگیهای فرش اصیل در بخش طراحی و بافت در آن‌ها دیده می‌شود. علاوه بر این‌که ابعاد این فرشها همان ابعاد شناخته شده‌ی فرش‌های سنتی است، انتخاب رنگ و به کارگیری طرح‌واره‌ها و نقش‌ها در آن قابل قیاس با فرشهای تاریخی و اصیل این منطقه است. تنها تفاوت در این است که به جای طرح‌ها، المان‌ها و طرح‌واره-های شناخته شده‌ی سنتی در افغانستان که عموماً هندسی و یا نقوش استلیزه شده از طبیعت و زندگی روزمره بود، تصاویر و نقش ابزار و ادوات و تسلیحات جنگی بهره گرفته شده است.

نقش‌هایی چون انواع اسلحه، خودروهای نظامی، نَفَربَر، تانک، بالگرد و هواپیما به طور قابل توجهی در زمینه‌ی این نقش‌ها دیده می‌شود. بافت این نقوش به شکل منظم و در ردیف‌های مشخص همچون طرح‌های اصیل و اجرای دقیق حاشیه و زمینه و بافت خطوط جدا کننده که تقریباً در تمامی فرشهای اصیل وجود دارد و از ویژگی‌های این دسته از فرش‌ها است. گاهی نیز نقش آدمهایی گرفتار آمده در چنگال این ابزار و این فاجعه به گونه‌ای دردناک و ضجرآور، به تصویر درآمده است.(تصویر شماره ۹)

تصویر شماره ۹ : فرش بافته شده در افغانستان با موضوع جنگ، طرح‌واره‌های بومی در ترکیب با بالگ دها نقش . شده www.pinterest.com

۴-۵-گروه چهارم که باید آن را اصیل‌ترین نوع فرش جنگ در افغانستان دانست، آن تعداد از فرش‌هایی هستند که حضور نقش‌ها بر اساس همان اسلوب گذشته و شناخته شده‌ی بافت فرش‌های سنتی صورت گرفته است. یعنی هرآنچه که بافنده در محیط پیرامون به چشم می‌بیند به تصویر کشیده است و البته به شکل ذهنی و بدون نقشه. در این فرشها در کنار سایر عناصر آشنا، نقش‌های جدیدی که نسبتی با زندگی مردمِ بافنده‌ی فرش(عموماً روستاییان و عشایر) ندارد، دیده می‌شود. بافنده‌ی خلاقِ اینگونه فرش‌ها با تأکید بر روی این موضوعات، به شکلی حضور غیر ضروری و نابجا بودن آن را مورد اشاره قرار می‌دهد و حضور این عناصر را در زندگی روزمره‌ی خود، هرچند آزاردهنده، پذیرفته است. می‌توان این گونه نیز گفت که مردمان ساده‌ی روستایی از اینکه این عناصر از زندگی‌شان رخت بربندند ناامید گشته و به نوعی نمادگرایی و سحرورزی روی آورده و همان گونه که اجدادشان نیز خواسته‌هایشان را به شکلی در نقش فرش، متجلی ساخته بودند، آرمان‌هاشان را در نقوش فرش ارائه کرده‌اند. بدون اینکه به فضایی خارج از محیط و جغرافیای زندگی شان بیندیشند و یا بخواهند که با این شیوه، بازاری برای فرش بیابند.

در حقیقت اولین نمونه‌های فرش جنگ، که باید آنها را دارای مفاهیم اصیل و ارزشهای هنری و اسنادی از نظرگاه مردم‌شناختی و فرهنگی دانست این دسته از فرشها هستند. به رغم اهمیت این آثار، متأسفانه به دلیل نیاز به شناخت دقیق و توجه ویژه، کمتر مورد شناسایی بوده‌اند و به همین دلیل آثار بافته شده در دسته‌های اول و دوم به عنوان فرش جنگ معرفی گردیده‌اند. اگرچه نقش غالب در این دو دسته موضوعات جنگ و مفاهیم مرتبط در فرش‌ها است، اما از درجه اعتبار به معنای فرش اصیل به دور هستند.(تصویر شماره ۱۰)

