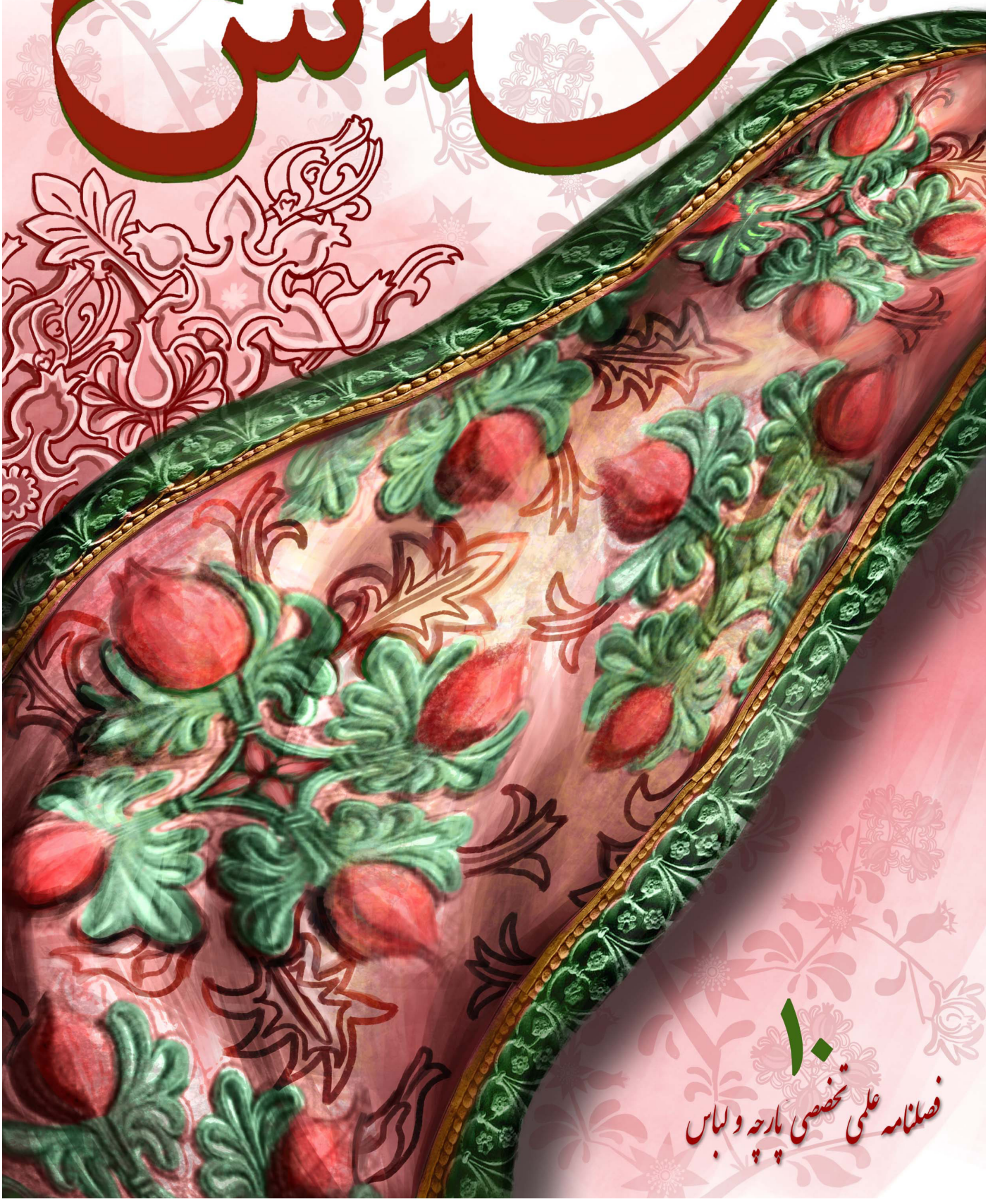
دانشگاه الزهرا (س)

رشد



۱۰
فصلنامه علمی تخصصی پارچه و لباس

بسم الله الرحمن الرحیم

سُندس

مدیر مسئول: فاطمه محمدی

ویراستار و صفحه آرا: فاطمه واثقی امیری

سردبیران: الهه حاتم پور گل سفیدی، ویدا عابدی طامه

مسئول فضای مجازی: سارا عباس نژاد

استاد مشاور: ریحانه غزالی

عکس روی جلد: شیدا موحدی

مدیر هنری: شیدا موحدی

نویسندگان: الهه حاتم پور گل سفیدی و ویدا عابدی طامه
، فاطمه واثقی امیری، سهیلا خسروی
، ویدا عابدی طامه، سارا عباس نژاد، زهره بابایی

از دانشجویان و پژوهشگران محترم تقاضا می‌شود جهت چاپ مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی در زمینه هنر و مطالعات بینارشته‌ای، نقد و گزارش علمی و هنری، معرفی کتب جدید، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌های شاخص و رویدادهای مؤثر و مهم روز، از طریق راه‌های ارتباطی زیر اقدام کنند:

آدرس ایمیل نشریه :
Sondos.tfd@gmail.com
شماره تماس :
۰۹۱۹۷۹۳۲۳۲۵
صفحه اینستاگرام مجله :
sondos_magazine@

مسئولیت محتوای مطالب با نویسنده مقاله است و نشان دهنده دیدگاه اصلی نشریه نمی باشد.

رُنُس

فهرست

- نمود انار در مذهب و فرهنگ.
- جایگاه اجتماعی افراد و تاثیر آن در انتخاب نوع و رنگ لباس دوره قاجار.
- نقش فرهنگ و هنر ایل بختیاری (با تاکید بر دستبافته ها) در ترویج و توسعه گردشگری.
- مروری بر تحقیقات پیش بینی رنگ با سیستم های موجود.
- بررسی رنگ لباس لک زبانان لرستان برگرفته تک بینی (چهل سرو).
- طراحی شال و روسری با تکنیک چاپ دیجیتال با الهام از نقوش و گچ بری های مسجد رنگونی های آبادان.

سخن سردبیران:

پیشرفت روزافزون دانش طراحی پارچه ولباس، ضرورت ارائه نتایج حاصل از پژوهش‌هایی در زمینه لباس و پارچه برای استفاده علاقمندان را ایجاب کرده است. در این راستا، مجله علمی-تخصصی سندس نقش کلیدی و اساسی در فرآیند ثبت و نشر، ارتقاء سطح این پژوهش ها و نیز ایجاد بستر مناسب برای توسعه ارتباط میان پژوهشگران را فراهم کرده است.

علاقمندان با مطالعه مجله و با استفاده از منابع داخلی و خارجی ارائه شده در بخش منابع هر مقاله، می توانند آنها را برای پژوهش های بعدی خود به کار گیرند.

امید برآن است که مجله چراغ راه و روشنگر افکار علاقمندان باشد، تا با اتکا به شخصیت خود و نیاز جامعه و با استفاده از پژوهش‌های ارائه شده به گسترش هر چه بیشتر این دانش در ایران و سپس در جهان کمک شایانی شود و دانشجویان با استفاده از مطالعه در زمینه‌های مختلف رشته خود به خودآگاهی بیشتر برای پیشبرد اهدافشان کمک بگیرند.

نمود انار در مذهب و فرهنگ

الهه حاتم پور گل‌سفیدی، دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی پارچه ولباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (elahe.hatampour@gmail.com)
ویدا عابدی طامه، دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (revida1313@gmail.Com)

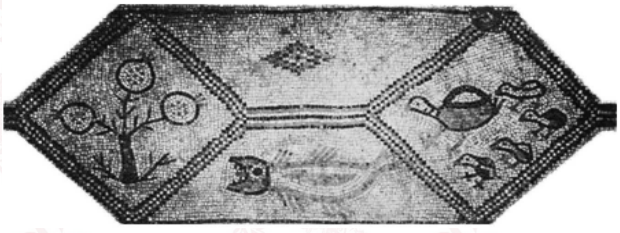
چکیده:
انار یکی از میوه‌های قدیمی است که با چندین فرهنگ بشری در جهان مرتبط است. در مذاهب و فرهنگ های مختلف از انار نام برده شده است. مردم دوران باستان، گیاهان و درختانی را که می‌پنداشتند ایزد آن‌ها را کاشته، یا از خون الهه یا قهرمانان اسطورهای حماسی روییده است را مقدس می‌شمردند. در این پژوهش تعیین شده است که انار در مذاهب و فرهنگ‌های مختلف دارای معانی مقدس و متعالی است و در برخی از جوامع به اساطیر آن‌ها مرتبط است و همچنین مقدس و متعالی نیز برشمرده می‌شود. پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: انار در فرهنگ‌های مختلف چه معانی دارد؟ انار در جوامع و فرهنگ‌های مختلف منسوب به چیست؟ نتایج حاصل از پژوهش بیان کننده این است که انار در مذاهب و فرهنگ‌های گوناگون مقدس است و معنای ویژه‌ای دارد و با اساطیر کهن فرهنگ‌ها نیز در ارتباط است. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است و روش گرداوری اطلاعات به روش اسنادی است

واژگان کلیدی: انار، مذهب، فرهنگ

مقدمه

همبستگی میان عناصر طبیعی و مخصوصا گیاهان با انسان سبب شده تا مردم بسیاری از نقاط جهان از جمله هندوستان، برای برخی از گیاهان و درختان قداست ویژه‌ای قائل شوند. عقاید اساطیری مبتنی بر این نکته است که همه پدیده‌های طبیعت، الهی بوده و به همین دلیل می‌توانند در نزد مردم سبب ستایش و نیایش قرار گیرد(بهار،۱۳۷۵: ۱۳۸). نمادگرایی انار در ارتباط با نمادگرایی کلی‌تر میوه‌هایی با دانه‌های بسیار است. از جمله این میوه‌ها به پرتقال، بالنگ، کدو و هندوانه می‌توان اشاره کرد. انار در برخی ادیان نماد باروری است «در آسیا تصویر انار شکسته، نشان دهندی آرزوست».

انار درخت بومی کمربند جنوبی خزر (ایران) و شمال شرقی ترکیه، میوه‌ای از عصر برنز است که ۵۰۰۰ سال است کشت می‌شود. این میوه زمانی به عنوان سیب کارتاژ[1] شناخته می‌شد. انار از سوریه در ۱۶۰۰ ق.م و با ورود قوم سامی[2] به مصر رسید. از آن به طور گسترده‌ای در شمایل‌نگاری یهودیان (تصویر۱) و سکه‌ها (تصویر۲) استفاده می‌شود. بر اساس این تصاویر، به نظر می‌رسد انار تغییر چندانی نسبت به دوران باستان نداشته باشد. رنگ پوست از قرمز روشن تا قهوه‌ای چرمی رنگ متفاوت است. انار مدت‌ها است که به دلیل خواص دارویی مورد تحسین قرار می‌گیرد و به این علت تقاضای آن روز افزون است. اگرچه در انجیل مسیحی ذکر نشده است اما این میوه به طور گسترده‌ای در شمایل نگاری مسیحی دوران رنسانس استفاده می‌شود.



تصویر ۱: موزاییک از کنیسه در بیت آلفا درخت انار، پرندگان و ماهی را نشان می‌دهد.

۱ punicum malum

۲ Hyksos

تصویر ۲: سکه های یهودی، باستانی و مدرن، با نقوش انار.
(Janick, ۲۰۰۷, ۱۰۷۶-۱۰۷۲)

ایران باستان- زرتشت

سومر:

تمدن باستانی سومرها اولین بار در دورچه جنوبی (منطقه دو رود: دجله و فرات) در پایان ۲۵۰۰ قبل از میلاد و در آغاز ۲۶۰۰ قبل از میلاد ظاهر شد. این محصول در هنگام مهاجرت آن‌ها از کوه‌های زاگرس به این منطقه آورده شد. اگرچه، در آن زمان تمدن سومر به شکوفایی رسیده بود و کاملاً منطقی است که زمان پرورش انار را به ۵۰۰۰ ق.م نسبت دهیم. با این حال، در ادبیات نیز اشاره شده است که درخت انار اولین بار در حدود ۶۰۰۰ ق.م در جریکو (اسرائیل امروزی) رشد کرده است. روایات‌هایی نیز به بیان ارزش این میوه پرداخته است و از آن با وصفِ بهترین میوه یا یکی از پنج میوه بهشتی موجود در دنیا یاد کرده است.

طبق نقل عهد قدیم، یهودیان از عصاره انار، شراب می‌ساختند و لباس و ردای رئیس کاهنان با انار مزین می‌گشت و به این منظور، درخت‌های انار فراوانی در اماکن مختلف کاشته می‌شد. انار دراین دوران مقدس شمرده می‌شد ودر نزد بزرگان دینی مورد استفاده قرار می‌گرفت.

ایران باستان- زرتشت

پیش از ورود آریایی‌ها به ایران، فرهنگ بابلی حرمت زیادی برای درخت انار قائل بود، هرچند این درخت بومی ایران بوده ولی با ورود آن‌ها این درخت را محترم‌تر می‌شمردند. بنابراین، درخت انار به ایرانیان معرفی شد و آن‌ها نیز به دلایل محکم زیادی آن را پذیرفتند. در وهلهٔ اول، درخت انار همیشه سبز و مقاوم در برابر سرما و خشکسالی، همانند کاج و داروش که چون گیاهان با عمر دراز شناخته می‌شوند. دیگر این که میوه آن پر از دانه است و اشارتی بر این دارد که آنچه چنین پر حاصل است، محتمل است که جاودان باشد. درخت انار در میان گیاهان همان جایگاهی را داراست که ماهی در میان جانوران دارد. در وهلهٔ سوم، دانه‌های انار، رنگی به سرخی خون دارند. قدیمی‌ترین اندیشه دربارهٔ روان خون را با جان مساوی می‌داند و بعداً سرخی جان. گیاهان حامل دانه‌های سرخ، مثل افدرا و کانی‌های سرخ رنگ، مثل شنگرف، بدل به عوامل اعطا کنندهٔ عمر دراز می‌شوند. با این که اوستا هیچ درختی را مشخص نمی‌کند، با این همه، با دادن آزادی انتخاب از میان تعدادی معدود، در پذیرش این که درخت انار، برسم نمی‌تواند مخالفتی وجود داشته باشد (نوذر جلیلی، ۱۳۷۰، ۱۰۴۳-۱۰۳۵).

کلمه انگلیسی پم گرانت[۳] از زبان یونانی مشتق شده که به معنی«سیب با هسته‌های زیاد» می‌باشد. انار در دین مزدیستا از درختان مینوی و از عناصر مقدس و خجسته به‌شمار می‌آید. (عادل‌زاده و پاشایی‌فخری، ۱۳۶۱،۱۳۹۴-۱۳۷۴).

درخت انار «در اوستا هادناپاتا نامیده می‌شود؛ هادنا = همیشه، که برابر سادا[۴] در سانسکریت است. ناپ = سبز بودن؛ (و پاتا = برگ).» همه‌ی این‌ها، روی هم رفته دلالت بر درختی با «برگ‌های همیشه سبز» دارد که آن را مانند کاج و سرو در جاهای دیگر در زمره‌ی درختان مقدس قرار می‌دهد. درخت انار نیز به خاطر خودش و به همان اندازه به خاطر میوه‌ی لذیدش، مترادف است با، در اوستا به« اورنارام[۵]، که به سانسکریت او.رانا[۶] است و لاتین آن آربر[۷] به معنای درخت» است.

یک اندیشهٔ اصل گیاهی اعطا کنندهٔ زندگی جاودان و نیز هم‌چنین یک شکل مانای خود، در عمل سنگ

۳: pome granate
٤: Sada
٥: Urnaram
٦: Urvana
٧: Arbor

بنای علم کیمیا بوده است. در این جا فرد جاوید پدید آمده، تنی زرین چون تن رویین جاوید گفته شده در بالا خواهد داشت. فهم این مسئله در پرتو سحرگیاهی ساده است که بسان آیین‌های گوناگون جاودانگی، بر نیروهای منتسب به گیاهان وابسته‌اند. دانسته‌ایم که افدرا یک گیاه جاودانگی است (نوذر جلیلی، ۱۳۷۰، ۱۰۴۳-۱۰۳۵).

بنابر اساطیر ایرانی، از فروریختن خون سیاوش بر زمین و به نقل فردوسی «گیاهی برآمد همانگه ز خون» که آن را گیاه سیاوشان یا «خون سیاوشان» خواندند. در بیستون درخت اناری روییده بود که آن را «انار فرهاد» می‌نامیدند. در افسانه‌ای آمده است که فرهاد از شنیدن خبر مرگ شیرین تیشه بر سرش زد؛ دسته‌ی تیشه که از چوب انار بود، بر زمین افتاد و در خون فروریخته‌ی فرهاد بر خاک روییدند. میوه‌ی این درخت را که می‌شکافتند، اندرونش سوخته و خاکستر بود. درخت انار را مانند افدرا [۸]گیاه جاودانگی به‌شمار آورده‌اند. برخی افدرا را همان گیاه مقدس هَئومه یا هوم (در سنسکریت: سومه) دانسته‌اند. آریاییان قدیم و سپس پیروان دین مزدیسنا پایگاهی ایزدی برای آن می‌پنداشتند و شیره‌ی آن را مقدس می‌شمردند (https://www.cgie.org.ir).

بنا به برخی روایت‌ها، ازجمله روایت کتاب زرتشتنامه، زرتشت یک دانه انار به اسفندیار داد و اسفندیار با خوردن آن رویین تن شد و دیگر زخمی بر او کارگر نیفتاد (زرتشت بهرام، ۱۳۳۵، ۷۷). زرتشتیان شاخه و میوه آن را در مناسک و آیین‌های دینی خود به‌کار می‌برند. بَرسَمی که زرتشتیان در آیین‌های عبادی به دست می‌گیرند، بنابر متن‌های متأخر زردشتی، از [۹]ترکه‌های درختان اناری است که معمولاً در آتشکده‌ها می‌کاشتند. درخت انار و برسم فراهم آمده از ترکه‌های انار را ماه درختی مؤنث دانسته‌اند که در آن رمز و نشانه‌ی جاودانگی و باروری نهفته است. در قدیم آب مقدس زوهر یا زور را با فشرده‌ی هذانپاتا (شیره‌ی گیاه انار) یا شیره‌ی گیاه هوم می‌آمیختند و در مراسم دعاخوانی یَسنه به‌کار می‌بردند. شربت مقدس هوم را نیز از شیره‌ی شاخه‌های گیاه هوم ساییده شده با شاخه‌ی درخت انار می‌ساختند. ایرانیان به هنگام به‌جا آوردن مناسک دینی، چوب درخت انار را می‌سوزاندند. در خوان‌های نوروزی و مهرگان، ۷ شاخه‌ی درخت، ازجمله یک شاخه‌ی انار می‌گذاشتند و به آن‌ها تبرک می‌جستند و تفأل میزدند. اکنون نیز چند شاخه‌ی انار یا چند دانه انار بر سر خوان نوروزی می‌چینند. زرتشتیان در آیین پیوند همسری دختران و پسرانشان، به نیت و آرزوی باروری و آوردن فرزند به آنان انار می‌دهند. (عادل‌زاده و پاشایی‌فخری۱۳۹۴، ۳۶۱-۳۷۴)(https://www.cgie.org.ir).

آثار هنری ایران در دوران قبل از ساسانی هیچ‌گاه با چنین اطمینانی، اتحاد دین و دولت را بیان نکرده، به طوری که هنر ساسانی نمودار احترام و تعلق ساسانیان به آیین زرتشت است. این نشانه‌ها همه جنبه نمادین دارند که پیوند ناگسستنی خود را با آیین زرتشت نشان می‌دهند.

نقش انار بر روی سفالین هزاره‌های چهارم و سوم پیش از میلاد مسیح است. انار یکی از نقوش پیشاآریایی فلات ایران است که درآثار دوره‌های پادشاهی این سرزمین نیز ادامه یافت. انار از مقدس‌ترین درختان است و تقدس خود را تا امروز در میان ایرانیان نگاه داشته است. پردانگی انار، نمایندهٔ برکت و باروری است و نمادی از باروری آناهیتا می‌باشد. انار یک نماد تزئینی در هنر شرق است. اما میوهٔ انار، در داخل برگ پالمت (برگ نخل) مختص دورهٔساسانی است و در اواخر دورهٔ، پالمت‌های شکافته شده به صورت یک جفت بال درمی آیند که نماد باروری و حاصل خیزی است

۸: نام گیاهیاست که کاربرد امروزی آن بیشتر در طب سنتی چین است. این گیاه وابسته به سرده ریش بز است. احتمال میرود که این گیاه همان هوم مورد استفاده در آیین‌های دینی هند و ایرانیان بوده باشد. از دید زبان‌شناسی هم احتمال قوی میرود که این افدرا همان هوم باستانی باشد، زیرا در برخی زبان‌های ایرانی هنوز بدین گیاه هوم یا چیزی نزدیک بدان می‌گویند و زبانهای هندی ناحیهٔ نورستان افدرا را سوم یا سومه می‌خوانند.

و جنبهٔ روحانی دارد. انار در اساطیر و هنرهای ایران باستان از دوران پیش‌ازتاریخ، مقامی والا و رسالت رمزی و نمادی پردامنه داشته است. نقش انار بر روی آثار هنری، نمادی از معانی عمیق زندگی ازجمله: کثرت در وحدت، باروری درازمدت، حاصل خیزی و وفور حکایت دارد. به کارگیری گسترده انار و نخل، بر اهمیت و استقرار این نقش در آثار ساسانی تاکید دارد. (پنجه باشی و دولاب، ۱۳۹۵، ۲۱-۳۸) (کشمیری، ۱۳۹۴، ۱۰-۱۱).

تصویر۳: نقوش برجسته گیاهی انار همراه با تزیینات محفوظ در موزه سیراف، کارکرد نقش: در دیوار اتاق جهت تزیین خانه، مکان حفاری: بخش ساحلی به فاصله ۸۰۰ متری غرب بندر سیراف (پنجه باشی و دولاب، ۱۳۹۵، ۲۱-۳۸)

تصویر ۴: انار ساسانی، کاخ کیش دوره ساسانی (کشمیری، ۱۳۹۴، ۱۰-۱۱)

اساطیر یونان باستان

انار در دانش یونان از همه گیاهان آشناتر است. دمتر را پیوسته در حالی تصویر می‌کردند که خشخاشی در دست دارد (باز بخاطر رنگ به سرخی خون آن). انار نشان خون بود (و خون = جان). در بالکان هنوز این باور هست که گل‌های سرخ محرک خون هستند(https://www.cgie.org.ir).

در اساطیر یونان آمده است که پرسفونه[۱۰] فرزند ربوده شده‌ی خدای خدایان، زئوس و الهه‌ی حاصل‌خیزی، باروری و تولیدمثل، دمتر بود.

زئوس به هادس حاکم مطلق سرزمین ارواح، که عاشق پرسفون زیبا بود، اجازه داد او را بروباید زیرا مادرش دمتر به احتمال زیاد به دخترش اجازه نمی‌داد تا او و هادس به دنیای زیرین بروند. همان‌طور که سرود هومری می‌گوید، پرسفونه همراه با دیگر دوستانش در حال بازی و تفریح بود، زمین گل عجیبی را سر راه او رویاند. دختر جوان، بیخبر از حیله‌های خدایان، با دیدن این گل مسحور و شگفت‌زده شد و دو دستش را برای چیدن آن دراز کرد، در همین هنگام هادس با ارابه‌ای زرین که اسبانی تیره آن را می‌کشیدند، از زمین بیرون آمد و در حالی که افسار اسبان را در دست چپ داشت، با دست راستش پرسفونه را از زمین برداشت و او را در ارابه نزد خود گذاشت و با سرعتی چون برق از آنجا دور شد (Foley, H. P. (Ed), 1994, 4-20). پرسفونه فریاد برآورد و مادرش را صدا زد، اما هیچیک از خدایان و نامیرایان صدای او را نشنیدند و تنها هکاته[۱۱] و هلیوس ایزد خورشید صدای او را شنیدند و شاهد این ربوده شدن بودند. دمتر، وقتی متوجه شد دخترش ناپدید شده است، با مشعل‌های هکاته، در سراسر زمین به جستجو او پرداخت. در اکثر نسخه‌ها، او باروری زمین را ممنوع می‌کند که باعث می‌شود هیچ چیز روی

۱۰: پرسفونه یا همان پرسفون که رومی‌ها او را با نام پروسرپینا می‌شناسند. نام او به معنی «کسی که نور را نابود ساخت» است.

۱۱: هکاته در مذهب یونانی و اسطوره‌شناسی یک الهه است که در بیشتر موارد در حال حمل کردن دو مشعل یا یک کلید نشان داده می‌شود و در دوره‌های بعدی به صورت الهه‌های با سه چهره نمایش داده می‌شود.

زمین رشد نکند. هلیوس ایزد خورشید، که همه چیز را می‌بیند، سرانجام آنچه را که اتفاق افتاده به دمتر می‌گوید و در نهایت دمتر محل اقامت دختر خود را کشف میکند. از سویی، زئوس، تحت فشار فریاد مردم گرسنه و خدایان دیگر که درد و رنج آن‌ها را نیز می‌دیدند و می‌شنیدند، هادس را مجبور به بازگشت پرسفون کرد. هادس با درخواست برگشت پرسفونه موافقت می‌کند اما ابتدا پرسفون را فریب می‌دهد و مقداری دانه انار به او می‌دهد تا بخورد.(Foley, H. P. (Ed), 1994, 412-414) هرمس[۱۲] برای بازیابی او فرستاده می‌شود اما چون پرسفونه غذای عالم اموات را چشیده بود، موظف شد یک سوم هر سال (ماه‌های زمستان) را در عالم زیرین بگذراند و باقی‌مانده از سال را با خدایان فوق بگذراند(Gantz, T, 1993, 65). با نویسندگان بعدی اووید و هایگینوس، زمان پرسفون در عالم اموات نیمی از سال می‌شود(Gantz, T, 1993, 67). به دمتر توضیح داده شد که تا زمانی که دخترش غذای دنیای زیرین را نچشیده باشد، آزاد نمی‌شود.

آسکالافوس[۱۳] به خدایان دیگر اطلاع داد که پرسفون دانه‌های انار را خورده است و دمتر و دخترش دوباره به هم پیوستند. ربودن پرسفون یک اسطوره علت شناختی شد که توضیحی برای تغییر فصل ها می‌باشد. از آنجا که پرسفون شش دانه انار در عالم اموات خورده بود، مجبور شد شش ماه یا نیمی از سال را با هادس بگذراند(Gantz, T, 1993, 65-67).

بنابر دیگر اساطیر یونانی، آرودیته، رب النوع عشق، درخت انار را به دست خود در جزیره قبرس کاشت و از ریختن خون دیونوسوس که او را باکوس هم خوانده‌اند، درخت انار سربرآورد (عادل‌زاده و پاشایی‌فخری، ۱۳۹۵، ۳۶۱-۳۷۴).

تصویر ۵: پرسفونه فرزند ربوده شده‌ی، زئوس
(www.upload.wikimedia.or, 1400/8/2)

تصویر ٦: انار سفالی متعلق به ۴-۵ ق م - یونان،
(https://www.metmuseum.org,1400, 8,1)

۱۲: در اساطیر یونانی، خدای سرعت و پیام‌رسان المپ نشینان، پسرِ پادشاه ایزدان زئوس و همسرش مایا (یکی از پلیادسها، و یکی از هفت دختر اطلس و پلیون) است. هرمس در ابتدا ایزد موسیقی و خالق ساز چنگ بود. او همچنین ایزد چوپان‌ها، بازرگانی، اندازه و وزن، سخنرانی، ادبیات، ورزشکاری و دزدی به شمار میرفت.

۱۳: در اسطوره‌های یونان، پسر آخرون است. به دلیل آنکه خبرچینی پرسفونه را کرد که در جهان زیر زمین دانهٔ انار خورده بود، پرسفونه او را تبدیل به جغد کرد.

یهودیت

گفته می‌شود که انار ۶۱۳ دانه دارد که برابر ۶۱۳ فرمان کتاب مقدس است. انار به دلیل زیبایی درختچه، گل و میوه اش - که نماد تقدس، باروری و فراوانی بود - مورد احترام قرار گرفت. سلیمان[۱] گونه‌های عروس را در پشت حجاب خود با دو نیمه انار مقایسه می‌کند. تصویرهای میوه از دیرباز در معماری و طراحی برجسته بوده است. ستون‌های معبد پادشاه سلیمان و لباس‌ها و ملکوت پادشاهان و کاهنان یهودی با میوه‌ها تزئین می‌شد(Langley, 2000. 1154-1153).

بودیسم

انار در کنار مرکبات و هلو، یکی از سه میوه پربرکت است. ماهیت میوه در هنر بودایی نشان دهنده تأثیرات مطلوب است. در افسانه بودایی، دیو هاریتی[۲] ، بچه‌ها را می‌بلعید، بودا به جای ربودن و بلعیدن کودکان به وی انار داد تا بخورد. او در هنر بودایی با به آغوش کشیدن کودکان به تصویر کشیده شده است. در ژاپن او را کیشیمو-جین می‌نامند. کیشیمو-جین[۳] یا کاریتیمو، معبد ساخته شده توسط یک زن نابارور که به زنان نابارور، باروری می‌بخشد و به منظور احترام به او الهه بودایی« بچه دهنده و نگهبان بچه‌ها» بوجود آمده است. اغلب کودک شیرخواری را رسم کرده‌اند که در دست راستش انار سمبل باروری را دارد. در چین، انار به طور گسترده‌ای در هنر سرامیک نشان داده شده است که نمادی از باروری، فراوانی، آیندگان، فرزندان متعدد و با فضیلت و آیندهای پر برکت است(Langley, 2000, 1154-1153).

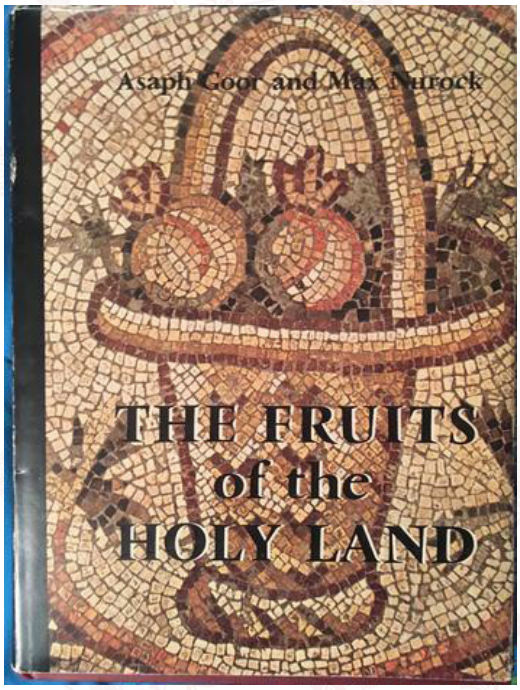
تصویر۷: الهه باروری، کیشیموجین
(www.encrypted-tbn0.gstatic.com, 1400/8/1)

مسیحیت

اگرچه انار در انجیل مسیحی ذکر نشده است، اما این میوه به طور گسترده‌ای در شمایل نگاری مسیحی دوران رنسانس استفاده می‌شود(Janick, 2007, 1076-1072).

انار نمادی از رستاخیز و زندگی ابدی در هنر مسیحی است. انار اغلب در مجسمه‌های عبادی، نقاشی‌های باکره و کودک دیده می‌شود. در نمایش‌های قرون وسطایی درخت انار، نماد باروری، با پایان شکار اسب شاخدار مرتبط است. به نظر می‌رسد که تک شاخ اسیر، از زخم‌هایی که شکارچیان به او وارد کرده‌اند خونریزی می‌کند. تک شاخ حیوان وحشی و غیرقابل کنترلی است که فقط باکره می‌توانند او را رام کنند. هنگامی که تک شاخ رام شود، در باغی محصور نگه داشته و به درخت انار زنجیر می‌شد که نمادی از تجسم قریب الوقوع مسیح است (Langley, 2000, 1154-1153).

۱: سلیمان فرزند حضرت داوود و از انبیاء مهم بنیاسرائیل بود.
۲: Hariti
۳: Kishmo-jin



تصویر۸: میوه های سرزمین مقدس توسط A. Goor و M. Nurock-Moldenke

(cdn.shopify.com, 1400\8\2)

تصویر ۹: مریم مقدس و انار اثر ساندرو بوتیچلیسال[1] ۱۴۸۳میلادی.

(www.catholictradition.org)

قرآن

مسلمانان انار را میوه‌ی بهشتی و آن را مقدس می‌شمارند. در قرآن کریم نیز انار از میوه‌های بهشتی دانسته شده است. در متون اسلامی به بهشتی بودن انار اشاره شده و نخل و رمان(انار) را برترین میوه‌ها و انار ملس را یکی از میوه‌های پنجگانه‌ی بهشتی دانسته‌اند. داستان رفتن حضرت علی (ع) همراه پیامبر (ص) به وادی عقیق به قصد دیدار غدیرهای آبگرفته از باران شبانگاهی و نزول‌خوانی پر از انار از آسمان برای ایشان و بیان پیامبر (ص) به بهشتی بودن این میوه نشانه‌ی دیگری بر قداست انار نزد امت مسلمان است.

بنابر برخی از روایت‌ها، دانه‌ای از دانه‌های انار، بهشتی است و این دانه فقط نصیب مؤمنان می‌شود و فرشتگان آن را از کافران دور نگه می‌دارند. حضرت علی (ع) به هنگام خوردن انار دستارش را زیر دست‌هایش می‌گسترد تا دانه‌های انار روی زمین نیفتند. عامه‌ی مردم باور دارند که هرکس این دانه‌ی انار را بخورد، به بهشت خواهد رفت. (https://www.cgie.org.ir).

