فصلنامه علمی تخصصی پارچه و لباس
سال دوم تابستان و پاییز۱۳۹۶/شماره٤

سراغاز

سخن سردبیر.....۲

مقالات

بررسی تطبیقی نقوش پارچه های ساسانی وصفوی/سمانه جاریانی و نادیا معقولی.....۳
نقوش نمادین در پارچه های ال بویه/افسانه ابراهیمی.....۸
لباس زنان فرانسوی دهه۱۹٦۰میلادی/فرنوش احمدی.....۱۳
بررسی تطبیقی لباس زنان دربار قاجار با افشاریه وزندیه/مریم محبوبی ونارملاحامدیزدان ۱٦

رنگ شناسی

رنگ سبز وخواص آن/سیما پیرنجم الدین و منصوره ضیایی.....۱۹

تاریخ شناسی

پوشاک دوران هخامنشی/ریحانه رفعتی شالدهی.....۲۰

معرفی طراحی لباس

کریستین دیور/گلنار توکلی وغزل مصطفی.....۲۲

کافه کتاب

معرفی کتاب پوشاک ایرانیان در زمان قاجار(چگونگی وچرایی)/دکتر مریم مونسی سرخه ۲٤

صاحب امتیاز:انجمن علمی طراحی پارچه ولباس دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول:پریناز لیلاز مهرابادی
سردبیر:مهشید مسیبی
همکاران این شماره:سمانه جاریانی،نادیا معقولی،افسانه ابراهیمی،فرنوش احمدی،مریم محبوبی،نارملا حامد یزدان،سیما پیرنجم الدین،منصوره ضیایی، ریحانه رفعتی شالدهی،گلناز توکلی،غزل مصطفی،فاطمه حسن زاده
استاد مشاور:دکتر مریم مونسی سرخه
ویراستار:دکتر مریم مونسی سرخه
صفحه ارا وطراح جلد:مینوفر رفعت راد
چاپ ولیتوگرافی:چاپخانه دامون

ساختار پذیرش مقاله در نشریه سندس:

مقالات علمی باید مرتبط با زمینه های هنری باشد«اولویت چاپ با مقالات مرتبط با رشته طراحی پارچه و لباس است».مطالب ارسالی به ادرس ایمیل نشریه ارسال شود تا پس از داوری در مراحل چاپ قرار گیرد.
مقالات ارسالی باید دارای عنوان صحیح،نام نویسنده،به همراه مقاطع تحصیلی و ایمیل نویسنده مسئول،مقدمه بدنه و نتیجه منابع باشد.
ارجاع درون متنی و صحیح به همراه تصاویر با کیفیت بالا در قالب فایلWORDوPDFارائه شود.
تعداد واژگان بین۱۵۰۰الی۳۰۰۰واژه باشد.
مسئولیت متن مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم میباشد وبه منزله نقطه نظر نشریه نیست.

نشانی:
تهران،میدان ونک،خیابان ده ونک،دانشگاه الزهرا(س)،واحد نشریات
sondos.mag95@gmail.com
تلفن:۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

سخن نخست

حوزه پوشاک همانند سایر علوم صنعتی و هنری در حال گذار است از وضعیتی سنتی به رویکردی مدرن و با حضور تکنولوژی های روز دنیا. این حوزه امروزه بر پایه اصول علمی و نظری، بنیان های خود را تحکیم می بخشد و با جدیدترین روش های اجرایی و نیز قواعد زیبایی شناسی موجود در دنیا رو به گسترشو ترویج است. سیستم های پیشرفته آموزشی ، ماشین آلات تولیدی دقیق و کارآمد و با کیفیت و دقت بالا، استفاده از مواد مصالح نوین جهت کاهش آسیب به محیط زیست و افزایش بهره وری ، توجه به حوزه های نرم افزاری ، همگی باعث ارتقای صنعت پوشاک و نساجی شده اند. در این میان ارتباط واضح و موثر صنعت و دانشگاه به عنوان دو قطب علمی و عملی شایان توجه است لذا با توانمند ساختن تکنولوژی و افزایش کارایی علمی طراحان پارچه و لباس میتوان به تفکر بومی سازی این رشته امید داشت و در پی خلق آینده ای روشن برای آن بود.

پریناز لیلاز مهرآبادی
مدیر مسئول

بررسی تطبیقی نقوش پارچه های صفوی و ساسانی

سمانه جاربانی|نادیا معقولی

SAMANEH.JARIANI69@GMAIL..COM

مقدمه

دوره ساسانی دروازه ورود دین اسلام به ایران است و دوره صفویه با گذشت نهصد سال پس از نابودی شاهنشاهی ساسانیان؛ یک فرمانروایی پادشاهی متمرکز ایرانی محسوب میگردد که با توجه به انواع گوناگون شیوههای هنری این دو دوره، از جمله هنر پارچهبافی میتوان به مشترکات پارچههای صفوی و ساسانی پی برد. لذا هدف از مطالعه حاضر بررسی تطبیقی نقوش پارچههای صفوی و ساسانی است. در پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی نقوش پارچههای صفوی و گورکانی»، محقق با دسته بندی نقوش به نقوش گیاهی، انسانی، حیوانی پارچههای هر دوره را به صورت تطبیقی مورد مطالعه قرار داده است. در پژوهشی دیگر تحت عنوان «مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی» به ذکر مقایسهای عناصر با یکدیگر تاثیرپذیری عصر صفوی از نقوش دوره ساسانی اشاره کرده است. اما به طور مشخص در مورد تطبیق نقوش منسوجات این دو دورهی مشخص و بررسی نقوش و مضامین مشترک بین آنها که تحقیق حاضر سعی در انجام آن دارد، تحقیقی انجام نگرفته است. روش تحقیق این پژوهش تحلیلی – توصیفی و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانهای است. در این تحقیق نمونههای مشابه از دو دوره ساسانی و صفوی در تقسیمبندی گیاهی، حیوانی، انسانی و نوشتاری مورد بررسی قرار گرفتهاند که بیشترین نمونههای پارچههای دوران ساسانی بر اساس حجارهای طاق بستان و بیشترین نمونههای دوره صفوی مربوط به سال ۱۷۰۰ میلادی است. پس محدوده تاریخی این پژوهش مربوط به پارچههای سدههای ۱۱-۹ ه. ق و ۱۷-۱۵ میلادی است. تعداد نمونه پارچههای مورد بررسی در این تحقق ۱۵ قطعه پارچه است که از این تعداد ۸ قطعه مربوط به دوره ساسانیان و ۷ قطعه مربوط به دوره صفویه بوده است. سوالاتی که در این پژوهش به آنها پاسخ داده میشود عبارتند از:

۱- چه نوع طرحها و نقوشی در پارچههای ساسانی و صفوی مشترک و کاربرد داشتهاند؟

۲- چگونه نقوش پارچههای ساسانی صفوی از یکدیگر تأثیر پذیرفتهاند؟

پارچه های ساسانی

هنر و صنعت نساجی در ایران باستان، پس از تجربهای در دوره ساسانی شکوفا میشود و طرحها، رنگها و نقشهای مذهبی و ملی ایران بر بستر بافتهها جان میگیرد و به مظهری از هنر و اندیشه ایرانی تبدیل میشود (فربود و پورجعفر، ۱۳۸٦: ٦٦). شهرت نساجی ایران در دوره ساسانی، علاوه بر واردات ابریشم از چین به رواج پرورش کرم ابریشم و توسعه صنعت آن وابسته بود (غلامرضایی، ۱۳۹٤: ۱۳). گیرشمن (۱۳۵۰) بهترین ویژگی منسوجات ساسانی را همین دایرههای چسبیده یا جدا از هم میداند که به دایرههای چرخوار معروفند. ترکیب کلی نقش در پارچههای ساسانی، شامل خطوط افقی، زیگزاگ، متقارن یا متقابل است. علاوه بر آن ترکیب، نقوش در سطح پارچه، گاه در شکلی هندسی، با نقوش لوزی یا مربع شکل جای میگیرد (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۲٤). در این دوره نیز نمادها به کار رفته در طراحی پارچه معنی و مفهوم خاص داشت: شیر: نگهبان نمادین پرستشگاهها، آرامگاهها و آتشدان مقدس. گراز: این طرح مورد احترام بود و در راه خدمت به نیکی در شکارگاه قربانی میشد. روباه: نشانهای از موجود حیلهگر و آزاردهنده. پرندگان: نشانه عروج به آسمان و گستردگی روح، صلح، آرامش و رهایی (صدری، ۱۳۸۷: ۱۱۷-۱۱٦).

پارچه های صفوی

منسوجات در دوره صفویان از توسعه و رونق وسیعی برخوردار بوده است (زارعی، ۱۳۹۲، ٦٦). بافتههای ایران در دوره صفوی، از پدیدههایی چون نمادگرایی و اسطوره بهره بردهاند. بافتهها مزین به نقوشی هستند که بیشتر آنها در بردارنده اعتقادات و اندیشههای ایرانی است که در گذر زمان، مفاهیم را در درون خود نگه داشتهاند (نایبزاده و سامانیان، ۱۳۹۵: ٦۹). تزیین پارچهها در عصر صفوی عبارت بودند از نقوش انسانی و حیوانی و پرندگان و گل و گیاه با موضوعاتی از داستانهای نظامی (فتحی، (قهر ۱۳۸٦: ۷۰) و از نقوش رایج این دوره میتوان انواع بتهجقه و آشتی، گل بادامی، مادر و بچه، بته ترمه و...) را نام برد (مقیم-زاده، ۱۳۹۵: ٤٦). از نکات مهم نقوش پارچهها و شیوههای تکرار آنها در سطح، معانی زیبایی دریافت میشوند، از جمله پیوستگی نقوش؛ چنانچه حذف تنها قسمتی از طرح پایه، به ترکیببندی آنها صدمه میزند. نقوش از ذهن و خیال هنرمند سرچشمه گرفتهاند و نه از عینیات، به صورتی که اشخاص مهم، بزرگتر از دیگر پیکرهها تصویر شدهاند (فروزانتبار، ۱۳۸۲: ۱۱٤).

نقوش پارچه های ساسانی و صفوی

نقوش گیاهی: در بسیاری از فرهنگها، گیاه به عنوان اصل و ریشهی حیات در نظر گرفته میشود (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۲۵). از لحاظ شمار تعداد گلبرگ در نقوش گلها، در مقابل نقوش ساسانی که گلهای چهار پر بیشترین کاربرد را داشتند و

در نقوش صفوی گلهای پنج پر مشاهده میشوند که تحت تاثیر شیوه نگارگری عهد صفوی با حالتی نزدیک به طبیعت در کنار دیگر عناصر تزئینی و در لابلای گلهای شاه عباسی بزرگ قرار دارند و تکمیل کننده طرح اصلی می باشند. گل پُرپَر با نامهای رزت و گل سرخ نیز شناخته میشود که در دوره ساسانی نماد سنتی خورشید و بازگوکننده نیروی زندگیبخشی است (موسوی و آیت اللهی، ۱۳۹۰: ٥٤). در نقوش گیاهی مورد استفاده در پارچه های صفوی، گلها و بوتهها به عنوان عامل آرایش به کار میرود که حاشیهها و فاصله های بین نقوش را پر میکنند (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۲۸).

۱

۲

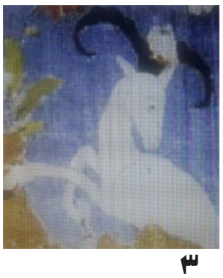
تصویر ۱: نقش گل نیلوفر در منسوجات ساسانی تصویر۲: نقش گل از پهلو در منسوجات صفوی، پارچه ابریشمی سده شانزدهم (توسلی، ۱۳۸۷: ۹۵) حدود ۱۷۰۰ میلادی (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۲٦).

در این میان گل نیلوفر (گل تکگونه) به عنوان گل اسطوره-ای در هنر ساسانی و منسوجات صفوی کاربرد فراوانی دارد (تصویر ۱ و ۲) (سودآور، ۱۳۸٤: ۸۳). ویژگیهای ریختی این گل (نیلوفر) همچنین به مقدار زیادی گل معروف به شاه عباسی را در ذهن تداعی میکند، که در زمان حکومت صفویان و در زمان اقتدار شاه عباس کبیر به این نام معروف شد. گل شاه عباسی در زمان حکومت هخامنشیان و در کتیبههای تخت جمشید از بینالنهرین و از گل نیلوفر آبی مصری اخذ گردیده و در زمان حکومت ساسانیان، با توجه به استقرار پایتخت در تیسفون این گل از طرح پالمت یا نخل اقتباس شده است (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۲٦).

نقوش حیوانی: نقوش حیوانی مشتمل بر حیوانات خیالی (سیمرغ، اژدها و ققنوس)، حیوانات ترکیبی (شیربالدار)، حیوانات واقعی (پرندگان، حیوانات دریایی، حیوانات اهلی و غیراهلی) هستند (فروزانتبار، ۱۳۸۲: ۱۱۳).

۳

۴


۵

تصویر ۳: نقوش حیوانی در منسوجات ساسانی (mehremihan.ir)
تصویر ٤: نقش قوچ در منسوجات دوره ساسانی (موسوی و آیت اللهی، ۱۳۹۰: ۵۳ به نقل از گیرشمن، ۱۳۷۰)
تصویر ٥: نقش قوچ در منسوجات دوره صفوی (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۳۷ به نقل از پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

تصویر ۳ یک نمونه ابریشم ساسانی است که یکی از آن در موزه ویکتوریا و آلبرت (لندن) و یکی هم در موزه هنرهای تزئینی (پاریس) وجود دارد و به صورت اریب و با دو طیف از رنگ سبز بافته شده است و نقوش روی آن شامل دایرههای متصل به هم و نقش یک حیوان است که از نشانههای اشرافی آن دوره بوده است، در ضمن وجود شاخ و برگ بین دایره ها نشانه دوری از نفوذ یونان را نشان میدهد (هوستن، ۱۳۸۱: ۸۵).

از بین نقوش حیوانی، قوچ که نشان قدرت، شاهی و نماد پیروزی است و بز نماد نیروی زندگی و خالق نیرو، نگهبان درخت زندگی در دوره ساسانی و صفوی زیاد بر روی پارچهها استفاده شده است (تصویر ٤ و ٥) (موسوی و آیتاللهی، ۱۳۹۰: ۵۳). از این نقش روی پارچههای ساسانی برای نشان دادن صحنههای دلاوری و پیروزی و همچنین برای نشان فر شاهی و بزرگی شاه استفاده شده است (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۳۱).

۶

۷

تصویر ٦: نقش تلفیقی سیمرغ و طاووس (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۳۲)
تصویر ۷: نقش سیمرغ و اژدها در منسوجات دوران صفوی در منسوجات ساسانی (خلیل زاده مقدم و صادقپور فیروزآباد، ۱۳۹۱: ۳۲).

سیمرغ موجود افسانهای بالدار با سر سگ، پنجه شیر و دم طاووس نیز در هنر ساسانی متداول بوده است (تصویر ٦). نقش سیمرغ به عنوان حیوانی مرکب از شیرو پرنده برای اولین بار در حجاری طاق بستان استفاده شده است (موسوی و آیتاللهی، ۱۳۹۰: ٥٤). تا زمان ساسانیان، سیمرغ مفاهیم نمادین و تخیلگرایانه داشت و نمایانگر فَرّ و شکوه بود، ولیکن در دوره صفویه به عنوان نمادی از سیر و سلوک و طریقت رسیده به حقیقت در هنر و عرفان جلوهگر شد (فربود، ۱۳۸۲: ٤۳). جدال و تقابل اژدها و سیمرغ (تصویر ۷)، موضوعی است که در اکثر بافته-های دوره صفوی: پارچه، فرش و گلیم به وفور کار شده است (نایبزاده و سامانیان، ۱۳۹۵: ۷۲). در فرهنگ و هنر ساسانیان پیوند عمیقی بین طاووس و سیمرغ، پرنده اساطیری وجود دارد و این نقش تلفیقی (تصویر ٦) در اکثر هنرهای تزیینی به ویژه در منسوجات به چشم میخورد. در باور ساسانیان طاووس، نماد شکوه و سلطنت است (صادقینیا و پوزش، ۱۳۹۵: ٥٦). طاووس در دورهی اسلامی از سلسله صفویه در تزئینات مساجد و اماکن مذهبی در کنار درخت زندگی حضوری پر رنگ دارد (خزائی، ۱۳۸٦ به نقل از نامجو و فروزان، ۱۳۹۲: ۳۳).

