ISSN 1735-6784

کتاب ماه

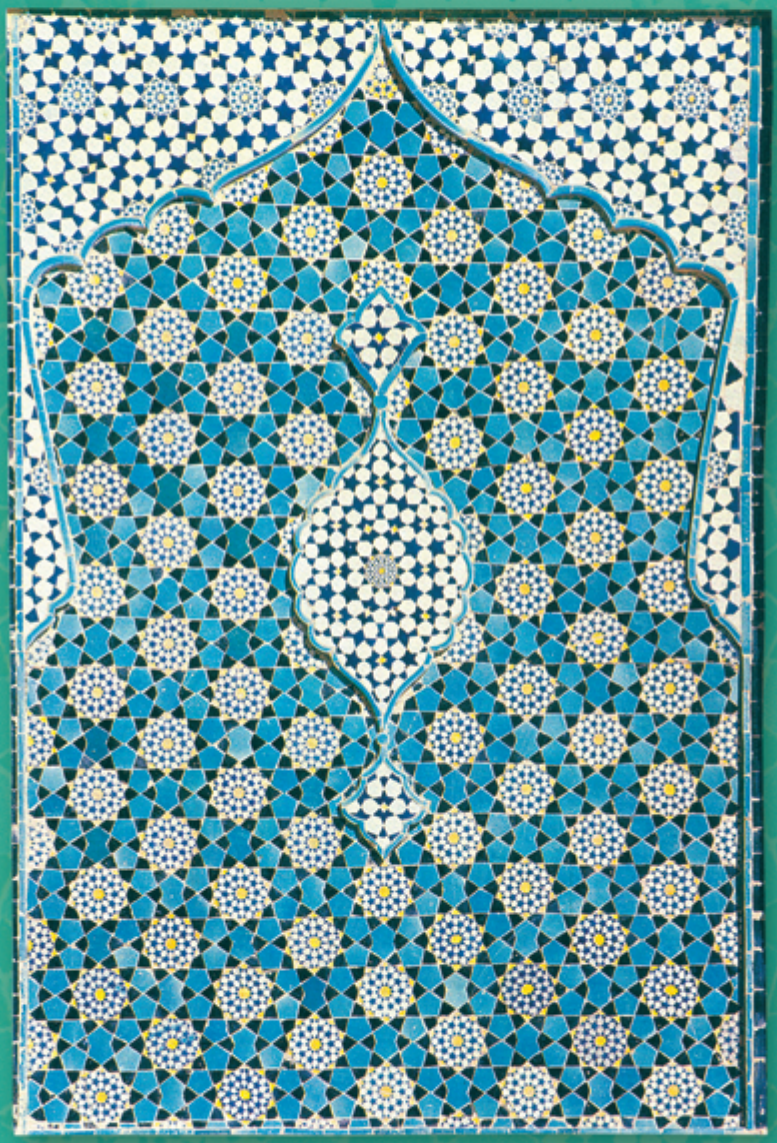
هنر

۱۲۸

ماهنامه تخصصی اطلاع رسانی و نقد و بررسی کتاب
شماره صدوبیست وهشت، اردیبهشت۱۳۸۸، قیمت: ۱۲۰۰

BOOK OF MONTH: ART, SPECIALIZED INFORMATIVE & CRITICAL MONTHLY BOOK REVIEW / NO. 128, May 2009

به همراه
لوح فشرده



فهرست کتاب های
منتشر شده
اسفند ۱۳۸۷

- تنوع نقش در گلیمهای دستبافت گیلان
- زیراندازهای ارمنی‌باف ایران در قاب تصویر
- نقشمایه‌های تزیینی در سنگ نگارههای صحن اتابکی آستانه مقدسه حضرت معصومه(س)
- ریشه‌یابی نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان
- رباعیات خیامی و آمیزه‌های خوشنویسی
- خط و تذهیب در قرآن‌های ایرانی موزه ملی، بخش اسلامی
- خوشنویسی هنر مقدس، از منظر ادیان

بسم الله الرحمن الرحیم

کتاب ماه هنر

ماهنامه تخصصی اطلاع‌رسانی و نقد و بررسی کتاب

۱۲۸

اردیبهشت ۱۳۸۸

صاحب امتیاز: **خانه کتاب**

سردبیر: **دکتر محمد خزائی**

معاون سردبیر: **بهمن نوروززاده چگینی**

هیأت تحریریه: **دکتر رضا افهمی، دکتر حسن‌علی پورمند، دکتر محمد خزائی، دکتر مهناز شایسته‌فر، دکترعلی شیخ‌مهدی، دکتر محمد نقی‌زاده، بهمن نوروززاده چگینی**

بخش فهرست و خلاصه کتاب: **مدیریت اطلاع رسانی و خدمات رایانه‌ای**

طراح گرافیک: **یوریک کریم‌مسیحی**

تلفن بخش اشتراک و توزیع: ۸۸۳۱۸۶۵۳ - ۸۸۳۴۲۹۸۵

ناظر چاپ: رحمان کیانی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: **سازمان چاپ و انتشارات**

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، شماره ۱۰۸۰

صندوق پستی: ۳۱۳-۱۳۱۴۵

تلفن: ۶۶۹۶۶۲۱۰

E-mail:mah-honar@ketab.org.ir

E-mail:bhmnchegini@yahoo.com

کتاب ماه هنر ماهنامه‌ای است که با هدف اطلاع‌رسانی در زمینه‌ی کتاب ومسائل نشر و کمک به ارتباط خلاق بین پدیدآورندگان، ناشران، کتابداران و سایر فعالان عرصه‌ی نشر و فرهنگ کشور از سوی خانه کتاب انتشار می‌یابد.

هر ماه فهرست کامل انتشارات ماه پیشین که با مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انتشار یافته و در نظام اطلاع‌رسانی خانه کتاب وارد شده است بر اساس نظام رده‌بندی دهدهی دیویی ارائه می‌شود. شناسه‌ی کتاب‌ها تا حد امکان – حداقل کتاب‌های چاپ اول – با خلاصه‌ای از کتاب همراه است.

مسئولیت نقد و ارزیابی کتاب بر عهده‌ی نویسندگان است و به هیچ وجه به‌منزله‌ی نظر رسمی خانه کتاب نیست.

فهرست

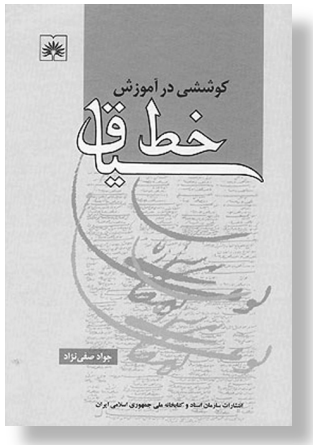
هنر

یادداشت سردبیر ۲
تنوع نقش در گلیم‌های دست‌بافت گیلان/ دکتر پریسا شادقزوینی ۴
زیراندازهای ارمنی‌باف ایران در قاب تصویر/ دکتر مهناز شایسته‌فر ۱۶
نقشمایه‌های تزیینی در سنگ نگاره‌های صحن اتابکی آستانه مقدسه حضرت معصومه(س) / محمد قسیم حسینی ـ دکتر محمد خزائی/ ۲۶
ریشه‌یابی نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان/ رضوان احمدی پیام ۳۴
عقلانیت در هنر ایرانی، نگاهی به درخت سرو و هویت‌نگاره‌ی «بته جقه»/ محمد افروغ ۴۲
پژوهشی در هنر نمدمالی استان کرمانشاه/ رضا حیدری شکیب ۴۸
رباعیات خیامی و آمیزه‌های خوشنویسی / کاوه تیموری ۵۲
خط و تذهیب در قرآن‌های ایرانی موزه ملی، بخش اسلامی سده‌های هفتم ـ دوازدهم/ اول ـ ششم/ دکتر مهناز شایسته‌فر ۵۶
خوشنویسی هنر مقدس، از منظر ادیان/ مریم فدایی ۶۴
نگاهی گذرا به دلبستگی‌های معنوی استاد جلال‌الدین همایی به هنر اصیل خوشنویسی/ کاوه تیموری ۷۸
کتیبه‌ها و کارکرد آنها/ حمیده ناظمی ۸۲
خوشنویسی در یک نگاه/ مهدی گودرزوند ۸۶
خوشنویسی اسلامی، عظمت و جلال/ زهرا میثمی ۹۲
منابعی در هنر ایران و هند/ زهره غیاثوند ۹۴
معرفی تازه‌های نشر: خط و خوشنویسی / لیلا نجفی ۱۰۲
جرعه‌ای آب زلال/ همایون امامی ۱۰۴
نگاهی به نشانه‌شناسی تئاتر/ ناصر فروتن ۱۱۰

جایگاه خوشنویسی در هنر ایران

خط و خط نگاری همواره در جهان اسلام از نقش بسیار مهمی برخوردار بوده است. در هنر اسلامی خط به عنوان یکی از مهم ترین عناصر تزیینی در تزیینات بناهای اسلامی، اشیا و ابزار زندگی روزمره مطرح بوده و هست. خطوط تزیینی همیشه به عنوان یک عنصر که دارای ارزش‌های مذهبی و فرهنگی بوده مورد نظر هنرمندان مسلمان بوده است و به همین دلیل خطوط تزیینی دو نقش بسیار مهم دارند: نقش اول آن پیام رسانی و دیگری به عنوان یک عنصر تزیینی.

دلایل روشنی (مانند ضرب سکه) در دست است که نشان می‌دهد خطوط تزیینی در همه شاخه‌های هنرهای تجسمی در همان صدر اسلام مورد نظر هنرمندان مسلمان بوده است. از آن جایی که زبان عربی زبان قرآن است، خط عربی جزء مهم فرهنگ اسلامی است و پیام قرآن با خط عربی انتقال پیدا کرده است. هنرمندان مسلمان با استفاده از این خطوط، پیام قرآن، احادیث و سخنان پیامبر (ص) و ائمه (ع) را به مسلمانان یادآوری و تذکر می‌دهند؛ بنابراین دیوارهای مساجد، مقابر و... بهترین جایگاهی هستند که این الفاظ را در خود جای می‌دهند. علت دیگر آن این است که به جای استفاده از شکل‌های حیوانی یا انسانی که در بسیاری از ادیان مرسوم است، در اسلام خطوط تزیینی همراه با نقوش اسلیمی و هندسی، به عنوان عناصر تزیینی ارائه شده‌اند. علت دیگر، شکل خاص حروف به خصوص در خط کوفی، این امکان را به هنرمند داده است که بتواند آن را به شکل‌های بسیار متنوع و با ترکیبات بسیار زیبایی ترسیم کند؛ به طوری که هیچ گاه حروف مفهوم و معنای خویش را از دست ندهند. تعداد بی شماری از انواع خطوط کوفی تزیینی موجود است که توسط هنرمندان در قرون اولیه اسلام طراحی شده اند. این خطوط اکثراً با نقوش اسلیمی و هندسی ترکیب شده‌اند. در این دوره هنر تذهیب و هنر خوشنویسی به عنوان یک هنر مورد نظر هنرمند بوده و خط جدا از تذهیب یا تذهیب جدا از خط نبوده است.



کوششی درآموزش خط سیاق
جواد صفی‌نژاد
انتشارات سازمان اسناد و
کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۷

«سیاق شیوه‌ای است از عدد نویسی رمزگونه، برای ثبت و آگاهی از ارقام نقدی (پول) و جنسی (اوزان کالا) که در گذشته تاریخی در پهنه کشور ایران و سرزمین‌های پیرامون آن متداول و تمامی درآمدها و هزینه‌های جاری در جامعه با این ارقام توسط اشخاص، کسبه، تجار، مؤسسه‌ها و حساب‌رسانان زیر نظر مستوفیان بر دخل و خرج این درآمدها و هزینه نظارت داشتند.»

کتاب با عنوانی که یدک می‌کشد حکایت از فرهنگی کهن دارد که ریشه‌اش به پیش از اسلام می‌رسد و تا سال ۱۳۰۸ شمسی اصول قوانین و مبانی آن کاملاً شناخته شده بود و تدریس می‌شد. به گفته‌ی مؤلف در طی این فاصله زمانی، ارقام و اعداد مکتوب مورد نیاز رده‌های مختلف جامعه به هر شکل و صورتی به شیوه‌ی سیاقی نوشته می‌شد که به آن سیاق رقومی می‌گفتند اما در زمان پهلوی اول تدریس این شیوه‌ی تحریر از برنامه آموزشی مدارس حذف و ارقام و اعداد ریاضی که اعداد هندسی نامیده می‌شدند جای سیاق رقومی را گرفت و رفته رفته شیوه تحریر سیاقی به دست فراموشی سپرده شد تا جایی که امروزه به ندرت کسی را می‌توان یافت که با سیاق رقومی آشنا و قادر به خواندن و نوشتن آن باشد.

کتاب در دو بخش ارائه شده است: بخش نخست: تألیف و بخش دوم: تدوین. بخش اول، پژوهش‌هایی را دربر می‌گیرد که براساس کتاب‌های درسی نیمه دوم دوران قاجار، مدارک مکتوب، مصاحبه‌ها و شنودهای شفاهی خاطرات بزرگسالان، گردآوری، منظم و درهم آمیخته شده‌اند و از آن جا که موضوعات نسبت به هم می‌توانستند استقلال هم داشته باشند این بخش از کتاب به هفت فصل تقسیم شده است: شناختی از سیاق، مسکوکات، کتاب‌های درسی تعلیق سیاق، سیاق رقومی، سیاق در دوران پهلوی اول، ارقام حسابی پولی، ارقام جنسی.

در واقع در این بخش ریشه‌های تاریخی سیاق، مسکوکات مبادله‌ای مورد نیاز زمان، معرفی کتاب‌های درسی مربوط، مراکز ترویج سیاق پس از دستور حذف تدریس رسمی، و تقسیمات موضوعی و قوانین حاکم بر ادبیات آن پرداخته شده و جداول نقدی و جنسی سیاق رقومی از هم تفکیک و به توضیح و تحلیل آن پرداخته می‌شود و اشکالات رسم‌الخط کاتبان بیان و نمونه‌هایی از صور رمزگونه‌ی نوشته‌ها مشخص شده‌اند.

در بخش تدوین، مؤلف کتاب‌های کلاسیک سیاق تا حد ممکن شناسایی و قسمت‌های آموزشی و قوانین درونی مربوط به آن بررسی و به شیوه‌ی نگارش و دستوری آن توجه شده است. هم چنین قسمت‌هایی از کتاب که فاقد شیوه‌های آموزشی سیاق بودند و بیشتر به داستان‌ها و حکایت‌های آموزشی، تربیتی یا معرفی اختصاری تاریخ و جغرافیای مناطقی از کشور پرداخته بودند، حذف و قسمت‌های اموزشی سیاق عیناً به کتاب افزوده شده تا علاقه‌مندان با روش تقسیم‌بندی‌های زمان و شکل کالبدی ارقام سیاقی. در کتاب‌های کلاسیک زمان آشنا شوند. نویسنده در این زمینه مطالب و جدول‌های واحدی از کتاب‌های مختلف گزینش و در کتاب آورده تا علاقه‌مندان با گونه‌های مختلف تحریر آن آشنا شوند.

فصل بندی‌های بخش اول کتاب براساس یافته‌هایی انجام شده و مطالب در محورهای فصول مربوطه استقلال خود را حفظ کرده‌اند ولی در بخش دوم، این فصل بندی‌ها نمی‌توانست انجام گیرد زیرا این بخش فقط به معرفی کتب مرجع اختصاص یافته است، از این رو به شماره‌گذاری پیاپی و تفسیرشناختی متن کتاب‌های مربوط بسنده شده است.

برای روشن شدن روش تحریر ارقام سیاقی، از کتاب‌های چندی استفاده شده و بر همین اساس ستون‌هایی از ارقام مذکور در جدول‌هایی تدوین شده است.

نویسنده تلاش کرده است که خطوط سیاقی جدول‌ها، در حریمی مستقل، روشن و خوانا نوشته شوند و در حریم یکدیگر تداخل نکنند، از این رو برای مشخص بودن و صحیح خواندن این ارقام نقدی و جنسی در کنار آنها تحریر شده و ارقام به فارسی و اعداد ریاضی نیز نوشته شده‌اند تا هرگونه ابهام و شبهه‌ای در خواندن آنها نباشد. هر یک از جدول‌های تدوین شده مستقل‌اند و در هر جدول ستون‌های یکان، دهگان، صدگان و.. آورده شده و به جای واژه‌های نوین امروزی از واژه‌های زمان مورد نظر «مرحله» برای جداول نقدی و «مرتبه» برای جداول جنسی استفاده شده است.

پریسا شادقزوینی *

تنوع نقش در گلیم‌های دست‌بافت گیلان

چکیده

به دلیل در دسترس بودن پشم در استان گیلان گلیم‌بافی یکی ازهنرهای دستی قابل اعتنا در این منطقه به حساب می‌آید. گلیم های تولید شده درگیلان با ابزار کاری مشابه در سایر نقاط ایران بافته می‌شود، البته به دلیل محدودیت تولید، گلیم گیلان بیشتر به رفع نیازهای منطقه می‌رسد و کمتر به بازارهای فروش عرضه می‌شود. به همین دلیل گلیم‌بافی در گیلان جزء صنایعِ هنری محسوب می‌شود که رواج چندانی نیافته و به آن کمتر توجه شده است.

نقشینه‌ی گلیم‌ها و رنگ‌های به‌کار رفته در نخ و الیافِ گلیم معمولا منعکس‌کننده‌ی شرایط محلی و اقلیمی، آب و هوای محل زندگی استادکاران بافنده و علائق و باورهای آنان است. با توجه به این امر نقوش به کار گرفته شده در بافت گلیم در این خطه از ظرافت و تنوع کم نظیری برخوردار است.

اگرچه نقوش گلیم گیلان تا حدودی از نقشینه‌های هنری سایر نقاط ایران بهره جسته است. ولی در این مقاله به اثبات این فرض پرداخته می‌شود که تنوع در اشکال و رنگ‌های آن گواه روشنی بر ذوقِ خلاق هنرمندان بومی و زیباشناختی عامیانه منطقه است. در این مقالهِ هم‌چنین به طبقه‌بندی نقشینه‌های گلیم گیلان می‌پردازیم. این طبقه‌بندی به طور کلی در قالبِ نقوش انتزاعی، نقوش تزینی، نقوش فیگوراتیو صورت می‌پذیرد. این نقوش غالبا با بیانی نمادگرا یا آرمانی جلوه‌گر می‌شوند.

واژگان کلیدی: گلیم گیلان، نقشینه‌ها، نقوش انتزاعی، نقوش تزیینی، بیان نمادگرا

مقدمه

گیلان یکی از مناطق باستانی ایران است که از هزاران سال پیش مهد تمدن و فرهنگ و محل نشو و نمای اقوام باستانی این سرزمین بوده است. در این منطقه آثار باستانی قابل توجهی به دست آمده است. یکی از قدیمی‌ترین رشته‌های فعالیت بشر را دست بافت‌هایی مانند فرش و گلیم تشکیل می‌دهد که برای پوشش محل زندگی خود استفاده می‌کردند. دست بافت‌هایی چون فرش، جاجیم، گلیم، خورجین و نظایر آن در گذشته فقط برای مصارف خانوارها تهیه می‌شد و کاربردی روزانه داشت و در مسیر نیازهای عام مردم تولید می‌شد.

استادکار در بافت گلیم تمام تلاش خود را برای هماهنگیِ نقش و رنگ در عین تنوع، به کار می برد تا کاری زیبا، فریبنده و روح نواز ایجاد کند. نقوش و طرح‌های گلیم‌ها همچون تابلوهایی بی بدیل زینت‌بخش خانه‌ها بوده و هست. نقوشِ گلیم چه نقوش سنتی وچه نقوش جدید و ابتکاری با عشق و ذوق نقش زده شده‌اند. درطرح و نقش گلیم تبحر ، خلاقیت، ابتکار و نوآوریِ استادکار بافنده، نقشی تعیین‌کننده ایفاء می‌کند. این امر را به وضوح در طبقه بندی نقوش گلیم گیلان ملاحظه خواهیم کرد.

مهم‌ترین ویژگی‌های نقوش عامیانه در آثار دستی گیلان چشم‌نواز بودن، هماهنگی، تناسب رنگ و فرم، ترکیب بندی قرینه و بیان تجریدی نقوش، سادگی و بی‌پیرایگی در عین معناگرایی آن است.

با بررسی نقوش آثار دستی گیلان به این امر می‌رسیم که اغلب سازندگان، استادکاران و هنرمندان این آثار علاوه بر جنبه زیبایی و تزیینیِ اثر به بیان باورها، عقاید ، علائق و افکار خود در آن‌ها پرداخته‌

* دکترای فلسفه و علوم هنری، عضو هیأت علمی و استادیار دانشگاه الزهرا(س)

اند. اینان از پدیده‌های طبیعی پیرامون خود الهام گرفته وآن‌ها را به صورت تجریدی به کار برده‌اند. این نقوش به صورت بسیار ساده و بی‌پیرایه تجلی یافته‌اند. این نقش‌ها از دانایی و تبحر هنرمند بی‌نام و نشان روستانشین گیلانی خبر می‌دهد که روح بی‌آلایش خود را با طبیعت وجودش در این طرح و نقش‌ها متجلی ساخته است. نقوش هنرهای دستی گیلانی تقریبا با تفاوت اندکی در همه‌ی دست بافته‌های آنان به صورت یکسان تکرار می‌شود. تکرار یک شکل یا نشانه بیانی از نیروهای خارق العاده و سحرآمیز دارد و قدرت کارآیی آن را افزایش می‌دهد. رنگِ دست بافته‌ها یا نقوش نیز شاد و پرتلالو است. بدون شک تنوع و شادابی رنگ‌ها متاثر از محیط و فضای زندگی بافندگانشان است.

هماهنگی و ترکیب‌بندی متوازن و متقارن نقش‌ها شایسته‌ی درنگ و باریک‌بینی است. هنگام تماشای این نقش و نگارها، دیدگان ما از جایی به جایی و از نقشی به نقشی دیگر کشانده می‌شود. به گونه‌ای که دنیایی پر از حرارت و انرژی را در این نقوش می‌توان تجربه کرد.

در بیشتر گلیم‌ها نقوشی گیاهی چون: ترنج، درخت، برگ مو، برگ چنار دیده می شود، که نشان دهنده‌ی علاقه هنرمندان بافنده به زیبایی‌های طبیعت است. بخشی دیگراز نقوشی که در گلیم بافی مورد استفاده قرار می‌گیرد در تداوم نقوش اساطیری است که ریشه در باورهای گذشته دارد.

روش پژوهش در این مقاله روشی میدانی و کتابخانه‌ای است. در ابتدا تلاش شده به گردآوری اطلاعات پرداخته شود و سپس براساس گردآوری داده‌ها طبقه‌بندی نقوش انجام گردد.

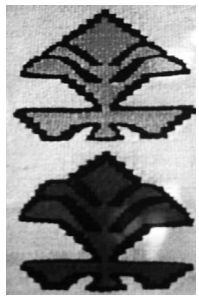
سنت هنرهای دستی در گیلان

پژوهشگران برای هنرهای دستی گیلان آغازی تعیین نکرده‌اند؛ به احتمال زیاد نخستین دست ساخته‌های گیلانیان نیز مانند ساکنین سایر نقاط از سنگ و استخوان حیوانات بوده و شاید همزمان با آنها وسایلی نیز از پوست و پشم حیوانات تهیه می‌شده است. کمترین فاصله ما با آن دوران حدود ۱۲۰۰۰ سال می‌باشد که مربوط به عصرحجرِ میانی است.

با اکتشافات باستان‌شناسان، مدارک معتبری برای شناخت هنر باستانی این سرزمین می‌توان یافت. گنجینه‌های به دست آمده از هنرمندان دوران کهن نمایانگر روحیات خلاق، پر تدبر و زیباگرای آنان بوده و در این دست از آثار به طبیعت نگاریِ انتزاعی ، نمادپردازی و تزیینات آیینی به کار رفته در آن‌ها می‌رسیم.

گیلان نیزمانند سایر مناطق ایران دارای فرهنگ و تمدنی با ارج بوده و با آنکه آب و هوای این منطقه و رطوبت فراوان آن اجازه نداده است که در نواحی جلگه‌ای آثار باستانی در زیرخاک دوام بیاورد ولی نمونه‌هایی که در نواحی کوهستانی و تپه‌های باستانی کشف شده معرف قدمت و عظمت تمدن درخشان گیلان در سه تا پنج هزار سال قبل است.

«یکی از قدیمی‌ترین رشته‌های فعالیت بشر را هنرهای دستی تشکیل می‌دهد. به موجب برخی از اسناد و مدارک تاریخی سابقه پیدایش هنرهای دستی به عصرحجر می‌رسد. در این دوره ساخت ظروف و هم‌چنین بعضی از ابزارمصرفی درزندگی روزمره نظیر نیزه وخنجر از سنگ، جهت صید و شکار حیوانات معمول گردید و رفته‌رفته



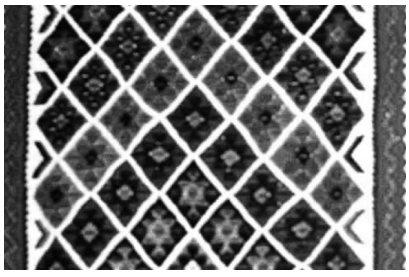
تصویر ۱ـ نقش بوته به صورت گل با برگ با دورگیری متضاد

تصویر ۲ـ نقش بوته راه‌راه با رنگ‌های متضاد بر روی گلیم کیسم

تصویر ۳ـ نقش دو لوزی با تزیینات هندسی، بر روی گلیم کیسم

تصویر ۴ـ نقش لوزی پروانه‌ای بر روی گلیم تالش

تصویر ۵ـ نقش لوزی بوته‌ای با حاشیه شانه‌ای در بافت گلیم کیسم



تصویر ۶ ـ نقش لوزی سربازی با حاشیه زیگزاگی در بافت گلیم کیسم

به علت پیشرفت فکری بشر از سایر موارد موجود در طبیعت نظیر خاک رس، چوب و سنگ، آهن، مس و بالاخره پشم و کرک حیوانات و الیاف گیاهی نیز استفاده به عمل آمده به طوری‌که سابقه ساخت اشیاء سفالی و مسی به پیش از هفت هزار سال پیش می‌رسد. شواهدی در دست است که نشان می‌دهد هنرهای دستی تامین کننده‌ی بسیاری از احتیاجات بشر بوده است.» (یاوری، حسین. کلیاتی دربارهٔ صنایع دستی روستائی، ص ۲۵)

آثار هنرهای دستی، زیبایی‌های جهان هستی را در زندگی روزمره به صورتی کاربردی در می‌آورد. از طریق این هنر اشیا و ابزار و وسایل زندگی با زیبایی عجین گشته و به درون خانه‌ها راه می‌یابد. زیبایی‌های بی‌کران یک گلیم، رنگ‌های شفاف و فریبنده‌ی یک چادر شب، نقوش زیبا و نمادین یک نمد و اشکال و نقوش تزیینی یک ظرف سفالین گرمی و لطف و صفا را به خانه می‌آورد و راز جاودانگی را به دنیای میرای ما می‌بخشد.

هنرهای دستی اغلب بازگوکننده‌ی خصوصیات تاریخی ، اجتماعی و فرهنگی یک منطقه یا یک کشور بوده وعامل مهمی درشناساندن فرهنگ و تمدن بومی محسوب می‌شود.

هنرهای دستی، هنرهای محلی روستایی را نیز دربر می‌گیرد. منظور از هنر روستایی آثاری است که به دست زنان و مردان روستایی با عشق و سادگی آفریده شده و با زندگیشان پیوند خورده و عجین شده است. روستائیان بر طبق سنت‌ها و آداب ورسوم و نیازهای خاص منطقه‌ای‌شان به خلق آن‌ها می‌پردازند آنها شاید از تاثیرات آکادمیک و دانش فنی هیچ بهره‌ای نداشته باشند ولی سادگی، خلوص، بی‌پیرایگی و دل نواز بودن از ویژگی‌های بارز هنر روستایی است.

درهنر روستایی طبیعت‌گرایی به صورت مستقیم وجود ندارد بلکه آنها رمز و نشانه‌هایی از طبیعت را خلاصه و در آثارشان به کار می‌برند. هنرمند روستایی نمی‌خواهد آینه‌ای در برابر طبیعت قرار دهد بلکه می‌خواهد عناصری ازطبیعت را به زندگی بیافزاید. او می‌خواهد چیزی که می‌سازد هم شادی‌آفرین باشد و هم کاربردی. گویی به طور غریزی دریافته است که از ترکیب نقوش ساده با رنگ‌های شاد و خالص می‌توان تنوع بی‌پایانی از فرم و نقش را پدید آورد. یکی از بارزترین نمونه‌های هنرهای کاربردی، روستایی و دستی گلیم بافی است.

گلیم بافی

انسان به دلیل نیاز به پوشش فضای زندگی خود قبل از بافت فرش از بافته‌های ساده‌تری نیز به عنوان زیرانداز استفاده می‌کرد که در این میان گلیم قدمت بیشتری از سایر بافت‌های فرشی دارد. از قرائن و شواهد چنین برمی‌آید که نخستین گلیم‌ها بافت‌های بسیار ساده‌ای داشتند و از نخ‌های تاروپودی که یک درمیان از زیر و روی یکدیگر می‌گذشتند، تشکیل می‌شدند. «گلیم نوعی فرش بدون پرز است که به عنوان زیرانداز به کار می‌رود. در گذشته فقط گلیم‌های پشمی تولید می‌شد. اما بعدها گلیم‌های پشمی ابریشمی و ابریشمی نیز متداول شد و علاوه بر زیرانداز کاربردهای دیگری نیز یافت. گلیم یکی از قدیمی‌ترین دست بافت‌های بشر به حساب می‌آید که سابقه ای ۷۰۰۰ ساله دارد.» (قاسمی، مریم، ۱۳۸۳، ص. ۱۵۵)

گلیم‌بافی در گیلان صنعتی خانگی به حساب می‌آید که بیشتر در فصول پائیز و زمستان صورت می‌گیرد. عمده‌ترین مناطق بافت گلیم در گیلان آستارا و هشتپر (طالش) می‌باشد. گلیم‌بافی در عنبران محله و حیران نیز رواج دارد. گلیم‌های تولید شده درگیلان با همان ابزار کاری بافته می‌شود که در سایر نقاط ایران رایج است. در عنبران محله از روستاهای اطراف آستارا بافت گلیم پشمی متداول است و گلیم بافان از دارعمودی نیزاستفاده می‌کنند.

جایگاه نقوش در صنایع دستی

هنرهای دستی جلوه‌ای از فرهنگ درخشان گذشته‌ی ایرانیان است که بی‌تردید فصلی با اهمیت از تاریخ هنر سرزمین ما را تشکیل می‌دهد. نقوش موجود درآثار به دست آمده ازتمدن‌های قدیمی درگیلان زمین مانند: بز بالدار، گاو کوهان‌دار، عقاب و جانوران ترکیبی ، نقوش ایزدگونه، اسب‌های نمادین، ماهی ، چارپایان ببرنما، پلنگ ، شکارکردن باتیر و کمان ، زنان بادامن منقوش، گیاهان بومی و درختان میوه‌ای غالبا عناصر تصویری هستند که بار معنایی و مفهومی را در درون خود مستتر دارند. این نقوش از نظربصری نیز عمیقا از یک نظم و یک زیباشنایی قابل تحسینی برخوردارند.

ظروف طلایی معروف کشف شده ازمارلیک مثل جام مارلیک و جام کلاردشت پر از نقش و نگارهای دوران باستان و نمایشگر اسطوره‌هایی حماسی است. حیوانات تلفیقی و نقش و نگارهای انتزاعی دیگر بر جام‌ها و ریتون‌ها به خوبی تاکیدی است بر این مدعا که گذشتگان ما با چه علائق و باورهایی به اسطوره‌پردازی می‌پرداختند و این نقوش به چه میزان در زندگی ایشان تاثیر داشته است. هم‌چنین درمی‌یابیم که هنرمندان ایرانی به فن طبیعت سازی گرایش داشته‌اند و از مهارت کافی در این فن برخوردار بودند، وچون به مضامینی برمی‌خوردند که مجبوربودند تصورات مافوق طبیعی خود را به همان‌گونه که درذهن داشته اند ، مجسم سازند با ساده‌ترین شکل اندیشه‌ی خود را تصویر می‌کردند. هنرمندان دوران کهن در فن ترکیب‌بندی و جابجاسازی عناصر به درک لازم رسیده بوده‌اند و این درک و استعداد هنری نسل به نسل انتقال داده شد.

«نقش و تصویر به دست آمده از گیلان زمین، بدون تردید رابطه‌ی ساکنان این سامان را «در هزاره‌های پیش» با دیگران نفی نمی‌کند. زیرا اگر این منطقه را (از لحاظ جغرافیائی) درمیان اقوامی چون «ماناها» در (آذربایجان) و «کاشوها» در بخش جنوبی‌اش، و کردها و لرها در بخش جنوبی‌ترش محاط بدانیم ، بنابراصل تاثیرمتقابل، استفاده از فرهنگ‌ها و هنرهای اقوام در رابطه‌ی حتمی بوده است که البته ، دستیابی به میزان و نسبت این تاثیرپذیری یا تاثیرگذاری، فقط از دو راه مطمئن، که بررسی کتیبه‌ها و نقش‌ها باشد پذیرفتنی است.» (اصلاح عربانی، ابراهیم، جلد اول، ص. ۶۱۶)

باکمی دقت درنقوش هنری صنایع دستی معاصر گیلان می‌توان نقوش مشابه آثار ماقبل تاریخی را بر روی دست ساخته‌ها و بافته‌های‌شان دید. مانند طرح روی جام مفرغی که درجوراب دستبافت تالش با گل‌های هشت‌پرقابل قیاس است. یا تصاویری با نماد پرنده، بز، گاو و ... که امروزه برروی گلیم، چادر شب یا جورابِ پشمی به نقش درآمده،

ریشه در نقوش کهن دارد.

بسیاری از نقوش سنتی دیگر که در مناطق مختلفِ ایران باستان مثل شوش و فارس رایج بوده‌اند مانند: انواع نقش سگ، بزهای پاکوتاه و پادراز، اسب، نقوش شانه‌ای، نقوش متنوع ساقه درختی، نقش آدم نشسته با زانوهای بالا آمده و... را امروزه در نقشینه‌های آثار دستی گیلان می‌بینم.

امروزه در هنرهای دستی گیلان کاربرد نقوش سنتی همچون نقش‌های شانه‌ای ، شاخه‌ای ، سرخسی ، نقوش صلیبی، تیغ ماهی، سه‌گوشی‌ها ‹دندان اره‌ای› چهار گوشی‌ها، تصاویر سگ و اسب به طرز زیبایی مشهود است.

تنوع نقوش در گلیم

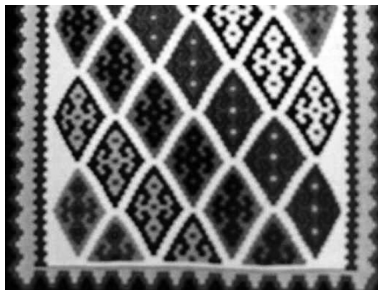
گلیم بافی در همه جای ایران رواج دارد ولی نقوشی که بافندگان هر یک از مناطق استفاده می‌کنند مختص به خودشان است به گونه‌ای که از روی رنگ و نقش یک گلیم می‌توان محل بافت آن را تشخیص داد.

نقشینهِ گلیم‌ها و رنگ‌های به کار رفته در نخ و الیافِ گلیم معمولا منعکس‌کننده‌ی شرایط محلی و اقلیمی ، آب و هوای محل زندگی استادکاران بافنده و علائق و باورهای آنان است و اصالت گلیم نیز در همین است. از همین طریق است که می‌توان بافته‌های نقاط مختلف کشور را از هم باز شناخت.

اگرچه نوعی نزدیکی بافت در گلیم مناطق مختلف ایران وجود دارد اما رنگ آمیزی و نقشینه‌ی آن‌ها با هم متفاوت است و هر یک ارزش زیباشناسی منطقه خود را نشان می‌دهد. گلیم مناطق مختلف تاحد بسیار زیادی اصالت وتنوع طرح های خود را مدیون شرایط اجتماعی و خواستگاه‌های اقلیمی است. اگر این تنوع وجود نداشت و نقوش به صورتی یکنواخت و تکراری در می‌آمدند به یقین هیچ زیبایی در آن‌ها یافت نمی‌شد و با معضل بزرگ مردم‌شناسی مواجه بودیم. البته این مسئله به آن معنا نیست که طرح‌ها و نقشینه‌های گلیم‌های مناطق مختلف ملهم از یکدیگر نیستند یا آنکه بر یکدیگر تاثیر نمی‌گذارند بلکه با واقع بینی می‌توان نقاط اشتراک و تفاوت‌ها را از هم تشخیص داد و طرح‌ها را از هم تفکیک کرد و هویت هر منطقه را از هم باز شناخت.

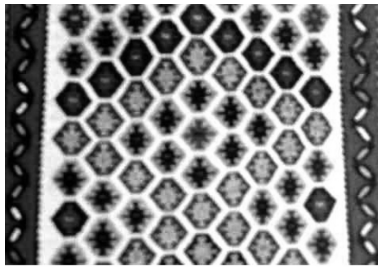
عمده‌ترین مناطق بافت گلیم در گیلان آستارا و تالش است . نوع بافت و رنگ و نقش گلیم‌های این منطقه به دلیل همجواری با استان اردبیل بسیار متاثر از نقوش استان اردبیل است. رنگ‌های مورد استفاده درگلیم گیلان رنگ‌هایی شاد ، تند، پر تلالو و متنوع است که متاثر از طبیعت زیبا وسرسبز منطقه است. رنگ‌های قهوه‌ای، قرمز، سبز، آبی، سرمه‌ای، زرد، سفید، طوسی به کمک نقوش می‌آیند و با ظرافتی بی‌نظیر کنار یکدیگر قرار گرفته و به نقوش گلیم‌ها زیبایی وصف ناشدنی می‌بخشند.

در بیشتر گلیم‌ها نقوشی گیاهی چون: ترنج، درخت، برگ مو، برگ چنار دیده می‌شود، که نشان‌دهنده‌ی علاقه هنرمندان بافنده به طبیعت و سرسبزی است. بخشی دیگر از نقوشی که در گلیم بافی مورد استفاده قرار می‌گیرد در تداوم نقوش اساطیری است که ریشه در باورهای گذشته دارد. برای مثال در سفالینه‌هایی مربوط به حدود ۵۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح طرح سگ و بز به چشم می‌خورد که امروزه نیز

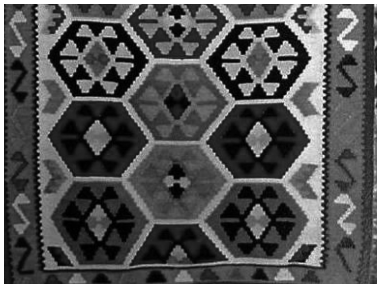


تصویر ۷ـ نقش لوزی انگشتی، با حاشیه زیگزاگی در بافت گلیم کیسم

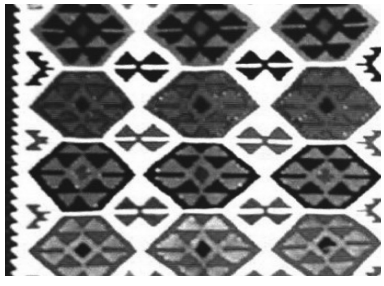
تصویر ۸ـ نقش لانه زنبوری انگشتی با حاشیه نوار زیگزاگی



تصویر ۹ـ نقش لانه زنبوری سربازی، با حاشیه زیگزاگی



تصویر ۱۰ـ نقش لانه زنبوری خرچنگی با نقش حاشیه تکرار شونده



تصویر ۱۱ـ گلیم با نقش شش ضلعی خرچنگی بر روی زمینه سفید

تصویر ۱۲ـ گلیمی با نقش دیگر شش ضلعی خرچنگی

همین نقوش باکمی تغییر در نقوش گلیم دیده می‌شود. مسلما نقوشی که در گلیم بافی به کار می‌رود دور از باورها و عقاید و نحوه زندگی مردم نیست.

وجود نقوش گلِ خورشیدی در گلیم حکایت از آن دارد که خورشید به دلیل آنکه نور و گرما به زندگی انسان‌ها می‌دهد و موجب برکت و زایندگی خاک می‌شود نزد بافندگان قابل احترام است. نقوشی مثل بته جقه که نشانه سروی خمیده است، بیانگر آن است که درخت سرو به دلیل استقامت و سرسبزی همیشگی خود توانسته به عنوان نمادی از زندگی جاوید به بافته‌های روستایی راه پیدا کند. یا نقوش خوشه‌ای که به صورت سنبله گندم علاقه روستائیان به برکت وسرسبزی و طول عمر را نشان می دهد. در میان نقوش گلیم گیلان نقوشی مانند: لوزی، شش ضلعی ، لانه زنبوری، نقش شانه‌ای، بوته، ترنج، گل، گلدان، شاخ و نقش قالیچه بر سایر نقوش غلبه دارد و نقوش دیگر از میان این نقوش سر بر آورده‌اند.

گلیم گیلان را به‌طور کلی می‌توان با نقوش ذیل طبقه بندی کرد:

الف: نقوش هندسی **ب:** نقوش گیاهی **ج:** نقوش حیوانی **د:** نقوش اشیاء **هـ:** نقوش انسانی

نقوش هندسی کاربردهای متفاوتی در گلیم دارند یا به عنوان نقوش اصلی به‌کار گرفته می‌شوند که بار معنایی و محتوایی دارند یا آنکه برای پرکردن بافت زمینه گلیم از آن‌ها استفاده می‌شود.

نقش بوته: نقش بوته یکی از ساده‌ترین نقوش در بافت گلیم است که برای پرکردن سطح زمینه گلیم استفاده می‌شود. این نقش اکثرا به صورت راه راه و با رنگ‌های متضاد بافته می‌شود. در تصویر شماره ۱ نمونه‌ای از نقش بوته را به صورت گلی با برگ و در تصویر شماره ۲ نقش بوته را در کج راه راه که با رنگ‌های متضاد بافته شده و کل سطح گلیم را پوشانده است، می‌بینیم.

نقش لوزی: این نقش شامل لوزی‌هایی است که از نظر اندازه، ترکیبات رنگی، تزیینات داخلی و تعداد به‌کار گرفته شده در گلیم متفاوت است. تصویر شماره ۳ نمونه ساده‌ای از یک گلیم با نقش دو لوزی است. نقش لوزی به صورت نقش لوزی پروانه‌ای تصویر شماره ۴، لوزی بوته‌ای تصویر شماره ۵ ، لوزی سربازی تصویر شماره ۶ ، و لوزی انگشتی تصویر شماره ۷ نیز در گلیم گیلان دیده می‌شود. علاوه بر این نقوش از انواع دیگر نقوش لوزی در بافت گلیم‌ها استفاده می‌شود که بنا به ذوق و سلیقه بافنده می‌تواند تنوع نقش پیدا کند.

نقش لانه زنبوری: نقش لانه زنبوری و شش ضلعی در میان نقش‌های گلیم کاربرد بیشتری دارد. این نقش شبیه به لانه شش ضلعی کندوی زنبور عسل است که درون آن‌ها با نقوش انگشتی مانند تصویر شماره ۸، نقش لانه زنبوری سربازی در تصویر شماره ۹ که تمام زمینه‌ی گلیم با تکرار این نقش پر شده است یا نقوش خرچنگی مانند تصویر شماره ۱۰ تزیین یافته است. تنوع رنگ در این گلیم‌ها بی‌نظیر و چشم‌گیر است و به نظر می رسد هنرمندی حرفه‌ای و رنگ شناس این رنگ‌های متنوع را متبحرانه در کنار همدیگر با توازنی قابل تحسین کنار یکدیگر قرار داده و یک هارمونی زیبا را به وجود آورده است. در این گلیم‌ها هم‌چنین تنوع حاشیه‌ها و نوارهای دور لبه معمولا با نقوشی هندسی یا زیگزاگی پر می‌شوند.

نقش شش ضلعی: این نقش شبیه به لانه زنبوری است با این تفاوت که ما بین قاب‌های شش ضلعی فاصله‌ای لوزی شکل وجود دارد و در انواع مختلف به کار رفته است. نامگذاری این نوع نقوش بر اساس اشکال درون یا بیرون قاب شش ضلعی فرق می‌کند. انواع گلیم با نقوش شش ضلعی عبارتند از : نقش شش ضلعی خرچنگی تصویر شماره ۱۱ و ۱۲، نقش شش ضلعی خرچنگی آیینه‌ای تصویر شماره ۱۳، نقش شش ضلعی بوته تصویر شماره ۱۴، شش ضلعی کله گاو تصویر شماره ۱۵، و شش ضلعی ابر تصویر شماره ۱۶.

نقش شانه‌ای: نقش شانه‌ای از طرح‌های متداول دیگری است که به صورت نوارهای مورب دندانه‌داری متن گلیم را دربر گرفته و به علت شباهت آن به شانه به این نام خوانده می‌شود. این نقش نیز انواع زیادی داردکه عبارتند از: نقش خط خطی ، نقش شکسته شکسته ، نقش رنگین کمان تصویر شماره ۱۷ نمونه‌ای از گلیم با نقش شانه‌ای راه راه کج است که بر زمینه‌ای رنگین جلوه‌ای فوق‌العاده یافته است .

نقش ترنج: این نقش از جمله طرح‌های رایج دیگر در گلیم به حساب می‌آید که تنوع چشمگیری در نقش و رنگ آن وجود دارد. به تصویر شماره ۱۸که قسمتی از یک گلیم با نقش ترنج است نگاه کنید این نقش تفاوت چشمگیری با نقوش ترنج در سایر آثارصنایع دستی دارد. انواع نقش ترنج در گلیم گیلان عبارت است از: نقش ترنج بوته‌ای تصویر شماره ۱۹، نقش ترنج قالیچه‌ای تصویر شماره ۲۰، نقش ترنج خلیلی تصویر شماره ۲۱، در میان بافندگان محلی وجه تسمیه این نام به آن علت به کار برده می‌شود که فردی به نام خلیل این نقش را رواج داده است.

نقش ترنج باکو، از دیگر نقوشی است که گفته می‌شود طرح آن توسط تجار و فروشندگان باکویی در غرب گیلان رواج یافته است. در این نقش یک الی چند ترنج لوزی شکل در امتداد هم و در طول گلیم با نوارهایی رنگی بافته می‌شوند. در تصویر شماره ۲۲، قسمتی از گلیم با نقش ترنج لوزی شکل باکو را مشاهده می‌کنیم.

نقش انگور یا ترازو : این نقش متشکل از چهار لوزی کوچک است که در کنار یکدیگر یک لوزی بزرگتر را به وجود می‌آورندکه شبیه به خوشه‌ی انگور است. نقش انگور دارای بافتی ظریف از لوزی هایی است که در کنار یکدیگر با رنگ‌های محدودی قرار گرفته‌اند. بعضی به خاطر توازن لوزی‌ها در کنار یکدیگر و شباهت آن به ترازو به آن نقش ترازویی می‌گویند. تصویر شماره ۲۳ بخشی از یک گلیم را با این نقش نشان می‌دهد.

نقش گل لاله: این طرح دارای نقش درشت است و در بافت آن ظرافتی دیده نمی‌شود . به علت شباهت این نقش تجریدی به گل لاله به این نام خوانده می‌شود. این نقش در سطح گلیم تکرار شده و آن را پر می‌کند در فضاهای ما بین نقش گل‌ها نقش شش ضلعی با رنگ‌هایی متفاوت تکرار می‌شود تصویر شماره ۲۴، قسمتی از گلیم با نقش گل لاله را نشان می‌دهد.

نقش تخته‌ای: این نقش دارای زیبایی تجریدی منحصر به

فردی است. نقوش تجریدی چون سیب ، دوک، قرقره، بوته ، آیینه و... با نقوش لوزی و شش‌ضلعی در رنگ‌های متنوع بر پس زمینه‌ای رنگی ترکیبی بسیار شاد و روح بخش ایجاد می‌کنند. در تصویر شماره ۲۵، قسمتی از گلیم با نقش تخته‌ای را بر زمینه‌ای قرمز رنگ می‌بینیم که شبیه به یک تخته فرش است وآن را از حالت نقوش گلیم بیرون آورده است. شاید وجه تسمیه این نقش هم از این جهت بوده باشد.

نقش راه راه: این نقش در گلیم متداول است و به استادکار بافنده این امکان را می‌دهد که از هر نقشینه‌ای که مایل باشد در راه‌های آن بهره بگیرد. نوارهای پهن به ابعاد مختلف در رنگ‌ها و طرح های گوناگون در هر چهار تا پنج راه تکرار می‌شوند. این نقش تمام سطح گلیم را متناسب با ذوق و سلیقه‌ی بافنده می‌پوشاند و در استفاده از نقش‌مایه‌ها محدودیت فرم یا رنگ برای او ایجاد نمی‌کند. این نوع گلیم به خاطر تنوع زیادش خیره‌کننده و بسیار دلرباست و تنوع زیادی نیز دارد. در تصویر شماره ۲۶، قسمتی از گلیم نقش راه راه با نقشینه‌های انتزاعی دیده می‌شوند.

نقش آینه‌گل: این نقش یک طرح کاملا هندسی منظم چند پَر است که در درون خود نقش لوزی را در بر دارد که در درون آن شکل خودش با رنگی دیگر دوباره تکرار می‌شود. این نقش در سرتاسر گلیم تکرار می‌شود. وجه تسمیه این نقش با آینه گل مشخص نیست. این طرح به واگیره یا بندی نیز شهرت دارد. در تصویر شماره ۲۷، قسمتی از گلیم با نقش آینه‌گل را مشاهده می‌کنیم.

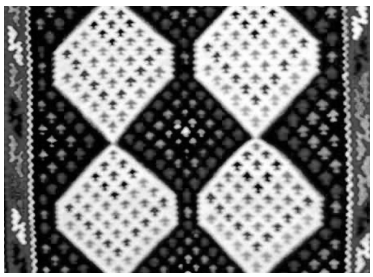
نقش سماور: در این طرح علاوه بر نقشمایه سماور، در زمینه‌ی بافت گلیم نقوش تجریدی چون بیل، سیب، قرقره و شمعدان نیز به‌کار رفته است. در تصویر شماره ۲۸ قسمتی از یک گلیم با نقش سماور را می‌توان دید. در این نقش بافنده با ظرافت نقوش هندسی رنگینی را به صورت تکرار شونده در کنار یکدیگر قرار داده است. و با نقشینه‌ها سطح گلیم را پر کرده است.

نقش شاخ بز : این نقش مانند سر بز با شاخ‌های تیزَش است. نقش شاخ بز از نقوش ابتکاری و به صورت نادری بافته می‌شود. طرح مذکور به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته است که اشکال لوزی و شش‌گوش را در فضاهای خالی ما بین فضاهای منفی ایجاد کرده و فضای کل گلیم را در طول و عرض با آن پر کرده است. در تصویر شماره ۲۹، قسمتی از گلیم با نقش شاخ بز را می‌توان دید.

نقش قالیچه: این نقش نیز از نقوشی است که به ندرت می‌توان در بافت گلیم مشاهده کرد و دارای ظرافت چندانی نیست. این طرح مشتمل بر چند شکل هندسی منظم چون شش‌ضلعی، لوزی، مثلث، مستطیل در کنار یکدیگر است که با نقش بوته، سر باز ، گل، آینه و نقوش تجریدی دیگری که نام برده شد ترکیب می‌شود و یک نقش بداهه را می‌سازد. نقش تصویر شماره ۳۰، قسمتی از گلیم با نقش قالیچه را نشان می‌دهد. در نقش قالیچه بیش از همه ذوق ، سلیقه ، ابتکار و تجربه است که در ایجاد این نقش به کمک بافنده می‌آید.

نقش شکارگاه: یکی از نقوش بسیار زیبا ، پر تنوع ، مبتکرانه و خلاق در میان نقوش گلیم گیلان نقش شکارگاه یا باغ وحش است که در درون آن نقوش تعداد زیادی از جانوران محلی به صورت تجرید شده

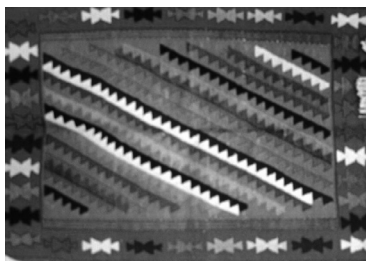
تصویر ۱۳ـ گلیم با نقش شش ضلعی خرچنگی و آیینه‌ای



تصویر ۱۴ـ گلیم با نقش شش ضلعی بوته‌ای با رنگ‌های متنوع

تصویر ۱۵ـ گلیم با نقش شش ضلعی کله گاوی بر روی زمینه سفید

تصویر ۱۶ـ گلیم با نقش شش ضلعی ابر بر زمینه سفید با نقوش لوزی



تصویر ۱۷ـ نقوش رنگی شانه تکرار شونده بر روی گلیمی با زمینه قرمز

تصویر ۱۸ـ قسمتی از گلیم با نقش ترنج

بافته می‌شود. ترکیب کلی این نقش در ترنج است که نقوش حیوانی به صورت قرینه قرار گرفته‌اند. در این نقش طرح حیواناتی چون : طاووس، گوزن، مار کبری ، گنجشک، مرغ، جوجه، غاز، گاو، بز، سگ ، گربه، شانه به سر، لاک پشت ، شغال دیده می‌شود. تنوع نقش حیوانی در این نقشینه چشمگیر است. در تصاویر شماره ۳۱ و ۳۲، گلیم‌هایی با نقش شکارگاه یا باغ وحش را می‌بینیم که هر یک دارای هویتی مستقل از نظر رنگ و طرح و ترکیب‌بندی می باشد.

نقش انسانی: یکی از نقوش بدیعی که در چند سالهِ اخیر مبتکرانه رونق یافته و سابقه‌ای در نقشینه‌های سنتی گلیم نداشته نقش انسان است. خانم قاسمی در تحقیق خود با نام نقش و رنگ درباره‌ی ابتکار این نقش می‌آورد: «اخیرا توسط یکی از بافندگان تالشی ساکن در جوکندان به نام رقیه کوهی نقش انسانی به صورت ذهنی بافته می‌شود. در لباس زنان و هم‌چنین زمینه‌ی گلیم نقش تجریدی گیاهی، حیوانی و انسانی به کار رفته است این نوع گلیم اغلب جنبه‌ی تزیینی داشته و علاوه بر زیرانداز به عنوان تابلو مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (قاسمی، مریم، نقش و رنگ، ص. ۲۰۶)

نقش انسانی در گلیم‌ها شامل نقشِ یک الی چهار دخترمو بلند ایستاده است که در حالت دست به کمر با دامن بلند نقش شده اند. بر روی دامن این دختران نقوش حیوانی و گیاهی با تنوع رنگی دیده می‌شود. تصویر شماره ۳۳، نمونه‌ای از گلیم با نقش دختری را می‌بینیم که بلوزی آبی و دامنی قرمز به تن دارد. نقوش حیوانی روی لباس‌های دختر بسیار متبحرانه بافته شده است.

همان‌گونه که ملاحظه شد به طور کلی در طبقه‌بندی نقوش گلیم گیلان تنوع نقش بی‌نظیر است. اگرچه در این نقوش تاثیراتی از سایر مناطق نیز دیده می‌شود. ولی می‌بایستی اذعان کرد که در طرح گلیم تبحر ، خلاقیت، ابتکار، ذوق و نوآوری استادکار بافنده نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند. نقوشِ گلیم چه نقوش سنتی وچه نقوش جدید و ابتکاری با عشق و ذوق بر گلیم نقش زده شده‌اند. استادکار در بافت گلیم تمام تلاش خود را برای هماهنگی نقش و رنگ در عین تنوع، به کار می‌برد تا کاری زیبا فریبنده و روح نواز ایجاد کند.

بیان نمادگرای نقوش

از جمله مباحثی که می‌توان در ارتباط با این نقوش به بحث نشست آن است که جایگاه نمادگرایانه این نقوش کجاست؟

اسطوره‌ها و نمادهای هر قوم و منطقه‌ای با توجه به شرایط اجتماعی، فرهنگی، باور و عقاید خاص همان منطقه ساخته می‌شوند و در طی زمان کامل می‌گردند یا آنکه تغییراتی می‌یابند. در مبحث حاضر به این نکات می‌پردازیم که: آیا اصولا می‌توان به نقوش گلیم گیلان از جنبه اسطوره شناسی نگاه کرد یا آنکه بار معنایی نمادگرا به آن داد ؟ آیا این نقوش اساسا دارای اصالت قومی و منطقه‌ای هستند؟ و آیا می‌توان ویژگی‌های هویت مدار و مستقل در آن‌ها یافت؟

طی مطالعه و بررسی‌هایی که انجام گرفت به این نتیجه می‌رسیم که در گیلان اسطوره‌ی مشخص و معینی جدای از اسطوره‌های اقوام دیگر ایران وجود ندارد. استفاده از نقشینه‌هایی چون: درخت زندگی ،درخت سرو خمیده، گل لاله، بز شاخ دار ، گاو کوهان‌دار یا سیمرغ در سایر مناطق ایران نیز کار برد داشته و مفهومی یکسان از آن مترتب می‌شود. بی تردید در این ارتباط می‌بایستی نقش تاثیرات نقشینه‌های مناطق دیگر را بربافته های گیلان نادیده نگرفت.

به طور کلی در نقوش دست ساخته‌های گیلان چه نقوش سنتی و چه نقوش جدید، می‌توان دو طبقه بندی مشخص را مشاهده کرد. یک دسته مُعّرِفِ نقوشِ انتزاعی هندسی هستند که بیشتر جنبه‌ی کاربرد تزیینی دارند و دسته‌ی دیگر به نقوش مفهومی تعلق دارند که نقش مشخص حیوان، گیاه یا انسان را در آنها می‌توان به صورت ساده شده مشاهده کرد و بار معناگرا از آن‌ها مترتب می‌شود. هر دسته از این نقوش تداعی معنا و مفهوم خاصی را دارند که از احساس و عواطف و سلایق هنرمندانشان خبر می‌دهد.

نقوش انتزاعی هندسی

یکی از شاخص‌ترین نقوش به کار برده شده در گلیم گیلان نقوشِ انتزاعیِ هندسی است. این نقوش در صنایع دستی مختلف نمودهای متفاوتی یافته است و به صورت اشکال هندسی معین و مشخصی در سطح کار دیده می‌شود. نقوشی چون مربع، مثلث، لوزی، چهارخانه، همراه با صلیب شکسته، دایره، بیضی، خطوط مواج و زیگزاگ از شایع‌ترین نقش مایه‌هایِ هندسی تزیینی انتزاعی در این آثار است.

بدون شک این نقوش هندسی تنها جنبه تزیینی، فرمالیستی و صوری نداشته و برداشتی از طبیعت پیرامون و زندگی روزمره‌شان دارد که به صورت رمزگرایانه‌ای به تصویر در آمده است. در این نقشینه‌های انتزاعی هم‌چنین می‌توان سنت‌های اقلیمی مردم گیلان زمین را مشاهده کرد.

«تبدیل یک نقش مشخص به یک نقش کاملا انتزاعی به دلایل بسیاری رخ می‌دهد. گاهی هنگام بازبافی یا بازآفرینی توسط بافنده جزئیاتی از نقش حذف یا اضافه می‌شود و به تدریج از شکل اصلی خود فاصله می‌گیرد... گاهی تغییرات در شکل و نام نقش به حدی است که شناسایی نقش اصلی مشکل و در برخی موارد غیر ممکن می‌شود. گاهی نام نقش انتزاعی با شکل آن تناسب دارد و گاهی نام‌ها مناسب به نظر نمی‌رسد ولی به طور کلی نقوش انتزاعی در حافظه فرهنگی و هنری هنرمندان جایگاه خویش را حفظ می‌کند و هیچ عدم تناسبی بین شکل و نام نقش در نظر آنان وجود ندارد.»(کیان، مریم، نقوش در زیراندازهای اردبیل، ۱۳۸۱،ص.۱۰۶)

نقش های انتزاعی هندسی بیانگر معانی متفاوتی هستند. نقش‌های درهم تنیده، بیانی از دوستی یا دست‌های در گردن هم دارد. نقش‌های تکرار شونده با تضاد در رنگ و فرم ، بیانی از شب و روز، مرگ و زندگی، آمدن و رفتن دارند یا نشانه‌ای از خیر و شرهستند. تک نقش‌هایی با رنگ‌های تند، نشانه‌هایی از عشق، تولد، زایش و شکوفایی نقش مثلث‌های تکرار شونده‌ی مثبت و منفی مناظر کوهستانی و هم‌چنین تداعی‌گر سقف سفالی و گالی پوشی منازل شهرها و روستاهای گیلان است.

گاهی نقوش به صورت کاملا تجریدی به صورت تکرار شونده یا «واگیره» در سطح کار مورد استفاده قرار می‌گیرد و به نظر می‌رسد بیشتر جنبه‌ی تزیینی دارد و هنرمند بدان وسیله می‌خواسته سطح کارش

را پر کند. ترکیب بندی اکثر قریب به اتفاق این نقش‌ها قرینه و آینه‌وار است و از تکرار و بودن کنار هم خبر می‌دهد. این نوع ترکیب بندی نشان از روح همبستگی و عاطفی مردم این سرزمین دارد. این حس و حال بر فرهنگ و اخلاق مردم این اقلیم از گذشته‌های دور حاکم بوده و شاید بتوان روح سنت‌گرای مردم این مرز و بوم را با آن تعبیر کرد.

نقوش مفهومی

نقوش مفهومی به نقوشی اطلاق می‌شود که اگرچه ممکن است از تلفیق چند نقش هندسی ایجاد شده باشد ولی در نهایت شکل ساده شده حیوان، انسان یا شی‌ای را می‌توان از آن دریافت کرد. در میان نقوش مفهومی نقش‌های حیوانی کاربرد بیشتری در گلیم نسبت به نقش‌های انسانی و اشیاء دارد.

نقشینه‌ی حیوانی

بیشترین نقشینه‌ی حیوانی به کار گرفته شده در گلیم گیلان در میان چهارپایان است. شاید یکی از دلایل اصلی این کثرتِ کاربرد، ارتباط بسیار نزدیک مردم روستایی این خطه با حیوانات اهلی است. این حیوانات در تامینِ پوشاک، خوراک ، حمل ونقل و زندگی روزمره مردم نقش مهمی بازی می‌کنند. از شایع‌ترین حیواناتی که به کرات در نقشینه‌ها به کار گرفته شده‌اند می‌توان از : گاو ، اسب ، شیر، بز، گوسفند، سگ ،گربه، گوزن، شیر، گرگ و شغال نام برد.

تمامی این چهار پایان در روزگارانی نه چندان دور در زندگی روزمره مردم محلی نقش اساسی داشته و مردم با این حیوانات زندگی می‌کردند، از آنها ارتزاق کرده یا آنکه برایشان مفهوم یا نشانه‌ای داشتند، نشانه ای از اقتدار، وفاداری، پاکی یا درنده خویی ، خشونت و شر. به همین جهت کاربرد این دسته از نقوش فقط جنبه زیبایی یا تزیینی نداشته بلکه بیش از آن نماد و نشانه‌ای از یک مفهوم دارند.

نقشینه‌های گیاهی

گیلان باتوجه به موقعیت اقلیمی خود منطقه‌ای سر سبز ، خرم با تنوع گیاهی است. زندگی استادکار هنرهای دستی همچون سایر مردم با گیاهان پیوند خورده است. از این رو او از نقوش گیاهی در آثارش استفاده می‌برد. «درخت و گیاه به علت مقدس بودن و برطرف نمودن برخی از نیازهای بشر در بین گیلانیان اهمیت خاصی داشته و جای خود را در فرهنگ و هنر این سرزمین باز کرده است. گیاهان یکی از نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی دستبافته‌ها بوده و از تنوع زیادی برخوردارند. برخی از میوه‌ها نیز به عنوان نقش‌مایه‌ها در دستبافته‌های مذکور به کار می‌روند. رایج‌ترین نقش‌مایه‌ها عبارتند از: درخت سرخس، درخت کاج، گلبرگ، گل پامچال، برگ انگور ، گلابی و سیب» (قاسمی، مریم، ۱۳۸۳، نقش و رنگ، ص. ۲۸)

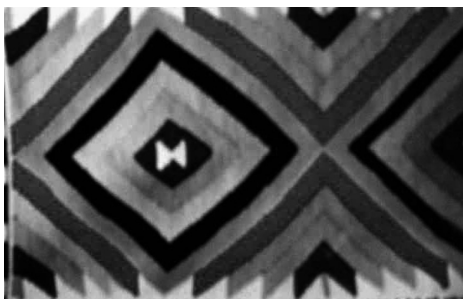
در میان نقشینه های گیاهی بیش از همه به درخت زندگی، درخت سرو، گل، شکوفه، شاخه و برگ برمی‌خوریم. تمامی این طرح‌ها از گذشته‌ها به‌کار گرفته می‌شده و هم جنبه‌ای زیباشناسانه دارد و هم بار معنایی و مفهومی در خود می‌پروراند. این دسته نقوش با اندک تفاوتی تماما از نقوش سنتی هستند.

درخت زندگی از شایع‌ترین نقوش گیاهی است که از هزاره های قبل بر روی آثار هنری تاریخ ایران خودنمایی می‌کند. بر روی بسیاری

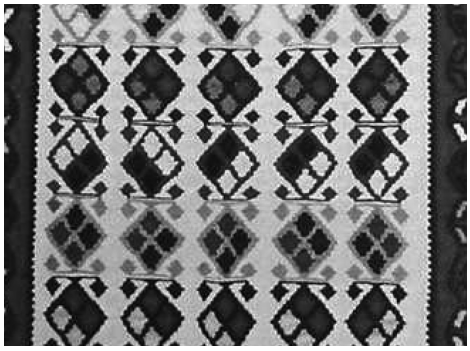
تصویر ۱۹- قسمتی از گلیم با نقش ترنج بوته‌ای

تصویر ۲۰- گلیمی با نقش ترنج قالیچه‌ای و نقوش حیوانی

تصویر ۲۱- قسمتی از گلیم با نقش ترنج خلیلی (تسمیه این نام به آن علت است که فردی به نام خلیل این نقش را رواج داده است)



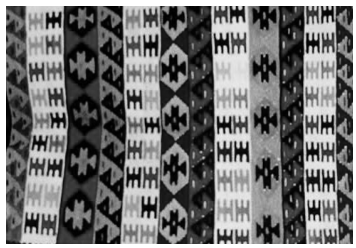
تصویر ۲۲- قسمتی از گلیم با نقش ترنج لوزی شکل باکو



تصویر ۲۳- قسمتی از گلیم با نقش انگور

تصویر ۲۴ـ قسمتی از گلیم با نقش گل لاله

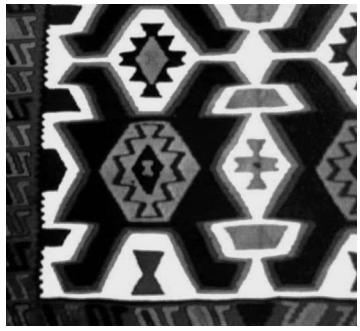
تصویر ۲۵ـ قسمتی از گلیم با نقش تخته‌ای



تصویر ۲۶ـ قسمتی از گلیم با نقش راه‌راه

تصویر ۲۷ـ قسمتی از گلیم با نقش آینه گل

تصویر ۲۸ـ قسمتی از گلیم با نقش سماور



تصویر ۲۹ـ قسمتی از گلیم با نقش شاخ بز

از آثار به دست آمده از بین النهرین درخت زندگی را مشاهده می‌کنیم. در باورِ دور نخستین نبات درختِ زندگی است،که در اشیاء موجود دربین النهرین زیاد دیده می‌شود. بسیاری از باستان‌شناسان بر این باورند که در گذشته اگر نقش جانوری را بر روی یک کوزه یا شیئی ثبت می‌کردند، در واقع آن حیوان را در سلطه می‌گرفتند. احتمالا این موضوع در مورد نقش گیاهان نیز صدق کند؛ اگرچنین باشد آنها می‌خواستند که بر آن گیاه احاطه پیداکنند.

سرو یکی از رایج‌ترین نقوش گیاهی ایرانی است که از دوره‌های قبل از اسلام در نقشینه‌های پارچه‌های قلمکار و قالی به کار گرفته می‌شد. نقش سرو که درهنرهای دستی ازسابقه‌ی طولانی برخوردار است به سبب پراکندگی کاربرد و رونق واعتباری که داشته، شکل و حالتش در طول تاریخ دستخوش تحول و دگرگونی شده است و به صورت‌های متفاوت نمود یافته است. رایج ترین صورت آن بوته جقه است.

سرو خمیده یا بوته جقه، نمونه دیگر نِقشینه پرکثرت در نقوش گیاهی نقش است. این نقش که تقریبا در تمامی اشیاء دست ساخت ایرانی به کار برده می‌شود و نشان از فرهنگ کهن ایران را در خود دارد نماد نجابت و زندگی است. بوته جقه در بیشتر هنرهای دستی استفاده می‌شود اعم از پارچه‌بافی، گلیم‌بافی ، قالی‌بافی و غیره و با اشکال مختلفی نشان داده شده است. مثلا بوته جقه‌های پشت به هم نقش قهر و بوته جقه رو به روی هم نقش آشتی را دارند. در اندازه‌های مختلف یکی کوچک که از درون بوته‌جقه بزرگتری به وجود آمده، و نقش مادر و فرزند را دارند.

نقوش اشیا

نقوش اشیا ، بیان تجریدی وسایل کاربردی است که در زندگی روزمره استادکار روستایی مورد استفاده فراوان دارد . نقش مایه‌هایِ اشیاء روزمره‌ای چون نقشِ دوک، گلدان ، سماور، پارچ، شانه، چلچراغ در انواع هنرها به صورت متفاوت و متناسب با جنسیت آن آثار تنوع نقش یافته است. بسیاری از این نقشینه‌ها شاید بار معنایی نمادگرایانه‌ای در خود نداشته باشند ولی در سنت دست بافته‌ها و دست ساخته‌های این مرز و بوم به کثرت به کار گرفته شده‌اند.

نقوش انسانی

در میان نقوش مفهومی نقش انسان بسیار نادر دیده شده است. این نقوش تنها در بافت گلیم تالش که توسط یک استادکار ابتکاری به کار گرفته شده، دیده شده است. در نقوش انسانی این گلیم‌ها دختران راست قامتی با لباس های غیر محلی بدون پوشش سر دیده می‌شوند که بر روی بلوز و دامن نقوش متنوع و پر نقش و نگار ی از حیوانات ، میوه‌ها و نقوش تجریدی دیده می‌شود این نقوش بار معنایی نمادگرایانه ای را به صورت خاص در خود ندارد مگر آنکه از روی این نقشینه‌ها بتوان به شادابی و سرزندگی طراح و بافنده‌ی آن پی برد.

در یک جمع‌بندی کلی تمامی این نقوش به نوعی در پیوند با سنت ، گذشته، باور و زندگی روزمره طراحان، بافندگان ، استادکاران و هنرمندان این فنون بوده‌اند و ایشان را متاثر از زیبایی و گوناگونی خود کرده‌اند. اگرچه شاید ارتباط این نقوش با واقعیت طبیعی‌شان بسیار اندک باشد ولی این نقوش عامیانه در درون خود دنیایی از خواسته‌ها و نیازها و

آرزوها را دارندکه با قدرت استادانه‌ی استادان با تبحر و مهارت بی‌نظیری به کار گرفته شده اند. علاوه بر آن این نقوش زیباشناسی خاص خود را دارندکه متعلق به اقلیم و باورهای آن منطقه است.

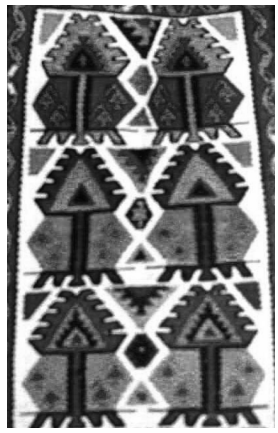
نتیجه

پدیده‌های جهان هستی برای هنرمندان همیشه مایه‌ی الهام و نقش‌آفرینی بوده و هستند. در این میان استادکاران و هنرمندان عامی با بهره‌مندی از طبیعت اطراف و محیط زندگی‌شان نیازها، خواسته‌ها و علائق خویش را به صورت نقوشی پررمز و راز، زیبا با رنگ‌هایی شاد و پر حرارت بر روی آثارشان به تصویر در آورده‌اند. «نقوش و تصاویر خلق شده بر روی دست ساخته‌ها، بر پایه مفهوم و جوهر درونی اشیاء و پدیده‌ها استوار بوده و بدون توجه به شکل ظاهری آن‌ها ، بیم‌ها ، امیدها و خواسته‌ها را بیان می‌نمایند و آن‌ها علائمی برای استعانت از قوای طبیعت در مبارزه مداوم و وحشتناک‌اند. کلیه اشکال هندسی موجود بر روی آثار دستی معانی ویژه‌ای دارند و نمایشگر اعتقادات، آیین‌ها، علائق و احساسات و روابط انسانی و فرهنگ حاکم بر آن جامعه است.» (قاسمی، مریم، ۱۳۸۳، ص. ۲۴)

برای دست‌یابی به هویتِ فرهنگی و هنری مستقل در هر جامعه‌ای نیازمند شناسایی و طبقه‌بندی آثار خلق شده ، نقشینه‌ها و آشنایی با تاریخ هنر آن هستیم. مسلما برای دستیابی به این امر در جامعه‌ی خودمان راهی طولانی در پیش است. ابتدا باید نقش‌های ایرانی را بشناسیم، هویت آن را باور کنیم و علل پیدایش آن را مورد بررسی قرار دهیم. سپس علت هماهنگی، چشم نوازی، توازن و زیبایی در آنها را دریابیم. باید دانست که یک نقش یا رنگ به تنهایی نه زشت است و نه زیبا بلکه طرز قرارگرفتن نقش یا رنگ نسبت به نقش‌ها و رنگ‌های دیگر است که زیبایی را به وجود می‌آورد. اگر کمی دقت کنیم به این نتیجه می‌رسیم که هدف از خلق این نقوش تنها بیان زیبایی و تزیین نبوده بلکه گاه بیانی معنایی و مفهومی متعالی را در درون خود مستتر داشته‌اند.

« اگر توفیق یابیم که زیبایی و هنر را در اشیاء مورد استفاده‌ی مردم زنده کنیم، نیمی از راه پیموده‌ایم و این وظیفه هنرمندانی است که به کارهای تزیینی می‌پردازند. وقتی خانه‌ها سرشار از اشیاء زیبا، قابل استفاده، مفید و خاص احتیاجات زمانی شد و در ساختن آنها ذوق و سلیقه‌ی ایرانی، در اصالت کامل، به کار گرفته شد، جای خالی تابلو و مجسمه‌های زیبا نیز در این خانه‌ها، به وسیله‌ی خود مردم حس خواهد شد و هنر ما جنبه‌ی تفننی و تحمیلی‌اش را از دست خواهد داد و در شمار ضروریات زندگی مردم در خواهد آمد. آن وقت می‌توانیم امیدوار باشیم که مکتبی به نام هنر معاصر ایران به وجود آمده و ما مقام گذشته‌ی خویش را در جهان هنر یافته‌ایم. (کوبان، سیما، ۱۳۴۵ ، نگاهی به نقوش سفالی ایران،ص. ۵۰)

با بررسی نقوش گلیم گیلان به این امر می‌رسیم که اغلب استادکاران و بافندگان گلیم علاوه بر جنبه زیبایی و تزیینیِ اثر به بیان باورها، عقاید، علائق و افکار خود در آن‌ها پرداخته‌اند. اینان از پدیده های طبیعی پیرامون خود الهام گرفته وآن‌ها را به صورت تجریدی به کار گرفته‌اند. این نقوش به صورت ساده و بی پیرایه تجلی می‌یابند.



تصویر ۳۰ـ قسمتی از گلیم با نقش قالیچه

تصویر ۳۱ـ قسمتی از گلیم با نقش شکارگاه یا باغ‌وحش

تصویر ۳۲ـ قسمتی از گلیم با نقش دیگری از شکارگاه یا باغ‌وحش اقتباس از تحقیق خانم مریم قاسمی

تصویر ۳۳ ـ گلیم با نقش انسانی که نقوش حیوانی در لباس دارد و در آن از رنگ‌های متضاد استفاده شده است.

رنگِ دست بافته‌ها یا نقوش شاد و پرتلالو است. بدون شک تنوع و شادابی رنگ‌ها متاثر از محیط و فضای زندگی‌شان است. این نقش‌ها از دانایی و تبحر استادکار بی‌نام و نشان گیلانی خبر می‌دهد که روح بی‌آلایش خود را با طبیعت وجودش در این طرح و نقش‌ها متجلی ساخته است.

متاسفانه تاکنون هیچ طبقه‌بندی در مورد تنوع نقش‌های هنرهای دستی گیلان انجام نگرفته است و ریشه‌یابی تاریخی در مورد آن‌ها نشده است . انتقال این نقوش تنها سینه به سینه، نسل به نسل و بنا به تجربیات، ذوق و سلیقه سازندگان‌شان انجام گرفته است. برای مثال نقوش انتزاعی و حیوانی در هنر های محلی زنان گیلان تقریبا در همه دست بافته های آنان دیده می‌شود. درواقع طرح و نقش درهمه جا تکرارمی‌شود، در چادرشب در قلابدوزی، گلیم، جاجیم و بسیاری هنرهای دیگر دیده می‌شود. نقوش درصنایع مختلف متناسب با ابزارکار و مواد اولیه‌شان تغییر می‌کند و ممکن است به اشکال مختلفی دیده شود، ولی ساختار اصلی نقش یکی است.

هماهنگی و ترکیب بندی متوازن و متقارن نقش‌ها شایسته درنگ و باریک‌بینی است. هنگام تماشای این نقش و نگارها، دیدگان ما از جایی به جایی و از نقشی به نقشی دیگر کشانده می‌شود. دنیایی پر حرارت و انرژی را در این نقوش می‌توان تجربه کرد. با تماشای این نقش و نگارهای رنگین، چنان احساس کامجویانه‌ای در انسان برانگیخته می‌شود که آرزو می‌کند هر جای خانه و زندگی، جایگاه کار، کوچه و خیابان‌ها و همه شهرش را با این نقش و نگارها نگاشته باشند.

در این پژوهش در پی آن بودیم با طبقه‌بندی و بررسی تنوع نقوش گلیم گیلان ، تلاش کوچکی برای هویت بخشی به این میراث فرهنگی و معنوی منطقه داشته باشیم. بی تردید با شناخت و آشنایی با این نقشینه‌ها می‌توان به خلاقیت و ابتکارهای نوینی دست یافت و بر رشد و نوآوری در آن‌ها امید داشت. هر کس با تماشای این نقش و نگارهای بی‌آرایه و عامیانه ِ رنگین، احساس شعف می‌کند. حرکت خطوط و طرح‌ها با همه‌ی سادگی در این نقش و نگارها لطیف و دل‌انگیز است به گونه ای که چشم‌ها ستایشگر دست‌های بی تکلف و مهربان خالقان آن می‌شود و بر آن آفرین می‌گوید.

منابع:

– اصلاح عربانی، ابراهیم. کتاب گیلان، سه مجلد، تهران: انتشارات گروه پژوهشگران ایران ،۱۳۷۴

– اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. اسطوره بیانی نمادین، تهران: نشر سروش، ناتا.

– آموزگار، ژاله. احمد، تفضلی، شناخت اساطیر ایران، نشر چشمه، چاپ اول ۱۳۶۸

– بشرا، محمد. جانوران، افسانه‌ها و باورداشتهای مردم شناختی در گیلان، انتشارات دهسرا، ۱۳۸۳

– پاینده، محمود. آیین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم، تهران ، ۱۳۵۵

– جزایری، زهرا، شناخت گلیم، سروش ، تهران: ۱۳۷۰

– جلوه‌گری نقوش هنری در آثار هنرهای سنتی ایران، تهران: انتشارات نور حکمت، ۱۳۸۰

– رابینو، هـ ل. ولایات دارالمرز ایران گیلان، ترجمه‌ی جعفر خمامی زاده، رشت: انتشارات طاعتی، ۱۳۷۵.

– صادقی سیگارودی، رزیتا. شناسایی و بررسی هنرهای سنتی گیلان، سازمان میراث فرهنگی گیلان، ۱۳۷۵

– صور اسرافیل، شیرین، . سیری در مراحل تکمیلی فرش، طراحی، رنگرزی ، رفو ، تهران: انتشارات فرهنگ سرا ، چاپ دوم ، ۱۳۷۰

– فخرائی، ابراهیم. گیلان در گذر گاه زمان، سازمان چاپ و انتشارات جاویدان، ناتا.

– فومنی، عبدالفتاح. تاریخ گیلان، تصحیح دکتر منوچهر ستوده، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ناتا

– قاسمی، مریم. مستند سازی هنرهای سنتی و صناعی(شرق گیلان) ، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، ۱۳۸۴

– قاسمی، مریم. نقش و رنگ دست بافته های تالش، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان گیلان،۱۳۸۳

– مفخم پایان ، لطف الله. دریای خزر، ترجمه‌ی: جعفر خمامی زاده، تهران: انتشارات هدایت ، ۱۳۷۵

– منتخب ، صبا. جلوه گری نقوش هندسی در آثار هنرهای سنتی ایران، نا جا، ۲۰۰۷

– هال، جیمز، فرهنگ نگاره ای نمادهادر شرق وغرب، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، تهران، ناتا

– یاحقی، محمد جعفر. فرهنگ اساطیر واشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: انتشارات سروش چاپ دوم ۱۳۷۵

– یاوری، حسین. کلیاتی درباره صنایع دستی روستائی ایران، تهران: انتشارات سازمان صنایع دستی، ۱۳۶۲

مجلات:

– بررسی وضع صنایع دستی استان گیلان، وزارت اقتصاد، مرکز صنایع دستی ایران، تهیه شده در قسمت طرح و بررسی.۱۳۵۲

– حصیر بافی ،سازمان صنایع دستی ایران، فروردین. ۱۳۶۱

– چابکی، زهره. شیریکی پیچ، نمودی از فرهنگ قومی، کتاب ماه هنر، خرداد و تیر ۱۳۸۱

– گزارش اجمالی از صنایع دستی در استان گیلان و عملکرد سازمان میراث فرهنگی.۱۳۸۱

– درخت در آئینه فرهنگ ۱۷ اسفند ۱۳۷۸ سال هشتم شماره ۲۰۷۱

– سمسار، محمدحسن. "اهمیت اسب و تزئینات آن درایران باستان"، هنر و مردم، دوره ۲–۳، ش ۲۰–۲۵، خرداد ـ آبان۴۳

– بهنام، عیسی. "گنجینه‌های مکشوف در بازیریک"، هنر و مردم، دوره ۶، ش ۶۳ ، دی ۱۳۴۶

– کیان، مریم. نقوش در زیراندازهای اردبیل، کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند ۱۳۸۱

قالی ایران یا باغ همیشه بهار
ترجمه اصغر کریمی
انتشارات معین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه

کتاب حاصل دو نوبت سفر تحقیقاتی فونتن به ایران و شهر اراک در سال‌های ۱۳۵۶ و ۷۵۳۱ است. محقق در مقدمه کتاب و در ذیل موضوع پژوهش و محدوده‌ی جغرافیایی آن معتقد است که هنر وضعیت فرش بافی در ایران علاوه بر اینکه در سطح ملی حائز اهمیت است، در سطح محلی نیز موجب اشتغال خواهد شد.

مؤلف بر آن است تا به اهمیت و جایگاه ارزشمند اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی قالی‌بافی اشاره کند و معتقد است که تحقیق در وجوه گوناگون قالی‌بافی که کمتر بدان پرداخته شده از جمله جنبه‌های تاریخی، اقتصادی، فن‌شناختی و زیبایی‌شناختی از دیدگاهی مردم شناسانه بسیار ارزنده است و محقق نیز در این کتاب تلاش دارد چنین اهدافی را مورد بررسی قرار دهد.

کتاب در ۱۸۴ صفحه و افزون بر پیش‌گفتار در چهار فصل همراه با نتیجه‌گیری و پیوست‌هایی شامل پرسش‌نامه، تولیدات منطقه در قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ هـ ش و جدول داده‌های جغرافیایی، کتاب‌شناسی و تعدادی تصاویر رنگی ارائه شده است.

فونتن ابتدا چشم‌اندازی کلی از منطقه اراک ارائه داده و سپس به کار تحقیقاتی خود در اراک و تحت عنوان فن قالی‌بافی، به چگونگی گسترش صنعت فرش از سال ۱۲۸۷ هـ اشاره می‌کند. وی از چگونگی تولید قالی و پروسه آن از مرحله‌ی دریافت مواد اولیه و نقش تا بافت و چگونگی دریافت دستمزد در زمان فعالیت شرکت‌های اروپایی در منطقه یاد می‌کند. سپس تحت عنوان بافت فرش در مورد مواد اولیه، رنگرزی، نقشه خرید و فروش مواد اولیه و نقشه‌ها، دارهای قالی‌بافی و روند بافت فرش از جمله چله دوانی بافت و عملیات نهایی (پرداخت) توضیحاتی ارائه داده و در پایان نیز به اندازه‌های فرش در اراک و کیفیت گره‌های قالی و نقش قالی اشاره می‌کند.

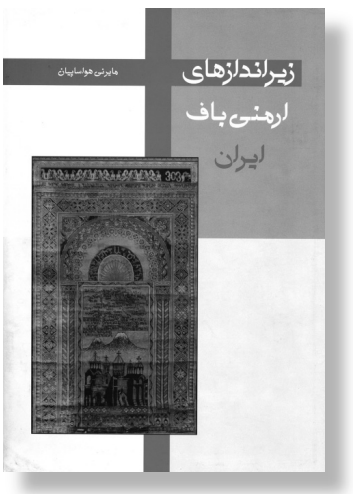
فونتن به این نتیجه می‌رسد که اکثر فرش‌های این منطقه به کمک تقریباً ۱۰ تا ۱۲ رنگ بافته شده و رنگ‌هایی چون بژ، سیاه، سفید، کرم، خاکی قرمزدانه و صورتی کاربرد بیشتری دارد. وی متداول‌ترین نقش‌های رایج در قالی اراک را نقش ماهی، نقش بوته‌ای و طرح‌های شاه عباسی می‌داند و از طرح‌های پرده‌ای، بندی شکسته، جوشقانی، اروپایی به عنوان دیگر طرح‌های رایج نام می‌برد. در رابطه با فرش‌های منطقه‌ی موضوع تحقیق، معتقد است در فرش‌های این منطقه که همچنان بر روی دستگاه‌های عمودی بافته می‌شود، گاه بر حسب اینکه کار منحصراً زنانه باشد یا مردانه اختلافات ساختاری و تزیینی مشهود می‌شود.

از جمله تعداد کم یا زیاد گره ترکی، گره‌زنی کم و بیش فشرده، ترکیب انتقالی یا انعکاسی و... وی سپس به فرش به عنوان یک عنصر اساسی جهت راحتی خانواده‌ها اشاره می‌کند. کاربرد فرش در جهت تبیین تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی، نقش تعداد، اندازه، کیفیت، کاربرد و غیره نشانه‌های جهت ارزیابی و تعیین هویت شمرده می‌شود و اینکه برای روستاییان نباید نقش نمادین فرش فراموش شود.

آنچه از پیوست‌های کتاب به دست داده می‌شود نشان‌دهنده یک کار تحقیقاتی و مطالعاتی گسترده‌ای است که برای کسب اطلاعات و داده‌های موضوع تحقیق به انجام رسیده است. پژوهشی از نوع تحقیق در زمینه و کاملاً کاربردی که جهت پایان‌نامه‌ها در رده‌های متفاوت و رشته‌های مختلف هنری از جمله صنایع دستی، فرش، پژوهش هنر و دکترای امور فرهنگی در کشورمان بسیار سودمند است.

