جزوه:

بررسی هنرهای اسلامی در دوران معاصر

درس:

بررسی هنرهای اسلامی در دوران معاصر

رشته:

کارشناسی

مؤلف: الیاس صفاران

فهرست مطالب

مقدمه واهداف دروس: آشنائی با رشته های هنری معاصر و بررسی هنرهای اسلامی در دوره معاصر

فصل اول: آشنائی با مباحث موضوعی برخی از رشته ها ی هنری و مشاغل هنری سنتی و معاصر

۱- آشنائی با رشته معماری

۲- آشنائی با نقاشی پشت شیشه ایران

۳-بررسی و معرفی صنعت چاقو سازی (نمونه مورد مطالعه استان زنجان و پیشنهاد راهکارهای مناسب به منظور عرضه بهتر کالا)

۴- آشنائی با گلابتون سازی ، هنر فراموش شده

۵- آشنائی با بیان مبانی فرهنگی فرش

۶- آشنائی با فرش از نگاه پژوهشگران خارجی

۷- آشنائی با هنر صنعت آبگینه

۸- آشنائی با هندسه عرفان یا سیر در تحول و تطور خوشنویسی ایران و زندگی درویش عبدالمجید طالقانی

۹- آشنائی با هنر سوزن دوزی در بلوچستان (ضرب)

۱۰- آشنایی با رشته طراحی صنعتی

فصل دوم :

آشنائی کلی با برخی از کارگاه ها و رشته های مختلف هنرهای سنتی پژوهشگاه هنر های سنتی سازمان میراث فرهنگی ،صنایع دستی و گردشگری

۱- آشنائی با مخمل و زری بافی

۲- آشنائی با قالی و گلیم

۳- آشنائی با قلم زنی

۴- آشنائی با سفال و سرامیک

۵- آشنائی با خاتم

۶- آشنائی با منبت و معرق

۷- آشنائی با رنگرزی سنتی

۸- آشنائی با کارگاه چاپ پارچه

فصل سوم : معرفی کلی ۲۱ مورد از رشته های هنر ، باستان شناسی، معماری و فلسفه با توانایی‌های لازم آن ها، موقعیت های شغلی این رشته ها در ایران و درس‌های این رشته ها در طول تحصیل در دانشگاه های ایران

مقدمه

به دلیل کمبود ویا بهتر بگوییم عدم وجود منابع لازم وکافی تخصصی در رشته های مختلف هنر که بتواند نیازهای واحدهای درسی مدرسین و دانشجویان این رشته ها را برابر با سر فصل های مصوب شورای عالی برنامه ریزی پوشش داده ومشکلات آنان را برطرف نماید. این موضوع مدیریت محترم دانشگاه ونیز گروه های علمی دانشگاه پیام نوررا بر آن داشت تا از اساتید و مدرسین بزرگوار درخواست شود ، در مرحله اول و در فرصت بسیار کم نسبت به تالیف ،گردآوری و تهیه جزوات موردنیازدروس مختلف اقدام نمایند، تا بتوان آن رابه صورت **pdf** بر روی سایت دانشگاه، جهت استفاده دانشجویان محترم قرارداد وسپس اساتید محترم درفرصت و زمان مناسب بعدا بتوانند با تکمیل کارهای خود منابع و کتب مورد نیاز دروس مختلف را تهیه و تولید نمایند تا انشااله توسط دانشگاه دراختیار دانشجویان قرار بگیرد.درهمین راستا منبعی که پیش روی شما عزیزان می باشد تالیف و گردآوری مطالب منطبق با سر فصلهای مربوط به موضوعات درس آشنائی با رشته های هنری معاصرو بررسی هنرهای اسلامی در دوره معاصرجهت دوره کارشناسی رشته های :صنایع دستی ، طراحی پارچه ولباس (گرایش طراحی چاپ پارچه) و هنر اسلامی ((گرایش نگارگری)) برای هر کدام به ارزش ۲ واحد می باشد.ضمنا کلیه تصاویری که در متن نیامده است در کلاس با پاورپونت نمایش داده می شود.

نگارنده در تالیف ،تهیه و گرد آوری این جزوه از مطالب ومنابع چاپی ،اینترنتی ونیز همکاری و مساعدت اساتید ،مسئولین ،اشخاص و سازمانها ی مختلف بهرمندشده است که در اینجا مراتب تشکر و احترام خود را برای ادای دین امانت بهره برداری از آثار و نیز قدرانی مجدد از محبت هایشان، خدمت مسئولین واحدهای مختلف بنیاد ایران شناسی خصوصا سرکار خانم سعادت مسئول روابط عمومی ،مسئول وقت پژوهشگاه هنرهای سنتی سازمان میراث فرهنگی و نیز مسئولین مرکز مطالعات تحقیقات و ارزشیابی آموزشی،همچنین دیگر همکاران بزرگوارم :خانم مهندس زهره شریعتی نیا ،آقای مهندس امیر الهی ،خانم بتول ریاحی دهکردی ،خانم فریال سلحشور،خانم شیرین صور اسرافیل ،آقای محمد ضیائی ، یدالله کابلی خوانساری و خانم ها زیور دکالی و زینب دکالی تقدیم می دارم .

دکتر الیاس صفاران

بهار ۱۳۸۹

فصل اول: آشنائی با برخی از رشته ها ی هنری و مشاغل هنری سنتی و معاصر

۱- آشنائی با رشته معماری

۲- نقاشی پشت شیشه ایران

۳-بررسی و معرفی صنعت چاقو سازی استان زنجان و پیشنهاد راهکارهای مناسب به منظور عرضه بهتر کالا

۴-گلابتون سازی ، هنر فراموش شده

۵-بیان مبانی فرهنگی فرش

۶-فرش از نگاه پژوهشگران خارجی

۷-هنر صنعت آبگینه

۸-هندسه عرفان سیر در تحول و تطور خوشنویسی ایران و زندگی درویش عبالمجید طالقانی

۹-هنر سوزن دوزی در بلوچستان

۱۰- آشنایی با رشته طراحی صنعتی

آشنائی با رشته معماری

واژه شناسی معماری

واژه "معماری" در زبان عربی از ریشه "عمر" به معنای عمران ،آبادی و آبادانی است. اما کلمه معماری (Architecture) ریشه در واژه یونانی Architektonike دارد که به معنای ساختن ویژه است؛ ساختنی که هدایت شده و همراه با آرخه باشد. آرخه نیز (Arkhe) از فعل آرخین (Arkhin) به معنای هدایت کردن و اداره کردن است.

معماری در لغت به معنای علم بنایی و ابعاد سازی آمده است و معمار به معنای بسیار عمارت کننده آنکه عمارت کند وموجب رونق و تعالی گردد وعمارت نیز به معنی آبادی است. لغات هم ریشه معماری و عمارت نیز همه معنایی از آبادانی و زندگی و حیات را درخود دارند. معمر به معنای منزل فراخ با آب و گیاه ومردم است.

در تفسیرالمیزان مجموعه این معانی (لغوی وقرانی) نشان می دهد که مفهوم "معماری" عمیق‌تر از ساختن به تنهایی و ابعادش وسیعتر از به وجود آوردن کالبد یک ساختمان می‌باشد که مفاهیمی مانند زنده‌سازی و احیاء و تداوم و حیات وآبادانی را درخود نهفته دارد یا به عبارت دیگر معماری همواره به معنای ایجاد فضایی با روح و حیات تصور می گردد. (ویکیپدیا)

همچنین، در دوره‌های مختلف تعریف‌های متفاوتی در این زمینه ارایه شده است. برای نمونه، فرانک لوید رایت، معمار نامدار اوایل قرن بیستم و یکی از پیشگامان معماری مدرن در این باره می‌گوید: "معماری عصاره زندگی است و به عبارتی، زندگی را شکل می‌دهد. معماری، حقیقی‌ترین روش ثبت زندگی در دنیای گذشته، امروز و آینده است. یا در تعریف دیگری از لوکوربوزیه، یکی دیگر از پیشگامان معماری مدرن داریم: "معماری بازی با اشیا است در زیر نور."

درباره معماری

موضوع معماری درباره فضاست. تعاریف مختلفی که تاکنون از معماری ارائه شده است، اغلب به گونه‌ای بر اهمیت فضا در معماری تاکید می‌کنند، بطوری‌که وجه مشترک بسیاری از این تعاریف، در تعریف معماری به عنوان فن سازماندهی فضا است. به عبارت دیگر موضوع اصلی معماری این است که چگونه فضا را با استفاده از انواع مصالح و روش‌های مختلف، به نحوی خلاق سازماندهی کنیم. از دیدگاه اگوست پره (Auguste Perret)، معماری هنر سازماندهی فضاست و این هنر از راه ساختمان بیان می‌شود. ادوارد میلر اپژوکوم (Edvard Miller Upjokom) نیز معماری را هنر ساختن و هدف کلی آن را محصور کردن فضا برای استفاده بشر تعریف می‌کند. به گفته لامونت مور (Lamont Moore) نیز معماری هنر محصور کردن فضا جهت استفاده بشر است. (http://ketaab.persiangig.com)

معماری چیست؟

معماری به عنوان اجتماعی‌ترین هنر بشری با فضای اطراف انسان مرتبط است .حضور فضا، بنا و شهر از گذشته تا امروز و در آینده، لحظه‌ای از زندگی روزمره آدمیان غایب نبوده و نخواهد بود. شهرها پر از ساختمان‌هایی هستند که با استفاده از هنر و مهارت‌های علمی و ریاضی طراحی شده‌اند. این مهارت‌ها در ترکیب با هم عناصر زیبایی‌شناسی نامیده می‌شوند. اصول زیبایی‌شناسی برگرفته از هنر، علم و ریاضیات در طراحی معماری مورد استفاده قرار می‌گیرند، مثل کاربرد خط، شکل، فضا، نور و رنگ برای ایجاد یک الگو، توازن، ریتم، کنتراست و وحدت. این عناصر در کنار هم به معماران اجازه می‌دهند تا ساختمان‌های زیبا و مفید خلق کنند. به بیان بهتر، اصول زیبایی‌شناسی به اضافه جنبه‌های ساختاری به ساختن یک ساختمان موفق کمک می‌کند. (http://ketaab.persiangig.com)

معماری، هنر و دانش طراحی ساختمانها است. تعریفی گسترده‌تر از معماری می‌تواند طراحی کلیه محیط ساخت و ساز، از سطح شهرسازی و محوطه سازی گرفته تا طراحی مبلمان و فراورده‌ها را نیز در بر بگیرد. معماری تجسم عینی و کاربردی کردن هنر در زندگی روزمره‌است. محیط اطراف ما را طبیعت زنده و ساختمان که ساخته معمار است فرا گرفته‌است. معماری یعنی ساختن ظرف زندگی انسان‌ها. همچنان که برای آب، شربت، چای، میوه، جواهر، کتاب ظرفهایی طراحی می‌کنیم و می‌سازیم، برای زندگی انسان هم

ظرفهایی طراحی می‌کنیم و می‌سازیم. این ظرف را، که مظروفش زندگی آدمی است، معماری می‌گویند. به فعل طراحی کردن و ساختن این ظرف نیز معماری می‌گویند . (حجت،۱۳۸۶)

آثار معماری به عنوان نمادهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی یک کشور شناخته می‌شوند. تمدن‌های تاریخی نخست از طریق همین آثار معماری شناخته می‌شوند .ساختمان‌هایی چون تخت جمشید، اهرام ثلاثه مصر، کالاسیوم روم از جمله چنین آثاری محسوب می‌شوند. آثاری که پیوند دهنده مهم خودآگاهی‌های اجتماعی بوده‌اند. شهرها، مذاهب و فرهنگ‌ها از طریق همین یادواره‌ها خود را می‌شناسانند .

تعریف حرفه مهندسی معماری

معماری، به صورت عمده، به‌عنوان یک حرفه و رشته فنی ـ هنری نگریسته می‌شود که بر پایه آن در طراحی یک فضا، افزون بر جنبه‌های سازه‌ای و فنی باید به نکات و خصوصیات هنری فضا، کاملاً توجه کرد و هر فضای معمـار می‌تواند به‌عنوان یک اثر هنری مورد ملاحظه قرار گیرد. اهمیت جنبه‌های هنری هر فضای معماری یا شهری در این نگرش به گونه‌ای است که باید آن را مهم‌ترین معیار سنجش یک اثر به شمار آورد.

براساس همین دیدگاه دانشکده هنرهای زیبا یا بوزار در فرانسه شکل گرفت و دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به تقلید از آن تکوین یافت. زیرا از این نگرش، هنر معماری وجوهی مشترک با سایر هنرهای زیبا مانند نقاشی، گرافیک، مجسمه‌سازی، موسیقی و برخی از دیگر هنرها دارد و به این دلیل این رشته در کنار سایر رشته‌های هنری قرار می‌گرفته است، در حالی که بر پایه نگرشاولی از معماری غالباً رشته معماری در دانشکده فنی و مهندسی و در کنار رشته‌هایی مانند راه و ساختمان، عمران و مانند آن قرار دارد.

معماری به‌عنوان هنری است که از برخی مباحث نظری در زمینه فلسفه، روان‌شناسی، فرهنگ و تاریخ تأثیر می‌پذیرد، و هر چند که در برخی موارد به نظر می‌رسد در زمینه نقش تئوری در طراحی افراط می‌شود. اما در مجموع دیدگاه‌های قابل توجهی در این زمینه وجود دارد که نمی‌توان آن‌ها را نادیده انگاشت معماری در دنیای کهن به‌عنوان حرفه‌ای مطرح بود که از یک سو از فنی‌ترین حوزه‌های مربوط به علوم ساختمانی تا هنری‌ترین مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی، و از سوی دیگر از طراحی در مقیاس کوچک یک عنصر

تأسیساتی مانند یک آب‌انبار یا پل کوچک یا اصطبل تا طراحی یک محله و یک شهر را دربر می‌گرفت و هر چند که در هر یک از حوزه‌های فوق افرادی صاحب‌نظر و حرفه‌ای‌تر بودند و سلسله‌مراتبی نیز بین معماران گوناگون وجود داشت، اما در مجموع همه فعالیت‌های فوق در حوزه معماری قرار داشت.

بیش از شش دهه است که از آموزش معماری به شکل امروز در دانشگاه‌های ایران سپری می‌شود اما هنوز روش یا روش‌های کاملاً رضایت‌بخشی شکل نگرفته است و این نکته کمابیش در همه دانشکده‌های معماری وجود دارد.

هدف این رشته تربیت افرادی است که براین طیف عمل خلاقانه تسلط یافته و توان انتقام بخشی به مقتضای زیست انسانی را داشته باشند تا بدین ترتیب ابعاد کمی وشرایط کیفی زیست و رشد درجامعه فراهم گردد.

معماری ایران

مخاطب معماری شانی دیگر از وجود انسان است. شانی که سیر به باطن می کند. این عالم را وطن خویش نمی بیند و رو به سوی وطنی حقیقی دارد. این حالت در وجود انسان منشا ظهور نیاز های طبیعی و معمولی وی متفاوت است. انسان در مرتبه معماری شانی متفاوت با انسان در مرحله ساختمان سازی و سر پناه سازی دارد و طبعا نیاز ها و راه حل هایش هم متفاوت است. (بهشتی، ۱۳۷۸)

پیشینه معماری ایران به حدود ۱۰۰۰ سال پیش از اسلام می‌رسد و پس از ظهور این دین، نیز تاکنون شاهد بیش از ۱۴۰۰ سال معماری ایرانی- اسلامی هستیم.

از زیگورات چغازنبیل تا بنای هرمی مجلس شورای اسلامی، همگی حاصل هنر معمارانی است که طی هزاران سال در ایران زمین رشد کرده و به تکامل رسیده اند. آنان با آثاری که از خود بر جای گذاشتند نام ایران را جهانی کردند، هر چند اطلاعات دقیقی درباره این بزرگان در دست نیست. اما از میان تمام این معماران، شیخ بهایی جایگاه ویژه ای دارد و به همین دلیل سالروز تولد وی را روز معمار نامیدند. (تیموری، ۱۳۸۴)

معماری سنتی سرشار از نکاتی است که ممکن است گاهی گوشه‌ای از آن کشف و مورد استفاده قرار بگیرد. معماری پر رمز و رازی که اساس و سنت آن، پویایی و روزآمدی است. معماری ارزشمندی که حاصل آن ساختمان‌هایی است که برای ابد بنا می‌شوند. لذا بزرگترین ویژگی بناهایی اینچنین که دورنمایی جاویدان را

ترسیم خواهند کرد، همه‌جانبه نگری و نکته‌سنجی‌های علمی، فنی و اجرایی در جهت ایستایی غیرقابل تردید آن است .(فلاح فر،۱۳۸۹)

سبک شناسی معماری ایران

این بخش از تحقیقات (سبک شناسی معماری ایران)، برگرفته از کتابی با همین عنوان تالیف محمد کریم پیرنیا و تدوین غلامحسین معماریان است. که با کوشش بهنوش شمس الهی در پایگاه اطلاع رسانی انسان شناسی و فرهنگ، خلاصه شده است.

مهمترین شیوه هایی که در معماری اسلامی مورد برسی قرار میگیرد شامل ۴ شیوه (مصری) و (شامی) و (مغربی) و (ایرانی). میشود.شیوه ایرانی خود شامل ۶ شیوه است که عبارتند از : شیوه های پارتی ، پارسی ، خراسانی ، رازی ، آذری و اصفهانی که شیوه های پارسی و پارتی متعلق به دوره های پیش از اسلام و سبکهای خراسانی ، رازی ، آذری و اصفهانی مربوط به دوران اسلامی می باشند ، دراین نوشتار سعی شده است به مختصری از آنچه در کتاب آمده اشاره شود.

ساختمانهای تخت جمشید نمونه های خوبی جهت توضیح شیوه پارسی هستند که شامل : دروازه ملل ، آپادانا ، تالار صد ستون ، تچرا ، هدیش و تالار شورا هستند که از بارزترین ویژگیهای آنها استفاده از سنگهای پاکتراش و گاهی صیقل شده ، منظم و بهره گیری از بهترین مصالح ، بنا کردن ساختمانها بر روی سکو هایی از سنگ ، آرایش فضاهای درونی با کاشی های لعاب دار، بهره گیری از پایه ستون و سر ستون و استفاده از نقوش برجسته (ستونها در این دوره دارای حداکثر ارتفاع هستند) می باشند.

شیوه پارتی بعد از حمله اسکندر به ایران و در دوره های اشکانی وساسانی پیدا می شود و در این دوران است که توجه به معماری یونانی رو به افول می رود . در این دوران استفاده از مصالح بومی رواج می یابد و مهمترین دستاورد این عصر استفاده از پوششهای طاقی در دهانه های بزرگ و گنبدها در زمینه چهار گوش می باشد که آتشکده فیروزآباد ، کاخ بیشابور ، کاخ سروستان ، ایوان کرخه از نمونه های ابنیه این دوران می باشند در این عصر گچ بری با خطوط شکسته و خمیده و استفاده از کنگره ها در نمای ساختمانها رواج یافته و قرینه سازی در نیایشگاهها و کاخ ها مورد توجه قرار می گیرد.

با ورود اسلام به ایران سبکهای معماری تا حدودی دستخوش تغییرات می گردند و سبکهایی چون خراسانی ، رازی ، آذری و اصفهانی به عرصه ظهور می رسند.

شیوه خراسانی ، همانطور که از نامش بر می آید ، در خراسان شکل می گیرد و از آنجا به شهرهای دیگر

اشاعه می یابد (از سده نخست هجری تا سده چهارم) این شیوه بر اصولی چون سادگی ، دوری از بیهودگی ، مردم واری و استفاده از مصالح بومی استوار بوده که یکی از اصیل ترین بنا های این شیوه ، مسجد جامع " فهرج " است . مسجد جامع اصفهان و مسجد جامع اردستان از نمونه هایی دیگر در این سبک می باشند.

شیوه رازی نیز در شهرری ظهور می نماید، از زمان آل زیار آغاز و در زمانهای آل بویه ، سلجوقی ، اتابکان و خوارزمشاهیان ادامه می یابد . " در این شیوه نغز کاری شیوه پارسی ، شکوه شیوه پارتی و ریزه کاری شیوه خراسانی با هم پدیدار می شوند. " از مهمترین ویژگیهای این سبک ساخت بناهایی است با کارکردهایی ویژه وخاص مانند آرامگاههای برجی و میل ها (برجهای راهنما برای مسافران در بیابانها).در این شیوه نیز ساخت تاق و گنبد پیشرفت ارزنده ای دارد و از گچبری بسیار در تزیین بناها استفاده می نمایند . یکی ازشیوه های گچبری که در این دوره بسیار رواج داشته گچ بری " گچ تراش " بوده که گچ را با رنگهای مختلف می آمیختند و زمانیکه سفت می شد آنرا به اشکالی در می آوردند و همچون کاشی در کنارهم قرار می دادند و تصویری راخلق می کردند . از نمونه های ای سبک می توان به گنبد قابوس و گنبد کبود مراغه اشاره نمود.

شیوه آذری را می توان به دو دوره تقسیم کرد ، یک دوره از زمان هولاکو و پایتخت شدن مراغه و دوره دوم از زمان تیمور و پایتختی سمرقند . آنچه که به عنوان مشخصه اصلی این سبک می توان ذکر نمود ، بهره گیری هر چه بیشتر از هندسه و طرحهای متنوع وپیچیده در آثار معماری و ساخت بناهای بسیار بزرگ می باشد در این سبک از کاشی تراش یا معرق بیشتر از سبکهای گذشته بهره گرفته شده است و در دوره دوم استفاده از کاشی هفت رنگ (کاشی سفید لعاب دار که پس از نقاشی روی آن آنرا داخل کوره می گذاشتند ودرتزیین استفاده می کردند .) وخشتی در برخی ساختمانها باب می گردد در این شیوه از تاقهایی چون تاق " آهنگ یا استوانه ای " ، تاق " تویزه " و تاق " کلنبو " (گنبد کوچکی با خیز کم که در مکانهایی چون سقف نشیمن ، خانه های اشرافی و پوشش چهار سوق بازارها به کار می رفته) بهره می گرفتند . گنبد " سلطانیه " را می توان نمونه ای از این سبک دانست.

شیوه اصفهانی آخرین شیوه در معماری ایرانی می باشد که برای این سبک نیز می توان دو دوره را در نظر گرفت :

-از زمان قره قویونلوها تا حکومت محمد شاه قاجار

-از زمان افشاریان تا پایان حکومت زندیان

از جمله ویژگیهای این شیوه ، ساده شدن طرحها واستفاده از اشکال هندسی ساده (برخلاف شیوه آذری که از طرحهای پیچیده هندسی بهره گرفته می شد)، استفاده از گنبدهای گسسته میان تهی و بهره گیری هر

چه بیشتر از کاشی های هفت رنگ تا کاشیهای تراش یا معرق در تزیینات.
در این شیوه بر خلاف شیوه های قبل در مصالح تغییراتی ایجاد وسپس از آنها استفاده می کردند که البته این کار سبب پایین آمدن کیفیت بناها می گشت (در شیوه های گذشته از مصالح به شکل اولیه شان استفاده می نمودند و تغییر و تحولی در آنها ایجاد نمی کردند مثلا آجر را بدون تراشیدن مورد استفاده قرار می دادند .) از جمله بناهای مطرح در این سبک ، مسجد امام اصفهان ، مسجد شیخ لطف الله و عمارت عالی قاپو می باشند.
به طور کلی می توان اصول معماری ایرانی را در مردم واری (توجه به نیازهای انسان ودر نظر گرفتن تناسبات)، پرهیز از بیهودگی (دوری از خلق فضاهای بی کاربرد و صرفا تزیینی) نیارش (توجه در به کارگیری مصالح) ، خودبسندگی (توجه به معماری بومی) و درون گرایی در نظر گرفتن اعتقادات وپایبندی به ارزشهای بومی) خلاصه نمود.

معماری ایران بعد از انقلاب اسلامی

از هنگام کنار گذاشتن معماری سنتی ایران و ورود به برخی مظاهر غربی به ایران، آنچه ساخته شد پاسخگوی اقلیم، فرهنگ و شرایط زلزله خیز ایران نیست. آنچه در ایران پیش از دوره پهلوی اول ساخته می شد بر اساس تجربیات چندین قرنه و سازگار با شرایط اقلیمی ایران بود. اما انچه پس از آن ساخته شد ساختمان هایی بود که در تابستان ها به کوره گرم و زمستان ها به سرد خانه هایی بسیار سرد تبدیل می شود. (معماریان، ۱۳۸۴)

در معماری چندین هزار ساله ایرانی، مجموعه ای از عوامل گوناگون اقلیم یکی از آنها بوده است دست در دست هم داده و شکل نهایی بنا را می سازند. باشنده حضور در یک فضا آسایش را حس می کند و همزمان درون آن فضا پیام های بسیاری را دریافت می کند. نمونه این فضا ها را در مساجد ، خانه ها و بازارهای ایرانی می توان دید.(معماریان،۱۳۸۴)

انسان به وجود آورنده معماری است. با نگرش اقلیمی انسان در حد یک موجود خاکی نیازمند آسایش آب و هوایی تقلیل می یابد. (معماریان، ۱۳۸۴)

با توجه به مطالب بیان شده، توجه به شرایط اقلیمی یکی از پایه های مهم معماری ایرانی می باشد، که اکنون در معرض نابودی است. امروز سازندگان ساختمان بدون توجه به شرایط اقلیمی هر منطقه تنها به تقلد کورکورانه از ساختمان های های خارجی می پردازند و نتیجه آن چیزی جز اتلاف انرژی و نبود آسایش و آرامش در ساختمان های امروز ایران نیست.

نبود یک مدیریت هماهنگ کننده آموزشی ،ساختمانی و اجرایی و ضامن اجرایی با وجود قوانین مشخص برای اجبار نمودن سازندگان به ساخت و ساز با توجه به شرایط اقلیمی یکی از دلایل مهم این امر می باشد. اگرچه سازمان های متولی این امر اقدام به تنظیم آیین نامه هایی تحت عنوان راهنمای مبحث قانون نوزدهم مقررات ملی ساختمان «صرفه جویی در مصرف انرژی» (وزارت مسکن وشهرسازی، ۱۳۸۷) را به چاپ رسانده اند اما متاسفانه این مقرارت نیز به دلیل عدم الزام قانونی تنها در قفسه کتابخانه ها جای می گیرند. (معماریان، ۱۳۸۴)

تقابل معماری سنتی با زندگی معاصر

این بخش از تحقیقات (معماری ایرانی، بسوی مدرنیته یا ناهماهنگی)، خلاصه مقاله مهندس ابولقاسم وحدتی اصل، رئیس سازمان زیبا سازی شهرداری تهران با عنوان" معماری امروز در کنار معماری گذشته" می باشد.

کشور ما به لحاظ فرهنگ معماری و شهرسازی و غنای آثار ارزشمند گذشتگان بدون شک یکی از شاخص‌ترین کشورهای جهان محسوب می‌شود .از سال ۱۳۰۰ شمسی بر اثر تغییرات زیربنایی در ساختار اجتماعی و اقتصادی و به دنبال آن نیازهای جدید به وجود آمده در اثر حرکت جامعه به سمت صنعتی شدن، کالبد جامعه سنتی دچار مشکلات بسیاری شد که در اثر تغییرات به وجود آمده در ساختار اقتصادی و اجتماعی جامعه، این کالبد کارایی گذشته خود را از دست داد و با توجه به رشد شتابان ورود تولیدات صنعتی و روند صنعتی شدن و عدم آمادگی علمی و اجتماعی و فرهنگی دست‌اندرکاران برای مقابله با این تحولات سریع، تغییرات و ناهنجاری‌های جبران‌ناپذیری در کالبد شهرهای سنتی به وجود آمد که ادامه این روند با رشد شهرنشینی و هجوم جمعیت مهاجر به سمت شهرها ابعاد گسترده‌تری به خود گرفت تا جایی که تخریب و نوسازی نشانه تجدد و گرایش به مدرنیته به عنوان یک ارزش محسوب می‌شود.

یکی از مباحث اصلی و گه‌گاه جنجال‌برانگیز در فضای معماری و شهرسازی امروز کشورمان، موضوع حفظ فضاهای شهری و معماری گذشته و تاریخی و دیدگاه‌های متفاوت درباره چگونگی حفظ این فضاها و ساختمان‌های ارزشمند قدیمی است، که گاه اختلاف‌نظرها و دیدگاه های متفاوت در مورد نگرش به این مقوله در برخی موارد از حیطه مباحث معماری و شهرسازی فراتر رفته و در حیطه مسائل اجتماعی سیاسی داخل می‌شود. جنجال ایجاد شده در خصوص ساختمان برج جهان‌نما در اصفهان نمونه مشخص این موضوع است.

تجربه کشورهای اروپایی در این خصوص موید این نکته است که برای حفظ این بافت‌ها و بناها، ساماندهی و احیای آنها از طریق جاری ساختن جریان زندگی روزمره مردم با توجه به نیازهای امروزی شهرنشینی، امکان‌پذیر است و تنها در این صورت است که امکان مشارکت مردم و ساکنان را برای بازسازی محلات‌شان فراهم می‌شود و مسلما بدون مشارکت و خواست مردم امکان حفظ و احیای این محلات و بناهای ارزشمند درون آنها وجود ندارد .ماحصل این تجارب موید یک نکته بسیار بااهمیت است و آن این که اصولا ما نمی‌توانیم بدون در نظر گرفتن نیازهای دوران خودمان فضاهای معماری و شهری را صرفا مطابق الگوهای ذهنی سازمان‌دهی کنیم در این خصوص یادآور می‌شود که اصولا معماری تابع شرایط محیط خود شکل می‌گیرد و نیازهای هر دوره است که بر شکل معماری و شهرسازی تاثیر می‌گذارد و ارزشمند بودن این بناها به این جهت است که آنها محصول نیازهای مردمی بوده‌اند که آنها را به وجود آورده‌اند که طبیعتا با امکانات تکنیکی، اقتصادی و فرهنگی و اجتماعی زمان خودشان کاملا هماهنگ بوده‌اند. نهایت اینکه این بناها و این محلات محصول زمان خود هستند، لذا می‌بایست در حفظ و حراست از این بناها به عنوان نشانه فرهنگ ملی و ارتباط نسل دیروز و امروز و آینده نهایت سعی خود را کنیم.

اصولا ارزش یک معماری در هر دوره به این است که آن بنا بتواند پاسخگوی واقعی نیازهای زمان خود باشد. توجه به این نکته مهم ضرورت دارد که اصولا ساختمانی ارزشمند است که توانسته باشد نیازهای زمان خود را پاسخگو باشد و هر چه در این راه موفق‌تر عمل کند ارزش آن بنا بیشتر خواهد بود، حال چنان چه مثلا در کنار مسجد شیخ لطف‌الله مسجدی بسازیم که همان فرم‌ها و همان مصالح و نهایتا همان گنبد را تکرار کند آیا این بنا می‌تواند به عنوان یک بنای با ارزش و نشانه معماری دوران ما برای آیندگان واجد هویت و ارزش باشد؟ آیا گنبد زیبای مسجد شیخ لطف‌الله که در اوج هنرمندی و خلاقیت با تکنولوژی محدود زمان خود اعجاب ما را برانگیخته، همان ارزشی را دارد که ما در کنار آن، مسجدی با همان گنبد ولی با پوسته بتونی و تکنولوژی امروزی بسازیم؟ آیا تکرار عناصر تاریخی به صرف ارزش‌های فرهنگی آنها و به صرف الگوهای ذهنی از گذشته، یک فرمالیسم و ضد ارزش نخواهد بود.

امروز دیگر نوسازی در بافت‌های تاریخی با استفاده از آخرین طرح‌های معماری با استفاده از آخرین دستاوردهای تکنولوژیک و مصالح ساختمانی، موضوعی کاملا عادی و منطقی شده تا جایی که حتی برای مرمت و بازسازی ساختمان‌های تاریخی _ الحاقاتی کاملا مدرن در آنها به کار برده می‌شود. به طوری که بدون هیچگونه خدشه به هویت تاریخی بنا، جای پای معماری زمان حال را در بنای تاریخی ثبت می‌کند. حتی در کشور انگلستان که از دیرباز به مهد کهنه‌پرستی و محافظه‌کاری مشهور بوده، امروزه با اقدامات و دخالت‌های متهورانه تمام مراکز تاریخی و قدیمی کشور را به بزرگ‌ترین مرکز تحرک اجتماعی مبدل ساخته‌اند. در مرکز تاریخی شهر نیوکاسل و درست در مقابل کلیسای جامع شهر، ساختمانی از نمای تمام شیشه‌ای ساخته شده که به صورت بسیار زیبایی تمام نمای کلیسای تاریخی در آن انعکاس می‌یابد. این تجربیات اگرچه در آغاز اقداماتی متهورانه و غیر متعارف به نظر می‌رسیدند ولی چون این ساختمان‌ها نشانه‌های معماری زمان ما هستند در کنار معماری زمان‌های گذشته مفهوم می‌یابند و باید گفت این بناها نه تنها به هویت شهر و بناهای تاریخی خدشه‌ای وارد نمی‌کنند، بلکه مردم تاریخ گذشته شهر را در زندگی روزمره خود احساس می‌کنند و این خود بر رونق و اعتبار بافت‌ها و بناهای تاریخی دو چندان تاثیر می‌گذارد.

در گذشته‌ای نه چندان دور ما هم در کنار پل تاریخی خواجو در اصفهان این تجربه را آغاز کردیم و ساختمانی مدرن و با وقار در کنار این پل تاریخی ساختیم که امروز نه تنها به اعتبار پل خواجو لطمه‌ای وارد نکرده بلکه با احترام و ادب بر صلابت و اهمیت پل تاریخی تاکید دارد. ولی افسوس که این شجاعت را ما هیچگاه در خود سراغ نداشتیم و این راهکار را یک معمار غربی با نام آشنای «فیلیپ جانسون» به ما عرضه کرد و ما هیچگاه به فکر ادامه این راه نیفتادیم و امروز بافت تاریخی و زیبای شهر اصفهان و دیگر شهرهای تاریخی‌مان به دست قهر بی‌تدبیری رها شده و به زودی از محله‌های زیبای «جویباره» و «جماله» و «دردشت» و ... جز نامی و تلی از خشت و پیرمردان و پیرزنانی ناتوان از مهاجرت و ناگزیر از زندگی در آنها، چیزی به جای نخواهد ماند، حال آنکه بیرون از این محلات مهجور، زشت‌ترین ساختمان‌ها با لباس آخرین مدل‌های مبتذل که نام هیچ ؟؟ را بر آنها نمی‌توان نهاد، هویت شهر ایرانی را به نابودی کشانده‌اند و داعیه‌داران معماری سنتی فارغ از این هجمه فرهنگی، کالبد در حال احتزار معماری سنتی را پاسبانی می‌کنند و با تراوش هر فکر هنرمندانه‌ای تحت عنوان دفاع از «هویت تاریخی شهرها» به مقابله برمی‌خیزند و این در حالی است که فضای حاکم بر معماری پرهیاهوی شهرهای‌مان حکایت از سقوط غم‌انگیز هویت فرهنگ معماری پربارمان را دارد و جای بسی تعجب و تاسف است که معدود ساخته‌های معماری که بر پایه اندیشه و فکری متفاوت شکل گرفته‌اند و به قول معروف حرفی برای گفتن دارند با شدیدترین هجمه‌ها در نطفه خاموش می‌شوند.

نقش هنرهای سنتی در معماری ایران

معماری، مهم‌ترین عامل در گردشگری فرهنگی به شمار می‌آید، چرا که معماری هر قوم و ملتی برگرفته از محیط جغرافیایی آنان بوده، فرهنگ و آداب و سنن جامعه و شیوه نگرش مردم به زندگی را در خود منعکس می‌کند. بسیاری از کشورها با مهم‌ترین سازه تاریخی خود در سطح جهان شهرت دارند، برای مثال ایتالیا با برج پیزا و معماری منحصر به فرد شهر ونیز، روسیه با کاخ کرملین، هند با تاج‌محل و... شناخته می‌شوند .(اسدی،۱۳۸۸)

ایران کشور گوناگونی‌هاست. گوناگونی اقلیم، خاک، پوشش گیاهی و جانوری، فرهنگ، قوم، زبان و... تمامی این گوناگونی‌ها سبب شکل‌گیری معماری متنوع در نقاط کشور شده است؛ معماری‌ای که در هر نقطه بر پایه طبیعت و فرهنگ آن منطقه ایجاد شده و ویژگی‌ها و زیبایی‌های منحصر به فردی را خلق کرده است. با بازتولید معماری هر منطقه می‌توان علاوه بر حفظ و نگهداری میراث گذشتگان به زیباسازی شهرها و تنوع ساختن دوباره آنها کمک بسیاری کرد. برخی مشکلاتی مانند افزایش جمعیت و کمبود زمین را بهانه‌ای در جهت نابودسازی معماری سنتی ایران قرار داده‌اند و سطح شهرها و روستاهای کشور را از آپارتمان‌هایی بی‌قواره و بی‌روح پوشانده‌اند. در سراسر کشور، هزینه‌های بسیار بالایی صرف ساختن آنها می‌شود و مشکلاتی چون وجود فضاهای بیهوده و بی‌دلیل، عدم حفظ انرژی، ایجاد افسردگی در ساکنین و... نیز در این آپارتمان‌ها دیده می‌شود .(اسدی، ۱۳۸۸)

توجه به این موضوع، بسیار مهم است که گردشگر خارجی برای اقامت در هتل ۵ ستاره و خوردن غذاهای فرنگی که مشابه آن با کیفیت بهتر در کشور خودش وجود دارد، به ایران سفر نمی‌کند؛ گردشگر خارجی به ایران می‌آید تا تفاوت‌ها را ببیند، با اقوام مختلف آن آشنا شود، معماری سنتی، غذاهای محلی، موسیقی بومی و... را تجربه کند و در یک کلام می‌خواهد برای حتی مدتی کوتاه به شیوه‌ای دیگر زندگی کند.(اسدی، ۱۳۸۸)

وجود معنا در معماری ایرانی

معماری و شهر سازی در ذات خود دارای دو بخش صورت (عرض و ظاهر) و معنی (ذات، جوهر و باطن) است. لیکن بایستی عنایت نمود که این دو وجه معماری و شهر سازی داردی ارتباطی مستقیم بوده و ظاهر معماری و شهر سازی بدون عنایت به باطن بی معنی است. در عین آنکه معنی تا کالبدی نیابد نمود و بروز عینی نخواهد یافت.(وزارت مسکن و شهرسازی، ۱۳۸۸)

آنچه معماری و شهر سازی ایرانی- اسلامی خوانده می شود، از یک سو ریشه در مبانی نظری دین مبین اسلام و از دیگر سو ریشه در فرهنگ ایرانی ناشی از زندگی دیر پای در این پهنه از گیتی دارد. به عبارت دیگر وجود معماری و شهر سازی کهن و باستانی سرزمین ما ، در دوران پیش از ظهور و بروز اسلام، آموزه های مفهومی ویزه ای را برای معماران و شهر سازان این آب و خاک به همراه داشته است. که پس از رواج دین اسلام در ایران این مفاهیم با استفاده از مبانی دین اسلام تکامل و جلوه ای دیگر یافته است.(وزارت مسکن و شهر سازی، ۱۳۸۸)

در واقع تعالیم اسلام و اقدامات معماران و دست اندر کاران عمل به احکام از دیگر سو معنویت عرفان اعمال شده در معماری سرچشمه های فیاض جلوه های قدسی و وحدانی بناهای ایران زمین بوده اند. (ابوالقاسمی، ۱۳۸۴). در عین آنکه مفاهیم تمثیلی موجود در این معماری را نیز می توان با اندکی مداقه دریافت نمود.

به عنوان مثال بازار که به عنوان رکن اصلی اقتصاد و حیات اکثر شهر های ایرانی- اسلامی مطرح است دارای ساختاری محوری و عبوری است که اشاره ای به عدم پایداری و گذران بودن دوره حیات مادی از یک سو اعمالی که می تواند سود و زیان داشته باشد و از سوی دیگر است و با عبور از گذرگاه های محله ای مکث در هشتی های و رودی و نیل به حیاط خرمی که دارای آب و درختان مثمر است و از طریق راهرویی کم عرض که اشاره ای به طی مراحل حیات دنیوی توقف در عالم برزخ و عبور از پل صراط و سکونت در بهشت برین است. نمونه های دیگری از ایهام موجود در معماری و شهر سازی ایرانی – اسلامی به شمار می آید.(وزارت مسکن و شهرسازی، ۱۳۸۸)

در حقیقت در سر تا سر این معماری اشکال و عملکرد ها ، چیزی بیش از تمهیدات صناعتی صرف هستند هر چند که همیشه عملکردی معمارانه دارند. اما در فراسوی عملکردشان که نظمی مادی دارند، واجد عملکردی دیگر ، با اهمیتی فزونتر هستند. که همانا یاد آوری اصول معنوی به انسان از طریق جنبه نمادیشان است. (نصر، ۱۳۸۰)

در حقیقت طبق گفته ابوحامد محمد غزالی ، عالم شهادت ساخته تا همسان عالم غیب باشد و هر چیزی در این هیچ نیست جز رمز و نماد چیزی در عالم . در این معماری هیچ چیز از معنی منفک نیست.

معماری ایرانی، بسوی مدرنیته یا ناهماهنگی

امروزه بسیاری بر این باورند که در آستانه قرن ۲۱ دنیا متحول شده است و عصر ارتباطات ، ویژگی های بسیار متفاوتی با گذشته دارد. به همین دلیل است که انسان با دیدن دستاوردهای گذشتگان مانند میدان نقش جهان متعجب می شود، زیرا به سبب تکنولوژی جدید خود را توانمند تر از انسان گذشته می داند و فکر می کند حقیقت وجودی او با انسان پیشین متفاوت است. (بهشتی، ۱۳۷۸)

اساساً معماری‌ای که بر پایه زیبایی و اصول بنا شده باشد، فضای شهری و روستایی را چشم‌نواز کرده و نوعی زیبایی بصری به وجود می‌آورد که این موضوع آرامش و لذت خاصی در بیننده ایجاد می‌کند. ایران کشوری است با پیشینه‌ای درخشان در هنر معماری؛ بناهای باقیمانده از دوره‌های مختلف تاریخی گویای این ادعاست. اما متأسفانه آنچه ما امروز به عنوان میراث‌داران آن همه هنر و خلاقیت و شکوه می‌سازیم، تباه‌کننده تمام شهرت جهانی ماست که در معماری و خلق آثار، الگوی سایر ملل بوده‌ایم. در شهرسازی و معماری امروز ما دیگر خبری از چهارباغ اصفهان که الگوی شانزه‌لیزه پاریس شد یا گنبد سلطانیه که الگوی مسجد ایاصوفیه ترکیه و کلیسای سانتاماریادل فیوره شهر فلورانس گردید، نیست

اگر امروز مراکز تاریخی شهرهای ما با بناهای ارزشمند و نادر خود رو به ویرانی نهاده و ارزشمندترین نشانه‌های هویت تاریخی این مرز و بوم جایگاه نازل‌ترین اقشار اجتماعی و بیشترین جایگاه مفاسد اجتماعی و دارای آمار بالایی از جرم و جنایت شده، اگر بناهای زیبا و با هویت عودلاجان در قلب تهران قدیم مبدل به فضاهای متروک و انبار کالا شده، تنها و تنها حکایت از عدم اعتقاد مدیریت‌های شهری ما به فرهنگ و هویت ملی است. در این خصوص نه تنها هویت تاریخی رو به نابودی است بلکه سیاست‌های بخش ساختمان در کشور ما کمتر به مفاهیم فرهنگی و محتوای معماری و شهرسازی معاصر پرداخته است و سرمایه‌های عظیم ملی ما متاثر از رشد بی‌رویه شهرنشینی مصروف توده‌های ساختمانی بی‌محتوا و بی‌هویت می‌شوند. و متاسفانه فضای شهرها و معماری طی چند دهه اخیر به صورت ناهنجاری خالی از هرگونه نشانه‌های هویت ملی و منطقه‌ایست به شکلی که امروز هیچ تفاوتی میان شهر تبریز و شیراز و مشهد و اهواز یا تهران وجود ندارد و متاسفانه تا زمانی که ما نقش و اهمیت فضای معماری را در شکل دادن به

فرهنگ و تربیت نسل‌های جامعه عمیقا درک نکنیم، در احیا فرهنگی جامعه عاجز خواهیم بود. البته جای امیدواریست که هرازگاهی معماری‌های با محتوا و ارزشمندی را شاهد هستیم ولی تعداد بسیار اندک آنها همچون ناله ضعیفی است در هیاهوی شهرها. اما اگرچه این معماری‌های اندک در برابر سیل عظیم ساخت‌وسازهای شهری ناچیزند ولی یک نور هر چقدر که ناچیز باشد باز هم روشنایی است؛ کمک کنیم تا شهرهای‌مان را چراغان کنیم. (وحدتی اصل، ۱۳۸۸)

معماری و شهر سازی مدرن

شهر نمونه مهمی از فضای انسانی(جغرافیای انسانی) است. رولان بارت در کتاب چالش نشانه شناختی می گوید:" شهر همواره فضایی دلالتگر بوده است." شهر پسا مدرن ، ساکنان درون خود را در سرگشتگی دائمی نگاه می دادر. به بیان دیگر، فضای هزارتو شهر بر خلاف آگاهی نقشه وار موقعیت فرد را در فضای شهری مشخص نمی کند. ساکنان هزارتو در میان راهروهایی گرفتار است که ارزش همه آنها یکی است و امکان نگاه مسلط و از بالا بر این فضا وجود ندارد. این خود تصویری از موقعیت ذهنی دنیای پسا مدرن است. (نجومیان، ۱۳۸۵)

انسان معاصر در شهرهایی می زید که تصویری از بالا بر آن ممکن نیست. علاوه بر این کارکردهای زیر را هم می توان بر شمرد: حرکت دورانی، نبود ارزش متناسب برای مسیرهای انتخاب شده، حرکت دوگانه رو به جلو و رو به عقب، نبودن دلالت منطقی و استدلالی و سرگشتگی و گمگشتگی ذهن انسان معاصر. در نهایت مساله انتخاب و آزادی انتخاب خود به طور متناقضی سرگشتگی ذهنی را به همراه دارد. (نجومیان، ۱۳۸۵)

امروزه برخی از نویسندگانی که به این موضوع می‌پردازند، حتی مدعی‌اند که جنبش نوین، حکم گونه‌ای «کلاف سردرگم» را دارد؛ آنان بر این باورند که معماران مدرن در عالم واقع، «ایدیولوژی» مشترکی نداشتند و به طریق اولی معماری مدرن نمی‌توانست اصولاً وجود داشته باشد. جنبش مدرن بی‌تردید مبنا و جهت‌گیری ویژه خود را داشته‌است، و تنها آن دم که این به درستی درک گردد، امکان رسیدن به ارزیابی منصفانه‌ای از پیامدهای آن، و از جمله کوشش‌های پست مدرن اخیر، فراهم می‌آید. به این طریق می‌توان به نقطه عزیمتی برای جست و جو و پیگیری معماری مردم سالار در عصری که در آن به سر می‌بریم، دست یافت .(ویکیپدیا)

هدف کلی معماری مدرن این است که برای انسان محل سکونتی جدید ایجاد کند. این سکونتگاه جدید باید نیاز به شناسایی را برآورده سازد و بدین ترتیب تجلی "رابطه دوستانه" جدید بین انسان و محیط زیست او باشد. لو کوربوزیه در سال ۱۹۲۳ نوشت: «مسئله خانه، مسئله عصر است.»، «تعادل اجتماع به این مسئله بستگی دارد. معماری، در این دوره نوسازی، نخستین وظیفه‌اش تجدید نظر در ارزش‌ها و عناصر تشکیل دهنده خانه‌است»

بارها پیشگامان معماری مدرن تازگی جهان مدرن را یادآور شدند، و تأکید کردند که اکنون معماری نمی‌تواند با فرم‌های گذشته به کار رود. در این باره، شعار لو کوربوزیه بسیار شناخته شده‌است: «عصر مهمی آغاز شده‌است. روحیه جدیدی به وجود آمده... سنت‌ها و رسوم باعث سرکوب معماری شده‌اند. «سبک‌ها» دروغ اند... عصر متعلق به ما، و سبک متعلق به آن، روز به روز معین می‌شوند.» و میس ون دروهه می‌افزاید:«نه دیروز، نه فردا، بلکه فرم را تنها در همین امروز می‌توان معین ساخت.» این عقیده که بیان شد بی‌توجه به عقاید سیاسی بود، گرچه هر دو با نگرشی ریشه‌ای با یکدیگر پیش می‌رفتند. هانس مه یر مارکسیست در مقاله‌ای با عنوان «دنیای نوین» نوشت: «هر عصری فرم جدید خود را می‌طلبد. هدف ماست که به دنیای جدید، شکلی جدید با معانی امروز بدهیم. اما دانش ما از گذشته باری است که بردوش ما سنگینی می‌کند...» نتیجه آنکه، معماری باید از نو دست به‌کار شود «انگار هرگز پیش از این نبوده‌است»، و این هدفی است که پیش از این درباره آغاز قرن مطرح نشده بود .

در گذشته تصور فضا و فرم همچون نگاره‌هایی یکپارچه می‌نمودند که همزمان دارای ویژگی‌های بنیادی(کلی) و محلی (تفصیلی) بودند. چنین انگاره‌هایی عبارت بودند از ستون، طاق، ستنوری، برج، هرم، و سقف گنبدی. لو کوربوزیه با درک این موضوع معماری را به عنوان «بازی استادانه، درست و شکوهمند حجم‌هایی که در پرتو نور گرد یکدیگر می‌آیند... و بدین ترتیب مکعب، مخروط، کره، استوانه، و هرم فرم‌های بسیار مهمی‌اند...» تعریف می‌کند .(ویکیپدیا)

هویت در معماری

معمار در حبس زمان و مکان در نمی آید. آنچه در حبس زمان و مکان است مرتبه ساختمان سازی است . البته هر ساختمان حاصل معماری ، بالاخره ساختمان است و باید به عملکردی پاسخ دهد و فقط از این حیث در زمان و مکان محبوس می شود. معماری با مکانی از وجود ما نسبت دارد که آن هم در زمان و مکان نمی گنجد. از این جهت با مردم روزگاران گذشته اشتراک داریم. در وجود انسان آن بخش که متناسب

ـ شرایط زمان و مکان است تغییر می کند. اما آن بخش دیگر که از حبس زمان و مکان آزاد است تغییر نمی کند . معماری با همین بخش وجود انسان تناسب دارد. پس معماری آن شان از بناست که مشمول زمان و مکان نیست ولی در لباس زمان و مکان ظهور یافته است.(بهشتی، ۱۳۷۸) از این رو هویت هر اثر معماری را همین شانی از معماری که در ظرف مکان و زمان نیست، می سازد.

معماری، چه در مقیاس کوچک آن در نقش یک سرپناه خانوادگی و چه در مقیاس بزرگتری در حدود بناهای عام‌المنفعه و ابنیه عمومی مثل بازارها و ارگ‌های حکومتی تا مقیاس کلان شهرسازی، آئینه تمام‌نمای مجموع و برایند سلیقه سازندگان و کاربران آن است .شهر، المان‌ها و بناهای شهری و معماری معرف شخصیت مردمی است که با آن و در آن زندگی می‌کنند. جامعه و حکومت‌های سالم ـ به عنوان متولیان اقتصادی و سیاسی معماری و اصلی‌ترین سفارش دهنده‌ها ـ بناها و شهرهای سالم و زیبا می‌سازند و از جوامع بیمار، منحط، سرگردان و... آثار معماری خفیف و رقت‌انگیز به‌جا می‌ماند.(فلاح فر،۱۳۸۹)

در نگاهی دقیق‌تر؛ شهر را شهروندان می‌سازند و در تقابلی ناگزیر شهروندان از شهر تأثیر می‌گیرند. در فضایی از معماری فاخر ـ که احساسات ملی، مذهبی و اخلاقی را در هر اندیشه سالمی به جوشش می‌اندازد ـ پیوستگی عاطفی و هویت فردی و تاریخی را زنده می‌کند. ما حاصل شهر و معماری خویشیم همچنان که معماری و کالبد شهر حاصل اندیشه و نگاه ماست. (فلاح فر،۱۳۸۹)

آثار معماری به عنوان نمادهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی یک کشور شناخته می‌شوند. تمدن‌های تاریخی نخست از طریق همین آثار معماری شناخته می‌شوند .ساختمان‌هایی چون تخت جمشید، اهرام ثلاثه مصر، کالاسیوم روم از جمله چنین آثاری محسوب می‌شوند. آثاری که پیوند دهنده مهم خودآگاهی‌های اجتماعی بوده‌اند. شهرها، مذاهب و فرهنگ‌ها از طریق همین یادواره‌ها خود را می‌شناسانند

کاربرد و زیر شاخه های معماری

قدمت معماری به عنوان یک فن برای ایجاد سرپناه، به قدمت تاریخ بشر می رسد اما معماری امروزه در جهان ترکیبی از صنعت ساختمان سازی به علاوه هنر، فلسفه، جامعه شناسی، روان شناسی اجتماعی، اخلاقی، اقتصاد، جغرافیای طبیعی و انسانی، برنامه ریزی و توسعه اقتصادی و علوم طبیعی نظیر زیست شناسی و محیط زیست است.

از این رو می توان گفت که رشته مهندسی معماری به دلیل این خصلت و به ویژه با توجه به ماهیت هنری و نقش مهمی که خلاقیت هنری در آن ایفا می کند اساساً با سایر رشته های مهندسی متفاوت است.

دروسی مانند ترکیب ها، طراحی ها، دروس نظری معماری دروس خاصی هستند که عموماً به شیوه آتلیه ای یا کنفرانس های دانشجویی برگزار می شود و از نظم و قاعده مشخصی پیروی نمی کنند. (سایت علمی دانشجویان)

با توجه به وجوه و ابعاد رشته مراحل مختلف شکل‌گیری اثر، منابع و روشهای شناخت بسیار متعدد و متنوعی که معمار ناچار به مراجعه آنهاست و طبیعت رشته، به چهار زمینه فعالیت آموزشی یا حوزه دست می‌یابیم که از این میان یک حوزه یعنی طراحی معماری نقش ستون فقرات و محور اصلی مجموعه آموزشی را به عهده دارد و سه حوزه دیگر فن ساختمان، تاریخ هنر و معماری و مرمت و احیای ابنیه و بافتها و مجتمع‌های زیستی به مثابه پایه‌ها و بخشهای تقویت‌کننده و گاهی تخصصی این ستون فقرات محور اصلی می‌باشند

نویسنده گان مقاله : مهندس زهره شریعتی - دکتر الیاس صفاران.

منابع

۱. محمد، بهشتی. معماری چیست؟، موسسه توسعه دانش و پژوهش ایران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۸.

۲. معماریان، غلامحسین. سیری در مبانی نظری معماری، نشر سروش دانش با همکاری نشر معمار، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۴.

۳. وزارت مسکن و شهرسازی دفتر معماری و طراحی شهری. چیستی معماری، انتشارات شهیدی، چاپ اول، ۱۳۸۸.

۴. نجومیان، امیر علی. هزارتوی شهر در هزارتوی متن یک بررسی نشانه شناختی، گروه زبان و ادبیات انگلیس دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ۱۳۸۵.

۵. پیرنیا، محمد کریم. سبک شناسی معماری ایرانی، تدوین غلامحسین معماریان، انتشارات سروش دانش، تهران، ۱۳۸۶.

۶. ابوالقاسمی، لطیف. هنر و معماری اسلامی ایران، انتشارات سازمان عمران و بهسازی شهری تهران، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۴.

۷. نصر، سید حسین. حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، نشر خاک، چاپ اول، اصفهان، ۱۳۸۰.

۸. وحدتی اصل، ابولقاسم. معماری امروز در کنار معماری گذشته، خبرگزاری میراث فرهنگی، تهران، ۱۳۸۸.

۹. فلاح فر، سعید. بنیادهای مستحکم معماری سنتی در ایران، مقالات آفتاب، ۱۳۸۹.

۱۰. فلاح فر، سعید. معماری هویت، مقالات آفتاب، ۱۳۸۹.
۱۱. اسدی، آیسا. معماری سنتی راهی برای رونق گردشگری، روزنامه جام جم، ۱۳۸۸.
۱۲. چنگیزی، بابک. معماری شدن با محیط، مقالات آفتاب. ۱۳۸۹.
۱۳. وب سایت دانشگاه علم و صنعت ایران
۱۴. سایت علمی دانشجویان
۱۵. پایگاه اطلاع رسانی انسان شناسی و فرهنگ
۱۶. http://ketaab.persiangig.com
۱۷. Wikipedia.com
۱۸. http://www.aftab.ir
۱۹. http://rebwar.pib.ir
۲۰. www.hozehonari.com
۲۱. www.chn.ir
۲۲. www.jamejamonline.ir

نقاشی پشت شیشه در ایران

مقدمه

نقاشی پشت شیشه ، گوشه ای از هنرهای سنتی ایران زمین است ،که در طول زمان مورد بی مهری بسیار قرار گرفته است.در میان شیوه های مختلف نقاشی پشت شیشه،شمایل ها و خط-نقاشی ها بیش از همه مهجور مانده اند.

شاید دلیل این بی توجهی انتساب این هنر به لفظ هنر سنتی بوده، و این هنر سنتی است که در نزد مردم فاقد اعتبار لازم گشته است. تصور می شود که همگان به این لغت یا مفهوم ایستا، کهنه و تکراری می نگرند. برای حذف این استنباط نابجا در کشورهایی نظیر ایران که ازیک سو دستی در گذشته کهن خود داشته و از سوی دیگر چشمی به جهان مدرن دارند، شناخت سنت ها و میراث گذشتگان

ضرورت بیشتری یافته است.

این شناخت باید از طریق تفحص و جستجو در گوشه های از یاد رفته هنر و فرهنگ این سرزمین و به دست هموطنان علاقمند صورت گیرد. نقاشی پشت شیشه یکی از این گنجینه های با ارزش هنر ایرانی است که به غلط در ردیف نقاشی عامیانه (نائیو Naive) جای داده شده است. و این در حالی است که نمونه های درخشان این هنر در دوران قاجاریه را به جهت مضمون و محتوای ویژه ای که دارد نمی توان در این رده بندی جای داد.

در ضمن باید به یک نکته اشاره کرد که بین مفاهیم نقاشی پشت شیشه در ایران و سایر نقاط جهان تفاوت عمده ای وجود دارد، و تنها آثار بجامانده از اروپای قرون وسطی، از نظر مضمون و محتوای مقدسی که دارد، قابل مقایسه با شمایلهای پشت شیشه ایران است هر چند که از نظر ساختار نقاشی بسیار ساده تر از نوع ایرانی است. نحوه استفاده مسیحیان از این نقاشیها در کارناوال های مذهبی و هم چنین برای تبرک و دوری از چشم زخم مسافران بوده است. بدین نحو که کشیشان شمایلهای پشت شیشه مسیح و حواریون او را پیشاپیش کاروانهای مسافران عبور کننده از راههای صعب العبور کوهستان آلپ حمل می کردند تا از مصائب سفر و حمله راهزنان در امان باشند. از قرن شانزدهم میلادی به بعد تولید نقاشی پشت شیشه در اروپا جنبه تزئینی گرفت و بیشتر به خدمت اشراف و طبقه مرفه جامعه آن روز در آمد.

در ایران اوج اعتلای این هنر در دوران قاجاریه اتفاق افتاد ولی متاسفانه مانند اغلب شیوه های هنری آن عصر از آن بی اعتنا گذشته ایم. شاید خاطره تلخ اشتباهات سیاسی و تاریخی پادشاهان قاجار بر ساحت هنر آن دوران هم سایه افکنده است.

در طی سلطنت قاجاریه هنر ایرانی که وارث میراث باشکوه دوران صفویه بود به تدریج از دربار به میان مردم رفت و ورود صنعت چاپ و تولید کتابهای چاپ سنگی با طراحیهای سیاه و سفید و متنوع تحول عظیمی را در نقاشی آن دوران موجب شد، گسترش دسترسی به کتابهائی نظیر عجایب المخلوقات شاهنامه، خمسه نظامی، حیدرنامه ، و انواع داستانهای عامیانه همانند حسین کرد و امیر ارسلان، و غیره باعث شکوفا شدن ذوق طراحی و نقاشی ،نزد افراد عادی و حتی بیسواد جامعه ای شد که تا قبل از آن هنر را وسیله تفنن دربارها می دانستند. نکته قابل ذکر این است که در دوره قاجار ساختار اجتماعی ایران دچار دگرگونی گشته و پدید آمدن طبقه خرده بورژوا موجب تغییرات قابل ملاحظه ای در حوزه های گوناگون از جمله هنر شد، و بسیاری از مردم که تمکن مالی داشتند به معماری و تزئین خانه ها توجه بیشتری نشان دادند. این تحولات و سفارشاتی که به نگارگران در زمینه های مختلف داده می شد موجب رونق هنرهای سنتی ومردمی در دوره قاجاریه شد . اماکن مذهبی نظیر امامزاده ها، تکایا و سقاخانه هم از نقاط مورد توجه مردم بوده اند وگه گاه تابلوهای نقاشی پشت شیشه را نذر آنها می کردند مانند سقاخانه نوروز خان در جنوب تهران که زمانی جلوه گاه هنر سنتی ان دوران بوده است.به تدریج و در طی سالها کسانی که خواستار این هنر بودند کاهش یافتند و نگارگران این شیوه هنری با از دنیا رفتند و یا به اجبار روزگار از این کار دست کشیدند و به مرور این اثار هم به دیگر هنرهای از یاد رفته ایرانی پیوست.

نگارگری ایرانی در طی تاریخ خود از قبل از اسلام و پس از آن دچار تحولات بسیار گشته است. اما بنا به گفته پروفسور پوپ "اصل پایداری و پیوستگی از اساس و پایه های هنر ایران است که به دست هنرمندان سنتی این سرزمین پدید آمده است".

لفظ سنت یا Tradition در این سرزمین معنایی متفاوت با برداشت توریستی و عوامانه آن دارد و سنت در این حیطه جایگاهی

ازلی و جاویدان داشته و از پشتیبانی معرفتی خاص و متعالی برخوردار بوده است و هم اینست که همواره فرهنگ و هنر ایرانی را متمایز و درخشان می کند و طوفانهای تاریخی که گاه در سرزمین های دیگر منجر به تغییرات عمده از جمله تغییر زبان گشته، به ریشه تناور فرهنگ ایرانی گزندی نرسانده اند.

به گفته هانری کربن " سنت آن چیزی است که به انسان توانائی و مهارت می دهد و از ریشه Trader لاتین به معنای قرار دادن و انتقال دادن است و در ادیان آسیائی یهودیت، مسیحیت،و بودائی یک عنصر سنتی وجود دارد که حاکی از انتقال چیزی معین و دقیق از قرن های پیشین است این عنصر شامل کتاب و نوشته های مقدسی است که برای آن ارزش فوق العاده ای قائلند، چون کلام خداست و هر چه درباره آن نوشته شود و حتی ماده ای که روی آن نوشته می شود جنبه مقدس می گیرد". انتقال این نوشته مقدس از جنبه سنت یعنی عینیت یافتن سنت با صورت مادی ناقل خود.[1]

پس سنت از جنبه مذهبی، یعنی تحویل یک ودیعه گرانبها که منشاء آن خداوند است و با روایات مذهبی سینه به سینه انتقال می یابد. گاهی موضوعات تاریخی و قومی نیز تابع سنن مذهبی می شوند. یا حتی حس ملیت هم می تواند پدید آورنده خصوصیاتی همراه با سنت برای قوم و ملتی شود .[2] این جلوه از سنت را در نقاشیهای پشت شیشه مذهبی که از امامان شیعه کشیده شده است می توان بخوبی مشاهده کرد زیرا در این آثار عناصر اسطوره ای و ملی ایرانی قبل از اسلام چنان با روایات مذهب شیعه در هم تنیده شده است که از یکدیگر تفکیک ناپذیرند.

این نقش سنت، به آرمان ملی یک قوم کمک می کند و منجر به ایجاد عرق ملی که پدیده پیچیده ایست می شود آرمان و کمال مطلوب معمولا تصور ستایش آمیزی است که قومی از خود می سازد. اهمیت این آرمان ها در این است که می توان آنها رابه نهادها و سمبل ها تبدیل کرد و از آنها برای مقاومت یک سرزمین در برابر دشمن استفاده کرد، و در حقیقت این سمبل ها خاطره قومی ملتها را تشکیل می دهد این خاطره قومی چراغ امانتی است که پیشینیان به یکدیگر می سپردند و با پاسداری تذکر و تفکر، سوخت آنرا فراهم می کردند و از این رو چراغ همواره روشن بود.[3]

اگر میراث کهن سنتها را امانت بدانیم و فضای شکفتن آنرا خاطره قومی، متوجه می شویم که پاسداری میراث فرهنگی فقط تشیع جنازه نیست، بلکه حفاظت از روشن ماندن این چراغ است ، در این راه اگر فردوسی به اساطیر کهن ایران پیرایه ای چنین با شکوه بست، بدین دلیل است که خاطره قومی ایرانی هنوز زنده و زاینده بود. اگر سهروردی، حکمت خسروانی را به نحوی زنده کرد و آنرا به اسلام و عرفان پیوند داد دلالت بر حیات فیاض جامعه ای است که او را در دامنش پرورانده بود. این فیض الهی و روح خلاقی که سازنده تفکر ایرانی است پایه و مبنای هنر این سرزمین است که نقاشی بخش مهمی از آن است.

به گفته کارل گوستاویونگ، روانکاو مشهور سوئیسی، صرف اینکه ما سخن از ناخودآگاه جمعی ودنیای آرکیتیپ ها (کهن الگو) به میان می آوریم گواه آنست، که دنیای ما دیگر بعد تمثیلی و اساطیری ندارد. و اگر درباره پیوند خویش با تفکر اصلیمان شک می کنیم. حاکی از آن است که این پیوند گسسته شده وچراغ امانت رو به خاموشی است.

---

[1] - کتاب سنت و فرهنگ ، ماکس رادین ،ترجمه فریدون بدره ای ، سازمان انتشارات وزارت ارشاد

[2] - آسیا در برابر غرب. داریوش شایگان ،امیرکبیر

[3] - آسیا در برابر غرب ،داریوش شایگان، امیرکبیر

در چنین شرایطی نه تنها هنرمندان از خود بیگانه شده و قادر به خلق آثاری باشکوه و پر از انوار الهی نیستند، که ما هم قدرت ارتباط با هر آنچه در گذشته داشته ایم را از دست می دهیم. و نه تنها از قدرت تاویل و تفسیر که معجزه فرهنگ و هنر ایرانی است تهی می شویم بلکه شروع به تخطئه میراث فرهنگی خود می کنیم،زیرا شناسائی نشانه ها و سمبلهای‌اثار دیگر برایمان مقدور نیست.

شاید نسل جوان قادر به تشخیص کهن الگوها یا ار کتیپ هائی که ازایران باستان به ایران اسلامی منتقل شده و در قالب تشیع زمینه مناسب رشد و شکفتگی یافته است، نمی شود. در هنر ایرانی قالب عوض می شود ولی محتوی و مفهوم معنوی خاطره های قومی زنده می ماند و مضامین خود را در قالبهای نو احیا کرده، اصالت و تداوم خاطره را حفظ می کند. چنانکه می بینیم در هنر سنتی ما عنصر تکرار و تداوم همیشه وجود دارد و این نشانه وفاداری ایرانی به خاطره ازلی اش و یکی از برجسته ترین صفات و عامل ماندگاری این قوم در هجوم های بنیان کن تاریخی است.[۴]

پس سنتها امانت یک قومند و آنها را نمی توان بی دقت و بی قید و بند بکار برد و مترادف چیزی کهنه و قدیمی و متروک دانست. هنرمندان ادوارگوناگون حاملان این بار امانتند. می دانیم که ایران باستان محل تلاقی تمدن های بزرگ سومر از یک سو، و هاراپا و سند از سوی دیگر بوده، و از طرفی ایران پل ارتباط فرهنگ غرب و خاور دور و چین بوده است. و خود نیز زمینه های ابتدائی رسالتهای میترا را داشته ، که بر پایه حفظ کمال و تعیین مسئولیت اخلاقی است پس ایرانیان هرگز اعتقاد به فضیلت اعلی را از یاد نبردند، ومعتقد بودند که زیبایی جوهر این فضیلت است ،و در راه تقرب به آن وجود زیبایی ضروری است به این ترتیب تاریخ هنر ایران همبستگی هنر ومذهب را اثبات می کند. بعنوان نمونه از آمیختن سنت های ایرانی ویونانی با آموزه های اسلامی همانند سازی هاله اوستائی با نور محمدی را داریم. که بر تارک امامان شیعه می درخشد. هانری کربن فیلسوف فرانسوی می گوید سهروردی عارف بزرگ ایرانی این هاله افتخار را همان خورنه شاهانه ای می داند که در ایران باستان گرد سرپادشاهان حکیم می درخشد. به توصیف او این نور حامل خمیره ازلی حکمت اشراقی است سهروردی این تاویل را در باب چهره ای قدسی حماسه های پهلوانی ایران به کار می گیرد. و بدینسان چهره قهرمانان شاهنامه فردوسی بنوبه خود در قلمرو مضامین مقدس داخلی می شوند.[۵] نقاشیهای پشت شیشه را دقیقا می توان تجلی این تلفیق دانست تجلی خاطره ازلی یک قوم، ارادت مذهبی و نوری مسلط، که باز تابش آنرا از جسم شفاف شیشه می بینیم. سهروردی حکیم ایرانی، واژه اشراق را برای نام گذاری فلسفه خود برگزیده که به معنای شرق است و شرق جائی است , که روشنائی و نور از آن جا بر می خیزد که همانا، ذات باریتعالی است. در تصوف ایران، خواهش دست یافتن به نوری که از آسمان می آید، نماد جستجوی عارف برای خودشناسی و شناخت است. پدیده نور پس از سهروردی، در نوشته های نجم الدین کبرا، صوفی بزرگ ایرانی بیشترین برجستگی را دارد. او می گوید «بدان ای دوست من ، که موضوع جستجو، خداوند است، و کسی که می جوید ، نوری است که از او آمده و در پی آنست که بار دیگر به خاستگاهش برگردد.»[۶]

هنرمندان هم ،نظیر سالکان دیگر در جستجوی این شناخت اشراقی به تصویر جلوه هائی از این نور در زمین می پردازند. چنانکه می دانیم. بسیاری از نقاشان پشت شیشه قبل از دست بردن به قلم مو وضو می گرفتند و با نیت تقرب به آستان دوست طرح می زدند و گاهی با خون خود صحنه های مصیبت کربلا را رنگین می ساختند. . اینان انسانهای مخلصی بودند که پرتوی از آن انوار را در خود

---

[۴] – آسیا در برابر غرب ،داریوش شایگان ،امیرکبیر

[۵] – «هانری کربن ، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی » ، نوشته داریوش شایگان، ترجمه باقر پرهام

[۶] – «انسان نورانی درتصوف ایران » نوشته هانری کربن، ترجمه فرامرز جواهری نیا

داشتند و از نقل روایات شهیدان کربلا چنان دگرگون می شدند که نظیر سید کاظم شیرازی، با خون خود رنگ سرخ را بر شیشه نقش می کردند.

شهادت و حادثه عاشورا که نقطه عطف شمار زیادی از تابلوهای مذهبی است، بگفته بسیاری از اندیشمندان ، ستیز بین خیر و شر است، و بازنمائی آن در عرصه آئین یادآور نقش انسان در شکست دادن بدیها و پلیدی هاست. در این برداشت فرد از طریق شهادت، نیروی معنوی وجود خویش را به کمال می رساند و خود را از آلودگیهایی زمینی پالوده، دلیل و صحت حق می گردد. در عین حال خون این شهیدان موجب استمرار و ماندگاری حادثه کربلا می شود و بنا بگفته هانری کرین این خون به خاک نمی ریزد و میان زمین و آسمان می ماند. کربن اعتقاد دارد که اشاره سهروردی به عقل سرخ و نور شفق از این نکته برآمده است. [۷]

شیعیان این اعتقاد را وفادارانه پاس داشته و با اخلاص حادثه بزرگ عاشورا را بر شیشه و بوم نقش کرده اند و شاید دلیل انتخاب شیشه بعنوان زمینه و بستر نقاشی،انتقال ذره ای از آن نور آسمانی بوده، که جلوه ای از کمال مطلق است، و نقاش در سطح لغزنده و شفاف شیشه و در نقاشی بدون سایه روشن آن، فقط در راه انتقال این نور به بیننده کوشیده است.

به گفته تیتوس بورکهارت فیلسوف معاصر، هیچکس نمی تواند وحدت هنر اسلامی را منکر شود چه در زمان و چه در مکان زیرا این وحدت بسی آشکار و بدیهی است و همه جا گویی یک نور، و فقط یک نور در تمام این آثار هنری متجلی است. [۸]

در نقاشی ایرانی طبیعت گرائی جائی ندارد و آنچه باید مورد تقلید قرار گیرد جلوه ای از فیض الهی است که همه را به وحدت می خواند. وسعت عمل و آزادی نقاش تا حدی است که گاهی اشیاء را از کادر اصلی و چارچوب نقاشی فراتر برده و بنا بر اهمیت اشخاص اندازه آنها را تعیین می کند و تمام سطح شیشه میدان بیان او از روایات است. این خصوصیات از ویژگی های اساسی نقاشی ایرانی پس از اسلام است که در آن پیوستگی و ارتباط تنگاتنگ با ادبیات دیده می شود. [۹] زیرا نگارگری ایرانی در عرصه هنر کتاب آرایی رشد کرده و این میراث به نقاشان پشت شیشه نیز رسیده است.

در حقیقت هر یک از این شمایلها، کتاب گشوده ایست ملهم از وقایع مذهبی و اسطوره های ایرانی،که حتی در نمونه های از آنها اثر تغییرات اجتماعی و سیاسی همزمان را هم می توان مشاهده کرد و از این دسته آثار بخصوص در دوران پهلوی اول بسیار دیده می شود.

---

[۷] - «چند پرسش بی پاسخ دریک اتنوگرافی » ، نوشته علیرضا حسن زاده نقدی بر کتاب قالی شویان علی بلوک باشی

[۸] - «مبانی هنر معنوی » ، نوشته تیتوس بورکهارت ، ترجمه سید حسن نصر

[۹] - «همگامی نقاشی و ادبیات در ایران» نوشته م - اشراقی ، ترجمه روئین پاکباز

چگونگی ورود نقاشی پشت شیشه به ایران و تعیین تاریخ دقیق آن چندان روشن نیست. روایت پذیرفتنی آن است ، که این شیوه کار از طریق بندر و نیز در ایتالیا به نقاط دیگر جهان صادر شده است ،زیرا این شهر قرنها محل و مرکز پر رونق شیشه گری و تزئینات مربوط به آن بوده است ، و در عین حال دادوستد کالاهای گوناگون از کشورهای مختلف جهان هم در این شهر رواج داشته است.

بنابراین شاید بتوان گفت که این هنر همراه با بازرگانانی که از ونیز کالا وارد می کردند، به بنادر جنوبی ایران رسیده و مورد توجه مردم قرار گرفته است. شیشه تخت در زمان صفویه در ایران و بخصوص در اصفهان تهیه می شده است اما بدلیل فقدان نمونه های متعدد تاکید بر تولید نقاشی پشت شیشه در آن دوران میسر نیست. در این مورد تنها می توان پس از جستجوی فراوان به ذکر دو مورد بسنده کرد. یکی اشاره پیتر چلکووسکی [10] محقق علاقمند به هنرهای نمایشی ایران و بخصوص تعزیه است که در مقایسه سوگواری ماه محرم و تئاتر قرون وسطی اروپا به این نکته می پردازد که همانند مراسم سوگ عیسی مسیح، در ایران هم نقالان با استفاده از داستانهای مذهبی کتابهائی نظیر روضه الشهدا به نقل روایات رنج و شهدای کربلا می پرداختند. او عقیده دارد که احتمالا سنت نقاشیهای مذهبی از همان دوران آغاز شده است. [11]

مورد دیگری که باید به آن اشاره کرد نمونه شمایل حضرت علی (ع) در امامزاده ای در بویر احمد است که در گچ کار گذارده شده و تاریخ ۱۱۷۰هجری قمری دارد. [12]

اولین نقاشیهای پشت شیشه در ایران قطعات زیبای گل و مرغ است که در گچ سقفها و دیوارهای خانه ای اعیانی کار گذاشته می شد، و تاریخ آن به دوران زندیه می رسد. بهترین نمونه های این نقاشیها به دست آقا صادق نقاش مشهور شیرازی و در دوره زندیه آفریده شده است. این هنرمند از شاگردان علی اشرف نقاش بنام قرن دوازدهم هجری قمری بوده است.

با گذشت زمان استفاده از نقاشی پشت شیشه و آئینه با نقش گل و مرغ رواج بیشتری یافته ، و به تدریج طرح چهره دختران جوان با لباسهای اروپائی و هم چنین دور نماها به آن اضافه می شود. یکی از عوامل موثر این تغییرات رواج باسمه های فرنگی در ایران و تقلید آنهاست که مورد پسند مردم قرار گرفته بو ده است.

نقاشی پشت شیشه در دوران قاجار

از نیمه نخستین قرن سیزدهم هجری(حدود ۱۸۰۰ میلادی)، و با شروع سلطنت فتحلیشاه قاجار شیوه نقاشی صورت یا شبیه کشی در ایران بخصوص بین نقاشان درباری رایج می

---

[10] – پیتر چلکووسکی ،تعزیه هنر بومی پیشرو و ایران – ترجمه داوود حاتمی – شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

[11] – نقل از آقای فرخ غفاری ، هنر شناس و منقد

[12] – نقل از آقای هادی سیف – پژوهشگر هنرهای تصویری دوران قاجار

شود. از این دوره نمونه های زیادی باقی مانده است که بهترین آنها در مجموعه نقاشیهای کاخ گلستان نگهداری می شود. بطور مثال نقاشی پشت شیشه از چهره حسنعلی میرزا پسر فتحعلیشاه است که به دست مهر علی نقاش مشهور آن دوره کشیده شده است. در اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهارده هجری قمری در شیراز، اصفهان ،کاشان،قزوین، و تهران از قطعات نقاشی پشت شیشه در گچ بریها و آینه کاریهای منازل اعیان استفاده می شده و همزمان و همراه با تزئین در عمارتها، این هنر بصورت مستقل هم اجرا شده است.

طور کلی نقاشیهای پشت شیشه و آئینه در ایران از نظر محتوی و مضمون به دو دسته تقسیم می شود:

۱) نقاشیهای مذهبی که شامل خط – نقاشیها وشمایلهاست.

۲) نقاشیهای تزئینی مرکب از گل و مرغ ،پرتره ها دورنما و منظره ها و هم چنین آثاری با محتوای تقلیدی از نقاشیهای قهوه خانه ای است که تاریخ پیدایش این نوع اخیر، حدود دهه چهل هجری شمسی باز می گردد و تا به امروز هم تولید آن ادامه دارد.

نقاشی های مذهبی پشت شیشه

در این طبقه بندی به یقین می توان گفت که پیدایش و تولید نقاشیهای مذهبی، با مقصود و هدف والاتری همراه بوده است. که آنها را از بقیه گروه ها متمایز می کند. جلوه متعالی و درخشان شمایلهای مذهبی برای مخاطبی که دل را پذیرای پاکی و صفای باطن نقاشان بی نام ونشان آنها می کند، چنان چشمگیر است که باعث تمایز این آثار شده و تامل و تعمق بیشتری را می طلبد.

این آثار به سفارش افراد علاقمند به خصوص درویش و به دست نقاشان فروتن و عاشق در قهوه خانه ها و اماکن مذهبی بوجود آمده است. قهوه خانه ها از دوران صفویه به بعد محل تجمع افراد مختلف و هم چنین نقالان داستانهای شاهنامه بوده است و حاصل این جمع ها شمایل نگاری امامان معصوم، روایات مذهبی و بخصوص واقعه کربلا و نقاشی داستانهای اسطوره ای ایران با الهام از شاهنامه فردوسی و همچنین پیدایش خوشنویسی و خط بر پشت شیشه هاست. یعنی نقالاه از راه داستانسرایی و شاهنامه خوانی، و سخنوران با برپایی مجالس مناظره و شعر خوانی نقشی بزرگ در آشنائی مردم با پیشینه فرهنگی و سنتی خود در دوران پیش و پس از اسلام ایفا نموده اند. بسیاری از این هنرمندان از میان نقاشان ساختمانی سربرآوردند که در خدمت صاحبان قهوه خانه ها بودند. این افراد انسانهایی با اخلاص، دلسوخته و در عین حال تهیدستی بودند که هنر را در خدمت اعتقادات و ارادات مذهبی خود بکار می گرفتند و شیوه ای از نقاشی پشت شیشه را پس از گل و مرغ بوجود آوردند که به یقین مهم ترین بخش بررسی این آثار است.

بررسی شمایل های پشت شیشه

در شمایلهای پشت شیشه، صورتها بسیار زیبا تصویر می شوند. زیرا جمال صفت اساسی خداوند است. و در آئینه زیبایی، انسان،

مثال آسمانی را می بیند، و پیامبر تجلی این جمال به عنوان انسانی ملکوتی است. سپس فرزندان او هستند که نقاشان پشت شیشه چهره آنان را در نهایت دقت و زیبائی ترسیم کرده اند. در بیان ادامه سنت ها و فرهنگ تصویری ایرانی و انعکاس آن در نقاشی های پشت شیشه، به تصاویری از بانوان عزادار کربلا بر می خوریم که نحوه ترسیم و صف آرایی صحنه ما را به یاد یادگار زریران و حماسه سوگ سیاوش می اندازد که دیواره نگاره های آن در حفاریهای شهر پنجکند واقع در دره زرافشان تاجیکستان یافته شده است. این نقاشیها متعلق به قرن دوم و سوم میلادی است و داستان رزم رستم و آئین سوگ سیاوش، بر دیواره های کاخ و معبد و خانه ها نقاشی شده است در یکی از تصاویر شبیه سیاوش بر اریکه ای خوابانده شده و مردم عزادار از پی او روانند. [۱۳] سوگ سیاوش ریشه در ایران باستان دارد ونام اوسیاورشن به کرات در اوستا ذکر شده است. و مردم ایران زمین، هر ساله این سوگ را گرامی می داشتند. سوگ سیاوش تا قرن دهم میلادی،در آسیای میانه رسمی کاملا جا افتاده بود و مراسم گرامیداشت آن با اواز برگزار می شد. مردم سغد، هم سالی یک بار مراسم را برگزار می کردند استمرار این سنت سوگواری عاطفی در دوران اسلامی که در گرامیداشت یک شهید برگزار می شده به بهترین وجه در تعزیه مسلمانان شیعی تجلی می یابد. [۱۴] این رسم در دوران صفویه به اوج خود می رسد . و بنا به گفته چلکووسکی ،در آن زمان دراویش و نقالان شمایلهائی را در مراسم عزاداری محرم در شهرها و روستاها می گرداندند. [۱۵] فرهنگ سنتی ایران در همه دورانها با نقالی و شاهنامه خوانی و ذکر مصائب امامان معصوم یا به قول دکتر جابر عناصری، مویه گری بر یلان کاکل بریده همراه بوده است. [۱۶] همین روایت ها و نقلها چنان آتشی در جان این قوم دل سوخته بپا می کرد، که هنرمند خیالی نگار را با چشم اشکبار به خلق نمونه هایی یگانه در نقاشی ، کاشی و دیگر شاخه های هنر ایرانی وا می داشت.

چهره پردازی نقاشی های پشت شیشه تا حدود زیادی با آنچه که در تعزیه انجام می گیرد، یکسان است چهره امامان و یاری دهندگان آنان در نهایت وجاهت، و صورت دشمنان و لشکریان آنان در نهایت کراهت رسم می شد. در اکثر نقاشیها تصویر ابوالفضل العباس(ع) سوار بر اسبی سفید در میانه کار نقاشی شده و در قسمت بالا و پائین نقاشی وقایع مهم دیگر در رابطه با حادثه کربلا نقش می بست.

در غالب کارها در قسمت بالای شیشه، تصویر حضرت علی اکبر با چهره و بدن خون آلود از تیرهای اشقیاء در حالیکه سر بر دامان امام حسین گذارده است رسم می شد و تصاویر خیمه ها و بانوان عزادار کربلا، یا اسارت دو طفلان مسلم و یا روایت غم انگیز عروسی قاسم فرزند امام حسن (ع) در اطراف شخصیت اصلی نقاشی می شد.

در برخی از اثار به مواردی برخورد می کنیم که برای خیمه ها و لباس اولیاء و معصومین ، بجای رنگ از کلاف ابریشم استفاده شده است. و این قبل از ابداع روش کلاژ توسط کوبیستها در اروپا بوده است. در این کارها، هنرمند برای احترام به معصومین و هم چنین بهتر نشان دادن جنسیت پارچه، ابریشم را وارد حیطه نقاشی پشت شیشه کرده است.