۸

۹

تصویر ۸: پارچه ابریشمی با نقش طاووس در دوره صفوی(فتحی، ۱۳۸۸ به نقل از صادقینیا و پوزش، ۱۳۹۵: ۵۹)
تصویر ۹: نمونهای از پارچه ساسانی با نقش خروس (www.darnia.ir)

تصویر ۸ پارچه ابریشمی با نقش طاووس را نشان میدهد که به صورت متقارن و در طرفین درخت زندگی است و با پنجه-هایش پشت گاوی را گرفته است (صادقینیا و پوزش، ۱۳۹۵: ٥٦). در موزه آرمیتاژ، قطعه پارچه قلاب دوزی شدهای موجود است که از عالیترین پارچههای به جا مانده از عهد ساسانیان به شمار میرود (تصویر ۹) بر این پارچه خروس بزرگ رنگارنگی دیده میشود که بر دایرهای نقش بسته است (کویر، ۱۳۹٦: ۲۹). خروس در دوره ساسانیان نماد گستره روح به ویژه پس از مرگ است و به تعبیر دیگر نشانه خروس به معنای علامت رسمیت است (موسوی و آیتالهی، ۱۳۹۰: ٥٤).

نقوش انسانی: وجود شخصیتهای انسانی در پارچههای دوران ساسانی نادر است به جز تعدادی از آنها که صحنههای شکار را نمایش میدهند و معمولاً در آنها نیز نمایش افراد مشهور دیده میشود (موسوی و آیتاللهی، ۱۳۹۰: ۵۳). در اوایل دوره صفوی، مخملها با همین صحنههای سرورانگیز به روش ساده-باف و با هیکلهای آدمی و نقوش گیاهی برجسته بر زمینه اطلس زری تولید میشدند. در دورههای بعد صحنههای زندگی روزمره روی پارچهها خودنمایی میکرد (توسلی، ۱۳۸۷: ۹۱). نقوش انسانی به کار رفته در پارچههای صفوی، نقوش انسانی منفرد، نقوش انسانی مجموع زن یا مرد و یا مختلف شامل زیرمجموعههای انسانهای تمثیلی (آدم بالدار)، مجموعه داستانهای حماسی و عاشقانه (نبرد رستم و اژدها، لیلی و مجنون) و گونه مجموعه انسانی توصیفی چون مجالس شکار و توصیفی تاریخی (اسرای جنگ و شاهان) و تاریخی مذهبی (صحنه تصلیب حضرت عیسی (ع)) است (فروزان تبار، ۱۳۸۲: ۱۱٤).

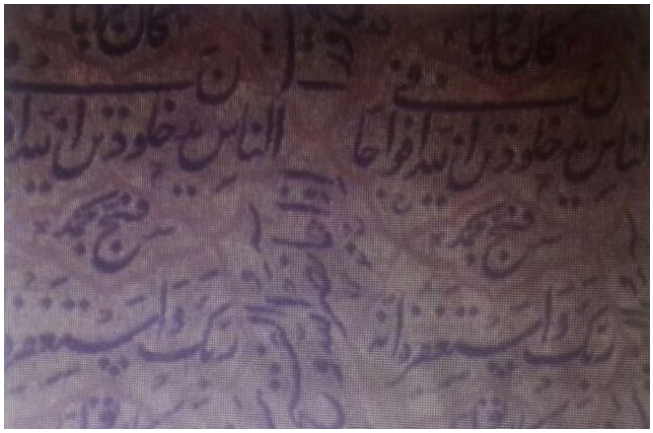
۱۰

۱۱

تصویر ۱۰: نقوش انسانی در منسوجات صفوی(موسوی و آیتاللهی، ۱۳۹۰: ۵۳).
تصویر ۱۱: نقوش انسانی در منسوجات ساسانی (توسلی، ۱۳۸۷: ۱۰٤)

در منسوجات ساسانی شاه محور نقوش انسانی در پارچه بود (تصویر ۱۱) و اغلب دارای تزیینات دیوارهوار بودند و نقش شاه در شکار یا حیوانات وحشی قرار دارد و جزو نقشهای مهم انسانی است (موسوی و آیتاللهی، ۱۳۹۰: ۵۳). در پارچه-های دوران صفوی، گاه هنرمند فقط مجالس بزم و شکار را نشان داده است (تصویر ۱۰) که این مسئله بیانکننده نفوذ نقاشی و مضامین موجود در پارچههای صفوی میباشد (هدایتی و شایستهفر، ۱۳۸۹: ٦۰).

نقوش نوشتاری: گرایش به جنبه تصویری در پارچهها در عصر صفوی چنان قوت گرفت که یکی از مشخصههای آشکار پارچههای ایرانی در این عصر گردید. بر پارچههای قلمکار این عصر آیات قرآن و دعا و احادیث با خطوط کوفی، نسخ، ثلث و غبار نقش میشدند (فتحی، ۱۳۸٦: ۷۰). در منسوجات این دوره، کتیبه با بسما... شروع و در ادامه لقب و نام خلیفه و تاریخ بافت آورده میشد (غلامرضایی، ۱۳۹٤: ۱٦). تصویرهایی نیز با روش دوخته دوزی بودند که با توجه به کاربرد نوع خط رایج، به بیان آیات قرآن، دعا، احادیث، اشعار و ضربالمثلها و گاه نام بافنده و یا سفارشدهنده بر روی آن میپرداختند (فتحی، ۱۳۸٦: ۷۰). به طور کلی نوع خط را میتوان به دو دسته اعتقادی و کاربردی تقسیم کرد. در برخی پارچهها که دارای ادعیه و آیات قرآن هستند؛ بیشتر از خط ثلث و نسخ و در برخی موارد نستعلیق استفاده شده و بیشتر برای روپوش قبور و پرده اماکن به کار رفتهاند. دسته دیگر بیشتر حالت پوشاک و سایر کاربردهای زندگی روزمره را داشته که از انواع نقوش در تزیین آنها کاربرد داشته؛ به ویژه در سبک خاص پارچههای قرمز و سورمهای (کبیری و بروجنی، ۱۳۹۰: ۹٦).



۱۲

تصویر ۱۲: نقوش نوشتاری در منسوجات صفویه (فتحی، ۱۳۸٦: ۷۱)

اولین نمونه، پارچهای زری با کتیبه متعلق به سده ۱۱ هجری قمری – ۱۷ میلادی از اصفهان است که برای پوشش قبر استفاده شده است (تصویر ۱۲) و اکنون در موزه ملی ایران نگهداری میشود. زمینه این پارچه طلایی رنگ و با نقش ترنجهای متقاطع تزیین شده است. داخل ترنجها به صورت تکراری آیات سوره نصر به خط نستعلیق بافته شده است (خلیلزاده مقدم و صادقپورفیروزآباد، ۱۳۹۱: ۳۰).

مقایسه نقوش مشترک پارچه های ساسانی و صفوی

در این تحقیق ابتدا تزئینات، مضامین و مشخصات پارچههای ساسانی و صفوی در سه بعد عناصر تزیینی، ترکیببندی و مضامین مورد بررسی قرار گرفتهاند. سپس نقوش گیاهی، حیوانی، انسانی و نوشتاری وارد جدول تطبیقی شده اند

دوره	مشخصات	نقوش گیاهی	نقوش حیوانی	نقوش انسانی	نقوش نوشتاری
دوره ساسانی	عناصر تزیینی	گل‌های تزئینی (نیلوفر، رزت)	قوچ، خروس، طاووس، سیمرغ، شاهین، عقاب، مرغابی	شاه و یا بزرگان در حال شکار حیوانات وحشی، جنگ	خطوط افقی، زیگزاگ
	ترکیب‌بندی	تقارن محوری	دایره‌ای، داخل مدالیون	عناصر متحدالشکل دایره‌ای	متقارن یا متقابل
	مضامین	نمادین و اسطوره‌ای	رزم و سلحشوری	بزم و رقص	نمادین و تزیینی
دوره صفوی	عناصر تزیینی	نیلوفر، رزت، درخت زندگی، بته جقه	قوچ، خروس، طاووس، سیمرغ، شاهین	اسرای جنگ، شاهان، رقصندگان، عاشقان، نبرد	ترنج، خط نستعلیق
	ترکیب‌بندی	متقارن و تزیینی	آزاد و متقارن	آزاد	قرینه
	مضامین	نمادین و اسطوره‌ای	شکار و سلطنت، مناظر طبیعی	حماسی، عاشقانه، بزم و شکار	آیات قرآنی، دعا
وجوه اشتراک		نقوش گیاهی و گل بوته-های تزیینی به صورت تک در سطح پارچه و یا به صورت ردیفی در حاشیه لباس‌ها استفاده می‌شدند.	بیشتر نقوش جانوری پارچه های صفوی، همان اشکال ساسانی می‌باشند که تحت تأثیر شیوه نگارگری عهد صفوی با حالتی نزدیک به طبیعت در کنار دیگر عناصر تزیینی، تکمیل کننده طرح اصلی می باشند.	در پارچه های صفوی و ساسانی تصاویر انسان، حضور شاه و اشراف را در جشن و شکار و یا صحنه هایی از می نوشی، سماع نوای چنگ و غیره نشان می دهد.	این نقش که به دلیل توجه اسلام به خواندن و خط در ایران رواجی شایسته یافت، در پارچه های ساسانی جنبه تزیینی داشت.

جدول ۱: تطبیق نقوش پارچه‌های ساسانی و صفوی (نویسنده)

بحث و نتیجه گیری

در اثر حمایت و توجه خاص پادشاهان به هنر پارچهبافی، سلسله ساسانی و صفوی موفق به تولید پارچه‌هایی فاخر گشتند. هرچند به دلیل مسائل فرهنگی- مذهبی و اجتماعی تفاوتهایی نیز در این آثار دیده میشود اما این پارچه ها دارای شباهتها و تأثیرپذیریهای متقابل از نظر نقوش مورد استفاده هستند. با توجه به بررسیهای به عمل آمده، پارچهها از نظر ویژگی نقوش در دورههای مختلف هنر ایرانی دارای تغییر و تحولاتی بوده است، اما نقوش گیاهی، حیوانی، انسانی و نوشتاری در دوره صفوی و ساسانی کم و بیش به چشم میخورد. هرچند هنر ساسانی را باید هنری شاهانه دانست زیرا بیشتر اختصاص به بازنمایی اعمال و احوال پادشاهان مختلف دارد، اما در عین حال طیف گستردهای از نگارهها، نقوش گیاهی، جانوری، انسانی و نوشتاری را با کاربردهای نمادین یا تزئینی مورد بهرهبرداری قرار داده است. مضامین نقوش به کار رفته در پارچههای ساسانی شامل صحنههای شکار، گلها، پرندگان و حیوانات بیشتر ملی، سلطنت و جنگاوری است و شاه محور نقوش انسانی بوده است. در حالی که در دوره صفوی بیشتر ملی و مذهبی است و تنها در دوره ساسانی میتوان به نقش درخت زندگی به عنوان نمادی مذهبی اشاره کرد که آن هم نشاندهنده تثبیت قدرت پادشاهی ساسانی بوده است. نیز میتوان بیان نمود که عناصر طبیعی و طبیعت در منسوجات صفوی بارزتر از دوران ساسانی به تصویر درآمده است. نقوش پارچه ساسانی تصویر جانوران نسبت به دیگر نقوش بیش‌تر است و قاب دایره و بیضی نیز مشاهده می‌شود. در این دوره قرار گرفتن نقوش در داخل قاب رواج یافت و به علت تکرار نقوش در ردیف‌های منظم می‌توان گفت تجدید شیوه هخامنشی است. بسیاری از این نقوش از جمله گل‌های چندپر و گل‌های شاه عباسی و شیوه پیچش و گسترش آن ها که در سدههای ساسانی اجرا می شد، در دوران صفوی گسترش یافته و بر بافته ها و پارچه‌های صفوی نیز تاثیر گذاشته است. همچنین کاربرد خط و خط نگاره‌ها با مضامین آیات قرآنی، ادعیه

و احادیث در پوشش مکان‌های مقدس، دارای جایگاهی خاص در دوره صفوی میباشد که استفاده از این گونه بافته‌ها در قالب روپوش قبر و پرده، در پارچه های ساسانی به صورت نادر مشاهده میشود. پس بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های دوره ساسانی و صفوی نشان داده است که اشتراکات پارچه‌های مورد مطالعه دلیل بر حضور آشکار سنتهای دوران ساسانی در دوره صفویه است. نقوش گیاهی و گل بوتههای تزیینی که به اشکال گل نیلوفر، رزت، گل چهار پر و ... به صورت تک در سطح پارچه و یا به صورت ردیفی در حاشیه لباس-های دوره ساسانی و صفوی استفاده میشدند. بیشتر نقوش جانوری که به عنوان عناصر تزیینی در پارچه-های صفوی مورد استفاده قرار گرفتهاند همان اشکال ساسانی مانند شیر، بز کوهی، قوچ، اسب یا پرندگانی چون سیمرغ، طاووس، خروس و ... میباشند که تحت تأثیر شیوه نگارگری عهد صفوی با حالتی نزدیک به طبیعت در کنار دیگر عناصر تزیینی، تکمیلکننده طرح اصلی می باشند. همچنین مشخص شده است که در طراحی نقوش انسانی پارچه‌های صفوی به مسایل حماسی، عاشقانه علاوه بر نبرد و جنگ توجه شده و در نقوش نوشتاری مذهب نقش اساسی داشته است و اما در پارچه‌های ساسانی نقوش انسانی و نوشتاری بیشتر اختصاص به بازنمایی اعمال و احوال پادشاهان مختلف دارد. با توجه به مشترکات این مسأله روشن است که سنتهای هنری مربوط به یک دوره نبوده است و هر دوره با اقتباس هنر از دورههای ماقبل خویش و با توجه به اوضاع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی دوران به حیات خود ادامه داده است.

منابع

۱. توسلی، رضا (۱۳۸۷)؛ بررسی تطبیقی نقوش منسوجات صفوی و عثمانی، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۸، صص ۱۰۶-۸۷

۲. زارعی، اسداله (۱۳۹۲)؛ بازتاب فرهنگ پوشاک و لباس در ادبیات ایران، فصلنامه هنر علم و فرهنگ، شماره ۱، صص ۷۲-۶۳

۳. خلیلزاده مقدم، مریم، صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۱)؛ بررسی تطبیقی پارچههای صفوی و گورکانی، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۲۱، صص ۳۷-۲۱

٤. صدری، نسرین (۱۳۸۷)؛ بافندگی ایران از سنتی تا صنعتی، تهران: انتشاراتظ رشد

۵. صادقینیا، سارا، پوزش، سارا (۱۳۹۵)؛ بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی، ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، سال اول، شماره ۲، صص ۶۲-۵۳

٦. غلامرضایی، زهرا (۱۳۹٤)؛ نگارههای منسوجات ایرانی از دوره باستان تا دوره صفوی، فصلنامه فرهنگ مردم ایران. شماره ٤۲ و٤۳، صص ۲۸-۹

۷. فتحی، لیدا (۱۳۸٦)؛ خط نوشتهها، روی پارچههای دوران اسلامی، دوفصلنامه مدرس هنر، دوره دوم، شماره ۲، صص ۷۵-۶۳

۸. فربود، فریناز (۱۳۸۲)؛ بررسی تصویر سیمرغ با تاکید بر شاهنامه فردوسی و منطق الطیر عطار، هنرهای تجسمی، شماره ۲۰، صص ۷٦-٦۵

۹. فربود، فریناز، پورجعفر، محمدرضا (۱۳۸٦)؛ بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرق (بیزانس)، هنرهای زیبا، معماری و شهرسازی، شماره ۳۱، صص ۷٦-٦۵

۱۰. فروزان تبار، حوریه (۱۳۸۲)؛ پارچههای صفوی، فصلنامه هنر، شماره ۵٦، صص ۱۱۵-۱۰٤

۱۱. کبیری، فرانک، بروجنی، اردشیر (۱۳۹۰)؛ بررسی خط نگارههای موجود بر روی پارچههای زری دوره صفویه، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵٦، صص ۹۷-۸۸

۱۲. کریمی، سعید (۱۳۸۱)؛ نمادهای آیینی، کتاب ماه هنر، تهران

۱۳. کویر، محمود (۱۳۹٦)؛ هزاره ققنوس از ساسانیان تا سامانیان، چاپ اول، لندن: اچ انداس مدیا

۱٤. موسوی، بیبی زهرا، آیتاللهی، حبیبالله (۱۳۹۰)؛ بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی، فصلنامه علمی پژوهشی کنگره، شماره ۱۷، صص ۵۷-٤۷

