تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۵

مروری بر نظریه پردازی‌های مرمت نقاشی دیواری در اروپا

حمید فرهمند بروجنی* حسین احمدی** ریحانه قاسم آبادی***

چکیده

موزون‌سازی دیوارنگاره‌های تاریخی، از دیدِ نظری و در کار، همواره یکی از دغدغه‌های مرمتگران بوده است. یکی از مشکلات موجود، شناخت دقیق روش‌های موزون‌سازی و انتخاب درست آنها در بررسی شرایط ویژه هر اثر است. به دلیل مشاهده سردرگمی در زمینه مبانیِ این کارها و نیز احساس نیاز به پررنگ نمودنِ رابطه‌ی میان مبانی نظری و بخش اجرایی، هدف این مقاله، بررسی نظریات و استخراج قواعد اصولی در انتخاب شیوه موزون سازیِ متناسب با هر اثر است؛ بنابراین مقاله می‌خواهد به این پرسش پاسخ دهد که "مبانی نهفته در پسِ کار موزون‌سازی کدام است و این مبانی در عمل به چه شکل وشیوه‌هایی تجسم عینی می‌یابد؟".

در روند پاسخگویی نیز، تلاش شده با ارائه‌ی نتایج پژوهش در قالب یک متن توصیفی برگرفته از منابع معتبر در زمینه ی مبانی نظری مرمت دیوارنگاره ها، تصویری روشن از انواع روش‌های موزون‌سازی ارائه شود. در این صورت مرمتگر می‌تواند با دید باز به گزینش روش موزون سازی مناسب بپردازد. در این میان از تجربیات شخصی نیز بهره گرفته شده تا سرانجام بتوان با تجزیه و تحلیلی کیفی، نتایج نهایی را که همان "شناخت اصول و شرایط مقدماتی در مواجهه با نقاشی‌های دیواری در راستای انتخاب مناسب‌ترین روش موزون‌سازی" است، به دست آورد.

واژه‌های کلیدی: مرمت، مبانی مرمت، نقاشی دیواری، کمبود، موزون سازی(رتوش)

* دانشجوی دکتری مرمت آثار تاریخی دانشگاه هنر اصفهان. farahmandhamid@gmail.com
** استادیار دانشگاه هنر اصفهان.
*** دانشجوی کارشناسی ارشد مرمت آثار تاریخی دانشگاه هنر اصفهان. ghasemabadi_r@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

نقاشی‌های دیواری دسته‌ای از آثار تاریخی هستند که جنبه ی زیباشناختی آنها می تواند همپای ارزش تاریخی شان مهم ارزیابی شود. به این دلیل، تمامی علوم مرتبط با حیطه‌ی نقاشی و تصویرگری در این میان دخیل هستند. حساسیت موضوع زمانی بیشتر می‌شود که وجه تاریخی و بی بازگشتیِ زمان سپری شده بر اثر، محدودیت‌هایی را بر موزون سازی تحمیل می‌کند. در واقع، دستیابی به تعادلی قابل قبول میان این دو جنبه اصلی، همواره مرمتگران را به تکاپو در شاخه‌های مختلف علمی در این زمینه واداشته است. دغدغه‌های بالا، شاخه‌ای به نام "مبانی مرمت نقاشی" ایجاد کرده است که به طور خاص به بررسی این مسائل و دوگانگی‌های موجود می پردازد. آگاهی مرمتگر از مبانی، و داشتن مقداری ذوق هنری (برای تشخیص درست ویژگی‌های بصری کار)، امری ضروری ست تا از سردرگمی در زمینه انتخاب روش درست جلوگیری شود.صرفاً شناخت فن اجرای نقاشی و پیروی بی قاعده از روش‌های پیشین نمی تواند راهگشا باشد. در این میان باید مشخص شود چه موضوعات دیگری به عنوان اصول اساسیِ موزون سازی مهم تلقی می شود و به واسطه این عواملِ تأثیرگذار، ارتباط منطقی بین مبانی نظری و کارهای اجرایی چگونه خواهد بود؟ این مطالب اهمیت موضوع را روشن می کند و بیانگر ضرورت پیدایش روش های منطقه ای(بومی) بر اساس به کارگیریِ درستِ الگو های جهانی و اِعمال تغییرات (در صورت لزوم) است. پیش از این، نوشته‌های بسیاری درباره نقد و ارزیابی مرمت نقاشی‌های دیواری منتشر شده که همگی سعی بر پیدا کردن رابطه ی بین نظریه و اجرا داشته اند. البته همه این‌ها محدود به اثرِ انتخابی و مرمت صورت گرفته بر آن بوده‌اند. این مقاله بدون وابستگی به موارد خاص، تلاشی ست در راستای شناخت نظریات مطرح در زمینهٔ مبانی مرمت نقاشی‌های دیواری. در این راستا از مشاهدات شخصی و تجربه سال های گذشته برای تشخیص نقاط ضعف کارهای مرمتی استفاده شده است. چنان که خواهیم دید، پنداشت بیشتر مرمتگران، بویژه مرمتگران سنتی درباره اصل مرمتی بودن برخی روش های خاص موزون سازی، درست و بجا نیست. در واقع، هدف هر یک از روش های موزون سازی، رسیدن به هدفی ست که مبانی نظری مشخص می کند. اصل این است که به مبانی نظری عمل شود نه اینکه لزوماً در همه جای دنیا و در همه‌ی موارد با یک روش خاص (نظیر هاشورزنی، نقطه چین رنگ و...) به موزون‌سازی دیوارنگاره‌ها پرداخته شود.

روش تحقیق

این مقاله از راه پژوهشی توصیفی در منابع مرتبط با مبانی نظری مرمت نقاشی‌های دیواری، به گردآوری مطالب و نظریات کاربردی پرداخته و همچنین با توسل به تجربیات منتج از مشاهدات شخصی از مرمت نقاشی‌های دیواریِ بناهای متعدد و مقایسه ی این دو مقوله در تجزیه و تحلیلی کیفی، راهکارهایی را برای بهبود شرایط تصمیم‌گیری ارائه می کند.

پیشینهٔ تحقیق

به اختصار می‌توان به چند مورد کتاب، مقاله و پایان نامه که دارای مطالبی مشترک با بخش‌هایی از موضوع این مقاله هستند اشاره کرد. نویسندگان مختلفی به بیان شیوه‌های متفاوت رتوش نقاشی‌های ایتالیایی اشاره و مبانی این کارها را در کتابی با عنوان Early Italian Paintings:Approaches to Conservation، تدوینِ پاتریشیا شروین گارلند از انتشارات دانشگاه یِیل در سال ۲۰۰۳، نقد و بررسی کرده اند. مورد مشابه، درباره نقاشی‌های دیواری دانمارک در مقالاتی از خانم براجر با عناوین Dilemmas in the restoration of wall paintings و Theory, methodology and practice- Cesare Brendi and wall paintings in Denmark in the 20th century دیده می‌شود که به بیان رابطهٔ بین مبانی و اجرای مرمت، و نیز کشاکش بین دو ارزش تاریخی و زیباشناختی می‌پردازد.

نقد موردی در ایران را نیز می‌توان در مقاله بررسی تحلیلی مرمت نقاشی‌های دیواری صفوی کاخ چهلستون اصفهان توسط مؤسسه مرمت ایتالیا ISMEO (حاجی علیان، ۱۳۸۷: ۷۹-۹۱) مشاهده کرد، که در آن به تحلیل مبانی مرمت‌های این گروه و کالبدشناسی فعالیت آنها، برای ارائهٔ نکات علمی و قانونمند، پرداخته شده است. از پایان نامه‌ها می‌توان به دو مورد اشاره کرد: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان پژوهشی در مبانی و اصول حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های تاریخی-فرهنگ با نگرش ویژه بر دیوارنگاره‌های تصویری دوره صفویه در اصفهان (اصلانی، ۱۳۷۷) که در آن، پس از بیان اصول مقدماتی مبانی مرمت نقاشی‌های دیواری، به طور اجمالی و به کمک تصاویر، مرمت دیوارنگاره‌های نمازخانهٔ برانکاتچی و سردر قیصریه را مقایسه می‌کند؛ و پایان نامهٔ کارشناسی

Archive of SID

www.SID.ir

ارشد با عنوان مبانی مرمت کمبودهای وسیع در دیوارنگاره‌ها (نمونه مورد بررسی: دیوارنگارهٔ دیوار غربی سالن مرکزی کاخ سلیمانیه کرج) (ساسانی ۱۳۸۵) که مانند مورد بالا، پس از مرور اصول اولیه، به بیان نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل نقاشی‌ها در اثر مذکور می‌پردازد، تا پس از شناسایی طرح مفقود، بتواند چند طرح مرمتی را برای بازسازی نقوش پیشنهاد کند. مورد آخر نیز، که مقاله‌ای ست با عنوان مبانی و اصول حفظ، نگهداری و مرمت نقاشی دیواری (ضابط نیا، ۱۳۸۵) بدون اشاره به مورد خاص، به صورت کلی به بیان اجمالی اصول و مبانی مرمت مقتبس از بیانیه مجمع عمومی ایکوموس ICOMOS پرداخته و در بخش بازسازی، بر حفظ اصالت تاریخی و خوانایی فرم و محتوای نقاشی‌ها تأکید کرده است.