تصویر شماره ۱۰ : فرش جنگ افغانستان، ترکیب نقوشِ هندسی، گیاهی و پرندگان و آدمها در کنار هم، زندگی روزمره را در کنار شرایط جنگی به نمایش می گذارد. www.hali.com

از میان همه‌ی آثار، تنها گروه سوم و چهارم هستندکه اصول بافت سنتی از حیث نقش، طرح و رنگ را به طور دقیق رعایت نموده و البته دسته آخر شاخص‌ترین این نوع از تولیدات هستند که معنای واقعی انزجار از جنگ را با زبان هنر به ظهور رسانیده‌اند. ثبتِ این موضوع بر روی فرش به گونه‌ای تلخ فریادی بلند است از استیصال مردم در برابر این وضعیت نابسامان. به این شکل که امیدی به بهبود اوضاع و خروج این عناصر از متن زندگی ندارند و بدین ترتیب آنها را به عنوان تصاویری که همواره پیش چشم خواهند داشت به تصویر کشیده‌اند.

۶- بررسی فرش جنگِ نمونه

یکی ازنمونه‌های شاخص از فرش با مضمون جنگ در افغانستان (تصویر شماره‌ی ۱۱) که به شکلی اتفاقی در بازار فرش زاهدان، در میانِ دیگر آثار توسط یکی از کارشناسان و طراحانِ خبره‌ی فرش کشف شد و اکنون در مجموعه‌ی خصوصی نگهداری می‌شود، یک قالی بسیار شاخص و زیبا از دسته‌ی چهارم است، که در سطور آتی نگاهی کوتاه به آن خواهیم داشت. به طور معمول ارزیابی

و بررسی قالی و فرش، می‌بایست با توجه به کیفیت و نوع مصالح به کار رفته در اثر، کیفیت بافت، قدرت طراحی، کیفیت رنگرزی، رنگ‌بندی و ماهیت کلی طرح که آن را جزو دسته‌ی فرشهای روستایی و عشایری (سنتی) و یا شهری (صنعتی) قرار می‌دهد، صورت گیرد. اما در بسیاری موارد اغلب کارشناسان و فرش‌شناسان در ایران در مواجهه با یک فرش تاریخی و در برخی موارد بسیار مهم موزه‌ای همان راهی را در پیش می-گیرند که گاهی در مواجهه با یک فرش معمولی طی می‌شود و اساس ارزیابی و ارزشیابی برای آنان هیچ تفاوتی ندارد. در واقع رویکرد علمی و هنری در تشخیص فرش و طبقه بندی آن‌ها معنا و مفهومی ندارد...(ژوله،۱۳۹۲: ۱۵). تصویر کلی اثر مورد نظر، بستری طبیعی از محیطی است که نشانگان زیستی طبیعت‌مدار را در خود دارد. از حضور گلها، گیاهان و درختان مختلف تا پرندگان و جانورانِ اهلی و غیر اهلی که در این محیط به سر می‌برند. اما در عین حالی که چادر عشایر در این بستر تصویر هزاره‌هاست، عناصر و المان‌های ناآشنا با محیط نیز به چشم می‌آیند. بافنده که به سیاق تولید اصیل فرش، تمامی نقش‌ها را به شکل کاملاً گرافیکی، ذهنی و تلخیص(استیلیزه) شده اجرا کرده، این عناصر ناآشنا را نیز به عنوان جزء پذیرفته شده‌ی زندگی به تصویر کشیده است و در عین حال با انتخاب دقیق محل قرارگیری این عناصر و همچنین پرتعداد نمودن آنها زائد و مزاحم بودنشان را به وضوح بیان کرده است.

