دانشگاه الزهرا (س)

۷

فصلنامه علمی تخصصی پارچه و لباس

پرنیان

قلمکاری در ایران فرهنگی، میراث مشترک ایران و هند

بررسی کارکرد الگو و تزیینات لباس اقوام ایرانی براساس اقلیم

نماد شناسی نقوش پوشاک در دوران هخامنشی

نمادشناسی نقوش گیاهی در منسوجات ساسانی

بررسی نقوش قالی کرمان

طراحی مجلات مد

سال پنجم

پاییز ۱۳۹۹

بسم الله الرحمن الرحيم

سندس ۷

سال پنجم
پاییز ۱۳۹۹

فصلنامه علمی تخصصی پارچه و لباس دانشگاه الزهرا (س)

مدیر مسئول: فاطمه محمدی

مسئول فضای مجازی: مرضیه بویری

سردبیران: ملیکا آریانسب ، زهرا کشاورز

صفحه آرا: زهرا قانعی

استاد مشاور: ربابه غزالی

عکس روی جلد: زهرا گلشنی

مدیر هنری: زهرا قانعی

نویسندگان این شماره:

فاطمه اشرف، زهرا بخشوده، زهره بیات، کیانا حریری، سمیه رضایی، سمیرا صفری، مریم عسگری، زهرا قانعی، زهرا کشاورز

از دانشجویان و پژوهشگران محترم تقاضا می شود جهت چاپ مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی در زمینه هنر و مطالعات بینارشته ای، نقد و گزارش های علمی و هنری، معرفی کتب جدید، معرفی آثار بدیع هنری و چهره های شاخص و رویدادهای موثر و مهم روز، از طریق راه های ارتباطی زیر اقدام کنند :

آدرس ایمیل نشریه :
sondos.tfd@gmail.com

شماره تماس: ۰۹۱۹۷۹۲۲۳۲۵

صفحه اینستاگرام مجله : @sondos_magazine

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

سخن سردبیر

به نام خدا

فرصتی دوباره دست داد تا به بهانه انتشار مجدد نشریه، با خوانندگان گرانمایه سخن بگوییم. تداوم انتشار نشریه بدون مشارکت شما امکان پذیر نخواهد بود. استقبال شما با ارسال مقالات نغز و پرمایه باعث شکوفایی این نشریه در جمع اندیشمندان حوزه مد و پوشاک خواهد گردید. انتظار داریم مثل همیشه با ارسال مقالاتی که حاصل فعالیت های پژوهشی شماست، بر غنای علمی مجله بیافزائید. لازم می دانیم از استاد مشاور محترم، سرکار خانم ربابه غزالی، و همچنین همکاران عزیزمان که در راه اندازی و انتشار مجدد نشریه تلاش نمودند قدردانی نماییم. این همه، از لطف و فضل بیکران خداوند منّان است و بس.

آریانسب، سردبیر

بررسی نقوش قالی کرمان

زهرا بخشوده[1] | استاد راهنما: ربابه غزالی[2]

[1] دانشجوی کارشناسی طراحی لباس دانشگاه الزهرا

[2] عضو هیأت علمی گروه طراحی پارچه و لباس دانشگاه الزهرا

مقدمه

ایرانیان در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود، با اقوام مختلف مهاجم، مبارزه، و از تمدن باستانی خود، صیانت کرده‌اند. با توجه به معنی "هنر– صنعت" یا همان صنایع دستی، دو عامل مهم، در ایجاد این فرایند فرهنگی موثرند: ۱- میراث قومی و موتیف‌ها ۲- منابع طبیعی و مواد اولیه ملی و بومی. از جمله صنایع دستی، که تعامل فرهنگی ایران و دیگر کشورهای جهان، نقش بسیاری در تکامل آن‌ها داشته است، می‌توان به قالی‌بافی اشاره کرد. (شیرانی، ۱۳۸۴، ۱۱) این نقوش ممکن است، متاثر از طرح انواع گیاهان، اشیا، حیوانات، نمادها و هر گونه جسمی که وجود خارجی داشته باشد، باشند. ضرورت تحقیق در این موضوع، در آن است که با توجه به نشانه‌های فراموشی بافت قالی‌های بسیار نفیس کرمانی، که دارای نقوش بسیار بدیع و خاص هستند، توسط کسانی که در گذشته در این حرفه فعالیت داشتند، سعی شد قدمی هرچند کوتاه، در جهت ثبت این آثار گران‌بها، برای آیندگان برداشته شود. مسئله‌ای که در این تحقیق وجود دارد، این است که نقوش قالی کرمان، از چه ویژگی‌هایی برخوردارند و برگرفته از چه موضوعاتی می‌باشند. روش تحقیق بر اساس هدف، کاربردی و بر اساس روش، تاریخی و توصیفی می‌باشد.

قالی‌بافی در کرمان

کرمان، از شهرهای مهم جنوب غربی کویر لوت، در سر شاه راه قدیمی هندوستان، از موقعیت بسیار خوبی بهره‌مند بوده و بعد از قم، کاشان، اردستان و یزد، انتهایی‌ترین مرکز مهم، به شمار می‌رفته است. ویژگی‌های کویری و بعد مسافت، ازجمله عوامل نیک‌بختی کرمان در کشاکش فتنه‌های تاریخ بوده است. عدم سهولت دردسترسی بدان، سبب شد که تا یک قرن حتی بعد از سلطه‌ی مسلمین به ایران، این منطقه همچنان سنت دیرینه خود را حفظ کند و خیل بی‌شمار زرتشتیان را در خود جای دهد. (یساولی، ۱۳۷۰، ۳۴۳)

یکی از دلایل شهرت قالی پرآوازه کرمان، کثرت نقش‌ها و طرح‌های جالب آن و استفاده از مجموعه متنوع رنگ‌هایی است که با یکدیگر، در تعادل کامل هستند. طراح کرمانی، هیچگاه خود را محدود در چند رنگ و نقش نکرده است. او همیشه سنت‌شکن بوده و با سرانگشت ماهر و توانای خود، همواره تخیلات نامحدود انسانی را به درون فرش کشانیده است. آن زمان که احساس نمود، حاشیه و قاب بر متن فرش قید است و فشار، آن را از میان برد و حاشیه را با زمینه یکی کرد و گاه، متن را از گل‌ها و نگاره‌ها و آذینه‌ها برای ساخت. ترنج را در میان زمینه‌ای ساده جای داد و طرح قالی‌های کف ساده را انداخت، خلاصه کلام نوآوری‌ها و بدعت‌هایش باعث آن شد که از رقیب دیرین خود کاشان، که در بافت فرش‌های نفیس و زیبا سابقه‌ای ممتد و شهرتی بی‌نظیر داشت، تا حدودی پیشی گیرد و عمده دلیل آن نیز این بود که بافنده کاشانی، در طرح و رنگ محدودتری بافته بود. (همان، ۱۸۴)

طرح و نقش در قالی کرمان

طرح‌های معروفی که در کارگاه‌های قالی‌بافی کرمان بافته می‌شوند، عبارتند از: شاه‌عباسی، لچک و ترنج، بته‌ای، اسلیمی، لچک و ترنج، شاه‌عباسی طره‌دار، شکارگاه، گوبلن یا کومه‌ای، گلدار سرتاسری، درختی سبزی‌کار، قاب قرآنی، بند اسلیمی، منظره‌بافی و چهره‌بافی. حدودا یک‌صد سال قبل بود که کار چهره‌بافی در کارگاه‌های بافندگی کرمان، رونق گرفت و از این زمان به بعد، هنرمندان کرمانی با استادی تمام، تصاویری از شخصیت‌های مذهبی و تاریخی و سیاسی را بر روی فرش‌های خود، نقش نمودند. (نصیری، ۱۳۷۴، ۱۸۴)

انواع نقوش

نقوش به‌کار رفته در قالی، بر حسب شاکله‌ی نقش‌های به کار رفته در هرقالی را، می‌توان به سه دسته‌ی نقوش هندسی، نقوش پیرامونی و تلفیقی، تقسیم‌بندی نمود.

- نقوش هندسی: این نقوش، از لحاظ ظاهری، همگی برگرفته از یکی از اشکال هندسی می‌باشند؛ شامل: گل

[1] zbakhshoode@gmail.com

کاغذی (قتلو)، حشمت (گل حشمت)، ابری، بارک الله و بخیه می‌باشد.

تصویر۱- قالی‌های کرمان با نقوش هندسی

- نقوش پیرامونی: این نقوش را می‌توان به دسته‌های حیوانی، گیاهی و شکل بی‌جان‌ها تقسیم‌بندی کرد.

تصویر۲- قالی‌های کرمان با نقوش حیوانی

تصویر۳- قالی‌های کرمان با نقوش گیاهی

تصویر۴- قالی‌های کرمان با نقوش شکل بی جان ها

- نقوش تلفیقی: این نقوش، شامل تلفیقی از انواع نقوش با یکدیگر می‌باشد؛ به عنوان مثال ترکیبی از نقوش حیوانی با نقوش گیاهی که به وفور در قالی‌های کرمان دیده شده است.

تصویر۵- قالی‌های کرمان با نقوش تلفیقی

نتیجه گیری

خلاقیت مردمان استان کرمان، در ایجاد طرح‌های متنوع می‌باشد. این مردمان، از کوچک‌ترین چیزهای پیرامون خود به عنوان منبع الهام، جهت ایجاد طرح‌های جدید استفاده می‌کرده‌اند. خلاقیت و نوآوری، فقط در طرح قالی‌ها نبوده است، مردم کرمان، بهترین و نفیس‌ترین قالی‌ها را، چه از نظر طرح، چه از نظر رنگ و بافت، بافته‌اند. قالی کرمان، از نظر طرح رنگ و بافت، جز نفیس‌ترین قالی‌های دنیا می باشد. طرح‌های قالی کرمان، بیشتر نشات گرفته از نقوشی است که مردمان این سرزمین، در اطراف زندگی خود، با آن‌ها در مواجهه هستند. طرح‌های مناطق مختلف کرمان، به مقدار زیادی با یکدیگر مشابه هستند، اما به دلیل وسعت کرمان و تنوع شرایط آب و هوایی، آداب و رسوم و فرهنگ در مناطق مختلف این استان، بسیاری از طرح‌ها مختص یک منطقه‌ی خاص در کرمان می باشد.

طرح‌های مناطق مختلف کرمان، به مقدار زیادی با یکدیگر مشابه هستند، اما به دلیل وسعت کرمان و تنوع شرایط آب و هوایی، آداب و رسوم و فرهنگ در مناطق مختلف این استان، بسیاری از طرح‌ها مختص یک منطقه‌ی خاص در کرمان می باشد.

منابع

-ادواردز، سیسیل،(۱۳۶۲)، قالی ایران، ترجمه مهین‌دخت صبا، انجمن دوستداران صبا.

-بصام، سید جلال الدین؛ فرجو، محمدحسین، ذریه الزهرا، سید امیر احمد، (۱۳۸۳)، رویای بهشت؛ هنر قالی‌بافی در ایران، تهران وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح، سازمان اتکا، جلد دوم.

-تناولی، پرویز،(۱۳۸۹)، افشار؛ دستبافته های ایالت جنوب شرقی ایران، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر و موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، چاپ اول.

نمادشناسی نقوش گیاهی در منسوجات ساسانی (قسمت اول)

فاطمه اشرف[1] | استاد راهنما: مریم مونسی سرخه[2]

[1] دانشجوی کارشناسی طراحی لباس دانشگاه الزهرا

[2] مدیر گروه طراحی پارچه و لباس دانشگاه الزهرا

مقدمه

سیر تحول اندیشه‌های مردم ایران، در دوره‌ی ساسانی، نه تنها از طریق آرمان‌های سیاسی و دینی آن‌ها دانسته نمی‌شود، بلکه از طرح‌ها و نقوش پوشاک آن‌ها نیز می‌تواند به فهم بهتر آرمان‌های آنان کمک کند. طرح‌ها و نقوش بافته‌های ساسانی، فوق‌العاده زیبا و پرجلوه بوده و همین ویژگی، سبب شهرت آن شده است. نقوش بافته‌های ساسانی، شامل انواع نقوش هندسی، اشکال جانوران، پرندگان، گل و گیاهان بومی و موجودات پنداری و اسطوره‌ای بود که توسط بافندگان، به کار گرفته می‌شد. این طرح‌ها نه تنها برداشتی صادقانه از طبیعت متنوع ایران بود، بلکه مذهب، ادبیات، آداب و سنن مردم ایران نیز به خلق جنبه‌های رمزی آن کمک می‌کرد و سبب می‌شد که طرح‌های ایرانی، نه تنها در حوزه‌ی فرهنگی ایران، بلکه در شمال افریقا، خاورمیانه، آسیای مرکزی، اروپا، چین و حتی کشورهای دوردستی چون ژاپن، مقبول، دلخواه و مورد تقلید باشد. طرح‌ها و نقوش دوره‌ی ساسانی، در بیزانس و جهان اسالم، تداوم یافته است. (ریاضی، ۱۳۸۱، ۳۳) سؤال پژوهش: ۱-معانی نقش‌مایه‌های گیاهی، در پارچه‌های ساسانی چیست؟ این نقوش، بسته به کاربردشان در پارچه‌ها، دارای معانی اسطوره‌ای در بیشتر موارد و مفاهیم انتزاعی هستند. هدف این تحقیق، بررسی نمادهای اسطوره‌ای موجود در نقوش گیاهی پارچه‌های دوران ساسانی است. این تحقیق به روش تاریخی_توصیفی و با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای است.