در بهشت دو باغ وجود دارد که بندگان خائف از خدا در آن‌جا برخوردار از میوه انار هستند. در آیه «وَ لِمَنْ خافَ مَقامَ رَبِّهِ جَنَّتانِ : و هر کس را که از مقام پروردگارش بترسد دو باغ است» (رحمان/سوره۵۵، آیه۴۶). مِن دُونِهِمَا: علاوه از دو باغ قبلی. «جَنَّتَانِ»: دو باغ. مراد باغها است (رحمان/سوره۵۵، آیه۶۲). فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ در آن دو میوه وخرما و انار است (رحمان/سوره۵۵، آیه۶۸).

انار در سه جایگاه متفاوت در آیات قرآن آمده است: ۱- مقصود از شجره طیبه ۲-امر به نگریستن در باغهای انار ۳-ذکر انار به عنوان میوه بهشتی

۱- مقصود از شجره طیبه

افزون بر این سه آیه، برخی از مفسران مقصود از شجره طیبه در آیه ۲۴ ابراهیم (ابراهیم/سوره۱۴، آیه۲۴) را انار و نخل و هر درخت ثمردار دیگر دانسته‌اند(غریب القرآن، ص ۲۵۱).

۲- امر به نگریستن در باغهای انار

در آیه ۹۹ سوره انعام پس از ذکر برخی از نشانه‌های الهی به فرود آمدن آب از آسمان و

۱: آلساندرو دی ماریانو دی وانی فیلیپپی، مشهور به ساندرو بوتیچلی نقاش مشهور فلورانسی دوران رنسانس ایتالیایی بود.

رویانیدن گیاهان و باغهای میوه از جمله انار اشاره و به نگریستن در میوه‌های آن امر شده است:
«... وهُوَ الَّذی اَنزَلَ مِنَ السَّماءِ ماءً فَاَخرَجنا بِهِ... وجَنّت مِن اَعناب والزَّیتونَ والرُّمّانَ...» همچنین آیه۱۴۱ همین سوره با همان سیاق به وصف خداوند به عنوان ایجادکننده باغهای گوناگون میوه از جمله انار پرداخته است:
«و هُوَ الَّذی اَنشَاَ جَنّت مَعروشت وغَیرَ مَعروشت والنَّخلَ والزَّرعَ مُختَلِفًا اُکُلُهُ والزَّیتونَ والرُّمّانَ...» در آیه نخست پس از اشاره به گیاهان و باغها به نگریستن در میوه‌های آن امر شده:«انظُروا اِلی ثَمَرِه...» و در این آیه با همان شیوه به خوردن آن میوه‌ها سفارش شده است:«کُلوا مِن ثَمَرِه...» که این به جهت اختلاف مقام در دو آیه است، زیرا آیه نخست در مقام توجه دادن به خالق و معرفی اوست؛ ولی آیه دوم در مقام زدودن برخی باورهای خرافی در تحریم بعضی از نعمتها یا بیان اباحه آن پس از به ثمر نشستن درختان است؛ همچنین در آیه نخست پس از ذکر باغهای انار و... قید «مُشتَبِهًا و غَیرَ مُتَشبِه» و در آیه دوم قید «مُتَشبِهًا و غَیرَ مُتَشبِه» آورده شده که بنابر گفته گروهی این دو قید، معنایی نزدیک به هم دارند، هرچند برخی دومی را أعم از اولی دانسته‌اند.

این شباهت و عدم شباهت ممکن است نسبت به یک نوع میوه باشد؛ مثلاً دو انار از نظر شکل درخت و میوه، شبیه و از نظر رنگ و طعم متفاوت‌اند، چنانکه ممکن است این امر نسبت به دو میوه مختلف باشد؛ مثلاً درخت انار و زیتون شبیه و میوه‌های آنان غیر متشابه است، افزون بر این ممکن است تشابه و عدم تشابه در مورد همه میوه‌های یاد شده در آیه باشد؛ نه خصوص زیتون و انار. آیه دوم پس از بیان اباحه تصرف در میوه پس از به ثمر نشستن درختان، به پرداخت حق (مستمندان) هنگام برداشت دستور داده است:«و ءَاتوا حقَّه یوم حصاده...» در نوع این حق (زکات یا غیر زکات بودن آن) و نیز در حکم (وجوب یا عدم وجوب آن) میان مفسران و فقیهان بحث است، ولی در عدم وجوب زکات انار اختلافی نیست.

۳-ذکر انار به عنوان میوه بهشتی

در آیه ۶۸ سوره الرحمن در ادامه وصف بهشت، به وجود میوه، به طور عام، و خرما و انار، به طور خاص، در آن (دو باغ) اشاره شده است:«فیهِما فکِهَةٌ و نَخلٌ و رُمّان» ذکر «خرما» و «انار» پس از فاکهه (میوه) گروهی را بر این پندار داشته که این دو، در مفهوم «فاکهه» داخل نیست و با توجه به همین پندار برخی از فقیهان اهل سنت، خوردن خرما و انار را موجب حنث سوگندِ پرهیز از خوردن «فاکهه» نمی‌دانند. البته این پندار از سوی لغویان و برخی مفسران رد شده و بنابر اصل رایج، عطف خاص بر عام، امتیاز و فضل خاص را می‌فهماند، چنانکه چنین عطفی در آیات دیگر نیز دیده می‌شود.

برخی نیز وجه جدایی خرما و انار را آن دانسته‌اند که این دو، افزون بر میوه بودن، غذا و دارو نیز هستند و یا اینکه جدا ذکر کردن به جهت ارزش و منزلت این دو نوع میوه نزد عرب بوده، چنانکه وجه اختصاص برخی میوه‌ها مانند زیتون و انار در آیات پیشین نیز شاید همین بوده است، همانطور که برخی از مفسران، دستور به نگریستن و تأمل در خلقت شتر در برخی آیات را از این باب دانسته‌اند. برخی نیز ذکر این دو میوه را از میان انبوه میوه‌های بهشتی، به جهت تنوع آن دو از نظر طبیعت (سردی و گرمی) و مکان رویش و غیره دانسته‌اند. به نظر می‌رسد وجود چنین تنوعی در دیگر میوه‌ها، این نظریه را تضعیف می‌کند.

نتیجه گیری

انار میوه‌ای است با قدمت کهن که با چندین فرهنگ بشری در جهان در ارتباط است. در انجیل، قرآن و هنرهای بودایی و چینی از انار نام برده شده است. بر اساس شواهد از نمونه‌های باستان شناسی،گیاه شناسی، ادبیات و شمایل نگاری مذهبی ، تخمین زده می‌شود که انار حدود ۵۰۰۰ سال پیش به فرهنگ وارد شده است. بر اساس گزارش‌های مختلف، انار وحشی در قفقاز و آسیای مرکزی از ایران و ترکمنستان تا شمال هند رشد می‌کند. به همین علت، بومی این مناطق در نظر گرفته می‌شود. ارزش تغذیه‌ای، درمانی و زینتی

آن از دوران باستان برای انسان شناخته شده بود.

بر این اساس شواهد، برخی از گیاهان تنها جنبه‌ی تزئینی نداشته و نقش آیینی و مذهبی را نیز در درون خود دارند، بدین صورت که از چند گونه گیاهی به صورت نقشمایه روی ظروف مخصوص مراسم مذهبی استفاده می‌کردند تا حاصل‌خیزی، باروری، برکت و دوری از شر را برای مردم خواستار شوند. همین طور، گیاهان جایگاه مقدس و اسطوره‌ای دارند و مردم به واسطه این موضوع، با آنچه در باورهای شان است اسطوره سازی می‌کنند و بعد اسطوره‌ها تبدیل به سمبل و نمادی مقدس می‌شود و در هنرشان به عنوان عنصری تأثیرگذار به وضوح دیده می‌شود. از لحاظ کاربرد در زمینه‌های هنری، برخی از این نقوش در زمینه نقش برجسته به طور مثال در دوران ساسانی به شکل گل انار و برخی دیگر در منسوجات به کار گرفته شده است.

منابع

کتاب‌ها:

- بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، ادیان آسیایی، تهران، نشر چشمه.
- بهرام پژدو، زرتشت، زراتشت نامه، ترجمه: محمد دبیر سیاقی، تهران، کتابخانه طهوری.
- قرآن کریم، فارسی- عربی،(۱۳۸۸)، ترجمه: استاد حسین انصاریان، قم، نشریه آیین دانش، چاپ اول.

مقالات فارسی :

- پنجه باشی، الاهه؛ دولاب، فاطمه (۱۳۹۶)، جلوه هنر، شماره ۲، صص ۲۱-۳۸.
- عادل‌زاده، پروانه؛ پاشایی فخری، کامران (۱۳۹۴)، بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی، مجله سبک شناسی و نظم و نثر فارسی، شماره ۲۷، صص ۳۶۱-۳۷۴.
- کشمیری، مریم(۱۳۹۴)، بررسی پیشینه نقش گل اناری در هنر ایران از دوران باستان تا عصر سلجوقی، نشریه پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، شماره ۱۰، صص ۱۱-۲۴.

مقالات انگلیسی:

- Foley, H. P. (Ed.). (1994). The Homeric Hymn to Demeter: Translation, commentary, and interpretive essays (Vol. 602). Princeton University Press.
- Gantz, T. (1993). Early Greek myth: a guide to literary and artistic sources. Johns Hopkins Univ. Press.
- Langley, P. (2000). Why a pomegranate? BMJ, 321(7269), 1153–1154.Janick, J. (2007). Fruits of the Bibles. HortScience, 42(5), 1072-1076.

سایت‌های اینترنتی:

- https://cdn.shopify.com/s/files/1/0225/8107/products/image_5b975213-44de-4251-9dc1-b8e979780485_large.jpg?v=1571264400
- -https://encrypted tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTWUO0o0i2u2A6GTNJIeH-jkP1DkvzdTEPVm3WD9ikLDkiPfDpZ5HEUII_OyPpT4lLGtEmU&usqp=CAU
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e6/DSC00426_-_Statua_cineraria_etrusca_-_Proserpina-defunta_con_melagrana-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg/1024px-DSC00426_-_Statua_cineraria_etrusca_-_Proserpina-defunta_con_melagrana-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg
- https://www.cgie.org.ir/fa/article/238452/%D8%A7%D9%86%D8%A7%D8%B1
- http://www.catholictradition.org/Assumption/botticelli-1c.jpg
- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251537

جایگاه اجتماعی افراد و تاثیر آن در انتخاب نوع و رنگ لباس در دوره قاجار

فاطمه واثقی امیری، دانشجوی کارشناسی ارشد رشته طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (fatemeh.vaseghi.amiri@gmail.co)
روشنک داوری، استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (davari@alzahra.ac.ir)

چکیده
پوشاک مردمان هر سرزمینی بیانگر فرهنگ و تمدن زیستی است که در طی زمان علاوه بر کارکرد اولیه خود- به عنوان پوشش بدن- از نظر جنس پارچه، نوع دوخت و رنگ، در مجموع وجه زیبایی نیز یافته است و با مقوله‌هایی نظیر مردانگی یا زنانگی، طبقه منزلت و به طور کلی با ساختارهای اجتماعی متناظر شده است. پوشش رنگ لباس‌ها به عنوان یک عنصر معنایی و نمادین، دارای خصلت‌های نشانه‌ای است. سوال اصلی نگارنده از این پژوهش آن است که روابط بین رنگ لباس و جایگاه اجتماعی افراد در دوره‌ی قاجار به چه صورت است؟ از آن جایی که هویت و منزلت هر فرد توسط طبقه یا گروه مشخص می‌گردد، لازم است به نحوی تفاوت میان طبقات و گروه‌ها معلوم گردد. به همین دلیل هر فرد بسته به طبقه یا گروهی که در آن قرار داشت، ملزم به رعایت نحوه‌ای خاص از نوع و رنگ پوشش بود. با توجه به تصاویر به‌جا مانده از دوران قاجار، می‌توان گفت در دوره‌ی اول تا اواسط دوره‌ی دوم از رنگ‌های گرم در لباس پادشاهان، زنان و مردان اشرافی استفاده می‌شد. همچنین با توجه به منابع مطالعه شده مردان و زنان طبقات پایین اجتماعی از رنگ‌های سرد و تیره در لباس‌های خود استفاده می‌کردند. از نیمه‌ی دوره‌ی دوم به بعد با نفوذ فرهنگ غرب و مدهای اروپایی، لباس اقشار مختلف به هم نزدیکتر شد. می‌توان گفت عنصر رنگ به شدت دوره‌ی اول تعیین کننده‌ی جایگاه اجتماعی افراد نبود و جنس و برش پارچه لباس هر فرد بود که جایگاه اجتماعی افراد را تعیین می‌کرد. روش پژوهش حاضر از نوع تاریخی- تحلیلی بوده و جمع آوری اطلاعات به شیوه‌ی اسنادی انجام گرفته است.

واژگان کلیدی: رنگ لباس، جایگاه اجتماعی، دوره قاجار

مقدمه
پوشاک در دوره‌ی قاجار دو دوره‌ی جداگانه را شامل می‌شود. دوره‌ی اول دوره‌ای است که هنوز ارتباط با دولت‌های خارجی توسعه نیافته بود و در دوره‌ی دوم است که با آمدن سیاحان اروپایی به ایران و مسافرت‌های ناصرالدین شاه به اروپا تحول چشم‌گیری در پوشاک به وجود آمد. با بررسی سبک و سیاق پوشاک مردان و زنان در دوره قاجار از لحاظ رنگ و جزییات و با توجه به مراودات با کشورهای اروپایی و تاثیر پذیری از ایشان، می‌توان فهمید چه تحولاتی در پوشش پدیدار شده است .
بررسی و شناخت لباس ایرانیان در ابتدای به قدرت رسیدن قاجارها در قرن سیزدهم هجری(قرن نوزدهم میلادی) به دلیل فقدان آمار و اطلاعات دقیق دشوار است. اطلاعاتی که به کمک گزارشات رسمی، سفرنامه‌ها و آثار و منابع اروپاییانی که در قرن نوزدهم به ایران مسافرت نموده‌اند، توانسته است به شناخت ما از ایران آن دوره کمک زیادی نماید. در خصوص اوایل قرن نوزدهم ما بیشتر متکی به اطلاعات غربیان هستیم. از مجموعه‌ی اطلاعاتی که آنان در اختیارمان می‌گذارند می‌توانیم ویژگی‌های لباس مردمان آن عصر را بررسی نماییم. در عوض بررسی لباس‌ها در اواخر عصر قاجار تا حدود زیادی سهل‌تر است زیرا بر خلاف دوره‌ی اول در یکی دو دهه‌ی پایانی عصر قاجار از آثار خوبی برخوردار

هستیم (اسدی، ۱۳۹۴، ۱و۲). به طور مثال با بررسی عکس‌های به‌جا مانده از مردمان این عصر می‌توانیم نوع تغییر درلباس‌ها و همچنین رنگ لباس‌ها را تحلیل و بررسی کنیم.این مقاله که روش گردآوری داده‌ها به صورت اسنادی و شیوه تدوین آن به صورت تاریخی- تحلیلی می‌باشد، ضمن بررسی پوشاک افراد طبقات مختلف در دوره‌ی قاجار و همچنین بررسی رنگ لباس افراد در این دوره به این مسئله نیز پاسخ می‌دهد که آیا وضع ظاهری لباس در بین افراد عادی جامعه و افراد تراز اول جامعه به یک صورت بوده است؟ و همچنین پوشاک زنان در داخل و خارج از خانه چگونه بوده است؟ به نظر می‌رسد وضع ظاهری لباس در بین افراد در طبقات اجتماعی مختلف متفاوت باشد مخصوصا از نظر جنس پارچه و تزئینات روی لباس و احتمالا زنان در خارج از منزل لباسی کاملا متفاوت از آنچه در منزل می‌پوشیدند به تن می‌کردند.

پیشینه پژوهش

در رابطه با پوشاک در عصر قاجار منابع متعددی وجود دارد که در قالب کتاب، مقاله و پایان نامه تدوین شده‌اند. در رابطه با مبحث رنگ در دوره‌ی قاجار بیشتر به نقش رنگ در نقاشی‌های این دوره پرداخته شده است و در رابطه با رنگ متناسب با جایگاه اجتماعی افراد مطالعات کمی صورت گرفته است. در خصوص پوشاک دوره‌ی قاجار کتاب و مقالات مطالعه شده عبارتند از:

شریعت پناهی، سید حسام الدین (۱۳۷۲)، «اروپایی ها و لباس ایرانیان» که به تاثیر غرب بر لباس ایرانی پرداخته است. متین، پیمان (۱۳۸۳)، «پوشاک در ایران زمین» که به بررسی روند کلی لباس در دوره‌های مختلف با توجه به مقالات دانشنامه ایرانیکا می‌پردازد. غیبی، مهرآسا (۱۳۹۱)، «هشت هزار سال تاریخ پوشام اقوام ایرانی» که به بررسی تاریخ پوشاک در ایران می‌پردازد. شهشهانی، سهیلا (۱۳۹۶)، «پوشاک دوره قاجار» که به بررسی انواع لباس و بخش‌های مختلف لباس زنان و مردان در این دوره می‌پردازد و همچنین پوشاک اقوام ایرانی در دوره‌ی قاجار را نیز بررسی می‌کند.سفرنامه‌ها و کتاب‌های دیگری در این زمینه فقط اشاره‌ی مختصری به لباس در این دوره می‌نمایند.

مفهوم نمادین رنگ در لباس

کلمه لباس از مصدر لبس می‌آید و در میان اعراب تمام کشورها کلمه لباس به معنای پوشاک است (دزی، ر.پ.آ، ۱۳۹۱، ۳۷۱). این کلمه در فارسی واژه‌های پوشش، تن پوش و پوشاک را تداعی می‌کند و همچنین در لغت نامه‌ی دهخدا لباس این چنین معنی شده است: هرچه درپوشند، پوشیدن، پوشاک، پوشش، بالاپوش، جامه و کسوت.

مهم‌ترین وجه مشخصه لباس، عمومیت آن است که نشان دهنده ارزش، عقاید، باورها و تجربه‌های جمعی افراد یک گروه، یک قوم و نیز یک جامعه است؛ علاوه بر آن لباس، هویت افراد را بر ساخته و به آنها عینیت می‌بخشد. لباس، هم وحدت بخش و هم متمایز کننده و تفاوت آفرین است و بدین جهت، بخشی از نظام ارزشی جوامع و یکی از مولفه‌های هویت ساز آن‌ها به شمار می‌آید. لباس، اولین و عینی‌ترین وسیله برای قضاوت درباره اشخاص است، ضمن اینکه دارای این ظرفیت است که با تقلب درآن، خود را به گونه‌ای متفاوت، به دیگران معرفی کنیم؛ همچنین لباس وسیله‌ای برای برقراری ارتباط با افراد، مکان‌ها و فضاهای اجتماعی است (اسدی، ۱۳۹۴، ۱۰).

بارزترین نمادها از جنبه تاثیرگذاری بر روان انسان، رنگ‌ها هستند (مونسی سرخه و همکاران، ۱۳۸۹، ۴). بنا به این نوع از مفهوم رنگ، جنبه ثانویه آن مطرح می‌شود. این وجه از رنگ را می‌توان نسبت به شرایط حاکم بر جوامع انسانی متغیر دانست، از آن رو که هر جامعه‌ی انسانی بنا بر عقاید و سنن خود برخی از رنگ‌ها را برتر از سایر رنگ‌ها دانسته و در نسبت با آن رنگ مواردی را همچون رنگ مردانه، دخترانه، جوانانه و... مطرح می‌کند. بر طبق این رویکرد رنگ لباس می‌تواند به عنوان نمادی از جایگاه اجتماعی افراد شمرده شود. لذا هر شخص باید در خور جایگاه اجتماعی خود رنگ مناسب پوشش را انتخاب کند (محبی و همکاران، ۱۳۹۷، ۱۲۹).

در این مقاله رنگ لباس مردان و زنان در طبقه‌ی اشراف

و فرودست در سه دوره‌ی قاجار بررسی گردیده است.

شاه و شاهزادگان

شاه و شاهزادگان به دلیل موقعیت اجتماعی خود که از طبقات بالای جامعه به شمار می‌رفتند لباس‌هایی فاخر و مجلل بر تن می‌کردند و جنس و نوع لباسشان باید به گونه‌ای می‌شد تا خود را نسبت به دیگر اشخاص جامعه متمایز نشان دهند. این طبقه در مجموع مربوط به شخصیت‌های درباری است.

لباس‌های درباری دوره‌ی اول قاجار برگرفته از این صفت خودنمایی و تجمل گرایی بود که در دربار حاکم بود. پارچه ها، لباس‌ها و تزئینات لباس این دوره به خصوص زمان فتحعلی شاه تحت تأثیر فضای اشرافی و ظاهر پرنخوت دربار طراحی می‌شد. به جز شخص شاه، لباس مردان دربار ساده‌تر بوده ولی شال‌های ابریشمی نفیسی که دور کمر می‌بستند هم چنان جلوه‌ای فاخر به لباس آن‌ها می‌داد. نقاشی‌های باقی مانده از این دوره اغلب نمایانگر افراد دربار و زندگی اشرافی است ولی نوشته‌های مورخین حاکی از تفاوت زیاد سبک پارچه‌ها و لباس‌های مردم و دربار است (خودی، ۱۳۹۵، ۱۹۸). از رنگ های طلایی، قرمز، زرد و سبز در نقاشی‌های به جا مانده از فتحعلی شاه در جامه‌ها استفاده شده است که در این جا رنگ قرمز نمادی از ثروت، رهبری و تجلی است. جامه‌های سلطنتی مانند تاج نیز نماد فرمانروایی است (هال، ۱۳۸۷، ۲۳۵). همچنین تاج نماد سلطنت، پیروزی و نیل به افتخارات است (هال، ۱۳۸۷، ۲۳۳). که با زیورآلات تزئین یافته و در تاج شاهان و شاهزادگان رنگ طلایی استفاده می‌شده است.

یکی دیگر از ویژگی‌هایی که بیشتر در جامه شخص پادشاه به چشم می‌آید، بهره برداری از پارچه‌ای تک رنگ بدون طرح و نقش است که با سنگ‌های قیمتی و شال های تزئینی، آرایه بندی شده است. با نظر به استفاده از این منسوج برای عالی‌ترین مقام دربار یعنی فرمانروا و وابستگان او و همین طور کیفیت ایجاد شده در تصویرسازی‌ها، این اقسام احتمالا از مخمل ابریشم بوده است (مافی تبار، کاتب، ۱۳۹۶، ۹۲). شیوه تولید مخمل در این دوره به مهارت بالایی نیاز داشت پس محصول نهایی گران می‌شد و برای عامه‌ی مردم دست یافتنی نبود. از جمله تفاوت نشانه‌های پادشاهان با دیگر طبقات جامعه، نوع و جنس کلاه، نقوش روی ردا، کمربند و پاپوش‌ها بود که با دیگر اقشار جامعه فرق می‌کند و با این تفاوت سعی در متفاوت نشان دادن خود داشتند (خودی، ۱۳۹۵، ۱۳۱).

جدول۱: تصاویر فتحعلی شاه قاجار (تنظیم: نگارنده)

فتحعلی شاه، محمد نقاش، ۱۸۱۰ میلادی (www.asriran.com)	فتحعلی شاه، نقاش: مهرعلی، ۱۸۱۳-۱۸۱۴ میلادی، موزه آرمیتاژ (تهرانی، ۱۳۸۸، ۵۸)	فتحعلی شاه، نقاش: احمد، ۱۸۱۱ میلادی، مجموعه داوید، دانمارک (www.asriran.com)	فتحعلی شاه، نقاش: مهر علی، ۱۸۱۳ میلادی، موزه سعدآباد (دادور، نماز علیزاده، ۱۳۹۷، ۴۵)

دوره محمد شاه لباس‌ها ساده‌تر شد. خود محمد شاه نیز لباس کوتاه می‌پوشید اما همچنان بخشی از مردم لباس راسته بلند بر تن می‌کردند (خودی، ۱۳۹۵، ۱۱۳). در تصاویری که از محمد شاه وجود دارد یک نوع ردنگوت (لباسی از کت بلندتر و از پالتو کوتاه‌تر) معمولا قرمز، همراه با حمایل و رشته‌های مروارید، سردوشی و کمربند و تصویرهای کوچکی از شاه‌های پیشین به صورت گل سینه همراه با تزئینات کمتری نسبت به دوره‌ی فتحعلی شاه دیده می‌شود. این لباس تقریبا فقط توسط درباریان مورد استفاده قرار می‌گرفت. همچنین به دنبال سیاست‌های عباس میرزا در اعزام جوانان به اروپا و معاشرت درباریان با سفیران اروپایی و نیز متحدالشکل کردن لباس ارتش، لباس شبه ارتشی در بین درباریان مرسوم شد (همان).

جدول۲: تصاویر محمد شاه قاجار (تنظیم: نگارنده)

محمد شاه قاجار، عمل صنیع‌الملک، گنجینه کتب و نقاشی خطی (www.asriran.com)	نشان تمثال محمدشاه، عمل صنیع‌الملک، تهران (کشتگر قاسمی، بهارلو، ۱۳۹۷، ۸۱)	ردنگوت، محمدشاه، ۱۲۵۰ق (خودی، ۱۳۹۵، ۱۱۴)	تک چهره محمدشاه، عمل محمدحسن افشار (کشتگر قاسمی، بهارلو، ۱۳۹۷، ۸۱)

رویکرد ساده‌تر به سبک لباس، خصوصا برای مردها که مشخصه نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی است، تا حدی به دلیل تنزل شرایط اقتصادی و تا حدی نیز تاثیر سلیقه غربی در دوره ناصرالدین شاه و جانشینان او بود (متین، ۱۳۸۳، ۲۲۰). ناصرالدین شاه به کل جامه و ردای سلطنت را کنار نهاد و پوششی ساده‌تر و وزین‌تر که حال و هوای نظامی داشت را برای خود برگزید (کشتگر قاسمی، بهارلو، ۱۳۹۷، ۸۰).

در البسه‌ی درباری، تنپوش‌های رنگی و باشکوه دوران فتحعلی شاه جای خود را به پیراهن های گاه با کروات ، بالاپوش‌های تیره رنگ با دوخت نظامی و شلوارهای صاف و گشاد، گاه حتی با راه‌راه های نظامی روی درزهایش داد. بر مبنای توصیف اعتماد السلطنته لباس ناصرالدین شاه در دوران ولیعهدی از مخمل قرمز با دکمه های طلا بود (شهشهانی،۱۳۹۶، ۴۶). لرد کرزن از سبک ساده لباس پوشیدن ناصرالدین شاه که نقطه مقابل لباس پوشیدن پیشینیانش بود سخن می‌گفت و مقصودش از آن‌ها فتحعلی شاه و محمدشاه بود. هانری رنه دالمانی ناصرالدین شاه را بدون جاذبه‌ها و زرق و برق های سلطنت به تصویر کشیده است. او لباس رسمی آبی رنگی می‌پوشید که با دکمه های طلایی تزئین شده بود (همان).

در پوشاک دوره‌ی اول قاجار در لباس پادشاهان و افراد درباری، از رنگ‌های گرم که شامل قرمز، نارنجی، زرد، سبز و ارغوانی است استفاده شده است. به نظر می‌رسد که استفاده از این رنگ‌های گرم در لباس‌ها، نشان دهنده‌ی خوش اقبالی و نیروی زائد الوصف شاهان و درباریان قاجار باشد.

از نیمه‌ی دوره‌ی دوم به بعد و فراگیر شدن مدهای اروپایی و رواج سبک ساده‌تر در انتخاب پارچه و لباس، کلیت لباس مدل اقشار مختلف به هم نزدیک‌تر شد. تفاوت عمده‌ی ظاهر مردم بیشتر با طبقه‌ی روشنفکر بود که با گذشت زمان پوشش اقشار مختلف به آن ها نزدیک‌تر شد. تفاوت دیگر آن‌ها تنوع لباس، جنس پارچه‌ها و دوخت مناسب لباس‌ها بود که می‌توانست فقیر و غنی را از هم متمایز کند (خودی، ۱۳۹۵، ۲۳۱).

به نظر می‌رسد که عنصر رنگ در اواخر این دوره به شدت دوره‌ی اول قاجار تعیین کننده جایگاه اجتماعی نبوده است و جنس و برش‌های پارچه منزلت و جایگاه افراد را تعیین می‌کرده است.

لباس مردان عامیانه

دوره اول قاجار (آغامحمدخان، فتحعلیشاه، محمدشاه)

«دروویل»[1] لباس مردان در عهد فتحعلی شاه را چنین توصیف کرده است: پیراهن مردهای ایرانی از پارچه‌های حریر به رنگ‌های گوناگون و بسیار کوتاه و بدون یقه است. سمت راست پیش سینه پیراهن‌ها شکاف دارد و با رنگ‌های روشنی نقده دوزی شده است. ضمنا از بالاپوشی که شبیه شنل‌های فرنگیان است استفاده می‌کنند. شنل لباس تشریفاتی است. در مراسم مختلف به خصوص به هنگام حضور در دربار باید شنل بردوش داشت. شنل شاهزادگان و رجال متشخص و طراز اول از ماهوت ارغوانی است. اما همه کس نمی‌تواند بالاپوش بدین رنگ بر تن کند. بالاپوش طبقات دیگر غالبا آبی و سبز و قهوه‌ای رنگ است (شریعت پناهی،۱۳۷۲، ۸۰ و ۸۱).

شلوار مردان ایرانی از تافته گلی و ارغوانی رنگ و بسیار گشاد است. پولاک درباره‌ی چگونگی شلوار مردان در این دوره می‌نویسد:» شلوارها از پارچ نخی و ابریشم است به رنگ‌های ابی یا ارغوانی و گل و گشاد دوخته شده تا مانع از نشستن بر روی زمین نگردد»(شریعت پناهی،۱۳۷۲، ۸۸) بر اساس نوشته های پولاک مردان بر روی پیراهن خود ارخالق می‌پوشیدند و بر روی ارخالق قبایی بر تن می‌کردند که همیشه تک رنگ و به یکی از رنگ‌های سبز، زرد، آبی، بنفش و قرمز بود (شهشهانی،۱۳۹۶، ۵۹). با تاسیس سلسله قاجار و تغییر وضع حکومت، طرز و شکل لباس ساده‌تر گردید. لباس‌های بلند و رنگ‌های زننده شرقی به صورت تنگ‌تر و نیمه اروپائی درآمده و رنگ‌های معتدل از قبیل مشکی، قهوه‌ای، سبز و خاکستری و انواع دیگر با زمینه سیاه یک دست متداول گردید (کرزن، ۱۳۶۲، ۴۳۸).

دوره‌ی دوم قاجار (ناصرالدین شاه)

در زمان سلطنت ناصرالدین شاه در قرن ۱۹ میلادی، جامعه ایران متشکل از اقشار مختلفی بوده است که در یک دیدگاه می‌توان آن ها را در سه دسته اقشار بالای جامعه ، متوسط و بالاخره فرودست جامعه جاداد. مردم فرودست دوره ی ناصری از اقشاری چون کسبه و پیشه‌وران، بازاریان خرده‌پا ، لوطیان، دوره‌گردها، مردم ایلی، کشاورزان، سادات و درویشان تشکیل می‌شده است (قدیمی قیداری و همکاران، ۱۳۹۲، ۱).

بنابر سندی موجود از دست خط ناصرالدین شاه، او ترکیب لباس مخصوص «عمله خلوت»، چگونگی رنگ، شکل و قد و قواره‌ی جامه‌ها را چنین شرح داده است« لباس سایر علمه‌ی خلوت که غیر از پیشخدمت است مثل آبدار قهوه چی، فراش خلوت، باشماقچی و سایرین که باید این ترکیب باشد، انشاء الله: قبای ماهوت سرمه، سر دست و یخه‌ی ماهوت گلی، کمر زنجیره دار و گل کمر کردی خالص تلا [= طلا] شلوار ماهوت سرخ تنگ، عوض زنجیره‌ی شلوار ماهوت سیاه...» (اسدی، ۱۳۹۴، ۱۲۰)

همچنین در یکی از بخش های فرمان ملوکانه که توسط ناصرالدین شاه در سال ۱۲۷۶ق. منصوب شد به رنگ پوشاک اشاره شده است که پیراهن و لباس زیر همه مردم، اعم از روستایی، مغازه دار، تاجر، باید از پارچه نخی سفید رنگ یا آبی رنگ باشد (شهشهانی،۱۳۹۶، ۵۸). دکتر ویلز توصیف کرده است که: اقشار کاسب کار یا زارع یا روستائیان معمولا پیراهن کرباس خود را با مراجعه به رنگرزان به رنگ آبی یا سرمه‌ای درمی‌آورند و همچنین بر طبق گزارشی از پولاک، پیراهن افراد طبقه کارگر به رنگ آبی است و از جنس زبر و خشنی که به آن کرباس گویند می‌باشد (شریعت پناهی،۱۳۷۲، ۱۷۰).

علاوه بر مشخص بودن شغل و حرفه، وضع

۱: افسر فرانسوی که در سال های ۱۸۱۲-۱۸۱۳م در پانزدهمین سال سلطنت فتحعلی شاه قاجار به ولیعهدی عباس میرزا در ایران اقامت داشته است.

لباس اصناف و گروه‌ها نیز از یکدیگر متمایز بود. مثلا بازرگانان عمامه شیر شکری یا مندیل و یا کلاه پوست بخارایی به سر می‌گذاشتند و قبا و لباده بلند و عبای نائینی اعلا می‌پوشیدند. اما افراد گروه‌هایی چون بقال و عطار و سبزی فروش و امثال آنان کلاه نمدی به سر می‌گذاشتند و لباس آنان غالبا از متقال مشکی یا سرمه‌ای بود .قبای کوتاه بدون چاک می‌پوشیدند و غالبا به جای عبا، کلیجه پوستی در زمستان بر تن می‌کردند (اسدی، ۱۳۹۴، ۱۲۱).

طبقات پائین پارچه‌های لباس به رنگ‌های تند را دوست دارند مانند قرمز تند، زرد، سبز و غیره که طرح‌های گل درشت داشته باشد. بخصوص در ایام سال نو که تقریبا هر کسی لباس نو می‌پوشد. اروپائی‌ها از دیدن جوانان سرشار از امیدی که با لباس‌هائی به رنگ شعله قرمز، زرد، نارنجی، سفید چون برف، بنفش و آبی به این سو و آن سو می‌دوند، مسرور می‌شوند (اسدی، ۱۳۹۴، ۱۲۷).