تصویر شماره ۱۱ : فرش جنگ، در این فرش منحصر به فرد، نقوش بومی و سنتی به تمامی و اصیل به کار برده شده به طوریکه نقش جنگ در لایه‌ی دوم از دریافت قرار گرفته است. عکس: نگارنده

اگرچه رنگ های تیره‌ی آبی، سرمه‌ای و قهوه‌ای تیره از رنگهای پرکاربرد در فرش‌بافی این منطقه قلمداد می‌شود اما، بافنده با هوشمندی تمام زمینه را که فضای شروع و پایان کار است، با رنگ سبز که در فرش‌های معدودی می‌توان آن را دید، اجرا کرده که می‌توان معنای آن را اشاره به سرزمین پربرکت، سبز و محل اسکان عشایر در بهار دانست که به گونه‌ای معنای زندگی در آن مستتر است.

در کنار این کاربستِ رنگِ سبز در زمینه، استفاده از رنگ سرمه‌ای در نقش ترنج میانی که به نسبت، بخش عمده‌ی زمینه‌ی فرش را به خود اختصاص داده و در حال گسترش نیز به نظر می‌رسد، اشاره‌ی روشنی به تیره و تار شدن اوضاع و روزگار مردم در شرایط جنگی است. در سراسر فرش پرسوناژهای انسانی نقش شده، در فضای بسته قرار دارند به جز چهار نقش که آنها نیز در فضا و موقعیتی بافته شده‌اند که عن‌قریب تحت تأثیر ماجرا قرار خواهند گرفت. دقت در نمایش تجهیزاتِ نظامی همچون بالگردها، تانک و نفربرها نیز قابل توجه هستند. بالگردها در شرایط متفاوت تصویر شده‌اند. در برخی از نقش‌ها نمای جانبی و در تعدادی نمای روبروی آنها بافته شده است که خود دلالت بر اشراف بافنده در فهم موضوع گرافیک دارد. در تمامی این عنصر تصویر شده نیز دو پرسوناژ انسانی جا داده شده است. علاوه بر بالگردها، تانک‌ها و نفربرها از تجهیزات دیگر تصویر شده بر زمینه فرش هستند. که نمایش پرسوناژ انسانی سوار بر آنها نیز همچون بالگردها هوشمندانه انجام شده است. درکلیت فرش نوعی پلان‌بندی نیز از بابت حضور ادوات و تجهیزات نظامی قابل بازخوانی است. به این شکل که در بخشِ دارای زمینه سبز رنگ، که نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی بافته شده، تنها بالگردها از ادوات نظامی حضور دارند. در بخش دوم که قسمت ترنجِ تیره رنگ را تشکیل می‌دهد و با خطوط قرمز و سفید از بخش سبز رنگ جدا شده است، گیاهان، پرندگان و ادوات نظامیِ بالگردها بعلاوه‌ی تانک‌ها نقش شده‌اند و پرسوناژها انسانی اجرا شده، انحصاراً درون بالگردها و روی تانکها به تصویر درآمده‌اند. بخش سوم از این پلان بندی که قسمت چلیپایی میانی است، خودروهای نظامیِ نفربر، پرندگان، گیاهان و چهار پرسوناژ انسانی تصویر شده است. قابل توجه است که در فضای سبز رنگِ لچکی تنها بالگردها تصویر شده‌اند و این شاید، نوعی آزادی عمل و حرکت این عنصر نظامی را نشان می‌دهد. اینکه در تمام قسمت سورمه‌ای رنگ هیچ چهارپا یی نیست، بیان‌گر گریختن چهارپایان از منطقه جنگی و نظامی است و البته آزادی حرکت پرندگان در این منطقه به دلیل عبورآزادتر آنان از محدوده‌ها است. از نکاتی قابل توجه دیگر ، ایجاد اختلاف درست و ترسیم دقیق گرافیکی، هم در بخش ادوات و شیوه‌ی حرکت چرخها و هم بخش فوقانی دو وسیله‌ی تانک و نفربر است. تانک‌ها به شکل کامل و با شنی‌ها ترسیم شده‌اند در حالی که نفربرها با لاستیک‌های شش‌گانه. همان گونه که بولستون اشاره می‌کند، تنوع طرح‌های روستایی و عشایری به گونه‌ای هستند که نمی‌توان آن را به ناحیه جغرافیایی خاصی ارتباط داد تا به تنهایی در مورد منشأ طرح‌ها پاسخی جامع ارائه دهند. همچنین شاهدی دیده نمی‌شود که یک کلیت خاص

