آسیب‌شناسی نقاشی دیواری در فرآیند مرمت از حیث اصالت و هویت در کاخ چهلستون و عالی‌قاپوی اصفهان

نگاره مجلس درس، کاخ چهلستون، مأخذ: نگارندگان

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

آسیب‌شناسی نقاشی دیواری در فرآیند مرمت از حیث اصالت و هویت در کاخ چهلستون و عالی‌قاپوی اصفهان

حبیب‌الله صادقی** شهریار الله‌یاری چرمهینی***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۵/۲/۵
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۵/۱۱/۹

چکیده

یکی از میراث‌های ماندگار هر ملتی آثار نقاشی دیواری است که در کشور ما نیز تعدادی از این آثار وجود دارد. عهده دار حفاظت از این آثار مردمان و دولت‌ها است. در بعضی از دوره‌ها این وظیفه مورد غفلت قرار گرفته و باعث آسیب و از بین رفتن اصالت آن‌ها و در مواقعی سبب نابودی این آثار شده است. این مقاله که هدف آن بررسی آسیب‌ها به نقاشی‌های دیواری دورهٔ صفوی در شهر اصفهان، از دیدگاه نقاشی و هنرهای تجسمی است، به دنبال پاسخ به اینکه اولاً، چه عوامل باعث بیشترین آسیب به اصالت این آثار شده است؟ و دوم اینکه آثار کدام یک از این دو کاخ بیشترین آسیب را دیده است؟

یافته‌های محقق در این پژوهش نشان می‌دهد که، هرچند عواملی انسانی وحتی سیاسی دوره‌های بعداز صفویه در روند آسیب تأثیر گذار بوده و هرچند مرمت‌های انجام گرفته با روش‌های متفاوت و با نیت ترمیم و حفاظت بوده، اما مرمت‌های غیر اصولی، در آسیب به این نگاره‌های بیشتر مؤثر بوده است. همچنین، در نمونه‌های بررسی‌شده در این دو کاخ اصالت نقاشی در کاخ چهلستون بیشتر مورد تهدید قرارگرفته است.

این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و از طریق مقایسه تطبیقی و مشاهده میدانی و مصاحبه با اساتید و مرمتگران، به موضوع مرمت و اصالت نقاشی‌های دیواری در دو کاخ چهلستون و عالی قاپو پرداخته است.

واژگان کلیدی

نقاشی دیواری، مرمت، چهلستون و عالی قاپو.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ دوم در رشتهٔ نقاشی با عنوان «آسیب‌شناسی آثار نقاشی دیواری دورهٔ صفوی در شهر اصفهان» به راهنمایی حبیب‌الله صادقی و در دانشکده هنر شاهد دانشگاه شاهد تهران است.

** استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران Email: habibsadeghi57@yahoo.com
*** کارشناسی ارشد نقاشی دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران، (نویسنده مسئول)
Email: mehregan1349@gmail.com

مقدمه

انسان در طول تاریخ خود هربار دست به خلق آثاری زده است که در دوره‌های بعد از آن به‌خاطر ارزش‌های خاص تاریخی هنری، به عنوان شاهکار نامیده و در حفظ و حراست آن تلاش خود را بکار گرفته تا به همانگونه که خلق شده است آن را نگهداری نمایند. اما گاه به وظیفهٔ خود، به نحوی شایسته عمل نموده و گاهی نیز در اثر غفلت و ندانم کاری و یا خود خواهی‌های ناآگاهانه، قصور وظیفه داشته و تا پای نابودی آن‌ها پیش رفته است. در کشور ما به عنوان یکی از تمدن‌های بزرگ بشر، سهمی از این میراث ارزشمند قرار دارد که همانند دیگر مردمان با فرهنگ جهان وظیفه حفاظت آن را نیز به دوش داریم تا از این طریق نه تنها هویت خود به اثبات رسانیم، بلکه پیوندی ناگسستنی با دیگر ممل با فرهنگ جهان داشته باشیم.

یکی از این یادگاران ارزشمند «نقاشی‌های دیواری» است که از دیرباز تاکنون و در هر دوره ای، نمونه‌هایی از آن خودنمایی می‌کند. این نقاشی‌ها باید از جهات مختلف مورد حفاظت و در صورت آسیب، مورد مرمت قرار گیرد.. بخصوص وقتی موضوع بی بازگشتی زمان ایجاد اثر را در نظر داشته و بدانیم که دیگر نه آن هنرمندان در کنار ما هستند که بتوانند با آن حساسیت ویژه بار دیگر برایمان آن اثر را بازسازی نمایند و نه رمز و راز آن مواد و مصالحی را که هنرمند به هنگام تولید اثر، به کار برد، به روشنی بر ما آشکار است تا در زمان بازسازی و ترمیم آثار، آن را ساخته و بکار ببریم. غالباً دیده شده است که کوچکترین غفلت یا اشتباه افراد بی تجربه یا کم تجربه، سبب خسارت و زیانهای جبران ناپذیر به این آثار گریده است.

عوامل مختلفی وجود دارد که می‌تواند باعث ایجاد آسیب‌ها به این آثار گردد. این عوامل می- تواند شامل عوامل انسانی، که توسط بازدیدکندگان در هنگام بازدید از آثار به آنها وارد می‌شود و یا شیوه‌های نادرست و غیر اصولی و غیر علمی در مرمت‌ها باشد. عوامل غیر انسانی، پارامترهای فیزیکی و یا شیمیایی شامل می‌شود. در زمینهٔ عوامل فیزیکی می‌توان به مواردی همچون نور، سرما، گرما، تهویهٔ نا مناسبِ محیط آثار و شیوهٔ نادرست نگهداری اشاره کرد و درِ زمینهٔ عوامل شیمیایی نیز می‌توان به عواملی چون استفاده از رنگ‌های نا مناسب در مرمت آثار، استفاده از مواد پاک‌کنندهٔ نامناسب جهت پاکسازی و غبارزدایی آثار اشاره داشت (مصاحبه با اساتید مرمت در دانشکدهٔ مرمت دانشگاه هنر اصفهان).

تحقیق حاضر که به آسیب‌شناسی نقاشی‌های دیوار دورهٔ صفوی در شهر اصفهان می‌پردازد با بررسی نقاشی‌های دیواری دو بنای چهلستون و عالی قاپو در نظر دارد تا به بررسی علل آسیب‌های وارد بر «اصالت» این نقاشی‌ها از لحاظ زیبایی‌شناختی و مبانی هنرهای تجسمی بپردازد.