موزون سازی از نظریه تا عمل

-مرمت

در هر مرمت، ابتدا باید شرایط و اهداف آن را شناخت. در این باره برندی[1] پس از تأکید بر اولویت جنبه زیباشناختی در مرمت یک اثر هنری، توجه لازم به اهمیت تاریخی آن را نیز از نظر دور نگه نمی‌دارد و بر این مبنا، هدف مرمت را بازتثبیتِ یگانگی بالقوه‌ی اثر، بدون افتادن در دام بدل سازی های هنری یا تاریخی و بدون حذف همه آثار گذشت زمان تعریف می‌کند (برندی ۱۳۸۶: ۴۰ و۴۱). او برای حرمت گذاری مرمت به خصلت تاریخی، آن را در رابطه با زمان تعریف می‌کند تا بتواند در جایگاه یک رویداد تاریخی مورد تأکید قرار گیرد، زیرا [مرمت] کاری انسانی‌ست و باید بخشی از روند انتقال اثر به آینده باشد. از این‌رو بین قسمت‌های "تازه الحاق شده" و "اصلی" تمایز قائل شده و در ضمن، بخش‌هایی را برای نشان دادنِ وضع قبل از مرمت، در نظر می‌گیرد (برندی ۱۳۸۶: ۶۰). در واقع مرمت اثر هنری با توجه به ویژگی مشخصهٔ آن به عنوان یک اثر هنری، باید فرم بصری موضوع را برای انتقال پیام به بیننده، مرمت کند و با توجه به خصلت تاریخی، باید آشکارا از فاصلهٔ نزدیک قابل تشخیص باشد. این همان تفسیر انتقادی‌ست که امکان نقد و بررسی اثر اصلی و اضافات مرمتی را فراهم می‌کند. دوّم آن که برای رعایت صداقت و اطلاع رسانی کافی به بیننده، باقی‌گذاشتن شاهدی از مراحل کار، شایسته است.

به اعتقاد بالدینی «مرمت در ابتدا باید با تحلیل دقیق زبان شناختی کار، به معنی شناسایی واقعیت موضوع در وضع موجود آغاز شود. مرمت نمی‌تواند در هر روشی، ارزش و واقعیت دانش به‌دست آمده را تغییر دهد. چنین کارهایی، زمانی که با اصل اثر رقابت یا از آن تقلید می‌کنند، براحتی روی ظاهر آن تأثیر می‌گذارند. برای دوری از این، باید میزان و روش مرمت، دقیقاً بررسی شود.

کار فردی مرمتگر باید مداخله‌ای انتقادی باشد که از واقعیت موضوع ناشی می‌شود و متأثر از سلیقه ی فردی نباشد» (Baldini,1996: 335-337). به عبارت دیگر قدم اول در شروع مراحل عملی مرمت، شناساییِ اثر، یعنی شناخت ویژگی‌های زیباشناختی و سبک هنری به علاوه خواص مواد و فن اجرا، در کنار مطالعهٔ وجه تاریخیِ آن است. پس از این می توان مداخلهٔ مرمتی را آغاز کرد که بنا به نوشته ۱۹۹۴م اندرو آدی «می‌تواند شامل این موارد شود:

۱- الحاق و اتحاد قطعات موجود.
۲- پر کردن نواحی مفقود (کمبود).
۳- تجدید وضعیت [تغییر شکل].[2]
۴- موزون‌سازی بصری (یعنی رتوشِ۳ بتونه ها).

این کارها برای مرمتِ شکل بصری موضوع و انتقال درست مفهوم به بینندگان، مهم تلقی می‌شوند» (Caple,2000: 119-136). لازم به ذکر است که تجدید وضعیت می‌تواند شکلی از موزون سازی کامل(Exact) باشد که در این حالت ناحیه بتونه شده برای حصول ظاهر اصلی، با اجرایِ همه جزئیات طرح و نیز رنگ کردنِ کاملِ آنها، مرمت می‌شود. این تغییر باید با بررسی دقیق از نزدیک قابل تشخیص باشد. برای دوری از تحریف در کار، باید اطلاعات جزئی و آشکاری از طرح و رنگ موجود در ناحیه‌ی کمبود در دست باشد(همان). در ادامهٔ نظر آدی، هدفی که او از کارهای بالا بیان می‌کند را می‌توان در جای دیگر، و به صورت مشابه دید؛ یعنی در "الگوی RIP"[4] که توسط کیپل[5] بیان شده است. آشکارسازی یکی از سه هدف متضاد بنیادی در این الگو [آشکارسازی، پژوهش، صیانت] است که به دنبال تمیزکاری و نمایش شئ، خود به گونه‌ای ست که شکل اصلی شئ را، که در یک زمانِ مشخص داشته‌است، نشان‌دهد. "تصویر" را می‌توان طوری مرمت کرد که مخاطب بتواند یک حس روشن بصری از شکل اصلی، یا کارکرد آن به‌دست آورد (مونیوس ویناس، ۱۳۸۸: ۱۳۷). برای مثال تزئینات دیواری در بنایی با کارکرد تشریفاتی یا درباری که از راه هماهنگی در نقوش و رنگ‌ها نشانگرِ وجه زیباشناختی بوده، نیازمندِ آن میزان توجه در موزون سازی نقوش است که کارکرد و حس اولیه تزئینات بنا (در ابتدایی ترین سطح) را به

Archive of SID

www.SID.ir

بیننده منتقل کند. این مهم، نیازمند استناد به مدارکِ معتبر بسیار است تا بیشترین مدارک برای رتوش فراهم آید و در صورت لزوم می‌توان از عکاسی در نورهای خاص بهره گرفت تا پیش طرح اولیه مشخص شود. مورد دیگر، اماکن مذهبی ست که تصاویر دیواری بیانگر موضوعات دینی بوده و از این راه، ارتباط مستحکمی با مخاطبان خود برقرار کرده اند. توجه ویژه به شناخت باورهای ریشه‌دارِ مردمی و اِعمال آنها در کار، تا جایی که خارج از چارچوب اصول مقدماتی و اهداف مرمتی نباشند، ضروری ست.

به‌طور کلی «اصول اخلاقی مرمت امروز، [با متهم کردنِ مرمت‌های زیباشناختیِ فرضی] اقتضا می کند که تزئینات و نقوش با داشتنِ شاهد آشکاری از گذشته مرمت شوند؛ در موارد نبود اطلاعات، اَشکال کلی بدون جزئیات، می‌توانند برای انتقال دادن اثر و حس کار و نیز، دوری از ناهماهنگی بصری، استفاده شوند؛ مانندِ نمایشِ بدون جزئیاتِ چهره برخی از اولیاءِ(مقدسینِ) مجهول در بازسازی موزائیک‌های شیشه ای قرن ۱۳م یک تعمیدگاه در فلورانس. قانون های ساده ای مثلِ اینکه، قسمتِ مرمتی از فاصله ۶ فوتی قابل تشخیص نبوده، اما از ۶ اینچی تشخیص داده شود، (اصل ۶اینچ، ۶ فوت)، از تداوم بصری تصاویر در کنار احترام به اصالت تاریخیِ آنها حمایت می کند» (Caple, 2000: 119-136) اما ابتدا باید خودِ کمبود را شناخت.

