http://dorl.net/dor/ 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲
صفحه ۱۱۸-۹۹
نوع مقاله: پژوهشی

ضرباهنگ‌های زندگی به مثابه عناصر تولید فضا در فرش‌های جنگ افغانستان بر اساس آراء هانری لوفور

سکینه خاتون محمودی(نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان
mahmoodi.s.k@gmail.com

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰
۹۹

چکیده

در میان هنرهای مردمی معاصر، فرش‌های جنگ افغانستان ویژگی ممتاز و منحصربه‌فردی دارند که آن‌ها را از همگنان متمایز کرده‌است. سخن گفتن با جهان درباره‌ی مصیبت جنگ، مهم‌ترین ویژگی این آثار است. فضا و ضرباهنگ موجود در این دست‌بافته‌ها که نقش مهمی در انتقال اندیشه‌های ذهنی هنرمندان دارد، همواره بین دو مفهوم کلی جنگ و زندگی یا فضای تحمیلی و مطلوب در نوسان است. این پژوهش در پی تبیین چگونگی بازنمایی فضا و ضرباهنگ در فرش‌های جنگ افغانستان به کاوش در این مقوله بر مبنای نظریه‌ی هانری لوفور پرداخته‌است. بدین قرار، مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: فضای جنگ، فضای زندگی و ضرباهنگ‌های مرتبط با این پدیده‌ها چگونه در فرش‌های جنگ افغانستان به تصویر کشیده شده‌اند؟ نتیجه‌ی این پژوهش که به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر منابع اسنادی تدوین شده، حکایت از آن دارد که: بازنمایی‌های فضا در فرش‌های جنگ افغانستان، کوششی برای ابراز وجود در مناسبات قدرت بوده و مهم‌ترین راهبرد برای انجام این امر، ایجاد تفاوت و تقابل در بازنمایی بوده‌است. در حالی‌که غلبه‌ی عناصر نظامی در فرش‌های جنگ افغانستان ضرباهنگ غالب را تشکیل می‌دهد، در تقابل با آن می‌توان به گزاره‌ی دیگری اشاره کرد که با عناصری همچون: گل‌ها، درخت‌ها و گیاهان تعریف شده و با تدابیری مانند درنگ، سکون و تغییر در ضرباهنگ، به مقابله با سلطه‌ی جنگ بر فضا پرداخته‌است.

واژه‌های کلیدی: افغانستان، فرش جنگ، نظریه‌ی تولید فضا، ضرباهنگ.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

The Rhythms of Life as Elements of Providing Space in Afghanistan War Rugs on the Basis of Henri Lefebvre's Theories

sakine khatoon mahmoodi (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Sistan and Baluchestan University, Iran
mahmoodi.s.k@gmail.com

Abstract

Afghanistan war rugs are of distinct features among the contemporary folk arts and that's why they are considered very distinguished. Establishing a dialogue with the world about war as a catastrophe is regarded as the most significant feature of such works. Playing a major role in transferring mental ideas of artists, the extant space and rhythms in these hand-woven artifacts constantly fluctuate between two main concepts of war and life, or the imposed and the desired. The present research aims at demonstrating the representation of space and rhythm in Afghanistan war rugs on the basis of Henri Lefebvre's theory. Accordingly, the main questions of the research would be as follows: How life and war spaces are represented in the Afghanistan war rugs? How the related rhythms of such phenomena have been demonstrated? Having been carried out in analytical-descriptive methodology and on library studies, the results of the essay show that representing the space in Afghanistan war rugs are actually considered an attempt to express self-assertion in power relations. The most important way to fulfill this purpose was offering contrast in the act of representation. While the military elements constitute the dominant rhythm in the rugs, their contrast with other motifs such as flowers, trees and plants, which are indicative of hesitation, tranquility and change in the rhythm, confronts the domination of war.

Keywords: Afghanistan, War Rug, The Production of Space, Rhythm.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

مقدمه

جنگ یکی از پیچیده‌ترین پدیده‌های بشری است که پیامدهای فرهنگی و اجتماعی آن تا مدت‌های مدیدی در بطن اجتماع رسوب کرده و به شکل‌های متفاوتی بروز پیدا می‌کند. افغانستان از کشورهایی است که سالیان متمادی با این پدیده مواجه بوده و شاید هیچ کشوری مانند افغانستان چنین فاجعه‌ای را به خود ندیده باشد. با تهاجم اتحاد جماهیر شوروی در سال ۱۹۷۹ تا کنون، مردم این کشور مجموعه‌ای از ترسناک‌ترین و فرساینده‌ترین تجربیات را در بستر جنگ تجربه کرده‌اند. ضرب‌آهنگ‌های جنگ و زندگی که بخشی از ادراک‌ها و تجربیات مردم از جنگ است، به بهترین شکل در آثار هنری و از آن جمله در مجموعه‌ای از دست‌بافته‌های این سرزمین که به فرش جنگ شهرت دارند، بازتاب یافته‌است.

پیش‌زمینه‌های این شیوه‌ی هنری که به طور سنتی بر نقش‌پردازی‌های ساده و سرزنده از چشم‌انداز پیرامون استوار است، موضوعاتی برگرفته از طبیعت، تجارب زندگی روزمره و اجزایی جدایی‌ناپذیر از زندگی جمعی همچون: فرهنگ، اعتقادات و آرمان‌ها بودند که در کسوت عناصر بصری بر فرش‌های مناطق مختلف افغانستان مصور می‌شدند[۱]. با گسترش جنگ و تخریب چشم‌انداز، قلمرو جدیدی که پرمایه‌ترین بازنمونش را در انگاره‌ی هلی‌کوپتر، تانک و اسلحه یافته بود، بر پهنه‌ی فرش نمودار شد. محصول چنین شرایطی، دست‌بافته‌هایی است با طرح‌هایی مشحون از گل‌ها، درختان، لوازم زندگی روزمره، نقشه‌ها و لوازم جنگی که هم معمولی هستند و هم منحصربه‌فرد، هم خاص هستند و هم عام، هم آشنا و هم غافلگیرکننده. در نتیجه فضا و حس منبعث از آن نیز در این آثار همواره بین دو مفهوم کلی آشوب و آرامش در نوسان است. به نحوی که می‌توان مضمون فضا- فضای جنگ و فضای زندگی- و چگونگی بازنمایی آن را از شاخص‌ترین موضوعات قابل توجه در این مبحث دانست. بنابر این مهم‌ترین مسأله‌ی این تحقیق نشان دادن چگونگی تصویرگری این فضاها در فرش جنگ افغانستان در بازه‌ی زمانی ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰ میلادی است[۲]. این پژوهش به دنبال پاسخ دادن به این پرسش‌های اساسی است که فضای جنگ و فضای زندگی در فرش‌های جنگ افغانستان، چگونه به تصویر کشیده شده‌اند؟ و بازنمایی ضرباهنگ‌های مرتبط با این پدیده‌ها به چه نحوی در این آثار صورت گرفته‌است؟

هدف این پژوهش کاوش در فضا و ضرباهنگ موجود در فرش‌های جنگ افغانستان و یافتن راهی به شیوه‌ی تفکر پدیدآورندگان این آثار است. برای رسیدن به نتیجه‌ای بهتر، پژوهش حاضر بر مبنای نظریه‌ی اجتماعی هانری لوفور[۳] (۱۹۹۱- ۱۹۰۱ م)، نظریه‌پرداز، فیلسوف و جامعه‌شناس معاصر فرانسوی تدوین شده‌است. از مهم‌ترین نقاط قوت این نظریه، محوریت دادن به مفاهیم ادراک، تصور و زیست انسان است که جامعیت خاصی بدین نظریه بخشیده و می‌تواند در تحلیل فضاهای منبعث از زندگی روزمره کارآمد باشد.

مبانی نظری

یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌ها در مورد فضا و انواع آن، نظریه‌ی «تولید فضا»[۴] اثر هانری لوفور است. ایده‌ی اصلی نظریه‌ی تولید فضا بر این گزاره بنیادی استوار است که: فضاها تولید می‌شوند. فضا امری خنثی و منفعل نیست بلکه تولیدی اجتماعی است (Lefebvre, 1991: 26)[1]. از نظر لوفور هر جامعه‌ای در بردارنده‌ی مقولات فضایی سه‌گانه بدین شرح است:

۱- کُنش‌های فضایی (spatial practices): کُنش یا پرکتیس فضایی بخش مادی و فیزیکی فضا است. مکان‌ها و آرایش‌های خاص فضا که تولید و بازتولید اجتماعی را امکان‌پذیر ساخته و روابط اجتماعی را سامان‌دهی می‌کنند، در این مقوله جای می‌گیرند. انواع متفاوت ساختمان‌ها، شکل‌ها و چشم‌اندازهای شهری را نیز می‌توان با پرکتیس فضایی در ارتباط دانست (ژلنیتس، ۱۳۹۵: ۱۲۰). پراکتیس فضایی تولید کننده‌ی فضای اجتماعی است.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

۲- بازنمایی‌های فضا (Representations of space): بازنمایی‌های فضا بخش ذهنی و تصویری فضا بوده، تعریفی که از فضا ساخته می‌شود و تصویری که از آن ارائه می‌شود را در بر می‌گیرد. در واقع بازنمایی‌های فضا، راوی نظمی است که بر روابط شهری تحمیل شده‌است. بازنمایی‌های فضا را می‌توان از خلال توصیف‌ها و تعریف‌های رایج در زبان و نیز نقشه‌ها، طرح‌ها و اطلاعات تصویری به دست آورد (Schmid, 2008 : 37).