در این مقاله بر این هستیم تا به دو سؤال پاسخ دهیم. نخست آنکه چه عواملی باعث بیشترین آسیب به اصالت این آثار شده است؟ و دوم اینکه آثار کدام یک از این دو کاخ بیشترین آسیب را دیده است؟

روش تحقیق

این تحقیق که به شیوهٔ توصیفی تحلیلی و مقایسه‌ای انجام شده با روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و میدانی و با ابزار عکاسی و مشاهدهٔ مستقیم و استفاده از روش مصاحبه صورت گرفته است. در این راستا ضمن مراجعه به محل کاخ‌های چهلستون و عالی‌قاپو و بررسی آثار نقاشی‌های دیواری آنها، از آن‌ها عکس‌برداری گردیده و با استادان مرمتکار که در محل مشغول به فعالیت بودند، مصاحبه و گفتگو شده است. در بخش دیگر با استادان دانشکدهٔ مرمت دانشگاه هنر اصفهان مصاحبه صورت پذیرفته است. همچنین از کتابخانه و آرشیو عکس سازمان میراث فرهنگی استان اصفهان استفاده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص بررسی آسیب‌های وارده به نقاشی‌های دیواری از دیدگاه نقاشی و هنرهای تجسمی در شهر اصفهان، تاکنون تحقیق مستقلی انجام نگرفته است اما پیرامون این موضوع، پژوهش‌هایی گوناگونی به‌خصوص از دیدگاه مرمت انجام شده است. خانم پرستو نیری در مقالهٔ «سیری در مبانی بازسازی آثار نقاشی‌های دیواری در ایران» در فصلنامهٔ باغ نظر، شمارهٔ ۲۷، زمستان۱۳۹۲، به بررسی مرمت‌های انجام شده بر روی نقاشی‌های دیواری دورهٔ صفوی در شهر اصفهان و شیراز ونحوی این مرمت‌ها در قبل از دهه ۴۰ ش پرداخته است. مقالهٔ «بررسی مجالس نقاشی کاخ چهلستون در بستر هنر صفوی» نوشتهٔ خانم سارا نیک بین، در مجلهٔ ماه هنر، شماره ۱۵۰، اسفندماه ۱۳۸۹، به اندیشهٔ کلان حاکم بر هنر صفوی پرداخته و با محور قرار دادن بیشتر نقاشی‌های دیواری کاخ چهلستون به معرفی و بررسی موضوعات و شیوه و سبک اجرای آنها می‌پردازد. همچنین مقالهٔ «تعمیرات نقاشی» نوشتهٔ حسین آقاجانی در مجلهٔ اثر، شمارهٔ ۱، بهار۱۳۵۹، به بررسی این نقاشی‌ها از حیث مرمت و یافتن روش‌ها و ابزارها و مصالحی پرداخته که در دورهٔ زمانی خاص (دورهٔ صفوی) از تاریخ هنر ایران در خلق آثار نقاشی و تزئینات دیواری به‌کار می‌رفته است.

حسام اصلانی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود در دانشگاه هنر اصفهان،۱۳۷۷، با موضوع «مبانی و اصول حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های تاریخی با نگرش ویژه بر

دیوارنگاره‌های تصویری صفویه در اصفهان» با نگاهی به دیوار نگاره‌های کاخ‌های عالی قاپو و چهلستون به موضوع اصول حفاظت و نگهداری و موارد آسیب رسان به این دیوارنگاره‌ها پرداخته است.

ارزش زیباشناختی و ارزش تاریخی نقاشی‌های دیواری به دلیل آنکه ویژگی زیبایی‌شناسی یک اثر «نقاشی دیواری» همپای با ارزش تاریخی آن ارزیابی می‌شود و باعث اهمیت آن می‌گردد، لازم است تا در مرمت این آثار هر دو ویژگی آن در نظر گرفته شود. «از بین آثار تاریخی،نقاشی‌های دیواری، دسته‌ای از آثار تاریخی هستند که جنبهٔ زیباشناختی آنها می‌تواند همپای ارزش تاریخی‌شان مهم ارزیابی شود. به این دلیل تمامی علوم مرتبط با حیطهٔ نقاشی و تصویرگری در این میان دخیل هستند. در واقع دستیابی به تعادلی قابل قبول میان این دو جنبهٔ 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 دوگانگی موجود می‌پردازد» (فرهمند، ۱۳۹۰). در مرمت آثار نقاشی‌های دیواری حفظ اصالت اثر باید از الویت‌های اصلی در ارزشگذاری اثر بوده و مورد توجه قرار گیرد.

نگاهی به واژه‌های مرمت، تعمیر و اصالت

فرهنگ معین مرمت را به معنای اصلاح کردن بنا و غیره، تعمیر کردن آورده است (معین،۱۳۷۵،:۴۰۴۳). همچنین در کتاب دایرهٔ المعارف هنر در مورد واژهٔ مرمت اینگونه آمده است: «باز گردانیدن آثار هنری خراب شده به وضع و حالت اولیه‌شان. این امر باید با توجه به سبک اصلی آثار، و با بصیرت و دقت کافی انجام شود؛ و بنابراین مستلزم داشتن مهارت فنی زیاد، حساسیت زیبایی شناختی و دانش تاریخ هنر است» (پاکباز، ۱۳۷۸ :۵۳۰). «در بین کارشناسان این رشته معمولاً میان مرمت و تعمیر تمایز قائل می‌شوند و برای مثال هنگامی که از نوسازی یا وصالی یک اثر غیر موزه‌ای صحبت می‌کنند واژه مرمت استفاده می‌شود. واژه تعمیر در فارسی معادل واژهٔ Repair انگلیسی است و در فرهنگ آکسفورد چنین معنی شده است: درست کردن، نوسازی، وصله کردن، تعویض قطعات و تجدید ساختار... واژهٔ مرمت نیز مترادف واژهٔ Restoratin انگلیسی است که در فرهنگ آکسفورد چنین معنی شده است: بازگرداندن به حالت اول از طریق نوسازی، تعمیر، تجدید رنگ، اصلاح و نظیر آن....» (فرهمند، انصاری، ۱۳۸۵).

با ورود به قرن بیستم و مطرح شدن جدی اصالتمندی تاریخی آثار، مرمت آنان نیز معنا و مفهوم تازه‌ای یافت. «مفهوم واقعی مرمت «Restoration» به طور ضمنی به یک فاصلهٔ تاریخی مفروض از سنت[تجربه‌ها و تمرین‌های سنتی در جهت تعمیر یک اثر هنری توسط هنرمند- مرمتگر] دلالت دارد که این موضوع، هم استمرار خود به خودی خلاقیت را ناممکن می- سازد و هم صرفاً اجازهٔ یک تفسیر انتقادی از کار گذشته را می‌دهد» (Mora,Mora.andPhilippot 1983:377-424)

از جمله نظریه پردازان مرمت در قرن بیستم که نظریات او مورد تأیید بسیاری از کارشناسان مرمت است، چزاره برندی تئوریسین و مرمتگر معروف ایتالیایی است. از دیدگاه او«مرمت به طورکلی به معنی مداخله‌ای است که امکان باز یافت عملکرد محصولات فعالیت انسانی را فراهم آورد.بدین ترتیب مرمت هم در رابطه با محصولات صنعتی و هم در ارتباط با آثار هنری مطرح است و با اینکه در مورد اول، معادل تعمیر یا به شکل اول در آوردن خواهد بود، مورد دوم متفاوت است و این تفاوت آن‌ها به خاطر تفاوت در مراحل اجرا نیست، ولی در رابطه با آثار هنری، حتی در مواردی که آن‌ها در شکل خود ماهیتی دارند (مانند معماری و به طور کلی اشیاء به اصطلاح «هنرهای کاربردی»، بازگرداندن خصلت کاربردی، بخشی ثانوی از مرمت است، و هرگز جنبهٔ اصلی یا اساسی که در داشتن احترام قائل بودن برای یک اثر هنری به عنوان یک اثر هنری ریشه دارد،نیست»(برندی، ۱۳۸۶، :۲۳۳).

