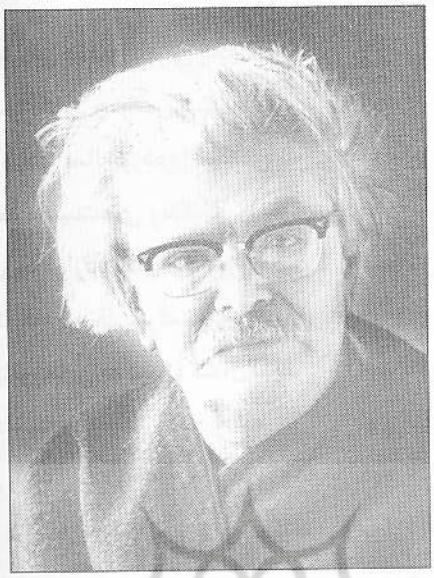
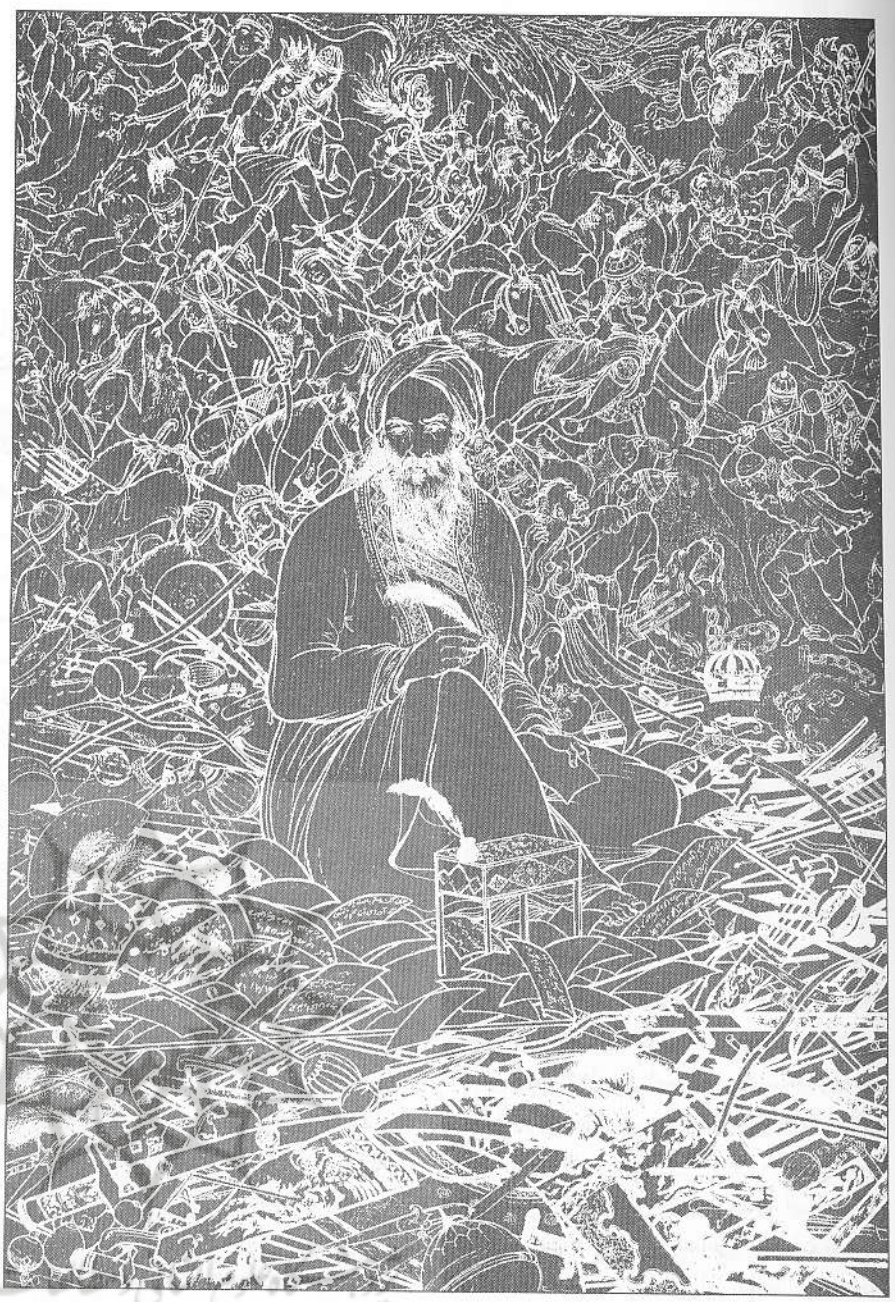
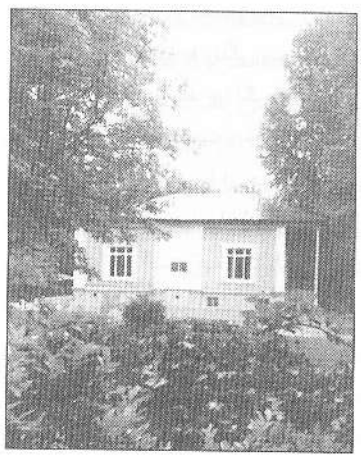
در جست‌وجوی بهشت تاریخی گم‌شده