دوره‌ی سوم قاجار (مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه، احمدشاه)

در قدیم مردان متعلق به هر طبقهٔ اجتماع لباسی مخصوص داشتند ولی در اواخر دوره‌ی قاجار طرز پوشاک کمابیش یکنواخت شده اس ، به جای قبا و لباده و سرداری که حکم مانتوی بلندی را داشت، کت و شلوار به طرز اروپایی متداول گردیده است. توجه به لباس و پوشاک مدل غربی از زمان مشروطیت آغاز و در اواخر دوره ی قاجاریه، تا حدودی میان طبقات مرفه جامعه رواج یافته بود و پس از انقلای مشروطه در اثر ارتباط بیشتر با اروپایی ها رفته رفته تمایل به استفاده از جامه‌های غربی فزونی گرفت. همچنین در اواخر این دوره در انتخاب رنگ‌های لباس نیز تحولی آشکار شد. شهریان به رنگ های تیره تر رغبت دارند و رنگ مشکی عموما لباس تجملی و مخصوص مهمانی است. جامه عروس باید سفید و لباس عزا باید سیاه رنگ باشد. رنگ زرد تا این اواخر مطلوب نبود و نیز رنگ‌های تند مانند سرخ مورد اعتماد زنان متجدد شهرنشین واقع نمیشد (اسدی، ۱۳۹۴، ۱۰۴).

لباس زنان

مد از دربار سرچشمه می‌گرفت و این بانوان درباری بودند که در استفاده از پارچه، مدل، تزئینات و زیورآلات ابتکار به خرج می‌دادند. به همان اندازه که لباس بیرون از خانه متحدالشکل و یکنواخت بود، لباس داخل منزل متنوع و رنگارنگ، شاد، زیبا و مجلل یا پر زرق و برق و حتی نمایشی بود (شهشهانی،۱۳۹۶، ۷۰). مهم‌ترین لباس‌ها آن‌هایی بودند که شخص در هنگام پذیرایی از یک مهمان متشخص و عالی رتبه می پوشید، یا وقتی به یک عروسی مجلل دعوت می‌شد. این لباس‌ها معمولا از رنگ‌های گرم، روشن و درخشان تهیه می‌شد. مدل لباس طبقات مختلف یکسان بود و آنچه باعث تمایز آن‌ها از یکدیگر می‌شد، مرغوبیت پارچه، رنگ آن و کارهای تزئینی‌ای بود که روی لباس زنان طبقه بالا انجام می‌شد (همان).

دوره اول قاجار (آغامحمدخان، فتحعلیشاه، محمدشاه)

زنان در دوره اول قاجار همان مدل لباس دوره زندیه را می‌پوشیدند. در این دوره به دلیل مقارن بودن با انقلاب فرانسه و جنگ‌های اروپا، شرکت‌های تجاری محصولات نساجی اروپایی کمتر به ایران نفوذ کردند. لباس زنان اشرافی و درباری نیز مانند لباس مردان در این دوره بسیار مجلل است و از تزئینات و زیورآلات زیادی بر روی لباس استفاده می‌شد. دروویل در این باره می‌نویسد:

زنان ایرانی به هنگام خروج از خانه خود را در چادر می‌پوشند. چادر از قماش نخی سفید دوخته شده و دامن آن گرد است. به این ترتیب، از لباس‌های فاخر و زر و زیور گرانبهای زنان ایرانی در خارج از محیط خانه، جز کفش‌های راحتی آن‌ها را نمی‌توان دید. از این رو موقعیت اجتماعی زنان را تنها می‌توان از بهای کفش و یا ظرافت و ارزش چادر و روبند آن‌ها حدس زد (مهرآبادی، ۱۳۷۹، ۵۴). همچنین زنان از پوشش دیگری به نام چاقچور (یک نوع شلوار گشاد) در رنگ‌های بنفش، آبی تند و سینه کفتری استفاده می‌کردند. زنان سید چاقچور سبز می‌پوشیدند ولی

چاقچور سیاه در بین بانوان مجلل‌تر و متین‌تر محسوب می‌شد (فضل وزیری، ۱۳۹۲، ۸۲).

زنان مردم عادی که زندگی عاری از تکلف دارند. چادرهای تنگ کرباسی که راه راه آبی و سفید دارد، بر سر انداخته، با یک دست آن‌ها را جمع و با دست دیگرصورت خود را می‌پوشانند. در این حال، فقط جلو چشمشان کمی باز می‌ماند. ولی به هنگام برخورد با یک مرد بیگانه، فورا طوری روی خود را می‌گیرند که حتی دیدن ریزی و درشتی چشم و یا رنگ آن غیر ممکن می‌شود.» (مهرآبادی، ۱۳۷۹، ۵۴)

(جهانی، چنگیز، ۱۳۹۶، ۳۹۳)

در دوره محمدشاه زنان در ابتدا همان مدل لباس‌های دوران فتحعلی شاه را می‌پوشیدند، ولی بعدها از لباس‌هایی با پارچه‌های ساده‌تر و با تزئیناتی کمتر استفاده کردند. در این دوره، زنان پیراهنی قرمز یا آبی که معمولا از پارچه لطیف و نازکی است بر تن دارند (علم، دنیاری، ۱۳۹۸، ۸۴). برای خروج از خانه چادرهای آبی تیره یا سیاه همراه با روبنده سفید تا زانو می‌پوشیدند (خودی، ۱۳۹۵، ۱۱۵). رنگ سیاه در چادر که پوشاک خارج از محیط خانه است، ابتدا در میان زنان دربار و اشراف و سپس در میان دیگر زنان رواج می‌یابد اما در میان زنان روستایی و در میان دیگر قومیت‌های ایرانی چادر سیاه رواج چندانی نداشت و آنان از همان چادرهای رنگ شده خود استفاده می‌کردند (فضل وزیری، ۱۳۹۲، ۸۵).

دوره دوم قاجار(ناصرالدین شاه)

ویلز در مورد پیراهن زنان در این دوره و اینکه تغییراتی زیاد کرده‌اند می نویسد: «در حال حاضر اولین لباس زیر زنان ایرانی عبارت است از پیراهن کوتاه زنانه که در زنان طبقه پائین‌تر از پارچه‌های چیت، به رنگ سفید یا آبی تهیه می‌گردد و بلندی آن تا به قسمت بالای ران می‌رسد که در زنان طبقه بالاتر جنس آن بیشتر از پارچه های ابریشمی می‌باشد (علم، دنیاری، ۱۳۹۸، ۸۵).

چادر در اوایل دوره‌ی ناصرالدین شاه معمولا رنگی و در اواخر این دوره سیاه بود. احتمالاً از این زمان است که چادرهای سفید(یا رنگی) بیشتر به عنوان یک لباس نیمه اندرونی استفاده می‌شدند تا یک لباس رسمی برای تردد در سطح شهر. در جنوب غربی ایران رنگی که معمولا برای چادر استفاده می‌شد سرمه‌ای بود ولی در شمال ایران چادرها احتمالا بیشتر به رنگ سفید، قرمز یا طرح چهارخانه‌ی قرمز-آبی یا قرمز-سبز بودند (خودی، ۱۳۹۵، ۱۲۴).

لباس بیرونی زنان روستایی متفاوت با لباس بیرونی زنان شهری بود، از آنجا که زنان روستایی بطور عمده نیروی کار جامعه کوچک شان بشمار می‌رفتند و زنان شهری به غیر از طبقات فرودست غیر شاغل بودند لباس بیرونی آن‌ها با یکدیگر تفاوت داشت. در بعضی مناطق آنچنان که سیاحان روایت کرده‌اند زنان روستایی معمولا چادر و روبنده استفاده نمی‌کردند. فرانسیس فوربزلیث که در سال‌های (۱۹۲۰- ۱۹۱۰م) در ایران اقامت داشت عنوان کرده است که: «زنان روستایی، یک دامن

کوتاه چین دار (شلیته) می‌پوشند که تقریبا تا پایین زانو می‌رسد و روی آن نیز پیراهن گشادی به تن می‌کنند که رنگ این دامن و پیراهن معمولا از رنگ‌های شاد و روشن انتخاب می‌شود. آن‌ها سر خود را با یک چارقد که دنباله آن را در زیر چانه گره زده‌اند می‌پوشانند ولی هیچگاه مثل زنان شهری، صورت خود را از دیگران پنهان نمی‌کنند (شریعت پناهی، ۱۳۷۲، ۱۴۲).

در اواخر عصر ناصرالدین شاه لباس زنان نیز مانند لباس مردان از پارچه‌های ساده به جای پارچه‌های طرح دار درست می‌شد که روی آن‌ها انواع دوخته دوزی و سوزن دوزی انجام می‌شده است (خودی، ۱۳۹۵، ۱۲۵).

تصویر۲: زنان عصر ناصری در پوشش بیرون از خانه (جهانی، چنگیز، ۱۳۹۶، ۳۹۳)

لباس زنان در دوره سوم قاجار(مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه، احمدشاه)

از اواخر سلطنت ناصرالدین شاه تا وقوع مشروطه، تغییر محسوسی در لباس و کفش زنان به وجود نیامد ولی بعد از مشروطه و به خصوص دوره‌ی احمدشاه، بحث کشف حجاب تبدیل به بحث روز شد (خودی، ۱۳۹۵، ۱۳۲).

با بیشتر شدن تعداد مدارس دخترانه و بنا به مقتضیات زمان و ورود لباس‌های اروپایی تغییرات عمده‌ای رخ داد به طوریکه مدل‌های مختلف لباس‌ها و کلاه‌های اروپایی توسط زنان قشر مرفه و معمولاً تحصیلکرده رایج شد. ولی کماکان پوشش‌های قدیمی شامل پیراهن و شلوار و یا دامن که از همان چادر کمری سابق به وجود آمده بود همراه با روسری و چادر و پیچه توسط طبقات پایین تر جامعه استفاده می‌شد. پوشش بیرون از خانه هم چنان چادر بود، ولی به جای روبنده بیشتر از پیچه‌هایی که از جنس موی سیاه اسب بود، استفاده می‌شد. سبک و ظاهر لباس کوچه و بازار زنان شهری متحدالشکل، اما کیفیت آن تا حد زیادی متفاوت است. زنان تهی دست چادر مشکی ساتن خود را آن قدر به سر می‌کنند که پس از مدتی هیچ شباهتی به چادری که اول دوخته‌اند ندارد و در اثر کهنگی و گرد و خاک، بی رنگ یا سبز رنگ می‌شود. زنان طبقه‌ی فرادست چادرهایی از ساتن مشکی یا ابریشم گران قیمت به سر می‌کنند. حاشیه‌ی باریک رنگی را همیشه باقی می‌گذارند که خود نوعی تزئین و نشانه‌ی تشخیص چادرها از یکدیگر، به خصوص زمانی که چادرها تا شده است، به شمار می‌رود (خودی، ۱۳۹۵، ۱۳۳).

تصویر ۳: یکی از زنان دوره قاجار با نقاب و پیچه(iichs.ir)

زنان روستایی اغلب از چادرهایی استفاده می‌کردند که طرح شطرنجی و چهار خانه داشت و شبیه به پارچه‌های پیچازی اسکاتلندی و به رنگ‌های سرخ و سیاه، سفید و زرد، و سبز و آبی بود. جنس این چادرها از نخ ضخیمی است که در روستاها و توسط کسی که آن را بر سر می‌کند بافته می‌شود. هر روستایی، رنگ و طرح خاص خود را دارد، به طوری که اگر روستاییان

در مجلس تعزیه یا اتاق انتظار درمانگاهی جمع باشند، تشخیص این که اهل کدام محل هستند امکان پذیر است (خودی، ۱۳۹۵، ۱۳۴).

پیشتر طبقات اجتماعی زنان از نوع و رنگ پارچه‌ای که در لباس استفاده می‌کردند مشخص می‌شد اما در اواخر این دوره، این اختلاف کم و بیش از میان رفت و فقط از روی نوع برش و خیاطی جامه می‌توان درباره‌ی طبقات اجتماعی افراد حدس زد.

نتیجه گیری

رنگ به خودی خود یکی از مهم‌ترین شاخصه‌هایی است که در هنر زیباسازی پوشاک موثر است. اما یادمان‌های تصویری که منبع اطلاعات تاریخی‌اند یا فاقد رنگ هستند یا رنگ بندی آن‌ها قابلیت استناد مطلق را ندارد. با این حال، با در نظر گرفتن این پیش فرض، تصاویر رنگی باقی مانده از دوره‌ی قاجار به عنوان یک داده‌ی تاریخی، ارزش پژوهشی دارند. با جمع بندی از برخی گزارش‌های تاریخی می‌توان گفت که رنگ‌های اصلی در پوشاک دوره‌ی اول در لباس پادشاهان، زنان و مردان اشرافی و درباری، رنگ‌های گرم شامل قرمز ، نارنجی ، زرد و سبز بوده است که استفاده از این رنگ‌ها نشان دهنده نیرو و قدرت شاهان و درباریان می‌باشد. در دوره‌های بعد به علت ارتباط بیشتر با اروپا و نفوذ فرهنگ غرب در جامعه ایران، در پوشاک پادشاهان و درباریان لباس‌های رنگی و پر زرق و برق جای خودش را به بالاپوش‌های تیره رنگ داد و رنگ مشکی در لباس، رنگی تجملاتی محسوب می‌شد. براساس لباس‌های برجای مانده از دوره‌های اخیر، در کاربرد فراوان رنگ‌های متنوع، غالبا قسمت‌های گوناگون زمینه پوشاک تک رنگ بوده و در متن پارچه‌ی آن‌ها تزئینات رنگین به کار می‌رفته است.

طبق مطالعات صورت گرفته می‌توان گفت در دوره قاجار زنان و مردان طبقات پایین اجتماعی بیشتر از رنگ‌های سرد و تیره در پوشاک خود استفاده می‌کردند و نقش و تزئینات در لباس آن ها کمتر دیده می‌شد. پیراهن طبقه کارگر آبی رنگ بود. از نیمه‌ی دوره‌ی دوم به بعد و فراگیر شدن مدهای اروپایی و رواج سبک ساده‌تر در انتخاب پارچه و لباس، کلیت لباس مدل اقشار مختلف به هم نزدیک‌تر شد. همچنین به نظر می‌رسد که عنصر رنگ در اواخر این دوره به شدت دوره‌ی اول قاجار تعیین کننده جایگاه اجتماعی نبوده است و جنس و برش‌های پارچه منزلت و جایگاه افراد را تعیین می کرده است.

همچنین در پاسخ به سوال مطرح شده در رابطه با وضع لباس زنان در داخل و خارج خانه، پس از مطالعات صورت گرفته در رابطه با پوشاک بانوان می‌توان گفت، پوشاک خارج از خانه و داخل خانه با هم متفاوت بود. از چادر به عنوان جامه متحدالشکل در خارج از خانه استفاده می‌شد تا زنان قابل شناسایی نباشند و بتوانند بدون مزاحمت در همه جا حضور داشته باشند. با این حال استفاده از ملحقاتی همچون گیرهای تزیینی جواهر نشان جهت نگهداری چادر بر روی سر و روبندهایی از پارچه‌های نفیس که رودوزی‌های زیبا بر روی آن انجام می‌شد می‌توانست سطح طبقاتی جامعه زنان را مشخص سازد.

همچنین رنگ چادر نیز دچار تغییراتی شد. در زمان حکومت فتحعلی شاه زنان از چادر به رنگ سفید برای تردد در سطح شهر استفاده می‌کردند ولی با اغاز حکومت محمدشاه رنگ سیاه در چادر بین زنان دربار و اشراف رواج پیدا می‌کند و در دوره ی ناصرالدین شاه چادرهای رنگی بیشتر یک لباس نیمه اندرونی محسوب می‌شدند تا یک لباس رسمی برای تردد در سطح شهر.

توجه به زندگی اروپائیان و چگونگی پوشش آنان از اواسط دوره ی ناصرالدین شاه آغاز شده بود و بسیاری از خانم‌های متشخص از وضع لباس آنان تقلید می‌کردند و این کار باعث شد تا تغییرات زیادی در لباس‌ها صورت بگیرد به طوریکه مدل‌های مختلف لباس‌ها به سبک اروپایی توسط زنان قشر مرفه استفاده می‌شد. با این حال علاوه بر تن پوش‌های اروپایی رایج در دربار، لباس سنتی ایرانی نیز همچنان پوشیده می‌شد. زنان ممکن بود که در خانه تن پوش‌های اروپایی به تن کنند ولی در بیرون از خانه باید آن را زیر چادر می‌پوشاندند.

منابع

کتاب‌ها:

- آدمیت، فریدون(۱۳۵۳)، امیرکبیر و ایران، تهران، چاپ هفتم، انتشارات خوارزمی.
- دزی، ر.پ.آ(۱۳۹۱)، فرهنگ البسه مسلمانان، ترجمه هروی، حسینعلی، تهران، چاپ دوم، دانشگاه تهران.
- شهشهانی، سهیلا (۱۳۹۶)، پوشاک دوره قاجار، چاپ اول، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- شریعت پناهی، سید حسام الدین(۱۳۷۲)، اروپایی ها و لباس ایرانیان، تهران، چاپ اول، نشر قومس.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۹۸)، هشت هزارسال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، چاپ هشتم، تهران، انتشارات هیرمند.
- کرزن، جورج ناتانائیل(۱۳۶۲)، ایران و قضیه ایران، دوجلد، ترجمه وحید مازندرانی، غلامعلی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- مهرآبادی، میترا (۱۳۷۹)،زن ایرانی به روایت سفرنامه نویسان فرنگی، تهران، نشر آفرینش-انتشارات روزگار.
- متین، پیمان (۱۳۸۳)، پوشاک در ایران زمین، تهران، موسسه انتشارات امیر کبیر.
- هال، جیمز (۱۳۸۷)، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه بهزادی، رقیه، چاپ سوم، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.

مقالات فارسی:

- پورمند، نگار؛ جوانی، اصغر؛ داودی، ابوالفضل(۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی طراحی پوشش طبقات اجتماعی مردم در دوران صفویه و قاجار، اولین کنفرانس ملی نماد شناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی.
- جهانی، مهناز؛ چنگیز، سحر(۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی مد و لباس بانوان دربار فتحعلی شاه قاجار، زن در قرهنگ و هنر، دوره ۹، شماره ۳، صص ۳۸۵-۴۰۷.
- قدیمی قیداری، عباس؛ دهقان، حسین؛ آریامنش، لیدا (۱۳۹۲)، بررسی اقشار فرودست جامعه در عهد ناصرالدین شاه قاجار، مجله پژوهش های تاریخی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۵۵ ، صص ۱۰۳-۱۲۶.
- دادور، ابوالقاسم؛ نماز علیزاده، سهیلا (۱۳۹۷)، مقایسه تطبیقی پیکره‌های ایستاده فتحعلی‌شاه قاجار به رقم مهرعلی با پیکره‌های انسانی در هنر سغدی، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۲۳، شماره۴، صص ۴۱-۵۰.
- علم، محمدرضا؛ دنیاری، سکینه(۱۳۹۸)،بررسی نوع پوشش و حجاب زنان در دوره قاجار با نگاهی به آثار سیاحان خارجی این دوره (از پادشاهی آقا محمدخان تا دوران مظفرالدین شاه)، فصلنامه علمی پژوهشی تاریخ، شماره ۵۴، صص ۷۹-۹۸.
- فضل وزیری، شهره (۱۳۹۲)، تحلیل تطبیقی شکل و چادر زنان ایران، فصلنامه هنر علم و فرهنگ، شماره ۱، صص ۷۳-۸۶.

پایان نامه:

- اسدی، اعظم(۱۳۹۴)، مد و لباس دوره قاجار و تاثیر فرهنگ غرب بر آن، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور، دانشکده هنر و معماری.
- خودی، الدوز(۱۳۹۵)، تاثیر شرایط اجتماعی و فرهنگی بر پارچ های صفویه و قاجار، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر.

سایت‌های اینترنتی:

- https://www.asriran.com/fa/amp/news/205363
- https://www.iichs.ir/Picture-5101
- https://www.niavaranmu.ir/detail/2580

نقش فرهنگ و هنر ایل بختیاری (با تاکید بر دستبافته‌ها) در ترویج و توسعه گردشگری

سهیلا خسروی، دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، ایران.

سیدمحمد مهرنیا، استادیار، عضو هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، ایران

چکیده

امروزه با توجه به توسعه و رشد صنعت مد و پوشاک زمان آن فرارسیده که به دنبال راهکارهای جامعی برای توسعه‌ی زمینه‌های فرهنگی نیز بود. وارد کردن موضوعات فرهنگی و نوآورانه همانند صنعت گردشگری به حیطه‌ی کنونی صنعت مد، علاوه بر توسعه‌ی این صنعت، بر سایر حوزه‌ها مانند اشتغال، مبادلات خارجی، تولید ملی و رونق اقتصادی تاثیرگذار بوده و تعاملی دوطرفه بین گردشگری، فرهنگ و هنرهای مختلف ایجاد می‌کند. صنایع دستی و هنری یکی از مظاهر فرهنگی است که بازگوکننده‌ی خصوصیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی منطقه‌ی تولید بومی بوده و علاوه بر شناساندن فرهنگ و تمدن آن منطقه، عاملی برای توسعه‌ی صنعت گردشگری محسوب می‌شود. چرا که امروزه دیگر تنها آثار تاریخی وسیله‌ی جذب گردشگر نیست و آثار هنری و صنایع دستی هر منطقه با طرح‌ها و استانداردهای ویژه خود می‌توانند مکمل جاذبه های گردشگری هر منطقه باشند. در این پژوهش ابتدا به بررسی دستبافته ها و نقوش رایج در بین عشایر استان چهارمحال و بختیاری با استناد به منابع کتابخانه ای و مقالات پرداخته شده و سپس جهت پاسخ به این پرسش که چه ویژگی‌هایی می‌تواند موجب جذب بیشتر گردشگران شود، اقدام به مصاحبه با چند تن از کارشناسان و هنرمندان این حیطه در اداره صنایع دستی استان شده است. درانتها با تحلیل یافته‌ها، پیشنهادات و راهکارهایی جهت دستیابی به هدف پژوهش که توسعه و رونق گردشگری از طریق تولیدات هنری استان چهارمحال و بختیاری است ارایه گردیده که فراهم نمودن شرایطی چون آموزش، کاربردی کردن آثار، حمایت‌های سازمانی، تبلیغات مناسب، گردآوری آثار در موزه‌هایی تحت عنوان هنرهای خودآموخته، برگزاری جشنواره و نمایشگاه های تخصصی و فصلی از جمله آن می‌باشد.

واژگان کلیدی: نقوش تزئینی، لباس و نقوش محلی ایل بختیاری، فرهنگ بختیاری، گردشگری

مقدمه

پوشش انسان یکی از مظاهر فرهنگی است که بازگوکننده خصوصیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی یک ملت است و علاوه بر شناساندن فرهنگ و تمدن یک منطقه عاملی برای توسعه گردشگری است چرا که امروزه دیگر تنها آثار تاریخی وسیله‌ی جذب گردشگر نیست و هرآنچه که می‌توان به عنوان آداب و رسوم و مجموعه‌ای از رفتارها به عنوان فرهنگ نام برد برای یک گردشگر یا مسافر به راحتی قابل لمس و مشاهده و جذاب است. حال اگر ابزار مناسبی مانند پوشاک وجود داشته باشد تا این انتقال راحت‌تر صورت پذیرد می‌توان گفت موجب سازماندهی منابع فرهنگی می‌گردد. طبق تحقیقاتی که انجام شده گردشگران فرهنگی علاقه خاصی به اصالت تجارب فرهنگی دارند و فرهنگ و اصالت، انگیزش اولیه برای سفر آنهاست، نقوش و فرهنگ ایل بختیاری قابلیت و جذابیت اولیه برای جذب این گردشگران را دارد در این راستا نگارنده سعی دارد تا با ارائه این جذابیت‌ها و قابلیت‌ها در قالب البسه‌ی منقوش راهکارهایی را جهت توریست پذیر کردن و اشاعه این فرهنگ اصیل ایرانی فراهم آورد. در پاسخ به چرایی انجام این کار باید متذکر شد که در پی یکجانشین شدن عشایر و گسترش شهرنشینی در بین ایشان، صنایع دستی و دستبافته‌های ارزشمند آنها غبار فراموشی به خود گرفته است و نتیجه‌اش چیزی جز دور

شدن از یک فرهنگ غنی و اصیل ایرانی نیست. در واقع نگارنده با این کار قصد دارد ظرفیت‌های موجود در این فرهنگ اصیل را با بکار بردن آنها در پوشش بانوان به نمایش درآورد و با استفاده از زمینه‌های مناسب توسعه گردشگری موجب معرفی آن به جوامع دیگر شود. در پژوهش حاضر سوال اصلی تحقیق آن است که چه خصوصیاتی از نقوش دستبافته‌های ایل بختیاری آن را از دیگر فرهنگ‌ها متمایز می‌کند و اهمیت و جایگاه نقوش در دستبافته‌های ایل بختیاری چیست؟ همچنین به این مسئله نیز پاسخ می‌دهد که قابلیت زینت‌بخشی لباس محلی جهت توریست پذیر کردن چگونه است؟ روش تحقیق به صورت توصیفی-تحلیلی و نیز تحقیقات میدانی از فرهنگ و زندگی اقوام بختیاری بوده است و جمع آوری اطلاعات نیز با استفاده از عکاسی و مصاحبه تولیدات و تولید کنندگان و نیز استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیش برداری از اسناد انجام شده، همچنین از سایت‌های اینترنتی معتبر که دارای مقالات و تصاویر مرتبط با موضوع پژوهش بوده‌اند، نیز اطلاعاتی کسب شده است.

پیشینه پژوهش:

در خصوص فرهنگ و هنر ایل بختیاری منابع متنوعی وجود داشته که با توجه به عنوان پژوهش حاضر می‌توان به مواردی اشاره نمود از جمله:

سپیده سید موسوی در مقاله‌ای تحت عنوان «نقش هنر و آثارهنری بر توسعه و رونق گردشگری» نتیجه گرفته است که با توجه به نقشی که محصولات هنری بر جذب گردشگر دارد می‌توان از تعامل دو سویه‌ای یاد کرد که حاصل برهم کنش فرهنگ و هنر و توسعه گردشگری است. صباغ کرمانی در مقاله «بررسی اثرات اقتصادی توریسم در ایران» بر این باور است که توسعه این صنعت برای جوامع درحال توسعه برای حل معضلاتی چون بیکاری، محدودیت منابع ارزی و اقتصاد تک محصولی اهمیت ویژه‌ای خواهد داشت. عباس علوی درمقاله «نقش مایه‌های گبه در ایل بختیاری» به بررسی و شناساندن نقش مایه‌های گبه که به وسیله بانوان هنرمند ایل بختیاری بر تار و پود این دستبافته نقش بسته، پرداخته است. علی اکبرکجباف در مقاله «نقش و جایگاه زن در ایل بختیاری در دوره قاجار» اذعان داشته پوشش زنان ایل بختیاری در هر مقامی، از نظر ظاهری چندان متفاوت نبود و تفاوت، در کیفیت پارچه و نوع کار و هنری بوده که روی لباس انجام می‌شده است. علی ربیعی در مقاله «عوامل موثر بر گسترش جذب گردشگری فرهنگی شهر کرمانشاه» معتقد است توسعه گردشگری فرهنگی موجب سازماندهی منابع فرهنگی می‌شود. فرحناز قاضیانی در فصل پنجم کتاب «بختیاری‌ها، بافته ها و نقوش» به معرفی نقوش به کار رفته در گلیم‌ها در گروه‌های طبیعی، جانوری، گیاهی، انسانی، هندسی و اشیا و نمونه‌های مشابه آن نقوش با نمونه‌های تصویری در سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران پرداخته است و ان‌ها را طبقه‌بندی کرده است. محمد زارع در مقاله‌ای تحت عنوان «عوامل موثر بر توسعه‌ی گردشگری فرهنگی» معتقد است اولین گام در توسعه گردشگری فرهنگی در یک جامعه، تعریف روشن از فرهنگ آن جامعه و محصولات فرهنگی آن است. محمود علیمرادی در مقاله « درخت در فرش بختیاری» به طبقه بندی نقش انواع درخت در فرش‌های مناطق مختلف پرداخته است. مسعود تقوایی در مقاله «توسعه گردشگری فرهنگی با تاکید بر جاذبه‌های تاریخی» به مقوله‌ی توسعه گردشگری به عنوان یک پدیده فرهنگی گسترش دهنده‌ی فرصت‌های تبادل فرهنگی بین گردشگر و جامعه‌ی میزبان پرداخته است. ندا کیانی در مقاله «مطالعهٔ مردم شناسی وریس بافی عشایر بختیاری» به بررسی و شناخت، مستندسازی و تعریف ویژگی‌های هنر وریس بافی در میان عشایر بختیاری پرداخته و از نظر ویژگی‌های فن‌شناسی، زیبایی‌شناسی و کارکردشناسی توانسته گونه‌ای خاص از رابطه عشایر بختیاری با طبیعت را بیابد. هانیه دلاوریان در مقاله «مطالعهٔ بصری نقوش نمادین دستبافته های عشایر چهار محال و بختیاری» با ریشه یابی نقوش گیاهی و جانوری قوم بختیاری به طور مجزا آن‌ها را طبقه بندی کرده است.

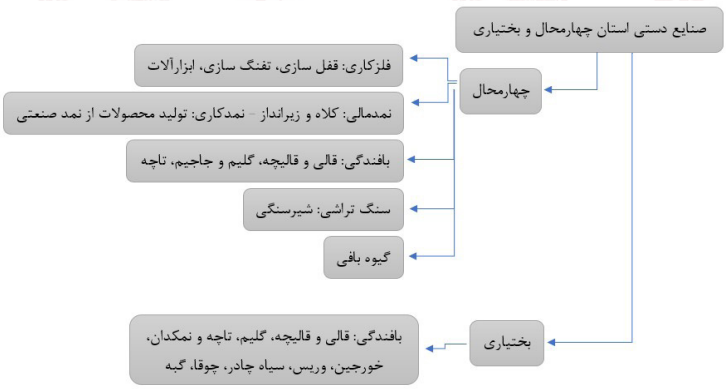
استان چهارمحال و بختیاری:

استان چهارمحال و بختیاری در مرکز فلات ایران،

درجنوب غربی ایران، در بخش مرکزی رشته کوه‌های زاگرس قراردارد. این استان از سوی شمال به استان‌های اصفهان و لرستان، از غرب به استان خوزستان از شرق به استان اصفهان و از جنوب به استان کهگیلویه و بویراحمد محدود است. این استان زیستگاه کوچ نشینان پاک اندیش، رشید، و سخت کوش بختیاری است، که هستی فرهنگی خویش را نگهداشته و آداب سنتی خود را که برگرفته از فرهنگ ملی و مذهبی است، زنده نگاه داشته‌اند. استان چهارمحال و بختیاری گاهواره و پرورشگاه یکی از فرهنگ‌های بزرگ باستانی، یعنی عیلام است. خاستگاه نخستین عیلامیان پیش از سکونتشان در دشت‌ها، کوه‌های بختیاری بوده است، که بعدها با فرود آمدن عیلامی‌ها از کوه‌ها به دشت و پایه ریزی مدنیت‌هایی، چون آنزان و شوش، فرهنگشان بالیده و شکوفا شده است. (افشار سیستانی،۱۳۹۱)

فرهنگ و هنر استان چهارمحال و بختیاری:

استان چهارمحال و بختیاری یکی از مهمترین مناطق در زمینه تولید بافته‌های داری و زیراندازهای سنتی است که عواملی چون حضور اقوام مختلف طبیعت اقلیم اعتقادات و مذهب هنرمندان صاحب ذوق در این امر دخیل بوده است. اولین گام در توسعه گردشگری فرهنگی در یک جامعه تعریف روشن از فرهنگ آن جامعه و محصولات فرهنگی آن است و با توجه به ویژگی‌های تولیدات هنری می‌توان به تعامل دو طرفه‌ای اشاره کرد که حاصل بر هم کنش هنر، فرهنگ و گردشگری است. (سیدموسوی،۱۳۹۵) هنرهای سنتی و صنایع دستی چهارمحال و بختیاری از قدمت دیرینه‌ای برخوردار است. به نحوی که از زمان های گذشته و بسیار دور انواع و اقسام هنرهای بومی، قومی و کاربردی در این منطقه با هدف مرتفع کردن انواع ضروریات و نیازهای مختلف تولید شده است. علی‌رغم این که صنایع دستی هر منطقه هم به‌لحاظ کاربرد مصالح و مواد کاربردی و هم به‌لحاظ بینش و باورهای دخیل در آفرینش آن‌ها از ویژگی‌های مختص به خویش برخوردار است، اما در مواردی نیز اشتراکاتی دارد که ازآن جمله می‌توان به وجود مواد و مصالح اولیه، ابزارکار و نیروی انسانی تولیدکننده در محل تولید، برخورداری از بینش‌های فکری و فلسفی تولیدکننده و به نمایش گذاشتن بخشی از فرهنگ قومی منطقه‌ی تولید، همچنین برخورداری از ویژگی های مصرفی و هنری و یا هردو، اشاره داشت. یکی از ویژگی های هنرهای سنتی و صنایع دستی استان چهارمحال و بختیاری، ضمن وجود انواع و اقسام هنرها، جنبه‌ی شهری، روستایی و عشایری این محصولات است. به گونه‌ای که صنایع دستی و هنرهای بخش چهارمحال وجهی شهری و روستایی و بخش بختیاری نشین وجهی عشایری دارد. ضمن این‌که تولیدات صنایع دستی چهارمحال متنوع تر و بیش‌تر (بافندگی، نمدمالی، فلزکاری، حجاری، سفالگری) از تولیدات بختیاری است که صرفاً بافندگی و تولید انواع دست‌بافت‌ها می‌باشد(افروغ،۱۳۹۸).



