سعدآباد

شمارهٔ ۲
تابستان ۱۳۹۷

فصل‌نامهٔ داخلی مجموعهٔ فرهنگی-تاریخی سعدآباد

سعدآباد

شمارهٔ ۲
تابستان ۱۳۹۷

فصل‌نامهٔ داخلی مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد

سعدآباد

فصل‌نامهٔ داخلی مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد
شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷

واحد پژوهش
مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد

گردآوری: سارا کریمان
زیر نظر: مهدیه منوچهری
نویسندگان این شماره (به ترتیب الفبا):
بهاره دادیار، فاطمه خاتمی‌فر، رضا دبیری‌نژاد، نگار ساقریچی، مریم فدایی،
گیسو فکوری نوشاد، سارا کریمان، فاطیما محسنی،
مهدیه منوچهری، نجیبه موسوی حصار، حمید وکیل‌باشی،
تصویرهای جلد: جواد نجف‌علیزاده

ویرایش و طراحی: انتشارات ایران‌نگار (۶۶۹۰۷۴۲۸)

نشانی: تهران، خیابان ولی عصر، خیابان شهید سرلشکر فلاحی (زعفرانیه)،
انتهای خیابان شهید طاهری، مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد
تارنما: www.sadmu.ir
رایانامه: Researchcenter.sadmu@gmail.com
تلگرام: t.me/saadabadpalace
اینستاگرام: saadabadpalace
تلفن: ۲۷۹۴۰۵۱۰

مطالب، تصویرها و مقاله‌های خویش را به نشانی اینترنتی نشریه بفرستید.
سعدآباد در پذیرش مطالب رسیده آزاد است. مطالب نشریه آرای نویسندگان آن است.
نقل مطالب با ذکر مأخذ آزاد است.

روی جلد
عنوان اثر: یک اروپایی در لباس شاهزادگان صفوی
هنرمند: ناشناس،
تاریخ: اوایل قرن ۱۱ هجری قمری،
ابعاد: ۱۸۵ در ۹۱،
تکنیک: رنگ روغن روی بوم،
محل نگهداری: موزهٔ هنرهای زیبا

پشت جلد
عنوان اثر: خواب
هنرمند: سالوادوردالی، تاریخ: قرن ۲۰،
ابعاد: ۱۶۰ در ۱۴۱،
تکنیک: رنگ روغن و اکرولیک روی مقوا،
محل نگهداری: موزهٔ هنرهای زیبا

مدیریت موزه
حفاظت و مرمت
معرفی
مباحث میان‌رشته ای در مطالعات موزه
گفت‌وگو
پژوهشی
تاریخچه

دیباچه ۵
دکتر علی‌اصغر مونسان

سرمقاله ۷
دکتر کیا پارسا

تاریخچه ۹
حمید وکیل‌باشی

قطعه خط نستعلیق سورهٔ حمد میرعماد (نماد هنر خوشنویسی ایران) ۱۱
مریم فدایی

معرفی آثار در موزه‌ها با توجه به شعار امسال شورای بین‌المللی موزه‌ها «ایکوم» «موزه‌ها و ارتباطات خلاق و نوین موزه‌ها، رویکردهای جدید، مخاطبان جدید» ۱۹
گیسو فکوری نوشاد

نقش موزه‌ها در روند فرهنگ‌پذیری مهاجران نسل دوم ۲۳
نگار ساقریچی

مدرنیسم در گلخانهٔ کاخ ملت ۳۱
سارا کریمان

تاپستری ۴۳
فاطمه خاتمی‌فر

گفت‌وگو با حسن ارژنگ‌نژاد خالق مجسمهٔ آرش ۴۹
واحد پژوهش

تطبیق نگاه خلاقانه بین کارگردان سینما و موزه‌دار ۵۱
مهدیه منوچهری

کاخ‌موزه‌ها و چالش بیناگفتمانی ۵۵
رضا دبیری‌نژاد

هنر قلمکاری ۵۹
نجیبه موسوی حصار

مطالعات اجتناب‌ناپذیر ۶۵
واحد پژوهش

شیوه‌های کنترل و نابودیِ هجوم حشرات به آثار موزه‌ایِ چوبی ۶۹
فاطیما محسنی

مدیریت کیفیت و استانداردسازی در موزه؛ مطالعهٔ موردی: مجموعه فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد ۷۵
بهاره دادیار

دیباچه

هر شیء دیرینه حامل پیامی است؛ پیامی از چگونگی زندگی، تلاش و نبرد انسان برای زنده ماندن و غلبه بر طبیعت، برای رفع نیاز خود و استفادهٔ درست از آنچه در دسترس داشته است. بی‌تردید این تلاش‌ها به صورت تجربیات راهگشا در تکوین و تکامل تمدن‌های بشری نقش اساسی و عمده داشته است و بر این مبنا، اشیاء و دست‌آفریده‌های نیاکان ما از ارزش والایی برخوردارند. یک قطعه سفال منقوش به‌جای‌مانده از هزاران سال پیش، برگی است مستند از تاریخ این سرزمین کهن و از این رو، حتی یک تکه‌سفال ارزش بسیار می‌یابد و حفظ آن به مثابه میراث بشری اهمیت و ضرورت دارد. گاهی بررسی علمی یک شیء دیرینه و تبادل نتایج حاصل از مطالعات آن در دانشگاه‌ها، نشست‌ها و همایش‌ها، به بحث روز مبدل می‌شود و چه بسا روزنه‌هایی نوین از گذشتهٔ بشر فراروی پژوهشگران قرار می‌دهد. با توجه به اینکه تمام اموال تاریخی ـ فرهنگی در فرهنگ جهانی سهیم هستند و لطمه به میراث فرهنگی هر قوم و ملتی به منزلهٔ لطمه به اموال کل بشریت است، حفظ اموال فرهنگی برای تمام اقوام جهانی اهمیت بسیاری دارد. اهمیت منابع فرهنگی کشور، به منزلهٔ مواریث و گنجینه‌های ملی، برکسی پوشیده نیست و آسیب وارد شدن به آنها نیز، همه را نگران و مضطرب می‌کند. در اینجاست که موزه، جایگاه حساس و ارزندهٔ خود را به رخ می‌کشد. موزه‌ها در حقیقت زبان گویا و رسا و راویان صدیق میراث فرهنگی هستند و تمام جوامع با اعتقاد به این حقیقت، هر آینه بیش از پیش به توسعه و گسترش موزه‌ها و به‌ویژه موزه‌های تخصصی اهمیت می‌دهند، و فراتر از کارکردهای فرهنگی آن، بهره‌برداری عظیمی نیز برای اهداف گردشگری از موزه‌ها می‌کنند. تمامی موزه‌ها که در اشکال مختلف فرهنگی شکل گرفته اند، رسالت مهم‌شان شناخت، حفظ و معرفی فرهنگ است، به گونه‌ای که هر موزه اعم از ملی، منطقه‌ای، استانی، بومی و خصوصی رسالتی در جهت حفظ و معرفی فرهنگ و دستاوردهای تمدن بشری دارد. از این منظر هر چقدر موزه‌ها گسترده‌تر و متنوع‌تر باشند، حفاظت و صیانت فرهنگی، بهتر و کامل‌تر انجام می‌شود.

دولت تدبیر و امید در سایهٔ باور عمیق به اهمیت موزه‌ها، حرکت‌های بزرگ و متنوعی در این بخش آغاز کرده و بخش اعظمی از آن را به سرانجام رسانده است. از ابتدای شکل‌گیری موزه در ایران تا آغاز به کار دولت یازدهم، مجموعا شاهد ایجاد ۴۳۸ موزه در کشور بودیم و هم‌اکنون بیش از ۶۵۰ موزهٔ فعال در کشور وجود دارد که نشان از رشد قریب به ۵۰ درصدی در ۵ سال دارد و امیدواریم تا سال ۱۴۰۰ شاهد افتتاح هزارمین موزه در کشور باشیم.

با توجه به شعار جدید ایکوم «ارتباطات خلاق و نوین موزه‌ها، رویکردهای جدید، مخاطبان جدید» قطعاً تمامی موزه‌ها به منظور اثرگذاری در حوزه‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، برنامه‌های متنوعی را برای خود دارند و ما امیدواریم که موزه‌ها بتوانند پیشرو در دیپلماسی فرهنگی کشور در داخل و خارج از کشور باشند.

قطعا موزه‌ها ویترین سازمان‌ها و مهمترین دریچهٔ فرهنگی‌ای هستند که مردم را به خود دعوت می‌نمایند، پس می‌توان گفت معرفی موزه‌ها به مخاطبان، مهم‌ترین گام برای انس و آشنایی مردم با هویت و گذشتهٔ خودشان است.

مجموعهٔ حاضر نیز تلاشی در مسیر معرفی و شناساندن بزرگ‌ترین مجموعهٔ موزه‌ای ایران به علاقمندان است و در عین حال دربرگیرندهٔ مقالاتی ارزنده در حوزهٔ موزه و موزه‌داری است تا بر غنای دانسته‌ها و تجربیات این عرصهٔ مهم بیفزاید. امید که محتوای این مجموعه برای کلیه دانش‌پژوهان مفید و برای تمام علاقه‌مندان به میراث فرهنگی ایران زمین مقبول افتد.

دکتر علی‌اصغر مونسان
معاون رییس جمهوری و
رئیس سازمان میراث فرهنگی،
صنایع دستی و گردشگری

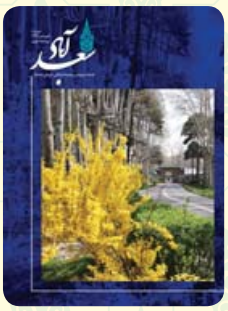
سرمقاله

انتشار فصلنامهٔ *سعدآباد* اقدامی است در جهت تولید و جمع‌آوری محتوی علمی قابل استناد و ارجاع که با محوریت اصلی عناوین و موضوعات پژوهشی مرتبط با مجموعهٔ سعدآباد، که در هر شماره نسبت به مقتضیات زمانی که غالباً حول مسائل موزه‌داری معین می‌گردد، تدوین می‌شود. شمارهٔ پیش رو که دومین شمارهٔ (تابستان) این فصلنامه است، علاوه بر مطالب و مقالاتی که موضوعات پژوهشی سعدآباد را در بر می‌گیرد، مطالبی با محوریت شعار سال ۲۰۱۷ ایکوم: «موزه‌های تراپیوسته» را نیز در خود جای داده است. امید است که این مجموعه موفق گردد تا با تمدد و پیوستگی در انتشار این فصلنامه، پاسخی به عطش پژوهشگران این حوزه باشد.

مجموعهٔ سعدآباد با ظرفیت‌های منحصربه‌فرد خویش و با پشتوانهٔ علمی و هنری یکی از مهم‌ترین مقاصد گردشگری در سطح کشور به شمار می‌آید. طی دهه‌های گذشته گردشگری بین‌المللی با پیشرفت قابل توجهی روبه‌رو بوده است و تبدیل به یکی از بزرگ‌ترین و سریع‌ترین بخش‌های اقتصادی در سراسر جهان شده است. در دههٔ اخیر گردشگری ناگهان به صورت یک تجارت پرقدرت در تجارت بین‌المللی ظاهر شد و این صنعت به رتبهٔ بالایی پس از نفت ارتقا یافته است و در بعضی از کشورها با آن برابر و چه بسا در صدر قرار گرفته است. مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد دارای قابلیت‌های لازم محیطی و طبیعی است. بدیهی است با وجود مناظر و چشم‌اندازهای طبیعی و همچنین گونه‌های گیاهی و جانوری نایاب در این منطقه، از ویژگی خاص برخوردار است. بنابراین این مجموعه در معرض خطرات ناشی از فعالیت‌های انسانی است که در برابر آن می‌باید آگاه‌سازی و همچنین تعامل با مردم صورت پذیرد، تا حفظ و نگهداری آن در سطوح بالاتر، و ملی و فرا ملی گسترش یابد.

با تدوین برنامه‌ای منسجم بر اساس قابلیت‌های محیطی، معماری، و موزه‌ای می‌توان در بهبود جذب مخاطب مؤثر بود و بزرگ‌ترین چالش برای ما در حوزهٔ اقتصاد گردشگری حفظ منابعی است که در اختیار داریم. منابعی که در اختیار ما قرار دارد یکی از غنی‌ترین منابع فرهنگی و هنری در حوزهٔ گردشگری و هنر است. برای ارائه خدمات گردشگری و جذابیت بیشتر و مداوم در سعدآباد باید با اتخاذ روش‌های مناسب و تصمیم‌گیری‌های مدون در بهبود وضعیت سعدآباد در حوزهٔ گردشگری تلاش کرد. این مجموعه در نظر دارد با استفاده از قابلیت‌های فناوری و تکنولوژی روز و با طراحی اپلیکشن‌های تخصصی، میزان دسترسی بازدیدکنندگان به اطلاعات را تسهیل کند.

دکتر کیا پارسا
مدیر مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی
سعدآباد



شمارهٔ ۱ نشریهٔ سعدآباد را از نشانی زیر دریافت کنید یا مربع شطرنجی (QRCode) را با تلفن همراه اسکن کنید.

http://sadmu.ir/detail/6311

تاریخچه

حمید وکیل‌باشی*

مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد با ۱۱۰ هکتار وسعت بزرگ‌ترین مجموعهٔ موزه‌ای ایران و از بزرگ‌ترین موزه‌های جهان محسوب می‌شود. شکل امروزین این مجموعه در دوران سردار سپهی رضاخان با تملک و یک پارچه‌سازی قطعات مختلف زمین متعلق به رجال قاجاری و خانواده‌های صاحب نام به دست آمد. از اسامی مالکان باغ‌ها و زمین‌های این مجموعه می‌توان چنین استنباط کرد که اینجا همواره منطقه‌ای اعیان‌نشین و ممتاز بوده و شاید همین مسئله در انتخاب آن بی‌تأثیر نبوده است. از این شماره هر بار به معرفی یکی از مناطق زمینه‌ساز شکل‌گیری سعدآباد و معرفی و ذکر روایات مربوط به مالکان قدیم‌تر آن می‌پردازیم.

◁ تپهٔ علی‌خان

کاخ سبز، قصر علی‌خان و کالسکه‌خانه (موزهٔ برادران امیدوار):

در رأس مجموعهٔ سعدآباد و مرتفع‌ترین قسمت آن منطقه پر رمز و رازی موسوم به تپهٔ علی‌خان با مساحتی حدود یک هکتار قرار دارد. در اینجا موزه‌های برادران امیدوار، کاخ‌موزهٔ سبز و کاخی که در سالیان اخیر به احمدشاهی موسوم شده است، با عنوان درست قصر علی‌خان قرار دارد. همچنین این تپه بر فراز غربی جنگلی موسوم به درهٔ جنی است. دوستعلی خان معیرالممالک که با خانوادهٔ والی نسبت خویشاوندی داشت در کتاب *رجال عصر ناصری* می‌نویسد: «علی‌خان در بالادست روستای جعفرآباد شمیران، عمارت ییلاقی و باغ بزرگی بنا نهاده بود. او تابستان‌ها وزرا و رجال برجستهٔ زمان خود را به این باغ دعوت می‌کرد و مهمانی‌های بزرگی ترتیب می‌داد. مدتی بعد، پسر علی‌خان، سردار همایون عمارت دیگری در کنار کوه ساخت که دیوار اتاق‌های آن را از یک جانب بدنه کوه تشکیل می‌داد. این باغ و عمارت‌ها، قصر علی‌خان، خوانده می‌شد و در دورهٔ پهلوی به زمین‌های کاخ سعدآباد ملحق شد» از این متن می‌توان چنین برداشت کرد که قصر علی‌خان شامل تمامی این باغ و ساختمان‌های این تپه است.

رضا شریعت‌زاده (قائم مقام الملک) در خاطرات خود می‌نویسد: «بعد از خریداری سعدآباد از سردار اعظم، تپهٔ علی‌خان والی را از پدر سرتیپ والی به مبلغ هفت هزار تومان خریداری نمودم و این تپه همان تپه‌ای است که کاخ شهوند را رضاخان بر روی آن بنا کرد و مادر شاهپور عبدالرضا (عصمت دولتشاهی) در آن کاخ می‌نشست» منظور از سرتیپ والی آقای علی والی فرزند قاسم‌خان والی (سردار همایون) فرمانده بریگاد قزاق در واپسین سال‌های حکومت قاجاریه و پیش از رضاخان است. نکتهٔ جالب توجه اینکه ظاهراً از آوردن نام سردار همایون به عمد احتراز شده است. این مسئله در چند مورد دیگر از تاریخ‌نویسی دوران پهلوی سابقه دارد. نگاه کنید به *تاریخ بیست ساله ایران* نوشتهٔ حسین مکی و همچنین *انگلیسی‌ها در میان ایرانیان*، نوشتهٔ سر دنیس رایت، ترجمه ذبیح‌الله منصوری.

* کارشناس ارشد باستان‌شناسی
h_vakilbashi@yahoo.com

◁ علی‌خان والی

علی‌خان والی (۱۲۲۴، ۱۲۷۹ هـ‌ش) سیاستمدار و حاکم مراغه، خوی، اردبیل و ارومیه از رجال خوش نام دورهٔ قاجار بوده است. ایشان علاوه بر اینکه حکمرانی مقتدر و موفق در مناطق مذبور بوده و به جهت دفع اشرار و ایجاد امنیت کارنامه قابل توجهی از خود به جای گذاشته است، در عین حال هنرمندی صاحب قریحه و ورزشکاری توانمند و در مجموع چهره‌ای فرهنگی است. آلبوم‌های عکسی که علی‌خان شخصاً عکاسی کرده از اولین نمونه‌های مستندنگاری در ایران به شمار می‌رود.

◁ قاسم‌خان والی (سردار همایون)

قاسم‌خان والی (۱۲۵۴–۱۳۱۲ ه.ش) فرزند علی‌خان والی فارغ‌التحصیل مدرسه سن سیر و از نظامیان برجستهٔ ایران در دورهٔ قاجار بود. از جملهٔ منسب‌های وی: اولین شهردار تبریز، فرماندهٔ قشون آذربایجان و مؤسس اولین گارد سلطنتی را باید یاد کرد. همچنین سردار همایون فرماندهی بریگاد قزاق بعد از اخراج روس‌ها و قبل از کودتای ۱۲۹۹ را بر عهده داشت. به گفتهٔ سیدضیاء الدین طباطبایی رابطهٔ او با سرهنگ رضاخان به هیچ وجه خوب نبود و با وساطت و اصرار سیدضیاء حکم ریاست آتریاد تهران برای حفاظت از احمد شاه را به نام رضاخان صادر می‌کند. پس از کودتا و با قدرت گرفتن رضاخان به آذربایجان می‌رود و نهایتاً در ۱۳۱۲ در ارومیه بدرود حیات می‌گوید. مجموعهٔ قصر علی‌خان را ایشان به واسطهٔ قائم مقام الملک به رضاخان می‌فروشد ■

منابع

۱. الهی، صدر الدین. *سید ضیاء مرد اول یا دوم کودتا*. تهران: ثالث، ۱۳۹۰.
۲. آرامش، احمد. *هفت سال در زندان آریامهر*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۸.
۳. عدل، شهریار. «صاحب نسق، علی‌خان والی و سردار همایون والی». *بخارا*، شمارهٔ ۲۸ (۱۳۸۱).
۴. معیرالممالک، دوستعلی. *رجال عصر ناصری*. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۱.
۵. مکی، حسین. *تاریخ بیست ساله ایران*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.
۶. نظری، فرهاد. «کتاب عکس علی‌خان والی». *گلستان هنر*، شمارهٔ ۱۵ (۱۳۸۸).
۷. رفیع، مسعود. *زندگی سیاسی و اجتماعی حاج آقا رضا رفیع «قائم‌الملک»*. تهران: نشر آبی، ۱۳۸۸.

عمارت علی‌خان والی در مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد
عکس ایسنا (حمید فروتن)

قطعه خط نستعلیق سورهٔ حمد میرعماد

(نماد هنر خوشنویسی ایران)

مریم فدایی*

چکیده

قطعهٔ حمد میرعماد مشهورترین اثر خوشنویسی نستعلیق ایرانی است که به دلیل ویژگی‌های فنی‌اش به وضوح بیان‌کنندهٔ شاخصه‌های خط نستعلیق نسبت به خطوطی است که از ۴ قرن تا کنون استفاده می‌شده است و واجد ویژگی‌هایی است که سریع خود را نشان می‌دهند و بنا به دلایلی می‌تواند به منزلهٔ نماد هنر خوشنویسی ایرانی نام‌گذاری شود. با تجزیه و تفکیک اجزای تصویری این اثر می‌توان به اصول فنی دوازده‌گانهٔ هنر خوشنویسی پِی برد که تمایز و برجستگی مکتب او را در سه مورد مهمِ

ـ فنی هندسی و زیبایی‌شناسی خط نستعلیق

ـ اهمیت گسترش شیوهٔ میرعماد در گسترهٔ ملی و فراملی از عصر صفوی تا دورهٔ معاصر

ـ پرورش شاگردان و پیروان میرعماد به مدت ۴۰۰ سال تا کنون

نشان می‌دهد مهم‌ترین ویژگیِ اثر حمد میرعماد در سه بخش «کشیده‌های عالی»، «تعادل»، و «کرسی‌بندی» است که باعث ایجاد فاصلهٔ مساوی و مناسب بین خطوط افقی و عمودی کرسی و ایجاد زیبایی، استحکام و سرجای درست نشستن کلمات و درنهایت فاخر شدن این قطعه شده است.

واژگان کلیدی: نستعلیق، میرعماد، سورهٔ حمد میرعماد.

مقدمه

آیدین آغداشلو در کتاب *آسمانی و زمینی* گفته است «...سورهٔ حمد را چهار سال طول کشید تا تمام کردم... هر وقت حالم بد یا منقلب می‌شد می‌رفتم سراغش... متمرکز می‌شدم بر روی کارم و جهان تعطیل می‌شد... شوخی که نبود سورهٔ حمد را نوشتن، آن هم از روی بهترین خط میرعمادالحسنی السیفی...» (هاشمی‌نژاد، ص۴۱و۴۲) چنین توصیفی از قطعه خط میرعماد الحسنی از زبان یکی از مشهورترین طراحان گرافیک ایران نشان‌دهندهٔ قدرت قلم و اعجاب اثری است که به نام میرعماد الحسنی شهرت دارد. زیرا قطعهٔ خوشنویسی مورد بحث به صورت یک کل منسجم و زیبا، واجد ویژگی‌هایی است که سریع خود را نشان می‌دهند و بنا به دلایلی می‌تواند به منزلهٔ نماد هنر خوشنویسی ایرانی نام‌گذاری شود. دربارهٔ نستعلیق میرعماد [آرای] گوناگون بیان شده است که پیش از هرچیز برای مطالعه سورهٔ حمد میرعماد می‌بایست نسبت به ویژگی‌های مکتب میرعماد آگاهی داشت و منظور نظر در این مقاله سورهٔ حمد است. شاید انتساب واژهٔ اعجاب انگیز برای این اثر پس از آنالیز آن قابل فهم است زیرا سرنخ‌هایی برای نظم‌یابی و گروه‌بندی و تجزیه و تفکیک اجزای تصویری این اثر را می‌دهد که با تحلیل حمد میرعماد می‌توان به رعایت تناسب و تعادل و اصول فنی دوازده‌گانهٔ هنر خوشنویسی پی برد.

میرعماد الحسنی مشهورترین هنرمند خوشنویس ایران هم‌عصر با دورهٔ شاه عباس بزرگ صفوی از سادات سیفی حسنی قزوین است. اجدادش در دستگاه دولتی صفوی مصدر کتابداری و مستوفی بودند جد پدری‌اش میرشریف از عموزادگان قاضی جهان سیفی وزیر شاه طهماسب صفوی است. او در سال ۹۶۱ ه.ق در قزوین متولد و در سال ۱۰۲۴ ه.ق در اصفهان به شهادت رسید.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر
maryamft2003@yahoo.com

میرعماد بنا به استناد تذکره‌نویسان از ملامحمد حسین تبریزی آموزش دید سپس به شهرهای ازمیر، استانبول، کربلا، حلب، حجاز، بصره، بغداد، مکه، و اهواز سفر کرد و به قزوین بازگشت و هم‌زمان با شهرت اصفهان به مثابه مرکز فرهنگی هنری عصر صفوی، به دربار صفوی راه یافت و در مدت ۱۶ سال شاگردان بسیاری را تربیت کرد. شهرت میرعماد به کشورهایی مانند عثمانی و هند رسید و آثار هنری او را به منزلهٔ خراج، خرید و فروش می‌کردند وی از اثرگذارترین خوشنویسان تاریخ هنر ایران است که مکتب او از چهار قرن پیش تا کنون سرمشق و الگوی خوشنویسان بوده است.

◁ شاخصه‌های فنی مکتب نستعلیق میرعماد[1]

یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های شیوهٔ میرعماد، اثبات نسبت طلایی در خوشنویسی است زیرا میرعماد با پالایش خطوط پیشینیان و زدودن اضافات و ناخالصی‌ها از پیکرهٔ نستعلیق و نزدیک کردن شگرف نسبت‌های اجزای حروف و کلمات، به اعلا درجهٔ زیبایی، یعنی نسبت طلایی رسید و قدمی اساسی در اعتلای هنر نستعلیق برداشت. با بررسی اکثریت قاطع حروف و کلمات میرعماد متوجه می‌شویم که این نسبت همچون یک الگو در تار و پود حروف و واژه‌ها وجود دارد و زاویهٔ ۶۳/۴۴۸ درجه که مبنای ترسیم مستطیل طلایی است، در شروع قلم‌گذاری و ادامهٔ رانش قلم، حضوری تعیین‌کننده دارد. این مهم قطعاً در سایهٔ شعور و حس زیبایی‌شناسی وی حاصل آمده، نه آگاهی از فرمول تقسیم طلایی از دیدگاه هندسی و علوم ریاضی. میرعماد این نسبت‌ها را نه تنها در اجزای حروف بلکه در فاصلهٔ دو سطر و مجموعهٔ دو سطر چلیپاها و کادرهای کتابت و قطعات رعایت می‌کرده است. آن بخش که باعث توجه طولانی‌مدت به سبک میرعماد شد تا شیوهٔ او محوریت داشته باشد، این است که میرعماد توانست خط نستعلیق را علاوه بر امتیازاتی که بر آن مترتب است به نقطهٔ اعتدال برساند. زیرا [در آثار او] اجزای مختلف حروف که به‌خصوص در ترکیب‌بندی با هم در دو یا چند حرف در زبان فارسی و خط نستعلیق هستند با هم ترکیب می‌شوند و کلمه‌ای را می‌سازند، این اتصالات کلمات و نوع پیوندها همگی با هم به یک تشرف می‌رسند. در اجزای کلمات نستعلیق که به عبارتی حروف ماقبل باید به حروف بعد از خود تشرف و تسلط داشته باشند و اینکه میزان این تسلط و تشرف چه قدر باشد، همان نقطهٔ زیبایی و آن چیزی است که آن حالت ایستایی را با آن نباید در آن طراحی حس کرد و باید جوری در متن صفحه و مسطر قرار گیرد که احساس حرکت ایجاد کند و اینکه این موج در لحظه به لحظه و ذره‌های نقطه به نقطهٔ کلمات در حرکت به هم متصل شده باشد. که البته اگر زیاد از حد باشد یک عدم استواری را القا می‌کند و اگر کم‌تر باشد یک طراحی نشسته بر مسطر را ایجاد می‌کند. وقتی این حالت تشرف و اتصال با هم را در حد اعلای زیبایی داشته باشد و فواصل و اندازهٔ حروف به نسبت حروفی که در کنار هم قرار گیرند آن وقت است که به شدت قابل مقایسه است و به اندکی کوچک و بزرگ بودن آن تناسب را از بین می‌برد و البته به نظر می‌رسد مسئله موضوعی ساده است. در واقع چنان مقامی که توضیح داده شد در شیوهٔ میرعماد دیده می‌شود.

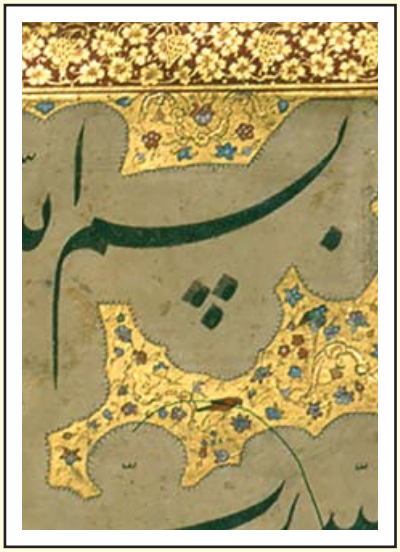
نکتهٔ بعدی اینکه در ترکیب کلی در آثار استادان بزرگ قبل از میرعماد، اندازه‌ها قدری کوچک و بزرگ هستند. مثلاً کشیده‌ها خیلی بلند است و همین‌طور نکات دیگری که می‌شود در ردیف صفات ممتاز یک طراحی طراز اول از آن نام برد، ویژگی‌های ذوق و فرهنگ ایرانی است که در طول سده‌ها تراش و صیقل خورده و منتقل شده است. از دیگر ویژگی‌های مکتب میرعماد این است که شفافیت و قدرت قلم و ملاحت را با هم دارد که جمع این صفات با هم بسیار دشوار است زیرا در عالم خوشنویسی کسانی هستند که شفافی و قدرت قلم دارند اما آن شیرینی خط میرعماد را ندارند. همچنین ترکیب‌بندی سطور مانند چلیپا و نمونه‌های درخشان در آثار میرعماد دیده می‌شود زیرا باید این سطور مکمل هم با هماهنگی اجرا شوند. اگر فواصل سطوح کم باشد انسجام کم می‌شود و اگر به هم نزدیک باشد آن حالتی را که باید باعث شادابی و طراوت باشد از دست داده و نوعی تنگنا حس می‌شود. با این خط

۱. مصاحبه حضوری با استاد غلامحسین امیرخانی، استاد امیر فلسفی، استاد جواد بختیاری، استاد عباس اخوین (موضوع مکتب نستعلیق میرعماد).

یک نوع انبساط خاطر داریم. در قلم روانی و رهایی در حد اعلای کنترل خود و در ذات خود وجود دارد و حشو ندارد. تمام این موارد امتیازاتی بود که در شیوهٔ میرعماد است که موجب شد تا شیوهٔ میرعماد الگو باشد و حتی در دورهٔ قاجار هم که برخی خوشنویسان شاگردان غیر حضوری میرعماد بودند از آن اقتباس کردند و تاکنون هم تعادل خوشنویسی نستعلیق در خط ایشان قابل مشاهده است. البته در دورهٔ قاجار استادان طراز اولی بروز کردند که هر کدام جایگاه ویژه‌ای دارند مانند میرزا غلامرضا اصفهانی و میرزا محمدرضا کلهر. میرزا غلامرضا از غبار تا کتیبه را به حد کمال نوشته است. او شخصیت ممتازی دارد که باید در مرتبهٔ خودش به‌صورت مستقل دربارهٔ او بحث کرد. و البته این نکته هم گفتنی است که از دیگر دلایل شهرت میرعماد آثار خود او است. در تاریخ ۴۰۰ ساله بعد از میرعماد ـ هرچند دیگر خوشنویسان صاحب مرتبه بودند ـ اما باز هم متمایل به اقتباس از آثار میرعماد بودند و کم‌تر کسی موفق شد حتی چلیپایی را در پایه و مقام میرعماد نگارش کند. زیرا چلیپانویسی به شیوهٔ میرعماد هنرمندان بعد از او را در سکوی پرتابی قرار داده که مقام استادی و پختگی را می‌توان در آن مشاهده کرد.

در بحث زیبایی‌شناسی خط نستعلیق باید گفت که کشیده‌های زیبایی باید تحریر شود و نباید کوچک‌ترین لغزشی و خامی در آن راه داشته باشد، تمام اندازه‌ها و تناسبات خاص هندسی بر آن حاکم است و استاد میرعماد در انگارهٔ ذهن خود و تجربیات گذشته، چه آن زیبایی که دهر به دهر سنجیده شده و با تعادل و زیبایی مورد تجربه و انتخاب شده است و توسط میرعلی هروی به منزلهٔ یک میراث ملی و شناسنامهٔ هنر ایران به ما رسیده را در خود حفظ و اجرا کرده است. از شاخص‌ترین موارد مطرح‌شده در شیوهٔ میرعماد مباحث فنی و زیبایی‌شناسی خط نستعلیق است که دقیقاً در گذشته هم رعایت می‌شد و البته میرعماد قانون‌مندی آن را به بهترین شکل ممکن رعایت کرده است. زیرا این اصول هنری را می‌توان در هنر زمان‌ها مشاهده کرد اما باید این اصول صحیح را بر کاغذ اجرا کرد تا با نیروی ذوق هماهنگ شوند و تبدیل به قدرتی شوند و پنجه‌های نویسنده به آن متصل شود و به قلم و اندیشه و ذوقش؛ و این هماهنگی یک عمر مشقت و زحمت را می‌طلبد. آثار هنرمندان دارای مرتبه و طبقه شده‌اند زیرا مقام هنر خودش قانون را ایجاد می‌کند.

میرعماد را در مقام نماد فرهنگی هنر خوشنویسی شناخته‌اند اما در این شیوه چه نقاط متمایزی وجود دارد که شیوهٔ او را نسبت به ادوار قبل و بعد از خود مجزا می‌کند؟ کاری که میرعماد در تکامل خط نستعلیق انجام داد قابل ذکر است و اینکه پس از چهارصد سال هیچ تقلیدی از خط او نشده است و دیگر شخصیت فردی میرعماد است که بسیار بارز است. از آثار او سورهٔ حمد است که کسی نتوانسته تا به آن درجه برسد که مانند آن بنگارد. از نظر قواعد خوشنویسی و اصول دوازده‌گانهٔ خط و شأن و صفای اثر بسیار بالاست و تمام ریزه‌کاری‌های خط در این قطعهٔ حمد جمع شده است و تمام خوشنویسانی که به حدی رسیده‌اند نتوانسته‌اند از میرعماد بگذرند و همواره همگان معترف‌اند که از زمان زند و قاجار تمام خطوط از میرعماد الگو گرفته شده و استادان بنام از خط او مشق کرده‌اند و آثارشان رنگ و بوی میرعماد می‌دهد. البته در دورهٔ معاصر قدری از خط کلهر استفاده شد و علت آن بیشتر به دلیل صرف وقت کم‌تر در یادگیری خط کلهر است که راحت‌تر و سریع‌تر نوشته می‌شود در حالی که تمام استادان بزرگ اعتراف کردند خط میرعماد در سطح بالاتری قرار دارد. یکی از نقاط تمایز شیوهٔ میرعماد بحث زیبایی‌شناسی و فنی میرعماد هم هست که مدت طولانی‌تری برای آموزش می‌خواهد و در واقع آثار میرعماد الگو قرار گرفته است. البته سلیقهٔ میرعماد در ترکیب‌بندی و کرسی‌بندی آن قابل ارزش‌گذاری است زیرا او در این کار شجاعت بسیاری داشته و کارهایی کرده است که قبل از او و بعد از او کسی جرأت انجام آن را نداشته است. از دو وجه وجودی می‌توان دربارهٔ میرعماد و شیوهٔ او بحث کرد. ابتدا به لحاظ تاریخی



میرعماد در موقعیتی قرار داشت که ۲۰۰ سال از پیدایش نستعلیق گذشته بود و استادان بسیاری در حد اعلا ظهور کرده بودند و این خط به جایی رسیده بود که نیاز به کسی داشت تا آن را کامل کند. در واقع همان اتفاقی که در شعر فارسی بعد از رودکی و فردوسی و سنایی و مولوی و سعدی رخ داد و شعر فارسی به نهایت رسیده بود، حال کسانی آمده بودند که مانند حافظ همه چیز را در خود جمع داشتند. میرعماد مانند حافظ که چیزی را به شعر افزود که خاص خود حافظ بود، چیزی به خط نستعلیق افزود که خاص او بود. و در عین حال بسیار شاخص و دلنشین بود. میرعماد قله‌هایی را فتح کرد که بعد از او کسی نتوانست به آن مقام دست یابد حتی موضوع قتل میرعماد هم باعث شد تا به او بیشترین توجه شود. مهم‌تر از همه اینکه بعد از شاه عباس شکوه ایران کم‌تر شد و توجه به هنر هم تقلیل یافته بود و به این شکل تا پس از ۴۰۰ سال میرعماد در بالاترین مرتبه قرار گرفت. در واقع باید گفت همان خاصیتی که غزل حافظ دارد و فقط او توانست با آن حال و حس غزل بسراید، خط میرعماد هم شبیه شعر حافظ شد. او تمام ظرایف و تناسبات را در چلیپاهای خود به یادگار گذاشت و آن چیزی که در تناسبات و در شیوه‌های قبلی او به وجود آمده بود، توسط میرعماد کامل‌تر و متعادل‌تر و متناسب‌تر شد و به این شکل پیروان بیشتری یافت و تا دورهٔ قاجار هم شیوه‌های دیگری بر اساس آن به وجود آمد.

