

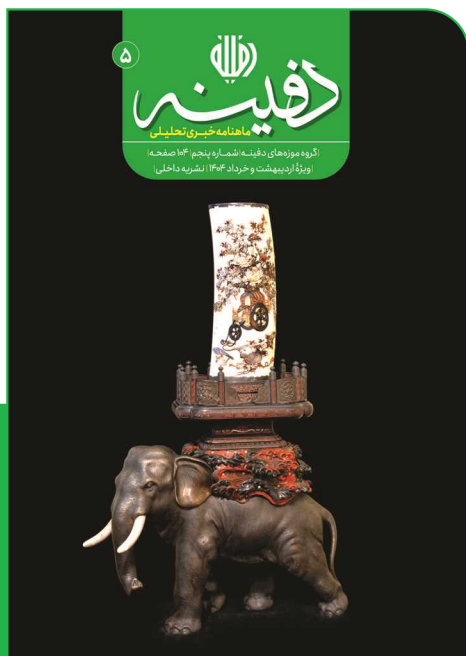


دفینه

ماهنامه خبری تحلیلی

گروه موزه‌های دفینه | شماره پنجم | ۱۴۴ صفحه
ویژه‌آر دیبیهشت و خرداد ۱۴۰۴ | نشریه داخلی

- صاحب امتیاز: **مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد**
مدیر مسئول: **حمیدرضا سلیمانی**
سر دبیر: **اسدالله جودکی عزیزی**
شورای سیاست‌گذاری: **حمیدرضا سلیمانی**
کتابیون پلاسعیدی **مهدی نجابت**
اعظم صفی‌پور **طراح گرافیک: محسن خرقانی**
- سخن نخست / ۲ /
ترجمه مقالات / ۴ /
تاریخچه موزه‌ها / ۴ /
راهنمای عملکرد راهنمای موزه / ۸ /
پردیس موزه‌ای رامسر / رویدادها / گزیده آثار / ۱۴ /
موزه تار و پود یزد / گزیده آثار / ۲۸ /
موزه خودروهای تاریخی ایران / رویدادها / گزیده آثار / ۳۶ /
پردیس موزه دفینه / گزیده آثار / ۴۸ /
موزه ملی هنر اصفهان / رویدادها / گزیده آثار / ۵۶ /
موزه زمان / رویدادها / گزیده آثار / ۶۸ /
موزه نور و روشنائی یزد / رویدادها / گزیده آثار / ۷۶ /
موزه هنر ایران / رویدادها / ۹۴ /
معرفی کتاب / ۱۰۲ /



نشانی: تهران، بزرگراه شهید سلیمانی،
نرسیده به بلوار آفریقا،
بنیاد مستضعفان، ساختمان شهید بصیر،
طبقه ۴، مؤسسه فرهنگی موزه‌ها.
کدپستی: ۱۵۱۹۶۱۳۵۱۴
تلفن: ۰۲۱-۸۶۰۸۸۰۳۲ و ۰۲۱-۸۶۰۸۸۰۳۷

تصویر روی جلد:

نمایی از گلدان مَرَصَع از جنس عاج فیل، پردیس
موزه‌ای رامسر، موزه تخصصی عاج ایران.

○ حمیدرضا سلیمانی



تاریخ نقش یک لنگرگاه هویتی

این سرزمین و این تمدن، همواره کوشیده‌اند تا این مظاهر را تحقیر، تحریف یا حذف کنند. آن‌ها دریافته‌اند که تا زمانی که هویت ایرانی-اسلامی در دل مردم زنده است، این ملت شکست‌ناپذیر خواهد ماند.

دشمنان در طول تاریخ، چه با حمله نظامی و چه با تهاجم فرهنگی، کوشیده‌اند تا حافظه تاریخی ملت ایران را تخریب کنند. تلاش برای القای بی‌ارزشی تاریخ، تحقیر سبک زندگی ایرانی اسلامی، و تجلیل از الگوهای بیگانه، همگی بخشی از این پروژه هدفمند بوده‌اند. آنان خوب می‌دانند که هر ملتی که گذشته‌اش را فراموش کند، راحت‌تر در قالب‌های وارداتی شکل می‌گیرد. در چنین فضایی، موزه نه فقط یک نهاد فرهنگی، بلکه دژی استوار در برابر فراموشی، تحریف و استحاله است. موزه جایی است که روایت ما از خودمان زنده می‌ماند؛ جایی برای بازشناسی خویش، و انتقال این شناخت به نسل‌های آینده. به

همواره توانسته جهانی تازه را بیافریند و تصویری از شکوه، خلاقیت و روح ایرانی به نمایش بگذارد. این آثار، یادگار نبوغ ایرانی‌اند؛ نبوغی که از کاشی‌کاری و خوشنویسی گرفته تا معماری و ابزار زندگی روزمره، هویت و اصالت یک ملت را روایت می‌کند. ایران اسلامی، سرزمین روایت‌هاست؛ و این روایت‌ها، بدون حفظ و معرفی مظاهر تاریخی و هنری‌اش، خاموش خواهند شد.

نمایش و پاسداری از میراث فرهنگی، تنها امری فرهنگی یا هنری نیست؛ بلکه در سطحی کلان، مسئله‌ای راهبردی و تمدنی است. آنچه امروز در قالب اشیاء تاریخی، آثار هنری، معماری‌های شکوهمند و صنایع دستی می‌بینیم، در حقیقت سرمایه‌های هویتی ما هستند؛ سرمایه‌هایی که نه فقط گذشته را روایت می‌کنند، بلکه حال را معنا می‌بخشند و آینده را بنیان‌گذاری می‌کنند. درست به همین دلیل است که دشمنان

در هر کشوری، تاریخ نقش یک لنگرگاه هویتی را ایفا می‌کند؛ جایی که ملت با اتکا به آن، ریشه‌های خود را بازمی‌یابد، ارزش‌های اصیل خود را حفظ می‌کند و مسیر آینده‌اش را ترسیم می‌نماید. در این میان، ایران زمین جایگاه منحصربه‌فردی دارد. سرزمینی که نه تنها در جغرافیا، بلکه در تاریخ و فرهنگ نیز پهناور است و میراثی از خود به جای گذاشته که درخشش آن قرن‌هاست روشنی‌بخش افق تمدن بشری است. آثار فرهنگی، هنری و تاریخی ایران اسلامی، اگرچه در دوران گوناگون و با سبک‌ها و زبان‌های متفاوت خلق شده‌اند، اما همه در یک ویژگی مشترک‌اند: آن‌ها تبلور ذهن جست‌وجوگر و ذوق آفرینش‌گر هنرمند ایرانی‌اند. ذهنی که از دل شرایط پیچیده تاریخی و اجتماعی،

است تا جامعه ما بار دیگر به ارزش این نهادهای هویتی بیندیشد. موزه‌ها صرفاً محل بازدید گردشگران یا علاقه‌مندان به تاریخ نیستند؛ آن‌ها بخشی از معماری فرهنگی آینده‌اند. در دنیایی که رقابت تمدن‌ها در عرصه جهانی بیش از پیش به حوزه فرهنگ و هویت کشیده شده، هر موزه می‌تواند نماینده‌ای مقتدر از ملت خود باشد. ما در بنیاد مستضعفان، می‌کوشیم تا با حفظ اصالت و ارتقاء روایت‌گری فرهنگی، این حقیقت را به جهانیان نشان دهیم که ایران اسلامی، نه تنها گنجینه‌ای از آثار تاریخی، بلکه صاحب فرهنگی زنده، پویا و الهام‌بخش است.

سیمای پر افتخار ایران اسلامی را به نمایش می‌گذارند.

دردل این موزه‌ها، قالب‌های متنوع هنری چون سفالینه‌های باستانی، کاشی‌کاری‌های درخشان، تابلوهای نقاشی، خطوط خوش نستعلیق و نُسخ نایاب خطی، در کنار آثار مستند مربوط به دوره معاصر، به چشم می‌خورند. هر یک از این آثار، حامل بخشی از حافظه تاریخی این ملت است. در بنیاد مستضعفان، باور داریم که وظیفه ما فقط نگهداری فیزیکی این اشیاء نیست؛ بلکه باید روایت‌گر آن چیزی باشیم که از پسی این اشیاء برمی‌خیزد: روح تمدن ایرانی اسلامی. روز جهانی موزه، فرصتی مغتنم

همین دلیل، محافظت از موزه‌ها و ارتقای نقش آن‌ها در جامعه، یک وظیفه ملی و راهبردی است، نه صرفاً یک فعالیت فرهنگی.

بنیاد مستضعفان در راستای مسئولیت تاریخی و فرهنگی خود، همواره تلاش کرده است تا حافظی امین برای گنجینه‌های هویتی این سرزمین باشد. یکی از جلوه‌های بارز این تلاش، شکل‌گیری و توسعه موزه‌هایی است که روایت‌گر صادقانه و بی‌واسطه‌ای از زندگی، هنر و اندیشه ایرانیان در ادوار مختلف هستند. از آثار دوران باستان تا نمونه‌های نفیس هنر اسلامی و همچنین فرهنگ معاصر، موزه‌های بنیاد، به سان آینه‌ای بزرگ،





موزه‌ها از میل انسان به درک جهان از طریق گردآوری و سازمان‌دهی اشیاء پدید آمده‌اند، عملی که ریشه در فرهنگ مادی دوران باستان دارد. این مجموعه‌ها با گروه‌بندی‌های تصادفی متفاوت‌اند، زیرا با هدف و نظم خاصی شکل می‌گیرند. اشیاء در یک مجموعه «موزه‌ای» می‌شوند؛ یعنی از زمینه اصلی خود جدا شده و در چارچوب مجموعه، معنا و مفهوم جدیدی می‌یابند. از این رو، تاریخ موزه‌ها با تاریخ گردآوری، سازمان‌دهی و تفسیر اشیاء در هم تنیده است.

گردآوری در طول تاریخ

عمل گردآوری اشیاء پیش از شکل‌گیری موزه‌ها آغاز شده و به جوامع اولیه انسانی بازمی‌گردد. مدت‌ها پیش از آن‌که اروپا به این سنت روی آورد، مناطق آفریقا، عربستان و آسیا دارای سنت‌های غنی در گردآوری بودند که اهدافی چون کسب اعتبار، ثروت، آموزش و حفظ هویت فرهنگی را دنبال می‌کردند. از نمونه‌های برجسته اولیه می‌توان به مجموعه‌ای مستند از اوروک

(در عراق امروزی، حدود ۵۳۰۰ پیش از میلاد) و همچنین بایگانی‌های مهم در ایلا و میان‌رودان اشاره کرد که برای آموزش کاتبان استفاده می‌شدند. فرمانروایانی در چین، مصر و بابل—از جمله نبوکدنصر، نابونید، و تحوتمس سوم—مجموعه‌های عظیمی از آثار باستانی، هنر و نمونه‌های طبیعی را نگهداری می‌کردند. این سنت به یونان و روم باستان نیز گسترش یافت، جایی که آثار هنری، فسیل‌ها و اشیاء عجیب و غریب گردآوری و به نمایش گذاشته می‌شد. مخزن شوسوئین در نارا، ژاپن، که در قرن هشتم میلادی بنیان‌گذاری شد، قدیمی‌ترین موزه‌ای محسوب می‌شود که هنوز به‌طور مداوم فعالیت دارد و گواهی است بر ریشه‌های عمیق تاریخی سنت گردآوری در تمدن‌های گوناگون.

مفهوم موزه

ایده‌ی مدرن موزه—مکانی که یادگیری را با اشیاء ترکیب می‌کند—ریشه در دوران باستان دارد و به معبد میوزها در اسکندریه بازمی‌گردد که

در قرن سوم پیش از میلاد توسط بطلمیوس سوتر بنیان‌گذاری شد. این مؤسسه مجموعه‌هایی از هنر و تاریخ طبیعی را در خود جای داده بود، از دانشمندانی چون اقلیدس حمایت می‌کرد و بزرگ‌ترین کتابخانه جهان باستان را در اختیار داشت. اگرچه این مجموعه در نهایت نابود شد، اما پایه‌گذار شکل‌گیری موزه‌های امروزی شد. نگهداری و طبقه‌بندی، عناصر کلیدی در سودمند بودن مجموعه‌ها بودند. روش‌های ابتدایی نگهداری شامل مومیایی‌کردن و محافظت از مواد حساس مانند چرم و عاج می‌شد. برای درک بهتر جهان، انسان‌ها از دیرباز اشیاء را بر اساس شباهت‌های ادراک‌شده‌شان سازمان‌دهی و دسته‌بندی کرده‌اند که به پیدایش نخستین نظام‌های طبقه‌بندی انجامید. ارسطو نخستین سامانه پایدار طبقه‌بندی جانوران را ایجاد کرد و آن‌ها را بر اساس «نردبان طبیعت» از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین موجودات—با انسان در رأس—مرتب ساخت. اگرچه برخی از یافته‌های او نادرست بود، اما

تأثیر اندیشه‌های ارسطو قرن‌ها بر نحوه سازمان‌دهی مجموعه‌ها و دانش در فرهنگ غربی سایه انداخت.

در دوران قرون وسطی، جهان اسلام بایگانی‌ها و مجموعه‌های هنری گسترده‌ای را توسعه داد که ریشه در اصل اسلامی «وقف» داشت؛ یعنی اهدای اموال برای منفعت عمومی، مشابه خزانه‌های معابد یونان باستان. آثار دانشمندان مسلمان، از جمله ترجمه‌های عربی متون یونانی، در قرون دوازدهم و سیزدهم به اروپا راه یافت و به زبان لاتین ترجمه شد. این انتقال دانش، تحسین اروپاییان نسبت به دوران باستان را برانگیخت و زمینه‌ساز شکل‌گیری مجموعه‌های خصوصی شد؛ همچنین موجب شد حامیان ثروتمند، کاوش‌های باستان‌شناسی را در فاصله سال‌های ۱۴۵۰ تا ۱۵۵۰ میلادی تأمین مالی کنند. در این دوره، نخستین «کابینت‌های عجایب (Wunderkammern)» در اروپا پدید آمد.

پیش از رنسانس، گردآوری اشیاء در اروپا بیشتر در کلیساها متمرکز بود، جایی که نه تنها آثار مقدس نگهداری می‌شدند، بلکه اشیاء عجیب و غریب و اسطوره‌ای نیز در آن‌ها یافت می‌شد، مانند «چنگال گریفین» (که در واقع شاخ حیوانات بودند) و استخوان‌هایی که گمان می‌رفت متعلق به غول‌ها باشند. این مجموعه‌ها نه تنها به خاطر نادر بودنشان ارزشمند بودند، بلکه به دلیل معنای معنوی یا آموزشی‌شان نیز مورد توجه قرار می‌گرفتند و به مردم کمک می‌کردند تا جهان طبیعی و الهی را بهتر درک کنند. به عنوان نمونه، تخم

شترمرغ را تخم گریفین می‌پنداشتند، اما در عین حال آن را با استناد به منابع کتاب مقدس نماد عشق الهی می‌دانستند.

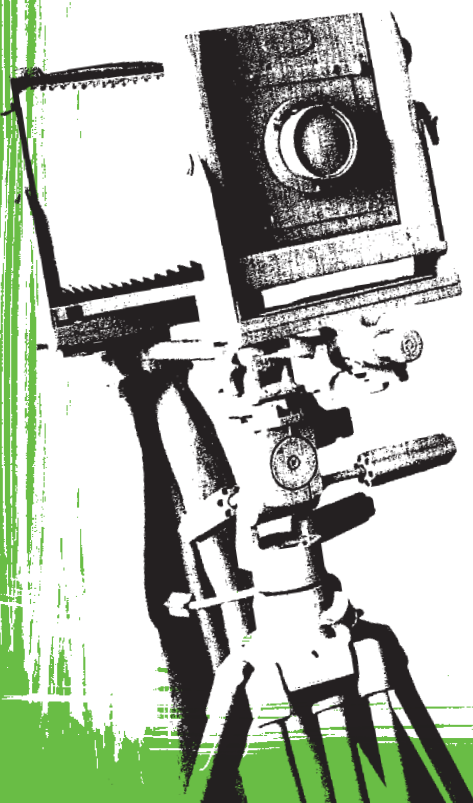
موزه‌ها، نظام‌های طبقه‌بندی و جامعه

از دهه ۱۴۰۰ میلادی، هم‌زمان با رشد مجموعه‌های خصوصی معروف به «کابینت‌های عجایب»، نخستین نظام‌های طبقه‌بندی برای سازمان‌دهی اشیاء شکل گرفتند. در ابتدا، اشیاء به دسته‌هایی مانند طبیعی در برابر مصنوعی، یا شگفتی‌های طبیعت در برابر معجزات الهی تقسیم می‌شدند. این کابینت‌ها که اغلب اتاق‌هایی پر از اشیاء نادر و عجیب بودند—مانند عاج نهنگ تک‌شاخ (که به عنوان شاخ اسب تک‌شاخ شناخته می‌شد)، استخوان فیل (که تصور می‌رفت استخوان غول‌ها باشد)، مومیایی‌های مصری و فسیل‌ها—نشان‌دهنده شیفتگی به شگفتی‌های جهان و نظم الهی طبیعت بودند. این مجموعه‌ها نه تنها به دلیل نادر بودن، بلکه به خاطر خواص درمانی یا جادویی مورد باورشان ارزش داشتند. برای نمونه، لورنزو باشکوه از خاندان مدیچی، عاج نهنگ تک‌شاخی را جمع‌آوری کرده بود که گفته می‌شد می‌تواند سم را تشخیص دهد؛ او همچنین مجموعه‌ای متنوع از آثار هنری و نمونه‌های طبیعی گران‌بها داشت. واژه «موزه» نخستین بار در قرن پانزدهم در اروپا به کار رفت و الهام گرفته از ماهیت دانشنامه‌ای این مجموعه‌ها بود، در حالی که اصطلاح «گالری» از

راهروهایی گرفته شده بود که گنجینه‌ها در آن به نمایش گذاشته می‌شدند. خاندان مدیچی از مجموعه‌های گسترده خود به عنوان نمادی از ثروت، قدرت و پیوند با گذشته—از راه معانی جادویی و رمزی—استفاده می‌کردند. این مجموعه‌ها از سال ۱۵۸۲ در کاخ اوفیتزی در دسترس عموم قرار گرفتند و در نهایت در سال ۱۷۴۳ به دولت توسکانی اهدا شدند.

قدرت اشیاء و انتقال دانش

اشیاء موجود در کابینت‌های عجایب، مانند «سنگ‌های مار» (آمونیت‌ها)، نه تنها به دلیل نادر بودن، بلکه به خاطر قدرت‌های افسانه‌ای که به آن‌ها نسبت داده می‌شد، ارزشمند بودند. سنگ‌های مار که تصور می‌شد از گزش مار و هاری جلوگیری کرده و آن را درمان می‌کنند، با اسطوره‌های باستانی مانند «شاخ آمون» و نیز کیمیاگری در ارتباط بودند؛ در کیمیاگری، این سنگ‌ها حاصل ترکیب نمک‌های خالص تلقی می‌شدند.



اگرچه امروزه می‌دانیم که این سنگ‌ها در واقع فسیل‌های سرپاورگان (نرمتنان دریایی) هستند که میلیون‌ها سال قدمت دارند، در گذشته به عنوان ابزارهای شفابخش و جادویی نیرومندی شناخته می‌شدند.

این باور به قدرت اشیاء تأثیر زیادی بر آنچه گردآوری و نگهداری می‌شد داشت. اشیایی مانند شاخ اسب تک‌شاخ و مومیایی‌ها به دلیل خواص درمانی و محافظتی ادعایی بسیار ارزشمند بودند—شاخ تک‌شاخ به عنوان پادزهر سم و پودر مومیایی به عنوان درمانی برای زخم‌ها و بیماری‌ها استفاده می‌شد. این باور پایدار به قدرت اشیاء، نقش بنیادینی در رشد و اهمیت موزه‌ها از دوران کابینت‌های عجایب به بعد ایفا کرد.

از قرن شانزدهم به بعد، گردآورندگان موزه‌ها تلاش کردند تا مجموعه‌ها را به گونه‌ای سازمان‌دهی کنند که دانش به شکل مؤثرتری منتقل شود. فهرست‌های چاپی اولیه، از فهرست‌های ساده موجودی به راهنماهای مفصل همراه با تصویر، شرح تاریخی و نقد و تحلیل تبدیل شدند. ساموئل فون کوپکبرشت (۱۵۶۵) از نخستین کسانی بود که نظام طبقه‌بندی منظمی پیشنهاد داد و مجموعه‌ها را به چهار دسته تقسیم کرد: اشیای تاریخی، نمونه‌های طبیعی، هنرهای کاربردی، و هنرهای زیبا. او همچنین پیشنهاد کرد که موزه‌ها شامل کتابخانه‌ها و کارگاه‌هایی نیز باشند تا به نهادهایی جامع با رویکرد دایرةالمعارفی تبدیل شوند. از فهرست‌های برجسته دیگر

می‌توان به مجموعه کانی‌شناسی یوهانس کنتمن (۱۵۶۵) و موزه ورمیانوم اولائوس ورم (۱۶۵۵) اشاره کرد. مجموعه‌هایی مانند آثار یان شوامردام نیز به دو دسته طبیعی و هنری تقسیم می‌شدند. در انگلستان نیز فهرست‌های اولیه موزه‌ها (مانند فهرست دانشگاه لیدن در سال ۱۶۹۱) شامل اقلام متنوع و عجیب‌وغریبی مانند مومیایی‌ها و اشیاء اسطوره‌ای بودند.

قدیمی‌ترین ساختمان باقی‌مانده که به طور ویژه برای موزه ساخته شده، مربوط به دهه ۱۵۶۰ در مونیخ است. گردآورندگان دوره رنسانس، همچون کنراد گسندر و اولیسه آلدروانڈی، فهرست‌هایی مصور و گسترده تهیه کردند و مجموعه‌های بزرگی از تاریخ طبیعی گرد آوردند. آلدروانڈی حتی سفارش نقاشی‌های دقیق از نمونه‌ها را داد. هم‌زمان، لوکا گینی شیوة ساخت هرباریوم (نمونه‌گیاهان خشک‌شده و فشرده‌شده) را ابداع کرد که گامی مهم در توسعه مطالعات گیاه‌شناسی به شمار می‌رفت.

موزه مدرن

موزه مدرن زمانی شکل گرفت که مجموعه‌ها با هدف نمایش عمومی گردآوری شدند، اگرچه مشخص کردن دقیق آغاز این تحول دشوار است. یکی از نمونه‌های اولیه، مجموعه خصوصی خانواده گریمانی بود که در قرن شانزدهم به دولت ونیز اهدا شد و اکنون بخشی از موزه باستان‌شناسی ونیز است. این دوره با رشد روش‌های علمی و نظام‌مندسازی دانش هم‌زمان

بود، که از اندیشه‌های فرانسیس بیکن و رنه دکارت تأثیر گرفته بود.

در انگلستان، خانواده تریدسکنت مجموعه‌ای متنوع از آثار طبیعی و فرهنگی از سراسر جهان گرد آوردند که از اوایل دهه ۱۶۰۰ به طور عمومی به نمایش درآمد. بعدها الیاس اشمول این مجموعه را فهرست کرد و پس از درگیری‌های حقوقی، آن را به دانشگاه آکسفورد اهدا کرد و بدین ترتیب موزه اشمولین در سال ۱۶۸۳ تأسیس شد؛ یکی از نخستین موزه‌های دانشگاهی که فضای نمایش، انبار و آموزش را با هم ترکیب می‌کرد.

مجموعه عظیم و دایرةالمعارفی سر هانس اسلون، پایه‌گذار موزه بریتانیا شد. در آن زمان، موزه‌ها شامل اشیاء عجیب‌وغریب بودند تا کامل و جذاب به نظر برسند و کنجکاوی بازدیدکنندگان را برانگیزند، به این امید که در کنار آن، دانشی عمیق‌تر نیز منتقل شود.

تا اوایل قرن هجدهم، موزه‌ها در اروپا رایج شده بودند. کاسپار نیکلئوس (نام مستعار کاسپار فردریش ینه‌کل) در سال ۱۷۲۷ کتاب Museographica را منتشر کرد که نخستین راهنمای موزه‌شناسی به‌شمار می‌رود و در آن، راهکارهایی برای گردآوری و طبقه‌بندی اشیاء در سه گروه طبیعی، مصنوعی و عجیب ارائه داد.

در این دوران، موزه‌ها به تدریج از مجموعه‌های خصوصی به نهادهای عمومی تبدیل شدند؛ مجموعه خانواده گریمانی و موزه اشمولین نمونه‌هایی از این گذار بودند. طبقه‌بندی‌های علمی و اندیشه‌های فیلسوفانی چون

بیکن و دکارت، نحوه نظم‌بخشی به مجموعه‌ها را متحول ساخت. مجموعه عظیم سرهانس اسلون نیز اساس موزه بریتانیا شد که در سال ۱۷۵۹ برای عموم افتتاح شد. اگرچه موزه‌ها همچنان اشیاء عجیب را برای جلب توجه نگه می‌داشتند، اما کم‌کم به روش‌های دقیق‌تر فهرست‌نویسی و مراقبت از مجموعه‌ها روی آوردند. اثر نیکلئوس، راهنمایی پایه‌ای در چیدمان موزه، حفاظت از اشیاء، و طبقه‌بندی بود.

در قرن هجدهم، موزه‌ها به سوی تخصص‌گرایی پیش رفتند—مانند موزه‌های هنر، تاریخ طبیعی، و قوم‌نگاری. نظام طبقه‌بندی کارل لینه به ابزار اساسی برای سامان‌دهی مجموعه‌های تاریخ طبیعی تبدیل شد. موزه‌های هنری متمرکز، مانند Museo Sacro در واتیکان و آرمیتاژ در روسیه نیز در این دوره شکل گرفتند.

در ایالات متحده، چارلز ویلسون پیل نخستین موزه عمومی را در سال ۱۷۸۵ افتتاح کرد که بر آموزش همگانی تأکید داشت، هرچند به دلیل چالش‌های مالی و مدیریتی تعطیل شد. موزه‌های بزرگ اروپایی مانند موزه بریتانیا، پرادو و لوور در همین دوران رشد کردند و برای عموم قابل دسترس شدند و با تحولات سیاسی و خریدهای جدید، مجموعه‌های خود را گسترش دادند.

در قرن هجدهم، رشد طبقه‌بازرگان ثروتمند، افول حمایت سلطنتی از هنر، و گسترش تجارت، علاقه عمومی به هنر را افزایش داد. انقلاب صنعتی نیز باعث افزایش کنجکاوی نسبت به فناوری و علم شد. تا اوایل قرن نوزدهم، موزه‌ها به عنوان ابزارهایی برای حفظ میراث

ملی و تقویت هویت ملی شناخته شدند و این امر به گسترش سریع موزه‌ها در اروپا انجامید—دوره‌ای که به «عصر طلایی موزه‌ها» معروف شد.

در آمریکا، فینیاس تی. بارنوم با تأسیس موزه آمریکایی‌اش در نیویورک، یکی از پیشگامان موزه‌داری شد. او بیش از ۶۰۰۰۰ شیء را به نمایش گذاشت و نمایش‌هایی مانند «پری دریایی فیجی» — که در واقع ترکیبی ساختگی از بدن یک میمون و دم ماهی بود — جمعیت زیادی را جذب کرد، گرچه دانشمندان به شدت به آن اعتراض داشتند. پس از چند آتش‌سوزی در موزه‌هایش، بارنوم از موزه‌داری دست کشید و به صنعت سیرک روی آورد.

در اواخر قرن نوزدهم، نقش موزه‌ها به سمت نهادهای آموزشی تغییر کرد و مجموعه‌های پژوهشی از مجموعه‌های نمایش عمومی جدا شدند. این «ایده موزه جدید» که توسط سرویلیام هنری فلاور حمایت می‌شد، بر پژوهش در کنار آموزش تأکید داشت. پیش‌تر، موزه‌ها تقریباً همه‌ی مجموعه‌های خود را در نمایشگاه‌های وسیع و منظم به نمایش می‌گذاشتند که اگرچه بعدها نقد شد، اما برای بازدیدکنندگان محبوب بود. در این دوره، رشد موزه‌ها شدت گرفت و موزه‌های بسیاری در اروپا و آمریکا تأسیس شدند. موزه‌های تخصصی نیز شکل گرفتند؛ مانند نخستین موزه مردم‌شناسی در لیدن (۱۸۳۷)، موزه‌های خانه‌های تاریخی مانند خانه هاسبروک (۱۸۵۰)، و موزه‌های فضای باز مثل اسکانسن در استکهلم (۱۸۹۱) که الهام‌بخش موزه‌های مشابه در سراسر جهان بود. اولین موزه سیار در

لیورپول (۱۸۸۴) برای خدمت به کودکان مدرسه‌ای ایجاد شد. موزه‌های تاریخ طبیعی پس از انتشار کتاب «منشأ انواع» اثر داروین (۱۸۵۹) تحولات عمیقی را تجربه کردند؛ تمرکز از نمایش چند نمونه از هر گونه به مطالعه تنوع درون گونه‌ها منتقل شد و اهمیت مجموعه‌های پژوهشی که تنوع طبیعی را بهتر نشان می‌دهند افزایش یافت.

در تعریف موزه، مهم‌ترین تعریف از سوی شورای بین‌المللی موزه‌ها است که موزه را نهادی غیرانتفاعی و دائمی می‌داند که در خدمت جامعه و توسعه آن است، برای آموزش، پژوهش و لذت‌بخشی باز است و میراث ملموس و ناملموس انسان و محیط‌زیست را جمع‌آوری، حفظ، پژوهش و نمایش می‌دهد.

دو مفهوم جدید در دنیای موزه‌ها عبارت‌اند از: اکو-موزه‌ها و موزه‌های مجازی. اکو-موزه‌ها نه تنها رویداد، مکان یا فرهنگ، بلکه کل یک جامعه را تفسیر می‌کنند. این ایده توسط هیوز دووارین در فرانسه در سال ۱۹۷۱ توسعه یافته و در اروپا، کانادا و بخش‌هایی از جهان در حال توسعه محبوبیت یافته است. صدها اکو-موزه امروزه خود را به مدیریت میراث در محیطی پایدار متعهد می‌دانند. در مقابل، موزه‌های مجازی تنها در فضای سایبری وجود دارند، اگرچه بسیاری از آن‌ها بر اساس مجموعه‌های واقعی ساخته شده‌اند و نوید بازگرداندن دانش فرهنگی و به اشتراک‌گذاری گسترده‌تر اطلاعات در سراسر جهان را می‌دهند.





راهنمای عملکرد راهنمای موزه:

دیدگاه بازدیدکنندگان

زنده و انسانی منجر شده است. در مواردی که به راهنمایان موزه پرداخته شده، این بررسی‌ها اغلب در بستر گسترده‌تری از گردشگری قرار گرفته‌اند و بر تأثیر آن‌ها بر رضایت گردشگران و پیامدهای رفتاری آنان تمرکز داشته‌اند؛ در حالی که پویایی خاص میان بازدیدکنندگان موزه و راهنمایان آن‌ها اغلب مورد غفلت قرار گرفته است.

و راهنمایان موزه اغلب به عنوان نقطه ارتباط اصلی بین نهادهای فرهنگی و عموم مردم عمل می‌کنند. با وجود اهمیت بالای آن‌ها، توجه آکادمیک به نقش راهنمایان موزه همچنان محدود باقی مانده است. بخش زیادی از پژوهش‌های موجود تمرکز خود را بر ابزارهای دیجیتال و سامانه‌های راهنمای همراه گذاشته‌اند، که این امر به نادیده گرفتن نسبی راهنمایی‌های

ژلکو آندلوکوویچ^۱، سانیا کووایج^۲، ماریجا براتیک^۳، میروسلاود. ووچیک^۴، اوگلیشا استانکو، و انیا پولکوویچ، آلكساندرا دراگین، تاتيانا پیواک، آندلیا ایوکو و دژیکورسکی، لیوبیتسا ایوانوویچ، بیبیک، زرنکا زادل^۵ و اسمیلیانا دُکیچین وُچکوویچ

مقدمه

تورهای موزه‌ای نقش بسیار مهمی در غنی‌سازی تجربه بازدیدکنندگان دارند



تجربه‌های حضوری برجسته‌تر شده و توجه تازه‌ای را به نقش راهنمایان زنده در خلق بازدیدهایی جذاب و معنادار جلب کرده است. با گرایش روزافزون موزه‌ها به پذیرش پایداری به عنوان یک اصل بنیادی—که شامل بهره‌وری انرژی، حفاظت از میراث فرهنگی و مسئولیت‌پذیری اجتماعی می‌شود—نقش راهنمایان به عنوان مفسران این ارزش‌ها برجسته‌تر شده است. راهنمایان موزه، به عنوان افرادی که در خط مقدم تعامل با بازدیدکنندگان قرار دارند، به طور منحصر به فردی توانایی انتقال پیام‌هایی درباره میراث، پایداری و پیشرفت اجتماعی را دارند.

اگرچه برخی از پژوهش‌ها به بررسی تخصص، راهبردهای تفسیر و شایستگی‌های حرفه‌ای راهنمایان پرداخته‌اند، هنوز شکاف قابل توجهی در به کارگیری ابزارهای ساختارمند ارزیابی عملکرد در زمینه موزه‌ها وجود دارد. پژوهش‌ها در حوزه گردشگری نشان داده‌اند که بین عملکرد راهنمایان و

رضایت بازدیدکنندگان رابطه‌ای قوی وجود دارد، اما این بینش‌ها به ندرت در مطالعات موزه‌ای به کار رفته‌اند.

این مقاله در پاسخ به این خلأ، یک مقیاس معتبر ارزیابی عملکرد راهنمایان گردشگری را در زمینه موزه‌ها به کار می‌گیرد و بررسی می‌کند که بازدیدکنندگان چگونه اثربخشی راهنمایان را درک می‌کنند. همچنین، این مطالعه به بررسی تنوع انواع راهنمایان بر اساس ویژگی‌های عملکردی و تأثیر پیش‌زمینه‌های مختلف بازدیدکنندگان بر ارزیابی‌های آن‌ها می‌پردازد. از این منظر، این پژوهش با هدف کمک به درک نظری بهتر و همچنین بهبودهای عملی در زمینه تعامل بازدیدکننده با موزه‌ها انجام شده است.