تصویر۱: صنایع دستی استان چهارمحال و بختیاری. (نگارنده،۱۳۹۸)

مجموعه ایل بختیاری همراه با سنن و شیوه‌های خاص زندگی، به تنهایی یکی از جاذبه‌های بی نظیر و چشمگیر این منطقه است. زندگی ایلی با الگوی سکونت و آداب و رسوم ویژه، مورد علاقه سیاحان و دیدارکنندگان داخلی و خارجی است. این جاذبه علاوه بر آن که دیدارکنندگان عادی را به سوی خود جلب می‌کند، به ویژه می‌تواند مورد توجه دانشجویان و دانش پژوهان علوم اجتماعی و انسانی قرار بگیرد. فیلم‌ها، عکس‌ها، مقاله‌ها و کتاب‌هایی که درباره زندگی عشایر به طور کلی و عشایر بختیاری به طور اخص تهیه و گردآوری شده است، توجه به اهمیت این شیوه زیست را به خوبی نشان می‌دهد. یکی از دیدنی‌های جالب توجه سرزمین چهار محال و بختیاری کوچ ایل بختیاری است. گرچه در دهه‌های آغازین قرن حاضر گروه‌های کثیر ایل بختیاری نیز مانند سایر ایلات و عشایر ایران یکجانشین شدند، اما هنوز هم بخشی از ایل، کوچرو و متحرک است. کوچروهای بختیاری، زمستان را در دشت‌های شرق خوزستان و تابستان را در بخش‌های غربی منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری به سر می‌برند. آن‌ها هر ساله از اواخر اردیبهشت ماه از پنج مسیر مختلف در مناطق معینی از دامنه‌های زاگرس پراکنده می‌شوند و قریب سه ماه در این منطقه می‌مانند و با چرای دام‌ها در مراتع سرسبز به رمه داری مشغول می‌شوند. نحوه معیشت و زیست، الگوهای سکونت و باور داشت ها، سنت‌ها و آداب و رسوم و سرانجام ایل راه‌ها و ایل شهرها از جمله جاذبه‌های دیدنی این شیوه زندگی است(زنده دل،۱۳۷۷).

لباس سنتی زنان ایل بختیاری:

پوشاک در هر منطقه زمینه‌ی بسیار مناسبی جهت تعامل فرهنگی به حساب می‌آید(الهی،۱۳۹۱:۳۱). زنان قوم بختیاری دلبستگی زیادی به زیبایی، دوخت، جنس و رنگ تن پوش خود دارند. پارچه‌ی این لباس‌ها معمولاً از بازار تهیه می‌شود اما کار دوخت برش و تزیین آن بر عهده خودشان است. رنگ لباس زنان بختیاری الهام گرفته از طبیعت است. زنان و دختران جوان در لباس‌های خود از رنگ‌های روشن استفاده می‌کنند و رنگ لباس خانم‌های مسن به دلیل احترام به سن و سال انها تیره است.

تصویر۲: لباس بانوی بختیاری. (نگارنده،۱۳۹۷).

لباس بانوی بختیاری معمولاً عبارت است از: یک شلوار که بیشتر پارچه سیاه رنگ است و تنگ دوخته می‌شود. یک یا دو شلوار که از پارچه‌های رنگین، چیت، ابریشم، مخمل، زری و مانند آنها که در برخی از آنها نوارهای زرین و سیمین در کناره و لبه آن‌ها می‌دوزند. این شلوارها تا پایین زانو و برخی تا سر پنجه پا می‌باشند و بسیار گشاد و دارای چین های فراوانی است. یک یا دو پیراهن (پیراهن و زیر پیراهن) دارند که پیراهن کوتاه و دارای دو چاک در دو طرفش می‌باشد که تا بالا و روی زانو بیشتر نمی‌آید. پیراهن نیز از پارچه رنگین درست می‌شود و یک می‌نا (چارقد) که از جنس پارچه‌ی نازک یا حریر دوخته می‌شود. می‌نا جوری دوخته می‌شود که سر و گردن را می‌پوشاند نیمی از آن پشت سر و نیمی روی سینه را می‌گیرد و این می‌نا با دو سنجاق روی سر نگه داشته می‌شود. یک الخلوق (ارخالق) یا جلیقه هم روی پیراهن می‌پوشند که بیشتر از مخمل یا پارچه‌ای مانند آن درست می‌شود که کناره‌ی آن را نوار زرین می‌دوزند. یک لچک هم زیر می‌نا به سر می‌کنند. لچک پارچه‌ای است که جلوی آن بیشتر مخمل یا اطلس است و پشت آن پارچه‌ی نازک‌تری است به این لچک مهره‌های ریزی با نقش ویژه‌ای می‌دوزند که آن مهره‌ها را میهمانی یا سفر بکار می‌برند(مصاحبه با خانم نجفی، بهمن ۱۳۹۸).

صنایع دستی ایل بختیاری:

محصولات صنایع دستی چهار محال و بختیاری تحت تأثیر تنوع شیوه‌های تولید، گوناگون و متنوع است. عشایر کوچرو، عشایر اسکان یافته، روستائیان و اقشار شهر نشین در پدید آوردن این نوع محصولات سهیم‌اند. در جامعه عشایری استان صنایع مدرن و کارگاهی وجود ندارد و صنعتگران این جامعه به بافت صنایع دستی اشتغال دارند و فعالیت‌های غالب آنها در زمینه‌های بافت چوخا، خور و خورجین، قالی و قالیچه، سیاه چادر، گلیم، دستکش و کلاه پشمی و ... است.

دست‌بافته ها:

بافندگی در میان عشایر بختیاری کاری بیشتر زنانه است که تمام مراحل آن را زنان و دختران انجام می‌دهند و مردان در تولید آن هیچ نقشی ندارند. فعالیت زنان و دختران در زمینه‌ی بافندگی فصلی و غیردائم است و آنها در زمان‌هایی خاص در سال، آن هم در ساعات فراغت از سایر امور مرتبط به زندگی خانوادگی و امور زندگی روزمره به تولید می‌پردازند و چون این کار را برای کسب درآمدی انجام نمی‌دهند، وقت و حوصله یکی از امتیازات کارشان است و در کارشان سهل انگاری به چشم نمی‌خورد. حتی الامکان از مواد اولیه‌ای که خود تولید کننده‌ی آن هستند بهره می‌گیرند و به هیچ وجه از الگو و مدل خاصی برای نقوش استفاده نمی‌کنند و در رنگ‌بندی از ذهن خود الهام می‌گیرند به همین علت عدم تشابه و ناهمانندی جزء امتیازاتشان محسوب می‌شود و کمتر اتفاق می افتد که بافنده‌ای دو یا چند محصول یک اندازه و یک نقش با رنگ واحد تولید کند(دادور، موذن،۱۳۸۸:۴۲).

دکتر راضیه یاسینی در مقاله‌ی پژوهشی خود از هنرهای خودآموخته نوشته است. از نظر ایشان هنرهای خودآموخته هنرهایی هستند که در گیرودار جریان‌های تاریخی و تحولات هنری، کمترین تاثیر را پذیرفته و بیشترین ممیزات ثابت بصری را برای خود محفوظ نگاه داشته‌اند و از این رو، هنری منحصر به فرد تلقی می‌شوند هنر انسان‌هایی که گرچه هرگز در معرض آموزش های رایج و شناخته شده هنری قرار نگرفته‌اند، اما آثاری را به‌وجود آورده‌اند که به دلیل اصالت هنری‌شان، شگفت آور، تحسین برانگیز و بی‌بدیل‌اند و از این رو قابلیت های بسیاری برای جذب گردشگران دارند. هنرهای خودآموخته در سیر تاریخی خود بی آنکه با هدف به نمایش درآمدن به مفهوم امروزی و عرضه به مخاطبان ایجاد شده باشند، فعالانه به

حیات خود ادامه داده‌اند.

هنر بافندگی زنان و دختران عشایر را می‌توان هنری خودآموخته به شمارآورد زیرا همانگونه که پیش ازاین اشاره شد، بافندگان عشایر در طراحی و بافت نقوش و استفاده از رنگ‌ها از طبیعت پیرامون و ذهن خود الهام می‌گیرند.

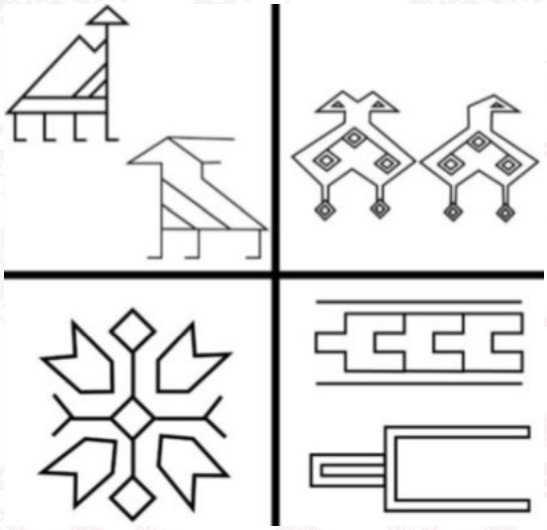
نقوش و نمادهای به کار رفته در بافته‌های قوم بختیاری

در بافته‌های بختیاری هر نقش آمیزه‌ای از فرم‌ها و رنگ‌ها است که متأثر از طبیعت و باورهای بافنده در ذهن او آفریده می‌شود و بر بافته نقش می‌بندد. برای مثال نقوش متداول در وریس بافی عشایر بختیاری از نقوش و طرح‌های متعددی بهره می‌گیرند که تماماً ملهم از آداب و رسوم، عادات، برداشت‌ها، بینش‌ها، محیط اطراف و در کل، فرهنگ آنان است. این نقوش ملهم از طبیعت پیرامون آنها و فرهنگ غنی و پربارشان است. همچنین مبتنی بر آداب و رسوم، محیط پیرامون همچون حیوانات و گیاهان و ابزار و وسایلی است که هرکدام به نحوی در زندگی روزمره آنها نقش دارد. رنگ‌های به کار رفته در این دستبافته ها نیز ملهم از طبیعت پیرامون و باورهای حاکم بر آداب و سنن آنان است. در طرح‌های روی قالی و دیگر دستبافته های بختیاری به نقوش ساده برمیخوریم که از پدیده‌های پیرامون چون گیاهان، گل‌ها و حشرات حاصل شده است(طهماسبی،۱۳۹۶). چیزی که ما ازاین تصاویر درک می‌کنیم این است که غالب این طراحی‌ها انتزاعی و تجریدی هستند. یعنی به گونه‌ای استفاده شده است که از واقع گرایی به دور مانده ولی با الهام از دنیای واقعی به شکل نمادین و اشکال ساده‌ی هندسی درآمده‌اند. این نقوش نوع ارتباط زیست محیطی، فرهنگی و آرمانی ایل با طبیعت را نشان می‌دهند(مددی، ۱۳۸۶: ۲۳).

مددی معتقد است که مهمترین عامل تاثیرگذار برروی نقوش دستبافته های عشایر بختیاری عناصر محیط طبیعی است که فضای پیرامون آنها را در بر گرفته است (همان، ۲۵). در هنرهای تصویری و نمادین دستبافته های ایل بختیاری ذوق غریزی بافندگان توانسته است تمامی موارد و عناصر ظاهری بصری را به شکلی منطقی و هنری لحاظ کند. عناصری از قبیل خطوط، نقاط، رنگ‌های مناسب، سطوح و... این عناصر در کارکرد کلی خود از هارمونی زیبا با بار معنایی ویژه برخوردار است که ماهیتی قابل تامل و زیباشناسانه ارائه می‌دهند.

الف- نقوش انتزاعی:

انتزاع یعنی برکندن از جایی، بیرون کشیدن، گرفتن، برکنده شدن، برآوردن جزئی از یک کل. (معین،۱۳۸۲:۲۷) بافنده عشایر بصورتی کاملاً نیاموخته و مکتب نرفته هدفش این است که اشکالی ساده و دمدستی را بگیرد و به نفع نیروهای جنبشی و فعال بصری تبدیل کند.

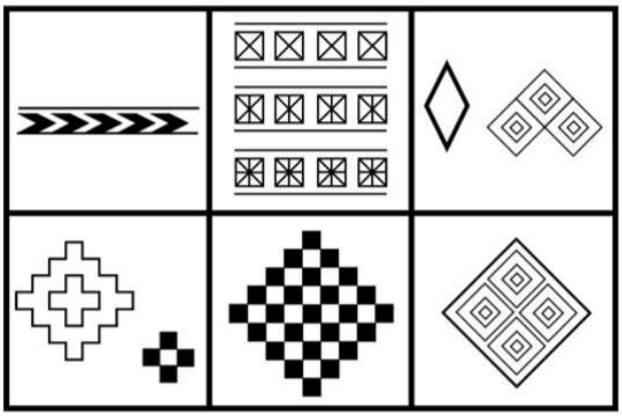


تصویر۳: نقوش انتزاعی. (ماخذ: قاضیانی: ۱۳۷۶)

ب- نقوش تجریدی:

تجرید به معنای تنهایی گزیدن، پیراستن علمی از ذهن که صفتی از صفات چیزی یا جزیی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود در صورتی که آن جزء یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد. (معین،۱۳۸۲: ۲۷) عشایر و روستانشینان بختیاری در نگاه خود به طبیعت، برخی نقوش را با نگرش بنیادی و محوری صرف استخراج کرده و تا بدانجا استحاله داده‌اند که شناسۀ خویش را از دست داده و به ریخت و شکلی

بنیادی تبدیل شده‌اند. (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳:۲۹)



تصویر۴: نقوش تجریدی. (ماخذ: قاضیانی: ۱۳۷۶)

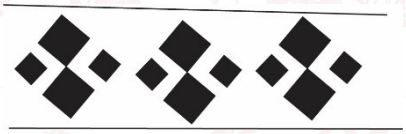
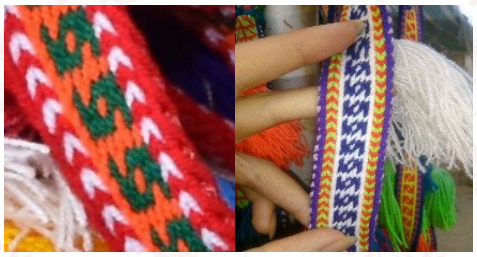
وریس و شیردنگ:

در طرح وریس ها و شیردنگ های عشایر بختیاری آنچه بیش از همه به چشم می‌خورد، انتزاع و تجرید است که با تأثیر از محیط اطراف، اعتقادات، خیال پردازی و گشاده دستی این قوم طیف وسیعی از نقوش را پدید آورده است. علی رغم هندسی و شکسته بودن نقوش، نقش‌ها از قابلیت کشش، تغییر و تبدیل به اشکال دیگر نیز برخوردارند و این امر باعث ایجاد ترکیبات فراوان شده است. به کارگیری خطوط شکسته، علاوه بر ایجاد تجرید، اشکال را تسهیل کرده، دست بافته را در طبقهٔ خاصی قرار داده و آن را متمایز می‌کند. (کیانی،۱۳۹۵)

وریس و شیردنگ در تکنیک بافت کاملا مشابه هستند و به روش کارت بافی بافته می شوند. اما باهم تفاوت هایی نیز دارند که آن‌ها را تاحدودی از هم متمایز می کند. این تفاوت ها شامل: اندازه‌ی پهنای این نوارها، نقوش و کاربرد آن‌هاست. از لحاظ اندازه‌ی پهنا، وریس ها معمولا بین۵ تا ۷ سانتی متر و شیردنگ ها بین ۲تا۳ سانتی متر بافته می‌شوند. درمورد اختلاف در نقوش به این صورت است که نقوش وریس بافی با توجه با اینکه طبق نوشته حسن زنده دل کاربرد وریس در بستن بار و بنه بر روی چارپایان، استفاده برای لگام، شکم بند و سر بند، جابجا کردن گهواره، مشک زنی، جابجا کردن مشک آب، حمل هیزم و مواد سوختی و ... است، اغلب با مضامین مربوط به کوچ و کوچندگی بافته می‌شود. نقوشی از قبیل مالرو،ماهی و... . اما نقوش شیردنگ باتوجه به کاربردش در تزیینات گهواره نوزاد، سیاه چادر و زین اسب عروس با مضامین اعتقادی بافته می‌شوند. به عنوان مثال نقوش آل باوری که اعتقاد بر این است که وقتی نوزادی متولد می‌شود با بستن شیردنگ بر گهواره اش آل را از مادر و فرزند دور می‌کند یا نقوش نگاره‌ی مانند که گفته می‌شود تجرید یافته‌ی نقش اژدهاست برای مزین کردن زین اسب عروس بافته می‌شود تا نشانه ی خوشبختی و سعادت او باشد.(تحقیقات میدانی نگارنده، ۱۳۹۹)

تصویر۵: سمت راست شیردنگ و سمت چپ وریس (نگارنده: ۱۳۹۸)

جدول ۱: برخی از نقوش متداول در شیردنگ بافی. (نگارنده: ۱۳۹۸)

نام نقش	طرح	نمونه بافته شده
بند اره		
گل پیکه		
گونات (بافته‌ای در حاشیه)		
نگاره‌ی S مانند برخی این نقش را ساده شده‌ی بز کوهی می‌دانند و برخی تجریدیافته ی اژدها		
شیردنگ به معنی فریاد و نعره شیر		

قالی:

قالی‌های خشتی چهارمحال و بختیاری منابع مهمی برای مطالعه‌ی فرهنگ و هنر مردم این استان هستند، چرا که کاربرد نقوش و رنگ‌های به‌کار رفته در این دستبافته بازتاب فرهنگ، آداب و رسوم، هنر و تجربه‌ی زیست مردم این منطقه است. این استان در گذشته درختان جنگلی فراوانی داشته که بسیاری از آنها از بین رفته ولی این منطقه هنوز هم سرسبز پر درخت و حاصلخیز است و بالطبع طراحان و بافندگان عشایر این استان با درخت بیگانه نبوده بلکه با آن عجین هم بوده‌اند. (علیمرادی،۱۳۸۶) و لذا از مهمترین نقوش موجود روی این قالی‌ها گونه‌های مختلف درختان ازجمله بید سرو و درخت زندگی است. نقش پرندگان همواره با نقوش گیاهی و درهمنشینی با گلها و درختان مانند درخت انگور، سرو و کاج، و همچنین حیوانات مانند آهو می‌آید. پرندگان منقوش در فرش خشتی چهارمحال و بختیاری همواره در رنگهای روشن‌اند و نشان از نیکی و پارسایی دارند.

شکل۶: قالی خشتی دستباف سامان(نگارنده،۱۳۹۸)

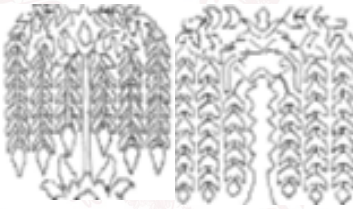
گلیم:

گلیم بختیاری جولانگاه نقش و رنگ خیالی مردمانی است که در دل طبیعت پرورش یافته‌اند و فرهنگ و هنرشان ملهم از دشت‌ها و کوه‌ها و طبیعت زیبای ایل و زندگی کوچ نشینی است.

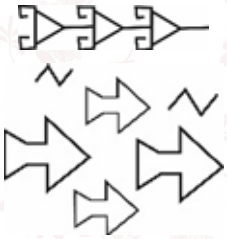
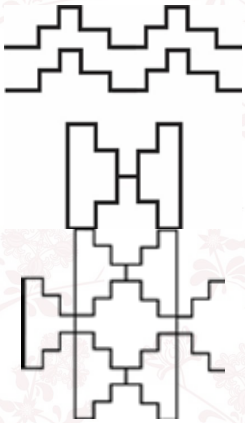
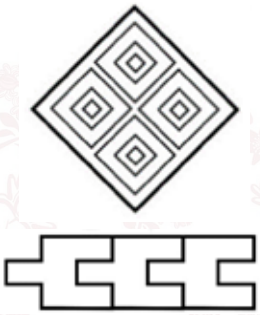
نقوش ملحوظ در گلیم‌های عشایر بختیاری عمدتاً تجریدی و انتزاعی است. بافنده در انتزاع این نقوش (عمدتاً حیوانی، گیاهی و انسانی) اصل مطابقت با فن بافت را به خوبی لحاظ کرده و تا آنجا که نقش بتواند با فضای زمینه در بازی و کشاکشی متقابل ایفای نقش کند، انتزاع می‌یابد. نقوش تجریدی و انتزاعی در گلیم‌های عشایر بختیاری چنان با فضای زمینه هماهنگ می‌گردد که دیگر پس زمینه و پیش زمینه قابل تشخیص نبوده و تعاملی منطقی بین شکل مثبت و منفی (عملاً تقدم و تاخری در کار نیست و فضا به سطحی یکدست و روان مبدل می‌گردد) ایجاد می‌گردد. این ممیزه یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های دستبافته های بختیاری است. (ابراهیمی،۱۳۹۳)

تصویر۷: گلیم بختیاری. (نگارنده،۱۳۹۸)

جدول ۲: برخی از نقوش متداول در قالی بافی. (نگارنده، ۱۳۹۸)

نام نقش	طرح	نمونه بافته شده
درخت بید		
درخت سرو		
درخت انگور		
پرنده		
بته ای		

جدول ۳: برخی از نقوش متداول در گلیم بافی. (نگارنده، ۱۳۹۸)

نام نقش	طرح	نمونه بافته شده
مالرو، ماهی و نگاره S مانند		
زیگورات		
بوتی شایی یا چارگلی و آچار		
ترکیبی مالرو و پلکانی و سواستیکا		

خورجین:

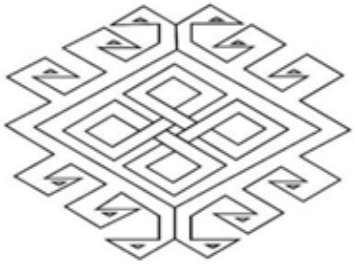
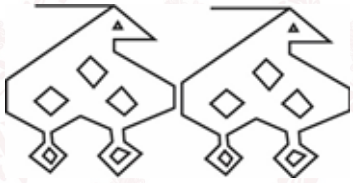
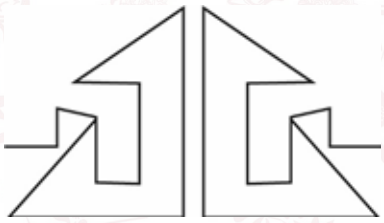
خورجین به محفظه‌ای گفته می‌شود که مخصوص جا به جا کردن وسایل است و شامل دو کیسه روبه روی هم ثابت شده روی یک سطح مستطیل شکل می‌باشد. خورجین‌ها از نظر اندازه، شیوه‌ی بافت، نقش اندازی، رنگ بندی و کاربرد بسیار متنوع هستند. نقوش موجود بر روی خورجین‌ها در منطقه‌ی چهارمحال ساده و بیشتر هندسی و در منطقه‌ی بختیاری اغلب پرکار و بیشتر برگرفته از عقاید و آداب و رسوم آن‌ها است. در کلیه‌ی تولیدات، نقوشی که نشان دهنده ی ابزار و وسایل زندگی اطراف بافنده و محیط زیست او می‌باشد، مشاهده می‌گردد. رنگ، نقش و مرغوبیت مواد اولیه نشان دهنده‌ی کاربرد خورجین و بیانگر اشیاء درون آن است. به گونه‌ای که می‌توان گفت از ظاهر شئ می‌توان به درون آن پی برد (کبیری، ۱۳۸۸).

شکل ۱۰: خورجین لر بختیاری. (ماخذ: کبیری، ۱۳۸۸)

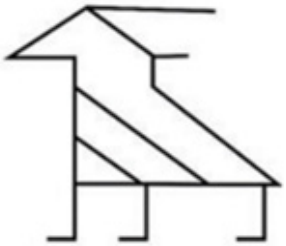
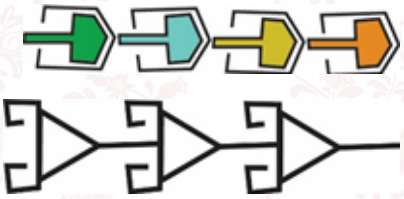
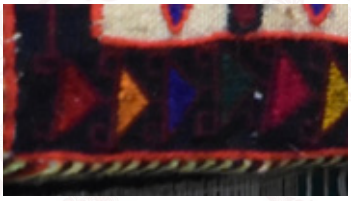
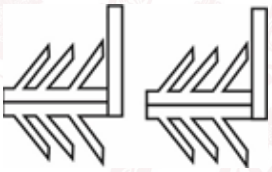
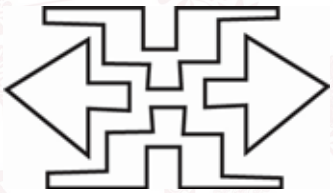
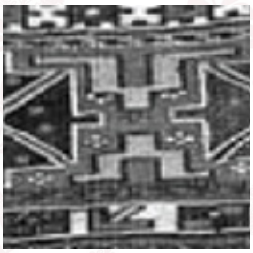
نمکدان:

نمکدان محفظه‌ای دستباف برای حمل و نگهداری نمک است. عشایر نمک مصرفی خود را در این نمکدان‌ها ریخته و در گوشه‌ای از سیاه چادرشان آویخته و در پخت و پز استفاده می‌کنند. به دلیل سختی در تهیه نمک ساییده شده، مراقبت ازآن برای ایشان بسیار اهمیت دارد به همین دلیل نمکدان طوری طراحی شده تا از ریختن نمک جلوگیری کند به این شکل که دارای یک بدنه و گلوگاهی باریک به اندازه‌ی یک دست است. بدنه محل نگهداری نمک است و گلوگاه برای جلوگیری از ریختن آن. (تناولی،۱۳۷۰:۴۴) درخصوص چگونگی پیدایش این شکل عقاید مختلفی وجود دارد، از جمله: آن را برگرفته از فرم پوست حیوانات، مشابه با ورودی غارهای محل سکونت انسان‌های اولیه و همچنین برداشت از محراب مساجد می‌دانند. (همان:۴۰) نمکدان‌های بختیاری نیز مانند سایر دستبافته ها به دست زنان عشایری و روستایی بافته می‌شود و احساسشان به خوبی در کارشان پدیدار است تا جایی که برخی از آنها از شاهکارهای هنری عشایر محسوب می‌شوند. از لحاظ اندازه، بافت، رنگ آمیزی و ترکیب بندی از وحدت برخوردار بوده و به لحاظ ترکیب بندی و نقوش، طرح‌های متنوعی را می‌توان در آنها برشمرد. نقش حوض، راه راه یا نیمه اژدها، چندضلعی‌های منظم، چندضلعی‌های مکرر، ماهی، پرنده، گل و گیاه از گروه طرح‌های بکار رفته در نمکدان بختیاری محسوب می‌شوند که با استفاده از رنگ‌هایی مناسب و چشم گیر تحسین هر بیننده‌ای را بر می‌انگیزند. در اکثر نمکدان‌ها عمدتاً از رنگ‌های سبز، آبی، قرمز تیره، زرد و قهوه‌ای استفاده می‌شود. (همان:۵۰-۵۳)

جدول ۴: برخی از نقوش متداول در خورجین بافی. (نگارنده: ۱۳۹۸)

نام نقش	طرح	نمونه بافته شده
گاپیت		
بط		
نگاره‌ی دو حیوان گرگ یا سگ رو به روی هم		
گل هچه		

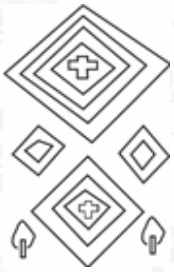
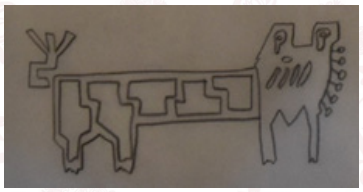
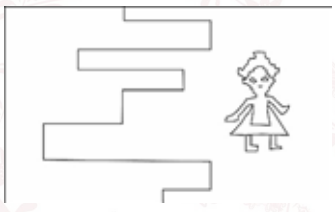
جدول ۵: برخی از نقوش متداول در نمکدان بافی. (نگارنده، ۱۳۹۸)

نام نقش	طرح	نمونه بافته شده
بنگشت (گنجشک)		
مالرو		
ماهی یا مائی		
پلکانی		

گبه:

زیرانـدازی بـا پرزهـای بلنـد، هنـرِ مـردم ایـل، و گویـای زندگـی روزمـره مـردم اسـت، سـنت‌ها و اعتقـادات آداب و رسـوم و تمامـی زندگـی کـوچ نشـینی را می‌تـوان در ایـن دسـتبافته مشـاهده کـرد. علـت نـام گبـه بـر روی ایـن دسـتبافته بـه علـت پودهـای درازی اسـت کـه بیشـتر از قالـی اسـت در لغـت نامـه دهخـدا از گبـه بـه عنـوان نوعـی قالـی کـه پودهـای دراز دارد یـا خرسـک یـاد شـده اسـت. گبه‌هـا در طـرح و نقش‌هـای مختلفـی چـون اشـکال هندسـی، مربع‌هـای متحدالمرکـز، نوارهـای باریـک، خطـوط مـوازی، زیگـزاگ یـا لـوزی سـاده و اشـکال دیگـر بافتـه می‌شـوند. (علـوی،۱۳۸۹)

جدول ۶: برخی از نقوش متداول در گبه بافی. (نگارنده، ۱۳۹۸)

نام نقش	طرح	نمونه بافته شده
ترنج لوزی شکل		
شیری		
زیگزاگ		
انسانی		

تعاریف و مفاهیم گردشگری:

گردشگری فرهنگی حرکت انسان‌ها برای بازدید از جاذبه‌های فرهنگی است که با هدف بدست آوردن اطلاعات و تجربه جدید برای ارضای نیازهای فرهنگی صورت می‌گیرد. (تقوایی،۱۳۹۱) صنعت گردشگری در بسیاری از کشورها نمودی از هویت فرهنگی یک کشور و یکی از منابع مهم کسب درآمد آن کشوراست. توسعه این صنعت برای کشورهای درحال توسعه که با معضلاتی چون بیکاری، محدودیت منابع ارزی، و اقتصاد تک محصولی مواجه هستند از اهمیت ویژه‌ای برخورداراست. (صباغ کرمانی و همکار،۱۳۷۹:۵۸) مردم مناطق و ساکنان محلی به دو شیوه از منافع فرهنگی توسعه گردشگری بهره‌مند می‌شوند: اول اینکه گردشگری فرهنگ جامعه میزبان را به سایر جوامع و فرهنگ‌ها معرفی می‌کند دوم

اینکه صنعت گردشگری فرصتی برای ساکنان ایجاد می‌کند تا فرهنگ خود را مستقیم و بدون واسطه و به شکل واقعی به علاقمندان عرضه کنند. فرهنگ از راه‌های گوناگون می‌تواند بر جذب گردشگر تاثیر بگذارد عناصر فرهنگی هم می‌توانند مانع و سد جذب گردشگر قلمداد شوند و هم می‌توانند نقش پیش رونده و مثبت در امر گردشگری ایفا کنند و بستر مناسبی برای پیشرفت و ترقی جذب گردشگران شوند. از اصلی‌ترین و مهمترین انگیزه‌های سفر مردم، فرهنگ است و گردشگری در هر شکل موجد تاثیر فرهنگی بر بازدید کننده و میزبان است. (جعفری،۱۳۷۹:۴۱) جعفری معتقد است که گردشگری بیش از هر چیز، پایداری اجتماعی و فرهنگی است بنابراین، باید از بند تفکر اقتصادی رها شود تا در نظامی بزرگتر قرار گیرد، فرهنگ با جهت‌گیری و رویکرد کلی نگر زمینه‌ای مناسب برای مطالعه گردشگری است.

از کارکردهای جاذبه‌های گردشگری تحریک علاقه و تمایل افراد به سفر است. مردم در محل اقامت خود درباره جاذبه‌های مقصد آگاهی می‌یابند و تصمیم می‌گیرند به جایی بروند که جذاب‌تر است (قادری و مطهر، ۱۳۹۲). لذا از عوامل مهم رشد و توسعه این صنعت، برنامه ریزی بهینه امور مربوط به گردشگران در جهت ارائه خدمات مناسب و درخور به آن‌هاست (رنجبریان، ۱۳۹۲). لازمه این امر آشنایی مردم با علائم و نگاره‌های سنتی، فرهنگی و بومی منطقه و تدریس آنها در سیستم آموزش و پرورش و ایجاد عِرق ملی جهت استفاده از محصولات داخلی است (مطاعی و مولایی، ۱۳۹۶). مدرنیته شدن یکی از دلایل اساسی ازبین رفتن مؤلفه‌های فرهنگی سنتی می‌باشد از این رو توجه ویژه به آن امری مهم است. سعیده گرجی زاده در مقاله‌ی (آیین و مراسم قبل از نوروز و بعد از نوروز) می‌نویسد یکی از ویژگی‌های باورهای عامیانه یا سنت‌های یک قوم، تکرار پذیری و قابلیت انتقال آن به نسل‌های آینده است که این سنت‌ها شامل مجموعه‌ای از رفتارها، گفتارها، پوشش‌ها، آداب و رسوم و عاداتی است که افراد آن قوم، آن‌ها را از گذشتگان و نیاکان خود به ارث برده‌اند؛ عاداتی که شاید از ابتدای بشریت آغاز شده یا لااقل، مربوط به دوره‌های باستانی است. به عبارتی کلی‌تر می‌توان این باورها را میراث قومی و معنوی یک ملت دانست.

