نقاشی

نقاشی عمل بکار بردن رنگ دانه محلول در یک رقیق کننده و یک عامل چسپاننده یک چسب بر روی یک سطح نگهدارنده مانند کاغذ ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می شود. این واژه بخصوص زمانی به کار می رود که این کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشی در بین انسانها ، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاری است .

در قیاس با نقاشی ، طراحی ، سلسله عملیات ایجاد یک سری اثر و نشانه با استفاده از فشار آوردن یا حرکت ابزاری بر روی یک سطح است .

یک روش قابل اجرا برای تزئین دیوارهای یک اتاق با استفاده از نقاشی در ساختار جزئیات کار موجود است .

این مقاله بیشتر درباره نقاشی وری سطوح به دلایل و اهداف هنری است . نقاشی از نظر بسیاری افراد، در زمره مهمترین شکلهای هنر قرار دارد .

تاریخ نقاشی

قدیمی ترین نقاشی ها در دنیا که متعلق به حدود ۳۲۰۰۰ هزار سال قبل می باشد، در گروته شاوه فرانسه قرار دارد. این نقاشی ها که با استفاده از افرای قرمز و رنگ دانه سیاه حکاکی و رنگ شده اند، تصاویری از اسب ها ، کرگدن ها، شیرها، بوفالوها و ماموت ها را نشان می دهند .اینها نمونه هایی از نقاشی در غار هستند که در تمام دنیا وجود دارند .

امروزه ،بسیاری از آثار شناخته شده و مشهور هنری مانند مونالیزا نقاشی هستند. در حال حاضر اختلاف نظرهای جزئی در مورد کاملا هنری بودن آثاری که به روشهای غیر سنتی و با روش های غیر از شیوه های کلاسیک خلق می شوند وجود دارد.از لحاظ مفهومی هنرمندانی که از صدا ، نور ، آتش بازی ، چاپگرجوهرافشان ، پیکسل های صفحه مانیتور و حتی پاستل یا مواد دیگر استفاده می کنند، یا رنگهای آمیخته با زرده تخم مرغ را بکار می برند، یکسان هستند. در نتیجه به اغلب کارهای هنری ، نقاشی گفته می شود .

درباره رنگ

رنگ ترکیبی از رنگدانه ، حلال ، چسپاننده و در برخی موارد تسریع یا کند کننده ای برای خشک شدن ، بهبود دهنده بافت ، تثبت کننده و یا هر ماده اصلاح کننده دیگری است. قبل از آنکه رنگ بر روی بوم قرار گیرد، معمولا ابتدا آن را آغشته به نوعی زمینه (یک لایه پوششی که معمولا از جنس جسو می باشد) می کنند تا چسپندگی با رنگ را افزایش داده و حالت بافت سبدی بوم را برای جلوگیری از تراوش کاهش می دهد. با اینکه انتظار می رود رنگدانه هایی که برای نقاشی بکار می روند ثابت باشند، اما برخی از نقاشان از رنگهایی استفاده می کنند که دارای رنگدانه های فرار هستند .

ابزار مورد استفاده نقاش شامل انواع مختلفی است . از جمله :

- قلم موی نقاشی
- کاردک
- پالت از جنس چوب یا پلاستیک که در هنگام نقاشی رنگ را روی آن قرار داده و استفاده می کنند
- اسفنج
- گیره
- سه پایه
- قوطی اسپری رنگ
- اسپری رنگی دارای هوای فشرده

شام آخر اثر لئوناردو داوینچی

به این موارد می توان گچ ، مداد گرافیت ، پارچه کهنه یا دستمال کاغذ ی ، آینه که گاهی برای تغییر زاویه دید و پرسپکتیو و گاهی نیز برای نقاشی شخص از خودش بکار می رود تربانتین یا هر رقیق کننده بی بوی دیگر که معمولاً به همراه روغن استفاه می شود) ،مدل یا موضوع و شاید نور پردازی آتلیه را نیز اضافه نمود .

تکنیکهای نقاشی

تکنیکهای نقاشی عبارتند از :

- رنگ زنی غلیظ
- آبرنگ
- لعاب دادن
- نقاشی یا رنگ مومی (نقاشی یا رنگی که با موم آب کرده بسازند)
- نقاشی دیواری که معروفترین نوع آن فرسکو می باشد .
- سایش و نقاشی نقطه ای
- فوماتو
- سامی – ای
- کلاژ

- نقاشی بر روی تخته
- نقاشی یا اسپری گرافیتی
- نقاشی با مواد جدید
- نقاشی با کامپیوتر

حلال های رنگ

حلال ماده ای است که رنگدانه در آن حل یا قرار داده می شود. تقریباً تمامی حلالهای طراحی در نقاشی نیز قابل استفاده هستند .

برخی از آنها عبارتند از :

- رنگ روغن ، شامل رنگهای جدید قابل اختلاط با آب
- رنگ اکریلیک
- سایه روشن
- رنگ انگشتی
- مرکب
- پاستل ، شامل پاستل خشک ، پاستل روغنی و موادهای پاستل
- تمپرا رنگهای آمیخته تا زرده تخم مرغ
- رنگ مومی
- آبرنگ

سبک های معروف نقاشی

سبک های نقاشی می توانند با روشهای بکارگیری و یا با توجه به جنبش هنری که بیشترین تطبیق را با مشخصات غالب و حاکمی که نقاشی نشان می دهد دارند، مشخص شوند. سبک های معروف عبارتند از :

- رئالیسم (واقع گرایی)

- امپرسیونیسم (برداشت گرایی)
- پوینتولیسم
- هنر ابتدایی
- کوبیسم(حجم گری)
- مدرنیسم(نوگرایی)
- آبستره (انتزاعی)
- پست مدرنیسم(فرا نوین)
- آوانگارد(پیشگام ، وابسته به مکتب های هنری نوین و غیر سنتی)
- ساختار گرایی
- کتاره سخت
- گرافیتی
- نقاشی اصیل ایرانی

اصطلاحات معمول نقاشی

این اصطلاحات عبارتند از :

- تمثیل
- بادگن
- پوینیلیسم(گذاشتن نقطه های رنگین روی سطح سفید)
- فانتزی
- نقاشی فیگور(پیکر)
- تصویر سازی
- صنعتی
- منظره
- طبیعت گرا
- چهره
- علمی تخیلی
- طبیعت بی جان
- سورئالیسم (فرا واقع گرایی)
- جنگ

خط و خوشنویسی ، انواع آن و ارزشهای بصری هر یک

خط و خوشنویسی

نقش سازنده و مؤثر هنر خط در پیشبرد علوم و پایه گذاری تمدن و فرهنگ اصیل چنان مؤثر عمیق و بنیادین و آن چنان گسترده و نامحدود بوده است که در وصف نمی گنجد.

ارتقاء سطح دانش بشری در همه موضوعات مرهون هنر خط و نگارش و کتابت است اعجاز این هنر ، توانست اندوخته های بشری را طی تاریخ در اختیار سراسر این جهان و همهٔ مردمان قرار دهد .

خط توانست فراتر از زمان و مکان و مرزها و فرهنگ ها ، حاضران را با گذشتگان پیوند و اتصال دهد و انتقال علم و اندیشهٔ انسانها را میسر نموده و تداوم بخشد نگارش و کتابت در طول حیات خود توانسته است افکار ، احساسات ، معلومات و تجربیات گذشتگان را در تاریخ ثبت کند و از دستبرد ، تباهی ، تاراج و زوال محفوظ دارد . تا نسل حاضر از اندوخته های نیاکان خود برخوردار و بهره مند شود .

هنوز از زمان پیدایش و یا اختراع خط ، اطلاع دقیقی در دست نیست . اما آنچه بدون تردید مشخص است این است که خط و یا اختراع علائم نگارش و ترسیمهای قراردادی در بین نوع بشر از مفیدترین و مهم ترین اختراعات و باعث شکوفائی تمدن بشری شده است.

هنر خط ، همانند دیگر دستاوردهای اندیشهٔ بشری ، دورانهای مختلفی را طی نموده است و پس از سپری نمودن اعصار و قرون طولانی به مرحلهٔ کنونی خود رسیده است . پیدایش خط در آغاز به صورت تصویری و ترسیمی بوده و هر تصویر نمایندهٔ یک اندیشه و یا یک واقعه محسوب می شده است . سپس مرحلهٔ رمزی آن پیش آمده که هر حرف نشانگر کلمه و تصویری بوده است.

در آن روزگار ۲۴ الفبای قراردادی بوجود آمد که همگام با بکاربردن آنها ، از علامتهای پیچ در پیچ هیروگلیف نیز استفاده می شده است . از آثار آن دوره ؛ اهرام مصر ، کتیبه ها و نوشته های فراوان در کشور مصر است . پس از مصریان ، فنیقیان آن حروف اولیه را به درجهٔ عالی تری رسانده و سپس یونانیان به آن کمال مطلوب را بخشیدند . آنگاه خط آسانتری بنام خط هیراتیکی در حدود ۱۹۰۰ سال قبل از میلاد مسیح بوجود آمد . پس از آن یک نوع خط مورتیکی جانشین آن گردید که این خطوط را برروی سنگهای نازک و سفید حک می کردند.

گرچه نوشتن و حک کردن بر روی اینگونه اجسام سفت ، امری بسیار مشکل بود ، لکن این دشواری مانع از تحریر نمی شد .

کتیبه ها و سنگ نوشته های زیادی از کتابخانه های بابل و ایلام بدست آمده است.

بطور خلاصه در ایران در عهد هخامنشی خط میخی در عهد ساسانی خط پهلوی و از عهد ورود اسلام به ایران خطهای کوفی و نسخ و سپس نستعلیق رایج بوده است .

در مورد زمان پیدایش خط تاریخ ، مشخصی نمی توان قائل شد ، چون امری تدریجی بوده و طی سالها یا قرنها به صورت مشخص تجلی و ظهور پیدا کرده است ، لکن تشخیص اصل و بنیاد و ریشهٔ هر خط ، با استناد به آنچه در دست است ، تا حدودی میسر است.

۱ ـ کوفی

۲ ـ نسخ

و خطوط دیگر ، از تأثیر گذاری نوعی بر نوع دیگر پدیدار شده اند .

پیدایش خط کوفی را چنین آورده اند:

لذا می توان دریافت که خط کوفی ، نتیجه ای از نظم و ترتیب خط حجازی می باشد . (لازم به ذکر است که در آغاز ، خط کوفی در کنار خطوط عِبری و سریانی ، جزو خطوط در امپراطوری بزرگ ایران و روم ، حائز اهمیت نبود و وقتی نامدار شد که خط رسمی دین اسلام گردید و مورد توجه رسول اکرم (ص) و مسلمانان صدر اسلام قرار گرفت .)

خط عربی قبل از اسلام ، منحصر به شبه جزیره عربستان بود و توسعهٔ آن با انتشار دین اسلام انجام پذیرفت و در سرزمینهای فتح شده همپای دین اسلام منتشر شد و مشرق و مغرب را پر نمود و بر زبانهای اصلی ممالک غیر عرب ، غلبه کرد.

بعد از آن پیوسته سلیقه ها و ذوق های اقوام مختلف که در شهر کوفه گرد آمده بودند ، دست به کار شدند تا آنکه شیوهٔ کوفی از حجازی فاصله پیدا کرد و صورت خط حجازی تقریباً به حال ابتدائی خود باقی ماند . ولی خط کوفی ، جلوهٔ بهتری پیدا کرد و در نیمهٔ اول قرن اول هجری ، به آخرین صورت مستقل خود ، رسید و حروف آن از حروف نسخی آن زمان هم از حیث جلوه ، و هم از جهت ، حروف بهتر شد.

همان طور که عبریان ، خط مربع ، و سریانیان خط سریانی و نسطوریان خط ستر نجیلی را مخصوص کتابهای دینی و علمی خود قرار داده بودند ، مسلمانان نیز ، خط کوفی را که صورت و هیأتی بهتر یافته ، و مشابه خط ستر نجیلی شده بود ، خاص نوشتن قرآن قرار دادند و بعدها آن را در تزیین مساجد و سکه ها و کتب ، مورد استفاده قرار دادند و به دلیل احساس نیاز هویت برای معماریهای اسلامی ، مساجد و بناهای اسلامی ، کاربردی در کتیبه ها پیدا کرد که پس از مصرف و کاربرد در

کتابت به روی دیوارها و ستونها و مناره ها خود را بالا کشید و هم زمان تزئینی تر شد و به دلیل اجتناب طراحان از ایجاد نقوش تحریم شده ، نقش و نگاره هایی به آن اضافه شد و فضاهای خالی ، با گردش های قلم ، فرهنگی جدید را در مقاطع مختلف به وجود آورد . خط عربی به تبعیت از دین اسلام ، در ممالک دور و نزدیک نفوذ کرد تا جایی که ناحیهٔ وسیعی از جهان ، یعنی آن قسمت از میان شط فرات ، از مشرق و سواحل اقیانوس اطلس از مغرب ، و سواحل شمالی مدیترانه از شمال و خط استوا از جنوب واقع است ، به این زبان تکلم کرده و به آن خط کتابت کردند . و بعضی با خط و زبان خود صحبت و به خط عربی کتابت کردند ، مانند ایران.

سلسله فتوحات اسلامی ، از راه آسیای صغیر به مصر و به طرف شمال آفریقا و ممالک مغرب (تونس ، الجزایر ، مراکش) کشیده شد و تمدن اسلامی و خطوط اسلامی به دنبال آن در این سرزمینها جایگزین گردید.

خط در این نواحی که احتمالاً از اوایل قرن دوم باید متداول شده باشد ، نوعی کوفی و مشتق از آن است و به خط مغربی معروف ، و از قدیمی ترین خطوط اسلامی است که در تمام آفریقای شمالی ، به جز مصر و قسمتی از سایر نقاط آفریقای شرقی و مرکزی و با جزئی تغییر ، معمول گردیده است.

خط کوفی :

چون اسلام در ایران انتشار یافت ، خط کوفی جایگزین خط پهلوی ساسانی و دین دبیرهٔ اوستایی شد و ایرانیان تقریباً از اواخر قرن اول و اوایل سدهٔ دوم هجری کم کم در نوشته های خود خط کوفی را معمول داشته و آنرا جایگزین خط پهلوی نمودند .

خط کوفی ابتدا ، بی نقطه و بدون حرکات (ضمه و کسره و فتحه) و اِعراب بود . این نقیصه خواندن این خط را مشکل می ساخت .

ابوالاسود الدؤلی که از فضلا و ادبای معروف کوفی بود ، و در خدمت حضرت علی (ع) به اکتساب علوم پرداخته و در جنگ صفین ملتزم رکاب بود ، و از آن بزرگوار اخذ نحو کرده بود ، از برای تسهیل امر خوانندگان قرآن ، نقطه را وضع نمود و گمان می رود وی این طریقه را از خطوط کلدانیان و سریانیان اخذ کرده باشد ، زیرا این طوایف از همسایگان بین النهرین و بابِل بودند ، و در کتابت آنها نقطه استعمال می شد . به خلاف خطوط میخی و پهلوی ایرانیان . و هیروگلیف مصریان و فنیقیان که در کتابت آنان نقطه مستعمل نبود.

صاحب الفهرست می نویسد : ((ابوالاسود به کاتب چنین می گفت : نویسنده ، در موقع نوشتن به هوش باش و مرا ببین ، چون

به خواندن در آمدم ، نظر به لبان من نما ، اگر به فتحه و گشوده خواندم ، نقطه را بالای حرف بگذار ، و اگر به پیش خواندم ، نقطه را بگذار بین حرف ، و اگر به زیر خواندم نقطه را در زیر بگذار . »

صاحب اللمعه الشهیمه می آورد : » در صدر اسلام نقطه برای حرکات استعمال می شد و واضع او یعقوب رهاوی بود و این نقاط به جای حرکات به کار می رفت .)) خط کوفی در عصر دولت عباسی (۱۳۲ ـ ۶۵۶ هـ . ق) به مرتبهٔ رفیعی از زیبائی در رسم و شکل رسید ، و انواع خط کوفی از پنجاه نوع متجاوز شد . مشهورترین آنها ، کوفی محرر ، مشجر ، مربع ، مدور و متداخل بود . نکتهٔ مهم در استفاده از خط کوفی در کتیبه نویسی این است که تابع قواعد اکیدی نبود ، بلکه عملاً دست هنرمند را در ابداع و اجرای شکلهای تزئینی آن باز می گذاشت . در ابتدا ، حروف به آذین های سادهٔ برگ و گل منتهی می شد . این خط بنا بر سلیقه و توانایی طراح ، به روی اصل آن فرعیاتی اضافه می شد ، به این معنا که قواعد مفروض به عنوان محور قرار گرفته می شد و دست هنرمند ، نقوش و گل و برگهای منشعب از آن فضاهای خالی را پوشش می داد . شکلهای عمدهٔ این تزیینات عبارت بودند از : ادامهٔ حروف به صورت برگ ، گل ، بافته ، گره خورده ، به هم تابیده ، در هم پیچیده شده ، شکل سر انسان ، یا حیوان.

با همه این تفضیلات خط کوفی از نظر تاریخ نگاران ، به دو دستهٔ بزرگ تقسیم می شود :

۱ ـ کوفی مغربی ۲ـ کوفی مشرقی

کوفی مغربی خود به انواع : قیروانی ، تونسی ، جزایری ، سودانی تقسیم می شد.

کوفی مشرقی عبارت است از شیوهٔ عربی و شیوهٔ ایرانی و شیوهٔ مختلط . (که شیوهٔ عربی به اقسام مکی ، مدنی ، کوفی ، بصری ، شامی ، مصری ، منقسم می گردد .)

خط کوفی ویژگیهای مهمی در هنر ایران دارد . یکی از آن ویژگیها این است که هیچ هنری تاکنون به این حد نه فقط در تزئین معماری آثار مقدس و مهم ، بلکه در اشیاء کاربردی زندگی روزمره از خط و تزئینات خطی استفاده نکرده و اصلاً هیچ خطی به اندازهٔ رسم الخط کوفی برای مقاصد تزئینی به این حد ، مناسب نیست .

کوفی بنایی (معقلی)

نوعی کاربردی از خط کوفی است که در بناها و معماری ها جلوه گر شده است ، و به دلیل استفادهٔ آن در روی بناها ، خط بنائی لقب گرفت و به صورتهای مختلف پدیدار گشته که به شکل آسان و متوسط و مشکل ، دسته بندی می شود ، ولی می

توان نامهای منحصر ، مربعی یا مستطیلی و متداخل تطبیق نمود . خط معقلی در کتابت مستعمل نبود ، اگر چه مولانا سلطانعلی مشهدی ، معتقد است که به این خط کتابت نیز می شد . و آنرا جزو خطوط می آورد.

چون اساس این خط روی خانه بندی خط کشی می شود ، به این ترتیب که اول کاغذ مانند صفحهٔ شطرنجی خط کشی و خانه بندی می شود ، و بعد از تقسیم خانه ها ، حروف آن مرتب می شود ، و چون این خط به ترتیب فوق نوشته می شده ، آنرا با آجر روی عمارات به آسانی می چیدند تا هم عبارتی از آن خوانده شود و هم دیوار عمارت را تزئینی باشد . به این نسبت آن را خط معماری یا خط بنایی نامیده اند.

معقل در لغت به معنی حصین (پناهگاه و کوه بلند آمده است) این معنی با این نوع خط بنایی مطابقت دارد و این نظریه منطقی است که خط بنایی پس از اینکه به کمال مطلوب رسید ، معقلی نامیده شده باشد . به نظر می رسد خط معلقی بعد از خط کوفی و از روی آن استخراج شده باشد ، و قطعاً این خط برای تزئین بناها از روی خط کوفی استخراج شده که در کوفی یک دانگ دور است و پنج دانگ سطح ، و در خط معلقی دور نیست و همه سطح است و چنانچه فرض کنیم این خط قبل از اسلام به وجود آمده ، باید که از خط سترنجیلی که مادر خط کوفی است استخراج شده باشد.

بهترین خط معلقی آن است که سواد و بیاض آن ، هر دو خوانده شود ، مانند نمونه زیر ، یعنی سیاهی آن ، چیزی خوانده شود و سفیدی آن چیزی دیگر ، که هنر طراحی این خط در آن است ، والا نوشتن معلقی آسان است.

خط محقق

به نظر می رسد ظهور و شهرت خط محقق در آغاز دولت عباسی بوده و نام این خط در اوایل آن دولت به میان آمده است . ابن ندیم در کتاب الفهرست گوید : ((تا آغاز دولت عباسی ، مردم به همان شیوهٔ قدیم (یعنی کوفی و قلم جلیل) می نوشتند . همین که خاندان هاشمی ظاهر گردید ، نوشتن قرآن به آن خطوط اختصاص یافت و خطی پیدا شد که به آن عراقی می گفتند ، و این خط محقق بودکه به آن وراقی نیز گفته می شد . »

اصل و ریشهٔ خط محقق از کوفی است . واضع آن ابن مقله بیضاوی بود و چون خط کوفی را پنج دانگ و نیم سطح و نیم دانگ دور بود ، در خط محقق یکدانگ از سطح آن کاسته و به دور آن افزود و به این ترتیب که در خط محقق چهار دانگ و نیم سطح و یکدانگ ونیم دور معین است .

خط ریحان تابع قلم محقق است ، هر دو از یک اصل به وجود آمده اند و سطح و دور آن مانند محقق است . جز در حروف ((ی)) که دور آن در محقق بیشتر است واضع آن این مقله وزیر بیضاوی است .

خط ثلث و نسخ

در صبح الأعشی آمده است:

قلم ثلث ، یا ثلث (بحذف مضاف) آن است : که به آن در ورقی در قطع ثلثین نویسنده ، و کتاب در نسبت ثلث اختلاف کرده اند که آیا به اعتبار تقویر و بسط (سطح و دور) است ، یا به اعتبار ۳/۱ مساحت قلم طومار و قسط این قلم محرف است ، زیرا که در نوشتن آن احتیاج به تشعیر

(دنباله های تیز و موئین) است که جز با نیش قلم حاصل نشود و این خط به خلاف محقق ، بیشتر مایل به دور است و ترویس در آن لازم است . در حروف الف مفرد و جیم و طا و کاف و لام مفرد و اول و دندانه های بلندی که در ابتدای حروف قرار گیرد ، چون ((بسـ ـبصـ ـبط ـ مِعـ ـنمـ ـبو ...)) و گره های صاد و طاء و غین و فا و قاف و میم و ها و واو و لام و الف محققه ، باز است و در آن گرفتگی به هیچ وجه جایز نیست.

ثلث بر دو نوع است : ثقیل و خفیف

بعد از رواج خط محقق و ریحان بین مردم ، خط ثلث ریحانی از خط ریحان استخراج شد و برای آن نیز قواعدی قرار داده شد .) محققان واضع این اصول را ابن مقله دانسته اند) در کتاب تاریخ مختصر خط ، از بیان ابن مقله در مورد اصول اقلام سته (محقق ـ ریحان ـ ثلث ـ نسخ ـ توقیع ـ رقاع (استفاده کرده ، چنین آورده است:

محقق : ۱ دانگ و نیم دور چهار دانگ و نیم سطح

ثلث : دو دانگ دور ، چهار دانگ سطح

نسخ : تابع ثلث است

توقیع : ۳ دانگ دور ، ۳ دانگ سطح

رقاع : تابع توقیع است

شیوه های ثلث و نسخ و ریحان و سایر خطوط در ایران ، به شیوهٔ یاقوت مستعصمی تا آغاز قرن دوازدهم در کمال رواج و رونق بود ، و از آن پس بر اثر حوادث رو به انحطاط گذاشت.

ولی پس از مدتی کوتاه رو به جنبش و حیات تازه گذاشته و خط حروفچینی این زمان از روزنامه و کتب و نشریات ، برگرفته از خط نسخ می باشد .

خط تعلیق و دیوانی

تعلیق خطی است تودرتو ، پیچیده شده که اتصال حروف در آن به منظور سرعت معمول بود . و گاهی حتی چند کلمه به هم متصل و پیوسته می شد . کلمات و حروف یکنواخت دیده نمی شود . یعنی گاهی درشت و فربه ، و گاهی ریز و لاغر نوشته

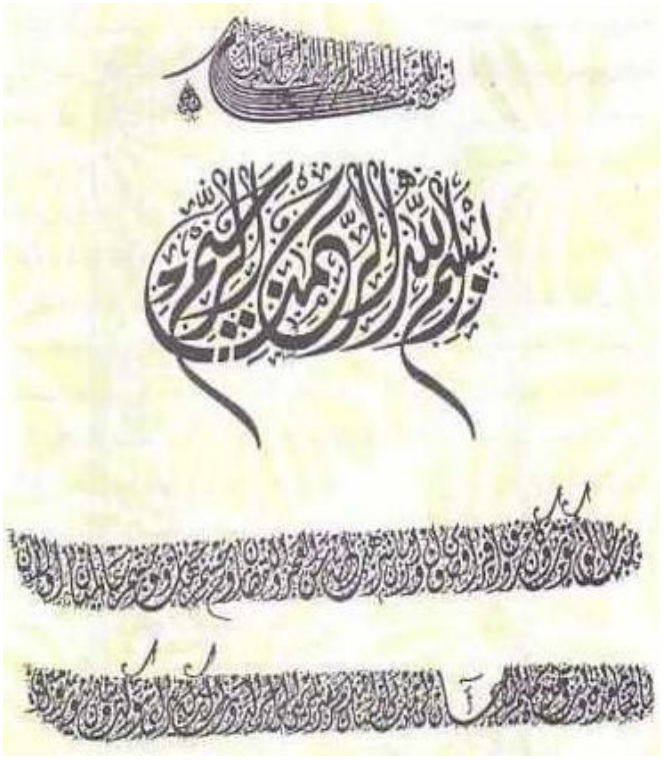
شده است ، و حرکات آن نرم و به جز اندکی ، تمام آن دور است و خود ریشه و اساسی برای پیدایش خط نستعلیق و شکسته نستعلیق فرض می شود.

مؤلف کتاب خط و خطاطان ، ابداع نستعلیق را به خواجه ابوالعال نسبت داده است و نیز گفته می شود خواجه ابوالعال خط تعلیق را از فروع خط کوفی و پهلوی درآورده است . و برای ((پ)) ،

((چ)) که تا آن زمان سه نقطه گذاردن معمول نبوده ، سه نقطه وضع نموده است.

ولی عده ای از محققان معتقدند که خط تعلیق از خط نسخ و ثلث و رقاع استخراج شده و در ابتدا فقط برای مکاتبات و مراسلات استفاده می شده ، ولی بعداً منشاء خلق آثاری بدیع گشته است . آغاز پیدایش خط تعلیق ، قرن هفتم و تداوم آن در قرن هشتم می باشد که در ایران تا سه قرن بعد در نهایت رواج و توسعه بوده و در ممالک عربی از آن اثری در میان نبوده است . در قرن هشتم ، بنا به احتیاجی که به تندنویسی به سبب کثرت کتابت در دربارها و دیوانها نیاز بود ، این قلم به صورت شکسته تعلیق در آمده که خط خاص منشیان و عمال دیوان گردیده ، و گاهی به آن ترسل نیز گفته اند.

پس از انتشار و توسعهٔ خط تعلیق عثمانیان و مصریان در آن تصرفاتی کرده ، موافق ذوق و سلیقهٔ خود ، به صورت خاص در آورده و نام دیوانی به آن گذاشته اند . این خط تا قرن دهم در ایران رواج داشته و تا قرن سیزدهم نیز کماکان مورد توجه بوده ، ولی پس از پیدایش خط نستعلیق و شکسته نستعلیق ، رو به ضعف گذاشته است .



خط ديوانی

خط تعليق

خط رقعه

رقعه در معنای لغوی ، قسمتی از هر چیز است ، ونیز به معنی نامه آمده است . این خط که از تصرف و تغییر در خط نسخ و خط دیوانی به وجود آمده است ، در کشورهای عربی و ترکیه (عثمانی سابق) برای نوشتن و مکاتبات فوری به کار می رفته است.

رقعی به خطی گفته می شود که حروفش کوچک و تنگ و مستقیم و فشرده باشد . ابداع این خط به منظور کوتاه نمودن کلمه های دیوانی بدون حرکت بوده است و در آن شکل حروف را ساده و قوسها و تمایل ها را کم نمودند تا سرعت نوشتن زیادتر شود.

خصوصیات مهم خط رقعی ، گردی حروف (دور) ، کم و سطح زیاد شده ، و مقصد اصلی آن ازدیاد سرعت در نوشتن است . استفادهٔ این خط در پیش نویس ها ونامه های تجارتی ، بیشتر دیده شده است .