مرور ادبیات

۲.۱ پژوهش درباره راهنمایان موزه

در حالی که راهنمایان تور به طور گسترده‌ای در ادبیات گردشگری مورد

بررسی قرار گرفته‌اند، پژوهش‌هایی که به طور خاص به راهنمایان موزه می‌پردازند، محدود هستند. راهنمایان موزه نیازمند انتظارات و مهارت‌هایی منحصر به فرد است که آن را از زمینه‌های عمومی‌تر تورهای گردشگری متمایز می‌کند؛ از جمله نیاز به دانش عمیق‌تر درباره موضوعات و حساسیت بیشتر نسبت به مخاطبان متنوع. مطالعات اولیه عمدتاً بر تفسیر آثار هنری تمرکز داشتند، اما پژوهش‌های اخیر نقش راهنمایان موزه را به عنوان آموزگاران، میانجی‌ها و حتی مدافعان پایداری فرهنگی به رسمیت شناخته‌اند. اگرچه ادبیات گردشگری دسته‌بندی‌های مفیدی مانند راهنمای تور، تجربه و مدیریت منابع را ارائه می‌دهد، اما مطالعات اندکی به ارزیابی عملکرد راهنمایان موزه از دیدگاه بازدیدکنندگان پرداخته‌اند. این خلأ نیاز به بررسی درک و ارزیابی اثربخشی راهنمایان موزه در عمل را برجسته می‌سازد.

۲.۲ عملکرد راهنمایان تور (موزه)

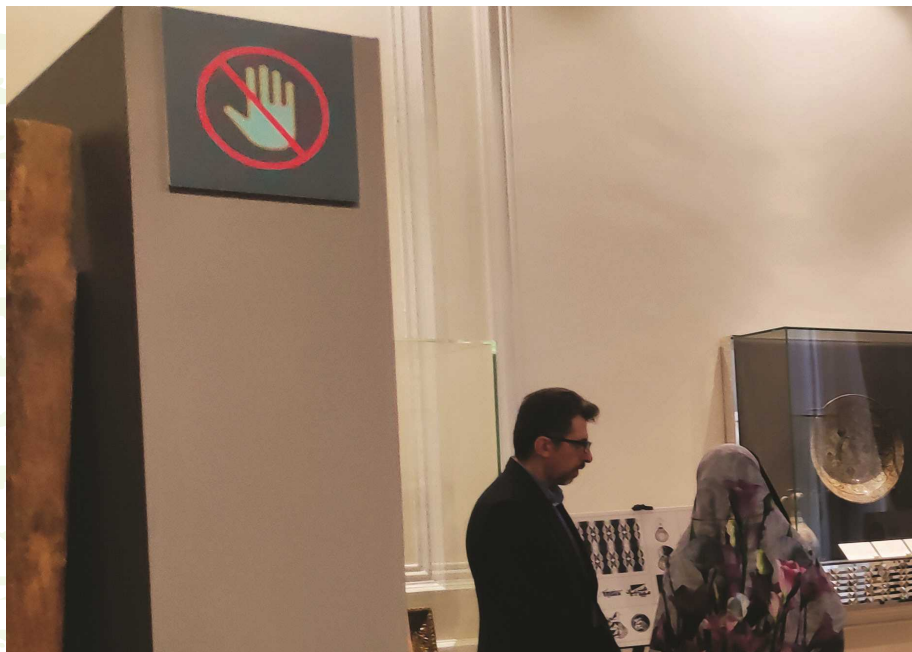
عملکرد راهنمای تور فراتر از ارائه خدمات پایه است و شامل داستان‌سرایی، تعامل اجتماعی و نقش‌های تفسیری می‌شود که تجربه‌ای معنادار برای بازدیدکننده رقم می‌زنند.

پژوهش‌ها نشان می‌دهند

که عملکرد قوی راهنماها

حتی می‌تواند رفتار پایدار

بازدیدکنندگان را ترویج کند.





عملکرد راهنمای تور فراتر از ارائه خدمات پایه است و شامل داستان سرایی، تعامل اجتماعی و نقش‌های تفسیری می‌شود که تجربه‌ای معنادار برای بازدیدکننده رقم می‌زنند.

عملکرد با کیفیت بالا می‌تواند رضایت بازدیدکننده، اعتماد و رفتارهایی مانند بازدید مجدد یا توصیه مکان به دیگران را افزایش دهد. مهارت‌های ارتباطی، همدلی و درگیر شدن شخصی با بازدیدکننده، عوامل بسیار مهمی در این زمینه هستند. در مقابل، عملکرد ضعیف می‌تواند تجربه کلی بازدید را کاهش دهد. پژوهش‌ها نشان می‌دهند که عملکرد قوی راهنماها حتی می‌تواند رفتار پایدار بازدیدکنندگان را ترویج کند. برای دستیابی به چنین نتایجی، آموزش و تربیت راهنمایان امری ضروری است؛ چرا که عملکرد مؤثر تنها به دانش موضوعی وابسته نیست، بلکه نیازمند مهارت‌های تفسیری و بین‌فردی نیز هست.

۲.۳ سنجش عملکرد راهنمایان تور (موزه)

چارچوب‌های مختلفی برای سنجش عملکرد راهنمایان تور وجود دارد که معمولاً بر مهارت‌های حرفه‌ای و فردی تمرکز دارند. پژوهشگران ابعاد کلیدی‌ای مانند شایستگی حرفه‌ای، مهارت‌های بین‌فردی، همدلی، سازماندهی، هوش فرهنگی و رفتار اجتماعی را شناسایی کرده‌اند. اگرچه

اکثر مقیاس‌ها در زمینه‌های کلی گردشگری توسعه یافته‌اند و از دیدگاه بازدیدکنندگان ارزیابی می‌شوند، اما تحقیقات اندکی این ابزارها را به طور خاص در مورد راهنمایان موزه به کار گرفته‌اند. این مطالعه به منظور رفع این خلأ، از مقیاس عملکرد راهنمای تور «هوانگ و همکاران» برای ارزیابی درک بازدیدکنندگان از عملکرد راهنمایان موزه استفاده کرده و دیدگاهی تازه در مورد کاربرد این ابزار در بستر موزه ارائه می‌دهد.

خلاصه روش‌شناسی

۳.۱ نمونه آماری مطالعه:

این پژوهش از یک نمونه‌گیری در دسترس شامل ۲۵۵ بازدیدکننده موزه استفاده کرد (۱۲۳ نفر از داخل صربستان و ۱۳۲ نفر از خارج). اندکی بیش از نیمی از پاسخ‌دهندگان زن بودند (۵۱.۸٪). بیشتر بازدیدکنندگان در گروه سنی ۱۸ تا ۳۰ سال قرار داشتند و اکثریت آن‌ها شاغل بودند (۶۳.۱٪) و دارای تحصیلات متوسطه یا کارشناسی بودند. بازدیدکنندگان شامل افراد و شرکت‌کنندگان در گروه‌ها بودند و بسیاری از بازدیدکنندگان خارجی از کشورهای اروپایی آمده بودند.

۳.۲ ابزار تحقیق:

پرسشنامه شامل دو بخش بود: بخش اول اطلاعات جمعیت‌شناختی و دفعات سفر بازدیدکننده را گردآوری می‌کرد؛ بخش دوم عملکرد راهنمای

موزه را از دیدگاه بازدیدکننده ارزیابی می‌کرد. این بخش از ۳۳ گویه برگرفته از مقیاس هوانگ (Huang) و همکاران (۲۰۰۷) استفاده کرد (نسخه اصلی دارای ۳۵ گویه بود). دو گویه به دلیل عدم ارتباط کافی با زمینه موزه‌ای حذف یا ادغام شدند. پاسخ‌ها بر اساس مقیاس لیکرت پنج‌درجه‌ای ثبت شدند.

۳.۳ روش اجرا و تحلیل داده‌ها:

گردآوری داده‌ها به صورت حضوری در پنج موزه در صربستان بین ماه‌های مه تا ژوئن ۲۰۲۱ انجام شد، و مجوز لازم از موزه‌ها دریافت گردید. پرسشنامه‌ها پس از پایان تورها تکمیل شدند و هر پاسخ‌دهی حدود ۱۰ تا ۱۲ دقیقه زمان برد. برای بازدیدکنندگان خارجی، پرسشنامه‌ها توسط مصاحبه‌کنندگان خوانده و پاسخ‌ها ثبت می‌شد؛ بازدیدکنندگان داخلی خودشان به زبان صربی آن‌ها را تکمیل کردند. از آنجایی که هیچ راهنمای صوتی در دسترس نبود، تمام اطلاعات توسط راهنمایان انسانی ارائه شد. پس از حذف پرسشنامه‌های ناقص، ۲۵۵ پرسشنامه کامل برای تحلیل مورد استفاده قرار گرفت. برای شناسایی ابعاد عملکرد، تحلیل عاملی اکتشافی (EFA) انجام شد و برای آزمون اعتبار مقیاس از تحلیل عاملی تأییدی (CFA) با استفاده از مدل‌یابی معادلات ساختاری بهره گرفته شد. تحلیل‌های آماری با استفاده از نرم‌افزارهای SPSS و R انجام شدند.

آمار توصیفی متغیرهای پنهان و مقایسه با مقیاس توسعه یافته توسط Huang و همکاران

ردیف	موارد و بار عاملی	درصد واریانس تبیین شده	آلفای کرونباخ	ارزش ویژه
۱	راهنمای حرفه‌ای کلاسیک (CP — Classic Professional) بُعد در مقیاس اصلی: شایستگی حرفه‌ای و مهارت‌های بین‌فردی CP1. تمام تلاش را می‌کند تا برنامه سفر و زمان‌بندی‌های روزانه را رعایت کند (۰.۴۷۴) CP2. مودب است (۰.۶۲۵) CP3. ظاهر و آراستگی مرتب و مناسب دارد (۰.۵۵۲) CP4. قادر به ایجاد صمیمیت بین اعضای گروه تور است (۰.۶۲۲) CP5. در ارتباطات بین‌فردی خوب عمل می‌کند (۰.۶۸۷) CP6. در ارائه توضیحات و تفسیر عملکرد خوبی دارد (۰.۵۸۷) CP7. وقت‌شناس است (۰.۵۹۴) CP8. صادق و قابل اعتماد است (۰.۵۵۵) CP9. حس مسئولیت‌پذیری دارد (۰.۵۳۶) CP10. می‌تواند به اصول اخلاقی حرفه پایبند باشد (۰.۶۱۴) CP11. تمایل به کمک کردن دارد (۰.۵۳۱)	16.505%	0.894	12.737
	راهنمای چابک و همدل (AE — Agile Empath) بُعد در مقیاس اصلی: حل مسئله و مهارت‌های بین‌فردی AE1. خودش را جای مشتری می‌گذارد (۰.۴۵۸) AE2. قادر به برآوردن نیازهای روانی مشتری است (۰.۹۸۸) AE3. توانایی حل مشکلات و تعارض‌های ناشی از برنامه‌ریزی تور را دارد (۰.۷۴۲) AE4. قادر به رسیدگی مناسب به شکایات مشتریان است (۰.۷۳۰) AE5. می‌تواند با وقایع فوری و غیرمنتظره به‌خوبی مقابله کند (۰.۷۷۶) AE6. در اکثر موقعیت‌ها قضاوت صحیحی دارد (۰.۷۴۵) AE7. با فرهنگ مشتریانش آشناس و نکات خاص مربوط به آن‌ها را درک می‌کند (۰.۵۶۲)	15.676%	0.879	2.081
۳	راهنمای عملیاتی دانا (OE — Operational Erudite) بُعد در مقیاس اصلی: شایستگی حرفه‌ای، مهارت‌های بین‌فردی و حل مسئله OE1. دانش کافی درباره فرهنگ و تاریخ مقصد دارد (۰.۷۱۰) OE2. توانایی سازماندهی فعالیت‌های مرتبط با تور را دارد (۰.۷۱۰) OE3. در مدیریت زمان توانمند است (۰.۵۹۱) OE4. در زبان راهنمایی تور مهارت دارد (۰.۵۸۶) OE5. با سبک زندگی مردم محلی آشناس (۰.۵۵۵) OE6. درباره جاذبه‌های گردشگری اطلاعات کافی دارد (۰.۴۸۰)	9.760%	0.858	1.843
	راهنمای امین و مراقب (TC — Trustworthy Caretaker) بُعد در مقیاس اصلی: مهارت‌های بین‌فردی و شایستگی حرفه‌ای TC1. به نیازهای مشتری رسیدگی می‌کند (۰.۵۰۴) TC2. مرتباً مسائل ایمنی را به گردشگران یادآوری می‌کند (۰.۶۸۳) TC3. فروشگاه‌های قابل اعتماد به مشتریان معرفی می‌کند (۰.۷۳۹) TC4. از سلامت خوبی برخوردار است (۰.۶۹۴) TC5. توانایی همکاری با سایر کارکنان خدماتی را دارد (۰.۷۱۳)	8.535%	0.762	1.301
۵	راهنمای اجتماعی پرشور (PS — Passionate Socializer) بُعد در مقیاس اصلی: شایستگی حرفه‌ای و همدلی PS1. خوش‌برخورد است (۰.۶۹۳) PS2. حس شوخ‌طبعی خوبی دارد (۰.۶۶۶) PS3. شخصیت خوبی دارد (۰.۴۴۲) PS4. به کارش علاقه و اشتیاق نشان می‌دهد (۰.۴۰۴)	7.398%	0.756	1.167

اما در قالب نوع عملکردهای خاص راهنمایان موزه بازگروه‌بندی می‌شوند.

۴.۲ اعتبار مدل اندازه‌گیری مقیاس عملکرد راهنمای موزه — تحلیل عاملی تأییدی:

تحلیل عاملی تأییدی (CFA) برای ارزیابی اعتبار و پایایی مدل اندازه‌گیری استفاده شد. شاخص‌های اولیه برازش مدل مناسب بودند، به جز شاخص TLI که اندکی پایین‌تر از حد آستانه بود. با حذف یک گویه مشکل‌ساز (TC1)، برازش مدل به سطح مطلوب رسید (CFI = ۰.۹۶۰، TLI = ۰.۹۵۶، RMSEA = ۰.۰۵۴). در نسخه نهایی مقیاس، ۳۲ گویه در قالب پنج عامل پنهان باقی ماندند. پایایی ترکیبی (CR) و میانگین واریانس استخراج‌شده (AVE) نشان‌دهنده اعتبار همگرایی مطلوب برای همه عوامل بودند.

۴.۳ تفاوت‌های جمعیت‌شناختی در نمرات مقیاس راهنمای موزه:

نمرات مقیاس mTGPS بر اساس جنسیت، سن، تحصیلات، وضعیت شغلی و میزان سفر مورد تحلیل

شایستگی حرفه‌ای، مهارت‌های

بین‌فردی، همدلی و حل مسئله.

این ابعاد به عنوان مهارت‌ها و

صلاحیت‌های اساسی برای راهنمایان

تور در نظر گرفته شده بودند.

(Erudite - OE)، نگهدار قابل اعتماد (Trustworthy Caretaker - TC) و اجتماعی پرشور (Socializer - PS). این پنج عامل ۵۷.۹۶۵٪ از واریانس را تبیین کردند و پایایی بالایی داشتند (آلفای کرونباخ بین ۰.۷۵۶ تا ۰.۸۹۴). ساختار عاملی به‌دست‌آمده با نسخه اولیه مقیاس عملکرد راهنمای تور تفاوت داشت، که نشان می‌دهد با وجود اینکه همان گویه‌ها در زمینه موزه‌ای نیز اهمیت دارند،

نتایج

۴.۱ تحلیل عاملی اکتشافی — مقیاس عملکرد راهنمای موزه (mTGPS):

تحلیل عاملی اکتشافی (EFA) با چرخش Varimax پنج عامل را برای عملکرد راهنمای موزه شناسایی کرد: حرفه‌ای کلاسیک (Classic - CP)، چابک (Agile Empath - AE)، دانشمند عملیاتی (Operational)

شواهد نشان می‌دهد که عملکرد راهنمای تور نقش حیاتی در تجربه بازدیدکننده ایفا می‌کند و باید توجه بیشتری به آن معطوف شود.

قرار گرفتند. زنان عملکرد راهنمای حرفه‌ای کلاسیک (CP) و همدل چابک (AE) را بالاتر از مردان ارزیابی کردند. سن و وضعیت شغلی نیز تفاوت‌های معناداری نشان دادند؛ بازدیدکنندگان ۶۵ سال به بالا و بازنشستگان، عامل نگهدار قابل اعتماد (TC) را بیشتر از بازدیدکنندگان جوان‌تر و شاغل ارزش‌گذاری کردند. در مقابل، هیچ تفاوت معناداری بر اساس تحصیلات، درآمد یا تعداد سفرها مشاهده نشد.

۵. بحث

هدف این مطالعه، به‌کارگیری و آزمون یک مقیاس ارزیابی عملکرد راهنمای تور در زمینه خاص موزه و بررسی تفاوت‌های جمعیت‌شناختی در ارزیابی بازدیدکنندگان از عملکرد راهنمایان موزه بود. مقیاس مورد استفاده، در اصل توس هوآنگ و همکارانش توسعه یافته و چهار بعد اصلی را شناسایی کرده بود: شایستگی حرفه‌ای، مهارت‌های بین‌فردی، همدلی و حل مسئله. این ابعاد به عنوان مهارت‌ها و صلاحیت‌های اساسی برای راهنمایان تور در نظر گرفته شده بودند.

با این حال، مطالعه حاضر رویکرد متفاوتی را اتخاذ کرده و ابعاد استخراج‌شده را به عنوان انواع عملکرد یا شیوه‌های اجرایی راهنمایان موزه تفسیر می‌کند. از این تحلیل، پنج نوع عملکرد متمایز استخراج شد.

نوع اول، حرفه‌ای کلاسیک (CP)، ترکیبی از شایستگی حرفه‌ای و مهارت‌های بین‌فردی است. این نوع با ویژگی‌هایی چون ادب، ارتباط مؤثر، پایبندی به اصول اخلاقی، مسئولیت‌پذیری و پیروی از برنامه سفر شناخته می‌شود و نماینده الگوی سنتی راهنمای تور است. نوع دوم، همدل چابک (AE)، ترکیبی از همدلی، مهارت حل مسئله و مهارت‌های بین‌فردی است. این راهنما کسی است که نیازهای بازدیدکننده را تشخیص می‌دهد، با فرهنگ بازدیدکنندگان آشناست، توانایی حل تعارضات را دارد و در مواجهه با موقعیت‌های غیرمنتظره عملکرد خوبی از خود نشان می‌دهد؛ در نتیجه، به عنوان حل‌کننده‌ی همدل مسائل شناخته می‌شود.

علاوه بر این، مطالعه به تفاوت‌های جمعیت‌شناختی در درک بازدیدکنندگان از این انواع عملکرد اشاره دارد. به‌ویژه، سن و وضعیت شغلی تأثیر معناداری بر میزان ارزش‌گذاری نوع نگهدار قابل اعتماد (TC) داشت. بازدیدکنندگان مسن‌تر (۶۵ سال به بالا) و جوان‌ترها (۱۸ تا ۲۹ سال) این نوع راهنما را بیش از سایر گروه‌های سنی ارزش‌گذاری کردند. همچنین، افراد بازنشسته توجه بیشتری به این نوع عملکرد داشتند تا افراد شاغل. این موضوع را می‌توان با توجه به زمان آزاد بیشتر بازنشستگان برای بازدید از موزه و نیاز آن‌ها به توجه و اطلاعات بیشتر از سوی راهنماها تبیین کرد.

این یافته‌ها، پیامدهای عملی مهمی برای موزه‌ها دارند؛ به‌ویژه در طراحی رویکردهای متفاوت راهنمایی که بتواند نیازهای گروه‌های متنوع بازدیدکنندگان را بهتر پاسخ دهد.

۶. نتیجه‌گیری و پژوهش‌های آینده

هدف اصلی این مطالعه، به‌کارگیری

نوع اول، حرفه‌ای کلاسیک (CP)، ترکیبی از شایستگی حرفه‌ای و مهارت‌های بین‌فردی است. این نوع با ویژگی‌هایی چون ادب، ارتباط مؤثر، پایبندی به اصول اخلاقی، مسئولیت‌پذیری و پیروی از برنامه سفر شناخته می‌شود و نماینده الگوی سنتی راهنمای تور است. نوع دوم، همدل چابک (AE)، ترکیبی از همدلی، مهارت حل مسئله و مهارت‌های بین‌فردی است. این راهنما کسی است که نیازهای بازدیدکننده را تشخیص می‌دهد، با فرهنگ بازدیدکنندگان آشناست، توانایی حل تعارضات را دارد و در مواجهه با موقعیت‌های غیرمنتظره عملکرد خوبی از خود نشان می‌دهد؛ در نتیجه، به عنوان حل‌کننده‌ی همدل مسائل شناخته می‌شود. نوع سوم، دانشمند عملیاتی (OE)، بازتاب‌دهنده‌ی راهنمایی آگاه است که در سازماندهی زمان و فعالیت‌ها مهارت دارد و تسلط زبانی خوبی بر محتوای تور دارد. این نوع، ترکیبی از شایستگی حرفه‌ای و مهارت‌های سازمانی را به نمایش می‌گذارد. نوع چهارم، نگهدار قابل اعتماد (TC)، نیز مهارت‌های بین‌فردی و شایستگی حرفه‌ای را شامل می‌شود. این راهنما بر برآورده‌سازی نیازهای بازدیدکنندگان، تضمین ایمنی، ارائه اطلاعات دقیق و همکاری با کارکنان موزه تمرکز دارد. در نهایت،

مقیاس ارزیابی عملکرد راهنمای تور که توسط هوآنگ و همکارانش توسعه یافته بود، در بستر موزه و از دیدگاه بازدیدکنندگان، و شناسایی پروفایل‌های متمایز از راهنمایان موزه بر اساس عملکردشان بود. همچنین، این پژوهش تلاش کرد تا تفاوت‌های جمعیت‌شناختی مرتبط با انواع راهنمایان موزه را بررسی کند. این تحقیق به گسترش دانش محدود موجود درباره راهنمایان موزه کمک می‌کند؛ افرادی که نقش کلیدی در افزایش آگاهی عمومی نسبت به میراث فرهنگی دارند و به پایداری موزه‌ها به عنوان نهادهایی برای حفظ و تفسیر فرهنگ یاری می‌رسانند.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای نظری این مطالعه، پرداختن به شکاف موجود در ادبیات پژوهشی درباره راهنمایان موزه است. این نخستین پژوهشی است که مقیاس عمومی عملکرد راهنمای تور را به طور خاص در فضای موزه‌ها به کار گرفته و به جای تمرکز صرف بر مهارت‌ها یا شایستگی‌های منفرد، انواع عملکرد را معرفی می‌کند. این مطالعه نشان می‌دهد که این ویژگی‌ها می‌توانند به شکلی معنادار در قالب انواع مشخص عملکردی ترکیب شوند. از نظر کاربردی، این یافته‌ها می‌توانند در توسعه استراتژی‌های مخاطب‌محور به موزه‌ها کمک کنند، به ویژه با هماهنگ‌سازی گروه‌های سنی مختلف با انواع خاصی از راهنمایان موزه و ارائه راهنمایی‌های مؤثر برای مدیریت موزه‌ها. یافته‌های این پژوهش به ویژه

برای مدیران موزه که به دنبال تقویت ارتباط با بازدیدکنندگان و گردشگران هستند، اهمیت زیادی دارد. شواهد نشان می‌دهد که عملکرد راهنمای تور نقش حیاتی در تجربه بازدیدکننده ایفا می‌کند و باید توجه بیشتری به آن معطوف شود. این موضوع در شرایطی که موزه‌ها به سوی احیای تفسیر زنده پیش می‌روند و در کنار آن از فناوری‌های نوین مانند واقعیت افزوده (AR) و واقعیت مجازی (VR) استفاده می‌کنند، از اهمیت بیشتری برخوردار است. با وجود پیشرفت‌های فناورانه، راهنمایان زنده موزه همچنان نقش اساسی در ایجاد تجربیات اصیل و درگیرکننده خواهند داشت. افزون بر این، یافته‌ها از طراحی برنامه‌های آموزشی هدفمند برای بهبود جنبه‌های ارزشمند عملکرد راهنمایان پشتیبانی می‌کند.

در عین حال، این مطالعه محدودیت‌هایی دارد که مسیرهایی برای پژوهش‌های آینده فراهم می‌کند. نخست اینکه، مقیاس مورد استفاده در اصل برای راهنمایان عمومی طراحی شده بود و اگرچه اثربخش ظاهر شد، نیاز به توسعه و اعتبارسنجی یک مقیاس خاص برای راهنمایان موزه را نشان می‌دهد. همچنین، ترکیب ارزیابی‌های خوداظهاری توسط راهنمایان موزه می‌تواند به درک عمیق‌تری از عملکرد آن‌ها بینجامد. پس از اعتبارسنجی مقیاس جدید، می‌توان از روش‌هایی مانند تحلیل خوشه‌ای یا تحلیل نمایه نهفته (Latent Profile Analysis - LPA) برای بررسی دقیق‌تر پروفایل‌های

راهنمایان موزه استفاده کرد. با توجه به روندهای فعلی در شخصی‌سازی خدمات گردشگری و خردبخش‌بندی مخاطبان، نویسندگان پیشنهاد می‌کنند که ویژگی‌های راهنمایان تور می‌تواند با توجه به انتظارات و ویژگی‌های گروه‌های مختلف بازدیدکننده تنظیم شود. برای مثال، راهنمایی که با گروه‌های کاری یا بزرگسالان علاقه‌مند به دانش سروکار دارد، می‌تواند ویژگی‌های «حرفه‌ای کلاسیک» را برجسته‌تر کند. با این حال، این فرضیه نیازمند آزمون تجربی است، که از سوی نویسندگان به عنوان یکی از مسیرهای مهم برای تحقیقات آینده پیشنهاد شده است.

۱. موزه ملی نیش، ۱۸۰۰۰ نیش، صربستان
۲. گروه جغرافیا، گردشگری و مدیریت هتل، دانشکده علوم، دانشگاه نووی ساد، ۲۱۰۰۰ نووی ساد، صربستان
۳. مؤسسه ورزش، گردشگری و خدمات، دانشگاه ایالتی اورال جنوبی، خیابان لنین شماره ۷۶، ۴۵۴۰۸۰ چلیابینسک، روسیه
۴. گروه جغرافیا، دانشکده علوم، دانشگاه نیش، ۱۸۰۰۰ نیش، صربستان
۵. دانشکده گردشگری و مدیریت مهماننوازی، دانشگاه رییکا، ۵۱۰۰۰ رییکا، کرواسی

بر دیس موزه‌ای قلمرو رامسر

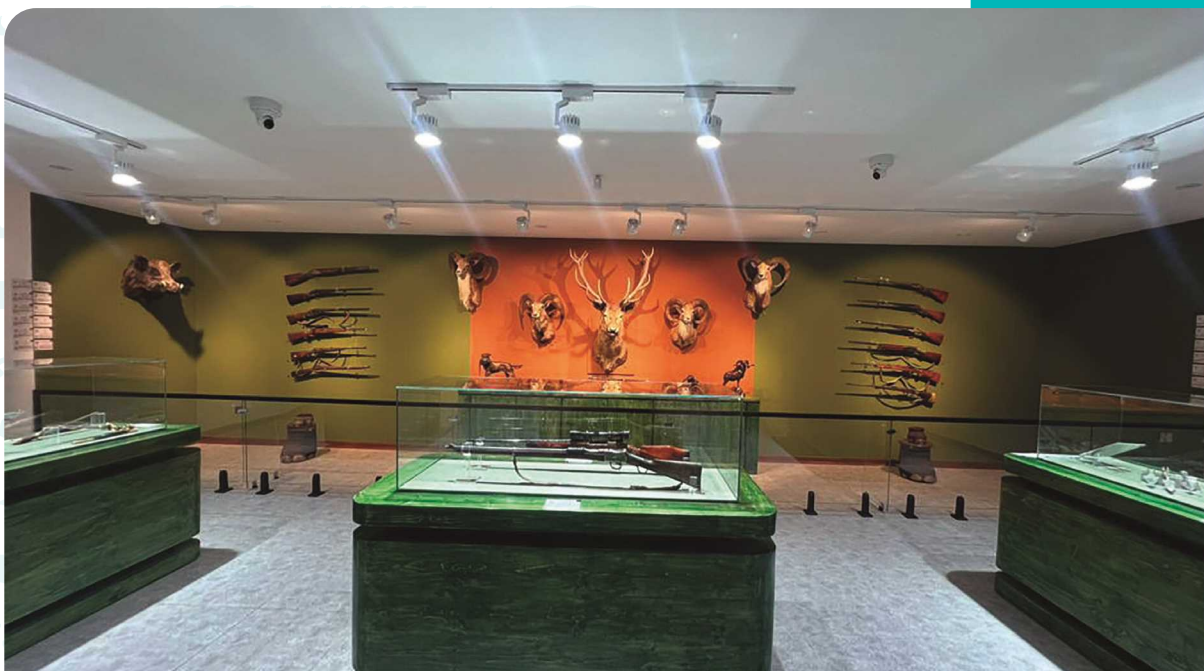
است. شکار و شکارگری در ایران ریشه‌ای دیرینه دارد. سوارکاری، تیراندازی و شکار در ایران باستان از محاسن شاهان برشمرده می‌شد و در طول تاریخ با اهداف مختلف از جمله کارکردهای

حیات وحش به عنوان یک منبع طبیعی برای ارتزاق بود. ایران نیز به دلیل تنوع گیاهی و اقلیمی کم‌نظیر، دارای حیات وحش بسیار متنوع بوده و از جنبه اکوتوریسم در سراسر دنیا مورد توجه

افتتاح موزه شکار

شکار در دوره‌ای از تاریخ انسان نخستین وارد زندگی و بقای زیستی او شد؛ به گونه‌ای که شکار به معنای حفاظت، پرورش، صید و برداشت از





خنجر، دیگر ابزارهای شکار با قدمتی از هزاره‌های اول پیش از میلاد تا دورهٔ معاصر است. از آثار شاخص موزهٔ شکار می‌توان به خنجر گوزن‌گیر، سرنیزه مفرغی که گونه‌ای کمیاب از هزاره اول پیش از میلاد است و اسلحه شکاری مگنوم ۳۰۰ اشاره نمود که نمایش آن‌ها

عمارت مرمر راه‌اندازی شد. موزهٔ شکار به عنوان یکی از موزه‌های تخصصی پردیس موزه‌ای رامسر با مساحتی حدود ۳۰۰ مترمربع به نمایش ۵۳ اثر تاریخی و هنری ارزشمند از گنجینه‌های موسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد با موضوع "شکار" می‌پردازد. آثار منتخب پس از مطالعه، بررسی و اصالت‌سنجی و بر مبنای جنس و تکنیک بکار رفته در ساخت آن‌ها در سه دسته آثار تاکسیدرمی، سلاح سرد و سلاح گرم به پردیس موزه‌ای رامسر منتقل و با بهره‌مندی از تکنولوژی‌های روز دنیا در موزه‌سازی به معرض نمایش درآمدند. این آثار در مجموع شامل ۵۳ اثر از انواع تندیس‌های برنزی و تاکسیدرمی، جنگ‌افزارهایی نظیر اسلحه، سرنیزه،

اقتصادی_نظامی مورد استفاده قرار گرفته است تا جایی که در قرن بیستم به پدیده‌ای اساساً تفریحی بدل گشته و شکلی نمادین به خود گرفته است.

فقدان موزه شکار در شمال کشور و از سویی و میزان بالای درخواست علاقه‌مندان از قشرهای مختلف باعث شد پردیس موزه‌ای رامسر به پشتوانهٔ گنجینه‌ای از آثار و اشیاء ارزشمند موسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان در صدد راه‌اندازی "موزهٔ شکار" برآید.

"موزهٔ شکار" در اسفندماه ۱۴۰۴ پس از یک دوره شش ماهه عملیات طراحی و اجرا در سه حوزه ابنیه، تاسیسات الکتریکال و مکانیکال در بنای انبار قدیم واقع در ضلع جنوبی

موزهٔ شکار به عنوان یکی از موزه‌های

تخصصی پردیس موزه‌ای رامسر

با مساحتی حدود ۳۰۰ مترمربع

به نمایش ۵۳ اثر تاریخی و هنری

ارزشمند از گنجینه‌های موسسه

فرهنگی موزه‌های بنیاد با موضوع

"شکار" می‌پردازد.

با هدف آگاهی بخشی به مذمت شکار بوده و با معرفی حیوانات منقرض شده و یا در حال انقراض این عمل را مورد نکوهش قرار می دهد.