پارچه‌بافی عصر ساسانی

بافتن پارچه‌های پشمی و ابریشمی و صدور کالاها و فرآورده‌های حوزه پهناور شاهنشاهی ساسانی، به سایر کشورهای شرق و غرب، پس از بسط امور کشاورزی، از اهم کارهای تجاری و اقتصادی، در دوره‌ی ساسانی بوده است. به ویژه آنکه ایران، علاوه بر مصنوعات تولیدی قابل ملاحظه خود، واسطه و رساننده مصنوع و کالاهای شرق و غرب آسیا نیز بوده و از این لحاظ موقعیت خاص و ممتازی داشته است. مصرف ابریشم ممالک امپراطوری روم از ایران تأمین می‌شده است. زیرا ابریشم چین و هند در انحصار ایران بوده است. انواع پارچه‌های ابریشمی، زری و دیبای شوشتری و منسوجات شام و مصر، از عمده صادرات ایران در آن زمان بوده است. منسوجات بافت ایران در قرن پنجم میلادی با تمام مغرب زمین تا گل(gaul) می‌رفته است و با آن‌که مشکل است که پارچه، از آن زمان باقی مانده باشد، معهذا بیش از شصت قطعه نمونه پارچه‌های ساسانی، در موزه‌های دنیا موجود است که معرف ترقی این صنعت، در آن دوره می‌باشد. علت وجود این قطعات پارچه در کلیساهای اروپایی، که بعدا از آن‌جا به موزه‌ها منتقل گردیده، این است که چون در آن ایام اغلب از اشیای متبرک و مقدس در کلیساها نگاه داشته می‌شده و همچنین پارچه‌هایی که آن اشیا درآن پیچیده شده و فرستاده گردیده، به همراه همان اشیا در معابد و کلیساها نگاه‌داری گردیده است؛ به علاوه پارچه‌های بافت و طرح ایران، به قدری در اروپا شهرت داشته است که اغلب برای روپوش قبور سلاطین و بزرگان اروپا، از پارچه‌ها و قالی‌های ایرانی، استفاده می‌شده است که مقداری از آن پارچه‌ها باقی مانده و زینت بخش موزه‌ها گردیده است. (سامی،۲۰۲،۳۹۰)

موضوع نقوش منسوجات ساسانی

موضوع نقوش زربافت‌های ساسانی، بیشتر به صورت قرینه‌سازی درآمده است. این موضوع‌ها گاهی از خطوط هندسی، ترکیب یافته و گاهی نیز مربوط به نباتات است، ولی غالبا ترکیبی از ترنج‌هایی است که در میان آن، موضوعاتی معین، تکرار شده است. مانند طاووسی که دهان اژدها دارد و یا خروس و اردک و اسب بالدار و حیوانات افسانه‌ای و نیز علائم مذهبی، مانند آتشدان و یا هئومه و یا درخت مقدس و یا شیری که بر گاوی حمله می‌برد و یا پادشاهی که تیر از کمان می‌کشد. این طریق بافت‌ها، غالبا از ابریشم است و گاهی نیز از کتان و ابریشم می‌باشد. رنگ قرمز و سبز در آن بیش از رنگ‌های دیگر، به کار برده شده است. نقش تزئینی این منسوجات، اغلب عبارت است از: دایره‌های جدا و مماسی که

[1] f.ashrafartist@gmail.com

نویسنده‌های پیشین، آن را دایره‌های چرخوار می‌نامیدند. همان‌طور که انتظار داریم در این ترکیبات تزئینی، موضوعاتی می‌یابیم که مربوط به کهن‌ترین تمدن‌های آسیای مقدم و فلات‌های ایران است و ایران ساسانی این میراث را گردآورده و شکوه مذهبی یا حماسی آن را، دوباره زنده گردانیده است. در پارچه‌های ابریشمی سده‌ی چهار و پنج هجری، بقا و دوام آثار آیینی ایرانیان پیش از اسلام مشهود است و این پارچه‌های ابریشمی به منزله‌ی اسناد مهمی در تاریخ فرهنگ، بشمار می‌آیند که دارای طرح‌ها و بافت‌های ممتازاند. از نقوش این پارچه‌ها می‌توان به نقش عقاب‌های دوسر با شاخ‌های بز کوهی و نقش شاه بالدار بر روی سینه، پرنده و نقش شیر و طاووس در دو طرف درخت زندگی اشاره کرد که همانند نقوش بافته‌های ساسانی، در دایره‌ای محدود شده است. هم‌چنین می‌توان به نقش سیمرغ‌ها در مقابل درخت زندگی در دایره، در نمونه دیگری از پارچه‌های دوره آل بویه اشاره کرد. (ریاضی،۱۳۸۱،۴۵)

نقوش گیاهی

در بسیاری از فرهنگ‌ها، گیاه به عنوان اصل و ریشه‌ی حیات، در نظر گرفته می‌شود. در متون مذهبی مزدیستی، از برخی گیاهان مقدس، نام برده شده است. در این میان گل، به عنوان یکی از قدیمی‌ترین نقوش ایرانیان، به شمار می‌رود که در منسوجات ساسانی به اشکال گوناگون دیده می‌شود. ایران در ادوار مختلف تاریخی، از مراکز مهم پرورش گل، بویژه گل‌های معطر بوده است. در موارد معدودی، می‌توان به نوع گل‌های بکار رفته در آثار هنری پی برد، مگر گل‌هایی خاص، مثل نیلوفر که دارای پیشینه‌ی قابل توجهی باشند. (نامجو، فروزانی، ۱۳۹۲، ۲۵)

در میان نقوش گیاهی ساسانی، می‌توان به نقش انار، گل سرخ و نخل، اشاره کرد. انار، همواره مقدس بوده و نماد باروری آناهیتاست. گل سرخ (رزت)، نماد سنتی خورشید و بازگو کننده‌ی نیروی زندگی‌بخش است. رزت (گلچه)، اصطلاحی برای گل‌های پرپر با گلبرگ‌های هلالی می‌باشد. پارچه با نقش گل و پرنده (نخل)، مربوط به لباس خدمه‌ی دربار و افراد معمولی است. (موسوی، آیت‌اللهی،۱۳۹۰، ۵۵)

نقش درخت زندگی، همراه با نگاهبان‌هایش،گیاه هوم یا هئومه که شربت مقدس از آن به دست می‌آید و گیاه مورد نیز، از نقوش مقدس گیاهی، در دوره‌ی ساسانی هستند. (نامجو، فروزانی، ۱۳۹۲، ۲۵)

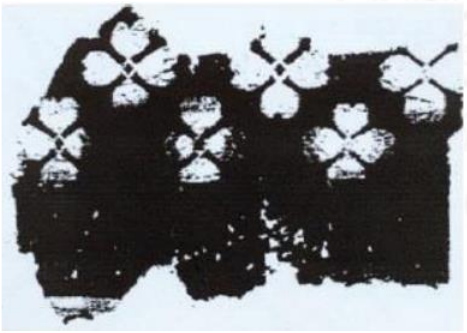
دانه‌های انار، آن را در میان اقوام مدیترانه‌ای و خاور نزدیک و هندوستان و نقاط دورتر، به صورت یک نماد گسترده‌ی باروری و فراوانی، درآورده است. انار، نشانه‌ی الهه‌های یونانی دمتر/ سرس، پرسفونه و هرا / جونو بود و تصور می‌رفت که بیدار کننده‌ی غریزه‌ی جنسی و موجب آبستنی است. از این رو، آن را با الهه‌های باروری، مربوط می‌دانستند. انار، به عنوان یک نماد عیسوی و رستاخیز و جاودانگی، از همین اسطوره ناشی شده و آن را در دست عیسی، در کودکی می‌توان دید. هم‌چنین، نماد عفاف در نزد عیسویان است. انار، یکی از میوه‌های درخت مقدس است و نشانه‌ی هریتی، عفریته‌ای مربوط به افسانه‌های بودایی است که کودکان خود را می‌بلعید و بودا، با خوراندن یک انار به او، معالجه‌اش نمود. در چین، انار، نشان باروری است و به طور گسترده‌ای بر روی نقاشی‌های روی سفال‌ها، نشان داده می‌شود. (بهزادی، ۷۷-۷۶، ۱۳۸۰)

درخت نخل، یکی از منابع مهم غذایی در بین‌النهرین باستان و یکی از چندین درختی بود که در مراسم باروری این منطقه به چشم می‌خورد. ازدواج مقدس، میان الهه مادر و خدای غلات به نام تموز، به عنوان پیوند میان درخت مقدس نخل و دانه‌ی مقدس گندم، توصیف می‌شد. در مصر درخت نخل، نماد افزایش محصولات بود. به طور کلی با پاپیروس، علامت‌های اشرافی مصر علیا و سفلی را تشکیل می‌داد. درخت نخل در نظر رع(خورشید-خدا) مقدس بود و به عنوان جایگاه او به شمار می‌آمد. نخل شیاردار، نشانه‌ی ویژه‌ی هه (heh) خدای جاودانگی است، که از او به التماس می‌خواستند، زندگی جاوید عطا کند. در عصر سلطنت جدید، به عنوان نشانه‌ی سس هت(Seshet)، محافظ اسناد سلطنتی به شمار می‌رفت. نخل، به عنوان نماد پیروزی نظامی در ارتش روم، بوسیله‌ی عیسویان نخستین، برای نشان دادن غلبه‌ی آن‌ها بر مرگ، اتخاذ شد. در آغاز، در هنر تدفینی، گورهای دخمه‌ای رومی دیده می‌شد و بعدها، در قرینه‌های بسیاری به کار رفت و نشانه‌ی اغلب شهیدان عیسوی شد. نخل، نشانه‌ی مریم عذرا در بکرزایی مقدس است. شاخه‌ی نخل، نشانه‌ی تجسم‌های پیروزی و شهرت و آسیا، یکی از چهار بخش جهان است. (بهزادی، ۳۰۸-۳۰۷، ۱۳۸۰)

در نمادشناسی مردم چین، گل‌ها و درختان نماد درازی عمر و باروری به شمار می‌روند. خیزران، درخت گیلاس و درخت کاج از همه محبوب‌ترن،د که آن‌ها را، از آن جهت که همواره سبزاند، سه دوست نامیده‌اند و اغلب با هم دیده می‌شوند. گل‌های مختلف، معمولا دارای معانی گوناگون‌اند، اما همان‌گونه که اغلب رخ می‌دهد، نمادپردازی گل‌ها به طور عام، دارای دو اهمیت اساسی و متفاوت است. ۱- از جهت ماهیت ۲- از جهت شکل. از جهت ماهیت گل، نماد زودگذری، بهار و زیبایی است. گل به سبب شکل ظاهری آن، تصویری از مرکز و در نتیجه کهن‌الگویی از روح است. (اوحدی، ۶۵۷، ۱۳۸۹) خدایان گل‌ها، غالبا مادینه هستند و از نسل الهه‌های باروری کهن‌تر، زاده شده‌اند. (بهزادی،۳۰۲، ۱۳۸۰) یک گل

سرخ در اساس، نماد تمامیت، موفقیت کامل و کمال است. از این رو، تمامی اندیشه‌هایی را که به این ارزش ها وابسته اند، می‌توان متعلق به گل سرخ دانست. (اوحدی، ۵۸، ۱۳۸۹)

گل سرخ، در هنر کلاسیک غربی و عیسوی، نماد مشترک گل است. گل سرخ، مظهر عیسوی کهن بود و نمونه‌هایی از آن در دخمه‌های رومیان یافت شده است که احتمالا، دلالت بر بهشت داشت. آذین گلسرخی، مانند چرخی که گاهی بدان شباهت دارد، در وهله‌ی اول، یک نماد خورشیدی بود و بدین ترتیب، آن را بر روی قرص بالدار و پای بودا می‌توان دید. این نقش، تجسم چندین خورشید -خدای خاورمیانه است و نقش‌مایه‌ی آرایشی مردم‌پسندی، در هنر بین‌النهرین در ادوار بعد بود و گاهی احتمالا، نماد ایشتار به شمار می رفت. از لحاظ جنبه‌ی آرایشی، برای جواهرآلات و بر روی گورها و بناها، شاید هدف از به کاربردن آن، دور کردن چشم بد باشد. این گل، با هلال در گورهای رومی، نماد خورشید و ماه است. (بهزادی،۳۰۱-۳۰۲، ۱۳۸۰)



تصویر ۱- نقش گل چهارپر در پارچه های ساسانی،(موسوی، آیت الهی، ۱۳۹۰)

اعتقاد به اینکه در بعضی درختان و گیاهانی که برای بشر، سودمند است، روحی وجود دارد، که به پیش از تاریخ، برمی‌گردد. تصویر درختی که در دو سوی آن، یک جفت جانور، نیمه‌خدا یا نقش انسان باشد، در هنر بین‌النهرین، در حدود سده‌ی هجدهم، ظاهر شد. احتمال دارد که در آن هنگام، تصویر درخت به منزله‌ی تجلی ایشتار، مادر=الهه بود و نه فقط تجسم روح غیر شخصی باروری. این تصویر بعدها، در سراسر خاورمیانه و ماورای آن، گسترده شد و مفهوم آن، پیوسته تغییر یافت، تا با فرهنگ‌هایی که در آن ریشه می‌دوانید، متناسب باشد. نمونه‌های بین النهرینی پیشین یک سرو، یک تاک یا انار و غالب اوقات یک نخل و گاهی ترکیبی بیشتر از یک عنصر را نشان می‌دهد. درختی که در دو سوی آن، جانورانی وجود دارد که در مقابل هم ایستاده‌اند، یا در دو سوی آن، نقش‌های انسانی یا نیمه‌انسانی به چشم می‌خورد و آنان، ظاهرا مراسمی جهت باروری انجام می‌دهند. درختی که در دو سوی آن، جانورانی قرار داشت، به سوی ایران رفت و از آنجا به هندوستان انتقال یافت و وارد هنر بودایی شد. همچنان در میان آن نقش‌مایه‌های تزیینی وجود داشت که هنرمندان بیزانسی، از هنر دوره‌ی ساسانی، اقتباس کردند و از آن‌جا وارد هنر عیسوی قرون وسطایی غرب شد و به صورت ترکیبی، از موجودات تخیلی و سایر نقش‌مایه‌های خاور میانه‌ای درآمد. (بهزادی،۳۰۵-۳۰۴، ۱۳۸۰)