خط نستعلیق

پس از حاکمیت اسلام ، به علت رواج رسم الخط عربی ، انقلاب عظیم فرهنگی در ایران به وجود آمد و به واسطهٔ نفوذ فرهنگ اسلام در زبان ایرانی ، رسم الخط عربی رواج یافت . استادان و دانشمندان پس از مدتی چنین احساس کردند که فارسی و عربی ، دو زبان جدا از هم هستند که با یک رسم الخط که عربی باشد نوشته می شوند . در حالیکه قواعد دستوری (صرف و نحو) آنها از یکدیگر جدا و متمایز است و گذشتهٔ تاریخی هر دو جدا می باشد . به همین سبب باید در شیوهٔ نوشتن هر دو خط ، تا اندازه ای فرقی موجود باشد . تا آخر سدهٔ هفتم هجری ، خط نسخ و تعلیق در ایران موقعیت خاص و مستقلی پیدا کرد . ناگفته نماند که محققین این را پذیرفته اند که خط نستعلیق در اصل ترکیبی از نسخ و تعلیق می باشد.

بنا به مدارک موجود ، مبدع خط نستعلیق را میرعلی تبریزی می دانند . میرعلی که در بغداد در دربار سلطان احمد جلایر (۷۸۳ـ ۸۱۳ هـ . ق) بود ، کلیات فارسی خواجوی کرمانی را در سنهٔ ۷۹۸ به خط نستعلیق در بغداد نوشت ، و حال آنکه زبان اهل بغداد همیشه عربی بوده است . این نسخه کلیات مصور خواجوی کرمانی در موزهٔ لندن موجود می باشد .

نسخ تعلیق اگر خفی و جلی است واضع الاصل خواجه ، میرعلی است.

از آن پس خط نستعلیق در ایران عمومیت یافت و نوشته های فارسی به همان خط نگارش یافت که نمونه های بیشماری از آنها اکنون موجود می باشد . اگر چه همانطور که اشاره شد بعضی از دست نبشته ها مربوط به قبل از زمان میرعلی تبریزی ، جزو خط نسخ تعلیق نما به دست آمده است ، ولی میرعلی از لحاظ فنی آنرا به صورت مستقلی ، عرضه نمود .

ارزشهای بصری خط کوفی

خطوط افقی که در خط کوفی مسطح و ضخیم می باشد ، نشست و تعادل بیشتری را از نظر ایستایی ایجاد می کـنند ، و از آنجاست که خط کوفی دارای قاطعیـت و حـالت مذهبـی و تزئیـنی بـه خـود می گیرد.

خط کوفی خطی پرقدرت و غیرقابل انعطاف می باشد . دارای نظم و ترتیب مشخص است و نیز دارای توازن در حروف است که از ویژگیهای این خط ، کمال و شیوایی آن را می توان نام برد .

ارزشهای بصری خط ثلث و نسخ

خط نسخ و ثلث ، به دلیل قرابت فرمی که دارند ، یکجا مورد بحث قرار می گیرند . با این تفاوت که خط نسخ مشخصهٔ خوانا بودن را بیش از ثلث داراست ، و خط ثلث جنبهٔ تزیینی تر دارد . در هر دو قلم ، خصوصیت صلابت و استواری به دلیل سطح زیاد ، و نیز خطوط عمودی بلند ، کاملاً محسوس است.

ارزشهای بصری خط نستعلیق

از آنجا که دور و بر سطح در این خط غلبه دارد ، خطی است عاطفی و صمیمی . و از آنجا که ریشه در سنت کهنِ فارسی دارد ، این خط عروس خطوط ایرانی ، لقب گرفته است.

در تمام اجزاء آن ، بنا به قاعدهٔ تشرف ، نزول مشاهده می شود . یعنی جزء آغازین در هر کلمه ، بالاتر از آخرین جزء کلمه ، قرار می گیرد . اگر خواسته باشیم آن را به قالب یکی از اشکال اصلی تشبیه کنیم ، فرم دایره متناسب است ، جز در موارد نادری مثل ((ب)) و ((ک)) و ... که باز سطح همراه دایره کامل می شود ، در بقیهٔ حروف ، دایره جزء اصلی کار را تشکیل می دهد و همین خصوصیت ، باعث گردیده است این خط تا این حد عاطفی و صمیمی احساس را بیان کند . در ضمن اینکه بر خلاف خط شکسته نستعلیق ، کاملاً خوانا است

ارزشهای بصری خط شکسته نستعلیق

خطی پر تحرک و پرانرژی است ، پیچیدگی ، آزادی ،. پیوستگی حروف ، ظرافت ریتم ، و آهنگ در این خط وجود دارد . خطی بسیار عاطفی است ، و تا حدودی خواندن آن دشوار است . دارای خطوط منحنی قوسی شکل است ، تا جایی که حالت موسیقی را تداعی می کند . خطی متنوع و شادی بخش است ، لذا جنبهٔ تزئینی آن بر خوانایی اش غلبه دارد

« تذهیب »

تعریف تذهیب

در فرهنگهای فارسی تعریف دقیقی از تذهیب وجود ندارد ؛ تعریفی که ما را به اصل و منشاء این هنر رهنمون باشد. در برخی از کتابهای قدیمی و اغلب تذکره ها فقط نامی از نقاشان و مذهبان آمده است که این ، برای دریافت معنای تذهیب کافی نیست. در لغتنامه ها ، تذهیب را زرگرفتن و طلا کاری دانسته اند ، اما این ، هم تمام معنای تذهیب نیست. در دایرۀ المعارفهای فارسی نیز تعریفهایی از تذهیب آمده است که به شیوه های تذهیب ، در یک دوره ی خاص از تاریخ ، تعلق دارد .

به هر حال تذهیب را می توان مجموعه ای از نقشهای بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهبان برای هرچه زیباتر کردن کتابهای مذهبی ، علمی ، فرهنگی ، تاریخی ، دیوان اشعار ، جُنگهای هنری و قطعه های زیبای خط به کار می برند. استادان تذهیب این مجموعه های زیبا را در جای جای کتابها به کار می گیرند تا صفحه های زرین ادبیات جاودان و متون مذهبی سرزمین خود را زیبایی دیداری ببخشند. بدین ترتیب است که کناره ها و اطراف صفحه ها ، با طرحهایی از شاخه ها و بندهای اسلیمی ، ساقه ، گلها و برگهای ختایی ، شاخه های اسلیمی و گلهای ختایی و یا بندهای اسلیمی و ختایی و ... مزین می شوند .

مکتبهای تذهیب

تذهیب ، همچون نقاشی ، دارای مکتبها و دوره های خاصی است ؛ چنانکه می توان از مکاتب سلجوقی ، بخارا ، تیموری ، صفوی و قاجار و شعب مختلف هر مکتب سخن گفت. برای مثال ، در مکتب تیموری ، شعبه های شیراز ، تبریز ، خراسان و ... را می توان تمیز داد و در واقع ، تفاوت در رنگها ، روش قرار گرفتن نقشها در یک صفحه تذهیب و تنظیم نقشها در مکتبهای مختلف ، عامل این تفاوت است. برای نمونه ، تذهیب در مکتب بخارا به آسانی از تذهیب در دیگر مکتبها بازشناخته می شود. چون ، در مکتب بخارا از رنگهای زنگار ، شنگرف ، سورنج و سیاه استفاده می شده است ؛ در صورتی که در مکتبهای دیگر ، رنگها به این ترتیب کاربرد نداشته است .

می توان گفت تذهیبهای دوره های مختلف ، بیان کننده حالات و روحیات آن دوره ها هستند: تذهیب سده چهارم ه.ق ساده و بی پیرایه ، سده های پنجم و ششم ه.ق متین و منسجم ، سده هشتم ه.ق پرشکوه و نیرومند و سده های نهم و دهم ه.ق ظریف و تجملی هستند .

بررسی آثار تذهیب شده دردوره های گذشته ، بر تاثیر فراوان هنر تذهیب ایران در دیگر کشورها – هند ، ترکیه عثمانی و کشورهای عربی- حکایت دارد .هنرمندانی که در اوایل دوره ی صفوی از ایران به هند مهاجرت کردند ، بنیانگذار مکتب نقاشی ایران و هند شدند و آثاری بزرگ از خود بر جا گذاردند. آثار به جا مانده از مکتب مغولی هند که در نوع خود بی مانند است ، بر این واقعیت حکایت دارد که این مکتب تداوم مکتب نقاشی ایران و هند است .

در ترکیه عثمانی ، هنرمندان مذهّب زیاد جلوه نکردند و اگر این هنر در آن سرزمین رشدی کرد ، به خاطر هنرمندان ایرانیی بود که با مهاجرت به ترکیه عثمانی ، بنیانگذار مکتب هنری در آن دیار شدند. در کشورهای عربی نیز ، به سبب بازگشت هنرمندان ایرانی از آن کشورها ، هنر تذهیب اوجی نیافت .

در واقع ، هنر تذهیب ایران در دنیا یگانه است. در اروپا ، به نوعی از آذین و آرایش ، تذهیب می گویند و تذهیب ایرانی را با آن مقایسه می کنند ؛ اما تذهیب اروپایی با تذهیب به شیوه ایرانی ، به طور کلی ، فرق دارد. آذینهای تذهیب اروپایی از ساقه ی درختی مانند مو و برگهای رنگین تشکیل شده است و در کنار آنها ، گاهی پرندگان ، حیوانها ، صورتهای مختلف انسان و مناظر طبیعی را می توان دید .

پیشیه تذهیب

پیشینه آذین و تذهیب در هنر کتاب آرایی ایران ، به دوره ساسانی می رسد. بعد از نفوذ اسلام در ایران ، هنر تذهیب در اختیار حکومتهای اسلامی و عرب قرار گرفت و « هنر اسلامی » نام یافت. اگر چه زمانی این هنر از بالندگی فرو ماند ، اما مجددا پویایی خود را به دست آورد. چنانکه در دوره ی سلجوقی مذهبان ، آرایش قرآنها ، ابراز و ادوات ، ظرفها ، بافته ها و بناها را پیشه ی خود ساختند و چندی بعد ، در دوره تیموری این هنر به اوج خود رسید و زیباترین آثار تذهیب شده به وجود آمد .

هنرمندان نقاش ، صحافان و صنعتگران ، به خواست سلاطین از سراسر ایران فراخوانده شدند و درکتابخانه های پایتخت به کار گمارده شدند. بدین ترتیب ، آثار ارزشمند و با شکوهی پدید آمد. در دوره ی صفوی ، نقاشی ، تذهیب و خط درخدمت هنر کتاب آرایی قرار گرفت و آثاری به وجود آمد که زینت بخش موزه های ایران و جهان است. اما ، رنج هنرمندان بی ارج ماند و ارزش آنان در زمان زندگیشان شناخته نشد و هنر نقاشی به ویژه تذهیب ، پس از دوره صفوی از رونق افتاد. اگر چه هجوم فرهنگ غرب به ایران ، حرکت پیشرو این هنر را کند ساخت ، ولی با زحمت هنرمندان متعهد و دوستداران هنر این مرز و بوم، شعله ی هنر تذهیب همچنان فروزان است .

چگونگی انجام یک اثر تذهیب

برای انجام یک اثر تذهیب، پس از آماده کردن بوم، طرح مورد نظر را روی کاغذ پیاده می کنیم. با برداشتن طرح روی کاغذ کالک(**طرح ۱**) کار را ادامه می دهیم و سپس، آن را بر روی بوم اصلی برمی گردانیم. یعنی بر پشت کاغذ کالک مهره می زنیم .

پس از پیاده کردن طرح بر روی بوم، اطراف خطوط طراحی شده را با رنگی کم مایه قلمگیری (**طرح۲**) و در پایان، خطوط مدادی را پاک می کنیم .

اینک مرحله ی طلا زدن فرا رسیده است. در اینجا، تمام خطوط ساقه ها و برگ ها را چنان که لازم باشد طلا می زنیم (**طرح ۳**) .سپس، طلا را مهره می کنیم تا برق بیفتد .

پس از مهره کردن، در صورت لزوم، گل ها و طرح های دیگر را رنگ می کنیم .قلمگیری طلایی ها و گل ها و سایه زدن آنها مرحله دیگری از کار تذهیب است (**طرح٤**) که عمل لاجورد زدن را در پی دارد .

لاجورد زدن کار بسیار حساس و ظریفی است (**طرح ٥**) و دقت در آن سبب می شود که خطوط ساقه ها ظرافت خود را حفظ کنند و خطوط طلایی یکنواخت باشند. بدین ترتیب است که تذهیبی زیبا، جالب و چشم نواز به دست می آید. در واقع، روش درست انجام دادن تذهیب همین است که سَدِه ها تجربه شده و به ما رسیده است .

در قدیم، در مکتب کشمیر، این روش مرسوم بود که ابتدا تمامی سطح مورد نظر را لاجورد می زدند و سپس، با خطوط طلایی بسیار ظریف بر روی آن طراحی می کردند. آهسته مهره زدن مرحله بعدی کار تذهیب بود. این روش، امروزه مرسوم نیست .

گاهی اوقات، مُذّهبان برای راحتی کار، به غلط، ابتدا لاجورد می زنند و سپس ساقه ها را به رنگ طلایی در می آورند. این روش سبب می شود که نه تنها کار مهره زدن مشکل شود بلکه به هنگام طلایی کردن ساقه ها، طلا به اطراف لاجورد گیر کند و ساقه ها یکنواختی خود را از دست بدهند .

(**طرح ٦**) تذهیبی کامل را ارائه می دهد که شمسه ای کوچک برای حاشیه کتاب است.

ابزارهای تذهیب

نقاشان و مذهّبان قدیم، خود ابزارهای کار خویش را آماده می کردند و در این زمینه، تجربه ها آموخته بودند که این تجربه ها سینه به سینه نقل می شد. اما، بعدها این روش پسندیده به فراموشی سپرده شد و اکثر رموز کار از شاگردان مخفی ماند. چنان که تا به حال کتابی جامع در این باره نوشته نشده است .

برای تذهیب، نیاز به این ابزارهاست :قلم مو، طلا و نقره، مهره، کاغذ آهار مُهر شده، کاغذ پوستی، کالک و یا طرح سوزنی، رنگ، پرگار، ترلینگ و خط کش .

قلم مو

قلم مو را از موی سمور و موی پشت گردن گربه – بین دو کتف تا روی دم – درست می کنند. اغلب، موی زیر گلوی گربه را برای تهیه قلم مو مناسب دانسته اند؛ اما این نظر نادرست است .

روش درست کردن قلم مو یکسان است، ولی سلیقه ها متفاوت است. پس از چیدن مو از پشت گردن گربه، موها را با شانه ی کوچک و ویژه این کار از ته شانه می زنند تا تمامی کرکها از ته آن خارج شوند. موهای شکسته را نیز از موهای سالم سوا می کنند و بیرون می ریزند. نوک موها را به اندازه مورد نیاز، وارد قالب می کنند. برای آنکه نوک موها در قالب نظم یابند و در یک خط قرار گیرند، ته قالب را به جای هموار می زنند. آنگاه موها را از قالب در می آورند، خیس می کنند، ته آنها را با نخ می بندند و نوکشان را از انتهای شاه پرکبوتر – این پر را قبلا تمیز کرده اند و نوک آن را بریده اند – رد می کنند تا موها به نوک شاه پر برسند. پس از بیرون آوردن مقدار موی مورد نظر از نوک شاه پر، انتهای پر را چسب می ریزند و دسته ای را که ساخته اند به آن می چسبانند. اینک، قلم مو برای نقاشی کردن آماده است .

در قدیم، نقاشان بهترین قلم موها را می ساختند. این قلم موها کمی بلندتر و نوک تیزتر از قلم موهای امروزی بودند. این مساله را از چگونگی خطوط آمده در نقاشیهای قدیمی می توان دریافت. زیرا در این نقاشی ها ، پردازها کمی کشیده تر از پردازهای نقاشی هایی بودند که در خَلق آنها از قلم موی گندمی شکل و کوتاه استفاده می شود .

امروزه، جنس قلم موهای ساخته ی اروپا از موی سمور و سنجاب است که البته، موی سنجاب به قلم مو کیفیت بهتری می دهد. اما در کشورهای جهان سوم از هر گونه موی موجود و در دسترس استفاده می شود. چنانکه در چین، انواع قلم مو با موهای

مختلف و برای کاربردهای گوناگون تهیه می شود .

طلا و نقره

از طلا برای زیباتر کردن و هماهنگی بیشتر بخشیدن به یک طرح تذهیب استفاده می شود. در قدیم، به ویژه در عهد سلجوقی، ورق طلا را بر روی کاغذ می چسباندند و سپس، طرح هایی را بر روی آن پیاده می کردند. این رویه ی کار، به خصوص در هنر کتاب آرایی مصریان، بسیار دیده شده است .

بعدها، طلا را به وسیله ی سریشم و یا عسل حل می کردند (عسل بهتر و راحت تر طلا را حل می کند) . سپس آن را می شستند، پاک می کردند و بعد از زدن بر روی کاغذ مورد نظر، آن را مهره می زدند و براق می کرد که به آن پخته می گفتند و یا آنکه طلای حل شده را مهره نمی زدند و در نتیجه، رنگ طلایی مات به دست می آمد (طلای خام) که امروزه این روش همچنان مرسوم است .

گاهی، طلا را با وسیله ای مانند سنجاق فشار می دادند تا فرورفتگی ایجاد شود که به آن «سنجاق نشان» می گفتند. این روش بیشتر در دوره ی قاجار مرسوم بوده است .

نقره هم برای رنگین تر کردن و متفاوت ساختن رنگهای تذهیب کاربرد دارد. نقره را به مانند طلا کوبیده و بعد با سر یشم و یا عسل حل می کردند. با افزودن نقره به طلا، رنگهای متفاوت به دست می آید .امروزه، از دفترچه های طلا که از اروپا وارد می شود استفاده می کنند .

مهره

مهره را برای صیقلی کردن کاغذ و یا برای مهره زدن و براق کردن طلا و نقره به کار می برند. جنس مهره از عقیق و گاهی از یشم است .عقیق یمنی، بهترین عقیقی است که برای این کار مصرف می شود و عقیق های سلیمانی ایرانی، مصری و هندی نیز استفاده می شوند. امروزه، عقیق هندی بیشتر در دسترس است . این مهره ها به شکلهای گوناگون شاخی، سوزنی، تخت، پهن و ... ساخته می شوند و هر یک کاربرد خاص خود را دارند .

مهره هایی که برای صیقلی کردن کاغذ به کار برده می شوند بیشتر از صدفهای دریایی بزرگ هستند. در کتابخانه های سلطنتی از مهره های بزرگی استفاده می شده است که نمونه ی قدیمی آن در موزه ی توپقاپو سرای ترکیه مضبوط است .

کاغذ

امروزه برای پیاده کردن طرح از روی کاغذ فرعیِ طراحی شده بر روی کاغذ اصلی ، از کاغذ پوستی یا کالک استفاده می شود ، ولی در قدیم این گونه نبوده است. در گذشته، طرح نقش شده بر روی کاغذ را به وسیله سوزن، سوراخ سوراخ می کردند. سپس، طرح سوزنی را روی کاغذ اصلی می گذاشتند و کیسه پارچه ای را که داخل آن مقداری خاکه ذغال بود بر روی طرح سوزنی می زدند. بدین ترتیب، طرح اصلی از لای سوراخ ها بر روی کاغذ اصلی نقش می بست. پس از پاک کردن خاکه های اضافه، طرح اصلی را با رنگ قهوه ای کم رنگ، قلمگیری می کردند. طرحی را که از کاغذ سوزنی بر روی کاغذ اصلی منتقل می شد «داغ» می گفتند .

امروزه، قلمزن های اصفهان، شیراز، تهران و شماری از دیگر شهرهای ایران از همین روش استفاده می کنند. کاربرد واژه ی کپی کردن، برای عمل برگرداندن طرح از روی کاغذ فرعی بر روی کاغذ اصلی، رایج است

رنگ

رنگ از جمله مبحث های مهم نقاشی و تذهیب است. در گذشته، نقاشان و مذهّبان رنگهای مورد نیاز را خود با سختی فراوان، تهیه و آماده می کردند. فقط در دربار سلاطین، رنگسازان به نقاشان در این زمینه یاری می دادند. بدین سبب، نقاشان در زمینه ی رنگسازی و ترکیب رنگ ها بسیار آزموده و دانا بودند .

امروزه به دلیل در دسترس نبودن تجربه های پیشینیان و کم تجربگی اکثر پژوهندگان داخلی و خارجی، درک نادرستی از فن رنگسازی گذشته وجود دارد. برای مثال اندیشه آمیختن رنگ سفید با لاجورد، برای کم رنگ کردن این سنگ ، درست نیست. لاجورد سنگی است بسیار خوشرنگ و زیبا که از دوره های ماقبل تاریخ، در ساخت زینتهایی چون گردن بند، انگشتری ، نشانها و لولها به کار می رفت. در قدیم، لاجوردشویان ایرانی، این سنگ را از بدخشان افغانستان می آوردند و می کوبیدند. آنان با سایش و شستن لاجورد، طی زمان کوبیدن این سنگ، رنگهای آبی متفاوتی از کم رنگ تا پررنگ را به دست می آوردند. از این رو، برای کم رنگ شدن لاجورد نیازی به افزودن رنگ سفید به لاجورد نیست، مگر در مواقعی که به رنگ آبی خیلی روشن احتیاج باشد .

گل اخرا، گل ماشی، زرنیخ سیاه ، سرخ و سبز، لاجورد، نیل، زنگار، سبز سیلو، شنگرف، سورنج و سفید رنگهایی هستند که در قدیم کاربرد داشتند .

پرگار، ترلینگ، خط کش

پرگار، ترلینگ، خط کش از دیگر ابزارهای مورد استفاده در هنر تذهیب هستند که در قدیم، در نهایت زیبایی و استحکام، در ایران ساخته می شدند.

واژگان تذهیب

در تذهیب، به مانند هر هنر دیگر واژگانی وجود دارد که برای یک تذهیب آموز، آگاهی بر آن واژگان ضروری است. کتاب «قانون الصور» در بیان شماری از این واژگان می نویسد :

چنین کرد اوستادم رهنمایی که هست اسلیمی و دیگر ختایی

ز ابر و داغ اگر آگاه باشی چو نیلوفر فرنگی خواه باشی

مکن از بند رومی هم فراموش کنی چون اسم هر یک جای در گوش

در واقع ، ابرک ، اسلیمی (اسلامی) ، ختایی ، داغ ، فرهنگ ، فصّالی ، گره و ... اصول مرتبت بر هنر تذهیب هستند که در اینجا تعریف موجزی از آنها می آید .

ابرک

ابرک دایره هایی کوچک و به هم پیوسته است که در کناره ی صفحه ی کاغذ ، نقاشی می شود و شکل ابر کوچک را نمودار می سازد .

اسلیمی (اسلامی)

اسلیمی تداوم هنر نقاشی دوره ی ساسانی و تکامل آن در دوره ی هنر اسلامی است. با نفوذ اسلام در ایران ، تزئین قرآنها و کتابهای مذهبی اسلامی با نقشهای اسلیمی رواج یافت .

بند اسلیمی

بند اسلیمی همان بند رومی را گویند که به هم وصل می شود و زیبایی خاصی دارد .

تاج

تاج طرحی است در بالای صفحه ی تذهیب که شکل تاج را دارد و به گونه های مختلف است. از تمامی و یا نیمی از طرح تاج در تزئین سرلوحه ی کتابها استفاده می شود و نیم تاج ، همان طور که از نامش بر می آید ، ۱/۲ تاج است که در یک صفحه طراحی می شود .

ترصیع

ترصیع به معنای گوهر نشاندن است و در تذهیب ، با نشاندن جواهر در جای گل و بوته ، صفحه های تذهیب را به زیباترین شکل آذین می کنند .

اگر این کار از نظر مادی ممکن نباشد ، تمامی صفحه ها و به ویژه صفحه های شروعی و پایانی کتاب را با طلا ، شنگرف ، لاجورد و زنگار تذهیب کامل می کنند. به صفحه ای که به صورت ترصیع تذهیب شده است «مرصع» گویند .

ترنج

ترنج نقشی است که از بند و شاخه ی اسلیمی و به اندازه های بزرگ ، متوسط و کوچک تشکیل می شود. ترنج ، گاه در حاشیه و گاه در سرلوحه ی صفحه های مُذهّب قرار می گیرد و نامهایی متفاوت می یابد. نصف یک ترنج را نیمه ترنج گویند که جدا از ترنج ، سر ترنج دربالا و یا پایین آنها قرار دارد و سرترنج ، ترنجی بسیار کوچک است که در بالای ترنج اصلی قرار می گیرد و با یک خط کوتاه به ترنج اصلی وصل می شود .

جدول

جدول خطوطی بر دورادور صفحه ی مُذهّب یا منقش است که گونه های مختلف دارد. کاربرد واژه ی سیم کشی به جای جدول درست نیست .

ختایی

ختایی از جمله نقشهای اساسی هنرهای تزئینی ایرانی است که از ترکیب گل، غنچه و برگ پدید می آید و هر گردش موزون آن را یک بند می خوانند .

داغ

داغ ، نشان طرحی است که بر روی کاغذی دیگر آمده باشد .

دهن اژدر

دهن اژدر، نقشی است که به شکل دهان اژدها نمودار می شود .ظاهراً این نقش از دوره ی تیموریان رواج یافته است .

سرلوحه

سرلوحه ، سر صفحه ی اول کتاب و یا طرحی مُذهّب و منقش است که در متن آن ، سرفصل کتاب را می نویسند. اغلب کتابهای قدیمی دارای سرلوحه بودند . بر سرلوحه، شکل گل و برگ ریز و نرمی نقش می شود .

سنجاق نشان

سنجاق نشان، نشان کردن بعضی زمینه های طلا با سنجاق است که انجام آن بر روی گره بندی، طرح را بسیار زیبا می کند. در قدیم، گاهی برای آنکه رنگ طرح را دگرگون سازند از این روش استفاده می کردند ، چون فشار سنجاقهای مخصوص بر روی زمینه ی طلا ، سبب تغییر رنگ صفحه ی مُطّلا می شود. این روش در دوره ی قاجار بیشتر مرسوم بود .

شرفه

شرفه خطوطی است که به دور شمسه رسم می شود، آن را خورشیدسان می کند و اغلب به رنگ لاجورد و منقوش است. بیشتر اوقات، در بالای شرفه طرحی اسلیمی و یا ترنجی بسیار کوچک، فقط با یک رنگ، می آید .

شمسه

شمسه ، ترنج مرصعی از طلا و لاجورد است که گونه ی بزرگ آن در پشت صفحه ی اول کتابهای مُذهّب پرکار یعنی در سر آغاز کتاب و قبل از ترصیع و سرلوحه نقش می شود. این آذین به شکل دایره و یا چند ضلعی است و چون خطوطی مانند شعاعهای خورشید از اطراف آن پراکنده می شود، به آن شمسه می گویند. اگر چند شمسه در حاشیه ی کتاب و یا در کنار نقش اصلی بیاید، آنها را به وسیله ی خطی کوتاه به یکدیگر وصل می کنند. دراین صورت شمسه ها شرفه ندارند .

فرنگی

به گل و بوته هایی که برگهایی پهن، آنها را فرا گرفته باشند فرنگی گویند. از آنجا که این برگها در کنده کاریهای زمان ساسانی دیده می شود کار برد واژه ی فرنگی در مورد آنها درست نیست .

فصّالی

فصّالی بسته هایی را گویند که در گردش اسلیمی و ختایی – بیشتر اسلیمی – از داخل یکدیگر رد شده باشند و به وسیله ی ترنجهایی کوچک ، خطوط را از یکدیگر جدا سازند و در عین حال آنها را به یکدیگر وصل کنند. به این اتصالهای اسلیمی و ختایی فصّالی گفته می شود .

کتیبه

به سرلوحه های کوچک که در متن آنها، عناوین مختلف کتاب را به رنگ طلایی با شنگرف و یا سفید می نویسند کتیبه گفته می شود .

کتیبه ی سرلوحه

کتیبه ی سرلوحه نوشته ای با زر و یا سفیداب است که با سرلوحه ها می آید. گاهی این نوشته به خط کوفی مشکول است .

کمند زرین

کمند زرین ، خط زیبا یا گل و برگهایی است که دور طرح را فرا گرفته باشد. گردش این گل و برگها به رنگ طلایی است. گاهی اوقات، به جدول نازکی از طلا که دو جدول مشکی اطراف آن را گرفته باشد نیز کمند زرین می گویند .

گره

گره ، که کناره ی تذهیب به جای جدول به کار می رود، طرحی به صورت زنجیرهای به هم پیوسته است. گاهی اوقات، به محل اتصال قسمتهای مختلف یک طرح نیز گره می گویند .

