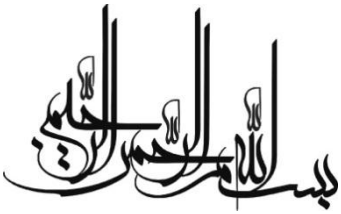
پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
۱۳۹۵

هنرهای تزیینی رو به زوال در حوزه معماری

مریم سلطانی



هنرهای تزیینی رو به زوال در حوزه معماری

هنرهای تزیینی رو به زوال در حوزه معماری

مریم سلطانی

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

تهران ۱۳۹۵

سرشناسه	: سلطانی، مریم، ۱۳۵۳		
عنوان و نام پدیدآور	: شناسایی و معرفی هنرهای تزیینی وابسته به معماری رو به زوال نقاشی پشت آیینه، کپ بری، لایه چینی و طلاچسبان و نقاشی دیواری / مریم سلطانی		
مشخصات نشر	: تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات		
مشخصات ظاهری	: ۲۲۲ص.		
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا		
شابک	: ۹۷۸-۶۰۰-۷۶۸۷-۶۷-۳		
موضوع	: معماری تزیینی -- ایران	موضوع	: Decoration & ornament Architedtural - - Iran:
موضوع	: معماری ایرانی	موضوع	: Architedtural, Iran
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۹۵ ۸س۱/NA۳۵۷۴	شناسه افزوده	: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
شماره کتابشناسی ملی	: ۴۳۱۴۰۸۶	رده‌بندی دیویی	: ۷۲۹/۰۹۵۵

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

هنرهای تزیینی رو به زوال در حوزه معماری

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

نویسنده: مریم سلطانی

ویراستار: محبوبه غفوری

صفحه‌آرا: حسین آذری

نوبت چاپ: اول - ۱۳۹۵

شمارگان: چاپ الکترونیک

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۶۸۷-۶۷-۳

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف، پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولی‌عصر(عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی: ۶۲۷۴- ۱۴۱۵۵ .**تلفن:** ۸۸۹۰۲۲۱۳ . **دورنگار:** ۸۸۸۹۳۰۷۶ **Email:nashr@ricac.ac.ir**

اثر حاضر پژوهشی است که در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات انجام شده است.

فهرست مطالب

سخن ناشر / ۷
مقدمه / ۹

فصل اول:
نقاشی پشت شیشه / ۱۵

فصل دوم:
کُپ‌بری / ۵۳

فصل سوم:
لایه‌چینی و طلاچسبان / ۹۵

فصل چهارم:
نقاشی دیواری / ۱۳۵

پیوست / ۲۱۷

منابع و مآخذ / ۲۱۹

سخن ناشر

بی‌شک بالاترین و والاترین عنصری که در موجودیت هر جامعه دخالت اساسی دارد، فرهنگ آن جامعه است. اساساً فرهنگ هر جامعه، هویت و موجودیت آن جامعه را تشکیل می‌دهد و با انحراف فرهنگ، هرچند جامعه از بعدهای اقتصادی، سیاسی، صنعتی و نظامی قدرتمند و قوی باشد، ولی پوچ و میان تهی است. اگر فرهنگ جامعه‌ای وابسته و مرتزق از فرهنگ غرب باشد ناچار دیگر ابعاد آن جامعه به جانب مخالف گرایش پیدا می‌کند و بالاخره در آن مستهلک می‌شود و موجودیت خود را در تمام ابعاد از دست می‌دهد (امام‌خمینی(ره)، صحیفه نور، ج ۱۵: ۱۶)

رشد و توسعه اقتصادی و یا سیاسی بدون توجه به ارزش‌های والای فرهنگی می‌تواند موجبات سستی و اعوجاج در اصول اعتقادی و ملی جامعه را فراهم آورد. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات با انجام تحقیقات و طرح‌های پژوهشی و نیز برگزاری نشست‌های علمی با اصحاب علم و فرهنگ و ارائه نتایج حاصل در قالب «گزارش پژوهش» یا «کتاب»، تلاش خود را صرف گسترش ارزش‌های اصیل فرهنگی می‌کند.

امید است با بهره‌گیری از توان علمی پژوهشگران، بتوان گام مؤثری در برنامه‌ریزی جامع توسعه کشور برداشت.

اثر پیش‌رو، تحقیقی است با عنوان «شناسایی و معرفی هنرهای تزیینی وابسته به معماری رو به زوال نقاشی پشت آیینه، کپ بری، لایه چینی و طلاچسبان و نقاشی دیواری» که مریم سلطانی در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات انجام داده است.

یادآوری می‌شود، مطالب مندرج در این کتاب لزوماً منعکس‌کنندهٔ دیدگاه‌های پژوهشگاه نیست.

مقدمه

معماری، بدون شک یکی از هنرهای برجسته و معتبر سرزمین ایران است. معمار ایرانی هنرمندی است که از آغاز کار یعنی انتخاب و استفاده از آجر برای ایجاد دیوارها، گوشوارها، مقرنس‌ها، طاق‌نماها و یا پوشش گنبدها، به خلق زیباترین نقش‌ها و طرح‌ها می‌اندیشد و با گره‌چینی، گل‌اندازی، خفته و رفته، هنر خود را به کمال می‌رساند و شاهکار بی‌مانندی را به‌وجود می‌آورد.

شکوه و زیبایی معماری به‌ویژه در دوران اسلامی بیش از هر چیز مربوط به تزیین و آرایش آن است. هنرهایی والای اسلامی از هنرهای تزیینی و کاربردی گرفته تا احداث زیباترین بناهای مذهبی، هر کدام دارای اهمیت و اعتبار ویژه‌ای هستند. تزیینات معماری، توسط هنرمندان ایرانی تکامل هنری عمده‌ای یافته، به‌طوری که آثار هنری آنان به صورت بناها با تزیینات چشمگیر در بسیاری از کشورهای اسلامی قابل مشاهده است. بناهایی که به تدریج و با شیوه‌های متفاوت و خاص هر دوره، در هر کشور به‌وجود آمده‌اند در معماری اسلامی، هنری که بیش از پرداختن به فرم، به موضوعات تزیینی می‌پردازد، هیچگاه یک نوع تزیین برای یک نوع بنا یا شیء خاص وجود ندارد.

برعکس، هنر تزیین، مبتنی بر اصولی است که از نظر اسلامی برای هر ساختمان یا سازهٔ دیگر، و در هر زمان کاربرد خاص خود را دارد. نکتهٔ قابل توجه در تزیینات داخلی و خارجی بناهای سنتی ایران این است که تزیینات، جزیی از بنا بوده و هیچگاه به صورت بَزَک یا عنصری اضافی مورد توجه و استفاده قرار نگرفته است. حتی در دوره‌ای از تاریخ، عملیات سفت‌کاری و تزیینات ساختمان به‌طور هم‌زمان اجرا می‌شده است. این میزان توجه به ارائه و تزیینات، سبب ارتقای کیفیت فضاهای مورد استفاده بوده است (کیانی، ۱۳۷۶: ۶-۵).

معماری کویری ایران به‌ویژه در خانه‌ها، به‌علت ماهیت درونگرای آن، سرشار از نمونه‌های بدیع و زیبای طراحی داخلی است که در آن، ایجاد فضایی در تضاد با محیط کویری و القای حس زندگی و سرسبزیِ درون بنا، از مهم‌ترین اهداف معماران سنتی در طراحی داخلی بوده است. استفاده از شیشه، آیینه، گچ‌کاری و هنرهای ظریفهٔ دیگر در تزیین و ارائه‌بندی فضا، تمام ملاحظات زیبایی‌شناسی، اقلیمی و حتی دینی را نیز در بر می‌گرفته است. هنر ایرانی، همواره برگرفته از حس درونی هنرمند و آمیخته با فرهنگ و مذهب و آئین‌های معنوی بوده است. هنرمند با استفاده از جنبه‌های تزیینی هنر اسلامی و برگرفته از مفاهیم نمادین، هنر خویش را به کمال مطلوب رسانده و بی‌شک در این بین تزیینات، بناهای جایگاه ویژه‌ای دارند. با این همه، شکل بنا، تنها وسیلهٔ منعکس کردن توحید نیست بلکه تزیین معماری نیز حاوی زبان نمادین این توحید است (شایسته‌فر، ۱۳۷۸: ۱۵).

در معماری تزیینی، هر نقش ورای ارزش صوری خود، دارای ارزشی برگرفته از فرهنگ و بیانگر عقیده و آرمان تداوم یافتهٔ مردم جامعه در طول نسل‌ها است. ارائه‌ها معماری، از سویی ذهن بیننده را به زیبایی صوری و ظاهری نقش‌ها و نوع کاربری فضاهای بنایی که نقش و نگارها بر دیوارهای آن نشسته فرا می‌خوانند و از سوی دیگر، دیدگاه بیننده را به قلمرو و راز و رمزهای فرهنگی و دینی پوشیده در مفاهیم نقش‌ها می‌گشایند. هنرمندان تزیین‌کار در نقش‌پردازی و آذین‌بندی بناها، هم به جنبهٔ

زیباشناختی نقش‌ها و هم به جنبه فرهنگی آنها نظر داشته‌اند و در کار هنری خود سلیقهٔ شخصی و الهاماتی را که مخالف با روند عمومی باورهای فرهنگی مردم بود، دخالت نمی‌دادند و به پاس و حرمت پیشگامان معماری و سنت‌های فرهنگی، کارهای پیشینیان را تقلید می‌کردند و حتی‌المقدور از حوزهٔ کار و اندیشهٔ آنان پا فراتر نمی‌گذاشتند. این شکیبایی و انکار نقش در همکاری با نسل‌های پیش، همواره یکی از منابع نیرو و اصالت هنر ایران در بهترین ادوار بوده است (پوپ،۱۳۶۶: ۲۲).

معماری اسلامی در مرحلهٔ خاصی از تکامل خود، تزیینات متنوع و بسیار زیادی را بر دیوارها عرضه کرد ازاین‌رو بر دیگر جنبه‌های معماری برتری یافت. جذابیت این تزیینات را در نامه‌ای که برنارد برنسون[۱] نویسندهٔ کتاب «معماری جهان اسلام» به همکارش «درک هیل» در مورد شگفت‌انگیز بودن و ظرافت تزیینات این نوع معماری می‌نویسد، می‌توان دریافت.

ساختار به ظاهر غیرقابل اجتناب بناهای بی‌روح، که هر روز در شهرهای مختلف سر برمی‌آورند چنان به افراط گراییده که استفاده از هیچ نوع تزیینات و تفصیلات در آنها مجاز نیست. در این عرصه اغلب، کوچک‌ترین تلاشی برای جان بخشیدن به یک سطح صاف و بی‌روح، حتی با استفاده از یک وسیلهٔ تزیینی ساده، ولی جان‌بخش، به عمل نمی‌آید. در قسمت‌های داخلی بناها نیز این کمبود در همه جا مشهود است. برای پرکردن این نقیصه است که مثلاً نقاشی معاصر وارد میدان می‌شود. صرف‌نظر از اینکه منظور هنرمند از کشیدن نقاشی چه بوده؛ حاصل تلاش توانفرسای او برای بیان خویشتن، فقط حیات بخشیدن به دیوارهای ساده‌ای است که به شدت به آن نیازمند بوده‌اند، ولی معماران امروزی از تأمین آن به کلی عاجزند. شمار زیادی از نقاشی‌های سودمندی که امروزه روی دیوارها آویخته می‌شوند، بیش از آنکه نشان یا نمادی از دورهٔ حاضر محسوب شوند، مبین کمبودهای معماری‌اند یعنی در نتیجهٔ نیاز به آن توجه داشته‌اند.

---

۱. Bernard Brenson

«جونز دالو»[۱] در مقالهٔ خود با عنوان «سطح، الگو و نور» می‌نویسد: «تزیینات برای سیزده قرن، بناها و اشیای گوناگون را در سراسر جهان اسلام از اسپانیا تا چین و اندونزی، به یکدیگر می‌پیوندد. او بیان می‌دارد تزیینات اسلامی با استفاده از مواد درخشان و منعکس‌کننده و براق، تکرار مدول‌ها، تفاوت سطوح و کار استادانه در پلان، در هم پیچیده و مجلل می‌شوند. هنرمندان معاصر، اغلب در کار تزیین که به ایشان ارجاع شده موفقیتی کسب نمی‌کنند و علت، جز این نیست که فقط برای خود و در درون وجود خود، بدون مددگیری از عوامل دیگر کار می‌کنند. به جز آذین‌های گیاهی و شمایلی، آذین‌های دیگری نیز در معماری سنتی ایران بکار رفته‌اند که نشان‌گر آرمان‌های فرهنگی ـ دینی مردم جامعهٔ مسلمان ایران هستند. برای مثال؛ معماران تزیینی برای جلوه‌گر ساختن هستی خداوند و نشان دادن مظهری از او در بناهای مقدس، از شیوه‌های گوناگون نقش‌پردازی در هنر معماری تزیینی بهره می‌جستند» (درک هیل، اولک برگر،۱۳۷۶: ۱۸).

آیینه‌کاری، نقاشی پشت شیشه، نقاشی دیواری و لایه‌چینی را باید واپسین ابتکار هنرمندان ایرانی دانست که در معماری داخلی و تزیین درون بنا آنها را بکار گرفته‌اند. اما گچ‌بری، با سابقه و قدمتی بیشتر از دورهٔ ساسانیان به صورت طرح‌های منحصر به فرد دیده شده است. آیینه‌کار و نقاش با ایجاد اشکال و طرح‌های تزیینی منظم و بیشتر هندسی از قطعات کوچک و بزرگ آیینه در سطوح داخلی بنا، فضایی درخشان و پرتلألو پدید می‌آورد که حاصل آن بازتاب پی‌درپی نور در قطعات بی‌شمار آیینه و ایجاد فضایی پرنور، دل‌انگیز و رویایی است. آیینه‌کاری و نقش ایجاد شده روی آن، در سدهٔ سیزدهم هجری قمری رو به ترقی نهاد. در طول این قرن، آثار زیبایی چون تالارها و اتاق‌های شمس‌العماره تزیین گرفت که هرکدام به تناسب شیوهٔ کار، نمونه‌های برجسته‌ای از شیوهٔ آیینه‌کاری این دوره به شمار می‌روند. از آن پس در پایان دورهٔ قاجار، تزیینات از نوع آیینه‌ای از محدودهٔ مکان‌های مذهبی و کاخ‌های سلطنتی خارج شد و به صورتی

۱. Jones Dalu

گسترده در اماکن همگانی چون هتل‌ها، رستوران‌ها، تئاترها و فروشگاه‌ها و حتی خانه‌ها بکار رفت (کیانی،۱۳۷۶: ۹).