۳- فضاهای بازنمایی (Spaces of representation): فضاهای بازنمایی، فضاهای زیست‌شده و تجربه‌شده‌ی اجتماعی هستند که کنشگر اجتماعی در حال تجربه‌ی آن است و می‌تواند با درک غالب و مسلط تصورشده در شهر متفاوت باشد. فضاهای بازنمایی را می‌توان در زمره‌ی ابداعات ذهنی مانند: رمزگان، نشانه‌ها، چشم‌اندازهای خیالی، محیط‌های ساخته شده‌ی خاص، موزه‌ها و نقاشی‌ها در نظر گرفت. این فضاها با نوعی نمادپردازی که گاه پنهان و گاه آشکار است، تجسم پیدا می‌کنند و با جنبه‌های مخفی و زیرزمینی زندگی اجتماعی و همچنین هنر، ارتباط دارند (ستاری، ۱۳۹۴: ۱۰۶). در واقع فضاهای بازنمایی امکان‌های جدیدی دارند که به واسطه‌ی آن پرکتیس فضایی تصور و تخیل می‌شود. فضای بازنمایی از نظر لوفور فضایی است که زیسته می‌شود و این زیسته‌شدن از طریق پیوندها، تصویرها و نمادها برای ساکنان و استفاده‌کنندگان فضا شکل می‌گیرد. به عبارتی دیگر، فضای بازنمایی رابطه‌ی اجتماعی زیست‌شده‌ی استفاده‌کنندگان فضاست (گاتدینر، ۱۳۹۵: ۲۰). «فضاهای بازنمایی» فضاهایی هستند که مستقیماً از راه ایماژها و نمادهای آن‌ها زیسته می‌شوند (Lefebvre, 1991: 40).

سه‌گانه‌ی فضایی دیگرکه لوفور برای تبیین بهتر روابط انسان با فضا و در فضا مطرح می‌کند، عبارت است از: فضاهای زیسته (The lived)، درک شده (The conceived) و تصورشده (The perceived) که با سه مقوله‌ی: فضاهای فیزیکی (physical space)، ذهنی (mental space)، و اجتماعی (social space) ارتباط و هم‌پوشانی دارند. نخستین بخش از مدل لوفوری، فضای واقعی یا فیزیکی است که به وجود آمده و استفاده شده‌است. دومین بخش یعنی فضای ذهنی با معرفت، شناخت و منطق همبسته بوده، هدایت‌گر و کاوش‌گر است. سومین بخش ناظر بر فضا به مثابه تولید، اصلاح، تغییر در طول زمان و اندیشه‌ی استفاده از آن است و چنان‌که پیش‌تر گفته شد، با سمبولیسم و معنا ارتباط پیدا می‌کند (ستاری، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

از نظر لوفور فضای زیسته جایگاه استراتژیکی است که توسط مردم به عنوان کنشگران اجتماعی هدایت می‌شود. هر کنشگری به شیوه‌ی خاص خود در این فضا زندگی کرده و به نوبه‌ی خود سهمی در تولید و بازنمایی فضا دارد. افزون بر آن، لوفور فضا را دارای ضرباهنگ مخصوص به خود دانسته و ضرباهنگ‌کاوی را به عنوان راهی برای ادراک بیش‌تر فضای اجتماعی پیشنهاد می‌کند. هدف کاوش ضرباهنگ، شناسایی و تحلیل تکرار در زندگی روزانه است (حبیبی و برزگر،۱۳۹۷: ۵۲). کارکرد ضرباهنگ‌ها در زندگی روزانه، علاوه بر عادت و تکرار، به خاطر آوردن امور است. مردم در زندگی روزمره ضرباهنگ‌ها را به روال معمول زندگی خود تبدیل می‌کنند. فرهنگ از عوامل مؤثر بر ضرباهنگ بوده، ضرباهنگ‌های منتج از فرهنگ در آیین‌ها، رمزها و روابط به چشم می‌آیند (Lefebvre, 1992: 96). لوفور برای مکان‌ها و فضاهایی که انسان دچار آن است، دو نوع ضرباهنگ را در نظر می‌گیرد: ضرباهنگ خطی و ضرباهنگ چرخشی که از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. ضرباهنگ خطی از تکرار و بازتولید پدیده‌ای یکسان صورت می‌گیرد و در بیش‌تر موارد اگر یکسان نباشد، در بازه‌های تقریباً مشابهی تعریف می‌شود اما ضرباهنگ چرخشی، دایره‌ای و برگشت‌پذیر بوده، از عناصر ثابتی تشکیل شده‌است (لوفور و رگولیه،۱۳۹۶: ۲۰۳).

به زعم لوفور فضای زندگی انسان در این ضرباهنگ‌ها معنا می‌شود. هنرمندان بر مبنای تجارب خود، به بازنمایی طرح‌واره‌های ذهنی خویش در باب فضا و ضرباهنگ‌های زندگی می‌پردازند.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

پیشینه‌ی پژوهش

جست‌وجوی پیشینه‌ی فرش جنگ افغانستان، حاکی از توجه پژوهشگران متعدد در نقاط مختلف جهان به این موضوع است که بیش‌تر این پژوهش‌ها به مطالعه‌ی مضامین و فرم‌های رایج در این فرش‌ها پرداخته‌اند. از بین آثار منتشرشده در این زمینه، می‌توان به مقاله‌ی کشاورز و مراثی (۱۳۹۱) با عنوان: «مطالعه‌ی سیر تحول فرش‌های جنگ در افغانستان» اشاره کرد. این پژوهش مبتنی بر مطالعه‌ای تاریخی در مورد تحولات فرمی و مضمونی فرش‌های جنگ در سه دوره است. شکل‌گیری، کمال‌یافتگی و کاهش کیفیت، گزینه‌های مرتبط با نتایج این پژوهش است. کیهان‌پور و شهربابکی (۱۳۹۷)، نیز در مقاله‌ای با عنوان: «فرش جنگ فریاد بلند اعتراض با زبان تصویر» به مطالعه‌ی ویژگی‌های تصویری نمونه‌هایی از فرش‌های جنگ افغانستان پرداخته و شیوه‌ی طراحی این فرش‌ها را اعتراضی به شرایط جنگ قلمداد کرده‌اند. همچنین بونیهادی و لندون (Bonyhady& Lendon, 2003) در «قالی‌های جنگ» پیامدهای فرهنگی جنگ افغانستان و چگونگی انعکاس آن در فرش‌های این سرزمین را مورد توجه قرار داده‌اند.

لندون (Lendon, 2003) در مقاله‌ی دیگری با عنوان: «دور و نزدیک» به موضوع دلالی و بازار به عنوان عاملی تأثیرگذار بر شیوه‌ی طراحی فرش‌های جنگ پرداخته‌است. از بین پژوهش‌های صورت گرفته در این عرصه، مقاله‌ی «این فضا مال من است» به قلم یاسلین دامیجا (Dhamija, 2003) نیز به تقلاهای بافندگان فرش برای انعکاس فضای جنگ در فرش اشاره دارد. هاردی و فایک (Hardy& Fyke, 2006) نیز در «ساخت افغانستان: فرش و مقاومت» گزارشی از چگونگی گسترش مضامین جنگی در این آثار را ارائه داده‌اند. همچنین برانکاتی و بیتانی (Brancati& Bitani, 2018) در «از افغانستان تا ایتالیا: فرش‌های جنگ روسیه و افغانستان» به چگونگی شکل‌گیری فرش جنگ و نمایش این آثار در ایتالیا توجه نموده‌اند. برمکی (Barmaki, 2020) در مقاله‌ی «الگوی قالی‌های افغانی از منظر قوم‌نگاری تصویری» الگوها و مضامین رایج در فرش افغان را قبل و بعد از جنگ مورد کنکاش قرار داده‌است. نتیجه‌ی این بررسی حاکی از تغییر روایت‌ها و الگوهای تصویری فرش افغان پس از روزگار جنگ است.