درخت، یکی از اساسی‌ترین نمادهای سنتی است. در بیشتر موارد درخت نمادین، دارای جنس خاصی نیست. در عام‌ترین معنا، نمادپردازی درخت، بر زندگی کیهانی، اعم از استمرار، رشد، تکثیر و مراحل تولید و باز تولید، دلالت می‌کند. درخت به معنای زندگی پایان‌ناپذیر و بنابراین، با نماد جاودانگی، برابر است. درخت، هم‌چنین نماد حقیقت مطلق، یعنی مرکز جهان می‌شود. از آنجا که درخت، دارای شکلی عمود و بلند است، نماد مرکز جهان بودن آن، با تعبیر محور جهان، تبیین می‌شود. در ابتدایی‌ترین مرحله، بیش از آنچه همانند مراحل بعدی، درخت کیهانی و درخت معرفت نیک و بد مورد نظر باشد، درخت زندگی و درخت مرگ وجود دارد. اما دو درخت می‌توانند دو جلوه‌ی متفاوت، از یک عقیده باشند. سایبان زندگی، اغلب در هنر مشرق زمین با شکل‌های گوناگون دیده شده است. مضمون هوم (درخت مرکزی)، ظاهرا به صورتی کاملا تزیینی، در میان دو موجود افسانه‌ای یا دو حیوان روبروی هم، قرار گرفته است. این مضمون از بین‌النهرین، سرچشمه گرفته و از طریق ایرانیان، اعراب و مردم بیزانس به مغرب و نیز به خاور دور رسیده است. (بهزادی،۳۰۲، ۱۳۸۰) مفهوم درخت، به مثابه منزلگاه ایزدان، در اساطیر ایرانی نیز دیده می‌شود. درخت کیهانی، اغلب میوه‌هایی می‌آورد که خدایان به آن‌ها، جاودانگی می‌بخشند و به این ترتیب، به درخت حیات، بدل می‌شود. هوم ایرانی و سومه‌ی هندی، نمونه‌هایی از درختان حیات بخشند. (اسماعیل‌پور، ۵۶۴،۱۳۸۴)

تصویر۲ -پیشینه پارچه در دوران ساسانی و قبل، (http://darina.ir/blog/html)

نیلوفر (به سنکسیریت پادما padema، به چینی لی ین-هوا hua-line، به ژاپنی رنگه renge)، نام گونه‌های مختلف سوسن آبی، که در مصر باستان و در بسیاری از بخش‌های آسیا مورد پرستش بود، می‌باش. جنبه‌ی مقدس آن در آغاز، از محیط آبی آن ناشی می‌شد، زیرا آب، نماد باستانی اقیانوس

کهنی بود که کیهان، از آن آفریده شد. نیلوفر که روی سطح آب در حرکت بود، به عنوان زهدان آن، به شمار می‌رفت. هم در اسطوره و هم در هنر مصری و هم هندی، گلبرگ‌های در حال شکفتگی، یک خدای آفریننده را نشان می‌دهد. از آنجا که در سپیده‌دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد، که خود منبع حیات الهی است. نیلوفر، نشانه‌ی مصر علیا بود. در سده‌ی هشتم پیش از میلاد، تصویر نیلوفر به فنیقیه و از آنجا به آشور و ایران انتقال یافت و در این سرزمین‌ها، گاهی جانشین درخت مقدس می‌شد. الهه‌های فنیقی، به عنوان قدرت آفریننده‌ی خود، گل نیلوفر در دست دارند. این گل، غالبا در تزیینات دوره‌ی ساسانی به چشم می‌خورد. در هندوستان نیز نیلوفر مربوط به یک خورشید خدا بود. (بهزادی،۳۰۹، ۱۳۸۰)

توازی خاصی میان نماد پردازی نیلوفر و نمادپردازی گل سرخ، در فرهنگ مغرب زمین وجود دارد. در مصر نیلوفر، نماد زندگی نو شکفته یا نماد پیدایش آغازین است. در سده‌های میانه، آن را برابر با مرکز رمزی و در نتیجه، برابر با قلب می‌دانستند. مفهوم نیلوف، بنا بر تعداد گلبرگ‌های آن، تفاوت می کند. نیلوفر هشت برگ، در هندوستان دایره‌ای پنداشته‌اند؛ که محل سکونت برهماست و آن را تجلی آشکار اعمال رمزی او دانسته‌اند. نیلوفر هزاربرگ، نمادی از آخرین مکاشفه است. نیلوفر، از کهن‌ترین روزگاران، برگزیده‌ی مورد تایید مردم چین، ژاپنی‌ها، هندوان، مصریان و اریایی ها بوده است. (اوحدی، ۷۹۴، ۱۳۸۹)

نتیجه گیری

هنر ساسانی، احیاکننده‌ی هنر فاخر هخامنشی و استوار بر سنن باستانی ایران زمین، می‌باشد. بافتن پارچه‌های پشمی و ابریشمی و صدور کالاها و فرآورده‌های حوزه پهناور شاهنشاهی ساسانی، به سایر کشورهای شرق و غرب پس از بسط امور کشاورزی، از اهم کارهای تجاری و اقتصادی در دوره‌ی ساسانی بوده است. طرح‌ها و نقوش بافته‌های ساسانی فوق‌العاده زیبا و پر جلوه بوده و همین ویژگی، سبب شهرت آن شده بود. طرح‌ها و نقوش بافته‌های ساسانی، شامل انواع نقوش هندسی، اشکال جانوران، پرندگان، گل و گیاهان بومی و موجودات پنداری و اسطوره‌ای بود و در این میان نقوش گیاهی، بعد از نقوش حیوانی و پرندگان بیشترین کاربرد را در منسوجات ساسانی به خود، اختصاص داده است. منبع الهام طراحی این نقوش، جدا از طبیعت منطقه به معانی رمزی و نمادهای رایج موجود در گیاهان ان منطقه، بستگی دارد. بیشترین استفاده از نقوش گیاهی در ایران، مربوط به نقش درخت نخل، درخت زندگی یا هوم، گل انار، گل سرخ و گل نیلوفر می‌باشد که این نقش‌مایه‌ها جزو نقوش باستانی، در هنر ایران بوده و پیشینه‌ی این نقوش به تمدن‌های کهن ایران و جهان، باز می‌گردد. نقوش نام‌برده، بسته به کاربردشان، نماد زایش، باروری و برکت، خورشید و خورشید خدایان، کیهان، جاودانگی و منبع حیات الهی می‌باشند که در زیباترین ترکیب با دیگر نقوش، در منسوجات ساسانی به کار گرفته شده‌اند.

منابع

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۶). دانش‌نامه اساطیر جهان، تهران: انتشارات اسطوره.
- اوحدی، مهرانگیز (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها، تهران: انتشارات دستان.
- بهزادی، رقیه (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، تهران: فرهنگ معاصر.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). طرح‌ها و نقوش لباس و بافته‌های ساسانی، تهران: انتشارات گنجینه هنر.
- سامی، علی (۱۳۹۱). تمدن ساسانی، تهران: انتشارات سمت .
- موسوی، زهرا؛ آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی، فصل‌نامه نگره، شماره ۳۷-۵۷۰۱۷
- نامجو، عباس؛ فروزانی، مهدی (۱۳۹۲). مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی، فصلنامه هنر علم و فرهنگ، شماره۱ .۵۲-۲۱

- قسمت دوم این مقاله را می توانید در شماره بعدی دنبال کنید.

قلمکاری در ایران فرهنگی، میراث مشترک ایران و هند

زهره بیات[1]، سمیه رضایی، سمیرا صفری پرنی، مریم عسگری | استاد راهنما: مهدی سلیمانیه

[1]دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس دانشگاه پارس

مقدمه

فرهنگ و هنر هر کشوری، رابطه نزدیکی با شناخت و حفظ هویت ملی آن کشور دارد و انسانیت بدون فرهنگ و هنر معنایی ندارد. فرهنگ و هنر در عین حال که دو مقوله جدا از هم هستند، ولی مکمل یکدیگرند، به این معنی که؛ مهم‌ترین میراث تاریخی بشر، فرهنگ اوست که وسیله تعامل و ارتباط او با دنیای پیرامونش به شمار می‌رود و هنر، مهم‌ترین بخش فرهنگ است. هنرهای سنتی و صنایع دستی، هر کدام با توجه به پشتوانه هنری و اصالتی که در زمینه های گوناگون، همچون تکنیک اجرا، کاربری مواد اولیه و غیره دارند، دارای درجه اعتبار و شخصیت جهانی هستند، که اگر به هر یک از این موارد بی توجهی شود، دچار ضعف هویتی خواهند شد. هدف از این پژوهش، حفظ هنر سنتی قلمکاری و شیوه‌های ساخت و ساز با تمرکز دادن به عمل و افزایش ارتباط با جامعه متمرکز می‌باشد.

تاریخچه قلمکار در هند و ایران

بدون شک یکی از هنرهای مطرح و با ارزش در سطح بین‌المللی، هنر قلمکاری است که امروزه، در زمره‌ی چاپ‌های دستی قرار گرفته است. در خصوص تاریخ چاپ پارچه در ایران، بررسی‌ها و مطالعات زیادی صورت نگرفته است، ولی بنظر می‌رسد با ورود پارچه‌های ساده ابریشمی از چین، در دوره‌ی اشکانیان، منقوش کردن برخی از پارچه ها در ایران مرسوم باشد، اما در دوره‌ی ساسانی نقش‌های چاپی به بهترین شکل، برای تزیین بافته‌های پنبه‌ای، کتانی و ابریشمی به کار گرفته شد. قلمکارسازی، از صنایع بسیار کهن ایران است، ولی درباره‌ی ریشه‌های تاریخی هیچ صنعت دیگری، به این اندازه ابهام و آشفتگی وجود ندارد. قلمکاری سنتی، به صورت نقاشی با قلم، بر روی پارچه‌های پنبه‌ای و ابریشمی، از زمان مغول‌ها در ایران، مرسوم بوده است. قلمکاری، واژه فارسی است که در زبان هندی، به عاریت گرفته شده است؛ به طور لغوی از دو واژه "قلم" و "کاری" تشکیل شده است؛ به مفهوم کار هنری‌ای است که با قلم انجام می‌شود. قلمکاری بر روی پارچه در ایران از زمان مغول‌ها مرسوم گشته است و در زمان صفویه به اوج خود رسیده است. در کارنامه‌های چینی نوشته شده است که پارچه‌های چاپی، از سال ۱۴۰ پیش از میلاد، از هند به چین آورده شده است. هرودت، تاریخ نویس یونان باستان، در سده‌ی پنجم پیش از میلاد، از جامه‌ی نقش‌دار مردم قفقاز یاد کرده است و این در حالی است که اکثر محققان قلمکارسازی را، ابداع هندیان در سده‌ی چهارم پیش از میلاد می‌دانند. کهن‌ترین نمونه‌ی پارچه‌ی قلمکار که به سده‌ی چهارم پیش از میلاد تعلق دارد، مربوط به نیم‌تنه‌ی کودکی است با نقش ستاره‌مانند که با رنگ آبی تزیین شده است.

شواهد و قراین، نشان می‌دهد که قلمکارسازی و چاپ قلمکاری در دوره‌ی تیموری نیز در شهرهایی از کشورمان هم‌چون بروجرد، شیراز، رشت، نخجوان، سمنان، کناباد، مشهد، دامغان، نجف آباد، کاشان، یزد و اصفهان رواج داشته و گسترش و اوج ترقی آن، به عصر صفوی به ویژه دوران پایتختی اصفهان برمی‌گردد که به هنری مطرح با کاربردهای فراوان تبدیل شده بود.

متاسفانه این هنر بومی و مردمی، مثل اکثر هنرهای صناعی ایران، دوران رونق خود را به دلیل بی‌توجهی، نادیده گرفتن سلیقه‌ی روز و ورود کالاهای مشابه خارجی از دست داده است. بررسی دقیق وضعیت قلمکارسازی، از حدود نیمه‌ی قرن دوازدهم هجری تا به امروز، این نکته مستفاد می‌شود که دو عامل مهم، باعث زوال و یا لااقل از رونق افتادن هنر قلمکاری شده است: نخست تقلب برخی از تولیدکنندگان، دوم ورود کالاهای مشابه خارجی.

برای تهیه قلمکاری، ابتدا پارچه‌ها را به اندازه‌های مختلف بریده و برخی از پارچه‌ها را، بنا به کاربرد آن‌ها، ریشه‌تابی می‌کنند. سپس پارچه را با آب شیرین آبخور کرده و در محلول پوست انار مازو می‌کنند؛ این کار برای تثبیت بهتر رنگ و خوشرنگ شدن زمینه پارچه، انجام می‌شود. این کار خود نوعی پیش‌دندانه‌کردن است. در تهیه پارچه‌های قلمکار، به طور متداول، چهار یا پنج رنگ استفاده می‌شود؛ که شامل رنگ‌های سیاه، قرمز، آبی، زرد و سبز است. در قلمکاری، قالب

[1] saba.bayat61@gmail.com

هر نقش، تکمیل کننده طرح نهایی می‌باشد؛ بنابراین برای چاپ یک موضوع هر چهار یا پنج رنگ تعیین کننده می‌باشند، اما رنگ سیاه، هم از لحاظ بازتاب رنگی و هم از جهت ترکیب‌بندی، از سایر رنگ‌ها اهمیت بیشتری دارد و معمولا یک استادکار ماهر، چاپ این قالب را بر عهده می‌گیرد. بعد از رنگ مشکی، رنگ قرمز(دود)، سپس آبی و زرد چاپ می‌شود. در ساخت و تهیه‌ی رنگ‌های چاپ قلمکار به شکل سنتی، معمولا از کتیرا به عنوان غلظت دهنده و از روغن‌های گیاهی، نظیر روغن کنجد به عنوان روان‌کننده و محافظ قالب چوبی استفاده می‌کنند. (دریاوری، هلالی اصفهانی، هلاله،۱۳۸۵) در گذشته، پس از تکه کردن پارچه‌ها، آن‌ها را به مدت نیم ساعت، در حمام مدفوع تجزیه شده‌ی داخل روده‌ی گوسفند قرار می‌دادند، سپس پارچه را در آفتاب قرار داده تا خشک شود و شستشو می‌دادند، سپس پارچه را مازو می‌کردند و در آفتاب می‌گذاشتند، تا خشک شود، بدون شستشو؛ پارچه آماده می‌شود برای رنگرزی.