لچک ترنج

یک به چهار ترنج را که در گوشه ی صفحه ی نقاشی آمده باشد، لچک ترنج گویند .

لچکی

لچکی طرحی است که در گوشه ی صفحه به صورت سه گوش می آید و در خوشنویسی ها بیشتر در گوشه ی خطوط دیده می شود .

واگیره

واگیره یک قسمت از یک طرح بزرگ است. برای مثال اگر بخواهیم شمسه ای را طراحی کنیم، اول آن را به چند قسمت تقسیم می کنیم و طرح را در یک قسمت آن که واگیره نام دارد، پیاده می کنیم. این طرح در قسمتهای دیگر تکرار می شود

مینیاتور

مینیاتور و طراحی مینیاتور

مینیاتور در لغت به معنی کوچکتر نشان دادن است. این کلمه در اصل یک لغت خارجی است و نیمه ی اول قرن حاضر در زبان فارسی امروز مصطلح گردید که در معنای واقعی ، به مینیاتورهای ایرانی یا کشورهای دیگر منحصر نمی شود ؛ بلکه هر شیئ هنری ظریف و ریز که به هر سبک و شیوه ای ساخته شده باشد ، مینیاتور نامیده می شود .

در حال حاضر در ایران به نقاشی های ایرانی ، چه قدیم و چه جدید ، که از سبک و روش اروپایی پیروی نکرده و دارای خصوصیات نقاشی سنتی باشد، مینیاتور گفته می شود و این موضوع به صورت یک غلط مصطلح پذیرفته شده است .

در نقاشی های مینیاتور ، تصاویر ، شباهتی با عالم واقعی ندارند. حجم و سایه روشن هم به کار نمی رود و قوانین مناظر و مرایا رعایت نمی شود. مناظر نزدیک ، در قسمت پایین نقاشی و مناظر دور در قسمت بالای آن به تصویر در آمده است. تمام چهره ها به صورت "سه ربع" دیده می شوند و حدود آن را از بناگوش تا حدقه ی چشم مقابل است .البته گاهی هم چهره ها به صورت نیم رخ و به ندرت از پشت سر ، تصویر شده است. هنرمند به کشیدن پیکرهای انسانی تاکید چندانی ندارد ، بلکه علاقه ی او بیش از هر چیز به کشیدن لباس های فاخر بر تن شخصیت های تصویری خود است و گاهی برای نشان دادن شکل خاص پوشاک ، دست و پا را می پوشاند ، حتی گاه قامت را بلند تر نشان می دهد تا بهره گیری از امتیاز قبای بلند ، مُیسر شود .

با بررسی نقاشی های بدست آمده از ادوار مختلف ، می بینیم که در ابتدا ، تفاوت زیادی بین جامه ی مرد و زن دیده نمی شود. تا این که در زمان شاه عباس صفوی قباهای بلند و گشاد ، جای خود را به نیم تنه های کوتاه چین دار می دهد. این قباها که بلندی آنها تا بالای زانو می رسید ، غالباً با پوست ، لبه دوزی می شد و روی آن کمربند می بستند. در این ایام ، شالی به لباس زنها اضافه شد که روی شانه می انداختند و گوشه ی آن را مانند روسری روی سر می کشیدند.

در دوره های مختلف ، مهمترین تغییرات در شکل کلاهها و دستارها پدید آمد. در عهد مغولها ، از کلاههای ناقوسی شکل فلزی استفاده می شد و در زمان تیموریان شکل کلاهها اندکی تغییر یافت. با روی کار آمدن سلسله ی صفویه ، قزلباش (کلاه) به صورت میله ای بلند درآمد که دستار به دور آن پیچیده می شد. در زمان شاه عباس شکل این کلاه نیز تغییر یافت و کلاه جدیدی جای آن را گرفت. این کلاه جدید از جلو و پشت ، نوک تیز بود و حاشیه ی آن با پوست لبه دوزی می شد. به طور کلی می توان گفت که کلاه معمولی و دستار در همه ی دوره های نقاشی (مینیاتور) مورد استفاده قرار گرفته است. در بعضی از ادوار ، جلوی

دستارها را با شاخه های گل و یا پرهای رنگی تزئین می کردند و پارچه هایی که دستارها از آن ساخته می شد ، خود نیز از تزئینات زیبایی برخوردار بود .

در مینیاتور چهره ی افراد بیشتر در سنین جوانی ترسیم شده است که این چهره ها به آدمکهای بدون جنسیت شباهت دارند. اما در چهره های پیر این گونه بی جنسیتی وجود ندارد. در اغلب تصاویر آفتاب بهاری می درخشد. درختان میوه ، غالباً مملو شکوفه و برگ است ؛ اما گاهی هم با درختانی عاری از برگ روبرو می شویم. اسبها نیز غالباً از پهلو دیده می شوند و به ندرت می توان اسبی را از روبرو و یا پشت مشاهده کرد .

هنرمندان در کنار نقاشی مینیاتور ، طراحی به شیوه ی قلمگیری را نیز انجام می دادند و برای آن ارزش خاصی قائل بودند. این طرح ها را مجموعه ای از خطوط منحنی کوتاه و بلند ، در نهایت ظرافت و زیبائی تشکیل می دهند که گاهی با استفاده از یک یا دو رنگ ، همراه با رنگ طلائی ، اثر به پایان می رسید .

با نگاهی به این طرحها می بینیم که عنصر خط و حالت های مختلف آن ، بر رنگ ترجیح دارد. قدیمی ترین این طرح ها که با قوانین نقاشی های مینیاتور منطبق است ، به دوران مغول و تیموریان می رسد .

در طراحی این هنرمندان ، خطوط ، گویی می خواهند حرکت کنند ، ظاهراً در جهت معینی می روند ، چیزی را نشان می دهند ، خم می شوند ، بر می خیزند و یا گرد هم می آیند و در همه حال چشم در تعقیب آنهاست و نمی توانند از حرکت باز ایستد. این خطوط گاهی به صورت مارپیچ در فضای بالا ، ابر را القاء می کنند و گاه به صورت منحنی های کوتاه و بلند مطرح می شوند. این حرکت نه تنها در طراحی ، بلکه در دیگر آثار هنری ما نیز به چشم می خورد .در اشعار عُرفای بزرگ نیز این حرکت دیده می شود . در اشعار مولوی در قصه ی طوطی و بازرگان ، طوطی ، روح در قفس جسم زندانیست و در فراق هندوستان به سر می برد و یا در قصه ی نی ، نی از نیستان دور شده است و از درد هجران می نالد و می خواهد به اصل خویشتن برگردد .یا در اشعار حافظ

، جان را زندانی جسم می شمارد و آرزویش پرواز از قالب تن است و ...

در نقوش کاشیکاریها هم شاهد این حرکت هستیم ، در بیشتر آنها حرکت نقوش به سوی یک نقطه است و گاهی هم این موضوع در پیچش اسلیمی ها بیان شده است. بر این اساس ، در تمام آثار هنرمندان اهل نظر این حرکت وجود دارد که هر کدام به زبان خویش بیان کرده اند و هنرمند طراح هم برای آرامش درونی و راز و نیاز ، این خطوط را بر روی کاغذ آورده است .

در زمان کمال الدین بهزاد و شاگردانش ، به این شیوه توجه بیشتری شد و این توجه تا زمان صفویان ادامه داشت. اما هنرمندان دوره ی صفوی به طراحی قلم گیری رغبت بسیار نشان دادند. در ابتدا محمدی مصور بیش از هر هنرمند دیگری به این شیوه پرداخت. هنرمندان کارگاه شاه عباس نیز بیشتر کارهایشان به طراحی های تک ورقی اختصاص پیدا کرد. تا اینکه سبک" طراحی با قلم "به وسیله ی رضا عباسی – مهمترین نقاش مکتب اصفهان- به اوج کمال خود رسید و تا اواخر قرن یازده هجری به وسیله ی شاگردان رضا عباسی اشاعه یافت .

موضوع این طرحها ، معمولاً شکار و شکارچیان، حیوانات مختلف، پرندگان، اژدها، سیمرغ و اژدها، فرشتگان، دیوان، دراویش، چوپانان همراه با گوسفندان خود ، استاد و شاگرد ، جوانان در حالتهای مختلف نشسته و ایستاده ، زندگی روستایی و کشاورزی و اتفاقات مهم تاریخی است و گاهی برای تزئین حاشیه ی اشعار و نوشته های کتب خطی نیز استفاده شده است .

روشهای مختلف طراحی مینیاتور :

شیوه های نقاشی در ایران بسیار متنوع است. هر یک از استادان معروف ، تغییراتی در روش و شیوه هایی که قبل از خود متداول بوده، وارد نموده اند. این روشها را در طراحی می توان بطور کلی به سه دسته تقسیم کرد :

۱- طراحی رنگی : در این طرحها ، در بعضی از قسمتها رنگ بکار رفته است. در این شیوه ، از رنگ طلائی حتماً استفاده شده است. زمینه ی طرح به حال خود باقی می ماند قسمتهای مختصری که رنگی است ، از رنگهای جسمی و روحی همراه با هم

استفاده شده. ولی اکثر کار با خطوط قلم مو طراحی شده است. طرحهای رنگی بیشتر در دوره ی صفوی ، در آثار رضا عباسی متداول گردید .

۲- طراحی بدون رنگ : اینگونه طرحها بطوری که از نام آن مشخص است فقط با قلم مو و رنگ سیاه روی زمینه های روشن کار می شود. این روش در تمام دوران مینیاتور ایران وجود داشته است. گاهی هم به جای رنگ مشکی از رنگهای تیره مثل رنگ قهوه ای ، قرمز و آبی استفاده شده است .

۳- طراحی سفید قلم : طرحهایی که با قلم مو و رنگ سفید ، روی کاغذ یا صفحه ی تیره رنگ کار شده باشد ، طراحی سفید قلم نامیده می شود. در ابتدا این روش ، بیشتر برای تزئین و طراحی روی جلد های روغنی که اکثراً سطح آنها مشکی بود ، استفاده می شد. علاوه بر رنگ سفید ، گاهی هم مختصر رنگ طلائی و یا رنگهای روشن دیگر ، در اینگونه طراحی ها استفاده می شود.

سیری در مینیاتور ایران

«مینیاتور» نامی فرانسوی و برگرفته از «مینی موم ناتورال» یعنی طبیعت در نهایت کوچکی و ظرافت است. ایرانیان در نقاشی مینیاتور خود مبتکر و بنیانگذار بوده‌اند؛ زیرا نقاشی از دوران باستان در ایران ریشه و مایه گرفته بود. حکاکیهای ظریف دوران باستان روی مهره‌های استوانه‌ای و نشانها بهترین و اصیلترین و زیباترین نقاشی مینیاتور است.

پروفسور «آرتور پوپ» می گوید: هیچ یک از ملل باستانی - در حکاکی که پایه و اساس نقاشی است - نتوانسته‌اند مانند ایرانیان هنرمندی خود را به نمایش درآورند.

بر اساس مدارک تاریخی، نقاشی مینیاتور از ایران به چین رفت و بعید نیست که این هنر در چین - مانند هر هنر دیگری - تا اندازه‌ای تحت تأثیر خصوصیات روحی و سنتی ملت چین قرار گرفته باشد؛ اما پایه و اساس آن همچنان ایرانی باقی مانده است.

«سه‌ئی چی شی مومیز»، دانشمند شهیر چین، عقیده دارد: رواج قلم مو در چین با ساختن ظروف منقوش سفالی ایرانی در چین همزمان است. در واقع، در قرن پنجم پیش از میلاد - یعنی در اوان فرمانروایی هخامنشی- نقاشی ایرانی که صحنه‌های شکار را نشان می داد از ایران به چین رفت و مورد تقلید قرار گرفت و نقاشی چین از روی این نقاشیها به

وجود آمد. پروفسور پوپ نیز در شاهکار بینظیر خود، «هنرهای ایران»، معتقد است که از قرن پنجم پیش از میلاد تا قرن دوم هجری نفوذ نقاشی ایران در نقاشی چین بسیار بوده است.

در رساله معروف چینی، درباره نقاشان شهیر و چیره‌دست چین، چنین آمده است: «ته آلیف» ایرانی (به زبان چینی لیه ئی) در زمان هخامنشیان از دربار ایران به دربار چین رفت. او نقاشی هنرمند و چیره‌دست بود که در کارهای نقاشی دیواری نظیر نداشت و اوست که نقاشی مینیاتور ایرانی را برای نخستین بار در قرن چهارم پیش از میلاد به مردم چین شناساند.

در زمان ساسانیان، نیوشکهای مانوی (مبلغان و شاگردان مانی) به ترکستان و چین رفتند و دین مانوی در ترکستان و چین رواج گرفت. «نظامی گنجوی» نیز معتقد است که مانی (نقاش چیره دست) از شهر ری به چین رفت و در آنجا مردم را به آیین خود خواند؛ چنانکه می سراید:

شنیدم که مانی به صورتگـــری

ز ری سوی چین شد به پیغمبری

از او چینیــان چون خبـــر یافتند

بـــر آن راه پیشینه بشتافتنـــد

مانی برای بیان فلسفه آیینش دستور داده بود که تالارهایی به نام «نگارستان» ساختند و بر دیوار این تالارها داستان خلقت آدمی و سرنوشت او را - بر پایه معتقدات آیینی - نقاشی کردند و پیروانش با سیر در نقاشیهای نگارستان فلسفه آیین را در می‌یافتند. این روش بعدها در آیین «نسطوریان» رسوخ کرد و سپس کلیسا نیز آن را پذیرفت؛ بدین ترتیب که در کلیساهای بزرگ داستان پیدایش آدم و خلقت او تا ظهور پیامبران بر اساس نوشته‌های تورات و انجیل نقش شد.

پایه و اساس مینیاتور ایرانی بر نقاشی مکتب مانی استوار است. نمونه ای از نقاشیهای مکتب مانی در «تورفان» ترکستان و در چند کاخ متعلق به ساسانیان در ترکستان یافت شده است. سبک و مکتب نقاشی ایرانی پس از ورود اسلام تا هجوم مغول همان نقاشی مکتب مانی است، چنانکه کشف نمونه‌های بسیاری از نقاشیهای دیواری و کتابی دوران دیلمی و

غزنوی و سلجوقی بهترین گواه این مدعاست.

پس از آمدن مغولان به ایران، بار دیگر روابط فرهنگی و اقتصادی وسیعی میان ایران و چین برقرار شد؛ و از آنجا که مغولان به نقاشی و ستاره‌شناسی علاقه داشتند، این هنر و آن دانش در مدت فرمانروایی آنان راه تکامل پیمود و در این هنگام است که برای بار سوم عناصر نقاشی ایران با چین پیوندی تازه گرفت. در زمان تیموری، هنرمندان ایران مکتبی تازه و نو به نام «هرات» را در نقاشی ایران ابداع کردند که این مکتب در دوران «سلطان حسین‌میرزا بایقرا»، با ظهور نقاشان چیره‌دستی مانند «منصور مصور هروی» و «کمال‌الدین بهزاد»، به اوج ترقی و اعتلای خود رسید.

در مینیاتور ایرانی، هنرمند هیچ گاه تابع طبیعت نیست؛ بلکه کوشش او در خلق و القای هرچه بیشتر زیبایی و تفهیم آن چیزی است که نقاش خود می اندیشد یا تصور می کند. در زمان شاه‌عباس، به ابتکار فردی به نام «صادقی بیک افشار» راهی تازه در مینیاتور ایران گشوده شد و با تلاش هنرمند عالیقدر، «رضا عباسی»، راه کمال پیمود. مینیاتور ایران در پایان دوران صفویان با رواج نقاشی کلاسیک اروپایی به فراموشی گرایید؛ و در زمان زندیه، نقاشی ایرانی و اروپایی با هم پیوند یافت و سبک خاصی پدید آورد که باشتباه به نقاشی دوره قاجار شهرت یافته است.

اکنون، بسیار بجاست که هنرآفرینان ایران نقاشی سنتی ایران را با تحولی شایسته و درخور زمان احیا کنند و این مکتب را که بیش از ۲۵ قرن پیشینه دارد با آفرینشهای هنری و نوآوری پابرجا و استوار دارند. بیقین، زنده نگاه‌داشتن میراثهای فرهنگی و هنری برای نسل معاصر ما وظیفه ای مهم و بزرگ است که نباید از آن غافل بود.

گفتگو با استاد حسن تقوی (هنرمند مینیاتور ناشنوا)

اینجانب حسن تقوی متولد سال ۱۳۱۲ و زادگاهم زنجان ناشنوا هستم .سال ۱۳۱۷ از زنجان به همراه مادرم به تهران آمدم و در مدرسه باغچه بان مشغول به تحصیل شدم ومدرک ششم ابتدائی را گرفتم معلمین من در مدرسه ناشنوایان باغچه بان زحمات زیادی برایم کشیدند. نقاشی را از ابتدا از مادرم اموختم مادرم در تمام مراحل مشوق اصلیم برای آموختن و کشیدن نقاشی بود و بر اثر تشویق های او به یادگیری مینیاتور علاقه مند شدم و از سن ۱۸ سالگی شروع به آموختن مینیاتور زیر نظر استاتیدی : استاد زاویه، استاد کریمی ، استاد محمد تجویدی ، استاد بهزاد و استاد اسلامیان کردم.

از سال ۱۳۳۰ رسما" کارم را در اداره هنرهای زیبا شروع کردم و در کنار مینیاتور به انجام فعالیتهای هنری دیگری از قبیل تذهیب، معرق، مینا و سفالگری سرامیک و نقاشی روی سفال را نیز مشغول بودم از سال ۱۳۳۴ به بعد نمایشگاههای متعددی در ایران و آسیا و اروپا داشته ام از طریق خود اداره هنرهای زیبا و در سال ۱۳۵۹ بازنشسته شدم و بعد از آن از تاریخ ۱۳۶۷ بصورت آزاد با سازمان میراث فرهنگی همکاری ام را مجددا" شروع کردم و در زمینه سفال و نقاشی روی سفال تاکنون با این سازمان همکاری ام ادامه دارد.

تاکنون جوایز زیادی دریافت کرده ام و سال ۱۳۷۰ در نمایشگاه دو سالانه سفالگری در موزه هنرهای معاصر شرکت نمودم و در مجلات متعددی نام و آثار اینجانب به چاپ رسیده است.

در تمامی سالهای زندگی حرفه ای خود سعی در این داشته ام که حاصل دانسته ها و علم خود را به دیگران و جوانان که مشتاق آموختن هستند انتقال بدهم زیرا این اعتقاد من که زکات علم آموختن آن است هنرمند موجودی برتر است زیرا از طرف خداوند برگزیده گردیده که مبتکر و ابداع کننده باشد و نوعی خالقی در نوع خود، این مزیت بدست نخواهد آمد مگر این لطف از جانب خالق اصلی به صورت انوارالهی القا ء گردد و از نتیجه این فرد حساس تر و شکننده تر از دیگر موجودات زمینی میگردد.

پیشنهاد من در چگونگی حفظ و اشاعه هنر ، دعوت به کار کردن هنرمندان قدیمی و پیشکسوت به صورت قراردادی با امتیازات خاص تامین زندگی آنها از نظر مادی – آموزش دادن جوانان و شیفتگان هنر بوسیله این نخبگان است.

استاد حسن تقوی سالیان سال است در چندین نمایشگاه کارهایشان را به نمایش عموم گذاشته اند و در نمایشگاه بروکسل هم شرکت داشته اند و دارای جوایز و تجلیل های بسیاری هستند و به تازگی در اول خرداد ۱۳۸۵ از سازمان میراث فرهنگی کشور مقام استاد درجه یک را همراه باتجلیل گرفته اند.

فرش

فرش ایران و چگونگی طبقه بندی آن

نقوش فرش ایران و نگاره های تزیینی آن و از همه مهمتر مفاهیم بنیادی و شاید هم راز آمیز آنها ، از جمله مباحث تخصصی فرش ایران می باشد که در طی چند دهه ی اخیر بسیار مورد توجه فرار گرفته است .

در خصوص طبقه بندی صحیح و اصولی طر ح های فرش ایران و همچنین مبانی بنیادی آن تا چند سال اخیر کار چندانی صورت نگرفته بود ، اما به تدریج مطالعات انجام شده به ویژه توسط کارشناسان و محققین ایرانی که متاسفانه هنوز از طرفداران زیادی برخوردار نیست ، می رود تا دنیای جدیدی را از طبقه بندی علمی – هنری – طر ح های فرش ایران را ارائه دهد . از برکت بسیاری از این مطالعات در برخی موارد رمز پردازی و نماد گرایی نقوش فرش ایران نیز آشکار گشته و نتایج حاصله افزون بر سایر دلایل ، بر ارزشهای هنری فرش ایرانی افزوده است ، قبل از پرداختن به مباحث جدیدی که در طی سالهای اخیر برای طبقه بندی فرشهای ایران مورد توجه قرار گرفته و همچنین مروری بر نظریات کارشناسان غربی در مورد نقشه های فرش ایران ، به معرفی یک طبقه بندی قدیمی از طرحهای فرش ایران می پردازیم که بیش از دو دهه از عمر آن می گذرد و می توان گفت امروزه مورد توجه و استفاده اغلب طراحان و تولید کنندگان فرش قرار گرفته و در ومدارس و دانشگاهها نیز به عنوان طبقه بندی اصلی طرحهای فرش ایران معرفی می گردد . در این طبقه بندی بدون توجه به دلایل شکل گیری و پیدایش طرحها و نقش ها و حتی ریز نقش های مورد استفاده در فرش ، فقط با توجه به نوع آرایه ها و تزیینات طرح و همچنین اشکال تقلیدی به کار رفته و حتی با توجه به نوع تقسیم بندی متن فرش و جای گیری اشکال و تصاویر در آنها به دسته بندی طرحهای فرش ایران پرداخته اند و سپس با قیاس کلیه ی طرحهای سایر فرشها و توجه به وجوح مشترک طرح در هر فرش با طبقه بندی مذکور ، به اصطلاح تمامی طرحهای فرش ایران را در این فهرست گنجانیده اند. در اینجا با این طبقه بندی آشنا می شویم .

بر اساس این طبقه بندی کلیه طرحهای فرش ایران به ۱۹ گروه اصلی طبقه بندی و هر یک نیز به چند شاخه ی کوچکتر تقسیم می گردند که عبارتند از:

گروه ۱ – طرحهای آثار باستانی و ابنیه اسلامی

کلیه ی طرحهایی که ملهم از نقوش و اشکال تزیینی بناها ، عمارات و کاشیکاریهای آنها می باشند در این گروه جای دارند . البته طراحان فرش در برخی از طرحهای اصلی نقوش این بناها حسب سلیقه ی خود تغییراتی را وارد نموده اند اما ساختار و تشابه اصلی طرح فرش با طرح اصلی بنا کاملا حفظ گردیده است . معروفترین طرحهای این گروه عبارتند از :

گنبد مسجد شیخ لطف الله ، سردر امامزاده محروق ، گنبد مسجد امام ، تخت جمشید ، طاق بستان مسجد جامع اصفهان و ...

گروه ۲ – طرحهای شاه عباسی

اساس کلیه طرحهای شاه عباسی بر مبنای کاربرد گل معروف شاه عباسی در این طرح است . در این طرحها گل های شاه عباسی به همراه بندهای ختایی و گاه تلفیق آنها با اسلیمی ها ، انواع مختلفی از نقوش فرش را ارائه می دهند . انواع طرحهای این گروه عبارتند از : لچک و ترنج شاه عباسی ، افشان شاه عباسی ، شاه عباسی درختی ، شاه عباسی شیخ صفی ، شاه عباسی جانوری و ...

گروه ۳- طرحهای اسلیمی

قالب اصلی این طرح بر مبنای گردش های منظم و بغایت سنجیده ی بند های اسلیمی است . از آنجایی که اسلیمی خود دارای انواعی است اذا با توجه به نوع و شکل آن نیز می توان طرحهای اسلیمی را طبقه بندی نمود . معرئفترین طرح آن ، اسلیمی جهان اژدر است . در این نوع اسلیمی به دو شاخه تقسیم شده و حالتی شبیه به فکین اژد ها را به وجود می آورد . انواع مختلف طرحهای اسلیمی عبارتند ار : اسلیمی بندی ، اسلیمی افشان ، اسلسمی لچک و ترنج

گروه ٤- طرحهای اقتباسی

گفته می شود اغلب طرحهای این گروه شباهت زیادی با طرحهای فرش مناطق مرزی ایران و کشورهای همسایه و حتی سایر کشورها دارد و به همین دلیل آنها اقتباسی می نامند مانند طرخهای معروف به قفقازی و گوبلنی .

گروه ۵- طرحهای افشان

در این طرح کلیه ی بند ها و نگاره های فرش پیوستگی و ارتباط کاملی دارند به نحوی که به نظر می رسد نقاش از هنگام شروع طرح تا پایان آن قلم از کاغذ بر نداشته و یک ارتباط مداوم بین قسمتهای مختلف نقش بوجود آورده ، به عبارت ساده تر همان گونه که از نام نقوش این گروه پیداست ، تمامی گل و برگها و بند های موجود در طرح ، در متن فرش پراکنده و افشان شده اند . طرحهای افشان اصولاً به گونه ای طراحی می شوند که هیچ یک از گل و برگها قرینه نداشته و اصول قرینه نگاری در آن وجود ندارد . انواع مختلف طرحهای افشان عبارتند از :

افشان دسته گلی ، افشان حیوان دار ، افشان ختایی و ...

گروه ٦ – طرحهای واگیره ای (بندی)

طرح اصلی آن به گونه ای است که سراسر فرش هم از جهت طول و هم از جهت عرض به قطعات منظم ثقسیم شده و هر قسمت توسط خطوط و یا بند هایی به قسمت همجوار می پیوندد و به این ترتیب از به هم پیوستن این قسمتها و بند های آنها کل طرح بوجود می آید . طرحهای اصلی این گروه عبارتند از : بندی اسلیمی ، بندی خشتی ، بندی ترنجدار ، بندی شیر و شکری ، بندی شاخه گوزنی ، بندی دسته گلی ، بندی مینا خانی و...

گروه ۷ – طرحهای بته ای(بته جقه)

کلیه طرحهای این گروه بر مبنای کاربرد بته جقه است و به انواع و اقسام مختلف به تزیین متن و حاشیه فرش با بته جقه ها می پردازد . انواع مختلف طرحهای بته جقه ای که هر یک به گونه ای شیوه یافته اند عبارتند از : بته میری ، بته خرقه ای ، بته قلمکار، بته کردستانی و ...

گروه ۸ – طرحهای درختی

در طرحهای این گروه درخت و درخچه های کوچک و بزرگ به ویژه به صورت انفرادی ترکیب اصلی را تشکیل داده اند و با اجزای دیگری ترکیب شده اند .معروفترین طرحهای این گروه عبارتند از : درختی سبزیکار ، و درختی حیواندار.

گروه ۹ – طرحهای ترکمن

طرحهای ترکمن همگی در گروه نقوش هندسی قرار دارند و به صورت ذهنی بافته شده اند . معروفترین طرحهای ترکمن در ایران که در این گروه نام برده می شوند ،عبارتند از : غزال گز، قاشقی، آخال و ...

گروه ۱۰ – طرحهای شکار گاهی

بنیاد اصلی این گروه از طرحها نمایش صحنه های شکار و شکار گاه است . به نحوی که در قسمتهای مختلف طرح یک سوار کار با وسیله ای همانند تیر و کمان یا نیزه مشغول شکار آهو و یا سایر جانوران است .

تلفیقی گل فرنگ ، تلفیقی هندسی و ...

آنچه که شرح آن رفت در واقع یک طبقه بندی ساده و قدیمی از طرحهای فرش ایران بود که هم اکنون نیز مورد استفاده بسیاری از طراحان و حتی کارشناسان فرش قرار می گیرد . عده ای تغییرات خاصی در این طبقه بندی به وجود آورده اند و تعداد این گروه را به ۲۰ الی ۲۵ گروه گسترش داده اند . عده ای دیگر شیوه ی به اصطلاح علمی تری را در پیش گفته اند و گروههای اصلی را به دو یا سه طرح اصلی تقسیم نموده اند . یک گروه را را طرحهای الهام یافته از طبیعت دانسته اند و گروه دوم را طرحهایی می دانند که علت اصلی بوجود آمدن آنها خلاقیت هنری بوده ، به اصطلاح عامل خلق آنها بشر بوده است مانند طرحهای مشهور به ابنیه تاریخی ، طرحهای ذهنی عشایری ، طرحهایی که به نام شهر ها شهرت یافته اند و طرحهای تلفیقی ، سپس کلیه طرحهایی را که قبلا نام برده شد در ذیل هر یک از این دو گروه قرار می دهند . اما صرف نظر از نحوه ی تقسیم بندی ، اغلب اینان تحت تاثیر همان گروهای اصلی نام برده شده قرار داشته و هر یک به شیوه ی دیگری سعی داشته اند همان طبقه بندی قدیمی را به شکل جدیدی ارائه نمایند و به همین دلیل است که در نام گذاری طرحهای اصلی و گروهای فرعی هر یک ، تفاوت خاصی مشاهده نمی شود .