در حیطه‌ی مطالعات نظری و روش‌شناختی نیز پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته که بیش‌تر به منظور تبیین نظریه و روش هانری لوفور در تبیین فضا و انواع آن، همچنین جایگاه انسان در این حیطه تدوین گردیده‌اند که از آن جمله می‌توان به: «دیالکتیک سه‌گانه‌ی تولید فضای هانری لوفور» (ستاری،۱۳۹۴)، «زندگی روزمره در اندیشه‌ی هانری لوفور» (ترکمه، ۱۳۹۶) و «نقش طرح‌واره‌های ذهنی در تولید فضا (نقد سه‌گانه‌ی فضایی لوفور از منظر مکتب ویگوتسکیایی شناخت» (فرمیهنی فراهانی و صرافی، ۱۴۰۰) اشاره کرد. آثار دیگری نیز وجود دارند که به کاوش در مقوله‌های فضا و ضرباهنگ از منظر هانری لوفور در حیطه‌ی ادبیات پرداخته‌اند که از آن جمله می‌توان به مقاله‌ی «تکنیک‌های ادبی و ضرباهنگ‌های زندگی روزمره به مثابه کردارهای تولید فضا در رمان صفرکی (۲۰۱۶) اثر دان دلیلو» (رجبی و سخنور، ۱۳۹۷) و «بازساخت فردیت: بازنمایی فضایی و گفتمان ذهنی–جغرافیایی در رمان نوه آمریکایی به قلم انعام کجه جی» (نامجو و برادران جمیلی، ۱۴۰۱) اشاره کرد. چالش سرزمین مادری، مهاجرت، خود، دیگری، انواع فضا و بازتولید آن از مهم‌ترین مباحث مورد توجه در این آثار است.

روش‌شناسی پژوهش

روش کار در این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی بوده، جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع اسنادی انجام شده و نمونه‌ی فرش‌های مورد بررسی از مجموعه‌های الکترونیکی آنلاین مثل موزه بریتانیا[۵] و نمایشگاه فرش جنگ دانشگاه میامی[۶] برگزیده شده‌اند. از بین آثار جمع‌آوری شده با مضمون جنگ، تعدادی از آن‌ها بر مبنای شیوه‌ی

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

کاربست عناصر بصری و بازنمایی فضا به شیوه‌ی نمونه‌گیری انتخابی برگزیده شدند که به تناسب محتوا و حجم مقاله، تصویر تعدادی از آن‌ها در متن گنجانده شده‌است. شناخت و تحلیل فضا در این آثار با توجه به مدل مفهومی لوفور و بر مبنای شیوه‌ی فضاسازی در فرش‌های جنگ انجام یافته‌است. مطالعه‌ی ضرب‌آهنگ در این آثار بر مبنای شناخت الگوهای رایج و همین‌طور اجزاء تشکیل دهنده‌ی آن‌ها به شیوه‌ی تحلیل محتوای کیفی انجام یافته است.

معرفی فرش جنگ افغانستان

هر چند بافته‌های متأثر از جنگ منحصر به افغانستان نیست و در کشورهایی مانند شیلی، پرو، ویتنام، تایلند، مصر و فلسطین نیز مشابه این آثار دیده شده‌است، اما به دلایلی همچون: گستردگی ابعاد و طول مدت جنگ، حجم زیاد بافته‌های مرتبط با این پدیده و استمرار بافت آن‌ها در طول بیش از چند دهه، این آثار به فرش جنگ شهرت پیدا کرده‌اند. این بافته‌ها را می‌توان واکنشی هنرمندانه به رویدادی مرگبار و بس مخرب دانست. راهی برای گفت‌وگو با جهان درباره‌ی مصیبت جنگ که عواید حاصل از فروش آن می‌توانست نجات‌بخش نیز باشد (کشاورز و مراثی،۱۳۹۱: ۶۶). تقریباً بلافاصله پس از شروع تهاجم شوروی، در سال ۱۹۷۹ میلادی، فرش‌بافان افغان بافت این فرش‌ها را آغاز کردند. برخی از محققان، اولین فرش‌های جنگ را حاصل نوآوری بلوچ‌های نواحی هرات، قلعه‌نو و فراه در افغانستان می‌دانند (Brancati & Bitani, 2018 :25). که به سرعت در میان آوارگان و پناهندگان افغانی ساکن در اردوگاه‌های پاکستان نیز گسترش یافت. اولین نمونه‌های فرش جنگ به احتمال زیاد، برای نیروهای اتحاد جماهیر شوروی در افغانستان بافته شدند. بافت این فرش‌ها به دوران جنگ مجاهدین افغان با شوروی (۱۹۸۹-۱۹۷۹ م) بازمی‌گردد. مهم‌ترین ویژگی رایج در نقش‌پردازی این آثار، استفاده محدود از نقش‌مایه‌های ملهم از جنگ مثل سلاح‌های جنگی و هواپیما است که اغلب در میان نقش‌مایه‌های سنتی پنهان شده‌اند، به‌طوری که در نگاه اول به سختی به چشم می‌آیند. در طراحی این فرش‌ها تعادل و تقارن محکمی به چشم می‌خورد که ریشه در سنت کهن فرش‌بافی افغانستان (هرات) و مناطق شرقی ایران دارد (کشاورز و مراثی، ۱۳۹۱: ۶۸). (تصویر ۱).



تصویر ۱- قالیچه‌ی افغان، هلیکوپتر با گل، دهه‌ی ۱۹۸۰، (https://www.warrug.com/index3.php?idr=1525)

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

در نمونه‌های متأخرتر که عمدتاً در اردوگاه‌های مهاجران افغان در خارج از افغانستان و اغلب برای مقاصد تجاری گسترش یافت، نقش‌مایه‌های جنگی مثل اسلحه، هواپیما، هلیکوپتر، تانک، نفربر و ماشین‌آلات جنگی به نحو فزاینده‌ای مورد استفاده قرار گرفته‌اند. ویژگی مهم فرش‌های این گروه، کاربرد نمادهای سنتی مانند پارچ‌های آب و گلدان‌ها است. نمایش شهرهایی پر از تجهیزات جنگی از دیگر موارد قابل توجه است. تصویر اسلحه کلاشینکف به‌عنوان نماد مقاومت نیز در این دوره رواج پیدا کرد (Bonyhady, 2003: 8). در برخی از این آثار نقش‌مایه‌های سنتی فرش به تدریج کنار گذاشته شدند.

با خروج نیروهای شوروی از افغانستان در سال ۱۹۸۹ میلادی، فرش‌های جنگ بیش‌تر به سمت تصویرگری از وقایعی همچون خروج نیروهای ارتش شوروی از افغانستان یا تصویرگری از شخصیت‌های محبوب مردمی نظیر احمد شاه مسعود، سوق پیدا کرد. با روی کار آمدن طالبان، گروه القاعده و حوادث یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱، نیروهای امریکایی با شعار مبارزه با تروریسم به افغانستان آمدند. تصویرگری این واقعه، همراه با تجهیزات نظامی آمریکایی از موضوعات مورد توجه بافندگان فرش افغان بود (Mascelloni & Sawkins, 2014: 14). با گسترش شعارهای تبلیغاتی غرب بر روی فرش‌ها، احساسات بافندگان به تدریج جای خود را به دیدگاه‌های خریداران آمریکایی داد. بدین ترتیب فرش‌هایی که روزگاری به صورت نوعی واکنش اجتماعی به جنگ شکل گرفت، به تدریج از معنای اصلی خود خارج شد. اما نگرش عمیق و هنرمندانه بافندگان و طراحان فرش به موضوع جنگ، این آثار را به‌عنوان گنجینه‌ای ارزشمند از تاریخ پر فراز و نشیب یک ملت به ثبت رسانیده است.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

بررسی مضامین رایج در فرش‌های جنگ چنان‌که گفته شد، نشان می‌دهد که هنرمندان با بهره‌گیری از عناصر بصری مرتبط با جنگ همچون ابزار و ادوات جنگی، فضای جنگ را به تصویر کشیده‌اند. اگر تصاویر مندرج بر این آثار را همچون هر اثر تجسمی دیگری، نوعی اندیشیدن و ثبت تجارب و اندوخته‌ها در قالب تصویر بدانیم، آنگاه در می‌یابیم که چقدر طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است که تلاش هنرمند برای صورت‌بندی تجربه‌ای فضایی، توسط پندارهای او از شرایط موجود، تعیین شده باشد. از سوی دیگر، تبدیل رویکردهای سوبژکتیو/ درونی به یک فضای ابژکتیو/ عینی در بسیاری از موارد به کمک تصویر قابل انجام نیست برای مثال؛ صدای انفجار و وحشت ناشی از آن را فقط می‌توان از طریق ادراک و عواطف شنیداری برآمده از آن فهمید. با این استدلال نقشه‌نگاری‌های انجام شده در فرش‌های جنگ و عناصر تجسمی مورد استفاده در آن‌ها نیز فقط امکان درک بخشی از این فضا را فراهم می‌کند.