راهکارهای توسعه گردشگری

جشنواره‌های سالیانه

به طور کلی، گردشگران برای سفر به یک مقصد گردشگری ممکن است انگیزه‌های متفاوتی داشته باشند از جمله: انگیزه‌های آرامش و استراحت، ارزان بودن سفر به این مقصد، خرید صنایع دستی، بازدید از اماکن تاریخی و باستانی، آشنایی با فرهنگ‌ها و ملل گوناگون، شرکت در کنفرانس‌ها و سمینارهای علمی، تجارت و امور بازرگانی، دیدن موزه‌ها، گذران اوقات با خانواده، زیارت، انگیزه‌های ورزشی، کسب تجربه و اطلاعات شخصی (رنجبریان، ۱۳۹۲) و بازدید از جشنواره‌ها می‌باشد. رویدادهایی که در یک مقصد گردشگری رخ می‌دهد خود منبع مهمی برای جذب گردشگران تلقی می‌شود به طوری که اهمیت برپایی نمایشگاه‌ها و جشنواره‌ها در توسعه اقتصاد جهانی روزبه روز در حال افزایش است. بر اساس بررسی‌های انجام شده، برپایی نمایشگاه‌ها و جشنواره‌ها هرساله حداقل ۳۰۰ میلیارد دلار درآمد مستقیم عاید اقتصاد جهانی می‌کند. برپایی نمایشگاه‌ها، به ویژه در سطوح منطقه‌ای و بین المللی، از جنبه‌های مختلف موجبات پویایی اقتصاد بومی را فراهم می‌سازد، از جمله کمک به توسعه و رونق صنعت گردشگری و حفظ و ارتقای سطح اشتغال ملی (شرافت چالشتری، ۱۳۹۲). درک ویژگی‌های گردشگران برای توسعه گردشگری و شناسایی فرصت‌های جدید این حوزه ضروری است (لیاقتی و همکارن، ۱۳۸۹).

موزه‌های مردم شناسی:

ظهور موزه‌های مردم شناسی می‌تواند به تعدادی از پیشرفت‌هایی که در چند دهه گذشته در انسان شناسی رخ داده است، نسبت داده شود. که این‌ها عبارتند از: نقد پست مدرنیسم وتئوری سازی موزه‌ها، علاقه‌ی تازه به مطالعات فرهنگ مادی و رشد مطالعات موزه و میراث به عنوان یک حوزه‌ی علمی و مسیر شغلی

برای فارغ التحصیلان علوم انسان شناسی باشد (Kreps,2015) شالوده موزه‌های مردم شناسی دنیا را مجموعه‌های کوچکی تشکیل داده‌اند که توسط شخصیت کشورهای اروپائی، مربوط به دوره‌ی رنسانس و یک قرن بعد از آن از اشیاء نادر نقاط مختلف دنیا به شیوه‌ی علمی به وجود آمده بودند. موزه‌ها با معرفی و ارایه تصویر و ایجاد شناخت از موضوعات مورد نمایش، می‌توانند در تغییر نگرش یا شکل گیری نگرش جدید در فرهنگ‌ها و اقوام مختلف نسبت به یکدیگر موثر باشند. موزه‌ها می‌توانند در رابطه با تصور و درک اقوام از یکدیگر نقش تسهیل گری داشته باشند. این قدرت موزه در رابطه با اشیای به نمایش درآمده، چیدمان، ترتیب نمایش و مسایلی از این دست است. به این ترتیب موزه می‌تواند دارای قدرت تاثیرگذاری در هویت ملی باشد (Karp,1991) در موزه‌های مردم شناسی تلاش می‌شود این معنا کلیتی از فرهنگ را به مخاطب ارائه کند (چقلوند و کوشکی، ۱۳۹۵:۸۶) هدف کلی موزه‌های مردم شناسی، گردآوری و ثبت و ضبط نشانه‌های فرهنگی جوامع سنتی است. و اما در پاسخ به اینکه ویژگی شیء مردم شناسی چیست باید اشاره کرد که در موزه، هر شیء برای اینکه قابلیت قرار گرفتن در موزه‌های مردم شناسی را داشته باشد باید:

۱. به جامعه و فرهنگ زنده و جاری تعلق داشته باشد.
۲. در هر زمان که پدید آمده باشد، کارکرد و نقش خود را تا دوره‌ی معاصر حفظ کرده باشد. در غیر این صورت در مجموعه اشیا مردم شناسی تاریخی قرار می‌گیرد.
۳. حاصل ابداع شخصی نباشد.
۴. در جریان کار و زندگی صیقل خورده باشد. (میرشکرایی ۱۳۹۰:۱۵)

لباس سنتی بختیاری به عنوان یک جاذبه گردشگری و اشتغال زایی

امروزه لباس علاوه بر پوششی برای بدن، به عنوان نمادی از فرهنگ و هویت ملی در هر جامعه محسوب می‌شود. به عبارت دیگر لباس یکی از مهمترین نمادها و مؤلفه‌های فرهنگی در یک کشور است. ایالت، قبایل، طوایف و عشایر مختلفی ر ایران زندگی می‌کنند که در عین تنوع آداب و رسوم خاص خود دارای لباس‌هایی با برخی خصوصیات ویژه هستند که آنها را از دیگران متمایز می‌سازد و به آنها هویتی خاص می‌بخشد (طهرانی دهکردی و یوسفی زاده،۱۳۹۴). پوشاک، مهم‌ترین و مشخص‌ترین مظهر قومی و سریع انتقال‌ترین و بارزترین نشانه فرهنگی است که به سرعت تحت تأثیر پدیده‌های فرهنگ پذیری بین جامعه‌های گوناگون انسانی قرار می‌گیرد، حتی عده‌ای معتقدند که چیرگی فرهنگی و سلطه پذیری در وهله‌ی نخست از طریق انتقال پوشاک صورت می‌گیرد و می‌توان با تغییر پوشاک افراد یک جامعه، نوع زندگی و شیوه تولید آنها را نیز دگرگون نمود و تغییرهایی در ساختار زندگی اجتماعی آن جامعه ایجاد کرد (الهی،۱۳۸۹:۸). پوشاک در تمام کشورها به عنوان یک عنصر فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد چون تنها پوشش و لباس نیست بلکه تجلی باورها، عقاید و ویژگی‌های مذهبی، اجتماعی و حتی هنری یک قوم و ملت در لباس زنان و مردان و کودکان آن نشان داده می‌شود. قدمت و اصالت بسیاری از این لباسها به سالیان دور بر می‌گردد که در گذر تاریخ دستخوش تغییراتی شده‌اند (طهرانی دهکردی و یوسفی زاده،۱۳۹۴:۲). نوع و جنس و رنگ و طرز دوخت و شکل لباس و فرهنگ واژگان مربوط به تن‌پوش‌ها با مجموعه‌ای از ارزشها و معیارهای فرهنگی، اخلاقی و معنوی مانند شرم و حیا، وقار و متانت، جاذبه و فریبندگی، عظمت و حقارت، غرور، کبر و فروتنی، جاذبه جنسی، اهمیت و اعتباراجتماعی و اقتصادی، سوگ و شادی، فقر و غنا و باورهای دینی و مذهبی و آرمانی در آمیخته است. آنچه در مجموعه پوشاک مردم یک گروه اجتماعی یا یک قوم و جامعه اهمیت دارد یکی از الگوهای فرهنگی

است (اشرفی، ۱۳۹۶:۱۴۵). هر قطعه از پوشاک، حامل اندیشه‌ای است که عامل اصلی تولید و طراحی آن بوده است. پیام موجود در هر قطعه لباس، ممکن است فقط دارای جنبه‌های کارکردی یا زیباشناختی باشد و یا مجموعه‌ای از رمزگان نمادین برای رساندن پیام‌هایی ژرف با معنای بزرگ فرهنگی، اسطوره‌ای، اجتماعی و سیاسی را در خود داشته باشد (الهی،۱۳۸۹:۱۴). علاوه بر آن، جغرافیای طبیعی محیط زیست و نوع و شکل زندگی مردم نقش و تأثیر بسیاری در تعیین جنس، شکل، رنگ و شیوه‌ی دوخت پوشاک انسان‌ها دارد. انتخاب نوع پوشاک مردم هر سرزمین را می‌توان جدا از رابطه و سازگاری مستقیم آن با فرهنگ جامعه، گونه‌ای سازگاری با جغرافیای زیست بومی و شیوه زندگی مردم به شمار آورد. محیط زندگی در شکل دهی به ظاهر و جنس لباس در آب و هواهای گوناگون از قبیل محیط‌های کوهستانی یا جلگه‌ای، آب و هوای سرد و خشک و یا گرم و مرطوب که در جغرافیای ایران زیاد به چشم می‌خورد، بسیار تأثیر گذار می‌باشد (همان:۱۵).

پوشاک و نمادها

یکی از ویژگی‌های فرهنگ که آن را از دیگر پدیده‌ها متمایز می‌نماید، متکی بودن آن بر نماد است. از دیگر ویژگی‌های فرهنگ، مشترک بودن آن در میان اعضای جامعه می‌باشد بدان معنا که یک عنصر فرهنگی تا زمانی که مورد قبول اعضای جامعه قرار نگیرد و در کل فرهنگ ادغام نگردد، دوام نخواهد آورد. نمادها باعث می‌شوند مفاهیم بسیاری در زمان محدود و به آسانی منتقل گردد. در موارد بسیاری، ملت‌ها برای نشان دادن آرزوها و جهت گیری های خود یا به تصویر کشیدن ویژگی‌هایشان به استفاده از علامت‌ها متوسل شده‌اند و تکرار کاربرد نشانه‌ها کم کم باعث تبدیل آنها به نمادهای ملی گشته‌اند. پوشاک مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در کنار هم نظامی واحد را بر پایه‌ی تعریف‌های خاص ملی، میهنی، تاریخی و اسطوره‌ای به منظور القای تعریف و هویتی یگانه شکل می‌دهد. این نظام یک صورت، ماهیت و کارکرد دارد و بی تردید هر یک از این نشانه‌ها را می‌توان از ابعاد زیبا شناختی و اجتماعی بررسی نمود. در عین حال معنای هر سبک پوشش، از لحاظ نسبتی که با مقوله‌هایی نظیر جنسیت، طبقه، منزلت، نقش اجتماعی، ارزش‌ها، ضد ارزش‌ها و به طور کلی ساختارهای اجتماعی بر قرار می‌کند، درک می‌شود (الهی،۱۳۸۹:۱۲ و ۱۳). استفاده از این نمادها در لباس‌های ایرانی باعث افزایش رغبت گردشگران به خرید محصولات اصیل ایرانی می‌گردد، نتایج نشان می‌دهد، سه متغیر ارزش ادراک‌شده (کیفیتی که فرد در قبال هزینه‌ای که پرداخت می‌کند بدست می‌آورد)، میهن‌دوستی و اطمینان مصرف‌کننده از محصول خریداری شده تاثیر مستقیم و معنی داری برای مصرف کالاهای ایرانی دارند. (سعیدا اردکانی و همکاران، ۱۳۹۸).

نتیجه گیری

نقوش دستبافته های ایل بختیاری خصوصیاتی دارد که آن را از دیگر فرهنگ‌ها متمایز می‌کند، نقشمایه های به کار رفته در این دستبافته ها حاصل زندگی مردمانی است که همواره با طبیعت روزگار می‌گذرانند. به دنبال زندگی و دام‌های خود از مکانی به مکان دیگر کوچ می‌کنند و رنگ‌های طبیعت را با رنگ دستبافته های خود در می‌آمیزند و نقش اندازِ زندگیِ خود در دستبافته ها می‌باشند. هر دستبافته ای برای خود داستانی را بازگو می‌کند و یک زندگی را نقش میزند. نقوش با تمامی سادگی، هنر و ذوق بافندگانی خبره و چیره دستی است که با دانشی تجربی به آن دست یافته‌اند. این نقوش طرح‌هایی از طبیعت و ابزارآلات زندگی کوچ نشینی بوده و به طرز زیبایی ساده شده و بر تار و پود دستبافته ها نقش بسته است. همدلی و هم ذات پنداری در رابطه با محیط پیرامون که بخش جدایی ناپذیر این فرهنگ است ایجاب می‌کند هنرمند ایل بختیاری آنرا همواره فرا روی خود گذارده و روح و روان خود را با این نقوش آذین بخشد. آن چنان که این نقوش سهم بسزایی در گذراندن سختی‌های فراوان سکونت در مناطق دور از امکانات رفاهی دارد. زندگی عشایر با ییلاق و قشلاق و عبور از گذرگاههای سخت همراه است به نحوی که در شرایط عادی برای افراد، گذر از این مناطق بسیار سخت و نیازمند آموزش است.

اهمیت نقوش در پایداری زیستن برای عشایر نقش موثری ایفا می‌کند و باعث افزایش روحیه‌ی مثبت گرایی آنان در مقابله با حوادث غیرقابل پیش بینی برای آنان می‌گردد. گاها دیده می‌شود که عشایر به اندک غذای در دسترس خود نه تنها بسیار قانع هستند بلکه همان مقدار غذای خود را به راحتی در سفره کوچکی تقدیم رهگذرانی مانند طبیعت گردان، کوهنوردان و افرادی که به دلایلی از کنار آنان عبور می‌کنند، قرار می‌دهند. مقابله با ترس ها و ناملایمات زیستن در کوه و دشت، می‌تواند نتیجه‌ی باورها و عقاید مثبتی باشد که به شکل نقوش متنوع و زیبایی در پوشش این ایل خودنمایی کند. به نظر می‌رسد کاربرد این نقوش و گسترش آن در زندگی‌های شهری نیز باعث توسعه‌ی ویژگی‌های مثبت آنها در جوامع شود. بررسی‌های میدانی نشان می‌دهد افراد زیادی تمایل به کاهش استرس‌های روزمره از طریق انتخاب پوشش‌هایی متنوع از لحاظ رنگ و نقش دارند، افرادی که به نحوی تمایل به شناخت زندگی‌های خاص دارند و حتی علاقه به نوع زندگی و پوشش مردم در گذشته دارند در میان جوامع کنونی کم نیستند. ترکیب رنگها و نقش‌ها نقش مهمی در کاهش استرس‌های زندگی کنونی در جوامع شهری دارند. می‌توان با کاربرد طرح‌های زندگی عشایری و تلفیق آن با زندگی ماشینی شهری از میزان این استرس‌ها کاست. با ایجاد فرهنگ سازی و آشنایی عموم مردم با پوشاک سنتی به‌همراه ایجاد مکان‌های ثابت گردشگری و برگزاری جشنواره‌های سالیانه، فرهنگی، ورزشی، تاریخی، موزه‌های مردم شناسی، نمایشگاه‌های لباس‌های سنتی، علاوه بر جذب گردشگر و آشنایی آنها با علائم و نگاره‌های سنتی بختیاری با تولید و فروش منسوجات سنتی بختیاری یا منسوجات مدرنی که با استفاده از نمادهای کهن بختیاری ساخته شده باشند (مانند شال، لباس‌های مجلسی، مانتو، کت و شلوار و ...) که در ذهن مصرف کنندگان تداعی کننده عرق ملی و استفاده از طرح‌های سنتی ایران باشد، می‌توان باعث افزایش درآمد زایی، اشتغال زایی و توسعه گردشگری نمود. طب سنتی نیز بر این باور است که استفاده از پشم بز و گوسفند در سیاه چادر، چوقا، زیر انداز و... که توسط عشایر تولید و استفاده می‌شود، نقش مهمی در افزایش انرژی مثبت افراد دارد و به همین دلیل افرادی که در این زمینه مطالعه دارند، به استفاده ازاین منسوجات روی آورده‌اند. به نظر می‌رسد مطالعه و تحقیق در این مورد و تعمیم نتایج آن به جوامع دیگر، توریست پذیری در این زمینه را گسترش دهد. دستبافته ها به دست هنرمند زنان ایل در کنار سیاه چادرها با نگاره‌هایی بسیار نزدیک به زندگی و آداب و رسوم و طبیعت پیرامون‌شان بافته می‌شوند لذا نباید فرهنگ را از برجسته‌ترین هنر آنان که شامل بسیاری از دستبافته هاست، جدا دانست.

منابع

کتاب‌ها:

- افشار سیستانی، ایرج، (۱۳۹۱)، فرهنگ شهرها و استان‌های ایران، جلد ۱، سازمان چاپ و انتشارات، تهران، چاپ اول.
- تناولی، پرویز، (۱۳۷۷)، تاچه های چهارمحال، تهران، انتشارات یساولی.
- جعفری، جعفر. (۱۳۷۹)، راهبرداری علمی توسعه فرهنگی، ترجمه: محمد فاضل، تهران: انتشارات تبیان.
- زنده دل، حسن و دستیاران، (۱۳۷۷)، مجموعه کتابهای راهنمای جامع ایرانگردی استان‌های کشور (استان چهارمحال و بختیاری)، تهران، نشر ایرانگردان.
- صوراسرافیل، شیرین، (۱۳۸۹)، ازآبی آسمان تا سرخی دشت، فرش چهارمحال و بختیاری، تهران، آفتاب اندیشه.
- قاضیانی، فرحناز، (۱۳۷۶)، بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
- مددی، حسین، (۱۳۸۶)، نماد در فرهنگ بختیاری، اهواز، انتشارات مهزیار.
- معین، محمد، (۱۳۸۲)، لغت نامه معین، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- میرشکرایی، محمد، (۱۳۹۰)، مردم شناسی و موزه‌ها، نشر علم. تهران.

مقالات فارسی:

- ابراهیمی ناغانی، حسین، (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای بر زیبایی شناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری، فصلنامه علمی نگارینه هنراسلامی، شماره اول، صص ۱۹ تا ۳۹.
- اشرفی خیرآبادی، حمید، (۱۳۹۶)، وضعیت پوشش زن ایرانی با تکیه بر پوشش و لباس بختیاری از آغاز تا کنون، تاریخ: تاریخ روایی، شماره ۵، صص ۱۴۴-۱۶۹.
- افروغ، محمد، (۱۳۹۸)، درآمدی بر کارآفرینی بومی هنر نمدمالی و نمدکاری شهرکرد، دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی، سال چهارم، شماره۱۵، صص ۳۳-۴۶.
- الهی، محبوبه، (۱۳۸۹)، لباس به مثابه هویت، علوم سیاسی: مطالعات ملی، شماره ۴۲، صص ۳۰-۳.
- تقوایی، مسعود، (۱۳۹۱)، توسعه گردشگری فرهنگی با تاکید بر جاذبه‌های تاریخی، برنامه ریزی رفاه و توسعه اجتماعی، شماره ۱۲، صص۵۹ تا ۷۸.
- چقلوند، محمد و کوشکی، رضا، (۱۳۹۵)، موزه‌ها و هویت‌ها، تحلیلی مردم شناختی از بازدید موزه، نام انسان شناسی، سال سیزدهم، شماره ۲۳، صص ۷۲-۹۷.
- دلاوریان، هانیه، (۱۳۹۶)، مطالعه بصری نقوش نمادین دست‌بافته‌های عشایر بختیاری و قشقایی با تمرکز بر نقوش گیاهی و جانوری، دومین کنفرانس بین المللی علوم و مهندسی در عصر تکنولوژی.
- ربیعی، علی و نوبخت، محمدباقر، (۱۳۹۱)، عوامل موثر بر گسترش جذب گردشگری فرهنگی شهر کرمانشاه، مجله مدیریت فرهنگی، سال ششم، شماره هجدهم، صص ۱۳۵-۱۵۰.
- رنجبریان، بهرام، (۱۳۹۲)، شناسایی و تجزیه و تحلیل انگیزه‌های گردشگران خارجی جهت سفر به شهر اصفهان، مطالعات و پژوهش‌های شهری و منطقه‌ای، سال پنجم، شماره‌ی ۱۷، صص ۳۶-۲۱.
- زارع، محمد، (۱۳۹۴)، عوامل موثر بر توسعه گردشگری فرهنگی با رویکرد جذب گردشگران خارجی در ایران مرکزی، جغرافیا و آمایش شهری-منطقه ای، سال پنجم، شماره ۱۷، صص۱۸۹-۲۰۸.
- سعیدا اردکانی، سعید و همکاران، (۱۳۹۸)، سنجش عوامل موثر بر تمایل مصرف کننده ایرانی به خرید و مصرف کالاهای ایرانی، فصلنامه مدیریت بازرگانی، دوره ۱۱، شماره ۲، صص ۲۵۸-۲۴۱.

- سید موسوی، سپیده، (۱۳۹۵)، نقش هنر و آثارهنری بر توسعه و رونق گردشگری، کنفرانس بین المللی توسعه پایدار.
- شرافت چالشتری، زهره، (۱۳۹۲)، نقش برگزاری نمایشگاه‌ها و جشنواره‌ها و تاثیر اقتصادی آن بر توسعه گردشگری (بررسی موردی جشنواره شهر برفی)، دومین همایش ملی گردشگری و طبیعت گردی ایران زمین، همدان، شرکت هم اندیشان محیط زیست فردا.
- صباغ کرمانی، مجید و امیریان، سعید، (۱۳۷۹)، بررسی اثرات اقتصادی توریسم در جمهوری اسلامی ایران با استفاده از تحلیل داده و ستاده، مجله پژوهش‌های بازرگانی، دوره چهارم، شماره ۱۶.
- طهرانی دهکردی، نادیا و یوسفی زاده، زهرا، (۱۳۹۴)، لباس نمادی از فرهنگ و هویت ملی، کنفرانس بین المللی علوم مهندسی، هنر و حقوق، اسپانیا.
- طهماسبی، مازیار، (۱۳۹۶)، بررسی آثارباستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تاکید بر نقوش و نمادهای بکاررفته در بافته‌های قوم بختیاری، پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره ۸، صص ۵۹ تا ۸۸.
- علوی، عباس، (۱۳۸۹)، نقشمایه های گبه در ایل بختیاری، هنر و معماری، سال سوم شماره ۵، صص۷۵ تا ۹۰.
- علیمرادی، محمود و آشوری، محمدتقی، (۱۳۸۶)، درخت در فرش بختیاری، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شماره ۶ و ۷، نشریه گلجام، صص ۱۱-۲۲.
- فخر، ندا و چیت سازیان، امیرحسین و صفاران، الیاس، (۱۳۹۱)، نقشمایه پرنده در فرش طرح خشتی چهارمحال و بختیاری، هنر و معماری، گلجام، شماره ۲۱ (علمی-پژوهشی)، صص۳۳ تا ۴۳.
- قادری، اسماعیل و مطهر، سیده مهسا، (۱۳۹۲)، بررسی عامل کششی انگیزاننده در انتخاب مقصد مقایسه‌ی مقاصد داخلی و خارجی، مطالعه موردی شهر تهران، فصل نامه اقتصاد ومدیریت شهری، شماره ۲، صص ۲۹-۱۵.
- قاضیانی، فرحناز، (۱۳۹۷)، کارکرد و نقوش وریس در گذار از کوچندگی به یکجانشینی در ایل بختیاری، نامۀ انسان شناسی، سال چهاردهم، شماره ۲۵،صص ۱۴۵ تا ۱۶۷.
- کبیری، فرانک، (۱۳۸۸)، خورجین و گونه‌های مختلف آن در استان چهارمحال و بختیاری، مجله هنر و معماری، گلجام، شماره ۱۴ (علمی-پژوهشی) صص ۵۱ تا ۶۸.
- کجباف، علی اکبر و الهیاری، فریدون و بختیاری، سمیه، (۱۳۹۲)، نقش و جایگاه زن در ایل بختیاری در دوره قاجار، پژوهش های تاریخی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال پنجم، شماره ۴، صص ۳۹-۵۴.
- کیانی، ندا، (۱۳۹۵)، مطالعۀ مردم شناسی وریس بافی عشایر بختیاری، پژوهش‌های ایرانشناسی، شماره‌ی ۲، صص ۱۱۵ تا ۱۳۴.
- ۱. کیانی، ندا، (۱۳۹۵)، مطالعه روابط ساختاری تاچه و نمکدان چهارمحال و بختیاری با رویکرد مردم شناسی هنر، هفته نامه انسان شناسی، شماره ۲۴، صص ۹۴ تا ۱۰۶.
- گرجی زاده، سعیده، (۱۳۹۷)، آیین و مراسم قبل از نوروز و بعد از نوروز در محله سعدی شیراز، سومین کنفرانس بین المللی دستاوردهای نوین پژوهشی در علوم انسانی و مطالعات اجتماعی و فرهنگی، کرج، دانشگاه جامع علمی کاربردی سازمان همیاری شهرداری‌ها.
- لیاقتی، هومن و همکاران، (۱۳۸۹)، واکاوی ویژگی‌ها و الگوی فراغت در گردشگری شهری مطالعه موردی شهر تهران، محیط شناسی، سال ۳۶، شماره ۵۵، صص ۲۵-۳۶.
- مطاعی، پیمان و مولایی، مرتضی، (۱۳۹۶)، بررسی عوامل موثر بر تمایل به خرید کالاهای ایرانی

نسبت به کالاهای خارجی با استفاده از مدل لاجیت، مجله اقتصادی (دو ماهنامه بررسی مسائل و سیاست‌های اقتصادی)، شماره ۵ و ۶، صص ۱۷-۵۹.
- مؤذن، فرناز، دادور، ابوالقاسم، (۱۳۸۸)، بررسی نقوش بافته‌های بختیاری، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شماره ۱، صص ۳۹ تا ۵۸.
- مصاحبه نگارنده با خانم باقری، بافنده، بانوی عشایر، دی ماه ۱۳۹۸.
- مصاحبه نگارنده با خانم نجفی، بافنده، بانوی عشایر، بهمن ماه ۱۳۹۸.
- مصاحبه نگارنده با خانم معصومه طاهری، دکترای تخصصی باستان شناسی، بهمن ماه ۱۳۹۸
- یاسینی، سیده راضیه، (۱۳۹۳)، نقش موزه های هنر خودآموخته در توسعه صنعت گردشگری در جهان، فصلنامه علمی پژوهشی هنر و معماری، سال دوم، شماره۸.
- یعقوب زاده، آزاده، (۱۳۹۸)، نقشمایه های طلسم تعویذ و حرز، فصلنامه هنر و تمدن شرق، سال هفتم، شماره ۲۵.

مقالات انگلیسی:

- A Lorentz, H. (1972). A View of Chinese Rugs from the Seventeenth to the Twentieth Century. Publisher: Routledge and Kegan Paul.
- Karp, Ivan (1991), culture and representation. In Exhibitting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display.
- Kreps, Christina. (2015). ‘’Museum anthropology’’. American Anthropological Association.
- Opie, J. (1992). Tribal rugs (a complete guide to nomdic and village carpets). Singapore: Tolstoy press.
- Macdonald, B. (2010). Tribal rugs (treasures of the black tent). England: antique collectiors club Ltd.

مروری بر تحقیقات پیش بینی رنگ با سیستم های موجود

ویدا عابدی طامه، دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی لباس و پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (revida1313@gmail.Com)

چکیده

اگرچه افراد یا تیم‌ها سعی می‌کنند رنگ را که مصرف کنندگان در۲ سال آینده خریداری می‌کنند، پیش بینی کنند، اما چگونه پیش بینی رنگ برای عموم نامفهوم باقی مانده است. در این مقاله مروری بر سیستم‌های مهم پیش بینی رنگ ارائه شده است. دستاوردهای تحقیقاتی فعلی عمدتا از نظر موضوعات تجزیه و تحلیل و روش شناسی به دو گروه طبقه بندی می‌شوند: تجزیه و تحلیل داده‌های سیستماتیک و تاریخی. ترجیح رنگ و واکنش احساسی مصرف کنندگان در روندهای فعلی رنگ مد، عوامل اساسی در ایجاد سیستم پیش بینی دقیق در روش تحلیل سیستماتیک بودند. سیستم تاریخی رنگ مد به عنوان بخشی از پیش بینی رنگ در نظر گرفته می‌شد و بر این اساس بین احساسات، داستان رنگ و داده‌های رنگ تاریخی ارتباطات تنگاتنگی وجود دارد. بنابراین برای ایجاد یک سیستم پیش بینی مفید که بتواند داده‌های رنگ گذشته مد و رویدادهای تاثیرگذار بر انتخاب رنگ را برای روند رنگ آینده پیوند دهد، ضروری است.

واژگان کلیدی: پیش بینی رنگ، پالت رنگ، ترجیح رنگ، نظریه خاکستری، دقت پیش بینی

مقدمه

پیش بینی رنگ به عنوان یکی از نیروهای محرک مهم برای صنایع مد و نساجی در نظر گرفته می‌شود، با این حال اطلاعات کمی در مورد روش پیش بینی آن وجود دارد. محققان و تیم‌های تحقیقاتی تلاش می‌کنند تا روند پیش بینی رنگ را شفاف سازی و روشن کنند و سپس رنگ‌هایی، که مصرف کنندگان تقریباً در دو سال آینده خریداری خواهند کرد را به طور دقیق پیش بینی کنند. این مقاله به بررسی تحقیقات فعلی پیش بینی رنگ پرداخته است. مدل‌های پیش بینی شناخته شده‌ای را مورد بررسی قرار داده، که احتمالاً می‌توانند اطلاعات ارزشمندی را در این زمینه به مشتریان و محققان ارائه دهد. در این مقاله، پژوهش‌ها از نظر روش شناسی و اهداف تجزیه و تحلیل به دو نوع اصلی طبقه بندی می‌شوند۱: روش شناسی سیستماتیک و ۲: روش تحلیل داده‌های تاریخی .

پیشینه تحقیق

مقالات مربوط به پیش بینی رنگ عنوان یکی از عوامل مهم نیمه دوم قرن بیستم در نظر گرفته شد. در منابع مکتوب، کتاب بررسی بازاریابی بین المللی رنگ[۱] (۱۹۹۴) اولین مدرکی است که تکنیک پیش بینی رنگ را بررسی می‌کند. یکی دیگر از تحقیقات مهم برای روشن شدن روند پیش بینی رنگ مد، توسط دکتر تریسی دایان کسیدی (Tracy Diane Cassidy)، طراح مستقل و مشاور رنگی دانشگاه متروپولیتن منچستر انجام شد. اطلاعات زیادی از کتاب پیش بینی رنگ[۲] بدست آمد، که شامل زمان شروع پیش بینی رنگ و چگونگی توسعه آن می‌شود. اصطلاحات رنگ و ابزارهای ذهنی، معمولاً توسط پیشگامان رنگ در طول پیش بینی رنگ استفاده می‌شود.

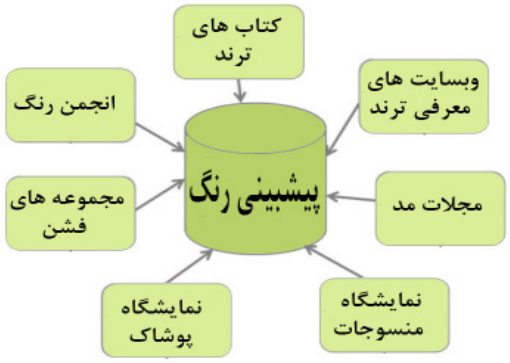
پیش بینی رنگ

رنگ به عنوان اولین جنبه‌ای از محصول مورد توجه مصرف کنندگان قرار می‌گیرد و برای بسیاری از طراحان یکی از اولین عناصر اساسی فرایند طراحی است که مورد توجه قرار گرفته است (K McKelvey and J Munslow،2003,41).

۱: Linton H.: Colour Forecasting: A Survey of International Colour Marketing, New Jersey: Van Nostrand Reinhold

۲: Diane T., T. Cassidy: Colour Forecasting, Oxford, Blackwell Science

پیش بینی رنگ پیش شرط پیش بینی ترند است و خود رنگ می‌تواند برای ایجاد تصویر بصری جدید در سبک‌های تکراری و طیف وسیعی از محصولات استفاده شود. رنگ به عنوان یک ابزار بازاریابی از طریق ایجاد حس، ارتباط رنگی و نام رنگ‌های شیک شناخته شده است (E L Brannon, 2003, 117). در حال حاضر، داستان رنگ فصلی و اطلاعات پیش بینی رنگ از جلسات رنگ ملی و بین المللی منتشر می‌شود و یک اجماع رنگی ایجاد می‌شود که در پکیج و در بازار جهانی عرضه می‌شود (T Diane and T Cassidy, 2005, 32-33). شرکت‌های پیش بینی کننده به صورت مستقل اطلاعات رنگی که از جلسات رنگی خود با خرده فروشان که آن‌ها نیز اطلاعاتشان را از خواسته‌ها و نیازهای مشتریاشان بدست آورده‌اند، جمع آوری می کنند.



تصویر۱: عوامل موثر در پیش‌بینی رنگ

خرده فروشان ارتباط مستقیمی با مصرف کننده دارند و به طور فزاینده‌ای در اصلاح تلاش‌های بازاریابی خود، که اساساً در فلسفه‌های تجاری پایه گذاری شده است، فعال شده‌اند(F Brassington and S Pettitt, 2003, 4-5).یک جنبه اساسی بازاریابی، تعیین هدف مشتری در بازار است. در نتیجه، درک مصرف کنندگان از طریق رفتار، فرایندهای تصمیم گیری، تصورات، انگیزه‌ها و غیره به صنعت این پتانسیل را می‌دهد تا محصولات مصرفی قابل قبول را تولید و به بازار عرضه کنند (LG Schiffman and L L Kanuk, 2004, 98). با افزایش رقابت و تلاش‌های بازاریابی پیچیده تر و مخصوص بازار هدف، شرکت‌های مورد بررسی از صنعت مد و نساجی علاقه ی شدیدی به مدل پیش بینی بهبودیافته نشان دادند، که با گنجاندن داده‌های دقیق ترجیح رنگ مصرف کننده را پیشنهاد می‌دهد. این امر نه تنها کارایی روش پیش بینی رنگ را بهبود می‌بخشد، بلکه به طور بالقوه به شرکت‌ها این امکان را می‌دهد تا با دقت بیشتری میزان پذیرش احتمالی مصرف کننده از محدوده رنگ پیشنهادی خود را پیش بینی کنند.