زیراندازهای ارمنی‌باف ایران در قاب تصویر

دکتر مهناز شایسته‌فر*



زیراندازهای ارمنی‌باف ایران
مایرنی هواساپیان
انتشارات تاریخ ایران

هنر، آداب، رسوم، عرف، داستان‌ها و افسانه‌های هر قوم و ملتی فرهنگ معنوی آن قوم و ملت را شکل می‌دهد و این فرهنگ معنوی در نقوش هنری و در کل هنرهای کاربردی آن قوم به صورت نمادها نمود پیدا می‌کند. مردم ارمنی در کنار مردم فارسی زبان علاوه بر حفظ هنر و فرهنگ خود به شکوفایی هنر ایرانی نیز کمک شایانی کرده‌اند، از جمله هنر قالی‌بافی ارمنی، که به همراه مهاجرت اجباری ارامنه از کشور خود به ایران راه پیدا کرد. این مهاجرت اجباری در زمان شاه‌عباس و در جنگ بین ایران و عثمانی صورت گرفت. پیترودلاواله سیاح ایتالیایی در این‌باره می‌نویسد: «شاه دستور داده است این عده را از نقاط مختلف به اصفهان کوچ دهند تا در حوالی مرزهای مجاور ترک‌ها نباشند و خطرات از دست‌رفتن آن‌ها و اسارتشان به دست ترک‌های عثمانی منتفی شود». به این ترتیب بسیاری از ارامنه در زمان شاه‌عباس به درون ایران مهاجرت کردند. در زمان شاه‌عباس، هنر قالی ایران به اوج خود رسید. درهمین زمان به سفارش دولت لهستان، قالی‌های پولونزی طراحی و بافته می‌شد که توسط طراحان فرش ارمنی با سبک باروکو طراحی می‌شده است. پس از جنگ‌جهانی دوم بیش از ۵۰۰۰۰ ارمنی از کشورهای ایران، یونان، بلغارستان و. . با موافقت دولت شوروی سابق به ارمنستان مهاجرت کردند. از جمله مناطقی که ارامنه در آنجا سکنی گزیدند می‌توان به: تبریز، قزوین، چهارمحال و بختیاری، همدان، مشهد، کرمانشاه و روستاهای اطراف آنها اشاره کرد. عمده‌ی فعالیت‌های قالی‌بافی و صنایع دستی ارامنه نیز در این مناطق بوده است.

در این مطلب با نگاهی بر کتاب زیراندازهای ارمنی‌باف ایران تألیف

* مدیر گروه هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس

۱- قالی روستای ذرنه (بولوران)، تاریخ ۲ جولای، ۱۹۶۷م، ۸۳×۱۰۶ سانتی‌مترمربع، رج شمار۲۸، تخت‌باف، گره ترکی، پشم‌بر «اهداء» به کلیسای قوکاس مقدس روستای بولوران، از آرمناک میریجیان به یاد خاچیک داودیان، تاریخ ۲ ژولای ۱۹۶۷ م»

۲- قالی در کلیسای تارکمانچاتس مقدس واقع در تهران، ۱۶۳×۱۹۸ سانتی‌مترمربع، رج‌شمار۲۸، تخت‌باف، گره ترکی، پشم از طراحان قالی لچک-ترنج می‌توان به هاکوپ درمگردچیان هروس هایراپتیان و ژنیک خاچاطوریان اشاره کرد.

مایرنی هواساپیان؛ سعی شده به هنر قالی‌بافی و گلیم‌بافی مناطقی از ایران که ارامنه در آن بیشتر ساکن بوده‌اند، پرداخته شود.

این مناطق به ۶ منطقه تقسیم می‌شود:

۱ - منطقه‌ی فریدن یا (پریا) ۲- منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری ۳- منطقه‌ی بوروارى یا (بربرود) ۴-منطقه‌ی کمره ۵- منطقه‌ی کزاز ۶- منطقه‌ی خرقان

منطقه فریدن یا (پریا): این منطقه در ۱۵۰کیلومتری غرب شهر اصفهان قرار داشته و شامل محدوده‌ای از منطقه‌ی کروند در شرق، منطقه‌ی بوروارى در غرب، خوانسار و گلپایگان در شمال و منطقه‌ی چهارمحال در جنوب است. این منطقه شامل بخش‌های «داران و آخورا» است؛ که بخش داران شامل دهستان‌های «ورزاق، گرجی، چادگان و کرچامبو» و بخش آخورا دهستان‌های «موگوی و چنارود» را دربر می‌گیرد.

منطقه‌ی فریدن روستاهای بسیاری را شامل می‌شود که در آنها قالی‌های ارمنی بافته می‌شده است. ازجمله این روستاها می‌توان به روستاهای ذیل اشاره کرد:

آقاما، خوی‌گان، آقگل، آقچا، آشکرد، برده شاه، بکری، گوشخاراد، قلعه گریگور، دارابورد، ده شرف، تل‌بولاق، اسکندریه، اسکندی نسا، میدانک، مورستان، مغان، موکل، ناناداگان، شاه‌بولاق، سنکرد، تاشکشان، پونستان، آدیگان، ازناوول، بژکرد، داجان، قلعه خواجه، سلبردی، درختک، سنگباران و. . .

در منطقه‌ی پریا قالی را بر روی دارافقی می‌بافتند. قالی‌های ارمنی‌باف این منطقه به صورت تخت‌بافت بوده و برخلاف قالی‌های فارسی‌باف اصفهان که با گره فارسی بافته می‌شود؛ با گره ترکی و رج شمار ۲۸ بافته می‌شد. نخ چله از پنبه و نخ بافت از پشم گوسفندان متعلق به روستاییان که پس از حلاجی توسط زنان ریسیده می‌شد، تأمین می‌گردید.

از طراحان ارمنی قالی در این منطقه می‌توان از آقایان: بغوس وارطومیان، هاکوپ درمگردیچیان، هروس‌هایراپتیان، سروژبغوسیان، هراند درهوانسیان و خانم‌ها ژنیک خاچاطوریان و اولین درمگردیچیان نام برد که همگی اهل روستای خوی‌گان می‌باشند.

طرح قالی‌های منطقه پریا شامل: نقش لچک و ترنج، طرح گل‌های رز و طرح افشان همراه با طرح گلدان است. این تقسیم‌بندی، بر اساس قالی‌های یافته شده و موجود در کلیساها و قالی‌های شخصی موجود در منازل ارمنی‌های تهران و اصفهان صورت گرفته است.

نقش لچک‌ترنج: برای مثال در کلیسای روستای ذرنه (بولوران)، قالی کوچکی با ابعاد ۸۳×۱۰۶ سانتی‌متر مربع، با رج‌شمار ۲۸ بافته شده است که در مرکز زمینه از یک گل دایره‌ای دوازده پر طراحی شده و از آن چهار شاخه‌ی گلدار خارج می‌شود که در فاصله‌ی میان این چهار شاخه، سه عدد گل قرار دارد. این نقوش را مدالیون تقریباً گرد گل‌مانند که به منزله‌ی ترنج است، می‌پوشاند. لچک نیز یک چهارم نقش دایره‌ای شکل با تزیینات آن است. قالی با یک حاشیه‌ی پهن، دارای نقش بلوجیک و نوار حاشیه‌ای راه راه در طول و در همان نوار حاشیه‌ای در عرض، به صورت زیگزاگ است. این قالی از نظر طرح ضعیف بوده ولی، نوشته‌ای دارد مبنی بر اهدای این قالی به کلیسای قوکاس مقدس. (تصویر۲)

هم‌چنین در کلیسای تارکمانچاتس مقدس واقع در تهران، قالی لچک-ترنجی‌ای دیده می‌شود در اندازه‌ی ۱۶۳×۱۹۸ سانتی‌متر مربع که در ۲۸ رج بافته شده است. این قالی به صورت تخت‌باف با گره ترکی و با نخ‌باف پشمی بافته شده است. ترنج این قالی شامل گل دایره‌ای قرمزی است که از آن چهار شاخه‌ی غنچه‌دار خارج شده و به وسیله‌ی یک مدالیون لوزی احاطه شده است. لچک‌ها نیز یک‌چهارم طرح ترنج هستند. این قالی ۳ حاشیه دارد: دو حاشیه‌ی باریک با طرح بلوجیک و یک حاشیه پهن که به وسیله گل‌های نخل مانند (شاه‌عباسی)، برگ‌های

۳ – قالی در روستای خوی‌گان در تاریخ ۱۹۵۸م، ۲۵۶×۳۶۰ سانتی‌متر مربع، رج شمار۲۸، تخت‌باف، گره ترکی، پشم

۴ – بافنده آنوش وارطومیان۲۶۱×۴۰۴ سانتی‌متر، رخ‌شمار ۲۸، تخت‌بافت، گره‌ترکی ، پشم.

چدنی و غنچه‌ها تزیین شده است. زمینه‌ی قالی قرمز بوده و به وسیله‌ی شاخه‌های گل و غنچه پر می‌شود. (تصویر۲)

طرح‌های گل‌های رز: در طرح گل‌های رز، در مرکز قالی یک گل هشت‌پر بزرگ قرار دارد که اطراف آن با گل‌های‌رز به تعداد هشت‌گل‌رز و برگ‌های آن احاطه شده است. از این گل‌ها، شاخه‌های غنچه‌دار و برگ‌دار خارج می‌شوند و تمام این نقوش با مدالیون هشت‌پری در برگرفته می‌شود. در زمینه و در اطراف نقوش یاد شده، فضای خالی دیده می‌شود. در قسمت لچک، طرح گلدانی شکلی وجود دارد که از آن نیز دسته گل رز خارج شده است. اغلب این قالی‌ها ۳ حاشیه دارد. این قالی‌ها در روستای خوی‌گان در تاریخ ۱۹۵۸م توسط خانم زاقگوش‌هایراپتیان و نازان‌درمگردیچیان بافته شده است. (تصویر۳)

طرح افشان همراه با طرح گلدان: تصویر ۴ نمونه‌ای از قالی‌های طرح افشان است.

در مرکز زمینه‌ی این قالی در اطراف گل هشت‌پر، نقش‌مایه‌ای تزیینی قرار دارد که از آن دسته‌های گل خارج می‌شود و چارچوب طرح لوزی‌شکلی را درست می‌کند. تمام زمینه را شاخه‌های افشان شامل گل‌های گرد، غنچه و برگ و هم‌چنین طرحی گلدانی که در آن دسته‌ی گل قرار دارد، می‌پوشاند. در بعضی نمونه‌ها، نقش طاووس دیده می‌شود.

گلیم‌های منطقه‌ی فریدن (پریا): در اکثر روستاهای منطقه پریا گلیم دو روی راه‌راه بر روی دار افقی می‌بافتند. ولی در روستای خوی‌گان، به غیر از گلیم راه‌راه، گلیم دو روی نقش‌دار نیز بافته‌اند. در نقش زمینه‌ی گلیم، نقش بوته و لوزی چسبیده به آن و در انتهای لوزی، صلیب کوچکی دیده می‌شود. در یک ردیف همین نقش و در ردیف دیگر در فواصل بین نقش بوته لوزی‌هایی که داخلشان صلیب است، قرار گرفته‌اند. هم‌چنین نقوش قلاب‌دار که در داخل قاب‌های لوزی شکل قرار گرفته‌اند، از نقش‌های گلیم در این منطقه به شمار می‌رود.

سایر صنایع‌دستی منطقه‌ی فریدن (پریا): در منطقه‌ی فریدن (پریا) علاوه بر کارهای کشاورزی و دامپروری، صنایعی از قبیل آهنگری، گیوه‌دوزی، زرگری، نمدمالی، کوزه‌گری، حکاکی روی سنگ رواج دارد. گفتنی است تحقیق بر روی النگوها و انگشترهای نقره‌ای قلمزنی شده نشان می‌دهد که آنها تقریباً ۱۲۰ سال قدمت داشتند. لباس‌های سنتی و جاجیم از نمونه‌ی صنایع دستی این منطقه بوده و جاجیم به منظور ساتن ملحفه بافته می‌شده است.

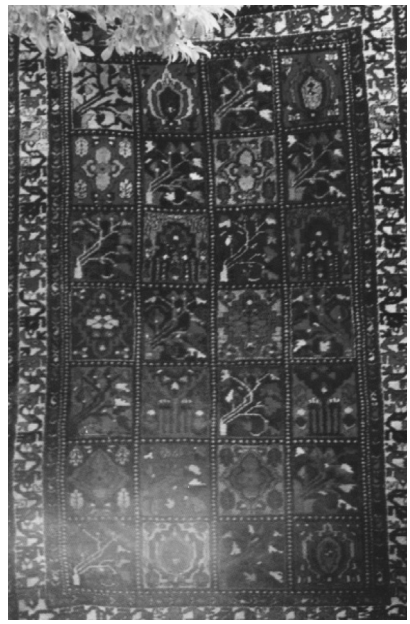
منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری:

ارامنه‌ی مناطق باسن، کارین و خنوس به هنگام کوچ اجباری به ایران، در زمان شاه‌عباس اول، در منطقه‌ی گندمان سکونت گزیدند. قبل از تقسیمات جدید کشوری، چهارمحال و بختیاری دارای دو منطقه‌ی ده‌کرد و بروجن بود که به چهار ناحیه گندمان، لار، میزده و کهار تقسیم می‌شد. در حال حاضر، چهارمحال و بختیاری به ۴ منطقه‌ی اردل، بروجن، لردگان و شهرکرد تقسیم می‌شود. برخی از روستاهای ارمنی‌نشین این منطقه عبارتند از: واستیگان، بن، رستو، ده کرد، بالقلو، گیشنیگان، احمد اباد، سولوگان، بولداجی، نغان، دستگرد، ده ارمنی، موچیگان، سیناگان، سیرک، ماموران، لیواسیان، ماموکا، کنارک بالا و. . . .

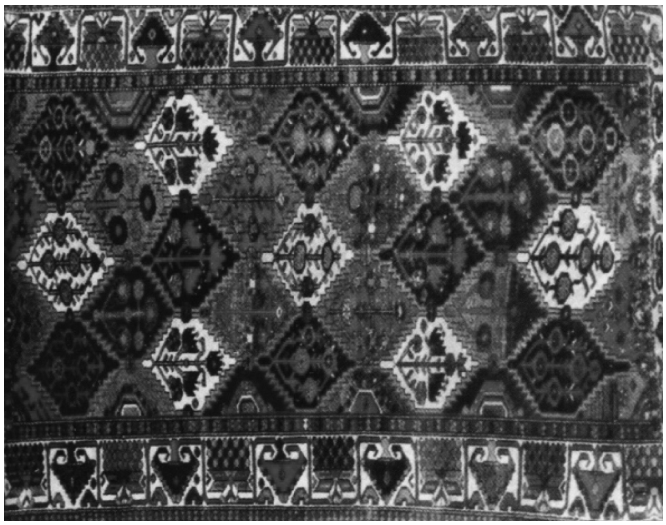
در این منطقه قالی هم با پود پشمی و هم با پود پنبه‌ای بر روی دارافقی به صورت تخت باف، با گره ترکی و با رج شمار ۲۸–۳۵ بافته می‌شد.

طرح‌های قالی‌های منطقه چهارمحال و بختیاری شامل طرح خشتی، لچک ترنج و طرح مدالیون می‌باشد.

طرح خشتی: در قالی تصویر۵، حاشیه‌ی پهن طرح متفاوتی دارد



۵ – قالی روستای ماموکا، بافنده آستقیک بابومیان، طرح خشتی، ۱۹۵۵م، ۱۵۰×۲۲۰سانتی‌متر، رج‌شمار۲۸، تخت‌باف، گره ترکی، پشم.



۶ – قالی روستای حاجی‌آباد، ۱۹۴۰م، ۱۶۰×۲۰۷ سانتی‌متر مربع، رج شمار۳۵، تخت‌باف، گره ترکی، پشم.

به این صورت که در تمام طول حاشیه، نقش‌مایه تجریدی اژدها تکرار شده است. در این قالی، داخل یک خشت، در قسمت نیمه‌ی خشت، خط راستی قرار دارد که به آن طرح بزرگ لوزی شکلی متصل است که درونش با نصف گل هشت‌پر و برگ و غنچه تزیین شده است. در دو طرف خط ستون‌ها، نقشی مرکب از لوزی‌های کوچک دیده می‌شود.

در قالی‌های خشتی دیگری که در تاریخ ۱۹۴۰ میلادی در روستای سیرک بافته شده، درون خشت‌های مربعی، نقش‌های زیر به چشم می‌خورد: درختی گلدار، نقش هندسی محراب، نقش گل دایره‌ای، نقش گلدان، گل چارپر چلیپاو. . . .

نوعی دیگر از قالی خشتی که در تصویر ۶ نشان داده شده، در روستای حاجی‌آباد بافته شده است. تمام زمینه را خشت‌های لوزی‌شکل با قاب دندانه‌دار پرکرده است. این خشت‌ها در هر رج دارای یک نقش هستند. حاشیه‌های باریک قالی، نقش گل سوسنی هندسی را که به صورت مثبت و منفی در جهت مخالف هم قرار دارند، نمایش می‌دهند. (تصویر۶)

طرح لچک ترنج: نمونه‌ای از قالی مربوط به روستای حاجی‌آباد با طرح لچک– ترنج، بافت خانم ماریام آقانیان– امیرچیان در تاریخ ۱۹۴۰ م، با رج شمار ۴۰، اندازه ۸۴×۱۰۰، به صورت تمام لول‌باف با گره‌ترکی می‌باشد. ترنج به صورت طرحی لوزی شکل دندانه‌دار و لچک نیز یک چهارم طرح ترنج است. قالی یک حاشیه با طرح بوته دارد. تصویر (۷)

طرح شمسه‌ی مرکزی (ترنج): از دیگر طرح‌های قالی در منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری طرح شمسه‌ی مرکزی (ترنج) است، که در این نوع طرح نقش‌مایه‌ی دو مدالیون بزرگ یک شکل، در قاب فرم لوزی در زمینه تکرار می‌شود و اطراف آن‌ها به وسیله‌ی شاخه‌ها و گل‌ها و برگ‌های متصل به آن پر می‌شود. در فاصله‌ی بین دو مدالیون لوزی شکل نیز یک دوم نقش‌مایه‌ی مدالیونی چلیپا مانند، قرار می‌گیرد. لچک‌ها نیز به صورت ربع نقش چلیپایی هستند. (تصویر۸)

گلیم در منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری

در منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری گلیم را بر روی دارافقی می‌بافتند. عمدتاً گلیم‌های این منطقه نقش‌دار هستند ولیکن در طی تحقیق فقط به کمربند گلیمی نقش‌دار برخورد می‌کنیم. این کمربند در بالا و پایین دارای حاشیه‌ای از گل‌های سوسنی است که در جهت مخالف هم به صورت مثبت و منفی به رنگ‌های سفید و سیاه قرار گرفته‌اند. در زمینه‌ی گلیم، درون شش‌ضلعی، گل ستاره‌ای قرار دارد که در دو رأس مقابل هم شاخ‌های قوچ متصل است.

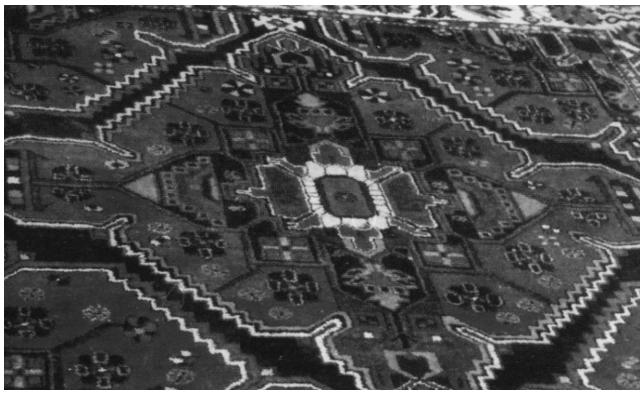
سایر صنایع‌دستی منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری: در منطقه‌ی چهارمحال و بختیاری سوزن‌دوزی، قیطان‌دوزی و سکه‌دوزی بر روی لباس‌های سنتی زنان، از صنایع دستی این منطقه به شمار می‌رود. هم‌چنین علاوه بر کشاورزی و دامپروری، حکاکی روی سنگ نیز انجام می‌گرفته است.

منطقه‌ی بربرود (بوروازی)

ارامنه‌ی کوچ داده‌شده در زمان شاه‌عباس اول، از مناطق مانازکرد، آلاشکرد، گارس و گاقزوان در منطقه‌ی بوروازی اسکان داده شدند. این منطقه از مشرق به منطقه‌ی فریدن، از مغرب به منطقه‌ی جاپلق، از جنوب به منطقه‌ی لرستان و از شمال به منطقه‌ی کمره و از شمال غربی به منطقه‌ی کزاز محدود می‌شود. بوروازی به سه منطقه‌ی جنوبی، مرکزی و شمالی تقسیم می‌شود. روستاهای ارمنی‌نشین قسمت جنوبی عبارتند از: گل بهار، ازنا، چمن خرس، موقاناک، گوران، دریچه، کانسرخ و... و روستاهای قسمت مرکزی شامل: گوران– سنگ سفید، گووزوگاییکان می‌شوند. هم‌چنین روستاهای قره‌کهریز، فرج آباد، دهنو، خورزند هندا، بارگیالا، نصرآباد و بهمن آباد جزو قسمت‌های شمالی بوروازی بوده‌اند.

قالی منطقه‌ی بربرود (بوروازی): دار قالی مورد استفاده در منطقه بربرود عمودی بوده و قالی را به صورت تخت‌باف، یک پوده و با

۷- روستای حاجی‌آباد، بافنده ماریام آقانیان، ۱۹۴۰م، ۸۴×۱۰۰ سانتی‌مترمربع، رج‌شمار ۴۰، لول باف، گره‌ترکی، پشم.



۸- بافنده آستقیک بابومیان ۱۹۶۵م. ۲۲۰×۳۱۰ سانتی‌متر، رج‌شمار ۲۸، تخت‌بافت، گره‌ترکیف پشم.

گره فارسی می‌بافتند. قالی‌ها اکثراً دارای رج‌شمار ۳۲ و ۲۶ هستند اما به ندرت رج شمار پایین‌تر هم دیده شده است. طرح‌های مورد استفاده در این منطقه عموماً از منطقه کمره آورده می‌شد و با کمی تغییر مورد استفاده قرار می‌گرفتند. در تصویر زیر در مرکز قالی، مدالیون هشت‌پری که داخل آن با گل هشت‌پر گرد و غنچه‌ها تزیین شده است، قرار دارد. در دو طرف مدالیون، طرح لوزی شکلی وجود دارد که داخل آن با گل هشت‌پر در وسط و چهار جفت گل‌های هشت‌پر کوچک‌تر در اطراف و چهارجفت برگ تزیین شده است. پایین‌تر از طرح لوزی شکل، یک دسته گل‌افشان به چشم می‌خورند. طرح زمینه توسط سلسله‌ی نوار حاشیه‌ای دندانه‌دار و زیگزاگ مانندی احاطه می‌شود. حاشیه‌های کوچک، بلوجیک و حاشیه‌ی بزرگ طرح گل نخل‌مانند با برگ‌ها هستند. (تصویر۹)

سایر صنایع‌دستی منطقه‌ی بربرود (بورواری): از صنایع‌دستی منطقه‌ی بربرود می‌توان به آهنگری، نجاری، حکاکی روی سنگ، نمد مالی و ساختن عروسک‌هایی به شکل اسب و شتر و غیره اشاره کرد. ماشنه و شال و جوال نیز در این منطقه بافته می‌شود.

منطقه‌ی کمره:

در قدیم کمره جزیی از ناحیه‌ی پهناور بلاد جبال (عراق عجم) بوده است که یونانیان به آن مدیا یعنی سرزمین مادها می‌گفتند. در طی تاریخ نیز نام‌های گوناگونی مانند تیمره، تیمرتین، دیمره و دیمرتین نیز خوانده شده است. واژه کمره از لغت کیمیری گرفته شده که کیمیری‌ها از قدیمی‌ترین اقوام آریایی بودند. از روستاهای ارمنی‌نشین این منطقه می‌توان به: چهارطاق، کندها، قورچی باشی، لیلان، دانیان، ساکی، مزراع، نصر آباد، کجارستان، درّه شور و... اشاره کرد.

قالی‌های منطقه‌ی کمره: عمده‌ترین صنایع‌دستی این منطقه، قالی بوده است. دار مورد استفاده، عمودی و نوع گره فارسی‌بافت می‌باشد. پس از چله‌کشی، نخ‌ها را با چوب کوچی از هم جدا می‌کردند و قالی را یک پوده می‌بافتند. در قدیم نخ چله و نخ پود از پنبه و نخ بافت از پشم گوسفند بود. مرغوبیت قالی ارمنی‌باف این منطقه به علت ثبات رنگ و هماهنگی طرح و نقش با رنگ آمیزی و متراکم بافتن قالی بوده است. رج شمار قالی‌ها عمدتا ۲۶ و۳۲ بوده؛ ولی به ندرت قالی با رج‌شمار ۳۹ نیز مشاهده شده است.

طرح قالی‌های منطقه کمره عمدتا شامل: طرح گل پنبه‌ای، طرح ماهی، طرح گلدانی، طرح لچک- ترنج وطرح گل‌های افشان بوده است.

طرح گل‌پنبه‌ای: یکی از طراحان قالی گل‌پنبه‌ای یوسف یوسفیان از اهالی روستای قورچی است. در یک نوع از این قالی با رج‌شمار ۳۲ و ابعاد ۷۸×۱۲۸ سانتی‌متر مربع، نوع گره فارسی، تخت‌باف و نخ‌باف پشم و نخ چله و پود از پنبه می‌باشد. قالی از دو طرح یک شکل تشکیل شده که عده‌ای آن را به صورت نصف بافته‌اند. در مرکز طرح، چهار گل هشت‌پر به صورت لوزی شکل قرار گرفته‌اند و یک قاب لوزی‌شکل آن‌ها را احاطه می‌کند و از آن قاب، شاخه‌های‌گل‌های پنبه‌ای بیرون می‌آیند و به گل‌های پنبه‌ای ختم می‌شوند. قسمت لچک قالی با یک‌چهارم گل هشت‌پر آغاز می‌شود که در اطراف آن گلبرگ‌های بزرگ، غنچه و شاخه‌ی شکوفه‌دار از گل هشت‌پر آغازین بیرون می‌آید. قالی دارای سه حاشیه است، دو حاشیه‌ی باریک و یک حاشیه‌ی پهن. (تصویر شماره۱۰)

طرح ماهی: از اصیل‌ترین طرح‌های لیلیان است. این طرح دارای واگیره‌ای است که در طول قالی تکرار می‌شود. گل هشت‌پر دایره‌ای شکل در مرکز توسط هشت گلبرگ نوک‌تیز احاطه می‌شود و ۴ غنچه از چهار طرف گل بیرون می‌آید. این نقش با یک قاب لوزی شکل محیط می‌گردد. در خارج دو گوشه‌ی روبه‌روی هم قاب لوزی‌شکل، لوزی کوچک‌تری است، که از آن یک گل بزرگ و سه شاخه بیرون می‌آید. در انتهای شاخه‌ی وسط، یک گل هشت‌پر بزرگ و سه شاخه بیرون می‌آیند. چهار ماهی به موازات ۴ ضلع لوزی و یک گل هشت‌پر در خارج و اطراف

۹ – بافنده مارتا ماکاریان، ۱۹۶۰م، ۱۵۵×۳۵۹ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۲۶، تخت‌باف، گره فارسی، پشم.

۱۰ – طرح گل‌پنبه‌ای۷۸×۱۲۸ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۳۲ ، تخت‌باف، گره فارسی، پشم.

طرح لوزی شکل قرار دارند. در قسمت لچک‌ها، طرح قالی به وسیله‌ی قاب دندانه‌دار که در وسط، نواری شامل گل‌های ریز چهارپر دارد، احاطه می‌شود. در قسمت لچک‌ها، یک نقش ماهی قرار می‌گیرد.

طرح گلدانی: تصویر شماره ۱۱، طرح گلدانی از رفائیل داودیان را نمایش می‌دهد. در زمینه، گلدان در قسمت نیمه‌ی قالی در پایین و بالا، طراحی شده است که گل‌های افشان از آن خارج می‌شوند، در قسمت مرکز، یک گل هشت‌پر بزرگ و در اطراف آن چهار گلبرگ نوک تیز بزرگ‌تر و سپس طرح مدالیون بزرگی که آن‌ها را احاطه می‌کند، دیده می‌شود. از این مدالیون مرکزی گل‌های افشان خارج شده‌اند. لچک نیز یک‌چهارم مدالیون دارای تزیینات، را نمایش می‌دهد. قالی دارای سه حاشیه است. حاشیه‌های باریک بلوجیک را دارند و حاشیه پهن که دو برابر حاشیه‌ی باریک است، دارای گل هشت‌پر دایره‌ای و گل نخل شکل با برگ‌های آن‌ها می‌باشد. این قالی در تاریخ ۱۹۵۰ م توسط دختران رفائیل بافته شده است. نخ چله و پود از پنبه و نخ‌بافت پشمی است و به صورت تخت‌باف با گره فارسی بافته شده است. ابعاد آن ۱۶۹×۲۲۸ سانتی‌متر مربع، رج شمار ۲۶ می‌باشد.

طرح لچک–ترنج: نمونه‌ای از لچک– ترنج که در تصویر آورده شده، کار هواکم هواساپیان است که توسط خانم سسیل غریبیان بافته شده است. مصالح این قالی پشم و کانو است. در مرکز قالی مدالیون چهارپر صلیبی‌شکل، گل هشت‌پر و دسته‌گل‌های سه‌شاخه‌ای را که از آن بیرون آمده است، احاطه می‌کند. در قسمت لچک نقش‌مایه‌ی یک چهارم هشت‌پر قرار دارد که تمام این نقوش با سلسله‌ی قابی تزیین شده با برگ‌های پیچنده احاطه شده است. حاشیه‌ها از داخل عبارتند از: حاشیه‌ی دندانه‌دار، حاشیه‌ی حرف S ارمنی، حاشیه‌ی بلوجیک که دو طرف آن نوار حاشیه‌ای به رنگ قرمز و آبی است، دوباره حاشیه‌ی حرف S ارمنی و سرانجام حاشیه‌ی دندانه‌دار.
(تصویر ۱۲)

طرح افشان: نمونه‌ای از طرح افشان که در تصویر آورده شده، طرحی از رفائیل داودیان می‌باشد که در مرکز گل هشت‌پر بزرگ که از هر پر آن یک شاخه گل بیرون می‌آید و به وسیله‌ی نقش‌مایه‌ی هشت‌پر بزرگ سفیدی احاطه می‌شود، قرار دارد. در پایین یک‌دسته گل‌افشان که از یک گل‌هشت‌پر منشأ می‌گیرد و در دو طرف قالی به صورت قرینه تکرار می‌شود، آمده است. رنگ زمینه به صورت سلسله‌ی سفید رنگی همه‌ی نقوش را دربرمی‌گیرد. در این سلسله لچک‌ها قرار دارند. حاشیه‌های باریک به‌صورت طرح زیگزاگی هستند و در حاشیه‌ی بزرگ، طرح زیگزاگ نوک‌تیز است که گردی در داخل دارند و به صورت فضای مثبت و منفی همدیگر را می‌پوشانند. این قالی در تاریخ ۱۹۴۵ توسط دختران رفائیل به نام آراکس و مایرنی بافته شده و رج‌شمار آن ۲۶ می‌باشد. (تصویر ۱۳)

سایر صنایع‌دستی منطقه‌ی کمره: در منطقه‌ی کمره به غیر از قالی و گلیم راه‌راه، جاجیم و ماشنه نیز بافته می‌شده است که از صنایع دستی آن‌ها به شمار می‌رود.

منطقه‌ی کزاز

این منطقه از شرق به منطقه‌ی کمره و از غرب به همدان، از جنوب غربی به شهر ملایر، از جنوب به منطقه‌ی جپلاق و از شمال به سلطان‌آباد محدود می‌شود. در دوران حکومت کریم‌خان زند، کوچ ارامنه به منطقه‌ی کزاز به صورت داوطلبانه از منطقه‌ی بورواری، به دلیل رشد جمعیت در منطقه مسکونی اولیه بوده است. روستاهای ارمنی‌نشین منطقه‌ی کزاز شامل: کالاوا، ازنا، شازند، مرند، اومریان، قلعه کوکب و ... بوده است.

قالی‌بافی در منطقه‌ی کزاز: این منطقه به دلیل نزدیک بودن به سلطان‌آباد، در صنعت و تجارت پیشرفت نموده است. دار قالی مورد استفاده در این منطقه عمودی بوده و قالی را هم به صورت تخت باف و هم به صورت تمام لول می‌بافته‌اند که در هر دوحالت، گره‌ترکی

۱۱ – طرح رفائیل داودیان، بافنده مایرینی و آراکس داودیان، ۱۹۵۰م، ۲۲۸×۱۶۶ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۲۶، تخت‌باف، گره فارسی، پشم.

۱۲ – بافنده سسیل غریبیان، ۱۵۰×۱۵۱ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۳۲، تخت‌باف، گره فارسی، پشم و کانوا.

۱۳ – طرح رفائیل داودیان، بافندگان آراکس و مایرنی داودیان، ۱۹۴۵م، ۱۴۴×۸۴ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۲۶، تخت‌باف، گره فارسی، پشمو

بوده و نخ چله و پود از پنبه و نخ‌بافت از پشم گوسفند بوده است. رج‌شمار قالی‌های این منطقه ۲۸ و ۳۵ بوده‌اند که گاهی رج‌شمار ۲۱ هم مشاهده شده است. از جمله طرح‌های بافته شده در این منطقه طرح لچک‌ترنج، افشان و طرح بوته‌ای می‌باشد. در تصویر، یکی از قالی‌های اصل منطقه کزاز را مشاهده می‌فرمایید که توسط خانم «گل خانم آبولیان» در تاریخ ۱۹۴۰ م در روستای ازنا بافته شده و طرح این قالی مربوط به آقای هوسپ یرمیان ساکن همان روستا بوده است. ابعاد این قالی ۱۴۰×۲۳۵ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار ۲۸ و به صورت تمام لول با گره‌ترکی بافته شده است. زمینه‌ی قالی به وسیله‌ی واگیره‌ای پر می‌شود. در دو رأس یک چهارم لوزی که داخلش، یک چهارم گل هشت‌پر قرار دارد، یک چهارم گل‌های شاه‌عباسی (نخل مانند) قرار گرفته که از آن‌ها دسته‌ی گل خارج می‌شود. زمینه با نوار حاشیه‌ای گل سوسنی که فضای مثبت و منفی آن به یک صورت و به رنگ قرمز و سفید است، احاطه می‌شود.

سایر صنایع‌دستی منطقه‌ی کزاز: از صنایع‌دستی منطقه‌ی کزاز می‌توان به این موارد اشاره کرد: سوزن‌دوزی، سکه‌دوزی، منجوق دوزی، جاجیم‌بافی.

منطقه‌ی خرقان

منطقه‌ی خرقان در شمال شرقی همدان و در جنوب غربی قزوین واقع شده است. خرقان در مثلث شهرهای ساوه و همدان و قزوین محصور شده است. این منطقه از سال ۱۷۵۰ میلادی دارای ساکنان ارمنی است. روستاهای ارمنی‌نشین خرقان شامل روستاهای لار، چارحد، چاناخچی بالا، چاناخچی پایین، هنگه قلعه وآقبولاق است. در زلزله‌ای که در سال ۱۹۶۲ م در خرقان رخ داد، روستاهای ارمنی نشین آن ویران شدند و این باعث شد که ساکنان آن به شهرها به خصوص تهران کوچ کنند.

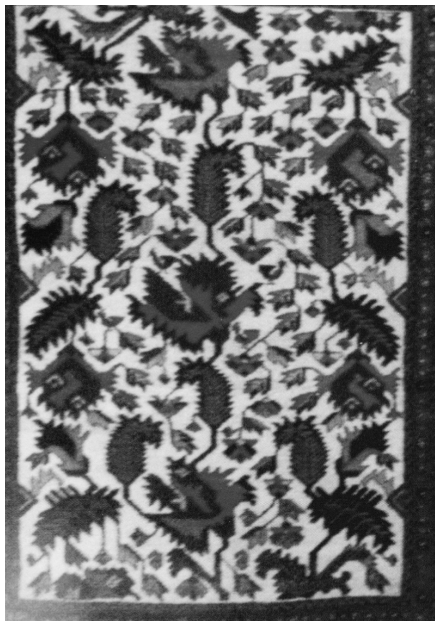
قالی‌های منطقه خرقان: دار مورد استفاده در قالی‌بافی این منطقه، افقی و دارای چوب هاف‌وکوجی بود. قالی‌ها به صورت تخت‌باف، یک پوده و با گره ترکی بافته می‌شد. رج‌شمار اکثر قالی‌های این منطقه ۲۸ بوده و نخ پود از پنبه و نخ بافت از پشم است. قالی‌های این منطقه به صورت هندسی و دارای نقوش انتزاعی هستند.

طرح قالی‌های منطقه خرقان: طرح قالی‌های خرقان شامل طرح‌های لچک ترنج، طرح درختی، طرح مدالیون و طرح ماهی است.

طرح لچک–ترنج: در طرح لچک–ترنج نقوش هندسی مشاهده می‌شود. حاشیه‌های باریک به صورت قندوز و حاشیه‌ی پهن طرحی محرابی نوک‌تیز دارد. ترنج عمدتا یک مدالیون هشت‌پر هندسی است که در چهار راس نقش صلیب دارد و به صورت نشانه‌دار تزیین شده است.

۱۴ – طراح هوسپ یرمیان، بافنده خانم آبولیان، ۱۹۴۰م، ۱۴۰×۲۳۵سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۲۸، تمام لول‌باف، گره‌ترکی، پشم.

۱۵– بافنده نازلو آساطوریان، ۱۹۶۳م، ۱۲۸×۱۹۶ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۲۸، تمام تخت‌باف، گره‌ترکی، پشم.



۱۶ – بافنده زانازان رستمیان، ۱۹۴۵م، ۱۱۰×۱۵۴ سانتی‌متر مربع، رج‌شمار۲۸، تخت‌باف، گره‌ترکی، پشم.

لچک نیز یک چهارم نقش‌مایه‌ای چلیپا مانند است که درون آن شاخه‌ی گل قرار دارد. (تصویر۱۵)

طرح درختی:

در طرح درختی شاخه‌های درخت و برگ‌های متصل به آن به شکل بوته‌ی دندانه‌دار و هم‌چنین گل‌ها وغنچه‌ها و برگ‌های کوچکتر چسبیده به شاخه‌ها قرار دارند. (تصویر۱۶)

در جای‌جای قالی به صورت پراکنده، گل‌های بزرگی بر روی شاخه‌ها دیده می‌شوند. قالی سه حاشیه دارد. حاشیه‌های باریک، دارای نقش گل کوچک و ضربدر به صورت یک درمیان هستند و حاشیه‌ی پهن، بلوجیک می‌باشد. قالی تصویر ۱۶ بافت زانازان رستمیان می‌باشد.

سایر صنایع‌دستی منطقه‌ی خرقان: مردم منطقه خرقان علاوه بر کشاورزی و دامپروری، بر روی سنگ حکاکی می‌کردند و زنان این منطقه بر روی سربندها و لباس‌های سنتی خود سوزن‌دوزی و منجوق دوزی یا سکه‌زنی می‌کردند.

طرح مدالیون: در طرح مدالیون مشخصه‌ی اصلی وجود دو یا سه مدالیون در زمینه‌ی قالی است. در نمونه‌ای، سه مدالیون چلیپامانند در طول زمینه قرار دارند و به وسیله‌ی لوزی کوچکی که دارای نقش شدیداً انتزاعی گل سوسن در قالی‌های ارمنی است، به یکدیگر متصل می‌شوند. در محل لچک دو نقش بوته به صورت هندسی قرار دارند. در حاشیه‌ی باریک، بلوجیک و در حاشیه‌ی پهن، نقش غنچه هندسی و برگ متصل به شاخه‌ها هستند. بافنده‌ی این قالی خانم نوبر بزادیان است. (تصویر ۱۷)

طرح ماهی

در طرح ماهی واگیره‌ای شامل لوزی، که داخل آن گل هشت‌پر است و از آن چهارشاخه‌ی گل و برگ‌دار خارج می‌شود. و چهار ماهی به صورت هندسی در اطراف لوزی هستند، در زمینه‌ی قالی تکرار می‌شوند. زمینه‌ی قالی به وسیله سلسله‌ای از نقوش زیگزاگ احاطه می‌شود، که قابی شش‌ضلعی را دور زمینه می‌سازد. در لچک قرمز رنگش سه نقش ماهی وجود دارد. حاشیه‌ی پهن قالی، شامل نقش‌مایه‌های لوزی و گل‌مانندی است که درونشان گل هشت‌پر دایره‌ای قرار دارد. ابعاد این قالی ۱۲۴×۲۷۴ سانتی‌متر مربع، رج شمار آن ۲۸ و به صورت تخت باف با گره ترکی و از پشم، توسط خانم زانازان رستمیان در تاریخ ۱۹۴۰ م در روستای چاناخچی پایین بافته شده است. (تصویر ۱۸)

نکاتی در باره‌ی کتاب:

اگر چه کتاب زیراندازهای ارمنی باف ایران به علت میدانی و تحقیقی بودن مطالب اثر خوبی است، اما به دلیل عدم چینش مناسب و هماهنگ مطالب جمع آوری شده، به نوعی مبهم به نظر برسد. خواننده در ابتدای کتاب که در مورد تاریخچه‌ی ارامنه صحبت به میان می‌آید،

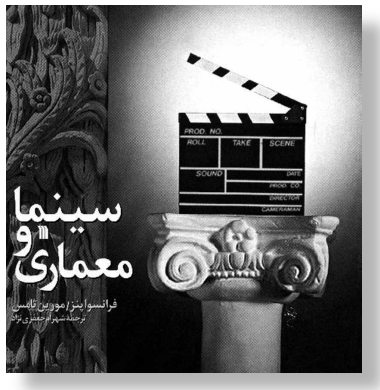
۱۷ - بافنده نوبر بزادیان،
۱۳۰ × ۲۹۱ سانتی‌متر
مربع، رج شمار ۲۱، تخت
باف، گره ترکی، پشم

۱۸ـ خانم زانازان
رستمیان، ۱۹۴۰م،
۲۷۴×۱۲۴ سانتی‌متر
مربع، روستای
چاناخچی، رج‌شمار۲۸،
گره‌ترکی، پشم.

دچار سردرگمی و خستگی می‌شود. چرا که نویسنده برای شروع کار خود نقطه‌ی معینی را انتخاب نکرده و از نظر زمانی چندین بار به عقب و جلو رفته است. پرهیز از خلاصه‌گویی و پرداختن به مطالبی که چندان ضروری نبوده، باعث افزایش حجم اثر و در نتیجه کسالت‌آورشدن آن گردیده است. این مورد را بیشتر می‌توان در قسمتی که نویسنده از مناطق ارمنی‌نشین صحبت می‌کند به خوبی مشاهده کرد. می‌بایست در تمام قسمت‌های کتاب؛ مولف به عنوان کتاب فکر می‌کرد که در مورد زیراندازهای ارمنی‌باف است و نه روستاهای ارمنی‌نشین. در عوض ضروری بود به زیراندازهایی مانند جاجیم وگلیم بیشتر می‌پرداخت. حجم مطالبی که در مورد گلیم و جاجیم در کتاب آورده شده در برابر مطالبی که در مورد قالی‌ها آورده شده به هیچ عنوان قابل مقایسه نیست. عدم ویرایش فنی و محتوایی از جمله مواردی است که به اثر لطمه زده است. به نوعی زبان روایت کتاب زبانی خسته کننده و تکراری است. در مورد کتاب‌هایی که به نوعی مستند به حساب می‌آیند، انتخاب یک زبان خاص و جذاب و نثری پویا نیاز است تا خواننده را به دنبال خود بکشد و در طی این همراهی وی را با موضوع اصلی (در این کتاب زیراندازهای ارمنی) آشنا کند. در مورد ساختار تصاویر و مطالب بهتر بود که عکس هر مطلب بلافاصله بعد از توضیح مطلب آورده می‌شد. به این علت که در کتاب به جزییات بسیار ریزی پرداخته شده است. به عنوان مثال وقتی از یک غنچه قرمز رنگ صحبت به میان می آید که در متن یک قالی پر نقش قرار دارد، رجوع به تصویر بسیار مبرم می‌شود. در ابتدای کتاب که مؤلف از مناطق و روستاهای ارمنی صحبت می‌کند انتظار می‌رود که در ادامه راجع به قالی‌های مناطق توضیح داده شده صحبت به میان بیاورد، اما چنین چیزی به‌صورت محسوس دیده می‌شود. به همین علت احساس می‌شود که آوردن جزئیات روستاها، اضافی است. در مورد نوع عکس‌ها و کیفیت آن‌ها بعضی از آن‌ها برای درج در کتاب عکاسی نشده‌اند. بعضی از عکس‌ها در پرسپکتیو رفته‌اند. در بعضی عکس‌ها نقش و نگارهایی را که نویسنده در مطالب کتاب به آن ارجاع داده، به خوبی نمی‌توان دید.

(به‌علت پرسپکتیوی شدن عکس) (تصویر ۲۳۰–۲۰۷ –۲۰۴ و. .).

نامتعادل بودن حجم تصاویر وحجم مطالب مربوط به آنها که در متن کتاب آمده نیز از جمله اشکال‌های وارد، بر کتاب است. اگرچه کیفیت چاپ و جنس کاغذ کتاب مرغوب است، ولیکن مطالب و محتوای کتاب با این کیفیت سازگار نیست. هم‌چنین در طرح‌هایی که از هر منطقه آورده شده، توضیح کامل و جامعی در مورد طرح‌ها ارائه نشده و بیشتر به نمونه‌ها پرداخته شده است تا خود طرح.



سینما و معماری
فرانسوا پنز، مورین تامس
ترجمه شهرام جعفری‌نژاد
انتشارات سروش

کتاب حاضر خلاصه‌ای است از مجموعه مقالات همایشی که در سال ۱۹۹۵ درباره‌ی سینما و معماری در دانشگاه کمبریج برگزار شد. در این همایش کارشناسانی از دو حوزه‌ی سینما و معماری با دیدگاه‌های متفاوت و نقطه‌ی اشتراک نگاه به آینده، حضور داشتند. کتاب مطالبی نوآورانه در دو حوزه‌ی سینما و معماری ارائه می‌دهد. ابتدا از نخستین حضور معماری در سینما آغاز می‌شود (نخستین تصاویر شهر)، سپس از تأثیر متقابل الگوهای سینما و معماری می‌گوید (شهر مدرن) و در نهایت نیز به کاربرد رایانه در تصاویر سینمایی و معماری پرداخته می‌شود (شهر خیالی).

هدف این همایش نزدیکی و ارتباط متقابل سینما و معماری به ویژه جهت کاربرد در جهان آینده بود. اشتراک عمده‌ی این دو هنر آن است که هر دو فضای سه بعدی را از طریق رسانه‌ای دو بعدی می‌سازند. البته تا این اواخر معماری تصاویرش را به صورت دو بعدی می‌ساخت و سپس آن را به صورت سه بعدی پردازش می‌کرد، و سینما واقعیت سه بعدی را به صورت تصاویری بر پرده‌ی دو بعدی منعکس می‌ساخت. اما اینک به کمک رایانه هر دو می‌توانند مستقیماً در فضای سه بعدی کار کنند و وابستگی آموزه‌های آنها به یکدیگر روز به روز بیشتر می‌شود.

کتاب سعی می‌کند خواننده را با نظرات معماران، فیلمسازان، معماران فیلمساز، فیلمسازان معمار و طراحان صحنه ـ معماران فیلم ـ از فرانسه، آلمان، آمریکا و انگلستان آشنا سازد و دیدگاه‌های تازه‌ای از مفهوم فضا، زمان و حرکت، به‌خصوص در جهان رسانه‌های سه بعدی ارائه دهد. این اثر در پنج بخش ارائه شده شامل: نخستین تصاویر شهر، شهر مدرن I: لندن/ پاریس / نیویورک/ رم، شهر مدرن II: انسان در فضا، شهر خیالی I: معماری در حرکت، و شهرخیالی II: آشتی هنر و علم.

در بخش دوم تحت عنوان شهر مدرن I که دربرگیرنده‌ی مقدمه‌ای از گوین‌هاگبن، و مطالبی از نیکلاس بولاک، فرانسوا پنز، پاتریشیا کروت، و دیوید بس است، هاگبن می‌گوید تاکنون با سینما گذاره‌های زمانی ـ مکانی بسیاری به شهرها داشته‌ایم که در این جا برخی نمونه‌های لندن، پاریس، نیویورک و رم بررسی می‌شود. مقالات این بخش بیان کننده‌ی بسیاری از افق‌ها، محدودیت‌ها و کارکردهای مشترک سینما و معماری، به ویژه درخصوص بازنمایی ویژگی‌های مدرن شهرها است که از خلال آنها شهرسازی پیچیده‌ی رم، دو نمود متفاوت از نیویورک توسط اسکورسیزی و آلن، بخش‌های جدید لندن و دیدگاه استثنایی تاتی در مورد معماری نو در پاریس ارائه می‌شود. دیدگاه غایی تاتی در مورد این نوع معماری آن است که هر ساختمان صرفاً نمی‌تواند جعبه‌ای برنامه‌ریزی شده برای عملکردهای درونش، همچون یک اجاق ماکروویو باشد، بلکه باید قالبی زنده و با روح برای احساسات پویا و اجتماعی افراد بسازد. در این دیدگاه معماری و سینما پیوستگی بیشتری خواهند یافت و سینما معماری را به حرکت و زندگی وامی‌دارد و معماری با تمرکز بر عناصر خود سینما را صاحب هویت می‌کند.

در بخش چهارم نیز که تحت عنوان شهر خیالی I: معماری در حرکت، به وجوه مشترک معماری و سینما در استفاده از ابزار نوین دیجیتالی برای عینیت دادن به تصورها و تجربه‌های ما از فضای شهری پرداخته و کوشیده می‌شود از خلال اندیشه‌ها و الگوهای آموزشی معماران به تشریح بازسازی‌های چند رسانه‌ای و بسیار واقعی از شهرها رسید. در این بخش که با مقدمه‌ای از فرانسوا پنز و مقالاتی از انی فورجا، ارل مارک، مایکل الفتریدز، و یواکیم ساتر همراه است هدف غایی مقالات، حرکت و سوق دادن معماران به فیلم‌سازی یا برعکس نیست، بلکه قصد آن است که عملکرد ابزاری نوین در طراحی فضا تشریح گردد، ابزاری به نام فن‌آوری دیجیتالی که کار با آن روز به روز ساده‌تر می‌شود. به باور نویسندگان، معماری و سینما می‌توانند در بسیاری از شیوه‌های بیانی از یکدیگر بهره بگیرند و از این راه تأثیر خلاقانه‌تری بر مخاطبان خود بگذارند.

نقشمایه‌های تزیینی در سنگ نگاره‌های صحن اتابکی آستانه مقدسه حضرت معصومه(س)

محمد قسیم حسینی*
محمد خزایی**

چکیده

هنرهای مرتبط با معماری دوران اسلامی، که ما همه‌ی آنها را با عنوان تزیینات معماری اسلامی می‌شناسیم، پیشه‌های مختلفی را از قبیل گچبری، آجرکاری، کاشی‌کاری، حجاری، گره‌چینی، فلزکاری و.... شامل می‌شود؛ هنرهای مذکور به یکباره پا به عرصه‌ی ظهور نگذاشته‌اند، بلکه طی سالیان متمادی و تحت تاثیر تمدن اسلامی، زمینه ساز خلق و شکوفایی سبک هنری منحصر و سلوکی عرفانی در حوزه هنرهای تجسمی و به ویژه در حوزه هنرهای دینی گردیده است. انگیزه‌های طبیعت‌گرایانه به وضوح در مصنوعات هنرمندان مسلمان نمایان است، به گونه‌ای که ایشان کوشیده‌اند تا زیبایی‌های طبیعت را در آثار هنری و بالاخص در تزیینات معماری اماکن مقدسه نظیر بارگاه ملکوتی حضرت معصومه (س) در قم، به منصه‌ی ظهور برسانند؛ نقشمایه‌های تزیینی که این استادکاران در نقوش کاشی‌کاری و به خصوص در سنگ نگاره‌های صحن جدید (اتابکی) روضه مبارکه بانو فاطمه معصومه(س) به کار بسته‌اند، از قابلیت‌های بصری ویژه‌ای برخوردار است؛ به طوری که گنجینه‌ای پربار از نقوش سنتی و عناصر تصویری غنی و با ارزشی در اختیار دارد که هنرمندان و طراحان معاصر رشته‌های مختلف هنری می‌توانند به نحو مطلوبی از آنها در آثار هنری خود بهره‌مند شوند.

مقاله‌ی حاضر با استفاده از نمونه‌های متنوع تصویری در بنای مذکور این صحن را که از قابلیت‌های بصری عمده‌تری برخوردارند، برعهده دارد. این نقشمایه‌ها گاه به صورت منفرد و گاه مرکب از چند نوع نقش (از میان انواع نقوش) به چشم می‌خورند، که در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته است.

اهداف:

– مطالعه اجمالی عناصر تصویری موجود در سنگ نگاره‌های صحن.

– بررسی فرم گرایانه نقشمایه‌های مورد نظر.

پرسش‌ها

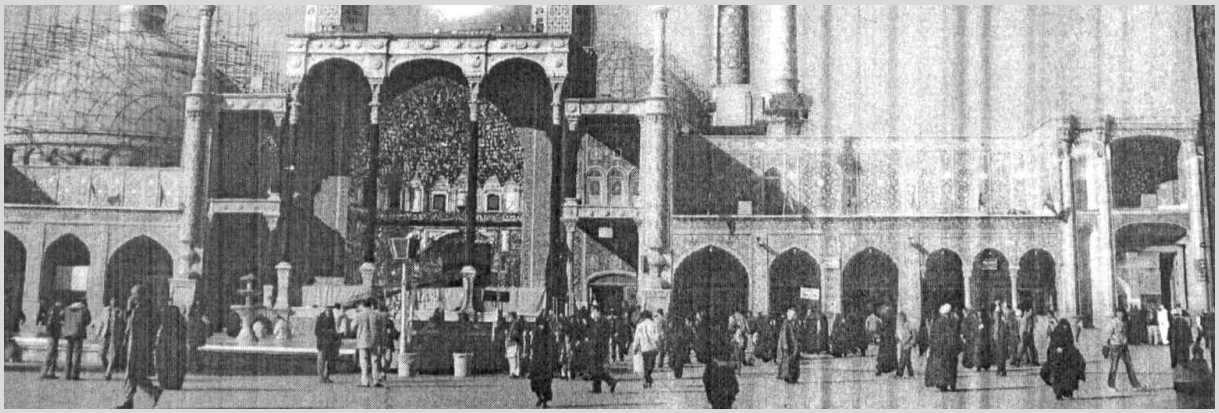
– عمده‌ترین نوع نقوش در میان نقشمایه‌های مورد نظر در صحن اتابکی کدام است؟

– پیشینه‌ی نقشمایه‌ها چیست و از لحاظ بصری دارای چه خصوصیاتی است؟

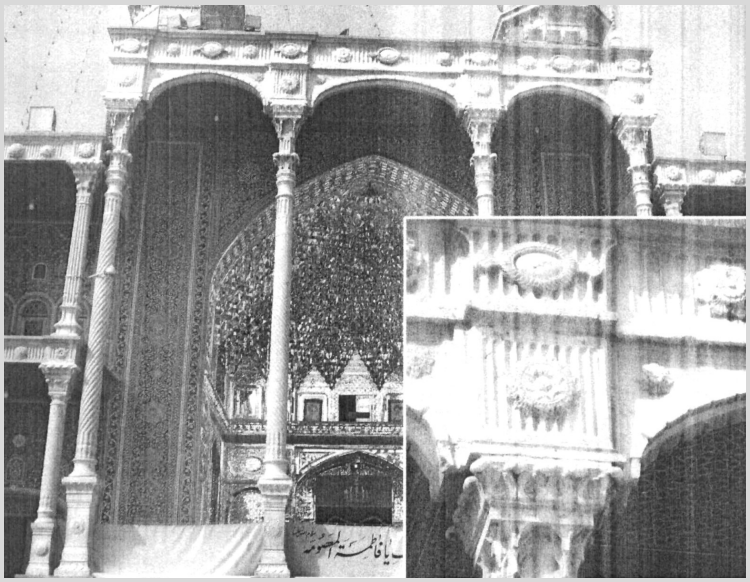
روش تحقیق: توصیفی، تحلیلی، تاریخی و گردآوری اطلاعات، به روش کتابخانه‌ای و میدانی می‌باشد.

واژگان کلیدی: نقشمایه‌های تزیینی، قم، آستانه مقدسه حضرت معصومه(س) ، نقوش سنگ نگاره.

* کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
** دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس



تصویر ۱ ـ نمایی از صحن اتابکی آستانه مقدسه حضرت معصومه (س) قم



تصویر ۲ـ سنگ نگاره‌ها ی منقوش بر پیکره ستون‌های سنگی ایوان آینه در صحن نو (اتابکی)

مقدمه

هر دو عالم یک فروغ روی اوست
گفتمت پیدا و پنهان نیز هم
(حافظ)

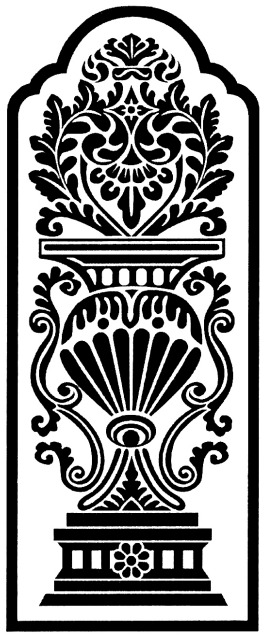
هنر دوران اسلامی مخلوق اندیشه اسلامی است، آن چنان که مفاهیم عمیق عرفان و اندیشه‌ی اسلامی، همواره در بسیاری از اشعار و آثار شاعران و هنرمندان مسلمان حضور دارد.

چو قاف قدرتش دم بر قلم زد
هزاران نقش بر لوح عدم زد
از آن دم گشت پیدا هر دو عالم
وز آن دم شد هویدا جان آدم
(گلشن راز، شیخ محمود شبستری)

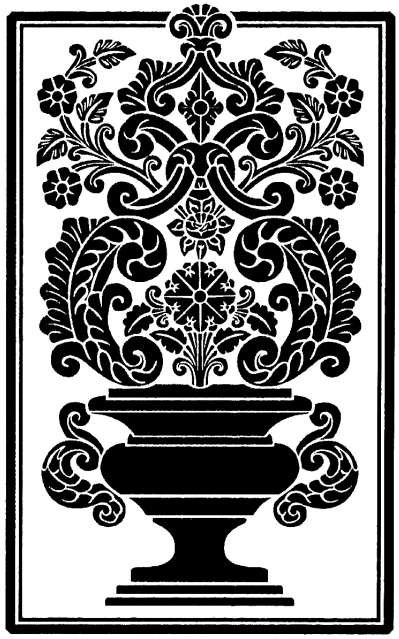
به عقیده‌ی اندیشمندان و پژوهشگران حیطه‌ی هنر اسلامی، تزیینات و نقوش تزیینی، عنصر مکمل و جدایی ناپذیر هنر دوره‌ی اسلامی است، نقوش تزیینی، در کنار زمینه‌های هنری جامع‌تری چون معماری، (که پس از ظهور اسلام با اهتمام به ساخت و توجه به اماکن مذهبی، توجه شایانی نیز بدان شد) به عرصه وسیعی برای بروز خلاقیت و شکوفایی هر چه تمام‌تر دست یافت. هنرهای دستی و صناعات مختلف پیشه‌وران هنرمند در دامان تعالیم روح بخش اسلام پرورش یافت و بدین ترتیب، آموزه‌های غنی و عقاید دین مبین اسلام، بر کل شئون و صور هنری رایج در ممالک تحت نفوذ اسلام اثر گذارده، با شاخصه‌های فرهنگی این سرزمین‌ها درهم آمیخت و موجب پیدایش شیوه‌ای بدیع و عارفانه در تولیدات هنرمندان مسلمان گردید. بنابراین دیری نگذشت که آثار تمامی هنرمندان مسلمان، دارای امضایی مشترک به نام هنر اسلامی شد.

تزیینات معماری، در هنر ادوار مختلف اسلامی، همواره مورد توجه و اهتمام هنرمندان آن دوره بوده است. تزیینات در دوره‌ی قاجار نیز اهمیت ویژه‌ای داشت اما معماری این دوره مانند بسیاری از رشته‌های هنری دچار دوگانگی است، از طرفی می‌خواهد پایبند سنت‌های ماقبل خود باشد، و از طرفی تحت تاثیر تزیینات معماری مغرب زمین قرار می‌گیرد. از این‌رو است که بسیاری از صاحبنظران، دوران قاجار را دوره‌ی هنری نافرجام می‌دانند. اما می‌توان نقطه قوت هنر این دوره را در گچبری‌های زیبای درون بنا همراه با نقاشی‌های روی آن‌ها و هم‌چنین در هنر آینه‌کاری مشاهده کرد. اما سنگ نگاری که به

تصویر ۳- نقش گلدان، سنگ ازاره صحن



تصویر۴- نقش گلدان، سنگ ازاره صحن



تصویر ۵- نقش گلدان، سنگ ازاره صحن

تصویر۶- نقش گلدان، سنگ ازاره صحن

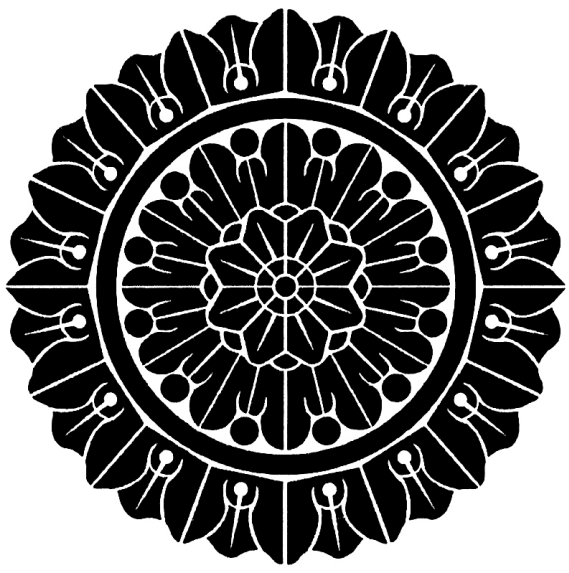
عنوان یک عنصر تزیینی کمتر در دوران اسلامی از آن استفاده می‌شد، به تدریج از دوره‌ی صفوی در تزیینات معماری رایج گشت، و در دوره‌ی قاجار تزیینات سنگی از اهمیت خاصی برخوردار شده و در کنار کاشی‌کاری به عنوان یک از بارزترین شاخصه‌های معماری این دوره قرار می‌گیرد.[1]

در نوشتار پیش رو سعی می‌شود تا عناصر تصویری در تزیینات حجاری صحن اتابکی حرم مطهر حضرت معصومه (س) در شهر قم، از جنبه فرم و شکل نقوش مورد بررسی قرار گیرد. پیشینه بنای فوق نیز مربوط به دوره‌ی قاجار می‌باشد که به تبع ویژگی‌های خاص معماری این دوره، نقشمایه‌های تزیینی آن نیز، متاثر از این شاخصه‌ها است، (در ادامه به مشخصات معماری و تزیینات در این دوره هنری اشاره خواهد شد.)

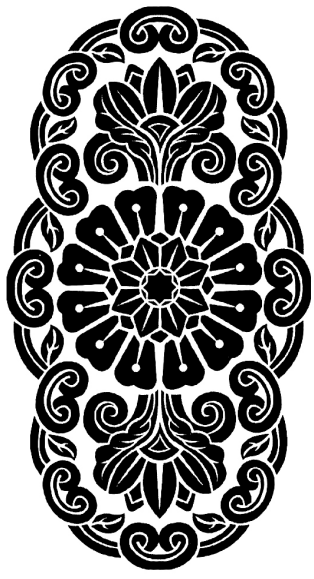
اشکال تزیینی در این صحن، فضایی متفاوت و البته به‌نوبه خود زیبا و دلپذیر پدید آورده است. اما پیشاپیش ذکر تاریخچه‌ی مختصری از این صحن الزامی می‌نماید.

مختصری از پیشینه قم و آستانه مقدسه حضرت معصومه(س)

شهر قم مانند شهرهای نجف و کربلا و مشهد مقدس، از شهرهای نوظهور اسلامی است که موجودیت آن را باید در جهات مذهبی، سیاسی جست و جو کرد[2]. مدرسی طباطبائی در کتاب تربت پاکان سال ورود و سپس وفات بانو فاطمه معصومه (س) را ۲۰۱ هجری ذکر نموده است.[3] بنای اصلی آستانه قم (صحن عتیق) به دستور شاه اسماعیل صفوی ساخته شد، گنبد حرم را فتحعلی شاه طلا پوشاند. هم چنین مقرنس کاری‌های ایوان طلا به دستور ناصرالدین شاه صورت

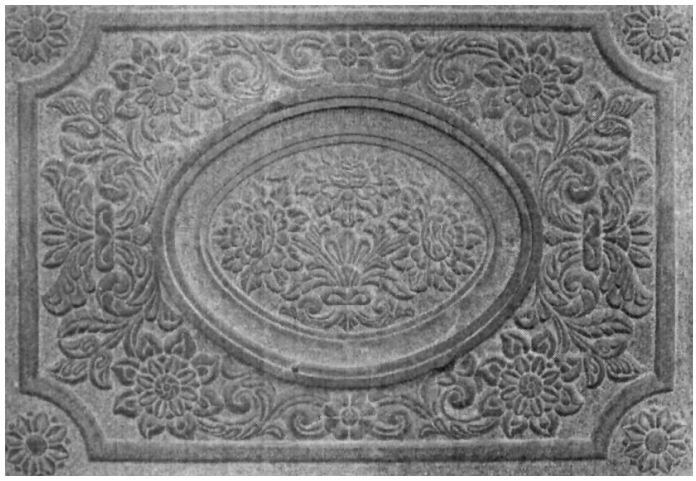


تصویر ۷- نقش منحنی نتزاعی، سنگ ازاره صحن



تصویر۸- نقش منحنی انتزاعی، سنگ ازاره صحن

تصویر ۹- نقش منحنی، سنگ ازاره ایوان آینه



تصویر ۱۰- نقوش طبیعت پردازانه گیاهی، سنگ ازاره صحن

پذیرفت.[۴] در حقیقت ساختمان بارگاه و مرقد شریفه از اواسط سده سوم هجری قمری شروع شد، اما در دوران سلاطین صفوی صورت آبادانی بیشتری پیدا کرده و عظمت و شکوهی درخور یافت.[۵]

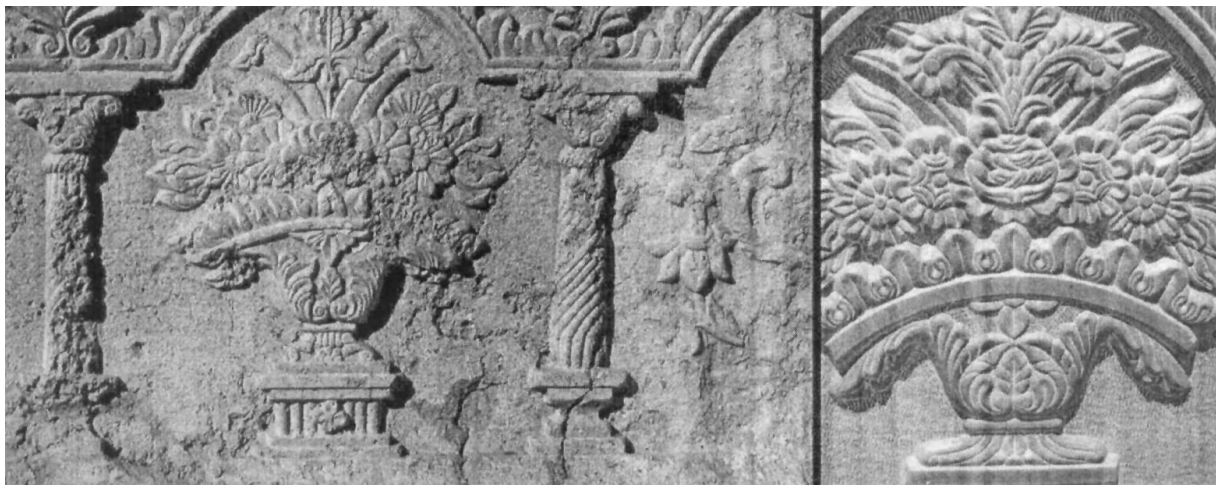
صحن جدید (اتابکی)

بنای آستانه متشکل از دو صحن قدیم (عتیق) و جدید (اتابکی) می‌باشد، صحن جدید و تمامی تزیینات معماری آن متعلق به دوره‌ی ناصرالدین شاه قاجار است و آقا ابراهیم امین‌السطان آن را شالوده ریخت اما علی اصغرخان اتابک آن را تمام کرد و بدین سبب صحن اتابکی نام گرفت. از ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۳ قمری، معماری آن توسط استاد حسن معمار قمی به طول انجامید.[۶] (تصویر ۱)

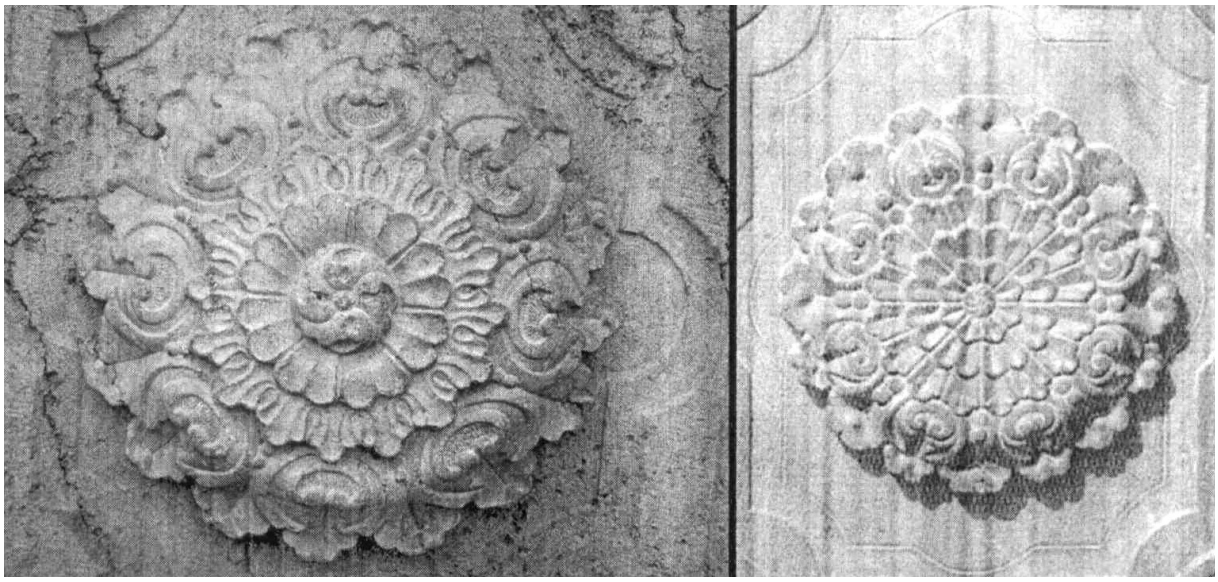
زبهر حضرت معصومه ساخت اندر قم/ امین سلطان این صحن آسمان مقدر.[۷]

صحن نو و بزرگ آستانه مقدس در شرق حرم واقع، و گرداگرد آن را سی و یک بقعه کوچک و بزرگ احاطه کرده است که همگی‌شان بقعه هستند و مهم‌ترین آن‌ها مدفن خود اتابک است، با تزیینات و پیوسته به ضلع غربی ایوان آینه؛صحن نو مرکب از دو قسمت پیوسته است، قسمت بزرگتر هشت گوشه (اضلاع شرقی و غربی هر یک ۷۶/۶۰ و اضلاع شمالی و جنوبی هر یک ۴۶/۸۰ و چهار ضلع در جهات فرعی هر یک ۳/۷۰ متر) و قسمت کوچکتر به صورت زائده‌ای در میان ضلع شرقی به شکل پنج‌گوشه (اضلاع شمالی و جنوبی ۱۰متر و اضلاع فرعی ۵/۸۰ متر) گسترش یافته است و در محل گسترش این زائده بر پایه‌های دو سو، دو موزنه به ارتفاع ۱۳ متر از سطح زمین با محیط ۹/۹۰ به شکل هشت ترکی بالا رفته که پوشش هر دو، کاشی گرهی با ترنج‌هایی در میان، از نام‌های مقدس الله و محمد و علی است. گرداگرد صحن، بالای ایوان‌های پیشاپیش حجرات، کتیبه‌ای از کاشی خشتی با زمینه لاجوردی به عرض ۵۰ سانتی‌متر خودنمایی می‌کند که طول آن در مجموع از ۲۵۰ متر در می‌گذرد و بر آن دو قصیده از فتح الله‌شیبانی کاشانی، مصرعی به خط نستعلیق سفید و مصرعی طلایی نوشته شده است.[۸] مطلع قصیده اول این چنین است:

زمین شد از دو بنا رشک آسمان و برین
یکی بنای خلیل و یکی بنای امین
خلیل رحمن گشت او بدان بنای قویم
امین سلطان گشت این بدین بنای متین
یکی به مکه و آن کعبه خدای بزرگ
یکی دگر به قم و جای بضعه یاسین



تصویر ۱۱- سمت راست: نقش گلدان برسنگ ازاره فعلی ایوان آینه، سمت چپ: همان نقش بر سنگ ازاره قدیمی ایوان آینه (اکنون در محوطه باز مقابر باغ گنبد سبز قرار دارد.)



تصویر ۱۲- سمت راست: نقش منحنی بر سنگ ازاره کنونی صحن، سمت چپ: همان نقش بر سنگ ازاره قدیمی صحن(اکنون در محوطه باز مقابر باغ گنبد سبز قرار دارد.)

این صحن چهار ایوانی مشتمل است بر ایوان آینه در سمت غرب که با مقرنس‌های ظریف آینه‌کاری شده و زیباترین آن‌ها به شمار می‌آید. ایوان شرقی با مقرنس‌های کاشی به رنگ زرد و فیروزه‌ای، ایوان جنوبی به بلندی دوازده متر و مزین به کاشی‌های گرهی لاجوردی و هم چنین ایوان شمالی این صحن، که از حیث تزیینات کاشی‌کاری و سبک بنا مانند ایوان جنوبی است. صحن نو در سه جانب شرق و شمال و جنوب، سه درگاه ورودی دارد. از دیگر خصوصیات معماری این صحن، مناره‌های تزیینی کوچک و توپری است که در نقاط مختلف بنا مانند ورودی‌ها و در کنار مناره‌های اصلی صحن قرار گرفته و به زیبایی آن افزوده‌اند.

نقوش تزیینی در معماری اسلامی

«انا جعلنا ما علی الارض زینه لها» ما آنچه بر روی زمین است زینت زمین قرار دادیم. (سوره کهف آیه ۷) یعنی نظام آفرینش بر روی زمین علاوه بر جنبه‌های ساختاری و مفیدش، جنبه تزیینی هم دارد. پیشه‌وران هنرهای اسلامی، با تامل و تعمق در جلوه‌های بی‌نظیر جهان مادی، همواره در پی مصور نمودن زیبایی‌های جهان ابدی بوده‌اند. از این رو صور تمثیلی و انتزاعی را دستمایه‌ی هنر خویش قرار داده‌اند. تنها با قدری دقت در تزیینات ابنیه‌ی اسلامی می‌توان این نقشمایه‌ها را به راحتی از یکدیگر بازشناخت؛ شامل نقوش منحنی (اسلیمی و ختایی و اشکال نباتی)، نقوش هندسی، نقوش خط نگاره (کتیبه نگاشته‌ها)، و هم چنین نقشمایه‌های انسانی و حیوانی.

در یک نگاه، تزیینات معماری اسلامی دارای دو جنبه‌ی اصلی می‌باشد، اول ویژگی ظاهری آن که از نقطه نظر فرم می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد، از این دیدگاه نقشمایه‌های تزیینی را می‌بایست تنها به عنوان عنصری پوشاننده و آذین دهنده برای سطوح داخلی یا خارجی بنا به شمار آورده و صرفا آن‌ها را از نظر شکل و کیفیات زیباشناسانه مورد مطاله قرار داد. اما از جنبه دیگر، می‌توان صور محتوایی و معانی مستتر در نقوش را که به شکل نمادین و تمثیلی به تجسم در آمده‌اند، مورد کنکاش قرار داد. این جنبه بی‌نظیر از هنر اسلامی دارای پهنه‌ی وسیعی است که کمتر دستخوش دقت و تحقیق قرار گرفته است. چرا که می‌بایست برای نزدیک شدن و کشف رموز نمادین نقوش، در جهان تجسمی هنر اسلامی، با صرف زمان‌های طولانی و مدید در مطالعه و تحقیق، از گذرگاه‌هایی چون نشانه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، فلسفه و عرفان اسلامی، تصوف و نظایر آن عبور کرد.

این نقشمایه‌ها در تزیینات معماری اماکن مذهبی، فضایی روحانی و رمزآلود پدید آورده است. این ویژگی تجسمی فوق مادی، در غالب موارد ملهم از آموزه‌ها و توصیفات مستخرج از

تصویر۱۳- نقش حیوانی ((گرفت و گیر))، اردک در چنگ پرنده‌ای شکاری، سنگ ازاره صحن.

تصویر ۱۴-
نقش انسانی بر سنگ نگاره قدیم
صحن (اکنون در مقابر باغ گنبد سبز)

تصویر ۱۵-
پیکره فرشته برسنگ نگاره قدیم
صحن (اکنون در مقابر باغ گنبد سبز)

قصص قرآنی می‌باشد. به گونه‌ای که اشکال پر پیچ و خم گل‌های اسلیمی و ختایی به همراه مرغان خوش سیما و حیوانات خارق‌العاده‌ی اساطیری، می‌کوشد تا شمه‌ای از جمال و جلال سرزمین جاودانه نیکوکاران، خلدبرین را به تصویر بکشد. نقش‌های منظم هندسی، راوی نظم دقیق کائنات است و چونان که در کسوت شمسه ظاهر می‌شود، اشکال نجومی را متصور می‌سازد و تجلی سلوک عرفانی وحدت است در ساحت کثرت.[۹] این خصیصه ماورایی در تزیینات هنر اسلامی، وجه تمایز اصلی آن با سایر هنرها به شمار می‌آید.

انواع نقوش در تزیینات حجاری صحن اتابکی

در آستانه حضرت معصومه(س)، نقشمایه‌های تزیینی در سنگ نگاره‌های صحن اتابکی منحصرا در مقابل ایوان آینه (تصویر ۲) یا بر روی سنگ‌های ازاره صحن به شکل گسترده نقش بسته‌اند. اما از حیث پراکندگی نقشمایه‌ها از میان انواع نقوش، اشکال منحنی ملهم از نقش‌های پیچان نباتی غالب نقوش به کار گرفته شده توسط استادکاران حجار را تشکیل می‌دهد. البته از شواهد این چنین به نظر می‌رسد که نقشمایه‌های انسانی و حیوانی پیش از این حضور چشمگیرتری در میان تزیینات سنگ نگاره صحن داشته‌اند، ولی طی سالیان سپری شده از نصب اولیه سنگ نگاره‌ها در دوره‌ی تاریخی معلوم، به کرات در خلال تعمیرات و گویا به قصد ترمیم، دستخوش تغییر شده‌اند. نکته‌ی قابل توجه دیگر آنکه کلیت نقوش حجاری، به طور مشخص رابطه‌ی نزدیکی با طبیعت دارند و در مقایسه با نقوش منحنی اسلیمی و ختایی، به مراتب طبیعت گرایانه ترسیم شده‌اند، به خصوص در نقش‌های منحنی نباتی سنگ نگاره‌ها، گل و بوته‌ها همراه با گلدان حجاری شده است. (تصاویر ۳ تا۶)

نقوش منحنی (گیاهی)

در میان انواع نقوش، هر آنچه را که به طور مستقیم یا غیر مستقیم از گیاهان، گل‌ها و درختان الهام گرفته باشند، می‌توان نقوش منحنی گیاهی نامید که این‌گونه نقش‌ها، غالب نقوش به کار رفته در تزیینات هنر اسلامی را شامل می‌شود. توجه دادن انسان به طبیعت، در تعالیم نظری اسلام، عمده‌ترین دلیل برای حضور چشمگیر اشکال طبیعی و گیاهان و درختان در هنر دوران اسلامی محسوب می‌شود. این قبیل از نقوش در تزیینات معماری صحن مذکور، نمونه‌های متنوع و زیبایی به وجود آورده است. نقش‌های منحنی محجر در این صحن، خیلی از طبیعت دور نشده و پیوند خود را با گیاهان حفظ کرده‌اند. نقش‌های منحنی نباتی در سنگ‌نگاری‌های این صحن، معرف سبک هنری متفاوت استادکاران دوره قاجار می‌باشد؛ نقوش در تزیینات معماری این دوره بسیار متفاوت‌تر از آن چیزی است که در هنر ادوار گذشته می‌بینیم به گونه‌ای که هنرهای تزیینی وابسته به معماری در دوره قاجار، فاصله‌ی زیادی حتی با معماری و تزیینات آن در عصر صفوی دارد. توجه مفرط به فرم و دور ماندن از محتوا، تاثیرپذیری از هنر غرب، اهمیت یافتن جزء بر کل در غالب نقشمایه‌ها، عدم دقت در ترکیب‌بندی و فقدان انسجام و پیوستگی ساختاری هر قطعه‌ی دیگر، از مهم‌ترین خصایص هنر تزیینات، در معماری این عصر می‌باشد. این ویژگی‌ها، به‌خصوص در نقوش حجاری صحن اتابکی آستانه قم، کاملا مشهود است.

توصیف تصویری درخت پاک(شجره طیبه)[۱۰] از جمله مفاهیم دینی است که در رشته‌های مختلف هنر اسلامی و به ویژه در تزیینات ابنیه مذهبی حضور دارد، این نقش وصف کننده مامنی سرشار از خرمی و فضایی همواره روح‌بخش است. (بهشت)؛ هم‌چنین درخت زندگی نقشی است با سابقه کهن، که می‌توان آن را متناظر با طوبی (درخت بهشتی) در دوره‌ی اسلامی قلمداد کرد. درختی که از جام آب (گلدان) سر برآورده و خیر و نیکی را در شاخ و برگش می‌پروراند. این‌گونه است که نقش‌مایه‌های تزیینی نباتی، حتی در هنر حجاری دوره‌ی قاجار، و در عین نمایش تاثیرات هنر غرب، یادآور هنر دوران باستان نیز هست. برگ‌های تاک، درختان سبز و گل‌های گوناگون، در سنگ نگاشته‌های صحن اتابکی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، در این بین، اشکال مختلفی از نقش‌مایه‌های گیاهی، با محوریت عناصر طبیعت گرایانه همچون بوته‌های سبز درون گلدان، انواع ریسه‌های گل، دسته‌های گل سرخ و حتی برگ میوه‌ها، مشاهده می‌شود.

تصویر۱۶- همراهی نقش خورشید و پرنده (انسانی و حیوانی)، سنگ ازاره ایوان آینه، منقوش بر طرفین ایوان. چنان که مشاهده می‌شود، الگوی هر سه نقش یکی است و فقط در مقاطع زمانی متفاوت حجاری شده‌اند که در این تصویر برای مقایسه در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. بالا: طرح اصلی از دوره قاجار، اکنون در مقابر گنبد سبز. وسط: طرح ثانوی، زمان اجرا و نصب نامعلوم، اکنون در مقابر گنبر سبز. پایین: طرح فعلی، که در سالیان اخیر اجرای مجدد و نصب شده است.

البته در این میان نقوش منتزع هم جای گرفته‌اند، ولی کلیت عناصر تصویری حجاری‌شده در این صحن، جلوه‌هایی را پدید آورده‌اند که با تقلید از نقوش فرنگی مآب و دور شدن از نقش‌های انتزاعی گیاهی (همچون نقوش اسلیمی و ختایی که در دوره‌ی قبل از قاجار، یعنی صفوی، به مرتبه والایی از پختگی و کمال، به‌خصوص در نقوش کاشی‌کاری رسیده‌اند!) بیشتر طبیعت پردازی هستند تا انتزاعی! در حقیقت اشکال منحنی، در هنر حجاری این دوره، که نمونه‌های متنوعی از آن را در سنگ‌نگاره‌های صحن اتابکی شاهدیم، حاصل تلفیق نقوش انتزاعی و طبیعی گیاهی می‌باشد.(تصویر ۷ تا ۱۰)

متاسفانه تقریبا تمامی سنگ‌نگاره‌های این صحن، به خصوص در قسمت ازاره بنا، طی سالیان گذشته تعویض شده و از دسترس خارج‌اند. به عبارت دیگر سنگ نگاره‌های کنونی صحن اتابکی آستانه مقدسه حضرت معصومه (س) مربوط به دوره‌ی قاجار نبوده و تنها کپیه‌های ناکاملی از قطعه سنگ‌های نصب شده در آن دوره می‌باشند. از این رو به جهت مقایسه و تطبیق بهتر میان نسخه‌های اصل و فرع، چند نمونه تصویری به جای مانده از این نقوش، متعلق به دوره‌ی قاجار، در کنار نسخه‌های تعویض شده پس از آن دوره، آورده شده است.

با تامل در تصاویر نمونه، تفاوت‌های تکنیکی و ساختاری قابل ملاحظه‌ای میان آنها به چشم می‌خورد، که به دو مورد از این تفاوت‌ها اشاره می‌شود:

۱ – نقوش در قطعات برجای مانده از دوره‌ی قاجار، به خصوص در اشکال گیاهی و در اجرای جزئیات گلبرگ‌ها و گلدان، به مراتب دقیق‌تر و با ظرافت بیشتری کنده‌کاری شده‌اند.

۲ – نقوش در سنگ نگاره‌های مربوط به دوره‌ی قاجار، به طور مشخص دارای بعد و حجم واقعی بیشتری هستند.

نقوش انسانی و حیوانی

در صحن نو اتابکی غالب نقوش به‌کار رفته شامل اشکال منحنی و گیاهی می‌باشد، در این میان حضور صور جانوری در قیاس با نقش‌های نباتی بسیار ناچیز است. به طوری که در تزیینات حجاری این صحن، تنها چند نقش انسانی و حیوانی برجای مانده است که البته آن‌ها نیز طی سالیان گذشته، از نو اجرا و جایگزین سنگ‌های اصلی بنا شده‌اند.

اما دو قطعه نقش برجسته با نقوش انسانی بر روی سنگ سفید (احتمالا مرمر) موجود است، که داری قدمت بوده و سابقا در صحن اتابکی آستانه قم قرار داشته‌اند، اما معلوم نیست که در کجای صحن بوده‌اند. یکی از این سنگ‌نگاره‌ها تصویر شخصیتی به ظاهر مذهبی را نشان می‌دهد، که متاسفانه نقش‌ها، در ناحیه صورت تخریب شده و قابل تشخیص نمی‌باشد؛ (تصویر ۱۴) سنگ نگاره‌ی دیگر، پیکره‌ای است از یک فرشته. (تصویر۱۵) این اشکال بر روی هر دو نقش سنگی، کاملا واقع گرایانه و غیر انتزاعی ترسیم شده‌اند. این تخته سنگ‌ها هم اکنون در محوطه باز مقابر باغ گنبد سبز قرار دارند.