بسیاری از این آثار که در اردوگاه‌های پناهندگان بافته می‌شدند فقط تولید و تجسم فضای سرزمینی هستند که در خاطر مهاجران باقی مانده‌است. در شماری از این آثار، فضای تجسمی خانه و میهن با فضای فیزیکی چشم‌اندازهای واقعی به سختی قابل تطبیق بوده و در شماری دیگر، حتی همین چشم‌انداز محدود نیز با مجموعه‌ای از ادوات جنگی پوشانده شده‌اند. بر این اساس و بر طبق آراء هانری لوفور که در بخش مبانی نظری توضیح داده شد، از بین سه ساخت فضایی تعریف‌شده توسط لوفور، بر مبنای شیوه‌ی تصویرگری و عناصر موجود در فرش‌ها، فقط مطالعه‌ی فضاهای بازنمایی و بازنمایی‌های فضا در این آثار امکان‌پذیر است که در ادامه‌ی این مبحث بدان پرداخته می‌شود.

انواع فضا از نظر هانری لوفور و شاخصه‌های قابل تطبیق بر آن‌ها در جدول شماره ۱ درج شده‌است.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

جدول ۱- شاخصه‌های ارزیابی فضا بر اساس نظریه‌ی فضای هانری لوفور

فضا	شاخصه‌ها
کُنش‌های فضایی- فضای ادراک شده - فیزیکی	پوشش گیاهی- عوامل طبیعی- سازه‌های انسانی- نظم فضایی.
بازنمایی‌های فضا- فضای تصور شده- ذهنی	نقشه‌ها- تصاویر مکانی- روابط شهری، منطقه‌ای و اطلاعات ذهنی فضا.
فضاهای بازنمایی- فضای زیسته- اجتماعی	رمزگان- نشانه‌ها- چشم‌اندازهای خیالی- محیط‌های ساخته شده‌ی خاص- ایماژها و نمادهای فضا.

(نگارنده، ۱۴۰۱).

بازنمایی‌های فضا

بازنمایی فضا در فرش‌های جنگ افغان اغلب به دو صورت انجام یافته‌است. ۱- به شکل نقشه‌ی جغرافیایی کشور افغانستان (تصویر ۲) که اطلاعات مکانی را مجسم می‌کنند. ۲- تصویرسازی‌هایی ساده از منظره‌های طبیعی و شهری که بنا بر شیوه‌ی مرسوم در این آثار، برای تجسم فضای جنگ در بیش‌تر آن‌ها ابزارآلات جنگی به کار رفته و دلالت‌های صریحی از مضمون جنگ و آشوب را تداعی می‌کنند (تصویر ۳ و ۴).



تصویر ۲- نقشه‌ی جغرافیایی افغانستان بر فرش، (A: نمایشگاه فرش دانشگاه میامی. B و C: موزه‌ی بریتانیا).
(A:www.warrug.com/Exhibition.php?idr=1092)
(B: https://www.britishmuseum.org/collection/image/1323191001)
.(C: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-27)

در مورد دوم، چشم‌انداز معمولاً ترکیبی از نقشه و نما است. با طراحی بخشی از منظره که اغلب تصویرسازی‌هایی ساده از چند نوع گیاه و درخت می‌باشد. نمونه‌ای از این تصویرسازی‌ها در تصویر شماره ۳ دیده می‌شود. در این فرش نمایی از یک دژ در منظره‌ای متشکل از درختان و کوه‌های مثلثی شکل که سطح آسمان را از زمین جدا نموده دیده می‌شود که سه هلیکوپتر بر فراز آن قرار گرفته‌اند.

در تصویر شماره ۴ نیز، بازنمایی فضا با ترسیم چشم‌اندازی از یک منظره‌ی شهری با ساختمان‌هایی بلند، صورت گرفته که در آن یک مسجد با چهار مناره در ردیف بالا، فضای فرودگاهی و تقاطع خیابانی که خودروهای زرهی از آن عبور می‌کنند در بخش میانی، و ساختمان‌ها، درختان و مخازن در قسمت جلویی تصویر شده‌اند. روی فرش نوشته‌ای فارسی وجود دارد که این مکان را پایگاه شوروی معرفی می‌کند.

این بازنمایی‌ها مبتنی بر ادراک ذهنی بافندگان از فضا بوده و هنرمندان در این آثار طرح‌واره‌های ذهنی خود را در مورد فضای جنگ را به تصویر کشیده‌اند.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]



تصویر ۳- بازنمایی فضا، چشم‌انداز طبیعت با دژ،
(https://warrug.com/Exhibition.php?idr=405)



تصویر ۴- بازنمایی فضا، چشم‌انداز شهر،
(https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-21).

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

فضاهای بازنمایی

فضاهای بازنمایی فضاهای زندگی روزمره‌اند که ترکیب پیچیده‌ای از عوامل ذهنی و اجتماعی در آن بر هم‌کنش دارند (ترکمه، ۱۳۹۶: ۱۹۵). در این فضاها محیط‌های ساخته‌شده‌ی خاص، یا چشم‌اندازهای خیالی با مجموعه‌ای از نشانه‌ها و نمادها در هم آمیخته‌اند. در فرش‌های جنگ افغان فضای بازنمایی به دو شکل عمده قابل تشخیص است: ۱- بازنمایی فضا با استفاده از موقعیتِ مکانی خاص به منزله‌ی صحنه‌ی روایت که بر مبنای واقعیت و تجربه پرداخته شده‌است. ۲- بازنمایی فضا با چشم‌اندازی خیالی یا اساطیری.

در مورد اول؛ بازنمایی مکان به منظور تجسم وقایع و روابط این رخدادها با مکان جغرافیایی انجام گرفته‌است. در تصویر شماره ۵ که به خروج نیروهای شوروی از افغانستان پرداخته‌است، شاهد برهم‌کنش فضاهای بازنمایی و مکان جغرافیایی (فیزیکی) هستیم. پرکتیس فضایی در این‌گونه آثار شامل کالاها، گردش‌ها و انتقال‌هایی است که در سرتا سر فضا رخ داده و فضای اجتماعی یعنی فضای جنگ را به‌عنوان مفهومی کلیدی با عناصر خاص مرتبط با آن، بازنمایی می‌کنند. در این تصویر، مکان، آرایش خاص تجهیزات جنگی، و شیوه‌ی چیدمان نیروهای نظامی شوروی به صورت حرکتی منظم و پیوسته به خارج از محدوده‌ی مرزی افغانستان، بازتولید فضای اجتماعی است. در سمت راست بوته‌ی بزرگی با گل‌های درشت قرمز رنگ کنار پرچمی سبز قرار گرفته‌است. این گل‌های درشت قرمز که می‌تواند تصویری از گل شقایق یا گل کوکنار باشد، بازنمایی فضای ذهنی است. ارتباط نمادین این گیاهان با مرگ (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۶ و ۲۹۹). و پرچم سبز رنگی که آویختن آن بر گور در افغانستان مرسوم است (بژان و زرقانی، ۱۳۹۰: ۹۳)، حزن و اندوه را تداعی می‌کند که می‌تواند نوعی ارجاع به فضای جنگ و نتایج مخرب آن داشته باشد. در این تصویر بازنمایی فضای واقعیِ مبتنی بر مکان به مثابه‌ی صحنه‌ی روایت، با فضای ذهنی در هم آمیخته است.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]



تصویر ۵- فضای بازنمایی، بازنمایی مکانی،
(https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-24)



تصویر ۶- فضای بازنمایی، کاربرد نماد در فضا،
(https://www.britishmuseum.org/collection/image/1323192001)

در تصویر شماره ۶، علاوه بر کاربرد یک مکان جغرافیایی خاص، فضا با مجموعه‌ای از نمادها و المان‌های بصری معرفی شده‌است. نوشته‌ای به زبان فارسی، این مکان را سیاه کوه (ساکوه) افغانستان معرفی کرده‌است. ملک سیاه کوه نقطه‌ی مشترک مرزی استان سیستان و بلوچستان ایران، ولسوالی چهاربرجک ولایت نیمروز افغانستان و ایالت بلوچستان پاکستان است. نمادهای جنگی شامل یک تانک بزرگ و یک تفنگ ضد هوایی چهار لول در میدان مرکزی می‌باشد. در گوشه‌های میدان یک نارنجک، راکت‌انداز و تعدادی سلاح ناشناس، و در نوارهای حاشیه فرش، قطاری از تانک‌ها و سایر خودروهای زرهی به صورت ردیفی قرار گرفته‌اند. در دو طرف میدان دو گل بزرگ خشخاش به‌عنوان نمادی از سرزمین مادری طراحی شده‌اند. نقش کلیدی سرزمین مادری در شکل‌گیری هویت افراد، و نوشتن نام مکان به عنوان نقطه‌ی مرزی، نوعی روایت زندگی است. روایتی که با جنگ، چشم‌انداز، مهاجرت و وطن گره خورده‌است. در حیطه‌ی مکان از این نشانه‌ها با اصطلاح نماد جغرافیایی یاد می‌شود. نماد جغرافیایی در واقع یک شاخص مکانی- فضایی و نشانه‌ای برای بازتاب فرهنگ، تاریخ و ارزش‌ها است (عقیلی و احمدی،۱۳۹۰: ۶). در تصویر شماره‌ی ۷ این نماد جغرافیایی یک بنای مهم مذهبی است. بنایی که می‌تواند مزار شریف باشد (Brancati Bitani, 2018 & :34). و با انبوهی از راکت‌ها، بمب‌ها و هواپیماهای جنگی محصور شده‌است.