میرعماد کمالِ خط و تناسب آن زیبایی مطلق است که نستعلیق را از دیگر خطوط اسلامی تمایز داد که به آن عروس خطوط اسلامی لقب دادند. درواقع خط نستعلیق جوابِ غزل فارسی است. حافظ در سال ۷۰۰ آمد و نستعلیق هم در آن سال‌ها متولد شد. زبان فارسی با رقاع و ثلث و محقق مؤانست نداشت و آن خطوط فقط برای کلام عربی به کار می‌رفت و خط نستعلیق برای غزل فارسی و به منزلهٔ نماد هنر خوشنویسی پارسی به کار رفت و مورد توجه همگان قرار گرفت یعنی یکی از شاخصه‌های اصلی شیوهٔ میرعماد که آن را در جایگاه نماد قرار داده است ریشهٔ پارسی داشتن این خط است. زیرا میرعماد آن جامعیتی که از یک فرهنگ تصویری هنرمند نیاز است به تمامی در خود دارد در واقع آن مولفه‌ها و خلاقیت‌ها و تاکتیک‌ها و شعور زیبایی‌شناسی بر اساس داشته‌های ملی آن منطقه و نگاه مهربان و بخشندهٔ اوست که در آموزش میرعماد جمع شده است و اگر بخواهیم میرعماد را توصیف کنیم، شأن اصلی او در هندسهٔ کلمات او نیست بلکه در قدرت کهکشانی خلاقیت او در حیطهٔ تنظیم اجزای خط اوست و این حلقهٔ مفقوده‌ای است که از این منظر به میرعماد کمتر پرداخته شده است و در واقع چیزی به غیر از هندسهٔ طلایی حاکم بر حروف و کلمات اوست و اگر راجع به میرعماد صحبت کنیم باید آن شأن والای شخصیت او مورد توجه قرارگیرد زیرا در مقایسه با رامبراند می‌توان گفت شاخصهٔ این نقاش اروپایی در چیدمان اجزای نور بود و او را با هنر پرتو نور می‌شناسیم و یا روبنس انرژی را در تمام عناصر تصویری خود رها می‌کرد و در این مقایسه میرعماد هم شأنیت دارد و مانند آهنگسازی که ملودی‌ها را در کنار هم می‌نشاند تا خوشایند باشد، میرعماد هم با خلاقیت‌های خود در اوج قرار گرفته است و این برجستگی کار او را باید در چلیپاها و سطور میرعماد مشاهده کنیم. آثار میرعماد همیشه بهتر از دیروز اجرا شده است و او همیشه مشق می‌کرده و این قاعده همیشه رعایت شده است. رشد میرعماد در ۳۰ یا ۴۰ سال پایان عمرش به چشم می‌آید. در حقیقت شأن والای شیوهٔ میرعماد به منزلهٔ شاخص بودن آن این است که توان میرعماد در قدرت خلاقیت چیدمان اوست که وجه ممیزهٔ استاد با همهٔ خوشنویسان دورهٔ خود و ماقبل خود است. البته تمایز و تشخیص این خلاقیت با قبل و بعد از میرعماد قدری دشوار است و استقلال خط و شأنیت خط در چلیپانویسی سهم عمده‌اش مربوط به میرعماد است. در چلیپانویسی میرعماد ویژگی‌های فنی و زیبایی‌شناسی در کار چیدمان و بحث کشیده‌های تخت دیده می‌شود. سطرنویسی چلیپاهای میرعماد یک طناب نامرئی مانند نخ تسبیح است. البته یکی از خلاقیت‌های او در کشیده‌های نستعلیق است که خاص اوست زیرا کشیده‌ها تا یک سوم سطح هستند. میرعماد در طول زندگی پُربار خود همه چیز را رعایت کرد و

کشیده‌ها را آگاهانه تنظیم می‌کرد و تمام انرژی را در سطح اجرا کرده است. چلیپاهایی که پس از او نوشته شد آن خصیصه و انسجام و ترکیب و نرمش کلمات را که باید به اوج برسانند مانند چلیپاهای میرعماد ندارند و ۹۹ درصد چلیپاهایی که در ۱۰۰ سال اخیر نوشته شده است، یک قوه خلاقه می‌خواهد که فقط میرعماد به آن رسیده بود (ذات تنظیم کلمات در سطح کار در شیوهٔ میرعماد هویداست). هر جا چلیپایی نوشته شد، کار را با معیار او سنجیدند. در واقع کار میرعماد میعار شد. در قلم ریز هم بسیار جعل کردند مثل میرزا غلامرضا که کُپی کار می‌کرد و البته در قلم نازک تمایل زیادی به کار میرعماد داشت. اما در قلم‌های درشت متفاوت عمل کرده است. نسخ‌زدایی در شیوهٔ میرعماد دیده می‌شود و یکی از شئون کار میرعماد نسخ‌زدایی از خط نستعلیق بود که با هوشمندی انجام شد. نسخ یادگار خطوط ماقبل خود بود و تا اواخر قرن ۸ هجری هنوز رگه‌هایی از نسخ در نستعلیق زیاد به کار می‌رفت و میرعماد به شدت به آن اهمیت داد تا آن خصیصه‌های فرمیک نسخ را از نستعلیق مجزا کرده و بزداید یعنی در کنار چیدمان، نسخ را از نستعلیق جدا کرد و به آن نوعی هویت و تشخص بخشید. همچنان‌که یک هنرمند در شعر مانند سبک عراقی و خراسانی لحن مشترک دارد، که در کلمات قابل شناسایی هستند، در خط نیز همین‌گونه است. در چلیپاهای میرعماد می‌توان فهمید که یک لحن مشترک بین کلمات جاری شده است. در خط نستعلیق میرعماد می‌توان کاملاً زیبایی‌شناسی خط را درک کرد. اما پس از دورهٔ میرعماد خط نسخ دوباره رد پایی در نستعلیق یافت که خصوصاً در قلم‌های درشت میرزا غلامرضا دیده می‌شود. بیشتر کاتبان قاجاری گرته‌برداری از آثار میرعماد می‌کردند. میرعماد در ساختار خط نستعلیق که قبلاً توسط میرعلی تبریزی تغییراتی کرده بود، توانست خط را تکمیل و زواید آن را حذف کند تا شکل شکیل و زیبایی داشته باشد و هرکسی دید بگوید این خط کاملاً ایرانی است. چون روح هنر مهم است و در خط نستعلیق ایرانی خصوصاً در شیوهٔ میرعماد شخصیت ایرانی دیده می‌شود. روشنگری میرعماد باعث شاخص شدن شیوهٔ میرعماد شد و این چهرهٔ شاخص باعث لطمه زدن به او هم شد. شاگردپروری میرعماد از مهم‌ترین خصوصیات او بود. استادان قبل و بعد از او هم شاگردپرور بودند اما جامعیت میرعماد را نداشتند. شیوهٔ او رواج یافته بود و بسیاری از استادان بعد از او از هنرمندان و شاگردان مطرح و نام‌دار شده بودند و حتی شیوهٔ میرعماد توسط آن‌ها گسترش یافته بود و درواقع خود میرعماد منتشر شده بود (خط او همه‌جای ربع مسکون رفته است) و حال شاگردانش با اسم میرعماد و هنر او منتشر می‌شدند. میرعماد کرسی خط را در جایی قرار داد که دست کسی به آن نرسید و کاری هم کرد تا هر کسی هم در جای خود قرار گیرد تا جایی که میرزا غلامرضا، میرزا غلامرضا و کلهر، کلهر شود. در بحث شیوهٔ میرعماد موضوع زیبایی‌شناسی دیده می‌شود که در خط میرعماد کاملاً بارز است و باعث می‌شود که ضعف و قوت بیشتری دیده شود. او تناسب منطقی بین حروف و کرسی‌بندی‌ها ایجاد کرده است و نقطهٔ قوت او به غیر از اصول فنی در واقع رعایت دانش زیبایی‌شناسی و نظم هندسهٔ طلایی است. او به قدرت و بینشی رسیده بود که از منظر چشم کار می‌کرد و تمام نظام زیبایی‌شناسی و اصول فنی هندسی در کار او هویدا شده است. میرعماد میراث‌دار قبل از خود است و بنا بر این او به روح ریاضی دست یافته است و خط نستعلیق نمایندگی او و تمثیلی از تمام آرزوهای فرهنگی ایران در قاب تصویر است. و هر چقدر از مرگ میرعماد می‌گذرد گستره‌اش وسیع‌تر می‌شود زیرا به نقطهٔ کمال رسیده است. قله‌ای که به نام میرعماد فتح شد از لحاظ تناسب و ترکیب‌بندی چلیپانویسی چیزی نیست که نیاز به اثبات داشته باشد و خوشنویسان تاریخ از ابتدای تاریخ این هنر تا آخر میرعماد را در خط نستعلیق به منزلهٔ شاخص و معیار کیفیت کار قبول کرده‌اند. او اظهر من الشمس است و قلندر عرصهٔ هنر خوشنویسی است. میرعماد مجموعه‌ای است مانند حافظ که تمام آثار او به کمال رسیده‌اند و در ۲۰ سال آخر زندگی او همهٔ آثارش به تعالی رسیده و به حق ملقب به پدر خط پارسی است. شیوهٔ او بنا به دلایل بسیاری مورد قبول جامعهٔ خوشنویسی از ۴ سده قبل تا کنون است و همه مفتخر هستند که نمونه‌ای از آن را داشته

باشند. اگر یک نمونه اثر بعد از اسلام را به منزلهٔ معیار تمام‌نمای فرهنگ ایرانی و هنر و پرچم‌دار کشورمان بدانیم و یا الگویی از فرهنگ پرچم و هنر ایرانی بشناسیم تا معیاری برای حفظ هویت ما باشد. به جرأت می‌توان گفت قطعهٔ حمد میرعماد است.

◁ نکات فنی قطعهٔ حمد میرعماد

ویژگی‌های قطعهٔ خوشنویسی حمد میرعماد به شکل خلاصه چنین است:

اول: **کُرسی داشتن قطعه**؛ یعنی وجود فاصلهٔ مساوی و مناسب بین خطوط افقی کرسی، و نیز رعایت خطوط عمودی کرسی.

دوم: **تعادل داشتن قطعه**؛ که در سطر اول (بسم الله الرحمن الرحیم) دیده می‌شود. مثلاً در دو طرف پایین سطر، یک سه‌نقطه در سمت راست و یک دونقطه در سمت چپ، به نحوی تحریر شده‌اند که زیرِ نقطه‌ها کم و بیش هم‌راستا است. همچنین سطرهای اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم ارتفاعِ شروع و خاتمهٔ سطرها تقریباً برابر است. و در سطر آخر (علیهم ولاالضالین) دو طرف پایین سطر، دونقطه نگاشته شده که زیر نقطه‌ها هم کم و بیش هم‌راستا است. همچنین زاویهٔ نسبتاً مساوی در شروع سطرها: «بسم»، «لحمد»، سرکش «مالک»، سرکش «ایاک»، «صر»، و «علیهم» به کار رفته است.

سوم: **کشیده‌های عالی قطعه**: کشیده‌ها نگاه را سمت خودشان می‌کشند و زیبایی، استحکام و سرجای درست نشستن آن‌ها، در فاخر شدن این قطعه نقش چشم‌گیری دارد.

دیگر ویژگی‌های این قطعه در حد کمال بودن بعضی از حروف و کلمه‌هاست؛ ترکیب‌بندی زیبا و خلاقانه داشتن، شکل و اندازهٔ تقریباً یکسان در نقطه‌ها و حروف مشابه، استفاده از فاصله‌های کم و بیش برابر بین دو حرف مشابه در آیات مختلف [شاهد این سخن است]. بخشی از زیبایی این تابلو، به خاطر عدم اعراب‌گذاریِ برخی از مفرداتِ مشابه است طوری که دقیقاً مشابه تحریر نشده‌اند.

در کتاب *میرعماد تا حجاب شیرازی* خصوصیات فنی و زیبایی‌شناسی این قطعه به زبان ساده‌ای بیان شده است به این شرح که «اثر حمد میرعماد از چند لحاظ حائز اهمیت است: کرسی کلمات که در یک راستا قرار گرفته و با سطر پایینی ارتباط دارد، زنجیرهٔ خط حفظ می‌شود، شروع سطر که با نزول شکل می‌گیرد و در آخر به صعود خفیف میل می‌کند، از سیاهی‌های خط با کلمات دیگر استفاده می‌کند، نقاط در راستای کلمات چینش می‌شود، حضور کشیده‌های تخت و نیم‌تخت که با شگردی خاص در این قطعه حاصل شده است» (احسنت، ۱۰۵). از نکات حساس حمد میرعماد حفظ زنجیرهٔ خط از ابتدای قلم‌گذاری تا انتهای آن است که همانند زنجیر به هم متصل هستند. سیاهی‌ها هم‌راستا و چینش ضعف‌ها در یک راستا حس می‌شوند «به طوری که در سطر اول نشست و سنگینی (بسم) همراه با گردش خطومی (م) حرف (الله) و نقطه (الرحمن) همگی در یک کرسی چشمنوازی می‌کنند و در سطر دوم سیاهی سر (م) و در (الحمد) با (لله) و با کشیده (ب) و سر (ع) در (العالمین) و تکرار این نوع چینش در سطرهای دیگر قابل تأمل است همچنین استفاده صحیح از خط و صعود و نزول حروف است که در هر جهت با کلمات قبل و بعد خود وابسته است. مثلاً چینش (الف) در سطر دوم روی کشیده (ب) هم‌تراز بودن آن با (الف) کلمه (الدین) در سطر بعد و باز در یک راستا بودن (الف) با دم (م) و انتهای دم (م) در وسط دایرهٔ (نستعین) در سطر چهارم و ادامهٔ آن در محل اتصال ضعف به قوت (انعمت) و ادامه آن به صورت عمودی در سطر چهارم و در (الضالین) و استفاده از فضای مثبت و منفی بین کلمات است که در این اثر به صورت یکنواخت و مساوی جاری است. فضاسازی این قطعه سراسر با توجه به ماهیت و شخصیت کلمات و با چینش هم‌اندازه و دقیق ردیف شده است. استفاده از نقاط مورب در راستای حروف که توانسته است هماهنگی مطلوبی با شخصیت کلمات یافته است و استفاده از کشیده‌های

تخت و تأثیر آن بر مدات دیگر مانند (نعبد و نستعین) از حد معمول تخت‌تر نوشته شده است و (بسم) در یک‌دست شدن اثر بسیار کمک کرده است در آخر استفاده از سه دایره در یک راستا («الذین»، «نستعین»، و «الدین») و برگشت آن به سمت دایرهٔ «والضالین» مقولهٔ دیگری است» (همان کتاب).

◁ نتیجه

از ویژگی‌های خاص میرعماد آثار چلیپایی و سیاه‌مشق‌های اوست است که به منزلهٔ محک استادی خوشنویسان پس از او محسوب می‌شود. مکتب میرعماد همچنان در کشورهای ترکیه و هند پیروانی دارد و او را پدر خط پارسی (نستعلیق) می‌شناسند. آثار و قطعات به‌جامانده از او بالاترین رقم به لحاظ ارزش‌گذاری مادی و معنوی از دورهٔ صفوی تا کنون را به خود اختصاص داده است. تمایز و برجستگی مکتب او در سه مورد مهم مطرح است:

ـ به لحاظ فنی هندسی و زیبایی‌شناسی خط نستعلیق؛

ـ اهمیت گسترش شیوهٔ میرعماد در گسترهٔ ملی و فراملی از عصر صفوی تا دورهٔ معاصر؛

ـ پرورش شاگردان و پیروان میرعماد به مدت ۴۰۰ سال تا کنون.

درواقع میرعماد در بالاترین حد هنری در مقایسه با سبک‌های پس از خود قرار گرفته است. ماندگاری او تاکنون نشانگر «ارزش والای فرم‌ها و محتوای متعالی مکتب میرعماد» نزد کاتبان ادوار بعدی است. او اثرگذارترین خوشنویس بر کاتبان بعدی به‌ویژه در ابداع «سیاه‌مشق‌های کلهر و میرزا غلامرضا» بوده است. در حقیقت بزرگ‌ترین حادثهٔ خوشنویسی ایران با ظهور میرعماد صورت پذیرفت تا در ادوار بعدی خلاقیت‌های جدید در ظهور خوشنویسان دورهٔ قاجار به کار رود. مکتب میرعماد اثر زیادی در تغییر و تحول شکل مفردات گذاشت و از ضرورت‌های شکل‌گیری تحولات فرهنگی اجتماعی عصر صفوی تا دورهٔ معاصر بوده است. بنا به گفتهٔ صاحب‌نظران او بالاترین حد میراث معنوی و مادی هنر خوشنویسی ایرانی است و بلوغ خط پارسی نستعلیق با شاگردپروری او تا کنون با تکامل در اجرای مفردات و چلیپانویسی و سیاه‌مشق باعث «الگوی بعدی» و معیار خط برای چلیپانویسان و سکوی پرتاب استادان پس از خود بوده است و صلابت و استواری مکتب او سبب شد تا خط نستعلیق را عروس خطوط اسلامی بدانند. میرعماد نوعی شاخص فرهنگی و شاخصهٔ هنر ایران است و درک خط و شناخت بخشی از زیبایی‌شناسی هنری با آثار میرعماد الحسنی میسر است. در ارزش‌گذاری خط «حمد» میرعماد معروف به «نماد هنر خوشنویسی ایران» با تحلیل و بررسی فنی زیر و بم این اثر [روشن شد که] به لحاظ نوع چینش حروف و کلمات در سطرها و نسبت بین کلماتی که در کنار هم قرار گرفته‌اند و کشیده‌های تختی که در اجرای برخی حروف به وجود آورده، میرعماد توانسته است به تعادلی بر مبنای هندسه طلایی دست یابد به نحوی که حروف و کلمات با مشابهت بالایی اجرا و پیاده شده‌اند. در نتیجه مهم‌ترین شاخصه‌های سورهٔ حمد میرعماد در مواردی به این شرح خلاصه می‌شود: «نقاط و گروه‌های تأکید در کلمات به‌کاررفته در این قطعه که باعث گردش چشم و پیوستگی حرکت در متن می‌شود؛ همچنین همراستایی و توالی اشکال ثانویه، چرخش‌ها و اسپیرال‌ها (مارپیچ)، نیروها و برایندها، زوایا و جهت‌ها، ارتباط شبکه‌ای، هم‌وزنی و هم‌شکلی و هم‌سویی، مکمل‌ها و قرینه‌ها، آینه‌ها و جفتی‌ها، اجرای تدریجی و تنظیمی، تقسیم‌بندی و پرکننده‌ها، فرم و فضا، اسکلت‌بندی و فرم منجمد و فواصل قطعات جاذبه‌های دو قطبی، معادل‌های انتزاعی و اعتباری، حرکت‌های خمیده و سیال، نقش مکمل تزئین و تذهیب، الفبا و نقطه‌ها و عناصر لایه‌ها و سطوح نظم و رشد، گوناگونی و تنوع نظم‌سازی، موازی‌ها تبلور و رشد مکانی[۲]» که همواره در نظر اهل مطالعه آثار میرعماد حرفی برای گفتن دارد ■

2. http://kelkkhial.ir/view/post:883258...

منابع و مآخذ

۱. آغداشلو، آیدین. *آسمانی و زمینی، نگاهی به خوشنویسی ایرانی از گذشته تا امروز: در گفتگویی بلند با علیرضا هاشمی‌نژاد*. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۸۴ (چاپ سوم، ۱۳۹۱).

۲. احسنت، قاسم. *میرعماد تا حجاب شیرازی*. شیراز: افق پرواز، ۱۳۸۶.

۳. مصاحبه با استادان غلامحسین امیرخانی، جواد بختیاری، امیر فلسفی، و عباس اخوین دربارهٔ شاخصه‌های مکتب نستعلیق میرعماد.

4. http://kelkkhial.ir/view/post:883258

قطعه خط نستعلیق سورهٔ حمد اثر میرعماد؛ محل نگهداری: موزهٔ خط و کتابت میرعماد سعدآباد، مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد.

معرفی آثار در موزه‌ها با توجه به شعار امسال ایکوم

«موزه‌ها و ارتباطات خلاق و نوین، رویکردهای جدید، مخاطبان جدید»

گیسو فکوری نوشاد*

چکیده

انتقال پیام موزه و اثر از طریق انتخاب وسیله‌های ارتباطی توسط موزه‌دار یا مخاطب انجام می‌گیرد. گستردگی فناوری‌های نو و در دسترس مخاطب، و پیچیدگی تبیین محتوای موزه با توجه به این قابلیت وسیله‌های ارتباطی نوین در تعریف موزه‌های جدید با رویکردهای نو در مخاطبان مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

آنچه که بشرامروز در جامعه مدرن از موزه‌ها طلب می‌کند، کمی فراتر از انتظار او در دهه‌های قبل است. پیشرفت جوامع در همهٔ عرصه‌ها از جمله عرصه‌های فرهنگی باعث تغییر نگرش به موزه‌ها نیز شده است. تغییر نگاه جامعه به موزه در سطوح مختلف با تغییر رسانه‌ها ارتباط مستقیم پیدا می‌کند. برقراری ارتباط بین موزه و بازدیدکننده و جوابگویی به حس پرسشگری و جست‌وجوگری مخاطب امروزه با پیشرفت روش‌های ارتباطی مختلف و رسانه و یا رساناهای متفاوت پیچیده‌تر شده است.) مطالعات موزه، اصول و مبانی، ص ۲۸)

می‌توان بحث را چنین آغاز کرد که موزه‌ها همواره دارای مجموعه‌هایی هستند که این مجموعه‌ها در بردارندهٔ آثار شاخصی هستند. برقراری ارتباط مؤثر بین اثر و مخاطب به انتقال پیام اثر بستگی مستقیمی پیدا می‌کند. پیام یک اثر برای بررسی موزه‌دار در مورد آن در ابتدا نیاز به جستجو جهت دریافت بستر فرهنگی اثر دارد. این بستر فرهنگی و تاریخی اثر است که به آن هویت و معنا می‌دهد و مجموعه آثار آن را شاخص یا منحصربه‌فرد می‌نماید. پس معرفی اثر در یک بستر فرهنگی و تاریخی معین و رسانا کردن پیام اثر، سمت و سوی نگاه مخاطب را روشن می‌سازد.

واژگان کلیدی: موزه‌های نوین، ارتباطات خلاق، مخاطب.

پیام اثر را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد: ۱. پیام آشکار اثر ۲. پیام نهان یا منجمد یا پنهان در اثر.

پیام آشکار یک اثر هنری همان نمادها و یا نشانه‌هایی است که بازدیدکننده با چشم غیر مسلح قادر به دیدن آن بوده و به تمامی دریافت می‌کند. این پیام شامل فرم، شکل، جنس، نگاره‌ها، خطوط، و... است. دریافت چنین پیامی بدون آگاهی مخاطب از ماهیت فرهنگی و تاریخی آن صرفاً توسط نیروهای پنج‌گانه امکان‌پذیر است. در این مرحله ارتباط بین اثر و مخاطب تنها با حمایت حواس پنج‌گانه به‌سادگی صورت می‌پذیرد. و اما نوع دیگر پیام که شامل پیام نهان و یا منجمد در اثر است باید با ارتباطی از جنس دیگر و نوع دیگر برقرار گردد (صادق‌پور و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۲۲).

در این مرحله این سئوال پیش می‌آید: ارتباط عمیق بین موزه و اثر موزه‌ای و مخاطب با کدام رسانا انجام می‌پذیرد؟ روش‌های برقراری یک ارتباط خلاق جهت انتقال پیام نهان اثر کدام است؟ آیا

* کارشناس موزه‌داری
gisoufakouri@gmail.com

برقراری یک رابطهٔ نو و خلاق بین موزه و مخاطب در داخل مجموعهٔ موزه‌ای می‌تواند چنان عمیق و ماندگار باشد که مخاطب را در داخل مجموعه به سمت و سویی آگاهانه هدایت کند؟

در این مرحله است که اهمیت برقراری ارتباط بیشتر جلوه می‌کند. موزه‌های کلاسیک به معنای واقعی برقراری این ارتباط را شاید به تنهایی بر عهدهٔ موزه‌دار و یا زیرنویس‌ها و اتیکت‌های موزه می‌گذارد، ولی در موزه‌های نو ارتباط با اشکال مختلف و با رویکردهای متفاوت برقرار می‌گردد.

ابزار ارتباطی بین اثر و مخاطب با توجه به اینکه موزه‌دار قصد دارد اثر را در یک مجموعه معرفی کند، می‌تواند جنبه‌های مختلفی را شامل شود. پیوستگی موزه‌ها با مخاطبان از طریق ارتباطات خلاق، مخاطب را نه یک بازدیدکنندهٔ صرف، بلکه تبدیل به بخشی از موزه می‌کند. یعنی برقراری ارتباط صحیح مخاطب با موزه، مخاطب را به یک اصل جدایی‌ناپذیر از موزه مبدل می‌کند. این ارتباط چنان ماندگار است که انعکاس آن در خارج از موزه نیز اثرات فراوانی به جای می‌گذارد و می‌توان گفت پل ارتباطی بین موزه و جامعه را نیز پی‌ریزی می‌کند.

برقراری این ارتباط در عصر حاضر و با توجه به فناوری‌های نوین در بخش‌ها و سطوح مختلف فعالیت‌های موزه متأثر خواهد بود.

حال این سؤال پیش می‌آید که انتخاب نوع ارتباط بین مخاطب و اثر یا مخاطب و موزه از طریق موزه انجام می‌پذیرد یا از طریق مخاطب؟

در حال حاضر موزه‌دار تنها نیرویی‌ست که می‌تواند با توجه به نوع موزه، نوع بیان موزه‌ای آثارش، و نوع ارتباط موزه و مخاطب را انتخاب کند. اگر این انتخاب بر عهدهٔ مخاطب قرار گیرد چه پیش می‌آید؟ آیا انتقال پیام اثر، پیام موزه به صورت منطقی و درست در مسیری که محتوای موزه تبیین شده است پیش خواهد رفت؟

بخش پیچیده ارتباطات در عصر جدید دقیقاً همین جا مطرح می‌شود.

آیا در شرایطی که هر نوع وسیلهٔ ارتباطی در اختیار مخاطب قرار دارد می‌توان ارتباطی خلاق با دیدگاهی موزه‌ای بین موزه و مخاطب برقرار کرد؟ آیا می‌توان با انتخاب صحیح و دقیق این رسانا یا وسیلهٔ ارتباطی رویکردی جدید برای مخاطب تعریف کرد؟

کنترل و کانالیزه کردن این ارتباط در موزه‌های نو بسیار پیچیده و مشکل به نظر می‌رسد. موزه‌دار به نسبت محتوای موزه می‌تواند رساناهای مختلفی را جهت معرفی موزه و پیام موزه و اثر در نظر بگیرد ولی در هر حال بخشی از این انتخاب بر عهدهٔ مخاطب هست چرا که فناوری‌های نوین شرایط را برای هر مخاطبی جهت این انتخاب مهیا کرده است و می‌توان گفت این بخش از موضوع می‌تواند رابطهٔ خلاق و نویی را بین مخاطب و موزه برقرار کند (نوشین‌دخت نفیسی ۱۳۸۵).

موزه‌های نو به تنهایی مسیر مشخص و از قبل تعیین‌شده‌ای را برای مخاطب تعریف نمی‌کنند، بلکه زمینه را جهت نگاه‌های متفاوت به موزه و اثر ایجاد می‌کنند. هر مخاطب با توجه به دسترسی خود به هر نوع فناوری نو، و نیز شکل ارتباط خود با موزه یا اثر، محتوای متفاوتی را برای خود تبیین می‌کند. این تفاوت موزه‌های کلاسیک و موزه‌های نو است. بنابراین رویکرد مخاطب نیز نسبت به موزه بر اساس نیازهای آموزشی پژوهشی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، روحی و روانی یا صرفاً التذاذ از موزه تعریف می‌شود. (زمانیها ۱۳۹۷)

در این شرایط موزه‌دار به هر دو هدف نزدیک شده است. هم بیان پیام نهان اثر یا موزه به مخاطب از طریق رسانای منتخب خود و هم منتخب مخاطب. در اصل به نوعی تعامل و اشتراک در برقراری ارتباط مخاطب و موزه در تعامل بازدیدکننده با موزه صورت می‌پذیرد و هر بازدیدکننده نسبت به نیاز خود ارتباطی نو و جدید با موزه برقرار می‌کند.

جنس و نوع این ارتباط و ماهیت آن و عمق ارتباط در شرایطی چنان می‌تواند متفاوت و قدرتمند باشد که شاید در سال‌های آینده رویکردهای مخاطب، خود نیاز موزه‌داری جهان را تعریف کند و شاید

برنامه‌ریزی جهت برپایی موزه‌های نو در جهان پیش رو به دست خود مخاطبان موزه صورت پذیرد و انتخاب این شعار از طرف شورای بین‌المللی موزه‌ها «ایکوم» زیرساخت‌های موزه‌های نو را تشکیل می‌دهند ■

منابع و مآخذ

۱. صادقپور فیروزآباد، ابولفضل و میرعزیزی، سید محمود و خلیل‌زاده مقدم، مریم. *مطالعات موزه (اصول و مبانی)*. تهران: نشر سمیرا، ۱۳۹۳.

۲. نوشین‌دخت، نفیسی. *موزه‌داری*، تهران: سمت و سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۸۵.

۳. زمانیها، مسعود. *موزه و تحولات آن (مجموعه مقالات)*. دسترسی در اردیبهشت ۱۳۹۷ در: architect.nemoneh.com

۴. ادارهٔ کل موزه‌ها. *بنیاد گسترش موزه در ایران*. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، اسفند ۱۳۵۵.

موزهٔ جاسوسی نیویورک؛ مأخذ: www.tandismag.com.

نقش موزه‌ها در روند فرهنگ‌پذیری مهاجران نسل دوم

نگار ساقریچی*

چکیده

برداشته شدن مرزهای میان کشورها، جنگ، ناامنی داخلی کشورها و بسیاری دلایل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دیگر موجب شده تا در دو دهۀ اخیر موج جدیدی از مهاجرت پدید آید که عواقب بسیاری را هم برای کشورهای مبدا و هم مقصد به همراه داشته است. جدی‌ترین چالش را در این میان مهاجران در تعامل با فرهنگ کشورهای مقصد داشته‌اند و عدم تطابق آن‌ها با فرهنگ کشور مقصد موجب شد موزه به منزلۀ نهادی اجتماعی در کشورها امکان برقراری ارتباط با مهاجران را با بهره‌گیری از ابزارهایی که در اختیار دارد فراهم کند. در مقالۀ حاضر از منظری انسان‌شناختی با روشی توصیفی نحوۀ ایفای نقش موزه‌ها که نقطۀ تماس در ایجاد درک متقابل میان مهاجران و کشورهای مقصد هستند، بررسی شده است.

واژگان کلیدی: مهاجران نسل دوم، موزه، فرهنگ‌پذیری، فضای بینافرهنگی.

مقدمه

روند سامان‌یابی مهاجران نسل دوم در محیط‌های فرهنگی جدید امری دشوار است. این افراد از ابتدا در خانواده‌هایی رشد می‌کنند که به شدت به ریشه‌های خود در کشور مبدأ وابسته هستند. اما هویت این دسته از مهاجران به محض اینکه در محیط اجتماعی ـ فرهنگی جدید قرار می‌گیرند، دستخوش تحول شده و میان آن‌ها و اجتماع کنش‌هایی صورت می‌گیرد که روی هویت‌شان اثر می‌گذارد. این افراد دارای هویتی دوگانه یا مضاعف می‌شوند و این همان چیزی است که آن‌ها را هم از والدین و هم محیط اجتماعی جدیدشان تفکیک می‌کند. شخص مهاجر (نسل دوم) مجبور است بخش‌هایی از دنیای ذهنی‌اش را که به ریشه‌ها بازمی‌گردد کنار گذاشته و در محیط جدید برای درک و کشف روابط حاکم بر جامعه تلاش کند. امکان تفاهم و سپس درک متقابل میان اعضای یک گروه اجتماعی مشروط به این است که ساختارهای هویتی آن‌ها و ساختارهای واقعیت اجتماعی بر هم تطابقی، هر چند نسبی، پیدا کنند. کشورهایی که به شدت با مسئله مهاجرت روبه‌رو هستند، چه در جایگاه کشور مبدأ و چه کشور مقصد، مجبورند به دنبال راه‌حلی برای ایجاد زمینۀ درک متقابل میان مهاجران و محیط اجتماعی مقصد باشند.

موزه‌ها اما به دلیل ویژگی‌های خاصی که دارند در این میانه می‌توانند به منزلۀ فضایی بینافرهنگی عمل کنند و به کشور مبدأ و مقصد کمک کنند تا زمینۀ گفت‌وگوی بین فرهنگی و ایجاد تفاهمی متقابل را میان مهاجر نسل دوم و جامعه فراهم آورد و از عواقب ناشی از عدم تطبیق بکاهند.

ـ در این پژوهش تلاش می‌کنیم تا به پاسخ این پرسش‌ها دست پیدا کنیم:

ـ روند فرهنگ‌پذیری مهاجران نسل دوم به چه شکل است؟

ـ موزه‌ها چه نقشی در این روند ایفا می‌کنند؟

* کارشناس ارشد مطالعات موزه،
n.sagharichi@gmail.com

ـ چگونه موزه‌ها به شکل‌دهی ساختار هویت فرهنگی مهاجران نسل دوم کمک می‌کنند؟
ـ چگونه موزه‌ها فرهنگ جامعه میزبان را به فرهنگ جامعه مبدأ (جامعه مهاجران نسل اول) نزدیک می‌کنند؟

این پژوهش از منظر علم انسان‌شناسی فرهنگی با استفاده از روش توصیفی به بررسی موضوع «*نقش موزه‌ها در فرهنگ‌پذیری نسل دوم مهاجران*» پرداخته است.

◁ مهاجر نسل اول کیست؟

مهاجر کسی است که سرزمین، وطن و دیار مادری خود را ترک کرده و به سرزمین (شهر یا کشور) دیگری رفته و اسکان و زندگی در آن را به منظور دستیابی به اهداف (اقتصادی، سیاسی و دینی) خود برگزیده است. این مهاجران را «مهاجران نسل اول» می‌نامند (محمدی، ۱۳۹۲).

◁ مهاجر نسل دوم کیست؟ و چه ویژگی‌هایی دارد؟

«مهاجران نسل دوم آن دسته از فرزندان مهاجران نسل اول هستند که یا در کشور میزبان متولد شده و یا در خردسالی به همراه والدین خود کشور مبداء را ترک گفته و به کشور مقصد آمده و در آن رشد کرده‌اند» (باستانی، ۱۳۸۲، ص ۹–۱۰).

مشخصهٔ اصلی مهاجران نسل دوم علاقه بسیار آن‌ها در حرکت به سوی خودمختاری و دور شدن از ارزش‌های گروهی فرهنگ والدین است. اگرچه نیروی بی‌پایان نسل دوم مهاجران موجب می‌شود که هویت اولیه‌شان را در قالب چهارچوب‌های زبانی و فرهنگی حفظ کنند اما به قول سیلبر آیزن، «هم‌زمان با افزایش ارتباط خارجی‌های نسل دومی با فرهنگ جوانان کشور محل اقامت خود، پیوند آن‌ها با فرهنگی که واگذارکنندهٔ آن فقط والدین آن‌ها هستند، سست می‌شود» (Sillbereisen, 1989, p. 122).

در قدم اول مهاجران نسل دوم آشنایانی هستند که هنوز علائم غریبگی را با خود حمل می‌کنند. «آن‌ها اگرچه رفتار، طرز حرف زدن و لهجه‌شان با کشور میزبان مطابقت دارد اما ظاهر و نام‌های بیگانه‌شان، از ریشهٔ بیگانهٔ آن‌ها حکایت می‌کند» (باستانی، ۱۳۸۲، صص۹–۱۰).

آنچه این دسته از مهاجران را با مشکل مواجه می‌کند، مدیریت تنش است. آن‌ها باید بتوانند از عهدهٔ مدیریت فضای پرتنش و نامأنوسی که به سبب تفاوت‌شان با دیگران ایجاد می‌شود، برآیند. اتخاذ چنین استراتژی‌هایی از نشانه‌های فرهنگ‌پذیری است.

◁ فرهنگ‌پذیری و مراحل آن

«فرهنگ‌پذیری (Accilturation) مفهومی است که با انسان‌شناسی آمریکایی گره‌خورده اما در جامعه‌شناسی، روانشناسی و دیگر دانش‌ها نیز به کار رفته است. این اصطلاح در اواخر قرن نوزدهم به مثابه روشی در بررسی شیوهٔ اصلی دگرگونی‌های فرهنگی پدیدار شد. مفهوم فرهنگ‌پذیری معمولاً اشاره به استفاده مردم از خصایص فرهنگ دیگر دارد و می‌تواند در نقطهٔ مقابل اختراعات مستقلی قرار بگیرد که برای مشخص کردن دگرگونی‌های فرهنگی، اجتماعی، و درونی به کار گرفته می‌شود.

این پدیده دارای چهار سطح است: ۱. نظام‌های فرهنگی مردمان مختلفی که با یکدیگر تماس پیدا می‌کنند به طور مستقل در حال تکامل هستند؛ ۲. موقعیت تماس به وجود می‌آید؛ ۳. روابط اجتماعی دو گروهی که در هم تداخل پیدا کرده‌اند، گسترش می‌یابد؛ ۴. فرآیندهای حاصل از دگرگونی‌های اجتماعی ـ فرهنگی که شامل ابعاد روان‌شناختی هم هست، به وجود می‌آید. اگر به این سطوح خودتنظیمی‌های نظام‌های فرهنگی (عدم یکپارچگی، تضادها و پویایی‌های سازنده) را نیز افزون کنیم می‌توانیم به فرهنگ‌پذیری به مثابه یک رویهٔ قدرتمند برای بررسی تماس‌های فرهنگی بنگریم» (نش، ۲۰۰۱).

«فرهنگ‌پذیری را می‌توان همچون جریانی یک‌سویه یا دوسویه در نظر گرفت. فرهنگ‌پذیری یک‌سویه بیشتر مربوط به کودکان است زیرا کودکان در مقابل پذیرا شدن ارزش‌های جدید، منفعل و بدون مقاومت هستند. برخلاف کودکان در بزرگسالان فرهنگ‌پذیری جریانی دوسویه است. زیرا شخصیت آن‌ها تکوین یافته و دارای فرهنگ پیشینی هستند. یکی از عوامل فرهنگ‌پذیری دوسویه مهاجرت است» (صالحی امیری، ۱۳۹۲: ۸۶). طی پروسه فرهنگ‌پذیری فرد ممکن است با دو چالش روبه‌رو شود: ۱. انطباق با باورها، ارزش‌ها و انتظارات گروه جدید (جمع‌گرایی)؛ ۲. حفظ و نگهداری از باورها و ارزش‌های فردی و موروثی خویش (فردگرایی).

هر یک از سطوح فرهنگ‌پذیری در یکی از مراحل زندگی انسان رخ می‌دهد:

تماس نظام‌های فرهنگی مردمان مختلف که به صورت مستقل در حال تکامل هستند عمدتاً در زمان کودکی مهاجر نسل دوم و پیش از ورود او به صورت جدی به عرصهٔ اجتماعی رخ می‌دهد و در درون خانواده اتفاق می‌افتد.

مرحلهٔ موقعیت تماس پس از ورود فرد به اجتماع و در طول کنش‌های اجتماعی او شکل می‌گیرد؛ زمانی که وی به مدرسه می‌رود، مرحله زبان‌آموزی خود را آغاز می‌کند و در مرحلهٔ بلوغ است و به بیرون گرایش دارد.

سطح سوم پس از گسترش کنش‌های اجتماعی فرد و تعامل وی با جامعهٔ مقصد شکل می‌گیرد. در این مرحله فرد با جنس مخالف بر اساس قوانین اخلاقی جامعه جدید ارتباط برقرار می‌کند، از خانواده جدا می‌شود، زندگی بزرگسالانه خود را پس از سپری کردن دوران بلوغ آغاز می‌کند و با افراد جامعه مقصد روابط دوستانه و همسرانه برقرار می‌کند.

سطح چهارم زمانی رخ می‌دهد که مهاجر نسل دوم می‌تواند تنش حاصل از بیگانگی‌اش را مدیریت کرده و به سطح تجربی منطبق با جامعهٔ مقصد دست یابد (باستانی، ۱۳۸۲: ۸۷–۱۸۲).

◁ موزه، پدیده‌ای اجتماعی

به منظور آشنایی با ماهیت اجتماعی موزه بهتر است از تعریف رسمی آن که در بیست و یکمین کنفرانس عمومی ایکوم (کمیتهٔ بین‌المللی موزه‌ها) در سال ۲۰۰۷ در شهر وین اتریش اعلام شد، آغاز کنیم. در این کنفرانس موزه چنین تعریف شد:

«موزه مؤسسه‌ای غیرانتفاعی و دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است که به روی عموم باز بوده و از میراث ملموس و ناملموس بشر و محیط زیست او به منظور آموزش، مطالعه و لذت بردن نگهداری و حفاظت کرده، بر روی آن پژوهش انجام داده و آن را انتقال و نمایش می‌دهد» (Icom-the Vision, 2007).

اما این تنها تعریف از موزه نیست اگرچه تعریفی رسمی برای این نهاد است. انجمن موزه‌های ایالات متحدهٔ آمریکا، موزه‌شناسان مکتب چک و اسلواکی، معمارانی مانند جودیت اسپیلباور و موزه‌شناسانی مانند هوپرگرین هیلدر در زمینهٔ کارکردهای اجتماعی موزه تعاریفی در این باره طرح کرده‌اند. برای مثال گرین‌هیل باور دارد که چالش اجتماعی و فرهنگی موزه‌ها را واداشت تا به هویت و رویکردشان در قبال مخاطب، اجتماع و مسئولیت‌های اخلاقی‌شان نگاهی دوباره داشته باشند و آنچه را که پیش از این در تاریکی نگاه می‌داشتند بیرون آورده و نمایش دهند (Hooper-Greenhill 2000, 37).

موزه‌ها برای پاسخ‌گویی به نیازهای جوامع ساختار خود را تغییر دادند. آن‌ها که با کارکردهای اولیه‌ای چون گردآوری و نگهداری شکل گرفته بودند، همراه با تحولاتی که در جامعه پیش می‌آمد توقعات دیگری را پیش روی خود می‌دیدند. پاسخ به این توقعات روش‌ها و کارکردهایی را برای موزه‌ها به وجود می‌آورد که بسیار بنیادی‌تر و گسترده‌تر از روش‌های پیشین بود مانند کارکردهای پژوهشی، آموزشی، و... و موزه‌ها را به پدیده‌ای اجتماعی‌تر و مردمی‌تر تبدیل کرد. این گسترش کارکرد سبب اختلاط موزه با دیگر پدیده‌ها و نهادهای اجتماعی شد. نهادی که در مسیر رشد خود با پرسش‌هایی

دربارهٔ انسان روبه‌رو بود. انسان به مثابه مخاطب که تعریفی بی‌حد و مرز دارد. با شکسته شدن مرزهای جغرافیایی دیگر حتی یک قوم یا ملت مطرح نبود.

همچنان که جوامع از سادگی خود دور شده‌اند، رشد کرده‌اند و پیچیده‌تر شده‌اند، موزه‌ها نیز به منزلهٔ نهادهای اجتماعی از این حرکت جدا نبوده و نمی‌توانند باشند. نهادهای اجتماعی خصلت‌های جامعهٔ بشری را دریافت کرده و در خود انعکاس می‌دهند. موزه‌ها اینک برداشت‌های متفاوتی را پیش رو قرار می‌دهند.

هر پدیده اجتماعی که نتواند پتانسیل فعالیت در برابر بحران‌های جامعه را از خود بروز دهد، پس از مدتی انفعال به سبب خارج شدن از کارکرد متناسب از سوی صاحبان خود یعنی جامعه کنار گذاشته شده و فراموش می‌شود.

نگاهی به موزه‌ها نشان می‌دهد که در درون این پدیده، اتفاقات و وقایع عینی مبنای چالش‌ها بوده‌اند. به عبارت دیگر موزه پدیده‌ای مدرن است که بر اساس وقوع پیشرفت کرده و در تطور آن واقعه بر شناخت، تحلیل، نظریه و فلسفه مقدم است.

گذر موزه از شکل، فرم، کارکرد و روش‌های معین، آن را از پدیده‌ای عینی و ظاهری جدا ساخته و به پدیده‌ای مفهومی بدل کرده است. امروزه می‌توانیم بگوییم موزه یک نگرش و مفهوم است که می‌تواند به جلوه‌های مختلف نمایان شود (دبیری‌نژاد ۱۳۹۳: ۵۷–۶۲).

با توجه به این تعریف، موزه باید در خدمت جامعه و توسعهٔ آن باشد. به همین منظور این مؤسسه وظیفه دارد جهت حفظ پویایی خود و همگامی با جامعه و نیازهایی آن، مطابق با تحولات جامعه بوده و کارکردها و راهبردهای خود را بر اساس این تحولات پیش‌بینی کند.

