فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
بازنمایی نشانه شناسانه تحولات اجتماعی در فیلم‌های سینمایی دهه ۸۰ و ۹۰ ایران؛ نشانه‌نشاسی فیلم‌های جدایی نادر از سیمین و ابد و یک روز رامین بیات، امیلیا نرسیسیانس	۱
مطالعه و مقایسه نرم‌افزارهای کاربردی دوبعدی و سه‌بعدی در طراحی پوشاک مجید اسدی فارسانی، اکرم حضرتی	۱۳
تحلیل شخصیت قهرمان اصلی فیلم فارست گامپ (۱۹۹۴) براساس دیدگاه فروید مهسا ظفری، پژمان دادخواه، محمدرضا شریف زاده	۲۵
تحلیل گفتمان و تأثیر آن بر آثار نقاشان زن دهه‌های ۷۰ و ۸۰ مژگان شادی بدابی، محمد شهیدی کسمایی	۳۵
تاثیر نقوش سفال‌های شهر سوخته بر سوزن‌دوزی بلوچ زهرا رحمانی	۴۱
تاثیر معماری و پوشاک دوره اسلامی در رویکرد حماسی انیمیشن معاصر ایران در دو دهه اخیر؛ مورد پژوهش انیمیشن جوانمردان تولید شده در مرکز پویانمایی صبا زهره شایسته‌فر	۵۳

سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی: ۴۲)، خرداد ۱۴۰۱

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی: ۴۲)، خرداد ۱۴۰۱

بازنمایی نشانه شناسانه تحولات اجتماعی در فیلم‌های سینمایی دهه ۸۰ و ۹۰ ایران؛ نشانه‌نشاسی فیلم‌های جدایی نادر از سیمین و ابد و یک روز

رامین بیات[۱*]، امیلیا نرسیسیانس[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۵
کد مقاله: ۲۶۱۶۵

چکـیده

پژوهش حاضر، با هدف مطالعهٔ بازنمایی تحولات اجتماعی دهه‌های ۸۰ و ۹۰ با تمرکز بر آثار سینمایی انجام شده است، تا در نهایت به این پرسش پاسخ دهد که آیا فیلمهای سینمائی مورد بررسی قادر به بازنمایی تحولات اجتماعی در دو دهه ۸۰ و ۹۰ بوده‌اند؟. برای انجام این هدف و همچنین تحلیل فیلم‌ها در این پژوهش، از نشانه‌شناسی از جمله روش‌های تحلیل کیفی استفاده شده است. همچنین از الگوی روایی بارت و الگوی همنشینی و جانشینی سوسور برای نشانه‌شناسی فیلم‌ها استفاده شده است. همچنین جامعهٔ تحقیق این پژوهش تمامی فیلم‌های اجتماعی تولید شده در دهه ۸۰ و۹۰ هستند. بر این اساس دو فیلم «جدایی نادر از سیمین» و «ابد ویک روز» به عنوان نمونهٔ تحقیق انتخاب شده‌اند. درمورد یافته‌های تحقیق نیز باید گفت، با نشانه‌شناسی فیلم «جدایی نادر ازسیمین» ساخته اصغرفرهادی ده مضمون استخراج شد که در مابقی آثار فرهادی نیز این مضمون‌ها تا حدود زیادی به چشم می‌خورد. «پنهانکاری، دروغ»، «مهاجرت»، «جدایی وطلاق عاطفی»، «اعتراض و سرخوردگی زنان»، «تقابل طبقات اجتماعی»، «تقابل سنت و مدرنیته»، «خانه‌های‌آشفته و زندگی متزلزل»، «احساس ناامنی در ارتباط با جهان پیرامون»، «سوءتفاهم و قضاوت‌های زودهنگام» و«خرده اختلاف‌های زن وشوهری». در مورد مضامین فیلم «ابد ویک روز» اثر سعید روستایی نیز باید گفت، در این فیلم در مضامینی همچون «نمایش اوج تباهی و ویرانی»، «به تصویر کشیدن چهره عریان فقر»، «مسدود بودن مسیر حرکتی برای طبقه فرودست»، «مقصران وضعیت امروز طبقه فرودست؛ خودی یا غیر خودی» و « خشونت و شکاف بین نسلی» به تصویر کشیده شده است.

واژگـان کلـیدی: بازنمایی، نشانه‌شناسی، سینما، طبقه متوسط، طبقه فرودست

۱- کارشناسی ارشد انسان شناسی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) *ramin.bayat@ut.ac.ir*
۲- دانشیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران.

۱- مقدمه

بررسی تحولات و دگرگونی‌های اجتماعی از طریق مطالعه آثار سینمایی از یکی مهم‌ترین راه‌هایی است که می‌توان فهمید،طی سال‌های مختلف چه امری در بطن جامعه رخ داده است. به بیان دیگر مطالعه فیلم‌های‌سینمایی یکی از بهترین ابزارها برای شناخت شرایط فرهنگی،اجتماعی، سیاسی‌و اقتصادی در جامعه است و با مطالعه آن‌ها می‌توان به ایدئولوژی‌ها، باورها وارزش‌های حاکم بر جامعه در دوره‌های مختلف آشنا شد.

سینما درعصر حاضر، سَوای اینکه یکی از ابزارهای اصلی شکل‌دهی به فرهنگ، هویت و زندگی است، میانجی تأمل در این پدیده‌ها نیز هست. این هنر با بازنمود ستیز گفتمان‌ها و اشکال زندگی، نقشی اساسی در به تصویر کشیدن جامعه دارد و به مدد فرم، تکنیک،روایت،فرآیندهای بیانی،شیوه‌های بازنمایی و ...، ایماژهایی تأثیرگذار از حیات فرهنگی و هستی اجتماعی انسان می‌آفرینند. سینما به سبب رابطه ارگانیک و در هم بافته‌اش با زمینه اجتماعی می تواند میانجی فهم ظرایف، دقایق، ژرفاها و پیچیدگی‌های تحولات در حیات اجتماعی باشد.بنابراین، تعامل دیالکتیکی سینما با جامعه،آن‌را به یکی از قوی‌ترین میانجی‌های فهم جهان اجتماعی مبدل می‌سازد (محمدی،۱۳۹۲: ۸۸).

زبان تصویر در جامعه امروز از دو جنبه حائز اهمیت است،از سویی این زبان در علوم اجتماعی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند،زیرا تصویر قادر است ناگفته‌هایی را بیان کند که از عهده بسیاری از نوشته‌ها بر نمی‌آید،از طرفی اگرچه فیلم به عنوان یک رسانه تصویری، به تنهایی نمی‌تواند تمام واقعیت‌های مختلف یک جامعه را نشان دهد، اما خود می‌تواند انعکاسی از برخی واقعیت‌های هر جامعه‌ای باشد و از آنجایی که رسانه در پی تولید معناست، جامعه نیز به عنوان موضوعی برای بازنمایی و تولید معنا می‌تواند دارای اهمیت فراوانی باشد و در این میان، سینما و فیلم به عنوان یکی از مهم‌ترین تولیدکنندگان، نقش کلیدی‌ای در نشان دادن برخی رخدادها، عقاید و افکارهای مردمان یک جامعه دارند (راودراد و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۲).

در این زمینه یکی از بهترین فنونی که می‌تواند متون سینمایی را تجزیه و تحلیل کند، نشانه‌شناسی است، در این راستا، نشانه‌ها حاملین معانی هستند و نشانه شناسی قادر به مطالعه این فرآیند، یعنی انتقال معانی از طریق نشانه‌ها در زندگی روزمره ماست.ممکن است نمود نشانه‌ها در زندگی اجتماعی ما به صورت واضح و فوری امکان پذیر نباشد، اما قوم نگاران و انسان شناسان با استفاده از ابزار نشانه شناسی قادر به نمایان گردن معانی این نمودها از طریق مطالعه نشانه ها هستند (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

باید به این نکته توجه کرد که درنشانه‌شناسی نشانه‌ها واحدهای معنا دارند که به شکل تصاویر،اصوات،اعمال وحرکات یا اشیا در آمده‌اند.این اشکال هیچ نوع معنای طبیعی یا ذاتی‌ای را حمل نمی‌کنند آنها فقط وقتی تبدیل به علامت یا نشانه می‌شوند که ما آن‌ها را منسوب به معنا می‌کنیم و یا به آن‌ها معنا می‌دهیم (همان: ۲۷). هر فیلم چونان یک متن مجموعه‌ای است از مناسبات درونی عناصر یا رمزگانی که در آن به کار رفته‌اند. بررسی ساختاری هر فیلم، در حکم بررسی مناسبات درونی متن است. باید کشف کرد که هر رمز چگونه به کار رفته است، آیا قراردادی از پیش پذیرفته را تکرار می‌کند، یا قراردادی تازه می‌سازد؟ در هر فیلم چگونه قاعده‌های اصلی «زبان سینما» به کار رفته است؟ آیا فیلم سنت‌های بیانی سینمایی را تکرار میکند با خود گفتاری تازه می‌آفرینند؟ (احمدی،۱۳۹۴: ۱۵۶). این در حالیست که در سینما، هر چیز که متعلق به قلمرو هنر باشد، معنی دارد، یعنی حامل نوعی آگاهی است. قدرت تاثیر سینما، در گوناگونی آگاهی‌های ساخته شده، پیچیدگی سازمان یافته و بی نهایت متمرکز، نهفته است. منظور از آگاهی در اینجا،مفهوم وسیع «وینری » آن به عنوان کلیت ساختارهای عاطفی و عقلانی گوناگون است که به مخاطب انتقال یافته و تأثیری پیچیده «از انباشتن سلول‌های حافظه تا انتظام مجدد ساختار شخصیت» بر مخاطب دارد. مطالعه چگونگی عمل و حرکت این تأثیر تکلیف اصلی یک برخورد زبان شناسانه با فیلم است. بررسی‌هایی درباره برخی «شگردهای هنری» یا چیزهای دیگر که چنین هدف غائی را دنبال نمی کنند، تا حدود زیادی، اتلاف وقت است.هر چه را که در طول نمایش فیلم مورد توجه قرار می دهیم، هر چه که ما را به هیجان آورده و بر ما تأثیر می گذارد، معنی و دلالتی دارد. برای آموختن چگونگی فهم این معانی، لازم است که بر نظام معانی تسلط یابیم، همان کاری که در مورد باله کلاسیک، موسیقی سنفونیک، یا هرشکل هنری بقدر کافی پیچیده سنتی، انجام می دهیم. فیلم با عالم واقع بپیونددارد و اگر تماشاگر به درستی برخود مسلّم ندارد که کدامیک از اقلام موجود در حوزه واقعیت، معنی ترکیب لکه‌های نورتابیده بر پرده است، آن فیلم درک نمی‌شود (لوتمن،۱۳۹۲: ۷۳).

۲. چارچوب روشی و مفهومی

با توجه به موضو مقاله و روش به کار گرفته شده که نشانه‌شناسی است،برای تحلیل از الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت[1] و الگوی همنشینی و جانشینی فردیناند دوسوسور[2] استفاده شده است.

۲-۱- الگوی نشانه‌شناسی بارت

نظرات رولان بارت در حوزه نشانه‌شناسی به نوعی الهام‌بخش بوده است.وی کارهای نشانه‌شناسی خود، به دنبال نقش پنهان فرهنگ و ایدئولوژی‌های نهفته در فرهنگ است. او اعتقاد دارد فقط با روش‌های زبان شناختی می‌توان ساختارهای درونی پدیده

1- Roland Barthes
2- Ferdinand de Saussure

های فرهنگی را دریافت؛ زیرا از یک سو، پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی چون بامعنا هستند، در حکم نشانه‌اند و از سویی نیز «آن‌ها دارای گوهری در خود نیستند؛ بلکه صرفا در زمینه مناسباتی که با یکدیگر می‌یابند، قابل شناخت می‌شوند و از اینرو، الگوی آن‌ها نشانه‌های زبانی است (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۱۸).

۲-۱-۱- پنج رمزگان بارتی دخیل در روایت

۱- رمزگان هرمونتیکی[1]: رمزگانی که روایت را پیش می برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سوالی را صورتبندی کنند و با پاسخ آن را ارائه دهند و با معمایی را پیش کشند. فرآیندهای همزمان ایجاد ابهام همراه با دلالت های مبتنی بر ابهام زدایی که با تعلیق و در ادامه با تعلیق زدایی همراه است، خاص این رمزگان است. این رمزگان مؤلفه های سؤال، ابهام، معما و تاخیر معنایی را صورتبندی می کنند و در نهایت نقاط بازگشت در روایت را شکل می دهد که همانا بازگشایی جواب‌ها و سازماندهی خط‌های جواب‌های معماهایی است که پیشتر مطرح شده‌اند. به عبارت دیگر می‌توان گفت رمزگان هرمنوتیکی مستلزم نقاط عطف روایت است. این رمز گان سؤال و یا ابهامی را ایجاد می کنند و به وسیله این رمزگان تعلیق، تاخیر معنایی و سرانجام گره‌گشایی صورت می گیرد (بارت، ۱۹۷۵: ۱۸).

۲- رمزگان واحدهای کمینه معنایی با دال‌ها[2] : در واقع همان رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی با بازی‌های معنایی تشکیل شده است. این رمزگان‌ها به مجموعه تفاسیر خاصی از نشانه‌هایی اطلاق می‌شود که دارای دلالت‌های ضمنی درباره شخصیت‌ها،موضوعات و موقعیت‌هایی‌اند که مرتبط با بافت‌های گسترده اجتماعی‌اند (همان).

۳- رمزگان نمادین[3]: این رمزگان گروه بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به طور منظم در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی قالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان در بر گیرنده مضمون‌ها است (همان).

۴- رمزگان کنشی[4]: این رمزگان دربرگیرنده کنش‌ها و رویدادها است که همان زنجیره رویدادها را در برمی‌گیرد این توالی‌ها الزاما از درون متن نشات نمی‌گیرند بلکه خواننده به متون مشابه نیز رجوع می‌کند که قبلا در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند و بنابراین ساختار کلی متن را به مثابه یک کل بهم پیوسته حدس می زند، این رمز گان قابلیت پیش‌بینی نتیجه را فراهم می‌کند (همان).

۵- رمزگان فرهنگی یا ارجاعی[5]: به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر درباره خِرد پذیرفته شده سخن می‌گویند. برای بارت این رمزگان نمایانگر نظام تثبیت شده اقتدار سنت‌هاو اخلاقیت پدرسالارانه است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد که سعی می‌کند تا باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان می‌دهد. عناصر و مؤلفه‌های رمزگان ارجاعی را می‌توان از اسطوره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها یا گفتمان‌های تکنیکی خاص بدست آورد که بر مبنای دانش اجتماعی پیشینی شکل می‌گیرند (همان).

اغلب رمزگان ۲ و ۳ به آسانی قابل تفکیک از همدیگر نیستند. از سویی رمزگان‌های ۱و۴ عامل حرکت متن به سمت جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌های ۲ و ۳ و ۵ اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می‌کند (همان).

۲-۱-۲- دلالت صریح یا اولیه[6]

مرتبه اول معنا که دلالت صریح نامیده می‌شود، نشانه است متشکل از نشان شده و نشانگر یا مدلول و دال (ایلستد،۲۰۰۲، ۶). دلالت صریح، به عنوان سطح اول معنایی، معنای تحت اللفظی با ظاهری نشانه را توصیف می‌کند. به این ترتیب دلالت صریحِ تصاویر بصری برمی‌گردد به آنچه که مردم بدون در نظرگرفتن فرهنگ، ایدئولوژی و جامعه‌شان می‌بینند. رولان بارت بیان می‌کند که پیام دریافت شده حامل ویژگی‌های آنالوگ است و نسبت به دلالت ضمنی در فرایند معناشناسی مقدم است (بوزیدا،۲۰۱۴: ۱۰۰۵). البته چندلر در مورد معنای صریح و ضمنی می‌نویسد: «معنای صریح نشانه، معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای یک جامعه دارای فرهنگ مشترک، حول آن توافق دارند، در حالی که هیچ‌کس را نمی‌شود به خاطر غلط بودن معنای ضمنی‌اش سرزنش کرد (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۰۴-۱۰۳).

در دلالت صریح ما با نشانه به عنوان معنای پایه سرو کار داریم که مستقل از زمینه و تعبیرهای ذهنی نظیر دلالت ضمنی است (بوزیدا،۲۰۱۴، ۱۰۰۵). محصول چیست؟ به عنوان مثال یک تلفن، یک کتاب و غیره. برای دلالت صریح، کاربرد ظاهری محصول هم می‌تواند اضافه شود، چگونه از آن استفاده می‌شود؟ بر روی صندلی می نشینند. از تلفن برای برقراری ارتباطات تلفنی استفاده می‌شود (ایلستد،۲۰۰۲: ۵).

1- The Hermeneutic Code
2- The Code of Semes or Signifiers
3- The Symbolic Code
4- The Piroairetic Code
5- The Cultural Code or Refrencecode
6- Primary Signification

در دلالت‌های اولیه تمایل به ارائه معنای معین، ملفوظ، آشکار و یا مطابق عقل سلیم برای نشانه وجود دارد. در مورد نشانه‌های زبانی معنای مستقیم همان است که معمولا در لغت‌نامه‌ها می‌توان یافت و در مورد یک تصویر بصری دلالت اولیه، همان است که همه بینندگان آن، از هر فرهنگی در هر زمانی که باشند آن را تشخیص می‌دهند. اصطلاح دلالت ضمنی برای ارجاع به معناهای اجتماعی–فرهنگی و شخصی نشانه به کار می‌روند و به طبقه، سن، جنسیت و نژاد تفسیرگر بستگی دارند. ماهیت نشانه‌ها چند معنایی است. آن‌ها در برابر تفسیرهای متفاوت گشوده هستند و دلالت‌های آنها را باید بیشتر ضمنی دانست تا مستقیم (چندلر، ۱۳۹۴ :۲۱۰).

۲-۱-۳- دلالت ضمنی یا ثانویه[1]

دلالت ضمنی اصطلاحی است که توسط بارت برای توضیح چگونگی عملکرد نشانه ها استفاده شد. این واژه تعاملی که زمان مشاهده نشانه رخ می‌دهد،احساس و عاطفه کاربران و ارزش فرهنگشان را توصیف می‌کند(فیسک،۱۹۹۰، ۵۵). این سطح، متأثر از فاکتورها و عوامل ذهنی‌ای است که تعابیر و تفاسیر بیشتری را برای متن فراهم می کنند (بوزیدا، ۲۰۱۴: ۱۰۰۵)

دلالت ضمنی مرتبه دوم معنایی است که از نشانه دلالت صریح به عنوان نشانگر (دال) ضمنی استفاده می‌کند و آن را به یک نشان‌شده دیگر اضافه می‌کند (ایلستد،۲۰۰۲: ۵). به نظر رولان بارت نشانه خود می‌تواند به دلالت‌کننده تازه‌ای برای نشانه دیگر تبدیل شود. او این دلالت را نشانه مرتبه دوم می نامد. چنین نشانه‌ای خود به ارزش فرهنگی تازه‌ای دلالت دارد. نظام نشانه‌ها خود مبیّن ارزش‌های فرهنگی و یا ایدئولوژی است، در اینجا است که نشانه مزبور متضّمن معنای ضمنی خواهد بود (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۶).

دلالت‌های ضمنی توسط رمزگانی که تفسیرگر آن‌ها را به کار می‌گیرد، تعّین می‌یابند. رمزگان فرهنگی معمولا فراهم آورنده چارچوبی از دلالت های ضمنی هستند. در این دسته از رمزگان ها به راحتی می‌توان دلالت های ضمنی را تشخیص داد (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۱۲).

در مورد سینما و دلالت‌های ضمنی مورد نظر بارت باید به ذکر این نکته پرداخت که در سینما شکل اصلی دلالت، دلالت ضمنی است. در سینما از نسبت دال (تصاویر) و مدلول (تصوری که در ذهن تماشاگر آفریده می‌شود) گونه‌ای دال جدید شکل می‌گیرد که می‌توان آن را «تصویر با معنا» نامید. دال جدید (متعلق به دلالت ضمنی) همواره در گستره نماد جای می‌گیرد. این فراگرد نماسازی تصویری بر ساختن تصور ذهنی سلطه دارد. به بیان دیگر قاعده اصلی دلالت در سینما همین دلالت ضمنی یا نماد سازی است. دلالت ضمنی در سینما تا حد زیادی به تأثیرگذاری تصاویر سینمایی بستگی دارد. به طور مثال صحنه‌پردازی و نورپردازی در فیلم های جنایی آمریکایی تاثیری روانشناسیک بر تماشاگر می‌گذارد یعنی موجد اضطراب، دلهره، ترس از مکان و فضای بسته، ترس از ظلمت و ... می‌شوند. البته باید توجه کرد که دلالت ضمنی به مخاطب نیز مرتبط می‌شود، یعنی به افق دانش و موقعیت روانشناسی و ویژگی های فرهنگی مخاطب (احمدی، ۱۳۹۴: ۵۹–۵۸).

هرچند نظریه‌پردازان تمایز بین دلالت صریح و دلالت ضمنی را به لحاظ تحلیلی مفید دانسته‌اند، اما به نظر می‌رسد در عمل نمی‌توان خط قاطعی بین این دو گونه معنی کشید (سجودی ۱۳۸۲: ۲۰۷). در حقیقت جدا کردن این دو سطح کار دشواری است. خود بارث بعدها به سطح دلالت ضمنی اولویت داد و تأکید کرد دیگر جدا کردن بخش ایدئولوژی از تحت اللفظی کار ساده ای نیست (ایلستد،۲۰۰۲: ۵).

۲-۲- تحلیل همنشینی[2] و جانشینی[3] فردیناند دوسوسور

سوسور ابزارهای مفهومی بسیار کارآیی را در اختیار متفکران نشانه‌شناس قرار داده، که می‌تواند در تمام حوزه‌های مطالعاتی نشانه‌ها مورد استفاده قرار گیرد.قراردادی بودن نشانه‌ها، نظام دال و مدلولی موجود درنشانه‌هاو محورهای تحلیلی جانشینی و همنشینی، در کنار ایجاد امکان تحلیل‌های همزمان، بخشی از امکاناتی هستند که سوسور برای تحلیل‌های نشانه‌شناسی فراهم می‌کند (سجودی،۱۳۸۲: ۲۷–۲۲).

تحلیل نشانه‌شناختی به معانی موجود در متن‌ها می‌پردازد؛ معانی‌ای که از روابط و مشخصا از روابط میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. در این رابطه سوسور تأکید می‌کند که معنی ناشی از روابط بین نشانه‌هاست و این روابط بر دو نوع‌اند: همنشینی و جانشینی، منظور از همنشینی، زنجیرهای از چیزهاست و تحلیل همنشینی یک متن یعنی نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازند. در حقیقت با مطالعه روابط همنشینی به قراردادها یا قواعد ترکیب دست می یابیم که در زیربنای تولید و تفسیر متون قرار دارند. از طرف دیگر توجه به این نکته نیز ضروری است که تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن می‌پردازد. در حالی که تحلیل جانشینی در جستجوی الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معنا است. به عبارتی دیگر تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن و تحلیل جانشینی به معنای ضمنی و نهفته آن می‌پردازد. معنا و ساخت ظاهری

1- secondry signification
2- Syntagmatic Analysis
3- Paradigmatic Analysis

شامل آن چیزی است که اتفاق می‌افتد و ساخت پوشیده در برگیرنده موضوع متن است. آنچه در تحلیل جانشینی مورد توجه است عمل شخصیت‌ها نیست، بلکه نیات و منظور آنان از عمل است، بنابراین ما در تکنیک نشانه‌شناسی از تحلیل همنشینی برای کشف معنای آشکار فیلم و ازتحلیل جانشینی برای کشف معانی پنهان یا استفاده خواهیم کرد(راودراد و صدیقی خویدکی،۱۳۸۵: ۳۷).

۳- روش‌شناسی

برای تحلیل فیلم‌ها از چارچوب روش کیفی استفاده شده است، در مقاله حاضر نیز از میان روش‌های گوناگون تحلیل کیفی، از روش «نشانه‌شناسی» استفاده شده است. تحلیل‌های نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از روش‌های تحقیق و نیز مطالعه علام آن‌چنان توسعه یافته است که در حد یک رشته تخصصی دانشگاهی به‌نام سمیوتیک در مطالعات مربوط به علوم اجتماعی و ارتباطات جای باز کرده‌اند(محسنیان‌راد،۱۳۹۴: ۱۹۵). اهمیت این تحلیل در حدی است که برخی نشانه‌شناسان ادعا می‌کنند که می‌توان همه‌چیز را تحلیل معناشاسانه کرد؛ معناشناسی از نظر آنان، ملکه علوم تفسیری محسوب می‌شود؛ یعنی شاه‌کلیدی که با کمک آن معنای همه چیزهای ریز و درشت دنیا برای ما روشن می‌شود. (آسابرگر،۱۳۹۰: ۱۶). در نشانه‌شناسی نشانه‌ها واحدهای معنا دارند که به شکل تصاویر، اصوات،اعمال وحرکات یا اشیا در آمده‌اند. این اشکال هیچ نوع معنای طبیعی یا ذاتی‌ای را حمل نمی‌کنند آنها فقط وقتی تبدیل به علامت یا نشانه می‌شوند که ما آن‌ها را منسوب به معنا می‌کنیم و یا به آن‌ها معنا می‌دهیم. (نرسیسیانس،۱۳۸۷: ۲۷)

همچنین جامعهٔ تحقیق این پژوهش تمامی فیلم‌های اجتماعی تولید شده در دهه ۸۰ و۹۰ هستند. بر این اساس دو فیلم «جدایی نادر از سیمین» و «ابد ویک روز» به عنوان نمونهٔ تحقیق انتخاب شده‌اند.

۴- تجزیه و تحلیل داده‌ها

۴-۱- فیلم جدایی نادر از سیمین

کارگردان: اصغر فرهادی
محصول سال: ۱۳۸۹ ایران

۴-۱-۱- خلاصه فیلم

سیمین (با بازی لیلا حاتمی) می‌خواهد به همراه همسرش نادر (با بازی پیمان معادی) و دخترش ترمه (با بازی سارینا فرهادی) از ایران برود و همه مقدمات این کار را فراهم کرده، زیرا که اعتقاد دارد، دخترشان در خارج از ایران می تواند با شرایط بهتری بزرگ شود و درس بخواند و آینده خیلی بهتری از ماندن در ایران پیش روی ترمه .پیش روی خود داشته باشد، اما نادر نمی‌خواهد پدرش (با بازی علی‌اصغر شهبازی) را که از بیماری آلزایمر رنج می‌برد، تنها رها کند.

۴-۱-۲- نشانه‌شناسی سکانس منتخب (سکانس اول) با استفاده از الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت[۱]

سکانس اول در حالیکه با عنوان‌بندی ابتدایی آغاز می‌شود که می‌توان پی برد، شخصیت‌ها محور اصلی این فیلم هستند، صحنه‌ای که از کپی گرفتن شناسانه مرتضی و مژده شخصیت‌های اصلی فیلم چهارشنبه سوری- فیلم آغاز می‌شود و بعد به کپی گرفتن از شناسنامه نادر و سیمین و سند ازدواج آن‌ها می‌رسد و بعد به صحنه اول فیلم که سیمین و نادر می‌خواهند از یکدیگر طلاق بگیرند و دادگاه حضور دارند، اما نادر به علت اینکه می‌گوید،نمی‌تواند پدر پیرش را رها کند، حاضر نیست دخترش ترمه را به همراه سیمین به خارج بفرستد.

در سطح دلالت اولیه شاهد تقابل سنت و مدرنتیه هستیم، در سطح دلالت ثانویه نیز شاهد ستیز این دو جریان که از یک طرف سیمین به عنوان نمادی از قشر طبقه متوسط که حاضر نیست در ایران تحت هیچ شرایطی بماند و قصد مهاجرت با دخترش دارد. به نوعی او نماینده مدرنتیه در ایران است، اما در طرف دیگر نادر به عنوان قشری از طبقه متوسط که ریشه در سنت دارد و به دنبال بهانه‌ای برای ماندن می‌گردد و در این باره پدر او بهترین بهانه‌ای است که او با تکیه بر آن می‌خواهد در ایران بماند، در این باره بازپرس نیز به عنوان نمادی از جریان حاکم، حق را به نادر می‌دهد، در این سکانس یکی از طلایی‌ترین دیالوگ‌های فیلم که مفهوم دوگانه اصلی فیلم و تقابل این دو جریانی که به آن‌ها اشاره شد را به خوبی نشان می‌دهد.

۱- با توجه به اینکه در پژوهش اصلی تمامی سکانس‌های فیلم به طور جداگانه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، در این مقاله به دلیل محدویت‌های حجمی، تنها تحلیل نشانه شناسی سکانس اول فیلم، به عنوان سکانس منتخب ذکر شده است.

جدول شماره ۱: الگوی روایی بارت در سکانس منتخب فیلم جدایی نادر از سیمین

رمزگان	سکانس: دادگاه اول نادر و سیمین
رمزگان هرمنوتیکی	علت مخالفت نادر با مهاجرت آیا بیماری پدرش است؟ علت اصلی اینکه سیمین اصرار به مهاجرت دارد، این است که خوشبختی ترمه را رفتن از ایران می داند؟
رمزگان واحد کمینه	اشاره ضمنی به اینکه نادر هنوز معتقد به رسوم سنتی و مفهمومی به نام خاک به عنوان وطن دارد. اشاره ضمنی به اینکه سیمین از عدم امنیت خودش به عنوان یک زن در جامعه ایران می‌ترسد و می‌خواهد دخترش از نوجوانی با سنت‌های غربی رشد کند نه مانند خودش، که یک شخصیت متناقض را به رخ می‌کشد، از یک طرف به دنبال رفتن است، اما از طرف دیگر بدون نادر نیز دلش نمی‌خواهد برود که به نوعی گیر افتادن در بین سنت و مدرنیته است.
رمزگان نمادین	دوگانه رفتن/ ماندن، تعهد/ عدم تعهد، مرد/ زن، سنت/ مدرنیته
رمزگان کنشی	آیا بازپرس در نهایت با توجه به عرف موجود به نفع نادر حکم می کند؟ آیا نادر در نهایت راضی می‌شود که ترمه به همراه سیمین مهاجرت کند و خودش طلاق بگیرد؟
رمزگان ارجاعی و فرهنگی	ارجاع به نظام قضایی ایران در مورد طلاق و حق مرد در مورد تصمیم گیری برای فرزند، نارضایتی زنان از این وضعیت و اجحاف در حق آنان. ارجاع به نارضایتی شدید طبقه متوسط از زندگی ایران و تمایل شدید برای مهاجرت به منظور زندگی بهتر به عنوان راهکار نهایی برای خلاصی از زندگی در ایران تحت هر شرایطی و با هر بهایی.

نادر: «الانم میگم، وقتی که نمیخوای زندگی کنی، مگه به زور آوردمت بخوام به‌زور بخوام نگهت دارم... یه روز اومدی با من زندگی کنی، امروز نمی خوای».

سیمین: «حاج آقا همین مریضی پدرشو که بهونه کرده... پدر ایشون آلزایمر داره، بود و نبود ایشونو نمیفهمه.

نادر: تو میگی نمیفهمه».

سیمین: «می فهمه؟».

نادر: «بله، من احساس میکنم میفهمه».

سیمین: «تو پیشش باشی یا یه غریبه پیشش باشه براش هیچ فرقی نمی‌کنه، اصلا دیگه نمیفهمه تو پسرشی.

نادر: من که می فهمم اون بابامه».

در همین دو دیالوگ آخر به خوبی تضادی که در فیلم وجود دارد، به چشم می خورد، از یک طرف سیمین تنها به رفتن و خلاصی از وضعیت که در آن گیر کرده فکر می کند، اما در طرف مقابل نادر هنوز افکارش ریشه در سنت دارد و می خواهد از پدرش نگه داری کند، حتی اگر این موضوع به قیمت فرصت از دست رفتن مهاجرت و یا طلاقش منجر شود.

تقابل این تفکر امروز، در جامعه ایران وجود دارد و می‌توان برای آن مصداق‌های فراوانی یافت، نادر تفکری را نمایندگی می کند که قائل به ماندن هستند، اما به دموکراسی نیز معتقد هستند، آن ها عقیده دارند که با ماندن می توان امور را اصلاح کرد و با هرگونه حرکت رادیکال مخالف هستند، به نوعی اصلاح‌طلبان دهه ۸۰ این طیف را شامل می شوند، اما در مقابل سیمین نماد بخشی از طبقه متوسط است که خواهان رفتن هستند و هیچگونه امیدی به اصلاح ندارند و به هر بهایی می خواهند بروند،قشر تحول خواه و جامعه مدنی که از مشارکت در انتخابات و هرگونه تغییر از این طریق ناامید شده اند، سیمین نماینده آن‌ها است، آن‌ها دیگر کوچکترین امیدی به بهبود اوضاع ندارند و تنها می خواهند با مهاجرت دنیای بهتری را برای خود و نزدیکان خود بسازند. بازپرس نیز همانطور که اشاره شد، نماینده نظام حاکم است که طرف نادر را می گیرد و درباره مشکلاتی که سیمین مطرح می‌کند، آن‌ها را کوچک و پیش پا افتاده می داند و او را ارجاع می‌دهد، به خیل عظیمی از خانواده ها که فرزندان خود را در ایران بزرگ می‌کنند و به نوعی به جمع بودن تاکید دارد، اما در برابر او سیمین می گوید، هرکسی می تواند برای خود تصمیم بگیرد و با توجه به این موضوع بر فردیت تاکید می‌ورزد. در پایان صحنه اتمام جلسه دادگاه نیز که عنوان فیلم «جدایی نادر از سیمین» بر صفحه نمایش ظاهر می شود، تنها به جدایی این زوج اشاره ندارد، بلکه به جدا شدن سنت و مدرنتیه دلالت می کند و در سطح بزرگتر نیز به تقابلی که در جامعه ایران برسر موضوع طلاق و حقوق مرد و زن در این باره و به طور کلی حقوق زن در نظام قضایی ایران اشاره دارد که مورد اعتراض طبقه متوسط و روشنفکر قرار دارد که معتقدند این نظام بر پایه مفهوم مردسالانه پایه ریزی شده و آن ها احساس می کنند، که در حق آن ها اجحاف شده است.

۴-۱-۳- نشانه‌شناسی فیلم با استفاده از تحلیل جانشینی فردیناند دوسوسور

تحلیل جانشینی به دنبال الگوی پنهان تقابل‌های نهفته است. در این رابطه همانطور که از اسم فیلم بر می‌آید، اساس آن بر پایه جدایی و طلاق است، اما شاید این لایه سطح تحلیل باشد، اما در سطح زیرین تحلیل شاهد تقابل دو زن به عنوان نمایندگان طبقات متوسط و فرودست هستیم. در این رابطه سیمین به عنوان یک مدرس زبان انگلیسی،قصد مهاجرت دارد، زیرا او نمی خواهد فرزندش ترمه را در «این وضع» بزرگ شود و از نادر می خواهد «این فرصت» اشاره به مهاجرت، را از دست ندهد. از سوی دیگر او

به نادر می گوید به دلیل اینکه پدر او فراموشی گرفته و او را نمی شناسد، نادر همراه سیمین و ترمه باید به خارج بیاید، اینجا دقیقا جایی است که نقطعه تقابل نادر و سیمین است که نشان می دهد، زن خانواده فردی مدرن و به دنبال منافع شخصی خود است و حاضر هر چیزی را قربانی کند، برای رسیدن به واسته‌های خود،که شاید بتوان فرد گرائی و بلند پروازی نام داد، مصّر است. از سوی دیگر او در اوج مشکلاتی که نادر با آن گرفتار است از خانه می رود و بنای ناسازگاری با نادر می‌گذارد. او به شدت از اوضاع زندگی‌اش ناراضی بوده و می‌خواهد هرچه زودتر با طلاق گرفتن از این وضعیت خلاصی یابد.

او حتی در اوج مشکلات با وجود مشکلات جسمانی پدر نادر و بازداشت همسرس بازهم به خانه باز نمی‌گردد، از سوی دیگر نادر در صحنه ای در دادگاه خطاب به قاضی می گوید، او هرگاه در زندگی در موقعیت سختی قرار می گیرد، یا می خواهد فرار کند و یا دستانش را به نشانه تسلیم بالا می برد، همانند مهاجرت یا دادن دیه به حجت، اما در مقابل نادر فردی است که تحت هر شرایطی بر اساس عقاید و اصول خود می ماند آن ها را زیر پا نمی گذارد.

اما در طرف مقابل راضیه به عنوان فردی از طبقه فرودست که بسیار پایبند به باور و اعتقادات مذهبی است و در سراسر فیلم نیز بر حجاب برتر یعنی همان چادر تاکید دارد و آن را کنار نمی گذارد، همچنین او فردی بسیار مقید به امور مذهبی است و در چندین صحنه به خصوص برای کار در خانه نادر از مرجع تقلید خود استفتاء می‌کند نا از نظر شرعی هیچ کار او مشکلی نداشته باشد. همچنین بسیار به نجسی، پاکی و حلال و حرامی نیز اعتقاد دارد و با توجه به این موضوع مانع پرداخت دیه از سوی نادر می شود، همچنین راضیه کاملا سایه حجت به عنوان شوهر خود را حس می کند و زمانیکه حجت کار کردن او در خانه نادر را می فهمد، او را مورد شماتت شدیدی قرار می دهد، که موید این موضوع است که خانواده های طبقه فرودست دارای عقاید مذهبی هستند و بر مردسالارانه اداره می شوند. همچنین زمانیکه راضیه از نادر می خواهد کار کردن او را از حجت پنهان کند، نشان می دهد که از او یک ترسی دارد. از سوی دیگر حجت علیرغم مذهبی بودن، فرد بسیار عصبی و بیانگر است که معتقد است حق او و امثال او توسط جامعه و سیستم خورده شده و طلبکار است، همچنین علیرغم اینکه جلوه مذهبی دارد، اما سر قضیه دیه برای رهایی از بدهی های خود، راضی است که پول را از نادر بگیرد و برای همین نیز است که به راضی می گوید، قسم دروغ بخورد، او گناهش را گردن می گیرد، اما راضیه با توجه به اعتقادات مذهبی قوی‌ای که دارد از این کار سر باز می زند، اما نادر حاضر است برای تامین منافع خود و خلاصی از وضعیتی که در آن گیر کرده، واقعیت را قربانی کند و دروغ بگوید.

جدول شماره ۲: تقابل و محور جانشینی بین ویژگی های شخصیتی نادر و سیمین

سیمین	نادر
فردگرای خود محور	فردگرای اخلاق محور
ناسازگار	سازگار
تسلیم شدن در برابر مشکلات	استقامت در برابر مشکلات
خودخواه	توجه به دیگران به خصوص خانواده
لجباز	پایدار بر اصول
ترسو	شجاع در باربر مشکلات
ناراضی از شرایط	واقع بین
آرمان گرا	واقع نگر
شانه خالی کردن از مسئولیت	مسئولیت پذیر

جدول شماره ۳: تقابل و محور جانشینی بین ویژگی های شخصیتی راضیه و حجت

راضیه	حجت
فرودست	فرادست
آرام و محافظه کار	عصبانی، پرخاشگر و ستیزه جو
پایند به اصول مذهبی	سست عنصری در اصول مذهبی
رک و حقیقت گو	منفعت‌طلب

جدول شماره ٤: تقابل و محور جانشینی بین خانواده های نادر و حجت

متغییر	خانواده نادر	خانواده حجت
سنخ اجتماعی	متوسط	فرودست
سبک زندگی	مدرن	سنتی
عقاید مذهبی	ضعیف	قوی
پایندی به اصولی اخلاق	توجه به ارزش‌های اخلاقی و انسانی	توجه به ارزش ها و باورهای اخلاقی از جنبه مذهبی و دینی
روابط اجتماعی زنان	مستقل	وابسته
وضعیت اقتصادی	متوسط	ضعیف
محیط زندگی	آپارتمان	خانه قدیمی حیاط دار
نوع تصمیم گیری خانواده	مستقل	وابسته و مطیع
نوع مواجهه با افراد	محافظه کار	تهاجمی
وضعیت اشتغال	کارمند	کارگر
رابطه زناشویی	برابر	مرد سالارانه
نوع رفتار	آرام و صبور	عجول و پرخاشگر
مرجع رفتاری	اخلاقیات مدرن	شریعت

بعد از تحلیل فردی شخصیت‌های اصلی، نوبت به تحلیل خانه نادر و حجت به عنوان دو نماینده از طبقات متوسط و فرودست است، که محور اصلی بین آن ها نیز تضاد طبقاتی است که در سکانس های مختلف قابل مشاهده است، تقابل سنت و مدرنیته واحساس ظلمی که حجت آن را بیان می کند، مسئله ای است که به خوبی نشان می دهد، حجت عنوان نماینده طبقه فرودست چیزی برای باختن ندارد و می خواهد خود را به هر طریقی که شده نجات دهد،حتی او در جلسه بازپرسی، بازپرس را تهدید می کند، او دارای عصبیت فراوانی است و می خواهد این موضوع را به شکلی نیز خالی کند، در آخر نیز او بعد از اینکه ناامید از دریافت، دیه می شود، شیشه های ماشین نادر را خُرد می کند، اما در سوی مقابل خانواده نادر به عنوان نماینده طبقه متوسط محافظه کار است، حرف هایی که نادر در جلسه بازپرسی می زند، به خوبی موید این موضوع است.

۴-۲- ابد و یک روز

کارگردان: سعید روستایی
محصول سال :۱۳۹۴ ایران

۴-۲-۱- خلاصه فیلم

این فیلم روایتگر خانواده‌ای است که درگیر مشکلات مختلفی همچون اعتیاد، فقر، بیکاری و مشکلات خانوادگی هستند.از همه مهم‌تر،روابط عاطفی میان اعضای خانواده است. به دنبال رهایی از این مشکلات، داستان‌هایی در حین تدارک دیدن مراسم عروسیِ «سمیه» (با بازی پریناز ایزدیار) شکل می‌گیرد که منجر به اتفاقات و تغییراتی در رابطه افراد خانواده می‌شود.