نگاره حجاری شده دیگری بر روی سنگ سفید در این مکان قرار دارد، که قبلا قسمتی از سنگ ازاره ایوان آینه بوده است، (تصویر ۱۶) بر روی این سنگ، نقوش نمادینی از خورشید به همراه دو پرنده در اطراف آن، مشاهده می‌شود. کپیه کم ظرافت دیگری از این نقش در همین مکان موجود می‌باشد، (تصویر ۱۶ وسط) که جدیدتر از نمونه

تصویر ۱۷- بازسازی نقش خورشید و پرنده، (تصویر۱۶ قسمت بالا) الگوی اصلی و اولیه نقش از دوره قاجار.

اولی به نظر می‌رسد؛ هم چنین نسخه مشابه دیگری از این نقش، بر سنگ سیاه، هم اینک در ازاره صحن و در طرفین ایوان آینه قرار دارد، (تصویر ۱۶ پایین) که متاخر بوده و از هر دو نمونه پیشین، غیر ماهرانه‌تر حجاری شده است، چرا که با مقایسه‌ی تصویر هر سه نسخه از این نقش، متوجه می‌شویم که نه تنها نقش پرنده در نمونه اول کامل‌تر و دقیق‌تر ترسیم شده است؛ بلکه نقش خورشید، که در هنر ایران و به خصوص در دوره‌ی قاجار با جنسیت مونث تصویر می‌شده، در نسخه‌های دوم و سوم، تدریجا از سر کم‌توجهی (و شاید کم اطلاعی از پیشینه‌ی نقش) در اجرای نقش، به تصویر خورشیدی با چهره مذکر بدل گردیده است.

نتیجه گیری

بحث در خصوص مسایل زیباشناختی، ویژگی‌های ساختاری و عناصر تجسمی در تزیینات ابنیه اسلامی، به دلیل جامعیت و گستردگی، نیازمند تحقیقات وسیع و همه جانبه می‌باشد. آرایه‌های تزیینی بارگاه ملکوتی حضرت فاطمه معصومه(س) در قم، از نمونه‌های شاخص هنر اسلامی به شمار می‌آید، که در ادوار مختلفه مورد توجه و احترام هنرمندان مسلمان بوده است. از این رو در نوشتار حاضر کوشش شد، بخشی از تزیینات این روضه مقدسه، یعنی نقش‌مایه‌های حجاری در صحن اتابکی آستانه، مورد بررسی قرار گیرد، با توجه به این که در هنر حجاری، فرم و حجم از بارزترین عناصر تجسمی محسوب می‌شوند. بنابراین نقوش سنگ نگاره در این صحن، با رویکرد فرم‌گرایانه مورد مطالعه قرار گرفت. با نظر به اینکه نقش‌های بکر و بدیع سنگ‌نگاره‌های مورد بررسی در این صحن، (و هم چنین انواع نقوش در تزیینات معماری بسیاری اماکن مذهبی و تاریخی) از قابلیت‌های بصری بالایی برخوردار می‌باشد، شایسته است، که تنها به ارائه نتایج تئوری از آن‌ها خلاصه نشود، بلکه هوشمندانه توسط هنرمندان معاصر در رشته‌های مختلف هنری همچون طراحی گرافیک، مورد استفاده قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ – مهدی مکی نژاد. تزیینات معماری در دوره اسلامی،تهران: سمت، ۱۳۸۷، ص ۴۹

۲ – عباس فیض. گنجینه آثار قم، قم: مهر استوار، ج ۱، ص ۷۰

۳ – سید حسین مدرسی طباطبائی. تربت پاکان «آثار و بناهای قدیم محدوده کنونی دارالمومنین قم» ، قم، ۱۳۳۵، ج ۱، ص ۱۷

۴ – آندره گدار. هنر ایران، ترجمه‌ی بهروز حبیبی،تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۷،ص ۴۶۰

۵ – منوچهر ستوده. کتابه‌های حرم مطهر حضرت معصومه (ع) و حظیره‌های اطراف آن، قم: انتشارات کتابخانه حضرت آیت ا... مرعشی نجفی(ره)، ۱۳۷۵، ص ۱۹

۶ – پیشین، ص۲۰–۲۱

۷ – بیتی از ابیات نگاشته به خط نستعلیق و به رنگ سفید، بر کمربند سر در شرقی صحن نو (اتابکی)

۸ – سیدحسین مدرسی طباطبائی. تربت پاکان «آثار و بناهای قدیم محدوده کنونی دارالمومنین قم»، ۱۳۳۵، ج ۱، ص ۹۵

۹ – اوا ویلسون. طرح‌های اسلامی، ترجمه‌ی محمد رضا ریاضی، تهران: سمت، ۱۳۸۶، ص ۲۱

۱۰ – در آیه ۲۴ از سوره ابراهیم ذکر شده است.

منابع

۱ – هیلن‌براند، رابرت. هنر و معماری اسلامی؛ ترجمه‌ی اردشیر اشراقی؛ تهران: روزنه، ۱۳۸۵.

۲ – برقعی، سید علی‌اکبر. راهنمای قم؛ قم: انتشارات دفتر آستانه قم، ۱۳۱۷.

۳ – خزایی، محمد. «نمادگرایی در هنر اسلامی»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۰.

۴ – خزایی، محمد. هزار نقش؛ تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱.

۵ – ستوده، منوچهر. کتابه‌های حرم مطهر حضرت معصومه(ع) و حظیره‌های اطراف آن؛ قم: انتشارات کتابخانه حضرت آیت ا... مرعشی نجفی(ره) ۱۳۷۵.

۶ – سعادت، بیژن. بارگاه حضرت معصومه(س) در آینه تصویر؛ موسسه آسیای، دانشگاه شیراز، چاپ فلورانس:۱۹۷۷ م.

۷ – شبستری، محمود. گلشن راز؛ تهران: طهوری، ۱۳۶۱.

۸ – فیض، عباس. گنجینه آثار قم؛ قم: مهر استوار، ۱۳۵۰.

۹ – گدار، آندره. هنر ایران؛ ترجمه بهروز حبیبی؛ تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۷.

۱۰ – مدرسی طباطبائی، سید حسین. ترتب پاکان «آثار و بناهای قدیم محدوده کنونی دارالمومنین قم»؛ قم: ۱۳۳۵.

۱۱ – مظلومی، رجبعلی. روزنه‌ای به باغ بهشت؛ تهران: جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶.

۱۲ – مکی نژاد، مهدی. تزیینات معماری در دوره اسلامی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۷.

۱۳ – ویلسون، اوا. طرح‌های اسلامی؛ ترجمه محمد رضا ریاضی، تهران: سمت، ۱۳۸۶.

ریشه‌یابی نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان

رضوان احمدی پیام*

چکیده :

نقوش گیاهی در قالی‌های هندوستان و ایران که جزء لاینفک عناصر بصری قالی‌ها هستند ریشه‌های مشترکی در بطن هر یک از آنها حضور دارد که نقش عمده‌ای در اهمیت به‌کارگیری آنها داشته است. تأثیر و تأثرات حاصل از روابط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی سبب گردیده که بیشتر رشته‌های هنری به‌خصوص بافت قالی از این امر بی‌نصیب نگردند. هر یک از عناصر گیاهی که تا قبل از ورود صنعت بافت قالی در هندوستان (قرن یازدهم هجری / قرن هفدهم میلادی) در این عرصه حضور نداشته‌اند، با الهام از نمونه‌های مشابه در ایران زینت‌بخش قالی‌ها گردیده‌اند. با وجود اینکه فرش هند در آغاز شکل‌گیری‌اش از نقوش و طرح‌های گوناگون هنر ایران الهام یافته است، اما برخی از این نقوش گیاهی دارای ریشه‌های مشترک در هر دو فرهنگ و تمدن هستند بر این اساس تلاش می‌شود ریشه‌های نقوش گیاهی مشترک میان قالی‌های ایران و هند و چگونگی کاربست آنها بررسی گردد. در یک بررسی تاریخی و سپس توصیف نقوش به تطبیق و مقایسه‌ی نمونه‌های به‌دست آمده پرداخته شد و در نتیجه مشخص گردیده است نقوش گیاهی قالی‌های ایران و هند ریشه‌های مشترکی دارند و در روابط متقابل این دو تمدن مورد تبادل واقع شده‌اند.

واژگان کلیدی: ایران، هند، قالی، نقوش گیاهی، صفویان.

مقدمه :

بافت قالی در ایران طبق مستندات و منابع مکتوب از دورانی معادل عصر مفرغ (۲۵۰۰ الی ۱۵۰۰ ق. م) آغاز و با افت و خیزهایی فراوان ادامه پیدا می‌کند تا به دورانی می‌رسد که شاهد اوج و شکوفایی آن هستیم که با حکمرانی صفویه در ایران همراه است. در این زمان با تکیه بر تأثیرات متقابل فرهنگی ناشی از روابط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی این هنر ارزنده به هندوستان راه می‌یابد و اولین جرقه‌های این انتقال به دست همایون شاه اتفاق می‌افتد. قالی هندی در ابتدا همه‌ی خصوصیات ایرانی را اقتباس می‌کند و به مرور زمان و ویژگی‌های بومی و سنتی خود را هویدا می‌سازد. در بررسی‌های انجام شده به نمونه‌های ارزنده‌ای از این دوران در هر دو منطقه برمی‌خوریم که عرصه‌ای برای معرفی نقوش گیاهی به کار رفته در قالی‌های ایران و هندوستان بوده‌اند.

نقوش گیاهی در قالی‌های ایران و هندوستان :

نقوش گیاهی در قالی‌های ایران اسلیمی و ختایی (با تأکید بر گل اناری)، درخت (سرو و بید مجنون)، بته و گلدان پر از گل (واسطه‌ای برای تظاهر نقشمایه‌های گیاهی) هستند. در قالی‌های هندوستان نیز اسلیمی (با تأکید بر اسلیمی ماری و خرطومی) و ختایی(گل اناری و گل‌های گرد و چرخان)، درخت (سرو و نخل) گل‌های سه‌گانه و درختچه‌های واحد می‌باشند.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر

تصویر۱- قالی اصفهان، با نقوش گردان و منحنی

تصویر ۲- قالی با نقش اسلیمی، اصفهان

تصویر۳- جلوه‌های نیلوفر آبی در حجاری‌های تخت جمشید.

تصویر ۴- آناهیتا در حال اعطای مقام پادشاهی به خسرو دوم.

گل نیلوفر آبی در زیر پای ناهید قرار یافته به منظور متمایز کردن او از دیگر اشخاص.

تصویر۵- صفحه ای از کتاب منافع الحیوان با عنوان طوطی‌ها، اثر ابن بختیشوع، مکتب ایلخانی

بخشی از تصویر به منظور تأکید بر شکل ابتدایی گل اناری قبل از دوره صفویه

ریشه‌یابی نقوش گیاهی در قالی‌های ایران :

چارچوب اصلی نقوشی گیاهی در قالی‌های ایران همچون اسلیمی و ختایی شکل دایره است که نمادی از کمال و یکپارچگی است و دوایر متحدالمرکز که حاصل پیچش‌های دورانی این نقشمایه‌ها هستند، نمادی از سلسله مراتب وجودند. ختایی‌ها گل و بوته‌هایی ملهم از طبیعت اطراف هنرمند می‌باشند که هنرمند با الهام از طبیعت سعی در خلق بهشتی جاودانه در اثر خود دارد.(تصویر ۱) اما نقوش اسلیمی نیز با نقوش ساده و منتزع شده از ختایی و با نظم ریاضی‌گونه و پایه‌هایی قویتر از ختایی در عرصه‌ای چون قالی‌ها به ظهور رسیده‌اند. این دوگونه نقش‌مایه به صورت ترکیبی با حفظ تعادل در کنار یکدیگر در بسیاری از قالی‌ها به کار رفته‌اند. (تصویر ۲)

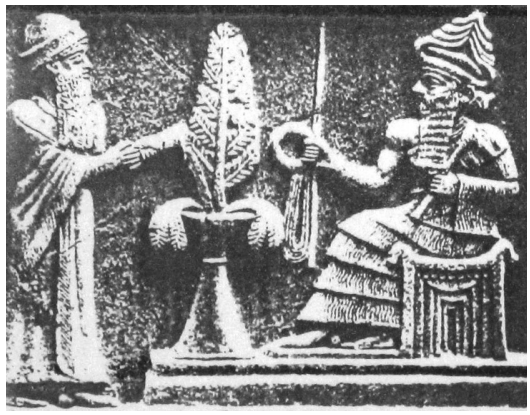
در عناصر ختایی ایران نقش گل اناری به دلیل کاربرد فراوان در دوران شاه عباس صفوی و کمال این نقش در آن زمان به نام گل شاه عباسی نیز خوانده می‌شود.

نیای باستانی گل اناری نیلوفر آبی دانسته شده که در ایران باستان نماد ظهور و تجلی است. نیلوفر آبی گلی گرد به صورت ۱۲ پر، ۸ پر یا غنچه در حجاری‌های هخامنشیان و اشکانیان و نیز در زیر پای ایزد ناهید (ایزد آب) در دوران ساسانی به کار می‌رود. (تصاویر۳ و ۴) ایزد مهر (میترا) نیز تولدی برهماگونه از میان نیلوفر آبی داشته و بدین ترتیب ارتباط تنگاتنگی میان نیلوفر آبی باستانی با دو ایزد آناهیتا و مهر وجود دارد. نهایتا این گل از شکل تخت و مسطح خود خارج شده و شکلی نزدیک به آنچه در عهد صفویه در قالی‌ها به کار رفته، می‌یابد و در

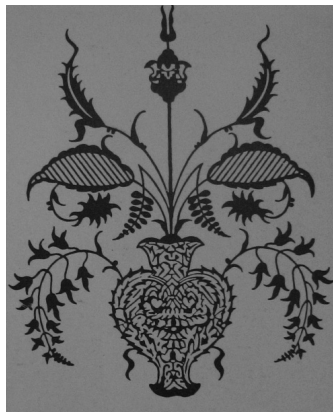
تصویر ۶- درخت زندگی، نقش برجسته ای از نمای ایوان طاق بستان مرکزی.

تصویر ۷- درخت سرو در حجاری‌های تخت جمشید

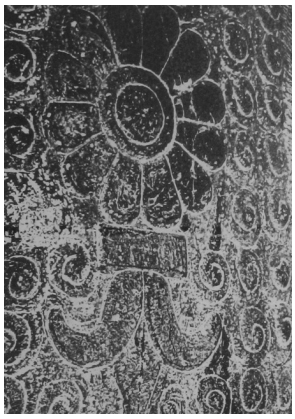
تصویر۸- قالیچه بلوچ خراسان، ربع سوم قرن ۱۹ میلادی / قرن ۱۳ ه. ق، محل نگهداری؟



تصویر ۹- بخشی از سنگ یادمان پادشاه سلسله سوم اور



تصویر۱۰- نقوش گلدان یزد، قرن ۱۷ میلادی / قرن حدود ۲۰۰۰ قبل از میلاد، (الف) نقش درخت سرو در گلدان ۱۱ ه. ق.



تصویر۱۱- نقش بته بصورت دو قلو روی نقش برجسته ستون سمت

نگارگری‌های اسلامی گلبرگهای متقارن و حالت دار و در جهت بالا حول محور آیینه گل (شکلی غنچه مانند در مرکز گل) جای می‌گیرند (تصویر ۵). این شکل در عهد صفویه از نظر تنوع تزیینات و گلبرگ‌های منظم قوام لازم را می‌یابد.

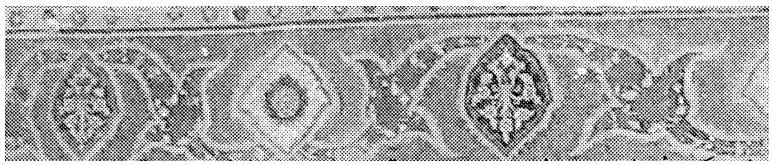
درخت در ایران باستان از تقدس والایی برخوردار است و تحت نظریه‌ی درخت زندگی این تقدس توجیه می‌شود. (تصویر ۶) اعتقاد به اینکه درخت محور مشترکی است که جهان آسمانی، زمینی و زیرین را به یکدیگر متصل می‌کند سابقه‌ای دیرینه در قبل از اسلام دارد.[۱]

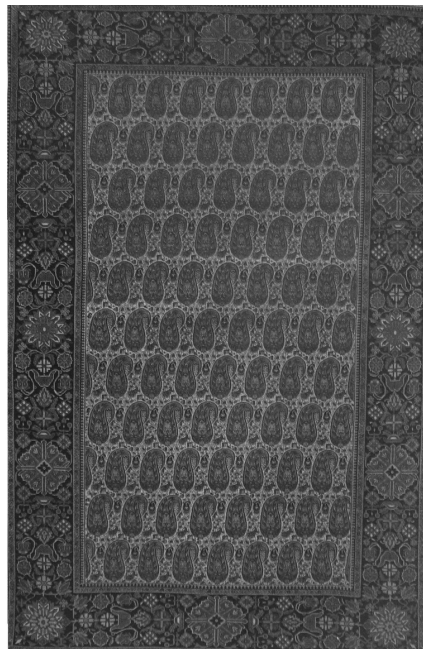
اهمیت درخت سرو را در دوران هخامنشی از نقش درخت سرو در حجاری‌های تخت جمشید می‌توان استنباط کرد. (تصویر ۷) اما در دوران اسلامی تقدس درخت تبدیل به احترام به درخت به عنوان آیاتی از آیات خداوند می‌شود. این اعتقاد که در پای هردرختی بزرگ مرد،امامزاده و مقدسی به خاک رفته است در ذهن ایرانیان جای می‌گیرد.[۲]

درخت نماد بی مرگی، خرمی، پایندگی، آرامش و زیبایی است. اولین نشانه‌های به کارگیری درخت در قالی را در قالیچه‌های بلوچ خراسان شاهد هستیم. (تصویر۸)

گلدان گل واسطه‌ای به منظور تظاهر عناصر گیاهی است که در شکل‌هایی ابتدایی در ترکیب با عناصری همچون درخت به کار رفته است. (تصویر۹) اما به مرور زمان استقلال خود را از چنین نقشی بازیافت که در دوران اسلامی ایران مشهود است. پوپ معتقد است که نقش گلدان گل به کار گرفته شده در قالی‌ها از پارچه‌های بافته شده در یزد و اصفهان قرن یازدهم الهام گرفته است.[۳] (تصویر۱۰)

بته به معنای فر، تاج، افسر پادشاهی به عنوان نماد متمایزکننده شاهان و شاهزادگان قلمداد می‌شود. شکلی است بر گرفته از درخت سروی که سر خم نموده و نشان از تواضع و افتادگی ایرانیان است. بته در ایران باستان به شکل‌های ابتدایی و خامدستانه‌ای در نحوه‌ی

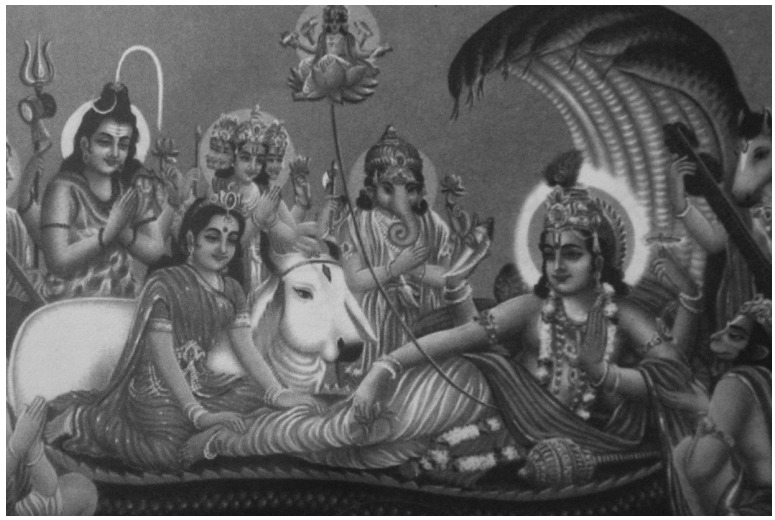




تصویر ۱۳- بخشی بزرگ نمایی شده از قسمت حاشیه قالی، لاهور، قرن ۱۶ میلادی/ قرن دهم ه.ق

تصویر ۱۴- نقش برجسته ایندرا سوار بر فیل شاهی در کنار در ورودی غار، ، قرن دوم قبل از میلاد.

تصویر ۱۲- قالی با طرح بته، ربع دوم قرن ۲۰ میلادی /چپ سر در ملل قرن ۱۴. ه.ق



تصویر ۱۵- جسم ویشنو آرمیده بر ششناگ، در آغاز هر دوره اساطیری گل نیلوفری از ناف ویشنو می‌روید و از این گل برهمای جهان آفرین زاده می‌شود تا جهان را خلق کند

تصویر۱۶- بودای نشسته بر نیلوفر.

قرارگیری و تزیینات استفاده شد. (تصویر۱۱) اما در دوران اسلامی از نظر ترکیب‌بندی و تزیینات و نوسازی‌ها قوام یافت. در ابتدا به دلیل حرمت قائل شدن بر آن به واسطه ی وجه تمایز شاهان از مردمان از احترام والایی برخوردار بود و زیر پا انداخته نمی شد. اما عشایر که پروای نشان شاهی را به خود راه نمی‌دادند اولین گام‌ها در جهت وارد ساختن این نقش به زمینه قالی‌ها را فراهم نمودند و به این ترتیب بته به صورت هندسی یا منحنی پا به عرصه قالی‌ها نهاد.[۴] (تصویر۱۲)

ریشه‌یابی نقوش گیاهی در قالی‌های هندوستان:

نقش اسلیمی ماری و خرطومی شاخص‌ترین انواع اسلیمی به کار رفته در قالی‌های هندوستان است. اسلیمی خرطومی شباهتی نزدیک به اسلیمی دهان اژدری در ایران دارد و هندیان معتقدند که این نقش را ایرانیان از سر و خرطوم فیل به عاریت گرفته‌اند و نزدیک ساختن این نقش به سر و خرطوم فیل در قالی‌ها یکی از تأثیرات ناشی از این اعتقاد است. (تصویر۱۳)

فیل مرکب خدایان و نشان نجابت خانوادگی و تیز هوشی است و فیل مزین به شش عاج نماد بودا در هند می‌باشد[۵] (تصویر۱۴).

اسلیمی ماری نیز که اصل و بنیادی چینی دارد موجی خزنده است که شباهت نزدیکی به مار دارد. هندیان مار را موجودی سودمند می‌دانند و آن را نگهبان گنج‌های زمینی قلمداد می‌کنند. در اهمیت این نقش همین بس که در افسانه تولد برهما از میان نیلوفر آبی روییده از ناف ویشنو، مار هفت سر ششناگ بستری برای ویشنو در نظر گرفته شده است. (تصویر۱۵)

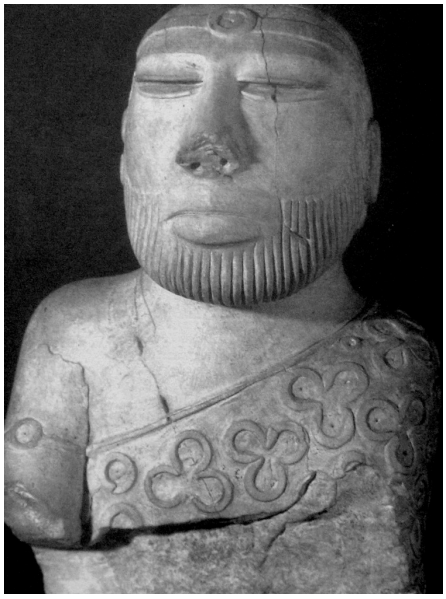
نیلوفر آبی به عنوان شکل نخستین گل اناری به کار رفته در قالی‌های هندی که مقتبس از ایران است اهمیت شایانی در هنر هند باستان دارد. این گل ظاهری نزدیک به گل اناری (دوران صفویه) در دوران هندوئیزم به عنوان نماد ظهور برهما دارد و این اعتقاد در تصاویر زیادی نقش شده است.[۶]

تصویر۱۷- سوریا الهه خورشید سوار بر ارابه خود در حالی که بر نیلوفری نشسته است.

تصویر ۱۹- نمای نزدیک یک نسخه خطی مصور برگ نخلی، قرن بودا. ۱۲ میلادی / قرن ۶ ه. ق، نپال

تصویر۱۸- نقش برجسته نیایش درخت به مثابه نمادی از بودا

تصویر ۲۰- گلهای سه پر روی لباس نیم تنه شاه- کاهن



این گل در دوران بودیزم اهمیت بیشتری می‌یابد و در بعضی از آثار به عنوان نماد بودا تصویر می‌شود. (تصاویر۱۶ و ۱۷) در این دوره نیلوفر آبی تحت اصل همانندی آتمن و برهمن و اصل تناظر انسان و عالم به نماد دل و حکمت مبدل می‌گردد.[۷]

درخت در هند مقدس شمرده می‌شود و این تقدس نیز تحت اعتقاد به درخت زندگی توجیه می‌گردد. در دوره بودیزم نیز چون اعتقاد بر این است که بودا در زیر درخت انجیر به مرحله بوداشدگی رسیده است، در دوره‌ای درخت به عنوان نماد بودا پرستش می‌شود.[۸] (تصویر ۱۸) با گذر زمان این باور رنگ و بویی دیگر یافت و با کم‌رنگ تر شدن تقدس درخت کاربرد درخت در آثار هنری مختلف به عنوان محور ترکیب بندی از میان رفت و تبدیل به عنصری مکمل ترکیب بندی شد. (تصویر ۱۹)

گل‌های سه گانه‌ای که در بیشتر قالی‌های هند در عرض یا طول قالی تکرار می‌شوند را می‌توان به گل‌های سه پره‌ای که در تزیینات لباس پیکره‌ی شاه ـ کاهن که از دره سند یافت شده، منتسب کرد. (تصاویر۲۰ و ۲۱) سپس این نقشمایه در تزیینات دروازه استوپای سانچی نیز به کار رفت. در مورد سه تایی بودن و تقدس عدد سه در هندوستان نمی‌توان نظریه‌ی قطعی اعلام کرد.

درختچه‌هایی که در فضای محراب‌گونه در قالی‌های هندی نقش می‌شوند، می‌توانند استقلال نقشمایه‌ی بوته هزار گل از نقش گلدان ایران باشند که هنرمند هندی سعی کرده است این نقش را به صورت مستقل از گلدان به کار برد. طبیعت دوستی هندیان نیز سبب شده که این درختچه را مستقیما از دل خاک بر آرند تا اینکه واسطه‌ای چون گلدان را بدین منظور به کار گیرند. (تصویر ۲۲)

نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان:

سه نقش عمده در قالی‌های هردو منطقه دیده می‌شود که عبارتند

تصویر ۲۱- بخش‌هایی از قالی به منظور تأکید بر گلهای سه موهنجودارو گانه

تصویر۲۲- قالی با نقش گیاه خشخاش، لاهور یا کشمیر، ۱۶۲۰-۱۶۳۰ میلادی / ۱۰۲۷ - ۱۰۳۷ ه. ق .

از اسلیمی، گل اناری و درخت.

اسلیمی و ختایی در هر دو کشور برگرفته از طبیعت‌اند، اما در ایران منبع الهام طبیعت بوده و هنرمند بر آن بوده که نقش‌ها در نهایت سادگی و دور از طبیعت نقش شوند، کما اینکه با مراجعه به طبیعت نقوشی چون اسلیمی و ختایی را نخواهیم دید. اما در هندوستان منبع الهام طبیعت در نظر گرفته شده است، با این تفاوت که هندیان به واسطه‌ی علاقه‌ی وافر به طبیعت تلاش کرده‌اند اشاره‌ای ملموس به طبیعت داشته و ذهن مخاطب را به منبع الهام خویش نزدیک سازند.

گل اناری در ایران شکلی قوام یافته داشته و تقارن و نظم گلبرگ‌ها و تزیینات در حد زیبا شدن و حفظ تعادل به کار گرفته شده و جهتی رو به بالا دارد. اما در هندوستان این نقش شکلی متمایل به دایره دارد و تزیینات زیاد آن را از نظایر ایرانی‌اش متمایز می‌کند. درخت در قالی‌های ایرانی در جهت تداوم سر سبزی و عموما به صورت سرو و بید مجنون به کار می‌رود و در مواردی که درختان پرشکوفه نقش می‌شوند تراکم و خرمی چشم‌گیر فصل بهار را به ذهن متبادر می‌سازند. اما درخت در قالی‌های هندی عموما به شکل نخل و سرو به کار می‌رود و در مواردی نیز که از درختان پر شکوفه استفاده می‌شود تراکم و سرسبزی کمی به چشم می‌خورد که فصل خزان را به ذهن مخاطب القاء می‌کند.

نتیجه‌گیری :

نقشمایه‌های بررسی شده در هر دو کشور از معانی و مفاهیم پر باری برخوردارند که منشأ یکسانی دارند، اما چگونگی تظاهر مفاهیم و معانی هر یک از نقش‌ها در هر یک از دو کشور به گونه‌ای متفاوت است. با توجه به نکات گفته شده می‌توان به نتایج زیر اشاره کرد:

۱ – نقوش گیاهی در قالی‌های ایران و هندوستان حضور چشمگیر دارند.

۲ – ریشه‌های مشترکی در پس کاربرد هر یک از این نقشمایه‌ها وجود دارد که حاصل تأثیرات متقابل فرهنگی میان هر دو تمدن نامبرده است.

۳ – نقشمایه‌های معرفی شده در آثار هنری هر دو منطقه به چشم می‌خورد اما کاربرد آنها در واسطه ی هنری‌ای چون قالی تحفه‌ای ارزنده می‌باشد که از ایران به هندوستان منتقل شده است.

پانوشت‌ها:

1..P.R.J ,)Ford , Oreintal Carpet Design , Thamas and Hudson , 2 nd edition , singapor , p,106

۲. مهرداد بهار، از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه، ۱۳۸۱، ص ۴۷

۳. سیروس پرهام. دستبافت‌های عشایری و روستایی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴، ص ۱۵۴

۴. سیروس پرهام. از سرو تا بته، نشر دانش، دوره شانزدهم، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۷، ص ۴۲

۵. ابوالقاسم دادور. الهام منصوری، در آمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند، دانشگاه الزهرا و کلهر، ۱۳۸۵، ص ۱۸۳

۶. سید محمدرضا جلالی نائینی. مهابهارات، ترجمه‌ی میر غیاث الدین علی قزوینی مشهور به نقیب خان. تهران: طهوری، جلد سوم، چاپ دوم ، ۱۳۸۰، صص۲۰۲ تا ۲۵۹

۷. حسن بلخاری قهی. اسرار مکنون یک گل، حسن افرا، تهران، ۱۳۸۴، ص۴۸

۸. سید محمد رضا جلالی نائینی. هند در یک نگاه، چاپ اول، تهران: شیرازه، ص ۵۱۵.

فهرست منابع:

۱ – بلخاری قهی، حسن، اسرار مکنون یک گل، تهران: حسن افرا، ۱۳۸۴.

۲ – بهار، مهرداد، از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه، ۱۳۸۱.

۳ – پرهام، سیروس، دستبافتهای عشایری و روستایی فارس، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

۴ – جلالی نائینی، مهابهارات، جلد ۳، چاپ دوم، تهران: طهوری، ۱۳۸۰.

۵ – دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام، در آمدی بر اسطورهها و نمادهای ایران و هند، تهران: دانشگاه الزهرا و کلهر، ۱۳۸۵.

۶ – نائینی، سید محمد رضا، هند در یک نگاه، چاپ اول، تهران: شیرازه، ۱۳۷۵.

۷ – پرهام، سیروس. از سرو تا بته، نشر دانش، دوره شانزدهم، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۷.

منابع لاتین:

1.P.R.J , Ford , Oreintal Carpet Design , Thamas and Hudson , 2 nd edition , singapor.

فهرست تصاویر:

تصویر ۱ : تورج ژوله، پژوهشی در فرش ایران، چاپ اول، یساولی، تهران، ۱۳۸۱، ص۲۰۱

تصویر ۲ : همانجا، ص ۳۲

تصویر ۳ : محمد حسن بلخاری قهی، اسرار مکنون یک گل، حسن افرا، تهران، ۱۳۸۴، ص ۹۸.

تصویر ۴ : محمد حسن بلخاری قهی، اسرار مکنون یک گل، حسن افرا، تهران، ۱۳۸۴، ص ۸۴.

تصویر۵ : آرتور اپهام پوپ، ترجمه یعقوب آژند، مولی، ایران، ۱۳۷۸، ص ۳۵۹.

تصویر ۶ : علی حصوری، فرش بر مینیاتور، فرهنگان، تهران، ۱۳۷۶، ص ۲۹.

تصویر ۷ : طاهره عطر وش، بته جقه چیست ؟ موسسه فرهنگی هنری سی بال هنر، تهران، ۱۳۸۵، ص ۵۹.

تصویر ۸ : تورج ژوله، پژوهشی در فرش ایران، چاپ اول، یساولی، تهران، ۱۳۸۱، ص ۸۷.

تصویر ۹ : سیروس پرهام، دستبافتهای عشایری و روستایی فارس، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۸۲.

تصویر ۱۰ : سیروس پرهام، دستبافتهای عشایری و روستایی فارس، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۵۶.

تصویر ۱۱ : سیروس پرهام، بته در دوره هخامنشی، نشریه فرش، شماره ۲۵ – ۲۶، ص ۱۵

تصویر ۱۲ : تورج ژوله، پژوهشی در فرش ایران، چاپ اول، یساولی، تهران، ۱۳۸۱، ص ۴۸

(13)Daniel Walker , Flower Under Foot , Thamas and Hudson , London , 1998,p 48

تصویر ۱۴ : ابوالقاسم دادور و الهام منصوری، در آمدی بر اسطورهها و نمادهای ایران و هند، دانشگاه الزهرا و کلهر، تهران، ۱۳۸۵، ص ۱۸۴.

تصویر ۱۵ : محمد حسن بلخاری قهی، اسرار مکنون یک گل، حسن افرا، تهران، ۱۳۸۴، ص ۲۰.

تصویر ۱۶ : همانجا، ص ۳۲

تصویر۱۷ : همانجا، ص ۲۰

تصویر ۱۸ : آناندا کوماراسوامی، مقدمهای بر هنر هند، ترجمه دکتر امیر حسین ذکرگو، روزنه، تهران، ۱۳۸۲، ص ۷۳

تصویر۱۹: همانجا، ص ۱۶۵

تصویر ۲۰ : آناندا کوماراسوامی، مقدمهای بر هنر هند، ترجمه دکتر امیر حسین ذکرگو، روزنه، تهران، ۱۳۸۲، ص ۱۵.

(21) Daniel Walker , Ibid , p 96

(22) Daniel Walker , Ibid , p 91

رویای بهشت (هنر قالی بافی ایران) جلد ۳
سید جلال‌الدین بصام و همکاران
سازمان اتکا، ۱۳۸۷

کتاب حاضر علاوه بر ارائه‌ی واژگان تخصصی فرش و فهرست اعلام، به معرفی برخی از هنرمندان خالق آثار عرضه شده در جلدهای اول و دوم اختصاص یافته است. در این بخش شخصیت‌های تاریخی و معاصر این هنر معرفی شده‌اند اما ضروری است در رابطه با افرادی که در دو جلد نخست اثری از آنها به نمایش درآمده ولی اطلاعاتی از آنها در دست نبوده، ادامه یابد و به زیور طبع آراسته شود. هم‌چنین در این بخش به معرفی تصاویری پرداخته شده که در جلد دوم در آغاز بخش مربوط به قالی هر استان، آمده است.

در تدوین شناسنامه‌ی فرش، نوع نگارش، نوع طرح، تعیین رجشمار، ابعاد قالی‌ها و تعیین قالی یا قالیچه بودن آثار مورد توجه قرار گرفته است. چنان‌چه اگر نوع طرح دارای ساختار شناخته شده و معروفی مانند جانمازی یا لچک ترنج بوده همین اصطلاحات استفاده شده و اگر نیاز به تعیین دقیق‌تر نوع طرح احساس شده، بنابر نام‌بردن از کل به جزء بوده است، برای مثال در طرح‌های افشان گل دار و لچک ترنج ختایی، افشان و لچک ترنج کلیت بیشتری نسبت به گلدار و ختایی دارند. در حقیقت کلمات اول به ساختار طرح و کلمات بعدی به جزئیات و نقوش طرح اشاره دارند.

همان‌طور که می‌دانیم ابعاد قالی در فرهنگ سنتی قالی بافی ایران دارای اصطلاحات خاص خود بوده و به جای ذکر اعداد از این اصطلاحات استفاده می‌شود. برای مثال پادری، ذرع و نیم، شش متری و غیره از جمله ابعاد رایج در بازار ایران هستند. در این کتاب برای سهولت کار از این ابعاد استفاده نشده و فقط از قطعات سه متر مربعی و کوچک‌تر به نام قالیچه و از قطعات بزرگ‌تر به نام قالی یاد شده است.

فرش کردی۱،کردستان
شیرین صوراسرافیل
نشر تاریخ ایران

مردم کرد ـ با اینکه در کتاب‌فرش‌هایی ارائه شده که لزوماً کردی نیست یا نقوش و رنگ‌های مناطق دیگر بر آنها دیده می‌شود ـ اما پیوندی کهن با صنایع و حرفه‌های دستی داشته‌اند. این امر را می‌توان بیش از هر حرفه‌ی دیگری در خلق و تولید فرش‌های زیبایی دید که از گذشته‌ها باقی مانده و زیبایی و تنوع نقش و دوام و دیرپایی را همراه داشته است.

کتاب حاضر ماحصل سفر نویسنده به کردستان و مناطقی از ایران است که در آنها کردها زندگی می‌کنند (کرمانشاه، ورامین، گرمسار، قوچان و کلاردشت و تکاب و برخی شهرهای خراسان و غیره)

نویسنده در بخشی از مقدمه‌ی کتاب آورده است:

غالب کتاب‌های من با همه عشق و اعتقادی که انگیزه نگارش آنها بوده و باید متواضعانه افتخار کنم که بعضاً از اقبال عمومی نیز بهره‌مند بوده در شرایطی بسیار نامطلوب به دست چاپ سپرده شده است. داستان بگذار تا روز دگر ـ نهایت آن که این کتاب نیز در شرایطی به چاپ می‌رسد که گذشت زمان و تحولات متعددی که هر روز در عرصه‌ی فرش دستباف صورت می‌گیرد، اثراتی عمیق بر مسائل فرش دستباف گذارده است که به نظر من زیان بارترین آنها کم رنگ کردن نقش تعاونی‌ها بدون توجه به نقش مدیران شهرنشین ـ بود که من دراین کتاب از یاری آنان بهره بسیار گرفتم. در نتیجه بسیاری از مسائل زمانی و مکانی وآمار کتاب دستخوش تغییرات چند پاره شد و به میزان زیادی محتویات آن دگرگون گردید.

کتاب پس از پیشگفتار و کلیات در چهار فصل ارائه گردیده است.

فصل یکم: استان کردستان

ویژگی‌های عمومی، جمیعت و اوضاع اجتماعی، اوضاع اقتصادی، جمعیت و اشتغال

فصل دوم: فرش کردستان

ویژگی‌های عمومی، آمار عمومی تولید، ویژگی‌های فنی.

فصل سوم: حوزه‌های بافت

حوزه سنندج، حوزه بیجار، حوزه سقز (افشار)، تکاب افشار.

فصل چهارم: فرش کردستان از نگاهی دیگر

بازسازی فرهنگ عمومی نسبت به فرش دستباف، وظایف نهادهای مسئول، چند اشاره به ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها، راه آینده (فرش ایران کردستان).

عقلانیت در هنر ایرانی

نگاهی به درخت سرو و هویت‌نگاره‌ی «بته جقه»

محمد افروغ*

چکیده:

اساس آفرینش «اندیشه» است، خلاقیت و نوآوری با مشارکت عقل و اندیشه اتفاق می‌افتد. محصول هنری که هنرمند ایرانی و مسلمان در نهایت کار خویش می‌آفریند توأمان با دو عنصر زیبایی و اندیشه است؛ و محصول هنری و طبعا سنتی نمی‌تواند بدون هر یک از آن دو واقع شود؛ در حقیقت اطفای یکی موجب اضمحلال دیگری خواهد شد. به وضوح می‌توان این دو عنصر را در همه‌ی هنرهای ایرانی و به‌خصوص سنتی رصد کرد. بنابراین در این مقاله سعی شده است ابتدا به مبحث «عقلانیت در هنر» پیرامون نگاره‌ی تزیینی «درخت سرو» و شکل تجریدی آن «بته جقه» پرداخته شود و سپس به نظرات و عقاید منتقدان و محققان در ارتباط با اصل و منشاء آن و اینکه آیا این نگاره ایرانی است یا اصالت هندی دارد، پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی: عقلانیت، هنر، نقش، درخت سرو، بوته (بته) جقه

مقدمه:

با اینکه سنت در آفرینش هنری کارساز است اما خود نمی‌تواند هنر شود، سنت می‌تواند در آفرینش هنری به‌مثابه زیربنایی متقن ایفای نقش نماید اما سنت برای اینکه به هنر تبدیل شود روندی پیچیده و پرفراز و نشیب را طی کرده است. هنر پدیده‌ای است «انسانی» وپویا، اما سنت ایستا و بدون تغییر است یعنی در ظاهر همان‌گونه می‌ماند که در آغاز پیدایش بوده است. بنابر تعریف سنت، تکرار و تولید آثار گذشتگان «صنع یا صنعت» است هر چند آن آثار شاهکارهای هنری باشند. بازسازی آثار گذشتگان هنر نیست اما می‌توان از آنها برای آفرینش هنری یاری گرفت عناصر ویژه‌ای از آنها را که شاکله‌های بومی و ملی دارند برگرفته و در ترکیب‌های تازه و نوین به کار برد. برای مثال بوته (بته) و در اصطلاح رایج مردم«بته جقه»که نمادی از اندیشه و هنرسنتی است وگروهی از نشانه‌شناسان آن را نمادی از سرو یا درخت زندگی می‌دانند می‌تواند دستمایه‌ی یک ترکیب‌بندی‌تازه و نو شود. این بته می‌تواند با حفظ هویت «بته بودن» تغییر شکل دهد. دلیل بر این مدعا شکل‌ها و گونه‌های متفاوت بته است که شاید شمار آنها به چند صدگونه بالغ شود.

با توجه به اهمیت سه مقوله عقلانیت (خرد و خردورزی)؛ درخت سرو و بته جقه اجمالا به هر یک از آنها و جایگاهشان در این مقاله اشاره خواهد شد.

مفهوم «خردمندی و خرد ورزی»:

خرد از واژه‌ی «خرت» (با تلفظ اوستایی xratu) گرفته شده است (فره‌وشی، ۶۲۷). در فارسی این واژه اغلب معادل کلمه‌ی «عقل» و در معنای آن به کار می‌رود. در زبان فارسی میانه به معنای «حکمت» نیز کاربرد داشته است. «کتاب‌های به جای مانده از پیشینیان شاهد ارزنده‌ای است بر این ادعا، برای مثال کتاب داستان مینوی خرد[1] که به لحاظ دربرداشتن سخنانی حکیمانه در عداد اندرزنامه‌ی پهلوی به شمار می‌آید خرد را در معنای عقل (حکمت) به کار برده است (خادمی ۱۳۸۲، ۸۳).

اما اصطلاح «خردگرایی» در نگاه اول تداعی‌کننده‌ی جهان‌بینی‌ها و نهضت‌های فکری گوناگون است که در طول تاریخ اندیشه‌ی بشری شکل گرفته‌اند. واژه‌ی «عقل‌گرایی» (rationalom) از ریشه‌ی لاتینی (Ra-tion) به معنای تعقل است. مهم‌ترین کاربرد آن برای جهان‌بینی برنامه فلسفی‌ای است که برتوانایی عقل پیشین برای دریافت حقایق اساسی عالم تاکید دارد. «روح خردگرایی به این معنا به طور اخص یادآور فلاسفه‌ی معینی از قرن ۱۷ و اوایل قرن ۱۸ است که مهم‌ترین آنان دکارت، اسپینوزا و لایب نیتز هستند»، (برنارد، ۱۳۷۴، ۱۱۰).

* کارشناس ارشد پژوهش هنر

خردگرایی دراین دیدگاه اصطلاحی است فلسفی که در مقابل تجربه‌گرایی به کار می‌رود و از این جهت خردگرایی بیشتر در ارتباط با موضوع شناخت مطرح می‌گردد. انسان خردگرا در نگاه امام علی(ع) فردی است دارای عقل و خرد و تدبیر که برای زندگی خویش برنامه‌ریزی دقیقی دارد و در هر امری حساب شده عمل می‌نماید.

با این مقدمه به دو مفهوم «خردمندی» و «خردورزی» می‌پردازیم که اساسا با هم‌تفاوت دارند. ساده‌ترین تعریف از واژه‌ی خردمندی، جمع‌آوری دانش است، انسان خردمند صاحب خرد است و آثار دیگران را مطالعه و کنکاش کرده و در زندگی به کار می‌بندد، اما در مقابل‌مفهوم «خردورزی» را داریم، انسان خردورز علاوه بر خردمندی خویش، «تولید اندیشه» می‌کند، صاحب ابتکار و نوآوری است و این برجسته‌ترین ویژگی خردورزی در مقابل خردمندی است، انسان دارای چنین ویژگی برای جهان یک «ارزش افزوده» محسوب می‌شود. در یک نگاه کلی می‌توان دیدگاه و فعل دو انسان خردمند و خردورز را چنین ترسیم کرد.

خردمندی و خردورزی در نگاه هنرمند ایرانی و مسلمان:

با توجه به روشن شدن دو مفهوم خردمندی و خردورزی و توجه به ویژگی‌ها و کارکردهای هر کدام می‌توان چنین استنباط نمود که هنرمند ایرانی و مسلمان با درک و شهود هر دو مفهوم صحنه‌ی هنرمندی خویش را ترسیم کرده است. او هم طالب تغییر و پویایی و نوآوری (خرد ورزی) و هم به طبیعت (ذات) اولیه خویش، عالم بالا و در نهایت به حقیقت (خردمندی) نگاه می‌کند. هنر و هنرمند ایرانی به همان اندازه و در عین اینکه به طور مستقیم مذهب و باورهای دینی خویش را در هنر خود انعکاس می‌دهد و نمونه‌ی بارز و برجسته‌ی آن هنر دوران اسلامی[۲] است هنرهایی چون معماری، فلزکاری، نگارگری و... که در آن به بهترین صورت ممکن هنرمند مسلمان اعتقادات و مکنونات قلبی خویش را در آن عرضه می‌دارد، دلیل بر این مدعا است. به تعبیری روح دینی بر آن ناظر و حاکم است. از طرفی نیز خود را «محق» به تغییر و تحول و خلاقیت و ابتکار می‌داند، او در طبیعت و عناصر طبیعی سیر می‌کند اما خواهان تصرف و تحول در آن است، «اگر گلی را نقاشی می‌کند با گلی که در طبیعت وجود دارد و با چشم سر مشاهده

* انسان خردمند		* انسان خرد ورز	
– دریافتگر	– مصلح	– خلاق	– یاد زندگی
– آرام	– علل بعیده	– متصرف	– محق
– آسوده	– مطلق نگر	– منتقد	– محب دنیا
– طالب تفسیر	– مقصد	– نگران (چون مسئولیت پذیر است)	
– منفعل	–نوع	– طالب تغییر	– علل قریبه
– دل آگاهی	–زمان دایره‌ای	– انقلابی	– نسبی نگر
– حقیقت	–اندوه از فراق	– فعال	– واقعیت
– درک حضوری	–یاد مرگ	– شکاک	– خوشبختی
– مکلف (موظف)	–حیرت– راز	– وضوح و سبب دانی	– میسر
– تارک دنیا		شناخت حصولی	– فرد
– رستگاری		– طالب شادی	– زمان خطی

می‌شود، متفاوت است، هنرمند در اینجا قاعده گل‌بودن و اصول صورت را گرفته و گلی تازه آفریده است که این گل دیگرگل باغ نیست بلکه مخلوق ذهن و عقل و باطن هنرمند است» (خزایی، ۱۳۷۲، ۷) و احساس گل‌بودن آن موجب تصور گل و زیبایی گل می‌گردد و دل با مشاهده‌ی آن شاداب می‌گردد و صفت گل در عاطفه‌ی انسان مطرح می‌شود و این نقش گل اگر سال‌ها در مقابل دیده‌ی انسان قرار بگیرد، کهنه نمی‌شود. زیرا از این پنجره هر روز گلی دیگر به چشم و فهم انسان می‌رسد. قالب همان قالب است ولی اصول و محتوا «نو»، به وسیله‌ی صاحب نظر تازه می‌شود.

وجه اشتراک خردورزی و خردمندی در هنر هنرمند مسلمان:

به طور کلی هنرمند ایرانی و مسلمان در پی آن نیست تا جهان مادی را آن‌گونه که به حواس می‌آید با همان ناهماهنگی و درشتی‌های آن مجسم کند، بلکه غیر مستقیم خواهان توصیف جوهر و ذات است که دگرگون نشدنی است، با این حال به نظر می‌رسد «همواره هنرمند مسلمان به سوی نقش‌های انتزاعی و مجرد که در آنها سرمشق طبیعی اولیه غالبا ناپیدا و ناشناخته می‌نمایاند، سوق داده شده است. در این مورد می‌توان به هزاران شکل تزیینی به صورت‌های اسلیمی و ختایی و نگاره‌هایی همچون «بته جقه» که در اثر خلاقیت و خردورزی هنرمند از طبیعت اولیه‌ی خویش فاصله گرفته و به صورت تجریدی در بیشتر هنرهای ایرانی از جمله قالی‌بافی بازتاب دارد و نظایر آنها که تاروپود بیشتر آثار اسلامی را بنیان گذاشته است، اشاره نمود» (همان، ۱۰).

گاه این نقوش الهام از اشکال هندسی است یا ترکیب شکل‌هایی منظم و غیرمنظم که به‌طور مستقیم ساخته‌ی اندیشه‌ای است که با دنیای محسوس از نظر ظاهر قطع رابطه نموده است.

کار دیگر هنرمند این است که بی‌صورت را با تمثیل صورت ببخشد، آن هم صورتی که عینا در بیرون وجود ندارد تا عینیت را غذا دهد و کفایت کند، بلکه اصول صورت را با قاعده‌های تصور و خیال عجین می‌کند که بیننده خود با تصور خویش و در محدوده‌ی آن اصول و قواعد صورتی بسازد که دل خود توانسته است در محدوده‌ی طرح هنرمند به وجود آورد. مایه‌ی صورت از بیننده است، محدوده و رویه‌ی کار و قاعده‌ی ساخت از هنرمند. توصیف فوق می‌گوید که هنرمند مسلمان علی‌رغم دخل و تصرف در صورت طبیعت (خردورزی)، نگاهی ازلی و ابدی داشته و می‌کوشد هنر خویش را به آن حقیقت اولیه‌ای که مد نظر دارد (خردمندی) و آن را از تعالیم دینی فرا گرفته، پیوند زند.

درخت سرو: نقش درخت سرو که گاهی نیز به عنوان کاج مورد اشاره هنرمند قرار می‌گیرد از جمله نگاره‌های بسیار رایج و تکراری است که قدیمی‌ترین نشانه‌ی آن در حواشی‌های تخت جمشید به جهت آیینی مشاهده می شود.

این نقش با آیین زرتشتی و سنن باستانی ایران همبستگی خاص دارد. درخت همیشه سبز سرو نشانه ای از جاودانگی روح و زندگی دائم

است. «درخت سرو در عین حال مظهری است از جنبه‌ی مثبت و مفرح روح و زندگی مذهبی؛ از این روست که مکان‌های مقدس ایران با درخت سرو احاطه شده است» (غروی؛۱۳۵۲؛۱۷۴).

برخی از محققان را عقیده بر این است که درخت سرو در دوران باستان و به گواهی نقوش برجسته‌ی تخت جمشید جنبه‌ی آیینی داشته و نماد جاودانگی تلقی می‌شد. با ظهور اسلام و در دوران اسلامی به تدریج جایگاه خود را به عنوان یک درخت آیینی از دست داده و تبدیل به یک نگاره‌ی تزیینی و انتزاعی می‌شود و این رفته رفته در قرون ۱۲و۱۳ به اوج زیبایی و ظهور خویش در بیشتر هنرهای ایرانی از ترمه‌بافی و قالی‌بافی گرفته تا معماری و هنرهای دینی و آیینی نظیر تعزیه و علامت‌های عاشورایی می‌رسد.

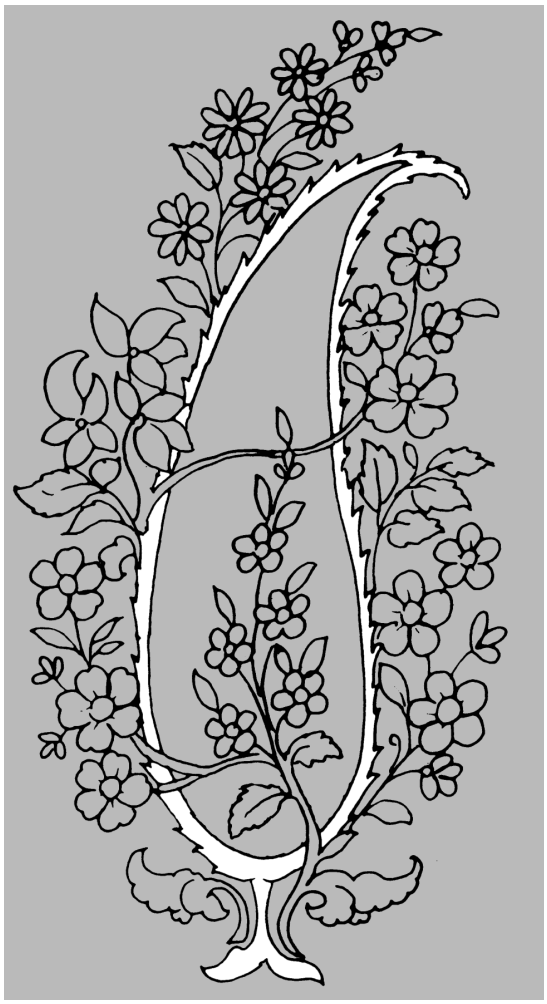
نقش بوته (بته) جقه:

قبل از بررسی بر روی این نقش بهتر است ابتدا مفهوم لغوی این کلمه را دریابیم. درلغت‌نامه دهخدا آمده است:«بته جقه؛ سرو سرافکنده که نشان ایران و ایرانیان است روی فرش‌ها، پارچه‌ها و خاتم‌کاری‌ها و سایر زیورهای صنایع دستی ایران دیده می‌شود (دهخدا، ۱۳۳۸، ۵۵). مصاحب نیز

در لغت‌نامه‌ی خویش آورده است که: «بته‌جقه طرح معروف و متداول در تزیینات روی پارچه و جواهرات به شکل نزدیک به گلابی با نوک خمیده است» (مصاحب،۱۳۴۵، ۴۵۸). قبل از پرداختن به معانی و تعابیر مختلف بته از سوی منتقدان و صاحب نظران، سخن جلیل ضیاءپور را پیش‌درآمد مطلب می‌کنیم «برای طراحان سفال‌ها سبک غیر از خطوط هندسی، گیاهان نیز وسیله‌ی الهام و شکل‌سازی بوده‌اند، ظروف سفالگری زیادی در دست است که پر از نقوش گیاهی و از آن جمله «بته جقه» می‌باشد. (ضیاءپور،۱۳۵۳، ۲۰۶) تورج ژوله به نقل از دکتر سیروس پرهام نقل می‌کند «سیر تحول سرو به بته فرایندی طولانی و پر پیچ و خم است و دست کم به سه مرحله قابل تفکیک است. مرحله اول، منزلت خاص سرو به عنوان درخت مقدس و مظهر رمزی مذهبی و نشانه‌ای از خرمی و همیشه بهاری و مردانگی است که به صورت «طبیعی» ظاهر می‌شود و حالت تزیینی ندارد و مرحله دوم، همزمان با نفوذ تمدن اسلامی و به تبع آن جدا شدن سرو از ریشه‌های باستانی است. پس از اسلام سرو توسط هنرمند ایرانی و مسلمان به نگاره‌ای تزیینی و تجریدی تبدیل می‌شود (اتفاق خردورزی)، فراموش نشود که در دوره‌ی اسلامی نیز سرو مفاهیم رمزی خویش را هنوز هم در قالب تجریدی یدک می‌کشد، شگفت‌است که در این تطور سرو بیشتر در سفالینه‌های سده‌ی سوم هجری در ری، گرگان، کاشان و نیشابور مشهود است. مرحله‌ی سوم که اوج درخشش‌این نگاه می‌باشد دردوران زندیه وقاجار است که به مرحله‌ی کمال می‌رسد» (ژوله، ۱۳۸۱،)

معانی و تعابیر مختلف بته: آرمن هانگلدین[۳] از بته چنین تعبیری دارد: «تعبیرهای زیادی از بته شده است که عبارتند از انجیر، فلفل، مهر، بادام، گل‌های درخت خرما و غیره. ولی بایدگفت طرح بته متاثر از رسم و باورهای هر منطقه معنی و تفسیر می‌شود» (هانگلدین، ۱۳۷۵، ۳۳) «گروه دیگری از هنرشناسان بته را به مظهری از آتش آتشکده‌های فارس، گلابی، مرغی که سر در سینه فرو برده است و..... تعبیر کرده‌اند» (دریایی، ۱۳۸۲، ۸۷). برخی دیگر همچون ورزی عقیده دارند که: «این نقش مایه به پرنده‌ی مهری (پرنده‌ای که طبق باورهای باستانی مشرق زمین دروازه‌بان بهشت است) و در هندوستان به شیارهایی که در مسیر رودخانه‌ی جومنا در دره‌ی کشمیر به جای مانده مانند کرده‌اند و به تبع آن گفته شده که این نگاره از هند به ایران آمده است» (ورزی، ۱۳۵۴، ۶۳) یساولی نیز معتقد است که «شباهت نزدیک آن به درخت سرو که در نقاشی مینیاتور[۴] و ادبیات فارسی جایگاهی ویژه دارد معقول به نظر می‌رسد» (یساولی، ۱۳۷۹ ، ۱۲۴). در آراء متفاوتی که از سوی محققان ارائه شده به ۲ گروه نظریه برمی‌خوریم که می‌توان آنها را به نظرات «مشترک» و «استثنایی» تقسیم نمود.

الف- نظرات مشترک: این نظارت گروهی عمده را تشکیل می‌دهد که به بیان برخی از آنها می‌پردازیم. سیروس پرهام معتقد است که «در اصل و اشتقاق نگاره بته جقه همواره اختلاف نظر بوده اما باید گفت که بته در اصل سرو بوده، سروی که تارک آن از باد خم شده و بر خلاف تصور رایج (بیشتر به حکم فراوانی این نقش‌مایه در شال کشمیر) از ایران و هند رفته است» (پرهام، ۱۳۷۱، ۲۰۷). سیسیل ادواردز[۵] نیز معتقد است که «بته را آتش‌مقدس زرتشت، کاج و..... تشبیه کرده‌اند ولی توضیح آن بسیار ساده‌تر از اینها است و می‌توان آن را در نامی که ایرانیان به این طرح داده‌اند، جست‌وجو کرد. آنها این طرح را بته می‌نامند که معنی لغوی آن یک دسته



برگ است و شباهت زیادی به‌برگ دندانه‌دار دارد» (ادواردز، ۱۳۵۸، ۱۷۶). م. ا. به‌آذین و محمدعلی اسلامی ندوشن معتقدند که «نقش بته نمودار درخت سرو است، در نگاره‌های تزیینی قدیم ایران نیز می‌توان شواهدی بر آن جست» (به آذین، ۷۱)

ب- نظارت استثنایی: دکتر جولیان رابی[۶] استاد دانشگاه آکسفورد معتقد است که «بال‌های مجعد و پیچان جانداران هنر ساسانی منشاء نقش‌مایه‌ی بته‌ای است» (پرهام، ۱۳۶۴، ۲۲۵). و عناوین به نقل از توهویوگی یا مانوبه[۷] در کتاب ترمه‌های سلطنتی ایران و کشمیر آورده است که: «منشاء و اصل طرح بته جقه همان گل‌های صفوی است. در قرن ۱۷ گل‌ها و بته‌ها نسبت به محور عمودیشان تقارن دارند، گل‌های صفوی که غالبا گل محمدی هستند یک گل‌بزرگ درقسمت فوقانی دارند که به دلیل بزرگی و وزن گاه خمیده نشان داده می‌شود، این حالت سرو در بین طراحان قرون۱۷ و۱۸ به صورت بته‌جقه درآمد» (عناویان، ۱۳۵۴، ۲۲). در بین محققان ایرانی نیز بعضی بر این باورند که این نگاره ریشه در آیین‌های شرقی به‌خصوص شرق دور داشته و آن را به نماد «یین و یانگ»[۸] و الگوبرداری و تاثیر پذیری از آن نسبت می‌دهند. هم‌چنین محققان دیگری نیز در تفسیر این نگاره به مفهوم «وحدت در کثرت و کثرت در وحدت»[۹] اشاره داشته و عقیده دارند که سیر ترسیم بته به گونه‌ای است که مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را تداعی می‌کند. در هر صورت تحلیل‌ها

و تفسیرها در مورد ذات و هویت این نگاره متفاوت هستند. اما می‌توان با استناد به مدارک و شواهد تاریخی این نگاره را «ایرانی» به مفهوم واقعی دانست. گواه بر این مدعا شواهد و تحلیل نگارنده است که در ذیل به عنوان نتیجه‌گیری عنوان می‌شود.

نتیجه‌گیری (تحلیل نگارنده): این تحقیق در پی آن بود تا مبحث «خردگرایی» را در هنر ایرانی و به‌طور موردی برروی نگاره‌ی درخت‌سرو و شکل تلخیص شده‌ی آن «بته جقه» مطرح نماید. هم‌چنین به دو مفهوم خردمندی و خردورزی اشاره و ارتباط این دو مقوله با بته جقه و به طور عادی هنر در قسمتی نیز به نظریات محققان دراصل و هویت نگاره بته جقه پرداخته شد. اما تحلیل نگاره این است که «بته جقه» که «در ترمه‌ها به شکل کاج متوسط بافته می‌شود و به بته ترمه‌ای یا کشمیر نیز شهرت دارد» (دانشگر، ۱۳۷۲، ۳۲۱) یک نقش قدیمی ایرانی است و تصور نمی‌رود شکی در این امر وجود داشته باشد، اما نظایر آن را در منسوجات هنری و اسلامی نیز می‌یابیم و اینکه بته و طرح‌های گوناگون آن بسیار مورد توجه و کاربرد بوده است. اینکه بسیاری معتقدند این نقش از هند به ایران آمده شاید به این دلیل باشد که شال‌های کشمیری به طور کلی با انواع بته‌ها مزین شده است. اما اگر بخواهیم با توجه به مستندات قوی در قدمت تاریخی آن در ایران دلیل محکمی دال بر اصالت ایرانی بودن آن بیاوریم باید گفت که: اگر به یاد بیاوریم که در زمان صفوی هنر ایرانی تاثیر شگرفی بر هنر هند داشته است و توجه داشته باشیم که شال‌های کشمیری از قرن هجدهم میلادی است که شهرت می‌یابند به راحتی به این اعتقاد یعنی اصالت ایرانی بودن این نگاره و اینکه بته جقه به دلیل ارتباطات گسترده‌ی ایران و هند در زمان صفوی در اصل از ایران به هند رفته است، اطمینان می‌یابیم. علاوه بر آن با توجه به شواهد تاریخی و هنری تمام شال‌های کشمیر در خود کشمیر بافته نمی‌شد بلکه در سایر نقاط هند نیز چنین شال‌هایی به همین نام بافته می‌شد و حتی قالی‌هایی منسوب به کشمیر نیز وجود دارد که درخراسان و کرمان بافته می‌شدند. می‌توان نتیجه گرفت که این طرح یک طرح اصیل ایرانی به معنای واقعی است. زیرا این طرح به صورت تزیینی و تجریدی به تدریج از قرن ۴ هجری در هنرهای ایرانی (به طور مثال معماری) و دیگر شاخه‌های هنری مثل منسوجات خودنمایی می‌کند در صورتی که از قرون ۱۱ و ۱۲ هجری ما شاهد نگاره بوته (بته) در شال‌های کشمیر هستیم.

پانوشت‌ها:

۱ـ ترجمه‌ی این کتاب دارای یک مقدمه و ۶۲ پرسش و پاسخ است. سوالات از جانب شخصیتی خیالی که «دانا» نامیده می‌شود مطرح می‌گردد و مینوی خرد (رفع عقل) به آنها پاسخ می‌دهد، برای توضیح بیشتر رجوع کنید به مینوی خرد.

۲ـ در این هنر و در محتوای آن رنگ و بوی جهان بینی اسلامی جلوه گراست

3- Armen Hang eldine

۴ـ نقاشی کوچک و ظریف، کلمه فرانسوی است mimiature

5- cicill edvardse

6- julliyun Rabby

7- toumuyogi yamanobe

۸ـ نماد شب و روزه زن و مرد (زنانگی و مردانگی) و..... در فرهنگ چین رواج داشت.

۹ـ یک مفهوم فلسفی در هنر دوران اسلامی برای تفسیر مفاهیم رمزی و سمبولیک که نمودار وحدت (یکتایی) و تکثیر و تولد هستند، به کار می‌رود.

منابع:

۱ – هانگلدین، آرمن. قالی‌های ایرانی، ترجمه‌ی اصغر کریمی، تهران: انتشارات یساولی، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۲ – هاوزر، آرنولد. خاستگاه اجتماعی هنرها، ترجمه‌ی فیروز شیروانلو ، تهران: نیاوران، ۱۳۵۷.

۳ – دوبوکور، مونیک. رمزهای زنده جان، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳.

۴ – عناویان، ژرژ و رحیم. ترمه‌های سلطنتی ایران و کشمیر، انتشارات سن شوکو، توسیکا و تسوشاوکیوتو.

۵ – رید، هربرت. معنی هنر، ترجمه‌ی نجف دریابندری، جلد اول، کتاب‌های جیبی، تهران: فرانکلین، ۱۳۵۴.

۶ – برنارد. نقد و نظر، و نیز نک: عقل گرایی دینی و توسعه سیاسی، علی کریمی، قبسات.

۷ – خزایی، محمد. هزار نقش، انتشارات حوزه‌ی هنری تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۲.

۸ – پور نامداریان، تقی. رمز و داستان‌های رمزی‌در ادب فارسی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۶۴.

۹ – یساولی، جواد. مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران، تهران: انتشارات یساولی، ۱۳۷۹.

۱۰ – دانشگر، احمد. فرهنگ جامعه فرش ایران، چاپ علامه طباطبایی، ۱۳۷۲.

۱۲ – افشار، ایرج. یادگارهای یزد، ۱۳۰۴.

۱۳ – خادمی، علی‌محمد. خردگرایی در نهج‌البلاغه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه امام صادق (ع)، ۱۳۷۷.

۱۴ – دهخدا، علی اکبر. لغت نامه، انتشارات دانشگاه تهران، آبان ماه ۱۳۳۸.

– کندی، ادی. آیین شهریاری در شرق، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۱.

۱۵ – غروی، مهدی. نقوش مذهبی، نشریه بررسی تاریخی، ش ۴ و ۸، تهران، ۱۳۵۲.

۱۶ – دو هفته نامه الکترونیکی هفت سنگ، شماره چهارم، شب یلدا، ۱۳۸۱.

۱۷ – نفایس موزه فرش WWW. Aqlibarary. org

۱۸ – فره وشی، بهرام. بی تا.

– آشوری، محمد تقی/ عینمرادی، محمود. درخت در فرش بختیاری، فصلنامه گلجام، شی ۶ و ۷، ۱۳۸۶.

– کی منش، الهام. سرو در باور مردمان یزد، مدلنامه فرهنگ یزد، ۱۳۸۲، ش ۱۴ و ۱۵.

– حامی، احمد. بغ مهر، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۵۵.

– پرهام، سیروس. دستبافته‌های عشایری و روستایی فارسی، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۴.

– مصاحب، غلامحسین. دایره المعارف فارسی، تهران: انتشارات فرانکلین، جلد اول (۱– س)، ۱۳۴۵.

– ضیاءپور، جلیل. نقوش زینتی در ایران زمین از ابتدا تا دوران ماد، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۳.

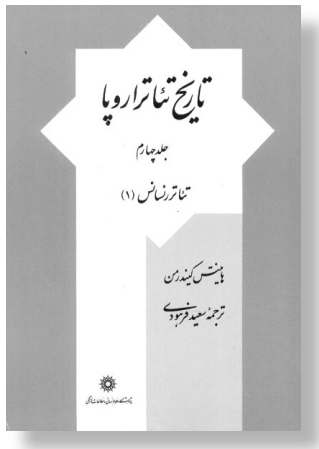
– ژوله، تورج. پژوهشی در فرش ایران، تهران: انتشارات یساولی، ۱۳۸۱.

– دریایی، نازیلا. اسطوره در فرش، اولین سمینار مرکز تحقیقات فرش دستباف، تهران

– ورزی، منصور. هنر و صنعت قالی در ایران، تهران: انتشارات رز، ۱۳۵۴.

– ادواردز، سیسیل. قالی ایران، ترجمه‌ی مهین دخت صبا، تهران: انتشارات امیر کبیر (بی تا)،

– به آذین، م. ا/ اسلامی ندوشن، محمد علی. قالی ایران.



تاریخ تئاتر اروپا
هاینتس کیندرمن
ترجمه سعید فرهودی
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در عصر رنسانس، تئاتر از عوامل متعددی متأثر بود. روند دگرگونی و موقعیت و جایگاه تازه تئاتر ، بیشتر از همه، تحت تأثیر عامل دیگری بود: تولد اروپای جدید با فرهنگ و تمدنی جدید که در آن ملیت‌ها هر یک با فرهنگ خاص خود در عرصه ظاهر شد. در کنار رنسانس ایتالیایی، رنسانس‌های دیگر همه بنابر نمونه‌ی ایتالیایی به حرکت درآمده و از اصول مشترکی پیروی کردند. اما در عین حال به فراخور شرایط خود ، شکل و رنگ ویژه‌ی خویش را بر صحنه‌های تئاتر جدید اروپایی حفظ کرده بودند. در این زمان حرکت‌های پویا به شکل نمایش‌های تئاتری در جست و جوی اشکال بیانی جدیدی بودند که با جشن‌های کارناوال گونه و پرشکوه نمایشی نیز رابطه‌ای فشرده داشتند.

خودآگاهی هنری رنسانس در پی قانونی است که در درون همه‌ی معیارها و عناصر اصل زندگی و حرکت نامرئی آن به اشکال ویژه وجود دارد. در اینجا تأثیر سحرآمیز گذشته و همسانی با آن مطرح است و در اینجا راز زیبایی قطعات طلایی مورد نظر است. همه‌ی این بازیافته‌های نو، ساختار تئاتر رنسانس، شکل اجرایی و صحنه‌ی آن، نوع تصویری و سبک نمایشی آن را به طور کلی تحت تأثیر قرار می‌دهد. اکنون کمال مطلوب زیبایی بر خلاف اواخر دوران گوتیک، به مثابه محور اصلی، هم برای تصویر نمایشی از انسان و هم برای شیوه‌های تنظیمی و تزیینات و جلوه دکوراسیون، لباس‌ها و هم‌چنین حرکت در فضای نمایشی اعتبار داشت.

هر جا که تئاتر رنسانس در مبارزات بزرگ به خاطر مسائل معنوی آینده به مداخله می‌پردازد، بی‌تردید یک نظام زندگی پرهیجان نیز مطرح است. شعار هوتن این بود که «زندگی کردن، خود لذتی!» است و بسیاری از اندیشمندان آن عصر تکرار می‌کردند. در واقع حرکت تئاتر رنسانس اندیشه‌ی هوتن و تأیید زندگی به شیوه‌ای او را منعکس می‌سازد.

در مجموعه‌ی تاریخ تئاتر اروپا، مجلد چهارم به تئاتر رنسانس اختصاص یافته است. در این مجموعه چند جلدی، نویسنده طی دو فصل رنسانس و باروک، که دوران جدیدی از تاریخ تئاتر اروپا را دربر می‌گیرد، تلاش شده واقعیات تئاتری تا حد ممکن زنده نگه داشته شود تا خواننده رخدادهای بزرگ تئاتری سده‌های شانزدهم و هفدهم را همانند یک تماشاگر مشاهده کند. در عصر رنسانس و باروک نویسنده بسیاری از مسائل را که از انظار دور مانده، در نوع خود به نحو دیگری جلوه کرده، به میدان دید کشانده تا بتوان رخدادهای تاریخی تئاتر را قابل درک ساخت. چرا که طرح‌های زنده و پرشکوه و شکل پدیده‌های تئاتر رنسانس و باروک در ویژگی‌های منحصر به فردشان هنگامی قابل شناخت هستند که تصویر کلی تئاتر در همان دوران پدیدآمدنش به شکلی کاملاً زنده مجسم شود، بنابراین عصر رنسانس و باروک جداگانه بررسی شده‌اند. از طرفی چون روند تکاملی هنر نمایش انگلیسی و اسپانیایی آشکارا پیشرفتی را نشان می‌دهد، این دو در آغاز جلد مربوط به باروک بررسی و مطالعه می‌شوند. خواننده درمی‌یابد که در اینجا موضوع دیگری جز شمارش مسلسل روندهای تئاتر ملی مطرح بوده است. نویسنده قصد آن دارد پویایی حرکت‌های گوناگون ملل را در آیینه‌ی تاریخ تئاتر قاره‌ی اروپا نشان دهد و به همراه این پویایی که زنجیروار به هم پیوسته است تأثیرپذیری متقابل در مرزهای اروپایی را نیز عرضه کند. نویسنده کوشیده است در این مجلدات واقعیات هنری سراسر اروپا را درباره‌ی فعالیت‌های تاریخی تئاتر مد نظر داشته باشد، بدین معنی که تئاتر آن مناطقی هم که به فراموشی سپرده شده‌اند، به دقت بررسی شود. اما اثر حاضر که مجلد چهارم و تحت عنوان تئاتر رنسانس منتشر شده خود به دو مجلد تئاتر رنسانس (۱) و جلد دوم با عنوان تئاتر رنسانس (۲) تقسیم شده است که این کتاب مجلد اول را تشکیل داده است. در جلد اول ابتدا تئاتر ایتالیا، یعنی گهواره‌ی رنسانس بررسی و تشریح ده است، سپس از تئاتر فرانسه به تفصیل سخن به میان آمده است. در جلد دوم تئاتر کشور هلند، سرزمین‌های آلمانی زبان، اسکاندیناوی، اسلاوی و مجارستان بررسی و تحلیل شده است. خواننده با مطالعه این دو مجلد درمی‌یابد که تئاتر کنونی اروپا در بسیاری موارد از عصر رنسانس ریشه گرفته است. در این دو مجلد مجموعه‌ای از درام‌های آن دوران بررسی و در تکمیل این بررسی‌ها، اجرا و صحنه‌های گوناگون از نظر دور نمانده‌اند و دقیقاً مطالعه و شیوه‌های مختلف نمایشی نیز تشریح شده است. معماران صحنه‌ای معرفی و در رشته‌های نقاشی، صحنه‌آرایی و کارگردانی از دیگر هنرمندان سخن به میان آمده است.

قابل ذکر است تمامی پانوشت‌های دو مجلد نیز توسط مترجم تهیه شده است.

پژوهشی در هنر نمدمالی استان کرمانشاه

رضا حیدری شکیب*

چکیده

هنر نمدمالی[1] هنری اصیل و ریشه‌دار و یکی از صنایع دستی ارزشمند ایران است. این هنر در استان کرمانشاه از دیرباز ارزش و اهمیت فراوانی به عنوان یکی از مشاغل مردان داشته است. هدف از این پژوهش، شناسایی و بررسی هنر نمدمالی در این منطقه است. در این مقاله علاوه بر منابع کتابخانه‌ای برخی منابع از زبان مردان هنرمند این منطقه است.

واژگان کلیدی:

نمدمالی، صنایع دستی،استان کرمانشاه،ارگونومی

مقدمه

نمدهای ایران، در هر منطقه ازاین سرزمین، رازی سر به مهر دارند که به شکل تجریدی و نمادین و برگرفته از طبیعت، بخشی ازفرهنگ هنری عامیانه را شکل می‌دهند. فرهنگی سرشار از زیبایی و رمز و راز و به یک معنی مالامال از زندگی است. هنر نمد مالی احتمالاً برهنربافندگی مقدم بوده است. قدیمی‌ترین نمد موجود درگنجینه‌ی سلطنتی «شوسوئین» در نارا واقع در ژاپن متعلق به قرن هشتم است.[2] این نمدها از راه دادوستد یا به عنوان پیش‌کش به ژاپن آورده شده است. شیوه‌ی تهیه نمد از زمان‌های گذشته تاکنون تغییری نکرده و در نقاط مختلف تقریباً یکسان است؛ اما موادی که به پشم می‌افزایند، گوناگون است، مثلاً در مازندران از آب خالص، در استان فارس از آب صابون[3] و در کرمانشاه از آب صابون و زرده تخم مرغ استفاده می‌شود. در ایران نمدمالی در نواحی دشت گرگان، آمل، ساری، کلاردشت، ایلات ترکمن، اصفهان، بروجن و کرمانشاه رایج است. استان کرمانشاه یکی از مراکز تولیدکننده‌ی نمد در گذشته و حال است. در این منطقه شهرهای کوهستانی بسیاری وجود دارد که ساکنان آن به کشاورزی و دامداری اشتغال دارند. در پاره‌ای از این شهرها هنرهای سنتی از قبیل گلیم، جاجیم و نمد رواج دارد. هم‌چنین در استان کرمانشاه و در شهرهای کرند، قصر شیرین و اسلام‌آباد غرب و کمیل بافت نمد رایج است.[4] اساس مادی تهیه نمد را می‌توان در دو خاصیت تجعد یا پیچ و تاب داشتن و لایه‌لایه بودن آن دانست. پشم بر اثر رطوبت گرم، و جمع می‌شود و الیافش در هم می‌تابند و لایه‌هایش مانع می‌شوند که الیاف از هم گسیخته شوند، در نتیجه مصنوعی به دست می‌آید که گرم، مستحکم، ارزان و دارای مصرف عملی و اغلب خوش‌ترکیب است. نمد مستلزم کار بدنی سخت بوده و معمولاً به وسیله‌ی مردان انجام می‌گیرد هر چند در میان ترکمن‌ها و نیز در بخش‌هایی از فارس مانند بیشتر کارهای سنگین، زنان آن را انجام می‌دهند. نمد مالی عموماً یک روزه تمام می‌شود مگر در مواردی که کارهای مقدماتی مربوط به رنگ کردن پشم که برای تزیین نمد به کار می‌روند،[5] ادامه داشته باشد. طرح و نقشه‌ی نمد ساده بوده و به سفارش خریدار یا به سلیقه‌ی استادکار نمد مال به صورت تکراری تعیین می‌گردد.

مواد و روش‌های مطالعاتی

به صورت فهرست‌وار مراحل تحقیق را می‌توان به شرح ذیل خلاصه کرد:

ـ بررسی و مطالعه‌ی مطالب درکتابخانه‌ها به ویژه در محدوده‌ی استان کرمانشاه.

ـ بررسی‌های میدانی به صورت مصاحبه با اهل فن و پیش‌کسوتانی که در هنر نمدمالی فعال بوده‌اند از جمله:

۱ ـ آقا رضا بزرگی از بهترین نمدمالان روستای سرخه دیزه.

۲ـ پیرولی کاکاوند از بهترین نمدمالان شهرستان کمیل.

بررسی و شناخت نقوش

نقوش نمد کرمانشاه عمدتاً برگرفته از طبیعت، حیوانات و اشیاء است که به آنها اشاره می‌شود.[6]

گیاهان

ـ نقش درخت و گنجشک (دار و چولکه).

* کارشناس ارشد، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

ـ نقش چپ و راست این نقش مخصوص حاشیه است و در شهرستان کَرند متداول است.[۷]

ـ نقش درخت زالزالک که به زبان محلی « برج یا گوژ» نامیده می‌شود.

ـ برگ و گل کوچک (این نقش خاص شهرستان کَرند است).

لولو و نیلوفر (این نقش خاص شهرستان کَرند است).

ـ گلابی (در روستای سرخه‌دیزه وجود دارد).

ـ زرینه و سیمینه (رنگین کمان).

ـ گل ترنج یا به اصطلاح محلی طوق.

حیوانات:

ـ آهو

ـ گوزن و کَل

ـ جقه شاهی

ـ پنجه مرغه

ـ بز کوهی

اشیاء:

ـ شمشیر

ـ ران خروس(در هرسین).

ـ قلاب

ـ پله (در روستای سرخه دیزه).

ـ گنبد (در روستای سرخه دیزه).

ابزارهای نمد مالی

نمدمالی ابزارهای معدود و ساده‌ای دارد که از جمله مزایای این صنعت قدیمی و دستی است. برخی ابزارهای نمد مالی در نواحی کرمانشاه کم و بیش در سایر نقاط نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد:[۸]

ـ ابزارهای کار پشم زنی

چوکمان: کمان پشم‌زنی که مانند کمان‌های پنبه زنی است.

چَکْ: مُشْتَه. ابزاری چوبی مانند مُشْتَه پنبه زنی است.

ژیرْبالْ: پارچه‌ای گرد که وسط آن به صورت یک دایره‌ی باز بوده و از چند پارچه‌ی پیچیده به هم درست شده است. برای آنکه پارچه‌های ژیرْبالْ باز نشود روی آن نخ می بندند. ژیرْبالْ را هنگام زدن مشته به زه کمان بر زانوی چپ می‌گذارند و آرنج دست را بر آن قرار می‌دهند تا کار آسان‌تر شود.[۹]

قالو: قالب. یک تخته گونی به اندازه‌ی ۹ در ۱۲ متر مربع (۳×۳ یا ۴×۴)که پشم‌های زده شده را روی آن پهن می‌کنند.

شَنْ: شن افزاری چوبی مانند (افزاری که با آن گندم را باد می‌دهند) با دسته‌ای کوتاه که پشم‌های زده شده را با آن بر روی قالب جابجا می‌کنند تا در همه جا یکسان و یک اندازه شود.

گوُچانْ: چوبی به صورت عصا که با آن بر روی نمد مالیده شده می‌زنند تا از هم بازتر و گسترده‌تر گردد.

چُواُتو: اتوی چوبی. افزاری چوبی به درازای یک متر که دو سر آن را می‌گیرند و بر روی نمد مالیده شده می‌کشند تا هموارتر شود.

طناف: طناب. که به سقف کارگاه آویخته می‌شود.

کاربردهای نمد در استان کرمانشاه

نمد شکل و اندازه‌های متفاوتی دارد و با توجه به ابعاد آن دارای نام‌های مختلفی است، از جمله در کرمانشاه نوع دراز و بلند نمد را " نور کیش" و نوع پهن آن را " نوــ ین" می‌نامند. نمد از جهت رنگ نیز بر دوگونه است، نوع ساده‌ی آن که با پشم سفید یا سیاه فراهم می‌شود در کرمانشاه "نو ساده" و رنگین آن "نو رنگی" نام دارد.[۱۰] از دیگر کاربردهای نمد در استان کرمانشاه علاوه بر زیرانداز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

کَله باد: نوعی نمد پوششی که شبانان بر تن می‌کنند و بلندای آن تا زانو است و آستین کوتاهی دارد. این تن‌پوش را شبانان در تمام طول فصل بر تن دارند و آنها را در تابستان از نفوذ گرما و در زمستان از نفوذ سرما محافظت می‌کند و بدون نقش است.[۱۱]

گُردله: نوعی پوشش اسب که قبل از زین زیر آن پشت حیوان قرار می‌گیرد و در دو طرف آن آویزان می‌شود.

فَرَجی: نوعی نمد پوششی و نیم‌تنه‌ی کوتاهی است که تا بالای کمر را می‌پوشاند و کمر و سینه را گرم نگه می‌دارد. این نوع پوشش آستین نداشته و در بالای شانه‌ها دارای دو گوش است که احتمالاً برای جلوگیری از ریزش برف و باران بر روی دست‌ها می‌باشد.[۱۲]

کَرَک: نوعی نمد پوششی و نیم‌تنه‌ی بلند که آستین ندارد و فقط دارای حلقه‌ای برای دور گردن بوده و جلو آن سراسر باز است.

کلو فور: نوعی نمد پوششی که به جای وسایل خواب چوپانان و هنگام بارندگی از آن استفاده می‌شود وساده و بدون نقش است.[۱۳]

کَپَنک: نوعی پوشش با آستین‌های دراز و باریک که بسته می‌شود و چوپانان از آنها به منزله‌ی جیب برای حمل اشیاء خود به هنگام حرکت گوسفندان استفاده می‌کنند.[۱۴]

کلاه:

گیاهان و نباتات رنگزای مورد استفاده

نمد از درخشان‌ترین مظاهر کاربرد رنگ‌های طبیعی و سنتی است. شیوه‌ی رنگرزی با رنگ‌های طبیعی و سنتی در نمد، مشابه مراکز رنگرزی قالی‌بافی است، که رنگرزی‌های سنتی دارند. در زیر به مهم‌ترین گیاهانی که در رنگرزی نمد مورد استفاده قرار می‌گیرند، ذکر می‌شود:

پوست انار: گیاهی با نام علمی ponica و از خانوادهgranatum که برای تهیه‌ی رنگ زرد از آن استفاده می‌شود. برای به دست‌آوردن رنگ مشکی پرکلاغی از رنگ پوست انار و زاج سیاه (سبز) استفاده می‌شود[۱۵].

پوست گردو (گردکان): گیاهی با نام علمی juglans regial و از خانواده Juglandacea که در رنگرزی، به‌خصوص در مورد قالی و دیگر دست‌بافته‌های پشمی، از این گیاه برای بدست آوردن رنگ‌های تیره استفاده می‌کنند.[۱۶]

روناس: گیاهی با نام علمی Robia pinctorum L و از خانواده Ahacardiaceae که برای تهیه شید رنگی قرمز از آن استفاده می‌کنند[۱۷].

سماق (تُر سماق): گیاهی با نام علمی Rhus coriavia و از خانواده Ahacardiaceae که برای تهیه‌ی شید رنگی خاکی از آن استفاده می‌کنند.[۱۸]

برگ مو (برگ خوره): گیاهی با نام علمی vine leaves و از خانواده‌ی vitas vini fera که برای تهیه‌ی رنگ زرد طلایی از آن استفاده می‌کنند.[۱۹]

طرز ساخت نمد

در شروع کار با توجه به اندازه‌ی ابعاد نمد، فضای سر پوشیده‌ای که دارای زمین سفت و هموار باشد برای کار انتخاب می‌کنند. کف چنین زمینی را با پارچه‌ی متقال ضخیم، گونی و حصیر می‌پوشانند و کار نمدمالی را به ترتیبی که مرحله به مرحله شرح داده خواهد شد، انجام می‌دهند.

