سیری در مبانی بازسازی و مرمت سنتی نقاشی‌های دیواری در ایران با نگاهی به چند نمونه آثار شاخص

عبدالرسول وطن دوست*
سید محمد بهشتی**
پرستو نیری***

چکیده

پیش از سال‌های دهه ۴۰ شمسی، فعالیت‌های انجام شده در حوزه حفاظت از نقاشی‌های دیواری در ایران، با مبانی نوین مرمت مطرح شده توسط هیئت متخصصان ایتالیایی (ایزمئو)[۱] در سال‌های پس از این دهه، منطبق نبوده است. "اگر چه ریختن و یا تیشه‌ای‌کردن نقاشی‌های دیواری آسیب‌دیده و کشیدن گچ روی آنها توسط نقاشان، که در دوره‌های مختلف و با هدف بازسازی نقاشی انجام شده، نوعی رویکرد حفاظتی محسوب می‌شود، اما شیوه‌ای است که از طریق بازسازی و نوسازی نقاشی‌ها، بدون حفظ اصالت اثر و متمایز با نوع عملکرد در سال‌های آغاز مرمت علمی و نوین صورت پذیرفته است. نمونه‌های بسیاری از نقاشی‌های دیواری به ویژه در آثار شاخص (اصفهان، شیراز و ...) مشاهده می‌شوند که به صورت چند لایه روی هم اجرا شده‌اند. آثاری که توسط استادان مطرح همچون «مصوّرالملکی»، «جواد رستم شیرازی» و ... در آن دوران بازسازی شده‌اند."[۲]

اهداف این پژوهش، پس از بررسی پیشینهٔ تحقیقات در این حوزه و آگاهی از عدم وجود مستندات و پژوهش‌های منسجم مربوط به این روند در سال‌های قبل از دهه ۴۰ ش. و نیز با نگاه به ضرورت شناخت این مستندات به منظور پیشبرد اهداف حوزه مرمت و پاسخگویی به پرسش‌ها و ابهامات موجود در این زمینه تعریف شده است. موضوعاتی که نگارنده را بر آن داشت تا در این مجال، با نگاهی کوتاه به شناخت روش‌ها و دلایل کاربرد آنها، نوع دیدگاه و روند مرمت سنتی قبل از این دهه را مورد کاوش قرار دهد.

با عنایت به موارد اشاره‌شده و نیز معنای واژگان حفاظت و مرمت در سال‌های پس از دهه ۴۰ ش. تاکنون، مهم‌ترین پرسش این است که، آیا می‌توان نحوه عملکرد در خصوص نگهداری نقاشی‌های دیواری تا قبل از دهه مذکور را حفاظت و مرمت دانست؟

واژگان کلیدی

حفاظت، مرمت سنتی، بازسازی، نقاشی دیواری.

*. دکتری مرمت آثار تاریخی، استادیار گروه حفاظت و مرمت آثار تاریخی – فرهنگی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
Rasoolvatandoust@yahoo.com
**. کارشناس ارشد معماری، عضو هیئت علمی مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی و گردشگری.
Behnamabout@gmail
***. کارشناس ارشد مرمت آثار تاریخی– فرهنگی، مدرس دانشگاه جامع علمی کاربردی. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۵۹۷۳۹۸۳
P.nayeri96@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

چارچوب تحقیق

مبانی بازسازی و مرمت سنتی نقاشی‌های دیواری در ایران تا قبل از دهه ۴۰ ش. کمتر مورد توجه پژوهشگران در این حوزه قرار گرفته و حجم عمده مطالعات و پژوهش‌های صورت گرفته، به روند حفظ و مرمت نقاشی‌های دیواری از دهه ۴۰ ش. به بعد و آغاز مرمت علمی و توسط هیئت ایتالیایی ایزمئو (براساس مبانی حفاظت و مرمت ایتالیایی) در ایران اختصاص دارد.

می‌توان گفت که عللی همچون عدم وجود مستندات و منابع منسجم در این زمینه از یک‌سو و ضرورت شناخت و آگاهی از دیدگاه‌ها و مبانی حفظ، بازسازی و مرمت آثار نقاشی دیواری در ایران قبل از دهه ۴۰ ش. به عنوان بخشی از اهداف حوزه آموزش و پژوهش از سوی دیگر، زمینه شکل‌گیری این تحقیق را فراهم ساختند.

با توجه به موارد فوق‌الذکر، یکی از پرسش‌های مهم مطرح در پژوهش حاضر این است که آیا اصولاً می‌توان نوع برخورد و عملکرد مشاهده شده در روند مرمت نقاشی‌های دیواری سال‌های قبل از شکل‌گیری مرمت علمی (آغاز دهه ۴۰ ش.) را، رویکردی حفاظتی و مرمتی دانست یا آن که این روند، صرفاً نوعی بازسازی و نوسازی نقاشی‌ها بوده است؟ به عبارت دیگر آیا استادکاران نقاش در آن دوران، با نگرش حفاظت و حراست از اثر، دست به ریختن (تخریب) و یا اجرای مجدد نقاشی دیواری می‌زدند؟

روش‌های به‌کاررفته در انجام پژوهش حاضر را می‌توان به بررسی اسناد و مدارک اشاره شده، تحقیقات میدانی و بازدید محلی، مصاحبه با کارشناسان، مرمتگران و استادکاران مربوطه دسته‌بندی کرد.

مقدمه

با آغاز دهه ۴۰ ش. و برای اولین بار، آثار نقاشی و نقوش تزیینی موجود در بناهایی همچون گنبد سلطانیه زنجان و نقاشی‌های کاخ‌ها و بناهای مختلف شهرهای اصفهان و شیراز، مورد توجه متخصصان ایتالیایی مرمت قرار گرفتند. مطالعات فنی و تکنیکی بر روی تعدادی از نقاشی‌های دیواری آسیب‌دیده انجام و پس از کسب شناخت از فناوری و تکنیک اجرای به کار رفته در آنها طبق روش‌های آزمایشگاهی و علمی، نقاشی‌های مذکور براساس مبانی حفاظتی و مرمتی خاص و با به‌کارگیری روش‌های علمی، توسط هیئت ایزمئو مرمت شدند. البته بررسی چگونگی حفاظت و مرمت، روش‌های به‌کاررفته و نقاط قوت و ضعف در نوع عملکرد هیئت ایزمئو، به مجالی دیگر نیاز دارد.

تا قبل از حضور متخصصان نام‌برده، حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری، تعریفی متمایز از مرمت علمی داشت. در کاخ‌هایی چون عالی قاپو و چهلستون اصفهان آثاری مشاهده شد که در آنها چند لایه نقاشی بر روی هم اجرا شده و زمینه‌ساز طرح پرسش‌های بسیاری شدند. نمونه اجرای نقاشی دیواری‌های "چند لایه" در آثار بعضی شهرهای دیگر نیز دیده می‌شود اما حضور مرمتگران ایتالیایی در اصفهان و شیراز و برخورد آنها با چنین تکنیکی باعث شد که تعدادی از این نقاشی‌ها مرمت شده و لایه‌های الحاقی در دوره‌های بعد از روی نقاشی قدیمی برداشته شود، اما تعداد کمی به عنوان نمونه شاهد و با همان تکنیک باقی مانده است.

با بررسی پیشینه مطالعات و تحقیقات انجام‌شده در حوزه حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری، مشخص شد عمده این تحقیقات و مطالعات حول چگونگی این روند مرمتی، در سال‌های بعد از دهه ۴۰ ش.، حضور هیئت ایزمئو و مرمت‌های انجام‌شده توسط آنها صورت پذیرفته؛ این در حالی است که چگونگی عملکرد در این حوزه، مربوط به سال‌های قبل از دهه ۴۰ ش. از توجه کمتری برخوردار بوده، و اغلب پرسش‌ها و مطالعات بر پایه مقایسه و شناخت وجوه تمایز این دو دوره، استوار بوده است. با توجه به مطالب فوق و عدم وجود اطلاعات و مستندات کافی در این خصوص، هدف و ضرورت انجام این پژوهش، بررسی و مطالعه روند حفاظت و مرمت از طریق شناخت روش‌های مرمتی به کار رفته و دلایل کاربرد آنها، نوع تکنیک و مواد به کار رفته و برخی استادکاران در این حوزه تا قبل از آغاز شکل علمی مرمت، تعریف می‌شود تا شاید به این ترتیب، زمینه برای پژوهش‌های آینده علاقمندان، دانشجویان و پژوهشگران این حوزه فراهم شود.