کمبود (Lacuna)

تعبیر ریچارد آفنِر از کمبودهای نقاشی به این گونه است: «کمبود مانع از گردش چشم در سطح اثر است. دلیل اصلی اختلالِ ایجاد شده در اثر به واسطهٔ وجود کمبودها، تمایلِ ناظر برای دستیابی به تمامیت اثر است. البته زمانی‌که وجودِ کمبود به برخی دلایل بدیهی ست، این میل در بیننده، اندکی کمتر می‌شود» (Offner, 1963: 337-384). به عبارت ساده تر، ازآنجا که میلِ فراگیری در بیننده برای درک تمامیت اثر وجود دارد، هر زمان که این تمامیت به‌واسطه‌ی وجود کمبودها دستخوش تغییر شود، مشکلی در روند رسیدن به آن پیش خواهد آمد. البته هر زمان که کمبودها [احتمالاً به دلیل اهمیت ارزش تاریخی] تا حدی پذیرفته شده باشند این خواسته، تعدیل می شود. پس چنین بر می آید که اولویت ارزش گذاری‌ها در هر اثر در راستای درمان مناسب، حائز اهمیت بوده و اولویت اصلی در دسته بندی‌های جدید ارزشی، بین ملاحظات تاریخی و زیباشناختی در گردش است.

به باور برندی آسیبِ ناشی از یک کمبود، علاوه بر بخش مفقود، آنچه را که به‌طور ناخوشایند جانشین کمبود می‌شود، نیز در برمی‌گیرد. (برندی، ۱۳۸۶: ۵۱) سپس به توضیح "فیزیولوژیِ دیدن" می پردازد، به این گونه که شکلِ غیر منتظرهٔ کمبود، به‌گونه شکلی واقعی در نقاشی که خود به‌عنوان پس زمینه در اختیار شکلِ کمبود قرار گرفته است، دیده می‌شود. در اینجا با دو گونه آسیب مواجه‌ایم: یکی بروز کمبود در تصویر و آسیب وارد آمده در بخشِ خالی، و دیگری راندنِ نقاشی به پس زمینه و بی‌ارزش شدنِ تصویر (برندی، ۱۳۸۶: ۵۲).

راهکار درمانی مدنظرِ او برای پرهیز از جذب دوباره تصویر توسط کمبود، که به تضعیف تصویر می‌انجامد، قرار دادن کمبود در سطحی دیگر (نسبت به سطح تصویر) است. در جایی که چنین امکانی نباشد باید از شدت رنگ مایه‌ها کاست تا وضعیت فضایی متفاوتی (نسبت به رنگ‌های موجود) در تصویر ایجاد شود (برندی، ۱۳۸۶: ۹۹). در واقع او به دو موضوع تفاوت سطح یا تفاوت رنگ، در راستای ایجاد تفاوت با اصل اثر اشاره می کند. اِعمال یکی از این دو کافی ست، اما باید توجه داشت که پائین گرفتن سطح بتونه مطلوب است؛ به شرط آنکه نقش بر آن اجرا نشود، وگرنه، سایه های ایجاد شده در اثرِ تابش نور از اطراف، باعث اختلال در مشاهده می‌شود.

به باور بالدینی، «وقفه ایجاد شده در اثر هنری، به دلیل ایجاد تغییر در وضعیت کار و تحریف مفهوم گویای آن، نمی‌تواند برداشته شود. کمبود، ناگزیر در طول عمر کار هنری حادث می شود و اثر منفی آن از این روست که به گویائیِ کار لطمه می زند. وقفه موجود نباید مثلِ یک کمبودِ خود نمایی کند، بلکه باید نسبتاً مصداق و معنی پیوند میانِ وجود کنونی و گذشته ی اثر باشد» (Baldini et al,1982: 396-406). پاول فیلیپو نیز می‌نویسد: «کمبود، وقفه‌ای در تداوم شکل هنری موضوع و ضربآهنگ آن است. تنها هدف مرمت باید کاهش اختلال ایجادشده باشد، به گونه‌ای که مداخله مرمتی بی ابهام تشخیص داده شود (تفسیر انتقادی)» (Philippot,1972: 358-363). پس پیداست، اولین موردِ مهم در مطالعه‌ی ظاهرِ اثر، بررسیِ اختلال ناشی از کمبودهاست. از آنجا که آنها شکل تصویر را ناقص می کنند، پس به مفهوم نقاشی نیز آسیب می‌زنند. یعنی اگر بتوان محدودهٔ فرم نقوش را مشخص کرد، خوانایی اثر تا حد زیادی بازمی گردد.

Archive of SID

www.SID.ir

(الف) (ب)

تصویر ۱. (الف) کمبود پر شده با ملات بدون لبه‌های منظم (Mittone, 2010)
(ب) کمبود پر شده با ملات با لبه های منظم (Mittone, 2010)

بررسی‌های علمی ثابت کرده است که «یک فرم با لبه‌های منظم، آسانتر به گونه "شکل" دریافت می‌شود تا همان فرم با لبه‌های ناهموار (تصویر ۱). (طبق قانون هیأت گرایی [طرح گرایی][۶]، شکل ساده تر به‌عنوان نقش دریافت می‌شود). این حکم درباره کمبودهای پر شده با ملات صدق می‌کند. از طرفی فشار کمبود در تناسب مستقیم با عمق، شکل، اندازه و جای کمبود درون تصویر است» (Mittone,2010). بنابراین روش درمان مناسب، به ویژگی‌های ظاهری کمبود وابسته است و باید هنگام بتونه کاری از ایجاد فرم هندسی منظم در لبه های کمبود دوری کرد.

به هرحال، اصل مهم در برخورد با کمبودها این است که «کمینه سازیِ اختلال ایجاد شده برای مرمت تصویر، باید به اصالت آن به‌عنوان یک آفرینش و یک سند تاریخی احترام بگذارد. بازسازی نواحی مفقود، نه با هدف تکمیل کار، بلکه مطابق محدودیت‌های تعریف شده، برای درمان کمبودها به قصد آن که بخشی از زمینه شوند، توجیه شده است. این کار باید مانند تفسیری انتقادی از کار اصلی قابل تشخیص باشد و با تمامیت صوری کار یکی شود. شکست در تداوم بخشیدن به فرم تصویری بر فرم معماری هم تأثیر می‌گذارد، بنابراین مرمت نقاشی به گونه ای مرمت معماری هم هست. این موضوع گاه توجیه کنندهٔ موزون سازی بیش از حد معمول است. به طور کلی مرمت کمبودها، تابع ویژگی یگانگی بالقوه‌ی اثر و همچنین موقعیت و گستردگی کمبودهاست» (Mora et al, 1983: 377-424). پس مورد مهم دیگر، شناخت نقاشی های سهیم در ضربآهنگ معماری ست؛ زیرا برخی آثار رابطه خاصی با فضای معماری ندارند و صرفاً مانند قاب های تزئینی بر دیوار نقش زده شده اند.

پائولو مورا، لورا مورا و پاول فیلیپو انواع کمبودها را به پنج دسته‌ی زیر تقسیم می‌کنند:

۱-فرسایش طبیعی ناشی از گذر زمان در لایهٔ پاتین؛

۲-فرسایش طبیعی ناشی از گذر زمان در لایهٔ رنگ؛

۳-کمبودهای کامل لایهٔ رنگ یا اندود، که محدود به ناحیه سطحی و دارای قابلیت بازسازی ست؛

۴-کمبودهای کامل لایهٔ رنگ یا اندود، که به خاطر گستردگی و موقعیتِ آن، نباید بازسازی شود؛

۵-کمبودهای وسیع، که به دلیل اهمیتِ رابطه با فضای معماری، بازسازی می شود.

[فرسایش طبیعی، به پوسته شدنِ لایهٔ رنگ و یا کاهشِ ضخامت این لایه و لایهٔ پاتین در اثر روند کهنگی تدریجی اشاره دارد] بتونه باید به‌گونه دقیق، بافت و سطحِ اندود اصلی را بازتثبیت کند. بدین منظور، معمولاً از مواد همسان یا مشابه با اندود اصلی ستفاده می‌شود. برای نقاشی روی گچ، بتونه گچی مانند اصل، در ترکیب با امولوسیون آکریلی مثل پریمالِ AC33 می تواند مناسب باشد [این امولسیون آبی دارای پایداری عالی و حفظ انعطاف پذیری در برابر روند کهنگی‌ست که برای استحکام بخشی ملات‌ها به کار می‌رود (Conservation Resource International, LLC, 2009)].