اقدامات انجام شده در بازسازی بنای "موزه شکار" از ابتدای پروژه تا راه اندازی، به شرح ذیل است:

- اجرای سازه های مقاوم و متناسب با طرح معماری به صورت مصالح بنایی و بهره بردن از مواد و مصالح فلزی و چوبی در سازه اصلی داخلی و بیرونی بنا

- محوطه سازی بر پایه طرح خانه های روستایی و اجرای فضای سبز
- استفاده از مصالح با کیفیت قابل اجرا در فضاهای نمایشی موزه ای و نهایی سازی دیوارها و کف
- اجرای رنگ آمیزی ضد رطوبت در تمامی سازه های بیرونی و نمای اصلی ساختمان
- اجرای کابل کشی و نصب تجهیزات الکتریکی در راستای تکمیل نورپردازی محیطی و موزه ای
- اجرا و نصب سیستم های گرمایش و

- سرمایش بر اساس استانداردهای موجود
- تجهیز ساختمان موزه به تکنولوژی های روز دنیا در حوزه پایش تصویری و سیستم های حفاظتی و امنیتی
- تجهیز فضای نمایشی با زون بندی شیشه ای و ساخت ویترین های چوبی جهت چیدمان آثار

روز درختکاری

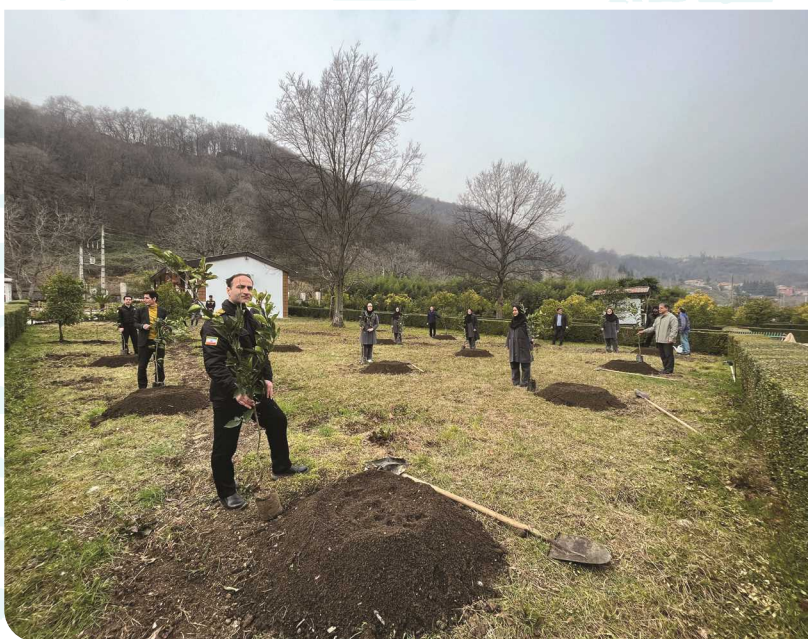
یکی از بخش های مهم و جذاب





پردیس موزه‌ای رامسر، باغ‌موزه گیاه‌شناسی به وسعت ۱۲ هکتار است. این باغ دارای تعداد قابل توجهی از گونه‌های گیاهیست که بعضاً گونه‌هایی نادر و کمیاب هستند. بخش قابل توجهی از این گیاهان را مرکبات (انواع درختان پرتقال، نارنگی و نارنج)، گل‌ها و گیاهان زینتی (گل‌یخ، به ژاپنی، مگنولیا، برگ بو، کاج و سرو و...) و درختان میوه (کیوی، آووکادو، فیجوآ و...) تشکیل داده‌اند. از این روی، پردیس موزه‌ای رامسر در روز چهارشنبه ۱۵ اسفندماه ۱۴۰۳ و بمناسبت "روز درختکاری" به کاشت ۵۰ اصله نهال پرتقال در دو نقطه متفاوت از گستره سبز و وسیع باغ‌موزه گیاه‌شناسی این مجموعه موزه‌ای پرداخت. کاشت این درختان به منظور پاسداشت ارزش‌های فرهنگی و منطقه‌ای و حفظ هرچه بهتر سرمایه‌های ملی با حضور و توسط کارکنان پردیس موزه‌ای رامسر در دو نقطه‌ی ضلع شمالی "موزه شکار" و ضلع غربی "باغ پرتقال" پردیس انجام گرفت.

این عمل که با هدف ترویج فرهنگ توجه به منابع طبیعی و نهادینه شدن توسعه فضای سبز همراه بود؛ باری دیگر پردیس موزه‌ای رامسر را در سرسبزی و شادابی میهن‌مان سهیم نمود.



ریتون‌های / یا شکل



داشت که بیشتر ریتون‌های این دوره اشکانی از درون گورها یافت شده‌اند، بنابراین می‌توان گفت که این ریتون‌ها احتمالاً کاربرد آیینی نیز داشته‌اند.

ریتون‌ها از هزاره چهارم پیش از میلاد در ایران مورد استفاده قرار می‌گرفتند. استفاده از این نوع ظروف آشامیدنی در ایران باستان بسیار متداول بوده است و تا پایان دوره ساسانی می‌توان انواع مختلفی از این نوع ظروف را مشاهده کرد. به نظر می‌رسد استفاده از ظروف مزین و آراسته برای آشامیدن در مراسم رسمی و مذهبی مورد توجه بوده است. روش کلی در ساخت ریتون‌ها استفاده از اشکال جانوری در ساخت و ترکیب آن‌هاست. اندکی دقت به مجموعه جانوران مورد استفاده نشان می‌دهد که به طور حتم عقاید فرهنگی و اساطیری در انتخاب این جانوران مؤثر بوده است. شاید اعتقاد به انتقال نیروی جانور به انسان از طریق مایع درون ریتون موجب تنوع و فراوانی آنها شده باشد.

از آثار جالب توجه در موزه آوندهای تاریخی می‌توان به ریتون چکمه‌ای/ کفشی شکل متعلق به دوره اشکانی اشاره کرد که در نوع خود هنرمندانه ساخته شده است. یکی از اشکال ریتون‌های دوره اشکانی، شکل چکمه‌ای است که نمونه‌هایی از آن در محوطه تاریخی «ولیران»، یکی از روستاهای دماوند، به دست آمده است. جام آن به شکل شاخ و علاوه بر دهانه ورودی دارای یک منفذ در جلوی کفش جهت خروج مایع درون ظرف است.

هنرمندان دوره اشکانی نیز مانند هنرمندان دوران پیش از خود، ریتون‌هایی می‌ساختند که علاوه بر استفاده از اشکال حیوانی بر دهانه و روی جهت ورود مایع به درون ظرف، حفره‌ای نیز جهت خروج مایع درون ظرف داشتند. ریتون به شکل پادالیت بر این موضوع دارد که انسان ساکن در گستره جغرافیایی ایران، جدای از توجه به پدیده‌های جانوری پیرامون، از تجهیزات خود نیز برای شکل‌دهی به ظروف بهره می‌بردند. باید توجه





Parthian Boot-shaped/Rhyton Vessel

One of the fascinating artifacts in the Museum of Historical Vessels is the boot-shaped rhyton from the Parthian period, which is artistically crafted and unique in its design. One of the distinctive forms of rhytons from the Parthian era is the boot shape, with examples of these vessels found at the archaeological site of “Valiran,” a village in the Damavand region. The vessel’s body is shaped like a horn, and in addition to the opening at the top, it has an additional hole at the front of the boot to allow the liquid inside the vessel to exit.

Similar to the artists of earlier periods, Parthian craftsmen also created rhytons that not only featured animal shapes at the spout for pouring liquids but also included a hole for the

liquid to exit. The boot-shaped rhyton suggests that the people of ancient Iran, in addition to their attention to surrounding animal life, also utilized their own equipment in shaping these vessels. It should be noted that most of these Parthian rhytons were discovered inside graves, indicating that these vessels likely had a ceremonial or ritualistic function.

Rhytons have been used in Iran since the 4th millennium BCE. These drinking vessels were widely used in ancient Iran and various forms of them can be observed up until the end of the Sassanian period. It seems that decorated and adorned vessels were of particular importance for drinking during formal and religious ceremonies. The general

method for crafting rhytons involved incorporating animal forms into their design. A closer examination of the types of animals used suggests that cultural and mythological beliefs likely played a significant role in their selection. The belief in the transfer of the animal’s power to the human through the liquid in the rhyton may have contributed to the diversity and prevalence of these vessels.



جام میثاق



همزمان از مایه درون آن می نوشیدند. باید به این نکته اشاره کرد که در گذشته اعتقاد به حفظ و نگهداری از پیمان‌ها بسیار مورد توجه بود و پیمان‌شکنی از جمله اعمال قبیح و نابخشودنی محسوب می‌گردید. وجود تصاویری از خدای «مهر» در کتیبه‌های سنگی که معمولاً در حال نظارت بر پیمان بستن بین دو یا چند نفر است، خویشکاری وی را برای ما آشکار می‌کند.

است و همچنین دو لوله کوچک آبریز مانند با زاویه مایل به کنار ظرف در آن تعبیه شده است. قدمت این جام‌ها را از سده پنجم-چهارم پیش از میلاد تا دوره ساسانی نسبت داده‌اند. تصور بر این است که نوشیدن همزمان چندین نفر (بسته به تعداد لوله‌های ظرف) نشانگر وفادار بودن به پیمان و یا مهر تأیید بر موافقت‌هایی است که بین آن‌ها صورت گرفته و در پیمان زناشویی، برادری، تعهدات و قراردادهای مشارکت و پیمان صلح یا عدم تجاوز، طرفین

در موزه «آوندهای تاریخی»، واقع در پردیس موزه‌ای رامسر، تنگی سفالی متعلق به محوطه‌های باستانی استان گیلان به نمایش گذاشته شده است؛ این گونه ظروف «جام میثاق» نامیده می‌شوند و اثر موجود در موزه به هزاره نخست پیش از میلاد تعلق دارد. در نگاه اول این تنگ‌ها دارای گردنی باریک و دو دسته هستند که به شانه و گردن در لبه ظرف می‌چسبند. شانه‌های آن‌ها گرد و بدنه آن‌ها تخم‌مرغی و یا گلابی‌شکل است. پایه نیز به صورت مدور یا تخت





Rhythm of the Covenant Cup

In the Museum of Historical Vessels, located in the Ramsar Museum Complex, a ceramic jug from the ancient sites of Gilan province is displayed. These types of vessels are known as the “Covenant Cup,” and the example in the museum dates back to the first millennium BCE. At first glance, these jugs have a narrow neck and two handles that attach to the shoulder and neck of the vessel. Their shoulders are rounded, and their bodies are either egg-shaped or pear-shaped. The base is either circular or flat, and two small spouts are positioned at an angle near the

edge of the vessel. The age of these cups is attributed to the 5th-4th century BCE, extending into the Sassanian period. It is believed that the simultaneous drinking from these vessels by multiple people (depending on the number of spouts on the vessel) symbolized loyalty to a pact or served as a seal of agreement on commitments made between them. In marital contracts, brotherhood oaths, joint ventures, and peace or non-aggression pacts, the parties involved would drink from the same vessel as a sign of mutual trust and agreement.

It is important to note that

in ancient times, the preservation of pacts was of significant importance, and breaking a promise or pact was considered one of the most reprehensible and unforgivable actions. Images of the god “Mithra” on stone inscriptions, often depicted overseeing the sealing of agreements between two or more parties, underscore his role in these solemn oaths and contracts.



ی (صلح در خیابان کائیلی)



و کمک راهبه‌ها جهت التیام بخشیدن به جراحات وارده بر سربازان در صحنه جنگ به خوبی نمایان است. نام لاتین حک شده بر قاب نقاشی حاضر با عنوان «pax in via coeli» را می‌توان بطور دقیق «صلح در خیابان کائیلی» ترجمه نمود. عنوانی نمادین از مسیری معنوی که از طریق آن کشته‌شدگان بی‌گناه در جنگ‌ها به بهشت پروردگار هدایت می‌شوند. این اثر زیبا به سبک رئالیسم توسط هنرمند فرانسوی «ویلفرد کونستاننت بوکن» در سال ۱۹۰۳ میلادی تصویر شده است.

در مکزیک نگران بود، پروس را برای حمله به فرانسه تشویق کرد. سرانجام فاجعه رخ داد و دو کشور رو در روی هم قرار گرفتند. نتیجه این جنگ پیروزی قاطعانه پروس و برکناری و تبعید ناپلئون سوم بود. این جنگ همچنین به یکپارچگی آلمان و استقرار جمهوری سوم فرانسه انجامید.

تابلوی موجود در موزه عمارت مرمر رامسر با نام «صلح در خیابان کائیلی» که با تکنیک رنگ روغن روی بوم نقاشی شده، روایتگر بخشی ترازیک از این جنگ است و مضمونی مذهبی دارد. در نقاشی مذکور، فضای مذهبی

جنگ فرانسه و آلمان که جنگ فرانسه و پروس نیز نامیده می‌شود، جنگی بین امپراطوری دوم فرانسه به رهبری ناپلئون سوم و پادشاهی پروس به صدراعظمی بیسمارک بود. در نیمه دوم سده نوزدهم، فرانسه همچون پادشاهش ناپلئون سوم، بیمار و بی‌رمق بود؛ اما همسایه شرقی‌اش پروس به رهبری بیسمارک، مدهوش از پیروزی و اتحاد، سودای گسترش و یکپارچگی سرزمین‌های فتح شده را در سر داشت. بریتانیا نیز که از جاه‌طلبی‌های ناپلئون سوم به ویژه دخالت‌های نظامی فرانسه





Peace on the Street of Caius”

The Franco-Prussian War, also known as the Franco-German War, was a conflict between the Second French Empire, led by Napoleon III, and the Kingdom of Prussia under the leadership of Otto von Bismarck. In the second half of the 19th century, France, like its ruler Napoleon III, was weak and in decline; however, its eastern neighbor, Prussia, led by Bismarck, was intoxicated by victory and unity and harbored ambitions of expanding and consolidating its newly acquired territories. Britain, concerned about Napoleon III's ambitions, espe-

cially his military interventions in Mexico, encouraged Prussia to attack France. Ultimately, disaster struck as the two countries clashed. The result was a decisive victory for Prussia and the overthrow and exile of Napoleon III. This war also led to the unification of Germany and the establishment of the French Third Republic.

The painting “Peace on the Street of Caius” in the Marble Palace Museum in Ramsar, painted in oil on canvas, depicts a tragic moment from this war with a religious theme. In the painting, the religious atmosphere and the assistance

of nuns in healing the wounds of soldiers on the battlefield are clearly visible. The Latin inscription on the painting's frame, “pax in via coeli,” can be accurately translated as “Peace on the Street of Caius,” symbolizing a spiritual path through which the innocent victims of war are guided to God's heavenly paradise. This beautiful work, created in the realist style, was painted by the French artist Wilfrid Constant Boken in 1903.

حه شکاری

یکی از اسلحه‌های شکاری موزه تخصصی شکار که در زمره سلاح‌های گرم مورد نمایش در این موزه قرار می‌گیرد؛ تفنگ Weatherby مدل Magnum ۳۰۰ یکی از برجسته‌ترین محصولات شرکت Weatherby امریکا است که

در موزه تخصصی شکار به طور اخص و توسط دو تن از دوستان عبدالرضا پهلوی به نام‌های KLEIN و TEVIS به شرکت Weatherby سفارش و با تزیینات پلاک و نماد تاج شاهنشاهی عصر پهلوی ساخته شده است. تفنگ‌های Weatherby معمولاً دارای ویژگی‌هایی مانند قنداق‌های مقاوم، سیستم‌های پیشرفته برای کاهش لگد و قابلیت نصب دوربین‌های شکاری هستند. این تفنگ‌ها به دلیل کیفیت ساخت بالا



توسط روی ودربی (Roy Weatherby) در سال ۱۹۴۴ طراحی شد. این تفنگ از کالیبر ۳۰۰ Weatherby Magnum استفاده می‌کند که بر اساس شاخصه H&H Magnum ۳۰۰ ساخته شده است. طراحی این کالیبر با شانه‌های دوشعاعی، باعث افزایش دقت و قدرت آن شده و به عنوان یکی از محبوب‌ترین کالیبرهای Weatherby در سده ۲۰ میلادی شناخته می‌شود. نمونه حاضر

این تفنگ به دلیل قدرت بالا و دقت مناسب، به سرعت در میان شکارچیان حرفه‌ای و علاقه‌مندان به شکار محبوب شد. در دهه ۱۹۶۰، شرکت Winchester مدل ۳۰۰ Winchester Magnum را به عنوان رقیب این کالیبر معرفی کرد؛ اما Weatherby همچنان جایگاه خود را حفظ کرد و به عنوان یکی از بهترین گزینه‌ها برای شکارهای بزرگ و دوربرد شناخته شد.



One of the hunting weapons displayed at the Specialized Hunting Museum is the Weatherby Magnum 300 rifle, one of the most prominent products of the American Weatherby company. It was designed by Roy Weatherby in 1944. This rifle uses the .300 Weatherby Magnum caliber, which is based on the 300 H&H Magnum specification. The design of this caliber, with its dual radial shoulders, enhances both accuracy and power, making

it one of the most popular calibers of Weatherby in the 20th century. This specific model displayed in the Specialized Hunting Museum was ordered by two friends of Abdolreza Pahlavi, named KLEIN and TEVIS, and was crafted by Weatherby with embellishments such as a plaque and the emblem of the Pahlavi royal crown. Due to its high power and good accuracy, this rifle quickly became popular among professional hunters and hunting enthusiasts.

In the 1960s, the Winchester company introduced the 300 Winchester Magnum as a competitor to this caliber; however, Weatherby maintained its reputation and continued to be recognized as one of the best options for big game and long-range hunting.

گلدان مرصع

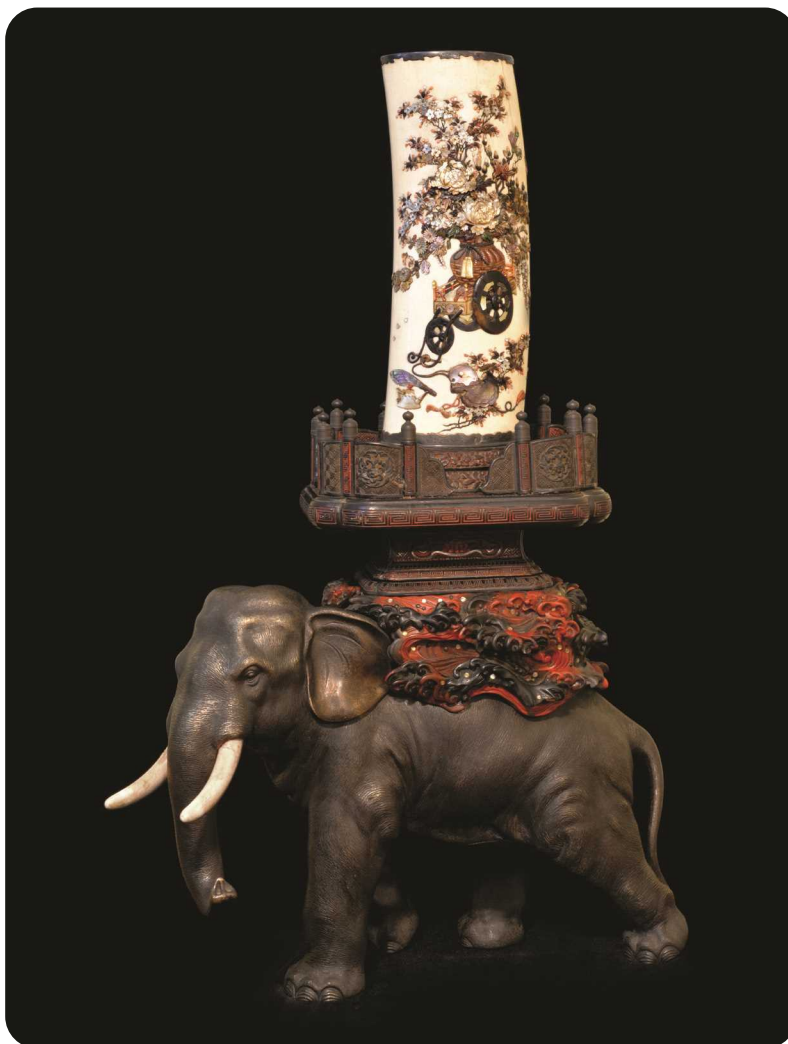
گلدان مرصع عنوان یکی از آثار شاخص و منحصر به فرد موزه تخصصی عاج ایران، ساخت ژاپن در اواسط سده ۲۰ میلادی است و با وزنی بالغ بر ۸ کیلوگرم و ارتفاع ۶۵ سانتی متر در سراسر طبقه اول موزه تخصصی عاج ایران به نمایش گذاشته شده

است. این گلدان استوانه‌ای از جنس عاج فیل، بر روی کجاوه‌ای چوبی قرار گرفته و فیلی از جنس برنز در حال حمل آن است. در دو طرف گلدان، سبد گلی به شکل کالسکه، شاخه‌هایی از گل‌های رنگارنگ و پرنده دیده می‌شود. تصاویر کار شده در دو طرف گلدان با

هم متفاوتند و این بر زیبایی اثر افزوده است.

تکنیک به کار رفته در تزیینات روی گلدان، «شیبایاما» به معنی نشانندن طرح بر روی پایه‌ای از جنس عاج، چوب و یا لاک است. معمولاً از صدف‌های دریایی مانند صدف‌های کاسه‌ای و «آبالون» (نوعی صدف دریایی)، شاخ، عاج رنگ شده، مرجان، لاک لاکپشت و چوب استفاده می‌شود. در هنر شیبایاما، با استفاده از این عناصر موتیف‌هایی از گیاهان گلدان و جانوران را ترسیم و لاک‌کاری می‌کنند؛ سپس تصاویر مورد نظر روی سطح کار (گلدان از جنس عاج) کنده‌کاری (حکاکی) می‌شوند و در نهایت با ظرافت تکه‌های مرصع آماده شده را بطور نقش برجسته با چسب، در داخل سطح کنده‌کاری (فرورفتگی) پایه می‌چسبانند. برجسته بودن این نقوش وجه تمایز شیبایاما از دیگر فرم‌های هنری لاک‌ست.

این هنر اولین بار توسط هنرمند ژاپنی شینزو انوکی (که بعدها نام شینزو شیبایاما را برگزید) در ژاپن ابداع شد. سبک وی در مرصع‌کاری عاج بسیار محبوبیت یافت و نام شیبایاما به واسطه حضور در نمایشگاه‌های بین‌المللی و جلب توجه از منظر ظرافت و تکنیک‌های پیچیده، بطور گسترده‌ای شناخته شد.





The inlaid vase is one of the most distinctive and unique pieces at the Iran Ivory Museum, crafted in Japan during the mid-20th century. Weighing approximately 8 kilograms and standing at 65 centimeters tall, it is displayed in the first-floor hall of the Iran Ivory Museum. This cylindrical vase, made from elephant ivory, rests on a wooden palanquin, carried by an elephant sculpted from bronze. On either side of the vase, there are decorative baskets shaped like carriages, featuring branches of colorful flowers and birds. The designs on both sides of the vase are

different, enhancing the beauty of the piece.

The technique used to decorate the vase is called Shibayama, meaning the design is applied to a base made of ivory, wood, or lacquer. In this technique, marine shells, such as shellfish and abalone (a type of shellfish), as well as horn, colored ivory, coral, tortoiseshell, and wood are often used. In Shibayama art, motifs of flowering plants and animals are drawn and lacquered, then the intended images are carved (engraved) into the surface of the work (ivory vase). Finally, inlaid pieces are carefully

applied in bas-relief within the carved indentations using adhesive. The raised designs distinguish Shibayama from other forms of lacquer art.

This technique was first developed by the Japanese artist Shinzo Inoki, who later adopted the name Shinzo Shibayama. His style in ivory inlay became highly popular, and the name Shibayama became widely recognized due to its presence in international exhibitions, capturing attention for its intricacy and sophisticated techniques.

موزه تار و پود

دوره عباسی یزد



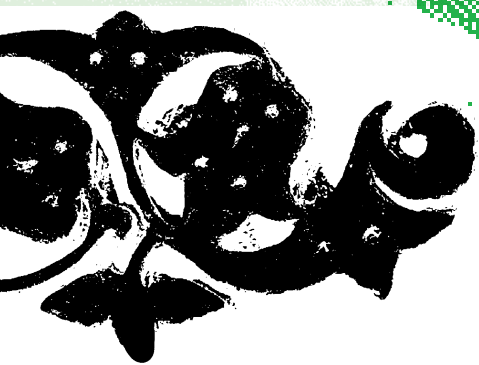
شتر به عنوان یک حیوان جنگی و یا بارکش تصویر شده است که تداوم هنر ساسانی را در هنر دوره عباسیان می‌توان دید.

نقش درخت سرو نیز بر پارچه طراز دوره عباسی مورد بحث نشان می‌دهد که درخت سرو همیشه سبز و سمبل جاودانگی است. ظاهراً سرو مظهر ایزدمهر به شمار می‌آمده که بسیار در نقش برجسته‌های تخت جمشید مشاهده می‌شود و نمونه آن در آیین مهرپرستی، زایش میترا از درخت سرو است. در دوران عباسی طراز جزئی از صنعت پارچه‌بافی به حساب می‌آمد. نقوش و نحوه تزئین پارچه‌ها در صدر اسلام بیشتر تقلیدی از اسلوب ساسانی است. به نحوی که تشخیص پارچه‌های صدر اسلام از دوران اسلامی بسیار مشکل است. تنها تفاوت عمده نقوش پارچه‌های دوره ساسانی با پارچه‌های دوره اسلامی این بود که مسلمانان به جای به کار بردن تصاویر در حاشیه پارچه‌ها از نوشته‌ها استفاده می‌کردند که به تدریج همین نوشته‌ها به صورت کتیبه در حاشیه پارچه‌ها جای می‌گرفت، جای تصاویر دوره ساسانی را گرفتند. می‌توان گفت در عصر عباسی، منسوجات نقوش‌های متعددی داشتند و از منسوجات برای تهیه جامه استفاده می‌کردند و همچنین جامه نشانه مهمی از موقعیت اجتماعی محسوب می‌شد پارچه مزین به طراز به جا مانده از دوران عباسی در موزه تار و پود یزد، از پارچه‌ای سبک وزن مانند پارچه کتانی است که ممکن است از تکه‌هایی از شنل، جامه تابستانی، زیر جامه، عمامه، شال و حمایل مورد استفاده بوده است.

است. نقش گرفت‌وگیر، چنانکه از نام آن پیداست نمادی از جنگ و قدرت‌طلبی به منظور حفظ بقا و حیات و در نهایت پیروزی یکی بر دیگری است که گاه مفاهیم اسطوره‌ای و نمادین و همچنین مضامین تمثیلی همچون نبرد نور و تاریکی و یا خیر و شر را نیز در بردارد. نقوش گرفت‌وگیر به منزله نماد بوده و به منظور نشان دادن چیزی فراتر از جنبه‌های ظاهری حیوانات به تصویر درآمده به کار می‌رفته است و ریشه در باورها و اعتقادات دینی مردم در دوران‌های مختلف تاریخی داشته است که به دوره‌های بعد نیز منتقل شده است. نقش شتر که در پارچه طراز دوران عباسی در موزه تار و پود یزد به نمایش درآمده است که می‌توان ردپای استفاده از این تصویر را در نقوش برجسته مورد توجه قرار داد. در دوره ساسانی، حکاکی نقش

یکی از قدیمی‌ترین قطعات پارچه‌ی طراز، متعلق به دوران عباسیان در موزه تار و پود یزد نگهداری می‌شود که روی اثر کتیبه‌ای به خط کوفی آمده که نام هنرمند احمد بن الحسن الناصر در سال ۲۰۳ هجری قمری ذکر شده است. نقوش به کار رفته در این پارچه درخت سرو، شیر شتر شگن و نقش گرفت‌وگیر را نشان می‌دهد. در پارچه‌های دوران عباسی به دلیل پیشرفت‌هایی که در فن پارچه‌بافی ایجاد شد مسلمانان از نقوش متعددی در بافندگی بهره گرفتند؛ هرچند تاثیر هنر ساسانی در آن دوران ادامه داشت. تصاویر منقوش بر روی پارچه طراز به نمایش درآمده نشان می‌دهد که دو حیوان شیر و شتر هم جهت هستند و شیر بر پشت شتر یورش برده و کمر آن را گاز می‌گیرد و در این حالت سر شتر به عقب برگشته





taraz Textile

One of the oldest surviving taraz textiles, dating back to the Abbasid period, is preserved in the Tar-o-Pood Museum of Yazd. This piece bears a Kufic inscription that includes the name of the artist, Ahmad ibn al-Hasan al-Nasir, dated to the year 203 AH (818 CE). The motifs on this fabric include a cypress tree, a lion attacking a camel, and a symbolic combat scene (grappling motif).

During the Abbasid era, significant advances in textile weaving allowed Muslim artisans to incorporate a wide variety of motifs into their work, although Sasanian artistic influences remained strong. The imagery on this taraz fabric shows a lion and a camel facing the same direction, with the lion attacking from behind and biting the camel's back. The camel's head is turned backward in response. The grappling motif symbolizes struggle and power, often representing themes of survival, victory, and conflict, and can

carry mythological, symbolic, or allegorical meanings, such as the eternal battle between light and darkness or good and evil. These symbolic motifs were used to convey meanings beyond the physical appearance of animals, rooted in the religious and cultural beliefs of various historical periods, and were passed down through subsequent generations. The camel motif, in particular, links back to earlier relief carvings of camels in Sasanian art, where camels were depicted as war animals or beasts of burden, showing the continuity of Sasanian artistic heritage into the Abbasid period. The cypress tree motif on the textile also holds deep symbolism: the evergreen cypress represents eternity and immortality. In ancient Persian belief, it was associated with Mithra (Mehr)—the Zoroastrian divinity of light and covenant—and often appears in Persepolis bas-reliefs. In Mithraism, Mithra is said to have been born from a cypress

tree.

In the Abbasid era, taraz was an important component of the textile industry. The design and decoration of early Islamic textiles were often direct imitations of Sasanian styles, to the extent that distinguishing early Islamic fabrics from late Sasanian ones can be difficult. The primary difference was that, instead of images, early Islamic weavers used inscriptions in the fabric's borders. Over time, these inscriptions replaced figural motifs, becoming decorative epigraphic bands (taraz) commonly seen in Islamic textiles. Textiles during the Abbasid period served multiple purposes. They were used to make clothing—which itself was an important indicator of social status. The lightweight, linen-like taraz textile preserved in the Tar-o-Pood Museum may have been part of a cloak, summer garment, undergarment, turban, shawl, or sash.



به مکتب غیاث الدین



علی نقشبند یزدی

در دوره صفویه صنعت نساجی ایران با حمایت پادشاهان صفوی به مرحله بالایی از شکوفایی و رشد رسید بطوریکه بار دیگر پارچه‌های ایرانی در ردیف کالایی ارزشمند به اقصی نقاط کشورهای آن روزگار صادر می‌شدند. شهر اصفهان بعنوان پایتخت حکومت صفوی به مرکزی برای گردهمایی هنرمندان از سراسر کشور تبدیل شده بود که با همکاری یکدیگر آثار فاخری را تولید می‌کردند و هنرنساجی نیز از این امر مستثنی نبود. یکی از این هنرمندان غیاث الدین علی نقشبند یزدی بود که علاوه بر فعالیت در هنرهای مینیاتور، نگارگری، نقاشی، خطاطی، تذهیب و شعر همزمان ریاست کارگاه‌های سلطنتی پارچه بافی شاه عباس اول را در دست داشت. مهارت غیاث الدین در تولید پارچه‌های زربفت به حدی بود که گفته می‌شود او هر ساله جامه‌ای زربفت منقش به اشعاری در ستایش شاه عباس بزرگ به دربار می‌فرستاد و سال دیگر لباس گران بهای دیگری با اشعار جدید به دربار می‌فرستاد و از این رو در اکثر مراسمات و جشن‌های دربار صفوی دعوت و مورد عنایت شاه قرار می‌گرفت. این طراح و بافنده بزرگ در زمان خود مبدع پارچه‌های چندتایی و مخمل بود که هر کدام همچنان

شاهکاری در تاریخ صنعت پارچه بافی به حساب می‌آیند. از دیگر خدمات ارزشمند غیاث الدین به صنعت نساجی پایه‌گذاری مکتب جدیدی در هنر پارچه بافی ایران است که از ویژگی‌های آن به کارگیری طرح‌های تزئینی و نقوش



کوچک که در یک طرح کلی بایکدیگر هماهنگی داشته باشد بود. یکی از شاخص‌ترین آثار موزه تاروپود یزد پارچه‌ای بازمانده از دوران صفویه است که ویژگی‌های مکتب هنری یزد یا همان مکتب غیاث را در

خود جای داده است. نقش اصلی پارچه تصویر شاهزاده‌ای نشسته بر تخت همراه با ندیمه‌هایی که بر روی فرش مزین به نقوش اسلیمی نشسته و ایستاده‌اند. در پس زمینه طرح درختان سرو در حالی که پرندۀ افسانه‌ای سیمرغ در آسمان پرواز می‌کند نقش شده است. این اثر در کنار جزئیات ظاهری زیبای آن در تکنیک بافت نیز جز آثار شاخص مجموعه به حساب می‌آید. تکنیک استفاده شده برای بافت پارچه زربفت است. زربفت پارچه‌ای است که تارش از ابریشم و پود آن نخ گلابتون است. اصطلاح گلابتون برای نخ ابریشم ظریفی که دور آن رشته نازکی از فلز طلا یا نقره پیچیده شده باشد به کار می‌رود. بر این اساس هرچقدر میزان گلابتون به کاررفته در بافت بیشتر باشد پارچه سنگین تر و خشن تر است و هرچقدر میزان گلابتون کمتر باشد پارچه لطیف‌تر و ظریف‌تر است. پارچه زربفت نوع اول را زربفت دارایی و نوع دوم را زربفت اطلسی می‌نامند. بر اساس این تقسیم‌بندی پارچه مکتب غیاث جز زربفت اطلسی به حساب می‌آید که در نوع خود کم‌نظیر است. متأسفانه پارچه به نمایش درآمده در مجموعه موزه تاروپود تنها بخشی از این پارچه است و مابقی آن از کشور خارج و در حراجی‌های دنیا به فروش رسیده است.





to the School of Ghiyas al-Din Naqqashband Yazdi

During the Safavid era, the Iranian textile industry flourished under the patronage of the Safavid kings, reaching new heights of excellence. Iranian fabrics once again became prized commodities, exported to distant lands. The city of Isfahan, the Safavid capital, turned into a hub for artists from across Iran who collaborated on creating refined artworks, and the art of textile weaving was no exception.

One of the prominent figures in this golden age was Ghiyas al-Din 'Ali Naqqashband Yazdi. In addition to his mastery in miniature painting, manuscript illumination, calligraphy, poetry, and decorative arts, he also served as the head of Shah Abbas I's royal textile workshops. His skill in producing brocade fabrics (zarbaf) was so exceptional that it is said he annually presented a richly woven brocade robe adorned with poetic praises of Shah Abbas to the

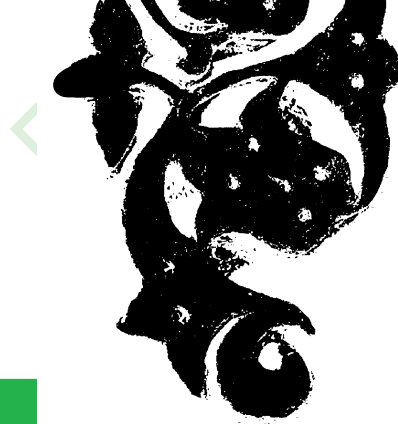
royal court. Each year, he would send a new robe with fresh verses, and as a result, he was frequently invited to court ceremonies and festivities and enjoyed the king's special favor.

Ghiyas al-Din is credited as an innovator in velvet and multi-layered fabric weaving, each a masterpiece in the history of Persian textile arts. One of his most significant contributions was the foundation of a new school of textile design, known as the Yazdi School (or the School of Ghiyas), distinguished by cohesive compositions made up of intricate, decorative patterns and small motifs.