را برای طرح‌های عشایری باستانی، از منبع خاص و فرهنگی دست نخورده برای طرح‌های بافندگان عشایری ارائه دهد. اما هر کشفی می‌تواند تکه‌ای دیگر را به طرح‌های فرش‌های عشایری بیفزاید. (بویلستون، ۱۳۸۷: ۱۴۶) شاید به طور دقیق نتوان گفت که این فرش در کدام منطقه از افغانستان بافته شده است. اما به لحاظ نوع طراحی و خطوطی که مابین منطقه درگیر جنگ و بخش تقریباً امنِ مشخص شده در فرش که با رنگهای سورمه‌ای و سبز بیان گردیده‌اند- به این معنا که جنگ هنوز از مرزهایی عبور نکرده است و برخی مناطق بیرون محدوده‌ی درگیری هستند- اولاً: به دلیل قدمت و نوع طرح، این فرش ماجرای حضور نیروهای شوروی در این سرزمین را نشان می‌دهد و ثانیاً: با توجه به اجرای پرتعداد نقش طاووس در بخش‌های مختلف، می‌توان حدس زد که که این اثر در منطقه‌ای در جنوبغرب افغانستان تولید شده باشد که علاوه بر حضور کمتر نیروهای شوروی در این مناطق در زمان جنگ، از دشت‌هایی نسبتاً پررونق‌تر برخوردار هستند و البته در قسمتهایی از این ولایتها پرنده‌ی زیبای طاووس نیز دیده می‌شد که در این اثر نقش شده است.

بررسی نمونه ای و دسته بندی فرش‌های موسوم به فرش چنگ در افغانستان

ردیف	رده بندی	نقش	تصویر
۱	دسته اول	در این نمونه نقوش کلاشنیکف اسلحه شناخته شده روسی که در اکثر جنگها مورد استفاده است، به شکلی غالب به تصویر درآمده است. در حاشیه‌ی فرش، طرح‌هایی به نشانه موشک یا راکت نقش شده است. در میانه و زمینه فرش نیز به تعداد هواپیما و تانک‌ها بافته شده اند.	
۲	دسته دوم	در نمونه‌ی دیگری از این فرش‌ها فرشی که در بخش حاشیه به رنگها و طرح‌های سنتی توجه داشته و سپس در دو قسمت بالا و پایین آن نقش هواپیما دیده می‌شود. تصویر کلی زمینه که می‌توان آن را به عنوان تابلو فرش در نظر گرفت، تصویر احمدشاه مسعود یکی از مبارزین ملی افغانستان در دوران نبرد با شوروی تصویر شده است.	

۳	دسته سوم	در فرش مقابل که جزو فرش‌های دسته سوم و اصیل به شمار می‌رود اصول و اسلوب کامل فرش‌های این حوزه رعایت شده. فرش دارای حاشیه باریک و پهن و زمینه است. که از لحاظ رنگ و نقوش بسیار به فرشهای اصیل نزدیک است و تنها در بخش زمینه تصاویر هشتگانه بالگردها به شکلی منظم طراحی و بافته شده است.	
۴	دسته چهارم	فرش نمونه‌ی دیگر که در این دسته قابل بررسی است به طور کلی با اصول بافت فرش سنتی از حیث طرحِ کلی، رنگ و نقشمایه‌های اصیل مطابق است اما نقوشی همچون تانک، اسلحه‌ها و همینطور هواپیماهای روسی در کنار نقشمایه های اصیل به کار گرفته شده است.	