"در سال‌های آغازین دهه ۴۰ ش. و با حضور هیئت ایزمئو، حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری دچار تغییر شده و شیوه مرمت نوین جایگزین رویکردهای پیشین در این حوزه شد. آنچه تا پیش از این دهه بر روی آثار نقاشی دیواری و توسط استادکاران نقاش انجام می‌شد را می‌توان به نوعی بازسازی یا نوسازی (اجرای مجدد) نقاشی فرسوده دانست؛ بدین صورت که استادکار نقاش در مواجهه با اثر نقاشی آسیب‌دیده ناشی از مرور زمان و یا عوامل فرساینده دیگر، با اهدافی نظیر حفظ بُعد زیبایی‌شناسی اثر، تغییر در بخشی از فضای معماری و یا تغییر دورهٔ تاریخی؛ نقاشی را ریخته (تخریب) یا آن را تیشه‌ای کرده، سپس به منظور بازسازی مجدد، اقدام به کشیدن لایه گچ بر روی آن می‌کرد. این نوع رویکرد مرمتی، بر مبنای اصل ارزشمند شمردن و حفظ اصالت اثر نبوده است"[۳] (موضوعی که در متن مقاله شرح آن داده خواهد شد).

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های معدودی با اشاره‌ای کوتاه به مقوله مورد بحث وجود دارند که از آن جمله می‌توان به "کتاب «پاسداری از آثار باستان در عصر پهلوی» تألیف «کرامت‌الله افسر» و «سید احمد موسوی»، «پژوهشی در مبانی و اصول حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های صفوی» تألیف «حسام اصلانی»، مقاله «تعمیرات نقاشی» نوشته «حسین آقاجانی اصفهانی»، «دیوارنگاری در عصر صفوی کاخ چهلستون اصفهان» تألیف «حسین آقاجانی اصفهانی» و «اصغر

Archive of SID

جوانی»، مقاله «نقاشی‌های رنگ و روغن با لایه تدارکاتی قرمز» نوشته «حسین آقاجانی اصفهانی»، کتاب «گلستان هنر» تألیف «قاضی احمد قمی» و مقاله «نقاشی‌ها و نقاشان چهلستون» نوشته «مهدی رازانی» اشاره داشت."[۴]

مقدمه‌ای بر روند مرمت سنتی نقاشی‌های دیواری در ایران تا دهه ٤٠ ش.

با شروع سلطنت شاه عباس اول (۹۹۶ ه. ق.) هنرهای ایران رونق تازه یافتند. جمع کثیری نقاش، خوشنویس، معمار و صناعت‌کار به خدمت شاه جدید در آمدند و "کار مرمت آثار ارزشمند گذشته و نیز اجرای سفارش‌های تازه را بر عهده گرفتند" (پاکباز،۱۳۸۰ : ۱۱۹) تا قبل از دوره قاجار، مرمت نقاشی‌های دیواری توسط استادکاران ماهر سنتی هر دوره و با مواد و مصالح مشابه نقاشی اصلی و با همان تکنیک و فن، صورت می‌گرفته و هدف آن، تعمیر نقاشی‌ها از نظر بصری و زیبایی بوده است. از منابع تاریخی و سفرنامه‌های جهان‌گردان خارجی مستفاد می‌شود که اکثر نابسامانی‌ها و خرابی‌ها در بناهای عالی عصر صفوی در اصفهان، در اواسط سلطنت ناصرالدین شاه رخ داده، چه از نقاشی‌ها و عکس‌های مربوط به بناهای تاریخی در منابع مذکور معلوم می‌شود که اکثر این آثار حتی تا اوایل دورهٔ یاد شده به حالت اصلی خود بر پای بوده است (افسر و موسوی، ۱۳۵۵: ۲۷). همچنین رضاشاه این مضمون را یادآور شده است که : مقابل در شرقی چهل‌ستون یک دستگاه مفصلی است بنام اتاق تیموری، که درست علت تسمیه و زمان بنای آن معلوم نیست و در این اواخر زباله‌دانی و مخروبه و به کلی آثار نقاشی و تذهیب‌های اولیه از میان رفته بود و نیز عمارات و تالار عالی قاپو که دچار آسیب شده، به دستور وی و توسط ارکان حزب لشکر جنوب به خوبی تعمیر شده‌اند. در هر یک از طاقچه‌های اطاق‌های چنین ایوان (چهل‌ستون) یک مجلس نقاشی از نوع مجالس بزم و عیش و پرده‌های نقاشان معمول عصر صفوی هست که در منتهای خوبی و تناسب آنها را روی دیوار طاقچه کار کرده‌اند ولی هزار افسوس که ظلّ‌السلطان (پسر ناخلف ناصرالدین شاه)، در ایام حکومت جابرانهٔ خود، حکم بر گچ‌گرفتن روی تمام آنها کرد و چون به واسطه رنگ و روغن، گچ درست روی آن نقش‌ها گیر نمی‌کرده، امر داده است ابتدا با نوک تیشه آن نقوش را ضربت بزنند، بعد روی آنها را گچ بمالند و از کمال بدبختی غالباً عمله و بناهای نادان هم تیشه را در چشم و صورت نقوش زده‌اند. به فرمان رضا شاه، آثار با دقت و مهارت بی‌نظیری از زیر غبار فراموشی بیرون آمد، و بار دیگر آثار گرانبهای مجد و عظمت ایران از پس پردهٔ ضخیم گچ نمایان و آشکار شد (همان). قانون عتیقات در سال ۱۳۰۹ تصویب شد و مجموعه‌ای از اصول را در مورد حدود فعالیت‌ها در امر حفاظت و مرمت تدوین کرد و به مرور زمان با افزودن موادی به آن، پایه و اساس موضوع حفاظت قرار گرفت. محدوده زمانی حفاظت از ابنیه تاریخی (قانون ۱۳۰۹) مربوط به آثاری بود که قدمتی از آغاز، تا سال ۱۱۷۳خورشیدی (پایان زندیه) داشتند. در نتیجه همین قانون، مهم‌ترین بخش‌های هنری، آثار معماری و شهرسازی و به خصوص بافت‌های شهری یک قرن و نیم اخیر، کاملاً از حمایت محروم ماند و مجوز لازم برای هر گونه دخل و تصرف در آنها نیز صادر شد. نسبت به ابنیه و آثار ارزشمند سایر دولت‌ها، به خصوص دوره قاجار، صفوی و حتی زندیه، بی‌توجهی قابل تعمقی به چشم می‌خورد. از جمله بارزترین آنها می‌توان به بی‌اعتنایی نسبت به بناها و باغ‌های بزرگ صفوی در اصفهان، قزوین و بناهای زندیه شیراز یاد کرد. در نتیجه این بی‌اعتنایی‌ها، دیوارنگاره‌های باارزش این بناها از بین رفت؛ به طور مثال کاخ کریمخانی شیراز به زندان تبدیل شد و خسارت‌های جبران‌ناپذیری به نقاشی‌های دیواری این بنا وارد شد. در سال ۱۳۲۳ خورشیدی توجه زمانی از میان رفت و آثار هنری تا تاریخ ۱۲۸۴ خورشیدی مشمول قانون حفاظت شدند و بنابراین آثار قاجاریه مورد عنایت قرار گرفتند (افسر و موسوی، ۱۳۵۵: ۵۷–۵۵).