انواع نقوش قالب‌های قلمکاری

۱-قالب‌های تصویر عشاق؛ مانند یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون.

۲- قالب‌های تصویر مناظر تاریخی؛ مانند چهل ستون، مسجد شاه و سی وسه پل.

۳-قالب‌های تصویر داستان‌های کهن روباه و لک لک.

۴-قالب‌های تصویر شعرا؛ مانند فردوسی، خیام و حافظ.

۵-قالب‌های تصویر حیوانات؛ مانند طاووس، فیل و شتر.

۶-قالب‌های تصویر طبیعت؛ مانند شکارگاه‌های سلاطین.

۷-قالب‌های تصویری مانند؛ رامش‌گران و نوازندگان.

۸-قالب‌های تصویری گل و بته و اسلیمی.

۹-قالب‌های تصویری مینیاتوری.

۱۰-قالب‌های تصویر کتیبه‌ای؛ مانند شمایل‌ها با جملاتی در مورد ائمه اطهار.

انواع قالب‌های قلمکاری

در حال حاضر، قلمکار، تنها در اصفهان تولید می‌شود که از روش نقش‌اندازی به وسیله‌ی باسمه (قالب) استفاده می‌کنند. نقش‌های قلمکاری در ایران، همان نقش‌های دوره‌ی صفویه است که البته فقط از برخی از نقوش استفاده می‌کنند؛ به طوری که در تمام مغازه‌هایی که پارچه‌های قلمکار می‌فروشند، می‌توان نقوش تکراری را به راحتی تشخیص داد. هم‌چنین، تنها کاربردی که امروزه پارچه‌های قلمکار دارند، رومیزی و روتختی است. محسن مقدم، استاد دانشگاه تهران، از کسانی است که دوره صفویه را، یکی از ادوار مهم صنایع دستی، مخصوصا منسوجات مختلف دانسته و هم‌اکنون درموزه‌ی ایشان، پارچه‌های قلمکار از دوره صفویه موجود است. به جرأت می‌توان گفت؛ برخی از آنها در هیچ‌یک از ادوار تاریخی نظیر ندارد. موزه‌ی مقدم، یکی از منابع مهم تحقیقاتی، در رابطه با پارچه‌های قلمکار است.

قلمکاری در هند، در دو ایالت آندرا پرادش و ایالت تلنگانا، رونق بسیاری دارد. هندی‌ها، دو نوع هنر تزیینی روی پارچه را در این سبک از آن خود می دانند، روشی که طرح‌ها، روی پارچه با قلم، رنگ‌آمیزی می‌شوند که نقش‌ها بیشتر از تمثال‌های مذهبی و خدایان هندو و معبدهای چند طبقه، با معماری سنتی هندی در حماسه‌ها، الهام گرفته شده است. روش دیگر، مدرن‌تر است، طرح‌های طبیعت و حیوانات، در آن چشمگیرتر و بیشتر از مهرهای چوبی طرح‌دار بزرگ، برای قلمکاری استفاده می‌کنند. افسانه‌های هندی، نقش زیادی در طرح زدن اولیه پارچه‌ها دارند. بیشتر این پارچه‌های قلمکاری شده، از رومیزی تا پرده و تزیین دیوار، کاربرد دارد تا استفاده در ساری، لباس زنانه و شال. لباس‌های خنک و رنگی، که امروزه بین غربی‌ها نیز خواهان پیدا کرده است. قلمکاری‌های هند، آن‌قدر بین گردشگران خواهان پیدا کرده که بخشی از آن‌ها با طرح‌های مدرن‌تری تهیه می‌شوند.

روند ساخت قلمکاری، شامل ۲۳ مرحله است؛ از روند طبیعی سفید کردن پارچه، نرم و صاف کردن آن، مراحل خشک کردن زیر نور خورشید، آماده کردن رنگ‌زاها، نقاشی روی پارچه، خشک کردن و شستشو، کل این فرآیند، یک روند است که نیاز به دقت و دید خوب برای جزییات دارد.

پارچه را ابتدا در محلول مدفوع گاو، ساعت‌ها قرار می‌دهند (امروزه از صابون‌های نساجی استفاده می‌کنند) تا یک‌دست، سفید شود؛ سپس پارچه در مخلوطی از شیر بوفالو و هلیله قرار می‌گیرد (این کار باعث جلوگیری از لک شدن پارچه، موقع نقاشی با رنگ‌های طبیعی می شود). سپس پارچه را در آب روان شستشو می‌دهند تا بوی شیر بوفالو از بین برود. هم‌چنان پارچه، بیست بار، شسته شده و در آفتاب خشک می‌شود. پارچه آماده است برای نقاشی، نقاش طرح‌ها را روی پارچه می‌اندازد. هنرمندان رنگ‌ها را با استفاده از منابع طبیعی برای پر کردن رنگ درون طرح‌ها آماده می‌کنند و با قلمی از شاخه تمر هندی، پارچه را رنگ‌آمیزی می‌کنند. در گذشته، تفاوت‌های اندکی، در روش تولید قلمکار در ایران و هند وجود داشته است که به دلیل تفاوت موقعیت جغرافیایی و مواد اولیه‌ی در دسترس، بوده است. اما متاسفانه امروزه هند، روش سنتی تولید قلمکاری را ادامه می‌دهد؛ در صورتی که در ایران، قلمکارسازان قدیمی نیز از رنگزاهای شیمیایی استفاده می‌کنند و روش سنتی را به طور دقیق به خاطر نمی‌آورند. قلمکاری در هند، موارد استفاده‌ی فراوانی در جامعه دارد، آن‌چنان که این هنر را در زندگی روزمره مردم

می‌توان دید؛ که این امر باعث افزایش تقاضا و تولید آن شده است. باید یادآور شد که در ایران، توزیع و عرضه پارچه قلمکار، از ویژگی خاصی برخوردار نیست. به این ترتیب که پارچه قلمکار، اکثراً توسط خود تولید کنندگان، مستقیماً به مصرف‌کنندگان عرضه می‌شود. ذکر این نکته خالی از فایده نیست که تقاضا، همیشه برروی عرضه در مصرف پارچه قلمکار، موثر می‌باشد و تا حمایت دولت و تبلیغات صحیحی دراین راه انجام نگیرد، عرضه نمی‌تواند بر روی تقاضا مؤثر باشد.

چه چیزی باعث شده در ایران مردم از هنرهای سنتی مانند قلمکاری فاصله بگیرند؟

هنرهای سنتی، کارکرد تربیتی در حیطه‌ی دین و اخلاق داشته‌اند. این کارکرد، ناشی از هماهنگی صورت با معنا بوده است. مناسبت صورت با معنا، منجر به سیر از ظاهر به باطن شده و فرآیند تعلیمی آن، در این مرحله شکل می‌گیرد. یگانگی صورت و معنا در هنرهای سنتی دوره‌ی معاصر، نادیده گرفته شده و به تبع، فرآیند تعلیمی آن از بین رفته است. امروزه هنر، در دوشاخه‌ی هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی رتبه‌بندی شده است؛ در این رتبه‌بندی، هنرهای زیبا که شامل نقاشی و مجسمه‌سازی است، جایگاه والاتر و هنری‌تری، نسبت به هنرهای کاربردی (هنرهای سنتی) گرفت. این اتفاق بر روند آموزش هنر، تاثیر قاطعی داشته است. این رویکرد، عوامل آموزش و خلق اثر در هنرهای سنتی را، به انزوا کشید. هنرمندان سنتی، سعی کردند هنر خود را به ویژگی‌های هنری هنرهای سنتی، نزدیک کنند. این تلاش، هم در شیوه‌ی آموزش و هم در آثار هنری رخ داد. به دنبال آن، نه تنها در شیوه، بلکه در آموزش هنر، به ویژه در شیوه‌ی سنتی، ناهماهنگی بوجود آمد.

فقدان سواد بصری و عدم وجود آگاهی‌های لازم در مورد هنرها، سبب دوری گزیدن جامعه از هنرمندان و آثارشان و در نتیجه، منزوی شدن هنرمندان می‌گردد. از دیگر معضلات هنرمندان، عدم وجود نظام‌های حقوقی، برای حفظ و ارزش‌گذاری آثار است.

نتیجه گیری

پژوهش حاضر، به منظور بررسی عوامل انزوای هنرهای سنتی در ایران، به خصوص هنر قلمکاری انجام گرفت. اولین یافته‌ای که بدست آمد، ناشناس بودن این هنر، در میان هنرمندان و اجتماع است، که این عدم شناخت، باعث فاصله گرفتن این هنر از اصل خود شده است. چنانچه این هنر، با روش‌های سنتی و اصیل خود در ایران تولید نمی‌شود. عواملی چون: نبود آموزش‌های صحیح و عدم توجه دولت به اصل هنرهای سنتی است. این هنر، حتی برای سازمان میراث فرهنگی ما نیز، ناشناس است؛ آن‌چنان‌که میراث فرهنگی، شرکت "بی‌سان" را احیاکننده‌ی قلمکاری اصیل می‌نامد، اما در بازدید از این شرکت متوجه شدیم که در آن‌جا نقاشی با پیگمنت، بر روی پارچه انجام می‌شود. در صورتی‌که بخش مهمی از اصالت هنرهای سنتی، مراحل ساخت آن است. در جوامع آکادمیک هنری، هنرجویان شناخت دقیقی از مراحل ساخت هنرهای سنتی ندارند. مجموع این عوامل نشان می‌دهد که نه تنها زیرساخت‌های آموزشی، بلکه زیرساخت‌های سازمانی میراث فرهنگی، نیز با مشکل شناخت دقیق هنرهای سنتی روبروست. تکرار نقوش و کم کاربرد بودن پارچه‌های قلمکار نشان از بی‌توجهی طراحان ما به هنرهای سنتی دارد.

منابع

- قزلسفلی، محمد تقی، سکینه معاش ثانی (۱۳۹۸)، «ایران فرهنگی در اندیشه های داریوش شایگان»، پژوهشنامه علوم سیاسی، سال پنجم، شماره ی چهارم، پاییز ۱۳۸۹،صص۱۳۷-۱۷۱

- یاوری،حسین و بطلانی یادگار،علیرضا و هلالی اصفهانی،هلالی(۱۳۸۵)، «قلمکار اصفهان از شروع درخشش در عصر صفوی تا به امروز»، چاپ اول، تهران: نشر فرهنگستان هنر

- کارکن،فاطمه(۱۳۹۲)،برسی هنر قلمکارو سیر تحول این نقوش از صفویه تا امروز، استاد راهنما:فرزان سجودی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی

- قره نژاد، حسن، «پارچه های قلمکار»،دوره۱۶، شماره ۱۸۳، دی ۱۳۵۶،صص ۶۵-۷۶

- صدری، مینا(۱۳۹۶)، «چالش در کارکرد تربیتی هنرهای سنتی در مواجهه با نظام آموزشی معاصر»، دو فصلنامه علمی-پژوهشی تربیت اسلامی، شماره ۲۵، دوره ۱۲، پاییز و زمستان ۹۶، صص۱۴۳-۱۵۹

- ایل بیگی،الهام(۱۳۸۰)، «هنرمند و واقعیت جامعه کنونی ایران با تاکید بر هنر تجسمی»، استاد راهنما:دکتر علی اکبر فرهنگی، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس

- Naidu, t. Appala (20 July 2015), "techie's twist to kalamkri" utsavpedia, An ancient style of hand painting

- kolay,s. (2016), Cultural heritage preservation of traditional Indian art through virtual newmedia. Procedia-social and Behavioral sciences, 225,309-320

- Ekwelem, V. O., Okafor, V. N., & Ukwoma, S. C. (2011). Preservation of cultural heritage: the strategic role of the library and information science professionals in South East Nigeria. Library Philosophy and Practice, 1.

بررسی کارکرد الگو و تزیینات لباس اقوام ایرانی براساس اقلیم

زهرا قانعی[1]

[1]دانشجوی کارشناسی طراحی لباس دانشگاه الزهرا

مقدمه

بررسی پوشاک از این لحاظ حائز اهمیت است که می‌توان اطلاعاتی دررابطه با سیر تحول تاریخی، زیبا شناسی، اعتقادات، طبقات اجتماعی و پیشرفت صنعت به ویژه نساجی و پارچه بافی یک قوم یا تمدن، کسب کرد و یکی از روش‌های شناخت ریشه‌های فرهنگی جوامع، به شمار می‌آید.

مسئله اساسی امروز در پوشش ایرانی، یکنواختی و استفاده محدود از رنگ در لباس‌هاست که عمدتاً طرح‌های البسه، متناسب با الگوهای ساده‌شده غربی با هدف یکی‌کردن جوامع درحال توسعه است. این هدف بی‌شک تهدیدی جدی در فراموش‌شدن فرهنگ غنی و پربار پوشاک سنتی ایران است؛ چراکه لباس و پوشش ملی باید معرف تاریخ و فرهنگ سرزمین‌ها باشد.

در آثار تألیفی متعددی از جمله کتاب شناخت پوشاک ایرانی زنان؛ زیبایی و کارکرد، نوشته سیده راضیه یاسینی و مقاله زیبایی شناختی پوشاک سنتی زنان مناطق کویری ایران، از همین نویسنده، پوشاک اقوام بر اساس اقلیم دسته بندی و به آن پرداخته شده، اما به کارکرد کلی الگوی لباس و همچنین تأثیر دقیق و مهم اقلیم برآن، اشاره مستقیمی نشده است که این مقاله به بررسی الگوی پوشاک اقوام سنتی ایرانی و کاربرد آن، به ویژه در بحث اقلیم، می‌پردازد.

