Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

Journal of Islamic Crafts, 2025; 9 (2): 191-216

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.2.409

Original Paper Open Access

Examining the Structural Patterns and Motifs in the Carpets of Southwestern Afghanistan

Hamid Abdollahi[1], Sepehr Qasemi[2,*], Ashkan Rahmani[3]

1. M.A. Graduate in Carpet Studies, Carpet Department, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran
2. M.A. Graduate in Carpet Studies, Carpet Department, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran
3. Associate Professor, Carpet Department, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran

Received: 2025/10/25 Accepted: 2025/12/20

Abstract

The carpets of western and southwestern Afghanistan—particularly those produced in Herat, Farah, Nimroz, Badghis, Ghor, and Helmand—represent some of the most distinguished expressions of Afghan folk art. These regions, situated along the border with Iran and within the broader cultural sphere of historic Khorasan, have long been inhabited by diverse ethnic and tribal groups such as the Baluch, Taimuri, Abdali, and Safi, each maintaining distinctive weaving traditions. This study examines the artistic, aesthetic, and symbolic dimensions of carpets from these provinces, seeking to uncover the visual and cultural layers embedded in their designs. Using a descriptive–analytical approach based on field observation and archival study, seventeen authentic carpets produced over the past seventy years were analyzed. The findings show that these carpets can be categorized into three main types: Baluchi carpets, characterized by dense geometric patterns and dark palettes; War carpets, integrating military motifs such as tanks, guns, and helicopters into traditional compositions; and Pictorial carpets, which depict human figures and devotional imagery. These categories reveal the coexistence of tradition and innovation within the weaving culture of the region, reflecting both the endurance of nomadic symbolism and the impact of contemporary socio-political realities.

Keywords:

Design Patterns; Designs and Motifs; Afghan Carpet; War Carpet; Iradat Carpet

* Corresponding Author: sepehr1378qasemi@gmail.com

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

Introduction

Carpet weaving in Afghanistan stands as one of the most enduring and expressive forms of traditional art, deeply rooted in the cultural, economic, and spiritual life of the nation. In the western and southwestern provinces—Herat, Farah, Nimroz, Badghis, Ghor, and Helmand—this craft transcends mere functionality, serving as a visual record of social identity and collective memory. Situated at the intersection of Central and South Asia, these regions have historically been a crossroads of migration, trade, and cultural exchange. The proximity of these provinces to Iran and their shared heritage within the cultural sphere of ancient Khorasan have profoundly influenced local weaving aesthetics. Each ethnic group—Baluch, Taimuri, Abdali, and others—has contributed to the region's stylistic diversity, embedding tribal symbols and beliefs within geometric, plant, animal, and human motifs. The combination of these forms, together with the effects of war, displacement, and economic struggle, has produced carpets that act as both cultural artifacts and anthropological documents. While Afghan carpets have received global attention as commodities, scholarly research has tended to emphasize their economic value, production techniques, or war imagery, often neglecting their formal, symbolic, and aesthetic dimensions. Moreover, decades of political instability and limited field access have constrained the development of systematic studies on the visual culture of Afghan textiles. This research seeks to fill that gap by analyzing the design structures and symbolic vocabulary of carpets from western and southwestern Afghanistan, addressing how traditional forms have adapted to modern realities.

Materials and Methods

This study employs a descriptive–analytical methodology combining qualitative fieldwork, visual analysis, and comparative literature review. Seventeen representative carpets produced between 1950 and 2020 were selected from private collections and museum archives in Herat, Farah, and Kabul. Data Collection was done through visual inspection, photography, and interviews with local weavers were conducted to document technical features, motifs, and contextual information. The motifs were classified according to their structural composition (geometric, vegetal, animal, human) and symbolic function (ritual, decorative, documentary). Formal analysis focused on line, symmetry, and composition, while contextual interpretation drew upon ethnographic and historical sources (Sistani, 1991; Spooner, 2011).

The research area covers six provinces in western and southwestern Afghanistan. These include Herat, the historical hub of artistic production; Badghis, known for mountainous pastures and strong tribal traditions; Farah and Nimroz, where Baluchi communities dominate weaving; Ghor, a highland region with ancient textile history; and Helmand, whose patterns often reference the symbolism of the Helmand River and its surrounding oases.

Results

Classification of Carpet Types

Table 1. The visual and structural analysis identified three dominant categories of carpets in the study area:

Type	Visual Characteristics	Dominant Motifs	Symbolic Associations
Baluchi Carpets	Dense geometric layout; predominantly dark brown, indigo, and crimson tones; small-scale repetition	Hooked lozenges, stepped medallions, stylized trees	Nomadic resilience, protection, fertility
War Carpets	Incorporation of weapons and military vehicles within traditional layouts	Tanks, rifles, helicopters combined with flowers or animals	Response to war; coexistence of trauma and tradition
Pictorial Carpets	Figural representations and narrative scenes; naturalistic color use	Human portraits, shrines, calligraphic panels	Devotion, memory, personal and tribal identity

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

Common Motifs and Structural Patterns

Several recurring motifs appear across all categories:

- "Pa Morghi" (Star or Foot-of-Bird): Repeated cross-shaped form used along borders, creating rhythmic continuity.
- "Parwana" (Butterfly): Two conjoined triangles symbolizing beauty and transformation.
- "Morgh-e-Joft" (Paired Birds): Symmetrical birds sharing a central axis, signifying harmony and marital unity.
- "Abroye Arosi" (Bridal Eyebrow): Wave-like lines placed in rhythmic succession, denoting femininity and aesthetic grace.
- "Kheshtah" (Panel or Tile): Square or lozenge shapes filled with floral units, reinforcing spatial order.

These motifs demonstrate both formal discipline—through symmetry and repetition—and symbolic depth, reflecting concepts of life, continuity, and divine protection.

Discussion

The carpets of western and southwestern Afghanistan represent a complex synthesis of tradition, cultural memory, and historical experience. Far from functioning merely as utilitarian or decorative objects, these textiles operate as visual texts through which communities articulate identity, belief systems, and responses to social change. The analysis of patterns and motifs demonstrates that carpet weaving in this region is deeply embedded in collective memory and symbolic thought.

A defining characteristic of these carpets is their commitment to continuity and ancestral symbolism. The geometric order, symmetry, and rhythmic repetition found particularly in Baluchi and tribal weavings reflect a worldview grounded in balance, stability, and cosmological order. Dark chromatic palettes—dominated by indigo, brown, and deep red—resonate with the arid landscape and nomadic heritage of the region while conveying endurance and restraint. Motifs such as stars, paired birds, and the "bridal eyebrow" function not merely as decorative elements but as mnemonic devices that transmit cultural meanings across generations, preserving visual languages that predate modern political boundaries.

At the same time, Afghan carpet art demonstrates a remarkable capacity for adaptation. The emergence of war carpets from the late twentieth century marks a critical transformation in which traditional design systems absorb contemporary realities. In carpets produced in areas such as Herat and Farah, images of tanks, helicopters, and firearms are integrated into established geometric frameworks of medallions and borders. This juxtaposition does not celebrate violence; rather, it translates collective trauma into patterned form. Through this process, the carpet becomes a medium for negotiating memory, allowing weavers to domesticate disruptive experiences within familiar visual structures.

Pictorial carpets from regions such as Adreskand and Eradat represent a further stage in this evolution. By incorporating human figures, faces, and sacred architectural elements, these works move beyond abstract symbolism toward narrative and representational imagery. This shift reflects an increasing personalization of artistic expression and suggests changing social conditions, including greater exposure to urban environments, religious devotion, and diasporic influences. While still grounded in tradition, these carpets signal an expanded visual vocabulary and a more individualized mode of storytelling.

Symbolism remains central across all categories. Birds evoke freedom and spiritual transcendence; trees signify continuity and regeneration; stars embody divine order and protection. Even modern motifs associated with warfare acquire symbolic resonance when woven into traditional compositional systems. The persistence of geometric discipline within these hybrid designs reflects a belief in the stabilizing and restorative power of structure—an aesthetic response to instability that grants Afghan carpets both visual coherence and spiritual depth.

The act of weaving itself holds anthropological significance. Primarily undertaken by women, carpet production is a communal and gendered practice through which oral traditions, rituals, and emotional

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

experiences are materialized. Each carpet encodes a dialogue between individual expression and collective norms, transforming personal memory into shared cultural form. Through choices of motif, color, and rhythm, weavers embed lived experience within inherited visual systems.

Ultimately, the carpets of western and southwestern Afghanistan function as woven archives of resilience. Their evolving iconography reflects both the endurance of traditional knowledge and the ability of artisans to respond creatively to historical upheaval. By integrating contemporary realities into enduring visual frameworks, these carpets continuously renew cultural heritage rather than merely preserving it.

Conclusion

The carpets of western and southwestern Afghanistan embody the resilience and adaptability of Afghan cultural expression. Through intricate relationships between geometry, color, and symbolism, they document the interplay of tradition, modernity, and conflict. This study demonstrates that such carpets function as visual archives that record collective memory and social transformation.

Baluchi carpets sustain ancestral formal systems; war carpets translate experiences of violence and displacement into patterned narratives; pictorial carpets articulate more personal and devotional dimensions of identity. Together, these categories reveal weaving as a mode of cultural storytelling and symbolic resistance. Given ongoing social and political change, the documentation and scholarly analysis of these textiles are essential for understanding Afghanistan's living heritage. Future interdisciplinary research combining ethnography, visual semiotics, and digital archiving can further illuminate how Afghan weavers continue to negotiate identity, memory, and creativity through the loom.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۴؛ ۹ (۲): ۲۱۶-۱۹۱

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.2.409

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

بررسی طرح و الگوهای ساختاری شاخص در نقوش قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان

حمید عبداللهی[۱]، سپهر قاسمی[۲*]، اشکان رحمانی[۳]

۱. دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد پژوهش فرش، گروه فرش، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

۲. دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد پژوهش فرش، گروه فرش، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

۳. دانشیار، گروه فرش، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۸/۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۲۹

چکیده

قالی‌های مناطق غرب و جنوب‌غرب افغانستان، به‌ویژه در استان‌های هرات، فراه، نیمروز، بادغیس، غور و هلمند، از مهم‌ترین نمودهای هنر مردمی این سرزمین به شمار می‌آیند. این نواحی که در مجاورت مرز ایران و حوزه‌ی فرهنگی خراسان قرار دارند، از دیرباز محل سکونت طایفه‌ها و قبایل گوناگونی همچون بلوچ‌ها، تیموری‌ها، ابدالی‌ها و صافی‌ها بوده‌اند و تنوع قومی و فرهنگی آن‌ها نقش مؤثری در شکل‌گیری سنت‌های قالی‌بافی داشته است. قالی‌های این مناطق با بهره‌گیری از نقوش هندسی، گیاهی، انسانی و حیوانی و با ساختارهایی عمدتاً انتزاعی، بازتابی از تجربه‌های تاریخی، معیشت سنتی، مهاجرت و تحولات اجتماعی معاصر به شمار می‌آیند. هدف از نگارش پژوهش حاضر، تحلیل ابعاد هنری و زیبایی‌شناختی طرح و نقش قالی‌های غرب و جنوب‌غرب افغانستان و شناسایی لایه‌های نمادین و فرهنگی نهفته در آن‌هاست. در واقع نگارندگان در پی پاسخ به این پرسش هستند که این قالی‌ها چگونه توانسته‌اند ضمن حفظ اصالت‌های سنتی، بازتابی از شرایط تاریخی و اجتماعی معاصر را در ساختار بصری خود جای دهند؟ ضرورت انجام پژوهش از آن‌جا ناشی می‌شود که مطالعات پیشین عمدتاً بر جنبه‌های فنی و اقتصادی قالی افغانستان متمرکز بوده و کم‌تر به تحلیل هنری و نمادین قالی‌های این محدوده‌ی جغرافیایی پرداخته‌اند؛ از این رو، شکاف معناداری در مطالعه‌ی ابعاد بصری و فرهنگی این دست‌بافته‌ها وجود دارد. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی است و گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، بررسی میدانی و مشاهده‌ی مستقیم نمونه‌های قالی مربوط به هفتاد سال اخیر صورت گرفته است. نمونه‌گیری به صورت هدفمند انجام شده و ۱۷ تخته قالی بر اساس معیارهایی چون اصالت بافت، وضوح نقش‌مایه‌ها، تعلق جغرافیایی معتبر و قدمت قابل استناد انتخاب شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که قالی‌های منطقه را می‌توان در سه الگوی اصلی شامل قالی‌های بلوچی، قالی‌های جنگی و قالی‌های تصویری (ادرسکند، ارادت و جنگی) طبقه‌بندی کرد؛ الگویی که بیانگر نقش قالی به‌عنوان حامل معنا، حافظه‌ی تاریخی و هویت فرهنگی است.

واژگان کلیدی

الگوهای طراحی، طرح و نقش، قالی افغانستان، قالی جنگ، قالی ارادت

*مسئول مکاتبات: sepehr1378qasemi@gmail.com

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

۱. مقدمه

قالی‌بافی در افغانستان یکی از شاخص‌ترین جلوه‌های هنرهای سنتی و مردمی است که نقشی مؤثر در حیات فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی این سرزمین ایفا می‌کند. به‌ویژه در مناطق غرب و جنوب‌غرب افغانستان، قالی نه‌تنها وسیله‌ای برای امرار معاش، بلکه رسانه‌ای بصری برای بازتاب جهان‌بینی، ارزش‌ها و تجربه‌های زیسته‌ی مردم به شمار می‌آید و فراتر از کارکرد مصرفی، واجد جایگاه هنری و مردم‌نگارانه است. قلمرو این پژوهش استان‌های هرات، فراه، نیمروز، بادغیس، غور و هلمند را دربرمی‌گیرد؛ نواحی‌ای که از کانون‌های مهم تولید قالی در غرب و جنوب‌غرب افغانستان محسوب می‌شوند و به دلیل حضور اقوامی چون بلوچ، تیموری، ابدالی و صافی دارای سنت‌های ریشه‌دار و الگوهای بصری متمایز در قالی‌بافی هستند. تنوع در رنگ‌بندی، ساختارهای هندسی، شیوه‌ی بافت و مضامین تصویری در این مناطق، بیانگر پیوندی عمیق میان محیط زیست، جهان‌بینی محلی و سنت‌های قومی با هنر قالی‌بافی هستند.

با وجود اهمیت این دست‌بافته‌ها، بررسی مطالعات پیشین نشان می‌دهد که بخش عمده‌ی پژوهش‌ها بر جنبه‌های فنی، اقتصادی یا بازنمایی جنگ متمرکز بوده و تحلیل منطقه‌محورِ ساختار بصری، نقش‌مایه‌ها و معانی نمادین قالی‌های غرب و جنوب‌غرب افغانستان کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. در نتیجه، بسیاری از موتیف‌ها، ترکیب‌بندی‌ها و دلالت‌های فرهنگی این قالی‌ها همچنان ناشناخته باقی مانده‌اند. مسئله‌ی اصلی پژوهش حاضر از همین خلأ ناشی می‌شود؛ فقدان تحلیل‌های منسجم نشانه‌شناختی، زیبایی‌شناختی و مردم‌نگارانه درباره‌ی نقش‌مایه‌های قالی‌های این محدوده‌ی جغرافیایی و چگونگی پیوند آن‌ها با هویت قومی و شرایط تاریخی–اجتماعی معاصر، به‌ویژه جنگ و مهاجرت. از این رو، پژوهش حاضر با هدف شناسایی و تحلیل ویژگی‌های بصری و مفاهیم نمادین طرح و نقش قالی‌های غرب و جنوب‌غرب افغانستان انجام شده است.