نمدمال در این مرحله پشم یا کرک را با چوبی به نام ترکه می‌زند تا الیاف از هم کاملاً جدا شده و خاصیت انعطاف پذیری خود را باز یابد. در زبان محلی به این کار "وابَری" می‌گویند. در مرحله‌ی بعد قالب نمد را در کف کارگاه پهن شده و آماده نقش پردازی و مالیدن می‌گردد. در زبان محلی به این مرحله" قالوگیری" می‌گویند. برای مالیدن نمد می‌بایست ابتدا پشم را بر روی قالب نمد ریخت. برای اینکه نقش نمد به‌دلخواه باشد فتیله‌های رنگین پشم را که قبلاً به‌قدر کافی تهیه شده‌اند مطابق نقشه روی حصیری[۲۰] که در کف انداخته شده است، می‌چسبانند و پشم را به وسیله‌ی ابزاری به نام شن روی فتیله‌ها می‌ریزند تا به‌قدر کافی ضخامت پیدا کند. سپس پشم را مرطوب می‌کنند و روی آن راه می‌روند و به اصطلاح ورز می‌دهند این کار آنقدر ادامه می‌یابد تا پشم کاملاً خود را بگیرد و در داخل قالب جا بیفتد. پشمی که اکنون به‌کار می‌رود از بهترین نوع پشم است زیرا هم بیشتر فرسودگی نمد را تحمل می‌کند و هم بیشتر به چشم می‌خورد. در مرحله‌ی بعد که به اولین مالش معروف است، پس از جمع‌وجورکردن اطراف پارچه یا گونی چوب محکمی را از جنس چوب ارژن در جهت پهنا روی لبه‌ی توده پشم خوابانده و پشم را با فشار دور آن می‌پیچانند. اندازه‌ی این چوب باید در هر طرف ۵ سانتی‌متر بیشتر باشد.[۲۱] در مرحله‌ی بعدی که لگدکوب نام دارد کار دو استادکار شروع می‌شود بدین معنی که روی نمد می‌ایستند و بیش از یک ساعت آن را با پا از یک طرف دیوار به طرف دیگر دیوار می‌مالند تا نمد نازک و استوار گردد. در زبان محلی به این مرحله پامال می‌گویند. دو استادکار معمولاً با این حرکت اسم مبارک حضرت علی را همراه با نفس‌هایشان به زبان می‌آورند.[۲۲] آنها نفس را با «ع» به درون فرو می‌برند و با «لی» بیرون می‌آورند. نمدمالان در حالی که پاهایشان را روی نمد و دست‌ها را روی زانوان می‌گذارند، نمد را با فشار دادن روی پاشنه‌هایشان به جلو می‌رانند، سپس پاهایشان را بلند می‌کنند و محکم روی آن می‌کوبند، آن‌گاه نفس‌زنان نمد را با انگشتان پا به عقب می‌چرخانند و سر انجام با پاشنه آن را به جلو می‌رانند. ضرب این حرکات ساده و به صورت یک ـ دو ـ سه ـ چهار به جلو و یک ـ دو ـ سه ـ چهار به عقب است. تکیه بیشتر روی چهار است. بعد از این مرحله که به مالش بدون چوب (بی چو) شهرت دارد، استادکار نمد را باز کرده و در این حالت است که نقش نمد کاملاً در جسم آن جای گرفته است و شبیه به فرش دستباف به نظر می‌رسد. پس از لب‌گیری[۲۳] و کشیدن[۲۴] نمد را بدون چوب وسط در جهت پهنا لوله می‌کنند و مقداری آب صابون داغ را روی آن می‌ریزند و شروع به مالش دادن می‌کنند. ضرب نمدمالی در این حالت تندتر شده و آن را محکم‌تر می‌مالند و درحالی که یا علی می‌گویند آن را بر می‌گردانند، این حرکت چَک‌مال نام دارد و به دنبال مالش تندتری به نام گوش‌مال صورت می‌گیرد که در آن نمد را با زانوها و دست‌ها می‌زنند. دشوارترین حالت مرحله‌ی آخر است که دو نفر در حالی که دست‌هایشان را به شکل ضربدر نگه داشته‌اند و به زبان محلی به آن دَسَمِل می‌گویند، همزمان نمد را بلند می‌کنند و برمی‌گرداند سپس خم شده و با دست‌هایشان آن را محکم به زمین می‌کوبند و در حالی که روی انگشتان پایشان بلند می‌شوند با قدرت تمام به آن فشار می‌آورند این عمل را به کوب یا چَک‌مال می‌گویند[۲۵].

بررسی ارگونومیکی شرایط کار و اختلالات اسکلتی و عضلانی

ارگونومی، دانشی است که روی مسائل انسانی و حرفه‌ها و مشاغل بحث می‌کند. ارگونومی مسائل را وسیع‌تر و برد آن را بیشتر می‌نماید و در تمامی مسائلی که به طور روزمره اتفاق می‌افتد، رعایت و بحث و بررسی می‌گردد.[۲۶] اختلالات اسکلتی و عضلانی Msds یکی از مشکلات بهداشتی نیروی کار دنیا و علت اصلی ناتوانی است. ضررهای اقتصادی ناشی از این اختلالات نه تنها فرد را متأثر می‌سازد؛ بلکه سازمان و جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در حال حاضر Msds از جمله مسائلی است که ارگونومیست‌ها در سراسر جهان با آن روبه رو هستند. براساس مطالب مذکور می‌توان دریافت که توجه به بهداشت شغلی این هنرمندان و بهبود شرایط کار ایشان تأثیر مهمی در اقتصاد و رونق‌گرفتن صنایع‌دستی خواهد داشت. عوارض و بیماری‌های شغلی در بین نمدمالان، عوارض اسکلتی و استخوانی است که در اثر کارطولانی با شرایط کاری نامطلوب بر روی نمد، ایجاد می‌شود. تغییر ستون فقرات بر اثر خم شدن مداوم بر روی فتیله نمد، حرکات خارج از مفصل، حرکات تکراری، انحراف زاویه مچ دست و پا و با توجه به اینکه نمدمالان بر روی زمین مرطوب و نمناک و بدون

پوشش کار می‌کنند، پس از اندک زمان عوارض استخوانی و روماتیسمی بر زانوها، آرنج‌ها و استخوان‌های دست و پا آشکار می‌شود. موارد مذکور از جمله Msds در بین این قشر است.[۲۷]

نتایج وپیشنهادات

سرزمین ایران با قدمتی چندین هزارساله خود ترکیبی از قبایل، ایلات و قومیت‌های مختلف است. یکی از اقوام اصیل و ریشه‌دار قوم کرد است که بخشی از آنها در کرمانشاه زندگی می‌کنند. نمد کرمانشاه آوازه و شهرتش در تمام نقاط ایران پیچیده و درنمایشگاه‌های داخلی و خارجی، همچون تحفه‌ای گرانبها در چشم تماشاگران و هنر دوستان جلوه می‌نماید، که این خود به دلایل زیادی از جمله استفاده از رنگ‌های طبیعی، طرح‌ها و نقوش اصیل، سادگی و زیبایی، استفاده از پشم گوسفندان نژاد کرد و انعکاس فرهنگ‌ها و باورهای قوم کرد در لابه‌لای نقوش و طرح‌های نمد است. با توجه به نکات فوق برای بهبود کمی و کیفی نمد کرمانشاه موارد زیر ضروری می‌نماید:

ـ شناسایی طرح‌های مختلف نمد کرمانشاه که معروف فرهنگ این قوم می‌باشد.

ـ بازاریابی داخلی و خارجی برای نمد کرمانشاه.

ـ بالابردن آگاهی در بین نمدمالان و خلاقیت ذهنی و فکری.

ـ استفاده‌ی بهینه از امکانات موجود و تحقیق نسبت به طرح‌ها و رنگ بندی‌ها که این امر درگرو حفظ اصالت طرح می‌باشد.

ـ با توجه به مشکلات بسیار زیاد ارگونومیکی در این هنر، مطالعات علمی چندان زیادی در این زمینه انجام نشده است؛ برای حفظ این هنر اصیل و گرانبها و تبدیل آن به صنعت اشتغال‌زا در منطقه می‌باید به آن از دیدگاه ارگونومی توجه بیشتری شود.

پانوشت‌ها:

۱ـ نمد در بین قوم کرد، نملی، نالی، نووک، نمی، نام دارد.

۲ـ جی گلدک، سومی هیرا موتو گلدک، سیری در صنایع دستی ایران، تهران: انتشارات بانک ملی، ۱۹۷۷ ،ص ۲۷۷.

۳ـ احمد دانشگر. فرهنگ جامع فرش، تهران: نشر دی، ۱۳۷۲ ،ص ۵۵.

۴ـ وجود آب صابون سبب می‌شود که همواره سطح مورد مالش نرم‌تر شده و قسمتی از دست که الزاماً ساعت‌ها در معرض تماس با پشم قرار دارد، سالم بماند. نمد مالیده شده با صابون خشن و خشک‌تر و داری بوی بدی است. محمود جوادی‌پور، نمدهای ایران، ایلات ترکمن و دشت گرگان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر و سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی وگردشگری، ۱۳۸۶، ص ۴۶.

۵ـ جی گلدک، سومی هیرا موتو گلد ک، سیری در صنایع دستی ایران، ص ۲۷۶.

۶ـ احمد دانشگر، فرهنگ جامع فرش، صص ۵۵۱ و ۵۵۲.

۷ـ حمید ویسیان،. مقدمه‌ای بر شناخت نمد، انتشارات فرهنگ و هنر، شیراز ، ۱۳۶۵ص ۱۲.

۸ـ جی گلدک، سومی هیرا موتو گلدک، ص ۲۷۷.

۹ـ حمید ویسیان. مقدمه ای بر شناخت نمد، ص ۲۴.

۱۰ـ احمد دانشگر. فرهنگ جامع فرش، ص۵۵۱.

۱۱ـ همان، ص ۵۵۲.

۱۲ـ حمید ویسیان. مقدمه‌ای بر شناخت نمد، ص ۲۸.

۱۳ـ احمد دانشگر. فرهنگ جامع فرش، ص۵۵۲.

۱۴ـ جی گلد ک، سومی هیرا موتو گلدک، ص ۲۸۵.

۱۵ـ مرتضی سهی‌زاده ابیانه. تکمیل فرا ورده‌های رنگرزی و نساجی، نشر دهخدا، ۱۳۶۸ ،صص ۳۹ و ۴۰.

۱۶ـ افشار جهانشاهی. فرایند و روش‌های رنگرزی الیاف با مواد طبیعی، دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۸۰، ص ۱۰۸.

۱۷ـ رمضان کلوندی. مجموعه مقالات فرش دستباف(نگرشی بر مهم‌ترین گیاهان رنگزای استان همدان، مرکز تحقیقات فرش دستباف، تهران، ۱۳۸۶، ص ۱۲۲.

۱۸ـ همان، ۱۲۲.

۱۹ـ افشار، جهانشاهی، فرایند و روش‌های رنگرزی الیاف با مواد طبیعی، ص ۵۵.

۲۰ـ نقش حصیر محکم‌کردن ریشه‌های رنگین و نقش است.

۲۱ـ حمید ویسیان. مقدمه‌ای بر شناخت نمد، ص ۳۴.

۲۲ـ نمد مالان به هنگام کار با آهنگ‌هایی موزون اشعاری را دسته‌جمعی می‌خوانند تا از یکنواختی کار بکاهند و نیرو بگیرند.

۲۳ـ لبه‌ی نمد هنگام مالیدن نظم خود را از دست می‌دهد و نا گزیر بایستی این بی نظمی در پایان کار اصلاح شود. این ترمیم و بریدن قسمت‌های اضافی از نمد را لب گرفتن نمد می‌گویند. احمد دانشگر. فرهنگ جامع فرش، ص۵۵۳ .

۲۴ـ نمد را از دو سو گرفته و می‌کشند تا هیچ گونه ناراستی در شکل آن نماند. این عمل را کش دادن می گویند.

۲۵ـ جی گلدک، سومی هیرامونو، گلدک. صص ۲۸۵و۲۸۴.

۲۶ـ علی رضا چوبینه. مهندسی عوامل انسانی در صنعت و تولید، شیراز: موسسه فرهنگی انتشارات راهبرد، ۱۳۷۵، ص ۹.

27 –Kmmlert, k. Labori Nspect Orate Investigation For The Preretion Of Ocupational Musculo – Skeleti Injuries. Licentionale Thesis National Institute Of Ocupational Health, Solna, Sweden. (1994).77.76

منابع:

۱ ـ کلوندی، رمضان. مجموعه مقالات فرش دستباف (نگرشی به مهم‌ترین گیاهان رنگزای استان همدان)، تهران: مرکز تحقیقات فرش دستباف، ۱۳۸۶.

۲ ـ جوادی پور، محمود. نمدهای ایران، انتشارات فرهنگستان هنر و میراث فرهنگی و صنایع دستی وگردشگری، ۱۳۸۶.

۳ ـ جهانشاهی، افشار. فرآیند و روش‌های رنگرزی الیاف با مواد طبیعی، تهران، دانشگاه هنـــر، ۱۳۸۰.

۴ ـ دانشگر، احمد. فرهنگ جامع فرش ایران، تهران: نشر دی، ۱۳۷۲.

۵ ـ سهی‌زاده ، ابیانه. تکمیل فرآیندهای نساجی و رنگرزی، تهران: دهخدا، ۱۳۶۸.

۶ ـ گلدک، جی، گلدک، سومی هیراموتو، سیری در صنایع دستی ایران، تهران: انتشارات بانک ملی ایران، ۱۳۷۷.

۷ ـ ویسیان، حمید. مقدمه‌ای بر شناخت نمد، شیراز: نشر فرهنگ و هنر، ۱۳۶۵.

۸ ـ هلاندر، مارتین و چوبینه، علیرضا. مهندسی عوامل انسانی در صنعت و تولید، شیراز: موسسه فرهنگی انتشارات راهبرد، ۱۳۷۵.

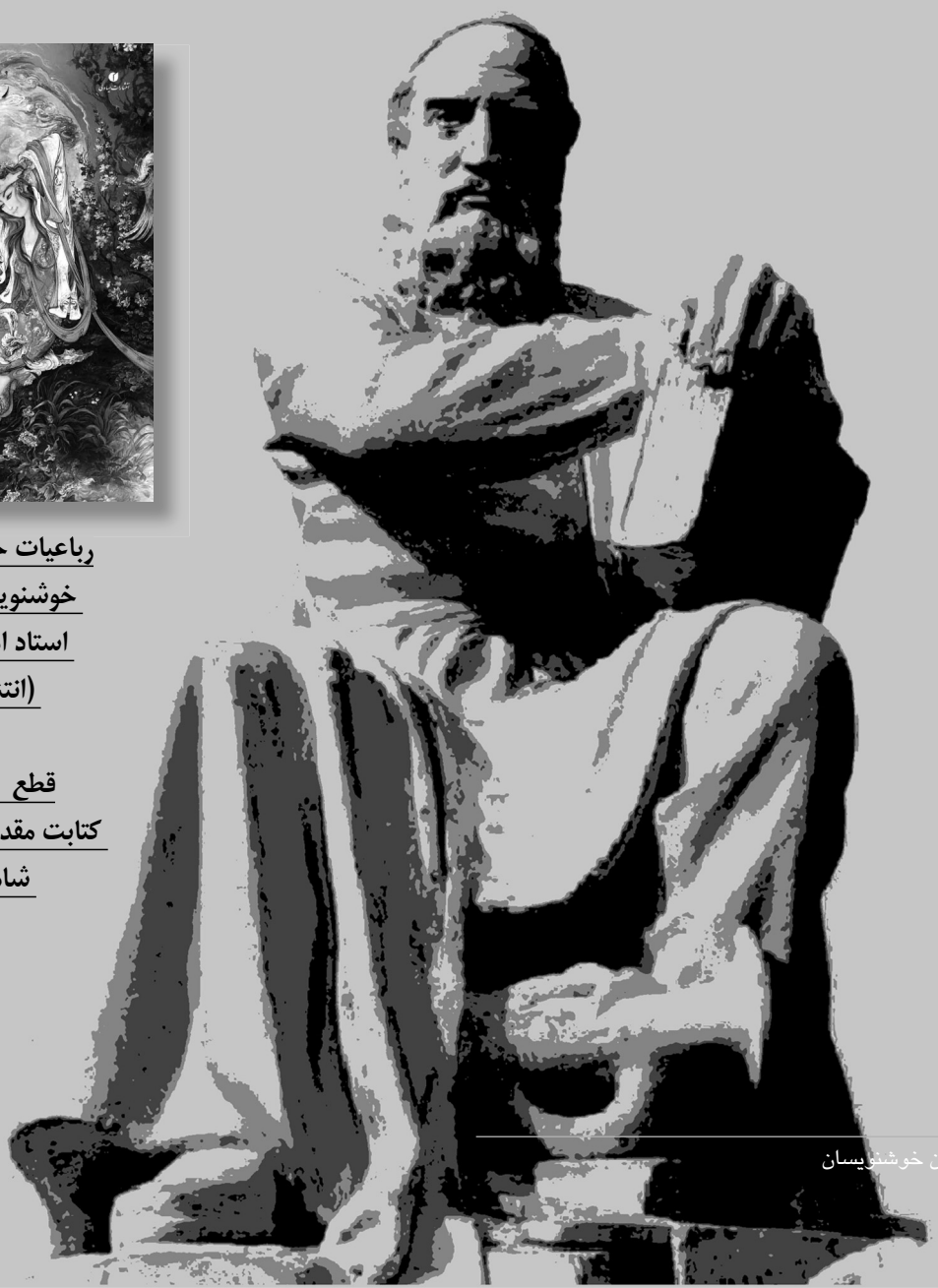
9 –Kmmlert, k. Labori Nspect Orate Investigation For The Preretion Of Occupational Musculo – Skeleti Injuries. Licentionale Thesis National Institute Of Ocupational Health, Solna, Sweden. (1994) P77.76.

رباعیات خیامی و آمیزه‌های خوشنویسی

نقدی بر خوشنویسی رباعیات حکیم عمر خیام

کاوه تیموری*

رباعیات حکیم عمر خیام، خوشنویسی نستعلیق از استاد امیراحمد فلسفی (انتشارات یساولی) زمستان ۱۳۸۷ قطع رحلی، ۸ صفحه کتابت مقدمه + ۹۶ صفحه شامل قطعات چلیپا



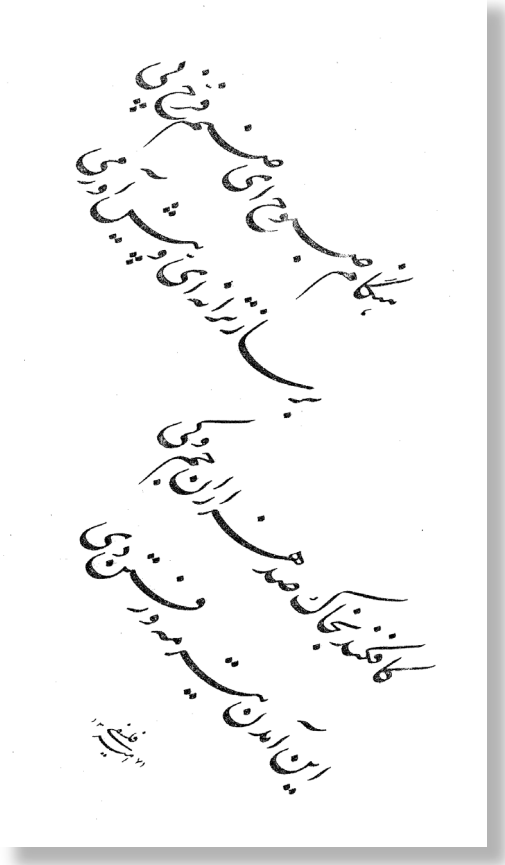
* مدرس انجمن خوشنویسان

به تازگی کتاب رباعیات حکیم عمر خیام در شکلی بسیار نفیس و ارزشمند توسط انتشارات یساولی به چاپ رسیده است. کتاب با پیشگفتار حکیمانه استاد دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن زینت یافته و تابلوهای مینیاتور استاد محمود فرشچیان و حواشی هنرمند جوان، امیر هوشنگ آقامیری زینت بخش صفحات آن می‌باشد.

مقدمه‌ی رباعیات خیام علاوه بر نگارش فارسی به چهار زبان عربی، انگلیسی، فرانسه و آلمانی نیز ترجمه شده است.

کتاب رباعیات خیام هر چند از نفاست ویژه‌ای از حیث چاپ، کاغذ، تذهیب و تابلوهای مینیاتور برخوردار است اما نداشتن فهرست رباعیات برای اهل تحقیق موجب ورق‌زدن چند باره‌ی آن می‌شود.

از آنجا که محور اصلی و کانون توجه این نوشته، خط نستعلیق کتاب می‌باشد، بنابراین مدار اصلی بحث بر نگارش ۸ صفحه پیشگفتار و ۹۶ رباعی که در قالب چلیپا به نگارش درآمده‌اند، دایر شده است.



خوشنویسی صفحات مذکور به دست و قلم استاد امیر احمد فلسفی (متولد ۱۳۳۷، اهواز) از شاگردان نامدار و دست پروردگان مشهور کلاس خط استاد کیخسرو خروش و استاد غلامحسین امیرخانی است. امیراحمد فلسفی کارنامه‌ی پربرگی را در عرصه‌ی خط نستعلیق از خود به جای گذاشته و در شمار نخستین کسانی است که در نسل اول خطنگاران انقلاب اسلامی به کسب درجه‌ی استادی از انجمن خوشنویسان نایل آمده است.

کانون اصلی قلم فلسفی در خط نستعلیق توجه ویژه به شیوه‌ی کتابت (نثر و نظم) و علاقمندی خاص او به قلم مشقی و هنرنمایی در عرصه‌ی چلیپا به عنوان قالب و فُرمی فرسایش ناپذیر در خط نستعلیق است.

فلسفی خوشنویسی کم حاشیه، گوشه‌گیر و سختکوش، با اخلاق و پُرکار است که به لحاظ حمایت‌های انجمن خوشنویسان ایران و ایجاد زمینه‌ی رشد برای وی به ویژه در دهه‌ی اول انقلاب اسلامی، سهم قابل توجهی از بازار نشر کتاب‌های خطی و خوشنویسی را به خود اختصاص داده و معمولاً برای چند سال آینده فعالیت کاری خود، سفارشات لازم را در فهرست نگارش دارد. البته کتابت مداوم و انضباط در نگارش و برآوردن انتظارات و از همه مهم‌تر سطح کیفی آثار کتابتی وی، روی دیگر سکه‌ای است که به گستره‌ی تأثیرگذاری خط و هنر وی مدد رسانده است.

مقایسه‌ی مشترکات رباعیات خیام که توسط امیرخانی در سال ۱۳۷۶ یعنی در سن شصت سالگی به نگارش درآمده، با رباعیات خیام فلسفی که بخشی از آن در ۱۳۷۱ و بخش دیگر آن در سال ۱۳۷۶، یعنی تقریباً در سن ۵۰ سالگی فلسفی به نگارش درآمده از چند نظر قابل توجه است.

۱ –در قلم فلسفی (خط ۱۳۷۱) اندام حروف کلمات به ویژه مؤلفه‌های صعودی دم‌های میم رشید و مرتفع به نگارش درآمده‌اند در حالی که مؤلفه‌های استاد امیرخانی کوتاه هستند.

۲ –حرکت رنجه رنجه قلم استاد امیرخانی، با تسلط فوق‌العاده‌ای با حرکت طبیعی و بدون تکلف قلم همراه است که شیرینی، مزه و انعطافی عالی در چلیپاها به وجود آورده است در حالی که در آثار فلسفی صافی، خشکی و تکلف با هم دیده می‌شود.

۳ –از مزیت وسعت ترکیب و حد و مرز قائل شدن برای ایجاد کشیده به کارگیری انعطاف در اندازه‌ها به شکل آگاهانه‌ای در نسخه نگارش شده استاد امیرخانی استفاده شده حال آنکه در نسخه‌ی استاد فلسفی تنها به کشیده‌های ممکن و متعارف قناعت شده و در واقع این دریچه بسته مانده است.

نکته‌ی قابل توجه این است که علی رغم نزدیکی اندام و هیأت حروف و کلمات نگارش شده توسط فلسفی به سرچشمه اصلی یعنی استاد امیرخانی به نظر می‌رسد این امانت از زاویه‌ی روح درونی خط به احسن وجه آینه‌داری نشده است. استاد فلسفی به رغم توجه جدّی به خط استاد، روایت خود را از لطیفه ترکیب در خط خویش بنا می‌نهد و این همان تفاوت کلیدی شاگرد با استاد است که نشان می‌دهد که ترکیب در خط امیرخانی به ویژه در صفحات کتابت شده رباعیات خیام دارای رازهای سر به مُهری است که حتی استادی توانا مانند فلسفی نیز هنوز باید برای رسیدن به جوهر و بُن‌مایه‌ی آن به مشق نظری و مشق قلمی بپردازند و تنها به آینه‌داری هیأت حروف کلمات استاد امیر خانی در خط خود بسنده نکنند.

فلسفی نه تنها زیبایی هیأت و حروف و کلمات و حرکات خط استاد امیرخانی را توسعه نداده بلکه دخل و تصرف‌هایی نیز در آن اعمال کرده که باعث شده خط وی با خط استاد همخوانی‌اش کمتر و فاصله‌ی آن بیشتر شود. برای مثال سر حرف عین در ترکیب‌هایی چون «عت» یا «غم» و ... از این دست می‌باشند که میزان فضای داخل «ع» در خط فلسفی با داخل آمدن سر«عین» کمتر شده، در حالی‌که درخط استاد با یک نسبت منطقی و تعادل بین سواد و بیاض روبه‌روییم.

(ص ۳۸ فلسفی، ص ۱۰۳، خط امیرخانی ، حرف ع ، ص ۴۵ خط فلسفی)

اما باید بر این نکته افزود که فلسفی در نگارش متن فارسی دعای

کمیل (۱۳۸۶) نیز تجربه‌ای از سرگذرانده و با دقت و وسواسی فراوان درصدد بوده که به نسخه‌ی نگارش شده توسط امیرخانی (سال ۱۳۶۳، انتشارات واحد فرهنگی بنیاد شهید) نزدیک شود و گرچه نگارش فلسفی پس از ۲۳ سال از نگارش نسخه‌ی امیرخانی انجام شده اما واقعیت این است که برای کتابت زیبای نسخه امیرخانی نمی‌توان مشابه و هم وزنی جز در کارهای خود استاد ارائه کرد. هر چند شیوه‌ی فلسفی از همان سرچشمه خطی استاد امیرخانی سیراب شده باشد. اما به همان دلیل پیش گفته فاصله‌ی بین این دو نظام هندسی محسوس است و شاید مقایسه‌ی میرعماد با شاگردان او در دوره‌ی صفوی و تفاوت بارز و آشکار عیار خطی آن‌ها مثالی عینی‌تر از این تفاوت‌ها را بر خواننده‌ی اهل تأمل آشکار نماید.

عمده‌ترین کار فلسفی در دهه‌ی گذشته سپردن حروف و کلمات نگارش شده وی به حافظه رایانه در قالب نرم افزار چلیپا سیستم است که در حقیقت علاوه بر همزیستی خط نستعلیق با رایانه از چند جهت قابل تأمل است.

۱ – برآوردن این آرزو که خط در کنار صنعت (رایانه) بتواند از ویژگی‌های سرعت عمل و ظرفیت‌های آن بهره گیرد.

۲ – به تَبَع مورد فوق فراگیر شدن بهره‌گیری از خط و عمومی و اجتماعی شدن آن در سطوح تبلیغاتی و کاربُردی.

۳ – عمومی شدن شیوه‌ای از خط نستعلیق که از استانداردهای زیباشناختی و برخورداری از یک نظام هندسی مطلوب متأثر از شیوه‌ی استاد امیرخانی است.

در عین حال تأثیرات منفی این تلاش نیز قابل تأمل است:

۱ – از رونق افتادن بازار و سفارشات خوشنویسی در یک دهه‌ی گذشته و از خاصیت افتادن خط به عنوان یک حرفه و به بیانی بروز مرگ حرفه‌ی خطاطی که می‌توانست منبع درآمدی برای خوشنویسان رده‌های دوم و سوم به بعد باشد.

۲ – استفاده‌ی غیراستاندارد از نرم‌افزار چلیپا سیستم و ارائه‌ی نامطلوب عبارات به دلیل عدم آشنایی با مبانی خط که در عمل باعث بی‌قواره‌شدن و از کیفیت افتادن خط استاد فلسفی شده است.

۳ – عدم روزآمدن شدن این نرم افزار متناسب با تغییرات خطی جدید در خط استاد فلسفی

۴ – باید اذعان کرد در کنه و جان‌مایه‌ی عمومی‌شدن شیوه‌ی نستعلیق رایانه‌ای در سطح جامعه لذت بصری و انبساط خاطر لازم دست نمی‌دهد. زیرا غیر از موارد استثنایی که کاربر به مبانی خط نستعلیق آشنایی داشته، در سایر موارد یک امر کلیشه‌ای و ماشینی به نظر می‌رسد.

شاید به همین دلیل باشد که بیننده در نزدیک به ۹۶ چلیپای موجود در کتاب خیام با دو شیوه‌ی خطی روبه‌روست که یکی مربوط به سال ۱۳۷۱ (براساس امضای خوشنویس در صفحه ۲۰۹ کتاب) و شیوه‌ی دیگر شیوه‌ای است که مبین تغییرات خطی فلسفی در طی ۱۵ سال گذشته بوده و کتاب با این دو شیوه‌ی گوناگون به رشته تحریر درآمده است.

شیوه‌ی اول همان شیوه‌ی معمول ایشان است که بینندگان و اهل خوشنویسی با آن آشنا هستند و این همان شیوه‌ای است که فلسفی آن را به نرم‌افزار چلیپا سپرده و از آن طریق عمومیت یافته و اثرات مثبت و غیر مثبت آن اشاره شد. در این کتاب از تعداد ۹۶ چلیپا، ۴۹ چلیپا با این شیوه نگاشته شده است.

نمونه ۸۶

شیوه‌ی دوم شیوه‌ای است مبین تغییرات خطی فلسفی که در فاصله‌ی ۱۵ سال گذشته به طور طبیعی یا در اثر مطالعه و اعمال نظرات مستقیم در نظام هندسی خط وی رخ داده است. بر این اساس چلیپاهای صفحات ۲۷، ۳۹، ۴۷، ۴۹، ۵۳، ۵۵، ۷۱، ۷۳، ۷۷، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۱، ۹۳، ۹۵، ۹۷، ۹۹، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۷، ۱۶۱، ۱۶۵، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۵ از آن زمره می باشند. در این صفحات گویی فلسفی رو به خط قدما آورده است و به طور طبیعی در اثر مشق کردن از خط میرعماد و مکتب وی این گرایش در خط او پیدا شده است. حتی از معاصران بیشترین نزدیکی حال و هوای خط فلسفی با خط استاد اخوین قابل ملاحظه است که از ایشان به عنوان میرعماد عصر نام برده می‌شود.

برخی از ویژگی‌های شیوه‌ی فعلی استاد فلسفی در نگاهی مقایسه‌ای با چلیپاهای سال ۱۳۷۹ بدین شرح است:

– بلندتر شدن نیم‌مدها (چلیپای ص ۷۷)

– کوتاه شدن دم‌های میم (چلیپای ص ۵۵ و ص ۱۹۹ و ...)

– وجود دوایر پیاله‌ای شکل (چلیپای ۳۹، ۵۵، ۱۳۷ و ...)

– افزایش ضعف و نازک نویسی در عمده‌ی چلیپاها به شیوه‌ی قدما شامل نازک شدن «ر» بلند (ص ۱۱۱)

– مدور شدن سرهای حرف «و»، «م» و «ق» و موارد مشابه

– افزایش محدود سطح در کشیده‌ها ص (۹۳)

– درمجموع فاصله گرفتن از شیوه‌ی تلفیقی استاد امیرخانی در مفردات و کلمات

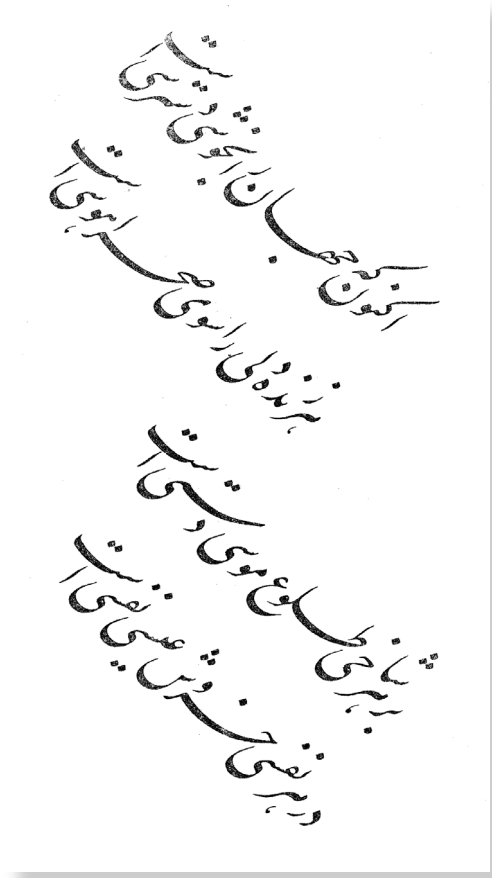
در اینجا یک انتقاد جدّی به خوشنویس و ناشر این کتاب وارد است که چگونه قطعات خوشنویسی آن هم در قالب شناخته شده و قابل نقد

چلیپا با یک فاصله زمانی ۱۵ ساله که دوره‌ی کوتاهی برای تحولات خطی به شمار نمی‌رود در کنار هم قرار گرفته‌اند. بدیهی است استاد فلسفی بهتر بود ۴۹ چلیپای سال ۱۳۷۱ را دوباره با سبک سیاق فعلی به نگارش در می‌آوردند. زیرا شیوه‌ی فعلی از شیوه‌ی آن سال فاصله زیادی گرفته است. کنار هم قرار دادن این دو شیوه و چاپ آنها باعث شد که نگارنده به طنز چند بیتی را به نظم درآوَرَد.

رباعی های خیامیِ زیبا
چو دیدم در خطّ و قدِ چلیپا
برایم این نگارش شد سوالی؟
ز چه در خط نمی بینم کمالی!
از آن زیبانویسی ها خبر نیست!
چنین نارک نویسی را اثر چیست؟
اگر چه فلسفی خطش شریف است
چرا چاق و چرا گاهی ظریف است؟
تو گویی فلسفی گشته پشیمان
که در رایانه خطش گشته زینسان
از این رو در رباعیات خیام
به اهل خط رسانده پیک و پیغام
که خط من دگر رایانه ای نیست!
چلیپا سیستم من خانه‌ای نیست!
اگر چه می‌نویسم من خط اصل
به رایانه نمایند خط من وصل!
ندارد خط رایانه صفایی
و دائم می‌کشم از آن جفایی!
بگو آخر، تو ای استاد جانان!
چگونه خلق پندارند، آسان
که این خط، خط زیبای تو بوده؟
که دل را از کف جانان ربوده؟
کنون این خط امروزت چسان است؟
که چون آونگِ لرزان در تکان است؟
تحول این‌چنین، طرزبدیعی است!
بگو آیا روال خط طبیعی است؟

در حال حاضر به نظر می‌رسد شیوه‌ی نگاشتن استاد فلسفی تلفیقی از صاف‌نویسی استاد امیرخانی در دهه‌ی پنجاه (سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۶) و گرایش و مطالعه در آثار مکتب صفوی را در خود جمع کرده ولی این سوال مطرح است که آیا این شیوه ادامه‌ی منطقی شیوه‌ی استاد امیرخانی است؟ در پاسخ باید گفت به نظر می‌رسد به ویژه در دوایر این نزدیکی رو به کاهش گذاشته است و بیشتر شبیه یک تغییر ماهیت جدّی و فاصله گرفتن از آن بنیان اولیه‌ای است که در دهه‌ی ۶۰ فلسفی را به عنوان یک امانتدار نوظهور با نگارش کتاب‌هایی چون دوبیتی‌های باباطاهر و دیوان آیت ا... حسن حسن‌زاده آملی به جامعه خوشنویسی معرفی کرد و نزدیکی خط وی با استاد امیرخانی در آن دوره‌ی زمانی بسیار قابل تحسین بود. البته این به این مفهوم نمی‌باشد که فلسفی نباید از حوزه و چارچوب سبک امیرخانی جدا شود. اما به نظر می‌رسد که حداقل در این تعداد چلیپاهای نگارش شده، از ادامه‌ی منطقی شیوه‌ی تلفیقی استاد امیرخانی که بسیاری از ویژگی‌های قدما و ارزش‌های خطی و زیباشناختی معاصران را در خود جمع کرده، خبری نمی‌باشد. هر چند خوشنویس اهل فن در می‌یابد که حتی روح خط امروزی استاد فلسفی هم‌چنان تحت سیطره‌ی شیوه‌ی استاد امیرخانی است.

زیرا در خوشنویسان معاصر می‌توان از نمونه‌هایی مانند استاد علی شیرازی هم عصر و هم دوره‌ی استاد فلسفی نام بُرد که در قلم جلّی نویسی آرام آرام راه تازه خود را با جذب شیوه‌ی تلفیقی استاد امیرخانی گشوده و امروز نیز با تأیید خود استاد امیرخانی دارای شیوه‌ای مستقل و ممتاز می‌باشد، شیوه‌ای که در قلم جلّی‌نویسی تحول ارزشمندی را رقم زده و ارزش‌ها و ظرافت‌های امروزین کتیبه‌نگاری یعنی نوشتن با قلم پارویی بر روی کاغذ آن هم به شیوه‌ی قدما رونق و جان تازه‌ای گرفته و حتی بزرگان نیز بر این باورند که بازبینی و دوباره‌نویسی و تکرار مکرر بررسی آثار قدما کاملاً ضروری است. اما باید دانست که هنر این زمانی و هنر این مکانی ضمن بررسی ریشه‌ها باید از ثمرات آن نیز بهره گیرد، زیرا ریشه‌ی درخت خوشنویسی امروز از کند و کاو در خطوط گذشتگان سیراب شده و می‌شود و این سیر منطقی به مفهوم تکرار طابق‌النعل آثار گذشتگان نیست و به آینده نظر داشتن را نیز می‌طلبد. بدون تردید تجربیات گرانقدری برای آن می‌توان یادآور شد. در هر حال در این نوشته در کنار هم قراردادن آثار فلسفی در دو برهه‌ی زمانی انگیزه‌ای برای مرور شیوه‌ی جدید و قدیم و تحولات خطی وی شد. والبته انجام این کار تنها مهرتأییدی است از یک علاقمند وادی تحقیق خوشنویسی و صحه بر کارنامه بسیار پر برگ خوشنویسی امیراحمد فلسفی که به لحاظ حجم آثار کتابت شده و تربیت شاگردان ممتاز، ارابه خوشنویسی معاصر ایران را در کنار سایر بزرگان به پیش می بَرَد.


نمونه ۸۶

برای او که هنوز در پنجاه سالگی فرصت تحقیق، تجربه و رسیدن به افق‌های تازه را داراست بهترین لحظات سیر و سلوک را در عرصه بازگشایی گره‌های خطی آرزومندیم.

منابع

– امیرخانی، غلامحسین. رباعیات خیام، تهران: نشر امیرخانی، ۱۳۷۸.

– فلسفی، امیراحمد. رباعیات خیام، تهران: نشر یساولی، ۱۳۸۷.

دکتر مهناز شایسته‌فر*

خط و تذهیب در قرآن‌های ایرانی موزه ملی، بخش اسلامی

سده‌های هفتم ـ دوازدهم/ اول ـ ششم

چکیده:
نسخه‌های خطی قرآن، از جمله آثار با ارزش و معتبری هستند که زینت‌دهنده‌ی بسیاری از موزه‌های داخلی و خارجی می‌باشند. بخش اسلامی موزه ملی ایران به عنوان موزه مادر و شاخص در ایران، از جمله موزه‌هایی است که آثار مهم و با ارزشی چون نسخه‌های خطی قرآن از سده‌های اولیه اسلام تا دوران اخیر در آن نگهداری می‌شود. در این موزه بیش از ۱۰ عدد از نسخه‌های معتبر مربوط به سده‌های هفتم- دوازدهم/ اول- ششم موجود است که هر کدام دارای ویژگی‌های منحصری می‌باشند.

ویژگی‌های این نسخه‌ها، به جهت آنکه جزء اولین خطوط و تزیین‌های به کار رفته در قرآن بوده، از اهمیت زیادی برخوردار بوده و بررسی آنها فرصتی مناسب برای درک اندیشه‌های خلاق هنرمندان این آثار می‌باشد. هدف این مقاله بررسی ویژگی‌های خطی و تذهیبی قرآن‌ها موجود در موزه ملی ایران است. از این روی به تحلیل و بررسی خطوط و شیوه تذهیب به کار رفته در قرآن‌های سده‌های اولیه می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: نسخه‌های خطی، قرآن، خط، تذهیب

مقدمه :

خوشنویسی را به عنوان شاخص‌ترین هنر در پهنه‌ی سرزمین‌های اسلامی می‌توان مانند زبان هنری مشترکی برای مسلمانان تلقی کرد. مسلمانان هنر خوشنویسی را هنر تجسم کلام وحی می‌دانسته‌اند.[۱]

تکامل و تبدیل خط به هنر خوشنویسی از ابداعات مسلمانان است و در قرآن در آیات «ن، والقلم و مایسطرون»[۲] و الذّی علم بالقلم[۳] به خط اشاره شده است. پس از گسترش اسلام در سراسر شبه جزیره عربستان، ایران، ماوراءالنهر و ... . زبان عربی جایگزین زبان اقوام ساکن در این مناطق شد و خط عربی جای خطوط قدیمی را گرفت. خط عربی که پیش از ظهور اسلام نگارشی ساده و کاربردی محدود داشت، به سرعت با خطوط دیگر درآمیخت و به کمال رسید. خوشنویسی در همه‌ی کشورهای اسلامی به دلیل محدودیت نسبی سایر هنرها همچون نقاشی، مجسمه‌سازی و موسیقی و حتی گاهی حرام شمردن آن‌ها، همواره به عنوان والاترین هنر مورد توجه بوده است.[۴]

مسلمانان، هریک به فراخور دانش و ذوق و توان خود و در هر جایگاه معنوی در بسط و نشر آداب قرآن کریم عاشقانه و از روی اخلاص، منتهای همت خود را به کار گرفته تا بتوانند این کلام آسمانی را به زیباترین شکل ممکن به بشریت عرضه کنند.

در این میان هنرمندان ایرانی نیز تمام هم و غم خود را براین کار گذاشته و خطاطان، مذهبان و دیگر هنرمندان رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی آن را سرلوحه خود قرار داده تا جایی که خوشنویسی به عنوان هنری مقدس و ایرانی – اسلامی قلمداد شده است. بزرگانی از تبار خط و خوشنویسی آثار جهانی را خلق کرده‌اند که در اکثر موزه‌های دنیا موجود می‌باشد از جمله می‌توان به ابن‌مقله شیرازی، یاقوت مستعصمی، میرزا احمد نیریزی و ... اشاره کرد که از افتخارات ایرانیان می‌باشند.

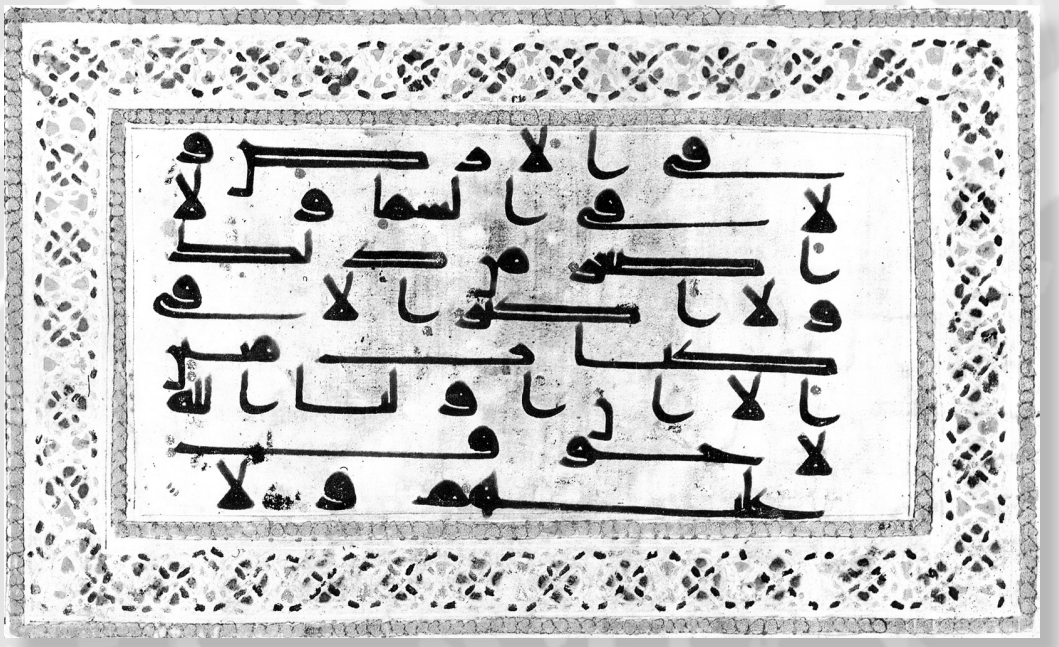
در این مقاله با نگاهی به سیر تحول و ویژگی‌های خطی و تذهیب‌های قرآن‌های سده‌های اولیه، به بررسی نسخه‌های خطی قرآن موجود در موزه ملی ایران می‌پردازیم.

زمینه‌های فرهنگی تاریخی خوشنویسی تا سده دوازده/ ششم

از دیرباز ایرانیان، به هنر، توجه خاص داشته‌اند. کنده‌کاریهای زیبا بر ظروف مس و به‌کارگیری نقش‌های متنوع همراه با رنگ‌های دلفریب و چشم‌نواز برروی قالی و گلیم، هم‌چنین استفاده از هنر، در معماری و زیباسازی بناها، در ظروف سفالی و شیشه‌ای و ...، همه نمایانگر آن است که ایرانیان، هنر را جزیی از زندگی روزانه‌ی خود به شمار می‌آوردند.

قبل از ظهور اسلام زبان و خط ایرانی، پهلوی و کتب علمی وسیاسی و ادبی با این خط نوشته می‌شد و کتابهای مذهبی به خط اوستا نگاشته می‌شد. پس از نفوذ اسلام، شهرهای ایران، یکی پس از دیگری خط عربی را اقتباس

* مدیر گروه هنر اسلامی دانشگاه تربیت مدرس



تصویر شماره ۱ قسمتی از قرآن کریم، خط کوفی، کاغذ: پوست آهو، سده‌های ۳ و ۴ هـ . ق، منبع ش ۲، ص ۲۱

کرده و از آن پس ایرانیان به خط کوفی وسپس به خط نسخ می نوشتند.[۵]

از زمان بنی‌امیه، نسخ و کوفی پابه‌پای یکدیگر توسعه یافتند، اما خط کوفی ویژه‌ی کتابت متن‌های مذهبی بود و نسخ در امور اداری به کار می‌رفت. تا آنجا که حتی وقتی در سده دوازدهم/ ششم، خط کوفی رو به پیچیدگی و ناخوانی گذاشت، به جای استفاده از خط نسخ، خطاطان چون ابن‌مقله، دست به ابداع خطوط جدیدی (محقق و ریحان) زدند تا این نیاز، یعنی کتابت قرآن را برآورده سازند. البته خط نسخ در انتهای راه تطور خطوط نهایتاً، تبدیل به خط قرآنی شد.[۶]

نباید انتظار داشت که از تمام قسمت‌های ایران به نسبت مساوی قرآن‌هایی به خط کوفی یافت شود. با آنکه خلفای عباسی به صورت یک سیستم مرکزی، بر سراسر امپراطوری عظیم خود، حکمرانی می‌کردند اما عملاً ایران، در دست حکومت‌های محلی، مانند غزنویان، سامانیان، آل‌بویه و ... اداره می‌شد. پس نوع سیاست‌های مملکت‌داری، شعبه مذهبی، علایق و سلایق حاکمان، درجه اهمیت دادن آنها به فرهنگ و هنر و ... هریک از این حکومت‌ها دخالت مستقیمی در تربیت هنرمندان و خطاطان آن زمان داشته است. به طبع در این جریان، قشری از نسخه برداران پدید آمدند.[۷]

به نظر می‌رسد که خط کوفی یکی از بهترین موقعیت‌ها برای هنرمندان و خطاطان بوده باشد. چرا که هم خود قابلیت تنوع و تزیین بسیار داشته و هم مختص نگارش قرآن بوده و مشروعیت خاصی داشته است که نهایتاً به گونه گونی خط کوفی و تزیینی شدن مفرط آن انجامید.

سیر تحول تذهیب در قرآن‌های اولیه:

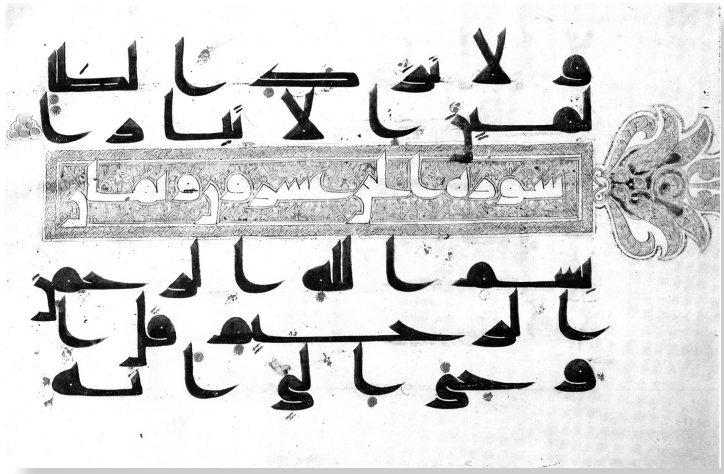
معنی لغوی تذهیب، زراندود کردن و طلا کاری است. در اصطلاح به نقوش تجریدی و انتزاعی گویند که با آب طلا یا هرگونه ماده‌ای که تلألوی طلایی داشته باشد به منظور تزیین و آرایش خطوط به کار می‌رود. در صورتی که سایر رنگ‌ها نیز در یک اثر تذهب به کار رود مرصع نامیده می‌شود.[۸]

در سده‌های نخست، یعنی تا حدود سده نهم/ سوم به دلیل آنکه نگارش آیات بر پوست حیوانات انجام می‌گرفت و پوست، آن نرمی و صافی لازم جهت پاره‌ای ظرائف را نداشت و هنر تذهیب نیز مراحل طفولیت خود را طی می‌کرده است، این هنر، نقش چندانی در تزیین آیات نداشته و به صورت نشانه‌های انتهای آیات به کار می‌رفت.[۹]

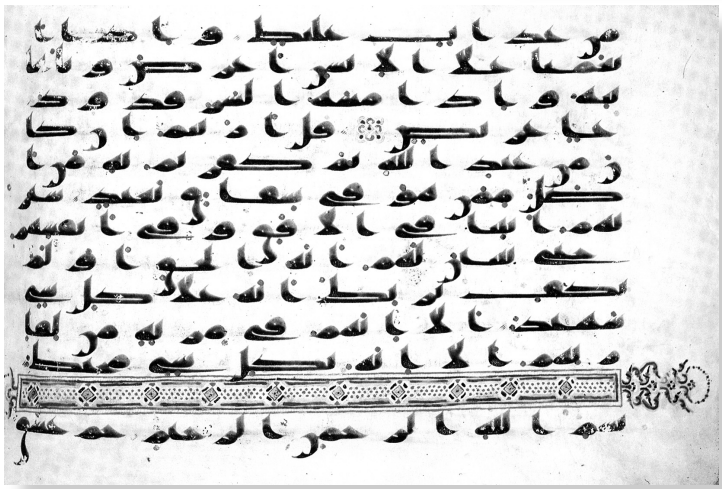
به تدریج طرح‌های تذهیب مفصل شده، تعداد ترنج‌های حاشیه بیشتر؛ نقوشی ظریفتر و استفاده از رنگ‌ها متنوع در تذهیب‌ها شایع‌تر شده است. ترنج‌های حاشیه از شکل برگ مانند خود خارج، بعضی کمی نوک تیزتر و شبیه درخت سرو بوده و بعضی کاملاً گرد و شمسه مانند می‌باشد. نقش سرسوره‌ها مفصل‌تر و با حاشیه و گره چینی داخل آن محصور شده است، زمینه سرسوره‌ها را عموماً به وسیله‌ی نقوش اسلیمی و طلا اندازی زمینه منقوش نموده و از ترنج‌های حاشیه نیز استفاده شده است. با تغییرات در طرح، تغییر در رنگ هم به وجود آمده و رنگ جایگاه ویژه‌ای درتذهیب می‌یابد. در اسلیمی‌ها، زمینه‌ی ترنج‌های کوچک و زمینه‌ی طرح اصلی از رنگ‌های متنوع قرمز، سیاه، آبی و سفید استفاده می‌شود. رنگ‌ها عموماً از نوع گیاهی وکانی بوده، طنین تند و درخشانی دارند.[۱۰]

از خصوصیات عمومی قرآن‌های آغاز دوره‌ی عباسی، افقی بودن مصحف‌ها به دلیل استفاده از خط کوفی می‌باشد، هرچند استفاده از پوست جهت نگارش قرآن کریم تا سده‌ی دهم/ چهارم ارجح بوده، اما از نیمه اول سده هشتم/ دوم در مناطق شرقی ایران و به‌خصوص در سمرقند، کاغذ جهت تحریر و نگارگری استفاده می‌شده است.[۱۱]

درخصوص طراحی تذهیب در دوره‌ی سلجوقیان به‌تدریج ترنجهایی که در کنار سرسوره نقش می‌شد، تغییر شکل مختصری پیدا کرده و از شکل برگ و درخت به‌تدریج انتزاع می‌یابد، بعضی نوک تیزتر و برخی گردتر و بیشتر شبیه شمسه ، شده است. اغلب اطراف ترنج‌ها را یک خط نازک فرا گرفته که درانتها تبدیل به شرفه می‌شود. طرح اسلیمی متنوع‌تر و به‌کارگیری رنگ که تا این زمان محدود بود و اکثراً از رنگ طلایی با رنگ‌های دیگر در زمینه استفاده می‌شد، در طیف وسیع‌تری به کار رفت. نقش‌ها و تزیینات برروی متن رنگ‌آمیزی شده پدیدار شده‌اند، این رنگ معمولاً سرخ است و زمینه را با آن



تصویر شماره ۲ قسمتی از قرآن کریم،
خط : کوفی، کاغذ پوست آهو،سده‌های ۳ و ۴ هـ.ق،
منبع ش ۲، ص ۲۳



تصویر شماره ۳ قسمتی از قرآن کریم،
خط : کوفی، کاغذ پوست آهو،سده‌های ۳ و ۴ هـ.ق،
منبع ش ۲، ص۲۹

می‌پوشاندند. در صورتی‌که تصاویر موجود درمکتب بغداد بدون رنگ آمیزی زمینه نقش می‌شده‌اند.[۱۲]

در بررسی، تحلیل و تجزیه نسخه‌های قرآنی و مشخص نمودن تاریخ برخی از آنها می‌توان به مواردی اشاره کرد:

۱) **تعیین نوع خط:** نوع خط و تزیینات و سنجش و درشتی و ریزی آن نسبت به ابعاد صفحه برای مشخص کردن تاریخ احتمالی نسخه‌ها در مقایسه‌ی آن‌ها با قرآن‌های سده‌های متأخرتر می‌باشد. ابعاد خطوط در ابتدا به دلیل خصوصیات نوشتاری خط کوفی، درشت و عریض‌تر بودند که بعدها با ورود خطوط دیگر از جمله نسخ، این نسبت تغییر و طول نسخه بزرگتر شده است.

۲) **تعیین نوع تذهیب:** از مهم‌ترین فاکتورهای ارزیابی نسخه‌ها، نوع تذهیب آنها است چرا که این امر در قرآن‌های بدون تاریخ، کمک می‌کند با قطعیت بیشتری درباره‌ی تاریخ احتمالی قرآن نظر داد. قرآن‌های اولیه فاقد هرگونه تزیین بوده و این زینت دهی از اواخر سده‌ی هشتم/ دوم شروع می‌شود. از این زمان به بعد یعنی تا سده دهم/ چهارم شاهد تحول عمده در تذهیب هستیم.

البته نوع طراحی ترنج‌های حاشیه نیز که به این قاب مستطیل شکل متصل‌اند تاحدی تغییر یافته و شکل برگ نخلی می‌یابند. تذهیب تا اواخر سده دوازدهم/ ششم به همان صورت حفظ می‌شود و از حدود اوایل سده سیزدهم/ هفتم تغییرات اساسی چه به لحاظ طراحی چه به لحاظ رنگ‌گذاری، در آن صورت می‌گیرد.

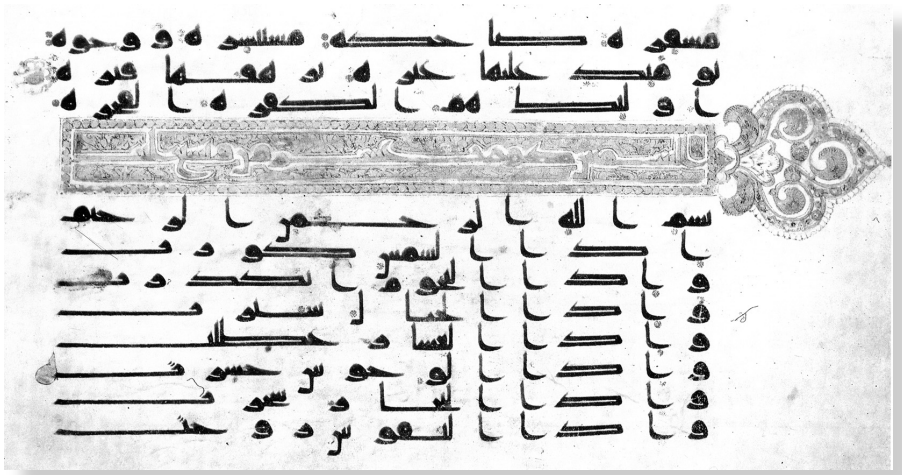
۳) **مشخص کردن فرمت مصحف‌ها** : بدین معنی که قرآن‌های خط کوفی به جهت ویژگی خاص این خط تا سده دهم/ چهارم که اقلام سته تبیین می‌گردد، به صورت افقی نوشته می‌شوند و از سده‌ی دهم/ چهارم به بعد است که ما شاهد کتب عمودی هستیم . این نکته نیز در تاریخ‌گذای مصحف بدون تاریخ می‌تواند عامل یاری دهنده باشد.

۴) **اعراب و اعجام :** قرآن‌های قرون اولیه یعنی تا حدود اواخر سده‌ی هفتم/ اول، بدون اعراب بوده و اعجام گذاری نیز از سده هشتم/ دوم به بعد رایج شد؛ بدین ترتیب این عامل نیز در تاریخ‌گذاری، می‌تواند مؤثر باشد.

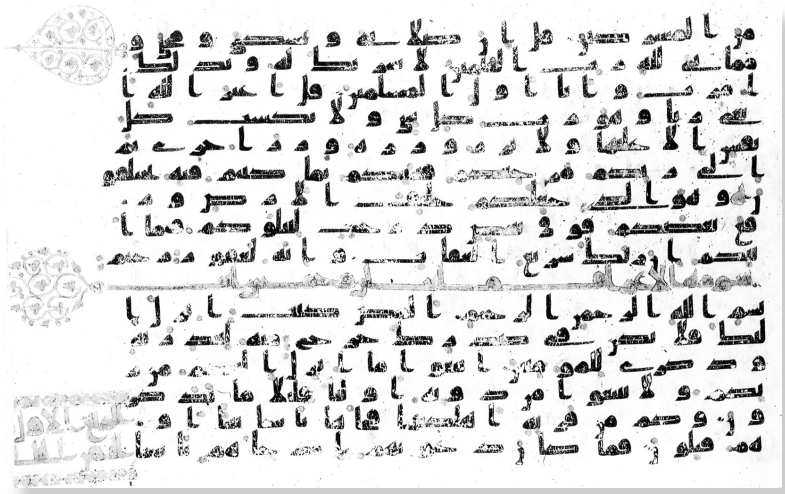
۵) **جنس صفحات قرآن :** قرآن‌های قرون اولیه اغلب بر روی پوست آهو نوشته می‌شوند، اما گاهی با قرآن‌هایی نیز برخورد می‌کنیم که جنس آن‌ها از کاغذ می‌باشد.

تعیین جنسی صفحات از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چرا که به طور غیر مستقیم اشاره به محل کتابت و تهیه آن دارد. بنا به نظر اتینگهاوزن «ایالات شرق ایران به دلیل همسایگی با اسرای چینی ساکن در سمرقند، فن کاغذ سازی را یاد گرفته و به کار بستند. اما درغرب تا حدود نیمه‌ی اول قرن چهارم از پوست دباغی شده آهو برای نگارش استفاده می‌شد.»[۱۳]

قرآن‌های موزه ملی بخش اسلامی قرن اول تا ششم/ هفتم تا دوازدهم



تصویر شماره ۴ قسمتی از قرآن کریم،
خط : کوفی، کاغذ پوست آهو،
سده‌های ۳ و ۴ هـ.ق،
منبع ش ۲، ص ۳۱



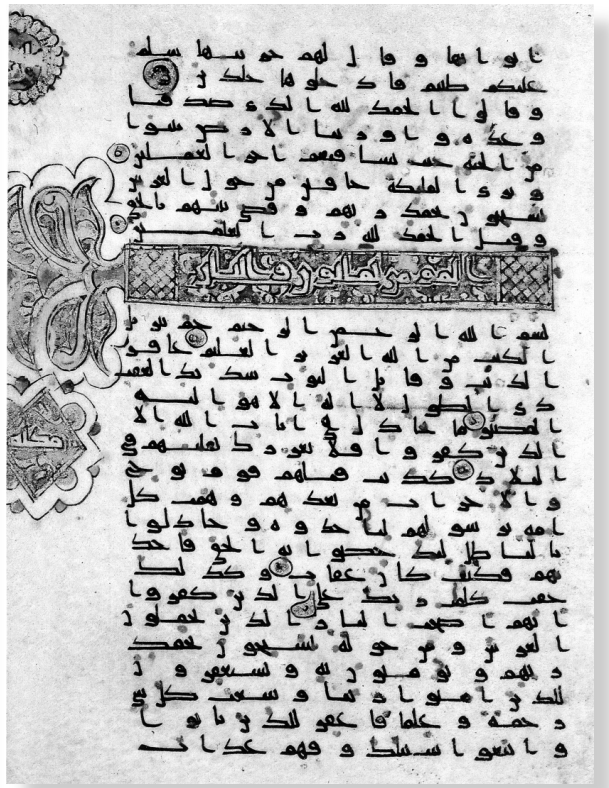
تصویر شماره ۵ قرآن کریم،
خط : کوفی، کاغذ پوست آهو،
سده‌های ۳ و ۴ هـ.ق،
منبع ش۲، ص ۳۷

موزه ملی ایران، در سال ۱۳۱۳ شمسی احداث و دو سال بعد در سال ۱۳۱۵ شمسی راه‌اندازی شد. نقشه زیبای این ساختمان توسط آندره گدار، شرق شناس و باستان شناس فرانسوی، با الهام از سبک کاخ‌های ساسانی به خصوص سردر ورودی کاخ مدائن طاق کسری، طراحی کرده است. این موزه دارای دو بخش باستانی و اسلامی است که البته بخش اسلامی آن بعدها به این مجموعه افزوده شد. بخش اسلامی موزه ملی ایران، با آغاز فعالیت موزه در سال ۱۳۱۶ شمسی، کار خود را آغاز کرد. با توجه به اهمیت آثار دوره‌ی اسلامی طراحی و اجرای معماری داخلی موزه دوران اسلامی از سال ۱۳۷۰ با در نظر گرفتن هنر و فلسفه اسلامی شروع و سرانجام با حدود ۱۰ هزار متر مربع در سال ۱۳۷۵ افتتاح گردید. در این بخش بیش از ۶۰۰۰ اثر نگه‌داری می‌شود.[۱۴] در بخش اسلامی موزه ملی ایران تعداد زیادی قرآن خطی از دوره‌های مختلف تاریخی وجود دارد. ۲۹ عدد از آنها قرآن‌هایی است که تا قرن ۶ هجری نوشته شده‌اند. از این تعداد، ۱۰ قرآن در صحن اصلی موزه جهت بازدید افراد و بقیه در مخزن نگهداری می‌شوند. در این میان، موزه اسلامی، کاتالوگی در ارتباط با قرآن‌های گنجینه‌ی اسلامی، نیز به نشر رسانده است که ۱۳ عدد از این قرآن‌ها مربوط به دوره‌ی مورد نظر ما می‌باشد.

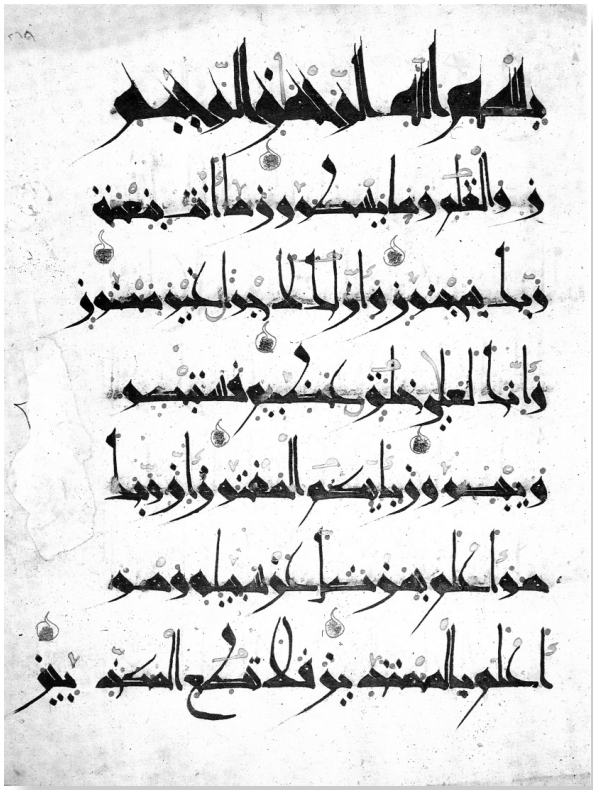
اولین نمونه، قسمتی از قرآن کریم و نوشته شده بر پوست آهو است. خط آن کوفی اولیه بوده و در مقایسه با اندازه‌ی حروف نسبت به ابعاد صفحه، خط با قلم درشت نگاشته شده است.

این نسخه بدون تاریخ است، به همین سبب کارشناسی موزه، تاریخ احتمالی سده‌ی نهم ـ دهم/ سوم ـ چهارم را برای آن مشخص کرده است. اما به دلیل نوع تذهیب سرسوره‌ها، افقی بودن مصحف و هم‌چنین بدون اعجام بودن می‌توان آن را متعلق به اوایل سده نهم/ سوم دانست. صفحات این قرآن از جنس پوست آهوست که می‌توان آن را طبق نظریه‌ی «اتینگهاوزن» متعلق به غرب یا جنوب غربی ایران دانست. این قرآن با آنکه جزئی از یک قرآن کامل است، اما جلد آن متعلق به خودش بوده و مرمت شده نیست. این قرآن دارای صفحات تذهیب شده‌ی بسیاری است و در انتهای آن رسماً وقفنامه‌ای از طرف شاه عباس صفوی به تاریخ۱۶۲۷/ ۱۰۳۷ الصاق شده است، و نشان می‌دهد، این نسخه، قرآن نفیسی بوده و از حامی سرشناسی برخوردار بوده است. ابعاد آن ۱۷/۳×۲۶/۱ سانتی‌متر و شامل بخشی از آیه‌های ۶۱ و ۶۲ سوره‌ی یونس می‌باشد.[۱۵] جلد آن از بیرون تیماج قرمز با ترنج، کلاله و لچک بوده که زراندود شده است. صفحه‌ی اول و آخر تذهیب و مرصع شده، دو صفحه‌ی بعد نیز دارای سر لوح تذهیب شده است و سرسوره‌ها با تحریر مشکی و تزیینات زر می‌باشد.[۱۶] (تصویر شماره ۱)

نمونه‌ی بعدی قرآنی به خط کوفی، از جنس پوست آهو می‌باشد مربوط به جنوب غرب ایران و متعلق به سده‌های نهم- دهم/ سوم- چهارم به ابعاد۲۳×۳۱/۴ سانتی‌متر که دارای ۱۵۴ صفحه است. این صفحه از قرآن دارای سرلوح تذهیب، علائم پایان آیات تذهیب، اعراب به صورت نقطه‌های شنگرف یا سبز و مشکی به صورت هر پنج آیه یا ده آیه است و آیاتی از



تصویر شماره ۶ قرآن کریم، خط : کوفی، کاغذ پوست آهو، سده‌های ۳ و ۴ هـ ق، منبع ش ۲، ص۳۹



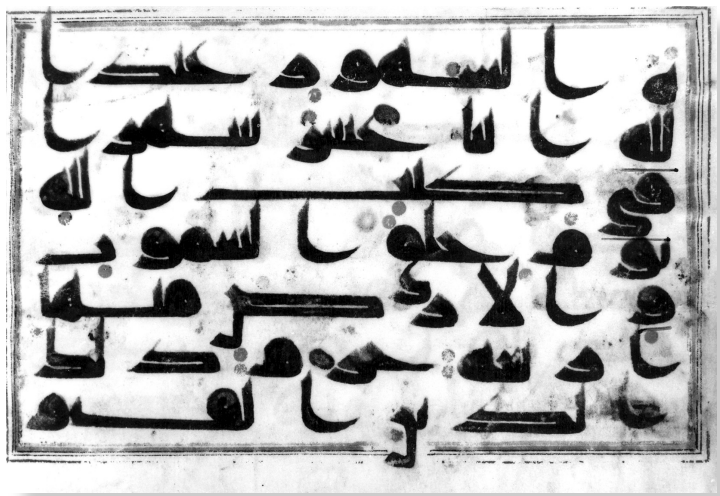
تصویر شماره ۷ قرآن کریم، خط : کوفی، کاغذ پوست آهو، سده‌های ۵ و ۶هـ ق، منبع ش ۲، ص ۴۱

سوره نوح و جن در آن نوشته شده است.[۱۷] بنا به آنچه در پایان این قرآن آمده است، قرآن مذکور را حضرت علی (ع) در سال۶۲۸/ ۷ نوشته است.[۱۸] اما این نسبت دهی درست نیست، چرا که قرآن‌های اولیه فاقد هرگونه اعراب‌گذاری و تزیینات تذهیب شده بودند در صورتی که این قرآن دارای اعراب گذاری،اعجام و تذهیب می‌باشد، و علاوه بر طلا از رنگ نیز در تذهیب آن استفاده شده است.[۱۹] (تصویر شماره ۲)

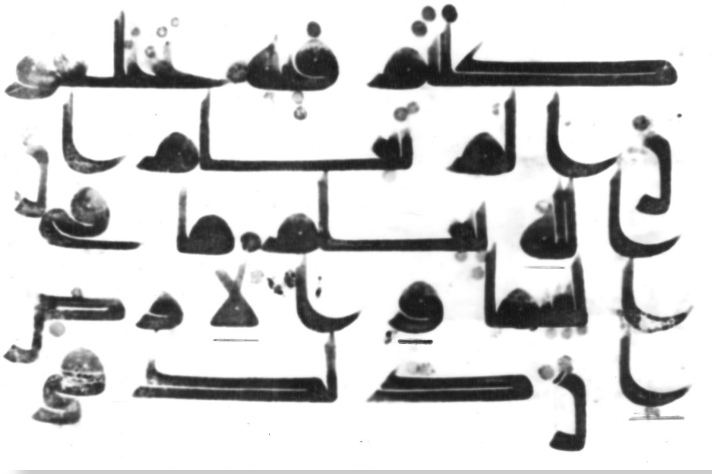
صفحه‌ی دیگری از قرآن کریم که باز هم به خط کوفی بر پوست آهو نوشته شده مربوط به سده‌های نهم–دهم/ سوم– چهارم با ابعاد ۳۱×۴۰ سانتی‌متر و ۴۶۴ صفحه می‌باشد. سر سوره‌ها شامل یک قاب مستطیل شکل است که با نقوشی هندسی و گیاهی متنوع با رنگ‌های مختلف تزیین شده‌اند. رنگ‌های استفاده شده شامل شنگرف قهوه‌ای، زعفرانی، سبز و مشکی، اعراب کلمات به صورت نقطه‌های شنگرف و علائم پایان آیات، هر پنج آیه با یک علامت مذهب مرصّع مشخص شده است.آیات پایانی سوره فصلت و آغاز سوره شوری در تصویر دیده می‌شود.[۲۰] (تصویر شماره ۳) هیأت کلی تذهیب این قرآن مربوط به نیمه‌ی اول سده‌ی نهم/ سوم به بعد بوده، اما در جزئیات بسیارمتفاوت است. نقوش آن، نقوش متداول درتذهیب سرسوره‌های این دوره نیست. به جای طلا نیز از زعفران استفاده شده است. از طرفی، علامت هر ۵ آیه آن بسیار متفاوت از بقیه می‌باشد. خط این قرآن نیز کوفی افقی است که تأکید بر زمانی قبل از سده‌ی دهم/ چهارم دارد. به نظر می‌رسد که این قرآن به لحاظ زیبایی‌شناسی از درجه‌ی مرغوبیت پایین‌تری برخوردار باشد.[۲۱]

تصویر شماره ۴، قسمتی از قرآن‌کریم به خط کوفی بر پوست آهو (اواسط جزء ۲۸ تا پایان جزء سی‌ام) که باز هم متعلق به سده‌های سوم– چهارم به ابعاد ۱۸/۹×۲۸ سانتیمتر در ۹۹ صفحه می‌باشد. این قرآن نیز همچون نمونه‌های دیگر دارای سرلوح مذهب و سرسوره‌ها شامل یک قاب مذهب است که عنوان سوره و عدد آیات با طلا نوشته شده است. اعراب شامل نقطه‌های شنگرف، دارای علائم پایان آیات (هر پنج آیه و هر ده آیه). این قرآن نیز «رقم الصاقی علی بن‌ابی‌طالب» را داراست، اما به جهت اعراب‌گذاری‌های رنگی و تذهیب سرسوره، نمی‌توان آن را منسوب به ایشان دانست. نکته مهم آنکه در این قرآن مقدار طلای زیادی به کار رفته، چنان‌که صفحات آغاز و انجام و سرسوره‌های قاب شکل آن با طلا تذهیب شده‌اند. به نظر می‌رسد که این قرآن نیز از نفایس زمان بوده و از حمایت‌کننده معتبری برخوردار بوده است. آیاتی که در این صفحه مشاهده می‌شود شامل آیات پایانی سوره عبس و آغاز سوره تکویر می باشد.[۲۲ و ۲۳] (تصویر شماره ۴)

نمونه‌ی بعدی یکی از معدود قرآن‌هایی است که به طور کامل در یک جلد نوشته شده است. از آنجا که در این قرآن طلای بسیاری به کار رفته که نشانگر اعتبار و اهمیت حمایت کننده یا سفارش دهنده‌ی آن است و به طور رسمی وقفنامه‌ای از سوی شاه عباس صفوی در آن جایگذاری شده، آن را



تصویر شماره ۸
خط: کوفی ، کاغذ : پوست آهو ،
سده ۳ هـ ق منبع تصاویر تهیه شده از
موزه ایران باستان

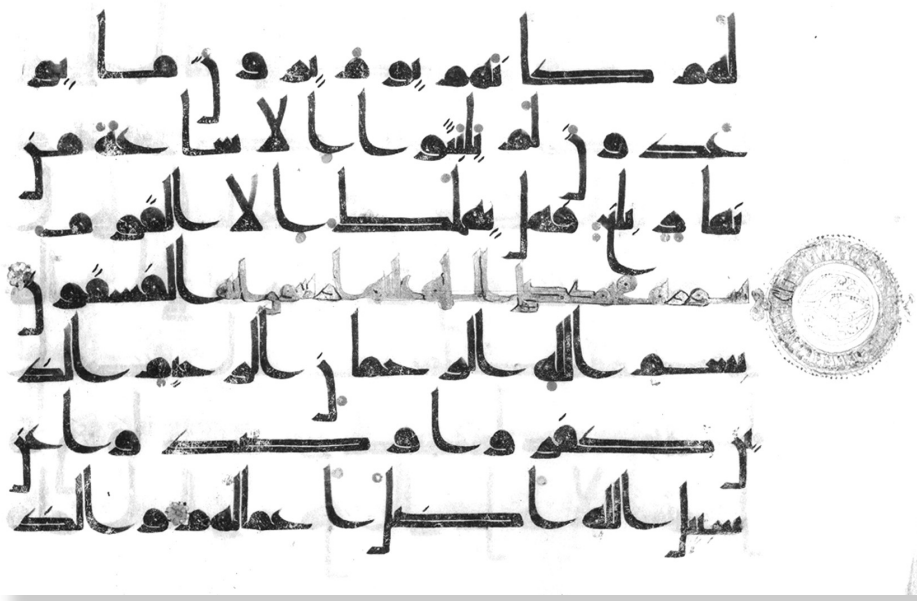


تصویر شماره ۹
خط : کوفی، کاغذ پوست آهو،
سده‌های ۳ هـ ق ، منبع تصاویر
تهیه شده از موزه ایران باستان

باید از نفایس زمان خود دانست و احتمالاً توسط خطاط بنامی تحریر شده است. کاغذ این قرآن از جنس پوست آهوست که شاید آن را مربوط به غرب ایران کند. این قرآن در سده‌ی هفده/ یازدهم یک بارمرمت شده و وقفنامه‌ی شاه عباس (اهدا به آستان شیخ صفی) به آن الصاق شده است. افقی بودن مصحف و به خصوص سر سوره‌های تذهیب شده، این قرآن را به نیمه‌ی اول سده نهم/ سوم متعلق می‌کند. هرچند این قرآن مرمت شده است، اما جلد آن ،متعلق به خودش می‌باشد. علائم پایان آیات و تزیینات حاشیه‌ای تذهیب شده، اعراب به صورت نقطه‌های مذهّب و شنگرف است.آیات سوره انعام و سوره اعراف[۲۴] در تصویر دیده می‌شود.[۲۵] (تصویر شماره ۵)

قرآن دیگری به خط کوفی بر پوست آهو، به ابعاد ۹/۸×۶/۹ سانتیمتر در ۴۸۷ صفحه موجود است. این قرآن که قسمتی از یک قرآن کامل است و جلد آن (جلد ضربی) در هنگام مرمت اول در زمان شاه عباس به آن الصاق شده جزو قرآن‌های وقفی شاه عباس به آستان شیخ صفی است. این قرآن از کوچک‌ترین مصحف‌های کوفی این زمان در موزه اسلامی بوده و به دلیل نوع خط کوفی که خط حجم داری است، جالب توجه می‌باشد. تاریخ احتمالی تهیه و کتابت آن را سده‌ی نهم- دهم/ سوم- چهارم تشخیص داده‌اند، و به جهت نوع تذهیب که از کادر بندی استفاده شده و ترنج حاشیه نیز از نوع ترنج‌های سده‌ی نهم/ سوم نبوده در آنها از رنگ نیز استفاده شده است، و دیگراینکه تا قبل از پیدایش اقلام سته در سده‌ی دهم/چهارم مصحف‌ها افقی بوده‌اند و این تغییر رویه یعنی تغییر از فرمت افقی به عمودی بعد از این واقعه است. این خط احتمالاً مربوط به سده‌ی دهم- چهارم می‌باشد. این قرآن توسط شاه عباس الحسینی الموسوی الصفوی وقف شده است.[۲۶] (تصویر شماره ۶)

نسخه‌ی دیگری از قرآن‌کریم به خط کوفی ایرانی که متعلق به سده‌های یازدهم- دوازدهم/ پنجم- ششم و به ابعاد ۳۴/۵×۲۸/۸ سانتی‌متر و در ۴۵۸ صفحه در موزه موجود می‌باشد. از معدود قرآن‌های موزه اسلامی است که به خط کوفی ایرانی نوشته شده و با دیگر قرآن‌های خط کوفی بسیار متمایز می‌باشد. اما متأسفانه این مصحف بخشی از یک قرآن بوده و کامل نیست. از جمله تفاوت‌های آن این است که قرآن روی کاغذ نوشته شده و این در حالی است که چون در این زمان صنعت کاغذ سازی رواج نیافته است، دیگر نظریه اتینگهاوزن در مورد آن کاربردی ندارد و می‌تواند در هر جایی از ایران نوشته شده باشد. هم‌چنین به دلیل تفاوت چشمگیری که از لحاظ نوع خط در این قرآن‌ها مشاهده می‌شود، برخی این خط را شبه‌کوفی یا کوفی‌نما و حتی خط نسخ قدیمی نامیده‌اند. تفاوت عمده‌ی این خط با کوفی اولیه در ظرافت حروف، خوانایی و سهولت در تشخیص بین حروف است. نکته مهم دیگر اینکه بر خلاف دیگر قرآن‌های کوفی متقدم که سرسوره‌ها به خط کوفی نوشته می‌شد، سرسوره در این قرآن به خط ثلث نوشته شده است. در تذهیب این قرآن به جای طلا از نقره استفاده شده البته به دلیل اکسید شدن به رنگ سیاه در آمده و جلای خود را از دست داده است. هم‌چنین رنگ علامت‌های اعراب و اعجام از یکدیگر متمایز شده‌اند. اعراب به رنگ سبز و اعجام به



تصویر شماره ۱۰ خط : کوفی، کاغذ پوست آهو،سده‌های ۳ هـ ق ، منبع تصاویر تهیه شده از موزه ایران باستان

رنگ قرمز بوده و علامت پایان آیات آن هم نه به صورت ساده یا گل بلکه به صورت یک شمسه الوان می‌باشد. این نکته نیز قابل ذکر است که جلد این قرآن جلد ضربی الصاقی و مربوط به سده‌ی هفدهم/ یازدهم در زمان مرمت اول آن است.[۲۷] در تصویر شماره ۷ آیات ۱ تا ۸ سوره القلم دیده می شود.[۲۸]

قرآن بعدی در موزه در آستان شیخ صفی‌الدین اردبیلی کشف شده و از طرف شاه عباس به این آستان وقف گردیده است. ابعاد آن ۱۰/۴×۱۵/۹ سانتی‌متر و بر روس پوست آهو به خط کوفی نوشته شده است. بر اساس صفحات نوشتاری این قرآن بدون تذهیب بوده در صورتی که تذهیب دو صفحه آخر آن نشان می‌دهد این امر به عمد صورت گرفته، یعنی این که کتاب در حالی تحریر شده که فن مذهب سازی شناخته شده اما از تزیین عناوین سوره‌ها و ... هنوز استفاده نمی‌شده است. فواصل کلمات با دوایر سبز و شنگرف و دوصفحه آخر با زر و لاجورد تزیین شده است. (تصویر شماره ۸)

قرآن دیگری از موزه با ابعاد ۱۰×۱۷ سانتی‌متر بر روی پوست آهو به خط کوفی نوشته شده است. صفحه‌بندی این قرآن بسیار شبیه به قرآن‌های اولیه است؛ تاریخ آن را به سده‌ی هشتم/ دوم نزدیک تر می‌نماید. (تصویر شماره ۹)

در نمونه بعدی نیز قرآنی به ابعاد ۲۴×۳۲/۵ سانتی‌متر است که به خط کوفی بر پوست آهو نوشته شده است. این قرآن بنا به افقی بودن مصحف و نوع تذهیب آن که دارای عناوین سوره‌های تذهیب شده و مزین به زر و زعفران، ترنج‌های حواشی تذهیب شده به شنگرف و لاجورد و صفحه آخر تمام تذهیب شده با اعراب و اعجام با علایم سبز و شنگرف و شمسه و گل‌های کوچک طلا است، متعلق به نیمه اول سده نهم/ سوم می‌نمایاند. با این حال استفاده از زعفران و لاجورد و شنگرف در تذهیب در سده‌ی دهم/ چهارم رایج شد. کشیدگی حروف آن از زیبایی خاصی برخوردار است که آن را از سایر قرآن‌های مهم دوره‌ی خود در این موزه متمایز می‌سازد. (تصویر شماره ۱۰)

نتیجه :

ملاحظه شد که اکثر خطوط کوفی عربی است و به استثنای چند مورد بقیه‌ی قرآن‌ها همگی برروی پوست آهو و در قطع بیاض‌اند. هم‌چنین تقریباً همه‌ی قرآن‌ها دارای اعراب‌گذاری به رنگ قرمز شنگرف و پایانه‌های مذهب در آخر دسته‌های ۵ و ۱۰ و ... آیه‌هاست. بنابراین در نگاه اول تمام این قرآن‌ها شبیه به هم به نظر می‌رسند اما تفاوت‌هایی نیز در نوع خط، نوع تذهیب و نوع صفحه بندی و سطر بندی هریک از این قرآن‌ها دیده می‌شود.

با قرار دادن قرآن‌های مذکور در کنار هم، به روشنی دیده می‌شود که تقریباً به تعداد قرآن‌های موجود می‌توان خطاط در نظر گرفت، هرچند هیچ‌گونه رقم مشخصی در پای این قرآن‌ها دیده نمی‌شود. البته تعدادی از این قرآن‌ها نیز به نظر بسیار شبیه به هم می‌آیند که چون بقیه‌ی عوامل آنها نیز شبیه به هم هستند امکان آنکه خطاطان مشترکی داشته باشند را، فراهم می‌آورد.

نه تنها تذهیب این قرآن‌ها در دوره‌های مختلف متفاوت‌اند، بلکه قرآن‌های یک عصر واحد نیز از تنوع تذهیب برخوردار هستند . هر چند تعداد کمی از این قرآن‌ها بسیار نفیس می‌باشند اما تقریباً می‌توان گفت که هیچ‌کدام به لحاظ مسائل فنی بی اهمیت یا حتی معمولی نیستند . به خصوص با مصرف طلا درقسمت تذهیب شده‌ی آنها این فکر تقویت می‌شود که این قرآنها، برای عموم تهیه نشده بوده است. چراکه در قرآن‌های معمولی به جای طلا از آب زعفران استفاده می‌شده است.

رشد بصری هنرمندان مذهب در ایجاد تذهیب‌های غنی تنها زیباسازی آنها نیست بلکه میزان و نوع حمایت حامیان و سفارش‌دهندگان از این هنرمندان نیز در کارشان دخیل است.ماده اصلی در تذهیب طلا است. یعنی فلزی گرانبها که تهیه و استفاده آن در کتاب برای هرکس مقدور نبوده است پس می‌توان نتیجه گرفت که تفاوت غنی بودن تذهیب در دو قرآن متعلق به یک دوره و زمان به علت عدم حمایت مناسب یا حتی کم بودن قدرت مالی سفارش دهنده، نیز می‌تواند باشد.

پانوشت‌ها:

۱ـ پاکباز، روئین، دایره‌المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۲۰۷

۲ـ سوره القلم،آیه ۱

۳ـ سوره العلق، آیه ۴

۴ـ خوشنویسی اسلامی، پایگاه ویکی پدیا، ۰۰:۰۹ ، ۱۷/۱/۸۸ ، http://fa.wikipedia.org/wiki .

۵ـ قدیرافروند، گلچینی از قرآنهای خطی موزة دوران اسلامی، تهران، موزه ملی ایران، چ اول، ۱۳۷۵، ص ۴

۶ـ عبد الکبیر خطیبی، عظمت خطاطی اسلامی،فصلنامه هنر، شماره ۵ ص ۱۲۱

۷ـ رجوع شود به« عبدالکبیر خطیبی، عظمت خطاطی اسلامی، فصلنامه هنر، ش ۵، ص ۱۲۱.

۸ـ علی اکبر دهخدا، لغتنامه دهخدا، تهران، دانشگاه تهران، موسسه لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۲۵

۹ـ رجوع شود به: مارتین لینگز، هنر خط و تذهیب قرآنی ، ترجمة مهرداد قیّومی بیدهندی ، تهران ۱۳۷۷، صص ۷۱–۷۰.

۱۰ـ رجوع شود به: عبدالمجید شریف‌زاده، تاریخ نگارگری در ایران، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۵، ص۷۸.