بدین ترتیب موزه‌ها به این فکر افتادند که آیا باید داستان سایر فرهنگ‌ها را هم نمایش دهند و اگر چنین است چگونه باید این کار انجام گیرد؟ جیمز کلیفورد برای این منظور اصطلاح نقطهٔ تماس را پیشنهاد داد. «در نظریهٔ کلیفورد در یک نقطهٔ تماس نقش موزه این است که فضایی را برای دیدار، گفت‌وگو و مذاکره، و همکاری مقدماتی میان موزه‌داران و جامعه‌ای که به لحاظ فرهنگی متفاوت است ایجاد کند. بدین ترتیب موزه‌ها دیگر فضاهای سنتی نیستند بلکه جایی هستند که مردمان و فرهنگ‌ها می‌توانند با هم دیدار و تعامل داشته باشند» (Johansson, 2014, p. 123).

بازنگری در شعارهای سال‌های گذشته کمیتهٔ بین‌المللی موزه‌ها مبین این امر است:

موزه‌ها عامل توسعه و تحول اجتماعی (شعار روز جهانی موزه در سال ۲۰۰۸): موزه عامل و کارگزار است و این عامل بودن توقع جامعه از موزه است.

ـ موزه‌ها و جهان در حال تغییر (شعار روز جهانی موزه در سال ۲۰۱۳): فعالیت در جایگاه نهادی اجتماعی و پاسخگویی به وقایع جوامع.

ـ مجموعه‌های موزه‌ها، پیونددهندهٔ نسل‌ها (شعار روز جهانی موزه در سال ۲۰۱۴): تمامی کارکردهای اولیه موزه در خدمت ایفای نقش اجتماعی آن هستند.

ـ موزه و پایداری (شعار روز جهانی موزه در سال ۲۰۱۵)؛

ـ موزه‌ها و منظر فرهنگی (شعار روز جهانی موزه در سال۲۰۱۶)؛

ـ موزه‌ها و داستان‌های مناقشه‌آمیز: روایت‌های ناگفتنی در موزه‌ها (شعار روز جهانی موزه در سال ۲۰۱۷)؛

ـ موزه‌های تراپیوسته: رویکردهای نو، مردمان نو (شعار روز جهانی موزه در سال ۲۰۱۸) (The Theme 2017).

مهاجرت نیز مانند هر پدیدهٔ اجتماعی دیگری واکنش موزه را به منزلهٔ یک نهاد در خدمت جامعه برانگیخته است. خواست یونسکو به منظور سرعت‌بخشی به این روند موجب شد تا موزه‌ها برنامه‌های متفاوتی را برای واکنش به این امر تدارک ببینند که دیدگاه کلی اغلب آن‌ها قبول نظام چندفرهنگی بود.

◁ نقش موزه‌ها در روند فرهنگ‌پذیری مخاطبان

در هر مرحله از روند فرهنگ‌پذیری، موزه و ابزارهای آن می‌توانند مداخله کرده و بر سیر این روند اثرگذار باشند. عملکرد موزه در جایگاه نقطهٔ تماس شاید اثرگذارترین و مهم‌ترین نقش را در خلال فرهنگ‌پذیری مخاطبان ایفا کند. موزه‌ای که فضایی بینافرهنگی است قادر است مهاجر را به بالاترین سطح فرهنگ‌پذیری یعنی هماهنگ‌سازی سطح تجربی مهاجران و جامعهٔ مقصد برساند.

میسون در سال ۲۰۱۳ نظریه‌ای را دربارهٔ با کارکرد موزه در برابر مهاجران و هماهنگ‌سازی سطح تجربی جامعه و مهاجر ارائه داد. در این نظریه وی گفته که موزه‌ها پتانسیل این امر را دارند که درک ناهمگون از مکان را تسهیل کرده و تعریفی جمعی از هویت به گونه‌ای ارائه دهند که با توجه به پیچیدگی‌های معاصر قابل درک، جذاب و پرطنین باشد» (Mason, 2013: 42).

موزه‌ها در این مسیر مجهز به ابزارهای گوناگونی هستند: فضای موزه، در جایگاه نقطهٔ تماس، نگهداری، حفاظت، پژوهش، برقرای ارتباط، نمایش، آموزش، مطالعه، کسب تجربه و لذت بردن. هر یک از این ابزارها با رویکردی متفاوت در این کنش اجتماعی شرکت کردند. اما خود موزه به دو شکل می‌تواند از این ابزارها بهره گیرد:

«۱. مدل رفاهی: دوگانگی میان هسته (حفاظت، موزه‌داری و نمایشگاه‌های دائمی) و حواشی (آموزش، نمایشگاه‌های موقت وسیار و پروژه‌های اجتماعی)؛

۲. مدل عدالت اجتماعی: دوگانگی شکسته شده و مهاجران در مقام بازیگران، ابداع‌کنندگان، تولیدکنندگان و تصمیم‌گیرندگان درگیر هستند و موزه منابع ارزشمندی را برای بازنگری در روند فرهنگ‌پذیری در اختیار آن‌ها قرار می‌دهد» (Bodo, 2010).

◁ موزه‌ها و سطوح فرهنگ‌پذیری

تربیت اولیهٔ برخواسته از سطح اول روند فرهنگ‌پذیری مهاجران نسل دوم جایی است که تأکید بر پایبندی به ریشه‌های مبدأ است. نقش موزه‌ها در این میان نه تأکید بر فرهنگ مبدأ است و نه نمایش مطلق فرهنگ مقصد. در این مرحله «خود موزه (در مقام و جایگاه محل) می‌تواند فضایی باشد که در آن ترکیب فرهنگی از تمایز فرهنگی مهم‌تر است. عملکردی آگاهانه و پایدار برای موزه تعریف شده که از طرق گوناگون و با عزمی راسخ به این امر که ساخت فرهنگ ترکیبی و همکاری برای دستیابی به هدفی برتر مهم‌تر از تلفیق و یکپارچه‌سازی اقلیت در اکثریت است، دست خواهد یافت» (J. Bloomfield, 2011).

در سطح دوم و در جایی که موقعیت تماس به وجود می‌آید، موزه همچون مدرسه نقش مؤثری را ایفا می‌کند. «در بحث تفاوت فرهنگی میان کلاس درس و موزه، این امر به کسب تجربهٔ کاملی باز می‌گردد که در موزه رخ می‌دهد که می‌تواند مواجهه‌ای انفعالی باشد که تدابیر قابل تجسمی را ارائه داده و حس همدلی عاطفی را با درکی تاریخی برانگیخته است. حسی که برای درگیری معنادار مخاطب با موزه ضروری به نظر می‌رسد» (Lioyd, 2014, p. 155).

از طرفی در این سطح از فرهنگ‌پذیری گرایش این گروه از مهاجران به بیرون را مشاهده می‌کنیم. جایی که به دلیل بالارفتن میزان تماس زمینهٔ به چالش کشیدن خانواده فراهم می‌شود. در این مرحله موزه‌ها به منزلهٔ نقطهٔ تماس، زمینهٔ موارد زیر را فراهم می‌آورند:

ـ تشویق به منظور مذاکرهٔ مجدد میان والدین و فرزندان برای جلوگیری از قطع ارتباط با ریشه‌های فرهنگی؛

ـ افزایش دسترسی عاطفی و حسی به ریشه‌ها با نمایش مؤثر آن‌ها؛

ـ به چالش کشیدن کلیشه‌ها.

در سطح سوم که روابط اجتماعی دوگروه با هم تداخل پیدا می‌کند و گسترش می‌یابند، نمایش

خود، فردگرایی، و خود به منزلهٔ بخشی از جمع، و جمع‌گرایی، اهمیت می‌یابد. در اینجا موزه با فراهم آوردن فرصت ارائه خود در مقام فرد و استفاده از تکثر منابع، سبک‌های ارتباط و مهارت‌های مشارکت اجتماعی وارد عمل می‌شود. فضای تماس در موزه‌ها دربارهٔ انتقال مضمون نیست بلکه در درجهٔ اول دربارهٔ گسترش مهارت‌های ارتباطی و هویت‌های برخواسته از گفت‌وگو است.

در این میان به روایت‌های ناشنیده فرصت شنیده شدن داده می‌شود که این امر می‌تواند مانند تجربهٔ موزهٔ Malmu در کشور سوئد زمینهٔ پدیده‌ای فرهنگی را فراهم آورد، «یعنی خلق گونه‌ای از زندگی مهاجران که آنچه را به وسیلهٔ جامعه به منزلهٔ فرهنگ تحمیل می‌شود را به چالش می‌کشد و این بدین مفهوم است که روایتی تک‌ملیتی از فرهنگ به وسیلهٔ چندین روایت فرهنگی که به وسیلهٔ گروه‌های مختلف جامعه بیان می‌شود، تکمیل می‌گردد» (Johansson, 2014, p134).

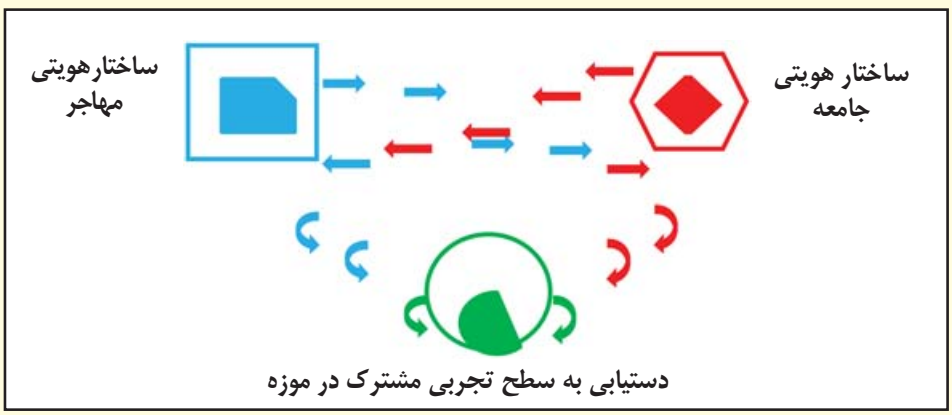
بدین ترتیب فرد مهاجر درکی انتقادی از واقعیتی پیدا می‌کند که آن را احاطه کرده و میزان بررسی و برقراری ارتباط با تجربیاتش از محیط پیرامونی را افزایش می‌دهد. در این مرحله نقش یادآوری و احساسی آثار بسیار مهم است چرا که مخاطبان را از روایت فرهنگی رایج رها می‌سازد.

در سطح چهارم که فرآیندهای حاصل از دگرگونی‌های فرهنگی ـ اجتماعی رخ می‌دهند، همسانی سطح تجربی اتفاق می‌افتد. در این مرحله ارتباط بینِ فرهنگی رخ می‌دهد. عوامل و عناصر هر دو فرهنگ اثرات خود را بر روی فرد مهاجر گذاشته و وی قادر می‌شود سطح تجربی خود و جامعهٔ اطرافش را هماهنگ سازد و به سطح تجربی جدیدی که در میان هر دو مشترک است دست یابد. حال او قادر است تا پیام‌های بینافرهنگی را تقریباً به‌درستی تفسیر کند (شکل ۱).

موزه در این مرحله در جایگاه فضایی بینافرهنگی موجب نزدیک شدن مهاجر به جامعه و درک بهتر جامعه از مهاجر می‌شود. آنچه موزه را به چنین فضایی تبدیل می‌کند در ذات آن نهفته است؛ ویژگی‌هایی چون عمومی بودن، میان نسلی بودن، بازسازی تاریخ از زوایای گوناگون، دسترسی به گفت‌وگوها و مناظره‌های عمومی، تأکید بر کیفیت بالا و برتری هنری آثار با تکیه بر مهارت نهفته در پس آن‌ها، و خاصیت آیینه‌گونگی موزه‌ها.

«آثار موزه‌ها صادق و مستند هستند و این موزه‌ها را بدل به راویانی صادق از فرهنگ می‌کند که برای همه قابل پذیرش و استناد هستند. ویژگی تجسم‌بخشی مالکیت و تعلق مکانی آثار نیز در این میان از اهمیت زیادی برخوردار است. چرا که آثار در عین تأکید بر تمایز، بر ویژگی عضویت در یک مجموعه نیز تأکید دارند» (Macdonald, 2003: 3).

در اینجاست که احترام به تفاوت‌ها پیش می‌آید؛ موزه‌ای که رویکردی بینافرهنگی دارد، ابزارِ آشتیِ فرهنگی است اما نه از طریق ساختمان موزه، بلکه از طریق میراث فرهنگی موجود در آن، از طریق مستندنگاری صحیح مجموعه‌ها و نمایش شأن برابر تمامی فرهنگ‌ها و مردمان. در اینجا موزه حقوق فرهنگی مهاجر را ارتقاء بخشیده و در ارائه خود از آن فرهنگ در قالب نمایشگاه‌ها و برنامه‌ها



شکل ۱: نمودار همسان‌سازی سطح تجربی مهاجر و جامعه مقصد

به دنبال روایت‌ها، منظرها و همیاری‌های جدید است. اگرچه در اینجا موزه به جامعهٔ میزبان تعلق دارد اما فضایی است برای نمایش ویژگی‌های مشترک فرهنگ میزبان و فرهنگ کشوری که مهاجر به از آن برخواسته است.

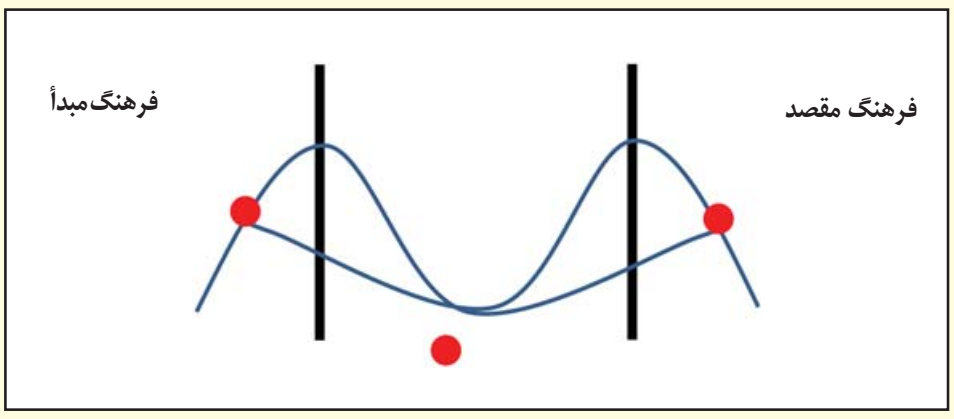
◁ نتیجه‌گیری

موزه‌ها به منزلهٔ نهادهایی اجتماعی بخشی از بدنهٔ جامعه بوده و همگام با تحولات جامعه پیش می‌روند. این نهادها به‌منظور حفظ پویایی خود و به دلیل اینکه از طرف کنشگران اجتماعی کنار گذاشته نشوند، با استفاده از ابزارهایی که در اختیار دارند، پاسخ‌گوی نیازهایی هستند که تحولات اجتماعی پدید آورده‌اند. یکی از این تحولات که در سال‌های اخیر به سبب بروز بحران‌های متعدد از جمله جنگ، فقر اقتصادی و سرکوب فرهنگی در جهان به شدت گسترش پیدا کرده، مهاجرت است.

یکی از تبعات مهاجرت، پدید آمدن خرده‌فرهنگ‌هایی است که در حاشیهٔ فرهنگ مرکزی شکل می‌گیرد. تضاد ویژگی‌های این خرده‌فرهنگ‌ها با فرهنگ مرکزی موجب می‌شود که نسل دوم مهاجران با تضاد فرهنگی مواجه شوند. آن‌ها در خلال روند فرهنگ‌پذیری خود در ابتدا با فرهنگ کشور مبدأ (کشورهایی که پدر، مادر و یا هردوی آن‌ها متعلق به آن هستند) رشد می‌کنند اما به مرور زمان و با وارد شدن به سطوح دیگر فرهنگ‌پذیری، این نسل مجبور است که با ویژگی‌های فرهنگ مرکزی آشنا شده و برای جلوگیری از حل شدن در آن و یا مقابله با آن چنین تنشی را مدیریت کند.

یکی از نهادهای اجتماعی که می‌تواند نقش مؤثری در تمامی سیر فرهنگ‌پذیری و به‌خصوص مدیریت تنش ایفا کند، موزه‌ها هستند. موزه‌ها با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود مانند عمومی بودن، میان نسلی بودن، بازسازی تاریخ از زوایای گوناگون، مستند بودن و خاصیت آینه‌گونگی خود و نیز بر اساس کارکرد خود و ابزارهایی که در دست دارد (مانند نگهداری، حفاظت، پژوهش، برقراری ارتباط، نمایش، آموزش، لذت بردن، کسب تجربه، مطالعه و فضای موزه) می‌توانند نقش یک فضای بینافرهنگی یا نقطه تماس را ایفا کنند. هر یک از کارکردهای موزه و هر یک از ابزارهای آن در یک یا چند سطح از روند فرهنگ‌پذیری مؤثر واقع می‌شوند (جدول ۱).

بدین‌ترتیب موزه‌ها قادر هستند نقاط مشترک فرهنگ‌های گوناگون و فرهنگ غالب مرکزی را یافته، تشابهات آن‌ها را کشف کرده و به نمایش بگذارند (شکل ۲) و از این طریق به مهاجران نسل دوم کمک کنند تا علاوه بر حفظ ویژگی‌های فرهنگ اولیهٔ خود، ارزش‌ها، الگوهای فکری و رفتاری فرهنگ میزبان را نیز از آن خود کنند. بدین ترتیب آن‌ها طی روندی طولانی اما مؤثر، موفق می‌شوند به یاری ابزارها و کارکردهای موزه، ساختار هویتی خود و ساختارهای واقعیت اجتماعی را در یک سطح تجربی قرار داده و به امکان تفاهم متقابل با گروه اجتماعی میزبان دست یابند ■



شکل شماره ۲: نقاط اشتراک و هم‌پوشانی فرهنگ‌ها

جدول شمارهٔ ۱. عملکرد ابزارها و کارکردهای موزه در خلال روند فرهنگ‌پذیری مهاجر نسل دوم.

سطح فرهنگ‌پذیری	عملکرد موزه و ابزارهای آن در سطح مورد نظر
سطح ۱: تماس نظام‌های فرهنگی و تکامل مستقل آن‌ها	استفاده از فضای موزه به منزلهٔ نقطهٔ تماس: ـ ساخت فرهنگ ترکیبی ـ تأکید بر ترکیب فرهنگی
سطح ۲: پدید آمدن موقعیت تماس	استفاده از ابزارهای نمایش، لذت بردن، کسب تجربه، مطالعه و آموزش: ـ ارائه تدابیر قابل تجسم برای مدیریت تنش ـ تفسیر صحیح آثار مربوط به فرهنگ اولیه برای جلوگیری از قطع ارتباط با ریشه‌ها ـ ایجاد حس همدلی عاطفی با فرهنگ اولیه در مهاجر ـ فراهم آوردن زمینهٔ درک تاریخی ـ دسترسی عاطفی و حسی به نمادهای فرهنگ اولیه ـ تعامل معنادار مخاطب با موزه
سطح ۳: گسترش روابط اجتماعی دوگروه	استفاده از ابزارهای نمایش، پژوهش، مطالعه، نگهداری، حفاظت و برقراری ارتباط: ـ ارائه خود فردی (فردگرایی) در قالب نمایش عناصر فرهنگ اولیه ـ افزایش مهارت‌های ارتباطی مهاجر با فرهنگ مقصد (مشارکت دادن مهاجر در برنامه‌های جمعی) ـ ارائه خود جمعی (جمع‌گرایی) در قالب نمایش عناصر فرهنگ مقصد ارائه آثار براساس نقش یادآور و احساسی آن‌ها و جداساختن مخاطب از روایت‌های رایج فرهنگی ـ فراهم آوردن فضای مشارکت اجتماعی (با مشارکت دادن مهاجر در گرداندن امور موزه‌ای که متعلق به فرهنگ مقصد است و نمادهای آن را به نمایش می‌گذارد)
سطح ۴: پدیدآمدن فرایندهای حاصل از دگرگونی‌های اجتماعی / فرهنگی	استفاده از تمامی ابزارها: ـ ایجاد ارتباط بینافرهنگی ـ تفسیر آثار به‌منظور همسان‌سازی ساختارهای هویتی جامعه مقصد و ساختارهای هویتی مهاجر ـ بهره‌گیری از عناصر و عوامل مشترک هردو فرهنگ اولیه و مقصد ـ دستیابی به سطح تجربی یکسان ـ تفسیر درست پیام‌های بینافرهنگی

منابع و مأخذ:

۱. باستانی، م. *آشنایان غریب*. تهران: انتشارات مؤسسه پژوهشی نگاه معاصر ۱۳۸۲.

۲. دبیری‌نژاد، ر. *یادداشت‌ها و مقالاتی دربارهٔ موزه: موزه؛ ویترین، پنجره، آینه*. تهران: پازینه ۱۳۹۳.

۳. دواله، آندره و فرانسوا مه‌رس. *مفاهیم کلیدی موزه‌شناسی*. ویرایش سوزان نش. ترجمهٔ کوروس سامانیان، مرضیه حکمت و معصومه کریمی، پاریس: شورای بین‌المللی موزه‌ها (ایکوم) و انتشارات آرماند کولین (Armand Colin)، ۱۳۹۳.

4. Icom.museum>user_upload>pdf>keyconceptofmuseuology. Accessed 09. 01, 2017

۵. صالحی امیری، ر. *مفاهیم و نظریه‌های فرهنگی*. تهران: ققنوس ۱۳۹۲.

۶. محمدی، م. *مهاجرت شاید امروز، شاید فردا: مصداق‌های نظریات مرتبط با مهاجرت در ایران*، ۱۳۹۲.

۷. نش، دنیسن. *دایرةالمعارف توریسم*. تدوین توسط جعفر جعفری. با ترجمه گروه ترجمهٔ انسان‌شناسی و فرهنگ. نیویورک: راتلج ۲۰۰۱. دستیابی در ۱۳ اسفند ۱۳۹۴ در نشانی anthropology.ir/article/17853.html.

8. Aronsson, p. (2008). *Representing community: National museums negotiating differences and community in the Nordic countries.* (K. G. Akman, Ed.) New york: Berghahen Books.

9. Barringer, T. (1998). The south Kensington museum and colonial project. In T. F. T. Barringer, *Colonialism and the object: Empire, material, culture and museum* (pp. 121-153). London: Routledge.

10. Boast, R. (2011). Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology, 34 (1)*, 56-70.

11. Bodo, S. (2010). Museums and intercultural dialouge: The state of the art in Europe. *Multicultural society, Intercultural dialouge and European museums* (pp. 1-11). Bertonoro: MAP for ID partners.

12. Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual cultures.* London: Routledge.

13. Icom-the Vision. (2007). Retrieved 4 22, 2015, from http://icom.museum/the-vision/museum-definition/

14. J. Bloomfield, P. w. (2011). intercultural centers and spaces. *Intercultural Cities* (pp. 1-9). Stockholm: COE International.

15. Johansson, C. (2014). The museum in a multicultural setting; The case of Malmu museum. In L. Gourievidis, *Museums and migration: History, memory and politics* (pp. 122-137). New York: Routledge.

16. Lioyd, K. (2014). Beyond the rehtoric of an inclusive bational identity: Understanding the potential impact of scottish museums on public attittude to issues of identity, citizenship and belonging in an age of migration. *Cultural Trends, 23 (*3), 148-158.

17. Macdonald, S. (2003). museums, national, postnational and transcultural identities. *Museum and society, 1 (*1), 1-16.

18. Mason, R. (2013). National musuems, Globalization and postnationalism: Imagining a cosmopolitan museology. *Museum Worlds, 1 (1)*, 40-64.

19. Sandell, R. (2005). *Consructing and communication equality: The social agency of museum space.* London: Routledge.

20. Sillbereisen, R. (1989). *Entwicklungsubergange und problem verhalten bei Deutchen und Turkischern jugendlichen in Berlin.* Stutgart: Trommsdorff.

21. Vergo, P. (1989). *The new museology.* London: Reaktion.

مدرنیسم در گلخانهٔ کاخ ملت

سارا کریمان*

چکیده

در این نوشتار ضمن معرفی و بازخوانی گنجینه‌ی آثار هنری موجود در موزهٔ هنر ملل، به چگونگی شکل‌گیری جریان مدرنیسم در هنر معاصر ایران نیز پرداخته خواهد شد و ابعاد اجتماعی ـ سیاسی اثرگذار بر این مهم نیز مورد تحیل قرار خواهد گرفت. همچنین گونه‌ها و ژانرهای منشعب از گفتمان مدرنیستی در هنر معاصر ایران به اختصار معرفی می‌شوند، در ادامه میزان غلبهٔ این گفتمان هنری با ورود آن به گنجینه‌های حکومتی و تعدد سرمایه‌گذاری روی این دست از آثار سنجیده خواهد شد.

واژگان کلیدی: هنر معاصر ایران، مدرنیسم.

مقدمه

زیرزمین کاخ ملت (گلخانهٔ پیشین) که امروز با عنوان موزهٔ هنر ملل نامیده می‌شود، یکی از گنجینه‌های با ارزش هنری ایران به شمار می‌آید. این مجموعه شامل آثار پیشکسوتان هنر معاصر ایران و جهان از جمله: هربرت بایر (۱۹۰۰–۱۹۸۵) هنرمند اتریشی انتزاع گرا، برنار بوفه (۱۹۲۸–۱۹۹۹) هنرمند فرانسوی سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی، فرنان لژه (۱۸۸۱– ۱۹۵۵) فرانسوی سبک کوبیسم، مارک شاگال (۱۸۸۷– ۱۹۸۵) فرانسوی ـ روسی سبک‌های کوبیسم و فوویسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی، یاکوف آگام (۱۹۲۸) هنرمند اهل فلسطین اشغالی مکاتب هنر سینتیک (Kinetic art) و هنر اپتیکال (Optical Art)، سزار باداچینی (۱۹۲۱– ۱۹۹۸) فرانسوی ـ ایتالیایی، سیما کوبان (۱۳۱۸–۱۳۹۱)، لیلی متین دفتری (۱۳۱۵–۱۳۸۶)، بهجت صدر (۱۳۰۳–۱۳۸۸)، قاسم حاجی‌زاده (۱۳۲۶)، کاوه قدسی، بهمن محصص (۱۳۱۰–۱۳۸۹)، معصومه سیحون (۱۳۱۳–۱۳۸۹)، ایران درودی (۱۳۱۵)، حسین زنده‌رودی (۱۳۱۸)، فرامرز پیلارام (۱۳۱۶–۱۳۶۲)، سهراب سپهری (۱۳۰۷–۱۳۵۹)، مسعود عربشاهی (۱۳۱۴)، محمد احصایی (۱۳۱۸)، غلامحسین نامی (۱۳۱۵)، و پرویز تناولی (۱۳۱۶) است. همچنین مجموعه‌ای از هنر آفریقایی، آمریکای جنوبی، هنر آسیایی و همچنین آثار باستانی پیش از تاریخ ایران مانند ظروف اسماعیل‌آباد در این مجموعه نگهداری و به نمایش گذاشته می‌شود.

در سال‌های ۱۳۴۰–۱۳۴۵ طی تغییراتی که در طراحی داخلی کاخ ملت صورت گرفت، فضای این موزه که پیش‌تر گلخانه بود، به موزهٔ خصوصی فرح پهلوی تغییر یافت و مسلماً این بخش با تجهیز نورپردازی و سایر امکانات جهت این کاربری آماده شد. این فضا که در مجاورت سینمای کاخ قرار گرفته است با پلکانی از طبقهٔ همکف به زیرزمین دسترسی دارد، که پلکان نیم‌دایرهٔ آن از دو طرف با هنر استیل‌کاری مدرن (مشابه تزئینات معماری داخلی مکتب باهاوس) تزئین و نورپردازی شده است. انطباق این طراحی در ورودی موزه و همچنین سایر مؤلفه‌های در نظر گرفته شده در طراحی و نورپردازی، نشان از قوت ظهور مدرنیسم در بخش زیرین کاخ ملت دارد که این در تضادی مشهود

* کارشناس ارشد پژوهش هنر
Sarakariman1987@gmail.com

با سایر بخش‌های این کاخ است، الگویی مشابه این موزه با کارکرد و رویکردی مشابه با عنوان موزهٔ جهان‌نما (جنب کاخ صاحبقرانیه) در مجموعه کاخ‌های نیاوران نیز موجود است. که این مسئله می‌تواند به تغییر رویکرد هنری و فرهنگی حکومت وقت اذعان داشته باشد. چنانچه پدیدار گشتن مجموعه‌های مذکور و همچنین موزهٔ هنرهای معاصر تهران (بزرگ‌ترین گنجینهٔ هنر مدرن کشور) را نقطهٔ عطفی در گفتمان هنر مدرن ایران تلقی بنماییم، بررسی و مطالعهٔ سیر تحول و شکوفایی آن مستلزم شناخت زمینه‌های اجتماعی پدیدآورنده و عوامل زیرساختی و تاریخی آن است. لذا در این نوشتار به اختصار تاریخچه‌ای از ظهور گفتمان مدرنیسم در هنر ایران گردآوری و بازگو شده و در ادامه گونه‌های انشعابی از این جنبش معرفی می‌شوند.

◁ ظهور مدرنیسم

ریشه‌های نوگرایی در هنر ایران را می‌توان در برخورد جامعهٔ ایران و جریان روشن‌فکری با اندیشه‌های اروپایی و نیز آشنا شدن با تکنیک‌ها و ابزارهای جدیدی چون رنگ روغن و دوربین عکاسی یافت. سفرهای شاهان قاجار به اروپا و بازگشت تحصیل‌کردگان فرنگ به کشور، زمینهٔ آشنایی ایرانیان با سبک‌های نوین هنری و گذار از سبک‌های سنتی نگارگری ایرانی و خوشنویسی را فراهم آوردند. کمال‌الملک نخستین مکتب هنری به سبک هنر واقع‌گرای غربی (Realism) را برای ایران به ارمغان آورد؛ اگرچه جایگاه هنری وی در کشور باعث شد تا برای سالیان بسیار، ایرانیان از پیگیری مکتب‌های اروپایی نوینی چون امپرسیونیسم بازمانند.

اما مهم‌ترین تحول در نوگرایی هنری در ایران را می‌توان پیامد تغییرات اجتماعی شکل گرفته در کشور در نتیجه اقدامات رضاشاه پهلوی دانست. سال‌های پس از دههٔ ۱۹۴۰، نوگرایی به لایه‌های

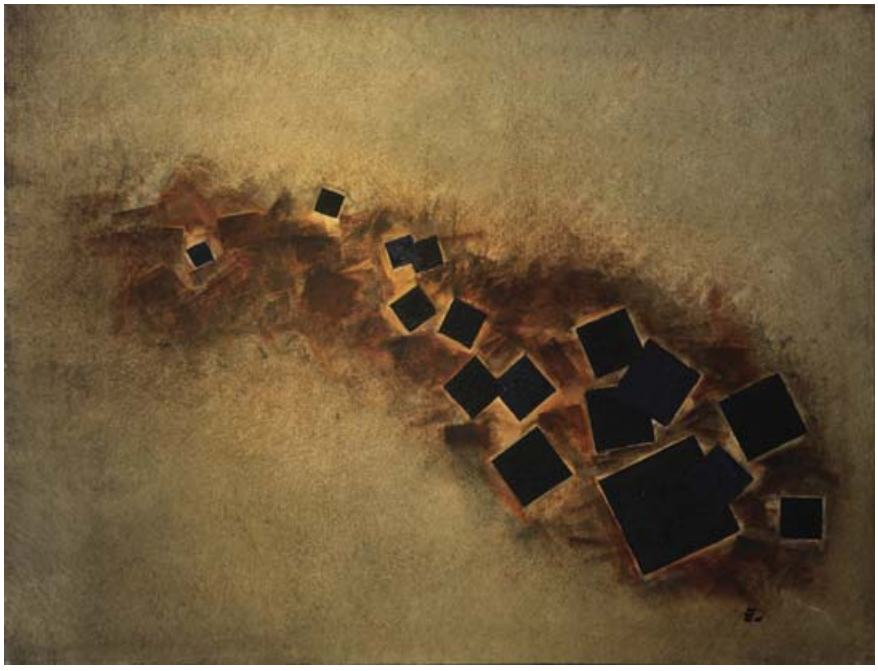
حسین زنده‌رودی ـ موزهٔ هنر ملل

سیاسی ـ اجتماعی ایران نفوذ کرده بود و هنرکدهٔ هنرهای زیبا در دانشگاه تهران مکانی برای آموزش آکادمیک هنر، از جمله مکتب‌های غربی بود. به منزلهٔ نخستین مؤسسه از نوع خود در ایران، هنرکدهٔ هنرهای زیبا، هنرمندان ایرانی را به پیروی کردن از سبک‌های هنری نوین در پدیدآوردن کارهای خود تشویق می‌کرد. در این دوره بسیاری از آثار ادبی و هنری پدیدآمده در اروپا به جامعهٔ ایران معرفی شدند و روشنفکران ایرانی دربارهٔ آن‌ها به بحث می‌نشستند.

در میان سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰، هنر نوین در ایران رشد قابل توجهی به خود دید و بسیاری از هنرمندان نامی معاصر ایران در آن دوره ظهور کردند. مکتب‌های هنری جدیدی، همچون سقاخانه، که در جست‌وجوی روشی بدیع و ایرانی بودند برپا خاستند و اثری بنیادین بر هنر ایران در دهه‌های بعد گذاشتند. افزایش درآمدهای دولتی و راه‌اندازی دوسالانه‌های تهران نیز باعث شکل‌گیری دورانی پررونق برای بازار هنر در کشور شد و حکومت و وابستگان به آن از جمله خریداران مهم هنر معاصر شدند. راه‌اندازی موزهٔ هنرهای معاصر تهران، نه تنها نقشی مهم در آشنا شدن هنرمندان ایرانی با سبک‌های هنری نیویورک داشت، بلکه ایران را مالک یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های هنری غربی در جهان کرد. انجمن هنری خروس جنگی از نخستین و اثرگذارترین گروه‌های هنری معاصر در ایران بود.

تحول در آموزش

با پایان رسیدن سلطنت قاجار و آغاز حکومت پهلوی در ۱۹۲۵، رضاشاه پهلوی بر خلاف شاهان قاجار، که کمابیش از مدرنیسم استقبال می‌کردند، بدون آنکه خود سیاست تشویقی مشخصی در این خصوص داشته باشند، سیاست‌های خود را بر پایهٔ مدرن‌سازی زیرساخت‌های کشور، از جمله ارتش و آموزشگاه‌ها بنا گذاشت. در این دوره با اجازهٔ دولتی، بسیاری از مستشرقان و باستان‌شناسان غربی دسترسی گسترده‌ای به ایران پیدا کردند و اکتشافات فراوانی در هگمتانه و تخت جمشید صورت گرفت و نه تنها دربار، که تعداد زیادی از روشنفکران ایرانی را به اندیشهٔ بازیابی شکوه گذشته ایران با پذیرش پیشرفت‌های معاصر و حرکت به سوی مدرنیسم انداخت. هنرشناسان آلمانی و فرانسوی چون ارنست



سهراب سپهری ـ موزهٔ هنر ملل

هرتسفلد، آندره گدار، و آرتور پوپ آمریکایی دریچهٔ آشنایی ایران با بازار هنر جهان را باز کردند و در بنیان‌گذاری نخستین موزهٔ ایران، موزهٔ ایران‌باستان، و نمایش گذشتهٔ ایران نقش داشتند. پوپ خود در سخنرانی اثرگذاری که در سال ۱۹۲۵ در انجمن آثار ملی ایران در برابر رضاشاه داشت، بر اهمیت زنده ساختن هنر برای بازیابی رونق اقتصادی و سیاسی ایران تأکید کرد.

در این دوره، آموزش هنر گسترش یافت و آموزشگاه‌های متعدد به همراه دانشکده‌های هنری گشایش یافتند. دولت همچنین بر سیاست دوگانهٔ خود بر مدرن ساختن هنر در کنار باور به تاریخ پرشکوه کشور تأکید داشت. آموزشگاه‌های این دوره به سبک فرانسوی بنا شدند؛ سبکی آموزشی که در آن بر توانمندی‌های مهارتی و بازآفرینی هنر به جای پیگیری تخیل و ابراز شخصی تأکید می‌شد. در بخشی از برنامه دولت به منظور زنده نگه داشتن هنر در کشور، بهترین هنرمندان از سراسر کشور به تهران آورده می‌شدند. در این هنگام، مدرسهٔ صنایع مستظرفه به ریاست حسین طاهرزاده بهزاد بخشی با عنوان «هنرهای جدیده» در کنار بخش «هنرهای قدیم» گشود. هنرهای قدیم بر نقاشی مینیاتور، فرش‌بافی، و کاشیگری با نظارت هادی تجویدی تمرکز داشت، و هنرهای جدیده به آموزش سبک کمال‌الملکی زیر نظر علی‌محمد حیدریان و حسین شیخ می‌پرداخت. طاهرزاده بهزاد کارهایی همچون نقش «بهرام گور در شکار» در کاخ ملت در سعدآباد و نگاره تالار اصلی در کاخ مرمر را اجرا کرد، که در نخستین پیوند معماری نوین ایرانی در کنار نقاشی شبه‌قهوه‌خانه‌ای مشهود است و در دومی تلاش برای پیوند ایران کهن با دستاوردهای مدرن شاهنشاهی پهلوی. به خاطر این کارها، او را می‌توان بنیان‌گذار نوگرایی پهلوی دانست. (پاکباز ۱۳۸۰)

فرامرز پیلارام ـ موزهٔ هنر ملل

بازگشت تحصیل‌کردگان از غرب: آغاز هنر نوگرا

در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، دانش‌آموختگان «دانشکدهٔ هنرهای زیبا» ـ که بسیاری از ایشان برای دانش‌اندوزی به اروپا سفر کرده بودند ـ نقش مهمی در ارائه کارهای هنری اروپا در ایران و بومی‌سازی آن‌ها پس از جنگ جهانی دوم داشتند. به باور رویین پاکباز، دانشکدهٔ هنرهای زیبا را که در سال ۱۹۴۰ گشایش یافته بود، می‌توان نقطهٔ آغازین جنبش‌های هنری نوین در ایران دانست. این دانشکده از ادغام دو آموزشکدهٔ مدرسهٔ صنایع مستظرفه و دانشکدهٔ معماری پدید آمد. اگرچه آندره گدار و چندین استاد غربی در این دانشکده فعالیت داشتند، اما تا سال ۱۹۴۲ و برکناری رضاشاه پهلوی از قدرت، گرایش به هنر نوین در این دانشکده دنبال نمی‌شد. در سال ۱۹۴۹، گدار از ریاست این دانشکده کناره‌گیری کرد و جای خود را به محسن فروغی، معمار برجستهٔ ایرانی، داد که تا ۱۹۶۲ به ادارهٔ این آموزشکده پرداخت.

در ۱۹۴۶ و به هنگام نخستین نمایشگاه هنری انجمن فرهنگی ایران و شوروی از هنر نوین ایران، کشش به سبک‌های جدیدتری چون «دریافت‌گری» دیده می‌شد. با این حال، از آنجا که هنر نوین اروپایی برای مردم ایران جدید و ناشناخته به شمار می‌آمد، نخستین تلاش‌های پیش‌گامان آن هنر در ایران به سوی آشنا ساختن بیشتر مردم کشور با نوگرایی بود. محمود جوادی‌پور، حسین کاظمی، و جلیل ضیاءپور از جمله این پیش‌گامان بودند که اقدام به راه‌اندازی نخستین گالری‌های هنری در ایران کردند. کاظمی و منوچهر یکتایی و احمد اسفندیاری نیز تدریس در دانشکدهٔ هنرهای زیبا را آغاز کردند. در همین هنگام، هنرمندان نوگرای ایرانی چندین محفل هنری از جمله انجمن هنری خروس جنگی و گالری‌های آپادانا و صبا را راه‌اندازی کردند. گالری آپادانا نخستین گالری از نوع خود در ایران بود که اگرچه عمر کوتاهی از ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۰ داشت، اما با ارائه کارهای حسین کاظمی و هوشنگ پزشک‌نیا گامی آغازین در نشان دادن آثار هنرمندان نوین در ایران گذاشت. محمد جوادی‌پور، بنیان‌گذار آپادانا، خود از پیشگامان هنر دریافت‌گرا و آبستره در ایران به شمار می‌رفت. همچنین، اغلب گالری‌های نسل نخست در ایران را زنان راه‌اندازی کردند؛ زنانی چون معصومه سیحون که خود نقاشانی نوگرا و هنرمند بودند.