آیدین آغداشلو



بنده بعد از بیانات استادان عزیز قاعدتاً نباید چیزی برای گفتن داشته باشم. موضوع صحبتم را مختصراً در حوزه‌ای برگزیده‌ام که شاید به نوعی راهگشای شناخت آثار مرحوم بهزاد باشد. سعی می‌کنم تا حد امکان مختصر نگاهی بکنم به شرایطی که ظهور نقاشی مینیاتور یا نقاشی ایرانی را مجدداً ممکن کرد. این که می‌گویم مجدداً، از آن جهت است که می‌خواهم تکیهٔ صحبت خود را بر روی همین موضوع «تجدید» قرار دهم. نقاشی ایران در طول زمان مسیری را طی کرده است که بر همگان مشخص و آشکار است. کسانی که به این امر علاقه داشتند و آن را تعقیب کردند. نقاشی ایران با ترکیباتی که از جاهای مختلف گرفته، در قرن نهم هجری سر پای خود می‌ایستد، صاحب جهان‌بینی خود می‌شود، اساتید خودش را پرورش می‌دهد و بحق در تمام هنر جهان اسلام یگانه و ممتاز می‌شود. به طوری که در قرن دهم هجری قمری، ما در جای دیگر نمونه‌ای از نقاشی نمی‌بینیم که بتواند با نقاشی ایرانی پهلو بزند. و در حقیقت نقاشی ایرانی تغذیه کنندهٔ کل نقاشی جهان اسلام است. خوب، این آشکار است ولی چیزی که اهمیت دارد آن است که بنگریم که چطور نقاشی ایرانی حرکت کرده است و این حرکت بسیار مهم است. نقاشی ایرانی مثل سایر هنرها، هر چیزی را از جایی که مایل هست برمی‌گیرد و از آنِ خود می‌کند. روحی خاص در آن می‌دمد، و آن را متعلق به خود می‌کند. به طوری که ابر چینی یا نقش‌های مختلفی که از جاهای گوناگون آمدند، مطلقاً شکلی غریبه پیدا نمی‌کنند. ما نمی‌توانیم نقاشی ایرانی را مثلاً در قرن دهم هجری مورد مطالعه قرار دهیم، انگشت روی یک مورد بگذاریم و بگوییم که این مورد ناهنجار است و با کلیت قضیه نمی‌خواند. چنین چیزی وجود ندارد. این تبدیل می‌شود به هنری یکپارچه و محکم. یعنی همان هنر جادویی و خیال‌انگیز ما. قاعدتاً تمام کسانی که زیر این سقف جمع شده‌ایم با آن عشق می‌ورزیم. اما این هنر در قرن نهم هجری قمری وقتی به کمال خود می‌رسد یا در آغاز راه کمال خودش است از حرکت یا پویایی باز نمی‌ماند، هر چند که هر تغییری که در آن به وجود می‌آید، بسیار جزیی، حساس و خاص است و چشم بصیرت لازم است که این تغییرات را بتواند نشانه بکند و مشخص کند که در هر دوره چه قدر تغییر حادث شده است و هر تغییری در چه سطحی صورت گرفته است. غرض بنده از تصدیع، اینجا بازخوانی تاریخ نقاشی ایرانی نیست، و نکته‌ای که بر آن تأکید دارم این است که این حرکت را ما می‌توانیم پی بگیریم و ببینیم که این حرکت چگونه بوده است. حرکتی که درونی و