One of the most notable pieces in the Tar-o-Pood Museum of Yazd is a Safavid-era fabric that exemplifies the artistic traits of the Yazdi School. The main design shows a prince seated on a throne, surrounded by attendant women, seated and standing on a carpet adorned with arabesque (eslimi) patterns. In

the background, cypress trees appear, while the mythical bird Simurgh soars across the sky. The textile stands out not only for its artistic detail but also for its weaving technique.

The textile is made using the zarbaf technique, where the warp threads are silk, and the weft threads are made of gold or silver. The higher the amount of metallic thread, the heavier and rougher the fabric; the lower the amount, the softer and more delicate it becomes. There are two main types: Zarbaf-e Dara'i: heavier and coarser; Zarbaf-e Atlasi: finer and more delicate. The showcased fabric from the School of Ghiyas is classified as Zarbaf-e Atlasi, a rare and exquisite example of its kind. Unfortunately, only a portion of this historic textile remains in the museum, as the rest has been sold in auctions abroad.



تاریخچه موزه تصویری موزۀ تاروید



قالی یکی از چند نوع دست‌بافته داری بوده که در کنار گلیم، گبه و جاجیم توسط دارهای قالی ثابت و سیار بافته می‌شود. این دارهای قالی به دو صورت عمودی و افقی برپا و راه‌اندازی شده و به لحاظ مقیاس، قالی‌ها در دو نوع قالی و قالیچه بافته می‌شوند. در سرزمین ایران دست‌بافته‌های داری از قدمت زیادی برخوردار بوده به طوری که از فرش پازیریک متعلق به دوره هخامنشی، به عنوان قدیمی‌ترین فرش جهان یاد می‌کنند. این فرش در یکی از کورگان‌های سکایی در کوه‌های آلتایی مغولستان به دست آمده و هم اکنون در موزۀ آرمیتاژ سن پترزبورگ روسیه نگهداری می‌شود. به دلیل جنس دست‌بافته که از مواد آلی تشکیل شده‌اند؛ مرور زمان و شرایط نگهداری و حتی عوامل انسانی باعث گردیده تا آثار زیادی از آن‌ها باقی نماند و تنها در منابع تاریخی می‌توان ردی از آن‌ها یافت. به طور مثال فرش بهارستان که در ایوان کاخ تیسفون (طاق کسری) انوشیروان ساسانی قرار داشته و به بهارستان معروف بوده، توسط اعراب به عنوان غنیمت جنگی تکه‌تکه شده و بین مسلمانان تقسیم گردید. با این حال توجه و پشتوانه اداری، فنی

و مالی قوی حکومت‌ها می‌توانسته در گسترش و کیفیت و تنوع فرش‌های ایرانی نقش بسزایی داشته باشد. این موضوع از دوره صفویه بسیار مشهود بوده؛ به طوری که رونق و گسترش برخی از مراکز تولید فرش در این دوره نظیر ری، قم، کاشان، اصفهان، یزد و کرمان گواه حمایت‌های صفوی‌ها در مناطق کم آب و کویری سرزمین ایران است. در کنار موارد ذکر شده فرش‌ها دارای نقش و طرح‌های متنوعی هستند و هر مرکز و ناحیه جغرافیایی نیز دارای طرح، نقش، جنس و رنگ‌های مخصوص خود بوده‌اند. در کنار آن برخی از فرش‌ها بنا بر سلیقه و ذوق طراح و بافنده فرش می‌تواند روایت‌کننده داستان و موضوعی خاص باشد.

دو قالیچه تصویری که به سعی میرمحمدحسین صادق زاده در اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی در اصفهان بافته شده است و هم اکنون در موزۀ تاروید یزد نگهداری می‌شود، جزو فرش‌های خاص و با سلیقه طراح آن است. این قالیچه‌ها، روایت تاریخ و سرگذشت سلسله‌ها و فرمانروایانی است که بر سرزمین ایران از آغاز تا دوره قاجار حکم رانده‌اند. در این مقاله به معرفی فرش شماره یک پرداخته

خواهد شد. قالیچه شماره یک ۲۵×۱۴۷ سانتیمتر ابعاد دارد. جنس آن از نخ پنبه و پشم دست‌ریس بوده و روش بافت آن لول‌بافت با گرۀ نامتقارن (فارسی بافت) و دارای رنگ گیاهی و حیوانی و نقوش انسانی و گیاهی است. حاشیۀ فرش با دو ردیف گل‌وبوته و گل‌فرنگ تزئین یافته است. بخش بالایی فرش به معرفی و تصویر ۸۸ تن از فرمانروایان ایرانی از دورۀ پیشدادیان که با کیومرث شروع می‌شود، آغاز و تا شاه طهماسب صفوی ادامه یافته است. شاهان پیشدادی ۱۱ تن هستند که شامل کیومرث، سیامک، هوشنگ، طهمورث، جمشید، ضحاک، فریدون، سلم، ایرج، تور و منوچهر، بعد از آن افراسیاب تورانی آمده که از زمان منوچهر به عنوان شاه توران با کیانیان در جنگ بوده است. پس از آن کیانیان با ۸ پادشاه تصویر شده است که با شامل گرشاسب، کیکباد، کیکاووس، کیخسرو، گشتاسب، بهمن، همای و دارا است. پس از آن اسکندر و سپس ۲۴ شاه اشکانی را به تصویر کشیده است. پس از اشکانیان ۳۰ تن از شاهان ساسانی به نمایش درآمده و فرمانروایان دوره اسلامی را بافنده از هر سلسله یک یا دوتن را آورده است. از صفاریان: یعقوب

لیث صفاری، از سامانیان: منصور نوح سامانی، از غزنویان: سلطان محمود و مسعود غزنوی، از سلجوقیان: طغرل بیگ، از خوارزمشاهیان: محمد خوارزمشاه، از مغولان: چنگیزخان و هلاکو خون، از تیموریان: امیر تیمور گورکانی و در نهایت از صفویان: شاه اسماعیل، شاه عباس و شاه طهماسب را به تصویر کشیده است. بخش پایینی فرش شامل توضیحات طراح در خصوص دوران تاریخی سرزمین ایران، معرفی طراح و مکان بافت فرش و نقشه خاورمیانه است. در خصوص نقشه جغرافیایی فرش باید گفت که به وسعت سرزمین ایران در دوره هخامنشی اشاره دارد و می‌تواند با متن لوحه‌های زرین و سیمین داریوش اول هخامنشی در پی کاخ آپادانای تخت جمشید مطابقت داشته باشد. به همین منظور سرزمین فارس را به عنوان مرکز فرمانروایی ایرانیان با رنگ قرمز مشخص کرده است. در کنار آن سرزمین‌هایی نظیر هندوستان و مصر را نیز که زمانی جزئی از قلمرو ایران بوده را به رنگ قرمز درآورده است. لازم به ذکر است، در نقشه خاورمیانه این فرش، سرزمین ایران را با مرزهای سیاسی دوره صفویه و به نوعی قبل از قراردادهای ترکمنچای و گلستان نشان می‌دهد و نام‌های جغرافیایی کهن هر منطقه را نیز ذکر کرده است. چهره شاه عباس یکم صفوی را در میانه این نقشه جغرافیایی به تصویر کشیده و همچنین با قراردادن خطوطی بر روی نقشه، مدارهای جغرافیایی شمالی و شرقی را نیز ترسیم کرده است.



Sadeghzadeh in Isfahan during the late Qajar and early Pahlavi periods. These pieces stand out for their narrative qualities and the personal style of their designer.

The first rug, which this article focuses on, measures ۲۵۰ by ۱۴۲ centimeters. It is made from cotton warp and hand-spun wool, woven using the lool-baft technique with asymmetrical knots (also known as Persian knots). It features natural dyes derived from plant and animal sources, and displays both human and floral motifs. The border of the rug is adorned with two rows of floral and Western-style decorative patterns. The upper section of the rug contains portraits of 88 Iranian rulers, beginning with Kiyumars of the mythical Pishdadian dynasty and continuing through to Shah Tahmasp I of the Safavid dynasty.

The eleven kings of the Pishdadian dynasty depicted include Kiyumars, Siamak, Hushang, Tahmures, Jamshid, Zahhak, Fereydun, Saam, Iraj, Tur, and Manuchehr. Next

comes Afrasiab of Turan, a recurring adversary of the Kiyanids, who is followed by eight Kiyanid kings: Garshasp, Kay Qobad, Kay Kavus, Kay Khosrow, Goshtasp, Bahman, Homa, and Dara. Alexander the Great follows, succeeded by depictions of 24 Parthian kings and 30 Sasanian monarchs. The Islamic era is represented by one or two key rulers from each major dynasty: Yaqub Lays Saffar from the Saffarids; Mansur ibn Nuh from the Samanids; Sultan Mahmud and Mas'ud from the Ghaznavids; Tughrol Bayg from the Seljuks; Muhammad Kharezmshah from the Kharezmians; Genghis Khan and Hulaku Khan from the Mongols; and Tamerlane from the Timurids. The Safavid period is represented by Shah Ismail, Shah Abbas, and Shah Tahmasp.

The lower part of the rug contains explanatory text by the designer regarding the historical periods of Iran, as well as information identifying the designer, the place of weaving, and a detailed map of the Middle East. The map highlights

the extent of the Achaemenid Empire and appears to align with the inscriptions found on the gold and silver tablets of Darius I at the Apadana Palace in Persepolis. The region of Fars is marked in red to signify its role as the political heart of the empire, and other regions that were once part of Iranian territory—such as India and Egypt—are also colored red.

The map portrays Iran's borders as they existed during the Safavid era, before the treaties of Gulestan and Turkamanchay, and includes the ancient names of various regions. The face of Shah Abbas I is prominently depicted at the center of the map, and geographic coordinates are drawn to indicate northern and eastern latitudes, giving the rug both historical and cartographic significance.



Taar-o-Pood Museum of Yazd

Carpet weaving is one of several types of loom-based handicrafts in Iran, alongside kilims, gabbeks, and jajims, all of which are produced on either fixed or mobile looms. These looms are typically set up in vertical or horizontal forms. In terms of size, carpets are generally classified into two categories: large carpets and smaller rugs. The art of loom-woven textiles has a deep-rooted history in Iran. One of the most prominent examples is the Pazyryk Carpet, attributed to the Achaemenid period and considered the oldest known carpet in the world. This artifact was discovered in a Scythian burial mound in the Altai Mountains of Mongolia and is currently housed in the Hermitage Museum in Saint Petersburg, Russia.

Due to the organic materials used in these textiles, many of them have not survived the passage of time. Environmental conditions, storage methods, and human interference have all contributed to their deterioration, leaving most historical references to carpets to be found only in written sources. For instance, the Baharestan Carpet, which once adorned the iwan of the Taq Kasra palace in Ctesiphon during the Sassanid era, was famously cut into pieces and distributed among Muslim conquerors as spoils of war. Despite this, strong governmental support—administrative, technical, and financial—has historically played a vital role in the expansion, quality, and diversity of Persian carpets.

This was particularly evident during the Safavid era, when the flourishing of carpet-producing centers such as Ray, Qom, Kashan, Isfahan, Yazd, and Kerman reflected the Safavid rulers' support for the arts, especially in Iran's arid and desert regions.

Persian carpets are known for their variety of designs and motifs, with each region exhibiting its own distinctive patterns, materials, and color palettes. Some carpets go beyond decorative function to narrate specific stories or themes, reflecting the creativity and vision of their designers and weavers. Among such unique examples are two pictorial rugs currently housed in the Taar-o-Pood Museum in Yazd. These rugs were woven by Mir Mohammad Hossein



موزه خودروهای تاریخی ایران



من قرض می‌گرفتند و آن‌ها هم فقط تصاویر این مجلات را نگاه می‌کردند. مدتی بعد به کمک دایم توانستم عضو کلوپ رولز-رویس بشوم. آن زمان برای عضویت در کلوپ رولز-رویس باید فرد مالک یکی از خودروهای رولز-رویس باشد که این‌گونه به عضویت در می‌آمد. من هم به واسطه دایم

که ۶ ساله بودم دایم من که ساکن انگلستان بود برای من مجلات کلوپ رولز-رویس را می‌فرستاد. مجلات به انگلیسی بود و اوایل فقط به عکس‌ها نگاه می‌کردم. بعدها با کمک لغت‌نامه انگلیسی به فارسی مطالب مجلات را دنبال می‌کردم. در مدرسه هم کلاسی‌هایم مجله‌ها را نوبتی از

مسیح کاویانی از علاقمندان خودرو، بخصوص برند رولز-رویس است که در اولین دوره از مصاحبه‌های خودرویی به پای صحبت‌های او نشسته‌ایم. مسیح کاویانی متولد ۱۶ دی ۱۳۵۲ شمسی و ساکن تهران، دارای لیسانس تاریخ و علاقمند به حوزه خودرو است. عضو کلوپ رولز-رویس شدم! وقتی

من علاقه زیادی به خودروهای

لوکس تشریفاتی دارم خودروی

مورد علاقه ام رولز-رویس فانتوم

چهاراست.

رویس می‌داد که تولیدات با همان کیفیت و برند عرضه می‌شود. تادوره نوجوانی بیشتر با خودروهای آمریکایی سرو کار داشتم. پدر بزرگ مادری ام دو دستگاه اتوبوس فورد AA داشت. یادم می‌آید که با برادرهایم در اتوبوس بازی می‌کردیم. پدرم یک دوره‌ای کادیلک و بعد دوج داشتن و این باعث شده بود از خودروهای آمریکایی هم خوشم بیاید. بچه که

که این تبحر آن‌ها را نشان می‌داد و یا مجسمه‌های امیلی که با کروم ریخته‌گری می‌شد. خط مونتاژ موتور جدا بود و توسط استادکارها به صورت دست‌ساز انجام می‌شد که در انتها استادکار امضای خودش را روی بدنه موتور حک می‌کرد. این‌ها بخش‌های جذابی بود که به خاطر من مانده است.

علاوه بر این در یکی از این گردهمایی‌ها که به مناسبت ۲۰۰۴ برگزار شد، رولز-رویس در سال ۲۰۰۴ برگزار شد، من شرکت کردم. در آن گردهمایی بود که اعلام شد مالکیت رولز-رویس بین شرکت‌های رولز-رویس، بنتلی، بی ام دبلیو و فولکس واگن تقسیم شده و این من را خیلی ناراحت کرد. چند روز بعد ایمیلی از طرف شرکت داشتم که این اطمینان را به علاقمندان رولز-

که خودروی رولز-رویس داشت عضو کلوپ شدم. اما الان شرط مالکیت را حذف کردند و با پرداخت حق عضویت ۹۶ پوندی می‌شود عضو کلوپ شد.

کلوپ رولز-رویس علاوه بر ارسال مجله، برای گردهمایی‌های سالانه، سمینارها و بازدیدها هم از اعضا دعوت می‌کرد. مثلاً من در سال ۱۹۸۶ میلادی وقتی ۱۳ سال داشتم برای اولین بار از کارخانه رولز-رویس دیدن کردم. آن چیزی که در بازدید از کارخانه برایم از همه بیشتر لذت بخش بود، خط تولید همزمان هامر فورمینگ، رولز-رویس کامارگ که آخرین سال تولیدش بود و فانتوم VI بود. در یک بخشی از کارخانه، جلو پنجره‌های استیل پولیش می‌خورد که گاهی استادکارها به صورت چشمی ابعاد و اندازه‌ها را در می‌آوردند



بودم گاهی کنار دست پدرم می‌نشستم و رانندگی می‌کردم. اولین بار دوازده سالگی رانندگی کردم. شب‌ها که خیابان خلوت بود با پدرم می‌رفتیم بیرون و ایشان اجازه می‌دادند که من هم کمی رانندگی کنم.

ساخت موتور هیبریدی! در دوره دبیرستان به طرح بود به نام طرح شهید رجایی که با هم‌کلاسی‌ها آمدم یک موتور ۲ سیلندر ماشین که از کار افتاده بود را تبدیل به هیبریدی کردیم. یعنی آمدم یک باتری ۴۸ ولتی کامیون با الکتروموتور و موتور یاماها روی آن گذاشتیم. البته خیلی از بچه‌ها زیر بار نمی‌رفتند ولی من و چندتا از دوستانم انجامش دادیم. این تنها موتوری بود که ساختم.

در دانشگاه رشته تاریخ خواندم. دانشگاه تهران رشته تاریخ خواندم.

اگر تاریخ نمی‌خواندم احتمالاً

یا کشاورزی می‌خواندم یا

معماری. من پدرم معمار بودن

و به معماری هم از کودکی علاقه

داشتم. کشاورزی را هم به دلیل

این که پدر بزرگم کشاورز بودن و

مزارع کشاورزی داشتن و بخشی

از خاطره‌های کودکی‌ام در آنجا

گذشته است، انتخاب می‌کردم.

تاریخ خواندم چون تاریخ برای من جذابیت داشت. از رشته تاریخ بخش تاریخ معاصر از دوره صفویه تا عصر حاضر را بیشتر دوست داشتم. از میان دوره‌های تاریخی دوره صفویه و شخصیت شاه عباس برای من جذاب‌تر بود. روایتی هست که شاه عباس قانونی وضع کرده بود که اگر کاروانی بین دو شهر با راهزن‌ها مواجه و تاراج شود، والی شهرهای قبلی (از شهری که عبور کرده) و بعدی (به شهری که در مسیر بعدی بوده) باید هزینه و ضرر این کاروان را پرداخت کنند. چون نتوانسته بودن امنیت را در اطراف شهرشان برقرار کنند. از میان شخصیت‌های تاثیر گذار در دنیا، چرچیل را بیشتر می‌پسندم. چرچیل یک سیاستمدار واقعی بود و این کلام و شعارش را همیشه به خاطر دارم که ملتی که از تاریخ درس نگیرد مجبور به تکرار تاریخ است.

اگر تاریخ نمی‌خواندم احتمالاً یا کشاورزی می‌خواندم یا معماری. من پدرم معمار بودن و به معماری هم از کودکی علاقه داشتم. کشاورزی را هم به دلیل این که پدر بزرگم کشاورز بودن و مزارع کشاورزی داشتن و بخشی از خاطره‌های کودکی‌ام در آنجا گذشته است، انتخاب می‌کردم.

وارد بازار کار شدم. بعد از فارغ

التحصیلی در سال ۱۳۷۵ وارد بازار کار شدم و در کنار برادرم که واردکننده قطعات کامپیوتر بودند، کار کردم.

میتسوبیشی، فورد، پژو! علاقه‌ام به خودرو باعث شد تاریخچه و تحولات شرکت‌ها را هم دنبال کنم که به یک نوعی مرتبط با تاریخ می‌شد. از میان شرکت‌های خودروسازی سه شرکت برایم تاریخچه جذابی داشت.

گروه صنایع میتسوبیشی. شرکت میتسوبیشی فعالیت‌شان را از ساختن شمشیرهای سامورایی شروع کردند و بعد به پتروشیمی، حمل و نقل، تولید موتورهای هواپیما و خودرو گسترش پیدا کرد.

شرکت فورد. از شرکت‌های موفق بود که اولین خط مونتاژ را پی‌ریزی کرد. مونتاژ خودروها باعث شد که هم تولید بیشتر شود و هم قیمت خودرو پایین بیاید. فورد ایده مونتاژ را از کارخانه‌های کنسروسازی گوشت گرفت که هر قصاب مسئول یک بخش و یک کار بود.

سومین شرکت پژو هست. این شرکت کارش را از ساخت دستگاه آسیاب قهوه شروع کرد و بعد از یک پروسه طولانی به تولید خودرو رسید.

رولز-رویس فانتوم چهارا میانه همه خودروهای تولیدی دنیا سه خودرو را خیلی علاقه دارم که به ترتیب رولز-

می‌سوزد تا پودر شود که آن هم به
خاطر باتری لیتیومی آن است.
موتورسیکلت! یک بار سوار
موتورسیکلت دوستم شدم و از موتور
افتادم و بدنم خورد و خمیر شد. این
باعث شد هیچ وقت سمت موتور
سیکلت نرفتم. ولی تولیدات هوندا و
یاماها را بیشتر می‌پسندم.

هواپیماهای جنگنده هم اطلاعاتی دارم.
از جنگنده‌های مورد علاقه‌ام تولیدات
کمپانی لاکهید مارتین است.
خودروهای برقی! بیشتر یک تب
زودگذر هست. مثل تب طلا در آمریکا!
استخراج مواد برای ساخت باتری یک
خودروی برقی بیشتر از خودروی احتراق
داخلی آلودگی تولید می‌کند. خودروهای
برقی وقتی دچار آتش سوزی شود آنقدر

رویس فانتوم چهار، لینکلن کانتیننتال
و در آخر رولز-رویس سیلور رایت است.
من علاقه زیادی به خودروهای لوکس
تشریفاتی دارم همین باعث شده که
علاقه‌ای به خودروهای اسپرت نداشته
باشم.
هواپیماهای جنگنده! من
کلکسیونی از ماکت خودروها و ماکت
هواپیماهای جنگنده دارم. در رابطه



رویس سیلور گوست

رولز-رویس سیلور گوست اولین مدل موفقیت آمیز این شرکت است که بین سال‌های ۱۲۸۶ تا ۱۳۰۵ شمسی (۱۹۰۶ تا ۱۹۲۶ میلادی) تولید شد. شرکت رولز-رویس در مجموع تعداد ۷۸۷۴ دستگاه از این مدل را تولید کرد.

سیلور گوست اتومبیلی بزرگ، گران‌قیمت و پیشرفته بود که موتور و شاسی آن توسط رولز-رویس تولید شده و خریدار می‌بایست بدنه آن را به شرکت‌های اتاق‌سازی سفارش می‌داد. هدف از عرضه این خودرو ارائه قابلیت‌های جدید ارائه شده توسط

شرکت رولز-رویس در برابر خودروهای شرکت‌های دیگر بود. طراحان این خودرو در تبلیغات خود ادعا می‌کردند که بی‌صداترین و نرم‌ترین خودروی جهان را تولید کرده‌اند که در واقع نیز چنین بود، و پس از گذشت یک سال از عرضه، این خودرو به عنوان «بهترین خودروی جهان» شناخته شد. این خودرو در زمانه خود موتور قدرتمندی داشت که به راننده اجازه می‌داد تا بسیاری از رکوردهای رانندگی در مسافت‌های طولانی را ثبت کند. اتاق اصلی این خودرو که پنج نفر

ظرفیت دارد، همانند کالسکه از چوب ساخته شده و روی آن با ورقه‌های فلزی پوشیده شده است. خودرو دارای سقف کروک بازشونده و شیشه جلو سه‌تکه است که توسط هندل روشن می‌شده و همانند سایر خودروهای تشریفاتی دارای شیشه جداکننده بین کابین سرنشین و راننده می‌باشد. رولز-رویس سیلور گوست در سال ۱۳۰۵ش (۱۹۲۲ میلادی) به سفارش احمدشاه قاجار خریداری شد. در دوره پهلوی اول و دوم نیز از این خودرو استفاده شده است.



رولز - رويس سيلور گوست	۱۹۲۲ میلادی - ۱۳۰۵ شمسی
کشور سازنده و خودروساز	انگلستان، رولز - رويس
نوع و محل قرارگیری موتور	۶ سيلندر خطی، موتور جلو
قدرت و حجم موتور	۸۰ اسب بخار، ۷۴۲۸ سی سی
جعبه‌دنده	۴ سرعته دستی
حداکثر سرعت	۸۰ کیلومتر بر ساعت
تعداد تولید	۷۸۷۴ دستگاه



Silver Ghost

The Rolls-Royce Silver Ghost was the company's first successful production model, manufactured between 1906 and 1926. A total of 7,874 units were produced during this 20-year span.

The Silver Ghost was a large, luxurious, and advanced automobile for its time. While the engine and chassis were manufactured by Rolls-Royce, customers were required to commission the bodywork separately from coachbuilding companies. The goal was to showcase Rolls-Royce's

new engineering capabilities in comparison to other manufacturers.

In its marketing, Rolls-Royce claimed it was "the quietest and smoothest car in the world", a claim that proved accurate. Within a year of its release, the Silver Ghost earned the title of "The Best Car in the World." It also featured a powerful engine that enabled drivers to set endurance records over long distances.

The main passenger cabin, which seats five, was built like a carriage—constructed from

wood and covered with metal panels. The car featured a convertible roof, a three-piece windshield, and a manual starting crank. Like other luxury vehicles of its time, it also included a glass partition separating the driver's cabin from the passengers.

This particular Silver Ghost was purchased in 1922 at the request of Ahmad Shah Qajar and was later used during both the first and second Pahlavi dynasties.

Rolls-Royce Silver Ghost	1922 (1301 Solar Hijri)
Country of origin & manufacturer	UK, Rolls-Royce
Engine type & position	Inline 6-cylinder, front engine
Engine power & displacement	80 hp, 7428 cc
Transmission	4-speed manual
Top speed	80 km/h
Production count	7,874 units

پیرس-آرو مدل A

خودرو که از محل خزانه بانک پهلوی تامین شد، ۳۰ هزار دلار بود که رکورد گران‌ترین خودروی آمریکا را به دست آورد. خودرو دارای تزیینات آبکاری طلا می‌باشد همچنین تودوزی داخل خودرو از ابریشم بوده که روی آن نقش برگ زیتون با ظرافت خاص سوزن‌دوزی شده است. از این خودروی گران‌بها در مراسم زیادی استفاده می‌شد

به حساب می‌آمد که کابین راننده از کابین سرنشینان عقب به طور کامل جدا بود.

این خودرو توسط کلنل رضاقلی امیرخسروی، رئیس بانک پهلوی و نماینده انحصاری واردات اتومبیل‌های پیرس-آرو در سال ۱۳۰۹ شمسی (۱۹۳۰ میلادی) به درخواست دربار پهلوی سفارش داده شد. هزینه خرید این

پیرس-آرو مدل A خودرویی لیموزین و سفارشی بود که توسط شرکت پیرس آرو سازنده اتومبیل‌های گران‌قیمت در آمریکا ساخته شد. مدل A یک مدل لیموزین هفت نفره و بزرگترین و قدرتمندترین اتومبیل پیرس-آرو در میان دیگر مدل‌های این شرکت در سال ۱۹۳۰م. بود. اتاق این خودرو جزو اولین نمونه‌های لیموزین



۱۹۳۰ میلادی - ۱۳۰۹ شمسی	پیرس-آرو مدل A
آمریکا، پیرس آرو	کشور سازنده و خودروساز
۸ سیلندر خطی، موتور جلو	نوع و محل قرارگیری موتور
۱۲۵ اسب بخار، ۶۰۰۰ سی‌سی	قدرت و حجم موتور
۳ سرعته دستی	جعبه‌دنده
۱۳۶ کیلومتر بر ساعت	حداکثر سرعت
۱۳۰ دستگاه	تعداد تولید



Model A

The Pierce-Arrow Model A was a custom-built limousine produced by the American luxury car manufacturer Pierce-Arrow. The Model A was a seven-seater limousine, and in 1930, it stood as the largest and most powerful vehicle the company had ever produced. Its bodywork was among the earliest limousine designs, featuring a fully separated driver's

cabin from the rear passenger compartment.

This vehicle was specially ordered in 1930 at the request of the Pahlavi royal court by Colonel Reza Gholi Amir-Khosravi, then head of the Pahlavi Bank and exclusive importer of Pierce-Arrow vehicles to Iran. The car was purchased for \$30,000, a record at the time, making it the most expensive

American car ever sold up to that point. The cost was covered by the Pahlavi Bank treasury.

The car was adorned with gold-plated decorations, and the interior upholstery was made of silk, embroidered with olive leaf patterns using intricate needlework. This luxurious vehicle was used in many ceremonial occasions.

Rolls-Royce Silver Ghost	1930 (1309 Solar Hijri)
Country of origin & manufacturer	USA, Pierce-Arrow
Engine type & position	Inline 8-cylinder, front engine
Engine power & displacement	125 ph., 6000 cc
Transmission	3-speed manual
Top speed	136 km/h
Production count	130 units

لامبورگینی میورا-اس

اولین بار در بهار سال ۱۹۶۶ میلادی بود که اولین نمونه لامبورگینی میورا به جهانیان معرفی شد و از همان ابتدا مشخص بود که محصول نهایی خودرویی خاص خواهد بود. بسیاری این خودرو را به عنوان اولین سوپراسپرت حقیقی جهان می‌شناسند زیرا لامبورگینی در طراحی میورا تصمیم داشت تا سریعترین خودرو خیابانی جهان را بسازد. لامبورگینی میورا حاضر در موزه از

مدل p۴۰۰s است که با نام میورا-اس نیز شناخته می‌شود. این مدل در نوامبر ۱۹۶۸ در نمایشگاه تورین معرفی، و تولید آن تا سال ۱۹۷۲ ادامه داشت و در مدت ۴ سال حدود ۳۳۸ دستگاه تولید شد. شاسی و اسکلت میورا تماماً از ورقه‌های استیل و المان‌های تقویت کننده فضایی تشکیل شده است که به نسبت سایر رقبا بسیار سبک است. موتور دوازده سیلندر V شکل این

خودرو با چهار میل سوپاپ توانایی تولید قدرتی در حدود ۳۷۰ اسب بخار را در ۷۰۰۰ دور بر دقیقه دارد. نکته جالب توجه در مورد این موتور، نحوه قرارگیری آن است که به صورت عرضی و در حد فاصل بین چرخ‌های عقب و کابین قرار گرفته است. میورا یکی از پرمصرف‌ترین موتورها را داراست که می‌تواند ۲۱ لیتر بنزین را در ۱۰۰ کیلومتر مسافت به انرژی خالص تبدیل کند.



۱۹۷۱ میلادی، ۱۳۵۰ شمسی	پیرس-آرو مدل A
ایتالیا، لامبورگینی	کشور سازنده و خودروساز
۲۱ سیلندر خورجینی، موتور عقب	نوع و محل قرارگیری موتور
۳۷۰ اسب بخار، ۳۹۲۹ سی سی	قدرت و حجم موتور
۵ سرعته دستی	جعبه‌دنده
۳۲۰ کیلومتر بر ساعت	حداکثر سرعت
۳۳۸ دستگاه	تعداد تولید



Miura-S

The first prototype of the Lamborghini Miura was unveiled to the world in the spring of 1966, and from the very beginning, it was clear that the final product would be a unique vehicle. Many regard this car as the world's first true supercar, as Lamborghini aimed to create the fastest road car in the world with the Miura's design.

The Miura on display in the museum is the P400S model,

also known as the Miura-S. This version was introduced at the Turin Auto Show in November 1968, and its production continued until 1972, with approximately 338 units built over four years.

The Miura's chassis and frame are made entirely from steel sheets and space-frame reinforcements, making it considerably lighter than its rivals. Its V12 engine, equipped

with four camshafts, produces around 370 horsepower at 7,000 rpm.

One particularly interesting feature of this engine is its transverse mid-rear layout, positioned between the rear wheels and the cabin. The Miura also has one of the highest fuel consumption rates, converting 21 liters of gasoline per 100 kilometers into pure energy.

Rolls-Royce Silver Ghost	1971 (1350 Solar Hijri)
Country of origin & manufacturer	Italy, Lamborghini
Engine type & position	370 ph., 3929 cc
Engine power & displacement	5-speed manual
Transmission	320 km/h
Top speed	338 units
Production count	V12, rear mid-engine



فورد بول نوز

تجاری ویلیام موریس را قربانی شرایط کرد و او ملزم شد تا تولیدات خود را پایین و بخشی از کارخانه را به ساخت مهمات تبدیل کند. با این حال او از شرایط جنگی استفاده و برای گسترش تجارت خود شروع به برنامه‌ریزی کرد. دومین خودروی تولیدی ویلیام موریس با نام موریس کاولی در آوریل ۱۹۱۵م. معرفی شد که مانند خودروی آکسفورد بول نوز بیشتر قطعات آن از آمریکا وارد و مونتاژ شده بود.

تولیدات موریس در اواخر جنگ جهانی اول به دلیل افزایش عوارض واردات به ۳۳٪ و توقف تولید موتور Type U توسط شرکت کانتیننتال آمریکا که برای مدل موریس کاولی استفاده می‌شد، کاهش چشمگیری پیدا کرد. همین عوامل موجب شد تا ویلیام موریس طرح‌ها و ابزارهای موتور Type U را از شرکت کانتیننتال بخرد و قطعات را در داخل انگلیس تولید کند. با پایان جنگ جهانی اول، ویلیام موریس تامین کنندگان مواد اولیه‌اش را به کاهش قیمت مجبور کرد تا بتواند خودروی ارزان قیمت عرضه کند. او همچنین در بازار رقابتی به طور گسترده شعار «انگلیسی بخرید و به آن افتخار کنید» را تبلیغ کرد، دلیل آن حضور قدرتمند شعبه انگلیسی شرکت فورد با خودروی فورد مدل T در بازار

به ایده‌هایی شد که نتیجه‌ای جز ورشکستگی برای گاراژ آکسفورد نداشت. او تا سال ۱۹۰۸م. کمابیش به تجارت دوچرخه و موتور سیکلت ادامه داد تا این که گاراژ آکسفورد را همراه با امتیاز و حق ساخت موتور سیکلت موریس فروخت. فروش گاراژ و تمرکز بر ساخت اتومبیل‌های موتوری باعث شد ویلیام موریس در سال ۱۹۰۹م. گاراژ موریس را راه اندازی و او را به یک تاجر موفق تبدیل کند.

او کار بر روی اولین خودروی خود را در سال ۱۹۱۰م با همراهی ویلیام هنری مارتین برگس ۲ نماینده شرکت وایت اند پوپ ۳ آغاز کرد. اولین خودروی تولیدی آکسفورد بول نوز ۴ نام داشت که در آوریل ۱۹۱۳م. عرضه شد. موریس برای کاهش هزینه‌های تولید از قطعات مونتاژی تولید آمریکا استفاده کرد. فروش ۱۳۰۰ دستگاه در سال ۱۹۱۳م. موجب شد تا آکسفورد بول نوز پرفروش‌ترین خودرو در میان خودروسازان انگلیس شود. اولین قدم موفق‌آمیز ویلیام موریس موجب شد تا شرکت W.R.M. Motors Ltd را با نام خود به عنوان تنها سهام‌دار تأسیس کند.