۱۵. نامجو، عباس، فروزانی، سیدمهدی (۱۳۹۲)؛ مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی، فصلنامه هنر علم و فرهنگ، شماره ۱، صص ٤۲-۲۱

۱٦. نایبزاده، راضیه، سامانیان، صمد (۱۳۹۵)؛ نقش و مفهوم اژدها در بافتههای ایران و چین با تاکید بر دوره صفوی و اواخر دوره مینگ و اوایل چینگ چین، مطالعات تطبیقی هنر، سال ششم، شماره ۱۱، صص ۸٤-٦۹

۱۷. مقیمزاده، حمیده (۱۳۹۵)؛ بررسی تاثیر طرحها و نقوش سنتی و مدرن لباس معلمان بر روحیه دانشآموزان دبیرستانهای دخترانه شهر رفسنجان، پایان نامه کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس. دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد

۱۸. هدایتی، سوده، شایستهفر، هادی (۱۳۸۹)؛ تاثیر سبک نقاشان عهد صفوی بر طراحی پارچههای این دوره. کتاب ماه هنر، شماره ۱٤۱، صص ۶۹-۵٦

۱۹. هوستن، مری (۱۳۸۱)؛ پوشاک ایرانیان در زمان ساسانیان، ترجمه مژگان سیدین، باستان پژوهی، شماره ۹، صص ۶۳-۵۹

۲۰. mehremihan.ir. http://www

۲۱. http://www.darina.ir

نقوش نمادین در پارچه های آل بویه

افسانه ابراهیمی

دانشجوی کارشناسی رشته طراحی لباس دانشگاه الزهرا(س)
EBRAHIMI.AE.AFSANEH@GMAIL.COM

مقدمه

نقوش تزئینی در هنر دورههای مختلف ملهم از طبیعت، شرایط اجتماعی، مذهبی و پیشینه فرهنگی و هنری هنرمند است. نقوش پارچه در طول تاریخ بیانگر حس زیباییشناسی و سلیقهمردم و به خصوص خاندان سلطنتی آن روزگار بوده است. تصاویر پارچههای آل بویه نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ آل بویه طایفهای از شیعیان زیدی اهل دیلم بود که تأسیس این دولت به دست سه تن از پسران ماهیگیری گیلانی بنام «ابو شجاع بویه بن فنا خسرو» انجام گرفت؛ مطابق ادعای غالب تاریخنویسان قدیم، به بهرام چوبینه و یا به یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی نسب میرساند (پرویز، ۱۳۹۰، ۳۷٤؛ اقبال آشتیانی، ۱۳۸۸، ٤۲۱). آغاز سلطنت این سلسله در سال ۹۳۲ میلادی (۳۲۰ ه.ق) بود و با به قدرت رسیدن آنها و حمله به عراق، اختیارات خلیفه وقت محدود شد. آل بویه با علویان رابطهای حسنه داشت؛ آخرین پادشاه آل بویه در سال ۱۰۵۵ میلادی (٤٤۸ ه.ق) پس از ۱۲۰ سال سلطنت مغلوب سلاجقه گردید. این دوره بدلیل پیشرفت امور فرهنگی، ممتاز و حائز اهمیت است. در این دوره تجارت، تولیدات، استخراج معادن و کار بر روی فلزات، رونق بسزایی داشت (طالبپور، ۱۳۹۳، ۸۷).

خاندان بویه خود را از نسل ساسانیان میدانست و سعی در ترکیب فرهنگ و سنت دیرینهبا دین و مذهب کنونی خود داشت و در این راستا با وجود ممنوعیت تصویرسازی انسان و حیوان، از تمامی علائم تصویری و نمادین اجداد خود در کنار احادیث و آیات قرآنی بهره جست. تصاویر به کار رفته در هنر این دوره ریشه در کهنترین باورها، عقاید و اساطیر ایران باستان دارد. سوال پژوهش حاضر این است که نقوش پارچههای آل بویه نماد چه بوده و به چه چیزی اشاره دارد؟ اکثرا نقش پارچهها با توجه به مورد استفادهشان که اغلب کفن یا روپوش تابوت است، نماد روح و آخرت بوده و به مرگ و زندگی جاوید پس از آن اشاره میکند و شاید آرزوی انسان به رستگاری جاوید را نشان میدهد و حتی کتیبههای کوفی که به صورت حاشیه تزیینی بافته میشده نیز حاکی از همین باور هنرمند بویهی به زندگی پس از مرگ است. این مقاله به روش تاریخی، تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات بر مبنای اسناد کتابخانهای است.

نساجی و مراکز مهم پارچه بافی آل بویه

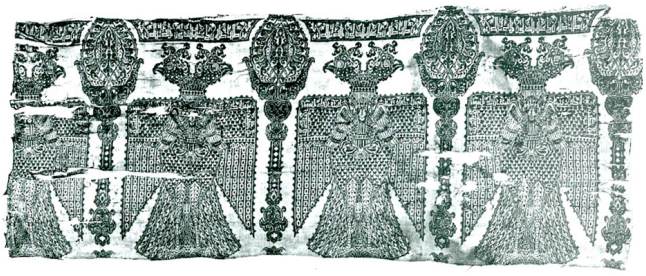
پارچهبافی و نساجی در ایران پس از مدتها رکود، در زمان حکومت آل بویه بار دیگر رونق یافت. در این دوره عضدالدوله دیلمی تولید طراز شاهانه را از تصاحب خلافت عباسی، که رو به زوال گذارده بود، به تصرف خود درآورد (طالبپور، ۱۳۹۳، ۸۸). در همین راستا بافتههای ابریشمی آل بویه (که اغلب تاریخ صریح روی آنها نقش شده بود) نیز دارای طرحهایی بود که علاوه بر نقوش ساسانی طرحها و اشکالی دیگر به طرز استادانه به آن افزوده شده بود؛ برای مثال یک یا چند تصویر طوری کنار هم قرار میگیرد که از فواصل ایجاد شده میانشان نقشی دیگر پدید آید، یکی از قدیمیترین و رایجترین نقوش در خاورمیانه و به خصوص دوره آل بویه است که ریشه در پارچههای ساسانی دارد (پوپ، ۱۳۸۷، ۹۸). لازم به ذکر است که اصل قرینگی و نقوش محصور در دایره، که از مشخصههای اصلی هنر عصر ساسانی است، در نقوش این دوره به وفور مشاهده میشود. عارفان ایرانی مکرر به بقای تمثیلات، کنایات و حتی عقاید آئین باستان ایران یعنی «مزدا پرستی» در تصوف اشاره دارند و همین تمثیلات و تصاویر در پارچههای ابریشمی قرن ٤ و ۵ ه.ق بافته و ثبت شده؛ و این بدان معناست که پارچههای ابریشمی مذکور نه تنها از لحاظ بافندگی، در طرح و بافت ممتازند که سندی مهم در تاریخ فرهنگی ایران به شمار میروند (همان، ۹۸).

از اواخر قرن ۳ ه.ق شاهد ظهور «خط کوفی» بر آثار مختلف هنری و به خصوص پارچه هستیم؛ که هنرمندان مسلمان به مدد آن به بیان آیات قرآن، احادیث، دعا و ضربالمثلهای مختلف پرداختند. کاربرد خط در هنر اسلامی، درواقع پیام وحدت مسلمانان جهان بود؛ چراکه ترکیب فرهنگ و هنر اقوام مختلف تحت عنوان «فرهنگ و تمدن اسلامی» شکل گرفت و هنر اسلامی نیز از همین وحدت نشأت گرفته بود (روحفر، ۱۳۸۰، ۱۷ و ۱۸). از ویژگیهای مهم خط کوفی این است که تمام حروف آن دارای قاعده افقی است و زمانی که کنار هم قرار میگیرند، حاشیهای مرتب را تشکیل میدهند که برای تزئین سطوح بسیار مناسب و کاربردی است (طالبپور، ۱۳۹۳، ٦۷). در اکثر موارد هماوایی خاصی میان خط کوفی و نقوش دیده میشود (روح فر ، ۱۳۸۰ ، ۱۸). اکثر مناطق تحت سلطه آل بویه جزء مراکز مهم پارچهبافی آن روزگار بود و پادشاهان بویهی به این صنعت توجه خاصی داشتند، به گونهای که گفته میشود عضدالدوله شهری به نام «کرد فناخسرو» در فارس ساخته و تعداد زیادی از بافندگان را در آن اسکان داده است. یکی از مهمترین مراکز نساجی «ری» است که بهترین پارچههای نخی و ابریشمی در آن تولید میشد (طالبپور، ۱۳۹۳، ۹۲ و ۹۳). پس از ری مشهورترین مراکز تولید پارچههای ابریشمی در آن زمان از نظر «مقدسی» عبارت بود از: شوش، شوشتر، فارس و یزد. در شهر فسا نیز ممتازترین پارچه ابریشمی زربفت ایران به نام «وشی» تولید و بافته میشد (همان، ۹۳).

طرح و نقش بافته های آل بویه

از این دوره در حدود صد قطعه پارچه به دست آمده که طرح و نقششان در عین ظرافت و زیبایی، بسیار پرکار و پیچیده است و همین موضوع حاکی از قوه تخیل و قدرت اندیشههنرمند بافنده و پیشرفت و وسعت بافندگی در آن زمان است. از دیگر نکات تصویری پارچههای این دوره میتوان به قرینگی نقشمایهها اشاره کرد. نقوش منسوجات این دوره را میتوان به صورت زیر طبقهبندی نمود: نقوش هندسی: دایره و اشکال زاویهدار که در اکثر نمونهها به صورت قابی برای نقوش دیگر درنظر گرفته شده است و ریشه در سبک هنری عصر ساسانی دارد. نقوش گیاهی: مانند شاخ و برگهای درهم پیچیده، بوتههای گل و درختانی همچون درخت نخل و درخت زندگی. نقوش جانوری: جانوران اهلی، وحشی و پرندگان، همچون شیر، عقاب و... به صورت جفت و قرینه. نقوش اساطیری و نمادین: تصویر موجودات عجیبالخلقهای مانند سیمرغ، شیر بالدار و عقاب دوسر و عناصری نمادین مانند خورشید، ماه و صورفلکی. نقوش انسانی: پادشاه، انسان بالدار، که تعبیری از روح انسان است، و فرشته. حتی در قطعه پارچهای موجودی نیمه انسان و نیمه حیوان، همان اسفنکس یا ابوالهول، نیز نقش شده است. خط: اشعار و آیات قرآنی به خط کوفی (طالبپور، خطایی، ۱۳۹۰، ۳).

نقوش نمادین در پارچه های دوره ی آل بویه



تصویر ۱- نقش انسان بالدار بر سینه عقاب بال گشوده (روحفر،۱۳۸۰،۱۹)

در طرح این پارچه نقش عقاب دوسر با بالهای گشوده، با گردنبندی از مروارید که ریشه در هنر ساسانی دارد، و انسان بالداری را در بر گرفته مشاهده میشود. روی بالهای عقاب جمله «کسی که همت والا داشته باشد ارزشمند است» به خط کوفی بافته شده است. این نقش سرتاسر پارچه تکرار شده و در فضای خالی بین تصاویر، درخت زندگی و در بالا و پایین آن کتیبهای کوفی به معنای «کسی که اصیل باشد عملش نیکوست» مشاهده میشود (روحفر، ۱۳۸۰، ۱۹ و ۲۰) (تصویر ۱). موضوع اینگونه پارچهها با توجه به نوع نقوش و کتیبههای آن صعود روح انسان به آسمان و مرگ است. بنابراین کاربرد آن کفن و یا روپوش تابوت بوده است. چنین نقشی که عقاب انسانی را به آسمان میبرد جزء ابداعات بافندگان این دوره نیست بلکه نمونههای این نقش در سفالینههای شوش و ظروف برنزی لرستان نیز وجود دارد (طالبپور، خطایی، ۱۳۹۰، ٤).

* عقاب: یکی از پرندگانی که همواره مورد توجه و رشک آدمی بوده، عقاب است. صفت تیزبینی، دقت و پرواز بینظیرش، زندگی رمزآلود او در مرتفعترین قلهها و زیبایی خیره کننده بالهایش، موجب گزینش این پرنده به عنوان نماد خانوادگی، قومی و یا نیای قبیله شده است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۹۰). عقاب در ادب فارسی سمبل تیزبینی و بلندپروازی و پرنده صدرنشین، فرمانروای آسمان و چشم جهانبین است (همان، ۹۰). عقاب پرندهای سلطنتی و نشانی از مقام شاهی است (طالبپور، خطایی، ۱۳۹۰، ٤). عقاب در بیشتر تمدنها پیامآور ایزد آسمان و زمین است. این پرنده در اساطیر هندی به قدری بزرگ است که در زمین جای نمیگیرد و مَرکب ویشنو است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۹۱ و ۹۲). در اساطیر ودایی منظور از «مرغ مقدس» عقاب است که گیاه بیمرگی هوم را در جهان میپراکند (قلیزاده، ۱۳۸۹، ۷).

* عقاب دوسر: با توجه به صفاتی که برای عقاب ذکر شد، به نظر میرسد که عظیمالجثه و دوسر بودن این عقاب بر برتری آن از سایر عقابها از نظر قدرت، آسمانی و حامل روح پادشاه بودن دلالت میکند. همچنین وجود شاخهای بزکوهی بر سر عقاب که پرندهای سلطنتی است، نماد قدرت فرازمینی آن است (طالبپور، خطایی، ۱۳۹۰، ٦).

* انسان بالدار: انسان بالدار در اینجا نماد روح فردی رستگار است که پس از مرگ به آرامش و جاودانگیای که پاداش تمام رستگاران است رسیده و عقاب این روح بزرگوار را که از آن پادشاه است به آسمانها و بهشت میبرد.

تصویر ۲- پارچه با نقش صعود انسان به آسمان (طالبپور، ۱۳۹۳، ۲۲۸)

در پارچه ۲علاوه بر عقاب دوسر و انسان، دو شیردال بر بالهای عقاب و دو شیر بالدار در دو طرف عقاب نیز دیده میشود. مضمون کتیبه کوفی حاشیهاین نقش جمله»انسان هر قدر سالم و قوی باشد، سرانجام روزی بر روی تابوت قرارخواهدگرفت.» است (طالبپور، ۱۳۹۳، ۵۰).

* شیر: با توجه به ویژگیهای طبیعی این حیوان به عنوان سلطان حیات وحش، درطول تاریخ هنرمندان همواره او را در آثار هنری خود مورد توجه قرار دادهاند و علاوه بر آن در خلق موجودات خیالی و افسانهای ترکیبهای متنوعی را از این حیوان به عنوان نماد قدرت و حتی ایزدان از آن وام گرفته است. نقش شیر در طول تاریخ بر دیوارنگارههای پارینه سنگی لاسکو، مدالهای سلطنتی، پرچمسپاهیان و... نقش شده است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۱۰۳). در اکثر تمدنها شیر پاسدار و نگهبان قدرت خدایان، الههها و شاهان

بود و از آنجا که درنده خویی آن موجب دور شدن نیروهای شر میشده، یکی از نگهبان درخت زندگی بوده و بر دروازهکاخها و معابد نگهبانی میدادهه، یا برای نمایش برتری قدرت پادشاه و ایزدان در صحنههای شکار و نبرد مورد تهاجم قرار گرفته است (همان، ۱۰۳). میان این حیوان و پرستش خورشید همیشه رابطهای نزدیک وجود داشته، یکی از قدیمیترین تصاویر طبیعتگرا از این حیوان بر جام کلاردشت در سال ۹۰۰ ق.م حک شده است که پیکرهدو شیر با سرهای بیرون آمده از بدنه اصلی جام را نشان میدهد و بر پای یکی از آنها علامتی از چلیپا یا گردونه مهر، یا خورشید، دیده میشود؛ با توجه به این تصویر و دیگر منابع میتوان ارتباط شیر با آئین میترایی و مهرپرستی را اثبات کرد (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۱۰٤). با این همه مقام شیر همواره با سربازان شجاع و سلحشور مقایسه شده و غالبا از سلحشوری و نگهبانی بالاتر نمیرود (همان، ۱۰٦).