۴-۲-۲- نشانه‌شناسی سکانس منتخب (سکانس اول) با استفاده از الگوی نشانه شناسی رولان بارت[۱]

نمای ابتدایی فیلم درحالی آغاز می‌شود، که سمیه، اعظم(با بازی پریناز ایزدیار) و نوید (با بازی مهدی قربانی) در حال تمیز کردن خانه و دور ریختن وسائل اضافی و آشغال هایی است که مادر خانه جمع آوری کرده است، اما مادر (با بازی شیرین یزدان‌بخش) سر می‌رسد و نمی‌گذارد آن‌ها به کار خود ادامه بدهند، در ادامه نیز اهالی خانه مشغول خوردن شام می‌شوند که مرتضی (با بازی پیمان معادی) از بیرون سر می‌رسد و به اهالی خانه می‌گوید که برای جمع‌آوری معتادان پلیس مشغول تفتیش خانه‌ها است.

جدول شماره ۵ :الگوی روایی بارت در سکانس منتخب فیلم ابدو یک روز

رمزگان	سکانس: تمیز کردن خانه و اتق محسن
رمزگان هرمنوتیکی	چرا اعظم خطاب به سمیه می‌گوید، صبر اومد، اونو دیگه نندار دور «اشاره به دور انداختن یک شلوار»
رمزگان واحد کمینه	اشاره ضمنی به تقدیرگرایی و تسلیم پذیری طبقه فرودست در برابر تقدیر خود
رمزگان نمادین	بی مسئولیتی/ مسئولیت پذیر بودن، فقیر/ غنی
رمزگان کنشی	آیا پلیس خانه را برای یافتن مواد مخدر تفتیش خواهد کرد؟
رمزگان ارجاعی و فرهنگی	ارجاع به سبک زندگی طبقه فرودست و دست پنجه نرم کردن آن‌ها با آسیب‌هایی تعدد اجتماعی از جمله فقر و اعتیاد ناشی از آن

در سطح دلالت اولیه شاهد آن هستیم که اعضای خانواده در حال تمیز کردن خانه هستند و در ادامه نیز به اتاق محسن می‌روند و بسیاری از وسائل او را دور می‌ریزند، اما در سطح دلالت ثانویه شاهد آن هستیم که فیلم با یک دیالوگ کلیدی شروع می‌شود، که در همان ابتدا از زبان اعظم خطاب به سمیه بیان می‌شود «صبر اومد، دیگر اونو نندار دور» این دیالوگ بعد از عطسه اعظم از سوی او بیان می‌شود، که در همین ابتدای فیلم نشانه بسیار مهمی است که با یک خانواده تقدیرگرا روبرو هستیم، که بهای خیلی زیادی به چنین مسائلی می‌دهند و وضع فلاکت‌باری که در آن قرار دارند، را به نوعی تقدیر و سرنوشت خود می‌دانند. از سویی دیگر این سکانس در بردارنده این است که اعضای خانواده با توجه به باورهای تقدیرگرایانه‌ای که دارند، تسلیم سرنوشت خود هستند و تلاشی برای بهبود وضعیت خود نمی‌کنند. همچنین در صحنه ای که مرتضی از بیرون به خانه می‌آید و مشغول حرف زدن با تلفن است، با متلک‌های خواهران خود روبرو می‌شود و بعد از اینکه تلفن خود را قطع می‌کند، به آن‌ها می‌گوید «حتما باید بگویم، خفه شوید، تا ساکت شید» این دیالوگ نیز به خوبی مناسبات را در خانواده نشان می‌دهد، به صورتیکه مرتضی با این حرف‌ها قصد دارد خود را به عنوان بزرگ‌تر خانواده و دست برتر و کسی که حرف آخر را می‌زند، عنوان کند، از سویی نمای خانه که به تصویر کشیده می‌شود، عموما تنگ، تاریک، به هم ریخته، پر از آشغال، کثیف، درب و داغان و مفاهیمی نظایر آن است که به

۱- با توجه به اینکه در پژوهش اصلی تمامی سکانس‌های فیلم به طور جداگانه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، در این مقاله به دلیل محدویت‌های حجمی، تنها تحلیل نشانه شناسی سکانس اول فیلم، به عنوان سکانس منتخب ذکر شده است.

نوعی کمتر نشانی از زندگی و امید در آن نمایان می‌شود، گویی خانه سمیه، خود را از بدنه جامعه نمی‌دانند و خودش و خانواده‌های آن محل را در حاشیه شهر تصور می‌کند، که حق ندارند و نمی‌توانند خوب زندگی کنندو مدام باید در وضعیت بدی که در آن غوطه‌ور هستند، دست و پا بزنند، بدون اینکه قادر به تغییر دادن سرنوشت خود باشند، این را از اتمسفر صحنه‌ها و همچنین دیالوگ‌هایی که بین افراد خانواده رد و بدل می‌شود، به خوبی می‌توان، استنباط کرد.

۴-۲-۳- نشانه‌شناسی فیلم با استفاده از تحلیل همنشینی و جانشینی فردیناند دوسوسور تحلیل همنشینی

فیلم ابد ویک روز، فیلمی است درباره‌ی فقر و اعتیاد در طبقه فرودست جامعه، اعتیادی که در خانواده به نوعی موروثی بوده، در این رابطه بیشتر نزدیکان مادر خانه از فرزندانش گرفته تا سایر اقوامش معتاده بوده‌اند و مادر از ایام کودکی با این آسیب اجتماعی دست و پنجه نرم کرده است. ابدویک روز فیلمی است که باور به تقدیرگرایی و اعتقادات سنتی این خانواده را به خوبی به تصویر کشیده شده است. نکته در امید و ناامیدی نسبت به بهبودی اوضاع نیست،شاید اگر تنها امید به بهبودی مدنظر باشد،بازگشت سمیه در سکانس صحنه پایانی فیلم و روشن کردن چراغ ها، که شاید نشانه‌ای از بازگشت امید به خانه باشد، اما این موضوع نیز با توجه به نشانه‌هایی که در فیلم وجود دارد، شاید محقق نشود، مانند دیالوگ‌هایی که اعظم می‌گوید: «در اینجا همه شب تصمیم می‌گیرند، فردا اوضاع را تغییر دهند، اما صبح که بیدار می‌شوند، همه جیز یادشان می‌رود و دوباره همه چیز تکرار می‌شود». اما نکته مهم فیلم در این است که حتی امیدی به ویرانی کامل اوضاع هم نیست، یعنی گویی شرایط نه از این بهتر می‌شود نه از این بدتر. به قولی شرایط در فیلم همین است که هست و چیزی تغییر پیدا نمی‌کند. شاید تصویری که با شروع درگیری میان مرتضی و دوست امیر بیرون خانه شکل می‌گیرد، به خوبی این حرف را اثبات کند،محسن (با بازی نوید محمدزاده) به محض شنیدن توهین دوست امیر، به برادرش در حالی که لباسی را روی زیر پیراهنی رکابی‌اش می‌پوشد، از خانه بیرون می‌آید و وارد درگیری می‌شود و وقتی متوجه شد که امیر خودزنی کرده است، با درآوردن پیراهن و با همان زیرپیراهنی به درون خانه برمی‌گردد.این صحنه تمثیلی است از تداوم یکنواختی که مراد است، حتی امید فاجعه‌ای هم نمی‌رود، یعنی اتفاقات نه آنقدر عقب می‌نشینند که به سمت خوبی و خوشی گرایش پیدا کنند و نه آن قدر پیش می‌روند که به فاجعه‌ای ختم شوند، این همان تقدیر و سرنوشتی که در سراسر فیلم در مورد شخصیت های ابدویک روز حاکم است. موضوعی که در مورد جامعه امروز ایران نیز تا به حال صادق بوده، نه اوضاع آنقدر خراب شده که مردم از همه جا بریده شوند و دست به اقدامی غیر قابل بازگشت بزنند، نه آنکه اوضاع آنقدر خوب که بتوان گفت، شرایط بهبود پیدا کرده است،اتفاقاتی که از خرداد ۹۲، تا دی ماه ۹۸ رخ داد، درست به مانند وضعیتی است که شخصیت‌های فیلم ابدویک روز در این فیلم تجربه کرده‌اند.آدم‌هایی که به نظر می‌رسد به سرنوشت خود آگاه شده‌اند که قرار نیست، اتفاقی زندگی آن‌ها را تغییر دهد، آن‌ها آن‌قدر به زندگی خود تحت سرنوشت و تقدیری که به آن معتقد هستند، ادامه می‌دهند. به نوعی آن‌ها گرفتار یک جبر ابدی و پایان‌ناپذیر هستند، انتهای ماجرا نیز به وضعی به مانند مادر خود خواهند رسید، که از همه چیز ناراضی بوده و تقاضای مرگ خود را خدا می‌کند.

تحلیل جانشینی

برای‌تحلیل‌جانشینی،لازم‌است،شخصیت‌های خانه را دوبه‌دو درمقابل هم قراردهیم،درواقع این شخصیت‌های در مقابل یکدیگرند.دروهله اول، مرتضی و محسن در برابر هم ایستاده‌اند، مرتضی در حالیکه در ابتدای فیلم به نظر می‌رسد در نقش‌بزرگتر خانواده سعی در هدایت خانواده دارد، در مواقع سرنوشت‌ساز می‌بینیم، این نقش در قالب شخصیتی او نمی‌گنجد.زمانیکه باورمان شده است که مرتضی به عنوان حامی بزرگتر و پشت و پناه امیر برادرزاده‌اش قادر است غائله پیش آمده را مدیریت کند،ناگهان امیر از اتاق بیرون می آید و دایی‌اش را با قدرت بدنی بالاترش به زمین می‌گوید و بدین ترتیب معادله حمایت شونده و حمایت کننده وارونه می شود، یا زمانیکه زمانی که در می‌یابیم مرتضی مغازه‌ای دارد که به پایان خود رسیده و اجناس و مواد غذایی‌اش فاسد شده و روی دستش مانده، او محسن را مقصر بدیباری‌اش در مغازه فعلی می‌داند و تهدید می‌کند که هرگز او را به مغازه جدید راه نمی‌دهد. این در حالیست که او در برخی از صحنه‌ها نیز سعی می‌کند، جای پدر خانواده را پر کند، در این رابطه وقتی محسن به دست نیروهای پلیس دستگیر می‌شود و مرتضی مواد او را به پشت‌بام خانه همسایه پرتاب می‌کند، تا خانواده گرفتار نشود، یا در صحنه‌ای که دوست امیر به در خانه آمده، شهناز (با بازی ریما ریمافر) از او خواهش می‌کند، که از زیر زبان یاسر بیرون بکشد، که امیر با چه کسی دعوا کرده است. همچنین مرتضی یک آدم حسابگر معرفی می‌شود که همه چیز را در سود و زیانش تفسیر می‌کند. شخصیت مرتضی با توجه به پچ‌پچ‌های کم‌وبیش دائمی‌اش با تلفن همراه نوعی مرموز بودن او را نشان می‌دهد که انگار به رغم ظاهر همیشه دلسوز و کنش‌مندش همواره در حال پنهان کردن چیزهایی از اعضای خانواده است، از موضوع نازی دوستش گرفته تا مغازه‌ای که در انتهای فیلم متوجه می‌شویم از طریق پولی که از نظیر افغانستانی گرفته،سرمایه تاسیس فلافل فروشی را تأمین کرده است.

در مقابل محسن معتادی است تمام عیار؛ انواع مخدر همچون شیشه، کراک و هروبین را مصرف، توزیع و پخش می‌کند. او که توسط مرتضی به کمپ فرستاده شده، از آنجا فرار می‌کند و به خانه بازمی‌گردد. شخصیت محسن نوعی طردشدگی را تداعی

می‌کند، کسی که اتاقش کاملا از دیگران متمایز است و حتی شادی‌اش را هنگام پایکوبی همگانی جدا از دیگران بروز می‌دهد.تقریبا تمام اعضاء خانواده در فیلم بر روی یک چیز اشتراک دارند،آن هم این است که وجود همه‌ی بدبختی‌های آن‌ها از زیر سر محسن و اعتیادش است،خانواده با وجود محسن به خود یادآور می شود که از لحاظ اینکه خانواده معمولی و عادی به حساب می‌آیند، با وجود او ممکن نیست، به طوریکه شهناز خانواده را منهای محسن می‌بیند، اگر قرار باشد، خانواده خوبی به حساب آیند و لیلا (با بازی معصومه رحمانی) نیز محسن را عضوی سربار، به مانند یک فرد از کار افتاده می‌داند که نمی‌تواند، کار مفیدی انجام دهد. محسن هر چه بگوید به دیوار می‌خورد چون مشکلش یک گام جلوتر از خودش است، سخنانش تحت الشعاع اعتیادش قرار گرفته و خنثی می‌شود. حسن نیتش، برداشت به سوء نیت می‌شود. هیچکس جز به عنوان عامل بدبختی قبولش ندارد. محسن اما در نیمه دوم فیلم، شاید مشکل اصلی خانه را فریاد می‌زند، او در تقریبا انتهای فیلم دست روی نقطه‌ی حساس ماجرا گذاشته، او به همه می‌گوید که مشکل اصلی این خانواده فقط اعتیاد نیست، فقط ازدواج نیست، فقط نگهداری از مادر نیست، بلکه مشکل، فراتر از این حرف‌هاست. اوج نقش محسن، در این دیالوگ است:«سمیه مامان را رو حساب کی میخوای ول کنی بری؟روزایی که تو خونه نیستی این آبجی‌آت به مامان آب و غذا نمیدن که یه وقت دستشویش نگیره... چون خونه زندگیمون بو می‌گیره،و ...».

در محور دوم تقابل، لیلا و سمیه در برابر هم قرار دارند، آن چیزی که ما از شخصیت سمیه می بینیم، این است که او در حال غم‌خواری و گره‌گشایی از تک‌تک اعضای خانواده است، سمیه، دختر رنجور، ستم‌کش، دلسوز و سنگ صبور خانواده است که مسئولیت می‌پذیرد و بار تعهدات جمعی را یک‌تنه به دوش می‌کشد. او که در سال‌های گذشته، مدرک فنی حرفه‌ای خیاطی خود را گرفته است، با کار خیاطی به نوعی چرخ اقتصادی خانه را میگرداند و در امور مدرسه نیز شخصیت نوید را یاری می‌کند و بر روند و عملکرد او نظارت دارد. سمیه در روایت ابد ویک‌روز به گونه‌ای تن به وصلت اجباری با نظیر داماد افغانستانی، می‌دهد و سپس این پیوند را برهم می‌زند. انگار کسی جز سمیه در قبال این خانه مسئول نیست. سمیه صرفاً خودش را موظف می‌داند و هیچ اعتراضی به کسی ندارد و تنها خواسته‌اش این است که دیگران خواسته‌هایشان را بگویند تا او برآورده کند. سمیه شخصیتی است که در تمامی آشوب‌های موجود در فیلم حضور دارد و تلاش می کند تا از این آشوب‌ها بکاهد، ولی معمولا در این کار موفق نیست.

در نهایت تصمیم می گیرد که ازدواج کند تا شاید با رفتن وی، دیگر فرزندان به خود بیایند و تغییر کنند. اما نهایتاً به خاطر نوید از تصمیم خود منصرف می شود و به خانه بر می‌گردد. در طول فیلم نام سمیه بیشتر از بقیه بر زبان جاری می شود، البته نه برای ابراز محبت بلکه به منظور ماشین و ابزاری برای برآورده کردن انتظارات یا به عنوان کسی که بایستی پاسخگو باشد، بدون حق متقابل قائل شدن برای او، او دارای شخصیتی محافظه کار و سنتی است، که آرایش غلیظ را باعث عصبیت برادران می‌بیند و دوست دارد، این اتفاقاتی که برای خودش و خانواده‌اش در فیلم رخ داده، خواب باشد، او تقدیرگرا بوده و سعی می‌کند، با تهدید دیگران به رفتن از خانه، آنها را وادار به تغییر کند، اما او دست‌آخر به خانه باز می‌گردد.

جدول شماره ٦ : تقابل و محور جانشینی بین ویژگی های شخصیتی مرتضی و محسن

مرتضی	محسن
راه‌حل	مشکل
حسابگر	نداشتن حسابگری
مصلحت‌اندیش	افشاگر
تا حدودی مستقل	تا حدودی وابسته
خونسرد و تا حدودی آرام	عصبی و پرخاشگر
موذی	رو راست
در جمع خانواده	طرد شده

جدول شماره ۷ : تقابل و محور جانشینی بین ویژگی های شخصیتی سمیه و لیلا

سمیه	لیلا
فداکار	خودخواه
سنتی	مدرن
مسئولیت‌پذیر	بی مسئولیت
آرام	پرخاشگر
مقاوم	آسیب‌پذیر
دلسوز	بی تفاوت
غمخوار	بی توجه به دیگرام
گره‌گشا	طلبکار
ستم‌کش	بی تفاوت و متوقع
اجتماعی	گوشه‌گیر
سالم از نظر جسمی	مریض‌و حساس‌از نظر جسمی
مطیع	سرکش

در مقابل شخصیت سمیه، لیلا قرار دارد که به نوعی شخصیت او با نوعی بی‌مسئولیتی ولاابالیگری شکل گرفته‌است، بینی‌آسیب‌دیده، خواب‌فراوان، شوخی‌های‌بی‌هنگام، بی‌محلی‌به‌دیگران، پرخاشگری، حساس‌بودن، خودخواهی، بدخلقی و گوشه‌گیری جزء ویزگی‌های لیلا است، و با دیگر اعضای خانواده، به خصوص سمیه، کشاکش‌های مدامی دارد و به لحاظ سبک زندگی با سایرافراد خانواده متفاوت است. لیلا به نگهداری و مداوای گربه‌ها می‌پردازد و از این راه امرار معاش می‌کند. لیلا دختری است که سنتش از ازدواج گذشته، اما همان‌طور که به شهناز می‌گوید، او ترجیح می‌دهد به او ترشیده بگویند، تا به شوهری به مانند شوهر شهنار، یا ازدواج کند، او خود را دارای طرز تفکر تقریباً مدرن می‌داند، که می‌خواهد روی پای خودش بایستد و از اینکه ازدواج نکرده تحت هر شرایطی، این موضوع را برای خود دستاورد بزرگی می‌داند، او دائماً به خصوص سمیه را سرزنش می‌کند، او در خانواده از هیچکس راضی نیست و دلیل اصلی این مسأله، نبود رضایت درونی از خودش است، ولی در ظاهر طوری رفتار می کند که کاملاً از خود رضایت دارد، لیلا در اوج مشکلات باز به فکر خودش است که نشان دهد وظیفه‌ای در قبال دیگران نداشته، بلکه این دیگران هستند که بایستی به فکر او باشند، لیلا آدم متوقعی است و دائماً به نوعی دست به کمر است و از دیگران توقع دارد، همچنین او

سعی دارد که خود را امروزی نشان دهد، آرایشی که می‌کند و برای خرید بیرون می‌رود و واکنش سمیه به آرایش غلیظ او کاملاً نشان دهنده، تضاد شخصیتی لیلا و سمیه با یکدیگر است.

۵- نتیجه‌گیری

با نشانه‌شناسی فیلم «جدایی نادر از سیمین» اصغر فرهادی به مضامینی برمی‌خوریم که تا حدود زیادی در سایر آثار او نیز ردی از این مضامین می‌توان یافت.مفاهیمی نظیر پنهانکاری و دروغ،مهاجرت، جدایی و طلاق عاطفی،اعتراض وسرخوردگی زنان،تقابل طبقات اجتماعی،تقابل سنت و مدرنیته،خانه‌های آشفته و زندگی‌های متزلزل، احساس ناامنی در ارتباط با جهان پیرامون، سوءتفاهم و قضاوت های زودهنگام و خرده اختلاف‌های زن و شوهری در فیلم «جدایی نادر از سیمین» وجود دارد.تمامی مضامین بالا که فرهادی در فیلمش آن‌ها را به نمایش درآورده، تماما در جامعه امروز ایران ما به ازاء بیرونی دارد، با توجه به اینکه اصولا فرهادی فیلم‌ساز طبقه متوسط است، او در آثارش به خوبی تمامی ویژگی‌های طبقه متوسط ایرانی را به تصویر کشیده است.از مضامین بالا مهاجرت امروز در جامعه ایران بسیار مطرح است، به طوریکه بخش بسیار زیادی از افراد طبقه متوسط به خصوص زنان و تحصیل‌کردگان با توجه به ناامیدی از وضع موجود، قصد مهاجرت را دارند، به همان دلایلی که سیمین می‌خواهد این کار را انجام دهد، با توجه به اینکه این فیلم در سال ۱۳۸۹ ساخته شده است، این موضوع نشان دهنده آن است که فیلمساز با توجه به شناختی که از جامعه خویش داشته دست بر روی مفاهیمی گذاشته که بعد از گذشت بیش از ۱۱ سال از ساخت فیلم، همچنان آن مفاهیم در جامعه زنده هستند و بلکه شدیدتر نیز شده‌اند. همچنان سرخوردگی و اعتراض زنان نیز از دیگر کلیشه‌هایی است که در فیلم فرهادی بر روی آن تاکید شده و در جامعه نیز مشاهده می‌کنیم، زنان طبقه متوسط از وضع موجود ناراضی هستند و این اعتراض خود را به شیوه‌های گوناگونی به نمایش گذاشته‌اند.تقابل سنت و مدرنتیه نیز از دیگر موضوعاتی است که چندین دهه است که در جامعه ایرانی به خصوص در طبقه متوسط وجود دارد و این کشاکش هر روز نیز رنگ و لعاب جدی‌تری به خود می‌گیرد. همچنین احساس ناامنی در ارتباط با جهان پیرامون، دیگر مضمونی است که در فیلم بسیار پر رنگ است. آدم‌های سینمای اصغر فرهادی از برقراری ارتباط با فضای پیرامونی عاجزند فیلمهای او به نوعی به شائبه احساس نامنی آدم‌های طبقه متوسط (به ویژه قشر روشنفکر) از حضور در اجتماع دامن می‌زند.همچنین در مورد فیلم «ابدو یک روز» سعید روستایی،که بر خلاف فرهادی، طبقه فرودست را محور فیلمسازی خود قرار داده است، مفهوم «تباهی و ویرانی کامل» تم اصلی فیلم‌نامه است. به بیانی می‌توان گفت؛«ابدویک روز؛ اوج تباهی و ویرانی». بر این اساس، زیست بی‌ثبات، آستانه‌ای و همواره در معرض خطر، شاخصهٔ اصلی سینمای اجتماعی فقرمحورِ دهه‌ی نود بوده است. بر این اساس، این وضعیت زندگی در اشکال مختلفی به تصویر کشیده شده است، همانند اوضاع آشفته خانوادگی، وضعیت مالی خراب و گرفتار شدن در تنگنای مالی و موقعیت سکونت ناامن، که در«ابدو یک روز» به نمایش گذاشته شده است. مضمون دیگری که در «ابدو یک روز» بسیار پر رنگ است، این موضوع قلمداد می‌شود که عامل بدبختی خانواده، خود اهل خانه‌اند، یا دیگران. در فیلم مدام تاکید می‌شود که عامل بدبختی خانواده درونی است و هیچ عامل بیرونی در این رابطه دخیل نیست، این دیالوگ‌ها؛«ننه‌ی ما فقط غربتی زاییده»، «وقتی داشتی نُه شکم می‌زاییدی، فکر این جاش نبودی»، «مقصر بابات بود که من رو با این همه بچه تنها گذاشت»، «این شوهر نمی‌کنه که دیه‌ی شوهر سابقش قطع نشه»، «تو این خونه همه پشت هم حرف می‌زنن» خود بی هیچ توضیح اضافی به خوبی گویای این است که خانواده عامل بدبختی را یک نیروی درونی تصور می‌کنند. به تصویر کشیدن فقر عریان نیز دیگر مضمونی است که روستایی در فیلم بودن هیچ روتوشی به نمایش می‌گذارد، به طوریکه مخاطب با فقر به صورت مستقیم روبرو می‌شود، روستایی به مانند فرهادی تمام مسائلی که زیر پوست طبقه فرودست در جریان است را به رو می‌آورد و به صورت عریان آن‌ها را به تصویر می‌کشد و به مانند «جدایی نادر از سیمین»، «ابدویک روز» نیز ما به ازاء بیرونی آن در جامعه وجود دارد و این دو فیلمساز توانسته‌اند، به خوبی آن چیزی که در جامعه وجود داشته را به تصویر بکشند.خشونت نسل‌ها علیه یکدیگر، مفهوم دیگری است که در «ابدویک روز» ما مشاهده می‌کنیم، خشونتی که نسل‌ها علیه یکدیگر در خانه به کار می‌گیرند. مسدود بودن مسیرها برای طبقه فرودست دیگر مضمون مهم این فیلم است، به بیانی تحرک اجتماعی برای این طبقه تقریبا غیر ممکن است و ساختارهای اجتماع به گونه‌ای هستند که افراد طبقه فرودست، نمی‌توانند رشد و ترقی کنند.

منابع

۱. آسابرگر،آرتور(۱۳۹۰)؛ روش‌های تحلیل رسانه‌ها، ترجمه پرویز اجلالی، چاپ چهارم، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
۲. احمدی، بابک(۱۳۸۹)؛ ساختار و تاویل متن،چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی، بابک(۱۳۹۴)؛ ازنشانه‌های تصویری تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری،چاپ پانزدهم، تهران:نشر مرکز.
۴. چندلر، دانیل(۱۳۹۴)؛ مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سوره مهر.
۵. سجودی، فرزان(۱۳۸۲)؛ نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ اول، تهران:نشر قصه.
۶. ضمیران، محمد(۱۳۸۲)؛ درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر،چاپ اول، تهران:نشر قصه.
۷. لوتمن،یوری(۱۳۹۲)؛نشانه‌شناسی‌وزیباشناسی‌سینما،ترجمه‌مسعوداوحدی،چاپ‌چهارم، تهران:انتشارات‌سروش.

۸. محسنیان راد، مهدی(۱۳۹۴)؛ ارتباط‌شناسی، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات سروش.
۹. محمدی، جمال(۱۳۹۲)؛ نگاهی به رویکردهای نقد فیلم از منظر جامعه‌شناسی هنر، فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه، سال دوم، شماره هشتم، صص ۱۰۳-۷۲.
۱۰. نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۷)؛ انسان،نشانه و فرهنگ، چاپ اول،تهران: نشرافکار.
۱۱. راودراد، اعظم. صدیقی خویدکی، ملکه(۱۳۸۵)؛ تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوم، شماره ششم،صص ۵۶-۳۱.
۱۲. راودراد، اعظم. کریمی، کیوان. مرادی، احمد(۱۳۸۹)؛ نقش تصویر در روایت مسائل اجتماعی: گزارش یک تجربه، مجله بررسی مسائل اجتماعی ایران، سال اول، شماره سوم،صص ۴۱-۲۲.
13. Barthes, Roland.(1975). S/Z. (Trans. Richard Howard & Richard Miller). New York: Hill and Wang.
14. Bouzida, Feyrouz. (2014). The Semiology Analysis in Media Studies: Roland Barthes Approach. 14- International Conference on Social Sciences and Humanities. pp 1001-1007.
15. Fisk, John. (1990). Introduction to Communication Studies. 2nd ed. New York: Routledge.
16. Ilstedt Hjelm, Sara.(2002).Semiotics in Product Design.Stockholms:Kungl Tekniska Hogskolan.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی: ۴۲)، خرداد ۱۴۰۱

مطالعه و مقایسه نرم‌افزارهای کاربردی دوبعدی و سه‌بعدی در طراحی پوشاک

مجید اسدی فارسانی[1]*، اکرم حضرتی[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۰
کد مقاله: ۵۱۴۷۶

چکـیده

طراحی پوشاک همانند دیگر نیازهای ضروری و کاربردی انسان، همسو با تحولات صنعتی و تکنولوژی جوامع بشری نیاز به تحول دارد به‌طوری‌که شیوه‌های نوین نسبت به شیوه‌های قدیمی‌تر از جنبه سرعت عمل، تولید نهایی و پایین آوردن ضریب خطا، هزینه و نیازسنجی جامعه دارای مزیت‌های چشمگیری است. این موضوع در کشورهای مختلف نقش مستقیمی در کیفیت محصول نهایی داشته است و استفاده صحیح از این فنون در ایران با توجه به اهمیت پوشاک از جنبه‌های مختلف ضروری می‌نماید. بنابراین دستیابی به چگونگی طراحی پوشاک مبتنی بر کاربرد نرم‌افزار مسئله اصلی پژوهش حاضر است که با مقایسه نرم‌افزارهای عمومی و تخصصی قصد بر آن است تا علاوه بر شناسایی مزیت‌ها و قابلیت‌های اصلی هرکدام از آن‌ها، کاربست ترکیبی نرم‌افزارها در جهت طراحی سه‌بعدی پوشاک را تبیین نمود. ازاین‌رو نرم‌افزارهای موجود و پرکاربرد در رشته‌های مختلف آموزشی حجم نمونه‌های مورد مطالعه را تشکیل می‌دهند که البته در دو گروه دوبعدی و سه‌بعدی تقسیم می‌شوند و مبنای توجه و تحلیل آن‌ها بر اساس روش‌شناسی طراحی لباس صورت گرفته است که در سه بخش، الگوسازی، طراحی بافت و جنسیت و رنگ پارچه و در نهایت ارائه نهایی صورت پذیرفته است. روش پژوهش مبتنی بر رویکردی کیفی و هدفی کاربردی–توسعه ای است که به بهبود وضع موجود ختم گردید. در نهایت نتایج حاصله نشان از آن داشت که می‌توان با کمک نرم‌افزارهای دوبعدی و استفاده ترکیبی آن‌ها بدون هزینه خرید نسخه اصلی الگو را طراحی و خروجی نهایی را در نرم‌افزارهای سه‌بعدی ملاحظه کرده و درصدد رفع مشکلات ناشی از دوخت قبل از مرحله تولید پرداخت.

واژگـان کلـیدی: طراحی پوشاک، تکنولوژی، نرم‌افزار دوبعدی، نرم‌افزار سه‌بعدی.

۱- استادیار گروه ارتباط تصویری دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد (نویسنده مسئول) *majid.asadi@sku.ac.ir*
۲- مربی دانشکده فنی و حرفه ای دختران قم

۱- مقدمه

هنگامی‌که کسب مهارت و ایجاد تخصص‌های مختلف با نیازهای جامعه هماهنگ باشد استفاده صحیح از منابع، ایجاد و انگیزه در اقشار مختلف جامعه، شکوفائی صنعت و افزایش ثروت و رفاه ملی را به همراه داشته و کشور را به سمت توسعه روزافزون و پایدار سوق می‌دهد (خنیفرو دیگران، ۱۳۸۰، ۹). هماهنگی امکانات موجود و نیازهای جامعه در بخش های مختلف و بر پایه فنون جدید مساله ای است که کمک به سرعت بخشی و قدرت در تولید محصول می‌نماید. این محصولات هر چقدر برای جامعه نیازی ضروری تر به حساب آید، پرداختن به این موضوع حیاتی تر می گردد. پوشاک به عنوان یکی از اساسی ترین نیاز های انسان در کنار مسکن و خوراک قرار می گیرد و از این روی توجه به طراحی پوشاک مبتنی بر فنون جدید و امکانات عصر کنونی که بر پایه پیشرفت های تکنولوژی نرم‌افزاری شده است ضرورت می یابد. بر خلاف گذشته که لباس بیشتر بر مبنای رفع نیازهای طبیعی تهیه می‌شد، از دیدگاه انسان امروز خصوصیات و ویژگی‌های این پدیده برای کاربردهای مختلفی چه از منظر نیاز فردی، اجتماعی، روانشناسی و فرهنگی قابل توجه قرار گرفته است. طراحی پوشاک بر مبنای شیوه‌های جدید و استفاده از نرم‌افزار های تخصصی به منظور کاربرد آن‌ها در ارائه طرح سه‌بعدی نهایی شیوه ای است که می تواند این نیاز ها را به خوبی بر مبنای توانمندی های جدید برآورده نماید. البته در این خصوص پژوهش های مختلفی نیز صورت گرفته است. طوری که مریم شنجور در پژوهش" مطالعه تطبیقی قابلیت‌های نرم‌افزارهای متداول طراحی لباس و امکان بکارگیری نرم‌افزار MATLAB در ارتقاء آن‌ها" (۱۳۹۶)، هزینه بالا و زمان بر بودن شیوه‌های سنتی را مطرح می‌نماید و آن شیوه را منسوخ می داند. در پژوهشی دیگر نجمه حیدرزاده عبدل آبادی با عنوان "مطالعه تاثیر فناوری‌های سه‌بعدی بر طراحی و تولید لباس و سایر متعلقات پوشاک (حیطه‌ی نرم‌افزارها، اسکنرها، پرینترهای سه‌بعدی) " (۱۳۹۶) اهمیت طراحی سه‌بعدی لباس را مطرح می‌نماید. منصوره نیکوکار با عنوان "فناوری چاپ سه-بعدی و کاربرد آن در پوشاک ایرانی"(۱۳۹۴) یکی دیگر از موارد استفاده از نرم‌افزار را عنوان می‌نماید که اهمیت و تاثیر چاپ سه-بعدی بر دنیای مد و پوشاک مطرح می گردد. محبوبه راستی نیز در "سیستم پرو مجازی لباس با ترکیب واقعی صورت" (۱۳۹۲) استفاده از نرم‌افزار برای اسکن صورت و بررسی مشکل الگو و راحتی لباس را موضوع خود قرار داده است. اما به هر حال اکثر موارد مبحث نیاز به نرم‌افزار های جدید را مطرح نموده اند و همچنین از آن‌ها در بخش های مختلف به کار گرفته اند اما تفاوت پژوهش حاضر با نمونه‌های دیگر این است که اولا بحث استفاده از یک نرم‌افزار و شیوه کار با یک نمونه را ملاک قرار نداده است و متکی شدن بر یک نمونه را عاملی تبلیغاتی و یا خطرناک در وابستگی به آن می داند. همانگونه که در بحث تحریم ها، این مشکلات برای کد های فعال سازی برخی نرم‌افزار ها از شرکت های خارجی، اختلال هایی در عملکرد کارها و مراکز آموزشی بوجود آورد از طرفی دیگر تمرکز بر اصل طراحی دارد و از مخاطب می خواهد تا طراحی را با توجه به قابلیت‌های نرم‌افزار ها به صورت ترکیبی پیش ببرد.

۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای مطالعه نرم‌افزارهای موجود و پرکاربرد در رشته های مختلف است که به صورت دوبعدی و سه‌بعدی کاربرد دارند. بنابراین حجم نمونه ها را وضع موجود یعنی نمونه‌های پرکابرد کنونی تشکیل می‌دهند و بر اساس تجربیات پژوهشگران و تحقیقات تجربی صورت گرفته بعلاوه مطالعات کتابخانه ای به روش کیفی و تحلیل محتوای برنامه ها و سنجش قابیلت های هرکدام از آن‌ها شکل گرفته است. با توجه به نقش پژوهش در بهبود کارایی و شیوه‌های موجود در طراحی لباس، این پژوهش را باید در زمره نمونه‌های کاربردی در شاخه توسعه ای دانست که با ماهیتی توصیفی و تحلیلی به تجزیه و تحلیل نرم‌افزارها و چگونگی کاربست ترکیبی آن‌ها در دستیابی به طرح سه‌بعدی نهایی کاربرد دارند.

۳- تکنولوژی و طراحی لباس

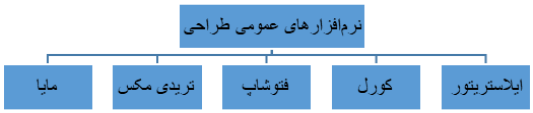
تکنولوژی پدیده‌ای است ساخته دست و ذهن بشر و از دو رکن اصلی سخت افزار و نرم‌افزار تشکیل شده است. سخت‌افزار هر گونه وسیله و ابزار مادی، و نرم‌افزار دانستن شیوه انجام کار یا فوت و فن به کارگیری ابزارها است. تکنولوژی، از ابتدای پیدایش خود، موجبات تقویت توان جسمی و فکری بشر را فراهم ساخته و در تاریخ زندگی بشری، جامعه‌های بشری بر پایه پیشرفت پی در پی تکنولوژی استوار بوده‌است. برخی تکنولوژی را به دیده منبع ثروت، و برخی آن را برای بهزیستی و مهمتر از همه، همچون ابزار قدرت در چیرگی بر طبیعت و جامعه می‌نگرند. پیشرفت‌های شگفت‌انگیز علوم و اطلاعات و تکنولوژی در جهان کنونی چنان است که ما در هجوم بهمنی از اطلاعات در جامعه هستیم. تعداد تکنولوژیها به اندازه‌ای فراوان شده و رشد اطلاعات چنان سرعتی یافته که گویی فقط آگاهی از وجود تکنولوژی‌ها، خود به یک تکنولوژی تبدیل شده است. در واقع علت وجودی، خدماتی چون نظام اطلاعات تکنولوژی نیز، همین است. (اعتماد، ۱۳۷۳) موضوعی که تکلیف اصلی را برای کاربران مشخص می‌نماید و آن چیزی نیست جز وابسته نبودن به یک شیوه و نرم‌افزار و استفاده ترکیبی از آن‌ها در طراحی پوشاک. از آنجایی که صنعت پوشاک نسبت به دیگر صنایع، طبیعت متغیر و پویایی دارد، لازم است طراحان‌لباس در مورد نحوه تغییرات آن آگاهی بیشتری داشته باشند و بر اساس آن‌ها با تکنولوژی های جدید موازنه ای برای طراحی رقم بزنند.. در صنعت مد، چهار اصل یعنی سیلوئت یا فرم، جزییات، بافت و رنگ دائماً در حال تغییر است. هر طراح با تغییر هر یک از این اصل‌ها می‌تواند تنوع بسیاری در مدل ایجاد نماید. ۱)

سیلوئت: به فرم کلی لباس که در نگاه نخست به چشم می‌آید سیلوئت یا فرم گفته می‌شود. ۲) جزئیات: دومین اصل طراحی‌لباس جزئیات آن می‌باشد.جزییات، لباس را خاص و منحصر به فرد جلوه می‌دهد. نوع برش لباس, دکمه, فرم آستین و یقه از جمله جزئیاتی هستند که باعث متمایز شدن لباس از دیگر مدل‌ها می‌شود.استفاده از اپل, تکه‌های گلدوزی و منجوق و کلاً تزئینات لباس نیز از دیگر جزئیات لباس می‌باشند. که بدان ها باید توجه ویژه داشت. ۳) بافت: نرمی و زبری پارچه، سبک و یا سنگین بودن آن، ظاهر، حس و برداشت متفاوت از لباس توسط بافت بوجود می‌آید. ۴) رنگ: رنگ چهارمین اصل طراحی‌لباس است. مجموعه رنگ‌ها هر فصل تغییر می‌کند. طراحان باید از مجموعه رنگ‌های مورد استفاده در فصل آینده آگاه باشند. این اطلاعات معمولاً توسط آژانس‌های پیش‌بینی کننده رنگ و یا تولید کنندگان عمده رنگ در دنیا منتشر می‌شود. (وکیلیان، ۱۳۷۴) بر این اساس گام های اساسی در این ارتباط را باید در چند مرحله خلاصه نمود. ۱) آماده کردن ابزارهای فنی و ذهنی اولیه. ۲) پرورش و دیزاین طرح ۳) اجرای طرح و در نهایت الگوسازی و دوخت.

۴- نرم‌افزارهای طراحی‌لباس

طراحی پوشاک همانند هر کار دیگری با گذشت زمان تغییر زیادی کرده است و با پیشرفت تکنولوژی، الگوسازی دوبعدی به ساخت الگو به صورت سه‌بعدی تغییر پیدا کرده و خیاطان و طراحان حرفه‌ای نیاز به استفاده از تکنولوژی های جدید را به خوبی درک می نمایند. امروزه با پیشرفت تکنولوژی و ابزارهای کاربردی، استفاده از روش‌های سنتی به دلیل داشتن هزینه بالا و زمان‌بر بودن کارایی کمتری پیدا کرده اند. رمز موفقیتی که برای کشورهای پیشرفته صنعتی در تولید پوشاک، استفاده از روش‌های نوین و در کنار آن بهره‌گیری صحیح از ابزارهای روز، روش‌های نوین طراحی و عوامل مختلف دیگر است که یکی از این ابزار، استفاده از نرم‌افزارهای گرافیکی و طراحی است.

نمودار ۱: انواع نرم‌افزارهای کاربردی در طراحی لباس.



نمودار ۲- نرم‌افزار عمومی طراحی لباس.

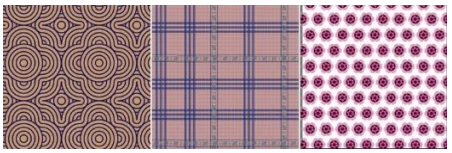
امروزه بیشتر طراحان حرفه‌ای از تعدادی نرم‌افزار برای دستیابی به فرم نهایی پوشاک استفاده می‌کنند که در نمودار زیر به آن‌ها پرداخته شده است.

۴-۱- نرم‌افزارهای عمومی طراحی

طراحان پوشاک به شکل‌های متفاوتی طراحی می‌کنند. بعضی ایده‌های اولیه را روی کاغذ پیاده می‌کنند و برخی نیز به کمک نرم‌افزارهای کامپیوتری طرح مورد نظرشان را ترسیم میکنند. زمانی که طراح به طور کامل مورد تایید طراح قرار گرفت نیاز به الگوسازی دارد که از نرم‌افزارها عمومی و تخصصی استفاده می شود. از بین نرم‌افزارهای مختلف عمومی و گرافیکی ایلاستریتور از سایر نرم‌افزارها کاربرد بیشتری دارد چون بیشتر ابزارهای طراحی و رسم را دارد و بخاطر همین بیشتر مورد استفاده قرار میگیرد و این نکته مهم و قابل توجهی است نسبت به نرم‌افزارهای که بخش زیادی از کار به قدرت طراحی دستی بستگی دارد.

