دفینه

دوماهنامه خبری تحلیلی

| گروه موزه‌های دفینه | شماره دهم | ۶۶ صفحه |
| ویژهٔ دی، بهمن و اسفند ۱۴۰۴ | نشریه عمومی |

- سخن نخست/ ..... /۲
- مقالات/ ..... /۶
  - تخریب فرهنگی توسط جنگ و تأثیر آن بر هویت‌های گروهی/ ..... /۶
  - حفاظت بین‌المللی از میراث فرهنگی در زمان درگیری: کارآمد یا ناکارآمد؟/ ... /۲۲
- موضوع صلح در آثار هنری گروه موزه‌های دفینه/ ..... /۲۶
  - وداع با دهکده/ ..... /۲۸
  - ستایش پیروزی/ ..... /۳۰
  - طنین فریاد استقامت/ ..... /۳۲
  - دختری قهرمان، که زندگی نکرد... / ..... /۳۴
  - بهای سنگین خشم، در موزهٔ هزاره‌های هنر/ ..... /۳۶
  - صلح در خیابان کایلی/ ..... /۳۸
  - جشن صلح اثر پیکاسو/ ..... /۴۰
  - پرندهٔ صلح/ ..... /۴۲
  - گاوبازها اثر فرانسیسکو گویا/ ..... /۴۴
  - سنت جورج و اژدها/ ..... /۴۶
- برنامهٔ کمیتهٔ رفع بحران پردیس موزه‌ای دفینه/ ..... /۴۸

صاحب امتیاز:
مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد

مدیر مسئول:
حمیدرضا سلیمانی

سردبیر:
اسدالله جودکی عزیزی

شورای سیاست‌گذاری:
حمیدرضا سلیمانی
کتایون پلاسعیدی
مهدی نجابت
اعظم صفی‌پور

طراح گرافیک:
محسن خرقانی



نشانی: تهران، بزرگراه شهید سلیمانی، نرسیده به بلوار آفریقا، بنیاد مستضعفان، ساختمان شهید بصیر، طبقهٔ ۴، مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌ها.

پست الکترونیکی: journaldafineh@gmail.com

وبسایت نشریه: journal.dafineh.ir

کدپستی: ۱۵۱۹۶۱۳۵۱۴

تلفن: ۸۶۰۸۸۰۳۷ و ۸۶۰۸۸۰۳۲-۰۲۱

پروانهٔ انتشار نشریهٔ «دفینه» از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شمارهٔ ۹۷۹۳۲ در تاریخ ۱۴۰۴/۰۵/۱۴ صادر شده است.

تصویر روی جلد:
مجسمه عاجی سنت جرج و اژدها،
سدهٔ نوزدهم و بیستم میلادی،
موزهٔ عاج، پردیس موزه ای رامسر.

واکاوی نقض مصونیت اماکن فرهنگی موزه‌ها در ترازوی حقوق بشردوستانه؛ در جنگ تحمیلی رمضان

حمیدرضا سلیمانی
مدیرعامل مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد

۱. پیشگفتار: جنگ به مثابه نقض بنیادین صلح و امنیت

هرگونه اقدام نظامی علیه تمامیت ارضی یک کشور مستقل، صرف نظر از توجیهات اعلام‌شده، در بنیان خود عملی محکوم و ناقض منشور ملل متحد است. جنگ رمضان که با تجاوز نظامی به ایران آغاز گردید، نه تنها یک اقدام خصمانه علیه تمامیت سرزمینی و حاکمیت ملی بود، بلکه سرآغاز نقض گستردهٔ قواعد بنیادین حقوق بین‌الملل بشردوستانه به شمار می‌رود. در کانون این نوشتار، بر نقض یک خط قرمز فراملی متمرکز خواهیم شد: حمله به موزه‌ها و اماکن فرهنگی که حتی در سنت‌های کهن جنگاوری نیز همواره از حریم امن برخوردار بوده‌اند.

۲. موزه‌ها: قلمروی مصون مطلق در مخاصمات مسلحانه (بر پایه اسناد بین‌المللی)

در نظام حقوق بین‌الملل، اماکن فرهنگی از جایگاهی ممتاز و مصون برخوردارند. مهمترین سند در این زمینه، کنوانسیون لاهه برای حمایت از اموال فرهنگی در صورت درگیری مسلحانه (۱۹۵۴) و پروتکل‌های آن است. مادهٔ ۴ این کنوانسیون به صراحت کشورهای متخاصم را از هرگونه اقدام خصمانه علیه اموال فرهنگی بازمی‌دارد. این ممنوعیت، ماهیتی مطلق و غیرقابل تعلیق دارد؛ به این معنا که هیچ بهانه یا وضعیت استثنایی (از جمله ضرورت نظامی) نمی‌تواند توجیه‌گر تعرض به موزه‌ها و آثار تاریخی باشد.

افزون بر این، اساسنامهٔ رم (۱۹۹۸) دیوان کیفری بین‌المللی «حملهٔ عمدی به بناهایی که به اهداف مذهبی، هنری، علمی یا خیریه اختصاص یافته‌اند» را به طور مستقل و بدون پیش‌شرط، جنایت جنگی محسوب می‌کند. همچنین پروتکل دوم کنوانسیون لاهه (۱۹۹۹) مفهوم «حمایت تقویت‌شده» را برای باارزش‌ترین اموال فرهنگی وضع کرده و هرگونه تعرض به آنها را ممنوع اعلام می‌دارد.

نکتهٔ حائز اهمیت آنکه در حقوق بین‌الملل عرفی، حمله به اماکن فرهنگی نه تنها یک تخلف، که یکی از «جنایت‌های سنگین» (Serious Crimes) تلقی می‌شود که مشمول مرور زمان نبوده و تعقیب کیفری آن حتی پس از سال‌ها امکان‌پذیر است. رویهٔ قضایی دادگاه‌های بین‌المللی برای یوگسلاوی سابق و ... نشان داده که تخریب میراث فرهنگی به عنوان ابزاری برای تحقیر و شکستن هویت یک ملت، از مهلک‌ترین اشکال نقض حقوق بشردوستانه است.

بنابراین، هیچ استدلالی – اعم از نظامی، امنیتی یا سیاسی – نمی‌تواند



مصونیت یک موزه را مخدوش کند. موزه‌ها به دلیل کارکرد نمادین و حافظه‌ای خود، فراتر از دسته‌بندی‌های متعارف «نظامی/غیرنظامی» قراردارند و حریم آنها نامقدس و مطلق است.

۳. تحلیل موردی: نشانه‌هایی از آسیب به موزه‌ها در جریان تجاوز رمضان

در جریان جنگ تحمیلی رمضان، اخبار متعددی – که برخی از آنها توسط خبرنگاران مستقل و برخی توسط نهادهای محلی حفاظت از میراث منتشر شد – حاکی از آن بود که حملاتی علیه برخی اماکن موزه‌ای ایران صورت گرفته است. شواهد موجود نشان می‌دهد که تعدادی از بناهای فرهنگی و موزه‌ای، دچار آسیب شده‌اند. این اماکن که پیشتر در فهرست میراث ملی و برخی در فهرست‌های موقت یونسکو ثبت شده بودند، قربانی عملی شدند که در آن، مصونیت تاریخی و حقوقی موزه‌ها نادیده گرفته شده است.

موزه‌ها به دلیل حمایت ویژهٔ کنوانسیون لاهه، نه تنها در دستهٔ اماکن غیرنظامی ساده که در زمرهٔ «اموال فرهنگی تحت حمایت ویژه» قرار دارند. از این رو، هرگونه توسل به زور علیه آنها، حتی اگر با ادعای اشتباه یا خطای محاسباتی همراه باشد، عملی محکوم و مسئولیت‌آور است.

گزارش‌های میدانی منتشر شده از وضعیت پس از حملات، نشانه‌هایی از ترک‌خوردگی سازه‌های تاریخی، لطمه به ویترین‌های حفاظتی، جابجایی قطعاتی از اشیاء موزه‌ای و در برخی موارد، غبارگرفتگی و آلودگی آثار ناشی از انفجارهای نزدیک را ثبت کرده‌اند. این آسیب‌ها هرچند در مقیاس کامل تخریب یک موزه نبوده، اما از آن جهت حائز اهمیت است که اصل مصونیت را زیر سؤال می‌برد. وقتی حتی یک موزه – آن هم در جنگی که از اساس تجاوزکارانه آغاز شده – مورد اصابت قرار گیرد، پیام آن به جامعهٔ جهانی این است که: «هیچ حریم فرهنگی در برابر قدرت نظامی مصون نیست».

علاوه بر شواهد فیزیکی، اصل احتیاط (Precaution) نیز در این حملات نقض شده است. این اصل که در مادهٔ ۵۷ پروتکل اول ژنو تدوین شده، طرف مهاجم را ملزم می‌کند که پیش از هرگونه عملیات، صحت هدف خود را احراز کرده و از همه اقدامات ممکن برای حفاظت از اماکن فرهنگی استفاده کند. عدم رعایت این اصل در



قبال موزه‌های ایران، ماهیت عمدی یا حداقل بسیار سهل‌انگارانهٔ این حملات را آشکار می‌سازد.

۴. تجاوز به ایران به عنوان بستر نقض حقوق میراث فرهنگی

نمی‌توان از آسیب به موزه‌ها سخن گفت، اما از ماهیت تجاوزکارانهٔ جنگ گذشت. جنگ رمضان از ابتدا یک جنگی مشروع نبوده؛ بلکه تجاوزی تمام‌عیار به خاک ایران بود. بر اساس منشور ملل متحد، «همهٔ اعضا از تهدید به زور یا استفاده از زور علیه تمامیت ارضی یا استقلال سیاسی هر کشوری خودداری می‌کنند». از این رو، همهٔ خسارت‌های وارد شده – اعم از مادی و معنوی – در خلال این تجاوز، بر دوش مهاجم است.

اما آنچه وضعیت را بحرانی‌تر می‌کند، هدف قرار دادن آگاهانهٔ نمادهای هویتی و حافظهٔ جمعی یک ملت است. موزه‌ها خط مقدم جنگ نیستند؛ آنها روایتگران تاریخ و پل‌های ارتباطی میان نسل‌ها هستند. حمله به آنها، در هر شرایطی و با هر بهانه‌ای، عملی ضد تمدن و ضد بشریت محسوب می‌شود. این اقدامات از سوی رژیم صهیونیستی و آمریکا در جنگ رمضان، نشانهٔ روشنی از آن است که آنهایی که خود را مدعی نظم بین‌الملل می‌دانند، شناخته‌شده‌ترین قواعد بشردوستانه را نادیده می‌گیرند.

۵. پیامدهای ژئوپلیتیک نقض مصونیت موزه‌ها

وقوع چنین حملاتی به اماکن فرهنگی توسط بازیگرانی با چنین جایگاه بین‌المللی، پیامدهای عمیقی برای آینده حقوق بشردوستانه دارد.

نخست، تضعیف بازدارندگی حقوق بین‌الملل: کنوانسیون لاهه و اساسنامهٔ رم به دلیل همین ضمانت اجراهای نمادین و کیفری شکل گرفته‌اند که از جملهٔ آنها می‌توان به تعقیب جنایتکاران جنگی حتی پس از سال‌ها اشاره کرد. اما زمانی که دو بازیگر نظامی، موزه‌ها را هدف قرار دهند، این پیام به سایر کشورها ارسال می‌شود که «قوانین فقط برای دیگران است». این امر به معنای فروپاشی تدریجی قواعد آمرهٔ بین‌المللی است.

دوم، ایجاد رویهٔ خطرناک برای میراث جهانی: اگر موزه‌های ایران در یک جنگ تجاوزکارانه آسیب ببینند و جامعهٔ جهانی سکوت کند، در آینده هیچ موزه و بنای تاریخی در هیچ نقطه از جهان – از اروپا تا آسیا و آفریقا – در برابر حملات مشابه مصون نخواهد بود. این اقدام هنجارشکنانه درهای تخریب میراث فرهنگی را در سایر مناقشات آینده خواهد گشود.

سوم، نقض آشکار منشور ملل متحد و اصول حقوق بشر :حق برخورداری از میراث فرهنگی، به تدریج در اسناد حقوق بشر به عنوان یک حق جمعی به رسمیت شناخته شده است. نادیده گرفتن این حق از طریق حمله به موزه‌ها، مصداق «حمله به هویت» و «تحقیر فرهنگی یک ملت» است و هیچ مکانیسم جبران خسارت مادی نمی‌تواند جای خاطرهٔ از دست رفتهٔ یک اثر تاریخی را پر کند.

۶. جمع‌بندی

مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد به عنوان نهادی متولی حفاظت از میراث فرهنگی و تاریخی، با استناد به کنوانسیون لاهه(۱۹۵۴)، اساسنامهٔ رم (۱۹۹۸) و اصول بنیادین حقوق بشردوستانه، خسارت وارده به برخی اماکن موزه‌ای ایران در جریان جنگ تحمیلی رمضان را محکوم می‌کند. این محکومیت نه از سر احساسات میهنی، که از سر نگرانی از آیندهٔ نظم قانون‌محور جهانی و حفظ حافظهٔ جمعی بشریت ابراز می‌شود.

از جامعهٔ بین‌الملل، به ویژه نهادهای ناظر بر اجرای کنوانسیون لاهه و دیوان کیفری بین‌المللی انتظار می‌رود که بی‌تفاوتی در برابر این جنایت را کنار گذاشته و این اقدام را به عنوان یک پروندهٔ مطالعاتی و قضایی مورد کنکاش قرار دهند. تاریخ، موزه‌ها را امانت‌داران خویش می‌داند و از این‌رو هرگونه تعرض به این امانت‌داران، دست‌اندازی به حافظه‌ی جنبی بشریت است..



تخریب فرهنگی توسط جنگ و تأثیر آن بر هویت‌های گروهی

نوشتهٔ نیل آشرسون | ترجمه: مریم شکوری
دانش‌آموختهٔ .....، کارشناس راهنمای پردیس موزه‌ای رامسر

چکیده

جنگ می‌تواند به دو هویت متفاوت، هر چند مرتبط، آسیب برساند: هویت اجتماعی متعلق به افراد درون جامعه خود و هویت جمعی یا گروهی که پیرامون «هنر والا» ساخته شده و به عنوان میراث ملی در نظر گرفته می‌شود. سابقه طولانی در مورد هدف قرار گرفتن عمدی بناهای تاریخی یا اشیاء تشکیل‌دهنده‌ی هویت‌های جمعی در زمان جنگ وجود دارد. بررسی موارد تخریب عمدی مکان‌های مهم فرهنگی تا جنگ جهانی دوم و مانند آن، شواهد کمی از تضعیف موفقیت‌آمیز یک هویت جمعی خاص را نشان می‌دهد که در واقع به نظر می‌رسد در برابر چنین حملاتی مقاومت بسیاری از خود نشان می‌دهد. از سوی دیگر، بازسازی فیزیکی ساختمان‌های تخریب‌شده در دوره‌ی پس از جنگ، یکی از واکنش‌ها به حملات به هویت‌های جمعی از طریق هدف قرار دادن عمدی بوده است.



«نوری روشن، خاموش شده است» (گرهارت هاپمن[1] ، پس از شنیدن نابودی درسدن[2] در سال ۱۹۴۵)

در آغاز لازم است هدف این مقاله را توضیح دهم. موضوعی که به من پیشنهاد شد «تأثیر درگیری‌های مسلحانه بر هویت فرهنگی در اروپا در سدهٔ بیستم» بود. این موضوع دریچه‌ای وسوسه‌انگیز به روی حاشیه‌روی‌های گوناگون می‌گشاید که باید بلافاصله به آن پایان دهم. اگر قرار بود بررسی کنم که درگیری‌های مسلحانه یا به طور کلی تجربهٔ جنگ چه تأثیری بر خودآگاهی اروپایی، در سطوح قاره‌ای، ملی و محلی داشته است، در واقع در حال نگارش کتابی بسیار مفصل می‌بودم. ازاین‌رو دامنهٔ بحث را به جنبه‌های خاصی از ویرانی فرهنگی که به واسطهٔ جنگ پدید آمده‌اند، محدود کرده‌ام: برداشت‌هایی

1. Gerhart Hauptmann
2. Dresden

که رزمندگان و قربانیان از این ویرانی داشته‌اند و تأثیری که این فرایند بر خودفهمی ملت‌ها و جوامع برجای گذاشته‌است.

دومین نکتهٔ پیش‌گفتاری من، که هدف آن پاک‌سازی کمّی فضای بحث است، این است که جنگ – از طریق ویرانی‌های خود و همچنین از طریق حذف اقلام قابل حمل فرهنگ – می‌تواند به دو شکل مختلف، هر چند نه کاملاً متمایز، به هویت فرهنگی آسیب برساند. یکی از این اشکال، هویت اجتماعی یا انسان‌شناختی است، بافت زنده‌ای از آشنایی‌ها که به دور زبان، آداب و رسوم و سنت‌ها گرد هم آمده و از طریق آن، یک جامعه خود را شناسایی می‌کند و در آن استمرار پیدا می‌کند – همان فرهنگ زندگی روزمره. شکل دوم، هویت جمعی است که پیرامون اشیای به اصطلاح «هنر عالی» ساخته شده و غالباً بدون هیچ سوالی پذیرفته شده است- مانند کلیساها یا مساجد، یادبودها، کتابخانه‌ها، عتیقه‌های قابل حمل، نقاشی‌های مشهور و غیره.

این دو شکل، تکرار می‌کنم، کاملاً متمایز نیستند. مفهوم مصنوعی و جدید میراث ملی می‌تواند با آگاهی روزمره دربارهٔ جامعه هم‌پوشانی داشته باشد، اما بسیار کمتر و کم‌اثرتر از آنچه نخبگان حاکم مایلند. در حالت افراطی، همواره پیشنهادهایی وجود داشته است، برخی پیش‌بینانه و برخی با نگاه به گذشته، مبنی بر اینکه تخریب عمدی فرهنگی و نسل‌کشی فیزیکی جمعی می‌توانند همراه هم باشند – اولی هشداری و فاز اولیهٔ مورد دوم است. هاینریش هاینه[1] صد سال پیش از هولوکاست پیش‌بینی کرد که «هر جا کتاب‌ها سوزانده شوند، سرانجام انسان‌ها نیز سوزانده خواهند شد» (Heine ۱۸۲۱: line ۲۲۴۵). رابرت بوان[2] از تجربهٔ درهم‌تنیدهٔ مرگبار نسل‌کشی و نسل‌کشی فرهنگی می‌نویسد (Bevan ۲۰۰۵: ۱۱). این یک فرضیهٔ جذاب است، اما به‌هیچ‌وجه یک قانون جهانی نیست. برای اهداف این مقاله، من می‌خواهم تمایز بین این دو دسته از هویت فرهنگی را حفظ کنم.

هویت جمعی و تخریب عمدی در جنگ

شکل دوم هویت فرهنگی، که حول پرچم هنر والا جمع شده است، به طور آشکار به ساختن ملی‌گرایی مدرن مربوط می‌شود، ساختن گروه خیالی یا جامعه‌سازی تصوری (Anderson ۱۹۸۳: ۱۵) که در سدهٔ نوزدهم و بیستم به اوج خود رسید. بسیج یا سربازگیری اشیاء منتخب (معماری، تاریخی یا اشیای قابل حمل) به عنوان نمادهای هویت جمعی، فعالیتی است که با دولت‌های ملت مدرن در ارتباط است. اما در واقعیت، این فعالیت قدمتی بسیار کهن‌تر دارد، همانطور که اندیشهٔ ناسیونالیسم، به عنوان پدیده‌ای که تنها با تحولات اجتماعی مدرن ظاهر می‌شود، وجود چیزی که به ناروا «ناسیونالیسم اولیه» نامیده شده است را در طول تاریخ ثبت‌شدهٔ گذشته نادیده می‌گیرد (Kellas ۱۹۹۱: ۳۴-۵). بسیار نادرست است فرض کنیم که استفادهٔ آگاهانه از بناهای تاریخی و یادگاره‌ها به عنوان ابزارهای مردمی برای بسیج تنها مربوط به سدهٔ نوزدهم و مراحل نهایی توسعهٔ دولت‌های ملت است. داستانی که واقعاً در اینجا ما را نگران می‌کند – یعنی داستان اینکه چگونه این اشیاء در زمان جنگ یا برای ایجاد و تقویت پیوندهای هویت جمعی یا برای تضعیف این پیوندها از طریق تخریب یا حذف آن‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند – قصه‌ای بسیار قدیمی است.