در این خصوص اصالت یک اثر هنری نیز حائز اهمیت است.«واژهٔ انگلیسی authentic(اصیل)...می توان آن را با اصل در مقابل کپی، حقیقی در برابر تصنعی و راستین در مقابل بدل یا جعل مقایسه کرد...اما در پیوند با زمان و فرآیند خلاق باید گفت[اصالتمندی] یک کار هنری، میزان راستین بودن وحدت ذاتی فرآیند خلاق و نمود فیزیکی آن کار و نیز تاثیرات پیام آن در طول زمان تاریخی آن است» (یوکلیهتو، ۱۳۸۶:۲۳۳).

این اندیشه که بشر به اعتقادات و ارزش‌های خود احترام گذاشته و آن را والا می‌پنداشته، از مفاهیمی است که تاریخ آن را به اثبات رسانده است. «شاید نخستین مثالی از یک اقدام در ارتباط با مرمت، حفاری، مستندسازی و سپس مرمت کردن (یابهتر بگوییم باز سازی کردن) فرم اصلی معبد ابابر در قرن ۶ق.م توسط «نیونید» پادشاه بابل باشد. این معبد توسط جدّش یعنی حمورابی در ۱۲۰۰سال پیش از آن بنا شده بود. در این نمونه، ارزش و اعتبار اثر باعث مرمت آن شد»(Caple 2000:119- 136). اگر این نمونه درتمدن مشرق زمین قلمداد کنیم، نمونه‌هایی نیز در سرزمین‌های غرب مشاهده می‌شود. در رم نیز که متأثر از هنر یونانیان بوده است، این اندیشه باعث بازسازی در تعمیر و مرمت بناها می‌شد. مانند معبد ارختئوم (کلینی،۱۳۸۶) این معبد پس از آتش‌سوزی در قرن اول میلادی به همان فرم اولیه با شیوهٔ اصلی بازسازی شد که البته در اینجا هدف صرفاً تعمیر بنا نبوده است بلکه هدف، مرمت آن به عنوان بنایی با ارزش هنری بوده است

(یوکیلهتو، ۱۳۸۶،:۳) با آغاز عصر رنسانس بشر غربی دوران نوزایی خود را پس از یک دوره تاریکی طولانی قرون وسطایی، آغاز می‌نماید. «از این پس، ترک آثار گذشته یا تخریب و تاراج آنها متوقف شد و تحت پافشاری پترارک، انسان گرایی نوین، یادمان‌های باستانی را حائز منزلت سیاسی می‌دانست. از این رو جمع آوری عتیقه‌ها آغاز شد و اقدامات حمایت از یادمان‌ها صورت گرفت. رافائل نخستین مسئول حمایت از یادمان‌های باستانی در زمان پاپ‌ها بود»(همان،۱۷). روند اصولی و علمی مرمت در ایران را باید در دهه چهل جستجو نمود. (مصاحبه با اساتید مرمت در دانشگده مرمت دانشگاه هنر اصفهان) زیرا قبل از آن کارهای انجام شده را نه مرمت، بلکه باید بازسازی و نوسازی بشمار آورد.«تا قبل از دوره‌ی 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 وخرابی‌ها در بناهای عالی عصر صفوی در اصفهان، در اواسط سلطنت ناصرالدین شاه رخ داده است»(افسر،موسوی،۱۳۵۵:۲۷). در سال ۱۹۶۰م(۱۳۳۹خورشیدی) انستیتوی مرمت آثار تاریخی ایتالیایی، به نام ایزمئو، به سرپرستی گالدیری جهت مرمت تعدادی از آثار تاریخی ایران از جمله کاخ‌های عالی قاپو و چهلستون اصفهان به ایران دعوت شدند. «با آغاز دهۀ چهل 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 مرمت ایتالیایی قرار گرفتند. مطالعات فنی و تکنیکی بر روی تعدادی از نقاشی‌های دیواری آسیب دیده انجام و پس از کسب شناخت از فناوری و تکنیک اجرای به کار رفته در آنها طبق روش‌های آزمایشگاهی و علمی، نقاشی‌های مذکور بر اساس مبانی حفاظتی و مرمتی خاص و با به کارگیری روش‌های علمی توسط هیئت ایزمئو مرمت شدند»(وطن‌دوست و همکاران،۱۳۹۲).

مشاهدات و بررسی‌های انجام‌گرفته در رابطه با دیوارنگاره‌ها نشان می‌دهد که بسیاری از آسیب‌های وارده به این آثار ناشی از عواملی است که انسان در آن نقش اساسی را داراست. برخی از این آسیب‌ها مانند عوارض ناشی از آلودگی‌های هوا، ارتعاشات و امواج صوتی، و مواردی از این قبیل را می‌توان به عنوان آسیب‌های غیر عمد و یا ناآگاهانه معرفی نمود. ولی بسیاری از ضایعات و آسیب‌ها نیز به طور عمدی توسط انسان به آن‌ها وارد می‌شود. در تخریب‌های عمدی آگاهانه، انسان به دلیل مشکلات مختلف روحی، روانی و

تصویر ۱. نمونه‌ای از آثار عالی‌قاپو که در توسط انسان آنچنان دچار آسیب شده که دیگر قابل مرمت و حتی باز آفرینی نیست. مأخذ: نگارنده ۱۳۹٤

یا فکری دست به تخریب آثار می‌زند. ضایعاتی که از این طریق بر آثار وارد می‌شود گاه آن قدر سنگین است که با هیچ مرمتی نمی‌توان آن را جبران ساخت (تصویر۱). تخریب آثار و یا به عبارت بهتر« وانداليسم دوره‌های حکومتی»، موضوعی است که در این ارتباط قابل بررسی است. دشمنی، بی حرمتی و یا عدم علاقه حکمرانان و مردم هر دوره، با دوره یا دوره‌های قبل از خود را، از این نوع وانداليسم‌ها می‌توان نام نهاد. شمار زیادی از بناهای زیبا دورۀ صفوی که در دوره قاجار ویران شدند و اکنون جز نامی و یا تصویری از آن‌ها در تاریخ نمانده است، دیوارنگاره‌هایی که در زیر اندودی از گچ پنهان شدند تا اثری از آن‌ها نماند، تخریب‌هایی که به اسم «تصاویر زشت» توسط افراد در جریان‌های سیاسی کشور صورت گرفته است، تنها بخشی از نمونه‌های وانداليسم در کشور ماست.

نقاشی‌های دیواری، این میراث ماندگار، در هر دورۀ تاریخی و هر زمان نیز به شکل خاص خود، مورد صیانت و حفاظت و در مواردی هم مورد آسیب و در مواقعی مورد تخریب واقع شده‌اند. حال اینکه این صیانت‌ها و یا آسیب‌ها و یا تخریب‌ها به چه شکل و به چه میزانی صورت گرفته است، خود از جمله مسائلی است که باید آن را بررسی و آسیب‌شناسی کرد، تا راه‌ها حفظ و نگهداری بهتر از این آثار را بتوان شناخت. در بررسی‌هایی که به صورت میدانی و با مشاهدۀ عینی آثار در محل کاخ‌های چهلستون وعالی قاپو انجام شد، حفاظت از نقاشی‌های دیواری و آسیب‌های وارد به این نقاشی‌های مورد بررسی قرار گرفت. اما از آنجایی که موضوع این مقاله «آسیب‌شناسی آثار نقاشی دیواری دورۀ صفوی در شهر اصفهان در دو کاخ چهلستون و عالی قاپو» است، بنابراین سعی بر آن بوده است که به موضوع آسیب‌های وارده به اصالت این آثار بیشتر پرداخته شود.