در بسیاری از بحث‌های رسمی و غیر رسمی مدل‌های پیش بینی رنگ، یک پیشنهاد رایج برای گنجاندن داده‌های ترجیح رنگ مصرف کننده، استفاده از داده‌های مربوط به سیستم‌های تجزیه و تحلیل رنگ شخصی بوده است. تجزیه و تحلیل رنگ و سبک و پیش بینی آن یک مفهوم نسبتاً جدید است که به اوایل دهه ۱۹۸۰ برمی گردد، این روش در ایالات متحده ایجاد شده و محبوبیت آن افزایش یافته است. سیستم‌های تجزیه و تحلیل رنگ‌های شخصی بر این مبنا است که رنگ‌ها را بر اساس ویژگی‌های اساسی رنگ که از طریق انتخاب رنگ هایی که فرد می‌پوشد، دسته بندی می‌شود. اگر بتوان پیوندی بین این گروه از رنگ‌ها و ترجیحات شخصی برقرار کرد می‌توان رنگ های سال های آینده را پیش بینی کرد. دو سیستم انتخاب رنگ که از بقیه مشهورتر هستند به بررسی این عوامل می پردازد. اما سیستم‌های متفاوت در گروه بندی انواع رنگ‌ها متفاوت عمل می کنند(Chang, L., Gao, W. D., & Zhang, X.,2009, 14-19).

۱-روش شناسی(متدلوژی) سیستماتیک[۳]

روش سیستماتیک روش غیر معمول پیش بینی رنگ است که به طور گسترده توسط انجمن‌های مجاز پیش بینی رنگ، مانند کمیسیون بین المللی رنگ در مد و منسوجات (IC)، سازمان بین المللی رنگ و غیره استفاده می‌شود.

به طور کلی، یک مدل پیش بینی روند رنگ ایجاد می‌شود که شامل عوامل پیچیده ای مانند رواج، سبک زندگی اجتماعی، اقتصاد، ترجیحات رنگ مشتری و غیره است. مشاهدات کارشناسان رنگ، همیشه به عنوان یک ابزار تعیین کننده برای پیش بینی

۳: Systematic methodology

روندهای رنگی آینده مورد استفاده قرار می‌گیرد. این روش همچنین به عنوان روش تجزیه و تحلیل ذهنی یا کیفی تعریف شده است. در این نوع پیش بینی، پالت‌های رنگی دقیق، داستان رنگ، طرح‌های رنگی مطابق و نحوه استفاده از رنگ در تولید و فروش خاص به مصرف کنندگان و تجار ارائه می‌شود. (Chang, L. X., Gao, W. D., Pan, R., & Lu, Y. Z, 2012, 270-277)

روش‌های معمول مورد استفاده در ساختمان مدل، نظریه آماری[۴]، روش FPV و نظریه مجموعه‌های ناهموار[۵] هستند. (Chang, L. X., Gao, W. D., & Zhang, X.,2009, 14-19)

۱-۱ روش نظریه آماری

دنگ چینگزنگ[۶]، استاد دانشگاه پکن، اولین شخصی بودند که روی این نظریه تحقیق و در مقاله خود، بحث در مورد نظریه آماری رنگ را مطرح کرد. او رنگ را به عنوان یک مبادله فاز اجتماعی خاص در نظر گرفت. رنگ‌های مد با استفاده از معادله فوکر پلانک[۷] و بر اساس اصل هم افزایی[۸] مورد تجزیه و تحلیل آماری قرار گرفت. در نهایت نتایج محاسبه شده، عدد و توضیحی در مورد محبوبیت رنگ پیشنهادی ارائه می‌دهد که در آینده محبوب خواهد شد یا نه(Deng Q, 1989, 27-37).

۱-۲ متد FPV

روش FPV تا حد زیادی بر عوامل روانی افراد و مشتریان متمرکز شده است. در سال ۱۹۹۱، چن لینلونگ[۹] واحد اندازه گیری FPV (ارزش ترجیحی مد) را برای سنجش محبوبیت یک رنگ عرضه کرد. با استفاده از روش FPV برای پیش بینی رنگ می‌توان رنگ‌هایی را که مردم ترجیح می‌دهند پیش بینی کرد. FPV توسط عوامل نسبی مانند فرهنگ فرد، وضعیت اقتصادی، سبک زندگی اجتماعی، روانشناسی، قوم و رسوم محلی و موقعیت اجتماعی تعیین می‌شود. رابطه بین هر عامل را می‌توان در معادله زیر مشاهده کرد.

$$FPV \in [0.1] f(C, E, L, H, P, T)$$

C=فرهنگ و تحصیلات فردی.

E = وضعیت اقتصادی.

L= سبک زندگی.

H = روانشناسی.

T = قوم و رسوم محلی(Chang, L. X., Gao, W. D., & Zhang, X.,2009, 14-19)

در این روش سنجش میزان محبوب بودن یا نبودن بصورت روبه‌رو است: فرض کنید تنظیمات افراد مختلف (پیش بینی کننده) به عنوان مجموعه افراد=(P۱، P۲، P۳ …… n Pn)

FPV هر فرد (پیش بینی کننده) نسبت به رنگ خاصی به عنوان مجموعه

FPV = (FP۱، FP۲، FP۳ ……، FPn)

اگر اکثریت FPV افراد نزدیک به ۱ باشد، به این معنا است که این رنگ محبوب است(Chen L., 1991, 9-4).

۱-۳ نظریه مجموعه‌های ناهموار

نظریه مجموعه‌های ناهموار یک ابزار ریاضی جدید و موثر برای مقابله با مشکلات مبهم و بلاتکلیف است. ژانگ کوان[۱۰]، کاندید دکترای مهندسی کامپیوتر و بخش کاربردی دانشگاه شانگهای جیاوتونگ، ابتدا این نظریه را در مطالعه پیش بینی رنگ به کار برد. در مطالعه آن‌ها،

۴: **Statistical Theory Method**: نظریه آمار برای گستره طیفی تمام تکنیک‌ها، پایه‌ای را در طراحی مطالعه و آنالیز داده فراهم می‌کند، که در کاربردهای آمار به کار می‌روند.

۵: **rough set theory**: تئوری Rough Set در سال‌های ۱۹۸۰ توسط Zdzislaw Pawlak توسعه یافت. این دیدگاه برای بیان و بررسی مسائلی است که در آنها عدم قطعیت و ابهام وجود دارد. معمولاً برای پیدا کردن ناهماهنگی‌ها و ارتباطات در اطلاعات به کار می‌رود.

۶: Deng Qingzeng

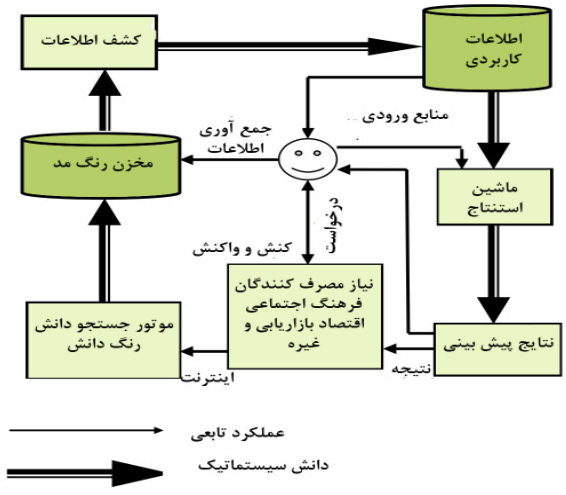
۷: معادله وقتی که برای توصیف تابع چگالی(یک متغیر تصادفی پیوسته به تابعی گفته می‌شود که انتگرال آن در هر بازهٔ معین، برابر با احتمال قرار داشتن متغیر تصادفی در آن بازه است.) احتمال مکان به‌کار برود.

۸: همکاری مجزای چند عامل که مجموع اثر آنها از مجموع یکایک و مستقل آنها بیشتر است.

۹: Chen Linlong

۱۰: Zhang Quan

سیستم پیش بینی مبتنی بر مجموعه ناهموار برای رنگ محصول (۲۰۰۸)، یک پایگاه داده دانش رنگ بر اساس جدول تصمیم گیری و مجموعه متد فازی[۱۱] ساخته شد که از طریق فرمول‌های ریاضی و کشف یک الگوریتم توانست، یک سیستم هوشمند پیش بینی رنگ ایجاد کند (Zhang Q, Kang W, Ming X., 2008, 31-33). نتایج نشان داد که این مدل می‌تواند رنگ را در زمان کوتاهی پیش بینی کند. تصویر ۱ چارچوب پیش بینی نوآورانه آن‌ها را نشان می‌دهد و تصویر ۲ نیز چارچوب این روش را نشان می‌دهد. از چارچوب فوق، می‌توان دریافت که این سیستم پیش بینی یک سیستم باز با توجه زیاد به کاربران و عوامل محیطی یا گروه‌های اجتماعی است. گروه‌های اجتماعی با کاربران جداگانه ارتباط برقرار می‌کنند، به این معنی که گروه‌های اجتماعی می‌توانند از طریق اینترنت بر پایگاه داده رنگ تأثیر بگذارند. کاربر می‌تواند مستقیماً پایگاه داده دانش خود حفظ کند و یا روی آن تاثیرگذار باشد. در عین حال نتایج پیش بینی سیستماتیک می‌تواند عملکرد خود را بر کاربر، بازار محصول و حتی گروه‌های اجتماعی نیز اعمال کند. از تصویر ۲ می‌توان دریافت که احساسات و ترجیح رنگ مشتریان، تعیین کننده‌ترین عوامل در تحقیقات سیستماتیک بودند.(Chang, L. X., Gao, W., Pan, R. R., & Lu, Y. Z, 2012, 270-277).



تصویر۲: سیستم پیش بینی رنگ توسط ژانگ کوان

۲-تجزیه و تحلیل داده‌های رنگی مد تاریخی[۱۲]

تجزیه و تحلیل داده‌های رنگی مد تاریخی نیز به عنوان روش کمی نامگذاری شده است. تغییر قوانین با تغییر رنگ ترند مرتبط است. این طرح در ابتدا توسط انجمن رنگ ژاپن (FAFCA) ارائه شد، که بر تجزیه و تحلیل داده‌های روند رنگ‌های تاریخی تأکید دارد. سعی شد روند رنگ‌های آینده را دقیقاً بر اساس پالت‌های رنگی مد قدیمی پیش بینی کند. رنگ، اشباع و ارزش به ترتیب مورد بررسی قرار می‌گیرند و با سایر اطلاعات مانند ترجیح رنگ مد، فروش بازاریابی و غیره ترکیب می‌شوند (Chang, L. X., Gao, W. D., Pan, R. R., & Lu, Y. Z, 2012, 270-277).

۲-۱ روش مقایسه

این روش پیش بینی سنتی توسط کارشناسان چینی CFCA از ۱۹۸۰ برای تجزیه و تحلیل و توضیح استفاده می‌شود. تغییر رنگ عمدتا بر اساس مقایسه بین رنگ‌های فعلی مد و رنگ‌های قبلی است. تصویر ۳ مدل پیش بینی (مقایسه ویژگی‌های رنگ دو سال اخیر: رنگ، ارزش و اشباع) را نشان می‌دهد. کارشناسان و پیش‌بینی کنندگان با توجه به ویژگی‌های توزیع رنگ، روند آینده را پیش بینی می‌کنند.

تصویر۳: مقایسه رنگ‌های مد دو ساله از نظر رنگ، ارزش و اشباع.

۲-۲روش نظریه خاکستری

نظریه خاکستری به معنای تمامی روش هایی است که برای بررسی عدم اطمینان و عدم وجود اطلاعات کافی در نمونه‌های کوچک به کار برده می‌شوند. نظریه خاکستری موضوعاتی را بررسی می‌کند که گستردگی آن‌ها مشخص اما ذات آن‌ها نامشخص باشد.

۱۱: متد فازی از فضای بین دو ارزش «برویم» یا «نرویم»، ارزش‌های جدید «شاید برویم» یا «می‌رویم اگر» یا حتی «احتمال دارد برویم» را استخراج کرده و به کار می‌گیرد.

۱۲: Historical fashion color data analysis

در پرونده‌های مکتوب، یو تایوان[۱۳]، وو رویکینگ[۱۴] از موسسه داتونگ، ابتدا نظریه سیستم‌های خاکستری را در پیش بینی رنگ به کار برد. آن‌ها معتقد بودند که روند رنگ مد تحت تأثیر عوامل زیادی مانند سیاست، اقتصاد، فرهنگ و امنیت عمومی است. ظاهراً تعیین این عوامل دشوار بود. علاوه بر این، اثر متقابل بین هر عامل مشخص نبود. چنین وضعیتی با حوزه شرطی مطابقت دارد که سیستم خاکستری می‌تواند در آن اعمال شود. آن‌ها در تحقیقات خود با استفاده از نظریه سیستم خاکستری برای پیش بینی رنگ سال ۱۹۸۷، سعی کردند از این روش رنگ سال آینده را پیش بینی کنند (Yu T, Wu R., 1998, 61-71).نتایج بدست آمده از این سیستم برای پیش بینی کوتاه مدت موثر است. (Chang, L. X., Gao, W. D., Pan, R. R., & Lu, Y. Z, 2012, 270-277).

۳-۲ روش تجزیه و تحلیل آماری

این پروژه با مشارکت انجمن مد رنگ چین (CFCA)، کارشناسان با تجربه رنگ از کالج ها، توزیع رنگ‌ها از نظر رنگ، ارزش و میزان اشباع در موسسات و مجله ووگ[۱۵] با تجزیه و تحلیل رنگ مجموعه‌های بین المللی بهار/تابستان ۱۹۹۶- ۲۰۰۵ با استفاده از سیستم NCS[۱۶] هر سال مورد تجزیه و تحلیل قرار دادند. سرانجام قوانین بین المللی تغییر رنگ و گرایش‌های آینده را ارائه کردند. اما جیل استنسفیلد [۱۷]و آلن ویتفیلد[۱۸]، دو محقق از دانشگاه صنعتی سینبرن (ملبورن) به این نکته اشاره کردند که در این سیستم شرایط شیوه زندگی اجتماعی یک جامعه مانند ریاضت‌های اقتصادی، سال‌های جنگ، بی نظمی‌های سیاسی، نوسانات اقتصادی و غیره در نظر گرفته نشده است (Chang, L. X., Gao, W. D., Pan, R. R., & Lu, Y. Z, 2012, 270-277).

نتیجه‌گیری

از اسناد و دستاوردهای ذکر شده در بالا، می‌توان دریافت که در بیشتر تحقیقات در مورد پیش بینی رنگ بر دو بخش تأکید شده است: تجزیه و تحلیل سیستماتیک و تجزیه و تحلیل داده‌های تاریخی.

نتایج نشان می‌دهد که در هر روش، فقط پیش بینی رنگ در کوتاه مدت موثر است. با بازاریابی هدف و پیش بینی درک مصرف کنندگان از طریق رفتار آن‌ها، فرایندهای تصمیم گیری، ادراکات، انگیزه‌ها، و غیره می‌توانند اطلاعات مفیدی را برای بهبود مدل پیش بینی ارائه دهد. علاوه بر این، خرده فروشان ارتباط مستقیمی با مصرف کننده دارند و در روند بازار بسیار موثر هستند. برای بهبود کارآیی و صحت پیش بینی، باید بر روی خرده فروشان تاکید کرد. بنابراین برای ایجاد سیستمی که بتواند بین داده‌های رنگ گذشته و رویدادهایی که بر این انتخاب رنگ تأثیر گذاشته‌اند، ارتباط برقرار کند و به روش موثری دست یابد، نیاز به تحقیقات بیشتری می‌باشد.

۱۳: Yu Taiwen

۱۴: Wu Ruiqing

۱۵ Vogue

۱۶: پایه واساس این کد گذاری، سیستم رنگ طبیعی NCS (Natural color system) است که در صنعت سیستم رنگ در سراسر دنیا جهت ارتباط رنگی میان طراحان و تولیدکنندگان و مشتریان و فروشندگان مورد استفاده قرار می‌گیرد.از آنجا که سیستم کد گذاری NCS بر اساس چگونگی درک رنگ‌ها به صورت بصری است، این امکان را دارد تا رنگ هر سطح قابل تصوری را توصیف کرده و یک کد NCS دریافت کنید. همین امر سیستم رنگیNCS را به استانداردی جهانی برای شناسایی،تضمین کیفیت و ارتباطات رنگی تبدیل کرده است.

۱۷: Jill Stansfield

۱۸: T.W. Allan

منابع:

_ Chinese Journal of Computational Physics1989;6.
_ Chen L. Predict fashion color by using FPV method. J Fashion Color 1991;4:8-9.
_ Chang, L. X., Gao, W. D., & Zhang, X. (2009). Discussion on fashion color forecasting researches for textile and fashion industries. J. Fiber Bioeng. Inform, 2.
_ Chang, L. X., Gao, W. D., Pan, R. R., & Lu, Y. Z. (2012). Review on fashion color forecasting researches. Tekstil: Journal of Textile & Clothing Technology, 61.
_ Deng Q. Statistical theory of fashionable colors.
_ E L Brannon, Fashion forecasting (Fairchild Publications, New York, 2000).
_ F Brassington and S Pettitt, Principles of marketing, 3rd Edn (Harlow: Pearson Education, 2003)
_ K McKelvey and J Munslow, Fashion design - process, innovation and practice (Oxford: Blackwell Science, 2003).
_ LG Schiffman and L L Kanuk, Consumer behaviour, International Edn (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2004).
_ T Diane and T Cassidy, Colour forecasting (Oxford: Blackwell Science, 2005)
_ Yu T, Wu R. Using grey system theory to fashion color prediction. Journal of Design 1998;12:61-71.
_ Zhang Q, Kang W, Ming X. Rough set based forecasting system for product color. Computer Engineering and Applications 2008;44(11):31-33.

بررسی رنگ لباس لک زبانان لرستان برگرفته از تک بینی‌های آنان (چهل سرو)

سارا عباس‌نژاد، دانشجوی ارشد طراحی پارچه و لباس دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
روشنک داوری، استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

چکیده
ادبیات هر جامعه‌ای مبین زمینه‌های مختلف از جمله زمینه‌های هویتی آن جامعه است. ادبیات فولکور که شامل معلومات عوامانه است و در مقابل ادبیات رسمی است، به منظور پی‌بردن به ساختارهای شخصیتی و هویتی آن جامعه اهمیت فراوان دارد. لباس و رنگ آن از مشخص‌ترین نمادهای هویتی و فرهنگی هر ملت است. هدف تحقیق پیش رو، پی بردن به رنگ لباس لک زبانان لرستان براساس بومی سروده‌ها است و سوال اصلی این است که لباس لک‌های لرستان با توجه به این بومی سروده‌ها عمدتاً از چه رنگ‌هایی تشکیل شده است؟ شیوه‌ی تحقیق اتخاذ شده، به صورت توصیفی و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، اسنادی بوده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که لباس برای قوم لک از چنان اهمیتی برخوردار بوده که ریشه‌ای عمیق در بومی سروده‌های آنان دارد و عمدتا از رنگ‌های شاد و رنگارنگ تشکیل شده است.

واژگان کلیدی: فولکور، ادبیات بومی، بومی سروده، چل‌سرو، رنگ لباس لک زبانان لرستان.

مقدمه
برای شناخت مردم، هر قومی، باید فرهنگ عامه یا فولکور محلی آن‌ها را مورد بررسی قرار داد. به عبارت کلی‌تر می توان فولکلور را میراث قومی و معنوی یک ملت دانست. در واقع، اگر فولکلور یک ملت را از آن بگیریم، تمام هویت آن ملت را گرفته‌ایم که بدون آن، زندگی غیر ممکن خواهد بود.

ادبیات عامه یا فولکلور که در مقابل ادبیات رسمی است، مخلوق ذهن مردم ابتدایی و بی‌سواد است. بررسی و شناخت ادبیات محلی می‌تواند ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی آن مردم را برای ما نمایان سازد و این گونه به ساختار فرهنگی آنان نیز دست یافت. زبان لکی زبانی واحد و مستقلی است که فولکور این قوم اصیل، به طور کلی در آن باز نموده شده است. تحقیقاتی که تاکنون در زمینه‌ی مردم لک صورت گرفته‌اند، همه به نوعی یک جانبه بوده و کمتر به کل جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و پوشاک محلی مردمان لک زبان پرداخته شده است. پوشاک محلی نیز بخشی از این آداب و رسوم هستند که دربین بومی سروده‌ها دارای چنان جایگاه ویژه‌ای هستند که ترانه‌های زیادی در باب هراس از فراموشی و نابودی آن سروده شده است.

هدف این پژوهش بررسی رنگ لباس لک‌های لرستان با توجه به بومی سروده‌ها و ارتباط آن با فولکور است. این پژوهش سعی دارد به سوالاتی از این دست پاسخ دهد: اهمیت و جایگاه این رنگ‌ها در بومی سروده‌ها چیست؟ به نظر می‌رسد که پوشاک از اهمیت بالایی برای قوم لک حساب می‌شده و بنابراین در بومی سروده‌های لک‌ها به لباس یا رنگ آن اشاره شده است. لباس لک‌های لرستان از چه رنگ‌هایی تشکیل شده است؟ فرض میشود که لک‌ها در موقعیت بجز زمان‌های عزاداری عمدتاً از رنگ‌های شادی استفاده کنند. به دلیل عدم توجه و پرداخت کامل به بومی سروده‌ها و امکان فراموشی و از بین رفتن این مولفه‌های فرهنگی که مولفه‌های غنی برای بررسی رنگ و پوشاک لک‌های لرستان است و از آنجا که بسیاری از این سروده‌ها به حالت مکتوب درنیامده و یا به دست فراموشی سپرده شده‌اند فقط به مطالعه موردی رنگ لچک، کلنجه، کراس، کراس تریژ بالا پرداخته می‌شود.

پیشینه تحقیق

محمدی سیف، مریم (۱۳۹۸)، [جامعه شناسی پوشاک سنتی و زیورآلات زنان ایران]، در این کتاب به بررسی پوشاک سنتی و زیورآلات اقوام مختلف ایرانی پرداخته و پوشاک را مولفه‌ای که به مقتضای ویژگی‌های اقلیمی، تمدن و فرهنگ، عقاید و مذهب و آداب و رسوم دستخوش تغییر شده است بررسی می‌کند.

میرنیا، سید علی (۱۳۶۹)،[فرهنگ مردم]، به بررسی جشن‌ها و رقص‌ها، آداب و سنن ملی، اعتقادات و آداب و رسوم مردم و باورهای مردم، بازی‌های محلّی کودکان، قصه‌ها و افسانه‌ها، امثال، اشعار و ترانه‌های عامیانه، لالایی‌ها، چیستان‌ها که همگی این‌ها شامل ابیات فولکور است می‌پردازد.

امرایی و بازوند (۱۳۹۹) در مقاله خود تحت عنوان « نگاهی به بومی سروده‌های لرستان» ضمن اشاره به وابستگی و کارکرد گسترده‌ی شعر برای مردم لرستان، به بررسی انواع بومی سروده‌های لرستان که شامل؛ چهل سرو، مور، لالایی، کارآواها، سروده‌هایی برای عروسی، عاشقانه‌ها می‌پردازد.

خان محمدی و دولتی‌سیاب (۱۳۹۵) در مقاله خود تحت عنوان «جایگاه پوشش سنتی لک‌زبانان لرستان در تک بیتی‌های آنان» ابیات چهل سرو که ابیاتی شادانه و مور که ابیاتی در وصف درد و رنج هستند و در زمان عزاداری خوانده می‌شوند، به عنوان معرف مناسبی برای بررسی پوشاک این منطقه بررسی می‌کنند.

لرستان:

ساکنان استان لرستان، به دو گویش لری بختیاری و لری و فارسی و زبان لکی سخن می‌گویند(خان محمدی، دولتی سیاب، ۱۳۹۵، ۱). «اقوام لک و لر ساکن در شهر خرم‌آباد از اقوام بسیار کهن ایرانی هستند که دارای ریشه‌های عمیق تاریخی می‌باشند و در ساختن تاریخ ایران نقش مهمی ایفا کرده‌اند، آن‌ها در مناطق وسیعی از غرب ایران تا منتهی الیه دامنه‌های جنوبی زاگرس پراکنده هستند»(نجفی و فرهمند، ۱۳۹۸: ۱۵۷). لک‌ها قومی هستند که در شمال غربی و غرب استان لرستان ساکنند و دارای پیوستگی قومی و جغرافیایی خاصی هستند که آن‌ها را از کردها و لرها متمایز می‌کند. منطقه محل سکونت و زندگی لک‌ها از مناطق باستانی لرستان است و آثار باستانی بدست آمده از این مناطق، دلیلی بر قدمت و پیشینه‌ی تاریخی این مناطق است. زبان آن‌ها لکی است که خود زبان واحد و مستقلی است که اساسا با زبان لری و کردی تفاوت بسیار دارد و دارای آثار مکتوب فراوانی است که فولکور این قوم اصیل، به طور کلی در آن‌ها باز نموده شده است» (رضایی نورآبادی، ۱۳۸۶، ۷۱).

«در هر صورت تحقیقاتی که تاکنون در زمینه‌ی مردم لک صورت گفته‌اند، همه به نوعی یک جانبه بوده و کمتر به کل جنبه-های فرهنگی؛ اجتماعی و پوشاک محلی مردمان لک زبان پرداخته شده است» (محمدی‌سیف، ۱۳۹۸: ۳۳۶).

فولکور:

«ویلیام جان تامس[1] اصطلاح فولکلور را ابداع کرد و برای نخستین بار آن را در ۱۸۴۶ به کار برد.» تامس به این نکته توجه کرد که روایت‌های عامیانه الزاماً باستانی نیستند. بنابراین، ترجیح داد که به جای امور باستانی عامیانه از اصطلاح فولکلور استفاده کند. اصطلاحی که از دو واژه۲ معنی مردم یا توده۳ و به معنی دانش ساخته شده است» (استیری، ۹۶، ۳۳). «اگر بخواهیم معنی صحیح و مطابق با مفهوم درست آن را در فارسی بیان کنیم باید بگوییم فولکلور یعنی مجموعه دانش مردم، فرهنگ مردم، سواد توده مردم، معلومات عامه و معلومات عوامانه، زیرا همانطور که ما ادبیات رسمی داریم ادبیات عوامانه نیز داریم. مجموعه این‌ها را در اصطلاح بین ملل فولکلور می‌گویند و در ایران فرهنگ توده مردم گفته می‌شود» (انجوی شیرازی، ۱۳۷۱ :۲۲). «ادبیات عامه یا ادبیات توده یا فرهنگ عوام یا فولکلور در مقابل ادبیات رسمی است که مخلوق ذهن مردم با سواد و تحصیل کرده است در واقع پلی ارتباطی است که وابستگی های درونی فرهنگ و انسجام فرهنگی جوامع را تحکیم می‌بخشد و ضمانت می‌کند و مجموعه‌ای است از ترانه‌ها و قصه‌های عامیانه، نمایش نامه‌ها، ضرب المثل‌ها، سحر و جادو و طب عامیانه، متل‌ها، لالایی‌ها، چیستان‌ها، بازی‌های

---

۱ William John Thoms 1885-1803

کلامی و غیره ، که در آن‌ها به روشنی معنا و اهمیت فرایند ارتباط قابل مشاهده است و در میان مردم ابتدایی و بی‌سواد رواج دارد» (جعفری قنواتی، ۱۳۸۴ :۱۰۳). «در حوزه‌ی تخصصی‌تر در حوزه‌ی معنای فولکور، می‌خوانیم: نحوه‌ی جهان‌بینی و روان‌شناسی انسان عامی و اندیشه او در باب فلسفه، دین، علوم، نهادهای اجتماعی، تشریفات و جشن‌ها، اشعار و ترانه‌ها، هنرهای عامیانه و ادبیات شفاهی است» (غ منیری، ۱۳۹۶، ۳).

«کهن الگوها نیز در این مقوله قرار دارند زیرا صورت‌های مشترکی هستند که با سابقه چندین هزار ساله از اجداد بشر نسل به نسل منتقل شده و در گوشه ضمیر ناخودآگاه جای گرفته‌اند. این صورت‌ها برای رسیدن به مرز خودآگاهی در نمادهای گوناگون طبیعی جلوه‌گر می‌شوند. ناخود آگاه جمعی انسان، مضامینی دربردارد که یونگ آنها را آرکیتایپ می‌داند. کهن الگوها گرایش‌های ارثی مشترکی هستند که انسان در موقعیت‌های گوناگون از خود نشان می‌دهد» (شرفی، ۱۳۹۲، ۵).

«برای شناخت مردم، هر قوم و قبیله‌ای و ایل و طایفه‌ای، باید فرهنگ عامه یا فولکور محلی آن‌ها را مورد بررسی قرار داد (میرنیا، ۱۳۶۹: ۹) فرهنگ عامیانه ایرانی، یا گنجینه‌ی گرانقدر فولکور ملی نیز، از همین گونه افکار و آثار و الهامات روحی است که از ذوق و اندیشه‌ی بی‌سوادترین افراد سرچشمه گرفته و ذخایر گران‌بهایی را از اثرات فکر و اخلاقی ملی و شاهکارهای هنری و ادبی مردم مارا تشکیل داده است» (میرنیا، ۱۳۶۹: ۹).

برخی ویژگی های فولکور را می‌توان به صورت زیر نام برد:

-فولکلور، اعمال و رفتار جمعی و گروهی است که در بین عامه ی مردم، رایج است.

-ابداع کننده و به وجود آورنده و نیز زمان شروع رفتارها و اعمال فولکلوری معلوم نیست.

-عادات فولکلور در مجموعه فعالیت های زندگی اجتماعی، نقشی به عهده دارند.

-اعمال و رفتارهای فولکلور به مناسبت و بنابر مقتضیات زمان، تکرار می شوند؛ یعنی آنچه در یک یا چند مرثیه و یا فقط در دوره‌ای خاص و محدود اتفاق افتد، در شمار فولکلور نیست.

-فولکلور در جریان انتقال، موافق مقتضیات نسل‌ها، دگرگون می شود.

رفتارهای فولکلوریک، از حاکمیت اندیشه ای خاص که برخالف میل توده باشد، پیروی نمی‌کنند، هر چند آن تفکر بر جامعه، حکومت داشته باشد. شایان ذکر است که آداب ورسوم و رفتارهای فولکلور هر منطقه، برای مردم همان منطقه، «سنّت» و برای مردم سایر نقاط، به عنوان »فولکلور» خاص آن منطقه شناخته می شود» (امامی، ۱۳۹۶، ۴).

«یکی دیگر از ویژگی های فولکلور، تکرار پذیری و قابلیت انتقال آن به نسل های آینده است. از این رو می توان فولکلور هر منطقه را مجموعه ای از رفتارها، گفتارها، پوشش‌ها، آداب و رسوم و عاداتی دانست که افراد آن منطقه، آنها را گذشتگان و نیاکان خود به ارث برده‌اند؛ عاداتی که شاید از ابتدای بشریت آغاز شده و یا الاقل، مربوط به دوره های بسیار باستانی باشند. به عبارت کلی‌تر می‌توان فولکلور را میراث قومی و معنوی یک ملت دانست». «در حال حاضر نیز با مجموعه‌ی دانسته‌هایی که از گذشته‌های دور و از نسل‌های گذشته به جا مانده و سینه به سینه، جا عوض کرده و به آنها رسیده است، زندگی می‌کنند و در حقیقت، همین فولکور است که تا حدّ زیادی به زندگی آنها معنا و مفهوم می‌بخشد و آنها را به ادامه‌ی زندگی، دلگرم می‌سازد. در واقع، اگر فولکلور یک ملت را از آن بگیریم، تمام هویت آن ملت را گرفته‌ایم که بدون آن، زندگی، غیر ممکن خواهد بود» (امامی، ۱۳۹۶، ۵).

«فولکلور در لرستان ادبیات فولکلور شامل دو بخش آداب و رسوم و ادبیات شفاهی است که ادبیات شفاهی به رقص‌ها و آیین‌ها، لالایی‌ها و قصه‌ها می‌پردازد. سرزمین لرستان با اینکه از قدمت زیادی برخوردار است متأسفانه ادبیات بومی‌اش ضعیف است و این ناشی از کم توجهی محققان در زمینه فولکلور است. ادبیات بومی لرستان بیشتر به

صورت شفاهی وجود دارد و آثار مکتوب آن نادر است. و این ادبیات شفاهی نیز در اختیار افراد مسن و قدیمی می‌باشد و تنها راهکار حفظ این ارزش‌های محلی این است که هرچه سریع‌تر این ادبیات و فرهنگ‌ها به صورت مکتوب ثبت و ضبط شوند زیرا با از میان رفتن این افراد ما نیز از این فرهنگ و ادبیات بهره خواهیم شد» (شرفی، ۱۳۹۲، ۵).

بومی سروده‌ها و تاریخچه‌اش

«مطالعه ادبیات شفاهی مردم در شناخت دقیق و واقعی ابعاد گوناگون فرهنگ‌ها اهمیت بسزایی دارد. ردپای کهن ترین باورها، اسطوره‌ها، آیین‌ها، ارزش‌ها و... به عبارتی بنیان هر فرهنگ را نه در تاریک روشن مبهم تاریخ، که در آیینه‌ی شفاف ادبیات شفاهی صاحبان آن فرهنگ می‌توان دریافت» (کشوری، ۱۳۹۲، ۲).

«از آنجا که ادبیات هر جامعه‌ای مبین زمینه‌های مختلف و از آن جمله زمینه‌های هویتی آن جامعه است، بررسی ادبیات بومی و محلی به منظور پی‌بردن به ساختارهای شخصیتی آن جامعه اهمیت فراوان دارد. به بیان دیگر، ادبیات هرجامعه، دربرگیرنده مسائل مختلف حوزه نفوذ آن زبان است که گاه به یک قوم، محدود می‌شود. از این رو این مردم با بهره بردن از کلمات و عبارات محلی، نیات، اهداف و خواسته‌ای خود را در ادبیات خود منعکس می‌مایند. با بررسی این ادبیات، می‌توان دریافت این مردم ابتدای حیات خود تا امروز چه چالش‌هایی را از سر گذرانده‌اند و در هر برهه‌ای از تاریخ خود چه جایگاهی داشته‌اند.در حقیقت با کمک ادبیات هر قوم، می‌توان مسیر حرکتی آن مردم را در طول حیاتشان دریافت. همچنین بررسی و شناخت ادبیات محلی میتواند ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی آن مردم را برای ما نمایان سازد و این گونه به ساختار فرهنگی آنان نیز دست یافت» (امرایی، بازوند،۱۳۹۸، ۵۲).