پرسش محوری پژوهش چنین صورت‌بندی می‌شود که طرح‌ها و نقش‌های قالی‌های این مناطق چه ویژگی‌های هنری و نمادینی دارند و چگونه فرهنگ بومی و تحولات تاریخی– اجتماعی منطقه را بازتاب می‌دهند؟ این پرسش، همسو با شکاف موجود در ادبیات پژوهش، مبنای تحلیل‌ها و جهت‌دهنده‌ی چارچوب نظری و روش‌شناختی مطالعه‌ی حاضر است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در اغلب پژوهش‌های پیشین، قالی افغانستان عمدتاً از منظرهایی محدود همچون بازتاب‌های جنگ، ارزش اقتصادی و بررسی نماد نقش‌مایه‌ها بررسی شده و کم‌تر به تحلیل منطقه‌محورِ طرح، نقش و ویژگی‌های فرمی – فنی آن پرداخته شده است. همچنین در نیم‌قرن اخیر، ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی موجب شده که منابع مکتوب، داده‌های میدانی و مطالعات نظام‌مند درباره‌ی قالی‌های افغانستان اندک و پراکنده باشد؛ از این رو، انجام پژوهش حاضر ضرورت می‌یابد. با این توضیح، در ادامه تحقیقاتی مرور می‌شوند که با عنوان مورد نظر مقاله مرتبط باشند. آهنی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان *مطالعه‌ی نقش‌مایه‌ی درخت در قالی جنگ افغانستان*، با تحلیل نقش‌مایه‌ی درخت در قالی جنگ افغانستان، آن را نماد «درخت زندگی» دانسته و بر کارکرد بازنمایی امید و حیات در دل تجربه‌ی جنگ تأکید می‌کند. هرچند این پژوهش اهمیت نمادهای زیستی را برجسته می‌کند، اما تحلیل آن محدود به یک نقش‌مایه‌ی خاص است و ارتباطی با زمینه‌های منطقه‌ای غرب و جنوب‌غرب افغانستان برقرار نمی‌کند. حسین‌پور (۱۴۰۲) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان *نشانه‌شناسی فرش جنگ افغانستان*، نقوش قالی‌های جنگ افغانستان را به پنج دسته‌ی جغرافیایی، انسانی، گیاهی، حیوانی و جنگی تقسیم می‌کند. با وجود ارزش طبقه‌بندی ارائه‌شده، مطالعه‌ی او نیز بر قالی جنگ در معنای کلی متمرکز است و به تمایزات سبک‌شناختی و فرهنگی مناطق غرب و جنوب‌غرب توجه نمی‌کند. کرمی (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ی ارشد خود با عنوان *بررسی عوامل مؤثر بر رقابت‌پذیری صادرات فرش دستباف ایران در مقابل کشور افغانستان*، درباره‌ی رقابت‌پذیری صادرات فرش، جنبه‌ی اقتصادی قالی‌بافی افغانستان را واکاوی می‌کند و نشان می‌دهد که ضعف زیرساخت‌های صنعتی مانع رشد صادرات شده است. اهمیت این مطالعه در شناخت زمینه‌ی اقتصادی تولید قالی است؛ با این‌حال، این پژوهش هیچ تحلیلی از نقش، طرح و ویژگی‌های هنری فرش ارائه نمی‌کند. در مقاله‌ی کیهان‌پور و شهربابکی (۱۳۹۷) با عنوان *فرشِ جنگ، فریادِ بلندِ اعتراض با زبانِ تصویر*، در تحلیل فرش جنگ افغانستان، ابعاد تصویری و بار عاطفی نمادها جستجو می‌شوند، اما توجه پژوهشگران عمدتاً معطوف به پیام‌های اعتراضی و خشونت‌دیده در این قالی‌ها است و پیوستگی این نمادها با سنت‌های دیرینه‌ی نقش‌پردازی منطقه‌ای بررسی نمی‌شود. غلامزاده فرد و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله‌ی *قالی جنگ افغان، تجلی قدسیت و ایستادگی*، قالی جنگ را نمادی از ایستادگی، اعتقاد مذهبی و وطن‌دوستی معرفی می‌کنند. این پژوهش رویکردی معناشناختی دارد، اما در آن نیز تحلیل فرم، ساختار و ارتباط نقش‌مایه‌ها با جغرافیای فرهنگی مشخص انجام نشده است. کشاورز و مراثی (۱۳۹۱) نیز در مقاله‌ی *مطالعه‌ی سیر تحول فرش‌های جنگ در افغانستان*، روند تحول فرش‌های

جنگ افغانستان را در سه نسل بررسی کرده اند و رابطه‌ی پیوسته میان تغییرات سیاسی– اجتماعی و تحول نقش‌مایه‌ها را نشان می‌دهند. با این وجود، این پژوهش نیز کلی‌نگر است و توجهی به تمایزات زیبایی‌شناختی مناطق مختلف افغانستان ندارد.

با وجود تلاش‌های ارزشمند پژوهش‌های پیشین، بررسی آن‌ها نشان می‌دهد که: ۱) تمرکز اصلی بیش‌تر مطالعات بر قالی جنگ بوده و نه بر سنت قالی‌بافی مناطق غرب و جنوب‌غرب افغانستان؛ ۲) تحلیل‌های ارائه‌شده غالباً کلی، موضوع‌محور و بدون توجه به تنوع منطقه‌ای هستند؛ ۳) هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین ارتباط نظام‌مند میان طرح و نقش قالی‌ها و زمینه‌های قومی، آیینی و زیبایی‌شناختی غرب و جنوب‌غرب افغانستان را بررسی نکرده‌اند؛ ۴) ابعاد ساختاری و فرمی نقوش (هندسی، گیاهی، انسانی، حیوانی) در پیوند با سنت‌های بومی منطقه تحلیل نشده‌اند؛ ۵) تحلیل مقایسه‌ای میان قالی بلوچی، جنگی و تصویری در سطح منطقه‌ای ارائه نشده است؛ ۶) سنت‌های قبیله‌ای و حافظه‌ی فرهنگی در شکل‌دهی به نقش‌مایه‌ها، در پژوهش‌های پیشین تقریباً مغفول مانده است. بنابراین، شکاف پژوهشی اصلی که این مطالعه در پی پرکردن آن است، از این قرار می‌باشد: فقدان پژوهشی جامع و تحلیلی که طرح‌ها و نقش‌های قالی‌های غرب و جنوب‌غرب افغانستان را در پیوند با زمینه‌های فرهنگی، تاریخی، قومی و زیبایی‌شناختی این مناطق بررسی کند و نشان دهد چگونه این دست‌بافته‌ها بازنمایی‌کننده‌ی تجربه‌های زیسته‌ی مردم هستند.

۳. روش پژوهش

در پژوهش جاری جهت بازشناسی موضوع، از روش‌های کتابخانه‌ای و میدانی با رویکرد توصیفی–تحلیلی بهره گرفته شده است. این پژوهش به‌لحاظ هدف در زمره‌ی مطالعات بنیادی و از نظر شیوه‌ی بررسی، مطالعه‌ای کیفی با تمرکز بر تحلیل بصری و معناشناختی است. بازشناسی نقوش قالی‌های غربی و جنوب‌غربی افغانستان در بستر فرهنگی آن‌ها، بر پایه‌ی منابع کتابخانه‌ای، مطالعات پیشین و روش‌های آزموده‌شده در حوزه‌ی انسان‌شناسی هنر، تاریخ فرش و نشانه‌شناسی بصری انجام گرفته است. جهت گردآوری داده‌های میدانی، در مجموع ۴۸ نمونه قالی متعلق به مناطق غرب و جنوب‌غرب افغانستان مورد مشاهده، ثبت و تحلیل اولیه قرار گرفته‌اند، این نمونه‌ها شامل آثار موجود در منابع داخلی و خارجی، نمونه‌های شاخص موجود در بازارهای افغانستان و ایران و تعدادی از قالی‌های موجود در مجموعه‌های خصوصی معتبر بوده‌اند تا اعتبار، تنوع و اصالت داده‌ها تضمین شوند.

پس از بررسی اولیه، ۱۷ نمونه قالی جهت تحلیل نهایی انتخاب شدند. معیارهای انتخاب این قالی‌ها عبارتند از: ۱) احراز اصالت منطقه‌ای؛ بر اساس ویژگی‌های شناخته‌شده‌ی طرح، نقش، رنگ، تکنیک بافت و گزارش‌های میدانی؛ ۲) سلامت و خوانایی نقوش، به‌گونه‌ای که امکان تحلیل دقیق عناصر بصری فراهم باشد؛ ۳) نمایندگی سه‌گانه‌ی گونه‌های اصلی قالی منطقه (شامل: قالی‌های بلوچی، قالی‌های جنگی و قالی‌های تصویری)؛ ۴) تنوع زمانی نمونه‌ها، با تمرکز بر قالی‌های ۷۰ سال اخیر جهت بررسی تداوم و تحول نقش‌مایه‌ها؛ ۵) اعتبار مجموعه‌ای و قابل استنادبودن اطلاعات مربوط به هر نمونه. بر اساس معیارهای فوق، ۱۷ نمونه‌ی برگزیده شامل: قالی‌های اصیل بلوچی از مناطق هرات، فراه و نیمروز؛ قالی‌های جنگی با اصالت اسنادی و سبک‌شناختی و قالی‌های تصویری (ادرسکند، ارادت و جنگی) بودند.

تحلیل نهایی نمونه‌ها با رویکرد هنرهای تجسمی و اتکا به عناصر بصری شامل خط، فرم، ریتم، تکرار، ترکیب‌بندی، رنگ، حوزه‌ی نمادین و روابط ساختاری انجام گرفت. این شیوه‌ی تحلیل، امکان کشف لایه‌های پنهان فرهنگی و معناشناختی را فراهم کرد و نشان داد که قالی‌های سنتی منطقه چگونه از یک کالای کاربردی فراتر رفته و به اثری هنری با معانی فرهنگی، تاریخی و هویتی پیچیده تبدیل می‌شوند. این رویکرد نوین نه‌تنها بستری جهت تحلیل فرمی و نمادین قالی‌های اصیل فراهم ساخت، بلکه ظرفیت آن‌ها را جهت خوانش‌های انسان‌شناختی و معناشناختی آشکار کرده و فهمی تازه از هویت بصری مناطق غرب و جنوب‌غرب افغانستان ارائه می‌دهد.

٤. چارچوب نظری

پژوهش جاری با هدف تبیین ساختارهای بصری، دلالت‌های نمادین و کارکردهای اجتماعی نقش‌مایه‌های قالی‌های غرب و جنوب‌غرب افغانستان از رویکردی میان‌رشته‌ای بهره می‌گیرد که زیربناهای نظری آن را می‌توان در چهار حوزه‌ی اصلی شامل ۱) نشانه‌شناسی تصویری و سطح‌های معنا، ۲) انسان‌شناسی نمادین و روش «توصیف مفصل»، ۳) نظریه‌های ساختارگرایانه و تحلیل الگو و ۴) حافظه‌ی فرهنگی و نقش میراث بصری در تثبیت هویت جمعی خلاصه کرد؛ این تلفیق نظری امکان می‌دهد که قالی نه صرفاً به‌مثابه یک شیء کاربردی یا زیباشناختی، بلکه به‌عنوان یک «متن بصری» و «سند فرهنگی» خوانده و تحلیل شود.

نخست، از منظر نشانه‌شناسی تصویری لازم است بین سطح صوری و سطح دلالتی نقش‌مایه‌ها تفکیک قائل شویم؛ به این معنا

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

که هر موتیف یک فرم و مجموعه‌ای از معانی تثبیت‌شده دارد که در متن فرهنگی خوانده می‌شود. تحلیل این دو سطح به ما امکان می‌دهد تا دریابیم چگونه اشکال هندسی، تصاویر گیاهی یا نظام‌های رنگی در قالی، دلالت‌سازی می‌کنند و چگونه برخی عناصر (برای مثال تصویر یک تانک یا هلی‌کوپتر) از نشانه‌ای فنی به نمادِ تجربه‌ی جمعی تبدیل می‌شوند (Barthes, 1977, , pp. 32–34). بنابراین، نشانه‌شناسی ابزار تحلیل لایه‌به‌لایه‌ی متن تصویری قالی از دلالت‌های بدیهی تا معانی کنایی و اسطوره‌ای است. سپس، «انسان‌شناسی نمادین و روش توصیف مفصل (Thick description) نشان می‌دهند که فهم کامل یک نقش‌مایه بدون مطالعه‌ی زمینه‌ی فرهنگی، آیینی و رفتاری بافندگان امکان‌پذیر نمی‌باشد» (Geertz, 1973, p. 5). نقش‌هایی که ظاهراً تزئینی‌اند، ممکن است کارکردهای حفاظتی، آیینی یا هویتی داشته باشند؛ به‌ویژه در جوامعی که قالی‌بافی بخشی از مناسک، آداب ازدواج، یادبودها یا دعاهای جمعی است. بنابراین، تحلیل مردم‌نگارانه‌ی قالی باید هم نقش‌های دیداری و هم ابزارهای گفتاری و آیینی پیرامون تولید آن‌ها را در نظر بگیرد. در گام بعد، آموزه‌های ساختارگرایانه امکان بازخوانی ساختارهای هندسی و الگویابی در قالی‌ها را فراهم می‌آورند. «ساختارگرایی بر این فرض مبتنی است که معنا در نسبت‌ها و روابط میان عناصر پدید می‌آید، نه صرفاً در خود عناصر منفرد؛ از این منظر الگوهایی چون تکرار لوزی‌ها، ترکیب مثلث‌ها یا زنجیره‌های ستاره‌ای در قالی‌های بلوچی و دیگر گونه‌ها را می‌توان به‌مثابه "واحدهای نحوی" یک زبان بصری تلقی کرد که از قواعد ترکیب و تناوب پیروی می‌کنند» (Lévi-Strauss, 1963, pp. 210–212). این نگاه فرمی–ساختاری کمک می‌کند تا پیوند میان فرم (هندسه، ریتم، تقارن) و معنا (نماد، عملکرد فرهنگی) روشن گردد. در نهایت، نظریه‌ی حافظه‌ی فرهنگی و مطالعه‌ی نقشِ آثار مادی در نگهداری و انتقال تجربه‌های جمعی، چارچوبی حیاتی برای خوانش قالی‌های جنگ و قالی‌های تصویری فراهم می‌آورد. «بر اساس این دیدگاه، قالی می‌تواند حامل روایت‌های تاریخی، نشانه‌های هویتی و آیین‌های جمعی باشد و تجربه‌هایی چون جنگ، آوارگی یا مهاجرت را در شکل‌های بصری تثبیت کند؛ یعنی قالی‌ها علاوه بر نقش تزئینی، به‌عنوان حافظه‌ی فرهنگی «مادام‌العمر» عمل می‌کنند.»(Assmann, 2011, pp. 37–38) این رویکرد توضیح می‌دهد که چرا موتیف‌های نظامی در قالی‌های معاصر دیگر صرفاً تصویر ابزار نیستند، بلکه به‌عنوان بخشی از بازنمایی تاریخی و هویتی جامعه ظهور می‌یابند (Mascelloni, 2009, pp. 112).