درباره اندود آهکی، اگر لازم باشد ابتدا باید کمبودها تا سطح آستر با ملاتی مشابه اصل پُر، و پس از آن با ملات پایه آهکی موزون شود. هرگاه که وسعت کمبود متجاوز از حد معین باشد و بازسازی بخواهد بر مبنای فرض[و بدون شاهد آشکاری از گذشتهٔ اثر] انجام شود، بازسازی کمبودها جایز نیست. بهترین روش درمان این است که این گونه تصور شود که گوئی بخشی از اندود سطحی ریخته و سطح زیرین باید نمایانده شود. خود دیوار هرگز نباید در کمبودها یا حتی اطراف نقاشی پدیدار شود زیرا همواره مانند یک تصویر خودنمایی می کند و از ارزش تصویرِ اصلی می‌کاهد. بهتر است رنگ بندی دقیق اندود به وسیله خود مواد (رنگ واندازهٔ دانه های ماسه یا هر ماده‌ی پرکنندهٔ دیگر) به دست آید اما، می‌توان برای تعدیلِ رنگ بندی از یک لعابِ رنگیِ[۷] روشن استفاده شود. بتونه نباید سطح صاف و نرم داشته باشد، زیرا باعث می‌شود کمبود خود را به جلو بکشد، افزون بر این نباید آنها را با رنگ خنثی[۸] رنگ کرد [همان گونه که برندی استدلال می‌کند]» (Conservation Resovrece International, LLC,2009).

در مجموع اولین مورد، شناخت کمبودها بر اساس طبقه بندی پنج گانه است. سپس باید جایگاه و عمق آنها در تصویر، برای درک فشار ناشی از اختلال ایجاد شده، بررسی شود. اما شناخت سبک نقاشی نیز حائز اهمیت است، چرا

Archive of SID

www.SID.ir

که «طبق نظر پاول و آلبرت فیلیپو، موزون‌سازی تصاویر علاوه بر موارد بالا، به سبک نقاشی اصلی نیز بستگی دارد و می‌تواند تأثیری تعیین کننده بر تأثیر بصریِ آسیب داشته باشد. برای مثال، کمبودی در اندازهٔ معین در ترکیبِ هنری چند پیکرهٔ باروک، که در آن پرسپکتیو و تمرکز بر بعد سوم نقشی مهم ایفا می‌کند، آسیب بصری بیشتری ایجاد می‌کند تا در یک نقاشی فرسکِ دوره‌ی رمانسک، که تک بعدی و ایستاتر است. نه تنها میزانِ مداخلهٔ زیباشناختی بر مبنای سبک هنری نقاشی تعیین می‌شود، بلکه تصمیم‌گیری درباره انتخاب روش موزون‌سازی مناسب نیز معمولاً متأثر از ویژگی‌های بصری اصیل باقیمانده در نقاشی ست» (Brajer,2009: 109-118). این، به طور غیرمستقیم اهمیت ارزش زیباشناختی را پیش می‌کشد. آسیب های مشابه در تصاویری با سبک های غیرمشابه، اثرات متفاوتی دارند. برای مثال اختلال وارد آمده به یک نقاشی به سبک تمپرا با رنگ های تخت و جسمی، کمتر است تا در یک اثر رنگ روغنی که تأثیرات سایه روشنِ آثار اروپایی را داراست. این موضوعات دربارهٔ اثرات کمبود به مبحث روان‌شناسی دربارهٔ "مکانیزم مشاهده و ادراک اثر" توسط چشم و ذهن انسان، وابسته است. روان‌شناسی گشتالت (مرتبط با واژهٔ آلمانی شکل یا ترکیب) فیزیولوژی دیدن را این گونه شرح می‌دهد: در شیوه‌ای که دیدنِ انسان در یک لحظه نظمی بر مبنای تقارن و ساده ترین اَشکالِ تعبیر آنیِ یک تصویر برقرار می‌کند، رابطه‌ای اساسی بین شکل و زمینه ایجاد می‌شود (برندی، ۱۳۸۶، ۵۲). یا طبق گفتهٔ کریس کیپل، «از آنجا که انسان‌ها، موضوعات را به‌وسیله مقایسه با تصاویر موجود در حافظه، بازمی شناسند، بنابراین، عاملِ "تفاوت" بین موضوع دیده شده و موضوع به خاطر سپرده شده، خود در ذهن پررنگ می‌شود و فوراً چشم را به خود جلب کرده و تصویر اصلی، پس از آن کمبود دیده می‌شود. اصرار بر حذفِ این مانع بصری، اشتیاق به مرمت موضوع برای دستیابی به صحت و ظاهر اصلی آن را فزونی می بخشد» (Caple, 2000: 119-136).

اما اندازهٔ این "بخش متفاوت" شرط تعیین کننده‌ای در دیدن است، همان‌طور که «ای-وان دِ ودرینگ[۹] در سال ۱۹۷۸ در توضیح تفسیر برندی بر پایه‌ی روان‌شناسی گشتالت، می نویسد که مشاهده و ادراک می‌تواند تطبیقی باشد برای افزایش سازگاریِ داده‌ای که در ذهن حضور داشته است. در کمبودهای کوچکتر، تصاویرِ در ذهن ذخیره شده، ناخودآگاه با مشاهدات واقعی ترکیب، و منجر به "به ندیدنِ" بسیاری از جزئیات مفقود می‌شود.

اما این پدیده در کمبودهای بزرگِ میانه نقاشی اتفاق نخواهد افتاد. هر چه موزون‌سازی بیشتر صورت گیرد، افزودنی‌های بیشتری با انگیزهٔ افزایشِ تطبیق با داده های موجود در ذهن، وارد عمل می‌شوند؛ نتیجه‌ی چنین روشی از موزون‌سازی، بهبود ادراک تصویر است» (Brajer, 2005: 122-140). به بیان ساده تر، مشاهده و درک ما از تصویر گرایش دارد تا با داده‌های موجود در ذهن سازگاری یابد و چشم ما سعی می‌کند آنچه را که با داده‌های ذهنی سازگارتر است، ببیند. در کمبودهای کوچکتر، ذهن ما مشاهدات واقعی را با داده‌های ذخیره شده پیشین ترکیب می‌کند و باعث می‌شود بسیاری از جزئیات مفقود را نبینیم، زیرا از این دیدگاه، مشاهده و ادراک ما گرایشی به بیشینه کردن سازگاری با ذخیره‌های ذهنی دارد. این موضوع استفاده از رنگ‌های همرنگ در کمبودهای بسیار جزئی را مجاز می کند اما، کمبودهای بزرگ این چنین نیست که نیازمند موزون سازی ست. هرچه موزون سازی بیشتر انجام شود، ادراک ما بهتر می‌تواند آنچه را که مشاهده می‌کند [کمبودهای موزون شده در تصویر] با داده‌های ذهنی تلفیق کند و به سازگاری برسد. از این‌رو انجام موزون‌سازی، درک ما را از تصویر بهبود می‌بخشد.

با بازگشت به گذشته، مطالبی جالب درباره تلاقی مکانیزم درک و دریافت، و تاریخ هنر خواهیم یافت. «هِنریک وُلفلین[۱۰]، پژوهشگر سوئیسی تاریخ هنر، پنج روش متضاد را در تاریخ هنر برای درک و فهم توسعه سبک، و نیز برای تحلیل "روش نمایش"، که خود به روش درک و دریافت وابسته است، در سال ۱۹۱۵ تدوین کرد. با اینکه این نظام صرفاً به تفاوت‌های بین هنر دوره کلاسیک (اوج رنسانس) و دوره باروک اختصاص دارد، او معتقد است با انجام اصلاحاتی، برای ادوار هنری دیگر نیز قابل قبول است. آنها عبارتند از:

۱. Linear and Painterly خطی و نقاشانه
۲. Plane and Recession سطح و رُکود [فضایی]
۳. Closed and Open form فرم های بسته و رها (آزاد)
۴. Multiplicity and Unity تعدّد و یگانگی
۵. Absolute and Relative clarity وضوح قطعی و نسبی

فرم به‌وسیله خط در روش خطی از راه کناره (مرز) مشخص می‌شود. در روش نقاشانه، حضور خط کم‌رنگ می‌شود و فرم، از راه ادغامِ موضوعات و پس‌زمینه، ایجاد می‌شود. سطح از خط نتیجه می‌شود و بزرگترین وضوحِ فرم، در یک سطح است. با کم کردنِ خط، شکل‌ها و