جوهری بوده است و در کنار همهٔ مسائلی که در حوزهٔ نقاشی ایرانی مطرح بوده، شاهد و ناظر آن بوده‌ایم. نقاشی ایرانی در مجموع به جز عنصر تزیینی قوی که در آن هست، جنبهٔ مفید و مورد استفاده داشته است. نقاشی ایرانی آن‌گونه که ما می‌شناسیم تصویر کتاب‌ها بوده است، لااقل در بخش عمده‌اش. در بخش‌های دیگر، هنرمندان بزرگ برای ظرف، برای کتیبه کار می‌کرده‌اند، طراحی می‌کرده‌اند، اما کار اصلی آنها قاعدتاً در زمینهٔ مصور کردن نسخه‌های خطی بوده است. هدفمند بودن آن، ذره‌ای آن را از عمق و مساحت وسیعش دور نمی‌کند. یعنی ما بگوییم که اینها کارشان این بوده که در خدمت ادبیات باشند، نسخه‌های خطی را مصور کنند، برحسب جایی که خوشنویس تعیین می‌کرده است، محدود باشند، محکوم باشند که آن تصویر معین را فقط شکل بدهند، پس از آزادی کار خود دور می‌افتاده‌اند، این واقعیت ندارد یا همهٔ واقعیت نیست. این بخشی از حقیقت است. حقیقت آن است که هر هنرمندی برحسب استعداد و لیاقت خود، ذره‌ای بر کار استاد ماقبل خود می‌افزوده است. بی این که ترکیب کلی و آن اصل و اساسی را که به آن وابسته و متعلق بوده است درهم بشکند. این نوع شمایل‌شکنی در هنر قدیم ایران نادر است و اصلاً وجود ندارد. اما ما حیات را یا حرکت فرهنگ را در هر دورهٔ پنجاه ساله می‌توانیم به راحتی سراغ کنیم، یعنی ببینیم که چطور سطح دانش، معرفت، سطح جامعه ارتباطش با جهانی که تا حداقل قرن دهم هجری قمری ناشناخته بوده، چطور شکل می‌گیرد. شکل گرفتن در کجاها دارد سوء اثر می‌گذارد و در کجا حسن اثر دارد. حرکت را که عرض می‌کنم به این مفهوم است که نظیرش را در شعر فارسی می‌توانیم سراغ کنیم، نظیرش را در ادبیات و نثر فارسی می‌توانیم مشاهده کنیم، ما اگر نقاشی پیش از کمال‌الدین بهزاد را با نقاشی زمان بهزاد مقایسه کنیم تفاوت عظیمی در آن می‌بینیم، هر چند که در چشم عادی سفر نکرده، شاید این تفاوت چندان محسوس نباشد. این که چند میلیمتری به طول قامت آدم‌ها اضافه شده، این که ترکیب بندی‌ها عمودی‌تر شده‌اند یا این که ترکیب رنگ‌ها خاص‌تر شده و هماهنگی رنگ‌ها دلپذیرتر شده است. من یک بار به شوخی برای جمعی تعریف می‌کردم که حرکت تاریخی، اجتماعی ایران را فقط از راه تماشای نقاشی ایران می‌توانیم بفهمیم. یعنی ما می‌توانیم بفهمیم که کی اولین سفرای مهم از غرب





آمدند. فن‌شناسی کی وارد این جامعه شده است، چطور ما سعی کردیم چیزهایی را برگیریم و چیزهایی را کنار بگذاریم، در کجاها موفق بوده‌ایم، در کجاها ناموفق.