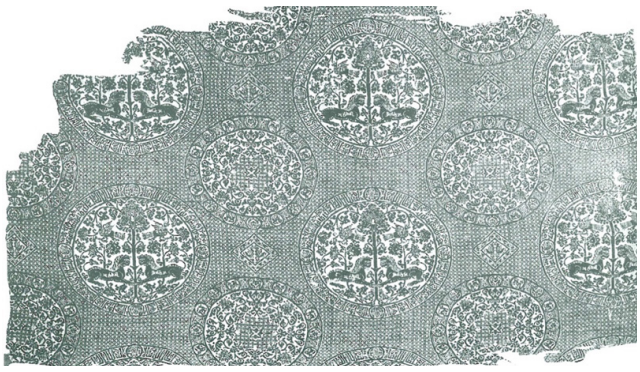
* شیردال: موجود اسطورهای، از ترکیب شیر و عقاب، شیردال یا گریفین نام دارد و یکی از نمادهای خورشید است. این موجود با سر و بال عقاب و بدن شیر، در تمدنهای بسیار کهن مانند بینالنهرین، کرت، تمدن مارلیک در ایران، مفرغهای لرستان و دوره هخامنشی دارای سابقهای چند هزار ساله و نماد نگهبانی هوشیار و بسیار قدرتمند برای کاخها و معابد است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۱٤۸ و ۱٤۹). وجود شیردال بر بالهای عقاب میتواند نشانه نگهبانی از روح مقدس پادشاه باشد و بر تقدس و پاکی حامل این روح،عقاب دوسر، نیز تاکید کند.

* شیر بالدار: افزودهشدن بالهای تنومند به شیر میتواند بر قدرت این موجود در نگهبانی در آسمانها و زمین بیافزاید.

تصویر ۳- پارچه با نقش چهار عقاب بال گشوده (روحفر، ۱۳۸۰، ۲۳)

در پارچه ۳ نقش چهار عقاب بال گشوده که پنجههایشان به هم متصل است مشاهده میشود که در دایرهای حاوی شعری به خط کوفی با مضمون «غمگین مباش چون مرگ دیر یا زود به سوی هر شخصی خواهد آمد» محصور شده؛ این نقش در دوایری مماس تکرار و بافته شده است (روحفر، ۱۳۸۰، ۲۳).

* دایره: در بسیاری از تمدنهای باستانی اشکال مختلفی از دایره نماد خورشید است؛ مانند: نیم دایره با شعاع، دایره حلزونی، دایره با مرکز و... . در هنر و تمدن مصر باستان نشانههای پرستش خورشید را میتوان به وفور یافت، برای مثال دایرهای بزرگ بر سر خدایان مصری نماد قرص خورشید است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۱۷٤ و ۱۷۵). در منابعی دیگر دایره را نماد آسمان و کیهان میدانند؛ اما اینکه آیا دایرهای که در نقوش پارچههای آل بویه از چنین تفکری سرچشمه میگیرد جای بحث دارد و شاید تنها نقش نگهبان برای تصاویر را ایفا میکند.



صویر ٤- پارچه با نقش شیر و طاووس در دو سمت درخت زندگی (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳۳)

تصویر ٤- نقش این پارچه نیز شامل دو شیر در دو طرف درخت زندگی است که در بالای سر آنها دو پرنده، احتمالا طاووس درحال تخمه پراکنی، به صورت قرینه و پشت به درخت زندگی قرار دارد. این تصویر محصور در دایرهای حاوی کتیبه کوفی است و در فضای خالی ایجاد شده بین این نقش، دوایر و چهارگوش، لوزی، های کوچک بافته شده است.

* طاووس: طاووس پرنده بومی سریلانکا و هند است که از آنجا به چین و ژاپن و سپس به ایران و یونان راه یافت (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۹۵ و ۹٦). اما ارسطو از خروس و طاووس با عنوان پرندهی پارسی یاد میکند (قلیزاده، ۱۳۸۹، ۲۵). طاووس نر با پرهای زیبایی که تابش نور خورشید بر آن تلألو زیبایی از رنگهای طلایی، سبز و زنگاری را ایجاد میکند، در گذشته نماد ایزد خورشید، سلطنت و جاودانگی بود و بعدها به نماد غرور و خودپسندی تبدیل شد (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۹٦). شعاع درخشش پرهایش نماد خورشید و کائنات است. در میان ایرانیان، مار دشمن خورشید بود و طاووس آن را کشت و از آب دهان او رنگینکمان سبز، طلایی و زنگاری را برای دم خود میساخت و بنابراین داستان؛ گوشت او حرام است» (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۹٦). این پرنده یادآور زیبایی و شکوه است و در اثری بودایی گوشت آن را مایه جوانی و جاودانگی بیان کردهاند (قلیزاده، ۱۳۸۹، ۲٦). در یونان باستان طاووس نماد هرا و در روم باستان نماد جوتو بود. این پرنده در آئین زرتشتی مرغی مقدس بوده همواره در کنار نقش خورشید و یا درخت زندگی تصویر میشده و از رایجترین نقوش دوره ساسانی محسوب میشد. این پرنده سریر شاهان ایرانی، مرکب ایزدان هندو و در بودیسم چین در ارتباط با بهشت است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۹٦). هندوها و مسلمانان معتقدند که پر طاووس ارواح شرور و شیطانی را دور میکند؛ به همین دلیل از چترهای پر طاووس استفاده میکردند و جنگاوران چینی آن را به کلاهخود خود نصب میکردند تا یاریدهنده آنها در میدان نبرد باشد (قلیزاده، ۱۳۸۹، ۱۳). آرتور پوپ معتقد است که طاووس نشانه آسمان پر ستاره است (پوپ، ۱۳۸۷، ۹۹).

* لوزی یا چهارگوش: لوزی در هنر باستان نماد ماه بوده است (پوپ، ۱۳۸۷، ۹۹).

تصویر ۵- پارچه با نقش سیمرغ بر پشت گاو (روحفر، ۱۳۸۰، ۲۰)

در قطعه پارچه ۵، نقش سیمرغ بر پشت گاوی تصویر شده که در مقابل آن گاوی دیگر و درخت زندگی قرار دارد و احتمالا در سمت دیگر درخت زندگی همین تصویر به صورت قرینه تکرار شده است؛ متن کتیبه کوفی آن

نشان میدهد که این پارچه به شخصی به نام «سعید بن ابو خیثمه حارثی» (۳۹۳ ه.ق) تعلق دارد و در این کتیبه برایش آرزوی بقا و طول عمر شدهاست (روحفر، ۱۳۸۰، ۲۰و ۲۱).

* سیمرغ: سیمرغ پرآوازهترین جانور اساطیر و باورهای دینی ایران است. نام این پرنده در اوستا «مرغ سئنه»، در الواح عیلامی «سی یا نا» و در زبان سانسکریت «شینا» است (قلیزاده، ۱۳۸۹، ۷). سیمرغ جانوری ترکیبی است که در مناطق مختلف جغرافیایی اشکال مختلفی دارد؛ برای مثال سیمرغ افسانهای ساسانی با سر و بال عقاب و بدن و پنجه شیر تصویر شده است، همین تصویر از سیمرغ در جام زرین مارلیک نیز دیده میشود. گاهی سیمرغ با مرغان اساطیری دیگر مانند «عنقا» اشتباه و یکسان گرفته میشود در حالیکه عنقا یک اسطورهعربی و سیمرغ اسطورهای ایرانی است و تنها وجه اشتراک آنها «مرغ بودن» و «افسانهای بودن» آن دو است و در حقیقت خاستگاه متفاوتی دارند. دیگر نمونههای سیمرغ در تمدنهای دیگر ققنوس عربی یا فونوکس یونانی است؛ ققنوس در چین یکی از قدیمیترین نقوش و یکی از چهار نگهبان جهان (ببر، لاکپشت، اژدها) بوده و بر تمامی سفالینههای آن به جز سفالهای دوره کهن چین تصویر شده است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۱۵۰ و ۱۵۱). پر سیمرغ با فره ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ دارد و همواره نشانهفر و حمایت و بخشش ماورای طبیعی به صاحب پر است (قلیزاده، ۱۳۸۹، ۱۱).

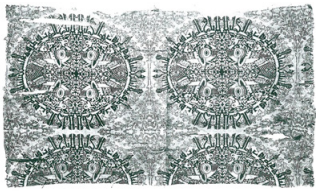
* گاو: یکی از قدیمیترین و پرکاربردترین نقوش حیوانی گاو نر و ماده است که از دیوارنگارههای لاسکو، معابد مصر باستان و بینالنهرین تا اساطیر قدیمیترین تمدنها، در نقش و هیئت خدا، قربانی و مرکب ایزدان حضور داشته است. گاو به عنوان نمادی از ایزدان، نعمتهای زمینی و قربانی مقدس ایزدان، همواره مورد توجه بوده است. گاو نر از نشانههای تقویم چینی و نماد کشاورزی و جشنهای بهاری است. در مصر باستان خدای جنگ مونتو، خدای شهر تب و منهویس قاصد آتوم با گاو نر تجسم شده است. آیات قرآن در مورد قوم بنی اسرائیل و گوساله پرستی ایشان تصدیق و گواهی بر اهمیت گاو و گاوپرستی در دوران باستان است (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ٥٦ و ٥٧). گاو نر در هنر ایران حائز اهمیت بوده است؛ نقش گاو در مهرهای ایلامی و تجسم خدای شهر شوش، در زمان پادشاهی اونتاش گال، در هیئت گاو نر نمایانگر اهمیت این حیوان است (همان، ٥٨).

تصویر ٦- پارچه با نقش پرنده (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳٤)

در پارچه ٦، نقش دو پرنده، احتمالا سیمرغ، در دو سوی درخت زندگی محصور در قاب چهارگوش، یا لوزی، بافته شده که روی اضلاع بالایی این لوزی نقش دو شیردال دیده میشود؛ تمام این نقش در دایرهای شبیه به دوایر دوره ساسانی، تزیین شده با دوایر کوچکتر یا به تعبیری مروارید، قابیندی شده است. این نقش در سطح پارچه تکرار شده و بین دوایر درخت زندگی و دو چارپای بالدار قرار دارد.

* درخت زندگی: درخت زندگی یا بیمرگی درختی است که دارندهتخم تمام گیاهان و موجودات جهان و منبع تمام آبهای دریاها است (فربود، طاووسی، ۱۳۸۱، ٥). از ویژگیهای میوهایی درخت میتوان به شفابخشی، تجدید جوانی، کسب معرفت و دانش اشاره کرد. ریشههای آن در جهان زیرین یا برزخ و شاخههایش در آسمانها و عرش خداوند قرار دارد (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۲۱۸). درخت زندگی که معمولا در تصاویر و نقوش، میان دو راهب یا دو کاهن یا دو جانور... (شیردال، بز وحشی، شیر و...) قرار دارد که نگاهبانش بهشمار میروند، رمز نیروی مقدس و بیمناک محسوب میشود. برای چیدن میوههایش که از آن اکسیر ملکوتی مورث طول عمر به دست میآید، باید با هیولاهای نگاهبانش درآویخت، هر که در این نبرد پیروز شود به مرتبهای فوق انسانی ارتقاء مییابد، یعنی نامیرا و بیمرگ میشود» (فربود، طاووسی، ۱۳۸۱، ٦). میرچا الیاده معتقد است که درخت زندگی در سنتهای ایرانی همان گیاه هوم است (همان، ٦). در افسانههای مناطق مختلف جهان عدهای این درخت را نخل و عدهای، همچون سلتیها آن را درخت زبان گنجشکی میدانند؛ ایرانیان قدیم بویژه مردم اهل سیستان، درخت گز را درخت زندگی میدانسته و بدان احترام میگذاشتند (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۲۱۸ و ۲۱۹). همچنین در افسانهها آمده که آشیانهی سیمرغ بر این درخت قرار دارد و برخی محققان معتقدند که خاصیت درمانگری و سحر و باطل کنندهی جادوی سیمرغ نیز از همین درخت نشأت گرفته است (فربود، طاووسی، ۱۳۸۱، ٦).

پارچه ۷ دارای تصویر چهار مرغابی و نقوش گیاهی به صورت قرینه است که در حاشیهای از خط کوفی مزین به نقوش گیاهی و اسلیمی محصور و بافته شده است. نقش مرغابی و برگها چنان در هم آمیخته که طرح کلی آن همانند خاتمکاری جلوه میکند. فاصله بین این نقوش را نقشمایههای گیاهی پر کرده است (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۰۰).



۷

۸

تصویر ۷- پارچه با نقش مرغابی (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳۷)

تصویر ۸- پارچه با نقش فیل و کتیبه کوفی (طالبپور، ۱۳۹۳، ۲۲٦)

پارچه ۸شامل دو فیل روبروی هم و ردیف شترها دور آن است. کتیبه کوفیای که بر حاشیه یک ضلع پارچه بافته شده است حاوی دعای عزت و خوشبختی برای صاحب این پارچه «ابی منصور بختگین» است.

* فیل: فیلها بازماندگان ماموتها هستند که به دلیل غول پیکر بودن و رام شدنشان توسط انسان در هنر غرب و شرق دیده میشود. فیل در اساطیر هندی مرکب ایندرا و گانشا خدای علم و دانایی است. در تمام فرهنگهای بودایی و هندو محترم و مقدس است زیرا زمانی که بودا در سده ٥ و ٦ ق.م پا به جهان گذاشت، مادرش در خواب فیل سپیدی را دید که از پهلوی او وارد رحم شد و برهمایان در تعبیر این خواب نوید فرزندی را که فرمانروای جهان شود را دادند. در فرهنگ ایران نیز فیل نماد قدرت و جنگاوری بوده است. اگر پهلوانان در مبارزه با فیل و عارفان به رام کردن فیل مشهور میشدند، سلاطین با داشتن سپاه فیل در میدان نبرد پیروز میشدند (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۷٦ تا ۷۸).

* شتر: شتر حیوان بومی صحرای آفریقا، عربستان و آسیای میانه بود و از آنجا به دیگر نقاط جهان رفت. در قرآن در آیات متعددی نام این حیوان آمده است. در ایران باستان نیز

قدیمیترین تجسم شتر در میلههای مفرغی لرستان و حجاریهای تخت جمشید دیده میشود. این حیوان نماد بردباری، فروتنی و کینه بود و حتی به عنوان نقش نمادین اعراب در دوران یونان باستان استفاده میشد (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۱۰۱ و ۱۰۲).

تصویر ۹- پارچه با نقش دو فرشته و کتیبه کوفی (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳۷)

پارچه ۹ بعنوان پوشش تابوت بوده، تصویری شاعرانه و غمانگیز دارد. تصویر دو فرشته که با حالتی اندیشناک و محزون در دو سوی درخت زندگی نشستهاند و لباسی فاخر به تن دارند. کتیبه کوفی اطراف ترنجی حتمی بودن مرگ را بیان میکند و داخل ترنج، درخت زندگی، که ریشه در آبگیر کیهانی دارد، نمایانگر حیات جاوید پس از مرگ است؛ این طرح اقتباسی از تصویری مانوی است که فرشتگان «هوروتات» و «امرتات» را نگهبان سرو، که نشانهی روح مقدس یا یزدان است، نشان میدهد (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۰۰). زندگی، جوان بودن فرشتهها نیز علاوه بر تصویر درخت نماد زیبایی، جوانی و جاودانگی در بهشت است که همانا پاداشی برای رستگاران است (طالبپور، خطایی، ۱۳۹۰، ٤).

* فرشته: فرشته در ادیان الهی رابط میان انسان، خدا و طبیعت است. اولین تصور در مورد فرشتگان بالدار بودن ایشان است اما گاهی اوقات آنها را بدون بال نیز ترسیم میکردند (افضل طوسی، ۱۳۹۲، ۱۵۹ و ۱٦۰). فرشته در نمونههایی نگهبان درخت زندگی هستند.

تصویر ۱۰- پارچه با نقش ابوالهول (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳٦)

در پارچه ۱۰تصویر یک چندضلعی بافته شده که نقش یک ستاره هشت پر را در مرکز و هشت ابوالهول را در میان نقوش گیاهی نشان میدهد (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۰۰). ابوالهول به موجودی ترکیبی که دارای سر انسان و بدن حیوان است گویند. ترکیب انسان با حیوان موجودی را خلق میکند که همچون انسان هوش و تفکر و قدرت بدنی یک حیوان عظیمالجثه را خواهد داشت و معمولا ماموریت و وظیفهآن نگهبانی است.

نتیجه

نقوش پارچههای آل بویه، که ریشه در اساطیر و افسانههای باستانی دارد، نه تنها نمود خلاقیت هنرمند و رشد صنعت بافندگی این دوره است که دال بر غنای فرهنگ تصویری، نمادین و اساطیری ایران باستان، نیز میباشد؛ این نقوش در شش گروه اصلی زیر طبقهبندی میشود: نقوش هندسی: دایره یا بیضی و اشکال زاویهدار و چند ضلعی. نقوش گیاهی، جانوری، اساطیری، نمادین، انسانی و کتیبه. طی بررسی این نقوش و مطالعه پیشینه آنها میتوان اعتقاد هنرمند بویهی به مرگ، رستگاری و زندگی جاوید پس از آن را نتیجه گرفت؛ و این احتمال بوجود میآید که بافنده، که در اکثر موارد طراح نقوش نیز بوده است؛ احتمالی که هنوز مخالفان و موافقانی دارد.