«خالقان این ابیات، ناقلان گمنام فرهنگ قومی، در دوره‌های مختلف همواره با بهره‌گیری از توانایی‌های زبان کم آسیب دیده بومی و از منظر نوعی زیبایی‌شناسی نشأت گرفته از جهان بینی متکی بر فرهنگ خویش و با ایجاد و انعکاس خلاق و هنرمندانه ارتباط با طبیعت و اشیاء محیط زندگی‌شان، به عبارتی با ایجاد و پرورش شیوه‌ای خاص با ویژگی‌های سبکی منحصر به فرد، توانسته‌اند هویت قومی و فرهنگی خود را به عالی‌ترین شکل ممکن در دل این اشعار حفظ و منتقل نمایند. در این میان، مردم عادی نیز، با نجوا و زمزمه و آواز این اشعار در مراسم محلی و آیینی خود، در نگهداری آن نقش بسزایی داشته‌اند» (کشوری، ۱۳۹۲، ۳).

«روشن است که برای بومی سروده‌ها نمی توان تاریخ روشن و مدونی برشمرد و نمی‌توان گفت که بومی سروده‌ها دقیقا از چه زمانی حیات خود را به عنوان بخشی از زندگی مردم آغاز کرده‌اند. همچنین با بررسی واژه‌های استفاده شده و برخی جنبه‌های مختلف موجود در آن‌ها، می‌توان حدس زد که تاریخچه انواع مختلف بومی سروده‌ها با هم تفاوت دارد و هر کدام از این نوع سروده‌ها در زمانی مختلف خلق شده‌اند. اما مسلم است که تاریخ بشر و تاریخ شعر همیشه همراه هم بوده و هیچگاه این دو از هم جدا نبوده‌اند. از زمانی که انسان‌ها به صورت جمعی زندگی می‌کردند و می‌کوشیدند بر مشکلات و دشواری‌های زندگی خود غلبه کنند» (امرایی و بازوند، ۱۳۹۸: ۵۶).

«با الهام گرفتن از صداهای طبیعی چون صدای پرندگان، صدای آب، فروغلتیدن سنگ از ارتفاع و... کلماتی را زیر لب زمزمه کرده‌اند و به تدریج آهنگ و موسیقی بهتری یافته و مورد پسند دیگران قرار گرفته است» (ذوالفقاری، احمدی، ۱۳۸۸ : ۱۴۷). «شعر بومی شعری نیست که رویکردی جدید در آن صورت گرفته باشد چون زبان عامیانه و محلی مبنای پرداخت آن است، به سادگی اتفاق نمی‌افتد چراکه این ترانه‌ها چون آبی زلال، در بستر زمان جاری‌اند و ترانه محلی بر ارکانی استوار است که یکباره ساخته نمی‌شود و تغییر موضع فرهنگی جامعه به آسانی در آن موثر نمی‌افتد» (همایونی، ۱۳۷۶ : ۴۲).

آموزش بومی سروده‌ها از نسلی به نسل دیگر به صورت ناخودآگاه است؛ یعنی افراد با قرار گرفتن در موقعیتی که این اشعار استفاده می‌شوند، به مرور آنها را به خاطر می‌سپارند. حضور در جنبه‌های مختلف زندگی مردم؛ تا جایی که شاید نتوان بخشی از زندگی این مردم را یافت که این سروده‌ها به نوعی در آن حضور نداشته باشند (امرایی، بازوند، ۱۳۹۸: ۵۶).

از آنجا که بخش قابل توجهی از این سروده‌ها ثبت نشده است، امکان تغییر، تحریف و یا از میان رفتن آنها فراوان است (امرایی، بازوند، ۱۳۹۸، ۵۳). «شعر بعد از «مفرغ» درخشان‌ترین هنر لرستان است. لرستان سرزمین ترانه‌هاست. اینجا هر مادری شاعر فرزند خویش است، هر زنی شاعر مشگ خویش، هر چوپانی شاعر گله‌ی خویش و هر جنگجویی شاعر تفنگ خویش، شعر و آهنگ در همه جای زندگی لر حضور دارد و همراه دیرینه‌ی اوست» (امامی، ۱۳۹۶، ۵).

«بومی‌سروده‌های لرستان همانند دیگر سروده‌های بومی مردم ایران بیش از هر چیزی تصویرگر زندگی، محیط و مردم آن دیار است؛ همین موضوع، یکی از مهمترین دلایل ماندگاری و انتقال آن از نسلی به نسل دیگر شده است» (امرایی؛ بازوند، ۱۳۹۸، ۵۳). «مردم این مناطق نیز همانند دیگر مردمان ایران، برای بخش‌های مختلف زندگی خود اشعاری سروده‌اند و در شرایط مناسب از آن بهره می‌برند. احساسات و عواطف خود را در قالب الفاظی ساده و صمیمی ریخته، بخشی از ضمیر ناخودآگاه خود را آشکار کرده‌اند. احساساتی که نماینده روح لطیف، صمیمی و دوست‌داشتنی آن‌هاست. تنها احساسات و عواطف مختلف نیستند که در بومی سروده‌های لری فعال‌اند؛ بسیاری از این سروده‌ها زمانی سروده شده‌اند که این مردم در حال کار یا تلاش روزانه خود هستند و جهت آسان نمودن کار برای خود و همراه کردن دیگران در کار و یا هماهنگ کردن آن‌ها سروده شده-اند؛ بر همین اساس است که برای بومی سروده‌های لرستان می‌توان انواعی را برشمرد که زمینه استفاده و کاربرد آن‌ها با هم تفاوت دارد» (امرایی، بازوند، ۱۳۹۸: ۵۷).

چهل‌سرو

لک زبانان ساکن شمال و غرب لرستان، بسیاری از آداب و رسوم فرهنگی خود را در قالب تک بیتی به زبان لکی به صورت شفاهی یا کتبی بیان کرده‌اند (خان‌محمدی، ۱۳۹۵: ۵۹). برخی از ابیات آنان که مضمونی عاشقانه دارد و در وصف معشوق و زیبایی‌های پوشش و زیورآلات اوست، به شکل فال اجرا می‌شود. ابیات این فال را «چل‌سرو» می‌گویندر(خان‌محمدی، ۱۳۹۵: ۵۹). ابیات تک بیتی های چل‌سرو که در بین مردم لک زبان نوعی تفأل شمرده می‌شود، ریشه در دوران کهن دارد. بنابراین لک زبانان با ابداع فال چهل‌سرود - که در آن بیشتر به اعتقادات مهر پرستی رایج در بین مردم اشاره داشت - سعی در حفظ آن آیین داشتند (نجف زاده قبادی، ۱۳۹۱: ۹۵).

پوشاک لرستان

«لرستان یکی از استان هایی است که از نظر فرهنگی، غنی است (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب، ۱۳۹۵: ۶۰). «لرستان سرزمینی باستانی و دارای پیشینه تاریخی کهنی در جهان است. سرزمینی که فرهنگی مستقل و غنی داشته و طبعا از نظر پوشاک نیز با توجه به شرایط اقلیمی خود دارای پوششی مناسب وضعیت موجود روحیه مردم بوده است. لباس سنتی مردم لرستان یکی از زیباترین لباس های بومی ایران است» (پارسا، ۱۳۸۸: ۵۳).

«لباس محلی این قوم، مشخص‌ترین نماد هویت و فرهنگ آن‌هاست» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب ، ۱۳۹۵: ۶۱). «آنچه مهم است این است که پوشش سنتی ساکنان این خطه، در گرایش‌های مذهبی، سنتی و شرایط اقلیمی ریشه دارد» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب ۱۳۹۵: ۶۰)

«فرم لباس در بین زنان و مردان لک که امروزه تغییرات جزئی نموده و در مناطق شهری کمتر استفاده می‌گردد، همان فرم لباس‌های نسل‌های پیشین است که در اوستا نیز از آن اسم برده است. کاربرد این پوشاک در بین مردم لک به قدری فراگیر بوده است که اشعاری هم به این مضمون سروده‌اند. این لباس برحسب شغل و فصل‌های سال و سن افراد دچار دگرگونی می‌شود».رنگ‌های شاد نقش مهمی در لباس‌ها دارند.» (محمدی‌سیف، ۱۳۹۸: ۳۴۷).

رنگ پوشاک

لچک

«لچک نارنجی گری لاسرون مر شیرین بستو اِشر ارمن» [۲]

«برگردان: سربند و لچک نارنجی رنگ زیبایی داری و بر گوشه آن گره ای زده‌ای. به جز شیرین در شهر ارمن، کسی به این زیبایی سربند نبسته است» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب ، ۱۳۹۵: ۶۴). «لچک را که دستاری بلند و زیباست، زنان بر سر می‌بندند» (رحیمی عثمانوندی، ۱۳۷۹: ۱۱۵). «لچک پارچه‌ای است مربع که زنان، هر دو گوشه آن را بر روی هم اندازند و مثلث شود» (شهشهانی، ۱۳۷۴: ۱۷). «جنس آن از پنبه است و معمولا در منزل می‌پوشند؛ زیرا هم راحت‌تر و هم ارزان‌تر از بقیه سربندهاست» (خان‌محمدی و دولتی‌سیاب، ۱۳۹۵: ۶۵).

کلنجه

«سرداری مخمل، کُلنجه زری چوی کلِ کَلما، ار نوم قی گرین» [۳]

«برگردان: سرداری از جنس مخمل و کلنجه زربفت دارد؛ همچون کل کوهی است که آشیانه‌اش در میان کوه گرین قرار دارد».

«کلنجت مَخمل نوک بالی زرّین مَری کوگی کین داتَه سو گَرین» [۴]

«برگردان: کلنجه مخمل با یراق‌های زرین پوشیده‌ای و همچون کبکی در کوه گرین می‌خرامی»(خان‌محمدی، ۱۳۹۵، ۶۷)

«کلنجه را معمولا از جنس مخمل‌های بدون طرح و به رنگ‌های سبز، مشکی و قرمز می‌دوزند.»(خان‌محمدی، ۱۳۹۵، ۶۸)

«کلنجه، تن‌پوش زنانه است که آستین ندارد» (دوستی، ۱۳۹۲، ۹۹). لباس سنتی زنان لک است که بر روی لباس‌های دیگر پوشیده می‌شود. این لباس کلا از مخمل با رنگ‌های شاد و زیبا تهیه می‌شود، طوری دوخته می‌شود که همانند پالتو تا زیر زانوها را بپوشاند. قسمت‌های سر دست و یقه از مخمل رنگی که با مخمل اصلی در تضاد نباشد. این لباس مخصوص جشن‌ها و میهمانی‌ها و مراسم رسمی بوده است (محمدی‌سیف، ۱۳۹۸: ۳۵۴). «معمولا در زیر سرداری و روی پیراهن می‌پوشند و همانند کت معمولی جلوی آن باز است» (خان‌محمدی، دولتی سیاب ، ۱۳۹۵: ۶۷). «در بسیاری از موارد با سکه‌های قدیمی رویه جلو آن را سکه‌دوزی و تزیین می‌کنند «(پارسا، ۱۳۸۵: ۵۵).

کراس

«کِراسی کردیه‌ی سر تا پا لالَه نه کُل، نه کوتاه نه زمین مالَ» [۵]

«برگردان: پیراهنی رنگی و بسیار شاد که به قد و قواره، برازنده اندام زیبای اوست، پوشیده است.

سر تا پا لاله- کنایه از بسیار شاد است. نه گل، نه کوتاه به زمین ماله - نه کوتاه و نه بسیار بلند است» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب ، ۱۳۹۵: ۶۹).

زنان این خطه برای تنوع و زیبایی، پارچه پیراهن های خود را بیشتر از رنگ‌های شاد انتخاب می‌کنند و بلندی این پیراهن تا پشت پایشان است. زنان بختیاری ساکن لرستان معمولا پیراهن بلند می‌پوشند؛ به گونه ای که دامن آن بر روی زمین کشیده می‌شود و در زبان لکی «زمین مال» می‌گویند و زنان لر هم پیراهنی تا زیر زانو می‌پوشند که به آن «کُل» یا کوتاه گفته می‌شود؛ اما بلندی پیراهن زنان لک زبان تا مچ پاست. این تک بیتی، پیراهن زنان لک زبان را این چنین توصیف می-کند که این پیراهن نه مثل پیراهن زنان لر، کوتاه و نه مثل پیراهن زنان بختیاری، بلند است» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب، ۱۳۹۵: ۶۹).

«پیراهنی است بلند که تا پشت پای زنان را می‌پوشاند و از این نظر نوعی حجاب سنتی محسوب می‌شود. کراس در رنگ‌های مختلف با گل‌های زیبا دوخته می‌شود» (محمدی‌سیف، ۱۳۹۸، ۳۵۲). یقه آن گرد است. جلوی پیراهن از زیر گلو تا روی سینه چاک دارد و گاهی از پهلوی گردن یقه‌ی سه گوش دارد» (ضیاءپور، ۱۳۴۶، ۹۹). این لباس بیشتر در جشن‌ها و

---

۲ Lacek nārenji gere lã sarvan/ Mar šir in beštow e are arman

۳ Sardāri maxmal Kolanja zarin/ čoy kale kalmã ar numqe garin

۴ Kolanjat maxmal nok bãle zarrin/ Mari kogi kin dãtasow garrin

۵ Kerãse kerdeye sar tã pã lãla/ Na kol na kutãh na zamin mála

عروسی‌ها پوشیده می‌شود (محمدی‌سیف، ۱۳۹۸، ۳۶۳).

«در زبان لکی پیراهن را «کراس» گویند. تحقیقات نشان می دهد که زنان ایران زمین، از زمان مادها- نخستین ساکنان آریایی ایران - حجاب کاملی داشته‌اند که شامل پیراهن بلند چین دار و ... بود. این حجاب در سلسله‌های مختلف پارس‌ها نیز رایج بوده است. پوشش هخامنشیان نیز با اندکی تفاوت همان پوشش مادهاست. با کمی تأمل در خصوصیات و چگونگی پوشاک مادها و هخامنشیان از روی نقوش به جا مانده از آن زمان، به شباهت پوشش زنان بومی آنان بر می‌خوریم که پوششی جالب دارند. پیراهن آنان پوششی ساده و بلند با چین هایی در کمر است. پیراهن محلی زنان لک زبان شباهت زیادی به این پوشش دارد» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب، ۱۳۹۵: ۶۹).

کراس تریژبالا

«کراسَه کی مَهناز ئی هفتا رَنگه اوساکی کور و بُو بن بالی تنگه»[۶]

«برگردان: پیراهن مهناز، رنگارنگ و زیبا دوخته شده است، حیف که حلقه آستین آن، تنگ است» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب، ۱۳۹۵: ۷۰). «کراس تریژ بالا پیراهن زنانه ای است که در قسمت بالاتنه در حلقه آستین پارچه ای به صورت مثلث به بالاتنه وصل می-کنند و به آستین می‌دوزند. این کار سبب گشادی حلقه آستین پیراهن می‌شود. در غیر این صورت، حلقه آستین تنگ می‌شود و زمان کار با مشکل مواجه می‌شوند» (خان‌محمدی، دولتی‌سیاب، ۱۳۹۵: ۷۰)را به عالی‌ترین شکل ممکن در دل این اشعار حفظ و منتقل نمایند. سرزمین لرستان با اینکه از قدمت زیادی برخوردار است متأسفانه ادبیات بومی‌اش به دلیل کم توجهی محققان در زمینه فولکور ضعیف است و بیشتر به صورت شفاهی وجود دارد و آثار مکتوب آن نادر است است. از یافته‌های بدست آمده میتوان چنین نتیجه‌گیری کرد که لباس این قوم از چنان اهمیت و فراگیری بهره‌مند بوده که اشعاری با این مضمون سروده‌اند پس می‌توان رنگ و لباس این قوم را جز بارزی از فولکور مردم این منطقه دانست و به عنوان یکی از مشخص‌ترین نماد هویت و فرهنگ مردم لک به شمار آورد. همچنین همانطور که حدس زده شد رنگ‌های شاد و رنگارنگ نقش مهمی در لباس‌های مردم لک زبان دارد و لباس‌های آنان اغلب سکه‌دوزی و زربفت بوده است.

---

۶ Kerăsa ke mahnãz ęe haftă ranga/Ousãkey kur bu benbãley tanga

جدول۱: تحلیل داده‌ها

لباس	رنگ	کاربرد
لچک	نارنجی	روسری مربع شکل که با تا زدن مثلثی می‌شود و جنس آن از پنبه است
کلنجه	زرین، سبز، مشکی، قرمز	تن پوشی از جنس مخمل و بدون آستین که قسمت جلوی آن یراق‌دوزی یا سکه‌دوزی می‌شده است
کراس	رنگی با رنگ‌های شاد	پیراهن زنانه بلند (تا مچ پا) که بیشتر در جشن‌ها و عروسی‌ها پوشیده می‌شود
کراس تریژبالا	رنگارنگ	پیراهن زنانه که در حلقه آستین پارچه‌ای به صورت مثلث به بالاتنه وصل می‌کنند که در غیر این صورت حلقه آستین تنگ شده

نتیجه‌گیری

فولکور در لرستان شامل آداب و رسوم و ادبیات شفاهی است. با مطالعه و بررسی ادبیات شفاهی میتوان به عمیق‌ترین باورها و ارزش‌های هر فرهنگ دست یافت. خالقان این بومی سروده‌ها با ایجاد و پرورش شیوه‌ای خاص با ویژگی‌های سبکی منحصر به فرد، توانسته‌اند هویت قومی و فرهنگی خود را به عالی‌ترین شکل ممکن در دل این اشعار حفظ و منتقل نمایند. سرزمین لرستان با اینکه از قدمت زیادی برخوردار است متأسفانه ادبیات بومی‌اش به دلیل کم توجهی محققان در زمینه فولکور ضعیف است و بیشتر به صورت شفاهی وجود دارد و آثار مکتوب آن نادر است است. از یافته‌های بدست آمده میتوان چنین نتیجه-گیری کرد که لباس این قوم از چنان اهمیت و فراگیری بهره‌مند بوده که اشعاری با این مضمون سروده‌اند پس می‌توان رنگ و لباس این قوم را جز بارزی از فولکور مردم این منطقه دانست و به عنوان یکی از مشخص‌ترین نماد هویت و فرهنگ مردم لک به شمار آورد. همچنین همانطور که حدس زده شد رنگ‌های شاد و رنگارنگ نقش مهمی در لباس‌های مردم لک زبان دارد و لباس‌های آنان اغلب سکه‌دوزی و زربفت بوده است.

منابع

کتاب‌ها:

- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۷۱)، گذری و نظری در فرهنگ مردم ایران، انتشارات اسپرک، چاپ اول، تهران.
- پارسا، بهجت‌الله (۱۳۸۸)، لرستان در باستان و امروز، انتشارات شاپور خواست، چاپ اول، خرم‌آباد.
- دوستی، کرم (۱۳۹۲)، مردم‌شناسی ادبیات لکی، انتشارات سپهر ادب، چاپ اول، خرم‌آباد.
- شهشهانی، سهیلا (۱۳۷۴)، «تاریخچه پوشش سر در ایران»، نشر مدبر، چاپ اول، تهران.
- میرنیا، سید علی (۱۳۶۹)، فرهنگ مردم، نشر دیبا، چاپ اول، تهران.
- نجف‌زاده قبادی، امیدعلی (۱۳۹۱)، ادبیات عامه لکی، انتشارات شاپور خواست، چاپ اول، خرم‌آباد.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۶)، پوشاک ایل‌ها، چادرنشینان و روستاهای ایران، نشر فرهنگ و هنر، چاپ اول، تهران.
- محمدی‌سیف، معصومه (۱۳۹۸)، جامعه شناسی پوشاک سنتی و زیورآلات زنان ایران، انتشارات اندیشه احسان، چاپ اول، تهران.
- همایونی، صادق (۱۳۹۷)، ترانه‌های محلی فارن، انتشارات بنیاد فارس شناسی، چاپ اول، شیراز.

مقالات فارسی:

- امامی، رضا (۱۳۹۶)، تحلیل وتبیین مردم شناختی فولکلور دربین مردم شهرگرگان (مطالعه موردی: تولد،ازدواج،مرگ)، کنفرانس پژوهش های نوین ایران و جهان در روانشناسی و علوم تربیتی حقوق و علوم اجتماعی.
- استیری، احسان (۱۳۹۶)، فولکلور: واقعیتی ادبی/هنری یا مردم‌شناسانه؟ تأثیر نظریه‌های اجرا و گونه‌های بومی بر فولکلورپژوهی، فصلنامه دیار، شماره ۵، صص۲۹-۵۱.
- امرایی،آرش؛ بازوند، علی (۱۳۹۹)، نگاهی به بومی سروده‌های لرستان، فصلنامه ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین (نشریه علمی)، سال ششم، شمار پیوست ۲۹، صص ۵۱-۷۱.
- جعفری(قنواتی)، محمد، (۱۳۸۴)، تعریف فرهنگ عامه یا تعیین موضوعات آن، نشریه اطلاع رسانی و کتابداری، شماره ۹۱، صص ۱۰۲-۱۰۵.
- خان محمدی، محمدحسین؛ دولتی سیاب، اکرم (۱۳۹۵)، جایگاه پوشش سنتی لک زبانان لرستان در تک بیتی‌های آنان فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۴، شماره ۱۰ ، صص۵۹-۸۳.
- ذوالفقاری، حسن؛ احمدی، لیلا (۱۳۸۸)، گونه شناسی بومی سروده‌های ایران، فصلنامه ادب پژوهی، شماره ۷ و ۸، صص ۱۴۳-۱۷۰.
- شرفی، شیما (۱۳۹۲)، نقش فرهنگ بومی لرستان در ایجاد ادبیات مقاومت، همایش ملی بررسی سیر تحول ادبیات بومی لرستان (کله باد)، همایش ملی بررسی سیر تحول ادبیات بومی لرستان (کله باد)، دوره ۱.
- کشوری، کیانوش (۱۳۹۲)، ادبیات فولکلوریک و نقش آن در فرهنگ لرستان (مطالعه موردی بومی سرودهای سور و سوگ در ایل پاپی)، دوره ۲.
- نجفی، کبری؛ فرهمند، مهناز (۱۳۹۸)، بررسی عوامل مؤثر بر وفاق اجتماعی اقوام لک و لر (مورد مطالعه: مردان شهر خرم-آباد)، فصلنامه توسعه اجتماعی، دوره ۱۳ ،شماره ۴، صص ۱۵۳-۱۸۶

فصلنامه علمی تخصصی پارچه و لباس سندس- شماره ۱۰ - پاییز ۱۴۰۰

طراحی شال و روسری با تکنیک چاپ دیجیتال با الهام از نقوش وگچ بری‌های مسجد رنگونی‌های آبادان

زهره بابایی، دانشجوی کارشناسی رشته طراحی و چاپ پارچه، سمنان، ایران
معصومه طوسی، مربی گروه آموزشی طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، ایران (samira@toosi.ac.ir)

چکیده

در دوره‌های تاریخی ایران، آثار معماری بسیاری بجای مانده که نمادی از فرهنگ و تمدن این مرز و بوم است. این آثار نه تنها در شیوه ساخت و معماری بلکه از حیث تنوع طرح و نقش نیز حائز اهمیت بوده است. مساجد نمونه بارز این آثار است که ویژگی‌های هر دوره تاریخی و پیشرفت هنر و هنرمندان در طول زمان در تنوع تزیینات و سازه بنا نقش زیادی داشته است و همه حاوی پیام یکتاپرستی و اتحاد مسلمانان در سراسر جهان هستند. مسجد رنگونی‌ها واقع در جنوب کشور ایران، یکی از زیباترین بناهایی است که قدمت آن به اواخر دوره قاجار مربوط می‌شود و در درجه اول نشانگر اتحاد میان شیعه و سنی است. هدف از این پژوهش بررسی نقوش گچ بری و سیمانی در رنگ‌های متنوع و معماری متفاوت این مسجد و بکارگیری نقوش در طراحی شال و روسری می‌باشد. بر این اساس سؤال های پژوهش عبارتند از: چه نقوش تزیینی در معماری مسجد رنگونی‌ها وجود دارد؟ و چگونه می‌توان نقوش تزیینی مسجد رنگونی‌ها را در طراحی پارچه مورد استفاده قرار داد؟ نتایج نشان می‌دهد که نقوش تزیینی همگی ترکیب هنر ایران و شبه قاره هند است و شامل نقوش گیاهی، هندسی، نقوش اسلیمی، گل لوتوس (نیلوفر) و همچنین طرحی برگرفته از چرخ بکار رفته در سرستون آشوکا می‌باشد. وجود غنای میراث تاریخی، منبع شایسته‌ای است که می‌شود برای الهام در هنرهای دیگر همچون طراحی شال و روسری مورد استفاده قرار گیرد. روش تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی است که بر پایه مطالعات اسنادی و تحقیقات میدانی و گردآوری عکس انجام گرفته است.

واژگان کلیدی: مسجد رنگونی‌ها، نقوش گچ بری، نقوش سیمانی، شال، روسری

مقاله حاضر مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی رشته طراحی و چاپ پارچه با عنوان « ببررسی نقوش تزیینی (سیمانی) مسجد رنگونی ها در آبادان» به راهنمایی سرکار خانم معصومه طوسی می‌باشد.

مقدمه

کشور ایران سرشار از آثار بجا مانده از دوره‌های تاریخی است. مساجد زیباترین یادگار از دوران تاریخی اسلامی است که تنوع نقوش بکار رفته در آنها خبر از فرهنگ و هنر غنی ایرانی و وجود اشتراکات فرهنگی با سایر کشورها در دوره‌های مختلف تاریخ دارد. مسجد رنگونی‌ها واقع در شهر آبادان در دوره‌ی جنگ تحمیلی مورد بی لطفی واقع شد اما بعدها به کمک اداره میراث فرهنگی نقوش آن مرمت و بازسازی گردید. یکی از زیباترین آثار به‌جا مانده از اواخر دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی می باشد که نقوش تزیینی فراوانی همچون گل لوتوس، چرخ ۲۴ پره ساخته شده در سرستون آشوکا، گردونه مهر یا چلیپا، درخت سرو، درخت زندگی و ... را در دل خود جای داده است تا هنرمند، در طراحی نقوش ناب و تازه، با ایده گرفتن از آن‌ها بتواند رهنمود شود. نقوشی که در بنای اسلامی مورد تایید و ارزش قرار گرفته است با قرار گرفتن بر روی پوشش سر نیز می‌تواند از جایگاه والا و خاصی برخوردار شود.

بیان مسأله

نقوش تزیینی در معماری مساجد از مظاهر فرهنگ و تمدن اسلامی است و توجه به این نقوش جهت توسعه فرهنگ اسلامی بسیار مهم می باشد. مسجد رنگونی‌ها به دلیل نقوش تزیینی گچبری و سیمان‌بری یکی از زیباترین مساجد جنوب کشور ایران می باشد و متعلق به مسلمانان هند و پاکستان ساکن در شهر آبادان بوده است. این بنای تاریخی در سال ۱۳۷۸به عنوان یکی

از آثار ملی در فهرست آثار تاریخی کشور ثبت شده و نمادی از دوستی شیعه و سنی می‌باشد. نقوش تزیینی فراوانی بر روی دیوارها، محراب و شبستان مسجد به‌جا مانده که ترکیبی از گل، برگ و ساقه‌های اسلیمی است. در این پژوهش با تحلیل و توصیف نقوش تزیینی بر روی دیوارهای مسجد رنگونی، علاوه بر بررسی نقوش، هنرمند با تفکر و طرز نگاه متفاوت به کاربرد نقش‌مایه‌ها در طراحی پارچه، خواهد پرداخت. مسئله اصلی از انتخاب این نقوش در طراحی شال و روسری به عنوان پوشش سر برای بانوان ایرانی برای حفظ حجاب، این است که هنرمند و طراح بتواند بسیاری از این نقوش و طرح هایی را که قدیمی هستند و بی توجه مانده‌اند را دوباره زنده کند. همچنین این تحقیق به احیا مجدد هنر و تاریخ این مرز و بوم کمک شایانی می‌کند، که با توجه به عدم استفاده از این نقوش در طراحی سطوح دیگر، استفاده و طراحی در طرح روسری و شال با مشخصه ایرانی- اسلامی و اصلاح الگوی مصرف نقوش غربی می‌تواند دریچه جدیدی پیش روی طراحان و تولیدکنندگان حوزه مد قرار گیرد.

چگونگی تأسیس مسجد رنگونی ها

با اکتشاف نفت در مسجد سلیمان، انگلیسی‌ها به این فکر افتادند که از تجارت برمه‌ای‌ها در این زمینه استفاده کنند و از این رو تعداد زیادی از کارگران و مهندسان برمه‌ای را با خود آوردند که در استخراج نفت و ساخت پالایشگاه بتوانند از تجربه آنها بهره ببرند (www.petromuseum.ir). این گروه با خود یک عده دستیار به آبادان آوردند که عمدتاً رانگونی الاصل و مسلمان اهل سنت بودند به همین لحاظ پس از ورود خود به آبادان درصدد تأسیس یک مسجد برآمدند که با موافقت پالایشگاه روبرو شد (همان،۱۱) و حدوداً در اواخر دوران قاجار و روبروی محله‌ی سیکلین[1]، احداث شد (درخشانی،۱۳۹۸:۱۱۴). این بنا در تاریخ ۹ فروردین ۱۳۷۸ به لحاظ قدمت تاریخی و نقوش و نگاره های اسلامی و مشابهت آن به معابد هندی، توسط سازمان میراث فرهنگی، به شماره ۲۲۸۹، در فهرست آثار ملی ایران ثبت شد (کریمیان، ۱۳۸۷:۵۴). با توجه به اینکه تعداد کارگران میانماری در ساخت این بنا بیشتر از کارگران سایر کشورها بوده، نام رنگونیها (رانگونیها) را برای این مسجد برگزیده‌اند (درخشانی،۱۳۹۸:۱۱۵).

ارتباط معماری هند و ایران در مساجد

ایران و هند پس از دو شاخه شدن اقوام هندی و ایرانی، از روزگاران باستان تا سده گذشته همسایه بودند؛ و به عنوان دو تمدن کهن آسیا از دیرباز تا کنون روابط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و هنری گسترده‌ای با یکدیگر داشته‌اند (قندهاریون،۱۳۹۴:۲۶). الگوی معماری مساجد هند ترکیبی از معماری مساجد اولیه اسلامی، ایرانی و معماری بومی هند است (دیزانی،۱۳۹۶:۶۹). معماری مساجد هند در سیر تحول خود از ویژگی‌های معماری تمدن‌های اسلامی همسایه به ویژه مساجد ایرانی مانند الگوی میانسرا و پلان چهار ایوانی مسجد، بهره برده است (همان،۸۶).

تزیینات و عناصر معماری تشکیل دهنده مسجد

تزیینات این بنا شباهت زیادی به گچبری برجسته[3] و بَرهشته[4] دارند با این تفاوت که با سیمان انجام گرفته و در واقع سیمان‌بری[5] می‌باشند(درخشانی، ۱۳۹۸:۱۱۴).

۱: منطقه‌ی سیکلین چسبیده به دیوار شرقی پالایشگاه می‌باشد، برای وجه تسمیه آن گفته شده که چون در این منطقه هندی های سیک مذهب زندگی می کردند، برای همین به سیکلین معروف شد

۲: نقش و نگار درست کردن با گچ بری روی دیوار و سقف ساختمان (فرهنگ فارسی معین).

۳: به نوعی از گچ بری گفته می شود که برجستگی کمی دارد (درخشانی،۱۳۹۸،۱۱٤).

٤: به گچ بری که خیلی بیرون آمده اطلاق می شود (درخشانی،۱۳۹۸:۱۱٤).

۵: هر نقش و طرح برجسته ای که با سیمان درست شده باشد را اصطلاحاً سیمان بری می گویند (www.rozboran.blogfa.com).

الف- ورودی و فضای بالای آن(مؤذنه)

ورودی اصلی مسجد که در ضلع شمالی و رو به خیابان اصلی قرار گرفته بسیار کوتاه و دو طبقه می‌باشد. در دو سمت آن دو پلکان قرار دارد که امکان ورود به مؤذنه را فراهم کرده و یه طرح گلدانی شکل کوچک سیمانی بر فراز آن قرار گرفته است (نگارنده)(تصویر شماره ۱).

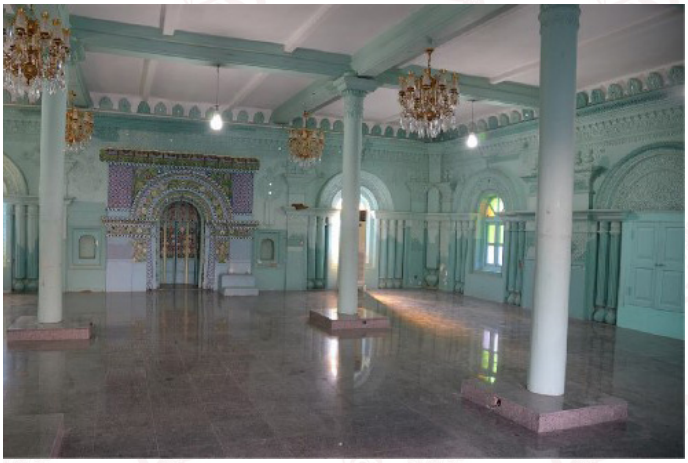
تصویر ۱: نمای کلی مسجد رنگونی ها، (منبع، میراث فرهنگی آبادان،۱۳۸۳)

ب-کتیبه های نقش برجسته در ورودی اصلی مسجد (نمای شمالی مسجد)

نمای شمالی بنا پر تزیین‌ترین و زیباترین قسمت بیرونی مسجد می‌باشد. دو کتیبه در دو سمت درب ورودی اصلی در ضلع شمالی مسجد و با دو تاریخ متفاوت حک شده که گفته می‌شود، تاریخ میلادی، مربوط به زمان ساخت مسجد می‌باشد و دارای عبارات قرانی و نام امامان سنی مذهب و دیگری با تاریخ هجری شمسی متولیان مسجد را سیمان بری کرده اند (نگارنده).