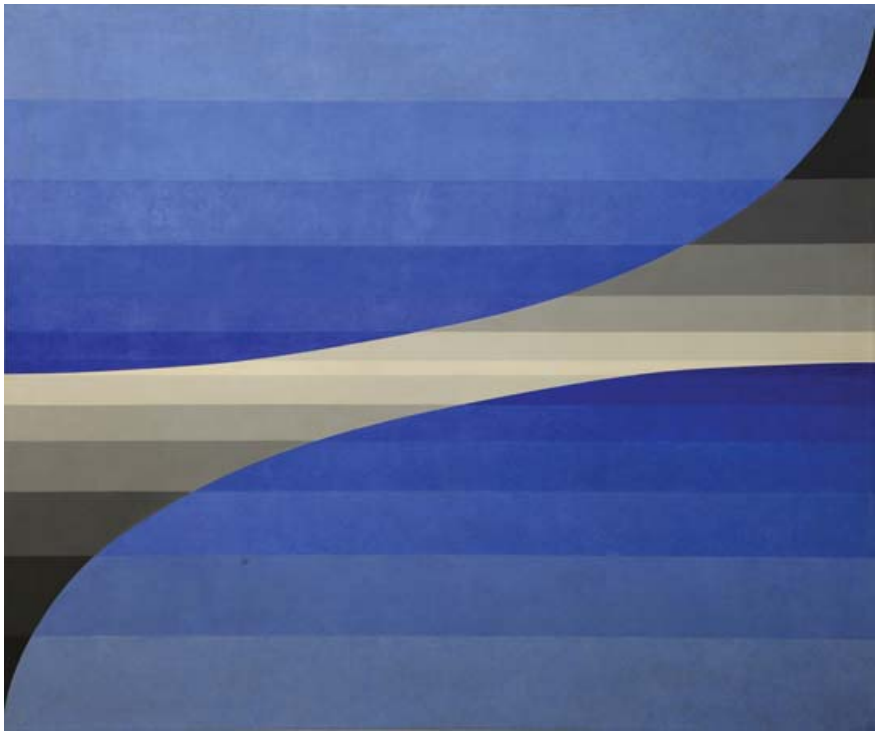
مارک شاگال ـ موزهٔ هنر ملل

نقاشی «زینب خاتون» از جلیل ضیاءپور از جملهٔ نخستین آثار آوانگارد معاصر ایرانی است که نشانگر سبک ویژهٔ موزاییکی ضیاءپور و نگاه مردم‌شناسانهٔ وی است. ضیاءپور از جملهٔ اثرگذارترین چهره‌های نخستین نسل هنرمندان نوگرای ایرانی بود که بعدها لقب «پدر نقاشی مدرن ایران» را دریافت کرد. مهم‌ترین اقدام وی پس از بازگشت از پاریس در سال ۱۹۴۸، راه‌اندازی مجلهٔ *خروس جنگی* بود که نشریه‌ای برای ارائه نقاشی، موسیقی، شعر، و ادبیات نوین شد. نوشته‌های او در *خروس جنگی* آغازگر نگاهی جدید به هنر نو در ایران شد و فضا را برای منتقدانی چون مارکو گریگوریان، پرویز ناتل خانلری، نادر نادرپور، بهروز صوراسرافیل، اکبر تجویدی، و احسان یارشاطر برای نقد هنری آثار

هنرمندان ایرانی باز کرد. مجلهٔ *خروس جنگی* دو دوره داشت، که در دورهٔ دوم آن در خرداد سال ۱۹۵۱، مانیفستی با عنوان «سلاخ بلبل» منتشر کرد که در آن به شدت به ابتذال هر دو هنر کلاسیک و «ایدئولوژیک مدرن» تاخت. این مانیفست در تقابل با مخالفت‌های هنرمندان کلاسیک واقع‌گرا (هوادار کمال‌الملک) و مینیاتوریست ایرانی، و نیز هنرمندان توده‌ای طرفدار درک‌پذیر کردن هنر برای عامه بود. ضیاءپور خود به همراه محمود جوادی‌پور در کارگاه آندره لت با کوبیسم آشنا شدند. او شیفته و دنباله‌روی صرف هنر غربی نبود، بلکه سنت‌های تصویری قدیم را با تکنیک‌های کوبیستی درآمیخت. تصویر زنان بومی ایرانی در پیش‌زمینه‌های کاشی‌کار (موزاییکی) از جملهٔ مشخصه‌های هنر ضیاءپور بودند. او هوادار شدید کوبیسم بود و در نوشته‌های بسیاری که از خود به جای گذاشت، نقش مهمی در آشنا کردن مردم و هنرمندان ایرانی با تعریف هنر مدرن اجرا کرد. او از نخستین هنرمندان ایرانی به‌شمار می‌رفت که با نقدی صریح به بازآفرینی کورکورانه هنر نگارگری قدیم ایران (مینیاتور) تاخت. در کنار ضیاپور، هوشنگ پزشک‌نیا نقش مهمی در آشنا ساختن جامعه هنری ایران با سبک‌های نوین اروپایی داشت. پزشک‌نیا، تحصیل‌کردهٔ استانبول، آشنایی عمیقی با اکسپرسیونیسم اروپایی داشت و با پیوند فکری که به جریان چپ داشت، در نقاشی‌های خود به طبقهٔ کارگر ایران اشاره کرد. (دل‌زنده ۱۳۹۸)

◁ انواع هنر نوگرا: اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، مینیمالیسم

در ۱۹۵۰، گریگوریان که از دانش‌آموختگان مکتب اکسپرسیونیسم ایتالیایی بود، گالری استیکرا را در تهران راه‌اندازی کرد؛ جایی که در آن به ارائهٔ کارهای هنرمندان ایرانی و نیز آموزش هنر به دانشجویان می‌پرداخت. گریگوریان همچنین با تأثیری که از مکتب مینیمالیست و تجسمی نیویورک در سفرهایش گرفته بود، کاهگل و پلی‌استر را در کارهایی به کار برد که یادآور نماهای کاهگلی سنتی ایران در قالب‌های آبستره هندسی بودند. وی همچنین از پیشگامان راه‌اندازی نخستین دوسالانهٔ هنر ایران در



هربرت بایر ـ موزهٔ هنر ملل

۱۹۵۸ بود. این دوسالانه در محوطهٔ کاخ گلستان و با پشتیبانی «ادارهٔ هنرهای زیبا» (بعدها وزارت فرهنگ و هنر) برپا شد و در سه دورهٔ پس از آن، تنها کارهای هنرمندان ایرانی را پذیرا بود. این دوسالانه‌ها تا پنجمین دورهٔ خود در ۱۹۶۶ ادامه داشتند، اما پس از آن به دلایلی که هیچ‌گاه مشخص نشد، تعطیل شدند. تعطیلی این دوسالانه‌ها اما باعث کم شدن ارتباط هنرمندان ایرانی با یکدیگر نشد و با گشایش «باشگاه هنرمندان» توسط کامران دیبا و پرویز تناولی و رکسانا صبا تماس میان هنرمندان نوگرا بیشتر شد. این باشگاه که در سال ۱۹۶۷ گشایش یافت، محفلی برای تبادل آرای هنرمندان نسل جدیدتری شد که بعدها از جملهٔ نامدارترین هنرمندان معاصر ایران شدند. باشگاه همچنین محیط مناسبی برای پیدا شدن استعدادهای هنرمندانی شد که از لحاظ مالی توانایی بالایی نداشتند و گاه اقدام به فروش آثار خود در محوطهٔ باشگاه می‌کردند.

در همین هنگام، هانیبال الخاص نوعی اکسپرسیونیسم روایی را با مضمون‌های اساطیری، مذهبی، و اجتماعی متداول کرد. او پس از بازگشت به ایران به تدریس در مدارس هنری پرداخت و سپس با برپایی گالری گیل‌گمش یکی از رهبران هنری نقاشان جوان شد. به منزلهٔ یکی از اثرگذارترین هنرمندان تاریخ معاصر ایران، الخاص به رساندن پیام در نقاشی‌های فیگوراتیو خود پایبند بود و به هنرمندان و اندیشمندان معاصر ایرانی همچون نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، و احمد شاملو اشاره می‌کرد. محسن وزیری مقدم نیز برای اولین بار در بی‌ینال دوم تهران با چند نقاشی غیر صوری و بی‌فام که از رم فرستاده بود، مورد توجه قرار گرفت. وزیری پس از این که به ایران آمد، شروع به تقویت جریان‌های انتزاعی کرد. هدف او دست‌یابی به ناب‌ترین بیان تجسمی بود. او در مجموعهٔ شن خود، با دست گذاشتن بر روی بستری از شن، خطوط و اشکال انتزاعی پدید می‌آورد و سپس بومی آغشته به چسب را بر روی سطح می‌فشرد؛ تلاشی که وی برای رسیدن به «امضایی بشری» و تاریخی داشت. در ۱۹۷۰، او مجموعهٔ تندیس‌هایی به صورت انتزاعی از جانوران پیشاتاریخی ساخت که در آن‌ها به بیننده اجازه داده می‌شد تا با تغییر شکل دلخواه تندیس، با فضای انتزاعی ذهن خود بیشتر آشنا شود. این کار، نخستین تلاش یک هنرمند ایرانی برای درگیر کردن بیننده در هنر تعاملی بود.

بهمن محصص از جملهٔ پیشروان اکسپرسیونیسم متأثر از هنر اروپایی (ایتالیا) در ایران بود. کارهای او با نمایشی استعاره‌آمیز و هجوآلود، و اعتراضی به شرایط سیاسی ایران در دوران پادشاهی بود که سبب ممنوعیت نمایش آثارش در سال ۱۹۷۶ شد. در آثار فیگوراتیو وی، پیکره‌های بی‌قواره انسانی و جانوری شوم در فضایی سوررئال و تنها به تصویر کشیده شده‌اند. او پیکره‌های انسانی ـ جانوریش را هم بر روی بوم و هم به صورت مجسمه می‌آفرید و در آن‌ها با تخفیف حجم، فضایی اندوهناک و تهی از امید پدید می‌آورد. از آثار وی ـ که از پابلو پیکاسو و هنری مور تأثیر پذیرفته‌اند ـ به منزلهٔ کامل‌ترین نمونه‌های نقاشی ایرانی به سبک نوین اروپایی نام برده می‌شود. از دیگر مجسمه‌سازان مطرح دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ می‌توان به ژازه تباتبایی اشاره کرد که با ابزارآلاتی چون چرخ‌دنده، فنر، میل‌لنگ و غیره، تندیس‌هایی از انسان‌های ماشینی خوشرو و دوست‌داشتنی می‌آفرید، که بازدیدکننده را به خنده وامی‌داشتند. با همین ابزارها، تباتبایی به بازسازی «خورشیدخانم» و دیگر نمادهای فرهنگ فولکلوریک ایران پرداخت. (سمیع‌آذر ۱۳۹۶)

بهجت صدر، هنرمند دانش‌آموختهٔ ایتالیا، به ارائه آثار آبستره متأثر از هیجان‌نمایی ایتالیایی (در جنبش آرته اینفورمال) پرداخت. او در کارهای خود به آزمودن آزادانه، ظاهر و روند شکل‌دهی به نشانه‌ها می‌پرداخت و از مواد گوناگونی چون آلومینیوم، کاغذ، و چوب بهره گرفت. لایه‌های چندگانه رنگ بر روی هم با خط‌هایی خطاطی‌وار که تصویر را مشبک می‌کردند، از جملهٔ مشخصه‌های کاری وی بودند. آثار او از جملهٔ نخستین کارهای معاصر ایرانی بودند که در سفری به دور ایالات متحده در ۱۹۶۲، مردم این کشور را با هنر معاصر ایران آشنا کردند. ایران درودی، دانش‌آموخته در اکول ده بوزار پاریس، دیگر هنرمندی بود که اکسپرسیونیسم را با روش خود در ترکیب آن با فضاهای سورئالیستی به هنرمندان

ایرانی نشان داد. درودی در کارهای خود از طبقات چندلایهٔ نور بهره می‌گیرد و با پررنگ کردن نقش نور، در نقاشی‌های آبستره فیگوراتیوش به‌تدریج عنصر فیگوراتیو را حذف می‌کند تا پراکنش نور عنصر اصلی و حاکم شود.

گیتی نوین (ناتوران)، پس از نمایشگاه‌هایش در گالری‌های نگار و سیحون که به جست‌وجو در فضاهای شعری می‌پرداخت و شرکت در نخستین نمایشگاه بین‌المللی ایران، رهسپار هلند شد. او پس از نمایشگاه‌هایش در هلند و انگلستان به کانادا مهاجرت کرد و در اتاوا جنبش ترانسپرسیونیزم یا فراانگاشت را پایه نهاد. کتاب *تاریخ طراحی گرافیک* او به زبان انگلیسی در ۸۴ فصل اینک در بسیاری از دانشکده‌های هنری جهان به منزلهٔ مرجع تدریس می‌شود. همچنین وی کتاب *تاریخ گرافیک در ایران* را تألیف کرده است.

◁ نـوـ سنت‌گرایی: مکتب سقاخانه

اثر «شیر و خورشید» از حسین زنده‌رودی نشان‌دهندهٔ پیش‌زمینه‌های ایرانی و مذهبی مکتب سقاخانه است. نماد ایرانی شیر و خورشید در دست شمشیر ذوالفقار دارد و نقاشی مملو از ترکیب اعداد و خطاطی است. موزهٔ نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در ایران از تاریخچه‌ای طولانی برخوردار هستند و نگارگری‌های با شمایل مذهبی (شامل رویدادهای مربوط به شهادت امام حسین(ع)، افسانه‌های ملی (شامل نبردهای شاهنامه و رشادت‌های قهرمانان ملی ایرانی چون رستم) از دوران صفویه و به‌ویژه قاجاریه، در ایران مرسوم بودند. اگرچه با ورود مدرنیته به ایران و کمرنگ شدن نقش قهوه‌خانه‌های سنتی در کشور، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نیز کم‌تر مورد توجه قرار گرفتند، اما ریشه‌های ملی ـ مذهبی آن‌ها نسلی از هنرمندان ایرانی را ترغیب کرد تا با پیوند مدرنیسم و سنت، جنبشی را پدید بیاورند که در کلام کریم امامی، سقاخانه نام گرفت.

ریشه‌های جنبش نوین سقاخانه در ایران را می‌توان در دههٔ ۱۹۶۰ یافت؛ هنگامی که حلقه‌ای از هنرمندان ایرانی از جمله پرویز تناولی، زنده‌رودی، پیلارام، و اویسی اقدام به بازگشت به هنر فولکلور ایران با دیدگاه مدرن کردند. تناولی در بازگشت دوم خود به ایران از ایتالیا، به زنده بودن روح هنر فولکلور دینی در میان طبقه‌های پایین‌تر مردم ایران و پرهوادار بودن این هنر پی برد. او اقدام به گشایش کارگاه هنری خود با نام «آتلیه کبود» کرد؛ جایی که در آن شاعران و هنرمندان بسیاری با هم دیدار و تبادل دیدگاه می‌کردند و هنرمندانی چون زنده‌رودی در آن نمایشگاه برپا می‌کردند. چنین تبادل آرایی نخستین جرقه‌های مکتب نوین سقاخانه در ایران را رقم زد. این، مصادف با هنگامی شده بود که به دلیل پیامدهای کودتای ۲۸ مرداد، نه تنها تب گریز از مکتب‌های هنری غربی در ایران و یافتن شیوه‌ای ایرانی در هنر نوین بالا گرفته بود، بلکه با ازدواج فرح پهلوی ـ که از جملهٔ پشتیبانان مهم هنر مدرن در ایران به شمار می‌رفت ـ با محمدرضاشاه دربار به تشویق و پشتیبانی از هنر ملی نوگرا پرداخت. (دل‌زنده ۱۳۹۶)

حسین زنده‌رودی نقشی مهم در گسترش و شناخت این مکتب هنری داشت و نقاشی‌های او از شمایل مذهبی و لباس‌های تعویذدار از نخستین کارهای بدیع در این زمینه بودند. او نخستین هنرمند مکتب سقاخانه به شمار می‌رفت و در طرح‌های آغازین خود، داستان‌های کربلا را با شیوه‌ای ساده و به دور از تکلف به تصویر کشید. المان‌های خطاطی با حروف ابجد و همچنین اعداد و نویسه‌های درهم‌تنیده که شکلی دعاگونه به اثر می‌دهند، از جملهٔ مهم‌ترین شاخص‌های کارهای او بوده‌اند که تحسین بسیاری از منتقدان هنری را برانگیخت و جایزه‌های هنری گوناگونی را نصیب او کرد. منصور قندریز از نمادهای عرفانی در کارهای نیمه‌آبستره خود بهره گرفت؛ آثاری که در آن‌ها نقش‌مایه‌های ایرانی و عشایری در فرم‌های نو به تصویر کشیده شده‌اند. نقش‌مایه‌های مذهبی چون «دست» به کرات در آثار او دیده می‌شوند؛ اگرچه از دیگر نمادهای غیرمذهبی متأثر از پل کله و خوان

میرو نیز بهره می‌برد. او از جمله اثرگذارترین هنرمندان ایرانی بود که در طی عمر کوتاه خود به پیشرفت مکتب سقاخانه کمک بزرگی کرد و بعدها گالری قندریز در تهران به یادش نام‌گذاری شد.

ناصر اویسی، زنان سلجوقی و قاجار را با ترکیبی از خطاطی و قلمکاری، در کنار یا سوار بر اسب، به تصویر می‌کشید و در کارهای خود از طلا و نقره بهره می‌گرفت. نقش‌های «خورشیدخانم» او از جمله نامدارترین نقش‌های زنان سنتی ایران هستند. این نقش‌مایه‌ها، صادق تبریزی را، که نقاشی‌های مینیاتوری و فولکلور خود را بر روی پوست بوم می‌آفریند، تحت اثر قرار دادند. مسعود عربشاهی اگرچه ارتباط اندکی با مکتب سقاخانه داشت، اما از نقش‌مایه‌های ایران باستان در دوران هخامنشی و آشوری و بابلی بهره گرفت، تا نقش‌هایی الهام‌گرفته از تاریخ ایران و گذشتهٔ دور آن را بیافریند. در آثار او، نشان‌های نمادین از همهٔ نقاط میان‌رودان و مصر باستان به چشم می‌خورند و کارهایش رنگ و بوی مذهب شیعه را ندارند.

مکتب سقاخانه برآمده از جست‌وجوی «روش ایرانی بدیعی» بود که اگرچه عمر کوتاهی داشت، اما اثر آن چنان بود که تا دهه‌ها پس از خود، هنرمندان بی‌شماری به آفرینش آثار شبیه و تکراری الهام‌گرفته از آن پرداختند. برای نسل نوینی از هنرمندان ایرانی که نه آنچنان هوادار پیروی از مکاتب هنری غرب بودند، و نه به دلیل صلب بودن چارچوب‌های هنر متکی بر آثار هخامنشی، ساسانی، و حتی صفوی خواهان زنده کردن «هنر ملی» بر پایهٔ آن‌ها بودند، سقاخانه محیط مناسبی پدید آورد تا از گنجینهٔ عظیم نقش‌مایه‌های کهن ایرانی به سادگی بهره گیرند. با گذر کوتاه زمانی از آغاز خود اما، بنیان‌گذاران سقاخانه از شاخصه‌های اصلی مکتب عبور کردند و به پیگیری روش‌های منحصر به خود پرداختند. از جمله اثرگذارترین این شخصیت‌ها، پرویز تناولی بود که در واکنش به آنانی که تلاش می‌کردند هنر خود را به هر نحوی به «مکتب» سقاخانه وصل کنند، آغاز به آفرینش مجموعهٔ «هیچ» پرداخت و خود را هنرمند «هیچ‌ساز» نامید تا بر پوچی غالب بر بازار هنر در آن هنگام اعتراض کند. این حرکت او پس از مدتی به «دیوارسازی» رسید؛ تندیس‌هایی به شکل دیوار و منبر که با حروف الفبا آراسته شده بودند.

◁ نقاشی‌خط

به موازات ابداع ساختارهای جدید خطاطی در مکتب سقاخانه، خطاطان بیرون از آن نیز آثار خطاطی نوینی پدید آوردند که ترکیبی از نقاشی و بهره‌گیری از خطاطی در قالبی آزاد و جدا از کاربردهای زیبایی‌شناختی پیشین آن بودند. از این جهت، این آثار را که بعدها «نقاشی‌خط» خوانده شدند، می‌توان زاییدهٔ مکتب سقاخانه نامید. بسیاری از این خطاطان خود در آفرینش خطاطی‌های مرسومی چون نستعلیق چیره‌دست بودند، پیش‌زمینهٔ سنتی در خطاطی داشتند، و الهام خود را از هنرمندان دوران قاجار و شیوه‌های نوین گرفتند. گرچه اقبال بسیار به آثار نقاشی‌خط پس از سقاخانه، آن را در دورهٔ معاصر به شهرت بین‌المللی رساند، اما به باور عده‌ای از تاریخ‌دانان هنر، نقاشی‌خط را می‌توان در تاریخ خطاطی ایران به شیوه‌های مختلف یافت و هنرمندان خطوطی چون طغرا در گذشته نیز آثاری به همین سبک تولید می‌کرده‌اند.

از میان پیشروان مکتب سقاخانه، حسین زنده‌رودی را می‌توان از جمله پیشگامان نقاشی‌خط در ایران نیز دانست. پس از ۱۹۶۳، کارهای وی بر روی نقاشی‌خط متمرکز شدند. او اگرچه از جمله خوشنویسان نبود، اما در تلاش برای بهره‌گیری از اشکال و فرم‌های درهم‌تنیده حروف خط فارسی برای ایجاد فضاهای آبستره و نیز نقش‌هایی با تم و طعم مذهبی، آغازگر نقاشی‌خط نوین شد. در آثار او، خط معنای کلاسیک خود را در انتقال مفهوم، گاه در عین از دست دادن، حفظ می‌کند؛ در ریتم‌های موزونی که نقاشی‌خط‌های او از آثار حافظ در خود دارند، رقص واژگان با رقص عرفانی صوفیان در هم آمیخته می‌شوند. کار او بر روی قرآن که در آن خطاطی‌ها با حالتی موزون به ارائه تصویر نوینی از کتاب مقدس مسلمانان می‌پردازند، برنده جایزهٔ زیباترین کتاب سال یونسکو در ۱۹۷۲ شد.

فرامرز پیلارام روش زنده‌رودی در ترکیب نقاشی و خطاطی را دنبال کرد و ترکیب‌های حروف، جملات، و ساختارهای هندسی را بر بوم‌های با ابعاد بزرگ خلق کرد. او که خود خطاطی چیره‌دست بود، از خط‌های بزرگ و مُهر در کارهایش بهره می‌گرفت. در بعضی آثار او به دلیل تغییر شکل بسیار در شکل حروف، رابطهٔ فرم و محتوا از میان رفته و خطاطی وی تنها به «حرکتی در بطن سطوح رنگی» تبدیل شده است.

رضا مافی از جملهٔ نخستین کسانی بود که با پیش‌زمینه‌ای مذهبی و برآمده از خانواده‌ای خطاط، به تمرین بر روی خط نستعلیق و پدید آوردن فرم‌های جدید پرداخت. مافی روشی مینیمالی و ساده درکشیدن واژگان و حروف برگزید و برای نخستین بار در ایران، در طی نمایشگاهی که در گالری سیحون در تهران برگزار کرد، خطاطی سنتی ایرانی را بر روی بوم نقاشی آورد. در روش مینیمالی خود، او از آثار سهراب سپهری الهام گرفت و شعرهای هنرمندان معاصر ایرانی را دست‌مایه بسیاری از کارهای خود قرار داد.

نوآوری در خطوط نستعلیق، نسخ، و شکسته در بهترین شکل خود در کارهای محمد احصایی نمایان شد. همچون مافی، احصایی نیز از خانواده‌ای مذهبی می‌آمد که خطاطی را به روش سنتی خود دنبال می‌کردند. احصایی به زیبایی‌های دیداری این خطوط و حرکت موزون حروف در آن‌ها توجه کرد و این حرکت ریتم‌دار را در ساختارهای نقاشی به کار برد. نقاشی‌خط‌های بزرگ و قدرتمند او از اشعار شاعرانی همچون حافظ و عمر خیام صورت‌های رمزآلود و عرفانی سخن این شاعران را با روش مدرن بر بوم نقاشی آوردند و ذات و هم گونه‌شان را به بهترین نحو به نمایش گذاشتند. از احصایی در مقام یکی از مهم‌ترین چهره‌های هنر معاصر ایران و بزرگان تکنیک نقاشی‌خط نام برده می‌شود. (بهروز اوجی ۱۳۸۸)

◁ طبیعت‌نگاری

در نقاشی «بی‌عنوان» از مجموعهٔ درختان سهراب سپهری، سبک ساده و هاشور با مداد سپهری به خوبی نمایان است. توجه به طبیعت ایران و سازه‌های کهن روستایی آن در میان نخستین نسل‌های هنرمندان معاصر ایرانی به نوعی تلاش برای بازگشت به ریشه‌های فردی و فرهنگی‌شان بوده است. مارکو گریگوریان در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، کاهگل را به منظور ماته‌کاری خود برگزید و آثاری پدید آورد که دیوارهای کاهگلی خانه‌های روستایی ایران را تداعی می‌کردند. او مخالف هر دو هنر کلاسیک پیرو کمال‌الملک و کوبیسم وارداتی بود، و تلاش داشت تا دریافت خود را به صورتی مدرن اما وام گرفته از غرب ارائه دهد. موضوعات آبستره او شامل منظره دشت‌های خشکیده ایران از نزدیک تا زمین‌های شخم زده می‌شدند. بهره‌گیری از گِل در کارهای او همچنین گاه به شکل آبستره کامل و بازی حجمی با ماته بوده‌اند و گاه دارای چارچوب و خطوط هندسی هستند. آثار او در میان کارهایی از هنرمندان ایرانی قرار می‌گیرند که بعدها با عنوان «سبک کاهگلی» شناخته شدند. از دیگر هنرمندان سبک کاهگلی می‌توان به پرویز کلانتری اشاره کرد. وی خانه‌های روستایی ایران را روی بوم نقاشی برد و با گِل، کاه، و گاهی کاشی، منظره‌های سنتی زادگاه خود زنجان را به تصویر کشید.

سهراب سپهری ـ که بیشتر به خاطر شعرهای نیمایی‌اش شناخته می‌شود ـ دیدگاهی بدیع و شعرگونه به طبیعت داشت که در آن، اجزای طبیعی در شکل حقیقی‌شان کشیده شده‌اند و نه به شکل ارائه‌ای با زرق و برق از هنرمند. مجموعهٔ نقاشی‌های «درخت» او به سادگی و با رنگ‌های خاکی چون قهوه‌ای و اخرایی و سایهٔ قلم‌های مشکی کشیده شده‌اند و نشانگر شاعرانگی عرفانی او ـ که متأثر از مکتب ذن بوده است ـ هستند که به شکلی مینیمالی به تصویر کشیده شده‌اند. سپهری نقاشی خودآموخته و از معدود هنرمندان ایرانی بود که نگاه به شرق (ژاپن و هند) داشت رویکرد وی به مدرنیسم، بازگشت به ریشه‌های کویری خود (کاشان) در فضایی عرفانی به ساده‌ترین شکل ممکن بود. اشراق و عرفان در کنار «بازگشت به اصل» خود در کارهای ابوالقاسم سعیدی نیز به چشم می‌خورد.

در نقاشی‌های خود درختان برگ‌دار را به شکلی نیمه‌آبستره به تصویر می‌کشد که نمایشگر لحظات متوقف‌شده‌ای از زمان یک درخت یا باغ رؤیایی هستند. برگ درختان و خورشید به همراه تلألو نور آن در آثار وی، با دایره‌های رنگین کشیده می‌شوند. درخشش رنگ‌های گوناگون گل‌ها و درختان در آثار سعیدی، نمایشی باشکوه از بهشت موعود هستند.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد هنر نوگرا ایرانی و مدرنیسم غربی در طول ۱۹۵۰–۱۹۸۰ با اقبال حکومت وقت روبه‌رو شد که از مهم‌ترین اثرات این نگرش اقدام به خریداری و جمع‌آوری مجموعه‌هایی از آثار هنرمندان غربی و ایرانی بود؛ بخش زیادی از این آثار امروزه در مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد نگهداری می‌شود.

از نحوهٔ چیدمان، دکور فضا و گزینش این مجموعه می‌توان استنتاج کرد که نوعی استحاله در سلیقهٔ هنری و گرایش به هنرهای جدید در سطح دربار نیز پدید آمده است. بدیهی است که مواضع و جانبداری حکومتی از هر جنبش هنری به تقویت و گسترش آن می‌انجامد. لذا می‌توان این مسئله را استنتاج کرد که غلبهٔ گفتمان مدرنیسم ماحصل تعامل دوسویه مابین هنرمند و مخاطب اثر بوده است و به گونه‌ای منطبق بر نظام عرضه و تقاضا، میدان و گسترهٔ این گفتمان هنری رشد کرده و با پیشی گرفتن از سایر ژانرها و گونه‌های هنریِ بعضاً بومی و سنتی به جریان غالب بدل شده است، اگرچه امروزه با گذشتن بیش از پنج دهه از شکل‌گیری و اوج‌گیری جریان‌های هنری مذکور اطلاق لفظ جدید بدان‌ها، تاریخمندی آن‌ها و تولد جریان‌های پس از آن را به چالش می‌کشد، با این وجود اقدامات و تحولات بنیادین در شیوه‌های هنری، محتوا، مناسبات، اقتصاد هنر، و... پس از گذشت قرون متمادی رَخـتی نو به تن کرده است، لذا آن‌ها را می‌توان کماکان در مقیاس ادوار تاریخی، نو و تازه قلمداد کرد ■

منابع و مآخذ

۱. آغداشلو، آیدین. «حلقه نادیده نقاشی معاصر ایران: مقدمه‌ای مختصر بر آثار استاد علی اصغر پتگر و دوران او». *شرق*، ش ۱۲۴۳ (۱۳۹۰).
۲. آغداشلو، آیدین و حسین خسروجردی. «تأثیر جنگ بر نقاشی معاصر ایران». *فصلنامه طاووس*، ش ۲ (۱۳۹۰): ۱–۶.
۳. اسکندری، ایرج. «انقلاب و انقلابی‌گری در نقاشی معاصر ایران». *تندیس*، ش ۱۴۲ (۱۳۸۷): ۱۰.
۴. اسکندری، ایرج. «هشتاد سالگی الخاص: هنرمند خاص؛ الخاس». *تندیس*، ش ۱۷۶ (۱۳۸۹): ۸.
۵. امامی، کریم. *سقاخانه* (بروشور نمایشگاه). تهران: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۵۶.
۶. پاکباز، رویین. *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: نارستان ۲۰۰۰.
۷. پاکباز، رویین. *دانشنامه هنر*. تهران: فرهنگ معاصر ۱۳۸۳.
۸. حسینی، مهدی. «هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق (به یاد استاد جلیل ضیاءپور)». *تندیس*، ش ۶۵ (۱۳۸۴): ۴– ۵.
۹. دانشور، رضا. *باغی میان دو خیابان: چهار هزار و یک روز از زندگی کامران دیبا*. پاریس: البرز ۲۰۱۰.
۱۰. راد، ایمان. «سوسک‌های حمام: رسولان موج نو». *تندیس*، ش ۱۷۰ (۱۳۸۸): ۲۳.
۱۱. راستین، شادمهر. «باغ ایرانی: این باغ زیبا است؟». *هفت*، ش ۱۵ (۱۳۸۳): ۵۱– ۵۷.
۱۲. رهنورد، زهرا. «مبانی نقد اسلامی هنر». *فصلنامه هنر*، ش ۱ (۱۳۶۰): ۳۴۵– ۳۵۱.
۱۳. شادقزوینی، پریسا. «ویژگی‌های هنر اجرا در ایران (سنت و معاصر)». *کتاب ماه هنر*، ش ۱۶۱ (۱۳۹۰): ۱۰– ۱۷.
۱۴. شریفی، بهروز و مصطفی اوجی. «نقاشی خط مکتبی نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران». *کتاب ماه هنر*، ش ۱۳۵ (۱۳۸۸): ۳۰– ۳۷.
۱۵. کفشچیان، اصغر و سمیرا رویان. «بررسی دیوارنگاری معاصر تهران». *هنرهای زیبا*، ش ۳۳ (۱۳۸۷): ۱۰۶– ۱۰۷.
۱۶. کلانتری، پرویز. «ضیاءپور، پرچم‌دار نقاشی مدرن ایران». *تندیس*، ش ۱۶۲ (۱۳۸۸): ۲۳.
۱۷. محبی، بهزاد. «هنر نقاشی در دوران دفاع مقدس». *کتاب ماه هنر*، ش ۱۳۶ (۱۳۸۸): ۸۲– ۸۷.
۱۸. موریزی‌نژاد، حسن. «نقاشی: ایران درودی». *تندیس*، ش ۹۴ (۱۳۸۵): ۴– ۶.
۱۹. سمیع‌آذر، علیرضا. *زایش مدرنیسم ایرانی*، تهران: نشر نظر، ۱۳۹۶.
۲۰. کشمیرشکن، حمید *هنر معاصر ایران (ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین)*، تهران: نشر نظر، ۱۳۹۶.
۲۱. دل‌زنده، سیامک. *تحولات تصویری هنر ایران*، تهران: نشر نظر، ۱۳۹۶.

عکس‌هایی از موزهٔ هنر ملل

تاپستری

فاطمه خاتمی‌فر*

در راه‌پلهٔ طبقهٔ سوم موزهٔ هنرهای زیبا دو تابلوی نفیس و زیبا چشم‌نواز بازدیدکنندگان این طبقه هستند. دو تابلوی نفیس تاپستری مربوط به قرن هفده و هجده فرانسه و بلژیک.

بهانه‌ای برای گشتن و جست‌وجویی هرچند کوچک میان تاریخ گذشتگان و آنچه بر آنان گذشته.

پیشینه

نساجی را می‌توان جزء قدیم‌ترین تولیدات و مشاغل جوامع بشری دانست. از نخستین پارچه‌های زمخت و ساده‌ای که انسان برای محافظت از گزند حشرات و سرما بر قامت خود کشیده تا پارچه‌های غیر مصرفی که فقط برای زیبایی و تزئین مورد استفاده قرار می‌گرفت، قرن‌ها گذشته است. هدف از تولید پارچه در ابتدا الزاماً فراهم کردن چیزی که پوشش مناسبی برای اندام بدون پشم آدمی بود و رفته‌رفته نیازهای عالی‌تر و ظریف‌تری را نیز در بر گرفت، به‌مرور زمان پارچه‌هایی برای زیبایی محیط زندگی تولید شد که هدف هنری آن از هدف مصرفی آن، اهمیت بیش‌تری داشت.

پارچه‌های گلیم‌بافت در ترکیب و امتزاج با تکنیک‌های دیگر نساجی و بافندگی مثل قالیبافی، جاجیم‌بافی، ورنی‌بافی، پارچه‌بافی، میل‌بافی، مکرمه‌بافی، باتیک، چاپ سیلک، نمدمالی، سوزن‌دوزی، چهل‌تیکه، قلمکار، و... جلوه‌های غیرمنتظره‌ای از انواع «تکسچر» یا بافت (Texture) و رنگ را مقابل چشم قرار می‌دهند و زمانی که این قابلیت فیزیکی با سلیقهٔ فردی و زیبایی‌شناسی هنرمند ترکیب می‌شود، می‌توان انتظار داشت که چه میزان گسترده‌ای از تنوع بصری و زیبایی‌شناسی را با هنر «تاپستری» می‌توان ارائه کرد. تاپستری از زمان‌های دور به ما رسیده و نمونه‌هایی از آن که متعلق به کشورهای مختلف جهان است از گذشته باقی‌مانده است. ازجمله:

۱. آثار به‌دست‌آمده از منطقهٔ پازیریک متعلق به تمدن ایران؛

۲. قطعه‌ای مربوط به قرن اول میلادی با نقش صلیب در کشور پرو؛

۳. آثار به‌جامانده از قبطی‌ها از قرن دوم تا نهم میلادی در مصر؛

۴. آثار به‌جامانده از پارچه‌های ابریشمین در «کواسو» چین؛

۵. آثار اروپایی مربوط به قرن یازدهم میلادی و سوزن‌دوزی‌های «بایو» در فرانسه و «سن سرئون» در کولونی.

تاپستری واژه‌ای انگلیسی است که در زبان فرانسه به آن «تاپیسری» می‌گویند. پارچه‌ای است با بافت ساده (گلیم‌بافت) و نقش‌هایی متفاوت. پارچه‌ای است سنگین که از به هم بافته شدن تار و پود توسط دست شکل می‌گیرد. برای ساخت آن از دستگاه پارچه‌بافی استفاده شده و در روند تولید این هنر به الگو برای طراحی پیچ و تاپ‌های پود بر روی تارهای موجود در دستگاه پارچه بافی نیاز است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

* کارشناس ارشد مرمت آثار
Nima_nima266@yahoo.com

تصویری که در آخر در این نوع پارچه‌ها دیده می‌شود پودهای پارچه است، تارهای تاپستری در زیر کار پنهان است و قابل دیدن نیست. امروزه بسیاری دیگر از فایبر آرت‌ها[1] (هنر الیاف) که با بافت نقوش بر روی پارچه آماده می‌شوند نیز تاپستری نامیده می‌شود ولی روند تولید این گروه از تاپستری‌ها به شیوهٔ متفاوتی است.

به طور کلی این نوع بافته‌ها کاربردی همچون تابلوهای نقاشی و مجسمه داشته و برای زیباسازی محیط و نیز تأمین گرمای محل مورد نظرمورد استفاده قرار می‌گرفتند.

از این بافته‌ها در ابعاد و حجم‌های کوچک و دیوارکوب و نیز حجم‌های بزرگ‌تر پیکره‌مانند عظیم و سنگین به منظور دیوارکوب‌ها، یا دیوارآویزها، حجم‌های پیکره‌ای، الیاف بافته‌های جداکنندهٔ فضا و حتی دیوارهای ساخته‌شده از الیاف استفاده می‌شده است که علاوه بر زیبایی بخشیدن به فضا در ارتباط با معماری و در صحنه‌آرایی نیز به منزلهٔ عناصر صحنه مورد توجه و استفاده قرار می‌گرفته است.

در تهیهٔ این اثر هنری از تکنیک‌های مختلف نساجی و بافندگی از قبیل قالی بافی، گلیم بافی، جاجیم‌بافی، ورنی‌بافی، پارچه‌بافی، دارایی‌بافی، کارت‌بافی، مکرمه‌بافی، میل‌بافی، چاپ سیلک، باتیک، قلمکار، نمدمالی، سوزن‌دوزی، چهل‌تکه و... می‌توان استفاده کرد.

کاربرد این هنر در کشورهای اروپایی، مانند فرانسه برای پوشاندن دیوارهای بلند و همچنین گرمابخشی ساختمان‌ها بوده که از اواخر قرن ۱۱ استفاده از این هنر در اروپا آغاز شده و استفاده از گلیم‌های دیوار آویز برای تزیین کلیساها و کاخ‌ها با موضوعات مذهبی، اساطیری، رزمی و بزمی رواج داشته است.

فناوری بافت تاپستری از قرن‌ها پیش از میلاد آغاز شده و آمیزه‌ای از شکوه، عظمت و زیبایی را به وجود آورد.

جست‌وجوهای نوین در مورد بافته‌ها و پارچه در مدرسه باهاوس و در اوایل سال‌های ۱۹۲۰ توسط ویلیام موریس[2] نقاش، شاعر و صنعت‌گر انگلیسی آغاز شد. از اولین منسوجاتی که در کارگاه‌های بافندگی باوهاس تولید شد، بافته‌های تصویری یا تاپستری بودند که متأثر از نقاشی‌های (پل کله) بافته می‌شد.

در ایران نیز بافندگان کاشان ثابت کرده بودند که می‌توانستند فرش‌های تصویری ببافند، چنان که با بهترین کارهای استادان چینی و اروپایی دورهٔ گوتی برابری کند. این معنی را از روی پرده‌های مینیاتوری که برای زینت دیوار کاخ‌ها بافته شده است، می‌توان یافت. سه نمونه از این نوع کار در دست

کشور فرانسه

کشور بلژیک

است که از آن جمله، تنها یکی از پرده شکار متعلق به مجموعهٔ مور، دارای تصویر است. این پرده که در کمال زیبایی است؛ مانند بعضی از قالی‌های بزرگ گویی یکی از مینیاتورهای عالی اواسط قرن دهم است که به بافتنی انتقال یافته.

منسوجات تصویری بسیار نفیس دیگری از این دوره در موزه‌های دنیا موجود است که با تکنیک‌های مختلف نساجی چون قالی‌بافی، گلیم‌بافی، زری‌بافی، سوزن‌دوزی و قلمکار اجرا شده است و از اوج هنر تاپستری در ایران حکایت می‌کند.

یکی از اولین تاپستری‌های شناخته‌شده مربوط به ۱۴۰۰ سال قبل از میلاد است که در یک مقبرهٔ مصری کشف شده است. نمونه‌های دیگر از پیشینهٔ این هنر در موزهٔ آرمیتاژ مسکو است که این آثار در هفت مقبره قرار دارد که توسط بافندگان مصری و یونانی بافته شده است. موضوع در تاپستری‌ها به طور کلی داستان‌های مذهبی و اساطیری، رزمی و بزمی و محل نصب این آثار نیز بیشتر دیوار کاخ‌ها و کلیساها بوده است.

◁ تاپستری در قرون وسطی[۳] و دوران رنسانس

تاپستری در قرون وسطی تنها مسیری برای روایت داستان‌های شناخته‌شدهٔ مذهبی و اسطوره‌ای بود و از دیگر آثار هم‌زمان با خود مجزا نبود. تا پیش از این دوران نقاشی‌ها تنها روی دیوار کلیساها کشیده می‌شدند و بخشی از دیوار کلیسا محسوب می‌شدند. اما تاپستری‌ها در کارگاه بافته شده و بعد روی دیوار کلیسا نصب می‌شد. به همین دلیل جزء آثاری است که در نوع خود منحصربه‌فرد محسوب می‌شوند.