عهد عتیق[3] ارجاعات فراوانی به ارتباط تقریباً معمول بین فتح و نابودی اشیاء آئینی دشمن دارد (برای مثال، هجرت[4] ۲۳: ۲۳-۲۴، در مورد فرمان سرنگونی تصاویر پرستش‌شده توسط عموریان[5] ، حتی‌ها[6] ، فرزی‌ها[7]، کنعانیان[8] ، حوی‌ها[9] و یبوسیان[10] ، پس از تصمیم یهوه[11] برای قطع کردن آن‌ها از طریق شکست نظامی توسط بنی‌اسرائیل). ادبیات کلاسیک، از روایات سقوط تروآ به بعد، سرشار از مواردی

1. Heinrich Heine
2. Robert Bevan

3. The Old Testament
4. Exodus
5. Amorites
6. Hittites
7. Perizalites
8. Canaanites
9. Hivites
10. Jebusites
11. Jehovah





است که جنگ با تخریب فرهنگی به منظور تضعیف روحیه و انسجام دشمن همراه است. این امر می‌تواند به شکل تلاش برای شکستن محافظت فرا طبیعی، مانند سرنگونی بیشه‌های مقدس، باشد. همچنین می‌تواند شامل حمله به اشیائی باشد که هویت سیاسی را نمادین یا تجسم می‌بخشند، مانند زمانی که خشایارشا مجسمه‌های هارمودیوس [1] و آریستوژیتون [2]، قاتلان مستبد را از آتن برداشت (آن‌ها در پارس باز پس گرفته شدند و توسط اسکندر در سال ۳۲۳ قبل از میلاد بازگردانده

1. Harmodius
2. Aristogeiton

به‌زودی تصویر سرباز آلمانی به عنوان یک «زیرفرهنگی ژرمنی، که مشتاق غارت و سوزاندن کلیساها در شهرهای شهید است»، جهانی شد.

شدند (Arrian ۱۹۷۶: ۱۷۴). تخریب معبد اورشلیم توسط تیتوس [3] در سال ۷۰ پس از میلاد هر دو جنبه را داشت.

یکی دیگر از جنبه‌های این کارزارهای اولیه علیه فرهنگ دشمن، موضوع مشروعیت بود – این نظریه که از دست رفتن برخی از اشیای آیینی یا مکان‌های مقدس کلیدی می‌تواند اقتدار سیاسی را تضعیف کند. این نظریه در سده‌های میانهٔ اروپا برجسته شد. در بریتانیا، ادوارد یکم [4]، پادشاه انگلستان، آن را در جریان کارزارهایش در اواخر سدهٔ سیزدهم برای مطیع‌سازی و همگون‌سازی ولز و اسکاتلند به کار گرفت. او در ولز، در سال ۱۲۸۴، تاج پادشاه آرتور و نیم‌تاج دشمن کشته‌شده‌اش لیولین اپ گرفیذ [5] را مصادره کرد و آن‌ها را به زیارتگاه قدیس

3. titus
4. Edward I
5. Llywelyn ap Gruffudd

ادوارد اعترافکننده [6] در وست‌مینستر [7] تقدیم نمود. او صلیب مقدر [8] را برای خود نگه داشت، شیئی که گفته می‌شد بخشی از صلیب راستین است و برای نسل‌ها میراث هراس‌انگیز خاندان سلطنتی گویند [9] بوده است.

برداشتن جواهرات سلطنتی و صلیب، صراحتاً اقدامات سیاسی بودند. حتی بیشتر از آن، تصمیم او در سال ۱۲۹۶ برای تصرف و انتقال سنگ اسکون [10] یا سنگ سرنوشت، تکه سنگی که پادشاهان اسکاتلند در آن تاج‌گذاری می‌کردند، به وست‌مینستر [11]، نمونه‌ای دیگر بود. او استدلال می‌کرد که بدون سنگ، هیچ پادشاه اسکاتلند نمی‌تواند مشروعیت و اقتدار قانونی

6. St. Edward the Confessor
7. Westminster
8. Cross of Destiny
9. Gwynedd
10. Scone
11. Westminster

بر مردم اسکاتلند داشته باشد (Bar-row 2003: 200-1). این وضعیت را با وضعیت ایرلند در سال ۱۶۰۲، پس از شکست شورش هیو اونیل [1]، مقایسه کنید؛ زمانی که لرد نائب‌السلطنه، فرمانده انگلیسی، سنگ تاج‌گذاری اونیل‌ها در تله‌اوک اوگ در اولستر [2] را شکستند (Fitzpatrick 2003: 111). نمونهٔ دیگری از این موضوع، سفرها و ماجراجویی‌های سده‌های نوزدهم و بیستم «تاج قدیس استیون [3]» مجارستان است؛ تاجی که وطن‌پرستان مجاری ادعا می‌کردند بدون حضور آن در کشور، هیچ دولت مجاری مشروعیت ندارد (Lendvai 2003: 232).

تخریب فرهنگیِ هدفمند برای تضعیف اقتدار سیاسی، در طول سدهٔ نوزدهم در سراسر امپراتوری‌های استعماری و نیز هنگام یورش استعمارگران اروپایی به جمعیت‌های بومی رخ می‌داد. در آفریقای غربی، عملیات‌های نظامی تنبیهی بریتانیا غالباً با سوزاندن یا برداشتن اشیای فرهنگی‌ای پایان می‌یافت که سازوکار قدرت سنتی را شکل می‌دادند، به‌ویژه «صندلی‌ها» یا تخت‌های فرمانروایان محلی. البته گاهی نیز—همان‌گونه که در مورد شهر بنین در سال ۱۸۹۷ دیده می‌شود—جنگ استعماری به غارتِ تقریباً همه اشیای منقول ختم می‌شد اما این حالت معمولاً در دسته «غارتِ ناشی از طمع» قرار می‌گیرد، نه در زمرهٔ تخریب فرهنگیِ برنامه‌ریزی‌شده یا تخریب‌های اتفاقیِ موسوم به «آسیب‌های جانبی» در جنگ.

بسیاری از این اشیاء سرانجام به گالری‌های مردم‌شناسی موزه‌های اروپا یا آمریکای شمالی راه یافتند. این موزه‌ها عملاً به «قفس‌های گروگان» تبدیل شدند که مجموعه‌ای عجیب از اشیاء را که در ابتدا برای تضعیف حس هویت بومی در اوایل دورهٔ استعمار برداشته شده بودند، در خود جای داده‌اند. در آنجا، این اشیاء در ابتدا به عنوان چیزی شبیه به «غنیمت جنگی» به عموم مردم معرفی شدند، وضعیتی که بعدها به «نمونه‌های علمی» تغییر یافت. برای مثال، سرنوشت اندام تناسلی یکی از «کاباکا»های

1. Hugh O'Neill
2. Og in Ulster
3. Crown of St. Stephen



بوگاندا[1] چنین بود؛ این اندام احتمالاً به دلایل سیاسی توسط یکی از اعضای اداره امپراتوری بریتانیا از مقبره‌های سلطنتی در کاسوبی[2] برداشته شده و سال‌ها در یک ویترین شیشه‌ای در موزهٔ باستان‌شناسی و مردم‌شناسی خیابان داونینگ در کمبریج[3] به نمایش گذاشته شد. این اندام در دهه ۱۹۷۰ به صورت محرمانه به اوگاندا[4] بازگردانده شد (ارتباط شخصی با کارکنان موزه). امروزه، همانطور که همه ما می‌دانیم، برچسب «غنیمت جنگی» برای چنین اشیائی غیرقابل تصور است، در حالی که برچسب «علمی» در بسیاری از موارد از بین رفته و قانع‌کننده نیست. درخواست‌های بومیان برای بازگرداندن اعضای بدن یا بقایای اسکلتی معمولاً با مقاومت قاطع روبرو نمی‌شود.

1. Buganda
2. Kasubi
3. Downing Street Museum of Archaeology and Anthropology at Cambridge
4. Uganda

یک مورد بینابینی برای بسیاری از مردم، حملات بمبارانی متفقین—به‌ویژه بریتانیا—به شهرهای آلمان است. از حملهٔ ویرانگر به لوئبک در سال ۱۹۴۲ تا آخرالزمان در درسدن در فوریه ۱۹۴۵، گروه‌های شبانه شمار زیادی از بناهای باشکوه و آثار هنری را نابود کردند و زندگی هزاران غیرنظامی را گرفتند.

تخریب فرهنگ والا در جنگ‌های سدهٔ بیستم

در اوایل سدهٔ بیستم در اروپا، همزمان با حرکت به سمت دو جنگ ویرانگر جهانی و مجموعه‌ای از درگیری‌های کوچک‌تر اما به همان اندازه وحشیانه، هویت یک ملت با فهرست رسمی فرهنگ والای خود به اوج رسیده بود. گاهی از اصطلاح «تمدن» در معنای وسیع و فرا ملی، مانند «تمدن مسیحی غربی» استفاده می‌شد. بیشتر اوقات، این اصطلاح به مجموعه‌ای ملی از ویژگی‌ها دلالت داشت: گاهی معیاری انتزاعی از اخلاق و رفتار، و گاهی همان فهرست عینی دستاوردهای هنری. (این کاربرد دوم، نیای اصطلاح ملی‌گرایانه‌تر و اقتدارگرایانه‌تر «میراث» است). ناگزیر، و به‌ویژه در فرانسه، کلمهٔ «تمدن» ابتدا رقابتی و سپس انحصاری شد - تکنیکی برای شناسایی «دیگری». اگر فرانسه تمدن دارد، پس آنچه ملت‌های دیگر دارند باید وحشیگری باشد- البته درجات متفاوتی از آن.

این بسیج اشیاء فرهنگی به اجزای نمادین هویت ملی، اولین بار در طول جنگ فرانسه و پروس در سال ۱۸۷۰ قابل توجه شد. پروسی‌ها چندین بار استراسبورگ را بمباران کردند (اما تقریباً بدون قصد) کلیسای جامع را هدف قرار دادند و توپخانهٔ آن‌ها همچنین موزه‌ای را ویران کرد. فرانسوی‌ها اعلام کردند که آلمانی‌ها «وحشی» هستند؛ تمدن لاتین ممکن است از نظر نظامی برتر نباشد، اما از نظر فرهنگی برتر است. یک ویراستار فرانسوی نوشت: «اینگونه است که پسران آلمان نجیب و فیلسوف، در چنگال جنون غیرقابل کنترل، وعده‌ای را که هنگام ورود به آلزاس به طور رسمی و در برابر تمام اروپا دادند، مبنی بر احترام به دین، انسانیت و تمدن، عملی می‌کنند» (quoted in Lambourne 2001: 14).

به‌زودی تصویر سرباز آلمانی به عنوان یک «زیرفرهنگی ژرمنی، که مشتاق غارت و سوزاندن کلیساها در شهرهای شهید است»، جهانی شد. اما دو تحول دیگر نیز به وجود آمد که هنوز هم در حال تاثیرگذاری هستند. نخست، همان‌طور که نیکولا لمبورن[5] نوشته است، «تغییری در وضعیت این اثر خاص از جنگ رخ داد. این جنبه از جنگ [یعنی نابودی فرهنگی] به عنوان موضوعی ارزشمند برای بحث و اظهار نظر تثبیت شد» (Lambourne 2001: 17). ثانیاً، نابودی فرهنگی در جنگ، که قبلاً با بی‌تفاوتی نادیده گرفته می‌شد، حالا به عنوان جرم یا حداقل گناه، مطرح شد. «فرض رایجی وجود دارد که تخریب آثار هنری و معماری در جریان مخاصمه، برخلاف مفاهیم شرافت نظامی یا به طور کلی، خلاف اخلاق است...» (Lambourne 2001: 6). در پی این تحولات، اعلامیه بروکسل در ۱۸۷۶ خواستار حفاظت از بناهای تاریخی در برابر آسیب عمدی شد، و کنفرانس‌های بین‌المللی لاهه در ۱۸۹۹ و ۱۹۰۷ قواعدی برای محافظت از دارایی‌های فرهنگی در طول جنگ وضع کردند.

جنگ جهانی اول مواضع تبلیغاتی اختراع شده در سال ۱۸۷۰ را دوباره زنده کرد و تقویت کرد. در اروپای غربی، آسیب به اشیاء فرهنگی نسبتاً محدود بود. به عنوان مثال، کلیسای جامع

5. Nicola Lambourne

ریمز[1] که در خط مقدم قرار گرفته بود، به شدت آسیب دید (شکل۱) و کتابخانهٔ باشکوه لون در سال ۱۹۱۴ در آتش سوخت. یک بار دیگر، اما با صدای بسیار بلندتر، قربانیان فرانسوی و بلژیکی از این تخریب برای تبلیغات بسیار موفقی علیه «هون‌های[2] وحشی» بهره‌برداری کردند. آلمانی‌ها که هویت فرهنگی بازسازی‌شدهٔ خودشان بر اساس تعاریف تمدن برتر آلمان بنا شده بود، به شدت احساس شرمندگی می‌کردند. آن‌ها ادعا کردند که فرانسوی‌ها عمداً خط مقدم را در نزدیکی ریمز قرار داده‌اند، که آتش‌سوزی لُوَن یک «تصادف»، و اقدام آن‌ها در حفاظت از آثار در مناطق اشغالی در کمترین بخش صحیح است.

گفتمان ملت قربانی، که آثار فرهنگی‌اش آسیب دیده بود، اکنون کاملاً در قالب «تمدن در برابر بربریت» بیان می‌شد. اما واقعیت این بود که تا پایان جنگ جهانی اول، هیچ قدرت اروپایی بزرگی عمداً بناهای تاریخی یا «مکان‌های حافظه[3]» را با هدف درهم شکستن روحیهٔ دشمن هدف قرار نداده بود. (به عنوان استثنایی که قاعده را اثبات می‌کند، هواپیماهای اتریشی در طول جنگ جهانی اول مرکز تاریخی ونیز را بمباران کردند – رویدادی که اغلب فراموش می‌شود – و چندین بنا و نقاشی دیواریِ بی‌بدیل را هدف قرار دادند). همچنین، با در نظر نگرفتن استثنای نسبتاً بزرگِ جنگ‌های بالکانِ پیشین، در دوران اخیر، جنگ برای ریشه‌کن کردن یک ملت از طریق ترکیبی از قتل‌عام، اخراج و تخریب اشیاء مقدس به کار نرفته بود.

تخریب عمدی در جنگ جهانی دوم

جنگ جهانی دوم و مقدمات آن، الگوی پیشین را دگرگون ساخت. یادآوری دو شکل هویت فرهنگی در این زمینه مفید است: اولی «هویت اولیه» است که به انسجام اجتماعی به عنوان یک جامعهٔ روزمره، پیوند خورده با زبان و رسوم زنده اشاره دارد. دومی «هویتِ ساخته شده» است که در آن، اتحاد ملی از طریق برچسب‌زنی اشیاء گران‌بها به عنوان میراث ملی مشترک یا «تمدن

1. Reims
2. Louvain
3. lieux de mémoire



شکل۱. کلیسای نوتردام ریمز در فرانسه بعد از بمباران، اکتبر ۱۹۱۸.



ما» ارتقا می‌یابد.

جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹-۱۹۴۵) یورش ویرانگری را بر هر دو گونهٔ هویت وارد کرد. این جنگ منجر به نابودی هدفمند گروه‌های قومی گوناگون از طریق اخراج، سرکوب فرهنگی و نسل‌کشی شد. همزمان، طرف‌های درگیر از سرنوشت اشیاءِ دارای اولویتِ فرهنگی برای پیشبرد اهداف جنگی خود بهره بردند. آلمانی‌ها در لهستان و اتحاد جماهیر شوروی، با نابودیِ عمدیِ مجموعهٔ فرهنگِ والای دشمن، رویکردی در پیش گرفتند که تضاد آشکاری با رفتارشان در فرانسه، یونان یا ایتالیایِ پسا-فاشیستی داشت. اما بسیار بیشتر از آن، طرف‌های درگیر در هر دو جبهه، سرنوشت بناها یا آثار هنریِ خود را برای تشویق مقاومت در برابر دشمنِ وحشی، دراماتیزه کردند.

این ایده که پیشرفت ممکن است نیازمند حذف فرهنگ‌ها یا جمعیت‌های خاص باشد، جزو ایدئولوژی‌های استالین و هیتلر محسوب می‌شود. اما پیشینهٔ این نگرش شامل اصل هم‌سانی نژادی است که برای تشکیل یک ملت قدرتمند پیش‌نیاز است؛ مفهومی که در سدهٔ نوزدهم توسط اندیشمندانی سیاسی مانند رومن دموسکی[1] در لهستان شکل گرفت و نخستین بار توسط رژیم کمالیستی در ترکیه اجرا شد.

امپراتوری عثمانی با نابودی اقلیت ارمنی خود پس از سال ۱۹۱۵، سوابق ناخوشایندی بر جای گذاشت. دولت ترکیه کمالیستی که جانشین عثمانی شد، با اخراج جمعیت یونانیان پونتوس[2] در سال ۱۹۲۳، اصل همگونی قومی را به سمت هدف «ترکیه برای ترک‌ها» سوق داد. این اقدام، اولین انتقال جمعیتی بزرگ یا پاکسازی قومی محسوب می‌شود. هیتلر این اقدام اول را کپی کرد: «چه کسی اکنون ارامنه را به یاد می‌آورد؟» روش دوم- حذف هویت فرهنگی از طریق اخراج و تبعید- متعاقباً توسط استالین، هیتلر، چرچیل و اخیراً در بالکان توسط فرانجو توجمن[3] و اسلوبودان میلوسویچ[4] کپی شد. با این حال، قابل توجه است که ترک‌ها کارزار فراگیری برای تخریب اشیاء فرهنگی ارمنی یا یونانی به راه نینداختند. کلیساهای بسیاری تخریب شدند، اما در مجموع ساختمان‌های مسیحی یا برای استفادهٔ مسلمانان تطبیق داده شدند یا به حال خود رها شدند تا به تدریج از بین بروند.

از نظر فرهنگ مادی، جنگ جهانی دوم در اروپا ویرانی‌هایی به بار آورد که هرگز پیش از این تصور نمی‌شد. شناسایی عمومی با اشیاء فرهنگ والای ملی احتمالاً در جنگ ۱۹۱۴–۱۹۱۸ به اوج خود رسید و در دهه ۱۹۳۰ کاهش یافت. با این حال، دولت‌های شرکت‌کننده در جنگ، موضوعات قبلی پروپگاندا فرهنگی را در آلمان و بریتانیا دوباره زنده کردند. این پروپگاندا به‌ویژه از طرف قربانی‌ها- از طرف دولت‌های شهرهایی که بمباران می‌شدند، بوده است. کلیسای سنت پل در لندن (گنبدی که از دل دود بیرون آمده بود - اشاره به عکسی از این کلیسا در دهه ۴۰ میلادی) و کلیسای کلن، به نماد ملیت‌هایی تبدیل شدند که از بربرها به

1. Roman Dmowski
2. Pontic Greek
3. Franjo Tudjman
4. Slobodan Milosevic



شدت جریحه‌دار شده بودند اما مصمم به ادامهٔ مبارزه تا پیروزی بودند.

باری دیگر طرفین جنگ یکدیگر را به هدف‌گیری عمدی اشیاء فرهنگی و تمدن متهم کردند. اما شواهدی مبنی براین‌که فرماندهان نظامی یا مسئولان مدنی چنین کردند، دست‌کم در غرب اروپا بسیار اندک است. هرمان گورینگ[1]، احتمالاً به یاد فاجعهٔ روابط عمومی آلمان در جنگ قبلی، تلاش کرد تا بناها و اشیاء تاریخی را در طول حملهٔ ۱۹۴۰ به فرانسه حفظ کند. در موارد مبهم، فرماندهان گاهی اوقات دستوراتی صادر کردند که مکان‌های فرهنگی با احترام رفتار شوند یا شهرهایی مانند رم و پاریس تا حد ممکن مورد بمباران قرار نگیرند. البته در سطح سربازان عادی تخریب عمدی زیادی اتفاق افتاد. یک توپچی تانک آمریکایی تصمیم به شلیک به مجسمهٔ بزرگ کایزر ویلهلم اول در کبلنز[2] گرفت. افکار او وقتی که تصویر یک شهر را تغییر می‌داد چه بود؟ احتمالاً غیرسیاسی.