بدون تردید ریشه یابی و بررسی دلایل تولد و گسترش و حتی تغییرات طرحهای فرش ایران ، چه از نظر فرم بندی و چه از نظر ریز نقشها و نگاره ها بهترین راه برای طبقه بندی و همچنین نام گذاری تمامی طرحهای فرش است .در این راستا تاکنون مطالعات معدودی توسط کارشناسان مختلف اعم از ایرانی و غیر ایرانی انجام یافته ، اما بدلایلی برخی از این مطالعات از نتایج قابل قبولی برخوردار نبوده اند . عمده ی این مطالعات نیز توسط افراد غیر ایرانی انجام یافته که اصولا با فرهنگ و تاریخ ایران زمین آشنایی چندانی ندارند و لذا نتایج مطالعات آنها در بسیاری موارد به خطا رفته است . عده ای نیز که از دنباله روان نظریه منشأ ترکی و کلاً غیر ایرانی فرش هستند نیز در این راه به مطالعات و استنتاجاتی دست زده اند که به تمامی هویت واقعی طرحهای فرش ایران را

سراسر مخدوش می سازد . چند سالی است که در مورد زادگان طرح های فرش اظهار نظرهای عجیب دیگری نیز شنیده می شود . اکثر نظرات متوجه دو ایده اصلی است یکی به نظریه «شرق به غرب » معروف است که بر آن اساس الفبای اولیه طراحی به وسیله ی ترکمن های آسیای مرکزی به زنان ایران ، آناتولی و قفقاز انتقال یافته است . عقیده ی دوم در جهت مخالف نظریه ی اول است . یعنی از «غرب به شرق » بر اساس این عقیده ، طرح ها از آناتولی سرچشمه گرفته و به سرعت در سراسر شرق گسترش یافته اند . بر این اساس حتی گروهی از محققان که طرفدار نظریه ی منشأ ترکی فرش هستند ، در اصل و منشأ ترکی نقوش فرش ایران و سایر دستبافها نظیر گلیم به مطالعات خاصی دست زده اند . آنها شروع مطالعات خود را از آثار دوران های بسیار دور انتخاب کرده اند تا به اصطلاح هیچ خدشه ای بر نظرات آنان وارد نگردد .

یکی از این آثار ما قبل تاریخ مربوط به قرن نو سنگی در منطقه ی «شتل هویوگ» ترکیه واقع در جنوب قونیه است و طرفداران منشا ترک فرش بر روی این آثار بسیار کار نموده اند . یک گروه کاملا مجهز ، متشکل از باستان شناس ، فرش شناس ، پژوهشگران و استادان دانشگاه به سرپرستی جیمز ملارت در مورد آثار مذکور مدتها مطالعه کردند و نتایج دستاورد خود را به طور مفصل در چهار جلد کتاب منتشر ساختند و در نهایت ترکیه را گهواره ای فرش بافی نامیدند و سر منشا بسیاری از نقوش را نیز به آن مرتبط نمودند و حتی «شتل هویوگ » را اولین مرکز فرش بافی در ترکیه معرفی نمودند و در این میان حتی اشاره ای به ایران نگردید و نویسندگان کتب مذکور برای بسیاری از موارد دلایل پیش پا افتاده ای را بیان نمودند . به عنوان مثال برای اثبات منشا ترکی دستبافها کلمه گلیم را بررسی نمودند . میدانیم که ترکها به گلیم «کیلیم » می گویند .

آنان این واژه را در ادبیات خود پی گرفتند و چون ادبیات ترک در این مورد خالی بود از ادبیات فارسی کمک گرفتند . آنان به شعر فردوسی استناد کردند و دیگر شاعران عصر غزنوی و استنباط نمودند که منظور این شاعران از گلیم ، کیلیم بوده است و در نتیجه ی ریشه ی این لغت ترکی است و بنابراین اصل و منشا این دستباف نیز ترکیه بوده است . اما مهمترین از آن اینکه نقوش دیوار های شتل هویوگ را به نحوی دندانه باز سازی کردند و شباهت هایی تحمیلی میان آن نقوش و گلیم های امروزی ترکیه به دست داده اند و نتایج مطلوب خود را به دست آورده اند .

به طور کلی تا قبل از دهه ی هشتاد وشاید هم دهه ی ۷۰ میلادی علاقه زیادی به بررسی منشا طرحها وجود نداشت و اغلب مطالعات انجام شده سابقه ای بیشتر از صدر اسلام را در بر نمی گیرد و بسیاری نیز بر این عقیده اند که منشا همه ی طرح ها را باید از زمان اسلام مورد بررسی قرار داد و عبارت هنر اسلامی را معرفی می کنند . تنها در طی ۲۰سال گذشته است که برخی از فرش شناسان با مطالعات خود به نتایج دیگری دست یافته اند . دکتر سیروس پرهام در مقاله ای انتقاد گونه چنین به تجربه و تحلیل

عملکرد غربیان پرداخته است .

« جهد شتابزده ی بیشترین فرش شناسان باختری در رمزگشایی نقشهای قالی ایرانی و گشودن طلسم ترکیب خطوط در هم پیچیده ی اسلیمی و ختایی (که به ظاهر از هر گونه معنا و مفهوم تهی است و به گفته ی هاکسی « زندگی چون طرح و نقش قالی ایرانی است : زیبا ، ولی بی معنی »)، قصه ای است دراز که به چند دلیل عمده تاکنون راه به جایی نبرده و جز یکی دو تن همه در این راه پر پیچ و خم به بیراهه افتاده اند . اساسی ترین علت ناکامی ، بیگانگی اکثریت عظیم فرش شناسان غربی است از تمدن و فرهنگ ایرانی که نقوش قالی نیز چون دیگرهنر ها ، در طول سده ها و بسا که هزار ها ، از تار و پود پیدا و نهانی همین تمدن و فرهنگ پدید آمده است . تلاش در سنجیدن و باز نمودن نقشمایه های نگارین ناآشنا با ساده اندیشی آغاز گشت که از جهتی زاده ی اعتقاد به برتری تمدن و جهان نگری غرب بود . از پس این پندار ، کلید های رمز قالی شرقی به جای آنکه در ژرفنای تمدن کهن خاور زمین جستجوگردد در لا به لای اندیشه های نو یافته ی باختری کاویده شد . پژوهش در سیر تحولی نماد پردازی مغرب زمین ، جایگزین کند و کاو در اندیشه های رمزی و نمادی و اساطیری مشرق زمین گردید و نمادهای شرقی به قیاس مفاهیم نمادی غربی به سنجش در آمد . چنین بود که نقشمایه ی بید مجنون ، که در نزد بیشتر مردم غرب «بیدگریان» خوانده می شود ، نقشمایه ای پنداشته شد مالامال غم و اندوه و قالیهایی را که این نقشمایه بر آن بود « فرش عزا » خواندند و حقنه کردند که برای پوشش قبر و مراسم سوگواری بافته شده است ! هم در این مرحله ی آغازی بود که نگاره های سه گوش سر و گردن تجرید یافته ی جانوران ، «کلید یونانی » و «قلاب » نام گرفت و نقشمایه ی چهار بازویی میانه ی ترنج های قالیهای فارس «خرچنگ»و «رتیل» پنداشته گشت !

مرحله دوم کندو کاو را پژوهندگانی آغاز نهاده اند که سرانجام در یافته بودند که کلید رمز نقشمایه های شرق را نمی توان در فضای فرهنگ غرب جستجو کرد . اما به مصداق حکایت ملانصرالدین که کلید خانه اش را در جای تاریک کوچه گم می کند ولیکن در گوشه ی روشن دنبال آن می گردد چون روشنتر است

اینان نیز راه نزدیکترو آسانترو روشنتر را پیش گرفتند و آسیای صغیر و سپس آسیای میانه را نه همان خواستگاه قالیبافی که مهد نقش مایه های قالی بافی پیش از روزگار صفویان بر شمرده اند . (اصحاب پان تورکیسم البته در این میان دستی داشته اند) . مرحله سوم هنگامی اغاز گشت که تنی چند پژوهش ، ژرفتر و گسترده تر در فرهنگ مشرق زمین را واجب دانستند تا به اصل و منشأ این نقوش معمایی نزدیکتر شوند . چون سرزمین هند به سابقه استعمارگری اروپائیان به غرب نزدیکتر بود و آشناتر ، ابتدا شبه قاره هند را در نور دیدند و به وجد آمدند و در سیر و سفر سر مستانه چندان دور رفتند که به چین و آئین بودا هم رسیدند ، بسیاری طرح و نقش ها که هنرمندان و صنعت گران ایرانی به روزگار سلاطین مسلمان کشمیر در طول سده ی نهم هجری و سپس به همراه همایون

پادشاه گورکانی در نیمه های سده ی دهم به هند برده و ترویج کرده بودند ، مغولی خوانده شد و دست پرورده ی پادشاهان گورکانی . اما مرحله چهارم « طلسم گشایی » در فضای پژوهشی خاصی بنیان گرفت که به واقعیت های تاریخی نزدیکتر بود ، چون تکیه بر پژوهش های گسترده اسلامی داشت . از آنجا که جز قالی پازیریک ، هخامنشی ، تمامی نمونه های به دسترس افتاده ، پس از اسلام بافته شده بود ، همگی طرح و نقش های قالی بافی در پرتو اندیشه های و تعالیم اسلامی به بوته سنجش نهاده شد . دست آورد پژوهشی این مرحله بسیار پر بار بود ، و لیکن ان عیب را داشت که همه چیز را در تاریخ پس از اسلام می جست ، تو گفتی که قالی بافی پس از اسلام پدیدار گشته و پیش از آن هیچ نبوده است . نویسنده در ادامه اضافه می نماید که در ترتیب این مراحل چهار گانه بنا بر تقدم زمانی نیست و گاه دو یا سه مرحله همزمان تحقق یافته و مرحله آغازی نیز از اوایل سده ی مسیحی حاضر تا به امروز در محافل و نشریه هایی همچنان بر دوام مانده است .»

سیروس پرهام در بررسی کتاب قالی های ایرانی ، اثر مایکل هیلمن که آن را پنجمین کتابی می داند که تا کنون فرش شناسان مغرب زمین به استقلال و بطور أخص درباره قالی ایرانی به چاپ رسانده اند در بررسی فصول چهارم و پنجم کتاب مذکور که به ترتیب با عنوان های «سمبولسیم در طرح و نقش قالی ایرانی معاصر » و «قالیهای ایران و جامعه ی ایرانی » می باشد چنین می نویسد :

« مایکل هیلمن در سر آغاز فصل چهارم ، این نظریه کهنه را که تا چند دهه ی پیش قالی شرقی را در زمره ی صنایع دستی تزیینی و مصرفی قرار می داد و جایگاهش را فروتر از آثار هنری می دانست ، بار دیگر مردود می شمارد . او با استدلال منطقی و با شاهد آوردن نظریه پردازانی چون اریک شرودر و سید حسین نصر ثابت می کند که طرحهای قالی ایرانی هر چند به قیاس ماهیت انتزاعی خود در بردارنده و بر انگیزنده ی خاصیت های زینتی و آ ذینی است ، «بیان و نمایش یک فرهنگ خاص و جهان گری خاص » هست که پس از اسلام بیش از پیش ماهیت رمزی و نمادی یافته و لاجرم پیچیدگی خطوط طراحی و فراوانی نقشمایه ها را غایتی نیست بلکه آنچه از «آشفتگی منظم » تکرار نقشمایه ها خواسته شده ، رسیدن به وحدت است از کثرت . سپس با تکیه بر نظریه ای که ایران شناس مشهور ریچارد اتینگهاوزن درباره ی هنرهای ایرانی پرداخته ، سنت طراحی قالی ایران را بر اساس سه ویژگی «قوت رنگ آمیزی » و «تجرید گرایی » و «آرمان خواهی » توصیف و تعریف می کند . غلبه ی رنگهای فروزان و گل و گیاه را در طراحی قالیهای ایرانی نشانه ای می داند از «آرمانخواهی » مردمانی که محیط زیست بیشترینشان خشک است و خالی از خرمی . به درستی می گوید که قالی ایرانی خواه ایلیاتی و روستایی و خواه شهری ، اثر از تلاش پایان ناپذیر مردمانی دارد که می خواهند « واقعیت زود گذر و گریزان بهار خرم رنگارنگ را تسخیر کنند » و جاویدان سازند . این نیز هست که مخلد گشتن نظم و عقل گرایی و ارامش در طرح و نقش قالیهای ایران چه بسا اشاره داشته باشد به قدر و اهمیت این صفات در نزد مردمانی که زندگیشان

در طول تاریخ دستخوش بیقراری و نابسامانی و آشفتگی و هرج و مرج ادواری بوده است . چنین است که سمبولسیم و نماد پردازی قالی ایرانی از دیدگاه هیلمن بیشتر جنبه ی سمبولسیم انسانی می یابد تا نماد گرایی یکایک نقشمایه ها . هیلمن در ادامه ی مباحث فصل چهارم کتاب خود یافته های خود درباره ی نماد پردازی و نماد گرایی قالی ایرانی را اندک اندک در حجم تاریخی بسط می دهد و همه ی ابعاد تمدن و فرهنگ اسلامی و بیش از همه معماری را دربر می گیرد . دومین مدخل این فصل پیوند طرح و نقش قالیها و نقوش تزیینی معماری اسلامی است که در پرتو آن پاسخی می توان یافت به پرسش چگونگی نماد پردازی نقوش برخی قالیها . پاسخ را نویسنده در رمز گشایی نقشمایه های رمزی و نمادینی نهفته می داند که معماری بناهای مذهبی (مساجد و بقعه ها و زیارتگها) مالامال آنها است و «الهام بخش بسیاری طرح و نقشمایه های قالیبافی بوده است ». چون در مسجد و صحن و شبستان و منارهایش اثری از شبیه سازی صورت و قامت انسانی نیست « یا چیزی که در چشم مردم مغرب زین از شبیه سازی مذهبی اثر داشته باشد »

نماد پردازی بناهای اسلامی ممکن است در بادی امر برای کسانی که جویای نماد های بارز و گونه ای «سمبولسیم گویا و صریح » هستند مبهم و بلکه نامفهوم باشد . امل آن گاه که از قید و بند زبان صریح سمبولسیم کلیسایی و سنت شمایل سازی مسیحیت رها شویم در میبابیم که گلها و شاخ و برگهای اسلیمی و ختایی کاشیکاریهای بناهای اسلامی و قالیهای اسلامی را زبانی دیگر و غایتی دیگر است که همان تجسم فردوس برین است . چنین است که نگرنده ی عامی در گسترش پیچان اسلیمی کاشیها و قالیها بهشت برین و عالم ملکوت را در برابر خود می بیند . نویسنده این نتیجه را حاصل می آورد که بسیاری از قالیهای ایرانی چیزی جز تلاش برای شکوفا داشتن گلزارها و بوستانها نیستند و همه را مقصود آن است که آن باغ آرمانی ملکوتی را بر زمین و عالم خاکی شکوفا سازند »

در خصوص چگونگی شکل یافتن نقشه های فرش ایران به ویژه آنچه که در سطور پیش به نقل از هیلمن در بیان نماد باغ آرمانی بر روی زمین و در میان فرش ایرانی گفته شد ، مباحثی نیز توسط کورت اردمان در کتاب مشهور وی «هفتصد سال قالی شرق » عنوان شده است .

اما برای اولین بار دکتر علی حصوری به بررسی دقیقتر این قبیل نقوش در قالی ایران پرداخت و از همانجا توانست ماهیت نقشه های لچک و ترنج و شکار گاه را که از طرحهای بنیادی فرش ایران می باشند اشکار سازد وی می نوسید :

دسته ای از قالی های تاریخی ایران به طور مشخص و با وضوح و دسته ای دیگر تلویحا نقشه ی باغی را تصور می کنند ، نام اصیل

ایرانی برای این نقش ها گلستان است که به علت رواج آن در قدیم ، در ترکیه هم به همین نام معروف است .در دوره ی صفوی ظاهرا آن را گلزار هم می نامیده اند . در روی این فرش صفوی کتیبه ای وجود دارد که یک مصراح آن چنین است :نقش گلزلر ز رویش خجل است . متاسفانه عمده ی مترجمان و مولفان معاصر ، به ترجمه از انگلیسی ، فرانسه و آلمانی آن را نقشه ی باغی می نامند ، که زیبا هم نیست . چنان که خواهیم دید می توان ؟آن را فردوس ، پالیز و امثال آن هم نامید . . از نخستین دانشمندانی که به این نکته توجه جدی کردند ، باید از آرتور آپهام پوپ نام برد که در جستجوی زمینه ها یا بنیاد های طرح ایرانی ، پیش از هر چیز که گلستان مینوی است توجه کرد . به نقشه ی باغ ها و تصور ایرانی از باغ

فکر باغ را نمی توان از مفهوم فردوس جدا کرد ، زیرا فردوس باغی است عظیم تر ، با زیبایی های پایدار و با جذابیت های گوناگون و فراوانتر . این باغ فردوس یکی از اساسی ترین مفاهیم در تمام فرهنگ ایرانی است و همیشه موقعیتی مرکزی در اندیشه و احساسات ایرانیان داشته است . فردوس ، چنان که از معنی ریشه آن بر می آید باغی است محصور ، با چند حصار پشت سر هم که یک حصار آن از همه بلند تر و پهن تر (کلفت تر) است . (معمولاً هفت حصار) به طوریکه اهریمن نتواند به آن راه پیدا کند . حاشیه های مکرر مخصوصاً یک حاشیه ی پهن و مشخص میانی در فرش ایران همین دیوار های مکرر فردوس است . فردوس دارای سرچشمه آبی است . ازلی –ابدی به طوری که همیشه آب در آن جریان دارد و هیچ گاه قطع نمی شود در فردوس انواع حیوانات اهلی و وحشی و گیاهان ، از بهترین انواع وجود دارند و بدون داشتن نیاز ، بدون آسیب اهریمن و مرگ ،زندگی شاد و جاودانه ای را می گذرانند . به همین دلیل جای جای آن دارای آبگیر هایی است و در آن ماهی ها و پرندگان آبی زندگی می کنند .حرکت آب در فردوس و اصولاً طرح این باغ دارای دارای نظم هندسی بوده است ، به این معنی که شبکه های مستطیل یا مربعی با جوی های آب بوجود می آمد . در عمده آنها چهار جوی و آبگیر هایی وجود داشت به طوریکه جریان آب شبکه ای از چهر گوش ها (مربع یا مستطیل) و آب گیرهایی به همین شکل و احتمالاً گرد پدید می آورد که آگر آبگیرها را مرکز الگو قرار دهیم ، باغچه های شش قسمتی پدید می آمد ، به طوری که در چهر طرف هر آبگیر بیست و چهار باغچه مشترک با چهار آبگیر دیگر پدید می آمد . این نشان می دهد که احتمالاً الگوی دوازده قسمتی که از مبانی تقسیم های ایرانی است در باغ رعایت می شده است . در کنار نخستین دیوار درونی باغ هم جوی آبی (جزو شبکه) قرار داشت و در واقع تمام سطح باغ تحت پوشش شبکه های جوی ها بود . مردم نواحی مذکور تا حدود دریاچه ی وان امروز در شمال و تا نزدیکی های دریای مدیترانه در غرب برای تجسم این گلستان مینوی ، نه تنها محیط زندگی خود یعنی آبادی ها و شهرها ، بلکه باغ هایی شبیه فردوس متصورخود ساخته بودند که چشمه ای مهم یا شعبه ای از رود بزرگی به آن راه داشت و به طور عمه هفت حصار داشت که یکی از همه استوارتر یعنی پهن تر و بلند تر بود و پهنای آن گاه غیر قابل باور ، مثلاً شصت ارش (گز) ، اما دیواره های پنج تا ده گزی عادی بود . این حصار نه برای

جلوگیری از نفوذ دشمن که هیچ دشمنی حتی دیواری با پهنای ده گز نمی توانست ، بلکه همان برای دور ماندن از گزند اهریمن بود .

آب چشمه یا رود درون فردوس شبکه ای می ساخت که توصیف شد . در این فردوس از انو.اع حیوانات ، مخصوصاً حیوانات وحشی ، ماهی و پرندگان می انداختند . البته ماهی همراه آب و پرندگان هم خود به درون چنین محوطه ی امن وآسوده ای می آمدند ، زیرا فردوس های زمینی هم مقدس بودند و از آنها سخت نگهداری می شد . انواع درختان و گیاهان ، مخصوصاً گل ها را در آن می کاشتند و دقیقاً شکل گلستان یا باغی را می یافت که دارای گل کاری و درخت کاری منظم و مرتب و سنجیده ، با شبکه آبیاری و راه هایی برای عبور و گام زدن داشت . توصیف فردوس ها وآبادی هایی با برخی از این مشخصات در آثار فراوانی آمده است » .

تا به این لحظه با جزیی از اثار و تفکرات برخی از اندیشمندان غربی در مورد ماهیت نقش های فرش ایران آشنا شدیم و در کنار آن با نظرات محققانه پژوهندگان ایرانی آشنا گردیدیم .

در اینجا با توجه به آنچه از باغ های مینوی و فردوس گفته شد به بررسی این باغ ها بر روی فرش ایران و چگونگی بوجود آمدن نقوش دیگر از آن می پردازیم .

در ادامه با معرفی و بررسی چند جستار جدید در نقش های فرش ایران که توسط پژوهندگان ایرانی انجام یافته ، به اختصار با بیان نماد گونه و رمز پردازانه ی تعدادی از نقش مایه ها نیز اشنا می شویم . هر چند در این مختصر امکان ارائه همه ی این نظرات نیست .

نقوش گلستان

در مورد این نقش دکتر علی حصوری چنین می گوید : « یکی از نقشه های فرش ایران ، باغی را تصویر می کند که اساساً با نقشه ی فردوس ها که شرح آن در سطور قبل رفت مطابقت می کند . قدیم ترین توصیف از چنین نقشه ای در تاریخ های اسلامی آمده و توصیف فرشی است که برای کاخ تسیفون بافته شده بود و گلستانی را تصور می کرد . در این فرش انواع گوهر ها و زر و سیم هم بکار رفته بود . عمده قالی های گلستان باقی مانده از دوره صفوی به بعد بافته شده ، مخصوصاً نوعی از آن که جزو دسته فرش های شمال غربی ایران به شمار می رود و به طور مشخص دارای نقشه ی گلستان است و دارای چند (در حدود هفت) حاشیه ی

گل دار و از جمله دارای حاشیه ی پهنی است ، معمولاً پر گل ، درختی با گل و بلبل و متنی که شبکه ابیاری و چند استخر (آبگیر) آن را به چند قسنت اساسی (چهار ، شش ، هشت و امثال آن) تقسیم کرده و هر قسمت خود دارای شش و گاه چهار قسمت است ، به طوریکه تقسیم بندی با مضارب شش (یا دوازده یا بیست و چهار) در آن رعایت شده است .حرکت آب در جوی ها با خط های موجی و رنگ ابی نشان داده می شود و در جوی ها ماهی و پرنده وجود دارد . ملاحظه می شود که چگونه نقش باغ مینوی به روی فرش آمده است . بدیهی است که این نقشه در طی تاریخ متحول شده و مخصوصاً از قرن دوازدهم هجری قمری (هیجدهم میلادی) روایت های جدید و متفاوتی از آن پدید آمده است .

اکنون در کنار فرش ایرانی (و تحت تأثیر آن در فرش های جهان) و در حد فاصل حاشیه ها ، نوار ها یا خط های باریکی ،گاه تنها با یک ردیف گره وجود دارد که قالی بافان غرب ایران به آنها آب یا راه می گویند که یادگاری از کناری ترین جوی آب شبکه ی آبیاری فردوس ها و راهی که ظاهراً در کنار تمام باغ ها وجود داشته است . تعداد فرش های گلستان باقی مانده در موزه های ،مجموعه ها و بازار های جهان که تا به حال شناسایی گردیده اند در حدود بیست عدد است .

نقشه ی گلستان ، چنان که گفته شد تصویری از فردوس ها و در نتیجه دست کم متعلق به هزاره ی دوم پیش از میلاد است ،چیزی که در تصور هیچ یک از محققان قدیم ، از جمله آرتو پوپ نمی گنجید زیرا آنان باور نداشتند که قالی بافی هنر عهد مفرغ است .

همچنان که حتی امروز بسیارند محققانی که آم را ابتکار کوچ نشینان می دانند و تا پیش از کشف پازیریک به پیش از میلاد توجهی نداشتند . اگر فرش پازیریک که در شمال آلتایی کشف شده و متعلق به حدود چهارصد سال قبل از میلاد است ، دارای چند حاشیه و از جمله یک حاشیه ی پهن است ، این تنها تحت تأثیر فرهنگ ایرانی توانسته است شکل گیرد ، چنان که نقش های آن (نیلوفر آبی ،سوار پارسی و گریفین) هم ایرانی و به قول مکتشف آن یکی رودنکو ، یاد آور تخت جمشید است . اگر شبکه ی باغچه های گلستان را کاملاً منظم و خلاصه کنیم به چه می رسیم ؟ باید هر باغچه بصورت یک مربع یا مستطیل در آید و با حاشیه ای مشخص شود . چنین نقشه ای را در ایران خشتی یا قبقابی می نامند . مخصوصاً نوعی که در چهار محال و سپس بختیاری رایج شده ، می تواند خلاصه ی مستقیمی از نقشه گلستان باشد . باقی ماندن این نقشه به طور شایع در غرب ایران که گهواره های تمدن کهن ایرانی و سنت ویژه ای در بافندگی است ، عجیب نیست . خشتی های قدیم چهار محال ، به شیواترین وجهی حکایت از آن دارد که یادگار نقشهی گلستان است و همراه تغییر اعتقادات ، کاملاً رنگ تزیینی و بومی گرفته است . حتی نقشه ی معروف سبزیکار در کرمان نیز به شیوه ای دیگر یادآور فردوس های آسمانی است و باغهای زمینی . »

به این ترتیب گروه زیادی از طرح های فرش ایران را می توان در گروه نقشه های گلستان قرار داد . از جمله برخی از طرح های قالیچه های بلوچ خراسان ،انواع طرح های یلمه در فارس و چهار محال و بختیاری و حتی نقش معروف لچک و ترمج ، خود زاده ی نقش گلستان است که از پی و از میان یافته های علمی حصوری به آن می پردازیم .

نقوش لچک و ترنج

چنان که از طرح قالی های کهنه پیداست ، باغ های قدیمی ایران و طرح آن بر روی قالی ، دارای چند حوض بوده که این حوض ها به وسیله ی جوی های اب مرتبط بوده اند . باغ یا طرح آن با اشکال منظم هندسی چهار گوش ، شش ضلعی ، لوزی و امثال آن مشخص می شده که بین آنها رابطه وجود داشته است . در تعداد زیادی از فرش های ایران مثلاً ترکمنی ع سیستانی ، بلوچی ، کردی و لری متن فرش را تعداد زیادی حوض ، خشت و قاب که همه یادگار همان حوش ها هستند ، گرفته اند . این نقشه در تعداد زیادی از نقشه های فرش شهری نیز دیده می شود که به آم طرح ها معمولاً نام هایی مثل قابقابی ، کتیبه ای ، ترنج بندی و ... می دهند . اما دیگر در این حوض ها ، گل و برگ ، اسلیمی ، شاه عباسی ، پرنده ، شکار و امثال آن دیده نمی شود . در واقع حوض های باستانی جای خود را به باغچه های متعدد داده است و این تحول مهمی در قالی ایران بوده است که حوض ساده ای را به باغچه تبدیل کرده اند که می تواند بسیارآراسته تر باشد . در فرش های عشایری و روستایی برای بزرگتر کردن حوضها و نیز آراسته تر کردن آنها از تعدادشان کاسته اند و طول فرش را در طرح ها ی کهنه تر با دو یا سه ردیف حوض و در طرح های جدید با یک ردیف حوض پر کرده اند . در اثر این کار ، نقشمایه هایی پدید آمده است که گاه تا هفت ترنج (حوض) دنبال هم و به هم پیوسته دارد . معروفترین این نقشه ها سه ترنج است که تقریباً در سرتاسر ایران دیده می شود . در عده ای از این نقشه ها از جمله در منطقه خمسه ، چند ماهی که از نقشه معروف ماهی در هم اقتباس شده ، به درون این حوض ها راه یافته است . احتمال دارد که همان ماهی ها ی باستانی درون حوض ها را با ماهی های ویژه طرح ماهی در هم ادغام کرده باشند . هم چنین انواع دیگری از آرایه های فرش ایران نثل گل هشت پر ع گل سرخ و ... را هم در این حوض ها جا داده اند که جنبه ارایشی دارد و مثل ماهی جنبه نمادین (سمبولیک) ندارد .