شروع جنگ جهانی اول دوباره حرفه

2 - William Henry Martin Burgess
3 - White & Pope
4 - Oxford Bullnose

شرکت موریس موتورز یکی از شرکت‌های قدیمی در تولید دوچرخه و خودرو در انگلستان است که توسط ویلیام ریچارد موریس ۱ تأسیس شد. ویلیام موریس کارآفرین، طراح و مؤسس کارخانه موریس موتورز از روستای کاولی در میدلند غربی انگلستان است. او در سن پانزده سالگی مدرسه را ترک و به عنوان شاگرد در یک مغازه تعمیر دوچرخه مشغول به کار شد. در ۱۷ سالگی شاگردی را رها و با سرمایه اندک در بخشی از خانه پدری‌اش در آکسفورد تعمیرگاه دوچرخه راه اندازی کرد.

موریس توانست در سال ۱۹۰۴م کارگاه دو چرخه سازی خود را در خیابان ۴۸ آکسفورد با نام گاراژ آکسفورد راه اندازی و به تدریج فضای کارگاه را بزرگ‌تر کند. او در سال ۱۹۰۴م، اولین موتور سیکلت خود با نام موریس را طراحی و در نمایشگاه دوچرخه استنلی به نمایش گذاشت. او همچنین در مسابقات دوچرخه‌سواری که بین شهرهای آکسفورد برگزار می‌شد شرکت و به مقام قهرمانی رسید.

ویلیام موریس با هدف گسترش تجارت موتور سیکلت با یک دانشجو که در کار ساخت دوچرخه بود وارد شراکت شد اما این کار موجب پرداختن

1 - William Richard Morris (1877-1963)

انگلیس بود. موریس با دقت رویه فورد در تولید انبوه را پیگیری می‌کرد و تصمیم گرفت شعبه‌های وابسته را ایجاد کند. این الگوبرداری از شیوه فورد باعث تأسیس شرکت موریس موتورز شد. تا سال ۱۹۲۳م. موریس بیش از دویست هزار دستگاه خودرو با قیمت پایین تولید کرد. خودروهای او به دلیل مطمئن بودن، سهولت در تعمیر و نگهداری و نوآوری شهرت یافتند و توانستند بازار فورد را به دست بگیرند. تا سال ۱۹۲۵م. میزان تولیدات موریس موتورز ۴۱ درصد از کل صنعت خودروسازی انگلیس بود.

بحران مالی موریس موتورز از دهه ۱۹۳۰م با تغییر قانون مالیاتی بر روی وسایل نقلیه و قوانین دیگر در رابطه مالیات بر سود شرکت‌ها شروع شد. این مسائل موجب شد در سال ۱۹۵۲م. موریس موتورز با شرکت آستین موتور ادغام و کمپانی BMC را تشکیل دهند، با این حال هر دو شرکت جداگانه نیز به تولید خودرو می‌پرداختند. بعدها شرکت موریس موتورز به ترتیب به شرکت‌های برتیش لیلاند (۱۹۶۷-۱۹۸۶)، گروه رور (۱۹۸۶-۱۹۸۸)، برتیش ایرواسپیس (۱۹۸۸-۱۹۹۴)، بی ام دبلیو (۱۹۹۴-۲۰۰۰)، ام جی رور (۲۰۰۰-۲۰۰۵) و اکنون به گروه خودروسازی شانگهای واگذار شده است.

آکسفورد بول نوز موجود در سالن نمایش موزه (۱۹۲۵م.)

خودروی موجود در بخش نمایش موزه خودروهای تاریخی ایران آکسفورد بول نوز، تولید سال ۱۹۲۵م. - ۱۳۵۴ ه.ش است. آکسفورد بول نوز یک خودروی ۵ سرنشینه روباز با پوشش سقف پارچه‌ای تاشو است. خودرو دارای سیستم انتقال قدرت سه‌سرعت دستی است که به وسیله هندل روشن می‌شود. فرمان

خودرو سمت راست و گاز و ترمز خودرو به دو صورت پدالی و دستی بوده که برای رانندگی در مسافت‌های طولانی استفاده می‌شد.

باک خودرو در پشت داشبورد تعبیه شده که از زیر داشبورد امکان دسترسی به آن وجود دارد، همچنین دسترسی به درب باک از داخل کاپوت امکان‌پذیر بود. درب کاپوت به صورت دولته‌ای و از طرفین باز می‌شود که برای بنزین زدن می‌بایست درب کاپوت از طرف راننده باز شود. در جلوی داشبورد نمایشگر بنزین به صورت یک لوله شیشه‌ای مدرج قرار دارد که انتهای این لوله به وسیله یک شیلنگ با قطر کم به باک بنزین متصل می‌شد. بوق خودرو به صورت شیپوری است که در کنار فرمان قرار دارد.

شیشه جلوی خودرو به صورت دو تکه افقی است. تکه پایینی ثابت و تکه بالایی متحرک است. برف پاک‌کن خودرو از نوع ابتدایی و کوکی است که مخزن کوک آن در داخل خودرو بر روی کلاف بالایی پنجره جلو قرار دارد.

همچنین به دلیل فرم اتاق که از کنارها باز می‌باشد جهت رفاه حال سرنشینان عقب از جریان باد در حین حرکت، از حفاظ‌های شیشه‌ای تاشو استفاده شده است.

آرم خودرو بر روی پیشانی رادیاتور خودرو درج شده که نقش یک گاو در کنار رود برگرفته از مزرعه خانوادگی ویلیام موریس در آکسفورد است. بدنه خودرو از فلز و قسمت سرنشین ترکیبی از فلز و چوب است.

این خودرو در دوره پهلوی به دستور اداره نظمیة ایران خریداری و در نظمیة یزد با شماره نظمیة ۱۰ مورد استفاده قرار گرفت که بعدها به شهر مشهد منتقل می‌شود. با درج آگهی فروش خودرو در روزنامه کیهان، پدر آقای صفا احمدی قاندى یکی از کلکسیونرهای خودرو در ایران، آن را به مبلغ سی و چهار میلیون ریال خریداری می‌کنند. این خودرو در سال ۱۳۷۶ توسط موسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان از آقای صفا احمدی خریداری می‌شود.



پردیس موزه دفینه

دین کیخسرو کیقباد



پادشاه، وجه استفاده از تصویر توأمان شیر و خورشید به‌خوبی بیان شده است. ابن‌العبری (حی: ۶۸۵-۶۲۳ ه.ق) در این‌باره آورده است که غیاث‌الدین فردی باده‌گسار و شهوت‌ران و در فسق و فجور غرق بود. وی، دختر پادشاه گرجیان را به‌زنی گرفت، چنان شیفتهٔ عشق او شد که اراده کرد صورتش را بر درهم‌ها/ سکه‌های نقره‌اش نقش کند. به‌نظر می‌رسد چون تحریم صورت‌نگاری امری معمول بود، از این کار منع شد و ابن‌العبری آورده است که به او گفتند، تصویر شیری که خورشید بر پشت او باشد بر روی درهم ترسیم کنند؛ هم نشان طالع پادشاه باشد و هم منظور وی برآورده شود. از این روایت تاریخی چنین استفاده می‌شود که نگارهٔ شیر و خورشید بدون تردید استفادهٔ نجومی داشته و درواقع نشان‌دهندهٔ خورشید به‌منزلهٔ یکی از سیارگان جهان باستان در خانهٔ برج اسد یا شیر، یکی از صور فلکی منطقه‌البروج، است که البته پیوسته آن را «گاه» یا «ساعت سعد» نیز شمرده‌اند. درست به‌همین دلیل است که مورخ نامدار، ابن‌العبری، در استدلال ناهیان پادشاه در ترغیب وی برای استفاده از این نگاره آن را نشان طالع/ تولد پادشاه در ساعت سعد دانسته‌است.

تکرار شده است. در حاشیهٔ فوقانی روی سکه، عبارت «الامام المستنصر بالله امیرالمؤمنین» به خط کوفی ضرب شده است. المستنصر بالله، سی‌وششمین خلیفهٔ عباسی (حک: ۶۴۰-۶۲۳ ه.ق) است که غیاث‌الدین کیخسرو کیقباد هم‌عصر اوست و درواقع سکه به‌نام او زده است. در پشت سکه با قلم درشت‌تری عبارت «السلطان الاعظم غیاث الدنیا و دین کیخسرو کیقباد» به خط کوفی به‌گونه‌ای نوشته شده که تمامی سطح پشت سکه را بپوشاند. در حاشیه‌های بالا، پایین و سمت راست پشت سکه، محل و سال ضرب به خط نسخ ضرب شده است. در حاشیهٔ بالا، عبارت «ضرب قونیه»، از شهرهای آسیای صغیر و یکی از مراکز حکومتی سلاجقه روم/ آناتولی آمده و در حاشیهٔ پایین سال ضرب با عبارت «سنه تسع» آغاز شده و ادامه آن در حاشیه راست با عبارت «ثلاثین و ستمائه» آمده است؛ بنابراین سال ضرب سکه ۶۳۹ هجری قمری یعنی در اولین سال پنجهٔ آخر حکومت غیاث‌الدین کیخسرو ضرب شده است. در سمت چپ بخش فوقانی حاشیهٔ سکه، درست در موقعیت واژهٔ «امیر» سوراخی وجود دارد و نشان می‌دهد که زمانی از آن به‌منزلهٔ یک آویز یا تزئین شیء دیگر استفاده شده است. در روایتی از مورخ نامدار هم‌عصر

این سکه درهمی از غیاث‌الدین کیخسرو کیقباد (حک: ۶۴۴-۶۳۴ ه.ق)، شاه سلاجقهٔ روم است. در روی سکه همان‌گونه که دیده می‌شود، تصویر شیری که به سمت راست در حرکت است، دیده می‌شود. در بالای نقش شیر، صورتی از قرص خورشید مشعشع بارخ انسانی نقش شده است. این همان شیوه‌ای از ترسیم خورشید است که دیرزمانی در هنر اسلامی رواج یافته بود. در فواصل مشخصی از طرفین راست و چپ این نگاره، نقش دو ستاره نیز دیده می‌شود؛ این آرایه در پایین تصویر شیر نیز دو مرتبه





Ghiyas Ud-Din Kaykhusrow Kayqubad

The coin is a silver dirham from Ghiyas Ud-Din Kaykhusrow Kayqubad (r. 634–644 AH), a ruler of the Seljuks of Rum. On the obverse of the coin, a lion moving to the right is depicted. Above the lion, there is an image of a radiant sun disk with a human face — a style of sun representation long used in Islamic art. On both the left and right sides of this image, as well as twice below the lion, there are star motifs. Along the top edge of the obverse, the phrase “al-Imam al-Mustansir billah Amir al-Mu’minin” is inscribed in Kufic script. Al-Mustansir billah was the 36th Abbasid caliph (r. 623–640 AH), a contemporary of Ghiyas Ud-Din, indicating that the coin was struck in the caliph’s name. On the reverse, written in larger Kufic script, is the phrase “al-Sultan al-A’zam Ghiyas al-Dunya wa

al-Din Kaykhusraw Kayqubad,” covering the entire surface. Around the upper, lower, and right edges of the reverse, the mint location and year are inscribed in Naskh script. The top margin reads “Struck in Konya” (a city in Asia Minor and a major Seljuk capital), and the lower and right margins give the date as 639 AH — the first year of the final five years of Ghiyas Ud-Din’s rule. A hole appears on the upper left of the coin, near the word “Amir,” suggesting that it may have been used as a pendant or ornament. According to the famous historian Ibn al-‘Ibri (Bar Hebraeus), a contemporary of the king, the dual image of lion and sun had a personal origin: Ghiyas Ud-Din, known for his indulgent and hedonistic lifestyle, fell so deeply in love with the daughter of the Georgian king

— whom he married — that he wanted her face on his coins. Since portraiture was generally forbidden, he was advised to instead depict a lion with the sun behind it — symbolizing both the royal horoscope and subtly referencing her image. This historical account supports the idea that the lion and sun motif had astrological significance, representing the sun’s position in the zodiac sign of Leo (Asad), long considered an auspicious time. This is precisely why the historian Ibn al-‘Ibri noted that the advisers convinced the king to use this motif as a symbol of his birth under a fortunate celestial hour.



سکه خرد دوره قاجاری



این اثر فلوسی از دوره قاجاری است که شکلی متفاوت از دیگر نمونه‌های موزۀ پول ایران، واقع در پردیس موزه‌ای دفینه، دارد. تلاش ضرب در مرحله ضرب برای نشان دادن تصاویر و عبارات بر روی فلز، روشن می‌سازد که در ابتدا به‌جای انتخاب ساختار معمول و مدور، از قطعه فلز مس برای ضرب استفاده کرده است. درواقع به‌نظر می‌رسد که این سکه از نوعی است که دوپره، سیاح فرانسوی، نمونه‌ای از آن را «...تکه‌ای مس سنگین و بدقواره» دانست که «چند حرف در یک روی آن حک شده است». بررسی منابع تاریخی و ادبی مختلف نشان می‌دهد که در یک طبقه‌بندی کلی دو

نوع سکه رایج بوده است؛ دسته‌ای شکل کامل و سالم سکه را عرضه می‌کرده‌اند و برخی دیگر، صورتی ناقص. این سکه از قسم دوم است. دسته نخست را در زبان عربی، «صحیح» و در فارسی، «درست» می‌گفتند. گروه دوم را «قراضه»، «سکه خرد» و «شکسته» می‌خواندند و هیچ‌گاه ارزش این دو گروه از سکه با هم برابر نبوده است. اگرچه این اسم‌گذاری بیشتر در مورد سکه‌های زر و نقره، مرسوم بوده، می‌توان آن را در مورد سکه‌های مسین/فلوس نیز به‌ویژه زمانی که این فلز نایاب می‌شد، معمول دانست. از این روی این نوع از سکه را می‌توان فلوس خرد/قراضه یا شکسته نامید. خورشید مشعشع با رخسار انسانی نقش روی سکه را شکل داده است. اگرچه بخش‌هایی از سمت راست و چپ نقش در سرسکه از سطح زمینه بیرون زده و به‌تبع آن وجود ندارند، رخ انسانی آرایۀ خورشید به‌روشنی دیده می‌شود. شیوۀ اجرای خورشید در این فلوس با نمونه پیشین تفاوت‌های قابل‌توجهی دارد. تشعشع خورشید به‌جای اشعه‌های خطی در برخی از نمونه‌ها، با نقوش دندانه‌ای که خطی در میان دارند، نشان داده شده‌اند. برخلاف شیوۀ اجرای مُقَرَّع جزئیات صورت برخی از نمونه‌ها، در این مورد، برجسته ضرب

شده‌اند؛ درست به‌همین دلیل است که در سایه‌روشن ایجاد شده، جزئیات رخ، روشن‌تر از زمینه دیده می‌شوند، دقیقاً برخلاف دیگر نمونه‌ها که اجزای صورت، تیره در زمینه مسی ترکیب یافته‌اند. اگرچه ایجاد سایه‌روشنی که هم‌اینک دیده می‌شوند ممکن است نتیجه تلاش آگاهانه ضرب نباشد و بایستی آن را به فرآیند اکسید شدن فلز مس در گذر زمان نسبت دهیم، باعث نمایش بهتر جزئیات آرایه شده است. در پشت سکه عبارات متضمن محل و بخشی از سال ضرب را می‌توان در دوایر خط و زنجیر معمول تشخیص داد و «..لوس ..رب خوی» به خط ثلث از عبارات محل ضرب که درواقع بایستی «فلوس ضرب خوی» خوانده شود، به‌روشنی قابل‌تشخیص است. از سال ضرب نیز سه عدد «۱۲۰» که نشان‌دهندۀ ده‌گان، صدگان و هزارگان سال ضرب هستند، قابل قرائت‌اند. به‌این‌ترتیب این فلوس را بایستی به سده سیزدهم و دوره قاجاری نسبت دهیم. پیچک‌ها و نقوش گیاهی موجود در فواصل و زمینه حروف از جمله عناصر تزینی پشت سکه به‌شمار می‌آیند. نواری متشکل از دو خط پهن و باریک که دوایر توپر دوار را در خود محاط کرده، حاشیۀ پشت سکه را تشکیل می‌دهد.





(small coin) from the Qajar period

This object is a copper fil (small coin) from the Qajar period, notable for its unusual form compared to other examples in the Money Museum of Iran located in the Dafeh Museum Complex. The effort made by the minter during the striking process to imprint images and inscriptions on the metal reveals that, instead of the conventional round shape, a piece of copper was used in its raw form. In fact, this coin resembles a type described by the French traveler Dupré as a “chunk of heavy and misshapen copper” bearing “a few letters on one side.” Historical and literary sources indicate that coins were generally classified into two types: those that were intact and well-formed, and those that were incomplete or broken. This coin belongs to the latter category. The first group was referred to as *ṣaḥīḥ* in Arabic and *dorost* (intact) in Persian, while the

second group was known as *qerāzeh*, *kherd*, or *shekasteh* (broken), and the two types never held equal value. Although this terminology was more common for gold and silver coins, it can also be applied to copper coins (*fulūs*), particularly during times when copper was scarce. Thus, this piece can be considered a broken, small, or debased copper fil.

The obverse of the coin features a radiant sun with a human face. Though portions of the left and right edges of the sun motif are worn or missing, the human visage remains clearly visible. The rendering of the sun differs significantly from earlier examples: instead of straight rays, the radiance is represented by jagged, toothed patterns intersected by lines. In contrast to other examples where the facial features are concave and appear darker against the copper background, here they are in

relief and appear lighter due to the play of shadow and light — likely an unintended result of oxidation over time rather than a deliberate artistic choice, but one that enhances the visibility of the sun’s facial details.

On the reverse, inscriptions indicating the mint location and partial date are discernible within standard circular bands. The phrase “...lūs ...rb Khoy” in Thuluth script — which should be read as “*Fulūs ḍarb Khoy*” (Coin struck in Khoy) — is clearly visible. Three numerals, “.120”, representing the tens, hundreds, and thousands place of the date, are also legible, situating the minting of this coin in the 13th century AH, during the Qajar era. Decorative elements such as vines and vegetal motifs fill the background spaces around the script. A border composed of a thick and thin line enclosing solid circular dots forms the outer edge of the coin’s reverse.



فقه بودا-بودهی ستوه



مجسمه دوطرفه «بودا» و «بودهی ستوه» یکی از آثار کمیاب هنر گنداره است که در موزه هنر جهان، یکی از موزه‌های پردیس موزه‌ای دفینه به‌نمایش درآمده است. این اثر با استفاده از سنگ شیست و تکنیک حجاری ساخته شده است. به‌نظر می‌رسد در سده دوم یا سوم میلادی ساخته شده است؛ یعنی زمانی که کوشانیان بر مناطقی از شمال غرب پاکستان و شرق افغانستان امروزی حکم می‌راندند. این پیکره دو سوی متفاوت از یکدیگر دارد. در سمتی از آن بودا در حالی که دست‌ها را روی هم گذاشته و ردایی ساده به تن



دارد با حالتی آرام و روحانی نشسته است. سادگی ظاهر و پوشاک بودا در واقع تداعی‌گر دوره‌ای متفاوت از زندگی این شخصیت مذهبی است که فارغ از مادیات دنیوی زندگی بی‌آلایشی را در پیش گرفته است. در قسمت زیرین تختگاه بودا نیز نقش برجسته‌ای اجرا شده است که شیوه‌ای مرسوم در مجسمه‌های بودایی مکتب گنداره به حساب می‌آید. در این نقوش به‌طور معمول افرادی حضور دارند که یکی از اعمال مذهبی بودایی را انجام می‌دهند، یا بودا را تکریم می‌کنند. در این صحنه پیروان بودا پیرامون یک کاسه جمع شده‌اند و به نظر می‌رسد در حال تکریم این شیء مقدس هستند. این کاسه احتمالاً همان کشکول درویشی بودا است. اهمیت این صحنه از این روست که یکی از اعمال مورد تکریم آیین بودایی یعنی تکدی‌گری را به تصویر کشیده است. در سوی دیگر این اثر بودهی ستوه قرار گرفته است. بودهی ستوه در آیین بودایی به افرادی اطلاق می‌شود که به مقام والای «نیروانا» می‌رسند، ولی آن را برای کمک به سایر انسان‌ها فدا می‌کند. معمولاً هر بودهی ستوه نشانه‌ای مخصوص به خود دارد که با آن شناخته می‌شود. در مورد این مجسمه با توجه به تاج آراسته به جواهرات آن می‌توان گفت این شخص یک «بودهی ساتوا اولو کیتشوره»

است. بودهی ستوه برخلاف بودا، خود را به جواهراتی همچون گوشواره، انواع گردنبند، بازوبند و دستبند آراسته است. همچنین او لباسی به تن دارد که تنها شانه و بازوانش را پوشانده است. یعنی برخلاف بودا که معمولاً تمامی بدنش پوشیده است و شخصیت او با این سادگی ظاهری در مجسمه‌های گنداره معرفی می‌شود، بودهی ستوه بدنی نمایان دارد تا علاوه بر اندام متناسب و ورزیده، جواهرات و زیورآلاتش نیز آشکار باشد. او روی تختی نشسته است که توسط دو شیر، که در آیین بودایی نمادی از مراقبت و حفاظت است، نگاهبانی و حمل می‌شود. تاکنون نظر قاطعی پیرامون چرایی ساخت این مجسمه‌های دوطرفه مطرح نشده است؛ چراکه این آثار بر خلاف مجسمه‌هایی که بودا یا بودهی ستوه را به صورت منفرد نشان می‌دهند، جزء نمونه‌های کمیاب هنر آسیای جنوبی به‌شمار می‌روند. با این حال می‌توان این دیدگاه را مطرح کرد که چنین آثاری احتمالاً دو سوی متفاوت از زندگی بودا یا دو شخصیت والا مقام بودایی را به طور همزمان به نمایش می‌گذارند. این موضوع علاوه بر بیان چهره‌دستی هنرمند خالق این اثر، علاقه و اعتقاد وی به بزرگان مذهبی این آیین را نیز نمایان می‌کند.



Sculpture of Buddha–Bodhisattva

The double-sided sculpture of “Buddha” and “Bodhisattva” is one of the rare masterpieces of Gandharan art currently on display at the Museum of World Art, a part of the Dafeineh Museum Complex. This artwork is crafted from schist stone using the carving technique. It is believed to have been created in the 2nd or 3rd century CE, during the period when the Kushans ruled over parts of what is now northwestern Pakistan and eastern Afghanistan.

This sculpture features two contrasting sides. On one side, Buddha is seated in a calm and spiritual posture, with his hands resting atop each other and wearing a simple robe. The simplicity of Buddha’s appearance and clothing evokes a period in his life characterized by renunciation of worldly possessions and a pursuit of a pure, ascetic life. Below the Buddha’s seat, a bas-relief has been carved—an element typical of Buddhist sculptures from the Gandhara

school. These scenes usually depict individuals engaged in Buddhist religious practices or venerating the Buddha. In this particular scene, Buddha’s followers are gathered around a bowl, seemingly paying homage to this sacred object. The bowl is likely the alms bowl associated with Buddha. The significance of this scene lies in its depiction of a venerated Buddhist practice—begging, which is portrayed as a respected spiritual act. On the reverse side of the sculpture stands the Bodhisattva. In Buddhism, a Bodhisattva refers to someone who attains the elevated state of “Nirvana” but chooses to forgo it in order to help others. Typically, each Bodhisattva is identified by specific symbols. In this sculpture, based on the jeweled crown he wears, the figure is likely Avalokiteśvara, one of the most revered Bodhisattvas. Unlike Buddha, the Bodhisattva is adorned with jewelry such as earrings, var-

ious necklaces, armlets, and bracelets. His clothing covers only one shoulder and his arms, revealing a well-proportioned and fit body—both to display his physique and to emphasize the richness of his ornaments. He is seated on a throne that is supported and guarded by two lions, symbols of vigilance and protection in Buddhist tradition. There is no definitive scholarly consensus on why such double-sided sculptures were created. Unlike standalone representations of either Buddha or Bodhisattvas, these pieces are rare in South Asian art. However, it is possible that such works were intended to simultaneously present two significant aspects of Buddhist tradition or to represent both Buddha and a revered Bodhisattva side by side. Beyond demonstrating the technical mastery of the artist, this dual portrayal also reflects the creator’s deep devotion to the spiritual figures of Buddhism.



آمفورای یونانی



این ظرف در موزه هنر جهان، پردیس موزه‌ای دفینه، به نمایش درآمده است. «هایدریا» یکی از آثار سفالی یونان باستان در «دوره کلاسیک» (سده‌های ۴۵۰-۳۰۰ پ.م) به شمار می‌رود که صحنه‌هایی از ادبیات و فرهنگ یونانی بر دیواره بیرونی آن اجرا شده است. این اثر مرحله تکامل یافته‌تری از هنر سفالگری یونان را نشان می‌دهد، که برخلاف دوره پیشین یا

همان «دوره کهن» (۶۲۰-۴۵۰ پ.م) که با ظروف سیاه‌گون یعنی نقوش سیاه روی زمینه سرخ شناخته می‌شود، از فن سرخ‌گون یا نقوش سرخ روی زمینه سیاه بهره می‌گیرد. نقوش این دوره از تحرک، تراکم و پویایی بیشتری برخوردار است و به گونه‌ای مانند صحنه‌های تئاتر در نمایش غم و اندوه بسیار موفق‌تر هستند.

بررسی دقیق این اثر نشان می‌دهد که ظرف مذکور در طبقه‌بندی سفال‌های یونانی به منزله یک هایدریا شناخته می‌شود که در واقع ظروفی دسته‌دار و کوچک بوده‌اند و از آنها در حمل مایعات استفاده می‌شده است. بر بخشی از جداره بیرونی، شخصی در میانه تصویر ایستاده و افسار دو اسب را در دست گرفته است. این شخص با کلاهی مخروطی‌شکل، ریشی بلند، شنلی بر دوش و بدنی عریان تصویر شده و در حالی که پای راست را رو به جلو کشیده و پای چپ را از زانو خم کرده است. این تصویرسازی حالتی دزدانه را نشان می‌دهد که گویی شخص قصد دارد دو اسب را از پرچینی خارج کند. در پس زمینه، دو درخت پشت سر هر دو اسب به تصویر شده‌اند و صحنه نیز درست به مانند آنچه در این

دوره مرسوم بوده، با تزئینات گیاهی و معماری متراکم شده است. این صحنه در واقع قسمتی از سرود دهم ایلید اثر معروف هومر را روایت می‌کند. طبق روایت این شاعریونانی، در جریان جنگ تروا دو نفر از لشکر یونانی‌ها به نام‌های «اودیسه» و «دیومدس» به یکی از پایگاه‌های دشمن نفوذ می‌کنند و در این ماجرا مادیان‌های شخصی به نام «رزوس» را می‌دزدند.

در بخشی دیگر از نگاره ظرف، صحنه دوم اجرا شده است؛ سه نقش انسانی، دو نقش حیوانی و نقشی از معماری به زیبایی اجرا شده است. این صحنه راوی مراسمی عام است که در آن، افراد از مقابری که «نایسکوس» (Naikos) نام دارند، بازدید می‌کنند یا به نوعی زیارت به جای می‌آورند. نایسکوس نوعی از معماری منحصر به مقابر است که معمولاً از سکویی سه پله‌ای، چهارستون و یک سنتوری، هانند با ساختاری که در صحنه آرایی هایدریای موزه هنر جهان، به روشنی دیده می‌شود، شکل می‌یابند. در مرکز این نوع معماری مجسمه‌ای نمادین از متوفی قرار می‌گرفته است. به طور معمول در پیرامون مقبره افرادی گرد می‌آیند و هدایا و نذوراتی را تقدیم مقبره متوفی می‌کنند.





Amphora



This vessel, on display at the World Art Museum within the Dafineh Museum Complex, is a “hydria,” a type of ancient Greek ceramic from the Classical period (450–300 BCE), featuring scenes from Greek literature and culture on its outer surface. This artifact reflects a more developed stage of Greek pottery, diverging from the earlier “Archaic period” (620–450 BCE), which is known for black-figure pottery (black designs on a red background), by using the red-figure technique—red designs on a black background. The imagery from this later period is characterized by greater dynamism, density, and expressive power, making it particularly effective in portraying themes of grief and drama, much like theatrical scenes.

A close examination iden-

tifies the vessel as a hydria, a small handled jar used for carrying liquids. On part of its outer wall, a central figure is depicted holding the reins of two horses. This figure wears a conical hat, has a long beard, a cloak draped over his shoulders, and a naked body. His posture—with the right leg extended forward and the left bent at the knee—suggests a stealthy motion, as if he is trying to lead the horses away from an enclosure. Behind the horses are two trees, and the background, in keeping with conventions of the period, is filled with dense vegetal and architectural ornamentation. This scene illustrates an episode from Book 10 of *The Iliad* by the famed Greek poet Homer. According to the narrative, during the Trojan War, two Greek warriors, Odysseus and

Diomedes, infiltrate an enemy outpost and steal the mares of a man named Rhesus.

Another section of the vessel depicts a second scene, beautifully rendered with three human figures, two animals, and an architectural structure. This scene represents a public ritual in which individuals visit or venerate a tomb structure known as a naiskos. The naiskos is a type of tomb architecture composed typically of a three-stepped base, four columns, and a pediment—exactly as portrayed on the hydria in the museum. At the center of such structures, a symbolic statue of the deceased would typically be placed. People would gather around the tomb to offer gifts and votive offerings to honor the departed.

موزه ملی هنر اصفهان

موقعیت مکانی موزه و عمارت اسقفی در عباس‌آباد اشاره کرد و بازنشاسی هویت‌های تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی آن را امری ضروری دانست. در ادامه، دکتر احمدی، استاد تمام دانشگاه اصفهان، به بررسی پیشینه تاریخی محله عباس‌آباد، به‌ویژه از زمان شاه عباس به بعد و سیر تطور آن پرداخت. ایشان با ارائه مستندات تاریخی و تحلیل‌های دقیق، به نقش مهم این محله در شکل‌گیری هویت فرهنگی و اجتماعی اصفهان اشاره کرد. بخش دوم و پایانی این رویداد به بیان خاطرات جمعی از قدیمی‌های محله عباس‌آباد در سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۵۰ اختصاص یافت. این بخش از برنامه، به دلیل صمیمیت و روایتی دست‌اول از زندگی در آن دوران، با استقبال ویژه‌ای از سوی حضار مواجه شد. قدیمی‌های محله با بیان خاطرات خود، به معرفی ساختار اجتماعی و سبک زندگی آن دوران پرداختند و تصویری زنده از گذشته عباس‌آباد را ترسیم کردند. برگزاری چنین رویدادهایی از چند

موزه ملی هنر اصفهان در روز پنجشنبه، ۲۵ آبان‌ماه، میزبان رویدادی با عنوان «راویان عباس‌آباد» بود که به بررسی و واکاوی هویت تاریخی و فرهنگی محله عباس‌آباد اصفهان اختصاص داشت.

این رویداد با حضور جمعی از اصفهان‌شناسان، مورخین، اساتید دانشگاه، خانواده‌های قدیمی محله عباس‌آباد و علاقه‌مندان به پژوهش‌های محلی برگزار شد و فرصتی ارزشمند برای بازنشاسی ابعاد گوناگون این محله تاریخی و شناسنامه‌دار فراهم آورد. نشست «راویان عباس‌آباد» با استقبال گرم علاقه‌مندان آغاز شد. مجید صادقانی، سرپرست وقت موزه ملی هنر اصفهان، در ابتدای برنامه ضمن معرفی موزه و کارکرد اصلی آن، به بررسی محله عباس‌آباد بر پایه نقشه سیدرضاخان (تهیه‌شده در سال ۱۳۰۴ شمسی) و تطبیق آن با خطوط شهری امروز پرداخت. وی با اشاره به اهمیت این محله تاریخی، به





الگویی برای سایر محلات تاریخی شهر اصفهان و سایر شهرهای ایران باشد تا با برگزاری برنامه‌های مشابه، به حفظ و ترویج هویت فرهنگی و تاریخی خود بپردازند. امید است که این تلاش‌ها، گامی موثر در راستای حفظ اصالت و هویت در شهرهایمان باشد.

از نکات برجسته این رویداد،

تأثیرگذاری بیان خاطرات شفاهی

بردرک ملموس‌تر از گذشته

بود که به غنای مطالعات تاریخ

شفاهی افزود.

مخاطبان را با فعالیت‌های این مرکز فرهنگی آشنا ساخت. رویداد «راویان عباس‌آباد» در موزه ملی هنر اصفهان، تجربه‌ای ارزشمند و موثر بود و نشان داد که چگونه می‌توان با گردهم‌آوردن متخصصان، ساکنان قدیمی و علاقه‌مندان، روایتی جامع و زنده از یک محله تاریخی ارائه داد. از نکات برجسته این رویداد، تأثیرگذاری بیان خاطرات شفاهی بر درک ملموس‌تر از گذشته بود که به غنای مطالعات تاریخ شفاهی افزود. «راویان عباس‌آباد» نه تنها به شناخت بهتر این محله کمک کرد، بلکه اهمیت و حفظ میراث فرهنگی و تاریخی را به عنوان یک وظیفه جمعی یادآوری نمود. این رویداد می‌تواند

منظر حائز اهمیت است؛ این رویداد به شناخت بهتر هویت تاریخی و فرهنگی محله عباس‌آباد کمک شایانی کرد و ابعاد گوناگون این محله را برای مخاطبان آشکار ساخت. رویداد «راویان عباس‌آباد» می‌تواند به‌طور ویژه راهی نوین برای مطالعات تاریخ شفاهی به شمار رود. بیان خاطرات قدیمی‌های محله، اطلاعات ارزشمندی را در اختیار پژوهشگران و علاقه‌مندان قرار داد. این رویداد فرصتی را فراهم آورد تا نسل‌های مختلف با یکدیگر تعامل داشته باشند و از تجربیات یکدیگر بهره‌مند شوند. برگزاری این رویداد در موزه ملی هنر اصفهان، به معرفی این موزه و کارکردهای آن کمک کرد و

رونمایی از کتاب **سرگذشت عهد گل** در موزه ملی هنر اصفهان

سعید شفیعیون به عنوان سخنران مدعو و دکتر امیرعلی قدسی (مؤلف کتاب) و علی غلامی (مدیر موزه ملی هنر اصفهان) به ایراد سخنرانی پرداختند. در این نشست، اطلاعاتی در خصوص محتوای کتاب و زندگی و فعالیت‌های دکتر سیاسی ارائه شد. کتاب سرگذشت عهد گل، گلچینی از خاطرات دکتر محمد سیاسی است که به اهتمام امیرعلی قدسی به صورت مصاحبه و تاریخ شفاهی در زمستان ۱۴۰۳ منتشر شده است. دکتر محمد سیاسی در

روز پنجشنبه، نهم اسفندماه، مراسم رونمایی از کتاب «سرگذشت عهد گل» در موزه ملی هنر اصفهان برگزار شد. این کتاب که مجموعه‌ای از خاطرات دکتر محمد سیاسی، استاد دانشکده پزشکی دانشگاه اصفهان، شاعر و عضو هیئت مدیره کنگره ایران‌شناسی است، به کوشش امیرعلی قدسی، در قالب مصاحبه و تاریخ شفاهی، در زمستان ۱۴۰۳ منتشر شده است. در این مراسم، دکتر





فروردین ۱۳۱۱ در شهر اصفهان دیده به جهان گشود. پس از اتمام تحصیلات ابتدایی و متوسطه وارد دانشگاه پزشکی اصفهان شد و بعدها موفق به اخذ بورس تخصصی در رشته طب گیاهی و سوزنی از دانشگاه سانتامونیکا در آمریکا گردید. دکتر سیاسی در سال ۱۳۳۹ اقدام به تاسیس انجمن ادبی اصفهان نمود و پس از تشکیل کنگره ایرانشناسی به ریاست دکتر پرویز ناتل خانلری و دبیری استاد ایرج افشار به عضویت هیأت مدیره کنگره مزبور انتخاب شد. دکتر سیاسی علاوه بر آنکه طبیبی حاذق و اندیشمند است درحوزه فرهنگ و شعر پارسی نیز شخصیتی شناخته شده و در میان شاعران معاصر چهره‌ای نام‌آشناست.