یک مورد بینابینی برای بسیاری از مردم، حملات بمبارانی متفقین—به‌ویژه بریتانیا—به شهرهای آلمان است. از حملهٔ ویرانگر به لوئبک در سال ۱۹۴۲ تا آخرالزمان در درسدن در فوریه ۱۹۴۵، گروه‌های شبانه شمار زیادی از بناهای باشکوه و آثار هنری را نابود کردند و زندگی هزاران غیرنظامی را گرفتند. برخی تاریخ‌نگاران بر این باورند که برنامه‌ریزان حمله به لوئبک ممکن است به‌طور عمدی شهری را به دلیل اهمیت فرهنگی و استراتژیک آن انتخاب کرده باشند. اگر چنین باشد، آن‌ها اولین شکاف غربی را در قواعد غیرواقعی درگیری که طرف‌های اصلی در سال ۱۹۳۹ پذیرفته بودند، گشودند (قاعده‌هایی که توسط آلمانی‌ها در طول حملهٔ سپتامبر ۱۹۳۹ به لهستان به‌ویژه در بمباران ورشو مرکزی به‌طور کامل نادیده گرفته شده بود). به هر حال، نازی‌ها، که ترجیح می‌دادند بر از دست دادن فرهنگی به‌جای انسانی تمرکز کنند، بلافاصله اعلام کردند که

جایگاه واقعی آسیب پایدار به هویت از طریق تخریب فرهنگی نه در سطح جامعه، بلکه در سطح خانه و خانواده است.

1. Hermann Goering

2. Kaiser Wilhelm I in Koblenz

معماری تاریخی به‌طور عمدی هدف قرار می‌گیرد، و پروپگاندا به «ترور فرهنگ اروپایی توسط انگلستان» اشاره کرد. گوبلز[1] خلبانان آمریکایی را به‌عنوان «تازه به دوران رسیدگانی از قاره‌ای دیگر» معرفی کرد که «علیه نیاکان خود طغیان می‌کنند، زیرا او روح و روانش ثروتمندتر است...» (quoted in Lambourne 2001: 106).

هیچ مدرکی مبنی بر اینکه فرمانده نیروی هوایی هریس، فرمانده عملیات هوایی بریتانیا، به طور جدی معتقد بوده که تخریب بناهای تاریخی و میراث فرهنگی ارادهٔ عمومی آلمان را سست خواهد کرد، وجود ندارد. در عوض، او بر این باور بود که تخریب مراکز شهری و مناطق مسکونی، ارادهٔ غیرنظامیان آلمان را برای ادامه حمایت از جنگ از بین خواهد برد. همانطور که نیکولا لمبورن می‌نویسد: «در غیاب یک سیاست مثبت اعلام شده از سوی متفقین مبنی بر بمباران ساختمان‌های دارای اهمیت تاریخی و فرهنگی در آلمان، قوی‌ترین برداشت بیشتر ناشی از عدم علاقهٔ نیروهای هوایی و دولت‌ها به اجتناب از آن‌ها است.» (Lambourne 2001: 163). در همین حال، بریتانیایی‌ها، بسیار شبیه آلمان‌ها در سال‌های ۱۹۱۴–۱۹۱۸، داستان‌هایی را ترویج می‌کردند که چگونه برخی ساختمان‌های معروف — به‌ویژه کلیسای جامع کلن — با دقت توسط بمب‌افکن‌های ماهر نیروی هوایی سلطنتی (RAF) هدف قرار نگرفته بودند. (در دهه ۱۹۶۰، من با یکی از آن خلبانان آشنا شدم که اصرار داشت

1. Goebbels

در هر حمله، کلیسای جامع را هدف قرار داده است اما همیشه خطا رفته بود).

در مقابل، کاملاً روشن است که رهبری نازی به اثرات روحیه‌شکن تخریب فرهنگی اعتقاد داشت. حمله بمب‌افکن‌های آلمانی به گرنیکا[2] در طول جنگ داخلی اسپانیا ممکن است یک نمونه بوده باشد؛ آنچه «حملات بیدکر[3]» نامیده شد به شهرهای کلیسایی قدیمی انگلیسی در آوریل ۱۹۴۲، که به عنوان انتقام برای تخریب لوبک[4] و روستوک[5] اعلام شد، نمونه دیگری بود. اما این در رفتار آلمان با لهستان، کشوری و مردمی که هیتلر آن‌ها را برای انقراض مقدر کرد، بود که استفاده عمدی از تخریب فرهنگی برای از هم پاشیدن هویت —در کنار روش‌های اخراج و کشتار جمعی—به اوج خود رسید. ورشو، پایتخت لهستان، دو ضربهٔ اصلی را متحمل شد. یک حملهٔ هوایی عظیم در سال ۱۹۳۹، ۷۸۲ بنای تاریخی از ۹۸۷ بنا را در منطقهٔ اطراف شهر قدیمی کاملاً تخریب کرد. در پی خیزش ورشو در سال ۱۹۴۴، هیتلر دستور داد که شهر با آتش و مواد منفجره با خاک یکسان شود، دستوری که در مناطق مرکزی اجرا شد. قلعهٔ سلطنتی در ورشو در سال ۱۹۴۰ منفجر شده بود. در بمباران، و سپس پس از خیزش، کتابخانه‌ها، آرشیوها و مجموعه‌های موزه عمداً سوزانده و ساختمان‌های تاریخی بمباران شدند. تابلوهای نقاشی منتخب، مواد باستان‌شناسی، اسناد و گنجینه‌های

2. Gernika
3. Baedeker Raids
4. Lubeck
5. Rostock

هنری دیگر در اواخر سال ۱۹۴۴ در ۹ قطار به آلمان منتقل شدند.

لهستانی‌ها در مورد ماهیت برنامه‌های آلمان تردیدی نداشتند. راهنمای سال ۱۹۴۵ برای نمایشگاه بازسازی پایتخت بیان می‌کند: «تخریب نمادهای وجود دولت ملی ما، پاک کردن اجزای تمدن ملی ما که شکوه و تمایز آن تمدن را تشکیل می‌داد... قرار بود امکان معرفی عناصر معماری کاملاً بیگانه را فراهم کند، آلمانی‌سازی چشم‌انداز شهری که... قرار بود فرهنگ و ملت را بکشد. به عبارت دیگر، یک آشویتس غول‌پیکر برای کل ملت، که توسط بشردوستی آلمانی تکمیل شده است...» (National Museum War-saw 1945: 26).

این بروشور ادامه می‌دهد: «اولین نتیجهٔ عملی از نمایشگاه این است: نمادهای زنده‌ای که ملت بدون آن‌ها نمی‌تواند وجود داشته باشد باید بازسازی شوند، در حالی که دوران‌هایی که قرار بود از سوابق تمدن ما پاک شوند، باید به زندگی پلاستیکی بازگردانده شوند».

در اینجا شاهدی نسبتاً روشن برای فرضیهٔ رابرت بوان وجود دارد: آنچه او «نسل‌کشی فرهنگی» می‌نامد، به‌عنوان مقدمه‌ای برای نوع واقعی آن مورد استفاده قرار گرفت. مقصود آن بود که نابودی دائمی دولت لهستان و فروکاستن مردم آن به وضعیتی از بردگی ناآگاهانه، پیش از نابودی زیستی آنان رقم زده شود. برخی استدلال خواهند کرد که این همان سیاستی بود که بعدها توسط صرب‌ها در جریان جنگ بوسنی

و محاصرهٔ سارایوو[1] دنبال شد. مساجد به‌طور سیستماتیک ویران گردیدند و خانه‌ها و مراکز فرهنگی مسلمانان سوزانده شدند؛ اقدامی که مقدمه‌ای برای تبعید یا قتل عام به شمار می‌رفت. میان بازماندگان محاصره درباره این موضوع بحث بسیار وجود دارد که آیا توپخانه‌داران صرب، کتابخانه و موزه ملی را عمداً هدف قرار دادند یا نه، اما آتش‌هایی که در پی گلوله‌باران آنان شعله‌ور شد، در نهایت موجب سوختن بایگانی‌هایی گشت که حافظهٔ جمعی و تاریخ فردی و جمعی مسلمانان بوسنی را در خود جای داده بود.

گلوله‌بارانِ برنامه‌ریزی‌شده و هدفمند برای نابودی بایگانی‌ها با سایر اقدامات صرب‌ها در حملات علیه حافظهٔ دشمن، سازگار است. نمونه‌ای دیگر در قفقاز در سال ۱۹۹۳، در پایان جنگ جدایی‌طلبانه آبخازیا از گرجستان رخ داد. درست زمانی که گرجی‌ها در حال تخلیهٔ پایتخت آبخازیا[2]، سوخوم[3] ، بودند، گروهی از شبه‌نظامیان وارد شدند و نارنجک‌های آتش‌زا به ساختمانِ بایگانی‌های آبخازیا پرتاب کردند. این اسناد، صرفاً مربوط به هویت قومی آبخازها نبودند، بلکه شامل بایگانی‌های جوامع یونانی، یهودی، ارمنی و روسی نیز بودند؛ همان جوامعی که همزیستی چندفرهنگی آن‌ها ماهیت واقعی آبخازیا پیش از درگیری را شکل داده بود. تمامی این مجموعه‌ها نابود شدند (Ascherson ۱۹۹۶: ۲۵۳-۴). پیام این اقدام آشکار بود.

آیا این اعمال استثنایی هستند؟

1. Sarajevo
2. Abkhazia
3. Sukhum

جهان در مرحله‌ای قرار دارد که در آن اهمیت اجتماعی میراث و هویت به سطحی والا ارتقا یافته است، و ممکن است که تخریب عمدی بایگانی‌ها، به‌منظور زدودن حافظهٔ جمعی، به پدیده‌ای رایج‌تر بدل شود. تاکنون ذهنیت حرفه‌ای نظامی چنین فرض نکرده است که دشمن برای حفظ کلیساها یا گالری‌های هنری تسلیم خواهد شد. به همان نسبت، احترام به هنر، هرچند همواره از سوی نظامیان توصیه شده است، در اولویت‌های جنگی جایگاه پایینی دارد. در جنگ‌های کلاسیک، تخریب اماکن تاریخی تقریباً همواره گناهی از سر غفلت، یا بی‌توجهی است. اما در عصر جدیدِ جنگ‌های کم‌شدت، که توسط نیروهای شبه‌نظامی قومی تحت رهبری فرماندهان محلی انجام می‌شوند، اولویتِ نابودی فرهنگ دشمن با شدت فزاینده‌ای در حال افزایش است.

آیا تخریب فرهنگی هویت جمعی را تضعیف می‌کند؟

اکنون به بخش پایانی این مقاله می‌رسیم، بخشی که در آن قصد دارم کل این بحث را از زاویه‌ای معکوس بررسی کنم. پرسشی باید مطرح شود. می‌توان امید داشت که بر سر این نکته توافق وجود دارد که دولت‌های درگیر در جنگ تأکید فراوانی بر تخریب فرهنگ دارند—پیش از هر چیز، فرهنگ خودشان. آن‌ها عمدتاً برای سیاه‌نمایی دشمن چنین می‌کنند، اما همزمان برای تقویت همبستگی و وفاداری اتباع خود در دوران جنگ نیز از این روش استفاده می‌کنند. همچنین بخشی از انرژی خود را صرف برنامه‌های تبلیغاتی می‌کنند تا نشان دهند که سربازان و نیروهای «ما» به فرهنگ دیگران احترام گذاشته و تلاش می‌کنند در جریان نبرد به آن آسیب نرسانند.

این نکات تا اینجا کاملاً روشن است. اما اکنون پرسشی طبیعی مطرح می‌شود: چه شواهدی وجود دارد مبنی بر اینکه احساس هویت فرهنگی یک ملت یا جامعه می‌تواند با تخریب بناها یا اشیای فرهنگی از میان برود؟ شواهد از این دست به طرز قابل توجهی اندک است. امروزه به‌طور گسترده پذیرفته شده است که بمباران هوایی گسترده شهرهای آلمان در جنگ جهانی دوم، که مناطق وسیعی را ویران ساخت و ده‌ها هزار نفر را کشت، همبستگی مردمی را از بین نبرد، بلکه در برخی موارد حتی آن را تقویت کرد. افسانهٔ بریتانیایی درباره استقامت «کوکنی‌ها[4]» در جریان حملات هوایی لندن (شعار معروف «لندن تاب می‌آورد!») شاید کمتر از آنچه تصور می‌شد واقعیت داشته باشد، اما همچنان در بطن آن حقیقتی نهفته است. تلاش‌های نازی‌ها برای ریشه‌کن کردن «لهستانی‌بودن» از طریق ترور و نابودی نشانه‌های گذشته لهستان، کاملاً نتیجه‌ای معکوس داشت.

احتمالاً، همان‌گونه که در بحث‌های شرکت‌کنندگان «انجمن ایکروم» (ICCROM Forum) اشاره شد، جایگاه واقعی آسیب پایدار به هویت از طریق تخریب فرهنگی نه در سطح جامعه، بلکه در سطح خانه و خانواده است. سلطان برکات[5] در مقالهٔ خود اشاره

4. Cockneys
5. Sultan Barakat

می‌کند که در اردوگاه‌های پناهندگان فلسطینی، دیدار با زنان سالمند که هنوز کلید خانه‌های دیرزمان از دست‌رفتهٔ خود را نگه داشته‌اند، امری رایج است (برکات، همان منبع). دیگر پژوهشگران نیز با بازماندگان ملت‌های گوناگون روبه‌رو شده‌اند، افرادی که از خانه‌های خانوادگی خود رانده شده‌اند یا شاهد نابودی آن بوده‌اند، اما همچنان کلیدهای آن را حفظ کرده‌اند. خانهٔ خانوادگی بی‌تردید به همان اندازه که کلیسا یا مسجد مرکز فرهنگی به شمار می‌رود، دارای بار فرهنگی است. اما آسیبی که از نابودی همیشگی آن متوجه هویت فردی می‌شود، جبران‌ناپذیراست.

هویت جمعی جوامع مقاوم‌تر است. در واقع، حملهٔ عامدانه به حافظهٔ فرهنگی می‌تواند هویت را در جهتی ناخواسته دگرگون سازد، با افزودن مؤلفه‌ای سخت‌تر و آمیخته به رنج و کینه، و ایجاد زمینه‌ای برای گردآمدن جامعه پیرامون یک غم یا مظلومیت تاریخی ماندگار. برای مثال، زمانی‌که ایتالیای موسولینی هرم ابلیسک[1] و دیگر نمادهای تداوم تاریخی اتیوپی را به غارت برد، نتیجه آن بود که آگاهی ملی و تاریخی اتیوپی در آینده پیرامون مطالبهٔ بازگرداندن همان آثار متمرکز گشت. به همین ترتیب، زمانی که ادوارد اول «سنگ سرنوشت» را از اسکاتلند ربود، نتوانست اقتدار پادشاهان اسکاتلند را تضعیف کند—پادشاهانی که از جمله رابرت بروس[2] همچنان بدون آن سنگ تاج‌گذاری کردند. در عوض، ادوارد با این اقدام یک غم یا رنج تاریخی درازمدت برای اسکات‌ها فراهم کرد که بیش از هفت قرن، سوختی برای احساسات ملی‌گرایانه آنان باقی ماند.

حملات به هویت گروهی از طریق تخریب فرهنگی، به‌طور خلاصه، بسیار به‌ندرت موفقیت‌آمیز هستند. اما این نکته از میزانِ آسیبی که این حملات می‌توانند بر جای گذارند، یا ترسی که می‌توانند ایجاد کنند، نمی‌کاهد. در جوامع چندقومیتی (برای نمونه بوسنی)، اینگونه به نظر می‌رسد که وجود برخی از بناهای تاریخی، با توجه به تداوم حضورشان در طول زمان، حق تصرف فضا را به آن‌ها می‌دهد. هنگامی که این بناها از میان برداشته می‌شوند—مانند زمانی که مسجدی منفجر می‌شود—ترس و ناامنی حاصل می‌تواند بسیار شدید باشد (اشکال۲ و۳).

بازسازی، نوسازی یک مسجد یا گشودن دوبارهٔ قبرستانی زمانی که خانواده‌های رانده‌شده جرئت بازگشت به آن را یافته‌اند، می‌تواند حکم میخ‌های امنیت را داشته باشند که دوباره در زمان کوبیده می‌شوند و این پیام را منتقل کنند که بازگشت‌کنندگان با دو گزینهٔ مرگبار مواجه نخواهند شد: یا با ما یکی شوید، یا بروید.

این نکته، بُعد دیگری از موضوع را مطرح می‌کند: اهمیت مؤلفه زمانی در هویت فرهنگی. پس از آنکه شهر بوسنیایی زوورنیک[3] در سال ۱۹۹۲ «پاکسازی» شد، شهردار جدید صرب در گفت‌وگو با خبرنگاران خارجی گفت: «در زوورنیک هرگز مسجدی وجود نداشته است!» (New York Times

1. Axum Obelisk
2. Robert the Bruce
3. Zvornik



شکل۲: جستجوی اولویت، آیودیا ۱۹۹۲. افراطیان هندو در حال تخریب مسجد بابری متعلق به سدهٔ شانزدهم. اصرار داشتند که زادگاه یکی از خدایان «رام» زیر این مسجد قرار دارد.



شکل۳ : یک معبد جین در لاهور، پاکستان، فرو می‌ریزد. این اتفاق در دسامبر ۲۰۰۲، در پی حملهٔ معترضان مسلمان به تلافی تخریب مسجد بابری در آیودیا، رقم خورد.

August ۲۱ ,۱۹۹۲ quoted in Bevan ۲۰۰۵: ۱). این دروغ، اگر به حال خود رها می‌شد، سرانجام به این گزاره بدل می‌گشت: «در زوورنیک هرگز مسلمانی وجود نداشته بود». در اینجا بار دیگر کارکرد برخی اشیا به‌مثابهٔ یک میخ مطرح می‌شود که وجود فرهنگی یک گروه را در بستر زمان تأیید و تثبیت می‌کند. هنگامی که این تکیه‌گاه از بین رود و گروهی به قتل رسد یا تبعید شود، هویت واقعاً ممکن است رو به پژمردگی گذارد. عبارت «اینجا مسجد وجود داشت و ما مسلمانان در زوورنیک زندگی می‌کردیم» چندان مثبت نیست، زیرا همه چیز را در زمان گذشته قرار می‌دهد.

سیاستمداران از دست دادن یک شیء فرهنگی مشهور را با فقدانی مقایسه می‌کنند که فرد با از دست‌دادن یکی از دارایی‌های شخصی‌اش تجربه می‌کند. اما در واقع، حسّ مردمیِ فقدانِ شخصی-مادی ممکن است بسیار اندک باشد، زیرا شیء ازدست‌رفته تنها از طریق رشته‌ای از همانندسازیِ خیالی به فرد مرتبط بوده است. تخریب یک کلیسای جامع دردناک است، اما این درد به اندازهٔ دردِ دزدیده‌شدنِ یک ساعت طلای خانوادگی نیست. کاریکاتوریست و منتقد بریتانیایی، آزبرت لنکستر[1]، این موضوع را به شیوه‌ای بسیار انگلیسی چنین بیان می‌کند: «باید پذیرفت که برای ۹۹ درصد مردم، اندوه ناشی از نابودی هر اثر معماری منفرد عمدتاً ماهیتی عرفانی دارد؛ این نوع فقدان در همان قلمرو مرگ خاله آگاتا قرار می‌گیرد، خاله‌ای که خانواده همواره با عمیق‌ترین محبت از او یاد می‌کرد، اما هیچ‌کس هرگز او را ندیده بود» (Lancaster, quoted in Lambourne ۲۰۰۱: ۱۰۱).

با این حال، قید «ممکن است» اهمیت دارد. نمونه‌هایی وجود دارد که در آن، همانندسازی خیالی چنان قدرتمند است که فقدانِ شیء فرهنگی به شدت دردناک احساس می‌شود— حتی شاید برای کسانی که پیش از ویرانی هرگز آن را ندیده بودند. پل معروف موستار[2] نمونه‌ای ناگزیر است. نویسندهٔ کروات، اسلاونکا دراکولیچ[3]، از خود پرسید چرا سقوط پل بیش از یک مرگ او را آزرده است. او چنین پاسخ می‌دهد: «شاید چون در فروریختن پل، مرگ‌پذیریِ خود را می‌بینیم. ما انتظار داریم انسان‌ها بمیرند... پل، در تمام

بازسازی، نوسازی یک مسجد یا گشودن دوبارهٔ قبرستانی زمانی که خانواده‌های رانده‌شده جرئت بازگشت به آن را یافته‌اند، می‌تواند حکم میخ‌های امنیت را داشته باشند که دوباره در زمان کوبیده می‌شوند و این پیام را منتقل کنند که بازگشت‌کنندگان با دو گزینهٔ مرگبار مواجه نخواهند شد: یا با ما یکی شوید، یا بروید.