شیوه مرمت سنتی (قبل از دهه ٤٠ ش. در ایران)

با توجه به شواهد، مستندات و مصاحبه با استادکاران سنتی، مرمتگران و متخصصین حوزه حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری، تا قبل از حضور هیئت ایزمئو در ایران (دهه چهل)، تمامی مرمت‌های صورت گرفته بر روی آثار نقاشی دیواری به شیوه سنتی انجام شده است. "در ابتدا هنرمندانی، که نقاشانی بسیار چیره‌دست بوده و در زمان خود بسیار شاخص و برجسته بودند، آثار هنرمندان نسل‌های گذشته خود را که بر اثر گذشت زمان و شرایط زمانی پیش آمده فرسوده شده بودند، تعمیر می‌کردند. افرادی همچون «محمد صادق»، «مصوّرالملکی»، «حاج میرزا آقا امامی»، استاد «جواد رستم شیرازی»، «حسین طاهرزاده بهزاد» و مرحوم «رشتیان» (استادانی که بیشتر در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان و زیر نظر استاد «عیسی بهادری» مؤسس این هنرستان آموزش دیده بودند)، «سرکیس خاچاطوریان» (از هنرمندان ارامنه، که بیشتر بر روی آثار شاخص اصفهان چون کاخ چهل‌ستون، هشت بهشت، عالی قاپو و ... کار کرده است)، از جمله استادانی بودند که کار مرمت را به شیوه بازسازی و نوسازی اجرا می‌کردند، حتی فرم‌ها را نیز تغییر می‌دادند" (نقل از: خادم خراسانی، ۱۳۹۰). از استادان دیگری نظیر «حاج محمد باقر جهان میری»، استاد «حسین قهرمانی» و ... نیز می‌توان نام برد که بر روی آثار تاریخی شیراز از جمله تکیه هفت‌تنان، عمارت نارنجستان قوام و ... کار کرده‌اند. "تا قبل از شکل‌گیری مرمت به شیوه علمی، مرمت سنتی به روش استادکارانه انجام می‌شده است. با توجه به این نکته که وقتی با نقاشی دیواری روبرو هستیم، کار مرمت از جنبه زیبایی اهمیت بیشتری پیدا می‌کرده به شکلی که استادکار نقاش، توجه بیشتری را به حفظ زیبایی ظاهری اثر داشته است. در بیشتر موارد، این نوع مرمت به شیوه بازسازی اثر، با سلیقهٔ شخصِ استادکار نقاش صورت می‌گرفته و در نتیجه

Archive of SID

www.SID.ir

چنین رویکردی توجه به قدمت اثر، هدف و خاستگاه هنرمند نقاشِ خالق اثر مدّ نظر نبوده است. می‌توان گفت که در حقیقت، مرمت علمی و غیرسنتی در حوزه نقاشی دیواری، از دهه چهل آغاز شده است" (تصویر ۱)؛ (نقل از: آقاجانی اصفهانی،۱۳۹۱).

دلایل عمده تعمیرات نقاشی‌های دیواری تا قبل از دهه ۴۰ش. تعمیرات نقاشی‌های دیواری در گذشته، اغلب به دلایل زیر صورت می‌گرفته که عبارتند از :

ـ تغییر کاربری در بخشی از فضای معماری

ـ تحولات هنری در نتیجه تغییر دوره تاریخی

ـ دیدگاه زیبایی‌شناسی مبتنی بر نادیده‌شمردن اصالت اثر

تغییر کاربری در بخشی از فضای معماری

"غالباً با تغییر از دوره‌ای تاریخی به دوره بعد و تبدیل حکومتی به حکومت دیگر، به دلیل ضرورت و شرایط حاکم، اقدام به تغییر کاربری و یا ایجاد الحاقاتی در بخشی از فضای معماری می‌کردند. به طور مثال در کاخ‌ها، فضایی را بر حسب ضرورت (سیاسی) باید تغییر داده، بزرگتر یا کوچکتر کرده و یا بخش‌هایی را به فضا اضافه می‌کردند. به این ترتیب، بخشی از تغییرات و تعمیرات صورت گرفته بر روی نقاشی‌های دیواری به ویژه در کاخ‌های درباری، به دلیل واردآمدن ریختگی و آسیب به نقاشی دیواری در حین اجرای تغییرات کاربری فضای معماری بوده است که معمولاً از نقاشان همان دوره جهت تعمیر، بازسازی و نوسازی نقاشی آسیب‌دیده بهره می‌بردند. بدین صورت که ابتدا سطح نقاشی‌ها را به وسیله تیشه زخمی کرده (در اصطلاح تیشه‌ای می‌کردند) تا گچ، گیرایی بیشتری بر روی سطح نقاشی داشته باشد، سپس بر روی آنها گچ کشیده و اقدام به نقاشی مجدد کرده و یا بسته به نوع کاربری جدید، نقاشی‌ها در زیر لایه‌های گچ باقی می‌ماندند"[۵] (نقل از: آقاجانی

تصویر۱. از سمت راست : استاد مصوّرالملکی، میرزا آقا امامی، جعفر رشتیان، جواد رستم شیرازی (رازانی،۱۳۸۷: ۱۲و۱۳)، سرکیس خاچاطوریان، مأخذ : روزنامه الیک- خاچاطور، زویا، ۱۳۷۵ و حسین قهرمانی، مأخذ : آرشیو شخصی هنرمند، تیرماه ۱۳۹۱.

Fig. 1. From right: Master Mosavvar-ol-Maleki, Mirza Aqa Emami, Jaafar Rashtian, Javad Rostam Shirazi. Source: Razani, 2008.
Serkis Khachatoorian. Source: Khachatoor, 1996.
Hossein Ghahremani. Source: private archive of Artist, 2012.

و سرکوبی، ۱۳۹۱). مانند "نقاشی‌های دیواری ارگ کریمخانی شیراز، که به جهت تبدیل ارگ به زندان و تغییر کاربری آن، بر روی نقاشی‌ها لایه‌های گچ کشیده شده بود" (تصاویر۲ و ۳) ؛ (نقل از: سرکوبی و جهانشاهی، ۱۳۹۱).

تحولات هنری در نتیجه تغییر دوره تاریخی

همواره در کنار تحولات و تغییرات سیاسی و حکومتی پدید آمده در نتیجه آغاز دوره تاریخی جدید، تحولات فرهنگی و هنری نیز رخ می‌داده و این تحولات خود به خود به حوزه تزیینات وابسته به معماری نیز سرایت می‌کرده است. به این ترتیب هنرمندان مجبور بوده‌اند تا مطابق شرایط و ضرورت‌های جدید و پیش آمده، فعالیت هنری خود را ادامه دهند و با دخل و تصرف در فرم‌ها، نقش‌ها، رنگ‌ها و یا حتی موضوعات به سبک و سیاق جدید هنری و مختص دوره جدید، بر روی نقاشی‌های دیواری موجود به نقاشی بپردازند (تصاویر ۴ و ۵).

دیدگاه زیبایی‌شناسی مبتنی بر نادیده شمردن اصالت اثر

در دوره‌های پیشین، علی‌رغم وجود علاقه به ایجاد تزییناتی چون نقاشی دیواری در فضاهای معماری (کاخ‌ها، منازل مسکونی و ...)، اصل ارزشمندترشدن نقاشی در اثر گذشت زمان و لزوم حفظ اصالت اثر، چندان مورد توجه نبوده و در مقابل زیبایی یک اثر نقاشی

تصویر۲. نقاشی‌های پوشیده شده در زیر لایه گچ، ارگ کریمخانی شیراز، اواخر دوره پهلوی دوم. مأخذ : مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی استان فارس، ۱۳۹۰.

Fig. 2. Paintings covered with a layer of plaster - Karim Khani Arg of Shiraz, the end of second Pahlavi era. Source: Center of Documentaries of Cultural Heritage Organization of Fars, 2011.

تصویر ۳. نقاشی‌های تیشه‌ای شده بیرون آمده از زیر لایه گچ پس از لایه‌برداری- ارگ کریمخانی شیراز- اواخر دوره پهلوی دوم. مأخذ : مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی استان فارس، ۱۳۹۰.

Fig. 3. Paintings revealed after the removal of plaster layer in Karim Khani Arg of Shiraz, the end of second Pahlavi era. Source: Center of Documentaries of Cultural Heritage Organization of Fars, 2011.

www.SID.ir

تصویر۴. لایه‌های نقاشی بر روی هم کار شده، از سمت راست،کاخ چهل‌ستون اصفهان و کاخ هشت بهشت اصفهان. عکس : پرستو نیری، ۱۳۹۰.
Fig. 4. Layers of paintings worked over each other, from right, castle Chehel Sotoon in Esfahan and castle Hasht Behesht in Esfahan. Photo by : Nayeri, P, 2011.