این پژوهش، با تمرکز بر چهار هنر تزیینی وابسته به معماری رو به زوال دورهٔ صفوی و قاجار، در چهار فصل انجام شده است. هر فصل، در بردارندهٔ تاریخچه، معرفی، فن‌شناسی یا اصول فنی برای ایجاد اثر هنری، عوامل آسیب‌رساننده‌ای که سبب زوال این هنرها شده‌اند می‌باشد و در پایان، راه‌کارهایی برای جلوگیری از زوال این هنرها پیشنهاد شده است. در هر فصل از این پژوهش، موضوع با ذکر نمونه‌های موردی که در نوع خود، نمونه‌هایی شاخص از دیدگاه هنری می‌باشند مورد کنکاش قرار گرفته است. برای دسترسی به اهداف تحقیق، از روش‌های کتابخانه‌ای، آزمایشگاهی، مصاحبه با استادکاران و پژوهشگران و همچنین مطالعات میدانی استفاده شده است. در هر مورد برای فهم بهتر مطالب چند بنا با تزیینات ذکر شده انتخاب شد. از جمله بناهای شاخص، کاخ چهلستون، کاخ عالی‌قاپو، کاخ هشت بهشت، چند مورد خانه تاریخی از جمله خانه وثیق، خانه حقیقی، خانه امام جمعه، خانه ملاباشی، خانه اژه‌ای و مدرسه تاریخی رودابه ... است که هر کدام از لحاظ دارا بودن این نمونه تزیینات، شاخص و منحصر به فرد بودند. برای مثال؛ از کپ‌بری‌های مدرسه رودابه برای اولین بار در این گزارش نام برده شده و در هیچ آرشیوی نشانی از آنها یافت نشده بود.

فصل اول

نقاشی پشت شیشه

۱. معرفی

نقاشی پشت شیشه را می‌توان تجلی خاطرهٔ ازلی یک قوم، ارادت مذهبی و نوری مسلط که بازتاب آن‌را در جسم شفاف شیشه می‌بینیم، دانست. هنرمندان نقاشی شیشه در انجام این هنر جلوه‌هایی از نور را در زمین به‌تصویر می‌کشند. بسیاری از نقاشان پشت شیشه قبل از دست بردن به قلمو، وضو می‌گرفتند و با نیت تَقَرُب به آستان دوست، طرح می‌زدند و گاهی با خون خود صحنه‌های مصیبت کربلا را رنگین می‌ساختند. شاید دلیل انتخاب شیشه به‌مثابه بستر نقاشی، انتقال ذره‌ای از نور آسمانی بوده که جلوه‌ای از کمال مطلق است و نقاش در سطح لغزنده و شفاف شیشه می‌کوشد واسطهٔ انتقال این نور به بیننده باشد (کاظمی و سلحشور،۱۳۸۷: ۱۰).

این نقاشی شیوه‌ای بسیار دشوار دارد، چون نقاش باید نقش را به صورت معکوس اجرا کند. چون شیشهٔ بکار رفته در این هنر به‌طور معمول نازک انتخاب می‌شود، نمونه‌های باقی مانده به نسبت، اندک‌اند. این نوع نقاشی اغلب در طرح دو بعدی و رنگ‌هایی درخشان، از دیرباز با اسلوب‌های مختلف در هنرهایی مردمی و قومی بسیاری از کشورهای متداول بوده است. نقاشان پشت شیشه، خود را ملزم به پیروی از

هیچ یک از اصول متداول نقاشی نمی‌دیدند و آنقدر به رنگ‌گذاری روی شیشه ادامه می‌دادند که نقاشی آنان تکمیل شود. درواقع، آنان از نوعی آزادی عمل در کار خود برخوردار بودند. قلم این نقاشان در اصطلاح به صورت «دیم» بارور شده است (سعیدیان،۱۳۷۶: ۱۴۰).

روش کار در نقاشی پشت شیشه با نقاشی روی بوم فرق دارد. در این روش، بر خلاف سایر نقاشی‌ها، قسمت‌های حساس پایانی، در آغاز کار انجام می‌شود، به این صورت که ابتدا جزییات و ظرایف کار و سپس به رنگ‌های اصلی و رنگ‌آمیزی زمینه پرداخته می‌شود. دیگر تفاوت نقاشی پشت شیشه با نقاشی روی بوم این است که در نقاشی روی بوم، اشتباهات را می‌توان با رنگ‌ها اصلاح کرد اما در نقاشی پشت شیشه، رنگ اشتباه را با رنگ دیگر نمی‌توان تصحیح کرد، بلکه باید رنگ‌های کار شده را زدوده و دوباره رنگ‌گذاری کرد. در این هنر، فراگرفتن مراحل زیر برای یک نقاشِ پشت شیشه الزامی‌است:

۱. شناخت ابزار و وسایل مورد نیاز؛
۲. استفاده از ابزار و مواد مناسب برای نقاشی پشت شیشه؛
۳. شناخت مبانی طراحی و کاربرد آن؛
٤. شناخت نقطه، سطح و حجم و اصول اثرگذاری آن؛
۵. شناخت انواع پرسپکتیو یک نقطه‌ای، دو نقطه‌ای و کاربرد آنها؛
٦. تهیه شیشه در ابعاد مورد نظر؛
۷. تهیه و ساخت رنگ مورد نظر؛
۸. جلا دادن شیشه و نوار کشی آن؛
۹. انتخاب قلم و کاردک مناسب؛
۱۰. طریقه سایه زدن و جهت آنها (آشوری، ۱۳۸۰: ۲۱-۱۹).

۲. پیشینهٔ هنر نقاشی پشت شیشه

۲-۱. نقاشی پشت شیشه در اروپا

نقاشی پشت شیشه در اصطلاح زبان فرانسه «اگلومیزه»[۱] خوانده می‌شود. نام آن مربوط به تزیین‌کاری در قرن هجدهم فرانسه به نام «جین باتیس گلومی»[۲] (۱۷۱۱-۱۷۸۶) است؛ فردی که مسئول عمومی شدن این هنر بود. دورهٔ کلیدی تاریخی این هنر در ایتالیا در قرون سیزدهم تا شانزدهم میلادی بود. در قرن شانزدهم این فن از ایتالیا به اروپای مرکزی رواج پیدا کرد. از قرن هجدهم میلادی این فن تقریباً جای خود را میان دیگر فنون باز کرد. موضوعات این نقاشی‌ها معمولاً فیگورها، چشم‌اندازها و عناصر سمبلیک است. در مورد فن آن این‌گونه ذکر شده است که برای اجرا، سطح شیشه کاملاً باید تمیز باشد، از چسب‌های ژلاتینی برای پوشش شیشه استفاده شده و به آرامی لایهٔ طلا چسبانده می‌شود. طرح روی برگ طلا با استفاده از جسم نوک تیز انداخته و پس از آن رنگ‌های اکریلیک مخصوص نقاشی شیشه بکار می‌رود. نکتهٔ مهم در این فن این است که در ابتدا عناصر و سپس زمینه، کار می‌شود.[۳]

بشارت[۴] می‌گوید قدیمی‌ترین نقاشی پشت شیشه یافت شده متعلق به قرن سوم یا چهارم پیش از میلاد مسیح است که در محدودهٔ کشور ایتالیا بدست آمده است. همچنین اسنادی یافت شده که در شرق، در کشور چین از این هنر به‌شکل بسیار ساده در معابد و زیارتگاه‌ها استفاده می‌شده است (بشارت، ۱۳۸۹).

عصر گوتیک، که با ساختن کلیساهای عظیم در اروپا همراه بود، ساختن پنجره‌های مزین به شیشهٔ منقوش به شکوفایی رسید. کلیساها بلندتر و از مصالحی

---

۱ .Verre Eglomisse

۲. Jean Baptise Glomi

۳. http://www.goldreverre.com/resource/techniques.php

۴ . بشارت، مهرنوش، کارشناس ارشد نقاشی، پژوهشگر نقاشی پشت شیشه، دانشگاه سوربون

سبک‌تر ساخته شدند. دیوارها نازک‌تر شده و شیشهٔ منقوش برای پـر کـردن فضـاهای بزرگ خالی در میان دیوارها بکار گرفته شـد .شیشـهٔ منقـوش بـه منظـره‌ای از جهـان

آفتابی و روشن خارج تبدیل شد. کار رنگ‌آمیزی روی شیشه بسیار ماهرانه انجام می‌شد و کشف دوبارهٔ تکنیک طلاکاری به ساخت‌وساز واقع‌گرایانهٔ موها و البسهٔ طلایی رنگ فیگورها منجر شد. هنرمندانِ سازندهٔ شیشهٔ منقوش، با نزدیک‌تر شدنِ بیشتر این هنر به نقاشی روی بوم، به نقاشان ماهری تبدیل شدند.

در دورهٔ رنسانس، هنر شیشه‌کاری منقوش وارد دورهٔ سیصد ساله خود شد که در آن، پنجره‌ها از شیشهٔ سفید با رنگ‌آمیزی مفصل و سنگین ساخته می‌شدند. این پنجره‌ها، تمام شکوه و جلال گذشته را از دست داده و زیبایی ذاتی شیشهٔ منقوش رو به فراموشی رفت .در این دوران، استفاده از شیشهٔ منقوش برای مکان‌های مسکونی، ساختمان‌های عمومی و کلیساها، مُدِ روز و به شکل نوعی تجمل، قابل استفاده برای عموم درآمده بود. استفاده از نشان‌های خانوادگی، سِپَرها و نشان‌ها اشرافی بر روی زمینه‌های ساده و شفاف بسیار رایج بود؛ اما بسیاری از موضوعاتی که سابق بر این در کار شیشهٔ منقوش استفاده می‌شد، فراموش شد. قرن هجدهم، شاهد برداشتن بسیاری از پنجره‌های شیشهٔ منقوش قرون وسطایی بود که به‌منزلهٔ آثاری بیش از حد قدیمی و غیرقابل استفاده، از بین برده شدند و با شیشه‌ها رنگ شده، جایگزین شدند (Aland D; Barry L. ۲۰۰۰:۳۴-۳۵).

۲-۲. پیشینه و کاربرد نقاشی شیشه در ایران

اولین نقاشی‌های پشت شیشه یافت شده در ایران، قطعات زیبای گل و مرغ بوده که در گچ‌کاری سقف و دیوار خانه‌های اعیانی کار گذاشته می‌شد و پیشینهٔ آن به دورهٔ صفویه باز می‌گردد، اما زمان اوج این هنر، دوران زند و قاجار بوده است. البته، خاستگاه اولیهٔ هنر یاد شده را باید ممالکی چون کشورهای اروپای شرقی، قفقاز، عثمانی و هند دانست. بنابراین، منبع الهام یا انگیزهٔ تجربه آزمایی هنرمندان ایرانی تا حد زیادی آثار هنرمندان مناطق یاد شده بود که توسط بازرگانان آن روز به ایران آورده می‌شد؛ هرچند که هنرمندان ایرانی مانند همهٔ دوره‌های تاریخی و همهٔ شیوه‌های هنری، در این شیوه

نیز پس از اخذ روش کار اولیه از این آثار، بر مبنای باور و ذوق خویش آن‌را ادامه و به آن حال و هوای ملی ـ مذهبی یا به‌عبارت خاص‌تر، ایرانی ـ شیعی دادند.

در اواخر عصر صفوی و هم‌زمان با عمومی‌تر شدن تقاضا برای آثار متنوع هنری، نقاشی‌های پشت شیشه از انحصار کاربرد در بناها بیرون آمد و در قالب قطعاتی قاب شده یا بدون قاب، به بازرگانان، ایران‌گردان و دیگر خریداران علاقه‌مند و عموم مردم عرضه شد. همان‌گونه که نگارگری و مصورسازی مضامین ادبی و تاریخی نیز علاوه بر کاربرد در تصویرگری کتاب‌ها، به حالت رقعهٔ تک‌برگی یا مجموعهٔ چندبرگی تدوین و به علاقه‌مندان آثار هنری فروخته می‌شد. در هنرهای تصویری نیز، با کنار رفتن حامیان و متولیان مشخص پیشین، اهتمام هنرمندان برای استقلال اقتصادی چنین اتفاقی وقوع پیوست. هرچند در نقاشی پشت شیشه به دلیل کم بودن توان مالی بیشتر خواستاران، استقلال مادی یا حتی گذران زندگی متوسط و معمول از این طریق، تقریباً در هیچ دوره‌ای اتفاق نیفتاد.

با رو به ضعف گذاشتن اقتدار صفویان، همهٔ شیرازه‌ها از جمله روال خلق آثار هنری از هم گسست و مثل همهٔ یورش‌ها، آثار هنری و زینتی سبک و قیمتی را با خود بردند و آثاری مانند نقاشی‌های پشت شیشه را به دلیل مشکل بودن حمل و نقلشان، شکستند و نابود کردند. روی کار آمدن نادرشاه و مقابلهٔ او با افغان‌ها، سپس یورش‌ها و حملات برون مرزی‌اش، در برگیرندهٔ دوره‌ای از جنگ و گریز و ناامنی بود که در آن به استثنای معدود تصاویر و پیکرهٔ روی بوم و نگاره‌های کتاب «تاریخ جهان گشا» مجالی برای خلق آثار هنری نبود؛ به‌ویژه آثار شیشه‌ای و نقاشی پشت شیشه که علاوه بر سختی شیوهٔ کار، با یک ضربه از بین می‌رفت و در تعقیب و گریزها امکان حمل راحتشان نبود (احمدی ملکی،۱۳۸۸: ۵۶-۵۴).

با شروع دورهٔ زندیه، رونق مجدد نقاشی پشت شیشه آغاز می‌شود. شهر شیراز، در ایام فرمانروایی کریم‌خان زند، در تعالی نقاشی این سرزمین، میعادگاه و تجلی‌گاه هنر هنرمندان مکتب گل می‌شود. این شهر، همهٔ تجربه‌های پربار نقاشانی چون «محمد زمان»، نقاش

عصر صفوی و «علی اشرف»، خالق نقش‌های گل و پرندهٔ عهد افشاریه و زندیه را بـه مـدد می‌گیرد و با نثار ذوق هنرمندانی چون «آقا باقر»، «آقـا نجـف»، «آقـا زمـان» و مهـم‌تـر و سرنوشت‌سازتر از همه، «آقا صادق»، نقاش مشهور شیرازی، مکتب گـل را بـه جهـان هنـر عرضه می‌دارد. بهترین نمونه‌های این نقاشی‌ها به دست آقا صادق، آفریده شـده اسـت. ایـن هنرمند از شاگردان علی اشرف، نقـاش نامـدار قـرن دوازدهـم هجـری قمـری بـوده اسـت (کاظمی، سلحشور، ۱۳۸۷: ۷).

با در نظر گرفتن شیوه و سـلیقهٔ هنـری آقـا صـادق و اسـتمرار نگـاه او در معـدود نقاشی‌های پشت شیشهٔ به یادگار مانده در تزیینات داخلی بنـای خانـه‌هـای مانـدگار از عصر زندیه در شهر شیراز، این گمان، قوت می‌گیرد که آقا صادق را می‌تـوان نخسـتین مروج و مبتکر نقاشی پشت شیشه در شهر شیراز، با طرح و نقش گل و پرنده دانست، یا که شیوهٔ او را سرمشق کار نقاشان شیشه‌نگار این دوران به حساب آورد. چرا که شباهت طرح و نقش پشت شیشه، به‌قدری با آفرینش هنری آقا صادق نزدیک و هم‌شکل است که گویی، نقاشی‌های او بر پشت شیشه و بر تن سقف و دیـوار بنـا، بـه‌مثابـه عنصـری تزیینی و قابل توجه نشانده شده است (سیف، ۱۳۸۷: ۷-۶).

با مرگ کریم‌خان و با غلبهٔ سلسله قاجار بر زند و انتقال پایتخت از شیراز به تهران، بلاتکلیفی هنرها و هنرمندان دوباره شدت گرفت تـا بـالاخره بـا بـه سـلطنت رسـیدن فتحعلی شاه و به‌وجود آمدن آرامش نسبی اجتماعی و موقعیتی در دربـار او بـرای خلـق آثار، رشته‌های مختلف هنری به‌ویژه هنرهای تصویری، رونق و توسـعهٔ مجـددی پیـدا کردند. هر چند این رونق و توجه شامل هنرهای غیردرباری و مردمی چون نقاشی پشت شیشه نمی‌شد، ولی تأثیر غیرمستقیم وضعیت به‌وجود آمده بـر ذهنیـت و خواسـته‌هـا و تقاضاهای مردم و رابطان عرصهٔ هنر، سبب بالا رفتن میزان تولید آثار و عرضهٔ آنها بـه مشتریان و متقاضیان می‌شد.