1.Osbert Lancaster

2. The Bridge at Mostar
3. Slavenka Drakulic

زیبایی و لطافتش، ساخته شده بود تا از ما عمر طولانی‌تری داشته باشد... یک زنِ مرده یکی از ماست؛ اما پل، همهٔ ما برای همیشه است» (Drakulic S., in The Observer, ۱۴ November ۱۹۹۳).

می‌توان این فکر را به بیانی کم‌هیجان‌تر مطرح کرد. هنگامی که ساختمانی شناخته‌شده یا یک اثر هنری در نتیجهٔ خشونت نابود می‌شود، آسیبی که وارد می‌شود معمولاً متوجه «پیوستگی» است. هنگامی که شکافی در چشم‌انداز یا روایت آشنا پدید می‌آید، احساس عمیقی از ناامنی و اضطراب برانگیخته می‌شود.

این زخمی در زمان است، ناپدیدشدنِ شیئی آشنا—مانند پل موستار—که دیدنش همواره این اطمینان را ایجاد می‌کرده که برخی چیزها، صرف‌نظر از آنچه بر آدمیان می‌گذرد، تغییرناپذیرند. هنگامی که این شکاف زمانی پدید می‌آید، اغلب نوعی گرایش غریزی برای «پُر کردن» آن وجود دارد. دو شیوه را می‌شناسم که کاملاً از هم جدا نیستند. یکی بازسازی عینی است. یادم هست در آلمان غربی دربارهٔ بازسازی اپراخانه‌های بمباران‌شده چه بحث‌هایی درگرفته بود. در فرانکفورت و برلینِ غربی، تصمیم بر آن شد که ساختمان‌هایی کاملاً مدرن، طراحی‌شده توسط معماران پیشروی دههٔ ۱۹۶۰، ساخته شود. نظر مردم چندان پرسیده نشد. اما در مونیخ، برعکس، نظر شهروندان جویا شد و دیدگاه آنان با نظر مدیران شهری همسو بود. اپراخانهٔ مونیخ با همان جزئیات قدیمی، تا آخرین پیچ‌وتابِ ورق‌طلای تزئینی، بازسازی شد. شهروندان مونیخ با افتخار به «اپرای قدیمیِ» خود بازگشتند که فقط چند سال از صحنه غایب مانده بود. رویکردهایی مشابه اما نه کاملاً یکسان در ورشو، دِرِسدِن و بسیاری نقاط دیگر اتخاذ شد.

شیوهٔ دوم برای پُر کردن این شکاف، انکار محض است—دستکاریِ زمان خطی برای قالب‌بندی آن در شکل‌های تازه و مطلوب. لهستانی‌ها در این کار به‌ویژه ماهر بوده‌اند؛ هویت فرهنگی و سیاسی آنان طی دو قرن گذشته، به بهایی انسانیِ تکان‌دهنده حفظ شده است. برای نمونه، قلعهٔ سلطنتی ورشو توسط نازی‌ها به تکه‌ای از آجر فروکاسته شد. فرآیند بازسازی تا دهه ۱۹۷۰ آغاز نشد، اما آن نیز به شکل بازآفرینی کامل و جزئیِ بنا انجام گرفت. برای بخش بزرگی از عمر من، آن قلعه تکه‌ای از آسمان بود. اکنون با نوعی سرگیجه لذت‌بخش می‌شنوم که راهنما می‌گوید: «اگر از این پنجره خم شوید و به سوی حیاط نگاه کنید، تنها پنجرهٔ رنسانسی‌ای را می‌بینید که از بازطراحی باروک جان سالم به در برده است...».

نمونه‌ای دیگر را در نظر بگیرید. در سال ۱۹۸۰، تنها ۲۵ سال پیش، اعتصاب‌کنندگان جنبش همبستگی (Solidarity) یادمانی عظیم از فولاد را در برابر دروازه‌های کارخانهٔ کشتی‌سازی گدانسک برپا کردند، به‌منظور بزرگداشت کارگرانی که در شورش‌های ۱۹۷۰ به قتل رسیدند. یک سال بعد، این جنبش توسط حکومت نظامی ژنرال یاروزلسکی سرکوب شد، اما یادمان بسیار بزرگ‌تر از آن بود که بتوان آن را ویران کرد. به‌زودی، رسمی دیرینه پدید آمد. پس از مراسم ازدواج در کلیسای ماریاتسکی، عروس و داماد به‌سرعت به سوی یادمان می‌رفتند و دسته‌گل‌های خود را بر پای آن قرار می‌دادند. روزی که این صحنه را تماشا می‌کردم، به دوست لهستانی‌ام گفتم: «این واقعاً اختراعِ سنت است!» او پاسخ داد: «نه دقیقاً، زیرا به نوعی این یادمان قرن‌هاست که در اینجا ایستاده است».

نتیجه‌گیری

در جمع‌بندی، شناسایی آسیب وارده بر هویت فرهنگی جمعی در زمان جنگ، در مقیاسی فراتر از سطح خانواده، به طرز شگفت‌آوری دشوار است. واقعیت موجود این است که ویرانی غالباً به افراد جامعه آسیب می‌رساند. اما جوامع و دولت-ملت‌ها شیوه‌های بسیاری را برای ترجمهٔ این فقدان به صورت‌های تازه‌ای از ابراز وجود، یا حتی – چنان‌که کوشیدم نشان دهم- به شکل انکار غیبت موقتی چیزی که آن‌قدر مهم تلقی می‌شود که نبودش قابل تصور نیست، پرورش داده‌اند.

نسل‌کشی و تبعید می‌توانند هویت فرهنگی را به تهمانده‌ای تحریف‌شده تقلیل دهند. اما به نظر نمی‌رسد تخریب اشیای فرهنگی در جریان جنگ یا پس از آن چنین اثری داشته باشد. سربازان و شبه‌نظامیانی که آگاهانه مساجد را منفجر می‌کنند، صومعه‌ها را غارت می‌کنند یا کتابخانه‌های کهن را به آتش می‌کشند، بی‌درنگ از این عمل خود احساس رضایت می‌کنند. آنان تصور می‌کنند دشمنانشان در اندوه فرو می‌ریزند و ارادهٔ ادامه دادن «دیگری» ناخوشایند خود را از دست می‌دهند. اما فاتحان در این مورد، از آغاز تاریخ

تاکنون، همواره در اشتباه بوده‌اند.

منابع

Anderson, B. (1983), Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism (Verso).

Arrian (1976), The Campaigns of Alexander (Penguin). Translated by Aubrey De Selincourt.

Ascherson, N. (1996), Black Sea (Vintage).

Barrow, G.W.S. (2003), 'The removal of the Stone and attempts at recovery, to 1328', in R. Welander, D. J. Breeze and T. O. Clancy (eds) (2003), The Stone of Destiny: artefact and icon (Society of Antiquaries of Scotland, Edinburgh): 199-205.

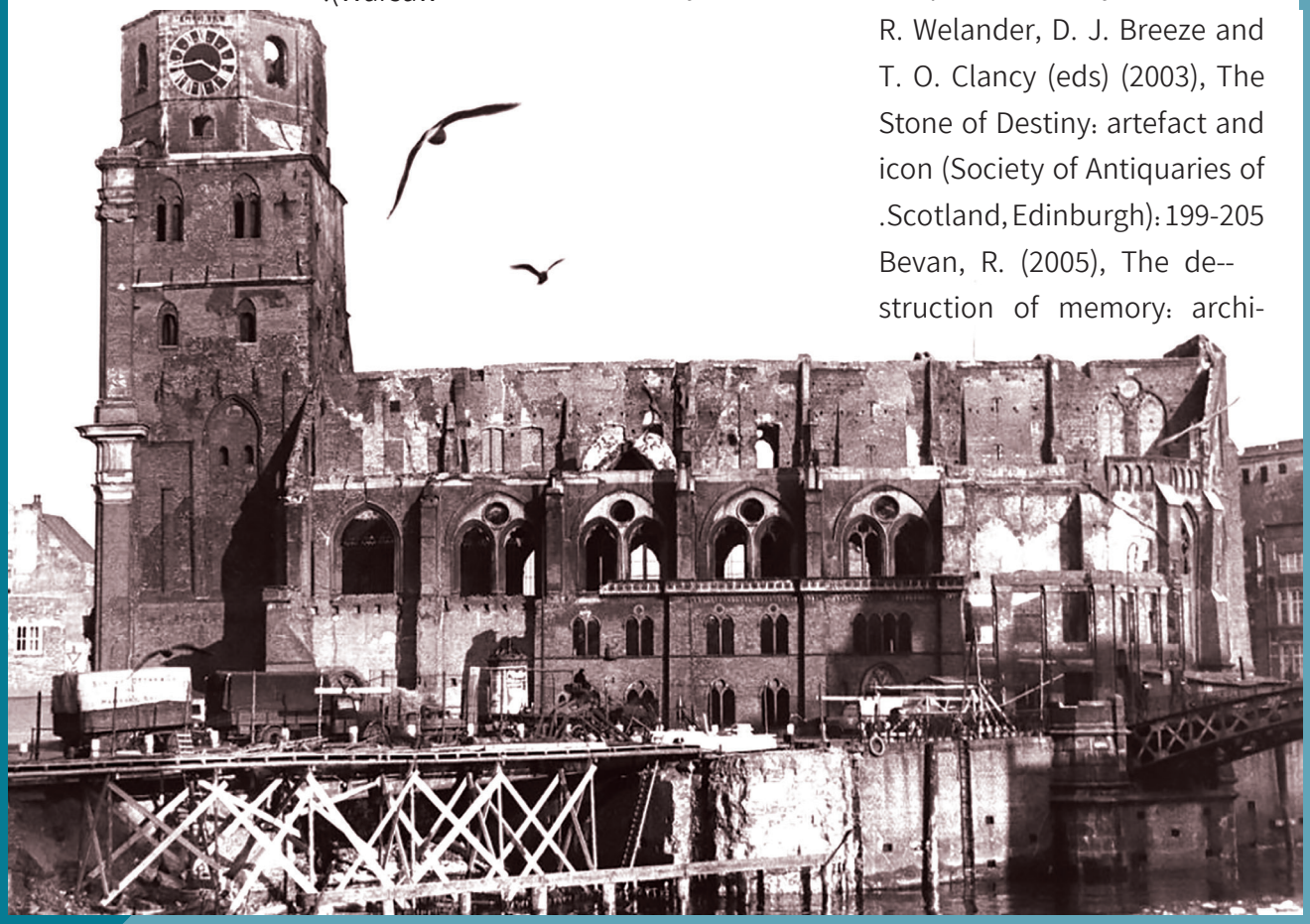
Bevan, R. (2005), The destruction of memory: architecture at war (Reaktion Books, London).

FitzPatrick, E. (2003), 'Leaca and Gaelic inauguration ritual in mediaeval Ireland', in R. Welander, -D. J. Breeze and T.O. Clancy (eds) (2003), The Stone of Destiny: artefact and icon (Society of Antiquaries of Scotland, Edinburgh): 107-21.

Heine, H, (1821), Almansor- (Collected Works, Heinemann, London, 1905).

Kellas, J. (1991), The politics of nationalism and ethnicity (Macmillan).

National-Museum Warsaw (1945), Warsaw accuses. Guide book to the exhibition arranged by the Office of Reconstruction of the Capital together with the National Museum in Warsaw (Ministry of Culture and Art, Warsaw).





نوشتهٔ ریم لابابیدی | ترجمه: مریم شکوری
دانش‌آموختهٔ .....، کارشناس راهنمای پردیس موزه‌ای رامسر

حفاظت بین‌المللی از میراث فرهنگی در زمان درگیری: کارآمد یا ناکارآمد؟

«میراث فرهنگی، در هر دو قالب ملموس و ناملموس آن، مدرکی از خلاقیت بشر را تشکیل می‌دهد و به‌عنوان رشته‌ای از تداوم برای انسان‌ها و همچنین تجسمی از گذشته و حال آنان، عمل می‌کند. از آنجا که میراث فرهنگی در طول زندگی با انسان همراه است، در کامیابی دوران صلح و رنج و مصیبت جنگ‌ها نیز سهیم می‌شود».

می‌توان درگیری را این‌گونه تعریف کرد: «وضعیتی که در آن کنشگران برای دستیابی به اهداف ناسازگار و/یا ابراز خصومت خود، رفتاری مبتنی بر تعارض نسبت به یکدیگر به‌کار می‌برند.» هرچه پویایی‌ها و ابزارهای جنگ پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر شوند، تأثیرات آن‌ها بر منابع دولت‌ها، زندگی انسان‌ها و میراث فرهنگی نیز مخرب‌تر می‌گردد. (Bartos and Wehr, Using Conflict Theory, Cambridge University Press, ۲۰۰۲)

از منظر اموال و دارایی‌های فرهنگی، درگیری یا منازعات مسلحانه انواع متفاوتی از آسیب‌ها را تحمیل می‌کنند، ازجمله:

۱. فرسایش و تخریب تدریجی ناشی از کمبود منابع لازم و/یا عدم دسترسی به منظور نگهداری و حفاظت از اموال فرهنگی

۲. آسیب‌های جانبی در نتیجهٔ عملیات نظامی یا هدف‌گیری عمدی زمانی که این اماکن به پایگاه‌های نظامی تبدیل می‌شوند. نمونهٔ آن تخریب منارهٔ مسجدی در حلب پس از آن است که به پایگاهی برای تک‌تیراندازان رژیم تبدیل شد.

۳. هدف‌گیری عامدانه توسط گروه‌هایی که در پی تخریب نمادهای نژادی، ملی یا مذهبی دیگران یا تحمیل ایدئولوژی‌های خاص هستند. تخریب زیارتگاه‌ها توسط گروه بنیادگرای اسلامی داعش در عراق و سوریه در این گروه قرار می‌گیرد.

۴. کاوش‌های غیرقانونی و تجارت غیرمجاز آثار باستانی توسط شبکه‌های سازمان‌یافته، که غالباً خساراتی جبران‌ناپذیر به فرهنگ مادی وارد می‌کند، اتفاقی که نمونه‌های آن در محوطه‌های باستان‌شناسی جنوب عراق و سوریه رخ داده است.

۵. استفادهٔ ابزاری برای بقا در شرایط دشوار جنگ. برای مثال، مقبره‌های رومی شهرهای مرده در شمال سوریه به‌عنوان سرپناه



توسط خانواده‌هایی که در جریان درگیری‌ها خانه‌های خود را از دست داده‌اند مورد استفاده قرار می‌گیرد. همچنین در ادلب، استانی در سوریه، ۶۰۰ نفر از طریق فروش سکه‌های باستانی یافته‌شده در اراضی خود به دلال‌های عتیقه امرار معاش می‌کنند (Arja ۲۰۱۴). از دست رفتن تأسف‌بار میراث فرهنگی بر هویت مردم، انسجام اجتماعی و وضعیت اقتصادی آنان تأثیر می‌گذارد، به ویژه در مواردی که میراث فرهنگی به‌مثابه مرکزی پویا برای حیات اجتماعی عمل می‌کند، همچون مرکز تاریخی شهر حلب. ازاین‌رو، طی یک سدهٔ اخیر، حفاظت از میراث فرهنگی و مقابله با آثار مخرب منازعات به یکی از دغدغه‌های اصلی جامعهٔ بین‌المللی تبدیل شده است.

حفاظت از میراث فرهنگی

اذعان به اهمیت میراث فرهنگی و لزوم حفاظت از آن، از سدهٔ هجدهم میلادی آغاز شد و پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۸-۱۹۱۴) از طریق کنفرانس‌هایی مانند کنفرانس آتن در سال ۱۹۳۱، به صورت بین‌المللی ترویج یافت. تخریب غم‌انگیز اموال فرهنگی اروپا در پی جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵-۱۹۳۹)، موجب شد تلاش‌هایی در جهت تنظیم یک حفاظت نظام‌مند از میراث فرهنگی در سراسر جهان انجام شود.

به همین ترتیب، سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی ملل متحد (یونسکو) به عنوان یک سازمان بین‌دولتی در سال ۱۹۴۵ تأسیس شد و به عنوان سازمان پیشرو در حفظ و حراست از میراث فرهنگی در سطح بین‌المللی شناخته شد. برای حمایت از یونسکو در انجام این ماموریت، چندین نهاد همکار تخصصی در سال‌های بعد تأسیس شدند.

طی شصت سال گذشته، یونسکو مجموعه‌ای جامع و سازگار از دستورالعمل‌ها را برای حفاظت و نگهداری از اموال فرهنگی تدوین کرده است و همواره بر مسئولیت اخلاقی دولت‌ها در رعایت این اقدامات تأکید نموده است. یونسکو در میان دستورالعمل‌های خود، حفاظت از میراث فرهنگی در زمان درگیری‌ها را از طریق کنوانسیون‌های الزام‌آور قانونی برای کشورهای عضو، به طور خاص مورد توجه قرار داده است. این موارد در زیر توضیح داده شده‌اند:

۱. کنوانسیون ۱۹۵۴ لاهه در مورد

حفاظت از اموال فرهنگی در صورت بروز درگیری مسلحانه و دو پروتکل اول (۱۹۵۴) و دوم (۱۹۹۹) آن که استفاده از اماکن فرهنگی برای اهداف نظامی، ارتکاب اقدامات تلافی‌جویانه یا هدف‌گیری عمدی را منع می‌کنند (UNESCO ۱۹۵۴, article ۳,۴). پروتکل اول، کشورهای عضو را تشویق می‌کند تا پرسنل متخصص را در ارتش‌های خود به کار گیرند تا با نهادهای مدنی مسئول میراث فرهنگی هماهنگی داشته باشند و پیشنهاد می‌کند مقررات نظامی‌ای وضع شود که به حفاظت از میراث فرهنگی کمک کند (UNESCO ۱۹۵۴, article ۷). با پروتکل دوم، صندوقی داوطلبانه تأسیس شد که یونسکو می‌تواند از آن برای پاسخگویی به شرایط اضطراری استفاده کند (UNESCO ۱۹۹۹, article ۲۹). و همین پروتکل ادعایی موقت را برای جدا کردن تصمیمات سیاسی از تصمیمات مربوط به حفظ میراث مطرح می‌کند (UNESCO ۱۹۹۹, article ۳۰).

۲. کنوانسیون ۱۹۷۲ در مورد حفاظت از میراث فرهنگی و طبیعی، که برای آن فهرست میراث فرهنگی و صندوقی ایجاد شد تا از سایت‌های باارزش برجسته بهتر محافظت شود و به سایت‌های آسیب‌دیده فهرست‌شده یا در معرض خطر آسیب‌رسانی کمک شود (UNESCO ۱۹۷۲, article ۱۱, ۱۵).

۳. کنوانسیون ۱۹۷۰ در مورد روش‌های منع و جلوگیری از ورود، خروج و انتقال غیرقانونی مالکیت اموال فرهنگی، که کشورهای عضو را به انجام اقدامات پیشگیرانه علیه ورود و خروج غیرقانونی اموال فرهنگی تشویق می‌کند. همچنین، از کشورهای عضو می‌خواهد که با مقررات استرداد این کنوانسیون همکاری کنند (UNESCO ۱۹۷۰).

۴. کنوانسیون حفاظت از میراث فرهنگی زیرآبی یونسکو ۲۰۰۱ که علاوه بر همکاری با سایر کشورهای عضو و حل و فصل اختلافات بین آن‌ها، خواستار استرداد میراث فرهنگی زیرآبی است که به طور غیرقانونی بازیابی شده است (UNESCO ۲۰۰۱).

علاوه بر این، در سال ۱۹۷۰، تلاشی برای ایجاد ارتباط بین میراث فرهنگی و حقوق بشر آغاز شد، زمانی که یونسکو کنفرانسی با عنوان «حقوق فرهنگی به عنوان حقوق بشر» برگزار کرد (UNESCO ۱۹۷۰). این مفهوم سپس در کنوانسیون ۱۹۷۲ حفاظت از میراث فرهنگی و طبیعی، زمانی که جامعهٔ بین‌المللی به منظور تأکید بر مفهوم بشردوستانهٔ میراث فرهنگی اصطلاح «میراث فرهنگی» را جایگزین «اموال فرهنگی» نمود (UNESCO ۱۹۷۲)، بیش از پیش مورد اهمیت قرار گرفت. علاوه بر این در سال ۱۹۹۸، پس از نسل‌کشی‌های فرهنگی که در بالکان طی یک جنگ قومیتی که منطقه را ویران کرد (۱۹۹۵-۱۹۹۱) رخ داد، تلاش‌های بین‌المللی و ملی برای تقویت حفاظت از اموال فرهنگی با فهرست کردن اعمال خصمانه علیه اموال فرهنگی به عنوان جنایات جنگی در دادگاه کیفری بین‌المللی و اطمینان از پیگرد قانونی مرتکبان توسط نهادهای بین‌المللی، در هم آمیخت (ICC ۱۹۹۸, article ۸(۲) (iv) (a)). این مصوبه بعدها در کامبوج و بالکان از طریق دادگاه‌های ذی‌صلاح اعمال شد.