بر پایه‌ی تلفیق این چهار حوزه نظری، چارچوب تحلیل مقاله بدین‌صورت سازمان می‌یابد: الف) تحلیل فرمی؛ شامل بررسی عناصر هندسی، ترکیب‌بندی، رنگ و ساختار بصری، ب) نشانه‌شناسی؛ شامل استخراج معانی اولیه و کنایی موتیف‌ها، ج) مردم‌نگاری؛ شامل پیوند معانی با سنت‌های قومی، مناسک و روایات محلی، د) تاریخ‌نگاری بصری؛ شامل دنبال‌کردن فرایند تحول موتیف‌ها در پاسخ به رویدادهای تاریخی معاصر (جنگ، مهاجرت، تماس فرهنگی) و ه) تدوین نقشه‌ی مفهومی از کارکردهای قالی (تزئینی، آیینی، هویتی، مستندساز تاریخی).

چند گزاره‌ی راهنما که از چارچوب فوق ناشی می‌شوند و در تحلیل داده‌ها معیار هدایت خواهند بود عبارت‌اند از: ۱) در صورتی که موتیف‌ها از قواعد مشخصی در تکرار، نظم‌مندی و تقارن پیروی کنند، تحلیل ساختاری آن‌ها می‌تواند به شناسایی الگوهای زیباشناختی و زبان بصری بومی منجر شود. ۲) اگر موتیف‌های نوظهور یا غیربومی (نظیر تصاویر مرتبط با اشیا و نمادهای نظامی) در بستری سنتی و دیرینه ظاهر شوند، این امر می‌تواند نشانگر شکل‌گیری فرآیندهای نوین معناپردازی و بازتولید حافظه‌ی جمعی در یک نظام بصری باشد. ۳) غلبه‌ی پیکره‌های انسانی و عناصر روایت‌پرداز بر نقوشی که صرفاً ابزار یا نمادهای جنگی را نمایش می‌دهند، حاکی از گذار قالی از یک رسانه‌ی نمادین صرف به یک سامانه‌ی روایتگر و واجد کارکردهای بیانی گسترده‌تر است. ۴) شیوه‌ی رنگ‌گذاری، نسبت‌های رنگی و جایگاه مکانی موتیف‌ها (اعم از قرارگیری در مرکز، حاشیه یا بخش‌های میانی) نقش تعیین‌کننده‌ای در سازمان‌دهی بار معنایی و جهت‌دهی به تفسیرهای مخاطب دارند؛ به‌گونه‌ای که تضادهای رنگی می‌توانند دوگانگی‌های مفهومی همچون امید/ ویرانی یا زندگی/ مرگ را بازنمایی و برجسته سازند.

در نهایت، چارچوب نظری جاری به پژوهشگران امکان داده تا نمونه‌های میدانی را در سه سطح فرمی، دلالتی و کارکردی–اجتماعی به صورت هم‌زمان تحلیل کنند. همچنین ترکیب نشانه‌شناسی با حافظه‌ی فرهنگی و ساختارگرایی فراهم‌کننده‌ی پایه‌ای محکم جهت طبقه‌بندی مفهومی گروه‌های قالی (همچون تفکیک «قالی جنگ» از «تصویری جنگ») خواهد بود، زیرا معیارهای تفکیک در این چارچوب، از جنسِ سطح بازنمایی (ابزار در مقابل روایت انسانی)، ساختار فرمی و کارکرد نمادین–حافظه‌ای تعیین می‌گردند.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

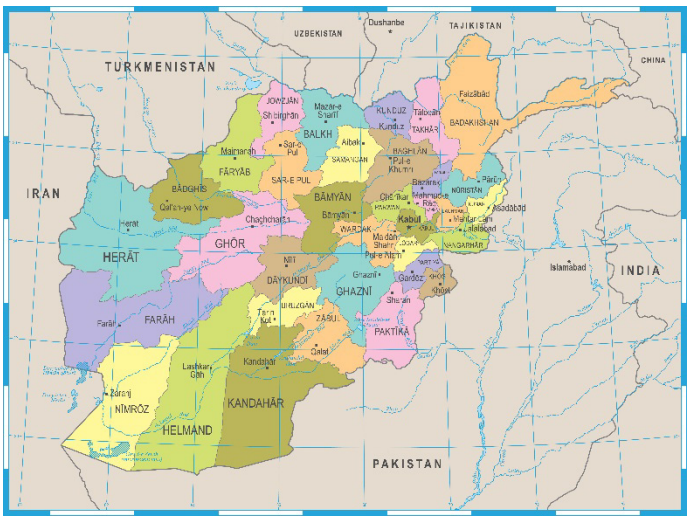
۵. یافته‌ها و بحث

۵-۱. موقعیت جغرافیایی و ریشه‌شناسی افغانستان در بستر تاریخی ولایات غرب و جنوب‌غرب منطقه

افغانستان با نام رسمی امارت اسلامی افغانستان کشوری محصور در خشکی است که در مرز میان آسیای میانه و آسیای جنوبی واقع شده و به‌عنوان گذرگاهی میان شرق و غرب آسیا، جایگاهی ژئوپلیتیکی و تاریخی بسیار مهم دارد. این کشور از غرب با ایران، از جنوب و شرق با پاکستان، از شمال با ترکمنستان، ازبکستان و تاجیکستان و از شمال‌شرق با چین هم‌مرز است (شکل ۱). مساحت افغانستان حدود ۶۵۲٬۸۶۰ کیلومتر مربع بوده و از نظر وسعت در رتبه‌ی چهل‌ویکم جهان قرار دارد (Hamrah et al, 2021, p. 339). واژه‌ی «افغانستان» از دو جزء «افغان» و «ستان» (به‌معنای سرزمین افغان‌ها) تشکیل شده است. واژه‌ی «افغان» در متون کهن عمدتاً برای اشاره به قوم پشتون به کار می‌رفت. نخستین کاربرد این واژه در قالب «اَبگان» در متون ساسانی قرن سوم میلادی و سپس به صورت «اوگانا» در نوشته‌های ستاره‌شناس هندی، واراهمیرا، در قرن ششم میلادی آمده است (دانشنامه‌ی ایرانیکا، ۲۰۱۰). در قرون بعدی، به‌ویژه از سده‌ی دهم میلادی به بعد، واژه‌ی «افغان» در منابع جغرافیایی مکرراً ثبت شده است. در گذشته، این سرزمین «خراسان» و پیش‌تر از آن «آریانا» نامیده می‌شد. کاربرد رسمی نام «افغانستان» به‌عنوان نام کشور نخستین‌بار در قانون اساسی امان‌الله شاه در سال ۱۳۰۲ هـ‌ش (۱۹۲۳ م) تثبیت شد و در قانون اساسی سال ۱۳۴۳ هـ‌ش (۱۹۶۴ م) معنای فراگیر آن برای تمامی شهروندان کشور تعریف گردید (کهزاد، ۱۳۸۱، ص. ۳۷).

قلمرو مورد مطالعه‌ی پژوهش جاری، شامل استان‌های هرات، بادغیس، فراه، غور، نیمروز و هلمند در نواحی غربی و جنوب‌غربی افغانستان است؛ مناطقی که از دیرباز از مهم‌ترین مراکز تولید و بافت قالی در کشور به شمار می‌آیند و هر یک از نظر فرهنگی، زبانی و اقلیمی ویژگی‌های متمایزی دارند. «ولایت هرات در غرب افغانستان واقع شده و از کهن‌ترین مراکز تمدن در فلات ایران به شمار می‌رود. نام هرات از واژه باستانی «هَرَیو» به معنای پرشتاب گرفته شده که با رودخانه‌ی هریرود نسبت دارد. در منابع کهن، این منطقه با نام هریوا یاد شده است (دانشنامه‌ی ایرانیکا، ۲۰۱۰). ساکنان هرات عمدتاً به زبان فارسی دری با گویش هراتی سخن می‌گویند و از اقوام تاجیک، پشتون، هزاره، ترکمن و بلوچ تشکیل شده‌اند (ابن حوقل، ۱۳۶۳، ص. ۱۷۱—۱۷۳). ولایت بادغیس، واقع در شمال‌باختر کشور با مرکزیت قلعه‌نو، از شمال با ترکمنستان، از غرب با هرات، از شرق با فاریاب و از جنوب با غور هم‌مرز است. این ولایت با وسعتی حدود ۲۰۷۹۴ کیلومتر مربع و جمعیتی بیش از نیم میلیون نفر، یکی از نواحی تاریخی و سرسبز افغانستان است. واژه‌ی بادغیس در متون اوستایی به صورت «وادگِس» یا «وادغِس» آمده و در بندهش نیز از آن یاد شده است (بهار، ۱۳۶۹، ص. ۱۹۷). یاقوت حموی بادغیس را سرزمین بادهای بسیار دانسته و اصل نام آن را به «بادخیز» نسبت داده است (حموی، ۱۳۶۲، ص. ۴۲۲). ولایت فراه در مجاورت ولایت‌های هرات و غور از شمال، هلمند از شرق، نیمروز از جنوب و ایران از غرب واقع شده است. اقلیم آن گرم و خشک و زبان رایج در میان مردمش فارسی دری و سپس پشتو است (امیری، ۱۳۶۵، ص. ۲۷). ولایت نیمروز در جنوبی‌ترین بخش غرب افغانستان قرار دارد و اقلیمی صحرایی با تابستان‌های بسیار گرم و زمستان‌های سرد دارد. بادهای ۱۲۰ روزه که از شمال‌غرب می‌وزند، از ویژگی‌های بارز این منطقه‌اند و تأثیر مهمی بر محیط زیست و سبک زندگی مردم دارند. رود هلمند، شریان حیاتی این ولایت، همواره عامل اصلی شکل‌گیری تمدن در این ناحیه بوده است (همان، ص. ۲۷). ولایت هلمند نیز یکی از بزرگ‌ترین ولایت‌های افغانستان است که در جنوب کشور واقع شده و با پاکستان مرز مشترک دارد. واژه‌ی هلمند برگرفته از نام رود باستانی هَئیتومَنت در اوستا گرفته شده که به‌معنی دارای بند و سد می‌باشد (بهار، ۱۳۶۹، ص. ۱۷۶). در نهایت، ولایت غور در مرکز غرب افغانستان جای دارد و اقوامی چون تاجیک، هزاره، ایماق، ازبک و پشتون در آن زندگی می‌کنند. زبان غالب مردم فارسی دری است. این منطقه به سبب موقعیت کوهستانی و پیشینه‌ی تاریخی‌اش، یکی از حوزه‌های مهم فرهنگی و هنری افغانستان به شمار می‌رود.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026



شکل ۱. نقشه‌ی کشور افغانستان به تفکیک استان‌ها (Mappr.n.d.)

Figure 1. Map of Afghanistan by province (Mappr. n.d)

۵-۲. جغرافیای قالی‌بافی در افغانستان و اهمیت تمرکز بر غرب و جنوب غرب

قالی‌بافی به‌عنوان یکی از کهن‌ترین و مهم‌ترین صنایع دستی افغانستان، ریشه‌ای عمیق در فرهنگ و اقتصاد این کشور دارد و در سراسر جغرافیای آن، با تنوع قابل توجهی از نظر سبک، مواد اولیه، طرح و رنگ پراکنده است.

تصویر اجمالی از حوزه‌های اصلی قالی‌بافی افغانستان: از منظر جغرافیای تولید، می‌توان افغانستان را به چند حوزه‌ی اصلی تقسیم کرد که هر یک ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارند: ۱) شمال و شمال شرق که مراکز اصلی تولید قالی ترکمن یا بُخارا هستند. ویژگی بارز آن‌ها استفاده از طرح‌های هندسی تکرارشونده معروف به گُل و طیف رنگ‌های تیره به‌ویژه لاکی و قهوه‌ای است. اقوام ترکمن، ازبک و تاجیک نقش اصلی را در تولید این قالی‌ها ایفا می‌کنند(Parsons, 1983, p. 28)، ۲) مرکز (هزاره‌جات) که در این بخش، قالی‌بافی بیش‌تر با هدف رفع نیاز داخلی و به صورت بافت درشت انجام می‌شود. طرح‌ها عمدتاً ایلیاتی و سنتی بوده و در کنار قالی، تولید گلیم و پلاس نیز رواج بالایی دارد، ۳) شرق که تحت‌تأثیر جغرافیای پاکستان و طرح‌های قبایلی پشتون، قالی‌هایی با بافت عشایری و گاهاً ترکیب‌های رنگی متنوع‌تر تولید می‌کند (Ibid, p.32) و ۴) نواحی غربی که مطابق اعلام وزارت صنعت و تجارت افغانستان اصلی‌ترین مراکز تولید قالی دستباف در افغانستان می‌باشند (Afghanistan's national export strategy development biography, 2014: 7) (شکل ۲).

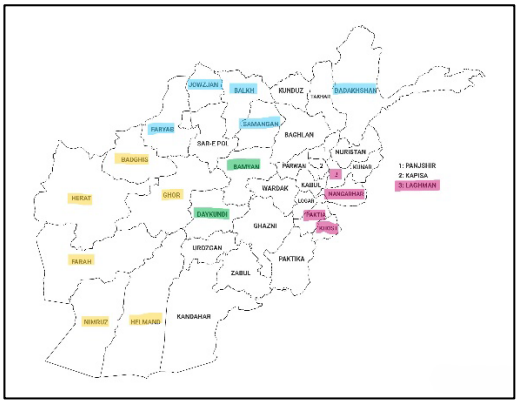
تمرکز این پژوهش بر محدوده‌ی گسترده‌ی غرب و جنوب غرب افغانستان، شامل ولایات هرات، فراه، نیمروز، بادغیس، غور و هلمند است. این مناطق به دلایل زیر از اهمیت بالایی برخوردار هستند (شکل ۳):

مرکزیت تولید و تجارت هرات: ولایت هرات نه‌تنها از نظر تاریخی یک شاهراه فرهنگی و تجاری بوده، بلکه به‌عنوان بزرگ‌ترین قطب تولید و صادرات قالی افغانستان شناخته می‌شود و انواع قالی‌های شهری و نیمه‌کلاسیک را تولید می‌کند.

تنوع ایلیاتی و طرح‌های بومی: این حوزه‌ی وسیع خاستگاه اقوام و ایلات متعددی است که هرکدام به‌نوعی در تولید نقوش انحصاری نقش دارند (جدول ۱). تمرکز بر این ولایات، امکان پوشش کامل‌تر طرح‌های ایلیاتی در مقابل طرح‌های شهری را در یک بستر جغرافیایی واحد فراهم می‌آورد.