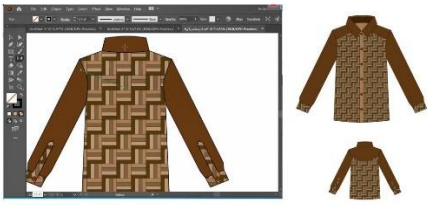
۴-۲- قابلیت‌های نرم‌افزار ایلاستریتور در طراحی لباس

طراحی پارچه از مهم ترین ویژگی های این نرم‌افزار است. برای این کار ابتدا باید ابعادی که برای دستگاه بافت مناسب هست و سفارش شده در نظر گرفت و در ادامه با استفاده از ابزارهای رسم، شکل های متفاوت طراحی نمود.



شکل ۱- نمونه طراحی پارچه در ایلاستریتور. منبع : نگارنده

درحوزه طراحی تخت که اصطلاحا فلت فشن یا شماتیک طرح لباس نامیده می شود، می توان این نرم‌افزار را قابل اهمیت دانست. برای ترسیم خطی لباس، و بهتر نشان‌دادن مدل از مانکن ساده و خطی استفاده می شود بدین صورت که ابتدا مانکن را در محیط نرم‌افزار قرار داده و بعد مدل لباس ترسیم می‌شود.



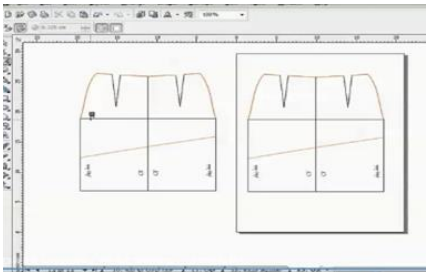
شکل ۲- نمونه مانکن و لباس خطی در ایلاستریتور. منبع : نگارنده

تصویرسازی لباس از بلیت های دیگر این نرم‌افزار است که می تواند به خوبی از عهده آن برآید. ابتدا مانکن طراحی

شده بصورت فایل اسکن شده وارد نرم‌افزار می گردد و با کمک ابزارهای خط و ویرایش تمام مانکن دور گیری و پس مرحله رنگ صورت می گیرد.

طراحی برداری و سازگاری با سایر نرم‌افزارها نظیر فتوشاپ و کلوتریدی، و پالت رنگ پیشرفته و ویرایش سریع و دقیق و در حالت دلخواه کوچک یا بزرگ کردن سایز با در نظر گرفتن کیفیت غیر قابل تغییر، قابلیت خروجی دی اف، پشتیبانی از زبان فارسی، قابلیت گروه بندی عناصر و اشیاء طراحی، جهت ویرایش سریع و راحت آن‌ها، امکان تایپ متن سریع به خاطر وجود امکانات متنی کاراکتری و پاراگرافی، امکان کار کردن سریع و راحت با نقاط موجود در یک مسیر برداری، قابلیت ویژه نرم‌افزار در انجام عمل Crop، برای ایجاد برش های محدوده‌ای برای گرفتن خروجی، نیز از دیگر ویژگی‌های این نرم‌افزار است و طبیعتا با این قابلیت‌ها جایگاه مناسبی در بین طراحان لباس دارا می باشد. (شکل ۳)

شکل ۳- نمونه تصویر سازی با ایلاستریتور. منبع : نگارنده



شکل ٤- نمونه رسم الگو با کورل، (منبع:https://www.aparat.com/v/yogs)

۴-۳- قابلیت‌های نرم‌افزار کورل در طراحی لباس

بر خلاف نرم‌افزار فتوشاپ، نرم‌افزار کورل یک نرم‌افزار برداری است و یک مزیت برای کورل محسوب می‌شود. بدلیل اینکه شما می‌توانید طراحی خود را بدون افت کیفیت به هر اندازه‌ای که می‌خواهید تغییر سایز بدهید. طراحی چندبعدی و ابزاری مسیریابی این نرم‌افزار برای طراحی بسیار کارآمد هستند. قابلیت‌های ویرایش عکس این نرم‌افزار و ابزار طراحی وب‌سایت آن در نوع خود بی نظیر است. این نرم‌افزار در طراحی لباس در الگوسازی با کمک ابزار نقطه و خط ابتدا خطوط اصلی لباس را ترسیم می کند و با ابزارهای مختلف ویرایش خطوط منحنی و شکسته طرح نهایی شکل می گیرد. در تصویر ۴ که خطوط اصلی مربوط به پایین‌تنه است، ابتدا خطوط عمود وسط جلو و بعد خط کمر، خط باسن و خط لبه دامن ترسیم شده و سپس پنس ها ایجاد می شود. رسم الگو طبق اندازه واقعی و دادن واحد اندازه گیری به الگو و ایجاد رنگ از قابلیت‌های دیگر این نرم‌افزار است.

این نرم‌افزار با داشتن ابزار متنوع برای رسم خطوط و اشکال هندسی قادر به ایجاد طرح های متنوعی است که در مراکز تولیدی و چاپ پارچه استفاده می شود. مهمترین ابزار در کورل pick Tool و shape Tool است که کار ویرایش و فرمدهی اشکال و خطوط را انجام می دهد. نرم‌افزار کورل نیز بدلیل داشتن ابزارهای طراحی قادر به الگوکشی هست ولی تخصصی این کار نیست و بیشترین مورد استفاده در طراحی لباس قابلیت طراحی اشکال و نقوش را دارد. اکثر نقوش هندسی و گره‌ها در طرح های مختلف را به کمک این نرم‌افزار می توان طراحی نمود و به دلیل اینکه یک فایل برداری است طرح‌های آماده شده هنگام برش یا چاپ از کیفیت بالایی برخودار هستند.

شکل ۵- نمونه طراحی پارچه در کورل. (منبع: نگارنده)

شکل ٦- نمونه طرح چاپی بر لباس با استفاده از فتوشاپ

شکل ۷- نمونه طراحی پارچه با فتوشاپ (منبع :نگارنده)

۴-۴- قابلیت‌های نرم‌افزار فتوشاپ در طراحی لباس

فتوشاپ یک نرم‌افزار ویرایشگر حرفه‌ای است که برای ساخت و ویرایش عکس‌ها بکار می رود و پیکسلی است. در طراحی لباس کمک این نرم‌افزار می توان طرح های زیاد و متنوع ایجاد کرد.

برای طراحی پارچه در فتوشاپ یک سند جدید ایجاد می شود. از منوی اصلی فتوشاپ به Edit>Fill و تنظیمات قسمت Fill در بخش Contents و گزینه Pattern با کمک از شکل‌ها و اشکال هندسی می توان نقش های متفاوتی ایجاد کرد. برای طراحی لباس در این نرم‌افزار ابتدا باید یک یا template وارد محیط نرم‌افزار کرد و در مرحله بعد با ایجاد لایه جدید طرحی که در نظر دارید با استفاده از ابزار pen و ابزار خط و ابزارهای ویرایش طرح مورد نظر را رسم کرد و در صورت دلخواه رنگ به طرح اضافه کرد.

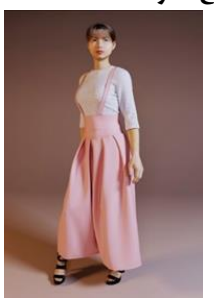
شکل ۸- نمونه طراحی لباس با فوتوشاپ. منبع نگارنده

۴-۵- قابلیت‌های نرم‌افزار تریدی مکس در طراحی لباس

تریدی‌مکس بسته‌ای نرم‌افزاری با قابلیت ساخت مدل های سه‌بعدی، متحرک سازی و رندر می‌باشد. این نرم‌افزار یکی از قدرتمندترین برنامه‌های طراحی مدل های سه‌بعدی انیمیشن‌سازی و رندرینگ در عرصه گرافیک کامپیوتری است. امکانات بسیار گسترده و کارایی نسبتا آسان دارد و همچنین بزرگترین قابلیتش امکانات خوب مدل سازی است.

متریال دهی در این نرم‌افزار یا همان ایجاد نمودن طرح ، بافت و جنسیت روی مدل‌های ساخته شده است که در این مرحله با ساخت متریال های متفاوت با خواص مختلف و تکستچرهای متفاوت به هرچه طبیعی تر شدن و واقعی تر شدن صحنه کمک می‌نماید.

شکل ۹- نمونه از تکسچر و جنسیت سازی در تریدی مکس، منبع نگارنده



شکل ۱۰- نمونه نور پردازی در تریدی مکس، منبع نگارنده

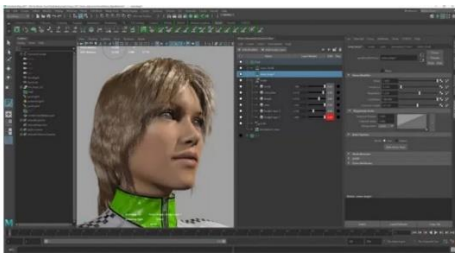
برای دستیابی به کنترل دقیق روی تغییرشکل اسکلتی، می توان از Skin یا Physique M odifier استفاده کرد تا تغییر شکل کاراکترها هنگام حرکت مفاصل نرم باشد، حتی در سختترین قسمت ها مانند شانه ها. تغییر شکل پوست را می توان با استفاده از Direct Vertex Weights، حجم راس‌های تعریف شده توسط Envelopeها و یا هر دو کنترل گردد.

توانایی‌هایی نظیر جداول وزنی، وزن های قابل رنگ آمیزی و ذخیره سازی و لود کردن وزن ها باعث ویرایش راحت و انتقال مبتنی بر مجاورت بین مدل ها می‌شوند و دقت و انعطاف پذیری مورد نیاز برای ایجاد شخصیت های پیچیده را فراهم می کنند.

علاوه بر Cloth M odifier مربوط به Reactor، این نرم‌افزار دارای یک موتور شبیه‌ساز لباس یکپارچه است که به کاربر اجازه می‌دهد هر شیء سه‌بعدی را به لباس تبدیل کند یا از ابتدا به ساخت لباس بپردازد. برای رندرگرفتن در تریدی مکس ویژگی های پیشرفته زیادی در طول سال‌ها به Scanliner اضافه گردیده است. این نرم‌افزار قابلیت بهتری نسبت به برنامه مارولوس برای نور پردازی در صحنه دارد بنابراین مدل های طراحی شده را برای بهتر نمایش دادن وارد این برنامه می کنند که خود سهم بسزایی در معرفی کار دارد.

۴-۶- قابلیت‌های نرم‌افزار مایا در طراحی لباس

مایا یکی از پیشرفته‌ترین نرم‌افزار انیمیشن و مدل‌سازی و متحرک‌سازی سه‌بعدی است که به‌طور گسترده در استودیوهای فیلم سازی، انیمیشن و همین‌طور صنعت بازی‌های رایانه‌ای استفاده می‌شود. البته نقطه قوت مایا در ابزارهای مدل‌سازی آن است و در شرکت‌های بزرگ نیز بیشتر از این خصیصه‌اش استفاده می‌کنند. از جمله ویژگی‌های این نرم‌افزار، انعطاف‌پذیری و قابلیت‌های شخصی‌سازی آن است که به کاربران حرفه‌ای اجازه می‌دهد به سادگی محیط آن را به دلخواه خود تغییر دهند.



شکل ۱۱- نمونه ویرایش مانکن در مایا، منبع:
https://sariasan.com/wp-content/uploads/2019/09/maya.jpg

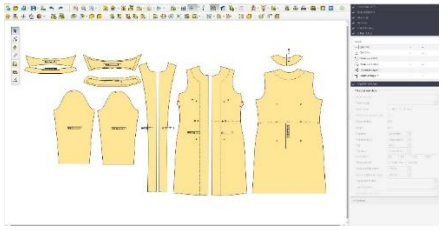
مایا یک نرم‌افزار جامع است که به بخش‌های مختلفی تقسیم شده که هر بخش ویرایش و ایجاد یکی از مراحل ساخت را بر عهده دارد البته در مورد طراحی لباس بیشترین موارد استفاده برای اضافه کردن جزئیات لباس و ساخت و تغییر اعضای بدن است که پروژه را به واقعیت نزدیک میکند. ویژگی این نرم‌افزار خیلی زیاد با تریدی مکس به هم نزدیک هستند و این کار باعث تردید استفاده کنندگان می شود که کدام نرم‌افزار بهتر است به عنوان نمونه تریدی مکس فقط به کاربرهای اجازه استفاده می دهد که از ویندوز استفاده می کنند ولی مایا برای سیستم عامل های ویندوز، لینوکس و ... در دسترس است.

۴-۷- قابلیت‌های نرم‌افزارهای دوبعدی در طراحی الگوی لباس

طراحی پوشاک هم مثل هر کار دیگه‌ای با گذشت زمان تغییر زیادی کرده؛ با پیشرفت تکنولوژی الگوسازی دوبعدی به ساخت الگو به صورت سه‌بعدی تغییر پیدا کرده است. در واحد طراحی، از نرم‌افزارهای کامپیوتری به منظور طراحی لباس به صورت تخت (دوبعدی)، تصویرسازی طراحی لباس و پارچه، ارائه و نمایش مد استفاده می‌شود. در خصوص طراحی الگو در طراحی لباس نرم‌افزار های عمومی و تخصصی کاربرد دارند که در ادامه به قابلیت‌های آن‌ها برای استفاده وکاربرد در طراحی لباس توضیح داده می شود.

۵- نرم‌افزار طراحی الگو و سایزبندی جمینی

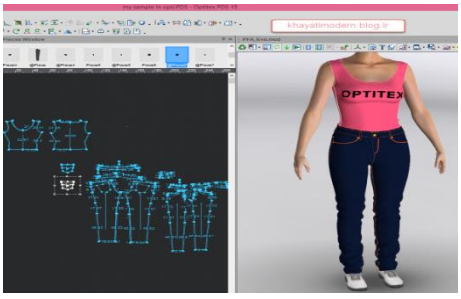
محصولی به‌منظور طراحی دقیق، سریع و بدون خطای الگو مطابق با خواست تولیدکنندگان پوشاک می‌باشد. با استفاده از این نرم‌افزار، طراحان لباس و الگو می‌توانند مطابق با متد دلخواه خود و بدون محدودیت، الگوی مورد نظر را طراحی نموده، سپس با استفاده از جداول استاندارد سایز موجود در آرشیو نرم‌افزار یا با بهره‌گیری از جداول مورد تأیید خود که به نرم‌افزار افزوده می‌شود، الگو را سایزبندی نمایند. بهره‌گیری از رابط کاربری فارسی و انگلیسی، ابزارهای توابع پیشرفته طراحی الگو نظیر ابزار ایجاد ساسون، انتقال ساسون، پلیسه به روش‌های مختلف، توابع ایجاد درز لباس، اوازمان و غیره این امکان را برای طراحان فراهم می‌سازد تا به سادگی و دوری از خطاهای متداول طراحی الگو، طراحی نمایند. همچنین امکان ایجاد منحنی‌های کامل و یکنواخت با استفاده از تابع منحنی در طراحی منحنی‌های الگو امکان کنترل و ترسیم بهترین منحنی را فراهم‌می‌سازد. از مهم‌ترین ویژگی‌های این محصول نرم‌افزاری، می‌توان به رابط کاربری فارسی، قابلیت ارتباط با سایر محصولات نرم‌افزاری معتبر دنیا و همچنین دستگاه‌های سخت‌افزاری پیشرفته پوشاک نظیر دیجیتایزر، پلاتر و دستگاه برش خودکار اشاره نمود. همچنین در صورتی که الگو دارای سایزبندی باشد، تمام سایزها به صورت مستقیم از طریق دیجیتایزر وارد سیستم نرم‌افزاری می‌گردند.



شکل ۱۲- الگوی طراحی شده با جمینی. منبع: نگارنده

به طور کلی ایجاد سایزبندی جدید، قابلیت کنترل، ویرایش و تغییر منحنی‌های الگو، قابلیت تبدیل فایل‌های ذخیره شده الگو به فرمت فایل‌های سایر نرم‌افزارهای شناخته‌شده، انتقال اجزای یک الگو به الگوی جدید به‌منظور افزایش سرعت و دقت طراحی، امکان ارسال الگوی مادر به داخل نرم‌افزار به‌منظور تغییر یا اعمال سایزبندی و ...مزیت‌های این نرم‌افزار است. با استفاده از این نرم‌افزار، طراحان لباس و الگو می‌توانند مطابق با متد دلخواه خود و بدون محدودیت، الگوی مورد نظر را طراحی نموده، سپس با استفاده از جداول استاندارد سایز موجود در آرشیو نرم‌افزار یا با بهره‌گیری از جداول مورد تأیید خود که به نرم‌افزار افزوده می‌شود، الگو را سایزبندی نمایند.

۵-۱- قابلیت‌های نرم‌افزارهای لکترا در طراحی الگوی لباس

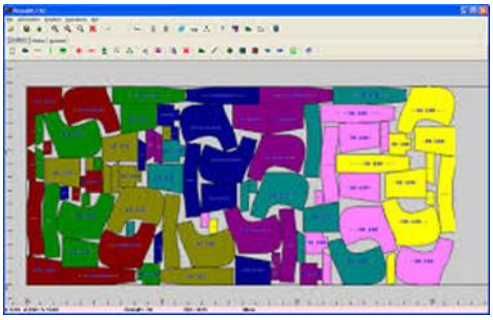


شکل ۱۳- نمونه طراحی الگو با نرم‌افزار لکترا. منبع:
https://parchezon.com/wp-content/uploads/2021/02/optitex-medium.png:

نرم‌افزار تهیه‌ی الگوی پوشاک لکترا هم یک نرم‌افزار است که برای الگوسازی و خیاطی مانکن‌سازی از اندازه‌ها و انتخاب رنگ و جنس پارچه و... در نظر گرفته شده است. نرم‌افزار تهیه‌ی الگوی پوشاک پلی‌پترن، مانی و محافظت نیز از این گروه هستند. این نرم‌افزار بزرگترین روش طراحی الگو در جهان است این نرم‌افزار برای تطابق هرچه بیشتر نیازهای تولید با انواع فعالیت‌ها و سطوح کاری طراحی شده‌است. نرم‌افزار لکترا مخصوص طراحی الگو تهیه شده است و از ویژگی این نرم‌افزار طراحی الگو و تناسب آن را فراهم نموده و به‌کاهش قابل ملاحظه بررسی و انطباق‌های پی‌درپی کمک می‌کند.

این نرم‌افزار استاندارد طراحی در صنعت پارچه است با این برنامه ایجاد، بررسی، و صنعتی کردن و طبقه‌بندی الگوها سریعتر و با هزینه کمتر و کیفیت بیشتر انجام می‌پذیرد و بهبود بخشیدن مواد بافندگی و دوزندگی بهره‌وری بالا و پس‌انداز را تضمین می‌کند. این نرم‌افزار روش‌هایی را ارائه و آن‌ها را روی پارچه‌هایی با رنگ ساده و در اتوماسیون دوزندگی و بافندگی پیاده‌سازی می‌کند. در دنیا بیش از هزاران حرفه‌ای از این ابزار استفاده می‌کنند بر اساس مواد بافندگی و دوزندگی این نرم‌افزار روش‌هایی ارائه کرده که شامل تکنیک‌های پیشرفته، عملیات دوخت پارچه همزمان با داشتن بهره وری زیاد است.

۵-۲- ویژگی‌های نرم‌افزار پترن ماکر در طراحی الگو

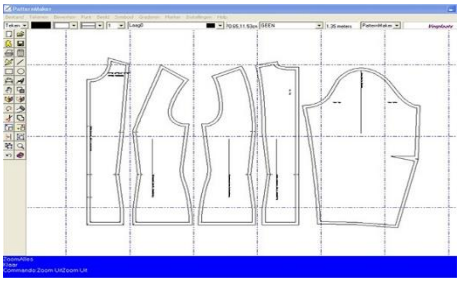


شکل ١٤- نمونه چیدمان الگو در نررم افزار پترن ماکر.

منبع: https://www.google.com/imgresimgurl

برای رسم یک الگو فقط کافیست که شما به منوی اندازه‌ها در پنجره الگوی جدید وارد شده و اندازه‌های ابعاد بدن را با توجه به موقعیتی که در روی شکل نمایش داده میشود وارد نمایید. پس از آن با انتخاب مدل بلوز، دامن، شلوار، پیراهن و ... می توانید یک الگوی طراحی شده بسیار دقیق که قابل چاپ است دریافت کنید. این نرم‌افزار مختص الگو و چیدمان است و از ویژگیهای مهم این نرم‌افزار روش چاپ آن می‌باشد که شما نوع کاغذ را انتخاب می‌کنید و نرم‌افزار الگو را بر اساس اندازه کاغذ انتخابی شما قسمت‌بندی کرده و هر قسمت را با درج دقیق مشخصات برای کنار هم چیدن چاپ میکند و پس از چاپ کافیست شما ورقهای چاپ شده را بهم بچسبانید و الگو را با اندازه واقعی در اختیار داشته باشید.

۵-۳- توانمندی‌های نرم‌افزار پلی پترن در طراحی الگو



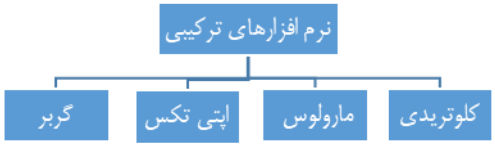
شکل ١٥- نمونه طراحی الگو با پلی پترن. منبع:

https://www.yasdl.com/wp-content/uploads/2019/12/PatternMaker-Pro.cover1_.jpg

نرم‌افزاری برای طراحی الگوی، درجه بندی و ساخت نشانگر از جمله پارچه و پوشاک. ابزار سطح بالا برای این نرم‌افزار شما را قادر به ساخت و رتبه‌بندی با سرعت، دقت و سهولت باور نکردنی می‌کند. مهم نیست که چه روش یا متدی برای طراحی الگو استفاده می‌کنید. از ویژگی‌های منحصر به فرد این نرم‌افزار بهترین و آسانترین روش را در اختیار طراح قرار میدهد، که با کلیدهای میانبر هرچه سریع تر و با کیفیت تر به نتیجه دلخواه دست پیدا کند، به عنوان مثال با زدن یه کلید به منحنی مناسب و خطوط منظم در الگو دست پیدا کرده و به نتیجه مطلوب می رسیم و این میانبرهای صفحه کلید، برای سرعت بخشیدن کار است.

امروزه صاحبان کارگاه‌های بزرگ تولید پوشاک برای تولید انبوه پوشاک و همچنین طراحی مدل‌های مختلف و پیچیده از الگوهای آماده که توسط نرم‌افزار تهیه‌ی الگوی پوشاک طراحی شده‌اند، استفاده می‌کنند. استفاده از الگوهای آماده باعث صرفه‌جویی در وقت و هزینه می‌شود، در عین حال کیفیت کار نیز بالا رفته، رضایت خاطر جامعه‌ی هدف با اطمینان بیشتری برآورده می‌شود.

۶- قابلیت‌ها و ویژگی‌های نرم‌افزار سه‌بعدی در طراحی لباس



نمودار ۳- انواع نرم‌افزار ترکیبی

این نوع نرم‌افزارهای از ویژگی های اعم از محیط دوبعدی برای رسم الگو و سه‌بعدی برای مشاهده و رندر گرفتن را دارا می باشند و این مزیت را نسبت به نرم‌افزارهای دوبعدی دارند.

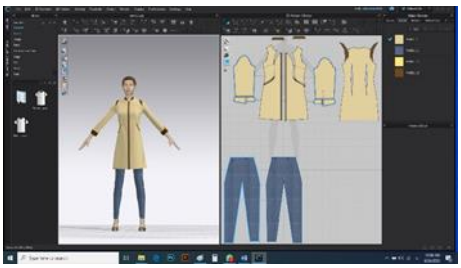
۶-۱- نرم‌افزار کلو تریدی در طراحی لباس

این نرم‌افزار با امکانات و ابزار کارآمد و وسیعی که در آن تعبیه شده‌است تمامی مراحل طراحی ذکر شده از جمله الگو، دوخت، تنظیم و مرتب کردن، سایز بندی و مشاهده در تن یک مدل را انجام داده و از این طریق به طور چشمگیری در وقت و هزینه

صرفه‌جویی می‌کند و باعث بالا رفتن کیفیت طراحی و در نتیجه محصول نهایی خواهدشد. با استفاده از این نرم‌افزار می‌توان تغییرات را از نقطه شروع طراحی تا قراردادن جزئیات اعمال نموده و در آن واحد، مشاهده کرد. همچنین با استفاده از چرخ خیاطی مجازی می توانید قطعات طرح را که به صورت سه‌بعدی و دوبعدی آماده شده است به یکدیگر متصل نمود و نتیجه نهایی مشاهده شود. همچنین در این برنامه تمامی استانداردهای طراحی و خصوصیات طراحی کلیه برندها نیز تعبیه شده است. از دیگر امکانات این برنامه وجود آواتارها و مدل‌های انسانی با سایزهای مختلف است که این امکان را فراهم می‌نماید تا طرح‌ها به صورت سه‌بعدی مشاهده شوند. این نرم‌افزار می تواند طراحی همزمان به صورت دوبعدی و سه‌بعدی انجام دهد و پشتیبانی از انواع خواص فیزیکی پارچه‌ها را داشته باشد. به طور کلی انجام کلیه عملیات تهیه پوشاک شامل طراحی، دوخت و نمایش لباس به صورت مدلینگ، هماهنگ‌سازی ویرایش الگو و دراپینگ سه‌بعدی برای طراحی تعاملی، پشتیبانی از الگوهای طراحی کامل، انجام عملیات دوخت و اتصال قطعات طرح از قابلیت‌های اصلی این نرم‌افزار است. با استفاده از امکانات این برنامه که دارای محیط دوبعدی و سه‌بعدی است می‌توان الگوی رسم شده را که امکان دارد دستی یا با کمک نرم‌افزارهای الگو تهیه شده باشد را وارد سیستم کرد یا طرح و اتود دستی طراح مبنا قرار داده شود و یا در صورت تمایل همزمان الگو را روی مانکن دوبعدی رسم کرده و نتیجه را همزمان در محیط سه‌بعدی نظاره نمود.

طراحی با این نرم‌افزار خلاقیت طراح را پرورش می‌دهد که در هر لحظه تغییر یا اشکال در طراحی را حس کند در همان لحظه به اصلاح طرح مورد نظر بپردازد. این قابلیت که رسم الگو به هر روشی در محیط دوبعدی و در محیط سه‌بعدی آوتار مورد نظر را که انتخاب کرده و در لحظه الگو با فعال کردن دکمه فرم قطعات الگوی دوخته شده بر تن آوتار نمایان می شود و با امکانات که در این برنامه وجود دارد اعم از جنسیت پارچه، دکمه‌ها، دوخت‌های تزئینی، زیب و دیگر متعلقات لباس به طراح کمک میکند که طرح را به واقعیت نزدیکتر می کند و اشکالات را برطرف میکند. در نتیجه خروجی کار را می توان با شرکت‌ها و یا تولیدی‌ها و طرف های قراداد به اشتراک گذاشت.

در محیط سه‌بعدی چرخش در همه جهات باعث بررسی تمام جوانب لباس میشود و از قابلیت‌های ویژه این نرم‌افزار رندر گرفتن از فایل کامل شده است و نکته دیگر در مورد ویرایش آوتار در این نرم‌افزار، قابلیت تغییر سایز و اندام مانکن است که این دو مورد تفاوت عمده این نرم‌افزار با نرم‌افزار مارولوس را نشان می دهد.



شکل ١٦- نمونه در حال اجرا طراحی لباس با نرم‌افزار کلوتریدی. منبع: نگارنده

شکل ١٧- نمونه طراحی با نرم‌افزارکلوتریدی، منبع: نگارنده

۶-۲- قابلیت‌های نرم‌افزار مارولوس در طراحی لباس

با استفاده از این نرم‌افزار می‌توان آزادانه انواع لباس با هر گونه پوششی را طراحی نمود. این نرم‌افزار قابلیت هماهنگ‌سازی و ویرایش الگو و دراپینگ سه‌بعدی برای طراحی تعاملی را داراست. همچنین این امکان را می‌دهد تا تنها با چند کلیک موس الگوهای طراحی شده رابه یکدیگر دوخته وآن را برروی تن مدل موجود مشاهده کنید. این نرم‌افزار انواع خواص فیزیکی پارچه‌ها، از جمله خواص کششی، برشی، خمش، سفتی، چگالی، ضخامت و غیره را پشتیبانی می‌کند که این امر باعث می‌شود در شبیه‌سازی هرچه بهتر مدل‌های طراحی شده موفق‌تر عمل نمود. همچنین این نرم‌افزار با نرم‌افزارهای معروف مدل سازی سه‌بعدی از جمله تری‌دی‌مکس، مایا و غیره سازگاری دارد. از جمله مهمترین قابلیت‌های آن: پشتیبانی از الگوهای طراحی کامل هماهنگ‌سازی ویرایش الگو و دراپینگ سه‌بعدی برای طراحی تعاملی، پشتیبانی از نرم‌افزار های مدل‌سازی سه‌بعدی، پشتیبانی از انواع خواص فیزیکی پارچه‌ها، پشتیبانی از الگوهای طراحی کامل، هماهنگ‌سازی ویرایش الگو و دراپینگ سه‌بعدی برای طراحی تعاملی است. مارولوس تقریبا شبیه به برنامه کلوتریدی است با چند تفاوت که به آن اشاره شد و بیشتر برای متحرک سازی کاربرد دارد. طراحان به راحتی ایده های خود را عملی انجام داده و به نتیجه دلخواه میرسانند. دارای محیطی دوبعدی و سه‌بعدی است و شروع کار با رسم الگو در محیط دوبعدی انجام می شود و بعد از تکمیل شدن قطعات با ابزار دوخت قطعات دوخته شده و با فعال شدن ابزار سمولیت یا اینتر لباس بر تن مانکن در محیط سه‌بعدی نمایش داده می شود. نکته‌ای که این نرم‌افزار را محبوب کرده این است که حتی کسانی که آشنایی زیادی با الگو ندارند هم می توانند ایده های خود را عملی نمایند.

این برنامه برای طراحی و ایده‌پردازی بسیار عالی بوده است و حتی می‌توان با اضافه کردن متعلقات نظیر کمربند ، کیف ، کلاه و غیره به حس خلاقیت طراح کمک کرد. فقط نکته قابل تامل در این برنامه نسبت به کلوتریدی این است که نرم‌افزار مارولوس قدرت رندرگیری ندارد و ویژگی رندر یک خروجی بدین صورت هست که با رندر گرفتن جزئیات دقیق، نور و متریال پردازی

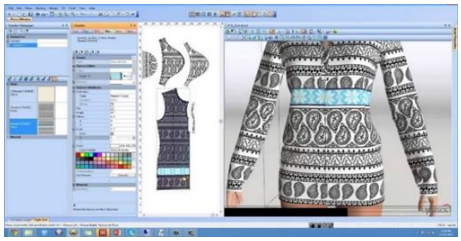
دقیق‌تر می شود و طرح به واقعیت نزدیک تر می گردد. این در حالی است که در برنامه های سه‌بعدی مثل انمیشن سازی حتما رندرگیری انجام می‌شود بعد مراحل بعدی و تبدیل به فیلم صورت می گردد.

شکل ۱۸- نمونه در حال اجرا طرح لباس با مارولوس، منبع نگارنده

شکل ۱۹- نمونه از مدل مانتو توسط نرم‌افزار مارولوس، منبع نگارنده

۶-۳- نرم‌افزار اپتی‌تکس در طراحی لباس

نرم‌افزاری قدرتمند جهت شبیه‌سازی لباس که تلفیقی از آخرین لباس های مد روز و دنیای مجازی است. این سیستم با در نظر گرفتن تمامی سلائق کاربر، لباس مورد نظر او را به صورت مجازی شبیه‌سازی می‌کند، کاربران این ابزار می‌توانند لباس مورد نظر خود را بدون تعویض لباس که اصولا زمان‌بر و دشوار است، امتحان کنند. کاربران همچنین می‌توانند با استفاده از نرم‌افزار این سیستم، جنس پارچه و رنگ آن را نیز انتخاب کرده و امتحان کنند. مدل‌سازی لباس برای کاربران این سیستم کار آسانی هم نیست، زیرا گزینه‌های بسیاری از قبیل جنس، رنگ، وزن و نوع پارچه وجود دارد که باید نظرات خود را در همه آن‌ها اعمال کنند.



شکل۲- ۱- نمونه در حال اجرا طرح لباس در برنامه اپتی تکس؛ منبع:

https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fheidariali.ir%2Fintroducing-clothing-

این سیستم سپس با در نظر گرفتن تمامی سلیقه‌های کاربر، لباس مورد نظر او را به صورت مجازی شبیه‌سازی می‌کند. این برنامه هم شبیه به مارولوس و کلو تریدی دارای محیط دوبعدی و سه‌بعدی است. شبیه سازی پارچه مورد نظر طرح مناسب را ترسیم می کنند که در ابتدا با وارد کردن الگو در سیستم دوبعدی و ویرایش در قسمت سه‌بعدی نمایان می شود و تا قبل از رفتن به مرحله نهایی عیوب آن بر طرف می شود. مهم ترین ویژگی های آن سیستم شبیه‌سازی پارچه، تولید محصولات با کیفیت بالا به دلیل اتصالات مجازی دقیق، الگوها را می توان به راحتی بر روی یک یا چندین مدل در نرم‌افزار قرار داد و شبیه‌سازی تمام فعالیت‌های قبل از تولید مربوط به اتصالات،تجسم، بافت، تنوع رنگ را می توان نام برد و در ضمن این برنامه قابلیت رنگبندی و کالیته رنگی را نیز دارا می‌باشد.

شکل ۲۱- نمونه کار با نرم‌افزار گربر. منبع:

https://cloud.amoozesh365.ir/video/v32/amoozesh-gerber-part1/amoozesh-gerber-part1-4.jpg

۶-۴- توانمندی های نرم‌افزارگربر

این نرم‌افزار در تهیه‌ی الگوی پوشاک با نرم‌افزارهای جمینی نقاط مشترک زیادی دارد، از جمله این که امکان هماهنگ‌سازی و اصلاح الگو قبل از برش روی پارچه را به ما می‌دهد. نرم‌افزار تهیه‌ی الگوی گربر در عملیات دوخت کاربرد بسیار ساده‌ای دارد و به راحتی استفاده می‌شود.

گربر قبل از دوخت، یک نمونه‌ی شبیه‌سازی شده با سایز مشخص را به صورت سه‌بعدی بر تن مانکن به ما نشان می‌دهد.در قسمت چیدمان اتوماتیک الگو هر کدام از این نرم‌افزارها از الگوریتم متفاوتی در چیدمان الگوها استفاده می‌کنند و الویت‌بندی آن‌ها در چیدمان قطعه‌ها متفاوت می‌باشد که در نهایت خروجی چیدمان و میزان کارآیی یا استفاده بهینه از فضای پارچه در چیدمان الگوها متفاوت خواهدبود.اصولاً نرم‌افزارهای CAD شامل نرم‌افزارهایی هستند که جهت طراحی استفاده می‌شود و این نرم‌افزارها دارای امکانات بسیار گسترده‌ای مانند Libraryهای متنوع می‌باشند،که منطبق بر قطعات تولیدشده در کارخانجات مختلف تولید کننده قطعات هستند. از ویژگی این نرم‌افزار پشتیبانی از الگوهای طراحی، هماهنگ‌سازی ویرایش الگو و استفاده آسان در عملیات دوخت موجود می‌باشد. در واقع قبل از شروع دوخت و دوز فیزیکی و واقعی لباس، یک نمونه شبیه‌سازی شده با ابعاد و سایزهای

مشخص بر تن مانکن به صورت سه‌بعدی نمایش داده می‌شود تا در صورت وجود مشکل پیش از متحمل شدن هزینه‌ها جلوی این اشتباهات گرفته شود.

۷- نتیجه گیری

نرم‌افزار اپتی‌تکس بیشتر مورد استفاده برای الگو سازان است چون قابلیت سایزبندی نیز دارد و از لحاظ اینکه، نسبت به نرم‌افزارهای الگو دیگر حتی جمینی، که محبوبیت زیادی دارد، قابلیت طراحی، کمان‌های بسیار دقیق‌تر و بهتر دارد. و از معایب آن می‌توان محیط سه‌بعدی آن را نام برد که نسبت به نرم‌افزارهای سه‌بعدی قابلیت رندرگیری ندارد و مانکن موجود در برنامه از نظر حرکات کیفیت خوبی ندارد و حقیقی به نظر نمی‌رسد این در حالیست که نرم‌افزار های کلوتریدی و مارولوس از مجموعه مانکن‌های مرد، زن و بچه، با کیفیت عالی برخودار هستند. برنامه کلوتریدی با برنامه‌های بیشتری سازگاری دارد الگوی طراحی شده را از نرم‌افزار ایلاستریتور می‌توان وارد نرم‌افزار کلوتریدی کرد ولی برای انتقال الگو به مارولوس باید با تبدیل الگوی دستی به دیجیتال انجام شود. برنامه کلوتریدی تخصصی طراحی لباس ساخته شده است البته برنامه مارولوس هم شبیه به این برنامه است ولی بیشتر برای متحرک سازی مد نظر بوده و طراحی شده است. قابلیت ویژه این نرم‌افزار نسبت به مارولوس این است که تغییر سایز مانکن را دارا می باشد و مانکن را می توان ویرایش کرد و از دیگر مزایای برنامه کلوتریدی رندرگیری است البته رندرگیری بعد از تکمیل طراحی، برای نمایش بهتر جزئیات مدل طراحی شده است، که عیوب و نواقص طراحی انجام شده را، تشخیص می‌دهد، که این دو ویژگی تفاوت اصلی این دو برنامه است. بعد از وارد کردن الگو و یا طراحی الگو در قسمت دوبعدی نرم‌افزارهای ترکیبی باید دقت شود که این طراحی در محیط سه‌بعدی و واقعی تعبیه شده، و به این صورت است که ابتدا با قابلیت‌های که این نرم‌افزار دارد قطعات الگو را دوخت زده و بعد، ابزار شبیه‌سازی را فعال کرده تا بر اندام مانکن شبیه سازی شود می‌توان سرتاسر مانکن را در حالت چرخش قرار داده و از تمام زوایا طراحی انجام شده را چک کرد و از عیوب طراحی اعم از جایگاه برش‌ها ایستایی چین‌ها و بلندی و کوتاهی لباس گشادی و تنگی و بازی یقه و... همه را می‌توان با شبیه‌سازی لباس طراحی شده و حتی تناسب پارچه مصرفی و رنگ پارچه، جنسیت، درصد استقبال از مدل را سنجید و بعضی از نرم‌افزارهای سه‌بعدی این امکان را دارد که فیلم و انمیشنی مدل را هنگام راه رفتن نظاره کرد و از اشکالات به وجود آمده هنگام پوشیدن و پرو لباس جلوگیری کرد.

شکل ۲۲- طراحی با نرم‌افزار ترکیبی از سه زوایه، *منبع :نگارنده*

جدول ۱- مقایسه نرم‌افزارهای سه‌بعدی در طراحی پوشاک

نرم‌افزارهای ترکیبی	محیط دوبعدی و سه‌بعدی	تغییر سایز مانکن	نور پردازی	رندر گیری	شوی لباس	کیفیت مانکن
کلو تریدی	✓	✓	✓	✓	✓	✓
مارولوس	✓	×	✓	×	✓	✓
اپتی تکس	✓	×	×	×	×	×
گربر	✓	×	×	×	×	×

جدول ۲- جدول مقایسه نرم‌افزارهای الگو

نرم‌افزارها الگو	سایز بندی	رابط کاربر فارسی	امکان ویرایش سریع	دارای محیط سه‌بعدی	چیدمان الگو	خروجی الگو رایگان
جمینی	✓	✓	✓	×	×	×
لکترا	×	×	✓	✓	✓	×
پترن مارکر	×	✓	✓	×	✓	×
ایلاستریتور	×	×	✓	×	×	✓
کورل	×	✓	✓	×	×	✓
مانی	✓	✓	✓	×	×	×
محافظت	✓	✓	✓	×	×	×
کاچیران	✓	✓	✓	×	×	×
پلی پترن	×	✓	✓	×	×	×

با کمک از جدول مقایسه‌ای فوق می‌توان دریافت که برای ترسیم الگو نرم‌افزار جمینی با ویژگی که دارد بهتر عمل میکند بخصوص ویژگی سایز بندی که برای تولیدی‌ها خیلی مهم است البته با سایر نرم‌افزارهای دیگر هم می‌توان الگو طراحی کرد مثل کورل و یا ایلاستریتور ولی تخصصی این کار نیستند ولی ابزارهای ویرایش دقیقی دارند و خروجی آن نیز است که این میتواند گزینه مثبتی برای تولیدی های کوچک و مزون ها ی شخصی دوز باشد. نرم‌افزار گربر هم میتواند گزینه بعدی باشد زیرا ویژگی مهمی که بین نرم‌افزارهای الگو دارد سه‌بعدی بودن آن است.

در بین‌نرم‌افزارهای سه‌بعدی طراحی لباس، با توجه به جدول می توان بهترین گزینه را نرم‌افزار کلوتریدی دانست، زیرا هم از ویژگی رندرگیری و هم تغییر سایز مانکن که مخصوص این برنامه است را دارا می‌باشد.

البته باید به این نکته اهمیت داد که نرم‌افزارها را نمیتوان مطلق بهترین و بدترین نام برد زیرا نرم‌افزارها در کنار یکدیگر مفیدتر و بهتر عمل میکنند هم از نظر الگو و هم از نظر طراحی لباس سه‌بعدی به عنوان مثال نرم‌افزار تریدی مکس با قابلیت رندر گیری بالا و متریال پردازی عالی میتواند کنار نرم‌افزارهای دیگر خود نمایی کرده و کار را با کیفیت بهتر به ثمر می‌رساند،چون موتور رندرگیری آن بین نرم‌افزارهای بیان شده، جایگاه بهتری دارد. البته باید توجه داشت که خروجی از هر نرم‌افزار سه‌بعدی را می‌توان وارد برنامه تریدی مکس برای رندر گرفتن کرد در صورتی که فایل خروجی با پسوندی سازگار با این نرم‌افزار باشد.