۱۱ـ رجوع شود به: فرانسیس دروش سبک عباسی، پیام بهتاش، گردآوری ناصر خلیلی، تهران، نشر کارنگ، ۱۳۷۹، ص ۱۷.

۱۲ـ سید عبدالمجید شریف زاده، تاریخ نگارگری درایران، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۵، ص ۷۸

۱۳ـ اتینگهاوزن،ژاتو،بمباچی، هنر سامانی و غزنوی، یعقوب آژند ، تهران، انتشارات مولی، چاپ اول ، ۱۳۷۶ ، ص ۳۸

۱۴ـ این اشیاء معرف فرهنگ و هنر دوران اسلامی می باشند و اکثر آنها از طریق کاوشهای باستان شناسی به دست آمده اند و برخی از آنها نیز اهدا و یا به طور اتفاقی کشف شده اند. نمونه‌های متنوعی از اشیاء و آثار هنری دوران مختلف در موزه دوران اسلامی به نمایش در آمده است. این موزه شامل سه طبقه می‌باشد. در طبقه اول آن، سالن اجتماعات و نمایشگاه موقت قرار دارد. در طبقه دوم نمایش اشیاء بصورت موضوعی می‌باشد و شامل گنجینه قرآن، نسخ خطی (شامل کتب علمی، ادبی ، تاریخی) و موضوعاتی چون نقاشی و خوشنویسی، ادوات و ابزار کتابت، وسائل روشنائی، ابزار نجوم، ابزار پزشکی، و هنرهائی چون سفالگری، فلزکاری ، منسوجات و ... است . در طبقه سوم اشیاء بر اساس سیر تاریخی و با تکیه بر تزئینات معماری ارائه شده است. موزه ملی ایران، ۱۲:۳۰، ۸۷/۱۲/۲۶ ، http://www.nationalmuseumofiran.ir/WebForms/Fa/General/About.aspx

۱۵ـ « ....فِی الأَرْضِ وَلاَ فِی السَّمَاء وَلاَ أَصْغَرَ مِن ذَلِکَ وَلا أَکْبَرَ إِلاَّ فِی کِتَابٍ مُّبِینٍ؛ أَلا إِنَّ أَوْلِیَاء اللّهِ لاَ خَوْفٌ عَلَیْهِمْ وَلاَ ...».

۱۶ـ آفروند –قدیر، گلچینی از قرآنهای خطی موزه دوران اسلامی، پیشین، ص ۲۱.

۱۷ـ پایان سوره نوح (وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِینَ إِلَّا تَبَارًا) و آغاز سوره جن (قُلْ أُوحِیَ إِلَیَّ أَنَّهُ ...)

۱۸ـ «کتبه و ذهبه علی‌بن‌ابی‌طالب سبع هجریه».

۱۹ـ قدیرافروند، گلچینی از قرآنهای خطی موزه دوران اسلامی، پیشین، ص ۲۳.

۲۰ـ سوره فصلت آیات ۵۰تا ۵۴، « ... مِّنْ عَذَابٍ غَلِیظٍ؛ وَإِذَآ أَنْعَمْنَا عَلَی الْإِنسَانِ أَعْرَضَ وَنَا بِجَانِبِهِ وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ فَذُو دُعَآءٍ عَرِیضٍ؛ قُلْ أَرَءَیْتُمْ إِن کَانَ مِنْ عِندِ اللّهِ ثُمَّ کَفَرْتُم بِهِ مَنْ أَضَلُّ مِمَّنْ هُوَ فِی شِقَاقٍ بَعِیدٍ؛ سَنُرِیهِمْ ءَایَاتِنَا فِی الْأَفَاقِ وَفِی أَنْفُسِهِمْ حَتَّی یَتَبَیَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ أَوَلَمْ یَکْفِ بِرَبِّکَ أَنَّهُ عَلَی کُلِّ شَیْءٍ شَهِیدٌ؛ أَلَآ إِنَّهُمْ فِی مِرْیَةٍ مِّن لِّقَاءِ رَبِّهِمْ أَلَآ إِنَّهُ بِکُلِّ شَیْءٍ مُّحِیطٌ» و سوره شوری « حم؛ عسق ».

۲۱ـ افروند –قدیر، گلچینی از قرآنهای خطی موزه دوران اسلامی، پیشین، ص ۲۹.

۲۲ـ آیات ۳۸ تا پایان سوره عبس « .... مُّسْفِرَةٌ؛ ضَاحِکَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ؛ وَ وُجُوهٌ یَوْمَئِذٍ عَلَیْهَا غَبَرَةٌ؛ تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ؛ أُوْلَئِکَ هُمُ الْکَفَرَةُ الْفَجَرَةُ» و سوره تکویر « إِذَا الشَّمْسُ کُوِّرَتْ؛ وَ إِذَا النُّجُومُ انکَدَرَتْ؛ وَإِذَا الْجِبَالُ سُیِّرَتْ؛ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ؛ وَ إِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ؛ وَإِذَا البِحارُ سُجِّرَتْ؛ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ»

۲۳ـ قدیرافروند، گلچینی از قرآنهای خطی موزه دوران اسلامی، پیشین، ص ۳۱.

۲۴ـ آیات ۱۶۱ به بعد سوره انعام « ... مِنَ الْمُشْرِکِینَ؛ قُلْ إِنَّ صَلاَتِی وَنُسُکِی وَمَحْیَایَ وَمَمَاتِی لله رَبِّ الْعَالَمِینَ؛ لاَ شَرِیکَ لَهُ وَبِذَلِکَ أُمِرْتُ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُسْلِمِینَ؛ قُلْ أَغَیْرَ اللهِ أَبْغِی رَبًّا وَهُوَ رَبُّ کُلِّ شَیْءٍ وَلاَ تَکْسِبُ کُلُّ نَفْسٍ إِلاَّ عَلَیْهَا وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَی ثُمَّ إِلَی رَبِّکُم مَّرْجِعُکُمْ فَیُنَبِّئُکُم بِمَا کُنتُمْ فِیهِ تَخْتَلِفُونَ؛ وَهُوَ الَّذِی جَعَلَکُمْ خَلاَئِفَ الأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَکُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِّیَبْلُوَکُمْ فِی مَا آتَاکُمْ إِنَّ رَبَّکَ سَرِیعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ لَغَفُورٌ رَّحِیمٌ » و سوره اعراف « المص؛ کِتَبٌ أُنزِلَ إِلَیْکَ فَلَا یَکُن فِی صَدْرِکَ حَرَجٌ مِّنْهُ لِتُنذِرَ بِهِ وَ ذِکْرَی لِلْمُؤْمِنِینَ؛ إِتَّبِعُواْ مَآ أُنزِلَ إِلَیْکُم مِّن رَّبِّکُمْ وَلَا تَتَّبِعُواْ مِن دُونِهِ أَوْلِیَآءَ قَلِیلًا مَّا تَذَکَّرُونَ؛ وَکَم مِّن قَرْیَةٍ أَهْلَکْنَهَا فَجَآءَهَا بَأْسُنَا بَیَاتًا أَوْ هُمْ قَآئِلُونَ؛ فَمَا کَانَ دَعْوَیهُمْ إِذْ جَآءَهُم بَأْسُنَآ إِلاَّ ...».

۲۵ـ قدیرافروند، گلچینی از قرآنهای خطی موزه دوران اسلامی، پیشین، ص ۳۷.

۲۶ـ همان، ص ۳۹.

۲۷ـ همان، ص ۴۱.

۲۸ـ « ن وَالْقَلَمِ وَمَا یَسْطُرُونَ؛ .....؛ فَلاَتُطِعِ الْمُکَذِّبِینَ»

فهرست منابع

۱. اتینگهاوزن، شراتو، بمباچی. هنر ساسانی و غزنوی، یعقوب آژند ، تهران: انتشارات مولی، چاپ اول ، ۱۳۷۶

۲. افروند، قدیر. گلچین از قرآنهای خطی موزه دوران اسلامی، تهران: موزه ملی ایران چاپ اول ، ۱۳۷۵.

۳. خطیب، عبدالکبیر. عظمت خطاطی اسلامی، فصلنامه هنر، شماره ۵.

۴. پاکباز، روئین. دایره المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک) ، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.

۵. شریف‌زاده، سیدعبدالمجید. تاریخ نگارگری در ایران، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۵.

۶. دهخدا، علی اکبر. لغتنامه دهخدا، تهران: دانشگاه تهران، موسسه لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۲۵.

۷. لینگز، مارتین. هنر خط و تذهیب قرآنی ، ترجمه‌ی مهرداد قیّومی بیدهندی ، تهران ۱۳۷۷.

۸. موزه ملی ایران، ۱۲:۰۰، ۸۷/۱۲/۲۶ ، http://fa.wikipedia.org/wiki

۹. موزه ملی ایران، ۱۲:۳۰، ۸۷/۱۲/۲۶ ، http://www.nationalmuseumofiran.ir/WebForms/Fa/General/About.aspx

خوشنویسی هنر مقدس، از منظر ادیان*

بررسی علل تقدس این هنر نزد ادیان اسلام، مسیح، یهود، زرتشت، هندو، تائو

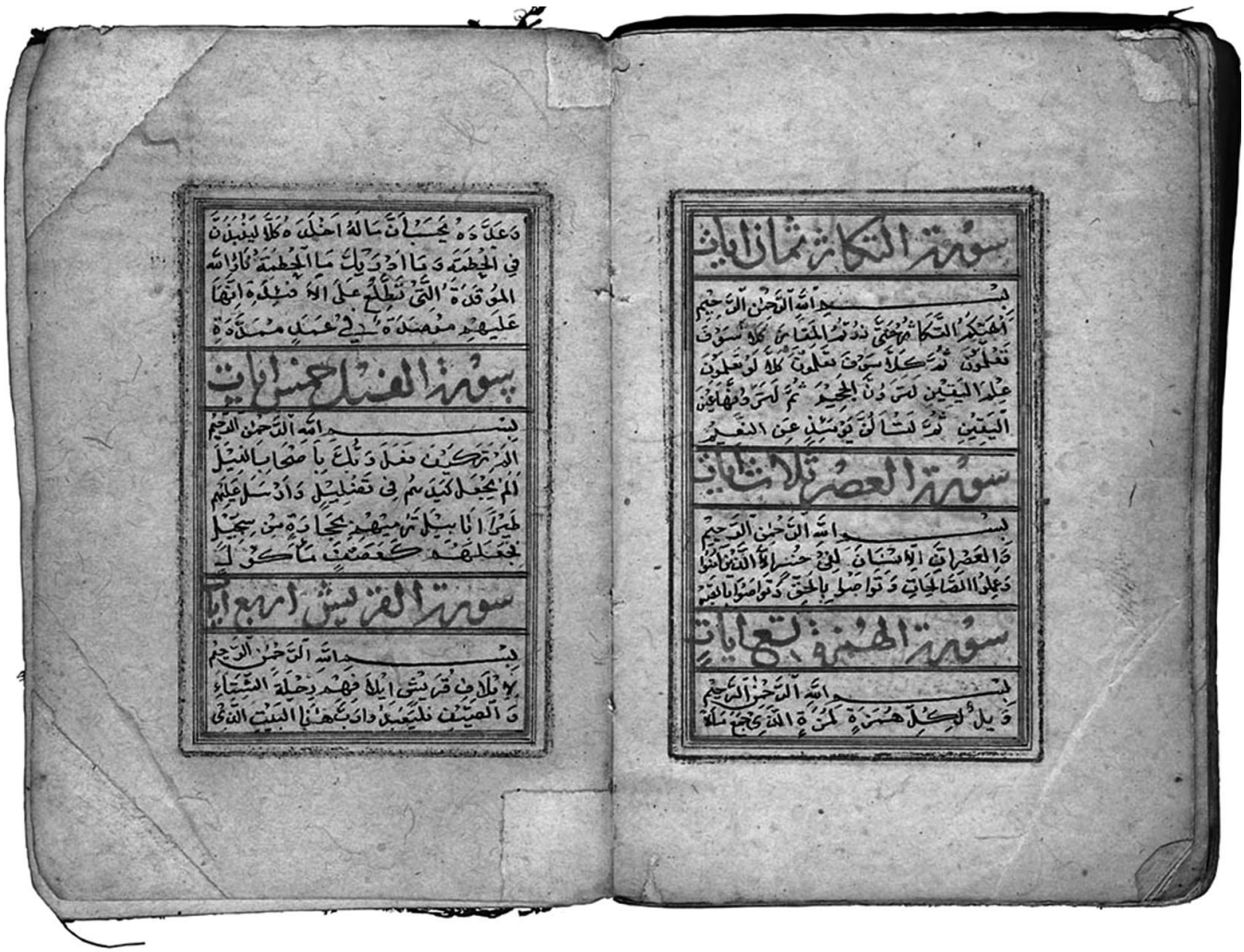
مریم فدایی*

چکیده :

بحث (کلام) از بنیادی‌ترین مباحث در حوزه‌ی هنرهای دینی است زیرا آنچه به هنرهای دینی موضوعیت می‌بخشد مبحث کلام است. به‌گفته‌ی بورکهارت در کتاب «هنر مقدس»، موضوع هنر دینی (کلام) است[1] و این کلام در هر دوره‌ای با زبان پیامبری متناسب با قوم و رنگ و نژاد ملت‌ها در قالب زبان وحی نازل می‌شود و در این رهگذر هنرهای دینی با اشکال متفاوت صوری خود مطابق با تعالیم و آموزه‌های الهی وحی شکل گرفتند که همگی سعی در انتقال پیام الهی نهفته دینی دارند. اگر بپذیریم که منشا و غایت هنر ریشه در اندیشه‌های متعالی انسان داشته و از راه‌های رستگاری است پس به این باور مهم می‌رسیم که آنچه متفاوت می‌نماید، شکل هنر است نه محتوای متعالی آن و این تفاوت صوری هنر که هر چند وقت یک بار بنا به خلاقیت‌های هنرمندان آن تغییر می‌یابد نمی‌تواند به عنوان عنصر اصلی تقدس‌بخشی یک هنر قابل قبول باشد. زیرا تمام اشکال هنری در انتقال پیام الهی دخالت دارند و مادام که وظیفه‌ی آنها نگهداری و انتقال کلام خداست پس در هر وضع و شکلی مقدس است.

هنر خوشنویسی یکی از اشکال هنری است که وظیفه‌اش نگهداری و تجسم‌بخشی همان کلام والای دینی است که توسط وحی به متون مقدس عینیت می‌بخشد. این هنر در اندیشه‌ی اسلامی جایگاه والایی دارد و در محدوده‌ی هنرهای مقدس دینی اسلامی قرار گرفته و مباحث مربوط به تقدس‌بخشی آن از لابلای آیات قرآن – اندیشه‌پردازی‌های عارفان حروفیه، نقطویه، اخوان‌الصفا قابل شناسایی است. از آنجا که هنر خوشنویسی اولین بار برای نگارش کلام ا... به کار رفت و مستقیما با آیات وحی سروکار داشت به آن بار قداستی ویژه‌ای بخشیدند. هنر خوشنویسی اسلامی بنا به ماهیت توحیدی‌اش سبب گردید تا در صورت و محتوای خود ارزش معنوی خاص داشته باشد و رو به تجرید. این هنر ارزشی برابر با هنر پیکرتراشی هندویی، تمثال‌سازی مسیحی، نقاشی تائویی و... داشته و بر اساس ارکان سازنده‌ی هنرهای دینی با منشا و غایت الهی ساخته و پرداخته شده و به تنها چیزی که اشاره می‌کند امر واحدیت و آفرینش الهی کائنات و هستی توسط کلام خدا است. با این تعاریف هنر خوشنویسی ادیان با صورت‌های متفاوت ظاهری خود فقط برای تجسم‌بخشی به کلام الهی متون مقدس عمل می‌کند که در ذات خود یکسان هستند و همگی سعی در انتقال پیام نهفته‌ی حقیقت مطلق و مقدسی را دارند که هر چند وقت یک‌بار خود را به شکلی نشان می‌دهد. هنری که با روح هنر دینی مستقیما در ارتباط است و آنچه به آن بار تقدس معنوی می‌بخشد روح تنزیهی است که در قالب هنر ادیانی مانند مسیح با نام روح ا...، یهود (روح شخینا)، هندو (روح پروشا)، زرتشت (فرشته بهمن) و تائو (روح چئی) درک می‌شود. برای فهم و درک بارزه‌های این هنر به عنوان یک هنر دینی می‌بایست به مبانی نظری هنری ادیان آشنایی داشت. زیرا آنچه ماهیت هنر دینی ادیان را می‌سازد بر پایه‌ی میزان درک و دریافت پیروان هر دین به آن ذات مطلق است و از آنجا که همه چیز مجلای کلام خداست و هر آنچه وجود دارد و دیده می‌شود فقط نام و اسم‌اند که از ازل صادر شده و اصلش در جهان معنا قرار دارد، پس حروف و کلمات نوشتاری از این قاعده جدا نمی‌باشد. تمام مباحث تقدس خوشنویسی به تقدس (کلام، حرف، عدد، نقطه، قلم، لوح، کتاب و...) پیوند می‌خورد که پس از جست‌جو و تحقیق بر این عناصر تقدس‌بخش در هنر خوشنویسی اسلامی به راحتی می‌توان دریافت که تمام ادیان مذکور برای این عناصر ارزش قداستی ویژه‌ای قایل‌اند و این قالب هنری توانسته به عنوان بی‌شائبه‌ترین و مجردترین هنر هم در صورت و هم در محتوا به تنها وظیفه‌ی خود یعنی بحث تجلی و تجسم کلام خدا بر زمین انجام وظیفه کند و به عنوان هنری مقدس از منظر ادیان تلقی شود (هنر مقدس هنری است که فقط امر الهی در ان حاضر باشد). و در این مسیر تنها هنری که توانسته با روح الهی خود در صورت تجریدی و محتوای معنوی به زمان و مکان قدسیت بخشد هنر خوشنویسی است هنری که فقط خدا را فرض می‌کند و نقطه‌ی مشترک همه ادیان و ترجمانی از آفرینش کامل الهی است.

* کارشناس ارشد هنر، گرایش پژوهش هنر



مقدمه :

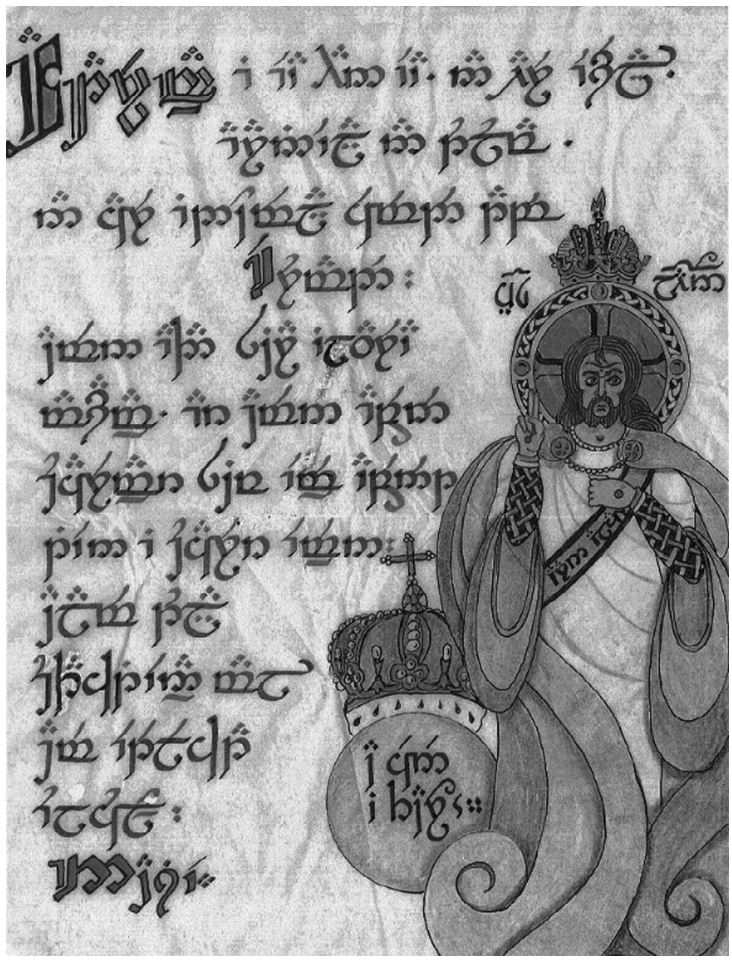
آنچه در این مبحث مورد توجه قرار خواهد گرفت بحث تطبیقی و تحلیلی عواملی است که باعث تقدس بخشی به هنر خوشنویسی ادیان می‌شود، از این‌رو ابتدا هنر خوشنویسی اسلامی مد نظر قرار می‌گیرد. زیرا هنر اسلامی تنها هنری است که از خوشنویسی به عنوان هنر مقدس دینی یاد کرده است و عناصر مقدس آن را از تعالیم و آموزه‌های قران کریم می‌داند چیزی که باعث شکل‌گیری تفکرات عارفانه و صوفیانه‌ی اسلامی گردید و به واژگانی مانند حروف مقطعه قرآن، آیه قلم، لوح محفوظ و کاتبان الهی اشاره می‌کند. در این مقاله سعی می‌شود با بررسی تمام این عناصر و ردیابی آنها در هنر خوشنویسی و نگارش ۵ دین مسیح، یهود، زرتشت، هندو، و تائو به یک نقطه نظر مشترک رسید و اعلام نمود که هنر خوشنویسی نزد همه‌ی ادیان مقدس است. در این راستا ابتدا به اصلی‌ترین رکن تقدس‌زای هنر خوشنویسی یعنی دیدگاه ادیان فوق نسبت به بحث (تقدس کلام) پرداخته و سپس به مقایسه‌ی نظرات ذوقی و عارفانه ادیان نسبت به واژگان نامبرده می‌پردازیم.

تقدس کلمه از منظر اسلام : کلمه در عرفان اسلامی آن چیزی است که خداوند با آن به تمام موجودات ماهیت وجودی و شکل خارجی می‌دهد و این تعین بخشی خود را (قول) می‌گوید چنانچه می‌فرماید (سخن ما به هر چیزی وقتی اراده کنیم این است که بگوییم : باش دردم به وجود می‌آید (سوره نحل – ایه ۴۰) یعنی اگر فعل خدا به ذات خود باشد نام این فعل (کلام) است. و آنچه از آن ظاهر می‌شود (کلمه) است. پس کلمه به معنای اراده‌ی خداست و ظاهرشدن شی یا هر چیزی به صورت تکوینی یا الهام و وحی می‌باشد. همه موجودات کلمات خداوند هستند که با (کن) آفریده شدند و حقیقت آن است که (کن) رمزی برای عقل الهی است که در کار آفرینش واسطه‌ای میان حق و وجود است که باعث خلق عالم می‌شود و تمام موجودات به اعتبار اینکه از نفس رحمانی‌اند به کلمه تعبیر شده‌اند. تمام عالم در یک کلمه خلاصه می‌شود و این سخن عارفان مسلمان در باب حقیقت محمدیه یا عقل اول است و معتقدند (کلمه، فرشته اعظم، رسول خدا) اولین صادر خدا و عقل کل محسوب می‌شوند. بنا به اعتقاد ابن‌عربی همه‌ی موجودات کلمات خدایند و تمام حروف به وسیله‌ی تنفس خارج می‌شوند و به شکل کلمات در می‌آیند. اسلام برای کلام الهی تقدس قایل است و وحی را معجزه‌ی پیامبر (ص) می‌داند. کلمه در اندیشه‌ی اسلامی همان لوگوس مسیحی است زیرا عقیده دارند کل جهان یک کتاب الهی است و همه چیز نشانه‌هایی معنادار برای مقاصد الهی‌اند و خداوند در اشکال قراردادی زبانی با بشر سخن می‌گوید و کلام لفظ خداست و مرتبه‌ای از درجات و مراتب کلام وجودی یا لوگوس است. حقیقت این کلام

همان حقیقت نورالانوار است که توسط (کن) اظهار می‌شود و در این تجلی خداوند گوینده‌ی مطلق است و کلام او باعث تجلی ذاتی اسما و صفات او می‌شود و وحی از انواع کلام الهی است و درجاتی دارد. کلمه در دیدگاه اسلامی مفاهیم خاصی دارد و هر انسانی که در درجه کمال به این کلام یا لوگوس برسد به درجه انسان کامل رسیده و واسطه فیض الهی می‌شود. ابن عربی به این کلمه حضرت آدم، حقیقت انسانی، انسان کامل، حقیقت محمدیه می‌گفت و در متون صوفیه انسان کامل همان کلمه‌ی الهی است که در حقیقت محمدیه متجلی می‌شود. این کلمه در اندیشه‌ی اسلامی برابر با عقل اول – عقل کل می‌باشد تا جایی که حروفیه هستی را بر اساس نبوت – امامت و الوهیت دانسته و به نظر آنها کائنات را محل ظهور هستی می‌دانند و اینکه تمام جهان به صورت ماده و روح ترکیبی از ۳۲ حرف هستند و هر آنچه هست همه یک کلمه‌اند.

تقدس کلمه از منظر مسیح : تفسیر کلام در دین مسیح به واژه (کلمه) در کتاب انجیل یوحنا باز می‌گردد و ترجمه‌ی لوگوس مسیحی است زیرا لوگوس حاوی مفهوم کلام یا پیام است و در قرآن کریم از حضرت عیسی ع با نام های مسیح، روح ا...، کلمه ا... نام برده‌اند و از این رو کلمه ا... خوانده می‌شود که با اراده‌ی خداوند کلمه تکوینی (کن) متولد می‌شود. این کلمه در سنت مسیحی به مثابه کلمه خداست که تجسد یافت و اشاره به بشارت مسیح (ع) یا پیام درباره مسیح(ع) می‌باشد و در یک معنا به کتاب مقدس اشاره دارد. وقتی یوحنا از تجسم و انسانی شدن لوگوس می‌گوید مقصودش جسمیت‌یافتن اندیشه و پیام خداست (عیسی کلام خداست، سوره آل‌عمران، آیه‌های ۳۹ و ۴۵) لوگوس یا کلام خدا معانی رمزی دارد و مظهر خداست و محل حقیقتی است که محل تجلی این حقیقت همان ذات خداست و از آنجا که خدا به هیچ عنوان ذات خود را بر مخلوق نمی‌گشاید پس لوگوس پلی برای رسیدن به اوست. در اندیشه‌ی مسیحی روح و کلام خدا به هم مربوطند و مسیح (ع) کلام خداست (مسیح کلام خدا را می‌گفت و به اذن خدا برای ما معجزه می‌کرد، انجیل یوحنا، ۲: ۲۲) لوگوس علت العلل نظام آفرینش است و قدرت خداوند برای خلق می‌باشد[۲] (لوگوس علت بنیادی هر چیزی است که پیام عقل تجلی می‌یابد، مزامیر ۲۰: ۱۰۷) مسیح در اندیشه‌ی مسیحیت عامل خلقت است و امکانات همه اشیا تا ابد در کلام الهی نهفته است و همه چیز به واسطه کلمه ظاهر می‌شود در این سنت ریشه‌ی تمام حکمت‌ها در عقل الهی جمع می‌شود که علم آن توسط حضرت مسیح (ع) بر زمین نازل شد و نور آن همان نورالهی یا کلمه است که بانی خلق همه هستی است.

تقدس کلمه از منظر یهود : برای شناسایی تقدس کلمه از منظر یهود باید مفاهیم عرفانی و حکمی آنها را شناخت که ریشه در آیین قبالا دارد. زیرا آنها گرایش ماورایی به کلام داشته و کلام را ابزار بیانی خاص خدا می‌دانند و به تصریح کلمه و کلام و کلمات را از خدا دانسته‌اند تا جایی که در کتاب سفر پیدایش و غزل‌های حضرت سلیمان ع و... آمده است اول کلمه بود و کلمه خدا بود. هم‌چنین در سوره‌های بقره، توبه، مریم، لقمان و تحریم به این موضوع اشاره می‌شود. در کتاب زوهر مهم‌ترین سند مکتوب این آیین آمده است که ذات خدا نامتناهی است و هیچ سخنی را نمی‌توان درباره‌ی او گفت و خدا را فقط باید با نور مراقبه دید.[۳] خداوند در هیچ نام ثبت شده‌ای نیست و فقط با کلمات می‌توان از او یاد کرد و تورات فقط عبارات بصری نیستند بلکه به مثابه حلول عقل الهی درون کتاب تورات‌اند و مجموعه شکل حروف عبری بازتاب ذات روحانی جهان است و کل جهان بر اساس حروف عبری ساخته شده‌اند. زیرا کلام ارزش عرفانی دارد و کلمه به خدا باز می‌گردد. هم‌چنین در این مسیر معتقدند هر آنچه حیات دارد تجلی کلام



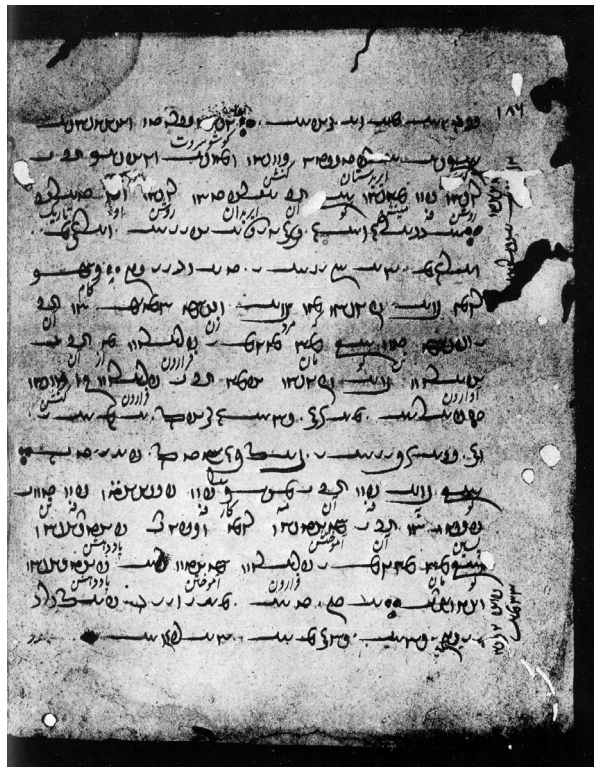
خداست و اعداد خاصیت تاثیرگذاری و انرژی دارند که توسط خدا خلق شده‌اند تا وسیله‌ی ارتباطی انسان و کائنات باشند. از نظر قبالاها کلام خدا در حروف عبری خلاصه شده و بیان کلمات می‌تواند تاثیراتی بر زندگی افراد بگذارد و به این دلیل از تلفظ برخی کلمات با احتیاط عمل می‌کنند و به زبان‌آوردن نام خدا برای آنها بیهوده صورت نمی‌گیرد تا جایی که یکی از فرمان‌های یهود این است که نام خدا را بیهوده بر زبان نیاورید. با این نحوه اندیشه علم حروف و اعداد در فرقه قبالای یهودی با زبان و خط عبری بارور شد و کسانی با مرتبه طریقت توانستند با علم سیمیا در حروف و اعداد و اشیایی که در نظم کیهان به این اعداد و حروف وابسته‌اند تصرف کنند (خداوند با کلام خود مخلوقات را آفرید و آفرینش فرمان بر اراده اوست، بن سیراخ، ۴۲: ۱۵) در اندیشه‌ی یهود آمده است دانش خداوند همان الفبای خلقت است و خلقت از هیچ آغاز شد و آن همان تاج الوهیتی است که نقطه آغازین هستی از آن به وجود می‌آید این نقطه منشا هستی است و اولین کلمه کتاب مقدس درباره آن سخن می‌گوید. این نور یا تجلی نخستین هستی نخستین کلمه و حرفی است که تورات با آن آغاز می‌شود و برابر با دومین حرف الفبای اسلامی است که هستی با آن شکل گرفت حرفی که با نام (ب) لاتین کتاب انجیل با آن شروع می‌شود[۴].

تقدس کلمه ازمنظر دین هندو: از آنجا که حفظ و نگهداری سرودهای ودایی از وظایف اصلی کاهنان هندویی است آنها به شدت از این متون مراقبت می‌کردند و علت آن بار تقدس ویژه‌ای بود که برای کلمات متون الهی خود قایل‌اند. زیرا در تطابق معانی (کلام) به لحاظ عملکردی بر کائنات با برخی از فرشتگان ودایی ارتباطی برقرار است. به گفته بورکهارت « بنا به ریگ ودا دواها در آغاز جهان پروشا را قربانی کردند تا بخش‌های کیهان را بسازند، پروشا به ذاته تقسیم نشد بلکه فقط شکل متجلی آن قربانی شد... دواها نمودگار ساحت الهی یا مظاهر جهات یا کنش‌های بودهی هستند که با کلام، لوگوس، عقل الهی، فعل الهی، کن برابر است[۵]» در باور هندویی خورشید تصویر کیهانی کلمه است و این کلام مقدس در آیین هندو در قالب سه حرف (اوم) خود را نشان می‌دهد. در متون مقدس هندویی ارتباط بین کلام خدا و خلق جهان به منزله نوری است که همان نور غیب است که خود را به هر رنگ و صوتی جلوه‌گر می‌کند و به زبان سانسکریت به آن (آنانت پراکریت) گویند، یعنی آنکه آغاز بنیاد آفرینش کرد.[۶] بنا به نظریه هندوییسم وداها و اوپانیشادها کلام الوهیت حق بوده و منشا آن را الهی می‌دانند. هندویی ظهور کلمه را با خلقت نور الهی یکی دانسته است « نفسی که در آفتاب است و آن ذاتی است که عین نور است آن نفس منم و (جد آکاس) که ذات مطلق است منم برهمن که آفریدگار همه است منم»[۷] حکمت هندویی در یکی‌شدن با روح الهی برهمن یا پروشا است روحی که کلام خداست و به منزله‌ی سرچشمه همه‌ی صورت‌های عالم است. در دعاهای هندویی از سه حرف نام می‌برند که روشنایی برآن مقدم می‌باشد و آن کلمه (اوم) است. در سرودهای مقدس ودا آمده است زمانی که برهمن به همه اشیا نام بخشید اولین تلفظ یعنی (واک) را فرستاد و این (واک) سخن مجسم یا صوت یا کلمه نخستین مخلوقات است که نماینده‌ی روح و فکر و واسطه‌ی بین مخلوقات و برهمن اعلی می‌باشد این واک معادل (لوگوس، عقل اول، نور الهی وکلام) در اندیشه ادیان توحیدی است. باورهای هندویی بر این استوار است که خدای برهمن در حالت صفت‌پذیری خود به اشکال متفاوت ظهور یافت و (واک) سخن صدا و کلام یکی از آنها است و آن مادر وداها است و (واک ایش) خداوند گویایی و نام برهمن است. کلمه برهمن بر نیروی خالق کلمه دلالت دارد و خدای برهمن هزاران نام دارد و یکی از نام‌های او کلمه است (اوم) یا کلمه مقدس هندویی اسم اعظمی است که تقدیس شده و نماینده ذات اعلی یا مطلق می‌باشد.

بحث کلمه و صوت از مباحث زیربنایی اندیشه و تفکر هندویی است زیرا کل آفرینش را بر اساس کلمه برهمن دانسته و در این مسیر مکتب میمامسا شکل گرفته است.

تقدس کلمه از منظر تائو:[۸] یکی از منابع اعتقادی که تاکنون به مبحث آفرینش جهان بر اساس کلام الهی اشاره مستقیمی نداشته، آیین تائویی مردم چین است اما کتاب مقدس تائو ته‌چینگ در این باره با سکوت و زبان رمز و اشاره به این امر می‌پردازد که خالی از تقدس نیست و ناشی از اعتقاد به یک نیروی پنهان ازلی در طبیعت می‌باشد. این آیین به صورت کاملا نهفته به وجودی معتقد است که با نام روح چئی کنترل هستی را دردست داشته و تمام هستی از او حیات می‌گیرند، نیرو یا انرژی سیالی که به گفته‌ی اندیشه‌پردازان تائویی به صورت ذات ازلی وجود دارد و چینی‌ها این ذات را در طبیعت می‌پرستند. مطابق با گفتار تائو ته چینگ کلمات هیچ گاه قادر نیستند تا راز وجودی تائو (ذات ازلی طبیعت) را بیان کنند اما با توجه به اینکه (کلمه) همان امر الهی است و این کلمه بانی خلق عالم است در آیین تائو به آن (ت) گویند (ت) که در این آیین به معنی فضیلت بخشی است و همان امرالهی یا کلام خداست که با کلام او (الرحمان) به همه هستی روح می‌دهد. منشا تمام عالم از تائو است و تائو از خلا است و در اشعار تائویی به آن مادر کل گویند که مادر هزاران هزار پدیده است (ت) رحمت ازلی است که با یاری (یین – یانگ) باعث چرخش حیات می‌شود[۹].

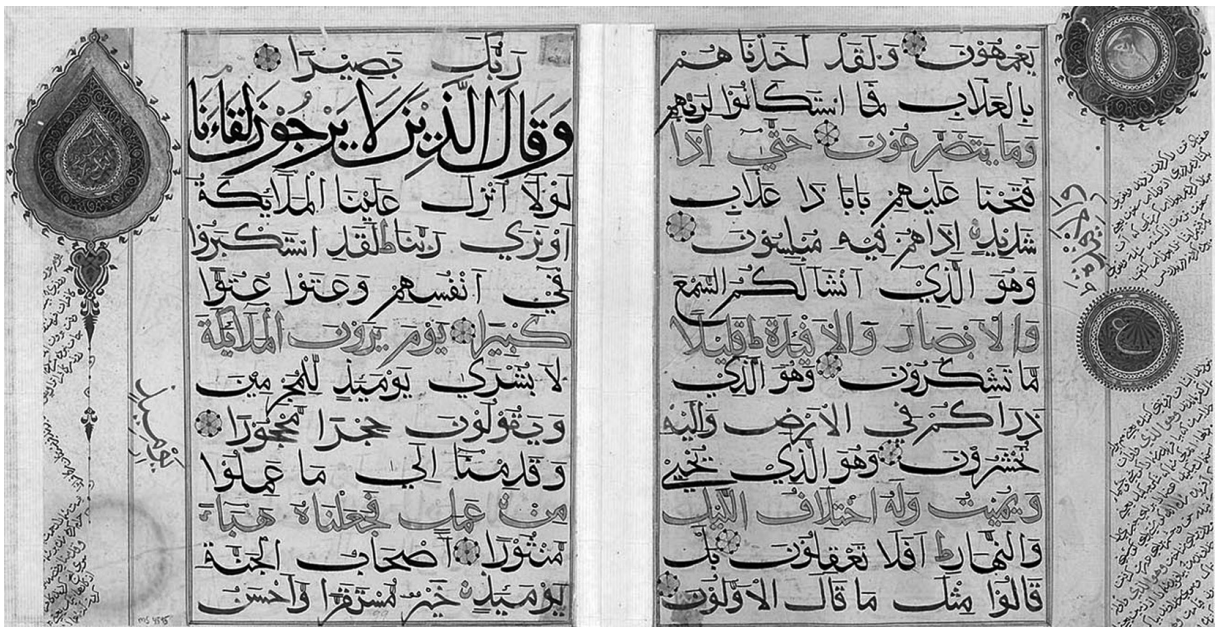
تقدس کلمه از منظر دین زرتشت : دین زرتشت خلق تمام هستی را بر اساس کلام مقدس هرمزد می‌داند (پس آن‌گاه مزدای پاک کلام الهام بخش خود را به صورت آیات گات‌ها که فرمان‌هایش سراسر بر راستی و درستی برای رستگاری جهانیان به زرتشت سپرد و او را مامور رهبری مردم جهان ساخت، یسنای ۲۹، بند ۲) دعای مشهور (اهونه وریه) کلامی است که پیش از خلق کائنات توسط اهورا مزدا ساخته شد و هر دو از صفات او هستند.[۱۰] کلام الهی اهورامزدا همان نیرو یا روح الهی است که به مفهوم باطنی دست‌اندر کار خلقت است. در این دین کلام مقدس کلامی است که سخن پاک و مقدس معنی می‌دهد و برای درمان بیماران هم به کار می‌رود. در اوستا این کلام به شکل (مانسر) آمده و در زبان پهلوی به معنی کلام مقدس، وحی، کتاب مقدس، امر الهی، کن می‌باشد.[۱۱] هم‌چنین مدلول (دئنا) در اوستا، برابر با (ایدوس) افلاطون، لوگوس مسیحی و فرشته بهمن در آیین زرتشت است. وهومنه یا بهمن معادل عقل اول، عقل کل، نورالهی، لوگوس و فر ایزدی است که در اندیشه‌ی اسلامی بهمن با عقل اول و نخستین پدیده‌ی الهی مطابقت دارد و به منزله‌ی نخستین مخلوق خدا نورالانوار یا عقل اول می‌باشد. این عقل معادل بهمن است.[۱۲] در اندیشه‌ی فرشته‌باوری دین زرتشت همه چیز بر اساس صفات و اسمای اهورا مزدا در قالب مهین فرشتگان آفریده شده‌اند و این فرشتگان روح اهورا و تجسم اسمای اویند[۱۳].



تقدس خوشنویسی اسلامی :

از مقدس‌ترین شاخه‌های هنر اسلامی خوشنویسی است که یادگاری از قرآن کریم می‌باشد. این هنر ریشه در آیات وحی داشته و به لحاظ جنبه‌های مقدس آن نمودار جسم مرئی کلام الهی به شمار می‌آید قرآن حقیقت روحانی است و خوشنویسی و نگارش آن نمودار احدیت پنداشته می‌شود. اساس این هنر در تفکرات اسلامی در مقام تجسم عینی کلمه (ا...) به عنوان خالق (کلمه) است. هنر خوشنویسی اسلامی تنها شکل هنری است که توانسته مطابق با ماهیت توحیدی اسلام رشد کند و مهم‌ترین نمونه‌ی تجلی روح اسلام به شمار آید[۱۴] و خوشنویسان مسلمان به حرمت کلام خدا به آن جنبه تقدس بخشیده و تقدس آن را ذاتی و از بطن حروف رمزی قرآن، قلم، لوح، کتاب و... دانسته‌اند و معتقدند این هنر الهی است.

قلم و لوح محفوظ : پیرامون حسن خط گفته‌اند : اول چیزی که خدا از عقل الهی خلق کرد قلم بود. شان نزول آیه قلم مربوط به قداست این هنر است و اصل خط را از نقطه می‌دانند که از اتصال آن حروف به دست می‌آید. لوح محفوظ و قلم حاوی صورت‌ها و قالب‌های جهان است و خوشنویسی این قالب را فراهم آورد تا انسان بتواند با جهان روحانی ارتباط یابد. خوشنویسی ظرف مادی است و قلم ان همان قلم الهی است که تمام صورت‌های مثال را با حروف ازلی بر لوح محفوظ نوشته است و هر آنچه به صورت حروف زمینی دیده می‌شود ریشه در همان حروف ازلی دارد. بنا به تفاسیر ذوقی صاحب‌نظران اسلامی سوره علق با حرف (ن) آغاز شد و این حرف شبیه مرکب‌دانی است که حاوی سرمشق موجودات بوده که با آن همه چیز را بر لوح هستی می‌نویسد. در تفسیر این آیه گفته‌اند این حرف به حرف اول نور مربوط است زیرا براساس حدیث پیامبر ص اولین چیزی که خدا منتقل کرد نور بود و حرف (ن) به منزله آخرین حرف (الرحمن) در آیه (بسم ا...) می‌باشد و خداوند به واسطه‌ی رحمتش به تمام کائنات حیات داد و جوهر همه خلقت (نفس الرحمان) است و این همان (ن) الرحمان در شروع سوره‌های قرآن کریم می‌باشد. در واقع منشا ماورایی خط اسلامی با نماد قرآنی (قلم و ن والقلم) بیان می‌شود و کلیدی برای درک مبانی ماورایی این هنر است. به گفته ابن‌عربی در کتاب فتوحات مکیه همه‌ی عالم به منزله ظهور اسمای الهی است و نمونه‌های ازلی قلم و لوح را در قرآن می‌یابد. به گفته‌ی او قلم اسم الهی را می‌نویسد اما لوح اسم را آشکار می‌کند (سوگند به نون و قلم و عزت پیامبر امی که قلم جز به خاطر او آفریده نشد) این عبارت با قاطعیت به تقدس هنر خوشنویسی اشاره می‌کند و ریشه اصلی این تقدس را در وجود مبارک پیامبر اسلام



(ص) می‌داند. به گفته بسیاری از صاحب‌نظران روح اعظم، عقل کل، قلم اعلی و حقیقت محمدیه یکی است و همگی از همان تعین اولیه از امر احدیت به واحدیت به دست می‌آیند[۱۵].

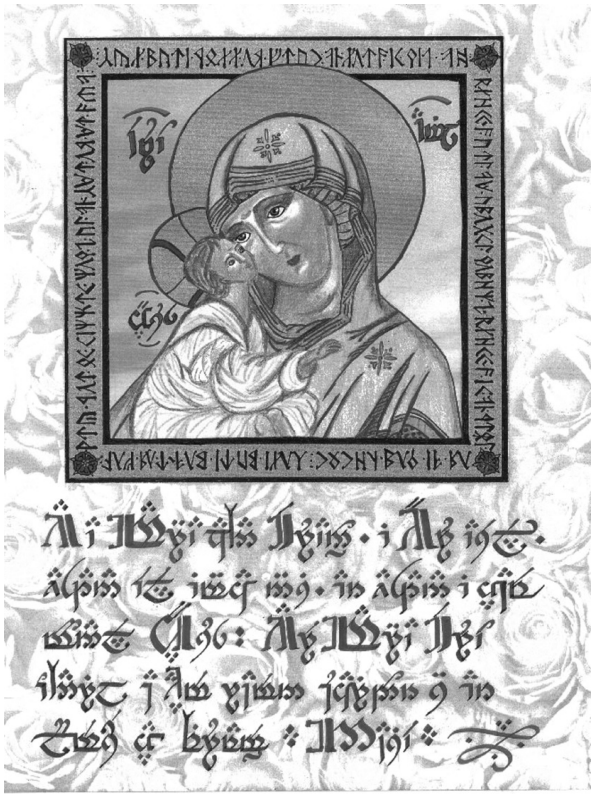
نقطه : خوشنویسی اسلامی برای هرحرف و کلام آن مفاهیم نمادین قایل است و یکی از اشارات آن به تفسیر (نقطه) زیر حرف (ب)، بسم ا... سوره قرآن می‌رسد. مثلا گفته شده است نقطه زیر حرف (ب) (بسم ا...) نماد نقطه نخستین است که به منزله‌ی « اولین قطره الهی بر لوح محفوظ است و از سویی نماد خود ذات الهی است که نه تنها ورای عالم هستی که در قالب حروف و کلمات تمثیل یافته است»[۱۶] ماهیت هنر خوشنویسی اسلامی ریشه در کلام نخستین قرآن دارد و همان نقطه است و چون ماهیت همه‌ی خطوط در نقطه است و حروف از نقاطند در عرفان اسلامی بحث‌های عمیقی پیرامون آن شکل گرفته است، مثلا نقطه را نماد جوهر بسیط دانستند یا اینکه نقطه نشات یافته از قلم الهی و همان کلمه علیای خداست.[۱۷] در مباحث نمادین از نقطه به عنوان خالق (الف) و آن هم خالق همه موجودات نام برده‌اند زیرا نقطه نماد هویت الهی است و الف نشانگر مقام واحدیت است. در این رابطه دکتر نصر می‌گوید «بسم ا... خالق همه چیز است پس همتای کن است[۱۸]» تفسیر رمزی نقطه به ذات خدا اشاره دارد و ان همان فیض اول است که در عرفان اسلامی به آن سرالاسرار و نورالانوار گویند.[۱۹]

حرف و عدد : در تقدس حروف در باور اسلامی همین بس که در سوره فجر آیه ۳ به جفت و تاق قسم یاد می‌کند و در سلسله مراتب موجودات عقل کل یا لوگوس به جای حرف (ب) قرار می‌گیرد. چون بسم ا... اولین آیه است و عقل کل اولین مرتبه در مراتب ظهور موجودات به شمار می‌آید ظهور عالم به واسطه‌ی (بسم ا...) است یعنی به اسم (ا...) صفات (الرحیم و رحمان) ظاهر می‌شود و کلمه (ا...) جامع تمام اسمای الهی است. علم حروف و اسما بین کاتبان اسلامی رواج داشت و همگی معتقد به اثرگذاری‌های ماورایی حروف بر موجودات بودند آنها مجموع تمام امکانات خدا را در کل حروف و قدر عددی آن می‌دانستند و انسان را نسخه رونوشته‌ی الهی دانسته که به منزله نسخه‌ی خطی حروف آن با عالم مطابقت دارد و معانی باطنی آن بر پایه الوهیت استوار است. یکی از عوامل تقدس بخش به هنر خوشنویسی اسلامی حروف رمزی قرآن یا حروف مقطعه است تا جایی که معتقداند این حروف نمادی از اسما و افعال حق تعالی بوده و مجموعه‌ی این حروف اسما اعظم الهی را نشان می‌دهد. این عقاید سبب گردید تا عدد را به عنوان وسیله‌ی تجزیه و تحلیل بلکه راه دستیابی به توحید قلمداد کنند. در نظر اخوان‌الصفا عددهای برگرفته از حروف رابطه درونی با کتاب طبیعت داشته و حتی با کتاب وحی هم مربوطند و علم اعداد هم بر اساس ارزش حروف بنا شده است.

تقدس خوشنویسی مسیحی :

در دین مسیح هنر زیبانویسی بیشتر در جهت حفظ و احترام به کلام مقدس به کار می‌رفت و مباحث عرفانی مانند آنچه در تفکر اسلامی است به مباحث برخی از صاحب نظران مانند ابن‌عربی باز می‌گردد تا جایی که ریشه حروف عیسوی را از نفس رحمانی می‌دانند که به حضرت عیسی(ع) نسبت داده می‌شود. در رابطه با منشا تقدس خط مسیحی منقول است «در یکی از انجیل‌ها یا در یکی از کتاب‌های نصاری آمده است که فرشته‌ای به نام سیمورس نوشتن سریانی را به این‌گونه که نزد نصرانی‌ها متداول است، به آدم آموخت.[۲۰]» هنر خوشنویسی در بین غربیان قرون وسطی و مسیحیت از اعتبار والایی برخوردار بود و اساس آن نسخه‌برداری کتب مذهبی و تکثیر کلام مقدس انجیل است. در اسلام و مسیح خط و نوشتار به طور ضمنی مفهوم دینی دارد و منظور مسیحیان از نوشتار متون مقدس به ثبت کلام الهی می‌رسد که مانند مسلمانان متن انجیل را کلام الهی دانسته و مانند خط هیروگلیف که خط خدایان بود کلمات برای آنها اعم از اینکه آن را بدانند یا بفهمند قداست داشت. هم‌چنین بین حروف فارسی و عربی و لاتین قرابتی وجود دارد و این حروف به لحاظ معانی باطنی آن به اندام انسانی شبیه است که در حوزه اندیشه حروفیه قابل بررسی است و در تفکر مسیحی برای ساختار حروف لاتین از اندام انسانی مسیح استفاده می‌کنند. این نوع ارتباط به تفکر یهود و اسلام شبیه بوده و در آن به نسبت نزدیکی حروف با بخشی از اندام انسانی و ارتباط آن با کائنات اشاره می‌کند. باور به تقدس حروف در اندیشه مسیحی در بین تمام معتقدان مسیحی حتی شاعران و نویسندگان وجود داشت تا جایی که ویکتور هوگو در دفترچه یادداشت‌های سفر خود تمام حروف الفبای لاتین را به یکی از مظاهر خدا نسبت می‌دهد و همه محتویات الفبا را از خدا می‌داند.[۲۱] در تفکر مسیحی اعتقاداتی پیرامون کتاب – قلم وجود دارد که تماما راه به منشا قدسی آن می‌برد.

۱ – حرف و عدد قلم و کتاب :علامت رمزی مسیح در میان دو حرف آلفا و امگا است که نشانه‌های رمزی‌اند که با صلیب و دایره نمادی از مسیح به عنوان ترکیبی از این عالم محسوب می‌شوند. در



دنیای نوشتار مسیحی این اعتقاد وجود دارد که اسرار حروف و ارزش معنوی واژه‌ها سبب ایجاد ارتباط روحانی شده و حروف معانی را منتقل می‌کنند و این معانی روح را به عمیق‌ترین لایه‌های وجودی خود کشانده و از جهان معنا پرده برمی‌دارد. حروف اختصاری متعددی در الفبای لاتین وجود دارد که از صدر مسیح به عنوان نمادی از این دین بر سر دخمه‌های مسیحی و کلیساها نقش می‌شد و جزو اسرار و رموز حروف و اعداد منشعب شده از آن بود تا جایی که (الف) حرف اول از حروف ابجد اسلامی و عبری و حتی یونانی است و حضرت مسیح به طریق استعاره می‌فرماید منم (الف) و (ی) و انتها و آخر[۲۲] هم‌چنین قلم و دوات نوشتاری نشانه ۴ مبشر انجیل بوده است و کتاب و لوح نشان عالمان مسیحی و نمادی از مبشران و حواریون قلمداد می‌شد و کتاب ممهور به هفت مهر حاوی رموز و سرنوشتی است که حاوی دستورات الهی بوده و همان کتاب نخستینی است که با قلم الهی برای اولین بار نگارش شد.

تقدس خوشنویسی یهودی :

در اخبار آمده است که خداوند بهشت عدن را به دست خود آفرید و تورات را به دست خود نوشت.[۲۳] حروف و اعداد منشعب شده از حروف عبری در فرهنگ یهود از دیرباز کلیدی برای دستیابی به قوانین الهی تورات در جهت کشف قوانین و اسرار آفرینش قلمداد می‌شد و اهمیت داشت و عبریان این علم را از اجداد خود فرا گرفته بودند. علم ابجد بر گرفته از حروف عبری و بر پایه‌ی ریاضی بنا شده است و در خطوط فینیقیه و آرامی وجود داشت و بعدها اعراب حروف ابجد را از آنها فرا گرفتند. آنها معتقد بودند که با تعبیر حروف عبری می‌توانند به یک سری اعتقادات اصولی دست یافته و به اسرار واقف شوند. تقدس کلام و زبان یهود در اندیشه‌ی یهودیان سبب شد تا خط عبری برای آنان محفوظ باقی مانده و ذات مطلق را در آن مشاهده کنند. یکی از خطوطی که نماد هویت یک ملت است خط عبری است که پشتوانه کاملا مذهبی و دینی دارد و هنر یهودی بنا به پایبندی به اصول و قوانین یهود که تماما رو به تنزیه است و هیچ‌گونه شکل هنری را شایسته جلوه‌گری کلام خدا نمی‌داند از هنر نگارش خط عبری به عنوان یک هنر کاربردی و دینی استفاده کرده و این هنر به راحتی مورد پذیرش جامعه‌ی یهود قرار گرفت و بدین‌سان هنر پیکرتراشی و نقاشی از محدوده‌ی هنر دینی آنان طرد شد.

۱ – کتاب و حرف : نیاز به نگهداری اصل کلام و متون مقدس یهود از دلمشغولی‌های آنان بود و براساس گفتارهای تلمود حذف یا اضافه کردن یک آوا به منزله نابودی تمام جهان است[۲۴] تا جایی که هر یهودی موظف است توراتی برای خود بنویسد و برای نگارش آن قوانین سختی قایل‌اند. در کتاب شولحان عاروخ جلد ۱ در باب قوانین نگارش حروف عبری تورات بحث‌های فوق‌العاده نمادین و عارفانه‌ای آورده شده است که به منزله‌ی اجرای مراسم آیینی خوشنویسی دیگر ادیان است. در کتاب سفر یسیرا تاثیرات عرفانی این دین درباره حروف عبری بیان می‌شود و در بخشی از آن به رابطه‌ی ۳۲ طریق مخفی حکمت می‌پردازد که توسط آن جهان خلق شد و به آن ۱۰ سفیروت گویند که به مثابه اسمای الهی است و با ۲۲ حرف الفبای عبری اضافه می‌شود. یکی از والاترین حروف عبری حرف آلف است که از یگانگی و سروری خدای متعال صحبت می‌کند و برابر با نام ابجد اعظم الهی است. این حرف در اندیشه‌ی یهود نماد وحدانیت و سروری و قابل مقایسه با حرف الف در اندیشه اسلامی در مرتبه احدیت است در حالی‌که حرف دوم عبری حرفی است که بنا به باور یهود آفرینش با آن اغاز شد و برابر با حرف دوم اسلامی است و همان (ب) بسم ا.. است.

۲ – قلم : بنا به اعتقاد علم الحروف نوشته ابولفی سنت قلم‌های ملایک توسط میکائیل، جبرئیل و رافائیل آفریده شد و به قلمرو سیمیا تعلق دارد. [۲۵] جبرئیل از فرشتگان مقرب است و به نام فرشته وحی و امین وحی و عقل اول و روح اعظم خوانده می‌شود.

۳ – الواح، خط و الفبا : در کتاب اندرز پدران رساله‌ای از تلمود آمده که یکی از آفرینش‌های خداوند در روز ششم خلقت حروف– خط و الفبا و الواح است.[۲۶] شاید یکی از دلایل حساسیت یهود به متون مقدس بیشتر از واژه کلام به این مورد برمی‌خورد زیرا حروف عبری عوامل خلقت محسوب می‌شوند و سفیروت‌های ۱۰ گانه با حروف الفبای یهود ارکان معنوی عالم هستی را می‌سازند.

۴ – اعداد : اعداد در یهود منزلت خاصی دارند و عدد ۱ در عبری سرور متعالی‌ترین و همان عقل مکتوم است و نمادی از وحدت محسوب می‌شود. بنا به اعتقاد یهود (یهوه) یکی است و نام آن یکی است و یک به خدا می‌رسد. دستگاه شمارش عبری بر اساس ده دهی است و تمام اعداد را ساخته شده از ده می‌دانند. عدد ۱۰ نشانی از کامل بودن دارد زیرا عقیده دارند خداوند جهان را با ده گفتار آفرید و با ده فرمان خود امر کرد.

تقدس خوشنویسی هندویی :

یکی از ادیانی که بعضا حرمت چندانی برای خط قایل نبود دین هندو است اما به دلیل حفظ متون برهمایی کاهنان سعی در انحصار این هنر داشتند و از آن مراقبت می‌کردند. این انحصارطلبی نسبت به عمل زیبانویسی متون الهی برهما سبب تقدس‌بخشی به آن گردید و برای نسخه‌برداری از آن متون اجروالایی قایل شدند. در این آیین برای خلق هر نوع هنری آدابی قایل‌اند و معتقدند برای عمل آفرینش هنری باید هنرمند راهی خلوت شود و آداب هفت آیین را بر جا آورد و ۴ حال نامنتهای را طی کند. این احوالات در مکتب ودانتا قابل بررسی است و سبب می‌شود تا هنرمند هندویی به خویشتن خویش رسیده و سبب تزکیه روح او شود و در نهایت منجر به اتحاد روح فردی به روح جهانی گردد.[۲۷] احتمالا با چنین شرایطی دست زدن به متون الهی می‌بایست پس از کسب فضایل فردی همراه شود و مراسم خاصی رادر پی دارد. از آنجا که برهمن‌ها معتقدند منشا متون آنها الهی است حتی برای خط خود (سانسکریت) منشا قداستی قایل‌اند و لفظ (دیواناگری) به معنای خط خدایان می‌باشد. این نام اشاره به ریشه‌ی دینی خط آنها داشته و حتی هنر نقاشی خود را به نویسندگی یا کتابت می‌دانند و عقیده دارند آنچه نقاشی می‌شود داستان آفرینش است و خداوند اولین کسی است که داستان آفرینش را نوشته است و انسان فقط از کار خدا تقلید می‌کند و معمار جهان هستی با نوشتار دانش خود را منتقل می‌کند. هم‌چنین در سرودهای ودایی از الهه ساراسوآتی نام می‌برند که مخترع خط و زبان

سانسکریت است و اورا همسر برهمن دانسته‌اند.[۲۸] در هنر هندویی که سرشار از نماد و رمز و اشاره است برای نوشتار تقدس قایل‌اند و آن را از برهمن اعلا می‌دانند.

۱ – کلمه، کتاب و الفبا : در تفکر هندویی برای این اقلام ارزش خاصی قایل‌اند و هر کدام را به نام سازنده‌ی الهی یا خالق آن نسبت می‌دهند مثلا الهه ساراسواتی خدای نگهبان کلام و نوشتار است و خدای واک – واکیا – واک ایشوارا، واک دیوتا همگی خدایان گویایی و نوشتارمی باشند الفبای هندویی بر پایه‌ی اندیشه‌نگاری طبیعی بنا شده است و با قوای الهی رابطه دارد. هم‌چنین (کن) اسلامی با الهه ساراسوآتی یکی است[۲۹] و این الهه مظهری از صدای نخستین است و از صور آن کلام به دست می‌آید. این الهه معادل عقل اول ـ لوگوس ـ و برابر با خرد جهانی است که با حقیقت محمدیه برابر است.

۲ – قلم : در بین برهمانان هندویی کایاست‌ها کاتبان الهی قلمداد می‌شوند و در اعیاد خود به نیایش قلم می‌پردازند.[۳۰] آنها معتقدند در این قلم روح سیال پروشا در جریان است که هنگام نگارش حروف سانسکریت این روح در جریان خواهد بود و در پس کلام مقدس اوم به هنرمند و فضای پیرامونش انرژی ساطع شده را پراکنده می‌کند[۳۱].

۳ – حرف و عدد : در فرهنگ هندویی برای حرف (آ) تقدس قایل‌اند و معتقدند ویشنو آغاز و پایان همه‌ی آفریدگان و از میان همه حروف (آ) است. این حرف جزو حروف ۵ گانه‌ی رمزی سانسکریت است که در اوراد و ادعیه خوانده می‌شود. بیشتر حروف سانسکریت به یکی از نام‌های برهمن باز می‌گردد و مقدس هستند تا جایی که کلمه (آهانکارا) به معنی من خالق سانسکریت هستم از القاب برهمن است. هم‌چنین اعداد در نظر هندوها ذات بینابینی عالم‌اند و عدد ۱ مقدس‌ترین عدد محسوب می‌شود.

تقدس خوشنو یسی تائویی :

عناصر اساسی موجود در خط چینی تماما تصویری است و براساس الهام از طبیعت به دست آمده‌اند. خوشنویسی چینی نوعی نقاشی بوده و نشان دهنده‌ی نحوه‌ی بینش آنها نسبت به طبیعت می‌باشد و برای فهم ریشه‌ی هنر خوشنویسی تائویی باید به اندیشه‌ی تائویی مردم چین آشنایی داشت. زیرا نقطه آغاز فلسفه تائو حفظ حیات است، حیاتی که باید خود را در زیبانویسی چینی نشان دهد. در تکوین خطوط چینی باید به رابطه‌ها و باورهای کهن الفبای چینی رجوع کرد زیرا نوع کتابت آنها متاثر از جهان بینی آنهاست و آنها قایل به نفوذ متقابل انسان و طبیعت هستند. در نظر هنرمندان تائویی خوشنویسی یک تفکر شخصی است که در اثر نظاره طبیعت به دست می‌آید و کاتب با کار نگارش سعی دارد تا به اعماق روح سفر کند. هنرمند کاتب چینی با آموزه‌های تائویی در تلاش است تا در عمل نوشتار خود به روح جهانی چئی دست یافته و با آن یکی شود و این به دست نمی‌آید جز با اشراق و در حالت ذن تا بدین وسیله در بی‌کرانگی هستی غرق شود و به نقطه مرکزی وجود یا رمز تائویی دست یابد. در اصل نگارش تائویی و با حروف چینی بیان شده است که در طبیعت روح یا نیرویی است که به تمام اشیا زندگی می‌بخشد و کاتب باید سعی کند تا این روح را در اثر خود به تحرک وادارد. تمام عمل نگارش آنها بر پایه‌ی اندیشه ذن و فی البداهه است و این عمل ناگهانی حاصل شور و اشراق باطنی است که پس از تزکیه فردی و روحی هنرمند به دست می‌آید و خالی از عرفان نیست. هنرمند کاتب چینی در تمام مراحل کار خود آداب و مناسکی را اجرا می‌کند که خالی از ساتوری نبوده و نوعی سلوک معنوی در این مسیر طی می‌شود برای هنرمند چینی کاغذ، قلم مو و دوات گوهر ارزشمند هستند و قلم مو نماد دانش و حکمت است. در اندیشه تائویی خوشنویسی چینی حاوی حکمت معنوی است.

۱ – حرف: چینی‌ها معتقدند که حروف حاوی اسرار و رموزی هستند زیرا تمام حروف چینی به اشکال انتزاعی از عناصر طبیعت گرفته شده‌اند و از آنجا که تمام هستی را مجلای تائو می‌دانند و حروف هم از طبیعت به دست آمده‌اند پس در این حروف ذات مطلق و روح چئی در جریان است و تمام حروف انتزاعی چینی منشا قداست دارند. عارفان چینی با قبول تائو به پیشگویی حوادث آینده از طریق حروف و تحلیل آنها اعتقاد داشته و یکی از روش‌های آسمانی آنها تحلیل بافت حروف است و حرف (ت) نوعی حرف اختصاصی آیین تائو است. در گذشته نوشته‌های وحی شده برای صوفیان تائو دارای نیروهای ماورایی بود و در دوره‌ی شانگ اعتبار داشت و نگارش حروف چینی برای شاهان شانگ قدرت جادویی داشته است. همچنین به حروفی معتقد بودند که توسط آنها می‌توانستند ارواح را وادارند تا مانند سربازان بهشتی عمل کنند. طلسم‌های (فو) در نوشته‌های آسمانی نوشته می‌شد و به عنوان محافظ مورد توجه کاهنان

قرار داشت. این حروف نشانه مالکیت ـ نیرو ـ هویت و نماد هنر چینی است.

۲ – قلم و لوح : در اندیشه‌ی چینی برای رشحات قلم مو جایگاه ویژه‌ای قایل‌اند. زیرا عقیده دارند حرکات قلم مو برای ترسیم یک حرکت اثیری به کار می‌رود و حتی خدای ادبیات چین همواره یک قلم مو در دست دارد.[۳۲] هم‌چنین اصل دوم نگارش و نقاشی چینی به اسلوب ساختاری قلم‌مو اشاره می‌کند و هر ضربه قلم‌مو ارزش جاودانی دارد تا جایی که بیان می‌شود هر حرکت قلم‌مو منشا کل هستی و مادر هزاران هزار پدیده است.[۳۳] بنا به سنت آموزه‌ای تائوبین عقل و قلم ارتباط است زیرا توسط عقل اول قلم خلق شد و از قلم بر لوح نگارش آغاز گردید و اصطلاح قلم در تفکر تائویی به یانگ یکی از وجوه تائو اشاره دارد و عقل از سویی هم به یین اشاره می‌کند. در آیین تائو عقل اول به یانگ و به قلم شبیه است و یک روی آن سوی عالم است. زیرا با نوشتن بر لوح کائنات خلق شد هم قلم و هم لوح همان یانگ و یین تائویی و مطابق با اندیشه اسلامی است. در دیدگاه اسلامی دو عالم بر هم کنش داشته و از طریق اسمای الهی یا دو عامل یین و یانگ به ظهور می‌رسند.

۳ – عدد : در کتاب یی‌چینگ علم و نظریه با هم در می‌میرند زیرا برای استفاده از منابع این کتاب باید از قواعد ریاضی بهره برد و به هر لحظه از تقدیر و مفهوم نمادهای آن شناخت عرفانی داشت. اعداد برای تائویی‌ها به منزله‌ی نشانه‌هایی برای دسته‌بندی زمان بودند و عدد ۱ تا بی‌نهایت ادامه داشت و قلب جهان بود. اعداد در نظرآنها پیام‌آوران آسمان بودند زیرا ارتباط مشخصی میان پدیده‌ها را به وجود می‌آوردند و درنتیجه بین طالع مردم و اعداد ارتباط مستقیمی مشاهده کرده‌اند.

تقدس خوشنویسی زرتشتی :

خط مذهبی این دین خط دین دبیره است که توسط موبدان زرتشتی برای نگارش و حفظ متون اوستایی اختراع گردید. بنا به گفته ابن‌مقفع ایرانیان ۷ خط داشتند که یکی برای نوشتن احکام دین به کار می‌رفت و به آن دین دبیره می‌گویند.[۳۴] هم‌چنین روایت است سرودهای آیین مهر را با این خط می‌نوشتند که برگرفته از لغت (دی پی) است. این خط به شکلی بود که خالق آن پیرو آیین مهر بودند. دیپ به معنای دیو یا همان دوا در اندیشه‌ی هندویی یعنی خداست که در تفکر زرتشتی تبدیل به دیو شد. در آیین مهر فرقه‌ای وجود داشت که فرشته روشنایی را تقدیس می‌کرد و در زبان فارسی به آن (دی) می‌گفتند. دی یا دوا در زبان سانسکریت به جای خدا به کار می‌رفت و به معنی نور و نام فرشته امشاسپندان است و کلمه‌ی دیب دین نامی از اسمای الهی بود و نام فرشته‌ای که روز ۲۳ هر ماه را به نام او جشن می‌گرفتند[۳۵].

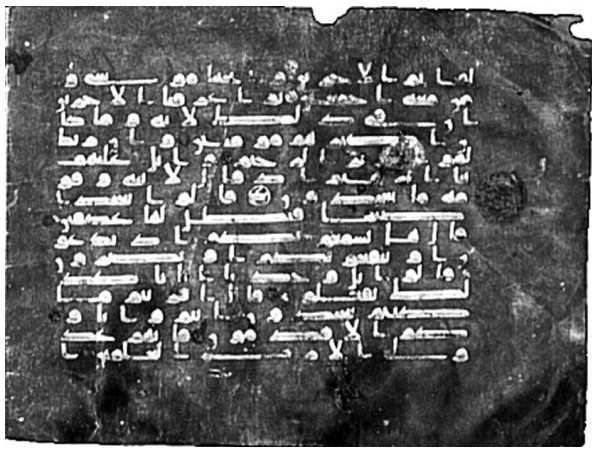
۱ – خط و نگارش : بیشتر مطالب درباره نویسه‌های فارسی زرتشتی در اسطوره‌ها آمده است در این روایات منقول است که خط در اندیشه‌ی ایرانیان یک پدیده دیوی است که جمشید از دیوانی که در بند داشت آموخت و لفظ دیپی همان خطی است که از زمان داریوش بزرگ به کار می‌رفت.[۳۶]

۲ – قلم و کاتب : در متون دینکرت آمده است زرتشت دین آورد و دین که دئنه و به معنی قلم و نوشته است و فرشته موکل خط و قلم را همان دئنه گویند و روز ۲۴ هر ماه را به نام فرشته موکل قلم و خط می‌دانند. این اعتقاد به تفکر فرشته‌باوری زرتشتی باز می‌گردد زیرا در اندیشه زرتشتی بهمن نخستین زاده خداست و اوست که گزارش های مردم را به پیشگاه اهورا می‌برد و معادل عقل اول – لوگوس – قلم ازلی است و این فرشته می‌تواند همان قلم اعلی باشد که به مثابه عقل اول دست اندر کار خلقت است.[۳۷]

۳ – حروف و اعداد و اسمای مقدس : زرتشتی‌ها بنا به تعالیم و آموزه‌های اوستا برای جهان دودسته اهورایی و اهریمنی قایل‌اند و حتی برای برخی کلمات خود این نسبت را برقرار می‌کنند مانند کلمه واک که به معنی سخن و گفتار مقدس است و کلمات ایزد و یسن و ایزد جزو کلمات اهورایی محسوب می‌شوند. هم‌چنین عدد ۱ در تعالیم زرتشت خلق اول یا اولین آفریده است و زرتشت اهورا را آغاز یا انجام می‌داند.

نتیجه :

همان طور که بیان شد تمام توضیحات مشروحه در باب منشاء ذاتی و باطنی تقدس هنر خوشنویسی در باور ادیان به نوعی مورد پیگیری است تا جایی که تقدس کلام الهی به لحاظ فهم معانی باطنی آن یعنی درک (منشاء و غایت انسان و آفرینش هستی) توسط کلام خداوند در تفکر ادیان به نحو چشمگیری به کار رفته است و همگی بر این باورند که مخلوقات و پدیده‌ها حروف و اعدادی بوده و به تمثیلی از اسماء الهی با (امرالهی = کن) خلق شده‌اند. هم‌چنین بین کلمه و خداوند ارتباطی ژرف برقرار است و همگی به منزله حروف و اعداد با اصل خود در عالم معنا پیوند یافته و (نقطه) به عنوان شروع و منشاء هستی به منزله‌ی عنصر نمادین در تفکرات ادیان وجود دارد و جهان را نتیجه‌ی کلمه‌ی الهی دانسته که در ازل صادرشده و همه چیز در عالم در پیوند و تناظر است. با توجه به نظریات مشترک دینی در ارتباط با منشاء کائنات و اعتقاد به اصل حقیقت نخستین الهی در خلق هستی با (کلام الهی) همگی بیانگر این موضوع واحد هستند که تداوم فعل خلق به پشتوانه کلام‌الهی ممکن شده است و تمام آفرینش چیزی نیست جز حضور همان ذات پنهان ازلی که هر لحظه با نام و صفاتی فقط نام خدا را آشکار می‌کند (کلام الهی) با زبان‌های متفاوت به شکل وحی نازل شد چیزی که حقیقت و ماهیت هنر خوشنویسی متون مقدس ادیان را شامل گردید. زیرا ماهیت این هنر به ذات هنر دینی



باز می‌گردد که همان دین از آن بهره‌مند است که به تمام واژگان ظاهری این هنر به عنوان ابزار الهی معنایی باطنی می‌بخشد و هردین بنا به مقام و حال خود نسبت به درک و دریافت خود از (احدیت) همان حقیقت ازلی که به چه میزان به وحدانیت خداوند یکتا پی برده‌اند، ارکان هنری خود را پایه گذاری کرده و به این وسیله هویت یا ظاهر بصری خوشنویسی خودرا شکل داده‌اند. اشکال بصری و ساختمان حروف متشکله‌ی خوشنویسی دینی مطابق با معانی باطنی همان هنر به وجود می‌آید تا جایی که در خوشنویسی اسلامی کاملا تجریدی و به اشکال و فرم‌های بصری خاص دنیای اسلام رشد کرده و متحول می‌شود. خوشنویسی ادیان هم به مراتب نسبت به درک باطنی‌شان از احدیت به حروف بصری خود شکل دادند تا جایی که در برخی تجریدی و در برخی کاملا انتزاعی است. هنر خوشنویسی اسلامی با خطوط اسلامی، هنر خوشنویسی تائو با حروف چینی، هنر خوشنویسی یهودی با خط عبری، خوشنویسی هندو با حروف سانسکریت، هنر خوشنویسی مسیحی با حروف لاتین و هنر خوشنویسی زرتشتی با خط دین دبیره تماما بنا به موقعیت‌های اجتماعی فرهنگی مذهبی اقوام متفاوت که به ادیان فوق گرایش یافتند، تغییر صورت دادند و با گذشت زمان به اشکال متفاوت برای ضبط و ثبت نگهداری (کلام مقدس) ادیان به کار رفته‌اند. هویت این خطوط بر پایه‌ی ماهیت دینی آنها است که همان یاد آوری منشاء هستی با کلام الهی است و میزان وفاداری آنها نسبت به فهم توحید را نشان می‌دهد. پس هویت خط از ماهیت آن جدا نیست بلکه مکمل هم هستند. زیرا شکل گیری صورت یک اثر هنری بدون تاثیرپذیری از معنا یا معنویت نهفته در آن قابل تصور نیست و بیان هر معنایی نیازمند ابزاری است تا به منزله‌ی صورت در هنر ایفای نقش کند. توجه به اهمیت معنا و صورت (ظاهر وباطن) و هویت و ماهیت هنر ضروری است و نشان‌دهنده‌ی میزان نمایانی و نهفتگی حقیقت اشیاء و پدیده‌های پیرامون هستند. درک ظاهر اشیاء و دریافت معنای باطنی هر قالب هنری مانند خوشنویسی ادیان می‌تواند ما را به فهم حقیقت معنوی و باطنی دینی رهنمون باشد و با اینکه وجوه باطنی و معنایی هر دین به جهان بینی و فرهنگ پیروان آن بستگی دارد و متفاوت است اما همگی به قلمروهای متفاوت حیات انسان مربوط بوده و در برخی هم ردیف و در برخی کامل‌تر است و هویت هر اثر هنری به مفهوم وجوه تمایز آن با سایر آثار هنری به خصوص اثر هم جنس خود مشخص می‌شود. زیرا تمام هویت‌ها از یک سو واجد جنبه‌های معنوی و مادی‌اند و از سویی حاوی مرتبه عینی و آرمانی می‌باشند که معیارهای هویتی آن می‌تواند تجلی و نمایش خاص خود را داشته باشد. در حقیقت این نوع هویت در خوشنویسی ادیان باعث گردید تا رابطه‌ی انسان با محیط و فضا و ساخته‌هایش برقرار شود و هم انسان خـود را در اشیاء (نمونه‌اش خوشنویسی دینی) تجلی دهد و هم اینکه شی را تجلی باورها و آمال و آرزوهایش بداند این امر از مجردی‌ترین قالب هنر (خوشنویسی دینی) منفک نیست زیرا با اصلی‌ترین وجه حیات انسان به عنوان عامل هویت‌ساز فرهنگی و دینی سرو کار دارد و به نوعی جهان بینی او را نشان می‌دهد. زیرا خوشنویسی با مفهوم باطنی کلام الهی همراه است خوشنویسی کلام خدا را می‌نویسد و می‌خواند و سعی در حفظ و نگهداری آن کلام دارد. پس این هنر بخشی از زندگی و حیات او می‌شود تا جایی که برای انجام آن به آداب و مناسکی پایبند می‌شود. برای دریافت عوامل تقدس‌زای این هنر نزد ادیان به اصطلاحات و واژگان ظاهری (حروف، عدد، قلم، لوح، خط، کتاب و...) اشاراتی شد که تماما مطابق با باورها و اعتقادات دینی کاتبان آن حامل بار معنایی خاصی است. آنچه در ارزش‌گذاری معانی این واژگان در هنر خوشنویسی ادیان به چشم می‌خورد و می‌تواند وجه تمایز یا تشابه باطنی این هنر دینی در قیاس با هنر خوشنویسی اسلامی باشد عامل تقدس ذاتی یا عرضی این واژگان است. زیرا همان‌طور که بیان شد در پس معانی ظاهری واژگان قرآن که از حروف مقطعه قرآن کریم و کلمات خاص قلم، لوح و حرف به دست می‌آید معانی باطنی‌ای وجود دارد که تماما به تعالیم الهی خداوند به عنوان منشاء مخلوقات و پدیده ها و فرهنگ اسلامی رجوع می‌کند و منشاء ان را به حق یا احد تعبیر کرده‌اند که با کلام (بسم ا...) در تعین بخشی مخلوقات دخالت مستقیم دارد. بدین صورت است که از ظاهر کلماتی مانند (قلم) معانی باطنی آن به دست می‌آید. در بررسی تقدس این هنر نزد ادیان آنچه به نظر نگارنده مهم است و از دلایل اصلی برای تعمیم امر تقدس این هنر به خوشنویسی ادیان می‌گردد همان بحث حقیقت مطلق است که در متون الهی ادیان به نوعی مطرح می‌شود و تماما از کلام به عنوان تنها عامل خلقت نام برده‌اند چون کلام مقدس

است و خداوند باریتعالی با کلام خود می‌آفریند و ادیان برای نگهداری کلام الهی از خطر انحراف یا فراموشی به نگارش رو آورده‌اند و خط مفهوم معنوی خود را فقط به پشتوانه‌ی محتوای مقدس کلام الهی کسب کرده است. آنچه مهم به نظر می‌رسد تعالیم و آموزه‌های این کلام است که انسان را به سر منشاء معنوی خود آگاه می‌کند و نوع حروف و شیوه های نوشتاری هیچ‌گاه نتوانسته است در محتوای متعالی این متون مقدس خللی وارد کند، به ویژه در بررسی تطبیقی ادیان همه به وحدت دینی اشاره می‌کند و رو به سوی یک حقیقت مکنون‌اند و فقط راه‌های دستیابی به اوست که متفاوت می‌باشد.[۳۸]

*این مقاله بر اساس رساله کارشناسی ارشد هنر نگارنده با عنوان خوشنویسی هنر مقدس از منظر ادیان تهیه و تنظیم شده است.

پانوشت‌ها:

۱ـ نک :(بورکهارت،۱۳۶۷ : ۹).

۲ـ برای مطالعه بیشتر نک : (ماسون.دنیز، (۱۳۸۵)، « قرآن و کتاب مقدس » و.. نشر سهروردی.تهران).

۳ـ نک : کاویانی،۱۳۷۲ :۹۱).

۴ـ نک : شنکایی، ۱۳۸۱ :۱۹۷و ۱۹۸) و نک : گنون. رنه، (۱۳۷۹)، نگرشی بر حقایق باطنی اسلام و تائویسم »،.... تهران).

۵ـ بورکهارت،۱۳۶۷ :۲۰).

۶ـ نک : (اوپانیشادها، ۱۳۸۱ :۳۵).

۷ـ نک : همان منبع، ص۱۷۱.

۸ـ نک : ایزوتسو. توشیهکو، (۱۳۸۵)، »« صوفیسم و تائویسم»،...، تهران).

۹ـ نک : شنکایی. مرضیه، (۱۳۸۱)، « بررسی تطبیقی اسمای الهی» ،...، تهران).

۱۰ـ د. مستتر، ۱۳۸۲ :۳۲۳و۳۲۵).

۱۱ـ خیاوی، ۱۳۷۹ :۱۸).

۱۲ـ منبع قبلی

۱۳ـ نک : شنکایی.مرضیه، (۱۳۸۱)، « بررسی تطبیقی اسمای الهی »،...، تهران).

۱۴ـ نک : (نصر.سید حسین، (۱۳۷۵) ، « مقاله : پیام روحانی خوشنویسی اسلامی »، فصلنامه هنر،...، تهران).

۱۵ـ شایگان، ۱۳۸۲ :۷۲)

۱۶ـ (نصر، ۱۳۷۵، « پیام روحانی خوشنویسی اسلامی»: ۱۱۳).

۱۷ـ نک : جبلی، ۱۳۴۰ :۵).

۱۸ـ (نصر، ۱۳۷۵، « پیام روحانی خوشنویسی اسلامی»: ۱۱۰).

۱۹ـ برای مطالعه بیشتر دراین باره نک : (سید علی همدانی. امیر، (۱۳۷۶)، « ترجمه و متن اسرار النقطه..»،... تهران).

۲۰ـ ابن ندیم، ۱۳۸۱ : ۱۹.

۲۱ـ نک : (ژان،۱۳۸۶ : ۲۰۲).

۲۲ـ نک : (آقا شریف، ۱۳۸۳ : ۲۳۴).

۲۳ـ نک: ابن عربی، ۱۳۸۱ : ۸۸.

۲۴ـ گاور، ۱۳۷۶ : ۱۱۶.

۲۵ـ همان، ص ۲۳۶.

۲۶ـ اووت، ۱۳۸۳ :۴۹

۲۷ـ نک : ذکر گو، ۱۳۸۵، « هنر دینی در آینه متون کهن هندو و....»:۴).

۲۸ـ اوپانیشادها، ۱۳۸۱ : ۵۲۸.

۲۹ـ شایگان، ۱۳۸۲ : ۲۴۲.

۳۰ـ گاور، ۱۳۷۶ : ۱۹۴.

۳۱ـ برای مطالعه بیشتر در این باره به پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده در بخش ارزیابی و تحلیل تقدس خوشنویسی ادیان رجوع شود.

۳۲ـ هال، ۱۳۸۳ : ۳۸۱.

۳۳ـ هارت، ۱۳۸۲ : ۵۲۶و ۵۲۷.

۳۴ـ ابن ندیم، ۱۳۴۳ : ۷.

۳۵ـ نک : همایون فرخ. رکن الدین، (۱۳۸۴)، « سهم ایرانیان در پیدایش و آفرینش خط در جهان »،.... تهران).

۳۶ـ همان منبع، ص ۵۰۳ و ۵۰۴.

۳۷ـ همان منبع

۳۸ـ الفاظ قرآنی حروف و اصوات مترتب حادث اند و اگر کسی منکر شود آنها کلام الهی اند و یا انکه همان حروف فرستاده شده است کافر است (میرسید علی همدانی، ۱۳۸۲ :۳۰).