تأثیرات متقابل فرهنگی: همجواری این حوزه (غرب و جنوب غربی) با ایران (به‌ویژه منطقه‌ی خراسان و سیستان)، منجر به تأثیرپذیری متقابل در طرح‌ها، رنگرزی و تکنیک‌های بافت شده است. بررسی این منطقه امکان مقایسه و تحلیل نوآوری‌ها و الگوهای مجاور را فراهم می‌کند.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026



شکل ۲. حوزه‌های اصلی بافنده‌ی افغانستان
رنگ قرمز: نواحی بافنده‌ی شرقی/ رنگ آبی: نواحی بافنده‌ی شمال و شمال شرقی/ رنگ سبز: نواحی بافنده‌ی مرکزی/ رنگ زرد: نواحی بافنده‌ی غربی

Figure 2. Main Weaving Regions of Afghanistan Red: East / Blue: North and Northeast / Green: Center / Yellow: Western Regions

شکل ۳. ولایات غرب و جنوب غرب افغانستان (Mappr. n.d)

Figure 3. Western and southwestern provinces of Afghanistan (Mappr. n.d)

۵-۳. هنر قالی‌بافی در افغانستان

قالی‌بافی در افغانستان به‌عنوان هنری مردمی و خانوادگی شناخته می‌شود و تقریباً در بیش‌تر خانواده‌ها رواج دارد. این حرفه نه‌تنها جنبه‌ی اقتصادی دارد، بلکه بخشی از میراث فرهنگی محسوب می‌شود که از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است (واعظی، ۱۳۸۲، ص. ۶۹). هرچند پیشینه‌ی دقیق این هنر در افغانستان به‌طور کامل روشن نیست، اما شواهد تاریخی نشان می‌دهد که با زندگی مردم این سرزمین پیوندی عمیق و پایدار داشته است. همان‌گونه که تاریخ افغانستان با فراز و نشیب‌های فراوان همراه بوده، صنعت قالی‌بافی نیز روندی پرچالش اما پربار را پشت سر گذاشته است. قالی‌های افغانستان همواره به‌عنوان نمونه‌های مرغوب و ارزشمند در میان تولیدات مشرق‌زمین شناخته شده‌اند (لیترا، ۱۳۸۳، ص. ۱۱). پیش از سال‌های جنگ، بیش از پانصد نوع قالی در این کشور بافته می‌شد. در گذشته، رنگ غالب در قالی‌های سنتی افغان طیف‌های مسی بود، در حالی‌که قالی‌های جدید بیش‌تر به رنگ قرمز شرابی گرایش دارند. از نظر رنگرزی، حدود ۲۰ درصد تولیدات همچنان بر پایه‌ی رنگ‌های گیاهی صورت می‌گیرند و بخش عمده‌ی دیگر از پشم‌های خودرنگ بهره می‌برند. در ساختار این قالی‌ها، تار و پود و چله‌ها عمدتاً پشمی و براق هستند. همچنین، اگرچه قالیچه‌های افغان به‌طور سنتی بر دارهای افقی بافته می‌شدند (شکل ۴)، در سال‌های اخیر استفاده از دارهای عمودی نیز رایج شده است (شکل ۵). شایان توجه است که بیش‌تر قالی‌های افغانستان با گره نامتقارن فارسی بافته می‌شوند که یکی از ویژگی‌های فنی مهم این هنر محسوب می‌شود (لیترا، ۱۳۸۳، ص. ۶۹). شایان ذکر است که اصلی‌ترین ولایات بافنده در نواحی غربی و جنوب غربی افغانستان شامل استان‌های هرات، فراه، نیمروز، بادغیس، غور و هلمند؛ شهرهای شین دند، غوریان، انجیل، پشت رود، قلعه‌کاه، فراه پایتخت، زرنج، چخانسور، قلعه‌نو، فیروزکوه و لشکرگاه و درنهایت روستاهای ادرسکند، اطراف رباط سنگی، کهسان، رزی بلوچ، اطراف آب کمری، مقر، لعل، تیموره و نادعلی هستند.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

شکل ٤. زنان بافنده‌ی افغانستانی در حال تنظیم دار افقی (Shafaqna Afghanistan, 2024)

Figure 4. Afghan women weavers adjusting a horizontal carpet loom (Shafaqna Afghanistan, 2024)

شکل ٥. زنان افغانستانی در حال بافت بر روی دار عمودی (Deutsche Welle.. n.d)

Figure 5. Afghan women weaving on a vertical loom (Deutsche Welle.. n.d)

٥-٤. تأثیر ناآرامی‌های افغانستان بر شکل‌گیری قالی‌ها

بررسی روند تحولات قالی‌بافی افغانستان نشان می‌دهد که جنگ‌ها و ناآرامی‌های سیاسی تنها جنبه اقتصادی این هنر را تحت تأثیر قرار ندادند، بلکه به شکل‌گیری زبان بصری جدیدی در سنت کهن قالی‌بافی انجامید. در سال‌های جنگ، کاهش شدید شمار بافندگان و دشواری در دسترسی به مواد اولیه مانند پشم و کرک، افت محسوسی در تولیدات قالی‌های افغانستان ایجاد کرد (Parsons, 1983, p. 169). با این حال، همین بحران بستری شد برای نوآوری و پیدایش گونه‌ای تازه از قالی‌ها که با عنوان قالی‌های جنگی شناخته می‌شوند. «ویژگی اصلی این قالی‌ها، ترکیب نقوش سنتی با عناصر مدرنِ برگرفته از جنگ است. نخستین نمونه‌های آن در غرب افغانستان و در میان قبایل بلوچ پدید آمد و از همان ابتدا نشانه‌هایی از تلفیق سنت و واقعیت‌های خشن روزگار را در خود داشت. در این دست‌بافته‌ها، نقش‌مایه‌های کلاسیک همچون بته‌جقه یا حاشیه‌های هندسی، با تصاویری از تانک، هلیکوپتر، کلاشینکف و بمب همراه شدند و نوعی روایت تصویری نوین شکل گرفت» (Ibid, p.169). این دگرگونی، در واقع نشان‌دهنده‌ی انعطاف‌پذیری هنر قالی‌بافی افغانستان و توانایی آن در بازتاب مستقیم تجربه‌ی زیستی بافندگان است. «با ورود نیروهای شوروی و گسترش مهاجرت‌های اجباری، بسیاری از بافندگان به اردوگاه‌های پناهندگان منتقل شدند؛ جایی که قالی‌بافی بار دیگر سازماندهی شد و فضایی برای ادامه‌ی حیات خود یافت. همین مهاجرت‌ها سبب شد طرح قالی‌ها عمدتاً جنگی شده و به صورت گسترده‌تری رواج پیدا کنند (Mascelloni, 2009, p.4). از منظر هنری، این تحول را می‌توان آغاز مرحله‌ای جدید در زیبایی‌شناسی قالی افغان دانست؛ مرحله‌ای که در آن، کارکرد تزئینی و نمادین قالی به کارکردی مستند و روایی نیز تبدیل شد. به‌طور کلی، منشاء قالی‌های جنگ افغانی را باید در سال ۱۹۷۸ جستجو کرد؛ زمانی که بافندگان افغان به‌جای بازآفرینی نقوش کهن، واقعیت عینی جنگ و ابزارهای آن را به تصویر کشیدند. این تغییر نه‌تنها بازتابی از شرایط سیاسی ـ اجتماعی افغانستان بود، بلکه به ظهور سبکی متمایز در هنر قالی‌بافی انجامید که می‌توان آن را نوعی«هنر مقاومت» دانست؛ هنری که به‌جای فراموش‌کردن رنج‌ها، آن‌ها را در تار و پود قالی ثبت و ماندگار ساخته است.

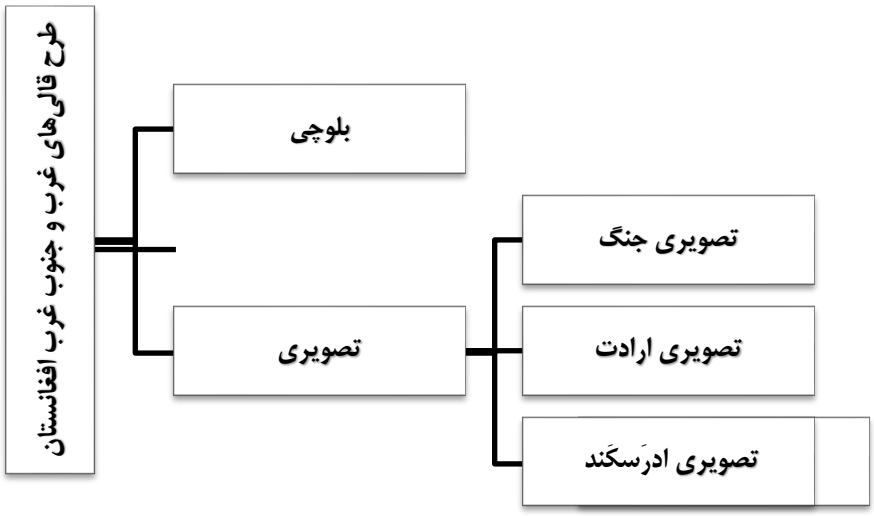
٥-٥. قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان

طرح قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان از تنوع چشمگیری برخوردار است و می‌توان آن‌ها را در سه گروه اصلی شامل قالی‌های بلوچی، قالی‌های جنگ و قالی‌های تصویری دسته‌بندی کرد (شکل ۶). هر یک از این گروه‌ها در بسترهای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی متفاوتی شکل گرفته و بافته می‌شوند و بازتابی از شرایط زیستی و ذهنی مردمان منطقه‌اند.

در این میان، به دلیل مجاورت نواحی نیمروز و فراه با مناطق بلوچ‌نشین ایران، بافت قالی‌های بلوچی در این مناطق نسبت به سایر بخش‌های غربی و جنوب غربی افغانستان رواج بیش‌تری دارد. قالی‌های موسوم به جنگ نیز به صورت پراکنده در سراسر افغانستان، به‌ویژه در نواحی غربی، بافته می‌شوند. با این حال، بسیاری از بافندگان این نوع قالی‌ها، مهاجران افغان هستند که در کشورهای دیگر اقامت دارند. همان‌طور که امیت آیلند اشاره کرده است، «نمی‌توان درباره‌ی محل دقیق بافت قالی‌های جنگ نظر قطعی داد، زیرا این دست‌بافته‌ها در واکنش به جنگ و به دست مهاجرانی بافته شده‌اند که از سرزمین خود دور بوده‌اند» (Eiland & Eiland, 1998, p.185). ازاین‌رو، این نقوش در شمار دست‌بافته‌های معاصر قرار می‌گیرند و نمی‌توان آن‌ها را جزئی از نقوش محلی با منطقه‌ی خاص بافت، به شمار آورد. قالی‌های تصویری به دلیل برخورداری از لایه‌های نمادین و بیانگری ویژه، جایگاه متمایزی در میان سایر قالی‌ها دارند. این

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

گروه خود به سه زیرشاخه‌ی قالی‌های تصویری جنگ، قالی‌های تصویری ارادت، و قالی‌های تصویری ادرسکند تقسیم می‌شوند. درباره‌ی محل بافت قالی‌های تصویری ارادت نمی‌توان نظر قطعی ارائه داد، زیرا این قالی‌ها معمولاً با انگیزه‌ی قلبی و جهت ابراز احترام و محبت نسبت به شخصیت‌های بزرگ، به صورت پراکنده در مناطق مختلف بافته می‌شوند. از سوی دیگر، به دلیل نزدیکی استان هرات به نواحی شمال شرقی ایران، قالی‌های تصویری ادرسکند متأثر از قالی‌های موسوم به پادراز در این مناطق طراحی می‌شوند؛ بافت این نوع قالی‌ها در نواحی بلوچ‌نشین خراسان نیز رواج دارد (جدول ۱). بدین‌ترتیب، تقسیم‌بندی یادشده نه‌تنها امکان شناخت بهتر گونه‌های متنوع قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان را فراهم می‌سازد، بلکه بستری جهت تحلیل هنری، مردم‌شناختی و اجتماعی این آثار نیز ایجاد می‌کند. این دسته‌بندی همچنین نشان می‌دهد که چگونه سنت دیرینه‌ی قالی‌بافی در افغانستان توانسته است خود را با تحولات تاریخی، جنگ‌ها، باورهای دینی و زیست‌بوم فرهنگی سازگار کند و همچنان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنر مردمی این سرزمین تداوم یابد.



شکل ٦. دسته‌بندی طرح قالی‌های غربی و جنوب غربی افغانستان

Figure 6. Classification of Western and Southwestern Afghan Carpet Designs

جدول ۱. پراکندگی جغرافیایی و سبک‌های قالی‌بافی در غرب و جنوب غرب افغانستان

Table 1. Geographical distribution and carpet weaving styles in western and southwestern Afghanistan

استان (ولایت)	شهر	روستا یا منطقه شاخص بافت	نوع و سبک قالی غالب
هرات	شین‌دند (سبزوار)	ادرسکند	قالی‌های تصویری ادرسکند
	غوریان	اطراف رباط سنگی و کهسان	قالی‌های تصویری ادرسکند و تصویری ارادت
	انجیل / گذره	اطراف شهر هرات	قالی‌های تصویری ارادت و تصویری ادرسکند
فراه	پشت‌رود	رزی بلوچ	قالی‌های بلوچی و جنگی
	قلعه‌کاه / خاک‌سفید	-	قالی‌های تصویری ارادت
	فراه‌پایتخت	حومه‌های شهری	قالی‌های تصویری ادرسکند
نیمروز	زرنج	-	قالی‌های بلوچی
	چخانسور / خاش‌رود	-	قالی‌های جنگی
بادغیس	قلعه‌نو	اطراف آب‌کمری و مقر	قالی‌های تصویری ادرسکند
غور	فیروزکوه (چغچران)	لعل و سرجنگل / تیوره	قالی‌های تصویری جنگی و تصویری ارادت
هلمند	لشکرگاه / گرشک	نادعلی، سنگین	قالی‌های بلوچی و جنگی

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

۵-٦. قالی‌های بلوچی افغانستان

قالی‌های بلوچی افغانستان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنری و فرهنگی اقوام بلوچ در این کشور به شمار می‌آیند. در دوره‌های مختلف تاریخی، گروه‌های بزرگی از قبایل بلوچ در افغانستان سکونت داشته‌اند که اغلب در مناطق مرزی و کم‌تر توسعه‌یافته‌ی این سرزمین زندگی می‌کردند. حضور این قبایل، همراه با شرایط اجتماعی و جغرافیایی خاص، موجب شکل‌گیری سنتی متمایز در بافندگی شد که با وجود اشتراکات بسیار با تولیدات نساجی جنوب شرق ایران، واجد ویژگی‌های منحصربه‌فرد نیز هست. تأثیرپذیری از طرح‌ها و نقوش شمال خراسان نیز در برخی نمونه‌ها مشهود است؛ امری که نشان‌دهنده‌ی تعامل فرهنگی و هنری میان مناطق همجوار می‌باشد. با وجود شباهت‌های کلی، قالی‌های بلوچی افغانستان عموماً متشکل از نقوش هندسی می‌باشند که به صورت شکسته در قالی تصویر می‌شوند (شکل ۷ و ۸) و از منظر تزئینات و رنگ‌بندی نیز قابلیت طبقه‌بندی دارند. ساختار این قالی‌ها عموماً بر پایه‌ی چله‌ی پشمی با رنگ عاجی طبیعی است که معمولاً به صورت دوبار تابیده شده و استحکام بیش‌تری یافته است. پود از جنس پشم بوده و غالباً به رنگ عاجی یا خاکستری انتخاب می‌شود و دو بار از میان گره‌ها عبور می‌کند. در برخی نمونه‌های جدیدتر و ظریف‌تر، استفاده از نخ پنبه نیز مشاهده می‌شود که تارها را فشرده‌تر و منظم‌تر کرده است. گره غالب در این قالی‌ها از نوع نامتقارن بوده و معمولاً از سمت چپ زده می‌شود. شیرازه‌ی این دستبافته‌ها از نوع تخت می‌باشد و جهت افزایش دوام، با نواری ضخیم از موی بز تقویت می‌شود. «یکی از عناصر نمادین در این قالی‌ها، نوار بافت تختی است که پیش از آغاز ریشه‌ها قرار می‌گیرد و غالباً با طرح‌هایی آراسته می‌شود که به‌عنوان نماد دفع شر شناخته می‌شوند. از نظر رنگ، قالی‌های بلوچی افغانستان همچنان به‌طور گسترده از رنگ‌های طبیعی بهره می‌گیرند. پالت رنگی این قالی‌ها عموماً تیره است و همین ویژگی موجب شده در میان بافندگان و خریداران به سیاه‌کار شهرت یابند» (صباحی، ۱۳۹۳، ص. ۳۰۹). این گرایش به رنگ‌های تیره، بازتابی از شرایط اقلیمی، منابع رنگ‌زای طبیعی منطقه و همچنین ذوق زیبایی‌شناختی خاص جامعه بلوچ است که سادگی و عمق رنگ را بر جلوه‌های روشن و پرزرق‌وبرق ترجیح می‌دهد.