تصویر ۳. بخشی از نگارهٔ تصویر۲
مأخذ: همان

تصویر ٤. نگاره بعد ازمرمت گروه ایزمئو. مأخذ: آرشیو میراث فرهنگی استان اصفهان

تصویر ۲. تصویر نگاره بعد از مرمت.
مأخذ: همان

بررسی چند نگارهٔ مرمت شده

این نگاره (تصویر۲) که در قسمت تالار مرکزی کاخ چهلستون قرار دارد، از جمله نگاره‌هایی است که در سال‌های اخیر مورد مرمت واقع شده. ابعاد این تابلو ۷۰×۶۵ سانتی متر و تکنیک آن تمپرا روی گچ است. موضوع این نگاره بزم است (آقاجانی و جوانی،۱۳۸۶: ۶۵). این نگاره پس از اینکه گروه مرمتگر ایتالیایی «ایزمئو» در حدود دهه ۴۰ش آن را مرمت کرده‌اند، مجدداً در سال‌های اخیر نیز مورد مرمت قرار گرفته است.

بر اساس اسناد میراث فرهنگی اصفهان، تصویر ۴ مربوط به زمانی است که این نگاره توسط گروه ایتالیایی ایزمئو مرمت شده است. آنچه در تصویر می‌توان دید این است که این نگاره در قسمت سمت چپ بالا و در قسمت صورت دارای آسیب در حد تخریب بوده است. گروه مرمتگر مذکور بنا به شواهد موجود در اثر و بر اساس نظریات منشورهای بین‌اللملی مرمت، نظیر منشور ونیز و بورا، اقدام به مرمت اثر نموده اند. «منشور بورا، مرمت را از بازسازی از طریق وارد نکردن مواد جدید بر روی زمینه پیشین، تشخیص می‌دهد، در حالیکه معرفی مواد جدید در جریان عمل بازسازی در جهت توسعه و ترقی دادن فهم موضوع صورت می‌گیرد» (Wilmot 2007:142).

تصویر۴ بخش تخریب‌شدهٔ آن نگاره را نشان می‌دهد. درقسمت بالای سمت چپ به دلیل نداشتن هیچ شاهدی در این بخش و مشخص نبودن تصویری در آن و بر اساس اصل موزون سازی، فقط توسط گچ زبره عمل موزون سازی بر روی آن انجام شده است.«راهکار درمانی مدنظر 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 این بخش این فاکتورهای مرمت رعایت گردیده و به عبارت دیگر مرمت بواسطه موزون سازی اصولی انجام گرفته است (تصویر۵).

در قسمت چهرهٔ پیکره نگاره (تصویر ۶)، به‌دلیل آن که بخشی از عناصر چهره نظیر چشم‌ها و ابروها کاملاً از بین رفته، بر اساس قوانین و مقررات مرمت، مرمتگر حق هیچ گونه دخالت و ساخت و ساز سلیقه‌ای را ندارد. «نظر به اینکه وظیفهٔ مرمت تا حد ممکن، برداشتن هرگونه ظاهر منفی از اثر است، ضروری است که اقدامات مؤثری روی اثر هنری اعمال شوند که به طور قطعی از تقلید، رقابت یا تحریف اثر اجتناب کنند» (Baldini and Casazza 1982:396-406).

مسئلهٔ تحریف از جمله نکات مهمی است که باید در این زمینه مورد توجه قرار داشته باشد تا مانع از بین رفتن اصالت نقاشی شود زیرا در صورت دخالت و سلیقه‌ای عمل کردن، اصالت نقاشی را از بین خواهد برد. چزاره برندی به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان بزرگ مرمت، دو اصل را در ارتباط با مرمت بیان می‌کند :«۱- اگر ماده به طور مستقیم ظاهر فیگوراتیو تصویر را بسازد و به سازهٔ اثر مربوط نباشد، قابل جانشینی نیست ۲. مرمت نباید مانع مرمت‌های آینده شود بلکه در واقع بایستی انجام آن‌ها را تسهیل کند.» (برندی ۱۳۸۶ :۵۱). با مقایسهٔ این تصویر با تصویر ۳، می‌توان به مرمتی که در سال‌های بعد از مرمت نخست بر روی این تابلو صورت گرفته پی برد و متوجه تغییرات در چهره پیکره موجود در تصویر شد. ساخت و ساز چهرهٔ این تصویر در حالی که هیچ گونه نشانه و شاهدی در محل تخریب شده وجود نداشته است، نشان از دخالت مرمتگر در این اثر و بر اساس سلیقهٔ شخصی او بوده است. به عبارت دیگر با این عمل، اصالت این نگاره در بخشی از آن دچار دگرگونی و آسیب شده است.

در مقایسه این نگاره، در همین سالن نگاره‌ای دیگر وجود دارد که تخریب در ناحیه چهره- ی آن صورت گرفته است. از این نگاره دو تصویر موجود است، که یکی

تصویر ۵. بخشی از تصویر ۳. مأخذ: همان.

تصویر ٦. مرمت‌نشده چهره به‌دلیل نداشتن شاهدی تصویری. مأخذ: همان.

تصویر ۷. سالن مرکزی کاخ چهلستون. مأخذ: نگارندگان.

مربوط به دهۀ (تصویر ۹) و دیگری مربوط به سال ۱۳۹۴ ش. است (تصویر ۷).

در این نگاره با وجود تخریب شدید، اما به دلیل عدم شواهد کافی در این ناحیه، مرمتگر هیچ گونه دخالتی در زمینۀ مرمت چهرۀ آن بر اساس سلیقۀ شخصی ننموده است. در مقایسه تصاویر این نگاره با یکدیگر و شواهد موجود در آن‌ها نشان می‌دهد که از زمان مرمت اولیه این نگاره تاکنون، در نواحی مختلف تخریب و بویژه در ناحیه چهره که شاهدی بر آن‌ها وجود نداشته، به دلایل رعایت اصول مرمت که ذکرشد، تغییراتی انجام نشده است که این از نکات حائز اهمیت در حفظ اصالت این نگاره است این سالن است (تصاویر۸ و ۱۰).

نمونۀ دیگری از نگاره‌ها در کاخ چهلستون واقع است که مرمت صورت گرفته بر روی آن سبب آسیب دیدن اصالت نگاره شده است (تصویر۱۱) این نگاره که نام آن مجلس درس است، در اتاق کوچک جنوب شرقی تالار کاخ چهلستون قرار دارد. تکنیک آن تمپرا روی گچ و اندازۀ آن ۸۳×۶۹ سانتی متر است. این نگاره از جمله نگاره‌های این کاخ- است که موضوع آن بَزم نیست. (آقاجانی و جوانی،۱۳۸۶: ۹۲).

تصویر ۱۲ که در سال ۱۳۵۸ گرفته شده است همان نگاره بوده و آخرین مرمت‌های صورت گرفته بر روی آن را که توسط گروه ایزمئو انجام شده است نشان می‌دهد.