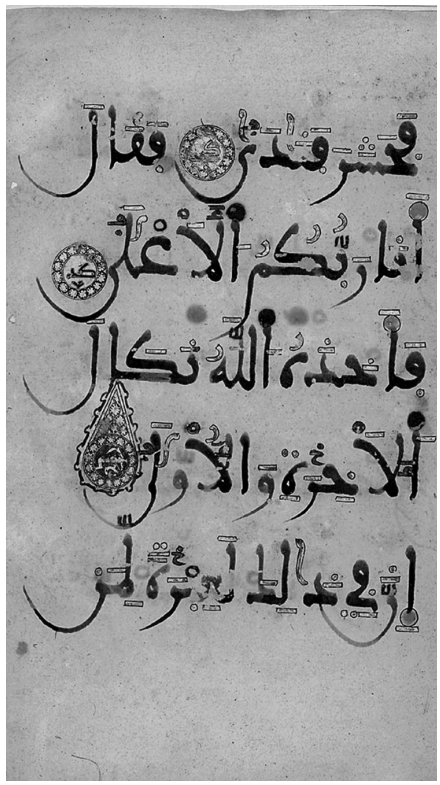
منابع:

۱ – آقا شریف، احمد. « اسرار و رموز اعداد و حروف »، شهید سعید محبی، تهران، ۱۳۸۳

۲ – ابن عربی، محی الدین. « ترجمه فتوحات مکیه »، محمد خواجوی، تهران: نشر مولی، ۱۳۸۱

۳ – ابن ندیم، محمد بن اسحاق.« الفهرست »، م.رضا تجدد تهران: ابن سینا، ۱۳۴۳

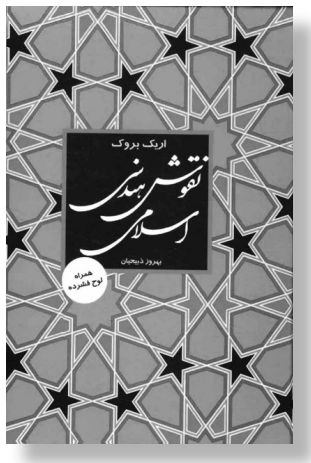
۴ – ایزوتسو. توشیهکو. « صوفیسم و تائویسم »، محمد جواد



گوهری تهران: انشارات روزنه، ۱۳۸۵
۵ – بورکهارت، تیتوس. « هنر مقدس اصول و روشها »، جلال ستاری، تهران نشر سروش ۱۳۶۷
۶ – خیاوی، روشن.« حروفیه و تاریخ عقاید و آرا »، تهران: نشر آتیه ۱۳۴۹
۷ – دار مستتر، جیمز. «تفسیر اوستا »، موسی جوان، تهران: دنیای کتاب ۱۳۸۲
۸ – ژان، ژرژ. « تاریخچه مصور الفبا و خط »، اکبر تجویدی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی ۱۳۸۵
۹ – سید علی همدانی، امیر. « ترجمه و متن اسرار النقطه یا توحید مکاشفان »، محمد خواجوی، چاپ اول، تهران: نشر مولی ۱۳۷۶
۱۰ – شایگان، داریوش، « آیین هندو و عرفان اسلامی »، جمشید ارجمند، تهران: نشر فرزان روز، ۱۳۸۲
۱۱ – شنکابی، مرضیه. « بررسی تطبیقی اسمای الهی »، تهران: نشر سروش، ۱۳۸۱
۱۲ – جبلی، عبدالکریم. « الکهف و الرقیم فی شرح بسم ا... الرحمن الرحیم »، دکن، ۱۳۴۰
۱۳ – کاویانی، شیوا. « آیین قبالا (عرفان و فلسفه یهود) »، تهران: نشر فراروان، ۱۳۷۲
۱۴ – گاور، آلبرتین. « تاریخ خط »، کورش صفوی،تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۷
۱۵ – گنون، رنه. « نگرشی بر حقایق باطنی اسلام و تائو یسم »، دل آرا قهرمان، تهران: نشر آبی، ۱۳۷۹
۱۶ – ماسون، دنیز. « قرآن و کتاب مقدس :درون مایه های مشترک »، فاطمه سادات تهامی، جلد ۲، تهران: نشر سهروردی، ۱۳۸۵
۱۷ – هارت، فردریک. « سی و دو هزار سال تاریخ هنر » موسی اکرمی، تهران: نشر پیکان، ۱۳۸۲
۱۸ – هال، جیمز. « فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب»، رقیه بهزادی، تهران: نشر فرهنگ معاصر،۱۳۸۳
۱۹ – همایون فرخ، رکن الدین. « سهم ایرانیان در پیدایش و آفرینش خط در جهان »، تهران: نشر اساطیر، ۱۳۸۴
۲۰ – پییر، آووت. «اندرز پدران :رساله تلمود »، نشر انجمن کلیمیان تهران، ۱۳۸۳
۲۱ – ---.« اوپانیشاد(سر اکبر) ترجمه‌ی دارا شکوه فرزند شاه جهان »، محمدرضا جلالی نائینی، جلد۱و۲، چاپ۴، تهران: نشر علمی، ۱۳۸۱
۲۲ – پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی با گرایش پژوهش هنر / عنوان : خوشنویسی هنر مقدس از منظر ادیان / تالیف : مریم فدایی / استاد راهنما : دکتر حسن بلخاری / استاد مشاور : دکتر ایرج نعیمایی / دانشکده هنر دانشگاه الزهرا س / زمستان سال ۱۳۸۷

مقالات :

۱ – ذکرگو. امیرحسین. « مقاله : هنر دینی در آیینه متون کهن هندو، آرا کومارا سوآمی »، فصلنامه خیال، شماره ۲۰، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵
۲ – نصر. سید حسین. « مقاله : پیام روحانی خوشنویسی اسلامی»، فصلنامه هنر، شماره ۳۱، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۵



نقوش هندسی اسلامی
اریک بروک
ترجمه‌ی بهروز ذبیحیان
انتشارات مازیار، ۱۳۸۷

نقوش هندسی در بیشتر آثار هنر و معماری اسلامی دیده می‌شوند، اما پرسش این است که این نقوش چگونه به این شکل درآمده‌اند؟ ممکن است این نقوش دارای تحلیل ریاضی نیز باشند، در اندازه‌ها و نحوه‌ی قرارگیری آن‌ها در کنار هم، اندازه‌ی یک زاویه و غیره. در قرن بیست و یکم، هندسه هنگامی دارای معنا می‌شود که بتوان از ابزارهایی چون نقاله، علم مثلثات و ماشین حساب استفاده کرد. در کتاب حاضر از جنبه‌ای به نقوش هندسی اسلامی نگاه شده است و مطالعه‌ی آن کمک می‌کند تا از فراز شانه‌های طراحان سنتی این نقوش مورد توجه قرار گیرد. تجربه‌ی کامل‌کردن نقوش هندسی از طریق رسم مرحله به مرحله‌ی آن‌ها روش مناسبی است برای شناخت اینکه طراحان قرون گذشته چگونه چنین نقوش پیچیده‌ای را ابداع کرده‌اند. تنها ابزارهای لازم برای رسم نقوش کتاب حاضر، همان‌هایی است که صدها سال پیش در دسترس ابداع‌کنندگان این نقوش بوده است: یک خط‌کش غیر مدرج و یک پرگار.

روشی که در کتاب مورد استفاده قرار گرفته، مبتنی بر اصول ساده‌ای است که متعلق به روش سنتی رسم هستند. خواننده کتاب همراه با نویسنده نقوش پایه‌ای مختلفی را گام به گام رسم می‌کند تا از این طریق برای وی مشخص شود که کدامین خطها می‌بایست همدیگر را قطع کنند و این روند تا نمایان شدن نقش نهایی ادامه می‌یابد.

قابل ذکر است که بیشتر نقوش و طرح‌های هندسی موجود در هنر و معماری اسلامی، در حقیقت براساس تکرار یک نقش‌مایه ساخته شده‌اند. این نقش‌مایه طوری طراحی می‌شود که قابلیت تکرار داشته باشد و به همین دلیل تمامی تکرارها در هم چفت می‌شوند. نقوشی که در کتاب حاضر به آنها پرداخته می‌شود، در شبکه‌ی مربع، یا در شبکه‌ی شش ضلعی کشیده شده‌اند و برای به دست آوردن نقش کلی و گسترش حاصل از آن می‌بایست هر نقش را در شبکه‌ی مربوط به خود تکرار کرد. به همراه نقوش معرفی شده در کتاب، متن کوتاهی نیز درباره‌ی سال و محل استفاده آن نقش و توضیح مختصری در ارتباط با آن محل نوشته شده است.

نویسنده برای هر نقش ابتدا تاریخ میلادی و سپس هجری را آورده است. در حقیقت مکانی که برای هر نقش در این کتاب ارائه شده یکی از چندین مکانی است که آن بخش زینت‌بخش آن‌ها بوده است و این در حالی است که این مجموعه تنها گزیده‌ای از نقوش تزیینی است که از بین میراث عظیم هنری جهان اسلام انتخاب شده است. تنوع سبک‌های نقوش هندسی بسیار زیاد است و تفاوت در مکان و زمان استفاده از یک نقش معین، تفاوت‌هایی در جزئیات و خصوصیات آن نقش ایجاد می‌کند. در این کتاب، انواعی از طرح‌ها و سبک‌های هندسی گردآوری شده‌اند و سعی گردیده تا نشان داده شود که گرچه این نقوش در نگاه نخست بسیار متفاوت و متمایز از یکدیگر به نظر می‌آیند، اما در عین حال شباهت‌های زیادی نیز بین آنها وجود دارد.

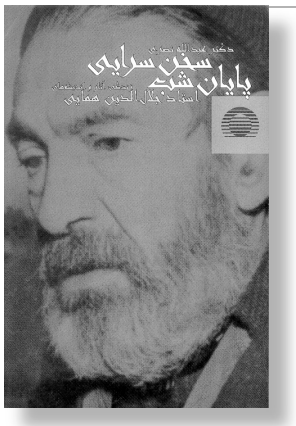
کتاب با لوح فشرده‌ای همراه است و بر روی آن صفحاتآماده رنگ‌آمیزی، مراحل قدم به قدم رسم نقوش کتاب که براساس پیچیدگی و دشواری رسم تقسیم‌بندی شده‌اند، نمونه‌های پویانما شده‌ای از نقوش دیگر و نمونه‌ی کامل شده‌ای از چند طرح برای کاغذ دیواری مناسب برای صفحه نمایشگر کامپیوتر آورده شده است. بیشتر گروه‌های سنی مخاطب کتاب هستند و می‌توان از مطلب آن برای تدریس در مدارس یا بعضی از واحدهای دانشگاهی استفاده کرد.

کتاب ابتدا به گروه‌بندی نقوش هندسی پرداخته، و سپس اصول رسم، نقوش هندسی: مرحله‌ی نخست: مسجد جامع قرطبه، مسجد جامع قیروان، مدرسه مستنصریه و... مرحله دوم: مسجد جامع هرات، قصرالحمرا، مقبره سلجوقی، مجموعه خاوند خاتون و مرحله سوم به مسجد الصالع طلایع، مدرسه‌ی علی بن یوسف، مقبره جلال‌الدین حسین.... پرداخته است.

کاوه تیموری

نگاهی گذرا به

دلبستگی‌های معنوی استاد جلال‌الدین همایی به هنر اصیل خوشنویسی



پایان شب سخن‌سرایی
عبدا... نصری
مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه

درآمد

کتاب پایان شب سخن‌سرایی (زندگی، آثار و اندیشه‌های استاد جلال الدین همایی) تألیف دکتر عبدا... نصری (نشر آفتاب توسعه، ۱۳۸۱) یکی از تلاش‌های ارزشمند در حوزه‌ی زندگی‌نگاری تحلیلی است که مؤلف محترم دکتر عبدا... نصری استاد فلسفه‌ی دانشگاه علامه طباطبایی با همت مستدام خود به معرفی ابعاد مختلف اندیشه و کارنامه استاد جلال‌الدین همایی پرداخته‌اند. این اثر برای خوانندگان، دریچه‌ای تازه در شناخت و معرفت به شخصیت علمی و نظام فکری و از همه مهم‌تر سیره‌ی عملی استاد همایی می‌گشاید و تأثیر اخلاقی و رفتاری ویژه‌ای را در وی به‌جا می‌گذارد. با توجه به شخصیت ذوابعاد مرحوم همایی و بسط همه جانبه‌ی آن در کتاب مذکور، هر خواننده با علایق خاص نیز بهره‌مند می‌شود به طوری که انگیزه‌ی اصلی از تدوین این نوشتار به دلیل تحت تأثیر قرارگرفتن نگارنده از میزان عشق و علاقه‌ی مرحوم همایی به هنر خوشنویسی بوده است. به همین‌سان بیان ریاضت‌های عاشقانه مرحوم همایی برای خوشنویسان آموزنده و در پرورش ادب درس و ادب نفس بسیار راهگشاست.

ضمن ارج نهادن به همت ارزشمند جناب دکتر نصری برآنیم که از زاویه هنر اصیل خوشنویسی گوشه‌ای از عشق و وارستگی شخصیت استاد همایی را مرور کنیم.

مقدمه

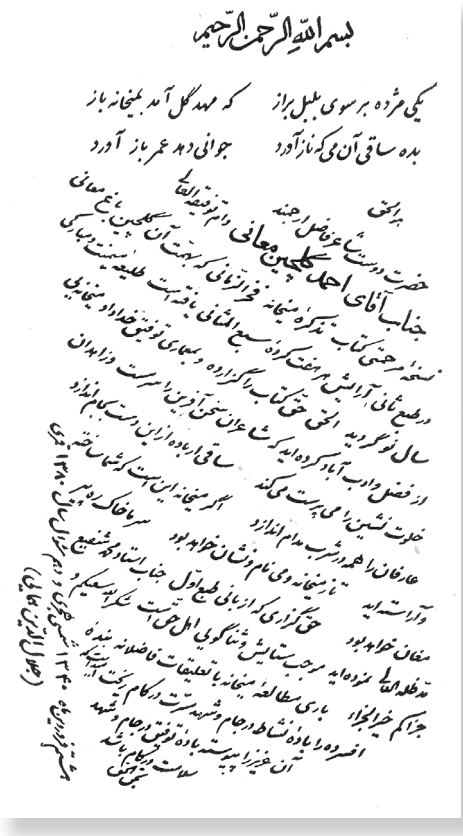
استاد جلال‌الدین همایی (۱۳۵۹–۱۲۷۸ ه ش) یکی از نوادر اندیشه، ادب، شعر، فلسفه و حکمت در دوره‌ی معاصر بودند که علاوه بر جایگاه شامخ علمی به هنر خوشنویسی عشق و ارادت ویژه‌ای داشتند. هدف از این نوشتار بهانه‌ای است برای ارج نهادن به این دلبستگی استاد و همچنین یادآوری تأثیر فزاینده‌ی هنر خوشنویسی به عنوان یک هنر اصیل که در متن فرهنگ اسلامی و ایرانی دارای آن‌چنان جذابیت و معنویتی است که بزرگانی مانند استاد همایی این‌گونه به آن عشق ورزیده‌اند و در حقیقت تلاشی است برای این که در دوره‌ی فعلی علاقمندان این هنر و همچنین متولیان فرهنگی جامعه این هنر شریف را به عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم فرهنگ سنتی توسعه دهند و در نگاهبانی و ترویج آن از هیچ‌گونه تلاشی فروگذاری نکنند.

استاد همایی و هنر خط

پدر استاد، مرحوم طرب شیرازی (۱۳۳۰–۱۲۷۶ ه ق) هنر خوشنویسی را نزد آقامیرزا عبدالرحیم افسر در شهر اصفهان آموخته و در حال حاضر برخی از آثار کتیبه نگاری وی در اماکن مذهبی اصفهان به یادگار مانده است. با چنین پیشینه‌ای از هنر خط استاد همایی آموزش خط را زیر نظر پدرش آغاز کرد. همان بزرگوار بود که با انضباط و

استمرار کار، تعلیم و تربیت و آموزش خط او را پیش می‌بُرد و حتی پاداش موفقیت‌های او بنابر قول استادهمایی «قلمدان ظریف با جلد ابریشمین و دوات نقره و دیگر لوازمش» بود که از جانب پدر به او داده می‌شد. تمام اینها عواملی بود که خط و خوشنویسی به عنوان بخشی از وجود مرحوم همایی تبدیل شود و مانند عشقی زاید الوصف و تأثیرگذار در زمان‌های آینده با شخصیت او عجین گردد.

استاد یادگیری اولین ظرایف و دقایق هنر خوشنویسی را در نزد پدر خود آغاز کرد. آن بزرگوار معتقد بود که جلال‌الدین ابتدا باید خط نسخ را خوب بنویسد و سپس به خط نستعلیق بپردازد و در کنار تعلیمات پدر، استادهمایی با ورود به مدرسه قدسیه در سن ده- یازده سالگی درس خط


بسم الله الرحمن الرحیم

یکی مژده بر سوی بلبل براز — که مهد گل آمد بمیخانه باز
بده ساقی آن می که ناز آورد — جوانی دهد عمر باز آورد

را نزد آقامیرزا حسن قدسی ادامه داد. لازم به ذکر است مرحوم مهدی بیانی نام پدر استاد همایی را در کتاب احوال و آثار خوشنویسان به عنوان یکی از خطاطان آن دوره زمانی مطرح کرده است. در واقع خوشنویسی در خانواده‌ی استاد یک هنر موروثی بود. مرحوم عنقا و سُها که عموهای استاد بودند نیز از این هنر بهره‌ی وافری داشتند.

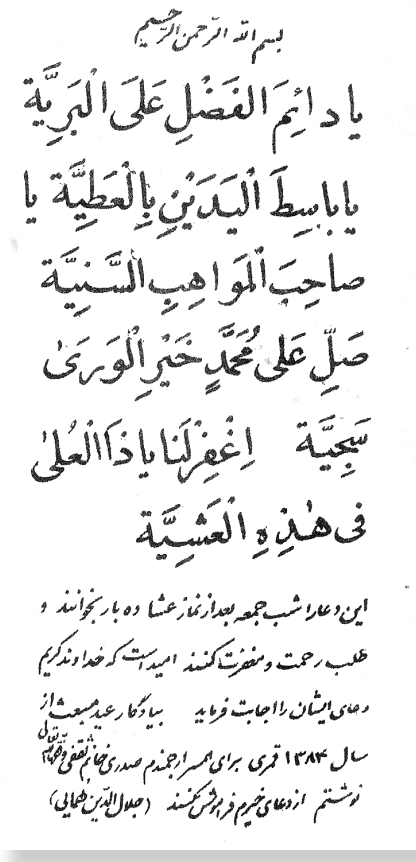
علاوه بر مرحوم قدسی، استاد همایی شاگردی خط را در نزد مرحوم ملامحمد تقی کاتب ادامه داد و بالاخره این تعلیمات موجب شد که ایشان ضمن آشنایی با ابزار و وسایل خوشنویسی، در دو خط نستعلیق و نسخ تبحر پیدا کند و با خطوط رقاع و ثلث نیز آشنا شود.

بعدها آموزش خط و اندوختن این توشه‌ی هنری نقش بسیار سازنده‌ای را در زندگی استاد ایفا کرد به‌گونه‌ای که استاد گویی مصداق واقعی این روایت ارزشمند بودند:

عَلَیکُم به حُسن الخَط فَانَّه مَفاتیح الرِّزق

ایشان با ورود به زندگی طلبگی و داشتن روحیات خاص و پرهیز از قبول وجوهات به تنها راه امرار معاش برای گذران زندگی یعنی کتابت و خطاطی روی آوردند.[1]

مرحوم همایی در دوران طلبگی خود با مراجعه به ملامحمد تقی کاتب از وی تقاضا می‌کند مراجعاتی که به ایشان می‌شود و اجرت آن پایین است به وی واگذار کند. بر این اساس ملامحمد تقی کاتب و یکی دوتن از صحافان قدیمی نزدیک به مدرسه‌ای که استاد در آن طلبه بودند، سفارشاتی را به او می‌دادند و استاد در مقابل هزار سطر کتابت طاقت‌فرسا یک تومان اجرت می‌گرفتند و بنابر روایت خودشان با همین یک تومان یک ماه زندگی طلبگی خود را می‌گذراندند. اما همین مشاقی و کتابت رنج‌آور هزار بیت که به صورت یک رویه دائمی انجام می‌شد یکی از برکات مفید آن این بود که روحیه سختکوشی و پشتکار درآن بزرگوار را به حد اعلی رسانده و به تعبیر خودشان «با کمال قناعت


بسم الله الرحمن الرحیم

یا دائِمَ الفَضلِ عَلَی البَرِیَّة
یا باسِطَ الیَدَینِ بِالعَطِیَّة یا
صاحِبَ المَواهِبِ السَّنِیَّة
صَلِّ عَلی مُحَمَّدٍ خَیرِ الوَرَی
سَجِیَّة اِغفِرلَنا یا ذَاالعُلی
فی هٰذِهِ العَشِیَّة

این دعا را شب جمعه بعد از نماز عشا ده بار بخوانند و طلب رحمت و مغفرت کنند امید است که خداوند کریم دعای ایشان را اجابت فرماید بیادگار عید مبعث از سال ۱۳۸۴ قمری برای همسر ارجمندم صدری خانم تقی و تقدیم نوشتم از دعای خیرم فراموش نکنند (جلال‌الدین همایی)

و مناعت از راه کتابت قوت لایموتی به دست می‌آوردم و به هیچ وجه آبروی فقر و قناعت را نمی‌ریختم»[2]

ز دسترنج کتابت مؤونت تحصیل
نه از عطیه و نذر و زکات و سهم امام[3]

بر این اساس خط و خوشنویسی و کتابت نسخ و نستعلیق با حیات معنوی و مادی استاد آمیختگی و پیوندی ناگسستنی پیدا کرده بود.

استاد همایی در سالیانی که خاطرات و یادواره‌های فرهنگی خود را از استادان به نوشتار تبدیل می‌کرد همواره در معرفی و توصیف استادان

خود معیار و میزان خط خوش را مدّ نظر قرار می‌داد و استادان خود را با داشتن صفات و ویژگی‌هایی چون «خطّ خوش نستعلیق»، «خطی پخته و شیرین»، «خطی خوش و زیبا» می‌ستود.

انعکاس مضامین خط در اشعار و آثار استاد

از آنجا که شعر یکی از آینه‌های اصلی برای انعکاس افکار و دغدغه‌های ذهنی استاد به شمار می‌رفت ایشان در بسیاری از اشعار خود به انعکاس مضامین خط و واژه‌های مرتبط با آن پرداخته‌اند. در این جا به برخی از آنها در حدّ دایره اشاره و اختصار می‌پردازیم.[۴]

من کیم، خطی گران از روزگار باستان
در کف خط ناشناسان یادگار افتاده‌ام

در طی دو بیت از یک غزل استاد می‌گوید:

در دال سر زلفت دیدم خطی از شانه
یارب چه بُود این حرف با این همه دندانه
دال است خم زلفت، قدت الف و لب میم
یعنی که تویی دام و خال لب تو دانه

و در جایی دیگر چند هنر را در کنار خط قرار می‌دهد:

نقاشی و خط و نغمه سازی
سحر قلم و سخن‌سرایی

در ارائه‌ی یک مثنوی ضمن تشویق و تحسین برادرزاده‌اش برای شروع خط بر استمرار و کوشش مداوم دریادگیری تأکید می‌کند و می‌گوید:

لیک باید باز کار کنی
پایهٔ خط استوار کنی
خط زیبا جمال مرد بُود
عالم خوشنویس فرد بُود

استادهمایی دسترنج‌های قلمی ادیبان را باز با استفاده از واژه‌های مرتبط با خوشنویسی مورد عنایت قرار می‌داد. او در پاسخ به قصیده سید مجتبی کیوان اصفهانی سروده است:

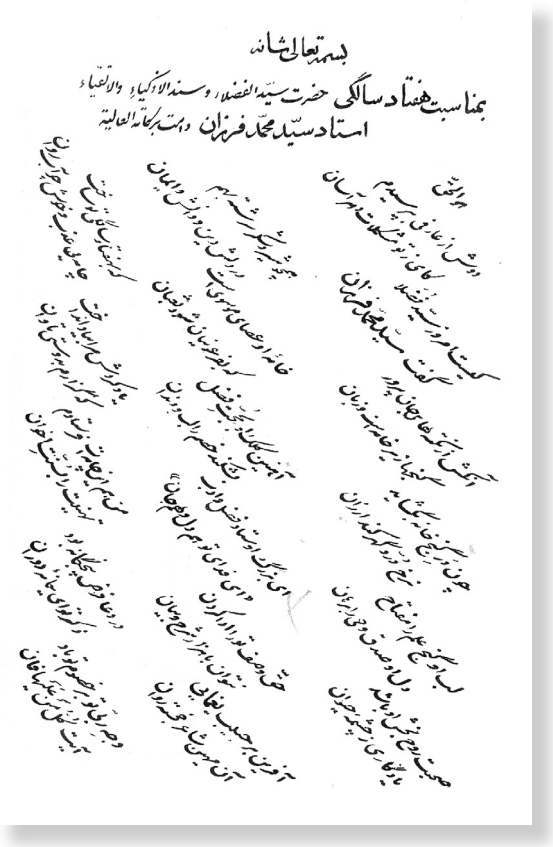
بس گنج فشاندی به مفلسان
از خامه گوهرفشان خویش
بس تشنه که سیراب کرده یی
از چشمهٔ کلک و بنان خویش

به همین معنا حضور واژه‌هایی چون «کلک مشکین»، «خامه گوهر فشان»، «دست و قلم فیض بخش»، «و این را به یادگار تو این جانگاشتم» و ... مواردی از این دست به شمار می‌رود.

در کتاب ارزشمند تاریخ ادبیات ایران تألیف استاد در سال ۱۳۰۹ بحث مستوفایی در مورد خط و ادوات کتابت ایرانیان در عصر خلفای راشدین و بنی‌امیه ارائه شده و سپس تاریخ خط عربی بیان گردیده که نشانه‌ی توجه ویژه‌ی استاد به تاریخ خط و ارزش ذاتی این میراث گرانبهاست.

استاد مانند همه‌ی مواریث فرهنگی برای خط نیز ارزش قائل بودند و از عمق وجود و به قول خودشان از بن دندان خطاب به دانشجویان بیان می‌کردند «... شما نمی‌دانید که گذشتگان و اسلاف ما چه مایه رنج و خون جگر خورده‌اند تا میراث گرانبهای ادبی و گنجینه‌های نظم و نثر فارسی را حفظ کرده و به دست اخلاف سپرده‌اند.»[۵] برای نسل امروز بسیار درس‌آموز است که ایشان با آن جایگاه علمی و ادبی و فلسفی هنوز ذهن و دلشان به دنبال این بود که باز به خط بپردازند و در حالی که بنا بر نوشته‌ی پرفسور فضل ا... رضا به رغم «احاطه ادبی بر گنجخانه فرهنگ ایرانی و اسلامی» و «جایگاه شعر و سخن سرایی» باز در گرو کشف زیبایی‌های هنر خط دلبسته بودند. ویژگی خوشنویسی ایشان به گونه‌ای بود که در اشعاری که در مدح ایشان سروده می‌شد مورد غفلت قرار نمی‌گرفت و شاعران آن را دردل ابیات خود جای می‌دادند.

ز نسخش خامه داده ناله را قوت
ز ثلثش نامه دامانی ز یاقوت
(مظاهر مصفا)


بسم تعالی شانه
بمناسبت هفتاد سالگی حضرت سید الفضلاء و سند الاتقیاء والاتقیاء
استاد سید محمد فرزان دامت برکاته العالیه

یا
خطِ منسجم، و آن سیاق عبارت
به حدّ کمال است در دلربایی
(ابوالقاسم پورحسینی)

خاطرات استاد منوچهرقدسی

یکی از کسانی که حالات و عشق علاقه استاد همایی را به خط و خوشنویسی به خوبی روایت می‌کند فاضل محترم آقای منوچهر قدسی است. ایشان به دلیل این که اقوام اصلیشان از خوشنویسان هنرمند اصفهان بوده و خودشان نیز از خط پژوهان و خوشنویسان می‌باشند با استاد اُنس زیادی داشتند و حتی چنان که اشاره شد مرحوم آقامیرزا حسین قدسی (متوفی ۱۳۳۷ه ش) که از نزدیکان آقای منوچهر قدسی

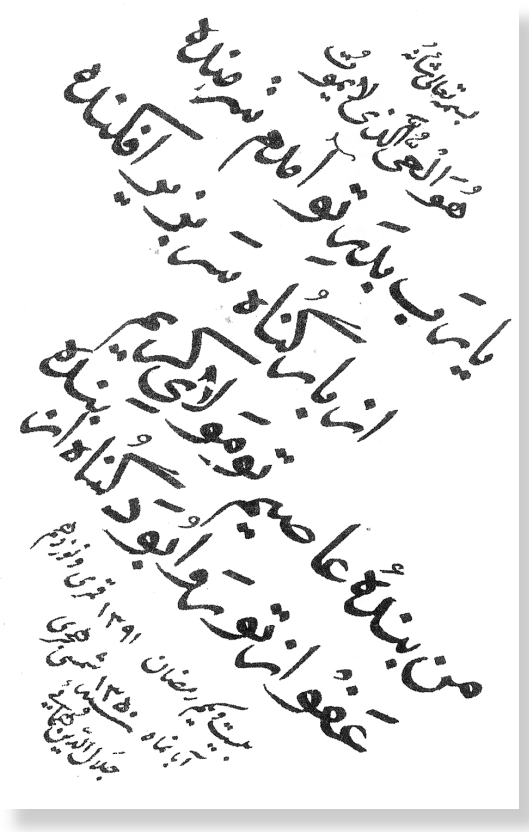
بوده، یکی از استادان مرحوم همایی در خط نسخ بوده‌اند.

آقای منوچهر قدسی روایت خود را از دیدار با استاد همایی- زمانی که ایشان در حال نگارش خط بودند -چنین بیان می‌کند:

به مجرد نشستن، صفحه‌ای را که بر زانو دارد، به دست من می‌دهد، آغاز سخن می‌کند: آقا، مدت‌هاست مشق نکرده‌ام، در تهران فرصت این تفنن‌ها نیست. در این چند روز دخترم اصرار کرد که چند قطعه به یادگار برایش بنویسم. اگر قلم خوب باشد بهتر از این هم می‌نویسم.

و من عرض می‌کنم، قلمتان را تند و تیز کنید، از نو بتراشید.

نه، قلم را خوب نمی‌تراشم، عرضم این است که (تکیه کلام استاد) آقامیرزا حسین قدسی، به شیوه خاصی قلم می‌تراشید و فاق می‌زد. قلم



را به طور عمودی روی انگشت ابهام و سبابه دست چپ می‌گرفت و با نوک چاقو فاق می‌زد. آن طور فاق زدن خطرناک است، چاقو ممکن است رد شود و انگشت را زخمی کند، تازه فاق هم خیلی خوب از کار در نمی آید. اما من نمی‌توانم از سیطره‌ی شیوه معلم خودم خارج شوم. پنجاه سال است همین طور قلم می‌تراشم.

من صفحه را تماشا می‌کنم، و ان یکادوالذین کفرو... الی آخر را به دو خط نسخ و رقاع نوشته است. بسمله را به خط رقاع و مابقی را به نسخ. برای آدمی که در کار خطاطی حرفه‌ای نیست و گه گاه دست به قلم می‌برد تا این حد نوشتن و دقایق را رعایت کردن، به راستی قابل ملاحظه است و می‌گویم:

آقا نه تنها قلمتراشیتان به شیوه‌ی آقامیرزا حسن است، خطتتان هم به اندازه‌ای شبیه نسخ نویسی اوست که انگاری این آقامیرزا حسن مرحوم است قلم برداشته و صفحه‌ای را نوشته.

در خلال بحث مرحوم همایی از هنرهای سنتی دیگر مثل صحافی، تذهیب و تبحر خوشنویسانی که دارای توانایی دو پوست کردن کاغذ بودند به نیکی یاد می‌کند و هنرهای ارزشمند آنها را می‌ستاید، به عنوان نمونه می‌گوید «آقا میرزا علیرضا هم در صحافی هنرمند قابلی بود و هم در دو پوست کردن کاغذ اعجاز می کرد.» [۶]

و در وصف هنرمند دیگری به نام فراست می‌گوید که «به هرحال، من معجزه‌ی دست فراست را در دو پوست کردن کاغذ به طول در حدود یک متر به چشم دیدم.» [۷]

بالاخره در این مصاحبت از متروک و مهجور ماندن استادان هنرهای سنتی و هنرهای قدیم گِله می‌کند و دلسوزانه بیان می‌دارد که «دولت هم باید اقدام کند، از هنرهای ملی حمایت کند، ذوق مردم را در رسانه تربیت کند، به نظر من تشویق و برنامه‌ریزی دولت، اگر بخواهند، خیلی کارسازتر است.» [۸]

این توصیه‌های ارزشمند مرحوم همایی در حمایت از هنرهای ملی یکی از دغدغه‌های جدی برای افراشته ماندن قلم‌های خوشنویسان در روزگار ماست زیرا کم‌توجهی به هنر خوشنویسی آن‌هم در برنامه‌ریزی‌های فرهنگی و بها دادن و توجه صرف به هنرهای دیگر می‌تواند این هنر را آرام آرام از گردونه‌ی یادگارهای فرهنگی خارج سازد و آن را به یک رجعت تاریخی بَدَل سازد.

بی گمان نام همایی در دفتر خاطرات نسل‌ها همواره ماندگار خواهد بود.

به روح و روان تابناک و دست فیض بخش و خط نگار ایشان درود می‌فرستیم و برگرفته از آثار وی این دعا را در انتهای کلام در حق او جاری می‌کنیم که شمع تربتش از رحمت الهی پرنور باد.

پانوشت‌ها:

۱ـ دیوان سنا، ص ۴۱

۲ـ مجله معارف اسلامی، شماره ۷ ، آبان ۱۳۴۷ ، ص ۲۸-۲۷

۳ـ دیوان سنا، ص ۴۱

۴ـ دیوان سنا، ج ۱، ص ۸۴-۸۳

۵ـ پایان شب سخن سرایی، ص ۲۰۴

۶ـ یادداشت‌های آقای قدسی تحت عنوان شب‌های صحبت به نقل از پایان شب سخن سرایی

۷ـ همان

۸ـ همان

منابع:

– نصری، عبدا... پایان شب سخن سرایی، تهران: آفتاب توسعه، چاپ دوم، ۱۳۸۱.

– همایی، جلال. دیوان سنا، تهران: نشر هما.

– بیانی، مهدی. احوال و آثار خوشنویسان جلد ۳ و ۴، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۶۳.

کتیبه‌ها و کارکرد آنها

Arabic Calligraphy in Architecture

Amine Bizri

Arabic Calligraphy in Architecture
Supervision: Amine Bizri
Coordination: National foundation of Heritage
Association for the preservation of tripoli's monuments
ISBN: 9953-0 - 0002 - 6

خوشنویسی و معماری

کتیبه‌ها یکی از مهم‌ترین اجزاء ثبت تاریخی در کنار نسخه‌های خطی، سکه‌ها، سفال و... بوده‌اند. کتیبه‌ها نقشی اساسی در آشکار کردن هویت بنا، تاریخ ساخت، روش اداره، حامی و پشتیبان بنا از جمله در وقف دارند و ارائه دهنده‌ی آگاهی‌هایی هستند که شناخت تاریخی ما را نسبت به سطوح اداری، اقتصادی و سیاسی اصلاح می‌کند. خط عربی که نمای بناهای مملوک در تریپولی را چه در ابعاد رمزی و چه غیر رمزی تزیین کرده است، نقشی حیاتی در فرآیند تحول خوشنویسی عربی و عاملی مؤثر در مستند کردن تحول سبک‌های معماری در شهر فیبا بوده است.

برخی از این کتیبه‌ها بیانگر آیاتی از قرآن مجید، گردهمایی اجتماعی، آموزش و... تعدادی بیانگر نسخه‌ها و دستنوشته‌هایی است که متن اصلی‌شان از بین رفته است، تعدادی نیز سازمان‌دهنده‌ی امور زندگی روزمره اعم از اجتماعی، اقتصادی و غیره است، در حالی که کتیبه‌های دیگر بیانگر وقف یا معرفی‌کننده‌ی یک شخص یا تاریخ سلطنت یک سلطان یا امیر می‌باشند.

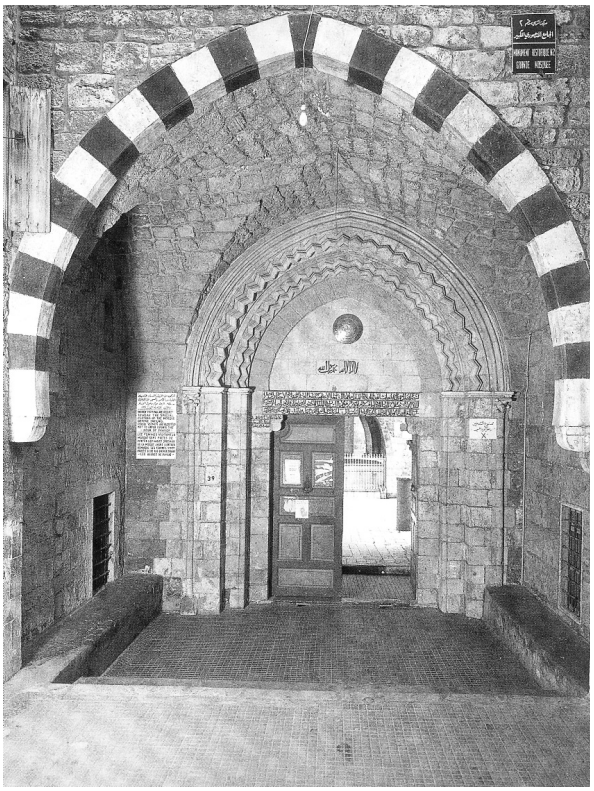
کتاب حاضر که تحت عنوان «خوشنویسی عربی در معماری» به چاپ رسیده است نوری بر کتیبه‌های مملوک تریپولی تابانده و در یک زمینه‌ی مدرن، خوشنویسی عربی را به عنوان یک گنجینه‌ی فرهنگی و نه یک ابزار صرف ارتباطی، با یک حقیقت زیبایی‌شناسی همراه با فرهنگ اسلامی معرفی می‌کند. کتاب ضمن ارائه‌ی طرح‌ها، نقشه‌ها، تفاسیر و توضیحات محققان تلاش دارد روابط نزدیک میان خوشنویسی و معماری را بررسی و به هارمونی هنری، زیبایی‌شناسی و هندسی کتیبه‌ها بپردازد. تیم تحقیقی این مجموعه معتقد به سازمان دادن گروه‌های تخصصی بیشتر برای بررسی کتیبه‌های عربی در سراسر لبنان، به عنوان روشی برای ارائه‌ی ترکیب تاریخی و باستان‌شناسی برای محققان در سراسر دنیا است.

اثر حاضر بر عهده‌ی امین بیزری و شامل یک کمیته فنی متشکل از دکتر قاضی مکداشی، بهاءالدین رفائی، سمیر السایغ و دکتر زیاد مولوی بوده است.

کتاب در سال ۱۹۹۹ برای نخستین بار به چاپ رسیده است و در شش فصل به مباحث زیر می‌پردازد.

فصل اول: زمینه‌ی تاریخی بناهای تریپولی در دوره‌ی مملوک
۱ـ تریپولی ... چرا؟
۲ـ تجربه‌ی تاریخی دوره‌ی مملوک
فصل دوم: تحلیل ساختار کتیبه‌ها و تفسیر
۱ـ ویژگی‌های خوشنویسی عربی در دوره‌ی مملوک
۲ـ مطالعه‌ی کتیبه‌های عربی در بناهای مملوک تریپولی
فصل سوم: مطالعه‌ی کارکردی کتیبه‌ها
۱ـ نقش وقف در ظهور و رشد مدارس در تریپولی

تصویر ۱



۲ـ کتیبه‌های اهدایی: تصویر اقتصادی اجتماعی
فصل چهارم: تجدید و احیاء کتیبه‌ها و طبقه‌بندی آنها
۱ـ ابزار تجدید و احیاء و اهمیت حفاظت از میراث فرهنگی
۲ـ طبقه‌بندی کارکردی کتیبه‌ها
فصل پنجم: مستندسازی کتیبه‌ها
۱ـ نقشه شهر تریپولی در دوره‌ی مملوک
۲ـ مستندسازی و فهرست‌بندی کتیبه‌ها
فصل ششم: عکس‌ها و متون کتیبه‌ها

مطلب حاضر در واقع ترجمه مقاله‌ای از فصل چهارم این کتاب تحت عنوان «طبقه‌بندی کارکردی کتیبه‌ها» نوشته رابرت سلیبا است که از زاویه کارکردی به کتیبه‌ها می‌پردازد.

انواع کتیبه‌ها در درون و بیرون بناهای مملوک تریپولی زمانی می‌تواند قابل درک و دریافت باشد که طبقه‌بندی کتیبه‌ها بر طبق موضوع و محتوی و مرتبط با سنت اسلامی باشد. یک سیستم طبقه‌بندی مناسب برای رسیدن به این هدف تیپولوژی کارکردی است که شیلابلر در کتاب «کتیبه‌های اسلامی» (۱۹۹۸) استفاده کرده است.

مرجع کلیدی دیگر کتاب «معماری شهر مملوک تریپولی» (۱۹۸۳) است که توسط حیات سالم (Hayat salam) نوشته شده و یک تحلیل تاریخی هنری از بناهای مذهبی و غیرمذهبی ارائه می‌دهد. این کتاب می‌تواند ادامه دهنده‌ی مطالعات قبلی شرق‌شناسانی چون (Sobern Heim, ۱۹۰۹) و مورخان عرب و معمارانی مانند (Tadmori,۱۹۷۴- Amin Bizri, ۱۹۵۳) باشد.

از میان انواع کتیبه‌ها، غالب‌ترین و رایج‌ترین نوع کتیبه‌های تاریخی و یادبود در تریپولی معمولاً در درگاهی یا طاقنمای ورودی بالای درها یا دروازه‌ها دیده می‌شود. این کتیبه‌ها دربرگیرنده‌ی بسم‌الله یا دعا و استغاثه به درگاه خداوند، هدف و نیت کار، نام مشوق و حامی و تاریخ بنا است. زمانی که مراحل تکمیل یک بنا به انجام می‌رسد، هر مرحله با یک کتیبه‌ی متفاوت مشخص می‌شود.

مسجد بزرگ که در سال‌های ۱۲۹۴ و ۱۳۱۴ توسط دو پسر قلاوون تکمیل شده دارای دو کتیبه‌ی تأسیس است. (تصویر ۱)

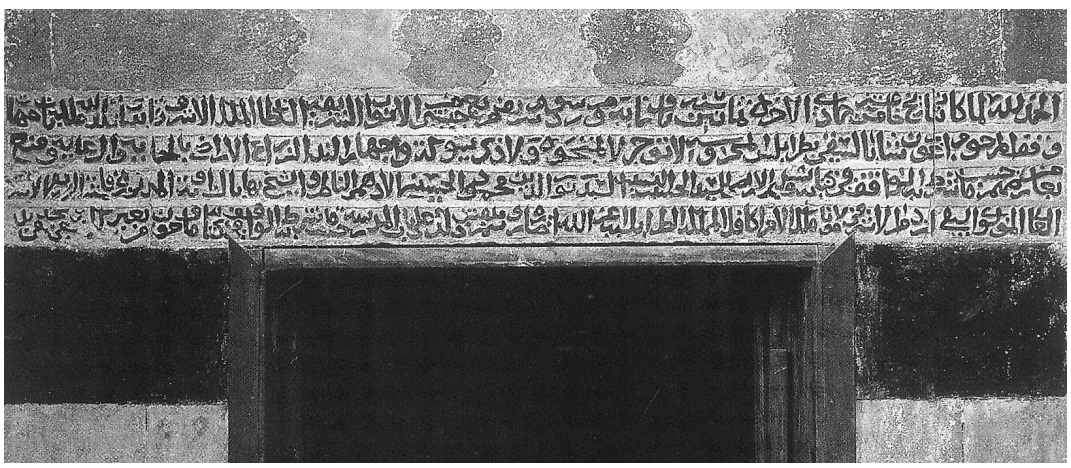
کتیبه‌ی نخست در درگاه ورودی اصلی و کتیبه‌ی دوم نیز در دیوار شرقی صحن دیده می‌شود. در مسجد (al-Tawbah) فقط یک کتیبه‌ی تجدید و احیاء وجود دارد و این احتمال را می‌دهد که در هنگام تعمیر بخشی از بنا زدوده و محو شده باشد. البته قابل ذکر است که تمامی بناها دربردارنده‌ی اطلاعات مورد نیاز در مورد کتیبه‌های تأسیس و تجدید و احیاء نیستند.

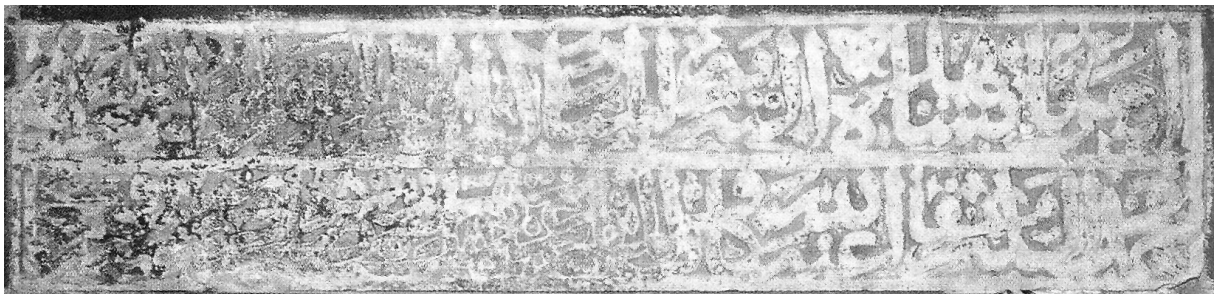
در مورد مسجد (al-Uwaysiyyah) تنها یک تاریخ تأسیس در مناره مسجد وجود دارد؛ تاریخ ساخت از یک سند وقفی گرفته شده است.

به طور مشابه در مورد مسجد ارغون شاه تاریخ تأسیس، نام حامی و پشتیبان از وقایع تاریخی، و احکام حک شده در ورودی اصلی گرفته شده است. (تصویر ۲)

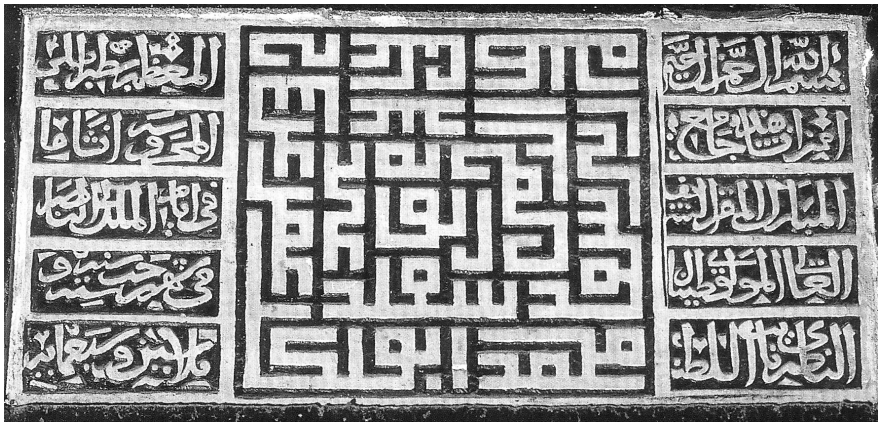
نمونه‌ای از یک کتیبه ساده را می‌توان در مدرسه‌ی عجمیه (al-Ajamiyah) مشاهده کرد. این کتیبه در دو ردیف خط نسخ حامی را (Mohammad al-Sukkar) معرفی می‌کند که با ارائه‌ی تاریخ تداوم یافته است. (تصویر ۳)

تصویر ۲

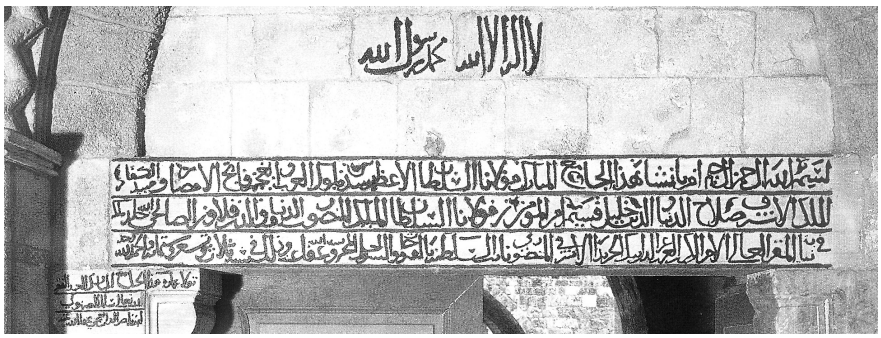




تصویر ۳



تصویر ۴



تصویر ۵

کتیبه‌های تأسیس می‌تواند اشکال هندسی متفاوتی مطابق با بلندا، مواد و... داشته باشد. آنها می‌توانند به عنوان عناصر معماری اغلب در درگاه و بالا ورودی‌ها ایجاد یا به صورت اشکالی مستقل از یک طاقنما یا رواق بالای یک نوار باریکه‌ی افقی به دو مربع مستطیل شکل تزیینی مرتب شده باشند. در بیشتر حالت‌ها کتیبه‌ها بر روی سنگ نقش بسته‌اند، در مواردی نیز نقش آنها بر سنگ مرمر یا پلاک برنزی هم دیده می‌شود.

کتیبه‌های وقف

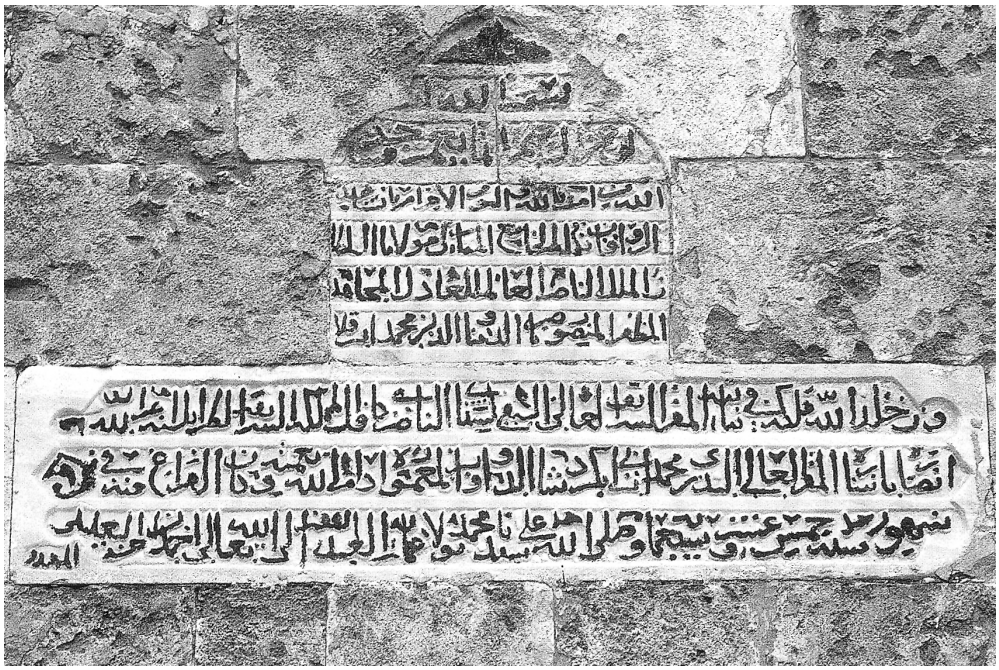
معمول‌ترین طبقه‌بندی پس از کتیبه‌های تأسیس و تجدید و احیاء، متون وقفی است. در برخی از متون وقفی نام متعهد و حامی آورده شده است. از جمله در مسجد (Taynal) که دارای دو متن وقفی است. در یک طرف ورودی، بر حمایت مالی و پشتیبانی امیرطینال از مسجد و آرامگاه اشاره و علاوه بر آن کتیبه‌ی تأسیس به طور مستقل در مرکز ورودی قرار دارد. متون وقفی گرایش به تفصیل تودرتو بودن و پرزرق و برق بودن دارد. (تصویر ۴)

بلندترین کتیبه‌ی تاریخی و یادبود در تریپولی، وقفیه‌ی مدرسه‌ی خاتونیه (al-Khatuniyyah) است که در هشت خط ایجاد شده، همچنین مدرسه‌ی (al-Saqraqiyyah) دو سطح دو خطی را در یک امتداد ارائه می‌دهد.

دوره‌ی مملوک به واسطه‌ی احکام نقش شده‌اش شناخته می‌شود. این احکام با ارائه‌ی تاریخ دقیق شروع و با نام و عنوان حامی و جزئیاتی از حکم ادامه می‌یابد و سرانجام با نفرینی بر علیه متجاوزان و متخلفان پایان می‌گیرد.

نمونه‌ی این احکام را می‌توان در مسجد (al-Burtasi) در دیوار سمت راست ورودی اصلی مشاهده کرد که تنها دو متر بالای زمینه (و پایین‌تر از امضاء معمار) قرار گرفته است.

امضای سرپرستان، سازندگان، معماران و طراحان نوع دیگری از کتیبه‌ها را دربر می‌گیرد که با متون تأسیس (قبل یا بعد از تاریخ ساخت) تلفیق و یکپارچه شده و به شکلی مستقل در نوارهایی حک شده‌اند. اولین مورد در مسجد بزرگ، جایی است که نام دو تن از معماران و مراحل ساخت با کتیبه‌های تأسیس یکپارچه شده‌اند: امضای Salim al-Sahni معمار اولین مرحله در گوشه‌ی سمت چپ، میان کتیبه‌ی تأسیس و رواق ورودی اصلی قرار گرفته است. (تصویر ۵) امضای احمدبن



تصویر ۶

حسن بلعبکی (Ahmad ibn Hasan al Balbaki) معمار دومین مرحله در انتهای کتیبه تأسیس دیده می‌شود (تصویر ۶) امضاها نام طراح را با صفتی که دلالت بر حرفه و شغل می‌کند مشخص کرده‌اند. (برای مثال al-Muhandis برای مهندس) و فعلی که دلالت بر نوع دارد (برای مثال amal برای Work of). نکته جالب این است که هیچ صفتی برای دو معمار مسجد بزرگ به کار برده نشده است. در عوض این دو اسم با بیانی فروتنانه و خاضعانه‌ی al'abad al fokir همراه شده است. این امر می‌تواند نشانه‌ای از خشوع در برابر نام مؤسس در همان کتیبه باشد. نام معمار مدخل محراب جامع عطار Jami al-Attar در درگاه ورودی، امضاء شده است (al-Ma'llem Mu-hammad ibn Ibrahim در مسجدی دیگر امضای معمار مشهور (Abu Bakr ibn al-Basis) در بالای یک در ثانوی در قسمت غربی مسجد محصور شده است.

بنابراین می‌توان گفت:

۱ـ پیمان‌ها یا توافقات صریح و روشن تأکیدی بر محل امضاء نداشته

۲ـ اهمیت محل لزوماً یک شاخص برای تعیین وضعیت طراح یا معمار نبوده است.

کتیبه‌های اهدا

این کتیبه‌ها برخلاف کتیبه‌های تأسیس و تجدید و احیاء که معرف حامیان و پشتیبانان بناها هستند مشخص‌کننده‌ی اهداکنندگان عناصر معماری بوده مانند روکش مرمر محراب مسجد بزرگ

نتیجه:

زمانی که تیپولوژی کارکردی به مندرجات و محل کتیبه‌ها اشاره می‌کند، تیپولوژی رسمی با محتویات زیبایی‌شناسی، عمدتاً بر ترکیب هندسی و ارتباط با زمینه‌ی معماری متمرکز می‌شود. طبق یک بررسی معماری در دانشگاه امریکایی بیروت (AUB) در سال ۱۹۹۱ و ۱۹۹۲ در مورد مساجد و مدارس تریپولی در دوره‌ی مملوک (Saliba ۱۹۹۵) ، و ادامه‌ی آن توسط دانشگاه لبنانی (Majzoub Barake ۱۹۹۶) می‌توان آن را نقطه شروعی برای تجزیه و تحلیل و فرضیه‌ای درباره‌ی محتویات رسمی کتیبه‌ها، ترکیب هندسی و... دانست. این مطالعات و بررسی‌های دیگری در محل‌های کلیدی چون مصر و اورشلیم، می‌تواند یک تعهد و ضرورتی باشد برای بررسی تاریخی. هنر و معماری آینده.

کتابشناسی

- Bizri, Amine. Tripoli: Suuvey of Plans and Sections, Beirut: Department of Antiquities, 1953

- Blair, S. Sheila, Islamic Inscriptions, Edinburg University Press, 1998

- Barake - Majzoub, Rawiyah, Historic Descriptive and Technical Studies for the Restauration and Preservation of some Historic Monuments in Tripoli, Lebanese University, (unpublished), 1996.

- Salam - Liebich, Hayat. The Architecture of the mamluk city of Tripoli, Cambridge: the Aghakhan Program for Islamic Architecture at Harvard university, 1983.

- Saliba, Robet, Tripoli the old city: Monument Survey-mosques and Madrassahs

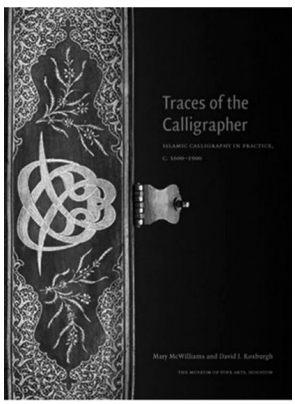
Beirut: Course Publication, American University of Beirut, 1995

- Sobernheim, Moritz. Materiaux Pour Un Corpus In Criptionum Arabicarum, memories Publiees. Pour l'institute francais d' Archeologie orientale du caire tome xxv part II, Syrie du Nord, Cairo, 1909.

- Tadmori, Omar Abdul Salam. Tarik Wa Athar Masijid wa Madaris Tarablus fi' Asr al - Mamalik. Tripoli: Dar al-Bilad, 1974.

مهری گودرزوند

خوشنویسی در یک نگاه



Traces of the calligrapher: Islamic Calligraphy in practice, c. 1600-1900 Museum Fine Arts
Houston (January, 2008)
David J.Roxburgh, Mary McWilliams
ISBN – 10: 0300126328
ISBN – 13: 978-0300126327

در فرهنگ اسلامی، خوشنویسی به عنوان یک شکل هنری برجسته شناخته شده است. کتاب حاضر تصویرگر خوشنویسان در طول دوره‌ی مدرن فرهنگ اسلامی است و این هنر را در کشورهای هند، ایران و ترکیه بررسی می‌کند.

این اثر مصور و زیبا آثاری را در فاصله‌ی قرون ۱۷ تا ۱۹ میلادی که از مجموعه‌ی خصوصی گرفته شده، نشان می‌دهد. قلم، قلمدان، کاغذ، چاقو و... نمونه‌هایی از آثار خوشنویسی و نسخه‌های خطی مورد توجه قرار گرفته است. مری مک ویلیامز موزه‌دار هنر اسلامی و هنر هند در موزه ساکلر، دانشگاه هاروارد است. دیوید راکسبرگ پروفسور بخش هنر و معماری در دانشگاه هاروارد و نویسنده‌ی آلبوم ایرانی، ۱۶۰۰ ـ ۱۴۰۰ (ییل) است.

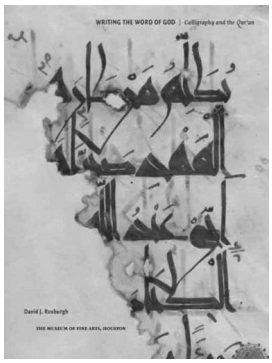
Islamic Calligraphy from the welcome Library
Nikolai Serikoff
Serindia Publications, Inc. (June 1, 2007)
220 Pages
ISBN-10: 1932476334
ISBN-13: 978-1932476330

Welcome Library یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های کتاب، نسخه‌های خطی، فیلم‌ها، نقاشی‌ها و... از قدیم‌ترین زمان‌ها تا حال حاضر است.

مجموعه‌ی آسیایی این کتابخانه متشکل از آثار مکتوب و غیرمکتوب و نسخ خطی در بیش از ۴۰ زبان و یک گستره‌ی چهار هزار ساله است.

این کتاب مصور دربرگیرنده‌ی تصاویری بسیار زیبا از خوشنویسی اسلامی در طول بیش از ده قرن است که دیدگاهی را در مورد فعالیت‌های هنری و معنوی مردم هند و ایران ارائه می‌دهد. در اوایل قرن بیستم حدود ۹۰ نمونه‌ی خوشنویسی بسیار زیبا به این مجموعه‌ی کتابخانه اضافه شده است.

این مجموعه توسط محققانی از بریتانیا، ایران و روسیه تهیه شده و هدف اصلی خود را مخاطب عمومی قرار داده است. این مجموعه تلاش می‌کند مفهوم خوشنویسی، تحولات سبکی در دوره‌های گذشته، ابزار و روش‌های مورد استفاده در خوشنویسی را بیان کند. توضیحات مفصل داده شده در کتاب، این اثر را برای محققان، دانشجویان و کتابخانه‌داران جالب توجه می‌سازد.

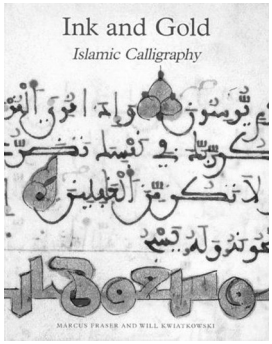


Writing the word of God: Calligraphy and the Qur'an (Houston Museum of Fine Arts)
David J. Roxburgh
Museum Fine Arts Houston; Illustrated Edition (October 6, 2008)
64 Pages
ISBN-10: 0300142005
ISBN-13: 978-030014 2006

هنر خوشنویسی اسلامی در فاصله‌ی قرون هفتم تا چهاردهم تحول یافت. می‌توان شروع این هنر را در غرب عربستان، توسعه‌ی آن را در جنوب به یمن و شمال به خاورمیانه، و هم‌چنین تداوم آن را در شرق و غرب در ایران، مصر، شمال آفریقا و اسپانیا دانست. این کتاب زیبا که تحت عنوان نگارش کلمه خداوند: خوشنویسی و قرآن در ۶۴ صفحه به چاپ رسیده است نشانگر زیبایی و گستردگی خوشنویسی اسلامی در طی قرن‌ها و در قاره‌ها است.

مؤلف کتاب را ابتدا با بحثی در مورد قرآن مجید و پیامبر اسلام شروع کرده و سپس به بررسی خط کوفی و نخستین نسخه‌های قرآنی به این خط و تحولات خوشنویسی در قرن دهم پرداخته؛ و در ادامه به بزرگ‌ترین خوشنویس اسلامی، یاقوت مستعصمی اشاره می‌کند.

دیوید راکسبرگ پروفسور تاریخ هنر اسلامی در بخش هنر و معماری دانشگاه هاروارد است.

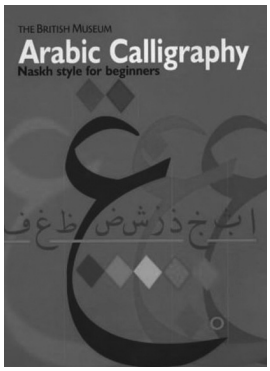


Ink And Gold: Islamic Calligraphy (sam Fogg) (Illustrated)
Will Kwaitkowski
Paul Holberton Publishing; illustrated edition (November 30, 2006)
96 Pages
ISBN-10: 0954901487
ISBN-13: 978-0954901486

کتاب سیر تحول خوشنویسی اسلامی را در یک دوره‌ی هزار ساله از شروع آن در عربستان، مورد توجه قرار داده است. مقالات ارائه شده در این مجموعه مراکز عمده‌ی خوشنویسی اسلامی از شمال آفریقا تا آسیای مرکزی را دربر می‌گیرد: در این کتاب فعالیت‌های خوشنویسان اسلامی در دوره‌ی عباسیان (۷۴۹ – ۲۵۸)، دوره‌ی سلجوقیان (۱۲۴۳ ـ ۱۰۵۵)، دوره‌ی ایلخانیان (۱۳۵۷ ـ ۱۲۵۶)، دوره‌ی صفویه (۱۷۳۶ ـ ۱۵۰۲)، و امپراتوری مغول (۱۸۵۷ ـ ۱۵۲۶) بررسی شده است. هم‌چنین به خوشنویسی اسلامی در سفال ایرانی و آلبوم‌های خوشنویسی ... پرداخته شده است.

Arabic Script: Styles, Variants, and Calligraphic Adaptions
Gabriel Mandel Khan, Rosanna M.Giammanco Frongia (translator)
Abbeville Press; Bilingual edition (April 30, 2006)
180 Pages
ISBN-10: 0789208792
ISBN-13: 978-0789208798

مؤلف که کتاب‌های مختلفی در تاریخ اسلامی دارد، اثر حاضر را با بررسی خط عربی و تحول الفبای عربی و خطوط مختلف آن شروع کرده است. کتاب تاریخچه و مفهوم هر حرف و اهمیت فرهنگی، فلسفی و مذهبی آن را بررسی می‌کند. حدود ۳۰۰ تصویر سیاه و سفید و رنگی کتاب را مزین کرده است. کتاب دربرگیرنده‌ی مقدمه‌ای است درباره‌ی خط عربی پیش از اسلام با نمونه‌هایی که امروزه دیده می‌شوند. نمونه‌هایی از خط عربی و سیر تحول آنها بررسی می‌شوند، از خط نبطی قدیمی تا تلاش‌های امروزی در ارائه‌ی حروف بزرگ. در قسمت بعدی، در مورد هر حرف به‌طور جداگانه در شکل‌های خوشنویسی متفاوت، نمادشناسی اختصاص یافته به هر حرف، کاربرد امروزی آن، چگونه حرف با قرآن مرتبط می‌شود و تلفظ هر حرف (برای مثال shin) بحث شده است. در قسمت بعدی نمونه‌هایی از متون، نسخه‌های خطی و دیگر منابع طیف گسترده‌ای از سبک‌های خوشنویسی مورد توجه قرار گرفته است. کتاب برای کسانی که با عربی آشنا نیستند مفید بوده و اطلاعات مناسبی به خواننده می‌دهد.



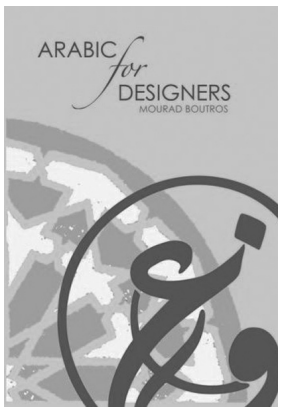
Arabic Calligraphy: Naskh Script for Beginners
Mustafa Ja'far, Venetia Porter
32 Pages
British Museum Press (2004)
ISBN-10: 071411995
ISBN-13:978-0714114996

نسخ یکی از خطوط عمده‌ای محسوب می‌شود که منشاء آن به اواخر قرن هشتم میلادی برمی‌گردد و هنوز هم بعد از گذشت ۱۳۰۰ سال کاربرد دارد. خط نسخ در طول قرون دهم و یازدهم توسط خوشنویسان دربار عباسی دچار تغییراتی شد. ترکان عثمانی نیز از خط نسخ برای نسخه‌برداری قرآن استفاده کردند. امروزه بیشتر قرآن‌ها در جهان اسلام به نسخ بیش از سایر خطوط نسخه‌برداری شده‌اند. در طی قرن‌ها، خوشنویسان عربی مهارت‌های این هنر برگزیده را با نگارش خط نسخ یاد گرفته‌اند، سنتی که امروزه نیز ادامه دارد.

کتاب حاضر این امکان را برای همه فراهم می‌کند تا از زیبایی‌ها این خط هنر خوشنویسی لذت ببرند.

مصطفی جعفر یک هنرمند گرافیست عراقی ـ انگلیسی است. وی مطالعاتی در زمینه‌ی نقاشی و طراحی در بغداد و رم داشته و به عنوان یک کارگردان هنری در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۷۸ تا ۱۹۹۰ در منطقه خلیج فارس فعالیت داشته است.

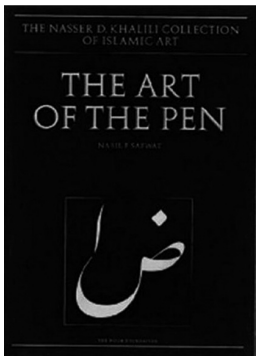
کتاب ابتدا با قلم بحث خود را شروع می‌کند و سپس به مباحثی چون مفردات، مرکبات، و کلمات پرداخته است. هم‌چنین مجموعه‌ای از نمونه‌های خوشنویسی به خط نسخ ارائه می‌گردد.



Arabic for Designers
Mourad Boutros
224 Pages
Mark Batty Publisher (Aprill 24, 2006)
ISBN-10: 0976224550
ISBN-13: 978-0976224556

کتاب با دربر گرفتن بیش از ۲۰۰ نمونه از بهترین طراحی‌های گرافیکی و تایپوگرافی عربی معاصر، تلاش می‌کند چگونه کار کردن با خط عربی را به خواننده ارائه دهد. کتاب به عنوان یک اثر و ابزار آموزشی برای طراحان با بیش از ۲۰۰ صفحه نمونه‌های فوق‌العاده از آثار هنری، و مقدمه‌ای مبسوط درباره‌ی چگونگی درک و شناخت سیر خط عربی اثری درخور است. مؤلف پس از مقدمه‌ای با عنوان عربی در جهان امروز، کتاب را آگاهانه به فصول زیر تقسیم کرده است:

زمینه‌ی تاریخی/ سبک‌های خوشنویسی/ آرامی؛ عناصر تایپوگرافی (عربی ـ لاتین)/ تکنولوژی و تحول؛ ارزش دانش فرهنگی؛ طراحی امروز و... قسمت آخر کتاب به مهم‌ترین آثار طراحی برای کتاب‌ها، تبلیغات، عکاسی و... اختصاص یافته است. هم‌چنین این اثر شامل فهرستی از اصطلاحات و یک کتابشناسی است.



The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries,
Volume V (Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art)
Mohammed Zakariya (autor), Nabil F. Safwat (Editor)
248 Pages
The Khalili Collections (March 24, 2006)
ISBN – 10: 1874780552
ISBN-13: 978-1874780557

ناصر خلیلی در این کتاب مجموعه‌ای از هنر خوشنویسی اسلامی را در فاصله‌ی زمانی شش قرن و تداوم آن را تا دوره‌ی مدرن بررسی می‌کند. در این مجموعه آثار منحصر به فردی از خوشنویسان از جمله حافظ عثمان، یاقوت و... مورد توجه قرار گرفته است. مؤلف در این کتاب به مباحثی چون مفردات، مرقع و... پرداخته است.

The Arabic manuscript tradition:
a glossary of technical terms and biblio graphy
Adam check
Leiden; Boston: koln: Brill, 2004

کتاب حاضر که تحت عنوان سنت دست نوشته‌ها یا نسخه‌های خطی عربی به چاپ رسیده در دو موضوع ارائه شده است: واژه‌نامه‌ی توصیفی (عربی ـ انگلیسی) در رابطه با مراحل تولید یک نسخه‌ی خطی از ابتدا تا رسیدن به دست سفارش‌دهنده و کتابشناسی مفصلی به صورت موضوعی. بخش اول کتاب مربوط به اصطلاحات فنی رشته‌ی نسخه‌شناسی است که از متون مختلفی گرفته شده از جمله متون کلاسیک، متون قرون میانه، متون قرون پس از آن و تحقیقات معاصر و فهرست نسخ خطی. گستره‌ی زمانی کتاب به دوران پیش از پذیرش کتاب‌های چاپی در سرزمین‌های اسلامی است.

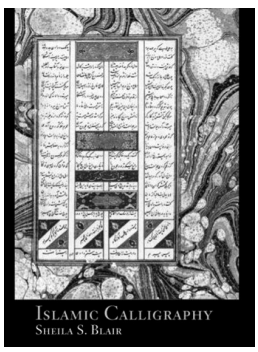
هم‌چنین این کتاب دربرگیرنده‌ی اصطلاحاتی است که گروه‌های متفاوت فرهنگی و اداری نیز به کار می‌برده‌اند، گروه‌هایی چون منشیان دیوانی، راویان اخبار و سنت، خوشنویسان، واژه‌نگاران و دانشمندان. مؤلف در بخش واژه‌شناسی، تلاش دارد به مفهوم و معنای واژه‌ها و اصطلاحات بپردازد. به نظر وی نبود نام خوشنویسان در واژگان نسخه‌شناسی قابل قبول نیست. استفاده‌ی واژه‌ها از متونی متعلق به مناطق گوناگون و دوره‌های تاریخی متفاوت در سرزمین‌های عربی، باعث ورود مترادف‌های بسیاری به آن شده است.

کتاب در بخش دوم تحت عنوان پژوهش کلی ابتدا به کتاب‌نامه‌ها، نشریات ادواری، مقالات همایش‌ها، پژوهش‌ها، گزیده‌ی پژوهش‌ها درباره‌ی یک یا چند نسخه خطی، وراقه، گزیده‌ی کتابشناسی و پژوهش‌ها، تاریخ نسخه‌های خطی، فرهنگ عامیانه درباره‌ی نسخه‌های خطی، جعل نسخه‌های خطی، و واژگان پرداخته است و سپس تحت عنوان بوم‌های نوشتار و ابزارها به پژوهش‌های کلی، پاپیروس، کاغذ، مرکب، دوات، قلم و... می‌پردازد.

در بخش سوم مخطوطات شامل کراسه، رقم و... مورد توجه قرار گرفته.

در بخش چهارم متن، ترکیب و ترتیب آن، در بخش پنجم تحت عنوان انتقال علم به پژوهش‌ها، انتقال آثار شخصی و اجازات اشاره می‌شود، بخش ششم خطوط عربی و کاتبان، بخش هفتم به هنرهایی چون مرقعات و خوشنویسی، تزیین و تصویرگری، صحافی و جلدسازی و... پرداخته شده است. بخش هشتم به قرآن‌های خطی و بخش نهم به نقد و تصحیح توجه کرده است.

سه بخش پایانی نیز به فهرست‌نگاری، چگونگی نگهداری نسخه‌های خطی و فهرست نسخه‌های خطی و مجموعه‌ها اختصاص یافته است.



Islamic Calligraphy
Sheilla S. Blair
Edinburgh
university Press
(November 1, 2008)
ISBN-10: 0748635408
ISBN:13:978-0748635405

شیلا بلر متخصص و آگاه به هنر اسلامی در اثر خود تحت عنوان «خوشنویسی اسلامی» که یک مرجع معتبر

در هنر خوشنویسی است، این هنر زیبایی اسلامی را به خواننده معرفی می‌کند. خوشنویسی در تمدن اسلامی جایگاه مهمی دارد و هنر زیبانویسی یکی از شیوه‌های عمده‌ی بیان هنری از قرن هفتم میلادی تا به امروز در تقریباً تمامی مناطق اسلامی از مغرب، یا غرب اسلامی، تا هند و ماورای آن بوده و خط عربی در زبان‌های دیگری چون فارسی، ترکی و دیگر زبان‌ها پذیرفته شد. شیلا بلر در این کتاب در پی بیان و توضیح این شکل هنری به خوانندگان امروزی است و اینکه آنها چگونه سبک‌های مختلف این هنر را تشخیص بدهند، درک بکنند و ارزش آن‌ها را بشناسند.

کتاب ارائه‌دهنده‌ی یک ترمینولوژی استاندارد برای مشخص‌کردن و تشریح سبک‌های مختلف خوشنویسی اسلامی است و اینکه خوشنویسی از چه جایگاه برجسته‌ای در تمدن اسلامی برخوردار است. شیلا بلر با استفاده از ۱۵۰ تصویر رنگی و ۱۰۰ تصویر سیاه و سفید به توضیح موضوعات مورد بررسی در کتاب پرداخته است. توضیحات داده شده در مورد تصاویر خواننده را در شناخت سبک و کیفیت خط راهنمایی می‌کند.

کتاب در شش بخش و ۱۳ فصل همراه با کتابشناسی ارائه گردیده است.

بخش اول: مقدمه

فصل ۱: خط عربی: نقش و اصول

ـ اهمیت نگارش در فرهنگ اسلامی

ـ اصول خط عربی

ـ متن قرآنی

فصل ۲: موضوعات

ـ حمایت گران

ـ مقالات خاص

ـ قلم

ـ جوهر و جوهردان

بخش ۲: تحول و تکامل خط عربی در اوایل دوره‌ی اسلامی

فصل سوم: استاندارد کردن خط عربی

ـ منشأ خط عربی

ـ تکامل خط عربی

ـ تحول یک سبک خوشنویسی

فصل چهارم: نسخه‌های قدیمی ایران

ـ ویژگی‌ها

ـ متدولوژی‌های تاریخ‌گذاری

ـ ملاحظاتی برای مطالعات بیشتر

فصل پنجم: پذیرش سبک‌های مدور

ـ خط شکسته

ـ خط شکسته و ابن مقله

ـ استاندارد کردن نسخ و ثلث و ابن بواب

ـ چه چیز باعث قداست خط‌های مدور در قرن نهم شد؟

فصل ششم: تنوع خط‌های مدور

ـ خط شکسته

ـ دیگر خطوط مدور

ـ طبقه‌بندی خطوط مدور

ـ خط مغربی

بخش چهارم: ظهور سبک‌های منطقه‌ای در اواخر دوره‌ی میانه

فصل ۷: خوشنویسی در ایران و در زمان مغول‌ها و ترکمانان

ـ اقلام سته در دوره‌ی ایلخانیان و جلایریان

ـ اقلام سته در دوره‌ی تیموریان و ترکمانان

فصل ۸: خطوط راست و منحنی در مصر و سوریه در دوره‌ی مملوک‌ها.

ـ خطوط راست

ـ خطوط منحنی

فصل ۹: دیگر سبک‌ها و مراکز

ـ آناتولی

ـ هند

ـ مغرب

بخش ۵: سبک‌های عصر امپراتوری‌ها

فصل ۱۰ـ صفویه، قاجار و معاصران آنها در ایران و آسیای مرکزی

ـ اصلاح اقلام سته

ـ خط تصویری

فصل ۱۱: عثمانی‌ها در آناتولی، بالکان و مدیترانه شرقی

ـ قداست خط نسخ

ـ قداست خط ثلث

فصل ۱۲: دیگر سبک‌ها و مراکز

ـ مغول‌ها و معاصران آنها در هند

ـ اقیانوس هند

ـ مغرب

بخش ششم: حالت و شکل‌هایی از خوشنویسی اسلامی در دوره‌های مدرن

فصل ۱۳: از سبک‌های سنتی تا هنر خوشنویسی و طراحی

ـ سبک‌های سنتی

ـ چاپ ، تایپوگرافی و گرافیک کامپیوتری

ـ هنر خوشنویسی

اسکیس پرسپکتیو
تئودوردی واکر
ترجمه و تدوین: امیراعلا عدیلی، ۱۳۸۷

مهارت درترسیم پرسپکتیو یک نقطه‌ای، دو نقطه‌ای و هم‌چنین درک نقاط فرار، خط افق و خط زمین از مهم‌ترین ابزارهای یک اسکیس خوب است. با فراگیری اصول، موضوع مهم، صرف وقت برای تمرین به منظور مهارت یافتن در تکنیک و سبکی است که متناسب با هدف ما باشد. همان طور که می‌دانیم پلان‌ها مستنداتی ضروری می‌باشند برای اینکه پیمانکار را قادر سازد تا پروژه‌ای تولید کند. کارفرما از طریق پلان می‌توان مصالح و نیروی کار و در نتیجه هزینه‌های مربوط به ساخت و ساز را محاسبه کند. دید پلان نمی‌تواند در تجسم نمایش پروژه‌ی تکمیل شده به کارفرمایانی که بیشتر آنها برای درک پلان آموزشی ندیده‌اند، کمک کند. پرسپکتیوها شیوه‌هایی را فراهم می‌کنند تا ایده‌ها و کانسپت طرح به طور مؤثری به کارفرما ارائه شود. پرسپکتیوها اغلب پس از تکمیل پلان‌ها، برش‌ها و نماها و جزئیات رسم می‌شوند و فقط به عنوان ابزاری برای تبادل اطلاعات و فروش کانسپت طرح طراحی می‌شوند. به علاوه، پیش از رسم پلان‌ها، پرسپکتیو اسکیس یا اسکیسی که با در نظر گرفتن اصول صحیح پرسپکتیو ترسیم شده است می‌تواند به منزله‌ی شیوه‌ای تفکر برانگیز در فرآیند طرح، بسیار مفید باشد. برخی طراحان ممکن است دریابند که با استفاده از پرسپکتیو در ابتدای کار می‌توانند تغییرات بعدی را در پلان‌های‌شان کاهش دهند و در زمان صرفه‌جویی کنند.

اگر چه توجه عمده‌ی بعضی از کتاب‌های پرسپکتیو به ساختمان‌هاست اما این کتاب سایت را با مثال‌هایی از گیاهان، مردم، وسایل نقلیه، حیوانات، سنگ فرش، حصار، دیوار و دیگر عناصر سایت به تصویر درمی‌آورد. بازارها، محوطه مدارس، ساختمان‌های اداری، میدان‌ها و حیاط‌ها، پارک‌ها و زمین‌های بازی، پروژه‌های مرمت و مناظر بزرگ مقیاس موضوعاتی هستند که در این کتاب به آنها پرداخته شده است. فصل ۱۴ کتاب به شیوه‌های فنی جایگزین اسکیس سنتی می‌پردازد. رایانه شیوه‌های گزینشی جدیدی را فراهم کرده است، به ویژه سرعت بالا در اجرای تغییرات و اصلاح‌سازی‌ها مفید است. اسکیس پرسپکتیو کتابی تصویری و مجموعه‌ای مرجع برای دانشجویان معماری، معماری منظر و طراحی شهری است.

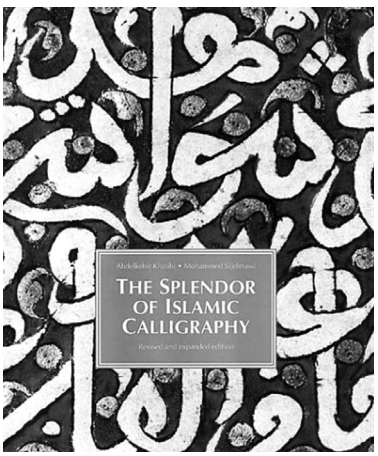
کتاب تحت عناوین فضاهای شهری، ساختمان‌های اداری و آموزشی، اسکیس‌های رنگی، پروژه‌های صنعتی، توسعه‌ی منطقه مسکونی، پروژه‌های مرمت، پارک‌ها و فضاهای تفریحی، زمین‌های بازی، ورودی‌ها و راه‌ها، مناظر بزرگ مقیاس، گیاهان و حیات وحش، موضوعات مختلف، برش و نما، پیشنهادهای فنی ارائه شده است.

قابل ذکر است تئودور دی واکر پس از پایان دکتری خود در ایالت یوتا در سال ۱۹۵۷ به عنوان معمار منظر شروع به فعالیت کرد. معماری منظر دومین دوره‌ی تخصصی است که واکر در دانشگاه ایلی تویز در سال ۱۹۶۷ به پایان رساند، وی مدت ۱۵ سال در گرایش معماری منظر در دانشگاه پردیو از سال ۱۹۸۵ به صورت پاره وقت در دانشگاه ایالت آریزونا تدریس می‌کرد. وی در سال ۱۹۸۵ به عنوان عضو رسمی معماران منظر آمریکایی انتخاب شد. وی عضو سیگمالامبادا آلفا، جامعه‌ی افتخاری معماری منظر است.

خوشنویسی اسلامی

عظمت و جلال

زهرا میثمی



The Splendor of Islamic Calligraphy
Abdelkebir khatibi & Mohammed sijelmassi
Thames & Hudson
Pages 237 (98 in color)
ISBN-10: 0500282943
0500282946-ISBN-13:978

عظمت و جلال خوشنویسی اسلامی اثر عبدالکبیر خطیبی و محمد سجلماسی در چاپ تازه، صدها نمونه از هنر خوشنویسی را ارائه داده است.

نویسندگان با بررسی زمینه‌های تاریخی به معنا و ریشه‌های خوشنویسی اسلامی پرداخته و در این بین نظر خواننده را به زیبایی‌شناسی، سبک، ساختار و تکنیک این هنر زیبا جلب می‌کند. کتاب در فصل‌هایی به نقش و کارکرد خوشنویسی در معماری و نقاشی معاصر به‌خصوص از هنرمندانی چون رشید قریشی و شاکر حسین، هم‌چنین بررسی مفصلی از موضوع مورد نظر از قدیم‌ترین ریشه‌های آن تا امروز می‌پردازد. در کتاب به توضیح و تبیین اصول هندسی و تزیینی خوشنویسی پرداخته شده و نمونه‌های برجسته‌ای از خطوط کوفی، ثلث، نسخ و مغربی و... را دربر می‌گیرد.

به نظر مؤلفان اسلام الهام‌دهنده‌ی هنر خوشنویسی و خط عربی منشأ و سرچشمه آفرینشگری‌ها است. به باور آنها خوشنویسی هنر مقدسی است که تنها در پی اهداف زیبایی‌شناسانه نیست. نویسندگان هنر خوشنویسی را با جنبه‌های گوناگون فرهنگ اسلامی مورد بررسی قرار داده‌اند، اما در رابطه با هنر خطاطی ایران موضوع به تفصیل بررسی نشده که نیازمند پرداخت بسیار بیشتری است. در ادامه به نکاتی از کتاب

اشاره می‌شود.

بیشتر تاریخ‌نویسان و مورخان از جمله ابن‌خلدون از دو شهر حیره و انبار به عنوان مراکز رشد و گسترش خط عربی نام برده‌اند. بلاذوری منشأ خط عربی را از زبان سریانی دانسته و می‌نویسد: الفبای عربی براساس و استناد شیوه‌ی سریانی تدوین شد، زبانی که ابتدا در شهرهای حیره و انبار رونق یافت و سپس به مکه و دیگر نقاط رفت. پژوهش‌های بعدی بر این دیدگاه صحه گذاشت. اغلب خطوط مختلف به منشاء و منبعی واحد و اصلی مشترک نسبت داده می‌شوند که این امر کار پژوهش را دشوار می‌سازد. وجود کتیبه‌های «حوران»، «النمره»، «ام‌الجمال» و «زبد» تا حدودی می‌تواند گوشه‌ای ازحقایق را روشن کند.

کتیبه‌خوانان سامی از قرن ۱۹ با بررسی کتیبه‌های به دست آمده برای خط عربی منشأ نبطی در نظر گرفته‌اند و این خط را بیشتر نبطی ـ عربی برشمرده‌اند. پرسش این است که آیا خط نبطی ـ عربی همان «مسند» است؟ خطی متشکل از حروفی که اغلب با یک یا دو سرکش عمودی یا مایل، با یک قوس، یک نقطه یا یک قلاب مشخص می‌شدند.

به باور برخی پژوهشگران در حدود قرن دوم میلادی خط نبطی، که نوعی از خط آرامی بود، رواج یافته است. نبطی‌ها لهجه‌ای از زبان عربی داشته‌اند، اما برای نوشتن از زبان آرامی استفاده می‌کردند که در آن دوره زبان تجاری شرق بود. پس از سقوط حکومت نبطی در قرن اول میلادی، به تدریج عبارت‌های عربی در متون مختلف وارد شد.

عده‌ای از پژوهشگران نیز بر این عقیده‌اند که منشأ خط عربی سریانی است. دلیل این گروه آن است که برخی از حروف عربی با حروف سریانی مشابهند و اینکه خط عربی بر راستای واحدی همچون خط سریانی قرار می‌گیرد، در حالی که تداوم حروف نبطی به شکل تعلیق به راستای واحدی مربوط است.

در کل می‌توان گفت که آگاهی ما نسبت به کتیبه‌خوانی و خط‌خوانی درباره‌ی شناخت مبدأ کامل نیست و نمی‌توان از محل مشخصی نام برد.

در ارتباط با خوشنویسی و تاریخ، ابن خلدون اشاره می‌کند که هنر خوشنویسی زمانی که تمدن اسلامی در اوج تعالی خود بود، شکوفا گردید و با افول آن نیز رونق خود را از دست داد. اما باید به این نکته نیز توجه داشت که این ارتباط همواره، رابطه‌ای بسیار ظریف بوده است. چرا که هنر خوشنویسی تحت تأثیر عوامل مختلفی بوده است. هر جا مسلمانان پیروز می‌شدند، چه با جنگ و چه شیوه‌های دیگر فرهنگ بومی خوشنویسی را به روش خود تفسیر می‌کردند. خط عربی در ایران، افغانستان، ترکیه و چین موضوع این تأثیر متقابل شد.

کوفه و بصره از زمان نخستین امپراتوری عرب از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند و تاریخ از نخستین خوشنویس معروف، به نام خالد (قرن هفتم میلادی) نام می‌برد. با روی کار آمدن بنی‌امیه نسخ و کوفی رونق یافتند، به ویژه خط کوفی که برای کتابت متن‌های مذهبی به کار می‌رفت. در دوره‌ی عباسیان (۷۵۰ م/ ۱۲۵۷ هـ) بغداد مرکز خوشنویسی شد، اما در سده‌ی دوم هجری خط نسخ و گونه‌های مختلف جایگزین خط کوفی شدند. این تحول به لحاظ تاریخی می‌تواند نتیجه‌ی تمرکز قدرت خلیفه باشد. بنابراین گروهی از کتّاب یا نسخه‌برداران شامل منشیان، مدیران، کارگزاران و خوشنویسان به وجود آمدند. در این دیوان سالاری متمرکز که گستره‌ای تا اسپانیا پیدا کرده بود، خط نسخ مناسب‌تر می‌نمود. در واقع طبقه‌ی نسخه‌برداران به همراه جنگاوران در قدرت جایگاه بالایی داشتند.

مورخان عرب به این رشد فرهنگی اشاره و از توسعه‌ی مکتب‌ها و دانشگاه‌ها، کتابخانه‌ها سخن گفته‌اند و اینکه این جریان فرهنگی توسط نسخه‌برداران و خوشنویسان که از طرف حکومت پشتیبانی می‌شدند، هدایت می‌شد. مکاتب ابن مقلد، ابن بواب و یاقوت به لحاظ تاریخی متعلق به این دوره هستند.

نویسنده درباره‌ی تعیین سبک‌های خوشنویسی و الگوهای مختلف، یک گونه‌شناسی کلی مبتنی بر فرهنگ اسلامی شامل شش سبک ارائه می‌دهد: کوفی، نسخ، مغربی اندلسی، رقاع، دیوانی، و تعلیق. این گونه در پیوند فرهنگی با یکدیگرند و در حوزه‌هایی با گستره‌ی متنوع جغرافیایی رواج پیدا کرده‌اند.