خاطرات ارزشمند دکتر محمد سیاسی و پژوهش‌های امیرعلی قدسی در حوزه تاریخ شفاهی کمک شایانی کرد.



گزارش برگزاری ورکشاپ و نمایشگاه گروهی گرافیک و تصویرسازی با رویکرد هنر و هنرمندان فاخر اصفهان



کشیدند. هدف اصلی این کار، نه تنها ایجاد آگاهی از هنرهای غنی اصفهان، بلکه ابراز احترام و تجلیل از هنرمندان نام‌آور این منطقه بود. در پی برگزاری موفقیت‌آمیز ورکشاپ، و به پاس تلاش و هنرنمایی هنرآموزان، نمایشگاهی از آثار تولید شده در موزه ملی هنرهای اصفهان در تابستان سال جاری برگزار گردید. این نمایشگاه که مورد استقبال بازدیدکنندگان قرار گرفت فرصتی

تکنیک‌ها و روش‌های مختلف گرافیک و تصویرسازی آشنا شده و به خلق آثاری در این زمینه پرداختند. این ورکشاپ، فرصتی بود برای آشنایی نسل جوان با تاریخ و تأثیرگذاری هنرمندان بزرگ این خطه در تاریخ هنر ایران. در این ورکشاپ، هنرجویان با استفاده از تکنیک‌های مختلف چاپ دستی و ابزارهای هنری، آثار خالقان هنرهای سنتی و معاصر اصفهان را به تصویر

ورکشاپ سه‌روزه گرافیک و تصویرسازی با موضوع الهام از هنر و هنرمندان اصفهانی، با تدریس سرکار خانم یزدانی‌فرد، کرافیست و هنرمند تصویرگر در خرداد ماه ۱۴۰۳ در موزه ملی هنر اصفهان برگزار گردید. این برنامه در قالب یک ورکشاپ گروهی، به تصویرسازی هنرمندان اصفهانی پرداخته و از آن‌ها تجلیل کنند. در طول این سه روز، هنرآموزان با



ارزشمند برای معرفی استعدادهای جوان و نمایش آثار آنها به عموم فراهم آورد. پس از پایان جلسات، آثار تولید شده که قابلیت هنری و نمایش داشتند، جمع‌آوری و به صورت یک نمایشگاه عرضه شد. این نمایشگاه در تاریخ ۱۱ شهریورماه در محل موزه ملی هنر اصفهان برگزار شد و شرایطی را فراهم آورد تا عموم مردم از آثار الهام‌بخش هنرجویان و تجلی‌ی بر هنرمندان اصفهانی بهره‌مند شوند. علاوه بر این، با برگزاری کارگاه چاپ دستی، شرکت‌کنندگان توانستند تجربه عملی از این هنر قدیمی به دست آورند و به شکلی خلاقانه، تکنیک‌ها و ارزش‌های این هنر را یاد بگیرند. این رویدادها به‌طور کلی گامی مهم در راستای حفظ و ترویج هنرهای سنتی اصفهان و انتقال ارزش‌های فرهنگی به نسل جوان بود. این همکاری هنری نه‌تنها به آشنایی و ارتباط جوانان با میراث غنی هنری شهر خود کمک کرد، بلکه اهمیت ادای احترام به خالقان این آثار با ارزش را نیز نشان داد.



سکه



با آگاهی از این واقعیت که سکه‌ها منبع قابل اعتنایی در زمینه دانش باستان‌شناسی به شمار می‌آیند و مطالعه آنها نقش توضیحی مهمی در بیان وقایع تاریخی و همچنین روابط سیاسی و اقتصادی هر فرمانروایی با سایر ملت‌های هم‌جوار دارد، به همین دلیل موزه ملی هنرهای اصفهان بخشی از توجه خود را به نمایش و بررسی این موارد تاریخی اختصاص داده است. حکومت‌های ایرانی پس از ظهور اسلام اهمیت ویژه‌ای به این مسئله اختصاص دادند، زیرا طبق سنت رایج، صحت و اعتبار حکومت پادشاهی یا فرمانروا به خواندن خطبه و ضرب سکه به نام او وابسته بود.



در دوره صفویه، همانند گذشته سکه به عنوان ابزاری معتبر در تبادلات تجاری شناخته می‌شد و به دلیل گسترش مناسبات نیاز بیشتری به آن احساس شد. این نیاز سبب تأسیس ضرب‌خانه‌های بسیاری در شهرهای مهم آن دوران، از جمله اصفهان شد که اقدام به ضرب سکه با نام آن شهر گردید. در واقع، این ضرب‌خانه‌ها به اهمیت بیشتری در اقتصاد صفویان دست یافتند.

سرسکه‌ها، به عنوان ابزار اصلی ضرب سکه، در تمامی ضرب‌خانه‌ها تحت نظر نمایندگان معیرالممالک (مسئولان ضرب سکه‌های شاهی) قرار داشتند. پس از فرسوده شدن یا درگذشت حاکم، این سرسکه‌ها برای جلوگیری از سوءاستفاده‌های بعدی معدوم می‌شد. بنابراین، وجود این سرسکه‌ها می‌تواند اهمیت ویژه‌ای در زمینه‌ی دانش باستان‌شناسی و سکه‌شناسی داشته باشد که یک نمونه از آن در دوره صفوی در موزه ملی هنرهای اصفهان عرضه شده است.

سکه‌های قدیمی، از جمله سکه‌های دوره صفوی که به آن‌ها سکه‌های چکشی یا ضربی نیز گفته می‌شود، با استفاده از ابزاری خاص و

با اعمال ضربه‌های مرتب بر روی فلز تهیه می‌شدند. ابزار ضرب سکه شامل یک سندان فلزی که بر روی یک چوب محکم نصب شده بود، همراه با یک سنبه و یک چکش بود. هنرمندان، نقش و نوشته‌های دو روی سکه را با حکاکی معکوس بر روی نوک سندان و سنبه ایجاد می‌کردند؛ این قسمت از ابزار ضرب سکه به نام سرسکه شناخته می‌شد. برای ضرب سکه، فلز مورد استفاده که اغلب از جنس طلا، نقره یا برنز بود، به شکل پولکی گرد و پهن شکل داده می‌شد، سپس با گرم کردن، بر روی سرسکه سندان قرار می‌گرفت و با استفاده از چکش به سنبه‌ای که سرسکه دیگر روی آن قرار داشت ضربه زده می‌شد؛ این کار بر روی هر دو طرف فلز نقش داده می‌شد و سکه نهایی تولید می‌شد. تهیه هر یک از سرسکه‌ها که از جنس فولاد بود، نیازمند ساعت‌ها و گاهی حتی یک روز کامل تلاش بی‌وقفه بود؛ تمامی این مراحل تهیه سکه تحت نظارت مأموران حکومتی انجام می‌شد. سرسکه موجود در موزه ملی هنر اصفهان به دوره زمانی اواخر صفوی و دوره شاه‌طهماسب ثانی تعلق دارد که روی آن عبارت «سکه زرزد به توفیق حق طهماسب ثانی» نقش بسته است.



Coins are recognized as a valuable source in the field of archaeology, as their study plays a crucial role in explaining historical events and the political and economic relations of a ruler with neighboring nations. Understanding this, the National Museum of Arts in Isfahan has dedicated part of its focus to displaying and studying such historical items. After the rise of Islam, the Iranian governments placed particular importance on this matter because, according to the common tradition, the legitimacy and credibility of a monarchy or ruler were tied to the public recitation of their royal decree (khutbeh) and the minting of coins bearing their name. During the Safavid era, like in previous times, coins continued to serve as an essential tool in trade exchanges, and their role became even more significant due to the expansion of diplomatic and economic relations. This increasing demand led to the

establishment of many mint houses in important cities of the period, including Isfahan, where coins were minted bearing the name of the city. In fact, these mint houses played a more significant role in the economy of the Safavid Empire. The coin dies, the main tools for minting coins, were overseen by representatives of the “Muayyer al-Mulk” (the officials in charge of minting royal coins). Once these dies became worn or the ruler passed away, they were destroyed to prevent any potential misuse. Therefore, the existence of these dies holds significant value in the fields of archaeology and numismatics. One such example from the Safavid period is on display at the National Museum of Arts in Isfahan.

Old coins, including those from the Safavid period, often referred to as hammered or struck coins, were made using specific tools and by applying repeated strikes to metal. The coin minting tools included a metal anvil mounted on a

sturdy piece of wood, along with a punch and a hammer. The artists would carve the designs and inscriptions for both sides of the coin in reverse onto the tip of the anvil and the punch. This part of the minting tool was called the “coin die.” To mint a coin, the metal—often gold, silver, or bronze—was shaped into a thin, round disc, then heated and placed on the coin die. A hammer was then used to strike the punch, which would imprint the design onto both sides of the metal, resulting in the final coin. Creating each coin die, which was made of steel, required hours of work and sometimes a full day of continuous effort. All of these steps in coin production were supervised by government officials. The coin die currently displayed at the National Art Museum in Isfahan dates back to the late Safavid period, during the reign of Shah Tahmasp II, and bears the inscription “Sekkeh zar zad be tofīq e haqq Tahmasb sani,” which translates to “Coin struck by the grace of God, Tahmasp II.”



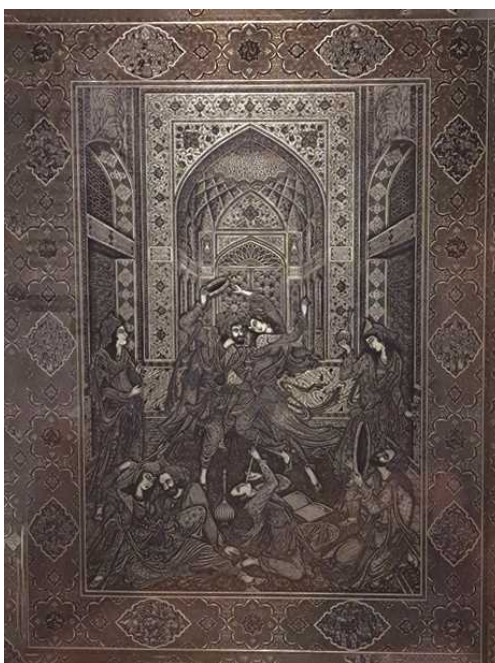
وی قلمزنی



از ظرافت این کار می‌توان به کتابچه مقابل نوازنده نی اشاره کرد که هشت بیت از بدرالدین هلالی را قلمزنی کرده‌اند: اگر سودای عشق این است من دیوانه خواهم شد....

طرح میانی تابلو از نقاشی‌های استاد محمود فرشچیان است که با سایر تصاویر تکمیل شده است. شیوه کار نیز بدین صورت بوده است که پس از قیراندود کردن صفحه مسی قلع‌اندود و سفید شده، طرحی که روی کاغذ از پیش منقوش شده را با گرت‌های دغال روی صفحه پیاده می‌سازند تا طرح روی صفحه فلزی نمایان شود. سپس با استفاده از ابزار مخصوص، طرح را به هم متصل کرده و بنا به تکنیک هنرمند، نوع قلم را انتخاب می‌نمایند. پس از آن، با استفاده از چکش و قلم، کار را آغاز می‌نمایند. در مرحله

در موزه ملی هنر اصفهان به نمایش گذاشته شده است، اشاره کرد. این تابلو به نمایی از عشاق به طرب با تصویری از معماری زیبای دوره صفوی اصفهان اشاره دارد و برای تکمیل آن، حدود پانزده سال زمان صرف شده



در ایران با اکتشاف اولین فلزات ساخت وسایل فلزی و سپس تزیین و نقش‌پردازی روی آنها شروع شد و به این ترتیب آثار هنری فلزی کاربرد و کارکرد خود را آغاز نمود. این هنر زیبا، در امتداد تاریخ، در دوره‌های مختلف، فراز و نشیب‌های زیادی را پشت سر گذاشته و تکنیک‌های متنوعی برای خلق آثار به وجود آورده است. یکی از روش‌های ساخت اشیاء فلزی و نقره‌نگاری، هنر قلمزنی است که با حضور هنرمندان، به زیباترین شکل ممکن، نمایان و شاهکارهای هنری خلق شده‌اند. هنر قلمزنی شامل دو شیوه قلم ریز و قلم برجسته است.

در دوران معاصر، حسین علاقه‌مندان، میراث‌دار اصیل و گرانسنگ این هنر بود که خود صاحب سبک منحصر به فردی

به شمار می‌رفت. این استاد برجسته در اصفهان متولد شد و قلمزنی را از سن ۱۱ سالگی آغاز کرد. او تا سال‌ها در کارگاه خود در کاروانسرای تحدید اصفهان فعال بود و نمونه‌های زیبایی از ظروف نقره و تابلوهای متعدد با نقوش گوناگون را خلق کرد. از میان آثار وی می‌توان به تابلویی که

است. (از ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۵)

تابلو مذکور به سبک سیاه قلم و با قلم ریز کار شده است و از نمونه‌های متاخر و فاخر سبک مذکور به شمار می‌رود که شامل مجلس بزم عاشقان در وسط، نمای بنای تاریخی با کتیبه پشت کار و دوازده مجلس در حاشیه، و نقوش اسلیمی و حیوانی می‌باشد.

بعد، برای ایجاد سایه، ترکیبی از مس، نقره و گوگرد را ذوب کرده و پخش می‌نمایند و فلز را حرارت می‌دهند تا مانند مایع شده و تمامی فرورفتگی‌ها را بپوشاند؛ در نهایت، تضاد رنگی و سایه‌پردازی‌ها کامل می‌شود. این اثر یکی از فاخرترین آثار قلمزنی مکتب قلمزنی اصفهان به شمار می‌رود.



In Iran, the discovery of metals marked the beginning of the creation of metal objects, followed by the decoration and engraving of these items. As a result, metal artworks gained both functionality and aesthetic value. Over time, this beautiful art has gone through numerous ups and downs, leading to the development of various techniques to create these works. One such technique for making metal objects and silver engraving is the art of “Qalamzani” (engraving), which, through the hands of skilled artisans, has led to the creation of magnificent masterpieces. This art includes two methods: fine engraving and relief engraving.

In contemporary times, the master artist Hossein Alai-Mazandaran was an inheritor of this invaluable art, known for his unique style. Born in Isfahan, he began engraving at the age of 11. For years, he was active in his workshop at the Tadheed Caravansarai in Isfahan, where he created beauti-

ful examples of silverware and numerous panels with various motifs. One such panel, which is on display at the National Museum of Arts in Isfahan, is a remarkable example of his work. This panel depicts a scene of lovers celebrating with a background of the beautiful Safavid architecture of Isfahan and took about fifteen years to complete (from 1951 to 1966).

The panel is created in the style of Siah-Qalam (black-and-white technique), with fine engraving. It is one of the later and more refined examples of this style. In the center, there is a banquet scene of lovers, with a historical building and an inscription at the back, surrounded by twelve smaller scenes in the margins. The artwork also includes Islamic motifs and animal designs. One of the most exquisite details is a small booklet in front of a flute player, engraved with eight verses from the famous poet Badr al-Din Helali, such as: “If this is the madness of love, then

I will become a madman...”

The central design of the panel was inspired by paintings by Mahmoud Farshchian, which were then complemented with additional images. The technique involved applying a coat of tar on a tin-plated copper sheet, followed by transferring the design from pre-drawn paper to the metal sheet using charcoal. Once the design was visible on the metal, the artist connected the lines using specialized tools and chose the type of engraving based on his technique. The process continued with hammering and engraving, and later, to create shading, a mixture of copper, silver, and sulfur was melted and spread onto the surface. The metal was heated until it became liquid, covering all the indentations, and finally, the contrasting colors and shading were perfected. This work is considered one of the finest examples of engraving in the Isfahan school of Qalamzani.



نقش بزکوهی



بشر برای نشان دادن خواسته‌ها و باورهایش نشانه‌هایی را خلق و بر ظروف منقوش کرد؛ از نقش‌های پرتکرار در ایران که از دیر باز تا کنون استفاده می‌شده است می‌توان به نقش بز کوهی اشاره داشت. ارتباط انسان و بز کوهی در حدود یازده هزار سال پیش در امتداد رشته‌کوه‌های زاگرس در باختر ایران به گونه چشمگیری دگرگون شد. پژوهش‌های تازه نشان می‌دهد بز کوهی که از دیرباز در این ناحیه شکار می‌شده، توسط ساکنان کوهپایه‌های زاگرس به تدریج اهلی و خانگی شده است.

سرزمین ایران خاستگاه سفال منقوش به تصاویر بز کوهی - به عنوان حیوان ملی ایران - شناخته می‌شود؛ از نقش بز کوهی، که بر روی ظروف سفالین در مناطق باستانی سیلک و شوش، چشمه‌علی و سایر محوطه‌های باستانی ایران به کار می‌رفته است و حیوانی با شاخ‌های سمبلیک و بزرگ بوده، با تفاسیر و تعبیر متفاوتی از جمله مفهوم و نماد آب، باران، فراوانی نعمت، نگهبانی و مفاهیم مشابه یاد می‌شود. یکی دیگر از دلایل اهمیت



بز کوهی نزد مردمان خاور باستان را می‌تواند بلندپروازی و قله‌نشینی آنان به شمار آورد؛ چه این‌که انسان بزها را همواره در افراشته‌ترین تیغه‌ها و قله‌ها و دشوارترین مسیرهای کوهستانی آهن در خاک به کار رفته در آن است. آثار به دست آمده در چشمه‌علی بازه زمانی حدود هزاره ۶ پیش از میلاد تا دوران اسلامی را شامل می‌شود اما شهرت اصلی‌اش به سبب لایه‌های پیش از تاریخی آن می‌باشد. با این حال این منطقه حاوی فرهنگی است که به نقاط و مناطق دیگری نیز منتقل شده به گونه‌ای که ساخته‌های سفالین مشابه را با نام سفال‌های چشمه‌علی معرفی می‌کنند که از نمونه‌های این مسئله به ظرف سفالین مورد نظر موجود در موزه ملی هنر اصفهان اشاره شده است. از دیگر مشخصه‌های اصلی این سفال و سفال‌های مشابه بر ساخته در فرهنگ چشمه‌علی استفاده از چرخ سفالگری یا اصطلاحاً چرخ‌سازبودن آن باید اشاره نمود.

بر روی سفال‌های قرمز رنگ چشمه‌علی شهر ری نیز می‌توان نماد بز کوهی را با طرحی ساده دید. از نمونه‌های این گونه سفال‌ها که با تعدادی تصاویر بز کوهی بسیار ظریف با طرحی خطی و انتزاعی به رنگ سیاه معدنی آراسته شده است، در موزه ملی هنر اصفهان به نمایش درآمده است. سفال یا قدح مورد نظر، سفالی



The Image of a Wild

Throughout history, humans have created symbols to express their desires and beliefs, often by adorning their vessels with intricate motifs. One of the most prominent and recurring motifs in Iranian art, which has persisted for centuries, is the image of the wild goat. The relationship between humans and the wild goat underwent a significant transformation around 11,000 years ago, particularly in the Zagros mountain range in western Iran. Recent studies suggest that the wild goats, once hunted in this region, were gradually domesticated by the inhabitants of the foothills of the Zagros mountains.

Iran is considered the birthplace of pottery adorned with the image of the wild goat, a symbol of Iran's national heritage. These images of the wild goat, with large, symbolic horns, were commonly used on pottery found in ancient sites such as Sialk, Shush, Cheshmeh Ali, and other archaeological sites

in Iran. The wild goat was often depicted in various ways, symbolizing water, rain, abundance, guardianship, and other similar concepts.

Another reason the wild goat held such importance among the peoples of the ancient Near East is their symbolism of ambition and mountaineering. Humans always saw these goats on the highest ridges and peaks, navigating the most difficult mountainous paths. Thus, the wild goat became a symbol of resilience and ascension, qualities highly valued by these cultures. At the Cheshmeh Ali site near Tehran, red pottery has been discovered with simple designs of the wild goat. One example of these red, decorated pots, adorned with several finely executed linear and abstract images of the wild goat in black mineral pigment, is currently on display at the National Museum of Arts in Isfahan.

The specific goblet in question is made of red pottery, dec-

orated with motifs, and crafted from clay. It dates back approximately 4,500 to 4,900 years before Christ, placing it in the late Neolithic period. The red color of the pottery is attributed to the presence of iron oxide in the clay. Artifacts found at Cheshmeh Ali span from the 6th millennium BCE through to the Islamic period, though its main fame comes from its prehistoric layers. The cultural influence of this area is significant, as similar pottery styles, known as Cheshmeh Ali Pottery, have been found in various other regions.

One of the key features of this pottery and similar artifacts produced within the Cheshmeh Ali Culture is the use of a potter's wheel, marking a significant advancement in ceramic craftsmanship at the time. This goblet, displayed at the National Museum of Arts in Isfahan, is an excellent example of this refined early craftsmanship.



موزه زمان

گردهمایی هنرمندان گچ‌بر در موزه زمان؛ روایت اصالت، هنر و دغدغه‌های ماندگار

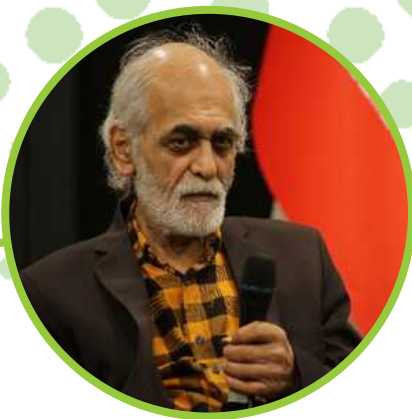
در واپسین روزهای اردیبهشت‌ماه ۱۴۰۳ و هم‌زمان با هفته میراث فرهنگی، سالن اجتماعات موزه زمان میزبان یکی از تأثیرگذارترین گردهمایی‌های حوزه هنرهای سنتی ایران بود؛ جمعی از پیشکسوتان و هنرمندان گچ‌بر با هدف تبادل نظر، تجلیل و بررسی راهکارهای حفظ و احیای این هنر فاخر، در فضایی صمیمی و علمی به گفت‌وگو نشستند. در این برنامه که به همت گروه موزه‌های دوفین برگزار شد، علاوه بر جمعی از هنرمندان پیشکسوت شاخص این هنر که در پروژه طراحی و اجرای گچ‌بری‌های موزه زمان همکاری داشتند، اساتید دیگری نیز که در حال حاضر در این حوزه مشغول فعالیت

هستند، حضور داشتند. ابتدای مراسم با خوش‌آمدگویی و معرفی اهداف برنامه آغاز شد و در ادامه، سخنرانان به بیان دیدگاه‌های خود درباره وضعیت کنونی گچ‌بری و لزوم حمایت از فعالین و هنرمندان این رشته هنری ایرانی پرداختند.

عباس‌نژاد، از اعضای انجمن گچ‌بران، از جمله چهره‌های شاخص این نشست بود. او با تأکید بر جایگاه ممتاز گچ‌بری در معماری ایرانی-اسلامی، خواستار توجه بیشتر به این هنر در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی شد. او گفت: «هنر گچ‌بری بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت معماری ماست

و حفظ آن، حفظ بخشی از حافظه تاریخی این سرزمین است.» وی با اشاره به نبود پوشش‌های بیمه‌ای برای هنرمندان این عرصه افزود: «سال‌هاست پیگیر تحقق بیمه هنرمندان گچ‌بر هستیم اما تاکنون اقدامی مؤثر صورت نگرفته است. این در حالی است که این عزیزان اغلب با مشکلات جسمی ناشی از ماهیت دشوار این حرفه مواجه‌اند و نیازمند حمایت‌های جدی‌اند.

او همچنین بر اهمیت تجربه و مهارت استادکاران سنتی تأکید کرد و اظهار داشت که دوره‌های کوتاه‌مدت و مدرک‌محور نمی‌توانند جایگزین سال‌ها تلاش، آزمون و خطا، و دانش



چنین نشست‌هایی به عنوان بستری برای هم‌افزایی، انتقال تجربه و احیای هویت‌های هنری تأکید شد.

موزه زمان با برگزاری این برنامه، بار دیگر بر نقش فعال خود در پاسداشت و ترویج میراث ناملموس تأکید کرد. هنر گچ‌بری، با همه ریزه‌کاری‌ها و ظرافت‌هایش، نه تنها بخش مهمی از تاریخ هنر ایران است، بلکه همچنان می‌تواند الهام‌بخش نسل جدیدی از هنرمندان باشد که در پی معنا، زیبایی و ریشه‌های فرهنگی خود هستند.

شده‌اند، بازتابی از تاریخ شفاهی یک هنردرخشان ایرانی بودند.

در میان حاضران، استاد روحانی که گچ‌بری اتاق اصفهانی‌های موزه زمان را انجام داده بود، حضور داشت. همچنین استاد حاجیان و استاد عشقی، دیگر هنرمندانی که در بخش‌هایی از گچ‌بری این بنای تاریخی نقش داشته‌اند، نیز در این گردهمایی شرکت داشتند.

در پایان مراسم، با اهدای لوح تقدیر از تعدادی از پیشکسوتان این هنر تجلیل به عمل آمد و بر اهمیت تداوم

عملی این هنرمندان شوند. از نگاه وی، یکی از راه‌های حفظ این هنر، بهره‌گیری از حضور هنرمندان گچ‌بر در مرمت بناهای تاریخی و آموزش هنرجویان به صورت استاد-شاگردی است.

بخش دیگری از این گردهمایی به بیان خاطرات و تجربیات شخصی استادکاران گچ‌بر اختصاص یافت؛ روایت‌هایی صمیمی از دوران شاگردی، مرمت‌های دشوار، عشق به هنر و البته دغدغه‌هایی که در سال‌های اخیر پررنگ‌تر شده‌اند. این روایت‌ها که اغلب در سکوت رسانه‌ها نادیده گرفته



شفق و فلق

یکی از ساعت های موجود در موزه زمان ساعتی است بسیار زیبا ساخته کارخانه تیفانی در فرانسه در قرن ۱۹ میلادی. این ساعت ساعتی است طاقچه ای و از نوع ساعت های فنری که در تزئینات آن مشخصات سبک لویی شانزدهم دیده می شود. کارخانه (موتور) این ساعت همانطور که قبلا به آن اشاره شد از نوع فنری است به این معنا که نیروی محرکه این ساعت را قابلیت ارتجاعی فنر تامین می کند، به این صورت که دو فنر موجود در کارخانه

این ساعت ماهیانه کوک شده، طی یک ماه بعد فنر در حال بازگشت به حالت اولیه با فشاری که وارد می کرده است چرخ دنده های ساعت را حرکت داده باعث کارکردن ساعت می شد. این ساعت بسیار زیبا از جنس سنگ مرمر و برنز ساخته شده است. اما چیز مهمی که در این ساعت بیش از هر چیز جلب توجه می کند کارکرد ساعت و کارخانه آن نیست بلکه تزئینات به کار رفته در آن است. این ساعت دارای دو پیکره بسیار زیبای زن و مرد می باشد که با

حالتی لمیده روی آن قرار گرفته اند. البته این پیکره ها که نماد شب و روز به شمار می آیند، کپیه ای بسیار زیبا از پیکره های شفق و فلق ساخته میکلائر هستند و کاملا شبیه به آنها ساخته شده اند که البته این شباهت فقط در ساخت پیکره ها بوده و دیگر تزئینات ساخته و پرداخته هنرمند ساعت ساز فرانسوی است. پیکره های فلق و شفق در واقع قسمتی از بنای آرامگاه جولیانو مدیچی در کلیسای مدیچی ها در فلورانس است. این آرامگاه تقریباً ۱۰۰ سال پس از ساخته شدن کلیسای مدیچی ها و ساختمان اشیاء متبرکه آن توسط برونلسکی به دستور جولیانو مدیچی توسط میکلائر و در طی ۱۴ سال ساخته و به بنای قبلی اضافه شد. در این بنا، مقبره جولیانو و دو تن دیگر از افراد خانواده وی قرار دارد که مجموعه فلق و شفق در واقع قسمت مربوط به تابوت و آرامگاه خود وی را تشکیل می دهد. البته دلیل انتساب این اسم (فلق و شفق) به این مجموعه مشخص نمی باشد چرا که طی ۱۴ سال ساخت این بنا، چندین بار طرح ها عوض شد به طوری که طرح نهایی شباهتی با ایده اولیه نداشته است و به همین دلیل تغییرات مکرر طرح ها و ایده ها دلیل نامگذاری پیکره ها به فراموشی سپرده شده است.





Dawn clock

One of the clocks displayed in the Time Museum is a beautifully crafted piece made by the Tiffany factory in France during the 19th century. This is a mantel clock with a spring-driven mechanism, and its decorations reflect the characteristics of the Louis XVI style. As previously mentioned, the movement of this clock is spring-powered, meaning that its driving force comes from the elasticity of a spring. In this case, the two springs inside the mechanism are wound monthly, and over the course of a month, as the springs gradually return to their original state, they apply pressure to the gears, causing the clock to function.

This exquisite clock is made of marble and bronze. However, more than the clockwork mech-

anism itself, it is the decorative elements that truly capture attention. The clock features two finely sculpted figures of a man and a woman reclining on the piece. These figures represent Night and Day, and they are beautifully rendered copies of Michelangelo's famous statues of Dusk and Dawn. While these sculptures closely resemble Michelangelo's originals in form, the rest of the clock's decoration was entirely designed and executed by the French clockmaker.

The original statues of Dawn and Dusk are part of the tomb of Giuliano de' Medici in the Medici Chapel in Florence. This tomb was constructed nearly a century after the Medici Chapel and its sacred relics were built by Brunelleschi. It was commis-

sioned by Giuliano de' Medici and created by Michelangelo over a period of 14 years as an addition to the original structure. The tomb contains the remains of Giuliano and two other members of his family, and the Dusk and Dawn figures form the sculptural elements of his sarcophagus.

Interestingly, the reason behind naming these statues "Dusk" and "Dawn" remains unclear. Over the 14 years of construction, the designs were revised multiple times, so much so that the final version bore little resemblance to the original concept. These continual changes likely caused the original meaning behind the names of the statues to be forgotten.

باقچه‌ای بالتازار



یکی از ساعت‌های به‌نمایش‌درآمده در «موزهٔ زمان» از جنس برنز ساخته شده و دارای سنگ مالاکیت سبز است که منشأ آن کشور روسیه می‌باشد. این ساعت دارای تندیس از الهه‌های هنر (میوزها) بوده و به سبک ساعت‌های شومینه‌ای طراحی شده است. روی پلاکی که یکی از الهه‌ها در دست دارد، عبارتی به زبان فرانسوی نوشته شده است. این ساعت فنردار و دارای مکانیزم زنگ نیم‌ساعته است و در قرن نوزدهم میلادی توسط کارخانهٔ بالتازار در فرانسه ساخته شده است.

در اساطیر یونانی دختران زئوس، خدای خدایان، میوز نامیده می‌شدند. در افسانه‌های اولیه آن‌ها ۹ خواهر با یک اندیشه، روح و دل بودند و همه میوز نامیده می‌شدند. چنانچه این دخترها به مردی ابراز عشق می‌کردند، آن مرد از هر نوع تشویشی دور می‌شد و آرامش می‌یافت و از تمام مردان مقدس جایگاهی بالاتر می‌یافت. در زبان امروز به شخص الهام‌دهنده هنرمند میوز می‌گویند. وجود بعضی نمادها در ارتباط با موزها می‌باشد و بعضی نمادها مانند مشعل ارتباطی با وجود میوزها ندارد.



K

One of the clocks on display at the “Time Museum” is made of bronze and features green malachite stone, which originates from Russia. This clock includes a sculpture of the Muses and is designed in a mantelpiece style with a phrase in French on a plaque held by one of the Muses. It is a spring-driven half-hour striking clock, manufactured by the Balthazar factory in

19th-century France.

The clock features two Muses named Terpsichore and Calliope, along with several mythological symbols from that era. In Greek mythology, the daughters of Zeus, the king of the gods, were called the Muses. In early legends, they were nine sisters sharing one mind, spirit, and heart, all referred to as Muses. It was believed that if a Muse ex-

pressed love toward a man, he would be freed from all worries, attain peace, and surpass all other men in sacred stature. In modern language, the term “Muse” refers to someone who inspires an artist. Some symbols present on the clock are associated with the Muses, while others, such as the torch, have no direct connection to them.