Archive of SID

www.SID.ir

سطح، تنزل می‌یابند و موضوعات در شرایطی از رکود فضایی(فاصله ای) دیده می‌شوند. پس می‌توان از یک ترکیب هنری بسته در هنر کلاسیک و یک ترکیب آزاد در هنر باروک که به‌واسطه‌ی آن، ترکیب هنری، آن سوی حد و مرزهای واقعیت می‌رود، سخن گفت. در یک ترکیب کلاسیک، عناصر مجزا (تعدد)، به سمت یک کل جمع می‌شوند، اما همیشه استقلال دارند، درحالی‌که هنر باروک، همه عناصر مجزا را تابعِ یک زمینه‌ی منفرد یا الگوی برجستهٔ یگانگی صوری می‌کند. هنر کلاسیک برای وضوح قطعی می کوشد به موضوعات واقعیت محسوس بدهد، اما وضوح نسبی، فرم هنری را برای دست یابی به نتیجه (اثر) قربانی نمی‌کند، بلکه وضوحِ یک موضوع، به‌طور برابر، با ترکیب سراسری هنری، رنگ و نور، ایجاد می‌شود. الگوی او برای طراحی، نقاشی، مجسمه و معماری به کار می‌رود. این خود دلیل آن است که روشی مانند هاشورزنی عمودی هرگز نمی‌تواند به‌طور موفق در رتوش تصاویر باروک استفاده‌شود. با شروع دوره‌ی باروک، نقاشی بصری جای نقاشی لامسه ای سبک خطی(کلاسیک اوج رنسانس) را گرفت و وُلفلین آن را انقلابی در تاریخ هنر یافت» (Talley ,1996: 2-39). نکته حائز اهمیت، بررسیِ امکان استخراجِ اصول و روش‌های موزون‌سازیِ متناسب با سبک هر دوره است. مانند نمونهٔ مذکور، روش رتوشِ هاشورزنی عمودی[11] بنا به دلایل گفته شده، نمی‌تواند روی تصاویر باروک نتیجه‌ی موفقی داشته باشد. پس، در راستای انتخاب روش مناسب موزون سازی باید به بررسیِ سبکی پرداخت. با توجه به نبودِ واقع‌گرایی در نقاشی ایرانی (پیش از ورود عناصر اروپایی) و به‌کارگیری خطوط قلمگیری در جداسازی نقش از زمینه، به جای سایه و حجم پردازی، بیشتر آثار ایرانی آشکارا دارای سبک خطی ست؛ پس منافاتی با هاشورزنی ندارد. اما، با کاربرد سطوحی تخت از رنگ‌های درخشان در این آثار، روش بالا همواره کارآیی ندارد. اکنون باید به معرفی روش‌های مختلف رتوش پرداخت.

انواع رتوش

به گفتهٔ برندی روش رنگ خنثی، اولین تلاش برای انسجام بخشی به تصویر بود که می خواست از روش‌های مبتنی بر تصوّر و خیال بپرهیزد. این تلاش صادقانه بود، ولی کافی نبود، چرا که؛ مشخص شد هر رنگی، خنثی یا غیر خنثی، بر ترکیب رنگی نقاشی تأثیر می گذارد، و در عمل، هیچ رنگ خنثایی وجود ندارد (برندی, ۱۳۸۶: ۵۲).

هلموت روهمن نیز می‌گوید: «در ظاهر ایده‌ی خوبی‌ست اما، در عمل ناممکن است زیرا، به هرحال رنگ مجاور می‌تواند از راه تضاد رنگمایه ای را به آن رنگ خنثی تحمیل کند. قانون مهم، پرهیز از کاربرد سایه رنگِ[12] ناهماهنگ با رنگ‌های اصلی نقاشی ست؛ اگر در اثر هیچ گونه رنگ خاکستری نیست و رنگ‌ها ناب و خالص‌اند، نباید هیچ چیز اضافه شود» (Ruhemann ,1968: 54-68). بنابراین، پیرو آرای بالا، کاربرد این روش توجیه پذیر نیست.

در ساده‌ترین گونه کمبودها، یعنی فرسایش طبیعی لایهٔ رنگ، «موزون‌سازی باید نقاط ریز روشنِ اندودِ زیر را، که جلوی تصویر اصلی نمایان می‌شود، با کاربرد لعاب آبرنگی[13]، از راه کم کردن درجه رنگ کمبودها، به عقب برگرداند. یعنی رنگی استفاده شود که ارزش‌رنگی آن شبیهِ ناحیه مجاور، البته، اندکی روشن‌تر و سردتر باشد (حتی خاکستری[14]) باشد و بتواند احساسیِ از ردِپای رنگ اصلی بر اندود زیر ایجاد کند. در اینجا صرفاً نیاز به بازتثبیت تداوم درجه رنگی ست، مگر زمانی‌که کمبودها نواحی کوچک بسیار زیادی را در بر گیرند که نیاز به بازسازی فرم و شکل به‌وسیله کشیدن طرح پیش می‌آید(تصویر۲)»(Mora et al,1983: 377-424). هلموت روهمن نیز می‌نویسد: «در اینجا نیازمند روش پرداز (نقطه‌چین رنگ)[15]هستیم. این

تصویر۲. موزون سازی از طریق لعاب آبرنگی ،نواحیِ داخل خط چین وضعیت قبل از مرمت می باشند(Mora., Mora, and Philippot 1983)

Archive of SID

www.SID.ir

فن به‌گونه یک پرده روشن‌تر از رنگ‌های مجاور، برای جلوگیری از اغفال و تداخل با کار اولیه، بهترین است» (Ruhemann ,1968: 52-68). در هر دو مورد، رنگ‌ها به‌گونه یک پرده روشن‌تر و سردتر از رنگ اصلی به کار می‌رود. اما روهمن به شیوه اجرایی پرداز اشاره کرده است که گرچه در این مورد شیوهٔ موفقی‌ست، اما در اینجا به دلیل استفاده از تفاوت بافت نیاز به رنگ روشن تر نیست و در صورت کاربرد آن می‌توان در پایان از لعاب آبرنگی روی کار بهره گرفت. در مواقعی که کمبودهای فرسودگیِ طبیعی، وسیع تر از نقاط ریز کوچک باشند، می‌توان زمینه‌ی کمبود را با لعاب آبرنگی در طرح موردنظر رنگ کرد. «طرز کار در شیوهٔ نقطه چین رنگ، مشابه روش هاشورزنی عمودی [که در ادامه خواهد آمد] است که در آن، نقاط به طور کامل هم پوشان نمی‌شوند تا چشم بتواند رنگ‌ها را در هم آمیزد.» (Mittone 2010,) «در رویکرد نظام مند مرمت، همان گونه که لورا و پائولو مورا مشخص کردند، ابتدا موزون سازی کمبودهای کوچک و سپس بازسازی قطعات بزرگتر انجام می‌شود» (Lignelli ,2002: 183-188). پس از ناکامیِ روش رنگ خنثی، درباره کمبودهایی که به لحاظ محدودیت ابعاد، قابلیت بازسازی دارند، «برندی در مرکز رم، در همکاری با پائولو مورا، مشهورترین فن مشهود در موزون‌سازی را به‌عنوان Rigatino یا هاشورزنی عمودی، [در فاصله سال-های ۱۹۴۵-۵۰م] توسعه داد.» (Caple,2000: 119-136) «این در واقع گونه‌ای مرمت تصویری ست که از فاصلهٔ نزدیک قابل تشخیص است و شامل کاربرد عمودی خطوط رنگی یک سانتی متری برای انطباق آنها با ناحیهٔ تصویری مجاوراست (تصویر۳)» (Ciatti, 2002: 191-206).