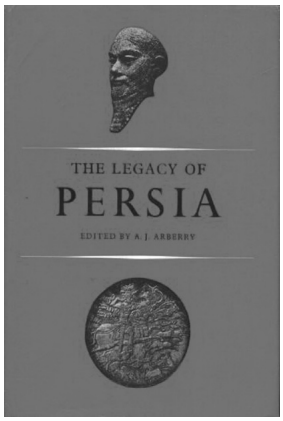
خط فارسی هنر خطاطی را به اوج کمال رساند. پهلوی ساختی کاملاً متفاوت با عربی داشت و ضروری بود که با اضافه کردن برخی صداها و نشانه‌ها الفبای فارسی را کامل کرد. نستعلیق خط شکوهمند و درخشانی است که از این تطبیق ناشی شده و به‌خصوص در اسلوب شکسته قدرت خود را نشان داده است. از خطوط دیگری که نهادی شگفت داشتند یا برای ارتباطات مخفی به کار می‌رفتند می‌توان به غبار اشاره کرد که در پیام‌ها توسط کبوتر نامه بر یا مناشیر که در نوشتن توبیخ نامه‌ها یا رضایت‌نامه‌های دولتی استفاده می‌شد. در این خط به هر حرف دنباله‌ای اضافه می‌شد. حروف تاج به شکل تاج نوشته می‌شد و در هلالی یک یا چند سرکش به شکل هلال ماه درمی‌آید. این امر اشاره‌ای به نمادگرایی طبیعی خطوط اسلامی است.

مؤلفان با بیان اینکه مکتب‌ها و سبک‌های گوناگونی در طی تاریخ هنر خطاطی شکل گرفته‌اند و اینکه تهیه‌ی یک فهرست جامع از تمامی سبک‌ها امری غیرممکن است، به ذکر گزیده‌ای از آنها، که گویا و نمادین هستند، اشاره می‌کنند. به باور آنها عامل اصلی در هنر اسلامی گرایشی عام به سمت تقدس مطلق است. هنر اسلامی حال و هوای رمزی دارد و نقوش اسلیمی این حال و هوا را با زبان کنایه ارائه می‌کنند. کتیبه‌نگاری بیانگر کلام خداوند است و هندسه و طبیعت نشانه‌ها و شواهد حضور دائم او هستند.

کتاب به بخشی در رابطه با خوشنویسی و ارتباط آن با معماری می‌پردازد. بر روی بناهای تاریخی قرار می‌گیرد و مساجد، کاخ‌ها، مدارس، مقابر و اماکن مقدس را تزیین می‌کند و کلام مکتوب و متن‌های مذهبی را با ساخت‌های معماری مانند مناره‌ها، گنبدها و دروازه‌ها پیوند می‌دهد. نقوش اسلیمی با خوشنویسی روی بناها تلفیق می‌شوند. خط بر نمای مساجد، مقابر، در گچبری یا حکاکی و کاشی‌کاری خود را نشان می‌دهد. گاه صفحات کاملی از قرآن بر نماهای معماری اسلامی جلوه می‌کند. معماری اسلامی نیز لزوماً به معنای معماری مجلل نیست که در عین سادگی پذیرای هنر خوشنویسی است. از همین سادگی است که به خوشنویسی واسطه‌ای میان انسان و خدا اشاره شده است.

منابعی در هنر ایران و هند

زهره غیاثوند

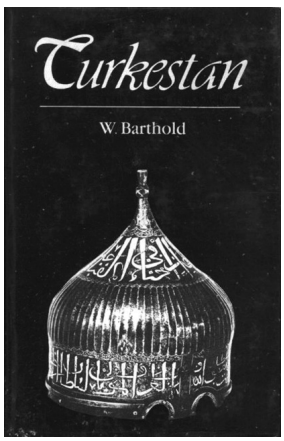


The legacy of Persia
by Arberry A.J.; editor
Oxford university press

کتاب که نخستین بار درسال۱۹۶۸ توسط دانشگاه اکسفورد منتشر شده در ۴۲۱ صفحه همراه با تصاویر سیاه و سفید و مجموعه‌ای از موضوعات مانند ایران و جهان‌باستان، ایران و هند پس از محمود، ادبیات ایران و باغ‌های ایران به چاپ رسیده است.

Bazaar Paintings of Calcutta-The Style of Kalighat
by Archer; W.G
Victoria and Albert Museum

کتاب نخستین بار در سال۱۹۵۳ توسط موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت در۷۶ صفحه و۵۰ عکس سیاه و سفید به چاپ رسیده است. کتاب شامل مقدمه، کتابشناسی و کاتالوگی از نقاشی‌های Kalighat در موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت است. نقاشی kalighat نوعی نقاشی هندی است که رابطه‌ی نزدیکی با مینیاتورهای راجپوت قدیمی مغول دارد.

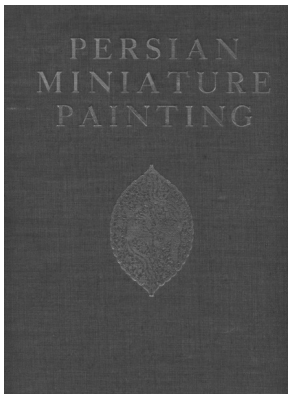


Turkestan- Down to The Mongol
Invasion
by Barthold; W.
Munshiran Manoharlal; 1992

کتاب در چاپ تازه‌اش ـ چاپ اول ۱۹۶۸ در لندن ـ بایک فصل تازه و در ۳۷۵ صفحه تاریخچه‌ای از آسیای مرکزی از ۶۸۳ تا ۱۲۶۹ را دربرمی‌گیرد. کتاب در جلد سخت و مطالبی متنوع ارائه شده است.

Rajput Painting at Bundi and Kotah
Supplementum 32
by Beach; Milo Clevland
Artibus Asiae

کتاب در ۵۸ صفحه همراه با ۱۳۱ تصویر سیاه و سفید به چاپ رسیده است. پادشاهی راجپوت تلاش کرد نقاشی را در یک سری از ایالت‌های در جنوب شرقی راجستان رشد و تکامل ببخشد.



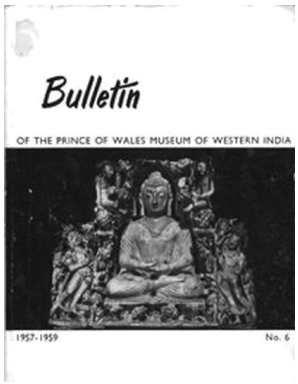
Persin Miniature Painting- Including

a critic and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington house Janu.

by Binyon; Laurence. Wilkinson; J.V.S and Gray Basil

Oxford university Press.

کتاب مینیاتورهای ایرانی ابتدا در سال ۱۹۳۳ در ۲۱۲ صفحه شامل ۱۴ صفحه‌ی رنگی توسط انتشارات دانشگاه اکسفورد به چاپ رسیده‌است. کتاب، مجموعه‌ای از زیباترین مینیاتورهای‌ایرانی و شامل مباحثی چون مینیاتورهای‌ایرانی قبل از تهاجم مغول و سبک بین‌النهرین و سبک ایران‌قدیم و تغییرات قرن چهاردهم، مکتب تیموری، اواخر قرن‌پانزدهم: بهزاد و معاصرانش، دوره‌ی صفوی، نقاشی‌های دوره شاه‌عباس و جانشینانش می‌باشد. هم‌چنین گزارش دوست محمد از نقاشان گذشته و حال، میرزا محمد حیدر دوغلات در مکتب نقاشان‌هرات، آلبومی از موزه‌گلستان به همراه کتابشناسی و فهرست.



Bulletin of the Prince of wales Museum of western India 1957- 1959. No.6

by Chandra; Pramod ed.

Prince of wales Museum

بولتن موزه هندغربی پرنس‌ولز در ۸۱ صفحه و ۱۴ تصویر سیاه و سفید و یک تصویر رنگی به چاپ رسیده است، یک سری از نقاشی‌ها رامایانا از مکتب مغول، و مجسمه‌هایی از Bharhut.

Wall Paintngs of Rajasthan- Amber and Jaipur: by Cimino; Rosa Maria

Aryan book International; 2002

نقاشی‌های دیواری راجستان در ۲۶۰صفحه و ۲۳۱تصویر رنگی و ۱۸۲ تصویر سیاه و سفید به چاپ رسیده است. نویسنده در کتاب حاضر بیش از ۴۰ بنا را مورد بررسی قرار داده و در پی شناخت تحول سبک‌شناسی و شمایل‌نگاری نقاشی‌های دیواری هندی و تغییراتی است که در ارتباط با هنر مغول ایجاد شده و عناصری که منشاء غربی دارند.

Painting of the Razmnama- The book of war by Das; Asok kumar

Mapin publishing; 2005

نقاشی‌های رزم‌نامه توسط آکادمی هنر و فرهنگ بیرلا، کلکته با مقدمه‌ای از استوارت کری‌ولش، در ۱۹۲صفحه با ۱۷۴ تصویر رنگی منتشر شده است. رزم‌نامه یا کتاب جنگ ترجمه‌ی فارسی حماسه‌ی بزرگ هندو مهابهاراتا است. اکبر امپراتورمغول از عالمان سراسرکشور درخواست کرد بهترین ترجمه از این اثر را آماده کنند. بعد از آماده‌شدن کتاب نقاشان برجسته دربار نسخه‌ای مصور تهیه‌کردند. نسخه‌هایی از این مجموعه تهیه شد. نسخه‌ی سه‌جلدی در آکادمی فرهنگ و هنر بیرلا در سال ۱۶۰۵ کامل شد که امروزه از زیباترین نسخه‌های موجود نقاشی مغول به شمار می‌رود و زیباترین عناصر سبک مغولی را با روایت ترکیب کرده است.

The History of India. The Hindu And Mahometan Periods

by Elphinstone; Hon. Mountstuart

John Murray

کتاب تاریخ هند در ۶۹۸ صفحه، تاریخچه‌ی حوادث رخ داده تا سال ۱۷۶۱ و سقوط امپراتوری مغول را بررسی می‌کند. هم‌چنین شامل ضمائمی درباره‌ی دولت‌هایی است که با فروپاشی امپراتوری دهلی شکل گرفتند.

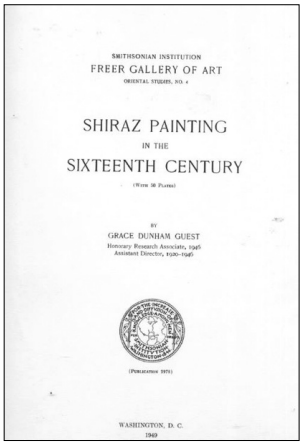
Islamic Paintings from the 11th to the 18th century in the collection of Hans P.Kraus

by Grube; Ernest J.

H.P.Kraus

کتاب در ۲۹۳ صفحه با تصاویر سیاه و سفید و رنگی ارائه شده است. فصولی از کتاب دربرگیرنده‌ی دوره‌ی اولیه‌ی اسلامی، دوره‌ی مغول در ایران، دوره‌ی تیموری در ایران، دوره‌ی صفوی در ایران، دوره‌ی عثمانی در ترکیه، و دوره‌ی مغول در هند است.

Shiraz Painting in the Sixteenth century. by Guest; Grace Dunham
Free Gallery of Art

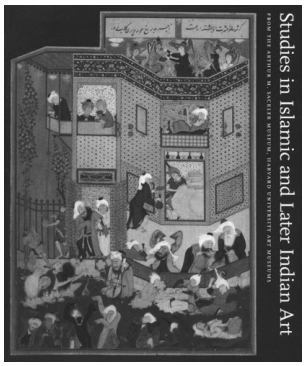


کتاب هنر نقاشی در شیراز در قرن‌شانزدهم که توسط گالری هنر فریر ابتدا در سال ۱۹۴۹ به چاپ رسیده، در ۷۰صفحه، با ۵۰ تصویر سیاه و سفید همراه شده است.

Masterpieces of Indian Painting- From
the Former collections of Nasli M.Heeramaneck
by Heeramaneck; Alice N.
Heeramaneck

کتاب شاهکارهای نقاشی هند که نخستین بار در سال ۱۹۸۴ به چاپ رسیده، در ۲۶۴ صفحه، همراه با نقشه، کتابشناسی و ۲۵۱ تصویررنگی ارائه گردیده است. کتاب از یک مقدمه‌ی تاریخی بهره برده و در سه بخش عمده به نقاشی‌های راجپوت از دشت‌ها، نقاشی‌های راجپوت از تپه‌ها، و نقاشی‌های مغولی می‌پردازد.

Studies in Islamic and later indian Art From the Arthur M. Sack.ler Museums; Harvard University Art Museums.
by Kessler; R.L. Mcwilliams; M.A; Pancaroglu Roxburgh; D.J.
Harvard university Art Museum; 2003

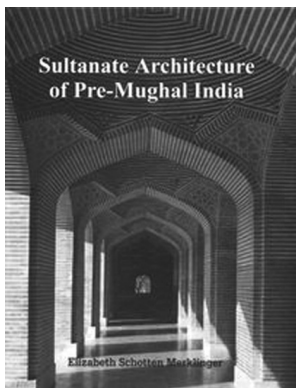


کتاب مطالعاتی درباره‌ی هنر اسلامی و هندی می‌باشد که توسط موزه هنر دانشگاه هاروارد چاپ شده و در ۷۵ صفحه همراه با تصاویر سیاه و سفید و رنگی ارائه گردیده است. کتاب شامل ۴ مقاله‌ی تشریحی؛ مقدمه، تصاویری از حاکمان مغول و طرح‌های مردان مقدس در قرن پانزدهم و شانزدهم ایران است.

Dara Shikoh shooting Nilgais: Hunt and Landscape in Mughal Painting- Freer Gallery of Art occasional papers.
by Koch Ebba
Smithsonian Institution Freer Gallery of Art.

کتاب داراشکوه: شکار و منظره در نقاشی مغول توسط گالری هنر فریر در ۵۸ صفحه با تصاویر سیاه و سفید به چاپ رسیده است. کتاب بحثی در رابطه با موضوع شکار در نقاشی‌های مغول می‌باشد از جمله مینیاتوری از پسر شاه‌جهان همراه با حیوانات.

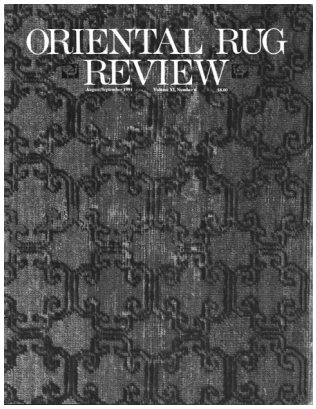
Persian Art in the collection of the Museum oriental Art.
by Maslenitsyma;S.
A urora Art Pubishers.



کتاب هنر ایرانی در مجموعه‌ی موزه هنرشرقی نخستین بار در سال ۱۹۷۵ در ۱۹۹ صفحه همراه با تصاویر رنگی و متن دو زبانه‌ی انگلیسی و روسی به چاپ رسیده است. آثار هنر ایرانی این مجموعه که در موزه هنر شرقی مسکو نگهداری می‌شود: شامل نسخه‌های‌خطی، مینیاتور، فرش، منسوجات، آثار سفالی و شیشه‌ای است. هر مورد به دو زبان انگلیسی و روسی مشخص شده‌است.

Sultanate Architecture of pre- Mughal India.
by Merklinger; Elizabeth Schotten.
Munshiram Manoharlal; 2006

کتاب معماری سلطان‌نشین هند پیش از مغول در ۱۷۴ صفحه همراه با ۲۳ پلان و ۱۸۸ تصویر سیاه و سفید ارائه شده است. در قرون پیش از مغول سبک‌های اسلامی معماری منطقه‌ای تحول یافت و به جایگاه مهمی دست‌یافت. عوامل متعددی در این سبک‌های منطقه‌ای تأثیرگذار بود از جمله توانایی و قابلیت‌های فنی صنعت‌گران، شرایط آب و هوایی، توانایی‌های هر منطقه در ارتباط با دهلی. نویسنده به بررسی تحولات معماری در هر سلطان نشین می‌پردازد. به نظر وی هر سبک تلفیقی بین مفاهیم زیبایی‌شناسی و معنوی متضاد در میان مسلمانان قدیم هند است.



Oriental Rug Review Volum XI; Number 6.
by O' Bannon; George; editor.

کتاب بررسی قالیچه‌های‌شرقی، جلد ششم، شماره ۶ که توسط
بانن تالیف و نخستین بار در سال ۱۹۹۱ در ۶۴ صفحه به چاپ رسیده‌است، در برگیرنده‌ی مطالبی در مورد قالیچه‌های‌شرق ترکستان، و فرش‌های strapwork" مغولی است.

Indian Miniatures of the Mughal court
by Okada Amina
Abrams

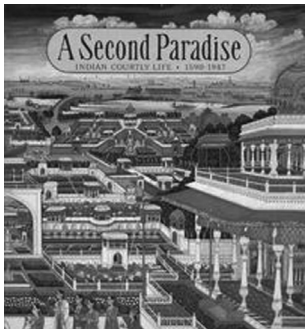
کتاب مینیاتورهای‌هندی دربارمغول نخستین بار در سال ۱۹۹۲ در ۲۳۹ صفحه همراه با ۲۸۰ تصویر سیاه‌وسفید و ۱۰۰ تصویر رنگی ارائه گردیده‌است. نویسنده سیر زندگی مطرح‌ترین نقاشان دوره‌ی‌سلطنت سه امپراتور خاندان مغول را مورد بررسی قرار داده است. بخش‌هایی از کتاب به ریشه‌ها و منشاء نقاشی مغولی در برخی قسمت‌ها به پرتره‌های‌سلطنتی، هم‌چنین به هنر غربی، زیبایی‌شناختی ایرانی در دربارمغول، نقاشان مغولی قرن‌هفدهم، و..... پرداخته است. کتاب هم‌چنین با کتابشناسی و فهرست همراه شده‌است.

Indian Painting- Volume 1 1000-1700
by pal; Prata paditya
Los Angeles county Museum of Art

چاپ نخست مجموعه به سال ۱۹۹۳ در ۳۸ صفحه با تصاویر سیاه‌وسفید و رنگی شامل نسخه‌های خطی بودیسم، نقاشی‌های هندو و جین، نقاشی مغولی و اسلامی و خوشنویسی، و هم‌چنین نقاشی‌های دکنی و خوشنویسی است.
هم‌چنین این مجموعه شامل کتابشناسی و فهرست راهنما است.

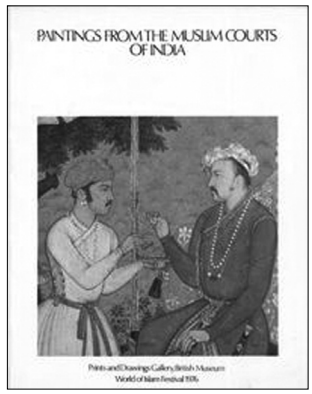
Islamic Art- the Nasli M. Heeramaneck collection.
by Pal; Pratapaditya
Los Angeles county Museum of Art

کتاب هنراسلامی ابتدا در سال ۱۹۷۳ در ۲۳۲ صفحه با تصاویر سیاه‌وسفید و رنگی به چاپ رسیده است و شامل ۴۹۵ مدخل است. کتاب دربرگیرنده‌ی مباحثی درباره‌ی سرامیک، کتاب‌ها، آثار فلزی، منسوجات و .....همراه با کتابشناسی گزیده است.



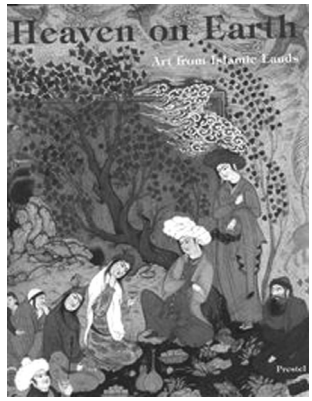
A second Paradise- Indian courtly Life 1590- 1947
by Patnaik; Naveen
Doubleday & Company

کتاب در ۱۹۲ صفحه همراه با تصاویر سیاه و سفید و رنگی به چاپ رسیده و شامل مینیاتورها و عکس‌های قدیمی و تصاویری از دربارهای امپراتوران مغول در قرون نوزدهم و بیستم است. کتاب بامقدمه‌ای از استوارت کری‌ولش همراه شده‌است.



Painting From the muslim courts of India
by Pinder- Wilson; R.H.
British Museum

اثر حاضر حاصل نمایشگاه برگزارشده در مورد جهان‌اسلام است که در موزه‌ی بریتانیا در سال ۱۹۷۶برگزارشده است. کتاب در ۹۹ صفحه با ۸ لوح رنگی و تعدادی تصویر سیاه‌وسفید همراه با مقدمه‌ای مبسوط به چاپ رسیده‌است.



Heaven on Earth- Art From Islamic Lands Works From the state Hermitage Museum and the Khalili collection.
by Piotrovsky; M.B.& Rogers; J.M.
Prestel; 2004

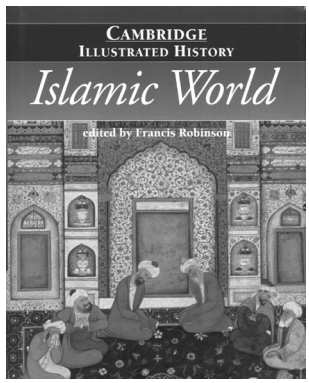
این مجموعه در رابطه با هنراسلامی در ۱۹۲ صفحه همراه با ۱۴ تصویررنگی و ۱۸ تصویر سیاه‌وسفید به چاپ رسیده و به منسوجات، جواهرات، آثار فلزی، سرامیک و نقاشی در فاصله‌ی قرون نهم تا نوزدهم پرداخته است. سه مقاله در مجموعه ارائه شده و هر قطعه‌ی ارائه شده نیز با شرحی همراه شده‌است. هم‌چنین مجموعه‌ی‌حاضر شامل وقایع‌نگاری خاندان‌های عمده‌ی اسلامی و کتابشناسی است.

Persian paintings in the India office Library.
by Robinson; B.W.
Sotheby parke Bernet

کتاب نقاشی‌های‌ایرانی در ۲۷۱ صفحه همراه با تصاویر سیاه‌و سفید و ۱۶ لوح رنگی به چاپ رسیده است. مجموعه‌ی مینیاتورهای ایرانی از کتابخانه‌ی تیپوسلطان، مجموعه‌ی وارن‌هستینگز و مجموعه‌ی ریچارد جانسون است. از جمله نمونه‌های برجسته‌ی این‌مجموعه می‌توان به گزیده‌های دیوان‌های ۵۱-۴۱۳۱، همچون خمسه‌جمالی که در سال ۱۴۶۵ در بغداد مصور شده‌است، نام‌برد.

Persian Paintings in the John Rylands Library
by Robinson; B.W.
Sotheby parke Bernet

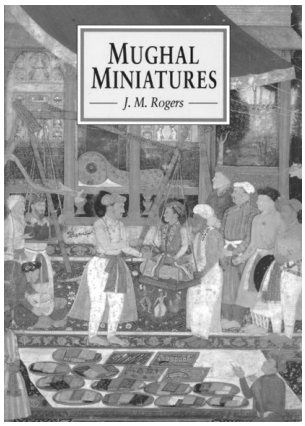
مجموعه‌ی نقاشی‌های ایرانی موجود در کتابخانه‌ی رایلند در ۱۹۸۰ در ۳۶۵ صفحه همراه با ۱۵۰۰مدخل و تصاویر سیاه‌وسفید و ۱۶ لوح رنگی به چاپ رسیده است. در این مجموعه مباحثی در ارتباط با نقاشی‌های دوره‌ی‌صفوی و اوایل تیموری، نسخه‌های خطی و سبک قاجار همراه با فهرستی از نقاشان نویسندگان و خوشنویسان مورد توجه قرار گرفته است.



The Cambridge Illustrated of the
Islamic world
by Robinson; Francis. editor.
Cambridge university press.

کتاب تاریخ مصورجهان اسلام در سال ۱۹۹۶ در ۳۲۸ صفحه به چاپ رسیده است. کتاب پایه‌های اقتصادی، نظم و سازمان اجتماعی، جایگاه علم، جایگاه هنر و معماری در جوامع‌مسلمان و هنرهای‌درباری و تحولات مدرن را مورد توجه قرارداده است. تاکیدی خاص بر چگونگی روابط جهان‌اسلام با غرب و میزان تأثیرگذاری غرب بر جهان‌اسلام در کتاب دیده می‌شود.

Mughal Miniatures
by Rogers; J.M
Thames & Hudson

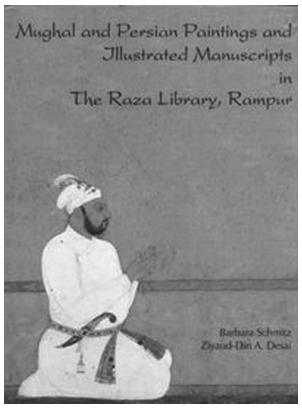


مینیاتورهای‌مغول نخستین بار در سال ۱۹۹۳ در ۱۲۸ صفحه، ۸۵ مدخل همراه با تصاویر سیاه‌وسفید و رنگی چاپ گردیده‌است. نویسنده با بررسی تحولات‌نقاشی مغول از شروع آن تا خلق شاهکارهایی در دربارهای مغول به شرح شیوه‌ی کار و موادی که هنرمندان برای خلق چنین شاهکارهایی استفاده می‌کردند، پرداخته‌است. نقاشی‌های موجود طیف‌کاملی از هنر مینیاتور مغولی را شامل تصاویر نسخه‌های خطی تاریخی، سیره‌شناسی، آثار اساطیری تا آلبوم‌های درباری دربر می‌گیرند.

Mughal and Persian paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library; Rampur.

by Schmitz; Barbara & Desai; Ziyaud- Din A.

Aryan Books international; 2006

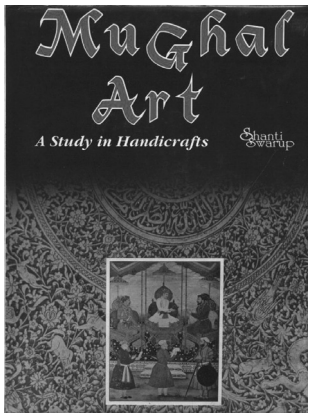


کتاب نقاشی‌های ایرانی و مغول در ۲۴۲ صفحه همراه با ۳۳۰تصویر رنگی در سال ۲۰۰۶ به چاپ رسیده است. کتابخانه‌ی Raza در رامپور در ۷۵ کیلومتری شرق دهلی‌نو، در برگیرنده‌ی مجموعه‌ای‌ارزشمند از نقاشی‌های مغولی و ایرانی و کتاب‌های مصور است. در این مجموعه نقاشی‌هایی از جهانگیرنامه، نسخه‌ای از دیوان‌حافظ با ۱۱ مینیاتور که توسط بهترین هنرمندان دربار‌اکبر در لاهور به سال ۱۵۸۵ کشیده شده‌است. و... دیده می‌شود.

Pride of the princes- India Art of the Mughal Era in the Cincinnati art Museum

by Smart; Ellen S.& walker; Daniel s. Cincinnati Art Museum.

کتاب که در موزه هنرسین‌سیناتی موجود می‌باشد در ۱۲۷ صفحه همراه با ۱۶ لوح رنگی و ۸۳ لوح سیاه و سفید به هنر هندی دوره‌ی‌مغول می‌پردازد. نقاشی مغول، نقاشی دکن، نقاشی‌های شمال هند و راجستان، هند مرکزی، و نقاشی‌هایی ار پنجاب، خوشنویسی، معماری و ..... از موضوعات مورد بحث کتاب است. کتاب هم‌چنین دربرگیرنده کتابشناسی است.



Mughal Art- A study In Handicrafts

by swarup; shanti

Agam kala prakashan

هنر مغول: مطالعه‌ای در صنایع‌دستی در ۶۳۱ صفحه با تصاویر رنگی و سیاه‌وسفید در سال ۱۹۹۶ به چاپ رسیده‌است. نویسنده ابتدا به شرایط اجتماعی و اقتصادی آن دوره پرداخته و سپس منابع هنرهای‌تزیینی مغولی و اشکال مختلف صنایع‌دستی مغولی را که در سایت‌های باستان‌شناختی در هند پیدا شده و در مجموعه‌های خصوصی جهان نگهداری می‌شود، مورد توجه قرارداده‌است.

Ars orientalis- The Arts of Islam and the East; volum 7.

by various

Freer Gallery of Art

کتاب هنرهای‌شرقی، هنر اسلام‌وشرق در ۱۷۸ صفحه با عکس‌های سیاه‌وسفید و نقشه در سال ۱۹۶۸ به چاپ رسیده‌است. این مجموعه در برگیرنده‌ی مقالاتی است شامل موضوعاتی چون یک بنای‌عثمانی قرن‌شانزدهم: مسجدسوکولو در استانبول، جندی‌شاپور و...

Imaging sound-An Ethnomusicological study of Music; Art; and culture in Mughal India.

by Wade; Bonnie C.

Univ of Chicago press

کتاب در سال ۱۹۹۸به چاپ رسیده‌است. نویسنده در پی شناخت آن است که موسیقی‌دانان هندوستان

چگونه با موسیقی درگستره‌ی فرهنگی ایرانی مواجه شدند. کتاب در ۲۷۶ صفحه همراه با ۱۸۰ تصویر سیاه‌وسفید و رنگی از نقاشی‌ها و نسخه‌های خطی ارائه شده است.

From Mind; Heart; And Hand- Persian; Turki and Indian Drawings from the stuart Cary Welch collection

by Welch; stuart cary

yale university

این مجموعه که با همکاری موزه‌ی هنردانشگاه هاروارد در سال ۲۰۰۵ به چاپ رسیده، بررسی هنر پنج قرن گستره‌ی استانبول تا کلکته را دربرمی‌گیرد. حدود هفتاد طرح و تصویر از بزرگترین امپراتوری‌ها از عثمانی در ترکیه، نیز توضیح مفصلی داده شده و با کتابشناسی همراه گردیده‌است.

Imperial Mughal painting

by Welch; stuart cary

George Braziller

کتاب نقاشی مغول در ۱۲۰ صفحه همراه با مقدمه، کتابشناسی و ۰۴ تصویر سیاه‌وسفید و رنگی در سال ۱۹۷۸ به چاپ نخست رسیده است. تصاویر رنگی به طورکامل صفحه را دربر گرفته و کری‌وش مقدمه‌ی مبسوطی بر کتاب آورده‌است.

Indian Drawings and painted sketches- 16th Through 19th Centuries

by wehch; stuart cary

Asia House Gallery

این مجموعه در ۱۴۲ صفحه همراه با تصاویر سیاه و سفید و رنگی در سال ۱۹۶۷ به چاپ نخست رسیده است. کتاب دارای مقدمه و ۸۰ مدخل است و موضوعاتی چون هنر عامه، هنر مغول، هنر هند و بریتانیایی، هنر دکنی و هنر راجپوت را دربر می‌گیرد.

Persian painting- five Royal safavid Manuscripts of the sixteenth century.

by Welch; stuart cary

کتاب نقاشی‌ایرانی که به پنج نسخه‌ی خطی دوره‌صفوی مربوط به قرن شانزدهم می‌پردازد چاپ ۱۹۹۶ و دربرگیرنده‌ی۴۸ صفحه‌ی رنگی است. کتاب شامل گزیده‌ای از نقاشی مینیاتورها با مقدمه‌ای کوتاه درباره‌ی هریک و بررسی دقیق‌تر و جزئی‌تر هر مینیاتور و طبقه‌بندی آنها است.

Mughal Gardens; sources; places;

Representation; And prospects

by westcoat; Jr.J AMES l.& wolschke- Bulhmar Joachim.

Dumbarton oaks Research Library

کتاب باغ‌های‌مغول در ۲۸۸ صفحه همراه با تصاویر سیاه‌وسفید در سال ۱۹۹۶ به چاپ نخست رسیده‌است. کتاب مجموعه‌ای از مقالات محققان درمورد جنبه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، زیبایی‌شناسی و هنری باغ‌های مغول است.

Persian & Mughal Miniatures- the life and of Muhammad – zaman

by zoka; Yahya & Welch; stuart cary farbang – sara publications.

مینیاتورهای مغول و ایران ـ زندگی محمد زمان با مقدمه‌ی کری‌ولش در ۲۲صفحه به انگلیسی همراه با تصاویر رنگی و آثار برگزیده‌ی محمد زمان همراه با متن فارسی ارائه گردیده است.

فرهنگ اصطلاحات هنری
ادوارد لوسی اسمیت
ترجمه‌ی فرهاد گشایش
نشر مارلیک، ۱۳۸۷

کتاب حاضر فرهنگی مختصر و در عین حال جامع می‌باشد که اصطلاحات گوناگون مربوط به زمینه‌های متنوع هنری مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، هنرهای تزیینی و کاربردی، گرافیک و روش‌های عکاسی در قالب بیش از ۲۰۰۰ مدخل توصیف شده است.

مؤلف اشاره می‌کند که برخی از اصطلاحات موجود در این فرهنگ، حتی در فرهنگ‌های حجیم زبان انگلیسی نیز دیده نمی‌شود یا اگر هم باشد فاقد شرحی صحیح و جامع است. چرا که هم بسیاری از این اصطلاحات منشاء خارجی دارد و هم هنرمندان از واژه‌های خاص خود استفاده می‌کنند.

از مزیت‌های کتاب اصطلاح‌شناسی چند زبانه درباره‌ی هنرهای زیبا، نقاشی و مجسمه‌سازی، دوران‌ها و جنبش‌های هنری وجود دارد که بسیاری از آنها ممکن است به علت تشابه با هم خلط شوند و برخی نیز به توصیف دقیق‌تری نیاز باشد.

مؤلف تلاش کرده است علاوه بر فهرست نسبتاً جامعی از واژگان فنی معماری، اصطلاحات رایج در زمینه‌ی سفال و سرامیک، شیشه، مینا، جواهرسازی، فلزکاری و نساجی را فراهم سازد.

گستره‌ی تاریخی کتاب به گونه‌ای است که برای مثال همزمان می‌توان مدخل‌هایی در زمینه‌ی هنر مفهومی را در کنار توصیفی از هنر سیکلاد ـ یکی از ابتدایی‌ترین شکل‌های هنری متعلق به چهار یا پنج هزار سال ـ پیش یافت.

کتاب تلاش می‌کند با رویکردهای هنری معاصر هماهنگ باشد. هم‌چنین از تصاویر و نمودارها به همان اندازه‌ی واژگان استفاده شده است.

معرفی تازه‌های نشر درخصوص خط و خوشنویسی

لیلا نجفی*

۱ – اسماعیل رشوند، خوشنویسی: رشته‌های گرافیک– صنایع دستی– چاپ دستی: گروه تحصیلی هنر، زمینه خدمات، شاخه آموزش فنی و حرفه‌ای: نظام جدید آموزش متوسطه: شماره درس ۳۴۳۴، تهران: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، انتشارات مدرسه، ۱۰۴ ص، رحلی (شومیز)، ۱۷۰۰۰ ریال، چ ششم، ۵۰۰۰ ن، ۳–۶۴۵–۳۸۵–۹۶۴.

۲ – سید وحید گودرزی، آموزش جامع: خط تحریری از مقدماتی تا پیشرفته ویژه دوره راهنمایی، قم: نجفی، ۶۲ ص، رقعی (شومیز)، ۸۰۰۰ ریال، چ اول، ۳۰۰۰ ن، ۴–۵–۹۶۸۲۷–۹۶۴–۹۷۸.

۳ – هادی حوری، آموزش خط ایرانی، تهران: اسپیدقلم، ۸۸ ص، رقعی (شومیز)، ۲۰۰۰۰ ریال، چ اول، ۳۰۰۰ ن، ۶–۲–۹۶۴۲۲–۹۶۴.

۴ – خطاط: عباس خیری ستار، آموزش خط تحریری، مشهد: باربد، ۷۲ ص، خشتی (شومیز)، ۱۲۰۰۰ ریال(دوره)، چ دوم، ۳۰۰۰ ن، جلد اول: ۲–۱۶–۶۳۸۱–۹۶۴، جلد دوم: ۰۹–X–۹۶۴–۶۳۸۱، جلد سوم، جلد چهارم: ۳–۸۶–۶۳۸۱–۹۶۴، (دوره) ۱–۰۸–۶۳۸۱–۹۶۴.

۵ – غلامعلی حیدری، آموزش خط تحریری با خودکار به روش نستعلیق، تهران: اندیشه‌آور، ۳۸ ص، وزیری (شومیز)، ۳۲۰۰ ریال، چ اول، ۵۰۰ ن، ۲–۲۱–۸۶۸۲–۹۶۴–۹۷۸.

۶ – غلامعلی حیدری، آموزش خط تحریری با خودکار به روش نستعلیق، تهران: کنجکاو، ۴۰ ص، رحلی (شومیز)، ۱۲۰۰۰ ریال، چ دوم، ۲۰۰۰ ن، ۹–۷–۹۲۵۲۴–۹۶۴.

۷ – محمود نامجو، آموزش خط تحریری(ریز) موافق برنامه آموزش و پرورش، تهران: کلهر، ۲۴ ص، رقعی (شومیز)، ۵۰۰۰ ریال، چ هفتم، ۷۲۰۰ ن، ۴–۲۲–۵۸۳۵–۹۶۴.

۸ – حسن شیری، آموزش خط معلی، تهران: هم‌میهن، ۸۸ ص، خشتی(شومیز)، ۲۵۰۰۰ ریال، چ اول، ۳۰۰۰ ن، ۳–۰۱–۲۸۷۶–۹۶۴–۹۷۸.

۹ – خطاط: محمود نامجو، آموزش خط نستعلیق، تهران: کلهر، ۳۲ ص، بیاضی (شومیز)، ۶۰۰۰ ریال، چ دهم، ۱۰۰۰۰ ن، ۲–۰۶–۵۸۳۵–۹۶۴.

– سرمشق: منتخبی از آثار همایش بین‌المللی خوش‌نویسی جهان اسلام، تدوین: فرهنگستان هنر، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۳۹۰ص، سلطانی(گالینگور)، چ دوم، ۱۵۰۰ ن، ۴–۵۱۰–۴۲۲–۹۶۴.

۱۰ – ایمانی، علی، سیر خط کوفی در ایران، تهران: زوار، ۴۳۰ص، وزیری (گالینگور)، ۴۵۰۰۰ ریال، چ دوم، ۵۰۰ ن، ۳–۲۴۵–۴۰۱–۹۶۴.

۱۱ – اثباتی، محمدحسن، شیوه نو در آموزش خط تحریری (ریز) از نستعلیق تا شکسته ویژه معلمین و دانش‌آموزان، تهران: گریفین، ۱۳۴ص، رقعی (شومیز)، چ بیست و ششم: ۱۲۰۰۰ ریال، چ بیست و هفتم: ۱۴۰۰۰ ریال، چ بیست و هشتم: ۱۵۰۰۰ ریال، ۵۰۰۰ ن، ۸–۹–۹۳۶۹۱–۹۶۴.

۱۲ – اثباتی، محمدحسن، شیوه نو در آموزش خط نستعلیق، خطاط: غلامحسین امیرخانی، تهران: گریفین، اسلیمی، ۸۸ص، رقعی (شومیز)، ۱۰۰۰۰ ریال، چ بیستم، ۵۰۰۰ ن، ۰–۲–۹۳۶۹۱–۹۶۴.

۱۳ – فلسفی، امیراحمد، کتاب کشیده: بررسی و شناخت کشیده‌ها در خط نستعلیق، تهران: یساولی، ۲۰۰ص، وزیری (شومیز)، ۲۰۰۰۰ ریال، چ اول، ۲۰۰۰ ن، ۲–۰۱–۸۹۷۴–۹۶۴.

۱۴ – صحراگرد، مهدی، مجموعه مقالات خوشنویسی، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۵۹ص، وزیری (شومیز)، ۴۸۰۰۰ ریال، چ اول، ۱۵۰۰ ن، ۴–۲۲–۲۹۸۶–۹۶۴–۹۷۸.

۱۵ – سجادی، سیدجعفر، مشق تحریر، تهران: نقش متین، ۷۲ص، خشتی(شومیز)، چ اول، ۵۰۰۰ ن، جلد اول: ۳–۵–۹۶۵۳۹–۹۶۴، جلد دوم: ۱–۶–۹۶۵۳۹–۹۶۴، جلد سوم: ۷–X–۹۶۴–۹۶۵۳۹، جلد چهارم:

* کارشناس پژوهشگری

۸-۸-۹۶۵۳۹-۹۶۴، دوره: ۵-۴-۹۶۵۳۹-۹۶۴.

۱۶ - جلالی، محمود، مشق چلیپا: مجموعه قطعات نستعلیق استاد کیخسرو خروش، تهران: پادرا، ۱۶۶ص، سلطانی (گالینگور)، چ اول، ۰-۸-۹۳۵۱۷-۹۶۴-۹۷۸.

۱۷ - آزادبخت، مجید، مشق هنر: خط در گرافیک و خوشنویسی: شامل ۶۰۰ تست خط به خط کتاب، همراه با پاسخ، تهران: سه استاد، کانون فرهنگی آموزش، ۱۰۸ص، ۲۰۰۰ ن، چ سوم: رقعی (شومیز)، ۶۰۰۰ ریال، چ چهارم: پالتویی (شومیز)، ۷۰۰۰ ریال، چ پنجم: پالتویی (شومیز)، ۱۰۰۰۰ ریال، ۳-۲۳-۷۹۹۶-۹۶۴.

۱۸ - اسماعیلی مود، مهدی، آموزش نوین خط تحریری: ۴ نوع نستعلیق-شکسته نستعلیق-نسخ و ثلث: ویژه معلمین و دانش‌آموزان، ویراستار: سیدعبدالرضا قریشی‌زاده، مذهب: محمدرضا هنرور، تهران: میردشتی، ۱۱۲ص، رقعی (شومیز)، ۱۲۵۰۰ ریال، چ سوم، ۵۰۰۰ ن، ۲-۰-۹۵۸۵۷-۹۶۴.

۱۹ - آهنگران، حسن، آموزه‌های گام‌به‌گام خط ریز نستعلیق (ویژه فارسی‌آموزان کشورهای مختلف)، ویراستار: محمدعلی متولیان، تهران: سازمان حوزه‌ها و مدارس علمیه خارج از کشور، ۱۹۲ص، وزیری (شومیز)، چ اول، ۳۰۰۰ ن، ۵-۷۱-۵۹۱۳-۹۶۴-۹۷۸.

۲۰ - عطارهروی، محمدعلی، ساور(مرقع خطوط اسلامی)، به اهتمام: محمد رفیع اصیل یوسفی، تهران: ملک‌اعظم، ۳۴ص، رحلی (شومیز)، ۳۰۰۰۰ریال، چ اول، ۲۲۰۰ن.

۲۱ - نیرومند، حمید، اصول زیبانویسی خط تحریر برای همه، مقدمه: چنگیز میرزایی، تهران: موسسه کتاب‌آراد، ۱۱۲ص، رقعی (شومیز)، ۱۲۰۰۰ ریال، چ دوم، ۳۰۰۰ ن، ۸-۳۳-۸۹۴۳-۹۶۴.

۲۲ - گردآورنده: معارف‌وند، مریم، تعلیم خط ثلث، کرج: نقش متین، ۸۸ص، بیاضی (شومیز)، ۲۰۰۰۰ ریال، چ اول، ۲۰۰۰ ن، ۱-۲-۹۶۵۳۹-۹۶۴-۹۷۸.

۲۳ - خطاط: نژادفردلرستانی، اسماعیل، تمرین خط تحریر، تهران: انتشارات تهران، خشتی (شومیز)، ۲۰۰۰۰ ریال(دوره)، چ هشتم، جلد اول: ۵۸ص، ۸-۳۲-۵۶۰۹-۹۶۴-۹۷۸، جلد دوم: ۶۰ص، ۲۵۰۰ ن، ۵-۳۳-۵۶۰۹-۹۶۴-۹۷۸، جلد سوم: ۶۰ ص، ۲۵۰۰ ن، ۲-۳۴-۵۶۰۹-۹۶۴-۹۷۸، جلد چهارم: ۶۰ ص، ۲۵۰۰ ن، ۹-۳۵-۵۶۰۹-۹۶۴-۹۷۸، (دوره) ۳-۰۷-۲۹۱۱-۹۶۴-۹۷۸.

۲۴ - خطاط: اسماعیل نژادفردلرستانی، تمرین خط شکسته تحریر، تهران: تهران، ۶۰ ص، خشتی (شومیز)، چ اول، ۲۰۰۰ ن، جلد اول: ۸-۰۲-۲۹۱۱-۹۶۴-۹۷۸، جلد دوم: ۵-۰۳-۲۹۱۱-۹۶۴-۹۷۸، جلد سوم: ۲-۰۴-۲۹۱۱-۹۶۴-۹۷۸، جلد چهارم: ۹-۰۵-۲۹۱۱-۹۶۴-۹۷۸، (دوره) ۱-۰۱-۲۹۱۱-۹۶۴-۹۷۸.

۲۵ - طراح: محمد شمخانی، تندیس خط: برگزیده‌ی آفرینه‌های تجسمی مهندس امیرنصرت منقح: ۱۳۸۶-۱۳۷۵، مترجم: امیرخراسانی، تهران: روزآمد، ۱۶۸ ص، رحلی (گالینگور)، چ اول، ۱۲۰۰ ن، ۷-۳۱۱-۹۶۴-۹۶۴.

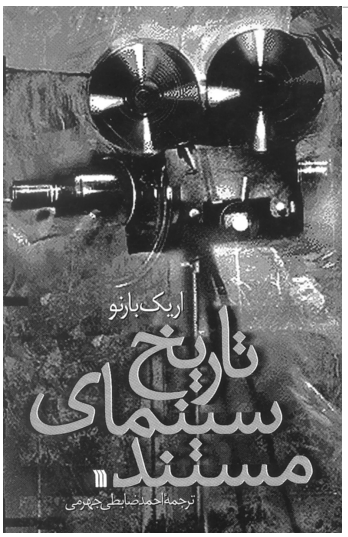
۲۶ - علی‌اصغر مقتدایی، خط و کتابت: مبانی نظری خوشنویسی : به همراه ۵۰۰ تست با پاسخ، تهران: جمال هنر، ۱۲۰ ص، رحلی (شومیز)، ۲۵۰۰۰ ریال، چ اول، ۳۰۰۰ ن، ۰-X-۹۶۴-۹۰۹۵۹.

۲۷ - آنه ماری شیمل، خوشنویسی اسلامی، مترجم: مهناز شایسته‌فر، ویراستار، صفر بیک‌زاده، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۰۴ ص، وزیری (شومیز)، ۲۵۰۰۰ ریال، چ دوم، ۲۰۰۰ ن، ۳-۲-۹۲۹۰۴-۹۶۴-۹۷۸.

۲۸ - خطاط: اسماعیل نژادفردلرستانی، آموزش خط نستعلیق قدم به قدم، تهران: انتشارات تهران، ۶۰ ص، خشتی (شومیز)، ۴۵۰۰۰ ریال (دوره)، چ دوم، ۲۰۰۰ ن، جلد اول: ۲-۸۵-۵۶۰۹-۹۶۴، جلد دوم: ۰-۸۶-۵۶۰۹-۹۶۴، جلد سوم: ۹-۸۷-۵۶۰۹-۹۶۴، جلد چهارم: ۷-۸۸-۵۶۰۹-۹۶۴، (دوره) ۰-۰۷-۵۶۰۹-۹۶۴.

همایون امامی

جرعه‌ای آب زلال



تاریخ سینمای مستند
نوشته‌ی اریک بارنو
ترجمه‌ی احمد ضابطی جهرمی

احمد ضابطی‌جهرمی در زمینه‌ی ادبیات سینمایی نام آشنایی است . کتاب‌ها، مقالات تحقیقی و پژوهشی و ترجمه‌های او از متون مختلف در زمینه‌ی سینما و سینمای مستند، از آثار ارزشمندی تلقی می‌شوند که از اهمیت کاربردی بالایی در مجامع آکادمیک برخوردارند. از ضابطی تاکنون در زمینه‌ی سینمای مستند کتاب‌های زیر منتشر شده است:

ـ پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی (۱۹۳۱ ـ ۱۹۱۷)/ نشر گستره ، ۱۳۶۰

ـ زنان فیلمساز شوروی / نشر آذرنوش، اسفند ۱۳۵۹

ـ شیلی (سینمای کشورهای جهان سوم)/ نشر بیگوند، (بی‌تا)

ـ زمین (فیلم‌های دهقانی)، آلکساندر داوژنکو/ نشر بیگوند، ۱۳۵۹

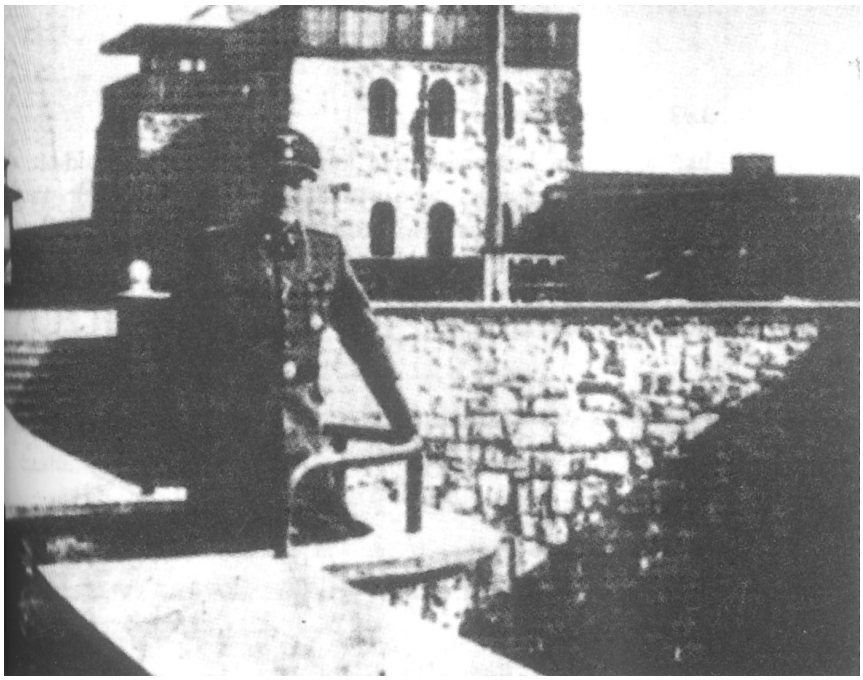
ـ سینمای مستند رومن‌کارمن/ کنستانتین اسلاوین/ انتشارات عکس معاصر، ۱۳۶۴

ـ سینمای آلکساندر داوژنکو / ناشر : کتاب مهناز و مجله‌ی گزارش فیلم، ۱۳۷۲

ضابطی از دیرباز، به عنوان مدرس تدوین و مستندسازی در دانشکده‌های صدا و سیما و سینما و تئاتر به تدریس اشتغال داشته است. او در کنار چنین پیشینه‌ی پرباری، از مستندسازی نیز غافل نبوده و آثار ارزشمندی نیز در این زمینه خلق کرده است، که از آن میان می‌توان به مجموعه‌های مستند چتر سبز: نخل جهرم (۱۳۶۸ ـ ۱۳۶۶)، کشتی کویر (۱۳۷۴) و موسیقی فولکلوریک شمال ایران(۱۳۷۳) اشاره داشت.

کتاب تاریخ سینمای مستند نوشته‌ی پرآوازه‌ی اریک بارنو اگر چه جدید نیست ولی به دلیل اهمیت فوق‌العاده‌اش، سخت جذاب و مغتنم است.

ابتدا از چند و چون کتاب بگوییم که توسط انتشارات سروش منتشر گردیده است. قبلاً در زمینه‌ی تاریخ سینمای مستند، کتاب ارزشمند حمید نفیسی به نام فیلم مستند در سال ۱۳۵۷ و توسط انتشارات داشگاه آزاد چاپ و منتشر گردید. نفیسی در کتاب خود الگوی تاریخ‌نگاری را بر اساس سبک‌های مختلف سینمای مستند بنیان گذاشته بود. سبک‌هایی چون: مستند شاعرانه، مستند واقعه‌نگار، سینمای بی‌واسطه، سینماوریته و غیره.



شب و مه- آلن رنه، ۱۹۵۵

کمی بعد، یعنی در سال ۱۳۶۲، انتشارات فیلمخانه‌ی ملی ایران به چاپ و نشر کتاب ارزشمند سینمای مستند نوشته‌ی ریچارد میران بارسام ترجمه‌ی مرتضی پاریزی اقدام نمود که از آن روز تاکنون در جریان پژوهش‌های آکادمیک و دانشجویی بسیار مورد استفاده قرار گرفته است.

پژوهش‌هایی در سینمای مستند نوشته‌ی جیم‌هیلر و آلن‌لاول که در سال۱۳۶۴ توسط انتشارات فاریاب منتشر شد کتاب دیگری بود که در زمینه‌ی تاریخ‌نگاری سینمای مستند، منتشر شد. این سیاهه به همراهی تعداد معدودی مقالات پراکنده، بضاعت ادبیات سینمای مستند را به زبان فارسی تشکیل می‌دهد.

شیوه‌های مختلفی که نویسندگان این آثار در تاریخ‌نگاری سینمای مستند برگزیده‌اند اغلب شیوه‌ای خطی و کرونولوژیک است. برخی به گزارش صرف یا وقایع‌نگاری بسنده کرده‌اند؛ و برخی دیگر به گونه‌ای تحلیلی بر آثار مهم و تأثیرگذار تاریخ سینمای مستند جهان نیز نظر انداخته و گاه به شیوه‌ای تحلیلی مطالبی بیان داشته‌اند.

بارنو در کتابش از الگوی تاریخ‌نگاری خاصی پیروی می‌کند که تاکنون بی‌سابقه بوده است. او نخست در بخش اول کتاب که نگاهی به عجایب نام دارد؛ در فصلی به نام پیامبر، به روند ثبت حرکت در عکاسی و سینما می‌پردازد. از اختراع پیر ژول سزار جانسن می‌آغازد؛ و به برادران لومی‌یر می‌رسد، که با آنها همزمان با اختراع سینما، سنگ بنای سینمای مستند نیز گذاشته می‌شود.

بارنو در بخش دوم، که تصاویر در حال عمل نام دارد؛ و در فصل‌های چهارگانه‌ای با عناوینی چون: کاشف، گزارشگر، نقاش، تنظیم شده است – تصاویر در حال عمل نیز خود یک فصل این بخش به شمار می‌رود – به ترتیب به جریان‌های مهم سینمای مستند در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ میلادی آمریکا، اروپا و شوروی می‌پردازد. یعنی به رابرت فلاهرتی و مستندهای اکتشافی‌اش، ژیگاورتف و سینمای مستند گزارشگرش، و جریان مستند واقع‌گرای سینمای اروپا که در قالب فیلم‌هایی موسوم به سیتی سمفونی شهرت یافتند. به عبارت دیگر به فیلم‌های کارگردانانی چون والتر روتمن، آلبرتو کاوالکانتی و یوریس ایونس.

بخش سوم با عنوان خشم و هیاهو سه فصل با عناوین زیر را دربر می‌گیرد: وکیل، شیپورچی، دادستان. از این میان در فصل پنجم کتاب که وکیل نام دارد، به مستند تبلیغاتی پرداخته می‌شود. به گریرسون و جنبش سینمای مستند انگلستان، تأسیس واحد فیلم هیأت بازاریابی امپراتوری و واحدفیلم اداره‌ی پست عمومی، ساخت فیلم صیادان(۱۹۲۹) – که در کتاب، باعنوان ماهیگیران از آن نامبرده می شود.– و بعد فیلم‌هایی چون بریتانیای صنعتی (۱۹۳۲ ـ ۱۹۳۱) ازفلاهرتی، ترانه‌ی‌سیلان (۱۹۳۴) از بازیل رایت. تأسیس واحد فیلم اداره‌ی پست عمومی و ساخت فیلم‌هایی چون پست شبانه (۱۹۳۶)، و مردی از آران. موضوع مهم دیگری است که در این بخش به آن پرداخته می‌شود. موضوع این فصل، تبلیغات و مستند تبلیغاتی است؛ پس به یکی از مهم‌ترین چهره‌های این سبک نیز می‌بایست پرداخته شود یعنی به لنی ریفنشتال و فیلم‌های پیروزی اراده(۱۹۳۵) و المپیاد(۱۹۳۸). این فصل به طور مشروح به گریرسون، جنبش سینمای مستند انگلستان و سینمای مستند تبلیغاتی آلمان و شخص لنی ریفنشتال می‌پردازد. در ادامه‌ی فصل، از سینمای مستند تبلیغی آمریکا سخن به میان می‌آید؛ و یکی از مهم‌ترین چهره‌های آن یعنی پرلورنتز معرفی می‌شود. در این رابطه، به تفصیل به روند تولید فیلم‌های مهمی چون خیشی که دشت‌ها را شیار زد (۱۹۳۶) و رودخانه (۱۹۳۶) پرداخته می‌شود.

در ادامه با توجه به اثرهای تبلیغی فیلم خبری، به این ژانر پرداخته شده و یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آن یعنی مجموعه‌ی گذر زمان (۱۹۳۵) مورد معرفی قرار می‌گیرد.

در بخش دیگری از این فصل، از رومن کارمن یاد می‌شود. به فیلم‌هایی چون اسپانیا (۱۹۳۹)، قلب اسپانیا (۱۹۳۷) و یوریس ایونس و فیلم‌هایی چون خاک اسپانیا (۱۹۳۷)، بورینژ (۱۹۳۳) و چهارصد میلیون(۱۹۳۹) و همچنین به مستندسازان ژاپنی گروه پروکینو ـ انجمن فیلم پرولتاریائی ـ ،

یعنی چهره‌هایی چون: آکیرا آیواراکی و فومیو کامئی. پایان بخش این فصل لوئیس بونوئل و فیلم بسیار معروف او سرزمین بدون نان (۱۹۳۳) است.

در فصل شیپورچی، به مستندهای جنگی پرداخته می‌شود. به فیلم‌هائی چون تطهیر با آتش، ساخته‌ی هانس برترام (۱۹۴۰)، آثار همفری‌جنینـــگز: لنـــدن تـــاب می‌آورد (۱۹۴۰) – با همکاری هری وات – ، دهکده‌ی ساکت (۱۹۴۳)، آتش‌سوزی‌ها شروع شدند(۱۹۴۳) و یادنامه‌ای برای تیموتی (۴۵ ـ ۱۹۴۴). آنچه بر جذابیت این فصل می‌افزاید نقل گفتار متن پاره‌ای از این فیلم‌هاست، که به عنوان نمونه به یکی از آنها اشاره می‌کنیم:

« برخیز، ما در وزش باد شرق، روز شجاعتی خطیر را حس می‌کنیم.
ما زمین را پشت سر می‌نهیم؛ و به خورشید می‌رسیم.
رفیق، همه‌ی دخترها باید صبر کنند. رفیق، رفیق، فرمان معلوم است:
ما آماده‌ی رفتنیم!

رفیق، رفیق، تو شعار را می‌دانی: به پیش، به سوی دشمن! به پیش، به سوی دشمن!

بمب‌ها را بر خاک لهستانی‌ها فرو ریز! (صص۱۳۷ و ۱۳۸)

در این فصل، به فیلم‌های جنینگز به لحاظ وجوه زیبایی‌شناسی آن و به مجموعه‌ی مستند چرا می‌جنگیم (فرانک کاپرا)، به خاطر جنبه‌های تاریخ سینمایی آن بیشتر پرداخته می‌شود. به خصوص در مورد فرانک کاپرا، مذاکرات او با مارشال‌های ارتش آمریکا نیز به اختصار می‌آید که بر گرمی و لطف کتاب افزوده است.

برخی – و شاید بهتر باشد بگوییم بسیاری– از اطلاعات کتاب دست اولند – ببینید در زمینه‌ی اطلاعات تاریخ سینمای مستند، ژرفای فقر ما چقدر است که کتاب منتشره در سال ۱۹۷۴ پس از گذشت سه دهه، هنوز برای ما حاوی اطلاعات دست اول محسوب می‌شود! از جمله این اطلاعات دست اول، اطلاعات مربوط به سبک سینما وریته در سایر نقاط جهان است؛ به ویژه شوروی– با فیلم استالینگراد، ساخته‌ی لئونیدوارلاموف(۱۹۲۹).

فصل هفتم بخش سوم کتاب دادستان نام دارد؛ و به مستندهائی که پس از جنگ، در افشای جنایات نازی‌ها و هم‌پیمانانشان در یوگسلاوی، لهستان، شوروی سابق، آمریکا، ژاپن و فرانسه ساخته شد، می‌پردازد. این فیلم‌ها که بارنو، از آنها با عنوان مستند گردآوری نام می‌برد، بخش مهمی ازتاریخ سینمای مستند جهان را به خود اختصاص داده‌اند. یعنی فیلم‌هایی چون یازه نواگ، ساخته‌ی کوستاو هلاواتی و گوستاو گاورین (۱۹۴۵)، لهستان مبارز، ساخته‌ی یرژی بوساک، آلکساندر فورد (۱۹۴۴)، ماجدانک، ساخته‌ی یرژی بوساک، الکساندر فورد، داوری ملل، ساخته‌ی رومن کارمن (۱۹۴۶)، نورمبرگ، ساخته‌ی پر لورنتس(۱۹۴۸)، فعالیت‌های گروه پروکینو یعنی آکیرا آیواساکی و فومیو کامئی در ژاپن: تراژدی ژاپن، ساخته‌ی فومیوکامئی (۱۹۴۶) و بالاخره یکی از مهم‌ترین شاهکارهای این دوران یعنی شب و مه، ساخته‌ی آلن رنه (۱۹۵۵).

بسیاری از این فیلم‌ها که در دادگاه نورمبرگ همچون اسنادی مهم بر علیه نازی‌ها، به کار گرفته شدند، بر مبنا و با استفاده از فیلم‌هایی ساخته شدند که نازی‌ها خود آنها را ساخته، در آرشیوهای‌شان، نگهداری می‌کردند. در بخشی از کتاب، بارنو با آوردن یکی از مشهورترین فرازهای گفتار فیلم شب و مه، بر حلاوت کتاب خود می‌افزاید:

«کوره‌های آدم‌سوزی دیگر به کار نمی‌آیند. وسایل نازی‌ها دیگر کهنه شده‌اند. ارواح ۹ ملیون مرده، این چشم‌انداز را تسخیر کرده‌اند. چه کسی بر فراز این برجک دیده‌بانی عجیب پاس خواهد داد تا آمدن جلادان جدید را ندا دهد؟ (ص۳۰۵)

بخش چهارم که برای آن عنوان عدسی تیره و تار برگزیده شده است؛ در سه فصل ـ فصل‌های هشت و نه و ده ـ ارائه می‌شود. عنوان این فصل‌هاعبارتند از: شاعر، واقعه‌نگار و مبلغ .

در فصل شاعر، به جریان‌های سینمای مستند پس از جنگ اشاره می‌شود. در کتاب، یکی از این جریان‌ها با نام فیلم داستانی شبه مستند ، معرفی می‌شود. جریانی که در یکی از بخش‌هایش سینمای نئورئالیسم ایتالیا جای گرفته است. با فیلم‌هایی چون رم شهر بی‌دفاع، ساخته‌ی روبرتو روسیلینی (۱۹۴۵)، و واکسی از ویتوریو دسیکا (۱۹۴۶). سایر فیلم‌هایی که در این شاخه مورد اشاره قرار گرفته‌اند عبارتند از نبرد راه آهن، از رنه کلمان (۱۹۴۵) و در بارانداز، ساخته‌ی الیا کازان (۱۹۴۵).

جریان دومی که در کتاب از آن نام برده می‌شود، مستندهایی با نگرش شاعرانه‌اند. این جریان به آرن ساکسدورف اختصاص دارد؛ و به فیلم‌های مستند او که عموماً در باره‌ی حیواناتند. فیلم‌هایی چون راپسودی ماه آگوست (۱۹۴۰)، این سرزمین سرشار از حیات است (۱۹۴۱) و فیلم‌های دیگر او.

جریان بعدی به هانری اشتورک، ژرژ روکیه، برت هانسترا و دیگر مستندسازانی اختصاص دارد که به علت شرائط دشوار فیلم‌سازی پس از جنگ، نخستین تجربه‌های خود را با فیلم کوتاه آغاز کردند. با فیلم‌هایی چون: سمفونی دهقانی، از هنری اشتورک (۱۹۴۴)، فاره بیک، ساخته‌ی ژرژ روکیه (۱۹۴۶)، و بالاخره فیلم‌های برت‌هانسترا: آیینه‌های هلندی (۱۹۵۸) و شیشه (۱۹۵۸).

عنوانی که بارنو برای فصل نهم کتاب خویش برگزیده است واقعه‌نگار نام دارد. او در این فصل به مستندسازی واقعه‌نگار تاریخی پس از جنگ می‌پردازد. به آثاری که عمدتاً از مواد تصویری بایگانی‌های مختلف – هیروشیما ـ ناکازاکی: اوت ۱۹۴۵،از آکیرا آیواساکی، پاریس ۱۹۰۰، از نیکول ودره، سال‌های فراموش نشدنی، از ایلیا کوپالین(۱۹۵۷)، یا به کمک پاره‌ای ترفندها– استفاده از نقاشی‌های کودکان در بازنمائی پاره‌ای بازتاب‌های تاریخی– کودکان که نقاشی می‌کنند، از سوسومو هانی(۱۹۵۵) شکل گرفته‌اند. در ادامه‌ی این بخش به فعالیت برخی از مستندسازان برجسته در رابطه با کمک به گسترش جهانی سینمای مستند و تقویت نقش آن در چالش‌های جهانی اشاره می‌شود. یعنی به آلبرتو کاوالکانتی و تلاش‌هایش به منظور راه‌انداختن یک جنبش جهانی فیلم مستند در برزیل، تلاش‌های گریرسون در رابطه با پی ریزی هیأت ملی فیلم کانادا و واحد فیلم کشورهای مشترک‌المنافع در استرالیا، فعالیت‌های یوریس ایونس در تقویت مستندسازی در کشورهای بلغارستان، لهستان، چین، مالی، کوبا، ویتنام و شیلی.

در پایان به شکل‌گیری نوعی گزارش انسان‌شناسی مستند اشاره می‌شود که در این سال‌ها، توسط ژان روش ابداع می‌شود. بارنو، نمود مهم این حرکت را فیلم‌های جذبه و رقص در بالی و رقابت‌های کودکانه در بالی و گینه‌ی نو (۱۹۵۲) می‌داند. در اشاره به یکی دیگر از برجسته‌ترین نمونه‌های این موج، بارنو از فیلم شکارچیان(۱۹۵۸) نام می‌برد، که توسط جان مارشال ساخته شده است.

نانوک شمال - رابرت فلاهرتی، ۱۹۲۲

در فصل ده کتاب، که مبلغ نام دارد، به مستندهای صنعتی یا به قول حمیدنفیسی، مستندهای حیثیت‌آور۱ پرداخته می‌شود. طبعاً در این میان شرکت شل با توجه به توان مالی و نفوذی که به تبع آن دارد، تا مدت‌ها یکه‌تاز میدان است.

بارنو در این فصل از پیشنهاد گریرسون مبنی بر تأسیس واحد فیلم شل ـ در سال ۱۹۳۳ و تأسیس این واحد در سال بعد خبر می‌دهد. فعالیت‌های قبل از جنگ، توقف ناخواسته‌ی این فعالیت‌ها به علت شعله‌ور شدن آتش جنگ و بعد شروع دور جدید فعالیت‌ها پس از جنگ در کتاب مورد بحث قرار می‌گیرد. و در این رابطه به گسترش فعالیت‌های تولیدی کمپانی شل در کشورهای استرالیا، مصر، هنگ‌کنگ، هندوستان، هلند، آفریقای جنوبی، ایالات متحده‌ی آمریکا و ونزوئلا اشاره می‌شود. در پایان این فصل، به صورتی مبسوط به فیلم مشهور فلاهرتی ، یعنی داستان لوئیزیانا (۱۹۴۸) پرداخته می‌شود که با حمایت‌های مالی شرکت اویل استاندارد نیوجرسی ساخته شد.

ناظر، عنوان بخش یازدهم کتاب است که به شکل‌گیری جنبش سینمای آزاد انگلستان در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۹ می‌پردازد، با پرداختن به چهره‌های مهمی چون لیندسی آندرسون، تونی ریچاردسون، ولودیمیر بورووییک و کارل رایز و فیلم‌های معروفی چون بچه‌های پنجشنبه (۱۹۵۴)، مامان اجازه نده (۱۹۵۳)، پاراگراف صفر (۱۹۵۶)، خون جانور (۱۹۴۹) و ....

بارنو سپس به جنبش سینمای مستند بیواسطه‌ی آمریکا می‌پردازد که در سال ۱۹۵۹ توسط رابرت درو و سایر اعضای گروهش با چشمداشت به ارتقاء تکنولوژی ضبط صدا و از پیش پا برداشتن موانع دست وپاگیری چون سیم رابط همزمانی دوربین و ضبط صوت، سبک کردن تجهیزات فیلمبرداری و دوربین، صورت پذیرفت. در این فصل، فیلم‌های مهم این سبک، یعنی فیلم‌هایی چون انتخابات (۱۹۶۰)، یانکی نه (۱۹۶۰)، روز مادر مبارک(۱۹۶۳)، و فیلم‌سازانی چون آلبرت می‌زلس، فردریک وایزمن، ریچارد لیکاک و کریس مارکر پرداخته می‌شود.

فصل دوازدهم کتاب که به سبک سینماوریته اختصاص دارد، سازمان دهنده نام دارد؛ و به ژان روش بنیانگذار این سبک و روند شکل‌گیری آن به تفصیل می‌پردازد، به خصوص با بحثی ـ البته مختصر ـ که بارنو در مورد فیلم‌هایی مهم این سبک، یعنی فیلم هایی چون: وقایع تابستان (۱۹۶۱)، من یک سیاه (۱۹۵۸)، ماه مه دوست داشتنی (۱۹۶۳) پیش می‌کشد. در پایان به تجربیات جهانی سینما وریته در کشورهای ژاپن، شوروی سابق و آمریکا پرداخته می‌شود.

فصل پایانی کتاب، یعنی فصل سیزدهم، با عنوان چریک؛ به سینمای سیاه که برای نخستین بار در کشورهای اروپای شرقی ـ به ویژه در لهستان ـ شکل گرفت و هسته‌ی اعتراض‌های اجتماعی، سیاسی مهمی را در خود داشت، می‌پردازد. بارنو از طرح بستر اجتماعی این سبک ـ یا به نوعی جامعه‌شناسی سینمایی این سبک ـ غافل نمی‌ماند؛ و به طور مختصر به جنبش استالین‌زدایی و فرا رسیدن بهار سیاسی در این کشورها نیز اشاره می‌کند. فیلم‌های عمده‌ای که در این زمینه مورد بحث واقع می‌شوند عبارتند از: ورشو۵۶، ساخته‌ی یرژی بوساک، مردم سخت‌گیر (۱۹۶۴) ساخته‌ی آندره‌کواچ، کودکان محروم از محبت (۱۹۶۴) ساخته‌ی کورت گولدبرگر و بالاخره فیلم معروف ساعت افروختن کوره‌ها ساخته‌ی فرناندو ازکوئیل سولاناس و اکتاویوگتینو که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۶۶ تا ۶۸ درباره‌ی جنبش‌های زیرزمینی آمریکای لاتین ساخته شد.

کتاب حاوی اطلاعات دست اول و مبسوطی است که اگر چه کهنه می‌نماید؛ ولی به عنوان واقعیت، جزء حلقه‌های مفقوده‌ی دریافت ما از تاریخ سینمای مستند جهان شمرده می‌شود. کتاب از ترجمه‌ای روان برخوردار است؛ و به رغم کاستی‌های اندکی که در آن راه یافته است، برای پژوهندگان سینمای مستند فرصت مناسب و مغتنمی را فراهم می‌آورد. در ذیل نخست به مزایا و سپس به کاستی‌های آن می‌پردازم.

مزایا و نقاط قوت

در این کتاب بر معرفی مؤلفه‌های اصلی کار فیلم‌سازان مهم و تأثیرگذار به طور مبسوط اشاره می‌شود. با توجه به عدم دسترسی خواننده ـ به ویژه خواننده‌ی فارسی زبان ـ با این منابع این امر امکان بهره‌برداری از کتاب را افزایش می‌دهد. و پس‌زمینه‌ی مناسبی برای خواننده فراهم می‌کند تا به کمک آن بر ظرائف بیشتری از آثار برتر سینمای مستند جهان اشراف یابد.

تحلیل مختصر فیلم‌های مهم و تأویل نشانه‌شناختی آنان این امکان را فراروی خواننده قرار می‌دهد تا بی‌نیاز به دیدن انبوه فیلم‌ها، از تجربیات تکنیکی و بیانی آنها سود جوید. این امر، حوزه‌ی کاربردی کتاب بارنو را از گستره‌ی تنگ یک تاریخ نگاری صرف گسترش داده و وجوهی کاربردی را نیز بر آن می‌افزاید. وجوهی که علاوه بر موارد مطرح شده، به ارائه‌ی بینش درستی از سینمای مستند نیز می‌پردازد.

نو بودن ساختار روایی کتاب، حلاوت خاصی به آن بخشیده است که آن را از نمونه‌های مشابه متمایز ساخته، و لذت مطالعه‌ی آن را دو چندان می‌سازد.

مورد دیگری که بر حلاوت یادشده می‌افزاید، بیان خاطرات و موقعیت‌های خاصی است که مستندسازان بزرگ جهان با آن دست به گریبان بوده‌اند. می‌توان به عنوان نمونه به توصیف فضای کاری حاکم بر واحد فیلم هیأت بازاریابی امپراتوری، شیوه‌های برخورد گریرسون، در فصل وکیل، موقعیت دشواری که پرلورنتز در جریان مستندسازیش با آن دست به گریبان بوده است، برخوردهای کاپرا با ژنرال جورج. سی. مارشال در جریان مجموعه‌ی چرا می‌جنگیم در فصل شیپورچی، و بسیاری موارد دیگر اشاره کرد.

آوردن متن گفتار بسیاری از فیلم‌های مهم یکی از تمایزهای چشمگیر کتاب بارنو را شکل می‌دهد. تکرار می‌کنم، چنین ویژگی‌هایی، در شرایط عدم دسترسی حتی به یک قاب از این فیلم‌ها، به استحکام رابطه‌ی بیشتر مخاطب با فیلم‌هایی که ندیده است، می‌افزاید. موردی که دریافت‌های علمی خواننده را از کتاب، گسترش داده بر ژرفای آن می‌افزاید.

افکندن نگاهی جامعه‌شناسانه به رخدادها و ارائه‌ی تصویری همه‌جانبه از بستر اجتماعی سبک‌ها و جنبش‌های سینمای مستند، به مخاطب ویژه می‌آموزد که چگونه با عصاره‌ی یک تجربه‌ی خاص برخورد کند؛ و در تطبیق آن با شرایط عینی جامعه‌ی خویش به توفیقی درخور دست یابد. لازم به ذکر است که برخی از این موارد، به توضیحات بیشتری نیاز داشتند که از قلم افتاده است. شاید اگر مترجم محترم با آوردن حاشیه‌هایی در پانویس، این کمبود را مرتفع می‌کرد، به مفیدتر شدن کتاب کمک کرده بود. برای مثال در بخش ناظر، چنان‌چه به اصول فکری و زیبایی‌شناختی سینمای مستقیم ـ یا بی‌واسطه ـ و هم‌چنین سبک سینماوریته، در فصل سازمانده اشاره می‌شد بر غنای کتاب می‌افزود.

کاستی‌ها

در روند ترجمه و نشر یک کتاب، پاره‌ای کاستی‌ها گریز ناپذیر می‌نماید. که نیاز به مختصری کاوش ـ مثلاً در چگونگی ثبت عنوان فیلم‌ها، سبک‌ها و موارد دیگری از این قبیل، به منظور همسانی با ترجمان کتاب‌های دیگر سینمایی و کمک به تداوم ذهنی خواننده ـ دارد. ترجمه‌ی آقای جهرمی از کتاب بارنو نیز متأسفانه از این قبیل لغزش‌ها مصون نمانده است. البته هر مترجمی می‌تواند بر درستی ترجمه و تلقی خویش از یک واژه، یا عنوان خاص پافشاری کرده؛ و سایر ارجاعات را مخدوش و خالی از اعتبار تلقی نماید. در ترجمه‌ی کتاب بارنو بیشتر از کوشش در همسان‌سازی این عنوان‌ها، و گزیدن عنوانی نزدیک‌تر به عنوان مصطلح، بیشتر سلیقه و دانش مترجم محترم عمل کرده است. بنا براین موارد مغایرتی زیر به چشم می‌خورد:

ـ در صفحه‌های ۱۱۴ ، ۱۱۵ و ۱۱۶ و ایضاً صفحات دیگر، نام استرشوب مستندساز برجسته‌ی دهه‌ی بیست شوروی به صورت اسفیرشوب ضبط شده است. باتوجه به املای صحیح کلمه ـ که در پانویس کتاب هم مورد ارجاع قرار گرفته است. ـ Ester shub می‌باشد، به نظر می‌رسد با یک لغزش کوچک روبه رو هستیم که شایسته است در چاپ‌های بعد مورد تصحیح قرار گیرد.

مورد دیگر به فیلم هتل معلولان اثر معروف ژرژفرانژو باز می‌گردد. با توجه به عنوان اصلی این فیلم که Hotel Des Invalides است، معادل‌های مهمانخانه و هتل، هر دو می‌تواند مورد استفاده قرار گیرند؛ ولی با توجه به جا افتادن عنوان هتل معلولان، به نظر می‌رسد گزینش هتل به جای مهمانخانه بهتر باشد.

عنوان یک فیلم می‌تواند در ترجمه‌های مختلف منابع متعدد سینمایی، به شکل‌های گوناگونی ثبت و ضبط شود. شاید این را بتوان ساده‌ترین حق یک مترجم دانست. ولی باید به خاطر داشت که تلقی‌های مختلف از یک نام، می‌تواند خواننده را به اشتباه بیاندازد. از این رو عرفی پذیرفته شده ـ که رعایت نیز نمی‌شود! ـ بر این است که عنوانی به کار رود که بیشترین مورد استفاده را داشته است. برخی مترجمان ضمن تن دادن به این عرف، نام پیشنهادی خویش را نیز در حاشیه یا پانویس قید می‌کنند. رابرت درو و گروهش در سال (۱۹۶۰) فیلمی ساخته‌اند که Primary نام دارد. در کتاب بارنو، آقای ضابطی جهرمی آن را دور اول انتخابات ترجمه کرده‌اند. در ترجمه‌های فارسی متون دیگر سینمای مستند، این عنوان به صورت‌های زیر ثبت شده است:

ـ انتخابات ، حمید نفیسی/ فیلم مستند۲، ج۲ ، ص۴۶۵

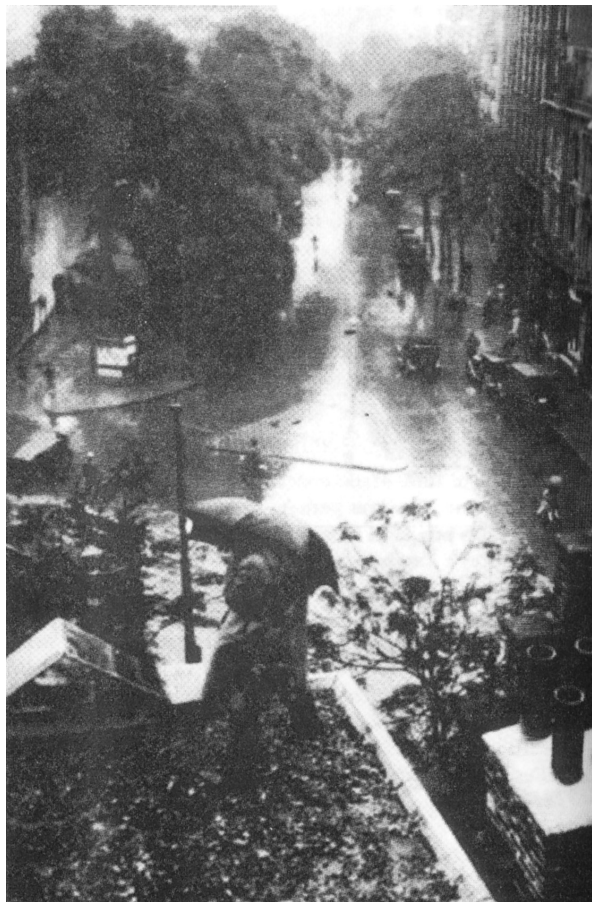
ـ اجلاس مقدماتی، تاریخ سینما۳ / اریک رد/ ج ۲ / ص ۵۹۹

ـ انتخابات مقدماتی، فصلنامه‌ی فارابی۴ (ویژه نامه‌ی سینمای مستند) ص ۲۸۹

ـ انتخابات مقدماتی، سینمای مستند۵/ ریچارد میران بارسام/ ص ۲۶۲

با توجه به مقدمه‌ای که آمد به نظر می‌رسد چنان‌چه مترجم محترم از عنوان‌هایی چون انتخابات یا انتخابات مقدماتی استفاده می‌کردند خواننده کمتر به اشکال بر می‌خورد. البته ناگفته نماند، این نگارنده، با توجه به این که کتاب حمید نفیسی، به عنوان نخستین معرف این فیلم، و قدیمی‌ترین منبع اختصاصی فیلم مستند، آن را انتخابات ترجمه کرده است ، این عنوان، هم به لحاظ راحتی در کاربرد عنوانی تلخیص شده و هم به لحاظ آشنایی بیشتر خوانندگان با آن عنوان انتخابات را بهتر از موارد دیگر می‌داند. ولی پیشنهاد عنوانی جدید قطعاً جز افزودن بر تشتت ذهنی خواننده پی‌آمد دیگری ندارد.

ـ برگزیدن عنوان حماقت‌های تی‌تی کات / فردریک وایزمن ، ص



پشت صحنهٔ **باران**- ۱۹۲۹

۴۰۹ ، که در منابع دیگر نمایش‌های تی‌تی کات و یا شرارت های تی تی کات ضبط شده است؛ . عنوان اصلی فیلم Titicut Follies می‌باشد.

ـ ترجمه‌ی عنوان فیلم معروف گریرسون(Drifters) به صورت ماهیگیران/ ص ۱۴۷، که بیشتر به صورت صیادان مشهور است.

ـ ضبط عنوان ترانه‌ی سیلان/ بازیل رایت ، به صورت سرود سیلان که قبلاً به دو صورت ترانه‌ی‌سیلان یا سرود سراندیب ضبط شده است؛ و عنوان لاتین آن (The song of Ceylon)

ـ ضبط عنوان زمین اسپانیا/ یوریس ایونس به جای خاک اسپانیا (The Spanish Earth) .

ـ گزینش معادلی چون یادنامه‌ای برای تیموتی/ همفری جنینگز که در متون پیشین به صورت دفتر خاطراتی برای تیموتی آمده است. عنوان انگلیسی فیلم A diary for Timothy است.

ـ کاربرد اصطلاحی چون فیلم‌های واگیردار ص ۴۲۴ که مفهوم نیست و هیچ پیشینه و ارجاعی ندارد.

ـ ضبط نام عثمان ثمبن کارگردان معروف سنگالی به صورت عثمان ثمبنه ص ۳۴۶

ـ به نظر می‌رسد که تصویر صفحه‌ی ۳۲۷ که مربوط به فیلم گزارشی در شهر قدیمی قلمداد شده است، مربوط به فیلم شیشه/ برت هانسترا باشد و نه این فیلم. البته می‌توان باتوجه به تعلق داشتن هر دو فیلم به برت هانسترا، آن را نیز احتمالاً به عنوان نمایی مشترک متعلق به هر دو فیلم دانست. زحمت روشنگری نهایی در این مورد، بر دوش کسانی خواهد بود که هر دو فیلم را دیده‌اند.

صرف‌نظر از اشاره به لغزش‌های ترجمه‌ای پاره‌ای عنوان‌ها، می‌بایست به کاستی دیگری اشاره کرد که عامل آن شخص بارنو است. آنجا که صحبت از سینمای بی‌واسطه ـ یا به زعم مترجم محترم کتاب سینمای ناظر ـ امریکاست؛ و سهل انگارانه نام ژان روش در کنار نام لیکاک، مایزلس،و وایزمن قرار می‌گیرد. بی آن که به تباعد و تمایز سبکی آنها اشاره‌ای بشود، می‌تواند تا اندازه‌ای گمراه کننده باشد. آوردن حاشیه‌ای از سوی آقای ضابطی جهرمی، می‌توانست مانعی برای این گمراهی احتمالی باشد.

بارنو در کتابش، درپرداختن به تمام جریان‌های مهم سینمای مستند، سنگ تمام می‌گذارد. ولی گفتنی است که در مورد سینمای بی‌واسطه‌ی امریکا، این حق به طور کامل ادا نمی‌شود. اصول عقیدتی و زیبایی‌شناختی این سبک مهم ـ اصرار بر عدم کاربرد فیلمنامه، گفتار و دخالت در رخداد مقابل دوربین ، مونتاژ روائی و..... دارد – که در کتاب مورد توضیح قرار نمی‌گیرد.

معتقدم سینمای مستند یکی از جدی‌ترین مقولات سینمایی و فرهنگی ایران است؛ و می‌بایست نسبت به آن بسیار جدی‌تر برخورد شود. ارائه‌ی یک کاستی، با توجه به انگشت شمار بودن منابع به زبان فارسی، می‌تواند سریعاً در رسالات دانشجویی، مقالات پژوهشی و موارد دیگر مورد ارجاع و تکثیر قرار گرفته و پی‌آمدهایی به دنبال داشته باشد که جبران آن بسیار دشوار و گاه غیرممکن می‌نماید. موارد دیگری که باعث شد با دقت بیشتری به ارزیابی کتاب بپردازم اهمیت بیش از حد این اثر به اریک بارنو و دیگر حسن سابقه‌ی آقای ضابطی جهرمی است که در زمینه‌های مختلف تولید، تحقیق و تدریس سینمای مستند، همواره به عنوان عنصری جدی نام خود را به ثبت رسانده‌اند.

منابع:

۱ـ منظور گونه‌ای از فیلم مستند است که به منظور کسب حیثیتی حرفه‌ای به معرفی فعالیت‌های تولیدی و خدماتی واحدهٔای کوچک و بزرگ صنعتی و یا انجام غرورآفرین پروژه‌های فنی و مهندسی می‌پردازد. پرداختن به فعالیت‌ها موارد غیر صنعتی نیز می‌تواند در این شمار قرار گیرد.