از شمایل معصومین در ایام محرم و هم چنین برای تبرک در مراسم گوناگون، از جمله زمان درو کردن و خرمن کردن و سپس تا چه کردن (اصطلاحی برای در جوال ریختن گندم) استفاده می شده است. معمولا رسم بر این بوده که درفصل جمع اوری محصول،

---

[۱۳] – «تئاتر سنتی ایران» ، مریم تعمت طاوسی ، کتاب ماه و هنر – شماره های ۴۵ و ۴۶

[۱۴] – «اسطوره های ایرانی » وستا سرخوش کرتیس، ترجمه عباس مخبر نشر مرکز

[۱۵] – نقل قول از آقای فرخ غفاری

[۱۶] – «شناخت اساطیر ایران بر اساس طومار نقالان » ، دکتر جابر عناصری – انتشارات سروش

درویشان، وضو گرفته و سپس شمایل را با تسمه چرمی به گردن انداخته بر سر خرمنها می رفتند و برای برکت دادن به زمین اشعاری می خواندند، و دعا می کردند که آفت و قحطی از آن زمین دور باشد. در پایان مراسم صاحب خرمن توبره آنان را از گندم پر می کرد. نام این رسم سرخرمن خوانی بوده است که مردم اعتقاد زیادی به آن داشته اند و گاهی بانوان هم برای بر آوردن حاجات خود به این شمایلها نخ و پارچه می بستند.

دراویش این شمایلها را از نگاه نامحرمان دور می داشتند و حتی روی آنها پرده می کشیدند.

نوع دیگری از قابهای مخصوص شمایل نیز وجود داشته است که به آن لوا می گفتند این قاب از دو قسمت ساخته شده بود که در یک طرف اثینه و در طرف دیگر شمایل حضرت علی (ع) و گاهی حضرت ابوالفضل قرار می گرفت و به قاب آئینه ها شباهت داشته است.

در قسمت پائین این قاب، محلی شبیه ناودان برای جمع آوری آب تعبیه شده بود. در مراسم مذهبی، دراویش این شمایلها را حمایل وار به گردن آویخته و به میان جمعیت می رفتند. مردم روی این شمایلها آب ریخته و سپس آب جمع شده در پائین قاب را بعنوان تبرک می نوشیدند گفته می شود که گیلانیها از مرو جان لوا بوده اند.

بررسی رنگ ،روایت و پوشش در شمایل های پشت شیشه

رنگ

. رنگ برای این نگارگران حرمت داشته است. باید یادآوری شود که مطلب بسیار پر معنی است و هیچ رنگی بدون مقصود و منظور مشخصی بکار برده نشده است. برای مثال، سبز و آبی فقط برای اولیاء بکار می رود و سفید برای اهل توبه ، زرد برای اهل وسوسه ، مانند نقاب زرد حر ریاحی که نشانه تردید اوست، و پر سرخ پر رنگ مایل به سیاه برای کلاهخود و همچنین رنگ سرخ چکمه های شمر ذی الجوشن که نشانه شقاوت اوست.

در مورد رنگ قرمز و کاربرد آن باید گفته شود که برای لباس و پر کلاهخود حضرت ابوالفضل العباس هم این رنگ مصرف می شده است. ولی رنگ سرخ خاصی موسوم به قرمز خونریز بوده است که کاملا مختص لباس آن حضرت می باشد و آمادگی ایشان را برای جنگ با بنی امیه نشان می دهد[۱۷].

[۱۷] - به نقل از آقای هادی سیف

[18]سبز چنانکه گفته شد مخصو ص لباس انبیاء و اولیاء خداوند است و اگر در موارد دیگر برای لباس اشقیا بکار رود قطعا رنگ آن را چرک می کنند تا شفافیت و خلوص آن از دست برود و مناسب دشمنان گردد.

زنان اهل بیت همیشه با لباس سیاه عزا و نقاب سفید ترسیم می شوند.

[19]شمایل نگاران حتی در ترسیم اسب اولیاء و اشقیاءبه نشانه های رنگی توجه می کنند و دقت خاصی در مصور کردن پیکر اسبها بکار می برند. مرکب اولیاء همچون براق اسب حضرت محمد(ص) و دلدل اسب حضرت علی(ع) و ذوالجناح اسب امام حسین(ع)و عقاب اسب حضرت علی اکبر را عموما سفید می کشیدند و اسب اشقیا را سیاه و ابلق نشان می دادند.

برای زمینه کار در بعضی تابلوها از کاغذهای طلایی ونقره ای استفاده شده که جلای مخصوصی به پس زمینه نقاشی داده شده است. این اتفاق پس از ورود این کاغذها به ایران و همچنین ورود شکلاتهای فرنگی صورت گرفته است و هنرمندان برای پس زمینه این نقاشیها از لفاف این شکلاتها استفاده کرده اند. نقاشان خیالی نگار اغلب وسایل و ابزار کار ساده ای داشتندو چون اغلب آنان در خدمت معماران بوده اند و انجام تزئینات و نقاشی ساختمانها بر عهده آنان بوده است، حتی از قلم موهای کار خود برای نقاشی شمایل ها استفاده می کردند و رنگ و روغن مورد استفاده را هم یا شخصا می ساختند و یا کسانی بوده اند که مستقلا رنگ ها را برای نقاشان ، کاشی کارها، و قالبی بافان تهیه می کردند و در اختیار این هنرمندان می گذاردند.

می گویند معیار رنگ در نظر آنان رنگهای علم مرتضی علی بوده است. [20] و آن رنگهای طیف رنگ سفید است،که از بارش باران و در اثر تابش نور خورشید در رنگین کمان حاصل ، بین زمین وآسمان می درخشد.

یکی از افراد با ذوق در این حرفه مرحوم حاجیه صدیقه بیگم اسلیمی[21] در اصفهان بوده است که در اواخر قاجاریه و اوایل پهلوی دستی توانا در تهیه رنگهای طبیعی داشته، و مورد احترام هنرمندان و صنعتگران آن عصر بوده است این بانوی با ذوق خود بافنده قالیهای نفیسی است که امروزه چند عدد باقی مانده از آنها زینت بخش مجموعه های خصوصی است. قالیهای بجا مانده از او امضای مام وطن دارد و به همین نام مشهور است و این لقبی است که رضا شاه برای بزرگداشت این بانوی هنرمند به او اهدا کرده است.

از دیگر رنگ سازان و جستجوگرانی که عاشقانه در راه کشف و ثبت رنگهای طبیعی کوشیده اند می توان از محمد کاظم مجنونی نام برد که فرزند احمد بیگ مباشر ظل السطان حاکم اصفهان بوده است. [22]

احمد بیگ در هفتاد سالگی ردای درباری را از تن بیرون کرده و پای دار قالی می نشیند ،او دار قالی را محراب خدا دانسته و گره بر گره زدن را ذکر می داند او در هنگام مرگ به فرزند خود محمد کاظم دو وصیت می کند:

یکی عبادی دیدن دار قالی، و دیگر آنکه هر آنچه می تواند در راه تهیه و ثبت رنگهای طبیعی بکوشد، و می گوید که استفاده از رنگهای شیمیایی که در آن دوران بتازگی وارد ایران شده بود نفرین ابدی او را به همراه خواهد داشت. محمد کاظم در راه اجرای وصیت

---

[18] – به نقل اثر آقای احمد خلیلی نقاش پشت شیشه و مجالس قهوه خانه

[19] – «درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران » ،دکتر جابر عناصری، انتشارات واحد فوق برنامه جهاد دانشگاهی

[20] – به نقل از آقای هادی سیف

[21] – به نقل اثر آقای احمد خلیلی نقاش پشت شیشه و مجالس قهوه خانه

[22] – نقل از آقای هادی سیف

پدر برای یافتن رنگ از گلها و گیاهان به کوههای بختیاری رفته و رنگهای تازه ای می آفریند و بنابر وصیت پدر از خود باقی می گذارد. او علاوه بر این میراث گرانبها، درسی بزرگ به بعضی از هنرمندان هم عصر خود می دهد به آنان که اسرار هنر خود را به گور می برند و از بازگویی آن حتی به فرزند شان ،دریغ می ورزند.

محمد کاظم مجنونی، در حدود سال ۱۳۲۰ هـ ق کشته شد گفته می شود که مرگ او با توطئه وارد کنندگان رنگهای شیمیایی در آن زمان بوده است.

از دیگر رنگسازان معروف آقا مهدی گل است ،که در کاشی پزخانه عبدالرزاق زندگی را می گذراند. و از رنگرزان و نقاشان دستمزدی می گرفته و در پی یافتن گلهای رنگین به صحرا می رفته است و در پی رنگ سازی روی نقاشی کاشی و پشت شیشه می اورد.

روایت ها

چنانکه قبلا گفته شد در شمایلهای پشت شیشه شاهد روایت ها و هم چنین ترکیب بندیهای مکرر هستیم، و برای درک بهتر این شیوه نقاشی باید به این مضامین توجه بیشتری کرد. در زیر به طور مختصر به این موارد اشاره می شود. چنانکه قبلا گفته شد مهم ترین روایت نقاشهای پشت شیشه واقعه کربلاست و در اکثر تابلوهای نقاشی پشت شیشه ، شخصیت مسلط و چشمگیری که در وحله اول توجه بیننده را بخود جلب می کند. تصویر حضرت ابوالفضل العباس (ع) است که سوار بر اسب سپید قسمت اعظم فضای اثر را پر کرده ، و مضامین دیگر در اطراف این سوژه اصلی نقاشی شده است[۲۳] ابوالفضل العباس ، پرچمدار یا علمدار حسین بن علی است و روایت است که سعی داشته ، آب فرات را به لشکر امام حسین برساند و در این راه هر دو دستش قطع می شود.

نکته ای که بین هنرمندان شیشه نگاره مشترک بوده است ، ترسیم زیباترین چهره برای این شهید معصوم است . تزئین لباس و رنگهای درخشان آن و همچنین سپیدی و تناسب بدن اسب، و نهایتا انعکاس نور بر روی شیشه، در چشم بیننده تاثیر عمیقی بر جای می گذارد که در نهایت، کمال مطلوب هنرمند شیشه نگار بوده است.

واقعه دیگری که اغلب همراه شمایلهای مذهبی است عروسی قاسم پسر امام حسن (ع) بادختر امام حسین (ع) است که در حین برگزاری آن قاسم به جنگ فرا خوانده شده و کشته می شود. در بعضی از آثار تصویر علم را می بینیم که مقدس ترین نماد است. علم را با پر و پارچه های رنگین تزئین می کنند وپنجه تارک آن نشانی از دست بریده حضرت عباس (ع)است.

---

۲۳ – کتاب «شبیه خوانی ، گنجینه نمایش های آئینی مذهبی » ،دکتر جابر عناصری، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پنج شاخه علم، پنج تن شخصیت برجسته اسلام یعنی محمد (ص)، فاطمه (ع) ،علی(ع) ،حسن (ع) و حسین (ع) می باشد.

[۲۴]در مورد ریشه و خاستگاه علم و پرچم در نقوش اسلامی، محققان بر این اعتقادند،که این دو نشانه های هویتی است که نمایندگی و قلمرو معینی دارد، و گاهی رنگ دینی بخود می گیرد و گاه رمز قومی و خویشاوندی می شود، در هر دو صورت مظهر ماندگاری و پیروزی است ،چه در دوران ایران باستان وچه بعد از اسلام و همواره پرچم، علم و یا بیرق نشانه ای از ابراز وجود، و ماندگاری یک قوم درهمه نشیب و فرازهاست.

در تصاویر حضرت ابوالفضل العباس (ع) همیشه پرچمی بر سر نیزه دیده میشود که نشانه شیعی بودن است چنانکه بیهقی در تاریخ خود به آن اشاره دارد که چون حضرت رضا علیه السلام ولیعهد مامون شد بیرق های سیاه را بینداخت و آنها را به رنگ سبز در آورد.

چند نمونه درخشان نقاشی پشت شیشه مذهبی، اختصاص به ترسیم مجلس سوگواری علی اکبر (ع) دارد که سر بر دامان امام حسین (ع) نهاده است و اسب تیر خورده او نیز در تصویر دیده می شود.

در این صحنه تراژیک، نشانه هائی از مویه رستم بر نعش فرزندش ، سهراب را می توان دید که طی قرنها یکی از موضوعات مورد علاقه نقالان شاهنامه خوان بوده و تلفیق این دو دیدگاه مذهبی و اسطوره ای منجر به پیدایش تصاویری بی بدیل درتاریخ نقاشی ایران گشته است.

[۲۵]در شمایلهای که در مشهد ساخته می شد مضمون یا ضامن آهو دیده میشود که توسط اسماعیل گیلانی از نقاشان شمال ایران متداول شد. نقل است که گیلانیها از قزوین به مشهد رفته اندو در اطراف حرم امام رضا(ع) و به صورت دسته جمعی از زائران سفارش می گرفتند و گاهی تحویل آن را به بعد از زیارت موکول کرده در همان زمان اندک شمایلها را آماده می کردند. در این نوع آثار تصویر قدمگاه حضرت رضا (ع) هم در گوشه ای از تابلو ها نقاشی می شد.

گفته می شود که گیلانیها به قم هم آمده اند و در این شهر نهضت یا ضامن آهو را ادامه دادند ولی صحن حضرت معصومه (ع) وارد نقاشی پشت شیشه نشد، و همچنان بارگاه امام رضا (ع) را نقاشی می کردند وتنها چند نمونه از شمایلهای با طرح مرقد حضرت علی (ع) و امام حسین(ع) نقاشی شده است. در تعدادی از نقاشیها تصویر حضرت سجاد (ع) هم نقاشی می شد که در خیمه ای در بستر بیماری آرمیده است و چند تن از بانوان اهل بیت در اطراف او نشسته، و به زاری مشغولند.

صحنه های اسارت بانوان عزادار اهل بیت، و کاروان آنان که از کربلا بسمت کوفه روان است و یا سرهای قطع شده امام حسین (ع) و یاران او بر سر نیزه ها که به عنوان ارمغان جنگی برای یزید به دمشق برده می شود. در اطراف سوژه مرکزی و یا بطور مستقل، در نقاشی پشت شیشه اجرا شده است.

در بعضی از نقاشیها تصویر زنی با لباس و آرایش غیر معمول دیده می شود که مشهور به دختر فرنگی است و روایت است که دلداده امام حسین(ع) بوده است.

---

[۲۴] - «علم ، تجلی هویت ملی و مذهبی ایرانیان» ، دکتر محمد مهدی هراتی، کتاب ماه هنر آذر و دی ۸۲

[۲۵] - به نقل از آقای هادی سیف

پاکی و معصومیت اهل بیت هستند وگاه شتر که برای بردن اسیران به کوفه از آنها استفاده شده است. بچشم می خورد و مهم تر از همه شیر یا اسد است،که از طرفی نشانه شجاعت و لقب حضرت ابوالفضل العباس(ع) و در عین حال شیری است،که در میانه کارزار کربلا و شمشیر به دست به یاری سیدالشهدا می شتابد و پس از شهادت معصومین از پیکرهای آنها محافظت می کنند. گاه لشکریان اشقیا و هم چنین سپاهیان حر ریاحی در نقاشی پشت شیشه نقش می شوند. ودر چند تابلو تصویر زعفر جنی و لشکرجنیان ، هم نشان داده شده است که در روز عاشورا به یاری امام حسین می آیند.

نقش تبر که مظهر مبارزات شیعی و خانقاهی است و شمشیر و خنجر که سمبل شجاعت و مبارزه است نیز در بعضی تابلوها مشاهده می شود.

مرغ رخ یا اسب براق که حضرت محمد (ص) سوار بر ان به معراج رفته اند هم از مضمون های مورد علاقه نقاشان پشت شیشه بوده است.

در برخی از اثار تصویر اژدها را می بینیم که سمبل نبرد نیکی و بدی است و هم چنین تصاویری از روز قیامت و نحوه مجازات بدکاران و داستان عاق والدین، و در مقابل گوشه هائی از بهشت و تصاویر فرشتگانه مقرب که اینها هم از موضوعات رایج نقاشی پشت شیشه برده اند.

پوشش

درباره طراحی لباس های مورد استفاده در نقاشیهای پشت شیشه باید توجه داشت که شبیه گردان ها یا شمایل گردانها در ایام مذهبی به واقع گرایی اهمیت می دادند. و از این رو اطلاعات خود را درباره شکل و طرح لباس شبیه خوانها از طریق مراجعه به مسافران و زوار عراق و عربستان کامل می کردند. پیداست اطلاعاتی که از این راه بدست می آمد محدود و مربوط به زمان معاصر شبیه گردانها بوده است و نه تاریخ وقوع حادثه و از این حیث منابع دیگری هم مورد نیاز بود. هر شبیه گردان در صورت دسترسی به سنت ها و نظرات و سلیقه شبیه گردانهای قبل از خود اطلاعاتی درباره لباسهای تعزیه هم در اختیار داشت و احیانا اگر به یک تصویر مینیاتور یا یک کتاب مصور نیز برخورد می کرد از انها هم الهام میگرفت.[۲۶]

می توان حدس زد که شمایل گردانی بعد از پیدایش تعزیه رایج شده زیرا شمایل گردانی در حقیقت نقل برنامه های تعزیه بوده است با این تفاوت که در یک پرده قابل حمل، خود شمایل گردان به صورت سیار در میان گروه های پراکنده جمعیت، حرکت کرده و نقل مصیبت می کند.

---

[۲۶] - «شبیه خوانی گنجینه نمایشهای آئینی مذهبی» ،دکتر جابر عناصری ،وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی

این شمایلها به نوبه خود به عنوان منبع جدیدی برای طراحی لباسهای مراسم تعزیه بکار رفته، به این ترتیب برنامه های تعزیه و شمایلهای مذهبی از نظر طراحی لباس، نسبت به یکدیگر دارای تاثیر متقابل بوده اند.

از تصاویر شاهنامه هم در ترسیم مناظر، و طراحی لباسهای رزم و دربار سلاطین استفاده می شده است.

پوششها به دو دسته لباسهای رزمی و لباسهای عادی تقسیم می شود:

لباسهای رزمی ،شامل کلاهخود خود،زره ، و چکمه بوده که کلاهخود به شکل کاسه است که یک یا چند پر بلند به آن وصل است. به شخصیت های مهم نقاشی شده در شمایلها زره می پوشاندند که از حلقه های ریز آهن یا پولاد که با ظرافت به هم متصل شده اند تشکیل شده است. کمربند چرمی برای آویختن شمشیر وخنجر بوده و گاهی شال یا کمربند پارچه ای روی آن بسته می شده است و در زیر زره یک پیراهن یا قبای بلند می پوشیدند که رنگ ان برای اولیا سفید و برای گروه باطل قرمز بوده است (در مورد رنگ قرمز قبلا گفته شد که گاهی از قرمز خونریز برای لباس حضرت ابوالفضل العباس (ع) استفاده می شده است)

در ترسیم لباسهای غیر رزمی سه گروه لباس مورد توجه بوده است،لباسهای گروه حق ،لباس گروه باطل و لباسهای مردم غیر مسلمان.

لباس مقدسین از عمامه ، پیراهن ،قبای بلند، شال کمر و شلوار که عبای نازکی روی آنها پوشیده می شد تشکیل شده است و گاهی چفیه عقال را بجای عمامه نقاشی کردند. این لباسها به رنگها سبز،سفید و سیاه می باشد و رنگ زرد را برای نعلین انتخاب می کردند، برای بانون اهل بیت هم عموما مشکی از سرتا استفاده می شده و نقاب سفید از قسمت های مهم پوشش بانوان است که برای همه به یک شکل نقاشی می شد.

فرشتگان و حوریان، از پشت یک پارچه توری سفید رنگ با رنگهای ملایم و تاج بر سر نقش می شدند. به استثناء عزرائیل که گاهی در یک روپوش سراسری بلند و سیاه در بعضی شمایلها متجلی می شود.

گروه باطل،اغلب در لباسهای قرمز و سیاه و قهوه ای طرح می شدند. گاهی لباس اشقیا ترکیبی بوده است از لباس عادی مردم عرب و لباس راهزنان، تا به این ترتیب زمینه مناسب تری برای برانگیختن احساس تنفر تماشاگران فراهم شود.

لباس گروه غیر مسلمان، بستگی به نقش و موقعیت آنها داشته گاه شبیه لباس اروپائیان نقاشی می شد،مثل لباس دختر فرنگی، که از روی باسمه های فرنگی الهام گرفته شده بود. برای دارندگان مشاغل و کسب و کار عادی لباسهای معمول آن زمان انتخاب می شد و آخرین لباس آدمی یعنی کفن که در بسیاری از نقاشیها دیده می شود سفید، تمیز و گاهی خون آلود است، که تفسیر گلگون کفن شامل آن می شود. [۲۷]

---

[۲۷] - «شبیه خوانی گنجینه نمایشهای آئینی مذهبی» ،دکتر جابرعناصری، مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

خط –نقاشی های پشت شیشه

این شیوه خط نوشتن بر پشت شیشه، قدمتی برابر با پیدایش شمایلهای مذهبی دارد، و با یقین می توان گفت که پایه و اساس یک شیوه مهم هنری که در آغاز دهه ۴۰ هـ ش توسط چند تن از هنرمندان ایرانی بنیان نهاده شده، و هنر سقاخانه نام گرفت، بر خط نقاشیهای پشت شیشه دوران قاجار بناشده است. حسین زنده رودی ، فرامرز پیلارام ،مسعود عربشاهی ، قندریز و دیگران با استفاده از خط و الفبای فارسی در نقاشی شاهکارهای فراوان آفریدند.

در دوران قاجار خط را هم بر پشت شیشه و هم بر پشت آئینه می نوشتند کلمات اغلب بشکل طغراهای دو طرفه و با حاشیه و اسامی پنج تن و نقاشی گل و مرغ تزئین می شد پشت کار را معمولا با کاغذهای طلائی و یا نقره ای می پوشاندند.

از بهترین نقاشان خط پشت شیشه، عظیمی ، غلامعلی نقاش قمی و محمدعلی را می توان نام برد. یکی از آخرین افرادی که به این کار می پرداخت میرزا محمد معروفی، درویشی از اهالی مشهد بود که سالها در اصفهان اقامت داشت و در سال ۱۳۴۷ هـ ش فوت کرد [۲۸]

از این خط نقاشیها برای تزئین و تبرک در پنج دری خانه های اعیان که محل روضه خوانی بوده استفاده می شد و یا مردم برای نذر آنها را به امامزاده ها و سقاخانه ها پیشکش می کردند.

شیوه نوشتن خط بر پشت آئینه به دوصورت اجرا می شده است.

یا پشت شیشه را جیوه می کردند و سپس طرح اصلی را روی سطح جیوه طراحی کرده و آن سطح را تراشیده و با رنگهای مختلف تزئین می کردند. و یا ابتدا طرح پیاده و رنگ می شد و سپس پشت شیشه را جیوه می کردند. گاهی در آغاز خط نوشته می شد پس از آن شیشه دورگیری شده و در انتها،آن را زرک (طلاکاری) می کردند.

در بعضی از خط نقاشیها، مشاهده می شود که زمینه شیشه به رنگهای سیاه، قرمز (سرنج) و یا آبی لاجوردی رنگ شده و پس از آن خطوط را جیوه کرده و از آنها آئینه ساخته اند .امروز هنرمندان شیشه نگار سطحی را که طراحی شده است با چسب می پوشانند و سپس بقیه سطح را سند بلاست می کنند به این ترتیب رنگ بهتر روی سطح می نشیند.

قبلا گفته شد که از نقاشی های پشت شیشه تزیینی(گل و مرغ)در تزیین بناها استفاده میشده است ، زیباترین نمونه این هنر را در شیراز در عمارت نارنجستان قوام وباغ ارم می تواند دید.

در اصفهان هم آثار بسیار زیبائی در بعضی از خانه های قدیمی شهر که هنوز به دست دلالان خراب نشده اند وجود دارد. در نواحی دیگر ایران از جمله سنندج (خانه سالار سعید) هم از نقاشی پشت شیشه برای تزئین عمارت استفاده شده است.

در کاخ گلستان تهران هنرمندان عصر قاجار از نقاشیهای پشت شیشه در آئینه کاری دیوارها و سقف استفاده کرده اند تزئین این

---

۲۸ - نقل از آقای عیوقی

مکان با پرتره های شاهزادگان قاجاری نقش شده بر پشت شیشه ، شکوهی بیادماندنی به این عمارت زیبا داده است.

درانواع دیگر نقاشیهای پشت شیشه که دورنماهاو منظره‌های دوران قاجار میباشد تاثیر نقاشی غربی به خوبی پیداست زیرا در برخی از این آثار پرسپکتیو رعایت شده و عمارتهائی هم تحت تاثیر معماری غربی نقاشی شده است.از این نقاشیها هم برای تزئین منازل استفاده می شده است.

روش اجرای نقاشی پشت شیشه در ایران

برای زمینه نقاشی پشت شیشه از قطعات شیشه های تخت و یا آئینه استفاده می شده است، و برای طراحی روی شیشه روش چرمه کردن، سمبه کردن یا گرته کردن بکار برده می شود این دقیقا روشی بوده که در اروپای قرون وسطی اجرا می شده است بدین شکل که ابتدا طرح بر روی کاغذ رسم شده و سپس با وسیله نوک تیزی حدود آن سوراخ می شود و در آخر روی شیشه قرار می گیرد و با پودر زغال نرم، که از سوراخها عبور می کند طرح را بر روی شیشه منتقل می کنند. راه دیگر آنست که طرح رسم شده روی کاغذ را زیر شیشه قرار داده و از روی آن روی شیشه طراحی می کنند که در این روش تمام طرح برعکس شکل اولیه ترسیم میشو.

[۲۹]اصفهان یکی از مراکز مهم این هنر اصیل بوده، و نقش گل و مرغ و ماهی و شمایل کشی در این شهر متداول بوده است. از نقاشیهای گل و مرغ پشت شیشه در گچ کاری سقفها و دیوارها استفاده می شده و کار در نهایت مهارت و به دست گچ بر و شیشه چسبان بطور جداگانه صورت می گرفته است. در قصابیها و بقالیها که دخلهای چوبی داشتند، روی دخلها را با نقاشیهای پشت شیشه که ایه های قران و اسامی پنج تن بر آنها نقش شده بود زینت می دادند وآنها را مایه برکت کسب و کار خود می دانستند.

در اصفهان هنرنقاشی پشت شیشه در انحصار خانواده های مشخص بوده است برای مثال ،تولید شمایل های مذهبی در انحصار خانواده یا طایفه نعمت الهی بوده است که در محله پا قلعه اصفهان سکونت داشتند و برای طراحی روی شیشه از روش سمبه کردن با دوده و خاکه زغال استفاده می کردند. طراحی صورت هم از دوران قاجار بخصوص از زمان فتحلعیشاه در اصفهان رواج می یابد. گفته می شود که آقا نجف علی از نقاشان مشهور در دوره قاجار در دهه ۱۲۴۵ هـ ق . ۱۸۳۰ میلادی گاهی به نقاشی پشت شیشه هم پرداخته است. [۳۰]

در اواخر دوره صفویه در اصفهان کارگاههای شیشه سازی شروع به تولید شیشه چکشی می کنند،که در پنج دریهای منازل اعیان بکار می رفته، که در ایام محرم محل روضه خوانی بوده است. وخطوط نقاشی پشت شیشه را که همگی اسامی معصومین و بخصوص

---

[۲۹] - این بخش تماما از گفته های آقای حسین عیوقی کارشناس هنرهای سنتی در اصفهان آورده شده است.

[۳۰] - نقل از بنجامین اولین سفیر آمریکا در ایران و نویسنده کتاب ایران و ایرانیان (ص ۳۲۷)

پنج آن بوده در این مکانها می گذارند. در اطاقهای دیگر خانه، برای تزئین از نقاشیهای پشت شیشه گل و مرغ و پرده های پولک دوزی بوده است.

در بعضی از تابلوهای پشت شیشه برای پوشاندن پشت کار از کاغذ بسته بندی تنباکو استفاده می شده این کاغذها کاهی و زرد رنگ بوده است و نگارگران آنها را از خانه ها جمع آوری می کردند .برای حفاظت خطهای نوشته شده بر پشت شیشه پشت کار را روغن کمان می زدند. و سپس برای محکم کاری ،نقاشیهای را پس از اتمام کار و خشک شدن رنگ، با حلبی می پوشاندند، این حلبی ها در ایران نایاب بود و اغلب از فروشندگان خرما که برای حمل کالای خود از دله های حلبی استفاده می کردند خریداری می شد. پوشاندن پشت کار با حلبی برای حفاظت نقاشی از حمله حشرات هم مفید بوده است.

آنچه گفته شد تصویری از بهشت گمشده ایست که نقاشی پشت شیشه ایرانی در مقابل چشمان بیننده می گشاید.این هه زیبایی را باید دریافت و دور از هیاهوی جهان معاصر امروز لحظه‌ای در پناه ان ارام گرفت.

نویسنده مقاله: **فریال سلشحور ، کارشناس ارشد مرمت اشیاء فرهنگی تاریخی** (مجموعه‌دار)

فهرست منابع فارسی

۱- حقیقت و زیبایی – نوشته بابک احمدی – نشر مرکز

۲- عشق صوفیانه – نوشته جلال ستاری – نشر مرکز

۳- معنویت در هنر- مجموعه مقالات – سازمان انتشارات وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی .

۴- هنر و اندیشه های اهل هنر – نوشته چارلز هریسون – پل وود- ترجمه مینا نوائی – کانون فرهنگی – هنری ایثارگران

۵- آسیا در برابر غرب – نوشته داریوش شایگان – انتشارات امیرکبیر

۶- نظاره هنر – مجموعه مقالات – سازمان انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۷- کتاب ماه (هنر) ویژه هنرهای سنتی – نوشته زهرا رهنورد- محمد علی رجبی - خرداد و تیر ۸۱

۸- سنت و فرهنگ – مجموعه مقالات – ترجمه فریدون بدره ای

۹- مبانی هنر معنوی – مجموعه مقالات – انتشارات حوزه هنری

۱۰- قهوه خانه های ایران – نوشته علی بلوکباشی – دفتر پژوهشهای فرهنگی

۱۱- دیوارنگاریهای امامزاده ها و بقاع – نوشته مژگان خاکیان – کتاب هنر (خرداد و تیر ۸۱)

۱۲- هنر مانوی- نوشته هانس یواخیم کلیم کات – ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور – نشر فکر روز

۱۳- شبیه خوانی، گنجینه نمایشهای آئینی، مذهبی – نوشته دکتر جابر عناصری – یازدهمین جشنواره تئاتر فجر ۱۳۷۱

۱۴- انسان نورانی در تصوف ایرانی – نوشته هانری کربن – ترجمه فرامرز جواهری نیا – نشر جامی

۱۵- صنایع دستی کهن ایران – نوشته هانس ای . وولف .- ترجمه دکتر سیروس ابراهیم زاده – انتشارات آموزش انقلاب اسلامی

۱۶- شیشه (تحقیق دانشجویی) – ذاکر زاده

۱۷- سهروردی و مکتب اشراق – نوشته مهدی امین رضوی – ترجمه دکتر محب الدین کیوان – نشر مرکز

۱۸- تعزیه –هنر بومی پیشرو ایران – گردآورنده پتر چلکوسکی – ترجمه داود حاتمی – شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

۱۹- نقاشی پشت شیشه – نوشته هادی سیف – انتشارات سروش

۲۰- عزاداری سنتی شیعیان در بیوت علما و حوزه های علمیه – نوشته حاج حسین معتمدی (مقاله علیرضا ذکاوتی قره گوزلو) کتاب ماه هنر (اذر و دی ۸۰)

فهرست منابع خارجی

۱. Ryser / Frieder Reverse Paintings on glass. The Ryser Collection . The Corning Museum Of Glass, NY 1992.

۲. Klen , Dan & Lloyd, Word The History Of Glass, Little Brown And Company (UK) 2000.

۳. Margonari, Rnzo I Naifs Italian Passara & Agosta tota editori S.A.S PARMA. 1972.

۴. Bihalji – Merin, Oto Masters of Naïve Art McGRAW HILL, 1970.

بررسی و معرفی صنعت چاقو سازی استان زنجان و پیشنهاد راهکارهای مناسب به منظور عرضه بهتر کالا

مقدمه

به طور قطع شکل دادن به یک قطعه سنگ یا صیقل نمودن یک استخوان به عنوان وسیله و ابزاری جهت مرتفع نمودن احتیاجات روزمره همواره انسان اولیه را متحمل زحمات و رنج زیادی می نمود ، لذا یافتن ماده و جنس جدید و منا سب که بتواند به را حتی اشکال و فرمهای دلخواه خود را را بر آن پیاده نماید و در عین حال نیز از استحکام بیشتری بر خوردار باشد برای او ضروری و حتی حیاتی می نمود . در مراحل بعدی زندگی و شکل گیری تمدن بشری . انسان موفق به شناختن خاصیت سفال شد . در دسترس بودن . فرم پذیری اسان ، و ..

از جمله محاسن این ماده جدید بود که انسان به واسطه ان در زندگی روزمره از سفال استفاده می نمود ، اما این ماده نیز با تمام محاسنش به دلیل عدم استحکام و دوام کافی نتوانست جوابگوی تمام احتیاجات بشر باشد این نقیصه تا زمان کشف ماده مناسب تر همواره همراه و همگام انسان بود تا اینکه با فلز آشنا شد ، با کشف فلز و آشنایی با قابلیت های متعدد و مناسب آن ، انسان به یقین دریافت که این ماده می تواند کمبودها را جبران نماید و جانشین مطلوبی برای سفال باشد . وجود خواص و قابلیتهای مناسب از جمله ، شکل پذیری . استحکام و دوام زیاد ، وفور در طبیعت و .. موجب گردید تا فلزات در امور مختلف زندگی مورد استفاده قرار گیرد و به حق مادر صنایع بشری باشد .

موقعیت و مشخصات استان زنجان :

استان زنجان در شمال غرب کشور و در میان هفت استان از کشور جمهوری اسلامی ایران واقع گردیده از شمال با استان اردبیل و استان گیلان ، از شمال شرقی و شرق با استان قزوین ، از جنوب با استان همدان ، از جنوب غربی با استان کردستان ، و از مغرب با استان آذربایجان غربی ، و از شمال غرب با استان آذربایجان شرقی همسایه است و موقعیت جغرافیایی استان زنجان منطبق بر عرض جغرافیایی ۳۵ درجه و ۳۵ دقیقه تا ۳۷ درجه و ۱۵ دقیقه شمال و طول جغرافیایی ۴۷ درجه و ۱۵ دقیقه تا ۴۵ درجه و ۲۵ دقیقه شرقی از نصف النهار گرینویچ واقع شده است .

استان زنجان متشکل از هفت شهرستان می باشد . شهرستان زنجان یکی از شهرستانهای هفت گانه استان است که در استان واقع شده و مرکز استان زنجان شهر زنجان می باشد . این شهرستان از شمال به استانهای آذربایجان شرقی و اردبیل . از شرق به شهرستانهای طارم و ابهر . از جنوب به شهرستانهای ابجرود و خدابنده و از غرب به ماهنشان محدود می باشد .

مساحت استان زنجان با توجه به آخرین اطلاعات (اطلاعات سال ۱۳۷۸) در حدود ۲۲۱۶۴ کیلومتر مربع بوده است و از نظر شکل ظاهری زمین دارای دو منطقه کوهستانی و جلگه ای (دشت) می باشد ، مناطق کوهستانی که اغلب دارای قلل مرتفع هستند و در بخش ماهنشان ، قسمتهای شمالی شهرستان زنجان . شهرستان خدابنده قرار گرفته و مناطق جلگه ای یا دشت نیز اغب نقاط دیگر استان را پوشانده است .

با عنایت به موقعیت و شرایط خاص جغرافیایی استان اغلب رودخانه های این منطقه تحت تأثیر عوامل طبیعی کم آب و سیلابی بوده و به سبب ذوب شدن برفها در بهار پر آب و در بقیه سال خشک و کم آب و سیلابی بوده و به سبب ذوب شدن برفها در بهار پر آب و در بقیه سال خشک و کم آب هستند . و از جمله رودخانه های مهم و نسبتاً پر آب که در کشاورزی استان نقش اساسی داشته و مثمر ثمر می باشند عبارتند از : قزل اوزن ، زنجان رود ، ابهر رود ، ایجرود ، سجاس رود ، خررود ، بزینه رود ، به جز موارد ذکر شده ، رودخانه های کوچک و فصلی فراوانی نیز در فصل های بارانی جاری هستند که اراضی کلی را مشروب نموده و خشک می شوند.

اوضاع جوی و شرایط اقلیمی منطقه بر حسب پستی ها و بلندی های موجود بسیار متغیر است به طور کلی ارتفاعات دارای آب و هوای سرد و کوههای پوشیده از برف و تابستانهای معتدل و خشک برخوردار می باشد .

چاقو سازی:

از آنجایی که ایرانیان در بین جهانیان از جنگاوران بی باک و جهانگشایان چیره دست شناخته شده اند، ناگزیر باید از ابزارهای خوب جنگی برخوردار بوده باشند ، چرا که در زبان پارسی نامهای ابزار جن

به جا مانده که برخی از آنها را در پارسی باستان یعنی در نوشته های روزگار هخامنشیان و بیشتر آنها را در نامه دینی ایرانیان اوستا می یابیم و جالب اینکه نام بیشتر ابزار مزبور را تا زمان حاضر نیز در نوشته ها و در سخنان نویسندگان و سخنوران مشاهده و شنیده می شود ، کمان ابرو ، کمند گیسو ، تیره مژه دلدار که از تشبیهات زیبا و دلکش زبان ادبی فارسی می باشد . ZAVAR باشد که به معنی زور و غیره در اوستا به کار رفته است .[۳۱]

با توجه به منابع موجود از جمله شاهنامه فردوسی اختراع بسیاری از چیزها را به جمشید نسبت می دهند ، از آن جمله نرم کردن آهن و ساخت ابزار جنگی ، ولی آنچه مسلم است استفاده از جنگ افزار با تاریخ انسان همراه است . در ایران سابقه صنعت چاقو سازی را در زمانهایی باید جستجو کرد که داشتن سلاحی سرد از ضروریات زندگی هر فرد به شمار می رسد ، (ایرانشهر ج ۲) یکی از قدیمی ترین مناطق سکونت ایران که قدمت آن به هزاره ششم می رسد تپه سیلک کاشان می باشد. قدیمی ترین آثار به دست آمده از سیلک از جنس سنگ می باشند، از آن جمله چاقویی با دسته ای از استخوان و تیغه ای از سنگ می باشد که متعلق به ۴۲۰۰ سال پیش از میلاد است (تصویرش ۱)

---

[۳۱] پور داود ، ابراهیم ، زین ابزار ، به کوشش دکتر جهانگیر قائم مقامی ،، ص ۱۶ . کتابخانه امور فرهنگی و هنری

شاردن نقل می کند که در زمان اوهیچ یک از ایرانیان بدون شمشیر از خانه بیرون نمی رفتند ، تیغه این شمشیر ها به قدری برنده بود که بر طبق داستانهای قدیمی، اگر با دست پهلوانی به سواری زده می شد او را از فرق سر تا روی زمین به دو نیم می کرد .

با ورود سلاح گرم به بازار به تدریج حمل و استفاده از سلاح سرد منسوخ می شد ، صنعت شمشیر گری نیز رو به افول رفت و در حد چاقو سازی و ساخت وسایل برنده مورد نیاز روزمره زندگی به حیات خود ادمه می داد . یکی از شهرهایی که صنعت چاقو سازی و ساخت وسایل برنده را حفظ کرده و بیشترین شهرت را در ایران دارد شهر زنجان است .

صنعت چاقو سازی در زنجان به طور قطع ماحصل عواملی چون موقعیت جغرافیایی و نقش زنجان در جنگهای مختلف تاریخی (قبل از اسلام و بعد از اسلام) مو قعیت سوق الجیشی استان نسبت به استانهای هم جوار ، قرار گرفتن بر سر تمدنهای شرقی ، غربی ، و نزدیکی به فلات مرکزی ، وجود و فراهم بودن مواد اولیه و معادن غنی آهن و مس و ... می باشد .

در بررسی های به عمل آمده و با توجه به شواهد و مدارک به دست آمده به طور قطع اعلام تاریخ دقیق و مشخص پیرامون زمان شروع این صنعت در استان زنجان مقدور نمی باشد .

قدیمی ترین چاقوی به دست آمده از مجموعه مرد نمکی در معدن نمک چهره آباد (روستای حمزه لو) متعلق به هیجده قرن پیش می باشد [۳۲]. این چاقو دارای دسته ای از شاخ بز است و طول آن یازده سانتی متر که با استفاده از دو میخ پرچ به تیغه ای متصل گردیده است که طول تیغه ۵ /۸ سانتی متر اندازه گیری می گردد ، تیغه مقداری زنگ زده است . (تصویرشماره ۲).

---

[۳۲] مجموعه مرد نمکی به عنوان یا اثر منحصر به فرد در سال ۷۲ به صورت اتفاقی و در حین با طلبه برداری از معدن نمک حمزه لو به دست آمد در طی کاوشهای انجام شده که نگارنده نیز به عنوان کارشناس باستان شناس در محل حضور داشته اشیاء و متعلقات ذی قیمت از جمله پای جسد کشف گردید و در حال حاضر مجموعه مزبور در موزه ملی ایران باستان به معرض نمایش گذاشته است .

قلاف آن از جنس چرم بوده و با بندی از جنس چرم از شلوارک آویزان بوده است ، طول قلاف ۱۵.۵ سانتی متر می باشد ، در عرض آن شکافی تعبیه شده که احتمالا وسیله ا ی شبیه گوش پاک کن یا نوعی سنجاق در آن جا سازی شده است . چاقوی مزبور را به عنوان اولین و قدیمی ترین سند موثق به دست آمده در خصوص صنعت چاقو سازی زنجان می توان نام برد .

با ظهور دین مبین اسلام و گسترش که با ورود آن در سر تا سر ایران ، از جمله مناطقی که با ورود دین جدید مقابله نمود در برابر پذیرفتن آن مقاومت کرد شهر زنجان می باشد و این امر موجب پیدایش جنگهای متعدد و نیز تولید بیشتر سلاح سرد و رو نق فلز کاری در منطقه گردید .

در چهار قرن اول تمدن اسلامی ، بیشتر اشیاء ساخته شده فلزی به غیر از تغییرات جزءی اصولا تقلیدی بوده است از فلز کاری دوره ساسانی ولی از قرن پنجم به بعد صنعت فلز کاری ایران وارد مرحله جدیدی می شد که آن را می توان تجدید حیات هنری نامید. به طور مشخص در دوره سلجوقیان عده ای از هنرمندان فلز کار به این ناحیه مهاجرت می کردند ، چنانکه در کتاب (هفت هزار سال هنر فلز کاری در ایران ، نوشته محمد تقی اصفهانی) می خوانیم :

سازندگان این آثار نفیس طبق نامهای مندرج بر روی بعضی از آنها هنرمندان خراسانی بودند که در شرق و شمال شرقی ایران توطن اختیار کرده بودند . عده ای از آنان به علت جنگهای خونین و زد و خورد های محلی در عصر شاهان و امیران این دوران مانند ملوک غور ، سامانیان ، غزنویان ، و بالاخره سلجوقیان که خطه خراسان را در عرصه تاخت و تاز قرار داده بودند جلای وطن کرده ، آثار بی نظیر و نفیس این دسته از هنر مندان فلز کارایرانی در شهر موصل به آن در جه از شهرت جهانی رسید، که به هنر موصلی معروف شد .

با روی کار آم دن سلجوقیان و مهاجرت عده ای از هنرمندان به سوی غرب کشور هنر فلز کاری بیش از بیش رونق یافت .

در اثر هجوم مغولان شهرهای آباد و مر کزهای هنری و صنعتی سلجوقیان در ما وراء النهر و خراسان ویران گردید و در نتیجه استادان فلز کار نیز مانند دیگر هنرمندان مجبور به ترک کارگاه های خود شدند و به سوی مراکز هنری در غرب ایران و شمال بین النهرین روی آوردند تا از گزند تهاجم مغولان مصون

بعداز . با ورود استادکاران فلز کار ایرانی به مراکز هنری بین النهرین مانند موصل سبک و اسلوب هنر فلز کاری ایران در آنجا نیز رسوخ و نفوذ یافت و از موصل به سوریه و مصر نیز انتقال می یلبد . در دوران ایلخانان مغول مراکزی چون تبریز ، مرا غه ، و سلطانیه و جای شهرهایی چون هرات ، مرو ، نیشابور را گرفتند و مرکز تجمع هنرمندان و صنعتگرانی می شود که تحت حمایت و تشویق ایلخانان دوباره به خلق آثار هنری مشغول گردیدند . به خصوص در دوره سلطنت سلطان محمد خدابنده الجایتو ، سلطانیه پایتخت او یکی از بزرگترین مراکز فلز کاری آن زمان می شد . در اواسط قرن ۱۵ میلادی فلز کاران ایرانی از پیروی سبکهای پیشین ، به ویژه مغولی ، که یکنواخت و خسته کننده بود ، دست برداشتند ، این هنرمندان به علت گسترش معتقدات مذهبی تازه که تشیع بود، و به علت تحولات سیاسی در داخل کشور سبکی نوین در هنرفلز کاری به وجود آورند.

با روی کار آمدن دودمان صفوی باب تازه ای در مکتب هنر ایران گشوده شد و در واقع عصر طلایی هنر ایران، مقارن حکومت همین دودمان بوده است . در اوایل حکومت شاه اسماعیل صفوی که ایران با ترکانعثمانی وارد جنگ شد، برای تهیه ادوات و فلزات و ابزار جنگ از چند شهر کمک گرفت ، در کتاب « جنگ شاه ایرانیان در یونان و چالدران » می خوانیم : اسلحه در بسیاری از شهرهای ایران ساخته می شد، ولی چند مرکز اسلحه سازی در ایران بیش از سایر نقاط اهمیت داشت ، یکی از آنها کرند بود که انواع اسلحه از جمله زره ، کاسک (خود) را در آنجا می ساختند . دیگری زنگان یا زنجان به شمار می آمد و صنعتگران زنجانی در ساختن شمشیر و خنجر مهارت داشتند ، در اصفهان ، ری ، تبریز نیز انواع اسلحه را می ساختند. با تشویق شاه اسماعیل صنعتگرانی ایرانی که در خارج از منطقه آذربایجان بودند، نیز مبادرت به ساخت اسلحه می کردند . در حقیقت از اواخر قرن دهم هجری برتری اسلحه ایرانی در جهان آن روز زبانزد همگان شد تاورینه ، سیاح معروف فرانسوی ، که در زمان شاه صفی ، شاه عباس دوم و شاه سلیمان ۹ بار به ایران مسافرت کرده معتقد است که ایرانیان در هنر فولاد سازی مهارت و استادی کامل دارند و می دانند چگونه فولادرا برای ساختن شمشیر ، قمه ، خنجر ،چاقو با زاج و سایر مواد در مراحل مختلف آماده می کنند . مرغوبیت محصولات پولادین این هنرمندان مدیون فولادی است که از ناحیه هند به نام گل کندا ، به ایران آورده می شد . این جنگ افزار سازانپولاد اروپایی و پولاد ایرانی را مناسب نمی دانند زیرا آب دادن فولاد هندی برای آنها سهل تر است . شاردن سیاح دیگر فرانسوی ، نیز در قرن ۱۶ میلادی در سیاحتنامه

مفصل خود شرح مبسوطی از شمشیر و قمه ساخت ایران آورده است . از قرن ۱۶ تا قرن ۱۹ میلادی تغییراتی در ساخت تیغه های شمشیر در ایران روی آورد ، بدین معنی که تیغه آن به مرور خمیدگی و انحنای بیشتری پیدا می کرد ، واز قرن ۱۷ تا ۱۹ خمیدگی آن به شکل شمشیر های امروزی در می آمد .

در دوره صفویه استادانی مثل عبد الغفار سکاک بوده اند که در زمینه چاقو سازی زنجان زحمت فراوانی کشیدند . این استاد که پیشوایی دینی بوده و تالیفاتی دارد ، چاقو ساز بوده است این صنعت تا دوره قاجاریه ، یعنی تا سفر ناصرالدین شاه به فرانسه به همین سبک ادامه داشته است ، ومعروفترین آنها چاقوهای کرند و یا چاقو های سخت حسن (حسن نام استاد زنجانی از استادان آن دوره می باشد .)بوده است [۳۳]

از حدود قرن ده هجری قمری شهر زنجان یکی از مراکز مهم صنعتی بوده است که در آن کارگاههای مختلف اسلحه سازی دایر و چاقو سازی نیز یکی از صنایع جنبی آن محسوب می شده است .[۳۴]

با کشف مجموعه منحصر به فرد مرد نمکی به طور قطع پیشینه تاریخی این صنعت در زنجان به هیجده قرن پیش می رسد . از جمله مدارک موثق دیگر از سازمان اسناد ملی کشور به دست می آمد . می توان مکاتبات معمول شده و یک برگ صورت جلسه چاقو سازان که در تاریخ ۱۳۲۳ شمسی انجام یافته اشاره نمود .

مواد اولیه

عموما مواد اولیه لازم وضروری در چاقو سازی با توجه به قسمتهای مختلف آن به شره زیر می باشد :

۱ – تیغه : مهمترین قسمت چاقو از نظر کاربرد قسمت تیغه می باشد ، استاد کاران زنجانی معمولا تیغه چاقوها را از فولاد و فنر اتوموبیل که از نظر مقاومت و برندگی حائز اهمیت است، تهیه می نمایند و نیز با توجه به سلیقه استاد کار در بعضی موارد نیز استیل و یا تیغهٔ ارهٔ نجاری به عنوان تیغه کارد شکاری به کار برده می شود .

---

[۳۳] به نقل از محمد کاظمی مکملی « صنعت چاقو سازی در ایران » مجله هنر و مردم شماره ۱۷۶ سال ۱۳۵۳ .

[۳٤] ثبوتی ، هوشنگ ، تاریخ زنجان ، سلبقه تاریخی چاقوی زنجان ،

۲ – آستر یا اسکلت چاقو : عمده ترین مواد به کار رفته در این قسمت از ورق برنجی و آهنی می باشد. که معمولاً از انواع تسمه ها و آهن آلات استفاده می شود .

۳ – محور چاقو : محور چاقو که در اصل کار لولا را انجام می دهد مهمولا از دو نوع میخ فلزی تهیه می شود .

۱ – ۳ فولاد : که در چاقوهای سفارشی و خصوصی محور از میخ های فولادی ساخته می شود، تا چاقو ا ز استحکام و دوام بیشتری برخوردار گردد.

۲ – ۳) آهن : عموما محور چاقوهای بازاری از میخ های آهنی تهیه می گردد .

۴ – رویه چاقو : از آنجایی که رویه چاقو ها علاوه بر داشتن استحکام دارای جنبه تزئینی نیز می باشند، معمولا از انواع مختلف تهیه شده اند . که در ارزش و قیمت چاقو نیز موثر می باشد و با توجه به شواهد و مدارک به دست آمده از(چاقوی مرد نمکی و مکشوفه از معدن چهر آباد زنجان) در ابتدا برای ساختن دسته چاقوها از شاخ حیوانات استفاده می شد که در این میان شاخ گوزن دارای ارزش و اهمیت والائی بوده و می باشد . از جمله موارد دیگر که در رویه چاقوها استفاده می شود می توان به رویه های فزی اشاره نمود که بعضا از استیل می باشد . از رویه های دیگر رویه فیبری و نایلونی می باشد. که در اصطلاح چاقو سازان معروف به فیبر استخوانی یا فیبر لاکی می باشد ، این رویه که در سالهای اخیر متداول گردیده عموما از خارج از کشور وارد شده و از نظر قیمت نیز مقرون به صرفه بوده و استاد کاران از آن استفاده می نمایند .

۵ – میخ پرچ : جهت اتصال قسمتهای مختلف ذکر شده از میخ های فلزی که دارای استحکام لازم باشند، استفاده می شود .

۶ – باربند چاقو : معمولا در دو قسمت ابتدا و انتهای رویه دسته چاقوهای ضامن دار بار بند تعبیه شده که عموما از جنس شمش و ورشو می باشند ، بار بند ضمن تزئین دسته موجب استحکام بیشتر آن شده و در واقع می توان از آن به عنوان سپر محافظ نیز یاد کرد .

ابزار کار :

از آنجایی که صنعت چاقو سازی استان زنجان از قدیم الایام به صورت دستی بوده و می باشد . استادکاران ابزار کار مورد نیاز که شامل مته های کمتنی ، گیره های دستی و سوهان می باشد ، خود تهیه می نمودند و هم اکنون نیز با گذشت زمان، و پیشرفت تکنیک و صنعت ابزار کار چاقو سازان چندان تغییری ننموده اند .

عمده وسایا لازم در این صنعت عبارتند از :

۱- گیره
۲- مته
۳- سوهان
۴- سندان
۵- قیچی
۶- انواع چکش
۷- کوره
۸- سنگ سمباده
۹- سمباده پارچه ای

مراحل ساخت چاقو

تیغه :

ابتدا ورقه های فولادی یا استیل به اندازه های مختلف و مورد نیاز بریده می شود اگر چنانچه جنس ورقه ها از فولاد باشدآنها را در کوره قرار می دهند تا گداخته شود . و به اصطلاح حرارت داده می شوند و سپس انها را از کوره خارج می کنند و بر روی سندان چکش کاری می نمایند تا شکل مورد نظر حاصل شود . بعد از این مرحله به وسیله قیچی مخصوص آنها را اندازه نهایی و مورد نظر برش داده شده و بار دیگر آن را در کوره می گذارند تا گداخته شود. و سپس آن را درون آب سرد فرو می برند بعد از این مرحله به وسیلع دینام اطراف تیغه را شکل داده و با مته های برقی (که امروزه بیشتر مورد استفاده چاقو سازان قرار می گیرد ، در گذشته بیشتر از مته های دستی برای سوراخ کردن محل اتصال تیغه به دسته استفاده می شده است) محل اتصال را به دسته سوراخ می نمایند و سپس عمل پرداخت را روی تیغه انجام

می دهند ، در این مرحله به وسیله دینام که در قسمت گرداننده آن یک دیسک پارچه ای فشرده نصب شده صورت می گیرد که این عمل باعث براق تر شدن تیغه می گردد . البته قابل ذکر است که قبل از عمل پرداخت ، شیارهایی را بر روی تیغه با قلم ایجاد می نمایند که در اصطلاح چاقو سازان به ناخن موسوم می باشد . در این مرحله کار بر روی تیغه به اتمام می رسد . در واقع تیغه آماده نصب بر روی دسته می باشد .

دسته :

بعد از تیغه کار بر روی دسته چاقو شروع می شود ، دسته ها معمولا از جنس برنج تهیه می شوند ، این دسته ها توسط فیبر یا شاخ گوزن و یا صدف روکش می شوند . در اصطلاح به دسته های برنجی آستر گفته می شود . آستر، بنا به نوع چاقو از لحاظ اندازه و ظاهر متفاوت می باشند . آسترها معمولا توسط ریخته گرها ساخته شده و در اختیار چاقو سازان قرار می گیرند . صنعتگران معمولا بر روی آستری عملیات خاصی به جز سوهان کاری ، آن هم به جهت صاف و یک دست نمودن سطح کار ، انجام نمی دهند . بعد از این مرحله نوبت به مواد در نظر گرفته شده برای روکش می رسد که معمولا روکش از جنس فیبر می باشد (علت اصلی آن ارزان بودن و نیز راحت تر بودن استفاده از فیبر می باشد .) قطعات بریده شده فیبر در دو طرف دسته نصب شده و سپس گوشه های اضافی آن سوهان کاری صاف و یک دست می گردد .

انواع ساخته ها

با توجه به سلیقه و ذوق و نیز هنر نمایی استادکاران به منظور بازار یابی و جلب توجه متقاضیان ، سا خته های متنوعی از چاقوها در ابعاد متفاوت تهیه و به بازار عرضه گردیده که بعضاً جنبه نمایشی و موزه ای نیز دارند . ولی عموماً تولیدات مزبور جنبه کاربردی و مصرفی داشته که با در نظر گرفتن نوع کاربرد آنها می توان تقسیم بندی ذیل را در نظر گرفت .

۱ – چاقو های ساده.

۲ – چاقو های مرکب.

از مهمترین آنها می توات به موارد ذیل اشاره نمود :

۱ – ۲ – چاقو های ضامن دار معمولی .

۲ – ۲ – چاقو های ضامن دار مغزی .

۳ – ۲ – چاقو های ضامن دار فشاری.

۴ – ۲ – چاقوی متری با قلم تراش .

۳ – انواع کاردها :

۱ – ۳ – کاردهای شکاری و صحرایی .

۲ – ۳ – کارد های آشپزخانه .

۴ – انواع قمه :

۵ – چاقو های قصابی :

۱ – ۵ – چاقوی سلاحی .

۲ – ۵ – چاقوی قصابی .

۶ – چاقوی باغبانی و پیوند زنی :

۷ – انواع ساتور و کارد کباب پزی :

۸ – قلم تراش :

۱ – ۸ – قلم تراش یک تیغه .

۲ – ۸ – قلم تراش دو تیغه .

۳ – ۸ – قلم تراش یک لبه .

۴ – ۸ – قلم تراش دو لبه .

شایا ن ذکر است که ساخته های فوق در انواع و اقسام مختلف و اندازه های گونا گون با تز ئینات متنوع ساخته می شوند .

چگونگی عرضه تولیدات

استاد کاران معمولا در یک نوع خاص از تولیدات تبحر داشته، و عمو ما سا خته های خود را در آن زمینه جهت فروش تولید ، و به بازار عرضه می نمایند . مثلا ممکن است استاد کاری در زمینه ساخت کارد آشپز خانه یا قلم تراش یا چاقوی ضامن دار، مهارت زیادی داشته و بدان سبب نیز به معروفیت رسیده است .

صنعتگران زنجان محصولات خود را بعضاً بر اساس سفارشات قبلی و عموماً طبق روال گذشته تولید و پس از اینکه تعداد آن به حدود ۱۰ تا ۱۵ عدد برسد ، جهت فروش به فروشگاههای مر بوطه عرضه می گردد ، قیمت گذاری محصولات با توجه به توافقهای حاصله بین سازنده و فروشنده انجام می پذیرد . استاد کاران ۵۰ ٪ قیمت فروش را هزینه مواد اولیه و باقی قیمت فروش را حق الزحمه خود بر آورد می کنند .

محصولات عموماً به صورت خرده فروشی در اختیار مشتریان قرار می گیرد ، در این اثنا بیشترین خرید را افراد بومی (مسافران) که در فصل خاصی از سال (تا بستان) به شهر زنجان مسافرت می نمایند تشکیل می دهد و در این میان میزان فروش کارد آشپزخانه و چاقوی جیبی بالاترین میزان تولید و فروش را به خود اختصاص داده و قلم تراش از کمترین میزان تولید و فروش بر خوردار است .

فروش تولیدات به صورت عمده ، معمولا از طریق چند فروشگاه خاص و یا شرکت تعاونی انجام پذیرفته و نواحی اطراف و شهرستانها و استانهای دیگر کشور فرستاده می شود . به طور کلی می توان اظهار داشت در صنعت چاقو سازی زنجان ، نسبت عرضه و تقاضا از یک تناسب منطقی و پیش بینی شده ای بر خوردار نبوده، و حدودا ۷۰ ٪ از تولیدات بدون در نظر گرفتن میزان تقاضا و یا فروش تولید می شوند. استاد کار پس از تولید محصولات به منظور فروش آن راهی فروشگاه های مربوطه شده (ویزیتوری) و ساخته را به قیمت نسبتا پایین در اختیار فروشندگان قرار می دهد .

جنسیت و سن هنر مندان :

با عنایت به بررسی های به عمل آمده صنعت چاقو سازی در استان زنجان فقط توسط مردان انجام می پذیرد و مشارکت زنان کم رنگ ونا محسوس می باشد .

معمولاً در یک کارگاه چاقو سازی تعداد سه نفر مشغول کار می باشند ، صنعتگران اصلی به عنوان استاد کار و دو نفر دیگر نیز شاگرد . کار آموز می باشند . حرفه چاقو سازی در زنجان تقریبا حالت موروثی و خانوادگی دارد این صنعت به عنوان یک هنر در آمد زا معمولا از پدر به فرزند و یا به برادر رسید ، و این روند نیز همچنان ادامه دارد البته در سالهای اخیر به دلیل مشکل کار یابی، افراد زیادی که اکثرا نیز از قشر جوان می باشند، به این حرفه روی آورده و جذب این صنعت می شوند که این خودموجب کاهش کیفیت کار شده و نهایتاً روند رو به تزلزل آن افزایش می یابد .

با توجه به آمار گیری انجام یافته می توان نتیجه گرفت که بالغ بر ۴۰ ٪ صنعتگران نسبت به حرفه خود اظهار بی علاقه ای و یا کم علاقه نموده و اجباراً تحت شرایط خاص یعنی وجود بی کاری در جامعه و نیز خانوادگی بودن صنعت چاقو سازی، با این حرفه وارد می شوند . که عموماً از قشر جوان بوده که از نظر میزان تحصیلات نیز در حد بی سواد یا کم سواد

می باشند .

مشکلات چاقو سازی :

یقینا شکل گیری و پیدایش صنعت یا حرفه ای خاص در یک منطقه مرهون یک سری عوامل و شرایط لازم و زمینه ساز می باشد . وجود صنعت چاقو سازی در استان زنجان قطعاً ، ما حصل عواملی چون مو قعیت سوق الجیشی و استراتژیکی استان و نقش آن در جنگهای متعدد تاریخی از جمله در دوران صفویه ، ویا قبل از آن در دوران مغول می باشد که سلاح سرد به عنوان یک وسیله ضروری همواره مورد نیاز بوده است در این راستا وجود منابع و معادن غنی آهن را نباید از یار برد . استان زنجان یکی از هشت استان معروف و غنی از نظر منابع و معادن آهن (آذربایجان ، خراسان ، مازندران ، گیلان ، همدان ، زنجان ، کرمان و بلو چستان) در سطح کشور می باشد وجود معادن قدیمی در ارتفاعات سلطانیه و ما هنشان به

خوبی موید این مطلب است بدون شک وجود دو عامل نیاز و مهیا بودن مواد اولیه در منطقه موجب شکل گیری صنعتی چاقو سازی در استان بوده که با گذشت زمان و پیشرفت در تکنولوژی وورود سلاح گرم به بازارهای جهان کاربردسلاح سرد(شمشیر،خنجر...) کم رنگ تر شده و تولیدات این صنعت بیشتر به صورت تزئینی ، هنری و یا اینکه کاربرد مصرفی داشته و در مازل مورد استفاده می باشد ، در این میان شهرهایی چون سلطانیه و سجاس که روزگاری صنعتگران لایق و هنر مندان توانایی در آن فعالیت داشتند به مرور اهمیت خود را از دست دادند . و چاقو سازی تنها در شهر زنجان ادامه یافت .

با عنایت به تحقیقات به عمل آمده با استفاده از روش نمونه برداری تصادفی در جامعه آماری مورد نظر متاسفانه نتایج به دست آمده بیانگر کاهش کیفیت تولیدات و روند نزولی این صنعت در زنجان بوده، و همین امر نیز در کاهش خرید تولیدات زنجان تاثیر مستقیم داشته است . از جمله مهمترین عوامل موثر و مشکلات شناسایی و مطرح شده که موجب رکود صنعت چاقو سازی در شهر زنجان می باشد به ترتیب اولویت عبارتند از :

۱ – عدم وجود نهاد یا ارگان دولتی به عنوان حامی و پشتیبان صنعت، و هم چنین نبود اتحادیه یا سندیکای صنفی متشکل .

۲– گرانی و کمبود مواد اولیه و عدم دسترسی آسان به آن .

۳ – عرضه محصولات با بازار بدون توجه به بسته بندی مناسب و در خور شان .

۴ – عدم توجه به سری سازی تولیدات .

۵ – کاهش کیفیت کار .

۶ – عدم رعایت استانداردهای ایمنی و بهداشتی .

۷ – نبود تبلیغات مناسب و ضروری .

۸ – وجود عوامل واسطه ای خصوصاً در زمینه تهیه مواد اولیه و هم چنین در موقع فروش تولیدات .

۹ – عدم وجود بازار های مناسب و دائمی به منظور عرضه تولیدات .

۱۰ – افزایش قاچاق و ورود کالاهای مشابه خارجی به داخل کشور .

۱۱ – عدم وجود طراحی مناسب به منظورایجاد تنوع درتولیدات

(تکراری بودن مدل)

۱۲ – عدم توان رقابت تولیدات زنجان ، با تولیدات مشابه کشورهای خارجی .

۱۳ – عدم وجود تسهیلات دولتی برای صنعتگران .

۱۴ – بیمه نبودن چاقو سازان .

۱۵ – عرضه تولیدات وساخته های بدون کیفیت لازم توسط چاقو سازان مبتدی و کم تجربه .

۱۶ – تولید ساخته ها با هزینه بالا و فروش آن با قیمت پایین .

۱۷ – عدم وجود فضا و مکانی مناسب تحت عنوان کارگاه چاقو سازی برای صنعتگران .

مهمتریت مشکلات بیان شده توسط چاقو سازان مطابق با پرسشنامه های توزیع شده به ترتیب اولویت به شرح ذیل می باشد [۳۵]

ردیف	نوع مشکل	در صد
۱	**– تهیه مواد اولیه .**	**۹۰/۹**
۲	– عدم حمایت ارگانهای دولتی.	۶۷/۲۷
۳	– عدم وجود تبلیغات مناسب و بازار یابی.	۵۸ /۱۸
۴	– عدم وجود بسته بندی مناسب و پایین آمدن کیفیت کار.	۴۵ /۴۵

[۳۵] – نتایج مذکور بر اساس تحقیقات میدانی انجام شده و هم چنین بر گرفته از پرسشنامه های توزیع شده بین چاقو سازان می باشد .

راهکارهای ضروری و قابل اجرا در خصوص بهبود و ضعیت چاقو سازی زنجان:

بدون شک اولین گام و اساسی ترین روش موثر جهت تغییر در وضعیت نا مطلوب هر واحد و یا هر انسانی شناسایی و درک عوامل موثر در پیدایش نواقص و معایب می باشد.

چنانکه در علم پزشکی نیز پایه و اساس کار جهت درمان ، در ابتدا شناسایی نوع بیماری بوده و سپس داروی لازم توسط پزشک معالج تجویز می گردد، در واقع این روش به عنوان منطقی ترین راه برای دفع مشکل مورد استفاده است . صنعت چاقو سازی زنجان را می توان به عنوان یک فرد بیمار فرض نمود که با وجود مشکلات و معضلات پیرامون از کیفیت تولیدات کاسته شده، و دارای روند نزولی می باشد .

به منظور بهبود در وضعیت فعلی این صنعت قبل از هر گونه اقدام می بایست مشکلات مربوطه را از طروق مختلف شناسایی و سپس در جهت بر طرف کردن آن اقدام نمود. در این راستا و به منظور دست یابی سریع به نتایج ، می بایست از روشهای مختلف تحقیقات میدانی و کابخانه ای استفاده کرد. و قطعاً بیشترین میزان کمک جهت شناسایی مشکلات را می توان از هنر مندان چاقو ساز در یافت کرد . چرا که آنان به صورت مستقیم و در طی زمانی طولانی با آن مواجه بوده اند . در تحقیق مزبور به منظور دست یابی به نتایج موثق و قابل استناد از روشهای مصاحبه ، نمونه گیری ، توزیع پرسشنامه و آمار گیری ، مذاکره با افراد متخصص و مجرب و نیز مقایسه و استفاده از تجربیات صنعت مشابه و موجود در کشورهای اروپایی چون آلمان بهره لازم گرفته شده و در نتیجه عوامل موثر در رکورد صنایع دستی استان زنجان شناسایی و در جهت رفع آن نیز مراتب ذیل به تر تیب اهمیت پیشنهاد می گردد:

۱- تحت پوشش قرار دادن صنایع استان توسط نهاد یا ارگان دولتی که ناظر و حامی هنرمندان بوده و بتواند مشکلات و معضلات اولیه و ضروری آنان از قبیل :

۱ – ۱ – تهیه مواد اولیه با قیمت مناسب .

۲ – ۱ – بیمه نمودن.

۳ – ۱ – بازار یابی .

۴ – ۱ – کنترل کیفیت.

۵ – ۱ – ممانعت از فعالیت چاقو سازان بدون مجوز.

۶ – ۱ – حمایت از استاد کاران ماهر.

۷ – ۱ – برگزاری نمایشگاههای ادواری.

۸ – ۱ – منسجم نمودن تشکیلات شرکت تعاونی و گرایش به مکانیزه نمودن قسمتی از فعالیتها و سایر امور مربوطه به شرکت..

در پی بررسیهای به عمل آمده بالغ بر ۵۰۰ کارگاه چاقو سازی در سطح شهر زنجان فعال می باشند که به طور متوسط تعداد ۲ تا ۴ نفر در آن مشغول به کار می باشند از این تعداد تنها ۲۲۴ مورد دارای مجوز و تنها ۱۲۰ نفراز آنها در اتحادیه چاقو سازان عضو می باشند .

۲ – گرانی مواد اولیه و انحصاری شدن واردات آن توسط افراد خاص.

۳ – کنترل کیفی تولیدات با زدن مهر استاندارد .

۴ – سری سازی و بسته بندی مناسب تولیدات .

۵ – ایجاد تبلیغات مناسب .

۶ – رعایت موارد ایمنی و بهداشتی در ساخته ها مطابق با استاندارد های پذیرفته شده در دنیا.

۷ – کاهش عوامل واسطه ای.

۸ – بر پایی کلاسهای آموزشی .

۹ طراحی و بروز نمودن شکل و فرم تولیدات مطابق با تقاضای متقاضیان .

۱۰ – جلوگیری از ورود قاچاقی چاقوهای خارجی و هم چنین ممانعت از فروش آنها

۱۱ – ایجا فضا و مکانی مناسب به منظور گرد آوری تعدادی از صنعتگران و هدایت آنان به سوی ساخت انواع تیغهای کوچک و بزرگ .

۱۲ – معرفی چاقو سازی زنجان و جذب متقاضیان و خریداران خارج از کشور (از طریق اینترنت).

۱۳ – دائر نمودن موزه سلاح سرد (چاقو) درشهر زنجان .

۱۴ – کنترل نرخ خرید و فروش تولیدات.

۱۵ – قرار دادن تسهیلات دولتی برای چاقو سازان .

۱۶ – افزایش توان رقابتی بین تولید ات داخلی یا تولیدات خارجی .

۱۷ – جلوگیری از فصلی شدن عرضه تولیدات.

منابع و مآخذ

در بررسی مدارک و کتب تاریخی کمتر به صنعت چاقو سازی و ملیلهٔ زنجان اشاره شده بود ، لذا نگارنده ناگزیر بود تا کمبود مطالب را از طریق تحقیقات میدانی ومراجعه و مذاکره با افراد متخصص و صنعتگران مجرب نماید .

به طور کلی تحقیق مزبور حاصل تجزیه و تحلیل تمامی داده های به دست آمده است از طریق تحقیقات میدانی و منابع وماخذ می باشد .

نویسنده : امیر الهی کارشناس ارشد باستان‌شناسی

منابع میدانی

۱ – مراجعه به مراکز علمی و دانشگاهی ومذاکره با اساتید رشته اقتصاد و بازرگانی .

مراجعه به اینترنت و اخذ اطلاعات لازم .

۳ – مذاکره با هنرمندان و صنعتگران مجرب در رشته های چاقو سازی ومایله کاری .

۴ – تهیه پرسشنامه و توزیع آن در میان صنعتگران مربوطه .

۵ – مطالعات میدانی و مقایسه ای .

۶ – استفاده از مراکز اسناد و آرشیو میراث فرهنگی .

۷ – استفاده از کتابخانه و آرشیو فرهنگ و ار شاد اسلامی – با تشکر از آقای قاسمی و آقای رومی .

۸ – مراجعه به اداره بازرگانی استان زنجان – بخش صادرات خارجی – با تشکر از آقای جمال بابائی .

۹ – استفاده از آرشیو و بایگانی وزارت معادن و فلزات استان زنجان .

۱۰ – مراجعه به اتحادیه چاقو سازان استان و اخذ مدارک لازم .

۱۱ – استفاده از آرشیو و بایگانی شخصی آقای دکتر مسعود بیات ، مدیریت محترم ایرانگردی و جهانگردی استان زنجان و با تشکر از راهنمائی و مساعدت ایشان .

۱۲ – مراجعه به شورای اصناف استان زنجان و اخذ مدارک و اطلاعات لازم .

منابع و مآخذ کتابخانه ای

۱– موسوی ، رضی – یوسفی ، نعمت الله – **بررسی صنایع دستی و نقش آنها در اشتغالزایی در استان زنجان** – سازمان برنامه و بودجه استان زنجان – سال ۱۳۶۵

۲– **شناسنامه عمومی استان زنجان** – فرهنگ و ارشاد اسلامی – تابستان ۱۳۷۷

۳- دکتر زکی محمد حسن – ترجمه : خلیلی ، محمد علی – **تاریخ صنایع ایران** (بعد از اسلام (چاپ دوم ، ۱۳۶۳

۴- فصل **نامه دستها و نقشها** – شماره اول – بهار ۱۳۷۱

۵- ثبوتی ، هوشنگ – تاریخ زنجان – چاپ دوم

۶- احسانی ، محمد تقی – **هفت هزار سال هنر فلز کاری ایران**

۷- دبلیو ، فریه – ترجمه مرزبان ، پرویز – **هنرهای ایران**

۸- توحیدی ، ناصر – **سیر تکاملی تولید آهن و فولاد در ایران و جهان**

۹- **جزوه فلز کاری** – خانم دکتر سوسن بیانی

۱۰- پود داوود ، استاد ابراهیم – به کوشش سرهنگ دکتر جهانگیر قائم مقامی – **زین ابزار**

۱۱- کاظمی مکملی ، محمد – **صنعت چاقو سازی در زنجان** – مجله مردم شماره ۱۷۶ سال ۱۳۵۳

۱۲- ثبوتی ، هوشنگ – **گزارش مرد نمکی** – سال ۱۳۷۳

۱۳- یوسفی ، حسینعلی – واحد پور ، کریم – **هنر ملیله کاری و چاقو سازی در استان زنجان**

۱۴- **آمار نامه استان زنجان** – سازمان برنامه و بودجه استان – سال ۱۳۶۸

۱۵- **مطالعه توسعه اقتصادیس ، اجتماعی و فرهنگی استان زنجان – مرحله اول شناخت وضع موجود و بررسی روند های گذشته** – جلد دوم – سازمان برنامه و بودجه – تیر ماه سال ۱۳۷۵

۱۶- **بررسی ملیله و چاقو سازی استان زنجان** – سازمان صنایع دستی ایران – بهمن ۱۳۶۱

۱۷- بیگدلی ، فرحناز – ناظر دادخواه ، امامعلی – **بررسی صنعت چاقو سازی از دیدگاه چاقو سازان استان زنجان**

۱۸- مشکینی ، ابوالفضل – **مقاله صنعت چاقو سازی یک صنعت معتبر**

گلابتون **سازی ، هنر فراموش شده**

خلاصه :

گلابتون‌سازی از زمره هنرهای سنتی کشورمان می‌باشد که به استناد متون تاریخی ساخت آن ریشه در دل تاریخ باستان این مرز و بوم دارد و از دیرباز مردم با آن آشنا بوده‌اند.. در گستره تاریخ، زینت بخش لباس پادشاهان و درباریان بوده است و جهانگردان توصیفات بسیار زیبایی از این هنر را در سفرنامه‌های خود آورده‌اند اوج پیشرفت آن را می‌توان در دوره صفویه دانست پس از آن در سایر ادوار تاریخی سیر نزولی طی کرده است و امروز، در هاله‌ای از غبار فراموشی فرو رفته است. هدف از گزینش موضوع، بررسی مواردی چون واژه‌شناسی، تاریخچه، روش ساخت و انواع نخهای گلابتون می‌باشد که به دو روش کتابخانه‌ای و میدانی انجام گرفته است. مطالب بخش میدانی از طریق مصاحبه با آقای عباس فولادگر تنها هنرمند گلابتون ساز در اصفهان فراهم گردیده است. این شغل در خانواده ایشان موروثی می‌باشد و حدود ۴۰۰ سال است که از پدر به پسر به ارث می‌رسد.

واژگان کلیدی : گلابتون دوزی، ابریشم غاژ، مغاره، حدیده

واژه شناسی:

گلابتون ابریشم غاژ کرده وبه صورت پنبه محلوج در آمده، رشته زر و سیم «ناظم‌الاطباء» و کیف حبیب به ریسمان زر رشته که آن را گلابتون نیز خوانند طلایی باشد که از حدیده کشیده به هیأت ریسمانهای باریک ساخته باشند و آن را اکنون در ایران گلابتون گویند. بعبارت دیگر می‌توان آن را نوعی نخ بشمار آورد که از طلا و نقره و نوعی ابریشم طبیعی بدست می‌آید که بنا به مصرف نخ گلابتون ضخامت ونوع ابریشم آن تغییر می‌کند در این نوع نخ به میزان ۸۵٪ نقره-۳٪ طلا که این دو مورد به صورت روکش بر روی ابریشم که به مقدار ۱۲٪ در این نخ به کار می‌رود قرار می‌گیرد.

تاریخچه :

از دوره ایلامیها نشانی از تزئینات زربفت لباس در دست نیست ولی در دوره مادها سوزن دوزی روی لباس با نخ زرین یا سیمین رایج بوده است اما چگونگی ساخت این نوع نخ بر ما پوشیده است. امستد در کتاب خود به قلابدوزی زر روی لباسهای پادشاهان هخامنشی اشاره نموده و چنین می‌نویسد:

«شاه با مویی که به لبه آن فرزده شده و گوشواره‌های زرگوهرنشان، جامه سندس‌ای بر تن دارد که به ارغوان گرانبهای فنیقی رنگ شده و قلابدوزی زر که بازها یا غول‌های جنگلی را نشان می‌دهد. این سندس روی کتان ارغوانی با خالهای سفید که ویژه شخص شاه بود پوشیده می‌شد، لوگیان نیز نگاهی گذرا به استفاده از لباس زر دوز یا سیم بافت در دوره اشکانیان داشته است.»

ساسانیان نیز از سوزن دوزی‌های زربفت روی لباسهای خود استفاده می‌کردند اما اینکه چگونه این نخها را حدیده می‌نمودند در پرده ابهام است، از دروه تاریخی بعد از ظهور اسلام، دوران صفویه را می‌توان نقطه اوج این هنر دانست.

عصر طلایی بافندگی در ایران از این دوره آغاز می‌شود، زندگی درباری فرمانروایان صفوی بسیار مجلل بود و شاهزادگان و بزرگزادگان متقاضی جامه‌های گرانبها بودند و این باعث حرکتی ناگهانی در هنر بافندگی شد. کمال فنی پارچه‌های ابریشمی زربافت و مخمل که درکارگاههای سلطنتی کاشان وشاید یزد تولید می‌شدند به علت سازماندهی عالی کارگاههای بافندگی تحت نظارت هنرمندان درباری بود. مخمل‌های دوره صفویه غالباً با تارهای زر وسیم نقش دوزی شده‌اند در این پارچه‌ها از شکلهای انسانی و حیوانی استفاده می‌شد اما در نقشهای گلدار صور طبیعت‌گرایانه زنبق، میخک و گل‌سرخ جای آرایه‌های برگ نخلی را گرفت پارچه‌های زرباف و مخمل سده یازدهم به جامه‌ها آویزها و فرشها اختصاص داده شد.

شاردن شرحی جالب در صنعت نساجی و انواع مختلف بافته‌های ایرانی به دست می‌دهد. ایرانیها آن را زرباف می‌نامند. صدها نوع ساده، انواع دو رویه و نوع مخملی زرباف وجود دارند. مخملهای زری که

در ایران بافته می‌شوند بسیار زیبا هستند امتیاز خاص این پارچه‌های زیبا آن است که گویی تا ابد دوام دارند و این که زروسیم آنها همانقدر با دوام است که تاروپودشان که همواره درخشش و رنگ خود را حفظ می‌کنند. در جایی دیگر می‌افزاید: بر روی قبا بالاپوشی بر تن می‌کنند که بر حسب فصل سال کوتاه وبی‌آستین است که«کردی» می‌نامند و یا لبه‌دار و با آستین استا که «کاتبی» می‌نامند. برش این بالاپوش‌ها بمانند قبا می‌باشد یعنی در قسمت پایین پهن و در قسمت بالای تن باریک وبه شکل زنگ است این لباس را از ماهوت یا زربفت اطلس ضخیم می‌دوزند و با توری و یراق زرین یا سیمین می‌آرایند تا این که قلابدوزی می‌کنند. در دوره افشاریه و زندیه نیز لباسهای زنانه از پارچه‌های زربفت گرانبها با حاشیه و گلدوزی زیبا دوخته می‌شد بویژه شلوار آنان که از پارچه‌های زری یا ابریشم دوخته شده غالباً با مرواریدهایی تزئین می‌شود.

مراحل ساخت نخ گلابتون :

امروزه آماده کردن نخهای زرو سیم در دو مرحله و اگر برای ریسیدن نخ به کار برده شود در سه مرحله انجام می‌شود.

ـ مفتول کشیدن ـ سیم‌کشیدن ـ نخ‌کوبیدن«سیم‌کوبیدن»

۱ـمفتول کشیدن :

نقره خام با عیار ۱۰۰ را در کوره ذوب کرده و آن را در قالبی به نام ریجه می‌ریزند «تصویر شماره۱» و به صورت شمش درمی‌آورند. شمش به دست آمده را بوسیله آهنگری به میله گرد تبدیل کرده و روی آن‌را سوهان می‌زنند به صورتی که شیارهای سوهان بر روی نقره بماند سپس طلای ۲۴ عیار را به وسیله سندان و چکش «تصویر شماره۲» به صورت سنتی مانند ورق به ضخامت ۴میلی‌متر در می‌آورند.

طلای به دست آمده را روی نقره منتول شکل به وسیله حرارت با ۴۰۰ درجه سانتیگراد و به کمک سنگ یشم می‌کشند«که در اصطلاح این عمل یعنی چسباندن طلا روی نقره را مهر کردن می‌گویند» «تصویر شماره۳»

تصویر شماره۱ـ عمل ذوب نقره خام و ریختن آن به داخل ریجه برای تشکیل شمش نقره‌های

تصویر شماره۲- تصویر چکش سندان جهت آهنگری بر روی طلا ونقره

شمش به دست آمده که بصورت مفتول با روکش طلا «۳٪ طلا و ۹۷٪ نقره» می‌باشد را به وسیله آهنگری و حرارت کوره به طول ۲ متر می‌رسانند که اندازه قطر این مفتول در این مرحله ۴ میلی‌متر می‌باشد. طویل کردن شمش در مرحله اول که در بالا گفته شد به این‌صورت می‌باشد

دو نفر در دو طرف شمش ایستاده و نفر اول با چکش ضربه اول و نفر دوم با چرخاندن شمش ضربه دوم را وارد می‌کند و این کار را ادامه داده تا طول مفتول به ۲ متر برسد.

تصویر شماره ۳- مراحل مختلف تبدیل نقره خام به مفتول نقره‌ای با روکش طلا

الف)نقره خام ب)شمش نقره‌ای ج)مفتول نقره‌ای د)مفتول نقره با روکش طلا هـ) سنگ یشم جهت کشیدن ورقه طلا برروی مفتول وـورقه طلا جهت کشیدن روی مفتول نقره‌ای.

پس از بدست آمدن شمش ۲ متری با قطر ۴ میلی‌متر آن‌را از سوراخهای حدیده که درای سوراخهایی با قطر متعدد و مختلف وجوددارد عبور می‌دهند«تصویر شماره۴» این کار یعنی عمل حدیده کردن را تقریباً ۷۰ مرتبه انجام داده تا مفتول به سیم بسیار نازک تبدیل شود.

انجام این کار به این‌صورت است که شمش را از سوراخ اولی با قطر بزرگتر بترتیب تا سوراخ آخری که کمترین قطر را دارد عبور می‌دهند تا این که در مرحله آخر یعنی گذشتن مفتول از آخرین سوراخ حدیده قطر مفتول به اندازه ۸۰ میگرون و طول آن به اندازه ۲۰۰۰ متر می‌رسد. کاهش ضخامت مفتول و یا به عبارتی قطر حدیده‌ها به این صورت می‌باشد که از اولین سوراخ به طرف آخرین سوراخ به ترتیب از۲۰٪ تا ۱۵٪ باریکتر می‌شود و در سوراخهای آخری از قطر شمش ۱٪ یا کمتر کاسته می‌شود که این امر به دلیل ظریف و ضعیف شدن سیم در مراحل آخرین حدیده می‌باشد.

تصویر شماره ۴ـ سوراخهای حدیده با قطرهای متفاوت.

کشیدن مفتول از سوراخهای حدیده باعث طویل شدن مفتول وتبدیل شدن به سیم می‌شود و ادامه حدیده کردن به اسم سیم کشیدن و در دستگاهی به نام سیم‌کشی انجام می‌شود. لازم به تذکر است که مرحله اول کشیدن مفتول از حدیده‌های درشت در دستگاهی به نام دستگاه‌ضخیم‌کشی انجام می‌شود«تصویر شماره۵» کشیدن سیم درون ایستکاه از حدیده‌ها به این‌صورت است که استادکار با سیم‌کش پشت چرخ سیم‌پیچی به نام منجر نشسته و دسته آن را می‌گرداند. دو میله آهنی به نام «مشغاز» حدیده را نگه می‌دارند، ابتدای مفتول را به وسیله گازانبری که به یک زنجیر متصلی به قلاب که به منجر وصل می‌باشد کشیده و یک دور به دور چرخ دنده می‌چرخانند« این چرخ دنده هرز و نام آن سبک چرخ می‌باشد» و از آنجا از میان حدیده روی منجر پیچیده می‌شود. چرخ‌دنده‌ها دارای بوشهای مفرغی لوله‌ای هستند تا کشیدن سیم بهتر انجام شود «تصویر شماره۶» حدید سیم‌کشی از فولاد پرکربن که در عین حال خشکه نیست ساخته شده است. اگر این سوراخها بر اثر ساییدگی گشاد گردد آن را به وسیله مغارهای ریز ونوک‌تیز به نام برقو و چکش و سندان به اندازه دلخواه ترمیم می‌کنند.