قابل ذکر است که رویکرد این مقاله، بررسی پوشاک سنتی زنان و مردان ایران، از منظر جامعه شناختی-زیبایی شناختی و فارغ از نگاه تاریخی، به روش توصیفی- تبیینی و جمع آوری اطلاعات می‌باشد.

ویژگی‌های الگوی جامه‌های سنتی اقوام ایرانی

۱) پوشیدگی:

لباس‌های سنتی ایران، درعین پوشاندن برهنگی، بدن نما نیستند؛ یعنی شکل فیزیکی اندام را پنهان می‌سازند؛ و به همین دلیل در طراحی آن‌ها، از کرست‌ها و ابزارهای فرم-دهنده اندام مانند اپل، استفاده نشده است.

به همین دلیل در طراحی آن‌ها، از کرست‌ها و ابزارهای فرم‌دهنده اندام مانند اپل، استفاده نشده است. این صفت با گشادی، بلندی و پوشانندگی قطعی بدن همراه بوده است. برای مثال، در طراحی پاجامه شلوار، همیشه صفت گشادی، لحاظ و در غیر این صورت، پاجامه همواره در زیر پیراهن و قبا استفاده می‌شده است. (یاسینی، شناخت پوشاک، ۱۳۹۵)

۲) پوشاندن سر:

علاوه بر مسئله حجاب برای زنان، مرد و زن برای محافظت سرخود از آلودگی، از سرپوش‌ها بهره می‌بردند. سرپوش‌ها کاربرد زیباشناسانه نیز داشتند و معمولا دستارها، کلاه‌ها و انواع روسری‌ها از ظریف‌ترین و نفیس‌ترین پارچه‌ها تهیه، و با تزیینات گران‌بها آراسته می‌شدند. (همان)

۳) تأکید بر خط کمر:

بستن کمربند از شاخص‌های قابل توجه و معنادار در پوشاک سنتی ایران است که البته در ادبیات فارسی، به مفهوم آماده انجام کار بودن است که در این مورد نباید از کاربردهای روزمره شال‌هایی که دور کمر بسته می‌شده، غافل شد. (یاسینی، ۱۳۹۵)

۴) کارکردگرایی:

یکی از نمونه‌های آن، استفاده از دامن‌های فراخ بوده که با آداب نشستن و برخاستن در فرهنگ ایرانی، متناسب است. گشادی دامن از سویی باعث سهولت در نشستن و برخاستن می‌شود و هم با استفاده از آن می‌توان پاها را هنگام نشستن پوشاند؛ زیرا در فرهنگ قدیم ایران، نمایان شدن پا هنگام نشستن خلاف ادب بود. (یاسینی، ۱۳۹۵)

در غالب لباس‌های رویی، مانند ارخالق‌ها یا کُلیجه‌ها، یک شکاف لوزی شکل در زیر بغل لباس وجود دارد که باعث جریان یافتن هوا و همچنین تسهیل نمودن حرکت دست می‌شده است؛ و همچنین قرارگرفتن قطعات مختلف بر روی هم، سبب تراکم تکه‌های لباس در زیر بغل شده و این کار از فرسایش یا چروک شدن لباس‌ها جلوگیری می‌کرده است. (یاسینی، شناخت پوشاک، ۱۳۹۵)

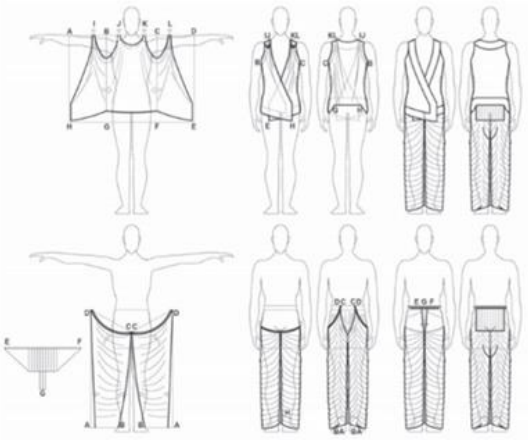
۵) تقارن:

این ویژگی در تمامی هنرهای ایرانی، به ویژه معماری، به

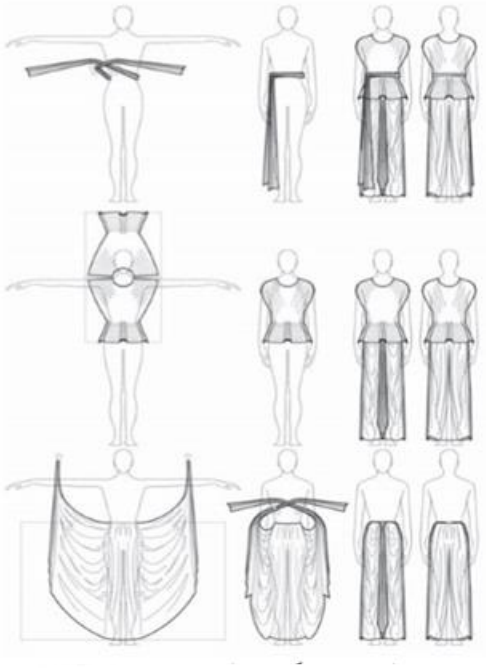
[1] zahraghaneiii@yahoo.com

وضوح دیده می‌شود. اصل در الگوهای لباس اقوام، وجود قرینگی است؛ که البته در بستن آن، برای محکم کردن قطعات لباس، قرینگی آن به هم می‌ریزد. (همان)

شکل ۱- قرینگی در لباس زنان ترکمن (قوی پنجه، ۱۳۹۴)



شکل ۲- قرینگی در لباس اقوام (افهمی و همکاران، ۱۳۹۰)



شکل ۳- قرینگی در لباس اقوام (همان)

۶) ترکیب‌پذیری:

در سرجامه‌ها این امکان وجود داشته تا به جای استفاده از یک تکه پوشش، بتوان ترکیبی از کلاه، سربند، روسری، روبند و چادر را به کاربرد. در پاجامه‌ها هم، شلوارهای تنگ‌تر در زیر دامن‌های بلندتر و شلوارهای گشادتر، در زیر دامن‌های کوتاه‌تر پوشیده می‌شده‌اند. (همان)

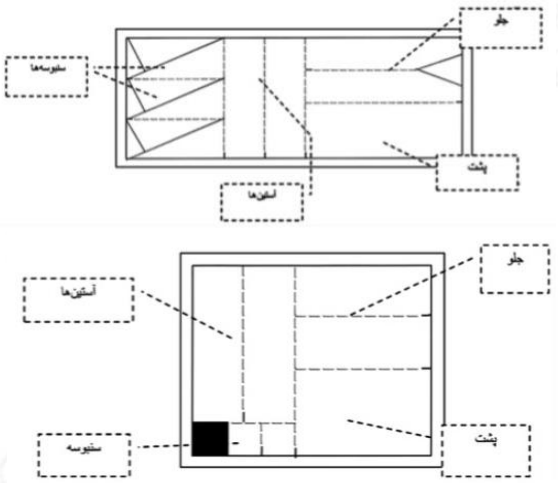
۷) الگوهای متمایل به سطح:

در برش لباس ایرانی، سه ساختار متفاوت دیده می‌شود :

الف) یک نوع ساختار کاملاً تخت که اگر یک تکه لباس سنتی را روی سطح صاف پهن کنیم، کاملاً بر سطح منطبق می‌شود. از این نوع برش در دوره اشکانی و بعدها در دوره اسلامی و امروزه در تمام اقوام محلی ایران، می‌بینیم. (بابایی و اکبری، ۱۳۹۳)

ب) عدم دورریز پارچه در ساختار برش لباس اقوام،که تمام قواره پارچه در دوخت آن مصرف می‌شود.

ج) نکته سوم، استفاده از چین و دراپه در شکل‌دادن به لباس است. البته بخش‌های چین‌دار را اگر به صورت گسترده در نظر بگیریم، به همان زیرساخت تخت می‌رسیم. این نوع چین و شکن‌ها در لباس هخامنشی هم دیده می‌شود که یکی از راه‌های منحرف ساختن نگاه از فرم اصلی بدن است. (همان)



شکل ۴- برش پیراهن (همان)

۸) طراحی سلامت‌نگر:

پارچه‌های مورد استفاده در تهیه جامه‌ها، از پنبه و مواد گیاهی تهیه می‌شوند که امکان تبادل بهتر انرژی با محیط اطراف را فراهم می‌آورد؛ و سلامت پوست را تأمین می‌کند. همچنین، تعبیه چاک‌ها و شکاف‌ها برای سهولت در حرکت، باعث تهویه هوا در قسمت‌های مورد نظر شده که برای تأمین سلامت بیشتر بدن، مدنظر قرار می‌گیرد. (یاسینی، شناخت پوشاک، ۱۳۹۵)

۹) طراحی تزیینی :

یکی از ویژگی‌های هنر ایرانی، تزیینی بودن آن است. این مشخصه را در لباس‌های ایرانی نیز می‌بینیم. در طول قرن‌ها، پارچه‌ها با انواع بافت‌ها منقش می‌گشتند؛ یا توسط چاپ یا رودوزی، تزیین می‌شدند. این تزیینات یا در سراسر پارچه و لباس تکرار می‌شوند یا عمدتاً در بخش‌هایی مانند دوریقه، دوربازو، سرآستین‌ها و لبه لباس انجام می‌پذیرند. (بابایی و اکبری، ۱۳۹۳)

۱۰) حریم‌گذاری :

تمام قطعات جامه‌ها به نحوی بوده که زنان می‌توانستند با پوشیدن لباس‌های رویی یا درآوردن آن‌ها، با فضای محارم یا غیرمحارم تطبیق دهند. به این ترتیب، لباس‌های زیرین می‌توانستند نمایاننده زیبایی جسمانی باشند و در فضای خصوصی‌تر به کار روند؛ در همان حال، لباس‌های رویی، خاص فضاهای عمومی‌تر بوده‌اند. (یاسینی، شناخت پوشاک، ۱۳۹۵)

۱۱) توجه به اقلیم و طبیعت:

نوع اقلیم، کاهش یا افزایش پوشش، بلندی یا کوتاهی، تیرگی یا روشنی و ضخامت یا نازکی جامه را سبب می‌شود. در مناطق گرم‌تر، اغلب از جامه‌های نازک و روشن و درمناطق سرد و کوهستانی، از جامه‌های تیره و ضخیم استفاده می‌شود. مردم مناطق سردسیر، بیشتر از سایر مناطق از جنس پشمی و نمدی استفاده می‌کنند.(www.bankmaghale.ir)

پوشاک مردم مناطق کوهستانی

زنان کرد معمولاً از چندین دستمال کلاغی برای سر و عرقچین استفاده می‌کنند. مهمترین قسمت لباس آن‌ها را جلیقه تشکیل می‌دهد زیرا علاوه بر حفاظت آنان از هوای سرد کوهستان، به آنان امکان استفاده از زیورهای گوناگون را می‌دهد. روپوش‌های زنان کرد محدود به جلیقه نشده و یل و قبا را هم شامل می‌شود که دلیل این همه تنوع، هوای سرد این منطقه است که برای حفظ گرمای تن خود از چندین لباس رویی، برای پوشش استفاده می‌کنند. (پایدارفرد و همکاران، ۱۳۹۴)

جنس پارچه پیراهن زنان ترکمن متناسب با فصل درنظر گرفته می‌شود؛ در تابستان از پارچه نخی و در زمستان از ابریشم استفاده می‌کنند، قطعات بیشتری دارد و گاه چندین لباس را روی هم می‌پوشند. همچنین در تابستان لباس‌ها گشادتر و در زمستان، لباس ها تنگ‌تر دوخته می‌شود. (قوی پنجه، ۱۳۹۴)

پوشاک قشقایی، علاوه بر محافظت آنان از سرما و گرما و سایر عوامل خارجی، پوشیدگی کامل را برای زنان به همراه دارد و به طور کلی خصوصیات و ویژگی‌های یک لباس کامل را داراست. همچنین با توجه به موقعیت زندگی شبانی و که متناسب با کلیه فعالیت‌ها و حرکات آن‌هاست. (www.bankmaghale.ir)

یکی از سرجامه‌های زنان قشقایی، کلاهچه است که برای حفاظت از سرما، آن را آستردار می‌دوزند. با پوشیدن کلاهچه، گرد و غبار و خاک کمتری در لابه‌لای موها نفوذ می‌کند؛ از آنجایی که موهای زنان ایل بلند است، پس از شانه‌کردن اگر کلاهچه را بر سرگذارند، از پریشانی مو و آشفتگی آن جلوگیری می‌کند. چارقد زنان قشقایی از پارچه‌های نازک مانند تور یا ململ تهیه می‌شود، که بی‌ارتباط با شرایط و نحوهٔ زندگانی آن‌ها نیست؛ مثلاً برای رعایت و حفظ حجاب باید روی گوش پوشانیده شود که در صورت ضخیم بودن پارچه، در امر شنیدن، مشکلاتی پدید می‌آید. وجود موهای بلند و پوشاندن آن‌ها توسط پارچه‌های ضخیم، علاوه بر ایجاد سنگینی و دست و پاگیری هنگام کوچ و سایر فعالیت‌ها، موجب تعریق سر می‌شود و بوی بد و زننده را به وجود می‌آورد. نگهداری پارچه ضخیم به وسیله سنجاق نیز کاری مشکل است. همچنین آزاد بودن دو زاویه چارقد، مناسب‌ترین پوشیدگی را برای زنان پدید می‌آورد. (همان)

پوشاک مردان و زنان مناطق کویری

پوشاک مردمان این مناطق همگی تابعی از موقعیت جغرافیایی واحد حاکم بر آنها است؛ بدین معنی که پارچه‌های نخی و پنبه‌ای، غالباً با رنگ‌های روشن برای دوخت لباس آنان به کار می‌رفته است. (یاسینی، ۱۳۹۵)

در انتهای آستین‌ها و مچ پا، لباس تنگ می‌شود تا از بالا رفتن آن جلوگیری شود و وزش باد باعث از بین رفتن پوشش کامل آن نشود. تن‌جامه‌ها و پاجامه‌ها اکثراً گشاد طراحی شده‌اند تا علاوه بر پوشانندگی، راحتی هنگام کار را با توجه به شرایط اقلیمی گرم و خشک، فراهم کنند. گشادی و بلندی این قطعات در کنار نازکی و نخی بودن آن‌ها، موجب تنظیم دمای مناسب برای بدن در هوای گرم می‌شده و سهولت انجام فعالیت‌هارا فراهم می‌کرده است. (همان)

کویر از یک سو یکنواخت و از سوی دیگر به دلیل تابش شدید خورشید، فضایی گرم و درخشان دارد و در این فضای طبیعی، پوشاک سنتی زنان، پاسخی به درخشندگی و غنای رنگ‌های غالب در کویر تلقی می‌شود. لباس‌ها اغلب گشاد و روشن هستند اما متن پارچه‌ها زمینه‌ای برای تزیین فراهم می‌کنند که در قالب گلدوزی‌ها و سوزندوزی‌ها دیده می‌شوند. (همان)

پوشاک مردم مناطق معتدل و مرطوب

رنگ در لباس این منطقه بسیار ترکیب بندی شاد و سرزنده‌ای دارد و تفاوتی میان پوشاک تابستان و زمستان نیست؛ تنها تفاوت‌ها در ترکیب و تعداد لباس‌های روی هم پوشیده است و زنان تن‌پوش خاص فصل سرما ندارند و این دقیقاً بر خلاف تن‌پوش زنان مناطق کوهستانی است. (همان)

ساختار ساده، تزیینات اندک و کاربری آسان لباس‌ها، عدم مرزبندی‌ها از لحاظ سنی و جنسی، تضاد بین رنگ‌های روشن پوشاک زنان با رنگ‌های تیره پوشاک مردان و هم چنین تمایل کمتر زنان به پوشانیدن صورت خویش، از ویژگی‌های بارز و مهم لباس این منطقه است.