در مورد دوم؛ یعنی بازنمایی فضا با چشم‌اندازی خیالی یا اساطیری، مشخصه‌های مکانی و جغرافیایی خاصی قابل تشخیص نبوده و فضای تجسمی فرسنگ‌ها از واقعیت فاصله دارد. چشم‌انداز در این آثار تجسم سرزمین خیال‌انگیزی است که از آرزوها و احساسات قلبی هنرمند سخن می‌گوید. تصویر شماره‌ی ۸ نمونه‌ای از این فضای تخیلی است. در حالی‌که گل‌ها و گیاهان بالنده از خاک روییده و نویدبخش نشاط و سرزندگی هستند، ابزار و ادوات جنگی به نقوش تزیینی محدودی در زمینه فروکاسته شده‌اند.

گاه این سرزمین خیال‌انگیز، جایگاهی اسطوره‌ای است. در تصویر شماره ۹، بازنمایی فضا مبتنی بر فرهنگ و تاریخ اسطوره‌ای است. در صحنه‌ی مرکزی این فرش، یک سرباز افغان به دیوی شاخ‌دار حمله می‌کند. دیوهای شاخ‌دار را در این صحنه می‌توان کنایه از نیروهای مهاجم دانسته و این تصویر را با صحنه‌ی کشته شدن دیو سفید توسط رستم به‌عنوان قهرمان اساطیری تمامی ادوار و مکان‌ها در اندیشه‌ی فارسی‌زبانان تطبیق داد. هلی‌کوپترها و شترها نیز از نشانه‌های تمایزبخش خود و دیگری هستند که با فضای زیسته قابل انطباق است.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]



تصویر ۷- فضای بازنمایی، نمادگرایی مکان، (Bitani Brancati &،2018 :34).



تصویر ۸- بازنمایی فضا، چشم‌انداز تخیلی، https://warrug.com/LargeAf-) (ghanWarRugs.php?idr=1082



تصویر ۹- فضای اساطیری، (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-12)

از دیگر موارد قابل‌توجه در ادراک لوفوری فضا، کاوش ضرباهنگ است که در ادامه بدان پرداخته می‌شود:

● ضرب‌آهنگ‌های زندگی در فرش‌های جنگ

چنان‌که در بخش مبانی نظری توضیح داده شد، هدف کاوش ضرباهنگ، شناسایی و تحلیل تکرار در زندگی روزمره است. مردم در فعالیت‌های روزمره ضرباهنگ‌ها را به روال معمول زندگی خود تبدیل می‌کنند و فضاهای بازنمایی که با رخدادهای روزمره در ارتباط می‌باشند، این ضرباهنگ‌ها را انعکاس می‌دهند. لوفور ضرباهنگ‌ها را در دو بخش عمده‌ی ضرباهنگ خطی و ضرباهنگ چرخه‌ای مورد ملاحظه قرار داده که برخی از مهم‌ترین مشخصات آن‌ها بدین شرح است: ضرباهنگ خطی شامل خط‌ها، مسیرها و تکرارهای منطبق با الگو است که بازگشتی در آن‌ها وجود نداشته، به وسیله‌ی توالی و بازتولید پدیده‌ای مشخص تعریف می‌شود. اما ضرباهنگ چرخه‌ای دایره‌ای و برگشت‌پذیر است. شروع و پایانی ندارد. تکرار شونده است، تکراری متشابه اما نه کاملاً یکسان. منشأ این نوع ضرباهنگ را می‌توان در فرایندهای تکراری عالم هستی و طبیعت یافت (لوفور و رگولیه،۱۳۹۶: ۲۰۲ و ۲۰۳).

نکته‌ی مهم در مطالعات ضرباهنگ از نظر لوفور آن است که حتی اگر کاوشگر ضرباهنگ، شناسایی و جداسازی آن‌ها را مد نظر داشته باشد، این دو از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. آن‌ها نسبت به یکدیگر اندرکنشی همیشگی دارند و حتی به یکدیگر مرتبط می‌باشند تا جایی که یکی سنجه‌ای برای دیگری است (همان: ۲۰۳). تکرار ضرباهنگ‌ها و حتی اختلاف در تکرار را می‌توان به عنوان حرکت در نظر گرفت. نحوه‌ی رفتار و مواجهه‌ی ضرباهنگ‌های مختلف، القاکننده‌ی مفاهیم دیگری همچون: خود و دیگری، کشمکش، همدلی، تقابل، چندگانگی و ... است که مهم‌ترین این موارد در فرش‌های جنگ افغان بدین شرح است:

● تقابل ضرباهنگ‌ها: در تصویر شماره‌ی ۰۱، کاروانی از خودروهای زرهی و تانک‌ها به تصویر کشیده شده‌اند که در یک گردنه‌ی کوهستانی حرکت می‌کنند و تعدادی هواپیما و هلیکوپتر به منظور پشتیبانی از آن‌ها، بالای سرشان در پرواز هستند. در مرکز قالی یک نقشه‌ی شماتیک از افغانستان که تانک بزرگی در میان آن قرار گرفته، مصور شده‌است. در نوار حاشیه‌ی قالی، ردیفی از تانک‌ها و هواپیماهای بمب‌افکن به صورت متناوب در چرخش هستند.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

نتایج حاصل از تحلیل فضا و ضرباهنگ موجود در این تصویر، مطابق جدول شماره ۲، قابل ملاحظه است:



تصویر ۱۰- ضرباهنگ در بازنمایی فضا، (https//:www.britishmuseum.org/collection/image/1058300001)

جدول ۲- مطالعه‌ی فضا و ضرباهنگ در فرش جنگ افغان (تصویر ۱۰) بر اساس نظریه‌ی لوفور

شاخصه‌ی فضایی	نمودها	مضمون
بازنمایی فضا	نقشه‌ای از یک منطقه که در آن فضا و مکان در سیطره‌ی نیروهای مهاجم قرار دارند. تکرار ماشین‌آلات جنگی، نحوه‌ی چیدمان و ترتیب استقرار آن‌ها در زمینه، راوی نظمی است که بر روابط مکانی تحمیل شده‌است.	نظم تحمیلی
فضای بازنمایی	نقشه‌ی افغانستان قلب این تصویر است. متشکل از واحدهای کوچک مجزا که ضرباهنگی چرخشی و بی‌پایان را تداعی می‌کنند. تانک قرار گرفته در مرکز نقشه را می‌توان به‌عنوان نمادی از تهاجم و اشغال سرزمین تعبیر کرد. در حالی که قدرت سیاسی، فضا را در سیطره‌ی خود گرفته و بر آن سلطه یافته‌است، گل‌ها و گیاهان بالنده از خاک، چالشی را برای این نظم ایجاد کرده‌اند. در مرکز تصویر و کمی پایین‌تر از نقشه‌ی افغانستان، در میان تجهیزات جنگی خانه‌ای قرار دارد. این خانه را می‌توان کنایه از سرزمینی دانست که از ساکنانش دریغ شده‌است.	تقابل قدرت و مقاومت.
ضرباهنگ	در این تصویر ضرباهنگ‌های خطی و چرخه‌ای دیده می‌شوند. در حالی‌که حرکت کاروان نظامی در گردنه‌ی کوهستانی ضرباهنگ خطی را نشان می‌دهد، حرکت تانک‌ها و هواپیماهای بمب‌افکن در حاشیه‌ی قالی، نشان‌گر ضرباهنگ چرخشی است. درنگ و فاصله‌گذاری در ضرباهنگ با حضور عناصری مانند گل‌ها و گیاهان انجام گردیده و نوعی تقابل را نمایان می‌سازد. تقابلی که ضرباهنگ حرکت در مکان را مختل کرده‌است.	تقابل حرکت و سکون.

(نگارنده، ۱۴۰۱)

● **ضرباهنگ خود و دیگری:** گاه در تحلیل فضا، می‌توان دو نوع متمایز ضرباهنگ را از یکدیگر تشخیص داد: ضرباهنگ خود و ضرباهنگ دیگری. در تصویر شماره ۱۱، این موضوع به نحو آشکاری دیده می‌شود. عنصر تصویری غالب در این تصویر تانک و انواع تسلیحات جنگی است (ضرباهنگ دیگری) که در میان آن‌ها آفتابه‌های مخصوص پذیرایی و گلدان دیده می‌شود (ضرباهنگ خود).