ساعت کرونوس با پیکره‌ای از خدای پیر زمان

یکی از ساعت‌های موجود در موزه زمان ساعتی رومی‌زی از جنس برنز است که به روش ارمولو (روشی اصولی برای روکش کردن فلزات با طلا که این کار از طریق الکترولیز روی فلزات صورت می‌گیرد.) با آب طلا پوشانده شده است. این ساعت که از نوع ساعت‌های کوکی و فنی است متعلق به قرن ۱۹ میلادی و ساخت فرانسه است. این ساعت علاوه بر صفحه ساعت دارای صفحاتی برای نشان دادن روزهای ماه شمسی روزهای هفته و همچنین نشانگر منازل ماه است. صفحه ساعت به صورت سه دایره تو در تو است. دایره اول نشان دهنده صفحه اعداد ساعت است که با اعداد یونانی مشکی بر زمینه سفید نقش گردیده است. در قسمت فوقانی دایره مرکزی صفحه ای گردان وجود دارد که روی آن نماد هفت روز هفته روی آن حک گردیده. در بالای نماد هر روز اسم آن روز به زبان فرانسه حک شده است. این صفحه گردان بوده در هر روز از هفته نماد آن روز در بالای صفحه قرار می‌گیرد. در قسمت پایین دایره مرکزی شکاری نیم دایره شکل قرار دارد داخل آن آسمان شب با تصویری از ماه دیده می‌شود که از زمان طلوع تا غروب ماه حرکت کرده منازل ماه را نشان می‌دهد.





sculpture of the Aged God of Time

One of the clocks on display at the Time Museum is a table clock made of bronze, gilded using the ormolu technique—a traditional method for gold-coating metal surfaces through electrolysis. This clock, which is a wind-up, spring-driven type, was made in France in the 19th century.

In addition to the standard time dial, the clock features additional dials that display the

days of the Persian solar month, the days of the week, and the lunar phases. The clock face is designed with three concentric circles. The outermost circle displays the hour numerals, which are marked in black Roman numerals on a white background.

At the top of the central circle, there is a rotating disc engraved with the symbols of the seven days of the week. Above

each symbol, the name of the day is inscribed in French. This disc rotates daily, positioning the symbol of the current day at the top of the dial. Below the central circle, there is a semi-circular slot displaying a night sky with a depiction of the moon. As the moon rises and sets, it moves across this slot, indicating its current phase within the lunar cycle.



بازدید گروه دوستداران فرهنگ و هنر از موزه نور و روشنایی



به تفصیل شرح داده شد. در پایان این بازدید، سرپرست گروه دوستداران فرهنگ و هنر یزد ضمن قدردانی از زحمات مدیریت و کارشناسان موزه نور و روشنایی، این مرکز را یکی از معدود مراکز فرهنگی فعال و تأثیرگذار در سطح استان دانست و از تلاش‌های بی‌وقفه این مجموعه در پاسداشت و معرفی فرهنگ و تاریخ ایران قدردانی کرد.

از بخش‌های موزه و آثار به نمایش درآمده، ارائه کردند و زمینه آشنایی بازدیدکنندگان با مفاهیم فرهنگی، تاریخی و علمی موجود در مجموعه فراهم شد.

افزون بر آثار موجود، معماری شاخص بنای موزه نیز مورد توجه قرار گرفت. معرفی اجزای معماری سنتی به کار رفته در ساختمان موزه، نحوه سازگاری آن با اقلیم منطقه، و بهره‌گیری هوشمندانه از نور طبیعی از جمله نکاتی بود که توسط کارشناسان

جمعه ۱۲ اردیبهشت ماه ۱۴۰۴ ش، در چارچوب برنامه «جمعه‌های بازدید»، گروه دوستداران فرهنگ و هنر یزد از موزه نور و روشنایی بازدید به عمل آوردند. این برنامه با هدف آشنایی اعضاء با ظرفیت‌های فرهنگی و تاریخی شهر یزد برگزار شد.

در جریان این بازدید، مهمانان با مجموعه‌ای از آثار موزه‌ای مرتبط با نور، روشنایی و فن‌آوری‌های سنتی در این حوزه آشنا شدند. کارشناسان موزه توضیحات دقیقی درباره هر یک



پرده کعبه



تاکید دارد. این سورۀ خدای تعالی را به احدیت ذات و بازگشت ما به سوی الله در تمامی حوائج و نیز به اینکه احدی نه در ذات و نه در صفات و نه در افعال شریک خدای تعالی نیست، می‌ستاید. این قطعه بسیار مهم از پرده از جمله آثاری است که به همراه دو بخش دیگر پرده شامل بخشی از پارچه اصلی و قطعه زربافت دیگری زینت بخش رواق نور از موزۀ نور و روشنائی یزد شده است. بر روی این بخش از پرده کعبه که دارای ۸۲ سانتیمتر طول و ۸۲ سانتیمتر عرض است سورۀ مبارکه توحید به زیبایی با خط ثلث، طلادوزی و نقره دوزی شده است. هر روزه از جایای ایران، عاشقان زیارت بیت الله الحرام به شوق زیارت این بخش از پرده خانه خدا از موزۀ نور و روشنائی بازدید به عمل می‌آورند.

«سبحان الله العظيم»، «یا حنان»، «یا منان»، «یا دیان» و «یا سبحان» به شکل عدد هفت و هشت به طور پیوسته تکرار شده است. این پرده پس از مراحل بافت خود در تاریخ هشتم ذی الحجه وارد بیت الله الحرام می‌شود تا طی مراسم بسیار خاصی در سپیده دم روز عرفه نهم ماه ذی الحجه بر روی بدنه خانۀ کعبه نقش ببندد و جایگزین پرده قبلی شود. این تعویض توسط پرده‌داران کعبه در ساعات طولانی انجام می‌شود و طی آن ابتدا پرده جدید با نوارهای طلایی منقش به آیات کلام الله مجید از پشت بام رها شده و بر روی کعبه قرار می‌گیرد. سپس عملیات دوخت و محکم‌سازی آن روی خانه خدا صورت می‌پذیرد.

دولت عربستان پس از تعویض پرده کعبه، بخش‌هایی از پرده قبلی را به عنوان هدیه‌ای متبرک به مسئولان کشورهای مختلف اهدا می‌کند و بخش باقیمانده را در موزۀ پرده کعبه به نمایش می‌گذارد. یکی از مهم‌ترین بخش‌های جدایی‌ناپذیر که هر ساله در چهار رکن خانه کعبه، بر روی پرده اصلی قرار می‌گیرد، بخش طلا و سیمین بافت سورۀ توحید است که بر توحید و یگانگی الله تبارک و تعالی

رده کعبه یا کسوه کعبه پوشش پارچه‌ای سیاه رنگی است که دیوارهای سنگی کعبه را به نشانه احترام با آن می‌پوشانند. انجام این عمل به پیش از ظهور اسلام باز می‌گردد. امروزه این پرده در کارگاه مخصوصی در مکه بافته می‌شود و شامل پنج تکه است که هر قطعه بزرگ، یکی از دیوارهای کعبه را می‌پوشاند و یک قطعه فاخر نیز به درب کعبه اختصاص دارد. در حال حاضر جنس این پرده از حریر و ابریشم خالص و رنگ آن مشکی مات است که به شیوه ژاکارد بافت می‌شود.

طول کل پرده ۴۷ متر و ارتفاع آن ۱۴/۵ متر می‌باشد. در یک سوم بالایی پرده، کمربند آن قرار دارد. در بافت این پرده که در مجموع ۶۸۰ کیلوگرم وزن دارد، ۱۲۰ کیلوگرم طلا و ۱۰۰ کیلوگرم نقره به صورت تارهای سیمی استفاده می‌شود. روی درب کعبه پرده‌ای به نام برقع با ارتفاع ۷/۵ متر و عرض ۴ متر آویزان است. این بخش که با گلدوزی‌هایش از بقیه پرده متمایز شده، برای نخستین بار در سال ۱۴۰۵ ه. ق روی درب کعبه نصب شده است.

بر روی پرده کعبه، عبارت «لا اله الا الله»، «محمد رسول الله»، «الله جل جلاله»، «سبحان الله و بحمده»،



The process involves securing and stitching the new curtain in place, ensuring its elegant display for pilgrims and visitors alike.

After the Kiswa is replaced, the Kingdom of Saudi Arabia gifts pieces of the former Kiswa to heads of state and dignitaries as a blessed relic, while other parts are preserved and exhibited in the Kiswa Museum.

One of the most significant and consistent features of the Kiswa, found on all four corners of the Kaaba each year, is the gold- and silver-woven panel of Surah Al-Ikhlâs, which emphasizes the absolute oneness (tawhîd) of Allah. This

surah glorifies God's unity, the uniqueness of His essence, and His singularity in attributes and actions.

A particularly treasured section of the Kiswa, measuring 82 cm by 82 cm and inscribed with Surah Al-Ikhlâs in exquisite Thuluth calligraphy, decorated in gold and silver embroidery, is currently on display in the Noor Gallery of the Noor and Light Museum in Yazd. This piece, along with two other parts of the original Kiswa—one being a section of the main fabric and another a richly brocaded segment—forms part of the museum's prized collection. Every day, visitors

from across Iran come to the museum, drawn by the profound spiritual allure of seeing and venerating a tangible part of the Kaaba's sacred covering.



Sacred Curtain of the Kaaba

The Kiswa of the Kaaba, or Pardeh-ye Kaaba in Persian, is a sacred black cloth that covers the stone structure of the Kaaba in Mecca, symbolizing reverence and sanctity. The tradition of covering the Kaaba predates the advent of Islam. Today, the Kiswa is woven in a dedicated workshop in Mecca and consists of five large panels—each covering one side of the Kaaba—and a lavish additional piece that adorns the door. The fabric is made from pure silk and matte black in color, woven using the Jacquard technique.

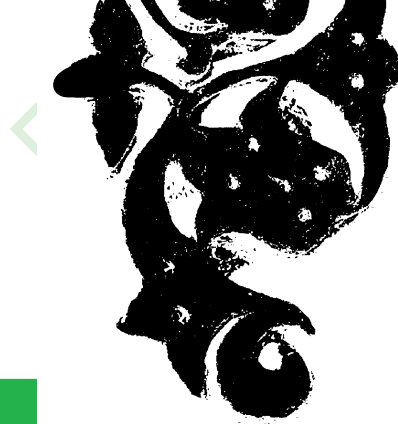
The total length of the Kiswa is 47 meters, with a height of 14.5 meters. One-third from the top is encircled by a wide

embroidered belt (Hizam). The entire curtain weighs around 680 kilograms, incorporating 120 kilograms of gold and 100 kilograms of silver, which are used in metallic thread form throughout the embroidery. Covering the Kaaba's door is a distinct piece known as the Burqu', measuring 7.5 meters in height and 4 meters in width, which was first introduced in 810 AH. This part is richly embroidered and stands out from the rest of the Kiswa.

Embroidered upon the Kiswa are sacred Islamic phrases such as «La ilaha illallah» (There is no god but Allah), «Muhammadun Rasulullah» (Muhammad is the Messenger of Allah), «Allah Jal Jalaluh»,

and praises like «Subhan Allah wa bi Hamdih,» and «Subhan Allah al-'Azim,» alongside the divine names: «Ya Hannan,» «Ya Mannan,» «Ya Dayyan,» and «Ya Subhan,» all of which are artistically repeated in continuous seven- and eight-fold patterns.

The new Kiswa is traditionally draped on the 9th day of Dhu al-Hijjah (Arafah Day), after being ceremonially brought into the sacred precincts of the Grand Mosque on the 8th of Dhu al-Hijjah. During this highly reverent ritual, the previous curtain is removed and the new one is lowered from the roof of the Kaaba and affixed by the official keepers of the Kaaba (Kiswah custodians).



تبریزی کربلای صادق تبریزی

صادق تبریزیزاده (۱۳۱۷-۱۳۹۶ش) از پیشگامان هنرنوگرای ایران، نقاش و از پیشروان سبک نقاشی خط است. تبریزی همچنین از چهره‌های شاخص مکتب سقاخانه‌ای به شمار می‌آید. تبریزی اوایل دهه ۱۳۴۰ نزد استاد علی اکبر کاوه خوشنویسی را فراگرفت و پس از آن همزمان با رواج مکتب سقاخانه‌ای در میان شماری از هنرمندان، به سبک نقاشی خط روی آورد. صادق تبریزی نخستین بار در سال ۱۳۳۸ نقاشی خط را روی یک پنل سرامیکی اجرا کرد و به گواه برخی کارشناسان و منتقدان کار این هنرمند روی این پنل سرامیکی، نخستین اثر نقاشی خط است که کلماتش به قصد خوانده شدن نوشته نشده‌است. در طول پنجاه سال فعالیت هنری، تبریزی بالغ بر سی نمایشگاه انفرادی و گروهی داشته و آثارش علاوه بر نمایش در گالری‌ها و نمایشگاه‌های بزرگ جهان همچون آرت فر ایتالیا، هیل لندن، منهتن سوهو آمریکا، آرتیتود پاریس، آرت اکسپو چین و نمایشگاه بین‌المللی سوئیس، در موزه‌های مهمی همچون مجموعه‌گری دانشگاه نیویورک، موزه‌های چین و موزه‌های

بانک ملی، و هنرهای معاصر تهران نگهداری می‌شوند. یکی از آثار وی که در مرکز فرهنگی موزه‌ای نور و روشنایی یزد وابسته به گروه موزه‌های دفینه نگهداری می‌شود تابلوی نقاشی رنگ و روغن روی بوم، موسوم به تابلوی سقای کربلاست. این اثر هنری که با روش پتینه‌کاری طلا تزئین گردیده، شامل روایتی مفصل از واقعه حماسه حسینی حضرت سیدالشهدا در دو قالب عام و خاص است. در مفهوم عام هر بیننده‌ای که مختصر آشنایی از واقعه عاشورا داشته باشد به راحتی با دیدن صحنه‌هایی از دلیری‌های یاران اباعبدالله در تابلو می‌تواند مفهوم نگارگر را از این تصاویر متوجه شود. این روایتگری وی در تمام صحنه‌های تابلو کاملاً مشهود است. به‌گونه‌ای که اگر مخاطب به روایت شهادت حضرت علی اکبر (ع) در سمت راست تابلو توجه کنند می‌تواند چندین مصیبت‌نامه از غم این جوان دلیر سپاه حسین بن علی (ع) را که در مقاتل یاد شده در ذهن خود تصویرسازی کند و با آنچه در مراسم عزاداری امام حسین (ع) از منابر یا روضه‌خوانان سنتی شنیده ارتباط برقرار کند.

هنرمند کوشیده تا در اثر خود تمام جوانب مقامی در ذهن مخاطب از حضرت حسن بن علی (ع) و حسین بن علی (ع) را از جهت سید شباب اهل الجنة، در تابلو رعایت کند و هم تراز با شهادت حضرت علی اکبر (ع) سعی نموده واقعه شهادت قاسم (ع)، جوان امام حسن (ع) را نیز در قالبی انتزاعی ولی کاملاً قابل درک به بیننده القا کند. در این اثر به مانند روضه الشهدای ملافیض کاشفی از جنبه‌های اساطیری فرهنگ کهن ایران بهره گرفته شده تا مصائب امام حسین (ع) را به صورت قابل درک برای شیعیان مطرح کند. از این رو در نگاره‌ها یک جفت بته‌جقه به نشان غم سردار کربلا ابوالفضل عباس (ع) و حضرت سیدالشهدا (ع) به روشی نظام‌مند همراه با جنگ این دو شهید والا مقام در انتهای روز عاشورا نقش شده است. تبریزی در این اثر کوشیده تا فراتر از دیگر آثار خود، نقشی بی‌بدیل در نمونه اثرهای سقاخانه‌ای خلق کند. وی ضمن تزئین اثر خویش با استفاده از خط نوشته‌هایی به شیوه طغرابی، واقعه دهم محرم سال ۶۱ هجری قمری را در قالبی رمزگونه به تصویر کشیده است. به‌گونه‌ای که

در بخشی از تابلو ارتباط وقایع صدر اسلام (همراهی علی بن ابی طالب (ع) با محمد مصطفی ختمی مرتبت) با واقعه عاشورا (همراهی حضرت ابوالفضل علیه السلام با حضرت سیدالشهدا علیه السلام) به تصویر درآمده است که مخاطب را در نهایت به کمال علیبنابیطالب رهنمود سازد. هنرمند سعی دارد مخاطب را در سیر تاریخی شصت ساله قرار دهد و این معنی را القاء کند که چون حق علیابنابیطالب (ع) در سقیفه غصب شد خون فرزند وی و نواده پیامبر (ص) در کربلا ریخته شد تا باز فرزندان علی (ع) دین الهی را یاری کنند.



is portrayed so powerfully that viewers familiar with mourning rituals and sermons can vividly recall traditional narratives of his sacrifice. Tabrizi's work aligns with classical texts like *Rawzat al-Shuhada* by Mulla Fayz Kashefi, blending mythological and cultural elements to make the grief of Karbala resonate with Shi'a audiences.

The artist gives particular attention to the figures of Imam Hasan and Imam Husayn as the "Masters of the Youth of Paradise," pairing the scenes of Ali Akbar's martyrdom with that of Qasem, the young son of Imam Hasan. These portrayals are stylized yet emotionally legible, steeped in abstraction but never disconnected from narrative clarity. At the base of the painting, paired *boteh jegheh* (paisley motifs) sym-

bolize the sorrow of Abu'l-Fadl al-Abbas and Imam Husayn, accompanying visual references to their final battle on the day of Ashura.

In this work, Tabrizi surpasses even his other *Saqqa-khaneh* pieces, embedding ornamental scripts in *tughra*-style calligraphy to cloak the narrative of the 10th of Muharram, 61 AH, in symbolism and mystique. A section of the painting visually links events from early Islam—such as the companionship of Ali ibn Abi Talib with the Prophet Muhammad—to those of Karbala, specifically the loyalty of Abbas ibn Ali to Imam Hussein, thereby guiding the viewer toward the spiritual perfection embodied in Imam Ali.

Through this connection, the artist aims to convey a his-

torical journey spanning sixty years—from the usurpation of Imam Ali's rightful position in the *Saqifah* incident to the martyrdom of his son and grandson in Karbala—implying that the blood of the Prophet's descendants was shed to uphold divine justice and renew support for God's religion by the children of Ali.



e “Water Bearer of Karbala”

Painting by Sadegh Tabrizi at the Museum of Light and Illumination, Yazd

Sadegh Tabrizi-Zadeh (1938–2017) was one of the pioneers of modern art in Iran, a painter, and a forerunner of the Calligraphy-Painting (Naqashi-Khatt) style. He is also recognized as a prominent figure in the Saqqakhaneh School, an influential neo-traditionalist movement in contemporary Iranian art. In the early 1960s, Tabrizi studied calligraphy under Master Ali Akbar Kaveh. Around the same time, as the Saqqakhaneh School gained momentum among Iranian artists, he turned to the emerging style of calligraphy-painting, blending traditional Persian script with modern artistic expression. Remarkably, in 1959 (1338 SH), he created his first

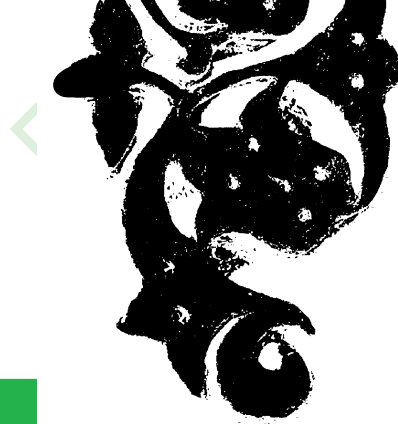
calligraphy-painting on a ceramic panel—an artwork considered by some critics and scholars to be the first instance of this style in which the words were not meant to be legible, marking a major shift in the role of text as pure form and aesthetic.

Over the course of five decades, Tabrizi held more than thirty solo and group exhibitions. His works have been showcased in major international venues such as Art Fair Italy, Hill Gallery in London, SoHo Manhattan in the U.S., Artitude Paris, Art Expo China, and the International Exhibition in Switzerland. His artworks are also part of important collections, including the Grey Art Gallery at New York University, Han Museum in China, as well as museums of Bank Melli Iran

and the Tehran Museum of Contemporary Art. One of his notable works is The Water Bearer of Karbala, an oil painting on canvas decorated with gold patina, housed at the Light and Illumination Museum of Yazd, part of the Dafineh Museum Group. This painting presents a comprehensive narrative of the tragic events of Karbala, capturing the epic of Imam Hussein in both general and detailed visual forms. Even viewers with minimal knowledge of the Ashura tragedy can immediately grasp the themes through scenes depicting the bravery of Imam Hussein’s companions.

Each part of the painting is a visual storytelling experience. For example, in the right section, the martyrdom of Ali Akbar (Imam Hussein’s son)





پادشاهی الیپی



بر اساس کتیبه‌های آشوری، ناحیه غرب ایران در سده‌های نخست هزاره اول پیش از میلاد شاهد پادشاهی کوچکی در محدوده شرق استان کرمانشاه، نیمه غربی استان لرستان، بخش‌هایی از جنوب استان همدان و قسمت شمال شرق استان امروزی ایلام بوده است. به نظر می‌رسد ساکنان الیپی به طور عمده بازماندگان بخشی از کاسی‌های شکست خورده باشند که در اواخر هزاره دوم پیش از میلاد بر اثر فشار ایلامی‌ها به نواحی کوهستانی زاگرسیمانی رانده شدند و در اوایل هزاره نخست پیش از میلاد حاکمیت کوچکی را در این ناحیه تشکیل دادند. نخستین بار در سال ۸۶۶ پیش از میلاد در اسناد میانرودان از برخورد آشوری‌ها با الیپی یاد شده است. شواهد بیانگر استقلال الیپی تا اواسط قرن هشت پیش از میلاد است. الیپی در جدال بین آشوری‌ها و ایلامی‌ها بیشتر متحد ایلام بوده است. ممکن است الیپی در اواخر قرن هفت پیش از میلاد به اتحادی‌های ورود پیدا کرده باشد که با قدرت گرفتن مادها شکل گرفته است.

یکی از مهم‌ترین محوطه‌های باستانی در قلمرو زمانی و مکانی الیپی، باباجان دلفان در میانه مسیر

امروزی خرمآباد به کرمانشاه است. خانم کلیرگاف‌مید از دانشگاه لندن و تیم همراه در دهه‌ی چهل خورشیدی توانسته بود با کاوش‌هایش شواهد ارزنده‌ای از فرهنگ‌های هزاره نخست پیش از میلاد شامل بقایای معماری، آجرهای منقوش، اشیاء فلزی و ظروف سفالی را از محوطه‌ی باباجان کشف نماید.

گونه‌ای از ظروف سفالی این محوطه با عنوان ژانر لرستان نام‌گذاری شده‌اند. هرچند که برای نام‌گذاری به دلیل توزیع گسترده در بخش‌هایی از کرمانشاه، همدان و ایلام ممکن است انتقاداتی وارد شود، اما شاخصه خوبی برای تشخیص مکان‌های باستانی تحت قلمرو الیپی‌ها به حساب می‌آید. از این رو شاید بهتر باشد این سفال را به جای ژانر یا نوع لرستان، سفال الیپی نام‌گذاری کنیم.

در موزه نور و روشنایی یزد و فضایی که تحت عنوان عتیق نامیده شده دو ظرف سفالی مرتبط با فرهنگ الیپی در معرض نمایش قرار گرفته‌اند.

یکی از این ظروف دیگ دسته‌داری با بدنه کرووی و کف صاف است که با کد ۳۹۱۲۸ معرف شاخصه‌های سفالی الیپی شبیه به نمونه‌های مشابه از

محوطه‌ی باباجان دلفان و تپه گیان نهاوند است. خمیره و شاموت نخودی رنگ این ظرف معدنی‌ست و برای ساخت آن از روش‌های ترکیبی چرخساز و دست‌ساز استفاده شده است. یک دسته طنابی‌شکل سبد مانند بر بالای ظرف، یک دسته عمودی کوچک بر پشت ظرف و یک دسته افقی کوچک نیز در قسمت جلو آبریز لوله‌ای شکل و لبه ظرف را به هم متصل کرده است. نقوش ترسیم شده بر سطوح مختلف این ظرف به رنگ قهوه‌ای سوخته است. روی دسته طنابی‌شکل آن رنگ‌آمیزی شده و در مقابل این دسته سر برجسته‌ی یک قوچ با شاخه‌ای خمیده به چشم می‌خورد. بر روی دست‌های که لبه و آبریز ظرف را به هم وصل نموده دو برجستگی دکمه‌ای شکل دیده می‌شود و دسته عمودی پشت ظرف نیز به صورت نواری رنگ‌آمیزی شده است. بر بدنه ظرف علاوه بر نقش ردیف نوارهای نردبانی شکل و نوارهای پهن، نقش دو مثلث آویزان در طرفین و دو جفت مثلث‌های آویزان چسبیده به هم وجود دارند که فضای داخل این مثلث‌ها با استفاده از خطوط مورب تزیین شده است. ظرف سفالی دیگر کوزه کوچکی‌ست

با کد ۳۵۱۸۱ که بدنه گلابی شکل، گردن کوتاه، لبه برگشته و کف تخت دارد و خمیره آن معدنی به رنگ نخودی است. نقوش هندسی و سمبلیک به رنگ اخراپی بر بدنه این ظرف سفالی مشاهده می شود. فوقانی ترین نقش، یک ردیف نوار افقی نردبانی دورتا دور ظرف است. با فاصلهای کم و به موازات آن نوار ساده‌ی دیگری دورتا دور ظرف را احاطه کرده است که مثلث‌های هاشورخورده‌ی چسبیده به هم از آن آویزان شده‌اند. در حد فاصل مثلث‌ها نقوش صلیب‌های توپری دیده می شود که قسمت مرکز آنها مانند یک حلقه‌ی توخالی است. ممکن است با قضاوت از روی نقوش مشابه بتوان این مدل از نقش‌پردازی‌ها را پیش‌زمینه‌ای برای نقش فروهر در ادوار بعد به‌شمار آورد. در پایین‌ترین قسمت بدنه‌ی بیرونی ظرف نیز ردیف دیگری از یک نوار افقی نردبانی شکل به چشم می خورد.



closely resembling examples from Babajan Delfan and Tappeh Giyan in Nahavand. It is made of mineral-based, ochre-colored clay tempered with grit, crafted using a combination of wheel-thrown and hand-made techniques. A rope-like basket handle arches over the top, with a small vertical handle on the back and a horizontal handle at the front connecting the spout and rim. Dark brown motifs decorate various parts of the vessel. The rope-like handle is painted, and opposite it is a sculpted ram's head with curved horns.

Two button-like protrusions are visible on the horizontal handle, and the vertical handle is decorated with painted stripes. The body is adorned with ladder-shaped bands, wide strips, and pairs of hanging triangles, some filled with diagonal hatching.

The second vessel, Item No. 35181, is a small jug with a pear-shaped body, short neck, flared rim, and flat base, made of mineral-based, ochre-colored clay. Its surface bears geometric and symbolic motifs painted in ochre red. The uppermost design consists of a horizontal

ladder-patterned band encircling the vessel. Just below it, another plain band surrounds the jug, from which clusters of hatched triangles hang downward. Between these clusters are solid cross motifs, with hollow rings at their centers. Such symbols may represent an early precursor to the Faravahar, a prominent icon in later Zoroastrian and Achaemenid art. At the bottom of the vessel's exterior, another band of ladder-like design is visible.





Elipi Kingdom at the Yazd Museum of Light and Illumination

The Culture of the Elipi Kingdom at the Yazd Museum of Light and Illumination

According to Assyrian inscriptions, a small kingdom known as Elipi existed in western Iran during the early centuries of the first millennium BCE. This kingdom encompassed parts of eastern Kermanshah, western Lorestan, sections of southern Hamedan, and the northeastern region of present-day Ilam Province. It is believed that the inhabitants of Elipi were largely descendants of a defeated faction of the Kassites who, under pressure from the Elamites at the end of the second millennium BCE, were pushed into the mountainous central Zagros region. By the early first millennium BCE, they had established a modest dominion in this area.

The first recorded encoun-

ter between the Assyrians and Elipi appears in Mesopotamian records dated to 866 BCE. Evidence suggests that Elipi maintained its independence until the mid-8th century BCE and often aligned itself with Elam in its conflicts with Assyria. By the late 7th century BCE, Elipi may have joined a coalition that emerged alongside the rising power of the Medes.

One of the most important archaeological sites within the historical territory of Elipi is Babajan Delfan, located midway between modern-day Khorramabad and Kermanshah. In the 1960s, Clare Goff Meade of the University of London and her team conducted excavations there, uncovering significant evidence of first-millennium BCE cultures, including architectural remains, decorated bricks, metal artifacts,

and ceramic vessels. A specific type of ceramic discovered at this site has been referred to as “Lorestan Ware.” Although this label has been debated—due to the widespread distribution of similar ceramics across parts of Kermanshah, Hamadan, and Ilam—it nonetheless provides a useful identifier for sites within the Elipi cultural sphere. Therefore, it may be more appropriate to refer to this ceramic tradition as Elipi Pottery rather than “Lorestan Genre.” At the Museum of Light and Illumination in Yazd, within a section known as Atigh (Ancient Gallery), two pottery vessels associated with the Elipi culture are on display.

The first is a handled pot with a spherical body and flat base, catalogued as Item No. 39128. This vessel exhibits the distinctive features of Elipi ceramics,





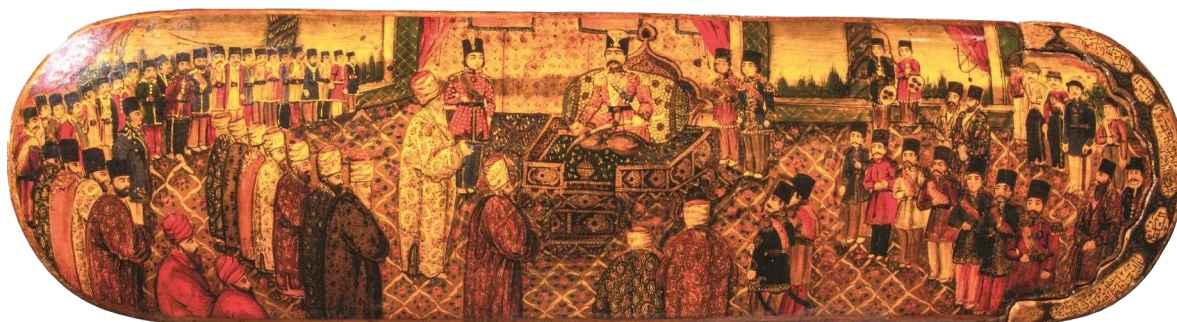
ان صف سلام



«و شوکت» ذکر شده است و هنرمند با امضای «در کارخانه آقا سید محمد» درکتیبه نهایی اثر را مرقوم کرده است. در کناره‌های بدنه قلمدان حرکت لشکر همایونی نقش بسته است. این موکب شامل ۶۳ نفر پیاده و ۴۲ سواره بوده که تصویر چهره ناصرالدین‌شاه در مرکز موکب به چشم می‌خورد. شش نفر از شاهزادگان بصورت پیاده ناصرالدین‌شاه را همراهی می‌کنند. این نوع از جعبه‌ها به جهت نوع موضوع با عنوان «جعبه قلم سلطنتی» شناخته میشوند که از نوع تزئینشان قابل تشخیص هستند.

درجه یک شاه هستند. در این تصویر مجموعاً ۶۵ شخصیت ترسیم شده که علاوه بر شخص شاه، نایب السلطنه، شاهزادگان، رجال سیاسی و نظامی و سفرای خارجی همگی با پوششی رسمی جهت عرض تبریک سال نو به خدمت ناصرالدین شاه شرفیاب شده‌اند. ناصرالدین شاه در حالی که خنجر مرصع فتحعلی‌شاهی را در دست دارد بر روی تخت طاووس (تخت خورشید) در تالار سلام (موزه) کاخ گلستان جلوس کرده است. حاشیه راست رویه قلمدان مزین به کتیبه‌هایی است که در آنها عبارت «صف سلام قبله عالم السلطان ابن سلطان ابن سلطان و الخاقان ابن الخاقان ابن الخاقان السلطان ناصرالدین شاه قاجار خلد الله ملکه

قلمدان پایه ماشه چهاربهره با نقش صف سلام ناصرالدین‌شاهی به سبک نقاشی زیرلاکی است. این قلمدان به طول ۳۶ سانتیمتر، با وزن حدوداً ۱۰۰ گرم واز دو قطعه بدنه و زبانه (کشویی) ساخته شده است. این اثر یکی از کوچکترین آثار منقوش قاجاری با موضوع صف سلام است که به ترسیم تمامی جزئیات کاراکترها با حفظ خصوصیات شخصی و لباس و یراق آلات هر فرد پرداخته است. در قسمت رویه قلمدان مراسم بار خاص سلام نوروزی ناصرالدین‌شاه در روز اول عید نوروز بر روی قلمدان به تصویر کشیده شده است. ناصرالدین‌شاه بر روی تخت طاووس تکیه زده و گرداگرد او در حلقه اول فرزندان و نزدیکان





The artifact with identification number 285 is a four-part papier-mâché pen case decorated in under-lacquer painting style, featuring the Nowruz royal greeting ceremony (Saf-e Salam) of Naser al-Din Shah Qajar. Measuring 36 centimeters in length and weighing approximately 100 grams, this pen case is composed of two parts: the main body and a sliding drawer.

This pen case is one of the smallest Qajar-era illustrated artifacts depicting the Saf-e Salam event and is distinguished by the artist's attention to detailed portrayal of characters, including their personal features, garments, and accessories. The top surface illustrates the special royal greeting ceremony held on the first day of Nowruz, where Naser al-Din Shah is seated on the Peacock Throne. He is surrounded in the innermost cir-

cle by his sons and close royal relatives.

A total of 65 figures are portrayed in this miniature, including the Shah himself, the heir apparent, Qajar princes, political and military dignitaries, and foreign ambassadors, all depicted in formal attire as they present their Nowruz greetings to the Shah. Naser al-Din Shah is shown holding the bejeweled dagger of Fath-Ali Shah while seated on the Peacock Throne (also known as the Sun Throne) in the Salam Hall (now a museum) of Golestan Palace.

The right border of the pen case is adorned with inscriptions, including the phrase:

“Saf-e Salam of the Qibleh of the World, Sultan son of Sultan son of Sultan, and Khagan son of Khagan son of Khagan, Sultan Naser al-Din Shah Qajar, may God eternalize his reign and glory.”

The artist has signed the work with:

“Made in the workshop of Agha Seyyed Mohammad.”

On the sides of the pen case, the Imperial Army's procession is illustrated, consisting of 63 foot soldiers and 42 mounted guards, with the image of Naser al-Din Shah featured prominently at the center. He is accompanied on foot by six Qajar princes. These types of containers are known as “Royal Pen Cases” due to the themes and detailed decorations, and they are distinguishable by their ornate craftsmanship and ceremonial subject matter.