را در تازگی، درخشندگی، شفافیت و بی‌عیب و نقص بودن آن می‌پنداشتند. بنابراین با گذشت زمان و تیرگی و چرک‌شدن اثر و آسیب‌دیدگی آن، به بازسازی یا نوسازی آن اقدام می‌کردند. "این دیدگاه در سده‌های میانه اروپا نیز وجود داشته است، به گونه‌ای که در این دوران، قشر کهنگی ایجاد شده بر سطح آثار هنری از اهمیت زیادی برخوردار نبوده است. هنوز لزوم بررسی زیباشناسانه لایه‌های کهنگی بر سطح آثار و زنگار زمان در میان این جوامع درک نشده بود. در طی قرون وسطی پاکسازی دوره‌ای برای نمای خارجی و فضای داخلی اتاق‌ها به مفهوم رنگ‌آمیزی مجدد به رنگ‌های متفاوت در جهت ایجاد تغییر نو بود. به همین ترتیب، رنگ‌آمیزی مجدد و تغییر و تبدیل برای بسیاری از مجسمه‌های رنگین، نقاشی‌های دیواری و نقاشی سه پایه نیز به اجرا در می‌آمده است" (تصاویر ۶ و ۷) ؛ (قانونی، حسینی و فرهمند بروجنی، ۱۳۹۱: ۳۷). استادکار نقاش در مواجهه با اثری که به دلیل مرور زمان فرسوده شده و آسیب دیده، یا در نتیجه تغییرات رطوبت، (چه صعودی و چه نزولی) استحکام خود را از دست داده و دچار انواع ترک

تصویر۵. لایه‌های نقاشی بر روی هم – کاخ چهلستون قزوین. مأخذ : مرکز اسناد میراث فرهنگی استان قزوین، ۱۳۹۱.
Fig. 5. Layers of painting over each other- Chehel Sotoon castle in Ghazvin. Source: center of documents cultural heritage Ghazvin state, 2011.

تصویر۶. از سمت راست، نگاره در تالار اصلی چهل‌ستون (آثار الحاقات دهه ۲۰ ش.) و نگاره تعمیرشده توسط استاد «رستم شیرازی» و صورت‌سازی پرسوناژ وسط. عکس : پرستو نیری، ۱۳۹۰.
Fig. 6. From right, the mural in the main hall of Chehel Sotoon hall (dating back to the 40s) and the restored mural by master Rostam Shirazi as well as the restored personage in middle. Photo by : Nayeri, P, 2011.

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۷. نقوش گل و مرغ بازسازی شده در عمارت نارنجستان قوام شیراز. عکس : پرستو نیری، ۱۳۹۱.
Fig. 7. Designs of flower and bird reconstructed in Narenjestan Qavam mansion in Shiraz. Photo by : Nayeri, P, 2012.

شده، یا آن که در اثر نفوذ رطوبت، بستر، یا لایه تکیه‌گاهش طبله کرده، یا دچار تغییر و جابه‌جایی در سطح شده و یا بخش عمده نقاشی را در بر گرفته بود (آسیب در قطع بزرگ)؛ قسمت آسیب‌دیده نقاشی را می‌ریخت و با اقدام به بازسازی و مرمت تکیه‌گاه و حذف عامل تخریب در آن محل، تکیه‌گاه مناسبی جهت اجرای کار در آن قسمت فراهم می‌ساخت و "سپس آسترسازی مناسب را انجام می‌داده است."[۶] (اصلانی، ۱۳۷۷: ۴۰). بعد از این مرحله، نوبت به بسترسازی[۷] در محل مورد نظر می‌رسد. در این قسمت، " استادکار اقدام به بوم‌سازی مناسب، یعنی اشباع‌کردن سطح گچی مورد نظر جهت نقاشی با استفاده از روغن بَزرَک پخته‌شده و یا روغن‌های گیاهی دیگر موجود یا سریشم به صورت رقیق‌شده می‌کرده است. بعد از بوم کردن سطح گچ، در بعضی از موارد و در صورت لزوم (طبق تکنیک نقاشی اصلی)، اقدام به زدن یک دست رنگ قرمز روی کلیه سطح گچی منظور کرده که این همان لایه تدارکاتی قرمز است و در بعضی از نقاشی‌های تصویری روغنی دیواری زمان صفویه که لایه‌های رنگ رویی آن ریخته شده هویداست. (تابلوهای مجالس بزم در کاخ چهل‌ستون). بست این رنگ نیز به احتمال زیاد همان روغن گیاهی است که قبلاً پخته و تهیه شده است"(آقاجانی، ۱۳۶۱: ۱۸۱-۱۸۰).

"نوع برخورد با نقاشی‌ها در دوره‌های مختلف متفاوت بوده است. به طور مثال، نقاشان دوره قاجار (با توجه به شکل‌گیری روندی نو در هنر نقاشی این دوران)، شاید ضرورتی برای لایه‌سازی‌ها و زیرسازی‌های خاص، جهت ارتقاء کیفیت و ماندگاری اثر احساس نمی‌کردند. به جز نقاشی‌های درباری که با توجه بیشتری بازسازی می‌شدند، در نمونه‌هایی از نقاشی‌های کوچه و بازار و نقاشی‌های منازل مسکونی و بقاع متبرکه و ...، این امر از اهمیت چندانی برخوردار نبود؛ به این معنی که در برخورد با نقاشی آسیب‌دیده، بلافاصله و شاید بدون زیرسازی و بوم‌سازی مناسب، اقدام به بازسازی و کشیدن نقاشی می‌کردند. در چنین شیوه‌هایی سنتی، حتی در برخی از مواردی که لایه جلا و ورنیِ روی نقاشی در اثر مرور زمان تیره شده بود، بدون برداشتن لایه ورنی قدیمی اثر، اقدام به تجدید ورنی می‌کردند" (نقل از: آقاجانی، ۱۳۹۱).

هنگام بازسازی نقاشی قدیمی، در بخش‌هایی که دارای کمبود ریختگی بوده، اقدام به پرکردن کمبودها با استفاده از بتونه مناسب و اغلب "سریش و سریشم+گچ" (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۶۰) می‌کردند و از این طریق سطح مناسبی برای نقاشی جدید و بازسازی موضع فراهم می‌ساختند. زمانی که به دلیل تیره‌شدن لایه محافظ (لایه ورنی)، نقاشی‌ها به تیرگی می‌گراییده و یا رنگ‌ها شروع به پوسته‌شدن می‌کردند. هنرمندان نقاش با استفاده از رنگ و روغن و البته با در نظر گرفتن اندازه، تکنیک اجرا و نوع رنگ‌گذاری‌های منتخب نقاش اصلی اثر، در قسمت‌هایی که رنگ‌ها دچار ریختگی و آسیب شده و یا به تیرگی می‌گراییدند، به نقاشی بر روی اصل اثر پرداخته و با تکمیل قسمت‌های آسیب‌دیده، مناطق کمبود را نقاشی می‌کرده‌اند. به عبارت دقیق‌تر، سعی این هنرمندان بر آن بوده تا از نقاشی اصلی، کپیه کرده و بر روی اصل اثر اجرا کنند.

در سال‌های آغازین دهه چهل که مرمت علمی در ایران شکل گرفت، رنگ‌های الحاقی که به ترتیب فوق بر روی نقش اصلی اثر گذاشته بود. توسط مرمتگرانی که به شیوه نوین و علمی کار می‌کردند برداشته شد. هر چند در بخش‌هایی براساس قوانین مرمتی و ملاحظات زیبایی‌شناسی اثر، این نقش‌ها باقی مانده است (رازانی، ۱۳۸۷: ۹). و یا "پس از برخورد با بخشی از نقاشی‌ها که دچار پوسته رنگ می‌شده‌اند، ابتدا به وسیله جارو و یا قلم‌مو، رنگ‌ها را از موضع مورد نظر ریخته و سپس اقدام به (بتونه) بوم‌کردن و بازسازی نقاشی اصلی در همان قسمت می‌کردند" (نقل از: قهرمانی، ۹۱) سپس به منظور بازسازی نقاشی، طرح

Archive of SID

نقاشی مورد نظر را تهیه می‌کردند. بدین صورت که طرح مورد نظر را روی کاغذ کشیده (روی کاغذ و یا پوست)، سپس با سمبه کردن یا سوراخ سوراخ کردن آن و چسباندن کاغذ بر روی دیوار در محل مورد نظر و گرده‌کردن روی دیوار، کلیات طرح را پیاده می‌کردند. در ادامه، گرده مذکور را به وسیله قلم‌مو مستحکم کرده یا به اصطلاح قلم‌گیری ته‌رنگی می‌کردند (آقاجانی،۱۳۶۱: ۱۸۴). پس از بازسازی رنگی و خشک‌شدن رنگ‌ها، همانند شیوه اجرای نقاشی‌های دیواری و به منظور تثبیت اثر، یک‌دست جلوه دادن نقاشی و جلای بیشتر، روغن‌کاری و جلازدن بر روی کل سطح نقاشی ضرورت داشته است. در این مرحله، از روغن‌های آماده شده از قبل استفاده می‌کردند (همان). نمونه اجرای این روش‌های سنتی بر روی نقاشی‌های دیواری، در بیشتر بناهای تاریخی دیده شده و هنوز هم در عمارت نارنجستان قوام وجود دارد. نقاشی‌های دیواری در تالار شرقی جبهه شمالی و اتاق‌های کنار آن در سال‌های اخیر مرمت شده‌اند.