منابع

1. 1373-1Etemad, educational technology concepts and applications. https://www.aparat.com/v/yogs
2. https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fheidariali.ir%2Fintroducing-clothing-designer%2F&psig=AOvVaw0DJeE53Bv8_PDwhtdhRLK9&ust=1624676967950000&source=images&cd=vfe&ved=0CAoQjRxqFwoTCMjnq87nsfECFQAAAAAdAAAAABAG
3. https://www.google.com/imgresimgurl
4. 5-https://cloud.amoozesh365.ir/video/v32/amoozesh-gerber-part1/amoozesh-gerber-part1-4.jpg
5. https://www.yasdl.com/wp-content/uploads/2019/12/PatternMaker-Pro.cover1_.jpg
6. https://parchezon.com/wp-content/uploads/2021/02/optitex-medium.png
7. https://sariasan.com/wp-content/uploads/2019/09/maya.jpg
8. https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Ftadris
9. M. Lawyers, techniques and teaching methods. Payame Noor University Publishing Center, 1995
10. H.Khanefer.N. Muslim, and b. Bahmanyar Barough, Guide on how to develop an education standard. Public Relations of the Education Organization, 89. Noor, 1995
11. M. Agriculture and m. Ahmadi Sheikhani, Illustrator. Publication of Saba Culture, 2016
12. 13- Introducing clothing design software, "Ali Heidari | Different in education, June 2019.
13. The software that came to design clothes!" [Online]. Available at: http://www.modeonline.ir/Pages/Printable-News-2233.aspx. [Accessed: 01-September-2019].

14. Iran Institute of Information Science and Technology
15. Mahboubeh Rasti in "Virtual Peruvian clothing system with real face composition" (2015)
16. Maryam Shenjour A Comparative Study of the Capabilities of Conventional Clothing Design Software and the Possibility of Using MATLAB Software in Improving Them" (2017),
17. Najmeh Heidarzadeh Abdolabadi "Study of the effect of 3D technologies on the design and production of clothing and other clothing accessories (software, scanners, 3D printers)" (1396)
18. Mansoureh Nikokar "3D printing technology and its application in Iranian clothing" (2015)

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی: ۴۲)، خرداد ۱۴۰۱

تحلیل شخصیت قهرمان اصلی فیلم فارست گامپ (۱۹۹٤) براساس دیدگاه فروید

مهسا ظفری[1]*، پژمان دادخواه[2]، محمدرضا شریف زاده[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۲
کد مقاله: ۱۲۴۶۰

چکـیده

مقاله حاضر با هدف نقد روانشناختی فیلم فارست گامپ به نگارش در آمده است. فارست گامپ، فیلمی در خصوص زندگی یک نابغه ی کند ذهن است. فیلم چهار دهه از زندگی فارست گامپ را روایت می کند و همزمان اتفاقات مهم تاریخ آمریکا را نیز نشان می دهد. پرسش اصلی این مقاله این است که چگونه می توان موفقیت های شخصیت قهرمان اصلی فیلم فارست گامپ را براساس نظریه شخصیت فروید تحلیل نمود؟ روش تحقیق این پژوهش از منظر جمع آوری اطلاعات از نوع کتابخانه ای و از لحاظ ماهیت توصیفی–تحلیلی است. آنچه به عنوان دستاورد این پژوهش حاصل گردید بر حکمفرمایی نهاد در شخصیت قهرمان اصلی (فارست گامپ) تأکید دارد لیکن در چند مورد او تحت تأثیرفراخود قرار می گیرد اما برخورد با واقیعت ها را نمی پذیرد. عقده ادیپ او نسبت به مادرش در کودکی آشکار است و در مراحل رشد وتکاملش برای مقابله با اضطراب و ترس هایش از مکانیزم های دفاعی گوناگون همچون سرکوبی، واکنش وارونه، والایش و دلیل تراشی بهره می جوید.

واژگـان کلـیدی: فروید، فیلم فارست گامپ (۱۹۹۴)، تحلیل شخصیت، عقده ادیپ، مکانیزم های دفاعی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Zafarimahsa1990@gmail.com
۲. گروه فلسفه هنر، و احد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۳. دانشیار گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۱- مقدمه

قرن بیستم، قرنی است که ساخت فیلم های انگیزشی، روانشانسانه و اخلاقی در آن بیشتر از گذشته مورد توجه سینماگران قرار گرفت، به این دلیل که بشر در این برهه از زمان دچار مشکلات متعدد روحی و اخلاقی شد و این فیلم ها تلاشی بودند برای نشان دادن مسیر درست به بشر. همزمان برای تسکین این دردها سینماگران به فیلم های کمدی روی آوردند تا شاید به این طریق، درست در لحظه خوشحالی مخاطب، تاثیرگذاری بیشتری بر مخاطب داشته باشند. از مشخصه های بارز فیلم های کمدی این است که اغلب شخصیت محور هستند هرچند درحوزه های دیگرهم، فیلم هایی که حوادث اصلی آن تحت تأثیر شخصیت اصلی فیلم باشد، مشاهده می شود. در همین راستا می توان از فیلم فارست گامپ نام برد، این فیلم در ژانر درام –کمدی می باشد که تمام حوادث حول محور شخصیت اصلی آن می گردد. فیلم فارست گامپ محصول ۱۹۹۴ آمریکاست که به کارگردانی رابرت زمکیس ساخته وموفق به دریافت ۶ جایزه اسکار شده است. این فیلم، اقتباسی از رمانی به همین نام است، که در سال (۱۹۸۶) به نویسندگی وینستون گروم منتشر شده است. اریک راث نویسنده فیلنامه چنان جزئیاتی را در شخصیت پردازی و توصیف صحنه ها و حوادث خلق کرده است که به طور خارق العاده ای او را از رمانش مجزا می سازد. فارست گامپ، شخصیت اصلی فیلم (با بازی تام هنکس) مردی کند ذهن است، اما بسیار مهربان وپرتلاش. در طی فیلم او چند دهه از زندگی خودش را مرور می کند که علاوه بر روابط خانوادگی و شخصی اش چندین روایت تاریخی آمریکا را بیان می کند. او اکنون با وجود چنین مشکلی فردی موفق است. این فیلم در زمره فیلم های انگیزشی، بسیار مطرح است. نویسنده، کارگردان و بازیگران سعی کردند بتوانند کوچکترین خلل های شخصیت را پیدا کنند وبه عرصه نمایش بگذارند تا آنجا که علاوه بر تاثیرگذاری بر مخاطب، مخاطب را به همذات پنداری وا دارند. پژوهش حاضر در پی تحلیل شخصیت مذکورمی باشد که لزوم آن شناخت نظریات زیگموند فروید است.

زیگموند فروید(۱۹۳۹-۱۸۵۶) روانشناس مشهور(پدر علم روانکاوی) این چنین بیان می کند که «شخصیت[1] عبارت است از مجموعهٔ سازمان‌یافته و واحدی متشکل از خصوصیات نسبتاً ثابت و پایدار که روی هم، یک فرد را از فرد یا افراد دیگر، متمایز می‌سازد» (شاملو،۱۷:۱۳۸۲). اومنشاء همه چیز را در ناخودآگاه انسان می دانست. او در سال (۱۹۲۳) سطوح شخصیت را به سه بخش «اید، ایگو و سوپرایگو» تقسیم کرد. این بخش ها مدام با هم در ارتباط و کنش هستند. «ایگو» برقرارکننده تعادل و توازن میان« اید» و «سوپرایگو» است، اگر بتواند این تعادل را برقرار کند شرایط مطلوب است اما اگر هریک از این دو بر دیگری پیشی بگیرد، تعادل برهم می خورد و شخصیت دچار اختلال می شود. یکی از مهمترین و مؤثرترین دوران زندگی آدمی را دوران کودکی او می داند. دورانی که در آن شخصیت فرد پایه‌ریزی شده و شکل می‌گیرد. دورانی که تأثیر مستقیمی بر روابط در بزرگسالی خواهد داشت. او اید را تابع اصل لذت، ایگو را در تماس با واقیعت و در نهایت سوپرایگو را نماینده درونی ارزش های فرهنگی، اجتماعی، اخلاقی می داند. پس از آن در فرآیند رشد، عقده ادیپ را مطرح می کند که چگونه کودکان با والد هم جنس خود به خاطر والد غیر هم جنسش می جنگند. فروید مطرح می کند که«طی تکامل کودک، پدر و مادر او را از بعضی افعال باز می دارند. از هوس هایش جلو می گیرند، در طی این ممانعت ها و کشمکش ها کودک از پدر متنفر می شود و کینه او را به دل می گیرد، لیکن عشق مادر همچنان در او توان دارد. چون منع پدر با خشونت و تحکم همراه است، در صورتیکه جلوگیری مادر با مهربانی و محبت توأم است. همچنین کودک مادر را تنها برای خودش می خواهد، در صورتی که پدر سعی می نماید مادر را از دستش برباید. به این سبب کودک نسبت به پدر احساس کینه و حسادت می نماید» (فروید،۱۷۹،۱۸۰:۱۳۴۲). و در نهایت عکس العمل های ناخودآگاه انسان را در شرایط ناگوار تحت عنوان مکانیزم های دفاعی مطرح می کند. ذکر می کند«این مکانیزم های دفاعی مورد استفاده ی همه ما انسان هاست، زیرا وجود آن ها برای بی اهمیت نشان دادن شکست ها و حمایت در برابر هیجانات و آسیب ها و غیره احساس ارزشمندی است» (فروید،۶:۱۳۹۲). در این مقاله نویسنده سعی دارد تا با استفاده از نظریه شخصیت شناسی فروید سه سطح شخصیت، عقده ادیپ و مکانیزم های دفاعی موجود در شخصیت فارست گامپ را برای خواننده بیان کند.

۲- پیشینه

مقالات علمی-پژوهشی در حوزه نقد روانشناسانه فیلم فارست گامپ براساس نظریه های فروید یافت نشد. لیکن چندین نقد و تحلیل های مختصر و تا حدودی روانشناسانه که به صورت یادداشت های کوتاه برای وبلاگ ها، مجلات سینمایی _ اینترنتی و روانشناسی منتشر شده است، در دسترس می باشند که در این زمینه می توان تحلیل میرسجادی(۱۴۰۰) با عنوان «بدو فارست! بدو!»را بر شمرد. او با تکیه بر چندین جمله کلیدی موجود در متن حوادث زیرمتن و یا حوادثی که بعدا در فیلم مشاهده می کنیم را، در ذهن ما جای می دهد. نتایج او چنین است که، زندگی فارست، به هر سمتی که می‌رود، او را به جایی می‌کشاند که هیچ‌کس تابه‌حال تجربه نکرده؛ چون او تنها کسی است که با این دیدگاه به زندگی ادامه می‌دهد. دیدگاهی که مادرش در ذهن او کاشته و هرگز اجازه نمی‌دهد کسی خودش را به او برتری دهد(میرسجادی،۱۴۰۰). بیشتر نوشته ها و تحلیل ها در مورد فیلم فارست گامپ به بررسی اختلال شخصیتی این نقش می پردازد که در این حوزه تحلیل حاجی(۱۳۹۶) با عنوان«تحلیل روانشناختی فیلم فارست گامپ»در دسترس می باشد. او، این شخصیت را از منظر روانشناسی رشد بررسی کرده است و در نهایت با رویکردی انسانگرایانه

[1]. personality

آن را تحلیل می کند. دستاورد او این چنین است که فارست با عشق به مفاهیم معنوی که از مادرش یاد می گیرد به تعالی می رسد. درست است که او شخصی با کم توانی ذهن است اما انسان گرایان او را شخصی بسیار سالم می دانند (حاجی،۱۳۹۶). از جنبه تکنیک های بازیگری و تدوین و کارگردانی و متن می توان نقد جلیل زاده (۱۳۹۹) با عنوان«ابله ها آرام تر و بی آزارتر از بقیه» را مدنظر قرار داد. او در پایان چنین بیان کرده که مهم‌ترین عاملی که «فارست گامپ» را فیلمی دلنشین می‌کند، آرامش آن است. آسیب‌پذیر نبودن فارست گامپ نسبت به تمام التهابات سیاسی و اجتماعی به دلیل دوری او از خصوصیات انسانی و نزدیکی‌اش به خلقیات سگ‌های خانگی است. شخصیت اصلی این فیلم در طول سه دهه، از پرآشوب‌ترین اتفاقات تاریخ آمریکا عبور می‌کند اما حتی بدون اینکه اراده مشخصی برای رفع تنش‌ها از ذهن خود به خرج بدهد، آرام و بی‌تنش است (جلیل زاده،۱۳۹۹).

نقدهایی در حیطه روانشناسی فروید در خصوص فیلم ها و داستان های دیگر موجود است که می توان به نقد مجیدی و بیات (۱۳۹۲) با عنوان«نقد روانشناسی یکلیا و تنهایی او بر اساس دیدگاه فروید (بررسی ساختار شخصیت و مکانیسم دفاعی)» اشاره کرد. در آن نویسنده به بررسی شخصیت یکلیا و مکانیزم های دفاعی اش پرداخته است. نتایج حاصله از پژوهش حاضر بدین شرح است که عکس العمل (ایگو) بسته به اینکه به کدام بعد وجودی خود توجه بیشتر دارد، نتیجه و عاقبت امر را نشان می دهد. من، در این داستان بیشتر تمایل به نهاد دارد ولی در آخر تحت تأثیر خواسته ها و سرزنش های فرامن قرار می گیردو مسیر را تغییر می دهد. نیازهای نهاد بی پاسخ می ماند و همچنان میکاه احساس بدتنهایی را دارد (مجیدی و بیات،۱۳۹۲،۸). اگرچه پژوهش حاضر و آن، تنها از دیدگاه نظریه های فروید وجه اشتراک دارند لیکن در این پژوهش نویسنده سعی بر آن داشته تا مقاله مذکور را در مقام پژوهشی هم راستا قرار داده و سپس به تحلیل شخصیت فارست گامپ بپردازد. در مقاله حاضر تلاش شده است تا پس از بررسی علمی نظریه های فروید، شخصیت مذکور را تحلیل و نحوه استفاده آن از عقده ادیپ و مکانیزم های دفاعی را مشخص کند. این مقاله به دلیل برخورداری از مطالب علمی با دیگر تحلیل ها و نقدها در همین راستا، متمایز است.

۳- روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر از نوع توصیفی- تحلیلی است و شیوه تجزیه و تحلیل داده ها به صورت کیفی است. شیوه گردآوری مطالب به صورت روش کتابخانه ای و میدانی انجام شده است. ابتدا با تکیه بر منابع مکتوب در خصوص سطوح شخصیت، عقده ادیپ و مکانیزم های دفاعی به توضیح مبانی نظریه فروید پرداخته شد، سپس با مشاهده فیلم و تحلیل گفتار و کنش شخصیت اصلی فیلم، چگونگی برخورداری و استفاده از آن ها بیان شده است.

۴- چارچوب نظری

۴-۱- نهاد[1]، خود[2]، فراخود[3]

نهاد، «اصل لذت بدان جهت در درجه اول است که تغییرات نامعقول را به ودیعه ای قابل پرداخت سریع و ناشی از قوه محرکه آنی سوق می دهد. این مسئله در ضمیر ناخودآگاه ریشه دارد» (فروید،۱۳۶۰: ۱۴۶). «حرف اضافه آلمانی به معنی او، اولین پایه ضمیرناخودآگاه غالب بر انگیزه های اولیه است. روان یک نوزاد به طور عمده «او» است ولی برخورد با دنیای خارجی بخشی از او را تغییر می دهد» (همان:۱۵۸). بنابراین، بخشی از عمق شخصیت که فرد کاملا نسبت به آن ناهوشیار است و تماسی با واقیعت ندارد. از بدو تولد در انسان وجود دارد. تنها وظیفه او لذت جویی است و در قید و بندهای خود و فراخود نیست و برپایه بی منطقی و خودخواهی استوار است.

خود، «به آسانی می توان دریافت که«خود» آن بخش از «نهاد» است که تحت تأثیر دنیای خارج به واسطه ی دستگاه ادراک- خودآگاه تعدیل نمی شود و به تعبیری، گسترش تمایز سطح است. همچنین «خود» در پی اعمال تأثیر دنیای خارج در «نهاد» و تمایلات آن است و می کوشد تا به جای اصل لذّت که سلطه ی نامحدودی بر «نهاد» دارد، «اصل واقعیت»را جایگزین کند. برخلاف «نهاد»که دربرگیرنده ی هوس های انسان است، «خود»را میتوان مظهر خرد و عقل سلیم نامید» (فروید،۱۳۸۲: ۱۵). می توان بیان داشت که، حوزه ای از ذهن است که با واقیعت سرو کار دارد. او از نهاد به وجود می آید وتنها منبع ارتباط فرد با دنیای بیرونی می باشد. «خود» می کوشد واقیعت را جایگزین «لذت» کند و آن دسته از تمایلات نامعقول نهاد را تعدیل و کنترل کند. در واقع خواسته ها و تمایلات نهاد را در چارچوب مقررات و هنجارهای اجتماعی تحقق می بخشد.

سوپرایگو، « بنابراین«خود آرمانی» وارث عقده ی ادیپ وبه همین سبب ترجمان نیرومندترین سائقه ها و مهمترین تغییرات شهوانی«نهاد»است. «خود» با به وجود آمدن این«خود آرمانی»، بر عقده ادیپ فائق آمده است. به سهولت میتوان ثابت کرد که«خود آرمانی»پاسخگوی همه ی توقّعات ما از سرشت متعالی انسان است» (همان: ۲۶).

1. id
2. ego
3. super ego

نماینده درونی ارزش های فرهنگی، اجتماعی، اخلاقیست که توسط خانواده به کودک منتقل می شود و پایداری آن از طریق پاداش و تنبیه صورت می گیرد. رفتارهایی که کودک به خاطر آن ها تنبیه می شود و والدین امر به انجام ندادن آن ها می کنند، در صورت انجام دادن فرد با وجدان خودش تنبیه می شود و احساس گناه می کند، اما والدین کودکان را برای انجام یکسری رفتارها تشویق می کند که این باعث به وجود آمدن خود آرمانی می شود و فرد پس از انجام آن ها احساس رضایت و خشنودی می کند. تلاش سوپر ایگو، کامل بودن است و در این راه با تمام قوا سر راه لذت جویی نهاد می ایستد. فراخود، کما لگرایی غیرمنطقی دارد.

۴-۲- عقده ادیپ

فروید با توجه به داستان ادیپ، پر سر و صداترین تئوری خود را ساخت. به موجب عقیده فروید نمودار تجلی غریزه عاطفی هرفردی به خاطر مادرش می باشد. می توان چنین توجیه نمود که غریزه عشق در اولین وهله متوجه مادر و غریزه کینه به سوی پدر منعطف می گردد. می گوید« در طی تکامل کودک، پدر و مادر او را از بعضی افعال باز می دارند. از هوس هایش جلو می گیرند، در طی این ممانعت ها و کشمکش ها کودک از پدر متنفر می شود و کینه او را به دل می گیرد، لیکن عشق مادر همچنان در او توان دارد. چون منع پدر با خشونت و تحکم همراه است، در صورتیکه جلوگیری مادر با مهربانی و محبت توأم است. از جمله عوامل مهم دیگری که سبب کینه و حسادت پسر نسبت به پدر می گردد، این است که کودک مادر را تنها برای خودش می خواهد، در صورتی که پدر سعی می نماید مادر را از دستش برباید. به این سبب کودک نسبت به پدر احساس کینه و حسادت می نماید و از اظهار عشق و ملاطفت پدر و مادر در هم می کشد. عاملی دیگر که دلبستگی کودک را نسبت به مادر و کینه اش را به پدر افزون می کند، دوری مادر پس از مراحل اولیه کودکی است. چون در این دوره که پایان مرحله شیرخوارگی است مادر کمتر به کودک و بیشتر به شوهرش ابراز علاقه می نماید. پس می بینیم که پسر از دو راه اساسی پدر را مقابل خود باز می یابد، در صورتیکه پسر مادر را فقط برای خودش می خواهد. بدین گونه غریزه عشق به مادر وغریزه کینه متمایل به پدر است. این عشق و محبت نسبت به مادر و کینه و حسادت نسبت به پدر دو جز تشکیل دهنده عقده ادیپ هستند. از طرفی دیگر، پدرش را از لحاظ قدرت بدنی و نیروی تحکم و عقل و درایت می ستاید و تحسین می کند و این حال در پسر ادامه خواهد یافت تا به دوران تمییز عقل برسد. در این هنگام است که از احساسات کینه جویانه نسبت به پدر شرمنده و منفعل می گردد.عقده ادیپ در تمامی کودکان وجود دارد و هرگاه اطفال در مرحله بعدی بتوانند این عقیده را تعدیل کنند و به اصلاح برتر یا تصعید نمایند، راه برای ادامه یک زندگی متعارف برایشان گشوده است، وگرنه به انحرافات روانی مبتلا خواهند شد» (فروید،۱۳۴۲: ۱۸۲-۱۷۹).

عقده ادیپ امری ناهوشیار است که کودک سعی بر از بین بردن والد هم جنس دارد و مادر زن ایده آل پسر بچه می شود. حال پسر، پدر را سدی جلوی رویش می بیند و نسبت به او حسود وبدبین می شود اما در عین حال می ترسد پدر او را مجازات کند و به دلیل همین ترس میل خودش را نسبت به مادرش سرکوب می کند، فروید می گوید در این شرایط پسر سعی می کند با تقلید از رفتارهای سوپرایگوی پدرش مثل او فردی قدرتمند شود و همانند او رفتار کند تا بتواند بعدها یک زن در کنار خودش داشته باشد.

۴-۳- مکانیزم های دفاعی

«خود» برای فرار از اضطراب تلاش می‌کند با توّسل به یک و یا چند راهبرد اضطراب را کاهش دهد این برنامه‌ی درازمدت یا راهبرد را دفاع ایگو یا مکانیزم‌های دفاعی می‌نامند. فروید اولین بار مفهوم مکانیزم‌های دفاعی را ابداع کرد و بعدها دخترش آنا آن را تکمیل کرد. فروید می‌گوید اضطراب یک علامت خطر است. اضطراب حاصل جنگ میان تضادها است که در«ایگو» بروز پیدا می‌کند و ما آن را می‌بینیم زیرا تنها راه ارتباط با جهان واقع است. حالا هر چه تضاد بین این‌ها بیشتر باشد اضطراب بیشتر است. حوزه عملکرد مکانیزم‌ها در کاهش اضطراب افراد است هر کسی به فراخور حال خودش از یک یا تعدادی از این‌ها استفاده می‌کند انسان‌های دارای اختلال روانی بیشترین استفاده از مکانیزم‌ها را دارند اما انسان سالم کمتر استفاده می‌کند. رفتارهای ما حاصل درک ما از واقعیت‌ها است پس هرچه از مکانیزم‌ها کمتر بهره بگیریم رفتاری شبیه‌تر به واقعیت را داریم. حال به بررسی چند نمونه از پرکاربردترین مکانیزم های دفاعی مطرح شده توسط فروید می پردازیم.

۴-۴- مکانیزم دفاعی سرکوبی[1]

آنچه درتوضیح این مطلب آمده است بدین شرح است که: «سرکوبی، پس راندن یا واپس زنی، یکی از شایع ترین مکانیزم های روانی گفته می شود که در حقیقت آغاز کننده تمامی فعالیت های دفاعی روانی بوده و به پس زدن و دور کردن غیر ارادی نیازها و تمایلات و افکار ناپسند و غیر قابل تحمل به نیمه ی ناخودآگاه ذهن مربوط می شود. بشر از همان بدو تولد، به آزادی بی قید و شرط تمایل دارد و آن را حق خود می داند، اما با محیطی مواجه می شود که باید یک سلسله قوانین و مقررات را رعایت کند.کودک به دنبال ارضای انگیزه ها و امیال خود می رود، اما او را مجبور می کنند تا برای رعایت قوانین و آداب و رسوم، از یکسری امیال و خواسته های خود چشم پوشی کرده یا آن ها متعادل سازد» (فروید،۱۳۹۲، ۱۱ و۱۰). به نظر فروید سرکوبی اساس

1. Expression

و پایه‌ی مکانیزم‌های دفاعی «خود» یا ایگوست زیرا از جهتی پایه و اساس مکانیزم های پیچیده‌تر بعدی است و از جهت دیگری کوششی ناخودآگاه برای جلوگیری از تظاهرات تمایلات ناخودآگاه روانی و پرخاشگرایانه است به گونه‌ای که هیچ گاه نتوانند به ضمیر آگاه فرد راه یابند.

۴-۵- مکانیزم دفاعی واکنش وارونه[1]

این بدین معناست که : «فرد نگرش هایی را اتخاذ میکند که به کلی با امیال ناخودآگاه او تضاد دارد. برای مثال، کودکی که احساس تنفر نسبت به مادرش را سرکوب کرده است، به نحو مفرطی نگران سلامت مادر خود می شود» (فروید،۱۳۸۲: ۲۴). عبارت است از ارضاء و تظاهر یک تمایل از طریق معکوس جلوه دادن آن، در این روش دفاعی ابتدا تمایل ناپسند سرکوب می‌شود و بعد تمایل کاملاً ضد آن ظاهر می‌گردد.

۴-۶- مکانیزم دفاعی جا به جایی[2]

در توضیح آن آمده است که : « به موجب این مکانیسم که تمایل و خواهش های نا به جا که صورتی غیر اخلاقی و مخالف با روش و آداب و رسوم دارند، از هدف اصلی خود گریز زده و به شکلی دیگر در می آیند تا در هیأتی دروغین به خود آگاه راه یابند. مثلاکسانی که علاقه بسیار به دوستی های گوناگون دارند اینان ممکن هستند که به سگ، گربه و یا بعضی پرندگان علاقه بسیار ابراز کرده و اسم مردان یا زنانی را بدان ها می نهند و آن ها را یار و مونس و همدم خود می سازند» (فروید،۱۳۴۲: ۱۲۹). پس در می یابیم که این مکانیزم شامل انتقال احساس روانی و حالت عاطفی از یک شخص به شخص یا شی دیگرمی باشد و معمولاً شخص دوم خطر و تهدید کمتری نسبت به شخص اول دارد.

۴-۷- مکانیزم دفاعی فرافکنی یا برون فکنی[3]

در این خصوص مطرح می شود که : « یکی از مکانیزم های مرسوسی است که به واسطه آن فرد تمام افکار و عقاید غیر قابل پذیرش و همچنین گناه ها و اشتباهات و بدرفتاری های خود را به دیگران نسبت داده ویا تمایلات و خواسته های نامعقولش را به دیگران انتقال می دهدو با این روش خود را آرام ساخته و رضایت خاطر خویش را فراهم می کند. در برون فکنی، انسان دیگران را مقصر اعمال و رفتار خود می داند و چون دیگری سرمنشاء آن رفتار قلمداد می شود» (فروید،۱۳۹۲: ۸۵).

۴-۸- مکانیزم دفاعی درون فکنی[4]

حال تعریفی از این مکانیزم ارائه می دهیم. «مکانیزم دفاعی درون فکنی یعنی نسبت دادن امور بیرونی به درون ذات به طور کلی درون افکنی در مرحله (دگر دوستی) رشد می یابد، زیرا کودک در این مرحله، به علت ارتباط با محیط خارج و ملزم شدن به رعایت آداب و قوانین، سرخورده شده و خود را در اجتماع و محیط زندگی خود ناتوان وکوچک احساس می کند، پس برای از بین بردن این احساس و بی نیاز کردن شخصیت خود یا «من» می کوشد تا برخی صفات را که کمبود نقص آن ها را در خود حس می کند از بین ببرد» (فروید،۱۳۹۲: ۸۱ و۸۲). بنابراین، نوعی مکانیزم دفاعیست که افراد از طریق آن ویژگی‌های مثبت دیگران را در «خود» یا ایگو ادغام می کنند. مانند اینکه یک نوجوان طرز رفتار، ارزش‌ها، سبک زندگی یک هنرپیشه را اختیار می‌کند و این کار به او احساس ارزشمندی کاذب می‌دهد و احساس حقارت وی را به حداقل می‌رساند.

۴-۹- مکانیزم دفاعی والایش[5]

بدین شرح است که :« تمایلاتی که جنبه واپس زدگی داشته، به وسیله همین مکانیسم تصعید رهبری شده و در هدف هایی تکاپو می کنند که ارزش های اجتماعی بسیاری داشته و موجب فعالیت های اجتماعی ارزنده ای می شوند» (فروید،۱۳۴۲: ۲۰۸و۲۰۹). فروید آن نوع دفاع ایگو را که باعث می‌شود تمایلات ناپسند به شکل اجتماع‌پسندانه تظاهر کند را تصعید یا والایش می‌نامند مانند فردی ممکن است تمایل خود به پرخاشگری را از طریق شرکت در فعالیت‌های ورزشی مثل بوکس ارضاء کند.

۴-۱۰- مکانیزم دفاعی انکار[6]

1. Reactionary Formation
2. Regression
3. Projection
4. Identification
5. Sublimation
6. Denial

در این حوزه بیان می دارد که :« تکذیب راه دیگری از گریز است که به وسیله تمام آرزوها، عقاید و حقایقی که برای خودآگاه ذهن غیر قابل تحمل به طور ناخودآگاه تکذیب می شوند. به کمک تکذیب، شخص خود را در مقابل حقایق و مسائل غیرقابل تحمل محافظت کرده و از آن ها دوری می کند. در اغلب موارد هنگامی که کودک یکی از والدین خود را ازدست می دهد به او می گویند که وی به سفر رفته و به زودی باز می گردد. در واقع آن ها با این کار زمینه را برای انکار حقیقت و به کارگیری ناخودآگاه این مکانیزم، فراهم می کنند» (فروید،۱۳۹۲: ۷۳ و ۷۴). به عبارت دیگر، وقتی شخصی قبول نمی‌کند یک مسئله‌ای وجود دارد زیرا آن واقعیت بیش از حد ناخوشایند است.

۴-۱۱- مکانیزم دفاعی دلیل تراشی[1]

در توضیح آن آمده است که: « اشخاص مضطرب در مقابل وجدان خود و دیگران و برای خاموش ساختن تمایلات سرکوب شده و ناکامی ها و کمبودهای رنج آور خویش، یکی از مرسوم ترین شیوه های دفاعی یعنی «توجیه»را به کار می بندند و برای موجه جلوه دادن عملی که رخ داده دلائلی ارائه می دهند تا خود را قانع سازند که هیچ گونه عمل بدی صورت نگرفته است وگاه پیش از انجام عمل نیز بهانه هایی می آورند و انجام آن را برای خود الزامی دانسته و خالی از عیب می دانند » (فروید،۱۳۹۲: ۴۴و ۴۵). «شخص کاملا آگاه است که دلایلش ساختگی و دروغ است، در حالی که توجیه به صورت ناخودآگاه صورت می گیرد و شخص نمی داند که دلایل بیان شده اش اصلی نیستند» (همان: ۴۶). می توان گفت، پس از انجام عملی ناشایست و نامناسب، برای فرار از احساس گناه، اضطراب، خودکم‌بینی و .... دلیل‌های مختلف و موجه می‌تراشیم تا به هر نحوی شده کار خودمان را درست و منطقی جلوه بدهیم.

۵- تحلیل فیلم

فارست گامپ پسری کند ذهن است. پدرش از دنیا رفته است و مادرش تلاش می کند تا او راهمانند یک بچه عادی جلوه دهد. مادرش به او می فهماند که او عقب مانده نیست و تنها هنگامی که خودش پذیرفت عقب مانده است، پس هست. مدیر مدرسه به دلیل ضریب پایین هوشی از ثبت نام کردن او امتناع می ورزد اما مادر به طرق گوناگون او راضی به انجام این کار می کند تا تفاوتی میان فرزندش با دیگران نباشد. او را نزد پزشک می برد و پاهایش را تا بالا آتل می بندد و در نهایت طی یک درگیری با دوستان مدرسه اش سعی در دویدن می کند تا بالاخره آتل ها می شکند و درست راه رفتن و دویدن را می آموزد. او در کودکی عاشق دختری به نام جنی می شود زیرا جنی تنها کسی است که با او با مهربانی رفتار می کند. فارست به دلیل عضویت در تیم ملی فوتبال به دانشگاه می رود و در آن زمان قانون حق تحصیل سیاه پوستان در دانشگاه تصویب می شود. پس از آن به دوره سربازی اجباری می رود و او را به جنگ ویتنام می فرستند در آنجا جان چندین نفر و فرماندهش را نجات می دهد و تیر می خورد، و به کشورش باز می گردد. به او مدال شجاعت داده می شود و جنی را پس از سال ها ملاقات می کند. جنی با شخص دیگری می رود و او باز تنها می شود. به یاد دوستش(بابا) قایق می خرد و همراه فرمانده اش میگو صید می کند و بسیار ثروتمند می شوند. به مراکز خیریه، بیمارستان ها و خانواده های فقیر زیادی کمک می کند. به او خبر می دهند که مادرش سخت بیمار است و مادر فوت می کند. با جنی ازدواج می کند ولی او ناگهان خانه را رها می کند و برای همیشه می رود تا اینکه سال ها بعد نامه ای به او می رسد که جنی درخواست کرده به دیدنش برود. آنجا متوجه می شود که یک پسر بسیار باهوش به اسم فارست دارد. همراه خانواده اش به خانه قدیمی باز می گردند و جنی پس از طی مراحل بیماری فوت می کند و فارست به تنهایی پسرش را بزرگ می کند.

۵-۱- تحلیل شخصیت اصلی قهرمان اصلی بر اساس نهاد، خود، فراخود

رقص یک پر در فضا، چه رها و زیبا. در صحنه نخست فیلم مخاطب با بی پروایی و آزادی آن همراه می شود، در نهایت روی پای فارست که در ایستگاه اتوبوس منتظر نشسته است، می نشیند. فارست فردی است رها از تعلقات دنیوی و درگیری های روزمره. آزادگی جزئی از وجود اوست که او، این صفت را از دوران کودکی خود حفظ کرده است. پر به رنگ سفید است و تا پایان داستان هم همانطور تمیز می ماند، این پر به بخش نهاد پاک، بی آلایش و دور از ریا و دورویی فارست اشاره دارد که تا پایان داستان این خصوصیات حفظ می شوند. فارست بسیار تحت تأثیر نهادش می باشد و در پی لذت جویی است و رنج و اندوه را از خودش دور می کند. همه ی رفتارها و افکار او تنها به ارضای حس لذت جویی او منتهی می شود. او پر را از زمین بر می دارد و تا انتهای فیلم، میان کتابش می گذارد، این بدین منظور است که در طول فیلم اوتلاش می کند تا با نهادش بجنگد و اصل لذت آن را نهان نگه دارد و به جای آن از ایگو و سوپرایگویش بهره بجوید تا بتواند با واقیعت ها روبه رو بشود و در چارچوب مقررات و هنجارهای اجتماعی رفتار کند و در عین حال مانند دیگر افراد جامعه منفعت و پیشرفتش در الویت باشد اما پی در پی شکست می خورد، به عنوان مثال وقتی برای نشان دادن جای زخمش به رئیس جمهور شلوراش را پایین می کشد و یا در دیدار با رئیس جمهور وقت (جان اف کندی) پانزده عدد نوشابه می خورد، این امر به وضوح دیده می شود. او سعی می کند رفتارهای معقول و منطقی از خودش بروز دهد اما در نهایت ناموفق است چون بخش عاقلانه ذهن او درست دستور نمی دهد، در واقع حضور در برابر واقیعت ها

1. Rationalization

و رفتار مناسب با شرایط دغدغه او نیست. حتی نام او بر این موضوع دلالت دارد. فارست نام یکی از فرماندهان جنگ های داخلی آمریکاست که جنبش گوگلاس گرن را راه انداخته است. جنبشی است که اعضای آن رفتارهای عجیبی از خودشان بروز می دادند مانند پوشیدن لباس های بلندی مانند چادرکه تماما سفید بود وتنها جای چشمان آن ها بریده شده بود. مادرش به این دلیل این نام را برگزیده است که مدام یادآوری کند که همه ی انسان ها کارهایی را انجام می دهیم که با عقل جور در نمیاد. یک روز او به اتاق یکی از مشتریان مادرش می رود، او گیتار می نوازد و فارست برای او می رقصد. رقصی با همان آتل های پاهایش اما کاملا رها و آزاد. آن زمان فارست تنها به لذت از همان لحظه و موزیک فکر می کند، این رقص او بعدها الگوی سلطلان راک (الویس پریسلی) می شود. فارست با دیدن او در تلویزیون می گوید که « سلطان بودن باید کار بسیار سختی باشد » او تصور سختی از شرایطی دارد که باید برای هواداران و مخاطبان به روی صحنه بروی و طبق علایق و سلایق آن ها آواز بخوانی، زندگی کنی، برقصی و... به این دلیل که در این شرایط باید از اصل خویش دور شد. تنها جایی که برای فارست رویارویی با واقیعت برایش لذت بخش است، مواجهه با پسرش می باشد. آن زمان تمام تلاشش را برای خوشبختی پسرش می کند. در واقع (خود) می کوشد واقیعت را جایگزین لذت کند و آن دسته از تمایلات نامعقول نهاد را تعدیل و کنترل کند. هنگامی که قانون منع ورود سیاهپوستان به دانشگاه لغو شد او در مراسم افتتاحیه، بسیار انسان دوستانه و برعکس تمامی همکلاسی های سفید پوستش رفتار می کند. او تلاش می کند تا با واقیعت های جامعه همسو باشد لیکن باز ناموفق است و همگی علیه او شورش می کنند اما او تنها به نیکی و خیر خواهی محض فکر می کند. تنها کسی که موفق به تاثیرگذاری در سوپرایگوی او می شود، مادرش است. او آموزه های مادر را مدام در ذهنش مرور می کند یعنی همان ارزش هایی که در کودکی بر او تفهیم شده است.کارکرد این آموزه ها از او یک سرباز خبره و موفقی می سازد که در جنگ ویتنام جان چندین نفر را نجات می بخشد و مدال شجاعت را دریافت می کند. حتی تفکرهای مثبت او هم برپایه ی بی منطقی و خودخواهی استوار است به عنوان مثال زمانی که فرماندهش از او می خواهد که رهایش کند تا بمیرد او با خودخواهی اش جان او را نجات می دهد و فرمانده را بسیار می رنجاند. هم زمان یک عاشق بی حیله و پاک است و جنی را مدام می بخشد، به دیگران یاری می رساند، طرفدار آزادی و دموکراسی است و حتی بر سر قولش با هم رزم شهیدش در جنگ ویتنام می ماند. چه بسا پس از فوت او هم قایقی می خرد و صید میگو می کند.فارست زمانی که این کارها را به سرانجام می رساند احساس خوشایندی دارد. خود آرمانی در شخصیت فارست تقریبا پاسخگوی تمامی توقعات ما از سرشت متعالی انسان است.

۵-۲- تحلیل شخصیت قهرمان اصلی بر اساس عقده ادیپ

مادر، شخصیت اسطوره ای و بی مانندی برای فارست دارد. او تمامی موفقیت ها و پیشرفت هایش را به دلیل حمایت های بی وقفه مادرش دارد. مادرش از همان ابتدا، هیچ تلاشی برای دور کردن شخصیت فارست از ویژگی های اصیل انسانی نکرده است و روح او را همانند همان پر، پاک، رها و آزاد نگه داشته است. مادر در ذهن فارست الگوی زیبایی و قوی بودن است. اوست که تفاوت فرزندش با دیگران را نه تنها نمی بیند بلکه این تفاوت را از نوع برتری فارست بر دیگران جلوه می دهد. او مدام به فرزندش متذکر می شود که « تو عقب مانده نیستی و تنها زمانی که که این تفکر درون تو رخنه کند، پس یک عقب مانده ای». تمامی نقل قول ها و خاطراتی که درروابطش با دیگران مطرح می کند، در ارتباط با مادرش است. مادر هیچ گاه او را از انجام کاری منع نکرده است و همیشه مشوق اوست. با توجه به عدم حضور پدر در خانه لیکن هیچ گاه به فرزندش تحکم نکرده است بلکه همیشه رفتارهای او با مهربانی و عطوفت همراه بوده است، به همین دلیل مادر از جایگاه ویژه ای برخوردار است. فارست، مادر را همیشه برای خودش می خواهد و از توجه دیگران به مادرش یا بالعکس بسیار ناراحت است. او به تمامی مردانی که با مادرش درارتباط هستند حسادت و کینه می ورزد وتصور می کند که که می خواهند مادرش را از او بربایند، به همین دلیل عقده ادیپ در او بسیار فعال است. برای مثال، زمانی که مادر برای ثبت نام فرزند کند ذهن خود در مدرسه عادی مجبور به صلح و سازش با مدیر آن مدرسه می شود، برای او بسیار ناخوشایند می آید و از آن مرد متنفر می شود زیرا او را دلیل جدایی مادر از خودش می داند. آنجاست که غریزه عشق به مادر و کینه نسبت به آن فرد فعال می شود لیکن تاب و توان مبارزه و مقابله با او را در خود نمی بیند و تنها با انجام شکلک هایی به دور از چشم آن مرد خودش را تخلیه می کند. عقده ادیپ او به دلیل عدم حضور فرد مذکر ثابتی همچون پدر در خانه بیش از سایر کودکان به طول می انجامد. به این دلیل که با وجود پدر و ترس از او، اطفال درمراحل بعدی این عقده را تعدیل می کنند و راه برای آن ها به سوی یک زندگی عاطفی متعارف گشوده می شود ولیکن فارست از این حضور محروم است. به همین دلیل تا نوجوانی شاهد این عقده در رفتار و شخصیت او هستیم.