پوشاک زنان و مردان مناطق گرم و مرطوب

زنان جنوبی، به ویژه در ناحیه هرمزگان، از روسری سیاه مستطیل شکلی برای سر و تن پوشی گشاد از نخ رنگی بر تن می‌کنند. آن‌ها شلوارهای گشادی می‌پوشند که در قوزک پا تنگ می‌شود و یادآور مسئله‌ای است که در قسمت لباس مناطق کویری مطرح شد. (متین، ۱۳۸۳)

در دو سمت پیراهن زنان جنوبی و در جهت دست‌ها، از کمر به پایین، شکاف وجود دارد تا درموقع راه رفتن گام‌ها به راحتی برداشته شود. (یاسینی، شناخت پوشاک، ۱۳۹۵)

از دیگر موضوعات مهم در لباس زنان هرمزگان، نوع پارچه و رنگ آن است که به علت گرمای هوا، معمولاً سبک و نازک است تا جریان هوا را به راحتی از میان آن عبور کند. (www.kojaro.com)

نتیجه گیری

لباس سنتی اقوام ایرانی، دارای پتانسیل خارق‌العاده ای برای کاربرد و الهام گرفتن از آن می‌باشد. این گنجینه عظیم ملی، در هر زمینه‌ای، از چگونگی استفاده از پارچه‌ها، طراحی الگو، برش و نحوه دوخت آن تا نمادها و نقوش ارزشمند و خلاقانهٔ تزئینی کارشده، سراسر سرشار از زیبایی هنری و بصری است که در عین حال، به وجه کاربردی آن به عنوان یک پوشش، بسیار تأکید شده و این نشانه‌ای از قدرت طراحی ایرانیان در این عرصه است.

این مجموعه با توجه به ورود صنعت مد غربی و شرقی به کشور و تمایل مردم به یکسان‌سازی پوشاک، درحال فراموشی است؛ هرچند مؤسسات آموزشی مانند دانشگاه‌ها و همچنین سازمان میراث فرهنگی کشور در تلاش‌اند تا آن را احیا کنند، نباید نقش مهم طراحان لباس ایرانی و خارجی را نادیده گرفت؛ زیرا آن‌ها می‌توانند این مجموعه را در قالب یک طراحی مدرن و امروزی ارائه کنند.

منابع

- افهمی، رضا، فربود، فریناز، فتحی، لیدا، طراحی پوشاک ایران در دوره اشکانیان، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۱۷، ۱۳۹۰.
- بابایی، پروین، اکبری، فاطمه، بررسی مبانی نظری طراحی مد لباس زنانه در الگوی ایرانی- اسلامی، فصلنامه نقد کتاب، شماره ۱و۲، ۱۳۹۳.
- پایدارفرد، آرزو، نامور مطلق، بهمن، محجوبی، فاطمه، طراحی لباس ملی با الهام از پوشاک سنتی مردم خراسان جنوبی، فصلنامه مطالعات ملی، شماره ۴، ۱۳۹۴.
- رنج دوست، شبنم، تاریخ لباس ایران، چاپ اول، انتشارات جمال هنر، ۱۳۸۸.
- قوی پنجه، زهرا، نقش و رنگ در پوشاک زنان ترکمن، دومین کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، ۱۳۹۴.
- یاسینی، سیده راضیه، ارزیابی جامعه شناختی- زیباشناختی پوشاک سنتی زنان مناطق کویری ایران، جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸، ۱۳۹۵.
- یاسینی، سیده راضیه، شناخت پوشاک ایرانی زنان؛ زیبایی و کارکرد، چاپ اول، انتشارات پژوهشگاه هنر، فرهنگ و ارتباطات، ۱۳۹۵.

طراحی مجلات مد

پریسا یزدانی[1] | استاد راهنما: فهیمه دانشگر[2]

[1] دانش آموخته کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه علم و فرهنگ

[2] عضو هیات علمی گروه ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا

مقدمه

در دنیای امروز مقوله مد و فشن نقشی اساسی در زندگی انسان مدرن ایفا می کند، توجه به این زمینه که یکی از دغدغه‌های جوانان و دیگر اقشار جامعه است ضروری به نظر می رسد. امروزه در هر قشری از جامعه صحبت از مد و رنگ سال بسیار مطرح‌شده، پس در راستای پاسخ به این نیاز، برندهای مختلفی شکل می گیرند که برای معرفی و شناخت آن‌ها به مخاطبین مشتاق، احتیاج به تبلیغات به وجود می آید. به‌منظور شناساندن و آگاه‌سازی مخاطبین، استفاده از رسانه‌هایی مانند تلویزیون، وب‌سایت‌ها، مجلات و نشریه‌ها، بیلبوردهای تبلیغاتی و فضای مجازی و غیره نقش اساسی را ایفا می‌کند.

مبانی نظری

صفحه‌آرایی هنری است که باید مخاطب را در برابر خود متوقف کند و توجه او را به خود جلب کند. او را به پیگیری، ترغیب و خواندن آن وادار کند که این توانایی به وجود نمی‌آید مگر با شناخت این هنر و البته مخاطب. صفحات مجلات اطلاعات بسیاری در زمینه های گوناگون پوشاک و برندها و ترندهای سال می دهند، توجه را جلب می کنند، باید سرگرم کننده باشند؛ و آگاه سازند. طراحی صفحه در واقع ترکیبی است که از تصویر، حروف، رنگ و... تشکیل می شود.

در طراحی مجله (جز روی جلد) باقی صفحه ها، به صورت زوج هستند. و بیننده همواره دو صفحه را با هم می بیند. بنابراین هیچ صفحه ای بدون در نظر گرفتن صفحه مقابل خود نباید صفحه آرایی شود. در صفحه آرایی یک صفحه گسترده همواره لازم است که برحاشیه بین دو صفحه غلبه شود. دو صفحه روبه رو را می توان با عواملی مانند نوع حروف، تصویر پردازی، رنگ، فضای سفید، حروفچینی، کادر و یا با ترکیبی از تمامی این عوامل به هم ربط داد. از جمله عوامل مهمی که دو صفحه را به هم مربوط می سازد، عکس افقی است که حاشیه بین دو صفحه را از بین می برد. برای مشخص کردن دو موضوع مختلف از یکدیگر در یک شماره مجله، می توان از دو آرایش ستونی متفاوت استفاده کرد. طراحی صفحه باید چنان با موضوع هماهنگ باشد که طراح آن را حس کند. درعین‌حال سلیقه خواننده را نیز در نظر گرفت. همچنین توجه داشت که طراحی صفحه‌ها یک هنر و کار عملی است. یعنی تنها برای به وجود آوردن یک کار هنری نیست بلکه نتایج عملی آن نیز در طرح دخالت دارد.

رنگ، عنصر بسیار مؤثری در مجله است و عکس‌العمل‌های آنی را در مخاطب ایجاد می کند. تأثیر رنگ‌آمیزی جالب روی جلد، بیشتر از تیترهای هیجان‌انگیز است. زیرا رنگ‌آمیزی در زمانی کوتاه دیده می شود، درحالی‌که تیتر جالب را باید اول دید، بعد خواند و در مرحله سوم آن را فهمید و درک کرد. بهترین رنگ‌ها برای روی جلد رنگ‌های پرکنتراست (متقابل) است و درحالی‌که برای ایجاد یک فضای جالب و آسان خواندن، لازم است از رنگ‌های هارمونیزه (هماهنگ) و تنالیته استفاده کرد. رنگ حروف متن، باید کاملاً سیاه چاپ شود، چون چاپ سیاه حروف (به‌ویژه حروف خیلی ریز)، اغلب خاکستری به نظر می رسند. (مهاجر، ۹۱ص، ۱۳۸۴)

استفاده از چاپ حروف رنگی بر روی متن تصویر، دقیقاً باید با توجه به رنگ اصلی تصویر متن صورت گیرد. یعنی اگر رنگ در تصویر متن نارنجی است بهترین نوع رنگ حروف چاپ‌شده روی این تصویر آبی است. همچنین تیتر باعث تمرکز خواننده بر روی موضوعی خاص می شود، و می تواند با حروف و صفحه‌آرایی مناسب خواننده را جذب کند. تیتر درعین‌حال، خواننده را به‌سرعت با موضوع مربوط می کند.کاربرد تیتر در مجله مانند تصویرپردازی است. یعنی نوع آرایش و اندازه حروف تیتر باید برای موضوعی که شرح می دهد مناسب باشد.

در مجلات مد معمولاً از تیترهای کوتاه‌تر استفاده می شود. در حقیقت یک تیتر ده حروفی در مجله، کمی غیرعادی است و اندازه حروف تیتر باید آن‌قدر بزرگ باشد که توجه خواننده را به خود جلب کند. همچنین فضای سفید زیاد و مناسبی در اطراف صفحه باید باشد تا با تقابل در صفحه، باعث جلب توجه بیشتر شود. روش‌های متنوع‌تری از کاربرد تیتر در صفحه رایج

[1] parisan.yazdani23@gmail.com

است برای انتخاب اندازه تیتر با توجه به اهمیت مطالب یا خبر، چند نکته را باید در نظر داشت:

الف- پهنای تیتر (یک ستونی....) چقدر باشد؟

ب- تیتر چند سطری باید باشد؟

ج- تعداد حروف تیتر چند است؟ و اندازه آن‌ها در ستون‌ها و سطرها چقدر باید باشد؟

ساده‌ترین تیتر یک‌خطی است. ولی اکثر تیترها طولانی‌تر از آن هستند که در یک خط جای بگیرند. تیترها را معمولاً با شکل‌های هندسی خاصی در داخل ماکت صفحه قرار می دهند. تیترها را از نظر تعداد ستون و سطر می‌توان به تیتر یک ستونی یک سطری، یک ستونی چند سطری، یک سطری سراسری، و چند سطری سراسری تقسیم کرد. شکل‌های دیگر آرایش تیتر، پلکانی، هرم وارونه، مثلثی، نامساوی و متمرکز، نامساوی و متمایل به راست و متساوی‌الاضلاع یا نامساوی و امثال آن آرایش کرد. (موسوی،۱۰۶ ص، ۱۳۹۰)

تیتر مجله را می توان در هرجای صفحه به کار برد به شرطی که قدرت کافی برای جلوه در فضای سفید را از نظر اندازه داشته باشد. سوتیتر بعد از تیتر، دومین متنی است که توسط خواننده مطالعه می شود. سوتیتر به لحاظ حروف کوچک‌تر از تیتر، ولی بزرگ‌تر از متن اصلی است و وظیفه آن توسعه و توضیح ایده بعد از تیتر است و در قاعده توجه بیشتر به پیام یا مطلب را باعث می شود. بنابراین، سوتیتر باید به‌اندازه کافی بزرگ باشد تا توجه لازم را در متن مطالب ایجاد کند.

روی جلد(مجله)

چند عامل، طرح ظاهر و روی جلد مجله را تعیین می کند. اما تمامی این عامل‌ها به‌عنوان عامل های معیار پذیرفته نشده است. عوامل مزبور به‌قرار زیر است:

الف- تخصصی بودن مجله.

ب- عوامل فرهنگی، مثل هدف جلب خواننده به منظور بالا بردن تیراژ تاحد سقوط به سلیقه توده‌ها و ارزش‌های غلط خوانندگان و پیروی از جریان‌های نادرست فرهنگی که می‌تواند روی ظاهر (روی جلد) مجله اثر بگذارد. مثلاً در رژیم گذشته تصویر زنان به‌ویژه هنرپیشه‌های خارجی و داخلی، به‌عنوان تصویر روی جلد، معرف یک جریان فرهنگی به‌عنوان یکی از لوازم فرهنگ مصرفی بود.

ج- مخاطبان خاص، عامل دیگری است که ترکیب و ظاهر روی جلد را تعیین می کند.

د- حوادث، تنش‌ها و دگرگونی‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی که باعث دگرگونی‌های عمده در جامعه می شود، نیز به‌صورت مقطعی بر روی جلدها اثر گذاشته است.