این نگاره نیز از جمله نگاره‌هایی است که به دلیل قرار گرفتن در کنار یکی از درهای بنا، سمت راست آن تخریب شده و مورد مرمت قرار گرفته است این نگاره در مرمت اول خود که احتمالاً توسط گروه ایزمئوی ایتالیایی انجام شده است، بخش تخریب شده آن، بدون اینکه نقشی بر آن اضافه شده باشد، فقط به وسیله گچ زبره باز سازی و مرمت گردیده است (تصویر ۱۲). در این عکس در قسمت بالای بخش تخریب شده، حاشیه‌ای که به صورت کم‌رنگ دیده می‌شود، در واقع ادامۀ همان حاشیۀ نقش‌دار باقی مانده و تخریب نشدۀ اطراف نقاشی است. حتی این بخش نیز که حالت تکرارشوندۀ یک نقش را دارد و براساس قوانین مرمت، مرمتگر را مجاز به کشیدن این‌گونه نقوش ساخته است. اما مرمتگر یا مرمتگران حتی در آن بخش نیز از اجرای نقاشی بر روی آن خودداری نموده اند. این عمل بدان معناست که وقتی مرمتگر در بخشی که نقوش آن معلوم و اجرا نقاشی نیز در آن مجاز شمرده شده، فقط به رنگ آمیزی آبرنگی رقیق در تنالیته‌ای بسیار روشن تر از رنگ اصلی و بدون آوردن نقوش آن اقدام نموده، پس در بخش تخریب شدۀ پیکره که دارای لباس و خطوط قلم گیری و تپه‌هایی با نقوش مختلف است، به هیچ عنوان و تحت هیچ شرایطی به خود این اجازه را نمی دهد که بر حسب سلیقۀ شخصی اقدام به کشیدن بخش‌هایی از نگاره نماید، که هیچ اثری از آن را در اختیار ندارد. زیرا «نظر به اینکه وظیفۀ مرمت تا حد ممکن، برداشتن هرگونه ظاهر منفی از اثر است، ضروری است که اقدامات مؤثری روی اثر هنری اعمال شوند که به طور قطعی از تقلید، رقابت یا تحریف اثر اجتناب کنند (Baldini and Casazza ,1982:335-337).

و دیگر این که:« جدی ترین خطای مرمتی در زمانی است که مرمت دقیقاً وارد مرحلۀ تکرار ناپذیر روند خلق اثر هنری می‌شود که آن را مرمت بر اساس خیالبافی نامیده می‌شود» (برندی، ۵۹:۱۳۸۶). تصویر ۱۱ نشان می‌دهد که در مرمت‌های بعدی بر روی این نگاره در بخش‌های تخریب‌شدۀ سمت راست نقش‌هایی را برای ادامه تپه‌ها و قسمتی از پیراهن پیکرۀ زن نقاشی اجرا کرده‌اند. بر اساس آن چه در قوانین مرمت آورده شده و به آن اشاره شد، بخش‌های نقاشی شده در این قسمت، خلاف اصول و موازین مرمت صورت گرفته است و به عبارت بهتر می‌توان گفت، این دخل و تصرف و دخالت‌های بر اساس سلیقۀ مرمتگر و نظر شخصی او صورت گرفته و فاقد هرگونه استناد علمی و تاریخی بوده است. بنابراین می‌توان گفت که، چون در این مرمت بخش‌هایی از تصویر که تخریب شده بود، دوباره نقاشی شده، اصالت این نگاره دچار خدشه و در اثر مرمت غیر اصولی صورت گرفته بر روی آن از بین رفته است.اصالتی که شاید اگر مرمتگر

تصویر ۹. تصویر نگاره در دهه ٤٠ پس از اولین مرمت. مأخذ: آرشیو میراث

تصویر۸. بخشی از چهرهٔ تصویر ٦، مأخذ: همان

تصویری ۱۰. بخشی از چهره تصویر ۸، مأخذ: همان

آن دانسته و یا ندانسته بخش‌های تخریب شده را باسازی نمی‌کرد و اجازه می‌داد که با همان حالت مرمت‌شده با گچ زبره، به حال خود باقی باشد، ارزش و بهای بیشتری را به آن می‌بخشید.

در نمونهٔ دیگری که در همین کاخ قرار دارد (تصویر۱۴)، مرمتگر به همین صورت در آن دخل و تصرف کرده و سبب آسیب به اصالت نگاره گردیده است. از آنجایی که این نگاره در اتاقی است که نور کافی در آن وجود نداشت و اجازهٔ عکسبرداری با فلاش نیز وجود ندارد، محقق از تصویر کتاب دیوار نگاره‌های عصر صفوی نیز استفاده کرده است (تصویر۱۳).

این نگاره در اتاق کوچک شرقی تالار کاخ چهلستون قرار داشته و ابعاد آن ۶۸×۸۲ سانتی متر است. تکنیک آن همانند بسیار دیگر از آثار این کاخ تمپرا روی گچ است. در سمت چپ محل قرارگیری این نگاره دری قرار دارد که در زمان‌های گذشته محل رفت و آمد بود است. سمت مذکور در اثر رفت آمد و یا کنده شده در، تخریب گردیده است. این تخریب درحدی بوده که بستر نگاره نیز نابود شده. بر اساس قوانین مرمت باید پس از بسترسازی محل آسیب دیده، فقط در حد موزون سازی مرمت می‌گردید و هیچ گونه نقش و یا نقاشی روی آن انجام نمی گردید. همچنان که در تعدادی از نگاره‌هایی از این نمونه(تصویر۱۵) که در تالار این کاخ قرار دارند و تخریب‌هایی در همین حد به آن‌ها وارد شده، مرمتگران متخصص، به‌ویژه گروه مرمتگران ایزمئوی ایتالیایی، فقط به موزون‌سازی با گچ زبره اکتفا کرده و از هر گونه دخالت سلیقه‌ای در نقاشی خوداری کرده‌اند.

با توجه به نظریات جزاره برندی، زمان آگاهی زمانی است که، خود نقش وجود داشته باشد و آن را در اختیار داشته باشیم، نه اینکه بر اساس حدث و گمان و یا به گفته برندی بر اساس خیالبافی و نظر و سلیقهٔ شخصی، اقدام به نقاشی بخش‌های کنیم که کاملاً از بین رفته است. در این نگاره دقیقاً نمی‌دانیم که نقش‌هایی که مرمتگر بر روی تپه‌های قسمت تخریب شده سمت چپ زده است، آیا واقعاً به همین شکل بوده؟ یا اینکه آیا درختی مانند آنچه که در بخش تخریب شده نقاشی گردیده وجود داشته است؟ آیا اندازه و فرم واقعی بالش پشت سر پرسوناژ مرد به همین اندازه بوده و یا بزرگتر یا کوچکتر بوده؟ آیا گل‌های تصویرشده در همین بخش تخریب شدهٔ بالش به همین مقدار و اندازه بوده اند و یا این که متفاوت تر از آن چه بوده که اکنون در تصویر دیده می‌شود؟ نداشتن جوابی صریح در این زمینه باعث می‌گردد که مرمتگر اقدام به عمل سلیقه‌ای ننماید. در چنین شرایطی آن چه اصول مرمت اجازه می‌دهد فقط روتوش به شیوهٔ رنگ خنثی است. این شیوه «نوعی از تکنیک روتوش با استفاده از درجه‌ای از رنگ بی‌فام (بی اثر، خنثی) است. این تکنیک می‌تواند تضاد بصری ایجاد شده توسط کمبود را به طور موضعی با کمک ارزش رنگی آن در جه از رنگ، کاهش دهد»(Xarrie 2005:112-120). رنگگذاری با رنگ بی فام از نکاتی است که مورد تاکید در این موارد است که فقط می‌تواند تضاد مختصری از رنگ را بیان بدون آنکه آسیبی به اصالت نقاشی وارد سازد.