تصویر شماره ۵- دستگاه ضخیم‌کشی جهت عبور مفتول

نقره‌ای از داخل سوارخهای حدیده

تصویر شماره۶- دستگاه ضخیم‌کشی «نشان دادن منجر و مشغاز»

۲-سیم‌کشی

مرحله سیم کشیدن هم مانند مرحله اول یعنی مفتول کشیدن می‌باشد با این تفاوت که به علت کم شدن قطر مفتول و ظریف شدن سیم، این عمل با ظرافت و حوصله بیشتر و در دستگاهی دقیق‌تر و ظریفتر و حدیده‌هایی با قطر بسیار کوچک انجام می‌شود.

تصویر شماره ۷- دستگاه سیم‌کشی و تصویر استاد عباس‌علی‌فولادگر در حال کشیدن سیم از داخل سوراخ حدیده

۳-نخ کوبیدن

تا اینجا سیمی که کشیده شده دارای مقطع دایره‌ای و گرد است که در این‌صورت برای پیچیده شدن روی نخ نمی‌توان سطح آنرا پوشاند به این‌ترتیب این سیم را به ضخامت بسیار باریک و پهنای ۰/۰۷۷ سانتی‌متر تخت می‌کنند با در نظر گرفتن ضخامت این سیم و پهنای آن دارای استحکام قابل توجهی می‌باشد.

روش تخت کردن

سیم نقره‌ای با روکش طلا که به صورت سیم بسیار نازک با مقطع دایره‌ای بدست آمده است را روی چند ماسوره کوچک به نام«مغاره» منتقل می‌کنند عمل انتقال به وسیله دستگاه ریسندگی یا چرخ ریسندگی صورت می‌گیرد.

ماسوره روی میله‌ای به نام کفگیرک قرار می‌گیرد و سیم از نوعی قلاعی«گوشواره» که به کوک وصل شده است. از میان دو نورد فولادین پرداخت شده‌ی درخشان به نام چرخ نخکوبی عبور داده می‌شود«تصویر شماره ۸».

این چرخ نخکوبی روی دو میله چرخی حرکت می‌کند فشار این دو غلطک به وسیله میله آهنی درازی به اسم لنگر که سر آن شبیه قاشق است و «کفگیرک لنگر» فشاری روی یک جفت کنده چوبی به اسم گوشی وارد می‌کند در نتیجه سیم نرم طلا و نقره با ضخامت دلخواه تخت می‌گردد. این ضخامت بستگی به نوع دوخت و پارچه مورد نظر تنظیم می‌شود.

تصویر شماره۸- دستگاه نخ کوبی جهت تخت کردن سیم زرین

پس از گذشتن تمام سیم از زیر غلطکها آن را بر روی قرقره منتقل کرده و محصول نقره و طلا در این مرحله آماده شده و برای منتقل کردن بر روی نخ ابریشم به دستگاه دیگری برده می‌شود. طریقه منتقل کردن سیم بعد از گذشتن از بین غلطکها بر روی قرقره با ظرافت خاصی انجام می‌شود. به این‌صورت که:

پس از این‌که سیم تخت شده از میان غلطکها گذشت آن‌را از زیر قرقره راهنمایی به نام «راه‌گاس» گذرانیده و روی میله فولادی نازکی به نام میله راه‌گاس حرکت داده وروی قرقره‌ای به نام«نقره پیچ» به عنوان محصول نهایی منتقل می‌کنند. این قرقره روی میله پیچ که از فولاد است و در میان دو ستون بالشتک قرار گرفته حرکت می‌کند این میله پیچ، کنده وبند قرقره بزرگتری به نام قرص‌بند که به میله غلطک متصل است، را حرکت می‌دهد. برای این‌که سیم تخت را به‌طور مساوی روی قرقره بپیچند قرقره راهنما با حرکت نوسانی خود« به این صورت که میله این قرقره به خار بیرون از مزکزی به نام هرزه‌گرد که روی قرقره دیگری است وصل، و به وسیله طناب به قرقره‌ای که درته کنده و سر میل چرخ می‌باشد متصل و کشیده می‌شود که در تصویر شماره۹ کاملاً مشخص است» باعث می‌شود که نخ بر روی تمام قرقره به صورت مساوی پیچیده شود.

تصویر شماره ۹-دستگاه نخ‌کوبی و چگونگی انتقال سیم زرین بر روی قرقره

نسبت سرعت قرقره‌ها به طریقی تنظیم شده است که سرعت پیچیده شدن قدری بیش از سرعتی است که سیم از روی قرقره خارج می شود بنابراین سیم تخت شده دارای کششی است که برای پیچیدن یک چنین سیم ظریف و لطیف بسیار لازم و بجا می‌باشد.

گلابتون سازی یا گلابتون پیچی

آخرین و ظریفترین مرحله تولید گلابتون، پیچیدن فلز تخت شده دور نخ ابریشم می‌باشد که آن را گلابتون پیچی می‌گویند. این کار روی دستگاه چرخ زری و یا چرخ نخ‌تابی انجام می‌شود. مهمترین قسمت چرخ، سر چرخ یا دوکی است که در این چرخ مورد استفاده قرار می‌گیرد.

این دوک در یک بالشتک به نام (آروچک) می‌گردد که با یک جفت گوه به دروازه وصل است ریسمان یا ابریشم از میان مرکز مجوف دوک میگذرد. جلوی دوک یک جفت بال یا پروانک قرار دارد که سرهای آن از هر طرف به چنگالی به نام عقربک وصل است. قرقره سیم طلایی گردان، که (مغاره) نامیده می‌شود به دوک وصل می‌باشد. سیم طلایی از قرقره روی یکی از عقربکها گذشته و روی نخ تابیده می‌شود. سپس دوک به حرکت در می‌آید و همین طور که سیم تخت دور نخ ابریشم ریسیده می‌شود ابریشم به آهستگی از میان دوک گذشته و سرعت آن طوری تنظیم شده است که سیم تخت دور نخ ابریشمی یا پنبه‌ای را می پوشاند و هیچ جا روی هم قرار نمی‌گیرد و جای خالی هم نخواهد داشت. که ارزش این دستگاه از

نحوه عملکرد آن قابل تشخیص می‌باشد. در آخر لازم به تذکر است که تمام این دستگاهها که در این کارگاه مورد استفاده قرار می‌گیرد در زمان صفویه ساخته شده و از آن زمان تا به حال به صورت کاملاً سالم باقی مانده است که دلالت بر نحوه ساخت و جنس مرغوب چوب به کار رفته در آنها دارد.

بعد از پیچیده شدن تمام نخ توسط سیم زرین آن را به روی قرقره‌های مخصوص منتقل و برای مصرف به بازار ارائه می‌دهند.

تصویر شماره ۱۰-دستگاه گلابتون ساز یا گلابتون پیچ (تصویر استاد عباس علی فولادگر)

انواع مصرف نخ گلابتون :

این نخ بسته به نوع مصرف دارای انواع گوناگونی می‌باشد که آنها عبارتند از:

۱.**نخ گلابتون**: بدون ابریشم که بر روی پارچه‌هایی با بافت درشت مورد استفاده قرار می‌گیرد و به نام (نقره دوزی) معروف است.

۲. **گلابتون دوزی**: که محصول اصلی می‌باشد و بر روی پارچه‌ها مصرف می‌شود.

۳.**زنجیره بافی یا (یراق)**: که کمی از گلابتون ضخیمتر می‌باشد و بیشتر بر روی پارچه‌های ضخیم و پرتراکم از جهت تعداد تار و پود دوخته می شود.

۴.ملیله فلزی یا گلابتون پیچیده: که به صورت تابانیدن دو نخ گلابتون (نوع شماره ۱) به دور هم می‌باشد و از ضخامت و استحکام قابل توجهی برخوردار است.

۵.ده یک دوزی: که از تمام انواع به غیر از مورد ۴ می‌توان استفاده کرد که روش دوخت به این صورت است محل مورد دوخت را با پنبه به ضخامت تقریباً ۱ تا۱/۵ سانتیمتر ارتفاع می‌پوشانند و نخ گلابتون (مورد شماره ۲) را به صورت تابانیدن به دور ابریشم و دوختن به پارچه مصرف و پارچه را گلابتون دوزی می‌کنند. که نمونه‌هایی از پارچه‌های گلابتون‌دوزی شده به روش گلابتون‌دوزی و نخ گلابتون و زنجیره بافی در تصویرهای شماره (۱۱و۱۲) نشان داده شده است.

تصویر شماره ۱۱–حنابند گلابتون شده مخصوص عروس مربوط به اصفهان در آغاز سده ۱۴ هـ.ق. که هم‌اکنون در موزه هنرهای تزئینی اصفهان واقع می‌باشد که نخ گلابتون به دو روش گلابتون‌دوزی و زنجیربافی بر روی آن به کار رفته است.

تصویر شماره ۱۲-تصویر پارچه‌های مختلف گلابتون شده که مصارف گوناگون از قبیل پارچه قندی، سفره، روکش بالشت و مخده و ... داشته‌اند. که به روش گلابتون‌دوزی و ده یک دوزی و زنجیربافی تهیه و مربوط به سده ۱۴ هـ .ق. در اصفهان می‌باشند.

نتیجه‌گیری

آن گونه که گذشت گلابتون‌سازی ریشه در دوره باستان ایران دارد و نخ گلابتون از دیرباز تا دوره قاجاریه زینت بخش لباس پادشاهان و اشراف بوده است. ولی متأسفانه این نیز چونان هنرهای سنتی دیگر به ورطه فراموشی افتاده است. خوشبختانه در چند ساله اخیر رشته صنایع دستی به عنوان یک رشته دانشگاهی جایی را بین سایر علوم برای خود گشوده است و مسئولین امر توجه بیشتری را نسبت به احیاء هنرهای سنتی مبذول می دارند و ای کاش این هنر از یاد رفته نیز جایگاه خود را در بین صنایع دستی می‌گشود تا رونق گذشته را بازیابد.

منابع و مآخذ

- ابراهیم زاده، سیروس، صنایع دستی کهن ایران، تهران.
- دهخدا، علی اکبر، لغتنامه، ناشر مؤسسه دهخدا، تهران، ۱۳۷۷.
- ضیاءپور، جلیل، پوشاک ایرانیان از کهنترین زمان تاکنون، تهران، انتشارات چاپخانه ارتش، ۱۳۴۹.
- شاردن، ژان، سفرنامه، ترجمه اقبال یغمایی، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۴.

بیان مبانی فرهنگی فرش

فرش دستباف با وجود سابقه تاریخی و قدمت کهنی که در سرزمین ما دارد به لحاظ شناخت موضوعی و محتوایی به ویژه با نگاهی علمی، موضوع جدیدی است و اگر توجه کنیم که دانش و اطلاعات ما حتی در مورد جنبه‌های عملی وتجربی تولید فرش، با وجود مهارتی که در آن داریم تا چه حد غیر مدون و غیر قابل استفاده است (به بی‌توجهی و ناآگاهی از ارزشهای کیفی و هویتی فرش ایران در میان نسل اخیر تولیدکنندگان نگریسته شود)،آنگاه می‌توان عدم توجه معقول و تبیین شده علمی در مورد ارزشهای اجتماعی و فرهنگی فرش دستباف را امری قطعی و قابل تأسف دانست .

باید اشاره کنیم صرف‌نظر از ارزشهای مختلف اقتصادی و اجتماعی و هنری و فرهنگی که موضوع مورد بحث ماست، ساده انگاری است اگر تصور کنیم که در دنیایی که نظریات و تحلیلهای علمی بر تمام وجوه زندگی انسان از جمله روابط بین تولید و عرضه و تقاضا حاکم است، می‌توانیم کالایی را بدون در نظر گرفتن الزامات توجیه‌کننده کیفیتی آن به بازارهای جهان بفرستیم به خصوص در مورد کالایی نظیر فرش که در آن نیازهای فرهنگی و هنری جزیی جدانشدنی از مفهومی است که به عنوان کیفیت برای فرش ایران در نظر می‌گیریم .

از آنجا که در سرزمین ما به خاطر ارزش اقتصادی فرش دستباف نگاه حاکم بر این تولید عملاً نگاهی تجاری و سنتی است ، معنای هویت و فرهنگ و حتی هنر در این کالا جز در لفظ و آن هم گاه با عدم دریافت صحیح از مفهوم هنر و یا فرهنگ در فرش سخت در ابهام مانده است تا آنجا که حتی برخی تعاریف و دریافتهای نادرست از مفهوم هنر و یا فرهنگ در فرش در مواردی بسیار آسیب‌زا بوده است .

از آنجا که طرح مفهومی بنام فرهنگ با ابعاد گسترده و بی انتهای خویش در ارتباط با فرش دستباف به نوعی ناشناخته و مبهم می‌نماید، شاید بتوان با تعبیر دیگری از جایگاه فرهنگی فرش دستباف و یا به بیان دیگر فرش دستباف در فرهنگ ایران یاد کرد .

در این حال دو هدف را می‌توان مورد بررسی قرار داد :

اوّل آنکه چرا فرش ایران دارای مفهومی فرهنگی و فرا کالایی است ؟

دیگر آنکه توجیه مبانی این فرهنگ چگونه است ؟

اوّل – چرا فرش ایران دارای مفهومی فرهنگی فرا کالایی است ؟

– کوتاهترین تعریفی که بتواند مفهوم فرهنگی فرش دستباف را نشان دهد آن است که فرش دستباف ایران پدیده‌ای است که کلیه ارزشهای ناظر بر آن (اعم از اقتصادی – اشتغال زایی – خود کفایی – ارز آوری و در نهایت اعتبار هنری) مدیون ویژگی‌های خاصی است که در اثر حضور انسان ایرانی با تمام ابعاد فرهنگی و اجتماعی او حاصل می‌شود .

عینی‌ترین مصداق این امر را در ارزش بالقوه مادی و معنوی فرشهای تولیدشده در گذشته در ایران (به اعتبار داشتن اصالت – هویت – کیفیت- صداقت و غیره) در برابر سقوط شدید ارزش فرشهای امروزین (به دلیل کاهش کیفیت از دست رفتن هویت نقوش و رنگها – ساختار پر نقص و استفاده از مواد اولیه نامرغوب و نادرستی و کج روی در امر تولید) به دلیل کم‌رنگ شدن هویت انسانی در تولید می‌توان دید .با تأکید بر این مسأله که فرش دستباف ایران یکی از کالاهای استثنایی در جهان است که هنر در آن مفهومی مترادف با برخورداری از نوعی ویژگی فولکلوریک، توده‌ای و مردمی دارد باید پذیرفت که این ویژگیها بی‌هیچ تردیدی متضمن ارزش مادی آن می‌باشد .

اگر چه عرف جامعه در این سرزمین فرش را از ارزشی اقتصادی می‌شمارد، اما بیشتر کسانی که به داشتن فرشهای ایرانی در سراسر جهان افتخار می‌کنند، از زیبایی و شکوه بی‌نظیری یاد کرده‌اند که به فرش دستباف ارزشی قابل قیاس با زیباترین هنرهای دنیا را می‌دهد .

قالیهای ایرانی حداقل به شهادت نقاشیهای بر جامانده از قرن یازدهم میلادی زینت بخش کاخهای بزرگ حکومتی در جهان و مایه فخر و شکوه هنردوستان مغرب زمین بوده است . زیبایی نقوش و رنگهای فرشهای ایرانی نقاشان بزرگی چون ربنس و وان‌دایک و سزان و نسل جدید نقاشانی نظیر مونه – پل کله – موندریان را به تحسین برمی‌انگیخته است .

پوپ در مجموعه‌بزرگ شاهکارهای هنر ایران می‌گوید: (هنر ایرانی در نزد غربیان بیش از هر هنر دیگری با فرش دستباف شناخته می‌شود) و این سوای جلال و جایگاهی است که در سراسر تاریخ، فرش ایران در میان کالاهای هنری و با ارزش دنیا داشته است .

دوّم – توجیه مبانی این فرهنگ چگونه است ؟

متأسفانه با وجود ارزشی که فرش دستباف ایران به لحاظ قابلیتهای مختلف برای مردم ایران دارد، هنوز بررسی جامعی در مورد دلایل شکل‌گیری و ارزشهای بالقوه ذاتی آن انجام نشده است .

شاید علت آن است که به نظر می‌رسد فرش دستباف کالای ساده‌ای است که به آسانی ودر هر شرایطی قابل تولید بوده و نیازی به بررسی و برنامه‌ریزیهای خاصی ندارد.

تحولات سالهای اخیر فرش دستباف در داخل ایران که به صورت سقوط کیفی و از دست رفتن بسیاری از مراکز اصیل تولیدکننده فرش و نابودی نقوش و رنگها ودر خارج از ایران به صورت از دست رفتن خریداران(با توجه به آن که بر خلاف تصور،بدلایل بسیار روشنی بازارها و خریداران جدید همواره در حال گسترش بوده است) و دوستداران فرش ایران دیده می شود حاکی از آن است که در مورد فرش دستباف در ایران تا چه حد تصورات نادرست و یا حداقل عدم شناخت وجود داشته و نسبت به برنامه‌ریزیهای اصولی در مورد آن غفلت شده است . در اینجا بحث کیفیت فنی و مادی مورد نظر، نیست ولی به عنوان مثال می‌توانیم به موضوعی نظیر بحران بازارهای فرش ایران را در خارج از دیدگاه هنری اشاره‌ای داشته باشیم

بر اساس برخی نظریات، بازارها و خریداران جدید، فرشهای جدید طلب می‌کنند، این استدلال به معنای آن است که فرش ایران کالایی در کنار سایر تولیدات مشابه نظیر موکتها- کف پوشهای ماشینی و یا بعضاً فرشهای طرحدار باید در اینجا به خواست مشتریان تغییر فرم دهد .باید در نظر دانست که فرشهائی از نوع موکت و یا فرش ماشینی اصولاً مصارف کوتاه مدت و مادی داشته و زیبائیهای صوری و ظاهری آنها مبتنی بر کاربرد افکار و ابزار پیشرفته امروزین و بدون نیاز به هیچ نوع پیش زمینه فرهنگی و یا هویتی می‌باشد . چنین فرش و یا کف‌پوشی طبیعتاً به وسیله هر تولیدکننده و در هر کشوری قابل تولید بوده وقیاس آن با

فرش دستباف ایران که نوعی کالای فرهنگی که هویت و ارزش خویش را مستقیماً از حضور انسانی با پیشینه تاریخی و اجتماعی خاص می‌گیرد امری بی‌معناست . با پذیرش اینکه توجه به خواست خریدار امری غیر قابل انکار است هر گونه تغییر و دگرگونی در فرش دستباف تابع خط قرمزهایی می‌باشد .

نتیجه آنکه فرشی که در گذشته به بازارهای دنیا می‌فرستادیم و هنوز نیز در جهان نمونه‌های کهنه آن به عنوان فرش دستباف ایرانی شناخته می‌شود دارای هویت و ویژگیهایی بوده است که سایر فرشهای عرضه شده کمتر می‌توانستند وارد عرصه رقابت با آن بشوند . در عین حال باید افزود که فرش ایرانی بدلیل برخورداری از یک فرهنگ تجسمی تکثر یابنده و پویا دارای این قابلیت بوده است که خود را با خواست انسانهای دوره‌های مختلف فرهنگی از نوع دوره صفوی تا دوره قاجار و دوران معاصر تطبیق دهد .

اکنون تا حدودی می‌توان بخشی از دلایل سقوط فرش ایران در بازارهای دنیا را دریافت . عرضه فرشهایی با نقوش تکراری (لچک ترنجها – اسلیمیها – گل فرنگها – دسته گلی و ماهی و غیره) که به آسانی نیز قابل تقلید می‌باشد و رنگهای غیر ایرانی و فاقد جاذبه و کاهش کیفیت (که در اینجا مورد بحث ما نیست) از مواردی است که مشخصاً می‌توان نام برد . در اینجاست که می‌توان به هویت درونی و ذاتی فرش ایران و اهمیت نقش و رنگ به عنوان یک فرهنگ به آن اشاره کرد . برای آنکه بدانیم چگونه نقش و رنگ در فرش یک مفهوم فرهنگی می‌یابد نگاهی به ارزش این دو کیفیت در فرشهای گذشته ایران می‌اندازیم .

در تاریخ فرش ایران دو دوره با شکوه با دهها نمونه درخشان و زیبا شاهدی بر ارزش بالقوه هنری و اقتصادی فرش ایران است . دوره اول مربوط به فرشهای عصر صفوی است که به نظر می‌رسد نیازی به بحث درباره ارزش کمی وکیفی آنها نباشد و تا حدودی همگان نسبت به ارزش آنها در تاریخ هنر و فرهنگ جهان آگاهی دارند اما دوره دوم که پس از حدود دو قرن انفعال در اواخر قاجاریه و اوایل پهلوی آغاز

می‌شود خبر از گسترش ابعاد تجاری و حضور تعداد بیشماری کمپانی و تولیدکنندگان خارجی و بعدها ایرانی و تعداد بیشتری طراحان زبردست و ماهر و استادکاران رنگرز می‌دهد که اگر از نظر کمی و کیفی بالاتر از تولیدات عصر صفوی نباشد بی هیچ تردیدی هم‌ارز و قابل مقایسه با آن دوره طلایی می‌باشد .

مقایسه این دو دوره مبین دو مطلب بسیار اساسی است :

وجه اشتراک کلیه این فرشها در استفاده از نقوش و طرحهای ایرانی به ویژه نقوش بومی و محلی گسترده در تمام مراکز تولید فرش و رنگهایی که استادان بلا منازع ایرانی (چه در سطح کارگاهی و چه در نقاط روستایی و به صورت محلی) از چندین گیاه محدود و شناخته شده به مدد ذوق و اندیشه عارفانه و نگاه فطری رنگ شناسانه خویش به دست می‌آورند و استفاده از پشمهای محلی و بومی و دقت و امانت و درستی و تعهد بافت سالم (بدون تأکید بر ریزبافی) بوده است . این فرشها اکثراً (به جز استثناهایی) مصرف کاربری داشته و قابلیت حفظ زیبائی و دوام و عمری طولانی داشته‌اند .

فرشهای دوره صفوی عمدتاً فرشهای بزرگ پارچه و کارگاهی بودند که در آنها از طراحان ماهر و نقشه‌های از پیش طراحی شده و نظارت استادکاران بهره گرفته می‌شده است . این فرشها علیرغم ارزش هنری آنها در استفاده از نقوش عالی و رنگ‌آمیزی زیبا کمتر با هدف تجاری و به صورت گسترده قابل تولید بوده و مصارف لوکس و اشرافی و برحسب سفارش داشته‌اند.در فرشهایی که در اوایل سده اخیر شکل گرفت علاوه بر تولید فرشهایی از نوع بالا، روال اصلی بر اساس نوعی تولید انبوه با نقوشی که اصالت و هویت ایرانی آنها برخاسته از ذهن غنی و پرتخیل تودهای روستایی و عشایر ایران بر اساس ویژگیهای قومی، نژادی و اسطوره‌های تاریخی و هنری و روایی و غیره بوده جریان پیدا کرده این نوع فرشبافی در متجاوز از بیست هزار نقطه قالیبافی ایران جریان داشته و گوشه‌ای از آن را سیسیل ادواردز که خود تاجر و کارشناسی هنر

دوست و خبره بود در کتاب قالی ایران به صورت فرشهایی عالباً کوچک پارچه نشان داده است که نوعی فرشبافی بسیار زیبا، بکر و غنی و اصیل بومی و در عین حال به شدت تجاری بوده است .

توجه به مجموعه ویژگیهای هر دو دوره و یا دوره‌های دیگری که فرش ایران از حرمت و اعتبار و ارزشی بهره‌مند بوده،نشان می‌دهد که کالایی که بنام فرش دستباف ایران به سراسر دنیا صادر می‌شده همواره دارای ساختار کیفی در حد عالی و برخوردار از نقوش و رنگهای بینهایت گسترده و زیبای ایرانی بوده است .

الف – چگونه ویژگیهای ساختاری ارزش ماهیتی می‌یابد؟

تداوم تاریخی تولید فرش و حضور علاقمندان این کالا در تمام دوره‌ها و مواجهه با سلائق مختلف، بیانگر کیفیتی فراتر از یک نیاز صرفاً مادی و تجاری است که ما در اینجا سعی خواهیم کرد تحول و حرکت مبانی سازنده فرش یعنی ساختار مادی و کیفیت تجسمی فرش را به سوی یک جریان اصیل هنری فرهنگی نشان دهیم .

اشاره به نکات زیر نشان می‌دهد که گاه چگونه ویژگی‌های ساده مادی و یا فنی در یک کالا می‌تواند پاپای ارزشهای هنری و زیبا شناختی حرکت کرده و مفهومی فرهنگی بیابد .

در تعریف ساختار فرش ایران دو معیار طول عمر و پاخوری که اصلی‌ترین تعاریف توجیه تجاری فرش است به کیفیت پشم و مواد مصرفی و ثبات رنگ برمی‌گردد . تجربیات عملی که تئوریهای علمی هم مدیون آن است، اینکه پشم ایرانی به لحاظ مشخصات خاص خود مناسبترین لیف برای مصرف در فرش ایرانی است در این مورد گاه پشمهای ظریف و لطیف خارجی نوعی خاصیت ضد ارزش به فرش می‌بخشد و نباید تعجب کرد اگر بدانیم که مجموعه رنگهای زیبای فرش ایران در همه دوره‌ها، درخشش و شکوه خود را مدیون چندین گیاه محلی نظیر رناس و پوست گردو و پوست انار و برگ مو و پوست انار و غیره است که

بعضاً از انواع گیاهان خاصی است که در ایران می‌روید . ثبات و پایداری این رنگها به خوبی قابل قیاس با بهترین رنگهای صنعتی و شیمیایی دنیای امروز می‌باشد و بر این مطلب باید تنوع خاص رنگهای طبیعی را که ناشی از ترکیب ناخالص ماده رنگی (به علت حضور چند رنگ مختلف در ریشه گیاه و یا شرایط پرورش آن) است و باعث جلوه‌های رنگی متفاوت در طول سالیان کاربرد می‌شود به عنوان یک ویژگی عالی و استثنایی افزود و این تأثیر شگفت رنگهای گیاهی و طبیعی و قابلیت تغییر رنگ انها در گذر زمان و در اثر خوری که ایرانیان از صدها سال پیش بدان پی برده‌اند ارزشی که غیر قابل انکار در فرش ایران است و به بسیاری دلایل شناخته و ناشناخته و تأئید غالب خبرگان و هنرشناسان فرش رنگ شده و با رنگ طبیعی را در میان صدها فرش رنگ شده با رنگهای صنعتی می‌توان به آسانی تشخیص داد .

ب -- بخش هنری فرش از دو اصل نقش و فام رنگ (حالت و کیفیت درونی رنگ) اعتبار می‌یابد :

ب -- ۱- رنگ در فرش

دانشمند انگلیسی هکلوت که در قرن شانزدهم می‌زیست به یکی از بازرگانان هم میهن خود می‌گوید " در ایران فرشهایی از پشم زبر که در دو طرف دارای ریشه‌های نخی است خواهی دید . این فرش‌ها بهترین انواع فرش عالم و رنگ‌های آنها بهترین و زیباترین رنگ‌هاست . تو باید به این کشور بروی و به انواع شیوه‌ها متوسل شوی تا بتوانی از مردم آنجا طرز رنگ کردن (خامه) قالی را یاد بگیری . زیرا این‌ها به طوری رنگ‌شده که باران و سرکه و شراب در رنگشان تأثیر نمی‌کند . چون تو این علم را از آنها آموختی به اسرار آن است خواهی یافت و خواهی توانست در رنگ کردن فرش آن را به کار بری و در تداوم آن اطمینان داشته باشی " .

چنین تعریفی را نه فقط هکلوت بلکه بعدها از زبان شاردن و کسان دیگری نیز شاهدیم و این شاید کمترین دلیلی است بر آنکه چگونه در دنیای حاضر رنگهای شیمیایی و صنعتی با دامنه گسترده هزار رنگ خویش هنوز قادر به رقابت با هویت تاریخی ، و فرهنگی چند رنگ محدود نیستند . بدین ترتیب با قاطعیت می‌توان گفت که ارزش رنگ در فرش ایران نوعی ارزش درونی و ذاتی و ناظر بر تأثیر استاد کار رنگرز و محیط زیست و تفکر و نگاه او بر رنگ است و بر اساس همین نگاه و تجربه است که رنگرز کرمانی در رنگرزی با ماده‌ای مثلاً رناس نتیجه‌ای کاملاً متفاوت از کار رنگرز کردستانی با همان ماده رنگی می‌دهد . در اثر همین نگاه است که فرش رنگ شده با دست رنگرز هنرمند ایرانی را می‌توان به عنوان شاهکاری از هنر رنگ‌آمیزی و رنگرزی در کنار آثار هنرمندان بزرگ دنیا قرار داد .

ب – ۲- طرح و نقشه در فرش :

بر اساس یک پیش داوری نادرست، اعتقاد بر آن است که طرحها و به تبع آن نقوش فرش کاملاً قابل تشخیص و تثبیت بوده و به همین دلیل می‌توان آنرا به وسیله کامپیوتر وبعضاً عامل انسانی ترسیم و تثبیت نمود. صرفنظر از هنر طراحی فرش که بهر حال حاصل ذوق و تجربه انسانی بوده و در مورد فرشهای شهری و کارگاهی ارزش آن کاملاً مشهود است، ولی باید گفت که طرح ها و نقوش فرش اگر چه قابل تشخیص می‌باشد، ولی تثبیت‌پذیری ارزشی برای آن تلقی نمی شود. دلیل کاملاً آشکار این نکته وجود طرحهایی نظیر لچک ترنج – انواع اسلیمی، ماهی و غیره است که از طریق انتقال طبیعی فرهنگی در نقاط مختلف ایران با ویژگیهای مختلف بافته می‌شوند و نقش ماهی که متجاوز از صد نوع آنرا حتی در روستاها می‌توان مشاهده کرد .

روشنترین نتیجه آنکه نقوش و طرحهای ایرانی با تأثیرپذیری از ذهنیتهای فرهنگی نظیر نژاد – قوم – منطقه – آداب و رسوم، آیین و غیره همان عامل هویت بخش فرشهای ایران می‌باشند و دقیقاً بر حسب همین تحول فرهنگی و تاریخی است که در فرش ایران نقوش لری – کردی – بلوچی – ترکمنی- ارمنی و در مقیاس شهری کرمانی و اصفهانی و تبریزی قابل تشخیص می‌باشد . قطعیت مسأله آن چنان است که طرح سنتی و شناخته شده مثلاً نوع اسلیمی و گل شاه عباسی طراحی و حتی بافته شده در خراسان کاملاً از نوع اصفهانی آن قابل تشخیص است . این همان خصلت یگانه و از قابلیتهای با ارزش فرش ایران است که نه به وسیله کامپیوتر و نه بوسیله عوامل انسانی خارج از مرزهای ایران قابل تقلید نیست .

در اینجا لازم است اشاره ای داشته باشیم به مسأله ثبت نقوش و طرحهای ایرانی که امروزه از زبان بسیاری به دلیل مورد تقلید قرار گرفتن یکی از عوامل از دست وقتی بازارهای ایران تلقی می‌شود . اگر چه این بحث نیاز به بررسی بسیار گسترده و کارشناسانه دارد . فقط به عنوان اشاره و بدنبال آنچه در بالا گفته شد آنکه :

– آنچه در کشورهای دیگر قابل تقلید است فقط نوعاً فرش شهری و نقشه‌دار بوده و به خصوص با رواج نقشه‌های چاپی این نوع تقلید برای بیگانگان آسان‌تر شده است .ضمناً باید دانست زیان استفاده از نقوش سنتی فرش بر روی فرشهای ماشینی کمتر از آنچه به وسیله دیگران کپی می‌شود نیست .

– اصلی‌ترین و غنی‌ترین بخش نقوش ایرانی مربوط به فرشبافی بدون نقشه یا سنتی‌باف بر اساس نقشه‌های محلی و بومی با کیفیت طبیعی تکثر یابنده آنهاست و چنانچه این بخش آسیب دیده توان فرهنگی ما حمایت و تقویت شود به هیچ روی نگرانی از تقلید بیگانگان نباید داشت .

– شاید لازم باشد توجه کنیم منظور از نقوش ایرانی مربوط به کدام واقعیت تاریخی و فرهنگی می‌شود ؟ ایران باستانی و کهن بسیاری از شهرهای آسیای مرکزی و یا افغانستان را در برمی‌گرفت که امروزه از محدود

مرزهای ایران خارج‌اند و در عین حال نقوش مشابه نقوش سنتی ایران را به وسعت و تنوع می‌بافند . به شهر هرات یکی از مراکز فرهنگی قدیم ایران و و محل رشد و بالندگی استاد بزرگ نقاشی ایران کمال الدین بهزاد در مکتب هرات توجه کنیم که عیناً نقوش گنبدها و فرشهای ایرانی را در سابقه کار خویش در آن مکتب دارد و ایضاً ترکمنستان ، آذربایجان و از این سو در بغداد و ترکیه و سوریه و غیره .

- شاید در این مورد بتوان طرحهای خاص طراحان عمدتاً شهری را با تأئید نظر کارشناسان فنی ثبت کرد که نوعی حمایت از استادان بزرگ این حرفه می‌باشد . بهر حال ایرانیان یکی از ماهرترین و تواناترین بافندگان فرش دستباف بانقوش و طرحهایی می‌باشند که حاصل هم‌آهنگی و آمیختگی فرهنگ متنوع و متفکر وابسته به انسان ایرانی است که بزرگترین ارزش آن ناشی از سیلان فعال و حساس ذهن انسانی هویتمند است .

به یک تعبیر کلی اگر تنوع و تکثر در نقوش (فرشهای ماشینی و یا طراحهای صنعتی) و رنگهای شیمیایی و صنعتی نوعی حرکت در طول و بر حسب امکانات نامحدود آنهاست . تنوع و تکثر نقوش و رنگهای گیاهی نسبتاً محدود ایرانی نوعی حرکت عرضی و بر حسب خواستگاه و محل تولید آنهاست و حاصل کار هیچ عامل دیگری جز حضور انسان ایرانی با خصوصیت و ذهنیتهای خاص او نیست . کلیه این تعاریف بیانگر ارزش نقش و رنگ به عنوان مفهومی فرهنگی و هویتی است .

ناچاریم بپذیریم که در این زمان حرکت ناگزیر جوامع روستایی و عشایری به سوی شهرنشینی و تغییر نوع نگرش و برداشت از زندگی عامل بسیار مهمی در تغییر نقوش روستایی و عشایری به شهری (نقوش چاپی – گرافیکی – کامپیوتری) بوده است امّا بی‌تردید تغییر نگرش سنتی به فرش و استفاده از راهکارهای علمی آنچنان که کشورهای پیشرفته دیگر برای حفظ سنتهای با ارزش ملی و فرهنگی خود به کار گرفته‌اند تنها راه است .

تأکید بر حضور انسان طراح بافنده و رنگرز ایرانی و شیوه‌های سنتی کار آنها (فی‌المثل جستجوی نقوش گم شده و یا استفاده از رنگهای سنتی و گیاهی و قطعات واگیره به عنوان الگوی بافت) در سایه تأمینهای انسانی و اجتماعی با استفاده از علوم و دانشهایی که راههای حفظ هنرها و مواریث ملی را به ما می‌آموزند . شاید بتواند بقایای آنچه که بنام فرش دستباف ایران وجود دادرد نجات دهد .

منابع و مآخذ :

نویسنده : شیرین صور اسرافیل عنوان مقاله : بیان مبانی فرهنگی فرش

فرش از نگاه پژوهشگران خارجی

اگر چه تأسف از دست رفتن میراثهای با ارزش و ملی ما به علت جهل و نادانی نادرستی حکام وقت مسأله‌ای نیست که هیچگاه بتوان فراموش کرد ولی بی‌شک ما دانش فرش‌شناسی و شناخت ارزشهای هنری و زیباشناسی و حتی بازیابی ارزش فرشهای گذشته خویش را مدیون پژوهشگران هنر دوست و یا حداقل تجار با ذوقی هستیم که با نگاهی همراه با مهر و علاقه به این میراث با ارزش جامعه بشری پرداختند و کتابهائی به یادگار نهادند که بعضاً امروز خود به اثری هنری تبدیل شده است .

امّا اگر زمانی نوشتن و یا خلق چنین آثاری نوعی کار هنری جذاب و ضروری در مورد فرش تلقی می‌شد، ولی به نظر می‌رسد که با شرایط پیش آمده برای فرش در دنیای امروز، نگاه صرفاً هنری و یا زیبا شناسی به فرش دستباف، نمی‌تواند جوابگوی نیازهای کالائی باشد که در مقابل دنیای مطلقاً صنعتی و عوارض آن سخت بی‌پناه و آسیب پذیر می‌نماید . با همین قیاس دیده می‌شود که نگاه صرفاً تجاری و یا اقتصادی و یا سنتی نیز به فرش دستباف زیانهای سنگینی را وارد ساخته و می‌سازد .

امّا باید دید نگاه کارشناسان خارجی به این پدیده استثنائی که با وجود برخورداری از ابتدائی‌ترین شرایط تولید (که معمولاً از نظر تحلیل‌گران و کارشناسان فرش تفاوت چندانی با شرایط تولید در دوران آغاز پیدایش و گسترش خویش نکرده است) دارای ویژگیهای مورد نیاز دنیای امروز نیز می‌باشد چگونه بوده است .

در جمع کسانی که به تحلیل فرش دستباف پرداخته، یا آثار و کتابهائی درباره آن نوشته‌اند به گروههای زیر باید اشاره کرد :

گروهی از کسانی که به فرش به صورت نوعی هنر مطلق نگریسته و نمونه‌های مورد نظر خود را بر اساس نمونه‌های عصر صفوی قرار داده‌اند . از اولین و معروفترین نوشته‌های غربی از این نوع دو جلد کتاب معروف قالبهای کهن مشرق زمین که در سالهای ۱۸۹۲ و سپس در سال ۱۹۰۸ در وین به چاپ رسیده است . در چاپی که در سالهای ۱۹۲۶-۱۹۲۸ از این دو کتاب در وین انتشار یافته مقدمه جالبی بوسیله دو محقق و فرش‌شناس بنام فریدریش زاره و هرمان ترانکوالد نوشته شده است که هنوز در نوع خود جذاب است . در میان کتابهای با ارزش تحقیقی مجموعه چند جلدی و با ارزش " شاهکارهای هنر ایران " نوشته آبراهام پوپ و گروه همکاران فرهنگی‌اش جایگاهی والا دارد .

این هنرشناسان و هنردوستان کسانی بوده‌اند که ارزش فرشهای کهن و با ارزش ایرانی را دریافته و باعث معرفی و افزایش حضور آن در موزه‌ها و گالریهای دنیا شدند و این فرشها را در کنار آثار بزرگ هنرمندان دنیا قرار دادند .

این نوع نگاه عمدتاً براساس ارزیابی و نگرش فرشهای سازمان‌یافته و غالباً شهری است که از مشخصات آنها برنامه‌ریزی مشخص و از پیش تعیین شده برای بافت، با استفاده از طراحان و استادکاران مجرب و بافندگان بالنسبه ماهر است . اینگونه فرشها معمولاً به پشتوانه سرمایه کارفرمایان قدرتمند، از امکانات مناسب و مواداولیه باکیفیت بهره‌مند بوده است.

اگر چه گاه در این مجموعه‌ها فرشهای کوچک پارچه و با نقوش گونه‌گون و متعلق به مناطق مختلف و یا دست بافته‌های شخصی نیز دیده می‌شود ، ولی در بررسی این فرشها معمولا پژوهشگر با اطمینان نسبی از آنکه جنس و مواد بکار رفته از جمله جنس پشم و یا ابریشم و یا کیفیت رنگ در حد مطلوب و قابل قبول می‌باشد، نگاه خود را بر ویژگیهای هنری و تاریخی و تعلق منطقه‌ای و در نهایت زیباشناسی نقوش و رنگهای فرش معطوف می‌کند .

پژوهشگر برجسته آبراهام پوپ در آغاز بررسی خویش در کتاب ششم از مجموعه" شاهکارهای هنر ایران " می گوید :

برای چندین قرن در غرب، فرش ایران بهترین معیار شناخت هنر ایرانی تلقی می‌شد . فرشهای جذاب و تحسین برانگیزی از قرون ۱۵ و ۱۶ که زیبایی و شکوه آنها به آسانی و بلاواسطه در مقایسه با کف پوشهای بی‌روحی که در غرب تولید می‌شد قابل دریافت بود .

باید افزود که نگاه انسانهای عصر جدید و فوق مدرن به دست ساخته‌ها و هنرهای کهن سنتی نه تنها فرش دستباف را ارزش تلقی می‌کند،بلکه رو به سوی هنرهای بکر و زیبا و انسانی ساکنان بومی افریقا و آسیا و یا فرهنگ و تمدن سرخ‌پوستان و رنگین‌پوستان نقاط دیگر کره زمین نیز دارد . این نگاه حاصل نیاز حسرت‌مندانه و مهرورزانه به گذشته‌هایی است که در آنها حضور انسان در ایجاد هنر و فرهنگ ارزش تلقی می‌شد و انسان مدرن به بهانه پیشرفت خود دست به نابودی و انهدام آنها زد ،تا زندگی و حیات خود را زیر سیطره و نفوذ روح مکانیکی و سرد ماشین و صنعت قرار دهد .

طبیعی است که مخالفت و یا نفی پیشرفتهای صنعتی امری غیر عقلایی است ولی رویکرد نیازمندانه و روبه افزایش انسانهای جوامع صنعتی به نوعی زندگی زیبا و آرام‌بخش و برخوردار از گرما و ارزش حضور انسان (و لو در حاشیه زندگی) واقعیتی غیر قابل تردید است و فرش دستباف از اصلی‌ترین بازیگران صحنه این وجه زندگی است . تبلور این نگاه را در ارزش هنری فرشهای یگانه و بی نظیر ایرانی که بهترین آنها گاه در حراجهای با کیفیت و هنری نظیر سوتبی و کریستی در میان عاشقان این هنر زیبا دست به دست می‌شود می‌توان دید، هر چند حضور فرش ایرانی در چنین جایگاهی همواره مایه افتخار و سربلندی ایرانیان بوده است، ولی طبیعی است که این نگاه که بهر حال سایه افکن بر گسترده‌ترین نوع بررسی فرشهای ایران است، عمدتاً نگاه به گذشته داشته و تعصب و مسئولیتی نسبت به سرنوشت و موجودیت این هنر در دنیای امروز حداقل در گفتار نشان ندهد .

گروه دوّم کسانی هستند که در واقع تجار و خریداران و عرضه‌کنندگان فرشهای ایران در دنیا بوده و به دلیل دلبستگی شخصی و یا نیاز حرفه‌ای خویش دست به تهیه کتابها و یا مجموعه‌هائی از فرش ایرانی زده‌اند که در این کتابها

نیز غالباً مجموعه‌های جالبی از فرشهای زیبا و با ارزش را می‌توان دید . ولی از آنجا که در این کتابها نیز عموماً با نگاهی غیر علمی به فرش پرداخته شده و قضاوت عمدتاً ناظر بر نمونه‌هائی است که در اختیار نویسندگان آنها بوده است، گاهی اشتباهات عمده و فاحشی در برخورد با فرشهای ایرانی و یا مقایسه آنها با فرشهای کشورهای دیگر دیده می‌شود که توجه به آنها دقت خاصی را می‌طلبد . صرفنظر از ارزش ارائه کتابهائی از این است که بنوعی نمایشگر هویت و تاریخ هنر فرشهای زیبای ایرانی هستند،در بسیاری از آنها سایه تعصب و علاقه صاحب مجموعه بر نمونه‌های ارائه را بخوبی می‌توان احساس کرد . معمولاً صاحب مجموعه،فرش خود را تنها و بهترین نمونه موجود فرش می‌داند .

هدف مادی و تجاری اگر چه پنهان اینگونه کتابها، نه تنها آنها را از یک بررسی واقع بینانه علمی و فنی بدور می‌دارد بلکه گاه با ذکر تعاریفی نظیر اولین و یا بهترین نمونه و یا تحمیل نظرهای غیر مستند و افواهی موجب نوعی تحریف در تاریخ و یا موقعیت فرش می‌شود . البته کتابهای اینگونه ممکن است در ایران نیز تهیه شود ولی بهر حال از آنجا که غالب این کتابها بر اساس مجموعه‌های شخصی موجود در کشورهای خارجی تهیه شده قابلیت تأثیرگذاری بیشتری دارد .

گروه سوّم از پژوهشگران خارجی کسانی هستند که علاوه بر هدفی تجاری با نگاهی واقع‌بینانه‌تر به فرش ایران نگریسته و با بررسی برخی مسایل محتوایی و کیفی به نکات قابل طرحی توجه کرده و گاه نگرانی خود را نسبت به رشد برخی عوامل آسیب‌زا در مورد فرش ایران بیان کرده‌اند که با مطالعه آنها به خوبی می‌توان به ریشه بسیاری از گرفتاریهای امروز فرش ایران که آغاز آن در همان زمانها بوده است پی برد .

یکی از این پژوهشگران سیسیل ادواردز است که کتاب معروف او « قالی ایران » که در دهه سالهای چهل میلادی نوشته شده، اگر چه حاصل پرسه‌های جستجوگرانه با هدف تجاری در نقاط مهم قالیبافی ایران

است، ولی در نهایت گزارش جامعی از وضعیت فرش ایران در نیم قرن پیش و آغاز شکل‌گیری و کاربرد بسیاری از شیوه‌های مخرب در بافت فرش ایران ارائه داده و به حق بسیاری از مسایل امروز فرش ایران را پیش‌بینی کرده است .

تفکر حاکم بر این تحقیق و بررسی با آنکه به هدایت انگیزه تجاری مسیر حیات و جوشش فرش دستباف ایران را در بسیاری نقاط پی‌گیری می‌کند، ولی تنها معطوف به جستجوی فرشهای لوکس و نفیس و هنری پالایش یافته و هدایت شده شهری نیست ،بلکه ارزش هنری را در مراکز تولید فرشهای کوچک پارچه روستایی و عشایری که در چشمه ذوق و فرهنگ توده‌ای و فرهنگ متنوع ملی و قومی شکل گرفته نیز جستجو می‌کند. این معنی به مفهوم کامل کلمه می‌تواند بر فرش دستباف ایرانی به عنوان هنر کاربردی تطابق یابد .

بدون آنکه بخواهیم ارزش تحقیقات و نگاه تحسین‌آمیز و ستایشگر هنر شناسان و فرش دوستان خارجی را در معرفی ارزش و هویت فرش ایران در جهان نفی کنیم، ناچار از تکرار آنیم که نگاه مطلق هنری برفرش همان اندازه آسیب‌زا می‌باشد که نگاه مطلق تجاری بر فرش .بی‌هیچ تردیدی تأثیرگذارترین گروه کتابها و پژوهشهای خارجی بر ایرانیان مربوط به گروه اوّل است که ناخواسته به نوعی تلقی خاص از هنر فرش که در ارتباط تنگاتنگ با هنر نقاشی و مینیاتور ایرانی بوده و دارای ساختاری از نوع فرشهای ظریف و گرانبهاست ، منجر گردید .حداقل دو نتیجه دست‌آورد این نوع نگرش است :

اوّل آنکه در این تعریف، بخش عظیم‌تر و گسترده‌تر فرش بومی ایران یعنی بدنه اصلی تولید فرش که در بر گیرنده گروهی از زیباترین و غنی‌ترین فرشهای روستائی و عشایری با نقوش پویا و غیر کلیشه‌ای و تحول یابنده هستند،در معیارهای زیباشناسی یاد شده نمی‌گنجد .

مساله دیگر و بسیار مهم‌تر نادیده گرفتن نقش و ارزش مستقیم و بلاواسطه انسان به عنوان روایتگر خلاق و بدیهه سرای فرشهای مردمی و غیر فرمایشی در این ارزیابی است . نتیجه سوّم و شاید غیر مستقیم نظریات یاد شده، بی بها شمردن ارزش ساختاری و کیفی فرش دستباف است، فاجعه‌ای به‌نام سقوط کیفیت فرش دستباف ایران که امروز شاهد آن هستیم نتیجه بلاواسطه این تفکر است .

فرش دستباف ایران هنری کاربردی است که در آن انسان تولیدکننده جزیی تفکیک‌ناپذیر از فرش است (این نوع اومانیسم بر اساس حضور مادی و ذاتی انسان در هنر است که باید آنرا با اومانیسم نوع غربی که بیشتر درباره و در ارتباط با انسان است متفاوت شمرد) فرشهای متنوع و تکراری که با نامهای مشخصی نظیر قشقایی و یا بلوچی و حتی بنام شهرهایی نظیر ملایر و یا بیجار و غیره شناخته می‌شوند به نوعی حامل بار فرهنگی و هویت خالق خویش می‌باشند و به نحوی می‌توان دریافت که تولیدکنندگان و یا گروههایی که ناآگاهانه سعی به جایگزین کردن عوامل تکنیکی و صنعتی بجای این کیفیت و قابلیت فرهنگی می‌کنند تا چه حد به زیان فرش عمل می‌کنند .

نهایت آن فرش دستباف قابلیتی فرهنگی است که ویژگیهای نظیر اقتصاد- هنر – زیباشناسی و غیره در محدوده‌ای بسیار فراتر از تولیدات لوکس و کارگاهی و محدود شهری است و در هر نوع برخوردی با فرش اعم هنر و یا از اقتصاد، آموزش و یا پژوهش و غیره باید گونه‌های مختلف تولید و ارزشهای بومی آنها هم‌ارز نگریسته و مورد حمایت قرار گیرد و چنانچه به بهانه حمایت از فرشهای خاص و یا مثلاً هنری (از نوع فرشهای ریز باف و یا تابلو و غیره) فرشهای متوسط و توده‌ای ایران مورد غفلت قرار گیرد، درقرنهایی که می آید دیگر باید در صفحات تاریخ هنر جهان و بازمانده‌های جاودان میراثهای بشری پدیده‌ای بنام فرش

دستباف ایران وجود نخواهد داشت تا پژوهشگران و عاشقان هنر فرش از دانستن قطعه‌ای از آن مفتخر و شادمان باشند و یا در کتابهای خود از آن با تحسین و ستایش یاد کنند .

منابع و مآخذ :

نویسنده : شیرین صور اسرافیل

عنوان مقاله : فرش از نگاه پژوهشگران خارجی

فهرست

شیشه چیست؟	۱
تاریخچهٔ مختصر بلور سازی در ایران	۳
کلیاتی در مورد شیشه دست ساز	۶
واژه ها و اصطلاحات کارگاه آبگینه	۷
وسایل کار	۱۰
چگونگی ساخت یک ظرف بلورین	۱۲
کوره آبگینه	۱۹
انواع تولید	۲۲
تراش شیشه	۲۲
نقاشی روی شیشه	۲۳

موقعیت شیشه گری معاصر ایران ۲۴

منابع و ماخذ ۲۶

آبگینه یکی از فرآورده های کانی غیر فلزی است که مهمترین عناصر تشکیل دهنده آن عبارتند از سیلیس «شن» سودا، آهک و سایر اکسیدهای فلزی.

گرچه ایران زادگاه آن نیست، اما نخستین نشانه های این هنر صنعت را می توان در هزاره دوم قبل از میلاد جستجو کرد. چرا که آثار بجا مانده از دوره مادها مؤید قدمت و پیشینهٔ آن در سرزمین ایران است.

با تولد امپراتوری هخامنشیان و فتح بابل شیشه گری در ایران رسماً به عنوان یک هنر صنعت قابل رقابت در زمینه تجارت بین اللملی از رونق شایانی برخوردار شد تا جائیکه در زمان ساسانیان تقریباً در تمام نقاط ایران توسعه یافت و بعد از اسلام نیز شیشه های ایرانی جایگاه خود را حفظ کرده و همواره از سبک و سیاق خاص خود برخوردار بوده ولی در طول تاریخ دچار فراز و نشیب های فراوانی شده.

مطلب مهمی که باید به آن اشاره شود فن آوری این هنر صنعت است که از بدو تولد تا کنون تغییری نیافته و ابزارکار به همان سادگی هزاران سال پیش،نه درایران بلکه در تمام دنیا مورد استفاده قرار می گیرد.

متاسفانه در حال حاضر جایگاه واقعی ایران بعنوان یکی از پیش کسوتان آبگینه ازدست رفته که میتوان این مشکل را با برنامه ریزی صحیح و الگو گرفتن از کشورهای موفق صاحب نام در سطح دانشگاه از یک سو و ایجاد امکان استفاده از کوره و سوخت مناسب در سطح تولید از سوی دیگر در زمینه آموزش استاندارد و تولید گسترده درتمام ابعاد هنری، صنعتی، اقتصادی وبازرگانی بر طرف کرد.

هوالصانع

شیشه چیست؟

بهترین تعریفی که میتوان برای شیشه بیان کرد عبارت زیر است:

«شیشه مایعی است سفت شده»

بر خلاف اسمی که بر آن نهاده اند «بلور» در ساختمانش هیچ نوع بلوری وجود ندارد و همین مطلب باعث شگفتی است چرا که همه چیز در شیشه عجیب و اسرار آمیز به نظر می رسد و همواره پر از رمز و راز بوده.

در هر جسم جامد، عنصرهای اولیه آن داری نظم و ترتیبی هستند که به آن ساختار ملکولی جسم، یعنی ساختمان ذره ای داخلی جسم می گویند. مدتها این مطلب روشن نبود که شیشه چه نوع ساختار مولکولی دارد خاصیت های گوناگون اجسام بلورین کم و بیش معلوم بود و قاعده های زیادی برای پی بردن به آن و توجیه کردن آن ها و رده بندی آن ها پیدا شده بود. ولی خاصیت های شیشه با این قواعد به طور کامل قابل تطبیق نبوده و در بسیاری از موارد کاملاً مخالف آن ها بود.

مثلاً اکثر بلورها نقطه ذوب مشخص دارند. ولی شیشه در اثر گرم شدن ابتدا نرم و بعد کم کم نرمتر و بتدریج گداخته می شود. بلورها همگی در برابر اشعه X خطوط معینی که بنام طیف رونتگن معرف است، می دهند. در صورتیکه شیشه نوارهای نامنظم تیره ای روی کاغذ عکاسی بجای می گذارد. اینگونه اختلاف ها میان خواص اجسام بلورین و شیشه زیاد است که این دو نمونه در اینجا بسنده است.

اکثر شیشه های معمولی از چندین عنصر درست شده اند که مهمترین آنها سیلیکا SiO_2 و اکسیدهای سدیم، کلسیم و پتاسیم است که بسته به کم و یا زیاد بودن این مواد خواص شیشه، نظیر هدایت جریان برق، مقاومت در مقابل اسیدها و مقاومت در برابر حرارت تغییر می کند.

برای ساخت شیشه، سیلیس را که در طبیعت به صورت کریستال و با نام کوارتز خصوصاً در اطراف آتشفشانها وجود دارد، حرارت می دهند تا ذوب شود.

درجه حرارت مورد لزوم برای ساخت این شیشه معادل ۱۷۲۵ درجه بوده و از آن گذشته غلظت آن بالا بوده و بسیار مشکل شکل پذیر است «شیشه های عهد باستان از این نوع می باشد»

تولید این نوع شیشه در موارد خاص انجام می پذیرد. افزایش Na_2O به شن باعث پایین آوردن نقطهٔ ذوب شده و غلظت شیشه را نیز شدیداً پایین می آورد و در نتیجه شکل دادن به شیشه آسان می شود.

شیشه های حاصل از Na_2O و SiO_2 در مقابل آب مقاوم نبوده و در آن حل می شود با افزایش آهک CaO نیز این نقصیه از میان می رود.

لازم به توضیح است که سربار ذوب آهن یکی از بهترین کمک ذوب ها است که برای ساخت شیشه میتواند مورد استفاده قرار گیرد.

انواع دیگر شیشه نیز ساخته می شود که در صنعت موارد استعمال فراوان دارند. تعداد و تنوع و کاربرد شیشه ها به حدی است که می توان ادعا کرد در حال حاضر بخش مهمی از زندگی بشریت را شیشه تشکیل می دهد.

برای مثال بهتر است، شیشه های در و پنجره و ظروف سفره را مورد بررسی قرارداد همان طور که اشاره شد، قسمت اعظم ترکیب این شیشه ها از شن تشکیل شده و سایر مواد به ترتیب شامل اکسیدسدیم Na_2O و آهک CaO هستند و اکسیدهای فلزات دیگر نیز وجود دارد که در رده های بعدی قرا گرفته اند.

همان طور که در جدول صفحه بعد مشخص است، در شیشه هایی که موارد مصرف زیاد دارند، از نظر مقدار SiO_2 رتبهٔ اول را داراست. بعد از آن سودا و سپس آهک مقام های دوم و سوم را دارند. در واقع این سه اکسید، عناصر اصلی سازنده شیشه هایی هستند که به شیشه soda lime silica مشهورند.

گروهی دیگر شیشه نیز ساخته می شوند که بیش از حد شفاف و نرمند (درمقابل تراش) که اصطلاحاً به آنها کریستال اطلاق می شود.

این شفافیت به خاطر وجود مقدار نسبتاً زیاد اکسید پتاسیم K_2O بوده و دلیل نرم بودن آن به هنگام تراش و کنده کاری وجود اکسید سرب PbO است. این نوع شیشه، بیشتر جنبه تزیینی دارند.

دسته سوم شیشه که مورد مصرف فراوان دارند، شیشه های Borosilicate هستند که بیشتر مصرف خانگی داشته و به شیشه آشپزی معروفند.

قسمت اعظم مواد تشکیل دهنده این نوع شیشه SiO_2 بوراکس B_2O_3 میباشد که در مقام قیاس با شیشه های soda lime silica بادوام تر بوده و اصطلاحاً سخت ترند خصوصاً ضربه را بهتر دفع می کنند و از آن گذشته به خاطر پایین بودن انبساط حرارتی می توان در آنها غذا نیز پخت. شیشه هایی با نام تجاری پیرکس نیز جزء این گروه شیشه هستند، به این گروه شیشه اصطلاحاً شیشه های نشکن و نسوز نیز اطلاق می شود.

در حال حاضر، در کارگاه های بلور سازی دستی ایران نیز برای ساخت، بیشتر از پودر سیلیس استاندارد و اکسیدهای فلزی دیگر که بیشتر در داخل تولید می شوند همراه با خرده

شیشه استفاده می کنند که به این ترکیب نیازی به حرارت بالا (۱۷۲۵ درجه) نداشته و از آن گذشته حالت شکل پذیری آن بسیار خوب و قابل کنترل است.

نوع شیشه اسم عناصر و فرمول شیمیایی		بورسیلیسی Boroslilcate	کریستال سربی Lead crystal		سودا سیلیسی Soda Lime silica			
اسم شیمیائی	فرمول	خانگی	نیمه کریستال	تمام کریستال	خانگی	پنجره	بطری	الیاف شیشه
سیلیکون دی اکسید	SiO_2	۸۰/۳۰	۶۴/۳۰	۵۵/۰۲	۷۱/۰۲	۷۳/۰۰	۷۲/۳۰	۵۵/۰۰
سودا اکسید سدیم	Na_2O	۰۴/۷۰	–	–	۱۶/۵۰	۱۲/۰۰	۱۵/۵۰	۰/۵۰
آهک اکسید کلسیم	CaO	–	۹/۶۰	–	۰۵/۴۰	۱۰/۰۰	۱۱/۰۵	۲۱/۰۰
اکسید آلومینیوم	Al_2O_3	۰۲/۵۰	–	–	۳/۰۰	۱/۰۰	۱/۰۰	۱۴/۰۰
اکسید منیزیم	MgO	–	–	–	۳/۰۰	۳/۳۰	–	–
پطاس اکسید پطاسیم	K_2O	–	۱۹/۲۰	۱۱/۳۰	۱/۰۵	۰/۳۰	–	–
بوره بوراکس	B_2O_3	۱۲/۵۰	–	–	–	–	–	۸/۵۰
دی اکسید منگنز	MnO_2	–	۰/۵۰	–	–	–	–	–
اکسید آهن	Fe_2O_3	–	–	۰۰/۰۳	۰۰/۰۳	۰۰/۱۰	۰۰/۱۵	–

تری اکسید گوگرد	SO_3	–	–	–	–	۰/۳۰	–	–
اکسید سرب	PbO	–	۰۶/۴۰	۳۳/۳۰	–	–	–	–

تاریخچه مختصر بلور سازی

بنا به شواهد تاریخی آنچه که مسلم است قدمت ساخت شیشه در ایران به نیمه دوم هزاره دوم قبل از میلاد می رسد و با تولد امپراتوری ایران (۵۳۸ قبل از میلاد) و سقوط شهر نینوا که بزرگترین مرکز شیشه سازی بین النهرین بود. صنعت شیشه سازی از طریق شیشه گران نینوا به صورت گسترده تر به قسمتهای غرب و شمال ایران منتقل شد و به سرعت در بخش آریانشین این امپراتوری گسترش یافت.

هنر بلورسازی در ایران، از زمان تولد تا کنون، دستخوش فراز و نشیب های فراوان شده و بی شک بستگی به موقعیت سیاسی و اجتماعی خاص مقاطع تاریخی مملکت داشته است.

در ایران باستان (عهد هخامنشیان) شیشه گری رواج فراوان داشته کما اینکه کاوش های باستانشناسی مارلیک، حسنلو و شوش این ادعا را ثابت می کند. اشیاء بدست آمده شامل مهره ها، عطردانها و میله های کوتاه و بلند شیشه ای است که در موزه های ایران باستان، آبگینه و سفالینه تهران، ارمیتاژ، توکیو، لندن، لوور و سایر موزه های معتبر دنیا از آنها نگهداری می شود.

در اواخر دوره هخامنشیان، بنا به شواهد موجود، به احتمال زیاد «دم» * که مهمترین وسیله ساخت بلور است در بابل اختراع شد و چون بابل در آن زمان جزءقلمرو حکومت هخامنشی بوده میتوان نتیجه گرفت که ایرانیان باستان توجه فراوان به تولید بلور و حتی صدور آن داشته اند. بعدها این اختراع توسط یهودیان مهاجر از طریق مصر و حواشی دریای مدیترانه به یونان برده شد و صنعت بلور سازی را در آن سامان دگرگون ساخت با لشکرکشی ها و جنگهای پی در پی یونانیان و مناقشات داخلی، برای مدت سه قرن رونق این هنر- صنعت در ایران رفته رفته رو به رکود نهاد، تا در زمان ساسانیان روحی دوباره در کالبد آن دمیده شد و آثاری که از این دوره به جای مانده نهایت چیره دستی هنرمندان بلورساز عهد ساسانی را به نمایش می گذارند.

زیباترین و ممتازترین شاهکارهای شیشه عهد ساسانی، بنا به دلایل زیاد، منجمله واقع شدن مراکز عمده تولید آبگینه در خاک فعلی کشورهای آسیایی میانه و روسیه که در زمان ساسانیان و بعد از آنها نیز جزء قلمرو ایران بوده، در حال حاضر در موزه های این کشورها و مشخصاً در موزه ارمیتاژ نگهداری می شوند.

با ظهور اسلام و تسخیر ایران توسط اعراب، بلورسازی دچار دگرگونی فراوان شده و در طی دو قرن اول سلطهٔ اعراب در ایران این هنر – صنعت تا حد نابودی از رونق افتاد و اکثر بلورسازان به دمشق و حلب کوچیدند بدیهی است در این مقطع از تاریخ شیشه

۲-استادکار **قالبی ساز:** به استادکاری اطلاق می شود که با استفاده از قالب های مختلف شیشه را می سازد.

۳-وردست: شخصی است که در امور ساخت شیشه آگاهی کامل داشته و می بایست بنا به دستور استادکار در مواقع مختلف به یاری استاد بشتابد و حرکاتش دقیقاً بایستی با حرکات استادکار هماهنگی کامل داشته باشد.

۴-گرساز **دستی:** شخصی که حباب یا گوی اول را طبق دستور استادکار و بنابر نیاز ساخت فرآورده ساخته و برای تکمیل به استادکار واگذار می کند.

۵-گرساز **قالبی:** شخصی است که گوی یا حباب را بر مبنای اندازه دلخواه استادکار قالبی ساخته و برای دمیدن در قالب توسط استاد به وی واگذار می کند.

۶-لقمه گیر **یا باربیار دستی:** شخصی است که مقداری از خمیر شیشه را با چرخش نوک دم از کوره برمیدارد که از این بار جمع شده در نوک دم می توان حباب ساخت و یا بار برای مصرف دسته و تزیین و یا ساخت پایه و موارد دیگر طبق دستورات استاد آورده شود.

۷-لقمه گیر **یا باربیار قالبی:** شخصی است که مقدار معینی خمیر شیشه را توسط دم از کوره بر می دارد و مستقیماً در داخل قالب جای می دهد که توسط استادکار از محل دلخواه و پس از تشخیص کافی بودن بار در داخل قالب، از دم قیچی می شود(در مورد شیشه پرسی)

۸-سر دم **زدن:** شخصی است که بار اضافه «شیشه» سرد شده بر نوک دم یا واگیره توسط وی و به وسیله کارد از آن جدا می شود و دم را برای استفاده مجدد آماده می سازد.

۹-پا قالبی **دست ساز:** شخصی است که در حالت نشسته روی زمین، عمل انبری کردن را انجام می دهد و با ضربه پای استاد عمل انبری کردن را قطع کرده و دقیقاً از محل گلوگاه حباب و دم با فشار بیش از اندازه به انبر، شیاری ایجاد می کند و این عمل همزمان با دمیدن و چرخش دم توسط استاد انجام می گیرد.

۱۰-پا قالبی **قالبی ساز:** شخصی را گویند که به حالت نشسته بر روی زمین عمل باز و بسته کردن قالب را به عهده دارد. به این ترتیب که وقتی گوی توسط استاد در داخل قالب دو یا چند تکه فرو رفت، اهرم قالب را می فشارد و بعد از اینکه استاد به قدر کافی در آن دمید، با ضربهٔ پا اتمام کار خود را اعلام می کند. در این حالت، پا قالبی توسط انبر شیاری در محل گلوگاه می اندازد و بلافاصله با کشیدن دسته های قالب آن را باز می کند.

توضیح: از نظر مدارج و اهمیت اشخاص در کارگاه آبگینه، پا قالبی کمترین درجه و رتبه را داراست.

۱۱-کوره **چی:** شخصی است که تنظیم و فشار سوخت کوره را به عهده داشته و دایماً مواظب این تنظیم بایستی باشد.

۱۲-گرمخانه چی: شخصی است که توسط وی کار تمام شده که به دم یا واگیره متصل است به گرمخانه منتقل و با ضربه ملایمی که به دم یا واگیره می زند، فرآورده به آرامی در کف گرمخانه جدا شده و بر روی خاک رس نرم می افتد. از آن گذشته، تنظیم قرار دادن فرآورده های منتقل شده به گرمخانه به عهدهٔ وی بوده و توسط میلهٔ بلندی که انتهای آن به صورت دو شاخه است ظروف را در گرمخانه جابجا می کند که محلی برای جای دادن ظروف و فرآورده های جدید دایماً باقی بماند (کار این شخص، شبیه کار خلیفه در نانوایی سنگکی است).

۱۳-بار: به خمیر شیشه ای گفته می شود که در کوره وجود داشته و آمادهٔ بهره برداری است.

۱۴-سنگ کاری: همان عمل ورز دادن لقمه یا بار اندکی است که بر سر دم جمع شده و این عمل باعث می شود که هنگام دمیدن، حباب بدون اینکه متلاشی شود ساخته شود و در موردی که بار برداشته شده جهت واگیره است شیشه تا حدودی سرد شده و بهتر به ته ظرف می چسبد.

۱۵-گوی اولیه: برای ساخت هر نوع و اندازه ظرف بایستی در ابتدای امر، بعد از عمل سنگ کاری گوی کوچکی با قطر تقریبی ۵ تا ۸ سانتی متر ساخته شود.

توضیح: در مورد ظروف کوچک عملیات تکمیلی، نظیر شکل دادن و نصب دسته و غیره، بلافاصله بر روی گوی کوچک انجام می شود. ولی در مورد ظروف بزرگتر گوی کوچک را سرد می کنند (آنقدر صبر می کنند تا گوی از خالت گداختگی بیرون آمده و رنگ آن از سرخی به رنگ اصلی بار شیشه تغییر کند) سپس برای بار دوم مقداری بار، به اندازه دلخواه (بسته به حجم ظرف) روی آن اضافه می کنند که این حالت گوی ثانویه نامیده می شود و جهت قاشقی کردن آماده می باشد.

۱۶-قاشقی کردن: عملی است که طی آن گوی ثانویه را در وسیله ای بنام قاشق که از چوب ساخته شده و دایماً با آب خیس می شود می چرخانند و این عمل باعث می شود که گوی ثانویه شکل کاملاً کروی به خود گرفته و ضخامت بار شیشه در تمام قسمت های بدنه گوی یکسان شود.

۱۷-انبری کردن: عملی است به این قرار که توسط انبر از گلوگاه حباب و دم، همزمان با چرخش و دمیدن در دم، فشار وارد کرده و به مرور به طرف انتهایی حباب، انبر پایین می آید.

این عمل معمولاً توسط پاقالبی انجام می گیرد و در اغلب موارد توسط استادکار بعد از دمیدن متناوب و کوتاه در لوله دم، انجام می شود.

نکته: همانطور که از واژه های ذکر شده بر می آید، شیشه گری یک کارگروهی بوده و وجود هماهنگی بین افراد گروه از اهمیت بالائی برخوردار است. بدیهی است در این گروه استاد کار مراحل حساس و انتهائی کار را انجام داده و افراد دیگر

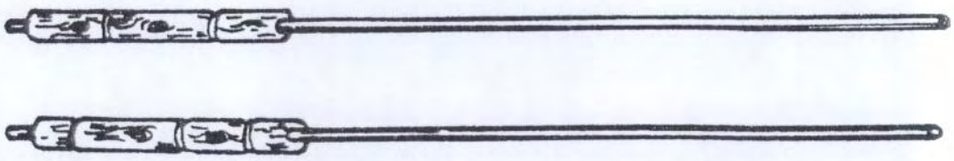
برمبنای تخصص و تجربه در خدمت وی قرارمی گیرند واین گروه حداقل سه و حداکثر شش نفر را تشکیل میدهد.

وسایل کار

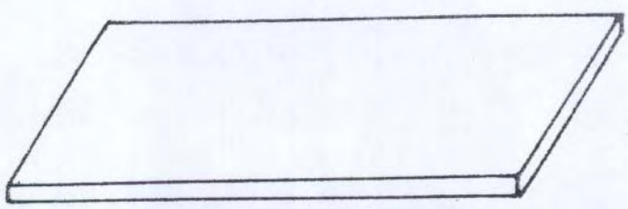
وسایل کار آبگینه بسیار ساده و ابتدایی است و تکنولوژی کارگاهی آن بسیار قدیمی بوده و لایتغییر مانده است.

ابزار کار به ترتیب اهمیت عبارتند از:

۱-دم: لوله ای است فولادی به طول تقریبی ۱۰۰ تا ۱۵۰ سانتیمتر و به قطر ۲/۵ سانتی متر که معمولاً بالای آن را روکش چوب می دهند تا هنگام کار، گرمای لوله دست ها را آزار ندهد. به این وسیله فوتک نیز گفته می شود و در هنگام کار نقش واگیره را نیز ایفا می کند.



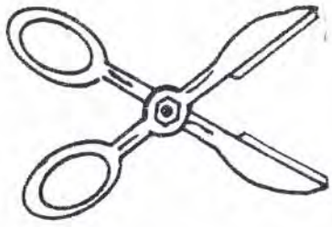
۲-سنگ کار:شمش مستطیل شکلی از جنس آهن و به صورت مسطح به ابعاد تقریبی ۲*۲۰*۳۰ سانتیمتر که برای ورز دادن شیشه از آن استفاده می کنند(لقمه ای که تبدیل به گوی اول می شود، و همین طور لقمه واگیره را با این وسیله ورز می دهند).



۳-انبر: این وسیله که از جنس فنر ساخته شده و شباهت زیادی به انبرهای معمولی خانگی داشته و خاصیت ارتجاعیش در زمان کار از اهمیت خاصی برخوردار است و می تواند در اندازه های مختلف و با بازوهایی به اشکال گوناگون مورد استفاده قرار گیرد.

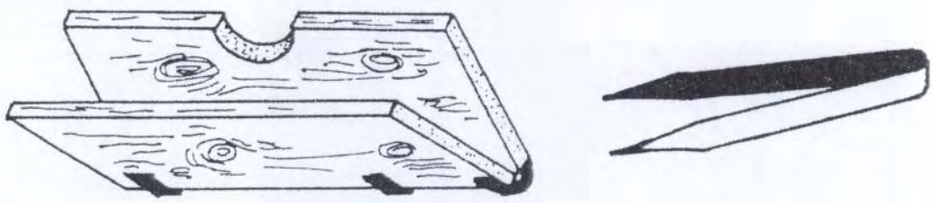
۴-قاشق: وسیله ای است که از قطعه ای چوب استوانه ای شکل ساخته شده است و در قسمت فوقانی آن حفره ای به صورت عرقچین خالی شده این وسیله نقش قالب را داراست و گردش حباب ثانویه که بار شیشه روی آن انباشته شده در داخل حفره عرقچین مانند آن باعث می شود تا بار به صورت یکنواخت و ضخامت یکسان روی حباب جمع شود. نکتهٔ قابل تذکر اینکه هنگام کار، قاشق دایماً خیس نگهداشته می شود.

۵-قیچی: این وسیله که شباهت زیادی به قیچی معمولی دارد، برای بریدن بار اضافی از واگیره و بریدن لبهٔ ظروف و خش انداختن محل جداسازی ظرف از دم مورد استفاده قرار می گیرد در مواردی نیز قیچی آهن بر مورد استفاده واقع می شود.



۶-ماشه:این وسیله مثل انبر خانگی بوده و در مواقع کنترل و اتصال واگیره بکار گرفته می شود.

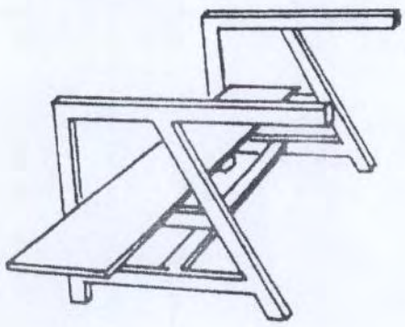
۷-قالب **تخته:** این وسیله که به اشکال مختلف ساخته می شود، همانطور که از اسمش پیداست مرکب از دو قطعه تخته چوبی می باشد و در موارد خاصی نظیر شکل دادن و کنترل پایه ظروف مورد استفاده قرار می گیرد و موقع استفاده حتماً می بایست مرتب با آب خیس شود.



۸-تخته:وسیله ای چوبی در ابعاد مختلف که بیشتر برای پرداخت لبه ها و کناره های ظروف مورد استفاده قرار می گیرد و در موقع کار بایستی برای پیشگیری از سوختن مرتباً با آب خیس شود.

۹-تیغ: عبارت از کاردی است شبیه کارد آشپزخانه، ولی قوی تر، که معمولاً برای بریدن و خش انداختن محل جداسازی ظرف از لولهٔ دم مورد استفاده قرار می گیرد که در این مورد نیز خیس بودن کارد الزامی است.

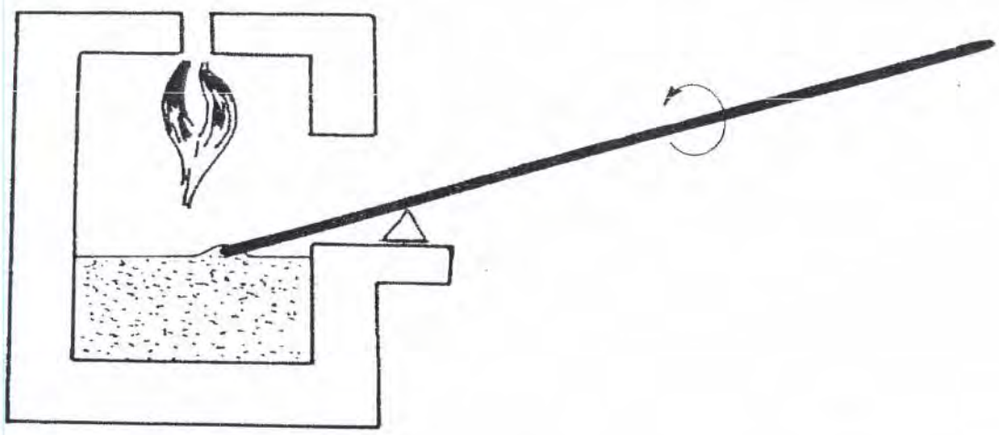
۱۰-صندلی **شیشه گری:** که اصطلاحاً در کارگاه های شیشه گری به آن دستگاه می گویند و در واقع صندلی مخصوصی است که استادکار در حالت نشسته بر روی آن کار می کند. این صندلی می تواند از چوب یا فلز ساخته شود.



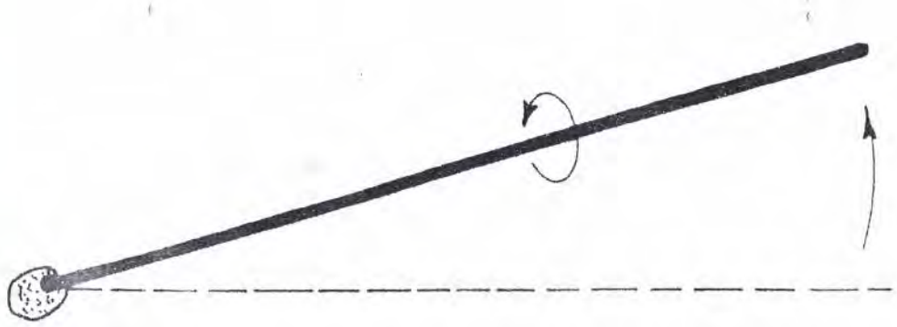
چگونگی ساخت یک ظرف بلورین

برای پی بردن به چگونگی ساخت و مراحل تولید ظروف بلورین بهتر است از یک تنگ ساده مثال آورده شود. بدیهی است سایر ظروف هم کم و بیش همین مراحل را طی می کنند با این تفاوت که به نسبت حجم و کاربرد ظروف تغییری جزئی در خط تولید وجود دارد.

۱-نوک لولهٔ دم را به آرامی دربار کوره و به مقدار بسیار اندک فرو کرده و کمی می چرخانند(مصداق انگشت را در عسل فرو بردن و چرخاندن) تا کمی بار به صورت لقمه به آن جمع شود.

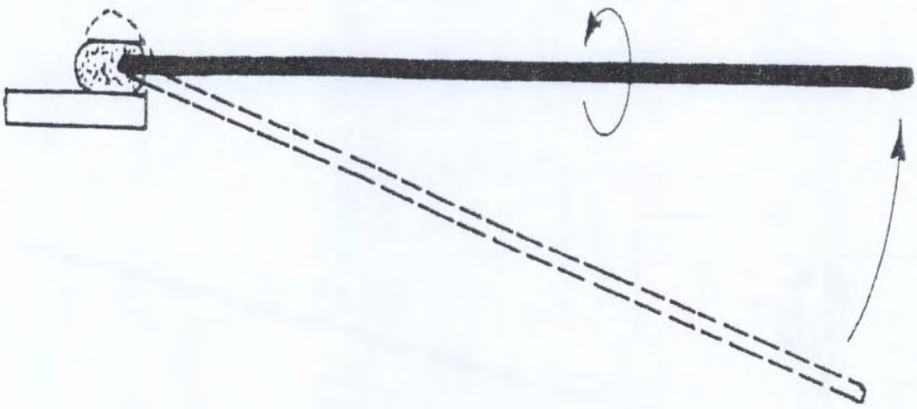


۲- در این مرحله، دم را از کوره خارج کرده، در حالیکه دور محور خود دم چرخانده می شود، در جهات مختلف گردش می دهند تا بار به اصلاح شره نکند و در قسمت سر دم ثابت بماند.



۳-قطعه یا باری که درقسمت سردم تقریباً ثابت مانده بر روی قطعه آهنی مسطح که سنگ کار نامیده می شود ورز

میدهند و در نهایت قسمت انتهایی بار را نیز با سطح آن تماس می دهند تا کمی سرد شود و به این عمل سنگ کاری می گویند.

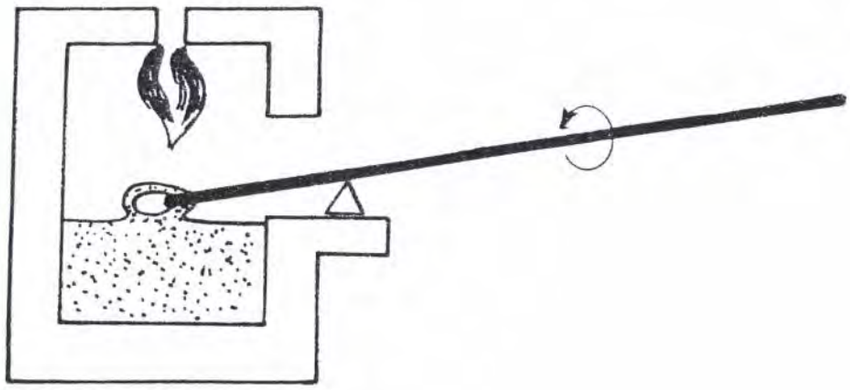


۴-در این مرحله، اندکی در دم می دمند(فوت می کنند) که در نتیجهٔ این کار حباب کوچکی به قطر ۵ تا ۸ سانتیمتر و به نام گوی اولیه در انتهای دم ساخته می شود.

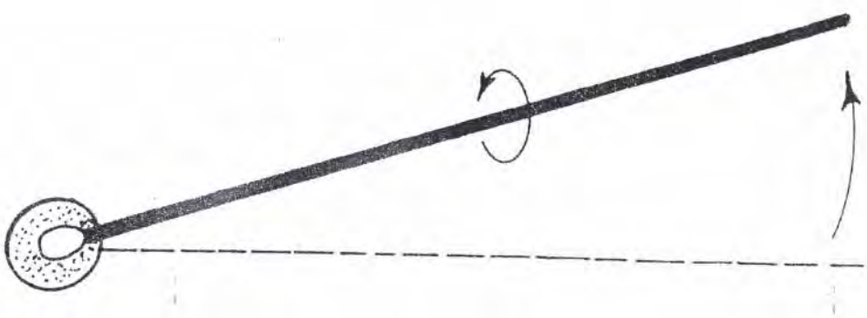
توضیح: تا انتهای این مرحله شیشه هنوز داغ بوده و به رنگ قرمز است.

در مرحلهٔ پایان ساخت حباب اولیه عمداً لحظاتی صبر می کنند تا گوی سرد شده و از رنگ قرمز برگشته و به رنگ بار اصلی شیشه برگردد. در اینجا، گوی برای ادامهٔ کار آمده است.

۵-بعد از اینکه گوی سرد شد، دقیقاً مثل مرحله اول گوی را در دخل کوره کرده و کمی آن را در بار می چرخانند تا بار بیشتری بر روی حباب یا گوی اولیه جمع شود.

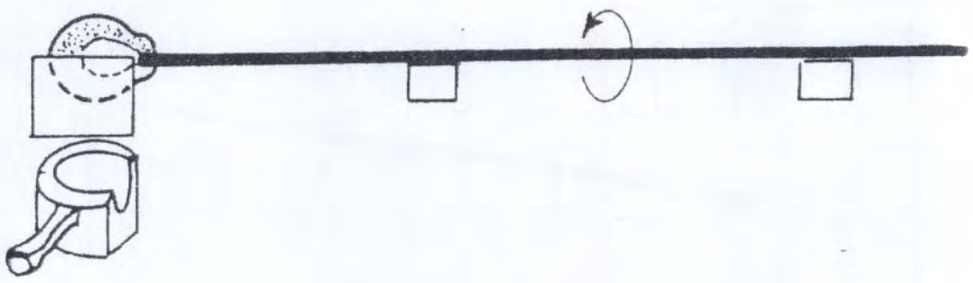


۶- بعد از اینکه دم از کوره خارج شد، دقیقاً مثل مرحلهٔ دوم دم را علاوه بر چرخش دور محور خود دم، در جهات مختلف نیز حرکت می دهند.