۲ـ نفیسی حمید. فیلم مستند، انتشارات دانشگاه آزاد ایران، تهران: چاپ اول۱۳۵۷

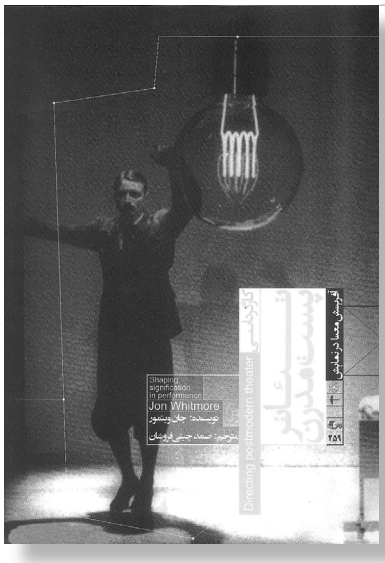
۳ـ رُد اریک. تاریخ سینما، ترجمه‌ی وازر یک درساهاکیان، نشر پاپیروس، تهران، چاپ اول ۱۳۶۶

۴ـ فصلنامه‌ی سینمایی فارابی. ویژه‌ی سینمای مستند، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی اول، شماره‌ی مسلسل۲۵، بهار ۱۳۷۵

۵ـ میران‌بارسام ریچارد. سینمای مستند، ترجمه‌ی مرتضی پاریزی، تهران: انتشارات فیلم‌خانه‌ی ملی ایران، چاپ اول۱۳۶۲

نگاهی به نشانه‌شناسی تئاتر

ناصر فروتن

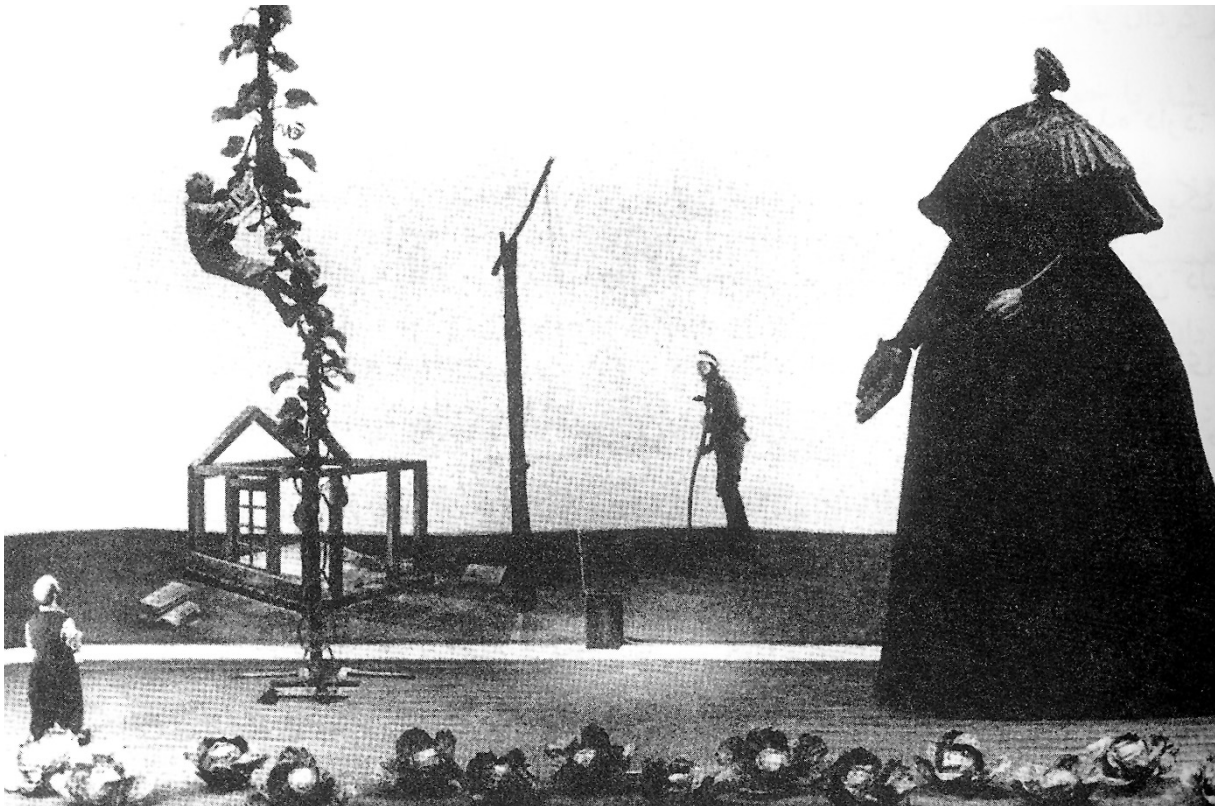


کارگردانی تئاتر پست مدرن (آفرینش معنا در نمایش)
جان ویتمور
ترجمه‌ی صمد چینی‌فروشان
انتشارات نمایش

مقدمه

کتاب با عنوانی که برای خود برگزیده به تئاتر پست مدرن خواهد پرداخت، اما به نظر می‌رسد با توجه به عبارت آفرینش معنا در نمایش نوعی دلالت جنبی بر نشانه‌شناسی را یدک می‌کشد. کتاب تمرکز خود را بر دو نکته در نشانه‌شناسی این حوزه قرار داده و آن اهمیت دانش نشانه‌شناسی در کارگردانی تئاتر و دوم ورود به قلمرو نشانه‌شناسی تئاتر پسامدرن است. ویتمور در ۸ فصل تلاش دارد جنبه‌های مختلف نشانه‌شناسی تئاتر را مورد توجه قرار دهد. وی در فصل نخست با طرح موضوع اهمیت نشانه‌شناسی برای کارگردان و ارائه‌ی دیدگاه قاب‌بندی یا نظام چارچوب‌ها که از مبانی نظری مهم در نشانه‌شناسی هر متن محسوب می‌شود، در پنج فصل بعدی نظام‌های نشانه‌شناختی متفاوت دخیل و درگیر در فرآیند معناسازی در تئاتر؛ نظام‌های تماشاگری، نشانه‌ای بازیگر، نشانه‌ای دیداری، نشانه‌ای شنیداری و سرانجام نظام‌های نشانه‌ای بساوایی را بررسی می‌کند و در پایان نیز با نوع جمع‌بندی بحث همزمانی و انسجام عملکرد این نظام‌ها در شکل‌دادن به یک کل معنادار نظام‌مند به نام تئاتر را مطرح کرده است. از ویژگی‌های کتاب نگاهی عملی و نگارش کاربردی است و از مباحث پیچیده فنی نشانه‌شناسی دوری شده است. خواننده با کتابی روبه‌رو است که به موضوع اهمیت کارکرد دانش نشانه‌شناسی در کارگردانی تئاتر می‌پردازد.

ویتمور در کتاب خود نظریه‌ای را مورد توجه قرار داده و در پی پاسخ به آن است: اینکه تولیدکنندگان محصولات تئاتری چه بهره‌ای از نشانه‌شناسی می‌برند، به بیان دیگر نشانه‌شناسی چه امکاناتی برای درک ارتباط تئاتری در اختیار کارگردان‌ها قرار می‌دهد؟ و این درک چه نقشی درکار هر روزه‌ی مفهوم‌پردازی، طراحی، تمرین، تألیف



و پرداخت یک نمایش در جهان پست مدرن ایفا می‌کند؟ به طور خلاصه، هدف کارگردانی تئاتر پست مدرن، پیوند زدن تئوری به عمل است. ویتمور در بُعد دوم این تحقیق در پی بررسی تفاوت‌های کارگردانی پست مدرن با کارگردانی تئاترهای رئالیستی سنتی‌تر است؛ اینکه پست مدرن‌ها چه می‌کنند که سنت‌گرایان انجام نمی‌دهند (وبالعکس)؟ و نظام‌های نشانه‌ای و دال‌های به کار گرفته شده در اجرا توسط کارگردان‌هایی که در دو قطب مخالف پیوستار پست مدرن ـ سنتی فعالیت می‌کنند، چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

کارگردان و کاربرد نشانه‌شناسی در اجرا

این مبحث به چگونگی برقراری ارتباط اجراهای تئاتری با مخاطب اختصاص یافته است و اینکه نشانه‌شناسی و تئوری‌های واکنش خواننده چه امکاناتی را برای ترجمه و تبدیل یک متن اجرایی یا انگاره‌ی ذهنی به نمایش در اختیار کارگردان‌ها قرار می‌دهند. نویسنده در این فصل پنج نظام ارتباطی: زبان‌شناختی، بصری، سمعی، بویایی و بساوایی را مورد بررسی قرار داده و بیست نظام نشانه‌ای را معرفی می‌کند: تماشاگر، مخاطب، تمهیدات چارچوبی (محیط و تبلیغات)، شخصیت نمایشگر، صدا، بیان چهره‌ای، حالات بدن، حرکت، گریم و آرایش مو؛ سامانه‌ها و نظام‌های بصری و فضا، زمان و مکان، لباس، صحنه افزارها، نورپردازی و رنگ؛ نظام‌های شنیداری موسیقی و صدا؛ نظام‌های نشانه‌ای بویایی و تماسی.

نویسنده در این فصل فهرستی از نظام‌های نشانه‌ای اصلی و نظام‌های ارتباطی وابسته به هر یک از نظام‌های نشانه‌ای پیشنهاد شده در کتاب را ارائه می‌دهد. در تصویری که در کتاب به آن پرداخته شده، نظام‌های نشانه‌ای هم مرجعی برای تجزیه و تحلیل بیشتر نشانه‌ها هستند و هم منبعی برای بررسی چگونگی خدمتی که این علم در راه تحقق اهداف کارگردان‌ها ارایه می‌دهد. هر یک از این نظام‌های نشانه‌ای از راه نظام ارتباطی نشان داده شده در سمت راست با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند. این نظام‌های ارتباطی در جریان یک اجرای نمایشی به طور همزمان در فرآیند ارتباط درگیر می‌شوند.

به طور خلاصه می‌توان گفت نظریه‌ی معاصر با پیش‌بینی روش‌شناسی‌های کاربردی، کارگردان‌ها را دربرگرداندن متن‌های نمایشی به قالب اجرا (پرفورمنس) به گونه‌ای مؤثر یاری کرده است. استفاده از ابزارهای نشانه‌شناسان به کارگردان‌ها کمک می‌کند تا دریابند، چگونه اجراها از طریق کنترل دال‌هایی که توسط تماشاگران منفرد رمزگشایی می‌شوند، مفاهیم‌شان را انتقال می‌دهند. در این فصل دیده می‌شود که پاویس با تعریف خود از میزانسن به عنوان (دیالکتیک) کنش متقابل فعال میان متن، کارگردان، اجرا و مخاطب، چارچوبی برای مفهوم‌پردازی و عینیت‌بخشی به فرآیند خلاقیت تئاتری به دست داده است. تئوری واکنش خواننده و تئوری دریافت، کلیدهایی برای درک نحوه‌ی خوانش اجرا توسط گروه تماشاگران و چگونگی روند تألیف معنا توسط هر مخاطب را در اختیار ما قرار داده‌اند.

نظام‌های چارچوبی (قاب‌گیری)

ویتمور در ادامه تلاش دارد به بررسی چگونگی عملکرد هر یک از نظام‌های نشانه‌ای بپردازد و چگونگی استفاده کارگردان‌ها از نشانه‌شناسی به مثابه سنگ بنای استحاله و تبدیل یک متن یا یک ایده‌ی اجرایی به یک محصول نمایشی (اجرایی) را توضیح دهد.

ویتمور در طی ۵ فصل دوم تا هفتم، سهم هر نظام نشانه‌ای در کیفیت و نوع مفاهیم دریافتی و تألیفی تماشاگر از اجرا را مورد بررسی قرار می‌دهد و اینکه کارگردان‌ها چگونه این نظام‌های نشانه‌ای را برای خلق محصولات هنری پیچیده و متمایز دست‌کاری و مورد بهره‌برداری قرار می‌دهند.

در این فصل نویسنده متذکر شده است که کارگردان‌ها قادر نیستند همه‌ی چارچوب‌های مؤثر بر دریافت مخاطب را تحت کنترل و نظارت دقیق درآورند، اما می‌توانند در مورد گزینش یا عدم گزینش برخی از عوامل چارچوبی تأثیرگذار بر افق انتظارات تماشاگر و انتقال‌دهنده‌ی حس و حال، روح، سبک و.... یک اجرا، تصمیم‌گیری کنند.

ویتمور معتقد است همان طور که مارتین اسلین تأکید می‌کند، عوامل چارچوبی نقش عمده‌ای در هدایت افق انتظارات تماشاگر و اشتیاق او به خوانش اجرا ایفا می‌کنند، مکان استقرار تئاتر، فضای سالن انتظار، حس و حال و ظاهر داخلی خود تئاتر و سبک، رنگ، گرافیک و کلمات مورد استفاده در تبلیغات، در شکل‌دهی به ذهنیت تماشاگر از اجرا، پیش از آغاز نمایش، نقش دارند. به نظر ویتمور کارگردان می‌تواند در بسیاری از عوامل چارچوبی، چه قبل و بعد از اجرا، به قصد تأثیرگذاری بر رفتار و انتظارات تماشاگر تغییراتی اعمال کند. اما وی معتقد است با بهره‌گیری از تبلیغات و استفاده از زمان پیش و پس از اجرا به عنوان عناصر چارچوبی، هرگز ضمانتی برای دریافت اطلاعات مناسب توسط همه تماشاگران نخواهد بود. به نظر وی هر چند عوامل چارچوبی به خوانش برخی یا بسیاری از تماشاگران شکل و جهت می‌دهد، اما هرگز همه‌ی آنها را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. در واقع مشخص‌کننده‌ی نهایی معنای یک نمایش چیزی جز خود اجرا نیست. چارچوب‌ها و افق‌های انتظارات فقط به آماده‌سازی تماشاگر، پالایش ذهنی و تشدید تمرکز او کمک می‌کنند و نه بیشتر.

نظام تماشاگری

در این مبحث ویتمور به رفتارهای تماشاگر که تحت تأثیر متغیرهای مختلفی مانند: انتظارات پیش از اجرا، نحوه و مکان نشستن، حال و هوای روحی هنگام ورود به فضای تئاتر، ویژگی‌های فردی، تجربه‌های تئاتری پیشین و... است، اشاره می‌کند. به نظر او کارگردان قادر به کنترل و پیش‌بینی سلیقه‌ی شخصی و تجربه‌های قبلی تماشاگر و برداشت‌های لحظه‌ای‌اش نیست، اما می‌تواند از یک سو تأثیرگذاری عوامل خارجی بر نظام نشانه‌ای اجرا، یک اجرای منسجم فراهم کند و از سوی دیگر آگاهانه و از روی قصد قبلی، اجرایی پراکنده، گنگ و فراواقعی تدارک ببیند که در آن آشفتگی، ابهام و عدم تعیین بصری و شنیداری از پیش زمینه‌چینی شده باشد.

به نظر ویتمور بی‌نظمی، سردرگمی و ابهام، ذهن تماشاگر را در مسیر پذیرش یک الگوی جدید تجربه‌ی تئاتری به چالش می‌کشد و شفافیت، وضوح و وحدت، به دریافت‌های فردی تماشاگران وحدت و اتفاق‌نظر می‌بخشد.

بی‌تردید تماشاگر، نشانه‌های خاص خود را] در فضای تئاتر[منتشر می‌کند و خود نیز آنها را می‌خواند؛ دال‌ها و نشانه‌هایی که در شکل‌گیری مفاهیم یک اجرا مؤثر هستند.

نظام‌های بازیگری

در بحث نظام‌های بازیگری که به ویژگی‌های فردی شامل فرهمندی و تجربه، بلندی صدا، زیر و بمی صدا، آهنگ کلام، طنین صدا، وضوح و فصاحت بیانی، ضرب آهنگ، حالات بیانگر چهره، عناصر حرکت، گریم و ارایش مو پرداخته می‌شود ویتمور تصور وقوع یک رویداد تئاتری، بدون وجود نمایشگر را دشوار می‌داند.

نمایشگران می‌توانند عروسک، حیوان یا حتی ابزار مکانیکی باشند، البته در بیشتر اجراهای تئاتری، انسان نمایشگر در کنش متقابل با انسان تماشاگر قرار می‌گیرد؛ هر چند در اکثر اجراهای تئاتری، انواع گوناگونی از دیگر نظام‌های نشانه‌ای در کارند، اما با این وجود، حتی در اغلب تولیدات پست مدرن نیز نمایشگران زنده هم چنان دلالت‌گران اصلی تئاتر باقی می‌مانند. شخصیت نمایشگران و روشی که آنها گفت‌وگوهای نمایشی را تفسیر و در نتیجه بیان می‌کنند، همگی دال‌هایی هستند که توسط مخاطب تفسیر و تأویل می‌شوند. در بیشتر اجراها، نقطه عطف توجه و تمرکز مخاطب را بازیگران و نمایشگران تشکیل می‌دهند. به نظر ویتمور بسیاری از کارگردانان پست مدرن از طریق وادارکردن نمایشگران به کاربرد حالات و حرکات بدنی به صراحت نمایشی و ژست‌های اغلب انتزاعی و تولید آواها، اصوات و حرکات و بهره‌گیری از گریم و نظایر آن به مثابه ابزار انتقال مکاشفات پست مدرن، تعریفی دوباره از بازیگر در تئاتر ارائه کرده‌اند.

نظام‌های دیداری

عناصر ساختاری در لباس‌ها، اثاثیه، لوازم صحنه، نور، فضا و دکور، همگی نظام‌های نشانه‌ای دیداری رویداد تئاتری را تشکیل می‌دهند. یک اجرا، یک هنر تجسمی/ بصری است. حس و حال (نمایش)، موقعیت مکانی، زمینه‌ی تاریخی یا جغرافیایی، سبک اجرا و عواطف و... همگی به واسطه‌ی نظام‌های نشانه‌ای تئاتر انتقال می‌یابند. تعدادی از کارگردان‌های پست مدرن، نظام‌های نشانه‌ای تئاتر را تعیین کننده‌ترین دال‌های تئاتری یافته‌اند.

در این فصل نویسنده به مباحثی چون فضا (در تئاتر)، علم رمزگان‌های مکانی، ترکیب‌بندی حرکتی و ترکیب‌بندی تصویری، دکور و چشم‌انداز صحنه، تصمیم‌گیری درباره‌ی فضای نمایش، لباس نمایش، صحنه افزارها، نورپردازی، و رنگ پرداخته است.

به گفته‌ی ویتمور مکان اجرا، فضای تئاتر، دکور، لباس‌ها، صحنه‌افزارها، نورها و رنگ‌ها، بدن نمایشگران و حرکات انها، نظام‌های دلالی مستقلی هستند که در ترکیب با یکدیگر نظام نشانه‌ای دیداری همبسته‌ی بزرگ‌تری را پدید می‌آورند. وظیفه یک کارگردان، هماهنگ سازی و بیش رمزگذاری این نظام‌های نشانه‌ای دیداری، به گونه‌ای است که آنها محرک‌های یکپارچه، هماهنگ و در عین حال، دائماً متغیری را به جریان اندازند که بازتاب دهنده و القا کننده‌ی اکسیون دراماتیک نمایش باشند.

نظام‌های شنیداری

کارگردان‌ها بیشتر از صدا و موسیقی، برای انتقال مفاهیم اجرا استفاده می‌کنند. کارآمدی این نظام نشانه‌ای تنها زمانی آشکار می‌شود که از آن یا در جهت پشتیبانی و تقویت کنش دراماتیک

استفاده شود یا به عنوان کنترپوان عمل دراماتیک اجرا، سبک و میزانسن به کار گرفته شود. به نظر ویتمور شیوه‌ی بیان نمایشگران، موسیقی و افکت‌های صوتی یا می‌باید با سبک غالب اجرا و میزانسن همخوانی داشته باشد یا به منظور دستیابی به تأثیری متضاد، در تقابل با آنها قرار گیرد.

در واقع کارگردان با درآمیختن دال‌های شنیداری، ضمن انعکاس دادن یا تقویت ساختار اجرا، میزانسن، ریتم‌ها، تضادها، ناهمگونی‌ها یا هماهنگی‌ها، ارتباط را افزایش می‌دهند. ویتمور معتقد است فناوری مدرن، تقویت یا تحریف افراطی صداهای طبیعی و خلق موسیقی‌های دگرگونه و غریبی را ممکن ساخته است که به گفت‌وگوی میان میزانسن و تماشاگر، روح و زندگی تازه‌ای می‌بخشد، این موضوع هم‌چنین لزوم گسترش افق انتظارات شنیداری تماشاگر را مطرح کرده است.

نظام‌های بویایی و بساوایی

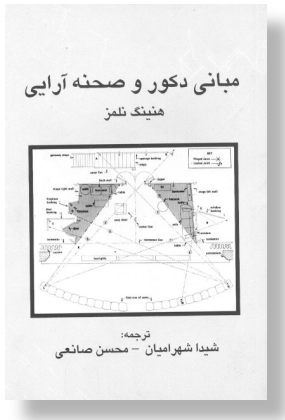
حواس بویایی، چشایی و بساوایی در بیشتر محصولات تئاتر سنتی، نقش ثانویه دارند. چرا که این حواس، تنها حواسی هستند که نمی‌توان آنها را به هیچ روش معناداری در سینما و تلویزیون به کار گرفت. به نظر نویسنده تنها در اجراهای زنده و در ارتباط مستقیم بین نمایشگر و تماشاگر است که این نوع ارتباط‌ها تحقق‌پذیر می‌شود. عمل لمس‌کردن، بوییدن تنها در موقعیت یک تئاتر زنده ممکن می‌شود. تنها تعداد کمی ازکارگردان‌ها و کمپانی‌های تئاتری هستند که این نظام‌هایی نشانه‌ای را به عنوان راهی برای دستیابی به لایه‌های عمیق‌تر معنا در تئاتر به کار گرفته‌اند که حاصل آن تئاتری در منتهای جسمانیت و عریانی و جسورترین و غیرسنتی‌ترین نوع آن بوده است.

همزمانی در اجرا

در این فصل به پیچیدگی‌ها و دشواری‌های کاربرد علایم در طول یک اجرا پرداخته شده و فرصت‌ها و امکانات موجود در کاربردهای پیش زمینه‌ای و پس زمینه‌ای دال‌ها و نظام‌های نشانه‌ای را برای خلق اجراهایی منحصر به فرد و در عین حال یکپارچه، مورد بحث قرار گرفته است.

نتیجه

آنچه از مطالب کتاب برمی‌آید این است که فرآیند تمرین کارگردان و نقش او به عنوان داور و تصمیم گیرنده و هماهنگ‌کننده‌ی نهایی ارزیابی شده است. در کل کتاب برای ارائه‌ی گوناگونی و تنوع کاربردهای نظام نشانه‌ای برای تحقق امکان ارتباط با تماشاگر، نمونه‌هایی از آثار کارگردان‌های معاصر و پست مدرن آورده شده است و نیز در مورد اینکه چگونه پست مدرنیست‌ها به منظور خلق الگوهای تازه‌ای از ارتباط‌ها، دال‌ها و نظام‌های نشانه‌ای را دست کاری می‌کنند و چگونه از اهمیت گفتار نمایش تا حد حذف کامل آن می‌کاهند و یافته‌های خود در زمینه‌ی ارتباط بصری و شنیداری را برجسته می‌کنند، تأکیدهایی صورت گرفته است.



مبانی دکور و صحنه‌آرایی
هنینگ نلمز
ترجمه‌ی شیدا شهرامیان، محسن صانعی
انتشارات نمایش، ۱۳۸۷

«به منظور فراگیری هنر صحنه‌آرایی، قبل از هر چیز باید یک طراح خوب بود. طراحی در زمینه‌های مختلف دارای اصول و قواعد یکسانی است؛ چه زمانی که یک طبیعت بی‌جان می‌کشیم؛ چه زمانی که روی یک طرح صحنه‌ی تئاتر کار می‌کنیم. بنابراین قبل از هر چیز باید با طراحی‌های متنوع و زیاد، دست خود را در این زمینه قوی کنیم. البته برای کسی که می‌خواهد طراح صحنه بشود، قاعدتاً طراحی از مناظر گوناگون به‌خصوص نماهای معماری باید در اولویت باشد. چرا که این نوع طراحی او را بیش از پیش به دنیای صحنه‌آرایی رهنمون می‌سازد.

به نظر نلمز برای رسیدن به یک طرح خوب، داشتن دست قوی در طراحی پیش‌نیاز اولیه است. بنابراین هر طراح صحنه‌ای باید این توانایی را داشته باشد، اما این مسئله را نمی‌توان تنها عامل اساسی این هنر دانست. زیرا ممکن است قدرت طراحی یک طراح خوش‌فکر، چندان هم خوب نباشد، اما در عوض ماکت‌سازی بسیار خوبی است و افکارش را به این وسیله به بهترین شکل انتقال می‌دهد.

به باور نلمز، طراح صحنه نباید مانند دیگر هنرمندان زیبایی را هدف نهایی‌اش بداند، بلکه او صرفاً باید چارچوب اصلی و اصول کلی زیبایی‌شناسی را در کارهایش حفظ کند. دکور در درجه‌ی نخست باید با محتوای نمایش همخوانی داشته باشد، و با کم‌ترین هزینه و صرف وقت ساخته شود، و بیش‌ترین تأثیر ممکن را بر تماشاگر بگذارد. دکور در صورتی که نتواند با نمایش، هم سو یا نتواند به خوبی بر صحنه قابل اجرا باشد، هر چند که بسیار زیبا هم ساخته شده باشد، کوچک‌ترین ارزشی نخواهد داشت.

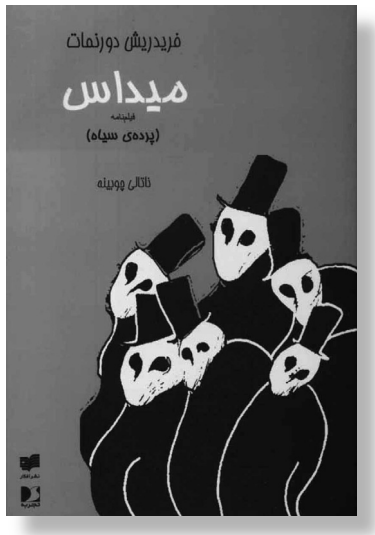
نلمز معتقد است قبل از شروع به طراحی یک نمایش، می‌بایست درباره‌ی آن مطالعه کرد. اگر نمایش در ارتباط با آدم‌های واقعی بود، شما نیز دکوری در فضای واقعی طراحی کنید. اگر نمایش براساس شخصیت‌های خیالی شکل گرفته باشد، به طرح صحنه‌تان خطوطی غیرمعمول و رنگ‌هایی برخلاف آنچه تماشاگر در زندگی روزمره‌اش می‌بیند، بدهید. اگر نمایش شادی بود، از رنگی روشن با سایه‌های قرمز و زرد استفاده کنید. برای نمایش‌های محزون یا نمایش‌های پررمز و راز، رنگمایه‌های تیره و پارچه‌های زمخت و ضخیم و سایه روشن‌های شدید به کار گیرید.

نلمز پس از مقدمه‌ای درباره‌ی عملکرد طراحی صحنه، طراحی خاص برای هر نمایش و صرفه‌جویی در هزینه، به ویژگی‌های صحنه پرداخته است: خطوط دید، تجهیزات صحنه، جغرافیای صحنه، محورهای صحنه، جعبه ماکت، و مقیاس.

در بحث انواع صحنه‌آرایی مباحثی چون دکور پرده‌ای، نمادین، واقع‌نما، پرده‌های نقاشی، لته‌های کناری و فوقانی، صحنه‌های خارجی و صحنه‌های داخلی مطرح می‌شود. وی در فصل سوم به ساخت دکور شامل لته، عناصر دوبعدی دیگر و عناصر سه بعدی اشاره می‌کند. آن‌گاه در ساخت ماکت به دیواره‌ها، عناصر دیگر، ماکت وسایل صحنه، بزرگ‌نمایی و تغییر شکل پرداخته و فصل پنجم را به طراحی بر مبنای ماکت شامل دکور تعویض‌پذیر، در اندازه‌های واقعی، ماکت تعویض‌پذیر، طراحی براساس پلان، طراحی براساس تخیل اختصاص داده است.

اصول طراحی صحنه شامل تعادل، عناصر طرح و وحدت و تنوع در شکل و رنگ مباحث فصل ششم را شکل داده و رنگ‌آمیزی ماکت در فصل هفتم دربرگیرنده‌ی مباحث ترکیب رنگ، نورهای رنگی، به کارگیری رنگ و فنون ویژه است.

در فصل پایانی نیز به ارایه اطلاعات: عناصر اطلاع‌رسانی، زمان و مکان، نماد و طراحی میدانی شامل جایگاه تماشاگران، جغرافیای صحنه میدانی، طراحی صحنه و اصلاح صحنه‌های میدانی اختصاص یافته است.



میداس (پرده نمایش سیاه)
فریدریش دورنمات
ترجمه‌ی ناتالی چوبینه
نشر افکار، نشر تجربه

نه فیلم‌نامه‌ای برای فیلم ساختن، که فیلمی است برای خواندن ، مردی به نام ریچارد گرین سرانجام خود را بازگو می‌کند. محکوم به مرگ شده و هیچ گاه دقیقاً نمی‌فهمد چرا. موضوع ثروت اوست، و این که چگونه این ثروت را به دست آورده است. کسی که او را به مرگ محکوم کرده و در تاریکی است. گرین یک پادشاه است. در گذشته پادشاهان صاحب قدرت بودند، اکنون قدرتی ندارند، قدرت در دست مردانی مانند گرین است. به همین دلیل گرین یک پادشاه است. پادشاهان دشمن داشتند، پادشاهان شکسپیر به دست دشمنانشان سرنگون می‌شدند، گرین هم همین‌طور. تراژدی‌های پادشاهی شکسپیر امروزه فیلم‌نامه‌های دنیای اقتصاد و جنگ می‌شوند. میداس یک تراژدی پادشاهی است، گرین ناگهان درمی‌یابد که دیگر قدرتی ندارد.

دورنمات ، متولد سوییس طی جنگ جهانی اول که کشورش بی‌طرفی خود را اعلام کرده بود، از ناملایمات جنگ به دور ماند، و همین دخالت مهم تقدیر در زندگی او، آن را مهم‌ترین عامل در تعیین سرنوشت بشر به حساب آورد و محور اصلی آثار خود قرار داد. باور دورنمات به تقدیر و جبر نهفته در آن و طغیان انسان وی را متوجه نمونه‌های این کشاکش در تئاتر یونان کرد. که قهرمانی اغلب تنها محکوم به سرنوشتی از پیش تعیین می‌شود و سپس به کش‌مکش با آن می‌پردازد. اما در نهایت تسلیم شده و به آن تن می‌دهد. بهره‌ی نویسنده از این چارچوب، این است که این قهرمان تنها و منفرد که می‌خواهد بر دنیا و سرنوشت خود حاکم باشد، و گناه بزرگ او نیز در همین است، توسط سرنوشت به مجازات می‌رسد. اما این سرنوشت توسط پول و قدرت رقم زده می‌شوند که سیاست مدار و سرمایه‌دار مجری آن هستند. پول و قدرت حتی در دست‌های قهرمان نیز عامل نابودی او به شمار می‌روند. دورنمات را می‌توان نوعی پوچ‌گرا دانست که بشریت را از دست رفته می‌داند، اما وی قصد آن نداشت که ناامیدی را بر جامعه‌ی بشری تزریق کند و انسان را بدون آینده بنگرد.

دورنمات و کسانی چون او، بر آن بودند تا پیش از آنکه بدترین چیزها واقعاً رخ دهد، این رویدادها را بر صحنه مجسم سازند و نشان دهند که مردم راهی را که در پیش گرفته‌اند به کجا منتهی می‌شود. او می‌خواست آینه‌ای در مقابل مردم بگیرد تا اعمال و نتایج آن را دیده و قضاوت کنند. تئاتر وی شکنجه‌گاه روح انسان است که با روشن شدن چراغ‌های سالن، تماشاگر از کابوس صحنه به خود آمده و بیاندیشد که اگر این همه در واقع روی دهد چه می‌شود. تماشاگری که به سرنوشت تلخ قهرمان نمایش «نه» بگوید، می‌تواند در زندگی واقعی نیز این سرنوشت را تغییر دهد.

دورنمات که الگویش را بر موضوع‌های ساده پیاده کرده بزرگ‌ترین تأثیر را هم به دست آورده است. در این راه از زبان استعاره و تمثیل یاری گرفته و کم‌تر به شخص یا زمان خاصی اشاره می‌کند. او در کتاب خود میدایس که نوعی وصیت‌نامه است، به طور مستقیم به مظاهر سرمایه‌داری حمله می‌کند و تلاش دارد پرده از قوانین سیاه بزرگ‌ترین جوامع مادی‌گرا بردارد. زبانش ساده و بی‌پیرایه است تا بتواند با سریع‌ترین شکل ممکن ، بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد.

گزارش آماری کتاب های هنر منتشرشده در فروردین ماه ۱۳۸۸

در یک نگاه

ردیف	موضوعات	نام کتاب	نام نویسنده	نام مترجم	نام انتشارات	تعدادصفحه	شمارگان	بهاءبه ریال	عنوان	نوبت چاپ
۱	**تعداد کتاب های هنر منتشرشده در ماه فروردین**	ــــــ	ــ	ــ	ــ	ــ	ــ	ــ	۱۰۵	ــ
۲	**تعداد کتاب های چاپ اول**	ــــــ	ــ	ــ	ــ	ــ	ــ	ــ	۵۷	ــ
۳	**تعداد تالیف**	ــــــ	ــ	ــ	ــ	ــ	ــ	ــ	۵۸	ــ
٤	**ارزان ترین کتاب**	ساختمان سازی	سیامک ذوالفقاریان	ــ	نشر تولد	۱۲	۴۰۰۰	۳۳۰۰		اول
٥	**گرانترین کتاب**	ابزار آلات علمی : جلد یازدهم از گزیده دوازده جلدی مجموعه هنر اسلامی	غلامحسین علی مازندرانی	ــ	کارنگ	۳۳۸	۳۳۰۰	۲۵۰۰۰۰		اول
٦	**بیشترین نوبت چاپ**	آموزش دروس و سوالات میکرو طبقه بندی معماری جهان کارشناسی ناپیوسته	ــ	ــ	نشر چهار خونه	۱۶۸	۱۰۰۰	۱۵۰۰۰	۱۸	هیجدهنم
۷	**بیشترین شمارگان**	تولد یک پروانه	ــ	ــ	شرکت چاپ و نشر بین الملل	۳۲	۲۰۰۰۰			اول
۸	**کمترین شمارگان**	بازیگری در برابر دوربینهای سینمایی و تلویزیونی	پاتریک تاکر	غلامرضا طباطبایی	سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها	۳۶۶	۵۰۰	۳۵۰۰۰		دوم
۹	**پرکارترین ناشر**	ــــــ	ــ	ــ	نشر یزدا	ــ	ــ	ــ	۱۱	ــ
۱۰	**پرکارترین مترجم**	ــــــ	ــ	ساجده تقی زاده	ــــــ	ــ	ــ	ــ	۹	ــ
۱۱	**پرکار ترین نویسنده**	ــــــ	نظام الدین نوری		ــــــ	ــ	ــ	ــ	۴	ــ
۱۲	**بیشترین صفحه**	فلسفه تاریخ هنر	آرنولدهاوزر	محمد تقی فرامرزی	موسسه انتشارات نگاه	۵۲۲	۲۰۰۰	۸۰۰۰۰		سوم
۱۳	**کمترین صفحه**	آموزش رنگ آمیزی حیوانات ...	ــ	ــ	اشک یاس	۱۲	۱۰۰۰۰	۵۰۰۰		اول

* لازم به ذکر است از کل کتاب های چاپ شده در این ماه ۴۸ عنوان تجدید چاپی و ۴۷ عنوان ترجمه از زبان های دیگر است. ضمناً ۷ عنوان در شهرستان و ۹۸ عنوان در تهران به چاپ رسیده است .

** توضیح : عنوان تالیف در ردیف تعداد تالیف به معنی انواع کتاب ها بجز ترجمه است که شامل : (افست ، بازنویسی ، تالیف ، تدوین ، تصحیح ، تهیه و تنظیم ، زیر نظر ، شعر ، گردآوری ، نقاشی) است .

فهرست کتابهای موضوع

هنـر

نیمه دوم اسفند۸۷ تا نیمه اول فروردین ۱۳۸۸

در بخش "فهرست کتابهای منتشر شده"، کتابهای هـر مـاه کـه بـا مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انتشار یافته و یـک نـسخه از این کتاب‌ها به خانه کتاب رسیده اسـت، براسـاس نظـام رده‌بنـدی دهدهی دیویی، معرفی می‌شوند. در این بخـش، مشخـصات اکثـر کتابهای **چاپ اول** با معرفی کوتاهی از مباحـث کتـاب و تـصویر روی جلد آنها همراه است. اما به علت محدودیت صـفحات مجلـه، نیز به دلیل تکراری بودن و مشهور بودن برخی از کتابها و گویایی عناوین بعضی دیگر، کتابهای چاپ مجدد و برخی کتابهای چاپ اول (مانند: آموزش هنرها مثل قلاب‌بافی) فاقـد معرفـی کوتـاه و تصویر روی جلد هستند. لازم به ذکر است که برخـی کتابهـا بـه دلیل بین رشـته‌ای بـودن، از نظـر موضـوعی در دو رده دیـویی متفاوت قرار می‌گیرند. اینگونه کتابها در کتاب ماهی که موضـوع آن رده اصلی‌تر کتاب است آورده شده‌اند.

● مدیر کتابداری و اطلاع‌رسانی:
داریوش مطلبی
● نرم‌افزار:
عاطفه علی‌آقایی، اصغر احمدی‌طامه
● گروه فهرستنویسی:
ونوس رضایی خجسته، مریم صبوحی، پروین گلی، مریم پورعلی محمدی، نسترن تجدد، فاطمه فرزان‌نسب
● صفحه آرایی:
حمیرا کیاسی
● معرفی کتابها:
پرویز قراگزلو
● گروه همکاران:
مجتبی تبریزنیا، عیسی عباسی، زهرا باسره، منیره علایی مهابادی، فریبا آهی، مهدی رمضانی، لیلا نیک‌تبار

فلسفه و نظریه هنر

۷۰۱

۱- نشانه‌شناسی هنر.

به‌اهتمام: فرهاد ساسانی .- تهران: فرهنگستان هنر. - ۲۱۲ ص. - رقعی (شومیز). - ۳۶۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۰۱۸-۲۳۲-۹۶۴-۹۷۸

امروزه نشانه‌شناسی دانشی است که به یک شاخهٔ علمی خود ایستا تبدیل شده است و البته پیوندهای بسیاری با دیگر شاخه‌های علمی، به ویژه زبان‌شناسی دارد. علوم دیگر نیز از نشانه‌شناسی به عنوان ابزاری برای تحلیل‌های خود استفاده می‌کنند. شاید امروز دیگر یکی از رویکردهای غالب در نقد و تحلیل آثار هنری، تحلیل‌های نشانه‌شناختی باشد. مجموعهٔ حاضر، حاوی مقالات سومین هم‌اندیشی سالانهٔ نشانه‌شناسی هنر در اسفندماه ۱۳۸۴ است و محورهای اصلی آن عبارت‌اند از: روش‌شناسی مکتب‌ها و نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی، روش‌شناسی و رویکردهای مختلف نشانه‌شناختی (روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی)، روش‌شناسی مطالعات نشانه‌شناختی رسانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای مختلف (سینما، نمایش، عکاسی، نقاشی، ادبیات و هنر مجازی) و... عنوان برخی از مقالات نیز بدین‌قرار است: «خاستگاه فلسفی روش‌شناسی در دانش نشانه‌شناسی/ احمد پاکتچی»، «عصر پساروش‌گرایی در نشانه‌شناسی گفتمانی: روش‌گریزی یا به‌گزینی؟/ فرهاد ساسانی»، «بعد حقیقت غایی کلام در تصویر/ علی عباسی» و «نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا: روش‌شناسی و واسازی متن هنری/ امیرعلی نجومیان».

۲- هنر و اخلاق.

خوسه‌لوئیس برمودس، سباستین گاردنر؛ مترجم: مشیت علایی؛ ویراستار: مسعود قاسمیان .- تهران: فرهنگستان هنر. - ۴۴۲ ص. - وزیری (شومیز). - ۸۷۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۴-۰۱۳-۲۳۲-۹۶۴-۹۷۸

مطالب گونه‌گون هنر

۷۰۲

۳- مبادی سواد بصری.

دونیس دانیس؛ مترجم: مسعود سپهر .- تهران: سروش. - ۲۵۲ ص. - رقعی (شومیز). - ۲۵۰۰۰ ریال. - چاپ هفدهم / ۳۰۰۰ نسخه.

شابک: ۵-۶۶۶-۳۷۶-۹۶۴-۹۷۸

نگارخانه‌ها، موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی هنری

۷۰۸

٤- نفایس ماندگار: نگاهی به مراحل مرمت برخی آثار هنری و تاریخی موزه آستانه مقدسه قم.

به‌اهتمام: بهزاد یوسف‌زاده .- قم: اندیشه ماندگار. - ۸۸ ص. - رحلی (گالینگور). - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۵-۸۸-۲۶۰۰-۹۶۴-۹۷۸

بررسیهای تاریخی، جغرافیایی و اشخاص هنر

۷۰۹

۵- هنر در گذر زمان.

هلن گاردنر؛ مترجم: محمدتقی فرامرزی؛ ویراستار: هورست دلاکروا، ریچارد تنسی .- تهران: موسسه انتشارات آگاه. - ۶۹۴ ص. - رحلی (گالینگور). - ۲۷۰۰۰۰ ریال. - چاپ نهم / ۴۴۰۰ نسخه.

شابک: X-۰۲۴-۴۱۶-۹۶۴

برنامه‌ریزی منطقه‌ای (هنر طراحی شهر)

۷۱۱

٦- ۱٦۳۸ نکات کلیدی و طلایی شهرسازی (ویژه داوطلبان کنکور کارشناسی ارشد).

گردآورنده: رضا بیگلری .- تهران: طاق بستان. - ۲۰۸ ص. - وزیری (شومیز). - ۳۴۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۲-۲۴۳۲-۰۴-۹۶۴-۹۷۸

منظره‌سازی

۷۱۲

۷- طراحی در طبیعت: باغ فردوسی - تهران، باغ جمشیدیه - تهران، طراحی محیطی دره‌های کلک چال.

تهران: گنج هنر. - ۲۴۸ ص. - رحلی (شومیز). - ۲۲۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۴-۲۰-۲۹۰۴-۹۶۴-۹۷۸

معماری

۷۲۰

۸- اصول و مبانی محوطه‌سازی.

اوستین ریچارد؛ مترجم: کورش محمودی‌ده‌بیگلو .- تهران: آینده سازان، شهرآب. - ۱۷۸ ص. - بیاضی (شومیز). - ۶۹۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۱۱۰۰ نسخه.

شابک: ۱-۱۱-۲۶۲۰-۹۶۴

۹- مجموعه پرسش‌های چهارگزینه‌ای میکروطبقه‌بندی شده کنکور معماری: مبانی نظری و تئوریهای معماری.

امیررضا روحی‌زاده .- تهران: امیررضا روحی‌زاده. - ۴۰۶ ص. - جلد سوم. - رحلی (شومیز). - ۸۹۰۰۰ ریال. - چاپ سوم / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۱-۵-۹۰۸۱۸-۶۰۰-۹۷۸

۱۰- طراحی آشپزخانه.

شارلوت بیدن، پوئل؛ مترجم: محمدرضا شاهی .- تهران: یزدا. - ۲۰۰ ص. - رقعی (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۱۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۴۹-۵۰۵۸-۶۰۰-۹۷۸

۱۱- طراحی معماری.

پیتر فاوست؛ مترجم: محمدرضا شاهی .- تهران: یزدا. - ۱۷۶ ص. - رقعی (شومیز). - ۴۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۱۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۶۵-۵۰۵۸-۶۰۰-۹۷۸

۱۲- کتاب کار آشنایی با بناهای تاریخی: براساس آخرین تغییرات وزارت آموزش و پرورش کشور.

زهرا امیری .- تهران: جمال هنر. - ۱۶۴ ص. - رحلی (شومیز). - ۴۳۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۲-۰۵-۶۸۸۴-۹۶۴-۹۷۸

۱۳- مبانی نظری در معماری و شهرسازی: شهر و شهرسازی.

مهران مطلق، مژگان مطلق .- تهران: مهران مطلق. - ۱۱۲ ص. - جلد اول. - خشتی (شومیز). - ۴۸۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۵۰۰ نسخه.

شابک: ۸-۰۴-۲۶۴۱-۹۶۴-۹۷۸

۱٤- مبانی نظری در معماری و شهرسازی: فن و تکنولوژی در معماری.

مهران مطلق، مژگان مطلق .- تهران: مهران مطلق. - ۱۱۰ ص. - جلد دوم. - خشتی (شومیز). - ۴۶۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۵۰۰ نسخه.

شابک: ۵-۰۴-۲۶۴۲-۹۶۴-۹۷۸

۱۵- مبانی نظری در معماری و شهرسازی: علوم انسانی و هنر.

مهران مطلق، مژگان مطلق .- تهران: مهران مطلق. - ۱۲۲ ص. - جلد سوم. - خشتی (شومیز). - ۴۳۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۵۰۰ نسخه.

شابک: ۲-۰۴-۲۶۴۳-۹۶۴-۹۷۸

۱٦- مبانی نظری در معماری و شهرسازی: معمار و معماری.

مهران مطلق، مژگان مطلق .- تهران: مهران مطلق. - ۱۴۴ ص. - جلد چهارم. - خشتی (شومیز). - ۴۳۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۵۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۰۴-۲۶۴۴-۹۶۴-۹۷۸

۱۷- محوطه‌سازی.

هلن دالاس، میشل لیتل‌وود؛ مترجم: ثمر ترابی‌کرمانشاه .- تهران: یزدا. - ۱۳۶ ص. - رقعی (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۱۰۰ نسخه.

شابک: ۰-۶۸-۵۰۵۸-۶۰۰-۹۷۸

۱۸- معنا در معماری غرب.

کریستیان نوربرگ‌شولتز؛ مترجم: مهرداد قیومی‌بیدهندی؛ ویراستار: محمدرضا رحیم‌زاده .- تهران: فرهنگستان هنر. - ۵۷۴ ص. - خشتی (شومیز). - ۸۵۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۴-۸۹-۸۸۰۲-۹۶۴-۹۷۸

ساخت در معماری

۷۲۱

۱۹- اصول و مبانی رنگ‌شناسی در معماری و شهرسازی.
کورش محمودی، امیر شکیبامنش .- تهران: هله، طحان. - ۱۴۴ ص. - وزیری (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ سوم / ۲۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴-۹۵۹۹۵-۶-۸

۲۰- اطلاعات معماری.
ارنست نویفرت، پیتر نویفرت؛ مترجم: حسین مظفری‌ترشیزی .- تهران: آزاده. - ۶۳۶ ص. - رحلی (شومیز). - ۱۴۰۰۰۰ ریال. - چاپ یازدهم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۶۲۰۴-۷۲-۰

۲۱- اطلاعات معماری نویفرت (۲۰۰۹).
ارنست نویفرت، پیتر نویفرت؛ ویراستار: بوسماها بیچ، نیکلاس والیمن؛ مترجم: کورش محمودی‌ده‌بیگلو، پریما برادران‌مهاجری .- تهران: آینده سازان، شهرآب. - ۶۴۴ ص. - رحلی (شومیز). - ۱۲۸۰۰۰ ریال. - چاپ نهم / ۲۲۰۰ نسخه.

۲۲- تیغه‌های جداکننده داخلی در ساختمان‌سازی.
علی‌مسعود انواری .- تهران: نشر کتاب دانشگاهی. - ۱۷۶ ص. - وزیری (شومیز). - ۴۵۰۰۰ ریال. - چاپ چهاردهم / ۲۰۰۰ نسخه.
شابک: X-۸۴-۶۹۰۴-۹۶۴

۲۳- تیغه‌های جداکننده داخلی در ساختمان‌سازی.
علی‌مسعود انواری .- تهران: نشر کتاب دانشگاهی. - ۱۷۶ ص. - وزیری (شومیز). - ۴۵۰۰۰ ریال. - چاپ پانزدهم / ۲۰۰۰ نسخه.
شابک: X-۸۴-۶۹۰۴-۹۶۴

معماری از ۱۴۰۰ -
۷۲۴

۲۴- تاریخ تئوری معماری: دگرگونی آرمانها در معماری مدرن.
پیتر کالینز؛ مترجم: حسین حسن‌پور .- تهران: نشر قطره. - ۴۰۴ ص. - وزیری (گالینگور). - ۶۰۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۱۵۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۵۹۵۸-۰۴-۴

طرح و تزیین ساختمان
۷۲۹

۲۵- اصول و مبانی طراحی معماری (اسکیس در معماری).
مارک کارلن؛ مترجم: کورش محمودی .- تهران: شهرآب، آینده سازان. - ۱۸۲ ص. - بیاضی (شومیز). - ۶۹۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۲۲۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴-۶۸۲۷-۵۰-۰

سرامیک و سفالگری
۷۳۸

۲۶- کاشی، هنر یا صنعت.
گردآورنده: محمد عباسدوست .- لاهیجان: رستم و سهراب. - ۸۰ ص. - رقعی (شومیز). - ۳۸۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۳۲۵-۱۲-۶

طرح و طراحی
۷۴۱

۲۷- اسکیس با مداد.
مترجم: کورش محمودی‌ده‌بیگلو، روزبه احمدی‌نژاد، سارا تورانیان .- تهران: شهرآب، آینده سازان. - ۱۲۰ ص. - بیاضی (شومیز). - ۴۹۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۲۲۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۶۲۰-۹۳-۷

۲۸- بدون شرح: منتخب آثار کاریکاتور بخش جنبی.
مترجم: پریسا افتخار .- تهران: گل‌آقا. - ۱۰۴ ص. - خشتی (شومیز). - ۵۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴-۷۰۴۲-۳۶-۱

طرح و طراحیهای موضوعی
۷۴۳

۲۹- طراحی از چین و چروک لباس.
جورج‌برنت بریجمن؛ مترجم: لیلا هدایت .- تهران: یساولی. - ۶۴ ص. - وزیری (شومیز). - ۱۷۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۴۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۰۶-۴۷۸-۵

هنرهای تزئینی
۷۴۵

۳۰- آموزش نستعلیق تحریری.
محمد کوهی .- تبریز: احرار. - ۳۲ ص. - وزیری (شومیز). - ۶۵۰۰ ریال. - چاپ سوم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: X-۰۳۰-۹۷۶-۹۶۴

۳۱- تذکره خوشنویسان همدان.
هادی گروسین .- همدان: آفرین. - ۳۲۲ ص. - وزیری (شومیز). - ۶۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۵۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۹۶۱۳۴-۱-۳

۳۲- چگونه با خودکار خوب بنویسیم؟ مجموعه اصول و قواعد خوشنویسی خط ریز "تحریری".
بهنام محمدی .- تبریز: احرار. - ۱۵۲ ص. - رقعی (شومیز). - ۱۵۰۰۰ ریال. - چاپ ششم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴-۵۸۸۸-۸۸-۳

۳۳- خط و کتابت: مبانی نظری خوشنویسی: به همراه ۵۰۰ تست با پاسخ.
علی‌اصغر مقتدائی .- تهران: جمال هنر. - ۱۲۰ ص. - رحلی (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۳۰۰۰ نسخه.
شابک: X-۰-۹۰۹۵۹-۹۶۴

۳۴- راهنمای کلک ۲۰۰۷.
تهران: موسسه فرهنگی نرم‌افزاری سینا. - ۱۱۲ ص. - وزیری (شومیز). - چاپ دوم / ۵۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴۷۰-۰-۵-۸

۳۵- نقوش هندی اسلامی طرح و رسم.
اریک بروگ؛ مترجم: بهروز ذبیحیان .- تهران: مازیار. - ۱۳۰ ص. - وزیری (گالینگور). - ۸۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۲۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۵۶۷۶-۶۵-۸

۳۶- هنر روبان‌دوزی مدرن.
آفاق امیریان .- اصفهان: هنرهای ابریشم. - ۴۴ ص. - (در۲جلد) جلد اول. - رحلی (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۸۵۰۹-۲۷-۴

۳۷- هنر روبان‌دوزی مدرن.
آفاق امیریان .- اصفهان: هنرهای ابریشم. - ۴۰ ص. - (در۲جلد) جلد دوم. - رحلی (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ چهارم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۸۵۰۹-۲۵-۰

۳۸- هنر گل‌آرایی.
غزل خلعتبری .- تهران: پرشکوه. - ۱۷۶ ص. - رحلی (شومیز). - ۸۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۳۱۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۴۱۱-۱۱-۹

هنرها و صنایع دستباف
۷۴۶

۳۹- آشنایی با ماشین‌های دوخت (چرخ خیاطی).
ولی‌محمد خوجه .- گرگان: مختومقلی فراغی. - ۸۶ ص. - رقعی (شومیز). - ۱۲۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۵۰۸-۲۴۸-۰

نقاشی و نقاشیها
۷۵۰

۴۰- آموزش رنگ روغن.
اسماعیل عسگری .- تهران: هنرکده عسگری. - ۳۲ ص. - جلد سوم. - رحلی (شومیز). - ۲۸۰۰۰ ریال. - چاپ چهارم / ۴۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴-۸۰۵۲-۰۷-۷

۴۱- آموزش رنگ روغن.
اسماعیل عسگری .- تهران: هنرکده عسگری. - ۳۲ ص. - جلد چهارم. - رحلی (شومیز). - ۲۸۰۰۰ ریال. - چاپ چهارم / ۴۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۸۰۵۲-۰۸-۴

۴۲- آموزش نقاشی رنگ روغن چهره.
گردآورنده: اسماعیل عسگری .- تهران: هنرکده عسگری. - ۳۲ ص. - جلد پنجم. - رحلی (شومیز). - ۲۸۰۰۰ ریال. - چاپ چهارم / ۴۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۸۰۵۲-۰۹-۱

۴۳- آموزش رنگ روغن.
اسماعیل عسگری .- تهران: هنرکده عسگری. - ۳۲ ص. - جلد هفتم. - رحلی (شومیز). - ۲۸۰۰۰ ریال. - چاپ چهارم / ۴۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۸۰۵۲-۱۱-۴

۴۴- آموزش رنگ روغن.
اسماعیل عسگری .- تهران: هنرکده عسگری. - ۳۲ ص. - جلد هشتم. - رحلی (شومیز). - ۲۸۰۰۰ ریال. - چاپ چهارم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۸۰۵۲-۱۲-۱

بررسیهای تاریخی، جغرافیایی و اشخاص نقاشی
۷۵۹

۴۵- آرتمیس، بانوی پارسی.
نقاش: حجت‌الله شکیبا؛ مترجم: اسماعیل سلامی؛ هوشنگ انصاری؛ خطاط: اسرافیل شیرچی، کاوه اخوین؛ ویراستار: رها خواجه‌پور .- تهران: حجت‌اله شکیبا. - ۲۰۰ ص. - سلطانی (گالینگور). - چاپ اول / ۱۵۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۰۴-۱۲۸۹-۳

۴۶- گزیده آثار: نقاشی / طراحی/ تصویرسازی حسن حاتمی آذر ۱۳۷۰ - ۱۳۱۷.
مقدمه: محمدحسین حلیمی، محمدابراهیم جعفری، سروش حاتمی‌آذر .- تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر. - ۹۶ ص. - جیبی (شومیز). - ۳۴۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۸۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۶۹۹۴-۹۵-۹

۴۷- منزلگاه آفرینش: طراحی‌ها و نقاشی‌های گل و مرغ استاد هاشم ظریف‌تبریزیان.
حسن شرفی .- مشهد: سنبله، آیین تربیت. - ۳۶ ص. - رحلی (شومیز). - چاپ اول / ۱۰۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۹۲-۶۰۹-۰

۴۸- نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز.
رویین پاکباز .- تهران: زرین و سیمین. - ۲۲۸ ص. - وزیری (شومیز). - ۴۰۰۰۰ ریال. - چاپ هفتم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۹۲۱۱۳-۳-۶

هنرهای گرافیک و چاپ
۷۶۰

۴۹- خط و خیال.
تصویرگر: سارا قلی‌زاده .- تهران: دهسرا. - ۹۶ ص. - وزیری (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۱۹۷-۰۱۴-۹

۵۰- کتاب سال گرافیک ۸۶.
زیرنظر: محمودرضا بهمن‌پور .- تهران: موسسه فرهنگی و پژوهشی چاپ و نشر نظر. - ۷۹۰ ص. - رحلی (شومیز). - ۷۵۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۶۹۹۴-۸۷-۴

۵۱- گرافیک: کنکور کاردانی پیوسته فنی حرفه‌ای - کاردانش در برگیرنده‌ی: - پایه و اصول صفحه‌آرایی ....
مریم مرتضوی‌فر .- تهران: موسسه فرهنگی انتشاراتی پیش‌دانشگاهیان. - ۳۲۲ ص. - رحلی (شومیز). - ۶۰۰۰۰ ریال. - چاپ سوم / ۵۵۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۸۰۰۲-۴۵-۴

فنون، وسایل و مواد عکاسی
۷۷۱

۵۲- اصول علمی و کاربردی عکاسی رنگی ۲ - ۱.

همایون ابراهیمی .– تهران: جهان نو، ادبستان. – ۲۸۰ ص. – وزیری (شومیز). – ۴۰۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۴۵۸–۵۸–۹

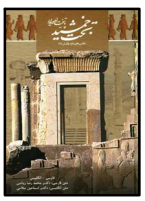
رشته‌ها و انواع خاص عکاسی
۷۷۸

۵۳– اصول و فنون تصویربرداری تلویزیونی و ویدئویی.
همایون ابراهیمی .– تهران: ادبستان، اتحاد. – ۳۴۴ ص. – (در۲جلد) جلد اول. – وزیری (شومیز). – ۴۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۴۵۹–۵۷–۹

۵۴– اصول و فنون تصویربرداری تلویزیونی و ویدئویی.
همایون ابراهیمی .– تهران: ادبستان، اتحاد. – ۱۸۴ ص. – (در۲جلد) جلد دوم. – وزیری (شومیز). – ۴۸۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۴۵۹–۵۸–۶

عکسها
۷۷۹

۵۵– تخت جمشید پایتخت اهورایی.
محمدرضا ریاضی؛ مترجم: اسماعیل سلامی؛ خطاط: اسرافیل شیرچی؛ عکاس: داود وکیل‌زاده .– تهران: سرزمین اهورایی. – ۱۴۶ ص. – رقعی (گالینگور). – چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۶۰۰–۹۰۲۰۷–۴–۴



مجموعه بناهای پاسارگاد در تخت جمشید جزء میراث جهانی هستند. این دو مجموعه نه تنها عملکرد ساختمانی داشتند بلکه جای‌جای آن با نقش‌هایی، همواره پیروزی نیکی بر بدی را به بیننده القا می‌کنند. تخت جمشید در زمان رونق به شهر پارسه شهرت داشت و یونانی‌ها آن را پرسپولیس می‌نامیدند و از نظر آنها بزرگ‌ترین شهر جهان در زیر آفتاب بود. این مجموعه در دورهٔ ساسانی به صدستون و در دورهٔ اسلامی به تخت جمشید شهرت یافت. در این کتاب به روایت تصویر مهم‌ترین یادمان‌های پاسارگاد چون آرامگاه کورش، کاخ‌های وی و تعدادی از مهم‌ترین بناهای تخت‌جمشید نظیر دروازه ملل، کاخ آپادانا، سه دروازه، تچر، و هدیش به همراه توضیحاتی به دو زبان فارسی و انگلیسی معرفی می‌شود.

موسیقی
۷۸۰

۵۶– تاریخ دیرین موسیقی آذربایجان.
رافیق ایمرانی؛ مترجم: مجید تیموری‌فر .– تهران: نشر اختر. – ۱۹۲ ص. – رقعی (شومیز). – ۲۳۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۵۱۷–۱۸۴–۹

اصول کلی و فرمهای موسیقی
۷۸۱

۵۷– بررسی تاثیرات روانشناختی انواع موسیقی عامه‌پسند ایرانی.
علی زاده‌محمدی؛ ویراستار: عبدالله بیچرانلو، سیدیوسف رضوی .– تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات. – ۱۲۶ ص. – رقعی (شومیز). – چاپ اول / ۲۵۰ نسخه.

بخشی از کارکرد موسیقی در جامعه، رفع نیازهای روزمرهٔ روانی و رهایی از هیجان‌های فوری و بحرانی، صرف مطبوع اوقات فراغت، لذت و نشاط اجتماعی است که بهداشت، سلامت و کارکرد روانی جامعه را ارتقا می‌دهد. موسیقی عامه‌پسند به دلیل ضرورت حضور قشر عامه در جوامع کتمان‌ناپذیر است. برنامه‌ریزی برای بهره‌گیری گسترده از این نوع موسیقی به پژوهش بنیادی و پویا نیاز دارد تا امکان به کارگیری معقولانه و ارزیابی آن در عرصه‌های گوناگون فرهنگ و جامعه ممکن شود. کتاب حاضر نتیجهٔ پژوهشی است در زمینهٔ «بررسی تاثیرات روانشناختی انواع موسیقی عامه‌پسند ایرانی بر اساس پایگاه اجتماعی و اقتصادی در دانشجویان دانشگاه‌های جامع شهر تهران» که توسط نگارنده در قالب گزارش پژوهش نگاشته شده است.

سازهای شستی‌دار، مکانیکی، برقی و کوبه‌ای
۷۸۶

۵۸-Bach.
Anna Magdalenabach .– تهران: هنر و فرهنگ. – ۲۰ ص. – رحلی (شومیز). – ۲۰۰۰۰ ریال. – چاپ چهارم / ۳۰۰۰ نسخه.

۵۹-Les classiques favoris du piano: morceaux choisis doigtes accentues et classes progressivement.
T.H. Lack .– تهران: پارت. – ۱۱۰ ص. – رحلی (شومیز). – ۳۵۰۰۰ ریال. – چاپ ششم / ۲۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴–۵۶۶۴–۱۳–۶

سازهای زهی
۷۸۷

۶۰– رویای زمستانی: تکنیک اجرای همزمان ملودی آرپژ و آکورد توسط یک گیتار.
گردآورنده: کامیار نوروزخانی .– تهران: دیار. – ۶۴ ص. – رحلی (شومیز). – ۳۵۰۰۰ ریال. – چاپ دوم / ۲۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۹۵۶۲۶–۵–۰

۶۱– قطعاتی برای گیتار کلاسیک و سازدهنی.
بنیامین فسائی .– کرج: فراگاه. – ۴۸ ص. – رحلی (شومیز). – ۲۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۲۲۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۶۶۸–۳۷–۷

۶۲– گیتار کلاسیک.
پژمان خلیلی .– تهران: نای و نی. – ۹۲ ص. – رحلی (شومیز). – ۳۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۵۰۰ نسخه.

سازهای بادی
۷۸۸

۶۳– نوای بهار: اتود و ترانه‌ها برای فلوت ریکوردر.
پروانه دادخواه، خلیل ملکی .– اصفهان: گلبن. – ۴۴ ص. – رحلی (شومیز). – ۳۵۰۰۰ ریال. – چاپ پنجم / ۵۰۰۰ نسخه.

موسیقی ایران
۷۸۹

۶۴– آموزش دف‌نوازی دوره عالی.
احسان فرهمندپور، محمدعلی گلابزاده .– تهران: ولی. – ۷۸ ص. – رحلی (شومیز). – ۳۰۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

۶۵– بوی دیروز ۲: تنظیمی از قطعات به یادماندنی دیروز برای پیانو.
فریبرز لاچینی .– تهران: پارت. – ۶۳ ص. – رحلی (شومیز). – ۳۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.

۶۶– بوی دیروز ۱: تنظیمی از قطعات به یادماندنی دیروز برای پیانو.
فریبرز لاچینی .– تهران: پارت. – ۶۸ ص. – رحلی (شومیز). – ۳۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.

۶۷– پائیز طلایی: قطعاتی برای پیانو.
فریبرز لاچینی .– تهران: پارت. – ۵۲ ص. – جلد چهارم. – رحلی (شومیز). – ۲۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۰۴–۲۷۱۵–۶

۶۸– تاملی در قلمرو موسیقی.
تدوین: حسین ساجدی .– تهران: حسین ساجدی. – ۵۶۴ ص. – وزیری (شومیز). – ۷۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۵۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۰۴–۲۷۱۵–۶

۶۹– رقص آشفته.
بهرام باعزت .– کرج: فراگاه. – ۵۲ ص. – رحلی (شومیز). – ۲۰۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

۷۰– رقص آشفته (پانزده قطعه برای سنتور).
حسین پرنیا .– کرج: فراگاه. – ۵۲ ص. – رحلی (شومیز). – ۲۰۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

۷۱– مرثیه: قطعاتی برای پیانو.
فریبرز لاچینی .– تهران: پارت. – ۴۸ ص. – رحلی (شومیز). – ۲۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.

۷۲– نگارین (شش قطعه برای سنتور).
حسین پرنیا .– تهران: فراگاه. – ۲۸ ص. – رحلی (شومیز). – ۱۲۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

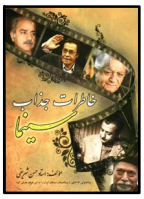
۷۳– هزار گلخانه آواز.
به‌اهتمام: کاظم مطلق، مهدی عابدینی، حمید جواهریان .– قم: فراگفت، آزاد گرافیک. – ۵۰۰ ص. – وزیری (گالینگور). – ۷۰۰۰۰ ریال. – چاپ چهارم / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴–۷۷۲۱–۴۵–۵

۷۴– هزار گلخانه آواز.
به‌اهتمام: کاظم مطلق، مهدی عابدینی، حمید جواهریان .– قم: فراگفت، آزاد گرافیک. – ۴۹۴ ص. – وزیری (گالینگور). – ۸۰۰۰۰ ریال. – چاپ پنجم / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۶۴–۷۷۲۱–۴۵–۵

۷۵– یاد (پانزده قطعه برای سنتور).
حسین پرنیا .– کرج: فراگاه. – ۵۲ ص. – رحلی (شومیز). – ۲۰۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

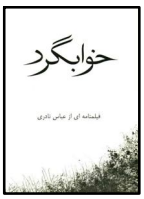
نمایشهای عمومی
۷۹۱

۷۶– خاطرات جذاب سینما.
حسن شریفی؛ عکاس: پارسا درگذنی؛ ویراستار: آناهیتا رسام‌حقیقی .– تهران: نوآور. – ۱۳۶ ص. – وزیری (شومیز). – ۲۵۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۲۱۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۲۸۰۴–۶۹–۶



پرویز خطیبی (۱۳۰۲–۱۳۷۲) شاعر، طنزنویس، فیلنامه‌نویس، کارگردان و بازیگر سینما و تئاتر ایران است که حدود ۶۰ سال از عمر خود را در زمینه‌های مذکور گذراند و مجموعه‌ای از آثار هنری را از خود به جا گذاشت. او حدود ۱۰۰ نمایش‌نامه تئاتر و چندصد نمایش رادیویی نوشت. کتاب حاضر، حاوی سرگذشت میرزارضای کرمانی و نوه‌اش، پرویز خطیبی، و خاطرات نگارندهٔ کتاب دربارهٔ سینمای ایران می‌باشد از مباحث مندرج در کتاب می‌توان به اولین فیلم سینمایی که پر از بازیگر بود «واریته بهاری»، فیلم «شب‌نشینی در جهنم» و بازیگرانش، چگونگی ساخت فیلم «نردبان ترقی»، میرزا رضا شاه‌کش و وصیت‌نامهٔ میرزا اشاره کرد. در کتاب عکس‌ها و تصاویر پشت صحنه‌های مربوط به خاطرات نگارنده و برخی کاریکاتورها، اشعار و تصاویر پرویز خطیبی نیز به چاپ رسیده است.

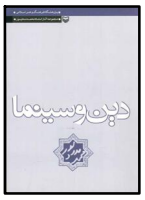
۷۷– خوابگرد: فیلمنامه‌ای از عباس نادری.
عباس نادری .– تهران: ماه‌ریز. – ۷۲ ص. – رقعی (شومیز). – ۱۱۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۷۰۴۹–۸۴–۹



این فیلم‌نامه داستان مردی است به نام «بهرام» که با احساس گناهی زندگی می‌کند که به گذشتهٔ او مربوط است و این احساس گناه قدیمی به صورت نگرانی عمیق بهرام برای سلامت تنها پسرش جلوه‌گر می‌شود. نگرانی و وسواس او به حدی می‌رسد که همسرش موضوع را با یک روانکاو در میان می‌گذارد. این بخش از فیلم‌نامه اطلاعات آغازین اثر را تکمیل می‌کند تا جایی که خواننده نگران سرنوشت بهرام می‌شود و منتظر وقوع حادثه‌ای وقایع بعدی را دنبال می‌کند و به این بهانه همراه با نویسنده به اقلیمی پای می‌گذارد که زادگاه نویسنده است (لرستان). تفوق داستان بر جغرافیای وقوع قصه آنچنان است که لحظه‌ای خواننده گمان نمی‌برد که اصل بر شناخت لرستان و آداب زندگی قوم غیرتمند لر قرار دارد.

۷۸– دین و سینما.
محمد مددپور .– تهران: سوره مهر. – ۳۳۶ ص. – رقعی (شومیز). – ۴۴۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۲۵۰۰ نسخه.

شابک: ۶-۴۳۵-۵۰۶-۹۶۴-۹۷۸



جلوه‌گری عالم فوق طبیعی در سینما باید به صورتی دیگر تحقق یابد، تا آدمی در فضایی قرار گیرد که آن فضا سکوی جهشی برای سیر به عالم بالا باشد. این امر تاکنون در عالم سینما با غایت دنیوی و حتی در مواردی تمایلات دینی کارگردانان دیندار امکان تحقق نیافته است. ماده‌ای از طریق سینما فراهم می‌شود که مخاطب را با خود به عوامل وهمی می‌برد، اگر جهشی ایمانی در این ماده صورت گیرد، کامل‌ترین نوع شعر قدسی تجسم یافته مشحون از آثار فوق‌طبیعی، ابداع می‌شود. نگارنده در این کتاب مباحثی چون انکشاف عالم دین در جهان سینمایی، مبانی صوری و معنوی سینمای دینی، حکمت معنوی سینما، سینمای آیندهٔ جهان، چرا در سینمای کنونی امام زمان غایب است؟، سینمای حاتمی‌کیا، توهم شبه فلسفی یا تحیل سینمایی، و سیر و سلوک سینماگران و گسسته‌خردی سینمای ایران را مطرح می‌کند.

۷۹- راهنمای فیلم روزنه (۱۸۹۵ - ۲۰۰۸).

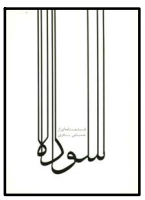
بهزاد رحیمیان. - تهران: روزنه کار. - ۱۱۱۸ ص. - جیبی (شومیز). - ۱۳۲۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۶-۶۴-۶۷۲۸-۹۶۴-۹۷۸

۸۰- سوده: فیلمنامه‌ای از عباس نادری.

عباس نادری. - تهران: ماه‌ریز. - ۶۴ ص. - رقعی (شومیز). - ۱۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۳-۸۶-۷۰۴۹-۹۶۴-۹۷۸



این فیلمنامه، روایت زندگی شیرزنی از شیعیان علی (ع) به نام «سوده» است که در برابر ظلم شیعیان قد برافراشت. به شهادت تاریخ، در عصری که فتنهٔ شام، هر زمزمهٔ اعتراضی را در گلوی ساکنان عراق خاموش کرده بود، «سوده» فریاد حق‌طلبی سرداد و آرزوی عدالت علوی را دوباره در دل‌های مشتاقان علی (ع) زنده کرده و معاویه را از کردار خویش شرمنده ساخت. وی زبان ظلم‌ستیز ابوذر و شمشیر خونریز مالک اشتر را توامان داشت و در مکرمت او همین بس که «بسر بن ارطاه»، سردار خونخوار معاویه، به تیر تدبیر سوده از پای درافتاد و سال‌های واپسین عمر را در برزخی از حسرت و جنون گذرانید و در کوچه‌های یمن، همبازی کودکان یمانی شد. فیلمنامهٔ مذکور صرفا روایتی تاریخی نیست بلکه با تخیل آمیخته است.

۸۱- گرافیک و سینما.

مهدی صادقی. - تهران: رسم. - ۱۲۴ ص. - خشتی (شومیز). - ۵۵۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۸-۰۵-۸۷۶۳-۹۶۴-۹۷۸

نمایشهای صحنه‌ای

۷۹۲

۸۲- خلاقیت نمایشی: درس - نکته - تست.

افسانه نسل‌شریف. - تهران: راه اندیشه. - ۳۸۴ ص. - وزیری (شومیز). - ۴۵۰۰۰ ریال. - چاپ یازدهم / ۳۰۰۰ نسخه.

شابک: ۳-۰۷-۶۱۰۸-۹۶۴-۹۷۸

۸۳- کودک، تئاتر، مربی.

احمد رضایی‌دارافشانی؛ ویراستار: مریم ابراهیمی‌دینانی. - اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان. - ۲۳۴ ص. - رقعی (شومیز). - ۲۴۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۴-۲۹-۲۹۴۷-۹۶۴-۹۷۸

۸۴- مهارت تاتکنیک: سایه و روشن.

رعنا یغموری، اکرم ندیمی؛ ویراستار: مریم قلعه‌نائینی؛ تصویرگر: طاهره عقیلی‌بصیر. - قم: مشهور. - ۶۸ ص. - جلد اول. - وزیری (شومیز). - ۴۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.

شابک: ۷-۱۵۰-۵۳۸-۹۶۴-۹۷۸

بازیها و تفریحات سالنی

۷۹۳

۸۵- تجربیات حرکتی کودکان: اثرات کمبود آن، راهکارهای عملی برای رفع آن‌ها.

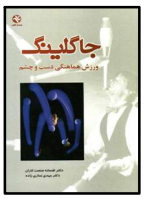
کلاس بالستر؛ مترجم: مجید جلالی‌فراهانی، فهیمه کاظمی. - تهران: بامداد کتاب. - ۲۴۰ ص. - رقعی (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.

شابک: ۰-۳۲-۲۰۶-۹۶۴-۹۷۸

۸۶- جا گلینگ: ورزش هماهنگی دست و چشم.

افسانه صنعت‌کاران، مهدی نمازی‌زاده. - تهران: بامداد کتاب. - ۱۷۶ ص. - رقعی (شومیز). - ۴۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۳۰۰۰ نسخه.

شابک: ۶-۰۳۰-۲۰۶-۹۶۴-۹۷۸



«جاگلینگ» به حرکت دادن ابزارهایی مانند چاقو، کلاه، حلقه، توپ و... با یک الگوی واضح توسط اندام‌های مختلف انسان گفته می‌شود که دارای تاریخچهٔ باستانی است. جاگلینگ در هر سنی، برای هر سطحی، در هر مکانی و با هر وسیله‌ای قابل اجراست و از سال ۲۰۰۰ به طور رسمی در فدراسیون جهانی جاگلینگ به عنوان یک ورزش شناخته شده است. نگارنده در کتاب حاضر، ورزش جاگلینگ را معرفی و مباحثی از این دست را مطرح کرده است: ابزارسازی و وسایل مورد نیاز جاگلینگ؛ مقررات و قوانین اجرایی این ورزش؛ مسابقات جاگلینگ؛ روش‌های آموزش مهارت جاگلینگ؛ نگاهی به تحقیقات علمی در حیطهٔ مهارت جاگلینگ.

بازیهای سالنی تخصصی

۷۹۴

۸۷- آموزش شطرنج.

بابی فیشر؛ مترجم: حسین میرزایی، آتنا بابا‌علی. - تهران: فرزین. - ۴۰۸ ص. - جیبی (گالینگور). - ۵۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۷-۰۰-۵۰۱۷-۶۰۰-۹۷۸

۸۸- روش جدید آموزش شطرنج (جلدهای ۱ و ۲).

رامان پلتس، لی‌یف آلبورت؛ مترجم: عباس لطفی، لادن لطفی. - تهران: فرزین. - ۳۶۰ ص. - وزیری (شومیز). - ۴۰۰۰۰ ریال. - چاپ سوم / ۲۵۰۰ نسخه.

شابک: ۰-۵۹-۶۲۵۶-۹۶۴-۹۷۸

بازی و ورزش در فضای باز

۷۹۶

۸۹- آموزش کونگ فو.

داک‌فای ونگ، جین هالندر؛ مترجم: محمد همت‌خواه. - تهران: عصر کتاب. - ۱۲۸ ص. - وزیری (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ سوم / ۵۰۰۰ نسخه.

شابک: X-۶۸-۵۷۲۳-۹۶۴

۹۰- آموزش کیک بوکسینگ.

ادی کیو؛ مترجم: محمد همت‌خواه. - تهران: عصر کتاب. - ۱۲۸ ص. - وزیری (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۵۰۰۰ نسخه.

شابک: ۷-۶۴-۵۷۲۳-۹۶۴

۹۱- اصول آموزش بدبینتون (به همراه جدیدترین قوانین تغییریافته بدمینتون).

خلیل علوی، طاهره ندایی. - قم: دانشگاه قم. - ۱۲۰ ص. - وزیری (شومیز). - ۲۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۱-۴۳-۸۲۶۱-۹۶۴-۹۷۸

۹۲- تربیت‌بدنی: کنکور کاردانی پیوسته فنی حرفه‌ای - کاردانش.

فرناز هادی‌پور، فریبا سراجی. - تهران: موسسه فرهنگی انتشاراتی پیش‌دانشگاهیان (گزینه‌های برتر). - ۲۴۸ ص. - رحلی (شومیز). - ۵۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۵۵۰ نسخه.

شابک: ۰-۱۸-۷۰۷۶-۹۶۴-۹۷۸

۹۳- تکواندو: آموزش گام به گام فرم‌های تکواندو: فرم ۱ الی ۹: به شمیمه فرهنگ کامل لغات و اصطلاحات تکواندو.

ناصر بهتونی. - تبریز: دانیال. - ۱۷۲ ص. - وزیری (شومیز). - ۳۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۴-۱۲-۵۷۶۸-۹۶۴-۹۷۸

۹۴- دفاع شخصی برای همه.

ناصر بهتونی. - تبریز: دانیال. - ۱۲۸ ص. - وزیری (شومیز). - ۲۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۱-۱۳-۵۷۶۸-۹۶۴-۹۷۸

۹۵- راهنما و نمونه سوالات تربیت‌بدنی عمومی (۲).

اکبر قوامی، احمد قوامی. - تبریز: فروزش. - ۱۰۴ ص. - وزیری (شومیز). - ۲۲۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۰۰۰ نسخه.

شابک: ۸-۱۳۳-۵۴۷-۹۶۴-۹۷۸

۹۶- روانشناسی ورزشی (قدرت ذهن در ورزش).

محمد رحیمی، کیوان مرادیان، آذر رحیمی، علی حسن‌پور. - تهران: پایگان. - ۱۴۴ ص. - رقعی (شومیز). - ۳۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۶-۲۸-۵۰۹۶-۶۰۰-۹۷۸

۹۷- سیر هنرها و ورزشهای رزمی در ایران (از ادوار کهن تا به امروز).

هوشنگ شکری. - تبریز: احرار. - ۱۷۲ ص. - وزیری (شومیز). - ۳۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

۹۸- فوتبال زیبا.

محمدصالح منصورزعیم. - رشت: موسسه فرهنگی انتشاراتی دهسرا. - ۱۷۶ ص. - وزیری (شومیز). - ۲۴۰۰۰ ریال. - چاپ دوم / ۳۰۰۰ نسخه.

شابک: ۳-۲۲-۸۵۷۵-۹۶۴

۹۹- قوانین و مقررات تنیس روی میز ۲۰۰۸ - ۲۰۰۹.

سیما لیموچی. - تهران: علم و حرکت. - ۱۰۴ ص. - رقعی (شومیز). - ۲۰۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۲۲۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۹۸-۵۵۴۷-۹۶۴-۹۷۸

۱۰۰- مربی نمونه.

رویا ذبیحی. - تبریز: اختر. - ۴۸ ص. - جیبی (شومیز). - ۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۰-۱۵۸-۵۱۷-۹۶۴-۹۷۸

۱۰۱- همراه ارشد تربیت‌بدنی و علوم ورزشی (مدیریت و برنامه‌ریزی): کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور.

افشین نوری. - تهران: ابرون. - ۳۲۸ ص. - بیاضی (شومیز). - ۶۵۰۰۰ ریال. - چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۰۹۶-۳۸۴-۹۶۴-۹۷۸

۱۰۲- یادگیری حرکتی (رشته تربیت بدنی و علوم ورزشی).

مترجم: فاطمه سلامی، عباس بهرام. - تهران: دانشگاه پیام نور. - ۲۰۸ ص. - وزیری (شومیز). - ۱۳۳۰۰ ریال. - چاپ پنجم / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۵-۳۴۵-۴۵۵-۹۶۴-۹۷۸

هنرهای تزئینی

۷۴۵

۱۰۳- آموزش خط تحریری.

خطاط: حسین فیض‌آبادی. - تهران: میرسعیدی فراهانی. - ۴۸ ص. - (در۴جلد) جلد اول. - خشتی (شومیز). - چاپ دوم / ۵۰۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۹۵-۶۸۵۳-۹۶۴-۹۷۸

۱۰۴- آموزش خط تحریری.

خطاط: حسین فیض‌آبادی. - تهران: میرسعیدی فراهانی. - ۴۸ ص. - (در۴جلد) جلد دوم. - خشتی (شومیز). - چاپ دوم / ۵۰۰۰ نسخه.

شابک: ۰-۹۸-۶۸۵۳-۹۶۴-۹۷۸

۱۰۵- آموزش خط تحریری.

خطاط: حسین فیض‌آبادی. - تهران: میرسعیدی فراهانی. - ۴۸ ص. - (در۴جلد) جلد دوم. - خشتی (شومیز). - چاپ دوم / ۵۰۰۰ نسخه.

شابک: ۶-۹۶-۶۸۵۳-۹۶۴-۹۷۸

۱۰۶- آموزش خط تحریری.

خطاط: حسین فیض‌آبادی. - تهران: میرسعیدی فراهانی.

– ۴۸ ص. – (در۴جلد) جلد سوم. – خشتی (شومیز). – چاپ دوم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۶۸۵۳–۹۷–۳

۱۰۷– می‌خواهم زیبا بنویسم: آموزش خط تحریری ویژه‌ی دانش‌آموزان اول ابتدایی: براساس رسم‌الخط کتاب بخوانیم و بنویسیم.
سیدعلی عبداللهی‌حسینی .– تهران: دانش آفرین، رشد اندیشه. – ۴۸ ص. – خشتی (شومیز). – ۱۵۰۰۰ ریال. – چاپ دوم / ۲۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۹۲۱۸۸–۸–۵

نقاشی و نقاشیها

۷۵۰

۱۰۸– آموزش نقاشی آسان.
زهرا محمدی‌خشویی .– تهران: فرهنگ مردم، رعنا. – ۱۶ ص. – (در۲جلد) جلد دوم. – بیاضی (شومیز). – ۱۰۰۰۰ ریال. – چاپ اول / ۶۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۷۵۸–۹۵–۵

۱۰۹– آموزش نقاشی قدم به قدم.
الهه زارع؛ تصویرگر: علی ذوالفقاری .– تهران: دوست مهربان. – ۱۶ ص. – (در۴جلد) جلد اول. – رحلی (شومیز). – ۸۰۰۰ ریال. – چاپ پنجم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۰۵۶–۱۴–۳

۱۱۰– آموزش نقاشی قدم به قدم.
الهه زارع؛ تصویرگر: علی ذوالفقاری .– تهران: دوست مهربان. – ۱۶ ص. – (در۴جلد) جلد دوم. – رحلی (شومیز). – ۸۰۰۰ ریال. – چاپ پنجم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۰۵۶–۱۵–۰

۱۱۱– آموزش نقاشی قدم به قدم.
الهه زارع؛ تصویرگر: علی ذوالفقاری .– تهران: دوست مهربان. – ۱۶ ص. – (در۴جلد) جلد سوم. – رحلی (شومیز). – ۸۰۰۰ ریال. – چاپ پنجم / ۵۰۰۰ نسخه.
شابک: ۹۷۸–۹۶۴–۸۰۵۶–۱۶–۷

In The name of God

Ketâb-e Mâh

The Arts

The **A**rts 128
An Specialized informative & Critical
Monthly book review
PUBLISHER:
Iran Book House

EDITOR – IN – CHIEF:
Mohammad Khazaee
Assistant Editor:
Bahman N.Chegini

Art Designer:
Yourik Karimmasihi

Address: Tehran, Enghelâb ave. bet. Sabâ and Felestin, no. 1080
POSTAL CODE NO: 13145-313
Tel: 88342985

.....

- Decorative Motifs of the Atabaki Court's stones, on the Holy shrine of hazrat-e-Masoumeh (P.b.h)/ Mohammad Qasim Hussaini, Dr. Mohammad Khazaie
- An investigation into the roots of Common Plant Motifs shared by Persian and Indian Carpets/ Rezvan Ahmadi Payam
- The Splendor of Islamic Calligraphy/ Zahra Maisami
- The diversity of the designs in Glim Weaving of Gilan/ Dr. Parisa Shad Gazvini Kurdian's Carpet/ Maryam Farasat
- Calligraphy and Robaieyat of Khayyam/ Kaveh Teymoori
- The Quran of the national Museum/ Dr. Mahnaz Shayestehfar
- New books

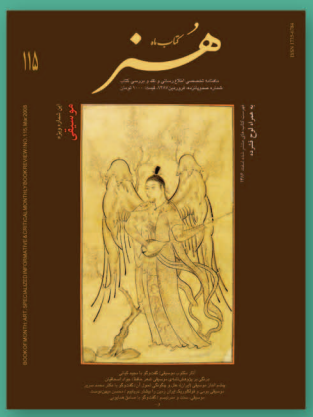
KETAB-e. MAH, SPECIALIZED IN THE ARTS IS A MONTHLY MAGAZINE PUBLISHED BY THE IRAN BOOK HOUSE, AND INTENDS TO DISSEMINATE INFORMATION ABOUT BOOKS AND PUBLISHING AFFAIRS AND HELP FURTHER DEVELOP, A CREATIVE RELATIONSHIP BETWEEN AUTHORS, LIBRARIANS, AND OTHERS ACTIVE IN THE NATIONAL PUBLISHING AND CULTURAL ARENA.
A COMPLETE LIST OF PREVIOUS MONHT'S PUBLICATIONS WHICH HAVE RECEIVED PERMISSION FROM THE MINISTRY OF CULTURE AND ISLAMIC GUIDANCE AND HAVE BEEN ENTERED IN THE DATA BASE OF THE IRAN BOOK HOUSE IS PRESENTED ACCORDING TO THE DECIMAL CLASSIFICATION SYSTEM.
CONTRIBUTING WRITERS ARE RESPONSIBLE FOR THEIR CRITICISMS AND REVIEWS AND DO NOT NECESSARILY REFLECT THE VIEWS OF THE IRAN BOOK HOUSE.

کتاب ماه هنر
۱۰۷-۱۰۸
چیت‌وچری، رشته‌های یک داستان در اپلیاد و شاهنامه
به همراه لوح فشرده

کتاب ماه هنر
۱۰۹-۱۱۰
به همراه لوح فشرده

کتاب ماه هنر
۱۱۱-۱۱۲
به همراه لوح فشرده

کتاب ماه هنر
۱۱۳-۱۱۴
به همراه لوح فشرده


کتاب ماه هنر
۱۱۵

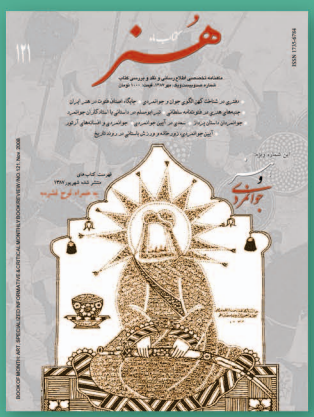
کتاب ماه هنر
۱۱۶

کتاب ماه هنر
۱۱۷

کتاب ماه هنر
۱۱۸

کتاب ماه هنر
۱۱۹

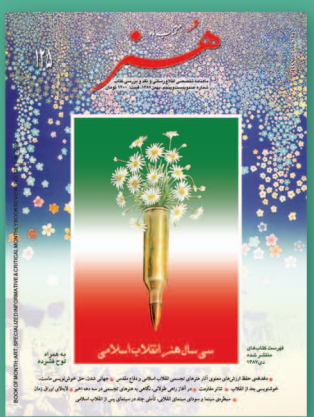
کتاب ماه هنر
۱۲۰


کتاب ماه هنر
۱۲۱

کتاب ماه هنر
۱۲۲

کتاب ماه هنر
۱۲۳
هنر و ورزش

کتاب ماه هنر
۱۲۴
هنر و معماری


کتاب ماه هنر
۱۲۵
سی سال هنر انقلاب اسلامی

کتاب ماه هنر
۱۲۶
نگارگری