به مرور آرایه های درو ن حوض ها عوض شده تا آنجا که در میان بافته های عشایر به نشانی درون آن ، رسیده است . این نشانه ها ممکن است از نشانه های کهن و دست کم دوره ساسانی باشد یا نشانه های قومی که بی تأ ثیر از نشانه های کهن نیست . برای خالی نبودن یا به منظور انباشتن و زیبا تر کردن حوض ها نقش های فراوان دیگری را هم در اطراف نشانه های گذاشته اند که تعداد آنها بسیار زیاد است . در نقشه های شهری تحول دیگری رخ داده است. در این نقشه های همانند فرش های روستایی، از تعداد حوض

ها کاسته شده اما این کار به شکل دیگری صورت گرفته است . گذشته از این ، تحول یک شکل ثابت نداشته ، بلکه به چند شکل اتفاق افتاده است . در قسنتی از ایران یعنی آذربایجان ، مانند فرش های روستایی و عشایری ، تنها سه حوض (ترنج) باقی مانده و این حوض ها از هم فاصله گرفته است . کم کم دو حوض طرفین چنان به سوی حاشیه رفته اند که ناچار نصف شده اند ، یعنی از دو ترنج دو طرف ، فقط دو نیم ترنج باقی مانده است . در مرحله بعدی تحول ، هر یک از دو نیم ترنج هم به دو قسمت شده و هر یک به گوشه ای رفته و. چهار لچک را ساخته است و از این راه نقشه لچک ترنج پیدا شده است . که در قالی ایران بسیار شایع است .

در تحول دیگری در نقشه های شهری و روستایی ، تنها یک حوض یا ترنج مانده و این حوض تنها ، چنان بزرگ شده که بخش مهمی از متن قالی را گرفته و تنها چهار لچک باقی گذاشته است . در بخشی از ایران این حوض بزرگ سراسری را سلسله نامیده اند . از آنجا که این حوض بزرگ متن قالی را بسیار ساده می کرد ، می بایست به فکر آرایش آن می بودند . در یک بازگشت به عقب دوباره سه حوض کوچک و بعداً دو حوش و بالاخره یک حوض بزرگ در آن جای دادند .و به این ترتیب از این راه هم نقشه لچک و ترنج فراهم آمده است . این کار ناگهان و حتی در طول پنجاه یا صد سال صورت نگرفته ، بلکه نتیجه تجربه و ذوق آزمایی نسل هاست . با این وصف نقشه معروف لچک و ترنج در ایران در زمانی پیدا شده که دست ما به آن نمی رسد ، زیرا کهنه ترین نمونه موجود آن متعلق به دوره صفوی است . طراحان دوره صفوی نقشه لچک و ترنج را به شکل های گوناگون آراسته اند به حدی که میراث آنان و ذوق ازمایی استادان دوره های بعدی بر روی کار آنها ، به صورت گنجینه ای برای ما باقی مانده است و اکنون انواع لچک و ترنج وجود دارد که با عناوین دیگری مثل لچک و ترنج اسلیمی ، لچک و ترنج شاه عباسی ،لچک و ترنج حیوان دار و ... معروف .

به این ترتیب لا اقل در نقشه های گلستان و سایر منشعبات آن با پدیده هایی از هنر ایران آشنا می شویم که پیش از میلاد مسیح شکل گرفته اند و بنابراین نظریه ی نسبتاً کهنه و معروف تأثیر جلد کتاب بر نقشه لچک و ترنج پایه ی چندان درستی ندارد . در واقع داستان ، عکس نظر بالاست بعنی پس از آنکه لچک و ترنج بر روی بافته ها پدید آمد بعد ها در آرایش جلد کتاب و حتی روی چوب ، فلز و در دیگر هنر ها بکار رفت . باید گفت اگر ترکیب لچک و ترنج بر روی جلد های کتاب بیشتر دیده می شوند و از نمونه های قدیمی آن نیز بسیار موجود است ، احتمالاً به دلیل وجود نمونه های متعدد و پراکنده از جلد کتب هم در ایران و هم در سایر کشورهای همجوار است . شاید دلیل کاربرد بیشتر این طرح بر روی جلد کتاب و سایر موارد متشابه نیز از آنجا نتد ثر است که اجرای آن توسط قلم مو و سایر وسایل به صورت نقاشی یا برجسته بودن بر روی هر سطحی به مراتب آسان تر از پیاده کردن ان بر روی فرش است و لذا انتقال این نقش بر روی فرش گره دار الزاماتی را داشته که به مرور و با پیشرفت فنون بافت میسر گردیده و در هر حال الگوی اولیه بی تردید از همان نقشه های گلستان بوده است .

سفالگری

مقدمه:

خلق الانسان من صلصال کالفخار

خداوند انسان را از گل کوزه گری آفرید

ماده ی سفالگری گل است.گل دردستها جان می گیردو به شکلهای مختلف در می آید.

مثل کوزه وظروفی که نقشهای برجسته دارند.

سفالگری به عنوان یکی از بر جسته ترین مظاهر هنر اسلامی دارای نقوش متنوعی بوده که همواره با اعتقادات دینی وتصورات هنرمند از هستی عجین بوده است.

فن وهنر سفالگری ایران به علت جنبه های گوناگون اقتصادی ،فرهنگی و تا حدودی مذهبی از گذشته ی بسیار دور مورد توجه قرار گرفته ودر هر دوره با وضعیت سیاسی منطقه و کشورتحول وتوسعه یافته است.نمونه های سفالینه که از محوطه های باستانی ایران کشف شده وارتباط این هنر را با فرهنگ،اقتصادومذهب از یک طرف و ذوق وسلیقه ی شخصی و قومی سفالگران از طرف دیگر نشان می دهد.

در هزاره ی پنجم(ق.م)اختراع چرخ سفالگری تحولی چشمگیر دراین هنر وتأثیربسیاری در زمینه ی اقتصادی به وجودآورد.یکی ازمهمترین ابعادفن وهنرسفالگری درآن زمان را می توان بعد و جنبه ی فرهنگی واجتماعی آن دانست،چه آشنایی ما از ارتباط موجود بین اقوام با یکدیگر در آن روزگاران بیشتر از دست ساخته های هنری مانند سفالگری امکان پذیر است.

سهم سفالگران مسلمان به جهان سفالگری از ارزش بسیار بالایی برخوردار است.این سفالگران اولین کسانی بودند که تکنیک ودانش توسعه ی سرامیک های لعاب دار تزئینی را به اروپا الهام بخشیدند.

سفالگران دوران اسلامی با تمامی روش های ساخت دستی،چرخ کاری وقالبگیری آشنا بودند و تلاش همیشگی آنها در دستیابی به روش های جدید ساخت و لعاب های تازه در آثار به جا مانده به خوبی هویداست.

بخشی از سفالینه های این دوران تنها با یک روش ساخت و لعاب تک رنگ وبخشی دیگر از ترکیب چند روش ولعاب های گوناگون تهیه شده اند.سفالینه های بدون لعاب یا خام پخت در دوران ابتدایی تحول سفالگری،از طرح ها و نقوش تزئینی نفیس سفال های لعابدار بر خوردار بودند.جام،پیاله،ابریق،کوزه و...از جمله این آثار هستند که با روش های قالبی،نقش افزوده واستفاده از مهر تهیه شده و با طرح های گیاهی ،خط نگاری،جانوری وهندسی تزئین یافته اند.سفالگران اسلامی با روش نقاشی زیر لعاب نیز به

خوبی آشنا بودند.در این روش،لعاب شفافی که بر روی شیء زده می شد،سبب جلا یافتن ومحافظت رنگ های زیرین می گردید.برای این منظور ابتدا زمینه طرح را با لعاب سفید اکسید روی، پوشانده و سپس با رنگ های مختلف به تزئین نقوش اقدام می نمودند و سر انجام با زدن لعاب شفاف کار را به اتمام می رساندند.

بررسی سفالینه های نیشابور بیانگر هنر به جای مانده در این سفالینه ها در ادامه ی روند هنر فلز کاری دوره ی ساسانی با الهام گیری از دین مقدس اسلام است.

بررسی سفالینه ها مهارت در ساخت،تزئینات به کار رفته در ظروف،نوشته های ادوار مختلف وسیر تحول خط را از آغاز دوران اسلامی ممکن می سازد.امید است این تحقیق گامی هماهنگ و هم طریق در احیای نقوش اصیل سفالینه ها باشد.

در انتها از زحمات استاد ارجمند جناب آقای مهندس احمد زاده که در این تحقیق مرا یاری نمودند تشکر و سپاسگزاری می نمایم.

چکیده:

در قرون اولیه اسلام شیوه ی سفالگری کم و بیش همانند دوره ی قبل از اسلام ادامه پیدا کرد بخصوص گروهی از سفالینه های بی لعاب قرون اولیه اسلام شباهتی چشمگیر به ظروف سفالین قبل از اسلام و مخصوصا اواخر دوره ساسانی دارند.

از قرن سوم هجری در هنر سفالگری دگرگونی و تحولی شگرف پدید آمد و هنر سفالگری از نظر لعاب دهی و تزیین نقوش به مرحله بسیار یشرفته ای رسید.موضوع نقوش این ظروف بسیار قابل توجه بوده و این مطلب را روشن می نماید که اگر چه از بعضی جهات کوزه گران نیشابور احتمالا از چینی ها اقتباس کرده اند ولی بطور کلی هنر آنان دنباله رو هنر ساسانی است.

سفال با نقش کنده به چند دسته تقسیم می شود که عبارتند از:

۱. سفال کنده با نقش هندسی
۲. سفال کنده با نقش گیاهی
۳. سفال کنده با نقش حیوان
۴. سفال کنده نوشته دار
۵. سفال کنده با نقش انسان

از نمونه های برجسته این نوع سفالینه جامی در تهران (موزه باستانشناسی) و جامی با پیکر ایستاده می باشد. پیکره ها در مقابل پس زمینه ای ایستاده اند که با تصاویر حیوانات، گل ها، نخل ها، و کتیبه ها پوشیده شده است. تعدادی از سفالینه ها ی محلی نیشابور نیز وجود دارد که از مشخصه های آن، پرندگان بزرگ کاکل سبز با رنگ سیاه و اخرایی و حاشیه هایی از سفید و سبز

است.

سفالینه های یافت شده متعلق به قرون سوم و چهارم هجری قمری با نقوش سیاه ،قرمز وارغوانی بر روی متن سفید عاجی رنگ است.

سفال های گل سرخ رنگ به شکل کاسه ،بشقاب با تصاویر انسان،حیوان،پرنده وگلهای تزئینی و نقش مرغ با نوشته های تزئینی کوفی می باشد.کتیبه های سفالین را کلمات قصار، احادیث،گفته های بزرگان،ضرب المثل هاو... در بر می گیرد که به ویژه در جدار داخلی و سپس بر کف و یا بر روی آن جای گرفته است.

نقوش سفال در ادوار اسلامی از چند منظر مورد بررسی قرار می گیرد:

بررسی نقوش انسانی با توجه به جهان بینی عرفانی

بررسی نقوش انسانی مرتبط با مراسم ماه محرم

بررسی نقوش انسانی و ارتباط آن با ادبیات

بررسی نقوش انسانی و ارتباط آن با مفاهیم نجومی

این بود مختصری درباره هنر ارزنده و شاخص سفالگری نیشابور

و ظروفی که تا به امروز زینت بخش موزه های ایران و جهان می باشند.

فن و هنر سفالگری:

فن و هنر سفالگری ایران به علت جنبه های گوناگون اقتصادی، فرهنگی و تا حدودی مذهبی از گذشته بسیار دور مورد توجه قرار گرفته و در هر دوره با وضعیت سیاسی منطقه و کشور تحول و توسعه یافته است. نمونه های سفالینه که از محوطه های باستانی ایران کشف شده و ارتباط این هنر را با فرهنگ، اقتصاد و مذهب از یک طرف و ذوق و سلیقه شخصی و قومی سفالگران از طرف دیگر نشان می دهد.

در هزاره پنجم (ق.م) اختراع چراغ سفالگری تحولی چشمگیر در این هنر و تاثیر بسیاری در جنبه اقتصادی بوجود آورد. یکی از مهمترین ابعاد فن و هنر سفالگری در آن زمان را می توان بعد و جنبه فرهنگی و اجتماعی آن دانست، چه آشنایی ما از ارتباط موجود بین اقوام با یکدیگر در آن روزگاران بیشتر از دست ساخته های هنری مانند سفالگری امکان پذیر است.

در قرون اولیه اسلام شیوه سفالگری کم و بیش همانند دوره قبل از اسلام ادامه پیدا کرد بخصوص گروهی از سفالینه های بی لعاب قرون اولیه اسلام شباهتی چشمگیر به ظروف سفالین قبل از اسلام و مخصوصا اواخر دوره ساسانی دارند.

از قرن سوم هجری در هنر سفالگری دگرگونی و تحولی شگرف پدید آمد و هنر سفالگری از نظر لعاب دهی و تزیین نقوش به مرحله بسیار پیشرفته ای رسید و مراکز سفالگری متعددی در اکثر نقاط مختلف ایران بویژه در شمال و شمال شرقی بوجود آمد. از جمله مراکز مهم سفالگری می توان به شوش در جنوب غرب، استخر و سیراف در جنوب، نیشابور، جرجان، آمل و ساری در شمال اشاره کرد.

همانطور که گفته شد قرون سوم و چهرم هجری را می توان به عبارتی اوج هنر سفالگری دانست، خصوصا در شهر نیشابور که مهمترین دوره سفالگری نیشابور در این دو قرن بوده است.

مجموعه سفال های نیشابور بسیار جالب است و نمونه های مختلفی از هنر سفالسازی ایران را مشخص می کند.

نمونه های کشف شده نشان می دهد که ظروف سفالین آن زمان را چگونه تزئین می کرده اند.

موضوع نقوش این ظروف بسیار قابل توجه بوده و این مطلب را روشن می نماید که اگر چه از بعضی جهات کوزه گران نیشابور احتمالاً از چینی ها اقتباس کرده اند ولی بطور کلی هنر آنان دنباله رو هنر ساسانی است.

در میان ظروف شناخته شده از نیشابور ظرفی بی نظیر بود که در آرایش آن باز نمایی های پیکره ای داشت و از نظر سبک ورنگ به کار رفته بسیارچشمگیر بود. رنگهایی چون سیاه برای خطوط پیکره ها، سبز، زرد، خردلی روشن وانواع قهوه ای سیربه کار گرفته شده و چهره پیکره ها اغلب شبیه پیکره هایی است که روی سفالینه های لعابی بین النهرین به چشم می خورد.

ازنمونه های برجسته این نوع سفالینه جامی درتهران (موزه باستانشناسی) و جامی با پیکر ایستاده می باشد. پیکره ها در مقابل پس زمینه ای ایستاده اند که با تصاویر حیوانات، گل ها، نخل ها، و کتیبه ها پوشیده شده است. تعدادی از سفالینه ها ی محلی نیشابور نیز وجود دارد که از مشخصه های آن، پرندگان بزرگ کاکل سبز با رنگ سیاه و اخرایی و حاشیه هایی از سفید و سبز است.

درفاصله سال های۱۳۱۸ –۱۳۱۵ خورشیدی، هیات باستان شناسی موزه مترو پلیتن آمریکا در شهر نیشابور، حفریاتی انجام دادند و آثاری از دوران تمدن اسلامی بدست آودند که بیشتر این سفالینه ها شامل سفال های لعابدار عاجی رنگ مزین به خطوط کوفی و همچنین ظروف زرین فام و رنگارنگ با نقوش کنده، لعاب پاشیده و با نقوش قالب زده و همچنین ظروف یکرنگ بوده اند و معروفتر از همه نوعی سفالینه دارای نوشته قهوه ای کوفی تزیینی است که چگونگی و نحوه نگارش خطوط کوفی بر روی ظروف سفالین، ذهن بسیاری از پژوهشگران را به خود معطوف کرده است.

آقای چارلز.ک.ویلکسون، موزه دار موزه مترو پلیتن در طی حفاری هایی که در منطقه نیشابور داشته است، در کتاب خود ظروف بدست آمده از تپه های باستانی نیشابور را اینگونه تقسیم کرده است:

۱. ظروف نخودی رنگ

۲. ظروف رنگ پاشیده

۳. ظروف سیاه رنگ بر زمینه سفید

۴. ظروف رنگارنگ بر زمینه سفید

۵. ظروف با پوشش دوغآبی های زمینه رنگی

۶. ظروف سفید مات

۷. ظروف زرد رنگ مات

۸. ظروف سیاه رنگ با لکه های زرد

۹. ظروف تک رنگ

۱۰. ظروف منسوب به کشور چین

۱۱. ظروف با لعاب قلیایی و قابهای آنها

۱۲. ظروف بدون لعاب

از مشخصات ظروفی که مورد بررسی قرار گرفته اند، نقش برای تزیین این ظروف استفاده شده، یعنی نقش درصد مهمی از ظروف را چه بصورت مستقل و چه در کنار نوشته ها پوشانده است. ظرافت از مشخصات ویژه این ظروف است که شامل نقطه ها، حرکت ها از قبیل خطوط صاف، مورب، تابدار، خمیده و یا بصورت لکه هایی در ظرف پراکنده شده اند، می باشد و بطور کلی تشکیل دهنده مجموعه ای مشتق از اشکال و طرح هایی ملموس که به سادگی در اطراف ما دیده می شوند، می باشند. در تعداد بسیار زیادی از ظروف بررسی شده به نقوش هندسی و مجرد اکتفا شده که اگر بیان کننده منظور خاص (نشانه و یا هنر) نباشند در مجموعه نقوش هندسی و انتزاعی طبقه بندی می شوند.

از مهمترین تکنیک های تزیین ظروف در نیشابور:

۱. سفال با پوشش گلی

۲. سفالینه با تزیین زرین فام

۳. سفالینه با لعاب پاشیده

۴. سفالینه با نقش کنده

۵. سفالینه با لعاب یکرنگ

۶. سفالینه با نقوش رنگارنگ

هستند، که برای آشنایی بیشتر با این تکنیک ها به توضیح مختصری از هر کدام می پردازیم.

سفال با پوشش گلی:

پوشش گلی در رنگ های مختلفی به کار برده می شود ولی غالباً به رنگ سفید و یا شیری بوده است این ظروف بیشتر در شمال شرق ایران در مراکز سفالگری چون نیشابور، سمرقند، جرجان و لشگری بازار معمول بوده است و به همین جهت در گذشته این گروه سفالینه به ظروف شمال شرقی معروف بوده است. ظرف سفالی را با پوشش گلی پوشانده و سپس با نقوش سیاه رنگ یا قهوهای تیره، آرایش و با لعاب سرب بر روی آنها تزیین کامل شده است. تزیین این نوع سفالینه شامل نقطه چین های مرتب، پرندگان، گل های سبک و مهمتر از همه نوشته به خط کوفی است که عموما لبه و بدنه داخلی ظرف را فرا گرفته است. یکی از ویژگی های این سبک عدم تراکم نقش و ایجاد فضای خالی در تزیین زمینه می باشد.

سفالینه با نقوش رنگارنگ:

این سفالینه زیبایی خاصی را داراست. رنگ هایی چون ارغوانی تیره، سیاه، زرد، قهوه ای تیره، اخرایی، بصورت ورقه ای نازک بر روی زمینه مات و پوشش گلی، آن را تزیین می کند. نقوش متنوع و غالبا حیوان پرنده، بخصوص کبوترهای مشبک، دایره های توپر و گل های مشبک می باشد، که گاه با نوشته کوفی تزیین شده است.

سفالینه با تزیین زرین فام:

این نوع سفالینه پس از آنکه با پوشش گلی پوشانده شد با لعابی رنگین که با اکسید فلزات مختلف ترکیب یافته پوشش می گیرد و در نتیجه پس از پخت دارای درخشندگی خاصی می شود.

سفالینه با لعاب پوشیده:

در ساخت این نوع سفالینه، سفالگر، لعابی به رنگ های قهوه ای، زرد، سبز را به تنهایی یا توأماً بر روی سطجح داخلی یا خارجی ظروف می پاشیده است.

سفالیه با نقش کنده:

یکی از تزئینات متداول اوایل اسلام است که بر روی ظروف لعابدار به کار می رفته است، این نقوش ساده شامل خطوط نا منظم درهم بوده که بر روی بدنه داخلی ظروف تزیین گردیده و سپس با لعاب هایی به رنگ های سبز و زرد پوشش می گردیده است.

سفال با نقش کنده به چند دسته تقسیم می شود که عبارتند از:

۱. سفال کنده با نقش هندسی

۲. سفال کنده با نقش گیاهی

۳. سفال کنده با نقش حیوان

۴. سفال کنده نوشته دار

۵. سفال کنده با نقش انسان

سفالینه با لعاب یکرنگ:

در پوشش ظروف از رنگ هایی چون لاجوردی، آبی، سبز، زرد، قهوه ای، سفید و بیشتر از همه با لعاب آبی یا فیروزه ای آرایش شده است. دراین تکنیک پس از تزیین ظرف با نقوش کنده یا خطوط هندسی بوسیله یکی ازرنگ های نام برده شده، پوشش داده می شده وشکل ظروف عموماً کاسه ، بشقاب، قدح با لبه صاف و گاه برگشته، بدنه کشیده و محدب و کف حلقه ای بوده است.

کلیاتی درباره سفال اسلامی

سفال سرزمین های اسلامی را از جهت نوع تکنیک و نقش و تزئین آن باید هنری مشکل و جذب کننده دانست. سفال لعابدار اسلامی حلقه زنجیری است میان چینی [۱]خاور دور و بارفتن [۲]اروپا.

نفوذ هنر سفال سازی چین و خاور دور بر روی هنر سرامیک اسلامی بدلیل وجود عوامل اقتصادی و سیاسی و بخصوص راه تجارتی جاده چین قابل توجیه است.

این نفوذ یک جانبه نبود چنانکه در چین برخی کلکسیونها، سفالهای لعابدار ساخته شده در کارگاههای ایران را در خود محفوظ می داشتند.

---

[۱] -Porcelaine

[۲] - Faience

موضوع بررسی سفال اسلامی مسائل ومشکلات مختلفی را طرح میسازد که از آنجمله امر بررسی و شناسائی مراکز تولید را میتوان نام برد.

موضوع حفاری های غیرعلمی و حفاری های قاچاق تا این سالهای اخیر مشکل تاریخ گذاری و تعیین محل را برای اکثر سفالهای بدست آمده طرح میسازد.

باین مشکل باید مشکل استفاده حکام و شاهان از هنرمندان نواحی مختلف و احتمالا دوردست امپراطوری آنها را نیز اضافه کرد. چنانکه در یک محل چند نوع تکنیک و چند نوع طرح را میتوان مشاهده نمود که در اصل به نواحی دیگر تعلق دارند. اگرچه اکثر کشورهای اسلامی تولید کننده عمده اشیاء سفالی بوده اند، ولی در ایران است که میتوان با کهن ترین اشیا، سفالی و موفقیت های قابل توجه در تکنیک های مختلف ساخت سفال برخورد کرد.

از جمله محلی چون شوش که دوران اسلامی آن در دنبال دورانهای قبلی قرار دارد ، یک مجموعه گوناگون از فرمها و تکنیکها را عرضه میدارد که اغلب مشکل بتوان گفت که کدام یک اشیاء محلی هستند و کدامیک از خارج بآنجا آورده شده اند.

در طی قرنهای دهم و یازدهم شهرهای نیشابور و سمرقند که بر روی راه کاروانی خاور دور قرارداشتند، برای تولید سفال که در برخی زمینه ها تحت نفوذ «تانگ [1]» قرار داشت، موقعیت ممتازی بدست آوردند. تزئین اسن دسته از سفالها اغلب بصورت زرد و قرمز آجری با حذف رنگ آبی صورت گرفته است. طرحهای –متمرکز و برروی یک زمینه کرم با رنگهای قهوه ای این دسته از سفالها را، تزئینات نوشته و کتیبه دار تشکیل می دهد.

سفال گبری :

سفال معروف گبری که با دسته قبلی اختلاف زیادی دارد در ناحیه کوهستانی زنجان ساخته شده است. ناحیه مزبور منطقه ایست که به اعتباری بعد از حمله اعراب گروهی از زرتشتیان به آنجا مهاجرت می کنند. تزئینات این نوع سفال برروی یک لعاب یک رنگ قهوه ای یا سبز که از سنت دوره ساسانی استفاده شده و نزد زرتشتیان جاویدان مانده انجام گرفته است.

[1] - Tang

سفال سلجوقی :

درعهد سلجوقیان بسیاری از شهرهای بزرگ ایران که امروز بصورت شهری درجه دوم درآمده اند، مانند : ری – کاشان و ساوه ، دوران شکوفائی خود را می گذرانیدند و قهرمان هنری بسیار ظریف بودند . از جمله هنر سفالگری در این عهد از نظر فرم و تکنیک بدون شک به بالاترین حد پیشرفت خود رسید.

نفوذ هنر «سونگ[1]» مربوط به چین در سری سفالهای سفید که زیبائی آن در آن واحد مربوط به فرم و ظرافت خمیر سفال بود خودنمائی کرد.

از جانب دیگر در چین نیز سفالگران تزئین مشبکی را از ایران تقلید کردند، دکور مزبور امکان این را می داد که نور از پس یک توری نیم شفاف خودنمائی کند.

سفال مینائی ایران:

تکنیک سفال مینائی تا قبل از قرن هیجدهم در اروپا شناخته نشده بود. این سبک سفالگری انسان را به جهان مینیاتور و شعر فارسی داخل می سازد.

استفاده از سفال در تزئینات بنا و معماری : از عهد سلجوقیان بود که بکار بردن سفال به صورت دکور معماری در بناهای شخصی و مذهبی ورسمی تحول پیدا کرد . مساجد به کمک محرابهای کاشی کاری تزئین شدند و سطح داخل و خارجی مساجد به کمک کاشی های تزئینی پوشیده گشت.

همین شیوه کار در آناتولی نیز رایج گشت . بااین فرق که درکاشی های آناتولی رنگ آبی وسیاه ، رنگ مسلط می باشد. کاشی های آناتولی اگر چه از نظر نقش ودکور شبیه به آثار ایران است ولی از نظر تکنیک ورنگ با آن فرق دارد.

حمله مغول سبب وارد آمدن ضربه شدیدی به امر تولید کاشی برای استفاده در معماری گشت. در ضمن مغولها موجبات نفوذ جدیدی از هنر چین را برروی سفالگری سبب شدند.

سفال دوره عثمانی:

نوعی سفال معروف و قابل پسند در اروپا در این دوره بوجود آمد که خاک آن دارای سیلیس فراوان بوده و حالت شدید شیشه مانندی بآن می بخشد و در نتیجه با قرار گرفتن لعاب برروی آن تزئینات ظرف را به چشم دل انگیز تر می ساخت.

[1] - Song

سفال دوره صفویه ایران :

در دوره صفویه سفال گوناگونی وسیعی از نظر شکل – تکنیک و تزئین را عرضه می دارد . حکمرانان و شاهان صفوی به نوع بدل چینی[۱] که بطور مستقیم تحت تأثیر آثار «مینگ[۲] » ایجاد شده بود علاقه داشتند.

در همین زمان نیز با دسته هائی از سفال برخورد می کنیم که تکنیک جلا وبرق فلزی رو به انحطاط را برگزیده اند.

موضوعات عبارتند از : باغ – زندگی درباری و غیره که تمامی از شیوه مینیاتور الهام گرفته است.

نظیر همین صحنه ها در کنار نقاشی های دیواری قصرها بر روی سطح کاشی های لعابدار نیز دیده میشود. در حالیکه مساجد با کاشی های نقش گل و درخت مزین شده اند.

هنر سفالگری و بررسی نقوش آن در ادوار اسلامی:

سفالگری به عنوان یکی از برجسته ترین مظاهر هنر اسلامی دارای نقوش متنوعی بوده ک ههمواره با اعتقادات دینی و تصورات هنرمند از هستی عجین بوده است .هنرمند سفالگر همواره از نقوشی بهره می گیرد که برگرفته از احساس و ادراک و تجربه ی باطنی وی بوده است .