در دورهٔ قاجار، دورهٔ فتحعلی شاه و یکی دو دههٔ نخست سلطنت ناصرالدین شـاه را از نظر گوناگونی قالب‌ها و موضوعات، همچنین میزان تولید و عرضه، شاید بتوان دوران

اوج رونق نقاشی پشت شیشه دانست. با بازگشت کمال‌الملک از اروپا و متداول شدن کلاس‌های آموزش نقاشی به شیوهٔ او توسط شاگردانش در دهه‌های بعد (به دلیل ورود فنون مدرن نقاشی اروپایی به ایران)، عرصه برای شیوه‌های هنر به مقدار قابل توجهی تنگ‌تر شد. در دوران مظفرالدین شاه و محمدعلی شاه، به دلیل توجه اندک به مقولات هنری، هنر از رونق پیشین افتاد. در عین حال، هر دو شیوهٔ استادکاران مکتب ندیده و معلمان شیوهٔ کمال‌الملک در حیطهٔ تعلیم یا عرضه و تقاضا در فضای اجتماع (به‌ویژه در تهران) ادامه یافت. اماکن تجمع و کار گروهی هنرمندان سنتی، به‌ویژه نقاشان پشت شیشه و خیالی‌ساز، که از آنها به‌منزلهٔ «نقاش‌خانه» یاد می‌شود، تا اواخر دورهٔ قاجار و چند سال نخست سلطنت رضاشاه هنوز پابرجا بود. این جریان نقاش‌خانه‌ای، در صورت پیدا کردن برنامه‌ای منسجم‌تر و معرفی و پشتیبانی اصولی و افزون‌تر می‌توانست بانی تحولات بارزی در هنر یا هنرهای معاصر ایران شود.

تصویر۱و۲. نقاشی‌های آیینه کاخ گلستان، تهران

بشارت همچنین ذکر می‌کند: در زمان قاجار، تلفیقی از طرح‌های اسلیمی و حلزونی در این هنر بکار گرفته شد و نزد ایرانیان جایگاه والایی پیدا کرد به‌گونه‌ای که می‌توان گفت دیگر یک هنر بیگانه غربی نبود، بلکه رنگ و بوی بومی به خود گرفت که غرب هم دیگر نتوانست آن‌را از ایران بگیرد. در آثاری که با این فن خلق شده‌اند، کمتر نمونه‌های تقلیدی از کارهای مشابه غربی دیده می‌شود (بشارت، ۱۳۸۹).

به‌طور کلی می‌توان گفت این هنر در ایران، همگام با رواج ساخت یا بازسازی بناهای مذهبی یا اماکن سلطنتی و آیینه‌کاری و مشبک‌کاری درها و پنجره‌های اُرسی متداول شد. آیینه‌کاران و گچ‌برها که معمولاً در اثر تمرین و ممارست طولانی در هنرهای مختلف بناآرایی و حجم‌پردازی فضاهای داخلی به مهارت و نگرشی درخور رسیده بودند، ابتدا تکه‌های شیشهٔ نقاشی شده را لابه‌لای آیینه‌کاری سطوح مختلف بنا، چون سقف و دیوار یا در شبکه‌های در و پنجره‌ها، به‌جای شیشهٔ رنگی بکار می‌بردند که در ابتدا طرح و موضوع نقاشی‌ها ساده و شامل چند سطح رنگی یا نقش گل و برگ و اشکال هندسی با معدود رنگ‌های تخت و دو بعدی بود.

نقاشی‌های اماکن مذهبی معمولاً ملهم از نقوش کاشی‌کاری، گچبری، آیینه‌کاری و سایر هنرهای سنتی بود که فرمی از گره‌چینی یا اسلیمی‌ها و ختایی‌ها را شامل می‌شد. نقاشی‌های درباری و اماکن سلطنتی علاوه بر این نقوش، در مواردی نیز نمای ساده‌ای از نقش شکارگاه یا بزم شاهی یا چشم‌اندازهای واقعی را در بر می‌گرفت.

تصویر۳. نقاشی پشت شیشه، طرح‌های خیالی (سیف،۱۳۷٦: ۲۲٦)

هنرمندان شیشه نگار، با توجه به رشته و تخصص خود، انجام سفارش‌های رسیده را برعهده می‌گرفتند و مشتریان، بسته به شناخت خویش از روش کار یا تخصص هنرمند مورد نظر، برای نگارش اثر دلخواه، به کارگاه یا دکهٔ هنرمند مراجعه می‌کردند. برخی از نقاشان پشت شیشه در کشیدن معراج حضرت پیامبر، بعضی در شمایل امامان،

صحنه عاشورا و موضوعات مذهبی دیگر یا از بین موضوعات ملی در کشیدن سیاوش، رستم و اسفندیار و مقولات دیگر تخصص و مهارت بیشتری داشته‌اند.

تصویر٤.نقاشی شیشه با نقش‌مایه زنان قاجاری،(همان،٤٤)

برخی از عواملی که واسطهٔ معرفی و بکارگیری نقاشان و شاغلان امور هنری به هنرسرای دربار و سایر اماکن دولتی بودند، خود نیز در خلق یا اجرای آثار هنری دست داشتند و گه‌گاه یا توأم با سمت اداری و درباری خود، به خلق آثار هنری مبادرت می‌ورزیدند؛ یا کارگزاران و صاحب‌منصبانی بودند که در ابتدا هنرمند و مجری آثار هنری وارد دربار بودند و به مرور به مهره‌های واسط برای اجرای اوامر و خواسته‌های درباریان در عرصهٔ هنر تبدیل می‌شدند. نقش این قشر و نحوهٔ عملکرد و داوری آنان (به‌ویژه از نظر گزینش یک‌سویه آثار بر مبنای همسو بودن و نبودن آنها با هنر رسمی دربار) در رونق یا عدم رونق عامدانه کلیهٔ شیوه‌های مختلف نقاشی یکی دو قرن اخیر ایران تأثیر به‌سزایی داشته است. شاه، وزرا و ایادی رده بالای دربار، که خود از تخصص هنری و اِشراف به شیوهٔ کار و تَبَحُر هنرمندان برخورداری چندانی نداشتند، خواسته‌هایشان را در عرصهٔ هنر توسط این عوامل واسط اِعمال می‌کردند و برنامه‌های سیاسی و اقتصادی هنر را بدست آنها پیش می‌بردند. شاید با برخوردهای هنرمندانه‌تر و داوری‌های منصفانهٔ این قشر و دیگر اقشار دست‌اندرکار مسائل هنری، تقسیم عادلانه و عملی امکانات اقتصادی تخصیص یافته به فعالیت‌های هنری از طرف برنامه‌ریزان به‌ویژه مجریان مملکتی و از طرفی نگرش و برخورد آگاهانه‌تر اقشار مردمی مرتبط با

هنر، انگیزه‌های بیشتری برای خلق آثار عمیق‌تر و نوجویانه‌تر برای هنرمندان به‌وجود می‌آمد و هنرهای بیرون از دربار و هنرمندان خلاق مردمی وضعیتی بهتر و آفرینشی بیشتر داشتند و شیوه و راهشان از عمری پایاتر برخوردار می‌بود (سلحشور، ۱۳۸۶: ۳).

۲-۲-۱. نقاشی پشت شیشه در اصفهان

نقاشی پشت شیشه در اصفهان که محل رواج هنرهای سنتی و تزیینی بود، تاب و توان رشد و شکوفایی نداشت. در بازار این شهر، «میرزا تقی»، شیشه‌نگاری بود که یک‌تنه به رقابت با سایر هنرمندان اعم از میناکاران، کاشیکاران و مینیاتورسازان پرداخت. میرزاتقی، بازماندهٔ چند نسل نقاش پشت شیشه در اصفهان بود. پدر و جدش از شیشه‌نگاران استاد و باسابقهٔ نقش گل و مرغ و منظره در بناهای قدیمی‌اصفهان بودند. «میرزاتقی»، در یک تیمچهٔ قدیمی در بازار، بساط نقاشی داشت و فقط سفارش کشیدن نقاشی چهرهٔ سلاطین قدیم را قبول می‌کرد. او تصاویر مروارید و سنگ‌های جواهرنشان را چنان ماهرانه و با استادی تمام می‌کشید که تفاوتی با اصل آن نداشت (رضوی، ۱۳۸۹).

«سیدکمال»، یکی دیگر از هنرمندان شیشه‌نگار اصفهان بوده که خط خوشی هم داشته است. در نقاشی‌های پشت شیشه، او اسامی پنج تن را می‌نوشت. اطراف خط را هم کاغذهای زر ورق و پوستهٔ رنگین آب‌نبات و شکلات می‌چسباند. مشتری‌های او بیشتر ساکن آبادی‌های دور و نزدیک اصفهان بودند. با آنکه دکهٔ کوچکش در پشت مسجد جمعهٔ اصفهان قرار داشت، اما اغلب در میدان کهنهٔ اصفهان، با چند شیشهٔ کوچک که با خط خود نوشته بود پرسه می‌زد. سیدکمال، چند سال آخر عمرش را در جوار حرم حضرت معصومه(س)، در قم گذراند. با این احوال، یادگارهای نقاشی‌های پشت شیشهٔ خانه‌های قدیمی اصفهان و خاطره‌های برجای مانده در خاطر و خیال راویان سال دیده از نقاشی‌های پشت شیشهٔ خانه‌ها و محله‌های ویران شدهٔ اصفهان، مثل محلهٔ جویباره، حکایت از یاد و نام استاد و شاگردهای صاحب‌ذوق و چه بسا بی‌همتا در روزگار خویش دارد (سیف، ۱۳۸۷: ۶۲-۶۳).

۳. مضامین و موضوعات نقاشی پشت شیشه

در یک بررسی اجمالی می‌توان نقاشی‌های پشت شیشه را از نظر موضوعی به چهار دسته کلی تقسیم کرد که در زمان سه قرن حیات خود (زندیه، صفویه و قاجار) رواج داشته است:

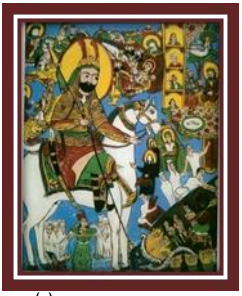
۱.گل و مرغ و تصاویر تزیینی که از زمان تولد این هنر از دوران زندیه رونق پیدا کرد.

تصویر۵. گل و مرغ، نقاشی پشت شیشه تصویر٦. نقاشی پشت شیشه، چشم اندازکاخ گلستان، تهران

۲.چشم‌انداز بناها که از ابتدا رواج داشت اما از نیمهٔ اول قرن سیزدهم رونق بیشتری یافت.

تصویر۷. نقاشی پشت شیشه، چشم انداز تصویر۸. نقاشی پشت شیشه، چشم‌انداز گنبد سلطانیه، نارنجستان، شیراز

۳. شبیه‌کِشی که از نیمه اول قرن سیزدهم رواج یافت.



تصویر۹. شمایل حضرت ابوالفضل(ع) (سیف،: ۱۳۲)

۴. روایات مذهبی و خط – نقاشی‌هایی که از اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم رونق پیدا کرد.

تصویر۱۰. معراج پیامبر (سیف، ٤٥) **تصویر۱۱. خط- نقاشی، خانه ملاباشی**

از بین شاخص‌ترین موضوعات مذهبی نقاشی پشت شیشه، می‌توان به موضوعاتی چون معراج حضرت پیامبر(ص)، پنج تن آل عبا، شمایل امام علی(ع)، امام حسین(ع)، حوادث روز عاشوا، شمایل حضرت ابوالفضل روی اسب در کنار فرات، روایت ضامن آهو، مجلس زهر خوراندن به امام رضا(ع) و ترکیب‌بندی‌های گوناگونی از خط نوشته و گل و مرغ، چشم‌اندازهایی از مناظر، به‌ویژه مساجد با گنبد و گلدسته‌ها، حیوانات و پرندگانی چون طاووس و مانند آنها اشاره کرد.

شمایل‌ها و خط ـ نقاشی‌ها نیز به‌دلیل دارا بودن مفاهیم مقدس و سنتی، اهمیت ویژه‌ای دارند که از یک طرف خطوط مینیاتور را در ذهن تداعی می‌کنند و از طرف دیگر روایت‌های ماندگار مذهب تشیع و نشانه‌های آن با تلفیق فرهنگ باستانی ایران را می‌نمایاند چرا که ارتباط عمیقی میان این نوع نقاشی با مذهب شیعه وجود دارد. هنرمندان قاجاری، شمایل‌های مذهبی را با نگاهی آرمانی به مضامین مقدس ساخته‌اند. اعتقاد مردم به مذهب شیعه و سنت‌هایی که نسل به نسل دنبال شده‌اند، موجب شده تا این هنر، به هنری شیعی– ایرانی تبدیل شود که نمونه‌های آن‌را نمی‌توان در دیگر کشورهای مسلمان مشاهده کرد. نقاشی پشت شیشه با چنین ترکیبی در هیچ جای دنیا دیده نمی‌شود (احمدی ملکی، ۱۳۸۵: ۶۱).

بشارت می‌گوید: جنبهٔ اعتقادی نقاشی پشت شیشه به حدی است که در گذشته، دراویش نقوش دلخواه خود را به هنرمندان نقاشی پشت شیشه می‌دادند تا آن نقوش را بر پشت شیشه پیاده کنند. زمانی که آماده می‌شد آن‌را در میان پارچه‌های سبز نگهداری می‌کردند و در مراسم عزاداری و سایر مراسم خاص، آن‌را درون آب می‌کردند و از آب آن به بیماران برای شفا و سایر افراد برای وسعت درآمد و سعادت می‌دادند تا بنوشند که این موضوع ارزش مذهبی این هنر را در پیشگاه ایرانیان نشان می‌دهد. همچنین حکام و بزرگان از این هنر در خانه‌هاشان به‌خصوص بر سر در خانه‌هاشان استفاده می‌کردند (بشارت، ۱۳۸۹).

در اصفهان، بیشتر، نقش گل و مرغ، ماهی و شمایل کشی متداول بوده است. از نقاشی‌های گل و مرغ پشت شیشه در گچ کاری سقف‌ها و دیوارها استفاده می‌شده و کار در نهایت مهارت و به دست گچ‌بر و شیشه‌چسبان به‌طور جداگانه صورت می‌گرفته است. در مغازه‌ها، که دخل چوبی داشتند، روی درِ دخل‌ها را با نقاشی پشت شیشه که آیه‌های قرآن و اسامی پنج تن بر آنها نقش شده بود، زینت می‌دادند و آنها را مایهٔ برکت کسب و کار خود می‌دانستند (کاظمی و سلحشور، ۱۳۸۷: ۱۸).

۳-۱. شمایل‌نگاری پشت شیشه

در شمایل‌های پشت شیشه، صورت‌هایی زیبا تصویر می‌شد. زیرا جمال، صفت اساسی خداوند است و در آیینهٔ زیبایی، انسان مثال آسمانی را می‌بینند. پیامبر(ص) و سپس حضرت علی(ع) و فرزندان او تجلی این جمال به‌منزلهٔ انسان‌های ملکوتی‌اند که نقاشان پشت شیشه، چهرهٔ آنان را در نهایت دقت و زیبایی ترسیم کرده‌اند (کاظمی و سلحشور، ۱۳۸۷: ۱۱).