۷-این مرحله تا حدودی دارای اهمیت زیادی است(قاشقی کردن)و به این صورت است که بعد از آنکه اندکی در دم دمیده شد و حباب بزرگتر گردید، آن را در داخل قاشقک چوبی خیس قرار داده و می چرخانند به این ترتیب اولاً گوی تا حدودی سرد شده و از حالت خمیری

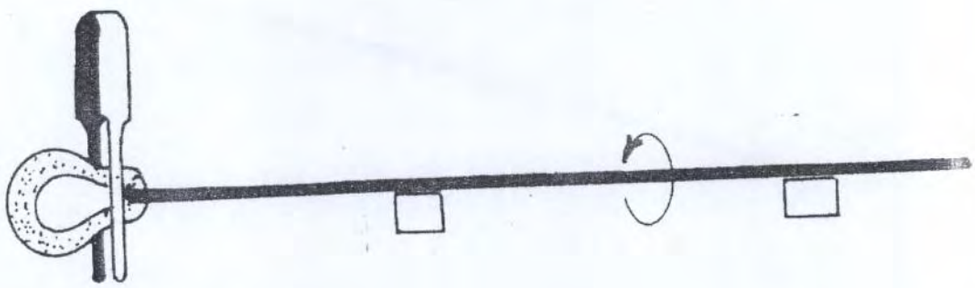
در می آید. ثانیاً کار دمیدن در مراحل بعد نیز ساده تر می شود و نهایتاً باعث یکنواختی بیشتر شیشه از نظر ضخامت در تمام بدنه حباب می گردد.



۸-به نسبت درازی گردن ظرف انبر را به گلوگاه حباب نزدیک کرده و ضمن چرخاندن دم به حول محور دم، انبر را به طرف انتهایی حباب با فشار حرکت می دهند. این کار می تواند به صورت ایستاده و با کمک وردست انجام شود یا توسط خود استادکار، به حالت نشسته و بر روی دستگاه صورت پذیرد.

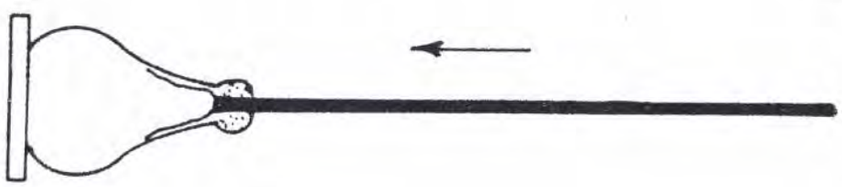
این کار باعث می شود در منطقه ای که انبر با بدنهٔ حباب تماس دارد اولاً شیشه فشرده تر شود، ثانیاً آن قسمت که گردن ظرف را تشکیل میدهد سردتر و در نتیجه سخت تر شده و در مراحل بعدی که در دم دمیده می شود، آن منطقه تغییر شکل چندانی نیافته و قطرش ثابت بماند.

بدیهی است هر چه گردن گلدان بلند تر باشد، به همان میزان می بایست انبر در طول بیشتری از گلوگاه به طرف بدنه حرکت داده شود و در ضمن این کار عمل دمیدن متناوب در دم، ادامه می یابد. «به این مرحله انبری کردن گفته می شود».

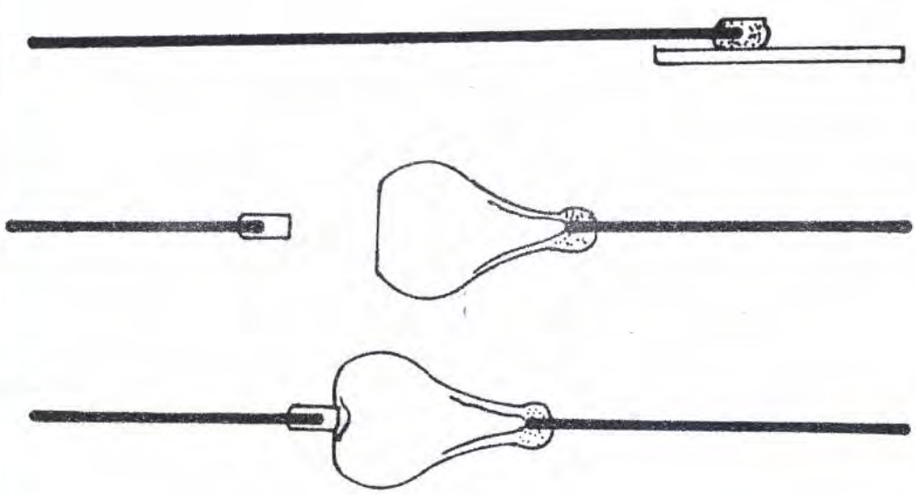


۹-در خاتمه مرحلهٔ هشتم، دقیقاً در گلوگاه حباب و دم، با انبر فشار بیشتری وارد می آید به حدی که قطر آن منطقه به حدود قطر دم برسد و شیاری به وضوح در آن جا هویدا شود.

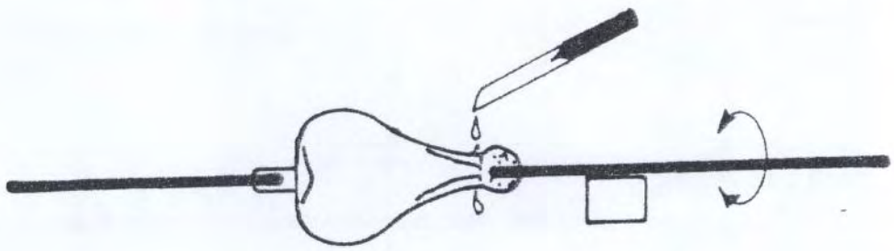
۱۰- مرحله ای است که دمیدن نهایی درون حباب انجام می شود و بنا به لزوم و مقدار حجم ظرف در آن دمیده می شود. که معمولاً همزمان با آخرین فوت در دم، کف حباب را با سطح صافی مماس می کنند تا سطح اتکای ظرف در زمان استفاده تامین شده و به هنگام مصرف از تعادل برخوردار باشد.



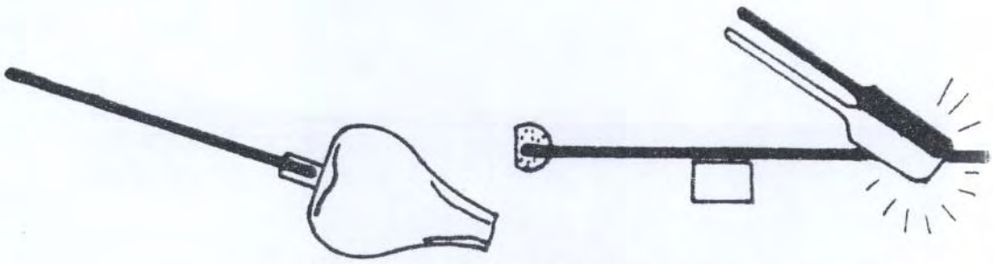
۱۱- در این مرحله، وردست به وسیله دم دیگری(که در این حالت به آن واگیره گفته می شود) و بر سر آن کمی شیشه ورز داده شده وجود دارد (سهٔ محلهٔ اولیه بر روی آن انجام شده) به کمک استادکار می شتابد و واگیره را با فشار اندکی و با کنترل استاد دقیقاً در وسط قسمت مسطح شده کف حباب می چسباند.نکتهٔ قابل تذکر اینکه اعمال فشار اندک باعث می شود که ته ظرف در قسمت مرکزی تا حدودی فرو رفته و عرقچین مانند کوچکی در ظرف ایجاد شود که از نظر اصول طراحی صنعتی و در مورد ایستایی ظرف به هنگام مصرف دارای اهمیت زیادی است.



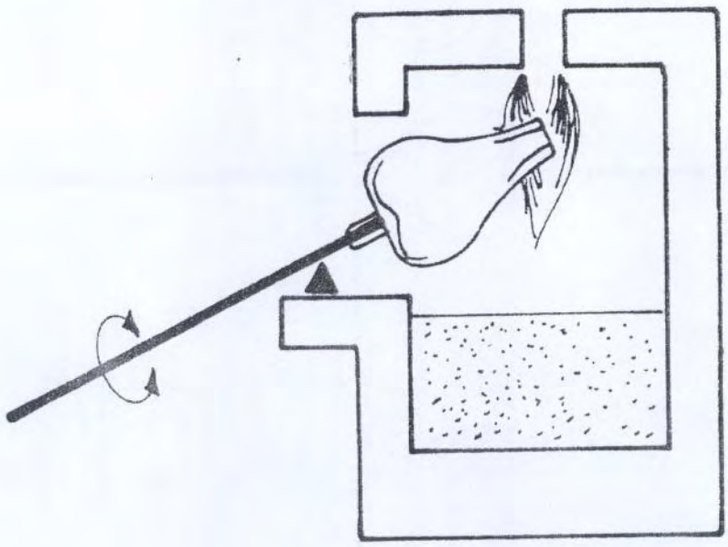
۱۲-در این مرحله، استادکار توسط کارد یا ماشه در محل شیار ذکر شده در مرحلهٔ نهم، و در حالیکه دم را حول محور خود می چرخاند، خش می اندازد و سپس چند قطره آب سرد در محل خش چکانده می شود.



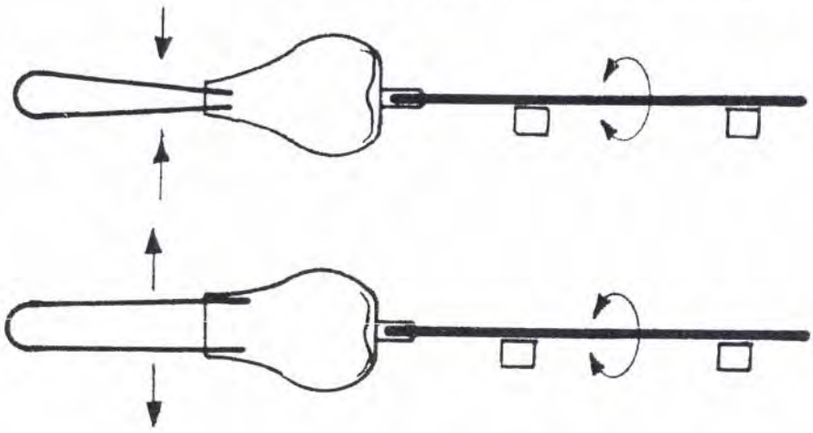
۱۳-با ضربهٔ مختصری که به دم وارد می شود، ظرف از محلی که با آب خیس شده از دم جدا و به واگیره منتقل می گردد.



۱۴-در جتاً نرم شود(این عمل همواره با چرخش دم حول محور خودش انجام می پذیرد).

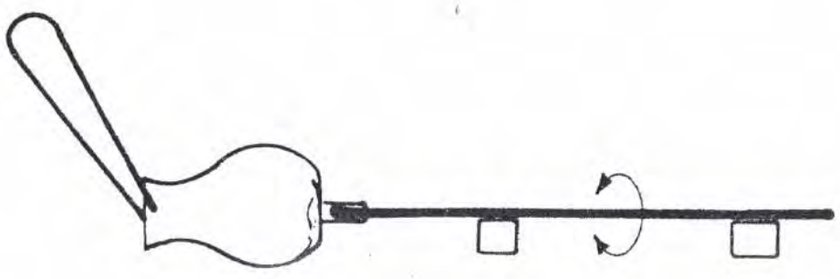


۱۵-در حالیکه لبه و گلو گاه گلدان کاملاً نرم، گداخته و قابل شکل پذیری است.



استاد انبر را در دهانهٔ آن (به صورت بسته) وارد کرده و حین چرخاندن واگیره حول محور خودش، آرام، آرام دهانهٔ انبر را باز می کند تا قطر دهانهٔ ظرف به حد دلخواه برسد.

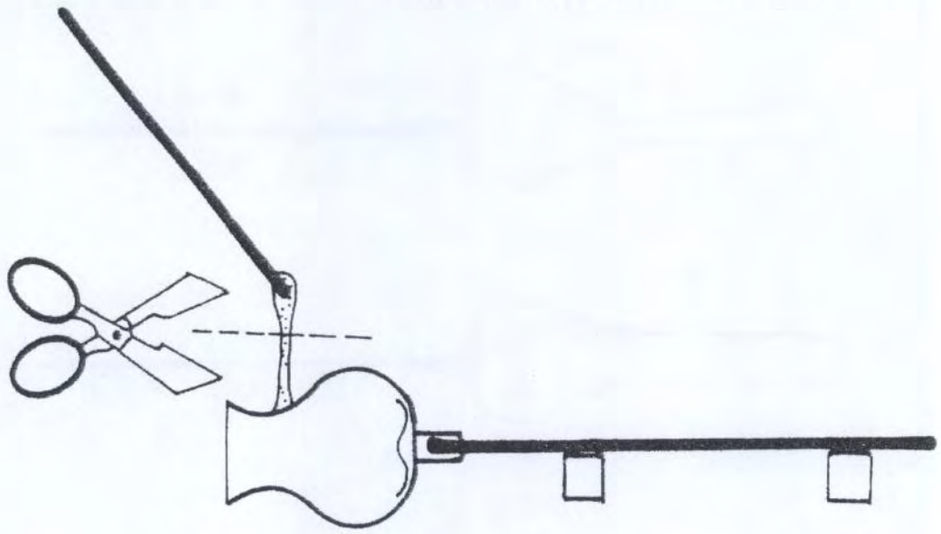
۱۶-پرداخت لبهٔ ظرف توسط انبر یا تخته در این مرحله انجام می شود و به تناسب برگشتگی لبهٔ ظرف، میزان فشار انبر یا تخته تنظیم می گردد.



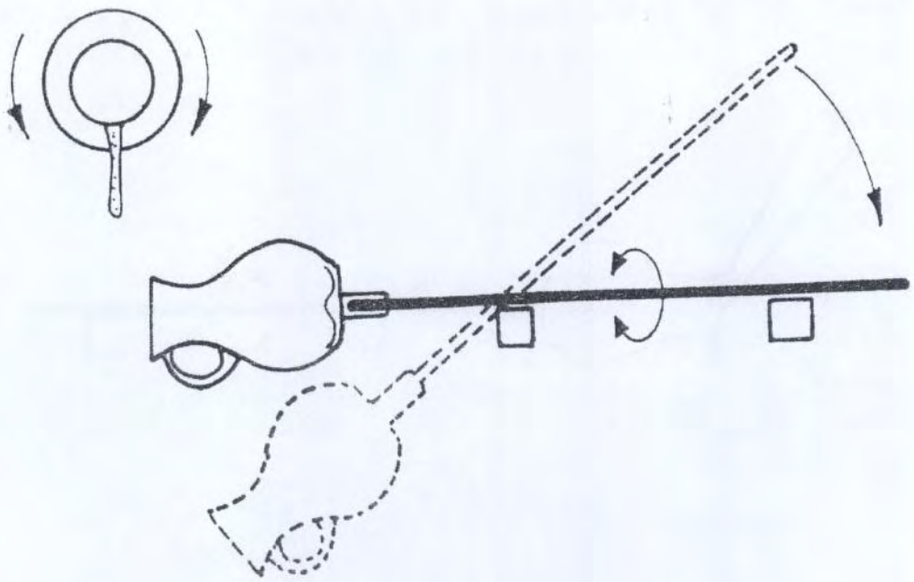
توضیح آنکه در این مرحله، بنا به طرح ظرف می توان لبهٔ آن را شکل داد و آن را به صورت ساده یا کنگره دار در آورد. برای کنگره کردن لبه، در نقاط مورد نظر با انبر فشار بیشتری وارد می شود.

۱۷-در این مرحله که اختصاص به نصب دسته دارد، وردست به وسیلهٔ واگیره مقداری بار از کوره برداشته و عمداً صبر

می کند تا به حالت ریزش از واگیر به طرف پایین شره کند. آنگاه با کمک گرفتن از چرخش های جانبی و رو به پایین، طول و ضخامت بار را کنترل می کند.



۱۸-با کنترل استادکار، انتهای بار واگیره به بدنه پارچ و در محل مناسب چسبانده می شود و به کمک قیچی از محل مناسب و مورد نظر استاد بریده می شود و بعد از چند چرخش مختصر دور محور دم، سر دیگر بار قیچی شده که از یک سو آزاد و از سوی دیگر به بدنه محکم شده با انبر شکل پذیرفته و به بدنه محکم می شود.



۱۹-بعد از نصب دو سر دسته به بدنه واگیره دور محور خود گردش می کند و در صورت لزوم در جهات دیگر نیز چرخانده می شود تا زمانی که بار کاملاً سرد و سخت شود.

توضیح: آنکه اگر قرار باشد تزیینی روی دسته انجام شود، در همین مرحله انجام می گیرد.

۲۰-مرحله ای است که کار همراه با واگیره به گرمخانه چی واگذار می شود. گرمخانه چی کار را در محل مناسبی از گرمخانه هدیت کرده و با ضربهٔ اندکی که به واگیره وارد می کند، ظرف به آهستگی از آن جدا شده و کف گرمخانه روی خاک رس یا ماسه نرم می افتد. ظرف می بایست به مدت حداقل ۲۴ ساعت در گرمخانه بماند و آهسته آهسته سرد شود. (درجهٔ حرارت گرمخانه در این مرحله حدود ۵۰۰ درجه سانتیگراد است که آرام آرام تا ۲۰ درجه نزول می کند) در غیر اینصورت ظرف ترک برداشته و متلاشی می شود.

کورهٔ آبگینه

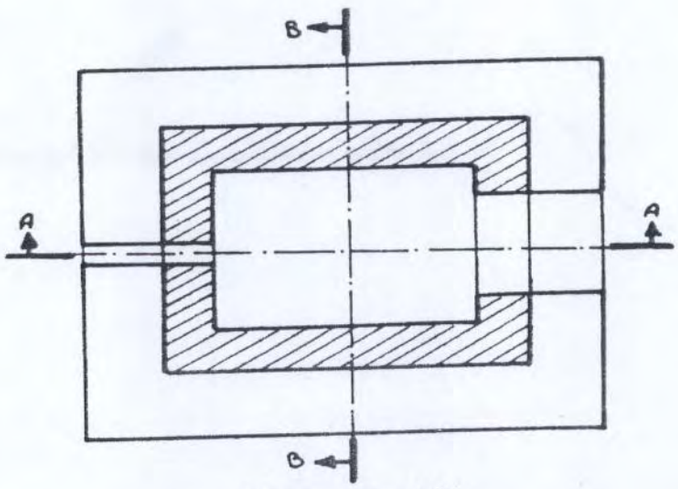
مواد اولیهٔ شیشه را در محفظه ای که از آجر نسوز ساخته شده حرارت می دهند تا به حالت خمیری در آید و سپس ذوب شود.

در زمان های دور برای گرم کردن کوره، چوب مورد استفاده قرار می گرفت به همین علت کارگاه های آبگینه در مناطق جنگلی ساخته می شد و حتی پیش می آمد جنگلی به خاطر استفادهٔ شیشه گران از چوب های آن از میان می رفت و بلورسازان اجباراً تن به مهاجرت می دادند و در مناطق جنگلی دیگر، کوره را بنا می کردند، و قرن ها به کار خود ادامه می دادند (نظیر مناطق غربی و شمالی ایران و بوهم در چکسلواکی).

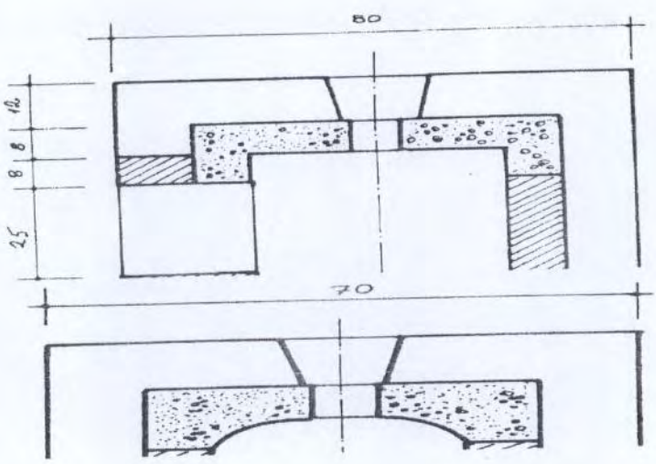
در قرن هیجدهم میلادی ذغال سنگ جایگزین چوب گردید و سپس نفت و گاز مورد مصرف سوخت کوره قرار گرفت. « در حال حاضر در ایران کلاً از نفت کوره و به ندرت از گاز استفاده می شود».

کوره های شیشه گری را می توان به دو دستهٔ بوته ای و خزانه تقسیم کرد.کورهٔ بو ته ای که اولین نوع کوره است بیشتر برای ذوب و ساخت شیشه ساخته شده به صورت تناوب کار می کند به این معنی که بعد از ریختن مواد اولیه در داخل کوره آن را گرم می کنند تا مواد اولیه بعد از مدت معینی ذوب شود و از آن برداشت می کنند تا زمانی که بار کوره تمام شود و این حرکت دوباره انجام می شود. بدین ترتیب در کار برداشت از کوره وقفه ایجاد می شود معمولاً در کارگاه های شیشه گری دستی از این نوع کوره استفاده می شود از خصلت های دیگر این نوع کوره کوچک بودن آن است. به این مفهوم که گنجایش بار آن کمتر از صد کیلو گرم بوده و در کارگاهها معمولاً برای بارهای رنگین از این نوع کوره استفاده می شود.

در کروکی زیر مشخصات فنی یک کورهٔ بوته ای مناسب برای انجام کارهای دستی و هنری نشان داده شده است. قابل ذکر است که ارتفاع دهانهٔ کوره تا کف زمین بایستی ۱۱۰ سانتی متر باشد. در نتیجهٔ اعمال این ارتفاع تسلط کامل صنعتگر در تمام وضعیت سطح ذوب کوره از نظر حجم بار، در حالت ایده آل است.



Plan S=1:10

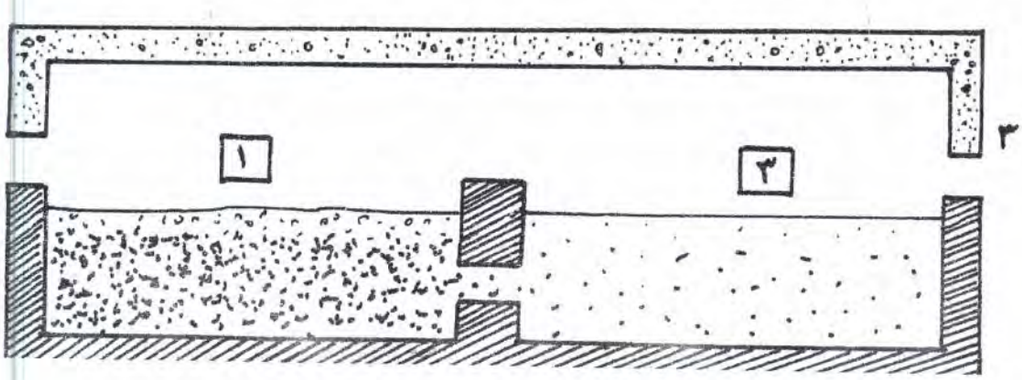


کوره خزانه ای

همانطور که از نام این کوره پیداست، محفظهٔ کوره از دو قسمت متمایز تشکیل شده که به وسیله دریچه هایی با هم ارتباط پیدا می کنند. در یک قسمت مواد اولیه ریخته می شود که بعد از ذوب توسط دریچه های ارتباطی به قسمت دیگر منتقل می شود.در نتیجه این کوره می تواند به صورت ممتد به کار خود ادامه دهد و در تمام طول سال، حتی یک بار هم وقفه ای در کار آن ایجاد نشود.

این نوع کوره برای بار بی رنگ مورد استفاده قرار می گیرد چرا که همیشه بیشترین مصرف کارگاهها را شیشه های بی رنگ تشکیل می دهد.

در کروکی زیر به صورت شماتیک یک کوره خزانه ای نمایش داده شده، قابل ذکر است که گنجایش این نوع کوره ها معمولاً از یک تن به بالا بوده و در مواردی نیز می توان کوره هایی ساخت که گنجایش ۱۰ تن شیشه مذاب را داشته باشد.



-محل ورود مواد اولیه

۲-ورود شعله

۳-محل برداشت بار

وضیح: در این نوع کوره برای برداشت می توان از چندین دریچه استفاده کرد.

واع تولید

واع تولید شیشه را از نظر ساخت می توان به چند گروه تقسیم کرد.

۱-با رفتن، که برای ساخت ان از بار شیری خاص و سایر اکسیدهای رنگی به ویژه اکسید مس استفاده می کنند.

۲-دو پوست و سه پوست که برای ساخت آن حداقل از دو یا سه بار رنگین استفاده شده و وجود بار شیری که معمولاً حباب اولیه از آن ساخته می شود ضروریست، این نوع فرآورده ها بعد از تراش از زیبائی خاصی برخوردار خواهند بود.

۳-قالبی یا پرسی، که کار بیشتر توسط قالب انجام می گیرد و قالب نقش اساسی را در اینگونه تولیدات داراست.

۴-فوتی قالبی، که از وجود قالب استفاده شده، ولی قسمت اعظم کار توسط دست انجام می شود.

۵-فوتی، که در زمان ساخت از وجود هیچ گونه قالبی استفاده نمی شود.

۶-لب رنگی، که برای ساخت این فرآورده ها، حباب اولیه را از بار رنگین ساخته و در ادامه کار از بار بی رنگ استفاده می شود. در نتیجه ظرف در قسمت بالا رنگین و به تدریج، بدنه و قسمت های انتهائی بی رنگ می شود.

۷-آبگز، که در مرحله ای از تولید، حباب را برای یک لحظه در آب سرد فرو می کنند، بدین ترتیب تمام سطح حباب را ترک های ریزی فرار گرفته و قبل از متلاشی شدن، آنرا مقابل شعله نگهداشته تا گداخته شود، سپس مراحل بعدی ادامه پیدا می کند. به این نوع فرآورده شیشه های یخی نیز گفته می شود.

۸-زیر خاکی، که حباب ثانویه را در نمک طعام، جوش شیرین یا کربنات دو سود می غلطانند و بعد از گرم کردن مجدد تا گداختگی، مراحل بعدی ادامه می یابد. این نوع محصول را آنتیک بدل نیز می نامند.

۹-تلفیق فلز با شیشه که در این مورد بیشتر از فلز مس استفاده شده و بنابر طرح دلخواه در زمانی که حباب کاملاً گداخته است در داخل حلقه مسی قرار گرفته و در دم دمیده می شود، سپس مراحل بعدی انجام می گیرد.

۱۰-تزئین شیشه شامل تراش و نقاشی است.

الف-تراش روی شیشه

یکی از هنرهائی که از زمانهای دور در جهت تزئین و هر چه زیباتر کردن شیشه مورد توجه قرار گرفته تراش روی شیشه است و قدمت آنرا می توان همزمان با تولد شیشه گری دانست. کما اینکه با استناد با آثار موجود در موزه های یاد شده در بخش پیشین باید به ظروف ساخته شده توسط شیشه گران گیلان در قرنهای اول تا ششم میلادی اشاره کرد. این طرحها شامل خطوط ساده، هلالی، مارپیچ و اشکال هندسی مربع، چند ضلعی، دایره و بیضی است که به صورت ساده یا لانه زنبوری، چهارخانه یا تلفیقی ماهرانه از خطوط و اشکال یاد شده به صورت برجسته یا فرورفته می باشند. این رشته نیز سرنوشتی چون شیشه گری داشته و در طول تاریخ دچار فراز و نشیب زیادی شده در پاره ای مواقع نظیر دوران قاجار تراش و نقاشی تواماً با هم بکار رفته و در واقع این آثار از گرانبهاترین شیشه های دست ساز در مقایسه با شیشه ساده و مینائی می باشند. فرآورده های ساخته شده بدین روش بیشتر شامل گلاب پاش، قندیل و چراغ لاله بوده و در بیشتر اماکن متبرکه، به صورت جار از این لاله ها در حد گسترده استفاده می شود.

در حال حاضر حدود ۹۰ کارگاه تراش شیشه در تهران فعالند که در این کارگاهها حدود ۶۰۰ نفر مشغول به کار ند و بخش اعظم کار آنها بر مبنای سفارش و تقاضای بازار بر روی شیشه های ماشینی ایرانی و خارجی انجام می پذیرد لازم به توضیح است که طرحهای مورد استفاده نیز اکثراً فاقد هویت ملی و ایرانی بوده و معمولاً از نقش ها و خرده نقش های موجود روی ظروف کریستال چک واسکواکی کپی برداری می شود و فقط چند کارگاه شاخص را می توان نام برد که توسط پیش کسوتان این هنر اداره می شوند که قادر به انجام تراش نقشهای اصیل و پرکار ایرانی هستند و از وجود ایشان برای تدریس این رشته در مقاطع کاردانی و کارشناسی استفاده می شود.

در اینجا می بایست به نقش تعیین کننده استاد ابراهیم نباتی مظلومی اشاره کرده که در جهت گسترش و اعتلای این هنر طی سالیان طولانی موفق به تاسیس اولین آموزشگاه حرفه ای رسمی و با کیفیت مطلوب از طریق وزارت کار و امور اجتماعی و کارخانه شیشه و گاز

شده و در این زمینه ۲۵۰ نفر توسط ایشان تربیت و روانه بازار کار شده اند. فرآورده های تولید شده در این زمینه بیشتر جنبه مصرف داخلی داشته و کمتر مورد توجه صادر کنندگان قرار می گیرد و فقط در صورتی جنبه فروش خارجی پیدامی کند که با هنر نقاشی و طلاکاری تلفیق شود که بیشتر به شیخ نشین های حاشیه خلیج فارس صادر می شوند.

ب-نقاشی روی شیشه

این هنر از زمان ظهور اسلام شکل گرفت و زادگاه آنرا می توان به سوریه نسبت داد که به سرعت به تمام کشورهای اسلامی و حتی اروپائی گسترش یافت. در ایران نیز به آثار بسیار با ارزش دوره سلجوقی می توان اشاره کرد ولی آنچه مسلم است در دوران قاجار به این هنر توجه بیشتری شده و آثار بجا مانده در مجموعه های خصوصی و موزه های مختلف، این ادعا را ثابت می کند در قرن معاصر اساتید به نامی که پا بر عرصه حضور رساندند عبارتند از زنده یاد استاد طاهر فارسی و استاد عزیز الله ممقانی و از شاگردان ایشان که در حال حاضر از ممتازترین اساتید این رشته هستند می توان به استاد داداش مهرآوری و عزت ممقانی اشاره کرد. طرحهای مورد استفاده این اساتید بیشتر ذهنی بوده و نقش ها و خرده نقشهای دورهای گذشته نظیر گل بوته و اسلیمی های به جا مانده از دوران صفویه و قاجار در آثار ایشان به ندرت بچشم می خورد.

در حال حاضر حدود ۳۵۰ کارگاه نقاشی روی شیشه در تهران فعالند که در این کارگاهها حدود ۱۲۰۰ نفر مشغول به کار هستند و اکثر زیر سازه های مورد استفاده در این کارگاهها به صورت ظروف مختلف مصرفی است که از شیشه لاجورد به صورت فوتی یا فوتی قالبی ساخته می شود. این فرآورده ها فروش داخلی موفقی داشته و از صادرات نسبتاً خوبی به کشورهای حاشیه خلیج فارس و سایر کشورهای عربی برخوردار است.

مشکل اساسی این رشته وابستگی به واردات رنگهای مورد مصرف است و درجه پخت این رنگها بین ۳۵۰ الی ۵۰۰ درجه بوده و گران ترین رنگ طلائی است و کمترین زمان را برای پخت نیاز دارد. کوره های مورد استفاده تماماً الکتریکی بوده که این موضوع در کنترل و پخت رنگها بسیار موثر می باشد.

موقعیت شیشه گری معاصر ایران

به طورکلی رونق و شکوفائی شیشه گری معاصر ایران را می توان مرهون دو مسئله مهم دانست: ابتدا با تاسیس کارخانه های شیشه ایران در سال ۱۳۱۸ و شیشه سازی زاویه در سال ۱۳۲۲ که از وجود استادان آلمانی، ایتالیائی و چک اسکواکی در جهت ساخته شیشه فوتی،

فوتی قالبی و قالبی از یک سو و تراش و نقاشی از سوی دیگر، سبب پرورش استعدادهای درخشان هنرمندان صاحب ذوق در رشته های مختلف شد که در واقع اولین نسل هنرمندان قرن حاضرند و به تفکیک رشته، شاخص ترین آنها به شرح زیر است.

الف-ساخت: حاج یوسف چینی چیان ـ مصطفی جبرئیلی ـ حاج یوسف تخشی ـ حاج حسین گل محمدی و اصغر قلندرنما. «که فقط استاد قلندرنما در قید حیات بوده و بقیه مرحوم شده اند»

ب-تراش: زنده یادان حاج حسین زنده دل ـ اسلام حواره و اساتید سید جلال میر احمدی ـ الله وردی افراش ـ نوروز رسولی و پرویز قلی زاده.

ج-نقاشی: زنده یادان حاج حسن تحویلداری ـ طاهر فارسی و اساتید عزیزالله ممقانی ـ عزت ممقانی و داداش مهرآوری.

سپس با تاسیس سازمان صنایع دستی ایران در دهه ۴۰ و ایجاد واحد فنی و طراحی در جهت احیاء و گسترش طرحهای اصیل شیشه های ایرانی که تقریباً از زمان قاجار به فراموشی سپرده شده بود با بهره گیری از وجود طراحهان فارغ التحصیل ممتاز دانشکده های هنری و فنی جهت ارائه استانداردهای کیفی و طراحی اصولی از یک سو و استفاده از هنر استادان نامی و مجرب جهت ساخت و اجرای شیشه های با ارزش در رشته های مختلف اقدام شایان به عمل آمد. که این روند تحولی بزرگ در زمینه ایجاد بازارهای داخلی و خارجی بوجود آورد. بدین ترتیب مسئله طراحی که قبل از این هیچ گاه مورد توجه و عنایت قرار نگرفته بود به صورت بنیادین مطرح و در نتیجه تا نیمه دوم ۷۰ هویت شیشه های ایرانی به جهانیان شناسانده شد.

اولین طراحان شیشه های هنری معاصر زنده یاد محمد نراقی و مرحوم عبدالحسین بهروزان هستند که بعد از ایشان خانمها ژیلا خدایار ـ منیژه تیموری، زهرا تجویدی چهره های شناخته شده و تاثیر گذار در کارگاههای شیشه گرینـد از نسل سوم طراحان این رشته می توان به خانم گلفام سهندی و ... اشاره کرد.

شیشه گران ممتاز امروز نیز که در واقع نسل دوم به حساب می آیند و تحت تعلیم هنرمندان نسل اول بوده اند شامل اساتید خیرالله الهی، حاج علی بختیاری، اسدالله سلیمانی، ایرج زارعی، صدرالله فراهانی، سعدالله سروندی، حمید رحمانی، سید ناصر مرتضوی و سیف الله زمردی می باشند.

استاد کاران کم سال و جوانتر نیز شامل منصور سلیمانی حسن آقائی مرتضی وفائی و ... هستند که در کارگاههای شاخص مشغول به کارند. و تعداد محدودی از آثار مجموع یاد شده در موزه سازمان صنایع دستی ایران و ۳ مورد در موزه آبگینه موجود می باشد.

در حال حاضر، شیشه گری دستی ایران در دو قطب جنوب غربی و شرقی تهران متمرکز می باشد که تعداد این کارگاهها حدود ۱۰۰ واحد و حدود ۱۲۰۰ نفر در آنها شاغلند ولی از نظر تمایز ۱۰ کارگاه شاخص بوده و آنهم به خاطر وجود هنرمندان ممتازی است که به عنوان بهترین استاد کاران مطرح بوده و در واقع نسل دوم هنرمندانی هستند که توسط استادان دهه های ۲۰ و ۳۰ تعلیم دیده اند.

از آنجا که صادرات شیشه بین سایر رشته های صنایع دستی «به غیر از فرش» مقام اول را دارد با توجه به کلیه مشکلات موجود، نزدیک به ۷۰ درصد تولیدات کارگاههای شاخص اختصاص به صادرات داشته و کشورهای آلمان، ایتالیا، کانادا، فرانسه، آمریکا، انگلیس و حاشیه خلیج فارس بازارهای مناسبی برای این فرآورده های ارزشمند هستند.

از اوایل دهه شصت ۶۰ واحد آبگینه بعنوان یک واحد درسی به دانشجویان رشته های صنایع دستی ارائه شد که در این زمینه بهترین عملکرد مربوط به دانشگاه هنر است که با تهیه امکانات خاص برای دانشجویان علاقمند رشته های طراحی صنعتی و صنایع دستی زمینه رشد بهترین های فارغ التحصیل این هنر صنعت در سطح عالی را فراهم مینماید.

نویسنده : محمد ضیائی

منابع و ماخذ

۱-ملونی، ترنس ـ صنعت شیشه. ترجمه رمضانی محمد ـ انتشارات گوتنبرگ.

۲-ذبیح الله، صفا ـ تاریخ ادبیات در ایران جلد ۴ ـ انتشارات فردوسی.

۳-سی گلاک و سومی هیاموتوگلاک ـسیری در صنایع دستی ایران ـ انتشارات بانک ملی ایران.

۴-ن.و.پیگولوسکایا/ آ.یو.یاکوبوسکی/ ای.پ.پطر.سفسکی/ آ.م.بلینیتسکی/ ل.و.استرویوا ـ تاریخ ایران ـ ترجمه کریم کشاورز ـ انتشارات پیام.

۵-آرشیو مدیریت طراحی سازمان صنایع دستی ایران.

۶-آرشیو نشریه تخصصی تکنولوژی شیشه.

۷-آمار مدیریت صنایع دستی استان تهران.

8-STUDO GLASSMAKING RAYFLAVELL & CLAUDE SMALE VAN NOSTRAN REINHOLD COMPANY VNB

9-FIVE THOUSAND YEARS OF GLASS EDITED BY HUGH TAIT BRITISH MUSEM PRESS

10-SCHONES GLAS GEORGE SAVAGE MUDNDUS VERLAG

هندسه عرفان سیر در تحول و تطور خوشنویسی ایران و زندگی درویش عبدالمجید طالقانی

زیبایی یگانه موهبتی است که در آینه ادراک آدمی نقش می‌پذیرد و «هنر»، ژرف‌ترین تجلّیگاه این پدیدهٔ شورانگیز الهی است که در زندگی و هستی، در پرتو الهامات درونی و معنوی انسان‌های صاحبدل و فرهیخته، به منصه ظهور می‌رسد.

بی هیچ تردیدی هنرمندان، شفّاف‌ترین الگوهای اجتماعی و اخلاقی در ادوار مختلف به شمار رفته‌اند که با بینشی چند وجهی و درکی عمیق از زندگی، شرایط عصر خویش را لمس نموده و با تجمّع تحولات درونی، روایتگر راستینی بوده‌اند از زیبایی‌ها و زشتی‌ها، خوشی‌ها و حسرت‌ها.

هنرمندان در عین آفرینش اثر، مستغرق در عوالمی هستند که می‌توانند غریزهٔ ذاتی و بازتاب های بیرونی خود را تصویر نموده و در راستای غنا بخشیدن به موجودیت خویش، جامعه و دوستداران هنر به آفرینش آثار بپردازند. دستیابی به این عوالم دیریاب، فراتر از حدود توانمندی های معمول و تخیلات افراد عادی است که بتوانند در احیای این کامیابی رازگونه توفیقی داشته باشند.

شواهد موجود در موزه‌ها و آثار بجای مانده از دوران باستان حاکی از این حقیقت آشکار است که هنر هیچگاه از زندگی ایرانی جدا نبوده است و هرگاه فرصتی یافته، ذوق و خلاقیت و نبوغ خود را در جلوه‌های گوناگون به منصه ظهور رسانده است. در استمرار این جریان عظیم، پیدایش خط و زبان از مهمترین رویدادهایی بوده است که در هر سرزمینی برای ثبت و ضبط مفاهیم و انتقال فرهنگ و تمدن بشری بکار رفته است.

در کشور ایران که هنر با ریشه‌ای چند هزار ساله تجلّیگاه نبوغ و ذوق سرشار این ملت هوشمند و مبتکر بوده است، خط و خوشنویسی همواره از ویژگی خاصی برخوردار گردیده و در بررسی‌های تاریخی دوره‌های مختلف، مورخّین و باستان‌شناسان خط را کهن‌ترین وسیله برای انتقال دریافت‌ها و حفظ فرهنگ و دانش و میراث معنوی نیاکان ما دانسته‌اند. و بعدها بنابر کاربردهای گوناگون به صورت یک هنر اصیل و ارزشمند در شکل های تزیینی در سنگ نبشته‌ها و ابنیه‌های تاریخی بر ظروف سفالین فلزی ، چوب و پارچه و غیره نقشی ارزنده از خود ایفا نموده است.

هنر خوشنویسی از دیرباز با مقبولیتی بسیار با رشته جان و جوهر ذاتی این ملت هوشمند پیوند خورده و در هر عصری با گرایش به مفاهیم ارجمند اخلاقی ، اجتماعی ، ادبی ، تاریخی و حتّی سیاسی در کتابت و کتاب‌آرایی، مرقع‌نویسی، قطعه پردازی، کتیبه‌نگاری و بالاخص تحریر آیات وحی در قرآن کریم، توسعه و تحکیم هویّت فرهنگی این مرز و بوم را پایه‌گذاری نموده و به منزلت و مرتبتی بالا رسانیده است و در میان هنرهای تجسمی به عنوان نمادی متعالی و معنوی همچون گوهری درخشان مقبول افتاد و از شاخصه‌های مهم تاریخ تمدن این سرزمین به شمار آمده است.

بعد از قرن چهارم هجری قمری که کاربردهای خط کوفی کمرنگ گردید و اقلام ششگانهٔ نسخ و ثلث و محقق و ریحان و رقاع و ترقیع پدیدار گشته و به دست ابن مقله شیرازی و یاقوت قانونمند گردید، ذوق و نبوغ هنرمندان بزرگی که با درک ضرورت‌های زمانی و تاریخی، ابداع خط دیگری به نام تعلیق در اواخر قرن ششم به دست خواجه ابوالعال زمینه را برای ظهور زیباترین هنر خوشنویسی ایران، یعنی نستعلیق مهیا نمود که از تلفیق دو خط نسخ و تعلیق در اواخر قرن هفتم پا به عرصه وجود نهاد.

واضع خط نستعلیق را امیر علی تبریزی (متوفی به سال ۸۳۰ ه.ق) دانسته که در قرن هشتم پایه‌ریزی نموده است و اساتید بلندمرتبه‌ای چون میرزا اظهر تبریزی، بابا شاه اصفهانی، سلطانعلی مشهدی، شاه محمود نیشابوری و میرعلی هروی و در پایان میرزا محمدحسین تبریزی در شمار قطاب این قلم در میانه قرن هشتم تا دهم به شمار رفته‌اند. تا اینکه در اواخر قرن ۱۰ تا اوائل قرن ۱۱ چهره تابناک و هنرمند سترگی به نام میرعماد سیفی قزوینی (متوفی به سال ۱۰۲۴ ه.ق) این خط را نظم و قانون تازه‌ای بخشید و آنرا به نهایت کمال و زیبایی رسانید و به عنوان چهره‌ای اسطوره‌ای و ماندگار نقش بسیار عمده‌ای در جهانی شدن خط ایران داشته است و آثار او از چهار گوشه کشور به اقصی نقاط عالم منتشر گردید.

در رمز و راز این دستاورد بزرگ «علم و شعور» به موازات «ذوق و قرعه» دو بال بلند و پرّ پرواز به سوی عالم بالا بوده است و تنها نام‌آورانی که با سیر و سلوک و هدفمند در این مقام گام نهاده‌اند، توفیق یافته تا با توصل و توکل و جذبهٔ عشق راه به جایی ببرند. انسان متناهی تا غبار از دل برگرفته و به دور از کشمکش‌های زندگی و اجتناب از ستیزه‌ای روزگار که مایهٔ تنزّل در همهٔ اطوار هستی است، خود را رهایی بخشیده تا با غنایی درونی و ضرب آهنگ توأمان دل و حریر دلکش قلم که بدیع‌ترین ترجمان عشق لایزال الهی است، هم‌نوا گشته و توانسته است خویشتن خویش را دریابد، و همچون قطره‌ای زلال در دریای بیکران هستی جریان یابد.

قداست و الهیت این هنر روحانی به تناسب ضرورت زمان و تطّور تحولات فرهنگی و اجتماعی، طرحی نو و صورتی تازه در هندسهٔ آن پدید آمد که هر کدام به موازات استمرار فرهنگ و هنرهای اسلامی به اوج شکوفایی و کمال رسید.

خط شکسته آخرین دستاورد ذوق خلاق هنرمندان خوشنویس ایرانی است که در نیمه دوم قرن یازدهم هجری قمری از خط نستعلیق استخراج گشت و به تعبیری شاعرانه بهار خط نستعلیق نام گرفت. این خط به بهانهٔ سرعت در نوشتن و تسریع در امر مکاتبات و مراسلات طراحی شد ولی جوهره زیبایی و رمز و رازی که در شیدایی و چرخش قلم در هندسهٔ آن پدیدار گشت، آن را به هنری ناب و اصیل و ستودنی تبدیل نمود. این خط ابتدا توسط مرتضی قلیخان شاملو ابداع گردید. سپس به دست محمدشفیع حسینی معروف به «شفیعا» (متوفی به سال ۱۰۸۳ ه ق) قانونمند گردید.

تا چند دهه به شیوه شفیعایی رایج بود، اما در قرن ۱۲ با ظهور نابغه بی‌بدیلی به نام درویش عبدالمجید طالقانی به اوج زیبایی و کمال آراسته شد و تحولی گسترده و بدیع در طراحی حروف و شکل‌گیری کلمات آن به وجود آمد.

درویش عبدالمجید، گذشته از خلاقیت‌های فوق‌العاده و نبوغی که در ارائهٔ تکامل هنر اصیل و قلم جادویی و جاودانهٔ خط شکسته داشته است قابلیت‌های تحسین‌برانگیزی نیز در کار شعر و ادب و فضل کمال از خود به یادگار گذاشته است.

آن چه مسلم است این که این هنرمند نامور بعد از تولد در سال (۱۳۵۰ ه ق) در روستای مهران طالقان، دوران کودکی را در زادگاه خویش سپری نموده و در مکتب خانه‌ای همان دیار به تحصیلات ابتدایی پرداخته است. ولی هیچ معلوم نیست که در چه سالی و در چه سنی برای باروری خلاقیت‌های خود، جلای وطن نموده است. زمانی که وی دوران طفولیت خود را می‌گذرانیده، مقارن است با نابسامانی‌های حکومت رو به زوال صفویه که کشور ما از حیث ثبات اقتصادی و آرامش اجتماعی با تنگناهای بسیار و مشکلات زیادی مواجه بوده است و در این دوران متشنّج جایی برای بروز و ظهور خلاقیّت و ابداعات هنری وجود نداشته و کمترین توجهی به ترویج و اشاعهٔ هنر نمی‌گردیده است. وضعیت نابسامان و آشفتگی کشور از یک سو، نوجوانی و بی‌سرپرستی و تنگدستی از سوی دیگر، هر نوع بررسی درست و منطقی را پیرامون شناخت و انگیزه‌های این هنرمند بزرگ دشوار می‌سازد و چگونگی شرح و احوال خصوصی وی را نیز در آن دوران با ابهام روبرو می‌سازد.

در روزگاری که مردم غالباً به دلیل عدم امکانات و دشواری های ارتباطات شهری، گاه تا پایان عمر از محیط زادگاه و زندگی خود پای بیرون نمی‌نهادند - شاید تنها به بهانهٔ داد و ستد و امرار معاش در محدودهٔ روستاهای در دسترس در رفت‌وآمد بودند؛ باید دید درویش عبدالمجید با چه انگیزه و چگونه از این منطقهٔ دورافتاده کوهستانی و حاشیه‌ای دامنه‌های البرز که همین امروز بعد از گذشت دو و نیم قرن با مشکل رفت و آمد روبروست، دیار خویش را ترک نموده و ابتدا به قزوین و بعد به شیراز و در آخر به اصفهان رفته و در این شهر تاریخی که پایتخت هنر و زیبایی بود اقامت نموده است.

بدون تردید کشف و شهود پیرامون جاذبه و کشش این هجرت که با تحمّل دشواری های طاقت‌فرسای آن روزگار همراه بوده، برای بسیاری از مشتاقان و اهل پژوهش قابل توجه است و تصور می‌گردد تنها راه دستیابی به حقیقت امر و چگونگی شرح حال وی و رهایی از این ابهام که در اثر بی‌توجهی و بی‌کفایتی تذکره‌نویسان و وقایع‌نگاران گذشته رخ داده است، کمترین نشانه‌ای از احوالات کمی وکیفی او در دست نیست، استناده نمودن به واقعیت وضعیت زندگی روزمرهٔ این هنرمند، اشارات پراکنده‌ای است که گاه در لابه لای سطور درهم و قطعات و مرقعات یا جنگ‌های ادبی و شعری از او به یادگار مانده است. با حدس و گمان درمی‌یابیم که وی از همان دوران کودکی از هوش سرشار و استعداد خارق‌العاده‌ای برخوردار بوده است و از آغاز تلاش خود، از نبوغی خدادادی بهره‌مند بوده، بعدها با کسب فضیلت‌های ارزشمند و اخلاقی و اجتماعی به شهرت و منزلتی رفیع رسیده است تا بدان جا که زبدگان علم و ادب و اخلاق را مجذوب خود نمود؛ به طوری که در ذوق ادبی و سخنوری، جذب اهل فضل و کمال گردید و در افسون قلم شکسته، اربابان هنر را به حیرت درآورد.

با آنکه در زیرنویس اغلب آثارش، شهر اصفهان را موطن هنری خویش معرفی نموده است، ولی گمان می‌رود روزگاری را نیز در پایتخت عشق و ادب شیراز، مشام جان خود را معطر ساخته است و بعدها در معاشرت با صاحبدلانی چون لطفعلی بیگ‌آذر، عاشق و مشتاق و هاتف اصفهانی، قریحهٔ شاعری خود را شکوفا نموده و با تخلص «مجید» و «خموش» اشعاری نغز و دلنشین را سروده، در دیوانی که قریب به

۵۰۰ بیت دارد که به اهتمام جناب آقای احمد سهیلی خوانساری در سال ۱۳۶۳ انتشار یافته است و در فرازی دیگر با سرانگشتان توانا، معجزنگار و کلک خیال انگیزش در خوشنویسی شکسته عالمی را به تحیّر واداشته است. در اصفهان که مرکز حکومت و مهد تمدّن آن عصر به شمار می‌رفت و هر گوشه و کنار آن با دنیایی از شگفتی و آفرینش‌های گوناگون هنری آمیخته بود و نیز برجسته‌ترین هنرمندان زمان را در زمینه‌های مختلف در خود جمع‌آورده بود، آواز و نام و شهرت او همچون میرعماد سیفی قزوینی در خط نستعلیق از دروازه‌های شهر گذر نمود و آثارش به شاهکارهایی مانند گشت که از کمتر هنرمندی در عرصهٔ خوشنویسی به چشم می‌آید. کیفیت وجودی ،فطرت پاک ، عزت نفس این نابغهٔ نستوه را از تعلّقات امور دنیوی جدا ساخته بود، به طوری که در ثبت و بیان وقایع روزمره احوالات زندگی به زبان شعر، آزادی و ستوده و درویشی را معنی بخشیده که:

نه من به بندگی خواجه‌ای دگر راضی نه خواجه‌ام روش بنده پروری داند

و یا در موقع بسیار نفیس و خجسته ای که در موزه رضا عباسی تهران نگهداری می شود و قطعات سحرانگیزی را به قلم غبار و جاودانی خود بیادگار گذاشته است و در شمار گنجینه‌ای عظیم از مواریث فرهنگی و هنری به شمار می‌رود. در گوشه‌ای از سردرد زبان به شکوه گشوده و گلایه از نامرادی زمانه سرداده و در تأکیدی مکرّر نگاشته است که: می‌نویسم و می‌نویسم تا در تاریخ بماند که فقیر عبدالمجید گذشت را بر انتقام ترجیح داد...

این مطلب گواه آن است که او به آیین جوانمردی پای‌بند بوده و نیز به این یقین رسیده بود که «مرام» و «خط»، هر کدام گواهی معتبر از تاریخ حیات او خواهند بود. آثار و قطعاتی از این دست که هرگاه در جهت حقگزاری و ادای احترام و دوستی و ابراز ارادت و اخلاص برای بزرگان و صاحبدلانی چون لطفعلی بیگ‌آذر که وی را در جمیع جهات مادی و معنوی ستوده و در کنف حمایت خود قرار داده است بر جای مانده است، به معجزاتی شبیه است که تحریر و تنظیم آن، انگاری از حدّ و حدود توانایی و ارادهٔ بشری خارج است.

چنان چه نقل کرده‌اند و مشهور است، درویش عبدالمجید در سنین ۲۰ سالگی خط نستعلیق را در تقلید از مکتب استاد کلّ میرعماد حسنی به نهایت کمال و پختگی می‌نوشته و در تعریف و تمجید خط او گفته‌اند که این قلم را همپای استاد رسانیده بود. درستی این گفتار و این نظارت سنگین را می‌توان در نمونه هایی که در آغاز کار خط شکسته (یعنی ۷۳-۱۱۷۰ ه ق) که به شیوهٔ شفیعایی نوشته و بیشتر کلمات آن نستعلیق است مشاهده نمود. وی در چنین شرایطی مطلوب و متعالی، قدم به وادی خط شکسته می‌گذارد. ابتدا چند سالی از پانزده سال آخر عمر خود به تقلید از خطوط شفیعا و یا میرزا حسن کرمانی می‌پردازد، چیزی نمی‌گذرد که به یاری همت و لیاقت و ذوق و مهارتی که خداوند سبحان در سرانگشتان سحّار او به ودیعه نهاده بود، سرآمد استادانی می‌شود که تا پیش از او در نوشتن این قلم دستی داشته‌اند و با آن که کمیت و منزلت بزرگانی چون مرتضی قلیخان شاملو و شفیعا و میرزا حسن کرمانی در قرن ۱۱ و اوائل قرن ۱۲ هجری قمری را همواره تحسین نموده و حرمت نهاده است و به نقل بسیاری از آثار آن ها پرداخته است، خود در همان چند سال آخر عمر کوتاه و پربارش، در طراحی هندسه حروف و کلمات و ترکیبات بدیع و بی‌نظیرش خالق آثاری گردید که شکسته نویسی را رنگ جاودانگی بخشید و به جرأت می‌توان گفت که سیر تطور و تکامل این خط در حدود پانزده سال و همین مختصر، پربارتر از رشد و تحول پانصد ساله و تغییرات و تحولاتی است که در بعد زمانی خط نستعلیق، یعنی از سلطانعلی مشهدی از قرن ۸ تا میرزا رضای کلهر در قرن ۱۳ را شاهد هستیم.

از برجسته‌ترین شاگردان و هنرمندانی که پیرو مکتب او بوده و سر بر آستان بندگی او ساییده‌اند، می‌توان به میرزا کوچک اصفهانی، میرزا محمدرضای اصفهانی، میرزا حسن اصفهانی، علی محمد تا قرن سیزدهم و در قرن سیزدهم از سید گلستانه (متوفی سال ۱۳۱۹ ه ق) و نابغهٔ بزرگ خط نستعلیق، یعنی میرزا غلامرضا اصفهانی نام برد که هرکدام در شمار اقطاب این قلم درآمدند که با واسطه یا بی‌واسطه راه او را پیمودند و در مکتب ماندگار او به تقلید پرداختند و سر تسلیم بر انوار پرفروغ هنر ناب او نهادند. صاحب شیرازی در توصیف کیفیت عمر پربار او چنین سروده است:

ای گشته مثل به خوشنویسی ز نخست　　مفتاح خزاین این هنر خامهٔ تست

تا کرده خدا لوح و قلم را ایجاد　　ننوشته کسی شکسته را چون که تو درست

از درویش عبدالمجید قطعات متنوع بی‌شمار و مرقعات بسیار نفیس باقی مانده است و آثار مکتوب او در قالب جنگ شعر و یا دیوان اشعار قابل ملاحظه است که می‌توان به نمونه‌هایی اشاره نمود: دیوان حافظ (۱۱۷۰) ، دیوان مشتاق اصفهانی (۱۱۷۲)، گلشن راز (سنهٔ ۱۱۸۰)، کلیات سعدی (۱۱۸۲)، بیاض و جنگ شعر (۱۱۸۲) بوستان سعدی (۱۱۸۳)، بیاض و جنگ شعر (۸۰-۱۱۷۹) که نزد راقم این سطور است و آثار پراکندهٔ دیگری که در هر قطع و زمانی به مشاهده درمی‌آید.

درویش عبدالمجید با آن که در زمان اقتدار خوشنویسی و هنرآفرینی، یعنی مقطع ۸۵-۱۱۸۰ به بیماری نوبه ربع (مالاریا) مبتلا بوده و غالب اوقات او با رنج این بیماری همراه بود، و آرامش لازم را نداشته است و خاطر او همواره دستخوش ناملایمات این معضل بزرگ گردیده بود، آثار کم‌نظیر و ارزشمندی را از خود به جای گذاشت که زینت‌بخش موزه‌های ایران و جهان و روشنی‌بخش چشم مشتاقان است. این هنرمند بی‌بدیل در سن ۳۵ سالگی (در سال ۱۱۸۵ ه ق) در اثر بیماری در اصفهان درگذشت و پیکر پاک او در گوشه‌ای محقر در قبرستان تخته پولاد اصفهان در جوار تکیهٔ میرفندرسکی به خاک سپرده شد و سال هاست که بازتاب هنر ارزشمند او در موزه‌های بزرگ جهان، نمادی از فرهنگ و هنر ملّی ماست و زیبایی این خط دلربا به عنوان یک نیاز جدی در نوشتن روزمره آرزوی هر ایرانی است، اما دریغ و درد که این قلم شیرین و دلچسب به جرم زیبایی و به بهانهٔ دشواری خواندن از عرصه ارتباطات اجتماعی و فرهنگی مهجور ماند و بعد از سید گلستانه (متوفی به سال ۱۳۱۹ ه ق) به کلی به انزوا کشیده شد.

در این دوران شگرف تمدن و تکنولوژی ارتباطات گسترده و پیشرفته امروز جهان یکپارچه و متحدّی را تشکیل داده است و وسایل ارتباط جمعی سمعی و بصری و صنعت چاپ و مطبوعات نظام آموزشی و نمایشی و بهره‌وری هر پدیده‌ای را متحول ساخته است و عصر ایجاز در همهٔ‌رویدادهای بشری است. ماهیت هنرها را وسعت بخشیده و زمینه را برای آشنایی بهتر و بیشتر و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری همهٔ فرهنگ‌ها و جوامع جهانی مهیا ساخته است، بالطبع می‌بایست از این پدیده‌های نوین که پیرامون زندگی هنرمند معاصر رویداده است، بهرمند گشت. ما ناگزیر هستیم در برابر نسل پویای امروز و رسالتی که در احیای هنرهای اصیل این سرزمین داشته‌ایم با احترام سنت‌های گذشته و شناخت قابلیت‌های ذاتی، متناسب با شرایط و خاصیت‌های عصر خود کاری تازه ارائه دهیم. چنانچه در دو دههٔ گذشته که دوران شکوفایی اندیشه‌های نو و فصل نوینی در حوزهٔ فرهنگ و هنر معاصر ایران محسوب می‌گردد، نسل حاضر کوشیده است تا با حفظ «هویت و سنت» و متکی بودن بر اصل قانونمندی ریشه‌های گذشته، به طرح ابداعات و تحولات تازه امروزی و جلوه‌های نوین و خوشنویسی معاصر دست یابد و دراین لطیفهٔ نهانی، جوهر ذاتی خویش را شکوفا ساخته چشم‌انداز امیدبخشی از اعتلای این هنر الهی را ترسیم نماید.

امروز به شکرانهٔ این توفیق بزرگ و ترویج مجدد این قلم که بعد از سید گلستانه (متوفی به سال ۱۳۱۹ ه‌ق)، قریب به هشتاد سال به کلی از عرصهٔ ارتباطات روزمرهٔ فرهنگی به دور افتاده بود، با تلاشی همه جانبه و هدفمند توسط هنرمندان شکسته نویس کشور در انجمن خوشنویسان ایران رونقی دوباره یافته و در سه دههٔ اخیر و چهار گوشهٔ کشور، چهره‌های درخشانی به صورت تخصصی، ابعاد هنری — تزیینی و آموزشی آن را حیاتی دوباره بخشیده‌اند.

برپایی نمایشگاه‌های متعدد و متنوع داخلی و خارجی و انتشار آثار آموزشی و هنری در دوران معاصر، نشانه و نوید امیدبخشی است که می‌تواند ضامن استمرار و حفظ و توسعهٔ این هنر زیبا و قلم شیوای ایرانی باشد.

هنر سوزن دوزی در بلوچستان

خلاصه :

بلوچ طبق آنچه مورخان و محققان ایرانی و خارجی نگاشته اند ، قدمتی به فراخنای تاریخ ایران دارد . بخصوص دورهٔ هخامنشیان که سنگ نوشته های بیستون و تخت جمشید حکایت از سرزمین بلوچستان با نام ماکا ـ مکه ـ ماکیا دارد . هر چند برخی قدمت نامش را به واژه بلوس در تورات یهود نسبت داده اند فرهاد میرزا در کتاب جام جم ، بلوچستان را شامل پنج ولایت کوهستان ، کمران ، سراوان ، جلوان ، عتدو و طول سواحل آن را حدود ۶۰۰ مایل تا ۱۵۰ فرسنگ می داند ، که مربوط به پیش از تقسیم بلوچستان است . به هر جهت بلوچستان کنونی در فراز و نشیب دوران به دو منطقه برزگ در ایران و پاکستان تقسیم شده که ایران شامل سرحد و مکران بوده و محدوده جغرافیایی آن در پاکستان از مرکز گواتر و پیشین تا کراچی ، از مرز میرجاوه و سراوان تا جت پت همجوار با استان سند ، کشور های افغانستان و ایران و دریای عمان می باشد .

هنر بلوچ به ویژه سوزن دوزی یکی از کهن ترین هنرهای ایرانی است که عموماً بطور سنتی در میان زنان رواج داشته و امروزه مردان نیز به شکل صنعتی بدان روی آورده اند.

در این مقاله بر آن بوده ایم وجوه اشتراک ، اختلاف ، تنوع نقش و کاربرد هنر سوزن دوزی را در مناطق بلوچستان ایران و پاکستان با روش تاریخی ، تلفیقی و با مطالعه میدانی بررسی و مقایسه نمائیم . در این مقایسه به انواع نقوش سوزن دوزی اشاره شده که بیشتر به عنوان وسیلهٔ تزئین در لباس زنان به صورت چهار قطعه که عبارت است از : قطعات پیش سینه ، سر آستین ها ، قطعه ای که در زیر پیش سینه بطور عمودی تا پایین پیراهن دوخته می شود ، جیب و برای تزئیناتی چون رو لباسی ، رومیزی ، رو دیواری و روبالشی به کار می‌رود علاوه بر این به فراورده های تکمیلی نظیر کراوات ، کیف پول ، جلد آلبوم ، جلد قرآنی ، قاب عکس ، قوطی سیگار و ... پرداخته شده است .

در ادامه به دنبال کشف پاسخ این سؤال بوده ایم که آیا تقسیم مناطق بلوچستان به مناطقی در ایران و پاکستان تأثیری در هنر و صنعت سوزن دوزی این قوم داشته است یا خیر ؟

مقاله همراه با طرح هاو تصاویری که بیانگر تنوع نقوش سوزن دوزی است ، ارائه شده است .

در پایان امید که ره توشهٔ این کاوش بتواند سوزن دوزی را که اینک پا به عرصهٔ هنر پارچه بافی و صادرات ملی گذارده است ، آنطورکه باید بشناساند . انشاء ا...

کلید واژه : مقدمه ، قدمت و موقعیت تاریخی ـ جغرافیایی بلوچستان ، علل و نحوه تقسیم بلوچستان ، هنر سوزن دوزی در بلوچستان ، انواع نقوش سوزن دوزی ، وجوه اشتراک و اختلاف سوزن دوزی بلوچستان ایران و بلوچستان پاکستان ، خاستگاه نقش و نگارها ، انواع فراورده های هنر سوزن دوزی و مهمترین مراکز تولید آن .

مقدمه :

به نام خدایی که با قلم صنع خویش ، نقش هایی بدیع بر انگشتان خلاق و هنرمند بانوان بلوچ آفرید .

بلوچستان ، سرزمینی وسیع با آداب و رسومی خاص و هنرهایی لطیف است که سوزن دوزی را می توان به عنوان نور چشم زنان بلوچ یا سند هویّت ، موجودیّت و پشتوانهٔ زنان بلوچ نام برد . زنان بلوچ در طول تاریخ این قوم همچون زنان سایر ملل دارای سرنوشت گوناگونی بوده اند . آنها علاوه بر خانه داری و همیاری مردان در اموری چون دامداری و کشاورزی به انجام کارهایی از قبیل سوزن دوزی سکه دوزی ، گلیم و قالی بافی ، حصیر بافی و ... می پردازند ، که هنر سوزن دوزی در این میان جایگاه برجسته ای دارد و نظام طبقاتی قوم بلوچ آن را محدود به طبقه خاصی نکرده است .

این مقاله کوششی برای معرفی این هنر و تنوع نقوش آن در هر منطقه از بلوچستان است و به مقایسهٔ وضعیت کنونی هنر سوزن دوزی در بلوچستان ایران و بلوچستان پاکستان پرداخته است. سپس به فراورده های منحصر به فرد آن در مناطق مختلف بلوچستان و خاستگاه و منشاء ظهور نقش و نگارهای بکار رفته در آن اشاره شده است .

در اینجا از همه آنانی که در این پژوهش ما را صمیمانه یاری نمودند تشکر نموده و بر ایشان آرزوی مؤفقیت و بهروزی را داریم .

از خانم امینه داودی و خانواده محترمشان برای راهنمایی های سودمند شان و اعضای محترم انجمن ادبی داز ، بنیاد ایران شناسی شهرستان ایرانشهر ، میراث فرهنگی ایرانشهر ، مؤسسه آهنگ بلوچ ، مهد کامپیوتر و ... به خاطر همکاری صمیمانه شان کمال تشکر و امتنان را داریم.

بخش اول ـ قدمت و موقعیت جغرافیایی بلوچستان

ـ علل و نحوه‌ی تقسیم بلوچستان

قدمت و موقعیت جغرافیایی بلوچستان

بلوچستان با مسافتی قریب به ۱۷۵۰۰۰ کیلومتر مربع در جنوب شرقی ایران قرار دارد و محدود می شود از شمال به سیستان و افغانستان ، از شرق به پاکستان ، از جنوب به دریای عمان ، از مغرب به فهرج و رودبار ، بشاگرد و جبرفت . طول سرزمین بلوچستان از چابهار و ملک سیاه کوه ۶۰۰ کیلومتر و عرض آن از کوهک تا جازموریان ۵۷۵ کیلومتر است[۱].

بلوچستان کنونی را در عصر ساسانیان « کوسون » در دوره هخامنشیان « ماکا » یا « مکیا » و یونانیان « گدروزیا » و مسلمین « مکران » نامیده اند (مک به ضم میم و سکون کاف در اصطلاح بلوچ نخل معنی می دهد و مکران ترکیبی از مک و ران به معنی جا و مکان است[۲] .

نام بلوچ در بیشتر آثار محققین با کوچ آمده است ، نخستین بار در حدود سده چهارم هجری مردمی با این نام و نشان در دشتهای جنوبی کرمان در دامان کوهستان بشاگرد پیداشده اند . به قول جعفری ، بلوچان دشتی و کوچان کوهیان بوده اند . با آنکه کتب تاریخی بین کوچان و بلوچان فرق می گذارند فردوسی این دو را یکی دانسته است.

استخری می نویسد بلوچ در پایان کوه قفص باشد و قفص به پارسی کوچ باشد.

بیشتر مورخین اصل و ریشه کوچان را در میان کردان و تازیان جسته اند از جمله ابن حوقل آنها را از اکراد می شمارد . به نظر می رسد این نظریه صحیح تر باشد زیرا زبان آنها جزو زبانهای ایرانی است و می توان گفت کوچان همانند بلوچان در حقیقت بازماندگان گروههای کردی هستند که در طی سده های پیشین آمدند. آغاز مهاجرت بلوچ به کرمان و نواحی سیستان را بعضی از زمان جنگهای هیاطله یا هونهای سفید می دانند . مردم بلوچ از نژاد آریایی هستند که مسکن اصلی آنان در کناره دریای خزر ناحیه گرگان امروزی بوده است . در قرن چهارم هجری کوچ و بلوچ در کوههای کرمان و در مجاورت یکدیگر به سر می بردند که عضدالدوله دیلمی و سلطان مسعود غزنوی آنها را مطیع خود کردند و در زمان سلاجقه کرمان به مکران رانده شدند . اولین بار در حدود ۶۵۰ هجری نام این طوایف را در نواحی سند می شنویم که در فتنه مغول به سرکردگی میر چاکر رند و میر سهراب دودایی به سند و پنجاب مهاجرت کردند [۳].

با تینجر مردم بلوچ را به دو گروه بلوچ و براهویی تقسیم می کند که این عقیده به اشاره فردوسی به دو قوم کوچ و بلوچ عاری از حقیقت نیست و شاید کوچ ها بعدها به براهویی تغییر نام داده باشند.

---

(۱) عزت ،محمود ، تاریخ بلوچستان ، انتشارات گلی ، ۱۳۷۰

(۲) ناصح ، ذبیح الله ، بلوچستان

(۳) جانب الهی ، محمد سعید ، نقش و نگاره های عامیانه بلوچ ، نشریات فرهنگی ، شماره ۱٤ ، ص ۵۰ و ۵۱

علل و نحوه تقسیم بلوچستان

بلوچستان در زمان سلطنت پادشاهان مقتدر ، مطیع حکومت مرکزی ایران بوده و در دوره هائیکه پادشاهان با یکدیگر نزاع داشته اند یا پادشاه ناتوانی بر تخت سلطنت می نشسته ، طغیان کرده و طوایف بلوچ دم از استقلال می زدند .

در سال ۱۲۵۴ که دولت انگلیس به افغانستان لشکر کشید. شخصی به نام مهرابخان به نفع افغانها در گردنهٔ بولان[۱] جلوی قشون انگلیس را گرفت و انگلیسیها اردویی برای تنبیه مهرابخان به کلات گسیل داشتند و مهرابخان و چهارصد نفر از همراهان او کشته شدند و کلات به تصرف انگلیس درآمد.

در سدهٔ سیزدهم رقابت شدیدی بین انگلیس و روس در ایران وجود داشت . چون انگلیسیها هندوستان را متصرف شدند . لازم بود تمام راههائیکه دولتهای بزرگ و نیرومند را به هندوستان مربوط می کند تحت نظر و تصرف خویش گیرند و یکی از این راهها ، راه جنوب شرقی ایران یعنی عبور از بلوچستان بود .

به هر حال پس از قتل مهرابخان و تصرف کلات ، سند و پنجاب نیز اشغال شد و قدرت انگلیسیها در بلوچستان ازدیاد یافت . پس از تسلط انگلیس ، خوانین بلوچستان حقوق سالیانه ای دریافت می کردند . در سال ۱۸۷۹ انگلیسیها شروع به امتداد راه آهن بلوچستان نموده و شهر کوئتا[۲] را به عنوان پایگاه مستحکمی در بلوچستان ایجاد کردند.

در زمان سلطنت محمد شاه قاجار ابراهیم خان نامی حکومت بم و نرماشیر گمارده شد . او که مردی لایق و مدبر بود در تعیین مرز بلوچستان ایران و بلوچستان متصرفی انگلیس با مأموران حکومت هند اختلاف نظر پیدا کرد و برای تعیین خط مرز کمیسیونی مرکب از دو نفر ایرانی و چند نفر انگلیسی انتخاب شدند که به نتیجه ای نرسید . علت اختلاف هم قلعه کوهک بود سرانجام در سپتامبر ۱۸۷۱ موافقت اعلام گردید و کوهک جزء ایران در نظر گرفته شد .

پس از جنگ جهانی دوم شبه قاره هند به دو کشور هندوستان و پاکستان تقسیم گردید و منطقه بلوچستان متصرفی انگلیس نصیب پاکستان شد . دولت ایران نیز سرزمینی وسیع بلوچستان خود را به چهار شهرستان زاهدان ، ایرانشهر ، سراوان و چابهار تقسیم کرد . در سال ۱۳۲۶ این شهرستانها به همراه خاش و زابل به صورت استان سیستان و بلوچستان در آمد که هم اینک شهرستانهای نیکشهر و سرباز ـ راسک به تعداد آنها افزوده شده است .

---

(۱) Bulun

(۲) Quetta

بخش دوم ـ هنر سوزن دوزی در بلوچستان

ـ انواع نقوش سوزن دوزی

هنر سوزن دوزی در بلوچستان

سوزن دوزی از هنرهای زیبا و کاربردی بلوچستان است که با دوختهای سنتی دیگر مناطق ایران کاملاً فرق دارد و به آن بلوچی دوزی نیز می گویند . در زندگی ساده و دور از تجملّ مردم بلوچ ، مهمترین وسیله‌ی تزئین لباس همین کار است. این هنر از زندگی و سنن قوم بلوچ ریشه گرفته است که آنرا ، مادران هنرمند به دختران خود آموزش می دهند .

در بلوچستان انواع مختلفی از سوزن دوزیها را می توان دید که توسط دستان ظریف زنان و دختران بلوچ روی پارچه و در نهایت ظرافت و زیبایی دوخته می شود . بیشتر این دوختها برای لباس خودشان استفاده می شود و مازاد آن را به بازار عرضه می کنند . بهترین نوع سوزن دوزی کار زنانی است که بین ۱۸ تا ۳۰ سال دارند . گفتنی است که نصب قطعات دوخته شده بر لباس علاوه بر زیبایی سبب استحکام آن نیز می شود . پیراهن زنان با چهار قطعه تزئین یافته است که عبارتست از یک قطعه پیش سینه ، دو قطعه سر آستین ، قطعه دیگری که در زیر پیش سینه بطور عمودی تا پائین پیراهن دوخته می شود ، جیب که در اصطلاح محلی «گُرْمتان » یا « پَنْدول » نامیده می‌شود. گاه قطعه عمودی زیر پیش سینه بکار نمی رود و فقط کنار جیب به طور عمودی با فاصله حاشیه دوزی می شود. همچنین پائین لباس و پا دامنی (پاچه‌ی شلوار) سوزن دوزی می شود. در این قطعات از طرح های هندسی و گاه غیر هندسی مانندانواع و گل بوته ها استفاده می شود که طرح های غیر هندسی برای تزئین پرده ، پشتی ، سفره ، دستمال و ... بکار می رود و این طرح ها بصورت قرینه دوخته می شود . (رجوع شود به بخش سوم ـ انواع فراورده های هنر سوزن دوزی) در برخی از سوزن دوزیها که برای آویختن به دیوار تهیه می شود اسامی پیامبر (ص) ، ائمه و یا اسماء خدا و جملات دینی به چشم می خورد . علاوه بر این نوارهای سوزن دوزی تهیه می شود که به مصرف لبه‌ی چادر یا مصارفی دیگر می رسد .

مواد اولیه اصلی سوزن دوزی نخ و پارچه می باشد . نخ را در رنگ های مختلف و معمولاً چنانچه اصالتش از بین نرفته باشد بیشتر به رنگ تیره انتخاب می کنند و ۸۰٪ آن انواع رنگ قرمز می باشد . به طور کلی کاربرد رنگ نخ در سوزن دوزی به سه شکل رواج دارد : ۱ـ یک رنگ (قهوه ای یا سیاه یا سفید) ۲ـ دو رنگ (قهوه ای و قرمز) ۳ـ هفت رنگ (قهوه ای ، سبز ، زرد ، آبی ، سفید و سیاه) که از شش رنگ استفاده می شود ولی معروف به هفت رنگ است .

در ضمن ترتیب رنگ ها در سوزن دوزی اهمیت زیادی دارد و اگر رنگها جابجا شوند ، از قانون دوخت سرپیچی شده و دوخت ، زیبا به نظر نمی رسد . ترتیب رنگها در هر منطقه ای متفاوت است. ترتیب ذکر شده در سراوان رایج است .

سوزن دوزان معمولاً نخ را از واسطه ها می خزند و بر حسب امکانات و سلیقه خود از نخ D .M.C فرانسوی که مرغوبتر است یا از نخ های پاکستانی استفاده می کنند . نخ پاکستانی در این منطقه به علت همجواری با پاکستان رواج بیشتری دارد .

نخ از نوع ابریشم یا پنبه ای می باشد که در قدیم از نخ های ابریشم استفاده می شد ولی امروزه از نخ های پنبه ای یا آکریلیک استفاده می شود .

پارچه‌ای که روی آن سوزن دوزی انجام می گیرد باید دارای دو ویژگی عمده جهت سهولت دوخت باشد : الف ـ داری تار و پودی مشخص باشد که به آن ۶ تاری می گویند(پُرکار نام اولین نقشی است که روی این پارچه ها دوخته شده است .)ب ـ دارای تار و پودی راست بوده و کج راه نباشد پارچه بیشتر پنبه ای پاکستانی است که نازک و ریز باف بوده و برای محصولات پر کار در قطعات کوچک متناسب می باشد . پارچه را به صورت قطعات مورد نظر در آورده ، سپس طرح کلی سوزن دوزی را روی آن می دوزند این مرحله تا حدی نوع کار را مشخص می کند . مرحله بعد پر کردن فواصل است که در اینجا نوع دوخت متفاوت است . کپّ نال و زه پلیوار از دوختهای قدیمی هستند که شهرت زیادی دارند .(توضیح انواع نقوش در همین بخش آمده است) قابل ذکر است که سوزن دوزان ماهر به غیر از نقش هایی که باید بر پارچه ۶ تاری دوخته شوند ، بیشتر روی پارچه لباس را سوزن دوزی می کنند و از ۶ تاری به صوت جداگانه ای که بعد بر پارچه لباس نصب شود ، استفاده نمی کنند .

تکنیک های دوخت شامل این موارد است : ۱- رو دوزی (برای انتقال طرح روی پارچه) که گاه به جای این کار از مهر استفاده می شود . ۲ـ پُر دوزی (ظریف دوزی) ۳ـ پَلیوار دوزی که بیشتر برای پشتی و بالش استفاده می شود ۴ـ گِراف دوزی (افغانی دوزی) ۵ـ آینه دوزی ۶ ـ پیت دوزی

(نقارهایی که به پارچه متصل می شده و روی آنها سوزن دوزی می شود .)

وسایل دیگری چون سوزن ، قیچی ، انگشتانه و گاه آینه ، پولک و منجق نیز در انواع سوزن دوزی بکار می رود . مختصر آنکه بررسی نقش و نگارهای عامیانه این قوم که آئینه‌ی تمام نمای سنن ، نوع معیشت ، باورها و اعتقادات آنان است اهمیت فوق العاده ای دارد ، زیرا بلوچ توانسته است از سویی طرح های متنوعی را هنرمندانه یکجا گردآورد و خلاقیت خدادادی خود را به منصه‌ی ظهور برساند و از سوی دیگر این هنر را به عنوان یک صنعت و منبع درآمد در خدمت اقتصاد جامعه در آورده و آنرا نسل به نسل حفظ و منتقل نماید .

نقشهای عامیانه‌ی بلوچ پیچیدگی و ابهامی ندارد . هر نقش از ترکیب خطها شکل می گیرد . خطوط هندسی ، سه گوش و چهار گوش و خطوطی که با تلفیق به یکدیگر چند ضلعی می شوند و تداخل اَشکال در یکدیگر طرحهای مختلفی را می سازد .

آقای ذبیح الله ناصح در کتاب بلوچستان خود ، نقشهای سوزن دوزی را به طرحهای تاری ، چشم ، گل و حاشیه تقسیم کرده است ، که تقسیم درستی است ولی نقوش سوزن دوزی دارای تنوعی بیش از این است . نقوش را از لحاظ دیگری نیز و به چندین شکل می توان تقسیم کرد :

الف ـ با توجه به پارچه ای که طرح بر آن دوخته می شود ، که دو دسته اند : برخی طرحها بر پارچه شش تاری که تار و پودهای مشخصی دارد ، دوخته می شوند ، مثل : سراوانی دوچ (طرح شماره ۱) ، پُرکار (تصویر ۵ و ۴۰) ، جَوَکْ (تصویر ۳ و ۳۷) و ... و برخی طرحها بر هر نوع پارچه ای قابل دوختن هستند .

ب ـ با توجه به اولین محل یا شهری که دوخت از آنجا طراحی شده است؛ مثل کویئه دوچ (تصویر ۱۹) ، سراوانی دوچ (طرح ۱) و ...

ج) نقشهایی که به کمک مُهر که در اصطلاح محلی به آن تَپّه (tappa) می گویند ، دوخته می‌شود ؛ مثل پلیوار (تصویر ۲۹ و ۳۰) ، مِرْچُکْ (طرح ۳۵) ، کَپّ نال (تصویر ۴۱) و ... و بدون استفاده از مُهر مثل : ئِک زرافشان (تصویر ۱۵) ، مُرْکْ پانْج (تصویر ۲۸) و ...

د ـ با توجه به میزان کار و ظرافتی که در آن به کار می رود به پُرکار ، میان کار و کم کار تقسیم می شوند .

بطور کلی طرحها به دو دسته ساده و مرکب تقسیم می شوند که از بهم پیوستن چند طرح ساده ، طرح مرکبی تشکیل می شود . منظور از ساده ، سادگی نوع دوخت نیست بلکه به معنی معرفی یک نقش است .

اینک به شرح هر کدام از نقوش می پردازیم . در ضمن نام طرحها در هر منطقه متفاوت است و ما سعی نموده ایم اسمی را که شهرت بیشتری دارد ، ذکر کنیم .

الف ـ طرحهای ساده

۱ـ گوک (gawak) : تصویر شماره ۳ و ۳۷

نام گردنبندی است که جزء زیور آلات زنان بلوچ است . طرحی ظریف و زیبا از گل با رنگهای مختلف و به شکل لوزی در اندازه‌های متفاوت است و وسط آن لوزی کوچکی است که بر رئوس آن عدد ۷ بصورت باز و حجیم قرار گرفته است .

۲ـ روچ بَر (rocbar) : طرح ۵۰ و شماره ۱ در طرح ۱

خطوطی متقاطع به صورت اعداد ۷ و ۸ که محصور در دو خط موازی هستند که به آن بیشتر گُوَرکشْ (gwarkass) و در سراوان کَلا (kala) یا لاهاری (lahari) می گویند و از پشت پارچه دوخته می شود .

۳ـ چکَنْ (cakan) : طرح ۴۴ و ۶ در طرح ۱

خطوط عمودی ریزی که به موازات هم قرار می گیرند . چَکَن به دو صورت یک دیم و دو دیم است . دیم به معنای صورت و جهت است که در یک دیم ، خطوط موازی ، عمود بر یک خط افقی هستند و در دو دیم ، این خطوط بین دو خط موازی افقی قرار گرفته اند .

۴ـ جالار (jalar) : طرح ۴۰ ، ۴ در طرح ۱ و تصویر ۱۳

خطوط موازی عمودی که محصور در دو خط موازی افقی است که به رنگهای مختلفی دوخته می‌شود . به آن بخصوص در منطقه سرباز ، سراوان و بلوچستان پاکستان « جالَد (jalad) » می‌گویند. به طرح «کَپ نال (kappnal) » نیز جالار گفته می شود ، زیرا با این طرح دوخته می شود و شکل لوزی را می سازد .

۵ـ بَتَنو (batanu) : طرح ۱۰

چهار مربع که به شکل + کنار یکدیگر قرار گرفته اند ؛ یکی در وسط و سه مربع دیگر به اضلاع آن چسبیده اند و در میان هر کدام از این علاوه‌ها ، طرحی هشت ضلعی به شکل حرف « I »انگلیسی است . به بَتَنو ، « بَتَنُک (batanok) » نیز می گویند .

۶ـ سَباسَبا (saba saba) : تصویر ۴۵

شبیه علامت > در ریاضی است که اضلاع آنها با خطوط ریزی پوشیده شده است .

۷ـ کَسُّک (kassok) : شماره ۸ در طرح ۱

خطوط موازی عمودی که محصور در دو خط موازی افقی است .

۸ـ کنـارهِ پادَک (Kettar- e – padak) : طرح ۵۲

به معنای پای حشره است و طرح آن نیز به همین صورت است .

۹ـ مُرگ پانچ (morg panc): طرح ۵ و تصویر ۲۸

شبیه پای مرغ است که اسم این طرح نیز ازآن گرفته شده است و به رئوس فوقانی و تحتانی انگشت وسط ، لوزی کوچکی متصل است .

۱۰ـ کَپَک (kappok) : طرح ۱۹ و تصویر ۱۸

لوزی است که به سه رأس آن سه لوزی دیگر محاط شده است و در رأس دیگر ، مثلی که درون آن با لوزی های کوچک به هم چسبیده ای پر شده است .

۱۱ـ تتک (tatok): طرح ۴۰ . همان جالار است .

۱۲ـ پُرُک (porrok): تصویر ۱

طرح گلی با رنگ های مختلف است و آینه‌ی کوچک دایره ای شکل در وسط بکار می رود و گلبرگ‌ها به شکل دایره های ریزی حول محور آینه قرار گرفته اند . در فنّوج و لاشار بیشتر بکار می‌رود.

۱۳ـ ماه ءُ روچ (mah - o - roc): تصویر ۳۶

شکل هلال ماهی است که خورشیدی را در میان گرفته و روچ به معنای خورشید است .