آثار تاپستری شکوه‌مند و غول‌آسا در قرون وسطی نتیجهٔ همکاری انبوهی از هنرمندان بوده و به لحاظ موضوعی به نوعی تکثیر ایده‌های گذشتگان‌شان بوده است. شاید بتوان تفاوت کار هنری و ارزشمند آن‌ها را در ظریف‌کاری‌ها و ظریف‌بافی‌های اجرایی دانست که در نوع خود بی نظیرند.

در طول قرون وسطی با انحطاط شرایط زندگی، بخش زیادی از پیشرفت‌هایی که در اروپا به وسیلهٔ یونانی‌ها و رومی‌ها به وجود آمده بود، از بین رفت. مردم از زندگی‌های راحت و آسوده با مشاغل و آموزش خوب به زندگی‌هایی به شرایط بسیار فقیرانه رسیدند. این عصر که مربوط به اروپای آن دوران است، به عصر تاریکی معروف است.

عصر تاریکی در طول صدها سال باعث از بین رفتن خیلی از نسل‌ها در این شرایط وحشتناک زندگی شد. در میانهٔ قرن ۱۴ میلادی اوضاع به آهستگی رو بهبود رفت. رنسانس جنبش فرهنگی مهمی بود که انقلاب علمی و اصطلاحات مذهبی و پیشرفت‌های هنری را در اروپا آغاز کرد. به تعبیری دورهٔ رنسانس، دورهٔ خردگرایی، ریاضیات، منطق، و انسان‌مداری است.

تاپستری‌های قرون وسطی فاقد تناسب و پرسپکتیو بودند اما با شروع دورهٔ رنسانس شاهد تغییرات مهمی در رنگ، کمپوزیسون و پرسپکتیو هستیم. تصاویر واقع‌گرایانه‌تر شده و شاهکارهای بی‌نظیری از تاپستری‌ها خلق شد که به نوع خود منحصربه‌فرد هستند.

ایدهٔ پیکرنگاری در بسیاری از پرده‌های غربی به طور عمده متعلق به منابع مکتوب، کتاب مقدس و دگردیسی OVID[۴] است. به غیر از تصاویر مذهبی و اساطیری، صحنه‌های شکار، موضوع بسیاری از پرده‌های نقش‌دار برای دکوراسیون داخلی بوده است.

تاپستری به یک مرحلهٔ جدید در اروپا در اوایل قرن ۱۴ میلادی رسید. اولین موج تولید در آلمان و سوئیس سرچشمه گرفت. با گذشت زمان، صنایع دستی فرانسه و هلند گسترش پیدا کرد.

در قرن ۱۴ و ۱۵، فرانسه یک کشور پُررونق در صنعت نساجی بود؛ صنعت متخصص در پردهٔ پشم خوب که برای تزئین کاخ‌ها و قلعه‌ها در سراسر اروپا فروخته شد. تعداد کمی از این پرده‌ها در انقلاب فرانسه جان سالم به در برد؛ صدها پرده برای بازیابی طلا که اغلب به آن‌ها بافته شده بود، سوزانده شد.

در قرن ۱۶ شهرهای اودنارد، فلاندر، بروکسل، جراردزبرگن و انگین مراکز تولید تاپستری اروپا

۱. Fiber Art هنر الیاف از جمله اصطلاحاتی است که در قرن بیستم بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است و یکی از شاخه‌های مهم هنری در دوران معاصر است. هنر دوران معاصر از چهارچوب بوم نقاشی فراتر می‌رود و از مدیاها و متریال‌های بیشتری برای بیان هنری استفاده می‌کند. هنرالیاف با گستردن مرزهای متریال اثر هنری به الیاف، پارچه، ... خود را از قید سنت رها می‌سازد و از دستگاه بافندگی فراتر می‌رود. در عین حال با وام‌گیری از سنت پیشین خود و استفاده از آنان راه را برای مفهوم امروزی خود باز می‌کنند.

۲. ویلیام موریس مدرسهٔ باهاوس را در آلمان تاسیس کرد. باهاوس (به معنای خانهٔ معماری) از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ به پرورش هنرمندان پرداخت و نقش مهمی در برقراری پیوند میان طرح و فن ایفا کرد. اسم bauhaus از کلمات آلمانی «tobuild» برای ساختن و «house» خانه ریشه گرفته شده است. شیوهٔ باهاوس یکی از تأثیرگذارترین وقایع در معماری مدرن و طراحی مدرن شد. این مکتب اثرات عمیقی بر توسعهٔ هنرهای معماری، طراحی گرافیک، طراحی داخلی، طراحی صنعتی داشت.

تبدیل شده بود. در قرن ۱۷ پردهٔ فلاندرز مسلماً مهم‌ترین تولیدات بود که بسیاری از نمونه‌های این دوره هنوز موجود است.

پرده‌های نقش‌دار هنوز هم در کارخانه تاپستری و برخی دیگر در کارگاه‌های قدیمی اروپا بافته می‌شود، همچنین تعمیر و بازسازی پرده‌های نقش‌دار قدیمی نیز صورت می‌گیرد. این هنر و صنعت نیز در حال حاضر توسط بافندگان به منزلهٔ سرگرمی انجام می‌شود؛ با پیچ و تاب‌های رنگارنگ پود در نقوش و تصاویر روی پارچه و تکرار این مجموعه، سایه روشن ایجاد می‌کنند.

آغاز رنسانس، از فلورانس بود که یک تحول ۳۰۰ ساله را به ارمغان آورد و بعد از مدتی سراسر اروپا را فرا گرفت. هنر تاپستری هم مانند نقاشی و مجسمه‌سازی تغییرات زیادی را در این دوره تجربه کرد. موضوعات مذهبی و رزمی کمرنگ شده و تاپستری‌ها از حالت روایتگری خارج شدند و بیشتر سازندگان به سمت کپی‌برداری از آثار هنرمندان گرایش پیدا کردند و در نتیجه تاپستری‌های مختلفی از آثار هنرمندان بزرگی همچون رافائل به وجود آمد.

در این دوران برای اینکه شباهت تاپستری‌ها به آثار نقاشی زیاد شود، تنوع در رنگ بیش از پیش دیده می‌شود. کارگاه‌های عظیمی برای ساختن نخ‌ها با تنوع رنگی زیاد به وجود آمد که تا پیش از آن در هنر تاپستری بی‌سابقه بود. تاپستری‌های عصر رنسانس بیشتر متأثر از هنرهایی همچون نقاشی و مجسمه‌سازی است و نقش انسان در این تاپستری‌ها پررنگ‌تر است.

۳. قرون وسطی نام دوره‌ای است که از پایان امپراطوری روم در قرن پنجم میلادی تا شروع دوران رنسانس در قرن شانزدهم میلادی در نظر می‌گیرند. دوران قرون وسطی دوران حاکمیت مطلق کلیساست؛ عصری که در آن هنرمندان در مقام یک صنعتگر و شاید بسیار پایین تر از آن تنها ناگزیر از اجرای الگوهای شناخته شده بودند. نه نهادی برای حمایت به جز کلیسا داشتند و نه سرمایه‌ای برای اینکه بتوانند به صورت شخصی به کار هنری خود ادامه دهند.

◁ تاپستری در میان آثار تاریخی مجموعه‌های سعدآباد و نیاوران

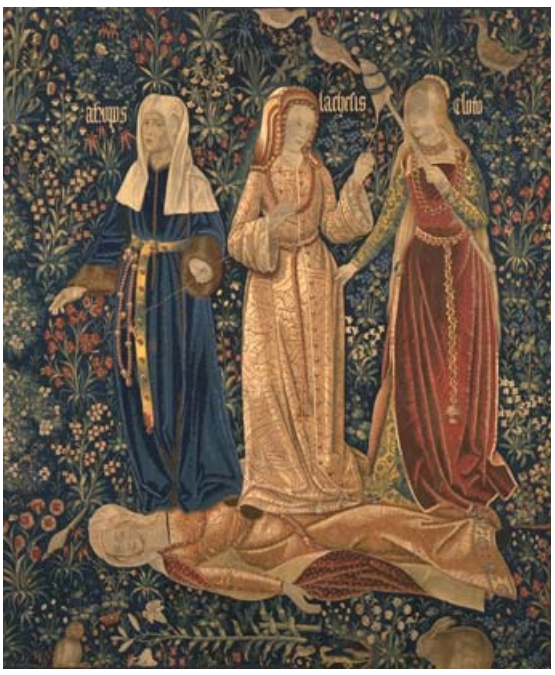
مهم‌ترین تاپستری‌های موجود در این دو مجموعه:

ـ بزرگ‌ترین بافت تاپستری ابریشمی مربوط به قرن ۱۷ میلادی در سالن انتظار بزرگ کاخ ملت بر دیوار نصب شده است.

ـ دو تاپستری در راه‌پلهٔ طبقهٔ اول به دومِ موزهٔ هنرهای زیبا مربوط به قرن ۱۷ و ۱۸ (فرانسه و بلژیک) نصب است.

متروپولیتن، جنوب هلند، اندازه: ۱۹۳۹×۱۸۷۷ سانتی‌متر؛ مأخذ: تارنمای موزهٔ متروپولیتن.

مرگ تریوموف؛ اوایل قرن۱۶، موزهٔ ویکتوریا و آلبرتا؛ مأخذ: تارنمای موزهٔ ویکتوریا و آلبرتا.



ـ در تزئین داخلی کاخ اختصاصی نیاوران، علاوه بر گچ‌کاری و آیینه‌کاری ایرانی از تاپستری‌های عظیم نیز استفاده شده که این نوع تزئینات در کاخ‌های اروپایی نیز رواج داشته که علاوه بر زیبایی، عایقی برای گرما و سرما و نیز سر و صدا بوده است.

از میان این گوبلن‌ها، ۳ تاپستری که از همه بزرگ‌تر هستند و در قسمت‌های اصلی کاخ نصب شده‌اند، روایتگر داستان منحصربه‌فردی در خصوص ملکه استر است که با ظرافت خاصی از پشم و ابریشم بافته شده است.

این داستان دربارهٔ ملکه یهودی دربار ایران (دوران خشایارشاه) است که تروی ژان فرانسوا بین سال‌های ۱۷۳۹–۱۷۶۴ آن را به تصویر کشیده است و در کارخانه‌های گوبلن‌بافی کشور فرانسه بافته شده است.

موزهٔ گتی، فرانسوی، ۱۶۸۸–۱۷۳۲؛ مأخذ: تارنمای موزهٔ گتی.

۴. کتاب *افسانه‌های دگردیسی* نوشته‌ی «اوید» و ترجمهٔ «میرجلال‌الدین کزازی» است. مترجم دربارهٔ این کتاب آورده است: «اوید داستان‌هایی را در این کتاب سروده است که در دگردیسی استوار شده‌اند اما کتاب خود را از پیدایی جهان و آفرینش آن آغاز می‌کند و اندک اندک به پیش می‌آید تا به زبان‌های نوتر می‌رسد. ارزش این شاهکار ادبی در ادب رومی یا لاتین برابر با شاهکارهایی چون ایلیاد و ادیسه در ادب یونانی است. من این کتاب را از زبان فرانسوی به پارسی برمی‌گردانم چون با زبان لاتین تنها در عرض و اندازه‌ای آشنایی دارم که در بررسی‌های زبان‌شناسانه و ریشه‌شناختی به کار من می‌آید. این اثر به ۱۵ کتاب بخش شده و هر کتاب برابر با یک فصل است». در قسمتی از کتاب می‌خوانیم: «پیش از آنکه دریا و خشکی پدید آیند و آسمان که جهان هستی را، طبیعت را، در همهٔ گسترهٔ گیتی فرو می‌پوشد، آنچه فرادید می‌آمد، مگر نمود و چشم‌اندازی یگانه نبود، آنچه آن را «آشوب آغازین» نامیده‌اند، توده‌ای بی‌بهره از ریخت و پیکره و آشفته و درهم که هنوز مگر کرانه‌ای فسرده و بی‌جان و جنب، پشته‌ای فراهم آمده از جرم‌هایی پراکنده از آخشیجان چیزها، بی‌هیچ پیوند در میانه آن‌ها نبود». این کتاب را انتشارات «معین» منتشر کرده است.

ـ وجود دو عدد گوبلن بافت کشور فرانسه مربوط به قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی در ضلع جنوبی تالار آبی بر زیبایی آن افزوده است.

در ایران کتابی با نام تاپستری توسط زهرا رسول‌زاده نمین فارغ‌التحصیل رشتهٔ مجسمه‌سازی که سعی در احیای این هنر داشته و تعدادی نمایشگاه در این حوزه برگزار کرده، نوشته شده و به چاپ رسیده است ■

منابع و مآخذ

۱. گوبلن‌های اختصاصی کاخ نیاوران، تهیه و تنظیم: زینب رادان، ۱۳۹۲، در تارنمای مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی نیاوران (http://www.niavaranmu.ir/detail/1018؛ تاریخ دسترسی: ۲۳ مرداد ۱۳۹۲.

۲. موزهٔ پارچه و لباس‌های سلطنتی، هنر ایرانی روی لباس شاهان، روابط عمومی مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی نیاوران، تارنمای کاخ‌موزهٔ نیاوران (http://www.niavaranmu.ir/detail/676)

۳. کاخ‌موزهٔ ملت، تارنمای مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد (http://sadmu.ir/post/1)

۴. روزنانهٔ *شهروند*، شمارهٔ ۴۴۹، ۱۹ آذر ۱۳۹۳، پرنیان پود و نقش، معرفی دو کتاب پتینه و تاپستری از زهرا رسولزاده نمین به قلم مریم کاملان. (http://shahrvand-newspaper.ir/Default.aspx?NPN_Id=120؛ تاریخ دسترسی: ۲۷ تیر ۱۳۹۷)

۵. معرفی و شناخت هنر در تاپستری در گالری زرنا، خبرگزاری ایسنا: ۳ مرداد ۱۳۹۵.
(هنر–تاپستری–معرفی–می–شود/https://www.isna.ir/news/95050101445؛ تاریخ دسترسی: ۲۷ تیر ۱۳۹۷)

گفت‌وگو با حسن ارژنگ‌نژاد
خالق مجسمهٔ آرش

واحد پژوهش
خردادماه ۱۳۹۷

حسن ارژنگ‌نژاد نقاش و مجسمه‌ساز ایرانی در سال ۱۳۰۰ در مشهد زاده شد وی دورهٔ دبستان را در همین شهر گذراند. در نوجوانی پدر و مادرش درگذشتند و او که فرزند ارشد بین هفت خواهر و برادر بود برای کار به تهران آمد. او در سال ۱۳۱۸ ازدواج کرده است. غلامرضا رحیم‌زاده ارژنگ مجسمه‌ساز ایرانی پسرخاله و پدر همسر وی است. از آثار او می‌توان به مجسمهٔ تمام‌قد فـردوسی در آرامگاه وی در توس، نیم‌تنهٔ پیرمخان در موزهٔ کلیسای ارامنه در جلفای اصفهان، نیم‌تنهٔ جبار باغچه‌بان در مدرسهٔ ناشنوایان تهران، نیم‌تنهٔ لیمجی مانوکچی زرتشتی (بانی معافیت زرتشتیان از پرداخت جزیه در زمان شاه عباس دوم) در مدرسهٔ انوشیروان تهران، نقش‌برجستهٔ بهرام گور و خسروپرویز در ورودی کاخ ابیض، و تندیس ۱۲ فیلسوف، شاعر و سلطان ایرانی (مانند اشک اول، فردوسی، حافظ، سعدی، نادر شاه افشار، یعقوب لیث صفاری و...) در پارک ملت مشهد اشاره کرد.

سعدآباد: در مورد شروع فعالیت خود در کاخ سعدآباد بفرمایید؟

◀ شانزده سالم بود که در کاخ سعدآباد شروع به کار کردم (زمان رضاشاه)، هر روز ۲ بعد از ظهر رضاشاه برای نظارت کاخ (ملت) که اون زمان مشغول انجام تزئینات داخلی آن بودند، می‌آمد. آن زمان ساخت بنا تمام شده بود. من هم دو نقش‌برجستهٔ هر دو طرف پلکان، نیم‌دایره هر کدام ۱۰ متر در ۵ متر، با نقش شکارگاه و از جنس سنگ مهره را کار می‌کردم. خاطره‌ای از آن دوران به این قرار در ذهنم مانده که به خاطر زاویهٔ تابش آفتاب در صبح و بعد از ظهر، صبح‌ها یک طرف پلکان کار می‌کردم و بعد از ظهرها یک طرف دیگر... . یک روز که حبیب‌الله‌خان پیش‌خدمت برای رضاشاه چای یا قهوه آورده بود هم‌زمان من مشغول کار بودم و چند متر از شاه فاصله داشتم، آن روز تصادفاً مبلی را که رضاشاه روی آن می‌نشست کمی آن‌طرف‌تر گذاشته بودند (نزدیک به محل کار کردن ما)، سهواً کمی از سنگ‌ریزه‌ها در چایی رضاشاه پرید. رضاشاه گفت: آهاااای پسر چکار می‌کنی؟ گفتم هیچی دارم کار می‌کنم، این‌طوری سر صحبت باز شد، به ما هم اجازه نداده بودند (رئیس انتظامات و شهربانی) با خانوادهٔ سلطنتی صحبت کنیم. گفتم من اجازه ندارم با شما صحبت کنم، رضاشاه گفت برای چه؟ سرهنگ را نشان دادم گفتم ایشان گفته حق نداری با شاه صحبت کنی. رضاشاه گفت: بی‌خـود گفته، تو هم همچنین شاهکاری نمی‌کنی، بچه‌بازیه؟... گفتم نخیر خیلی هم کار می‌کنم، پیش از ظهر این‌طرف کار می‌کنم بعد ازظهر آن طرف. آمد دید بله آن طرف هم کار می‌کنم، خلاصه ۶، ۵ تا سکه از جیبش درآورد داد به من گفت نه مثل اینکه کارت خوبه و این شروع کار من در سعدآباد بود.

سعدآباد: آخرین اثر شما در کاخ سعدآباد ۷۰ سال پس از شروع به کار شما ساخته شد، در مورد مجموعهٔ کارهایی که در قالب نقش‌برجسته و مجسمه در سال‌های مختلف در سعدآباد ساختید، توضیح دهید؟

◀ نقش‌برجسته‌های شکارگاه در دو طرف پلکان کاخ ملت را در دههٔ ۱۳۴۰ برداشتند و کلاً تغییراتی را در پلکان به وجود آوردند، دو مجسمه اسب‌سوار در دو طرف استخر همین کاخ که آن‌ها را هم

جابه‌جا کردند و دو تا اسفکنس (ابوالهول) به سبک مصری که جلوی کاخ شهناز (مکان فعلی موزهٔ هدایای ریاست جمهوری) ساخته که هنوز هم همان‌جاست. تا اینکه مجدداً در سال ۱۳۹۶ مجسمهٔ آرش کمانگیر را در این مجموعه ساختیم.

سعدآباد: همان‌طور که گفتید هم‌زمان با کارهای حجاری شما روی بدنهٔ خارجی کاخ، استادان دیگری هم در زمینهٔ تکمیل تزئینات داخلی کاخ مشغول به کار بودند، در خصوص این افراد و رابطهٔ خودتان با ایشان توضیح دهید.

◀ با همه‌ی آن‌ها آشنا بودم، طاهرزاده، ملائکه، لرزاده، شیخان، و دیگران. در آن زمان کار ساخت کاخ به پایان رسیده بود و برخی کارهای تزیینی در حال انجام بود.

سعدآباد: در مورد سایر کارهای شهری خودتان توضیح دهید.

◀ موقعی که ۲۵ سالم بود زیر نظر مهندسان خارجی کار می‌کردم برای «چک»ها. چند نقش‌برجسته را برای کاخ دادگستری ساختیم و من آن موقع روزی ۲۵ تومن حقوق می‌گرفتم، آن زمان استادکارها ۶ تومن می‌گرفتند. یکی از این مهندسان اشترونس بود، که سرطان گرفت و رفت و به‌جایش من آمدم. همچنین برای محل فعلی باشگاه ورزشی شهید فهمیده (شعبان جعفری سابق) دوتا نقش‌برجسته کار کردم یکی شاپور و والرین (۱۰ متر در ۱۵ متر) یکی هم بازوبند پهلوانی. البته در کارهایی که توسط استادم رحیم‌زاده ارژنگ ساخته می‌شد، همکاری داشتم ازجمله مجسمهٔ نبرد گرشاسب و اژدها که در میدان حر نصب است.

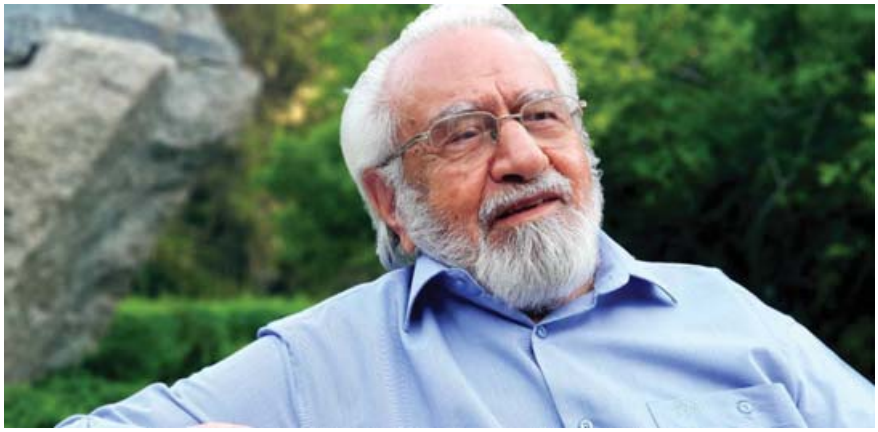
سعدآباد: استاد شما در کنار مجسمه‌سازی نقاشی هم می‌کنید و کتاب *آموزش نقاشی ارژنگ* اثر شماست کمی در این زمینه توضیح بفرمایید.

◀ هجده سالم بود که کتاب طراحی را برای مدارس و خردسالان تألیف کردم. این کتاب نزدیک به هشتاد سال است که مرتب چاپ می‌شود. آن موقع تو فکرم بود که آن را برای دبیرستان و دانشگاه مبسوط کنم و توسعه بدهم. در حال حاضر هم بیشتر نقاشی می‌کنم به‌خصوص به نقاشی آبرنگ علاقه دارم.

سعدآباد: در مورد ساخت مجسمهٔ آرش بفرمایید.

◀ سال ۱۳۸۶ یکی از دوستان ما در خصوص ساخت تعدادی مجسمه در مجموعهٔ سعدآباد مذاکراتی را انجام داده بود و از من برای ساخت این آثار دعوت کرد. ایشان پیش‌نویس قرارداد را هم با مبلغ پایینی پذیرفته بود و بعداً بنا به دلایلی از این پروژه انصراف داد. روزی که برای مباحث مربوطه در دفتر ریاست مجموعه جلسه داشتیم. ناگهان لیوان شربتی روی میز افتاد و ریخت روی تمام کاغذها. من این مسئله را به فال نیک گرفتم و گفتم به هر حال این کار را انجام می‌دهیم. از همان روز با جناب آقای حسین ونکی و فرزند ایشان ابوذر گروه مجسمه‌سازی آرش را پایه‌گذاری کردیم و در حقیقت یک خانواده شدیم ■

استاد ارژنگ‌نژاد، بهار ۱۳۹۷؛ عکس‌ها: ج. نجف‌علیزاده.



تطبیق نگاه خلاقانه بین کارگردان سینما و موزه‌دار

مهدیه منوچهری*

این نوشتار به نقش و جایگاه سینماگران و موزه‌داران، برای اندیشهٔ خود و همچنین بیان اندیشه آدمیان و در نهایت رسیدن به شناخت، در زمینهٔ ناشناخته‌هایی که در طول زمان بشر با آن روبه‌رو بوده است، می‌پردازد و اینکه خاستگاه شکل‌گیری یک ایده چیست؟ ابزارهای آن برای هویت‌بخشی یک اثر چیست؟ ارتباط بیان چگونگی روایت سینماگر پیرامون جهان هستی و روایت‌گری موزه‌دار، مورد بررسی قرار می‌گیرد. موزه‌دار و سینماگر بر اساس تفکر و تخیل خود انسان را روایت می‌کنند. سینماگر در قالب تصویرگری سینمایی و موزه‌دار در قالب تصویرگری موزه‌ای که شیوهٔ نمایش آن به میزان خلاقیت و تفکر کارگردان و موزه‌دار بستگی دارد.

مرز بین واقعیت و رویا در افکار شخصی که روایتگر تفکر فرد دیگری است، قابل تشخیص نیست، زیرا نشأت گرفته افکار ثانویه‌ای است که تفکر اولیه را روایت می‌کند و آن‌را شرح می‌دهد، البته در فیلتری از ایدئولوژی خود، مطرح می‌شود و این ایدئولوژی زاییدهٔ تفکری است که در بستری از محیط آموزشی، اجتماع و خانواده شکل گرفته است که در حوزهٔ سینما و موزه شکل تخصصی به خود می‌گیرد.

رمزهای مشترک این دو اندیشه (موزه‌دار و سینماگر) نمادها و اسطوره‌هایی است که در فرهنگ مشترک و به طور کل در زندگی بشر وجود دارد. موزه‌دار چیدمان آثار کشف‌شدهٔ تاریخی را بر اساس معنا شکل می‌بخشد و بر اساس داده‌های ذهنی خود گویای تطور و تکامل یک فرهنگ یا صنعت است.

موزه‌دار با استفاده از دانش اکتسابی خود، اثر موزه‌ای را تفسیر و بر اساس رمزگذاری به آن شکل و هویت می‌بخشد و مخاطب این رمزها و نشانه‌های مشترک را می‌شناسد و پس از فرآیندی به فهم یک اثر می‌رسد. گروهی از نظریه‌پردازان هرمنوتیک با ایجاد روش در مسیر فهم مخالف‌اند و فهمیدن را یک واقعه می‌دانند که قابل اندازه‌گیری و روش‌مندی است و به عبارت دیگر درک و فهم هر مخاطب مختص خود اوست و با دیگری تفاوت دارد.

اگر پلی بزنیم بین درک و فهم انسان از جهان هستی و درک و فهم موزه‌دار به یک اثر تاریخی، می‌توان به این نظر هایدگر رسید که آدمی از حیات جاودانه همان‌قدر بهره‌مند می‌شود که توانسته به هستی شناخت پیدا کند. موزه‌دار در برابر یک اثر تاریخی به میزان شناخت و فهم اندیشهٔ انسانی تاریخی به جهان هستی پی می‌برد. موزه‌دار در یک ساختار مشخص فرآیند خلق یک اثر از گذشته تا به امروز را روایت می‌کند. فرآیند تکامل یک اثر گویای سپری شدن سالیان متمادی است و گذر زمان به راحتی در مکانی محدود در مقابل مخاطب قرار می‌گیرد. سینماگر نیز با هنر مکانی و زمانی مواجه است. سینماگر غیر واقعی‌ترین پدیده را به طور واقعی باورپذیر می‌کند، مخاطب سینما تخیلی‌ترین فیلم‌ها را واقعی می‌پندارد و با زبان سینما و موزه‌دار با زبان و ابزار تخصصی خود، تطور و اندیشه بشر را واقعی جلوه می‌نمایند.

* کارشناس ارشد مردم‌شناسی
mahdis_m27@ymail.com

فیلم به مثابهٔ خلق اندیشه و باروری آن مفید است و روایت یک موضوع توسط سینماگر، متفکرانه مطرح می‌شود. سینماگر با روایت سینمایی سال‌های متمادی را که شخصیت فیلم پشت سر گذاشته است با قالب و ابزار سینمایی به راحتی روایت می‌کند. موزه‌دار نیز تکامل یک اثر تاریخی را در قالب فضای موزه‌ای و با چینش آثار که حاکی از فرایند شکل‌گیری اثر است در فضایی محدود در مکان موزه‌ای ممکن و درک آن را میسر می‌سازد و اگر این فضای موزه‌ای و روایت موزه‌دار نبود، فهم و درک آن برای مخاطب باورپذیر نبود.

باورپذیری مخاطب سینما به واسطهٔ پردهٔ بزرگ سینما و روایت سینمایی ممکن می‌شود در یک فیلم دوساعته گاه ساعت‌ها، روزها و ماه‌ها و سال‌های زیادی سپری می‌شود و اصلاً چندان به نظر نمی‌آید و هیچ مشکلی برای بیننده پیش نمی‌آورد. بیننده به راحتی می‌تواند در یابد که کسی با کشتی از کشوری به کشور دیگر برود و چند دقیقه بعد در ساحل آن کشور پیاده شود و چند ثانیه بعد در هتل مشغول خوردن ناهار باشد و چند ثانیه بعد شب شده و او آماده خواب شود.

در فضای موزه‌ای نیز گذر زمان چند هزار ساله در قالب یک ویترین باورپذیر می‌شود. و بعد متافیزیک زمان به واسطهٔ اثر تاریخی و چگونگی روایت فرایند خلق اثر (توسط موزه‌دار) در بعد مکان، عینیت می‌یابد.

سخن سینماگر یک سخن ساده نیست، گفتار وی یک روایت پیچیده است که به طور ساده آن را بیان می‌کند، اما درک و دریافت آن چند وجهی است. مخاطب در برخورد با یک اثر سینمایی و یا یک اثر موزه‌ای، آنچه را که خوانده است و در مورد آن اندیشیده است برای تفسیر آن به کار می‌گیرد تا به یک مرز مشترک و شناخت مشترک از اثر برسد و مخاطب با استفاده از میزان دانایی خود به علاوه دانش و دانسته‌هایی که سینماگر و موزه‌دار در اختیار وی قرار می‌دهند به شناختی تازه دست می‌یابد و هرکدام از آن‌ها می‌باید به یک حس همدلی و هم‌فکری نزدیک شوند تا به شناخت برسند. شناخت آنان در ساختاری منظم و نشأت گرفته از جنسیت و قومیت و فرهنگ در نظام فکری منسجم است که در بررسی عناصری که به هم مرتبط اند، موفق به کشف ساختارهای پنهان شده و به نسبت هر فردی شیوه و روش آن بر مبنای (ابزار شناخت) حس، عقل و قلب هر فرد متفاوت است.

اندیشه در طول زمان تغییر می‌کند و بارور می‌شود. توانایی تفسیر هر واقعه تاریخی و هر واقعهٔ اجتماعی در قالب یک ساختار میسر می‌شود و هر شناختی در قالب ساختار معنا می‌یابد. ممکن است یک واقعه به لحاظ روان‌شناختی، یا به لحاظ فلسفی و هستی‌شناسی در ساختار منسجم با ابزارهای گوناگون بیان شود، سینماگر با اثر سینمایی، موزه‌دار با چینش آثار در فضای موزه‌ای، انسان تاریخی با خلق اثر، و مخاطبی که در برابر آن قرار می‌گیرد همهٔ آن‌ها از طریق جهان‌بینی خود با ابزار، انتقال معنا را مجسم می‌سازند و اندیشهٔ ذهنی خود را عینی می‌سازند. سینماگر ابزار انتقالش تصویرسازی و در نهایت پردهٔ سینما است، موزه‌دار با چینش آثار در فضای موزه‌ای و انسان تاریخی با خلق اثر و مخاطب با مکتوب کردن تفسیر و تحلیل خود از آثار، کنش هر یک از آن‌ها در نظام و ساختاری منسجم با هم پیوند دارند و آن بیان حقیقتی است که در پویندگی زمانی و مکانی به آن دست یافته اند. و توانایی دریافت مخاطب در سنجش، با توانایی پروراندن یک اندیشه توسط سینماگر و موزه‌دار گاه بیش‌تر و گاه کم‌تر است.

سینماگر، موزه‌دار و مخاطب در یک مثلث اندیشه قرار دارند و ارتباط آنان با یکدیگر و جهان پیرامون خود چندسویه است و به هم مرتبط اند.

ابزار و نظام ساختاری سینماگر و موزه‌دار، ابزاری مشابه است که طریقهٔ روش بیان واقعیت بستگی به تفکر و اندیشهٔ آنان دارد، این افراد به شیوهٔ معینی عمل می‌کنند و می‌اندیشند.

زیرا میزان دریافت خود از ناشناخته‌ها را در ساختاری معین تجزیه و تحلیل می‌کنند و از نظر آن‌ها انتخاب هر یک از ابزارها آگاهانه و در طول فرآیند فکری و ذهنی به وجود آمده است و هر دو این حجم از دریافت از یک موضوع را و به طور کل هر پدیده‌ی ناشناخته را عینیت می‌بخشند و واقعی می‌سازند و چیزی را که تجربه کرده‌اند به اشتراک می‌گذارند که در مقابل آن مخاطب نیز به تجربه‌ای متفاوت‌تر خواهد رسید ■

منابع و مآخذ

۱. دین‌پرست منوچهر (مصاحبه‌کننده)، جمادی سیاووش (مصاحبه‌شونده)، فلسفه سینما: از هایدگر تا کیارستمی، *اطلاعات حکمت و معرفت*، شمارهٔ ۶، ۱۳۹۵.

۲. آلن بودیو، مترجم: زرینه محمد، سینما به مثابه تجربه فلسفی، دسترسی در http://tajrishcircle.org/wp
3. content/uploads/2017/03/%D8%B3%DB%8C%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D9%87-%D9%85%D8%AB%D8%A7%D8%A8%D9%87-%D8%AA%D8%AC%D8%B1%D8%A8%D9%87-%D8%A7%DB%8C-%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%DB%8C-2.pdf (تاریخ دسترسی: خرداد ۱۳۹۷)

۴. توسلی، غلامحسین. *نظریه‌های جامعه‌شناسی*. تهران: سمت، ۱۳۹۶.

۵. فکوهی، ناصر. *تاریخ اندیشه‌ها و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نشر نی، ۱۳۹۲.

صحنه ای از فیلم مسافران ساخته بهرام بیضایی.

موزهٔ پتروپولیتن ـ نیویورک.

کاخ‌موزه‌ها و چالش بیناگفتمانی

رضا دبیری‌نژاد*

موزه پدیده‌ای اجتماعی است و همین امر سبب شده است که موزه‌ها نیز در ورطهٔ چالش‌ها و دگرگونی‌های اجتماعی قرار گیرند. از این‌رو می‌توان روایت چالش‌ها و دگرگونی‌ها را از موزه‌ها خواند و از سوی دیگردگرگونی‌های اجتماعی موزه‌ها را نیز دگرگون می‌سازند. این‌گونه است که موزه از یک مکان صرف به یک «نگرش» تبدیل می‌شود و نگرش موزه‌ای در تداخل و تبادل با نگرش‌های اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد.

کاخ‌موزه‌ها یکی از بارزترین نمودهای موزه‌ای متأثر از تغییر گفتمانی هستند. کاخ‌موزه‌ها زاییدهٔ گفتمانی نو هستند؛ گفتمانی که نظام سیاسی پیشین را سرنگون می‌کند و بر جامعه مسلط می‌شود. نظام جدید برای تثبیت گفتمانی خود نیازمند آن است که نشانه‌ها را جابه‌جا سازد و یا نشانه‌های پیشین را در دلالتی تازه قرار دهد. باید در نظر داشت که کاخ‌ها مهم‌ترین نشانهٔ نظام سلطنتی است، نمادی مکانی و ناموارهای که دلالت‌های متعددی را در خود جای داده است. به اعتبار همین جایگاه نمادین است که نظام‌های سلطنتی متعدد هر کدام که بر تخت سلطنت نشسته‌اند کاخی نو ساخته‌اند و یا کاخ‌های پیشین را حذف کرده یا تغییر داده‌اند.

در سال ۱۳۵۷ با وقوع انقلاب اسلامی، نظام شاهنشاهی به نظام جمهوری اسلامی تغییر می‌یابد و گفتمان انقلاب اسلامی نشانه‌های شاهنشاهی را مورد هدف قرار می‌دهد. از نخستین نشانه‌هایی که در روز ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ تصرف می‌شود کاخ‌های سعدآباد و نیاوران هستند که محل سکونت خاندان پهلوی بودند. در همان زمان دو نگاه به این کاخ‌ها وجود داشت، نگاهی که آثار جمع‌شده در کاخ‌ها را حاصل استثمار محرومین و حق همهٔ مردم می‌دانست که باید به آن‌ها برگردانده شود و نگاه دومی که آن‌ها را آینهٔ عبرت می‌پنداشت. همین نگاه دوم باعث پیدایش کاخ‌موزه‌ها شد. هر دو نگاه را می‌توان در فرمان شورای انقلاب برای کاخ‌های نیاوران و سعدآباد مشاهده کرد[1] و حتا می‌توان دو شیوهٔ تصرف و مواجهه با دو مجموعهٔ نیاوران و سعدآباد را حاصل از وجود دو نگاه مذکور دانست.

اگرچه کاخ‌موزه‌ها حاصل گفتمانی تازه هستند اما یکسان نمی‌مانند و در چهار دههٔ حضور آن‌ها می‌توان تغییراتی را مشاهده کرد که این تغییرات دلالت بر تغییرات و یا چالش‌های گفتمانی دارند. این دلالت‌ها نشان می‌دهند که کاخ‌موزه‌ها از تغییر جامعه تأثیر پذیرفته‌اند و خود گفتمان‌ساز شده‌اند. در واقع می‌توان عرصه حضور کاخ‌موزه‌ها را عرصه چالش بیناگفتمانی تلقی کرد. اما کاخ‌موزه‌ها پدیده‌ای گفتمانی هستند که این گفتمانی بودن هم حاصل عمل اجتماعی اثرگذار بر آن‌هاست. از همین رو هم می‌توان آن‌ها را گفتمان‌ساز دانست و گفتمان‌های درون آن‌ها را در مسیر ظهور و بروزشان را خواند. گفتمانی که با محوریت حق محرومان و نگاه انقلابی بر جامعه مسلط می‌شود در شکل‌دهی اولیه نیز آن‌ها را هم بر مبنای همین محور ساماندهی می‌کند. کاخ‌موزه‌ها پس از انقلاب توسط همان نیروهای انقلابی فاتح کاخ ساماندهی و بعد نیز اداره می‌شود. نیروهای انقلابی از لباس کمیته‌های انقلابی به

* کارشناس ارشد ایران‌شناسی
rdabirinezhad@yahoo.com

درمی‌آیند و در لباس عوامل مدیریتی جدید قرار می‌گیرند. در ساماندهی یا ایجاد کاخ‌موزه‌ها نیز ابتدا به کاخ‌هایی توجه می‌شود که مربوط به تاریخی نزدیک‌تر و نمود تجملاتی بیشتر هستند. این‌گونه است که کاخ‌موزهٔ نیاوران و کاخ سفید در سعدآباد جزو نخستین کاخ‌موزه‌های جدید هستند. حتا بر مبنای همان دال مرکزی یعنی مرکزیت مردم نام این کاخ‌ها نیز تغییر می‌کند و به طور مثال نام کاخ سفید به ملت تغییر می‌کند و در گشایش آن‌ها نیز به حضور عامه مردم توجه می‌شود؛ چنانکه کاخ‌نیاوران با حضور رفتگران شهرداری منطقهٔ یک تهران گشایش می‌یابد. باید در نظر داشت که خود کاخ در ساحت نشانه‌ای بر سلطنت دلالت دارد، از همین رو سعی می‌شود این نشانه زدوده شود تا دلالت آن در تعارض با اهداف گفتمان انقلابی قرار نگیرد، به همین دلیل برخی کاخ‌ها به موزه‌هایی دیگر تبدیل می‌شوند اما اینکه چه موزه‌ای و چه روایتی و اینکه این روایت‌ها از کجا می‌آیند؟ خود نشانه‌ای از ظهور و بروز گفتمان‌های دیگر است.

گفتمان‌های جدید یا در بطن مجموعه‌ها مانند آثار هنری وجود دارند و یا در منظرهای فرهنگی جدید پدید می‌آیند و در واقع با بافت‌سازی جدید دلالت‌پردازی‌های نو می‌کنند اما هر کدام از این دلالت‌پردازی‌های از گفتمان‌هایی می‌آیند که درون کاخ‌ها خاموش مانده‌اند و یا گفتمان‌های جدید پدید می‌آیند که کاخ‌موزه‌ها را در خود می‌گیرند.