در نقاشی پشت شیشه یا آیینه، اثری از رعایت آناتومی در ساختمان بدن انسان و حیوانات نیست و اشیا و اجزای تابلو به صورت نمادین تصویر شده‌اند. گاه نقاش در پرداخت عناصر تصویری آن‌چنان ضعیف ظاهر می‌شود که مخاطب در نگاه نخست گمان می‌کند نقاش در خلق اثر بسیار عجولانه عمل کرده و به نازل‌ترین صورت ارائه اثر رضایت داده است (سخن پرداز، امانی، ۱۳۸۲: ۲۷). سیف می‌گوید: نقاشی پشت شیشه در گذر ایام، آرام آرام از انحصار نقش گل و پرنده بیرون آمد. شیشه‌نگاران، با گرایش به نقاشی، مناظری همانند چشم‌انداز پل و رودخانه و نمای بیرونی بناهایی چون کلیساهای فرنگ، حال و هوای تازه‌ای به تنوع نقش و رنگ بخشیدند. با تمامی این احوال، نقش گل و پرنده، همچنان به‌منزلهٔ شاخص نقاشی پشت شیشه مطرح است و همواره، مناظر و مرایا، در متن شاخ و برگ گل‌ها جای می‌گیرد.

شمایل‌های پشت شیشه، تلفیق درخشانی از روایت‌های مذهب تشیع نیز می‌باشد و بدین دلیل دارای اعتبار و ارزش والایی است. این شمایل‌ها نذر سقاخانه‌ها و امامزاده‌ها می‌شد یا به دست شمایل‌گردان‌ها برای ذکر مصایب امامان معصوم در ایام عزاداری و همچنین همراه دراویش برای تبرک به میان مردم برده می‌شد. از شمایل معصومین در ایام محرم و همچنین برای تبرک در مراسم گوناگون از جمله زمان درو کردن و خرمن کردن استفاده می‌شده است که نام این رسم «خرمن خوانی» بوده که مردم اعتقاد زیادی به آن داشتند.

نوع دیگری از قاب‌های مخصوص شمایل نیز وجود داشت که به آن «*لوا*»

می‌گفتند. این قاب از دو قسمت ساخته شده بود که در یک طرف آیینه و در طرف دیگر شمایل حضرت علی(ع) و گاهی حضرت ابوالفضل قرار می‌گرفت و شبیه قاب آیینه بوده است. در قسمت پایین این قاب، محلی ناودان مانند وجود داشته که این قاب‌ها را حمایل‌وار به گردن می‌آویختند و آب جمع شده در پایین قاب را که تبرک می‌پنداشتند، می‌نوشیدند. گیلانی‌ها از مروجان لوا بوده‌اند (سیف، ۱۳۸۷: ۱۸).

در شمایل‌هایی که در مشهد ساخته می‌شد مضمون «یا ضامن آهو» دیده می‌شود که توسط اسماعیل گیلانی از نقاشان شمال ایران متداول شد. نقل است که گیلانی‌ها از قزوین به مشهد رفته‌اند و در اطراف حرم امام رضا(ع) و به صورت دسته‌جمعی سفارش زایران را آماده می‌کردند. در این نوع آثار، تصویر قدمگاه حضرت رضا(ع) هم در گوشه‌ای از تابلوها نقاشی می‌شد. گفته می‌شود که گیلانی‌ها به قم هم رفتند و در این شهر نهضت یا ضامن آهو را ادامه دادند، ولی صحن حضرت معصومه(ع) وارد نقاشی پشت شیشه نشد (کاظمی و سلحشور، ۱۳۸۷: ۱۴).

۳-۲. خط- نقاشی‌ها

خط نوشتن بر پشت شیشه، قدمتی برابر با پیدایش شمایل‌های مذهبی دارد و به یقین می‌توان گفت که پایه و اساس شیوهٔ مهم هنری که در آغاز دههٔ ۴۰ هجری شمسی چند تن از هنرمندان ایرانی بنیان نهادند و «هنر سقاخانه» نام گرفت، متکی بر خط ـ نقاشی‌های پشت شیشهٔ دوران قاجار بوده است. در دوران قاجار خط را هم بر پشت شیشه و هم بر پشت آیینه می‌نوشتند. کلمات را اغلب به شکل طُغراهای دوطرفه نوشته و با حاشیه و اسامی پنج‌تن و نقاشی گل و مرغ تزیین می‌کردند و زمینهٔ اثر را معمولاً با کاغذهای طلایی یا نقره‌ای می‌پوشاندند. از بهترین نقاشان خط پشت شیشه، «عظیمی»، «غلامعلی نقاش قمی» و «محمدعلی» را می‌توان نام برد. رنگ‌هایی که نقاشان مذهبی استفاده می‌کرده‌اند، بیشتر رنگ‌های سوخته بوده است.

رنگ‌های شاد، کمتر بکار گرفته می‌شده و اگر بکار می‌رفته گویی که احساس

نقاش، سرنوشت رنگ‌ها را تعیین می‌کرده است. غُلُو این نقاشان بیشتر پیرامون چهره مذهبی شاخص نقاشی است. رنگ‌ها به‌گونه‌ای بکار گرفته می‌شدند که حتی‌الامکان به عظمت و جلال شخصیت بیفزایند. سیمای حضرت، پوشش او و حالات او با حس زیباپرستی نقاش نقش زده شده است. اگر در نقاشی می‌جنگد، دشمن او ذلیل نشان داده می‌شود و اگر هنگام نبرد، صحنهٔ قتلگاه حضرت مجسم می‌شود، باز او زبون نیست. نقاش، به‌گونه‌ای لحظات کارش را دربارهٔ حضرت تلطیف می‌کند که بینندهٔ تابلو، در نخستین برخورد نگاهش به سوی او یا مرکب او جذب شده، پس از آن به همهٔ تابلو می‌نگرد (سخن‌پرداز و امانی، ۱۳۸۲: ۲۸-۲۷).

تصویر۱۲. خط- نقاشی، خانه ملاباشی، اصفهان

به هر حال، آنچه بیش از همه ماهیت نقاشی پشت شیشه را هنری کاملاً عامیانه عیان می‌کند، نفوذ فوق‌العاده باورها و انگاره‌های فرهنگ عامه در روایت موضوعات تصویر شده است. موردهایی که این نقاشی متوجه آن بود، آن‌را به صورت نقاشی فقط مذهبی درآورد، تا جایی که ایجاد چنین نقش‌هایی نوعی عبادت محسوب می‌شد. از بی‌اعتنایی نقاش در مورد نگذاشتن امضا و از سوی دیگر بی‌توجهی او به ترکیب‌بندی و هماهنگی رنگ‌ها، این مسئله بیشتر رنگ حقیقت می‌گیرد که این نقاشان، ذهنی کاملاً مذهبی داشته‌اند و چون صور و شمایل در مذهب اسلام ممنوع بوده است، کار خود را فقط به تجسم اعتقادات مذهبی محدود کرده‌اند تا از این طریق مورد طعن و لعن قرار نگیرند (سعیدیان، ۱۳۷۶: ۱۴۰).

٤. هنرمندان بنام نقاشی پشت شیشه

شیوهٔ نقاشی پشت شیشه، استادکاران و هنرمندان زیادی داشته است که بسیاری از آنها به دلیل نبود تذکره و تاریخچه‌ای مشخص در این رشته، به فراموشی سپرده شده و یادی از آنان در خاطرات یا شرحی بر دفتری باقی نمانده است.

از بین هنرمندان سرشناس این رشته، به افراد زیادی می‌توان اشاره کرد از جمله: «سیدحسین تبریزی» معروف به «سیدحسین عرب»، «میرزا مهدی شیرازی» معروف به «شازده افسر»، «میرزا رضا درویش»، «میرزا اسکندر»، «میرزا عباس قلمکار»، دو برادر به نام‌های «سید محمد و سید غفار اصفهانی»، «کوچک خان»، «میرزا ابراهیم کاشیکار»، «استاد ستار زنجانی»، «علی طارمی»، «میرزا ابوالقاسم زنجانی»، «استاد محب‌علی زنجانی»، «سید اسدالله»، «سید کمال»، «استاد حاجی باقر»، «سید کاظم شیرازی»، «حسین صورتگر شیرازی»، «آقا ماشاءالله»، «زارحسین مجنون»، «میرزا عبدالجلیل»، «میرزا عبدالحسین کاشی»، «سید جعفر رشتیان»، «اسماعیل گیلانی»، «استاد رضا»، «استاد رحیم قزوینی»، «سید عباس شیشه‌نگار»، «استاد محمد قزوینی»، «علی الوندی»، «علی رشتی»، «محمدباقر گلپایگانی» و دهها هنرمند دیگر که فعالانه در این عرصه به کارهای متنوع هنری در قالب‌ها و موضوعات مختلف مشغول بودند.

بیشتر این هنرمندان، چنان که از اسم برخی از آنها معلوم است، از شهرهای مختلف ایران از جمله زنجان، قزوین، تبریز، همدان، شیراز، اصفهان و مشهد بودند که برای تلاش و امرار معاش به تهران که عرصهٔ هنر در آن مهیا شده بود نقل مکان می‌کردند و در حجره‌ها، دکه‌ها، مغازه‌ها، قهوه‌خانه‌ها و نقاش‌خانه‌های بازار و محلات مرکزی این شهر مشغول می‌شدند. اکثر آنان نیز در چند سالی از دورهٔ فعالیت خود به اشتهار و رونق درخوری می‌رسیدند، ولی بدون سوءاستفاده از این اشتهار و رونق، با قناعت و مناعت طبع به کار و تولید آثار همت می‌گماشتند؛ اما به سبب کشش اندک بازار و دلایل ذکر شده قبلی، به وضع مطلوب و موقعیتی با ثبات نمی‌رسیدند. آنان اغلب با فقر مواجه می‌شدند و در دوره‌های بعدی فعالیت، تجربیات خود را به شاگردان و اطرافیان انتقال

مـی‌دادنـد و در وضـعیت نـامطلوب و گمنـامی و فرامـوش شـدگی، انبـوهی از آثـار و دست‌آفریده‌های هنری را به‌جا می‌گذاشتند و چشم از جهان فـرو مـی‌بسـتند (احمـدی ملکی، ۱۳۸۵: ۶۱).

در بین هنرمندان معاصر این رشته، می‌توان به «احمد رضوی»، «حسین مرآتیـان» و «رضا حسینی» اشاره کرد که اکثراً در حفاظت و مرمت نقاشـی‌هـای پشـت شیشـه و آینهٔ به‌جا مانده از دوران گذشته ایفای نقش می‌کنند. از نمونه کارهای انجام شده توسط هنرمندان فوق می‌توان به مرمت نقاشی‌های پشت شیشه «آیینه‌خانـهٔ وثیـق»، «خانـهٔ ملاباشی»، «خانه شیرمحمدی»، «خانهٔ بدیع» و مانند آنها اشاره کرد که تصاویر برخـی از نمونه کارهای ایشان آورده شده است.

۵. فن شناسی؛ چگونگی انجام مراحل کار

شیوهٔ کار نقاشی پشت شیشه، همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، نگاشتن تصاویر بـر سطح پشتی شیشه با رنگ‌های روغنی متداول در آن زمان بود.

این سبک نقاشی، از دشوارترین روش‌های نقاشی است. نقاشی پشـت شیشـه بـرخلاف نقاشی بر روی بوم که از رنگ زمینه به جزییات تصویر می‌رسد، از جزییات شروع شـده و در نهایت به رنگ زمینه می‌رسد. یا این که نقاش با نگاه کردن به آیینه کار می‌کند.

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد در اروپا، این نقاشـی بـه نقاشـی اگلـومیزه[۱] معـروف می‌باشد (اگلومیزه یک واژهٔ فرانسوی است که مفهوم سطح طلاپوش شـده دارد). طـی این فرایند، پشت شیشه با طلا یا یک برگهٔ فلزی پوشیده می‌شود. لایهٔ فلز با استفاده از یک چسب ژلاتینی متصل می‌شود که در نهایت مانند آیینه، جـایی کـه طـرح نشـانده می‌شود انعکاس از بین می‌رود. برگهٔ فلز ممکن است با استفاده از یـک چسـب روغنـی متصل شود که یک طرح مات ایجاد می‌کند. طلاپوشـی همـراه بـا یـک نقاشـی بکـار می‌رود (R Berrett (Sidney S. Williston; Kory ۲۰۱۱،۸۴.

۱. Eglomisse

رضوی، از استادکاران نقاشی پشت شیشه که هم اکنون مرمت‌گر این هنر است، در مورد چگونگی کار این نوع نقاشی در ایران ذکر می‌کند: برای شروع کار، ابتدا شیشه را شسته و خشک می‌کردند، سپس طرح کلی منظره یا موضوع مورد نظر را بر پشت آن به طریقه گرته، سمبه و قرص کردن ایجاد می‌کردند و رنگ‌گذاری را از انتها به ابتدا یعنی از جزییات به کلیات بر آن اعمال می‌کردند. ابتدا نزدیک‌ترین نقوش و سطوح به بیننده را بر سطح پشت شیشه می‌نگاشتند و به همین روال برعکس، کار نقاشی را ادامه می‌دادند. مثلاً از نقوش لباس یا جزییات پرتره انسان یا هر عنصری که در پلان جلو ایستاده یا درختی که جلوتر از همه بود یا حتی قلم‌گیری را شروع می‌کردند. درختان یا عناصر پشت سر آن‌را پس از آن می‌کشیدند و در انتها به کشیدن و رنگ کردن عناصر دور دست و کوه و آسمان می‌پرداختند. گاهی هنرمند مجبور بود حین کار، در جلوی شیشه بنشیند و از روبه‌رو به آن بنگرد و دست خود را خم و در سمت دیگر شیشه، نقش‌پردازی یا رنگ‌گذاری کند (رضوی، ۱۳۹۰).

طرح‌اندازی بر پشت آیینه نیز، بدین صورت است که ابتدا طرح بر پشت آیینه انداخته می‌شود و سپس نقره از پشت کار گرفته می‌شود. برداشتن بخشی از نقره پشت از سطح خارجی آیینه یک کار وارونه است که بایستی رنگ پشت، طی عملیات فیزیکی، برداشته سپس نقره به‌طور کامل با اسید برداشته شود. (مرحله سیلورینگ). رنگ‌هایی که معمولاً بر روی شیشه بکار می‌روند رنگ‌های اکریلیک و دیگر رنگ‌ها با پایه روغنی هستند. سیلورینگ، یک مرحلهٔ خشن می‌باشد که با احیای نمک نقره (معمولاً نیترات) همراه است که باعث می‌شود فلز نقره ته‌نشین و آزاد شود (۲۱: Leblanc, Raymond, ۱۹۸۰).