در دوره‌های متأخر و به دلیل شکل‌گیری روش مرمت علمی، بر روی بیشتر مرمت‌هایی که در گذشته به شیوه سنتی و توسط استادکاران نقاش بر روی آثار نقاشی دیواری انجام شده بود (همان‌طور که در بالا اشاره شد) عملیات پاک‌سازی صورت گرفته است. به عنوان مثال، نمونه‌های زیادی بر روی نقاشی‌های دیواری کاخ چهل‌ستون اصفهان و توسط استادکاران چیره‌دست نقاش در گذشته اجرا شده اما در دوره‌های بعد با پاک‌سازی لایه‌های بازسازی شده، لایه‌های الحاقی از روی نقاشی‌های دوران صفوی برداشته شده است.

مواد مورد استفاده در حوزه مرمت نقاشی‌های دیواری به شیوه سنتی

صنعت رنگ‌سازی در ایران سابقه‌ای بس طولانی دارد. پس از ظهور دین مقدس اسلام، این صنعت رو به ترقی گذارد؛ چنان که جابر ابن حیان، یکی از شاگردان حضرت امام جعفر صادق (علیه‌السلام)، برای اولین بار از تقطیر جیوه و گوگرد، شنگرف را تهیه کرد و با پیدایش این رنگ، دریچه نوینی برای نقاشان و صنعت رنگ‌سازی گشوده شد. بعدها این رنگ به اروپا صادر شد. علیرغم آن که اروپایی‌ها، اغلب علوم را از فرهنگ اسلامی گرفتند و در حقیقت رنسانس ایران قبل از رنسانس اروپا با فرهنگ اسلامی شروع شده بود؛ اما متأسفانه ریشه‌های این درخت بارور بعدها خشکید و سیری نزولی طی کرد. به هر حال اروپایی‌ها خود نیز معتقدند که اولین مرتبه، شنگرف (سولفور جیوه) توسط یک دانشمند عرب به صورت مصنوعی تهیه شده است. (این دانشمند عرب، همان جابر ابن حیان است).

باری هنرمند ایرانی با تمام تواضع و خلوصی که از فرهنگ اصیل اسلامی سرچشمه می‌گرفت، علاوه بر مصارف شخصی خود، نقش تولیدکننده را نیز ایفا می‌کرده و در کنار آفرینش آثار نقاشی، صنعت‌گر رنگ و تهیه کننده آن نیز بوده‌اند (آقاجانی، ۱۳۵۹: ۱۶۱). در کتاب «گلستان هنر» اثر احمد منشی قمی، به تهیه مواد به کار رفته در اجرای نقاشی توسط هنرمندان و استادکاران نقاش در گذشته اشاره شده است. از نظر طبقه‌بندی، رنگ‌های اصلی عبارتند از آبی و قرمز و زرد که از ترکیبات آنها انواع و اقسام رنگ‌ها به وجود می‌آیند. از تجزیه و تحلیل شیمیایی و مشاهده رنگ‌های به کار برده شده در زمان صفویه زیر میکروسکوپ معدن‌شناسی، انواع رنگ‌های معدنی و آلی زیر مشخص شد :

• رنگ‌های معدنی

سفیدآب شیخ یا کربنات و هیدرات قلیایی سرب، گل سفید یا نوع مخصوص کربنات کلسیم، آبی لاجورد، آبی مس یا ازوریت با کربنات قلیایی مس، آبی خرده شیشه، سبز مس یا زنگار (مالاکیت)، سرنج یا اکسید نمکی سرب، شنگرف یا سینابر (سولفور جیوه)، یک نوع سبز دیگر که ترکیبات آن از مس و بنیان اسید آلی بوده و هنوز کاملاً شناسائی نشده است (سبز روسی)، اخراها (زرد، قهوه‌ای، قرمز، ماشی)، زرنیخ (زرد زرنیخ) یا تری سولفور ارسینک، نقره به صورت ورق، طلا به صورت ورق.

• رنگ‌های آلی

جوهر کرم (قرمز شفاف متمایل به شنگرف)، آبی نیل، ماده رنگی آن (آقاجانی، ۱۳۸۶: ۲۱).

چسب و بست‌های به کار رفته

• چسب‌ها

به طور کلی باز شناسایی چسب و بست‌های به کار برده شده در زمان صفویه از طریق تجزیه و تحلیل شیمیایی، کاری بس دشوار است؛ چه این قبیل چسب‌ها، به علت دارا بودن مواد آلی، به مرور زمان در معرض پوسیدگی قرار گرفته، خاصیت شیمیایی و فیزیکی اولیهٔ خود را از دست داده‌اند. بعضی از آنها نیز دارای فرمول گستردهٔ آلی متشکل از ترکیبات شیمیایی آلی مهم (صمغ‌های محلول در آب و صمغ‌های غیر محلول) و پیچیده‌ای هستند و باز شناسایی آنها علاوه بر مواجه بودن با مشکل پوسیدگی، احتیاج به زمان طولانی و هزینه‌های زیاد دارد.

از آنچه بعد از تحقیقات شیمیایی در مرکز مرمت رم و نیز پس از مطالعه، آزمایش و مقایسه ترک‌های ریز نقاشی‌های صفوی با نمونه‌های جدید رنگ‌ها به اضافه بست‌های مختلف به دست آمده و نیز در نتیجهٔ مشورت با استادان مجرّب قدیمی در مورد بست‌های به کار رفته، آشکار شده است که رنگ‌های فوق در بیشتر مواقع ترکیبی از صمغ عربی با مادهٔ نرم‌کننده‌ای مثل شیره و شکر و در بعضی موارد (در مینیاتورهای روی کاغذ و شاید روی دیوار) صمغ عربی گرم و موم مخصوص بوده است (این صمغ یا چسب‌ها البته به عنوان بست رنگ‌ها و بعد از امتحان‌کردن نسبت آنها به کار می‌رفته‌اند) بقیه چسب‌هایی که به عنوان بست رنگ‌های مذکور به کار می‌رفته‌اند عبارتند از :

ـ سریش، بعد از صاف کردن محلول آن در آب به کار می‌رفته

Archive of SID

www.SID.ir

است. "سریش گیاهی است از تیره سوسنی‌ها که دارای گل‌های زینتی است و چون دارای ساقه زیرزمینی ضخیم لعاب‌دار است، از ریشه کوبیده آن به عنوان چسب استفاده می‌کنند. این گیاه به طور خودرو در اکثر نقاط دنیا و نیز در ایران می‌روید. این گیاه، احتمالاً از دوران بعد از اسلام، به عنوان بست رنگ‌ها مرسوم بوده و چون میل ترکیبی بسیار خوبی با گل سفید دارد، از ترکیب این دو برای رنگ‌آمیزی اتاق‌ها، خانه‌ها، مساجد و بقاع استفاده می‌شده است.

ـ زردهٔ تخم‌مرغ، که بعد از اضافه کردن چند قطره سرکه، به‌هم‌زدن زیاد و ته‌نشین شدن مواد اصلی به کار می‌رفته است. به احتمال زیاد، زردهٔ تخم‌مرغ به عنوان بست رنگ‌ها در نقاشی‌های تصویری مکتب رضا عباسی در کاخ چهل‌ستون کار شده و کاربرد آن به عنوان قسمتی از بست رنگ‌ها در چهار تابلوی بزرگ مرکزی این کاخ محتمل است. همچنین نقاشان اروپایی، از زرده و روغن با هم برای بست رنگ‌ها استفاده می‌کردند.