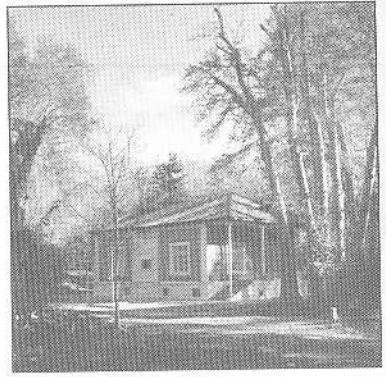
این علاقه به معاصر بودن در همان سطحی که عرض می‌شود، در سطحی بسیار ظریف، در سطحی بسیار حساس در طول تاریخ نقاشی ایرانی بسیار محسوس است. وقتی محمدزمان قرار بوده نسخه‌ای خطی قدیمی را که چند ورق آن خالی بوده نقاشی کند، مطلقاً سعی نمی‌کند نظیره‌سازی کند، سعی نمی‌کند مثل نقاشان ۲۰۰ سال یا ۱۰۰ سال پیش‌تر از خودش کار کند، دقیقاً به دستاوردهای خودش وفادار می‌ماند. این دستاوردها را ارج می‌گذارد و سر سوزنی از خودش عقب نمی‌نشیند. حالا ما بگوییم این سایه روشن بیشتری درکارش هست، حالا این پرسپکتیو را در شیوه و سبکی در کارش وارد کرده، یا رعایت کرده یا از چهره‌هایی در شیوه و سبکی در کارش استفاده برده که مأنوس و مرسوم آن زمان نبوده است. مثلاً از نقاشی هندی بیش از حدی که معمول است استفاده برده است. تمام این مقدمات را به این خاطر عرض می‌کنم که برسم به این نکته که در این حرکت، هنرمند در عین حال که سنت‌گرا است، در عین حال که به آن مجموعه و آن طرح کلی ارادت دارد، ایمان قلبی دارد، تعلق خاطر دارد، اما همچنان رو در تغییر زمان خود نیز دارد، شاید اگر از این مسیر نگاه کنیم، شرایط تکوینی کار مرحوم بهزاد، شاگردانش، همکاران و همراهانش را بهتر بتوانیم درک کنیم. لازم به توضیح مجدد و واضحات نیست که نقاشی ایرانی در طول زمان تغییرات عمده‌ای می‌کند، از اواخر دورهٔ صفوی تحت تأثیر نقاشی اروپایی قرار می‌گیرد، نمونه‌اش همین نقاشی‌های رنگ و روغنی که در همین تالار[1] به دیوار آویخته است که اینها متعلق به اواخر دورهٔ صفوی است. در آن زمان نقاشی رنگ و روغنی وارد می‌شود، میزان پرداز در نقاشی‌ها زیاد می‌شود، ترکیب‌ها متفاوت می‌شود، پرسپکتیو بیشتری وارد می‌شود و به مسیری می‌رسد که ما آن را با نام نقاشی زند و قاجار می‌شناسیم. و هنرمندان بزرگی از آقا صادق گرفته تا مهرعلی، میرزا بابا و غیره. نکتهٔ جالب این است که اسم رضا عباسی، یعنی یکی از بزرگترین نقاشانی که در حافظهٔ تاریخی قوم نقش بسته، در جای زیادی ذکر نمی‌شود. اولین بار که نام او را می‌شنویم در دورهٔ زندیه است. این نام در یک تذکره ذکر شده است. یعنی چیزی حدود ۱۵۰ سال طول می‌کشد تا یک جایی ذکر شود که یک نقاش به اسم رضا عباسی وجود دارد. در صورتی که ما وقتی از نقاشی ایران صحبت می‌کنیم، سه نام بر تارک آن می‌درخشد؛ مانی، کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی. که