هنرمند مسلمان برای بیان حقایق متعالی اصیل دینی و در هنر معنوی واسطه ی سیر از ظاهر به باطناست وجلوه هایی ازجلوات حق تعالی را روشن می سازد.تجلی بینش توحیدی درنقوش سفال های ادوار اسلامی با گزینش نقش دایره صورت می گیرد .دایره اساسی ترین و کلی ترین نماد و انگاره برای نمایش این مکاشفه است .نگارگر سفالینه در داخل کاسه های مدور ،هماهنگ با حرکت چرخ سفالگری، قلم رنگ خود را در یک دایره ی کامل در اطراف بدنه می چرخاند و سپس تمامی نقوش را در درون این دایره محاط می کند .نگارگر سفالینه از نقوش انسانی به عنوان موضوعی خاص بهره می گیرد وفضایی را ابداع می کند که بشر را در مسیر شناخت شأن ازلی خویش یاری می رساند .این نقوش در ضمن جذابیت و تحرک ، بسیار ساده و به صورتی نمادین و رمز گونه نشان داده شده است .

بررسی نقوش انسانی با توجه به جهان بینی عرفانی :

نقش فوق العاده ی عظیمی که انسان از این دیدگاه مورد بررسی قرار می گیرد نقش انسان و علاوه بر آن نحوه ی ترکیب بندی نقش انسان با دیگر نقوشی که سطح سفال را تزئین می کند تصویری نمادین از حقیقت انسان را به نمایش می گذارد .جمع جان وتن انسان و ظهور آتش عشق در تصویر نمادین "مردی "در مقام انسان لاهوتی و "زنی"در مقام انسان ناسوتی و

---

[۱] -Semi-proceline

[۲] - Ming

درختی که میان این دو قرار دارد و شکوفایی خود را از حاصل جمع آن دو می گیرد در تصاویر متعددی از سفال های مختلف مشاهده می کنیم .

بررسی نقوش انسانی مرتبط با مراسم ماه محرم :

سوگواری فاجعه ی کربلا در سفال های ادوار گوناگون اسلامی (علی رغم رواج مذهب تسنن از سوی برخی حکومت ها)چهره ی روشنی از قدمت عزاداری ایرانیان در غم شهادت سید الشهداء امام حسین (ع) از صدر تاریخ اسلام تا به امروز ارائه می دهد و بدین ترتیب نقش عظیم ایرانیان را در حفظ و تداوم ارزشهای اسلامی روشن می سازد .

بررسی نقوش انسانی و ارتباط آن با ادبیات:

با توجه به اینکه در ایران همواره هنر و به خصوص نگارگری تابع شعر و اندیشه های دینی فلسفی بوده است بسیار حائز اهمیت است .از دیر باز همواره ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته اند ،زیرا هنرور و سخنور مسلمان هر دو بر اساس بینشی یگانه و مشابه دست به آفرینش می زده اند .

بررسی نقوش انسانی و ارتباط آن با مفاهیم نجومی :

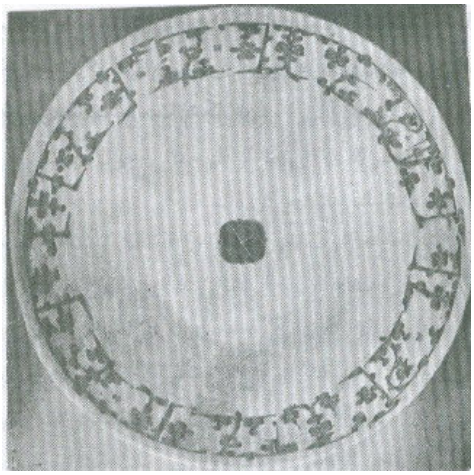
با توجه به اهمیت نجوم و هیأت در ادوار اسلامی و در همین زمینه ، تدوین کتابهایی فراوان نظیر "صور الکواکب "[1]جایگاه ویژه ی این دسته از نقوش را بیش از پیش روشن می سازد .ساخت بشقاب های "اسطرلاب "از سفال ،اهمیت ماده ی سفال ، "آب و گل "را که رمز هستی نیز به شمار می رود در رابطه با ماهیت این علم موردتوجه قرار می دهد .

نگارش بر سفالینه و کاشی در تمام ادوار اسلامی یکی از تزئینات مهم و مورد علاقه ی سفالگران بوده است ،که زمانی با الهام از عقاید و گرایش های مذهبی ، و زمانی تحت تأثیر ادبیات شکل گرفته و زیبایی و جلوه ای خاص به این هنر سنتی ایران بخشیده است .در اوایل دوره ی اسلامی از قرن دوم الی چهاردهم هجری قمری کتیبه های ظروف سفالین را کلمات قصار، گفته های بزرگان ضرب المثل ها و... در بر می گیرد که عموماً به شیوه کوفی بویژه در جدار داخلی و سپس بر کف و یا بر روی آن جای گرفته است .

گذشته از شیوه ی کوفی ساده ،شکسته و تزئینی از دیگر شیوه های نگارش است که در تحریر کلمات بر روی ظروف به کار گرفته شده است .بسیاری از نوشته های روی ظروف سفالین از نظر شکل حروف با نوع کتابت قرآن های اوایل دوره ی اسلامی هماهنگی و شباهت دارند که به نظر می رسد سفالگران از نوعی قالب چوبی ، فلزی یا استخوانی استفاده می کرده اند . از انواع سفالینه ها که در قرون اولیه اسلامی با نوشته های کوفی همراه بوده می توان از سفالینه با پوشش گلی و زرین فام

[1]- اثر عبدالرحمن عوفی در قرن چهارم هجری

اولیه ذکر کرد کلمات حک شده بر روی این سفالینه ها مضامین سفارش به آزاد مردی ، تفکر قبل از انجام کارها ، صبر و بردباری و جود و بخشش و نکوهش حرص و تنگ نظری بازگو مینماید و نیشابور همواره یاد آور مهمترین مرکز سفال سازی و نگارش کوفی بر سفالینه هاست .(شکل ۱)



شکل۱ : کاسه سفالین با لعاب شفاف و نوشته ی کوفی نیشابور قرن چهارم

شکل۲ :کاسه سفالین نیشابور سده ی سوم هجری قمری مطابق با قرن ده میلادی

(موزه آبگینه و سفالینه تهران)

شکل ۳ : کاسه سفالین با لعاب شفاف و نوشته کوفی نیشابور مربوط به قرن چهارم هجری

خطوط کوفی روی بسیاری از ظروفی که بر زمینه ی سفید نقاشی شده ، تنها عنصر تزئینی را تشکیل می دهد .این خطوط در آغاز آشکار و بدون تزئینات بودند ،اما روز به روز آرایش بیشتری یافتند . نیشابور،سمرقند ، افراسیاب مراکز اصلی تولید این ظروف بوده اند . (شکل۳)

دراین دوره ساخت ظروف سفالین زیبا با لعاب شفاف و تزئینات و نوشته های کوفی با طرح گیاهان و حیوانات بسیار متداول گردید .(شکل۴)

شکل۴: کاسه سفالین با تزئینات نقاشی شده ی رنگارنگ در زیر لعاب شفاف .

نیشابور قرن چهارم هجری این نوع ظروف نخودی رنگ در سده های دهم و یازدهم در نیشابور تولید می شدند، ظروف به طور کلی با ظرافت کمتری از ظرف های سیاه و سفید ساخته شده اند. اما تزئینات پر تخیل انسانی یا حیوانی جذابیت فراوان به آنها می بخشند. (شکل۵)

شکل ۵ :پیکر سفالین یک اسب از نیشابور متعلق به قرن نهم و دهم میلادی (موزه ی رضا عباسی تهران)

جام با گلابه ی سفالگری :

نیشابور –قرن دهم /چهارم

گلابه ی سفالگری[۱] ، یک گل رس رنگی غلیظ است که برای اندود کردن و روکش کردن ظروف سفالی و یا برای تزئین سفال قبل از لعاب دادن بکار می رود .بدنه ی جام در اینجا بی رنگ است که با یک لعاب گلی سفید به عنوان رنگ زمینه ، پوشانده شده است . طرح روی آن با گل قهوه ای اجرا شده و در نهایت یک لعاب زرد شفاف روی ظرف را پوشانده و به آن تأثیر بصری قوی و نیرومندی بخشیده است .نقاشی با گلابه ی سفالگری در نیشابورو در ماوراءالنهر[۲] تحت حکومت سامانیان در قرنهای نهم /سوم و دهم /چهارم رواج داشته است .محصولاتی با تکنیک مشابه و جذابیت کمتر در همان دوره در مرکز ایران نیز تولید می شدند.در این طرح علاقه ی هنرمندان و بانیان هنر اسلامی به طراحی های شعاعی ویا درمواردبه خصوصی طرح های ستاره ای وچلیپایی باخوشنویسی وخط نگاره ها ترکیب شده است .

۲.سرزمینی که در بالای آمو دریاقرار دارد .

در این اشیاء کاربرد طرح های چلیپایی متداول است اما همانند سایر موارد در سفالگری اسلامی ،یک صلیب ثانوی در فضای سفال توسعه یافته که بدین ترتیب هم تأثیر و جلوه ی بصری محقق شده وهم ایجاد تعادل بصری که خواسته ی هنرمند و سفارش دهنده هر دو، بوده ،انجام پذیرفته است . خط نگاره های روی جام به سختی خوانده می شوند ؛ اما طرح های نازک تزئینی که فضای دایره ی مرکزی و شعاع های سرامیک را پوشانده ، به نوعی از خط کوفی عربی به شکل هندسی ، نشأت گرفته است.این خطوط خوانا نیستند اما به نظر می رسد مضامین آنها دعاهای خیری باشد که در این گونه نوشته ها به طور معمول بدان برخورد می

---

[۱] - Slip

[۲]– سرزمینی که در بالای آمودریا قراردارد

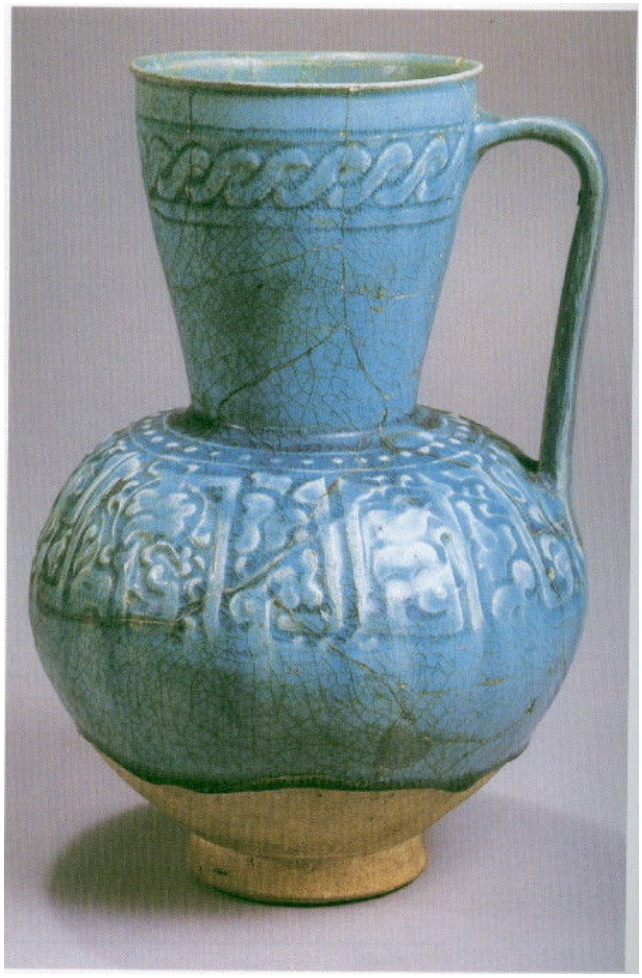
شود.(شکل۶)

شکل۶ :ظرف سفالی ،طراحی شده با گلابه ی قهوه ای زیر لعاب زرد رنگ عمق ۲۵/۹سانتی ،ارتفاع۷سانتی متر

کوزه :

ایران، قرن دوازدهم /ششم

پس از استفاده آغازین از بدنه های خمیر سنگی (شیشه ای)جهت تقلید از چینی آلات سفید چین سفالگران اسلامی در این روش مرسوم ،رنگ رانیز به تکنیک های خود اضافه کردند.ابتدا ،تنها یک رنگ به لعاب اضافه می شد؛کبالت برای رنگ آبی ،منگنزبرای رنگ ارغوانی ،و یا مانند نمونه ای که در اینجا آورده شده ،مس برای رنگ فیروزه ای مورد استفاده قرار می گرفت .با کاربرد لعابی از جنس سرب ،مس به رنگ سبز تغییر رنگ می دهد .ولی تحت لعاب های قلیایی که بر روی بدنه ی خمیر سنگی به کار بسته می شد ، مس تبدیل به رنگ فیروزه ای می شود ؛واین رنگ مشخصه ی سرامیک ها و گنبدهای کاشد کاری شده ی ایرانی ، از مرحله ی ابداع ، تا قرن های یازدهم /پنجم ودوازدهم /ششم است . طراحی بر روی کوزه به صورت خوشنویسی و با خط کوفی انتزاعی است .خوشنویسی در فرهنگ اسلامی دارای اهمیت بسیار والاتری نسبت به فرهنگ غرب مسیحی بوده است .قرآن کنونی، نسخه ای از قرآن جاودانه ای است که به زبان عربی در بهشت موجود است . به این ترتیب حروف و کلمات ، خوددارای تقدس بودند. از طرفی، ضدیت و مخالفت با تصاویر و به صورت اکید در زمینه ها و بافت های مذهبی ، تلاش جدی هنرمندان خوشنویس را برای کشف رموز وابداعات تزئینی درون بافت موادی چون سرامیک که اساساً چندان تناسبی با این نقش مایه های خوشنویسی شده ندارد را بیان می دارد .در این نمونه ، کلمات عربی به معنای شکوه ، جلال و خوشبختی قابل تشخیص بوده ولی باقی کلمات ناخوانا هستند و به طور کلی نتیجه گرفته می شود که خطوط توسط هنرمندی بی سواد ، طراحی شده است .(شکل۷)



شکل۷ : خمیر سنگ ، تزئین قالبی زیر لعاب قلیایی شفاف فیروزه ای رنگ

ارتفاع ۲۱/۸ سانتی متر ، عمق دهانه ۹/۲ سانتی متر

نگار گری

نگارگری:

نگار (نگاریدن و نگارشتن) در فرهنگها با معانی متعددی چون نقش و نقاشی به کار رفته است. در حقیقت نگارگری مفهوم عام دارد و روشها و سبکهای گوناگون نقاشی ایرانی را شامل می شود. چه آنها که در کتاب و نسخه های خطی صورت گرفته شامل :تذهیب، تشعیر، حاشیه سازی، جدول کشی، گل و مرغ و .... چه آنها که بر دیواربناها و بومهای دیگر انجام گرفته است.

تاریخچه نگارگری در ایران رامی توان در هزاره های پیش از میلاد و در آثار به جای مانده از سکونت انسان در غارها و برروی سفالینه های منقوش پیش از تاریخ مشاهده کرد.

نمونه آثار نقاشی از دوره اشکانی و ساسانی و نمونه های مناسبی از طرح وشکل و رنگ در نگار گری است. هنر کتابت در دوره ساسانیان به تکامل رسیده و آرایش کتاب یکی از فعالیتهای مهم هنرمندان در نگارگری پس از اسلام است. از این دوره به بعد شاهد آثار غنی و زیبائی از هنر نگارگری هستیم که مذمون آنها ملهم از آیات وحی و احادیث و روایات قرآنی است.

از حدود ابتدای قرن حاضر شاخه ای از نگارگری مورد توجه قرار محققان و هنر شناسان شرق و غرب قرار گرفت که با نام " مینیاتور " معرفی شده است. در مینیاتورهای ایرانی منظره ها اغلب خیالی است.

هنر نگارگری در گذر زمان و تبع نیازهای اجتماعی و تاثیر های فرهنگی محیط، ویژگی های خاصی کسب کرده است که خود باعث پدید آمدن مکتبهای مختلف هنر نگارگری است.

تذهیب :

تذهیب به معنی زراندود کردن و طلا کاری با نقوش الهام گرفته از طبیعت، ولی کاملا" تجریدی، منظم و هندسی است که با خطوط مشکی و آب طلا تزئین شده، یا رنگهایی دیگر همچون شنگرف، لاجورد، سفید آب زنگار و زعفران در آن به کار رفته است.

در اوایل دوره اسلامی، تذهیب برای تزیین و جداسازی آیات قرآن مجید مورد استفاده قرار می گرفت. در سده سوم و چهارم هجری ساده و بی پیرایه و با نقوش ساده و هندسی به کار گرفته شد هنر در سده ششم و هفتم متین ومنسجم و در سده هشتم با شکوه و مجلل در سده نهم و دهم ظریف و پرمایه و در سده یازدهم و دوازدهم به اوج تنوع و تعداد مکاتب خود رسیده.

تشعیر:

تشعیر از شعر به معنای " مو" گرفته شده است. در تشعیر قلم گیری به نازکی و ظرافت یک موی به کار می رود. تشعیر با نقوش گیاهی و جانوری همراه است و معمولا" در حاشیه نسخه های خطی یا مرقعات با طلا رسم می شود. گفتنی است که نقوش جانوری معمول در تشعیر به دو دسته حیوانات واقعی و جانوران افسانه ای تقسیم می شود.

هنر " تشعیر سازی " یا "تشعیر اندازی " از حدود قرن نهم هجری در نسخه های خطی به چشم می خورد . از اواخر دوره مغول ، گرایش تشعیر سازان به خلق طرحهای طبیعی آشکار و زمینه عنوان نوشته های با نقوش چشم نواز گل و برگ تزئین می شود.

گرایش به نقوش طبیعی گیاهان در برخی از نسخه های خطی اوایل دوره تیموری مشهود است. از همین زمان تشعیرهای زیبایی با رنگ آمیزیهای فوق العاده مشاهده می شود. در دوره صفویه طرحهای تشعیر طلایی بود و در نمونه های غنی و گرانبها بادو رنگ طلایی و نقره ای رنگ آمیز می شد. این تشعیرها در صفحه های مقابل طراحی می شد. در تشعیرهای اوایل نهم نقش حیواناتی مانند اژدها، قفنوس یا مرغ آتش، حواصیل، پلیکان ، شیر، میمون، مار و پرندگان به سبک چینی به چشم می خورد.

از تذهیب و تشعیر معولا"برای تزئین حاشیه کتابها، مرقعات و تابلوهای نگارگری استفاده می شود.

ابزار ومواد اولیه :

ابزار مورد استفاده در نگارگری عبارتند از: قلم مو، بوم، رنگ و لوازم جانبی

قلم مو :

قلم موی مورد استفاده در نگارگری از نوع نرم و مناسب برای آبرنگ است. نگارگران ایرانی برای قلم گیری و صورت سازی از قلم مویی که از موی گربه ساخته شده، استفاده می کنند، این قلم موها خود بر دو نوعند :

گندمی و شمشیری (نیزه ای)

قلم موی گندمی برای پرداز و قلم موی شمشیری برای قلمگیری استفاده می شود.

: به هر چیزی که نقش، بر روی آن صورت گیرد " بوم " یا "کار " گویند. بوم می تواند از جنس فیبر سفید، چوب، کاغذ، مقوا، صدف و عاج باشد که هر یک از این مواد شرایط خاص خود را دارد و قبل از استفاده برای زمینه کار آن را آماده می کنند.

رنگها:

رنگهای مورد استفاده در نگارگری به سه گروه تقسیم می شود

۱-رنگهای گیاهی

پوست گردو، چای و ..... که بیشتر برای رنگ کردن بوم و کاغذ به کار می رود.

۲-رنگهای معدنی

طلا، نقره، لاجورد، سرنج و برخی دیگر از اکسیدهای فلزی

۳-رنگهای شیمیایی

رنگهای روغنی ، گواش، آب رنگ

رنگ گذاری:

در نگارگری با دو گونه رنگ گذاری سرو کار داریم که با استفاده از رنگهای جسمی و رنگهای روحی انجام می شود.

رنگهای جسمی:

رنگهایی هستند با رنگ دانه های درشت و قدرت پوشانندگی زیاد مثل گواش و رنگهای پودری و انواع اکسیدها که برای زیر رنگ به کار می روند.

رنگهای روحی :

رنگهایی هستند با رنگ دانه های ریز و شفاف مثل آبرنگ که برای تزیینات قلمگیری و صورت سازی به کار می روند.

رنگهای روغنی بیشتر در دوره قاجاریه مورد استفاده بوده. این نوع رنگها با روغن بزرگ حل می شود ولی گواش و آبرنگ با آب قابل حل است.

بست :

از بست به عنوان چسب مورد استفاده در رنگ بهره گیری می شود، بستهای مورد استفاده در نقاشی بیشتر از انواع صمغ درختها مانند صمغ عربی و کتیر است. بعضی از بستها حالت کریستالی و شکننده دارند، مانند" آب نبات" که به هنگام استفاده باید به نسبت مشخص شیره انگور یا خرما به آن اضافه شود. از بستهای حیوانی نیز (سر یشم طبیعی) که از جوشانیدن استخوان و پوست و روده و شاخ تهیه می شود و مایع رقیق آن در بوم کردن بعضی از زمینه ها به کار می رود.

ابزارهای دیگری مانند سنگ عتیق، پرگار، قلم راپید، قلم فلزی، فوتک ، ترلینگ، گونیا و قلم مو با اندازه های مختلف در کارگاههای نگارگری استفاده می شود.

مراحل کار

روش کار در نگارگری به این ترتیب است که ابتدا بوم و طرح موردنظر را آماده ساخته، طرح را روی بوم انتقال داده، و کار قلم گیری را شروع می کنند. پس از آن در صورت استفاده از رنگ طلا به طلا اندازی می پردازند. سپس به زدن رنگ زمینه می پردازند. رنگ زمینه را بنابر عمق فضا، از دور ترین شکلها در فضا شروع کرده، تا به نزدیک ترین شکلها ختم می کنند. در مرحله بعد، ساخت و ساز طرح را انجام داده ، سپس رنگ صورتها را می زنندو به صورت سازی می پردازند. این مراحل با کار « جدول کشی» یا « کادربندی » پایان می یابد.

روش کار در تذهیب کاری چنین است که ابتدا بوم را کادر بندی کرده، طرحی را که ممکن است بر اساس یک واگیره باشد، روی آن کپی می کنند. پس از قلم گیری یکنواخت، گلها و برگها را رنگ می زنند و به ساخت و ساز (پرداز) عناصر آن می پردازند. در پایان زمینه را رنگ می زنند ، یعنی کار بوم سازی را انجام می دهند.

روش کار در تشعیر سازی به این ترتیب است که ابتدا بر اساس طرح مورد نظر خطوط اصلی را با یک رنگ طلا قلم گیری و سپس از رنگ دیگر برای رنگ آمیزی نقوش استفاده می کنند.

کارگاه نگارگری سازمان میراث فرهنگی کشور :

کارگاه نگارگری از سال ۱۳۰۹ تحت عنوان کارگاه مینیاتور در مدرسه صنایع مستظرفه به سرپرستی استاد هادی مختار تجویدی تاسیس گردید. از دیگر اساتید و هنرمندان این کارگاه می توان به استاد علی کریمی، استاد حسین بهزاد، استاد حسین اسلامیان، استاد میرزا اقا امامی، استاد مقیمی، استاد زاویه و استاد رائض اشاره کرد که در خلق آثار نگارگری و تذهیب همتی والا داشتند. از سال ۱۳۶۰ سرپرستی کارگاه نگارگری را استاد مهین افشانپور به عهده داشته اند. از دیگر هنرمندان این کارگاه عبارتند از :

حسین الطافی- عباس قانع – بهرام عالیوندی – کلارا آبکار- منصور تامسن- پرویز فکری- حسین تقوی_ ساسان روز بهان – عباس جلالی سوسن آبادی – مریم شیخ مهدی – پروین ایمن هوشنگ فرزان – مریم میر دادوود – آنژلاخلف بیگی – مرجان حسینی – محمود صفری – غلامرضا طالبی و غلامحسین فرخ نسب .

معرق

قرار گرفتن قطعات چوب های رنگی در کنار هم به وجود آوردن طرحی مشخص را معرق می گویند. گاه دیده می شود که در کنار چوب های رنگی از مصالحی چون عاج، صدف، فلزات و استخوان هم استفاده می شود. به طور کلی معرق به دو گروه اصلی تقسیم می گردد.

الف - معرق زمینه رنگ

اگر در هنر معرق، زمینه کار هم از چوب بریده شود، معرق زمینه چوب نامیده می شود. در واقع طرح اصلی توسط زمینه ای از چوب احاطه می شود. معرق زمینه چوب به روشهای گوناگونی کار می شود که شامل معرق پازلی، معرق آجری، نازک بری در معرق منبت می باشد.

ب - معرق زمینه پازلی :

با همان شیوه معرق چوب کار می شود، فقط زمینه طرح یا کار را به قطعه های پازل مانند بریده، در کنار هم می چسبانند و سپس باز هم برای مراحل تکمیلی به کارگاه رنگ فرستاده می شود.

معرق زمینه آجری : با همان شیوه معرق زمینه چوب کار می شود، فقط تفاوت کار در این است که زمینه طرح به صورت آجری بریده و در کنار هم چیده می شود. آنگاه مراحل تکمیلی را به صورت رایج طی می کنند.

نازک بری در معرق : در این شیوه از معرق، ابتدا قطعات طرح مورد نظر معرق بریده می شود. آنگاه به وسیله اره مویی معمولی برش های بسیار ظریف و نزدیک به هم در تمامی قسمت های طرح داده می شود، برش هایی که به فاصله های میلیمتری در کنار هم داده می شود. سپس چوبهای شکل داده شده در کنار هم بر روی زمینه ای از تخته روکش شده و غالبا" بدون هیچ نوع تزئینی چسبانده می شود.

معرق منبت : معرقی که نقشهای آن برجسته است معرق منبت گفته می شود برای ساخت معرق منبت ابتدا همه قطعه ها را مانند معرق می برند و بعد آنها رابه طور مجزا به شیوه منبت کاری ساخت و ساز نموده، کنار یکدیگر جفت و جور می کنند. در پایان قطعه را رویزیر کار در محل مربوط نصب می کنند.

ابزار کاری که در کارگاه معرق به کار می رود عبارتند از :

اره دست – اره چوب بر – اره فلز – پرس دستی (پیچ دستی) – پیشکار – تیزک – چکش – سوهان تخت – سوهان چوب ساب – کمان اره – رنده دستی- سنگ نفت – گازانبر – لیسه – ماشین پرداخت – مته دستی – میخ

مواد اولیه :

برای معرق کاری، وجود انواع چوب با تنوع رنگی ضرورت دارد و در انتخاب چوب باید مواردی چون استحکام و خشک بودن چوب و قابلیت اره شدن و رنده شدن را در نظر گرفت. هم چنین از صدف، عاج ، فلزات در معرق استفاده می شود.

مراحل اجرای یک طرح معرق :

تخته پشت کار را به اندازه طرح مورد نظر انتخاب کرده، به روی آن یک ورق از نایلون قرار می دهند، انگاه طرح و نقشه مورد نظر را بر روی کاغذ آورده و به وسیله چسب مایع آن را بر روی تخته سه لایی می چسبانند، پس از آن تکه های مختلف طرح با اره مویی بریده شده قطعات مختلف آن را به وسیله میخ سایه بر روی تخته زمینه به طورموقت نصب می کنند. آنگاه قطعات طرح را جداگانه بر روی چوب ها با رنگ های مورد نظر به وسیله همان میخ سایه نصب کرده و روی چوب پیشکار قرار داده و به وسیله اره مویی دور طرح را روی تخته بریده و حال قطعه چوب بریده شده را در جای خود مطابق نقشه روی تخته پیشکار به وسیله میخ سایه موقتا" نصب می کنند. بدین ترتیب با این روش همه نقش های خرد شده را از رنگ های مختلف چوب، صدف و عاج تهیه و جایگزین مدل می کنند. هنگامی که تمام چوب های رنگی جایگزینی طرح اولیه شده، چسبی از سریشم و پودر امرا تهیه کرده و به وسیله انگشت سبابه روی تمام شیارهای بین تکه های قرار می دهند. به این طریق تمام شیارهای بین نقوش پر می شود و قطعات به طور کامل به هم چسبیده و ثابت می شود. دراین مرحله میخ های سایه را از روی طرحها بر می دارند و آنگاه نوبت به نایلونی می رسد که قبلا" در زیر کار و روی تخته پشت کار قرار داده شده بود، آن را نیز برداشته و نقش های چسبیده شده را بر می گردانند و پشت آنها را سمباده نرم می زنند. در نتیجه چسب هایی که از میان شیارها به پشت کار نفوذ کرده، پاک می شود. حال سطح تخته پشت کار را به وسیله کاردک به چسب گرم آغشته کرده، نقشه معرق شده را روی آن می چسبانند و برای ثابت نگاه داشتن آن دو میخ سنجاقی در بالا و پایین آن نصب می کنند. در این مرحله لایه ای از نایلون و قطعه ای از نمد یا پتوی ضخیم را روی نقشه معرق شده قرار داده ترکیب فوق را در میان دستگاه پرس گذاشته، تحت فشار می دهند و بعد از گونیا کردن تابلو، اضلاع آن را رنده می کنند. سطح تابلو رابه دلیل متفاوت بودن ضخامت چوبهای صنعتی، با ماشین سمباده می سایند تا یکنواخت و صیقلی شود. حال

محیط تابلو را به وسلیه نوار چسب کاغذی به طریقی که ۲ یا ۳ میلیمتر آن از سطح تابلو بالاتر قرار گیرد چسبانده مخلوط پلی استر آماده شده را به طور یکنواخت روی صفحه مورد نظر می ریزند تا کاملا" سطح را بپوشاند. بعد از خشک شدن پلی استر به وسیله سمباده لرزان آن را می سایند تا رنگ چوب از زیر پلی استر ظاهر شود و مجددا" برای شفافیت بیشتر، قشری از پلی استر شفاف بر آن پاشیده و سمباده می زنند. در پایان به وسیله دستگاه پرداخت و مواد جلا دهنده سطح کار را پرداخت می کنند.