روی جلد مجله باید درخور شخصیت و محتوای مجلات مد باشد، درعین‌حال، ضروری است که روی جلد توجه مخاطب را جلب کند و میل به ورق زدن و توجه به محتوا را در وی برانگیزد. تصویرپردازی روی جلد می تواند نمونه‌ای انتخابی از محتوای داخلی مجله باشد که در این صورت، خواننده را به درون مجله راهنمایی می کند. چند عامل زیر را می‌توان به‌عنوان عامل مؤثر در موفقیت روی جلد مطرح ساخت:

• طرح و تصویرپردازی در هر شماره، تنوع کافی را داشته است.

• طرح روی جلد عجیب، و ناآشنایی آن با ذهن، تا حدود زیادی به موفقیت مجله کمک می کند، مشروط بر اینکه میزان این عجیب بودن به حدی نباشد که تماشاگر را دل‌زده کند، بلکه باید چنان باشد که، خواننده را مجبور به کنجکاوی کند. همچنین توجه به ترکیب بندی های مدولار (پیچیده)، متقاطع و اریب و استفاده از خط برش هایی در قسمتی از تصویر یا متن و انتخاب هوشمندانه رنگ هایی متناسب با محتوای مجلات می تواند کمک شایانی به جذابیت و خلاقانه تر شدن کار کند. (گشایش، ۸۸ص، ۱۳۸۷)

حال در طراحی روی جلد به چند سؤال باید پاسخ داد:

الف- آیا کاغذ روی جلد از جنس شومیز، یا کاغذ عالی انتخاب شده است؟

ب- مجله در چه مکانی برای فروش عرضه خواهد شد؟

ج- برای چه گروهی منتشر می شود؟

تصویر شخصیت‌هایی که بر روی جلد به کار گرفته می شوند، باید به‌گونه‌ای انتخاب شود که زاویه نگاه تصویر به درون مجله باشد. علاوه بر این تصویرها باید آن‌چنان بر روی جلد به کار روند که سنگینی تصویر حتماً در پایین صفحه قرار گیرد. عکس در بسیاری از موارد، به‌خودی‌خود، ارزش پیام‌رسانی دارد؛ درحالی‌که ممکن است پیام یا خبری را تکمیل کند و گاه به‌جای پیام یا خبر بنشیند. عکس، خواننده را به‌طور مستقیم در کوران حوادث قرار می دهد و درعین‌حال، او را سرگرم نیز می کند. عکس‌هایی که در مجله‌ها چاپ می‌شوند، چهار نوع هستند:

۱) عکس‌های منفرد با تیتر و شرح عکس جداگانه؛

۲) عکس‌های منفرد، داخل یک متن و خبر؛

۳) عکس‌های پی‌درپی (مانند باندهای تصویری)؛

۴) عکس‌های مونتاژ. (نوری، ۱۸۰ص، ۱۳۸۹)

پس در جمع بندی کلی بهتر از این گونه بیان داشت که مجلات و روزنامه‌ها از نخستین روزهای تولد تا به امروز، مسیری پر از فرازوفرود را پیموده‌اند، و سهم بسزای در گسترش آگاهی و دانش در جوامع و اقشار مردم داشته‌اند. ظهور فضای مجازی و پیشرفت امکانات الکترونیکی و ارتباطی و گسترش آن‌ها در بخش‌های گوناگون ازجمله در عرصه

مطبوعات، باعث شد تا مجلات هم دستخوش تغییرات و نوآوری‌هایی شوند که ظهور سایت‌های خبری و نشریات الکترونیکی و فضای مجازی بخصوص اینستاگرام ازجمله این نوآوری‌ها است.

انتشار این مجلات در محیط مجازی فصل تازه‌ای را در مطبوعات رقم زده است که در آن تلاش به‌سوی بالا بردن محتوا، گسترش دامنه‌ی مطالب و اطلاعات، به‌روزآوری مطالب، فراگیر شدن استفاده از مطبوعات الکترونیکی و فضای مجازی منتشرشده در محیط اینترنت، جذب مخاطب را از طریق دسترسی آسان و سریع و همچنین کاربرد راحت و مناسب از طریق در نظر گرفتن اصول صحیح طراحی در این مجلات است.

نتیجه گیری

حال باید اذعان داشت که در مقوله مد، عکاسی و تبلیغات جز جدا نشدنی در پروسه طراحی، تولید و عرضه پوشاک می باشد که با پیشرفت تکنولوژی و طراحی اپلیکیشن ها، باید فضای مجازی را هم اضافه کرد زیرا سرعت تبادل اطلاعات در این اپلیکیشن ها فقط در چند ثانیه صورت می پذیرد و همچنین امروزه افراد به دلیل ازدیاد جمعیت، شلوغی مسیرها و صرفه جویی در اتلاف وقت به صورت اینترنتی خریدهای خود را انجام می دهند. حال بهتر است این نکته را یادآور شویم که نحوه عکاسی و ترکیب نوشتار و تصاویر باید به گونه ای باشد که جذابیت بصری، خلاقیت و نوآوری آن بتواند مخاطب خود را ترقیب در ایجاد ارتباط موثر و دنبال کردن و ماندگاری در ذهن ببیننده کند.

مجله به‌عنوان چهارمین رسانه‌ای که به‌راحتی در دسترس افراد قرار می گیرند، از اهمیت بالایی برخوردار است. پس باید اضافه نمود که مجلات مد به دلیل سروکار داشتن با هنرهایی نوظهور و آوانگارد، دست طراح گرافیست را برای طراحی جلد و صفحات داخلی مجله و به خصوص لی آوت و ترکیب‌بندی و نوآوری در نوع چیدمان، ترکیب تصاویر و نوشتار بازتر می گذارد. باز هم این طراحان هستند که باعث بالا بردن سطح دیداری افراد جامعه می شوند. هدف از ارائه این مقاله بیان یک سری نکات مهم و کاربردی برای ارتقای سطح کمی و کیفی مجلات مد است که این روزها یکی از دغدغه های افراد جامعه می باشد، که طراحان باید به این نکات ریز توجه شایانی داشته باشند.

منابع:

- اوایت، الکس (۱۳۹۰)، عناصر طراحی گرافیک، انتشارات آبان
- موسوی، بهزاد (۱۳۹۰)، صفحه‌آرایی (میزانپاژ) ، انتشارات علوم ارتباط
- نوری مقدم، مهدی (۱۳۸۹)، عکاسی از ع تا ی، انتشارات مارلیک
- لاپورتور، مارسل (۱۳۸۷)، صفحه‌آرایی، ترجمه فرهاد گشایش، انتشارات لوتس
- مولر بروکمان، ژوزف (۱۳۸۶)، سیستم گرید در طراحی گرافیک، انتشارات دید
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، پایه و اصول صفحه‌آرایی، تهران، شرکت چاپ و نشر کتب درسی
- فاضلی، نگین (۱۳۹۰)، بررسی مجله الکترونیکی، پایان‌نامه کارشناسی ارتباط تصویری
- احمدزاده کارگرنیا، هدیه (۱۳۸۸)، تحلیلی بر مجله و ساختار آن، پایان‌نامه کارشناسی ارتباط تصویری، دانشگاه الزهرا (س)

نمادشناسی نقوش پوشاک در دوره هخامنشی

کیانا حریری[1]

[1]دانشجوی کارشناسی طراحی لباس دانشگاه الزهرا

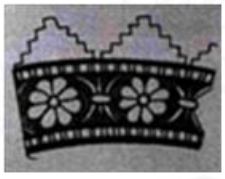
مقدمه

انسان ها برای محافظت از بدن خود در برابر شرایط طبیعی لباس می پوشند. گرمای شدید هوا، رطوبت و نور شدید خورشید برخی از دلایلی هستند که مردم را در وهله اول مجبور به پوشیدن لباس کرد. اما پوشش انسان در طول سال‌ها، خود به یک نماد تبدیل شده است. انتقال پیام اجتماعی با انواع لباس‌ها، لوازم جانبی و تزئینات، به روشی مطمئن برای بیان وضعیت اجتماعی، شغل، وضعیت اقتصادی، قومیت و وابستگی مذهبی و ... تبدیل شده است. بنابراین، برای افراد مختلف در سراسر جهان، لباس، به یکی از مهم ترین قسمت های ظاهر یک فرد تبدیل شده است.

نقوش پوشاک زنان هخامنشی

بر مبنای سنگ‌نگاره‌های تخت جمشید، کاشی‌های نقش‌دار شوش و نیز کشفیات پازیریک، پیرامون نقوش سوزن دوزی‌های این دوره می‌توان گفت که طرح اصلی سوزن دوزی‌های این دوره را، تصاویر حیوانات و اشکال هندسی، نقوش و گل‌های رمزی و نمادی که جنبه مذهبی داشت، تشکیل می داد، که فرش کشف شده در پازیریک موید این امر می باشد. (منتخب صبا،۱۳۷۹:۵)

نیم‌تاج (دیهیم) هخامنشی در تصویر زیر، متشکل از یک نوار پهن زرین است که با گل‌های هشت پر تزیین شده و احتمالا گوهر نشان بوده است. دو حاشیه باریک با خطوط عمودی در بالا و پایین این نوار دیده می شود.



تصویر ۱ـ۱۲ـ نیم‌تاج (دیهیم)(رحیمی،۱۳۸۵:۲۱۰)

درطرح‌های لباس زنان، همانند مردان هخامنشی، به طور معمول از نشانه‌های فروهر، راهنمای انسان به سوی خوبی و خدای اصلی آیین مزدیسنی الهام گرفته بودند.

تصویر ۱ـ۱۳ـ نقش فروهر (پوربهمن،۱۳۸۶:۷۸)

نماد

نماد، رمز و سمبل، هر سه، سویه‌ای یگانه دارند و هر سه واژه، درونه‌ای یکسان دارند و بنابر سلیقه و خواست روشنگران، این پدیده، گاه نماد، گاه سمبل و گاه رمز نام گرفته است. (واحد دوست،۱۳۸۱،۱۱۵)

هنر، سوءتفاهم برانگیز است و این سوءتفاهم ناشی از ابهام و رازآلود بودن هنر و نگاه هنری است و زندگی بشری در جهات گوناگون آمیخته به ابهام و پیچیدگی است. آفرینش هنری در متن زندگی رخ می دهد، چون با انسانیت انسان نسبت پیدا می‌کند تعریف ناپذیری‌اش آشکار می‌گردد. پس دشواری تعریف هنر، به سبب گره‌خوردگی آن با وجود آدمی است. در هنر، آفرینش نیز انجام می‌شود و آفرینندگی نیز در گرو جهش تخیلی و آمیزش آن با یک عمل دستی است. آفرینش هنری، تجربه‌ای است درونی و ابهام برانگیز؛ بنابراین آنچه در دنیای هنر نمود می‌یابد، آفریدن است نه ساختن و اصالت بازآفرین است نه بر روی هم انباشتن. با این حال، انسان هم ابزارساز می‌باشد و هم هنر آفرین. تخت جمشید، یک آفرینش هنری است نه فقط یک بنا. جنبه‌ی هنری آن بر شیوه‌های ساختن و پی افکندنش برتری دارد. از این روست که نمادها، آفرینشی آیینی‌اند نه فقط صورتی ساختنی.

نماد شناسی بال در هنر هخامنشی

نمادها در قالب حیوانات نمود می‌یافتند و در این میان یکی از پرشمارترین نمادها در وجود موجودات بالدار متجلی می‌شد. بال، غالبا نماد آسمان بود و زمینه‌ساز احساس رهایی از کالبد تن و پرواز در بی کرانگی را در آدمی پدیدار می‌ساخت. انسان، نیروی مانا و اسرارآمیزی در موجودات بالدار (کبوتر،شاهین...) جست‌وجو می‌کرد و جنبه‌های جادویی آن را می‌ستود. دایره، نمادی از کیهان و آسمان بود و چون آغاز و انجامی نداشت، دلالت بر نامنتها و ابدیت می‌کرد. قرص خورشید و هلال ماه سحرآمیز می‌نمودند و نشانی از پایان‌ناپذیری بودند و گوی و حلقه نیز حاکی از

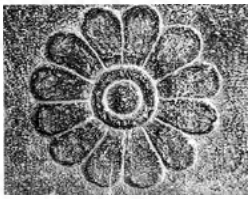
[1] kianahariri1@gmail.com

بی‌کرانگی می‌کردند. بشر، که فاقد ویژگی‌های دایره و بال بود، با در هم آمیختن این دو به صورت دایره‌ای بالدار، درصدد دست‌یابی به قدرت آن‌ها بود. بال، علامت ایزدی و نماد قدرت و نگهبان سلطنت به شمار می‌آمد و دایره، این توان را به بی‌کرانگی و بی‌انتهایی می‌رساند. آمیزش بال و دایره، احساس دست‌یابی به نیروی هر دو را، توامان میسر می‌کرد.