منابع

کتاب

اپهام پوپ، آرتور، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه و اقتباس دکتر پرویز ناتل خانلری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۸۷.

افضل طوسی، عفت السادات، طبیعت در هنر باستان، انتشارات مرکب سفید دانشگاه الزهرا، چاپ اول، ۱۳۹۲

اقبال آشتیانی، عباس، تاریخ کامل ایران (بعد از اسلام)، تهران، انتشارات نگاه، چاپ پنجم، ۱۳۸۸.

پرویز، عباس، تاریخ سرزمین ایران (۲۵ قرن تاریخ (متن کامل))، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۹۰.

روحفر، زهره، نگاهی بر پارچهبافی دوران اسلامی، تهران، نشر سمت، چاپ اول، ۱۳۸۰.

طالبپور، فریده، تاریخ پارچه و نساجی در ایران، انتشارات مرکب سفید دانشگاه الزهرا، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

مقاله

طالبپور، فریده، خطایی، سوسن، بررسی تصویر انسان در ابریشمینههای آل بویه و سلجوقی، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. شماره ٤٦. تابستان ۱۳۹۰. صص ٤٧ ٥٤..

فربود، فریناز، طاووسی، محمود، بررسی تطبیقی مفهوم نمادین «درخت» در ایران (با تاکید بر برخی متون ادبی و عرفانی ایران باستان و ایران اسلامی)، فصلنامه مدرس هنر. دوره ۱. شماره ۲. زمستان ۱۳۸۱. صص ٤٣ ٥٤.

قلیزاده، خسرو، خاستگاه سیمرغ از دیدگاه اسطورهشناسی تطبیقی، فصلنامه پژوهشهای ادبی. سال هفتم. شماره ۲۸. تابستان ۱۳۸۹. صص ٦١ ٩٦.

{کـــــارنامـــــک

افسانه ابراهیمی

ایمیل:

ebrahimi.ae.afsaneh@gmail.com

دانشآموخته رشته طراحی لباس. دانشگاه الزهرا (س). تهران.

عضـو اصلـی انجمـن علمـی دانشـجویی طراحـی پارچـه و لبـاس دانشـگاه الزهـرا (س).

- کسـب مقـام "سـوم" ششـمین جشـنواره بیـن المللـی مـد و لبـاس فجـر دـر بخـش "طـرح اولیهـا" دـر سـال ۹۵.

- کسـب مقـام اول دـر نخسـتین جشـنواره طراحـی لبـاس خلیـج فـارس دـر بخـش طراحـی کلکسـیون دـر سـال ۹۵.

- کسـب امتیـاز شناسـه شـیما دـر نخسـتین جشـنواره طراحـی لبـاس مشـاغل بانـوان براسـاس سـبک ایرانـی- اسـلامی (طـرح پرنیـا) دـر سـال ۹۵.

نمایشگاه:

- شـرکت دـر نمایشـگاه جنبـی آثـار فرهنگـی و هنـری همایشـهای بیـن المللـی جایـگاه زنـان اندیشـمند ایـران و عـرب دـر گسـترش تعامـل و گفـت وگوهـای فرهنگـی بـه عنـوان طـراح لبـاس دـر تاریـخ بهمـن سـال ۹۵.

- شـرکت دـر نمایشـگاه اولیـن جشـنواره طراحـی لبـاس مشـاغل بانـوان براسـاس سـبک ایرانـی- اسـلامی (طـرح پرنیـا) بـه عنـوان طـراح لبـاس دـر تاریـخ دـی مـاه ۹۵.

- شـرکت دـر نمایشـگاه گروهـی تصویرسـازی پوشـاک ایـران و جهـان دـر دانشـکده هنـر دانشـگاه الزهـرا بـه عنـوان طـراح و تصویرسـاز دـر تاریـخ آبـان سـال ۹۵.

- شـرکت دـر نمایشـگاه گروهـی تصویرسـازی مـد شـهردخت بـه عنـوان طـراح و تصویرسـاز دـر تاریـخ تیرمـاه سـال ۹۵.

- شـرکت دـر نمایشـگاه گروهـی طراحـی مانتـو ارسـی دـر دانشـکده هنـر دانشـگاه الزهـرا بـه عنـوان طـراح لبـاس دـر تاریـخ بهمـن سـال ۹۴.

- شـرکت دـر نمایشـگاه گروهـی - دانشـجویی طراحـی دـر دانشـکده هنـر دانشـگاه الزهـرا بـه عنـوان طـراح لبـاس دـر تاریـخ دـی مـاه سـال ۹۳.

سابقه:

- تدریس خصوصی طراحی.

- همـکاری بـا شـرکت تولیدـی پوشـاک «زیروتـن» دـر واحـد الگوسـازی بـه عنـوان کارآمـوز.

- طراح شرکت تولیدی پوشاک «سرژه».

لباس زنان فرانسوی در دهه ۱۹۶۰ میلادی

فرنوش احمدی

دانش آموخته کارشناسی طراحی لباس، دانشگاه الزهرا(س)
FARNOSHAHMADI73@GMAIL.COM

مقدمه

دـر دهـه ۶۰ بسـیاری از سـنن قدیمـی از بیـن رفـت و همیـن امـر سـبب ایجـاد انـواع گوناگونـی مـد بـا میـزان اختـلاف بسـیار زیـاد دـر دهـه ۱۹۶۰ میلادـی شـد. ایـن پژوهـش دـر پـی پاسـخ‌گویی بـه بـه ایـن سـوال کـه تحـولات اجتماعـی تـا چـه میـزان دـر بـه وجـود آمـدن انـواع مـد تاثیرگـذار خواهنـد بـود انجـام گرفتـه و گردـآوری مطالـب آن از طریـق مقـالات و سـایت هـای اینترنتـی می‌باشـند کـه نتیجـه کلـی حاکـی از شـکل‌گیری تعـداد زیادـی ترنـد بـر اسـاس تغییـر و تحـولات اجتماعـی دـر ایـن دهه اسـت.

انواع پوشاک

مـد دـر دهـه ۱۹۶۰ میلادـی حالتـی دـو قطبـی داشـت. دـر اوایـل ایـن دهـه، مـد تـا حـد زیادـی یادـآور البسهدهه(لباسـهایی بـا فـرم محافظه‌کارانـه و دـارای محدودیـت) و عمدتـا کلاسـیک داشـت و دـر اواخـر دهـه بـه شـکلی کامـلاً متفـاوت تغییـر کـرد. سـیلوئت مـد نظـر دـر ایـن دـوره شـامل لبـاس بـا حلقـه آسـتین بلنـد و آسـتینهای گشـاد، بـرش کمـر پایینتـر از جایـگاه اصلـی، کـت بـا برشـهای گـرد بـا سـجافی باریـک کـه دـر کل فرمـی باریـک بـه اندـام میـداد، بودنـد. یکـی از اصلیتریـن اتفاقـات تمایـل بسـیار زیـاد بانـوان بـه نمایـش گذاشـتن قسـمتهای بیشـتری از اندـام خـود بـود کـه همیـن امـر سـبب اسـتقبال شـدید آنهـا بـه لباسـهای بـاز و کوتـاه از جملـه دامنهـای بسـیار کوتـاه شـد کـه معمـولا آنهـا بـه همـراه کفشـهای پاشـنه کوتاهـی نیـز اسـتفاده میشـدند. -۲۰۱۷/۱۰/۰۳). طـراح ایـن مدـل www.retrowaste.com(دامنهـای کوتـاه مـاری کوانـت نـام داشـت.

بلوزهـای بدـون آسـتین یـا بـا آسـتینهای بسـیار کوتـاه بـرای تاکید بیشـتر روی بـازوان بسـیار متداـول شـد. دـر طراحـی یقـه از فـرم یقههـای بـاز دـر کـت و بلـوز، بـرای بلندتـر نشـان دادـن گردـن اسـتفاده میشـد و برخـی از لباسـها نیـز دـر قسـمت پشـت دـارای فرمـی دراپه‌ماننـد و بـرای تاکیـد بیشـتر بـر کشـیدگی اندـام بـود. بـه عـلاوه هماهنـگ کردـن دـو یـا چنـد تکـه لبـاس مختلـف بـا یکدیگـر از کارهـای محبـوب بانـوان بـه حسـاب میآمـد. آنهـا تمایـل زیادـی بـه اسـتفاده از کـت از جنـس پوسـت و خـز پیدـا کردـه بودنـد. از جملـه رنگهـای مـورد توجـه بـه رنگهـای تیـره بـه خصـوص طیـف رنگـی بنفـش، قرمـز، سـبز و نیـز رنـگ آلـو، انگـور، شـراب قرمـز، لعـل و زیتـون سـبز میتـوان اشـاره کـرد . زنـان همچنیـن(www.retrowaste.com-03/10/2017(تمایـل زیادـی بـه اسـتفاده از شـلوار پیدـا کردنـد. شـلوار آنهـا اغلـب حالتـی جـذب بـا فـاق بلنـد کـه دـر قسـمت مـچ پـا فـرم مخروطـی و دمپـای تنـگ داشـت. گهـگاه از بندینـک هـم دـر طراحـی آنهـا اسـتفاده میشـد. دـر اسـتایل غیررسـمی از نوعـی

شلوار با نام کاپری [1] استفاده میکردند که قد آنها تا دهه اواخر دهه لباسهایی با چاپ طرح پوست حیوانات، مناسب برای فصل پاییز و زمستان برای بانوان به تولید انبوه رسید. همچنین بلوزهایی با آستین نازک و بدننما که مورد توجه بسیاری از افراد واقع شد.

۱ ۲ ۳

۱۹۶۸ شکل ۱

Gianni Penatiعکاس : شکل ۲

Francoise Hardy عکاس: شکل۳

carlahoag.files.wordpress.com

شکل4

i.pinimg.com

شکل5

i.pinimg.com

انواع سرپوش

در این دهه استفاده از انواع کلاه به نسبت دیگر دورهها بسیار کمتر شد و افراد تمایل بیشتری به آرایش موهای خود به صورت غیررسمیپیدا کردند. گاهی از انواع کلاهگیس برای آرایش سر بهره میبردند یا مو و کلاهگیس مورد استفاده را رنگآمیزی میکردند(www.hatsuk.com-۲۰۱٤/۰٦/۲۵). اما این حال نوعی کلاه پیازیشکل با برآمدگی زیاد مورد استفاده بود www.retrowaste.com

۱ Capri

carlahoag.files.wordpress.comشکل ۲-۱

انواع کیف

فرهنگ هیپی در دهه۱۹٦۰ یک تاریخ جالب و استایل قومی را به ارمغان آورد: کیفهای رودوشی از جنسهای عجیب و غریب، کیفهای دستی توری ضخیم و ریشهدار و کیفهای دستی خیلی کوچک، مناسب برای قرار دادن چند وسیلهشخصی. هم‌چنین از جمله محبوبترین کیفها برای ست کردن با استایلهای هیپی، میتوان به کیفهای جیر با حاشیه نقاشی شده طرحهای دستی اشاره کرد که در این دوره از محبوبیت بالایی برخوردار بودند (bellatory.com – انواع کیف با اشکال هندسی و زاویهدار در اندازه.(10/05/1396 کوچک با دستگیرههای کوچک یا بند رودوشی که با کفشها هماهنگ میشدند در این دوره متداول بود (www.vintagedancer.com – 24/05/1395)

انواع کفش

کفشهای دهه ۱۹٦۰ با پاشنههای کوچک مدل ماری جین که ظاهری عروسکی داشت. برخی با داشتن سگکهای بزرگ و برخی دیگر با دو تن رنگی متضاد، خاص بودن خود را به نمایش میگذاشتند (vintagedancer.com ۱۳۹۵/۰۵/۲٤). مدلی از کفشهای صاف و بدون پاشنه با حالتی غیررسمی، شبیه به دمپاییهای لای انگشتی امروزی در آن زمان رواج پیدا کرد. همچنین نوعی بوت بنام گوگو بوت در رنگهای نقرهای، قهوهای یا وینیل سفید در اواسط دهه روی کار آمد که برخی از آنها دارای پاشنهمخفی در داخل خود بود و به عنوان اصلیترین آیکون دهه۱۹٦۰ است که در سالهای بعد هم از آن استفاده شد (henriettashandbags.com.09/10/2017).

چند نوع از کفشهای زنانه دهه ٦۰ شکل1
carlahoag.files.wordpress.com
چند نوع از کفشهای زنانه دهه ٦۰ شکل2
carlahoag.files.wordpress.com
images.halloweencostumes.comگوگو بوت شکل 3

انواع عینک

در سال ۱۹۶۱ با بازی بازیگر مشهور ادری هپبورن در فیلم صبحانه در تیفانی، نوعی عینک مدل چشم گربه‌ای مورد توجه مردم و بازارهای عینک‌سازی قرار گرفت که در آن دوران از محبوبیت ویژه‌ای برخوردار بود(www.selectspecs.com- ۱۳۹۴/۰۸/۱۵). نوع دیگر عینک‌های با شیشه گرد است که شهرتشان به علت استفادهافراد خلاق و مشهوری از جمله اندی وارهول و باب دیلن بود که مورد توجه اکثریت مردم قرار گرفت (www. sunglasswarehouse.com – ۲۰۱۶/۰۷/۲۳). یکی از طراحان لباسی که علاوه بر کار طراحی در زمینه البسه به طراحی عینک هم میپرداخت، کریستین دیور نام داشت.

ghk.h-cdn.coشکل1-نوعی عینک زنانه دهه ۶۰

نحوه آرایش

سبک آرایشی دههی ۱۹۵۰ به این دهه راه یافت و رفته رفته در آن تغییراتی شکل گرفت. برای مثال خط چشم پهن که فرم چشم را به صورت گربه‌ای درمیآورد، در این دهه بسیار مورد پسند بود. از خط سفید در پلک پایینی برای درشت‌تر دیده شدن چشم استفاده میکردند. رنگ پالت چشم سه رنگ آبی، سفید و خاکستری بود. مژهها به طور کاملا مشخص دیده میشدند تا یادآوری از فلاپرهای۲ دورههای گذشته باشد. مشهورترین مدل این دهه توییگی۳آیکون مورد توجه اغلب زنان دهه ۶۰ بود که در عکسهای به جا مانده از وی سبک آرایش این دوران به نحو احسن قابل مشاهده است. برای رنگ رژ لب هم اغلب از صورتی رنگ‌پریده به همراه خط لب قرمز استفاده میشد (glamourdaze.com- 11/11/2017).

نتیجه‌گیری

مد زنانه این دوران با تغییرات زیادی همراه بود. برخلاف دههای قبل، دهه ۶۰ دوران ترندها و سبکهای در حال ظهور متنوع بود. از سبکهای پیچیده و غیررسمی گرفته تا استفاده از رنگهای درخشان و طرحهای چاپی بزرگ بر روی آنها همه و همه در این دهه وارد عرصهمد شدند و اکثر ترندهای این دوران از جنبشهای اجتماعی شکل گرفته در زمان هایمختلف این دهه شکل گرفتند

منابع:

https://www.aparat.com
https://bellatory.com
https://www.biography.com
http://www.cafetrend.blogfa.com
https://carlahoag.files
http://cdn.playbuzz.com
https://www.deadmensspex.com
http://www.dictionary.com
http://fashion-history.lovetoknow.com
http://ghk.h-cdn.co
http://glamourdaze.com
http://hatsuk.com
https://henriettashandbags.com
http://highlowvintage.com
https://images.halloweencostumes.com
https://i.pinimg.com
http://www.mizanonline.ir/fa/news
https://pleasurephoto.files.wordpress.com
http://www.queensofvintage.com
https://www.retrowaste.com
https://www.selectspecs.com
https://sep.yimg.com
https://www.sunglasswarehouse.com
Twiggylawson.co.uk
https://vintagedancer.com

فلاپرها دختران و زنان جوانی بودند که دامن کوتاه میپوشیدند، موهایشان را کوتاه میکردند، جاز گوش میکردند، سیگار میکشیدند و مشروب سنگین مینوشیدند و آرایش غلیظ میکردند و قیافه پسرانه داشتند. www.cafetrend.blogfa.com ۲۲/۱۲/۱۳۹۱

Lesley Lawson) :لزلی لائسون (به انگلیسی -Twiggy) زاده ۱۹ سپتامبر ۱۹۴۹ میلادی،Twiggyمعروف به توییگی (خواننده و بازیگر انگلیسی است. در ابتدای دهه ۶۰ مدل، میلادی او یک مدل نوجوان برجسته در زمان تحولات دهه لندن در کنار افرادی چون پنلوپه تری بود. توییگی شصت در ابتدا به واسطه ظاهر دوجنسه، چشمان درشت، مژههای در ۱۹۶۶.بلند، جثه لاغر و موهای کوتاهش شناخته میشد میلادی، توسط دیلی اکسپرس به عنوان چهره سال ۱۹۶۶ نام گرفت. در ۱۹۶۷ توییگی در ژاپن، بریتانیا و ایالات متحده به عنوان مدل فعالیت میکرد و تصویر او بر روی جلد مجلاتی چون ووگ و تلتر به چاپ رسید؛ و در نهایت شهرت او جهانی شد(Twiggylawson.co.uk. ۲۰۱۰-۰۵-۰۱.).