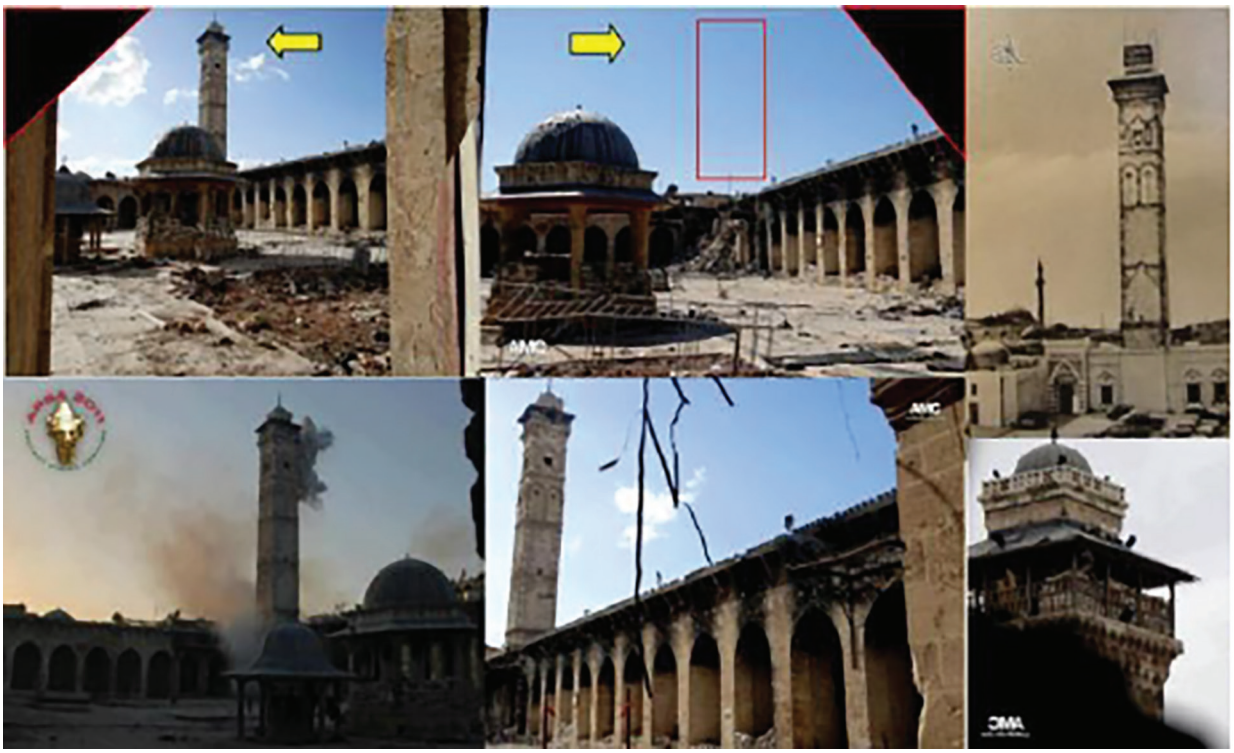
پیاده‌سازی مشکل‌ساز

رویدادهای غم‌انگیز در مناطقی مانند بالکان، افغانستان، عراق، مالی و اخیراً سوریه، نتایج ضعیف تلاش‌های عظیم جامعهٔ بین‌المللی، به ویژه یونسکو، برای اعمال تدابیر حمایتی که میراث فرهنگی را از نقض فاحش جنگ نجات دهد، آشکار ساخته است. این درگیری‌ها نشان داده‌اند که کنوانسیون‌هایی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، فاقد یک نظام تحریم کافی برای وادار کردن کشورهای عضو به اجرای بهتر مفاد خود هستند.

عامل دیگری که به ضعف حفاظت از میراث فرهنگی کمک می‌کند، سیاسی سازی میراث است. میراث فرهنگی برای دستیابی به منافع سیاسی، قومی یا مذهبی، در دستور کار سیاسی متخاصم به کار گرفته شده است.

مشکل دیگر، رویکرد «اجتناب از ریسک» است که توسط یونسکو و شرکای آن در واکنش به وضعیت بحرانی میراث فرهنگی در طول درگیری‌های مسلحانه اتخاذ شده است، مسأله‌ای که به طور گسترده توسط کیلا[1] در مقالهٔ خود در سال ۲۰۱۳ از مجلهٔ مطالعات باستان‌شناسی و میراث شرق مدیترانه با عنوان «واکنشی یا پیشگیرانه؟ جرایم

1. Kila



مربوط به اموال فرهنگی در زمینهٔ درگیری‌های مسلحانهٔ معاصر» مورد بحث قرار گرفت. این سیاستی است که از اعزام کمیسیون‌های مبتنی بر ارتش به سایت‌های آسیب‌دیده برای ارزیابی و مستندسازی وضعیت دارایی‌های فرهنگی آسیب‌دیده خودداری می‌کند. به عنوان مثال، شورای بین‌المللی سپر آبی[1] که به عنوان «معادل فرهنگی صلیب سرخ» در نظر گرفته می‌شود، نه در عراق و نه در سوریه قادر به مداخله نبوده است.

نتیجه‌گیری

طی دو دههٔ گذشته، بحثی در میان متخصصان میراث فرهنگی در مورد حفاظت از میراث فرهنگی در زمان درگیری‌های مسلحانه برانگیخته شده است و درخواست‌ها برای تقویت حفاظت از میراث فرهنگی رو به افزایش است. با این حال، این درخواست‌ها تنها در صورتی قابل تحقق هستند که یونسکو و شرکای آن مسئولیت خود را به عنوان چتری که حفاظت از میراث فرهنگی تحت آن تنظیم می‌شود، به عهده بگیرند. چنین اقدامی مستلزم اتخاذ تصمیمات بدون تأثیر سیاسی و همچنین انجام تحلیلی دقیق از حوادث گذشته است که در آن‌ها معاهدات بین‌المللی در حفاظت از میراث فرهنگی ما شکست خورده‌اند و همچنان شکست می‌خورند و نسل‌کشی‌های فرهنگی به طور مکرر گزارش می‌شوند. این تحلیل می‌تواند شناسایی نقاط ضعف و شکاف‌ها در چارچوب تدابیر حمایتی را تسهیل کند و امیدواریم به غلبه بر آن‌ها منجر شود. علاوه بر این باید رویکرد «اجتناب از ریسک» را کنار گذاشت، به ویژه با تقویت شورای بین‌المللی سپر آبی. این تقویت را می‌توان از طریق تأسیس مراکز منطقه‌ای کاملاً مجهز برای سپر آبی که توسط تیم‌های آموزش‌دیده پشتیبانی می‌شوند، به دست آورد. این امر کاملاً امکان‌پذیر است، زیرا چندین کارشناس فرهنگی آمادگی خود را برای شرکت در مأموریت‌های نظامی که می‌توانند برای حفاظت از میراث فرهنگی در مناطق درگیری مداخله کنند، ابراز کرده‌اند. در نهایت و مهم‌تر از همه، کشورهای عضو کنوانسیون‌ها باید گامی به عقب برداشته و سیاست‌های خود را بازنگری کنند و چارچوب‌های جدیدی را برای تضمین حفاظت مؤثر از میراث فرهنگی تعیین نمایند. به هر حال، اشتراک مسئولیت‌ها نه فقط با تدوین تدابیر حمایتی بلکه با پذیرش مسئولیت پیامدهای منفی این برنامه‌ها محقق می‌شود.

1. The International Council of the Blue Shield



موضوع صلح در آثار هنری گروه موزه‌های دفینه



جنگ و جنگاوری دو مقوله مهم و اساسی در زندگی انسانی هستند، که از ابتدای حضور انسان و بویژه با ابداع عنصر فلز و اهلی شدن حیوانات بارکش مانند اسب شکل گرفته است. با شکل‌گیری اولین حکومت‌ها از حدود ۴۰۰۰ ق.م، جنگ‌های بزرگی شکل می‌گیرد که از مهمترین آنها می‌توان به کشتار در گورستان «چغاسفلا» در خوزستان اشاره کرد. این گورستان شاهد اولین کشتار دسته جمعی از زنان و کودکان بوده است. مطمئناً این واقعه برای ساکنان چغاسفلا بسیار دردناک تلقی شده است. با وجود آنکه مفهوم صلح‌طلبی در دهمین کنگرهٔ «صلح گلاسکو» در سال ۱۹۰۱ پذیرفته شد اما احتمالاً ریشه‌های آن همزمان با شروع اولین جنگ‌ها شکل گرفته است. زیرا همیشه خشونت و جنگ جز تباهی و نفرت چیزی به همراه نداشت. الگوی این تفکر در جهان باستان در منش بودا، کوروش هخامنشی و نگارش منشور وی و در طی نزدیک به یک و نیم هزارهٔ گذشته، در آموزه‌های دین مبین اسلام و پیامبر رحمتش، حضرت محمد (ص) به‌روشنی دیده می‌شود. امروزه اکثر حکومت‌ها با اینکه به ظاهر به فلسفهٔ صلح‌طلبی پای‌بند هستند، اما همواره تجهیزات نظامی پیشرفته و سربازان کارآمد پرورش می‌دهند.

هنرمندان و فرهیختگان به دلیل جهان‌بینی وسیعی که دارند همواره از



نمادهای صلح در خلق آثار خود بهره برده‌اند که از نمونه‌های آن می‌توان به ساخت تندیس‌های فلزی و آثار نقاشی با موضوع یا نمادپردازی از صلح اشاره کرد؛ امروزه نمونه‌هایی از آن در «گروه موزه‌های دفینه»، وابسته به‌مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد در معرض نمایش قرارگرفته‌اند.

مهمترین نمونه‌های این آثار نقاشی‌های مربوط به هنرمندان اسپانیایی مشهور در سدهٔ بیستم میلادی، پابلو پیکاسو و فرانسیسکو گویا و آثار فلزی ساختهٔ دست هنرمندان فرانسوی است و سابقهٔ ساخت آنها به اواخر سدهٔ ۱۷ میلادی برمی‌گردد؛ اما این هنر در سدهٔ ۱۹ میلادی به اوج شکوفایی رسید. در این سبک هنری، برنز به عنوان ماده‌ای مستحکم و در عین حال با قابلیت ذوب نسبتاً آسان در فرایند ریخته‌گری مورد استفاده قرار گرفته است. از ویژگی‌های مهم برنز می‌توان انعطاف‌پذیر بودن بالا برای نمایش جزئیات ظریف و دقیق ظواهر انسان و حیوان اشاره کرد. حضور امضاها و حکاکی‌های کارگاهی روی بسیاری از این مجسمه‌ها، نشان‌دهندهٔ ارزش هنری و اقتصادی در جهان است. موضوعات این تندیس‌ها تنوع گسترده‌ای از زندگی روزمره تا قهرمانان تاریخی و اسطوره‌ای را دربرمی‌گیرد و به سبک‌های مختلفی تقسیم می‌شوند از جمله می‌توان به رئالیسم، ناتورالیسم، نئوکلاسیسیسم، رمانتیسیسم اشاره کرد. سبک رمانتیسیسم همواره در پی نمایش اعماق احساسات درونی انسان و رنج‌های بشری است و غالب آثار گروه موزه‌های دفینه با این سبک ساخته شده‌اند.

آثار فلزی ساختهٔ دست هنرمندان فرانسوی است و سابقهٔ ساخت آنها به اواخر سدهٔ ۱۷ میلادی برمی‌گردد.

تندیس

طنین فریاد استقامت

تندیس برنزی «فریاد»، اثر مارسل دِبو (Marcel Début)، مجسمه‌ساز و نقاش فرانسوی اثری است که بیننده را در همان نگاه نخست با هجومی از احساسات متناقض روبرو می‌کند. این اثرکه به روش ریخته‌گری برنز ،در اوایل سدهٔ بیستم میلادی خلق شده، نمایشگر دو پیکره است: زنی مقتدر که در مرکز ایستاده و دست راست خود را با انگشتانی گشوده به سمت آسمان بلند کرده است و فیگور دومی (کودک یا دختری جوان) که با وحشت و تمنّا به بدنهٔ اصلی پناه برده و زانوی زن را در آغوش کشیده است

عنصر کلیدی این اثر، چهرهٔ زن است؛ دهان گشوده او، تنها یک واکنش فیزیکی نیست، بلکه نمادی از اعتراض، هشدار یا سوگواری برای سرنوشتی محتوم است. هنرمند با مهارتی خیره‌کننده در پرداخت جزئیات (از چین‌وشکن‌های واقع‌گرایانه لباس‌ها گرفته تا تضاد میان ایستادگی استوار زن و درماندگی پیکرهٔ پناهنده)، لحظه‌ای از یک بزنگاه تاریخی را روایت می‌کند.

مارسل دِبو (۱۸۶۵-۱۹۳۳) مجسمه‌ساز و نقاش برجستهٔ فرانسوی بود که در خانواده‌ای هنرمند متولد شد.آثار او به دلیل دقت و توانایی حالات روحی شهرت دارند.

اثر «فریاد/ Le Cri» در دوران جنگ‌ها و تحولات اجتماعی یدهٔ نوزدهم، نمادی از آسیب‌پذیری غیرنظامیان (زنان و کودکان) در برابر تهاجم و ظلم محسوب می‌شد. تکنیک ریخته‌گری فوق‌العاده دقیق دبو باعث شده جزئیات این روایت به خوبی احساس شود.



تراژدی ژاندارک؛ اسطورهٔ شهامت در تاریخ فرانسه

دختری قهرمان که زندگی نکرد...

تندیس ژاندارک، یکی از آثار منحصربه‌فرد «موزهٔ هزاره‌های هنر کیش»، نشانی از هنر «ژان فرانسوا تئودور گِچه» (۱۷۹۶-۱۸۴۴) است. این مجسمه‌ساز شهیر فرانسوی و شاگرد استادان بزرگی چون «بوزیو» و «بارون گروس»، امروزه بیش از هر چیز با شاهکارهای برنزی‌اش شناخته می‌شود.

در این پیکره، ژاندارک با کلاه‌خودی بر سر و زرهی بر تن، سوار بر اسب به تصویر کشیده شده است. او در حالی که پرچم پیروزی را با دست راست برافراشته، بر یک شوالیه انگلیسی که به زیر گام‌های اسبش افتاده، می‌تازد. این اثر که به شیوهٔ ریخته‌گری ساخته و پرداخته شده، از قدرت، تحرک و پویایی خیره‌کننده‌ای برخوردار است، صلیب میان اسم او نشان از پایبندی‌اش به آیین مسیحیت دارد. این اثر با عبارت «Th. Gechter» امضا شده و در جلوی پایه، عبارت «Jeanne – d'Arc» حک شده است.

او که خود را تحت هدایت الهی و رهنمود قدیسانی چون «میکائیل مقدس»، «کاترین مقدس» و «مارگارت آنتیوش» می‌دید، در دوران جنگ‌های صدساله، ارتش فرانسه را به پیروزی درخشانی در اورلئان رساند. با این حال، سرنوشت برای او به‌گونه‌ای دیگر رقم خورد؛ یک سال پس از این شکوه، او دستگیر و در سال ۱۴۳۱ میلادی، پس از محاکمه‌ای ناعادلانه به اتهام ارتداد، در شعله‌های آتش سوزانده شد.

ژان که به «دوشیزه اورلئان» شهرت یافت، نمادی از شجاعت ذهنی و فیزیکی است. او با پرهیزکاری و ادعای رابطه مستقیم با امر قدسی، از مرزهای زمانهٔ خود فراتر رفت. شاید اگر چرخِ جنگ نمی‌چرخید، ژان نیز مانند دختران هم‌سن‌وسال خود، آزادانه در دشت‌ها قدم می‌زد و نغمهٔ شادی سر می‌داد؛ اما او «قربانی» شد تا «قهرمان» بماند.

موقعیت ژاندارک در تاریخ خلل‌ناپذیر است. میراث او برای تاریخِ شجاعت بشر، شاید بسیار بزرگ‌تر از نقش نظامی‌اش در فرانسه باشد. اگرچه شعله‌های جنگ تا ۲۲ سال پس از مرگ او همچنان زبانه می‌کشید، اما فداکاری او بذری بود که آگاهی ملی فرانسه را بارور ساخت.


JEANNE † DARC

تابلوی نقاشی

گاوبازها اثر فرانسیسکو گویا

فرانسیسکو گویا، هنرمند برجستهٔ اسپانیایی، فراتر از یک نقاش درباری، وجدان بیدار زمانهٔ خویش بود. هنر او نه تنها تلاشی برای زیبایی، بلکه سلاحی برای افشای تاریکی‌های سدهٔ هجدهم و نوزدهم میلادی در اروپا به‌شمار می‌رفت.

پیوند سنت و اعتراض: اثر گویا در ایران

تنها اثر موجود از گویا در ایران، نسخه چاپیِ مهردار با شماره ۸ از مجموعهٔ مشهور «گاوبازی» است که در موزهٔ هنر جهان، پردیس موزه ای دفینه، نگهداری می‌شود. این اثر که با تکنیک لیتوگرافی (چاپ سنگی) در ابعاد تقریبی ۲۰ در ۳۰ سانتی‌متر اجرا شده، نمونه‌ای درخشان از دوران پختگی هنری اوست. برخلاف نسخه‌های شلوغ این مجموعه، اثرِ موجود در ایران دارای کادری بسته و خلوت است که با تمرکز بر نقاط طلایی، تقابل مستقیم گاوباز و گاو را به تصویر می‌کشد. فضای خالی در سمت راست کادر، هوشمندانه حس حرکت و یورش قریب‌الوقوع گاو را به مخاطب القا می‌کند.

تکنیک در خدمت بیانگری

اگرچه موضوع این اثر (گاوبازی) با صحنه‌های دلخراش جنگ متفاوت به‌نظر می‌رسد، اما از نظر تکنیکی به‌شدت وام‌دار تجربیات گویا در مجموعهٔ «فجایع جنگ» است. استفاده از خطوط زمخت، پرانرژی و هاشورهای هیجانی در اطراف سوژه‌ها، نشان‌دهندهٔ استادی گویا در نمایش خشونت و تکاپوست؛ خطوطی که در دوران ناشنوایی و انزوای هنرمند، به بیانی شخصی و نوآورانه بدل شدند.

استحاله مقاومت؛ از سیاست تا سنت

تحلیل بصری این اثر نشان می‌دهد که گویا با تضاد شدید تیرگی و روشنایی (روشن کردن پیکرهٔ گاوباز و تیره ساختن گاو)، برتری ارادهٔ انسان بر نیروهای ویرانگر را به تصویر کشیده است. این موضوع، نوعی «استحاله مفهوم مقاومت» است؛ همان روحیهٔ اعتراضی که در «کاپریس‌ها» علیه خرافات و در «فجایع جنگ» علیه اشغالگری برانگیخته شده بود، در اینجا در کالبد یک سنت باستانی بازتعریف می‌شود. در حالی که «فجایع جنگ» واکنشی به سرکوب و جور بود، مجموعهٔ «گاوبازی» تلاشی است برای پاسداری از عظمت و هویت ملی اسپانیا در میانهٔ خون و خاکستر.



داستان

سنت جورج و اژدها

مجسمهٔ سنت جورج و اژدها یکی از آثار موزهٔ عاج در پردیس موزه‌ای رامسر است. داستان این اثر در شهری اتفاق می‌افتد که در آن اژدهایی بزرگ و ترسناک زندگی می‌کرد که مردم آن را به عنوان موجودی شرور و شیطان‌صفت می‌شناختند. این اژدها با بازدم‌های آتشین خود، زمین را تهدید می‌کرد. مردم برای اینکه از شر آن در امان بمانند، مجبور بودند هر روز برای آن گوسفندان و در نهایت، دختران خود را قربانی کنند. وضعیت زمانی وخیم‌تر جلوه کرد که نوبت به قربانی کردن دخترِ پادشاه رسید. وقتی شهر با این مصیبت روبرو شد، ترس و ناامیدی بر همه حاکم گشت.

درهمین میان، شوالیه‌ای به نام جرج که بعدها به دلیل ایمان و شجاعتش به سنت جرج تبدیل شد از راه رسید. او که یک سرباز یا شوالیه بود، با دیدن رنج مردم و دختر پادشاه، تصمیم گرفت با اژدها مبارزه کند. سنت جرج با اسب خود به سمت اژدها تاخت. او با شجاعت تمام با هیولا روبرو شد و پس از یک مبارزهٔ طولانی و سخت، با استفاده از نیزه، اژدها را شکست داد و آن را کشت.