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

نتایج حاصل از تحلیل فضا و ضرباهنگ موجود در این تصویر، مطابق جدول شماره‌ی ۳، قابل ملاحظه است:



تصویر ۱۱- ضرباهنگ خود و دیگری در بازنمایی فضا، (https//:www.warrug.com/index2.php?idr=1018)

جدول ۳- مطالعه‌ی فضا و ضرباهنگ در فرش جنگ افغان (تصویر ۱۱) بر اساس نظریه‌ی لوفور

شاخصه‌ی فضایی	نمودها	مضمون
بازنمایی فضا	این تصویر قابل انطباق با یک نقشه‌ی جغرافیایی مشخص نیست. تکرار تانک‌ها و ترتیب استقرار آن‌ها، راوی نظم تحمیلی بر روابط مکانی‌است.	نظم تحمیلی
فضای بازنمایی	در حالی که قدرت نظامی، فضا را در سیطره‌ی خود گرفته و بر آن سلطه یافته‌است، آفتابه‌های پذیرایی و گلدان نمادی از فرهنگ مردم بوده، با فضای زیسته و مطلوب ساکنان این سرزمین ارتباط دارد.	تقابل قدرت و فرهنگ.
ضرباهنگ	**ضرباهنگ خطی و چرخه‌ای:** حرکت تانک‌ها در متن تصویر به صورت خطی و در حاشیه‌ی قالی به صورت چرخشی است. درنگ و فاصله‌گذاری در ضرباهنگ با عناصری مانندآفتابه‌ها و گلدان‌ها انجام گردیده‌است. **ضرباهنگ خود و دیگری:** ضرباهنگ خود با آیین‌ها، فضای زیسته و مطلوب ساکنان سرزمین در ارتباط است. این ضرباهنگ، در مخالفت با ضرباهنگ دیگری (غالب) بوده و به جای خشونت و جنگ از میهمانی، سرور و روزهای خوب سخن می‌گوید در نتیجه آرام‌تر و صمیمانه‌تر است.	کشمکش میان فرهنگ خودی و دیگری.

(نگارنده، ۱۴۰۱)

● **ضرباهنگ‌های چندگانه:** ضرباهنگ‌های چندگانه دارای حداقل دو نوع بیان متمایز هستند که می‌توان آن‌ها را در ادامه‌ی ضرباهنگ خود و دیگری مورد ملاحظه قرار داد. در این‌جا علاوه بر تقابل قطبی شده‌ی خود و دیگری؛ تبدیل‌ها، تقابل‌ها یا همدلی‌های چندگانه‌ی میان آن‌ها نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. این موضوع در تصویر شماره‌ی ۱۲، مطابق جدول شماره ۴، قابل توجه است:

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]



تصویر ۱۲- ضرباهنگ چندگانه در بازنمایی فضا،(https//:www.warrug.com/index3.php?idr= 1066)

جدول ۴- مطالعه‌ی فضا و ضرباهنگ در فرش جنگ افغان (تصویر ۱۲) بر اساس نظریه‌ی لوفور

شاخصه‌ی فضایی	نمودها	مضمون
بازنمایی فضا	این تصویر قابل انطباق با یک نقشه‌ی جغرافیایی مشخص نیست. شیوه‌ی چیدمان عناصر تصویری، حکایت از نظم تحمیلی بر روابط مکانی دارد.	نظم تحمیلی
فضای بازنمایی	لوازم جنگی را می‌توان نماینده‌ی گفتمانی آشوب‌گر دانست که به صورت یک‌پارچه، مفهوم جنگ را تداعی می‌کنند اما آفتابه‌های مرسوم در میهمانی، فضای بازنمایی را به مکانی برای آشنایی تبدیل کرده‌است. محدود شدن ظروف پذیرایی با مجموعه‌ای از ادوات جنگی همچنین می‌تواند با سلب مالکیت و فرصت‌های شادمانی در ارتباط باشد.	تقابل آشوب و آرامش
ضرباهنگ	حرکت گل‌ها در حاشیه‌ی داخلی به صورت چرخشی است اما حرکت تانک‌ها به‌عنوان عنصر تصویری پر بسامد در حاشیه‌ی تصویر، با قرار گرفتن انواع سلاح و هلیکوپتر دچار وقفه شده و ضرباهنگی چندگانه را شکل داده‌است. درنگ و فاصله‌گذاری در ضرباهنگ با کاربرد عناصر ناهمگون با نظم قالب، یعنی گل‌ها و گیاهان پراکنده در سطح تصویر انجام یافته‌است. **ضرباهنگ خود و دیگری:** ضرباهنگ خود با آیین و فضای زیسته در ارتباط بوده از میهمانی سخن می‌گوید. اما ضرباهنگ دیگری، تداعی‌گر آشوب است. **مواجهه خود و دیگری:** گفتمان خودی با مجموعه‌ای از عناصر بصری خوشایند همچون تکه‌ای از لوازم زندگی و گل‌های بی‌شمار تعریف می‌شود اما گفتمان دیگری با ابزار و ادوات جنگی. عناصر بصری ضرباهنگ خود، حس آرامش و صمیمیتَ را منتقل می‌کنند. در مقابل ضرباهنگ دیگری تمایل به تسلط بر فضا را، حتی با اعمال خشونت، نمودار می‌سازد. این موضوع نشانگر تقابل است. ظرف مخصوص پذیرایی میهمان، دورافتاده در فضایی مصنوعی و محصور در میان تانک‌ها و ادوات جنگی، می‌تواند نمادی از سلب مالکیت، اسارت، جدایی، غربت و انزوا نیز باشد. می‌توان آن را نشانه‌ای از میراث مردمی به حساب آورد که از زمینه و محیط اصلی خودش جدا افتاده‌است. گسترش گل‌ها و گیاهان در سرتاسر تصویر و بر روی ابزار جنگی، نشان‌گر تلاش گفتمان یا ضرباهنگ خودی برای چیرگی بر جنگ و خشونت در فضا است. در این‌جا کشمکش میان خود و دیگری نمایان است. کشمکش برای مناسب‌سازی فضا. **چندگانگی ضرباهنگ:** چندگانگی ضرباهنگ برآمده از تقابل و تضاد میان ضرباهنگ خود و دیگری است. عواملی همچون درنگ، فاصله‌گذاری، و تغییر جهت و حرکت ضرباهنگ (با گسترش نقش‌مایه‌های خود به صورت نامنظم در میان حرکت منظم نقش‌مایه‌های دیگری) کشمکش میان دو گرایش را نشان می‌دهد: گرایش به سلطه و تلاش برای رهایی، گفت‌وگو و ابراز فرهنگ و هویت خودی.	تقابل خود و دیکری/ تقابل جنگ و سرور/ کشمکش برای تسلط بر فضا میان خود و دیگری.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

گاه نیز تفکیک ضرباهنگ‌ها مطابق بررسی‌های انجام شده تا بدین‌جا، به سادگی امکان‌پذیر نبوده، عناصر و نمادهای رایج در فضا چندان گوناگون و گسترده است که خوانش ضرباهنگ‌ها را بسیار دشوار می‌سازد. به نظر می‌رسد مناسب‌ترین راهکار در تصاویری از این دست، تحلیل جایگاه و سهم عناصر در شکل‌گیری فضا است. در تصویر ۱۳، کثرت و چندگانگی عناصر بصری به ایجاد ضرباهنگی نامنظم انجامیده‌است. تقابل‌ها و تداخل‌های پیچیده‌ی میان اجزای تصویر؛ گلدان‌ها، ظروف، گونه‌های جانوری و گیاهی مختلف با هلیکوپترها و نارنجک‌های پرشمار، از نظم مشخصی پیروی نمی‌کنند. پرتکرارترین نقش‌مایه که میان بخش‌های مختلف فضا پیوند برقرار می‌کند گل و بوته‌هایِ کوچک رنگارنگی است که سرتا سر فضا را اشغال کرده‌اند. عناصر بصری منطبق بر فرهنگ و آیین، چنان‌که در تصویر قبلی توضیح داده شد، حضور پر رنگی در این تصویر داشته و بخش بزرگی از بازنمایی فضا را به خود اختصاص داده‌است. کشمکش‌های موجود میان خود و دیگری نیز در این نمونه، سهم بیش‌تری را برای نمایش فضای زندگی که منطبق بر آرامش و صمیمیت می‌باشد، فراهم نموده‌است.