بررسی تطبیقی البسه زنان دربار قاجار (دورهی اول) با دورههای افشاریه و زندیه

مریم محبوبی[1]، نارملا حامدیزدان[2]

۱ کارشناس ارشد طراحی لباس و نقاشی (طراح، مدرس دانشگاه الزهرا) MAHBOOBI_MARYAM@YAHO.COM
۲ کارشناس ارشد پژوهش هنر (مدرس جهاد دانشگاهی) N.HAMEDYAZDAN@GMAIL.COM

مقدمه

یکی از دیداریترین و در عین حال زندهترین نمونههای حیات فرهنگی یک جامعه، پوشاک و نوع لباس مردم آن جامعه است. آشنایی با تاریخ لباس و پوشاک ایرانیان نه تنها ما را با ظاهر مردمی که در ادوار مختلف تاریخی زندگی میکردهاند، آشنا میسازد بلکه درباره انواع سلیقهها، نوع دوخت و رنگ و بافت انواع لباسها اطلاعات ارزندهای در اختیار ما قرار میدهد. بررسی لباس اندرونی زنان دربار قاجار اعم از زنان پادشاهان، شاهزادگان، اشرافزادگان موضوع اصلی این تحقیق است. میزان تاثیرپذیری البسه قاجار از دوران افشاریه و زندیه (۱۱۴۸ ـ ۱۲۰۹ ه.ق) برابر با (۱۷۳۵ ـ ۱۷۹۶) و تطبیق لباسهای هر دو دوره با یکدیگر و بررسی تفاوتهای طرح و شکل و نقش پارچه و تزئینات روی آن هدف اصلی تحقیق میباشد. گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانهای و تطبیق مستندات موجود بوده است. قلمرو زمانی این تحقیق دورهی اول سلطنت قاجاریه (۱۲۰۰ـ۱۲۵۰ ه.ق) یعنی مصادف با سلطنت آقا محمدخان (۱۲۰۰ـ۱۲۱۱ ه.ق) برابر با (۱۷۸۵ـ۱۷۹۶ م) و فتحعلیشاه قاجار (۱۲۵۰ ـ ۱۲۱۲ ه.ق) برابر با (۱۸۳۵ ـ ۱۷۹۷ م) است.

پوشاک زنان در عصر افشاریه و زندیه

پیراهن زنان در این دوران همانند پیراهن مردان کوتاه اما تنگتر و دارای یقه گرد بود که از زیر گلو تا سینه چاک داشت و با دکمهای زرین و مرواریدنشان بسته میشد. پارچه آن از ابریشم ظریف گلدوزی شده و نخ بود، دور یقه آن سه ردیف مروارید کوچک دوخته میشد. شلوار از پارچههای پنبهدوزی به صورت راسته و گشاد و به صورت آستردوزی دوخته میشود. اغلب آستری را به صورت خشن انتخاب میکردند تا ساقهای شلوار از هم دور بایستد. این حالت نشانه تشخص فرد پوشاننده است. شلوار بطور معمول از پارچههای راهراه، زری یا ابریشم دوخته میشد و با مرواریدهایی تزئین میشده است. نیمتنه یا ارخالق معمولا از جنس اطلس و آستردار بوده که روی پیراهن پوشیده میشد و با بازوبند جواهر نشان تزئین میشد. گاهی ارخالق سنبوسهدار بوده است. دیگر پوشش آن دوران کلیجه، که به صورت آستین کوتاه روی پیراهن و شلوار در زمستان بر روی ارخالق پوشیده میشده و دارای آستین بوده است. چاپکین بدون یقه، جلوباز و با سه دکمه در ناحیه کمر بسته میشد. این پوشش دارای جیبهای بزرگ بود. پوشش سر شامل توری و کلاهک، مقنعه، چادر، روبنده بود. توری و کلاهک پارچه نازک و زیبا که به صورت آزاد روی سر رها میشد و با رشتههای مروارید، نیمتاج، پیشانیبند تزئین میشد. چادر در آن دوران به رنگهای سفید، سیاه و بنفش تهیه میشد و با قیطان یا بند آن را نگه میداشتند. روبنده پارچه چهارگوش که در بالای پیشانی به کلاه، پیشانیبند یا روسری وصل میشد. در محدوده چشم شکافی داشته که برای دیدن تعبیه میشد. پوشش پا در آن دوران شامل کفش، چکمه پارچهای یا چاقچور بود. کفش آن دوران از پارچه مخمل گلدوزی شده تهیه میشد که با یراقهای طلایی و ابریشمی مزین بود. کفش ساغریها که بخشی از نوک انگشتان پا در آن جا میگرفت (رنجدوست، ۱۳۸۷: ۱۵۶) (تصویر ۱).

پیراهن زنانه زندیه کوتاه و بییقه و با چاکی در جلوی سینه بود که جواهری به آن میآویختند، نیمتنه آستردار بنام ارخالق میپوشیدند. شلوار آنها حجیم و پفدار، نقشدوزی شده و حجیم استفاده میکردند. زنان در بیرون از خانه چادر سفید با روبنده که توسط قیطان بر سر و گردن نگاه داشته میشد، به سر میکردند (ذکا، ۱۳۳۶: ۱۲) (تصاویر ۲،۳).

۱

تصویر ۱: البسه اندرونی زنان دوره افشاریه، مرجع: تصویر نقاشی نوشیدن جام، (Women's Costume of the Near and Middle East)

۲

تصویر۲: بانویی از عهد زندیه با لباس آن زمان، مرجع: (کتاب لباس زنان ایران از سده سیزدهم تا امروز)

۳

تصویر۳: یک نقاشی از دوره زندیه، مرجع: (کتاب هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایران)

پوشاک زنان در نیمه اول عصر قاجار

پوشاک زنان در این دوره بسیار مجلل بود. و قتی لیدی اوسلی، همسر سفیر انگلستان، به دیدار شهبانوی فتحعلیشاه آمد مشاهده نمود که روسری و عمامه زنانه وی به قدری جواهرنشان است که هنگام حرکت دچار مشکل میشود. لباس زنانه شامل پیراهن پشت نمای حاشیهدوزی شده با مروارید و جواهرات و اغلب با دو چاک در جلو میشد. ناف معمولا معلوم بود و این برای ناظران خارجی جذاب و گاهی شرمآور بود. کاربرد اصلی این چاکها برای اسانتر شیر دادن به طفل بود. این لباس را با شلواری حجیم یا دامنی پفدار و لخت که در دور کمر چین میخورد میپوشیدند. این تنپوشها معمولا از پارچهای با طرح-های بزرگ گلدار یا مشبک و یا از جنس مخمل یا نخی گلدوزی شدهدوخته میشد گاهی نیز از طرحهای ساده استفاده میشد و شال پهنی به دور آن بسته میشد (پولاک، ۱۳٦۱: ۱۱٦)(تصویر ۵). اجزای لباس به شرح زیر است:

نوعی پیراهن تنگ و کوتاه که بلندی آن کمی پایینتر از کمر و گاهی تا باسن میرسید و پارچه آن اغلب از نخ ابریشم ظریف و گلدوزی شده با حاشیههای طلایی بود. استفاده از این نوع پارچههای نازک و بدننما در بین طبقات بالای جامعه رواج داشت. در جلوی پیراهن چاکی تعبیه میشده که تا حدود ناف میرسد. دور یقه پیراهن را سه ردیف مرواریدهای کوچک میدوختند. ارخالق، نیمتنهای که روی پیراهن پوشیده و معمولا با اطلس آستردار پنبهدوزی شده، دوخته میشد گاهی آستینهای این نیمتنه را سنبوسهدار در نظر میگرفتند. کلیجه نیز از جمله تنپوشهای زمستانی که با آستری از پوست دوخته و روی پیراهن و شلوار میپوشیدند، بدون یقه، جلو باز و دارای آستینهای کوتاه و همچنین دامنی که بلندی آن برحسب مد متغیر بود (حامدیزدان، ۱۳۹٤: ۸٤). استفاده از دامنهای گشاد و نسبتا بلند که قد آن تا وسط ساق پا میرسید رواج داشته است. با این نوع دامن فقط مقداری از شلوار دیده میشده است (ذکا، ۱۳۳٦: ۱۱). « شلوارها از پارچههای راهراه که به طور مورب دوخته میشد و لبه آن را از پارچهای به رنگ دیگر انتخاب میکردند» (همان: ۱۱). بلندی شلوار تا روی پا میآمد و گشادی آن به حدی بود که کفشها را پنهان میکرد. «باد کردن و گشاد بودن بیشتر شلوار حکایت از مقام شخص فرد پوشنده میکرد» (ضیاپور، ۱۳٤۹: ۱۷۹) (تصویر ٤). زنان این دوره مانند دوره زندیه، تور یا پارچه نازک و زیبایی که مزین به رشته-های مروارید با تاج و نیمتاج و جقه و پیشانیبند و پرهای زیبا بود شبیه زنان هندی روی سر محکم میکردند. گاهی زیر تورها، عرقچین یا کلاهک میگذاشتند که دارای حاشیههایی تزئین شده با نگینها و آویزهای ظریف بود. شاهزاده خانمها و زناناشراف در مراسم ویژه از تاجهای مرصع به جواهرات گوناگون و در موارد غیررسمی از نیم-تاجهایی سبک با جواهرات کمتر و جقههایی که با پر زینت یافته بود استفاده میکردند. این تاجها را گاه کاملا بر روی پیشانی، گاه به نحوی غرورآمیز به یک طرف سر قرار میدادهاند (رنجدالمانی، ۱۳۷۸: ۲۱۰). جایگاه و موقعیت اجتماعی زنان در بیرون از منزل تنها از بهای کفشها و یا ظرافت و ارزش چادر و روبنده آنها مشخص میشد. چادر، پوششی از جنس نخ و به رنگهای سفید، سیاه یا بنفش که زنان هنگام بیرون رفتن از خانه تمام بدن خود را با آن می-پوشاندند. این چادر به شکل نیم دایره بریده میشد و با قیطان یا بند بر سر یا گردن محکم میشد. روبنده پارچه چهارگوش نخی که با قلاب کوچکی در بالای پیشانی به دستار کلاه، روسری یا چادر متصل میشد. قسمتی از روبنده که در جلو چشمها قرار داشت را به صورت افقی قرار میدادند، این قطعه توری به پهنای هفده و ارتفاع نه سانتیمتر در نظر گرفته میشد تا زن بتواند جلوی پای خود را ببیند. روبنده از مهمترین پوشش زنان جهت کامل کردن حجاب خود و بیرون رفتن از منزل بود. چاقچور در بعضی از موارد زنان هنگام خارج شدن از منزل چکمههای پارچه-ای (مراد چاقچور دوره زندیه) که بلندی آن تا بالای زانو میرسیده به پا میکردند و شلوار خود را درون این چکمه-ها به وسیله جورابهایی نگه میداشتند. کفش زنان نعلین یا ساغری نوک برگشته از پارچه مخمل گلدوزی شده که با یراقهای طلایی یا ابریشم تزئین میشد یا چرمهای رنگی و پاشنهدار به رنگ قرمز، سبز و آبی که فقط اندکی از سر انگشتان پا در داخل آن قرار میگرفت و بقیه در بیرون آن بود. این کفش بسیار نامناسب بود زیرا که به سختی میشد با آن به تندی راه رفت.

نوع پوشش زنان در دوره فتحعلیشاه تقریبا به همان وضع سابق باقی ماند و اندک تغییراتی که رخ داد به دامن و شلوار مربوط می شد. پیراهن نازک و بدننما، با چاکی در جلو که بلندی آن تا ناف میرسید (تصویر۵). ارخالقهای تنگ و کوتاه با آستینهای سنبوسهدار مرسوم بود (تصویر۵). دامن یا پاچین زنان بسیار بلندتر از زمان پیش گردید به طوری که لبه دامن روی زمین کشیده میشد. دامن معمولا بلند و کلوش و فنردار بود و حاشیههای پایین آن را با یراق و گلابتون تزئین میکردند. قسمت بالای دامن را عموما با کمری از پوست که روی آن را با پارچه ابریشمی گلدوزی شده میپوشانیدند، نگه میداشتند (ذکا، ۱۳۳٦: ۱۳ـ۱۵) (تصویر ۵). شلوار با بلند شدن قد دامنها و پنهان شدن شلوار، این تکه از لباس زنان اهمیت خود را از دست داد و در نتیجه گشادیاش کمتر شد و تزئیناتش رو به کاستی نهاد. قلاب یا گل کمر که از طلا یا نقره یا جواهرنشان بود و چند آویز پارچهای لوزیشکل بنام سالامه که دو ضلع بالایی آن بلندتر از دو ضلع پایینی آن بود و در جلوی دامن از گل کمر آویخته می شد (تصویر۵). به همان شکل که زنان در دوره آقا محمدخان از توری و کلاهک استفاده میکردند زنان این دوره نیز این عنصر را جهت زینت سر به کار میبردند. موها و گیسها را به طور مواج بر روی شانهها یا پشت سر ریخته و در انتهای گیسها جواهر یا مروارید نصب میکردند، طرههای گیسو را که روی گونهها و گوشها بصورت حلقهای میانداختند. عرقچین یا نیمتاجی بر سر میگذاشتند که دارای اشکال گوناگون بود و قیمت

آن بـه ثـروت صاحـب آن بسـتگی داشـت (ذکا، ۱۳۳٦: ۲۰). برخـی شـال کشـمیر یـا پارچه‌هـای نـازک را بـه اشـکال گوناگـون بـه سـر خـود می‌بسـتند و دنبالـه آن را ماننـد تـوری از پشـت سـر رهـا می‌سـاختند. درووِیـل بـه دسـتار زنـان اشـاره می‌کنـد کـه از پارچـه شـال کشـمیر بودـه و بـا مهـارت تمـام پیچیدـه و بـا مروارید و جواهـرات گوناگـون آراسـته می‌شـد (درووِیـل، ۱۳۳۷: ۵) (تصویـر ٤).

پوشـاک بیرونـی: همـان چادرهـای بـزرگ مشـکی یـا بنفـش دـوره قبـل کـه گاهـی نیـز حاشـیه‌دار بـود و دـر بیـرون از منـزل پوشـیده می‌شـد، روبنـده سـفیدی کـه دـر مقابـل صـورت قـرار می‌گرفـت و طـول آن تـا زانوهـا می‌رسـید و دـر پشـت سـر بـه وسـیله قـلاب جواهرنشـان می‌بسـتند. چاقچـور و کفـش نیـز بدـون تغییـر کاربـرد داشـت (تصویـر ٦).