وقتی در برابر این مجسمهٔ ارزشمند در موزه می‌ایستید، گویی زمان متوقف شده است تا شما را به قلب یکی از کهن‌ترین نبردهای اساطیری هدایت کند. در مرکز مجسمه، صحنهٔ اوجِ نبرد خودنمایی می‌کند. سنت جرج، بر اسب خود تاخته و با تمام توان نیزه‌ای را به سمت اژدها فرو می‌برد. اژدها، با بدنی درهم‌پیچیده، عقب‌نشینی خود را در برابر این نیروی مهارنشدنی نشان می‌دهد. این بخش از مجسمه، تجسم عینی زشتی‌های جنگ است. در اینجا، جنگ نه به عنوان یک اتفاق سیاسی، بلکه به عنوان یک برخوردِ ویرانگر میان دو نیرو تعریف می‌شود. این مجسمه نشان می‌دهد که جنگ، حتی وقتی برای نجاتِ بی‌گناهان است، باز هم شکلی از درگیریِ پرهیاهو و ویرانگر است که آرامش را از میان می‌برد.

اما فراتر از این خشونت، معنای عمیقی از صلح در بطن این اثر نهفته است. داستان سنت جرج، داستانِ گذار از دوران قربانی شدن به دوران امنیت است. اژدها نمادِ آشوب، بی‌نظمی و تهدیدی است که صلح را از جامعه می‌رباید. با شکست اژدها در این اثر، ما شاهدِ لحظهٔ تولدِ صلح هستیم؛ صلحی که از دلِ یک نبردِ سخت بیرون می‌آید.

در واقع، این مجسمه به ما می‌گوید که صلح، یک وضعیتِ ایستا و ساده نیست، بلکه نتیجهٔ ایستادگی در برابر بی‌نظمی است. حضورِ سنت جرج در نقشِ نجات‌دهنده، نشان می‌دهد که صلح برای برقراری، نیازمندِ شجاعت و اراده است. در حالی که زشتیِ جنگ در فرآیند مبارزهٔ خشونت و برخورد دیده می‌شود، شکوهِ صلح در نتیجهٔ آن امنیت و پایانِ ترس تجلی می‌یابد.



تابلوی نقاشی

صلح در خیابان کایلی

تابلوی صلح در خیابان کایلی (pax in via coeli)اثر هنرمند فرانسوی بوکن(wilfrid constant beauquesne) واقع در پردیس موزه‌ای رامسر، موزه عمارت مرمر، سفری است به اعماق رنج‌های انسانی و تضادهای اخلاقی که در دل یک میدان نبرد نهفته است. این نقاشی که در سال ۱۹۰۳ میلادی با تکنیک رنگ و روغن خلق شده، فراتر از یک بازنمایی تاریخی از جنگ سال ۱۸۷۰ میان فرانسه و آلمان است؛ این اثر، بیانیه‌ای بصری دربارهٔ تقابل میان ویرانیِ مادی و امیدِ معنوی است.

از نظر سبک‌شناختی، استفادهٔ هنرمند از سبک رئالیسم (واقع‌گرایی) باعث شده تا سنگینی و تلخی واقعیت در تار و پود تصویر جاری باشد. جزئیات دقیق در چهره‌ها و پوشش‌ها، به مخاطب اجازه می‌دهد تا خود را مستقیماً در میان غبار و خونِ میدان جنگ حس کند. آنچه این اثر را از یک مستند تاریخی متمایز می‌کند، لایه‌های نمادین و مذهبی است که هنرمند با ظرافتی خیره‌کننده در آن تنیده است.

در مرکز صحنه، تقابل میان مرگ و حیات به شکلی تکان‌دهنده به تصویر کشیده شده است. سربازی که در کنار راهبه‌ها جان سپرده، نمادی از اوج زشتی جنگ است؛ لحظه‌ای که در آن شجاعت انسانی در برابرخشونتِ بی‌رحمانهٔ جنگ به تصویر کشیده می¬شود. اما در همین نقطه از اوج تاریکی، حضور عوامل مذهبی، نوری از امید را به تصویر می‌کشد. حرکت دست‌های آن‌ها که به دوردست‌ها اشاره می‌کنند، طبق نام اثر، پیامی فراتر از جغرافیای جنگ دارد. آن‌ها نه تنها به یک مقصد فیزیکی، بلکه به «راه بهشت» اشاره می‌کنند؛ گویی می‌خواهند بگویند که اگرچه در زمین، جنگ و نابودی حاکم است، اما در جهانِ دیگر، جایی برای آرامش و رستگاری وجود دارد.

ارتباط این اثر با مفهوم «صلح» بسیار عمیق و متناقض است. نام «صلح» بر روی تابلویی که صحنهٔ مرگ و شکست را به تصور کشیده، نوعی کنایهٔ تلخ را در خود دارد. این اثر به ما می‌آموزد که صلح تنها یک قرارداد سیاسی یا پایان یک درگیری نیست، بلکه لزوماً از دلِ ویرانی‌های عظیم و رنج‌های غیرقابل توصیف به‌دست می‌آید. زشتی‌های جنگ در این نقاشی، در نمایشِ بی‌عدالتی، کشته شدن سربازان و فروپاشی نظم انسانی تجلی یافته است. اما در مقابل، مفهوم صلح در اینجا به معنای آرامش پس از طوفان و تسلی‌بخش معنوی تعریف می‌شود.

در نهایت، بوکن با این اثر به ما یادآوری می‌کند که جنگ، هرچند می‌تواند از نظر استراتژیک یا سیاسی پیروزی یا شکست داشته باشد، اما از نظر انسانی، چیزی جز فقدان، ویرانی و نیاز به تسلی در بر نخواهد داشت. «صلح» در این اثر، نه در پیروزی یک کشور بر دیگری، بلکه در آن لحظهٔ معنوی نهفته است که انسان‌ها، در میانهٔ خاک و خون، به دنبال معنایی فراتر از خشونت و به سوی ابدیت و آرامش نگاه می‌کنند.



تابلوی نقاشی

جشن صلح اثر پیکاسو

در دنیای پرهیاهوی پابلو پیکاسو و سبک هنری خاصش، تابلوی «جشن صلح» (خلق شده در ۲۵ ژوئیه ۱۹۶۱) مانند یک نجوای آرام است. این اثر که با خطوطی ساده، سیال و رنگ‌هایی زنده جان گرفته، بیش از آنکه یک نقاشی باشد، یک «بیانیهٔ جهانی» برای دوستی است.

جشن رنگ‌ها در ستایش وحدت پیکاسو در این اثر، فیگورهای انسانی را به ساده‌ترین شکل ممکن و با رنگ‌های متنوع (قرمز، زرد و قهوه‌ای) به تصویر کشیده است که دست در دست هم، حلقه‌ای از اتحاد ساخته‌اند. انسان‌هایی که با هر نژاد و رنگی به صورت دایره‌وار دور پرندهٔ صلح در حال پایکوبی هستند. این «دایره»، نمادی از کمال، بی‌انتهایی و برابری است؛ دایره‌ای که در آن هیچ‌کس بر دیگری برتری ندارد و همه در یک ریتم مشترک برای زندگی می‌رقصند. خطوطِ لرزان و رهای پیکاسو در این تابلو، حسِ رهایی از قید و بندهای تعصب و جنگ را به بیننده منتقل می‌کند.

کبوترصلح؛ قلب تپندهٔ مرکز این حلقه، کبوترِ مشهور پیکاسو با خطوطی آبی و ظریف دیده می‌شود که شاخه‌ای از زیتون به منقار دارد. کبوتر برای پیکاسو تنها یک پرنده نبود، بلکه نمادی از امیدِ پس از طوفان بود. قرار گرفتن کبوتر در قلبِ حلقهٔ انسان‌ها نشان می‌دهد که صلح، هستهٔ مرکزیِ تمدن است و بدون آن، زندگی از حرکت می‌ایستد. این اثر به شیوهٔ لیتوگرافی خلق شده است و وانتخاب این تکنیک از سوی هنرمند باعث شده درک و بیان هنری اثر برای بیننده ملموس‌تر باشد.



تابلوی نقاشی

پرندهٔ صلح

پرواز پرندهٔ صلح در موزهٔ هنر جهان

تابلوی «پرندهٔ صلح» اثر پابلو پیکاسو، یکی از منحصربه‌فردترین آثار موزهٔ هنر جهان، در پردیس موزه‌ای دفینه‌است که با سادگی خیره‌کننده‌اش، پیامی عمیق را به نمایش می‌گذارد. این اثر که با تکنیک لیتوگرافی و استفاده از خطوط رها و مینی‌مالیستی خلق شده، داستانی به درازای تاریخ و به لطافت زندگی شخصی هنرمند دارد.

اگرچه کبوتر صلح در سال ۱۹۴۹ و در جریان «کنگرهٔ جهانی حامیان صلح» در پاریس به عنوان نمادی جهانی به شهرت رسید، اما ریشه‌های این نمادگری به اعماق تاریخ برمی‌گردد. از تمدن‌های مصر و روم باستان گرفته تا فرهنگ‌های شرق دور، این پرنده همواره نقش‌های نمادین متفاوتی را ایفا کرده است. پیکاسو با نبوغ خود، این نماد کهن را از دل تاریخ و سنت‌های مذهبی (مانند داستان کشتی نوح) بیرون کشید و آن را به زبان مشترک صلح در دنیای مدرنِ پس از جنگ تبدیل کرد.

دلبستگی پیکاسو به این اثر و مفهومی که خلق کرده بود، چنان عمیق بود که بر شخصی‌ترین لایه‌های زندگی او نیز اثر گذاشت. او نام دخترش را «پالوما» (Paloma) نهاد؛ واژه‌ای که در زبان اسپانیایی به معنای «کبوتر» است. مسیر تبدیل شدن این پرنده به نماد صلح، بدون چالش نبود. برخی صاحب‌نظران و مخالفان بر این باور بودند که کبوتر به دلیل رفتارهای طبیعی‌اش، شاید بهترین انتخاب برای نمایش مفهوم والای صلح نباشد. حتی خود پیکاسو نیز با نگاهی طنزآمیز گاهی به روحیهٔ جنگجوی کبوترها در واقعیت اشاره می‌کرد. با این حال، قدرت هنر پیکاسو بر تمامی این مخالفت‌ها چیره شد. پرنده شاخهٔ زیتونی در منقار دارد، درخت زیتون سال‌ها طول می‌کشد تا به ثمر برسد و صلح نیز نیازمند مراقبت و نگهداری است.



تندیس ستایش پیروزی

مجسمهٔ ستایش پیروزی (Gloria Victories) زشت‌ترین تجربهٔ بشری یعنی جنگ را روایت می‌کند. این مجسمه اولین بار توسط جین آنتونین مرسیه فرانسوی در قرن نوزدهم به افتخار سربازانی که در جنگ بین فرانسه و آلمان کشته شدند و بر اساس تجربهٔ شخصی و سوگ از دست دادن دوستش، هنری رگنانت، خلق شده است. این اثر اکنون در «موزهٔ واشنگتن دی سی» نگهداری می‌شود. مجسمهٔ برنزی ستایش پیروزی، موجود در پردیس موزه‌ای رامسر، موزهٔ عمارت مرمر، توسط فردیناند باربدین، مجسمه‌ساز معروف فرانسوی، ریخته‌گری شده است.

در نگاه اول، تصویر یک فرشتهٔ بالدار را می‌بینیم که سربازی بی‌جان را بر دوش گرفته. این سرباز، نماد آن میلیون‌ها جوان بی‌گناهی است که در میانهٔ آشوب‌های سیاسی و درگیری‌های جنگ، تنها چیزی که نصیبشان می‌شود، آرامشِ مرگ است.

تضاد میان جسم سنگین و بی‌جان سرباز و حرکت سبک و آسمانی فرشته، استعاره‌ای قدرتمند از جدایی میان مادیاتِ زشتِ جنگ و معنویتِ صلح است. شمشیری در دست سرباز دیده می¬شود که نماد قدرت و فتح است. نقطهٔ عطف معنایی اثر، حضور شاخهٔ زیتون در کنار پای فرشته و سرباز است. شاخهٔ زیتون، که از دوران باستان نماد جهانی صلح و آشتی است، در کنار یک پیکر بی‌جان قرار گرفته تا پیامی تکان‌دهنده ارسال کند: صلح، زمانی به دست می‌آید که دیگر کسی خیال کشورکشایی یا ایجاد آشوب نکند. این شاخهٔ زیتون، در اینجا نه یک پیروزیِ نظامی، بلکه یک خواهش است؛ خواهشی برای پایان دادن به چرخهٔ خون و تکرار سوگواری.

نماد جغد در این اثر به این ترکیب معنایی، عمق بیشتری می‌بخشد. جغد در اساطیر، نماد خرد، دانایی و بینش است و از بیننده می‌خواهد با نگاهی عمیق‌تر به هیجانات جنگ‌طلبی به صحنه بنگریم و خرد را بر خشونت ترجیح دهیم و درک کنیم شکوه واقعی در درک بیهودگی جنگ و تلاش برای برقراری صلح است.

اثر مرسیه با تبدیل کردن درد شخصی به یک اثر موزه ای ماندگار، به ما یادآوری می‌کند که زشتی جنگ در خون و ویرانی است، و تنها راه رسیدن به شکوه واقعی، در صلح و در احترام به حیات انسانی نهفته است. مجسمهٔ ستایشِ پیروزی درواقع به مفهوم ستایشِ روح انسانی در مواجهه با بی¬رحمی تهاجم و جنگ است.

تندیس

وداع با دهکده

در بخش تندیس‌های موزهٔ هنر جهان واقع در پردیس موزه‌ای دفینه، مجسمه‌ای از آثار جوزف کارلی، مجسمه‌ساز مشهور فرانسوی قرار دارد. این اثر داستان سربازی را نشان می‌دهد که در حال وداع با زنی است؛ مرد با دست راستش، دست زن را در دست گرفته و با تمام وجود به سمت او خم شده است تا در آخرین لحظات پیش از عزیمت به میدان نبرد، پیوند عاطفی خود را مستحکم کند. اما فرم ایستادن و چهرهٔ زن که مرد را نگاه نمی‌کند نشان از نگرانی او دارد. زن گوشهٔ لباس دامنش را در دست گرفته، گویی نگرانی از رفتن سرباز لحظه‌ای رهایش نمی‌کند. این اثر که با نام «وداع در دهکده» شناخته می‌شود، یکی از با احساس‌ترین نمونه‌های مجسمه‌سازی فیگوراتیو سدهٔ نوزدهم است که در آن، هنرمند موفق شده است میان خشونتِ ادوات جنگی و لطافتِ یک رابطهٔ انسانی، تعادلی شگرف ایجاد کند.

سرباز در این تندیس، مجهز به تمام ابزارهای نظامی از جمله تفنگی بر دوش و کوله‌پشتی‌ای بر پشت است. اما تمرکز اصلی کارلی بر «زبان بدن» شخصیت‌هاست. دست راست سرباز که دست زن را می‌فشارد، کانون عاطفی اثر است؛ این گرهِ دستان، تلاشی آگانه و مؤثر برای نگه داشتن زمان و جلوگیری از جدایی را القا می‌کند. زن با پاهای برهنه و لباسی ساده، مظهر زندگی آرام روستایی است که اکنون در سایهٔ جنگ قرار گرفته است. تضاد میان پوتین‌های زمخت سرباز و پاهای عریان زن، شکاف عمیق میان دنیای صلح و دنیای نبرد را به رخ می‌کشد. سرباز پای چپ خود را به گونه‌ای استوار روی زمین گذاشته است، گویی بر رفتن تأکید دارد.

جوزف کارلی برای خلق این شاهکار از تکنیک پیچیدهٔ «ریخته‌گری موم گمشده» استفاده کرده است. این روش به او اجازه داده تا جزئیاتی استثنایی را در فلز ثبت نماید.

سبک متمایز هنرمند با مهارت بالایی توانسته است «جنسیت» مواد مختلف را در برنز نشان دهد. بافت زبرِ پارچهٔ اونیفورم سرباز با لطافتِ پوستِ زن و صیقلِ فلزیِ لولهٔ تفنگ کاملاً متفاوت است. این تمایز بافت، نتیجهٔ قلم‌زنی‌های دقیق روی مدل مومی اولیه و سپس پرداختِ وسواس‌گونهٔ برنز پس از ریخته‌گری است.

مهندسی تعادل و حفظ ایستایی پیکرهٔ سرباز با آن کوله‌پشتی سنگین و متمایل شدن به یک سمت، نیازمند محاسبات دقیق در توزیع وزن فلز بوده است تا مجسمه بدون تکیه‌گاه، تعادل خود را حفظ کند.

این تندیس در موزهٔ هنر جهان، تنها یک اثر هنری نیست؛ بلکه روایتی ابدی از عشق در آستانهٔ زوال است که به دست توانای جوزف کارلی در کالبد برنز جاودانه شده است.

بهای سنگین خشم در موزهٔ هزاره‌های هنر

در موزهٔ هزاره‌های هنر کیش، اثری فاخر از مجسمه‌ساز شهیر فرانسوی، ویکتور اتین سیمون به‌نمایش درآمده که روایتی اساطیری و عمیق را به تصویر می‌کشد؛ داستان «اورستس»، فرزند آگاممنون. او جوانی است که در پی خونخواهی پدر، دست به قتل مادر می‌زند و پس از این نبرد خونین، آوارهٔ خشم و تعقیب الهه‌های انتقام (ارینی‌ها) می‌شود.

در این پیکره، تندیس مرکزی متعلق به الکترا، خواهر اورستس است. اورستس در سمت چپ او زانو زده و پیکره‌اش از عذاب وجدان و لرزهٔ پس از مادرکشی به تصویر کشیده شده است. او اگرچه در ظاهر پیروزِ نبرد است، اما در حقیقت بازنده‌ای است که با کشتن مادر — که در این روایت نمادی از «میهن و زادگاه» است — گناهی نابخشودنی را مرتکب شده و گرفتار خشم خدایان باستان گشته. در سمت راست یکی دیگر از خواهران اورستس ترسیم شده که به آغوش الکترا پناه برده است.

الکترا در این میان، شمشیری به دست دارد؛ شمشیری که در سنت کلاسیک مظهر اجرای عدالت است. این اثر در سبک نئوکلاسیسم خلق شده که رسالت آن، بازنمایی نظم، اخلاق و فضیلت‌های مدنی است. الکترا در اینجا زنی است که پس از طوفان جنگ، بازماندگان را تسلی می‌دهد. او تجسمِ گذار جامعه از «انتقام شخصی» به سوی «قانون و عدالت» است.

این تندیس الهام‌گرفته از پردهٔ پایانی این تراژدی است؛ جایی که اورستس در پیشگاه قانون تبرئه می‌شود. پیام نهایی اثر عمیق و تأمل‌برانگیز است: هرچند جنگ تمام می‌شود، اما ترکش‌های آن تا سال‌ها در روح انسان باقی می‌ماند و این بازماندگان هستند که باید رسالت سنگینِ ساختن دوبارهٔ ویرانه‌ها را بر دوش بکشند.

ویکتور گیتون (Victor tienne Simon Guitton) ، مجسمه‌ساز مشهور فرانسوی سدهٔ نوزدهم (۱۸۲۵–۱۸۹۱) است. واژه «Gon» قبل از نام او، احتمالاً مخفف یا بخشی از امضای کارگاهی اوست، اما نام اصلی هنرمند Victor Guitton است.

گیتون مجسمه‌ساز متولد پاریس در سال ۱۸۲۵ است. او شاگرد رودومینار بود که اقامتی نیز در ایتالیا داشت. او مدال‌های فراوانی به‌دست آورد. همچنین مدال درجهٔ دوم ۱۸۵۷ و ۱۸۶۱ و در نمایشگاه‌های سالن پاریس از ۱۸۵۳ تا ۱۸۷۷ شرکت کرد. از آثار او می‌توان به تندیس مرمرین انتظار، تندیس برنزی کبوتر و عابر نیز اشاره کرد.



رفع بحران

برنامهٔ کمیتهٔ پردیس موزه‌ای دفینه



۱. مقدمه

بحران وضعیتی است که بر اثر پیشامد و رخدادی، کارکرد پایدار یک سیستم مختل می‌شود. این اختلال که نوعی تشویش سیستم و تنش بین عوامل است در نهایت از کار افتادن سیستم و تعطیلی مجموعه فعالیت‌های اصلی و وابستهٔ آن را به دنبال دارد. بنابراین داشتن برنامه‌ای کارامد برای مدیریت و رفع بحران و تبدیل تهدیدهای ناشی از آن به فرصت‌های توسعه و پیشرفت، الزام هر سیستم و سازوکار عملیاتی است.