خطایی



خطایی جنس چوب است که با تکنیک مطلکاری و نقاشی زیر لاکی تزئین شده است. این در شامل دو لنگه است که در مجموع عرض آن ۹۴ و ارتفاع آن ۱۷۷ سانتیمتر است. در بخش پایینی هر دو لنگه نام هنرمند اواخر دوره قاجار و پهلوی، حسین خطایی (۱۲۸۶-۱۳۵۳ ه.ش) قید شده است. بر روی هر دو لنگه در مجموع ۲۶ قاب به صورت قرینه ایجاد شده که داخل هر یک از قابها موضوعی نقاشی شده است. پس زمینه نقاشیها سورمه‌ای و نقوش تماما رنگی هستند. در حاشیه قابها نقوش گل و مرغ، اسلیمی و ختایی با زمینه سبز اجرا شده است. تمامی نقوش با تکنیک لایه‌چینی ایجاد شده و با ظرافت قلمگیری شده‌اند. نقوش به شرح زیر است. شماره ۱ تا ۱۳ نقوش لنگه چپ و نقوش ۱۴ تا ۲۶ نقوش لنگه راست از بالا به پایین است: ۱. بزم بانو به همراه ملازمان، نوازندگان و رقاصان در صحرا، ۲. مصاحبت پیر و جوان در زیر درخت، ۳. شکار آهو با نیزه، ۴. بانویی در باغ، ۵. مباحثه با مجنون در میان حیوانات وحشی و اهلی، ۶. طرح گلدانی و نقوش اسلیمی و ختایی به همراه پرندگان، ۷. پادشاه و درباریان، ۹. مارگیر، ۱۰. نینواز، ۱۱. شکار با اسب، ۱۲. بانویی با صراحی در بتغ، ۱۳. دو اژدها.

۱۴. دیوان و اژدها و فرشتگان و مردی نشسته بر تخت (داستان سلیمان و هدهد)، ۱۵. بانویی در باغ، ۱۶. شکار شیر، ۱۷. دو مرد پیر و جوان در باغ، ۱۸. به پای مادر افتادن، ۱۹. طرح گلدانی و نقوش اسلیمی و ختایی طلایی به همراه پرندگان، ۲۱. دیدار پادشاه با شاعران، ۲۲. کشتن اژدها، ۲۳. باده نوشی مردی در باغ، ۲۴. شکار شیر توسط سواری با شمشیر، ۲۵. چوپان درویش و ۲۶. دو اژدها.



The artifact with identification number 365 is a wooden door decorated with gilding and under-lacquer painting techniques. The door consists of two panels, with a total width of 94 cm and a height of 177 cm. The name of the artist, Hossein Khataei (1286-1353 SH), from the late Qajar and Pahlavi periods, is inscribed at the bottom of both panels. On both panels, a total of 26 frames have been created symmetrically, each containing a distinct painted subject. The background of the paintings is dark blue, and all the motifs are fully colored. The borders of the frames feature floral, bird, ar-

abesque, and khatayi designs with a green background. All motifs are created using layering techniques and delicately painted. The motifs are as follows: panels 1 to 13 are on the left wing, and panels 14 to 26 are on the right wing, from top to bottom: 1. A noblewoman's gathering with attendants, musicians, and dancers in the desert, 2. An elderly man and a young man conversing under a tree, 3. Hunting a gazelle with a spear, 4. A lady in a garden, 5. A discussion with Majnun among wild and domesticated animals, 6 and 8. A vase design with arabesque and khatayi motifs along with birds, 7. The king and courtiers, 9. A snake

charmer, 10. A reed player, 11. Hunting on horseback, 12. A lady with a ewer in a garden, 13. Two dragons. 14. Devils, dragons, angels, and a man sitting on a throne (the story of Solomon and the Hoopoe), 15. A lady in a garden, 16. Hunting a lion, 17. An elderly man and a young man in a garden, 18. Falling at the feet of the mother, 19 and 20. A vase design with golden arabesque and khatayi motifs along with birds, 21. The king meeting poets, 22. Slaying a dragon, 23. A man drinking wine in a garden, 24. Hunting a lion by a rider with a sword, 25. A shepherd dervish, and 26. Two dragons.

موزه هنر ایران

رویداد یادنامه پهلوانی در موزه هنر ایران (کاخ مرمر)

حسین زاده، محسن عقیلی و علی طلوع کیان از حاضرین در این مراسم بودند.

برنامه در ساعت ۱۰:۳۰ دقیقه صبح با نقالی و ضرب و زنگ زورخانه‌ای توسط هنرمند امیر خواجه‌وندی و اجرای حرکات زورخانه‌ای توسط ورزشکار نوجوان امیرمحمد خان فروزی و ورزشکار ورزش‌های سنتی آقای حمیدرضا اعرابی در سرسرای مرمرین کاخ مرمر آغاز شد.

بعد از مراسم افتتاحیه و در ساعت ۱۱ مراسم رونمایی از تنکه (شلوارک) ورزشی پهلوان تختی که با آن در چندین دوره مسابقات قهرمانی، کشتی گرفته بود اجرا شد. این شلوارک ورزشی در سال گذشته به همت مرمت‌گران پژوهشکده میراث فرهنگی مرمت و

طبقه همکف موزه هنر برگزار شد. این برنامه با عنوان "یادنامه پهلوانی" و به منظور بزرگداشت پنجاه و هفتمین سالروز درگذشت جهان پهلوان غلامرضا تختی انجام شد. در این برنامه بیش از صد نفر مدعو از جمله رئیس و اعضای موزه ملی ورزش، اهالی رسانه و پیشکسوتان و هم دوره‌های آقای تختی به همراه اهالی هنر و سینما حضور داشتند. ابراهیم جوادی، محمد ابراهیم سیف‌پور، علی اکبر حیدری، پرویز عرب، کاظم تکتاز، جهانگیر کوثری، علی رویین تن، علیرضا استکی، علیرضا زندی، محمد مشهدی آقایی، محمد محمودی، مهدی هدایت، اکبر فیض، جیرسرایی، حسن حمیدی، پرویز خاکی، دکتر



با عنایت به اینکه در سال‌های دور محوطه بیرونی کاخ مرمر میزبان برگزاری کشتیهای پهلوانی با هدف انتخاب پهلوان اول کشور بود در تاریخ ۱۸ دی ۱۴۰۳ برنامه ای مشترک بین موزه هنر ایران (کاخ مرمر)، کمیته ملی المپیک و موزه ملی ورزش در سرسرای

این شلوارک ورزشی در سال

گذشته به همت مرمت‌گران

پژوهشکده میراث فرهنگی مرمت

و توسط فدراسیون کشتی به موزه

ملی ورزش اهدا شده است.

بین سالهای ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ در کاخ مرمر ثبت شده است به نمایش در آمد. این نمایشگاه به مدت یک هفته در راهروهای طبقه همکف موزه هنر ایران برقرار بود.

در ادامه برنامه و در ساعت ۱۱:۱۵ صبح بعد از رونمایی از اقلام ورزشی، حاضرین به بازدید از نمایشگاه عکس پرداختند؛ نمایشگاه عکسهای نایاب از پهلوان تختی که در مسابقات مختلفی که در کاخ مرمر انجام داده بود و توسط استاد قاسم فارسی ثبت شده‌اند. استاد قاسم فارسی نخستین و مشهورترین عکاس تاریخ ورزش ایران و مشهور به پدر عکاسی ورزشی بودند. در این نمایشگاه تعداد ۳۱ عکس که

توسط فدراسیون کشتی به موزه ملی ورزش اهدا شده است. همچنین آلبوم شخصی آقای تختی که توسط خانواده ایشان به موزه ورزش اهدا شده بود و عکسهای منتشر نشده ایشان در این مراسم رونمایی شد. رونمایی از این دو اثر توسط دو ورزشکار پیشکسوت و از دوستان و رقبای پهلوان تختی آقای ابراهیم جوادی و ابراهیم سیف پور که هر دو از مدال آوران المپیک در سالهای دور بودند، انجام شد.



یادنامه پهلوانی

موزه ملی ورزش با همکاری موزه هنر ایران برگزار می کند

نمایشگاه عکس های استاد فارسی از پهلوانان

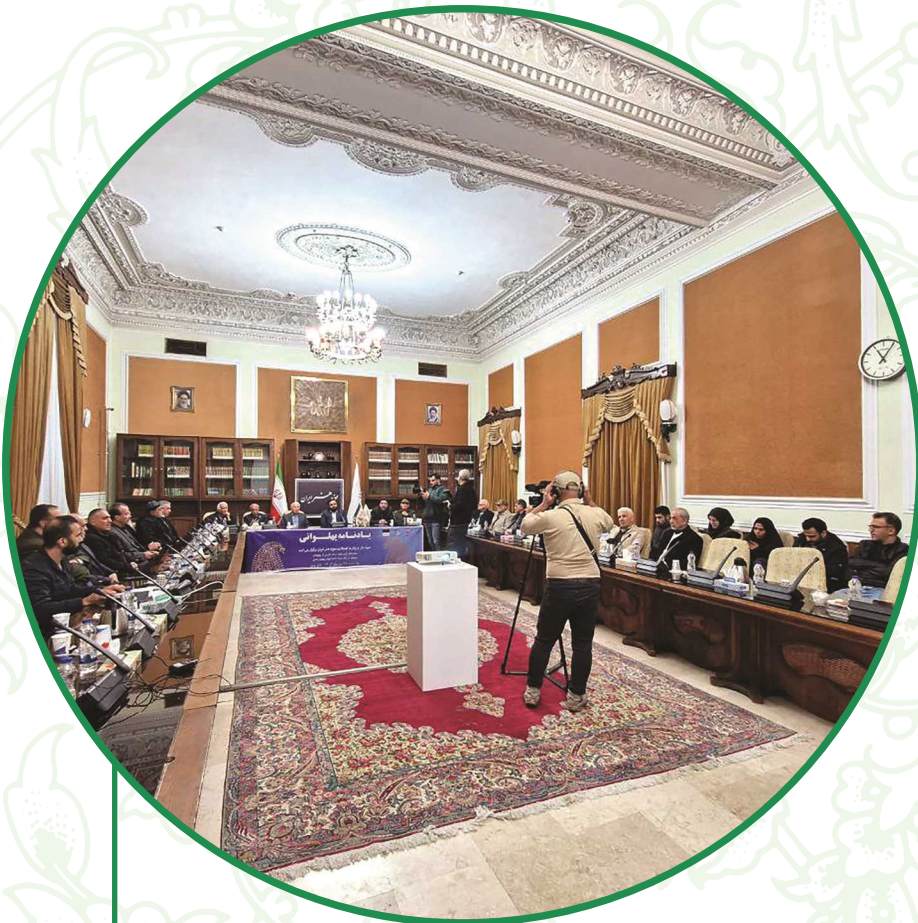
رونمایی از تکه مرمت شده جهان پهلوان تختی

سه شنبه ۱۸ دی ماه ۱۴۰۳ کاخ مرمر



ماهیانه خبری تحلیلی دوفین
شماره پنجم، اردیبهشت و خرداد ۱۴۰۴





بعد از بازدید از نمایشگاه و پذیرایی در ساعت ۱۲:۱۵ دقیقه حاضرین به سالن کنفرانس دعوت شدند. در این نشست بعد از پخش آیاتی از کلام الله مجید و سرود جمهوری اسلامی ابتدا جناب آقای میرمجیدی به عنوان میزبان ضمن خوشامدگویی به مدعوین از برگزاری این مراسم و نکوداشت یاد جهان پهلوان تختی ابراز خرسندی و بر جاری شدن مرام پهلوانی در بین نسل جدید و همکاران تاکید و تریبون را به آقای فرهاد طلوع کیان مدیر موزه ملی ورزش سپردند. ایشان نیز بعد از خیر مقدم، از برقرای این برنامه مشترک بین دو موزه ابراز خوشحالی و بر تداوم این امر، تاکید کردند. بعد از صحبت‌های ایشان کلیپ عکسهایی که در آلبوم مذکور بود، و تنها صدای باقیمانده از پهلوان تختی بعد از گرفتن مدال المپیک ۱۹۶۴ توکیو (آخرین سال حضور ایشان در مسابقات المپیک جهانی) در سالن پخش شد.

سرکار خانم دکتر صیرفی مدیر سابق موزه ملی ورزش و از دست اندرکاران برگزاری این برنامه روایتی از برگزاری کشتی تختی در کاخ مرمر داشتند که با استقبال حضار مواجه شد، از جمله صحبت‌هایی که ایشان ایراد فرمودند

".... یادتان هست تختی با غلبه

بر حسین نوری در همین جا کاخ مرمر به مقام پهلوانی ایران دست یافت و صاحب بازوبند پهلوانی شد؟....". بعد از صحبت‌های خانم صیرفی پیشکسوتان، قهرمانان و پهلوان هم دوره پهلوان تختی به مرور خاطرات خود با ایشان پرداختند. در ادامه آقای جهانگیر کوثری و علی روئین تن از سینماگران مطرح کشور درباره فیلم‌هایی که از آقای تختی ساخته شده است صحبت کردند.

در پایان نشست میرمجیدی و طلوع کیان ضمن تاکید بر برگزاری این نوع مراسم بین دو موزه از حاضرین

تشکر و آنان را به صرف نهار و پذیرایی دعوت نمودند. بعد از صرف پذیرایی و در ساعت ۱:۳۰ دقیقه حضار برای امضای یادگاری به پای شاسی که از قبل تدارک دیده شده بود دعوت و سپس از موزه بازدید کردند.

برنامه یادنامه پهلوانی با استقبال بسیار خوب اهالی رسانه مواجه و برد خبری آن در سطح ملی بود. در این برنامه ۲۱ خبرنگار از خبرگزاری‌های داخلی حاضر و اخبار برنامه به صورت زنده در شبکه‌های اجتماعی مربوط به ورزش و فرهنگ منعکس شد. گزارش مفصل انعکاس خبری به پیوست آمده است.

اولین کارگاه هنر خط و نقاشی ناخنی

دارای ابعادی کوچک است. در این نوع خوشنویسی نیز همانند سایر وجوه آن تسلط بر اصول خوشنویسی امری لازم و ضروری است و هنرمند علی‌الخصوص به دلیل حذف قلم نیازمند تسلط کامل بر تکنیک خطی است که می‌نگارد. خط مورد استفاده در این تکنیک اغلب نستعلیق و شکسته نستعلیق است و از نسخ و ثلث کمتر استفاده شده است.

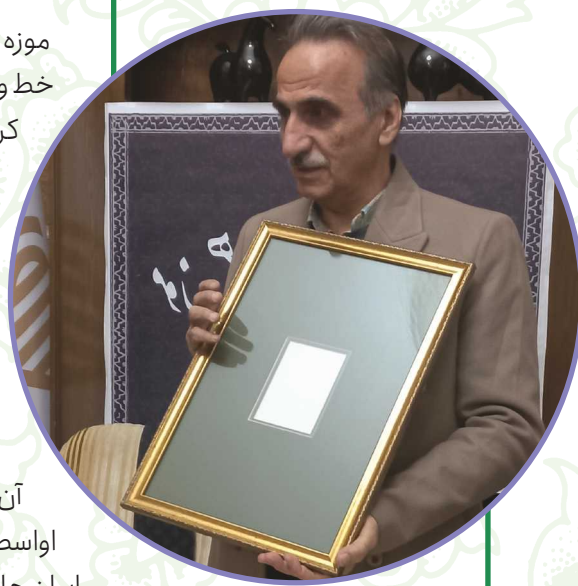
از استادان پیشین که به این تکنیک پرداخته‌اند می‌توان از میرزا مهدی شریف شیرازی از خوشنویسان دوره قاجار نام برد. همچنین یکی از قدیمی‌ترین آثار به جا مانده از خط ناخنی متعلق به مرحوم محمدحسین شیرازی است که دارای تاریخ ۱۲۷۹ هجری قمری است. این نوع خوشنویسی در دوران معاصر کمتر مورد توجه بوده است و به تدریج در حال افول است، از اساتید معاصر این نوع خط ناصر جواهرپور را می‌توان نام برد.

دو نمونه از آثار نقاشی و خط ناخنی مربوط به دوره قاجار در موزه هنر ایران نگهداری می‌شود و طبق نظر کارشناسان از نمونه‌های ارزشمند این هنر به‌شمار می‌روند که متأسفانه فاقد امضا و نام هنرمند می‌باشند. به مناسبت سالروز افتتاح موزه هنر ایران در تاریخ ۱۰ اسفند ماه ۱۳۹۹، و به منظور معرفی این هنر در دست فراموشی،

موزه هنر ایران؛ اولین کارگاه هنر خط و نقاشی ناخنی در کشور را برگزار کرد

اصولن «خط» امری انتزاعی و اختراع انسان است که علیرغم کاربرد مستقیمش در زندگی روزمره با ذهن سروکار دارد و حاصل ابتکار و خلاقیت بشر است، از همین رو ورود خلاقیت‌های ذوقی در آن امری اجتناب ناپذیر است. از اواسط دوران صفوی خوشنویسی در ایران جایگاه هنری مشخص‌تری نسبت به سده‌های پیشین پیدا کرد و نگارش مفردات و رواج خرید و فروش رقع‌ها و سیاه‌مشق‌ها جایگاه خوشنویسی را به عنوان امری زیبا از جایگاه کاربردی آن مجزا نمود. در همین دوران بود که انبوهی از ابتکارات هنری با عنوان خطوط تفننی ظهور کردند، از جمله خط گلزار، غبار، طغرا و خط ناخنی.

خط ناخنی از جمله ابتکارات بدیع این دوران بود که جلوه‌ای متفاوت داشت. در این نوع خط که با استفاده از ناخن دو انگشت نوشته می‌شود، نوشتار به صورت برجسته بر کاغذ نقش می‌بندد و در زوایای خاصی از تابش نور قابل روئیت است. این برجسته نگاری که به کمک فشار مابین انگشت شست و انگشت به وجود می‌آید اغلب



خط ناخنی از جمله ابتکارات

بدیع این دوران بود که جلوه‌ای

متفاوت داشت. در این نوع خط

که با استفاده از ناخن دو انگشت

نوشته می‌شود، نوشتار به صورت

برجسته بر کاغذ نقش می‌بندد

و در زوایای خاصی از تابش نور

قابل روئیت است.



اقدام به برگزاری نشست و کارگاهی
یکروزه کرد. این کارگاه با حضور یکی از
اساتید این هنر "استاد علی علی" که
از شاگردان "استاد ناصر جواهرپور"
میباشد، اجرا شد تا ضمن معرفی این
هنر به علاقه‌مندان، با شیوهی اجرای
این آثار از نزدیک آشنا شویم.

این برنامه در تاریخ ۷ بهمن ۱۴۰۳
در سالن کنفرانس موزه هنر ایران و
با حضور استاد علی و جمعی از
شاگردان ایشان و دیگر علاقه‌مندان به
این هنر برگزار شد. هدف از اجرای این
برنامه ادای دینی به هنر پیشینیان،
بویژه هنرمندان خط و نقاشی ناخنی
است که نامشان و هنرشان به گوش
کمتر کسی رسیده است.



برگزاری کارگاه هنر ناخنی

در موزه هنر ایران

استاد علی علی

سه شنبه هفتم اسفند ماه، ساعت ۱۴



برگزاری نمایشگاه آموزش، موزه، خلاقیت



در سال ۲۰۲۴ موضوع آموزش و پژوهش به عنوان شعار روز جهانی موزه ها، از سوی شورای بین المللی موزه ها-ایکوم- مورد دقت نظر قرار داده شد. شورای بین المللی موزه ها با مطرح کردن چندین باره موضوع آموزش در نظر دارد تا مجددا موزه ها را از جنبه تاثیرات آنها در امر آموزشی و ایجاد و تجربه فضای یادگیری در موزه به طور مستمر مورد بررسی قرار داده و ضمنا این مسئله را مورد کنکاش قرار دهد که در کنار خلاء آموزشی برخی از مراکز آموزش رسمی، موزه ها تا چه حد قادرند کاستی های آموزشی را متاثر از موضوعات تخصصی و یا با استفاده از رویکردهای عمومی خود، تحت پوشش قرار داده و برای عموم جامعه فضای

بحث آموزش فارغ از معنا و مفهوم جدید و یا پیشین موزه، دهه ها است که با اهداف، چشم انداز و کارکرد موزه ها آمیخته شده است. موزه ها به عنوان مراکزی فعال و تاثیرگذار در جامعه، نقش آموزشی موثری برای اقشار گوناگون جامعه داشته و دستاوردهای گوناگون در سال های گذشته اعم از فن آوری های نوین، ارتقا دانش و پیشرفت های روز افزون علمی این محدوده را گسترده تر کرده است. امروزه ها موزه ها با همه توانمندی و سرمایه های خود قادر به ایجاد فرصتهایی هستند تا میل به یادگیری را در مخاطب برانگیزند و به مجموعه دانسته هایش بیافزایند و گاه باعث ایجاد تغییر در اندیشه و نگرانی آنان شوند.

آموزشی مستمر را مهیا سازند. موزه ها امروزه به عنوان پایگاه های آموزش خلاق در کنار حفظ، نگهداری و نمایش آثار مطرح شده اند. بهره گیری از ظرفیت بی حد موزه ها، مجموعه ها و یا فضاهای آنان به شیوه ای گسترده و خلاقانه در امر آموزش، برای همه گروه های سنی و یا هر طیفی از مخاطب با هر سطحی از توانایی یا دانش با برنامه ریزی هدفمند، می تواند رکنی از ارکان آموزشی غیر رسمی تلقی شود که ضمنا در خدمت آموزش مستمر در کنار شیوه های آموزش رسمی (مدارس تا دانشگاه) است.

توجه به این ضرورت ها، موزه هنر ایران را بر آن داشت تا طی یک همکاری مشترک، پذیرای آثاری خلاقانه از دانش آموزانی باشد که مجموعه آثار موزه هنر ایران را دست مایه الهام و ایده به ذهن پویا و جوان خود قرار داده بودند تا با نقوش و طراحی نوین آثار این موزه را بازآفرینی کنند. نقوش و طرح هایی با



رویکرد انتزاعی که می‌تواند در خدمت هنرهای نوینی همچون گرافیک و یا طراحی صنعتی قرار گیرد و نقش ارزنده‌ای در دنیای تبلیغات و بهره برداری‌های مرتبط از هنر در صنعت و یا معماری داشته باشد. اهمیت به امر آموزش از ورای توانایی‌ها و ظرفیت‌های مجموعه موزه هنر ایران، همکاری با مراکز آموزش رسمی در ایجاد فرصت برای ارتقا توانمندی‌های خلاقانه ذهنهای جوان و پویا و همچنین ایجاد بسترهای مناسب و انگیزه برای هنرمندان جوان به عنوان آیندگان هنر این مرز و بوم از جمله برنامه‌های جدی موزه هنر ایران است که جهت تحقق آن در قالب فعالیت‌های فرهنگی، آموزشی، نمایشگاه و... تلاش می‌کند.

هنرجویان پس از مشاهده دقیق و طراحی اشیا و طراحی در نرم‌افزار به صورت خطی و خلاصه و با تلفیق اشکال هندسی و با ایجاد فضای مثبت و منفی و سپس تایپوگرافی عبارت موزه هنر ایران و اضافه کردن آن با تصاویر و ایجاد الگو، تصاویر جدیدی خلق نمودند که در این نمایشگاه در معرض بازدید قرار گرفته است.

تعداد ۶۰ اثر گرافیکی هنرجویان به مدت ۳ ماه از خرداد تا مرداد سال ۱۴۰۳ در تالارهای طبقه نخست موزه هنر ایران به نمایش درآمد. آثار دانش آموزان در قالب طرح گرافیکی و با محوریت آثار موزه هنر ایران بود. براینده این نمایشگاه استخراج طرح‌های گرافیکی خلاقانه‌ای بود که می‌توان از آنها به منظور تولید محصولات فرهنگی در قالب‌های مختلف بهره جست.

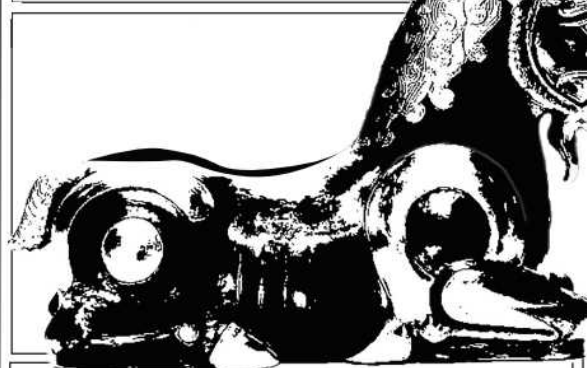


گروه موزه‌های دفاینه برگزار می‌کند. موزه‌های ایران آموزش و پژوهش

آموزش، موزه، خلاقیت

نمایشگاه طرح‌های گرافیکی
هنرآموزان هنرستان گرافیک نور، ملهم
از آثار موزه هنر ایران

افتتاحیه نمایشگاه ۲ خرداد ۱۴۰۳ ساعت ۱۳:۳۰



تهران، خیابان ولیعصر، بالاتر از تقاطع امام‌خینی، موزه هنر ایران (کاخ مرمر) | تلفن: ۰۲۱۳۹۷۶۰۶۸۹

iranartmuseum.cibm

طراح پوستر: سیده ثنا بانی زاده مقدم

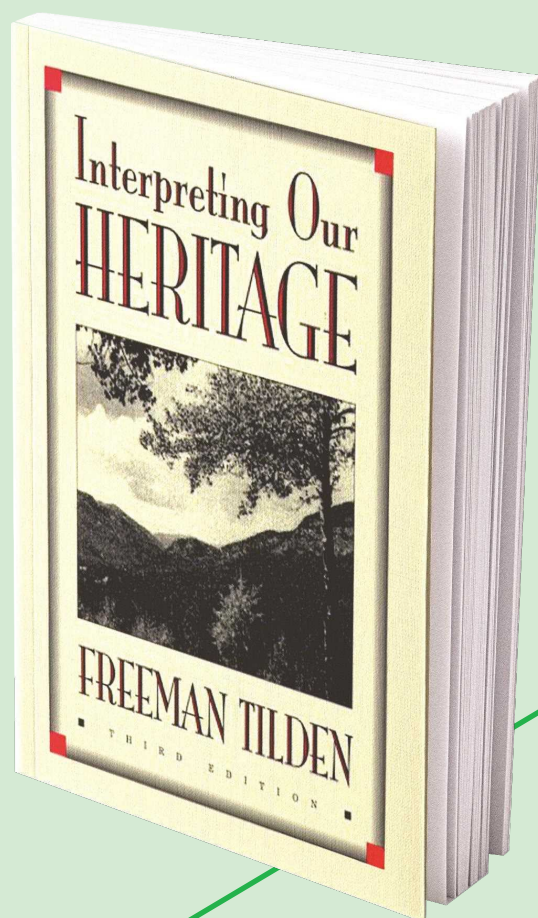
هنرستان گرافیک نور

موزه هنر ایران

گروه موزه‌های ایران



ماهنامه خبری تحلیلی دفاینه
شماره پنجم، اردیبهشت و خرداد ۱۴۰۴



تفسیر میراث ما

«از طریق تفسیر، درک، قدردانی؛ از طریق قدردانی، محافظت»

فریمن تیلدن

معرفی نویسنده

فریمن تیلدن (۱۸۸۳-۱۹۸۰)، فیلسوف و نماینده نویسنده سرشناس آمریکایی و زاده شهر «مالدن» در ایالت «ماساچوست» است. وی پیشگام در حوزه تفسیر طبیعی و فرهنگی بود و به عنوان «پدر علم تفسیر میراث» شناخته می‌شود. تیلدن با تألیف کتاب ماندگار «تفسیر میراث ما» در سال ۱۹۵۷ علم تفسیر میراث را رسماً بنا نهاد و نتایج تحقیقات او بر پژوهشگران بعدی تأثیر قابل توجهی گذاشت.

معرفی کتاب

کتاب تفسیر میراث ما، به مدت پنجاه سال، منبعی ضروری برای

افراد بوده است که مسئول طراحی و اجرای برنامه‌های تفسیر هستند. این کتاب، یکی از آثار کلاسیک و بنیادین در حوزه تفسیر میراث فرهنگی و طبیعی است که اهمیت این فرایند را فراتر از انتقال صرف اطلاعات می‌داند و آن را هنری خلاقانه می‌شمرد که باید بتواند ارتباطی عمیق و معنادار میان بازدیدکننده و محیط اطرافش برقرار کند. تیلدن در این کتاب ابتدا مفهوم تفسیر را تعریف می‌کند و آن را فرایندی معرفی می‌کند که به جای آموزش خشک و مستقیم، احساسات، تخیل و تجربه شخصی بازدیدکننده را برمی‌انگیزد تا او بتواند معنا و ارزش‌های پنهان در میراث را بهتر درک کند. در ادامه، شش اصل کلیدی تفسیر را که به باور او پایه‌های موفقیت در این

حوزه هستند، به تفصیل شرح می‌دهد؛ این اصول شامل مرتبط ساختن تفسیر با تجربه فردی بازدیدکننده، تمایز روشن میان تفسیر و اطلاعات ساده، هنر بودن تفسیر، هدف برانگیختن و تحریک تفکر، ارائه کلیت به جای تمرکز صرف بر بخش‌های جداگانه، و نیاز به رویکردهای متفاوت برای کودکان است.

اصول شش‌گانه تفسیری تیلدن

۱. تفسیر مؤثر باید مخاطب را به تفکر و واکنش وادارد، نه اینکه صرفاً اطلاعاتی را منتقل کند. این نوع تفسیر با طرح سؤالات تحریک‌آمیز و ارائه محتوا به گونه‌ای که ذهن مخاطب را درگیر کند، به جای آموزش مستقیم، به



تحریک فکری می‌پردازد.

۲. اگر تفسیر نتواند با تجربیات یا شخصیت بازدیدکننده ارتباط برقرار کند، بی‌اثر خواهد بود. برای ایجاد این ارتباط، می‌توان از علایق، دانش و تجربیات قبلی مخاطب استفاده کرد تا محتوا برای او معنادار و مرتبط شود.

۳. اطلاعات به‌تنهایی تفسیر نیست؛ تفسیر باید بر اساس اطلاعات، مفاهیم عمیق‌تری را آشکار کند. در واقع، تفسیر باید فراتر از ارائه حقایق، به کشف معانی و روابط پنهان بپردازد.

۴. تفسیر یک هنر است که با ترکیب هنرهای مختلف مانند داستان‌گویی، نمایش، تصاویر و اشیاء، می‌تواند تجربه‌ای جذاب و تأثیرگذار برای مخاطب ایجاد کند. این هنر تا حدی قابل آموزش است و می‌توان با تمرین و یادگیری، مهارت‌های تفسیری را بهبود بخشید.

۵. تفسیر باید تصویری کلی و منسجم از موضوع ارائه دهد، نه اینکه به اجزای جداگانه و پراکنده بپردازد. این رویکرد به مخاطب کمک می‌کند تا روابط و مفاهیم کلی را درک کند و تجربه‌ای جامع‌تر

داشته باشد.

۶. تفسیر برای کودکان باید به‌طور خاص برای آن‌ها طراحی شود و نباید نسخه ساده‌شده‌ای از برنامه‌های بزرگسالان باشد. برنامه‌های کودکان باید سرگرم‌کننده، تعاملی و متناسب با درک و نیازهای سنی آن‌ها باشد تا بتواند توجه و علاقه‌شان را جلب کند.

تیلدن در این مسیر اهمیت هنر تفسیر را نیز مورد تأکید قرار می‌دهد و آن را ترکیبی از مهارت‌های مختلف مانند داستان‌گویی، نمایش، و آموزش می‌داند که قابل یادگیری و بهبود است. او همچنین بر اهمیت ایجاد ارتباط انسانی و احساسی بین مفسر و مخاطب تأکید می‌کند و معتقد است تنها وقتی بازدیدکننده بتواند پیوندی عمیق با موضوع برقرار کند، تفسیر موفق خواهد بود. در پایان کتاب، تیلدن به چشم‌اندازی برای آینده تفسیر می‌پردازد و ضرورت به‌روزرسانی روش‌ها، استفاده از فناوری‌های نوین و تربیت مفسران حرفه‌ای را برای پاسخگویی به نیازهای متغیر فرهنگی و اجتماعی بیان می‌کند. این کتاب که با زبان ساده و مثال‌های عملی نوشته شده، به‌منزله منبعی ضروری برای مربیان، راهنمایان، مفسران حرفه‌ای و حتی علاقه‌مندان آماتور شناخته می‌شود و همچنان الهام‌بخش

نسل‌های مختلف در حوزه آموزش و تفسیر میراث است.

کتاب حاضر نخستین بار در سال ۱۹۵۷ توسط انتشارات دانشگاه کارولینای شمالی منتشر شد؛ ناشی برجسته در حوزه علوم انسانی و اجتماعی که به خاطر نقش مؤثر خود در این زمینه‌ها شناخته می‌شود. این انتشارات در طول دهه‌ها اثر تأثیرگذار تیلدن پشتیبانی کرده و ویرایش‌های به‌روزشده‌ای از آن منتشر کرده است.

جدیدترین نسخه، یعنی ویرایش چهارم، در سال ۲۰۰۸ منتشر شد. همچنین، مقاله‌ها و عکس‌های تکمیلی نیز به این نسخه افزوده شده‌اند تا دیدگاه‌های اصیل تیلدن را گسترش دهند. این همکاری پایدار، تعهد انتشارات دانشگاه کارولینای شمالی به حفظ و گسترش متون بنیادین در حوزه تفسیر فرهنگی و محیط‌زیستی را به‌خوبی نشان می‌دهد.

برای هر کسی که به میراث طبیعی و تاریخی ما علاقه‌مند است — از داوطلبان و جنگلبانان پارک گرفته تا راهنمایان موزه، مربیان، مفسران حرفه‌ای تازه‌کار یا باتجربه، و حتی کسانی که تیلدن آن‌ها را با مهربانی «علاقه‌مندان آماتور خوشحال» می‌نامید — کتاب تفسیر میراث ما همراه با نوشته‌های تفسیری متأخر تیلدن، بنیانی ضروری برای آشکارسازی حقایق فراهم می‌کند که فراتر از آن چیزی است که با چشم دیده می‌شود.