ابداع کنندگان این روش اشاره می کنند که هاشورها در سه مرحلهٔ تدریجی به رنگ‌های موجود در بخش های مجاور، کنار هم قرار می‌گیرند. خاستگاهِ «این روش، فن نقاشی فرسک ایتالیایی آغازین است که برای اولین بار این روش روی آن نقاشی‌ها آزموده شد؛ یعنی خطوط هاشورِ روی این کارها که نشانی از موی زبر قلم‌موی آغشته به دوغاب آهک را داراست، الهام بخش هاشورزنی عمودی بودند (شکل۴)» (Brajer 2006: 109-118). لورا و پائولو مورا به همراهی پاول فیلیپو نظر خود درباره بازسازی کمبودها این گونه بیان می‌کنند: «هرچه کمبودها بزرگتر شوند، بازسازی آنها حتی در نقوش تکرار شونده تزئینی مشکل‌تر خواهد بود. رتوش نباید با همان فن نقاشی اصلی اجرا شود. این ناهماهنگی فنی باعث می‌شود موزون‌سازی از اصلِ اثر قابل تشخیص باشد و یا در صورت لزوم، به آسانی برداشته شود. آبرنگ به لحاظ استفاده‌ی آسان، شفافیت و برگشت پذیری قابل توصیه است. درباره آن دسته از کمبودها که به رغم ابعاد بزرگشان از دید اهمیت در فضای معماری باید بازسازی شوند، موارد زیر، رابطه منفصل شده‌ی نقاشی دیواری و معماری را دوباره برقرار می‌کنند:

۱- اندود رنگی: نمایاندنِ اندودهای قدیمی به‌عنوان بقایای کمیاب که به‌وسیله نوسازی‌ها و اصلاحات مخفی شده‌اند، از راه تراشیدنِ آن اصلاحات، لازم است. بررسی و توسل به مستندات از نیازمندی‌های اولیه است. حفظِ بقایایی که در سطح باقی مانده‌اند به‌عنوان شاهد و مدرک، ضروری ست. اگر بازسازیِ کامل بخش‌های اصلی، یگانگی معماری را نسبت به همه دیگر روش‌های موجود،درست‌تر برقرار می‌کند، این بازسازی با توجه به مطالعات باستان شناسانه توجیه می‌شود.

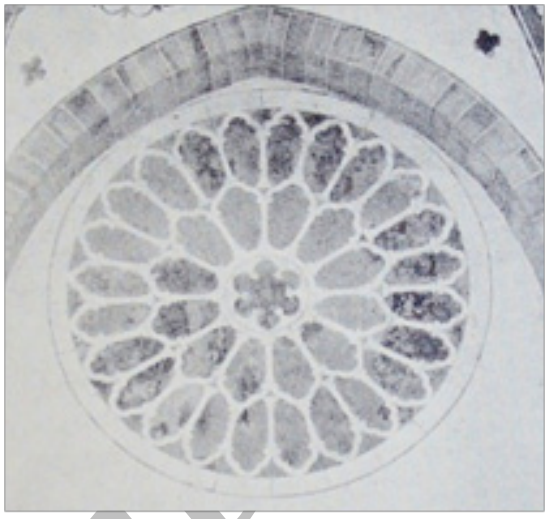
۲- دیدفریبی وابسته به فضای معماری[۱۶]: هر گاه نقاشی

تصویر۳. رتوش به روش هاشورزنی عمودی(Mora.,Mora,and Philippot,1983)

تصویر۴. خطوط هاشورمانند روی نقاشی‌های ایتالیایی(Baldini,1990)

Archive of SID

www.SID.ir



تصویر۵. بازسازی کمبود بزرگ به وسیلهٔ درجهٔ رنگیِ کمرتگ تر
(Mora., Mora, and Philippot 1983)

یک عنصر اساسیِ معماری دانسته شود، مانند نقاشی دیدفریب و یا در عناصر تزئینی، می توان برای ممانعت از کار فرضی کمبودهای بزرگ را بر اساس مستندات بازسازی کرد. نظر به اینکه روش‌هاشورزنی عمودی برای بازسازی سطوح بزرگ مناسب نیست، احتمالاً بازسازی روی اندودِ کمی تو رفته، یا با یک ته رنگ اندکی روشن تر، و یا رها کردن سطوح بزرگ بدون تکمیل جزئیات، رضایت بخش‌تر است (تصویر۵). اما بازسازی یک ناحیه بزرگ الزاماً اثری از تحریف ایجاد می‌کند؛ بنابراین کار معیوب که حداقل شایستگیِ اصیل بودن را دارد، بی‌گمان، برتر است.

۳- نوارها، حاشیه‌های تزئینی و دیگر عناصر تزئینی که در ضربآهنگ معماری مشارکت دارند: در این حالت، روش هاشورزنی مطلوب نخواهد بود. روش مناسب می‌تواند گونه‌ای بازسازیِ اندکی فرو رفته و همچنین با جزئیات محدود شده، یا درجه رنگی روشن تر باشد» (Mora et al, 1983: 377-424). به‌طور کلی «احیای برخی فرم‌ها نسبت به انواع دیگر، توجیه پذیرتر است: یک اِسپر بازسازی شده از یک چشمِ بازسازی شده پذیرفتنی تر است؛ زیرا خطر بازسازیِ متناسب با لطافت و بیانگریِ شکل، و اندازه نسبی کمبود افزایش خواهد یافت» (Meiss ,1963: 384-388). بنابراین، حفظ کار اصیل از اولویت برخوردار است، اما اگر بر اساس شرایط، نیاز به برطرف کردنِ مطالبات زیباشناختی برای انتقال پیام اثر و نیز نمایش ویژگی های کاربردی بنا باشد، از آنجا که روش هاشور عمودی برای کمبودهای بزرگ کارایی ندارد، بجاست که از رنگ‌های روشن تر، اندودّ کمی تو رفته ، یا بازسازی بدون جزئیات کمک گرفت. مهمترین نکته، توسل به مستنداتِ کافی ست تا دخالت حدس از بین برود. تمام این موارد زیر پوششِ "رتوش مشهود" جای می‌گیرد.

«مدیر گالری ملی لَندن، فیلیپ هِندی[۱۷]، در سال ۱۹۶۱م از الگوی "رتوش مشهود" دفاع کرد و گفت آگاهی مرمتگر از تصویر و نحوه‌ی اجرای آن امری اساسی ست. مردم باید در حالی‌که از نقاشی لذت می‌برند، بدانند که آن تصویر مرمت شده است. یک راه حل پیشنهاد شده در این راستا، نمایش عکس‌های پیش و پس از مرمت بود» (Grette Poulsson ,2008: 144-161). این کار مطلوب است، اما بهتر است طبق گفتهٔ برندی، شاهدی از مراحل پیشین در خود اثر گذاشته شود. «چارلز سِیمور[۱۸]در سال ۱۹۷۰م می‌نویسد:"ممکن است آسیبِ یک نقاشی خیلی ناچیز باشد، و با این همه، آن اثر را خیلی از شکل انداخته باشد. در این حالت، رتوش مشهودِ کمبودها به گونه ای که آشکارا، رنگمایه و بافت آنها از بخش‌های اصلی متمایز باشد، توصیه می شود"» (Rothe, 2001: 13-25). همان طور که می بینیم، اِعمال تفاوت در رنگ، بافت یا سطح، برای احترام به اصالت اثر در کار تفسیر انتقادی ضروری ست.

کانتی[۱۹] درباره مرمت مشهود می‌نویسد: «برندی در توسعه روش هاشورزنی عمودی، می خواست روشی را ابداع کند که در مفهوم درست کلمه، بی اثر باشد و به اصالت تاریخی کار و همچنین عامل بالقوه پرمعنی و گویا به‌عنوان یک کار هنری، احترام بگذارد، پس در رنگ گذاری کمبودها به رنگِ بخش اصلی مجاور خود وابسته است» (Conti ,1988: 382-392). بنابراین هر روشی که بخواهد به خودیِ خود بی تأثیر باشد، باید به اصل اثر وابسته باشد، تا بدون مداخلهٔ تکمیلیِ اثر، خدشه وارده به پیوستگی صوری را از میان بردارد و اثر را خوانا کند. در واقع، موزون سازیِ هر کمبود، تابعی از یگانگی بالقوه بخش مجاور است. بر این اساس، «روش‌های مختلف رتوش برای درمانِ زیباشناختی، شامل هاشورزنی عمودی، هاشور آزاد چند رنگ[۲۰]و هاشور آزاد تک رنگ[۲۱]، پرداز(نقطه‌چین رنگ) و هاشور متقاطع[۲۲]، می خواهند از نقدهای زیباشناختی دوری جویند. از سوی دیگر، مداخلات کمینه که مطیعِ امکانِ دید کمبودهاست، درمان‌های خنثی، مانند لعاب چرک[۲۳]، دوغاب آهکی یا گچ نیم رنگ را پیش می‌کشد. انتخاب هریک از آنها به قدمت، اهمیت، ویژگی‌های هنری و ویژگی‌های مواد اثر و همچنین به محبوبیت عامهٔ یک روش خاص در یک موقعیت جغرافیایی و همچنین حساسیت هنری شخص اجراکننده وابسته است»

Archive of SID

www.SID.ir

(Brajer ,2006: 122-140). پیش از این، آلبرت و پاول فیلیپو در این ارتباط نوشته‌اند: «میزان موزون سازی، بسته به سبک کار متفاوت است. اگر وقفه ایجاد شده در یک نقاشی فرسک قرون وسطایی باشد، می‌تواند با یک رنگ مایه ساده پر شود. مادامی که ارزش و شدت رنگ مایه به‌کار رفته، مناسب باشد اما ماهیت ظاهر و جزئیات برای فراهم کردن فضای مناسب با نقاشی اولیهٔ فلاندری، گونه ای موزون‌سازی به مراتب پرکارتر و استادانه تر را اقتضا می کند» (Philippot et al ,1996: 335-338). در اینجا نیز مطلبی مشابه گفته های وُلفلین درباره پیوند روش اجرای رتوش، با سبک نقاشی اصلی بیان شده است.