شکل ۷. قالی بلوچی / منطقه‌ی بافت: نیمروز

Figure 7. Balochi carpet / Texture area: Nimroz

شکل ۸. قالی بلوچی/ منطقه‌ی بافت: هلمند

Figure 8. Balochi carpet/ Texture area: Helmand

۵-۷. قالی‌های جنگ افغانستان

قالی‌های جنگ افغانستان به گروهی از دست‌بافته‌ها اطلاق می‌شود که تمرکز اصلی آن‌ها بر بازنمایی اشیاء و نمادهای جنگی است، بی‌آن‌که وارد روایت‌پردازی انسانی یا صحنه‌سازی داستانی شوند. در این قالی‌ها، عناصر بصری چون تانک، تفنگ، هلی‌کوپتر، مین، نارنجک و دیگر ادوات نظامی به صورت تکرارشونده و اغلب در ساختاری هندسی و انتزاعی در متن یا حواشی قالی ظاهر می‌شوند (شکل ۹، ۱۰ و ۱۱). این عناصر معمولاً در کنار نقوش سنتی گیاهی، حیوانی یا هندسی قرار می‌گیرند، اما فاقد پیکره‌پردازی انسانی و کنش روایی‌اند.

از نظر ساختار بصری، قالی‌های جنگ همچنان به سنت‌های رایج قالی‌بافی منطقه پایبند می‌مانند؛ به این معنا که تقارن، تکرار، ریتم هندسی و ترکیب‌بندی انتزاعی در آن‌ها حفظ می‌شود. جنگ در این گروه نه به‌مثابه یک داستان، بلکه به‌عنوان واقعیتی تحمیلی و مزاحم در بطن زندگی روزمره بازنمایی می‌شود. بنابراین، بار معنایی این قالی‌ها بیش‌تر نمادین و اعتراضیِ غیرروایی است و اشیاء جنگی در آن‌ها نشانه‌هایی از تهدید، ناامنی و اختلال در نظم زیست‌بوم سنتی تلقی می‌شوند. معیار اصلی شناسایی این گروه، غلبه‌ی عناصر جنگی غیرانسان‌محور و فقدان روایت تصویری است.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

شکل ۹. قالی جنگ افغانستان
(Bonyhady et al. 2003: 5)
Figure 9: Afghan war rug
(Bonyhady et al. 2003: 5)

شکل ۱۰. قالی جنگ بلوچی افغانستان
(Bonyhady et al. 2003: 6)
Figure 10. Balochi war rug, Afghanistan
(Bonyhady et al. 2003: 6)

شکل ۱۱. قالی جنگ افغانستان
(Spooner. 2011: 15)
Figure 11. Afghan war rug
(Spooner. 2011: 15)

۵-۸. قالی‌های تصویری افغانستان

قالی‌های تصویری افغانستان را می‌توان تداوم و در عین حال دگرگونی سنت‌های دیرینه‌ی قالی‌بافی این سرزمین دانست. نخستین نمونه‌های این دست‌بافته‌ها، همچنان بر اساس شیوه‌های رایج و شناخته‌شده‌ی قالی‌های سنتی شکل گرفتند؛ به این معنا که بافنده، بدون استفاده از نقشه‌های از پیش طراحی‌شده، آنچه را در محیط پیرامون خود می‌دید، به صورت ذهنی بر دار قالی بازآفرینی می‌کرد. در این آثار، حضور هم‌زمان نگاره‌های اصلی در کنار نقش‌هایی نوین، که اغلب ارتباط مستقیمی با زندگی روزمره‌ی بافندگان نداشتند، مشهود است. این ترکیب بازتابی از شرایط اجتماعی و سیاسی افغانستان، به‌ویژه سال‌های جنگ است. طرح قالی‌های تصویری به سه دسته‌ی تصویری جنگ، تصویری ارادت و تصویری ادرسکند تقسیم می‌شوند که تصاویری همچون صحنه‌های نبرد، بمب و موشک را به متن عمده‌ی قالی‌های منطقه وارد می‌کنند. این نقوش بیانگر نگرانی‌ها و امیدهای بافندگان بوده است؛ امید به پایان خشونت و آرزوی رهایی از حضور ناخواسته‌ی عناصر جنگی. از این منظر، می‌توان این بافته‌ها را به‌عنوان نوعی نمادگرایی آیینی یا حتی شکل خاصی از سحرورزی تصویری تفسیر کرد؛ همان‌گونه که در سنت‌های کهن، اجداد بافندگان نیز خواسته‌ها و باورهای خود را در قالب نقوش بر دست‌بافته‌ها متجلی می‌ساختند. از دیدگاه هنری و فرهنگی، نخستین قالی‌های تصویری را باید دارای مفاهیمی اصیل و ارزش‌هایی چندلایه دانست؛ ارزش‌هایی که نه‌تنها از جنبه‌ی زیبایی‌شناسی اهمیت دارند، بلکه به‌مثابه اسناد مردم‌نگارانه حاوی داده‌هایی غنی درباره‌ی باورها، عواطف و جهان‌بینی جامعه‌ی افغان در دوره‌های پرآشوب معاصر هستند. این آثار، به‌رغم جایگاه ویژه‌ی خود در میراث فرهنگی، کم‌تر مورد توجه پژوهش‌های عمیق و تحلیلی قرار گرفته‌اند، در حالی‌که مطالعه‌ی آن‌ها می‌تواند چشم‌اندازی تازه جهت درک پیوند میان هنر مردمی و تجربه‌های تاریخی مردم افغانستان بگشاید.

۵-۸-۱. قالی‌های تصویری جنگ

قالی تصویری جنگ زیرگروهی از قالی‌های تصویری است که در آن، جنگ نه صرفاً از طریق ابزار، بلکه از رهگذر پیکره‌ی انسانی، کنش، فضا و روایت بصری بازنمایی می‌شود. در این آثار، حضور انسان (چه به صورت چهره‌نگاری و چه در قالب صحنه‌های جمعی) نقشی محوری دارد و روایت جنگ به سطح تجربه‌ی زیسته و شخصی منتقل می‌شود.

در قالی‌های تصویری جنگ، عناصر طبیعی نظیر گل‌ها، درختان، پرندگان و چادرهای عشایری همچنان حضور دارند و یادآور زیست‌بوم آشنا و سنت‌های کوچ‌نشینی‌اند؛ اما این عناصر در کنار صحنه‌های جنگی، نوعی تضاد معنایی میان زندگی و ویرانی ایجاد می‌کنند. قرارگیری پیکره‌های انسانی در فضاهای بسته و محصور، در برابر معدود صحنه‌های باز، استعاره‌ای از محاصره، ناامنی و تهدید دائمی است.

از منظر رنگ، تضاد زمینه‌ی سبز (به‌عنوان نماد حیات، بهار و سرزمین بارور) و ترنج‌های تیره‌ی سرمه‌ای که به‌تدریج بر متن قالی مسلط می‌شوند، دوگانه‌ای از امید و تباهی، و زندگی و مرگ را در ساختار بصری اثر بازنمایی می‌کند. بدین‌ترتیب، قالی تصویری جنگ نه‌تنها بازتاب واقعیت تاریخی، که بیانی نمادین از اضطراب، اعتراض و حافظه‌ی جمعی جامعه‌ای جنگ‌زده است (شکل ۱۲ و ۱۳).

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

شکل ۱۲. قالی تصویری جنگ افغانستان[۱]
(spooner 2011. 19)
Figure 12. Afhan war picture rug (Spooner 2011. 19)

شکل ۱۳. قالی تصویری جنگ افغانستان
(Bonyhady et al., 2003: 27)
Figure 13. Afghan war picture rug (Bonyhady et al., 2003: 27)

۵-۸-۲. قالی‌های تصویری موسوم به ارادت

قالی‌های تصویری ارادت را می‌توان نه صرفاً به‌عنوان دست‌بافته‌هایی هنری، بلکه به‌منزله‌ی متونی فرهنگی و آیینی تحلیل کرد. راز ماندگاری بسیاری از نقوش در این بافته‌ها، ارتباط مستقیم آن‌ها با باورها و سنت‌های بومی است. اگرچه تأثیرپذیری از فرهنگ‌های مجاور نیز در برخی نمونه‌ها قابل شناسایی است، اما بنیاد اصلی این نقوش در نظام اعتقادی مردمان محلی و درک جمعی آنان از جهان ریشه دارد. زنان که اصلی‌ترین بافندگان این آثارند، با ذهنیت و عواطف خود نقشی تعیین‌کننده در انتقال این مفاهیم داشته‌اند و نوع نگرش درونی آنان بر شکل‌گیری بافته‌ها سایه انداخته است.

یکی از شاخص‌ترین نمودهای این پیوند میان باور و هنر، پدیده‌ی چهره‌بافی است. دست‌بافته‌های مرسوم به ارادت نه با هدف عرضه به بازار و کسب سود، بلکه صرفاً از سر ارادت به یک فرد یا شخصیت خاص شکل می‌گرفتند. این آثار را نمی‌توان با معیارهای هنر رسمی یا جریان‌های دانشگاهی سنجید؛ بلکه باید آن‌ها را در چارچوب هنر مردمی و آیینی مورد بررسی قرار داد. چرا که در این بافته‌ها آنچه اهمیت دارد، انتقال احساس تعلق، احترام و یادبود است و پایبندی به اصول زیبایی‌شناسی در این دست‌بافته‌ها چندان متعارف نیست (اشکال ۱۴، ۱۵، ۱۶ و ۱۷). قالی‌های ارادتی اغلب با استفاده از خامه‌های باقی‌مانده بافته می‌شدند و به‌عنوان تجلی بصری یک پیوند شخصی یا معنوی عمل می‌کردند. این آثار در طول تاریخ، بیش‌تر در فضای خصوصی خانه‌ها جای داشته‌اند و نقش آن‌ها ایجاد رونق اقتصادی نبود؛ بلکه حامل معانی نمادین و آیینی بودند. بر اساس باور بافندگان، چنین قالی‌هایی می‌توانستند برکت، معنویت و حضوری ماندگار از شخص یا خاطره‌ای خاص را به خانه بیاورند. از منظر تحلیل هنری و فرهنگی، این دست‌بافته‌ها را می‌توان بخشی از سنت هنر آیینی دانست؛ هنری که کارکرد اصلی آن فراتر از زیبایی‌شناسی صرف است و در خدمت تثبیت و بازنمایی ارزش‌های معنوی و اجتماعی قرار دارد. چهره‌بافی‌ها، همانند دیگر یادمان‌های بصری در فرهنگ عامه‌ی افغانستان، حافظه‌ی جمعی را در سطحی عاطفی و روحانی بازآفرینی می‌کنند. بدین ترتیب، بافته‌های ارادتی را می‌توان یادمان‌های خانگی دانست؛ یادمان‌هایی که نه در میدان‌های عمومی، بلکه در خلوت خانه‌ها، نقش حافظان خاطره و ایمان را ایفا می‌کنند.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

شکل ۱۶. قالی تصویری ارادت، تصویر شاه احمد مسعود
(Spooner. 2011: 13)

Figure 16. Iradat pictorial carpet, depicting
Shah Ahmad Massoud (Spooner. 2011: 13)

شکل ۱۷. قالی تصویری ارادت، تصویر امان‌الله خان همراه با نگاره‌های فرعی تفنگ، تانک و هلی‌کوپتر (مجموعه‌ی کلکسیون شخصی نارویی، فعال در حوزه‌ی فرش دستباف سیستان و بلوچستان) منطقه‌ی بافت: هرات

Figure 17. Iradat pictorial carpet, image of Amanullah Khan with secondary images of a rifle, tank, and helicopter (Narui's personal collection, active in the field of handmade carpets of Sistan and Baluchestan) / Texture area: Herat