مختصری از کارگاه منبت و معرق

سابقه فعالیت کارگاه معرق ومنبت به سال ۱۳۰۹ می رسد در ابتدا سرپرستی کارگاه را استاد احمد امامی به عهده داشتند. پس از ایشان اساتید دیگری همچون علی امامی، آقایان ویزایی، گودرزی و عطا الله حاج غلامعلی سرپرستی کارگاه را به عهده داشتند. در طول این مدت آثار بر جسته و چشم گیری ر کارگاه ساخته شد که در نمایشگاههای مختلف شرکت داشته اند.

از سال ۱۳۷۰ استاد کمال میر طیبی سرپرست کارگاه می باشند. از هنرمندانی که درکارگاه فعالیت داشته اند عبارتند از :

پرویز زابلی- عباس شهمیرزادی – حسین اعیان – عباس امین – قاسم شهریه – محمد علی شیرازی – حسن احیائی- شاپور گودرزی – اکبر حاج قاسمی – حسن خلج – اکبر سریری – مهدی طوسی – جمشید پورگلی – منوچهر زنگنه – محمد حسن زاده خسرو ذوالقرانیان – جعفر سخواجه شیرانی – حسن رضا هاشمی طاهری – فرانک امیر کبیریان – مریم الیاس زاده – رضوان انصاریون – گلاره خلیلیان – افسانه اسلیمی- علی اصغر آبشاری – ریحانه زمان – داود ملایی اونجی – فاطمه میر طیبی .

خاتم کاری

خاتمکاری پیرامون یک نقاشی بر روی در یک جعبه

صنعت خاتم‌سازی از هنرهای ظریفه‌ای است که سابقه و ریشه‌ای بسیار کهن دارد.این هنر نیز مانند سایر هنرها و صنایع دستی ایران،نمونه زیبا و پرارزشی از ذوق وهنر مردم سرزمین ایران است.

تاریخچهٔ خاتم‌کاری

درباره مخترع و مبتکر خاتم بین خاتم‌سازان و هنرمندان روایات گوناگونی وجود دارد ولی آنچه قابل ذکر است آن است که به درستی معلوم نیست اولین بار خاتم‌سازی را چه کسی ابداع کرده است.در دایرةالمعارف فارسی آمده است: «زمان آغاز این هنر دانسته نیست ،و آنچه درباره آن گفته می‌شود با افسانه همراه است. برخی از استادان خاتم‌ساز هنوز بر این عقیده‌اند که هنر خاتم‌سازی معجزه ابراهیم پیغمبر است»

صنعتگران مصری این روش را مانند بسیاری از هنرها و پیشه‌های دیگر از قبطی‌ها اقتباس کرده‌اند، چندین قطعه و لوحه که روی آنها با چوب و استخوان موزائیک‌کاری شده است در عین الصیره نزدیک قاهره دراوایل دوره اسلام به دست آمده و اغلب آنها درموزه صنایع اسلامی قاهره ویا موزه برلین وجود دارد که یکی ازعالی‌ترین نمونه‌های این صنعت درموزه متروپولیتن است.

آثار ونمونه‌های تاریخی دراین هنر :

۱. منبر خاتم کاری در مسجد جامع عتیق شیراز دارای قدمت بیش از هزارسال.
۲. سقف ایوان اصلی مسجد جامع عتیق شیراز مربوطه به سده هشتم هجری (سده چهاردهم میلادی)
۳. درهای خاتم قصر رویایی تیمور گرکانی به نام دلگشا در سمرقند و درهای آرامگاه وی در سال۸۰۷ هجری(۱۴۰۵میلادی)

۴. درهای چوب گردو و روکش استخوان ودیگر چوبها ساخته شده توسط هنرمندی بنام حبیب الله درسال ۹۹۹هجری(۱۵۹۱میلادی) که درموزه برلین نگهداری می‌شود .

۵. درهای مزین به اشکال هندسی گل و بته ،از شهر بخارا که درموزه ویکتوریا آلبرت موجود است

۶. منبر چوبی مسجد لنبان اصفهان بااشکال هندسی و اجزای نقره‌های مربوطه به سال ۱۱۱۴هجری(۱۷۰۲میلادی)

اوج شکوفایی و تکامل این هنر در دروان صفویه بود، دراین دوران از گوشه و کنار ایران هنرمندان به اصفهان ،پایتخت آن زمان آمدند و هنرهای فراموش‌شده این کشور ازنو پایه گذاری شد و هنرمندان ضمن فعالیت در رشته‌های خاتم‌کاری ،منبت‌کاری ،کاشی‌کاری و گره‌چینی ،به ترمیم و ساختن ساختمان‌ها و آثار گذشته و بارگاه‌هاواماکن مقدس تشویق و ترغیب شدند. بعدها در زمان قاجاریه به علت عدم توجه به هنرها این هنر نیز همانند سایر هنرها از درجه اعتبار و اهمیت افتاد و استادان وهنرمندان این رشته دراین دوران در بدترین وسختترین شرایط زندگی می‌کردند.

درسال ۱۳۰۷ اوایل دوران پهلوی مدرسه صنایع مستظرفه به کوشش استاد محمد غفاری (کمال الملک) تأسیس و این هنرستان رونق و توسعه‌ای به هنرهای دستی کشور بخشید و پس ازآن کارگاه‌های خاتم‌سازی و چند کارگاه دیگر در وزارت فرهنگ و هنر سابق تشکیل شد .

آثار بجا مانده جمعی از هنرمندان اصفهان ،تهران وشیراز ،اتاق هفت در هفت متری خاتم‌کاری شده به تمامی وسایل موجود در آن ،در کاخ مرمر به مدت چهار سال .

تالار خاتم مجلس شورای ملی با ۴۰۰ متر مربع خاتم‌کاری.

هنر خاتم‌سازی بعد از انقلاب اسلامی در کارگاه خاتم‌سازی وزارت فرهنگ و هنر سابق تحت نام جدیدی با وابستگی به وزارت فرهنگ و آموزش عالی ادامه یافت و از آن زمان تاکنون سمت وسوی طرح‌ها تغییر یافته و با حذف طرح‌های خارجی توجه بیشتری به سنت‌گرایی معطوف یافته وازآن به بعد خط و نوشته وارد خاتم شد.

خاتم‌کاری در ادبیات

دراشعار شاعران قبل از سده نهم هرجا نامی از خاتم برده شده به معنی و مفهوم انگشتری بوده و تنها یک بیت از اشعار مفید بلخی شاعر قرن یازده به معنای هنر خاتم سازی آمده است:

صد نقش بر استخوانم افکند زداغ گویا که لب لعل تو خاتم بند است

آشنایی با هنر خاتم‌سازی

هنر خاتم‌سازی یکی از مهم‌ترین هنرهای دستی ایران است .این صنعت ارزش هنری فوق العاده زیادی دارد .سابقه خاتم‌سازی درایران از زمانهای خیلی قدیم بوده است .به طورکلی ابتدا باید دید خاتم چیست و خاتم‌ساز یا خاتم‌کار چه کسی است.

تعریف خاتم

خاتم ترکیبی است از چند ضلعی‌های منظم با تعداد اضلاع متفاوت که با استفاده از مواد اولیه گوناگون در رنگ‌های مختلف تشکیل می‌شود. پنج ،شش ف هشت یا ده ضلعی است.

خاتم از هنرهای دستی دقیق و پرکار است که تولید و ساخت آن احتیاج به دقت و حوصله زیاد دارد .چند ضلعی‌هایی که درخاتم‌سازی به کـــار می‌آید

در لغت‌نامه دهخدا خاتم‌ساز چنین معنی شده است: «آنکه پاره‌های استخوان را در چوب با نقش و نگار بنشاند. خاتم‌سازی عمل خاتم‌ساز را گویند.»

در دایره المعارف فارسی درباره خاتم‌کاری و خاتم‌سازی آمده است:«هنر آراستن سطح اشیاء به صورتی شبیه موزائیک ،با مثلث‌های کوچک. طرح‌های گوناگون خاتم همواره به صورت اشکال منظم هندسی بوده است .این اشکال هندسی را با قراردادن مثلث‌های کوچک در کنار هم نقش‌بندی می‌کنند.مثلث‌ها را از انواع چوب ،فلز و استخوان می‌سازند. هرچه مثلث‌ها ریزتر وظریفتر باشند، خاتم مرغوب‌تر است .در یک طرح خاتم ،برای ساختن کوچک‌ترین واحد هندسی، حداقل سه مثلث و برای بزرگ‌ترین آن ،حداکثر چهارصد مثلث به کار می‌رود.»

قدیمی‌ترین آثار هنری خاتم‌کاری شده باقی مانده :

۱. صندوق مرقد حضرت موسی بن جعفر و امام جواد در کاظمین مربوطه به دوران شاه اسماعیل صفوی در سال ۹۰۶هجری قمری ساخته شده توسط استاد محمد جمعه.
۲. صندوق مرقد امام حسن عسکری در سامره و صندوق مرقد امام علی النقی مربوطه به همان دوره واستاد.

۳. صندوق خاتم ضریح نرگس خاتون مادر مهدی موعود که درهمان دوره ساخته و نصب شده.

۴. اثر بسیار زیبا و نفیس درب ورودی مدرسه چهارباغ اصفهان چندین بار توسط استادان این هنر ترمیم و مرمت شده است.

۵. درب خاتم **امامزاده شاه رضا** در قمشه (شهرضا) مربوطه به زمان سلطنت شاه طهماسب صفوی .

۶. صندوق خاتم مرقد حضرت علی ساخته شده درزمان کریم خان زند و نصب آن درزمان لطفعلی خان زند

۷. صندوق خاتم مرقد حضرت سید الشهداء و حضرت ابوالفضل در کربلا

۸. صندوق مقبره حضرت زینب در شام

مواد اولیه در ساخت خاتم

انواع چوب (آبنوس- فوفل- گردو- بقم- عناب-نارنج- کهکم-کبوده)

انواع استخوان (استخوان و عاج فیل- استخوان شتر- استخوان اسب)

مفتولهای فلزی (برنج -آلومینیوم وبعضاً نقره)

صدف- نخ پرک - سریشم - لاک

وسایل وابزار کار در هنر خاتم‌سازی

ابزار عمومی شامل چکش - اره- دریل و مته و...

ابزار اصلی و مخصوص شامل انواع اره‌ها- عنوان سوهان - انواع رنده - پرس - تیره‌دار یا خط‌کش قفل - مقار- انواع تنگ ها- چسب‌های مخصوص و....

مراحل تولید خاتم

ابتدا انواع چوبها واستخوان‌هارا دررنگ‌های مختلف تهیه کرده و با ابزار مخصوص خود به طول ۳۰ سانتیمتروقطر ۱تا ۵/۲میلی‌متر می‌برند وازآنها مثلث‌هایی تهیه می‌شود که پس از سوهان‌کاری تمام اضلاع آن به حالت دلخواه و مطابق با طرح درآمده و برای تکمیل طرح نیاز به مفتول‌های سیمی به صورت مثلث بوده که برای آماده‌سازی آنها نیز مراحل مختلفی طی می‌شود سپس برای

درست کردن خاتم ابتدا طرح اشکالی که مورد نظر است را به وسیله استادکار کشیده واین مثلث‌ها ی چوبی ،استخوانی و فلزی با دستان بامهارت و استادانه هنرمند در کنار هم به وسیله سریشم قرار داده و چسبانده می‌شوند و به وسیله نخ محکم می‌گردند که از این کار اصطلاحاً «پره» درست می‌شود ،بعد از چند ساعت نخ‌ها باز شده واضلاع طرح سوهان‌کاری شده و چهار عدد از پره‌های ساخته شده را در کنار هم قرار می‌دهند و مجدداً با چسب به هم چسبانده می‌شوند که حاصل آن «توگلو» به دست می‌آید. مرحلهٔ بعدی که به «گل پیچی» مشهور است، به وسیله سیم مفتولی گردی که آن را به صورت شش ضلعی منظم آماده می‌شود وبه آن «شمسه» می‌گویند در اطراف هر ضلع شش سیم به وسیله سریشم چسبانده می‌شود و با نخ محکم می‌شود و حاصل آن طرح ستاره‌ای است ،این طرح‌ها آنقدر تکرار می‌شوند تا بر اساس طرح مورد نیاز در آمده و سپس در زیر فشار و پرس قرار گرفته و با چند مرحله برش‌کاری و چسبانده لایه‌های بسیار نازک چوب دراطراف آن طرح اولیه یک خاتم به وجود می‌آید که تمامی این مراحل از ابتدا تا بدین جا بیش از ۴۰۰ مرحله کاری را شامل می‌شود.

خاتم‌ها بر اساس طرح ،رنگ ،شکل و ابعاد محل مورد استفاده بر روی سطح کار به‌وسیله چسب مخصوص چسبانده شده و با ایجـاد طرح‌های گوناگون و قرینه‌سازی تمامی سطح طرح به وسیله خاتم مزین می‌گردد که پس از برخی ترمیم‌ها ،سوهان، سمباده و بتونه‌کاری و نهایتاً ساییدن و صاف‌کردن سطح خاتم ،کار برای روغن‌کاری وجلابخشی به وسیله مواد مخصوص مانند سیلر و کیلرو پولیستر آماده می‌شود.

مرغوبیت یک خاتم خوب به ریز نقشی ومنظم بودن طرح بستگی دارد که همهٔ اینها در مهارت استادکار در تهیهٔ مواد اولیه و نحوه کاربرد آن و حوصله و دقت بسیار زیاد خلاصه می‌شود.

خصوصیات یک خاتم و محصول مرغوب وهنری

۱. صاف بودن سطح کار و خالی نبودن هیچ جای خاتم .
۲. یکنواخت بودن رنگ و مصالح به کار رفته در ساخت خاتم
۳. عدم تغییر در رنگ و شکل
۴. ترمیم‌کاری‌ها و بتونه‌کاری‌ها در سطح کار مشخص نباشند .
۵. قرینه بودن تمامی گل‌ها و اشکال درسطح کار و زوایا و اضلاع
۶. دقیق و مهندسی بودن اساس و ساختمان طرح که تمامی ابعاد با هم همسان، قرینه و یک اندازه باشند که البته اگر شاسی

طرح دقیق نباشد بهترین خاتم نیز بر روی آن نما و جلوه‌ای ندارد و کل طرح را از بین می‌برد به همین جهت است که یک هنرمند خاتم‌ساز باید یک نجار چیره دست هم باشد.

۷. رنگ‌کاری و روکش دادن محصول بایستی ماهرانه و بدون خدشه و هر عیبی باشد .

۸. نقش‌ها ومثلث‌ها هر چه ریزتر باشند کیفیت و ارزش کار بیشتر است.

مهم‌ترین مراکز خاتم‌سازی درایران شیراز، اصفهان و تهران هستند که البته اکثر خاتم‌سازان در تهران اصفهانی یاشیرازی هستند.

تذکر مهم کلیه محصولات خاتم‌کاری شده بایستی دور از حرارت، رطوبت و نور مستقیم خورشید نگهداری و از تمیز کردن آنها با پارچهٔ مرطوب واز به کار بردن هر گونه جلاسنج بر روی سطوح خاتم اجتناب نمائید

قلم زنی

تاریخچه

قلم زنی هنر تزئین و ایجاد نقش روی فلز به وسیله انواع قلم ها، با استفاده از چکش است. هنر تزئین فلزات در ایران قدمت سه هزار ساله دارد. کاوش های باستانشناسی در نقاط تاریخی ایران از جمله بمپور، شهداد، تل ابلیس، تپه سیلک و تپه زاغه نشان می دهد که ایرانیان از حدود هفت هزار سال پیش با ساخت اشیای فلزی ، به ویژه اشیای مسی آشنا بوده اند. ظروف ساده ای چون کاسه و اشیای فلزی نظیر خنجر که با کوبیدن قطعه ای سنگ بر روی صفحه مسی و شکل دادن آن ساخته می شد.

پس از کشف فلزات دیگر و آلیاژی چون مفرغ، تحول و تنوع بسیاری در ساخت آثار فلزی پدید آمد. آثار مفرغی بدست آمده در لرستان مربوط به عصر مفرغ (سه هزار سال قبل از میلاد) می باشد. با تشکیل حکومت هخامنشی هنر فلز کاری تحول یافته و جایگاه ویژه ای در صنعت این دوره پیدا کرد.

ساخت اشیاء از فلزات مختلف مانند مفرغ، طلا، نقره و آهن و تزئین و منقوش ساختن آن رواج یافت. هنر فلزکاری در دوره ساسانی، هنری درباری بود که هنر مردمی را نیز تحت تاثیر خود قرار داده بود.

ظروف نقره ای با نقوش پرندگان و پادشاهان در حال شکار که گاه زراندود شده و با تزئین خط نوشته و انواع ظروف به شکل مجسمه حیوانات، آثار بدست آمده از این دوران است.

در اوایل دوره اسلامی با استفاده از آلیاژهای مختلف و تقلید از هنر دوره ساسانی، ظروف مختلف فلزی ولی بدون نقش ساخته می شد. آثار فلزی بدست آمده از دوره سلجوقی نشانگر آن است که این هنر بخصوص در نواحی خراسان پیشرفت زیادی داشته.

تفاوت در فرم تنگها و ایجاد خط های عمودی در بدنه و گردن آنها، ایجاد نقوش کوچک، ظریف و متراکم، استفاده از پیچکها و خط نوشته های در تقسیمات معروف به " بازوبندی " استفاده از خطوط عربی، تصویر پرندگان، حیوانات و به تدریج نقش انسان در حال نواختن موسیقی از ویژگیهای هنر قلمزنی این دوره است.

در قرن هشتم هجری و با اشتغال سوره توسط غازان خان، هنرمندان فلز کار تحت حمایت وی در شهرهای موصل، دیاربکر،حلب و بعدها تبریز و فارس، مراکز بزرگ فلز کاری تاسیس کردند و این ارتباط تغییراتی در هنر فلزکاری ایجاد کرد، لیکن اصول ،شکلها و تزئینات روی فلز تغییر نکرد.

در دوره صفویه علاوه بر آلیاژها، از آهن و فولاد نیز اشیای نفیسی با تزئین طلا کوبی ساخته شد.

در این دوره اشکال جدیدی در ساخت ظروف فلزی ایجاد شد و در تزئین آنها نیز تغییراتی پدید آمد. تنگ ها با بدنه کروی و گردن و دهانه گشاد، کاسه ها و قدح های قلع اندود و انواع قلمدان های فلزی از این جمله اند. استفاده وسیع از نقوش اسلیمی که با ظرافت و دقت ترسیم می شد، استفاده از نقوش انسان و حیوان، نوشتن کتیبه و شعرهای فارسی به خط نستعلیق از ویژگیهای تزئین ظروف فلزی در این دوره است تا چندی پیش اشیای فلزی بسیاری چون سینی، دوری، کاسه،آئینه و شمعدان و بسیاری ابزار و لوازم دیگر، با روش های ساخت و تزئین متفاوت و متنوع ساخته می شد. امروزه نیز هنرمندان بسیاری با استفاده از فلزاتی چون طلا، نقره، مفرغ، برنج ، مس، ورشو و فولاد و با تاثیر از تجربه های چند هزار ساله و تلفیق آن با دانش فن آوری امروزی به ساخت و تزئین ظروف و اشیای هنری بسیار زیبا اشتغال دارند.

وسایل و ابزار قلم زنی :

الف : انواع قلم ها

قلم پرداز- قلم نیم رو- قلم گرسواد- قلم گر سوم- قلم بادومی – و قلم های بدون آج مانند : قلم سنبه- قلم گیری- قلم نیم بر کلفت – قلم نیم رو- قلم یک تو – قلم دو تو – قلم بادومی – قلم قلم ناخنی – قلم خوشه – قلم کف تخت مربع- قلم تخت مستطیل – قلم تیز بر مشبک کاری و قلم تیزبر

ب: چکش قلم زنی

ج: پرگار

د: تسمه خط کشی

روش کار :

ساخت اشیای فلزی توسط دواتگران انجام می شود. در حال حاضر با استفاده از ابزار و وسایل، سه شیوه برای ساخت ظروف فلزی به کاربرده می شود: یک تکه یا بدون درز – چند یا درز دار و یا استفاده از دستگاه یا خم کاری.

قبل ازقلم زدن، باید درون یا زیر شئی مورد نظر را از قیر مذاب انباشته کرد. قیر باید درون کار کاملا" بدون خلاء باشد و پس از سرد شدن کاملا سفت شده باشد. تا قلم، کا را فرو نبرد.

برای شروع کار ابتدا طرح مورد نظر را تهیه کرده سپس آنرا روی برنج سنبه گذاشته و با قلم سنبه نقاط طرح را نزدیک بهم سوراخ می کنند. برای انتقال نقشه روی کار لازم است تا سطح فلز مورد نظر چرب شود. نقشه را روی آن می گذارند و با پودر ذغال که در دستمال نرمی پیچیده شده روی نقشه می کشند. پودر ذغال از سورخهای روی نقشه عبور می کند و روی سطح فلز می نشیند و بدین ترتیب شکل طرح روی اثر منتقل می شود. سپس هنرمند با استفاده از قلم های آج دار و یا بدون عاج شروع به قلم زدن می کند

از شیوه های که در قلم زنی به کار می رود می توان موارد ذیل را نام برد.:

شیوه عکسی :

با ایجاد سایه و خط در زمینه موضوع را نشان می دهند. هیچ گونه اختلاف سطحی بین موضوع و زمینه مشاهده نمی شود.

شیوه زمینه پر:

همان گونه که از نام بر می آید با ایجاد بافت در زمینه طرح اصلی را نشان می دهنددر این نوع نیز اختلاف سطح بین زمینه و طرح وجود ندارد.

شیوه منبت:

هنرمند با ایجاد حداکثر دو سانتی متر اختلاف سطح بین موضوع و زمینه روی فلز ایجاد نقش می کند.

شیوه برجسته :

اختلاف سطح بین موضوع و زمینه بسیار زیادتر از منبت است و هنرمند برای آن که بتواند بدون اشکال آنرا انجام دهد از دو جهت یعنی از پشت و رو به فلز ضربه می زند.

شیوه مشبک:

هنرمند با بریدن زمینه و جدا کردن آن از سطح کار، موضوع را نمایان می سازد.

شیوه قلم گیری: هنرمند با ایجاد خراش و شیار به روی فلز آن را تزئین میکند. این کار به وسیله قلم انجام می شود.

پس از اتمام کار قلم زنی، قیر به وسیله حرارت، مجددا مذاب می شود و از درون کار بیرون آورده می شود. سپس سطح کار را با مواد پاک کننده مانند نفت، شستشو می دهند تا باقیمانده قیر کاملا" از بین برود. در بعضی از آثار قلم زنی برای اینکه بعضی از نقوش نظیر گلها بهتر نمایان شود، روی کار را با روغن جلا می پوشانند و قبل از خشک شدن روغن، سطح کار را به سرعت با پودر ذغال ، سیاه می کنند در نتیجه قسمتهای فرورفته، با شیارهای سیاه باقی می ماند.

کارگاه قلم زنی سازمان میراث فرهنگی کشور :

تاسیس این کارگاه تحت عنوان کارگاه قلم زنی و نقره سازی در سال ۱۳۳۵ صورت گرفته است.

سرپرستی کارگاه تا سال ۱۳۶۵ به عهده مرحوم استاد محمود دهنوی بود و پس از ایشان استاد جمال پاک نژاد و سپس استاد حسن خواجه شیرانی این مسئولیت را به عهده گرفتند. درحال حاضر استاد احمد فیناستیان سرپرستی کارگاه را به عهده دارند.

از دیگر هنرمندانی که در این کارگاه به ارائه آثاری ارزنده اشتغال داشته اند عبارتند از :

مهدی حکیمی- غلامعلی عصبی خلجانی – اصغر سیدی- محمدرضا پوشیده نامجو- خیراله کریمیان- سبا جعفری - ندا حامدی- منیژه افرا – نسرین حمزه لو

رشته نقاشی

مقدمه

طرح تربیت کارشناسان متعهد و متخصص در زیمنه نقاشی با دو گرایش نقاشی عمومی و نقاشی دیواری در گروه هنر ستاد انقلاب فرهنگی تهیه و تدوین یافته است .

مشخصات کلی، برنامه و سرفصل دروس دوره کارشناسی نقاشی به شرح زیر به تصویب ستاد انقلاب فرهنگی رسیده است .

هنر نقاشی از بروز احساس و جوشش درون هنرمند و ابلاغ پیام را تا بیان موضوعات تعیین شده در بر می‌گیرد و هنرمند نقاشی آنچه را که می‌خواهد توسط اشکال و رنگ‌ها روی سطوح کوچک و بزرگ با ابزار و شیوه‌های گوناگون، نقاشی نموده و توسط آن با دیگران ارتباط برقرار می‌کند. هر قدر هنرمند دارای روح و نفس پاک و سالم و تزکیه شده و متعهد به دین خدا باشد، مستقیماً روی آثار هنری‌اش تاثیر گذاشته آن را در جهت و در خدمت اهداف والای اسلام قرار خواهد داد .

هدف، ترتیبت و آماده نمودن افراد متعهد به اسلام است در جهتی که بتوانند پیامی را متناسب با نیازهای صالح جامعه با استفاده و بکارگیری کلیه امکانات هنری این رشته منتشر و ابلاغ نماید .

طول دوره کارشناسی نقاشی ۴/۵ سال شامل ۹ نیم سال ۱۸ هفته‌ای می‌باشد .

نوع و تعداد واحدهای درسی

تعداد کال واحدهای رسی دروه کارشناسی نقاشی ۱۶۰ واحد به شرح زیر است :

دروس عمومی ۳۹ واحد

دروس پایه ۳۲ واحد

دروس اصلی ۳۲ واحد

دروس تخصصی

رشته نقاشی با گرایش نقاشی عمومی ۴۹ واحد

رشته نقاشی با گرایش نقاشی دیواری ۴۹ واحد

دروس اختیاری

رشته با گرایش نقاشی عمومی ۸ واحد

رشته با گرایش نقاشی دیواری ۸ واحد این رشته با دو گرایش نقاشی عمومی روی سطوح کوچک و نقاشی دیواری روی

سطوح بزرگ با توجه به موارد زیر به تصویب گروه هنر ستاد انقلاب فرهنگی رسیده است .

•ضرورت نشر و صدور انقلاب اسلامی و ابلاغ محتوای آن به دیگران و رساندن معانی و مفاهیم عمیق و خاص آن .

•ضرورت بیان کیفی ابعاد تازه‌ای از مفهوم عینیت یافته انسان که با حرکت عظیم امت و حضور پیوسته آنها در صحنه‌های اجتماعی و سیاسی و عبادی به منصه ظهور رسیده است .

•ضرورت به خدمت گرفتن هنرهای تصویری از جمله نقاشی برای ابلاغ مفاهیم الهی، انسانی و رهایی آنها از ورطه انحراف .