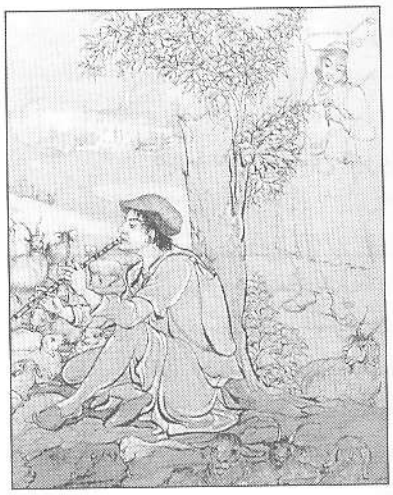
رضا عباسی یکی از این سه اسم است. این فراموش شدگی مطلب دیگری است. شاید یکی از علل این فراموش شدگی حرکت ذاتی و پویایی خاصی است که در نقاشی ایرانی است. یعنی هنرمند خود را مقید به مکتب استاد بلافصل خود نمی‌داند و جایز نمی‌داند که یک سیر تاریخی را دوباره به عقب طی کند، و چیزی از آنجا برگیرد و برود. نمی‌کنند این کار را. بنابراین اسم رضا عباسی به همین دلیل است که در دورهٔ زندیه تقریباً فراموش شده است. در تمام نقاشی نیمهٔ اول قرن سیزدهم هجری قمری ما نمونه‌ای نمی‌بینیم که برگی از نقاشی، قلم‌گیری یا طراحی گذشته را تقلید یا تکرار کند.

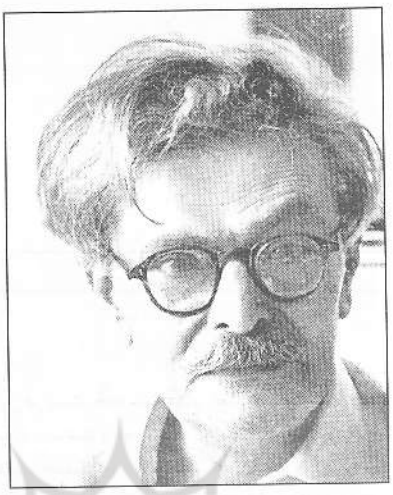
اگر عرض می‌کنم به قید تقریب است. بنده به سهم خودم ندیدم چنین چیزی را. اگر کسی دیده باشد بنده را آگاه کند. نقاشی مینیاتور، که البته من این اسم را خوش نمی‌دارم، درحقیقت در همان اوایل قرن سیزدهم هجری قمری به کلی فراموش شد. بهترین راه این که ببینیم چه جوری این فراموش شده، این است که عمارت چهلستون را نگاه کنیم و ببینیم چطور نقاشی آقا صادق فاصلهٔ شگفت‌انگیز و شگرفی دارد با نمونه‌های نه چندان جلوتر از خودش. برای این که احتمالاً نقاشی‌هایی که به در و دیوار چهلستون نقاشی شده‌اند متعلق هستند به زمان شاه‌عباس دوم. بنابر این فاصلهٔ زمانی بسیار زیاد نیست. ولی به طور کلی دو شیوه و دو سبک مختلف نقاشی است و نظره و نگره به هنرها. من این را عیب نمی‌دانم. من این پویایی و حرکت را الزامی یک هنر زنده می‌دانم. هر چند مباحثی که بعداً پیش آمد، نه در مورد مینیاتور سازهای بعدی بلکه در مورد مکتب کمال‌الملک و خود کمال‌الملک این مسئله را شدت بخشید. اصلاً این که نقاشی ایرانی مسیرش باید قطع می‌شد یا این که نقاشی غربی جای آن می‌آمد یا این که ما نگاه می‌کردیم به جهان معاصرمان و هر چه می‌دیدیم بر می‌گرفتیم. این یکی از مسائل خیلی عمده در مورد هنر مدرن است. همین نکته که مورد نظر هست در جای دیگر و دورتر نیز دارد صورت می‌گیرد. اگر ما یقهٔ کمال‌الملک را بگیریم و بپرسیم که چرا شما نقاشی غربی را کاملاً وارد نقاشی ایران کردید به همین ترتیب هم می‌شود دربارهٔ مینیاتورسازهای بعدی این نکته‌سنجی و نکته‌پردازی را اعمال کرد. مضاف بر این که برای کمال‌الملک و شاگردانش، سیر پیوسته‌تری موجود بود. یعنی این سیر پیوسته عمری در حدود ۱۰۰ سال داشت. بعضی از کارهای اولیهٔ کمال‌الملک بسیار نزدیک به کارهای صنیع‌الملک است. از حیث‌پرداز، و صحنه‌آرایی و ترکیب‌بندی و از حیث دقت در صورت‌ها و اجزاءِ مختلفی که در کار هست. بنابراین کمال‌الملک به صنیع‌الملک وفادارتر است تا فرض کنیم مرحوم حسین بهزاد به استاد قلمدان‌ساز خودش. در اینجا اختلاف عظیم و شباهت بسیار بسیار اندک است. پس اگر به نوعی نگاه بکنیم، قاعدتاً کمال‌الملک، سیر پیوسته‌تری را طی کرده تا مکتب بهزاد و شاگردان و همراهان او. نکته‌ای که من مطرح می‌کنم در همین حول و حوش است. چرا این چنین می‌شود. شرایط تکوینی چگونه است که تقریباً ناگهانی هنری به کلی از یاد رفته و فراموش شده و هنرمندانی که نامشان به کلی از یاد رفته، در صد سال پیش نادر بوده که اسم اساتید بزرگی مثل کمال‌الدین بهزاد، مثل آقا میرک، مثل سلطان محمد نقاش، مثل معین مصور و ده‌ها هنرمند بزرگ قرن‌های نهم و دهم هجری قمری در یاد بیاید و در جایی ذکر شود. در تذکره‌ها محدود و نادر است چنین چیزی.