۵-۸-۳. قالی‌های تصویری اَدرَسکَند

قالی‌های تصویری ادرَسکَند افغانستان در زمره‌ی شاخص‌ترین نمونه‌های هنر قالی‌بافی این سرزمین به شمار می‌روند. همانند اغلب دست‌بافته‌های سنتی، ساختار کلی آن‌ها شامل متن و حاشیه است، اما ویژگی ممتاز این قالی‌ها در حفظ انسجام هندسی نقوش و الهام‌گیری مستقیم از محیط پیرامون قرار دارد. در متن قالی، سه آدمک ایستاده به‌عنوان عناصر مرکزی دیده می‌شوند و اطراف آن‌ها با ترکیبی از موتیف‌های گیاهی، انسانی و اشکال هندسی پوشیده شده است. این تلفیق، هم‌زمان بر ریشه‌های بومی و خلاقیت ذهنی بافندگان تأکید دارد (اشکال ۱۸ و ۱۹) (سیستانی، ۱۳۷۰، ص. ۵۷۱). هنر قالی‌بافی در این منطقه، با وجود گذر زمان و تحولات اجتماعی، همچنان هویت اصیل خود را حفظ کرده است. نقوش و رنگ‌ها نه‌تنها بیانگر تعلق خاطر به سنت‌های محلی‌اند، بلکه در برخی موارد جنبه‌های طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانه به خود می‌گیرند و گاه با تمثیل، استعاره و رمز، لایه‌های معنایی عمیق‌تری را منتقل می‌سازند (حسین‌آبادی و رهنمود، ۱۳۸۵، ص. ۶۱). این استمرار بازتابی از انتقال سینه‌به‌سینه‌ی میراث بصری و زیبایی‌شناختی میان نسل‌هاست. از منظر بصری، آدمک‌های بافته‌شده در متن قالی‌ها دارای ویژگی‌های هندسی مشخص هستند: فرم سر به صورت مربع یا پنج‌ضلعی است، دست‌ها در حالت زاویه‌ی قائمه با سه انگشت، و پاها با تناسبی یکسان در تمامی پیکره‌ها دیده می‌شوند. تفاوت در رنگ‌بندی لباس‌ها، (از رنگ‌های تیره و سرمه‌ای تا شلوارهای لاکی) بر تنوع و تمایز شخصیت‌ها تأکید دارد. افزون بر این، حضور پرسوناژهای انسانی دیگر، همچون سوارکار یا نوازنده‌ای با ساز، بیانگر تمایل بافندگان به بازنمایی واقع‌گرایانه‌تر و جاندارتر از محیط زندگی است. کاربرد عناصر حیوانی و طبیعی، از بز و آهو گرفته تا پرندگان و پروانه‌ها، در کنار موتیف‌های انتزاعی هندسی، بُعدی نمادین به قالیچه می‌بخشد. این نمادها، در عین ساده‌سازی و تجرید، به‌روشنی یادآور پیوند زندگی روزمره با طبیعت و فرهنگ محلی‌اند. زمینه‌ی پرکار این قالی‌ها که از موتیف‌های کوچک و عناصر پرکننده‌ی متنوع پوشیده شده، جلوه‌ای زنده و پویا به بافته می‌بخشد و از غنای بصری هنر قالی‌بافی افغانستان حکایت دارد (اشکال ۲۰ و ۲۱). از نظر ساختار کلی، عمدتاً وجود چند حاشیه (چند حاشیه‌ی فرعی و یک حاشیه‌ی اصلی) همراه با تکرار فرم‌های هندسی چون مربع، لوزی و مستطیل، انسجامی نظام‌مند به ترکیب‌بندی اثر می‌بخشد. همچنین گلیم‌بافی ساده با تزئینات S شکل در بالا و پایین قالیچه، نشانه‌ای از استمرار سنت‌های کهن در جزئیات فنی بافت است. به‌طور کلی، قالی‌های تصویری ادرَسکَند را می‌توان آمیزه‌ای از هندسه، نمادگرایی و روایت‌گری بصری دانست که هم اصالت فرهنگی منطقه را بازتاب می‌دهند و هم نمونه‌ای از خلاقیت هنری و ذهنی بافندگان افغان به شمار می‌روند.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

شکل ۱۸. قالی تصویری
ادرسکند/ منطقه‌ی بافت: فراه
Figure 18: Adraskan pictorial carpet/ Texture area: Farah

شکل ۱۹. قالی تصویری
ادرسکند/ منطقه‌ی بافت: فراه
Figure 19: Adraskan pictorial carpet/ Texture area: Farah

شکل ۲۰. قالی تصویری
ادرسکند/ منطقه‌ی بافت: نیمروز
Figure 20: Adraskan pictorial carpet/ Texture area: Nimroz

شکل ۲۱. قالی تصویری
ادرسکند/ منطقه‌ی بافت: فراه
Figure 21: Adraskan pictorial carpet/ Texture area: Farah

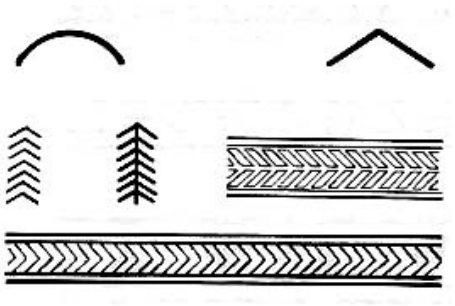
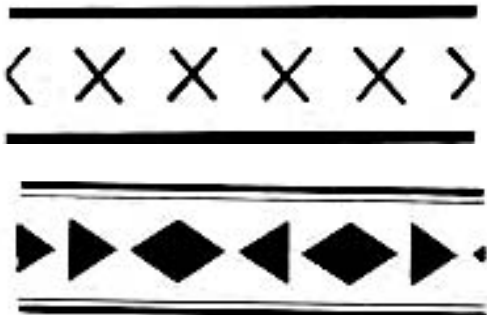
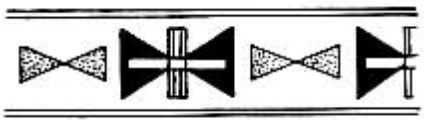
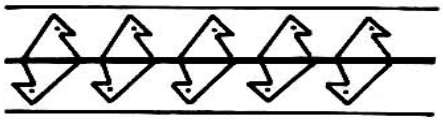
۵-۹. ساختارهای رایج نقوش در قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان

ساختار نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان بازتاب‌دهنده‌ی پیوند عمیق این دست‌بافته‌ها با سنت‌های فرهنگی، اجتماعی و زیباشناختی منطقه است. به‌طور کلی، این نقوش را می‌توان در دو دسته‌ی اصلی نقوش عمومی و نقوش اختصاصی جای داد. نقوش عمومی آن دسته از نگاره‌هایی هستند که در اغلب قالی‌های غربی و جنوب غربی حضور داشته و به‌نوعی بیانگر هویت مشترک بافندگان این ناحیه‌اند. از جمله‌ی این نقوش می‌توان به «ابروی عروسی»، «ستاره‌ای»، «پروانه»، «مرغ‌های جفت»، «پوتی جلو و پوتی عقب»، «خالک» و «حَمیل» اشاره کرد. این نقوش بیش‌تر در حاشیه‌های فرعی قالی‌ها جای می‌گیرند و با تکرار و توالی منظم خود، نوعی انسجام بصری و ریتم تزیینی ایجاد می‌کنند. در کنار آن‌ها، نقوشی همچون «درخت»، «خَشته» و «بازوبند» نیز غالباً در حاشیه‌های اصلی قالی‌های منطقه مشاهده می‌شوند که کارکرد نمادین و تزئینی توأمان دارند. همچنین، نگاره‌هایی چون «بلگک»، «پنجه شَخلکی»، «پوتی»، «گل گرد»، «تعویذ»، «توخک» و «سواستیکا» به‌عنوان نقش‌مایه‌های فضاپُرکن در متن قالی‌ها به کار می‌روند و با پرهیز از خلأهای تصویری، ترکیب کلی قالی را متعادل می‌سازند (جدول ۲). در مقابل، نقوش اختصاصی بیش‌تر وابسته به نوع و کارکرد قالی‌های خاص این منطقه‌اند. برای نمونه، قالی‌های بلوچی عمدتاً بر پایه‌ی هندسه‌گرایی و ساختارهای چندضلعی استوارند و ترنج‌های متنوع و ترکیب‌های متقارن، از ویژگی شاخص آن‌ها به شمار می‌روند. در قالی‌های جنگ، مجموعه‌ای از عناصر تصویری با محتوای کاملاً متفاوت دیده می‌شود؛ این دسته با الهام از واقعیت‌های تلخ و زیست‌جهان جنگ، نگاره‌هایی چون بمب، موشک، تانک، هواپیما و اسلحه را در بافت خود جای داده‌اند. حضور چنین نقوشی در سنت قالی‌بافی افغانستان نه‌تنها وجهی تزئینی ندارد، بلکه در سطحی نمادین بیانگر مقاومت، خاطره‌ی جمعی و بازنمایی تجربه‌های تاریخی جامعه است. در قالی‌های تصویری جنگ، علاوه بر ادوات نظامی، تصاویر انسانی نیز وارد بافت می‌شوند که روایت‌گری و جنبه‌ی روایی این دست‌بافته‌ها را برجسته‌تر می‌سازند. در قالی‌های تصویری ارادت، نگاره‌های منسوب به شاهان و شخصیت‌های سیاسی یا مذهبی در ابعاد بزرگ و برجسته ظاهر می‌شوند و نوعی تقدیس و یادبود را القا می‌کنند. در نهایت، در قالی‌های ادرسکند، نقش‌مایه‌های اصلی بر شمایل انسانی با تناسبات کشیده و اغلب اغراق‌شده متمرکز هستند که جلوه‌ای منحصربه‌فرد از بیان تصویری در سنت قالی‌بافی غرب و جنوب غرب افغانستان را عرضه می‌دارند (جدول ۳). بدین ترتیب، بررسی ساختارهای رایج نقوش در قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان نشان می‌دهد که این دست‌بافته‌ها نه تنها کارکردی کاربردی دارند، بلکه به‌منزله‌ی متونی بصری عمل می‌کنند که حامل نشانه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی‌اند. این نقوش، در پیوندی میان سنت و تحول، از یک سو تداوم طرح‌های بومی و نمادین را بازنمایی می‌کنند و از سوی دیگر، در واکنش به رویدادهای تاریخی و اجتماعی معاصر، به خلق نقوش نو و منحصربه‌فرد منجر می‌شوند.

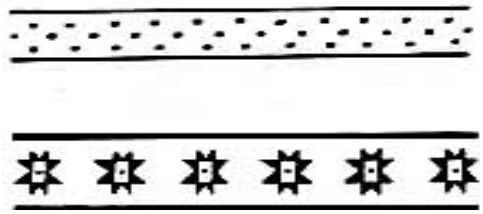
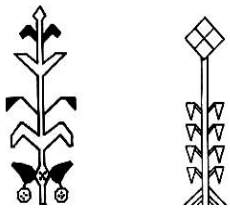
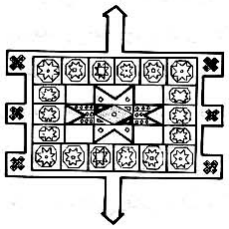
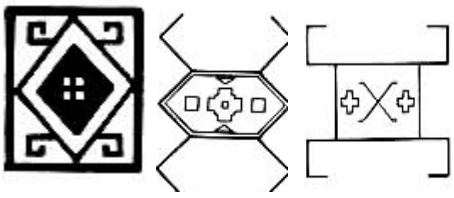
[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

جدول ۲. تفسیر تصاویر نقوش عمومی در قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان

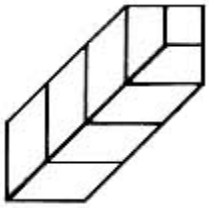
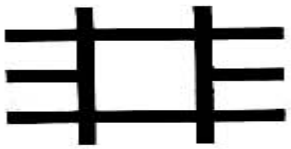
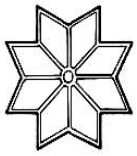
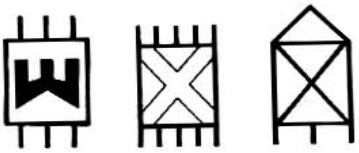
Table 2. Interpretation of images of general motifs in carpets of western and southwestern Afghanistan

نام نقش‌مایه	تفسیر نقش‌مایه	تصویر نقش‌مایه
ابروی عروسی	نگاره‌ی «ابروی عروسی» معمولاً به صورت ماهی‌گون یا خطی شکسته با انحنای رو به بالا یا پایین بافته می‌شود. تکرار منظم آن، چه افقی و چه عمودی، ریتمی بصری و تزئینی در بافت قالی پدید می‌آورد. این نقش‌مایه علاوه بر ارزش زیبایی‌شناختی، حامل مفاهیم نمادین «الگوهای هلالی و منحنی است که در بیش‌تر فرهنگ‌های قبیله‌ای شرق ایران و افغانستان مرتبط با مفهوم زایش، تداوم و خوش‌یمنی است» (stone, 2004. p.54) قابل ذکر است که این نگاره بخشی از هویت تصویری و فرهنگی قالی‌بافی منطقه را بازتاب می‌دهد.	
ستاره‌ای	نقش‌مایه‌ی «ستاره‌ای» که با نام‌هایی چون «پامرغی»، «پامورچه» و گاه «گچ‌گلی» شناخته می‌شود، از نقوش پرکاربرد در حاشیه قالی‌هاست. این نقش معمولاً به دو شیوه اجرا می‌شود: یکی با تکرار فرم ضربدری که نظمی ریتمیک پدید می‌آورد، و دیگری با ترکیب متناوب مثلث‌ها و لوزی‌ها که حرکت زنجیره‌ای و پیوسته‌ای ایجاد می‌کند. این نگاره، افزون بر جنبه‌ی تزئینی، بازتابی از نمادپردازی سنتی «در بافته‌های عشایری آسیای میانه، به‌معنای نشانه‌هایی جهت حفاظت و دفع چشم‌زخم به شمار می‌رفته‌اند» (Eiland & Eiland, 1998, p.241-243). این تفسیر در هنرهای اسلامی نیز تداوم دارد؛ «گولومبک و ویلبر نشان می‌دهند که حاشیه‌های زنجیره‌ای در بسیاری از هنرهای تزیینی شرق ایران دارای کارکرد حصار نمادین بوده و مرزهای مقدس را مشخص می‌کرده‌اند» (Golombek & Wilber, 1988, p. 178). این نگاره بازتابی از پیوندهای فرهنگی قالی‌بافی منطقه نیز به شمار می‌رود و با ایجاد انسجام بصری، به وحدت کلی طرح قالی کمک می‌کند.	
پروانه	نگاره‌ی «پروانه» اغلب در حاشیه و گاه در متن قالی به کار می‌رود. این نقش از اتصال دو مثلث متقارن شکل می‌گیرد و یادآور بال‌های پروانه است. در برخی نمونه‌ها با تزئینات ظریف همراه است که جلوه‌ای بصری‌تر و متنوع‌تر می‌آفریند. حضور آن علاوه بر نظم هندسی، بازتابی از ذوق هنری و گرایش بافندگان به الهام از طبیعت است.	
مرغ‌های جفت	این نگاره از تکرار پیکره‌های ساده‌شده‌ی دو پرنده‌ی متقارن و روبه‌روی هم شکل می‌گیرد. سینه‌های به‌هم‌پیوسته‌ی آن‌ها و خط ممتدی که از میان‌شان می‌گذرد، ترکیبی منظم، زنجیره‌ای و ریتم‌دار پدید می‌آورد. این ساختار هندسی و تکرارشونده، علاوه بر جنبه‌ی تزئینی، بازتابی از نگاه نمادین بافندگان به پرندگان و جایگاه آیینی آن‌ها در فرهنگ منطقه است. «پرندگان جفت در هنرهای بافتی آسیای میانه نماد هماهنگی، اتحاد، سعادت خانوادگی و محافظت از خانه محسوب می‌شوند» (opie, 2012, p. 89-92).	