۱۴ـ دارُک(darok) : طرح ۱۳ . شبیه گُوَرْکَشّ است که خطوط آن با فاصله قرار گرفته اند.

۱۵ـ گورچَمّ (gor camm) : طرح ۳۱ و ۳۹

دو خط موازی با فاصله‌ی کم که درون آن با خطوط سیاه و سفید پر شده است . البته به جای خطوط ریز گاه دایره های ریز یا علامت «<» به کار می رود و به آن سیاه و سفید یا اِسپید سر نیز گویند.

۱۶ـ مَندءُ بُلّو (mand – o – bollu) : طرح ۴۸

لوزی است که بر رئوس آن سه مثلث کوچک بر روی هم قرار گرفته اند و دو مثلث کوچک دیگر در امتداد اضلاع لوزی واقع شده که در کنار مثلثهای قبلی ، حالتِ مثلث کوچکی را پدید آورده اند . به مثلثهای کوچک در طرح « شَرّین جَنِک (sarren janek) نیز مَندءُبُلّو گفته می شود .

۱۷ـ بورُک (burrok) : طرح ۴۶

لوزی است که از رئوس آن سه خط کوچک مثل کاکل منشعب شده که تکرار شده است .

۱۸ـ بهار : طرح ۴۷

شبیه طرح بورُک است با این تفاوت که در آن به جای خطوط ، سه گلبرگ کوچک قرار دارد .

۱۹ـ چَمّ ماهی (camm mahi) : طرح ۱۵

شبیه چشم ماهی است ؛ چشمهای که به دنبال هم زنجیر وار قرار دارند .

۲۰ـ بُنک (bonok) : طرح ۵۱

لوزی است که درونش با چهار خط متقاطع که دو به دو موازیند ، پُر شده است . همچنین به شکل لوزی‌های کوچکی که در امتداد هم قرار دارند نیز هست ، که در این صورت به آن « بُن سَندوکی » (bon sanduki) می گویند .

۲۱ـ گل تَتُک (tatok) : طرح ۶۴

لوزی است که درون چند ضلعی منتظمی قرار گرفته است و تَتُک با گل آن متفاوت است ، زیرا تتک همان جالد است ، که بیشتر با رنگهای قرمز و قهوه‌ای دیده می شود .

۲۲ـ کیتون (ķeytun) : طرح ۲۹

همان قیطان است که روی آن سوزن دوزی می شود و به آن « تویی » (tuyi) نیز می گویند.

۲۳ ـ کَلَمپُرُک (kalamporok) : طرح ۲۲

علامت ضربدری به رنگ سیاه است که وسط آن دایره‌ی کوچکی به رنگ سفید است .

۲۴ ـ شیرازه (شیرازگ) { siraza (sirazag) } : طرح ۲۸

در بخش دامن شهرستان ایرانشهر مرسوم است و طرح آن به شکل خطوطی با رنگهای مختلف که موازیند و زائده‌هایی از آنها منشعب شده که به هم متصل می شوند .

۲۵ـ حان گل (hangol) :

به خطوط ریز بکار رفته در طرح اشک عروس که اضلاع خارجی لوزی‌ها را پوشانده است ، حان‌گل گفته می شود .

۲۶ـ پنج آدینکی (pancadenki) : طرح ۶۶

از ۵ آینه مربع شکل تشکیل شده که یکی در وسط و چهار تای دیگر متصل به اضلاع مربع وسط است .

۲۷ـ پیتی (piti) :

نوارهایی که به اَشکال مختلف بر پارچه نصب می شود و روی آنها سوزن دوزی می شود و دو نوع است ؛ یا از چهار پیت که وسط آن آئینه‌ای بکار رفته ، تشکیل شده است مثل کانچ کبات و یا بعد از هشت پیت آینه بکار می رود . ریزترین سوزن دوزی در مدل پیتی ، « شرّین جَنِک » و «مورت تاک» است.

۲۸ـ پلیوار (paliwar) : تصویر ۲۹

در اصل لوزی است بازاویه‌های باز تر و نقش ویژه‌ی گلدوزی و سوزن دوزی است با ترکیبی از اَشکال باز و بسته‌ی لوزی و مثلث حالتهای مختلفی به آن می دهند که هر یک نام مستقلی دارد. مثل پنکه‌ای (طرح ۵۷) ، چاردانُک (طرح ۶۱) پلیوار و گل پنجه (طرح ۵۳) ، گُنبو (طرح ۶۸) ، پلیوار باز (طرح ۲۴) و ...

۲۹ـ مِرچُک (mercok) : طرح ۳۵ ـ لوزی کوچکی که بر رئوس آن برگی ترسیم شده است.

۳۰ـ پَردیسی (pardaysi) : تصویر ۴۶

از چهار گلبرگ که متحدالمرکزند و از وسط آنها خطی است که به یک لوزی متصل شده است.

۳۱ـ هشاس (ته کاسه) (hasas) : طرح ۵۶

لوزی که از وسط اضلاع آن خط کوچکی به سمت مرکز لوزی ترسیم شده و کُلّاً شبیه گل نیلوفر است.

۳۲ـ شولُک (sullok) : تصویر ۲۷ ـ شبیه پلیوار است ولی کیفیت آن به خوبی پلیوار نیست.

۳۳ـ دَکُک (dakkok) : تصویر ۲۷

طرحی برای ملحفهٔ بالش یا روی پشتی است . همان «شولُک» بلوچستان پاکستان است.

۳۴ـ پُرکار (porkar) : تصویر ۵

طرح مشکل و ظریفی است که کار زیادی را می طلبد و کاربرد آن در ایرندگان بیشتر است . پُرکار نوعی پُر کردن طرحهای دیگر مثل سَه اُک یا جَوَک است.

۳۵ـ سَبزو (sabzo) : طرح ۳۴

مثلثی است که درون آن از لوزی پر شده و بر رأس آن یک لوزی قرار گرفته است ، همچنین بر دو ضلع جانبی آن لوزی بسیار کوچکی متصل شده است.

۳۶ـ دِز (dez) : تصویر ۱۲

طرحی جدید که نوعی آینه دوزی است و در طرح گل آن پنج آینه به شکل لوزی در کنار هم قرار گرفته است.

۳۷ـ چوئل (cotal) : همان جَوَک است.

۳۸ـ پرایيز(parayez) :

همان طرح چپ ـ راست ایرانشهر است که از پشت پارچه دوخته می شود و از خطوط عمودی ریز که به موازات یکدیگر قرار دارند ، تشکیل شده است.

۳۹ـ کلاهی چکَن (kolahi cakan) : به شکل زنجیره است .

۴۰ـ وتک،(wattok) همان بُتک است . طرح ۱۶

۴۱ـ بسکوت دوچ (beskoet doc) : تصویر ۱۶ . از لوزیهای منتظمی تشکیل شده است.

۴۲ـ تک(Tekk) : طرح ۴

به معنای گل است و طرحهای گوناگونی دارد که ساده ترین آنها ، لوزی است که بر رئوسش مثلث کوچکی متصل است و درون لوزی شش دایره کوچک مثل پرچم گل وجود دارد .

۴۳ـ نُه آدینکی (Noh Adenki) : تصویر ۴۹

طرح نُه آینه در سرباز و لاشار دوخته می شود و گل آن از نُه آینه که گرداگرد یکدیگر قرار دارند ، تشکیل شده است .

۴۴ـ سَر طائوس (Sarta- us) : طرح ۶۷

شکل ضربدری است که در زاویه های حاده بالا و پایین ، حرف N قرار گرفته است .

۴۵ـ گل سرخ : طرح ۶۰

مثل علامت بعلاوه است به شکل تو خالی بوده و چند ضلعی را پدید آورده است و بر رئوس آن به سمت داخل ، مثلث کوچکی وجود دارد .

۴۶ـ قلب جوانان : طرح ۵۹

طرح جدیدی است از چهار شکل در قالب قلب که لوزی گونه مشرف به آینه وسط هستند و به آن قلب هپوکان (هووها) نیز گفته می شود.

۴۷ـ کیچی دوچ (Keci doc)

کیچ نام شهری در بلوچستان پاکستان است که یکی از مهمترین مناطق سوزن دوزی به شمار می رود. در کیچی دوچ ، پیت به کار می رود و بعد روی آن سوزن دوزی می شود.

۴۸ـ کوه بندر : طرح ۴۹ و تصویر ۲۱

شبیه سه آدینکی است و از لوزیهایی که بر رئوس و وسط آن ، آینه گردی به کار می رود ، تشکیل شده است .

ب) طرحهای مرکب

۱ـ سراوانی دوچ (Sarawani Doc) : طرح ۱

طرحی که اولین بار در منطقه سراوان دوخته شده است و اولین نوع سوزن دوزی است که بر روی پارچه شش تاری طرح ریزی شده است . این طرح از معروفترین دوختهای سراوان است و ترکیبی از نقشهای کَپ نال ، سیاه و سفید یا گور چَمّ ، جالد ، روچ بَر و بَنَـنو است .

۲ـ کویئـه دوچ (Kweta Doc) : تصویر ۱۹

متشکل ار نقوش کپّ نال ، گورچَمّ ، جالار ، شیرَ گو است که از زیبا ترین و معروفترین طرحهای شهر کویته بلوچستان پاکستان است . همچنین طرحهای زه طناب ، زه شیرگ ، زه جالار را انواعی از طرح کویئـه دوچ می دانند .

۳ـ هفتصد آدینکی (Haft sad Adenki) : طرح ۷

طرحی از پلیوار و آینه است . خطی افقی که با خطوط ریز عمودی پوشیده شده و خطوطی بزرگتر به صورت نود درَجه به شکل صلیب عمود بر آن است و در لابه لای آنها ، دایره‌هایی است که محل اتصال آینه است .

۴ـ گل بادام : طرح ۲۶

طرحی شبیه بُته جقّه که اطراف آن با « حان گل » تزئین شده و درون آن نقشی مثل بادام پوشیده با خطوط افقی است و در سمت راست و چپ آن دو خط مارپیچی واقع شده است .

۵ـ ئـک زَرافشان (گربند) { Tekk Zarafsan (garband) } : طرح ۱۱ ، تصویر ۱۵ و ۲۰

چهار شش ضلعی که هر کدام از دو متوازی الاضلاع تشکیل شده و به شکل گل ، رئوسشان حول یک محور قرار دارد و در فواصل میان آنها خطی است که بر سرش سه زائده وجود دارد و کل طرح ، شبیه گلی است.

۶ـ تلو موسم (Talu Mosom) : تصویر ۲۴

از هشت مثلث تشکیل شده که دو به دو در چهار جهت و به شکل علامت « + » قرار گرفته اند و بر قاعده‌ی آنها شش دایره کوچک (مَندءُ بُلّو) قرار دارد .

۷ـ کپّ نال (Kappnal) : تصویر ۴۱

طرح لوزی که درون آن دو لوزی کوچکتر است و فاصله بین لوزی بزرگ و کوچک با « جالار » پوشیده شده است و معمولاً بین دو لوزی کوچک ، نقش «گورچم» به کار می رود . در ضمن طرحهای « کویشه دوچ » دارای جالار پهن‌تری می باشد .

۸ـ بال کبوتر : طرح ۳۰ و ۴۲

لوزی است که در هر رأس آن ، اَشکالی به صورت بال سه پر قرار دارد و وسط آن خطی است و به هر ضلع لوزی ، خطی عمود شده است . این طرح از نقشهای ئـنُـک یک رنگ ، چپ ـ راست و دارُک تشکیل یافته است . این نقش شکل دیگری نیز دارد و آن بصورت شش بال است که بصورت مزدوج روبروی یکدیگر قرار گرفته اند و در بزرگترین جفت ، سه دایره قرار دارد .

۹ـ پاد نُنُک (Pad-e-nonnok) : طرح ۳

طرح جدیدی در منطقه سرباز و راسک است ، که از چهار مکعب مستطیل تشکیل شده که به شکل « + » کنار یکدیگر قرار گرفته اند و قاعده‌ی فوقانی مکعب‌ها با « حان گل » پوشیده شده است.

۱۰ـ تاج پادشاه : طرح ۴۵

شبیه تاجی است که در پایین به دو خط موازی متصل شده است ، سپس طرح بُنُک و دو خط موازی دیگر بصورت افقی وجود دارد .

۱۱ـ کُرْدَلُک (Kordalok) : طرح ۲

مربعی که معمولاً در دو گوشه‌ی پایین و بالا روی شانه و دارای نقوشی است که از خطوط عمود بر هم شکل می گیرد . در سراوان به آن «کوهَلُک» (Kohalok) می گویند .

۱۲ـ گِرءُ هِلّ (Ger-o-hell) : تصویر ۹ و طرح ۲۳

یعنی بگیر و بگذار ، منظور بکار گیری یک درمیان لوزی هاست . گِرءُ هِلّ به شکل عدد ۷ بوده و درون آن با مربعهای ریزی پوشیده شده است و در وسط این ۷ ، لوزی است که به آن چسبیده و سه لوزی دیگر روی این طرح بکار رفته که در رئوس فوقانی آنها نیز لوزی ریز دیگری وجود دارد .

۱۳ـ موسُم پُرکار (Moson Porkar) : تصویر ۸

از طرحهای سراوان بوده و از پشت پارچه دوخته می شود . ترکیبی از سه‌اُک (Sa - ok) ، موسم ، پَراییز و گورچم است .

۱۴ـ گل کُندی (Gol-e-kondi) : همان کوهَلَک یا کُرْدَلَک است.

۱۵ـ گل ایرکَشّ (Gol er kass)

ایرکَشّ به معنای پایین ، طرحی چون گل کُندی است که در پایین پیراهن دوخته می شود .

۱۶ـ گل کوئـین (Gol Koten) : نمونه‌ای از گل ایرکش که پایین آن صاف و مسطح است .

۱۷ـ موسم سَندوکی (Moson Sanduki) : طرح ۱۷

طرح لوزی است که پس از دوخت حالت «+» را پیدا می کند و این لوزی در چند ضلعی منتظمی محصور است .

۱۸ـ دل بنده (Del Banda) : طرح ۲۷

چند ضلعی است که درون آن دو مثلث کوچک است و این چند ضلعی به دو خط افقی موازی متصل شده که دو خط دیگر به موازات آنها تکرار شده و فاصله‌ی بین این خطوط با گل و آینه تزئین شده است . همچنین درون طرح مثلث ، سه آینه و در چند ضلعی ، پنج آینه بکار می رود (دل بنده به معنای دلبستگی به طرح است) .

۱۹ـ شمس بانور (Sams Banor) : تصویر ۱۱

شمس نام قطعه طلایی است که بر پیشانی زن بلوچ (عروس) می درخشد و این طرح شبیه آن است .

۲۰ـ شَرّین جَنِکّ (Sarren Janek) :طرح ۵۵

لوزی است که بر رئوس آن مثلثی متصل شده و درون مثلثها و بر قاعده‌ی هر یک از آنها کلّاً شش دایره ریز « مَندءُ بُلّو » قرار دارد .

۲۱ـ کانچ کبات (Kanc Kabat) : طرح ۱۲

دو نوع است ؛ یکی دارای ۴ پیت است که بر ۴ رأس آن طرح « شولُک » یا «پلیوار » بکار رفته و بین ۴ پیت ، طرح «پُرّ » دوخته می شود و نوع دیگر آن ، لوزی است که بر چهار رأس آن طرح «شولُک» یا « پلیوار » قرار دارد .

۲۲ـ دلکَشّ دست مَرَس (Delkass Dastmaras)

یعنی دل می خواهد ولی دست به آن نمی رسد . ترکیبی از نقوش کَشُک ، گورچَمّ ، جالار و کَپ‌نال است و شباهت به طرحهای تلو موسم ، گئـه بند ، محراب ئِـکّ و مُرگ پانج است ؛ با این تفاوت که در نوع اخیر « روچ بر » بکار می رود .

۲۳ـ محراب ئـکّ (Mêhraḇ Tekk) : طرح ۳۸

مثلثی است که بر رأس فوقانی آن لوزی محاط است که بر رئوس آن مثلثهای کوچکی قرار دارد و خارج آنها شش نقطه « مندء بلو » است و خارج ساقهای مثلث ، لوزی و مثلث کوچکی قرار دارد .

۲۴ـ مورت تاک (Mort Tak) : طرح ۳۲ و ۳۶

لوزی است که بر هر یک از رئوس آن مثلثی واقع شده و قاعده مثلثها و اضلاع لوزی با خطوطی مثل دندانه‌های شانه (طرح حان گِل) پوشیده شده است .

۲۵ـ بَکّالو (کاند) {bakkalo (kand)}: طرح ۱۸

دو مثلث کوچک و بزرگ که قاعده شان بر هم منطبق است و در فاصله میان آنها طرح جالار بکار می رود و درون مثلث وسط پلیوار دوزی می شود. در بلوچستان ایران این طرح به شکل دایره‌ای است که اطراف آنرا مثلثهای کوچکی احاطه کرده است و داخل مثلثها بصورت زیگزاگ دوخته می شود .

۲۶ ـ چَنْدَن هار(candan har) : طرح ۳۷ و تصویر ۱۰

عدد هفت و حجیمی است که سطح آن دارای خطوطی است و متصل به بالای دو سر هفت ، مربع بسیار کوچکی آویزان شده است.

۲۷ ـ چَم مُژه(camm moza) : طرح ۵۸

دایره کوچکی که از چهار جهت به مثلثی متصل است و بر قاعده مثلثها حان گل ترسیم شده و لابلای آنها طرح میخی به چشم می‌خورد .

۲۸ ـ زِه شیرگ (Zehsirag) : تصویر ۱۴

طرح قدیمی که در دوختهای منطقه سرباز و بلوچستان پاکستان نیز بکار می رود .

۲۹ ـ گل گلدان : طرح ۳۳

شبیه گلدانی است که پایین آن طرح پلیوار است و گلی که درون آن قرار دارد .

۳۰ ـ کوه سر عاشق : تصویر ۳۹ و طرح ۶

از آینه ، ئـشـک یا جالار ، گورچم تشکیل شده است و جالار آن با هفت رنگ دوخته می شود.

۳۱ ـ سیه دوچ (Syah Doc) :

نوعی از کپ نال است که رنگ قهوه ای آن بیشتر از رنگهای دیگر است .

۳۲ ـ اشک عروس: طرح ۸

لوزی است و بر رئوس آن لوزیهای دیگری واقع شده که بین آنها طرح مرچک به کار رفته و دو ضلع خارجی این چهار لوزی با حان گل تزئین شده است .

۳۳ ـ چَم بُروان (Cam-Bˆorwan)

مثل طرح اشک عروس است با این تفاوت که وسط آن آینه دایره ای شکل بکار می رود به اندازه لوزیهای آن کوچکتر است .

۳۴ ـ مُرگ ءُ چورگ (Morg-o-Curang) : طرح ۵۴

لوزی است که بر رئوس آن لوزیهای دیگری که خطهای آنها مشخص است ، قرار دارند و بر سه رأس آن لوزیهای کوچک ، مثلث کوچکی « طرح مند ء بلو » متصل شده است .

۳۵ ـ سه اُک پُرکار (Sa – ok pˆorkar) : طرح ۲۱

مربع های کوچکی که به صورت چهار لوزی به هم چسبیده قرار گرفته و یک چند ضلعی را بوجود آورده اند و به آن سه تاری نیز می گویند.

۳۶ـ سَبُک سوزَن :

متشکل از طرح بُنُک و گور چَمَ است ؛ آینه‌ای که سه لوزی (بُنُک) در طرفین و بالای آن قرار دارد و پایین آن ، گورچَمَ بکار می رود.

قابل ذکر است که نقوش سوزن دوزی بلوچ از تنوعی برخوردار است که بیان همه ی گستردگی آن در این مقاله به خاطر محدودیت آن ، نمی گنجد . تنوع این هنر هم اینک نیز در حال گسترش است ، ولی بسیاری از نقوش جدید از ترکیب طرحهای ساده ای که ذکر شد فراهم می آید.

وجوه اشتراک و اختلاف سوزن دوزی بلوچستان ایران با بلوچستان پاکستان

بسیاری از طرحها و نقوش سوزن دوزی در بلوچستان ایران و بلوچستان پاکستان مشترکند و گاه تفاوت در نام دارند ؛ مثل ۱ـ گُورکَشّ (روچ بَر) ۲ـ کَپّ نال ۳ـ سیاه و سفید (گور چَمّ) ۴ـ بَکّالو (کاند) ۵ـ چَکَن ۶ـ کَشُکَ ۷ـ ئـک زرافشان (گربند) ۸ـ ئـئـُک (جالار) ۹ـ زه طناب ۱۰ـ زه جالار ۱۱ـ هفتصد آدینکی ۱۲ـ رِدُک ۱۳ـ مِرْچُک ۱۴ـ پَلیوار ۱۵ـ بورّ و بهار ۱۶ـ مُرگ پانچ و ...

نوع پارچه ، نخ و سایر ابزار سوزن دوزی در دو منطقه تفاوتی ندارد ؛ هرچند که در پاکستان بیشتر از نخ ابریشمی استفاده می شود و کاربرد آن در ایران در گذشته رایج بوده و امروزه نخ پنبه‌ای و آکریلیک استفاده‌ی بیشتری دارد .

از جهاتی سوزن دوزی در دو کشور متفاوت است که به بررسی آنها می پردازیم :

الف) تفاوت در برخی نقوش : برخی طرحها ، خاص بلوچستان پاکستان است ؛ مثل : چَنْدَن هار (طرح ۳۷ و تصویر ۱۰) ، مُرگ ءُ چورگ (طرح ۵۴) ، محراب ئـک (طرح ۳۸) ، کئـّارءپادک (طرح ۵۲و تصویر ۷) ، مَنـءُ بَلّو (طرح ۴۸) ، مچوئـک ، کَپُک (تصوّیر ۱۸) ، بهار کوشایی و برخی طرحهای پیتی . طرح بنارسی (Banarasi) که در تصویر ۶ آمده است ، در بلوچستان پاکستان شهرت زیادی دارد که بیشتر کار آن با قلاب انجام می شود .

ب) تفاوت در نحوه‌ی کار : کار دوخت بلوچهای پاکستان ظریف تر است ولی در ایران ، ظرافت ، بیشتر کار کسی است که طرح را مستقیماً بنگرد .

ج) تفاوت در استفاده از تَپّه « مُهر » : هر چند ساخت مُهرها در پاکستان انجام می گیرد ، اما در ایران کاربرد بیشتری دارد . استفاده از مُهر برای طرح نقش بر پارچه ، کار دوخت را راحت تر می کند ولی کیفیت دوخت بدون طرح نقش با مُهر بیشتر بوده و قیمت آن نیز بالاتر است . مُهر بسیاری از طرحها ساخته شده است ؛ مثل : پردیسی (تصویر ۴۷) ، صَبا صَبا (تصویر ۴۶) و ... برخی طرحها مثل بورُک (طرح ۴۶) را در ایران با تَپّه و در پاکستان بدون تَپّه می دوزند .

د ـ تفاوت در انتخاب رنگ : مردم بلوچستان پاکستان از رنگهای شاد ، روشن و کمرنگ اما بلوچهای ایران از رنگهای تیره و پررنگ مثل قهوه‌ای پر رنگ متمایل به سیاه و زرشکی تیره استفاده می کنند.

ر- تفاوت در شکل آینه در مدلهای آینه‌ای : بیشتر آینه‌ها به شکل مربع و دایره در هر دو منطقه مورد استفاده قرار می گیرند ، ولی اخیراً به شکل لوزی ، قلب و بادامی نیز ساخته شده که در بلوچستان پاکستان کاربرد دارد .

ز- تفاوت در فرآورده‌های سوزن دوزی : در پاکستان مصرف سوزن دوزی بیشتر در لباس است و برای موارد معدودی نیز به کار می رود ، اما در ایران این هنر ، فرآورده‌های بیشتری دارد (رجوع کنید به صفحه‌ی فرآورده‌های سوزن دوزی)

حال باید دید علّت این اختلافها چیست ؟ به نظر می رسد علت را باید در بافت حاکم بر محیط زندگی آنها جست ، که حاصل تقسیم بلوچستان در روزگار محمد شاه قاجار است . بلوچستان پاکستان در مجاورت شهرهای دیگر پاکستان بوده و لباسهای پاکستانی که در آن نقش و نگارهای سوزن دوزی شده نیز بکار می رود ، تأثیر زیادی در حفظ ظرافت و رشد هنر سوزن دوزی در آن منطقه داشته است ، حال آنکه در ایران که متشکل از اقوام گوناگونی است ، پوشش مردم بخصوص در مرکز (زاهدان) متأثر از پوشاک غیر محلی بازاری بوده است .

خاستگاه نقش و نگارها

نقش و نگارهای عامیانه آمیخته با زندگی مردم است . منبع الهام بخش ، دیده‌ها و شنیده‌ها یا حتی آرزوهای مردم است . به بیان دیگر موتیف‌های اصلی این نقش و نگارها بن مایه ذهنی دارد ، به همین دلیل ممکن است سوزن دوز در حین کار آن فی البداهه چیزی بیفزاید یا از آن کم کند . این نقش و نگارها نیز چون ترانه‌های عامیانه که سراینده‌ی مشخصی ندارد معلوم نیست از کدام ذهن پویایی نشأت گرفته و جاودانه شده اند .[۱]

از دیگر ویژگی نگاره‌های عامیانه یکی هم این است که برخی از آنها به مرور نام و مفهوم اولیه خود را از دست داده و به صرف تشابهی که با شیئی یا حیوان بخصوصی داشته اند نام آن شیء یا حیوان را گرفته اند ، به این دلیل که بدواً حضور بعضی نقشها منطقی به نظر نمی آید هر چند در هنر عامیانه نباید در جستجوی منطق و چار چوب از پیش تعیین شده ای بود ولی این بدان معنی نیست که هنر عامیانه فاقد ضابطه و قانونمندی است . ابهامی اگر وجود دارد بی تردید ناشی از تعویض شناسنامه است.[۲]

---

[۱] میراث فرهنگی ، شماره ۱٤ ، ص ٥٦

[۲] همان ، ص ٥٧

بطور کلی خاستگاه نقش و نگارهای بلوچ را می توان در مفاهیم زیر طبقه بندی کرد :

۱ـ گلها و گیاهان ۲ـ ابزار و وسایل زندگی ۳ـ عناصر طبیعت مثل ماه و خورشید ۴ـ حیوانات اعم از پرندگان ، خزندگان و آبزیان ۵ـ واژه‌هایی در تمجید انسان یا اعضای بدن انسان بخصوص چشم ، ابرو و مژه ۶ـ ذهن و تخیل

۱ـ گلها و گیاهان مثل : مِرْچُک ، گل گلدان ، گل مورت که مورت نام گردنبندی از زیور آلات زنان بلوچ است ولی در اصل مورت درختی است که برگهای آن استفاده‌ی داروئی دارد ، مثل برگهای درخت کُنار که از آن سدر تهیه می شود ، بورُک به معنای شکوفه‌هایی است که تبدیل به میوه نمی‌شوند ، بهار همان فصل بهار است ، شیرگو که از شیره‌ی خرما حاصل شده و چَنْدَن هار که چَندَن درختی در هند است .

هر چند گل در این منطقه کمتر از مناطق دیگر ایران است ، ولی بلوچ از اَشکال هندسی بخصوص سه گوش که قابلیت شکل پذیری بیشتری دارد برای ساختن طرح گلهای مختلف استفاده می‌کند و آنقدر از این نقش بهره جسته که از سوزن دوزی تعبیر به گلستان دوزی می کند. (نا گفته نماند که کلمه‌ی ئـک به معنای گل است و ـرْخهایی که بدین نامند ، منظور نوعی گل است)

۲ـ ابزار و وسایل زندگی : مثل پلیوار پنکه‌ای که شکل ظاهری آن شبیه پنکه است و پنکه وسیله‌ی سرما زای خوبی برای ایام گرم سال در بلوچستان است که فصل تابستان آن بیش از سه ماه طول می کشد .

زن بلوچ به زیور آلات اهمیت زیادی می دهد و این را در نقشهای سوزن دوزی نیز می توان یافت؛ مثل جَوَک که نام گردنبندی است و مورت که قبل از این آمد و شمس بانور که بانور به معنای عروس است و شمس نام قطعه طلایی است که از روی موها وسط پیشانی آویزان می شود .

۳ـ عناصر طبیعت مثل : ماه ءُ روچ (Mah- o - roc) همان ماه و خورشید است ، سات سهیلی (Sat Sohayli) به معنای ستاره‌ی سهیل است (البته سهیل به معنای میوه‌ای که بعد از وقت می‌رسد نیز هست) ، کوه بندر و ...

۴ـ حیوانات مثل : کـئـار پادَک (Kettar-e-padak) : پای حشره ، مُرگ ءُ چورگ (Morg-o-curag) : مرغ و جوجه ، مُرگ پانچ (Morg panc) : پای مرغ ، بال کبوتر ، چَمّ ماهی (Camm mahi) : چشم ماهی و ...

۵ـ ویژگیها یا اعضاء بدن انسان : چَمّ مژه (Camm moza) : چشم مژه ، چمّ سورمَگ (Camm surmag) : سورمه‌ی چشم ، شَرّین جَنِک (Sarren janek) : زن خوب ، قلب جوانان ، چمّ بُروان (Camm borwan) : چشم ابرو ، پاد نُنُک (Pad-e-nonnok) : پای نوزاد و ...

قابل ذکر است که چهره‌ی انسان در نقوش سوزن دوزی بلوچ به تصویر کشیده نمی شود ، چون نقاشی چهره یا هر جانداری را گناه می دانند و معتقدند روز قیامت از چنین شخصی خواسته می شود که در آن اثر روح بدمد .

۶ـ ذهن و تخیل : هنرمند بلوچ چون دیگر نگارگران نقوش عامیانه بیشتر به آفرینشهای ذهنی خود توجه دارد. بلوچ در دنیایی از تخیل زندگی می کند ، چه بسا نقشهایی را می آفریند که صاحب آن نقش را در عمر خود به چشم ندیده است مثل طرح طائوس (Ta-us) که در بلوچستان وجود نداشته است و بلوچ این نگاره را در تعاملی که با هندی ها داشته ، کسب نموده است[۱] .

آدینک (Adink) یعنی آینه ، نیز یکی از نگاره‌های مسلط بر دوخت بلوچ است ، زیرا بلوچ ، گویی در حیات خود همه جا محصور در آینه است . نور پرجلای خورشید در پهنه‌ی بیابان خشک سکندر مانند که دشت را چون آینه جلا می دهد و بلوچ را مسحور خود می کند . یکی از نمودهای بارز این شیء در « سکّه» جلوه کرده است که آینه به مثابه مواد خام آن است . بلوچ در سوزن دوزی یا از آینه استفاده می کند یا نقش آن را به تصویر می کشد .[۲]

علاوه بر اینها از معنی لغوی برخی نقوش می توان به خاستگاه آن پی برد که در موارد ذکر شده ی فوق به نمونه های فراوانی اشاره شد .

نامگذاری نقوش بیشتر به جهت شباهت آنها با امری خارجی ، قیمت بالا یا زیبایی فوق العاده است . مثل نقش « دلکش دست مَرَس » (Delkass Dastnaras) به معنای دل خواهان آن است ولی دست به آن نمی رسد که به خاطر زیبایی و قیمت بالای طرح به آن چنان نامی داده اند .

گاه توجه جامعه به امری خاص مثلاً به فوتبالیست یا بازیگری باعث تغییر نام شده است ؛ مثل توپ علی دایی و اخیراً بامشاد . حتی نحوه‌ی دوخت در نام آن تأثیر داشته است ؛ مثل گِرءُ هِلّ (Ger-o-hell) یعنی بگیر و بگذار. همانطور که در طرح شماره ۲۳ می بینید دو لوزی خالی در وسط نقش بسته که از گرفتن تارهای کناری در دوخت و گذاشتن این قسمت ، چنین طرحی ایجاد شده است ، یا طرح روچ بَر (Roc Bar) که به دلیل کندی کار دوخت، آنرا روز بر نامیده اند ، یعنی کار دوخت آنقدر کُند است که روز را زود به پایان می رساند .

---

(۱) مواد فرهنگی ، شماره ۱٤ ، ص ۵۷

(۲) همان ، ص ۵۸

مهمترین مراکز تولید سوزن دوزی و انواع فرآورده‌های آن

الف ـ بلوچستان ایران

نام محل	فرآورده‌های بومی	فرآورده‌های جدید (سفارشی)
اسپکه متعلق به بخش لاشار در ایرانشهر	پیش سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی	نوار ، کراوات (تصویر ۲۵) ، کمربند و کوسن
هَریک بخش لاشار در ایرانشهر	پیش سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی	—
کوچ (نیکشهر)	پیش سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی	نوار ، کراوات ، کمربند و کوسن
پیپ (نیکشهر)	پیش سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی	نوار ، کراوات ، کمربند و کوسن
مته سنگ(نیکشهر)	پیش‌سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی و نوار	—
چانف (نیکشهر)	پیش‌سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی و نوار	آباژور ، رومیزی ، نوار مانتو ، کوسن ، کراوات ، کمربند ، دستمال سفره و تابلو (تصویر ۵۲)
مهنت (نیکشهر)	پیش‌سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی و نوار	—
قاسم آباد متعلق به بخش بمپور ایرانشهر	پیش‌سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی و نوار	پرده ، سفره ، روتختی ، کوسن ، نوار مانتو و ...
ایرندگان (خاش)	پیش سینه ، جیب ، سر آستین و پادامنی	رومیزی ، پرده ، سفره ، دستمال سفره ، کوسن و ...
گشت (سراوان)	موارد قبل و جامدان (وسایل اصلاح مردان و سرمه را در آن می گذارند	کراوات
سوران (سراوان)	پیش سینه ، جیب ، سرآستین ، پادامنی ، جامدان	کراوات و سجاده
کلگان (سراوان)	پیش سینه ، جیب ، سر آستین و پادامنی	—
بمپور	پیش سینه ، جیب ، سر آستین و پادامنی	—
سماعیل آباد (خاش)	پیش سینه ، جیب ، سر آستین و پادامنی	—
زاهدان	پیش سینه ، جیب ، سر آستین و پادامنی	رومیزی ، نوار مانتو ، کوسن ، کمربند ، کراوات دستمال ، دستمال سفره و آباژور

علاوه بر موارد ذکر شده ، فرآورده‌هایی مثل رو بالشی (تصویر ۳۲) ، پشتی (تصویر ۲۸ ، ۳۰ ، ۳۱ و ۳۲) ، تکه « شال و روسری » (تصویر ۳۳) ، رولباسی که طرح پرده نیز به همین صورت است (تصویر ۳۹) و باد بزن (تصویر ۲۶) نیز تهیه می شود.

ب ـ بلوچستان پاکستان

۷

—

مهمترین مراکز سوزن دوزی در بلوچستان پاکستان عبارتند از : کویته ، تربت ، کیچ (Kec) ، آسیاآباد ، تُمْپ و مند و بلو

فرآورده‌های بومی سوزن دوزی بلوچستان پاکستان همان مواردی است که در بلوچستان ایران ذکر شد، به همراه رو بالشی و فرآورده های سفارشی مثل رو گهواره (تصویر ۳۴) ، روپشتی (تصویر ۲۹) و پرده حجله (تصویر ۳۵) .

کلام آخر

امروزه صنایع دستی برای جلب بازار دخل و تصرفی در کیفیت این هنر بوجود آورده است که به میزان قابل توجهی از ارزش فرهنگی آن کاسته است . مثلاً در سوزن دوزی برای سرعت و سهولت کار، نخست روی پارچه کتان حصیری یا ارگانزا که مخصوص شماره دوزی است ، سوزن دوزی می‌کنند و سپس قطعه‌ی سوزن دوزی شده را به لباس می دوزند که به هیچ وجه ظرافت سوزن دوزی روی پارچه را ندارد . بعلاوه با استفاده از این شیوه به تدریج نام اصلی نقوش فراموش می شود و جای آن را اعداد و ارقام می گیرد ، زیرا سوزن دوز بجای اینکه نام نقش را بگوید هر نقش را بسته به تعداد تاری که برای دوختن آن بکار می برد نام گذاری می کند؛ مثلاً چون برای دوختن نگاره‌ی « موسم» (Mosom) ، ۶ تار بکار گرفته می شود ، به این نقش شش تاری می گویند . در منطقه دلگان به نقش طائوس ، ۶ تاری و به نگاره‌ی «بکالو» ۱۹ تاری می گویند .[۱]

همچنین کاربرد مُهر برای طرح نقش بر پارچه با دوخت بدون استفاده از مُهر ، دوخت متفاوتی را ایجاد می کند و از زیبایی آن می کاهد . مردم منطقه به این نقشها ، تپّه‌ای گفته و به آن در مقابل دست دوزهای الهام گرفته از تخیل برای حک نمودن نقش ، به دیده حقارت می نگرند .

شباهت برخی طرحها به وقایع روز مره که گاه اهمیت می یابند و یا مکان دوخت باعث تغییر نام اصلی آنها شده تا جایی که نام اصلی از یاد رفته است مثل طرح توپ علی دایی (تصویر ۴۴) و کویئـه دوچ که به دوختهای شهر کویته پاکستان گفته می شود .

امید که شتابزدگی نسل جدید ، این هنر اصیل را که اقتصادی نیز هست به باد فراموشی نسپرده و برای پایداریش بکوشد.

---

[۱] میراث فرهنگی ، شماره ۱٤ ، ص . ۵۹

نویسندگان مقاله :

نویسنده اول : زیور دکّالی ، کارشناس الهیات و معارف اسلامی ، دبیر آموزش و پرورش استان سیستان و بلوچستان ـ شهرستان ایرانشهر

نویسنده دوم : زینت دکّالی، کارشناس زمین شناسی ، دبیر آموزش و پرورش استان سیستان و بلوچستان ـ شهرستان ایرانشهر

فهرست منابع و مآخذ :

۱ـ ناصح ، ذبیح الله ، بلوچستان سال نشر مهر ماه ۱۳۴۴ ص ۶ فصل ۳ ، ص ۲۱ تا ۲۸ ، ۱۱۷ ص ۱۳۴ و ۱۳۵

۲ـ همت ، محمود ، تاریخ بلوچستان ، انتشارات گلی ، چاپ اول ، ۱۳۷۰ ، ص ۸ و ۶۱ .

۳ـ ناصری ، عبدالله ، فرهنگ مردم بلوچ ، پایان نامه کارشناسی ارشد ، بهمن ۱۳۵۸ ، ص ۹ و ۱۰ ، ۲۳

۴ـ بررسی صنایع دستی استان سیستان و بلوچستان ، وزارت اقتصاد ، مرکز صنایع دستی ، شماره ۵۶ ، اسفند ماه ۱۳۵۰ ، ص ۱۳ ـ ۷ ، ۲۱ ، ۲۴ و ۲۵

۵ـ جانب اللهی ، محمد سعید ، نقش و نگار های عامیانه بلوچ ، فصلنامه علمی ، فرهنگی میراث فرهنگی ، شماره ۱۴ ، زمستان ۱۳۷۴

۱۰- آشنایی با رشته طراحی صنعتی

"طراحی آغازی برای ایجاد تغییر و تحول در مصنوعات بشر است"

کریستوفر جونز

واژه شناسی طراحی صنعتی

کلمه طراحی از نظر لغت شناسی(etymology) از کلمه ایتالیایی دیزنیو (disegno) مشتق شده، از زمان رنسانس به معنای طرح ریختن یا ترسیم یک اثر، و یا به طور کلی ایده ای که منشا اثر است، به کار برده شده است. پس از آن در قرن ۱۶، اصطلاح طراحی در انگلستان به معنای " نقشه ای که چیزی از روی آن ساخته می شود...اتودی از یک کار هنری" مورد استفاده قرار گرفت. (هاف، ۱۳۸۶)

امروزه نیز واژه طراحی صنعتی عموما برای اشاره به طرح و برنامه ریزی برای تولیدات صنعتی به کار می رود. بنابراین مفهوم طراحی صنعتی نشات گرفته از عصر انقلاب صنعتی است که از بریتانیا آغاز شده و در دیگر کشور ها رواج پیدا کرده است. بنابراین، تولد تاریخ مدون طراحی صنعتی را از اواسط قرن ۱۹ رقم زده اند.

طراحی صنعتی چیست؟

طراحی صنعتی همانطور که از نام آن پیداست آمیزه ای از هنر و صنعت است، که نتیجه آن تولید محصولاتی کاربردی است. طراحی صنعتی رشته ای است هنری، برای بیان مفاهیم هنری در غالب اشیا و محصولات کاربردی.

طراحی صنعتی (Industrial design) یکی از زیر شاخه های خانواده بزرگ طراحی (Design) است، و می دانیم که از دیر باز طراحی ابزاری جهت نشر مفاهیم هنری بوده است و طراحی صنعتی نیز این رسالت را بر دوش دارد.

وجود تنوع در تولیدات صنعتی موجب بروز نیاز های جدید در کاربران شده و از این رو وظیفه طراح صنعتی در جامعه بر آوردن آمال و آرزوهای کاربر است. همین امر طراح صنعتی را ملزم می کند علاوه بر دانش هنری و زیبایی شناسی، دانش گسترده ای در رابطه با جامعه شناسی ، روانشناسی، مواد و روش تولید و ارگونومی داشته باشد. طراح صنعتی در هر جامعه ای نیاز های روانی و احساسی را کشف و با طراحی خود در جهت رفع آن نیاز گام بر می دارد.

از همین روست که امروزه طراحی صنعتی به عنوان یکی از گسترده ترین رشته های تحصیلی و کاری در جامعه جهانی مطرح است.

امروزه با توجه به پیشرفت تکنولوژی تولید، کالاهای مشابه در کارخانه های مختلف از درجه کیفی نسبتا یکسانی بر خوردار هستند. پس بر خلاف گذشته کاربران امروز تنها بر اساس کیفیت کالا تصمیم به خرید آن نمی گیرند درست در این نقطه است که طراحی صنعتی به ایفای نقش موثر خود در جامعه می پردازد. استتیک محصول، ارتباط کالا با کاربر شامل ارتباطات جسمی و روانی و احساسی است که موفقیت یا عدم موفقیت یک محصول را در بازار معین می کند.

در طول زمان شاهد تسلسل تکاملی مصنوعات ساخت بشر از ساخت ابزار و ایجاد ظرافت در آنها تا به حد کارآیی رساندن و فراتر از آن گرایش به سوی شکل و فرم زیبایی محض بوده و هستیم. همواره ریخت اشیا مراحل کشف فرم و عملکرد تا اعمال ظرافت و تکامل شکل و ایجاد فرم عملکردی برای دستیابی به شکل نمادین و مستقل را طی کرده است. (کارکیا، ۱۳۷۶)

فقط یک کلمهٔ طراحی می تواند دامنه ای شگفت انگیز را در بر بگیرد و به همین دلیل یک جستجوی قابل فهم برای یک تعریف مشخص منجر به بحث های طولانی می شود ، که در این زمینه هر چه بگوییم کم گفته ایم .

تعاریف گسترده و یا خلاصه ای وجود دارند که هر دو گونه ، خالی از اشکال نیستند و اصولا این تعاریف از نظر معنا و محتوا یا بسیار کلی بوده و یا خیلی زیاد محدود شده اند. (ریحانی فر، ۱۳۸۸)

شرایط و احتمالات بی شماری از جمله تصمیمات تجاری و اقتصادی و سیاسی، امکانات رفاهی جامعه، هنجار ها و مفاهیم اجتماعی رایج، زیبایی شناسی متدوال روز (مد روز) وجود دارد که بر روی طراحی اثر می گذارد.

با این حال صرفنظر از شرایط خاص، طراحی صنعتی فرایندی است جدا شده از ابزار تولید، متشکل از ابتکار، ابداع و توصیف که ترکیب نهایی عوامل مساعد با عوامل غالبا متضاد را در قالبیسه بعدی جا می دهد و ابزار ماشینی موجودیت مادی ای را بار ها و بارها تولید می کند. به این ترتیب می توان طراحی صنعتی را به ویژه با توسعه صنعتی و توسعه ماشینی که با «انقلاب صنعتی بریتانیا» در حدود سال ۱۷۷۰ آغاز شد مربوط دانست، هر چند صرفا محصول جبری آنها نبود. وجه مشخصه طراحی صنعتی یعنی جدایی طراحی از فرایند های ساخت، در واقع قبل از انقلاب صنعتی به وجود آمد و همزمان بود با تحولاتی که در اواخر قرون وسطی به بعد در جهت ایجاد اولین تشکیلات صنعتی سرمایه داری مبتنی بر تولید به شیوه دستی رخ داد. (هسکت،۱۳۸۵)

طراحی صنعتی فعالیتی خلاق در دوره های مختلف است که ویژگی های قرار دادی کالای صنعتی را شامل می شود. در بررسی ویژگی های قرار دادی نه تنها به مفهوم خصوصیات بیرونی آن، بلکه بیشتر به رابطه ساختاری موجود در یک کالا یا سیستمی از کالاها پی می بریم که به صورت مجموعه ای واحد از دیدگاه تولید کننده و مشتری، عمل می کنند.(مالدونادو، ۱۹۶۹)

تاریخچه طراحی صنعتی

تاریخ طراحی صنعتی چگونگی تلاش هنرمندان و صنعتگران را در قالب جنبش ها ، حرکت ها و سبک هایی برای رسیدن به ظهور منطقی این جنبه ها بیان می نماید.از دیدگاه طراحی اساسی ترین و اصولی ترین اقدامات در طراحی یک محصول توجه به جنبه های انسانی و محیط زندگی انسان است، خداوند متعال نیز با حکمت بالغه خود زیبایی را برای آرامش بخشیدن به روح انسان در جهان عینی در مقابل خشونت ماده که همه عالم طبیعت را پوشانیده است، به وجود آورده است. (کارکیا، ۱۳۷۶)

تاریخ طراحی صنعتی صرفا گاه شمار اشیا و فرم هایشان نیست بلکه مطالعه اشکال گوناگون زندگی است: ارتباط انسان با اشیای تولید و استفاده شده به ویژه در قرن ۲۰ بازتاب بخش بزرگی از تاریخ فرهنگی است.(هاف، ۱۳۸۶)

هنرمند سنتی با هنر دست و تمام روح و روان خود محصولی زیبا را در عین کار آمد بودن می ساخت که ارضا کننده نیاز انسان استفاده گر بود. این ساخت به وسیله ماشین غیر ممکن به نظر می آمد و ماشین فقط در عرصه تولید انبوه موفق و توانمند به نظر می رسید. (همان)

نظر کلی تاریخ طراحی صنعتی بررسی تلاش بی وقفه هنرمندان و طراحان به منظور نزدیک سازی این دو، یعنی مهارت ماشین و تفکر هنرمن با در نظر گرفتن خواسته های استفاده کنندگان در ابعاد مختلف است. (کارکیا، ۱۳۷۶)

رشد تجارت در قرون وسطی اهمیت زیادی در تحول و تخصصی شدت طراحی صنعتی داشت. در شهر های رو به رشد غرب اروپا مانند فلورانس، ونیز، نورنبرگ و بروژ کارگاههای بزرگی به وجود آمد تا طبع والای دربایان و روحانیون کلیسا و تجار ثروتمند را ارضا کند. هنوز فنون و مهارت های سنتی غالب بودند، اما تخصصی تر شده بودند. امکان تولید اشیای یک شکل زیاد بود ، هر چند فرایند فرایند تولید عمدتا شامل تکثیر مدل های موجود به شیوه دستی می شد. (هسکت،۱۳۸۵)

در قرن هفدهم، همگام با تغییر مرکز تجارت در اروپا از ناحیه مدیترانه به سواحل اقیانوس اطلس، کشور هایی با حکومت های متمرکز و سلطنتی که الگویشان فرانسه عهد لویی چهاردهم بود به مراکز قدرت تبدیل شدند. لویی چهاردهم، ملقب به «پادشاه آفتاب»، در طول مدت سلطنتش به شکوه و عظمت زندگی در باری اهمیت بسیار می داد از این رو هنرمندان و صنعت گران ماهر را مورد توجه بی دریغ قرار داد که نهایتا به تاسیس کارگاههایی منجر شد که اداره و حمایت مالی آن بر عهده دولت بود. (همان)

طراحی در اروپا، عمدتا کاری تجملی و مخصوص کارگاههای سلتنطی بود ، اما از نیمه دوم قرن هجدهم به بعد در فرانسه آن را کاری تخصصی به شمار آوردند و شرکت های بازرگانی نظیر کار گاههای نساجی و کاغذ دیواری که به کیفیت خوب و الگوی ظاهری طرح اهمیت می دادند، دستمزد خوبی برای آن می پرداختند. پس از انقلاب فرانسه و سقوط نظام حکومتی خودکامه ، کارگاههای سلطنتی سابق برای بقا ناچار شدند خود را با رقابت های تجاری وقف دهند و طراحان درباری به کارمندانی مستقل تبدیل شدند. (همان)

انتهای قرن ۱۸ و آغاز قرن ۱۹ زمینه را برای رشد صنعت و تجارت و در نتیجه ، طراحی صنعتی در اروپا فراهم ساخت. انقلاب فرانسه (۱۷۸۹) به دنبال انقلاب امریکا (۱۷۷۶) و به وجود آمدن ایلات متحده بر پایه اصل "برابری تمامی انسان ها" و نیز عصر روشن گری پدید آمد و در نقطه ی شروعی بود برای نوعی خود آگاهی اخلاقی و اقتصادی روز افزون در میان مردم. (هاف، ۱۳۸۶)

در بریتانیا قرن نوزدهم، با شدت گیری انقلاب صنعتی، شکاف بین طراحی و تولید به منتهادرجه خود رسید. بحث طراحی در بریتانیا قرن نوزدهم تحت تاثیر کشمکش ایجاد شده بین دو موضوع قرار گرفت، از یک سو تقاضای مستمر و روز افزون برای اشیای تولید شده به شیوه سنیت همچون مبلمان، سرامیک و ظروف فلزی وجود داشت از سوی دیگر بحث گسترش جنبه تجاری تولید مطرح بود که طی آن می بایست شکل ها و ارزشهای گذشته اصلاح و تعدیل می شدند تا در دسترس تعدا بیشتری از مردم قرار گیرند. (همان)

«انقلاب صنعتی» علاوه بر دگرگون ساختن صنایع دستی سنتی، همراه با سریعتر شدن آهنگ نو آوری های فنی، صنایع جدید بسیاری را ایجاد کرد، صنایعی که فرایندهای ماشینی را برای تولید انبوهی از شکل های نو به کار می گرفتند. اگر در قوانین فلسفه های هنری سنتگرا تولید صنعتی از لحاظ زیبایی شناسی به حساب آورده نمی شد، در صنایع جدید هم مهندسان و طراحانی بودند که با همان سرسختی ، تاثیرات زیبایی شناسی را رد می کردند و در کارشان هیچگونه نقشی برای آنها قائل نمی شدند. (همان)

از سال های اولیه صنعتی سازی ، بخصوص در انگلستان و آلمان جنبش هایی پدید آمد که از طریق ایجاد اصلاحاتی در زمینه مشاغل تخصصی، اجتماعی، و تغییر سلیقه ی توده ی مردم به مقابله با تاثیرات منفی انقلاب صنعتی پرداخت. این جنبش ها به دو شاخه تقسیم شدند: یکی از آنها بازگشت قاطعانه به گذشته بود. به منظور جایگزین کردن محصولات صنعتی بی مقدار و با کیفیت نازل، با محصولاتی با کیفیتی بهتر و استادانه ساخته شده، و دیگری سعی داشت فرم و سبک محصولات صنعتی را از طریق تطبیق فرم شان با پیش نیاز های تولید صنعتی ارتقا داده و در نهایت محصولاتی مدرن، ارزان و بادوام و زیبا را تولید کنند.(همان)

در مدت بین دو جنگ جهانی کلیه ی جوامع صنعتی متحمل تغییرات بنیادین اقتصادی و اجتماعی شدند. صنعتی سازی نه تنها به تولید انبوه کالاها انجامید بلکه جامعه ای سرمایه داری با طبقه وسیعی از کارگران به وجود آورد. مبارزه برای دستیابی به بازارهای جهانی، قدرت های صنعتی و استعماری را به جنگ جهانی اول سوق داده بود که طی انقلاب سوسیالیستی در روسیه (۱۹۱۷) و در آلمان (۱۹۱۸) نیز به وقوع پیوست. انقلاب روسیه که قرار بود جامعه ای بدون طبقه ی جدیدی را هم برای کارگران یدی و هم برای قشر روشن فکر به ارمغان آورد، می بایست هنر و فن اوری را نیز با یکدیگر آشتی می داد و از این روی هنر دیگر نمی توانست به گرایش های هنر ناب بر ضد هنر کاربردی تقسیم شود.(همان)

به طور کلی جهان بعد از جنگ جهانی دوم و خرابی های به بار آمده از این جنگ خانمان سوز دچار رکود اقتصادی شد، در این میان طراحی صنعتی بیش از پیش به سمت عملکردگرایی محض پیش رفت. درست در این دوره که اروپا در با رکود اقتصادی دست و پنجه نرم می کرد ایالات متحده امریکا که هیچ آسیبی در خلال این جنگ ندیده بود غرق در موسیقی و رقص بود و به طراحی تجملاتی و نمایش قدرت خود به سایر کشور ها روی آورد.سبک این دوره امریکا را استریم لاینیگ می نامد.

صرفه جویی در مواد و پروسه تولید و کاربردی بودن محصول مهمترین ارزش ها در دوره بعد از جنگ جهانی دوم در اروپا بود. همین امر موجب پیدایش سبک ها و جنبش هایی در قرن ۲۰ شد، که در تقابل با این عملکرد گرایی محض پدیدار می شدند. که در ادامه چندی از جنبش های طراحی قرن ۲۰ به اختصار توضیح داده خواهد شد.

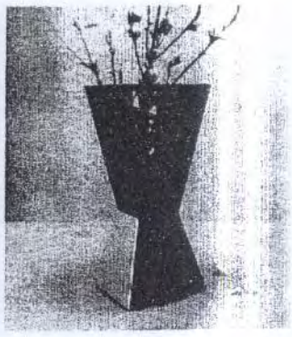
طراحی صنعتی در قرن بیستم

در حیقیت طراحی مدرن از زمان پیشوایان جنبش طراحی قرن ۱۹ و به خصوص ویلیام موریس شروع به رشد ونمو کرده است که تلاش می کرد اصول نظری را با عمل پیوند دهد. هر چند این تلاش موریس به دلیل قرار گیری پایه ی آن بر استفاده از ابزار تولید دستی محصول بسیار ما موفق بود، عقاید اصلاح طلبانه ی او تاثیر بنیادینی بر توسعه و پیشرفت « جنبش مدرن» گذاشت. تنها در ابتدای قرن بیستم بود که افرادی نظیر والتر گروپیوس تئوری طراحی را با استفاده از ابزار جدید تولید صنعتی با عمل در آمیختند و به این ترتیب طراحی مدرن به درستی به عرصه وجود آمد.(گسیلی،۱۳۸۷)

خلاصه و معرفی سبک های طراحی صنعتی که در ادامه به آنها پرداخته شده است برداشتی مستقیم، از کتاب طراحی صنعتی در قرن بیستم نوشته عزیز گسیلی است.

آرت دکو art deco

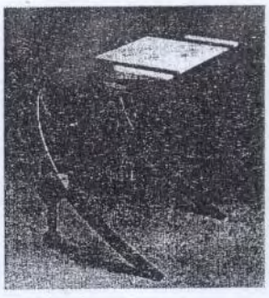
ارت دکو حاصل ادغام هنر سبک های نو. کلاسیسیزم و اشکال هندسی انتزاعی و ساختار گرایی، تکنولوژی صنعتی و مواد جدید است. این سبک بعد از جنگ جهانی دوم و با آزادی خواهی زنان(حق رای، حضور در جامعه و تغییر فرم لباس و ...) شکل گرفت



نمونه تصاویر طراحی شده در سبک آرت دکو

آرت نوو art nouveau

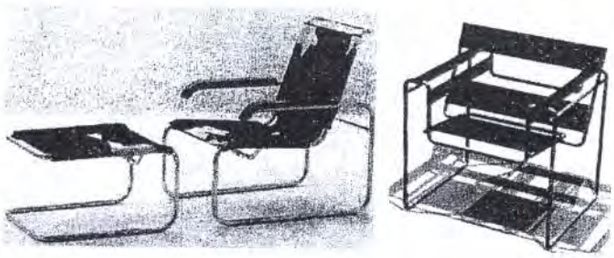
آرت نوو هنر گذر از مرحله تولید دستی قرن ۱۹ به مرحله ماشینی و مدرنیسم قرن جدید است. این سبک که علیه فرهنگ تاریخ گرای حاکم بر سده ۱۹ شکل گرفت تا حدود زیادی یک هنر دکوراتیو است.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک آرت نوو

باهاوس Bauhaus

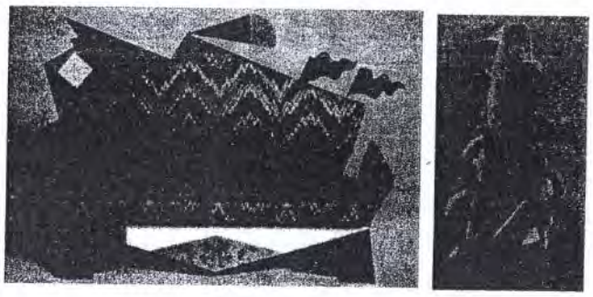
نگرشی جدید در طراحی که با پذیرش ضرورت تولید انبوه همراه بود، باهاوس را به نماد مدرنیته تبدیل کرد. در این سبک فرم هایی متولد شدند که به سمبل عصر ماشین تبدیل شدند.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک باوهاس

الکیمیا alchimia

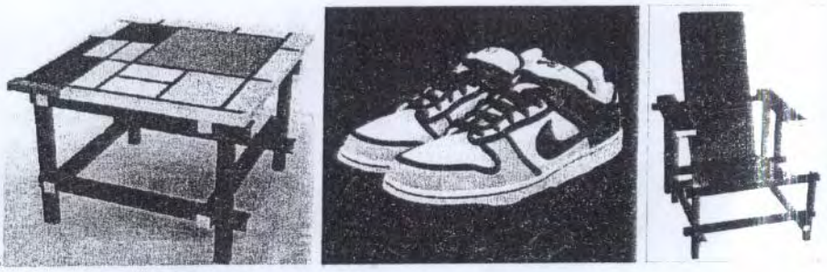
این گروه خود را پست رادیکال می داند و مخالف با جنبش رادیکال و هرگونه محصول عملکرد گرایی است. هدف گروه ایجاد یک رابطه ی مهیج و احساس بین استفاده گر و شی است . همچنین این گرو مخالف با طراحی جهت تولید انبوه و سودمندی صرف محصول است و بر انتقال مفاهیم خیالی، طنز و شاعرانه و طعنه آمیز تاکید دارد.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک الکیمیا

دی استایل de stijl

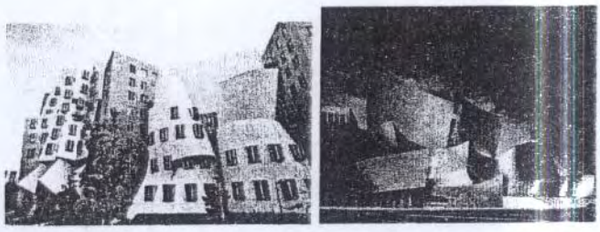
این سبک از موفق ترین سبکه در طراحی صنعتی است و از نقاشی شروع شد به مجسمه سازی و طراحی صنعتی رسید و در نهایت بر هنر معماری تاثیر گذاشت. اعتقاد به دین و ارتباط مستقیم با خدا و روح از مشخصات این سبک است. (ارزش های معنوی)



نمونه محصولات طراحی شده در سبک دی استایل

دی کنستراکتیویسم deconstructivism

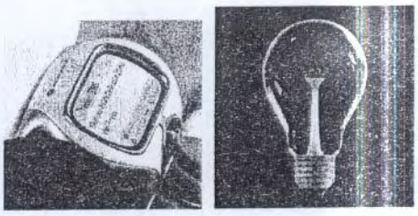
اساس این سبک بر ایجاد پیچیدگی های فضایی توسط تداخل پی در پیو غیر معمول فضا ها در ساختمان بود. نیز جدایی فرم و عملکرد در این سبک مطرح شد.



نمونه معماری سبک دی کانستراکتیویسم

فراگ دیزاین frog design movement

در این سبک اعتقاد بر این است که مشتری فقط یک محصول را نمی خرد بلکه تمامی فاکتور های موجود از جمله فرم، تجربه، هویت ، بسته بندی، کمپانی مربوط و رد نهایت آنچه ارزش های احساسی به شمار می آید را مد نظر قرار می دهد. شعار فرم از احساس پیروی می کن نیز متعلق به فرگ دیزاین است.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک افرگ دیزاین

عملکرد گرایی functionalism movement

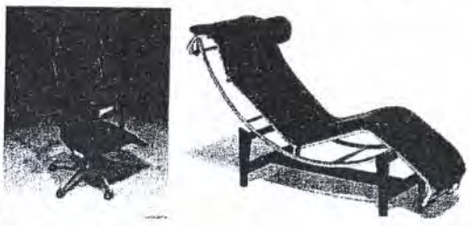
فرم از عملکرد پیروی می کند شعار مربوط به این سبک است. در این سبک مشخصه های کیفی یک محصول مثل زیبایی، فرم، رنگ و محتوای بصری در کنار عملکرد مهندسی و فنی آن ، جزییی از عملکرد و سودمندی به شمار می آیند.

مدنیزم قرن بیستم بیش از همه مدیون عملکرد گرایی و منطق گرایی است. گرایشاتی که به منطق ساختار متشر از تکنولوزی به عنوان پایه ی طراحی معتقد هستند.

نمونه محصولات طراحی شده در سبک عملکردگرایی

طراحی جهانی international style

محصولات طراحی جهانی اغلب بازتاب حضور و قدرت پر رنگ سازندگان آنها هستند. در حقیقت این محصولات چندان برای استفاده کننده ایده آل نیست اما به دلیل قدرت سازندگان آنها، انتخابی برای استفاده کننده نمی ماند. طراحی جهانی ریشه های عمیق در سبک باهاوس دارد، در این سبک هندسه ای ساده و بی آلایش بر فرم حکم فرماست و عملکرد محصول بسیار شفاف و واضح است.

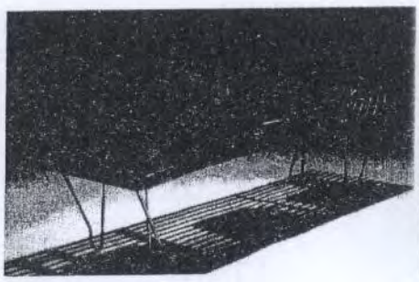


نمونه محصولات طراحی شده در سبک طراحی جهانی

طراحی سبز green design

پس از آن که اثر فعالیت های تولیدی انسان و روند سریع مصرف و تولید مواد دور ریختنی در آسیب های جدی به طبیعت آشکار گردید.

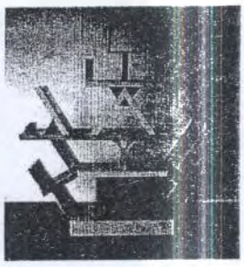
در طراحی سبز قابلیت بازیافت و استفاده از موادی که قابل برگشت به چرخه تولید، استفاده دوباره از مواد و بکارگیری مواد و انرژی های مختلف با قابلیت بالای استفاده ی مجدد، کاهش مواد، صرفه جویی و کاستن از مواد اولیه بدون لطمه زدن به کیفیت یک محصول، تلاش در به حداقل رساندن ضایعات و استفاده از انرژی و مواد در تمام چرخه عمر یک محصول دارای اهمیت بسزایی است.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک طراحی سبز

ممفیس Memphis

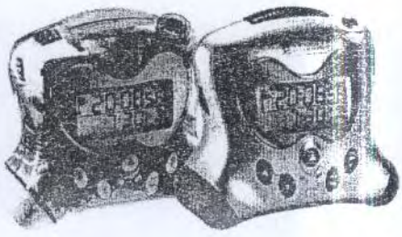
در سبک ممفیس تمرکز بر روابط حسی بین شی و استفاده گر قرار دارد و عملکرد از اهمیت کمتری برخوردار است. در این سبک از وسایل پیش پا افتاده برای خلق آثار هنری بدیع استفاده می شود. همچنین رنگ های شاد، گرم و درخشانی چون قرمز، نارنجی و قهوه ای و فرم های انسانی، حیوانی و روبات ها و موادی چون ورق های لمینت با طرح های پر تحرک ، در طراحی محصولات این سبک حضور پر رنگی دارند.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک ممفیس

های تک high tec

در این سبک سازه های صنعتی و معماری با کاربرد و اندازه های متفاوت از واقعیت کاربرد زیبایی شناسی پیدا کرده اند. در های تک از مواد همگن، خام و تا حدودی خشن مانند استیل بدون صیقل و ورقه های پلاستیکی استفاده شده است و تزئینات در طراحی این سبک جایی ندارد. های تک از قسمت های پیش ساخته در ساختمان ها استفاده می کند و رد صنایع روشنایی و نور پردازی حضوری شاخص دارد.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک ها تک

مدرن گرایی modern movement

در مدرنیسم فرم بر اساس روش تولید ، ماده اولیه و نحوه استفاده از محصول معین می شود. با توجه به این که معیارهای سبک مدرنیسم، عقلانیت، وضوح طرح و نفی آگاهانه هر گونه ارجاع تاریخی است، پرچمدارن این سبک آن را سبکی بین المللی می دانند. طراحان این سبک خصوصیات فولکوریک یا باور عامه مردم را زیر پا گذاشته، به دور از تعلقات ملی، فرهنگی ، سنتی، اجتماعی و سلیقه ای طراحی می کنند.

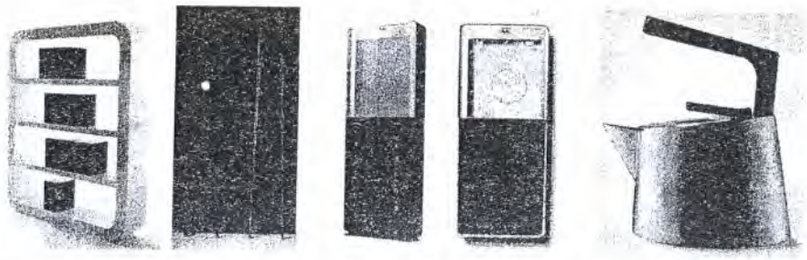
جنبش مدرنیسم بعد از جنگ جهانی اول به سرعت در اروپا رواج پیدا کرد و حتی حمایت گروهی از سیاستمداران عالی رتبه را به خود جلب کرد چرا که عقیده داشت، طراحی می تواند جامعه را تغییر دهد.

نمونه محصولات طراحی شده مدرن

کمینه گرایی minimalism

این سبک در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در اثر رکود اقتصادی امریکا و اروپا که در سرمایه گذاری تولید تاثیر می گذاشت رشد کرد. شعار این سبک

(less is more) است و مشخصه محصولات طراحی شده در این سبک راحتی و سهولت استفاده و لذت بصری است. این سبک با جستجوی جدیدی در مواد و فرم ها به منظور کاهش هزینه ی محصول و ایده گرفتن از فلسفه ی ذن ژاپنی ، بر موضوع مورد نظر تمرکز کرده و زواید را حذف می کندکه نتیجه ی آن کاهش و کوچک شدن عناصر تزئینی ، زیبایی شناسی و المان های گرافیکی است.

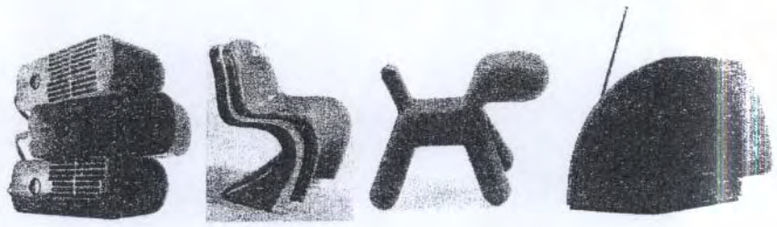


نمونه محصولات طراحی شده در سبک کمینه گرایی

هنر مردمی pop design

پس از پایان جنگ جهانی دوم ، در زمان نهادینه شدن سیاسی ابر قدرت ها ، جریان پاپ به صورتی خود جوش و درونی به وجود آمد. این سبک زاییده هنر اجتماعی است ،مردم باوری بنای اصلی این سبک است و محدود به شخص یا گروه خاصی نمی شود.به دلیل گسترده گر و عدم انحصار این سبک جزو مقبول ترین سبک ها به شمار می اید.

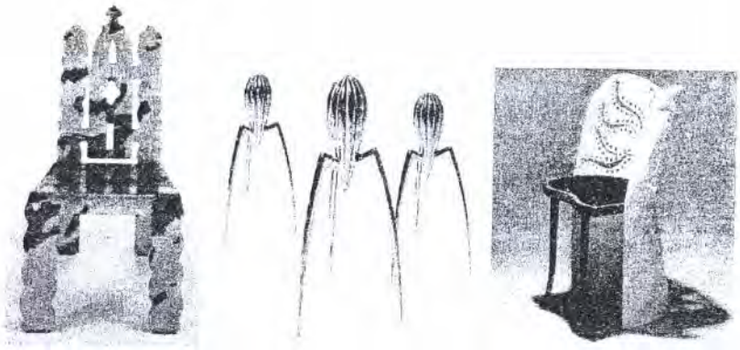
یکی از جنبه های پاپ دیزاین توسعه خلاقیت و محدودیت شکنی در بخش طراحی لباس است. ساختار هایی که رد اعتراض به عرف و قوانین تضمین شده در جامعه تحت مد های جدید شکل گرفت بیشتر دارای مضمون برهنگی بود. رنگ های روشن و فرم های تو پر و جسورانه با که طرح های پاپ دیزاین به عرصه آمد، آخرین نشانه های ریاضت و سادگی دوران جنگ را با خو شست و برد و به جای آن گسترش همه گیر خوشبینی بعد از جنگ را با خود به نمایش گذاشت. که با موفقیت بی سابقه ی اقتصادی و آزادی های جنس دهه ۱۹۶۰ توقیت شده بود. به دلیل ایکه بازار هدف پاپ دیزاین جوانان بودند ، محصولات آن به ناچار ارزان و کم کیفیت بودند.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک هنر مردمی

پست مدرنیزم post modernism

پست مدرنیزم در دهه ۱۹۶۰ پا به عرصه وجود گذاشت و ریشه در پاپ دیزاین و آنتی دیزاین داشت. این سبک حاصل پیوند نوگرایی(مدرنیزم) با سنت گرایی بود. در این سبک با نگاهی آگاهانه به گذشته ، عناصری برای استفاده در آینده انتخاب می شد. از این رو عصر پست مدرن را می تون عصر انتخاب پیوسته و مدوام دانست. پست مدرنیزم با استفاده از زبان مشترک سمبولیسم ، خلوص فرهنگی جامعه معاصر را نشان می دهد از این رو توانسته است مرز های بین المليل را در هم نوردد. توجه به پیچیدگی، ابهام، طنز، هجو، کنایه ، رجوع به گذشته و گزینش گرایی از مشخصات سبک پست مدنیزم است. در این سبک امکان استفاده از هنرهای مختلف مانند موسیقی، مجسمه سازی ، نقاشی و ... در یک اثر وجود دارد.

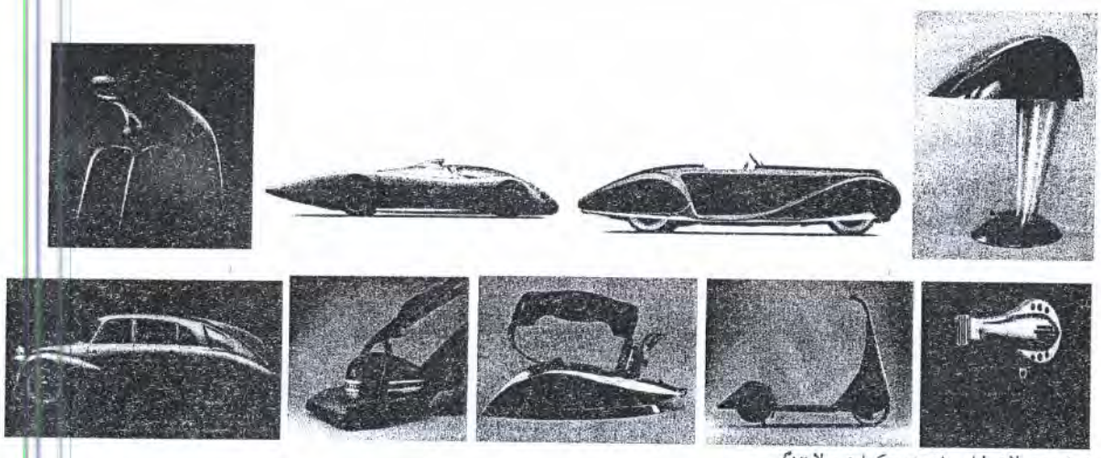


نمونه محصولات طراحی شده در سبک پست مدرنیزم

استریم لاینیگstreamlining

استریم لاینیگ را می توانیم به کار گیری فرم های گرد ، نرم و قطره مانند بدانیم که برای اولین بار در طراحی وسایل حمل و نقل اوایل قرن ۲۰ به کار گرفته شد؛ نظیر گشتی ها و هواپیما ها و هدف آن افزایش کارکردهای این وسایل نقلیه به هنگام حرکت در سرعت های بالا بود. در دهه ۱۹۳۰ به دلیل شرایط اقتصادی امریکا تولید کنندگان ،طراحان صنعتی را به خدمت گرفتند تا با پیروی از استریم لاینیگ چهره ای نو به محصولات موجود بدهند.به این ترتیب فرم های استریم لاینی نه به دلایل عملکردی بلکه به عنوان ابزاری جهت جذابیت بخشیدن به محصولات خانگی و تمایز آنها با محصولات مشابه رقبا به کار گرفته می شد.

استریم لاینیگ اولین سبکی است که از دامان طراحی صنعتی برخاسته است و در طول دهه ۱۹۴۰ گسترش بسیار پیدا کرد.



نمونه محصولات طراحی شده در سبک استریم لاینینگ

کاربرد. قابلیت ها وظرفیت های رشته ی طراحی صنعتی در جامعه

مهمترین وظیفه طراحان صنعتی در جهان ایده پردازی در جهت نوآوری و خلاقیت است.

طراحان صنعتی محصولات صنعتی را به سه گروه اصلی تقسیم کرده اند:

۱. محصولات مورد استفاده شخصی مانند شانه، مسواک

۲. محصولات مورد استفاده عمومی مانند کیسوک تلفن، ایستگاه اتوبوس

۳. محصولاتی که عموم کمتر با آنها ارتباط دارند مانند تجهیزات تخصصی پزشکی

طراحان صنعتی با توجه به گروهی که محصول در آن قرار گرفته است روابط جسمی محصولات با کاربران زمان و محل استفاده محصول به طراحی خلاقه می پردازند.

اصطلاح طراحی صنعتی فاقد حقوق انحصاری است و هر کس چیزی را طرح ریزی کند و بسازد می تواند خود را طراح صنعتی بنامد.(هاف، ۱۳۸۶)

طراحان صنعتی با بکارگیری خلاقیت خود در طرح محصولات، راهی برای موفقیت شرکتهای تولید کننده با ارائه طرح های خلاق و ایده های عملکردی باز کرده و با بکارگیری مواد و روشها تولید بهینه و توسعه معانی و تعریف مشخصه هایی جدید، میان هنر و تولید صنعتی ارتباطی تنگاتنگ ایجاد می کنند که نتیجه این روند به ایجاد ارزشهایی نظیر سهولت استفاده،کاهش هزینه ها، ایجاد ظاهری خوب و . . . منتهی خواند شد. (ریحانی فرد،۱۳۸۸)

طراحان صنعتی برای راحتی ، لذت بخشی و سودمندی زندگی ما تلاش می کنند ، با مطالعه بر روی انسانها در زمان کار با محصولات در خانه و یا در حرکت ، آنها محصولاتی نظیر صندلیهای اداری که فشارهای وارده به کمر را کاهش می دهند، ابزار های آشپزخانه که برای افراد مسن و بر طبق توانائیهای محدود آنها ساخته شده و اسباب بازیهایی که یک بازی امن و در عین حال آموزشی را برای کودکان عرضه می کنند را خلق می کنند. (ریحانی فرد،۱۳۸۸)

کاربردهای ملموس طراحی صنعتی به اندازه خود حرفه دارای تنوع است. بیشتر اوقات می توان طراحی تجاری را از طراحی صنعتی تمیز داد. هر چند که امروز به واسطه محو شدن مرز میان اشکال مختلف تولید و سازماندهی در بسیاری از بخش ها، انتخاب واژه ی صنعتی تا حدودی دور از منطق به نظر می رسد.(هاف، ۱۳۸۶)

در ادامه شاخه های رشته طراحی صنعتی را از دیدگاه انجمن طراحان صنعتی امریکا idsa آورده شده است.
معرفی شاخه های رشته طراحی صنعتی بر گرفته از تحقیقات آقای ریحانی فرد عضو هیات علمی گروه طراحی صنعتی دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، می باشد.

- محصولات تجاری و صنعتی Industrial Products & Business

تجهیزات ارتباطی/ تجهیزات تجاری/ ماشین آلات سنگین/ ابزار آلات حرفه ای و تخصصی

- تجهیزات رایانه ای Computer Equipment

رایانه ها/ ابزارهای ورودی رایانه ای/ ابزارهای پیرامونی رایانه/ دیگر ابزارهای رایانه ای

- محصولات مصرفی Consumer Products

لوازم جانبی/ ابزار آلات / لوازم الکترونیکی مصرفی/ ابزارهای مصرفی/ ظروف و لوازم خانگی محصولات و متعلقات برق خانگی/ محصولات الکترونیکی مصرفی/ محصولات خانگی کودکان/ محصولات ورزشی و تناسب اندام/ بازی ها و سرگرمی ها

- طراحی مفهومی Design Concepts

طرحهای مفهومی شغلی و صنعتی/ طرحهای مفهومی رایانه ای/ طرحهای مفهومی مبلمان/ طرحهای مفهومی وسایل نقلیه/ طرحهای مفهومی محصولات مصرفی/ طرحهای مفهومی ابزارهای واسطه رسانه ای و دیجیتالی/ طرحهای مفهومی علمی و پزشکی

- راهبردهای طراحی Design Strategyمدیریت و تدوین استراتژی طراحی
- طراحی با رعایت اصول اکولوژیکی و زیست شناسی بومی Ecodesign
- محصولات پزشکی و علمی Scientific Products & Medical

محصولات کلینکی و درمان سرپایی/ محصولات صنعتی و علمی/ محصولات جراحی و ترمیمی/ محصولات بهداشت منزل و بهداشت فردی

- وسایل حمل و نقل Transportation

خودروها/موتورسیکلت ها/ قطعات/ لوازم یدکی، متعلقات/حمل و نقل تجاری،کامیون ها/ وسایل نقلیه تفریحی/ طراحی داخلی کلیه وسایل حمل و نقل/ خودروهای خاص

- محیط زیست Environments

فضاهای خصوصی ، عمومی و شرکتی/ سیستمهای علامت گذاری گرافیک محیطی/ موزه های نمایشگاهی و طراحی جایگاه های نمایشی/ هویت سازمانی فضاهای داخلی عمومی و تجاری/ نمایشگاه ها و غرفه های تجاری/ سالن های فروشگاهی و مراکز فروش

- مبلمان Furniture

مبلمان مسکونی/ مبلمان تجاری و اداری/ اتصالات و متعلقات تکمیلی/ روشنایی و نورپردازی/ مبلمان متراکم ،کوچک و سبک

- طراحی تعاملی Interaction Design

محصولات رابط /طراحی اینترفیس/ نرم افزار / طراحی سایت

- طراحی های دانشجویی Student Designs

پروژه های فارغ التحصیلی دانشجویی/ پروژه های دانشجویان در حین تحصیل

- پروژه های تحقیقاتی Researchs

پروژه های تحقیقاتی نظیر: تحقیقات و دیدگاه های استراتژی و مدیریت در طراحی/ مفاهیم نوین طراحی تجاری و صنعتی/مفاهیم نوین طراحی پزشکی و علمی/ مفاهیم نوین طراحی محصولات مصرفی/ مفاهیم نوین طراحی مبلمان/ مفاهیم نوین طراحی صنعت حمل و نقل

- طراحی بسته بندی و گرافیک Graphics & Packaging

طراحی صنعتی در ایران

رشته طراحی صنعتی بعد از انقلاب اسلامی به همت مهندسین تحصیل کرده در اروپا، از جمله مهندس سردار حاجتی مدارایی و شادروان فرزانه کارکیا وارد ایران شد. اکنون در برخی از دانشگاه ها در مقاطع مختلف هر ساله دانشجو می پذیرد اما به جرات می توان گفت که تا کنون از پتانسیل این نیرو های تحصیل کرده در صنعت داخلی کشور استفاده نشده است.

اما جای تاسف است که نیرو های طراح ایرانی در خارج ایران به موفقیت های حائز اهمیتی دست می یابند که به عنوان مثال می توان از از آقای سهراب وثوقی صاحب شرکت زیبا دیزاین در امریکا نام برد که یکی از بزرگترین شرکت های طراحی در امریکاست و اقای غفاری که یکی از معروفترین طراحان خودرو فرانسه می باشد.

متاسفانه صنعت ایران به علت وارداتی بودن نمی تواند از این نیروهای خلاق و مبتکر در زمینه طراحی و ارائه محصولات نو بهره گیرد و طراحان صنعتی ایرانی تنها می توانند در طراحی های اصلاحی redesign برخی از محصولات وارد شده به کشور الخصوص از چین و کره جنوبی، نقش داشته باشند.

در سال های اخیر پس از راه اندازی دفاتر طراحی صنعتی در شرکت های بزرگ، تعدادی از فارغ التحصیلان نیز به صورت تصاعدی در شرکت های بزرگ در صنعت های خودرو سازی و شرکت های لوازم خانگی در حال جذب شدن هستند که البته هنوز نمی توان به عنوان یک بازار کار بزرگ روی آن حساب باز کرد.

دور نمای طراحی صنعتی در ایران

در حال حاضر به طور مرتب محصولات مختلفی وارد بازار ایران می شود و برخی صنعتگران ، متأسفانه به طور ناآگاهانه سعی در تقلید و کپی برداری از آنها می کنند، بدون اینکه کوچکترین توجهی به فرایند طراحی آنها و فکری که در پشت این محصولات قرار دارد توجه کنند و این خود در دراز مدت برای خود آنها زیانبار است. هر محصولی که تولید می شود اگر بدون توجه به شرایط فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، روانی و حتی اعتقادی استفاده کنندگان طراحی شود، پیشاپیش محکوم به شکست خواهد بود. مسلماً شرایط مردم ایران و همچنین وضعیت جغرافیایی و اقلیمی آن با بسیاری از کشورهای دیگر تفاوت دارد که باید در طراحی محصولات به آن توجه شود و این وظیفه یک طراح صنعتی است. . (صفریان برمی،۱۳۸۸)

آنچه که ایرانی ها می توانند برآن اصرار کنند روح نوآوری و خلاقیتی است که در درون روح مغرور و سرکش انسان هایش نهفته است و خمیرمایه و نیروی بالقوه تمام هنرهاست. یکی از این رشته های هنری طراحی صنعتی که طراح کالاهای مادی برای رفع نیاز انسان ها است. جهانی شدن هنرمندان و طراحان ایران یکی از راه های تأثیر گذاری بر روند هویت جهانی است. (همان)

طراحان صنعتی ایرانی با آنکه قدمت زیادی در ایران ندارند و شاید به طور جدی چیزی بیش از یک دهه از فعالیت جدی فارغ التحصیلان این رشته نمی گذرد، توانسته اند حوزه های بسیاری به تسخیر خود در آورده و قدرت تأثیری گذاری طراحی ملی را به معنای دقیق کلمه به ظهور برسانند. طراحان صنعتی که نوآوری، رفع مشکل و عناصر زیباشناسانه در طراحی کالا از خصیصه های اولیه و اصلی آن می باشد، قادر است با استفاده از مؤلفه های فرهنگی جامعه خود، علاوه برحل مشکل به وسیله ساخت یک کالای مادی به زیباترین وجه ممکن و تأثیرگذارترین راه موجود برساخت هویت ملی تأثیرگذار باشد .(همان)

هر ساله میلیاردها دلار به پای خدمات عمومی ریخته می شود، علی رغم اینکه طراحی رمز موفقیت در بازار های جهانی است و کشور ما با داشتن پتانسیل جمعیتی جوان ، مملو از استعدادهای عالی در زمینهٔ طراحی است اما هنوز بهترین طراحان ما به ندرت در بخشهای عمومی کار می کنند. (ریحانی فرد، ۱۳۸۸)

در ایران به دلیل اینکه تولید انبوه صنعتی سابقه چندانی نداشته و اصلاً می توان گفت تولید انبوه کالا خود یک روش تولید وارداتی است و هیچ گاه بومی نشده است، مهندسی تولید براساس خصوصیات روانی کارگر ایرانی

بومی و ملی نشده است. سایه سنگین سیاست هرگز اجازه نداده است که صنعت آفتاب مناسبی را دریافت کرده و رشد کند. همیشه به جای یک توسعه واقعی و به آهستگی با به هیجان آوردن ملت احساسی ایران و هدف قرار دادن غرور ملی توسعه صنعتی را از مسیر درست منحرف کرده ایم. (صفریان برمی،۱۳۸۸)

طراحان بر خلاف هنرمندان واقعاً نمی توانند صرفاً دنباله روی حس خلاق خود باشند ، آنها در محیط تجاری کار می کنند ، یعنی شمار زیادی از ملاحظات وجود دارد که در فرآیند طراحی بکار می آید .