۵-۳- تحلیل شخصیت قهرمان اصلی بر اساس مکانیزم های دفاعی

اکنون می خواهیم نحوه ی استفاده ی قهرمان اصلی از مکانیزم های دفاعی مطرح شده را بیان کنیم. فارست همچون دیگر افراد برای مقابله با ترس ها و اضطراب هایش متوسل به چند مکانیزم دفاعی می شود. بارزترین مکانیزمی که او از آن بهره می جوید مکانیزم دفاعی سرکوبی است. دلیل استفاده از این مکانیزم این است که انسان نمی خواهد با واقیعت ها روبه رو شود. در حقیقت این مکانیزم آغاز کننده ی تمامی فعالیت های دفاعی – روانی بوده و کاملا غیر ارادی است. هنگامی که جنی او را رها می کند و با شخص دیگری سفر می کند، او برای مقابله با نیازها و تمایلاتش و برای جلوگیری از تمایلات پرخاشگرایانه و ناخود آگاه

روانی اش، به دویدن طولانی روی می آورد تا آنجا که به مدت سه سال و دو ماه و چهارده روز و شانزده ساعت دور کشور را می دود، ناگهان از تمام این افکار ناپسند رها می شود و از حرکت باز می ایستد و به خانه بر می گردد. در واقع تمام تمایلات ناپسنددر نیمه آگاهش را چنان سرکوب می کند که مجالی برای راه یافتن به خودآگاه پیدا نمی کنند. مکانیزم مورد استفاده بعدی، واکنش وارونه می باشد. او به طور افراطی از جنگیدن متنفر است و این را از زمان کودکی به همراه دارد، همکلاسی هایش او را به سخره می گیرند و به سمت او سنگ پرتاب می کنند اما او با آنان مقابله نمی کند، لیکن زمانی که می خواهند او را برای جنگ به ویتنام اعزام کنند به طور وسواس گونه ای تمام تلاشش را می کند تا سربازی پیشتاز و موفق باشد. و چنان سریع و بادقت کارهایی همچون باز و بسته کردن سلاح را انجام می دهد که تعجب مافوقش را برمی انگیزاند. همچنین فرماندهش را می ستاید، برای نجات او حاضر می شود از جان خودش بگذرد و حتی آرزو می کند که روزی جایگاه او را بدست آورد. او از مکانیزم دفاعی جابه جایی بسیار زیبا بهره می جوید. هنگامی که جنی باز هم او را ترک می کند او به کمک این مکانیزم از تمایلاتش نسبت به جنی و به دست آوردن او که هدف اصلی زندگی اش می باشد گریز زده و این احساس روانی و حالت عاطفی را به قایقش انتقال می دهد و نام جنی را برای او برمی گزیند، با تمام وجود به قایق عشق می ورزد و در حادثه طوفان تنها نجات قایق برایش اهمیت دارد.

در این شخصیت، مکانیزم دفاعی برون فکنی هیچ جایگاهی ندارد. همانطور که مطرح کردیم، این فرد بسیار انسان دوست، اخلاق مدار و مهربان است، پس کاری را انجام نمی دهد که دیگران را مقصر بداند. فارست دوستی به نام (بابا) دارد که بسیار مهربان و خوش ذات است و تمام آرزویش پس از بازگشت از جنگ ویتنام خریدن یک قایق، صید میگو و کمک به مردمان روستایش است. میانه داستان، فارست در درونش نیاز کمک به همنوعانش از جمله خانواده ی فقیر بابا را حس می کند. مکانیزم درون فکنی آنجایی فعال می شود که او به همین سبب سعی می کند تا به ارزش‌ها، سبک زندگی و علایق دوستش رجوع کند، قایقی می خرد، صید میگو می کند، شرکت (بابا گامپ) را راه اندازی می کند و اقتصاد آن منطقه را رشد می دهد و اینگونه این نیاز را برطرف می کند. از طرفی تلاش می کند تا ویژگی بارز فرماندهش که شجاعت است را در خودش رشد دهد و مانند او رفتار کند. فعالیت های ارزنده ی اجتماعی او مانند عضویت درتیم فوتبال آمریکایی، کسب قهرمانی در مسابقات پینگ پنگ، دویدن دور آمریکا و غیره حاصل استفاده او از مکانیزم والایش است. این اهداف و موفقیت ها از پس تمایلاتی بروز کرده اند که او در آن برهه زمانی مجبور به واپس زدن آن ها بوده است از جمله تحمل فوت مادرش و یا دیدن روابط جنی با افراد مختلف. اوایل فیلم مادر سعی می کند به فرزندش نحوه استفاده از مکانیزم انکار را بیاموزد اما ناموفق است. مادر به فرزندش می گوید پدرش به تعطیلات رفته است در حالی که پدر از دنیا رفته است. شخصیت فارست به دنبال انکار حقیقت ها نمی گردد بلکه ترجیح می دهد تا با واقیعت ها روبه رو شود، پس به راحتی مرگ پدر را می پذیرد.. در خصوص نحوه ی استفاده از مکانیزم دلیل تراشی چنان می توان گفت : هنگامی که جنی او را به پناهگاه سیاسیون ملقب به گربه های سیاه می برد، فارست متوجه حضور شخصی کنار جنی می شود و زمانی که آن شخص، جنی را مورد ضرب و شتم قرار می دهد، فارست عنان از دست می دهد و عقده ی همه تمایلات سرکوب شده اش از طرف جنی و ناکامی ها و کمبودهای رنج آورش از عدم حضور جنی در کنارش را بر سر او تخلیه می کند و او را بسیار کتک می زند. در نهایت برای این اقدامش از شیوه توجیه استفاده و سعی می کند که خودش و جنی را قانع سازد که تنها عمل ناپسند او دلیل به وجود آمدن این اتفاق بوده است.

۶- نتیجه گیری

بر اساس نظریه فروید، شخصیت قهرمان اصلی فیلم (فارست گامپ) در تمام زندگی اش تحت تأثیر اصل لذت جویی نهاد می باشد و از هرگونه رویارویی با واقیعت ها و قرار دادن خودش در چارچوب مقررات و هنجارهای اجتماعی گریزان است. در این شخصیت میان دو اصل (لذت) و اصل (واقیعت) کشمکش و تعارض شدید وجود دارد. فراخود او بسیار تحت تأثیر تعالیم مادرش است و تلاش می کند تا به خودآرمانی متصور شده توسط مادرش دست یابد. این شخصیت از عقده ی ادیپی رنج می برد که به دلیل عدم حضور فرد مذکر ثابتی همچون پدر، سال های زیاد با او مانده است. رفتارهای او با مردانی که با مادرش در ارتباط هستند مبنی بر حسادت و کینه است و از تمامی آن ها متنفر است ولیکن به دلیل ترس از آن‌ها تاب و توان مقابله با آنان را ندارد. فارست برای مقابله با ترس ها و اضطراب هایش از واکنش های دفاعی–روانی استفاده می کند که فروید آن ها را در قالب مکانیزم های دفاعی مطرح کرده است. بیشترین کاربرد این مکانیزم ها دربخش روابط او با جنی مطرح می شود.پس از بررسی این شخصیت و تمامی حوادث و رویداد های داستان این نتیجه حاصل گردید که فارست از مکانیزم های دفاعی سرکوبی، واکنش وارونه، جابه جایی، درون افکنی، والایش و دلیل تراشی بهره می جوید در حالی که هیچ نیازی به استفاده از مکانیزم های برون فکنی و انکار در خودش نمی بیند.

منابع

۱. آپی نینا نری، ریچاردر(۱۳۶۰). فروید به زبان ساده، ترجمه ی پریسا زاهدی، تهران: انتشارات بطلیموس
۲. ایمان نژاد، معصومه؛عطابیگی ممتاز، گل اندام؛ موسوی مقدم، سید رحمت الله (۱۳۹۲). تأثیر نگرش مذهبی و معنویت گرایی بر مکانیزم های دفاعی. نشریه علوم پزشکی دانشگاه آزاد اسلامی، دوره ۲۳، شماره ۱، صص۵۸–۵۴

۳. بشارت، محمدعلی (۱۳۸۴). بررسی رابطه کمال گرایی مثبت و منفی و مکانیسم های دفاعی. نشریه پژوهش های روانشناختی، دوره ۸، شماره ۲، صص۲۲-۷
۴. بشارت، محمدعلی؛ شریفی، ماندانا ؛ ایروانی، محمد (۱۳۸۰). بررسی رابطه سبک های دلبستگی و مکانیزم های دفاعی. تهران: نشریه روانشناسی، دوره ۵، شماره ۳، صص ۲۸۹-۲۷۷
۵. بشارت، محمدعلی (۱۳۹۱). نقش واسطه ای مکانیسم های دفاعی در رابطه بین سبک های دلبستگی و ناگویی هیجانی. نشریه روانشناسی کاربردی، دوره ۶، شماره ۱، صص ۲۲-۷
۶. جلیل زاده، میلاد. ابله ها آرام تر و بی آزارتر از بقیه. (۱۳۹۹/۱/۹). قابل دسترس در: https://b2n.ir/u04718
۷. حاجی، فرید. تحلیل روانشناختی فیلم فارست گامپ. (۱۳۹۶/۸/۱۷). قابل دسترس در: https://b2n.ir/u75296
۸. خانی پور، حمید؛ دلروز، کاظم؛ ذاکر، فرشته (۱۳۹۹). آشفت گی روانشناختی: مقایسه نقش مؤلفه های جایگاه اجتماعی و مکانیسم های دفاعی. تهران: فصلنامه روانشناسی فرهنگی، دوره چهارم، شماره ۲، صص۲۲۰-۱۸۰
۹. صادقیان، سعید؛ شاهرودیان، ناهید (۱۳۹۵). مسیر ادیپ در رمان هانری بوشو: افول یونگی «عقده ادیپ فروید». نشریه پژوهش ادبیات معاصر جهان(پژوهش زبان های خارجی)، دوره۲۱، شماره ۲، صص ۲۸۷-۲۶۵
۱۰. فروید، زیگموند (۱۳۴۲). پیدایش روانکاوی، ترجمه هاشم رضی، تهران: انتشارات آسیا
۱۱. فروید، زیگموند (۱۳۹۲). مکانیزم های دفاع روانی، ترجمه ی حبیب گوهری؛ محمد جوادی، تهران: انتشارات رادمهر
۱۲. فروید، زیگموند (۱۳۷۳). نهاد و خود، ترجمه ی حسین پاینده، ارغنون، شماره ۳، صص۵۱-۲۴
۱۳. فروید، زیگموند (۱۳۸۹). ورای اصل لذت، ترجمه ی یوسف اباذری، ارغنون، شماره ۲۱، صص۳۲-۱۵
۱۴. مجیدی، فاطمه؛ بیات، الهام (۱۳۹۲). نقد روانشناسی داستان یکلیا و تنهایی او براساس دیدگاه فروید(بررسی ساختار شخصیت و مکانیسم دفاعی). زنجان: فصلنامه انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دوره ۸، صص ۲۹-۲۱
۱۵. میرسجادی، جواد. بدو فارست!بدو. (۱۴۰۰/۳/۱۵). قابل دسترس در: https://b2n.ir/s87580
۱۶. نوربخش، علیرضا. مدل ساختاری شخصیت (نهاد، من، فرامن). (۱۴۰۰/۰۸/۲۱). قابل دسترس در: https://b2n.ir/t71392
۱۷. یوحنایی، مسعودرضا (۱۳۹۹). نقد و بررسی خودآگاه و ناخودآگاه از نگاه فروید. اراک: نشریه آفاق علوم انسانی، دوره ۱۵، شماره ۴۰، صص ۹۶-۸۱
۱۸. یوحنایی، مسعودرضا (۱۳۹۹). نقد و بررسی دیدگاه های سارتر و فروید در باب عشق و نفرت. اراک: نشریه آفاق علوم انسانی، دوره ۱۵، شماره ۳۹، صص ۸۱-۶۳

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی: ۴۲)، خرداد ۱۴۰۱

تحلیل گفتمان و تأثیر آن بر آثار نقاشان زن دهه‌های ۷۰ و ۸۰

مژگان شادی بدابی[1]*، محمد شهیدی کسمایی[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۷
کد مقاله: ۶۶۱۳۰

چکـیده

تحلیل گفتمان رویکردی جامعه‌شناختی است که به بررسی الگوهای زبانی درون‌متنی و ارتباط زبان و بافت‌های اجتماعی و فرهنگی که متن در بستر آن‌ها به کار می‌رود، می‌پردازد. هدف از این مقاله بررسی آثار نقاشی زنان هنرمند ایران در دو دهه ۷۰ و ۸۰ با استفاده از تحلیل گفتمان انتقادی است. سؤال اصلی این است که آثار نقاشی زنان بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی چگونه ارزیابی می‌شود؟ و در بخش بعدی با بررسی تعدادی از آثار هنرمندان زن در دو دهه مذکور، بر مبنای گفتمان‌های هنری، اجتماعی، مذهبی، سیاسی،...و تأثیر آن‌ها بر گفتمان هنرمندان زن (فمینیسم) می‌پردازیم. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و آرشیوی، به نتایجی دست یافت که در آن مشخص گردید گفتمان‌های سیاسی، مذهبی بیشترین تأثیر را در آثار هنرمندان زن داشته است. و تغییر گفتمان‌های حاکم در دو دهه ، گفتمان نقاشان زن را دچار تغییر و تحول کرده است.

واژگـان کلـیدی: تحلیل گفتمان انتقادی، زنان هنرمند، نقاشی،فمینیسم، هنر ایران

۱- کارشناسی ارشد پژوهش هنر (نویسنده مسئول)
m.shadi.art.r@gmail.com
۲- کارشناسی ارشد پژوهش هنر

۱- مقدمه

تحلیل گفتمان به شیوه‌هایی از کارکرد زبان توجه دارد که جهان‌بینی و تعابیر متفاوتی را آشکار می‌سازد .همچنین بررسی می‌نماید که چگونه، کارکرد زبان از نحوه‌ی ارتباط مشارکین گفتگو با یکدیگر تأثیر و از سوی دیگر، بر تأثیر کارکرد زبان بر هویت‌های اجتماعی و روابط نیز توجه دارد. تحلیل گفتمان بررسی می‌نماید که جهان‌بینی و هویت‌های مختلف چگونه به واسطه ی کارکرد گفتمان شکل می گیرند. این رویکرد هم متون گفتاری و هم متون نوشتاری را مورد مطالعه قرار می دهد. اما تحلیل گفتمان متن (اثر هنری)بدون لحاظ کردن سبک هنری امری دشوار بنظر می رسد. با درنظر گرفتن تحلیل سبک به عنوان بخشی از تحلیل گفتمان می توان سبک را نوعی تنوع و گوناگونی در سطح بیانی گفتمان در نظر گرفت .حال آن که تحلیل گفتمان انتقادی به مثابه فراتر رفتن از سبک و متن می باشد. در تحلیل سبک ما به دنبال تفسیر متن در زمینه تاریخی و فرهنگی آن هستیم اما در تحلیل گفتمان انتقادی پارا فراتر گذاشته و به دنبال زمینه های تولد متن هستیم. هنرمندان با خلق هر اثری دنیای مورد نظر خود را با دیگران به اشتراک می گذارند و به نوعی با محیط پیرامون خود وارد گفتگو می شوند. منتقدین و تاریخ نگاران در طول تاریخ به شیوه های گوناگون از آثار هنرمندان نوشته اند و آن ها را به سبک ها، مکتب های مختلف دسته بندی کرده اند. اما با گسترش علم جامعه شناسی به عنوان پلی میان رشته ای دیدگاه های نوینی پا به عرصه هنر گذاشته شد، که نوع نگاه منتقدین را چند بعدی ساخت. تحلیل گفتمان یکی از آن پدیده های جدید است که افق دید وسیع تر را به روی هنر و هنرمندان و منتقدین و دنیای هنر، در درنیای مدرن می گشاید. بنابراین باید تاکید کرد که هدف تحلیل گفتمان، تحلیل معنای متن نیست ، بلکه تحلیل شرایطی است که این معنا تولید می شود و از همین رو به تحلیل نهادهای مولد معنا و بازتولید کننده گفتمان پرداخت می شود. در تحلیل و بررسی آثار هنری ،با توجه به اینکه ریشه اثر هنرمند و چگونه شکل گیری شخصیت هراثری ساخته و برساخته جامعه آن و انواع گفتمان های موجود در آن است، می تواند از بسیاری جهات مهم باشد. با بررسی آثار به شیوه تحلیل گفتمان انتقادی همه اعضای فعال در میدان هنر، خصوصا هنرمند کمک می کند تا با شناسایی و ارتباط با گفتمان های دیگر هر چه بهتر با دنیای پیرامونش ارتباط برقرا کند و با آن ها وارد دیالوگ شود. در نتیجه تحلیل گفتمان به ما امکان بررسی آثار هنری را با توجه به فضای گفتمانی هنرمند را خواهد داد. بررسی آثار (تجسمی) زنان هنرمند از آن رو حائز اهمیت است که امروزه حضور گسترده زنان در جامعه هنری سرعتی روزافزون بخود گرفته است. میل زنان در مشارکت امور فرهنگی _ هنری هر جامعه ای اگر نگوییم بیشتر از مردان است، کمتر هم نیست. از طرفی زنان و مردان بنا به نوع زیست خود نسبت به محیط واکنش متفاوت از یگدیگر دارند که همین، نوع آثارشان را متمایز از آثار یگدیگر می کند. از این رو در این مقاله با تحلیل آثار هنری(نقاشی) زنان هنرمند ایران در دو دهه ۷۰ و ۸۰ قصد داریم به این سوال ها پاسخ بدهیم که انواع گفتمان های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی– هنری، مذهبی، فمینیسم و ... چه تاثیری بر گفتمان و آثار نقاشان زن بوجود می آورد؟

۲- تحلیل گفتمان

تحلیل گفتمان بر دانش زبانی فراتر از واژه، بند، عبارت و جمله تاکید دارد که برای ایجاد یک ارتباط موفق ضروری می‌نماید، این رویکرد، به بررسی الگوهای زبانی درون متنی و نیز ارتباط میان زبان و بافت های اجتماعی و فرهنگی که متن در بستر آن ها به کار می رود می پردازد. تحلیل گفتمان به شیوه هایی از کارکرد زبان توجه دارد که جهان‌بینی و تعابیر متفاوتی را آشکار می سازند و همچنین بررسی می‌نماید که چگونه کارکرد زبان از نحوه‌ی ارتباط مشارکین گفتگو با یکدیگر تأثیر می پذیرد و از سوی دیگر، بر تأثیر کارکرد زبان بر هویت‌های اجتماعی و روابط نیز توجه دارد. تحلیل گفتمان بررسی می‌نماید که جهان‌بینی و هویت‌های مختلف چگونه به واسطه ی کارکرد گفتمان شکل می گیرند. این رویکرد هم متون گفتاری و هم متون نوشتاری را مورد مطالعه قرار می دهد. (پالتریج، ۱۳۹۵: ۱۴) نورمن فرکلاف که استاد زبان در زندگی اجتماعی در دانشگاه لنکستر انگلیس رویکردش را مطالعه ی انتقادی زبان می نامد. وی سه سطح را در مطالعه گفتمان به کار می گیرد: سطح اول، گفتمان به مثابه متن؛ سطح دوم، گفتمان به مثابه تعامل بین فرآیند تولید و تفسیر متن؛ سطح سوم، گفتمان به مثابه فضای کنش است. بر این اساس او تحلیل گفتمان را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین قرار می دهد که منطبق بر آن می توان سطوح گفتمان هنر را توضیح داد: الف)مرحله توصیف، شامل مطالعه ویژگی های صوری متن است یعنی مطالعه واژگان، قواعد دستوری و ساخت های متنی ، عناصر بصری مانند خط و رنگ ،کمپوزیسیون، کنتراست و ... ب)تفسیر متن ترکیبی از محتوی متن و ذهنیت مفسر است. در واقع این سطح از تحلیل گفتمان شامل تحلیل ویژگی های ژانر و سبک متن است. ج)هدف از مرحله تبیین، تحلیل گفتمان به عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است؛ در این مرحله به روند مبارزه و مناسبات قدرت در سه سطح سازمان اجتماعی، نهادی و موقعیتی پرداخته می شود (مریدی، ۱۳۹۳: ۷۰–۸۰). در مجموع می توان گفت: تحلیل گفتمان در رویکرد جامعه شناختی، به جای پرداختن به اثر هنری یا رمزآمیزی کار هنرمند یا چگونگی دریافت و تفسیر مخاطب، به تحلیل "فضای کنش هنری" می پردازد.

۳- گفتمان و زنان هنرمند ایران

با ورود نوگرایی به ایران، نقاشان زن تلاش فراوانی برای تثبیت هویت حرفه ای خود در پیش گرفتند و اندیشه های گوناگونی را نمایندگی کردند. اما با بررسی مهمترین رویدادهای هنری متوجه میشویم که اغلب آثار زنانی مورد پذیرش جامعه و تاریخ هنر

واقع شد که به نوعی با مدرنیسم مردانه همراه شدند و متاثر از گفتمان مسلط به نقاشی پرداختند. از همین رو، زنان نقاشی که متاثر از مدرنیسم مردانه به جنسیت زدایی از آثارشان پردختند، یا به بازتولید کلیشه های مردانه تاکید ورزیدند، بیشتر مورد پذیرش قرار گرفتند. اگرچه آنهایی که اندیشه های بازاندیشانه را رقم زدند و به مقابله با نگاه خیره پرداختند و به ذهنیت و فردیت «زن» ارج نهادند، راه نو پیش روی تاریخ نقاشی زنان ایران گذاشتند. حال اگر آثار این دسته کمتر دیده شده و کمتر مورد ارزیابی قرار گرفته است، باید مشکل را در جایی جست که تاریخ نگاری مردانه را جلوه گر می‌سازد. جامعه هنر ایران تا پیش از انقلاب اسلامی بسیار مردانه بود و حتی با گذار از قاجار به پهلوی و رشد حضور زنان در جامعه، زنان نقاش کمی را در محافل و گروه های مهم هنر می بینیم. (علی مددی، مریدی، ۱۳۹۶: ۹۰-۹۲) با وقوع انقلاب اسلامی، فعالیت های نقاشان، مدرنیست تحت شعاع قرار گرفت و با تغییر نگرش سیاسی و همچنین آغاز جنگ ایران و عراق بسیاری از هنرمندان ترک وطن را به ماندن ترجیح دادند. در دوران پس از جنگ علی رغم فعالیت ها و مشارکت زنان فعال زنان و غالب بودن گفتمان های مذهبی و سیاسی و در حاشیه قراردادن آن ها موجب شد تعداد بسیاری از زنان نقاش پس از مدتی میدان هنر را ترک کنند. اگر چه دلایل مالی، تعارض نقش های سنتی، تلقی تفننی بودن هنر و جدی گرفته نشدن اثرشان از طرف جامع مردانه از جمله عوامل موثر بر عدم پذیرش زنان در میدان حرفه ای هنر بوده و هست. همچنین مشغولیت به امر آموزش و تعهد به آن کار و پرداختن به فعالیت های هنری دیگر نیز جدیت و تمرکز بر نقاشی کردن از جانب زنان را تحت الشعاع قرار می دهد. البته اطلاعات محدود و ناقص ما نشان دهنده جایگاه حقیقی زنان هنرمند ما را در برنمی گیرد. «در طول تاریخ ایران به وفور تصویر زنان را مشاهده می کنیم، اما بسیار کم به نام زن هنرمندی بر می خوریم.»(اردکانی، ادراکی، ۱۳۹۵: ۹). و این همان دست مردانه تاریخ نویسی است که قرن هاست در مطالعات تاریخ اعمال شده است و می توان گفتمان مردسالارانه را از مهمترین و تاثیرگذارترین گفتمان های جاری در جامعه ،خصوصا جامعه هنری قلمداد کرد که در کشور ایران هنوز کما فی السابق هم چنان ادامه دارد.

۴- گفتمان و آثار زنان نقاش ایرانی در دهه ۱۳۷۰

تصویر(۱)،معصومه مظفری

در پی تلاش های گفتمان فمینیستی در اواخر دهه ۱۳۶۰ و نیمه اول دهه ۱۳۷۰، از نیمه دوم دهه ۱۳۷۰ ما شاهد بازنگری در آثار هنرمند زنان هستیم. در تاریخ نقاشی ایران، از زنان تصویری تغزلی، اسطوره ای، نمادین، تزیینی و مثالی آمده است. با توجه به مقاله حاضر، به طور کلی، می توان در باب نقاشی زنان دهه ۱۳۷۰ به موارد مختصری اشاره کرد. در این دوره ، هنرمند سوژه آثار خود را زنان طبقه شهری و زنان روشنفکر زمان خود قرار می دهد. انسان معاصر در نظام شهری مدرن برای او در اولویت قرار دارد. هنرمند توجه به نظام خانوادگی را با زبانی انتقادی همراه می‌سازد. گفتمان غالب در این آثار در بیشتر مواقع از تجربیات هنرمند و از زندگی و دنیای او نشات می گیرد. هنرمند به اغتشاشات دنیای خود و ازدحام و پیچیدگی زمانه اش می پردازد. اما، یکی از سوژه های تقریبا مشترک در این آثار اشاره به تنهایی افراد و سردرگمی انسان در دنیای موجود است. (تصویر ۱)

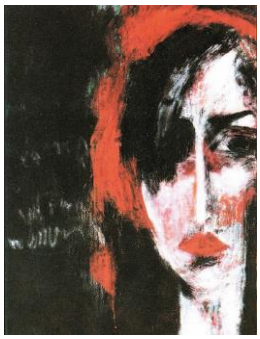
نقاش در این میان نیز به محدودیت هایی که نظام دینی برای زنان قائل می شود اشاره های متفاوتی می کندو افسردگی و خشونت و فقدان آزادی را دست مایه آثار خود می کند(تصویر ۲). زنان نقاش به نمایش کنش هایی همچون استرس، انتظار، گم گشتگی، غلبه محیط بر انسان،افسردگی، بی اهمیتی هویت فردی تمایل نشان داده اند. یکی از نکات در خور توجه در آثار دهه ۱۳۷۰ پرداختن به شرایط و موقعیت های موجود بعد از هشت سال جنگ تحمیلی است.جالب است که هنرمندان،با تاکید بر حصارهای دنیای معاصر، انسان را مطرود و در فضایی تیره و تار تجسم می بخشند. مسدود بودن فضای زندگی و همچنین نادیده گرفته شدن زنان و رعایت نکردن حقوق ایشان در جامعه ای دینی و مردمحور بارها و در شکل های گوناگون دیده می شود و با دیدگاه های گوناگونی این مسئله توصیف می شود. «از آنجا که نقاشی های زنان، به مثابه متنی اثر گذار در اجتماع، هویت‌هایی را نیز می سازند، در این دهه،توجه زنان نقاش، بیش از همه، به بی هویتی و سرگردانی انسان در جهان معاصر است؛ هویت ها نامشخص و بی نام و نشان اند و بین او و دیگری تفاوتی وجود ندارد و دیگری های متفاوت با زندگی های یکسان در جهان معاصر حضور دارند. در این دهه، هنگامی که زن سوژه اثر می شود و به تصویر در می آید، شخصیت و ظاهر او کاملا ایرانی است و با پوشش و هویت اسلامی دینی. در این زمینه دو مسئله مد نظر قرار می گیرد: نخست آنکه محیط و ساختارهای موجود چگونه هویت زن را رقم می زنند و چگونه نظام در چارچوب نظام موجود حرکت می کند و حجاب و پوشش تا حدودی سختگیرانه تر از نقاشی های دهه ۱۳۸۰ بر تصاویر غلبه دارند. (تصویر۳) پنهان کاری افراد در جامعه شهری، تعریف هویت فرد در تکنولوژی و زبان، و تسلط باید و نباید های محیط بر فرد و نظام جنسیتی و دوقطبی از مسائلی است که آگاهانه یا ناآگاهانه توجه هنرمندان را به خود جلب کرده است...هر متن با درون و بیرون خود روابطی برقرار می‌سازد. در آثار نقاشی زنان نیز می توان این روابط را بازشناسی کرد. همانگونه که هنرمند تحت تأثیر فضای زیسته و دنیای پیرامونش به تفسیر زیبایی ها و زشتی ها می پردازد، هنگامی که هویت فرد در جامعه مدرن و تنهایی و بلاتکلیفی جزو موضوعات اولیه قرار می گیرد، سردی در روابط نیز و فقدان همدردی در

روابط انسانی حضور می یابد. اما، از طرف دیگر، افراد در رابطه پیچیده ای با افکار و دنیای درونی خود هستند. رابطه غالب و مغلوب مردو زن، رابطه بازتولید سنت در فضای معاصر،رابطه فرد با گذشته تاریخی اش و رابطه انسان با الگوهای اساطیری افق‌هایی است که در این آثار شاهدیم.

پیوند زن و خانه، پیوند فرد با اجتماع، پیوند سوژه درون اثر با مخاطب، توجه به رابطه زن و زایش، نیاز انسان به نیایش، پیوند نامتجانس مدرنیسم با سنت ها، و پیوند زن با پوشش اجباری یکی دیگر از ارکان تحلیل آثار است که بر آن ها تاکید شده است. اما از مواردی که هنرمندان مکرر در آثار خود بر آن تاکید می کنند و مخاطب را در خوانش متن خود بدان هدایت می‌نماید توجه به این مطالب است که نباید اجازه داد حجاب واقعیت ها را بپوشاند؛ اشاره به اینکه حصار تنگ درونی خود کشیده شده و محکوم به ندیدن و نگفتن است و در کنار همه این زنان به اعتراضات غیرعلنی و خاموش خود ادامه می دهند. زنان نقاش،با مهارت و بهره گیری از نمادها و آرکی تایپ ها،ما را به بافت اصلی و محتوای چنین مطالبی سوق می دهند و به اجماع به این مسائل اشاره می کنند.سمبل ها و نشانه هایی همچون نمادهای مذهبی، تضادهای رنگی در اطراف زن و مرد، مسدود بودن فضای زنان، آشفتگی‌های فضای اثر، خشم و اضطراب افراد، (تصویر۴)

تصویر(۲)، رزیتا شرف جهان

تصویر(۳)، رزیتا شرف جهان



تصویر(٤)،آریا اقبال

بسته شدن چشم ها و دهان ها، و...نمونه هایی از این اشارات است به محتواهای مهم تر.گفتمان غالب در آثار زنانه،فمینیستی، و با بار جنسیتی است،زیرا جنسیت را نمی‌توان از شخصیت و بود هیچ بشری جدا ساخت و این مسئله متضمن هیچ نیک و بدی نخواهد بود. توجه به گفتمان شهرنشینی، اجتماع معاصر، دنیای صنعتی، مردمحوری، سانسور و تسلط قدرت از موارد دیگر گفتمان درونی این متون است. در همین زمینه، در مواردی نیز به گفتمان های دینی جامعه و دین سالاری، گفتمان درونی خانواده، نزاع و فضاهای سنتی اشاره شده است.»(اردکانی،ادراکی،۱۳۹۵: ۱۸-۲۲)

۵- گفتمان و آثار زنان نقاش ایرانی در دهه ۱۳۸۰

پس از انقلاب اسلامی، روند حرکت هنر دچار اندکی وقفه شد (به علت تحولات پس از انقلاب و آغاز هشت سال جنگ تحمیلی)، اما نقاشی ایرانی، پس از مدتی فترت، جانی دوباره گرفت و از ابتدای دهه ۱۳۷۰، فضایی گسترده و باز در برابر سلایق مختلف هنری ایجاد شد. در میان این گروه ها، همچنین حضور گسترده زنان در بینال هنرهای معاصر نشانه ای از فعالیت گسترده زنان در عرصه هنر نقاشی است. بدین ترتیب، در بینال های بعدی شاهد حضور زنان در میان هیئت داوران هستیم؛ این نشان می دهد که چگونه با گذر زمان و تلاش مستمر زنان جایگاه آن ها در میدان هنر و نقاشی ارتقا یافت. البته نباید نقش آموزش های آکادمیک را نادیده گرفت. حضور گسترده زنان را در عرصه های آموزش و دانشگاهی چه در مقام استاد چه در مقام شاگرد را در دهه های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ شاهدیم. در میان همه این فعالیت ها، زنان برای به دست آوردن هویتی مستقل و به دور از هر گونه وابستگی سال ها تلاش کرده اند؛ نگاهی گذرا به تاریخ هفتادساله هنر مدرن ایران نشان دهنده آن است.

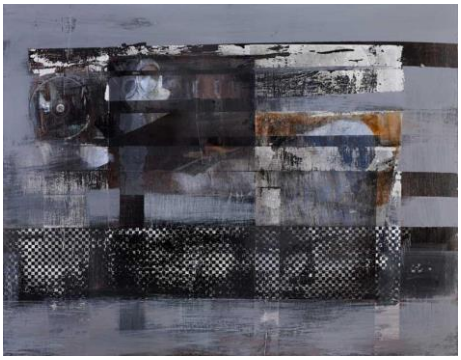
تصویر(۵) . معصومه مظفری، از مجموعه گرمازدگی،۸۹

در دهه های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ به جز چند زن هنرمند، همچون منصوره حسینی، ایران درودی، و بهجت صدر، شاید نتوان زن هم دوره ای دیگر را نام برد، ولی امروزه زنان و دختران هنرمند بسیاری در عرصه نقاشی فعالیت می کنند. همچنین در سال های اخیر، تلاش برای ارتباط با صحنه هنر بین الملل، که با تغییرات فرهنگی و سیاسی کشور موازی بود، باعث نمایش آثار مختلف هنرمندان ایرانی در بینال ها و حراج های معتبر دنیا شد و حضور زنان را در این عرصه نمی توان نادیده گرفت. بدین ترتیب می توان گفت زن ایرانی به رکنی از تحولات اجتماعی تبدیل شده است. (همان، ۱۱ تا ۱۳). دهه ۱۳۸۰ با حضور گسترده نقاشان زن و سوژه‌های زن محور در هنر همراه بود که گفتمان مسلط و فرهنگ بصری مردانه را به چالش می کشیدند(مریدی، ۱۳۹۷:۲۷۸)

موقعیت تازه زنان در دهه ۱۳۸۰ که ناشی از ارتقا سطح تحصیلات و افزایش اشتغال و استقلال مالی آنان و در نهایت بازنگری در انتظارات سنتی از زن بود، به گسترش گفتمان زن محور مجالی تازه داد. زنان هنرمند پیشتاز مقابله با ایدیولوژی بصری و انتظارات سنتی در فرهنگ بصری مردانه بودند. آنها به خلق تصاویری پرداختند که ناشی از بازاندیشی هویتی زنان در جامعه ایران بود.(همان، ۲۸۵). درواقع می توان دهه ۱۳۸۰ را نقطه عطفی در بازنمایی زن در نقاشی دانست که این کار توسط خود زنان هنرمند صورت پذیرفت. اردکانی و ادراکی در بررسی آثار هنرمندان زن دهه ۱۳۸۰ نیز اینگونه نتیجه گیری می کنند: محوریت انسان است و بیشتر خود زنان. زنان، به مثابه ابژه، در جایگاه های مختلف روشنفکر، زن طبقه متوسط خانه دار تا زن روستایی_ با زبانی انتقادی، اجتماعی، و استعاری موضوع قرار می گیرند. (تصویر ۵) تأثیر سلطه محیط بر زن، به ویژه در محیط خانواده، و محدودیت هایش در نقش همسر یا مادر به تصویر کشیده می شود. مثلا، بر نقش مادری تاکید می شود که اصالت نام و هویت کودکش را از اسم یک مرد به عاریت می گیرد. علاوه بر این، هنرمندان این دهه بطالت دنیای زنانه، یاس، گوشه نشینی، و مسدود بودن فضای زنان را مطرح می کنند. در کنش های درون متنی بر مسائلی تاکید می شود، همچون روزمرگی، چالش هایی چون کار هر روزه در خانه، نگهداری از فرزندان که روح زن را از اجتماع دور کرده و در خموشی فرو برده. تسلط دنیا بر روح انسان، جنگ ها و نزاع ها، (تصویر۶) مصلوب شدن روح انسان، و ناتوانی انسان در برابر معضلات اجتماع(تصویر۷)

از کنش های کلی تری است که زنان نقاش به آن پرداخته اند. چنگ اندازی دنیا بر معصومیت و کودکی دختران، تاکید بر رابطه جنسی، تنزل مقام زن، و اهمیت ندادن به خواست ها و نیازهای او در مقام یک انسان برخی دیگر از کنش های درون متنی است. می توان چنین گفت که بسیاری از متون نقاشی زنان این دوره بر این مسئله تاکید می کنند که ذات و هویت زنان فراموش شده و آن ماهیت اسطوره ای و بینشی که از شخصیت زن تعریف می شود نادیده گرفته شده است؛ و نظام خانواده، اجتماع، نظام سیاسی و شرایط محیطی در این زمینه تأثیر گذارند.» (تصویر۸)(همان، ۲۲-۲۵).

تصویر(٦). نیلوفر قادری نژاد



تصویر(۷). فرشته ستایش

تصویر(۸). ساغر دئیری از مجموعه پاساژهای تهران، ۱۳۸۸

۶- نتیجه گیری

آثار هنرمندان در دهه هفتاد که جامعه در شرایط نزدیکی بیشتر به فضای انقلاب و سپری کردن جنگ تحمیلی بستری کوچک را برای هنرمندان خصوصا زنان فراهم کرده است. هنرمند نگاه تیز و نقادانه اش را در چارچوب قوانین گفتمان رایج که شامل گفتمان های سنتی، مذهبی، انقلابی، فمینیستی، و گفتمان مردسالارانه است، مطرح می کند. در طول دهه ۷۰ شرایط برای کار زنان و بازنمایی موقعیت آنان تغییر کرد. گفتمان های دهه ۷۰ با توجه به حضور گفتمان انقلاب و نیروهای انقلابی و متاثر از جنگ تحمیلی که روحیه جنگی و مبارز بیشتری را به شریان های جامعه تزریق می کردند، و با حضور گفتمان های قدرتمند محافظه کار، از زبان بصری نمادپردازانه و مفهومی بیشتری نسبت به آثار دهه ۸۰ برخوردار هستند. در دهه ۸۰ فضای جامعه با سرکار آمدن جناح اصلاح طلب و دست گرفتن رسانه ها و نهادها توسط گفتمان اصلاح طلب ، و همینطور طرح «گفتگوی تمدن ها» فضای هنر کمی گسترده تر شد و زنان در همه زمینه ها مجال حضور بیشتر و بهتری یافتند. در آثار دهه ۸۰ زبان نقد آشکارتر شده و هنرمند موضوعش را صریح تر اعلام می کند و از مونولوگ گویی دهه هفتاد دست شسته و به دیالوگ می پردازد. استفاده از تکنیک قدرتمندتر، رنگ ها روشن تر از دهه قبل بوده و خطوط نرم و ملایم جایگزین خطوط زمخت می شود. هنرمند زن دهه هشتاد اگرچه برای بیان مساله دستی بازتر دارد، و برای بیان چراها و باید و نبایدهای اجباری اش، وارد گفتگو می شود و این را می توان در حضور فیگورهای بیشتر در هر اثر یافت. زن در آثار دهه ۸۰ بر عکس دهه ۷۰ ، منفعل و مظلوم و ستمدیده نیست، بلکه می داند برای حل کردن باید وارد مبارزه شود یا با حریف قدرتمند وارد مذاکره شود آثار دهه ۸۰ قدرت انتقادی و رئالیسم قوی تر

داشته، و به کمک فضای گفتمانی حاکم با مخاطبین خود وارد گفتکو و تعامل بهتری می شود. در مجموع می توان چنین نتیجه گرفت که زنان نقاش با بهره گیری از گفتمان فمینیسم به مقابله با گفتمان های غالب سیاسی و مذهبی پرداخته و به مدد سبک ها و تکنیک های هنرمندانه خود به نبرد گفتمان مسلط فرهنگ مردانه (گفتمان مردسالارانه) در صلح آمیز ترین شکل ممکن یعنی با سلاح هنر رفته اند.