تصویر۶ : البسه بیرونی زنان در عهد فتحعلیشاه مرجع: (کتاب لباس زنان ایران از سده سیزدهم تا امروز)

تصویر ۵: البسه اندرونی زنان در عصر فتحعلیشاه (کتاب لباس مرجع: زنان ایران از سده سیزدهم تا امروز)

تصویر ۴: البسه اندرونی زنان، عصر آقا محمدخان قاجار مرجع: بانوی مخمور، نقاشی پشت شیشه، (مجله حرفه هنرمند، شماره ۱۳)

	افشاریه	زندیه	قاجار (دوره‌ی اول)
شلوار			
	شلوار راسته و گشاد یا پارچه راه‌راه عمودی و حاشیه باریک در دم یا	شلوار راسته و گشاد یا پارچه راه‌راه مورب و حاشیه سفید پهن در دم یا	شلوار در دم یا کمی تنگ
پیراهن			
	پیراهن یا یقه گرد و چاک‌دار یا سه ردیف مرواریددوزی	پیراهن یا یقه یرگردان و چاک‌دار مزین	پیراهن یا تزئینات مرواریددوزی متاثر از افشاریه
دامن			
	دامن کوتاه یا شلوار		دامن بلند
سربند			
	سنجاق‌های مرصع یه همراه عرق‌چین و تور یلند برای سربند در هر سه دوره		
کفش			
	کفش یا پاشنه و روکش مخمل یا تزئینات گلدوزی و یراق‌دوزی		کفش بدون پاشنه چاروق و نعلین یا روکشی از پارچه‌های ترمه و زری‌دوزی

نتیجه‌گیری

براسـاس تطبیـق صـورت گرفتـه بیـن پوشـاک اندرونـی و بیرونـی زنـان دربـار دـوران افشـاریه، زندیـه و قاجـار (دـوران اول) پیراهنهـای زنـان دـر ایـن ادـوار اغلـب بـه رنـگ سـفید مایـل بـه کـرم بـا یقـه گـرد کـه اطـراف آن سـه ردیـف مرواریددـوزی داشـته و بلندـی آن تـا روی باسـن و کمـی گشـاد بودـه اسـت. زنـان افشـاریه و زندیـه دامـن‌های کوتـاه بـا شـلوار اسـتفاده میکردنـد و ایـن دـر حالـی اسـت کـه دامـن زنـان قاجـار بلنـد بودـه امـا بـا توجـه بـه ایـن نکتـه کـه زنـان اندرونـی دـر فضاهـای بسـته بـاز از بلـوز بـا شـلوار گشـاد اسـتفاده میکردنـد. شـلوارهای گشـاد دـر دـوران قاجـار متاثـر از افشـاریان اسـت. همچنیـن پوشـیدن کتهـای جـذب کـه بـر روی آن گل کمـری اسـتفاده میشـد دـر دـوران فتحعلیشـاه متداـول گردیـد. اسـتفاده از قـلاب کمـری دـر دـوران فتحعلیشـاه بـاب شـد. و کـت زنـان دـر دـوران فتحعلیشـاه تنگتـر وکوتاهتـر از قبـل گردیـد. اسـتفاده از شـلوارهای گشـاد دـر هـر دـوره افشـاریه، زندیـه و قاجاریـه وجـود داشـته اسـت. از پارچههـای محرمـات و اطلـس بـا رنگهـای عنابـی، قهوهـای و کـرم دـر هـر سـه دـوره اسـتفاده میشـده اسـت.

منابع

- حامدیزدان، نارملا، تحلیلی بر انواع لباس رسمی دربار ایران (مطالعه موردی دوره قاجار) رساله ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد علیآبادکتول، ۱۳۹٤
- دالمانی، رنه، از خراسان تا بختیاری، ترجمه: غلامرضا سمیعی، تهران، نشر طاووس، ۱۳۷۸
- درووِیل، گاسپار، سفرنامه درووِیل ۱۸۱۲ـ۱۸۱۳، ترجمه: جواد محبی، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸٤
- ذکا، یحیی، لباس زنان ایران از سده سیزدهم هجری تا امروز، تهران، آبان ۱۳۳٦
- روحفر، زهره، نگاهی بر پارچهبافی دوران اسلامی، تهران، نشر سمت، ۱۳۸۰
- رنجدوست، شبنم، تاریخ لباس ایران، تهران، نشر جمال هنر، ۱۳۸۷
- سفرنامه پولاک (ایران و ایرانیان)، ترجمه کی کاووس جهانداری، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳٦۱
- شیرخانی، منیژه، پوشش زن ایرانی، اصفهان، ۱۳۸۱
- ضیاپور،جلیل،پوشاک ایرانیان ازچهارده قرن پیش تا آغاز دوره پهلوی،چاپ اول،تهران،انتشارات وزارت فرهنگوهنر ایران، ۱۳٤۹
- غیبی، مهرآسا، هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی ، چاپ اول، تهران، انتشارات هیرمند،۱۳۸۵

رنگ سبز و خواص آن

سیما پیرنجم‌الدین | منصوره ضیایی

SIMA96PIRNAJMEDIN@GMAIL.COM
MANSOUREH.ZIAEE@CHMAIL.IR

سبز علاوه بر نمایش زندگی و رشد، آرامش‌دهنده، شفابخش، مسکن و نیروبخش است. یکی از دلایل استفاده از رنگ سبز در دیوار بیمارستان‌ها، آرام‌سازی بیماران است. کیفیت اطمینان‌بخشی رنگ سبز باعث شده که این رنگ به عنوان رنگ رسمی ایمنی سلامتی جهانی تبدیل شود. سبزهای زنده در ذهن یادآور بهار و فضای بیرون است و انتقال‌دهنده احساس شادی و جوانی است همچنین می‌تواند القاکننده نارسی و بی‌تجربگی باشد. سبز جنگلی به عبارت دیگر، رنگ درختان رشد کرده و بالغ و نمایانگر ثبات و رشد است. سبز رنگ پول هم هست (دفاتر حقوقی و موسسات مالی)، سبز زیتونی قدرتمندترین رنگ است زیرا یادآور افراد نظامی و ارتش است، در حالی که ارتباط سبز علفی با رشد و حاصلخیزی است و این رنگ مطلوب لباس عروس در قرون وسطی بوده است. سبز روشن از لحاظ روانشناسی آرام‌بخش‌ترین و تسکین‌دهنده‌ترین رنگ در طیف است و می‌تواند باعث بهبود دید شود. سبزهای احترازکننده در مردم یادآور بهار، طبیعت، زندگی و انرژی جوانی است (ساتن-برید، ۱۳۹۲، ۱۶۲).

سبزهای تیره‌تر نمایانگر ثبات و وضعیت اقتصادی بالا و موفقیت است. سبز سمبل جهانی ایمنی و پیشرفت است. مردمی که لباس سبز می‌پوشند تصور می‌شوند که مهربان، وابسته و سخاوتمندند. گاهی سبز مفاهیم منفی هم دارد، سبز نخودی همراه با حسادت می‌آید. سبز کم‌رنگ رنگی مطلوب برای مکان‌های مقدس و حمام یا اتاق خواب می‌باشد. در بسته‌بندی، انواع سبزها حسی از خالص بودن و تازگی می‌دهند، به همین خاطر در ظروف ژل‌ها و روغن‌های مو و چهره از این رنگ استفاده می‌شود. روکش‌های سبز روی کالاها تصوری از سلامتی، طبیعی بودن و محیطی دوستانه را ایجاد می‌کنند و از آن جایی که انواع سبز مزه‌ای ترش در ذهن ایجاد می‌کند اغلب آن‌ها برای بطری‌های آب معدنی و نوشیدنی مورد استفاده قرار می‌گیرند (همان، ۱۶۳).

سبز جزو پرتنوع‌ترین رنگ‌هاست، از سبز فیروزه‌ای گرفته تا سدری، یشمی، کله غازی، زیتونی و غیره؛ به همین دلیل، هر سلیقه‌ای را می‌تواند به خود جلب کند. از سوی دیگر پوشیدن رنگ سبز می‌تواند حس خوبی را در بیننده القا کند، در نتیجه رنگی بسیار پرطرفدار است و جنجال‌برانگیزترین رنگ در صنعت مد به شمار می‌آید (اسکندری، ۱۳۹۳، ۷۱).

سبز های تیره رنگ‌هایی برای تبلیغات بانکی و موسسات تجاری هستند. بچه‌ها و نوجوانان علاقه زیادی به سبز- زرد دارند. این رنگ، رنگی تجاری در دنیای مد می‌باشد (آیزمن، ۱۳۹۰، ۴۷-۴۹). افرادی که بیشترین علاقه به رنگ سبز را دارند، دارای ویژگی‌هایی چون راحتی، حمایت‌های عاطفی، توجه به دیگران و آفرینش محیط‌های حمایت‌کننده دارند. این افراد درباره روابطشان واقع‌بین هستند و کمتر به تحقق اهداف فردی می‌اندیشند (سادکا، ۱۳۹۳، ۳۷).

منابع

آیزمن، لئاتریس، **روانشناسی کاربردی رنگ‌ها (پنتون)**، ترجمه روح‌الله زمزمه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۹۰.

اسکندری، آرزو، **هنر طراحی لباس**، تهران، نشر آبان، چاپ اول، ۱۳۹۳.

ساتن-برید ام. ولان، تینا، **هارمونی رنگ**، ترجمه مریم مدنی، تهران، نشر مارلیک، چاپ سوم، ۱۳۹۲.

سادکا، دوی، **روانشناسی رنگ‌ها**، ترجمه محمدرضا آل یاسین، تهران، نشر هامون، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

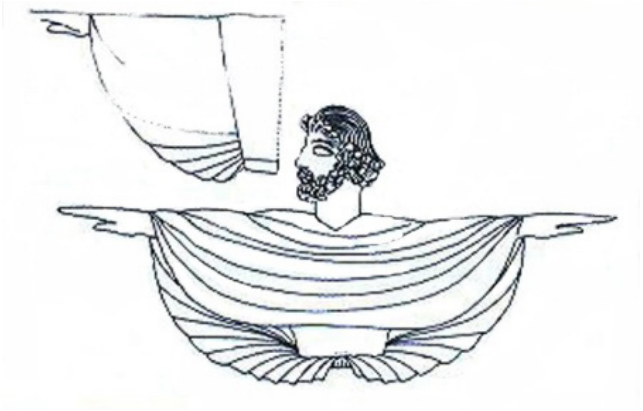
پوشاک دوره هخامنشیان در ایران

ریحانه رفعتی شالدهی
REYHANE.RAFATY@GMAIL.COM

لباس پارسیان طبق دقتی که روی مدارک سنگی به عمل آمده، عبارت است از یک بالاپوش شبیه به شنل و یک دامن پرچین «که خود بر دو نوع بود»، بالا پوش و دامن در محل کمر دارای یک کمربند چرمی بود (ضیاپور، ۱۳۴۳، ۳۸). سترابون می گوید: (لباس روئسا عبارت بود از زیرشلواری سه قسمتی، کمرچین دوقسمتی که دامن هایش تا زانو میرسید، لباس زیر سفید و لباس رو از رنگهای گوناگون، جامهی تابستانی ارغوانی یا بنفش بود و جامه های زمستانی از رنگ های مختلف، دستارها مانند دستار مغها و کفشهایشان گود بود (ضیاپور، ۱۳۴۳، ۳۲ و ۳۳). بیشتر مردم قبائی میپوشیدند که دامن هایش نصف ساق پا را میگرفت، و پارچه ای از کتان بدور سر می پیچیدند. هرکس کمان و فلاخنی داشت و نگاه داری پارسی ها گران تمام میشد (همان).

بالاپوش پارسیان

بالاپوش پارسیان، پوششی مانند شنل بود. در برخی ها جلوی آن باز و در برخی دیگر بسته بود. بالاپوش جلو بسته «که از سر پوشیده میشد» دارای یخه ای، که از نقطه ی چال گردن به شکل هفت «۷» بود. قسمت پایین بالاپوش در جلو آزاد و در محاذی ناف رها و افتاده بود. پوشندهی آن اگر دست هایش را بطرفین باز میکرد، بالاپوش از یک مچ تا مچ دست دیگر شکل کمانی را «که در وسط تو رفتگی دارد» داشت (تصویر۱) (ضیاپور، ۱۳۴۳، ۳۸).



تصویر ۱ (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۲۰)

پوشاک مردان پارسی (هخامنشی)
۱_ پیراهن رو (کندیس)

ساده ترین و ابتدایی ترین فرم لباس رسمی پارسیان، در بدو ورود به ایران احتمالا یک پارچه ی مستطیل شکل بود که در وسط آن برای عبور سر، شکافی در نظر گرفته شده بود (تصویر۲) (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۱۳).

کوروش پس از رسیدن به قدرت در اندیشه ی دگرگون کردن پوشش تن پارسیان میافتد تا بتوانند چالاکی لازم را برای سوار شدن بر اسب و یا به هنگام نبرد داشته باشند، از این رو ابتدا با دوتکه کردن لباس پارسها که شامل دامن و جلیقه بود و سپس با رواج دادن تن پوش مادها(تونیک و شلوار) در میان پارسیان از طریق هدیه فرستادن تن پوش مادی و غیره، به تدریج به تن پوش پارسی جنبه ی تشریفاتی داد و از آن تنها هنگام اجرای مراسم رسمی استفاده میشد و از آن به بعد این رداها یا کندیس ها را طبقات بالای اجتماع با رنگ ارغوانی و با تزیینات طلایی و نقره ای، و طبقات پایین اجتماع با رنگ های سرخ و نارنجی نقش دار مورد استفاده قرار میدادند (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۱۵).

۲_ شنل

پارسیان بر روی کندیس های خود هنگام سرما نیم تنه ای شنل مانند میپوشیدند که بر خلاف شنل های جلو باز و آستین دار و بلند مادها که برروی دوش افکنده میشد، این شنل تنها قسمتی از جلوی آن بسته بود، آستین ها آزاد تا مچ دست ها را میپوشانید (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۲۳و۱۲٤).

۳_ زیرپوش یا پیراهن زیر

مردان پارسی مانند زنانشان از نمایش بدن برهنه خود احساس شرم میکردند و جز دو دست، نمایش برهنه هر یک از قسمت های بدن را خلاف ادب میشمردند. از این رو سرتاپای آن ها با سربند و کلاه و جبه و ردا و پاپوش پوشیده میشد حتی در زیر لباس فراخ و پرچینشان لباسی سفید که شامل یک نیم شلواری سفید، همچنین یک پیراهن سفیدچسبان میپوشیدند که طبق نوشته های استرابون از پارچه نرم و سفید بوده است (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۲۳و۱۲٤).

۴_ دامن پارسیان

دامن پارسیان بر دونوع است: نوعی دارای یک راسته چین است و نوع دیگر دارای دو راسته چین می باشد.
۱_ دامن یک راسته چین، در جلو و میان راستای دو پا دارای چین هایی است که از دو سمت چپ و راست بصورت منحنی های افتاده به پشت دور میزند. دامن در محل کمر دارای حاشیه یا لیف کمر میباشد (تصویر۳) (ضیاپور، ۱۳۴۳، ٤۱٤۲).
۲- دامن دوراسته چین، از پهلوها و پشت، همان دامن یک راسته چین است، ولی در جلو به جای یک راسته چین چهارتایی، دارای دو راسته چین چهار تایی است «که از همدیگر بوسیله ی یک پارچه ی با چین های منحنی افقی به بلندی دامن فاصله دارند» (همان).

تصویر۲ (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۱٤)

تصویر۳ (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۲۰)

۵_پوشش سر

کلاه پارسیان: کلاه مهم ترین بخش پوشاک پارسیان محسوب میشود زیرا گذشته از پوشاندن سرو آرایش آن، برای نمایاندن خصوصیات قومی و نژادی از آن استفاده میشده است که از نظر تاریخ تمدن یک قوم بسیار مهم بوده است. تشکیل ارتش منظم و به وجود آوردن سپاه جاویدان و به طور کلی بنیاد تشکیلات کشوری تنوع کلاه و پوشش سر را سبب شد زیرا این پوشش های سر نشانه ی مقام و منزلت فردی بود که از آن استفاده میکرد. و انواع آن عبارت بود از: ۱.کلاه ترک دار و بدون ترک ، ۲.باشلق با کلاه فریجی ، ۳.تاج یا افسر ، ٤.کلاه حلقه ای، ۵.دیهیم (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۲۵و۱۳۲).

۶_پوشش پا

پاپوش های پارسیان همانند پاپوش های قوم ماد تا مچ پا را می-پوشانید و به وسیله ی بندهایی که برروی آن در سه ردیف تعبیه شده بود، بسته میشد. این پاپوش ها همچنین شبیه پاپوش های شش بندی ایلامی ها در نقش برجسته های تخت جمشید بود در برخی از نقوش باقی مانده از هخامنشیان تزییناتی از مروارید و سنگ های قیمتی برروی آن ها دیده میشود، پاپوش های سه بنده را خدمتگزاران و درباریان مورد استفاده قرار میدادند و پاپوش های شاه و ولیعهدی بدون بند و سرخ رنگ بوده است (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۳۲).

۷_کمربند

پارسیان برروی کندیس خود کمربندی از چرم میبستند که بر روی شکم گره میخورد و قبار ابر تن پوشندهی آن استوار و راست نگاه میداشت (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۳۳).