در نقاشی‌های تصویری کاخ عالی قاپو، سر در قیصریه، خانه قدیمی هراتیان در جلفا و نیز نقاشی‌های برخی دیگر از خانه‌های تاریخی جلفای اصفهان، از زرده تخم‌مرغ به عنوان بست استفاده شده است" (آقاجانی، ۱۳۸۶: ۲۱).

ـ چسب‌های حیوانی شفاف (سریشم)، در جاهایی که مصرف رنگ زیاد بوده و عموماً جهت لایه رنگ‌های تدارکاتی به کار می‌رفته است.

ـ روغن پخته شده، احتمالاً تکنیک و روش رنگ روغن، به وسیله نقاشان اروپایی که بنا به دستور شاهان صفوی در اصفهان کار می‌کرده‌اند و یا توسط محمد زمان نقاش معروف ایرانی، که از طرف شاه عباس دوم جهت فرا گرفتن روش‌های مختلف نقاشی به اروپا فرستاده شد، به ایران آمده است.

ـ صمغ عربی : "این صمغ، از گیاه خاصی که در مصر، عربستان و آفریقا می‌روید، به دست می‌آید و به همین سبب به آن صمغ عربی می‌گویند؛ هر چند در هند و استرالیا نیز فراوان یافت می‌شود. نوع اعلای صمغ عربی، سفید، شفاف، شکننده، چسبناک و به صورت مروارید است که مزه کمی شیرینی دارد و به خوبی در آب حل می‌شود. از خصوصیات این چسب در مقابل چسب‌های دیگر این است که حالت ژلاتینی ندارد و در نتیجه حشرات را به خود جذب نمی‌کند. در نقاشی آبرنگ، گاه به جای صمغ از کتیرا استفاده می‌شود.

بعضی مواقع به محلول صمغ عربی، قطره‌ای روغن کتان یا روغن بادام یا زهره گاو یا گلیسیرین اضافه می‌کنند. این کار ناصافی لایه رنگ ترکیبی با صمغ عربی را مرتفع می‌سازد و از پوسته شدن آن جلوگیری می‌کند.

ـ کتیرا : صمغی است که از برخی گونه‌های گَـوَن که معمولاً "گَـوَنِ کتیرا" خوانده می‌شود به دست می‌آید و برای این کار معمولاً ساقه گون را تیغ می‌زنند. تمام گونه‌های گون دارای صمغ کتیراست، اما معمولاً گونه‌های پرصمغ آن را انتخاب می‌کنند و تیغ می‌زنند که همین‌ها را گونِ کتیرا می‌نامند. کتیرا در آب حل نمی‌شود ولی به صورت لعاب چسبنده‌ای در می‌آید. استفاده از کتیرا به عنوان بست رنگ‌ها در کاشی هفت رنگ ایران، از زمان‌های قدیم معمول بوده و هنوز هم کاربرد دارد. کتیرا می‌تواند به عنوان تثبیت‌کنندهٔ نهایی نقاشی‌های تمپرا نیز مورد استفاده قرار گیرد. هیچ‌گونه تحولی در لایه رنگ ایجاد نکرده و حالت اصلی بافت ظاهری رنگ حفظ می‌شود. این ماده در زمان صفویه در دیوارنگاره‌های بناهای تاریخی به عنوان مادهٔ تثبیت‌کننده استفاده شده است. در مشاهده بعضی نمونه‌های کوچک از نقاشی‌های دوران صفویه که در پی گردهای کاخ چهل‌ستون هنگام مرمت پیدا شد، زیر میکروسکوپ ذرات کتیرا به صورت پودر در آمده، مشاهده شد" (همان : ۲۰).

• بَست‌ها

منظور از بَست، چسب‌هایی است که برای گیرایی هر چه بیشتر با رنگ مخلوط می‌شده و جنس آنها اغلب صمغ غربی و غیره است. استاد نقاش در تهیه و تدارک رنگ‌ها برای رفع احتیاجات ذوقی خود، شخصاً تکاپو می‌کرده و گاه رنگ‌های مورد نظر را در دل کوه‌ها (به صورت رنگ‌های معدنی و خاکی)، گاه در ساقه و برگ گیاهان به صورت رنگ‌های گیاهی و گاه در بافت‌های سلولی موجودات زنده خشک شده به صورت رنگ‌های طبیعی حیوانی پیدامی‌کرده است. بدیهی است که تهیه و تدارک این رنگ‌ها خود مستلزم صرف وقت و بذل دقت و کوشش فراوان بوده است. به همین قیاس استاد نقاش نیز در تماس دایم با رنگ‌ها، خواص آنها را به خوبی لمس می‌کرده است.

خلاصه آن که استاد نقاش، هم‌زمان استاد رنگ و صنعت‌گر تهیه رنگ نیز بوده است. (همان) "به نقل از استاد «حسین قهرمانی» : در قدیم استادان و نقاشان، خود به ساخت رنگ‌ها و تهیه روغن‌ها و جلاها و مواد لازم جهت اجرای نقاشی اقدام می‌کردند. وی اشاره می‌کند که شخصاً از رنگ‌های تهیه شده توسط رنگ‌ساز استفاده می‌کرد؛ به جز رنگ سیاه که از دوده تهیه می‌کردند. همچنین نقل می‌کند که بست مورد استفاده، بست روغنی (سندروس) بوده است. از رنگ‌های مورد استفاده نیز به : گل ارمنی، سفیدآب شیخ، سبز سیلو، اخرا، لاجورد و... اشاره می‌کند (نقل از: قهرمانی، ۱۳۹۱).

Archive of SID

بحث و نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، شیوه مرمت و علل کاربرد آن تا قبل از دهه ۴۰ ش. مورد بررسی قرار گرفت. همان گونه که ذکر شد، به دلیل حضور هیئت ایتالیایی ایزمئو در شهرهای اصفهان و شیراز و برخورد آنان به آثار نقاشی چند لایه، وجود نشانه‌های مرمت دوره‌های پیشین و فراوانی این نمونه‌ها در آثار اصفهان و شیراز، زمینه لازم جهت بررسی شیوه‌های مرمتی به کار رفته در این آثار فراهم آمد. شناخت تکنیک و روش و علل به کاربستن آن و نوع دیدگاه مرمتگران و استادکاران آن دوران، رکن اصلی پژوهش حاضر است. امروزه با آغاز بحث در حوزه حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری در ایران، بلافاصله صحبت از دهه ۴۰ ش.، حضور مرمتگران ایتالیایی و چگونگی مرمت علمی توسط آنان بر روی آثار نقاشی دیواری شاخص به میان می‌آید. البته در این زمینه، علاقمندی مردم به حفاظت و حراست از آثار تاریخی و مقوله مورد بحث را، نمی‌توان نادیده گرفت.براساس آنچه در خلال نوشتار بدان اشاره شد، در دوران پیش از دهه ۴۰ ش.، حفاظت و نگهداری نقاشی دیواری با رویکرد حفظ بُعد زیبایی‌شناسی اثر و نادیده گرفتن اصالت آن جلوه‌گر می‌شده است. در حقیقت تعریف رویکرد حفاظتی و مرمتی در آن دوران به این گونه است : با فرسودگی نقاشی دیواری ناشی از گذشت زمان، تصمیم به حفاظت و مرمت اثر بر مبنای "بازسازی و نوسازی"آن قرار می‌گرفت. هنرمند و استادکار نقاش، در صدد "بر طرف کردن قشر کهنگی (آسیب‌رسان به بعد زیبایی اثر) و نوسازی آن" بر می‌آمد. وی نقاشی را یا به طور کامل می‌ریخت یا آن که ابتدا سطح نقاشی را تیشه‌ای می‌کرد، سپس روی آن را با لایه‌ای از گچ می‌پوشاند و مجدداً روی گچ جدید نقاشی می‌کرد. این رویکرد، اغلب در نتیجه تغییر کاربری در بخشی از فضای معماری، یا در اثر تغییر دوره تاریخی و یا جهت حفظ بعد زیبایی اثر با دخل و تصرف در تکنیک اجرای آن، موضوع نقاشی و یا مواد به کار رفته در آن صورت می‌گرفته است. به همین دلیل، در ابتدای این پژوهش طرح شد که شاید به کار بردن واژه مرمت در سال‌های قبل از دهه ۴۰ ش. کاربردی نامناسب باشد؛ چرا که عملاً اثری نو و تازه بدون ارزشمندشمردن بعد اصالت اثر، به وجود می‌آمده است. البته در سال‌های شکل‌گیری رویکرد مرمت علمی و کمی بعد از آن، مرمتگران آموزش‌دیده زیر نظر هیئت متخصصان ایزمئو اقدام به پاکسازی و برداشتن الحاقات از روی بخش‌هایی از آثار کردند. آنچه مسلم است این که، "نگرش و نوع برخورد در سال‌های قبل از آغاز مرمت علمی را نمی‌توان با دوره‌های بعد مقایسه کرد؛ چرا که هر یک به عنوان بخشی از تاریخ و میراث فرهنگی این سرزمین به شمار می‌آیند. در واقع، هنرمندان نقاش، در حد بضاعت هنری، آگاهی و امکانات زمان خویش تمامی سعی و تلاش خود را در حفاظت و نگهداری این آثار کرده‌اند اما با دیدگاهی متمایز و به طور قطع، یقین داشته‌اند که بهترین تصمیم‌گیری و انتخاب را در آن خصوص داشته‌اند.