تشکر و قدردانی

این مقاله بخش کوتاهی است از پایان نامه دوره کارشناسی ارشد تحت نظر استاد محمد اعظم زاده. از ایشان کمال تشکر و قدردانی را دارم.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۷)، مبانی جامعه شناسی هنر. تهران: نی.
۲. آرچر،مایکل.(۱۳۹۴)، هنر بعد از۱۹۶۰. ترجمه:کتایون یوسفی تهران: حرفه هنرمند.
۳. پالتریچ، برایان. (۱۳۹۵)، درآمدی بر تحلیل گفتمان. ترجمه طاهره همتی تهران: نویسه پارسی.
۴. سلدن،رامان؛ ویدوسون،پیتر. (۱۳۸۴)، راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه: عباس مخبر تهران: طرح نو.
۵. سلطانی، علی اصغر. (۱۳۸۴)، قدرت،گفتمان و زبان(سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران). تهران: نی
۶. فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹)، تحلیل انتقادی گفتمان. ترجمه: فاطمه شایسته پیران و دیگران. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها .
۷. کرس میر،کارولین. (۱۳۹۰)، فمینیسم و زیبایی شناسی(زن در تحلیل ها و دیدگاه های زیبایی شناختی). ترجمه : افشنگ مقصودی. تهران: گل آذین.
۸. کورسمایر،کارولین. (۱۳۹۵)، زیبایی شناسی فمینیستی. ترجمه: نوشین شاهنده. تهران: ققنوس.
۹. کشمیرشکن،حمید. (۱۳۹۳)، هنر معاصر ایران. تهران: نظر.
۱۰. مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۳)، هنر به مثابه کار جمعی (مطالعه جامعه شناختی نقاشی معاصر ایران). مشهد: بدخشان.
۱۱. مریدی، محمدرضا.(۱۳۹۷)، گفتمان های فرهنگی و جریان های هنری ایران.تهران: کتاب آبان.
۱۲. مریدی، محمدرضا.(۱۳۹۸)،هنر اجتماعی(مقالاتی در جامعه شناسیهنرمعاصر ایران. تهران: کتاب آبان.
۱۳. ماینر، ورنون هاید. (۱۳۸۷)، تاریخ تاریخ هنر(سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر). ترجمه: مسعود قاسمیان. تهران : فرهنگستان هنر.
۱۴. مشیر زاده،حمیرا. (۱۳۸۲)، از جنبش تا نظریه اجتماعی (تاریخ دو قرن فمینیسم). تهران: نشر و پژوهش شیرازه
۱۵. هنفلینگ، اسوالد. (۱۳۸۶)، چیستی هنر. ترجمه: علی رامین. تهران: نشر هرمس
۱۶. یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز. (۱۳۸۹)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه: هادی جلیلی. تهران: نی
۱۷. چراغی کوتیانی،آرام. (۱۳۹۰)، هنر و زیبائی شناسی فمینیسم. معرفت فرهنگی اجتماعی،سال ۳
۱۸. شریعتی، سارا؛ راودراد، اعظم. (۱۳۸۹)" نگاهی جامعه شناختی به زنانه شدن عرصه هنر" (پرسشی از تاریخ و نگاهی به حال). مطالعات زنان. سال۸، شماره ۴. زمستان ۱۳۸۹: صص۷-۲۸
۱۹. علی محمدی اردکانی، جواد ؛ ادراکی، مرجان. (۱۳۹۵)"مطالعه صورتبندی مولفه های آثار نقاشی زنان" (در ایران در دهه های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰). جامعه شناسی هنر و ادبیات . دوره ۸، شماره اول. بهار و تابستان ۱۳۹۵ : ص.۱-۲۸
۲۰. علی مددی، مهرنوش؛مریدی ، محمدرضا (۱۳۹۶)"تاریخ غایب زنان نقاش ایران" مطالعه جامعه شناختی زنان نقاش (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی). جامعه شناسی هنر و ادبیات. دوره۸، شماره سوم. بهارو تابستان ۱۳۹۶:ص ۷۹-۱۰۷
۲۱. مریدی، محمد رضا. (۱۳۹۱)"بحران سبک و برآمدن تحلیل گفتمان هنر"، مجموعه مقالات دومین همایش بررسی مسائل جامعه شناسی هنر ایران. تهران: خانه هنرمندان ایران، موسسه نشر شهر.
۲۲. مریدی، محمدرضا؛ تقی زادگان، معصومه. (۱۳۸۸)"نقاشی زنان؛ نقاشی زنانه"(مقایسه به کارگیری شگردهای بصری و سبک هنری در نقاشی زنان و مردان). پژوهش زنان . دوره ۷، شماره ۱. ص.۱۲۹ -۱۴۹
۲۳. تنهایی، حسین ابوالحسن؛ راودراد،اعظم؛ مریدی، محمدرضا. (۱۳۸۹)" تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران". جامعه شناسی هنر و ادبیات. سال دوم، شماره دوم. پاییز و زمستان ۸۹ .
۲۴. حسنوند، محمدکاظم؛ مهدی پور، فروغ. (۱۳۹۲)" بررسی شش دوره نمایشگاه تجلی احساس". جلوه هنر. شماره ۹، بهار و تابستان ۱۳۹۲:ص ۲۱-۳۰
۲۵. اربابی، بهار.(۱۳۹۳)،" تحلیل بازتاب اجتماعی تصویر زن در آثار دهه هشتاد ایران". پایان نامه کارشناسی ارشد. رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ.
۲۶. تاریخ شفاهی فرهنگ و هنر معاصر ایران، WWW. ARTEBOX. IR

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی: ۴۲)، خرداد ۱۴۰۱

تاثیر نقوش سفال‌های شهر سوخته بر سوزن‌دوزی بلوچ

زهرا رحمانی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸
کد مقاله: ۲۱۷۲۶

چکـیده

سفال بعنوان یکی از مهمترین مواد فرهنگی کلیدی در هر محوطه باستانی به وفور در شهر سوخته وجود دارد تا جائیکه در برخی نقاط آن خاک را به زحمت می‌توان دید و بدون پای گذاشتن بر روی سفال امکان راه رفتن وجود ندارد. وفور سفال نشانی است بر اهمیت و کاربرد این داده فرهنگی. به همین دلیل موضوع سفال و مطالعات آن از اهمیت خاصی برخوردار است. از سوی دیگر سوزن دوزی نیز از هنرهای اصیل و پراهمیت سیستان و بلوچستان به حساب می‌آید، از این رو تصمیم گرفتیم که تأثیر نقوش سفالهای شهر سوخته بر سوزن‌دوزی بلوچ را به روش توصیفی–تحلیلی که با رویکرد شناسایی ویژگی‌ها و توصیف ساختار نقوش سوزن‌دوزی و تحلیل نقش‌مایه‌های سفالینه‌های شهر سوخته انجام می‌شود مورد بررسی قرار دهیم. در پژوهش حاضر نقوش سوزن‌دوزی به دلیل گستردگی طرح همچنین برای سهولت مطالعه، براساس نقوش ساده و ترکیبی دسته‌بندی شده است. ضمن اینکه با گزینش داده‌ها از میان نمونه‌های مشابه، نقوش سوزن‌دوزی بلوچ با نقوش سفالینه‌های شهر سوخته بررسی و تطبیق داده شده است. در این میان نظر به ساختار، خاستگاه و منبع الهام نقوش، معانی در خور توجه آن‌ها نیز بررسی شد و این مسئله مطرح شد که نقوش سفالینه‌های شهر سوخته چه تأثیری در سوزن‌دوزی بلوچ داشته است؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت: با توجه به نقوش به کار رفته در هنر سوزن‌دوزی که ریشه در فرهنگ بومی و الهام از طبیعت منطقه بلوچستان دارد؛ این نقوش از نقوش سفالینه‌های شهر سوخته نشأت گرفته‌اند. همچنین بین نقوش روی سفالینه‌های شهر سوخته با فرم و شکل ظاهری سوزن‌دوزی بلوچ ارتباط بصری وجود دارد. به عبارت دیگر بسیاری از نقوش سنتی سوزن دوزی بلوچ به جهت برخورداری از طرحهای اصیل و رنگ‌آمیزی بدیع و سنتی و کیفیت فنی مطلوب و اصالت ویژه‌اش، از نقوش سفالینه‌های شهر سوخته نشأت گرفته است.

واژگـان کلـیدی: فرم و نقوش، سفالهای شهر سوخته، سوزن‌دوزی بلوچ

۱– دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته تاریخ هنر (هنر ایران و باستان) دانشگاه آزاد اسلامی واحد شبستر

۱- مقدمه

سفالگری در ایران از هزاران سال پیش وجود داشته و همچنان در نقاط مختلف این سرزمین رواج دارد. سفال را می‌توان یکی از بهترین منابع دسترسیِ پژوهشگران به اطلاعات در رابطه با پیشینیان و نوع زندگی، عقاید و باورها، آداب و رسوم جوامع ابتدایی و متمدن تاریخی و همچنین اندیشه‌ها و نیز زبان و فرهنگ و و خط نوشتاریِ آنان دانست. سفالینه‌های کشف شده در بلوچستان را می‌توان جزو قدیمی‌ترین آثار سفالین کشف شده در ایران دانست. سفالگری و تولید سفال در این منطقه به همان روش‌های قدیمی و با فرمها و نقوش قدیمی در مناطقی از بلوچستان همچون کلپورگان، کوهمیتگ، هلونچکان و پنوچ هنوز رواج دارد. بلوچستان از گذشته‌های دور یکی مناطق تولید سفالهای سنتی در ایران بوده و هست. از سوی دیگر، می‌توان تأثیر نقوش سفالها را در صنایع دستی دیگر این منطقه نیز مشاهده کرد. از اینرو، تاثیرپذیری و رابطه هنرهای گوناگون یک سرزمین، می‌تواند موضوع ارزشمندی برای تحقیقات پژوهشگران باشد. در این تحقیق برای دستیابی به نتایج بهتر، در مطالعه تأثیر نقوش و فرم سفالهای شهر سوخته در نقوش سوزن‌دوزی بلوچ؛ نقوش سفالینه‌های شهر سوخته در قالب اشکال هندسی با الهام گیری از پدیده‌های طبیعی، باورها و اعتقادات قوم بلوچ نمود پیدا می‌کند. نقوش ساده سفالیه شهر سوخته شامل: تِکوک، گیلو، چُتل، کُبل، سَرُک، کونَرُک، گَلَه، هوشَک، سَرزیح، تِکوکِ گِردین و گیلویِ گردین است. نقوش ترکیبی سفال نیز شامل: چَت، کونَرُک گَلَه هوشَک و بالوک است که با اسامی خاص منطقه بلوچستان از آنها نام برده می‌شود. همچنین اکثر نقوش سفالینه‌های شهر سوخته بر مبنای واحدهای هندسی دایره، مربع، مثلث، لوزی، خط و ترکیب این واحدهای هندسی نقوش را ناشی از ذهن خلاق هنرمند بلوچ دانست.

هنرمند بلوچ اگرچه در وهله نخست هنرش را برای رفع نیازهای زندگی خویش تولید می‌کند، اما از طریق نقوشی که بر روی دست ساخته‌هایش به کار می‌برد، افکار و آرزوهای خویش را انعکاس می‌دهد که در ارتباط با واقعیات و زندگی او مطرح می‌شوند.

بدین گونه عملاً فرصت یافته است در جایی مانند سفالینه‌های شهر سوخته با بهره گیری از نقوش هندسی که اساس زیباشناسی سفالینه‌های این منطقه را نیز تشکیل می‌دهد با طرح معنا برای نقوشی که به کار می‌گیرد، کاربردی فراتر از حیطه صرف تزئینی به نقوش خویش ببخشد. در همین راستا، هنرمندان بلوچ با پافشاری و تأکید بر اصالت نقش و فرم در سفالینه‌هایشان بر کارکرد هویتی هنرشان صحه می‌گذارند. همچنین ویژگی‌های شاخص سوزن‌دوزی بلوچ و طرحهای خاص آنها که شباهتهایی به طرح سفالهای این منطقه دارد ارتباط تنگاتنگ این دو هنر را در سرزمین بلوچستان نشان می‌دهد.

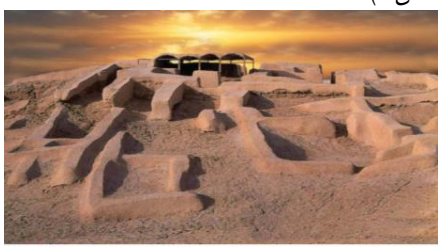
سوزن‌دوزی بلوچ که از بهترین نمونه‌های هنرهای صناعی است در واقع با اشکال هندسی، به آفرینش نقش‌هایی منجر می‌شود که از طبیعت بلوچستان الهام گرفته‌اند. در طرح‌های سوزن‌دوزی بلوچ که دارای اصالت است، بهره گیری متفاوت از فرم و رنگ در هر منطقه باعث شده است تا مناطق جنوبی بلوچستان از نقوش سوزن‌دوزی پرکارتر و رنگ‌های شاد و زنده برخوردار و مناطق شمالی و شرقی، نقوش ساده و رنگ‌های ملایم‌تری داشته باشد. افزون بر اینها تنوع گسترده‌ای بین نقوش، اشتراکات زیادی در فرم، ساختار و معنای میان نقوش سوزن‌دوزی مناطق مختلف بلوچستان وجود دارد که نشات گرفته از فرهنگ و اعتقادات مشترک این قوم است و می‌توان در قالب هنر سوزن‌دوزی بلوچ از آنها نام برد. همچنین در معرفی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ تقسیم‌بندی‌های مختلفی صورت‌گرفته است و دسته‌بندی نقوش در قالب طرح‌های تاری، چشم، حاشیه و گل که افرادی مانند ذبیح‌الله ناصح این‌گونه دسته‌بندی نقوش را تایید می‌کنند (ناصح، ۱۳۴۴، ص ۶).در پژوهش حاضر نقوش سوزن‌دوزی به دلیل گستردگی طرح همچنین برای سهولت مطالعه، براساس نقوش ساده و ترکیبی دسته‌بندی شده است. ضمن اینکه با گزینش داده‌ها از میان نمونه‌های مشابه، نقوش سوزن‌دوزی بلوچ با نقوش سفالینه‌های شهر سوخته بررسی و تطبیق داده شده‌است. دراین‌میان نظر به ساختار، خاستگاه و منبع الهام نقوش، معانی در خور توجه آنها نیز بررسی خواهد شد.

بر این اساس، در تحقیق پیشرو با توجه به پیشینه غنی این هنرها و وجود فرهنگ و اعتقادات مشترک میان مردم بلوچ این سوال مطرح می‌شود که چه ارتباطی میان نقوش سفالینه‌های شهر سوخته بعنوان بخشی از بافت فرهنگی سرزمین بلوچستان و نقوش سوزن دوزی بلوچ وجود دارد؟ در صورت ارتباط وجوه مشترک این دو هنرتنها در ارتباط با فرم یا ساختار مشترک مطرح می‌شود یا حوزه معنایی مشترکی نیز دارد؟

۲- شهر سوخته

محوطهٔ باستانی شهر سوخته در ۵۶ کیلومتری زابل در استان سیستان و بلوچستان و در حاشیهٔ جادهٔ زابل زاهدان واقع شده و پنج هزار سال قدمت دارد. این شهر در ۲۲۲۲ سال قبل از میلاد پایه گذاری شده و مردم در چهار دوره بین سالهای ۳۲۰۰ تا ۱۸۰۰ قبل از میلاد در آن سکونت داشته‌اند.«این شهر ۱۵۱ هکتار وسعت دارد و حدود ۳۲۰۰ سال قبل از میلاد پایه گذاری شده و حدود ۲۰۰۰ سال قبل از میلاد هم از بین رفته است. یعنی برای یک دورهٔ حدود ۱۲۰۰ ساله زندگی در اینجا جریان داشته است.» (سیدسجادی، ۱۳۸۳، ص ۱۴).شهر سوخته را می‌توان یکی از جوامع شهرنشینی متقدم دانست که به لحاظ موقعیت زمین شناسی خاص و شرایط جغرافیایی و اقلیمی مناسب سریع رشد کرده و با جذب مهاجرینی چند از دیگر نقاط در حد فاصل شرق و غرب، ارتباط‌های تجاری و در نهایت ارتباط‌های فرهنگی و زیستی را در بین شهرهای هم عصر خود سبب شده است (تصویر ۱)

در هزارهٔ سوم قبل از میلاد، ارتباطهای تجاری و تبادل کالا به منظور رفع نیازهای فیمابین تنها از طریق راه‌های زمینی میسر بوده است، لذا شهر سوخته که در مسیر شرق و غرب به صورت شهری نوپا شکل گرفته بود، با سرعت هرچه بیشتر رشد کرده و جمعیت آن در اواسط این هزاره به رقم قابل توجهی رسیده و براساس شواهد از دیگر شهرهای پیرامون خود در روابط تجاری، صنعتی پیشی گرفته بود. مسلّماً روابط تجاری، صنعتی با دیگر جوامع دور و نزدیک مقدمات روابط فرهنگی، اجتماعی، زیستی را برای شهر سوخته فراهم آورده و سبب رونق آن شده بود. آنچه مسلّم است شکل گیری جمعیت و رشد آن در جوامع پیش از تاریخ مقدمات شهر نشینی را فراهم آورده است. «کاوش‌های باستان شناسی در این شهر نشان داده‌اند که مردم جامعهٔ شهر سوخته با استفاده از موقعیت جغرافیایی شهر خود که اجازهٔ تهیهٔ منابع معدنی و طبیعی و کنترل تولید و توزیع آنها را در تمام سیستان و مناطق اطراف را می‌داده، این شهر را گسترش داده‌اند.» (سیدسجادی، ۱۳۸۵، ص ۹).



تصویر ۱: شهر سوخته آرشیو موزه میراث فرهنگی گردشگری سیستان و بلوچستان

از نظر زمین شناسی دشت سیستان عبارت از مجموعه دلتاهایی است که طی هزاران سال بر اثر تغییرات بستر و مسیر رود هیرمند به وجود آمده است. بدنهٔ زمین و خاک نرم و سست و رسوبی بخش ایرانی سیستان، بیشتر از ته نشست‌های رودخانهٔ هیرمند و بر اثر طغیان‌های آن به وجود آمده و جریان‌های طبیعی مانند باد و باران به راحتی آنها را جابه‌جا می‌کند. گودترین بخش سیستان، دریاچهٔ هامون است که حدوداً ۱۰ متر عمق دارد و بلندترین آن کوه خواجه است که دارای ارتفاعی برابر ۶۰۹ متر از سطح دریاست (سیدسجادی، ۱۳۸۵، ص ۱۰).

شهر سوخته که در جنوب شهر زابل قرار دارد، دارای اقلیم خشک و گرم است (سلیقه و دیگران، ۱۳۸۷، ص ۱۰۸). میانگین بارش سالانه این منطقه ۶۱/۴ میلیمتر می‌باشد، بارش در اواخر پاییز در فصل زمستان و اوایل فروردین هرچند وقت یکبار، در مدت کوتاهی به صورت رگبارهای تند و سیل‌آسا دیده می‌شود و عوامل دیگری چون بادهای مختلف این منطقه از جمله بادهای ۱۲۰ روزه از عوامل تأثیرگذار بر میزان دما و رطوبت این منطقه می‌باشد. میانگین رطوبت نسبی هوا در این منطقه ۳۸ درصد، تبخیر و تعرق بالقوه بر اساس روشهای مختلف محاسبه حدود ۴۱۹۶ میلیمتر است (نگارش و خسروی، ۱۳۷۹، ص ۲۷۷) و در زابل بالاترین تبخیر ایران قابل مشاهده است؛ زیرا در قبال تقریباً ۶۲ میلیمتر بارش متوسط سالیانه در سنوات دیده بانی بیشتر از ۵۰۰۰ میلیمتر تبخیر نشان داده است که حدود ۳ متر تبخیر سالیانه مربوط به ۴ ماه از سال که بادهای ۱۲۰ روزه می‌وزند، اختصاص می‌یابد (خسروی، ۱۳۶۸، ص ۱۰۹). در این منطقه شب‌های یخبندان کمتر از یک ماه می‌باشد. گرمای زیاد در منطقه به ویژه در تابستان مراکز کم فشاری را ایجاد می‌کند و با جابجایی توده‌های پر فشار (توده‌های شمالی) با مراکز کم فشار، بادهای شدیدی نظیر بادهای ۱۲۰ روزه به وجود می‌آورد. میانگین دمای سالانه ۲۱ درجه‌ی سانتیگراد، حداکثر دمای مطلق سالانه بیش از ۵۱ درجه سانتیگراد و گرم‌ترین ماه سال تیرماه و سردترین ماه‌های سال آذر و دی ماه است (زمردیان و پور کرمانی، ۱۳۶۷، ص ۱۰۴).

سرهنگ چارلز ادوارد بیت اولین شخصی بود که در اواخر قرن ۱۹ میلادی از شهر سوخته دیدن کرد. سایکس بعد از بیت دومین شخصی بود که این محوطه را در طول اولین بخش از دومین دهه قرن بیستم میلادی مشاهده نمود. اطلاعات سایکس از نظر باستان شناختی هیچ اهمیتی نداشتند و قابل اطمینان نبودند (مرتضوی، ۲۰۰۴، ص ۴۳). اما اولین گامهای علمی باستان‌شناسی در این منطقه توسط باستان‌شناس و جغرافیدان مجاری الاصل، سر ارل اشتاین[1] برداشته شد. وی در طول سالهای ۱۹۱۵ و ۱۹۱۶ م، دشت سیستان را در نوردید و بسیاری از آثار باستانی این منطقه از جمله شهر سوخته را کشف و معرفی نمود (Stien, 1937). پس از آن در سال ۱۹۵۹م و متعاقب انعقاد قرارداد همکاری متقابل پژوهشهای باستانشناسی در سیستان ایران، بین اداره کل باستانشناسی ایران و مؤسسه ایزمئو[2] ایتالیا، جوزپه توچی[3] که در آن وقت ریاست مؤسسه ایزمئو را بر عهده داشت راهی سیستان شد و در سال ۱۹۶۷ م عملیات کاوش در تپه‌های پیش از تاریخی شهر سوخته، با همکاری متقابل مرکز باستان شناسی ایران و مؤسسه ایزمئو ایتالیا و به سرپرستی یک باستان‌شناس ایتالیایی به نام ماریتسیو توزی[4] آغاز گردید. نتایج مطالعات و پژوهشهای باستانشناسانه این گروه که تا سال ۱۹۷۸ م در شهر سوخته ادامه داشت، در بیش از دهها مقاله و به زبانهای گوناگون و رایج دنیا چاپ و منتشر شده است (سید سجادی، ۱۳۷۴، ص ۲۱۷). با پیروزی انقلاب اسلامی ایران که توقف تمام هیئت‌های باستان‌شناسی خارجی را به دنبال داشت، کار در سیستان نیز متوقف شد. اما در سال ۱۳۷۵ هیئتی از کارشناسان ایرانی به سرپرستی آقای سید منصور سید سجادی مأموریت یافتند تا با انجام بررسی‌های مقدماتی و گمانه‌زنی در دو محوطه شهر سوخته و کوه خواجه زمینه را بر ای انجام یک پژوهش گسترده باستان‌شناسی در سیستان فراهم نمایند. اجرای این طرح گسترده از سال ۱۳۷۶ به بعد با انجام کاوشهای دقیق باستان شناختی در شهر سوخته و از سال ۱۳۷۹ به بعد هم زمان با شهر سوخته، در محوطه دهانه غلامان نیز

1 . Sir Aurel Stein
2 . ISMEO
3 . G.Tucci
4 . M. Tosi

آغاز شد و هم اکنون نیز با جدیت تمام دنبال می‌شود. در سالهای اخیر نیز غیر از کاوشهای هر ساله شهر سوخته چندین فعالیت عمده در باستان‌شناسی سیستان انجام گرفته است. که البته فقط به فعالیت‌های مرتبط با شهر سوخته و محوطه‌های هم جوار آن در این جا اشاره خواهد شد. کاوش‌های تپه طالب خان: از جمله دیگر فعالیت‌های باستان شناسی در سال‌های اخیر در سیستان است. تپه طالب خان یک محوطه پیش از تاریخی است که در نزدیکی شهر سوخته و در حاشیه سمت راست جاده زاهدان به زابل واقع شده است (سیدسجادی، ۱۳۸۳، ص ۱۱۴).

۲-۱- سفال شهر سوخته

یکی از موارد بسیار مهم و محسوس در بررسی‌ها در زمینهٔ توسعه و پیشرفت فرهنگی شهر سوخته از طریق مطالعهٔ سفال به دست می‌آید. دلیل این امر فراوانی این ماده در تمام مناطق حفاری شده و نیز وقت فراوانی است که صرف جمع آوری و طبقه بندی منظم و مطالعهٔ آن می‌شود. خرابه‌های شهر سوخته را می‌توان به سه بخش مصطبهٔ بزرگ مرکزی، تپهٔ شمالی و تپهٔ جنوبی تقسیم کرد. کاوش‌های انجام شده به دست باستان شناسان، تاکنون چهار دورهٔ مشخص استقرار در شهر سوخته را نشان داده است که این چهار دوره، خود به یازده طبقهٔ جداگانه از صفر تا ده تقسیم شده‌اند و هر کدام ویژگی‌های مخصوص به خود را دارند. در ۳۲۰۰ سال پیش از میلاد شهر سوخته در بخش شرقی مصطبهٔ بزرگ مرکزی پایه گذاری شده و تا طبقهٔ هفتم یعنی حدود ۴۰۰ سال در همین حدود قرار داشته است (سیدسجادی و فروزان فر، ۱۳۸۰، ص ۱۵۰).

از لحاظ رنگ و زمینه می‌توان سفال شهر سوخته را به قسمت‌های زیر تقسیم بندی کرد:

۱- سفال نخودی با نقوش سیاه رنگ
۲- سفال خاکستری با نقوش سیاه رنگ
۳- سفال قرمز با نقوش سیاه رنگ
۴- سفال چندرنگ
۵- سفال با نقوش کُنده یا برجسته (نگهبان، ۱۳۸۵، ص ۴۴۵).

تصویر ۲: لیوان سفالی نخودی منقوش (سید سجای، ۱۳۸٦)

تقریباً در کلیهٔ ادوار شهر سوخته، سفال نخودی رنگ وجود دارد که شامل شکل‌های اصلی لیوان، خمره و کاسه می‌شود. کاسه‌های نخودی که به میزان زیاد از قبور شهر سوخته به دست آمده‌اند، عموماً به شکل نیم کره و اغلب بدون نقش و ساده‌اند، اما در مواردی نیز با نقوش هندسی دیده شده‌اند.

لیوان‌ها به ویژه لیوان‌های گلابی شکل (تصویر ۲) در کلیهٔ ادوار، تقریباً به شکلی استاندارد دیده می‌شود که در دو دورهٔ اول، اغلب منقوش بوده، اما از اواخر دورهٔ سوم، ساده و بدون نقش هستند. کف لیوان‌های دورهٔ دوم علامت «مهر سفالگری» نیز به چشم می‌خورد (سیدسجادی، ۱۳۸۸، ص ۱۰۳). نقوش سفال‌های نخودی از دورهٔ اول تا چهارم دستخوش تغییراتی شده است؛ ترکیب‌های متنوع از «خطوط هندسی»، «مثلث‌های دنباله دار»، «مثلث‌های واژگون»، «خطوط پلکانی»، «نیم دایره‌ها» و «خطوط زنجیری» از نقوش رایج در این دوره به شمار می‌روند. نقش جانوری کمتر بر روی سفال‌ها دیده شده و در مجموع به «بز»، «پرونده»، «گوزن»، «آهو» و «ماهی» محدود است که در این میان نقش «بز» و «گوزن» متداول‌تر است (تصویر ۳تا۶) از دورهٔ سوم به بعد نقش ماهی نیز روی ظروف ظاهر می‌گردد. این نقوش اغلب به رنگ قهوه‌ای روشن تا قهوه‌ای سوخته می‌باشند (توزی، ۱۳۸۵، ص ۱۹۱).

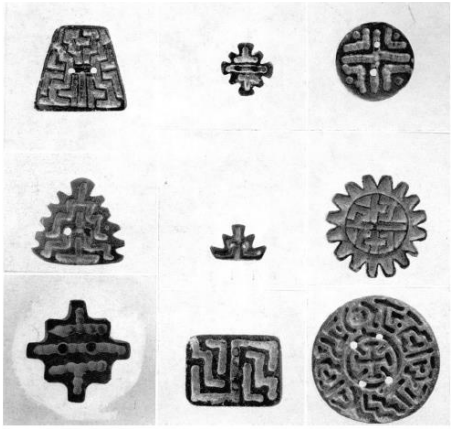
تصویر ۳: نقش حیوانی (سیدسجادی، ۱۳۸٦)

تصویر ٤: بشقاب با نقش ماهی (سیدسجادی، ۱۳۸٦)

تصویر ٥: دو بشقاب با نقش ماهی (سیدسجادی، ۱۳۸٦)

تصویر ٦: ظروف سفالی با نقوش گیاهی (سیدسجادی، ۱۳۸٦)

سفال‌های خاکستری شهر سوخته نیز اغلب به شکل کاسه و پیاله‌های کوچک هستند، به استثنای چند مورد ظروف شیپوری شکل که از این محوطه به دست آمده است. در ظروف خاکستری شاهد نزدیکی بیشتر نقش‌ها با عناصر طبیعی هستیم که در داخل کاسه‌های خاکستری تصویر شده‌اند. تقریباً کلیهٔ این ظروف دارای نقشی که شاید بتوان از آن به عنوان گردونهٔ زندگی و چرخ و فلک تعبیر کرد، به همراه مزارع و دام‌ها، دریاچه، ماهی، برگ درختان و رودخانه‌ها هستند (توزی، ۱۳۸۵، ص ۱۹۳). گفتنی است سفال‌های خاکستری رنگ در لایه‌های دو تا چهار، سفال‌های سیاه روی زمینهٔ خاکستری در لایه‌های چهار تا هفت و سفال قرمز روی زمینهٔ خاکستری در لایه‌های هفت تا ده پدیدار می‌گردند که این گونه سفال‌ها با برخی از نمونه‌های پیدا شده از تپه‌های «حصار»، «بمپور» و محوطه‌های «دشت کویته» در پاکستان قابل مقایسه‌اند. همچنین سفال‌های چندرنگ شهر سوخته در لایه‌های نهم تا پنجم به چشم می‌خورند. علاوه بر ظروف سفالی، اشیای دیگری مانند مجسمه‌های گِلی و تعداد زیادی مُهرهای سفالی نیز از دیگر آثار شاخص سفالی در این منطقه است که با آثار مکشوفه از مناطق پاکستان، افغانستان و با تمدن‌های هند باستان و حتی تمدن‌های غرب فلات ایران نیز تشابهاتی دارد. از یکصد مهر پیدا شده در فصول اولیهٔ کاوش در شهر سوخته، ۹۹ عدد آن مسطح و تنها یکی از آنها از نوع مُهرهای استوانه‌ای بوده است که به احتمال قوی با دورهٔ «جَمَدت نصر» همزمان است. این مهرها از مواد گوناگونی ساخته شده‌اند؛ یکی از مواد مورد استفاده در صنعت مهرسازی شهر سوخته، گل سفالگری بوده است که به شکل‌های هندسی متنوعی همچون ستاره، مستطیل، دایره و چند شکل دیگر بوده است (تصویر ۷).



تصویر ۷: نمونه مهرهای شهر سوخته (توزی، ۱۳۸۵)

لبهٔ خارجی برخی از این مهرها دندانه‌ای شکل و برخی دیگر دایره ای بوده است. قطر مهرها بین ۲ تا ۱۰ سانتی‌متر در تغییر است. بیشتر مهرهای شهر سوخته دارای طرح‌های هندسی ساده همچون شکل‌های «پلکانی»، «خطوط متقاطع» و مانند آن هستند، اما اثر مهرهای دیگری که دارای نقش مایه‌های «گیاهی» و «جانوری» با نقش «پرنده» هستند نیز در میان نمونه‌ها دیده می‌شود (سیدسجادی، ۱۳۹۰، ص ۴۰).

چنانچه گفته شد سفال‌های شهر سوخته را می‌توان به چهار گروه اصلی تقسیم کرد. این چهار گروه عبارتند از: سفال نخودی، خاکستری، قرمز و پلی کروم. ظروف نخودی در تمام ادوار شهر سوخته بیشترین میزان را به خود اختصاص داده است. به طور کلی مقدار این ظروف بین ۸۹٪ تا ۹۹٪ تمام ظروف سفالین این محوطه را تشکیل می‌دهد. این رقم با جمع آوری چندین گروه از نمونه‌های مختلف به دست آمده است. اما با این حال، این نوع سفال از نظر خمیره، میزان پخت، شکل ظروف و نوع تزیین دارای تفاوت‌هایی است.

۳- معرفی اجمالی هنر سوزن دوزی بلوچ

سوزن‌دوزی یکی از رودوزی‌های منحصر به فرد کشور به حساب می‌آید، هنری برخوردار از ظرافت دوخت و تنوع رنگ که بیانگر ذوق، سلیقه، سنت و هنر منطقه‌ی بلوچستان است. سوزن‌دوزی با زندگی روزمره‌ی زنان بلوچستان آمیخته است و هر دختری به موازات آموزش اصول زندگی، سوزندوزی را نیز فرا می‌گیرد، با نقوشی هندسی (گل‌ها، بوته‌ها و ترکیب بدیع رنگ‌ها) که جهانی خیال انگیز را به نمایش می‌گذارد. تمامی زنان بلوچ، چه آنها که در ایران و در استان سیستان و بلوچستان زندگی می‌نمایند و چه آنها که در پاکستان، افغانستان و یا در دیگر نقاط دنیا سکنی گزیده‌اند، اعم از فقیر و غنی از سوزن‌دوزی برای تزئین لباسهایشان استفاده می‌نمایند. سوزندوزی بلوچستان، هنری گرانقدر است که از آنها به عنوان نور چشم زنان بلوچ یا سند هویت، موجودیت و پشتوانه‌ی زنان بلوچ نام برده می‌شود.

چنانکه در این فصل بیان خواهد شد، سوزن‌دوزی بلوچی یکی از هنرهای ارزشمندی است که در استان سیستان‌وبلوچستان از گذشته تا کنون با ذوق و خلاقیت زنان و دختران رواج داشته است و ریشه در تاریخ دارد. یافته‌های شهر سوخته شاهدی بر پیشینه غنی پارچه‌بافی و به کارگیری تزیینات روی آن در سرزمین بلوچستان است. «مواد ارگانیکی مانند پارچه‌ها، حصیرها، قطعات گوناگون طناب، الیاف خام، ادوات و ابزار تولید پارچه‌های بدست آمده از کاوش‌های شهر سوخته، قدمتی پنج‌هزار ساله دارند که تاریخ آن‌ها به هزاره سوم قبل از میلاد باز می‌گردد.» (سید سجادی و همکاران، ۱۳۸۸، ص ۱۲). پارچه‌های بدست آمده از این کاوش‌ها از تنوع تکنیکی بافت و رنگ برخوردارند و اکثراً از پشم گوسفند و کرک بافته شده‌اند و بیشتر، تزئیناتی روی آن‌ها بکار رفته است. در این باره سید سجادی معتقد است، تزیینات بکار رفته در پارچه‌های بدست آمده از شهر سوخته به خوبی و کاملاً با

حفظ ارزش‌های زیبایی شناسانه لحاظ شده‌اند که همگی حاکی از ارزش‌گذاری موازین و رعایت شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در بافت آن‌ها با توجه به کاربردشان است. همچنین در جایی دیگر، بخشی از تزئینات به کار رفته روی پارچه‌ها را متأثر از تزیینات سفال‌ها می‌داند (سید سجادی و همکاران، ۱۳۸۸، ص ۲۰).

طرح‌های سوزن‌دوزی بلوچ که دارای اصالت است در مناطق جنوبی بلوچستان دارای نقوش پرکارتر و رنگ‌های شاد و زنده است و مناطق شمالی و شرقی بلوچستان نقوش ساده و رنگ‌های ملایم‌تری دارند (کرباسچی، ۱۳۷۳، ص ۹۵). نقوش سوزن‌دوزی بلوچ از تنوع گسترده‌ای برخوردار است و با الهام از طبیعت و ذهن خلاق زنان بلوچ صورت اشکالی هندسی مطرح می‌شود. «طرح، جنس و رنگ پوشاک زنان و مردان سیستانی و بلوچ هماهنگی کاملی با طبیعت اطراف و محیط دارد.» (شه‌بخش، ۱۳۸۴، ص ۱۴۰). نقوش سوزن‌دوزی بلوچ از ترکیب خطوط در قالب فرم‌های هندسی به وجود می‌آید. تنوع گسترده نقوش سوزن‌دوزی بلوچ از ذهن خلاق هنرمندی سرچشمه می‌گیرد که با انتخاب قالب هندسی نقوش، همواره بیانی انتزاعی را بر واقع‌گرایی صرف ترجیح داده است. در این میان، با دسته‌بندی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ به دو گروه؛ نقوش ساده و نقوش ترکیبی سعی شده است تا زمینه برای سهولت مطالعه نقوش فراهم شود. در ادامه مبحث، با گزینش داده‌ها از میان نمونه‌های مشابه، نقوشی تشریح داده می‌شود که بیشترین کاربرد را در سوزن‌دوزی معاصر بلوچ دارد.

فیلیس اکرمن[1] مورخ آمریکائی آثار هنری ایران با بررسی دقیق خود نشان می‌دهد که سوزن‌دوزی یا گلدوزی بر سه گونه است: «نخست گونه‌ای که زمینه‌ی اساسی بافت را سراسر از بخیه می‌پوشانند تا مانند تقلیدی از پارچه را بنماید و بدینسان زمینه‌ی تازه‌ای از رنگ و نقش بوجود می‌آوردند. شیوه‌ی دوم مانند زریبافی است که درآن زمینه گویی همکار و همبازی نقش‌هایی است که به رویش دوخته می‌شود؛ بیشتر گلدوزی‌ها و سوزن‌دوزی‌های ایرانی امروزه از همین گونه است. گونه‌ی سوم، سوزن‌دوزی با خالص‌ترین شکل است که باید آن را نمودار بالاترین پایه‌ی پیشرفت این هنر دانست.» (طلاقی و احراری، ۱۳۹۲) «سوزن‌دوزی یکی از رودوزی‌های منحصر به فرد کشور به حساب می‌آید، هنری برخوردار از ظرافت دوخت و تنوع رنگ که بیانگر ذوق، سلیقه، سنت و هنر منطقه ی بلوچستان است. سوزن‌دوزی با زندگی روزمره‌ی زنان بلوچستان آمیخته است و هر دختری به موازات آموزش اصول زندگی، سوزن‌دوزی را نیز فرامی‌گیرد، با نقوشی هندسی (گل‌ها، بوته‌ها و ترکیب بدیع رنگ‌ها) که جهانی خیال انگیز را به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۸: نمونه دوخت ظریف و پُرکار سوزن‌دوزی بلوچ (یاوری، ۱۳۸۵)

تصویر ۹: لباس سوزن‌دوزی شده زنان بلوچ (یاوری، ۱۳۸۵)

تمامی زنان بلوچ چه آنها که در ایران و در استان سیستان و بلوچستان زندگی می‌نمایند و چه آنها که در پاکستان، افغانستان و یا در دیگر نقاط دنیا سکنی گزیده‌اند، چه فقیر و چه غنی از سوزن‌دوزی برای تزئین لباس‌هایشان استفاده می‌نمایند. سوزن‌دوزی بلوچستان، هنری گرانقدر است که از آنها به عنوان نور چشم زنان بلوچ یا سند هویت، موجودیت و پشتوانه‌ی زنان بلوچ نام برده می‌شود.» (طلاقی و احراری، ۱۳۹۲).

در حال حاضر در تمام بلوچستان زنان سوزن دوز بدین هنر مشغول می‌باشند. از جمله‌ی عمده‌ترین مراکز سوزن‌دوزی استان می‌توان به مناطق ذیل اشاره نمود:

- شهرستان ایرانشهر شامل: اسپکه[2]، هریدک[3]، قاسم آباد[4]، بمپور[5]، نکوچ[6]
- شهرستان نیک شهر شامل: کوپچ[7]، پیپ[8]، مته سنگ[9]، چانف[10]، مهنت[11]
- شهرستان خاش شامل: ایرندگان[12]، مارندگان[13]، اسماعیل آباد[1]

1 . Phyllis Ackerman
2 . Espake
3 . Haridok
4 . Gāsemābād
5 . Bombur
6 . Nekohč
7 . Kopč
8 . Pēp
9 . Moteseng
10 . chanef
11 . Mehnat
12 . Irandegān
13 . Marandegān

– شهرستان سراوان شامل: گشت[2]، سوران[3]، جالق[4]، کلهگان[5]

۴- وجوه افتراق و اشتراک نقوش سفالینه‌های شهر سوخته با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ

در میان نقوش سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ تشابهاتی به چشم می‌خورد که بی‌تاثیر از فرهنگ باورها، عقاید و طبیعت مشترک میان هنرمندان خالق این نقش‌ها نیست. نقوش ساده و ترکیبی سفالینه‌ها و سوزن‌دوزی بلوچ با بهره‌گیری از واحدهایی هندسی چون دایره، مربع، مثلث و لوزی در پاره‌ای از نقش‌ها ترکیب خطوط با یکدیگر، بازتاب باورها، عقاید، ذهنیت و طبیعتی است که قوم بلوچ در آن زندگی می‌کند. توجه به الگوی شکل‌دهنده نقش‌ها در سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ ضرورت دارد (جدول ۱). این امر حتی در نام‌گذاری عامیانه نقوش این دو هنر بلوچ نیز دیده می‌شود.

۴-۱- وجوه اشتراک نقوش سفالینه‌های شهر سوخته با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ

ساختار مشابه در شکل‌گیری نقوش میان سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ از وجوه مشترک این دو هنر است. هر دوی این هنرها توسط زنان هنرمند بلوچ نقش‌آفرینی می‌شود که از طبیعت و سرزمینی مشترک برخوردارند. این امر می‌تواند در شکل‌گیری نقوش مشترک روی آثارشان تأثیرگذار باشد. اکثر نقوش ساده سفالینه‌های شهر سوخته بر اساس قاعده تکرار واحدهای هندسی دایره و لوزی شکل می‌گیرد این قاعده در نقوش گیلو، تکوک، کبل، چوتل و کونرک دیده می‌شود. بیشتر نقوش سوزن‌دوزی بلوچ نیز مبتنی بر قاعده تکرار نقش مایه‌ای هندسی شکل می‌گیرد مانند چشمه ماهی، چشم سرمه‌ای، چوتل و گور چم. ساختار مثلثی‌شکل در دو وضعیت مختلف با مثلث راس رو به بالا و مثلثی، با رأس رو به پایین نیز در میان نقوش به کار رفته در سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچی از جمله وجوه مشترک نقوش این دو هنر قوم بلوچ است.

از جمله وجوه مشترک دیگر نقوش سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ، قرینه‌سازی اغلب نقوش بر محوریت نقطه‌ای مرکزی است که ساختاری چلیپایی شکل به خود می‌گیرد و این امر مبتنی بر قاعده مشترک میان نقوش سوزن‌دوزی و سفال شهر سوخته است که بر قاعده، ساختار مشترک و تفاوت در اجزاء شکل‌دهنده نقشه استوار است. بر این اساس، همواره تنوع بی‌شمار نقش‌هایی در سوزن‌دوزی بلوچ و سفالینه‌های شهر سوخته دیده می‌شود که اگرچه به ظاهر شبیه یکدیگراند، اما هر کدام کارکرد خاص خود را دارند. ذهن پویا و خلاق و هنرمند بلوچ درجایی براساس ساختاری چلیپایی شکل نقشی مانند کونرک گله هوشگ، سفالینه‌های شهر سوخته را می‌سازد که اگرچه شبیه نقوش چلیپایی شکل سوزن‌دوزی بلوچ است لیکن بیانی متفاوت و مختص به خود را دارد. مشاهده نقوش سوزن‌دوزی بلوچی نیز که مبتنی بر همین ساختار شکل گرفته است، تنوع و نقش‌آفرینی گسترده زنان بلوچ را در این هنر نشان می‌دهد. نقش‌هایی مانند اشک عروس، تلوموسم، مُرگءچورگ، پلیوار، مندءبلو و کتادپادَک با تغییراتی جزئی و خلاقانه در ساختار مشترک‌شان، بیان بصری متفاوتی از یکدیگر دارند و هر یک دارای کارکرد خاص خویش هستند.