نقاشی پشت شیشه طی چند سده حضور در عرصهٔ هنر ایران، به‌ویژه در اواخر دوران قاجار و چند دههٔ نخست دورهٔ پهلوی، به خصوصیات منحصر به فرد خود و فنون کارکردی ویژه‌ای رسید. الهام از شیوهٔ نگارگری ایرانی در عدم سایه–روشن‌پردازی، خطوط کناره‌نما، رنگ‌های درخشان و سطوح تخت می‌تواند از این خصوصیات باشد؛

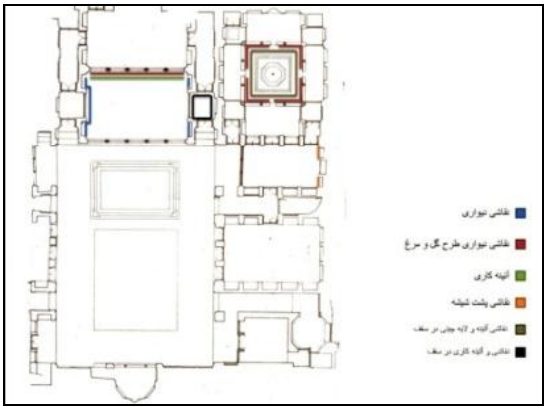
گرچه در این شیوه، عناصر با درشت‌نمایی بیشتر، اندکی زمختی و نقش و نگارهای خلاصه شده‌تری همراه است. امروزه هنرمندان شیشه نگار، سطحی را که طراحی شده با چسب می‌پوشانند و سپس بقیه سطح را سندبلاست می‌کنند. به این ترتیب رنگ، بهتر روی سطح می‌نشیند. همچنین در مشاهدهٔ لایه‌نگاری که از قسمت پشت در یک نقاشی پشت شیشه زرک کاری شده انجام گرفت، مشخص گردید که ابتدا لایه‌های رنگ پشت شیشه گذاشته شده است و پس از آن ورقه‌های طلا چسبانیده شده‌اند.

٦. مطالعات موردی

طی مشاهدات انجام گرفته، چهار باب خانهٔ تاریخی به‌عنوان نمونه‌های موردی انتخاب، عکاسی و بررسی شدند. این چهار بنا، خانه‌های موسوم به «امام جمعه»، «وثیق انصاری»، «ملاباشی» و «اخوان حقیقی» در اصفهان هستند که از لحاظ نوع طرح، قدمت، آسیب و راه‌کار پیشنهادی برای حفظ، دسته‌بندی شده‌اند.

٦-١. خانهٔ امام جمعه

این خانه در خیابان هاتف شمالی در انتهای کوچهٔ مقبرهٔ علامه مجلسی واقع شده است. قدمت این خانه مربوط به دورهٔ قاجار و دارای تزیینات بسیاری بوده که متأسفانه در حال حاضر چیز زیادی از آن تزیینات باقی نمانده است. از نقاشی پشت آیینه فقط دو عدد قاب روی دو جرز، در یکی از اتاق‌های جبههٔ شرقی و یک قاب در اتاق مجاور آن، باقی مانده است.



پلان ۱. خانه امام جمعه، اصفهان، موقعیت نقاشی‌های آیینه

جدول۱-۱. مقایسه طرح‌های نقاشی پشت شیشه و آیینه خانهٔ امام جمعه- اصفهان

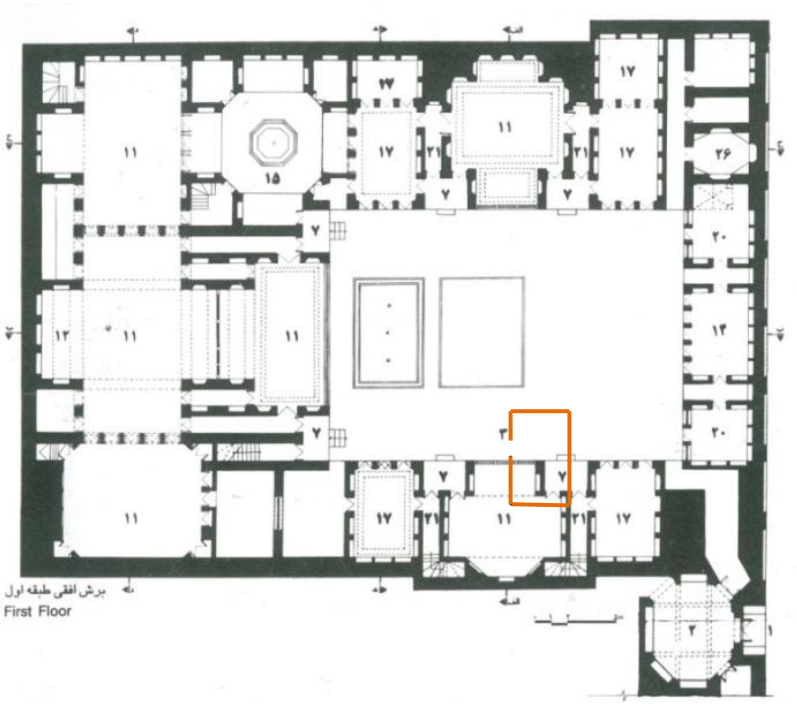
طرح / تصویر	موقعیت اثر	وضعیت اثر	راهکار حفظ	نوع آسیب
۱۶و۱۷. گل و مرغ زرک‌کاری	جبهه شرقی (اتاق دوم)	نامطلوب	حفظ و مرمت و پوشش در برابر مرمت‌های سازه‌ای	شکستگی
۱۳و۱۴و۱۵.گل و مرغ	جبهه شرقی(اتاق سوم)	نامطلوب	حفظ و مرمت سازه/ پاکسازی و مرمت و حفاظت تابلو۱	- عدم ایستایی سازه - شکستگی - ریختگی و آلودگی و کثیفی قاب‌های دور

تصویر۱۳و۱٤. نقاشی پشت آیینه، خانه امام جمعه

۱ . در چنین مواردی به دلیل ضعف سازه و حفظ تزیین، توصیه می‌شود قاب کار شده روی دیوار از دیوار به مکـانی روی یـک قاب انتقال داده شود، البته بر اساس قوانین بین‌المللی حفاظت و مرمت این به‌منزلهٔ آخرین راهکار انجام‌پذیر است.

٦-۲. خانهٔ وثیق انصاری

خانه وثیق انصاری که متعلق به دورهٔ قاجار است را بزرگ خانـدان وثیـق انصـاری، رئیس مستوفیان دربار ظل السلطان حاکم اصفهان در حدود صـد و پنجـاه سـال پـیش ساخته است و از زیباترین خانه‌های دوره قاجار در این شهر بـه شـمار مـی‌آیـد. نـوع و ترکیب فضاهای مختلف این خانه و تزیینات مفصل و متنوع آن از ممیزات این بناسـت. این بنا در میدان امام علی(ع)، محلهٔ هارونیه قرار داشته، در مالکیت سازمان اوقاف اسـت و هم‌اکنون به عنوان حوزهٔ علمیه از آن استفاده می‌شود. در جبههٔ غربی خانه و در اتاقی به نام اتاق عروس، موارد متعدد نقاشی آیینه و شیشه دیده مـی‌شـود کـه در پـلان بنـا مشهود است.



پلان ۲. خانه وثیق انصاری (خانه‌های اصفهان،٦٨)، موقعیت نقاشی‌های آیینه

جدول(۱-۲). مقایسه طرح‌های نقاشی پشت شیشه و آیینه‌خانه وثیق انصاری

طرح / تصویر	موقعیت اثر	وضعیت اثر	نوع آسیب	راهکار پیشنهادی
۱۸. گل	جبهه شرقی	مطلوب/مرمت شده	شکستگی	حفظ نگهداری شرایط مساعد
۱۹. گل ومرغ	جبهه شرقی	مطلوب/مرمت شده	شکستگی	حفظ نگهداری شرایط مساعد
۲۰.چشم انداز	جبهه غربی	آسیب‌دیده	شکستگی دارای کمبود	بازسازی آیینه و موزون‌سازی
۲۱. گل با زمینه زرک	جبهه غربی	آسیب‌دیده	ترک	وصالی ترک
۲۲. گل	جبهه غربی	آسیب‌دیده/ مرمت شده (بازسازی کمبود آیینه)	دارای ترک و ریختگی طلای زمینه	وصالی ترک‌های با تزریق چسب (رضوی، مصاحبه شخصی،۱۳۸۹)
۲۳. گل	جبهه غربی	آسیب‌دیده	ترک	وصالی ترک، حفظ در شرایط مساعد (دما و رطوبت اپتیمم)
۲٤. گل زرک کاری	جبهه غربی	مطلوب		حفظ در شرایط نگهداری مساعد
۲۵. گلدانی ٭نقاشی از روی شیشه	جبهه غربی	مرمت‌شده		حفظ در شرایط نگهداری مساعد

تصویر۱۵و۱٦. نقاشی پشت آیینه، خانه وثیق، شاه‌نشین شرقی، چشم‌انداز، گل و بوته

تصویر۱۷و۱۸. نقاشی پشت آیینه، خانه وثیق، اتاق عروس

تصاویر۱۹و۲۰. نقاشی پشت آیینه، خانه وثیق، اتاق عروس

تصاویر۲۱و۲۲. نقاشی پشت آیینه، خانه وثیق، اتاق عروس

٦-۳. خانه اخوان حقیقی

این خانه نیز متعلق به دورهٔ قاجار است و در کوچهٔ موسوم به «یازده پیچ» در خیابان چهارباغ پایین شهر اصفهان واقع شده است. خانه دارای تزیینات منحصر به فرد و نفیس و متعددی است. نقاشی‌های پشت‌شیشه و آیینه در قسمت‌های شاه‌نشین شمالی و جنوبی خانه دیده می‌شود.

پلان ۳. خانه حقیقی، (حاجی قاسمی،۸۱)، موقعیت نقاشی‌های آیینه

جدول(۱-۳). مقایسه طرح‌های نقاشی پشت شیشه و آیینهٔ خانهٔ حقیقی - اصفهان

تصویر / طرح	موقعیت اثر	وضعیت اثر	نوع آسیب	راهکار پیشنهادی
۲۶. گل	شاه‌نشین جنوبی	مطلوب	-	حفظ و نگهداری در شرایط مساعد
۲۷.گل		آسیب‌دیده	شکستگی و ریختگی آیینه	بازسازی آیینه حفظ نگهداری شرایط مساعد
۲۸.گل	شاه‌نشین شمالی	آسیب‌دیده	شکستگی دارای کمبود	بازسازی آیینه و حفظ نگهداری شرایط مساعد
۲۹.گل	شاه‌نشین شمالی	آسیب‌دیده	شکستگی دارای کمبود	بازسازی آیینه حفظ و نگهداری در شرایط مساعد
۳۰. خط- نقاشی	شاه‌نشین شمالی	مطلوب	-	حفظ و نگهداری در شرایط مساعد

تصاویر۲۳و۲٤. نقاشی پشت آیینه، خانه حقیقی، شاه‌نشین شمالی، شاه‌نشین جنوبی

تصاویر۲۵و۲٦. نقاشی پشت آیینه، خانه حقیقی، شاه‌نشین شمالی، نقاشی پشت آیینه

تصویر۲۷. خط- نقاشی، نقاشی آیینه خانه حقیقی، شاه‌نشین شمالی

٦-٤. خانهٔ ملاباشی

خانهٔ ملاباشی واقع در خیابان ملک اصفهان مربوط به دورهٔ قاجار و تحت مالکیت خصوصی است. در قسمت شاه‌نشین، دارای تزیینات مفصل و گسترده آیینه‌کاری،

نقاشی دیواری، نقاشی پشت‌شیشه و آیینه است. تزیینات این خانه پس از قرار گرفتن در مالکیت خصوصی، مرمت شده است.

جدول ۱-٤. مقایسه طرح‌های نقاشی پشت شیشه و آیینه‌خانه ملاباشی، اصفهان

تصویر / طرح	موقعیت اثر	وضعیت اثر	نوع آسیب	راهکار پیشنهادی
۳۲. گل و مرغ	شاه‌نشین	مطلوب/ مرمت شده	اتصال مرز گچ و آیینه	حفظ نگهداری شرایط مساعد
۳۳. گل و مرغ	شاه‌نشین	مطلوب	–	حفظ نگهداری شرایط مساعد
۳٤. خط- نقاشی	شاه‌نشین	مطلوب	–	حفظ نگهداری شرایط مساعد
۳۵.گل با زمینه زرک	شاه‌نشین	مطلوب/مرمت شده	ترک	وصالی، موزون‌سازی رنگی
۳٦. گل با زمینه زرک	شاه‌نشین	آسیب‌دیده	شکستگی- کمبود	بازسازی شیشه، موزون‌سازی رنگی
۳۷.گل و مرغ	شاه‌نشین	آسیب‌دیده	شکستگی- کمبود	بازسازی شیشه، موزون‌سازی رنگی
۳۸. گل	شاه‌نشین	مرمت شده	–	حفظ و نگهداری در شرایط مساعد

تصاویر۲۸و۲۹. نقاشی پشت شیشه و آیینه، گل و مرغ در حاشیه و قوس،خانه ملا باشی، شاه‌نشین

تصاویر۳۰و۳۱. نقاشی پشت شیشه زمینه زرک و آیینه، گل و مرغ با آسیب خانه ملاباشی، شاه‌نشین

تصاویر۳۲و۳۳.نقاشی پشت آیینه، خط- نقاشی و گل و مرغ، خانه ملاباشی، شاه‌نشین

تصویر۳٤. نقاشی پشت شیشه،خانه ملاباشی، شاه‌نشین

۷. علل زوال

نقاشی پشت شیشه بستر و عرصهٔ مناسبی برای به تصویر کشیدن تصورات ذوقی هنرمندان معتقد و بی‌ادعای ایرانی بود، اما به دلایل زیادی نتوانست از جایگاه محکم، عمر دیرپا و گسترش قابل توجهی برخوردار باشد.

علل افول یا پس زده شدن این نوع شیوه‌ها را در عوامل زیادی می‌توان جست‌وجو کرد که از آن میان می‌توان به سختی نوع کار، آسیب‌پذیری اثر حین کار و پس از اتمام

آن به دلیل شکنندگی و آسیب‌پذیر بودن مواد و مصالح مصرفی و از همه مهم‌تر کیفیت غلط و تبعیض‌آمیز مناسبات هنری از طرف سردمداران و اختصاص ناعادلانه میادین کار و امکانات اقتصادی به قشری خاص بر مبنای خود محوری‌ها و در نتیجه، مشخص نبودن متولی برای شیوه‌های مستقل و مردمی و محکم نبودن پایگاه اقتصادی این نوع هنرها در اجتماع اشاره کرد. در این بخش به آسیب‌های اجتماعی که باعث افول و نزول این هنر شده پرداخته و پس از آن به آسیب‌شناسی ساختاری آن اشاره خواهد شد.

۷-۱. آسیب‌شناسی اجتماعی

کم بودن سطح دستمزد، سختی کار و بی‌توجهی عوامل هنری حکومت‌ها به این موضوع، کار مستمر و زحمات هنرمند را جبران نمی‌کرد. بنا به گفتهٔ معدود شاهدان، خیلی از هنرمندان این رشته، با وجود کار زیاد و مستمر، از کمترین منابع مالی برای گذران زندگی یا تهیهٔ مکان مناسب و ابزار کار برای خود محروم و همواره با تنگنا روبه‌رو بودند. بیشتر آثار آنها را نیز (به ویژه نمونه‌هایی که مضمونشان موضوعات مذهبی، شمایل امامان و پیشوایان دین یا حوادث عاشورایی بود) مردم معتقد و تنگدست بر اساس نذری پیشین سفارش می‌دادند یا می‌خریدند و آنها را به اماکن مذهبی، امامزاده‌ها، تکیه‌ها و سقاخانه‌ها می‌دادند. نقاش یا شیشه‌نگار در نهایت به نیت شرکت در اَجر اخروی این نذر، دست ساختهٔ خود را در ازای کمترین مبلغ، که گاهی از پول شیشهٔ استفاده شده نیز کمتر بود، به مشتریان و خواستاران عرضه می‌کرد.