تصویر ۱۳- کثرت عناصر بصری در بازنمایی فضا، (https://warrug.com/Exhibition.php?idr=752)

از دیگر دشواری‌های موجود در تحلیل ضرباهنگ، می‌توان به گسترش نقش‌مایه‌های دیگر در عناصر بصری فرهنگ خود اشاره کرد. که فضایی پیچیده و چندلایه را فراهم کرده، استنباط معنا را دشوار می‌سازد. در تصویر ۱۴، اسب‌های سیاه و سفید (تیره و روشن) دو طرف نقش‌مایه‌ی درخت قرار گرفته‌اند. موضوع قابل‌توجه آن‌که روی بدن اسب‌ها تصویر نارنجک و اتومبیل نقش بسته است. اگر خوانشی نشانه‌شناختی از این تصویر مورد نظر بود، انجام قرائت‌های متعدد امکان‌پذیر می‌شد، اما در حیطه‌ی نقد لوفوری فضا، می‌توان این تصویر را با فضای ذهنی که با سمبولیسم و معنا پیوسته‌بوده در محدوده‌ی فضای بازنمایی قابل تعریف است، در ارتباط دانست. مطابق تحلیل‌های پیشین در مورد ضرباهنگ، اگرچه ضرباهنگ «دیگری» با کاربرد عناصر نظامی در حاشیه‌ی فرش به خوبی نمودار است، لیکن در زمینه‌ی اصلی تصویر، که جایگاه مواجهه‌ی عناصر خود و دیگری است، فقدان مرزبندی، تشخیص خود و دیگری، اینکه خود کدام و دیگری کدام است را با ابهام مواجه ساخته و شاهد کم‌رنگ شدن تقابل قطبی‌شده‌ی بین خود و دیگری در این فضا هستیم.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]



تصویر ۱۳- چندگانگی عناصر فرهنگی در نمایش خود و دیگری، (https://warrug.com/Exhibition.php?idr=795)

بحث و نتیجه‌گیری

کاوش فضا و ضرباهنگ در فرش‌های جنگ افغانستان بر مبنای آرای هانری لوفور، چنان‌که تا بدین‌جا آمد، نشان‌گر اهمیت بازنمایی فضا و فضای بازنمایی در این آثار است که پیوند عمیقی با فضاهای سرزمینی، آیین‌ها، تجربیات و ادراک ذهنی مردم افغانستان از جنگ دارد. ترکیب هنر و زندگی روزمره‌ی مردم که به زعم لوفور توانایی مهار زندگی را برای آن‌ها فراهم می‌سازد (Lefebvre,1991: 362)، اصلی اساسی در آفرینش این آثار بوده است. لوفور بر آن است که اگر مردم بتوانند به جای تصور فضا و تأمل در آن، فضا را به امری زیسته تبدیل کنند (همان)، آنگاه شهر به کالای هنری تبدیل می‌شود (Lefebvre,1996: 173). ترکیب هنر و فضای زندگی در فرش‌های جنگ، از سوی هنرمندان و بافندگان این آثار را می‌توان با فضاهای احساسی دیگری همچون: نبردهای فرساینده، آوارگی، مهاجرت و ... نیز در ارتباط دانست یعنی زمینه‌هایی که بستر حرکت هنرمندان را شکل داده‌اند. فضایی که متعلق به سرزمین و روزگار خودشان است. آسمان‌هایی پر از بمب، هلیکوپتر، هواپیما و زمینی انباشته از تجهیزات مدرن نظامی که منظره و چشم‌انداز طبیعت و شهر، چشم‌اندازی که به او تعلق دارد، را به اشغال درآورده‌اند. بازنمایی این صحنه در چشم‌اندازهای مشهور سرزمینی همچون: مزار شریف، مصلی هرات[۷]، منار جام[۸] و مناره‌های غزنین[۹]، بازنمایی واقعیت فضا و ثبت آن در اثر تجسمی است.

لوفور بازنمایی فضا را چنان‌که در بخش مبانی نظری بدان پرداخته شد، حاصل معرفت و شناخت حسی هنرمند از فضاهای زندگی روزمره می‌داند. نتیجه‌ی کاوش و تأمل در این فضا که با سمبولیسم و معنا در ارتباط است، نوعی تلاش برای پیکربندی فضا و اندیشه‌ی تسلط بر آن است که در فرش‌های جنگ افغانستان این موضوع از طریق تکرار عناصر بصری و ترتیب جایگزینی آن‌ها در فضا انجام شده‌است. هر فرم و هر شیء در این بازنمایی‌ها یک گزاره از وضعیت موجود و بیان تجربه و ادراک هنرمند از این شرایط است. تنش حاکم بر

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

این فضا با در نظر گرفتن همه‌ی امکانات و روابط بصری به شکل تلفیق نقش‌مایه‌های سنتی که در دست‌بافته‌های قومی آن دیار رواج بسیار دارد، با عناصر ناهمگونی همچون: آبزارآلات جنگی، انجام گردیده‌است. بازنمایی تعارض دنیای لطیف و پر از نقش و نگار سنتی با وجه خشن دنیای مدرن وجه غالب این آثار است.

کاربرد نقش‌مایه‌های مکرر که سنتی رایج در طراحی فرش افغان است، به ایجاد ضرباهنگ در بازنمایی دو گروه از عناصر بصری منجر شده که بر مبنای شیوه‌ی چینش و استقرار آن‌ها در فضای بازنمایی، چنان‌که در تحلیل‌های صورت گرفته در بخش یافته‌های پژوهش نمودار است، بازگویی روایتی است از زندگی، روایتی که در مقابله با جنگ مفاهیمی مانند سرزمین، وطن، امنیت و صلح را برجسته‌نمایی و مؤکد کرده‌است.

بر مبنای مطالعات انجام شده در بخش یافته‌های پژوهش، که بر اساس نظریه‌ی تولید فضای هانری لوفور انجام شد، مشخص شد که:

– در فرش‌های جنگ افغانستان، فضا به دو شکل عمده‌ی بازنمایی‌های فضا و فضاهای بازنمایی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در مورد اول یعنی بازنمایی‌های فضا، انتقال اطلاعات مکانی و تجسم ساده‌ی چشم‌اندازهای طبیعت و شهر مد نظر بوده‌است. اما در مورد دوم یعنی فضاهای بازنمایی، مکان به مثابه‌ی صحنه‌ی روایت مورد توجه قرار گرفته و بیش‌تر بر مبنای واقعیت و تجربه‌ی زیسته، طراحی و تولید شده‌است. استفاده از نمادهای ملی، آیینی و وطنی، به‌عنوان عناصر هویت‌بخش، از دیگر مشخصه‌های فضاهای بازنمایی است.

– در فرش‌های جنگ افغانستان شاهد کاربرد دو نوع نمادگرایی متمایز هستیم. نمادهای مرتبط با جنگ و نظامی‌گری شامل: انواع تسلیحات جنگی و دیگر؛ نمادهای مربوط به حیات و زندگی مانند: گل‌ها و گیاهان که نماینده‌ی دو گروه درگیر در جنگ نیز هستند. اول: مهاجمان که مسلح و جنگ‌افروزند و می‌توان آن‌ها را «دیگری» قلمداد کرد. دوم: مردم افغانستان که چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، فرش بخشی از سنت فرهنگی و سرزمینی آن‌ها بوده، این نقش‌مایه‌ها بخشی از شناسنامه‌ی هویتی‌شان به شمار می‌رود و با مفهوم «خود» پیوسته است. ضرباهنگ حرکت در فضا با شیوه‌ی نمایش این عناصر در فرش شکل‌گرفته و تعریف شده‌است.

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ی مطالعه‌ی فضا در فرش‌های جنگ افغانستان بر مبنای نظریه‌ی هانری لوفور حکایت از کاربرد گسترده‌ی فضاهای بازنمایی در این آثار دارد که با استفاده‌ی نمادهایی از زندگی روزمره تعریف گردیده‌است. مطالعه‌ی ضرباهنگ‌های موجود در فرش‌های جنگ نیز نشان‌گر کاربرد ضرباهنگ‌های خطی و چرخه‌ای است که در نمایش جنگ‌افزارهای جنگی به‌عنوان نماد جنگ، بیش‌تر شاهد استفاده از ضرباهنگ چرخه‌ای هستیم که دور تسلسلی بی‌پایان را نمودار می‌سازد اما در نمایش گل‌ها و گیاهان بیش‌تر از ضرباهنگ خطی استفاده شده که یادآور محدودیت فضایی است. کاوش در ضرباهنگ‌ها حاکی از تقابل بین ضرباهنگ خود و دیگری است. این تقابل را بیش‌تر می‌توان در محل تلاقی ضرباهنگ‌ها به شکل درنگ و فاصله‌گذاری مشاهده کرد که گاه نشانگر وجود کشمکش میان ضرباهنگ خود و دیگری برای تسلط بر فضا است. در مواردی نیز شیوه‌ی تقابل و مواجهه‌ی این ضرباهنگ‌ها حکایت از تلاش ضرباهنگ خودی برای مناسب‌سازی فضا دارد. تقطیع، تغییر جهت و ایجاد اخلال در ضرباهنگ دیگری با گسترش نقش‌مایه‌های فرهنگی خود از موارد قابل توجه در این حیطه است.