بهره‌گیری هوشمندانه هنرمند بلوچ از عناصری بصری چون ریتم، حرکت، نظم، تکرار، تقارن و تعادل، منجر به خلق نقوشی می‌شود که نه‌تنها خسته کننده نیست بلکه دارای پویایی و انسجام بصری در نقش‌های این دو گونه شده است. همچنین به نوعی وحدت‌آفرینی را در میان تکثر نقش‌های بی‌شمار سوزن‌دوزی بلوچ و سفالینه‌های شهر سوخت ایجاد می‌کند.

با توجه به ارائه نقوش در جدول ۱ می‌توان پی‌برد، استفاده از خطوط شکسته زاویه‌دار در ساختار اغلب نقوش سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ در کنار فرم‌های منحنی و دایره‌ای شکل نقوش این دو هنر بیان بصری دل‌نشینی را ایجاد می‌کند. این امر خود دانش بصری هنرمند بلوچ را می‌رساند که بیشتر به‌صورت تجربی و شهودی حاصل شده است. در همین راستا و با در نظر گرفتن بعد زیبایی نقش‌ها، هنرمند تلاش دارد برای بهتر جلوه دادن نقوش مدنظرش، قسمت‌هایی از لباس یا پارچه را برای سوزن‌دوزی انتخاب کند که بیشترین نمایش را دارد. این مسئله درباره‌ی نقوش سفال شهر سوخته نیز وجود دارد و سفالگر بیشتر در نیمه بالایی ظروف و جاهایی که بیشترین دید را دارند، نقش‌اندازی می‌کند. در این میان فضاهای منفی و مثبت شکل‌گرفته، به زیبایی بصری نقوش کمک کرده است.

سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ اغلب دارای نقوش هندسی هستند و در قالب اشکالی انتزاعی، بیشتر بیانی نمادین دارند. بر این اساس، زبان بصری مشترکی ایجاد می‌شود که قشر وسیعی به واسطه این زبان مشترک و درکی که از معانی آن دارند، از چرخه ارتباطی این معانی بهره می‌برند. بدین‌گونه است که زنان هنرمند بلوچ، بی‌واسطه این نقش‌ها را در قالب اشکالی هندسی با ساختاری مشترک، روی سفالینه‌ها و سوزن‌دوزی‌های خویش مطرح می‌کنند. از آنجاکه خالق این نقوش زنان هنرمند بلوچ هستند، نقش‌مایه‌ای مانند دایره و تکرار آن روی سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ می‌تواند متأثر از روان زنانه‌ی هنرمند خالق

1 . Esmail ābād
2 . Gošt
3 . Sōrān
4 . Jālk
5 . Kalegān

آن باشد. از این رو، معناهایی چون زایش و تکثر در بیان این نقوش متحمل است. شایان یادآوری است که در جدول ۲، بخشی از نقوش در کنار یکدیگر ارائه شده است که می‌تواند شباهت این نقوش را از لحاظ ساختاری نشان دهد. ذکر این نکته ضرورت دارد که این نقوش می‌تواند معادل‌های دیگری هم داشته باشد لیکن آنچه به این‌جا آورده‌شده تنها، نمونه‌ای از تشابهات را نشان می‌دهد.

۴-۲- وجوه افتراق نقوش سفالینه‌های شهر سوخته با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ

در میان نقوش مشترک سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچی، نقش مایه دایره‌ای بیشتر روی سفالینه‌های شهر سوخته دیده می‌شود. در مقابل، فرم‌های زاویه‌دار و خطوط شکسته و زیگزاگی بیشتر در نقش‌های سوزن‌دوزی بلوچ به نمایش گذاشته می‌شوند البته فرایند نقش‌اندازی و در واقع سوزن‌دوزی روی منسوجات دشواری‌ها و محدودیت‌های خاص خودش را دارد که در مقایسه با آن، هنرمند سفالگر آزادی عمل بیشتری در نقش انداختن روی سفالینه‌هایش دارد از سویی نباید از به کارگیری عنصر بصری رنگ در سوزن‌دوزی بلوچ غافل شد چراکه در کنار فرم‌ها و نقش‌های متنوع سوزن‌دوزی بلوچ نقش مهمی در انتقال مفاهیم و معانی مدنظر هنرمند بلوچ دارد. در سفالینه‌های شهر سوخته این امر محدود به رنگ سیاه می‌شود که بر زمینه قرمزرنگ سفالینه‌ها به نمایش گذاشته می‌شود به نوعی می‌توان گفت زیبایی‌شناسی نقوش در سفالینه‌های شهر سوخته به فرم نقوش خلاصه می‌شود در حالی که در سوزن‌دوزی بلوچ، رنگ و فرم در کنار یکدیگر بعد زیبایی‌شناسی را کامل می‌کند.

جدول ۱: مقایسه تطبیقی نقوش ساده و ترکیبی در سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ (نگارنده)[1]

نقوش سفال شهر سوخته		نقوش سوزن دوزی بلوچ		تطبیق نمونه‌ها															
				الگوی نقوش										انواع نقوش					
				گیاهی		جانوری		انسانی		اشیا		ذهنی		ساده		ترکیبی	
نام نقش	تصویر نقش	تصویر نقش	نام نقش	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱
کونَرَک			گل بِنتاس	•	•									•	•				
			گل تَنَک	•										•					
			گل شیدا	•										•					
کونَرَک			چونَل		■							•		•	•				
کَبل			ـــــ							■				•					
گیلو			چشم سرمه‌ای					•				•		•	•				
گله هوشَک			گورچَم		■			■						•	•				
چونَل			چشم ماهی			•						•		•	•				
تِکوک			گورچَم					•				•		•	•				

در تطبیق نمونه‌ها، الگوها و انواع نقوش به دو دسته تقسیم شده‌اند که: ۱ (نقوش سفال شهر سوخته) و ۲ (نقوش سوزن دوزی بلوچ) می‌باشد.

ادامه جدول ۱: مقایسه تطبیقی نقوش ساده و ترکیبی در سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ (نگارنده)[1]

نقوش سفال شهر سوخته		نقوش سوزن دوزی بلوچ		تطبیق نمونه‌ها													
				الگوی نقوش										انواع نقوش			
نام نقش	تصویر نقش	نام نقش	تصویر نقش	گیاهی		جانوری		انسانی		اشیا		ذهنی		ساده		ترکیبی	
				۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱
کونَرَک گَله هوشک		اشک عروس						•								•	•
		تَلو موسم										•				•	
		مرگ ؛ چورگ				•										•	
		بلیوار										•		•			
		منده‌بلو										•		•			
		کِنارِ باذک				•								•			
چَت		سَبزو								•		•		•			•
بالوک		کَپَک										•		•			•
کونَرَک		گرهِ هِل										•			•	•	
سَرَک		——											▪		▪		
تِکوک گردین (گُل)		دُز			•							•		•	•		
گیلوی گردین (گُل)					•										•		

در تطبیق نمونه‌ها، الگوها و انواع نقوش به دو دسته تقسیم شده‌اند که: ۱ (نقوش سفال شهر سوخته) و ۲ (نقوش سوزن دوزی بلوچ) می‌باشد.

۵- بحث

براساس آنچه تاکنون گفته شده است در این فصل به جمع‌بندی نتایج پژوهش می‌پردازیم. از آنجایی که نقش نگاره‌های سفال‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی‌های بلوچ در یک بستر فرهنگی، قومی مشترک به دست زنان و دختران شکل گرفته و بخش جدایی ناپذیری در هنر آنان محسوب می‌شوند. سعی شده است که تأثیرپذیری نقوش سوزن‌دوزی‌ها از نقوش سفال‌های شهر سوخته بررسی شده و ارتباط بین آن‌ها مشخص گردد. در این راستا با طرح فرضیه‌ای وجود تاثیر میان این دو هنر، وجوه اشتراک و وجوه افتراق آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. و برای رسیدن به نتایج بهتر در مطالعه هر دو هنر یعنی سفال و سوزن‌دوزی‌ها، نقوش به دو دسته‌ی ساده و ترکیبی تقسیم شده‌اند در ضمن گزینش داده‌ها، از میان نمونه‌های مشابه، نقوش سوزن‌دوزی‌ها و سفال‌ها با یکدیگر تطبیق داده شده‌اند و با توجه به ساختار، خواستگاه و منبع الهام نقوش و معانی درخور توجه آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در واقع در این تحقیق سعی شده است که نه تنها نقوش سفال‌ها و سوزن‌دوزی‌ها بلکه فرم، رنگ و ریتم‌های مشابه در این دو هنر نیز مورد توجه قرار گیرد.

بررسی‌های انجام شده نشان داد که اگرچه در سفال‌ها و سوزن‌دوزی‌ها از نقش‌های مختلفی مثل نقوش هندسی، نقوش گیاهی و جانوری استفاده شده است اما اغلب این طرح‌ها به صورت هندسی اجرا شده‌اند. یعنی واحدهای هندسی دایره، مربع، مثلث و لوزی، خط و ترکیب این واحدهای هندسی هم در سفالها و هم در سوزن‌دوزی‌ها بیشترین نقوش را تشکیل می‌دهند. به عبارتی می‌توان گفت: اگرچه طبیعت یکی از موضوعاتی است که هم در نقوش سفال‌ها و هم در سوزن‌دوزی‌ها بکار رفته است. اما نقوش در هر دو هنر براساس قاعده تکرار واحدهای هندسی کوچک به ویژه دایره و لوزی شکل گرفته‌اند که این قاعده را می‌توان در نقوش گیلو، تکوک، کبل، چوتل و کونرک در سفال‌ها و چشم ماهی، چشم سرمه‌ای، چوتل و گورچم در سوزن‌دوزی‌ها دید. همچنین ساختار مثلثی، رأس‌های رو به بالا یا پایین در هر دو هنر دیده می‌شود.

اشتراک دیگر در این رابطه قرینه سازی با محوریت نقطه‌ی مرکزی است که نوعی شکل چلیپایی به نقش می‌دهد و در هر دو هنر باعث پویایی، زیبایی و ... می‌شود هر چند که گاه اجزای تشکیل دهنده آن متفاوت هستند و این تفاوت‌ها بازتاب تراوش‌های ذهن خلاق هنرمند بلوچ هستند. برای نمونه می‌توان نقوش کونَرُک، گله هوشک سفال‌های شهر سوخته را با نقوش چلیپایی سوزن‌دوزی‌ها مقایسه کرد که هر چند شکل چلیپایی دارند اما ویژگیهای متفاوت و مختص خود را نیز دارند.

استفاده هوشمندانه از عناصر بصری مثل ریتم، حرکت، نظم، تکرار، تقارن و تعادل در هر دو هنر موجب پویایی و زیبایی بصری می‌شود و نوعی وحدت را در میان نقوش این دو هنر نشان می‌دهد. استفاده از خطوط شکسته، در کنار فرم‌های منحنی و دایره در سفال‌ها و سوزن‌دوزی‌ها نوعی زیبایی بصری را ایجاد می‌کند. به علاوه در هر دو مورد هنرمند سعی کرده است که با انتخاب مکانی با بهترین دید به بهترین شکل ممکن هنر خود را به نمایش بگذارد و این امر در سوزن‌دوزی‌ها شامل سر آستین‌ها، سینه و دامن لباس و در سفال‌ها شامل نیمه بالایی ظرفها می‌شود. استفاده از اشکال انتزاعی و نمادین نیز در هر دو هنر دیده می‌شود. اما تفاوت‌هایی نیز در نقوش این دو هنر دیده می‌شود از جمله استفاده‌ی بیشتر از نقوش دایره‌ای و منحنی در سفال‌ها و خطوط زیگزاگ و زاویه دار در سوزن دوزیها است که شاید دلیل آن سختی دوخت منحنی نسبت به نقاشی آن باشد. به علاوه در سوزن‌دوزی‌ها از رنگ‌های بسیار متنوعی استفاده شده است که این امر در سفالها محدود به استفاده از رنگ سیاه با زمینه‌ی سفید است. به عبارتی در سفال‌ها فقط از فرم و نقش برای ایجاد زیبایی استفاده شده است، در حالی که در سوزن‌دوزی‌ها رنگ و فرم در کنار هم بکار رفته‌اند. در پایان می‌توان گفت که هنرمند بلوچ اگرچه در وهله نخست هنرش را برای رفع نیازهای زندگی خویش تولید می‌کند اما از طریق نقوشی که بر روی دست ساخته‌هایش به کار می‌برد، افکار و آرزوهای خود را منعکس می‌کند که در ارتباط با واقعیات و زندگی او و باورهای او هستند.

۶- نتیجه گیری

مقایسه نقوش سوزن‌دوزی بلوچ با نقوش سفالینه‌های شهر سوخته نشان می‌دهد، میان این نقوش، ارتباط نزدیکی وجود دارد که علاوه‌بر تشابهاتی که از لحاظ ساختاری با یکدیگر دارند، در بسیاری موارد دارای حوزه‌های معنایی مشترکی نیز هستند. بر این اساس، ویژگی‌های مشترک زیادی در نقوش این دو هنر قوم بلوچ مشاهده می‌شود که بی‌تاثیر از طبیعت، فرهنگ، عقاید و باورهای مشترک در سرزمین بلوچستان ایران نیست. همچنین جنسیت زنان هنرمند بلوچ در این نقوش تاثیرگذار بوده است. وجود فرم‌های دایره و منحنی، توجه به ریزه‌کاری‌ها و جزئیات در این دو هنر، می‌تواند متأثر از روان زنان هنرمند بلوچ باشد. ضمن این‌که مشاهده ساختار مشابه در نقوش سفالینه‌های شهر سوخته به عنوان بخشی از بافت فرهنگی قوم بلوچ، در مقایسه با سوزن‌دوزی بلوچ نیز می‌تواند به این نکته اشاره نماید. زمینه‌های فرهنگی، باورها و طبیعت مشترک قوم بلوچ، هنرمند را بر آن داشته تا با بیانی انتزاعی و نمادین در قالب فرم‌های هندسی به خلق نقوشی بپردازند که اگرچه نام‌های متفاوت در سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی به خود می‌گیرد اما به شدت از لحاظ ساختاری و فرمی به یکدیگر نزدیک می‌شود. فرم‌های مثلث، لوزی، دایره، مربع و خطوط زاویه‌دار در هر دو هنر، بیشترین حضور را دارند. کیفیت‌های بصری چون ریتم، تکرار، تقارن، تعادل و تمرکز گرایی در نقش، بر پویایی و زنده بودن نقوش سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچ می‌افزاید. انتخاب فرم‌های هندسی همانند لوزی، مثلث و

دایره و بیان انتزاعی آن به جای واقع‌گرایی صرف برای به تصویر کشیدن در نقوش مدنظر هنرمند بلوچ، بر این نکته تأکید می‌کند: اگرچه هنرمند سنتی طبیعت را منبع الهام نقوش خود قرار می‌دهد اما صرفاً خود را به تقلید از طبیعت محدود نمی‌کند و دراین‌میان، باورها و اعتقادات هنرمند بلوچ نیز سهمی مهم را در انتخاب فرم‌های مختلف در جهت کارکرد موردنظر او دارند. بر این اساس، انتخاب فرم‌های مثلث و لوزی می‌تواند در ارتباط با راندن نیروهای متخاصم و ارواح خبیثه مطرح شود که در نقوش سفالینه‌های شهر سوخته و سوزن‌دوزی بلوچی فراوان به کار می‌رود. همچنین نگاهی به جدول ۱، مقایسه نقوش سوزن‌دوزی بلوچ و سفالینه‌های شهر سوخته نشان می‌دهد، خاستگاه و الگوی نقوش در هر دو هنر را می‌توان طبیعت بلوچستان، اعضای بدن انسان، حیوانات، اشیاء و ذهنیت و باورهای قوم بلوچ در نظر گرفت. در نقوش سفالینه‌های شهر سوخته نقوش جانوری در مقایسه با سایر نقوش کم و کمتر به کار گرفته می‌شود. افزون بر این‌ها، عنصر رنگ در کنار فرم در سوزن‌دوزی بلوچ کمک شایانی به تقویت بعد زیبایی نقوش و بیان مفاهیم مدنظر هنرمند بلوچ می‌کند که در سفالینه‌های شهر سوخته این امر به یک‌رنگ محدود می‌شود. وجود مشترکات بسیار در هنر سوزن‌دوزی بلوچ و نقوش سفالینه‌های شهر سوخته به پیدایش وجه غالب در هنر بلوچ منجر می‌شود که خود تقویت ارزش‌های فرهنگی و هویتی قوم بلوچ را بدنبال خواهد داشت. در ادامه پیشنهاد می‌شود که جنبه تأثیرپذیری هنرهای معاصر مناطق مختلف ایران از هنرهای باستانی این مناطق مورد بررسی قرار گیرد.

منابع

۱. بهمنی، پردیس (۱۳۹۵)، سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، تهران، انتشارات پیام نور
۲. بیهقی، حسینعلی (۱۳۶۴)، هنر و فرهنگ بلوچ، فصلنامه‌ی هنر، شماره ۱۰
۳. پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایره المعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ هنر
۴. توزی، موریتزیو (۱۳۸۵)، پیش از تاریخ سیستان، ترجمه رضا مهرآفریت، مشهد، انتشارات پاژ
۵. جهان تیغ، شرف (۱۳۸۱). سوزن دوزی بلوچ؛ عواطف در نخ‌های رنگی، مجله رشد آموزش هنر، شماره ۲
۶. حسین آبادی، زهرا و فلاح‌مهنه، مهدی (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی نقوش فرش سیستان با نقوش سفالینه‌های شهرسوخته، فصلنامه علمی – پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه، سال چهارم، شماره ۷
۷. حلیمی، محمدحسین (۱۳۷۶)، اصول و مبانی هنرهای تجسمی، تهران، انتشارات احیاءکتاب
۸. خاموشی، زهرا (۱۳۸۷)، تحول کاربرد تزیین در سوزن دوزی بلوچ و ترکمن، فصلنامه هنر اسلامی، شماره ۹
۹. دکالی، زیور (۱۳۸۵)، هنر سوزن‌دوزی زنان بلوچ، فصلنامه فرهنگ مردم، شماره ۱۷
۱۰. زمردیان، محمدجعفر و کرمانی، محسن (۱۳۶۷)، بحثی پیرامون ژئومورفولوژی استان سیستان و بلوچستان، فصلنامه تحقیقات جغرافیایی، سال سوم، شماره ۹
۱۱. سید سجادی، سید منصور (۱۳۷۴)، نگاهی به فرهنگهای ناشناخته نیمه شرقی فلات ایران: شهر سوخته، نشریه فروهر، شماره ۲۷۶
۱۲. سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۳)، باستان‌شناسی و تاریخ بلوچستان، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی
۱۳. سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۵)، شهر سوخته آزمایشگاهی بزرگ در بیابانی کوچک، زابل، انتشارات میراث فرهنگی و گردشگری شهر سوخته
۱۴. سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۸)، هشت گفتار، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی
۱۵. سید سجادی، سید منصور (۱۳۹۰)، نخستین شهرهای فلات ایران، تهران، انتشارات سمت
۱۶. سید سجادی، سید منصور و فروزانفر، فرخ (۱۳۸۰)، گزارشهای شهر سوخته، معاونت فرهنگی و ارتباطات سازمان میراث فرهنگی کشور
۱۷. سید سجادی، سید منصور؛ هلالی اصفهانی، هاله و کنستانتینی، لورنزو (۱۳۸۸)، پارچه‌های شهر سوخته و فرهنگ پوششی آن، زاهدان، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری سیستان و بلوچستان
۱۸. شرفی، حسین (۱۳۹۲)، بررسی بصری نقوش سفالینه‌های یافت شده در شهر سوخته (زابل)، پایان نامه کارشناسی ارشد موسسه آموزش عالی نبی اکرم (ص)
۱۹. شه‌بخش، محمدحسین (۱۳۸۴)، نقوش تزئینی بلوچ، مجله‌ی کتاب ماه هنر، شماره ۸۹ و ۹۰
۲۰. طلاقی، امین و احراری، عبداله (۱۳۹۲)، سوزن دوزی سیستان و بلوچستان، پایگاه علمی پژوهشی فرش ایران
۲۱. کامبخش فرد، سیف اله (۱۳۸۰)، سفال و سفالگری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر، تهران، انتشارات ققنوس
۲۲. کرباسچی، مسعود (۱۳۷۳)، بررسی امکانات توسعه صنایع دستی در استان سیستان و بلوچستان، پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه هنر
۲۳. کوپر، جی‌سی (۱۳۸۶)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، انتشارات فرهاد
۲۴. مرادی، حسین (۱۳۸۸)، لیوان‌های گلابی شکل شهر سوخت، تهران، انتشارات میراث فرهنگی

۲۵. ناصح، ذبیح‌الله (۱۳۴۴)، بلوچستان، تهران، انتشارات آگاه
۲۶. نرماشیری، ابوبکر (۱۳۹۴). بررسی عناصر نمادین هندسی در هنر سوزن‌دوزی بلوچ، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه سیستان و بلوچستان
۲۷. یاوری، حسین (۱۳۸۵)، مختصری درباره رودوزی‌ها در ایران و جهان، مجله رشد آموزش هنر، شماره ۶
۲۸. Biscione. R., 1973, ”Dynamics of an early south asian urbanization: the first period of Shahr-i Sokhta and its connections with Southern Turkmenia“ in: South Asian Archaeology.Cambridge university. pp. 105-118.
۲۹. Stein, S. A, Archaeological Reconnaissances in North -western India and South-eastern Iran, Macmillan and Co., Limited St. Martins Street, London, 1937. p: 407

Abstract

Pottery as one of the most important key cultural materials in every ancient site is abundant in the burnt city to the point that in some places the soil is difficult to see and it is not possible to walk without stepping on the pottery. The abundance of pottery indicates the importance and application of this cultural data. For this reason, the subject of pottery and its studies are of special importance. On the other hand, needlework is one of the original and important arts of Sistan and Baluchestan. Let's examine the pottery patterns of the burnt city. In the present study, needlework patterns have been classified based on simple and combined patterns due to the breadth of the design and also for ease of study. In addition, by selecting the data from similar samples, Baluch needlework patterns with pottery patterns of the burnt city have been studied and matched. In the meantime, according to the structure, origin and source of inspiration of the designs, the meanings worthy of their attention were also examined, and the question was raised what effect did the pottery designs of the burnt city have on Baluch needlework? In response to this question, it can be said: According to the motifs used in the art of needlework, which is rooted in the local culture and inspired by the nature of the Balochistan region; These motifs originate from the pottery motifs of the burnt city. There is also a visual connection between the designs on the pottery of the burnt city and the appearance of the Baluch needlework. In other words, many of the traditional Baloch needlework motifs have originated from the pottery motifs of the burnt city due to their original designs, novel and traditional colors, desirable technical quality and special originality.

Keywords: forms and motifs, burnt city pottery, Baluch needlework

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۳ (پیاپی: ۴۲)، خرداد ۱۴۰۱

تاثیر معماری و پوشاک دوره اسلامی در رویکرد حماسی انیمیشن معاصر ایران در دو دهه اخیر
مورد پژوهش انیمیشن جوانمردان تولید شده در مرکز پویانمایی صبا

زهره شایسته‌فر[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۸
کد مقاله: ۹۶۰۶۴

چکیده

ساخت انیمیشن یکی از گذرگاه‌های مهم در برقراری ارتباط با دنیای معاصر و دریچه‌ایی برای ورود به دنیای هنر و فرهنگ ملی هر کشور است. اگرچه که میزان توجه به انیمیشن‌های خارجی نسبت به انیمیشن‌های ساخت داخل با استقبال بیشتری مواجه بوده و انیمیشن های ایرانی به دلیل عوامل مختلفی نتوانسته است به یک تولید صنعتی منتهی گردد، اما با وجود این، کارشناسان در پی آن می‌باشند که چرایی موفقیت انیمیشن‌های خارجی و کارکرد موثرتر این گونه انیمیشن‌ها در به کارگیری فرهنگ و هنر بومی خود را دریابند. یکی از ابتکاراتی که تولیدکنندگان انیمیشن های داخلی در معطوف کردن توجه مخاطبان خود، به آن دست زده‌اند، به کارگیری عوامل تاثیرگزاری چون مولفه‌های معماری و پوشاک دوره اسلامی و داستان‌های حماسی یعنی جنگ و پیروزی‌ها در ساخت انیمیشن های معاصر دو دهه اخیر بوده است. به همین منظور، پژوهش با محوریت موضوع بررسی ویژگی‌های انیمیشن جوانمردان؛ نمونه به روز تولید مرکز پویانمایی صبا با استفاده از جمع‌آوری اطلاعات به صورت مصاحبه‌ایی، کتابخانه‌ایی و الکترونیکی به این بحث پرداخته است. در نهایت، نتایج بیانگر کاربرد مولفه های بومی- ملی معماری و پوشاک دوره اسلامی ایران در فضاسازی، شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی انیمیشن جوانمردان می باشد که به نوعی همسو با جهت‌گیری‌های فرهنگی- مذهبی سیاست های ساخت انیمیشن های ایرانی است.

واژگان کلیدی: معماری اسلامی، پوشاک اسلامی، رویکرد حماسی، انیمیشن، مرکز پویانمایی صبا.

۱- دانشجوی دکتری پژوهش هنر پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران z_shayestehfar@alumni.ut.ac.ir

۱- مقدمه

یکی از اهداف کاربردی دولت در جهت پیشبرد ساختارهای اقتصادی- فرهنگی و به نوعی توجیه اقتصادی در تولید هنرهای معاصر بومی- فرهنگی، گسترش مقبولیت این نهادهای هنری جدید در جوامع بین المللی و کمک به فرآیند جذب منابع اعتباری می باشد. در جهت این اهداف اقتصادی- فرهنگی، نهادهای هنری سیاست های خاصی را در جهت گسترش این بُعد از هنر معاصر اتخاذ کرده اند. یکی از این نهادهای هنری، مرکز پویانمایی صبا می باشد که تحت عنوان شرکت فرهنگی- هنری صبا با به کارگیری فرهنگ و هنر بومی ایرانی- اسلامی سعی در نیل به این اهداف دارد. یکی از اهداف این شرکت فرهنگی- هنری، تامین نیازهای فرهنگی و هنری و اجتماعی و اطلاعاتی و آموزشی و ارشادی و تربیتی جامعه علی الخصوص کودکان و نوجوانان و جوانان کشور و همچنین، در زمینه تولید محصولات انیمیشن و پاسخگویی به نیازهای صدا و سیما و علاقمندان به هنر انیمیشن می باشد که می توان رد پای هنر اسلامی- ایرانی را در تولید انیمیشن های آن جستجو کرد.

کاربرد هنر اسلامی- ایرانی که به نوعی ریشه در تاریخ کهن این سرزمین دارد، به گونه ایی منحصر به فرد در هنر انیمیشن سازی شکل و قالب تازه ایی به خود گرفته است. پژوهش‌های زیادی که توسط محققان در این حیطه منتشر شده است، غالبا تعریف سنتی از هنر اسلامی- ایرانی می باشد. ولی نگارنده این پژوهش سعی بر آن دارد که از دریچه ایی متفاوت به مولفه های اسلامی- ایرانی خصوصا تاثیر معماری و پوشاک این دوره بپردازد. همچنان‌که تعریف و تعبیری مانوس از هنر اسلامی در حقیقت ناظر بر محتوای اسلامی آثار هنری است، که تعبیری فراگیر در توصیف آثاری است که هنرمندان غالبا مسلمان به پشتیبانی از سلاطین پدید می‌آوردند. درباره این تعبیر و فراتر بودن یا نبودن آن از دایره معنای حقیقی، تاکنون صاحب‌نظران نظریه هایی ارائه داده‌اند که هنر اسلامی از رویارویی تمدن و هنرهای ملل تازه مسلمان شده با فرهنگ و اعتقادات اسلامی ناشی می شود (غلامی، ۱۳۸۶: ۷۷).

حال اگر در پژوهش پیش رو، به یکی از جنبه‌های تاریخ هنر اسلامی یعنی بُعد حماسی آن بپردازیم، همچنین، با توجه به اینکه تولیدات انسانی رابطه‌ایی مستقیم با محیط زندگی، فرهنگ و اقتصاد هر قوم و ملتی دارد، برای مشخص و متمایز شدن هنر و فرهنگ یک قوم و یا یک سرزمین، باید به گونه‌ایی آن را به آن قوم و یا به آن سرزمین ارتباط دهیم که مخاطب هنر به راحتی به درک آن نایل شود. لذا، این وسیله ارتباطی در سخن و در نوشتار محسوب می شود که به آخر نام آن قوم و فرهنگ افزوده شده است. این چنین است که هنگامی که گفته می‌شود هنر چینی، هنر ایرانی، یا هنر مسیحی، هنر اسلامی، به این معنی است که این هنر متعلق به سرزمین چین و یا به چینی‌ها، یا نشات گرفته از فرهنگ مسیحیت یا اسلامی است. بنابراین، هنگامی که از هنراسلامی سخن می‌گوییم، بدون تردید این اندیشه ذهن را به خود مشغول می‌کند که این هنر باید شاخصه‌های اسلامی داشته باشد و از دین مبین اسلام و فرهنگ آن نشات گرفته شده باشد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۳: ۲۲۵). در این صورت است که اگر مولفه‌های تاریخ هنر اسلامی تبلور احساس و بصیرت هنرمند مسلمانمی می باشد، وی این هنر را عبادت و وسیله‌ایی برای تقرب به حق تلقی می‌کند و هنر اسلامی پایبند یاس و ناامیدی نیست بلکه بال‌های امید است تا این بریده نالان را به نیستان وصال معهود برساند (خزایی، ۱۳۸۲: ۲۳). لذا طبق گفته های هیلن برند: هرگونه تلاشی برای درک هنر و معماری اسلامی به مفهوم کلی تا زمانی که در یک چهارچوب تاریخی بررسی شود، خطر آمیخته شدن به تحریف را به دنبال خواهد داشت، هرچند نوعی جهت‌گیری اجتناب ناپذیر می باشد. بعید به نظر می‌رسد که محقق به طور یکسان مطلع و علاقمند به تمام جوانب یک موضوع باشد. بررسی هرچند جزیی هنر قرون اولیه اسلامی به جهت تاثیر آن بر هنر دوران متاخر لازم به نظر می‌رسد. متاسفانه بیشتر آثار آن دوره اولیه از میان رفته است و برای قضاوت عادلانه در مورد باقی مانده آن آثار، باید آن‌ها را نسبت به آثار متعددتر متاخر با حوصله بیشتری مورد مقایسه قرار داد (هیلن‌برند، ۱۳۸۶: ۹). بنابراین طبق گفته ایشان، تحلیل تاثیر هنر معماری و پوشاک دوران اسلامی برهنر معاصر ایران از جمله انیمیشن که مورد انتخابی این مبحث می باشد، لازم و ضروری است.

در هر صورت، بر طبق آنچه که گفته شد این چنین برداشت می‌شود که یک کارگردان یا تهیه کننده خلاق انیمیشن می تواند با بهره‌گیری از مضمون‌های حماسی، داستانی و عبرت‌آموز رویدادهای تاریخ هنر اسلامی، ترکیبی نوین در خلق هنر معاصر در پس بیان واقعه‌های تاریخ هنر اسلامی در قالبی جذاب و حیرت آور به کودکان و بزرگسالان خلق کند. در میان هنرهای معاصر ایران، انیمیشن که توانسته است در ایران طی دو دهه اخیر گسترش پیدا کند، خصوصا انیمیشن‌های حماسی که تحت تاثیر مولفه‌های تاریخ هنر و فرهنگ اسلامی بوده‌اند، در انتقال این مفاهیم بسیار تاثیرگزار بوده اند. لذا، این پژوهش با استفاده از جمع‌آوری اطلاعات به صورت مصاحبه‌ایی، کتابخانه‌ایی و الکترونیکی با محوریت موضوع بررسی ویژگی‌های انیمیشن جوانمردان که تولیدی از مرکز پویانمایی صبا می باشد، به این بحث پرداخته است.

۲- شرحی از فعالیت های مرکز پویانمایی صبا

مرکز پویانمایی صبا که در تاریخ ۱۳۷۴/۳/۳۱ تحت عنوان شرکت فرهنگی هنری صبا جهت تولیدات برنامه های انیمیشن به پیشنهاد آقای دکتر لاریجانی ریاست محترم وقت سازمان صدا و سیما و تصویب مقام معظم رهبری با هدف اصلی تامین نیازهای فرهنگی و هنری و اجتماعی و اطلاعاتی و آموزشی و ارشادی و تربیتی جامعه به خصوص ارائه بسته های فرهنگی- آموزشی به کودکان، نوجوانان و جوانان کشور تاسیس شده و همچنین، در زمینه تولید محصولات انیمیشن و پاسخگویی به نیازهای صدا و سیما و علاقمندان به هنر انیمیشن همچنان به فعالیت مشغول است. به طوری که با ارائه و فروش خدمات برنامه ایی و عرضه

محصولات فرهنگی چند رسانه ایی، تولید انیمیشن را بر عهده تیم های تولیدی برگزیده قرار داده تا از این طریق بتواند اقدام به تولید مشترک با ارگان ها و سازمان های داخلی و خارجی داشته باشد و محصولات تصویری را با سایر افراد حقیقی و حقوقی و موسسات داخلی و خارجی مبادله کند. از سویی دیگر، به منظور دستیابی به موضوعات فرهنگی و روش های پیشرفته و فناوری جدید در این زمینه، به تحقیقات و پژوهش های متعددی دست زده و با به کارگیری روش های پیشرفته و فناوری جدید در تولید انیمیشن را با برگزاری دوره های آموزشی کوتاه مدت تخصصی در رابطه با موضوع فعالیت مرکز، سعی کرده است که صنعت ساخت انیمیشن را به ایران وارد کند.

در مجموع، با اهتمام و پذیرش شورای صنفی انیمیشن ایران و همراهی و همکاری تشکل‌های رسمی مانند آسیفای ایران، شورای صنفی و مراکز آموزشی و تولید شاخص های برتر مانند دانشگاه‌ها، صدا و سیما، وزارت ارشاد، حوزه هنری و کانون پرورش فکری کودکان و بالاخره مرکز تخصصی صبا توانسته است در ساماندهی و استانداردسازی ابهامات مالی و تشکیلاتی این رشته موثر باشد. با این اتفاق، سیاست گذاران، مدیران و نهادهای سفارش دهنده با پیش‌بینی بودجه مالی و سرمایه انسانی متناسب، در رشد و گسترش ساخت انیمیشن در ایران موثر خواهند بود. لذا، می‌توان به آینده هنر صنعت انیمیشن ایران امیدوار بود. بنابراین، می توان گفت که در بخش رونق اقتصادی انیمیشن در ایران، مرکز صبا، به عنوان تنها مرکز تخصصی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، نقشی کلیدی و اساسی ایفا می کند. چرا که انیمیشن یک صنعت فرهنگی و هنری است و حمایت از آن می تواند بسیار کارآفرین و درآمدزا و از همه مهم تر وسیله ایی مهم و تاثیرگذاری در فرهنگ سازی کشور تلقی شود. قابل ذکر است در حال حاضر، مرکز صبا با چارت سازمانی مشخص و با مدیریت رحیم لیوانی در حال فعالیت می باشد. در دوره ریاست ایشان، تولیدات انیمیشن بر اساس مخاطب به گروه های مختلف شامل گروه عام، گروه نوجوان، گروه کودک، گروه خردسال طبقه بندی شده است. از دیگر بخش های این مرکز می توان به ریاست مرکز صبا، واحد اداری و مالی، تولید فنی، اطلاعات و برنامه ریزی، طرح و برنامه، فیلمنامه و استوری برد، آرشیو و تولیدات جانبی نام برد و این تشکلات سازمانی گام مهمی در تسریع فرآیند محتواسازی ساخت انیمیشن ها براساس مفاهیم فرهنگی- اسلامی بومی ایران برمی دارد.

۳- سیر تحولات تاریخ انیمیشن در دو دهه اخیر

قدمت هنر انیمیشن در ایران به ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح می رسد؛ انیمیشن در مفهوم معاصر آن، قدری متاخرتر از سینما و پیشینه آن، به دهه ۱۹۵۰ میلادی می‌رسد. مردم اعم از پیر و جوان و زن و مرد، انیمیشن را دوست دارند. از طرفی، ساخت یک انیمیشن مانند ساخت یک فیلم خیلی دست و پا گیر و پر زحمت نیست و نیاز به یک لوکیشن واقعی ندارد. همچنین، شرایط آب و هوایی خوب و بد در ساخت آن بی‌تاثیر است و بازیگرها همگی در محیط کامپیوتری خلق می‌شوند (عظیمی،۱۳۸۶: ۶۸).

عواملی که در جذب مخاطب انیمیشن تاثیرگذار است، شامل: ۱-شخصیت‌ها ۲- فیلم‌نامه ۳- دیالوگ‌ها ۴-روایت داستان ۵- دکوپاژ (ترتیب آوردن نماها) است. انیمیشن را می توان در سه حالت انیمیشن کوتاه، سینمایی و انیمیشن تلویزیونی بررسی کرد. بخش کوتاه به سبب سابقه بیشتر و حمایت های مالی، وضع خوبی داشته و دارد. بخش سینمایی حرکت خوبی آغاز کرده و اندک اندک جای خود را پیدا می کند و اما در بخش تلویزیونی، شاهد رشد و پیشرفت زیادی در تولید انیمیشن با کیفیت مطلوب هستیم؛ که از آن جمله می توان به مجموعه انیمیشن جوانمردان اشاره کرد. امروزه بیشترین تولیدات انیمیشن را انیمیشن تلویزیونی تشکیل می دهد. تعداد زیاد شبکه های تلویزیونی در دنیا باعث شده این نوع انیمیشن، بازار بسیار وسیعی را به خود اختصاص دهد و موضوع مهم این تحول اساسی در تولیدات را می توان این نکته دانست که ظرفیت های پراکنده در زمینه انیمیشن را متمرکز و ساختارمند ساخته اند که این اتفاق مهم تا حد زیادی توسط مرکز پویانمایی صبا صورت گرفته است. با بررسی تولیدات جدید، مشخص شده است که توجه به ظرفیت های فرهنگی- اسلامی در قالب بیان ادبی- حماسی ایران و قابلیت نمایشی آن ها که تا قرن های آتی توان تامین محتوای ادبی- حماسی را در انیمیشن ایران داراست، بسیار حائز اهمیت است. از سوی دیگر، در سال های اخیر با گسترش اطلاعات و سهولت دسترسی به تجهیزات سخت افزاری و نرم افزاری، نسل جدیدی از هنرمندان ساخت انیمیشن در ایران پا گرفته‌اند که فاصله کمی با بدنه سینمای حرفه ایی انیمیشن در سایر کشورها دارند و اگر به اندازه کافی به آن ها فرصت و بها داده شود، می‌توانند این فاصله را به مراتب کمتر کنند. این موضوع را می توان به خوبی با نیم نگاهی به کیفیت بافت آثار کوتاه انیمیشن ساخته شده از لحاظ ساختار و فرم و محتوا در ایران در دو دهه اخیر دریافت. با توجه به بررسی آثار در این سال ها می توان به این برداشت رسید که در بخش تکنیک و نیز در پرورش نیروی متخصص پیشرفت های زیادی حاصل شده است. اما کاملا روشن است که با توجه به ظریفت بالای آن، این تعداد کافی نیست. در واقع، اگر از دانشگاه شروع کنیم؛ باید اقرار کنیم که رشته انیمیشن کمترین ظرفیت را در پذیرش دانشجو دارد. حال آنکه انیمیشن، در تربیت فرهنگی بیشترین نقش را ایفا می‌کند. کلاس های آزاد نیز به جهت پروسه طولانی یادگیری عمدتا مقرون به صرفه نیستند و بسیاری از دانشجویان قادر به پرداخت هزینه‌های آن نخواهند بود. از طرف دیگر، هرچه نیروهای متخصص، پرسابقه‌تر باشند برای جذبشان بودجه بیشتری نیاز است و به طبع تولید انیمیشن در کشور، جز اولویت فرهنگی نمی باشد. این واقعیت تلخ همیشه با هنر ساخت انیمیشن ایران همراه بوده و هست. اما نباید از نظر دور داشت که در سال‌های اخیر انیمیشن‌های اثرگذاری چون جوانمردان تغییر و تحول شگرفی در مسیر تولید مجموعه انیمیشن تلویزیونی ایجاد کرده است. می توان گفت نخستین رکن تولید این انیمیشن روایت تصویری آن است و ادبیات ایران که سرشار از پندها، اندرزها، داستان‌ها و ضرب المثل‌است، خواه به نظم و خواه به نثر در غنی تر کردن متن و

شیوایی سخن در این انیمیشن افزوده است. به یقین هر کدام از آثار ماندگار ادبیات ایران در بر دارنده صدها مضمون قابل تبدیل به انیمیشن هستند. کافی است بدانیم چگونه فیلمنامه‌ایی اثرگذار و شخصیت‌هایی ماندگار از آن تولید کنیم. روایت‌های داستانی با مضامین آموزنده و اخلاقی در ادبیات ما کم نیستند. لذا، کافیست راه بیان آن‌ها را بیابیم و به نوعی میان محتوای بصری آن با فرهنگ ایرانی- اسلامی ارتباطی تنگاتنگ ایجاد شود که در ذهن و ضمیر مخاطب به صورت ملموس و بدون هرگونه آشنایی زدایی جاودان بماند. بنابراین، به کاربردن مشخصه های هنر اسلامی می تواند جزئی از برنامه ها و سیاست گذاری های تولید انیمیشن در ایران محسوب شود.