باید گفت هر نقاشی که بتواند به روش هاشور عمودی درمان شود، می تواند بر حسب اندازهٔ کمبود، یکی از دو روش هاشور آزاد را نیز بپذیرد. پس از روش هاشور عمودی، در دهه‌های ۱۹۷۰ و۸۰، «فن هاشور آزاد تک رنگ بر مبنای هاشورزنی عمودی، فرم‌های عناصر تصویری را با ضربه های قلم و شامل خطوط مجزای رنگ‌های اولیه و ثانویه که به‌طور بصری ادغام می‌شوند، مطرح کرد. در کمبودهای بزرگ، روش هاشور آزادِ چند رنگ ابداع شد که با استفاده از شبکه‌ای از ضربه‌های قلم در رنگ‌های اولیه به اضافه‌ی رنگ سیاه، تعادل رنگی مناسبی در کمبودها ایجاد می‌کند (تصویر۶)» (Caple ,2000: 119-136). «این دو روش باید برای تقلیدی، رقابتی و تحریفی نبودن، از اصل متمایز باشند، یعنی باید به رغم عدم مشابهت فنی، یکسانی و همانندی با اثر و نتیجهٔ کار و با خصوصیات آن، خود اثر را به‌دست آورد. از رنگ‌های زیر در روش هاشور آزادِ چند رنگ استفاده می‌شود: "زرد،قرمز،سبز،سیاه" یا "زرد، قرمز، آبی، سیاه" یا "زرد،قرمز-نارنجی،آبی- سبز،سیاه" یا "زرد،قرمز،آبی-سبز،سیاه".

در این روش نیز مانند هاشور عمودی، رنگ‌ها مرحله به مرحله در کنار یکدیگر قرار می گیرند. هاشورهای آزاد در حد اثرِ ضربه های قلم بر سطح، بافتی منظم و همگن در زمینهٔ نقاشی ایجاد می‌کنند. به طور کلی آنها در چشم آمیخته می‌شوند و یک درجهٔ رنگی را که از تجزیه و تحلیل رنگ‌های موجود در تصویر ناشی می‌شود، تولید می کنند» (Baldini et al ,1982: 355-357). در مجموع در پیوند با کمبودهای کوچک می توان برحسب پذیرش بومیِ هر کدام از روش‌های رتوش، ویژگی های هنریِ سبکِ نقاشی و قدمت اثر، یکی از روش های هاشورزنی عمودی، پرداز، هاشور آزادِ تک رنگ یا ته رنگ روشن تر را برگزید. در کمبودهای بزرگ اگر مشخص شود نقاشی ها به طور مستقیم در ضربآهنگ معماری شرکت دارند، می توان با تکیه بر مستندسازی مستدل، به بازسازی پرداخت که جزئیات آن ذکر شد، و گرنه یا باید از روش هاشور آزاد چند رنگ کمک گرفت، یا اگر سطح کمبود بسیار وسیع است، از بازسازی اندود در سطحی پایین‌تر به کمک پرکنندهٔ رنگی یا بتونهٔ ساده و یا دوغاب رنگی یا بدون رنگ، بهره برد. لازم به ذکر است درباره نقاشی‌هایی با رنگ های تخت و جسمی نظیر آثار تمپرای ایرانی، می توان بجای کاربرد خطوط هاشور که با توجه به خاستگاهشان متناسب با برخی فرسک های ایتالیایی ست، به کاربرد رنگ ها به گونه یکدست توجه داشت. درباره دیگر آثارِ دارای سایه روشن، استفاده از هاشور یا پرداز می‌تواند مناسب باشد، که این نیز وابسته به خصوصیات بصری عناصر بکار رفته است. گاه لطافت موضوع و از آن رو نرمشِ خطوط و حساسیت رنگی، متضاد با به‌کارگیری خطوط عمودی ست و برعکس، گاه استحکام نقوش در به‌کارگیری خطوط مستقیم، همخوان با این سبکِ موزون سازی ست. آخرین موردی که می تواند در صورت لزومِ اجرای سریع موزون سازی در محدوده های وسیع، موردِ آزمون قرار گیرد، پیاده کردنِ طرح بر پوستر از راه امکانات دیجیتال و نصب در سطح کمی برجسته تر از سطح اصلی است که همان ملاحظات اساسی درباره شرایط اولیهٔ انجام رتوش تصویر(استناد به مدارک معتبر و پرداخت بدون جزئیات یا رنگ مایهٔ روشن تر) را درگیر می‌کند و تنها تفاوت این است که به صورت موقت و بر سطحی غیر از دیوار انجام می‌شود.

تصویر۶ . رتوش به روش هاشور آزاد چندرنگ در بخش سمت چپ و هاشور آزاد تک رنگ در بخش قرمز سمت راست (Rothe 2001)

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد، پیش شرط موفقیت در هر کار موزون سازی، پرداختن به مبحث ارزش سنجی و شناخت پیشینهٔ تاریخی، و بستر فرهنگی و اجتماعیِ خلق هر دیوارنگاره است. پس از این باید فنون اجرایی و ویژگی‌های مادی اثر، نظیر ساختار و مواد و مصالح مورد استفاده، شناسایی شود. گام بعدی، شناسایی آسیب‌ها و قرار دادن آنها در طبقه بندیِ پنج گانهٔ مورد اشاره در متن مقاله برای ارزیابی میزان فشار بصری‌ای‌ست که هر آسیب به تصویر اصلی(دیوارنگاره) وارد می‌کند. در این مرحله، بهره گرفتن از مطالعات روان شناختی برای ارزیابیِ میزان درک بینندگان از مفهوم و احساس آنها درباره ویژگی‌های بصریِ دیوارنگاره‌ها، مفید خواهد بود. در این راستا، حتی می توان از آزمایش های علمیِ طراحی شده برای اندازه گیری مؤلفه های مختلف دخیل در تأثیرگذاری رنگ‌ها بر مخاطبان بهره جُست. پیرو اصول هنرهای تجسمی، عناصر بصریِ هر اثر یا دیوارنگاره، از نقطه آغاز می‌شود و به ترتیب خط، سطح و حجم را می‌سازد. از آنجا که نقاشی معمولاً به سطح ختم می‌شود، القای بعد سوم به یاری اصول پرسپکتیو ممکن می‌شود. پس روش‌های موزون سازی نیز الزاماً از نقطه، خط و سطح بهره می‌جوید. همهٔ روش‌های موزون‌سازی، شامل نقطه چین رنگ، هاشور عمودی، هاشور متقاطع و بقیه، سرانجام به بازسازی بخش مفقود یا از بین رفتهٔ سطح نقاشی می پردازد؛ بنابراین انتخاب شیوهٔ موزون‌سازی تابع دو چیز است: یکی سبک نقاشی و دیگری ویژگی‌های بصریِ سطوح اصلیِ نقاشی که به تدریج با فرسایش طبیعی ایجاد شده است. برای مثال در بیشتر نقاشی‌های ایرانی (آنهایی که تابعِ سبک اروپایی نیست) اثری از خطوط هاشور مانند قلم موی نقاش و ریزترک‌های اُریبِ فرسایشی دیده نمی‌شود. افزون بر اینها، درخشش رنگ‌های نابِ و تخت در آثار ایرانی، همه جا، اجازهٔ استفاده از روش موزون سازی "هاشور عمودی" را نمی‌دهد. در واقع، معمولاً راه حل مطلوب استفاده از ته رنگ مناسب روشن‌تر و هماهنگ با رنگ‌های مجاور (رنگ های اصلی دیوارنگاره)، بدون پرداختن به جزئیات، و بدون بافت دار کردنِ بتونهٔ زیرِ رنگ، است. افزون بر این، برخی ویژگی‌های نقاشی ایرانی، مانند قرینه سازی و واگیره کردن، به مرمتگر اجازه می‌دهد با مطالعات تطبیقی، به طرح و نقش از بین رفته (در قسمت کمبود) برسد. به هرحال، با اولویت یافتن هر یک از ارزش‌های زیباشناختی یا تاریخ‌گرایانه، روش موزون سازی نیز اصلاح و تعدیل(سازوار) می شود. برای مثال با اولویت یافتن ارزش تاریخی یا ارزش‌کم نظیریِ یک نگاره، رنگ‌های قسمت موزون سازی شده آن قدر روشن‌تر انتخاب می شود که از فاصلهٔ متعارف قابل تشخیص باشد، ولی در عین حال، پیوستگی صوریِ تصویر، دچار گسست نشود. آشکار است که وفاداری به اصلِ مستندنگاری و احترام به روح مبانی نظری مرمت، اجتناب ناپذیر است .