اما با اینکه تصور خدمت مذهبی و شرکت در اجر اخروی به‌عنوان انگیزه‌ای بسیار قوی و شوربرانگیز باعث به‌وجود آمدن آثار زیادی در این عرصه می‌شد، ولی تأمین نشدن جنبهٔ اقتصادی و نبود پشتوانه ادامه کار، که ثمرهٔ دستمزد اندک یا عدم پرداخت دستمزد به هنرمند بود در نهایت، موانع اجرایی مشهودی به‌وجود می‌آورد و نقاش پشت شیشه مجبور بود برای گذران زندگی به کارهایی چون بنایی، کاشی‌کاری، نقاشی ساختمان و مشاغلی از این قبیل رو کند. حتی در دوره‌های بعد و اوج رونق نقاشی پشت

شیشه، پای عده‌ای بازرگان و دلال کالاهای عتیقه به‌میان آمد که سفارش‌هایی بـه نقاشـان و صاحبان دیگر هنرها می‌دادند، ولی آنها نیز به‌دلیل سودجویی و بهره‌بری هرچه افزون‌تـر از مبادله و خرید و فروش آثار، با شگردهای مختلف سعی بر آن داشتند که دسـت هنرمنـد بـه مبلغ درخوری نرسد و به تعبیر امروز، نوعی مناقصهٔ خُدعه‌آمیز و سفارش با کمترین قیمـت و تحویل با بیشترین کیفیت راه می‌انداختند و خلاق‌ترین نیروهـا را بـا حـداقل دسـتمزد بکـار می‌گرفتند که خیلی مواقع با مبلغ پرداخت شده از طرف مردم مذهبی کوچـه و بـازار چنـدان فرق نمی‌کرد. به همین دلیل اسـت کـه در همـهٔ دوره‌هـای هنـر ایرانـی، بیـرون از جرگـهٔ هنرمندان درباری، تقریباً همهٔ هنرمندان دیگر، به‌ویژه نقاشان پشت شیشه و مشـاغلی چـون آن، که تا حد زیادی از دبدبه‌های راه انداخته شده و تجملات درباری و سـرمایه‌داری برکنـار بوده‌اند، دچار تنگنای مالی و فقر و محرومیت بوده‌اند. از طرف دیگر، سلطه‌گری و نفـع‌طلبـی و محدودنگری عوامل دست‌اندرکار به قراری بوده که مهلـت کمتـرین اسـتفادهٔ منصـفانه و سزاوارانه از امکانات و موقعیت‌ها را به آنها نمی‌داده است و سرمایه‌ها و بودجـه‌هـای صـرف شده برای آفرینش‌های هنری، در موارد به اصـطلاح تعریـف شـده و از پـیش تعیـین شـده مصرف می‌شد. بنابراین، هنرمندان به‌مرور زمان از تک و تا مـی‌افتادنـد و بـه حاشـیه رانـده می‌شدند (احمدی ملکی،۱۳۸۵: ۶۱-۶۰).

با توجه به آنچه بیان شد، عوامل متعددی در طول زمان سبب افول نقاشـی پشـت شیشه گردیده که در زیر جمع‌بندی شده است:

۱. مشکل بودن فن کار

هنرنمایی وارونه‌انگارانه روی سطحی شکننده و در عین‌حال خطرناک مانند شیشـه که طراحی‌ها و رنگ‌گذاری‌ها در آن باید از انتها به ابتدا عمـل مـی‌شـد؛ یعنـی آخـرین لکه‌های رنگی باید نخستین ضربه‌های قلمو را تشکیل می‌دادند و کار به حالت برعکس ادامه می‌یافت. ضمن اینکه با افتادن بستر اصلی کار یعنـی شیشـه، ثمـرهٔ سـاعت‌هـا و روزها تلاش بی‌وقفه از بین می‌رفت. آسیب‌پذیری و عدم استحکام، عـلاوه بـر سـختی کار برای هنرمند، باعث گرایش کمتر مشتریان برای خرید اثر نیز می‌شد.

۲.وابسته بودن هنر به دولت و دربار

عدم حمایت به‌موقع عوامل دولتی و نادرستی و ناپایداری شیوهٔ کار متصدیان هنر دربار که مثل خیلی از دوره‌های تاریخی، خود را متولیان بی‌منازع هنر روز تلقی می‌کردند و در بیشتر یا همه تبادلات پولی هنر دست داشتند و غیر از خود و چندی از دار و دسته‌های خویش، به هیچ قشری مجال برخورداری و عرض اندام نمی‌دادند.

۳.عامل اقتصادی

نقاشی پشت شیشه، هنر پرزحمت و در عین حال آسیب‌پذیری بوده که بیش از هر چیز از پندارهای مذهبی مایه گرفته است. به همین سبب مخاطبان یا مشتریان آن‌را اقشار مذهبی جامعه تشکیل می‌دادند که عموماً تهیدست بودند و حتی در صورت پی بردن به ارزش هنری یک اثر نیز، توان مالی لازم برای خرید آن‌را نداشتند. افراد یا گروه‌های مذهبی توانمند نیز عمدتاً بازاری‌ها بودند که نگاه، انتظار و انتخابشان بر پایهٔ داد و ستد و ارزش مادی اشیا بود.

۴. ذهنیت هنرمندان

ذهنیت، استنباط و نحوهٔ عمل گروهی نقاشان پشت شیشه را نیز باید از عوامل مؤثر در عدم رونق این هنر دانست. آنان به دلایل اعتقادی و اجتماعی، یا بر اثر عادت، به ارزش پولی آثار خود توجه چندانی نداشتند و بنابه دلایلی که در بالا ذکر شد، اثر خود را ناگزیر در برابر هر مبلغ ناچیزی از کف می‌دادند. برخی هنرمندان گاهی حتی با دریافت کمترین دستمزد (کمتر از هزینه‌ای که برای تهیهٔ وسایل و مواد شده بود) نه‌تنها ضرر وارده را می‌پذیرفتند، بلکه احساس تفاخر نیز می‌کردند.

۷-۲. آسیب‌شناسی ساختاری

ساختار نقاشی پشت شیشه، همانگونه که ذکر شد شامل شیشه یا آیینه و نقاشی می‌باشد که هر دو، مواجه با عوامل آسیب‌رسان متعدد هستند.

نوع آسیب‌های وارده به اثر کاملاً با نوع مواد بکار رفته در آن و واکنش‌هایی که

این مواد با یکدیگر و با بستر تابلو دارند مرتبط است. به‌همین سبب، موضوع دامنهٔ مرمت نقاشی آنقدر وسیع است که یک مرمت‌گر باید به تمام خصوصیات فیزیکی و شیمیایی این مواد وقوف کامل داشته باشد تا در هنگام مرمت، صحیح‌ترین و مؤثرترین شیوهٔ مرمتی را بکار گیرد. در این شیوه، امکان دارد نقاش از رنگ‌های روغنی یا تمپرا استفاده کند. البته، در هر دو شیوه، تابلو دچار آسیب می‌شود ولی آسیب‌های تمپرا خیلی بیشتر از رنگ روغن است.

عوامل محیطی که باعث تخریب نقاشی‌های پشت شیشه می‌شوند شیمیایی، بیولوژیکی و فیزیکی هستند. تغییرات ناشی از نیروهای سازوکاری، لطمات سازوکاری است که معمولاً تأثیر ثانویهٔ یکی از سه عامل فوق است. عواملی مانند رطوبت می‌تواند هم تخریب‌های فیزیکی و هم شیمیایی را در بر داشته باشد.

۷-۲-۱. آسیب‌های شیشه و رنگ

شیشه، تنها جامد بی‌شکل است. این خصوصیت غیرعادی در ساختار درونی شیشه، تعیین‌کنندهٔ بسیاری از ویژگی‌ها و خواص این ماده است. یک صفحه شیشه‌ای، به علت فقدان نظم تکرار شونده در ساختمان درونی شیشه می‌تواند به‌منزلهٔ یک مولکول بزرگ مورد توجه قرار گیرد. شیشه به‌علت ساختمان مایع و یک مولکولی که دارد چنانچه تَرَکی در سطح آن ظاهر گردد بدون برخورد به هرگونه مانع تا آخر پیش می‌رود.

شیشه ماده‌ای است که تغییرات داخلی و پوسیدگی آن به محیط سطحی‌اش بستگی دارد. بعضی از گرایش‌ها به کریستالیزه شدن یا مات شدن در بخشی از شیشه با توجه به مادهٔ تشکیل دهندهٔ آن وجود دارد و این باعث می‌شود که با افزایش قدمتش شکننده‌تر شود (ریدرر، ۱۳۷۶: ۴۰).

رنگ‌ها نیز در معرض انواع آسیب‌ها هستند. تعامل رنگ و شیشه خود نیز به دلیل متفاوت بودن ضریب انبساط دو ماده می‌تواند آسیب‌رسان باشد.

۷-۲-۱-۱. آسیب‌های سازوکاری

شیشه جسمی است حساس که در مقابل ضربات سازوکاری تحمل چندانی ندارد و

با وارد آمدن ضربه‌ای به یک قسمت از آن، تَرَکی بزرگ در سطح آن ایجاد می‌شود. آسیب‌هایی که بر اثر وارد شدن نیروهای خارجی ایجاد می‌شود، تَرَک‌های ریز و غیرقابل رؤیت نیز ایجاد خواهد کرد که بعدها با جزیی‌ترین ضربه‌ها بُروز خواهند کرد. این تَرَک‌ها باعث می‌شوند که پیوند رنگ و شیشه در این قسمت‌ها از هم گسسته شود. از طرف دیگر هنگامی که یک فشار ناگهانی به لایهٔ رنگ وارد شود، به قابلیت کشش آن لطمه می‌زند و در صورتی‌که همان نیروهای به‌طور متناوب و طولانی روی رنگ‌ها وارد شوند باعث می‌شوند که رنگ، نرمی خود را از دست بدهد. رنگ‌ها در نتیجهٔ کهنگی آنقدر خشک می‌شوند که به حد شکنندگی برسند و در این حالت رنگ‌ها در معرض بیشترین آسیب‌های سازوکاری هستند و به‌مرور تَرَک‌ها در لایهٔ رنگ ظاهر می‌شوند (رحمتی،۱۳۸۷: ۶۳).

از عوامل دیگری که به آسیب‌های سازوکاری روی رنگ‌ها کمک می‌کند، مواد الحاقی روی تابلو و رنگ است. مثلاً کاغذهای چسبیده شده به رنگ باعث می‌شود روی رنگ تنش ایجاد شده، استحکام خود را از دست بدهد.

۷-۲-۱-۲. آسیب‌های فیزیکی

– **دما:** شیشه در برابر انبساط، ضعیف و در مقابل انقباض قوی است. به‌همین دلیل تغییرات ناگهانی حرارت می‌تواند موجب بروز تغییراتی خطرناک در آن گردد چراکه سطح خارجی شیشه زودتر از داخل آن سرد و گرم می‌شود (ریدرر،۱۳۷۶: ۱۶).

–**رطوبت:** مهم‌ترین عاملی که سبب آسیب رسیدن به نقاشی‌های پشت شیشه می‌شود رطوبت است. رطوبت به‌منزلهٔ عاملی فیزیکی و شیمیایی می‌تواند بر سطح شیشه و رنگ اثر گذاشته و به آن آسیب برساند. البته، بیشترین تخریب هنگامی است که این دو اثر، توأم باشند. رطوبت می‌تواند گازهای موجود در هوا را تبدیل به اسیدهایی مخرب نماید. ضریب انبساط حجمی لایهٔ رنگ با شیشه متفاوت است بنابراین تنش‌هایی که در اثر رطوبت در لایه‌های رنگ ایجاد می‌شود خصوصاً هنگامی که از بست ضعیفی استفاده شده باشد باعث انبساط و ازدیاد حجم رنگ می‌شود که هنگام

تبخیر، رطوبت و ایجاد خشکی، اتصال رنگ و شیشه بسیار سست شده و تَرَک‌های رنگ بروز می‌کند. همچنین رطوبت، بست‌های تمپرا و بست‌های قابل حل در آب را حل کرده و آنها را از بین می‌برد که در این صورت رنگ حالت تورق پیدا خواهد کرد (جاجرمی،۱۳۷۶: ۳۲).

-**نور:** نور در طول زمان بست‌های آبی را تخریب می‌کند. البته، در نقاشی‌های پشت‌شیشه، چون مقداری از نور ماورای بنفش توسط شیشه جذب می‌شود، از شدت تأثیر نور روی رنگ می‌کاهد ولی میزان جذب آن در حدی نیست که بتواند کاملاً در مقابل این اشعهٔ مخرب محافظت کند (جاجرمی،۱۳۷۶: ۳۷).

۷-۲-۱-۳. آسیب‌های شیمیایی

-**رطوبت:** رطوبت باعث نوع دیگری از آسیب نیز به شیشه‌های تاریخی می‌شود که به «بیماری شیشه» معروف است. در این حالت، شیشه رگه رگه شده و حالت ابری در آن ایجاد می‌شود که در این شرایط، شیشه شفاف بودن خود را از دست می‌دهد. البته این حالت برای شیشه‌هایی که از لحاظ ترکیب مواد اولیه، ساختار و ترکیب‌بندی مناسبی ندارند بیشتر رخ می‌دهد.

نخستین عامل خوردگی شیشه، شکستن شبکهٔ سیلیسی بوسیلهٔ شسته شدن یون‌های قلیایی بیرون شیشه در شرایط نمناک است. برای مثال موقعی که آب در بین قاب‌های شیشه که روی یکدیگر قرار گرفته‌اند، هیدرواکسیدهای قلیایی سطح بیرونی را می‌شوید که در بعضی مواقع ترکیب آن با دی اکسید کربن هوا به شکل کربنات‌ها صورت می‌گیرد.

میزان آب کمتر باشد، بیشتر به شیشه آسیب می‌رساند چون، مقدار کمی از آب، غلظت یون‌های شسته شدهٔ قلیایی سطح شیشه را به اندازهٔ کافی بالا برده و به شبکهٔ سیلیکاتی‌اش صدمه می‌زند و در نهایت سبب رگه‌رگه شدن یا به اصطلاح بیماری شیشه (گریان شدن) می‌شود.

جریان آزاد باران، در مقایسه با هر قلیای محلول و به سبب اینکه روی شیشه متمرکز نمی‌شود، آسیب کمتری به آن می‌رساند. البته، اگر شیشه‌های جدید در معرض

رطوبت قرار گرفته و برای چند روز گرم شوند، سریعاً پوسیده می‌شوند. دی اکسیدهای سولفور هنگامی که با رطوبت روی سطح رنگ‌ها ترکیب می‌شوند، تولید اسید سولفوریک کرده، ترکیبات رنگدانه‌ها را از بین می‌برند. همچنین بر روی بست‌ها به‌راحتی می‌تواند اثرات مخربی داشته باشند. مطمین‌ترین راه برای حفظ اشیای شیشه‌ای که در وضعیت گریان و ناپایدار قرار دارند این است که در محیطی خشک نگهداری شوند. یعنی لازم است میزان رطوبت نسبی اشیا، زیر ۴۲درصد حفظ شود (AnneLee ,۲۰۱۱,p:۳).