۴- مشخصه‌های هنراسلامی

اما اینکه هنر اسلامی دارای چه مشخصه هایی است که به کارگیری آن در قالب داستان های حماسی مشخصه روشنی برای ساخت انیمیشن جوانمردان شده است، حائز اهمیت است. به بیان کلی، هنر اسلامی برای مردم مناطق مختلف معانی گوناگونی را در بر دارد. برای یک مسلمان احتمالا اظهار ایمان و محتوای عمیق و با شکوه عبارت یک صفحه یا در سادگی و رهبانیت رواق مسجد تلقی می‌شود. برای غیر مسلمان شکوه و ابهت تزیینات غنی و پر راز و رمز آن است که اغلب اهدافی کاربردی داشته اند. این تزیینات برای یک جهانگرد، در ابتدا احتمالا به صورت شکوه عناصر مشخصی چون برآمدگی باشکوه گنبد که در خط افق شهر شناور است یا نیم رخ مناره در برابر غروب خورشید، جلوه نمایی می‌کند. هنراسلامی برای موزه‌داران، مجموعه‌داران، متخصصان و دانشجویانی که درگیر این موضوع بوده‌اند، دنیایی است با جذبه‌ایی نفوذناپذیر که برای درک بهتر موضوعات هنری و آفرینندگان آثار هنری آن باید تلاش کرد (هیلن برند، ۱۳۸۳: ۱۰).

اما آنچه که مسلم است، تزیین؛ یکی جنبه‌های مهم هنر اسلامی، پیوسته جایگاهی رفیعی در این هنر داشته است. تزیین هم می‌تواند شکل را زینت بخشد و هم فی نفسه از نظر زیبایی‌شناسی دارای ارزش باشد. یکی از ویژگی‌های هنراسلامی گریز از تصویر برداری از طبیعت و توجه به تجارب درونی هنرمند است. قابلیت هنری ایرانی سبب شده تا هنرمند با ایجاد اشکال و نقوش تجریدی آفریده های جمال را از پرده مختص خود به در آورد و در کلیتی برتر از زمان و مکان جلوه دهد (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۰۹) (تصویر ۱).

تصویر شماره ۱: کاشیکاری سمرقند، Samarkand,Bukhara,khiva,2001

در هنر اسلامی، طرح و نقش علاوه بر مضمون و زیبایی ظاهری‌اش، دارای یک معنای درونی است که چشم جستوجوگر بیننده، در پس ظواهر زیبا به دنبال یافتن رمز درونی آن است معنایی که به عالم باطن باز می‌گردد. به این ترتیب، زبانی که هنر اسلامی برگزیده، تا مفاهیمش را به مخاطبانش منتقل کند، زبان نماد است که این یکی از محسنات هنر اسلامی است. زیرا ملل مختلف، نسبت به عقاید خود احساس علقه دارند و به راحتی پذیرای عقیده جدید نمی‌شوند. اما هنر اسلامی با زبان نرم خود، این فرصت را در اختیار کسانی که پذیرای آن هستند قرار می‌دهد، تا علاوه بر حظ وافری که از زیباییش می‌برند، بهره‌ایی غیر مستقیم نیز از مفاهیم لاهوتی آن داشته باشند (عنایت، ۱۳۸۷: ۳۴).

همان طور که می دانید هنر اسلامی شامل ویژگی‌های مختلف و جنبه‌های گوناگون است که هریک بیانگر خصیصه‌ایی از خصوصیات آن به شمار می‌آید. اغلب تعریف ها، نگاهی تقلیل گرایانه دارند. از این رو، موجب حذف برخی ویژگی ها شده، اما به برخی دیگر محوریت می‌بخشند که این روند موجب جدایی تاویل از متن اصلی می‌گردد (افروغ، ۱۳۸۷: ۶۶). حال اگر به رویکرد حماسی و اسطوره ایی هنر اسلامی بپردازیم به مفاهیم قابل توجه‌ایی دست خواهیم یافت. ادغام مفاهیم اسطوره ایی ایران باستان با عقاید اسلامی ترکیب تازه ایی از شکل گیری فرم و ساختاری جدید به باورهای ایرانی است. فرهنگ نامه‌های فارسی اسطوره را سخن پریشان و بیهوده، اباطیل و اکاذیب، احادیث بی‌سامان، قصه‌های دروغ، خرافات گذشتگان، افسانه‌ها و داستان‌های خدایان و پهلوانان قدیم و ... گفته‌اند. اما این سخنان نامیزان و بی سامان پیوند عجیب و عمیقی با باورهای دینی خورده است. مولوی آن را افسانه و سخنان بدون تعمق و تحقیق دانسته و در قرآن کریم به صورت اساطیر الاولین آمده است (مهروز، ۱۳۷۷: ۱۵). برای نمونه نسخه خطی خاوران نامه سروده شاعر سده نهم ابن حسام خوسفی، یکی از آثار ارزشمند تاریخ نگارگری هنراسلامی می‌باشد و برخی از مضامین خاوران نامه برگرفته از اسطوره‌های باستانی ایران است. مضمون اصلی این اثر مبین مقام و منزلت علی(ع) و شرح نبردهای آن حضرت می‌باشد (معمارزاده، ۱۳۹۰: ۱۶۲) (تصویر ۲). در این کتاب که تلفیقی از فرهنگ اساطیری ایران باستان و عقاید اسلامی است، با کاربرد متن اسطوره ایی به باورهای دینی وجاهت و شخصیت دو چندان داده است گویی با زینت بخشیدن به روایت داستان اسلامی، میان هنر اسلامی و باورهای کهن ایرانیان ارتباط پیچیده ایی ایجاد کرده است. همین کاربرد روشن مفاهیم اسطوره ایی و باورهای اسلامی در کنار یکدیگر در انیمیشن جوانمردان نیز قابل دریافت است که سبب شده مخاطب دریافت نزدیکی از مفاهیم این انیمیشن داشته باشد.

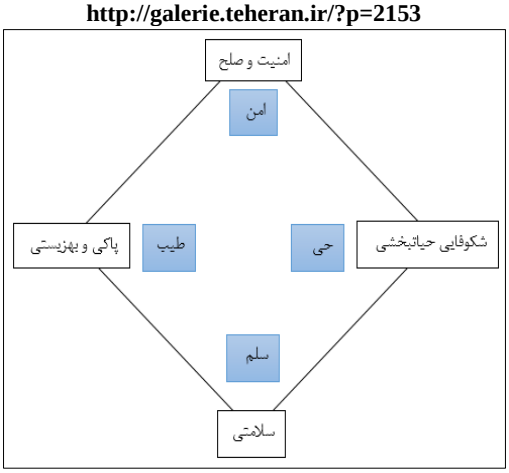
۵- نمود بصری معماری اسلامی در انیمیشن جوانمردان

جلوه‌های باشکوه هنر زیبای معماری اسلامی بر همگان اثبات شده است، همچنان‌که از نقوش معماری در زمان معاصر استفاده های کاربری مانند طراحی جواهرات، پارچه و ... معماری در زبان عربی از ریشه عمر به معنای عمران و آبادی و آبادانی است و معمار بسیار آبادکننده معنا می‌دهد[۱] و در فارسی نیز معماری به بنای و علم بنایی آورده شده است[۲]. برخی معماری را سبک طراحی و شیوه ساخت و ساز ساختمان ها و دیگر سازه های فیزیکی نامیده‌اند. براساس تعریف بیان شده باید معماری را از مهندسی سازه و ساخت و ساز متمایز نمود. شاید یکی از مهم‌ترین نمود های هنر اسلامی معماری باشد، به ویژه مساجد چهار ایوانه و ستون‌دار که معرّف هنر اسلامی است. این عمارت‌های باشکوه، می‌تواند تاثیر فرهنگ های متفاوت در درون تمدن اسلامی را نشان دهد. نقش گنبد در معماری اسلامی بسیار قابل توجه بوده و طی قرن‌ها گنبد در معماری اسلامی مورد استفاده قرار گرفته است. آنچه که مسلم است، هنر اسلامی به ویژه معماری اسلامی بر پنج پایه مردم واری، خودبسندگی، پرهیز از بیهودگی، بهره‌گیری از پیمون (مدول) و نیارش و درون گرایی نهاده و بی‌شک هنرمندان مسلمان ایران بیش از دیگران بدان‌ها پای‌بند بوده‌اند (رهبری و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۶).

همچنان‌که در قرآن کریم خداوند فرموده است: و به یقین این برادری و اخوت بی نظیر است و من پروردگار شما هستم پس از من بترسید و نه از هیچ‌کس دیگری (سوره مومنون، آیه ۵۲).

چناچه در جدول ۱ مشخص شده است، آرمانشهر قرآنی از وجه حی، امن، سلم، طیب تشکیل شده است که براساس آیه مذکور، به برادری و اخوت در جامعه مسلمین تعبیر شده است. این هماهنگی در پایگذاری امت مسلمین جلوه گر نوعی نظم در تشکل های اسلامی است که این هارمونی و سلسله مراتب به صورت نمادهای ریاضی وار و تقسیم بندی شده در هنر معماری اسلامی نمود یافته است.

تصویر ۲: امام علی با اژدها می جنگد، فرهاد شیرازی ، خاوران نامه ، ۱۴۷۶-۱۴۸۶، کاخ گلستان
http://galerie.teheran.ir/?p=2153



نمودار ۱: آرمانشر قرآنی، ریشه چهار واژه حی، امن، سلم، طیب (نگارنده، ۱۳۹۸).

پس از تعریف معماری و هنر معماری اسلامی نوبت به تعریف سبک جامعه‌ایی است که بستر ایجاد این سبک از معماری شده است. یقینا از آنجا که در معماری اسلامی، عقاید و باورهای اسلامی جریان دارد، لذا، پایه و اساس جامعه ایی که این سبک از معماری در آن پرداخته شده است باید دارای ویژگی ها و باور یا ایمان اسلامی باشد که جوهره آن تقوا می‌باشد (اعتقاد با وجود و وحدت خدا). اسلام سنتی است که به سمت اجتماع و جامعه سوق یافته است. لذا، تاثیر این جهت‌گیری در مفهوم واژه امت تفسیر می‌گردد، یا چیزی که جامعه مسلمان کاملا همسان است. این مفهوم فرمان و ماموریت تعیین شده از جانب خداوند می‌باشد، کسی که همواره مسلمانان را بر تمامیت اجتماعی (امت) حکم می‌کند که بر این رسالت در سراسر قرآن تاکید شده است (اخوت و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۱). بنابراین، این سبک از جامعه نیازمند نوعی خاص از قواعد نظام مند معماری می باشد که در بناهایی چون مساجد، بازار و بافت های قدیمی شهرها که به سبک و سیاق معماری دوره اسلامی ساخته شده اند، دیده می شود. چنانچه که تاملی در بافت شهری انیمیشن جوانمردان داشته باشیم، نمود همین سبک از معماری را در طراحی بصری این انیمیشن مشاهده می شود. سبک چیدمان خانه ها، حجره ها، بازار و بافت شهری از فشردگی و تراکم ویژه ایی برخوردار است. این سبک از طراحی شهری متناسب با روایت و فضای داستانی انیمیشن جوانمردان در تصویرسازی آن به کار رفته است (تصاویر ۳ و ۴).

۱- فرهنگ لغت عربی، فارسی المعانی

۲- لغت‌نامه دهخدا

تصویر ٤: نمای شهر، انیمیشن جوانمردان

تصویر ۳: فشردگی و تراکم در شهرهای مسلمانان نماد امت می‌باشد، اصفهان.(اخوت و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۲)

الگویی تفکیک شده کاملی از عناصر ساختاری در رسانه انیمیشن در تصویرسازی انیمیشن جوانمردان ارائه شده است که بیانگر محتوا و جنبه های حوادث تاریخی- اسلامی است. از جمله عناصر ساختاری- بیانی ویژه انیمیشن، عناصر ساختاری متن دراماتیک (فیلم نامه) در انیمیشن، عناصر ساختاری طراحی بصری در انیمیشن، عناصر ساختاری طراحی صوتی در انیمیشن و همچنین عناصر ساختاری تدوین در انیمیشن که در ساخت یک انیمیشن باید در نظر گرفته شود، هر آنچه که بازتاب کننده هنر معماری اسلامی است، مشاهده می شود. این تطابق ساختاری- بیانی، متن دراماتیک، طراحی بصری، طراحی صوتی و تدوین با هنر اسلامی مخاطب را به سال های شکوه هنر معماری دوره اسلامی سوق می دهد و همچون پل ارتباطی میان حال و گذشته، درک مفاهیم را برای مخاطب سهل و آسان می کند و بیننده می تواند ارتباط نزدیکی با انیمیشن برقرار کند. همین ویژگی ناآشنازدایی هنر اسلامی است که سبب پایداری این هنر در عصر معاصر شده است.

۶- نمود بصری پوشاک اسلامی در انیمیشن جوانمردان

در فرهنگ دهخدا، پوشاک در معنای پوشیدنی و پوشش به کار رفته است. در فرهنگ المنجد نیز، لباس به معنای شبهه و عدم وضوح و غیرشفاف تعبیر شده است. لباس پوشیدن که شانی از شئون انسان می باشد و در هر تمدن رابطه مستقیمی با معنای انسان و تعریف انسان در آن تمدن دارد، پدیده‌ایی است که تقریبا به اندازه طول تاریخ بشر سابقه و به قدر پهنه جغرافیای امروزین زمین گسترش دارد. این پدیده با خصوصیات مختلف فردی و اجتماعی انسان در ارتباط است و می‌توان آن را از دیدگاه های مختلفی از قبیل روانشناسی، اخلاق، اقتصاد، جامعه‌شناسی، مذهب، قانون، تاریخ و جغرافیا مورد مطالعه قرار داد (مبینی و اسدی،۱۳۹۶: ۲۲). آن‌چه که به عنوان سند و مدرک، نمونه‌هایی از تن پوش ایرانیان در قرون اولیه اسلامی نشان داده شده است، اسناد نقاشی های مانوی و دیوارنگاره های سغدی در پنج کنت یا پنجیکنت در حوالی سمرقند و یا پارچه‌هایی است که بر روی آن‌ها نقش تن‌پوش ایرانیان تا حدودی مشخص شده است و یا مقایسه با بشقاب‌های فلزی دوره ساسانی وجوه مشترکی را می‌توان میان آن‌ها تشخیص داد و نتیجه گرفت که تن‌پوش ایرانیان در دوران اولیه اسلامی به‌ویژه در مناطقی چون ماوراءالنهر، سغد، غزنه، قندهار و افغانستان امروزی همان تن‌پوش عصر ساسانی بوده است. همان‌طور که گفته شد ادامه پوشاک دوران ساسانی را در نقاشی‌های دیواری سغدیان مربوط به دوران اولیه اسلامی یعنی قرون هفتم و هشتم میلادی (اول و دوم هجری قمری) می‌توان مشاهده کرد. پوشاک سغدی‌ها که در عین جنگاوری اشرافیتی خاص داشتند، از همان مدهای دوره ساسانی پیروی می‌کردند که عبارت بود از پیراهن تا بالای زانو (تونیک)، ارخالق با تزیینات دوره ساسانی، شلوار گشاد که در مچ پا جمع می‌شد و کلاه و تاج و زینت‌آلاتی چون بازوبند و گردنبند و غیره که شاید به طور کلی در شرق ایران (ماوراءالنهر، سغد و خراسان و غزه) این نوع اشرافیت از دوران ساسانی تا اوایل قرن دوم هجری قمری رایج بوده است (غیبی، ۱۳۹۸: ۲۷۱). با مقایسه پوشش شخصیت مردان نقش اصلی انیمیشن جوانمردان چون شهاب الدین با تصاویر دیوارنگاره‌ها این شباهت ها مشخص می شود (تصاویر ۵ و ۶).

تصویر ٦: شهاب‌الدین، انیمیشن جوانمردان

تصاویر ۵: طراحی از روی دیوارنگاره پنجیکنت، خفتان آستین کوتاه و شلوار سغدیان.(غیبی، ۱۳۹۸: ۲۷۲)

با توجه به اینکه زمان تاریخی روایت داستان انیمیشن جوانمردان مربوط به دوره خوارزمشاهیان (زمانی که مغول به ایران حمله کرد) می‌باشد، در این نوشتار پرداختن در باب پوشش دوره خوارزمشاهیان ضروری است. در پوشاک دوره ساسانی نسبت به پوشاک دوره هخامنشی تفاوت‌هایی دیده می شود، مثلا به جای پارچه‌های ساده و خشن که در پوشاک هخامنشی دیده می‌شود. در حالی که در دوره ساسانی از پارچه های ابریشمی نازک و ظریف برای دوخت پوشاک استفاده می‌شد، به طوری که با وزش نسیمی تکان می‌خورد، بعدها این پارچه های نازک مخصوصا به عنوان روبان برای تزیین کلاه با ریزه‌کاری های خاص خود که هر پادشاه ساسانی برای خود طراحی می‌کرد، به طوری که با فرم تاج پادشاهان سلف خود متمایز بود و دارای اشکال شگفت آوری بودند (هوستن، ۱۳۸۱: ۵۹) (تصاویر ۷ و ۸).

تصویر ۷: چپ، پادشاه هخامنشی (هوستن، ۱۳۸۱: ۵۳)

تصویر ۸: راست، پادشاه ساسانی (هوستن، ۱۳۸۱: ٦٠)

شخصیت اصلی انیمیشن به نام شهاب‌الدین به دلیل داشتن روحیه ایی جنگجو و باور داشتن به لزوم دفاع از اهالی شهر در برابر ظلم همانند مغول‌ها در صحنه هایی از این انیمیشن لباس نظامی به تن دارد.

تصویر ۹: غژاگند یک جنگجو، بخشی از نگاره‌ای از نسخه شاهنامه، شیراز، هشتم / چهاردهم.(غیبی، ۱۳۹۸: ۲۱٦)

لذا، در این بخش به طور اجمالی به پوشاک نبرد پرداخته می شود. تمام ارتشیان در دوره های مختلف از طاهریان تا ایلخانیان از زره و جوشن، کلاهخود و انواع سلاح‌های سرد استفاده می‌کردند. علاوه بر این، در دوره طاهریان نیز در زیر زره غلاله که پیراهنی با آستین‌های کوتاه بود می‌پوشیدند. بازبکند یا بازکند هم که نوعی سر دوشی بود را برروی کتف خود داشتند و این سر دوشی ادامه سردوشی ساسانیان می‌باشد که در جام دیلمان به شکل گل یخ دایره شکل کاملا آشکار است (همان، ۳۱۵) (تصویر ۹). با بررسی ترکیب زره و پوشش جنگی شهاب الدین، شباهت کمی در بالاپوش و سر دوش لباس رزم او با لباس نظامی آسیای شرقی دارد که البته می توان اذعان داشت که این شباهت ها بیشتر با لباس نظامی قرون وسطی دیده می شود (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: چپ، لباس نظامی شهاب‌الدین، انیمیشن جوانمردان، وسط، لباس نظامی آسیای شرقی، زره پولکی؛ راست، لباس نظامی قرون وسطی

همچنین، باتوجه به اینکه شخصیت زن در انیمیشن جوانمردان همراه با صفاتی چون شجاع، نترس و کاردان آورده شده است، لذا در این نوشتار نگاهی گذرا به پوشاک زنان نیز پرداخته شده است. همان طور که شواهد نشان می دهد، از تن پوش زنان در قرون اولیه اطلاعات چندانی در دست نیست، ولی آثار باقی‌مانده (دیوارنگاره ها، نقش برجسته ها و غیره) و همچنین، از نوشته های پراکنده مورخان و نویسندگاه (زیرا بیشتر آنان در مورد تن‌پوش زنان سکوت کرده‌اند) می‌توان دریافت که تن‌پوش زنان در قرون اولیه تن‌پوش محلی بوده که ادامه همان تن‌پوش زنان دوره ساسانی است و عناصر اصلی لباس زنان در دوران مختلف (طاهریان تا ایلخانیان) تقریبا یکسان بوده ولی مقنعه و چادر از عناصر اصلی و مهم پوشش زن در خارج از خانه در این دوران محسوب میشده است. عناصر اصلی پوشاک زنان تا قرن هشتم هجری قمری یعنی تا آغاز فرمانروایی ایلخانیان عبارت بود از: پیراهن، قبا (جبه) یا روپوش، شلوار(سروال)، ارخالق، کمربند یا شال، پوشش سر، کلاه، عمامه یا دستار، تاج و دیهیم، مقنعه، چادر. در تصویر سازی سارا یکی دیگر از شخصیت های برجسته انیمیشن جوانمردان، این تشابه پوشش دیده می شود (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

حتی این شباهت سعی شد تا حدی رعایت شود که در چهره پردازی شخصیت ها نیز این تاثیرات دیده می شود. کماکان که تشابه پوشاک زنان به دوره های قبل نشاندهنده توجه خاص این انیمیشن در حفظ اصالت فرهنگی پوشش است. همچنین، توجه وافری به کارگیری نمادپردازی اسلامی در تزیینات پوشش شخصیت های این انیمیشن شده است.

تصویر ۱۱: سارا، شخصیت اصلی زن پویانمایی جوانمردان.

تصویر ۱۲: کتاب الترياق، بخشی از از یک نقاشی سده هشتم/ چهاردهم که مقنعه زنان را می‌نمایاند. (مبینی و اسدی، ۱۳۹٦: ۲۰٤)

۷- تناسب بین فرم و محتوا در انیمیشن جوانمردان

در جریان پژوهش درباره تاثیر معماری و پوشاک دوره اسلامی در انیمیشن جوانمردان، مصاحبه ایی با اساتید رشته هنر و افراد عادی و تحصیل کرده رشته انیمیشن انجام داده است که در جدول زیر چکیده ایی از نظرات آن‌ها گردآوری شده است (جدول ۲).

جدول ۲: گزارشی از مصاحبه نگارنده درباره انیمیشن جوانمردان، نگارنده.

نام	تحصیلات	نظر
مهناز شایسته‌فر	دکتری هنراسلامی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس	انیمیشن جوان مردان زیبا، پر معنی و قوی کار شده است. شخصیت ها و چهره پردازی ها بسیار خوب پرداخت شده است. شروع و پایان قصه به خوبی ترسیم شده و جایگاه زنان رفیع و توانمند ترسیم شده است. در مورد کاربرد نقوش تزیینی و استفاده از فرم های معماری اسلامی خوب و زیبا و مناسب کار شده بود. استفاده از نقوش در لباس‌ها دیوارهای داخلی گنبد و مناره‌ها قابل توجه بود. همچنین، تزیینات میز و پنجره ها با استفاده از نقوش هندسی زیبا می‌باشد.
محمد خزایی	دکتری گرافیک، استاد تمام دانشگاه تربیت مدرس	کارکرد تزئینات و نقوش خیلی خوب در پس زمینه، خصوصا در نمای بناها دیده می شود. جا دارد از این دست تزئینات و حتی فرم کتبه در البسه، ابزار و آلات جنگی هم به کار گرفته می‌شد. فضا و اتمسفر کار بیشتر عربی بخصوص فضای مصر را تداعی می‌کند. اگر از رنگ‌های ایرانی و اماکن در گرافیک محیطی استفاده شود، این انیمیشن توفیر بسیاری بدست می آورد.
آزاده پوراشراف	کارشناسی ارشد انیمیشن	از لحاظ کارگردانی مشکل دارد، سکته‌های در کار دیده می‌شود. تکنیک تولید در این مجموعه نسبت به سال‌های گذشته پیشرفت زیادی داشته است. از لحاظ کاری به نظر می‌رسد که روایت داستان و بحث دکوپاژ کار شامل اشکالاتی می شود و موجب شده که تداوم داستانی در بعضی جاها از دست رود. همچنین، عدم وجود وزن در انیمه کاراکترها دیده می شود که اشکالی است که همچنان در انیمیشن‌های کشورمان دیده می‌شود. عدم وجود احساس و تغییرات میمیک صورت نیز مشکل اساسی این انیمیشن است.
عارف فلاح	کارشناسی حسابداری	با توجه به وجود اِلمان‌ها و عناصر زندگی و اعراب، در این انیمیشن نمی‌توان یقین داشت که این انیمیشن یک اثر ملی ایرانی و حماسی مربوط به تاریخ ایران زمین محسوب می شود.

نظرات گوناگونی که هر یک از این افراد بر حسب میزان آشنایی با این تخصص خود ارائه داده اند، بیانگر دیدگاه های متفاوت در باب ساختار این انیمیشن است که باید توسط کارشناسان تحلیل شود و در روند پیشرفت در ساخت انیمیشن های آتی مورد استفاده قرار گیرد. اما در این بین، آنچه که مدیر مرکز پویانمایی صبا؛ لیوانی (۱۳۹۸) درباره انیمیشن جوانمردان تحلیلی کوتاه را ارائه کرده است: «از شاخصه های تولید در روند پویانمایی صنعتی این است که کنترل مناسبی بر پروسه تولید داشته باشیم و مرکز صبا توانسته است این کنترل و مدیریت را بر آثار داشته باشد». وی ادامه داد: «پیش تولید مجموعه "جوانمردان"، ۲ سال طول کشید و دچار تغییراتی در پروسه ساخت و کارگردانی شد. روایت داستانی "جوانمردان" در دوره مغول می گذرد که سرداران ایرانی در این بازه زمانی مقاومت هایی انجام دادند. بعد از یک دوره، مقاومت ها نامنظم شد و گروه های کوچک مردمی شکل گرفت و با حفظ باورها و ارزش های جامعه مبارزه ادامه پیدا کرد. این مجموعه توسط روایت این ماجراها پیام مبارزه با ظلم را به نوجوانان آموزش می دهد». لیوانی درباره فرآیند تولید انیمیشن ها در مرکز پویا نمایی صبا توضیح داد: «ما همچنان ارزان ترین پویانمایی های دنیا را تولید می کنیم و این باعث شده است که ما مؤلف باشیم و محتوایی با فرهنگ ایرانی اسلامی تولید کنیم. ما یکی از تولیدکنندگان منحصر به فرد پویانمایی در جهان هستیم. البته تولیدات، کمی دیر آغاز شد و تاکنون غفلت کرده ایم، ولی از سال

گذشته ۴۶ درصد از تولیدات را به حوزه نوجوانان اختصاص داده ایم». همچنین، وی تصریح کرد: «در بین مراکز مختلف، مثل سیما فیلم و مرکز پویانمایی صبا همکاری های خوبی شکل گرفته است و مجموعه "جوانمردان" طی همین همکاری ها شکل گرفت. این مجموعه ابتدا در شبکه امید پخش می شود که در ۱۰۰ قسمت ۲۰ دقیقه ایی روی آنتن می رود و فاز اول آن در ۱۳ قسمت ۲۰ دقیقه ایی آماده پخش است».

در پایان، لیوانی از پدران و مادران ایرانی درخواست کرد که از انیمیشن ایرانی حمایت کنند و گفت: «انیمیشن ایرانی اکنون به بار نشسته است و با تمرکز بر حمایت از این تولیدات به زودی شاهد آثار بهتری خواهیم بود. ویژگی اصلی انیمیشن ایرانی پاک بودن آن است که مبتنی بر آموزه های اخلاقی و فرهنگ ایرانی است» (خبرگذاری مهر، ۱۳۹۸). در نهایت، در این نوشتار دو سوال برای تهیه کننده انیمیشن جوانمردان مطرح شده که در جدول زیر به اجمال آورده شده است (جدول ۳).

جدول ۳: سوال و جواب نگارنده با تهیه‌کننده انیمیشن جوانمردان

سوال – نگارنده	جواب – تهیه‌کننده
ارتباط تاریخ هنر اسلامی با انیمیشن جوانمردان تا چه اندازه می‌باشد؟	تنها می‌توان به بخش مربوط به معماری و طراحی آن اشاره داشت.
اینکه در شکل گیری ایده ساخت این انیمیشن، آیا تاکیدی بر نمایش تاریخ هنراسلامی با رویکرد حماسی مدنظر بوده است؟	بیشتر تاثیرگیری از وجوهات تاریخی آن دوره بوده تا داستان‌های حماسی برای قسمت‌های پایانی توجه مشخص تری به جنبش سربداران داشته باشد.

براساس دیدگاه تهیه کننده انیمیشن جوانمردان، تاثیر معماری و پوشاک اسلامی در صحنه پردازی ها و پوشش شخصیت های این انیمیشن نمایان است. همچنین، این داستان تاکیدی بر حوادث تاریخی با رویکردی حماسی دارد. از طرفی دیگر، تهیه کننده قصد بزرگ جلوه دادن بخش حماسی این انیمیشن دارد و در نهایت این بخش با جنبش سربداران مشخص تر خواهد شد. لذا، در بخش پایانی این نوشتار، نگارنده به تاثیر جنبه حماسی در انیمیشن جوانمردان گریزی زده است.

۸- نگرشی بر جنبه حماسی انیمیشن جوانمردان

اگر انیمیشن جوانمردان به عنوان یک نمونه حماسی قابل پذیرش باشد، نکته های جالبی در این انیمیشن تاییدکننده این ایده است. یکی از این نکته ها به کارگیری پرنده شهاب‌الدین قوش (باز) است که همچنان‌که از پرنده شهاب‌الدین مربوط به بازی مغول‌ها در مغولستان در این انیمیشن استفاده شده است، یادآور قوش بازان اعراب است (تصویر۱۳).

تصاویر ۱۳: سمت چپ انیمیشن جوانمردان و سمت راست عرب با پرنده قوش

همچنین، مورد دیگر اینکه خنگ جلوه دادن شخصیت های مغول در انیمیشن جوانمردان نمود فراوانی دارد. گویی این انیمیشن سعی در ضعیف نشان دادن دشمنان ایران زمین دارد و این در حالیست که وقتی سپاه مغول که وارد ایران شد از سلطنت پرآوازه خوارزم چیزی باقی نگذاشت و بخش عمده ایران به کلی ویران شد و بسیاری از آثار تمدنی آن نیز نابود گشت.

ولی با وجود این تناقضات، باید متذکر شد که انیمیشن جوانمردان از تکنیک های ساخت بالایی از میان رقیبان خود برخوردار می‌باشد. در ادامه، می‌توان به صحبت‌های امیر محمد دهستانی انیماتور و مدرس دانشگاه بسنده کرد که اعتقاد دارد انیمیشن ایران پتانسیل عجیب و شگفت‌آوری دارد و وظیفه اهالی این سینما، گردآوری ظرفیت‌هاست. به گفته وی در طول بیست سال گذشته متخصصان این حیطه با چنگ و دندان، بی‌پولی، کمبود تجهیزات و از همه بدتر سو، مدیریت‌ها جنگیده و کنار آمده‌اند تا حرفه انیمیشن در ایران جدی شود و شکل گیرد (سینما انیمیشن، ۱۳۹۴: ۱۷). براساس گفته های ایشان، صنعت انیمیشن ایران در مرحله گذار قرار دارد و مسیری رو به پیشرفت را طی می کند. از جمله انیمیشن های حماسی تولید شده در مرکز پویانمایی صبا می توان

به انیمیشن های پهلوانان، فرمانروایان مقدس، قصه‌های قرآنی، قصه‌های انبیا، جوانمردان، بازمانده، کشتی گیران، والیباست‌ها و بانوی از بهشت اشاره داشت.

بازنمایی افسانه‌ها در قالب آثار سینمایی و به عبارت دیگر، تبدیل آن‌ها به اثر نمایشی، این تاثیرپذیری را افزایش می‌دهد. از آنجا که معمولا افسانه ها مهم‌ترین ابزار هنرمند برای ساخت اثر خیالیش به شمار می‌رود، چگونگی اقتباس از افسانه‌ها برای تولید انیمیشن بسیار حائز اهمیت است. لذا، به کارگیری جنبه حماسی در ساخت انیمیشن جوانمردان سبب تاثیرپذیری بیشتر در ذهن و ضمیر مخاطبان خود می شود.

۹- نتیجه‌گیری

با توجه به منابع غنی و پر بار فرهنگی- هنری کشور ایران، این انتظار دور از دسترس نمی‌باشد که صنعت تولید انیمیشن در ایران به موازات اروپا و آمریکا و ژاپن رشد قابل توجه‌ایی داشته باشد. انیمیشن ایران با اعتبار استفاده از خلاقیت و پتانسیل‌های هنری هنرمندان و شاغلین مشغول در این رشته می‌تواند بستری برای بالندگی این صنعت هنری به وجود بیاورد. با توجه با ظرفیت داخلی کشورمان و با عنایت به تعداد بالای دانش‌آموختگان در مقاطع مختلف و سلایق مختلف آن ها، می‌توان با جهت‌گیری مناسب و بودجه مناسب در این زمینه از سوی مراکز تولید انیمیشن امیدوار بود که در سال‌های نه چندان دور، تولد برندی خاص در صنعت تولید انیمیشن ملی کشور را نظاره گر بود. مرکز پویانمایی صبا با سابقه‌ایی طولانی که در تولیدات انیمیشنی دارد می‌تواند در حوزه کارآفرینی و با در نظر گرفتن بودجه‌های مناسب به گروه‌های تولیدی در خلق کارآفرینان موفق در حوزه انیمیشن سازی گام‌های ارزشمندی بردارد.

در این پژوهش، سه واژه معماری، پوشاک و حماسی را در مقابل انیمیشن قرار داده شد. باید متذکر شد که با توجه به پیشینه فرهنگی قوی در این واژه‌ها می‌توان برای فضاسازی، شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی تولید انیمیشن به ساخت یک انیمیشن موفق دست یافت و همچنین، دارا بودن هنرمندان حرفه‌ای در زمینه هنر انیمیشن سازی به هموار کردهن این مسیر کمک شایانی می کند.

از آنجا که در انیمیشن جوانمردان رنگ و بوی ملموسی از هنر اصیل ایرانی- اسلامی در معماری و پوشش شخصیت‌های داستان در کنار روایت حماسی دیده می‌شود، می‌توان این امر را موافق با روح هنر ایرانی دانست که در این انیمیشن سعی شده با به کارگیری این عناصر بر جنبه تاثیرگزاری آن افزوده شود. از طرفی دیگر جنبه‌های متناقضی در این انیمیشن دیده می شود که همان به کار گیری سنت های اعراب و اغراق بیش از حد در نشان دادن برخی از شخصیت هاست که نمونه بارز آن که در این مقاله ذکر شد، ابله جلوه دادن مغول ها در رویداد حمله به ایران بوده است که می‌توان هدف از این اغراق را همان تاثیرپذیری بر مخاطب ذکر کرد. استفاده از این ترفندها در کنار به کار گیری اِلمان‌هایی که با روح ایرانی هماهنگی کامل دارد می تواند در جهت رشد و استقبال بیش از پیش این سبک از انیمشن بیافزاد که خود می تواند توجیه اقتصادی خوبی برای گسترش این صنعت محسوب شود.

لذا، در نهایت برای چرایی تولید انیمیشن ملی می‌توان به دلایلی چون: ایجاد اشتغال، تثبیت هویت ملی- مذهبی، ارزآوری برای کشور، جلوگیری از فرار مغزها و کارآفرینی اشاره کرد. همچنین، در جهت ترقی و پیشرفت انیمیشن کشور، افزایش مراکز خصوصی تولید انیمیشن، همکارهای بین‌المللی، جمع آوری نظرات مخاطبان، هماهنگی‌های لازم و پژوهش کافی و مناسب در مراحل پیش تولید، تولید و پس از تولید، بررسی آثار انیمیشن‌های موفق جهان و ارزیابی آن ها، رابطه تنگاتنگ مراکز اموزشی با مراکز تولید انیمیشن از اهمیت ویژه ایی برخوردار است.

منابع

۱. قرآن کریم (۱۳۷۵) سوره مومنون، آیه ۵۲.
۲. اخوت، هانیه؛ الماسی‌فر، نینا و بمانیان، محمدرضا (۱۳۸۹) معماری و شهرسازی سنتی در کشورهای اسلامی، تهران: طحان.
۳. خزایی، محمد (۱۳۸۲) مجموعه مقالات اولین همایش هنراسلامی، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
۴. غیبی، مهرآسا (۱۳۹۸) هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، تهران: هیرمند.
۵. مبینی، مهتاب و اسدی، اعظم (۱۳۹۶) سیری در مد و لباس دوره قاجار، تهران: مرکب هنر.
۶. نوحی، حمید (۱۳۸۸) تاملات در هنر و معماری، تهران: گنج هنر.
۷. هیلن برند، رابرت (۱۳۸۶) هنر و معماری اسلامی، ترجمه اردشیر اشرافی، تهران: روزنه.
۸. آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۳) "بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی،اشکانی و ساسانی"، نگره سال ششم، بهار ۱۳۹۰ شماره ۱۷، صص ۲۲۳ تا ۲۳۱.
۹. افروغ، محمد (۱۳۸۷) "هنر اسلامی و افق های جدید"، کیهان فرهنگی، شماره ۲۶۰، صص ۶۶ تا ۷۱.
۱۰. ایمنی، عالیه (۱۳۸۹) "بیان نمادین در تزیینات معماری اسلامی"، کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۲، صص ۸۹ تا ۹۳.
۱۱. دان، هانز (۱۳۸۲) "جادوی تولید انیمیشن"، ترجمه بتول حدادی، فارابی، شماره ۴۹، صص ۱۶۱تا۱۶۸.

۱۲. رهبری، عباس؛ خسروی، علی اصغر و محمدی، فریده (۱۳۹۵) "سیری در تاریخ معماری اسلامی"، مطالعات تاریخ و تمدن ایران و اسلام، شماره ۴، صص ۵۴ تا ۶۵.
۱۳. عظیمی، بهرام (۱۳۸۶) " ۱۵ نکته انیمیشنی" مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۷، صص ۶۸ تا ۶۹.
۱۴. عنایت، توفیق (۱۳۸۷) "عناصر هویت و فرهنگ ایرانی در آثار هنر اسلامی"، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰، صص ۳۲ تا ۴۳.
۱۵. غلامی، یدالله (۱۳۸۶) "دریافتی از تعبیر هنر اسلامی"، مطالعات تاریخی قرآن و حدیث، شماره ۴۰، صص ۷۶ تا ۸۸.
۱۶. مهرور، زکریا (۱۳۷۷) "فرهنگی و هنری: اسطوره چیست؟ حماسه کدام است؟"، رشد تعلیم، شماره ۱۳۶، صص ۱۵ تا ۱۷.
۱۷. معمارزاده، محمد (۱۳۹۰) "خاوران نامه از منظر هنر نگارگری، با تاکید بر عوامل موثر در شکل گیری اثر هنری و تحلیل نمادهای آن"، مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان، شماره ۱۹، صص ۱۶۲تا ۱۷۷.
۱۸. هوستن، مری (۱۳۸۱) "پوشاک ساسانی"، ترجمه مژگان سیدین، باستان پژوهی، شماره ۹، صص ۵۹ تا ۶۳.

منابع الکترونیکی

- www.en.wikipedia.org/wiki/Monster
- what-is-this.net/en/define/monster
- www. ketabnak.com
- www. fa.wikipedia.org
- https://www.mehrnews.com

فهرست تصاویر

- http://galerie.teheran.ir/?p=2153
- Radzinowicz, David(2001), Samarcande, Boukhara, Khiva, Paris, Flammarion.
- https://tarikhema.org
- http://www.alamto.com

The Effect of Architecture and Clothing of Islamic Period on Epic Approach of Contemporary Iranian Animation in the Recent Two Decades (Case study: animation cartoon of chevaliers produced at Saba Animation Center)

Abstract

Producing animation as an art caused by expansion of industry and technology is one of the important pathways of communication with the modern world and the gateway to the national art and culture of each country. In the other hands, art and culture are undoubtedly influenced by various factors. In this regard, the Islamic architectural and clothing sight of with epic approach is one of the effective factors in producing contemporary Iranian animations. Although foreign animations are more welcomed in the country compared to domestic animations and Iranian animations fail to become an industrial production due to various reasons, the experts look for the reasons of foreign animations' success and the more effective utilization of these animations in applying their native art and culture. In the last two decades, utilizing from effective factors such as architecture and clothing components of Islamic period and the epic stories of war and victory have been one of the initiatives that domestic animation producers have taken to attract the attention of their audiences. Therefore, it has been tried to develop and extend the credibility and identity of domestic animations through making a linkage between art and culture and national beliefs. In this regard, the purpose of present study was to investigate this problem by evaluating the case of Chevaliers animation cartoon as the most up-to-dated products of Saba Animation Center. In present study, the required data have been gathered through interview, library and electronic methods. Finally, the obtained results of present study indicated the application of native-national components of Islamic architecture and clothing in the spacing, characterization and storytelling Chevaliers animation cartoon, which is in line with the cultural-religious orientations of Iranian animation policies and can be utilized for identification of contemporary art of animation making in Iran.

Given the rich cultural and artistic resources of Iran, it is not out of the question that the animation industry in Iran will grow significantly in parallel with Europe, the US and Japan. Iranian animation, credited with using the creativity and artistic potential of artists and practitioners in the field, can provide a platform for the growth of the art industry. Given the internal capacity of our country and given the high number of graduates at different stages and different tastes, it can be hoped that with the proper animation and budget in this field by animation production centers, in the near future, the birth of a special brand in The national animation industry was watching. With a long track record in animation production. Research objectives are Establish a new approach of producing animation and revitalizing the national animation industry and Investigating the characteristics of f native-national components of Iranian Islamic architecture and clothing in producing Chevaliers animation cartoon.

Research Questions are What artistic components of Islamic architecture and clothing have affected the contemporary Iranian animation over the last two decades? And What historical elements and stories have been used in the last two decades of epic animation?

Keywords: Islamic architecture, Islamic clothing, epic approach, animation, Saba Animation Center