گفتمان اجتماعی جدیدی در میانه‌های دههٔ ۱۳۶۰ تقویت می‌شود که گفتمان میراث فرهنگی است؛ گفتمانی که از قبل وجود دارد و حتا در همان برخورد با کاخ‌ها نیز مشاهده می‌شود و قبل از انقلاب نیز به نوعی این منظر در کاخ‌ها پدید آمده است که مثال آن را می‌توان در کاخ گلستان دید، کاخی که ساحت کاخ بودن خود را در همان زمان کاهش می‌دهد و موزه مردمشناسی آن نیز در نیمهٔ دههٔ چهل خورشیدی پدید می‌آید. در مجموعهٔ نیاوران هم می‌توان به کاخ صاحبقرانیه اشاره کرد که قبل از انقلاب ثبت ملی شده است. در روزهای انقلابی رویکرد میراث فرهنگی چندان نمی‌تواند در اولویت قرار گیرد اما با گذشت از نقطهٔ تحول گفتمانی یا پدید آمدن انقلاب، گفتمان میراث فرهنگی تقویت می‌شود و به مرکز تحولات اجتماعی نزدیک‌تر می‌شود. با تأسیس سازمان میراث فرهنگی در نیمهٔ دههٔ شصت خورشیدی کاخ‌موزه‌ها نیز در نظارت و تملک مدیریت این سازمان قرار می‌گیرد، با این تحول سازمانی به گونه‌ای رسمی کاخ‌ها در زمرهٔ مواریث فرهنگی قرار می‌گیرند. این قرار گرفتن با خود این چالش را به همراه دارند که کدام میراث فرهنگی؟ کاخ‌ها چه نوع میراثی هستند؟ آیا به اعتبار تاریخی میراث هستند یا به اعتبار معماری و آثار هنری نهفته در آن‌ها؟ و یا فراتر این‌ها در ساحت موضوعی خود. اگر کاخ‌ها در ساحت موضوعی و اجتماعی، میراث فرهنگی هستند آیا با همان نگاه عبرت‌آموز باید آن‌ها را در زمرهٔ میراث درد و رنج قرار داد؟

پاسخ به این پرسش می‌توانست رویکرد به نوع مدیریت کاخ‌موزه‌ها را تعیین کرده و از سوی دیگر نیز به نوعی مفهوم میراث فرهنگی را به مثابه افتخارآمیز آن به چالش می‌کشید و گسترش می‌داد تا دیگر میراث‌ها را در یک ساحت و کارکرد ننگریم. دال مرکزی در گفتمان میراث فرهنگی را می‌توان سرمایهٔ ملی دانست و آنچه گرداگرد این دال چیدمان می‌شوند، ارزش‌های فرهنگی هستند. کاخ‌موزه‌ها نیز در گفتمان میراث فرهنگی سرمایهٔ ملی قلمداد می‌شوند و به منزلهٔ دلالتی تاریخی ثبت می‌شوند، این‌گونه است که مجموعه‌های نیاوران و سعدآباد در فهرست آثار ملی ثبت می‌شوند. گفتمان میراث فرهنگی سعی می‌کند دلالت‌پردازی‌های خود را حول تاریخ، معماری و هنر قرار دهد و از دلالت‌های سیاسی فاصله بگیرد تا برای خود امنیت و ثبات ایجاد کند. همین دلالت‌پردازی‌هاست که مفهوم میراث هنری و میراث معماری را هم به کاخ‌موزه‌ها تعمیم می‌دهد. میراث هنری بودن سبب می‌شود که آثار را جدای از بافت چیدمانی آن‌ها یعنی بافت زمینه‌ای سیاسی و یا مکان قرارگیری آن‌ها ببینند و بتوان آثار را همچون هر اثر هنری دیگری که در موزه‌ها یا گالری‌های هنری دیگری مشاهده کرد. حالا اثر پیکاسو و یا گوگن یا اندی وارهول به اعتبار هنری‌شان دیده می‌شوند، اعتباری که می‌تواند برآمده

۱. لایحه قانونی راجع به کاخ‌های نیاوران و سعدآباد و نحوهٔ ارزیابی و نگهداری اموال مربوط: لایحه قانونی راجع به کاخ‌های نیاوران و سعدآباد و نحوهٔ ارزیابی و نگهداری اموال مربوط/ مصوب ۱۳۵۹/۱/۲۳ مادهٔ واحده ـ کلیهٔ کاخ‌های نیاوران و سعدآباد با محوطه و تأسیسات آن جهت ایجاد موزه و پارک در اختیار وزارت فرهنگ و آموزش عالی قرار می‌گیرد. مادهٔ ۲- کلیهٔ اموال موجود در کاخ‌های فوق‌الذکر توسط کمیسیونی که با عضویت نمایندگان نخست‌وزیری، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، وزارت‌امور اقتصادی و دارای، بانک مرکزی ایران، بانک ملی ایران، دادستانی کل کشور، بنیاد مستضعفان تشکیل خواهد شد مورد رسیدگی و ارزیابی قرارگرفته و قیمت هر یک را مشخص و به ترتیب زیر عمل خواهند نمود: الف ـ کلیهٔ اشیاء عتیقه جهت حفظ و نگهداری در موزه‌ها، تحویل وزارت فرهنگ و آموزش عالی می‌گردد. ب ـ کلیهٔ اشیایی که قیمت آن از ده میلیون ریال بیشتر است جهت حفظ و نگهداری تحویل خزانه بانک مرکزی می‌گردد. ج ـ کلیهٔ اشیایی که بهای آن کم‌تر از یک میلیون ریال است و نگهداری آن‌ها در موزه مصلحت نباشد، برای مصارفی که بعداً تعیین خواهد شد به طورامانت نگهداری می‌شود. د ـ کلیهٔ فرش‌هایی که بهای آن‌ها بیش از یک میلیون ریال باشد در موزه‌ها نگهداری می‌شود.

از تاریخ هنر و یا بازار هنر باشد. گنجینه‌های هنری که می‌توانند اعتباری جهانی داشته باشند و هیچ نسبتی هم با فرهنگ ایرانی نداشته باشند.

این خوانش‌ها سبب می‌شود تا از تسلط گفتمان سیاسی بر کاخ‌موزه‌ها کاسته شوند و گفتمان‌های دیگری در آن‌ها برجسته و عیان‌تر شود. فربه‌شدن گفتمان‌های حاشیه‌ای همچون هنر، کاخ‌موزه‌ها را به دلالت دیگری سوق داد که حاصل تغییر اجتماعی نیز بود. در نزدیکی دهۀ هشتاد شاهدیم که در این تغییر گفتمانی نام مجموعه کاخ به مجموعه‌های فرهنگی و تاریخی تبدیل شد. در همین نام می‌توان رویکرد و یا خوانشی نو را مشاهده کرد. حالا این کاخ‌موزه‌ها در ساحت مکانی فرهنگی خوانده می‌شدند که می‌توانست کارکردی فرهنگی داشته باشد. کارکردهایی که در دیگر اماکن فرهنگی مشاهده می‌شد و به کاخ‌موزه‌ها تسری می‌کرد. ایجاد گالری و برگزاری کنسرت و نمایشگاه‌های میدانی همچون صنایع دستی همان نشانه‌هایی بود که دلالت مجموعۀ فرهنگی عام را تقویت می‌کرد. در این تغییر اما گفتمان‌های قبلی که می‌خواستند بر کاخ‌موزه‌ها مسلط باشند هر کدام به نوعی این رفتار مکانیت فرهنگی را به چالش می‌کشیدند، گاه با خوانش سیاسی در نسبت اکنونی و گاه با شأنیت‌خوانی برای کاخ‌موزه‌ها. از سوی دیگر همین که هنوز مردم این مراکز را همچنان کاخ می‌خواندند در میان رویکرد مدیریتی و رویکرد اجتماعی ایجاد چالش می‌کرد. در واقع باید در نظر داشته باشیم که همواره خوانشگران یا بازدیدکنندگان موزه‌ها آن‌ها را در بافت اکنونی می‌خوانند. بافت اکنونی قیاس‌های زمانه خود و برداشت‌های تحلیلی پسارخداد را با خود دارد، این‌گونه است که کاخ‌موزه‌ها به چالش کشیده می‌شوند و باید تاوان تغییرات و یا پاسخ پرسش‌های روز را هم بدهند و در نتیجه آن چنان که باید نمی‌توانند معنای خود را به تثبیت برسانند و در یک گفتمان قرار گیرند.

تغییرات اجتماعی گفتمان‌های فرهنگی را هم تحت شعاع قرار می‌دهد، چنانکه گفتمان مدیریتی توسعۀ اقتصادی سبب می‌شود میراث فرهنگی همچون کالای فرهنگی دیده شده و به مثابه کاتالیزور توسعۀ اقتصادی خوانده شود. در نتیجه عملکرد میراث‌فرهنگی به گردشگری ختم شده و این دو موضوع در هم ادغام شدند. از آنجا که گردشگری که به مقصد مدیریتی توسعۀ اقتصادی نزدیک‌تر بود به منزلۀ گفتمان مسلط بر گردشگری قرار گرفت و در نتیجه میراث‌فرهنگی در نسبت با آن تعریف شد. هر پدیدۀ میراث فرهنگی باید به جاذبۀ گردشگری تبدیل می‌شد و به درآمدزایی منتج می‌شد. از این‌رو کاخ‌موزه‌ها نیز در ورطۀ چیدمان گردشگری قرار گرفتند تا به درآمدزایی دست یابند. حالا دیگر در این روایت آثار موزه‌ها برجسته نبودند بلکه رویدادسازی گردشگرانه در کاخ‌موزه‌ها دلالتی بودند که می‌توانستند گفتمان گردشگری را به تثبیت برسانند و در مرکز قرار دهند. ایجاد رستوران‌های متعدد، برگزاری نمایشگاه‌های ادواری و یا جشنواره‌های گردشگری از جمله رویدادهایی بودند که در این چیدمان همچون دال‌هایی عمل می‌کردند که دلالت گردشگری را پردازش می‌کردند. حتا بالارفتن آمار بازدیدکنندگان به‌ویژه در ایام خاص سفر نیز به یک نشانه در راستای دلالت گردشگری تبدیل می‌شد. با مسلط شدن گفتمان گردشگری که انواع گردشگران را هدف خود قرار می‌داد، گفتمان‌های دیگر که معطوف به مخاطبان داخلی و یا کارکردهای سیاسی و پژوهشی خاص بود در سایه یا جایگاه بعدی قرار می‌گرفتند و به گفتمان‌گونه تبدیل می‌شدند.

امروزه وقتی به سیر کاخ‌موزه‌ها نگاه می‌کنیم می‌بینیم که کاخ‌موزه‌ها از تغییر گفتمان سیاسی در ایران پدید آمده و با تغییر گفتمانی دلالت آن‌ها تغییر کرده و از نشانۀ اقتدار به نشانه عبرت تبدیل شده‌اند اما با گذر تحولات اجتماعی و حتا سیاسی دلالت‌پردازی‌های دیگری در کاخ‌موزه‌ها شکل گرفته است که برخی حاصل گفتمان‌های اجتماعی و مدیریتی هستند که بر کاخ‌موزه‌ها اثر گذاشته‌اند و در واقع جامعه و مدیریت آن از کاخ‌ها طلب کرده است و برخی دیگر نیز از دل خود کاخ‌ها عیان شده است. ولی وقتی امروزه به این پدیده‌های موزه می‌نگریم شاهد آن هستیم که آن‌ها به گفتمان مسلطی دست یافته‌اند و چالش‌های بیناگفتمانی متعددی در آن‌ها قابل مشاهده است. چالش‌هایی که بر کارکرد،

معناسازی و ارتباط این نوع از موزه‌ها با مخاطبان‌شان اثر می‌گذارد و گاه باعث پارازیت‌های ارتباطی می‌شود. در واقع وضعیت امروزی کاخ‌موزه‌ها بیشتر نشانگر چالش‌هاست و گفتمان‌هایی که هیچ‌کدام به چیدمان کامل نرسیده‌اند و نتوانسته‌اند کاخ‌ها را به طور کامل بر اساس خود چینش کنند ■

کاخ ملت سعدآباد

کاخ رامسر (ایسنا)

هنر قلمکاری

به بهانهٔ برگزاری نمایشگاه مجموعهٔ آثار قلمکار در موزهٔ پوشاک سلطنتی مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد

نجیبه موسوی حصار*

ویژگی‌هایی که موجب برتری صنایع دستی ایران در طی اعصار گذشته شده عبارت است از به‌کارگیری مواد اولیهٔ مرغوب و هماهنگی در رنگ‌آمیزی نقوش. صنایع دستی اساسی‌ترین و مهم‌ترین فعالیت اقوام ایرانی بوده و گران‌بهاترین خدمت آنان به تمدن دنیاست.

هنر قلمکاری در اصل نوعی طرح‌اندازی بر روی پارچه‌های پنبه‌ای است. در این هنر به صورت دستی طرح‌هایی را توسط مهرهای چوبی طرح‌دار روی پارچه رسم می‌کنند. این هنر را برای این «قلمکار» می‌خوانند که در گذشته دور با قلم بر روی پارچه‌های پنبه‌ای (و احتمالاً ابریشمی) طرح‌های مورد نظر را نقاشی و سپس با مواد شیمیایی ویژه‌ای نسبت به تثبیت رنگ‌ها اقدام می‌کرده‌اند، لیکن به دلیل فقدان هماهنگی لازم بین نقوش و نیز از آنجا که این کار مستلزم صرف وقت فراوانی بود تکامل تدریجی قلمکارسازی باعث شد تا برای دسترسی به تولید بیشتر و همچنین ایجاد هماهنگی و یکنواختی نقوش، استفاده از مهرهای چوبی جایگزین استفاده از قلم شود و به جهت استفاده عمومی از پارچه‌های قلمکار، نقش‌اندازی روی کتان، چلوار، کرباس، و سایر انواع پارچه نیز رواج یابد.

به مناسبت هفتهٔ صنایع دستی در این مطلب به معرفی این هنر و تاریخچهٔ آن می‌پردازیم:

◁ تاریخچه

می‌دانیم موقعیت جغرافیایی در چگونگی ایجاد و تولید صنایع دستی اهمیت زیادی دارد و موقعیت جغرافیایی خاص ایران که از یک طرف به آسیای مرکزی و از طرف دیگر به دریای سیاه و مدیترانه دسترسی دارد و تبادلات و ارتباطات شرق و غرب به ناچار از طریق ایران امکان‌پذیر است را نباید در ظهور پارچهٔ قملکار فراموش شود.

تولید طرح‌های رنگی و نقوش روی پارچه به وسیلهٔ باسمه یا قالب ظاهراً در سدهٔ چهارم بیش از مسیح در هند به وجود آمده است. در کارنامه‌های چینی نوشته شده است که پارچه‌های چاپی از سال ۱۴۰ پیش از مسیح از هند به چین آورده شد. در زبـــان فارسی واژهٔ چیت به معنی پارچه‌های چاپی است واین واژه در اصل هندی است. استرابو Strabo مورخ رومی در اولین سال‌های پس از میلاد مسیح نوشته است که در زمان وی پارچه‌های چاپی از هند به اسکندریه می‌رفت. کشفیاتی که در آثار باستانی مصر شده نشان می‌دهد که چیت تا سدهٔ چهاردهم به بازارهای آنجا وارد می‌شده است. در دورهٔ ساسانیان چاپ روی پارچه در ایران رواج یافت و روش‌های نوینی در تزیین پارچه‌های ابریشمی و کتانی و ابریشمی ابداع شد.

* کارشناس ارشد باستان‌شناسی
mosavinajmeh@yahoo.com

دورهٔ اوج این هنر زیبا را می‌توان حد فاصل اوایل قرن دهم هجری قمری (حدود ۱۵۰۲ میلادی) تا اواسط قرن دوازدهم هجری قمری (حدود ۱۷۲۲ میلادی) به حساب آورد؛ چرا که در فاصلهٔ سال‌های یادشده تقریباً اکثر مردم کشور مصرف‌کنندهٔ پارچه‌های قلمکار بودند و ضمن استفاده از این پارچه جهت تهیهٔ انواع پوشاک به منظور پردهٔ سفره، پوش، سجاده، رویهٔ لحاف، بقچه، سوزنی حمام، رویه پشتی، دستمال وکتیبه‌هایی برای تزئین مجالس سوگواری نیز از آن استفاده می‌کردند و بخشی از تولیدات نیز به خارج از کشور صادر می‌شد.

نقش‌های قلمکار در ابتدا شامل نقوش سنتی ایران همانند اسلیمی و گل‌های چند پر مجلسی بود اما از اواخر دورهٔ قاجار با تحولی که در نقاشی آن زمان به وجود آمد، عده‌ای بر آن شدند تا نقاشی‌های عامیانه و مردمی رایج آن روزگار را نیز وارد قلمکار کنند و به جای استفاده از نقش‌های سنتی از نقوش مذهبی یا حماسی آن زمان در قلمکار استفاده کنند. بدین ترتیب پارچه‌های قلمکار قهوه‌خانه‌ای ابداع شد. در کنار این پارچه‌ها پرده‌های مذهبی نیز به وسیلهٔ هنرمندان قلمکارساز به وجود آمد. پرده‌هایی از شرح جنگ‌ها و حماسه‌های ائمه اطهار به‌خصوص حماسه سالار شهیدان زینت‌بخش تکایا و حسینیه‌ها و مساجد شدند و قلمکارهای اصفهان در شهرهای دیگر نیز طالبان فراوان یافت؛ شهرهای بزرگ و مهمی مانند شهر ری و یزد و کاشان و سیرجان و کرمان علاوه بر پرده‌های مذهبی و تصاویر قهوه‌خانه‌ای، خریدار جانماز و سفره و رومیزی و دستمال و انواع لباس‌هایی شدند که در اصفهان تهیه می‌شد.

شیوهٔ کار در این هنر بدین صورت است که نخست پارچه انتخاب می‌شود. پارچه ویژهٔ قلمکار باید نخی باشد چون پذیرش رنگ برای الیاف پنبه به مراتب زیادتر از پشم است. معمولاً پنج نوع پارچه در قلمکاری به کار برده می‌شود که عبارتند از پارچه‌های ابریشمی طبیعی که امروزه رواج ندارد، کرباس که عمومیت دارد، متقال که ریزتر از کرباس بافته می‌شود و اکثر پارچه‌های قلمکار از این نوع پارچه است، ململ که یک نوع پارچه کارخانه‌ای است، و چلوار و کتان بافت خارجی.

عکس شمارهٔ ۱ (بالا، چپ). قرار دادن چوب‌های کوچک کنار یکدیگر برای ساخت قالب بزرگ‌تر
عکس شمارهٔ ۲ (پایین، راست). انتقال طرح مورد نظر روی چوب
عکس شمارهٔ ۳ (پایین، چپ). حکاکی روی چوب

پس از گزینش پارچه، نخست پارچه را در اندازه‌های گوناگون برش زده، آن‌ها را به خانه‌ها می‌فرستند تا توسط زنان ریشه‌تابی شود. سپس برای آنکه مناسب رنگرزی شود آن را مدتی در آب فراوان شست‌وشو می‌دهند تا آهار و مواد زاید موجود در پارچه از آن خارج شود. چنین پارچه‌ای نیازمند سفیدگری نیز هست و به همین دلیل لازم است پس از شستشو روی زمین شنی پهن و مرتباً روی آن آب پاشیده شود تا پس از مدتی بر اثر تابش نور خورشید به رنگ کاملاً سفید درآید.

گاهی نیز قلمکاران ترجیح می‌دهند زمینهٔ پارچه را به رنگ زرد درآورند و برای این کار معمولاً پارچه شسته‌شده را در تغارهای مخصوص که محتوی گرد پوست انار و هلیله با آب است فرو می‌برند و به این ترتیب زمینه را به رنگ زرد درمی‌آورند. پس از آن نوبت به حساس‌ترین و ظریف‌ترین مرحله قلم‌کاری، یعنی ساخت قالب می‌رسد. تهیهٔ قالب یکی از مهم‌ترین بخش تهیهٔ پارچهٔ قلمکار است زیرا ظرافت و زیبایی قلمکار وابسته به قالب است. چون نقش و نگار پارچهٔ قلمکار ساخته و پرداخته قالب است. قالب‌های قلمکار عموماً از چوب گلابی و زالزالک ساخته می‌شود چون نسبت به سایر چوب‌ها محکم‌تر و قابلیت انعطاف‌پذیری بیشتری دارند. برای قالب‌های بزرگ‌تر چند چوب را با فشار کنار هم می‌چسبانند (عکس شمارهٔ ۱) و بعد از انتقال طرح روی چوب حکاکی را آغاز می‌کنند. قالب‌ساز برای درست کردن قالب، نقش دلخواهش را روی چوب برگردانده (عکس شمارهٔ ۲) و شروع به حکاکی می‌کند (عکس شمارهٔ ۳). به طور معمول از هر طرح دو تا چهار قالب ساخته می‌شود. این قالب‌ها هر یک بخشی از نقش روی پارچه را تشکیل می‌دهند. به هر مجموعه قالب یک زنجیر می‌گویند. هر چه نقش‌ها در یک قالب درشت‌تر باشند کار تراش آسان‌تر و هر چه نقوش ریزتر باشند به همان نسبت کار تراش مشکل‌تر می‌شود. قالب را بعد از آماده شدن با پیه چرب می‌کنند تا چوب خشک نشود و ترک برندارد.

از انواع مختلف قالب‌ها می‌توان به قالب‌های تصویر عشاق مانند یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون؛ قالب‌های تصویر داستان‌های کهن همراه با تصاویری از حیوانات مانند روباه و لک‌لک؛ قالب‌های

عکس شمارهٔ ۴ (بالا). نمونه‌های مختلف قالب چاپ قلمکار
عکس شمارهٔ ۵ (پایین، چپ). انتقال طرح مورد نظر روی پارچه توسط استادکار
عکس شمارهٔ ۶ (پایین، راست). چاپ رنگ قرمز بر روی پارچه

تصویر آثار تاریخی مانند تخت جمشید، چهل ستون؛ قالب‌های تصویر شعرا و علماء مانند فردوسی، ابن سینا؛ قالب‌های تصویر حیوانات مانند طاووس، آهو؛ قالب‌های تصویر رامشگران و نوازندگان و همچنین قالب‌های تصویر گل و بته و اسلیمی اشاره کرد (عکس شمارهٔ ۴).

در مرحلهٔ تولید، استاد قالب را ابتدا به رنگ سیاه آغشته کرده و آن را در نقطهٔ مورد نظر روی پارچه می‌نشاند و با ضربهٔ مشت باعث انتقال نقش از روی قالب بر روی پارچه می‌شود (عکس شمارهٔ ۵).

سپس رنگ قرمز به شیوهٔ مذکور چاپ (عکس شمارهٔ ۶) و بعد از خشک شدن رنگ، پارچه شست‌وشو داده می‌شود (عکس شمارهٔ ۷) تا رنگ‌های اضافی آن خارج و سپس شروع به ساخت رنگ‌های دیگر از قبیل آبی، سبز و زرد تیره می‌کنند و رنگ‌ها با قالب‌های مورد نظر ویژهٔ آن رنگ، روی پارچه نقش می‌بندند (عکس شمارهٔ ۸).

عکس شمارهٔ ۷ (بالا، راست).
شست‌وشوی پارچه
عکس شمارهٔ ۸ (بالا، چپ).
چاپ رنگ‌های مختلف
عکس شمارهٔ ۹ (میان، راست).
تثبیت رنگ به وسیلهٔ پوست انار و روناس
عکس شمارهٔ ۱۰ (میان، چپ).
تثبیت رنگ پارچه
عکس شمارهٔ ۱۱ (پایین، راست).
شست‌وشوی مجدد پارچه
عکس شمارهٔ ۱۲ (پایین، چپ).
پهن کردن پارچه بر روی شن

برای تثبیت رنگ‌های قلمکار به ازای هر هزار متر پارچه مقدار ۱۲ کیلوگرم پوست انار ساییده و حدود ۹۰ کیلو مغز روناس را در داخل پاتیلی که در حال جوش است ریخته و آن را هم می‌زنند تا کاملاً مخلوط شود. آنگاه پارچه‌هایی که رنگ‌آمیزی و شست‌وشو شده داخل پاتیل ریخته و کماکان عمل حرارت دادن ادامه می‌یابد (عکس شمارهٔ ۹).

نحوهٔ جوشاندن پارچه‌های قلمکار به این صورت است که پارچه‌ها قطعه قطعه داخل پاتیل شده و به وسیلهٔ چوب‌های بلند زیرورو می‌شود تا محلول حاصل در تمامی نقاط پارچه نفوذ کند (عکس شمارهٔ ۱۰) و بعد از اتمام کار پارچه‌ها را مجدداً قطعه‌قطعه خارج کرده و در شرایطی که عمل تثبیت رنگ خاتمه یافته، مجدداً پارچه شست‌وشو داده می‌شود (عکس شمارهٔ ۱۱) و بر روی شن پهن و مرتباً روی آن آب پاشیده می‌شود تا زمینهٔ کرم پارچه سفید شود (عکس شمارهٔ ۱۲).

نمایشگاه هنر قلمکاری در دربار، آثاری از هنر چاپ پارچه قلمکار در دورهٔ قاجار و پهلوی را شامل می‌شود. نمونه‌هایی نفیس از آثار دورهٔ قاجار مربوط به قرن سیزده هجری شمسی، لباس بچه‌گانه، کلاه، رومیزی و پرده‌های قلمکار، و چند اثر از دورهٔ پهلوی شامل کت و پیراهن متعلق به فرح پهلوی که در آرشیو نگهداری می‌شده در معرض دید بازدیدکنندگان و علاقمندان این هنر قرار داده شده است. این نمایشگاه در تیرماه سال جاری در موزهٔ پوشاک سلطنتی سعدآباد برگزار شده است ■

عکس شمارهٔ ۱۳ (بالا، راست). محصول نهایی
(بالا، چپ) نمونهٔ چاپ قلمکار، دورهٔ قاجار
(پایین، راست و چپ) پیراهن قلمکار، دورهٔ پهلوی

منابع و مآخذ

۱. احسانی، عبدالحسین. *مجموعه قلمکار ایران*. تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۵۰.
۲. بهشتی‌پور، مهدی. *تاریخچه صنعت نساجی در ایران*. تهران: تهران اکونومیست، ۱۳۴۳.
۳. ستاری، محمد. *هنرهای سنتی ایران*. تهران: انتشارات یساولی، ۱۳۸۳.
۴. سید صدر، سید ابوالقاسم. *دایرةالمعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن*. چاپ سوم. تهران: انتشارات سیمای دانش، ۱۳۹۰.
۵. قره‌نژاد، حسن. «پارچه‌های قلمکار»، *مجله هنر و مردم*، شمارهٔ ۱۸۳ (دی ماه ۱۳۵۶).
۶. نوری‌زاده، شیدا. «حریر خیال در نقش و نگار قلمکار»، *مجله نامه اتاق بازرگانی*، شمارهٔ ۳۶۱ (اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۷).
۷. هلالی اصفهانی، هاله. «قلمکار عهد صفوی تا به امروز»، *مجلهٔ فرهنگ اصفهان*، شمارهٔ ۳۲ (۱۳۸۵).
۸. یاوری، حسین و هاله هلالی اصفهانی و علیرضا بطلانی یادگار. *قلمکار اصفهان (از آغاز درخشش در عصر صفوی تا به امروز)*. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

مطالعات اجتناب‌ناپذیر

واحد پژوهش

محققان و پژوهشگران حوزهٔ مطالعات تاریخی عموماً سعی در استفاده و تحلیل و مقایسهٔ منابع دستِ اول و آثار نویسندگان نزدیک به عصر تاریخی مورد مطالعه خود و مقطع تاریخی مد نظر برای پژوهش دارند. این مسئله در مورد پژوهش‌های تاریخ معاصر نیز صدق می‌کند. در این دوره ما با نویسندگانی برخورد می‌کنیم که صرفاً راویان یا قصه‌پردازان تاریخی نیستند بلکه علاوه بر حضور مستقیم در رویدادهای تاریخی خود از دانشمندان و تحلیل‌گران عصر بوده و آثار ایشان به دو لحاظ دست اول بودن و جنبهٔ تحلیلی تطبیقی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از این شمارهٔ فصل‌نامهٔ پژوهشی سعدآباد در بخش مطالعات اجتناب‌ناپذیر ضمن معرفی چند کتاب مهم حوزهٔ تاریخ معاصر، با مرور این تألیفات به صورت مختصر به معرفی نویسندگان نیز می‌پردازیم.

۱. *شرح زندگانی من*، عبدالله مستوفی

شرح زندگانی من، یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه، تألیف عبداله مستوفی (۱۲۵۵ – ۱۳۲۹ ه.ش) از جامع‌ترین و بهترین نمونه‌های تاریخ‌نگاری دوران معاصر شناخته می‌شود. نویسنده در کنار اتوبیوگرافی تصویر دقیقی از ساختار اجتماعی و اداری ایران را در دورهٔ قاجار ارائه می‌دهد. این اثر از دو منظر بسیار اهمیت دارد، اول به لحاظ دقت نظر و تصویری که به لحاظ تاریخی از دوران قاجار ارائه می‌دهد و دوم ویژگی‌های ادبی نگارش این اثر. در مجموع این اثر به لحاظ ساختار و محتوا یکی از مهم‌ترین تولیدات فرهنگی تاریخ معاصر ایران محسوب می‌شود. کتاب به صورت یک مجموعه سه جلدی مقطع تاریخی روایت را به سه زمان شروع قاجاریه تا قتل ناصرالدین‌شاه، سلطنت مظفرالدین شاه تا قرارداد وثوق الدوله و اواخر قاجار و پهلوی اول بیان می‌کند. این مجموعه ضمن بیان رویدادهای تاریخی، مناسبات و وقایع اجتماعی تصویری منصفانه از رجال تاریخی ایران را نیز ارائه می‌دهد. تفسیر و تشریح ضرب‌المثل‌ها و روایت‌های عامیانه و توضیح ارتباط تاریخی و نحوهٔ شکل‌گیری و جایگیری آن‌ها در ادبیات ایران از نکات حائز اهمیت در این کتاب است

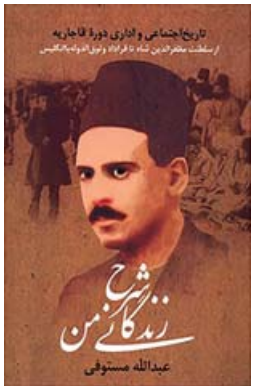
عبدالله مستوفی (مأخذ: مجموعهٔ هوری مستوفی مقدم)

عبدالله مستوفی کوچک‌ترین فرزند میرزا نصرالله مستوفی و برادر میرزا محمود وزیر بود. وی در ابتدای جلد اول به معرفی اجداد خود که همگی در زمرهٔ حساب‌رسان مالی و یا مستوفیان بوده‌اند می‌پردازد و اطلاعاتی جامع از این منصب و اهمیت

جایگاه آن را برای خواننده تصویر می‌کند. تلفیق مطالب تاریخی و توضیح وقایع اجتماعی با سیر زندگی نویسنده در قالب متنی سلیس و روان، این کتاب را به یکی از جذاب‌ترین آثار ادبی معاصر تبدیل کرده است.

بخشی از متن: ... محمدشاه ناخوش بود تابستان‌ها را ابتدا در نگارستان و وقتی هوا خیلی گرم می‌شد به قصر قجر می‌رفت. در اواخر عمر محمدیه را بین باغ فردوس و تجریش و اوین ساخت که به او وفا نکرد و بعد از او چندین دست گشت و چون هر کس آن را خرید به بلایی مبتلا شد، بد یمن قلم رفت به همین جهت مالک آخری، احتشام السلطنه محمود علامیر، نافبری جدیدی برای آن کرد و اسم آن را محمودیه گذاشت که فعلاً متعلق به دکتر استمپ دندانساز است.

... انگلیسی‌ها در سنوات اخیر امتیاز تأسیس بانکی که کارش منحصر به قرض دادن پول باین و آن باشد از دولت ایران به اسم بانک شرقی دست و پا کرده بودند. در مسافرت اخیر شاه به اروپا و انگلستان امتیاز نشر اسکناس را هم برای این بانک از ناصرالدین شاه گرفتند. البته بانک ناشر اسکناس باید اسم مجلل‌تری داشته باشد، بنابراین اسم آن را بانک شاهنشاهی ایران گذاشتند و اسکناس‌هایی که نماینده یک و دو و سه و پنج و ده و پنجاه و صد و پانصد و هزار تومان بود با عکس ناصرالدین شاه منتشر نمودند. این بانک و شعب آن در ایران کار ربودن طلاهای این کشور را برای خارجه آسان کرد.



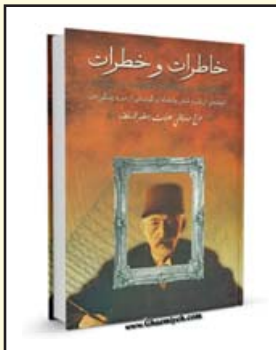
شرح زندگانی من، نوشتهٔ عبدالله مستوفی (۳ جلدی)، ناشر: زوار، ۱۳۸۴، قطع وزیری.

◁ ۲. *خاطرات و خطرات*، مهدی قلی خان هدایت

حاج مهدی قلی‌خان هدایت ملقب به مخبرالسلطنه (۱۲۴۲-۱۳۳۴ه.ش) یکی از رجال بزرگ سیاسی ـ فرهنگی دوران معاصر است. حیات سیاسی ـ اجتماعی او آکنده از حوادث و دگرگونی‌های مهم بود. مخبرالسلطنه حدود نیم قرن در تاریخ معاصر ایران نقش بارزی را ایفا کرد و به‌ویژه در سیر حوادث انقلاب مشروطه خدمات شایانی انجام داد و در غالب کابینه‌ها حضور داشت. وی زمانهٔ شش پادشاه ـ از اواسط سلطنت ناصرالدین‌شاه تا اواسط سلطنت محمدرضاشاه پهلوی ـ را درک کرد و تا بالاترین سطوح سیاست و قدرت یعنی ریاست‌وزرایی پیش رفت. او به مسائل و موضوعات فرهنگی علاقمند بود و در این زمینه آثار و تألیفاتی چند از خود بر جای گذاشت. افکار و اندیشه‌های او دربارهٔ سنت، مذهب و مدرنیته قابل تأمل است و اثر آن را در اقدامات و عملکرد سیاسی، اجتماعی و فرهنگی او می‌توان مشاهده کرد (مرادی و خانی‌پور ۱۳۹۴).

عموم پژوهشگران تاریخ معاصر ایران کتاب *خاطرات و خطرات* را مهم‌ترین اثر حاج مهدی‌قلی‌خان مخبرالسلطنه هدایت می‌دانند. هرچند خدمات ایشان در سایر علوم و تألیفات متعددی که در زمینه‌های ادبیات، علوم تجربی، و هنر نیز داشته بسیار حائز اهمیت است. از مهم‌ترین اقدامات هدایت تدوین و نت‌نویسی ردیف موسیقی ایران است. داریوش صفوت در مقدمهٔ کتاب *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی* به روایت مهدی صلحی (منتظم‌الحکما) می‌نویسد: ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، به روایت صلحی و با نت‌نگاری مخبرالسلطنه، که در این کتاب چاپ شده است، معتبرترین روایتی است که بدون هیچ‌گونه تحریف یا تغییر مستقیماً از منابع دست اول (یعنی آقا علی‌اکبر و آقا مطلّب و میرزاعبدالله) منتقل شده است.

خاطرات و خطرات، حاج مهدیقلی هدایت، ناشر: زوار، ۱۳۸۹، قطع وزیری.



شخصیت مهدی‌قلی‌خان از ابعاد گوناگون واجد اهمیت و در حوزه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اثرگذار بوده است. وی در زمان حکومت رضاشاه از ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۲ طولانی‌ترین دورهٔ رئیس الوزرایی را به مدت بیش از شش سال تجربه کرد. اهمیت این مدت طولانی را در مقایسه با زمان نخست‌وزیری سایر افراد در این منصب بهتر می‌توان فهمید. از مجموع ۳۵ دورهٔ نخست وزیری از ابتدای انقلاب مشروطه تا شروع سلطنت پهلوی به‌ندرت دوره‌ای به یک سال رسیده و اکثراً دولت‌ها کم‌تر از شش ماه دوام داشته‌اند. در این بین بیشترین زمان مربوط به کابینهٔ وثوق الدوله به مدت ۲۳ ماه است. از دستاوردهای دورهٔ ریاست‌الوزرایی هدایت می‌توان به احداث راه آهن سراسری، تثبیت

نظام وظیفه عمومی و تقویت پایه‌های تحولات اداری اشاره کرد. هرچند در این زمان نباید نقش داور، تیمورتاش، فروغی، فیروز، و دیگران را نادیده گرفت.

کتاب *خاطرات و خطرات* علاوه بر تصویرسازی سیاسی، اجتماعی از مقاطع حساس تاریخ ایران به لحاظ نثر نگارش نیز در خور توجه است. استفاده از آیات و روایات و کنایه‌های مخصوص به خود نشان از سخنوری، حضور ذهن و نکته‌سنجی مخبرالسلطنه دارد.

بخشی از متن: «در پشت و روی کار غور کردم و با بعضی دوستان شور. غالب را عقیده به مضمون این شعر بود که

خلاف رای سلطان رای جستن به خون خویش باشد دست شستن

خصوصاً مزاج پهلوی که طبعاً دیکتاتور است. معتمداً به نویدی که حضرت حسین علی التحیه والسلام در رویا به من دادند دنده به قضا در دادم»

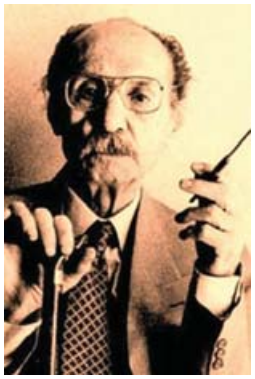
«غالب نصیحت کرده‌اند که در تاریخ تعصب نباید داشت و حقایق را باید نگاشت.] نباید[مذهب سیاسی را فدای حق‌شناسی کرد و گفته‌اند زبان سرخ، سر سبز را می‌دهد بر باد. از من گذشته است. عنقریب سر و زبانی باقی نخواهد بود. اگر راست بنویسم گروهی بدشان می‌آید و اگر دروغ بنویسم خودم بدم می‌آید. چه کنم؟ زشت و زیبا، دروغ و راست بسیار نوشته‌اند و همه خوانده می‌شود. ممیز صحیح و سقیم کیست؟ اوراقی بی‌حساب به چاپ رسیده است. از روی بی‌اطلاعی یا غرض، حق و باطل به هم بافته‌اند و افکار را آشفته‌اند. دروغ و تهمت بسیار گفته‌اند. به هفت رنگ در آمده‌اند، غالب بی‌رنگ یا نیرنگ، حرارت‌ها کرده‌اند همه برودت. من آنچه را صحیح دانسته‌ام می‌نویسم تو خواه از سخنم پند گیر و خواه ملال و انشاء الله از خط اعتدال تجاوز نخواهم کرد».

دوبیتی جالب از هدایت با عنایت به موزه و موزه‌داری

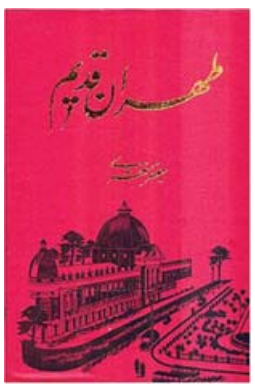
این جهان چون موزه است ای هوشیار سعی کن در موزه آثاری گذار
آخر از موزه برون خواهی شدن وان اثر چندی بماند یادگار

◁ ۳. *طهران قدیم*، محمدجعفر شهری

جَعفَر شَهری‌باف (۱۲۹۳ – ۶ آذر ۱۳۷۸) از نویسندگان ایرانی و پژوهنده تاریخ تهران بود. شهری در دو مَجموعهٔ *طهران قدیم* (۵ جلد) و *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم* (۶ جلد)، حال و هوای تاریخی تهران را با جزئیاتش بیان می‌کند. دیگر اثر او، *قند و نمک*، مجموعه‌ای از اصطلاحات اصیل تهرانی با توضیحات و پیشینه است. اهمیت آثار شهری در پرداختن به جزییات زندگی روزمره مردم تهران، اعم از مسائل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در دورهٔ قاجار است. تفاوت مهم آثار شهری با دیگر مورخان و پژوهشگران تاریخ معاصر در ثبت جزییات زندگی عامهٔ مردم است. در حالی که بیشتر کتاب‌های تاریخی در وقایع‌نگاری‌های خود عمدتاً متوجه طبقهٔ حاکم هستند. طهران قدیم در حقیقت اثری در حوزهٔ مردم‌نگاری و رفتارشناسی است. جعفر شهری یک استثنا و پدیده در تاریخ‌نگاری معاصر ایران است. بسیاری از دانسته‌های امروز ما از تهران در یک سدهٔ اخیر به‌ویژه در دورهٔ قاجار از نوشته‌های او برآمده است. از همهٔ نوشته‌های او که بگذریم، اگر دو مجموعهٔ بزرگ «*تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم؛ زندگی، کسب و کار*» و «*طهران قدیم*» نبود، بخشی مهم از آگاهی‌های ما دربارهٔ تهران به‌ویژه در روزگار قاجار و پهلوی اول، امروز در دسترس نبود؛ چون آنچه را جعفر شهری در کتاب‌هایش آورده و روشی که در تألیف در پیش گرفته است، در نوشته‌های دیگران اصلاً دیده نمی‌شود. او زندگی روزمرهٔ مردم در تهران را به جزییات آورده است؛ سنت‌ها، آیین‌ها، رفتارها، مَثَل‌ها، رخدادها و دگرگونی‌های تهران و مردم آن به زبانی روایی و همه‌فهم در نوشته‌های جعفر شهری



جعفر شهری (عکس: روی جلد کتاب قند و نمک (ضرب‌المثلهای تهرانی))



طهران قدیم (۵ جلدی)، جعفر شهری، انتشارات معین، ۱۳۷۶.