پی نوشت

۱- چزره برندی (۱۹۰۶-۱۹۸۸م) پروفسور تاریخ هنر دانشگاه رم و نظریه پرداز مرمت

2 - Reshaping

3 -Retouching: فرآیند مرمتی رنگ گذاری روی بتونه ها که می تواند کار پرکنندگی را هم شامل شود

۴- آشکارسازی ، پژوهش، صیانت

5 - Chris Caple

6 - Law of prägnanz

7 - Light glaze: لعاب. به یک لایه رنگ رقیق شفاف اتلاق می‌شود. لعاب، لایه رنگی را که بر روی آن به‌کار می‌رود، تعدیل می‌کند (source:Narcise)» (Xarrie 2005)

8 - Neutral colour

9 - E-Van de Wetering

10- Heinrich Wolfflin

11- Tratteggio

۱۲ - سایه رنگ: ترکیبی از یک رنگ به اضافهٔ کمی خاکستری

13- Retouching with glazes

Archive of SID

www.SID.ir

۱۴- این خاکستری کمی متأثر از رنگ اصلی ست. منظور ترکیب سیاه و سفید نیست بلکه رنگی با حداقل ارزش رنگی ست و معمولاً از ترکیب سیاه و زرد اُکر به دست می آید که اصطلاحاً آب چرک (aqua sporca) می گویند. (اصلانی،۱۳۷۷)

15- Stippling-in

16 trompe-l'oeil- گونه‌ای نقاشی که با واقع نمایی قصد دارد بیننده را قانع و متحیر کند. در آن فنونی نظیر پرسپکتیو و کوته نمایی اجزاء بکار می رود:

17- Philip Hendy

18- Charles Seymour

19- Alessandro Conti

20- Chromatic abstraction

21- Chromatic selection

22- cross-hatching

23- aqua sporca

منابع

-اصلانی، حسام، (۱۳۷۷)، *پژوهشی در مبانی و اصول حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های تاریخی-فرهنگی با نگرش ویژه بر دیوارنگاره های تصویری دوره صفویه در اصفهان*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.

-برندی، چزره، (۱۳۸۶)، نظریه های مرمت *(تئوری مرمت)*. ترجمهٔ پیروز حناچی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

-حاجی علیان، محمد اسماعیل، عمرانی، رویا، (۱۳۸۷)، *بررسی تحلیلی نقاشی های دیواری صفوی کاخ چهلستون اصفهان توسط مؤسسه مرمت ایتالیا ISMEO*، مرمت و پژوهش، سال سوم، شماره پنجم، ۷۹-۹۱.

-ساسانی، آناهیتا، (۱۳۸۵)، *مبانی مرمت کمبودهای وسیع در دیوارنگاره‌ها: نمونه مورد بررسی: دیوارنگارهٔ دیوار غربی سالن مرکزی کاخ سلیمانیه کرج*. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.

-ضابط نیا، مهدی (۱۳۸۵)، *مبانی و اصول حفظ، نگهداری و مرمت نقاشی دیواری*، ماهنامهٔ مرمت، شماره۲، تهران: پژوهشکدهٔ حفاظت و مرمت، صص: ۱۷-۲۶.

-مونیوس ویناس، سالوادور، (۱۳۸۸)، نگرهٔ نگاهداشت معاصر، ترجمهٔ فرهنگ مظفر، فاطمه مهدی زاده و حمید فرهمند بروجنی، اصفهان: انتشارات گلدسته.

- Baldini, U., Casazza, O., (1982), *The Crucifix by Cimabue*. In Bomford, David and Mark Leonard (2004), *Issues in the Conservation of Paintings*. Los Angeles, Getty Conservation Institute, pp: 396-406.

- Baldini, U., (1996) *Theory of the Restoration and Methodological Unity*. In *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute: pp. 355-357.

- Brajer, I., (2005), *Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts Between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark*. Proceeding of the international seminar *"The Art of Restoration- Developments and Tendencies of Restoration Aesthetics in Europe"* ,(Munich: ICOMOS, 2005), pp: 122-140.

- Brajer, I., (2006), *Theory, methodology and practice- Cesare Brandi and wall painting restoration in Denmark in the 20th century.* Proceeding of the international seminar, "Theory and practice in the conservation". Lisbon: National Laboratory of Civil Engineering, pp: 111-136.

- Brajer, I., (2009), *The simulative retouching method on wall paintings- striving for authenticity or verisimilitude*. Journées d'étude APROA-BRK/VIOE. (Brussels, Auditorium Haedewych, 19-20 November 2009). Brussels, Flemish Heritage Institute, 2010, pp: 102-11

- Caple, C., (2000), *Conservation Skills: judgement, method and decision making*. London: Routledge.

- Ciatti, M., (2003), *Approaches to Retouching and Restoration: Pictorial Restoration in Italy*. In Shervin Garland, Patrishia (ed.) *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*. New Haven: Yale University

Archive of SID

www.SID.ir

Press, pp: 191-206.
- Conti, A., (2007), *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Translated by Helen Glanville .London: Butterworth.
- Conservation Resource International, LLC, (2009), Main Catalog: Chemical Products: Primal Ac33. http://www.conservationresources.com/Main/UK_Section_019/019_042.htm (accessed 2009/7/23).
- Grette Poulsson, T., (2008), *Retouching of Art on Paper*. London: Archetype.
- Lignelli, Tresa. 2003. *Approaches to Retouching and Restoration: Italian Retouching Methods in Italy*. In Shervin Garland, Patrishia (ed.) *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation***.** New Haven: Yale University Press, pp: 183-188.
- Meiss, M., (1963), Discussion Session in " *The Aesthetic and Historical Aspects of the Presentation of Damaged Pictures*. In Bomford, David and Mark Leonard (2004). *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, pp: 384-388.
- Mittone, L., (2010), *The use of "neutral colour" in the retouching of large losses in wall paintings*. http://www.create.uwe.ac.uk/norway_paperlist/mittone.pdf (accessed 2010/9/25).
- Mora, P., Mora, L., Philippot, P., (1983), *Conservation of Wall Paintings*. London: Butterworth.
- Offner, R., (1963), *Restoration and Conservation in "The Aesthetic and Historical Aspects of the Presentation of Damaged Pictures*. In Bomford, David and Mark Leonard (2004). *Issues in the Conservation of Paintings* Los Angeles, The Getty Conservation Institute, pp: 377-384.
- Philippot, A., Philippot, P., (1996), *The Problem of the Integration of Lacunae in the Restoration of Paintings*. In Price, N. S., et al, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, pp: 335-338.
- Philippot, P., (1972), *Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines*, In Price, N. S., et al, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, pp: 358-363.
- Rothe, A., (2001), *Croce e Delizia.* In Leonard, Mark ed. (2003). *Personal Viewpoints: Thoughts about Paintings Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, Getty Publications, pp: 13-25.
- Ruhemann, H., (1968), *The Cleaning of Paintings*. London: Faber and Faber.
- Talley, K. M., (1996), *The Eye's Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship. In Price, N. S., et al*, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, pp: 2-39.
- Xarrie, M., (2005), *Glossary of Conservation*, vol.1, Barcelona: BALAAM, p: 179.

Archive of SID

www.SID.ir