-**آلودگی هوا:** گوگرد موجود در هوا از سوختن مواد سوختی مثل زغال، زغال سنگ یا نفت حاصل می‌شود. تنها راه محافظت از آثار، جلوگیری از ورود این عوامل مخرب به درون موزه‌ها و نمایشگاه‌ها است. وجود دوده در هوای مناطق صنعتی، یکی دیگر از مشکلات در این مناطق است. دوده ماده‌ای چرب و آلوده به اسید سولفوریک است. وقتی در ترک‌های اشیای فرسوده و یا خلل و فرج اشیای متخلخل وارد می‌شود، به بافت آنها نفوذ کرده و باعث از بین رفتن و پوسیدگی کلیهٔ موادی می‌شود که با آنها در تماس است (ریدرر، ۱۳۷۶: ۲۴).

- **میکرو ارگانیسم‌ها:** وجود رطوبت و مواد مغذی از دلایل مهم پیدایش این نوع عوامل آسیب‌رسان است. خاصیت جاذب‌الرطوبه بودن در بعضی مواد، بستر مناسب را برای واکنش‌های میکروارگانیزمی به‌وجود می‌آورد. رنگ‌هایی که در آنها مواد مغذی پروتینی، قندی، نشاسته‌ای به‌منزلهٔ بست بکار رفته، محل مناسبی برای رشد میکروارگانیسم‌ها است.

میکروارگانیسم‌ها با تغذیه از بست رنگ‌ها، آنها را دچار اضمحلال می‌کنند. خزه‌ها و گلسنگ‌ها در محیط‌های مرطوب به‌خوبی رشد می‌کنند به همین دلیل، تابلوهایی که در مناطق مرطوب مثل شمال ایران موجود هستند، در معرض مستقیم این نوع آسیب‌ها قرار دارند. قارچ‌ها در محیط تاریک، بست موجود در رنگ را از بین می‌برند. خزه‌ها، محیط مرطوبی را فراهم آورده و گل‌سنگ‌ها نیز با تولید اسیدهای اگزالیک باعث

تخریب بعضی از رنگ‌ها و حل کردن قلیاهای سطح شیشه می‌شوند.

– **حوادث طبیعی:** رخدادهای گذشته نشان داده که حوادث طبیعی چگونه با نیروهای عظیم و مهار نشدنی خود می‌توانند یک محل و یا حتی یک سرزمین را ویران و سرمایه‌های فرهنگی آن‌را نابود سازند.

– **آسیب‌های انسانی:** برخی آثار هنری چندان آسیب‌پذیر نیستند اما گاهی بیشترین صدمه‌ای که به آنها وارد می‌شود در نتیجهٔ دخالت‌های انسانی است که دانسته یا نادانسته صورت می‌گیرد . از جمله آسیب‌هایی که در نتیجهٔ دخالت‌های انسانی متوجه آثار هنری می‌شود عبارت‌اند از:

– **هنرستیزی:** چند مورد تخریب عمدی آثار هنری در سال‌های اخیر توجه را به این نوع تخریب که، به‌رغم نادر بودن، دارای اثرات درازمدت و همیشگی است جلب کرد. آسیب‌های ناشی از جنگ را نیز باید در این گروه جای داد (Hamilton,۲۰۱۱،٤١).

فصل دوم

کُپ‌بری

مقدمه

هنر کُپ‌بری تلفیقی از هنر آیینه‌کاری و گچ‌بری است. این دو ماده با فرم و نظمی خاص و با همکاری دو گروه هنرمند آیینه‌کار و گچ‌کار در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که ماحصل آن، طرح‌های زیبا و آثار منحصر به فردی است که به شرح آن پرداخته می‌شود. هنر کپ‌بری نیز مانند دیگر هنرهای سنتی که پیش از این معرفی شدند در حال زوال و فراموشی است.

در آغاز بحث به هنر آیینه‌کاری و پس از آن به هنر گچ‌کاری و در نهایت به فن کپ‌بری که تلفیقی از این دو هنر است، پرداخته می‌شود.

۱. معرفی آیینه‌کاری

در فرهنگ ایرانیان، به آب و آیینه همواره به شکل دو نماد پاکی و روشنایی، راستگویی و صفا توجه شده است و احتمالاً بکارگیری آیینه در تزیینات معماری، برگرفته از همین فرهنگ است. هنر آیینه‌کاری یکی از زیباترین هنرهای سنتی ایران است که عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی به‌ویژه اماکن متبرکه کاربرد دارد. اجرای طرح‌های منظم و نقش‌های متنوع به‌وسیلهٔ قطعات کوچک و بزرگ آیینه برای

تزیین سطوح داخلی بنا را هنر آیینه‌کاری می‌گویند. در این رشته هنری، هنرمند آیینه‌کار با استفاده از شیشه و برش آن به اشکال متنوع، فضایی درخشان و زیبا در بناها می‌آفریند که از بازتاب نور در قطعات بی‌شمار آیینه تشعشع و درخشش و زیبایی در تزیینات بناها ایجاد می‌شود و پوششی بسیار مناسب و زیبا برای تزیین بنا از نظر استحکام و دوام است (سمسار، ۱۳۷۹: ۹).

سمسار در بارهٔ هنر آیینه‌کاری همچنین می‌نویسد؛ این هنر که بازگوکنندهٔ صفای ذوق هنرمند است، با تکیه بر اشکال هندسی مثلث و لوزی و چندضلعی منظم که هستهٔ درخشان و مدوری را در میان گرفته، اشعهٔ ذات نورانی آن‌را به پیرامون می‌پراکند تا تمام صحنهٔ وجود را با اشراق خود تسخیر و تابناک گرداند که این باور را در انسان زنده می‌سازد که «و اشرقت الارض بنور ربه» و در بینش فلسفی الهی از «نور الانوار» و «نورالنور» و سپس از خورشید عقل در عالم امکان حکایت می‌کند. هنر آیینه‌کاری، قانون عمل و عکس‌العمل را نیز تداعی می‌کند چراکه در این مجموعه، هرشکل هندسی در زاویهٔ تقارن خاص خود قرار گرفته، آنچه را در زاویهٔ مقابل می‌بیند منعکس می‌کند. «و وجدوا ما عملوا حاضرا» (قرآن مجید، کهف ۴۹) (سمسار،۱۳۸۰ :۲۷۲-۲۷۱) به‌طور کلی شکل‌گیری آیینه‌کاری به عوامل زیر بستگی داشته است:

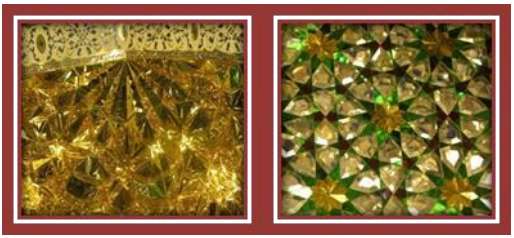
- نیاز به روشنایی
- علاقه به تزیین زیارتگاه‌ها
- چون استفاده از تصاویر موجودات زنده، اعم از انسان و حیوان در محل عبادت و در برابر نمازگزار در اسلام، جایز نیست، آیینه‌ها شکسته و تزیینات، شکل هندسی به خود گرفتند.

عبدی[1] از اساتید آیینه‌کار می‌گوید؛ آیینه‌کاران ایرانی در مسیر تکامل هنر خود از قطعات کوچک‌تر آیینه بهره گرفته و به پدید آوردن آثار دقیق‌تر و ظریف‌تر پرداختند. برای این کار، جام‌های آیینهٔ نازک به کشور آلمان سفارش داده شد که با ورود آنها در برش، سهولتی تازه پدید آمد و قطعات آیینه را آسان‌تر برش می‌دادند. هنرمندان آیینه‌کار، این آیینه‌ها را به

۱ . امیر عبدی استاد آینه‌کار اماکن متبرکه نجف و کربلا با سایت www.aynehkary.com

اشکال مختلف هندسی چون لوزی و مثلث، مستطیل و مانند آن می‌بریدند و به صورت تخت و برجسته در کنار هم به‌طور یکنواخت و منظم می‌چیدند (تصویر شماره ۱و۲).

گاهی در سقف‌ها، آیینه‌های جام یک‌پارچه بکار می‌رفت که آن‌را با رنگ دست‌ساز، نقاشی اسلیمی، گل و مرغ، گل و بوته و تصویر اشخاص نقاشی پشت‌آیینه کرده‌اند. طرح‌هایی چون شمسه، ترنج متداول بوده است. شکل‌های حجمی نیز در آیینه‌کاری، در گذشته و حال، معمول بوده است. از جمله نیم‌کره‌های کوژ یا کاو که به کاسه، جام یا گل جام شهرت دارد و یا مقرنس‌هایی که با آیینه‌کاری پوشانده می‌شود و در سقف نیم‌گنبدی ایوان‌ها، سه‌کنج‌ها و کاربندی‌ها بکار می‌رود. از بهترین نمونه‌های این‌گونه تزیینات، مقرنس‌های ایوان آینهٔ حضرت معصومه در قم می‌باشد (تصویر شماره۳).



تصویر۱و۲. طرح‌های آیینه بری، خانه بدیع، اصفهان

تصویر۳. آیینه‌کاری حرم حضرت معصومه – قم[۱]

[۱]. آرشیو امیر عبدی.www.aynekari.com, accessed: ۱۰/۴/۱۳۹۰,

۲.تاریخچهٔ آیینه

کریستی ویلسن[۱] در کتاب «تاریخ صنایع ایران» ذکر می‌کند: بعید است انسان، پیش از شناخت فلزات توانسته باشد عنصری با عملکرد آیینه را ساخته و مورد استفاده قرار دهد. سومریان نخستین قومی هستند که توانستند فلزاتی همچون مس، طلا، روی و قلع را کشف کنند. هر کدام از این فلزات در صورت صیقل یافتن می‌توانند بخشی از ویژگی‌های هر عنصری را که در مقابل آنها قرار می‌گیرد، بازتاب دهند. بنابراین آنها می‌توانسته‌اند از این ویژگی فلز برای ساختن آیینه‌های دستی و با مصارف خانگی استفاده کنند. اختراع آیینه را به تمدن مصر یعنی همان تمدنی که آرایش صورت برای نخستین بار در آنجا رواج یافت نسبت می‌دهند)ویلسن،۱۳۶۶: ۷).

یافته‌های باستان‌شناسی نشان می‌دهد مردمی که در هزارهٔ چهارم قبل از میلاد در سیَلک کاشان می‌زیستند نیز از آیینه‌سازی آگاهی داشتند، آیینه‌های گرد که از مس و تقریباً به شکل صفحهٔ محدب بودند. پس از آنکه مس جای خود را به مفرغ داد، آیینه‌هایی نیز از جنس مفرغ ساخته شدند. از حفریات تپهٔ حصار دامغان، شوش، خوروین فارس، املش و سایر نقاط ایران نیز آیینه‌های برنزی بدست آمده که قدمت آنها بین ۱۰۰۰ تا ۳۰۰۰ قبل از میلاد می‌باشد. این آیینه‌ها اغلب دارای دسته‌ای کوتاهند. گرچه از دورهٔ هخامنشی تاکنون آیینه‌ای بدست نیامده است اما نمی‌توان آیینه و سابقهٔ آن‌را در کاخ تچرای داریوش نادیده گرفت. در ادوار تاریخی ایران نیز ساختن آیینه به نحوی بهتر و شفاف‌تر ادامه یافت. پس از سقوط ساسانیان، فلزکاری در ایران به‌ویژه در سده‌های نخستین اسلامی، کم و بیش بر همان روش دورهٔ پیشین بود. همانندی ساخت آیینه‌ها در دورهٔ اسلامی و نگاره‌ها و ارائه‌های پشت آنها با نگاره‌های ظروف نقره‌ای ساسانی شاهد این ادعاست (سمسار:۱۳۷۹ :۳۵-۳۴).

---

۱ .Cristi Vilson

تصویر٤و٥. آیینه دوران سلوکی- ساسانی(کرمانشاه)

بهره‌گیری از نقره و آهن و ترکیب آنها پیشرفت‌هایی در آیینه‌سازی پدید آورد، افزودن روکشی از نقرهٔ پرداخته شده بر آیینه‌های فلزی تا سده‌های دو و سه میلادی رواج داشت، نمونه‌هایی از این قبیل که متعلق به دورهٔ ساسانی است در کاوش‌های املش نیز به‌دست آمده است (ویلسن، ۱۳۶۶ :۲۶-۲۵).

از ابتدای دوران اسلامی تا شش قرن، آیینه‌های گرد دسته‌دار و بی‌دستهٔ پرداخته شده و آراسته به نقش و نگارهای برجسته چون پیکرهای آدم و جانور، گل و گیاه، همراه خطوط تزیینی به‌ویژه خط کوفی بودند. بخش میانی پشت آینهٔ بی‌دسته همواره برجستگی کوچکی داشت با حلقه‌ای در آن که برای آویختن به دیوار بود. در دستهٔ آیینه نیز نقش و نگار پیکره قرار داشت. آیینه معمولاً در شهرهایی که مرکز فلزکاری بود ساخته می‌شد، شهر همدان در سده‌های نخستین اسلامی از مهم‌ترین این مراکز بود. چیره‌دستی مردم فارس در فلزکاری تا قرن چهارم هجری نیز شهره بود، غیر از همدان و فارس، شهرهای بزرگ خراسان و سیستان در ساختن ابزارهای برنزی، دماوند و دامغان در ساختن ابزارهای آهنی و ری در ساختن هر دو شهرت داشتند که همه، به نوعی آیینه هم می‌ساختند. از ابتدای تاریخ ساخت آیینه، به‌ویژه از قرن یازدهم میلادی، تولید آیینه‌های سیمین و برنزی آراسته به نقش برجستهٔ آدمی و حیوان و خط تزیینی کوفی به‌طور چشمگیر گسترش یافت. با پیدا شدن نوبورژوازی در ونیز، کم‌کم

ساخت تولیدات ایرانی جای خود را به کالاهای اروپایی داد. این زمان، ساختار تاریخی اجتماعی ایران توانایی مبارزه با نوبورژوازی اروپایی نداشت، در مورد تولید آیینه از اروپا شکست خورد، اما این شکست در تولید، دلیل بر شکست در هنر نبود و هنرمند ایرانی همچنان با پرداختن هنر به اشکال مختلف در آیینه و آیینه‌کاری برتری داشتند (زادهوش، ۱۳۸۰ :۱۲-۱۶).

میرزایی مهر[۱] می‌گوید در عصر صفوی که روابط بین‌المللی ایران توسعه یافته بود، آیینه از ایتالیا وارد ایران شد اما به دلیل آسیب‌پذیری، در طول راه صدمه می‌دید. ایرانیان به این فکر افتادند که از این آیینه‌های شکسته به نحوی بهره ببرند. آیینه که پیش از این در ادبیات عرفانی به‌مثابه سمبل صفا و صداقت و روشن‌ضمیری بکار رفته بود این بار با برش‌های کوچک، در قالب اشکال هندسی و انواع مقرنس‌ها در اماکن متبرکه، مساجد و کاخ‌ها استفاده می‌شد. کاربرد آیینه در سقف و دیوارهای این بناها و انعکاس و انتشار تصویر در آیینه‌ها، مفهوم وحدت در کثرت و همه و هیچ را تداعی می‌کرد. سقف و فضاهای درونی بناها در معماری اسلامی که تا پیش از آن به واسطهٔ کاشی‌کاری‌های ظریف و هنرمندانه، واجد حالتی از بی‌وزنی و سبکی منحصر به فرد در سقف بود این بار با استفاده از آیینه به حد اعلای این سبکی می‌رسید (میرزایی مهر،۱۳۹۰).