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

نام نقش‌مایه	تفسیر نقش‌مایه	تصویر نقش‌مایه
پوتی‌جلو و پوتی‌عقب	نقش‌مایه‌ی «پوتی جلو و پوتی عقب» از عناصر شاخص تزئینی در بخش گلیم‌بافت قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان به شمار می‌رود. استفاده از این نقش‌مایه‌ها بیش‌تر در قالی‌های ارادت و ادرسکند رواج دارد و علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی، در استحکام‌بخشی به ساختار قالی نیز مؤثرند. چینش منظم آن‌ها در امتداد حاشیه‌ی گلیم‌بافت، ریتمی هندسی پدید می‌آورد که یادآور سنت‌های کهن قالی‌بافی منطقه است.	
خالک	«خالک» از جمله نقش‌مایه‌های پرکننده‌ی فضا در حاشیه‌ی فرعی قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان است که اغلب برای ایجاد تعادل بصری در متن یا حاشیه‌ی قالی به‌کار می‌رود. این نقش معمولاً به شکل خال‌های نسبتاً درشت یا ستاره‌های ریز با قطری حداکثر ۱۵ میلی‌متر طراحی می‌شود. کاربرد خالک افزون بر نقش تزئینی، کارکردی ریتمیک دارد و به غنای ترکیب‌بندی کلی قالی کمک می‌کند.	
حمیل	«حمیل» نقش‌مایه‌ای بر پایه‌ی تکرار منظم فرم عقبانی شکل می‌گیرد و به صورت زنجیره‌ای پیوسته در امتداد حاشیه‌ی قالی تکرار می‌شود. حمیل علاوه بر کارکرد تزئینی، نقشی سازنده در ایجاد پیوستگی و انسجام بصری حاشیه ایفا می‌کند و در بسیاری از موارد مرز میان متن و حاشیه را برجسته‌تر می‌سازد.	
درخت	نقش‌مایه‌ی «درخت» نیز از عناصر کهن در بافته‌های این ناحیه به شمار می‌رود. این نقش در اشکال ساده‌شده یا تزئین‌یافته‌ی انواع درختان بازنمایی می‌شود و در برخی نمونه‌ها ساختاری کاملاً متقارن دارد. درخت در بافته‌ها نه‌تنها بازتابی از محیط طبیعی و زیست‌جهان بافندگان است، بلکه به‌عنوان نمادی از باروری، حیات و تداوم نسل نیز معنا می‌یابد.	
خشته	نقش‌مایه‌ی «خُشته» یکی از الگوهای رایج هندسی در این منطقه است که معمولاً به صورت خشت، مربع یا لوزی طراحی می‌شود. این نقش در گروه «هشت‌گل» قرار دارد و در بسیاری از موارد فضای درونی آن با گل‌های ریز و ظریف پر می‌گردد. خشته به دلیل ساختار هندسی خود، تعادل و استحکام بصری ویژه‌ای به بافت قالی می‌بخشد.	
بازوبند	نقش‌مایه‌ی «بازوبند» در قالی‌های سنتی غرب و جنوب غرب افغانستان حضوری چشمگیر دارد. این نقش گاه در متن قالی‌ها به صورت بزرگ و برجسته به کار می‌رود و در برخی نمونه‌های تصویری، در ابعاد کوچک‌تر و به صورت ردیف‌هایی منظم در حاشیه یا در قالب موتیف‌های پرکن در متن ظاهر می‌شود. بازوبند علاوه بر کارکرد تزئینی، در بسیاری از موارد حامل مفاهیم نمادین مرتبط با حفاظت و نیروی معنوی دانسته شده است.	

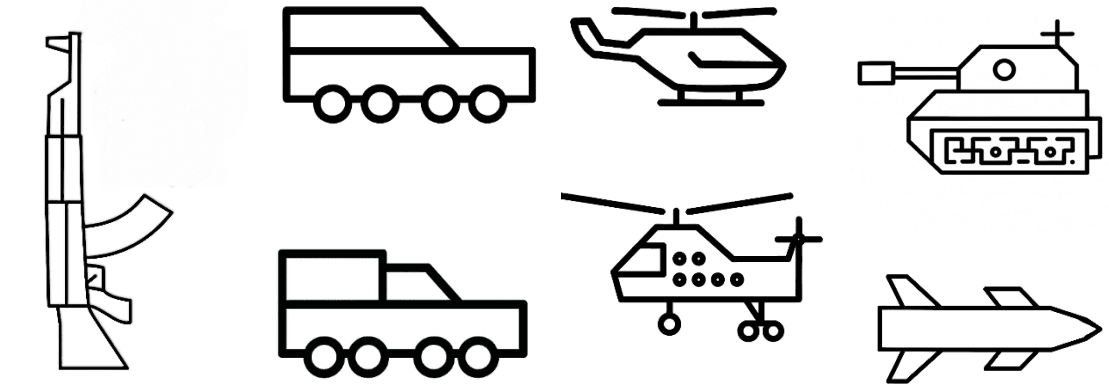
[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

نام نقش‌مایه	تفسیر نقش‌مایه	تصویر نقش‌مایه
بلگک	نقش‌مایه‌ی «بَلگَک»، بازنمایی ساده‌شده‌ی برگ است که اغلب در متن و گاهاً حاشیه‌ی قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان به‌کار می‌رود. این نقش، با ریتم تکرارشونده‌ی خود، پیوندی میان طبیعت پیرامونی و بافت قالی برقرار می‌سازد و در عین سادگی، بعدی تزئینی و نمادین به ساختار بصری قالی می‌بخشد.	
پنجه شخلکی	نقش‌مایه‌ی «پنجه شَخلَکی» به صورت مربعی کوچک طراحی می‌شود که از هر ضلع آن امتدادی بیرون آمده و در دو ضلع مقابل، خطوط کوتاه دیگری نیز افزوده می‌شود. این الگوی هندسی که با خطوط شکسته تعریف شده است، در عین سادگی جلوه‌ای از استحکام و تداوم را تداعی می‌کند.	
پوتی	نقش‌مایه‌ی «پوتی» با ساختار گلی‌شکل و مبتنی بر هندسه‌ی هشت‌ضلعی طراحی می‌شود. چهار ضلع این هشت‌ضلعی دارای دندانه‌هایی ظریف است که به طرح حالتی خورشیدی یا شعاعی می‌بخشد. پوتی از جمله نقوش پرکاربرد در متن قالی‌های منطقه به شمار می‌رود.	
گل‌گرد	نقش‌مایه‌ی «گل‌گرد» یا «کلوچه‌ای» از ترکیب هشت برگ لوزی‌شکل ساخته می‌شود که در پیرامون یک مرکز قرار گرفته‌اند. این طرح به نقوش هشت‌پر شباهت دارد، اما ویژگی اصلی آن تقارن کامل در تمامی جهات است که جلوه‌ای موزون و آرامش‌بخش به بافت می‌دهد.	
تعویذ	نقش‌مایه‌ی «تعویذ» معمولاً به صورت مستطیل یا پنج‌ضلعی اجرا می‌شود و اغلب دارای نقش‌ها و زایده‌های متنوعی است. این نقش با کارکردی فراتر از جنبه‌ی تزئینی، به‌عنوان نمادی از حفاظت و دوری از شرور در فرهنگ بافندگان بومی منطقه شناخته می‌شود.	
توخک	نقش‌مایه‌ی «توخَک» یا «طوقک» در قالب حلقه‌هایی کامل یا ناقص با اشکال متنوع همچون دایره، بیضی، شش‌ضلعی یا هشت‌ضلعی طراحی می‌گردد. این نقش ساده اما پرکاربرد، اغلب در متن قالی به عنوان عنصر پرکننده استفاده می‌شود.	
سواستیکا	نقش‌مایه‌ی «سواستیکا» که از کهن‌ترین اشکال هندسی- نمادین به شمار می‌رود، نقش‌مایه‌ای به شکل صلیب با سرهای خمیده در یک جهت است که در قالی‌های منطقه بیش‌تر کارکردی تزئینی و ریتمیک دارد.	

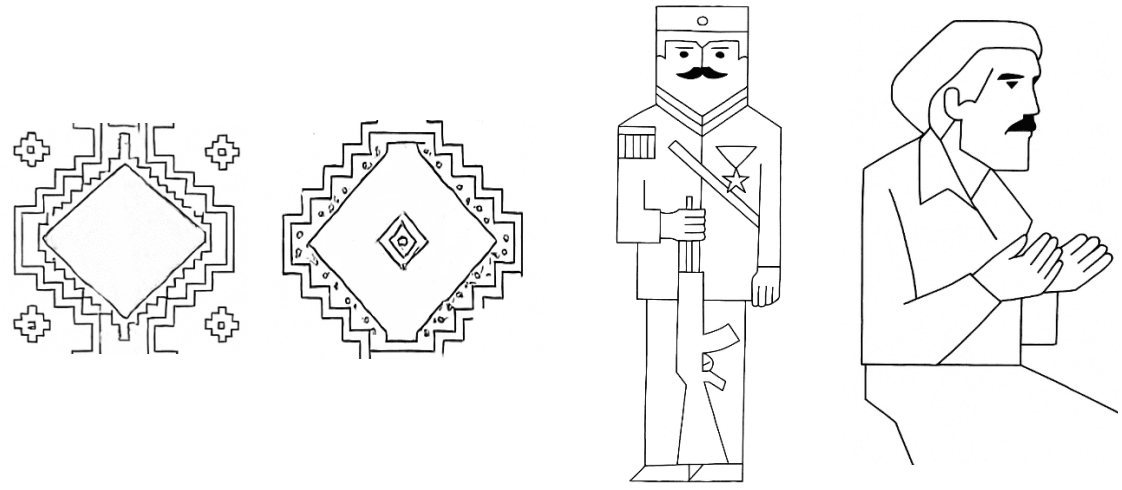
[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

جدول ۳. تصاویر نقوش اختصاصی در قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان

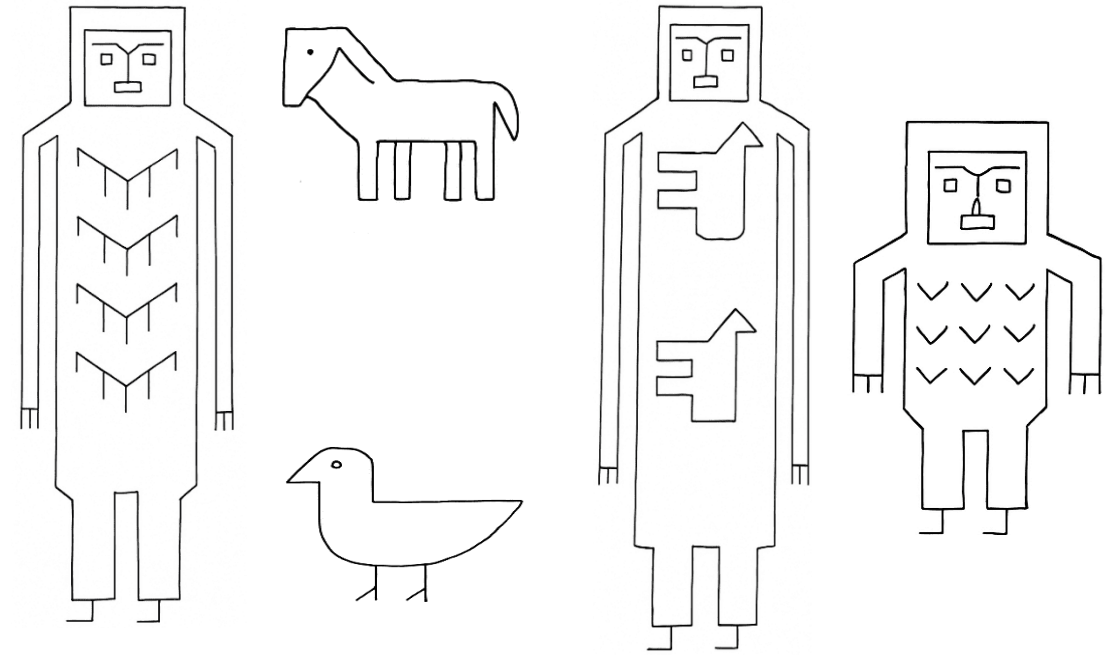
Table 3. Images of specific motifs in carpets of western and southwestern Afghanistan



نگاره‌های اختصاصی موجود در قالی‌های جنگ و تصویری جنگ



نگاره‌های اختصاصی موجود در قالی‌های تصویری ارادت | **ترنج چند ضلعی موجود در قالی‌های بلوچی**



نگاره‌های اختصاصی موجود در قالی‌های تصویری ادرسکند

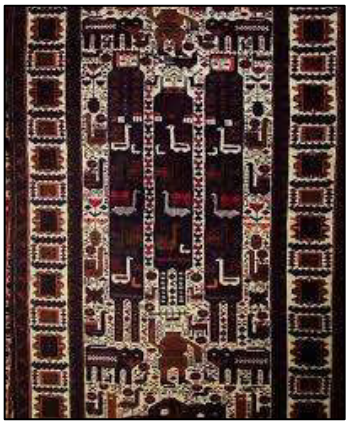
[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

۵-۱۰. تحلیل هنری نقوش، رنگ‌ها و مفاهیم در قالی‌های افغانستان

قالی‌های افغانستان از نظر بصری و مفهومی، بازتابی از پیوند میان سنت‌های کهن و تجربه‌های زیسته‌ی معاصر مردم این سرزمین‌اند. ساختار کلی این قالی‌ها بر پایه‌ی نقوش هندسی استوار است؛ نقوشی که در گیاهان و حیوانات نمادین و در طرح‌های بومی و منطقه‌ای بازتاب یافته‌اند. زاویه‌داربودن و هندسی‌بودن این نقوش، عاملی جهت ایجاد هماهنگی و هارمونی میان قالی‌ها و دیگر دست‌بافته‌ها و صنایع‌دستی افغانستان مانند گلیم، سفال و سوزن‌دوزی به شمار می‌آید. این وحدت بصری در عین حال با تنوع و تکثر اشکال هندسی ترکیب می‌شود و فضایی متعادل میان یگانگی و گوناگونی خلق می‌کند (درگی، ۱۳۷۸، ص. ۱۲۰).

رنگ در قالی‌های غربی و جنوب غربی افغانستان جایگاهی بنیادین دارد. رنگ قرمز لاکی، که بارزترین رنگ در این بافته‌ها است، بیش از هر رنگ دیگری جلوه‌گر می‌شود. این رنگ با طیف‌های گوناگون خود، از قرمز روشن تا قرمز تیره، حامل معانی متفاوتی است: قرمز روشن نماد شور، هیجان و وحدت است، در حالی‌که قرمز تیره هوشیاری و مراقبت را یادآور می‌شود (بوکور، ۱۳۷۶، ص. ۱۲۴). در کنار آن، رنگ‌های شتری روشن و تیره، سبز پررنگ و کم‌رنگ، زرد مایل به قهوه‌ای، آبی سرمه‌ای، سیاه و سفید نیز به‌کار می‌روند. بیش‌تر این رنگ‌ها از منابع طبیعی و بومزاد افغانستان به دست می‌آیند و از نظر مفهومی نیز بار معنایی خاصی دارند. قهوه‌ای نمادی از تپه‌های شنی و زیست صحرایی با شترهای بیابان‌گرد است؛ سبز، هم‌زمان نمایانگر سرزندگی و حیات در بهار و در عین حال یادآور مرگ و پایان چرخه‌ی زندگی؛ و آبی سرمه‌ای نشانی از عمق، آرامش و معنویت است.

در متن و حاشیه‌ی قالی‌های غربی و جنوب غربی افغانستان، نگاره‌های تکرارشونده‌ای مشاهده می‌شوند که با وجود تغییرات جزئی در اجزاء، دارای ویژگی‌های مشترک‌اند. در حاشیه‌ها، این نقش‌ها به‌صورت منظم و در ردیف‌های متوالی قرار می‌گیرند، اما در متن قالی پراکندگی بیش‌تری دارند. همین تضاد میان نظم و بی‌نظمی، به غنای بصری اثر می‌افزاید. نقشه‌های اصلی بسیاری از این قالی‌ها به نمایش پیکره‌های انسانی اختصاص دارند. این پیکره‌ها، که به‌صورت نشسته یا ایستاده ترسیم می‌شوند، به دو دسته قابل تقسیم‌اند. گروه نخست، متأثر از ویژگی‌های بومی مناطق غربی افغانستان، بر جنبه‌های هندسی و ساده‌سازی فرم‌ها تأکید دارند؛ به‌گونه‌ای که بدن انسان در قالب اشکال زاویه‌دار و انتزاعی بازآفرینی می‌شود (شکل ۲۲). گروه دوم، گرایش بیش‌تری به بازنمایی واقع‌گرایانه دارند و تلاش بافنده یا طراح را برای نزدیک‌ساختن فرم‌ها به طبیعت، محیط پیرامون و واقعیت نشان می‌دهند (شکل ۲۳). این دو شیوه، در کنار هم، گستره‌ای از بیان هنری را در قالی‌های تصویری غرب و جنوب غرب افغانستان شکل می‌دهند؛ گستره‌ای که میان انتزاع هندسی و واقع‌گرایی بصری در نوسان است.