کاخ عالی قاپو از جمله مکان‌هایی است که آثاری از نگاره‌های دورهٔ صفوی در آن موجود است. تا آنجایی که با محقق در امر بازدید از نقاشی‌های این کاخ از سوی مسئولین همکاری صورت گرفت و امکان بازدید فراهم شد می‌توان گفت که تعداد این نقاشی‌های نسبت به کاخ چهلستون بسیار کمتر است، اما تخریب نگاره‌های آن نسبت به کاخ چهلستون بیشتر بوده است. تعداد نگاره‌های باقی مانده در این کاخ در طول زمان کمتر نیز شده است. شاید کاربری مقطعی کاخ عالی قاپو به عنوان ساختمان شهرداری اصفهان و رفت و آمد روزانهٔ افراد متعدد، و از طرفی عدم نظارت کافی (و شاید ناممکن) بر رفتارهای این افراد سبب آسیب‌دیدگی و در بعضی از موارد سبب تخریب کامل بعضی از آثار آن گردیده که حتی امکان ترمیم یا مرمت آن وجود نداشته است (مصاحبه با اساتید مرمت در دانشکده مرمت دانشگاه هنر اصفهان؛ تصویر۱). تخریب این نقاشی‌ها تنها به دلیل ذکرشده نیست و دلایل دیگری نیز در این میان مؤثر بوده‌اند. تعدادی از این نگاره‌ها به‌علت تغییرات فیزیکی و شیمیایی جوی اعم از رطوبت، سرد و گرم شدن، قرار گرفتن در معرض وزرش باد، آلودگی هوا و ذرات آسیب‌زای معلق در هوا، دچار آسیب شده‌اند. به نظر می‌رسد موضوع سست شدن بست رنگ در نگاره‌ها در اثر نور و حرارت از دلایل عمدهٔ

تصویر۱۱. نگاره مجلس درس، کاخ چهلستون، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۱۲. که در سال ۱۳۵۸ گرفته شده است همان نگاره بوده و آخرین مرمت‌های صورت گرفته بر روی آن را که توسط گروه ایزمئو انجام شده است نشان می‌دهد، مأخذ: همان.

تصویر ۱۳. تصویرنگاره در سال ۱۳۸۵ش، مأخذ: جوانی و آقاجانی،۱۳۸٦: ٤٠.

این آسیب باشد. «نور و مخصوصاً نور خورشید، حتی در مواقعی که با حرارت همراه نباشد، سبب رنگ‌باختگی در برخی از رنگ‌های دیوار نگاره‌ها می‌شود و هنگامی که باعث بالا رفتن درجه حرارت در لایه‌ها شود به علت اختلاف ضریب انبساطی حرارتی لایه‌های نقاشی، بست‌ها و یا مواد تثبیت کننده اصلی یا آن‌هایی که در مرمت بکار رفته اند، دچار آسیب شده و معمولاً حالت پوسته شدن در آن‌ها به‌وجود می‌آید. پرتوهای فرابنفش موجود در نور باعث رنگ‌باختگی و هم چنین اکسیداسیون بست‌های آلی شده و در نتیجه بست‌های آلی شکننده شده، خواص اولیه خود را از دست می‌دهند» (Mora,Mora, andPhilippot1984:327-368)

از دیگر دلایل آسیب دیدن نگاره‌های این بنا نسبت به کاخ چهلستون وجود اصوات و ناهنجاری‌های صوتی و ارتعاشات ناشی از آن در اطراف این بنا را می‌توان برشمرد. «اهمیت ارتعاشات به عنوان یک عامل تخریبی عموماً زیاد نیست ولی این عامل که در حد زیادی در اثر ارتعاشات زمینی یا هوایی، ترافیکی و یا حتی ارتعاشات حاصل از زنگ ناقوس کلیساها و سر و صدایی که از نقل و انتقالات تولید می‌شوند و بسیاری موارد دیگر می‌توانند باعث تضعیف نقاشی‌ها شوند»(همان:۳۵۵).

نکتهٔ حائز اهمیت در مورد نگاره‌های دیواری این بنا این است که هرچند درصد تخریب نگاره‌ها در این کاخ نسبت به کاخ چهلستون زیاد بوده است، اما مرمت‌های صورت گرفته بر روی اکثراین آن ها(نه همهٔ آنها) نیز علمی و اصولی است. تصویر ۱۶ نمونه‌ای از این نگاره‌هاست. این نگاره که در سال‌های اخیر مورد مرمت قرار گرفته است، از جمله نگاره‌هایی است که اصول مرمت در آن رعایت شده و همین امر سبب حفظ اصالت آن گردیده است. این نگاره در طبقهٔ ششم کاخ عالی‌قاپو و اندازهٔ آن ۱۴۰×۹۰ سانتی‌متر است. تکنیک آن تمپرا روی گچ و از جمله نقاشی‌های تک‌پیکره این کاخ است. از جمله نکات حائز اهمیت در این مورد آن است که در قسمت‌های اصلی نگاره هیچ گونه دخالت تصویر مبنی بر بازآفرینی تصویر بر اساس سلیقهٔ شخصی صورت نگرفته و مرمت، علمی و بر اساس قوانین مرمت انجام شده است. این مطلب را در مقایسهٔ تصویر۱۶ با تصویر ۱۷ بهتر می‌توان دریافت. تصویر ۱۷ نشان می‌دهد خراش‌هایی که در سطح چهرهٔ این پیکره وارد شده سبب تخریب لایهٔ رنگ و بستر نگاره و آسیب جدی تا حد از بین رفتن عناصر چهرهٔ او گردیده است. بر اساس قوانین، مرمتگر در این موارد حق تولید مجدد این عناصر را بر اساس نظر و سلیقه شخصی و بازآفرینی بخش‌هایی که هیچ شاهدی از گذشته آن موجود نمی باشد را ندارد. «در اولین کنفرانس بین المللی مرمتگران در ۱۹۳۰ م در رُم، آنان عقیده داشتند که بهترین و سخت ترین وظیفهٔ آن ها، حفظ کردن صحت و درستی اثر است. به جهت اینکه نقاشیها آثار قابل توجه و مهم تلقی می‌شوند بنابراین صحت و درستی آن‌ها بایستی از طریق وضعیت اصیل و عاری از افزوده ها، ملاحظه و درک شود. چرا که کار بدون اضافات، کاری اصیل است و می‌تواند از طریق باقیمانده‌های خود در ارتباط با نبوغ و استعداد هنرمند و دورهٔ زندگی او، به ما آگاهی و اطلاعات دهد»(GrettePoulsson 2008:144-161)