این فراموشی تاریخی به این حمل شود که آدم‌هایی فراموشکار بوده‌اند. این به خاطر پویایی بوده، این به خاطر حرکتی بوده که نوعی از هنر را به وجود می‌آورده که با نوع ماقبل خود، زمین تا آسمان فرق داشته است. این عرض کردم زمین تا آسمان فرق داشته حقیقتاً به آن مفهوم نیست که همان‌قدر کارهایشان فرق داشته که مثلاً میان کارهای خوان میروی اسپانیایی باکارهای البرتوی باز هم اسپانیایی، فرق بوده است. نه! اینجا تفاوت ظریف و جزیی اما محسوس است. نقاشی ایرانی در اواخر دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار یعنی در آغاز قرن چهاردهم هجری قمری، وضعیت متشنج، نابسامان و نامعلومی را داشت. این یک وضعیت مشخص، محکم و ثابتی نبود. وقتی استادم دربارهٔ مجمع‌الصنایع صحبت می‌کنند، این مجمع‌الصنایع، جایی بوده است که از یاد بردن و از یاد رفتن صنایع و شیوه‌های هنری را متوقف کند، حراست بکند. در این مجمع‌الصنایع همه نوع حرفه‌ای جمع بود، آدمی بوده که زین و مرصع می‌ساخته است، آدمی که نقاشی کتاب می‌کشیده است. تصادفی نیست که در این دوره آخرین کتاب مصوری که در ایران به وجود می‌آید، تقریباً، یعنی نسخهٔ خطی که مصور می‌شود، *شاهنامه‌ای* است که آقا لطفعلی شیرازی برای داوری فرزند وصال نوشته است. این مسئله بسیار اساسی است، این آخرین نسخه‌ای است که موجود است و تاریخ بسیاری از این نقاشی‌ها ۱۲۸۳ است، یعنی آخر قرن چهاردهم هجری قمری. عصری آغاز شده است که در این عصر نه تداوم همچون گذشته موجود است نه تغییر در شکل مناسب و معینی در حال تحول است. اینجا یک عصر اغتشاش شما می‌بینید، عصری که نقاشی‌های متعدد رنگ و روغن را بدون توجه به کیفیت آثار از اروپا می‌آورند، خروار خروار! موزهٔ کاخ گلستان، موزهٔ کاخ نیاوران شاهد این مدعاست. بعضی از بهترین نمونه‌ها در کنار بدترین نمونه‌ها قرار دارد. این نشانهٔ بی‌در و پیکری این دوران است. این نشان اغتشاش فرهنگی این دوران است. آخرین قلمدان‌سازها مال این دوران هستند. مرحوم صنیع‌الملک. بعد از اینها معلوم است که قلمدان‌سازی باید از بین برود چرا که قلمدان، منشی کتابت، دبیری‌گری دارد شکلش عوض می‌شود. این دوره‌ای است که تغییرات اساسی اجتماعی، تغییرات ضمنی دیگری را به وجود می‌آورد و باید این چنین باشد. در این دوران ما شاهد زوال نوعی از شیوهٔ نقاشی هستیم که نشانهٔ زوال نوعی از سنت و نوعی از تفکر است.