طراحان می تواند به طرق متعدد به خدمات عمومی کمک کنند، آنها می توانند تضمین کنند که محصولات و خدمات جوابگوی نیاز کاربران هستند، به این امید که به کار گیری نیروی تفکر خلاق طراحان جوان با افزایش خلاقیت در سازمانها و ایجاد دیدگاههایی جدید نسبت به روند تولید ، هرچه زودتر به طور گسترده در کلیهٔ صنایع تولیدی کشور محقق گشته و زمینه های بهتری برای پیشرفت سریع اجتماعی و اقتصادی و . . . در تمامی زمینه ها ، در کشور بدست آید. ریحانی فرد، ۱۳۸۸)

منابع

۱. هسکت، جان. طراحی صنعتی، ترجمه غلامرضا رضایی نصیر، انتشارات سمت، تهران ۱۳۸۵.

۲. هاف، توماس. تارخ مختصر طراحی صنعتی، ترجمه ندا لنکرانی، انتشارات مارلیک، تهران ۱۳۸۶.

۳. گسیلی، عزیز. طراحی صنعتی در قرن بیستم جنبش ها، سبکها و طراحان صنعتی، انتشارات دانشگاه هنر، تهران ۱۳۸۷.

۴. ریحانی فرد، افشید. آشنایی با مفاهیم و رویکردهای نوین طراحی در دنیای امروز، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران ۱۳۸۸.

۵. صفریان برمی، علیرضا. جهانی شدن فرهنگ و لزوم تأثیر گذاری بر روند آن از طریق تولید کالاهای مادی و نقش طراحان صنعتی ایران در آن، همایش جامعه شناسی و فرهنگ؛ بررسی فرصت ها و تهدیدهای پدیده جهانی شدن در فرایند تحول فرهنگ و هنر جامعه امروز ایران، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران ۱۳۸۸.

۶. حاجتی مدارایی، سردار. جزوه درسی مبانی طراحی صنعتی۱و۲، دانشگاه تهران ۱۳۸۴.

۷. حاجتی مدارایی، سردار، جزوه درسی تجزیه و تحلیل و نقد آثار طراحی صنعتی، دانشگاه تهران ۱۳۸۸.

۸. مقدم، نسرین. جزوه درس تاریخ طراحی صنعتی، دانشگاه تهران ۱۳۸۴.

۹. http://www.aftab.ir

۱۰. http://daneshnameh.roshd.

۱۱. www.mechanicalengineer.blogfa.com

۱۲. http://www.newdesign.ir

معرفی منابع بیشتر رشته طراحی صنعتی جهت مطالعه

۱. توسعه صنعتی و موانع آن در ایران ، ابراهیم فیوضیات ، انتشارات چاپخش، تهران ۱۳۷۴

۲. ارزیابی طرح های صنعتی (مطالعات فنی، اقتصادی،مالی) داود مجیدیان، سازمان مدیریت صنعتی،تهران ۱۳۷۷

۳. روابط صنعتی، شمس السادات زاهدی، نشر دانشگاهی، تهران۱۳۶۹ (چاپ دوم)

۴. روانشناسی صنعتی و مدیریت، مهدی پروا، شرکت سهامی انتشار، تهران ۱۳۷۰

۵. ایتن، طرح و فرم (دوره ی مبانی هنر های تجسمی در مدرسه ی باهاوس آلمان) یوهانس ایتن،ترجمه فرهاد گشایش، انتشارات مارلیک، تهران ۱۳۷۸

۶. درآمدی بر طراحی صنعتی ، دیوید لودینگتن ، ترجمه م. میرقیداری، نشر قصیده، تهران ۱۳۷۷

۷. فرایند طراحی محصول، فرامرز محمدی نژاد ،انتشارات مولف، تهران، پائیز۱۳۷۹

۸. تاریخ مهندسی در ایران ،مهدی فرشاد ، انتشارت گویش،تهران ۱۳۶۲

۹. طراحی محصول، ویژه طراحان صنعتی و مهندسان طراح، بی. هاوکس. آر. ابی نت،ترجمه سید رضا مرتضایی،انتشارات دانشگاه هنر، تهران، زمستان ۱۳۷۹.

۱۰. طراحان چگونه می‌اندیشند: ابهام‌زدایی از فرایند طراحی، برایان لاوسون،ترجمه دکتر حمید ندیمی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی

۱۱. کنترل مدیریت طراحی پیش زمینه محصولات مدولار، آنا و گوانار اریکسون، ترجمه پردیس بهمنی و فرامرز محمدی نژاد، انتشارت دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران ۱۳۸۸.

۱۲. www.Zibadesign.com

۱۳. www.designmuseum.org

۱۴. www.icsid.org

۱۵. www.idsa.com

۱۶. www.cardesignnews.com

۱۷. www.core77.com

۱۸. www.jdeo.com

۱۹. www.ergoweb.com

۲۰. www.colourmatters.com

۲۱. www.cpdi.co.uk

فصل دوم :

آشنائی کلی با برخی از کارگاه ها و رشته های مختلف هنرهای سنتی پژوهشگاه هنر های سنتی سازمان میراث فرهنگی ،صنایع دستی و گردشگری

۱- مخمل و زری بافی

۲- قالی و گلیم

۳- قلم زنی

۴- سفال و سرامیک

۵- خاتم

۶- منبت و معرق

۷- رنگرزی سنتی

۸- کارگاه چاپ پارچه

۱ - مخمل و زری بافی

تعریف

" زری پارچه ای است بافته شده از زر" تارو پود این پارچه از ابریشم وگلابتون است . علاوه بر جنس الیاف ، رنگرزی گیاهی و اصالت طرح و نقش زری موجب شده است که این محصول هنری ارزشمند و منحصر به فرد جایگاه ویژه ای را درهنرهای سنتی ایران به خوداختصاص دهد.پارچه زری در انواع گوناگون : لُپه باف ، دارایی و اطلسی بافته می شود . بته جقه ای ، اسلیمی ، اسلیمی ماری ، اسلیمی ماری ، اسلیمی درهم ، گلهای افشان ، ماهی درهم ، مناظر بزم رزم و شکارگاه رایج ترین نگاره ها در پارچه زری هستند .

مخمل پارچه ای است که از نخ ابریشم یا پنبه و گاه با تارو پودی از زر وسیم تهیه می شود و یک روی آن صاف و روی دیگرش دارای پُرزهای کوتاه ، متراکم و لطیف است . مخمل به دوگونه ساده وبرجسته بافته می شود.

تاریخچه

ایران از ظرپیدایش و سیر تحول و تکامل پارچه های منقوش یکی از برجسته ترین ملل جهان است . نخستین شواهد تاریخی مربوط به هزاره پنجم قبل از میلاد درناحیه سه گابی (سگابی) کردستان است که در ظروف محتوی اجساد کودکان ، قطعات پارچه یافت شده است .

درهزاره سوم قبل ازمیلادازحفاریهای تپه حصاردامغان وشوش (خوزستان)بقایای پارچه هایی که درون مقابروجودداشته یابه دوراشیاء پیچیده شده،همینطورابزارنساجی مانندوک نخ ریسی و میله مفرغی مخصوص پارچه بافی بدست آمده است .

هخامنشیان دربافت پارچه های پشمی نرم و لطیف مشهور بوده اند. بافت پارچه هایی که درمتن عناصر تزئینی آنها نخهای گلابتون به کار می رفت را به دوهزارسال پیش نسبت داده اند . در دوره ساسانی پارچه بافی ایران شهرت جهانی پیدا کرد.تأثیرهنرپارچه بافی چین،تکمیل آن به وسیله پارچه بافان ایرانی وانتقال روشهای جدید درچله کشی دستگاه نساجی و بافت از راه ایران به ایتالیا و شمال اروپا دراین دوره صورت گرفت . در دوره اسلامی نقوش حیوانات مانن شیر ، عنقا و عقاب که زربفت شده اند بخصوص از دوره سلجوقی به بعد رایج شد .

از پارچه هایی که درقروت اولیه اسلامی از تارو پود ابریشم و زر ونقوش رنگین بافته می شد می توان به : نگار ، طراز ، ملحم ، سقلاطون ، قصب ، مقل اشاره کرد . دردوره ایلخانیان کارخانه متعدد پارچه بافی درتبریزشیراز ، شوشتر ، نیشابور و طوس وجود داشت و استادان پارچه بافی دربافت پارچه های اطلس ، زربفت و زرکش مهارت داشتند و پارچه های ابریشمی گیلان ، خراسان ، یزد و کرمان بسیار نفیس وگرانبها بود .

درقرن دهم هجری بافته های کارخانه های پارچه بافی نیشابور ، اصفهان ، شوشتر ، شیراز ، کاشان بخصوص یزد دارای ارزش فوق العاده ای بود . پارچه های ابریشمی ، مخمل ، زربافت و پارچه های قلمکار پنبه ای این کارگاهها شهرت داشت .

در دوره صفویه پارچه های زرو سیم باف بخصوص برای لباس بانوان و تزئین معماری داخلی اندرون منازل به کار می رفت . شاه عباس صفوی تمامی هنرمندان زری باف را برای تأسیس کارگاه های زری بافی به اصفهان دعوت کرد که موجب بافت پارچه هایی ارزشمند و متنوع گردید.پارچه های ابریشمی زربافت دارای انواعی چون " پارچه زربافت یک رو " ، " پارچه زربافت دو رو " و " مخمل زربافت " نقشدار بود که در رنگهای متنوع بافته می شد .

در دوره قاجار به دلیل استقبال از منسوجات ماشینی خارجی ، از میزان تقاضای پارچه های ایرانی کاسته و کارگاههای پارچه بافی رونق گذشته خود را ازدست داد . با این حال بافت چارچه های مخمل و زری ، ترمه و شال در یزد ، کاشان و کرمان ادامه یافت .

در دوره پهلوی نشان کمتری از کارگاههای سنتی پارچه بافی در دست است و پارچه هایی چون ترمه و مخمل توسط ماشین های اتوماتیک نساجی بافته می شد که تاکنون نیز به همین منوال ادامه دارد . در بررسی تاریخی هنر مخمل و زری بافی دراین دوره با نام "استاد محمد خان نقشبند" که به بازسازی مجدد کارگاه مخمل و زری بافی (درسال ۱۳۰۵ شمسی) به طریق سنتی همت گماشت ، آشنا می شویم . استاد محمد صادق و نواده اش استاد حبیب اله طریقی کار وی را ادامه دادند . هم اکنون آنچه بعنوان کارگاههای سنتی مخمل و زری بافی برجای مانده منحصرا" زیر نظر سازمان میراث فرهنگی کشور درشهرهای تهران ، کاشان و یزد به بافت پارچه های اصیل ونفیس اشتغال دارند .

بافت زری

پارچه زری به هنگام بافت ، پشت ورو بافته می شود . درواقع پشت پارچه مقابل دیدبافنده قرار دارد .بافت ساده از نقش جداست . دربافت ساده ممکن است در هررج چندین رنگ وجود داشته باشد . بافنده با فشار پدال وردی را که تارهای آن رنگ بدان متصل است ، بالا می آورد و دهانه تارهای مربوط به آن رنگ باز می شود دراین حالت دهانه سایر تارها بسته است . بافنده با عبور دادن ماکو از دهانه ، پود را از میان تارها عبور می دهد . درقسمتهایی که نقش وجود دارد، بافنده با فشار پدال ژاکارد (یاگوشواره کشی) تارهای مربوط به آن نقش را بالا می کشد و با عبور ماکو نقش مربوطه را می بافد .

مشاغل زیر در کارگاه زری بافی فعالیت دارند :

۱- استاد ماسوره پیچ ۲- استاد نقش انداز ۳- شاگر استاد نقش انداز (نقش خوان) ۴- استاد بافنده ۵- گوشواره کش

زری در انواع گوناگون بافته می شود که متداول ترین آنها زری دارایی - زری اطلسی – زری لپه باف و زری پشت کلاف است .

- **زری دارایی** : روی دستگاه دو دسته چله به صورت مجزا روی هم قرار می گیرند . دسته بالایی از نظر تعداد و تراکم تار کمتر از دسته پائینی است . به دسته بالایی اصطلاحا" " دارایی " و به دسته پائینی " اطلسی" گفته می شود .

دسته تار دارایی درنقش ژاکارد یا گوشواره کشی سهمی ندارد و تارهای اطلسی زمینه اجرای نقوش است ولی دسته تارهای دارایی که به وردها متصل است

، درمراحل بافت درمیان تارهای اطلسی قرارگرفته و ایجاد انسجام می کند که به صورت بافت کج راه یا اریب قابل رویت است . ضخامت این پارچه بیشتر از انواع دیگر زری است .

– زری اطلسی : برای بافتن آن تنها یک دسته تار روی دستگاه چله کشی می شود که وردها و شلیت ها (سیستم اجرای نقشه) به آن متصل هستند و اجرای نقشه و انجسام پارچه را بر عهده دارند . اطلسی نازکتر از دارایی است .

– زری پشت کلاف : دراین نوع زری برخلاف انواع قبلی تمام سطح زمینه دارای نقش نیست و نقوش مجزا ازهم ، روی زمینه ساده بافته می شوند . معمولا" زمینه تراکم بافت نداشته و بسیار نازک است . پود های رنگی اضافی به هنگام بافت درفاصله بین دونقش درپشت پارچه کشیده می شود که به پارچه گلدوزی شده شباهت پیدا می کند . در این نوع پارچه کمتر از الیاف گلابتون استفاده می شود ، زیرا مقدار زیادی از پود بدون استفاده در پشت کار قرار می گیرد که در ایجاد نقش حضوری ندارد .

– زری لچه باف : این نوع زری شباهت زیادی به زری پشت کلاف دارد ، با این تفاوت که پود های اضافی در پشت کار دیده نمی شود ولی زمینه معمولا" ساده و بدون نقش است .شیوه بافت دراین نوع زری با سایر بافته ها متفاوت است زیرا درآن ماسوره حامل پود رنگی فقط از لابلای تارهایی که نقش دار است عبور می کند و از تارهای زمینه کار که ساده است پودی عبور نمی کند و طبعا" قسمتهای نقش دار برجسته تراززمینه پارچه است . به دلیل عدم استفاده از ماکو سرعت بافت کاهش خواهد یافت .

مواد اولیه :

– ابریشم : چله و پود زری از تار ابریشم است که درکارگاه به طریق رنگرزی سنتی – گیاهی رنگ آمیزی می شود تا علاوه بر ثبات رنگ طی سالهای متمادی ، شفافیت و اصالت رنگی خودرا حفظ کند .

– گلابتون : یک یا چند رشته ابریشم که نخی از طلا دورِ آن پیچیده شده باشد . بدیهی است تعداد تارابریشم به کار رفته ، ظرافت گلابتون را تعیین می کند .

– نخ پلاستیک ، زه گوسفند ، نخ پنبه ای و مقوا برای کارت که در سایر قسمتهای دستگاه بکار می رود .

دستگاه و ابزار زری بافی :

در زری بافی دونوع دستگاه وجود دارد . تفاوت دستگاهها در نحوه و طریقه اجرای فرمان در نقش اندازی است .

– دستگاه دستوری : دســـتور، مقدار نخ معینی است که نقشه بافت به صورت نخ های حلقه ای شکل (گوشواره) درآن تعبیه شده . نخ دستور از نه دسته نخ سه لایی تشکیل شده که به کمک حلقه های فلزی درون یک قاب قرار می گیردو محکم می شود . دستور درقسمت فوقانی دستگاه قراردارد وشخصی بنام گوشواره کش دراین قسمت می نشیند و با کشیدن گوشواره ها " دستور " نقشه را اجرا می کند .

– دستگاه ژاکاردی : درساختمان این دستگاه ، " ژاکارد" جایگزین "دستور"و گوشواره کش شده است . ژاکارد همان دستگاه کارت خوان نساجی است که توسط مهندس ژاکارد فرانسوی اختراع شد. نقشه پارچه روی کارتهای مخصوص پانچ می شود و به ترتیب رنگها در دستگاه تعبیه می شود و اجرای نقشه را به عهده دارد.

دیگر اجزا دستگاه زری بافی عبارتند از :

– شلیت : شلیت دسته ای نخ از جنس زه گوسفند یا پلاستیک است که از طرف بالا به دستور یا ژاکارد و از پائین به وردهای نقش بسته می شود . وظیفه شلیت بالا کشیدن ورد نقش با فرمان"دستور"یا"ژاکارد" است.

ورد نقش : یک سری نخ که یک سرِ آن به شلیت و سرِ دیگر آن به تار(چله) متصل است . ورد نقش ، شلیت و ژاکارد مجموعا" عمل " کجو " در گلیم بافی را انجام می دهند.

– چله : تار های ابریشمین و رنگینی است که یک سرآن به جلوی دستگاه به " نورد" متصل است و سردیگر آن پس از عبور از قرقره بصورت " کلاف تار" (قلب) به کیسه های شن انتهای دستگاه متصل است . کیسه های سنگین شن باعث می شود تا چله ها همواره درحال کشش ونظم قرار گیرند .

– نورد : چوب استوانه ای شکل درعرض دستگاه که سر چله ها به آن متصل است و پارچه بافته شده به دورِ آن می پیچد . به آن غلتک نیز می گویند . قطرآن درحدود ۴۰ تا ۵۰ سانتیمتر است .

- پدال : پدالها تخته های باریک و بلندی هستند که درقسمت پائین دستگاه ، زیر پای بافنده قراردارند. تعداد پدالها بسته به نوع پارچه و تعداد وردهای دستگاه متغیر است . درپارچه زری چهار پدال برای کشیدن چهار ورد و یک پدال برای عوض کردن کارت ژاکارد استفاده می شود . باپائین بردن هریک از پدالها به وسیله فشار پا گروه معینی از تارها بالا کشیده می شوند تا پود از آنها عبور کند.

- ورد جوجه : نخی است که یک دسته تار از آن عبور می کند و برای طبقه بندی یا جدا کردن تارها بکار می رود. هر ورد جوجه به یک پدال متصل است تارهای چله را به تناسب نقشه به زیر و رو می کشد تا با گذراندن نخ های رنگین پود، بافت و انداختن نقش صورت گیرد .تعداد وردها به تناسب نوع پارچه ای که بافته می شود متغیر است . پارچه های ساده باف دو ورد و پارچه های پُرنقش و نگار چون اطلسی و زری چهار ورد دارند .

_ ماکو : وسیله ای است از جنس چوب که دوسرآن برای سهولت در رفت و برگشت ، فلزی است . میان ماکو خالی است و ماسوره درآن قرار می گیرد .

_ ماسوره : ابریشم های رنگین و گلابتون که به عنوان پود زری بکار می رود دورِ ماسوره پیچیده شده است و توسط یک میله فلزی داخل ماکو تعبیه می شود .

_ مطبت : ماکو را روی پارچه ثابت نگه میدارد و از افتادن آن به روی زمین جلوگیری می کند . مطبت از دوقطعه چوب ، بند ، سوزن ، گیره و سوک تشکیل شده است . دوقطعه چوب مطبت روی هم قرار می گیرند و نسبت به هم حالت کشوِ یی دارند . مطبت بر حاشیه پارچه بافته شده قراردارد و پهنای آن چند میلی متر از پارچه بافته شده بیشتر است .

- دفتین : تشکیل شده است از دو قطعه چوب افقی که شانه را درمیان گرفته است . شانه مفتولهایی است باریک از جنس نی صحرایی یا فلز که چله از بین آنها عبور کرده است پس از هرمرحله عبورِ ماکو از بین چله ها (پوداندازی) یکبار با دفتین به پود ضربه زده می شود تا پود درون تارها مستحکم و منسجم شود .

- کارت نقش : سری کارت مقوایی و یک اندازه است که نقشه پارچه به وسیله پانچ کردن روی آن پیاده می شود.کارتهابراساس نقشه درکنارهم و به ترتیب ، بانخ به یکدیگرمتصل شده ودرکنار ژاکارد قرار می گیرد . با پائین آمدن پدال و حرکت اهرم متصل به ژاکارد کارت هرردج ازنقش وارد جعبه ژاکارد می شود .

- کلک : ابزاری خیش مانند و چوبی در دستگاه دستوری . انتهای یک سرِ کلک کج است و گوشواره کش برای نگه داشتن تارهای بالا کشیده شده ازآن استفاده می کند . - خرک : چوبی هم سطح کف دفتین است و نقش مهارکننده چله را دارد . - نی : فلزی است و برای جداکردن تار یا اصطلاحا" چپ و راست کردن تار ، بکار می رود

- قلنبک و سوک

نقشه :

یک واحد از نقش پارچه (واگیره) روی کاغذ شطرنجی پیاده می شود . واحد نقش طوری انتخاب می شود که قابلیت تکرار ، برگشت و قرینه شدن را داشته باشد . برای هر رنگ موجود در یک رج نقش کارتی پانچ می شود . این عمل به وسیله دونفر انجام می شود یک نفر نقش را می خواند و دیگری آنرا روی مقوا پیاده می کند . روی دستگاه دستوری تا ۱۵ رنگ نقشه می بندند . قابلیت دستگاه ژاکاردی حداکثر ۱۰ الی ۱۲ رنگ نقشه است زیرا با ازدیاد رنگ ، تعداد کارتها بیشتر شده و ژاکارد وزن بیشتری را متحمل می شود.

بافت مخمل

مخمل پارچه ای است که از نخ ابریشم یا پنبه تهیه می شود و یک روی آن صاف و روی دیگرش دارای پُرزهای کوتاه ، متراکم و لطیف است . آغاز پیدایش مخمل را می توان به قرون اولیه اسلامی نسبت داد. در دوران آل بویه و سلجوقی بعد از افت و رکود زری بافی ، بافندگان کاشانی جهت تجلید کتاب آسمانی قرآن در صدد برآمدند تا پارچه ای با ارزش و در خور شان این کتاب تهیه نمایند تا بوسیله آن قرآن را جلد و محفوظ دارند پارچه مخمل ایجاد گردید.

در دوره صفویه مخمل های منقوش با پُرز یکدست و گاه مخمل برجسته با تارو وپودی از طلا و نقره بافته می شد . مخمل بافی نیزدرکناردیگرصنایع نساجی در این دوره بیش از پیش شکوفا شد و پیشرفتهای چشمگیری درنوع بافت و رنگ آمیزی وطرح ونقشه آن بوجودآمد.ازآنجائی که پارچه مخمل دارای انواع مختلف بوده و به لحاظ طرح ونقشه بسیارمتنوع می باشد، لذا باگسترش این هنردرجامعه ازمخمل درالبسه ودیگرلوازم زندگی مانند لباس عروس ، روتختی ، سجاده ، کت و عبا ، پرده و رویه مبل وصندلی استفاده گردید.درزمان صفویه مخملهای منقوش بسیار با ارزش و گرانبهائی تولید شدکه بیشتر آنها بعنوان هدایای پادشاهان صفویه برای پادشاهان اروپا فرستاده می شد.

ماشینی شدن صنعت نساجی و تاسیس شرکت مخمل وحریردرکاشان کارگاههای مخمل بافی یکی پس از دیگری تعطیل و مخمل بافی بصورت سنتی کاملا منسوخ شد. تا درسال ۱۳۰۵ با تاسیس کارگاه زری و مخمل بافی در مدرسه صنایع مستظرفه ، بار دیگربافت مخمل بدست هنرمندان چیره دست ازسر گرفته شد. در سال ۱۳۷۲ دستگاه مخمل بافی سنتی به شیوه ساده باف به همت اداره میراث فرهنگی کاشان راه اندازی شد.

دستگاه مخمل بافی در برخی قسمتها بی شباهت به دستگاه زری بافی نیست . لیکن در نحوه بافت تفاوت بسیار وجود دارد . زیرا در مخمل بافی این تار پود است که تولید پُرز یا نقش می کند . بدینصورت که با بالارفتن دسته ای ازتارها میله مخصوصی که شیار ظریفی درمیان دارد از بین تارها عبور می کند

با جابجا شدن تارها ی پایینی به بالا و تارهای بالایی به پایین و گذر پود از میان آنها و تکرار مرحله قبلی ، هربار نیمی از تارها به روی میله ها حلقه می خورد . بعد از بافت چند ردیف ، با واردکردن تیغ داخل شیار میلها ، تارهای حلقه شده به دورِ میل بریده می شود و پُرز را به وجود می آورد . دربافت مخمل برجسته ، طبق نقشه فقط تارهای مربوط به نقش برجسته مخمل می شود و زمینه ساده بافته می شود .

کارگاه زری ومخمل بافی پژوهشکده هنرهای سنتی

آغاز به کار این کارگاه به سال ۱۳۰۹ می رسد. این کارگاه به همت استاد حبیب اله طریقی در مدرسه صنایع مستظرفه تاسیس شد. علاوه بر اساتید طراح و بافنده ، هنرمندان نقش بند و گوشواره کش در بافت زری و مخمل نقش موثری داشته اند. اساتیدی چون ذبیح اله احمدی - تقی دارائی باف- ماشااله عنابی - دلاور هاشملو و محمود محمودی سرپرستی این کارگاه را به عهده داشته اند. از دیگر هنرمندانی که از سال ۱۳۰۹ دراین کارگاه فعالیت داشته اند عبارتند از :

علی جان عسگری- رضا رضائی- عباد هاشملو- حسین سمنانی- حسین رضائی- محمدرضا عشاق- سیف اله مناجاتی- کریم خفائی پور- یداله معتمدی- سید قدیر صفوی- سید رضا الهامی- سیدعلی آشفته- محمود فرزاد- محمود دهقان- محمد طریقی- رضا اشراقی- عبداله پور کاشانی- فضل اله صدفی پور- محمد مخملباف- ماه منیر طاهری- بالا مخبری- قربان ریوندی- عیسی هاشملو- سید مهدی مژگانی- سیدحسین مژگانی - محمد سلیمیان ریزی- علی اصغر بهمن آبادی- زینب حقیری- غلام قربانی گلشن- عبدالعلی نعیمائی - روح اله دهقان - فروزان یعقوبی

۲- قالی و گلیم

تعریف

قالی بافته ای ست پرزدار، ساخته شده از هزاران گره کوچک از جنس پشم، کرک، پنبه و ابریشم ، بر روی دارایستاده یا زمینی که به دوشیوه ترکی وفارسی بافته می شود.

گلیم بافته ای است بدون پرز، که از زیرو رو گذشتن تارها و پودهای رنگی از جنس پشم وپنبه بر روی دار به وجود می آید. گلیم از نظر بافت سه نوع است : ساده یا نقوش هندسی و ذهنی باف، برجسته که نقوش برجسته بصورت قالی و زمینه بصورت گلیم بافته می شود و پود پیچی که به ورنی یا شیریکی پیچ معروف است .

تاریخچه

هنر و صنعت بافندگی ابتدا در میان قبایل چادرنشین پدیدار شد که عمده کارشان گله داری بود. قدیمی ترین قالی توسط پروفسور رودنکو Rodenko در منطقه پازیریک شوروی در۸۰ کیلومتری مرز مغولستان کشف شد که مربوط به دوره هخامنشیان است. از این دوران نمونه های زیادی از صنعت بافندگی به جای مانده، ولی بررسی ها در خصوص شیوه بافت و سیر تطور آن نشان می دهد که قبل از این زمان هم بافندگی نزد ایرانیان متداول بوده و شاید به عصر مفرغ برسد. وقتی اسکندر به دیدن قبر کوروش رفت تابوت طلائی کوروش را پوشیده از فرشی ظریف و زیبا دید. قدیمی ترین نوشته هائی که از ۲۰۰۰ سال پیش بطور پراکنده به جای مانده، مربوط به گزنفون مورخ یونانی است و اشاره به نوعی بافتنی ایرانی می کند که تقریبا" فرش است.

در دوره پارت ها یا اشکانیان بافندگی رواج کمی بین مردم داشته و نمونه قابل توجهی از این دوره به جا نمانده است.

در دوره ساسانیان علاقه ایرانیان به اشکال و تصاویر حیوانات در بافندگی ظاهر شد و قالی از فرآورده های نفیس ایران به شمار می رفت. از نمونه های بافته شده این زمان فرش بهارستان است ، که در غارت پایتخت ساسانیان به دست اعراب افتاده و تکه تکه شد. تارو پود این فرش از زر و سیم بوده و گل بوته های آن از ابریشم و جواهر الوان.

در عهد سلجوقیان فن بافندگی رونق به سزا داشت. به استناد صفحات مصور متعلق به این دوران می توان دریافت که صنعت بافندگی در زمان سلجوقیان مقامی ارجمند داشته است.

در عهد مغول و تیموریان قالی و قالیچه مورد استعمال زیاد داشت. بعضی از نقاشیهای این دوره ملهم از نقش قالی بوده ونشانگر به کار گیری و اهمیت نقش و رنگ در قالیهای این دوره .

دوره شکفتگی هنر و صنعت فرش ایران و گسترش بازرگانی آن به قرن های دهم و یازدهم هجری (دوره صفویه) مربوط می شود. توجه هنرمندان، گسترش امکانات از یک سو و همکاری استادان تذهیب و پیشرفت صنعت رنگرزی از سوی دیگر باعث شد که قالیبافی در این زمان مقامی ویژه پیدا کند.

کارگاههای بزرگ قالی بافی در شهرهای اصفهان، تبریز و کرمان دایر شد. نفیس ترین فرشهائی که در موزه های عمومی و خصوصی جهان نگهداری می شود، نشان از بافتها و نقشهای این دوره دارد. شورش افغان، انقراض سلسله صفویه ورکود اقتصادی به صنعت قالیبافی صدمه فراوانی زد. این رکود در زمان افشاریه و زندیه ادامه پیدا کرد و در دوره قاجار بخصوص در آغاز پادشاهی ناصرالدین شاه این هنر – صنعت چه از نظر احداث کارگاههای بافندگی (اراک، تبریز، کرمان، مشهد) و چه از نظر بازرگانی و تجارت فرش رونق چشمگیری پیدا کرد.

بافت قالی

الیاف پشم، کرک، نخ و ابریشم که با مواد طبیعی یا شیمیایی رنگرزی شده اند مواد اولیه قالی را تشکیل می دهند. رنگهای طبیعی (گیاهی یا معدنی) مانند روناس، سپرک، نیل و ... به علت ثبات زیاد ، نقش موثری در اصالت و دوام و نفاست و ارزش قالی دارند. رنگهای شیمیایی از ترکیب مواد مختلف تهیه می شوند و در واقع همان رنگهای جوهری هستند که به آنیلین نیز معروف می باشند.

ابزار و وسایل:

- دار: دستگاه بافتن قالی که درشکل معمولی خود چهار تیر ضخیم به صورت چهار چوب دارد. دو تیر افقی (موازی بازمین) و دو تیر عمود بر زمین. قسمتهای مختلف دار عبارتند از : راست رو و چپ رو – سردار و زیر دار- گوه – نردبان – الوارنیره – هاف – زیر پیچ – نیره پیچ – سربندیزه – سیم پیچ .

دار از نظر ساختمانی دو گونه است : عمودی و افقی (زمین). دار چوبی معمولا" از چوب درخت تبریزی ساخته می شود. دار فلزی از آهن است. درازا و پهنا و قطر تیرهای دار، متناسب با قطع قالیی که قرار است بافته شود، در نظر گرفته می شود.

- قلاب: کاردی است با تیغه کمی خمیده که در انتهای دسته آن قلاب وجود دارد. قلاب برای گره زدن و تیغه آن برای بریدن خامه به کار می رود.
- دفتین: دفتین، دفه، دفته که به علت شباهت به آن شانه نیز گفته می شود، ابزاری است مانند قلم موی پهن، برای کوبیدن و محکم کردن پود و گره و تنظیم خواب تارهای خامه استفاده می شود.
- قیچی: وسیله ای است برای چیدن پرز قالی، پس از بافتن هر رج، نخها و خامه های اضافی و پرداخت نهائی قالی.
- سیخ پود کشی: سیخ بلندی که سر آن به شکل قلاب است و پس از بافتن یک چند رج از قالی سیخ را از سر قلابدارش از میان تارها عبور داده و نخ قلاب را که به ویخته طوری می کشند تا پود روی گره ها قرار گیرد.

گره های رایج در قالیبافی : در قالیبافی، گره ها به دو شیوه فارسی و ترکی زده می شود. نحوه گره زدن به شیوه ترکی بدینصورت است که نخ از روی دو تار و از کنار آنها به عقب برده می شود و سپس از داخل تارها به جلود برگشته و محکم می شود. گره ترکی نزد بافندگی ایلات ترکمن و آذربایجان، روستاهای اطراف همدان رواج دارد. در گره زدن به شیوه فارسی بافنده خامه را از کنار یک نخ تار به عقب برده و بعد از گره زدن نخ، از بین دو تار بیرون آمده و محکم می شود.

پود گذاری :

پرز قالی به وسیله گره هایی که در تارها زده می شود و به وسیله تیغه قلاب بریده می شود به وجود می آید. بعد از اتمام هررج نخ پود در لابه لای تارها کشیده می شود، سپس با شانه کوبیده و رج پود گذاری شده راقیچی کرده و دوباره به ترتیب قبل کار بافت را انجام می دهند.

نقشه قالی :

نقشه طرحی است که به وسیله طراحان و نقشه پردازان روی کاغذ شطرنجی رسم می شود. گاهی نیز از یک قالی بافته شده به عنوان نقشه استفاده می کنند. معروفترین نقشه های قالی عبارتند از : لچک ترنج – ترنجی – محرمات – افشان – واگیره ای – بندی- محرابی – قابی و خشتی – مناظر ، آثار و شکارگاهی . معروفترین نقوش و گلهاهراتی یا ماهی درهم، بته ای ، لچک و ترنج، شاه عباسی، جنگلی یا بید مجنون، جوشقانی، میناخانی ... به طور کلی نقوش قالی دارای دو شیوه نقوش شکسته و منحنی می باشد.

گلیم :

گلیم بافته ای است داری، بدون پرز که با نخ پشمی، پنبه ای یا کنفی با در گیری تاروپود بافته می شود. به این ترتیب که از نخ پنبه ای به عنوان تار و از نخ پشمی رنگارنگ به عنوان پود استفاده می شود

در گلیم بافی نقشه کاربرد چندانی ندارد و معمولا" نقش آفرینی به طور ذهنی انجام می شود. گلیم های هر منطقه طرح و رنگ ویژه ای دارد، که با توجه به بافت آن از بافته های دیگر مجزا می شود.

گلیم بیش از قالی سابقه و قدمت دارد . در واقع قالی در اثر تکامل گلیم، طی قرنهای متمادی پدید آمده است. برای بافت گلیم از دارهای عمودی وافقی استفاده می شود، اما نسبت به بافت قالی به ابزار کار و مواد اولیه محدود تری نیاز است.

انواع گلیم :

گلیم به سه شیوه بافته می شود:

گلیم ساده باف : در این نوع گلیم، پودها یکی در میان از لابه لای تار (چله) عبور می کند. این گلیم یک روست و برای بافت آن معمولا" از نقشه از قبل آماده شده استفاده نمی شود. نقوش گلیم ساده باف، عموما" هندسی است و به ندرت نقوش منحنی در این نوع گلیم دیده می شود. گاهی روی گلیم هائی با زمینه ساده با استفاده از الیاف رنگی پشم، نقوشی ایجاد می شود که غالبا" هندسی است.
گلیم برجسته : این نوع گلیم دارای زمینه ای ساده می باشد ولی طرح اصلی مانند قالی پرزدار است. بدینصورت که از روی نقشه قالی، بر روی چله گلیم گره زده می شود و در پایان پرز اضافی چیده می شود.

ورنی : ورنی، گلیمی است بدون پرز و یک رو، که عموما" بدون نقشه و به صورت ذهنی توسط دختران و زنان عشایر مناطق مغان، ارسباران و مشکین شهر بافته می شود. این نوع گلیم در کردستان و کرمان با طرح و نقش دیگری بافته می شود که در کرمان آن را "شیریکی پیچ" می نامند. بهترین ورنی های ایران توسط ایل شاهسون یا ایلسون تولید می شود که سابقه طولانی در این زمینه دارن، به گونه ای که همواره واژه ورنی با نام شاهسون قرین بوده است.

به طور کلی از لحاظ بافت گلیم های ایرانی به دو شیوه بافته می شود :

۱- شیوه پود گذاری : در این شیوه تنها از نخ تار (چله) و نخ پود برای بافت گلیم استفاده می شود پودهای رنگارنگ را از زیر و روی رشته های تار عبور می دهند، با تغییر رنگهای پود است که نقشها پدیدار می شود و هر دو روی گلیم صاف، هموار و همرنگ می شود.

۲- شیوه پود پیچی : در این شیوه علاوه بر نخ تار و نخ پود از پودی نازک نیز در بافت استفاده می شود و در واقع پود به حالت پیچش از میان نخهای تار عبور نموده، سپس با عبور پود نازک و کوبیدن آن با شانه، عمل در گیری نخ های تار و پود قطعی می شود. این شیوه بافت که بسیاری از صاحب نظران آن را حدواسطی میان گلیم بافی و قالی بافی دانسته اند، در واقع آخرین منزلگاه تکامل گلیم بافی به قالیبافی می باشد. بافت گلیم معروف به ورنی در آذربایجان شرقی و نیز بافت گلیم معروف به شیریکی پیچ در استان کرمان بدین شیوه است.
این نوع گلیم ها را که به شیوه پود پیچی بافته می شوند سوماک نام نهاده اند. گاهی روی گلیم ها راسوزن دوزی می کنند، این گلیم ها به گلیم سوزنی شهرت دارند.

انواع نقوش در گلیم :
نقوش گیاهی : نقوش گیاهی بر گرفته از گیاهان طبیعی است که مردم هر منطقه با آنها در ارتباط بوده و در انتخاب نقش در گلیم بافی از آنها الهام می گیرند.
نقوش حیوانی : در گلیم های عشایری به دلیل ارتباط نزدیک میان انسان و حیوانات، نقوش تجریدی حیوانات برای تزئین استفاده می شود.
نقوش اشیاء : این نوع نقوش برداشت تجریدی اشیائی است که در زندگی روز مره گلیم بافان استفاده می شود.
نقوش تجریدی : انسان از گذشته های دور برای تزئین اشیاء از درهم آمیختن خطوط، اشکال هندسی را پدید آورد که هر کدام معنا و مفهوم خاصی را برای او تداعی می کرد. معانی این نقوش ریشه در اعتقادات و باورهای انسانها دارد. با بررسی نقوش تجریدی در گلیم های روستائی و عشایری می توان به ریشه برخی از این اعتقادات دست یافت.

کارگاه قالی و گلیم بافی پژوهشکده هنرهای سنتی

این کارگاه به سرپرستی استاد لطیف تقدیری درسال ۱۳۱۱ به جمع کارگاه های مدرسه صنایع مستظرفه پیوست. زمان کوتاهی به نام موسسه قالی ایران به تولید و آموزش قالی و گلیم بافی ادامه داد. استاد حسین پاک عنصر و محمد رهبر شایسته دیگر اساتید هنر قالیبافی هستند که سرپرستی این کارگاه را به عهده داشته اند.

از دیگر هنرمندان این کارگاه عبارتند از:

جمشید امینی - احمد محمودی- قهرمانی- علیرض اکبری- تقی مجرد- زهرا خنج منش- قدرت عزیز پور- خانم رفیعی- صالح فردوس- آقای جداری- نسرین قاسمی- جمیله هاشمی- الهه ضیائی- آمنه چرخ آبادی- علیرضا برفروشان- شیلا شادابی- زهرا عرب علیدوستی- ثریا غفارپور

۳- قلم زنی

تعریف و 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 مراسمی 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.

شیوه های قلم زنی

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 هائی 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 مثبت:
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 مثبت 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.

شیو، 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.

وسایل و ابزار قلم زنی :

الف : انواع قلم ها

قلم پرده - 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 رو – 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: ذغال

د: تسمه خط کشی

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 و استاد احمد فیناستیان، این مسئولیت را به عهده گرفتند.

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- سباء جعفری - ندا حامدی- منیژه افرا – نسرین حمزه لو- کوروش قانونی- مهری فیناستیان- فاطمه زیبانیا- سیدحسین موسوی

۴ - سفال و سرامیک

تاریخچه :

سفالگری پس از حصیر بافی از قدیمی ترین دست آوردهای انسان است . انسان با شروع زندگی غارنشینی ، کشف آتش وپی بردن به خاصیت چسبندگی و شکل گیری گل رس ، اولین ظرفها ی سفالین راکه بی شباهت به سبدهای حصیری نبود ، ساخت .زمانی که بشر به استفاده از ظروف سفالین

پرداخت، دست ساخته هایش بسیار ابتدائی و عاری از هر گونه تزئین یا پوشش لعاب بود، ولی بتدریج که ذوق و سلیقه و حسن زیبائی شناسی قوت گرفت ظروف سفالین به نقوش گوناگون و سپس به پوشش لعاب آرایش داده شد.

تاریخ سفالگری ایران را باتوجه به اولین آثار بدست آمده از حفارهای منطقه تپه گنج دره واقع در غرب کرمانشاه و غارکمربندی بهشهردرمازندران به هزاره هشتم قبل ازمیلاد(دوره سنگی) نسبت می دهند. برخی محققان وباستانشناسان معتقدند زادگاه سفال ایران بوده است .

درهزاره پنجم قبل ازمیلاد ساکنان فلات ایران ، ظروف سفالی دست سازبه رنگ سیاه وقرمزوقهوه ای می ساختندکه بانقوش ساده از حیوانات وگیاهان تزئین شده است . همینطور ظروف سفالی منقوش که نگاره های متنوع بربدنه داشتند از منطقه گنج دره و سپس در سیلک کاشان ،دشت قزوین وچشمه علی شهرری بدست آمده است .

چرخ سفالگری که تاریخ اختراع آن را مقارن باحدود هزاره چهارم پیش از میلاد دانسته اند تحول مهمی درساخت سفال پدید آورد. آثاربدست آمده از این دوره نشان می دهد که کوره های سفال پزی نیز تحول چشمگیری داشته وسفالگران درکنترل دمای پخت توانائی پیداکرده اند.

نقوش سفالینه های این دوره واقع گرایانه و متنوع بوده و شامل تصاویر ساده ای از مار،پلنگ ، قوچ، لک لک و ... است . جام منقوش شوش مربوط به این دوره است . همینطور نمونه های متنوعی ازمهرهای سفالین متعلق به هزاره سوم قبل از میلاد بدست آمده که با نقوش هندسی و نقش گیاهان ،جانوران و انسان منقوش بوده اند.این آثار که ازمناطقی چون سیلک ،شوش ، لرستان ، تپه حسنلوی آذربایجان ، تپه حصاردامغان، اسماعیل آباد قزوین و تخت جمشید بدست آمده از زیباترین آثارجهان می باشند.

پیدایش وساخت لعاب نیز موجب تحول و تنوع درساخت و تزئین سفال گردید. درآثار دوره عیلامی بدست آمده ازحفریات معبدچغازنبیل (۱۵۰۰تا ۱۰۰۰قبل ازمیلاد) آجرها وکاشی های لعابدار دررنگهای آبی وسبزوسفید، بدون نقش و نقشدار دیده می شود.

ازهزاره اول قبل از میلاد درسیلک کاشان ، تپه گیان نهاوند، تپه حسنلو دراورمیه وخوروین درشمال غربی تهران ، تپه مارلیک درگیلان آثار زیباومتنوع بدست آمده است. همینطور ازدوره مادها،هخامنشیان ، اشکانیان وساسانیان ، نقش برجسته ،کتیبه،تابوت،جام،خمره ،کوزه،قمقمه،عطردان ودیگر ظروف سفالین بارنگهاو نقشها ولعابهای متنوع ومرغوب به جای مانده است . دردوره اشکانی و پارتها نیز باتوسعه لعاب قلیائی رنگهای متنوعی درتزئین ظروف سفالی بکاربرده می شدوباظهوراسلام هنرمندان روشهای جدیدی را بالعابهای مختلف بکار گرفتند.

باظهوراسلام و تحریم استفاده ازظروف طلاونقره درقرنهای اولیه اسلامی،هنرسفالگری ایران رشد چشمگیری پیداکرد.تاریخ گذاری ظروف بی لعاب اوایل اسلام بعلت ادامه سنت سفالگری ساسانی ، بسیار مشکل است و بدین سبب متخصصان این نوع سفالینه را عرب ساسانی نامیده اند.

پس از سقوط امپراتوری ساسانی (سال ۶۲۳ میلادی- سوم هجری شمسی) و گرایش ایرانیان بدین مبین اسلام قسمتهائی ازاین سرزمین تامدتهاتحت تاثیرشیوه های هنری گذشته قرارداشته است که ازآنجمله ناحیه دریای خزر می باشد. در این منطقه روش و سنت هنر ساسانی بویژه در زمینه فلز کاری و سفالگری ادامه یافته و ظروف سفالین بشیوه متقدم ساخته می شده است. حفریات باستانشناسی در ناحیه دریای خزر که محوطه های باستانی بیشماری را در بر میگیرد . کشف ظروف سفالین اواخر ساسانی و اوایل اسلامی و قابل مقایسه بودن آنها این نظریه را اثبات می نماید. پژوهشهای باستانشناسی سالهای اخیر در مراکز تمدنهای اسلامی ایران چون : نیشابور ، ری، جرجان، سیراف، استخر، تخت سلیمان، سلطانیه، فسا، غبیرا و شوش که در ادوار اسلامی از آبادانی و ثروت برخوردار بوده اند شناخت باستانشناسان را در تکامل سفالینه بی لعاب تا حدی آسانتر کرده است. سفالینه بی لعاب دوره اسلامی بسیار متنوع واز جهات مختلف مانند خمیر، شکل و تزئین قابل بررسی است.

دراین دوره هنرمندان سفالگرباستفاده ازلعابهای مختلف درتزئین سفال، بخصوص باابداع لعاب زرین فام درقرن سوم هجری آثاری پدیدآوردند که چه از لحاظ تنوع وچه ازلحاظ زیبائی وکیفیت سرآمد بوداما تسلسل وتکامل ظروف بی لعاب نیز در قرون متمادی حفظ گردیدوسفالگران همزمان ودرکنار آثار سفالین لعابدار درساخت آثار بی لعاب نیز مبتکربوده وشیوه هاوسنتهای خودرا حفظ می کرده اند.

گل خمیر که در ساخت ظروف سفالین بی لعاب بکار برده می شد برنگهای نخودی، قرمز و خاکستری ، و بصورت نرم و سخت ساخته شده است. سفالگران اسلامی در ساخت ظروف بی لعاب از شکلهای گوناگون استفاده نموده و ساخت بعضی از ظروف مانند کوزه در ادوار مختلف به یک شکل ادامه داشته است، بطوریکه شناخت و تاریخ گذاری این نوع ظروف تا حدودی مشکل شده است. مهمترین گروه سفالینه بی لعاب را خمره، کوزه و آبخوری تشکیل می دهد که عموما با خمیر قرمز یا نخودی ساخته می شده و در اغلب کاوشهای باستانشناسی محوطه های اسلامی، به وفور یافت شده است.

اشکال ظروف شامل: خمره، کوزه، آبخوری، کاسه، پیاله، بشقاب، گلدان، قمقمه و دیگر انواع ظروف سفالین مورد نیاز روز مره زندگی بوده که هر یک با ویژگیهای مشخص از نظر بدنه دسته، پایه و لبه ساخته می شدند.

دوره سلجوقی(۱۱۹۳-۱۰۳۷میلادی- ۵۷۲-۴۱۶ شمسی) عصرطلائی سفالگری درایران است .تمامی روشهای تزئین سفال مانند "نقاشی روورنگی (مطلا)،کاری، میناکاری و زرین فام)- نقاشی زیررنگی-نقش برجسته-نقش کنده- نقش افزوده و مشبک و قالبی روی بدنه های سفالین و کتیبه ها و... بکار گرفته می شد.

دردوره ایلخانی علاوه بر کاشی های برجسته واخترچلیپائی مینائی- زرین فام ونقاشی زیرلعاب که رایج بود ، کاشی معرق نیز ابداع ورواج یافت. کاشی کاری مسجد گوهرشاد ومسجدکبودتبریزاززیباترین نمونه های کاشی معرق این دوره است . سفالگری ظروف دردوده تیموری(۱۳۶۹-۱۵۰۵ میلادی- ۸۸۴-۷۲۸ شمسی) متاثر از نمونه های چینی بود. سفالهای چین ازلحاظ بکارگیری لعابها ویژگی خاص داشتندوظروفی مانند سلادن (Celadon)کوباچه آبی و سفید ، گمبرون ، مینائی ، زرین فام ، مطلا دراین دورهرایج بود.

دوره صفویه (۱۷۳۵-۱۴۹۹ میلادی-۱۱۱۴-۸۷۸ شمسی) اصفهان ،کاشان ،یزد،قم، تهران بعنوان مراکز اصلی سفالگری ایران شناخته شد . کاشی هفت رنگ ابداع وبه همراه کاشی معرق بصورت یکی از ویژگیهای معماری ایران ،رایج شد. ازنمونه های ممتاز وزیبای آثار این دوره را میتوان درمساجد امام وشیخ لطف اله اصفهان مشاهده کرد.کاشی کاری های حمام ومسجدوکیل – ارگ کریم خان و بنای کاخ ارم ازنمونه های فاخر هنرکاشی سازی دردوره زندیه است .

شاه عباس اول (۱۵۸۷-۱۶۲۸ میلادی)بااسکان صدها سفالگرچینی دراصفهان زمینه آموزش این هنروهمکاری ایشان باسفالگران ایرانی رافراهم کردوتحول وترقی چشمگیری درساخت ظروف سفالی وبدل چینی بوجودآمد.

در دوره قاجار نیزکاشی هفت رنگ بانقوش اسلیمی وطرح هائی ازمجالس بزم و شکارچهره بزرگان ودرباریان وگلدانهای پرگل وپرندگان بارنگهای لعابهای متنوع برای تزئین بناهارایج بود. ازآثاراین دوره، عمارت قوام الملک درباغ نارنجستان - کاخ گلستان- کوشک شمس العماره - سردرباغ ملی – مجموعه کاخ های سلطنت آباد- مسجد سپهسالار را می توان نام برد. درکاشیهای این دوره علاوه بررنگهای رایج چون سفید- سیاه- سبز- فیروزه ای- لاجوردی وقهوه ای ازلعابهائی بارنگهای قرمز-نارنجی-زرد-صورتی وطلائی استفاده می شدکه از وجوه مشخصه و ویژه کاشی کاری این دوره است .

متاسفانه ازاین دوره به بعد ورود ظروف چینی با کیفیت مرغوب تر، لعابهای سرامیکی خارجی باقیمت نازلتر ،موجب رکود فعالیت کارگاههای سنتی ،ازدست دادن متقاضیان داخلی و خارجی آثار سفالی و سرامیکی ایرانی بود. با این وصف امروز سفالینه های دست ساز هنوز موردتوجه است . هنرمندان سفالگر،کارگاههای سنتی ،در مناطق مختلف ایران چون اصفهان – مشهد- لالجین همدان _ شیراز- تبریز- سمنان -شاهرود- شهرضای اصفهان – میبد یزد - میناباد- کلپورگان سراوان – زنوز تبریز-نطنز-سیاهکل گیلان و... باحفظ اصالتهای بومی وفرهنگی منطقه خود به تولیدآثار سفالین می پردازند. همچنین نمونه های کاشیکاری ونقش برجسته های سفالین مانند مرقد شاه عبدالعظیم (شهری) – کاخ نیاوران – کاخ سعدآباد – سردرموزه ایران باستان – برج میلاد آزادی تهران – تئاترشهر- کتیبه سردر سازمان میراث فرهنگی کشور ،ازآثارهنرمندان معاصرکشورمان می باشد.

مواد ومصالح سفالگری

عمده ترین مواداولیه محصولات سرامیکی موادمعدنی مانند آلومینیوم-سیلیسیم-کلسیم-منیزیم – سدیم وپتاسیم استکه برحسب کاربرد در بدنه به دوگروه موادشکل پذیرو مواد غیرشکل پذیر تقسیم می شوند. موادشکل پذیربه موادی اطلاق می شود که به تنهائی خاصیت شکل پذیری دارند وبه آنها "مواد پلاستیک" نیزگفته می شود. ازمخلوط این موادبا آب خمیری شکل پذیربدست می آید که قابلیت حفظ شکل جدیدرادارد. رس ها قدیمی ترین ، مهم ترین و پرمصرف ترین موادشکل پذیرهستند. از انواع رس ها می توان به کائولن یاخاک چینی – بال کلی (Ball clay)– رس های نسوز(خاک نسوز) – رس های استون ور(stonwear) – بنتونیت (Bentonite) ورس قرمزاشاره کرد.

مواداولیه غیرشکل پذیر مانند سیلیس – فلدسپات – تالک و اکسیدها موادی هستند که به تنهائی شکل پذیر نیستند لیکن درترکیب با موادشکل پذیردر شکل پذیری ، رنگ یا ذوب آنها تاثیرگذارند.

آماده سازی خمیرسفالگری

کلوخه های بزرگ خاک رس بوسیله هاون، پتک یاچکش کوبیده می شودو بوسیله الک غربال می شود ودرحوضچه های مخصوص با آب به شکل دوغاب مخلوط می شودو شن و سنگریزه های خاک درکف حوض ته نشین می شودو مخلوط رس وآب یا دوغاب گل از مجرای حوضچه به داخل حوضچه

دیگری که درمجاورت آن قراردارد، تخلیه می شود. پس ازمدت زمانی ذرات ریز رس درون دوغاب به تدریج ته نشین شده و قشر ضخیمی ازگِلابه را به وجود می آوردکه درمعرض نورخورشید آب اضافه را از دست داده وغلظت پیدا می کند. سفالگران برای ایجاد خاصیت شکل پذیری ،خاک رس خشک به این گل اضافه می کنند و با پا یا مخلوط کن برقی آنرا ورز می دهند.رطوبتِ اضافیِ گل را به وسیله پهن کردن گل بر روی صفحه گچی ازبین می برند قسمتی ازگل راکه برای کارلازم است جداکرده وباقی گل آماده شده درزیرپوشش پلاستیکی نگهداری می شود. مدت زمان انبارشدن وافزایش زمان "تخمیر" گل درشکل پذیری آن تاثیرمستقیم دارد.همینطوررطوبت زدائی گل اگر بصورت کامل صورت نگیرد، بدنه ای که بااین گل ساخته شده ، هنگام خشک شدن یاتبخیررطوبت حجم بدنه کاهش یافته وانقباض شدیدی به وجود می آیدکه موجب ترک خوردن بدنه می گردد.

روش های شکل دهی

آثارسرامیکی به سه روش ساخته می شوند:
روش ریخته گری(دوغابی) : بدنه های سرامیکی به اشکال یکسان وتعدادزیاد تکثیر خواهندشد.به این روش ساخته می شوند. بدینصورت که گل رس بصورت دوغاب داخل قالب گچی ریخته می شودوپس از ازدست دادن آب اضافه به شکل قالب درمی آید.
روش پودری : که عموما" برای ساخت کاشی استفاده می شود. بدینصورت که پودرنسبتا" خشک وپودرمرطوب بادانه بندی ریزویکسان درقالب فلزی تحت فشارقرارمی گیردوشکل قالب رابه خود می گیرد.
شکل دهی باخمیر: ساخت آثارحجمی بوسیله خمیرگل به شیوه های متعدد ومتنوعی صورت می گیرد.ازمهم ترین وعمده ترین آنها می توان به شکل دهی بوسیله دست _ شکل دهی به وسیله قالب و شکل دهی بوسیله چرخ سفالگری (چرخکاری) اشاره کرد.
الف- شیوه شکل دهی بوسیله دست : ازقدیمی ترین روشهای شکل دهی باخمیراست که خود به سه روش انجام می شود.
روش انگشتی یافشاری: این روش ابتدائی ترین شیوه شکل دهی خمیراست .بدون استفاده از هرگونه ابزاری وصرفا" بوسیله فشارانگشتان برروی گلوله گل ، شکل موردنظر راپدید می آورند.
روش فتیله ای: دراین روش حجم موردنظر بوسیله قراردادن فتیله هائ گل به روی هم وچسباندن ویکدست کردن آنها ساخته می شود.
روش مسطح : دراین روش با تخت ومسطح کردن خمیرو بریدن سطوح مختلف بدنه ازآن ، حجم موردنظرساخته می شود. متداول ترین وسیله برای مسطح کردن خمیر، وردنه است .
ب : شکل دهی بوسیله قالب : این روش سابقه طولانی دارد. باقراردادن ورقه خمیر گل درون قاتلب وفشار ملایم ، خمیرشکل قالب می گیرد.قالب موردنظرازچوب یاگچ به شکل طرح دلخواه تهیه می شود.
ج : شکل دهی بوسیله چرخ سفالگری(چرخکاری): بدنه هائی که دارای حجم مدوروقرینه هستند بهوسیله چرخ سفالگری ساخته می شوند.گل را پس از ورز دادن وهواگیری به شکل توده مخروطی در می آورندبه این شکل گل چانه یاچونه گفته می شود. اندازه چانه به شکل ظرف موردنظربستگی دارد. چانه را دقیقاً درمرکز صفحه چرخ سفالگری می گذارندو باواردکردن نیروی یکسان واستفاده ازحالتهای مختلف انگشتان دست ، گل را درمراحل مختلف شکل می دهند تابه شکل حجم یا ظرف موردنظر درآید.

پرداخت :
درتمامی این روشها پس از مرحله ساخت ، پرداخت صورت می گیرد. استفاده از اسفنج نمناک برای یکدست و یکنواخت کردن سطوح و محل اتصالات ، تراش برای برداشتن قسمتهای ضخیم و زائد، دراین مرحله انجام می شود. مرحله پرداخت می بایست هنگامی صورت گیرد که بدنه رطوبت خودرا تاحدی ازدست داده باشدودیگر قابلیت شکل پذیری نداشته باشد. دراین حالت که دونمه یا چرمینه گفته می شود، گل ازاستحکام خوبی برخوردار بوده و قابلیت تراش و برش رادارد.

تزئین:
زیبائی خاصی که نقوش متفاوت و تزئینات گوناگون به سفالینه بی لعاب می بخشد مهارت و استادی سفالگران ادوار مختلف اسلامی را کاملا روشن می سازد. تزئین آثارسفالی دردوحالت انجام می شود : تزئین روی بدنه خام – تزئین روی بدنه پخته .
تزئین روی بدن خام : بدنه خام برای تزئین باید درحالت چرمینه یا دونمه باشدوبه روشهای زیر صورت می گیرد:

الف – روش نقش کنده

تکنیک نقش کنده در سفالگری ایران سابقه طولانی داشته و از ابتدای سفالگری از نقش کنده برای تزئین سفالینه استفاده می شده است. تداوم این تکنیک که تا امروز نیز استمرار یافته در اغلب مراکز سفالگری با شیوه های تقریبا یکسان حفظ شده است.

نقش کنده روی سفالینه بی لعاب متنوع و شامل. نقوش هندسی، موجی، زیگزاکی، نقطه چین، خطوط موازی و عمودی و نقوش گیاهی بوده که اغلب روی بدنه و گردن ظروف را آرایش داده است.نقش کنده یا به روش لایه ای است که نقش بوسیله برداشتن لایه هائی از سطح کار ایجاد می شود و شیوه خراش که نقوش بوسیله خصی وخراشی ایجاد می شود.

ب – روش نقش افزوده

نوع دیگر آرایش سفالینه بی لعاب نقش افزوده است. با این ترتیب که پس از ساخت سفالینه تزئین را که بصورت نقشی جداگانه ساخته شده به بدنه ظرف متصل می ساختند نقوش اغلب بصورت طرحهای هندسی، گیاهی و در بعضی موارد طرحهائی از انسان و حیوان بوده که بصورت قطعات خمیر کوچک به ظروف سفالین الصاق می شده است از این نوع تزئین معمولا جهت آرایش قسمت فوقانی بدنه استفاده می شده است.روش دیگر نقش افزوده لایه چینی است. این روش برای ایجادنقوش هندسی بسیارمناسب است وبینصورت است که بعداز پیاده کردن طرح روی بدنه دوغاب غلیظ گل را بوسیله قلم مو به تدریج روی نقش می گذارند تا رفته رفته برجستگی مناسب ایجاد شود.نقش افزوده با توجه به ذوق و سلیقه هنرمندان سفالگر در اغلب مراکز سفالگری متداول بوده بخصوص در قرون ۳ الی ۷ هجری این روش بسیار متداول و رایج بوده است.

ج – روش نقش بریده (مشبک) : دراین روش قسمت هائی ازبدنه طبق نقش موردنظر با ابزار برش ، بریده شده وازبدنه جدا می شود. نقوش هندسی مناسب ترین شکل برای تزئین ونقش اندازی می توان استفاده کرد.

ج– نقش قالب زده

زیباترین تزئین سفالینه بی لعاب نقش قالب زده است. نقوش و طرحهای قالب زده که از قالبی با نقشی منفی بدست می آید زیبائی خاصی را دارا می باشد. همانطور که در تکنیک سفالگری بحث خواهد شد، قالب منفی اصلی از جنس سفالینه سخت یا سنگ ساخته شده و نقوش مورد نظر هنرمند بروی آن کنده یا حک می شود، سپس ظروف سفالین آماده شده داخل آن قرار گرفته و نقش قالب بر روی آن بطور معکوس نقش می بندد. نقوش قالب زده متنوع و عموما شامل نقش هندسی ، نقش انسان، حیوان، گیاه و در بعضی موارد توام با نوشته کوفی و ثلث است. این نقوش غالبا از صحنه های نوازندگی و رقص یا حیوانات دونده در تزئینی چون، سرو، شاخ و برگ و گلهای اسلیمی می باشد. از کاوشهای باستانشناسی درنیشابور، ری، جرجان، علاوه بر کشف ظروف سفالین با نقش قالب زده قالب یا نگاتیو آن نیز بدست آمده است. تزئین قالب زده از اوایل اسلام تا دوره ایلخانی مرسوم بوده ولی اوج ترقی آن به دوره سلجوقی س(قرن ۵و۶ هجری) متعلق است و شهرهای نیشابور و ری را میتوان مراکز اصلی ساخت آن دانست.

د– نقش بریده (مشبک):

دراین روش قسمت هائی ازبدنه طبق نقش موردنظر باابزار برش ، بریده شده و ازبدنه جدا می شود. نقوش هندسی مناسب ترین شکل برای مشبک کردن هستند.

علاوه بر نقوش ذکر شده، گروه اندکی از سفالینه های بی لعاب دارای تزئین رنگین می باشد و بنظر می رسد که ساخت این نوع سفالینه در اوایل اسلام معمول بوده و بتدریج منسوخ شده است. ازدیگر روشهای منسوخ شده سفالینه با پوشش گلی است که مهمترین مرکز ساخت آن نیشابور بوده .

همینطور سفالینه با نقوش رنگارنگ بر روی زمینه سفید این نوع سفالینه که بنامهای: ظروف روستائی، ظروف ساری و نیزرنگارنگ معروف شده زیبائی خاصی را داراست رنگهائی چون ارغوانی تیره، سیاه، قهوه ای تیره، زردواخرائی بصورت ورقه ای نازک بر روی زمینه مات و پوشش گلی SLTP آنراتزئین می کند.

لازم به ذکر است که از وسایلی مانند قالب ومهر (باسمه کاری) نیز برای تزئین و نقش اندازی می توان استفاده کرد. دیگر اینکه ترکیب روشهای ذکر شده می توانند روی بدنه خام اجرا شوند.

خشک کردن و پختن بدنه :

خاک های رسی درسفالگری آب خودرا دردو مرحله از دست می دهند . درمرحله اول از دست دادن فیزیکی آب است (خشک شدن) که باکاهش حجم بدن همراه است. دراین حالت درصورتیکه به بدنه آب افزوده شود مواد متشکله آن به خمیر گل تبدیل خواهد شد.مرحله دوم ، مرحله ازدست دادن شیمیائی آب است که بصورت پختن بدنه درکوره انجام می شود. پختن باعث کاهش حجم بدنه نمی شود وحالت برگشت پذیری ندارد.

بدنه های سفالی درمجاورت هوا ، نخست آب سطح خودرا ازدست می دهندوعمل تبخیر به تدریج درلایه های داخلی صورت می گیرد. مدت خشک شدن وطی این دوره به اندازه وشکل ظرف و میزان رطوبت ودمای هوای اطراف دارد. چنانچه خشک کردن بدنه به سرعت انجام شود درمرحله بعد یعنی پختن درکوره فشار بخار ایجادشده باعث ترکیدن بدنه می شود.

کوره چینی

نحوه و محل قرارگرفتن بدنه های خام درکوره با توجه به شکل و ضخامت آنها امر بسیار مهم و دقیقی است . درکوره های سنتی با شعله مستقیم اختلاف دما درنقاط مختلف زیاد است. ظروفی که درمرکز و بالای کوره چیده می شوند زودتر به مرحله پخت می رسندو بالطبع ظروف با ضخامت و ابعاد بزرگتر دراین قسمت قرار می گیرندو ظروف کوچک و ظریف با شکلهای پیچیده درپیرامون کوره قرار می گیرند. درکوره های الکتریکی که باوسایل کمکی و صفحه نسوز طبقه بندی شده اند ، انتقال حرارت به قسمت های مختلف کوره یکسان صورت می گیرد.

درکوره های سنتی از سوراخ تعبیه شده دردیوار کوره دما را تشخیص می دهند. درکوره های امروزی دستگاه مخصوص به نام آذرسنج یاترموکوبل برای اندازه گیری دما و زمان بندی پخت استفاده می شود. اندازه ، ضخامت و جنس بدنه و نوع سوخت برای برنامه دادن به آذرسنج درنظرگرفته می شود. بعداز رسیدن دمای کوره به دمای پخت ،کوره خاموش می شود.

برای یکسان شدن تدریجی حرارت کوره با دمای محیط خارج از کوره وازدست دادن تدریجی حرارت بدنه های داغ لازم است درب کوره تا مدتی باز نشود.درغیر اینصورت بعلت تضادشدید حرارت داخل کوره با دمای بیرون بدنه های داغ قادر به ازدست دادن حرارت خودنبوده و شوک حرارتی ایجادشده باعث شکستن آنها می شود.

تزئین روی بدنه پخته

لعاب

مجموعه ای از اکسید های فلزی معدنی است که مواداولیه آن بصورت خاک یا سنگ در طبیعت یافت می شود. ماده اصلی درتولید لعابها سیلیس و کمک ذوب ها هستند . از آنجا که دمای ذوب سیلیس بسیار بالاست از اکسیدهائی که دارای دمای ذوب پائین تری هستند درترکیب لعاب استفاده می شودتا دمای ذوب لعاب پائین تر ازدمای ذوب سیلیس شود.

لعابهائی که دربخش هنری سرامیک بکار می روند به سه دسته اصلی طبقه بندی می شوند.

۱- لعابهای شفاف یا ترانسپارنت
۲- لعابهای کدر یا اُپک
۳- لعاب مات یا کریستالی

از تغییر درترکیبات این لعابها ، لعابهای دیگری می توان بدست آورد.مانند لعاب زرین فام ، لعاب پوست ماری ، لعاب قازمغازی یارنگین کمان .

لعاب در زیباترکردنوتنوع سطح بدنه ها- حفظ تزئینات بدنه- غیرقابل نفوذکردن بدنه های متخلخل – افزایش مقاومت شیمیائی ومکانیکی بدنه ها- پوشاندن سطح ناصاف و بهداشتی کردن سطح محصولات سرامیکی نقش مؤثری دارد.

لعابکاری دستی بدنه های سرامیکی به شیوه های مختلف انجام می شود.

- لعابکاری با روش غوطه وری :

این روش رایج ترین نحوه لعابکاری است . بدنه بدون لعاب را داخل ظرف بزرگ محتوی دوغاب لعاب فرو می برند. این کار باید به آرامی و دقت انجام گیردوبعد ازچند ثانیه غوطه وربودن درلعاب بدنه را بیرون می آورند.

- لعابکاری به روش پاشیدن

دراین روش با وسایلی مانند پیستوله ، فوتک یا بُرُس ، لعاب بر روی بدنه پاشیده می شود. با این روش درحالتهای مختلف می توان ضخامتها و بافتهای مختلف ایجاد کرد. این روش بهترین شیوه برای لعابکاری بدنه های بزرگ سرامیکی است .

- لعابکاری به روش ریختن

دراین روش که بهترین نوع لعابکاری سطوح صاف و تخت است ، دوغاب لعاب برروی بدنه ریخته می شودوباکمترین تماس بدنه را نگهداشته و رنگ بطور یکنواخت درتمامی قسمتها ریخته می شود.درکارخانه تولید کاشی که معمولا" کاشی ها بر روی یک صفحه متحرک از زیر آبشار یکنواخت لعاب عبور داده می شود، ازاین روش پیروی می کنند.

لعابکاری با قلم مو واسفنج :

این روش بیشتر درلعابکاری بدنه هائی باسطوح متفاوت که لعابکاری آنها باسایر روشها مشکل است ، استفاده می شود. همچنین برای اصلاح لعابکاری با روشهای دیگر نیز از قلم مو یا اسفنج استفاده می شود. درلعابکاری با این روش به وجود آوردن ضخامت یکنواخت درسطح بدنه آسان نیست.

- تزئین با لعاب

به منظور تزئین وزیباترکردن محصولات سرامیکی می توان به روی بدنه بارنگهای متنوع ایجاد نقش نمود. دراین روش طرح موردنظر را روی بدنه منتقل می کنند انتقال طرح می تواند بصورت مستقیم یا کپی و گرده کردن صورت گیرد. سپس خطوط محیطی طرح را با رنگ مشکی که از ترککیب پودر اکسید منگنز و اکسیدآهن به همراه چسب هایئی ماند تیرا تشکیل شده ، قلم گیری کرد. درونگ آمیزی بدنه رنگینه های معدنی که بصورت جوهر یا اکسید رنگی بکارمی روند نقش مهمی دارند. این رنگینه ها مانند لاجورد، اکسیدمس ، اکسیدآهن و .. عمدتا" به سه طریق زیر لعاب ، رولعاب و داخل لعاب بکار می روند

۱- تزئین بااکسید رنگی درزیر لعاب شفاف :

دراین روش جوهریا اکسید بامقدارکمی آب و چسب ترکیب شده وبا قلم مو بر روی بدنه پخته بکار می رود.به دلیل اینکه جذب آب بدنه پخته زیاداست ، قبلا" بدنه راکمی مرطوب می کنند رنگهای موردنظر را طبق طرح درمحل خودقرار می دهندوپس ازاینکه بدنه آب اضافی خودرا ازدست داد ، سطح بدنه را با لایه ای ازلعاب شفاف بیرنگ یا رنگی می پوشانند. نقوش یک رنگ یا سیاه رابالعاب شفاف رنگی می پوشانند ونقوش یاطرحهای رنگین را بالعاب شفاف بی رنگ . به این روش تزئین " نقاشی زیر رنگی " یا " نقاشی زیر لعابی" نیز گفته می شود.

۲- تزئین با اکسشید رنگی روی لعاب :

به رنگینه هائی که برروی لعاب بکارمی روند ، لعاب مینائی اطلاق می شود.دراین روش تزئین معمولا" سطح بدنه با لعاب کدرسفید پوشیده می شودوبااکسید های رنگی نقاشی می شود . این روش تزئین را " نقاشی رورنگی " یا" نقاشی رولعابی" نیز می گویند. برای نقاشی با اکسیدهای رنگی آنها رابآب وچسب مناسب ترکیب می کنندوسپس مطابق طرح بدنه لعابدار را رنگ آمیزی می کنند.رنگینه هائی که دارای غلظت زیادهستند وکاملا" روی لعاب زیرین را می پوشانند " رنگهای جسمی" و رنگینه هائی که غلظت کمتردارند وزمینه ازپس لایه رنگ پیداست " رنگهای روحی" می گویند.

۳- تزئین با اکسیدرنگی درداخل لعاب

از ترکیب رنگینه های معدنی ولعاب رنگی تهیه می شود. به رنگینه های درون لعابی دراصطلاح جوهررنگی یا "استین" می گویند. درسفالگری سنتی ازهفت رنگ لاجوردی ، فیروزه ای یا آبی ، سبز، زرد ، سیاه و سفید وقرمز ارغوانی استفاده می شود. البته تعداد وتنوع رنگها طبق ذوق وسلیقه هنرمند وطرح موردنظر ، متغیراست لیکن به هرصورت این روش به نقاشی هفت رنگ شهرت یافته است .امروزه از رنگهای بنفش ونارنجی نیز استفاده می شود.

پس از مرحله لعاب گذاری بدنه یکبار دیگر برای پخت لعاب به کوره می رود. بدیهی است انواع لعابها و ترکیبات شیمیائی آها ، وجود کمک ذوبها در لعاب و نحوه چیدمان بدنه های گوناگون ودرجه حرارت کوره از عواملی است که دراین مرحله بایددرنظر گرفت .

۵- خاتم

تاریخچه :

فرهنگ دهخدا خاتم را نشاندن پاره های استخوان با نقش و رنگار در چوب تعریف کرده است. در کتاب صنایع اسلامی در مورد هنر خاتم سازی چنین نوشته شده است : « از صنایعی است که به خاور میانه نسبت داده می شود. تزئین اسباب و اثاثیه، صندوق، جعبه و سایر اشیائی که با طرح های هندسی، مرکب از قطعات کوچک چوب، عاج، استخوان یا صدف تزئین یافته است.
این صنعت از زمانهای بسیار دور در مشرق زمین مرسوم بوده و یونانیها و رومیها نیز آنرا اقتباس کرده اند.

در فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران خاتم این گونه تعریف شده است: هنر آراستن سطح اشیاء به صورتی شبیه موزائیک، با مثلث های کوچک و طرح های گوناگون که همواره به صورت اشکال منظم هندسی بوده و این اشکال را با قرار دادن مثلث های کوچک در کنار هم نقش بندی می کنند. هر چه مثلث ها ریز تر و ظریف تر باشد، خاتم مرغوب تر است.
این هنر در عهد استیلای مغول بر اسران، از کشور چین به ایران آمد و خاتم سازان ایرانی به مرور زمان، با اعمال تغییر و تنوع در خاتم پیچی و اضافه نمودن رنگهای مختلف چوب و انواع فلز و تغییر شکل هندسی آن از مقطع به مثلث، تحول زیادی در آن ایجاد نمودند.
قابل ذکر است که قبل از حمله مغول، نوعی خاتم در ایران رایج بوده که از نمونه های آن خاتم منبر مسجد جامع عتیق شیراز می باشد.

در دوره صفویه این هنر در اصفهان مورد توجه قرار گرفت و پیشرفت زیادی کرد. از شاهکارهای خاتم، در این دوره می توان صندوق مرقد امام موسی کاظم (ع) صندوق مرقد امام حسن عسگری (ع) و ضریح حضرت سید علاء الدین حسین در شیراز، و خاتم بقعه شاه نعمت اله ولی در ماهان کرمان که از کهن ترین آثار است، نام برد.
در دوره زندیه این هنر در شیراز رونق بسیار یافت و هنرمندان شیرازی آثار با ارزشی چون صندوق مقبره حضرت زینب (س) را به وجود آورده اند.

خاتم سازی

مواد اولیه :

مواد اولیه در تهیه خاتم چند نوع است :

۱. انواع چوب مانند فوفل، عناب، افرا، بقم، چنار، آبنوس، نارنج
۲. استخوان مانند استخوان شتر و اسب
۳. صدف
۴. مفتولهای فلزی از جنس برنج و در برخی موارد نقره
۵. نخ پرک
۶. سریشم و لاک

وسایل و ابزار :

از مهمترین ابزار و وسایل خاتم می توان از انواع اره ها و سوهانها
و رنده و دستگاه پرس نام برد.

ساخت خاتم :

ابتدا چوبها و استخوان را به قطعاتی به طول ۳۰ سانتی متر و عرض ۲ سانتی متر و قطر ۱ تا ۲/۵ میلی متر، می برند. این قطعات را به صورت نوارهای باریک با مقطع مثلثی شکل در می آوردند و بر روی تخت رند که دارای شیاری شکل است قرار داده و می سایند و صیقل می دهند. مفتولهای فلزی را نیز به همین ترتیب به وسیله اره و سوهان به شکل مفتولهای با مقطع مثلث در می آورند.
طرح مورد نظر توسط طراح کشیده شده و رنگ آمیزی می شود، تا براساس آن خاتم پیچیده شود.

خاتم سازی، مفتول های فلزی مثلث شکل را سر یشم می زند و مطابق طرح سه مثلث از چوب یا استخوان را در کنار اضلاع آن قرار می دهد و سپس اطراف آنرا با نخ پرک می پیچد پس از خشک شدن سریشم، نخ را از دور مثلث ها باز کرده، این مرحله از کار را پره می گویند.
در واقع می توان گفت چیدن مثلثها به شکلی است که از سطح مقطع آنها یک نقش گره ای درست می شود. (نقش گره هندسی) .
در مرحله بعد چهار « پره » را در کنار هم قرار می دهند و سریشم می زنند و با نخ اطراف آنرا می پیچند.
گل پیچ مرحله ای دیگر از کاراست، که در آن سیم بزرگ گرد را به شکل شش گوشه در می آورند که در اصطلاح خاتم سازی به آن شمسه می گویند. در اطراف هر شمسه شش سیم به وسیله سریشم چسبانده می شود. و اطراف آنرا با نخ می پیچند. در هر مرحله پس از خشک شدن نخ را باز می کنند. هنگامی که مثلث ها کنار یکدیگر قرار می گیرند به سبب شش گوشه بودن میان گلهای مثلثی شکل یک گل فاصله می افتد که آنرا با چسباندن دو مثلث پر می کنند. در این حالت خاتم ها به صورت یک لوزی در می آید. در این حالت آنرا درون وسیله ای بنام تنگ یا پرس قرار می دهند تا مثلثها کاملا" به هم بچسبد.

لوزیهای آماده را در کنار هم می گذارند و به شکل مستطیل در می آورند که طولی در حدود ۳۰ سانتی متر و عرض در حدود ۱۰ سانتی متر دارد. خاتم آماده شده را با سر یشم به استری که از چوب درخت تبریزی است، می چسبانند.

دو طرف مستطیل را چوبی می گذارند که در اصطلاح خاتم سازی به آن «اووه» می گویند و آنرا با سر یشم به مستطیل متصل می کنند و نخ پرک به اطراف آن می پیچند. اووه را در تنگ قرار می دهند تا چوب و خاتم در یکدیگر فشرده و محکم گردد.

هنگامی که قطعات خوب به یکدیگر چسبید، آنرا به ضخامت ۱ تا ۱/۵ میلی متر برش میدهند. این مرحله از کار را « قامه کردن » می گویند. بعد از قامه کردن آستر چوبی خاتم به وسیله تخت رند، صاف و صیقلی می شود. قامه ها مرتب روی آستر چسبانده می شوند تا به نوارهای خاتم تبدیل شوند و بر روی انواع اشیاء نشانده شوند.

نقش و طرح و رنگ در خاتم :

در نقوش خاتم بیشتر از اشکال هندسی چون مثلث، لوزی و نیمدایره استفاده می شود. خاتم سازان اشکال را به صورت نقشهای زیبائی در می آورند و با به کاربردن انواع چوبها به رنگهای طبیعی سبز، قرمز، سیاه، قهوه ای ، همینطور با استفاده از رنگ صدف، استخوان و برنج، جلوه زیبائی به این اشکال هندسی می دهند.
مرغوبیت و کیفیت خاتم به نقشهای ریز آن وابسته است. هر چه نقشها ریزتر باشند خاتم مرغوب تراست . هم چنین مواد اولیه مصرفی و مهارت استاد در پیچیدن خاتم نیز از اهمیت به سزائی برخوردار است.

خاتم از نظر گل و نقش انواع گوناگون دارد:

خاتم پره وار- خاتم پره ای _ نه گلی لایه دار_ شش ولوز- ابری ساده _ ابری یک دور – ابری دو دور _ خاتم دور رنگ _ متنی سبز – جوسیمی – بته جقه ای – خیابانی – خاتم خطی _ خاتم طاقی _ عالم قمی _ خاتم خیاقی و خاتم متن زنجیر سیمی .

کارگاه خاتم سازمان میراث فرهنگی کشور :

این کارگاه به سال ۱۳۰۹ در مدرسه صنایع مستظرفه و به سرپرستی استاد صنیع خاتم تاسیس شد. در سال ۱۳۱۱ استاد امین الصنایع و سپس اساتیدی چون محمد حسین صنیع خاتم و محمود صنیع خاتم و علی نعمت سرپرستی این کارگاه را به عهده داشتند. از سال ۱۳۷۹ استاد محمد هادی گلریز خاتم و پس از ایشان استاد جمشید صفائی سرپرستی این کارگاه را به عهده داشته اند. حاصل ذوق و چیره دستی این هنرمندان آثار نفیس و ارزنده ای است که هم اکنون در گنجینه هنرهای سنتی سازمان میراث فرهنگی و سایر مراکز فرهنگی – هنری نگهداری می شود .

از دیگر هنرمندان که با این کارگاه همکاری داشته اند، عبارتند از :

اکبر بقائی _ رحمان شاکر پور _ حبیب اله مهر کش- سعید کتکی – صفر سامی _ سید مصطفی مرتضوی _ محمد علی صارمی _ منوچهر محمد حسین پور _ احمد رضا اسدی _ اردشیر میر منگره _ حسین آزاد خانی _ مرتضی اسدی .

۵-منبت و معرق

در دوران قبل از اسلام قطعات بزرگ چوبی به عنوان بخشی از ساختمان به کار می رفته است. در این دوره چوب به عنوان یکی از فراوان ترین مصالح طبیعی نقش مهمی در ساخت ابزار فنی و کشاورزی و حتی وسایل خانگی ایفا می کرده است. <
از دوره سلوکیان آثار چندانی در دست نیست و آثار چوبی دوره اشکانی نیز تا حد زیادی شباهت به دوره هخامنشی دارد. در دوره ساسانی استفاده از کلافهای چوبی در ساختمان متداول می شود. در این دوره نوعی رویه کوبی مربع های چوبی انجام می شده که نقش هندسی و انتزاعی داشته است. نقوش عبارت بودند ازنقوش انتزاعی، گیاه و حیوان و انسان.

مهمترین وسایل چوبی که ساخت آنها در قرون اولیه اسلامی متداول بوده عبارتند از کلبه ها و ساختمان های چوبی، کلافهای ساختمانی، ستون چوبی سقف های کاذب چوبی قابدار، وسایل به ساختمان مثل درب و پنجره ، وسایل کاربردی مثل منبر، ابزار آلات صنعتی و کشاورزی.

در آثار چوبی دوره میانی اسلامی که مربوط به حدود قرون پنجم تا دهم هجری است اجزای ساختمان های چوبی مثل ستون و سقف، وسایل متصل به ساختمان مثل در، پنجره، نرده به میزان زیادی به چشم می خورد ولی آثار کوچکتر مثل جعبه، قاب، رحل، وسایل خانگی، ابزار آلات، وسایل جنگی و شکار نیز کم و بیش وجود دارد.
بیشترین نقوشی که در منبت این دوران می بینیم عبارتند از : نقوش هندسی، شیارهای موازی، کتیبه، اسامی ائمه (ع)، شکل محرابی ، لچک، ترنج، گل و بوته، ختایی و اسلیمی، شکوفه،برگ ، نخل ، شمسه، حیوان و انسان .

در اکثر آثار چوبی صفوی می توان تحولاتی از لحاظ نقش و شیوه های اجرایی ملاحظه کرد. صنایع دستی چوبی این دوره که مربوط به حدود قرن ۱۰ و ۱۲ می باشد از لحاظ فنی بسیار ظریف و بادوام و دارای عملکردی مفید و صحیح هستند و از لحاظ هنری بر اساس نقوش و فرهنگی ایرانی ساخته شده اند و از طرفی با دقت و نظم اجرا شده.
آثار این دوره شامل ساختمان های چوبی و اجزای وابسته به آن مثل ستون و سقف و در و پنجره و همچنین شامل وسایل کاربردی مثل رحل، جعبه، قاب، صندلی و ابزار آلات صنعتی و کشاورزی و جنگی است. هنر معرق که از دوران قبلی آغاز شده و به طور ساده انجام می شد از این زمان تکامل بیشتری می یابد.

منبت کاری دوره میانه اسلامی در حدی بسیار ظریف و باروسازی و ریزه کاری فراوان دیده می شود و پرداخت آن نیز در حد اعلای خود مشاهده می شود. منبت این دوره بر اساس طرح های هندسی، شیارهای موازی، خط ثلث و نسخ، اسلیمی و ختایی به سبک ایرانی، نقوش انتزاعی گیاه و انسان و ترنج و محرابی مشاهده می شود.

هنرهای چوبی بعد از صفویه و به خصوص دوران قاجار نه تنها تکامل فنی نداشت بلکه با افت کیفیت فنی نیز روبرو بود. به طور کلی در آثار چوبی این دوره به دو سبک وجود دارد. بخشی که در آن سعی شده از روشها و نقوش دوران قبل پیروی شود و بخشی دیگر که از اصول فنی و هنری آثار چوبی اروپا الهام گرفته شده.
در این دوره به دو نوع منبت بر می خوریم. یکی منبت به شیوه صفوی با عمق کم و طرح ایرانی که ندرتا" دیده می شود و دیگری منبت به شیوه فرنگی با عمق زیاد و با نقش پیچک اجرا شده که به میزان زیادتر وجود داشته

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 ابی 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.