۷- نتیجه

هنرهای صناعی و کاربردی همواره در طول تاریخ، زبانِ گویایِ خواست‌ها و آیینه‌ی تمام نمای آرمانِ مردمانی است که به ساخت و تولید و خلقِ آنها مبادرت ورزیده‌اند. ساده‌انگارانه است که سازندگان بسیاری از این آثار را انسانهای فاقدِ هرگونه توان در ارائه نوعی بیان و برقراری ارتباط با مخاطبان بدانیم. چه این مخاطبان مردمانی ساده و همجنسِ خود آفرینندگانِ آثار باشند و چه انسانهای متفاوت از حیثِ دانش، فرهنگ، نژاد، زبان و جغرافیا. نکته‌ی قابل توجه آن است که زبان هنری، در هر سطحی امکان بهره‌برداری دارد و با کاربستِ آن، توان بیان منویات و تمناهایِ عاملان به آن را دارد. به نظر نمی‌رسد کسی در این موضوع تردید داشته باشد که در آثار هنری تجسمی، اصل و اساس وجودِ دانش یا سواد بصری است که در دو سوی این معادله باید جریان داشته باشد. سویه‌ی نخست تولید کننده و خالق اثر است که با اشراف بر این اصول، پاره‌ای از مفاهیم و اندیشه‌ها را به طرف دیگر این جریان منتقل می‌کند. در بخش دیگر، فهم این زبان توسط مخاطب و توانمدی درک این مفاهیم توسط کاربران و مصرف‌کنندگان است که اهمیت می‌یابد. در مبحث فرش، آنچه سبقه‌ی تاریخی نشان می‌دهد، ظرف زمانی و مکانی تولید و بهره‌برداری به طور عمده و به‌ویژه در دنیای سنتی، یکسان و یگانه و در یک سطح بوده است. به این معنا که پیام‌ها و ذهنیات نقش شده

بر فرش که با طرح‌واره‌های ثابت و چشم‌آشنا تصویر می‌شدند، به وسیله‌ی مردم به درستی فهم می‌گردید. به عبارت دیگر خط درست رسانه؛ تفکر(خیال)، اجرا و دریافت(تأثیر) تمام و کمال صورت می‌گرفت. بنابراین در خوانشِ آثاری به نظر ساده، همچون فرش‌های سنتی نیز تحلیل جزء به جزء با شناخت و بررسی زیست‌بومِ اصلیِ تولید اثر امکان‌پذیر و ضروری است. با چنین نگاهی آثار ساخته شده توسط مردمانِ ساده، تا حد یک اثر هنری و غنی از مفاهیم فرهنگ‌شناختی ارتقاء می‌یابد و تولید کنندگانِ این آثار از نقاشان غارهای هزاره‌های پیش تا نمونه‌ی فرش مورد اشاره، دیگر انسان‌های دور از فهم زبانِ زیباشناسی و هنری نخواهند بود. در نمونه‌ی مورد بحث یعنی فرشِ‌جنگِ افغانستان به درستی در همین راستا عمل شده است. به این‌معنا که مردمانِ سنتی آنچه در زندگی روزانه مورد پسندشان بوده و آنچه ازآن آسیب دیده‌اند را در فرش بازتاب داده‌اند و به زبان نقش(گرافیک)، همچون همه‌ی طول زندگیِ فرهنگیِ بشر، آنچه مطلوب و نامطلوبشان بوده در فرش پرداخته و در واقع اعتراض خود به جنگ را با زبان تصویر به انسان‌های دیگر بازگو کرده‌اند. البته همان گونه که در بررسی بیشتر نشان‌داده شد، بین آثار اصیل و غیر آن امکان تفکیک و دسته‌بندی وجود دارد. در نتیجه ی این بررسی، امکان دسته‌بندی و تفکیک فرش جنگ افغانستان با توجه به نقوش فراهم گردیده که همانگونه که در متن آمد در چهار رده هستند:

۱- فرشهای بدون اصالت که تنها به دلیل شهرت فرش جنگ تصاویری از ادوات نظامی را به تصویر کشیده اند که بیشترشان نیز خارج از خاک افغانستان تولید شده‌اند.

۲- فرشهای دیگری که موضوع جنگ را با محوریت افراد و عناوین مربوط به آن شامل میشوند مثل؛ فرماندهان نظامی و نقشه افغانستان و موضوع ۱۱ سپتامبر...