هماهنگی و تنظیم فعالیت‌ها و افراد در راستای افزایش حداکثری اثربخشی عملیات‌های مقابله و رفع بحران بر مبنای مدیریت بهداشت (H)، ایمنی(S) و محیط‌زیست(E) چهارچوب اصلی این برنامه است.

هدف از ارائهٔ این برنامه حفظ و ارتقای سطح سلامتی و ایمنی افراد حاضر در پردیس موزه‌ای دفینه و پیشگیری و کاهش آلودگی‌های محیط‌زیست ناشی از فعالیت در آن و نیز توجه به کاهش آسیب‌های تجهیزاتی و حوادث منجر به این آسیب‌ها در همهٔ محیط‌های کاری این مجموعه و به‌طور کلی دستیابی به مبنایی برای سیستم مدیریت ایمنی، بهداشت و محیط‌زیست در این پردیس است.

این برنامه برای همهٔ همکاران فعال در پردیس موزه‌ای دفینه تشریح می‌شود و یک نسخه از آن در محل دفتر اداری مجموعه جهت دسترسی همکاران، موجود است. همچنین این طرح جهت نیروهای جدیدالاستخدام و پیمانکاران فرعی مرتبط با پردیس نیز در جلسات توجیهی پیش از شروع فعالیت تشریح خواهد شد و ایشان نیز موظف به رعایت کلیهٔ موارد ذکر شده در این طرح می‌باشند.

این طرح در همهٔ محیط‌های کاری پردیس توسط تمامی کارکنان داخلی و پیمانکاران (اصلی و فرعی) لازم الاجرا است.

لازم به ذکر است منظور از محیط‌های کاری، هرگونه محل فیزیکی که در آن فعالیت‌های مرتبط با هر نوع عملیاتی انجام شود و در اینجا همه فضاهای پردیس موزه‌ای دفینه منظور است.

۲. تعاریف

ایمنی: درجهٔ دوری از خطر است.

علائم ایمنی: سطحی است استاندارد متشکل از کلمات، عبارات و تصاویری برای هشدار و اعلام خطر به کارگران یا سایر افرادی که به نحوی در معرض خطرات بالقوه و بالفعل محیط کار

قرار دارند، یا حاوی توضیحاتی در مورد عواقب و پیامدهای حاصل از آن خطرات و یا بیانگر دستورالعمل‌های ایمنی به آنان در زمینهٔ چگونگی فرار از موقعیت‌های خطرناک بوده که این علایم به‌صورت دائمی و گاهی بصورت موقت در قسمت‌های مختلف محیط کار برابر آیین‌نامهٔ علائم ایمنی در کارگاه‌ها و مبحث بیستم مقررات ملی ساختمان ایران نصب می‌شوند.



خطر:
منبع، وضعیت و یا اقدامی که دارای پتانسیل آسیب، به‌صورت مصدومیت، بیماری و یا خسارات مالی و یا ترکیبی از آن‌ها باشد.



شناسایی خطر:
فرآیند شناسایی، تشخیص وجود یک خطر و تعریف خصوصیات آن است.

ریسک ایمنی و بهداشت:
ترکیبی از احتمال رخداد یک اتفاق خطرناک و وخامت مصدومیت، بیماری یا خسارت وارده که می‌تواند به‌موجب آن اتفاق پدید آید.



رخدادها:
اتفاق مرتبط با کار که به‌موجب آن یک مصدومیت، بیماری (صرف‌نظر از وخامت آن) مرگ و یا خسارت به

اموال رخ داده یا بتواند رخ دهد.

حادثه:
رخدادی است که منجر به مصدومیت، بیماری، مرگ و یا خسارت به اموال شود.

شبه حادثه:
رخدادی که به‌موجب آن مصدومیت، بیماری یا مرگ یا خسارت به اموال رخ ندهد، به‌عنوان یک «شبه حادثه»، «شبه سانحه»، «اتفاق ختم به خیر» یا رخداد خطرناک مورد اشاره قرار می‌گیرد.

آلودگی آب:
عبارت است از افزایش مقدار هر معرف اعم از شیمیایی، فیزیکی یا بیولوژیکی که موجب تغییر خواص و نقش اساسی آن در مصارف ویژه‌اش شود.

پساب (فاضلاب):
پساب عبارت است از آب استفاده شده‌ای که برای مصرف خاص خود قابل استفادهٔ مجدد نیست یا به عبارتی سطح کیفی آن پایین‌تر از قبل از استفاده از آن قرار دارد. این آب دارای مقادیری فضولات جامد و مایع است که از فعالیت‌های انسانی نظیر سرویس‌های بهداشتی، کارخانه‌ها، صنایع و کشاورزی است. چون این آب اغلب ناپاک و دارای بویی ناخوشایند است (گنداب) نیز نامیده می‌شود.

پسماند:
به مواد جامد، مایع و گاز (غیر از فاضلاب) گفته می‌شود که به طور مستقیم یا غیرمستقیم حاصل از فعالیت انسان بوده و از نظر تولیدکننده زائد تلقی می‌شود.

آلودگی هوا:
وجود و پخش یک یا چند آلوده‌کننده اعم از جامد، مایع، گاز، تشعشع پرتوزا و غیر پرتوزا در هوای آزاد به مقدار و مدتی که کیفیت آن را -بطوریکه برای انسان و یا سایر موجودات زنده و یا گیاهان و یا آثار و ابنیه زیان آور باشد- تغییر دهد.

بحران:
اگر وضعیت‌های اضطراری به درستی کنترل نشوند، ممکن است به خارج از محیط کار سرایت کنند و جامعه را نیز تحت تأثیر قرار دهند. در این حالت، وضعیت اضطراری حالت بحران یا فاجعه به خود می‌گیرد و برنامه‌ریزی جامع‌تری می‌طلبد و می‌تواند به صورت ریشه‌ای خوش نامی سازمان، آینده و محبوبیت آن را تحت تأثیر نامطلوب قرار دهد.

شرایط اضطراری:
در برگیرندهٔ وقایعی غیر عادی است که ایمنی، سلامت و یا آسایش عمومی افراد سازمان را تهدید کند و یا محیط‌زیست را به طور گسترده به خطر بیاندازد.

طرح واکنش در شرایط اضطراری:
یک طرح از پیش برقرار شده برای کاهش اثرات ناشی از بروز یک وضعیت غیرمعمول (اضطراری) که پتانسیل ایجاد آسیب را داشته باشد.

محیط‌زیست:
محیطی شامل هوا، آب، خاک، منابع طبیعی، گیاهان، جانوران، انسان‌ها و روابط متقابل بین آن‌ها که سازمان در آن فعالیت می‌کند. این محیط، از سازمان تا کل دنیا را شامل می‌شود.

جنبهٔ محیط‌زیستی:
بخشی از فعالیت‌ها یا محصولات یا خدمات یک سازمان که بتواند با محیط‌زیست تأثیر متقابل داشته باشد.

پیامد محیط‌زیستی:
هر تغییری در محیط‌زیست اعم از مطلوب یا نامطلوب، که تمام یا بخشی از آن ناشی از جنبه‌های محیط‌زیستی یک سازمان است.

ریسک محیط‌زیستی:
ترکیبی از احتمال رخداد یک جنبهٔ زیست‌محیطی و وخامت پیامد ناشی از آن، خواه این پیامد به صورت تدریجی رخ دهد و یا فاجعه بار باشد.

سیستم مجوز کار:
مجوز کار (Permit to Work)، گواهی مکتوبی است که مجریان عملیات بایستی براساس دستورالعملی مدون و با هدف تأمین شرایط ایمن جهت اجرای یک عملیات پرمخاطره و با بررسی و ارزیابی مخاطرات بالقوهٔ آن و ضمن پیش‌بینی تمهیدات کنترلی این مخاطرات از مراجع مسئول اخذ نمایند. این مجوز گویای این مطلب است که عملیاتی معین توسط افرادی مشخص، در یک محل معین و در طی یک زمان معین ایمن

انجام شود. علاوه بر این در مجوز بیان می‌شود که چه اقداماتی انجام شده و یا بایستی انجام گیرد تا به هنگام اجرای عملیات از خطرات پیشگیری به عمل آید.

۳. اهداف و برنامه‌ها

۱-۱ - اهداف کلان

۱-۱-۳ برنامه‌ریزی و اقدام منظم و مداوم به‌منظور پیشگیری از وقوع جراحات، بیماری وحوادث ناشی از کار و کنترل عوامل زیان‌آور محیط کار از طریق پایش و بهبود مستمر اجرای الزامات تدوین شدهٔ ارتقای سلامت و ایمنی کارکنان.

برنامه‌ریزی و اقدام منظم و مداوم به‌منظور پیشگیری از آلودگی‌های محیط‌زیست از طریق پایش و بهبود مستمر اجرای الزامات تدوین شده.

۲-۳-اهداف خرد

۱-۲-۳-برگزاری کلاس‌های آموزش HSE برای هر نفر به میزان ۴ ساعت.

۲-۲-۳-کاهش ضریب شدت حادثه و ضریب تکرار حادثه.

۳-۲-۳-تفکیک بیش از ۸۵ درصد پسماندهای تولیدی در مجموعه و دفع زیست‌سازگار.

۴-۲-۳انطباق بیش از ۹۰ درصدی آلاینده‌های هوای منتشره از منابع ثابت و متحرک.

۵-۲-۳-انجام حداقل ۲ مانور ایمنی و بهداشتی در سال با همکاری سازمان‌های مرتبط.

۶-۲-۳-انجام حداقل ۱ مانور زیست‌محیطی در سال.

۷-۲-۳-انجام حداقل ۲ ممیزی داخلی و ارزیابی انطباق در زمینهٔ قوانین و مقررات شناسایی شده.

۸-۲-۳-دریافت تأیید صلاحیت فنی (Certificate) تجهیزات و ماشین آلات از شرکت مورد تأیید سازمان استاندارد.

مسئولیت‌ها و پاسخگویی

۱-۴-مدیریت ارشد کمیتهٔ رفع بحران: مسوولیت نهایی و پاسخگویی در خصوص همهٔ حوادث HSE را بر عهده دارد.

۲-۴-رئیس اجرایی کمیتهٔ رفع بحران: به عنوان جانشین مدیریت ارشد در پردیس موزه‌ای دفینه تحت نظارت ایشان بوده و شخص پاسخگو در زمینهٔ مسائل HSE به مدیر ارشد و واحدهای مرتبط با مسائل HSE است و وظایف ذیل را بر عهده دارد:

- حصول اطمینان از اجرای موارد ذکر شده در برنامهٔ کمیتهٔ بحران پردیس موزه‌ای دفینه و دستورالعمل‌های HSE قانون کار، آیین‌نامه‌های حفاظت و بهداشت کارِ وزارت کار و امور اجتماعی، آیین‌نامه‌های تسهیلات کارگاه از نظر بهداشت وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی، آیین‌نامه‌ها و بخشنامه‌های سازمان حفاظت محیط‌زیست و سایر استانداردها، آیین‌نامه‌ها و دستورالعمل‌های ملی و بین‌المللی مرتبط.
- مسئول برقراری ارتباط با ارگان‌ها و نهادهای قانونی مرتبط با مسائل HSE .
- پشتیبانی، نظارت و همکاری در اجرای دستورالعمل مجوز انجام کار (Permit To Work).
- مدیریت بحران و شرایط اضطراری در پردیس موزه‌ای دفینه.
- نظارت بر انتخاب و ارزیابی کارکنان استخدامی، پیمانکاران فرعی، تجهیزات و ادوات مؤثر HSE.
- حصول اطمینان از ایجاد و استقرار سیستم مدیریت ریسک جهت شناسایی، ارزیابی و کنترل کلیهٔ مخاطرات و جنبه‌های ایمنی، بهداشت کار و محیط زیست.
- حصول اطمینان از اطلاع‌رسانی به مدیریت ارشد کمیتهٔ بحران و مراجع قانونی ذیصلاح در خصوص بروز رویدادها و شرایط اضطراری در بخش‌های مختلف پردیس و ارائهٔ گزارشات HSE.
- تشکیل کمیتهٔ حفاظت فنی و بهداشت کار و برگزاری جلسات ادواری (ماهیانه) به منظور بهبود وضع موجود.
- پیگیری نیازها و حمایت از واحدهای ستادی مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد.
- تذکر و برخورد قانونی با افراد خاطی، در زمینه‌های بهداشت، ایمنی و محیط‌زیست HSE.
- صدور مجوز کار، بازرسی و ممیزی، گزارشات، جلسات.
- تعیین و رفع نیازهای آموزش‌های HSE کارکنان.
- تعیین اقدامات اصلاحی/

پیشگیرانهٔ مناسب در مورد موارد نقض دستورالعمل‌ها و قوانین HSE در هر بخش از پردیس.
- نظارت بر ورود و مصرف مواد شیمیایی و اطمینان از وجود برگهٔ ایمنی مواد (MSDS) برای آن‌ها و آموزش موارد درج شده در آن به افراد استفاده‌کننده و یا در معرض مادهٔ شیمیایی.
- هماهنگی جهت انجام تست و بازرسی و اخذ Certificate ماشین‌آلات و تجهیزاتی که عملکرد آن‌ها بر سلامت پرسنل و محیط‌زیست تأثیرگذار است مانند هواسازها.
- هماهنگی جهت انجام اندازه‌گیری عوامل زیان‌آور محیط کار و محیط‌زیستی به منظور حصول اطمینان از انطباق با حدود مجاز اعلام شده در قوانین.
- تعیین تابلوها و علایم هشداردهندهٔ مورد نیاز و محل نصب آن‌ها (برابر آیین‌نامه علائم ایمنی در کارگاه‌ها و مبحث بیستم مقررات ملی ساختمان) در پردیس و اعلام به مدیریت پردیس جهت تأمین از طریق واحد پشتیبانی و نظارت بر نصب صحیح و نگهداری از آن‌ها.
- تعیین لوازم و تجهیزات ایمنی برابر آیین‌نامهٔ لوازم حفاظت فردی و با توجه به شرایط و محیط فعالیت و نظارت بر حسن استفاده از آن‌ها.
- تشکیل تیم ارزیابی ریسک و بروزآوری ریسک‌ها در پردیس مطابق رویهٔ شناسایی، ارزیابی و کنترل مخاطرات و جنبه‌های HSE.
- پیگیری رفع مغایرت‌ها و کاهش ریسک به حد قابل پذیرش و بروزآوری ریسک مربوطه و اعلام رفع مشکل به مدیریت ارشد کمیتهٔ رفع بحران.
- همکاری در صدور مجوزهای ایمنی انجام کار و نظارت بر اجرای صحیح موارد درج شده در آن از طرف واحد و یا کارگروه مجری.
- ارائهٔ گزارش ماهانهٔ کمیتهٔ رفع بحران.
- پیش‌بینی هزینه‌های مورد نیاز HSE.

۳-۴-کارکنان (شامل کارشناسان، تکنیسین‌ها و کارگران)

همهٔ کارکنان اعم از کارکنان و بازدیدکنندگان ملزم به رعایت دستورالعمل‌ها و قوانین HSE مرتبط با فعالیت خود هستند و در این زمینه به سرپرست و مدیر مافوق و رئیس اجرایی کمیتهٔ بحران نیز پاسخگویند و وظایف ذیل را بر عهده دارند:
- عدم انجام هر کاری که ایمنی خود یا دیگران، تجهیزات یا محیط‌زیست را به خطر بیندازد.
- استفاده از تجهیزات و ابزار درست و ایمن برای انجام کار.
- نگهداری ابزار، تجهیزات و محیط کار در شرایط مناسب.
- رعایت تمامی دستورالعمل‌ها و مقررات HSE کمیتهٔ رفع بحران پردیس موزه‌ای دفینه.
- حاضر شدن در آموزش‌های HSE که دعوت می‌شوند.
- از انجام هرگونه کاری که در شرح وظایف آن‌ها نبوده یا تخصص، تجربه و دانش آن را ندارند به جد خودداری نمایند.
- همکاری در فرآیند ارزیابی ریسک با مسئولین کمیتهٔ رفع بحران.
- عدم انجام هرگونه عمل ناایمن که سلامت سایر افراد را به خطر بیاندازد.
- عدم استفاده از مواد مخدر، مواد توهم‌زا و نوشیدنی‌های الکلی.
- ارائهٔ پیشنهاد به منظور بهبود وضعیت بهداشت، ایمنی و محیط زیست به همکاران کمیتهٔ رفع بحران.

۵-چارت سازمانی کمیتهٔ بحران پردیس موزه‌ای دفینه

۱-۶-شرح وظایف و اقدام‌های ضروری

۱-۱-۶-گروه اطفاء حریق

۱-حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش
۲- شناسائی کانون‌های آتش‌سوزی و تمهیدات لازم جهت اقدام پیشگیرانه
۳- نصب علائم هشدار دهنده
۴- خارج ساختن مواد قابل اشتعال و انفجار از مجاورت منطقهٔ آتش

۵- انجام عملیات اطفاء حریق

گروه اطفاء حریق		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۲-۱-۶- گروه نجات

۱-حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش

۲- نجات افراد از محل‌های در خطر و انتقال آن‌ها به منطقهٔ امن و محل‌های ویژهٔ امداد و درمان

گروه نجات		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۳-۱-۶-گروه امداد

۱-حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش
۲-رسیدگی به وضع مصدومین و مجروحین و درمان آنها برحسب اولویت
۳- همراهی مصدومین تا مراکز درمانی
۴- پیگیری وضعیت مصدومین و مجروحین

گروه امداد		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۴-۱-۶-گروه امنیت

۱. حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش و کسب اطلاعات
۲. راهنمائی افراد کمک‌رسان و امدادگر به مناطق خطر و بحرانی
۳. ایجاد نظم و کنترل رفت وآمد
۴. حضور در محل تا اعلام وضعیت عادی

گروه امنیت		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۶-۱-۵-گروه تخلیه

۱. حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش و کسب اطلاعات
۲. انتقال و هدایت افراد از مناطق در خطر به محل‌های ایمن

گروه تخلیه		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۶-۱-۶-گروه فنی

۱. حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش
۲. انجام اقدام‌های اضطراری مرتبط با تأسیسات آب، برق و گاز
۳. هماهنگی با نهادهای مرتبط با تأسیسات فنی ساختمان

گروه فنی		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۶-۱-۷.گروه تأمین

۱. حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش و کسب اطلاعات
۲. سرویس دهی به تیم‌های عملیاتی با توجه به اولویت‌های تعیین شده
۳. نگهداری و تأمین تدارکات پیش‌بینی شده به‌طور منظم بر حسب اولویت
۴. تأمین ماشین‌آلات و ادوات و تجهیزات مورد نیاز تیم‌های عملیاتی
۵. استقرار خودروها به‌طور منظم در محل مناسب

۶. انجام تعمیرات لازم با توجه به اولویت ها

گروه تأمین		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۸-۱-۶-گروه امین اموال

۱- حضور سریع در محل پس از اعلام آماده باش
۲- شناسائی اشیاء در معرض خطر و یا آسیب‌دیده و انتقال آن‌ها به محل امن پس از رفع خطر
۳- حفاظت اضطراری و در صورت نیاز مرمت اشیاء
۴- پایش و مستندنگاری

گروه امین اموال		
-	**وظیفه**	**عضو**
۱	سرپرست تیم	
۲		
۳		
۴		

۷-واکنش در شرایط اضطراری

۷-۱-آتش‌سوزی

اقدام ضروری	مسئول
اطلاع آتش‌سوزی به واحدHSE و یا واحد آتش نشانی و یا دبیرخانه	**فرد مشاهده کننده**
خاموش کردن آتش‌سوزی در صورت آگاهی و کوچک بودن حریق	**فرد مشاهده کننده**
اجرای دستورالعمل مرتبط و خاموش کردن آتش	**(گروه اطفاء حریق) و (گروه نجات)**
رفتن به محل حادثه و انجام عملیات کمک‌های اولیه و انتقال افراد به بیمارستان در صورت نیاز	**(گروه امداد)**
جلوگیری از تجمع افراد و برگرداندن وضعیت به روال عادی	**(گروه امنیت)**
انجام اقدامات اضطراری مرتبط با تأسیسات آب، برق و گاز	**(گروه فنی)**
تأمین تجهیزات، ماشین‌آلات و ابزار مورد نیاز واحدها	**(گروه تأمین)**
انتقال افراد به محل‌های امن	**(گروه تخلیه)**
برآورد میزان خسارت و اطلاع به سازمان‌های خارجی همچون بیمه، آتش‌نشانی و ...	**رئیس اجرایی کمیتهٔ رفع بحران**
برطرف نمودن آثار سوء زیست محیطی پس از انجام عملیات و برآورد خسارت و بازسازی خرابی‌ها	**مسئول پشتیبانی و تأمین تجهیزات**