معرق زمینه پازلی :

ـ 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.

تا ک 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 :

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

مواد اولیه :

ر ی 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 قسمت 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 وسیله 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.

منبت

هنر کنده کاری نقوش به روی چوب را منبت گویند. قابل توجه است که منبت می تواند به صورت یک تکه یا چند تکه انجام شود هرگاه منبت کاری بر روی چوب بزرگ یک تکه انجام شود، منبت یک تکه و هرگاه منبت کاری بر روی تکه های کوچکی انجام شود، منبت چند تکه خواهد بود.
منبت بر حسب نوع برجستگی که در کار آن به وجود می آید به پنج دسته تقسیم می گردد: منبت کم بر جسته، منبت نیم برجسته، منبت تمام برجسته، پیکره، قلم زنی بر روی چوب

ابزار کار :

مغار: وسیله ای است برای تراشیدن چوب که انواع آن در ذیل نام برده شده مغار کبریتی- مغار تحت یا صاف – مغار نیم باز – مغار گیلویی – مغار شتره کلیه مغارهای نامبرده دارای خمیده یا کج نیز هستند که در جاهایی که امکان استفاده از مغار صاف نباشد، از مغار کج استفاده می شود.

سوهان : برای ساییدن چوب و دیگر ابزار منبت کاری به کار می رود و انواع آن شامل موارد زیر می شود.
سوهان دو سر صاف – سوهان دو سر کج – سوهان سه پهلوی سه گوش- سوهان سه پهلوی صاف – سوهان نیم گرد – سوهان دم کاردی – سوهان دم موشی – سوهان گرد – چوب ساب

مواد اولیه :

شامل : ۱- چوب های محکم و بدون گره که برای این منظور چوب های آبنوس، بقم ، شمشاد، فوفل، عناب ، و گردو و .... از همه مناسب تر هستند.

۲- عاج، صدف و استخوان

روش کار :

ابتدا طرح بر روی زمینه چوب منتقل می شود و با بستن کار به گیره دستی هنرمند شروع به کار کرده و ابتدا خطوط محیطی طرح با مغار مشخص می شود سپس بابرداشتن زمینه کار به صورت یکنواخت و به وسیله مغارهای مختلف منبت کار روی چوب ادامه پیدا می کند.
پس از پایان کار منبت کاری، سطوح کار با سنباده بسیار نرم، صاف و صیقلی می شود. در مرحله به سطح کار روغن یا پلی استر زده می شود تا چوب بر اثر مرور زمان ترک نخورد و در مقابل رطوبت مقاوم باشد.

انواع منبت

از انواع منبت می توان نمونه های زیر را نام برد:

منبت کمی بر جسته: نوعی از منبت است که در آن هنرمند منبت کاری خود را به حدی برساند که نقش برجسته ای که به وجود آورده از سطح زمینه کار بیرون نباید و هم سطح حاشیه اطراف کار باشد.
منبت بر جسته : شیوه کار این گونه که مراحل منبت یک چوب را تا آنجا پیش می بریم که برجستگی های طرح از رویه کار کاملا" بیرون خواهد زد.
پیکره : هنرمند طرح خود را بر روی حجمی از چوب به شیوه های چسباندن، فوکپی، یا از طریق کاغذ کاربن یا طراحی مستقیم بر روی چوب انتقال می دهد، آنگاه از برجسته ترین قسمت طرح کار خود را آغاز می کند و توسط مغار های و لوازم رایج در این زمینه مشغول کنده کاری بر روی چوب می شود. در تمام کار، طرح به صورت کاملا" بر جسته و دارای حجم چوب از داخل بیرون آمده و اطراف آن خالی از هر گونه چوب خواهد بود.

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 طبیبی 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 – حس
خلج – اکبر سریری – مهدی طوسی – جمشید پورگلی – منوچهر زنگنه – محمد حسن زاده خسرو ذوالقرانیان – جعفر سخواجه شبرانی – حسن رضا هاشمی
ظ موری – فرانک امیر کبیریان – مریم الیاس زاده – رضوان انصاریون – گلاره حلیلیان – افسانه اسلیمی- علی اصغر آبشاری – ریحانه زمان – داود ملایی اونجی –
فاطمه میر طبیبی

۶- رنگرزی سنتی

تاریخچه :

نمونه های متعدد از آثار باقی مانده در مناطق مختلف جهان چگونگی استفاده از رنگ را در دوران قبل از تاریخ نشان می دهد .
آثار مربوط به دوران غار نشینی ، ار نقاشی های روی دیواره غارها ، صخره ها و سفالینه ها تا رنگهایی که برای تزئین بر پوست بدن استفاده می شد ، قدمت و کاربرد گوناگون را در تاریخ نشان می دهد .
در ایران قبل از اسلام ، رنگرزی سنتهای بسیاری داشته و رنگرزان از احترام خاصی برخوردار بوده اند . نقوش دیواری شوش ، سربازانی را نشان می دهد که لباسهای چند رنگ به تن دارند که به نظر می رسد این نقوش به وسیله نوعی چاپ با قالب باشد . کلافهای نخ و کاسه های کوچک خاص رنگرزی در حجاریهای تخت جمشید نیز نمونه هایی از توسعه هنر رنگرزی در ایران می باشد .
به تبع وجود دستبافتهای متنوع درایران و گسترش نساجی و قالیبافی در طول تاریخ ، رنگ و رنگ آمیزی نیز در ایران از تنوع و گسترش خاصی برخوردار بوده است . کشف" فرش پازیریک " که رنگهای سرخ تیره ، سبز، آبی ، زرد کمرنگ و نارنجی در آن بکار رفته ، نشان از آشنایی ایرانیان با رنگرزی الیاف در دوره هخامنشی دارد .

با گسترش هنر قالیبافی در دوران بعد از اسلام ، هنر رنگرزی نیز توسعه یافت . بی شک ، وفور و تنوع گیاهان رنگزا در نقاط مختلف ایران دراین امر نقش به سزایی داشته است . وجود نمونه های منحصر به فرد قالیهای ایرانی در موزه های جهان شاهد این ادعاست .
از مهمترین مراکز رنگرزی ایرام می توان به فارس ، آذربایجان ، اصفهان ، خراسان ، مرکزی، کاشان ، کرمان ، یزد، لرستان ، همدان و ترکمن صحرا اشاره کرد .

رنگرزی سنتی

تعریف :

رنگین نمودن الیاف یا پارچه های ابریشمی ، پشمی ، کرک، و پنبه را بااستفاده از مواد طبیعی که منشا ء گیاهی یا حیوانی دارند ، با کمک روشهای قدیمی و کاملا" سنتی رنگرزی می گویند .
حداقل تا یک قرن پیش که رنگینه های رنگینه های شیمیایی نا شناخته بودند ، الیاف مورد استفاده در نساجی بطور سنتی رنگرزی می شدند .
در کشور ما بیش از صد نوع رنگینه گیاهی به ثبت رسیده که از نظر ثبات از درجات مختلفی برخوردار است و بعضی از آنها دارای ثبات کمی بوده وبرای عوض کردن " شید " رنگهای دیگر استفاده می شوند .
رنگرزی سنتی ، با وجود تفاوتهایی که در مناطق مختلف وجود دارد ، دارای فرمول مشخصی است . ابریشم یا پشمی که با مواد گیاهی رنگرزی می شود دارای نوعی جذابیت و زیبایی است که به مرور زمان و در اثر استفاده و قرار گرفتن در معرض نور و مواد قلیائی و .... نه تنها از ارزش آن کاسته نمی شود بلکه به ثبات و درخشندگی آن نیز افزوده می شود . علاوه بر این ، رنگهای سنتی (گیاهی و حیوانی) حاصل تجربه صدها ساله مردمان سخت کوش سرزمینی است که همواره با اقتباس از طبیعت به زندگی خود رنگ بخشیده اند ، به این سبب از ارزش معنوی و مادی بسیاری برخوردار هستند .
بطور کلی رنگرزی با سه دسته رنگ انجام می شود :

۱- رنگهای گیاهی
۲- رنگهای حیوانی
۳- رنگهای شیمیایی

رنگهای گیاهی :
دسته ای از گیاهان دارای رنگینه ها یی با ثبات عالی و متوسط هستند و در رنگرزی سنتی نقش موثری دارند . روناس – اسپرک- نیل (ثمل)- گل بابونه – برگ انگور عسگری – چغندر- پوست پیاز-سرخس عقابی – برگ درخت توت – وسمه- گل رنگ- گل جعفری – برگ انجیر- گندل- غوز پنبه- خون سیاوش – پوست انار – بلوط- پوست گردو- هلیله – سماق – بنه (پسته وحشی) – اکالیپتوس- گزنه- گنیما – شوند (پلم) – لرگ – زعفران – تیره سرخاب – خوشک (مردال آغاجی یا تور بیت) –
جا شیر (کما یا شوید و مشی) – هون – از گیا هائی هستند که در ایران یافت شده و از رنگینه های آنها در رنگرزی استفاده می شده است .
- روناس : ماده رنگزای روناس در ریشه آن قرار گرفته است . با کم و زیاد کردن در صد و تغییر دندانه ، از این ماده هم رنگهای قرمز بدست می آید و دارای نامهای دیگری مانند " مدر " ، " کرایه " و "گارانس " می باشد .
- اسپرک (ورث) : گیاهی است که در تمام نقاط ایران یافت می شود . با رنگینه آ ن انواع رنگهای زرد بدست می آید مثل طلایی ، زرد ، زرد طلایی ، زرد کدر و شفاف .
- نیل : برای تهیه انواع رنگهای آبی و سرمه ای استفاده می شود . گاهی نیل را در جاشیر ، همراه با دندانه زاج می جو شانند و رنگ سبز می گیرند و با افزودن روناس به آ ن رنگ بنفش می سازنند . از وسمه نیز رنگ آبی بدست می آید .
- پوست انار : مانند اسپرک رنگ زرد تولید می کند ولی ثبات آنرا ندارد . از گل زعفران ، برگ مو (در اراک و مناطق مرکزی ایران) ، جاشیر یا کما (در فارس) و گندل (در لرستان و کردستان و دیگر مناطق غربی) نیز رنگ زرد و نارنجی بدست می آید .
- پوست گردو : انواع رنگینه های قهوه ای روشن تا مشکی و خاکستری تولید می کند . تنوع این رنگها بستگی به استفاده از دانه ها و مواد کمکی افزوده شده دارد . از گیاه سماق نیزبرای تهیه رنگهای قهوه ای استفاده زیادی می شود .
- جفت : جفت پوسته بین مغز و پوست میوه بلوط است که از آن رنگ بژ بدست می آ ید .

رنگهای حیوانی :
قرمز دانه بهترین ماده رنگزای که از حشره ای به همین نام تهیه می شود . این حشره که به شکل نخودی فشرده است و به علت شباهت به آ ن کفش دوز می گو یند ، اغلب بر روی درختان بلوط ، سرو ، کاج و کاکتوس زندگی می کنند. در آسیا ، اروپا ، آفریقا و آ مریکای جنوبی فراوان است .

قرمز دانه را خشک کرده و بصورت پودر در آب و اسیدهای معدنی حل می کنند . حاصل ، رنگ قرمز خوبی است که اگر بجای اسید از ماده ای قلیایی استفاده شود رنگ بنفش بدست می آید و از ترکیب با رنگهای گیاهی ، انواع شید های رنگی تولید میکند .
معروفترین قرمز دانه ها قرمز دانه نپال و کاسیل (مکزیک) است . نام علمی این رنگ " اسید کار منیک " است .
انواع قرمز دانه عبانند از : قرمز دانه هندی – لهستانی – مکزیکی – ارمنی – کرم ورمیلو .
برای دندانه قرمز دانه از آ ب زرشک ، قا را و درد آب انگور استفاده می کنند .

رنگهای شیمیایی :
پیشرفتهای صنعتی و تغییرنظام تولید ، همینطور مشکلات درتهیه و گاه مقرون به صرفه نبودن رنگهای گیاهی و حیوانی ، محققان را بر آ ن داشت تا دست به تهیه ترکیبات جدیدی از مواد شیمیایی و تولید رنگ از آ نها بزنند . اولین رنگ مصنوعی " آ نی لین زرد " بود که در قرن ۱۸ میلادی ساخته شد .
رنگهای شیمیایی مورد استفتده در رنگرزی شامل سه گروه هستند :
- رنگهای اسیدی : شامل رنگهای اسیدی قوی ، میلینیگ و سوپر میلینیگ می باشد .
- رنگهای پره متالیزه (متالیک) : به واسطه وجود کمپلکس فلزی در داخل مولکول رنگ ، ثبات خوبی در برابر شستشو و نور از خود نشان می دهند . این رنگها به نوبه خود دارای انواع : پرمتالیزه نوع (۱) – پرمتالیزه نوع (۲) – ری اکتیو پرمتالیزه – می باشند .
- رنگهای دندانه ای : کاربرد شان مثل رنگهای طبیعی است . چون این رنگها با دندانه کروم به ثبات ممکن می رسند . به همین علت به آنها رنگهای کرومی نیز می گویند .
- رنگهای خمی : به جز نیل شیمیایی ، استفاده از این رنگها چندان مناسب نیست . زیرا علی رغم ثبات خوبشان ، با عدم توجه به نکات کاربردی آنها ، باعث

وسیدگی الیاف خواهند شد .

- رنگها ی ری اکتیو : جدیدترین نوع رنگهای عرضه شده به بازار هستند . بیشتر برای رنگرزی الیاف سلولزی بکار می روند و برای پشم کمتر بکار برده می شود .

- رنگهای مستقیم : دارای ثبات ضعیفی هستند .

- رنگهای گوگردی :رنگهایی هستند که از ترکیبات عالی با سولفیت سدیم (Na2s) حاصل می شوند . باید دانست که هر رنگی را که گوگرد داشته باشد ، گوگردی خواهد نامند .

رنگرزی گیاهی :

- دندانه کردن : در رنگرزی گیاهی ، قبل از شروع عملیات لازم است یزخی مواد کمکی به حمام رنگ اضافه گردد که وظیفه افزایش واکنش بین الیاف و ماده رنگزا ، ثبیت و بدست آوردن شید مطلوب و یکنواخت و رمق کشی (روشهای افزایش قدرت جذب رنگ توسط الیاف) بر روی الیاف می باشد . به این روش دندانه کردن می گویند .

دندانه کردن اصطلاحی است که در حرفه مسگری برای اتصال دو قطعه مس در ساخت پاتیل بکار می رفت . همجواری حرفه مسگری و رنگرزی باعث وجود واژه های مشترک بین این دو شده است .

در رنگرزی به سه طریق دندانه می کنند :

۱- قبل رنگرزی ، سپس دندانه کردن

۲- قبل دندانه سپس رنگرزی

۳- عمل دندانه و رنگرزی توام (این روش بیشتر کاربرد دارد) . در این روش کلافها را در حمام محتوای دندانه ، رنگینه و مواد کمکی ریخته و یک روز بعد برای شستشو بیرون می آورند .

دندانه ها شامل : زاج سفید ، زاج سبز، کات کبود ، بیکرومات پتاسیم می باشند .

با مقادیر مختلف هر یک از رنگینه ها می توان رنگهای روشن و سیر را بدست آورد . ایجاد شید های متفاوت از رنگینه های گیاهی به منطقه و زمان کشت گیاه ، طرز آماده کردن و تهیه پودر آن ، افزودن برخی مواد شیمیایی در حین شستشو و در صد خلوص دندانه ها نیز دارد .

پس از دندانه کردن و شستشوی الیاف ، آنها را خشک می کنند . برای سهولت و سرعت در عمل خشک کردن می توان از دستگاه " سانتریفوژ" (نیروی گریز از مرکز) استفاده کرد .

- ابزار و مواد مورد نیاز در رنگرزی :

۱- ظرف یا حمامی که عملیات رنگرزی و دندانه کردن در آن صورت می گیرد و باید از جنس ضد زنگ و مقاوم در برابر حرارت باشد . معمولا از ظروف استیل یا مس استفاده می شود .

۲- ترازو برای وزنه کردن رنگینه ها و الیاف

۳- ترمو متر برای اندازه دمای حمام رنگرزی

۴- همزن که معمولا از جنس چوب است و برای هم زدن الیاف در حمام رنگرزی بکار می رود.

۵- ظروف شیشه ای مدرج مانند بشر و... برای اندازه گیری و برداشتن اسیدها و قلیاها .

۶- قاشیلچه برای برداشتن مواد

۷- نمکها ی فلزات مانند زاج سفید ، زاج سبز ، بی کرومتها ، کات کبود و ...

۸- مواد قلیایی مانند سود و آمونیاک و ....

۹- اسیدها ، مانند اسید تارتارات ، اسید لاکتیک ، پتاس و اسیدهای آ لی مانند اسید اگزالیک ، اسید استیک ، اسید سیتریک ، همچنین ممکن است از اسید سولفوریک رقیق و سولفات آلو مینیوم نیز استفاده شود . در گذشته بجای اسید لاکتیک از " دوغ " استفاده می شد .

۱۰- آب که به دلیل استفاده مداوم در رنگرزی ، باید از شرایط و خواص لازم برخوردار باشد.

- مراحل رنگرزی :

- خیساندن کلاف : کلاف پشمی یا ابریشمی را در حمام یا پاتیل آب گرم (۳۰تا۴۰ درجه) برای ۲ساعت خیس می کنند ، سپس آب کلاف را گرفته و در آب ۳۰ تا ۳۵ درجه همراه با مقدار کافی پاک کننده می شویند . پس از آن مجددا آبگیری کرده و با آب معمولی می شویند و پس از مرحله آبگیری خشک می کنند .

۲- دندانه کردن پشم : ظرف حمامرا گرم کرده و در آن آب می ریزند و در دمای ۷۰درجه سانتی گراد دندانه را اضافه کرده ، بعد از ۲۰ دقیقه کلاف شسته شده و حمام را داخل حمام کرده و یک ساعت با دمای ۸۰ درجه سانتی گراد (برای ابریشم ۷۰ درجه سانتی گراد) قرار می دهند . قابل ذکر است که زمان لازم برای دندانه های مختلف ، متفاوت است . مثلا" دندانه کردن با زاج سیاه وقت کمتری لازم دارد .

۳- رنگرزی : حمام رنگ را آماده کرده و کلافهای شسته و دندانه شده را به حمام رنگ وارد می کنند . دمای حمام را به تدریج به جوش رسانده و بمدت یک ساعت کلافها در رنگ می جوشند و هر ۵ دقیقه کلاف را با چوب همزن در رنگ غوطه می دهند . بر اثر تبخیر حجم محلول رنگ کم می شود ، بنا براین با اضافه کردن

مقداری آ ب جوش محلول را همواره در ۲۰تا ۳۰برابر وزن کلاف نگه می دارند.
پس از اتمام زمان (یک ساعت) ، جوشاندن را متوقف کرده و می گذارند تا حمام رنگ به مرور سرد شود سپس کلافها را خارج کرده ، اول با آب نیمه گرم و سپس با آب معمولی و سرد شسته و آ بگیری می کنند و در مجاورت هوای خشک قرار می دهند .

کارگاه رنگرزی سازمان میراث فرهنگی

همزمان با تا سیس کارگاه زری بافی ، کارگاه رنگرزی سنتی در سال ۱۳۰۹ آغاز بکار کرد . رنگرزی الیاف پشم و ابریشم و نخ مورد استفاده در کارگاههای زری بافی و قالی بافی و گلیم بافی ، در این کارگاه به طریقه کاملا" سنتی و بارنگهای گیاهی انجام می گیرد :
اساتید و هنرمندان شاغل از بدر تاسیس در این کارگاه عبارتند از :
استاد نصرالله ملک زاده – استاد قاسم جسمانی – حسین جسمانی – حسین ریوندی – مریم علیدوستی- سروناز قانعان -

۷-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 دیوارینه‌ها 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.

مکتب بغداد(عباسی)

این مکتب در قرن هفتم هجری در دوره عباسی و با تصویر سازی کتب و ترجمه شده از پهلوی ، یونانی سانسکریت به عربی رایج شد.
چهره ها در نگاره های این مکتب به نژاد سامی (عربی) شبیه است. تاثیر آثار نقاشان بیزانسی و مسیحیت را می توان باز شناخت. در این آثار رنگ زمینه نامحسوس یا اصلا" وجود ندارد. و نگاره ها از متن جدا نیستند و بخشی از متن به شمار می روند.

مکتب سلجوقی

در این مکتب نقش ها و تزئینات بر روی متن رنگ آمیزی شده، نقاشی می شدند. چهرها با چشم های بادامی و شبیه به نژاد زرد و لباس ها با گل و گیاه و نقوش اسلیمی تزئین می شد. از این زمان کتب مصور اندکی بدست آمده است. نقش و نگارها در این آثار نزدیکی و وجه اشتراک زیادی با آثار سفالین این دوره دارند.

مکتب مغول:

این مکتب در قرن هفتم هجری قمری و پس از استیلای مغول بر ایران با نام مکتب مغول تبریز پی ریزی شد ارتباط ایلخانان مغول با اقوام خویش باعث نفوذ برخی از عوامل نقاشی چینی در نقاشی ایرانی شد. نقاشان ایرانی در این مکتب به نوعی منظره سازی، ساخت و ساز و توجه به جزئیات روی آوردند که با ویژگی های نقاشی عصر مغول تلفیق شده بود و اساس این مکتب را تشکیل می داد. استفاده از رنگ های بیشتر (ارغوانی ، قرمز، طلائی، سبز، زرد، قهوه ای و ...) و افزایش طبیعت گرائی و ترکیب بندی نگاره ها از ویژگیهای دیگر این مکتب است.

مکتب هرات:

در دوران حکومت شاهرخ پسر تیمور، پایتخت و مرکز تجمع هنرمندان شهر هرات بود و در آنجا مکتب هرات پایه ریزی شد. در این دوره نگارگری به شکوفائی و عالی ترین درجه خود رسید. هنر این دوره هنری واقعی، ملی و موافق با طبع و روحیه ایرانی است. کمال الدین بهزاددر این دوره تحولاتی شگرف در هنر نگارگری به وجود آورد. سرح ها همراه با بختگی شگفت انگیز و ظرافت در نمایش درختان گلها و چهره ها به کارگرفته شد. فن چهره سازی را به بهزاد و این دوره نسبت می دهند.

مکتب تبریز:

با به حکومت رسیدن اسماعیل صفوی و انتقال پایتخت به شهر تبریز هنرمندان از جمله بهزاد به تبریز دعوت شدند که موجب حرکت فرهنگی و هنری و به وجود آمدن شیوه جدیدی در نقاشی ایران شد و این شیوه از ترکیب سنت قدیمی نقاشی تبریز و مکتب هرات و روش شخصی بهزاد پدید آمد. در این دوره شخصیتهای آثار بهزاد را دوباره زنده و مدرسان تشکیل می داد. او در اواخر قرن دهم هجری به صورت نگاری و شبیه سازی پرداخت که پس از او به دست رضا عباسی به اوج کمال خودرسید . ترکیب بندیهای چند سطحی، حرکت و جنبش، رنگهای درخشان و پرمایه و آرام از جمله ویژگی های نقاشی این دوره است. از دیگر مشخصات آثار این دوره به خصوص در مکتب تبریز، پوشش سر اشخاص به صورت کلاه قرمز رنگ قزلباشی است.
نقاشان تبریز به سرپرستی بهزاد معروف ترین شاهنامه این مکتب به نام شاه نامه شاه طهماسبی را مصور ساختند.

مکتب اصفهان:

شاه عباس صفوی پس از انتخاب اصفهان به پایتختی (۱) و ساخت بناهای مجلل، رابطه خود را با کشورهای خارجی بهبود بخشید. از همین جا نگارگری ایرانی از موضوعات نقاشی غربی تاثیر پذیرفت. در این دوره چهره نگاری و تک چهره سازی گسترش بیشتری یافت و کم کم حالتهایی از طبیعت گرایی در آثار نقاشان ایرانی پیدا شد. از شاخص ترین نگارگران این دوره " رضا عباسی " و " محمد زمان " را میتوان نام برد.
نقاشی ایرانی بعد از این دوره نتوانست عظمت گذشته را به دست آورد. در دوره های افشاریه و زندیه و در ادامه قاجاریه نقشهایی از عناصر گل و مرغ به صورت ترکیبی از گلها، غنچه های نیم شکفته و شکفته و پرندگان مورد استفاده نقاشان قرار گرفت. این گونه نقاشی که روی قلمدانها، جلد کتابها، رحلهای چوبی و جمعه های لوازم آرایشی انجام می شد، به " نقاشی لاکی " معروف شد.
در دوره قاجاریه بار دیگر نقاشی تک شخصیت باب شد، ولی ویژگیهایی که نقاشان در این دوره به کار خود دادند، تفاوتهای زیادی در نقاشی نسبت به دوره صفویه دیده می شود. در این آثار همان ویژگی های اغراق آمیز و ترکیب رخ و نیمرخ نمایی چهره ها و پیکره ها با هم دیده می شود که با استفاده از رنگهای اروپایی کشیده شده اند.

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 مشهور 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، ققنوس 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 (سریشم

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 آقا 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 بلخاری- عباس فاتح – 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 داوود – آنژلاخلف بیگی – مرجان حسینی – محمود صفری – غلامرضا طالبی و غلامحسین فرخ نسب .

۸-کارگاه چاپ پارچه

قدیمی ترین مدرک مربوط به چاپ پارچه را از نقش دیواره های مقابر مصری مربوط به دو هزار هزار و صد سال ق.م بدست آورده اند و کهن ترین نشانه های موجود که از ساختن قالبهای شبیه قالبهای قلمکار حکایت دارد نیز در همین زمان با پارچه های باز یافته از قبور " سکاها" مکشوفه در سرزمین مصر است.
قدیمی ترین قالبهای تراشیده شده از سنگ همراه با آثار سفالی سده های چهارم و پنجم میلادی در حفاریهای نیشابور بدست آمده اند که در فواصل نقوش آن آثار باقی مانده از پشم به چشم می خورد. باتیک یکی از انواع چاپ سنتی است که بوسیله ماده ای مقاوم (ترکیبی از سقز، موم و پارافین) بر روی پارچه ابریشم انجام می شود. صورت ابتدایی این پارچه در کشور چین و سپس در جزیره جاوه اندونزی رایج شد و به تدریج در کشورهای دیگر صادر شد. هر سرزمین با توجه سنت، سلایق و ذوق خود در آن تحولی ایجاد کرد. این هنر قبل از اسلام از طریق جاده ابریشم و بوسیله تجار آذربایجانی به ایران آمد و در آغاز بصورت ابتدایی آن (باتیک کلنگ) در شهر تبریز رایج بود. صورت ابتدایی چاپ باتیک بدین ترتیب بود که از ترکیب برگ درخت مو، سود سوز آور و خاک رس ماده ای مقاوم و چسبناک

بدست می آوردند و قسمتهایی از پارچه را بوسیله قلم مو با این ماده می پوشانده و تمامی پارچه را رنگرزی میکردند. پس از شستشوی پارچه قسمتهایی آغشته به چسب به رنگ اصلی پارچه و قسمتهای دیگر رنگین می شد.

در ایران به جای برگ موز از پیه گوسفند ، موم خالص عسل و سقز خام این ماده را می ساختند که نام بین المللی آن " واکس باتیک " و در آذربایجان به "روغن کلاقه ای" موسوم است. در بدو ورود به ایران، چاپ باتیک به رنگ سفید بر زمینه مشکی انجام می شد که طرحهای آن به پر کلاغ شبیه بود و از این رو بنام کلاغه ای یا کلاقه ای شهرت یافت. پس از مدتی رنگ قرمز را با رنگ سفید بکار بردند که بصورت خال هایی بر زمینه سیاه یا سرمه ای ایجاد می شود. و به آن " سفید قلقلی" می گفتند و بر روی کرباس و با قابهای چوبی در اصفهان انجام می شد. از دوره صفویه، چاپ پارچه ابریشم به روش کلاقه ای در اسکو، کهنمو و باویل آذربایجان شرقی رواج یافت. چاپ قلمکار نوعی دیگر چاپ سنتی روی پارچه کتان، کرباس و ... می باشد که نقش های روی آن بوسیله قالب یا مهر چوبی ایجاد شده است. علت نامگذاری " قلمکار " به شیوه ابتدایی تولید آن باز می گردد، که در گذشته با قلم روی پارچه طرحهای مورد نظر را نقاشی (به اصطلاح قلم گیری) کرده و سپس با مواد شیمیایی ویژه ای، رنگها را بر آن تثبیت می کردند. به مرور و به جهت دسترسی و ایجاد یکنواختی و هماهنگی نقوش، استفاده از مهرهای چوبی، جایگزین قلم مو شد. به نوشته محققین، قلمکار سازی از اوایل قرن هفتم هجری قمری و هم زمان با حمله مغول در ایران رایج بود. قدیمی ترین قلمکار ابریشمی در مجموعه " زرم پشون" نگهداری می شود و متعلق به قرن ۱۲ ه.ق است و ظاهراً متعلق به اصفهان می باشد. رونق قلمکار سازی ایران از دوره صفوی آغاز و به واسط دوره قاجار ختم می شود. شهر اصفهان یکی از مراکز عمده این هنر بود. در این شهر هنرمندان قلمکار ساز به تولید و عرضه محصولات مختلف قلمکار با عالیترین کیفیت می پرداختند. یزد از دیگر مراکز تهیه پارچه قلمکار بود. از میان قلمکارهای ویژه البسه یک نوع به نام " دگله " معروف بود که بر لباسهای مردانه و زنانه تهیه می شد. قلمکار کاربردهای دیگری نظیر پارچه های سفره، دستمال، سجاده، پرده، رو میزی، رو تختی، رویه کوسن و ... دارد.

مراحل چاپ کلاقه ای (باتیک) :

۱- صمغ گیری ابریشم :

قبل از چاپ ، پارچه را رنگ پذیر می کنند . مقداری آب وصابون را در ظرف مسی تا ۵۰درجه سانتی گراد حرارت می دهند ، سپس کربنات دو سود را به آن افزوده و حل میکنند . پارچه را به مدت نیم ساعت در این محلول قرار داده ، می جوشانند تا کاملا" سفید شود . سپس با آب سرد آبکشی ، خشک و اطو می کشند تا برای چاپ آماده شود .

۲- ساخت قالب :

برای ساختن قالب ، ابتدا نقشه اصلی را روی کاغذ کشیده ، رنگ می کنند . سپس نقشه را به تفکیک رنگ روی کاغذ های دیگر کپی کرده ، هرقطعه را با چسب روی تخته سه لا چسبانده و اطراف آنرا می برند . برای طرحهای ظریف ورقه آهنی مناسب تر است . با چسباندن قطعه های بریده شده روی سطح قالب ، دیگر قالبهای مثبت ومنفی آماده می شود .

۳- تهیه واکس باتیک :

سقز را در ظرف مسی و با حرارت ذوب می کنند بطوریکه پخته و کف آن کاملا" از بین برود . در مرحله بعد پیه و سپس موم را افزوده و می جوشانند تا بخوبی مخلوط شود . در پایان محلول حاصل را از صافی ریز عبور داده تا آماده مصرف شود . با این ماده مقاوم به وسیله قابهای نقش یا لوله های هدایت کننده ماده مقاوم (تیان) می توان به طرح اندازی بر روی پارچه پرداخت . پس از رنگ آمیزی ، این ماده مقاوم از روی پارچه برداشته می شود .

۴- رنگرزی :

سه نوع رنگ برای رنگرزی ابریشم طبیعی موجود است :

- رنگهای ری اکتیو
- رنگهای جوهری (رنگهای بازیک و بازیکا)
- رنگهای گیاهی

۵- باتیک گیری :

به معنی زدودن پارچه از واکس باتیک در پایان رنگرزی می باشد . بدینصورت که مقداری پیه خالص گاو یا گوسفند را در ظرفمسی ریخته با حرارت دادن آب می کنند و پارچه
چاپ شده را در ظرف غوطه ور می کنند و مرتب حرکت می دهند تا بدینوسیله واکس باتیک در پیه حل شود ، پارچه را بیرون آورده ، می فشارند ، تا دوجریان هوا

سرد شود .

۶- شستن پارچه :

برای شستشوی پارچه باید از صابون بدون سود و رنده شده استفاده کرد . صابون رنده شده را در ظرف آب حل می کنند و روی حرارت بتدریج می جوشانند . پارچه باتیک گیری شده را در ظرف آب گرم دیگری قرار داده و با آب صابون تهیه شده می شویند. در بعضی موارد پس از شستشو و خشک شدن پارچه ، آنرا با نشاسته و سریشم آهار می دهند.

شیوه های گوناگون چاپ باتیک :

۵- چاپ مستقیم :

در این شیوه چاپ ، رنگ بصورت مستقیم و به وسیله قلم موی پهن ، روی استامپ قالب ، بر روی پارچه قرار می گیرد .

۶- چاپ برداشت :

در این روش ابتدا پارچه رنگرزی و سپس به کمک چاپ ، رنگ زمینه پارچه طبق طرح برداشته می شود.

۷- چاپ با شابلون :

با قرار دادن شابلون نقش بر روی پارچه و استفاده از غلطک رنگ ، طرح و رنگ بر روی پارچه منتقل می شود .

۸- نقاشی باتیک بر روی پارچه ابریشمی :

در این روش قسمتهایی از پارچه به کمک ماده مقاوم و به وسیله قلم مو تیان (Tiyan) پوشانده می شود و بخش های دیگر به وسیله قلم موی مخصوص آبرنگ و با استفاده از رنگهای ری اکتیو ، بازیک ، رنگهای خمیری مانند اکرولیک و ... ، رنگ گذاری می شود .

۹- شیوه تار عنکبوت (باتیک شکسته) :

پس ازایجاد طرح به کمک ماده مقاوم و رنگ آمیزی پارچه ، قبل از برداشتن ماده مقاوم ، با مچاله کردن پارچه ، موم روی آنرا ترکدار می کنند و مجددا" پارچه را رنگ آمیزی می کنند . بدین ترتیب رنگ در ترکهای موم نفوذ کرده و نقوش جالبی بر روی پارچه پدید می آید .

۱۰- شیوه باندا:

در این روش ، پس از تا کردن ، گره زدن یا پیچیدن پارچه ، آنرا با مقداری نخ نایلونی نازک محکم می بندند . به قسمتهای مورد نظر رنگ می زنند (در رنگ فرو می برند و یا با قلم مو به پارچه رنگ می زنند) . سپس پارچه را می شویند ، نخها و گره ها را باز می کنند و آنرا خشک می کنند . در این روش می توان به تعداد رنگهای مورد نظر این مرحله را تکرار کرد و مانند شیوه چاپ واکس گذاری و سپس واکس گیری کرد تا رنگها ثبات بیشتری داشته باشند .

-۱۱ شیوه بدون رنگرزی و بدون تهیه رنگ برای نقاشی :

- چاپ با استفاده از شمعهای رنگی روی پارچه ابریشم طبیعی
- شیوه پاشیدنی : با اغشته کردن پر یا ساقه های جارو و ... در واکس باتیک داغ و پاشیدن آن بر روی پارچه و رنگ آمیزی آن .
- شیوه قلم موئی با استفاده از قلم موی پهن برای زدن واکس به پارچه و سپس رنگ زدن آن .

کارگاه چاپ پارچه سازمان میراث فرهنگی کشور:

کارگاه چاپ سنتی پارچه (باتیک) سازمان میراث فرهنگی در سال ۱۳۸۱ تاسیس شده است . در این کارگاه هنر چاپ پارچه به شیوه های چاپ کلافه ای (باتیک) و نقاشی روی پارچه ، انجام می گیرد .رنگهای مورد استفاده برای چاپ عمدتا" از دسته رنگهای گیاهی (روناس ، اسپرک ، پوست انار ، زرد چوبه و...) و در نقاشی باتیک از رنگهای جوهر و خمیری استفاده می شود .

هنرمندان این کارگاه عبارتند از :

سپیده مجد زاده – مریم گشاده رو –آناهیتا مداحی – زهرانقدس نژاد .

فصل سوم : معرفی کلی ۲۱ مورد از رشته های هنر ، باستان شناسی، معماری و فلسفه با توانایی‌های لازم آن ها، موقعیت های شغلی این رشته ها در ایران و درس‌های این رشته ها در طول تحصیل در دانشگاه های ایران

فصل سوم : معرفی کلی ۲۱ مورد از رشته های هنر ، باستان شناسی، معماری و فلسفه با توانایی‌های لازم آن ها، موقعیت های شغلی این رشته ها در ایران و درس‌های این رشته ها در طول تحصیل در دانشگاه های ایران

۱- ارتباط تصویری یا گرافیک

تابلوی اول از وجود یک رستوران خبر می‌دهد. تابلوی دوم مکان یک باجه پست را نشان می‌دهد و تابلوی سوم می‌گوید که در اینجا یک جایگاه سوخت‌رسانی است. البته این اطلاعات به زبان نوشتاری بیان نشده است. چرا که امروزه با وجود صد زبان و ۵ هزار گویش، نمی‌توان برای معرفی مراکز و مکان‌های مختلف از زبان نوشتاری استفاده کرد. بلکه این زبان تصویری است که با ساخت علائم و نشانه‌ها در هواپیماها، جاده‌ها و هتل‌ها، پیام‌ها را سریعتر انتقال می‌دهد.البته نباید تصور کرد که زبان تصویری یا به عبارت دیگر ارتباط تصویری، تنها به ساخت علائم و سمبل‌های تصویری می‌پردازد بلکه هنر ارتباط تصویری حیطه بسیار وسیعی را در برمی‌گیرد که از آن جمله می‌توان به نوشتن زیبای کلمات، رسم منحنی و نمونه‌های آماری، تهیه آگهی مطبوعاتی و پوستر، صفحه‌آرایی و ده‌ها مورد دیگر اشاره کرد. به زبان دیگر کلیه طرح‌هایی که به وسیله چاپ قابل انتشار هستند، طرح گرافیکی می‌باشند. هدف رشته

ارتباط تصویری آموزش این هنر در دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی است. در واقع رشته ارتباط تصویری توانایی‌های دانشجویان در امور تبلیغات فرهنگی یا تجاری را ارتقا می‌دهد که در این میان تبلیغات فرهنگی شامل تصویرسازی کتب، ساخت پوستر، تبلیغات برای نشریات و جراید مانند صفحه‌آرایی و آگهی‌های مطبوعاتی می‌شود و تبلیغات تجاری نیز شامل تبلیغات نمایشگاه‌های بازرگانی مانند غرفه‌سازی و غرفه‌آرایی یا تبلیغات برای کالاهای مختلف است. در ضمن ارتباط تصویری دارای شاخه‌های دیگری مانند آرم‌سازی، انیمیشن و طراحی راهنمای محیطی می‌باشد.

توانایی‌های لازم:

دانشجوی ارتباط تصویری باید علاوه بر خلاقیت، عاشق این کار بوده و طراحی قوی و زبردست باشد. چون طراحی اساس کار یک گرافیست است و در ضمن باید با رنگ به عنوان عامل تکمیل‌کننده فرم آشنا باشد. همچنین یک طراح باید با شاخه‌های مختلف هنری آشنایی کامل داشته باشد. چون یک گرافیست امکان دارد از تکنیک‌های عکاسی، چاپ، خوشنویسی، نقاشی، طراحی صنعتی، اصول و مبانی صنایع دستی در کارش استفاده کند و پیام مورد نظرش را به مرحله اجرا برساند. بالاخره هنرمند این رشته لازم است با علومی مثل جامعه‌شناسی، روانشناسی، بازاریابی و ادبیات آشنا باشد. زیرا یک پیام تبلیغاتی باید با توجه به مخاطب آن ساخته شود؛ یعنی باید توجه داشت که مخاطب این پیام از نظر فرهنگی، اقتصادی و خواسته‌ها و علایق در چه سطحی است. گفتنی است که دانشجویان این رشته به صورت نیمه‌متمرکز گزینش می‌شوند؛ یعنی علاوه بر آزمون علمی، استعداد و خلاقیت دانشجویان در یک آزمون عملی نیز سنجیده می‌شود.

موقعیت شغلی در ایران:

برای یک فارغ‌التحصیل ارتباط تصویری فرصت‌های شغلی زیادی وجود دارد چون تنها بخشی از کار او تبلیغات می‌باشد و این در حالی است که تبلیغات محدوده خاصی ندارد و از تبلیغ یک خودکار گرفته تا تبلیغ یک کالای فرهنگی مثل تئاتر یا سینما در حیطه دانش متخصص ارتباط تصویری می‌گنجد. از سوی دیگر تصویرسازی و طراحی روی جلد کتب، صفحه‌آرایی مجلات و روزنامه‌ها و تهیه آرم و نشانه نیز در حیطه کار یک متخصص ارتباط تصویری قرار دارد. در کل باید بگوییم که در ایران دو شاخه عمده کاری برای یک گرافیست وجود دارد یکی چاپ و انتشارات؛ یعنی طرحی که در نهایت با چاپ و تولید انبوه سروکار دارد مثل تصویرسازی کتاب، صفحه‌آرایی مجلات و روزنامه‌ها و تهیه پوستر و بروشور و دیگری گرافیک تلویزیونی است؛ یعنی گرافیست تعیین می‌کند که برای مثال مجری تلویزیون چه لباسی با چه رنگی بپوشد که هم مناسب باشد و هم تفاوت رنگ‌ها در گیرنده‌ها اعم از رنگی یا سیاه و سفید به خوبی مشخص گردد.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

طراحی پایه، مبانی هنرهای تجسمی، کارگاه حجم‌سازی، آشنایی با هنر در تاریخ، تاریخچه کتابت، خوشنویسی، عکاسی پایه، ارتباط تصویری، چاپ دستی، هنر و تمدن اسلامی، تصویرسازی، کارگاه عکس رنگی)انسان،طبیعت‌وطراحی) ، تجزیه و تحلیل هنرهای تجسمی، آشنایی با هنرهای معاصر، تجزیه و تحلیل آثار ارتباط تصویری، چاپ ماشینی، تصویر متحرک، طرح عملی جامع، پروژه نهایی.

۲- تلویزیون وهنرهای دیجیتالی

عده‌ای معتقدند که "مخرب ارتباط" خاموش کننده تخیل و تلف کننده وقت است؛ چیزی که مانع از رشد شخصیت می‌شود و عده‌ای آن را یک وسیله ارتباط‌جمعی قوی، سریع و پرگیرنده، سرگرمی مناسب برای اوقات فراغت، تمایل به کسب تجربه‌ای عمیق در مسائل مختلف و راهی برای افزایش دانش و عضویت در خانواده جهانی می‌دانند.سخن از تلویزیون، اعجوبه قرن بیستم است و دیدگاه‌های متفاوت و متناقضی که نسبت به آن وجود دارد؛ دیدگاه‌هایی که هر یک از جنبه‌ای درست هستند. زیرا این رسانه می‌تواند از یک سو اعتیادی مخرب و از سوی دیگر شیوه‌ای نوین و فراگیر برای آموزش و اطلاع‌رسانی باشد. در واقع این گردانندگان و برنامه‌سازان آن هستند که سمت و سویش را تعیین می‌کنند. از همین‌رو تربیت و آموزش برنامه‌سازان و متخصصان این رسانه اهمیت بسیاری دارد؛ بویژه در کشور ما که این رسانه بسیار فراگیر است و اوقات فراغت قشر عظیمی از نیروی جوان کشور ما را به خود اختصاص می‌دهد. به همین دلیل هر ساله دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران از طریق آزمون سراسری عده‌ای از داوطلبان علاقه‌مند را برای تحصیل در این دانشکده گزینش می‌کند. گفتنی است که دانشکده صدا و سیما تا سال گذشته دانشجویان خود را در رشته "تولید سیما" می‌پذیرفت، اما از آزمون سراسری سال ۱۳۸۳ دانشجویان در دو رشته جدید "کارشناسی تلویزیون و هنرهای دیجیتالی "و "کارگردانی تلویزیون" پذیرفته می‌شوند.رشته‌کارشناسی تلویزیونی و هنرهای دیجیتالی دارای دو گرایش گرافیک رایانه‌ای و انیمیشن رایانه‌ای است.

گرایش گرافیک رایانه‌ای:

گرافیک یک هنر کاربردی است که به تبلیغ، ارائه، اشاعه و بیان تصویری کالاهای تبلیغاتی و فرهنگی می‌پردازد. دانشجوی گرافیک رایانه‌ای در صدا و سیما طراحی صحنه، دکور، لباس، تیتراژ و موارد مشابه برای برنامه‌های تلویزیونی را آموزش می‌بینند. برای مثال اعلام وضعیت هوا در شبکه خبر به صورت گرافیکی انجام می‌گیرد یا زیرنویس، حاشیه و تیتراژ در هر برنامه‌ای که وجود دارد، به گرافیک رایانه‌ای مربوط می‌شود. در واقع کارشناس گرافیک رایانه‌ای فرد خلاق و هنرمندی است که در کنار کارگردان می‌نشیند و ذهنیت کارگردان را پیاده می‌کند و درباره رنگ، شکل و دکور نظر می‌دهد تا مخاطب با یک برنامه تلویزیونی ارتباط بهتری برقرار کند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس مشترک در هر دو گرایش:

مبانی ارتباطات، مردم‌شناسی و رسانه‌های تصویری، آشنایی با هنر در تاریخ، عکاسی، تاریخ تلویزیون و فناوری رسانه‌های جدید، حکمت هنر اسلامی، ارتباطات بصری، آشنایی با فلسفه ، تلویزیون ، زبان و ساختار، پژوهش و نگارش در تلویزیون، قصه در ادیان، درک و بیان بصری، مخاطب‌شناسی تلویزیون، فلسفه هنر، تاریخ انیمیشن، طراحی ، عکاسی و هنرهای دیجیتالی، سیر تحولات گرافیک، مبانی سایبرمدیا، کاربرد رایانه در فیلم و تلویزیون، طراحی و گرافیک، گونه‌شناسی برنامه‌های تلویزیونی، مبانی انیمیشن دیجیتالی، نرم‌افزارهای گرافیکی، مبانی گرافیک، تدوین دیجیتالی، مبانی تبلیغات تلویزیونی، جلوه‌های بصری دیجیتالی، زیباشناسی هنرهای دیجیتالی، تلویزیون آموزشی،

انیمیشن تعاملی.

دروس تخصصی گرایش گرافیک رایانه‌ای:

کارگاه گرافیک دیجیتالی ، ژورنالیسم تلویزیونی، طراحی وب، پروژه نهایی .

گرایش انیمیشن رایانه‌ای:

چند سال پیش هیأت مدیره یکی از مدارس ایالت ایندیانای آمریکا مجبور شد،اعلامیه هشدار دهنده‌ای را منتشر کند، مبنی بر اینکه:

"تین مؤتانت نینجا ترتلز(۱) وجود خارجی ندارد" تا بچه‌ها برای پیدا کردن آن به درون دریچه فاضلاب‌ها نخزند. این اعلامیه بیانگر تأثیر انیمیشن‌های تلویزیونی بر روی کودکان است. البته انیمیشن تنها برای کودکان جالب نیست، بلکه بزرگسالان نیز به انیمیشن علاقه‌مند هستند. از همین‌رو سال میلادی گذشته، پرفروش‌ترین فیلم سینمایی سال،یک انیمیشن بود. امروزه به دلیل افزایش سرعت کار، دیجیتال به کمک انیمیشن آمده است و بسیاری از کارهای تبلیغاتی، آموزشی و کارتون‌ها به صورت دیجیتالی است. البته انیمیشن سنتی هنوز رایج است و بحث نقاشی کردن و فریم به فریم فیلمبرداری کردن که اصطلاحاً به آن نقاشی "تک فریم" گفته می‌شود، هنوز مرسوم است و کارآیی دارد، اما انیمیشن رایانه‌ای در سطح بسیار وسیع‌تری استفاده می‌شود.

دروس تخصصی گرایش انیمیشن رایانه‌ای:

کارگاه انیمیشن دیجیتالی ، انیمیشن دو بعدی، موسیقی و انیمیشن، انیمیشن سه بعدی، نویسندگی برای انیمیشن، پروژه نهایی

توانایی‌های لازم:

رشته تلویزیون و هنرهای دیجیتالی یکی از رشته‌های نیمه‌متمرکز آزمون سراسری است که از بین داوطلبان گروه آزمایشی هنر دانشجو می‌پذیرد. این داوطلبان پس از شرکت در آزمون سراسری باید در آزمون تخصصی دانشکده صدا و سیما نیز شرکت کنند. سپس از میان نفرات برتر این دو آزمون تا ۴ برابر ظرفیت رشته تلویزیون و هنرهای دیجیتالی معرفی می‌شوند تا در مصاحبه هنری شرکت کرده و به‌طور مستقیم مورد ارزیابی قرار بگیرند و در نهایت از بین این ۴ برابر ظرفیت، علاقه‌مندترین و آماده‌ترین داوطلبان پذیرفته خواهند شد.در این میان دانشجوی انیمیشن باید طراحی را بخوبی بشناسد و با قوانین حرکتی و ترکیب‌بندی تصاویر آشنا باشد. چون عامل اصلی ضعف انیمیشن‌های ایرانی، طراحی ضعیف و عدم آشنایی با فیزیولوژی حرکت است همچنین دانشجوی این گرایش باید به سینما، عکاسی و موسیقی علاقه‌مند بوده و اهل مسافرت و تماشای فضاهای تازه و جدید باشد. در اصل دانشجوی این گرایش مثل سایر رشته‌های هنری باید خوب ببیند و نگاهی عمیق و هنرمندانه نسبت به هر چیزی که در اطراف او وجود دارد، داشته باشد.در کار رسانه، داشتن سواد بصری نیز خیلی مهم است؛ یعنی چشم دانشجوی این رشته باید باسواد باشد .خوب را از بد و مطلوب را از نامطلوب و رنگ‌ها، فرم‌ها و خطوط را از یکدیگر بخوبی تشخیص دهد این کار به یاری زیاد دیدن و خوب دیدن حاصل می‌شود. از همین رو سعی می‌شود در مصاحبه حضوری، سواد بصری داوطلب سنجیده شود؛ کاری مهم و پیچیده که زمان زیادی را به خود اختصاص می‌دهد.در مصاحبه حضوری، داوطلبان نمونه کارهای قبلی خود اعم از طراحی، تابلوهای نقاشی و سایر هنرهای مرتبط را نیز به همراه می‌آورند؛ چون هدف این است که توانمندترین و آماده‌ترین دانشجویان در این دانشکده پذیرفته شوند.

موقعیت شغلی در ایران:

تا چند سال پیش تمامی دانشجویان دانشکده صدا و سیما در بدو ورود به این دانشکده، بورسیه صدا و سیما می‌شدند. اما در حال حاضر سازمان صدا و سیما تعهدی برای استخدام و به‌کارگیری فارغ‌التحصیلان دانشکده ندارد و فقط تعهد یک جانبه گرفته می‌شود، مبنی بر اینکه در صورت نیاز سازمان صدا و سیما، هر فارغ‌التحصیل متعهد به انجام خدمت به میزان دو برابر مدت تحصیل در دانشکده خواهد بود و محل خدمت فارغ‌التحصیلان را نیز سازمان براساس نیاز مراکز خود، در سطح ایران تعیین خواهد کرد. از همین‌رو تنها فارغ‌التحصیلانی که در طی تحصیل دانشجوی موفقی بوده‌اند، جذب سازمان می‌شوند؛ یعنی اگر دانشجویی در دوران تحصیل، خوب درس نخوانده و مهارت لازم را به دست نیاورده باشد، نه تنها در سازمان استخدام نخواهد شد، بلکه پس از فارغ‌التحصیلی، هزینه تحصیل در این دانشکده را نیز باید بپردازد.درباره بازار کار آزاد فارغ‌التحصیل انیمیشن رایانه‌ای باید گفت که بازار کار انیمیشن دو شاخه دارد؛ یکی شاخه هنری است و دیگر شاخه تجاری و تبلیغاتی می‌باشد. در شاخه هنری فارغ‌التحصیلان این رشته می‌توانند جذب مراکز هنری و آموزشی؛ مثل کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان،آموزش و پرورش و یا سازمان تبلیغات اسلامی بشوند و در شاخه‌تجاری و تبلیغاتی می‌توانند کارهای مختلفی انجام دهند که از آن جمله می‌توان به تهیهCD های تبلیغاتی برای شرکت‌ها و کارخانه‌ها اشاره کرد.

۳- چاپ

چاپ؛ یعنی تمدن؛ یعنی پیشرفت؛ یعنی عامل رشد و شکوفایی و گسترش و حفظ علم و فرهنگ و ادب؛ صنعتی که گذشته رابه حال و حال را به آینده پیوند داده است. صنعت چاپ در طی دهه‌های اخیر با رشد و گسترش روزافزونی روبرو بوده است؛ بویژه در طول دهه ۸۰ که انقلاب چاپ الکترونیک، موج شدیدی در دیجیتالی کردن فرآیندهای صنعت چاپ ایجاد کرد. در واقع دیجیتالی شدن هنرهای گرافیکی، پتانسیل‌های بیشتری را در صنعت چاپ نمایان ساخته است. نوآوری‌های جدید و مهم در عرصه فن‌آوری دیجیتال، باعث کوتاه شدن مسیر انتقال و تکامل صنعت چاپ از مهارت‌های اولیه و فعلی آن به سوی فن‌آوری‌های جدید شده است. سیستم‌های چاپ دیجیتالی، دستگاه‌های چاپ با قابلیت چاپ مستقیم تصاویر، فن‌آوری چاپ غیرضربه‌ای، چاپ در زمان نیاز و ...، همگی نشان دهنده تجهیزات و امکانات جدید و بازارهای جدید صنعت چاپ است. از همین‌رو امروزه صنعت چاپ را نمی‌توان همچون گذشته به روش استاد و شاگردی فرا گرفت و لازم است مدیر یک چاپخانه یا ناظر چاپ، این صنعت مهم و حیاتی را که هم جنبه فنی و هم جنبه هنری دارد، به صورت آکادمیک بیاموزد.وزارت علوم، تحقیقات و فناوری بر پایه همین نیاز، در سال گذشته، رشته چاپ را به عنوان یکی از رشته‌های گروه آزمایشی هنر در دانشگاه هنر ارائه کرد.در رشته چاپ، دانشجویان با سه مرحله پیش از چاپ، چاپ و پس از چاپ آشنا می‌شوند و در نهایت می‌توانند یک محتوای گرافیکی یا بصری را بر روی یک محصول فیزیکی پیاده سازند. به عبارت دیگر، فارغ‌التحصیل این رشته در مرحله قبل از چاپ؛ یعنی مرحله‌ای که طراح آماده چاپ می‌شود، با طراح همکاری می‌کند تا طرحی مناسب برای چاپ ارائه دهد؛ زیرا برخی از اوقات یک گرافیست، طرحی را ارائه می‌دهد که روی کاغذ یا کامپیوتر بسیار جالب است، امّا

پیاده‌سازی آن یا عملی نیست یا مقرون به صرفه نمی‌باشد و یا در زمان کوتاه موردنظرِ مشتری، امکان‌پذیر نیست.
دانش‌آموخته این رشته در مرحله چاپ نیز می‌داند که چگونه پارامترهای مختلف را رعایت کند تا قدم به قدم کار با کیفیت مطلوب تولید شود و ضمن رعایت کیفیت و راندمان بالا، زمان آماده‌سازی کاهش یافته و از ضایعات جلوگیری گردد و با کمترین هزینه به نیازهای متنوع مشتریان پاسخ داده شود.

موقعیت شغلی در ایران:

فارغ‌التحصیل این رشته در مرحله پس از چاپ نیز به مجموعه فعالیت‌های متنوع این مرحله از جمله ورنی زنی، سلفون کشی، دایکات، برش، قالب‌سازی، طلاکوبی و مواد مصرفی آنها مدیریت و نظارت دارد.

توانایی‌های لازم:

در تمام کشورهای دنیا، دپارتمان‌های چاپ در دانشکده‌های هنری قرار دارد؛ زیرا آنچه دانشجویان در رشته چاپ می‌آموزند، ساخت ماشین‌آلات چاپ نیست که در دانشکده‌های فنی آموزش داده شود. کارشناس چاپ می‌آموزد که چگونه فرآیند تولید یک کار چاپی از مرحله قبل از چاپ؛ یعنی مرحله‌ای که طرح مشخص می‌شود تا مرحله پایان چاپ و هنگامی که کار برای توزیع آماده می‌شود، بخوبی انجام گیرد؛ کاری که نیاز به آشنایی با طراحی و گرافیک دارد؛ یعنی مدیر یک چاپخانه هنگامی که یک طرح به او ارائه می‌شود، باید بتواند طرح را درک کرده و با آن ارتباط برقرار کند. به عبارت دیگر، فارغ‌التحصیل این رشته باید با فارغ‌التحصیلان سایر رشته‌های هنری زبان مشترک داشته باشد. اما این به معنای آن نیست که چاپ یک رشته هنری است. چاپ مجموعه‌ای از هنر و صنعت است و دانشجویان هر پنج گروه آزمایشی در صورت علاقه‌مندی به فرآیند چاپ و داشتن یک پایه هنری می‌توانند در این رشته موفق شوند .

موقعیت شغلی در ایران:

فارغ‌التحصیلان رشته چاپ با شناخت خصوصیات هر یک از سیستم‌های چاپی و تقدم و تأخر عملکرد هر یک از آنها، تأثیر بسزایی در کیفیت محصولات چاپی و در نهایت در پیشبرد توسعه اجتماعی خواهند داشت؛ زیرا صنف چاپ به عنوان صنعت میان رشته‌ای، به نحوی با همه فرآوری‌های صنعتی و محصولات کشاورزی و نیز بازاریابی داخلی و خارجی و همچنین تمام جنبه‌های توسعه اجتماعی سر و کار دارد و در واقع یکی از پایه‌های مهم موفقیت در رشته‌های یاد شده و جنبه‌های مختلف حیات جامعه است.به عبارت دیگر، فارغ‌التحصیلان چاپ می‌توانند در عرصه‌های مختلف صنعتی و فرهنگی حضور فعالی داشته باشند. برای مثال در سال تحصیلی 83 -84 تعداد ۷۹۷ عنوان کتاب درسی با شمارگان بیش از ۱۶۷ میلیون جلد چاپ شد و در اختیار دانش‌آموزان قرار گرفت. بدون شک فرآیند چاپ این کتاب‌ها که اکثراً تمام رنگی بوده و هر ساله تا حدودی نیز تغییر می‌کنند، بسیار پیچیده و تخصصی است و نیاز به مدیران تولید و کارشناسان متخصص چاپ بسیار ماهر و با تجربه دارد. چون فرآیند چاپ باید به گونه‌ای انجام گیرد که در کوتاهترین زمان و با کمترین هزینه، کتاب‌ها بدون غلط، با کیفیت بالا و یکسان و در تیراژ میلیونی چاپ شود.همچنین می‌توان به چاپ روزنامه‌ها و نشریات کثیرالانتشار اشاره کرد که یک کار صنعتی است. ناظران چاپ این گونه رسانه‌ها و همچنین مدیران چاپخانه‌ها باید متخصص رشته چاپ باشند تا چاپخانه‌ها بهترین بازدهی را داشته باشند. نیازی که در حال حاضر نیزکاملاً احساس می‌شود .

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

ریاضیات و آمار، شیمی عمومی، طراحی پایه، فیزیک، مبانی کامپیوتر و اینترنت، مبانی هنرهای تجسمی، رسم فنی عمومی و پرسپکتیو، روش تحقیق، عکاسی پایه، آشنایی با هنر و تمدن ایران، آشنایی با هنر و تمدن جهان

دروس اصلی:

کارگاه عکاسی رنگی، کارگاه گرافیک، گرافیک کامپیوتر، صفحه‌آرایی، طراحی بسته‌بندی، طراحی و چاپ اوراق بهادار، کارآموزی،

دروس تخصصی:

آزمایشگاه مواد، تاریخ فناوری چاپ، استانداردشناسی صنعت چاپ، مروری بر روش‌های چاپ، زبان تخصصی، تکنولوژی بسته‌بندی، تکنولوژی صحافی، کارگاه چاپ افست، لیتوگرافی، شناخت کاغذ و مرکب، اقتصاد چاپ و بازاریابی چاپ، قوانین و مقررات چاپ، کارگاه چاپ دیجیتال، کارگاه چاپ فلکسو، کارگاه چاپ گراور، کارگاه چاپ سیلک اسکترین، طرح و رساله.

۴- حفاظت و مرمت آثارتاریخی

برای مطالعات تاریخی و باستان‌شناسی و نیز برای به‌کار بستن روش‌های مناسب حفاظت و مرمت و نگهداری علمی و فنی آثار و اشیاء متعدد تاریخی و فرهنگی موجود در موزه‌های کشور ـ آثاری که حاصل کاوش‌های باستان‌شناسی است و نیز آثاری که به‌صورت هنرهای وابسته به معماری دربناهای تاریخی وجود دارد و مواد و مصالحی که درساخت و ساز این گونه بناها از آنها استفاده گردیده است ـ باید به پژوهش‌های ویژه آزمایشگاهی متکی شد. ضرورت پژوهش و حفظ و احیاء این گونه آثار و اشیاء به صورت علمی و فنی از یک سو و لزوم بالا بردن کیفیت کار مطالعات از سوی دیگر، ایجاد دوره‌های آموزش عالی در سطوح گوناگون از جمله کاردانی حفاظت درست آثار تاریخی را ایجاب می‌کند.هدف این رشته تربیت افراد متخصص و دارای کارایی عملی در امر حفاظت و مرمت آثار تاریخی است. متخصصانی که با بهره‌گیری ازتجربیات عملی و آگاهی‌های علمی و تاریخی و هنری که درطول این دوره کسب می‌کنند، درجهت مرمت، احیاء، نگهداری و به طور کلی حفاظت علمی آثار تاریخی قدم بر می‌دارند. فارغ‌التحصیلان این دوره در مراکز تحقیقاتی و آزمایشگاه‌ها و کارگاه‌های مختلف حفاظت و مرمت مانند کتابخانه‌ها، موزه‌ها و سازمان‌های فرهنگی موجود در سراسر کشور فعالیت می‌کنند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

فیزیک، شیمی، ترسیم فنی، تاریخ و مبانی نظری مرمت.

دروس اصلی و تخصصی:

هنر و تمدن اسلامی، تاریخ و فن شناسی آثار، آشنائی با باستان‌شناسی و روش‌های آن، آشنائی با هنرهای سنتی ایران،

آشنائی با هنر و معماری پیش از اسلام ایران، آسیب‌شناسی آثار، حفاظت و مرمت در محل کاوش باستان‌شناسی، آزمایشگاه حفاظت و مرمت.

۵- حفاظت ومرمت بناهای تاریخی

تعدد، تنوع و اهمیت بناها و محوطه‌های تاریخی و بالا بردن کیفیت توان اجرایی در زمینه مرمت و حفاظت از این بناها، بیانگر ضرورت تربیت متخصص حفاظت و مرمت بناهای تاریخی است. متخصصانی که می‌توانند فاصله تخصصی و اجرایی بین کارشناسان مرمت و عوامل اجرایی و کارگاهی در امور مربوط به حفظ و احیاء بناها و بافت‌های تاریخی را پر نمایند. فارغ‌التحصیلان این رشته نقش عمده‌ای در تهیه طرح‌های تعمیراتی بناها و محوطه‌های تاریخی ایفا می‌کنند و می‌توانند در اداره کارگاه مرمت یا اجرای طرح‌های مرمتی شرکت نمایند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

کارگاه عکاسی پایه، هندسه مناظر و زوایا) پرسپکتیو)، ترسیم فنی، آشنایی با باستان‌شناسی و روش‌های نقشه‌برداری آن، آشنایی با حفاظت و مرمت آثار و روش‌های آن.

دروس اصلی:

هنر و تمدن اسلامی، آشنایی با باستان‌شناسی و آثار تاریخی دوره اسلامی ایران، آشنایی با باستان‌شناسی و آثار، خطوط و خواندن کتیبه‌های اسلامی، مبانی نظری مرمت و احیاء ابنیه و بافت‌ها، شناخت مواد و مصالح، مدیریت امور ساختمان) تشکیلات دفتری و کارگاهی)، آشنایی با مرمت تزئینات وابسته به معماری

دروس تخصصی:

تعمیر ونگهداری ساختمان، برآورد، عناصر و جزئیات ساختمان، آشنایی با ساختار معماری سنتی ایران ، آشنایی با هنر معماری پیش از اسلام، کارآموزی ایران، آشنایی با معماری بومی ایران.

۶- سینما

سینما هنری است مبتنی بر ضبط تصویری حوادث و ترکیب خاص و عرضه آنها توام با صدا که با طرح مفاهیم گوناگون به صورت بیانی ویژه در عرضه هنرها تجلی می‌کند. نوع و کیفیت ارتباط این رشته با سایر رشته‌های هنری به گونه‌ای است که می‌تواند از همه آنها به صورت کمکی سود جوید. سینما با طرح مجموعه‌ای ترکیبی از تصاویر و اصوات و با در نظر داشتن اصول حاکم بر این هنرها، به بیانی دست می‌یابد که خاص هنر سینما است. هنر سینما از

نظر محتوا مبتنی بر زمینه‌های گوناگون علوم انسانی، علوم ارتباطات، ادبیات و رشته‌های مختلف هنری بوده و از نظر تکنیکی از مباحث فیزیک صوت، شیمی، مکانیک و الکترونیک استفاده می‌کند.کارشناسی سینما یکی از دوره‌های آموزش عالی است که هدف آن تأمین افراد متعهد و متخصص دراین رشته است تا نیازهای روزافزون جامعه رادر زمینه‌های مختلف هنر سینما پاسخگو باشد. این رشته دارای ۴ گرایش تدوین، فیلمنامه نویسی، کارگردانی و فیلمبرداری است .

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس مشترک در گرایش‌های مختلف سینما:

فرهنگ عامه، آشنایی با هنر در تاریخ، آشنایی با ادبیات کهن ایران و جهان، آشنایی با ادبیات معاصر ایران و جهان، آشنایی با هنرهای تجسمی، تاریخ فلسفه، جامعه‌شناسی، موسیقی، اصول و مبانی ارتباطات، طراحی مقدماتی، تمثیل شناسی، روانشناسی، تاریخ اجتماعی ایران، تاریخ اجتماعی جهان، شناخت رنگ، معماری، ریتم در هنرها، تاریخ سینما، عکاسی، گزارش‌نویسی، مبانی هنرهای نمایشی، اصول فیلمنامه‌نویسی، اصول فیلمبرداری، مبانی تدوین، اصول کارگردانی.

دروس اصلی وتخصصی گرایش تدوین:

صدا، لابراتوار فیلم، آشنایی با نقاشی متحرک، مستندسازی، تولید برنامه‌های تلویزیونی، آشنایی با سبک‌های سینمایی، موسیقی فیلم، تدوین، موسیقی، تئوری‌های تدوین، ترکیب بندی تصویر، شناخت تحلیلی تدوین، پروژه نهایی.

دروس اصلی و تخصصی گرایش فیلمنامه‌نویسی:

آشنایی با متون نمایشی فیلم، تحلیل فیلم، سبک‌های ادبی جهان، شخصیت‌شناسی، تاریخ ادبیات نمایشی، داستان‌نویسی، فیلمنامه نویسی، آشنایی با شعر در ایران و جهان، قصه در ادیان، آشنایی با ادبیات کودکان، نمایشنامه‌نویسی، تحلیل فیلمنامه، تصویرنامه نویسی، پروژه نهایی.

دروس اصلی وتخصصی گرایش کارگردانی:

صدا، لابراتوار فیلم، آشنایی با نقاشی متحرک، آشنایی با متون نمایشی، مستندسازی، تحلیل فیلم، تولید برنامه‌های تلویزیونی،آشنایی با سبک‌های سینمایی، موسیقی فیلم، جلوه‌های خاص، اصول بازیگری، کارگردانی، شیوه‌های رهبری بازیگر، مدیریت تولید، پروژه نهایی.

دروس اصلی و تخصصی گرایش فیلمبرداری:

صدا، لابراتوار فیلم، تحلیل فیلم، جلوه‌های خاص، فیزیک نور و عدسی، شناخت ابزار فیلمبرداری، فیلمبرداری در نقاشی متحرک، فیلمبرداری، شناخت مواد خام، پرسپکتیو رنگ و نور، نورپردازی، ترکیب‌بندی تصویر، گریم، تصویربرداری، پروژه نهایی.

۷- صنایع دستی

در همه جا حضور دارد. از شمال تا جنوب، از شرق تا غرب، از کویر تا کوه، از سیاه‌چادرهای عشایری تا خانه‌های

ساده روستائیان، از کارگاه‌های ابتدایی و قدیمی واقع در کوچه پس کوچه‌های شهر تا فرهنگسراهای شهرهای بزرگ و از قبل از تاریخ تا امروز.سخن از صنایع دستی است. صنایعی که گاه به شکل فرش و گلیم جلوه‌گر می‌شوند و زمانی لطافت و ظرافت خویش را در منبّت و معرّق، گچبری و آیینه‌کاری، سفال و سرامیک به نمایش می‌گذارند. اما به هر نقش و شکلی که باشند، بیانگر عشق به پاکی و زیبایی‌اند، چرا که خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد.صنایعی که روح خود را از هنر وام گرفته‌اند و جسم‌شان ارتباطی نزدیک با صنعت دارد و همین ویژگی است که تعریف صنایع دستی را به طور اعم و به طور اخص به عنوان یک رشته دانشگاهی دشوار کرده است. چرا که عده‌ای از اساتید و صاحبنظران، این رشته از دید هنر بررسی می‌کنند و عده‌ای دیگر آن را به عنوان یک صنعت می‌بینند و بالاخره عده‌ای نیز معتقدند که صنایع دستی تلفیقی از هنر و صنعت است و حتی بعضی از استادان و کارشناسان می‌گویند علت اینکه نمی‌توان رشته فوق را به درستی تعریف کرد عنوان نامناسب این رشته است و باید به جای صنایع دستی عنوان دیگری را برای این رشته انتخاب نمود.رشته صنایع دستی رشته‌ای است که در آن هنر و کاربرد در کنار هم قرار دارد؛ یعنی برخلاف هنر محض مثل هنر نقاشی که کاربرد روزمره ندارد در این رشته ساخت وسایل هنری که کاربرد روزمره نیز داشته باشند، مورد توجه است. برای مثال می‌توان به ساخت یک کاسه زیبا یا کیف زیبا اشاره نمود. در این رشته دانشجویان طی چهار سال اطلاعات متوسطی درباره 24 گروه بزرگ انواع صنایع دستی ایران که شامل ۱۵۲ شاخه می‌شود، به دست می‌آورند همچنین با پرداختن به یکی از چهار گرایش صنایع چوب، سفال، نگارگری و طراحی فرش از نظر اجرا و کارشناسی آثار، در گرایش فوق صاحب تخصص شده و مهارت‌های لازم را برای تولید آثار صنایع دستی در گرایش انتخابی خود به دست می‌آورند.

توانایی‌های لازم:

بزرگترین سرمایه هر فرد برای ورود به این رشته عشق و علاقه است. همچنین باید پایمردی و حوصله لازم را برای آموختن صنایع دستی داشت و در طراحی بخصوص طراحی سنتی قوی و با نقوش سنتی آشنا بود. همچنین یک دانشجوی صنایع دستی لازم است با فرهنگ و سنت قدیم کشور و ماشین‌ها و ابزار جدید آشنا شود و در نتیجه طرح‌هایی ارائه دهد که هم اصالت بومی و هم نوآوری هنری داشته باشد. و در نهایت آشنایی با ادبیات کهن و نو ایران برای دانشجویان این رشته یک ضرورت است زیرا هنر ما ارتباط تنگاتنگ با ادبیاتمان دارد و هیچ هنرمند ایرانی نمی‌تواند با ادبیات ایران بیگانه باشد. گفتنی است دانشجویان صنایع دستی باید از آمادگی جسمانی برخوردار باشند. برای مثال در رشته‌ای مثل خاتم که ظرافت حرف اول را می‌زند، داشتن دست‌هایی چابک و ماهر بسیار مهم است.

موقعیت شغلی در ایران:

فارغ‌التحصیلان این رشته می‌توانند در سازمان‌هایی مثل سازمان میراث فرهنگی، سازمان صنایع دستی ایران، اداره کل صنایع دستی در وزارت جهاد کشاورزی، سازمان ایرانگردی و جهانگردی، بنیاد مستضعفان و جانبازان، اداره کل موزه‌ها و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به کارهای پژوهشی، تحقیقاتی یا کارشناسی بپردازند. همچنین می‌توانند با دایر کردن کارگاهی در خانه، هم درآمد بهتری داشته باشند و هم آنچه دوست دارند، بسازند که در این صورت فارغ‌التحصیلان صنایع دستی به دو صورت می‌توانند فعالیت کنند؛ یکی ساخت آثاری که جنبه موزه‌ای و تزئینی دارد و یکی تولید صنایعی که کاربرد داشته و البته جنبه هنری نیز داشته باشد. در ضمن کارهای پژوهشی را نیز باید در نظر داشت. هرچند که تاکنون به این بخش بی‌توجهی شده است. برای مثال درباره فرش ایران بیشتر مقاله‌ها و کتاب‌هایی

که داریم، خارجی است و نیاز به کارشناسان ایرانی که در این زمینه تحقیق و پژوهش کنند، کاملاً احساس می‌شود.
درس‌های این رشته در طول تحصیل:
طراحی پایه، مبانی هنرهای تجسمی ، کارگاه حجم‌سازی، هندسه نقوش ، آشنایی با هنرهای سنتی، تاریخچه کتابت، خوشنویسی و طراحی حروف ، کارگاه صنایع دستی ۱ "آشنایی با همه کارگاه‌ها"، طراحی سنتی، رنگرزی پشم و الیاف، آبگینه، سفال و سرامیک، مینیاتور و تذهیب، بافت، چوب، فلز، آشنایی با هنر در تاریخ ، کارگاه عکاسی پایه، انسان، طبیعت، طراحی، تحول در صنایع دستی دنیا، هنر و تمدن اسلامی ، تحقیق در صنایع دستی ایران ، طراحی اشیا در تمدن اسلامی، تحقیق در صنایع دستی ، مرمت و نگهداری آثار هنری، پروژه.

۸- طراحی پارچه ولباس

برای بزرگداشت و ارج گذاشتن به مقام شاعران، نویسندگان، دانشمندان و وزیران، به آن‌ها جامه‌ای دوخته می‌بخشیدند که به آن خلعت می‌گفتند .برای مجازات مقصران نیز لباس ناموزون بر تنشان می‌کردند و کلاهی مضحک بر سرشان می‌گذاشتند و او را پیاده یا سواره در شهر می‌گرداندند. حتی وقتی می‌خواستند از قدیمی‌ترین و مجرب‌ترین پهلوان‌ها سخن بگویند، می‌گفتند که فلانی پیش‌کسوت است، یعنی که او یک پیراهن بیشتر پاره کرده و یا در زورخانه لنگ و اِزار را زودتر گرفته است.به عبارت دیگر در طی تاریخ همیشه لباس بیانگر فرهنگ، قومیت، شخصیت و مقام یک فرد بوده و به همین دلیل ارزش و اهمیت بسیاری داشته است و باز به همین دلیل باید برای رشته طراحی پارچه و لباس، ارزش بسیاری قائل شد چرا که این رشته از یک سو در حفظ فرهنگ و ملیت یک کشور نقش به سزایی دارد و از سوی دیگر می‌تواند بهترین، راحت‌ترین و کاربردی‌ترین لباس‌ها و پارچه‌ها را برای مردم جامعه به ارمغان بیاورد .رشته طراحی پارچه و لباس یک رشته هنری کاربردی است که دارای سه گرایش طراحی لباس، طراحی چاپ پارچه و طراحی بافت پارچه می‌باشد .
گرایش طراحی لباس:
این گرایش دارای دو شاخه اصلی تک دوزی یا مزون و صنعت است که شاخه تک‌دوزی به طراحی و دوخت لباس برای افراد مختلف می‌پردازد و شاخه صنعت که کاربردی‌تر است به بخش‌های مختلفی تقسیم می‌شود که از آن جمله می‌توان به بخش‌های پارچه جین، پیراهن بچه، پیراهن زنانه، لباس مردانه و... اشاره کرد. به گفته دیگر گرایش طراحی لباس به آموزش طراحی کاربردی و طراحی مُد می‌پردازد که در این میان طراحی کاربردی شامل طراحی لباس مشاغل و گروه‌های مختلف جامعه مثل ورزشکاران، قوای سه گانه ارتش و مواردی از این قبیل می‌شود و طراحی مد نیز جنبه فانتزی دارد؛ در این بخش، طراح با کار خود، خلاقیتش را نشان می‌دهد تا افراد دیگر از این طرح جدید ایده بگیرند و کارهای تازه‌ای را به بازار عرضه کنند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:
دروس مشترک در گرایش‌های مختلف طراحی پارچه و لباس:
مبانی هنرهای تجسمی، کارگاه طراحی پایه، کارگاه عکاسی پایه، هنر و تمدن اسلامی، آشنایی با هنر در تاریخ ،

آشنایی با هنرهای سنتی ایران، هندسه نقوش در صنایع دستی ایران، خوشنویسی و طراحی حروف، آشنایی با پارچه و لباس‌های سنتی ایران، پارچه‌شناسی، کارگاه طراحی بافت مقدماتی، کارگاه طراحی چاپ مقدماتی، کارگاه طراحی لباس مقدماتی، آشنایی با رشته‌های هنری معاصر، انسان، طبیعت و طراحی.

دروس تخصصی گرایش طراحی لباس:

تاریخ لباس در ایران و جهان، کارگاه طراحی تخصصی، کارگاه دوخت ، کارگاه طرح و تهیه الگو، کارگاه طراحی لباس، انسان، طبیعت و طراحی، تحقیق (طراحی لباس)، طرح و رساله نهایی.

گرایش طراحی چاپ پارچه:

در طراحی چاپ پارچه، دانشجویان آموزش می‌بینند که چگونه برای پارچه‌های بافته شده طرح بدهند .در طراحی چاپ پارچه، از لحاظ رنگ‌بندی، طراحی با راپورت‌بندی روبرو است. و منظور از راپورت‌بندی این است که طراح، طرح را بر روی پارچه به گونه‌ای تکرار کند که این تکرار چشم آزار نباشد، یعنی طراح با توجه به نوع، تراکم تار و پود، رنگ و میزان پذیرش رنگ یا آبی که در پارچه وجود دارد و همچنین نوع چاپ پارچه که می‌تواند چاپ روتاری، سیلک، غلطکی یا چاپ‌های مدرن باشد؛ طرح خود را ارائه می‌دهد.

دروس تخصصی گرایش چاپ پارچه:

پارچه‌شناسی تخصصی، تاریخ پارچه و نساجی، کارگاه رنگرزی، تحول صنایع دستی در دنیا، کارگاه طراحی چاپ، تحقیق (چاپ پارچه)، طرح و رساله نهایی.

گرایش طراحی بافت پارچه:

گرایش بافت پارچه به طراحی و نقش‌بندی پارچه می‌پردازد .به عبارت دیگر دانشجویان این رشته با طراحی بافت پارچه‌هایی که ساختمان آنها از تاروپود تشکیل شده، آشنا می‌شوند. دانشجوی طراحی بافت پارچه با تاروپود پارچه بازی می‌کند تا طرح جدیدی ارائه دهد و در این راستا لازم است که با انواع بافت پارچه آشنا باشد تا بتواند با توجه به نوع کاربرد، طرح مورد نظرش را ارائه دهد. برای مثال پارچه‌ای که برای مبلمان اداری طراحی می‌شود، جنس، طرح و رنگش با پارچه مبلمان منزل متفاوت است.

دروس تخصصی گرایش بافت پارچه:

پارچه‌شناسی تخصصی، تاریخ پارچه و نساجی، کارگاه رنگرزی، تحول صنایع دستی در دنیا، کارگاه طراحی بافت، تحقیق (بافت پارچه) ، طرح و رساله نهایی.

توانایی‌های لازم:

یک دانشجوی طراحی پارچه و لباس باید هنرهای تجسمی را بشناسد و دارای خلاقیت و دید هنری باشد. داوطلبان باید بدانند که رشته طراحی پارچه و لباس، یک رشته کاربردی است؛ یعنی هدف این رشته طراحی اصولی پارچه و لباس با حفظ خلاقیت هنری است و در نهایت باید محصول هنرمند، به صورت تولید انبوه وارد بازار شود. به همین خاطر هنرمندانی که فقط برای حس خودشان طراحی می‌کنند، در این رشته موفق نمی‌شوند و بهتر است رشته نقاشی را انتخاب کنند.

موقعیت شغلی در ایران:

امروزه صاحبان صنایع متوجه شده‌اند که باید اصول علمی طراحی و رنگ‌بندی را رعایت کنند تا کارشان توان رقابت

در بازار را داشته باشد. برای مثال شرکت‌های خودروسازی به دنبال الگوساز و طراح بافت پارچه برای روکش صندلی خودرو هستند. بازار کار طراحی لباس نیز بسیار خوب است و حتی اگر فارغ‌التحصیل این گرایش جذب سازمان‌ها و مراکز خصوصی و دولتی نشود، می‌تواند با سرمایه‌ای اندک برای خود، کار کند.

۹- طراحی صنعتی

آیا باید محصولات زیبا را در موزه‌ها و نمایشگاه‌ها دید؟ یا اینکه باید دنیایی داشته باشیم که زیبایی در گوشه‌گوشه آن جلوه‌گر باشد؟رشته طراحی صنعتی براساس دیدگاه دوم شکل گرفته است. البته نباید تصور کرد که رشته طراحی صنعتی فقط به زیبایی محصولات می‌اندیشد بلکه این رشته معتقد است که در ساخت محصولات مورد استفاده بشر باید از لطافت، زیبایی و ظرافت هنر و همچنین فناوری و کارآیی علم بهره گرفت تا بتوان زندگی زیباتر و راحت‌تری داشت؛ یعنی طراحان صنعتی توسعه دهنده و تکامل‌بخش محصولاتی هستند که ما هر روزه از آنها استفاده می‌کنیم. این رشته که شالوده‌ای از علم، صنعت و هنر است؛ به طراحی تمامی محصولات می‌پردازد؛ یعنی کلیه لوازم، تجهیزات و محصولاتی که مورد استفاده انسان است، از لوازم آشپزخانه گرفته تا محصولات بسیار پیچیده مثل سیستم‌های کامپیوتری را طراحی می‌کند. طراحی صنعتی تلاش می‌کند که سختی و خشونت صنعت را از آن بگیرد تا محصول صنعتی برای مشتری لطیف گردد و در این کار هم منافع کارفرما و هم استفاده کننده را در نظر می‌گیرد. گفتنی است که امروزه دیدگاه‌های جدیدی در زمینه طراحی صنعتی ارائه شده است. برای مثال در طراحی باید دقت کرد که کالای مورد نظر به طبیعت ضرری نرساند و قابل بازیافت باشد. یک طراح صنعتی براساس اطلاعات به دست آمده، در نهایت با توجه به فرهنگ بومی، اقتصاد، روانشناسی، دیدگاه‌های هنری، روش‌های تولید، تکنولوژی تولید، نوع مواد مورد استفاده و مسائل زیست‌محیطی، طرح محصولی جدید را ارائه می‌دهد یا یکی از معایب محصولات قدیمی را برطرف می‌سازد.

توانایی‌های لازم:

در رشته طراحی صنعتی، خلاقیت حرف اول را می‌زند و دانشجوی این رشته باید توانایی نوآوری و تفکر خلاق را داشته باشد؛ یعنی هم هنر و هم صنعت را درک کرده و هم قدرت مدیریت داشته باشد و علاوه بر موارد فوق تا حدودی با مباحث کاربردی علوم پایه مثل فیزیک، شیمی، هندسه و زیست‌شناسی آشنا باشد. دانشجوی این رشته باید نگاه خود را به اطراف و اشیاء دقیق‌تر کند و پیوسته نیازهای فردی و اجتماعی افراد را در ذهن خود مرور نماید. او باید به راحتی با محیط‌های کاری ارتباط برقرار کرده و تجارب خود را از نظر فنی گسترش دهد به گونه‌ای که بتواند عملکرد طرح خود را کاملاً توجیه نماید و تمامی مراحل اجرایی آن را زیر نظر داشته باشد.