بنابراین ما وقتی به زندگی مرحوم بهزاد نگاه کنیم متوجه خواهیم شد چرا نگره‌ای، چرا فن و روشی به انتهای خود رسیده است و چطور بعد از این دوره ما دو شاخهٔ اساسی را در جایگزینی می‌توانیم سراغ کنیم. یک شاخه، شاخهٔ مکتب کمال‌الملک و شاگردانش است. کمال‌الملک آرزوی دیرینهٔ نقاشانی را که آرزو داشتند طبیعت را عیناً آن چنان که هست، نقاشی کنند، برآورده می‌کند. کاری می‌کند که کسانی که در آن دوره می‌خواهند بکنند نمی‌توانند. از موسی گرفته تا مصورالملک تا ده‌ها نقاش دیگر تا محمودخان ملک‌الشعرا. بعضی از نقاشی‌های ملک‌الشعرا در کاخ گلستان سعی شده است که تفاوتی با یک عکس نداشته باشد. این یک آرزویی بوده که







کمال‌الملک با شایستگی و لیاقت که شاید امروز حمل بر ناشایستگی و عدم لیاقت باشد، عمل می‌کند. اما شاخهٔ دومی وجود دارد که مورد صحبت و بحث ماست. این شاخهٔ دوم به دو شکل صورت می‌گیرد. بنده عرض خود را تا این منطقه محدود می‌کنم، خارج از این منطقه نمی‌خواهم صحبت کنم. یعنی تا لحظهٔ تکوین آن چیزی که ما به عنوان مینیاتور می‌شناسیم. از میان رفتن شیوه‌های مرسوم، از قلمدان‌سازی گرفته تا جعبه تا جلد کتاب تا قاب آینه. در حدود سال ۱۳۰۰ هجری قمری تا سال ۱۳۱۳ هجری قمری که سال کشته شدن ناصرالدین‌شاه است ما استاد بزرگی تقریباً در هیچ کدام از این رشته‌ها نداریم. استاد داریم، هیچ کدام با کارهای آقامیر، آقا نجف و ده‌ها نفر از بزرگان ماقبل خود قابل قیاس نیست. این یک دورهٔ زوال است. شما قلمدان‌های این دوره را، اگر با دورهٔ قبل مقایسه کنید، متوجه این تغییر خواهید شد. پس یک چیزی دارد از میان می‌رود. چه چیز قرار است جانشین آن شود؟ از آن طرف شاخه‌ای دارد فعال می‌شود. این شاخه قادر شده است از راه مداومت پشتکار و خودآموزی پیش برود، نقاشی تالار برلیان کمال‌الملک پرسپکتیو غلط دارد، این را همه می‌دانند، ولی وقتی می‌رود به فرنگ بر می‌گردد، پرسپکتیو بلد است، پس یاد می‌گیرد، مرحوم ملک‌الشعرا باز پرسپکتیو را پیش خود می‌آموزد. با رنج زیاد در طول چهل سال چیزی را می‌آموزد که یک محصل ساده در اروپا در عرض یک سال می‌آموزد. خوب راه سخت‌تری است، نفس‌بُر است، این شاخه مورد نظر ماست! این شاخه چطور به وجود می‌آید، چطور می‌شود که نقاشی به کلی فراموش شدهٔ دورهٔ صفویه، مکتب اصفهان، مکتب بخارا به خاطر می‌آید؟

یک جنبهٔ عینی، عملی و یک جنبهٔ ذهنی دارد. من برای هر دو مثال‌هایی عرض می‌کنم و عرضم را تمام می‌کنم.

جنبهٔ عملی آن این است که جمع کثیری از دلال‌ها، مستشرقین، باستان‌شناسان به این طرف سرازیر می‌شوند. اینها در قالب نماینده‌های سیاسی، تجاری می‌آمدند.