نمادشناسی گل نیلوفر

در فرهنگ ایران باستان، گل نیلوفر را در تخت جمشید و در نقش‌برجسته‌های آن و هم‌چنین در لباس‌ها و زیورآلات آن مشاهده می‌کنیم. در مجاور طاق بستان کرمانشاه هم، گل نیلوفر مربوط به زمان ساسانیان دیده می‌شود. ظاهرا گلی که در دست پادشاهان، در تخت جمشید دیده می شود، نماد صلح و شادی بوده است. از آنجا که این گل با آب در ارتباط است، نماد آناهیتا، ایزد بانوی آسمانی روان است. این گیاه در مصر باستان و در بسیاری از بخش‌های آسیا، مورد پرستش بود. جنبه تقدس نیلوفر به محیط آن برمی‌گردد؛ زیرا آب نماد باستانی اقیانوس کهنی بود که کیهان از آن آفریده شده است. از آنجا که گل نیلوفر در سپیده‌دم، باز و در هنگام غروب بسته می‌شود به خورشید شباهت دارد. خورشید خود منبع الهی زندگی است و از این رو گل نیلوفر، نماد زندگی دوباره به شمار می‌رفت. پس نماد همه روشنگری‌ها، آفرینش، باروری، زندگی دوباره و بی‌مرگی است. نیلوفر یعنی شکفتن معنوی، زیرا ریشه‌هایش در لجن است اما با این حال به سمت بالا و آسمان می روید و از آب‌های تیره خارج می‌شود و گل‌هایش زیر نور خورشید و روشنایی آسمان رشد می‌کنند. (بلخاری قهوی،۱۳۸۴: ۱ـ۳)

نیلوفر، کمال زیبایی به شمار می‌رود. ریشه‌های نیلوفر، مظهر ماندگاری و ساقه‌اش، نماد بند ناف است، که انسان را به اصلش پیوند می‌دهد و گلش پرتو خورشید را به یاد می‌آورد. حال بعد از این توضیح مختصر در مورد گل نیلوفر، این نماد را در معماری تخت جمشید و مصری‌ها بررسی می کنیم. (یونگ،۱۳۷۸)



تصویر-۱-۲۱

نتیجه گیری

یکی از جنبه‌های مهم هنر هخامنشی، وجه نمادین آن است. این مهم، در پرتو ادراکات انسان باستانی تبیین‌پذیر می‌باشد. نماد، زبان اسطوره و آیین است و انسان، وجه نمادگرایی درک خویش از جهان را در معماری و پوشاک بیش از هر هنر دیگری به نمایش می‌نهد. نمادهای پارسی رمزگان فرهنگی‌اند و در تداعی‌های فرهنگی، معنا می‌یابند و مفاهیم ژرف بشری را بازتاب می‌دهند. نماد، حاصل گره‌خوردگی مفاهیم معنوی و ذهن آدمی است.

نگاره انسان بالدار در هنر هخامنشی، نمی‌تواند تصویر اهورامزدا یا فروهر شاه باشد. دلایل این امر بسیار است. بنابراین؛ نماد به فر ایزدی پادشاهان اشاره دارد. فر، بارقه‌ای اهورایی و نوری ایزدی است که به نیکان رو می‌کند و از بدان، رو برمی‌گرداند. فر(خُوَرنَه اوستایی)، فروغی ایزدی است که انواعی دارد و انسان می‌تواند آن را، به دست آورد و یا در اثر نابکاری و نادرستی از دست بدهد. فر، سبب فرزانگی و فرهی صاحبش می‌گردد و غالبا به شکل هاله‌ای از نور بر گرد سر و سیمای شخصیت‌های فرهمند تنیده می‌شد و یا در هیات حیواناتی چون بره، میش کوهی، گوزن، آهو، قوچ و چرنده‌ی افسانه‌ای وارغن (شاهین) بر شهریاران ظاهر می‌شد. نماد بالدار هخامنشی، پرهایش، همانند پر شاهین است. دایره بالدار در هنر هخامنشی، نماد فر ایرانی و انسان بالدار، نماد فر شاهی است.

منابع

- منتخب صبا، اسفندیار، ۱۳۷۹، نگرشی بر روند سوزندوزی های سنتی ایران (از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز)، چاپ دوم، تهران، انتشارات منتخب صبا
- فربود، فریناز، ۱۳۸۸، بررسی تاثیرات و پیامد های انقلاب صنعتی اروپا برهنرـ صنعت نساجی ایران در دوران قاجار (از منظر نقش) رساله دوره دکتری، تهران، دانشگاه تربیت مدرس
- پوربهمن، فریدون، ۱۳۸۶، پوشاک در ایران باستان، ترجمه هاجر ضیاء سکارودی، تهران، امیرکبیر
- رحیمی، پریچهر، ۱۳۸۵، تاریخ پوشاک ایران، تهران
- یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبول هایش، ۱۳۷۸، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ دوم، تهران، انتشارات جام
- شهبازی، شاپور، ۱۳۸۲، پوشاک دوران مادها و هخامنشیان (پوشاک در ایران زمین، از سری مقالات دانشنامه ایرنیکا)، ترجمه پیمان متین، تهران، انتشارات امیر کبیر

رویدادهای مهم پیش روی مد و لباس ایران و جهان

- **چرخ برکت**

بزرگترین رویداد نوآوری-کارآفرینی صنعت پوشاک با همکاری دانشگاه الزهرا در سراسر کشور برگزار می‌شود . این رویداد، با تحقق شبکه‌سازی در صنعت پوشاک، تولیدکنندگان فعال در این حوزه تفکیک شده و یک زنجیره کامل از تأمین مواد اولیه تا فروش محصول تکمیل و تشکیل شود. (سایت رویداد: https://event.barkat.ir)

- **مسابقه طراحی لباس مشاغل**

موسسه فرهنگی هنری خانه طراحان آیلار، با همکاری کارگروه ساماندهی مد و لباس کشور با هدف استفاده از الگوهای مناسب ایرانی اسلامی لباس مشاغل، در راستای حمایت از تجاری‌سازی تولید ملی، نخستین جشنواره مد و لباس مشاغل با موضوع طراحی لباس را بصورت مجازی برگزار می‌نماید. مهلت ثبت نام و ارسال آثار از ۵ آذر ماه لغایت ۱ بهمن ماه می‌باشد. (سایت رویداد: http://www.khanetarahanqaz.ir)

- **فراخوان سومین جشنواره ملی لباس کودک و نوجوان**

کارگروه ساماندهی مد و لباس کشور با حفظ هویت ایرانی-اسلامی با اتکا به توان نیروی انسانی داخل کشور، برگزار می‌کند. بر اساس این اعلام، علاقه‌مندان از هشتم آذرماه تا ۱۵ دی‌ماه برای ثبت‌نام و شرکت در این جشنواره فرصت دارند. (سایت رویداد: https://www.mehrnews.com)

- **نمایشگاه پارچه و لباس مونیخ (Munich Fabric Start)**

اولین نمایشگاه تجاری بین‌المللی پیشرو برای لباس، پارچه و لوازم جانبی پوشاک از ۰۷ الی ۰۹ بهمن ۱۳۹۹ در شهر مونیخ کشور آلمان برگزار می‌گردد. این نمایشگاه که دو بار در سال برگزار می‌شود، غرفه‌دارانی از سراسر جهان را در مونیخ گردهم می آورد تا در ابتدای فصل آخرین گرایشات و روندهای پارچه و لوازم جانبی آن را در صنعت مد به نمایش بگذارند. (سایت رویداد: https://www.mehrnews.com)

- **نمایشگاه چاپ دیجیتال پارچه پاریس(Avantex)**

این نمایشگاه از ۱۳ الی ۱۶ بهمن ۱۳۹۹ در شهر پاریس برگزار می‌گردد. نمایشگاه ویترینی برای ارائه طراحی و ظرفیت تولید آخرین ماشین‌های چاپ دیجیتال بر روی پارچه، جوهرهای خاص، نرم افزار، محصولات و خدمات مرتبط خواهد بود. (سایت رویداد: https://ilikevents.com)

معرفی کتاب

کتاب بازاریابی مد

نویسندگان : دیوید شاو، تیم جکسون

مترجمان: کامبیز حیدرزاده، شهناز نایب زاده

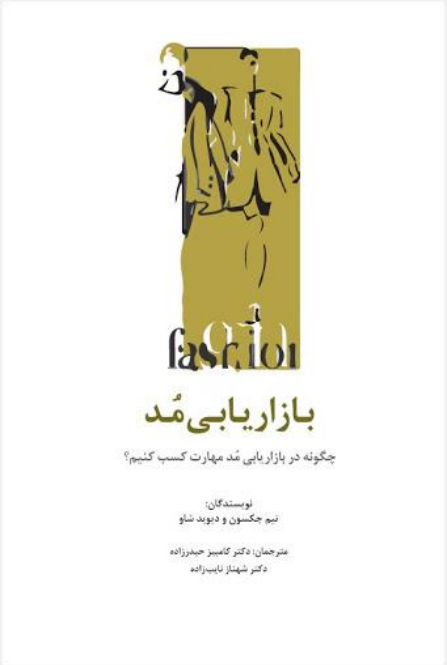
در دوران معاصر، مد پدیده‌ای بی‌حد و مرز است که انسان‌ها را بیش از گذشته به هم نزدیک می‌کند، به آن‌ها شخصیت و هویت می‌بخشد و آن‌ها را به هم شبیه می‌کند.

آنچه در میان مجموعه‌ی فعالیت‌های این صنعت بیش از همه بارز و آشکار است، نقش بازاریابی در ایجاد توسعه‌ی مد است.

کتاب بازاریابی مد که کتابی ایده‌آل برای دانشجویان و فارغ‌التحصیل رشته‌های مد، کسب‌وکار بازاریابی و نیز فعالان حوزه‌ی بازاریابی است، با این هدف نوشته شده که به خواننده‌ی خود بینشی در زمینه‌ی نقش متمایز بازاریابی صنعت مد ببخشد، شکاف بین دانشِ بازاریابی در بازار مد و دیدگاه‌های تجربی را پر کند.

این کتاب که با سرفصل مشتری و مصرف مد آغاز می‌شود با در نظر گرفتن حوزه‌های کلیدی نظیر تحقیقات، جایگاه‌سازی، قیمت‌گذاری، کانال‌های توزیع و ترویج، رویکردهای جدید در بازاریابی مد، برنامه‌ریزی استراتژیک و تاکتیکی در بازاریابی مد، دیدگاه‌هایی درباره‌ی نقش متغیر بازاریابی به مخاطب می‌دهد و میان نظریه‌های بازاریابی و بافت مدرن کسب‌وکار مد، ارتباط برقرار می‌کند.

کتاب حاضر در ۱۰ فصل تدوین گشته است.



مباحث کتاب بازاریابی مد:

- مشتری و مصرف مد
- اطلاعات و تحقیقات بازاریابی پیرامون مد
- بخش‌بندی، هدف‌گیری و جایگاه‌یابی در بازاریابی مد
- آمیخته‌ی بازاریابی: محصول مد
- آمیخته‌ی بازاریابی: قیمت‌گذاری در مد
- آمیخته‌ی بازاریابی: ترفیع و ارتباطات بازاریابی
- آمیخته‌ی بازاریابی: مکان - کانال‌های توزیع و خدمت‌رسانی
- برندسازی در مد و تجملات
- رویکردهای جدید در بازاریابی مد
- برنامه‌ریزی استراتژیک و تاکتیکی در بازاریابی مد

کتاب تدابیر بصری در طراحی پوشاک زنان

نویسندگان: زهرا رهبرنیا، زهرا رستمی

انسان، تمایلی فطری به زیبایی دارد؛ او زیبایی را در طبیعت جستجو کرده و یا به خلق آن می‌پردازد. زیبایی خلق شده توسط انسان، همان هنر است که به اندازه ی عمر انسان بر روی کره خاکی قدمت داشته است. در ابتدا هنر با اهداف جادویی، ازدیاد نسل حیوانات و غلبه بر آن ها در هنگام شکار و... خلق می‌شد. امروزه نیز هنری که خلق می‌شود دارای هدف است؛ این هدف می‌تواند جنبه تزیینی صرف داشته باشد، برای رساندن پیام و مفهوم باشد؛ و یا کاربردی روزمره داشته باشد.

پوشش، یکی از ابتدایی‌ترین نیازهایی بوده که توسط انسان، احساس شده است؛ بنابراین مرور پیشینه و نقش آن در زندگی گذشته و حال انسان، مفید می‌نماید. در آغاز، هدف از پوشیدن لباس، محافظت از بدن در برابر گرما، سرما، حشرات و دیگر عوامل محیطی بوده؛ در عین حال با توجه به تهیهٔ لباس از پوست حیوانات، قدرت جادویی لباس هم اهمیت زیادی داشته است. با گذر زمان و پیشرفت تمدن، هدف از تأمین و حتی طراحی لباس، فراتر از برطرف کردن نیازهای ابتدایی انسان شد. انسان‌ها همواره به دنبال آسایش و راحتی بیشتر هستند و این امر، در طراحی لباس نیز تأثیرگذار بوده است. این آرامش و راحتی، می‌تواند برای تمامی اقشار جامعه با هر ویژگی و محدودیت و نیاز خاص و عام، توسط طراح متخصص پوشاک، فراهم شود.

امروزه طراحی لباس در بسیاری از دانشگاه‌های دنیا تدریس می‌شود. در برخی کشورها با توجه به فرهنگ، ویژگی‌های منطقه‌ای و شکل اندام، به نشر کتاب‌هایی در این زمینه پرداخته‌اند؛ لیکن با جست‌وجو در کتابخانه‌ها و سایت‌ها می‌توان به این موضوع اذعان داشت که در کشورمان، محققان بسیار کمی در این زمینه تلاش کرده‌اند و در نتیجه، کتاب‌های بسیار اندکی که یافت می‌شوند؛ به گونه‌ای که در برخی از زمینه‌ها، حتی یک کتاب علمی هم منتشر نشده است. بدیهی است که یا توجه به پویا بودن طراحی لباس و به وجود آمدن شیوه‌های جدید الگوسازی، دوخت، حجم‌سازی و... این رشته نیازمند توجه بیشتری می‌باشد و نیاز به تأسیس پژوهشکده‌ای مختص امر پوشش، به وضوح احساس می‌شود.

کتاب تدابیر بصری در طراحی پوشاک زنان سعی دارد این حس را در طراحی و ساخت پوشش زنان در دوره‌های مختلف تاریخ تا همین امروز بررسی کند. این کتاب، کتاب کمک آموزشی رشته های طراحی دوخت، طراحی لباس، طراحی پارچه، گرافیک و تصویرگری است.

مباحث کتاب تدابیر بصری در طراحی پوشاک زنان:

- مبانی طراحی لباس و تدابیر بصری حاصل از آن
- کاربردهای طراحی پوشاک
- نقش ساختار در طراحی لباس
- نقش تزیینات در طراحی لباس
- خطاها و تدابیر بصری در طراحی
- خطاهای بصری و کاربردهای آن در طراحی
- کاربرد توهمات بصری در طراحی لباس
- اصول طراحی لباس
- طبقه بندی فرم اندام