۸_زیورآلات

زیورآلات به عنوان مکمل پوشش تن و سر و دست و پای زن و مرد و تزیین کنندهی آن ها همیشه مورد توجه اقوام مختلف بوده است. گردنبند های بسیاری از عقیق و طلا، مهره های طلا، گوشواره های طلا، گردنبند هایی از تمدن آمارت ها (از ریشه ماد) که مربوط به دورهی هخامنشی میباشد، گوشواره که علاوه بر زنان مردان امروزی نیز به گوش میآویزند از زیورآلات مردان والا مقامی چون پادشاه و رییس تشریفات دربار هخامنشیان به شمار میآمده است و کاربر آن برای مردان این دوره بیش تر مورد توجه بوده است (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۳٦).

زیباترین گوشواره از این دست، گوشوارهای است که از دوایری با تصاویر بسیار زیبا و مرصع به سنگ های قیمتی ساخته شده است. علاوه بر آن دستبند هایی با سر شیر در همدان به دست آمده است. همچنین نمونههای از گردنبند های مروارید تزیین یافته با سنگ های قیمتی دیگر، زنگوله های طلا که در پایین دامن دوخته میشد و هنگام راه رفتن به صدا در میآمد (همان).

پوشاک زنان پارسی:

تن پوش زنان پارسی همانند تن پوش مردان است. در نگارهای که از سنگ آهک است و در مصر به دست آمده زنی را با تن پوش هخامنشی ملاحضه میکنیم که با گردن بندی از مروارید در گردن و گوشواره هایی بر گوش زینت یافته و آرایش موها نیز شبیه سنگ لاجورد تخت جمشید است. «چین های افقی لباس و پارچهای که به خورد چین های داده شده و تشکیل قوس های مکرر را داده است، به وضوح همانی است که در لباس هخامنشی و در نگاره های تخت جمشید میبینیم (غیبی، ۱۳۸۵، ۱۳۸و۱٤۰).

پارچه بافی:

هخامنشیان که از تیره پارس بودند به سبب کشور گشایی های زیاد، بسیار ثروتمند شدند. پارچه بافی در این دوره مخصوصا در زمینهی بافت پارچه های ابریشمی و پشمی رونق زیادی داشت و شاهان این دوره به داشتن لباس های فاخر و زیبا معروف بودند. بر اساس نوشتههای هرودوت، اسکندر با آن همه تعصب یونانی، پوشاک ایرانی را ترجیح داد و از زمان ورود به ایران تا هنگام مرگ در لباس ایرانی که از زری دوخته شد ه بود، زیست (طالب پور، ۱۳۹۳، ۳۸). در دوره هخامنشی هر خانواده میبایست نیازمندیهای ضروری خود را تامین میکرد از این رو در هر خانه یک دستگاه بافندگی وجود داشت و زنان از بافندگی سررشته داشتند. حتی ملکه آمیس تدس، همسر خشایارشاه پارچه می-بافت و برای او لباس تهیه میکرد، گزنفون می نویسد که: «کوروش لباس را از مادیها تقلید کرده بود و تمامی زیردستانش را متقاعد کرده بود تا آن را بر تن کنند. ظاهرا وی معتقد بود که این لباس نقص بدن اشخاص را میپوشاند و آدمی را زیبا و بلند بالا نشان میدهد». لباسهای هخامنشی دارای نقش و نگار و انواع گل و برگ بود و شلوار-های آنها زردوزی میشد. نقوش و رنگ های جامهی قرمز تیراندازان جاویدان در موزهی لوور فرانسه ، نمونهی بسیار زیبایی از پارچه های هخامنشیان است. این لباسها دارای طرح های مفصلی هستند، مانند شکل های مربع مستطیل و ستارهی هشت پر روی زمینهی زرد و گل هایی به رنگ سبز و زرد، روی زمینهی سفید (طالب پور، ۱۳۹۳، ۳۹). رنگ هایی که در پارچه ها استفاده م شد، غالبا ارغوانی بود که رنگ سلطنتی و مختص شاهان محسوب میشد. از فنقیه ماده ی رنگی میآوردند که آن را از صدف مخصوص میگرفتند و پارچه ها را به رنگ ارغوانی، رنگ میکردند. بهترین پارچه های ارغوانی را به مصرف لباس پادشاهان و عالی مقامان اختصاص میدادند (طالب پور، ۱۳۹۳،٤۰).

منابع:

- طالب پور، فریده(۱۳۹۳)، تاریخ پارچه و نساجی در ایران، دانشگاه الزهرا، تهران
- ضیاءپور، جلیل(۱۳٤۳)، پوشاک باستانی ایران از کهن ترین زمان تا پایان شاهنشاهی ساسانیان، هنر های زیبای کشور، تهران
- غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵)، هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی،انتشارات هیرمند، تهران

کریستین دیور

گلنار توکلی و غزل مصطفی

فعالیت کریستین دیور[1] از پاریس شروع شد. او بعد از ارائه مجموعه نیویورک دارای اعتبار حرفه‌ای شد و به عنوان بنیانگذار یک سبک در مد شروع به فعالیت نمود. سهم این گونه عنوان شده Vouge On Dior او در فشن در کتاب که خواسته زنان در آن دوران را برطرف نموده است. بر اساس زنان دیگر نیازی به مخفی مطالب ارائه شده در این کتاب، زنانگی خود بودند. کردن زیباییشان نداشتند و خواستار نمایش شکوه و وقار بخشیدن، پاسخی بود که دیور به این خواسته این اقدام، کامل کننده تفکر ماریا گرازیا چیوری[2] سرپرست.داد جدید او در سال ۲۰۱۶ بود. در اینجا این سوال مطرح می شود که آیا ماریای ایتالیایی می‌تواند مدیر مناسبی برای دیور باشد و یک برند فرانسوی را هدایت نماید؟

ماریا پیشینه کاری قوی در صنعت فشن و ملحقات آن دارد، اما وجود اختلاف فرهنگی ایتالیا و فرانسه، نقطه ضعفی است ماریا یکی از.که می‌تواند مانع پیشرفت در این برند شود افراد مطرح و نجات‌دهنده برند ولنتینو[3] بوده و همچنین در سال ۱۹۸۹ در برند فندی[4] مشغول به کار بوده است. او معتقد است که کوتور[5] نیازی ندارد که دقیق و جدی انجام پذیرد. به همین دلیل زمانی که در مجموعه ولنتینو و بر اساس تکنیک‌های مردم به کوتور عمل می‌کرد، به گونه‌ای برنامه‌ریزی نمود که پوشیدن لباس‌های کار شده بی‌رغبت شدند و آنان را به این باور رساند که ولنتینو به یک برند مدرن، تبدیل شده و در عین حال سود بالایی برای این برند حاصل شد. این تجربه کاری ماریا، دلیل اساسی استخدام او در شرکت دیور بود. بر اساس مقاله نوشته شده توسط ونسا فریدمن[6] در خصوص ماریا، دیور در این مقاله خواهان تحول و مدرنیزه شدن همانند ولنتینو بود. گفته شده که انتقال مکان از فرانسه و کار بین این دو شهر، در مجموعه پاییز و.وضعیت را برای چیوری سخت کرده است زمستان ۲۰۱۷، دیور چیوری سعی در ابراز ایده و تفکرش کرد و کوتور را به دوخت و دوز ساده تبدیل کرد. بر این اساس کوتور می‌تواند به سادگی پوشیدن کلاه نرم پشمی و یا حتی پوشیدن یونیفرم نظامی باشد. این کالکشن به دو بخش تقسیم شده: ۱- یونیفورم آبی شناخته شده به اسم یونی سکس[7] یا لباس هایی که مورد استفاده زنان و مردان.

۲- لباس شب: چیوری به جز ارائه و طراحی لباس بعد از دعوت در کمپین وایت باندنا، با حرکت جهانی برای اتحاد سفید و همبستگی نوع بشر، شروع به فعالیت سیاسی در کارها و طراحی‌هایش کرد. در کالکشن ۲۰۱۷ بهار و تابستان، دیور تیشرت‌های چاپ شده با نوشته «آینده از آن زنان است» را بر .تن مدل‌ها کرد و بعد از آن در همین جهت حرکت کرد

چیوری در یکی از مصاحبه‌های اعلام کرده بود که از هر روز طراحی این کالکشن، لذت برده و برخلاف بسیاری از طراحان پذیرفت که از یک کشور دیگر است و باید خیلی چیزها یاد به هر حال صدای درونی دیور به عنوان یک برند،.بگیرد بیانگر وقار و زنانگی باشکوه است و بسیار دورتر از چیزی .است که چیوری ارائه داده است

فریدمن معتقد است که چیوری اشتباه بزرگی با ترکیب کردن به نظر او چیوری با.کوتور و دیگر عناصر مرتکب شده است در هم آمیختگی راک اند رول[8] و لباس‌های کوتور ناپختگی بودن خود را نشان داده و استایل دیور را نامفهوم و گیج‌کننده یکی از دلایل سردرگمی چیوری را ایتالیایی بودن او کرده و با اینکه فریدمن طرفدار تفکر فمنیستی بوده اما.دانسته است هنوز لباس‌های زیبای ابری راک اند رول را حل نشده می‌داند .و بر این باور است که کالکشن چیوری هنوز نیاز به کار دارد

۱ کریستین دیور Christian Dior (۱۹۰۵-۱۹۵۷)، طراح مشهور فرانسوی به عنوان یکی از مشهورترین طراحان لباس دنیا شناخته می‌شود، او خانه مد دیور را تأسیس نموده و هم اکنون توسط Groupe Arnault اداره می‌شود.

۲ ماریا گرازیا چیوری Maria Grazia Chiuri در سال ۱۹۶۴ در رم ایتالیا متولد شد. او از سال ۱۹۹۹ تا ۲۰۱۶ برای برند ولنتینو طراحی می‌کرد. وی تحصیلات خود را در IED رم گذراند و در ماه جولای سال ۲۰۱۶ به عنوان طراح اصلی برند دیور مشغول به کار شد.

۳ Valentino کمپانی لباس او در سال ۱۹۶۰ در رم ایتالیا تأسیس گردید و شامل لباس کفش عطر ساعت عینک و سایر ملحقات است.

٤ Fendi برند ایتالیایی درسال ۱۹۲۵ در رم دایر گردید. آثار ارائه شده این برند در کنار لباس شامل کارهای چرمی، عطر، عینک آفتابی و غیره است.

٥ Haute couture (با تلفظ اوت کوتوغ) عبارتی فرانسوی به معنای «دوزندگی بالا» یا «دوخت در سطح بالا» یا «فشن سطح بالا» است و به خلق و ایجاد پوشاک و لباس‌های انحصاری و سفارشی در صنعت طراحی مد اطلاق می‌گردد. پوشاک آن از ابتدا تا انتها با دست و با پارچه‌های مرغوب و با کیفیت بالا و گرانقیمت که اغلب پارچه‌هایی غیرمعمولی هستند و با دقت بسیار زیاد در جزئیات و توسط دوزندگان مجرب و توانا دوخته می‌شوند.

٦ Vanessa Friedman کارگردان و منتقد مد در مجله نیویورک تایمز

۷ Unisex به معنای لباس، شی و هر چیز دیگری که قابل استفاده زن و مرد باشد.

۸ Rock & roll سبکی از موسیقی و استایل است که ریشه آن به دهه ۴۰ و ۵۰ در آمریکا برمی‌گردد.

دـر ادامـه اسـتیفنو گابانـا سرپرسـت برنـد دلچـی انـد گابانا بعد از تماشـای کالکشـن گفتـه که چیوری مثـل همیشـه کار را اشـتباه انجام در هر حـال جواب این سـوال کـه آیا چیوری مناسـب دیور.دادـه، امـا تیـم بنکـس اعـلام می‌کند کـه چیوری زنی خلاق و شـجاع اسـت .اسـت یـا خیـر را باید به مردم و تماشـاگران سـپرد

تصویر۱– ماریا گرازیا چیوری کارگردان هنری برند دیور

تصویر۲– مجموعه بهار/تابستان ۲۰۱۷

تصویر۳– مجموعه بهار/تابستان ۲۰۱۷

تصویر٤–مجموعه بهار/تابستان ۲۰۱۷

تصویر٥– مجموعه بهار/تابستان ۲۰۱۷

تصویر٦– مجموعه بهار/تابستان ۲۰۱۷

تصویر۷– مجموعه بهار/تابستان ۲۰۱۷

تصویر۸– مجموعه بهار/تابستان ۲۰۱۷

منابع

Amed, Imran. ۲۰۱۷. “Wear A White Bandana, Because We Are All Tied together”.

Business of Fashion.com

Friedman, Vanessa. ۲۰۱۷. “Flying Above Expectations, With Valentino’s Name for a Net”. Nytimes.com

Friedman, Vanessa. ۲۰۱۷. “Transforming Dior in to a House of Blues”. Nytimes.com

Moss, Hilary ۲۰۱۷. “What to Know About Dior’s New Artistic Director, Maria Grazia Chiuri”. Nytimes.com

Mower, Sarah. ۲۰۱۷. “Christian Dior Fall ۲۰۱۷ Ready-to-Wear Fashion Show”. Vogue.com

Mower, Sarah. ۲۰۱۷. “Christian Dior Spring ۲۰۱۷ Ready-to-Wear Fashion Show”. Vogue.com

Sinclair, Charlotte. ۲۰۱۲. Vogue on Christian Dior. ۱st arg. Abrams Image.

Vogue.com

کتاب پوشاک ایرانیان در عصر قاجار (چگونگی و چرایی)

دکتر مریم مونسی سرخه

کتاب پوشاک ایرانیان در عصر قاجار (چگونگی و چرایی) توسط **دکتر مریم مونسی سُرخه** عضو هیأت علمی دانشگاه الزهرا(س)، گروه طراحی پارچه و لباس تألیف شده است. این اثر توسط نشر دانشگاه الزهرا(س) و مرکب سپید در سال ۱۳۹۶ به چاپ رسیده است.

محتوای کتاب:

طرز تفکر و بینش، زمینهسازشکلگیری همهٔ ابداعات، خلاقیتها و هنرآفرینیهای بشر است. شاکلهٔ یک اثر هنری شامل گزینش مواد اولیه، نحوهٔ اجرا، ترکیببندی فرم و رنگ و تزئینات، همگی براساس نگرش اولیه در ذهن هنرمند شکل آنچه خلق میشود، همسو با نوع نگاه و ایدئولوژی خالق اثر است. نهایت، میگیرد. در

لباس بهعنوان یکی از پایههای اساسی فرهنگی در هر جامعه، میتواند گویای تفکرات و بینش افراد باشد و بهمثابهٔ یک زبان ارتباطی، بیانگر هویت اجتماعی، جغرافیایی، وابستگی صنفی، سیاسی، مذهبی، اقتصادی و جنسیتی است؛ بنابراین، روند تغییرات پوششی، بسیاری از ایدههای اجتماعی و فردی را آشکار میسازد. لباس بهعنوان یک هنر- صنعت دارای دو بعد ساختاری/ ظاهری و مفهومی/ محتوایی است. ساختار ظاهری لباس شامل شکل، رنگ، جنس پردازیهای هنرمند- که همان محتوای لباس است- شکل میپذیرد؛ þپارچه و ملحقات است و همگی بنا بر ایده بنابراین، تغییر در ایدهها و تفکر، سبب تغییر در شکل ظاهری میشود.

در این نوشتار، دو بُعد اساسی در لباس بحث و تحلیل میشود. عصر قاجار بهعنوان دورهای که تحولات عمیقی را در ساختار پوشش دربرمیگیرد، موضوع این نگارش است. علت انتخاب این عصر، وجود تغییرات مشهودی است که در اوضاع فرهنگی ایران رخ داد و بالطبع تغییر آشکار در شکل پوشش افراد، زمینههای اقتصادی، فرهنگی و سیاسی، سبب بروز تغییرات در نوع لباس قاجاریان شد. تغییراتی که براساس نوعی تفکرات غیربومی در حال شکلگیری بود. بدینگونه تغییر در معنا، محتوا و اندیشهٔ انسان قاجاری، سبب تغییر در ساختار ظاهری پوشش آنان شد. این پژوهش در پی پاسخگویی به سه سؤال اساسی است: نخست چگونگی پوشاک زنان و مردان در عصر قاجار، دوم روند تغییرات پوششی در این عصر و سوم تبیین دلایل و عوامل تغییرات پوششی قاجاریان. این کتاب حاصل تحقیقات چندسالهٔ نگارنده در پی آموزش و پژوهشهای دانشگاهی است و در دو فصل، دو بُعد اساسی لباس را تبیین میکند.

معرفی کتاب