۲-۷-زلزله و جنگ

اقدام ضروری	مسئول
انجام اقدام‌های اضطراری مرتبط با تأسیسات آب، برق و گاز	**(گروه فنی)**
انتقال افراد به محل‌های امن	**(گروه تخلیه)**
شناسائی مناطق تخریب شده و بررسی افرادی که در زیر آوار قرار دارند، نجات افراد گیر افتاده و انتقال آن‌ها به منطقهٔ امن، مقابله با آتش‌سوزی و اجرای اقدام‌های پیشگیری از بروز حادثه	**(گروه اطفاء حریق) و (گروه نجات)**
رفتن به محل حادثه و انجام عملیات کمک‌های اولیه و انتقال افراد به بیمارستان در صورت نیاز	**(گروه امداد)**
تأمین تجهیزات، ماشین‌آلات و ابزار مورد نیاز واحدها	**(گروه تأمین)**
کنترل تردد افراد و جلوگیری از ورود افراد به ساختمان‌ها	**(گروه امنیت)**
حفاظت اضطراری و انتقال اشیاء موزه‌ای به محل امن	**(امنای اموال)**
برآورد میزان خسارت و اطلاع به سازمان‌های خارجی همچون بیمه، آتش‌نشانی و ...	**رئیس اجرایی کمیته رفع بحران**
برطرف نمودن آثار سوء زیست محیطی پس از انجام عملیات و برآورد خسارت و بازسازی خرابی‌ها	**مسئول پشتیبانی و تأمین تجهیزات**

۳-۷-حادثه

اقدام ضروری	مسئول
اطلاع حادثه به مسئولHSE	**فرد مشاهده کننده**
هماهنگی و اطلاع‌رسانی واحدهای کمیتهٔ بحران	**(گروه نجات)**
رفتن به محل حادثه و انجام عملیات کمک‌های اولیه و انتقال افراد به بیمارستان در صورت نیاز	**(گروه امداد)**
جلوگیری از تجمع افراد و برگرداندن وضعیت به روال عادی	**(گروه امنیت)**
انجام اقدامات اضطراری مرتبط با تأسیسات آب، برق و گاز	**(گروه فنی)**
تأمین تجهیزات، ماشین‌آلات و ابزار مورد نیاز واحدها	**(گروه تأمین)**
عکسبرداری همه نماها و زاویه‌های قابل دسترس محل حادثه و فرآیند امداد و اقدام به خصوص در حادثه‌های منجر به فوت یا خسارت مالی شدید	**(گروه امین اموال)**
تماس و اطلاع به سازمان‌های خارجی در صورت نیاز همچون اداره کار، نیروی انتظامی، آتش‌نشانی و ...	**رئیس اجرایی کمیته بحران**
عملیات تعمیر، مرمت و حفاظت مستمر ساختمان و اشیاء	**(گروه امین اموال)**
اطمینان از وضعیت سلامت همه افراد حاضر در ساختمان و تأمین آسایش روانی آن‌ها	**(گروه تخلیه)**

۸-الزامات عمومی و الزامات قانونی

پردیس موزه‌ای دفینه با شناخت الزامات و قوانین ملی و منطقه‌ای مرتبط با محیط کار، از رعایت آن‌ها اطمینان حاصل خواهد نمود؛ همچنین با ایجاد و تبعیت از برنامهٔ کمیته بحران و الزام افراد به رعایت آن، سیستم‌های مجوز کار، بازرسی‌ها، آنالیز ایمنی شغلی، ممیزی‌ها و برگزاری جلسات منظم HSE در این پردیس را در دستور کار خواهد داشت.

کمیتهٔ رفع بحران پردیس موزه‌ای دفینه مسئولیت پیگیری اجرای این قوانین را بر عهده داشته و گزارش‌هایی را از وضعیت انطباق فعالیت‌ها با الزامات و قوانین تهیه و به مدیریت مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد ارائه می‌نماید.

کمیتهٔ رفع بحران موظف است آخرین نگارش تمامی قوانین و مقررات مرتبط با محیط کار موزه را شناسایی و نظارت و پیگیری های لازم جهت انطباق فعالیت‌های پردیس با این قوانین و مقررات را انجام دهد.

۸-۱-قوانین زیست‌محیطی

تاریخ	عنوان قانون	خلاصه‌ای از الزام قانونی	کاربرد در پردیس موزه‌ای دفینه
فروردین ۱۳۵۸	اصل پنجاهم قانون اساسی.	حفاظت محیط‌زیست وظیفه عمومی تلقی می‌شود و هرگونه فعالیتی که باعث آلودگی و یا تخریب آن شود، ممنوع است.	رعایت الزامات زیست‌محیطی در همه فعالیت‌های پردیس.
۱۳۷۱/۹/۲۹	آیین‌نامه کارهای سخت و زیان‌آور.	این آیین‌نامه مشتمل بر ۲۰ ماده و ۴ تبصره می‌باشد که به مبحث مشاغل سخت و زیان‌آور و نحوه شناسایی اینگونه مشاغل می‌پردازد.	شناسایی و ارزیابی مخاطرات کار.
۱۳۷۴-۱۳۷۹	آیین نامه اجرایی بند الف تبصره (۸۲) برنامه دوم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی.	جرایم زیست محیطی.	رعایت الزامات گزارش ارزیابی اثرات زیست‌محیطی.

۱۳۷۴/۲/۳ و اصلاحیه ۸۳/۰۲/۱۹	قانون نحوه جلوگیری از آلودگی هوا.	اقدام به هر عملی که موجبات آلودگی هوا را فراهم نماید ممنوع است. منابع آلوده‌کننده هوا تحت مقررات این قانون عبارت‌اند از وسایل نقلیه موتوری، کارخانجات و کارگاه‌ها و نیروگاه‌ها منابع تجاری، خانگی و متفرقه.	وسایل نقلیه، تجهیزات و تأسیسات و فعالیت‌های ساخت و ساز.
۱۳۷۳/۳/۱۶	آیین نامه اجرایی نحوه جلوگیری از آلودگی آب.	اقئام به هر عملی که موجبات آلودگی آب را فراهم نماید ممنوع است.	اندازه‌گیری آلاینده‌های ناشی از پساب خروجی.
۱۳۷۳/۹/۵	استانداردهای خروجی فاضلاب‌ها.	رعایت استاندارد پارامترهای آلاینده پساب صنعتی و بهداشتی تولیدی.	رعایت استاندارد خروجی فاضلاب‌ها.
۱۳۷۸/۴/۱ اصلاحیه ۸۰/۰۲/۱۵	آیین نامه اجرایی نحوه جلوگیری از آلودگی صوتی.	مبادرت به هرگونه اقدامی که موجبات آلودگی صوتی را فراهم نماید ، ممنوع است.	رعایت استانداردهای آلودگی صوتی در کلیه مراحل پروژه.
۱۳۷۹-۱۳۸۴	ماده ۱۰۴ برنامه سوم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی.	جرایم زیست محیطی.	رعایت استانداردهای زیست محیطی.
۱۳۷۹-۱۳۸۴	ماده ۱۰۵ برنامه سوم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی.	گزارش ارزیابی اثرات زیست محیطی.	رعایت الزامات گزارش ارزیابی اثرات زیست‌محیطی.
۱۳۷۹-۱۳۸۴	آیین‌نامه اجرایی ماده ۱۲۱ برنامه سوم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی.	مدیریت انرژی.	طراحی پروژه با رعایت الزامات مدیریت انرژی.
۱۳۷۹-۱۳۸۴	آیین‌نامه اجرایی ماده ۱۳۴ برنامه سوم توسعه.	جرایم زیست محیطی.	رعایت استانداردهای زیست محیطی.
۷۹/۰۸/۳۰	مصوبه هیات وزیران راجع به استانداردهای حد مجاز خروجی از کارخانجات و کارگاه‌های صنعتی.	رعایت استاندارد آلاینده های منتشره از فرایندهای تولید.	اندازه‌گیری آلاینده‌های تجهیزات بعنوان مثال دیزل ژنراتور و هواسازها.

۱۳۸۳/۲/۲۰	قانون مدیریت پسماند.	مدیریت انواع پسماندهای تولیدی اعم از پسماندهای عادی، پزشکی، ویژه و صنعتی از مرحله تولید تا دفع.	مدیریت پسماندهای تولیدی پردیس شامل همه نوع زباله و مواد دورریز.
۱۳۸۴/۰۵/۱۰	آیین نامه اجرایی قانون مدیریت پسماندها.	مدیریت انواع پسماندهای تولیدی اعم از پسماندهای عادی، پزشکی، ویژه و صنعتی از مرحله تولید تا دفع.	مدیریت پسماندهای تولیدی پردیس.
۱۳۸۶	آیین نامه اجرایی ماده ۶۶ برنامه چهارم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی.	بهینه‌سازی مصرف منابع و انرژی.	تدوین دستورالعمل های بهره برداری، مدیریت مصرف منابع و انرژی.
۱۳۸۶	مصوبه شماره ۴۹۱۲۷ سازمان حفاظت محیط زیست ـ وزارت راه و ترابری.	تعیین حد مجاز آلودگی صوتی.	اندازه گیری آلودگی صوتی
۱۳۸۸-۱۳۸۴-۱۳۹۰	ماده ۶۱ برنامه چهارم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی.	طرح خوداظهاری در پایش.	اندازه‌گیری آلاینده‌ها و میزان مصرف انرژی.
۱۳۹۰/۱۱/۰۳	آیین نامه ارزیابی اثرات زیست محیطی طرحهای بزرگ تولیدی، خدماتی و زیربنایی.	گزارش ارزیابی اثرات زیست محیطی.	رعایت الزامات گزارش ارزیابی اثرات زیست محیطی.
۲۰۱۵	ISO 14001:2015	سیستم مدیریت محیط زیست.	استقرار سیستم مدیریت محیط زیست
۱۴۰۴	مبحث ۱۹ مقررات ملی ساختمان.	مدیریت مصرف انرژی در ساختمان.	طراحی و احداث بنا و تجهیزات گرمایش و سرمایش.

۲-۸-مقررات ایمنی و بهداشت کار:

تاریخ	عنوان قانون	خلاصه‌ای از الزام قانونی	کاربرد در پردیس موزه‌ای دفینه
۱۳۶۹/۰۸/۲۹	فصل چهارم قانون کار.	این فصل از قانون کار در ۲۲ ماده به تبیین مباحث حفاظت فنی و بهداشت کار می‌پردازد، از جمله موارد اشاره شده در این قانون می‌توان به نقش مسئولیت‌های کارگر و کارفرما در قبال مسائل ایمنی و حفاظت فنی.	عمومی بهداشت کار.
۱۳۷۴/۰۴/۱۱	آیین‌نامه کمیته حفاظت فنی و بهداشت کار.	این آیین‌نامه در ۷ ماده و ۱۰ تبصره به استناد ماده ۹۳ قانون کار جمهوری اسلامی ایران تدوین شده و در آن به ترکیب اعضال کمیته حفاظت فنی و بهداشت کار و نفش این کمیته در پیشیرد اهداف ایمنی و بهداشت کار می‌پردازد.	ایمنی و حفاظت فنی.
۱۳۷۷/۰۹/۰۸	آیین‌نامه چگونگی بازرسی کار.	در این آئین نامه به چگونگی بازرسی محیط کار توسط بازرسین اداره کار می‌پردازد.	بازرسی کار و ارتباط با نهادهای قانونی.
۱۳۸۴/۰۸/۱۶	آیین‌نامه نحوه بارگیری، حمل و مهار ایمن بار وسایل نقلیه باربری جاده‌ای.	این آئین نامه در ۱۰۰ ماده و ۴۹ تبصره و ۸ ضمیمه به موضوع نحوه حمل و تقل بار به صورت ایمن در جاده می‌پردازد.	حمل و نقل مواد.

۱۳۸۶/۱۱/۱۵	آیین نامه علائم ایمنی در کارگاه‌ها.	این آیین‌نامه مشتمل بر ۶۰ ماده و ۱۸ تبصره به موضوع علائم ایمنی در کارگاه و رنگ و مشخصات ظاهری، محل‌ها و محدودیت‌ها نصب می‌پردازد.	علائم ایمنی.
۱۳۴۰/۱۲/۲۱	آیین‌نامه وسایل حفاظت انفرادی.	این آیین‌نامه مشتمل بر ده فصل و ۱۱۰ ماده به مواردی مرتبط با انواع تجهیزات حفاظت فردی و الزامات استفاده و بازرسی آنها می‌پردازد.	تجهیزات حفاظت فردی.
۱۳86/۱۲/۲۲	آئین‌نامه حفاظتی تأسیسات الکتریکی در کارگاه‌ها.	این آئین‌نامه مشتمل بر پنج فصل و صد و نوزده ماده در خصوص ایمنی تجهیزات الکتریکی و حفاظتی، سیم کشی و موارد مرتبط با آن‌ها می‌باشد.	تجهیزات الکتریکی و سیم‌کشی.
۱۳۸۶/۱۲/۲۲	آیین‌نامه ایمنی کار روی خطوط و تجهیزات برق دار.	این آیین‌نامه مشتمل بر ۶۸ ماده و ۲ تبصره در خصوص مقررات و شرایطی است که در صورت پیروی از آن انجام عملیات مربوط به تغییر و تبدیل و اصلاح‌وتعمیر برروی خطوط و تجهیزات برق دار توأم با ایمنی افراد امکان‌پذیر باشد.	ایمنی کار تجهیزات برق‌دار.
۱۳۸۵/۰۳/۲۱	آئین نامه سیستم اتصال به زمین (ارتینگ).	این آیین‌نامه مشتمل بر ۱۵ فصل و ۱۸۲ ماده و ۷ تبصره در خصوص مقررات ایمنی مرتبط با سیستم اتصال به زمین و اصول انتخاب و نصب اینگونه سیستم‌ها باشد.	ایمنی برق و ارتینگ.

۱۳۴۰/۰۶/۰۱	آیین‌نامه پیشگیری و مبارزه با آتش سوزی در کارگاه‌ها.	این آیین‌نامه مشتمل بر ۸۶ ماده و ۶ تبصره در مورد مباحث مربوط به پیشگیری از حریق؛ تجهیزات اعلام و اطفاء حریق؛ انبارش مواد قابل اشتعال و انفجار؛ مدیریت پسماندهای قابل اشتعال و پیشگیری از حریق ناشی از صاعقه می‌باشد.	مدیریت حریق و پیشگیری از آن.
۱۳۶۲/۰۹/۲۰	آیین‌نامه حفاظتی مولد بخار و دیگ‌های آبگرم.	این آیین‌نامه مشتمل بر ۱۹۷ ماده در ۹ در خصوص ایمنی دیگ‌های بخار (فشار قوی، متوسط و ضعیف) و دیگ‌های آبگرم می‌باشد. همچنین در خصوص اصول ایمنی د ر زمان بهره‌برداری و نگهداری و تعمیرات آن نیز توضیحاتی ارائه کرده است.	ایمنی تجهیزات مولد حرارت در موتورخانه.
ویرایش چهارم ۱۳۹۲	مبحث دوازدهم مقررات ملی ساختمان - ایمنی و حفاظت کار در حین اجرا .	این مقررات در ۱۱ فصل به مقررات ایمنی و حفاظت کار در حین اجرای عملیات ساختمان سازی می‌پردازد.	ایمنی کار در کارگاه‌های ساختمانی و تعمیر ساختمان.
۱۳۸۷/۰۸/۲۹	آیین نامه ایمنی ماشین‌های لیفتراک.	این آیین نامه مشتمل بر ٤ فصل و ٦٤ ماده به منظور پیشگیری از حوادث منجر به صدمات جانی و خسارات مالی ناشی از کار با لیفتراک می باشد.	ایمنی کار با لیفتراک و جک‌های بلند کننده.
۱۳۸۴	مبحث بیستم مقررات ملی ساختمان - علائم و تابلوها.	این مقررات در ۱۳ فصل به علائم ایمنی و هشدار دهنده و مقررات مرتبط با تصب آنها در داخل ساختمان، کارگاه و خارج از ساختمان می‌پردازد.	علائم ایمنی و شرایط اضطراری.

۱۳۹۱	مبحث شانزدهم مقررات ملی ساختمان - تاسیسات بهداشتی.	این مقررات در ۹ فصل و ۱۰ پیوست به تاسیسات بهداشتی در ساختمان و اصول نصب آن می‌پردازد.	تاسیسات بهداشتی.
۱۳۸۲	مبحث سیزدهم مقررات ملی ساختمان - طرح و اجرای تأسیسات برقی ساختمان‌ها.	این مقررات در ۱۰ فصل و ۶ پیوست به اصول طراحی و اجرای تاسیسات برقی در ساختمان می‌پردازد که ایمنی این تاسیسات نیز جزئی از این مقررات است.	ایمنی تاسیسات برقی در ساختمان.
۱۳۷۸/۰۶/۱۴	آیین نامه اجرایی کنترل و نظارت بهداشتی بر سموم و مواد شیمیایی.	این آئین نامه در در ۹ ماده در خصوص نحوه دریافت خدمت از شرکت‌های ارائه دهنده خدمات و فروشنده مواد شیمیایی و سمپاشی می‌باشد.	دریافت خدمات سمپاشی.
۱۳۸۶/۰۴/۱۳	آئین نامه تأمین سلامت کار در کارگاه‌های کوچک.	این آئین نامه مشتمل بر ۴ فصل، ۹ مبحث و ۴۶ ماده مباحث بهداشت حرفه‌ای، بهداشت محیط و مراقبت‌های بهداشتی مرتبط با کارگاه‌ها می‌باشد.	اصول بهداشت عمومی و حرفه‌ای.
۱۳۸۸/۱۲/۱۱	استاندارد ملی ۱۰۵۳ در خصوص ویژگی‌های فیزیکی و شیمیایی آب آشامیدنی.	این استاندارد در خصوص مشخصات فیزیکی و شیمیایی آب آشامیدنی می‌باشد.	بهداشت عمومی- آب آشامیدنی.

۱۳۸۸/۱۰/۲۸	آیین نامه حفاظتی حمل دستی بار.	این آیین نامه مشتمل بر ۴ فصل و ۱۸ ماده و ۷ تبصره در خصوص پیشگیری از حوادث و بیماری های ناشی از کار در کلیه کارگاههایی که حمل دستی بار و فرآیندهای مرتبط با آن به هر نحو ممکن انجام می گیرد.	حمل دستی بار.
۱۳۸۹/۰۳/۵	آیین نامه آموزش ایمنی کارفرمایان، کارگران و کارآموزان.	این آیین نامه مشتمل بر ۱۲ ماده به منظور ارتقاء فرهنگ عمومی ایمنی، ایمن سازی محیط کار، ارتقاء بهره وری و کاهش حوادث ناشی از کار می باشد.	آموزش ایمنی.
۲۰۰۷	OHSAS18001:2007	مدیریت ایمنی و بهداشت حرفه‌ای.	الزامات سیستم مدیریت ایمنی و بهداشت حرفه‌ای.

۹-تلفن‌های ضروری

۹-۱-شماره تلفن‌های مسئول‌های گروه‌ها

نام واحد موزه‌ای: پردیس موزه‌ای دفینه

تاریخ تهیه: --/--/۱۴۰۵

اعضاء تیم واکنش در شرایط اضطراری

ردیف	نام نام خانوادگی	سمت	شماره تماس
۱		مدیر ارشد کمیته رفع بحران	
۲		رئیس اجرایی کمیته رفع بحران	
۳		مسئول گروه اطفاء حریق	

۴		مسئول گروه نجات	
۵		مسئول گروه امداد	
۶		مسئول گروه امنیت	
۷		مسئول گروه تخلیه	
۸		مسئول گروه فنی	
۹		مسئول گروه تأمین	
۱۰		امین اموال موزه هنر جهان- طبقه هکف	
۱۱		امین اموال موزه گوهر و آرایه‌های تاریخی- طبقه منفی ۱	
۱۲		امین اموال موزه پول و نگاره‌های هنر- طبقه منفی ۲	

۹-۲-شماره تلفن‌های ضروری ویژه

نام ونام خانوادگی	پست سازمانی	شماره تلفن	شماره بیسیم	شماره موبایل

۹-۳-شماره تلفن‌های مراکز اورژانسی

ردیف	نام مرکز	شرح خدمات و تخصص	شماره تلفن
۱			
۲			
۳			
۴			
۵			