۳- فرشهای جنگ دارای اصالت در طرح، رنگ و نقش که سراسر موضوع جنگ را بازتاب می دهند.

فرش هایی که اصیلترین نوع فرش جنگ هستند و از اولین نمونه ها محسوب شده و توسط بافندگان روستایی و بدون نقشه از پیش تعیین شده بافته شده اند.

۸-منابع

۱- ابراهیمی ناغانی، حسین ؛ **مقدمه‌ای بر زیبا شنا سی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری**؛ ؛ فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱، صص۳۹- ۱۹، تهران: بهار ۱۳۹۳.

۲- احمدی پیام، رضوان؛ مراثی، محسن؛ **شناسایی و طبقه بندی نقوش حیوانی موجود در قالی‌های تیموریان هند**؛ فصلنامه مطالعات شبه قاره، سال هفتم، شماره ۲۹، صص۲۸- ۷، زاهدان : زمستان ۱۳۹۵ .

۳- افروغ، محمد ؛ **نماد و نشانه شنا سی در فرش ایران**؛ فصلنامه فرهنگ مردم ایران، شماره ۲۵، صص۱۲۹- ۱۴۱، تهران: تابستان ۱۳۹۰.

۴- بویلستون؛ نیکلاس (۱۳۸۷) **کوماراسوامی و تفسیر نمادها**، ترجمه؛ مجتبی صفی‌پور، پژوهشنامه فرهنگستان هنر: ش۹

۵- پرهام، سیروس؛ **دستباف‌های عشایری و روستایی ایران**؛ آینده، شماره ۶، صص۴۸۸- ۴۹۷، تهران:

۶- پرهام، سیروس؛ **دستبافتهای عشایری و روستای فارس** (پژوهش در دستبافته های ایلات و عشایر وروستاهای فارس مصور ، رنگی ، ۲ جلد انتشارات امیر کبیر ج۱: ۱۳۶۴و۷۰ ج۲)

۷- پیرنیا، حسن؛ **ایران قدیم تاریخ مختصر ایران از آغاز تا انقراض ساسانیان**؛ تهران، اساطیر: ۱۳۷۸

۸- زال، محسن، **قالی، اثری بدون خالق، بر علیه خالق** ، مجله انسان شنا سی، سال نهم، شماره ۱۴، صص۶۸ -۶۰، تهران: بهار و تابستان ۱۳۹۰.

۹- ژوله، تورج؛ **شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیر ساخت‌های فکری**؛ ؛ تهران، یساولی: ۱۳۹۲

۱۰- غلامزاده فرد, مژده؛ علیرضا خدامی و جلیل جوکار، ۱۳۹۵، **قالی جنگ افغان: تجلی قدسیت و ایستادگی**، *نخستین همایش بین المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی*، اصفهان، دانشگاه اصفهان، دانشگاه هنر اصفهان، https://www.civilica.com/Paper-ACIICC01-ACIICC01_013.html

۱۱- کشـــاورز، حســـام؛ مراثی، محســـن، ۱۳۹۱، **مطالعه سیر تحول فرش های جنگ در افغانستان**، «گلجام »، شماره۲۱، صص ۷۶ – ۶۵ ، تهران، بهار و تابستان ۱۳۹۱ .

۱۲- نعمت شهربابکی، ابوالقاسم: « ***بررسی طلسم و تعویذ و تأثیر ان بر دستبافته های عشایری سیستان و بلوچستان*** »، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان، ص۱۷ ۱۳۹۳،

۱۳- یونگ، کارل.گ، **انسان و سمبولهایش**، ترجمه دکتر محمود سلطانیه، تهران، انتشارات جامی ، ۱۳۹۲

14- Agrawal, Yarshod Hara(2003), Silk Brocade. Luster Press, New Dehli: Roli Books.

15- Comaraswamy, Ananda(1977), Traditional art and symbolism selected papers ed. Roger Lipsey, Princeton university press.

16- https://www.iranrug.com

17- https://www.hali.com