با توجه به پیشینه مطالعات در خصوص موضوع مورد بحث، در این پژوهش با انتخاب هدف و مسیری متمایز و بررسی موضوع از دیدگاهی دیگر، شیوه و تکنیک حفظ و مرمت در دوران قبل از آغاز مرمت علمی و از همه مهم‌تر علل کاربرد آن روش‌ها و نگرش استادکاران در آن دوران، مورد مطالعه قرار گرفت. در پژوهش ارایه شده هدف بررسی و مطالعه آثار نقاشی دیواری اصفهان و شیراز به لحاظ تاریخی– هنری نبوده، بلکه هدف بررسی و شناخت نوع و شیوه مرمت نقاشی‌های دیواری تا قبل از دهه۴۰ش. با مطالعه نمونه‌های موجود در بناهای اصفهان و شیراز بوده است چرا که بیشترین مرمت‌ها چه در قبل از دهه ۴۰ش.(مرمت سنتی) و چه بعد از آن و آغاز مرمت علمی (توسط متخصصین ایتالیایی)، به ویژه بر روی آثار شاخص اصفهان و شیراز صورت گرفته است.

مبنای این پژوهش بر پایه مصاحبه با استادکاران مرمت و نقاشی بنا شده است و باید اشاره داشت که یکی از محدودیت‌های انجام این پژوهش نیز به شمار می‌آمد؛ چرا که این افراد یا متأسفانه در قید حیات نبودند و یا دسترسی به آنها به دلیل سکونت در شهرهای مختلف و یا کهولت سن و صعوبت یادآوری دقیق گذشته، راه را دشوار می‌ساخت. علاوه بر این، اسناد و مدارک بسیار کمی در این خصوص موجود بود. به ویژه مراکز اسناد سازمان میراث فرهنگی که انتظار می‌رفت در این خصوص ثمربخش باشند اما، به دلایل گوناگون که در این مجال کوتاه قابل بحث نیست، چندان مؤثر نبودند.

پیشنهادات

امید است این پژوهش زمینه و انگیزه مناسب جهت تحقیقات و مطالعات بیشتر توسط علاقمندان و پژوهشگران این حوزه را فراهم سازد. به منظور پیشبرد اهداف این حوزه از دانش مرمت، ایجاد تغییراتی در زمینه آموزش این حوزه ضروری است. می‌توان به موازات شناخت مرمت علمی، در زمینه بررسی و شناخت روش‌های سنتی نیز به صورت منسجم برنامه‌ریزی کرد و از تجربیات استادکاران و مرمتگران سنتی در کنار استادان و متخصصان مرمت علمی، در بخش آموزش بهره برد. برپایی کلاس‌ها و دوره‌های آموزشی در محل بنای تاریخی برای دانشجویان، ضمن فراهم‌آوردن مشاهده نقاشی از نزدیک و زیر نظر استادان، اطلاعات بیشتری را به دانشجویان ارایه داده، فرآیند آموزش را تکمیل خواهد ساخت. ارتقاء دانش، آگاهی و شناخت دانشجویان نسبت به این مقوله باعث شده عملکرد مرمتی قبل و بعد از دهه ۴۰ ش. را با هم مقایسه نکرده و هر یک را در جایگاه خود و به عنوان بخشی از میراث تاریخی ارزشمند و قابل تقدیر بشمارند[۸].

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت‌ها

۱. ISMEO: انستیتوی تحقیقاتی مطالعات خاورمیانه و خاور دور. هیئت متخصصان ایتالیایی (ایزمئو) از سال ۱۳۴۳، به ویژه در اصفهان و شیراز دست به کار مطالعه و نقشه‌برداری از بناهای تاریخی عالی قاپو و چهل‌ستون و ... به خصوص تعمیر و ترمیم نقاشی‌های دوره صفویه، شدند.

۲. مصاحبه با آقای حسین آقاجانی اصفهانی، کارشناس ارشد مرمت آثار تاریخی که زیر نظر هیئت ایتالیایی (ایزمئو) بر روی آثار شاخص اصفهان، مرمت نقاشی‌های دیواری را به شیوه علمی و ضمن اجرا فرا گرفته‌اند.

۳. مصاحبه با آقایان حسین آقاجانی اصفهانی، منصور خادم خراسانی (کارشناس مرمت آثار ومرمتگر نقاشی‌های صفوی کاخ چهل‌ستون)، حسین قهرمانی (استادکار نقاش و مرمتگر سنتی نقاشی‌های دیواری شیراز به ویژه عمارت نارنجستان قوام)، کمال جهانشاهی (کارشناس مرمت آثار تاریخی و مرمتگر نقاشی‌های دیواری شیراز) و علی‌اصغر سرکوبی (استاد کار مرمت نقاشی به ویژه ارگ کریمخانی شیراز، حمام وکیل و...).

۴. رجوع شود به منابع زیر :

افسر، کرامت‌الله و موسوی، سید احمد. ۱۳۵۵ ؛ اصلانی، حسام. ۱۳۷۷ ؛ آقاجانی اصفهانی، حسین. دکتر جوانی، اصغر. ۱۳۸۶ ؛ آقاجانی اصفهانی، حسین. ۱۳۶۱ ؛ خاچاطور، زویا. ۲۵ دی‌ماه ۱۳۷۵ ؛ رازانی، مهدی. ۱۳۸۷.

۵. تیشه‌ای‌کردن : هنگامی که بنا بر شرایط موجود و ضرورت، باید روی نقاشی‌های دیواری پوشانده شود، به جهت گیرایی بیشتر گچ روی لایه نقاشی، ابتدا نقاشی را به وسیله تیشه زخمی کرده و سپس گچ می‌کردند.

۶. آستر : اصطلاحاً به لایه‌ای گفته می‌شود که به صورت یک پوشش (اندود) بر سطح تکیه‌گاه قرار می‌گیرد و عملکرد آن در نقاشی‌های دیواری؛ تسطیح ناهمواری‌های تکیه‌گاه و ایجاد سطحی هموار و مناسب جهت اجرای لایه‌های بعدی است.

۷. بستر : در نقاشی‌های دیواری به لایه‌ای گفته می‌شود که "بر روی آستر قرار می‌گیرد و با انسداد منافذ بزرگ و حفره‌ها و ایجاد سطوح نرم و صیقلی، سطح هموار و مناسبی را جهت اجرای نقاشی فراهم می‌کند.

۸. از زحمات بی‌دریغ جناب آقای دکتر رسول وطن‌دوست، جناب آقای مهندس سید محمد بهشتی، جناب آقای حمید ملکیان و دیگر عزیزانی که نگارنده را در این مهم یاری کردند، نهایت تشکر و قدردانی را دارم.

فهرست منابع

• افسر، کرامت‌الله و موسوی، سید احمد. ۱۳۵۵. *پاسداری از آثار باستان در عصر پهلوی*. تهران : انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل حفاظت آثار باستانی و بناهای تاریخی ایران.

• اصلانی، حسام. ۱۳۷۷. *پژوهشی در مبانی و اصول حفاظت و مرمت دیوار نگاره‌های تاریخی- فرهنگی با نگرش ویژه بر دیوارنگاره‌های تصویری دوره صفویه در اصفهان*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مرمت اشیاء تاریخی. دانشگاه هنر اصفهان.