آمده است. او به روشی که می‌توان آن را «عریان‌نویسی» نامید، هر آنچه را از تهران و ساکنان آن در دوره‌های قاجار و پهلوی اول می‌دانسته یا گرد آورده بوده، به شیوه‌ای از تاریخ‌نگاری که در ایران ویژهٔ خود او به شمار می‌آید، در دو مجموعه بزرگ نگاشته است. (مهدی یساولی، مصاحبه با نصرالله حدادی، تهرانشناسی ۱۳۹۶). علی بلوک‌باشی، آثار او را از داستان و سفرنامه گرفته تا پژوهش‌های تاریخی ـ اجتماعی، گنجینه‌ای از اطلاعات دربارهٔ تاریخ و فرهنگ جامعهٔ تهران سنتیِ در گذار به تجدد برمی‌شمرد. عباس میلانی در نوشتار *تجدد و تجدد ستیزی در ایران* در معرفی و نقد دو اثر شهری، *شکر تلخ* و *طهران قدیم*، کم‌تر کتابی را در میان کتاب‌های خاطرات و اسناد هم‌سنگ آن‌ها می‌داند. به تعبیر وی این پژوهشگر برجسته، این دو کتاب، دانشنامهٔ فرهنگ و زبان عامیانه مردم تهران و چیزی در حد امثال و حکم دهخدا است. بسیاری از پژوهشگران، پس از انتشار آثار او، از آن‌ها بهره گرفته‌اند. (همان). *طهران قدیم* (۱۳۷۱ش) و *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم* (۱۳۶۷–۱۳۶۸ش) دو اثر برجستهٔ شهری در تاریخ اجتماعی و فرهنگ عامه مردم جامعه سنتی تهران است. شهری دلیل نوشتن تاریخ را علاقه‌مندیش به عبرت‌آموزی از «زاویهٔ انسانی و کیفی» آن در شناخت و معرفی «مردم قرون و اعصار» و سردرآوردن از «وضع و زندگی و چگونگی» حالات آنان می‌داند. او در کتاب *طهران قدیم* به «مردم و آنچه به توده و اجتماع و اکثریت» مردم مربوط بوده است، می‌پردازد و با نگاهی تیز و انتقادی اوضاع و احوال و کم و کیف کسب و کار، داد و ستد، معاشرت، مسکن و مأوا، رفتار و گفتار، عیش و عزا، عادات و آداب، سنن و معتقدات و گرایش‌های مردم را در پنجاه سال پیش ترسیم می‌کند (علی بلوک باشی، وبگاه انجمن مفاخر معماری معاصر ایران، ۱۳۹۶).

بخشی از متن: «به بازار بزازها، بازار «بدذات‌ها» هم می‌گفتند، زیرا بی‌ایمانی با خون فروشندگان آن عجین شده و پایبند هیچ مذهب و آیینی نبودند. این بازار چرخ سیاست مملکت را می‌چرخانید و پول‌های کلانی که از جانب ارباب و صاحب می‌رسید، اول در این بازار تقسیم می‌شد. بازار بزازها در وضع سیاسی آن زمان تأثیر کلی داشت و باز و بسته بودنش می‌توانست شهر را به آشوب بکشد یا آرام کند. فروشندگان آن بسیار حقه‌باز بودند و در این بازار حتا اگر کسی جنسی را به ثلث قیمت هم می‌خرید، باز سرش کلاه رفته بود» (طهران قدیم، ج ۳: ۲۳۳) ■

شیوه‌های کنترل هجوم و نابودیِ حشرات مهاجم به آثار موزه‌ای چوبی

فاطیما محسنی*

مهار کردن حملهٔ حشرات به آثار چوبی موزه‌ای شامل نابودی حشرات، لاروها و تخم حشرات مخصوص چوب‌های خشک موجود در تکیه‌گاه‌های چوبی، قاب‌های چوبی، کلاف‌ها، دکوراتیو و تزئینات وابسته به معماری، حجم‌ها، درها و پنجره‌ها و... است.

این اتفاق در فضاهای موزه‌ای قابل کنترل‌تر از آثاری است که در فضاهای باغ‌موزه‌ای قرار دارند. ویژگی کاخ‌موزه‌های دارای محوطهٔ باغی و یا باغ‌موزه‌ها به علت زندگی حشرات و گذران سیکل زندگی و تغذیه‌های دوران لاروی در درختان ـ که امکان کنترل آن را در فضای باغ هم به راحتی امکانپذیر نمی‌سازد ـ به همان نسبت ممانعت از ورود این دسته از آلودگی به داخل موزه و کنترل حمله به ساختار چوبی معماری اعم از تیرهای چوبی در سازه و سقف تا درها، پنجره‌ها، ارسی‌ها و دکوراتیو داخلی، مبلمانِ چوبی، مجسمه‌ها تا تابلوهای دارای تکیه‌گاه چوبی و همین‌طور قاب‌های چوبی را بسیار سخت و بعضاً غیر ممکن می‌سازد. کنترل ورود این دسته از عوامل بیولوژیکی به داخل موزه، روش‌های حفاظت پیشگیرانه‌ای نیاز دارد که اجرای دقیق آن نیازمند تلاش و دقت روزانهٔ بسیاری است و این امر زمانی مؤثر خواهد بود که در ابتدا با بررسی‌های مختلف، از عدم آلوده شدن آثار چوبی در معماری و اشیا مطمئن باشیم.

دالان‌های و تخریب‌ها سوسک چوبخوار

* کارشناس ارشد حفاظت و مرمت آثار و تزئینات وابسته به معماری
Famtimamohseni27@gmail.com

مشکلات درگیری با مهار کردن حفاری حشرات در آثار هنری، شناسایی این مسئله است که آیا خطر و آسیب مشهود درحقیقت به یک حملهٔ زنده اشاره می‌کند یا اینکه لاروها مرده‌اند؟ پس با توجه به این مطلب توده‌ها و کپه‌های پودری در زیر یک اثر هنری همیشه یک نشانهٔ قطعی نیست. حتی یک ضربهٔ کوچک کافی است که پودرها از سوراخ‌هایی که از یک حملهٔ مرده در گذشته مانده‌اند، خارج شوند. وقتی که لاروها به چوب حمله می‌کنند، حفاری‌شان صدایی ایجاد می‌کند که گاهی اوقات می‌توان با گوش غیرمسلح آن را شنید. در سال ۱۹۵۰ یک «محقق سوسک چوب» با یک میکروفون با حساسیت بالا این صداها را تقویت کرد. این طرح به نظر نمی‌رسید آزمایش موفقیت‌آمیزی بوده باشد، چرا که امروزه مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. دالان‌های پودری و وسعت آسیب‌دیدگی مربوط به چوب می‌تواند با استفاده از X-ray. مشخص شود به هرحال این تنها نمونه‌های ویژه‌ی امکان‌پذیر است، مثال:

ـ اگر قطر دالان‌های شنی یا پودری به اندازهٔ کافی زیاد باشد.

ـ اگر حفره‌های کوچک گرد و غبار در دالان‌های پودری وجود داشته باشد.

ـ اگر ساختمان لایه‌های نقاشی، شامل هیچ رنگدانه یا مادهٔ رنگی نباشد که مقدار زیادی از X-ray را جذب کند.

از اواسط قرن نوزدهم امکان این وجود داشت که با حملات حشرات با این روال مقابله کرد:

ـ نفوذ، پوشش، تزریق؛

ـ گندزدایی به وسیلهٔ تدخینی (دود و بخار)؛

ـ تحت سرما و گرما قرار دادن؛

ـ تحت فشار پایین قرار دادن (وکیوم)؛

ـ تحت X-ray یا اشعه گاما قرار دادن؛

ـ نفوذ، پوشش، تزریق.

یکی از قدیم‌ترین نمونه‌هایی که برای کنترل کردن و مهارکردن حفاری‌های حشرات در چوب در اسناد قدیمی «نمک حل شده در آب» است. یک معمار رومی و مهندس Vitruvius استفاده از نمک آشپزخانه را برای حفاظت چوب در کتاب خود (*Dearchitectura*) مورد توجه قرار داده‌اند.

نمک بلورشده در رشته‌ها و لیف‌های چوب به نظر می‌رسید که از حملهٔ مقدار بیشتری از کرم‌های چوب جلوگیری کند. بی‌نتیجه بودن این روش و مشکلات مربوط به استفاده از آن به منظور محافظ (مانند استفاده از آب و شوره زدن نمک) حدود سال ۱۹۰۰ شناخته شده بود و بعد از آن تاریخ دیگر استفاده نشد.

تصعید، یک محلول بسیار سمی محلول دی کلرید جیوه در آب برای قرن‌ها تا سال ۱۹۵۰ استفاده می‌شد. این محلول قابلیت قارچ‌کشی خوبی دارد و کم‌ترین عوارض حشره‌کش‌ها را داراست ولی به دلیل مسمومیت‌زایی در حین آغشته کردن چوب و همچنین محتوای بالای آب و الکل آن مشکل‌ساز بود.

سوسک چوبخوار

لئوناردو داوینچی ارسنیک را در نوشته‌هایش در سال ۱۴۹۲م مورد توجه قرار داد. از قرن ۱۸ برای کنترل حملهٔ حشرات از انواع مختلف پوشش‌های رنگی سمی (مسموم‌کننده) ساخته‌شده از مس یا زمرد سبز، سبز (جوهر نمک و ارسنیک)، رنگرزی گیاهی (سیر، برگ‌های تنباکو، پوست فندق و بادام) یا تولیدات حیوانی (روغن پای گاو) استفاده شد ولی موفقیت چندانی حاصل نشد. روغن‌های رقیق از جمله روغن اسطوخودوس، روغن رازک یا آبجو، روغن سرو کوهی، روغن توس و روغن گزنه، از همهٔ این‌ها استفاده شد اما فقط تا یک مدت کوتاه نتیجه داد. نفت خام به منزلهٔ محافظ چوب در نوشته‌ها و کتاب‌های مربوط به

نگهداری و محافظت در سال ۱۸۰۲ مورد توجه قرار گرفت.

از آن زمان برای از بین بردن آفات چوب که انواع بسیار زیادی دارند، از مسموم‌کننده‌ها استفاده می‌کردند. به هرحال استفاده از این روش برای کار مرمت، گاهی مشکل‌ساز است، چراکه باعث از بین رفتن رنگ لایه‌های نقاشی و همچنین پشت ورقه یا صفحهٔ مورد نظر می‌شود.

تری کلرواتان، تتراکلرواتان، هگزا کلرواتان، DDT و indane (پودر سفید کریستالی برای دفع آفات) را در طول استفاده از مسموم‌کننده به آن اضافه می‌شوند. تکنیک دیگر که اصولاً استفاده می‌شد ترکیب نفت خام با روغن nonsiccative از جمله روغن چغندر و روغن rape (روغن calza) برای اشباع و آبستن‌سازی بود. این روش کارهای هنری روغنی را فاسد می‌کند و باعث ایجاد بوی زیادی می‌شوند. تتراکلرید کربن به منزلهٔ رقیق‌کننده و کم‌کنندهٔ کیفیت چربی اشباع‌سازی روغنی استفاده می‌شد. از سال ۱۹۰۰ Carbolineum برای دفع آفات چوب استفاده می‌شدند. Carbolineum به آرامی به دور چوب و لایه‌های نقاشی می‌پیچد تا به قسمت جلویی نقاشی برسد. این ماده، رنگ لایه‌های نقاشی را قهوه‌ای می‌کند و باعث می‌شود که محل اتصالات منبسط و از هم باز شوند.

روغن قیر بی‌رنگ که تا سال ۱۹۲۰ به منزلهٔ محافظ چوب مورد استفاده قرار می‌گرفت، رنگ لایه‌های نقاشی را به اندازه Carbolineum از بین نمی‌برد ولی همچنین لکه‌های چربی و حل‌شده را روی شئ باقی می‌گذاشت. در تلاش برای جلوگیری از رنگ‌رفتگی اثر هنری به وسیلهٔ ترکیبات روغنیِ حشره‌کش‌ها بعد از چند دههٔ گذشته، مرمتگرها تجربیات‌شان را به وسیلهٔ آمادگی برای کنترل و مهار کردن آفات تجاری بالا بردند. تلاش‌ها باعث ایجاد روش مخلوط کردن مسموم‌کننده‌ها با حلال‌ها شد که هر دوی آن‌ها رنگ هستند و هیچ تفالهٔ روغنی به جا نمی‌گذارند. برای مثال white spir-it، بنزین، Toluene، اگزیلن و هگزاکلرسی کلوهگزان که همهٔ این‌ها به منزلهٔ یک مسموم‌کنندهٔ بخارشدنی معرفی شده‌اند، به علاوهٔ DDT و اسید بنزوئیک نفتل ۲، rotenone و سی ـ دی کلروبنزن و کلروفنل‌های گوناگون، پیشنهادات دیگری به دنبال این‌ها برای آماده‌سازی محلول محافظ [ارائه شده است]:

ـ ۱۰۰۰ cm^3 اگزیلن (۱ لیتر) + ۲۵۰ cm^3 پی ـ دی کلروبنزن؛

ـ ۱۰۰۰ cm^3 اگزیلن + ۱۰۰ gr (DDT)؛

ـ ۱۰۰۰ cm^3 + ۱۰۰۰ spirit white + ۱۰۰۰ cm^3 پی ـ دی کلروبنزن؛

ـ ۱۰۰ cm^3 + ۱۰۰ white sprint + gr ۱۰۰ DDT؛

ـ اگزیلن + پتاکلروفنل.

در این قسمت بین حشره‌کش‌های مایعی که شامل اجزاء و عناصر فعال هستند و کنش‌گر (اکثر حلال‌ها) و حشره‌کش‌های مایعی که شامل اجزای حل‌شده به هم نپیوسته هستند، تنها گروه آخری که برای مهار کردن آفات استفاده شد، وقتی حشره‌ها آن را می‌خورند یا نفس می‌کشند یا لمس‌اش می‌کنند تأثیرات سمی ایجاد می‌کند. حشره‌کش‌های بخارشدنی (فرار) مانند گازهایی که در مهار کردن حشرات استفاده می‌شوند به شکل بخار درون یک تکه چوب پخش می‌شوند. مثال: شامل toluene (هیدروکربنی که به منظور حلّال استفاده می‌شود) اگزیلن و استون، perme-، lindane thrin و پنتاکلروفنل که برای به دست آوردن نتایج درازمدت استفاده شدند. در هر صورت تأثیرات این حشره‌کش‌ها بعد از ۱۰ تا ۲۰ سال از بین رفت. حشره‌کش‌ها می‌توانند در تکیه‌گاه‌ها به حالت مایع استفاده شوند با اشباع‌سازی یا بهتر از همه تزریق کردن. حشره‌کش‌ها در عمیق‌ترین حالت ممکن به درون سوراخ‌های صفحه نقاشی تزریق می‌شوند. این حرکت زمانی برای هر قسمت کامل صورت می‌گیرد که حشره‌کش‌ها از حفره‌های نزدیک بیرون بریزند و مقدار آن نیز بستگی به میزان و وسعت حمله دارد. معمولاً gvideline‌های مورد قبول ۳۰۰ cm^3/am^2 یا از ۱۰۰–۱۰ cm^3 حشره‌کش برای ۰۱۰۰ cm^3 هستند. ضخامت یا قطر سوزن باید کوچک‌تر از ضخامت حفره‌ها باشد. وقتی که روی

یک صفحه نقاشی بزرگ کار می‌کنید این کار روزهای زیادی طول می‌کشد. همهٔ صفحهٔ چوبی از این طریق آغشته‌سازی می‌شود.

حفره‌ها با موم بتونه، مهر و موم می‌شوند. این کار باعث قطع شدن هوا برای لاروها و از بین رفتن سوسک‌ها از میان حفره‌ها می‌شود. حتی اگر این اتفاق رخ ندهد، بتونه کردن اثر هنری تأثیرات مسموم‌کننده‌ها را زیادتر می‌کند و از تبخیر شدن سریع آن‌ها جلوگیری می‌کند و اجازه می‌دهد که آغشته‌سازی با موفقیت و تحت کنترل و مراقبت صورت گیرد. همهٔ این کشنده‌ها برای سلامتی خطرناک هستند. میزان مناسب استفاده از مادهٔ محافظ باید در هنگام استفاده از آن مواد به دست بیاید. آغشته‌سازی باید همیشه در زیر یک دستگاه هود آزمایشگاهی صورت بگیرد بعد از آغشته‌سازی، صفحهٔ چوبی نقاشی برای یک مدت طولانی در یک اتاق انبار با تهویهٔ مناسب قرنتینه می‌شد تا کارهای بعدی روی آن انجام شود.

◁ گندزدایی به وسیلهٔ تدخین (دود و بخار)

گندزدایی به وسیلهٔ تدخین به منزلهٔ یک روش برای مهار کردن قارچ‌ها و حشراتی که چوب را در معرض نابودی قرار می‌دهند با استفاده از کشنده‌های گازی و یا گازهای خنثی است.

تلاش‌های ناموفق در دوره‌هایی برای مهار کردن حشرات موجود در گالری‌های هنری و کتابخانه‌ها به وسیلهٔ گوگرد، سوختهٔ گیاهان پرادویهٔ تند و تیز و رزین‌ها یا ارسنیک انجام می‌شد. این نحوهٔ دوداندود کردن اولین‌بار در اواخر قرن نوزدهم انجام شد. با توجه به پیشرفت تکنولوژی، میزان وسیع و متنوعی از گازها مورد استفاده قرار گرفت در ابتدا کربن دی سولفید، و بعد هیدروژن cyanide (یک نوع سم کشنده) (hydrocyanide acid)، متیل برومید، اکسید اتیلن، سولفوریل فلورید، acrylonitrile، کلروپیکرین و هیدروژن فسفید.

در سال‌های بین ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ کارشناسان متوجه خطری شدند که بر طبق آن رنگدانه‌های سرب ممکن است به وسیلهٔ کربن دی سولفید و متیل برومید سیاه شوند. در گازهایی که با غلظت بالای هیدروژن سولفید و کربن دی سولفید آماده می‌شدند، در لایه‌های نازک و نقاشی‌های روغنی محافظت‌نشده باعث تغییر در پایه‌های رنگدانه سرب می‌شدند. و مخصوصاً این واضح است که سرب سفید در رنگ‌های شفاف (flesh tones) مورد استفاده قرار می‌گرفته است. امتیاز تدخین در وکیوم این است که نیاز به مقدار کم‌تری گاز دارد و نتیجهٔ به‌دست‌آمده نیز بسیار سریع‌تر است. در فشارهای نرمال گازهای سمی به طور مساوی به عمق چوب در همهٔ سه بعد آن نفوذ می‌کنند و به لاروهایی که در آن زندگی می‌کنند می‌رسند. آن‌ها تنها بعد از تدخین به آرامی پراکنده و پخش می‌شوند. بنابراین اثرگذاری آن بسیار بیشتر و طولانی‌تر از روند طبیعی آن است. گازهای مسموم‌کننده نمی‌توانند برای اهداف محافظتی استفاده شوند چراکه آن‌ها اثرات سریع‌تر و قوی‌تری دارند ولی تصویر یا نقاشی در مدت کوتاهی بعد از آن ممکن است مورد حمله قرار گیرد. جدا از تدخین، حفاظتگران همچنین از گازها و بخارهای حلال برای مهار کردن آفات و لاروهای آن‌ها استفاده می‌کنند. این عمل در یک چادر مخصوص تدخین انجام می‌شود: نقاشی در قسمت پایین یک صفحه مهر و موم‌شدهٔ خالی از هوا با یک کاسه از حلال قرار می‌گیرد. بر طبق Sutter مهار کردن قابل اطمینان آندیوم (سوسک خانگی) لارو سوسک‌های خانگی در قسمت‌های نصب‌شدهٔ چوب تنها به وسیلهٔ گازهای حلال مطمئن مانند کلروفرم (پرکلرواتیلن) امکان‌پذیر است.

از گاز خنثی مانند نیتروژن استفاده می‌شود و این کار در یک چادر پلاستیکی انجام می‌گیرد. برای موفقیت این کار لازم است که میزان و حجم اکسیژن درون چادر کم‌تر از ۱٪ باشد. سه روش شامل: ۱) اکسیژن از زیر چادر توسط نیتروژن جا به جا می‌شود و این مرحله برای مدت‌زمان طولانی با اضافه شدن مقدار نیتروژن بیشتر پیوسته ادامه دارد.

۲) اکسیژن خارج می‌شود تا اینکه کم‌تر از ۱٪ گاز درون چادر پلاستیکی و سپس (Age less) یک جذب‌کنندهٔ اکسیژن اضافه می‌شود و چادر مهر و موم می‌شود تا هوایی وارد آن نشود. (age less) اکسیژن را به بیرون می‌رساند و دیگر احتیاجی به اضافه کردن مقدار بیشتری نیتروژن بعد از مهر و موم کردن چادر نیست.
۳) در طول کار کردن روی نقاشی‌های کوچک‌تر مقدار جذب‌کنندهٔ اکسیژن حساب‌شده در یک کیسهٔ پلاستیکی مهر و موم‌شدهٔ خالی از هوا برای مهار کردن آفات به طور مؤثر کافی است.

◁ مهار کردن از طریق گرم کردن

دمای حدود ۵۵ oc لاروهای حشرات چوب‌های خشک را می‌کشد. مراحل و طول دورهٔ گرم کردن نقش مهمی را در انجام این عملیات دارد. حدود سال ۱۹۲۰ در مورد هوای گرم به مثابهٔ کشندهٔ آفات در کارهای محافظتی بحث‌های زیادی مطرح بود. این عملیات اولین بار گواهی رسمی‌اش را در سال ۱۹۵۱ گرفت و در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ به مقاصد خوبی رسید. یک ماشین هوای گرم برای وارد کردن هوای گرم به اتاقی که چوبِ مورد هجوم قرارگرفته در آن بود، استفاده می‌شد و دمای آن اتاق به حدود ۱۲۰–۱۰۰ oc می‌رسید. صفحهٔ چوبی تا دمای دست کم (۵۵ oc) به مدت حداقل ۶۰ دقیقه گرم می‌شد و حشرات و لاروهای آن‌ها کشته می‌شدند.

عملیات هوای گرم در سال‌های بعد با فرکانس بالاتری با توجه به توانایی تحمل محیط استفاده می‌شد.

روش هوای گرم یک روش مناسب برای مدتی طولانی در محافظت نقاشی‌ها و کشتن حشرات نبود. چراکه نسبت رطوبت هوا را کاهش می‌داد که روی رطوبت چوب‌ها اثر می‌گذاشت و اثر هنری را منقبض می‌کرد. انقباض باعث ایجاد فشار در چوب و تکیه‌گاه‌ها و ورقه‌ورقه شدن لایه‌های نقاشی می‌شد.

به خاطر این اتفاقات این روش را گسترش دادند و تبدیل کردند به روشی که به نام «روند کنترل گرمایی» شناخته شده است که در آن همهٔ پارامترها زیر نظر گرفته می‌شوند و نتیجتاً تنظیم می‌شوند.

این تکنولوژی بر اساس Keyl werth پایه‌گذاری شده که همبستگی بین فشار و رطوبت نسبی را به خوبی [با] رطوبت نسبی و رطوبت چوب تنظیم می‌کند.

در نابودی حشرات به روش گرمایی، اثر هنری به آرامی به وسیلهٔ هوای مرطوب‌شده و گرم در یک اتاقک بسته گرم می‌شود و سپس یک ساعت بعد به دمای محیط به وضع سابق رسانده می‌شود.

برای اطمینان از اینکه هیچ تغییری در رطوبت چوب آن پنل ندهد، یک ریزپردازنده رطوبتِ نسبی بخشی را تنظیم می‌کند. مخصوصاً اینکه تغییر رطوبتی بین اثر هنری و هوای گرم احاطه‌کننده اطراف شیء اتفاق نیفتد. این عمل این اطمینان را می‌دهد که تکیه‌گاه‌های چوبی واکنش‌شان در مقابل این روش باعث جدا شدن لایه‌های نقاشی نمی‌شود.

◁ تحت فشار پایین

استفاده از فشار پایین برای مهار کردن آفات در آثار هنری هم‌چنان مورد بحث است.

گرچه لاروها دستگاه تنفسی chitini (شاخی‌شکل) دارند که متأثر از فشار پایین فعال می‌شود. کارشناسان در این زمینه ارزیابی کرده‌اند که لازم است که یک وکیوم قوی به‌مدت حدود یک هفته برای از بین رفتن لاروها انجام شود، اما این غیرممکن است چرا که هوا در چوب‌های متخلل و پرمنفذ گیر افتاده است.

تحت X-ray یا اشعهٔ گاما

اشعهٔ X و اشعهٔ گاما امواج کوتاه اشعه هستند که اگر به میزان درست استفاده شوند، زندگی سلول‌ها را نابود می‌کنند. از این رو تلاش‌هایی برای ایجاد روشی برای کنترل لاروهای حشرات و حملات به چوب به وسیلهٔ اشعهٔ X و اشعهٔ گاما انجام شده است. گرچه دیده شده که لاروها در مقابل این اشعات مقاوم هستند.[1]

کاخ سعدآباد نیز از دستهٔ مجموعه‌های باغ‌موزه‌ای محسوب می‌شود که بسیار مبتلا به این دسته از آلودگی‌های بیولوژیکی چه در درختان باغ و چه در بعضی از ساختارهای چوبی آثار و تزئینات معماری است که به دلیل آلودگی باغ و نیز ساختارهای چوبی، تزئینات و آثار نیازمند راهکار مبارزه و کنترل چندجانبه است؛ مطالعات شناسایی انواع، بررسی میزان آلودگی در محوطه و معماری و آثار، حفاظت پیشگیرانه جهت کنترل و ممانعت از پیشرفت و درمان از جملهٔ این راهکارهاست.

در بخش درمان از جمله روش‌هایی که بر روی آثار چوبی انتقالی جهت حفاظت و مرمت در کارگاه و آزمایشگاه حفاظت و مرمت سعدآباد انجام شده، روش‌های تزریقی و تدخینی بوده است. روش‌های تدخینی عموماً روی کلاف‌های ساده و بعضاً مجسمه‌هایی که بدون رنگ و نقاشی و یا فلزات تزئینی هستند صورت می‌گیرد و روش تزریقی بر روی تکیه‌گاه‌های نقاشی روی چوب و اغلب قاب تابلوهای نقاشی، حجم‌های چوبی، کلاف‌های نقاشی، درها و... صورت می‌گیرد. به این ترتیب که در محل حفره‌های بیولوژیکی با ترکیبی از سم ۲٪ در حلال اتانلی (به خاطر ویژگی تخریبی حلال آبی) همراه با ۲٪ استحکام‌بخش در اتانل جهت استحکام هم‌زمان بافت چوب تزریق در دالان‌ها صورت می‌گیرد. پس از تزریق با سرنگ‌های انسولین محل حفرهٔ دالانی با مواد برگشت‌پذیر بسته می‌شود تا گازهای متصاعدشده اثرات قوی‌تری در داخل دالان‌ها ایجاد کند و پس از گذشت روزهای لازم، محل پوشش پاک و با پرکننده‌ای ترکیبی از پودر چوب، رزین و مقدار بسیار کمی گندزدا، دالان‌ها به روش تزریقی با سر سوزن‌های دارای قدرت تزریق مواد جرمی از مادهٔ پرکننده پر شده و سطوح بازسازی می‌شود. سموم به‌کاررفته از دستهٔ سموم عاری از فسفات، نیترات، کربنات، کلرات، و سولفات هستند ■

1. Nicolaus, Knut. (1998). THE RESTORATION OF PAINTINGS.

تزریق در لبهٔ در لاکی موزهٔ ملل

تزریق در حفره‌های تکیه‌گاه چوبی نقاشی اثر جان ون د کرخو از کاخ ملت

تزریق حفره‌های بیولوژیکی کلاف نقاشی اثر استیلینک از موزهٔ ملت

مدیریت کیفیت و استانداردسازی در موزه

مطالعهٔ موردی: مجموعه فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد

بهاره دادیار*

چکیده: در دنیای فرارقابتی امروزی، تمامی رویکردخدمات معطوف به مشتری است. پدیدهٔ مشتری‌گرایی در کسب و کار امروزی، ناشی از رقابت شدید میان سازمان‌ها و ارمغان ظهور و پیشرفت تکنولوژی‌های نوین است. در این میان درک و ارتقای کیفیت به مفهوم آن چه مطابق خواست مشتری است، از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار بوده و تنها راه ممکن جهت تثبیت جایگاه سازمان در میان رقبا و در نزد مشتریان است.

از آن‌جایی که تمامی فرآیندهای کسب و کار در شکل‌گیری کیفیت کالاها یا خدمات آن دخیل است، اعمال مدیریت بر مسئلهٔ کیفیت، در تمامی بسترها و در کل بدنهٔ سازمانی، بر اساس یک نگرش فرآیندی به کسب و کار ضرورت دارد. بدین منظور طراحی، تکوین، پیاده‌سازی و بهبود یک سیستم مدیریت کیفیت لازم است. استاندارد ISO 9001:2008 راهنمایی جهت ایجاد، تدوین و اجراء سیستم مدیریت کیفیت است. هر سازمان تولیدی یا خدماتی، در صورت پاسخ‌گویی به الزامات این استاندارد (متناسب با طبیعت و نوع کار آن سازمان)، به یک سیستم مدیریت کیفیت کارا و اثربخش دست خواهد یافت. لذا واحد مدیریت کیفیت و ارزیابی مجموعهٔ سعدآباد در اردیبهشت‌ماه ۱۳۹۱ با هدف تدوین استانداردهای لازم برای فرآیندهای مجموعهٔ در جهت ارتقای خدمات به بازدیدکنندگان و بهبود اجرای فرآیندهای داخلی مجموعه با دستور مدیریت وقت و معاونت توسعهٔ مدیریت سازمان شروع به کار کرد.

در این مقاله به بررسی استاندارد و لزوم ایجاد ان پرداخته و سپس ابعاد مختلف سیستم مدیریت کیفیت را مورد بررسی قرار می‌دهیم. در پایان به شرح اقدامات لازم در خصوص پیاده‌سازی سیستم مدیریت کیفیت، شناسایی و مستند کردن روش‌های اجرایی انجام کار، پیاده‌سازی مدیریت صحیح فرایندها و قابلیت اندازه‌گیری و ارزیابی عملکرد از طریق بومی‌سازی استانداردها بر اساس استاندارد ISO 9001: 2008 در مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد پرداخته شده است که حاصل مطالعات و اجرای آزمایشی این طرح توسط نگارنده است.

◁ تاریخچه

ایزو (ISO) کوتاه شده نام سازمان بین‌المللی استاندارد (International Standard Organization) است. مؤسسهٔ بین‌المللی استانداردسازی (ایزو) یک فدراسیون بین‌المللی متشکل از نهادهای ملی استاندارد است. تعداد این نهادها بالغ بر ۱۴۰ نهاد است که هر یک از یک کشور برخاسته‌اند. ایزو یک سازمان غیردولتی است که در سال ۱۹۴۷ میلادی (۱۳۲۶ هجری شمسی) تأسیس شد. وظیفهٔ ایزو ارتقای توسعهٔ استانداردسازی و فعالیت‌های مربوطه در جهان با دیدگاهی است که هم به ایجاد تسهیلات در زمینهٔ تبادل بین‌المللی کالاها و خدمات توجه دارد و هم توسعهٔ همکاری در زمینه‌های فکری ـ علمی ـ فنی و اقتصادی را از نظر دور ندارد. ماحصل فعالیت‌های ایزو قراردادهای بین‌المللی

* کارشناس ارشد مدیریت استراتژیک
Artimis81@ yahoo.com

خواهد بود که به منزلهٔ استانداردهای بین‌المللی انتشار می‌یابد. سیستم‌های مدیریتی ایزو از طریق بیش از ۴۳۰۰۰۰ سازمان در ۱۵۸ کشور به اجرا درمی‌آید.

در سال ۱۹۸۷ کمیتهٔ فنی ۱۷۶ سازمان ایزو (ISO/TC 176) سری استاندارد ISO 9000 را به جهانیان ارائه کرد. هدف از تدوین این سری استاندارد به وجود آوردن الگویی بین‌المللی برای پیاده‌سازی و استقرار سیستم‌های مدیریت و تضمین کیفیت بوده که مورد استقبال فراوان در سطح دنیا قرار گرفت. سری استانداردهای ISO 9000 مجدداً در سال ۱۹۹۴ مورد بازنگری قرار گرفته و به صورت هفده استاندارد متفاوت منتشر شد. آخرین بازنگری استانداردهای سری ISO 9000 در سال ۲۰۰۸ انجام شده است. در این بازنگری، استاندارد با نگرش فرآیندگرا در سیستم مدیریت کیفیت سازمان، سعی در نزدیک شدن به مدل‌های مدیریت کیفیت جامع را دارد. نهادینه کردن بهبود مستمر در سیستم مدیریت کیفیت سازمان از تفاوت‌های اصلی دیگر این استاندارد با ویرایش قبلی آن است. اکنون به ذکر خلاصه‌ای از تاریخچه به وجود آمدن استانداردها می‌پردازیم.

ـ قبل از ۱۹۵۰: بازرسی قطعات/ عملیات؛

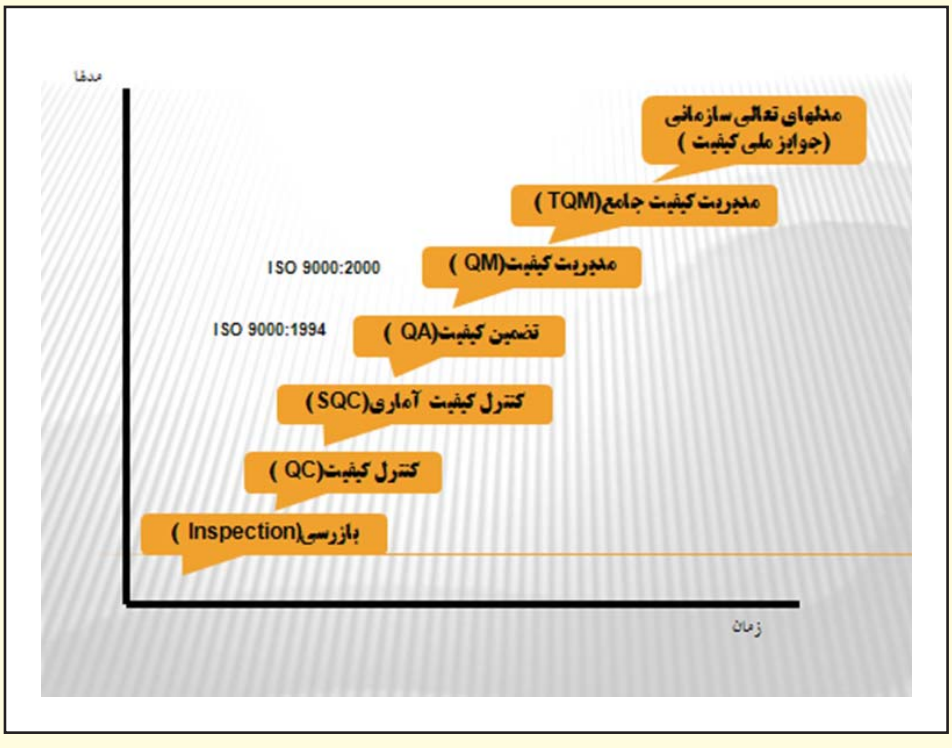
ـ ۱۹۵۰: استانداردهای نظامی آمریکا (MIL-Q-9858) به منظور تضمین کیفیت قطعات تأمین‌شده از سوی پیمانکاران با رویکرد کنترل کیفیت محصولات به طور هم‌زمان BS 5750؛

ـ ۸–۱۹۵۷: استاندارد و مقررات هوایی فدرال آمریکا FAR–با عنوان POA به منظور ایجاد سیستم کنترل فرآیند تولید محصولات هوایی و سپس استاندارد دیگری با عنوان MOA به منظور ایجاد سیستم کنترل فرآیند تعمیرات و نگهداری هواپیما؛

ـ ۱۹۶۵ به بعد: استانداردهای اختصاصی خودروسازی به منظور کنترل پیمانکاران (کرایسلر، فورد، تویوتا، پژو...)؛

ـ ۱۹۸۷: تدوین اولین سری از استانداردهای سری ISO 9000 برمبنای MIL-Q-9858 و BS 5750؛

ـ ۱۹۹۰ به بعد: استانداردهای عمومی خودروسازها به منظور کنترل پیمانکاران (امریکا QS 9000، آلمان VDA 6.1 و...)؛



تاریخچه تکامل سیستم‌های مدیریت کیفیت

ـ ۱۹۹۴: بازنگری (ویرایش اول) سری ISO 9000 (فرایندی)؛
ـ ۲۰۰۰: بازنگری دوم سری ISO 9000 (مدیریتی)؛
ـ ۲۰۰۸: بازنگری سوم سری ISO 9000.

حال به بررسی استاندارد و لزوم ایجاد آن پرداخته و سپس ابعاد مختلف سیستم مدیریت کیفیت را بررسی می‌کنیم و در انتها دستاوردهای سیستم را بیان می‌کنیم.

◁ استاندارد چیست؟

تعاریف متعددی دربارهٔ استاندارد وجود دارد و در اینجا ما به دو تعریف «سازمان استاندارد و تحقیقات صنعتی ایران» که متولی این امر است بسنده می‌کنیم:

آنچه طبق قرارداد، سنت یا قوانین نمونه‌ای برای سرمشق به کار می‌رود و اجرای آن مورد قبول عام گردد. وضع قوانین و مقررات برای تعیین کیفیت و مشخصات مطلوب یک کالا یا خدمت را استاندارد می‌گویند. استاندارد در لغت به معنی نظم، قاعده یا قانون و مفاهیمی از این قبیل است. در واقع تعیین و تدوین ویژگی‌های لازم در تولید یک فرآورده و انجام یک خدمت با تبادل نظر و توافق جمعی صاحبان حق و نفع با روش‌های مشخص‌شده را استاندارد آن محصول می‌نامند.

◁ چرا از استانداردها استفاده می‌کنیم

ـ راهنمایی برای طراحی نظام مدیریتی سازمان‌ها است (راهنمایی برای معماری سازمانی)؛
ـ مبنایی برای نظام مدیریت سازمان‌ها است؛
ـ مبنایی برای شناسایی و تعیین زمینه‌های بهبود سازمان‌ها است.

◁ از مزایای استفاده از استانداردها موارد ذیل قابل ذکر هستند:

ـ مشخص بودن اهداف، خط مشی‌ها و راهبردهای سازمان؛
ـ بهبود مداوم فرایندها و بهره‌وری آن‌ها با توجه به چرخهٔ PDCA؛
ـ ایجاد امکان برای اشراف بر عملکرد سازمان و آگاهی از میزان تحقق اهداف با طرح‌ریزی نظام پایش؛
ـ کاهش هزینه‌ها و قیمت تمام‌شده و افزایش بهره‌وری کلی سازمان و در نتیجه افزایش سود؛
ـ شفاف‌سازی مسئولیت‌ها و اختیارات و در نتیجه بهبود پاسخگویی در داخل سازمان و کاهش فشارهای روانی کارکنان؛
ـ بهبود فرایندهای ارتباطی داخل سازمان به صورت عمودی و افقی و در نتیجه کاهش تعارضات داخلی بین کارکنان وهمچنین مدیریت و کارکنان و افزایش سرعت و دقت انتقال اطلاعات؛
ـ تسهیم و گسترش دانش در داخل سازمان از طریق مستندسازی مؤثر؛
ـ تخصیص و تسطیح درست منابع از طریق هدف‌گذاری مناسب و برنامه‌ریزی اثربخش برای دستیابی به اهداف و در نتیجه پیشگیری از اتلاف منابع با توجه به محدودیت منابع.

استفاده از استانداردها در شرایطی ممکن است معایبی نیز در پی داشته باشد که از جملهٔ آن‌ها می‌توان اذعان داشت که به دلیل عمومی بودن این استاندارد، بعضاً با شرایط و وضعیت سازمان‌ها، فاصلهٔ قابل ملاحظه‌ای دارد (الزامات با توجه به ماهیت برخی سازمان‌ها کاربرد ندارد). یا به دلیل تأکید بر اجرای فعالیت‌ها، منطبق بر روش‌های اجرایی و دستورالعمل‌های مدون، سرعت و خلاقیت و امکان ایجاد تغییرات سازمانی را در مواردی کند می‌کند و یا حتی در مواردی که صرفاً با هدف اخذ گواهینامه و بدون درک ماهیت ذاتی آن اقدام به استقرار می‌شود، عموماً از اثربخشی مناسب برخوردار نمی‌شود.