مقایسهٔ این دو تصویر نشان می‌دهد که این اصل مهم در مرمت این نگاره رعایت شده است. بر اساس موازین مرمت، بدون این که مرمتگر اقدام به کشیدن این عناصر نماید، فقط مجاز به موزون‌سازی ناحیهٔ آسیب دیده است که این عمل را در اصطلاح مرمت روتوش گویند. «روتوش یک فرآیند مرمتی است که به منظور جانشینی نواحی آسیب دیده یا از بین رفته در اثر، یا برای پنهان کردن نقصی که از منظر تاریخی مهم تلقی شده است، به کار می‌رود. مورد اول که «روتوش مداخله ای « نامیده می‌شود، ملاحظاتی از موضوعات اخلاقی مهم نیاز دارد از قبیل برگشت پذیری، اصالت و سندیت. کاربرد روتوش روی قسمت‌های پر شده که می‌تواند غیرمداخله‌ای نامیده شود، راحت تر صورت می‌گیرد، همچنان که همیشه می‌تواند برگشت پذیر باشد و معمولاً به راحتی به عنوان یک افزودنی در زمان اخیر روی کار اصلی تشخیص است»)همان:۱۴۸). تصویر ۱۸ نشان می‌دهد که مرمت در ناحیه چهره، بدون این که عمل باز آفرینی ذهنی یا سلیقه‌ای

تصویر ۱۴. همان نگاره ۱۳۹۴ش. مأخذ: نگارندگان

تصویر۱۵.بزم، تالار مرکزی چهلستون مأخذ: جوانی و آقاجانی،۱۳۸۶: ۴۰.

تصویر ۱۶.نگاره‌ای در طبقه ششم کاخ عالی قاپو. بعداز آخرین مرمت. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۷. همان نگاره شماره ۱۵ بعد از آخرین مرمت گروه ایزمئو. مأخذ: آرشیو میراث فرهنگی استان اصفهان

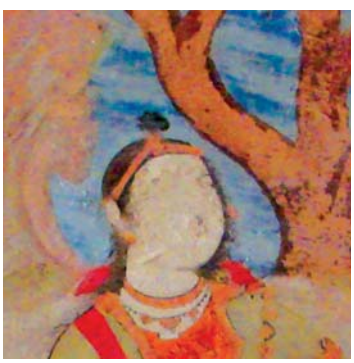
انجام شده باشد، با عمل روتوش فقط موزون‌سازی و رنگ گذاری صورت گرفته است، به نحوی که قابل تشخیص از بقیه قسمت‌های رنگ اصلی است.

در قسمت موی‌های سر نگاره، عمل موزون‌سازی به شیوهٔ روتوش با هاشورهای عمودی انجام گرفته که بنا به قانون این نوع مرمت «نتیجهٔ آن نوعی روتوش است که از فاصلهٔ نزدیک مشهود است و از فاصلهٔ متعارف توازن رنگی ایجاد می‌کند»(Xarrie 2005:112-120).

از دیگر موارد رعایت شده در هنگام مرمت این اثر باید به رنگ گذاری بخش‌هایی که دارای آسیب ریختگی رنگ بودند اشاره داشت. براساس قوانین مرمت، در این نواحی نیز مرمتگر باید به گونه‌ای اقدام به مرمت نواحی آسیب نماید که رنگ گذاشته شده قابل تشخیص از بقیهٔ قسمت‌های رنگ شده باشد. «رنگ جدید نبایستی مجاز به پوشش کوچکترین بخش‌های اصل نقاشی باشد. تصویر هرگز نبایستی ظاهر و دید ساختگی از کار صیانت شدهٔ کامل و بی عیب ایجاد کند. رنگ گذاری به خصوص در بخش‌های کمبود بزرگتر، بایستی تقریباً آن قدر که امکان دارد به وسیلهٔ پیروی از ساختار اصلی، اجرا شود.»(Ruhemann ۱۹۶۸:۵۴-۶۸). مرمتگر در عمل رنگ گذاری باید دارای هدف یک پارچه سازی تصویر از نظر رنگ را داشته باشد او «بایستی فدفش برقراری مجدد در تصور تحت موقعیت اصلی باشد، در حالی که به راحتی در بازبینی نزدیک قابل تشخیص باشد»(Philippot1972:358-363).در مقایسهٔ بخش‌های دارای ریختگی رنگ در تصویر ۲۱ با مرمت صورت گرفتهٔ این نواحی در تصویر ۲۲، به خوبی می‌توان نوع رنگ گذاری انجام گرفته بر روی این نواحی بویژه در قسمت قرمز رنگ لباس و بر روی تنهٔ درخت را مشاهده نمود. نحوی رنگ گذاری در این بخش‌ها به گونه‌ای صورت گرفته که هم قابل تشخیص بوده و هم تنالیتهٔ رنگ آن متفاوت از رنگ اصلی نگاره است.

در مورد باز سازی بخش‌های حاشیه نگاره که تکرار نقوش است، همانطور که قبلاً نیز اشاره شد قوانین مرمت این اجازه را به مرمتگر می‌دهد که در صورت وجود شاهدی در این نواحی اختیار بازسازی آن را دارد مشروط به آنکه ناحیهٔ بازسازی شده باید متمایز و قابل تشخیص از فاصله نزدیک باشد. «مرمت اصیل و معتبر به پیدا کردن تعادل صحیح بین مرمت کمبود احاطه

تصویر۱۸. روتوشبا هاشورهای عمودی. مأخذ: نگارندگان.



تصویر۱۹. وضعیت چهره بعد از روتوش. مأخذ. همان

تصویر۲۰. وضعیت چهره قبل ازعمل روتوش. مأخذ: آرشیو میراث فرهنگی استان اصفهان

شده به وسیلهٔ خصیصه‌های تصویری با شاهد کافی و مرمت کمبودهای بزرگ با رنگ‌های کم مایه، و پس زمینه در روشی که به قدر کافی تزئینات را نمایان سازد، نیاز خواهد داشت. هدف پروژه بایستی بر انتقال شکوه و جلال اصلی تزئینات استوار باشد، در حالی که سطوح اصلی از بخش‌های مرمتی به وضوح قابل تشخیص باشند.» (Wilmot 2007:95-105). در این بخش‌ها نقوشی تزئینی تکرار شونده وجود دارد. از آن جا که شاهدی از این نقش در بالای سمت راست نگاره قابل تشخیص بوده، مرمتگر با استناد به همان نقش موجود اقدام به بازسازی آن کرده است.

تصویر۲۱.مرمت ریختگی رنگ
مأخذ: نگارندگان.