با توجه به شیوه‌ی فضاسازی در فرش‌های جنگ افغانستان و ضرباهنگ‌های مرتبط با جنگ و زندگی در این آثار می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که: شیوه‌ی بازنمایی فضا در فرش‌های جنگ افغانستان کوششی برای ابراز

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

وجود در مناسبات قدرت بوده و راهبرد غالب برای ابراز وجود در این فضا، ایجاد تفاوت و تقابل در فضای بازنمایی است. در حالی‌که غلبه‌ی عناصر نظامی در فرش‌های جنگ افغانستان گزاره‌ی غالب را تشکیل می‌دهد، در تقابل با آن می‌توان به گزاره‌ی بنیادی دیگری اشاره کرد که با عناصری همچون: گل‌ها، درخت‌ها و گیاهان رونده تعریف شده‌است. این گزاره که کمتر مورد توجه قرار گرفته، با مفاهیم والایی همچون: شادمانی، امید و زندگی در ارتباط است و ریشه در ذهن و زندگی مردم افغانستان دارد. گویی در تلاش است تا با ایجاد سرسبزی و شور زندگی بار دیگر، چشم‌انداز ویران شده‌ی انسان را نجات دهد.

پی‌نوشت‌ها

1 - Barmaki (2020).

۲ – فرش‌های مورد بررسی در این پژوهش بیش‌تر به نسل اول و نسل دوم فرش‌های جنگ افغانستان تعلق دارند که در آن‌ها نقشمایه‌های ملهم از جنگ در کنار نقشمایه‌های سنتی به کار رفته‌اند. برای کسب اطلاعات بیش‌تر در مورد دسته‌بندی فرش‌های جنگ افغانستان، رک: کشاورز و مراثی (۱۳۹۱).

3 - Henri Lefebvre.

4 - Lefebvre, Henri. (1991). The Production of Space.

5 - https://www.britishmuseum.org/collection

6 - Miami University Art Museum: https://www.warrug.com.

۷ – برای مشاهده‌ی تصویر رک: (https://warrug.com/Exhibition.php?idr=1093).

۸ – برای مشاهده‌ی تصویر رک: (https://warrug.com/Exhibition.php?idr=534).

۹ – برای مشاهده‌ی تصویر رک: (https://www.warrug.com/index4.php?idr=2064).

فهرست منابع

– بژان، فریدالله و سیدجواد زرقانی. (۱۳۹۰). زنان و جنگ در آثار دو زن نویسنده‌ی افغان. *کتاب ماه ادبیات*، ۱۷۳، ۱۰۱– ۹۰.

– ترکمه، آیدین. (۱۳۹۶). زندگی روزمره در اندیشه‌ی هانری لوفور. *جستارهای شهرسازی*، ۴۷، ۱۹۹– ۱۸۸.

– حبیبی، میترا و سپیده برزگر. (۱۳۹۷). معیارهای ضرباهنگ‌کاوی زندگی روزانه در تولید اجتماعی فضای شهری با تکیه بر تجارب پژوهشی، *صفه*، ۲. ۶۴– ۴۷.

– ژلنیتس، آندری. (۱۳۹۵). *تولید فضای هانری لوفور. از کتاب درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور* (ترجمه‌ی آیدین ترکمه). تهران: تیسا.

– رجبی، عرفان و جلال سخنور. (۱۳۹۷). *تکنیک‌های ادبی و ضرباهنگ‌های زندگی روزمره به مثابه کردارهای تولید فضا در رمان صفرکی* (۲۰۱۶) اثر دان دلیلو. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۲۱، ۱۹۸– ۱۷۹.

– ستاری، سهند. (۱۳۹۴). دیالکتیک سه‌گانه‌ی تولید فضای هانری لوفور. *جستارهای فلسفی*، ۲۸، ۱۱۴– ۸۵.

– عقیلی، سید وحید و علی احمدی. (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی چشم‌اندازهای فرهنگی راهبردی مفهومی در جغرافیای فرهنگی. *جغرافیای سرزمین*، ۲۹، ۱۳–۱.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

– فرمیهنی فراهانی، بهراد و مظفر صرافی. (۱۴۰۰). نقش طرح‌واره‌های ذهنی در تولید فضا (نقد سه‌گانه‌ی فضایی لوفور از منظر مکتب ویگوتسکیایی شناخت. *نشریه علمی معماری و شهرسازی ایران*، ۱، ۲۱– ۵.
– کشاورز، حسام و محسن مراثی. (۱۳۹۱). مطالعه‌ی سیر تحول فرش‌های جنگ در افغانستان. نشریه علمی پژوهشی *گلجام*، ۲۱. ۷۶– ۶۵.
– کیهانپور، محسن و ابوالقاسم نعمت شهربابکی. (۱۳۹۷). فرش جنگ فریاد بلند اعتراض با زبان تصویر. *مطالعات شبه‌قاره*، ۳۴. ۲۳۴– ۲۱۱.
– گاتدینر، مارک. (۱۳۹۵). *مارکس زمان ما: هانری لوفور و تولید فضا. از کتاب درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور* (ترجمه‌ی آیدین ترکمه). تهران: تیسا.
– لوفور، هانری و رگولیه کاترین. (۱۳۹۶). کوششی بر کاوش ضرباهنگ در شهرهای مدیترانه‌ای (ترجمه‌ی میترا حبیبی و سپیده برزگر). *جستارهای شهرسازی*، ۴۷، ۲۱۲– ۲۰۰.
– نامجو، مهشید و لیلا برادران جمیلی. (۱۴۰۱). بازساخت فردیت: بازنمایی فضایی و گفتمان ذهنی– جغرافیایی در رمان نوه آمریکایی به قلم انعام کجه‌جی. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۲۹، ۱۴۳– ۱۲۱.
– هال، جیمز. (۱۳۸۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. (ترجمه‌ی رقیه بهزادی). تهران: فرهنگ معاصر.
- Barmaki, Shaheera. (2020). Afghan Rugs Pattern in a Visual Ethnographic Perspective. *International. Journal of Visual and Performing Arts*, 2(2), 96-104.
- Brancati, Luca Emilio & Bitani, Farhad. (2018). Dall'Afghanistan all'Italia I Tappeti della Guerra Russo-Afghana The Russian-Afghan War Rugs 1979 – 1988. Torino, Palazzo Lascaris, Galleria Carla Spagnuolo 13 settembre - 5 ottobre 2018. (http://www.associazionecxi.org/2018/09/13/dal-lafghanistan-allitalia-i-tappeti-della-guerra-russo-afghana-1979-1988): (Accessed: May 12, 2022).
- Bonyhady, Tim & Lendon, Nigel. (2003). *The Rugs of War*. Australian National University. Canberra.
- Dhamija, Jasleen. (2003). *This Space is Mine in: The Rugs of War*. Australian National University. Canberra. 20-23.
- Hardy, Michele & Fyke, Robert. (2006). Made in Afghanistan: Rugs and Resistance, 1979-2005. *The Nickle Arts Museum*. University of Calgary.
- Lendon, Nigel. (2003). *Near and Far in: The Rugs of War*. Australian National University. Canberra. 24-32.
- Lefebvre, Henri. (1991). The Production of Space. Donald Nicholson-Smith (Trans). Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, Henri. (1992). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Stuart Elden and Gerald Moore (Trans). New York: Continuum.
- Lefebvre, Henri. (1996). *The Right to the City. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas (Trans)*. Oxford: Blackwell.
- Mascelloni, Enrico and Sawkins, Annemarie. (2014). *Afghan War Rugs: The Modern Art of Central Asia*. Memorial Art Gallery of the University of Rochester.
- Schmid, Christian. (2008). *Henri Lefebvre's theory of the production of space: towards a three-di-*

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]

mensional dialectic. In SPACE, DIFFERENCE, EVERYDAY LIFE Reading Henri Lefebvre. New York: Routledge.
https://warrug.com/Exhibition.php?idr=1092: (Accessed: March 18, 2022).
https://warrug.com/Exhibition.php?idr=795: (Accessed: March 18, 2022).
https://warrug.com/Exhibition.php?idr=752: (Accessed: March 20, 2022).
https://warrug.com/Exhibition.php?idr=405: (Accessed: March 20, 2022).
https://warrug.com/LargeAfghanWarRugs.php?idr=1082: (Accessed: March 18, 2022).
https://www.britishmuseum.org/collection/image/1323191001: (Accessed: January 14, 2022).
https://www.britishmuseum.org/collection/image/1323192001
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-24: (Accessed: January 14, 2022).
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-21: (Accessed: January 14, 2022).
https://www.britishmuseum.org/collection/image/1058300001: (Accessed: January 14, 2022).
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-12: (Accessed: January 14, 2022).
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2010-6013-27: (Accessed: March 18, 2022).
https://www.warrug.com: (Accessed: March 19, 2022).
https://www.warrug.com/index3.php?idr=1066: (Accessed: March 18, 2022).
https://www.warrug.com/index2.php?idr=1018: (Accessed: March 18, 2022).
https://www.warrug.com/index3.php?idr=1525: (Accessed: March 19, 2022).

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-26]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.4.8]