ت-فضای سرپوشیده(شبستان) یا نمازخانه

نقوش تزیینی گیاهی، هندسی و اسلیمی فراوانی در تمام قسمت‌های شبستان بر روی دیوارها ستون‌ها و سر ستون‌ها، قوس بالای درب و پنجره‌ها با زیبایی چشمگیری سیمان بری شده است. از بارزترین آن‌ها نقش چلیپا یا گردونه مهر، گل لوتوس یا نیلوفر آبی و طرحی معروف با چرخ آشوکا یا ۲۴ پره‌ای می‌باشد (نگارنده).(تصویر شماره۲).



تصویر۲: نمای داخلی از فضای شبستان مسجد،(منبع،میراث فرهنگی آبادان، ۸۳)

ث-محراب

نقطه عطف فضای درونی نمازخانه، محراب زیبای آن است که پشت به در اصلی نمازخانه و در میانه دیوار جنوبی رو به اروند رود است. ویژگی آن فرو رفتگی نیم دایره و تاق نیم دایره و گودی رو به قبله آن است (گزارش خبری مربوط به ۱۳۸۴میراث فرهنگی شهر آبادان). محراب مملو از نقوش گیاهی همچون گل لوتوس، گل و بوته و نقوش اسلیمی است که در رنگ های متنوع آذین گشته است. در سمت راست محراب یک منبر کوچک با دو پله قرار گرفته است (نگارنده).(تصویر شماره۳).

تصویر۳: نمای محراب مسجد رنگونی ها، (منبع،نگارنده)

ج-مناره

در چهار گوشه‌ی دیوارهای مسجد چهار مناره‌ی هشت با تزیینات سیمان‌بری قرار گرفته است. مناره‌ها با پایه گلدانی شکل شروع شده و هر طبقه آن دارای تزیینات گیاهی و هندسی است (نگارنده). هشت برجک هشت ضلعی باریک و بدون تاق نما و ساده‌تر و دیگر به صورت جفتی، در دو سوی سردر ورودی و به قرینه

در محورهای متقاطع پشت محراب و میانه ضلع های شرقی و غربی و به بلندای مناره‌ها، به نمای بیرونی جلوه دیگری داده است (گزارش خبری میراث فرهنگی شهر آبادان،۱۳۸۴). نکته جالب توجه تشابه مناره‌ها به یکدیگر و تکرار قرینه آن‌هاست (نگارنده).

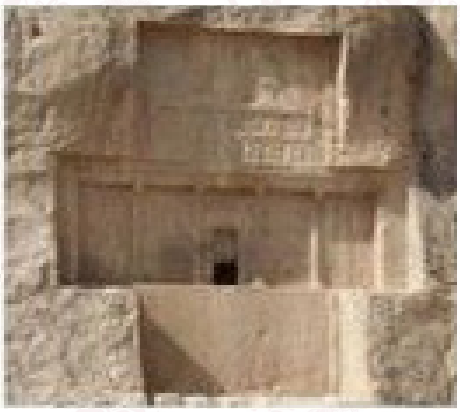
انواع نقوش تزیینی به کار رفته در مسجد و تشابه آنان با معماری بناهای تاریخی ایران

الف-نقوش هندسی

الف- ۱-سواستیکا یا گردونه مهر

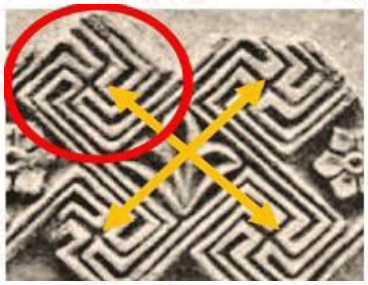
نمونه‌ای از نقوش هندسی موجود در مسجد، نقش سواستیکا یا گردونه مهر است که در تزیینات بالای قوس و تزیین اطراف برخی از پنجره‌ها در فضای شبستان، در قسمت فوقانی دیوارهای شبستان و در آرایه های ضلع شمالی مسجد بر فراز تزیینات درب ورودی که همان ورودی اصلی به فضای شبستان نیز می‌باشد در میان انبوهی از تزیینات سیمان‌بری شده‌اند و در دو طرح متفات و مشابه شکل چلیپا و چلیپای شکسته دیده می‌شوند (نگارنده). این نقش در دوره هخامنشی و در نقش رستم با وضوح تمام، بر کوه رحمت نقش بسته است. این الگو در بنای کاخ تیسفون به صورت چلیپای شکسته است و حرکتی پیوسته دارد. (محسنی و باستان فرد، ۱۳۹۹: ۱۳۰،۱۳۱) (تصویر شماره۴تا۸).

تصویر ۴: تزیین با طرح چلیپای شکسته در پنجره های موجود در شبستان (منبع،نگارنده)



تصویر ۵: نقش رستم با محور چلیپایی (محسنی، باستان فرد،۱۳۹۹: ۱۳۰)

تصویر ۶: تخت جمشید نقش فروهر با (گیسو قایم) با طرح چلیپای شکسته (محسنی، باستان فرد،۱۳۹۹: ۱۳۰)



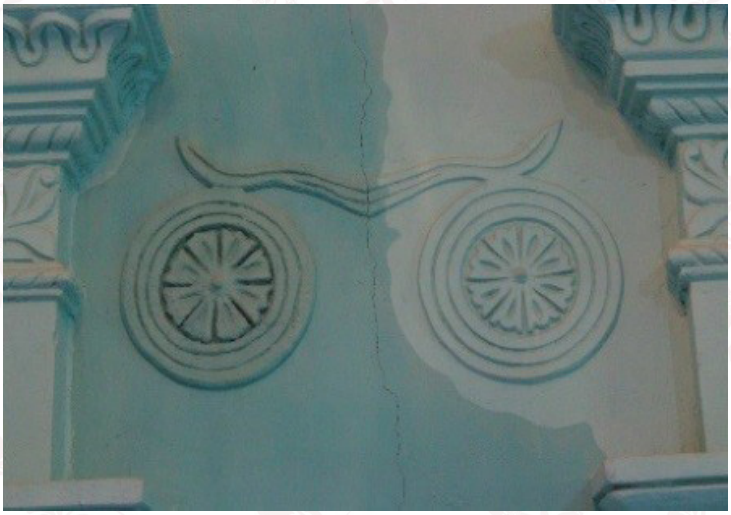
تصویر ۷: گچبری کاخ تیسفون، محور چلیپایی

(محسنی، باستان فرد، ۱۳۹۹: ۱۳۰).

تصویر۸: قطعه گچ بری،کاخ تیسفون،

الف-۲ چرخ۲۴ پره ای یا چرخ دارما

نقش دیگری در فضای داخلی شبستان در دو سمت درب ورودی اصلی و در فاصله میان دو ستون پر تزیین سیمان بری شده است. این طرح با سه دایره تو در تو و یک گل مرکزی با هشت گلبرگ سه دندانه، معروف به چرخ ۲۴ پره ساخته شده در سرستون آشوکا در سارناث هند نقش بسته است که به وسیله شئی به هم وصل شده‌اند.(نگارنده). چرخ دارما پیش از بودیسم به معنی اشرافیت بود (چرخ سلطنت) اما به تدریج در بودیسم و بر روی ستون‌های آشوکا پدیدار شد(۳ ق.م). این چرخ در واقع به روند تاریخی تعالیم بودا و دارما اشاره دارد و همچنین هشت پره آن اشاره به مسیر هشت لایه آن دارد. بودیست‌های سنت گرا اغلب از نشانه‌های بودا برای یادآوری او استفاده می‌کردند. نشانه‌هایی که بار معنایی تاریخ مدار و قانون مداری داشت و سنت های متعالی بودا را متبادر می‌ساخت (شاد قزوینی، چادها،۷۷:۱۳۹۵) (تصویر شماره ۹و۱۰).



تصویر ۹: طرح چرخ۲۴ پره بر دیوارهای شبستان مسجد (منبع:نگارنده)

تصویر۱۰: سرستون شیر روی سنگی که به وسیله آشوکا در سارناث بنا شده است، (روی س. کراون ۳۸:۱۳۹۸)

ب- نقوش گیاهی

حضور گسترده نگاره‌های گیاهی در هنر ایران را باید در باورهای کهن، تقدیس گیاهان و احترام و عشق فراوان ایرانیان به طبیعت جستجو کرد. محدودیت تصویر نگاری در دوره اسلامی باعث توجه بیشتر هنرمند به نقوش گیاهی شد (ندیم،۱۷:۱۳۸۶).

نقوش مکرر درخت و گل در تخت جمشید نشان از علاقه به گل و گیاه در آیین هخامنشیان دارد. سرو نماد اهورامزدا، نخل نماد میترا و نیلوفر نماد آناهیتا است که در مکان‌های مخصوص در تخت جمشید حجاری شده و بازگو کننده اعتقاد و احترام آن ها به این هدیه اهورایی است (احمدی پیام، شیرازی۳۹:۱۳۸۹).

ب-۱ درخت سرو

در میان نقوش تزیینی بی شماری که تمام دیوارهای شبستان مسجد را آراسته است، نقش درخت سروی به چشم می‌خورد که در میان دو گلدان قرار گرفته است. این نقش بر روی برخی ستون های موجود در شبستان سیمان‌بری شده است (نگارنده). درخت یکی از مظاهری است که بشر از ابتدای خلقت در برابر آن سرتعظیم فرود آورده و علت آن را می‌توان این گونه برشمرد که مردم در زمان های قدیم به مراتب بیش از امروز در بطن طبیعت زندگی می‌کرده‌اند که حقیقتی انکار ناپذیر است، به این ترتیب تمام سرچشمه قدرت را متأثر از طبیعت و به ویژه درخت می‌دانستند (احمدی پیام، شیرازی۳۸:۱۳۸۹) (تصویر شماره ۱۱).

تصویر۱۱: نقش درخت سرو درستون شبستان، (منبع،نگارنده)

در ایران دوره هخامنشی و ساسانی، درخت سرو، درخت زندگی به شمار می‌رفته است. درخت زندگی به رمز «محور جهان» بر اثر داد و ستد متقابل میان تمدن‌ها، انواع و اقسام درختان قدسی که بر غنای تصویر اولیه می‌افزایند، می‌پیوندند. درخت زندگی معمولا در تصاویر و نقوش، میان دو راهب یا کاهن یا دو جانور افسانه‌ای قرار دارد که نگهبانش به شمار می‌روند (کوهزاد،۱۳۸۹:۸) (تصویر شماره ۱۲).

تصویر شماره ۱۲: نقش سرو در پلکان شرقی کاخ آپادانا در تخت جمشید (کوهزاد۱۳۸۹:۱۰)

ب-۲ نقش گلدان

یکی دیگر از نقوشی که به کرات در مسجد با شکل‌های متنوع سیمان بری شده است، نقشی شبیه به گلدان است که در پایه مناره‌های بزرگ مسجد و بر فراز بسیاری از ستون‌های موجود در فضای شبستان به زیبایی دیده می‌شود که در فرهنگ کشور هند دارای معانی می‌باشد. به گفته آقای بچاری کارشناس میراث فرهنگی و مسؤل موزه مسجد رنگونی‌ها:«در فرهنگ هندی گلدان، معرف عشق، زندگی، محبت و شروع خیر و برکت است. این نماد در تمام نقوش ساختمان دیده می‌شود. چهار گلدان بزرگ که حکایت نقوش بیرونی و نمای ساختمان را پایه گذاری کرده‌اند، دیده می‌شود» (نگارنده) (تصویر شماره ۱۳ و ۱۴).

تصویر ۱۳: ستون‌های شبستان مسجد (منبع:نگارنده)

تصویر ۱۴: نقش گلدان، نمادهای هشت گانه بودیسم ماهاینا (شاد قزوینی، چادها،۱۳۹۵:۷۸)

ب-۳ گل نیلوفر آبی

در قسمت‌های مختلف مسجد گل هایی از سر در ورودی، تزیینات گل در فضای داخل شبستان و محراب مملو از نقش گل لوتوس یا گل پنج پر است که به زیبایی و رنگ‌های مختلف نقش شده است (نگارنده). ایرانیان گل نیلوفر را نماد خورشید می‌دانند، زیرا با طلوع خورشید باز می‌شود و با غروب خورشید بسته می‌شود (فرقدان، هوشیار،۱۳۸۹:۴۹). نیلوفر آبی به آسانی در تمام جنبه‌های زندگی هندیان نفوذ کرده است و برای خود یک مکان والا و برجسته در سنت و فرهنگ هند به دست اورد. منشا آب و مبدأ حیات است (همان،۵۱). گلبرگ‌های

متعـدد گل نیلوفـر معـرف لایه‌هـای مختلـف هسـتی و ادوار بـی پایـان تاریـخ هسـتند کـه یکـی پـس از دیگـری ظهـور می‌کننـد. ایـن گل در سـنت هندویـی بـه عنـوان کرسـی مقـدس بـودا نهمیـن تجلـی ویشـنو اسـت و لـذا مقـام اولوهیـت دارد و در بسـیاری از شـمایل‌هایش [1]در حالیکـه روی یـک گل نیلوفـر نشسـته تصویـر شـده اسـت (جـوادی،۱۳۸۶:۱۲،۱۳) (تصویـر شـماره ۱۵ و ۱۶).

تصویر ۱۵: گل نیلوفر، ستون‌های شبستان مسجد (منبع:نگارنده)

تصویر ۱۶: لکشمی و گل های نیلوفر، نقش برجسته سنگی از گل‌های مقدس نیلوفر آبی و غنچه‌های آن، قرن دوم پیش از میلاد بهارهوت (نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های هند باستان در هنر بودایی،۱۳۸۶:۱۳).

ت- نقوش اسلیمی

اسـلیمی گونـه‌ای از نقـش و نـگار اسـت کـه شـامل خطهـای پیچیـده، منحنی‌هـا و قوس‌هـای دورانـی مختلـف کـه در تزیینـات و کتیبه‌هـا و بعضـی دیگـر از کارهـای نقاشـی ترسـیم می‌کننـد (فلاحـی،۱۳۹۵:۲).

پایه گلدان و گل‌های سربرآورده از آن (درخت زندگی)

در قسـمت‌های مختلفـی از مسـجد ماننـد تزیینـات سـردر ورودی اصلـی در ضلـع شـمال مسـجد و قـوس بـالای دربهـا و پنجره‌هـا در فضـای درونـی شبسـتان اسـلیمی و ختایی‌هایـی دیـده می‌شـود کـه از یـک گلـدان یـا پایـه گلدانـی شـکل سـر برآورده و در ادامـه بـا گل و شـکوفه‌های بسـیار بـه سـمت بـالا و اطـراف پخـش می‌شـود کـه صعـود آن بـه سـمت بـالا بـه معنـی عـروج انسـان بـه سـمت معبـود ازلـی می‌باشـد. بـه دلیـل وجـود تشـابهات میـان شـکل برگ‌هـای موجـود در طـرح درخـت زندگـی در تصویـر ۱۷و حالـت رشـد گیاهـان بـه سـمت بـالا، بـر اسـاس تطبیـق تصویـر بـا طرح‌هایـی بـا پایه‌هـای گلدانـی، شـکل موجـود در مسـجد بـه نظـر می‌رسـد کـه همـان درخـت زندگـی باشـد (نگارنـده) (تصویـر شـماره۱۷).

تصویر۱۷: ورودی سردر اصلی مسجد، (منبع، نگارنده)

بـه گفتـه آقـای بچـاری کارشـناس میـراث فرهنگـی و مسـؤل مـوزه مسـجد رنگونـی هـا: «چهـار گلـدان بـزرگ که حکایـت نقـوش بیرونـی و نمـای سـاختمان را پایـه گـذاری کرده‌انـد، دیـده می‌شـود کـه گیاهـان از آن رشـد می‌کننـد. ریسـه‌های گیاهـان بـه طـرف بـالا حرکـت کـرده و وجـود برگ‌هـای بـزرگ کـه می‌تـوان گفـت طـرح گل ختایـی را بـه وجـود آورده‌انـد بـه آن معنـای ویـژه‌ای داده اسـت. ایـن رشـد گیاهـان معـرف شـروع و تولـد زندگـی دنیـوی اسـت. در فرهنـگ نقـوش سـنتی دوره اسـلامی هنگامـی کـه هنرمنـدان از سـاختن نقـوش حیوانـی در معابـد و مسـاجد منـع شـدند، رو بـه خلـق نقـوش گیاهـی نمودنـد تـا هنـر

۱: منظور از نقوش شمایلی نمادهایی است که به طور انتزاعی به معبود اشاره دارند.

خود را نشان دهند و در این بین به آن معنی خاصی دادند. گل‌های ختایی در نقوش سنتی معرف گیاهان و نقوش اسلیمی معرف جانوران می‌باشد که با ادغام این دو در نقوش به شیفتگی آنها پی می‌بریم. شیفتگی که حیات، زندگی و حرکت را به بیننده القا می‌کند. در نقوش مسجد رنگونی ها طراح حکایتی را روایت می‌کند که با دقت در آن، این حکایت در نقوش رمز گشایی می شود. طراح گلدان‌ها را مظهر تولد قرار داده و کل موجودات زنده را با حرکت ریسه‌های گیاهان به طرف آسمان نشان داده است. همه نقوش موجود تا وسط ساختمان به طرف بالا حرکت می‌کنند و نشان می‌دهد که دنیا و موجودات به طرف خداوند در حال حرکت هستند (معاد). ناگهان در وسط این نقوش شلوغ، خطی افقی حرکت این نقوش را نگه می‌دارد و حرکت دنیوی قطع می‌شود. در دو طرف دو عدد خورشید نقش آفرینی می‌کنند. خورشید اول از شرق و دومی به غرب می رود و با این حالت نشان می‌دهد که خورشید طلوع و غروبی دارد و آسمان و دنیا با ایجاد این خطوط نهایت زندگی زمینی را نشان می‌دهد و دچار دگرگونی می‌شود.

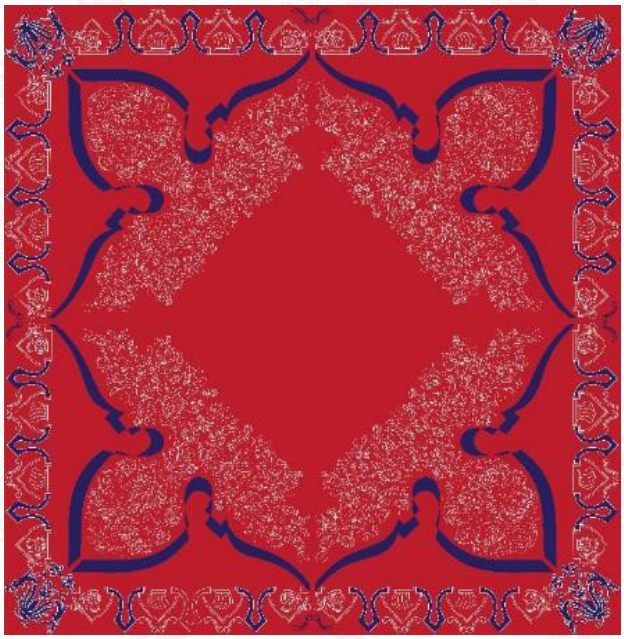
در دوره ساسانی درخت با شاخ‌های پیچان و متقارن نمایانگر درخت زندگی یا درخت مقدس بوده است. در حقیقت، درخت مقدس درختی است بهشتی و سودمند برای بشریت که معنویت خاصی در آن وجود دارد (مبینی، شافعی،:۱۳۹۴) (تصویر شماره۱۸).

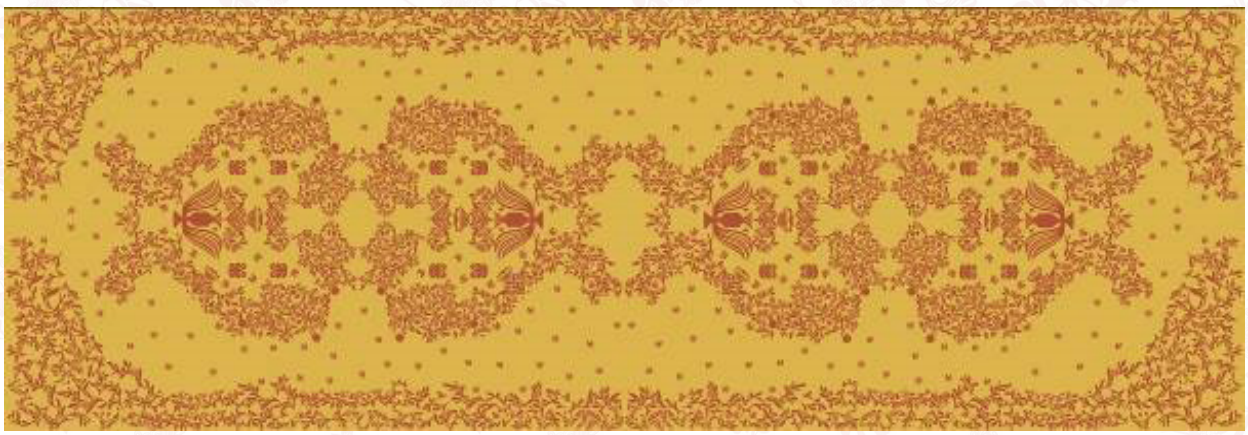
تصویر ۱۸: بشقاب نقره با نقش درخت زندگی، در این ظرف علاوه بر درخت زندگی نقوش گیاهی پالمت، برگ کنگر و گل لوتوس نیز مشاهده می شود. دوره ی ساسانی، موزه ی اسمیت سونیان (مبینی، شافعی،۵۹:۱۳۹۴)

رنگ در مسجد رنگونی

رنگ غالب در مسجد، رنگ سفید است که علت آن می‌توان در روش تزیین آرایه‌ها و دیوارها با سیمان سفید جستجو کرد. هرچند که برای دیدن دنیای رنگین مسجد باید وارد شبستان شد و محراب را جستجو کرد، محرابی مملو از رنگهای شاد و زنده قسمت جنوبی مسجد را چنان زیبا آراسته که چشم هر بیننده‌ای را برای مدت‌ها به خود خیره می‌کند. آیین هندو با توجه به نماد گرایی ویژه خود، برای بسیاری از رنگها ارزش نمادین قائل است که حضور این رنگ‌ها در معابد و بعضاً تأثیر آن در مساجد هند آشکار است (شکوهی بید هندی و همکاران،۱۸:۱۳۹۱). رنگ‌های گوناگون و طرح‌های نقش بسته بر دیوارهای محراب، نمادی از بهشت برین است (همان،۵۵).

کارهای عملی اجرا شده با الهام از نقوش مسجد رنگونی‌های آبادان





منابع

کتاب‌ها:

- درخشانی، نجلا (۱۳۹۸)، آثار ملی آبادان و خرمشهر(منطقه ازاد اروند)، نشر ارسطو، چاپ اول.
- روی س. کـراون (۱۳۹۸)، تاریـخ مختصـر هنـر هنـد، ترجمـه فـرزان سـجودی، کاوه سـجودی، چاپخانـه دیجیتـال فرهنگسـتان هنـر، چـاپ دوم.

مقالات فارسی:

- احمـدی پیـام، رضـوان؛ شـیرازی، علـی اصغـر (۱۳۹۰)، بررسـی نقـش درخـت در قالی‌هـای ایران و هندوسـتان، فصلنامـه علمی-پژوهشـی نگره، شـماره نوزدهـم، صص۳۷-۴۷.
- جـوادی، شـهره (۱۳۸۶)، نقـش برجسـته هـا و مجسـمه‌های هنـد باسـتان در هنـر بودایـی، بـاغ نظـر، شـماره هفتـم، صـص ۵-۱۸.
- دیزانـی، احسـان (۱۳۹۶)، الگـو یابـی معمـاری مسـاجد هنـد، مجلـه علمی-پژوهشـی پژوهشـکده هنـر، معمـاری و شهرسـازی نظـر، شـماره۴۸، صـص ۶۹-۸۲.
- شـاد قزوینـی، پریسـا؛ چادهـا، پینکـی (۱۳۹۵)، سـیر تجسـم اسـطوره بـودا در هنـر هنـد: از نمادیـن تـا فیگوراتیـو، نشـریه هنرهـای زیبـا- هنرهـای تجسـمی، دوره ۲۱، شـماره۲، صـص ۷۵-۸۴.
- فرقـدان، عاطفـه؛ هوشـیار، مهـران(۱۳۸۹)، بررسـی تطبیقـی مفاهیـم گل نیلوفـر آبـی در ایـران، هنـد و مصـر، دو فصلنامـه علمـی پژوهـش هنرهـای تجسـمی نقـش مایـه، سـال سـوم، شـماره ششـم، صـص۴۹-۵۸.
- قندهاریـون، مریـم (۱۳۹۴)، مطالعـه تطبیقـی تزیینـات و مصالـح آن در منارههـای مسـاجد کهـن هنـد و ایـران، فصلنامـه هنـر و تمـدن شـرق، سـال۳، شـماره ۹، صـص ۲۵-۳۲.
- کریمیـان، افسـانه (۱۳۸۷)، مسـجد رنگونـی هـا اثـری از معمـاری هنـد در آبـادان، رشـد آمـوزش تاریـخ، شـماره۳۲، صـص ۵۴-۵۵.
- کوهـزاد، نازنیـن (۱۳۸۹، تقـدس نقـش سـرو در هنـر ایـران، دو فصلنامـه علمـی پژوهشـی هنرهـای تجسـمی نقـش مایه، سـال ۳، شـماره ۵، صـص۷-۱۶.
- مبینـی، مهتـاب؛ شـافعی، آزاده (۱۳۹۴)، نقـش گیاهـی اسـاطیری و مقـدس در هنـر ساسـانی (بـا تاکیـد بـر نقـوش برجسـته، فلـزکاری و گـچ بـری)، جلـوه هنـر، شـماره ۱۴، صـص ۴۵-۶۵.
- محسـنی، منصـوره؛ باسـتان فـرد، متیـن (۱۳۹۹)، بررسـی گونـه هـای کهـن الگـوی چلیپـا در معمـاری ایرانـی، معمـاری و شهرسـازی آرمان شـهر، شـماره ۳۱، صـص ۱۲۵-۱۴۳.
- ندیـم، فرنـاز (۱۳۸۶)، نگاهـی بـه نقـوش تزیینـی در هنـر ایـران، رشـد آمـوزش هنـر، دوره چهـارم، شـماره ۴، صص۱۴-۱۹.

سایت‌های اینترنتی:

- www.rozboran.blogfa.com
- www.petromuseum.ir

کافه کتاب

طراحی پارچه دیجیتال(Digital Textile Design)

آن چه را که دانشجویان و دست اندرکاران طراحی پارچه باید در مورد طراحی و چاپ دیجیتال بیاموزند، پوشش می دهد که به طور خاص برای طراحان پارچه نوشته شده است همچنین زمینه را برای دانش آموزان و متخصصانی را که مایل به استفاده از Adobe Photoshop و Illustrator به عنوان ابزار طراحی هستند، فراهم می‌کند.کتاب شامل مجموعه ای از آموزش‌های الهام بخش که در قالب گام به گام ارائه شده و خواننده را در فرآیند ایجاد طرح‌هایی راهنمایی می کند که هم برای فرآیند تولید پارچه سنتی و هم برای چاپ دیجیتال روی پارچه مناسب است.

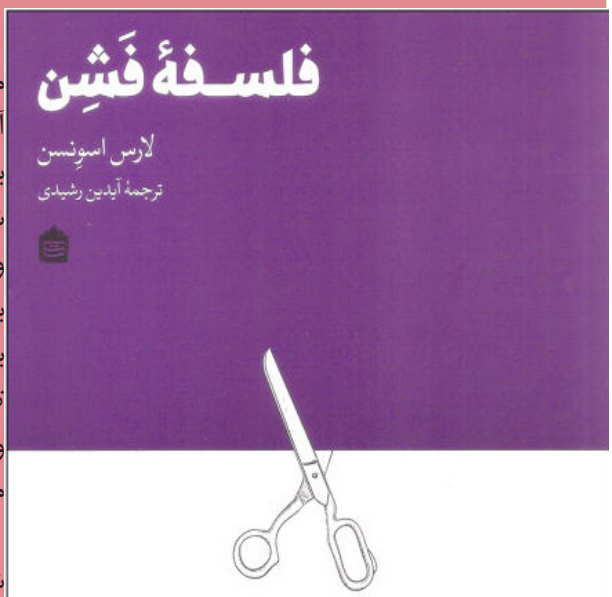
این کتاب عواملی که طراحان می‌توانند به تکنیک‌های چاپ دیجیتال منسوجات دسترسی داشته باشند را بررسی می‌کند و بینشی از فناوری روز ارائه می‌دهد. با طراحی جدید خیره کننده، این نسخه مطابق با آخرین پیشرفت های Adobe Creative Suite به روز شده است و حاوی تصاویر جدید در سراسر آن است.

کافه کتاب

هر آنچه به‌شکل محسوس وجود دارد، هر آنچه روان را بر روان می‌نمایاند، به‌معنی دقیق کلمه پوشش، پوشاک یا لباسی است که در فصلی پوشیده می‌شود و پس از آن کنار نهاده می‌شود. پس اگر درست فهمیده باشیم، تمام آنچه انسان‌ها اندیشیده‌اند، خیال کرده‌اند، انجام داده‌اند و بوده‌اند مشمول این مبحث لباس‌ها می‌شود. کل جهان بیرونی و آنچه در آن است چیزی جز لباس نیست و عصارهٔ تمام علوم در فلسفهٔ لباس‌ها نهفته است.

فشن دنیایی آشنا اما اسرارآمیز است که همه ما آن را از طریق خرید یک شلوار جین جدید، چه در حال خواندن مجلات فشن یا تماشای آخرین قسمت از نمایش های فشن تجربه می کنیم. لارس اسوندسن در فشن اسطوره‌ها، ایده‌ها و تاریخچه‌ای را که لباس‌های اوت کوتور را تشکیل می‌دهند ،ترند در طول قرن‌ها و مفهوم خود فشن را بررسی می‌کند. فشن یکی از تأثیرگذارترین پدیده‌ها بر تمدن غرب از رنسانس به این‌سو بوده است. این پدیده زمینه‌های متعدد فعالیت‌های انسان مدرن را درنوردیده و می‌توان گفت که تبدیل به ذات ثانویهٔ ما شده است. پس درک فشن برای درک خودمان و شیوهٔ عملکردمان لازم است. با وجود این، فیلسوفان تقریباً به فشن بی‌توجه بوده‌اند، احتمالاً به این سبب که تصور می‌کنند این پدیده جزو سطحی‌ترینِ پدیده‌هاست و به‌سختی می‌توان آن را موضوع باارزشی برای مطالعه، آن‌هم در زمینهٔ پرمغزی چون فلسفه، دانست. اما اگر فلسفه زمینه‌ای است که به درک ما از خویشتن می‌پردازد و اگر فشن تأثیرگذار باشد، باید آن را به‌مثابهٔ موضوعی برای پژوهش فلسفی جدی گرفت. فشن را در تمام معانی ممکن که توسط کلمه «فشن» در هنر، سیاست و تاریخ احاطه شده اند، بررسی می کند. با این حال، در نهایت، او بر رایج ترین استفاده از این اصطلاح تمرکز می کند: لباس.

به عنوان مثال، در این کتاب اشاره می‌شود که برخی از آخرین مدهای نمایش داده شده در نمایش های فشن در واقع به هیچ وجه «فشن» نیستند، با این استدلال که آنها بیشتر به آثار هنری مدرن شبیه هستند.



جراحی پلاستیک و اصلاح بدن بخشی از موج جدیدی از مصرف گرایی است. اسوندسن از نوشته های متفکرانی از آدام اسمیت تا رولان بارت استفاده می کند تا فشن را هم به عنوان یک پدیده تاریخی و هم به عنوان فلسفه زیبایی شناسی تحلیل کند. او همچنین پیوندهای بین مفاهیم فش و مدرنیته را دنبال می کند. چه در نقد فرهنگ رسانه‌ای بی‌امان که بدن‌های بی‌نقص را ترویج می‌کند، چه بحث بی‌پایان شایستگی انطباق در مقابل سبک فردی را تجزیه و تحلیل می‌کند، او تحلیلی جذاب و جذاب از فشن و انگیزه‌های پشت سر آن دنبال کردن مدام جدید ارائه می‌دهد.

موضوع مهم دیگری که در مسئله فشن و تاثیر آن بر شکل‌گیری هویت را بررسی می‌کند. او در این اثر به به مفهوم فشن، بازنمودهای مختلف آن و چیزهایی که فشن ظاهراً می‌تواند سبب آن‌ها شود، پرداخته است. درواقع موضوع این کتاب چنان که خود نویسنده میگوید «گفتمان فشن» است. کتاب ۸ فصل نسبتا مستقل دارد که طیف گسترده‌ای از موضوعات مرتبط با فشن را در بر می‌گیرند اما تمرکز نویسنده در این کتاب بر فشن لباس است.

دانشگاه الزهرا
۱۰
فصلنامه علمی تخصصی پارچه و لباس

در هنر اسلامي

انار نماد زندگی، طول عمر،سلامتی، زنانگی ،

باروری، دانایی، اخلاق، جاودانگی و معنویت است .

در سوره‌های قرآن (انعام و الرحمن) به مومنان توصیه شده است

درباره آفرینش انار تامل کنند. با مروری بر نمادپردازی انار در مقاله

نمود انار در مذهب و فرهنگ بر آن شدیم تا طرح روی جلد

و پس زمینه صفحات مجله را با الهام از انار که در

فرهنگ‌های آیینی، اساطیری و دینی جهان ،

نمادی از زایش، تولد و برکت است و در عین حال

ریشه آیینی در یلدا دارد را مصور کنیم .