مجموعهٔ بی‌نظیر و فوق‌العاده عالی که در موزهٔ ژنو است و به مجموعهٔ «پوتسی» معروف است و شاید بیشتر از ۸۰۰ مورد نقاشی ایرانی دورهٔ تیموری به بعد در این مجموعه گرد می‌آید. وی، یعنی پوتسی این آثار را جمع آورده است. این یک بازار عالی است، حیرت‌انگیز است. اینها خوب می‌فهمند. اینها نقاشی‌ها را خوب جمع می‌کنند. چنانچه در مجموعهٔ پوتسی شاید اولین و تنها نمونه وجود داشته باشد از طرز تعویض مکتب رضا عباسی یا اصفهان به شاگردان. این تنها نمونه و قطعه‌ای است که ما می‌بینیم در آن صورت را محوربندی کرده‌اند. من در هیچ جای دیگر چنین چیزی ندیده‌ام. نقاشی‌های قاجاری این مجموعه هم چنین است. اینجا یک بازار به وجود می‌آید که تشویق‌کننده است. به گونه‌ای که بسیاری از جوانان با استعداد می‌آیند تا به جای قلمدان‌سازی و جلدسازی که فراموش شده است به بازاری روی آورند که دایر هم هست. از اولین کارهای بهزاد، نمونه‌هایی است تحت تأثیر مکتب بخارا، یعنی آدم‌هایی که ایستاده‌اند و تمام لباسشان تذهیب کامل است. در مجله‌ای فرانسوی که دربارهٔ نقاشی ایرانی مطلب نوشته شده بود و چهار ماه پیش به اینجا آمد، حداقل ۵ نمونه نقاشی چاپ شده بود که همگی متعلق به دورهٔ مرحوم بهزاد است و تحت عنوان نقاشی‌های قرن دهم هجری آمده است. در کتاب گرانقدر آقای سودآور که دربارهٔ نقاشی درباری ایران است، حداقل چهار نقاشی تقلبی وجود دارد که هر چهار نمونه اصیل ذکر شده است. اینها از کجا آمده است؟ در هر موزه‌ای و مجموعهٔ آثار تقلبی این چنین است که همه در زمان احمدشاه قاجار ساخته شده است. دو علت دارد: یکی همین بازار گرم که وجود داشته است. اینها می‌ساختند، بامهارت هم می‌ساخته‌اند. بعضی از کارهای مرحوم بهزاد بسیار ماهرانه است. قلم‌گیری بسیار استادانه. به خاطر فروش آثار است که این نقاشی تقلید شده است. جذابی‌این آثار به جهت تقلید بی‌نظیر آن است. درآمدی که قطع شده است، با تقلید آثار، کسب می‌شود و روز به روز افزون می‌شود.

بخش دیگرش بر می‌گردد به آنچه روح و ذهن نقاش جست‌وجو می‌کند. وقتی که بازار گرم می‌شود، هنرمند لزومی نمی‌بیند که نقاشی خود را امضا نکند، اسم خود را هم زیر آن می‌نویسد، به خاطر آن که اسم خود را نهاده، تغییراتی را هم که لازم است با شدت می‌آورد. این تغییرات بسیار شدید و محسوس است.

اما بخشی دیگر نه به جهل نه به تقلید و نه به تغییرات شخصی مربوط است. نقاش ایرانی در طول تاریخ در جست‌وجوی بهشت تاریخی گم‌شده‌ای است که با سعی زیاد، با مداومت و با ترسیم خطوطی از نازکی به کلفتی می‌رسند و دوباره نازک می‌شوند، خطوطی که به نرمی ابریشم و به سختی فولاد هستند، ذکر خود و وردخوانی خود را شکل می‌دهند و این مداومت و ممارست بخشی عمده از خودکار است، این اتصالی که استاد من اشاره فرمودند بخشی از آن از همین طریق حاصل می‌شود.

---

۱. منظور موزهٔ هنرهای زیبای مجموعهٔ تاریخی ـ فرهنگی سعدآباد است. «موزه‌ها».