موقعیت شغلی در ایران:

متأسفانه در کشور ما تکنولوژی تولید پایین است و ما تولیدات محدودی داریم و ۹۹٪ همین تولیدات محدود نیز کپی از تولیدات خارجی است؛ یعنی کارخانه‌دارها برای طرح جدید سرمایه‌گذاری نمی‌کنند. برای همین فرصت‌های شغلی طراحان صنعتی بسیار محدود است. از سوی دیگر در کشور ما ارتباط نزدیکی بین صنعت و دانشگاه وجود ندارد و به همین خاطر صاحبان صنایع این رشته را نمی‌شناسند و حتی در بسیاری از کارخانه‌ها یک مهندس مکانیک، کار طراح

صنعتی را انجام می‌دهد؛ یعنی هم طرح یک محصول و هم تولید آن برعهده مهندس مکانیک است. بنابراین فارغ‌التحصیلان این رشته هنوز حضور فعالی در صنعت ندارند و تنها در بحث مبلمان شهری، صنعت راه‌آهن و تا حدودی لوازم خانگی و صنعت خودروسازی فعالیت می‌کنند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

آشنایی با هنر در تاریخ ، مواد و روش‌های ساخت، کارگاه طراحی پایه ، مبانی هنرهای تجسمی ، عکاسی پایه، ریاضی کاربردی ، نقشه‌کشی صنعتی، هندسه ، فیزیک ، شیمی کاربردی ، تاریخ طراحی صنعتی، مهندسی عوامل انسانی ، حجم‌سازی ، کارگاه طراحی صنعتی ، فرم و فضا، مدل‌سازی ، هنر و تمدن اسلامی ، طراحی فنی ، طراحی به کمک کامپیوتر، ارزیابی تولیدات صنعتی، پروژه طراحی صنعتی (پروژه طراحی صنعتی در هر ترم به یک مسئله خاص مثل بسته‌بندی، طراحی صنعتی در حال و آینده، مبلمان یا بیونیک می‌پردازد)، اقتصاد و مدیریت تولیدات صنعتی، جامعه‌شناسی صنعتی ، پروژه نهایی.

۱۰ - عکاسی

اولین عکس‌ها با دوربین‌های ابتدایی و کمترین تجهیزات تولید می‌شدند و امکانات و تجهیزاتی که امروزه برای عکاسان مهیا است، قابل مقایسه با آن زمان نیست. اما با کمی دقت می‌توان متوجه شد که عکس‌های آن دوران با عکس‌های آتلیه‌ای امروز تفاوت چندانی ندارند چرا که هر دو، عکس‌هایی خشک و بی‌روح هستند که همه چیز رویشان ثبت می‌شود، بدون این که از خودشان اظهار وجودی بکنند. عکس‌هایی که با حاشیه‌ای سفید به کاغذ چسبیده‌اند و این خود تأکیدی بر فاصله این عکس‌ها با واقعیت است و چه تأسف‌بار است که بسیاری از مردم عکاسی را مساوی با همین عکس‌های پرسنلی و خانوادگی می‌دانند! و متعجب هستند که چرا عده‌ای از جوانان برای فراگرفتن این حرفه چهار سال در دانشگاه تحصیل می‌کنند در حالی که بسیاری از عکاسان موفقی که آنها می‌شناسند، این حرفه را نسل در نسل فراگرفته‌اند و اصلاً تحصیلات دانشگاهی ندارند.اما استادان و دانشجویان رشته عکاسی نظری متفاوت دارند. آنها معتقدند که استودیوهای عکاسی به "حرفه عکاسی" می‌پردازند در حالی که دانشگاه‌ها "هنر عکاسی" را آموزش می‌دهند. دانشجویان رشته عکاسی با علوم و فنون مختلفی در زمینه عکاسی آشنا شده و همچنین رشته‌های مختلف عکاسی را از قبیل عکاسی خبری، تبلیغاتی، علمی، طبیعت و پرتره آموزش می‌بینند. البته این اطلاعات خیلی جامع و عمیق نیست چون هریک از رشته‌های فوق، خود دنیای گسترده‌ای دارد که نمی‌توان طی چهار سال با آنها آشنا شد و اصلاً یک عکاس نمی‌تواند با تمامی این رشته‌ها و تجهیزات مربوط به آنها به خوبی آشنا گردد. در ضمن دانشگاه تنها راه دست‌یابی به اطلاعات علمی، فنی و هنری مورد نظر در رشته عکاسی نیست. اما یک دانشجوی عکاسی می‌تواند طی مدت کوتاه‌تری این اطلاعات را کسب کند؛ یعنی معلوماتی را که یک عکاس تجربی طی مدت طولانی به دست می‌آورد، یک دانشجو در مدت چهار سال آموزش می‌بیند. در واقع یک عکاس به ثبت و گزینش لحظه‌هایی از زمان می‌پردازد که دربردارنده نمایشی از حالات انسانی، پدیده‌های علمی، مناظر طبیعی یا هر موضوع دیگری است که قابل ثبت بر روی نوار حساس فیلم می‌باشد. این گزینش از یک سو برپایه شناخت فرهنگ جامعه و شناخت عمومی هنرها استوار است و از سوی دیگر بر انتقال و تطبیق آنها با فن‌شناسی و علوم مربوط به

عکاسی تکیه دارد و مهمترین کار عکاسی عبارت است از تلفیق به جا و درست این دو با یکدیگر. چرا که فن‌شناسی در عکاسی به ساخت قالب اصلی عکس کمک می‌کند و شناخت فرهنگ، جامعه و هنر به ساخت محتوای کار یاری می‌رساند.

توانایی‌های لازم:

هنرمند عکاس به هنر دیدن مجهز است. چشم‌های هوشیار و جستجوگر او به معنی مکان‌ها، اشیاء و حوادثی رخنه می‌کند که از نگاه لغزنده چشم‌های دیگران پنهان می‌ماند. بنابراین زیبایی را در چیزهای پیش‌پا افتاده، غیرمعمول را در معمول و معنی را در ظاهراً بی‌معنی می‌بیند. همچنین یک عکاس باید در محیط جامعه بوده و پرجنب و جوش باشد. چون عکاسی مثل نقاشی نیست که در خانه بنشینیم و هرچه دلمان خواست نقاشی کنیم و حتی در تابستان، پاییز را بکشیم بلکه عکاسی شکار لحظه‌ها است پس باید در ساعات مختلف شبانه‌روز در مکان‌های متفاوت حضور داشت تا بتوان لحظه مورد نظر را شکار کرد .و بالاخره یک عکاس باید اطلاعات عمومی خوبی داشته باشد؛ یعنی باید شعر بخواند، داستان بخواند، روزنامه بخواند تا بفهمد در کجا و در چه زمانی زندگی می‌کند چون عکاسی که در زمان حال نباشد، نمی‌تواند عکس بگیرد.

موقعیت شغلی در ایران:

اکثر فارغ‌التحصیلان رشته عکاسی جذب مطبوعات می‌شوند چون در حال حاضر ما شاهد گسترش مطبوعات و نیاز آنها به عکاسانی تازه‌نفس و متبحر هستیم. برپایی نمایشگاه‌های صنعتی متعدد و توجه به آگهی‌های تجاری و فرهنگی نیز باعث شده است که تعداد قابل توجهی از فارغ‌التحصیلان جذب عکاسی تبلیغاتی بشوند، حوزه انتشارات نیز تعداد دیگری از فارغ‌التحصیلان این رشته را به کار گرفته است و با کمال تأسف تعدادی از فارغ‌التحصیلان نیز استودیو باز کرده یا به عکاسی از مراسم و میهمانی‌ها می‌پردازند در حالی که برای کار در یک آتلیه عکاسی نیاز نیست که دانشجو چهار سال در دانشگاه تحصیل کند بلکه می‌توان طی چند ماه به‌راحتی فن عکاسی را فرا گرفت و یک آتلیه عکاسی باز کرد.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

مبانی هنرهای تجسمی، کارگاه طراحی پایه، کارگاه عکاسی پایه، هندسه مناظر و مرایا، هنر و تمدن اسلامی، آشنایی با هنر در تاریخ، آشنایی با هنرهای سنتی ایران، آشنایی با رشته‌های هنری، کارگاه عکاسی رنگی.

دروس اصلی:

شیمی عمومی و شیمی عکاسی، فیزیک و ابزارشناسی، تاریخچه عکاسی، آشنایی با فیلمبرداری، نورپردازی، فنون عرضه و نمایش عکس، تجزیه و تحلیل و نقد عکس، کارگاه تخصصی عکاسی، فنون بازسازی عکس.

دروس تخصصی:

کارگاه عکاسی، طرح و رساله نهایی.

۱۰-کارشناسی فرش

تا چندی پیش در ایران به هنر بسیار ظریف و زیبای فرش تنها به صورت یک حرفه نگاه می‌شد؛ هنری که نسل به نسل به صورت سنتی و استاد- شاگردی منتقل می‌گردید. به عبارت دیگر کمتر کسی در این زمینه مطالعه، تحقیق و پژوهش انجام داده بود و یک مرکز دانشگاهی برای آموزش، حفظ و حراست و پیشرفت این هنر اصیل ایرانی و سرمایه ملی وجود نداشت. اما خوشبختانه در دهه هفتاد به همت وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، رشته کارشناسی فرش در برخی از دانشکده‌های هنر مراکز آموزش عالی ارائه گردید؛ رشته‌ای که می‌تواند موجب رشد و اعتلای هنر و صنعت فرش کشورمان گردد.در این رشته دانشجو درباره تاریخچه فرش، جامعه شناسی فرش، انواع بافت، ابزار بافت، طراحی، رنگ و الیاف فرش اطلاعات لازم را به دست می‌آورد. برای مثال، در فرش دستی سه نوع الیاف طبیعی پشم، ابریشم و نخ به کار می‌رود که دانشجوی کارشناسی فرش، با این الیاف و نحوه تکنولوژی هر یک از آنها به صورت علمی آشنا می‌شود؛ یعنی ریسندگی و رنگرزی این الیاف را می‌آموزد. همچنین دانشجوی این رشته با فرش‌های مناطق مختلف جغرافیای ایران که از نظر الیاف، بافت، طرح و رنگ متفاوت است، آشنا می‌گردد. البته لازمه کسب این دانش، اطلاع از جامعه‌شناسی نقاط مختلف ایران است. برای مثال، در قالی کاشان بیشتر از رنگ‌های قرمز و سرمه‌ای استفاده می‌شود. اما در قالی تبریز رنگ‌های بژ، کرم ومسی کاربرد دارد و این تفاوت رنگ به دلیل تفاوت محیطی و جغرافیایی شهرها و مناطق یاد شده است.در کل رشته کارشناسی فرش دارای پنج گرایش مرمت و تکمیل، طراحی، رنگرزی بافت و سایر زیر اندازها است. که گرایش مرمت و تکمیل بیشتر به تکنولوژی فرش می‌پردازد؛ یعنی دانشجو با الیاف، رنگ، رنگرزی شیمیایی و سنتی، انواع بافت، دارکشی فرش، انواع گره (که نماد فرش است)، نحوه حفظ کیفیت و ابعاد فرش و مرمت فرش آشنا می‌شود و در گرایش طراحی، دانشجو درباره انواع مختلف نقش‌های قالی‌های ایرانی اطلاعات گسترده‌تری به دست می‌آورد و درباره طراحی قالی و تا حدودی گلیم آموزش می‌بیند.در گرایش رنگرزی دانشجو با نحوه رنگرزی شیمیایی و سنتی آشنا می‌شود و در زمینه شیمی تجزیه، تکنولوژی رنگ و شیمی و تکنولوژی مواد رنگرزی اطلاعاتی به دست می‌آورد. در گرایش بافت نیز دانشجو به طور تخصصی‌تر به بافت قالی می‌پردازد و انواع گره‌ها و بافت قالی را آموزش می‌بیند. در گرایش سایر زیر اندازها نیز دانشجو بافت گلیم، سوماک، زیلو، گبه و سایر زیراندازها را آموزش می‌بیند و با نحوه مرمت گلیم، جغرافیا و نقوش نمادهای گلیم و سایر زیراندازهای سنتی ایران آشنا می‌شود.

توانایی‌های لازم:

دانشجوی این رشته باید فردی خلاق، نوآور و علاقه‌مند به هنر و صنعت فرش باشد. دانشجویی که بدون هدف رشته کارشناسی فرش را انتخاب کرده باشد، پس از فارغ‌التحصیلی جایگاهی در صنعت فرش نخواهد داشت، در نقطه مقابل نیز دانشجویانی هستند که با علاقه و پشتکار بسیار به این رشته آمده‌اند و به دنبال آموزش و بهبود کیفیت هنر فرش هستند و قدم‌های موثری نیز در این زمینه برداشته‌اند.همچنین کارشناس فرش باید از تاریخ هنرهای دستی و بومی، بخصوص هنر فرش‌بافی آگاهی داشته باشد وبه یاری ذوق هنری، طرح‌هایی ارائه دهد که هم از اصالت بومی و هم از نوآوری برخوردار باشد .

موقعیت شغلی در ایران:

در کشور ما، هیچ کالایی از نظر ارزش افزوده مشابه فرش نیست. زیرا از یک سو، مواد اولیه فرش در ایران تهیه می‌شود و از سوی دیگر، فرش دست‌بافت ایرانی در بازارهای جهانی دارای ارزش مادی بسیار زیادی است.به همین دلیل در حال حاضر، بسیاری از مراکز خصوصی و دولتی هستند که به دنبال فارغ‌التحصیلان این رشته می‌گردند که در زمینه طرح، رنگ و بافت مهارت و خلاقیت داشته باشند. عده‌ای از فارغ‌التحصیلان نیز به عنوان مشاور بازرگانان فرش فعالیت می‌کنند یا خودشان در زمینه تولید فرش یا صادرات فرش سرمایه‌گذاری کرده و در این زمینه فعالیت می‌کنند و بالاخره تعداد قابل توجهی نیز این هنر را در مراکز کار و دانش آموزش می‌دهند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس مشترک در گرایش‌های مختلف فرش:

شیمی عمومی، هندسه نقوش در هنرهای سنتی ایران، هنر در تمدن اسلامی، آشنایی باهنر در تاریخ، کارگاه طراحی پایه، تاریخ فرش، عکاسی، جامعه‌شناسی فرش، آشنایی با هنرهای سنتی ایران، کارگاه بافت قالی، شناخت و ارزیابی فرش دست‌بافت، اصول رنگرزی، کارگاه طراحی سنتی، آشنایی با مواد اولیه و ابزار، کارگاه مرمت و نگهداری قالی، کنترل کیفی استانداردهای فرش، پژوهش در فرش ایران، جغرافیای فرش، سیر تحول و تطور نقوش و نمادها در هنرهای سنتی، علوم الیاف، ریسندگی، زیبایی‌شناسی فرش ایران، اقتصاد فرش ایران.

دروس تخصصی گرایش طراحی:

کارگاه طراحی گلیم و سایر زیراندازها، بررسی طرح‌ها و نقوش قالی ایران، کارگاه طراحی قالی، کارگاه نگارگری، کارگاه رنگ و نقطه، شناخت انواع مختلف نقوش قالی‌های ایرانی.

دروس تخصصی گرایش مرمت و تکمیل:

آشنایی با اصول غبارگیری و شستشوی فرش، بررسی طرح‌ها و نقوش قالی ایران، کارگاه بافت گلیم، کارگاه بافت قالی، مرمت و نگهداری گلیم و سایر زیراندازها، مرمت قالی، شناخت مواد ویژه مرمت قالی، کارگاه رنگرزی سنتی، کارگاه رنگرزی شیمیایی

دروس تخصصی گرایش رنگرزی:

کارگاه رنگرزی سنتی، کارگاه رنگرزی شیمایی، شیمی تجزیه و آزمایشگاه، شیمی و تکنولوژی مواد رنگرزی و آزمایشگاه تکنولوژی رنگ، فیزیک الیاف و آزمایشگاه.

دروس تخصصی گرایش سایر زیراندازها:

کارگاه بافت گلیم،کارگاه بافت سوماک، کارگاه بافت زیلو، کارگاه بافت گلیم‌های یک رو، کارگاه بافت گبه و سایر قالی‌های ایلیاتی، کارگاه بافت طراحی گلیم و سایر زیراندازها، کارگاه مرمت و تکمیل انواع گلیم و سایر زیراندازها، جغرافیای گلیم و سایر زیراندازها، بررسی نقوش ونمادها در گلیم و سایر زیراندازهای سنتی ایران، پژوهش در نقش و رنگ گلیم و سایر زیراندازهای ایران.

۱۲- مجسمه سازی

می‌تواند یک گیره لباس ۷ متری باشد که درست در وسط شهر فیلادلفیا در سال ۱۹۷۶ قد علم کرده است یا پیکره یک روحانی که در ۱۸۵۰ سال قبل از میلاد در مصر باستان متولد شده است و شاید هم سواری در حال فریاد زدن باشد که به ارتفاع ۳۴ سانتی‌متر در سال ۱۵۰۵ میلادی خلق شده است. آری! آنها می‌توانند به هر شکل و هر اندازه‌ای باشند و از هر جنسی ساخته شوند؛ از سنگ و عاج و چوب و برنز گرفته تا تکه‌های فلز و اجزای دور ریختنی ماشین و موتورسیکلت و دوچرخه .اما با همه این تفاوت‌ها،نام همه آنها مجسمه است و حرف اصلی همه آنها نیز یک چیز است. همه آنها می‌گویند که مجسمه یک سفر است، سفری از زندگی روزمره به سوی احساس و اندیشه، به سوی زیبایی و مهمتر از همه به سوی گفتگوی تمدن‌ها، فرهنگ‌ها و اندیشه‌های مختلف و متفاوت با یکدیگر. به عبارت دیگر هر مجسمه بیانگر یک اندیشه، فرهنگ و تمدن است .فرهنگ و اندیشه‌ای که گاهی اوقات از ورای قرن‌ها با انسان سخن می‌گوید و این نشان می‌دهد که هنر مجسمه‌سازی راهی مناسب برای بیان و اشاعه فرهنگ و اندیشه انسانی است.امروزه برای فراگیری ریشه‌ای و بنیادی این هنر مثل سایر هنرها، نیاز به تحصیلات دانشگاهی است. در کشور ما نیز رشته مجسمه‌سازی به عنوان یکی از رشته‌های گروه آزمایشی هنر ارائه می‌شود.در تعریف مجسمه می‌توان گفت که هر شیئی که قسمتی از فضا را اشغال می‌کند به آن حجم یا مجسمه می‌گویند و رشته مجسمه‌سازی رشته‌ای است که به صورت آکادمیک این هنر را به دانشجویان آموزش می‌دهد؛ یعنی دانشجویان این رشته پس از مطالعه مبانی عمومی شامل نقاشی، عکاسی، آشنایی با طراحی و چاپ و رنگ، دروس تخصصی را مطالعه می‌کنند که این دروس شامل طراحی در هنر مجسمه‌سازی، آشنایی با موزه‌ها و کارگاه‌های حجم، نقش برجسته، سفال، طراحی و ساخت سکه می‌شود. در این رشته دانشجویان در آغاز الفبای حجم و مجسمه‌سازی را فرا می‌گیرند و در مرحله بعد نسبت به طبیعت شناخت پیدا می‌کنند و یاد می‌گیرند که چگونه از طبیعت برای ساخت مجسمه الهام بگیرند و سپس از طبیعت عبور کرده و آن را پالایش می‌کنند و در نهایت ترکیب می‌کنند و ماده جدید به دست می‌آورند.

توانایی‌های لازم:

دانشجوی مجسمه‌سازی باید عاشق این هنر باشد برای مثال وقتی با مواد مجسمه‌سازی برخورد می‌کند، به هیجان بیاید یا اگر با یک مجسمه برخورد می‌کند، شیفته‌وار جذب آن گردد.همچنین لازم است که طراحی را به خوبی آموخته و توان آن را داشته باشد که از خود بگذرد چرا که اگر انسان از خود نگذرد، نمی‌تواند رازهای طبیعت را کشف کند و کار جدیدی ارائه دهد. همچنین دانشجوی مجسمه‌سازی باید وقت زیادی را به تمرین و کار مداوم اختصاص دهد و از روابط اجتماعی خوبی برخوردار باشد تا بتواند با بازار کار ارتباط برقرار کند.

موقعیت شغلی در ایران:

هنرمند وظیفه‌اش کار کردن و خلق کردن است و هنرمند مجسمه‌ساز نیز باید با این هدف وارد رشته مجسمه‌سازی شود نه این که بخواهد پس از فارغ‌التحصیلی شغل راحت و بی‌دغدغه‌ای پیدا کند. البته اگر فارغ‌التحصیل این رشته کار کند و آثار خود را در نمایشگاه‌ها و آتلیه‌ها ارائه دهد، مشکل مالی نخواهد داشت. از سوی دیگر فارغ‌التحصیل این رشته می‌تواند در سایر رشته‌های هنری نیز فعالیت کند. مثلاً وارد معماری داخلی شود و نقش برجسته‌های عظیم درست کند یا در هنر گرافیک فعالیت نماید.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

مبانی هنرهای تجسمی ، طراحی پایه ، هندسه ، کارگاه چاپ‌های دستی، کارگاه نقاشی عمومی ، کارگاه مواد و روش‌های ساخت، تجزیه و تحلیل و نقد آثار هنری ، هنر و تمدن اسلامی ، آشنایی با هنر در تاریخ ، آشنایی با موزه‌ها، تاریخ عمومی حجم‌سازی ، آشنایی با هنرهای سنتی .

دروس اصلی و تخصصی:

نقش برجسته، کارگاه مجسمه‌سازی تخصصی ، فرم و فضا ، رابطه مجسمه‌سازی با محیط ، کارگاه مجسمه‌سازی عمومی ، آشنایی با فنون قالبگیری، کارگاه طراحی تخصصی ، کارگاه برنزریزی ، کارگاه سرامیک ، آشنایی با طرح و ساخت سکه، تجزیه و تحلیل و نقد آثار مجسمه‌سازی، طرح جامع مجسمه‌سازی ، عکاسی ، کارگاه ارتباط تصویری ، پروژه.

۹- مرمت واحیای بناهای تاریخی

مطالعه، حفاظت، مرمت و احیای بناها، مجموعه‌ها، محوطه‌ها و بافت‌های تاریخی عرصه‌های مسکونی کشور، امری ضروری است. معماران و مهندسین که این امر بسیار فنی، فرهنگی و هنری را به عهده دارند باید علاوه بر اشراف و تسلط لازم بر ابعاد تخصصی و مفاهیم امروزی حرفه‌ی خود، نظری هوشیارانه و عالمانه به گذشته داشته باشند.

فارغ‌التحصیلان مرمت و احیای بناهای تاریخی در واقع مهندسین معماری امروزین هستند که فرا گرفته‌اند چگونه "امروز" را با بهره‌گیری از تجربیات "گذشته" برای" آینده" بسازند. افرادی که می‌توانند پلی بین معماری گذشته و آینده ایجاد کنند. این دسته از متخصصان تاریخ را خوب می‌شناسند و می‌توانند آثار تاریخی را تجزیه و تحلیل کرده و بخوانند و مفاهیم وارزش‌های آن را استخراج و هوشیارانه به کار گیرند و با بیانی امروزی به جامعه معرفی نمایند.

فارغ‌التحصیلان دوره کارشناسی مرمت و احیای بناهای تاریخی قادر خواهند بود به یاری اطلاعات و دانش عمومی، نظری و تحقیقاتی و تجربه عملی در مرمت و احیای هزاران بنای تاریخی که در اختیار واحدهای دولتی از قبیل سازمان میراث فرهنگی کشور است، نقش مؤثری داشته باشند.همچنین می‌توانند در برنامه‌ریزی برای مرمت بناهای تاریخی کشور و تعیین اولویت‌های ضروری با هماهنگی مسؤولین و دستگاه‌های مربوط مشارکت کرده و برحسب ضرورت در مورد کارهای اجرایی مرمت نیز سهیم باشند .

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

انسان، طبیعت،معماری، هندسه (پرسپکتیو)، ریاضیات، ترکیب، کارگاه عکاسی پایه، نقشه‌برداری.

دروس اصلی:

ایستایی، شناخت مواد و مصالح، عناصر و جزئیات ساختمان، طراحی معماری، آشنایی با هنر و تمدن اسلامی، آشنایی با بافت‌ها و محوطه‌های دوره اسلامی ایران، آشنایی با هنر و تمدن فرهنگ‌های همجوار، مدیریت امور ساختمان

(تشکیلات دفتری و کارگاهی) کامپیوتر و معماری، آشنایی با معماری جهان، تنظیم شرایط محیطی، آسیب‌شناسی، آشنایی با باستان‌شناسی، آشنایی با مرمت تزئینات وابسته به معماری.

دروس تخصصی:

مبانی نظری مرمت و احیای ابنیه و بافت‌ها، مطالعه و شناخت بناهای تاریخی ایران پیش از اسلام، مطالعه و شناخت بناهای تاریخی ایران اسلامی، قوانین و تشکیلات مرمت، شناخت سازه‌های سنتی بناهای تاریخی، طرح مرمت و احیای بنا، طرح مرمت و احیای بافت‌های تاریخی، طرح مرمت و احیای محوطه‌های باستان‌شناسی، کارآموزی حفاظت و مرمت، فتوگرامتری، پروژه نهایی.

۱۱- موزه داری

جمع‌آوری و نگهداری آثار و اشیا در مجموعه‌ها و موزه‌ها سابقه دیرینه دارند. لیکن نگرش صحیح امروزی به موزه جایگاه آن را از محل نگهداری و تماشای اشیا به محلی با مشخصات یک مرکز پژوهش و آموزش و یک مرکز فرهنگی برای گذران مطلوب اوقات فراغت با ره‌آوردهای علمی و تربیتی سوق داده است.در این نگرش موزه، مؤسسه‌ای علمی فرهنگی است که تأمل و اندیشه و پژوهش مستقیم بر روی آثار گوناگون - از آثار طبیعی آفرینش و خلقت گرفته تا دستاوردهای فرهنگ و تمدن و هنر انسان - را میسر می‌سازد و متخصصان و بازدیدکنندگان عمومی را با هنر و اندیشه، صنعت و پیشه و امور اجتماعی و اقتصادی و شئون گوناگون زندگی دیروز و امروز آشنا و مأنوس می‌سازد.موزه به عنوان یک مؤسسه علمی ـ فرهنگی، نیازمند کارشناسان علاقه‌مندی است که با کسب دانش وآگاهی‌های علمی، و نگرش صحیح نسبت به موزه و جایگاه اجتماعی و آموزشی آن، بتوانند موزه‌ها را در راه توسعه و رشد فرهنگی، تربیتی و علمی کشور هدایت نمایند.امروزه حدود ۱۰۰ موزه در کشورمان وجود دارد که آثار، اشیاء، اسناد ومدارک قابل توجهی در زمینه‌های متنوع باستان‌شناسی، مردم‌شناسی، هنرهای سنتی، اسناد و مدارک ، کتب ونسخ خطی، تاریخ طبیعی، زمین‌شناسی، گیاه‌شناسی، پست و مخابرات، جواهرات و سکه‌ها... دارند؛ علاوه بر توسعه کمی و کیفی موزه‌های فعلی، ایجاد موزه در زمینه‌های دیگر، چون هنر و معماری، علوم و فنون مورد نیاز است . فارغ‌التحصیلان دوره کارشناسی موزه‌داری می‌توانند با کسب دانش و مهارت‌های نظری و عملی و آشنایی با امور اداری و فنی موزه‌داری، در موزه‌های گوناگون عهده‌دار مطالعه و حفاظت فنی از آثار و اشیای موزه‌ای باشند و امور مربوط به موزه‌داری را از ثبت و ضبط آثار در دفاتر، تهیه اسناد و مدارک لازم تا مطالعه مستقیم روی آثار و اشیا انجام دهند .

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

تاریخ عمومی ایران، کارگاه عکاسی پایه، آشنایی با هنرهای سنتی ایران، آشنایی با باستان‌شناسی و روش‌های آن، کارگاه طراحی پایه، آشنایی با مردم‌شناسی و روش‌های آن، آشنایی با حفاظت و مرمت آثار و روش‌های آن، عکاسی فنی از اشیاء موزه‌ای، کارگاه طراحی تخصصی.

دروس اصلی:

موزه‌داری، آشنایی با هنر و معماری پیش از اسلام ایران، تاریخ و فن‌شناسی آثار، آسیب‌شناسی، هنر وتمدن اسلامی، آشنایی با بافت‌ها و محوطه‌های دوره اسلامی ایران، خطوط و خواندن کتیبه‌های اسلامی، تاریخچه کتابت، طرح اشیاء در تمدن اسلامی، آشنایی با موزه‌های ایران و جهان ، خطوط باستان‌شناسی ایران، کارگاه همانندسازی اشیاء موزه‌ای، تهیه و تدوین راهنمای موزه و محوطه‌های تاریخی، کارآموزی در موزه‌ها، کارآموزی در کارگاه مرمت اموال فرهنگی، تبدیل محوطه‌ها و بناهای تاریخ به موزه، کارآموزی کاوش باستان‌شناسی، کامپیوتر و موزه، روش تحقیق آثار و اشیای موزه‌ای، موزه‌داری و سایر علوم، زبان و متون تخصصی موزه‌داری، شناخت مواد.

دروس تخصصی:

انسان،طبیعت،موزه، پژوهش در آثار و اشیای موزه‌ای، کارآموزی در موزه‌های تخصصی، رساله نهایی.

نقاشی

می‌گویند "زئوس" و "پاراسیو" از معروفترین نقاشان یونان باستان بودند و با یکدیگر رقابت داشتند. روزی آنها در یک مسابقه نقاشی در حضور مردم شرکت کردند تا بهترین نقاش یونانی انتخاب شود. "زئوس" روی تابلوی خود یک خوشه انگور کشید و در این کار چنان مهارتی از خود نشان داد که پرندگان به تصور آنکه خوشه انگور واقعی است، به سوی آن هجوم آوردند. "پاراسیو" نیز برای نشان دادن نقاشی‌اش از رقیب خود دعوت کرد تا پرده نقاشی را کنار بزند اما وقتی زئوس برای کنار زدن پرده نقاشی جلو رفت، متوجه شد که پرده‌ای وجود ندارد بلکه "پاراسیو" خود پرده را نقاشی کرده است و در نتیجه همگان برتری پاراسیو را به رسمیت شناختند.این داستان را بسیاری از ما به عنوان اوج قدرت یک نقاش در خلق یک شاهکار هنری شنیده‌ایم اما آیا نقاشی یعنی همین؟ آیا هنر نقاش این است که آنچنان ماهرانه طبیعت را تقلید کند که حتی خود طبیعت را نیز به اشتباه بیندازد؟ در این صورت چگونه می‌توان به نگاره‌های دیوارهای غارها یا آثار هنرمندان مدرن، نقاشی گفت؟استادان و هنرمندان نقاشی بر خلاف نظر افرادی که نقاشی را فتوکپی طبیعت می‌دانند، معتقدند که نقاشی هنری است که در پیوند با اندیشه، جهان‌بینی و شرایط حاکم بر جامعه شکل می‌گیرد و معنا و مفهوم پیدا می‌کند و نهایتاً در غالب تصویر بیان می‌گردد.البته براساس این تعریف نمی‌توان تعریف نقاشی را با هنرهای تجسمی دیگر مانند گرافیک یا طراحی مشخص نمود و این به دلیل آن است که امروزه مرز بین بسیاری از هنرها شکسته شده است و نمی‌توان با خط‌کش لغات، حیطه یک هنر را تعیین کرد.رشته نقاشی فضایی را ایجاد می‌کند که هر دانشجوی خلاق متناسب با توان، سلیقه، دانش و ذهنیت خویش، دنیای خاص آفرینندگی خود را در آن می‌یابد و در نتیجه می‌تواند آثاری را خلق کند که باعث تحول خود و در مرحله بعد جامعه‌اش گردد. این رشته به آموزش سبک‌های برجسته نقاشی معاصر ایران و جهان می‌پردازد و در کنار آن دانشجویان دروسی مثل طراحی، اطلاعات و مبانی هنرهای تجسمی، تاریخ هنر و تاریخ عمومی نقاشی را می‌گذرانند.

یک دانشجوی رشته نقاشی در طی تحصیل در دانشگاه می‌آموزد که خوب ببیند، تحلیل کند، دانش خود را وسعت ببخشد و آنچه را که یاد گرفته است در سطوح مختلف اشاعه بدهد. به همین دلیل اگر فردی قریحه و ذوق نقاشی نداشته باشد، با ورود به رشته نقاشی فقط یکسری اطلاعات به دست می‌آورد و بازدهی نخواهد داشت .

توانایی‌های لازم:

دانشجوی رشته نقاشی باید ویژگی‌های جسمی و روحی خاصی داشته باشد تا بتواند در این رشته موفق گردد و به همین دلیل نیز آزمون نقاشی دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی به صورت نیمه‌متمرکز برگزار می‌شود؛ یعنی پیش از ورود به دانشگاه استعداد و خلاقیت داوطلب در یک آزمون عملی سنجیده می‌شود تا بهترین و توانمندترین داوطلبان وارد دانشگاه گردند. از سوی دیگر نقاش؛ یعنی خلاق؛ یعنی آفریننده؛ یعنی کسی که از مرز بایدها و نبایدها می‌گذرد تا طرحی نو دراندازد و به همین دلیل نمی‌توان به او دستور داد که چگونه باش و از چه راهی برو تا موفق شوی. در واقع یک نقاش نمی‌تواند در چهارچوبی مشخص و معین محدود گردد. و بالاخره باید گفت که هنر نقاشی مثل هر هنر دیگری کار طاقت‌فرسا، هوش، نبوغ و شعور فراوان نیاز دارد.

موقعیت شغلی در ایران:

یک فارغ‌التحصیل نقاشی نباید انتظار داشته باشد که تنها مشغله و منبع درآمدش نقاشی کشیدن باشد چرا که حتی نقاش‌های موفق و معروف جهان نیز تنها مشغله‌شان کشیدن نقاشی نیست بلکه در کنار نقاشی، به تدریس نقاشی نیز می‌پردازند. کاری که بسیار مثمر ثمر است، چون تدریس و ارتباط با دیگران، تأثیر به سزایی در دید، ذهن و اندیشه یک نقاش می‌گذارد. در کشور ما نیز یک نقاش می‌تواند علاوه بر نقاشی به تدریس این هنر در مراکز آموزش عالی یا آموزشگاه‌های آزاد و به فعالیت در مطبوعات و نشریات، صداوسیما، فرهنگسراها، سازمان میراث فرهنگی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شهرداری‌ها (به عنوان طراح و مجری نقاشی‌های دیواری) بپردازد.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

مبانی هنرهای تجسمی ، کارگاه طراحی پایه(سطح یک) ، کارگاه عکاسی پایه، هندسه مناظر و مرایا، کارگاه چاپ‌های دستی، کارگاه حجم‌سازی، تجزیه و تحلیل و نقد آثار هنرهای تجسمی، هنر و تمدن اسلامی ، آشنایی با هنر در تاریخ.

دروس اصلی:

کارگاه طراحی (سطح دو) ، نقاشی دیواری ، کارگاه نقاشی دیواری (سطح یک)، کارگاه نقاشی (سطح یک)، تاریخ عمومی نقاشی، تجزیه و تحلیل و نقد آثار نقاشی.

دروس تخصصی:

کارگاه طراحی (سطح سه) ، کارگاه نقاشی (سطح دو)، کارگاه نقاشی(سطح سه)، مرمت آثار نقاشی .طرح عملی جامع، طرح و رساله نهایی

نمایش

"آهای! سلام. با شماها هستم!"این عبارت ساده که عنوان یک نمایشنامه آمریکایی اثر "ویلیام سارویان" می‌باشد، علت وجودی تئاتر را توجیه می‌کند. چرا که تئاتر توسط افرادی در جهان آفریده شده که نمی‌توانند در مقابل نیاز به سلام گفتن مقاومت کنند.آنچه خواندید بخشی از سخنان "ریچارد برتن" بازیگر بزرگ تئاتر و سینمای کشور انگلستان، در معرفی ماهیت هنر تئاتر است. هنری که امروزه ضرورت حفظ و حراست از آن بیش از هر زمان دیگر احساس می‌شود. چرا که در قرن بیست و یکم ایجاد ارتباط، مهم‌ترین عامل در زندگی است و تئاتر که مجموعه‌ای از تمام هنرهای بشری از جمله نقاشی، موسیقی، شعر و ادبیات است؛ ژرف‌ترین راه برای برقراری ارتباط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی با دیگری است. به همین دلیل امروزه ما کمتر جامعه‌ای را در دنیا می‌توانیم تصور کنیم که دارای شکلی از هنر نمایش نباشد.البته برای رسیدن به یک تئاتر واقعی که بتواند وسیله‌ای برای ارتباط باشد، باید از آموخته‌های دیگران بهره گرفت و سپس خود آفرید؛ یعنی یک تئاتر خوب بیش از وسایل تکنیکی وامکانات، نیازمند دانش تئاتر است. چون وقتی دانش تئاتر محور کار باشد، خلاقیت‌های هنری و فنی، جای خالی بسیاری از عوامل دیگر را جبران می‌کند و چه بسا عامل ابداع نیز می‌گردد. ولی یک هنرمند بدون شعور تئاتری اگر تمام امکانات نمایشی را نیز در اختیار داشته باشد، باز یک پایش لنگ است.از همین‌رو امروزه رشته نمایش به عنوان یکی از رشته‌های مهم هنری در دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی تدریس می‌شود این رشته در مقطع کارشناسی دارای ۵ گرایش ادبیات نمایشی، کارگردانی، بازیگری، صحنه‌آرایی و نمایش عروسکی است.

گرایش ادبیات نمایشی:

هر متن نمایش علاوه بر هدفی که متن به خاطر دست‌یافتن به آن به رشته تحریر درمی‌آید، متکی و پایدار بر سه عامل اساسی شخص بازیگر، عمل و بیان است که در ترکیب با یکدیگر نمایشنامه را ایجاد می‌کند. در گرایش نمایشنامه‌نویسی، دانشجو می‌آموزد که چگونه یک نمایشنامه را برای اجرا بر روی صحنه بنویسد؛ یعنی چگونه خود را جای یک یک افراد نمایش گذاشته و شخصیت آنها را به درستی خلق کند و با ایجاد گره‌های نمایشی و بازکردن آنها، نمایش را از اول تا آخر به جلو ببرد.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس مشترک در گرایش‌های مختلف نمایش:

تاریخ نمایش، جامعه‌شناسی، آشنایی با ادبیات کهن ایران و جهان، آشنایی با هنرهای تجسمی، اصول و مبانی ارتباطات، آشنایی با هنر در تاریخ، آشنایی با ادبیات معاصر ایران و جهان، فرهنگ عامه و تمثیل‌شناسی، تاریخ فلسفه، آشنایی با تعزیه، مبانی دکور و صحنه‌آرایی، مبانی نمایشنامه‌نویسی، مبانی بازیگری، مبانی نمایش عروسکی، روش تحقیق و تدوین پایان‌نامه، نمایش در ایران.

دروس تخصصی گرایش ادبیات نمایشی:

آشنایی با متون فارسی‌نمایشی ، تاریخ ادبیات نمایشی ، اصول و فنون نمایشنامه‌نویسی، داستان‌نویسی، سبکهای ادبی

جهان، نقد در نمایش ، شخصیت‌شناسی، دیدن و تحلیل نمایش، آشنایی با فیلمنامه‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی رادیو و تلویزیون، پایان‌نامه .

گرایش کارگردانی:

در قدیم کارگردان تنها مراقب بود که "وحدت نمایش" حفظ شود اما امروزه کارگردان مسؤولیت "معنی" آن را نیز برعهده دارد. کار هنری کارگردان را می‌توان به دو مرحله تقسیم کرد. نخستین بخش تهیه و تدارک و مشتمل بر انتخاب متن، تجزیه و تحلیل آن و انتخاب بازیگر است و بخش دوم کار عملی با بازیگران؛ یعنی فرآیند تمرین می‌باشد.

دروس تخصصی گرایش کارگردانی:

کارگردانی، تحلیل نمایشنامه، نمایش ایمائی، امکانات صحنه، موسیقی صحنه، موسیقی در نمایش، شیوه‌های نمایش در ایران، سبک‌ها و شیوه‌های اجرا، ماسک و گریم، دکور، اصول کارگردانی نمایش رادیوئی، دیدن و تحلیل نمایش، اجرای کارگاهی نمایش‌های ایران، ترکیب در صحنه، اصول کارگردانی نمایش تلویزیونی، پایان‌نامه.

گرایش بازیگری:

بازیگری در مفهوم حرفه‌ای آن، کشف حقیقت بی هیچ ابهامی در گفتار نویسنده و انتقال این کشف به تماشاگر است. در واقع بازیگر، یعنی کسی که با صداقت تمام به آنچه بر روی صحنه می‌گذرد، ایمان داشته باشد و با تمام وجود نقش خود را بر روی صحنه تجربه کرده و در واقع بر روی صحنه زندگی کند.باید گفت که هنر بازیگری در طول تاریخ پیشرفت قابل توجهی داشته و روش‌ها و تکنیک‌های مختلفی در این هنر ایجاد شده است. در نتیجه امروزه تحصیل آکادمیک بازیگری ضروری است.

دروس تخصصی گرایش بازیگری:

امکانات صحنه، نمایش ایمائی، تحلیل نمایشنامه، بدن، بیان، شیوه‌های نمایش در ایران، ماسک و گریم، سبک‌ها و شیوه‌های اجرا، شخصیت‌شناسی، تربیت حس، بازیگری، اجرای کارگاه‌های نمایش‌های ایرانی، بازیگری سینما، دیدن و تحلیل نمایش، بازیگری رادیو و تلویزیون، پایان‌نامه.

گرایش صحنه‌آرایی:

یک صحنه‌آرا با توجه به امکانات سالن و دستگاه‌های مکانیکی موجود، فضای کلی نمایش را ایجاد می‌کند و به همین دلیل طراح نور، طراح لباس و چهره‌پرداز زیر نظر وی فعالیت می‌کنند. همچنین یک صحنه‌آرا تلاش می‌کند تا به ساده‌ترین وجه، حس‌های موجود در نمایش را به یاری دکور ایجاد نماید چون حتی یک رنگ نامناسب در صحنه، می‌تواند فضا را مخدوش کند.

دروس تخصصی گرایش صحنه‌آرایی:

طراحی و نقاشی، نقشه‌کشی، شناخت مواد، آشنایی با فضاهای سنتی ایران، آشنایی با طراحی و دوخت لباس، تاریخ تحولات دکور، امکانات صحنه، کارگاه رنگ، پرسپکتیو در صحنه، نور در صحنه، تاریخ لباس در غرب و ایران، ماسک و گریم، شیوه‌های نمایش در ایران، دیدن و تحلیل نمایش، کارگاه دکور و صحنه‌آرایی، اجرای کارگاهی نمایش‌های ایرانی، طراحی صحنه نمایش عروسکی، آشنایی با صحنه سینمائی و تلویزیونی، صوت، پایان‌نامه.

گرایش نمایش عروسکی:

نمایش عروسکی یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های نمایش است که در دوران‌های گذشته هنگامی که ظاهراً سرگرمی‌های کمی وجود داشت، جوانان و پیران از هر طبقه اجتماعی شیفته آن بودند چون با آن که عروسک‌ها بی‌جان هستند، نمایش عروسکی نزدیک‌تر از هر شکل نمایشی با تماشاگر رابطه برقرار می‌کند و عروسک‌گردان با مهارت بسیار، نظریات اخلاقی، سیاسی واجتماعی خود را از طریق نمایش بازگو می‌کند. در حال حاضر نمایش عروسکی رونق گذشته را ندارد و در بسیاری از کشورها تنها شیوه‌ای از تئاتر کودک و نوجوان قلمداد می‌شود. حتی اگر ما نیز آن را شیوه‌ای از تئاتر کودک و نوجوان قلمداد کنیم، باید برای پاسخگویی به خیل عظیم کودکان و نوجوانان کشورمان به آموزش این شیوه از نمایش بپردازیم تا دانشجویان رشته تئاتر ضمن آشنایی با ساخت و کار انواع عروسک‌ها از جمله عروسک نخی، میله‌ای، دستکشی و سایه‌ای و همچنین آموزش فن صدا بتوانند در این زمینه مهارت‌های لازم را کسب کنند.

دروس تخصصی گرایش نمایش عروسکی:

کارگاه نمایش عروسکی، طراحی و نقاشی، فن بیان، نمایشنامه‌نویسی عروسکی، موسیقی در نمایش، شناخت مواد، تاریخ نمایش عروسکی، آشنایی با فضاهای سنتی، موسیقی در نمایش عروسکی، ماسک و گریم، شیوه‌های نمایش در ایران، کارگردانی نمایش عروسکی، طراحی صحنه نمایش عروسکی، آشنایی با ادبیات کودکان، دیدن و تحلیل نمایش عروسکی، بازیگری نمایش عروسکی، کودک و نمایش، پایان‌نامه.

توانایی‌های لازم:

هنر تئاتر یک هنر جمعی است؛ یعنی یک هنرمند تئاتر نمی‌تواند به تنهایی فعالیت کند به همین دلیل باید فردی انعطاف‌پذیر بوده و توانایی کار گروهی را داشته باشد. همچنین لازم است فردی خلاق و نوآور باشد. یک بازیگر باید علاوه بر صدای رسا و بدون تنش و لرزش و آمادگی جسمانی خوب، اندیشه‌ای پویا و حسی قوی داشته باشد تا بتواند فضای ذهنی نمایش را تصور کرده و بازسازی کند. دانشجوی ادبیات نمایشی نیز باید قلم خوبی داشته و اطلاعات عمیقی در مورد اقتصاد، روانشناسی، جامعه‌شناسی، فرهنگ و ادبیات ایران و جهان داشته باشد و همچنین صبور و با حوصله باشد چون نوشتن یک نمایشنامه روزها و حتی ماه‌ها طول می‌کشد.

موقعیت شغلی در ایران:

هنر تئاتر که به تعبیری همزاد انسان است، برجستگی و اهمیت خاصی دارد. چون نماد ارزشمندی از شعائر، جشن‌ها، سوگ‌ها، فرهنگ و اندیشه یک جامعه است. به همین دلیل باید به آموزش و گسترش این هنر اهتمام ورزید. یعنی نباید سالنهای تئاتر ما به چند سالن در شهر تهران محدود شود و نباید فارغ‌التحصیلان رشته تئاتر بیکار بوده یا شغلی بی‌ارتباط با تحصیلات دانشگاهیشان داشته باشند. اما متأسفانه در عمل بسیاری از فارغ‌التحصیلان این رشته جذب بازار کار نمی‌شوند و با این که در چند سال اخیر شاهد رشد قابل توجه هنر تئاتر بوده‌ایم، اما هنوز این هنر به توجه بیشتر مالی و معنوی نیازمند است. البته در حال حاضر نیز یک فارغ‌التحصیل مستعد این رشته که خلاقیت و دانش لازم را داشته باشد، هیچ وقت بیکار نخواهد ماند و حتی به جای این که او به دنبال کار باشد، دیگران به دنبال او خواهند بود و می‌تواند در مراکز دولتی مثل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان تبلیغات اسلامی یا صداوسیما مشغول شود یا در گروه‌های آزاد هنری فعالیت اجرایی داشته باشد.

هنرهای تجسمی

کاردانی هنرهای تجسمی دارای سه شاخه نقاشی، گرافیک و نقاشی ایرانی (مینیاتور) است و هدف آن تربیت افرادی است که ضمن آشنایی با اصول مقدماتی و پایه هنرهای یاد شده، بتوانند استعداد جوانان کشور را در هنرهای تجسمی تشخیص داده و پرورش دهند. این دسته از فارغ‌التحصیلان می‌توانند در کادر هنری واحدهای وابسته وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی یا هر واحد هنری دیگر فعالیت کنند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس مشترک در هر سه شاخه:

هندسه مناظر و مرایا ، مبانی هنرهای تجسمی، کارگاه طراحی پایه، خوشنویسی، هنر در تمدن اسلامی، سیر هنر در تاریخ، مبانی و اصول رسانه و تحقیق، آموزش هنر در مدارس، ادبیات فارسی.

دروس تخصصی شاخه نقاشی ایرانی (مینیاتور:(

کارگاه نقاشی ایرانی، آشنائی با اصول مقدماتی حجم، کارورزی، رساله و پروژه نهائی.

دروس تخصصی شاخه نقاشی:

کارگاه نقاشی ، آشنائی با اصول مقدماتی حجم، کارورزی، رساله و پروژه نهائی.

دروس تخصصی شاخه گرافیک:

کارگاه عکاسی، خوشنویسی و طراحی حروف، کارورزی، رساله و پروژه نهائی.

کارگردانی تلویزیون

طبق آماری که در سال ۱۹۹۳ گرفته شده است، نوجوانان آمریکایی تا پایان دبیرستان ۱۹ هزار ساعت به تلویزیون نگاه می‌کنند؛ یعنی بیشتر از مدت زمانی که در کلاس درس حضور دارند، وقت خود را صرف تماشای تلویزیون می‌کنند. متأسفانه درکشور ما آمار دقیقی در این زمینه وجود ندارد. اما تأثیرپذیری بسیار زیاد نوجوانان و جوانان ما از شخصیت‌های تلویزیونی، بیانگر آن است که جوانان، بخش عظیمی از وقت خود را صرف تماشای تلویزیون می‌کنند و در این میان تله تئاترها، فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی که در حیطه کار کارگردانان تلویزیون است، بیشترین مخاطب را دارند.تخصص کارگردانی تلویزیون از سال گذشته در دانشکده صدا و سیما در دو گرایش نمایش و مستند ارائه می‌شود.

گرایش نمایش:

کارگردانی تلویزیونی یک رشته کاربردی است و هدف آن تربیت نیروی متخصص، متعهد و خلّاق برنامه‌ساز در جهت سیاست‌های سازمان صدا و سیما است؛ افرادی که به یاری معلومات و مهارت‌های فنی، تکنیکی، هنری و تحلیلی، زمینه ساخت و تولید انواع برنامه‌های تلویزیونی را فراهم می‌آورند. در واقع کارگردان تلویزیون کسی است که ذهنیت خود را با استفاده از آموزش‌های کلاسیک و آکادمیکی که در خصوص برنامه‌سازی تلویزیون در طول دوران تحصیل کسب کرده است، به تصویر می‌کشد و با خلاقیت و نوآوری به تولید برنامه‌های تلویزیونی می‌پردازد. در این میان، دانشجویان گرایش نمایش، به مطالعه، پژوهش و تجربه در کارگردانی انواع برنامه‌های داستانی تلویزیون اعم از سریال‌ها، برنامه‌های کوتاه و تله‌تئاترها می‌پردازند. به عبارت دیگر، دانشجویان این گرایش، روش‌های طراحی و تولید یک برنامه داستانی از عرصه ایده تا ساخت در استودیو یا واحد سیار، پخش و ارزشیابی آن را فرا می‌گیرند و در این میان با چگونگی نقد و تحلیل برنامه‌های تلویزیونی، تحولات اجرا، تصویرنامه‌نویسی، جلوه‌های خاص، طراحی صحنه، شیوه‌های بیان و نحوه ارتباط تنگاتنگ فرم و محتوا آشنا می‌شوند.گفتنی است که تمامی این دروس همراه با فعالیت‌های عملی و کارهای کارگاهی است تا دانشجویان با استفاده از امکانات و تجهیزات کاربردی دانشکده و سازمان صدا و سیما بتوانند، تجربه و مهارت لازم را برای ساخت و تولید برنامه‌های داستانی تلویزیونی کسب نمایند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس مشترک در هر دو گرایش:

مبانی ارتباطات، مردم‌شناسی و رسانه‌های تصویری، عکاسی، آشنایی با هنر در تاریخ، تاریخ تلویزیون و فناوری رسانه‌های جدید، حکمت هنر اسلامی، ارتباطات بصری، آشنایی با فلسفه، پژوهش و نگارش در تلویزیون، تلویزیون: زبان و ساختار، درک و بیان بصری، مخاطب‌شناسی تلویزیون، فلسفه هنر، ابزارشناسی تولید، شناخت عوامل نمایش، گونه‌شناسی فیلم، مبانی برنامه‌سازی تلویزیونی، کارگاه تصویر و نور، مبانی تدوین، مبانی برنامه‌سازی تک دوربینه، گونه‌شناسی برنامه‌های تلویزیونی، مبانی کارگردانی نمایش، مستندشناسی، موسیقی در فیلم و تلویزیون، تدوین دیجیتال، جلوه‌های خاص، کارگاه چند رسانه‌ای، طراحی و مدیریت تولید، تلویزیون آموزشی، پروژه نهایی.

دروس تخصصی گرایش نمایش:

بازیگردانی و کارگردانی، برنامه‌سازی استودیویی، تصویرنامه نویسی، سمینار برنامه‌سازان تلویزیونی، واحد سیار، برنامه‌سازی تک دوربینه، کارگاه نمایش تلویزیونی.

گرایش مستند:

با اشتیاق دوربین را به دست می‌گیرد و شتابان در موج جمعیت، در بازارها، کنار رودخانه‌ها و در حاشیه جنگل‌ها به دنبال سوژه می‌گردد. زمانی از شقایق‌ها و آلاله‌های خفته در سینه کوهساران صحنه‌های زیبایی می‌یابد. زمانی دیگر از رازهای نهفته در سینه کوه‌نشینان و کویرنشینان آگاهی می‌یابد و آیین‌ها، آداب و رسوم و سور و سوگ مناطق مختلف ایران را به یاری عدسی دوربین خود به تصویر می‌کشد تا تنوع فرهنگی و تعدد میراث‌های فرهنگی ایران را به نمایش گذارد.این، بخشی از دنیای کارگردانی مستند است؛ دنیایی که حیطه بسیار گسترده و وسیعی دارد و از یک سو شامل گزارش خبری، ورزشی و اجتماعی می‌شود و از سوی دیگر مستند مردم‌شناسی یا طبیعت را در برمی‌گیرد. در واقع

مستند، خوراک بسیار مهمی برای تلویزیون است و خیلی از برنامه‌های تلویزیونی؛ از جمله گزارش‌های اجتماعی، ورزشی، مردم‌شناسی یا مستندهای طبیعت در این حیطه قرار دارد. از همین‌رو، از سال گذشته مستندسازی به عنوان یکی از گرایش‌های کارگردانی تلویزیون در دانشکده صدا و سیما مطرح گردیده است و دانشجویان این گرایش با آموزش دروسی از قبیل فرم و محتوا در مستند تلویزیونی، ژورنالیسم تلویزیونی و مجله تلویزیونی، اطلاعات لازم را برای مستندسازی کسب می‌کنند.

دروس تخصصی گرایش مستند:

مستند تلویزیونی: فرم و محتوا، نویسندگی برای مستند، مستندسازی، تاریخ و نقد فیلم مستند، ژورنالیسم تلویزیونی، سمینار بررسی مستندسازان، مجله تلویزیونی.

مستند تلویزیونی:

فرم و محتوا، نویسندگی برای مستند، مستندسازی، تاریخ و نقد فیلم مستند، ژورنالیسم تلویزیونی، سمینار بررسی مستند سازان، مجله تلویزیونی.

توانایی‌های لازم:

صدا و سیما از همه هنرها؛ از جمله موسیقی، معماری، ادبیات، نقاشی، طراحی، خطاطی و عکاسی بهره می‌گیرد .به همین خاطر، دانشجوی کارگردانی تلویزیون باید اطلاعات هنری گسترده‌ای در همه این زمینه‌ها داشته باشد. اما متأسفانه گاه داوطلبان شرکت‌کننده در مصاحبه حضوری این دانشکده، از مهمترین و بدیهی‌ترین اطلاعات هنری بی‌خبر هستند. برای مثال هیچ اطلاعی از موسیقی کلاسیک و بزرگترین موسیقیدان‌های آن مثل باخ یا بتهوون ندارند. حتی داوطلبی در پاسخ به این سؤال که موسیقی کلاسیک چیست، گفته است که موسیقی بدون کلام را موسیقی کلاسیک می‌گویند!!همچنین برخی از داوطلبان نمی‌توانند آنچه را که می‌خواهند، بگویند. چنین افرادی نمی‌توانند کارگردان موفقی شوند؛ چون کارگردان باید بتواند با بازیگر یا فیلمبردارش بخوبی ارتباط برقرار کند و بگوید که از او چه انتظاری دارد. همچنین دانشجویان این رشته باید روابط اجتماعی خوبی داشته و بتوانند یک گروه را بخوبی اداره کنند. از همین‌رو، افراد گوشه‌گیر و منزوی و کسانی که منتظرند دیگران وظایفشان را به آنها گوشزد کنند، در این رشته موفق نخواهند شد.در کل داوطبان باید بدانند که در اینجا چیزی تزریق نمی‌شود تا یک نفر کارگردان، طراح یا برنامه‌ساز شود. بلکه استادان دانشگاه فقط راه را نشان نمی‌دهند و خود دانشجو باید با تلاش بسیار و مطالعه فراوان به نتیجه برسد.در این رشته تسلط به زبان انگلیسی نیز بسیار مهم است؛ چون دانشجویان باید بتوانند از منابع و مآخذ درجه یک استفاده کنند؛ منابعی که اکثر قریب به اتفاق آنها به زبان انگلیسی است. و بالاخره اینکه هنر، یکی از وادی‌های عشق است و فردی که وارد آن می‌شود، باید عاشق باشد. کار هنری با فشارهای عصبی و روحی بسیاری همراه است و بیشتر اوقات نیز از شهرت و معروفیت در آن خبری نیست. برای مثال می‌توان به "ژرژملیف" پدر سینمای داستانی اشاره کرد که در اواخر عمرش در یکی از متروهای پاریس در حال دستفروشی پیدایش کردند. ویژگی عالم هنر این است که وقتی آدم‌های جدید می‌آیند، آدم‌های قدیمی فراموش می‌شوند. برای همین اگر کسی عشق و علاقه واقعی به هنر نداشته باشد، نمی‌تواند در این وادی دوام بیاورد.و در نهایت این که یک مستندساز باید فردی صبور، دقیق و تیزبین باشد. برای مثال، یک کارگردان مستند طبیعت، گاه لازم است که ساعت‌ها در گوشه‌ای بنشیند تا از پرنده‌ای که می‌خواهد در لانه خود به جوجه‌اش غذا بدهد، فیلمبرداری کند .

موقعیت شغلی در ایران:

سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران رشته‌هایی را در دانشکده صدا و سیما ارائه می‌دهد که دانشجویان آن پس از فارغ‌التحصیلی، شغل تعریف شده‌ای نیز در سازمان داشته باشند. اما فرصت‌های شغلی فارغ‌التحصیلان، تنها به سازمان صدا و سیما محدود نمی‌شود و فارغ‌التحصیلان کارگردانی تلویزیون می‌توانند در سازمان‌های دست‌اندرکار تولید برنامه و مراکز برنامه‌سازی تبلیغاتی، نهادهای دولتی از قبیل کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، وزارت آموزش و پرورش، سازمان تبلیغات اسلامی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی فعالیت نمایند.

مهندسی معماری

خاموش باش و آرام قدم بردار تا جذبه آسمانی محراب، صلابت ستون‌ها و مناره‌ها و ظرافت کنگره‌ها تمامی وجودت را تسخیر کند. به دقت نگاه کن و بگذار نوری که از پس شیشه‌های رنگین به داخل می‌تابد همه رنگ و تلألؤ خود را میهمان چشم‌هایت کند تا تو ببینی که چگونه زمین و آسمان به هم پیوند می‌خورند و سپس گل‌ها و اسلیمی‌ها در یک بهار همیشگی سر بر می‌آورند.اینجا کجاست؟اینجا مسجد امام، هشت بهشت،گنبد قابوس، ارگ بم، سلطانیه یا هر بنای دیگری است که شاهکار هنر معماری ایرانیان است. هنری که پر از ابتکار، زیبایی، اصالت، الهام و احترام به طبیعت است و به گرمی موسیقی و به شیرینی شعر فارسی است. نه! اشتباه نکن! معماری تنها هنر ساختن بناهای آجری و گنبدهای دوار نیست که بگوئیم عمر آن در هزاره سوم میلادی به پایان رسیده است بلکه برای ساخت آسمان خراش‌ها، برج‌ها و مجتمع‌های امروز، بیش از حیاط‌های پر باغچه دیروز به معماران هنرمند و کارآمد نیاز داریم و از همین رو رشته معماری یکی از رشته‌های مهم دانشگاهی است که امروزه در دانشکده‌های فنی یا هنری دنیا تدریس می‌شود. این رشته دارای دو جنبه هنری و فنی است. در این میان درس‌های طراحی، زیباشناسی و نحوه زیباکردن حجم‌ها، نماها وپلان‌ها به هنر بر می‌گردد و دروسی مثل سازه‌های بتنی و فلزی، مقاومت مصالح، ایستایی، تأسیسات مکانیکی و الکتریکی به جنبه فنی این رشته مربوط می‌شود. در این رشته دروس هنری اهمیت بیشتری داشته و دروس علمی و فنی در راستای دروس هنری است. برای مثال یک معمار در طراحی خانه باید فضای آرامش‌بخشی را ایجاد کند تا باعث اضطراب، خستگی و دلتنگی نگردد. کاری که بیش از رعایت اصول فیزیکی مثل نور و صوت، نیاز به آشنایی با اصول زیبایی‌شناسی دارد.

توانایی‌های لازم:

معماری بیش از آنکه علم و تکنیک باشد، ذوق و سلیقه و استعداد است و معمار کسی است که طرح‌های فردی‌اش با نقاشی و مجسمه‌سازی رقابت کند و در واقع بتواند مجسمه‌ای کاربردی بسازد .دانشجوی این رشته علاوه بر توانمندی در طراحی و قدرت تجسم و خلاقیت، لازم است که در درس ریاضی بخصوص در هندسه قوی باشد چون برای آموزش فن و تکنیک معماری باید دروسی مثل هندسه کاربردی، هندسه مناظر و مرایا و ریاضیات و آمار را مطالعه کرد.

موقعیت شغلی در ایران:

با توجه به این که در سطح کارشناسی به جنبه‌های فنی معماری توجه بیشتری می‌شود، در نتیجه فارغ‌التحصیل این

رشته می‌تواند به ساختمان سازی (طراحی فنی ساختمان‌های مختلف) بپردازد اما فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد چون جنبه‌های هنری معماری را آموزش دیده است ، بیشتر به هنر معماری می‌پردازد. مهندس معمار علاوه بر طراحی بناها می‌تواند به طراحی و ساخت ماکت و طراحی معماری داخلی بپردازد یا به عنوان ناظر ساخت فعالیت کند. در ضمن فارغ‌التحصیل معماری آمادگی کار در رشته‌های مرتبط با معماری مثل طراحی صحنه یا طراحی صنعتی را نیز دارد.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

هندسه کاربردی، کارگاه مصالح و ساخت، درک و بیان محیط، بیان معماری، هندسه مناظر و مرایا، ریاضیات و آمار، انسان، طبیعت، معماری، مقدمات طراحی معماری.

دروس اصلی:

مبانی نظری معماری، آشنایی با معماری جهان، برداشت از بناهای تاریخی، آشنایی با معماری معاصر، نقشه‌برداری، تنظیم شرایط محیطی، تأسیسات الکتریکی (نور و صدا)، تأسیسات مکانیکی، مقاومت مصالح و سازه‌های فلزی، سازه‌های بتنی، ایستایی، متره و برآورد، مدیریت و تشکیلات کارگاه، مصالح ساختمانی، ساختمان، روستا، طرح معماری.

دروس تخصصی:

آشنایی با مبانی برنامه‌ریزی کالبدی، تحلیل فضاهای شهری، آشنایی با مرمت ابنیه، طرح معماری، طراحی فنی، طرح نهایی.

کاردانی معماری سنتی

از آنجا که کشور ایران، وارث صدها شهر و هزاران روستای قدیمی و تاریخی است. ضرورت وجود معماران و استادکارانی که طراحی، ساخت و ساز و نگهداری بناها را به عهده داشته باشند، روشن و مشخص است. این دوره افرادی را تربیت می‌کند که از مهارت در ساخت و ساز و قابلیت در طراحی و تحقیق و مدیریت و اجرای ساختمان‌هایی که با شیوه‌های سنتی ساخته شده و یا می‌شود برخوردار باشند تا از این طریق توجه بیشتری به ارزش‌های نهفته در معماری و شهرسازی سنتی ایران به وجود آید.فارغ‌التحصیلان معماری سنتی چون از یک‌سو با اصول و زبان معماری کلاسیک دانشگاه‌ها آشنا هستند و از سوی دیگر از نحوه کار معماران سنتی اطلاع دارند، می‌توانند نسبت به ساخت و ساز عملی در مقیاس واحد ساختمانی یا تعمیر و مرمت بناهای متعارف که اهمیت خاص تاریخی و هنری ندارند و در شهرهای تاریخی واقع شده‌اند، اقدام نمایند. همچنین می‌توانند در زمینه تغییر عملکرد ساختمان‌های قدیمی به جدید یا در ساختمان‌های جدیدی که با شیوه سنتی ساخته می‌شوند و در ساخت خانه‌های روستایی ایران فعالیت کنند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

ترسیم فنی، هندسه مناظر و مرایا، ساخت و ارائه، برداشت از بناهای تاریخی.

دروس اصلی:

شناخت مواد و مصالح سنتی، شناخت مواد و مصالح، عناصر و جزئیات ساختمان‌های سنتی، عناصر و جزئیات ساختمانی، ایستایی در سازه‌های سنتی، تنظیم شرایط محیطی، روش‌های سنتی تنظیم شرایط محیطی، نقشه‌برداری، آشنایی با هنرهای سنتی وابسته به معماری، آشنایی با معماری اسلامی، روستا، هندسه نقوش در معماری سنتی.

دروس تخصصی:

برآورد، مدیریت امور ساختمان) تشکیلات دفتری و کارگاهی)، کارگاه‌های معماری سنتی، کارگاه‌های مرمت بناهای سنتی، تعمیر و نگهداری ساختمان.

مهندسی شهرسازی

در سال ۱۴۰۰ هجری شمسی، جمعیت کشور ما به ۱۲۰ میلیون نفر خواهد رسید که ۸۰ درصد این ۱۲۰ میلیون نفر در شهرها ساکن می‌شوند. یعنی کمتر از ۲۰ سال دیگر کشور ایران حدود ۹۶ میلیون شهرنشین خواهد داشت. حال سؤال اینجاست که آیا برای اسکان و فراهم نمودن امکانات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی این ۹۶ میلیون نفر برنامه‌ریزی کرده‌ایم؟ در حال حاضر چطور؟ آیا شهرهای ما از حداقل استانداردهای جهان برخوردارند؟ به راستی چه افرادی می‌توانند طرحی جامع برای شهرها و شهرک‌ها ارائه دهند و در آرامش روحی و جسمی شهرنشینان نقش مؤثری داشته باشند؟ بدون شک چنین کاری از عهده متخصصان یک رشته برنمی‌آید، بلکه برای ساماندهی یک شهر نیاز به همکاری و همفکری اقتصاددانان، جامعه‌شناسان، معماران، مهندسین عمران، جغرافی‌دانان و کارشناسان رشته‌های متعدد دیگر است.در این میان متخصص شهرسازی به عنوان سیاستگذار و مدیر متخصص ، نقش بسیار مهمی را بر عهده دارد. متخصص شهرسازی فردی است که می‌تواند در زمینه طراحی شهری یا برنامه‌ریزی شهری فعالیت کرده و عامل توسعه شهری شود. دانش شهرسازی به بررسی کلیه تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فیزیکی یک شهر می‌پردازد و تلاش می‌کند که روابط موجود در یک شهر را در قالب یک نظام هماهنگ، مدیریت و سازماندهی کند و متخصص شهرسازی نیز کسی است که با مطالعه و بررسی روابط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی حاکم در شهر، برنامه‌ای بسامان و مطبوع برای یک شهر ارائه می‌دهد. برنامه‌ای که تصویرگر سیمای شهر در آینده است.

در این رشته حداقل ۶ محور اصلی وجود دارد که در برنامه‌ریزی و طراحی شهر سرنوشت ساز است. این ۶ محور عبارتند از:۰

- برنامه‌ریزی شهری که عمدتاً بر روی کاربری اراضی متمرکز است؛ یعنی بررسی می‌کند که ما چگونه فضا و پهنه شهر را به فعالیت‌های مختلف اعم از صنعتی، تجاری و مسکونی اختصاص دهیم. - برنامه‌ریزی حمل و نقل - برنامه‌ریزی اقتصادی و اجتماعی؛ چون در شهر تنها موضوع مورد بررسی فیزیک شهر نیست بلکه مسأله مهم، جامعه شهری و انسان‌هایی هستند که در این محیط زندگی می‌کنند .به عبارت دیگر برای اقشار مختلف که امکانات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دارند یا برای اقوام مختلفی که در مکان‌های مختلف یک شهر زندگی می‌کنند، باید

برنامه‌ریزی شود. ـ برنامه‌ریزی شبکه‌های زیرساختی مثل آب، برق و تلفن ـ برنامه‌ریزی محیط زیست که به بررسی خطرات محیط زیست مثل سیل و زلزله می‌پردازد و برای مقابله با این سوانح برنامه‌ریزی می‌کند و تأثیرات سوئی را که انسان بر محیط زیست می‌گذارد مطالعه می‌کند. ـ طراحی شهری که به طراحی سه‌بعدی شهر پرداخته و محور توجه آن مناسبات انسان با محیط فیزیکی خود است. در واقع در طراحی شهری انسان با تمام خصوصیات جسمی، روحی و معنویش مطرح است و هدف آن نیز ارتقای کیفیت شهر می‌باشد.

توانایی‌های لازم:

دانشجوی این رشته باید با طراحی و مفاهیم هنری مثل روانشناسی رنگ‌ها آشنا باشد و در عین حال به مفاهیم تکنیکی و اصول فنی کار مثل نقشه‌برداری، رسم فنی، پرسپکتیو، هندسه فضایی، مدلسازی، ریاضی و مسائل انسانی و اجتماعی مثل مبانی جامعه‌شناسی علاقه‌مندباشد. و بداند که در طی تحصیل باید کارهای تحقیقاتی و عملی بسیاری انجام دهد. در ضمن رشته شهرسازی نیاز به مطالعه زیاد، کارهای فیزیکی گسترده و برداشت‌های میدانی بسیاری دارد به همین دلیل دانشجو باید وقت زیادی را به آن اختصاص دهد. همچنین باید قدرت تحلیل بالایی داشته و در طراحی زبردست باشد.

موقعیت شغلی در ایران:

کشور ما برای توسعه شهری و منطقه‌ای نیاز به ۵۰ هزار برنامه‌ریز شهری و منطقه‌ای دارد؛ یعنی اگر ما بخواهیم به قافله توسعه جهانی نزدیک شویم باید بحث برنامه‌ریزی را باور داشته و در این زمینه سرمایه‌گذاری نماییم تا بتوانیم مثل کشور کره با استفاده از منابع برنامه‌ریزی، عقب‌ماندگی خود را جبران کنیم. اما متأسفانه در حال حاضر توانایی‌های متخصصان این رشته در فرهنگ عمومی جامعه شناخته شده نیست و مسؤولان بین معماری و شهرسازی تمایزی قائل نمی‌شوند. در حالی که دانش معماران در حد بنا است و آنها در مقیاس کلان مداخله نمی‌کنند؛ یعنی یک شهر یا یک منطقه را با تمامی ویژگی‌ها و خصوصیات اجتماعی، انسانی، اقتصادی، فرهنگی و فیزیکی آن مطالعه نمی‌کنند و به همین دلیل نمی‌توانند در برنامه‌ریزی یا طراحی شهری موفق باشند.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

درآمدی بر شهرشناسی، مبانی جامعه‌شناسی، درک و بیان محیط شهری، مبانی جغرافیا، مبانی اقتصاد، بوم‌شناسی طبیعی و انسانی، کاربرد ریاضیات در شهرسازی، کارگاه بیان تصویری، کاربرد هندسه در شهرسازی ، زبان تخصصی.

دروس اصلی:

کاربرد نقشه‌برداری، کاربرد رایانه در شهرسازی، تاریخ و فرهنگ شهرنشینی جهان، تاریخ و فرهنگ شهرنشینی ایران، آشنایی با مبانی معماری وساختمان، مبانی مهندسی شبکه حمل و نقل، کارگاه مهندسی شبکه حمل و نقل، مبانی مهندسی تأسیسات شهری، کارگاه مهندسی تأسیسات شهری، طراحی و کاربرد نظام اطلاعات ، آمار و روش‌های کمی در شهرسازی ، آشنایی با مصالح و ساخت ، جغرافیای شهری ، جامعه‌شناسی شهری ، اقتصاد شهری ، کارگاه مطالعات شهری، حقوق و قوانین شهری.

دروس تخصصی:

مبانی و روش‌های برنامه‌ریزی شهری ، مبانی و روش‌های طراحی شهری ، کارگاه برنامه‌ریزی شهری) کاربری زمین)، کارگاه طراحی شهری، مبانی و روش‌های برنامه‌ریزی مسکن ، کارگاه برنامه‌ریزی مسکن، مدیریت و سازمان اجرایی شهری ، کارگاه طرح‌های اجرایی ، شناخت فضاهای شهری ایران ، روش تحقیق در شهرسازی ، کارگاه آماده سازی زمین، کارگاه برداشت کاربری ، طرح نهایی.

باستان شناسی

باستان‌شناس فردی است که در محل‌های باستانی کاوش می‌کند، یافته‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد و پس از تعیین ارزش مادی و معنوی و تخمین قدمت آثار، آنها را در بازارهای عتیقه به فروش می‌رساند.در گذشته‌ای نه چندان دور، جامعه ما چنین دیدگاهی نسبت به باستان‌شناس داشت. در واقع مردم باستان‌شناس را با "عتیقه جمع‌کن" یا "عتیقه‌فروش" یکی می‌دانستند. کاری که بسیاری از شاهزادگان و درباریان دوره قاجار و پهلوی به عنوان یک سرگرمی ساده، برای کسب درآمد بیشتر انجام می‌دادند .اما در حقیقت باستان شناس یک تاجر یا عتیقه جمع‌کن نیست. بلکه یک محقق است؛ محققی که شواهد لازم را برای تحقیقات خود از طریق بررسی ، پژوهش و کاوش در نقاط مختلف جهان که روزی محل تردد، سکونت یا هر نوع فعالیت انسانی بوده است، به دست می‌آورد و سعی دارد تا گذشته را براساس یافته‌های خود بازسازی کند. باستان‌شناسی از یک سو مسیر تاریخ راتعیین می‌کند و از سوی دیگر مادر تاریخ است. در واقع روشن‌کردن گذشته هر جامعه از نظر اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی یا مذهبی بدون مراجعه به نظر باستان‌شناسان دشوار یا حتی غیرممکن است.

توانایی‌های لازم:

باستان‌شناس باید علاقه‌مند به کار در طبیعت باشد؛ یعنی اگر جوانی عاشق کاوش و جستجو و کشف مجهولات و نقاط تاریک تاریخ گذشته نباشد، نمی‌تواند در این رشته موفق گردد. داشتن اطلاعاتی مناسب در زمینه تاریخ و جغرافیای ایران و کشورهای همسایه همچنین تسلط به زبان انگلیسی برای دانشجوی این رشته ضروری است.

موقعیت شغلی در ایران:

در حالی که ما تعداد قابل توجهی فارغ‌التحصیل باستان‌شناسی بیکار داریم، بسیاری از آثار باستانی کشور ما هنوز شناسایی و ثبت نشده است و حتی آثار ثبت شده نیز ، به خوبی حفظ یا معرفی نمی‌شوند. در حقیقت با وجود این که در کشور ما زمینه‌های ملی رشته باستان شناسی وجود دارد و باید حداقل در منطقه خاورمیانه، باستان‌شناسی ما حرف اول را بزند اما متأسفانه در زمینه مطالعات باستان‌شناسی بسیار ضعیف عمل می‌کنیم. به همین دلیل به داوطلبان آزمون سراسری توصیه می‌شود که اگر می‌خواهند وارد دانشگاه شوند تا بعد از لیسانس پول یا کار راحتی به دست بیاورند، رشته باستان‌شناسی را انتخاب نکنند؛ چون حداقل در سطح لیسانس موقعیت کاری این رشته بسیار محدود است. اما اگر عاشق و شیفته تاریخ، تمدن و فرهنگ کشورشان هستند، بدانند که این رشته آنها را راضی خواهد کرد.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس پایه:

تاریخچه علم باستان‌شناسی، بررسی تمدن‌های باستانی از نظر قرآن کریم، جغرافیای تاریخی، اصول و مبانی انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، تاریخ هنر از باستان تا آغاز اسلام، حفظ آثار باستانی، اصول و مبانی باستان‌شناسی.

دروس اصلی و تخصصی:

استخوان‌شناسی، باستان‌شناسی پیش از تاریخ ایران، ایران در آغاز شهرنشینی، باستان‌شناسی و هنر ایلام، باستان‌شناسی ایران در هزاره اول قبل از میلاد، باستان‌شناسی و هنر ماد و هخامنشی، باستان‌شناسی اشکانی، باستان‌شناسی ساسانی، باستان شناسی وهنر اسلامی، فلزکاری دوره اسلامی، باستان‌شناسی پیش از تاریخ بین‌النهرین، هنر و معماری بین‌النهرین در دوران تاریخی، باستان‌شناسی مصر باستان، باستان‌شناسی و هنر آسیای صغیر، سکه‌شناسی، شناخت مهر و تابلت، تاریخ هنر نقاشی در ایران، هنر یونان و روم باستان، حفاظت اشیاء باستانی، باستان‌شناسی و هنر سرزمین‌های اسلامی، سیر تحول خطوط و خواندن کتیبه‌های اسلامی، کتاب آرایی، هنر خاور دور، هنر هند باستان، خواندن خطوط باستانی، تکنیک و هنر سفالگری، طراحی و ترسیم مدارک باستانی، روش کاوش، موزه‌داری، کاوش در محل، طبقه‌بندی سفال، بررسی آثار باستانی، خواندن متون باستان‌شناسی، باستان‌شناسی و هنر قلمرو غربی اسلامی.

فلسفه

"فلسفه به انسان کمک می‌کند تا به اوج کمال نایل آید و به سعادت که از طریق نیل به عالم معقولات حاصل می‌شود، دست بیابد. پس فلسفه نه فقط از لحاظ فواید آن مورد توجه است بلکه فی‌نفسه نیز مطلوب است و از آن نمی‌توان صرف‌نظر کرد." "ارسطو، فیلسوف مشهور یونانی"

"فلسفه ناشی از بی‌عقلی و عدم رشد آگاهی انسان است و اگر بشر به حدی از رشد و آگاهی رسید، نیاز به فلسفه ندارد."" اگوست کنت، دانشمند، فیلسوف و ریاضیدان مشهور فرانسوی"

دوعبارت فوق نشانگر دو دیدگاه متفاوت درباره فلسفه است که در طی قرون متمادی وجود داشته و گاه یکی بر دیگری چیره شده است؛ یعنی همیشه در طول تاریخ عده‌ای از متفکران، فلسفه را دوست داشتن خردمندی و فیلسوف را دوستدار خردمندی معرفی کرده و عده‌ای دیگر فلسفه را هنر لفاظی و بازی کردن با واژه‌ها دانسته‌اند.راستی، فلسفه چیست و چه حیطه‌ای را در برمی‌گیرد که چنین دیدگاه‌های متفاوتی درباره آن وجود دارد؟برای تعریف فلسفه بهتر است که تفاوت آن را با سایر علوم توضیح داد چرا که سایر علوم هر یک به بخشی از موجودات عالم هستی می‌پردازند و آنها را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهند. برای مثال یک گیاه‌شناس از بین همه موجودات هستی فقط گیاه را گزینش کرده و درباره آن سخن می‌گوید یا یک ستاره‌شناس تنها اجرام آسمانی را مطالعه می‌کند، اما فلسفه درباره یک موجود گزینش شده سخن نمی‌گوید. بلکه همه امور را در عالم هستی مورد بررسی قرار داده و با تمام موجودات سر و کار دارد. مثلاً در فلسفه از خدا گرفته تا انسان، از عالم طبیعت گرفته تا ماوراء طبیعت و از روح انسان و موجودات غیرمادی گرفته تا اجسام، مورد بحث و گفتگو قرار می‌گیرد. تفاوت دوم فلسفه با سایر علوم در این است که در فلسفه مسائلی عام و کلی که درباره هرموجودی قابل طرح است، مورد مطالعه و تحقیق قرار می‌گیرد .

برای مثال این سؤال که یک موجود مادی است یا غیرمادی، درباره هر موجودی از خدا گرفته تا یک تکه سنگ قابل طرح است. این دو فرق اساسی فلسفه با سایر علوم باعث شده که این علم بتواند به سؤالاتی پاسخ دهد که پاسخش بر عهده هیچکدام از علوم خاص به خصوص علوم تجربی نیست و در واقع وظیفه این علوم پاسخ به این گونه سؤال‌ها نیست. در حالی که این‌گونه سؤال‌ها برای انسان کنجکاو مطرح است و نمی‌توان به انسان دستور داد که درباره این مسائل فکر نکند. بلکه دانش خاصی لازم است که عهده‌دار و پاسخگوی سؤال‌هایی درباره هستی، موجودات و حقیقت انسان باشد و فلسفه همین دانش خاص است .رشته فلسفه نیز یک رشته آموزشی است که کلیه پرسش‌های بنیادی انسان را نسبت به مسائل وجود، هستی، جهان پیرامون انسان و حقیقت انسان بررسی می‌کند. پرسش‌هایی که زمانی به ارزش‌های دینی و معنوی برمی‌گردد که همان فلسفه دینی است و زمانی مربوط به ارزش‌های اخلاقی و مبانی ارزش‌های اخلاقی است که به عنوان فلسفه اخلاق آن را می‌شناسیم و گاه مبانی نظام حکومتی را در برمی‌گیرد که همان فلسفه سیاسی است و گاهی نیز شامل مبانی هنر و زیباشناسی و موضوعاتی از این دست می‌شود. البته در دوره کارشناسی رشته فلسفه، دانشجویان بیشتر شناخت مفصلی درباره تاریخ فلسفه غرب به دست می‌آورند؛ یعنی سیر تاریخی فلسفه را از فلسفه یونان تا زمان حاضر و تا حدودی نیز سیر تاریخی فلسفه اسلامی را مطالعه و بررسی می‌کنند.گفتنی است که در کشور ما فلسفه اسلامی و فلسفه غرب به عنوان دو گرایش تحصیلی متفاوت ارائه شده است؛ یعنی رشته فلسفه در معنای عام آن به فلسفه غرب می‌پردازد و رشته الهیات گرایش فلسفه اسلامی، فلسفه و حکمت اسلامی را مورد بررسی قرار می‌دهد. سیستم آموزشی نیز دراین دو رشته تا حدودی تفاوت دارد؛ چون سیستم آموزش فلسفه غرب در کشور ما بیشتر براساس سیر تاریخی است اما سیستم آموزش فلسفه اسلامی براساس مکاتب فلسفی مثل فلسفه مشّاء، اشراق یا ملاصدرا می‌باشد. هر چند که دانشجویان هر یک از این دو رشته مطالعات محدودی نیز در زمینه فلسفه دیگر دارند؛ یعنی دانشجویان فلسفه غرب واحدهایی را در زمینه فلسفه اسلامی و دانشجویان فلسفه اسلامی واحدهایی را در زمینه فلسفه غرب می‌گذرانند .

توانایی‌های لازم:

یکی از راه‌های موفقیت در فلسفه، آشنایی اولیه با ریاضیات و مباحث ریاضی است. در واقع ریاضیات پلی مناسب برای رفتن به طرف فلسفه است. علاقه‌مندی به فلسفه نیز یکی دیگر از عوامل موفقیت در این رشته است. آشنایی کامل به زبان انگلیسی برای دانشجویان فلسفه غرب و آشنایی به زبان عربی برای دانشجویان فلسفه اسلامی ضروری است.

موقعیت شغلی در ایران:

رشته فلسفه اهمیت بنیادی در ارتقاء سطح فکری جامعه دارد چرا که هرجامعه نیازمند افرادی است که اهل تفکر و نقادی باشند و مسائل فرهنگی را فهمیده و مبانی فرهنگی را تشخیص دهند و رشته فلسفه وظیفه پرورش چنین متفکرانی را برعهده دارد. اما متأسفانه این رشته با همه اهمیتش در جامعه ما بسیار مظلوم واقع شده و مورد بی‌توجهی و بی‌مهری دست‌اندرکاران نظام قرار گرفته است تا جایی که فارغ‌التحصیلان آن حتی موفق به استخدام در آموزش و پرورش ـ که متعارف‌ترین زمینه کاری برای یک لیسانس فلسفه است ـ نمی‌شوند. فارغ‌التحصیل فلسفه از نظر شغلی یا باید به عنوان استاد و معلم فلسفه به تدریس فلسفه بپردازد یا در مراکز پژوهشی مثل دایره المعارف‌ها و پژوهشگاه علوم‌انسانی فعالیت کند که البته در چنین مراکزی بیشتر فارغ‌التحصیلان فوق‌لیسانس و دکترای فلسفه فعالیت دارند و

یک لیسانس فلسفه در صورتی که فعال و علاقه‌مند باشد، می‌تواند به عنوان دستیار پژوهشگر در بعضی از این مراکز مشغول به کار گردد.

درس‌های این رشته در طول تحصیل:

دروس اصلی و تخصصی:

منطق قدیم، منطق جدید، منتخب متون کلامی و فلسفی، تاریخ‌فلسفه‌اسلامی، علم کلام، فلسفه اسلامی، فلسفه اخلاق در تفکر غربی، اخلاق در تفکر اسلامی، عرفان نظری، تاریخ فلسفه یونان، تاریخ فلسفه قرون وسطی تا رنسانس، تاریخ فلسفه از "بیکن" تا" هیوم"، تاریخ فلسفه از "کانت" تا نیمه دوم قرن نوزدهم، تاریخ فلسفه جدید و معاصر، فلسفه معاصر و مکاتب جدید قرن بیستم، متون فلسفی به زبان خارجی، متون فلسفی به زبان عربی ، متافیزیک در غرب، فلسفه علوم.