شکل ۲۲. قالی تصویری ادراسکند افغانستان با اِلمان‌های هندسی/ منطقه‌ی بافت: فراه

Figure 22. Afghan Adraskand pictorial carpet with geometric elements/ Texture area: Farah

شکل ۲۳. قالی تصویری جنگ افغانستان با المان‌های نزدیک به واقعیت (Bonyhady et al. 2003: 29)

Figure 23. Afghan war pictorial carpet with realistic elements (Bonyhady et al. 2003: 29)

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

٦. نتیجه‌گیری

قالی‌های غرب و جنوب غرب افغانستان به‌عنوان یکی از جلوه‌های منحصربه‌فرد هنر مردمی، نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی سنت‌های دیرینه و غنی قالی‌بافی در این سرزمین هستند، بلکه بستری جهت بازنمایی تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی نیز به شمار می‌روند. بررسی نقوش و طرح‌های این دست‌بافته‌ها نشان داد که قالی‌های اصیل غربی در افغانستان علاوه بر استمرار برخی موتیف‌های اصیل و سنتی، به‌طور مستقیم از رخدادهای پیرامونی همچون جنگ، مهاجرت و تحولات فرهنگی متأثر بوده‌اند. این دست‌بافته‌ها نه‌تنها بازتابی از سنت‌های کهن و حافظه‌ی بصری–فرهنگی بافندگان هستند، بلکه به‌عنوان اسناد هنری و مردم‌شناختی، جلوه‌گاه تحولات اجتماعی و سیاسی چند دهه‌ی اخیر نیز محسوب می‌شوند. نقوش به‌کاررفته در این قالی‌ها، در دو طیف اصلی نقوش عمومی با خاستگاه دیرینه در قالی‌های منطقه و نقوش اختصاصی مرتبط با بافت‌های خاص همچون قالی‌های بلوچی، جنگ و تصویری قابل طبقه‌بندی‌اند. در نقوش عمومی، تداوم نگاره‌هایی چون ابروی عروسی، پروانه، مرغ‌های جفت، پوتی، خشته، درخت و تعویذ، تبلور استمرار سنت‌های بصری و اعتقادی در جامعه‌ای است که قالی را هم ابزار کاربردی و هم رسانه‌ای برای بیان باورها و ارزش‌های خود می‌داند. این نقوش علاوه بر کارکرد تزئینی، حامل مضامین نمادین مرتبط با باروری، تداوم زندگی، دفع شر و حفظ برکت‌اند. در مقابل، نقوش اختصاصی در قالی‌های جنگ و تصویری جنگ، بیانگر ورود عناصر بیگانه با سنت‌های پیشین به عرصه‌ی بافت‌اند؛ عناصری همچون تانک، هواپیما، کلاشینکف و موشک که در کنار نقوش انسانی و گاه در ترکیب با موتیف‌های سنتی ظاهر می‌شوند. این تحول، بیانگر واکنش هنری–فرهنگی بافندگان به شرایط جنگی و نابسامانی‌های اجتماعی است و می‌توان آن را گونه‌ای از مستندسازی بصری قلمداد کرد. در قالی‌های ارادتی و ادراسکند نیز استفاده از چهره‌نگاری‌های درشت یا پیکره‌های انسانی با تناسبات خاص، جلوه‌ای منحصر به فرد از کارکرد شخصی و آیینی قالی در بیان ارادت، حافظه‌ی جمعی و هویت قبیله‌ای است. برآیند این مطالعه نشان می‌دهد که قالی‌های تصویری غرب و جنوب غرب افغانستان با عبور از کارکرد صرفاً مصرفی، به سطحی هنری و هویتی ارتقا یافته‌اند و در عین حفظ برخی سنت‌های دیرینه، امکان ظهور طرح‌ها و نقش‌های نوین متناسب با بستر اجتماعی–سیاسی خود را فراهم ساخته‌اند. بدین ترتیب، این آثار را می‌توان بازتابی از پیوند میان سنت و نوآوری، و نیز تجسمی از مواجهه‌ی فرهنگ بومی با تحولات تاریخی و جهانی دانست.

سپاسگزاری: با نهایت قدرشناسی و سپاس، درود می‌فرستیم بر هنرمندان فرهیخته و دل‌آگاه این سرزمین که با دستانی خلاق و همتی استوار، چراغ هنر اصیل و جاودانه‌ی قالی‌بافی را فروزان نگاه داشته‌اند. آنان که با عشق و تعهد، در راه پاسداشت و احیای این میراث کهن از هیچ کوششی فروگذار نکرده و رشته‌های فرهنگ، هویت و زیبایی را در تار و پود آثار خویش تنیده‌اند. پایندگی نام و هنرشان، الهام‌بخش نسل‌های امروز و فردا باد.

مشارکت نویسندگان: ایده‌پردازی: نویسنده‌ی اول و نویسنده‌ی دوم؛ روش‌شناسی: نویسنده‌ی دوم؛ نرم‌افزار: نویسنده‌ی سوم؛ اعتبارسنجی: نویسنده‌ی دوم و نویسنده‌ی سوم؛ تحلیل رسمی: نویسنده‌ی دوم و سوم؛ تحقیق و بررسی: نویسنده‌ی اول؛ منابع: نویسنده‌ی اول؛ مدیریت و تنظیم داده‌ها: نویسنده‌ی دوم؛ نگارش پیش‌نویس اولیه: نویسنده‌ی اول و دوم؛ بازبینی و ویرایش متن: نویسنده‌ی دوم و سوم؛ تصویرسازی داده‌ها: نویسنده‌ی دوم؛ نظارت: نویسنده‌ی سوم؛ مدیریت پروژه: نویسنده‌ی دوم؛ » تمام نویسندگان نسخه‌ی منتشرشده‌ی مقاله را مطالعه کرده و با آن موافقت نموده‌اند.

تأمین مالی: پژوهش جاری فاقد دریافت هرگونه بودجه‌ی خارجی می‌باشد.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ‌گونه تضاد منافع را اعلام نمی‌کنند.

دسترسی به داده‌ها و مواد: مجموعه‌داده‌های مورد استفاده شده و تحلیل‌شده در طول پژوهش حاضر از طریق درخواست منطقی از نویسنده‌ی مسئول قابل دسترسی هستند.

پی نوشت

[1]. طرح این قالی بیانگر آرامش در کشور پاکستان و جنگ در سرزمین افغانستان می‌باشد.

منابع

References

Afghanistan's national export strategy development bibliography. (2014). Islamic Republic of Afghanistan.

Amiri, G. R. (1986). A pictorial view of the life of the Baluch people in Nimroz and Lower Helmand before the Saur Revolution. Kabul: Academy of Sciences of Afghanistan, Center for Archaeology. [In Persian]

Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge: Cambridge University Press.

Bahar, M. (1990). Bundahishn. Tehran: Toos Publications. [In Persian]

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026

Ball, W. (2019). Archaeological Gazetteer of Afghanistan. London. Oxford University Press.

Barthes, R. (1977). Image, music, text. Hill and Wang. London: Fontana Press.

Bonyhady, T. (2003). The Colonial Earth. Australia .Miegunyah Press.

Boucourt, M. de. (1997). Living Symbols (J. Sattari, Trans.). Markaz Publishing, Tehran. [in Persian]

Dargi, A. (1999). Color and Form in the Decorative Arts of Baluchistan (Master's thesis, Tarbiat Modares University, Tehran). [in Persian]

Deutsche Welle. (n.d.). DW Persian – Afghanistan. Deutsche Welle. https://www.dw.com/fa-af.

Eiland, M., & Eiland, M. (1998). Oriental Rugs. London: Little, Brown.

Encyclopaedia Iranica. (2010). Afghanistan. Encyclopedia Iranica Foundation. Retrieved from http://www.iranicaonline.org

Geertz, C. (1973). The interpretation of cultures: Selected essays. Basic Books.

Gholamzadeh Fard, M., Khodami, A., & Jokar, J. (2016). The Afghan war carpet: Manifestation of holiness and resistance. Proceedings of the First International Conference on Art and Craft in Iranian-Islamic Civilization, Isfahan University, Iran. [In Persian]

Golombek, L., & Wilber, D. (1988). The Timurid Architecture of Iran and Turan. Princeton University Press. 176–182.

Hamrah, M.H., Baghalian, A., Ghadimi, S., Mokhtari, S., Kargar, M., Khosrozadeh, M., Hamrah, M.H., Dahi, T., Charkazi, A., & Hamrah, M.S. (2021). The Prevalence and Correlates of Fissured Tongue Among Outpatients in A Regional Area of Afghanistan.

Hamuye, Yaqut. (1983). Mu'jam al-Buldan (A. N. Monzavi, Trans.). Tehran: Book Translation and Publishing Bureau. [In Persian]

Hosseinpour, T. (2023). Semiotics of Afghan war carpets (Master's thesis). Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. [In Persian]

Hosseynabadi, Z., & Rahnamoud, Z. (2006). An analysis of motif and color in Sistan carpets. Scientific-Research Journal of the Iranian Carpet Association, (45): 55–69. [in Persian]

Ibn Hawqal. (1984). Surat al-Ardh: Safarnameh Ibn Hawqal ['The face of the Earth: Travelogue of Ibn Hawqal]. Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]

Karami, M. (2021). Factors affecting the competitiveness of Iranian handmade carpet exports compared to Afghanistan (Master's thesis). University of Art, Tehran, Iran. [In Persian]

Keshavarz, H., & Marasi, M. (2012). A study on the evolution of Afghan war carpets. Goljam, (21): 65–76. [In Persian]

Keyhanpour, M., & Ne'mat Shahbabaki, A. (2018). War carpet: A loud cry of protest through visual language. Shebh-e Qareh (Subcontinent Journal), (34): 211–234. [In Persian]

Kohzad, A. (2002). History of Afghanistan. Kabul: State Publishing of Afghanistan. [In Persian]

Lévi-Strauss, C. (1958). Structural anthropology. Basic Books.

Libtra, P. (2004). Styles of Carpet Production. Iranian Handwoven Carpet Association in Japan. [in Persian]

Mappr. (n.d.). Afghanistan provinces map. Mappr. https://www.mappr.co/counties/afghanistan-provinces-map.

Mascelloni, E. (2009). War rugs: The nightmare of modernism. London. Black Dog Publishing.

Opie, J. (2012). Tribal Rugs: A Complete Guide to Nomadic and Village Carpets. London: Laurence King.

Parsons, R. (1983). The Carpet of Afghanistan. London: Thames and Hudson.

Sabahi, H. (2014). Qalin (Carpet). Khane-ye Farhang-e Honar-e Guya, Tehran. [in Persian]

Shafaqna Afghanistan. (2024, February 6). [News report in Persian]. Shafaqna Afghanistan. https://af.shafaqna.com/FA/240206.

Sistani, A. (1991). Tribes and Nomads of Sistan and Baluchestan. Nasl-e Danesh Educational and Publishing Institute, Tehran. [in Persian]

Spooner, B. (2011). Afghan Wars, Oriental Carpets, and Globalization. Expedition, 53(1): 13–29.

Stone, D. (2004). Tribal and Village Rugs. London: Thames & Hudson.

Vaezi, H. (2003). Geography of Handwoven Carpets. Khadamat-e Farhangi Publishing, Kerman. [in Persian]

Warrug. (n.d.). World administrative regions. Warrug. https://www.warrug.com.

ابن حوقل. (۱۳۶۳). صوره الارض سفرنامه ابن حوقل. تهران: انتشارات امیر کبیر.

امیری، غ. (۱۳۶۵). تصویری از زندگانی مردم بلوچ در نیمروز و هلمند سفلی قبل از انقلاب ثور. کابل: آکادمی علوم جهاد دانشگاهی افغانستان، مرکز باستان‌شناسی.

آهنی، ل. (۱۴۰۳). مطالعه‌ی نقش‌مایه‌ی درخت در قالی جنگ افغانستان. پژوهش در هنر و علوم انسانی. (۶۶): ۸-۱.

بوکور، م. (۱۳۷۶). رمزهای زنده جان. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

بهار، م. (۱۳۶۹). بندهش .تهران: توس.

حسین پور، ت. (۱۴۰۲). نشانه‌شناسی فرش جنگ افغانستان (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس).

حسین‌آبادی، ز و رهنمود، ز. (۱۳۸۵). بررسی نقش و رنگ در قالی سیستان. فصلنامه‌ی علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. (۴۵): ۶۹-

حموی، ی. (۱۳۶۲). معجم‌البلدان. ترجمه‌ی علی‌نقی منزوی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
دانشنامه‌ی ایرانیکا .(2010). Afghanistan. Encyclopedia Iranica Foundation. دریافت‌شده از http://www.iranicaonline.org
درگی، ع. (۱۳۷۸). رنگ و فرم در هنرهای نزئینی بلوچستان. (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، رشته‌ی نقاشی. دانشگاه تربیت مدرس. تهران).
سیستانی، ا. (۱۳۷۰). عشایر و طئایف سیستان و بلوچستان. تهران: مؤسسه‌ی انتشاراتی و آموزشی نسل دانش.
صباحی، ح. (۱۳۹۳). قالین. تهران: خانه‌ی فرهنگ هنر گویا.
غلامزاده فرد، م. خدامی، ع و جوکار، ج. (۱۳۹۵). قالی جنگ افغان تجلی قدسیت و ایستادگی. نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعت در فرهنگ و تمدن ایران اسلامی. اصفهان: دانشگاه اصفهان.
کرمی، م. (۱۴۰۰). بررسی عوامل مؤثر بر رقابت‌پذیری صادرات فرش دستباف ایران در مقابل کشور افغانستان (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران).
کشاورز، ح و مراثی، م. (۱۳۹۱). مطالعه‌ی سیر تحول فرش‌های جنگ در افغانستان. گلجام. (۲۱): ۷۶-۶۵.
کهزاد، ع. (۱۳۸۱). تاریخ افغانستان .کابل: انتشارات دولتی افغانستان.
کیهان پور، م و نعمت شهربابکی، ا. (۱۳۹۷). فرشِ جنگ، فریادِ بلندِ اعتراض با زبانِ تصویر. شبه‌قاره. (۳۴): ۲۳۴-۲۱۱.
لیبترا، پ. (۱۳۸۳). سبک‌های تولید فرش. اتحادیه‌ی فرش دستبافت ایران در ژاپن.
واعظی، ح. (۱۳۸۲). جغرافیای فرش دستبافت. کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی.

[DOI: 10.61882/jic.9.2.409]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 20:10 +0330 on Monday May 18th 2026