سطوح رشته

ردیف	نام دانشگاه	کاردانی	کارشناسی	ارشد	دکترا
۱	آزاد- تبریز		*		
۲	آزاد- تهران		*		

درسهای رشته

ردیف	نام درس	ردیف	نام درس
۱	آشنایی با رشته‌های هنری معاصر	۲	آشنایی با هنر در تاریخ ۱
۳	آشنایی با هنر در تاریخ ۲	۴	آشنایی با هنر سنتی ایران
۵	انسان، طبیعت، طراحی	۶	تاریخ اسلام
۷	تاریخ عمومی نقاشی ۱	۸	تاریخ عمومی نقاشی ۲
۹	تاریخ عمومی نقاشی ۳	۱۰	تاریخ عمومی نقاشی ۴
۱۱	تجزیه و تحلیل و نقد آثار هنرهای تجسمی	۱۲	تربیت بدنی
۱۳	تعلیم و تربیت در اسلام	۱۴	جامعه کنونی ایران و انقلاب اسلامی
۱۵	حکمت هنر اسلامی	۱۶	روش آموزش هنر در مدارس
۱۷	ریاضیات پایه و مقدمات آمار	۱۸	زبان خارجی ۱
۱۹	زبان خارجی ۲	۲۰	زیست شناسی یا نجوم
۲۱	طراحی و پرسپکتیو روی سطوح بزرگ	۲۲	طرح داربست و فنون نصب
۲۳	طرح عملی جامع (نقاشی عمومی (	۲۴	طرح عملی جامع نقاشی دیواری
۲۵	طرح و رساله نهایی	۲۶	عربی ۱ (صرف و نحو و قرائت (
۲۷	عربی ۲	۲۸	فارسی ۱ (متن، دستور، آیین نگارش (
۲۹	فارسی ۲	۳۰	مبانی هنرهای تجسمی ۱
۳۱	مبانی هنرهای تجسمی ۲	۳۲	مرمت آثار نقاشی

۳۳	مرمت نقاشی دیواری	۳۴	معارف اسلامی ۲		
۳۵	مکان‌یابی	۳۶	هندسه مناظر و مزایا		
۳۷	هندسه نقوش در صنایع دستی ایران ۱	۳۸	هندسه نقوش در صنایع دستی		
۳۹	هنر در دنیای کودکان	۴۰	هنر و تمدن اسلامی ۱		
۴۱	هنر و تمدن اسلامی ۲	۴۲	کارگاه چاپهای دستی ۱		
۴۳	کارگاه حجم‌سازی	۴۴	کارگاه طراحی پایه (سطح یک) ۱		
۴۵	کارگاه طراحی سطح دو ۱	۴۶	کارگاه طراحی سطح دو ۲		
۴۷	کارگاه طراحی سطح دو ۳	۴۸	کارگاه طراحی سطح سه ۱		
۴۹	کارگاه طراحی سطح سه ۲	۵۰	کارگاه طراحی سطح سه ۳		
۵۱	کارگاه عکاسی پایه ۱	۵۲	کارگاه عکاسی پایه ۲		
۵۳	کارگاه نقاشی دیواری سطح دو ۱	۵۴	کارگاه نقاشی دیواری سطح دو ۲		
۵۵	کارگاه نقاشی دیواری سطح دو ۳	۵۶	کارگاه نقاشی دیواری سطح سه		
۵۷	کارگاه نقاشی دیواری سطح یک ۲	۵۸	کارگاه نقاشی سطح دو ۱		
۵۹	کارگاه نقاشی سطح دو ۲	۶۰	کارگاه نقاشی سطح دو ۳		
۶۱	کارگاه نقاشی سطح سه	۶۲	کارگاه نقاشی سطح یک ۱		
۶۳	کارگاه نقاشی سطح یک ۲				

صنعت و بازارکار

راه اندازی کارگاههای نقاشی خصوصی، همکاری با مؤسسات هنری و فرهنگی و آموزشی، شهرداری‌ها، نهادهای انقلابی، مطبوعات و انتشارات در امر خلق اثرهای هنری مورد نیاز در جهت زیباسازی محیط و جاودانه ساختن رویدادها، آموزش نقاشی، تصویر سازی برای کتب و مجلات و... ، از جمله کارهایی است که فارغ التحصیلان این رشته قادر به انجام آن می باشند.

رشته هنرهای تجسمی

مقدمه

هنر عبارت است از طبیعت که از خلال مزاج و روحیه شخص دیده می شود .هنر اندیشه ای است که می خواهد بر ماده سرکش چیره گردد .

آنچه در طبیعت مشاهده می کنیم تمایل خاص به تولید صورتهای کروی ست و آن هم به موجب قانون حداقل مساحت گنجایش. در رشته هنرهای تجسمی دانشجو با آشنا شدن به خصوصیات عناصر اولیه تجسمی و سپس ترکیب نمودن آنها با هم به صورت نامحدود آثار تصویری و تجسمی بوجود خواهد آورد .

نحوه آموختن هنرهای تجسمی مانند زبان یادگرفتن است .

هنرهای تجسمی را یکی از بهترین و مؤثرترین وسیله های ارتباطی می شناسند زبان بین المللی در آموزش و پرورش عالی ترین تجسمات زبان بصری شمرده می شود که می تواند افقهای دور را ترسیم کرد. دنیای ما از دو عنصر مهم بصری فرم و رنگ و نقطه، خط ، مسطح، حجم، بافت به عنوان عناصر بصری و ریتم و حرکت و فضا و تضاد و پرسپکتیو به عنوان کیفیات بصری تشکیل شده است که در رشته هنرهای تجسمی هنرمند با استفاده از این دو عنصر و با الهام از طبیعت هنری را می آفریند که عامه پسند و همه فهم باشد و زبان قابل درک برای همه انسان ها با هر فرهنگ و رسومی باشد و این همه به لطف آن است که در عرصه هنرهای تجسمی هیچ قاعده و قانونی به صورت غیرقابل تغییر نمی باشد .

سطوح رشته

ردیف	نام دانشگاه	کاردانی	کارشناسی	ارشد	دکترا
۱	آزاد- شبستر	*			
۲	دانشکده تربیت دبیر فنی وحرفه ای شریعتی	*			
۳	شریعتی	*			

درسهای رشته

ردیف	نام درس	ردیف	نام درس
۱	آشنایی با آبرنگ	۲	آشنایی با آرامتفکران در باب
۳	آشنایی با تذهیب و نگارگری	۴	آشنایی با طراحی صنعتی دنیای امروز
۵	آشنایی با طرح و ساخت سکه	۶	آشنایی با علوم جدید
۷	آشنایی با فنون قالب‌گیری ۱	۸	آشنایی با فنون قالب‌گیری ۲
۹	آشنایی با فیلمبرداری	۱۰	آشنایی با موزه ها
۱۱	آشنایی با هنر در تاریخ ۱	۱۲	آشنایی با هنر در تاریخ ۲
۱۳	آشنایی با هنرهای سنتی ایران ۱	۱۴	آشنایی با هنرهای سنتی ایران ۲
۱۵	آشنایی با کاریکاتور	۱۶	آشنایی با کامپیوتر
۱۷	آشنایی با رشته های هنرهای معاصر	۱۸	اخلاق اسلامی
۱۹	ارزیابی تولیدات صنعتی	۲۰	اقتصاد مدیریت تولیدات
۲۱	انسان، طبیعت، طراحی	۲۲	پروژه تصویرسازی آموزشی علمی ۲
۲۳	پروژه طراحی صنعتی ۱	۲۴	پروژه طراحی صنعتی ۲
۲۵	پروژه طراحی صنعتی ۳	۲۶	پروژه طراحی صنعتی ۴

۲۷	پروژه طراحی صنعتی ۵	۲۸	پروژه طراحی صنعتی ۶
۲۹	پروژه طراحی صنعتی ۷	۳۰	پروژه طراحی صنعتی ۸
۳۱	پروژه طراحی صنعتی ۹	۳۲	پروژه نهایی
۳۳	پروژه نهایی پایان نامه	۳۴	پروژه نهایی و رساله
۳۵	تاریخ طراحی صنعتی و اختراعات	۳۶	تاریخ عمومی حجم سازی ۱
۳۷	تاریخ عمومی حجم‌سازی ۲	۳۸	تاریخ عمومی نقاشی ۱
۳۹	تاریخ عمومی نقاشی ۲	۴۰	تاریخ عمومی نقاشی ۳
۴۱	تاریخچه تصویر سازی	۴۲	تاریخچه عکاسی
۴۳	تاریخچه کتابت	۴۴	تبلیغات شهری
۴۵	تجزیه و تحلیل نقد آثار ارتباط	۴۶	تجزیه و تحلیل نقد آثار مجسمه‌سازی
۴۷	تجزیه و تحلیل و نقد آثار طراحی	۴۸	تجزیه و تحلیل و نقد آثار هنرهای
۴۹	تجزیه و تحلیل و نقد عکس ۱	۵۰	تجزیه و تحلیل و نقد عکس ۲
۵۱	تصویر متحرک ۱	۵۲	تصویرسازی آموزشی علمی ۱
۵۳	تصویرسازی تبلیغات جراید نشر	۵۴	تصویرسازی فرهنگی ۱
۵۵	تصویرسازی قدیم و جدید	۵۶	تصویرسازی کتابهای کودکان و نوجوانان
۵۷	جامعه شناسی صنعتی	۵۸	جامعه شناسی هنر
۵۹	چاپهای ماشینی	۶۰	حجم سازی
۶۱	حکمت هنر اسلامی	۶۲	خوشنویسی و طراحی حروف ۱
۶۳	خوشنویسی و طراحی حروف ۲	۶۴	خوشنویسی و طراحی حروف ۳
۶۵	خوشنویسی و طراحی حروف ۴	۶۶	دوباره سازی کار اساتید
۶۷	رابطه مجسمه‌سازی با محیط ۱	۶۸	رابطه مجسمه‌سازی با محیط ۲
۶۹	رنگ و نقاشی	۷۰	روش تحقیق
۷۱	روش تحقیق در طراحی صنعتی	۷۲	روش تحقیق در عکاسی
۷۳	روش تدوین رساله	۷۴	ریاضی کاربردی ۱
۷۵	ریاضی کاربردی ۲	۷۶	زبان تخصصی ۱
۷۷	زبان تخصصی ۲	۷۸	زبان تخصصی پیشنیاز
۷۹	زیباشناسی	۸۰	شیمی عمومی و شیمی عکاسی ۱
۸۱	شیوه‌های ارائه	۸۲	صفحه آرایی
۸۳	طراحی به کمک کامپیوتر	۸۴	طراحی به کمک کامپیوتر ۱
۸۵	طراحی به کمک کامپیوتر ۲	۸۶	طراحی تخصصی
۸۷	طراحی تخصصی در تصویرسازی	۸۸	طراحی صنعتی و انسان
۸۹	طراحی فرآورده‌های صنعتی ۱	۹۰	طراحی فنی
۹۱	طراحی فنی ۱	۹۲	طراحی فنی ۲
۹۳	طراحی فنی ۳	۹۴	طراحی نمایشگاه
۹۵	طراحی و ساخت سنتی اشیا	۹۶	طرح اشیاء در تمدن اسلامی

۹۷	طرح جامع مجسمه‌سازی ۱	۹۸	طرح جامع مجسمه‌سازی ۲
۹۹	طرح رساله نهایی	۱۰۰	طرح عملی جامع
۱۰۱	فرم و فضا ۱	۱۰۲	فرم و فضا ۲
۱۰۳	فلسفه شرق	۱۰۴	فلسفه غرب
۱۰۵	فنون و رشهای تولید در صنعت	۱۰۶	فیزیک ۱ ایستایی
۱۰۷	فیزیک ۲ مبانی سینماتیک	۱۰۸	فیزیک ۳
۱۰۹	فیزیک و ابزارشناسی	۱۱۰	مبانی طراحی صنعتی ۱
۱۱۱	مبانی طراحی صنعتی ۲	۱۱۲	مبانی نظری هنر
۱۱۳	مبانی هنرهای تجسمی ۱	۱۱۴	مبانی هنرهای تجسمی ۲
۱۱۵	مبانی کاربرد نرم‌افزارهای گرافیک	۱۱۶	مدل سازی ۲
۱۱۷	مرمت آثار نقاشی ۱۱۸		مطالعات تطبیقی هنر ۱
۱۱۹	مطالعات تطبیقی هنر ۲	۱۲۰	مهندسی عوامل انسانی ۱
۱۲۱	مهندسی عوامل انسانی ۲	۱۲۲	مواد و روش ساخت ۱
۱۲۳	مواد و روش ساخت ۲	۱۲۴	مواد و روش ساخت ۳
۱۲۵	نقد و تحلیل تصویر	۱۲۶	نقش برجسته ۱
۱۲۷	نقش برجسته ۲	۱۲۸	نقش برجسته ۳
۱۲۹	نقش برجسته ۴	۱۳۰	نقشه‌کشی صنعتی ۱
۱۳۱	نقشه‌کشی صنعتی ۲	۱۳۲	نورپردازی
۱۳۳	هندسه ۱	۱۳۴	هندسه ۲
۱۳۵	هندسه تحلیلی	۱۳۶	هندسه مناظر و مزایا
۱۳۷	هندسه نقوش در صنایع دستی ایران	۱۳۸	هنر در دنیای کودکان
۱۳۹	هنر و تمدن اسلامی ۱	۱۴۰	هنر و تمدن اسلامی ۲
۱۴۱	کارگاه آموزش فنون تصویرسازی	۱۴۲	کارگاه ارتباط تصویری
۱۴۳	کارگاه ارتباط تصویری ۳	۱۴۴	کارگاه ارتباط تصویری ۴
۱۴۵	کارگاه ارتباط تصویری سطح سه ۱	۱۴۶	کارگاه ارتباط تصویری سطح سه ۲
۱۴۷	کارگاه ارتباط تصویری سطح یک ۱	۱۴۸	کارگاه ارتباط تصویری سطح یک ۲
۱۴۹	کارگاه برنزریزی ۱	۱۵۰	کارگاه برنزریزی ۲
۱۵۱	کارگاه تصویرسازی	۱۵۲	کارگاه تصویرسازی سطح یک ۱
۱۵۳	کارگاه تصویرسازی سطح یک ۲	۱۵۴	کارگاه چاپ
۱۵۵	کارگاه چاپهای دستی ۱	۱۵۶	کارگاه چاپهای دستی ۲
۱۵۷	کارگاه چاپهای دستی ۳	۱۵۸	کارگاه حجم تخصصی ۱
۱۵۹	کارگاه حجم تخصصی ۲	۱۶۰	کارگاه حجم تخصصی ۳
۱۶۱	کارگاه حجم عمومی ۲	۱۶۲	کارگاه حجم‌سازی
۱۶۳	کارگاه روش تحقیق	۱۶۴	کارگاه سرامیک ۱
۱۶۵	کارگاه سرامیک ۲	۱۶۶	کارگاه طراحی پایه ۱

۱۶۷	کارگاه طراحی پایه ۲	۱۶۸	کارگاه طراحی پایه سطح یک ۱
۱۶۹	کارگاه طراحی پایه سطح یک ۲	۱۷۰	کارگاه طراحی تخصصی ۱
۱۷۱	کارگاه طراحی تخصصی ۲	۱۷۲	کارگاه طراحی تخصصی ۳
۱۷۳	کارگاه طراحی سطح دو ۱	۱۷۴	کارگاه طراحی سطح دو ۲
۱۷۵	کارگاه طراحی سطح دو ۳	۱۷۶	کارگاه طراحی سطح سه ۱
۱۷۷	کارگاه طراحی سطح سه ۲	۱۷۸	کارگاه طراحی سطح سه ۳
۱۷۹	کارگاه عکاسی ۱	۱۸۰	کارگاه عکاسی ۲
۱۸۱	کارگاه عکاسی ۳	۱۸۲	کارگاه عکاسی ۴
۱۸۳	کارگاه عکاسی ۵	۱۸۴	کارگاه عکاسی ۶
۱۸۵	کارگاه عکاسی پایه ۱	۱۸۶	کارگاه عکاسی پایه ۲
۱۸۷	کارگاه عکاسی تخصصی ۱	۱۸۸	کارگاه عکاسی تخصصی ۲
۱۸۹	کارگاه عکاسی رنگی	۱۹۰	کارگاه مواد و روشهای ساخت ۱
۱۹۱	کارگاه مینیاتور و تذهیب	۱۹۲	کارگاه نقاشی چینی
۱۹۳	کارگاه نقاشی دیواری سطح ۱	۱۹۴	کارگاه نقاشی سطح ۳
۱۹۵	کارگاه نقاشی سطح دو ۲	۱۹۶	کارگاه نقاشی عمومی ۱
۱۹۷	کارگاه نقاشی عمومی ۲	۱۹۸	کارگاه نقاشی دیواری سطح یک ۲
۱۹۹	کارگاه نقاشی سطح دو ۱	۲۰۰	کارگاه نقاشی سطح دو ۳
۲۰۱	کارگاه نقاشی سطح یک ۱	۲۰۲	کارگاه نقاشی سطح یک ۲

صنعت و بازارکار

در مقدمه رشته هنرهای تجسمی مطالب جالب توجهی عرضه شده که از آنجا به خوبی می توان فهمید هنرمند رشته هنرهای تجسمی به عنوان یکی از هنرهای پیشرو وسعت کاریش به اندازه یک جامعه زنده و پویاست که با نقطه و خط و رنگ و ... می تواند در مراکز هنری فرهنگ سراها، کارگاه های مجسه سازی ، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و حوزه هنری سازمان تبلیغات و بسیاری از شرکت های خصوصی که به امر هنر متعالی اشتغال دارند مشغول بکار شود

رشته صنایع دستی

مقدمه

وقتی انسان به وضعیت فرهنگی و تمایلات جامعه نظر می‌کند و صنایع دستی را وجه دیگر نظر خودش قرار می‌دهد، بهترین کلامی که قادر است در خصوص این رشته بیان کند، علاقه و ذوق هنری و فردی دانش‌آموز است که می‌تواند راه را برای انتخاب این رشته هموار سازد .

زمینه‌سازی برای صادرات و دلگرمی و حمایت‌های عملی بخش دولتی عامل اساسی و ماندگاریِ این دست از صنایع است .

رشته صنایع دستی آموزش عملی و مقدماتی اموری است که منجر به خلاّقیت‌ها و انجام کارهای جذّاب در این صنعت می‌شود.

صنعتی که در خانه هر ایرانی اثری از خود بر جای نهاده .

درس خلاقیت تصویری و تجسمی با ضریب ۴ و درک عمومی هنر با ضریب ۲ از دروس

تعیین کننده می‌باشند .

سطوح رشته

ردیف	نام دانشگاه	کاردانی	کارشناسی	ارشد	دکترا
۱	الزهرا تهران		*		
۲	بابلسر		*		
۳	زاهدان		*		
۴	سمنان		*		
۵	شیراز		*		
۶	صنعتی اصفهان		*		
۷	هنر اصفهان		*		
۸	هنر تهران		*		

درسهای رشته

۶۵	متره و برآورد	۶۶	متون اسلامی (آموزش زبان عربی (
۶۷	مدیریت تولید صنعتی	۶۸	مدیریت و تشکیلات کارگاه
۶۹	مرمت و نگهداری آثار هنری ۱	۷۰	مرمت و نگهداری آثار هنری ۲
۷۱	مصالح ساختمانی	۷۲	معارف اسلامی ۲
۷۳	مقدمات طراحی معماری ۱	۷۴	مقدمات طراحی معماری ۲
۷۵	مهندسی معماری	۷۶	نقشه برداری
۷۷	هندسه مناظر و مزایا	۷۸	هندسه نقوش در صنایع دستی ایران ۱
۷۹	هندسه نقوش در صنایع دستی ایران ۲	۸۰	هندسه کاربردی
۸۱	هنر و تمدن اسلامی ۱ و ۲	۸۲	کاربرد کامپیوتر در معماری
۸۳	کارگاه تخصصی صنایع دستی ۱	۸۴	کارگاه تخصصی صنایع دستی ۲
۸۵	کارگاه حجم‌سازی	۸۶	کارگاه صنایع دستی ۱
۸۷	کارگاه صنایع دستی ۲	۸۸	کارگاه صنایع دستی ۳
۸۹	کارگاه صنایع دستی ۴	۹۰	کارگاه صنایع دستی ۵
۹۱	کارگاه صنایع دستی ۶	۹۲	کارگاه صنایع دستی ۷
۹۳	کارگاه صنایع دستی ۸	۹۴	کارگاه صنایع دستی ۹
۹۵	کارگاه طراحی پایه ۱	۹۶	کارگاه طراحی پایه ۲
۹۷	کارگاه عکاسی پایه ۱	۹۸	کارگاه عکاسی پایه ۲
۹۹	کارگاه مصالح و ساخت	۱۰۰	کارگاه مواد و روشهای ساخت ۱
۱۰۱	کارگاه مواد و روشهای ساخت ۲	۱۰۲	کارگاه مواد و روشهای ساخت ۳
۳۷	خوشنویسی و طراحی حروف ۳	۳۸	دروس سایر رشته های هنر
۳۹	درک و بیان محیط	۴۰	روستا ۱
۴۱	روستا ۲	۴۲	روش تحقیق
۴۳	ریاضیات و آمار	۴۴	زبان خارجی ۱ (نظری و عملی (
۴۵	زبان خارجی ۲ (نظری و عملی (	۴۶	زیست‌شناسی
۴۷	ساختمان ۱	۴۸	ساختمان ۲ و گزارش کارگاه
۴۹	سازه های بتنی	۵۰	سازه های نو
۵۱	طراحی فنی	۵۲	طرح اشیاء در تمدن اسلامی
۵۳	طرح معماری ۱	۵۴	طرح معماری ۲
۵۵	طرح معماری ۳	۵۶	طرح معماری ۴
۵۷	طرح نهائی	۵۸	طرح و رساله نهایی
۵۹	فارسی ۱	۶۰	فارسی ۲
۶۱	فرآیند و روشهای معماری	۶۲	مبانی نظری معماری
۶۳	مبانی هنرهای تجسمی ۱	۶۴	مبانی هنرهای تجسمی ۲

صنعت و بازار کار

فارغ‌التحصیلان این رشته قادر خواهند بود با اطلاعات و دانش عمومی، نظری و تحقیقاتی از یک طرف و کار عملی از طرف دیگر در واحدهای دولتی و خصوصی (از قبیل سازمان صنایع دستی ایران، اداره کل هنرهای سنتی اسلامی، وزارت جهاد کشاورزی، هنرستانهای مختلف ، موزه‌های صنایع دستی و مردم شناسی، کارگاههای متعدد تولیدی صنایع دستی در سراسر کشور و...) که در احیا، تقویت، تولید و معرفی و عرضه این صنایع کوشش می نمایند فعالیت داشته، ضمن تولید آثار صنایع دستی اداره امور عمومی، یا بخشهای کارگاهی و یا تحقیقاتی این واحد را توام با ارائه فکر و هدایت و اصلاح به عهده گیرند .

دانشکده هنر نیشابور

تاریخچه

دانشکده هنر فعالیت خود را از بهمن سال ۱۳۷۹ با پذیرش دانشجو در دو رشته نقاشی و گرافیک آغاز کردو در بهمن سال ۱۳۸۲ رشته مجسمه سازی به مجموعه دانشکده اضافه شده است. این واحد دانشگاه فردوسی با توجه به سابقه فعالیت واحد نیشابور - که دررشته مهندسی صنایع غذایی فعالیت و پژوهشگری علوم اجتماعی می‌کرد و پیشینه علمی و ادبی این شهرستان در این شهر و در مکان سابق « واحد نیشابور » راه‌اندازی شد .

فضاهای آموزشی دانشکده

دانشکده هنر در حال حاضر حدود ۳۳۰۰ متر مربع زیربنا دارد . که بخش عمده‌ای از این فضا را کلاسها و کارگاه‌های آموزشی به خود اختصاص داده‌اند. این دانشکده در حال حاضر دارای ۲ کلاس تئوری و ۱۲ کارگاه عملی به شرح زیر است :

- کارگاه مبانی هنرهای تجسمی
- کارگاه ارتباط تصویری
- کارگاه طراحی ۱
- کارگاه طراحی ۲
- کارگاه نقاشی ۱

- کارگاهی نقاشی ۲
- کارگاه حجم سازی
- کارگاه چاپ سیلک
- کارگاه چاپهای دست
- آتلیه عکاسی سیاه و سفید
- آتلیه عکاسی رنگی
- آتلیه عکاسی پرسنلی و صنعتی

دوره‌های آزاد

از سال ۷۹ تاکنون دانشکده هنر ضمن هماهنگی با دفتر دوره‌های آزاد دانشگاه نسبت به پذیرش هنرجو به صورت آزاد در رشته‌های طراحی ، رنگ روغن ، آبرنگ ، کاربرد کامپیوتر در هنر اقدام کرده است. مسؤولیت دوره‌های آزاد به عهده آقای سیدعلی سیدانی از اعضای هیأت علمی گروه نقاشی است.

رشته های تحصیلی موجود در دانشکده هنر

گروه های آموزشی	مقاطع تحصیلی موجود
نقاشی	کارشناسی(گرایش عمومی)
ارتباط تصویری	کارشناسی(گرایش عمومی)
مجسمه سازی	کارشناسی(گرایش عمومی)

تعداد اعضای هیات علمی دانشکده

گروه آموزشی	استاد	دانشیار	استادیار	مربی	جمع کل
نقاشی	-	-	-	۵	۵
ارتباط تصویری	-	-	-	۳	۳
مجسمه سازی	-	-	-	۲	۲
جمع	-	-	-	-	۱۰

روسای دانشکده هنر از بدو تاسیس تا کنون

نام‌ونام‌خانوادگی	مرتبه علمی	دوران تصدی
رضا فرهوش	مربی	۷۸تا ۸۱
عبدالرحیم قنوات	مربی	۸۱تا ۸۳
هادی منصوری مقدم	مربی	۸۳تا کنونن

معاونان دانشکده از از سال ۷۸ تاکنون

نام‌ونام‌خانوادگی	مرتبه علمی	دوران تصدی
سید محمد علی رضوی	مربی	۷۸تا۸۱
حسن رزمخواه	مربی	۸۱تا ۸۲
مهرداد صدقی	مربی	۸۲تا ۸۳
آرمان یعقوب پور	مربی	۸۳تا کنون

مدیران گروه های آموزشی دانشکده ازسال ۷۸ تاکنون

نام‌ونام‌خانوادگی	مرتبه علمی	دوران تصدی
سید علی سیدانی	مربی	۸۲تا کنون
حسن رزمخواه	مربی	۷۸تا ۸۱
مهرداد صدقی	مربی	۸۲تا ۸۳
آرمان یعقوب پور	مربی	۸۲تا ۸۳
فرزانه فرخ فر	مربی	۸۳تا کنون
اردشیر بروجنی	مربی	۸۳تا کنون

نتیجه گیری:

در پایان باید توجه داشت که سرگذشت تاریخ یک ملت همانا هویت، فرهنگ و عظمت و سنت هایی است که همگی در اعصار مختلف پدید آمده و در شکل گیری یک تمدن سهیم هستند. نوع زندگی انسان ها، گذشته و فنآوری آنها قابل مطالعه و تامل است تابتوانیم از تجارب و پیشرفت های آنان در جهت بهتر کردن فنآوری های روز استفاده کنیم.

مسلما ملتی که از گذشته بسیار غنی و پرفراز و نشیب برخوردار است باید آنها را با این گذشته بیشتر آشنا کرد. این خود نیمی از راه است، یعنی شناختن فرهنگ گذشته یکی از راه های شناخت آثاری است که از آن برجای مانده است خصوصا آثاری که توسط زبده ترین هنرمندان ساخته شده و هر کدام شناسنامه ای تاریخی در جهت مطالعه بر روی اعتقادات و شرایط زیستی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی آن دوران می باشند.

منابع :

۱- آلن،جیمز،ویلسون؛مترجم:شایسته فر، میترا،**سفالگری اسلامی**،تهران:مؤسسه مطالعات هنر اسلامی ۱۳۸۳.

۲- تورج, ژوله - پژوهشی در فرش ایران - کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی مشهد

۳- سایت پژوهشکده هنرهای ملی

www.tradart.iranmiras.ir

۴- سایت دانشنامه رشد :

www.daneshnameh.roshd.ir

۵- شیخی،عباس،"سفال نیشابور جلوه گاه زیبایی و خلاقیت"، **جاده ابریشم**،ضمیمه شماره۵۷ ، مرداد۱۳۸۲،ص ۱۲۰-۱۲۱.

٦- عباسیان، میر محمد،**تاریخ سفال و کاشی در ایران**،تهران:گوتنبرگ،چاپ دوم۱۳۷۹.

۷- قوچانی،عبدالله،"تجلی علی(ع)برسفالینه های نیشابور"، **ماه هنر**،پیاپی ۳۱-۳۲ ،فروردین ۱۳۸۰