امروزه در عرصهٔ بین‌المللی، رعایت استانداردهای کیفی در تولید و ارائهٔ خدمات از چنان اهمیتی

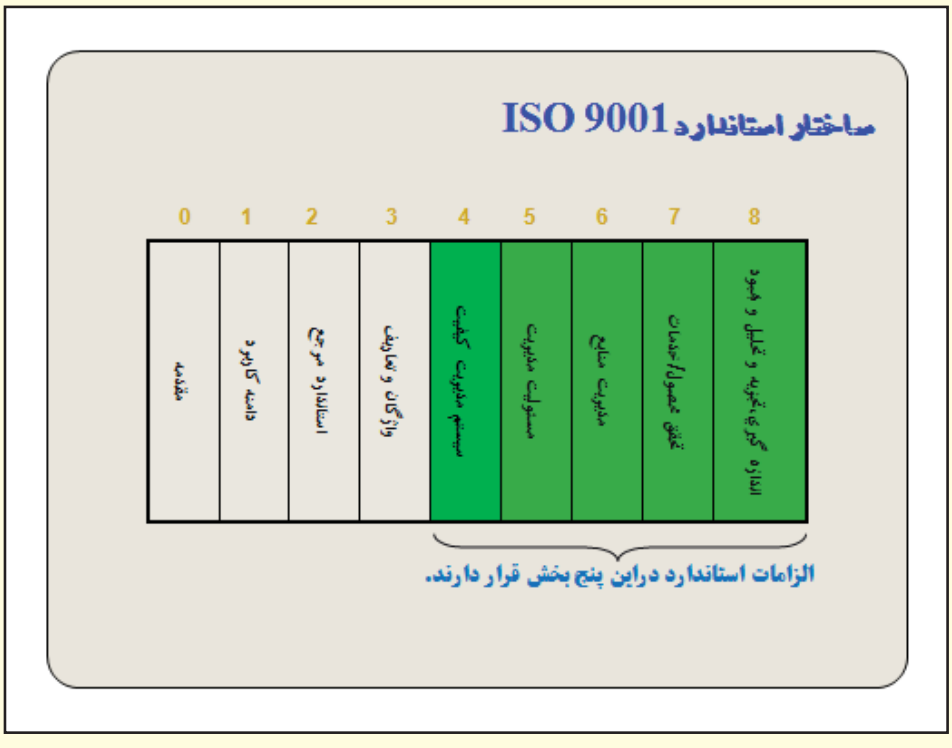
برخوردار است که سازمان جهانی استاندارد (ISO) را بر آن داشت تا استانداردهای بین‌المللی سیستم مدیریت کیفیت موسوم به استانداردهای ایزو۹۰۰۰ را تدوین و معرفی کند. رعایت این استانداردها در کلیهٔ سازمان‌های تولیدی یا خدماتی از آن چنان اهمیتی برخوردار است که اکثر کشورهای اروپایی کسب گواهینامه‌های مربوط به آن را شرط اولیهٔ داد و ستدهای خویش اعلام کرده‌اند و این در حالی است که موج به‌کارگیری این استانداردها بسیاری از کشورها را فراگرفته است.

استانداردهای سری ایزو۹۰۰۰ توجه خود را بر این اساس استوار کرده است که ایجاد و حفظ کیفیت، مسئولیت یک بخش خاص نیست بلکه مسئولیت مشترک تمامی بخش‌های یک سازمان به‌ویژه مدیریت آن است. کسب گواهینامه ایزو۹۰۰۰ توسط یک شرکت یا سازمان گویای موفقیت آن شرکت در ایجاد باور در مشتری نسبت به مسئولیت کیفیت در تمامی سطوح، ساختار سازمانی، استقرار و به‌کارگیری مستمر سیاست‌های کنترلی، عملیاتی و پشتیبانی کیفیت در شرکت یا سازمان جهت حضور در بازارهای جهانی و تأمین رضایت مشتریان و ارباب رجوع (در بخش خدمات) است. گواهینامهٔ ایزو۹۰۰۰ به منزلهٔ حداقل استاندارد لازم برای رضایت‌مندی ارباب رجوع، نه یک ویژگی که یک ضرورت است و سازمان‌ها ناگزیر باید آن را نوعی سرمایه‌گذاری لازم برای بقای خود تلقی کنند.

◁ سیستم مدیریت کیفیت چیست؟

مدیریت کیفیت یکی از بحث‌های نوین در زمینهٔ تولید و خدمات است. گرچه سابقهٔ آن به ابتدای تاریخ نیز می‌رسد اما مفهوم نوین کیفیت، محصول قرن بیستم است. سیستم مدیریت کیفیت سیستمی است جهت تعیین خط مشی و اهداف و روش‌های دستیابی به آن هدف، جهت هدایت وکنترل سازمان. در واقع می‌توان گفت مدیریت سیستماتیک کیفیت در یک سازمان جهت بهبود و ارتقای کیفیت در تولید محصول یا ارایه خدمات. از آنجایی که بحث مدیریت کیفیت با سیستم و سازمان ارتباط دارد و مدیریت بدون توجه به محیط و سیستم درون آن معنـــی پیدا نمی‌کند به شرح سه واژهٔ زیر می‌پردازیم:

۱. **سیستم:** مجموعه‌ای از اجزاء که روابط متقابل و نقش هرکدام از اجزاء را در تأمین هدف‌های



ساختار استاندارد ISO 9001

سازمانی مورد مطالعه قرار می‌دهد. در بحث از مدیریت و کیفیت توجه کامل به سیستم و سازمان است.
۲. **مدیریت:** از مدیریت تعاریفی مختلف شده است از جمله هماهنگ کردن منابع انسانی و مادی برای نیل به هدف و یا فرایندی که به وسیلهٔ آن کوشش‌های فردی و گروهی به منظور نیل به هدف مشترک هماهنگ می‌شود و بالاخره مدیریت انجام دادن کارها توسط دیگران است و به عبارت دیگر مدیریت هم علم است و هم هنر. یک مدیر برای پیش بردن اهداف سازمان خود نیازمند برنامه‌ریزی، سازماندهی، ایجاد انگیزش در کارکنان و کنترل دریافت بازخورد از عملکرد سازمان به منظور تطابق فعالیت‌ها با برنامه‌ریزی به عمل آمده و تحقق اهداف سازمانی است.
۳. **کیفیت:** در عین حال که واژهٔ رایج و آشنایی است ولی تفاسیر گوناگونی از آن می‌رود که لازم است در هر سازمانی تعریف توافق شده از کیفیت برای افراد روشن شود. دکتر ابوالفتح لامعی در کتاب *مبانی مدیریت کیفیت*، کیفیت را این چنین تعریف می‌کند: «کار درست را انجام دادن، به نیازها و انتظارات مشتریان پاسخ دادن». شاید پنج نفر از مشهورترین رهبران نظریهٔ کیفیت که اثرگذاری اساسی در صنعت امروز جهان داشته‌اند، ادوارد دمینگ، فیلیپ کرازبی، جوزف جوران، تاگوچی وایشی کاوا باشند. دمینگ تأمین رضایت مشتری و کاستن تغییرات را در تعریف کیفیت گنجانده است و کرازبی کیفیت را مطابق یک محصول یا خدمت با الزامات (ویژگی‌ها و استانداردهای) از پیش تعیین‌شده تعریف می‌کند.

در بسیاری از موارد مدیران، مدیریت کیفیت را ابزاری جهت اصلاح بخش‌هایی از فعالیت‌های سازمان خود می‌دانند. اما نکتهٔ اصلی این است که مدیریت کیفیت در حقیقت یک نگرش جدید در مدیریت سازمان است که باید بر مبنای این نگرش چارچوب مدیریت سازمان تغییر یابد. مبانی مدیریت کیفیت در حقیقت بیانگر پایه‌های سیستم مدیریت سازمان بوده و به‌کارگیری این مبانی شرط لازم برای رقابت سازمان‌ها در عرصهٔ ملی و بین‌المللی است. امروزه مدیریت کیفیت نه تنها شامل تولید بلکه شامل خدمات و حتی خدمات دولتی نیز می‌شود.

پذیرش یک سیستم مدیریت کیفیت باید یک تصمیم استراتژیک در سازمان باشد. طراحی و استقرار سیستم مدیریت کیفیت سازمان از عوامل زیر تأثیر می‌پذیرد:

۱. محیط سازمان و تغییرات و مخاطرات آن محیط؛
۲. اهداف خاص آن؛
۳. محصولاتی که ارایه می‌نماید؛
۴. فرآیندهایی که به خدمت می‌گیرد؛
۵. اندازه و ساختار سازمانی آن.

استاندارد ISO 9001 الزامات یک نظام مدیریت کیفیت را در مواردی مشخص می‌کند که نیاز دارد توانایی خود را در فراهم آوردن مداوم محصولی که الزامات مشتری و الزامات قانونی و مقررات دولتی را برآورده می‌سازد، نشان دهد و اینکه می‌خواهد میزان رضایت مشتری را از طریق به‌کارگیری اثربخش سیستم، از جمله فرآیندهایی که به بهبود مستمر سیستم و تضمین انطباق با الزامات مشتری و الزامات قانونی و مقررات دولتی مقتضی می‌پردازد، افزایش دهد.

سازمانی که مبادرت به استقرار سیستم مدیریت کیفیت می‌کند، باید سیستمی را مطابق با الزامات این استاندارد بین‌المللی ایجاد، مستند، مستقر، و نگهداری کند و به طور مستمر اثربخشی آن را بهبود دهد. برای این منظور سازمان باید:

۱. فرآیندهای مورد نیاز سیستم و کاربرد آن‌ها در سازمان را تعیین کند؛
۲. توالی و تأثیرات متقابل این فرآیندهای را معین کند؛
۳. معیار و شاخص‌هایی را معین کند تا از اثربخشی اجرا و کنترل این فرآیندها اطمینان حاصل کند؛
۴. فرآیندها را پایش، اندازه‌گیری و تحلیل کند.

پس از تعیین موارد فوق مستندسازی سیستم مدیریت کیفیت بر اساس اندازهٔ سازمان و نوع فعالیت آن، پیچیدگی فرآیندها و تأثیرات متقابل آن‌ها و صلاحیت نیروی انسانی، صورت می‌پذیرد. مستندات سیستم مدیریت کیفیت باید شامل موارد ذیل باشد:

- خط مشی کیفیت و اهداف کیفیتی؛
- نظام‌نامهٔ کیفیت؛
- روش‌های اجرایی مدون و سوابقی که از طرف این استاندارد الزام شده‌اند؛
- دستورالعمل‌های کاری؛
- فرم‌ها؛
- طرح‌های کیفیت؛
- مشخصات؛
- مدارک برون‌سازمانی؛
- سوابق.

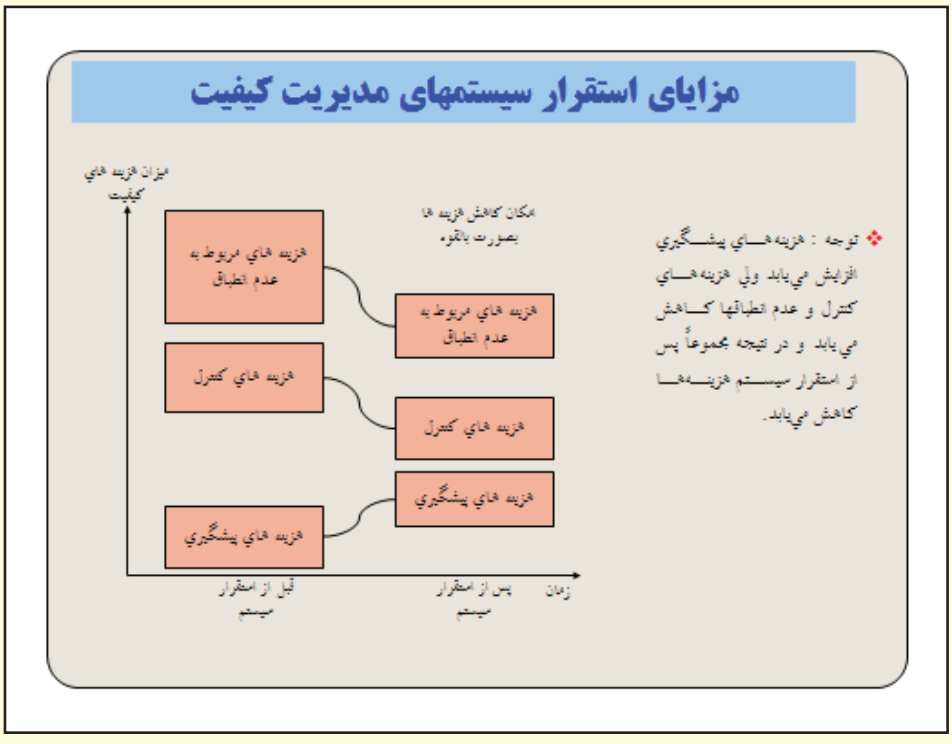
◁ اصول هشتگانهٔ مدیریت کیفیت:

استانداردهای سیستم مدیریت کیفیت سری ISO9001:2008 بر اساس این هشت اصل پایه‌گذاری شده است که در ادامه به توضیح مختصری از هریک می‌پردازیم.

◁ ۱. مشتری‌گرایی

سازمان‌ها به مشتریان‌شان وابسته‌اند بنابراین باید:

- نیازهای حال و آینده مشتری را درک کنند؛
- نیازمندی‌های مشتری را برآورده سازند؛
- فراتر از انتظارات مشتری حرکت و عمل کنند.



مزایای استقرار سیستم‌های مدیریت کیفیت

برای اجرای این اصل سازمان‌ها باید:
ـ نیازها و انتظارات را به سازمان منتقل کنند؛
ـ رضایت مشتریان را اندازه‌گیری و سنجش کنند؛
ـ روابط با مشتریان را مدیریت و اداره کنند.

◁ ۲. رهبری

رهبران محیطی را ایجاد می‌کنند که در آن کارکنان بتوانند در جهت دستیابی به اهداف سازمان به طور کامل و همه‌جانبه مشارکت کرده و فعالیت کنند.
برای تحقق این اصل رهبران باید:
ـ نگرش پیش بینانه به مسائل داشته باشند؛
ـ نیازهای ذی‌نفعان را درک کنند؛
ـ دورنمای روشنی برای آیندهٔ سازمان ترسیم کنند؛
ـ روش‌های ارزشی و اخلاقی را به کار گیرند؛
ـ اعتماد را مستقر و ترس را حذف کنند؛
ـ منابع را تأمین کنند؛
ـ به کارکنان قدرت و اختیار بدهند؛
ـ روابط باز و مبتنی بر صداقت را ارتقا دهند؛
ـ اهداف و مقاصد چالش‌برانگیز را برای سازمان و کارکنان تعیین کنند؛
ـ برای دستیابی به اهداف و مقاصد تعیین شده، استراتژی مناسبی تعریف کنند؛
ـ توانایی گوش دادن به حرف‌ها و نظرات کارکنان را داشته باشند.

◁ ۳. جلب مشارکت کارکنان

کارکنان در تمامی سطوح شالودهٔ سازمان هستند. مشارکت کامل آنان باعث به‌کارگیری توانایی‌های‌شان در ایجاد حداکثر سود برای سازمان خواهد شد.
کارکنان باید:
ـ خود را صاحب و متولی فرآیندها بدانند و مسئولیت حل مسائل را داشته باشند؛
ـ به طور فعال در جست‌وجوی فرصت‌های بهبود باشند؛
ـ به طور فعال در پی فرصت‌های مناسب برای افزایش قابلیت‌ها، دانش‌ها و مهارت‌های خود باشند؛
ـ همواره در صدد خلق ارزش برای مشتری باشند؛
ـ برای دستیابی به اهداف سازمان از خود خلاقیت و ابتکار نشان دهند؛
ـ سازمان را به نحو احسن برای مشتریان، جامعه، و محیط خود معرفی کنند؛
ـ از شغل و کار خود رضایت داشته باشند؛
ـ به عضویت و کار سازمان خود افتخار کنند.

◁ ۴. نگرش فرآیندی

نتایج مطلوب زمانی به طور مؤثرتر حاصل می‌شوند که فعالیت‌ها و منابع مربوط به آن‌ها درچارچوب یک فرآیند تحت مدیریت قرار گیرند.
برای مدیریت یک فرآیند توجه به نکات زیر ضروری است:
ـ تعریف فرآیند؛
ـ شناسایی ورودی‌ها و خروجی‌های فرآیند؛

ـ تعریف ارتباطات؛
ـ ارزیابی ریسک‌ها، آثار و پیامدها؛
ـ تعیین مسئولیت‌ها ؛
ـ تأمین منابع مورد نیاز؛
ـ شناسایی مشتریان و عرضه‌کنندگان فرآیند.

◁ ۵. رویکرد سیستمی به مدیریت

شناسایی، درک و مدیریت یک سیستم از فرآیندهای مرتبط برای دستیابی به مجموعه‌ای از اهداف در جهت اثر بخشی و کارآیی سازمان است.

برای اینکار مدیریت باید:
ـ سیستم را تعریف کند؛
ـ سیستم را بنا نهد؛
ـ اندازه‌گیری مداوم، ارزشیابی و بهبود را برقرار سازد؛
ـ محدودیت منابع را تعیین و مدیریت کند.

◁ ۶. بهبود مستمر

یک هدف پایدار در سازمان بهبود مستمراست.

دستیابی به بهبود مستمر از طرق زیر امکان‌پذیر است:
ـ تعریف هدف برای موضوعات جداگانه؛
ـ تفکر قاطع و فزاینده دربارهٔ بهبود؛
ـ مقایسهٔ مداوم با وضعیت‌های بهتر؛
ـ بهبود مستمر اثر بخشی و کارآیی فرآیندها؛
ـ ارتقای روش‌های حل مسئله؛
ـ شناسایی فرصت‌های بهبود.

◁ ۷. رویکرد واقع‌گرایانه در مورد تصمیم‌گیری

تصمیمات مؤثر بر مبنای منطق و تحلیل شهودی داده‌ها و اطلاعات استوارند.

این امر نیازمند موارد زیر است:
ـ اندازه‌گیری و جمع‌آوری داده‌ها؛
ـ تجزیه و تحلیل؛
ـ استفاده از فنون آماری؛
ـ تصمیم‌گیری بر اساس واقعیات.

◁ ۸. ارتباط دو طرفهٔ سودمند با عرضه‌کننده

توانایی سازمان و عرضه‌کنندگان آن برای ایجاد ارزش از طریق ارتباط متقابل سودمند ارتقاء خواهد یافت.

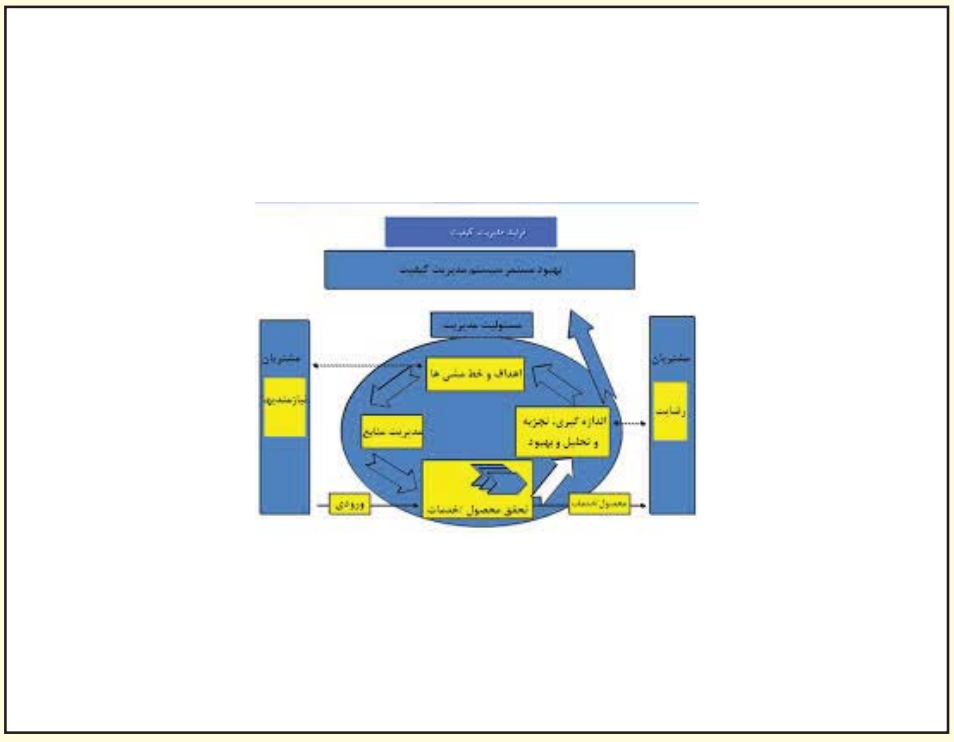
مشارکت و همکاری با عرضه‌کننده به معنای آن است که:
ـ عرضه‌کنندگان کلیدی شناسایی و انتخاب شوند؛
ـ شراکت و همکاری طرفین تعریف و برقرار شود؛
ـ ارتباطات برقرار شوند؛

ـ محصولات و فرآیندها با همکاری و مشارکت طرفین بهبود یابند؛
ـ اطلاعات به اشتراک گذاشته شود؛
ـ بهبود عرضه‌کنندگان و نحوهٔ دستیابی به این بهبود شناسایی شود.

◁ مراحل استقرار سیستم

۱) تصمیم‌گیری جدی و مصمم شدن مدیران رده بالا برای به‌کارگیری استاندارد؛
۲) سازماندهی شامل تشکیل کمیتهٔ راهبری، کمیته‌های اجرایی و گروه‌های کاری؛
۳) آموزش مدیران رده بالا، مدیران میانی، کارشناسان و کلیهٔ کارکنان در چارچوب سازماندهی انجام‌شده؛
۴) مطالعهٔ اولیهٔ سیستم و شناخت فواصل خالی (gap analysis) موجود بر مبنای استاندارد (ISO9001:2000)، نیازهای مشتری، نیازهای خود سازمان و همچنین قوانین و مقررات مرتبط؛
۵) طراحی سیستم با توجه به نیازهای شناخته‌شده و فواصل خالی؛
۶) تدوین مستندات و روش‌های اجرایی؛
۷) اجرای سیستم به طور اثربخش؛
۸) ممیزی سیستم (داخلی) و رفع اشکالات موجود؛
۹) بازنگری مدیریت و ایجاد برنامه‌های بهبود با توجه به نتایج ممیزی و سایر ارزیابی‌های انجام‌شده.

در این راستا موارد ذیل در مجموعهٔ سعدآباد اجرا شد که به طور خلاصه قابل ذکر است:
ـ ارایه پروپوزال طرح پیشنهادی طراحی و پیاده‌سازی سیستم مدیریت کیفیت بر اساس استاندارد ISO9001:2008 در مجموعهٔ سعدآباد و لزوم اجرای آن؛
ـ برگزاری نشست‌های تخصصی توجیهی ـ آموزشی برای مدیران و مسوولین موزه‌ها و واحدها؛
ـ انجام مصاحبه‌های مختلف با پرسنل و مسئولین کلیدی مجموعه؛
ـ با توجه به شناخت کامل وضعیت موجود در مجموعه توسط مسوول واحد، فاز مستندسازی بلافاصله آغاز گردید؛



فرایند مدیریت کیفیت

ـ مکاتبه‌های مختلف با بخش‌های مختلف ستاد مرکزی و جمع‌آوری اطلاعات، بخشنامه‌ها و دستورالعمل‌های لازم؛
ـ تهیهٔ چارت سازمانی برای مجموعه؛
ـ تهیه و تدوین شرح وظایف برای کلیهٔ پرسنل شاغل در مجموعه اعم از اداری یا موزه‌ای؛
ـ تهیهٔ خط مشی کیفیت برای مجموعهٔ سعدآباد و درج آن در سایت مجموعه؛
ـ تهیه و تدوین منشور اخلاقی برای پرسنل و درج آن در سایت مجموعه؛
ـ تهیه و تدوین سند اهداف برای مجموعهٔ سعدآباد.

مدارک و مستندات برای اولین بار در موزه‌ها به شرح جدول ذیل تدوین شد:

	نمودار سازمانی	شرح وظایف	سند اهداف	خط مشی کیفیت	منشور اخلاقی	روش اجرایی	دستورالعمل
تعداد سند طراحی و تدوین شده	۱	۲۶ شغل	۱	۱	۱	۲۷	۲۰

◁ فهرست تعداد اسناد طراحی و تدوین‌شده به تفکیک

در فاز مستندسازی کلیهٔ فعالیت‌های مجموعه در سه فرآیند اصلی، مدیریتی و پشتیبانی گنجانده شد. فرآیندهای اصلی مجموعه شامل فرآیند حفظ میراث فرهنگی ـ تاریخی، فرآیند احیای آثار فرهنگی ـ تاریخی و معرفی و اطلاع‌رسانی است.

◁ خط مشیِ کیفیت مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد

مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد در جایگاه متولی حفظ و و احیاء میراث فرهنگی ـ تاریخیِ کاخ‌موزه‌های سعدآباد، مسئولیت معرفی، ارایه و اطلاع‌رسانی در خصوص میراث ارزشمند این کاخ‌موزه‌ها را بر عهده داشته و در این راستا به منظور ارائهٔ هر چه بهتر خدمات و انجام رسالت حفظ و احیا، پایبندی به اصول و خط مشی ذیل را بر خود لازم می‌داند:

۱. **مشتری:** با توجه به تأکید و تعهد مدیریت مجموعهٔ سعدآباد به مقولهٔ مشتری‌مداری این مهم به منزلهٔ یکی از اصول هشتگانهٔ مدیریت کیفیت در مجموعه سعدآباد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در این راستا برآنیم تا با:

ـ شناسایی و درک نیازهای مخاطبان و بازدیدکنندگان، تعهد به حرکت در مسیر انتظارات آن‌ها، شنیدن صدای مخاطبان اعم از (نظرات، پیشنهادات و شکایات) در جهت طرح‌ریزی و برنامه‌ریزی اصلاحات، اقدامات اصلاحی و اقدامات پیشگیرانه و نیز تعهد به بهبود مداوم خدمات؛

ـ ارتقای کیفیت خدمات مرتبط با نمایش و معرفی کارشناسی میراث کاخ‌موزه‌های سعدآباد از طریق اطلاع‌رسانی کامل مبتنی بر مخاطب‌شناسی علمی و ارایه در فضایی دلپذیر همراه با خدمات رفاهی مورد انتظار مخاطبان در جهت افزایش رفاه حال بازدیدکنندگان مجموعه به این مهم دست یابیم.

۲. **منابع انسانی:** ارتقای سطح آگاهی و دانش منابع انسانی در راستای افزایش کیفیت خدمات مرتبط و تلاش مستمر برای بهبود کیفیت زندگی کاری منابع انسانی به منزلهٔ اصلی‌ترین سرمایهٔ سازمانی.

۳. **رویکرد فرآیندی و سیستمی، بهبود مستمر، و مشارکت:**

ـ شناسایی، استقرار و بهبود مستمر کلیهٔ فعالیت‌های مجموعه در قالب فرآیندهای چابک و ایجاد تعادل

میان وظیفه‌گرایی و فرآیندمحوری از طریق ترویج دیدگاه فرآیندگرایی و مشارکت‌پذیری جمعی در کارکنان؛

ـ نظام‌مند نمودن فعالیت‌ها و فرآیندها و بهبود و افزایش بهره‌وری در راستای ارتقای سطح کیفی خدمات موزه‌ای.

۴. **رهبری:** اهتمام به فرهنگ‌سازی و ترویج الگوهای برتر رفتار سازمانی از طریق الگوبرداری از بهترین‌ها در جهان، ترسیم چشم‌اندازهای غرورآفرین برای مجموعه، وحدت‌آفرینی و توانمندسازی برای نیل به چشم‌اندازها.

۵. **تأمین‌کنندگان خدمات:** مدیریت روابط با تأمین‌کنندگان خدمات بر پایهٔ بهبود روابط متقابل در راستای انجام اثربخش‌تر بودن رسالت مجموعه.

۶. **تصمیم‌گیری بر پایهٔ اطلاعات واقعی:** بهبود کیفیت تصمیمات از طریق نهادینه کردن سیستم‌های گزارش‌دهی دقیق، صحیح و بهنگام و ترویج تصمیم‌سازی کارآمد برای مدیران؛

مدیریت ارشد مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد ضمن تعهد به خط مشی فوق و اعتقاد به اصول سیستم مدیریت کیفیت، زمینه‌های لازم به منظور جاری‌سازی این اصول در کلیهٔ سطوح سازمانی مجموعه را فراهم آورده و کلیهٔ منابع انسانی مجموعه را به رعایت این اصول ملزم می‌کند.

مجموعهٔ سعدآباد در سال ۱۳۹۱ در شاخص توسعهٔ مدیریت به دلیل اجرای این طرح رتبه یک **کمیتهٔ ایکوم را به خود اختصاص داد. همچنین از طرف معاونت توسعهٔ مدیریت سازمان مورد تقدیر قرار گرفت.**

امید است با توجه به مطالب فوق و نیاز روزافزون به استقرار استانداردهای بنیادین در شاکلهٔ موزه‌های ما این سیستم نهادینه شود و مورد حمایت و پشتیبانی بیشتر مدیران ارشد سازمان و موزه‌ها و سایت‌های گردشگری ما قرار گیرد و شاهد بهبود مستمر کیفیت خدمات، شامل حفظ میراث فرهنگی ـ تاریخی، احیای آثار فرهنگی ـ تاریخی و معرفی و اطلاع‌رسانی آن‌ها به عموم جامعه و جامعهٔ جهانی باشیم ■

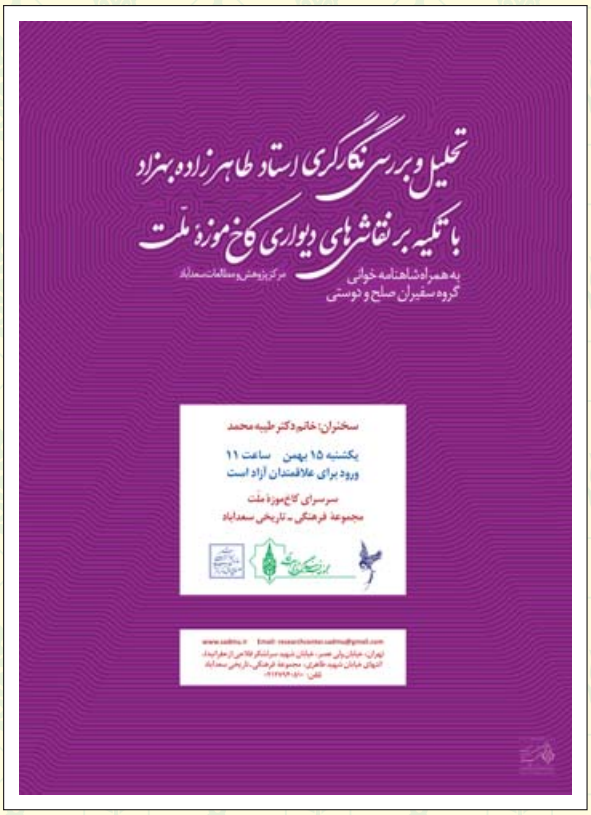
منابع

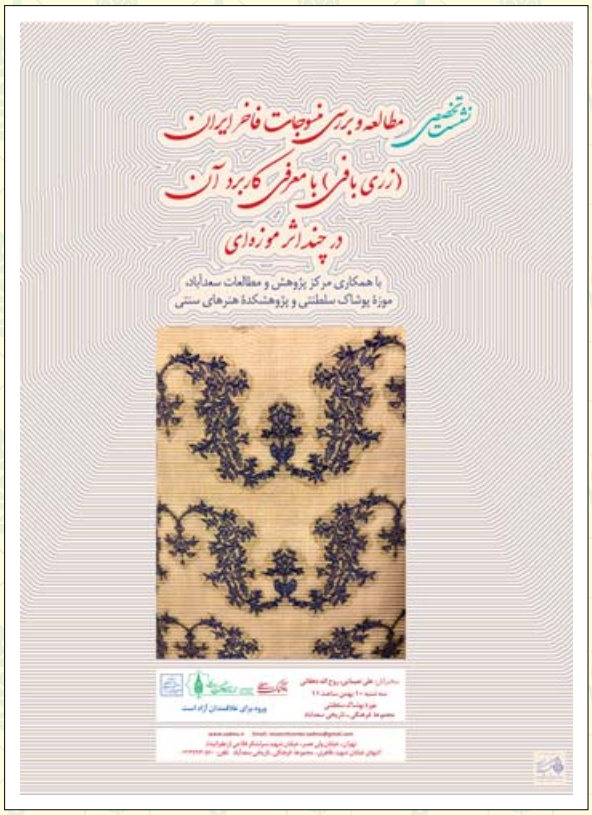
۱. سازمان بین‌المللی استاندارد. *نظام مدیریت یکپارچه*، ترجمهٔ فریدون فارغ. تهران: موج سبز، ۱۳۸۸.

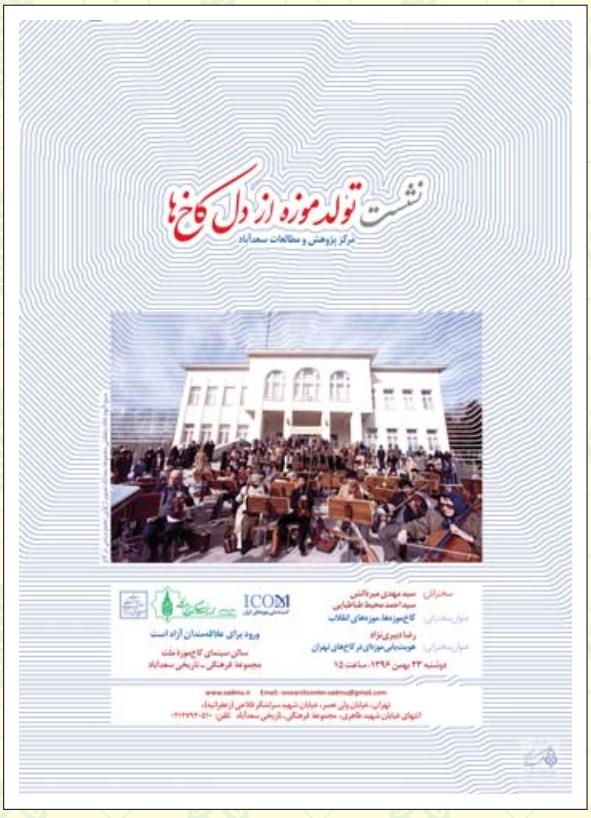
۲. *متن استاندارد ISO9001: 2008*. ترجمهٔ کامران رضایی، علیرضا ملکی، حسن ندادهنده، چهارمین کنفرانس بین‌المللی مدیریت کیفیت سال ۱۳۸۳، دسترسی در
https://www.civilica.com/PdfExport-QUALITYMANAGEMENT04_023=%D8%A8%D9%86%D-B%8C%D8%A7%D8%AF%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%B3%D8%A7%D8%B2%D9%85%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D8%A8%D8%B1%D8%A7%DB%8C-%D9%BE%DB%8C%D8%A7%D8%AF%D9%87-%D8%B3%D8%A7%D8%B2%DB%8C-%D9%85%D9%88%D9%81%D9%82-%D9%85%D8%AF%DB%8C%D8%B1%DB%8C%D8%AA-%DA%A9%DB%8C%D9%81%DB%8C%D8%AA.pdf

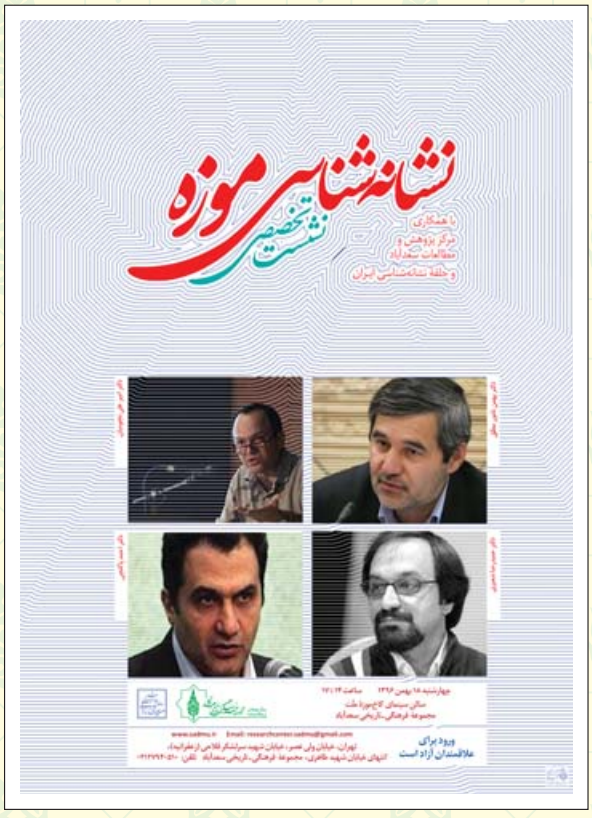
۳. مدرس، عبدالحمید. مقاله «بنیادهای سازمانی برای پیاده‌سازی موفق مدیریت کیفیت». نشریهٔ *مدیریت صنعتی*، شمارهٔ ۱ (زمستان ۱۳۸۶).

نشست‌های تخصصی واحد پژوهش مجموعهٔ فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد



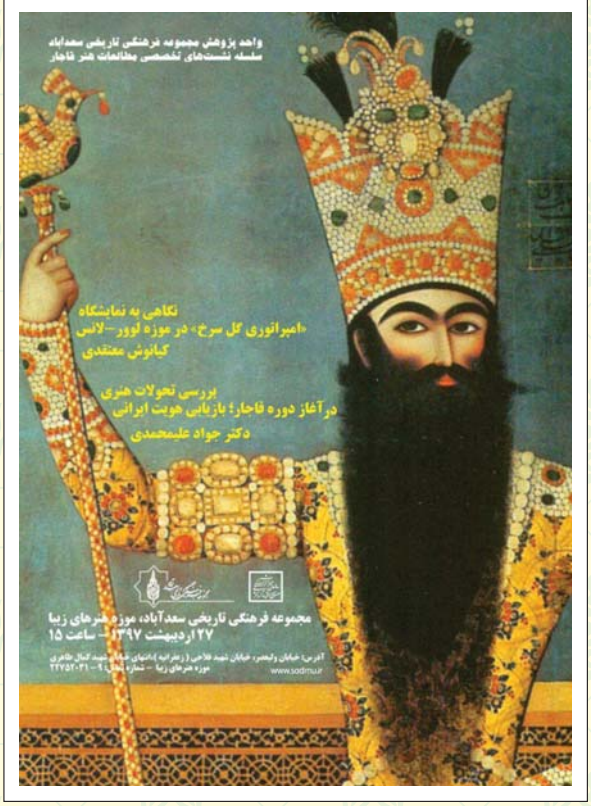






تبلیغات در موزه
نشست تخصصی
به اهتمام واحد
پژوهش مجموعه
فرهنگی تاریخی سعدآباد
سخنران: دکتر بهروز لطفیان
دوشنبه ۱۷ اردیبهشت ۱۳۹۷ ساعت ۱۵ تا ۱۷
سالن کنفرانس موزه ظروف سلطنتی
ورود برای
علاقمندان آزاد است
www.sadmu.ir Email: researchcenter.sadmu@gmail.com
تهران، خیابان ولی عصر، خیابان شهید سرلشکر فلاحی (زعفرانیه)،
انتهای خیابان شهید طاهری، مجموعه فرهنگی، تاریخی سعدآباد تلفن: ۰۲۱۲۷۹۴۲۰۵۱۰

موزه و معلولین
نشست تخصصی
به مناسبت
هفته میراث فرهنگی و روز جهانی موزه
واحد پژوهش مجموعه فرهنگی ـ تاریخی سعدآباد
با همکاری ایکوم (کمیته ملی موزه‌های کشور)
سخنرانان: سید احمد محیط طباطبایی، پرستو ولدخانی (مسئول کتابخانهٔ نابینایان کتابخانهٔ ملی)
شنبه ۲۹ اردیبهشت‌ماه ۱۳۹۷
ساعت ۱۱ تا ۱۳ موزهٔ ظروف
ICOM
ورود برای
علاقمندان آزاد است
www.sadmu.ir Email: researchcenter.sadmu@gmail.com
تهران، خیابان ولی عصر، خیابان شهید سرلشکر فلاحی (زعفرانیه)،
انتهای خیابان شهید طاهری، مجموعه فرهنگی، تاریخی سعدآباد تلفن: ۰۲۱۲۷۹۴۲۰۵۱۰


واحد پژوهش مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد
سلسله نشست‌های تخصصی مطالعات هنر قاجار
نگاهی به نمایشگاه
«امپراتوری گل سرخ» در موزه لوور–لانس
کیانوش معتقدی
بررسی تحولات هنری
در آغاز دوره قاجار؛ بازیابی هویت ایرانی
دکتر جواد علیمحمدی
مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد، موزه هنرهای زیبا
۲۷ اردیبهشت ۱۳۹۷ ـ ساعت ۱۵
آدرس: خیابان ولیعصر، خیابان شهید فلاحی (زعفرانیه)، انتهای خیابان شهید کمال طاهری
موزه هنرهای زیبا ـ شماره تماس: ۹ ـ ۲۲۷۵۲۰۲۱
www.sadmu.ir

واحد پژوهش مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد
سلسله نشست‌های تخصصی مطالعات هنر قاجار
بازشناسی مجموعه ایمری
سخنرانان
دکتر علی بوذری
دکتر محمدرضا بهزادی
دبیر علمی نشست
دکتر جواد علیمحمدی اردکانی
مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد، موزه هنرهای زیبا
پنج‌شنبه، ۴ مرداد ۱۳۹۷، ساعت ۱۶
آدرس: خیابان ولیعصر، خیابان شهید فلاحی (زعفرانیه)، انتهای خیابان شهید کمال طاهری
موزه هنرهای زیبا ـ شماره تماس: ۹ ـ ۲۲۷۵۲۰۲۱
www.sadmu.ir