تصویر۲۲. ریختگی رنگ قبل از مرمت اخیر. مأخذ: آرشیو میراث فرهنگی استان اصفهان

نتیجه

ایران دارای جایگاه هنری برجسته و تاریخی است و حفاظت آثار آن نیز با اهمیت است. اصالت آثار به‌ویژه نقاشی‌های دیواری به‌وسیلهٔ مرمت در بعضی از قسمت‌ها با روش‌ها و تکنیک‌های علمی و مرسوم در جهان تطابق نداشته و همین امر باعث آسیب به اصالت آثار گردیده. اگر این اصالت در بخش زیباشناختی آن در اثر مرمت دچار آسیب گردد در واقع بخشی از اثر کیفیت تاریخی خود را از دست داد و ارزش آن به مراتب کمتر از قبل خواهد شد. پیرامون فرضیات مطرح شده، اولین سوال پژوهش با عنوان، چه عواملی موجب بیشترین آسیب به آثار نقاشی دیواری دورهٔ صفوی بوده است؟ می‌توان گفت عوامل انسانی و مرمت‌های نادرست و عوامل فیزیکی و فرسایش در آسیب به نگاره‌ها موثر بوده است، اما آن چه بیشتر سبب آسیب دیدن اصالت این نگاره‌ها گردیده مرمت‌های نادرست و غیر اصولی بوده است. دومین سوال پژوهش با عنوان، کدام آثار بیشترین آسیب را دیده است؟ می‌توان گفت با توجه به اینکه آسیب هم در تعدادی از نگاره‌های عالی‌قاپو و هم در تعدادی از نگاره‌های چهلستون مشاهده می‌شود اما در کاخ عالی‌قاپو آسیب بیشتر بوده و به‌صورت پاک شدن تصاویر، پوسته‌پوسته شدن و ریختن بخش‌هایی از تصاویر مشاهده می‌شود، زیرا این کاخ در سال‌هایی از دورهٔ معاصر حالت کاربری داشته است بنابراین در این کاخ به نسبت کل آثار، بیشتر نقاشی‌ها از بین رفته است. هرچند آسیب‌های این کاخ که به صورت پاک شدن نقاشی‌ها است، بیشتر در اثر عدم توجه لازم از طرف بازدیدکنندگان و برخورد نامناسب آن‌ها با این آثار و در مواردی توسط افراد سودجو، بوده است. تاثیر عواملی چون فرسایش، تاثیر آلودگی‌های صوتی و جوی پیرامون بنا، عواملی فیزیکی و شیمیایی مانند نور، تغییرات رطوبت و حرارت دما، نیز در این آسیب‌ها دخالت داشته اند. اما آن چه بیشتر سبب آسیب به اصالت این نقاشی‌ها گردیده است را می‌توان به علت مرمت‌های غیراصولی دانست. همچنین می‌توان گفت که، هرچند آسیب‌های وارده از طرف بازدیدکنندگان به نقاشی‌های دیواری در کاخ چهلستون کمتر بوده اما آنچه بیشتر در این کاخ سبب از بین رفتن اصالت نقاشی در تعدادی از آثار گردیده به‌علت مرمت غیراصولی بوده است.

منابع و مأخذ

آقاجانی اصفهانی، حسین، جوانی، اصغر ۱۳۸٦.*دیوار نگاری عصرصفوی در اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.

آقاجانی اصفهانی، حسین. ۱۳۵۹. «*تعمیرات نقاشی*»، مجله اثر،شماره ۱.

اصلانی، حسام. ۱۳۷۵. *فرآیندهای تخریبی صوت در آثار تاریخی-فرهنگی*. دانشکده پردیس اصفهان.
افسر، کرامت الله، 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.
برندی،چزاره. ۱۳۸٦. نظریه های مرمت. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
نیک بین، سارا، فربود، فریناز، کتاب ماه هنر، اسفند ۱۳۸۹،شماره ۱۵۰، بررسی مجالس نقاشی کاخ چهلستون در بستر هنر صفوی.
پاکباز، روئین، ۱۳۷۸. دایرةالمعارف هنر(نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک). تهران: فرهنگ معاصر.
فرهمند، حمید، انصاری، مجتبی. ۱۳۸۵.«*سخنی درباره توسعه واژگان تخصصی در حوزه دانش محافظت از آثار فرهنگی: برداشت ها و تعابیر متفاوت*»، نشریه مرمت و پژوهش، شماره۱.
کلینی، فرحناز. ۱۳۸۶. «*زیبایی شناسی در مرمت*»، مجله مرمت و پژوهش، شماره۳.
مرزبان، پرویز، معروف، حبیت. ۱۳۷۱. *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی. تهران*: سروش.
وطن‌پرست، سید عبدالرسول، بهشتی، سید محمد، نیری، پرستو. ۱۳۹۲. «*سیری در مبانی بازسازی آثار نقاشی های دیواری در ایران*»، باغ نظر، شماره ۲۷.
یوکیلهتو، یوکا.۱۳۸٦. *تاریخ حفاظت معماری*.ترجمهٔ محمدحسن طالبیان و خشایار بهاری. تهران: انتشارات روزنه.
Baldini, Umberto, and Ornella Casazza. 1982. The Crucifix by Cimabue. Issues in the Conservation of Paintings. Edited by David Bomford, and Mark Leonard. 2004. Los Angeles: Getty Conservation Institute: 396-406.
Caple, Chris. 2000. Conservation Skills: judgement, method and decision making. London: Routledge.
GrettePoulsson, Tina. 2008. Retouching of Art on Paper. London: Archetype.144-161
Mora, Paolo., Laure Mora, and Paul Philippot. «Conservation of Wall Paintings». London: Butterworth.ICCROM,1984.:pp:327-368
Mora, Paolo., Laure Mora, and Paul Philippot. 1983. Conservation of Wall Paintings. London: Butterworth.pp:377-424
Philippot, Paul. 1972. Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, II. Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. Edited by Nicholas Stanly Price.,M.Kirby Talley J.R, and Alessandra Melucco Vaccaro. 1996. Los Angeles: Getty Conservation Institute: 358-363.
Ruhemann, Helmut. 1968. The Cleaning of Paintings. London: Faber and Faber.
Wilmot, Robert. 2007. Examining “authenticity” in two contemporary conservation project in Scotland: Charles Rennie Mackintosh’s Dysartkirk murals and Daniel Cottier’s painted decorative scheme at Cottier’s Theatre, Glasgow. Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context. Edited by Erma Hermens and Tina Fiske. 2009. London: Archetype Publications: 95-105.
Xarrie, Mireia. 2005. Glossary of Conservation I. Barcelona: BALAAM

Pathology ofMurals inRestoration Process in Terms of Originality and Identity in Ali Qapu Palace and ChehelSotoon in Isfahan City

Habib ollah Sadeghi, Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran,Iran.
Shahriar Allhyari Charmahini (Corresponding Author), MA in Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran,Iran.

Recieved: 2017/1/28 Accepted: 2015/4/25

One of the lasting legacies of every nation is mural paintings, a number of which exist in Iran as well. Governments and people are responsible for protection of these works. This task is neglected in several eras which has led to damages, loss of originality, and sometimes destruction of these works.This article aims to examine the damages to the Safavid period murals in Isfahan In terms of painting and visual arts. Itseeks to answer the following questions: firstly, what factors cause the most damages to the originality of these works? And secondly, works located in which palace have been most damaged?This descriptive-analytical study is conducted through comparative analysis, field observations and interviews with masters and restorers, to focus on the issue of restoration and originality of murals in Ali Qapu and ChehelSotoon Palaces. The findings show that although human and even political factors of the post-Safavid periods affected the damage process, and despite the fact that the repair works were carried out with different methods and with the intention of restoration and protection, crude restorations have been effective in further damages to the images. Also, in the samples studied in these two palaces, the authenticity of the paintings in the palace of ChehelSotoon was deemed more undermined.

Keywords: Mural, Restoration, ChehelSotoon , Ali Qapu.