• *آرشیو کارگاه مرمت آثار تاریخی*. زمستان ۱۳۹۰. شیراز : سازمان میراث فرهنگی استان فارس.

• *آرشیو شخصی آقای حسین قهرمانی* (استادکار مرمت نقاشی دیواری). ۱۳۹۱.

• *آرشیو و مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی استان قزوین*. ۱۳۹۱.

• آقاجانی اصفهانی، حسین. ۱۳۵۹. تعمیرات نقاشی. *مجله اثر*، (۱): ۹۰-۷۹.

• آقاجانی اصفهانی، حسین. ۱۳۶۱. نقاشی‌های رنگ و روغن با لایه تدارکاتی قرمز. *مجله اثر*، ۳ (۷ و ۸ و ۹): ۱۸۹-۱۶۵.

• آقاجانی اصفهانی، حسین. دکتر جوانی، اصغر. ۱۳۸۶. *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان کاخ چهلستون*. تهران : انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

• پاکباز،رویین. ۱۳۸۰. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران : انتشارات زرین و سیمین .

• خاچاطور، زویا. ۲۵ دی‌ماه ۱۳۷۵. به مناسبت ۱۰۰ سال تأسیس موزه کلیسای وانک. *روزنامه ارمنی زبان الیک*.

• رازانی، مهدی. ۱۳۸۷. نقاشی‌ها و نقاشان چهل‌ستون. *فصلنامه پژوهشی- فرهنگی فرهنگ اصفهان*، (۴۰) : ۱۴-۹.

• منشی قمی، قاضی احمد. ۱۳۶۶. *گلستان هنر*. تصحیح و اهتمام : احمد سهیلی خوانساری. تهران : کتابخانه منوچهری.

• قانونی، محسن.، حسینی، مهدی و فرهمند بروجنی، حمید. ۱۳۹۱. مرمت تابلوهای نقاشی در سده بیستم تحت تاثیر مفاهیم فلسفی و زیباشناختی ایتالیایی. *دو فصلنامه پژوهش‌هنر*، (۳) : ۲۰-۱۱.

• *مصاحبه با آقای حسین قهرمانی* (استادکار مرمت نقاشی دیواری). بهار ۱۳۹۱. عمارت نارنجستان قوام شیراز.

• *مصاحبه با آقای حسین آقاجانی اصفهانی* (کارشناس ارشد مرمت آثار تاریخی). زمستان ۱۳۹۰ و تابستان ۱۳۹۱. دانشکده پردیس اصفهان.

• *مصاحبه با آقای منصور خادم خراسانی* (کارشناس مرمت آثار تاریخی). ۱۳۹۰. کاخ چهلستون اصفهان.

• *مصاحبه با آقای اصغر سرکوبی* (استادکار مرمت نقاشی دیواری). بهار ۱۳۹۱. ارگ کریمخانی شیراز.

• *مصاحبه با آقای کمال جهانشاهی* (کارشناس مرمت آثار تاریخی). ۱۳۹۱. شیراز.

Archive of SID

Reference list

• Afsar,K. & Mousavi,S. A. (1976). Pasdari az asar- e bastani dar asr- e pahlavi [Watching from ancient works in Pahlavi era]. Tehran: publication of ministry of culture and art, office of protection ancient works and historic monuments of Iran.

• Aghajani Esfahani, H. (1978). Ta'mirat- e naghashi [Painting repairs]. *Journal of Asar*, (1): 79-90.

• Aghajani Esfahani, H. (1982). *Naqashiha- ye rang va roqan ba laye- ye tadarokati- ye ghermez* [Oil painting with red layer provision]. *Journal of Asar*, 3 (7,8,9): 165-189.

• Aghajani Esfahani, H. & Javani, A. (2007). *Divarnegariha- ye asre safavie dar Isfahan kakh- e chehelsotoon* [Wall painting in Safavid era in Esfahan Chehel Sotoon castle].Tehran: Publication of art academy Islamic Republic of Iran.

• *Archive of workshop of repairing historic works*. (2011). Organization of cultural heritage Fars state.

• *Archive and center of documents of organization of cultural heritage Ghazvin province*. (2012).

• Aslani, H. (1998). *A research on basis and principles of protection and repair of wall of historic- cultural charts with especial attitude on pictorial wall charts of Safavid era in Isfahan*. M.S. thesis in repairing historic things. Isfahan University: faculty of repairing university of art.

• Ghanooni, M., Hosseini, M. & Farahmand Boroojeni, H. (2012). *Maremat- e tabloha- ye naghashi dar sade- y ebistom taht- e ta'sir- e mafahim- e falsafi va zibashenakhti- ye Italiaee* [aesthetics of painting repair]. *Pazhuhesh- e honar*, (3): 11-20..

• *Interview with Mr. Hossein Ghahremani* (Master of murals repair). (spring 2012).Building of orangery of Ghavam in Shiraz.

• *Interview with Mr. Hossein Aghajani Esfahani* (senior expert of monuments repairs). (winter 2011 and summer 2012). Faculty of Pardis Isfahan.

• *Interview with Mr. Mansour Khorasani* (Expert of monuments repair). (2011). Chehel Sotoon Castle,Esfahan.

• *Interview with Mr.Asghar Sarkoobi* (master of murals repair). (spring 2012). Castle of Karim Khani Shiraz.

• *Interview with Mr. Kamal Jahanshahi* (expert of monuments repair). (2012) .Shiraz.

• Khachatoor, Z. (25th Day month 1375). (Jan.1996). Occasion of 100 years establishment of museum and church of Vanak. *Alik Armenian language newspaper*.

• Monshi- ye ghomi, G. A. (1987). *Golestan- e honar* [Art garden]. Correction and attempt: Ahmad Soheili Khansari. Tehran: Manouchehri library.

• Pakbaz, Z. (2001). *Naqash- ye Iran az dirbaz ta konoon* [Iran painting from beginning until now]. Tehran: publication of Zarrin and Simin.

• Private archive of Mr. Hossein Ghahremani (Master of repairing murals).(2012).

• Razani,M. (summer 2008). Naqashiha va naghashan- e chehelsotun [Paintings and painters of Chehel Sotoon]. *Journal of farhang- e Isfahan*, (40): 9-14.

Archive of SID

www.SID.ir

A look at methods used for restoration of murals in Iran before 60s

Abdolrasool Vatandoust*
Seyed Mohammad Beheshti**
Parastoo Nayeri***

Abstract

The methods that Iranian experts used to restore murals before the 60s were not based on the methods introduced by Italy's Council of Experts (IsMEO). Examples of such methods included removing the overpaint as well as putting plaster on the murals. Hossein Aqajani-Esfahani, an Iranian expert who worked with IsMEO over the restoration of historical sites in Isfahan, says using plaster and removing the overpaint were common methods to restore murals in Iran in the early years that experts started to restore the murals in the country.

However, he says, such methods ignore the value of the originality of murals as well as their intended functions. Aqajani-Esfahani has emphasized that the murals could have been better restored because they needed a special treatment specifically considering that many of them like the ones by masters such as Mosavvar-ol-Maleki, Javad Rostam Shirazi and others which were used in historical sites in Isfahan and Shiraz contained several layers of paint.

The present research is meant to shed light on the researches that have been carried out into the restoration of murals in Iran. A main target has also been to find out whether there were any researchers over this subject before the 60s. The ultimate objective is to emphasize the need for such researches in order to promote the expertise of restoration of murals in Iran. All these made the researchers of the present article to have a close look at the traditional methods of restoration of murals in Iran before the 60s.

By considering the above, the most important question now is whether the methods used for restoration of murals very really effective or not

Archive of SID

Keywords

Protection, Traditional repair, Murals.

*. Ph. D. in Conservation and Restoration of Historical objects. Assistant Professor, Department of Conservation and Restoration of Historical objects, Islamic Azad University
Rasoolvatandoust@yahoo.com
**. M. A. in Architecture. Professor. Center for Higher Education in Cultural Heritage and Tourism
Behnamabout@gmail.com
***. MA in Conservation and Restoration of Historical Crafts, Lecturer, University of Applied Science and Technology
P.nayeri96@yahoo.com

www.SID.ir