۲-۱.تاریخچه آیینه‌کاری در اروپا

در قرون وسطی آیینه‌های فولادی که صیقلی‌تر و شفاف‌تر از انواع مسی، مفرغ و برنزی آن بود رواج فراوان یافت و قرن‌ها از آن استفاده می‌شد، تا اینکه تحولی پیش آمد و کاربرد شیشه در ساخت آیینه کشف شد. زمان این تحول در اروپا، قرن ۱۲ میلادی است. نخستین آیینه‌های شیشه‌ای عبارت بودند از صفحه‌ای شیشه‌ای که پشت آن با ورقهٔ نازکی از سرب اندوده شده بود، اما ظاهراً این تکنیک، اختراع اروپاییان نیست و باید زادگاه آن‌را در چین، هند یا به احتمال قوی در خاورمیانه جست‌وجو کرد.

---

۱ . میرزایی‌مهر، علی‌اصغر، هیئت علمی جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، فارغ‌التحصیل رشته نقاشی

در قرن دوازدهم، علوم و صنایع در سرزمین‌های پهناور اسلامی به اوج ترقی رسیده بود، از آن جمله اخترشناسی، پزشکی، ریاضیات، کاغذسازی، شیشه‌گری و بلورسازی. بنابراین اختراع آیینه شیشه‌ای می‌تواند ابتدا در همین منطقه صورت گرفته شده و سپس به اروپا راه یافته باشد. به هر حال در قرن بعد، این صنعت باز هم جهش تازه‌ای یافت و به‌جای ورقهٔ سرب که در پشت شیشه آیینه می‌اندودند، از مخلوط قلع و جیوه استفاده کردند که به مراتب بر قدرت بازتاب و شفافیت آیینه افزود (ریاضی، ۱۳۷۵ : ۱۴-۱۱).

در قرون بعد، آیینه‌سازی، شیشه‌گری و بلورسازی به‌تدریج به مراحل تولید صنعتی دست یافتند و کارگاه‌های کوچک ساخت آنها، به‌کارخانه‌های بزرگ مبدل شدند. شهر نورنبرگ در آلمان، نخستین مرکزی بود که در اروپا در ساخت آیینه و شیشه تخصص و شهرت یافت و سپس شهر ونیز، در شمال ایتالیا، در این زمینه بلندآوازه شد. در قرون ۱۵ و ۱۶میلادی، کارگاه‌ها و کارخانه‌های متعددی برای ساخت انواع آیینه و شیشه و اشیای بلورین در ونیز به‌وجود آمد و صنعتگران چیره‌دست این شهر، با نوآوری‌ها و ابتکارات جالبی که در این زمینه از خود نشان دادند، شهرتی در سراسر اروپا به هم زدند. در این میان یک فرد انگلیسی در سال ۱۷۵۱ موفق به نوآوری جالبی در صنایع آیینه‌سازی شد و آن اینکه به‌جای استفاده از مخلوط قلع و جیوه برای اندودن پشت شیشه آیینه، از مخلوط جیوه و نقره بهره جست. این تغییر از این نظر اهمیت داشت که کاربرد جیوه به خاطر سمی بودن این فلز مایع، متضمن خطراتی بود، در حالی‌که استفاده از نقره احتمال هرگونه خطری را از میان می‌برد و این تکنیک تازه، به زودی در همه‌جا رواج یافت ((ریاضی، ۱۳۷۵: ۲۰).

تصویر٦. خانه ملاباشی، اصفهان، طرح‌های مختلف آیینه‌کاری

۲-۲.تاریخچهٔ هنر آیینه‌کاری ایران

از قدمت آیینه‌کاری در ایران سابقه روشنی در دست نیست. تنها شواهد و مدارک موجود حاکی است که از آیینه برای نخستین بار در تزیین بنای خانهٔ شاه طهماسب صفوی در قزوین استفاده شده است. هنر آیینه‌کاری در بنا از قزوین آغاز و با انتقال پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان در سال ۱۰۰۷ هجری قمری به این شهر و سپس به شهرهای دیگر ایران گسترش یافت.

معروف‌ترین بنایی که در آن از آیینه به‌میزان انبوه استفاده شده کاخ آیینه‌خانه بوده که به سبب کاربرد آیینه در تزیین به این نام شهرت یافته است. این کاخ در زمان سلطنت شاه‌صفی کنار زاینده‌رود ساخته شد. سقف، تالار، ایوان و دیوارهای این کاخ با آیینه‌های یک‌پارچه به‌درازای یک و نیم تا سه متر و پهنای کمتر از یک متر آرایش شده بود که از بازتاب تصویر زاینده‌رود و درختان ساحل شمالی آن در آیینه مناظر زیبا و جالب پدیدار می‌شد. از این پس، هنر آیینه‌کاری به خانه‌های دولتمردان زمان صفوی راه یافت و در کاخ چهلستون نیز به‌طور گسترده از آیینه‌کاری به‌منزلهٔ تزیین بنا استفاده شد (ریاضی، ۱۳۷۵: ۲۱).

آیینه‌کاری در این دوران، گاه به صورت آیینه‌های تخت و گاهی به صورت آیینه‌های برجسته، انجام می‌گرفته است که عمدتاً با طرح آیینه‌های ساده شامل برش‌های معمولی مانند طرح‌های نگینی، قبه‌ای، ستاره و انواع طرح‌های گره اجرا و با برش‌های خاص انجام می‌شد (ریاضی، ۱۳۷۵: ۲۷).

تصویر۷،۸و۹.آیینه‌کاریهای سقف خانه شیرمحمدی، سقف ایوان آیینه چهلستون اصفهان، طرح‌های مختلف آیینه‌کاری (آرشیو میراث فرهنگی اصفهان)

برافتادن صفویان و ناپایداری سیاسی و اقتصادی سرچشمه گرفته شده از آن برای مدتی آیینه‌کاری را دچار رکود کرد. نخستین بنای آیینه‌کاری شدهٔ پس از این دوره، دیوانخانه کریم‌خان زند در شیراز بود، که آن هم به فرمان آقامحمدخان قاجار ویران شد و ستون‌های یکپارچهٔ حجاری شده و درهای خاتم و آیینه‌های بزرگ آن‌را برای توسعه و بازسازی ایوان دارالعمارهٔ تهران (ایوان تخت مرمر کنونی) به تهران حمل کردند. آیینه‌کاری در سدهٔ ۱۳ هجری قمری رو به ترقی و گسترش نهاد و تکاملی تدریجی اما محسوس داشت. در طول این قرن آثار زیبایی چون تالارها و اتاق‌های شمس‌العمارهٔ کاخ گلستان در تهران، ایوان و آستانهٔ حضرت عبدالعظیم در شهر ری و آیینه‌کاری دارالسیادهٔ آستان قدس رضوی در مشهد و دیگری ایوان آینهٔ صحن جدید آستان حضرت معصومه(س) در قم انجام گرفت که هر یک به تناسب شیوهٔ کار این دوره به شمار می‌آید. گسترش کاربرد آیینه‌کاری، تحول دیگری است که در این سده پدید آمد. از این پس، آیینه‌کاری از محدودهٔ اماکن مذهبی و کاخ‌های سلطنتی خارج شد و به صورتی گسترده در اماکن همگانی به کار برده شد.[۱]

تصویر۱۰و۱۱.آیینه‌کاری خانه ملاباشی، اصفهان

۱ . http://mirasyar.persianblog.ir/post/۱۸۹۵(p:۱.accessed:۲/۷/۱۳۹۰)

آیینه‌کاری در آغاز به صورت نصب شیشه‌های یک‌پارچه بر روی دیوار بنا رایج بود، سپس قطعات آیینه به تدریج کوچک‌تر و ریزتر شد تا در پایان سدهٔ سیزدهم هجری قمری قطعات کوچک آیینه به اشکال مثلث، لوزی، شش‌گوش و مانند آن در آمد و هنرمندان، آنها را به صورت الماس تراش (طرح‌های تخت و برجسته در کنار یکدیگر) بکار بردند. رایج‌ترین طرح‌ها در آیینه‌کاری طرح مشهور گره است که از نظر تنوع اشکال و کاربرد آن در رشته‌ها گوناگون هنر ایران در نوع خود بی‌نظیر است.

تصویر۱۲. طرح الماس‌تراش، خانه شیرمحمدی، اصفهان

نقوش دیگر چون قاب‌بندی به شیوه‌های گوناگون و یا ترکیب و تلفیق آنها به‌ویژه در آیینه‌کاری سقف از جمله شمسه، ترنج، لچک، قطارسازی، اسلیمی، مقرنس و نیم کره‌ای گود که به کاسه شهرت دارند، رایج بوده است. در تزیینات آیینه‌کاری از تلفیق گچ‌بری با آیینه نیز استفاده می‌شود که در حقیقت آمیزه‌ای از هر دو هنر به شمار می‌آید (مرآتیان، ۱۳۹۰) که در قسمت‌های بعد بحث خواهد شد.

۳.شیوه اجرای کار در آیینه‌کاری

مصالح و مواد استفاده شده در هنر آیینه‌کاری عبارت‌اند از آیینه، چسب، سریش و گچ نرم. ابزارهایی که در هنر آیینه‌کاری استفاده می‌شوند عبارت‌اند از قلم طراحی، خط‌کش برای خط‌اندازی روی شیشه، میز زیر دست، الماس آیینه‌بُر و کاردَک.

روش کار، این گونه است که نخست، طراح، معمار یا شخص آیینه‌کار طرح مورد نظر را آماده و اجرای طرح روی کاغذ پس از تشخیص ابعاد و تقسیم‌بندی گره محاسبه

می‌شود. سپس کاغذ طراحی شده را سوزنی می‌کنند و بر سطح کار مـی‌گذارنـد و روی آن گره‌زنی می‌کنند. پس از آن از روی طرحی که به‌وسیلهٔ گرده بر دیـوار منتقـل شـده هر گره را در خود خرد کرده و به وسیله آیینه‌های محـافظ یـک سـانتی‌متـری کـه در اطراف نقش گره چسبانده می‌شود، گره اصلی نمایان می‌شود. چسباندن قطعـات آیینـه روی دیوار با گچ و سریش انجام می‌شود.

همچنین در سطوح آیینه‌کاری که زمینهٔ کار دارای نقـوش یـا خطـوط برجسـته یـا فرورفته است گچ‌بر زمینه را مشابه طـرح آیینـه‌کـاری آمـاده کـرده و قطعـات آیینـه را آیینه‌کار در اندازه و اشکال مورد نظر با الگویی مقوایی بُرش داده شده آمـاده مـی‌کنـد. سپس به‌وسیلهٔ خمیری که مرکب از گچ و سریش است قطعات آیینه را بر اساس طـرح به‌وسیلهٔ فشار دست روی گچ کُشته بر سطح کار می‌چسبانند و برجستگی و فرورفتگـی مورد نظر را ایجاد می‌کنند تا نقوش دلخواه و مورد نظر پدیدار شود. در خاتمه سطح کار را پاک کرده و براق می‌کنند (شیخی، ۱۳۷۹: ۳۸-۳۵).

تصاویر۱۸-۱۳. مراحل آیینه بری و آیینه چسبانی (کارگاه مرآتیان)

٤.آرایه‌های گچی

هنر گچ‌بری از هنرهای وابسته به معماری است که در هر منطقه و هر دورهٔ زمانی،

شکل و سَبک مخصوص خود را داشته است. گچ به دلیل داشتن خاصیت چسبندگی، رنگ مطلوب، کاربرد آسان، فراوانی و ارزانی، کاربرد زیادی در هنرهای تزیینی داشته است.

٤-١.معرفی گچ

گچ، یک کانی غیرفلزی است و به شکل سنگ در طبیعت وجود دارد. این کانی، از نظر وزنی متشکل از سولفات کلسیم و آب است. از نظر حجمی، نزدیک به پنجاه درصد ساختار معدنی آن‌را آب تشکیل می‌دهد. این آب به آب تبلور مشهور است. در حالت خلوص کامل، سنگ گچ، سفید رنگ است ولی عمدتاً سنگ گچ دارای ناخالصی‌هایی است که این ناخالصی‌ها سبب می‌شود رنگ آن خاکستری، قهوه‌ای، صورتی یا حتی تقریباً سیاه به نظر برسد (حامی، ۱۳۸۵: ۱۵).

٤-٢.تاریخچه گچ

بر اساس شواهد باستان‌شناسی، تاریخ ساخت گچ به پیش از ساختن خشت و پخت آن به صورت آجر می‌رسد. یکی از کاربردهای ویژهٔ گچ، اندود کردن دیوارها و سطوح داخلی ساختمان‌هاست و هنر گچ‌بری، این آراستگی را به حد کمال و دلنوازی می‌رساند. قدیمی‌ترین آثار به جای مانده از گچ، مربوط به ۹۰۰۰ سال قبل است که در آناتولی و سوریه کشف شده‌اند. ۵۰۰۰ سال قبل مصری‌ها سنگ گچ را در هوای آزاد در درون آتش می‌سوزاندند سپس آن‌را می‌کوبیدند و تبدیل به پودر می‌کردند. در نهایت این پودر را با آب ترکیب می‌کردند و دیواره‌های کاخ‌ها و معابد خود را با گچ می‌پوشاندند. برخی از نمونه‌های اولیهٔ گچ در اهرام مصر کشف شده‌اند. علاوه بر این، یونانی‌ها از گچ به صورت خاص (گچ سلنیوم که شفاف است) برای پنجرهٔ معابدشان استفاده می‌کردند. رومی‌ها نیز با استفاده از گچ، از هزاران مجسمهٔ یونانی کپی‌برداری کرده‌اند (فیروزمندی، ۱۳۷۸: ۴۴).

٤-۳. تاریخچه کاربرد گچ در ایران

ایرانیان از دیرباز با گچ آشنایی داشته‌اند. این نکته را کشف آثار گچی در هفت‌تپهٔ خوزستان که مربوط به تمدن ایلامی است تأیید می‌کند. کاربرد گچ در پوشش قوسی کانال‌ها در قسمتی از بناهای تخت جمشید از دورهٔ هخامنشی به یادگار مانده است. ملات گچ در دورهٔ ساسانیان در اسکلت‌سازی بناها و همچنین برای نماسازی کاربرد فراوان داشته است. اشکانیان و هخامنشیان نیز با این عنصر و فناوری ساخت تزیینات گچی آشنا بوده‌اند (زمانی، ۱۳۵۵: ۴۵).

۵. تاریخچه گچ‌بری قبل و بعد از اسلام

۵-۱.گچ‌بری قبل از اسلام

هخامنشیان: در این دوره، برخی ستون‌های داخلی کاخ‌های تخت جمشید را نخست گچ‌کاری و سپس با رنگ‌های آبی و سفید و قرمز نقاشی کرده‌اند.

پارت‌ها: می‌توان گفت تزیینات گچ‌بری در ایران از زمان پارت‌ها شروع و در دورهٔ ساسانی به اوج خود رسید. از نمونه گچ‌بری دورهٔ پارتیان (قصر آشور) به صورت تزیین نمای قصر با نقوش گیاهی و هندسی بکار رفته است. همچنین در اوروک، تزیینات گچ‌بری که به شکل اشکال گیاهی، هندسی و ستاره نمایان است از هنر یونان گرفته شده است. پیکرسازی با مواد گچی در ایران با دورهٔ پارتیان ظاهر می‌شود. گچ، بنا به دلیل خاصیت سخت شدنش، بر گِل پخته مزیت دارد و این نشان می‌دهد که چرا ایرانیان برای ملات تاق‌های آجری خود از آن استفاده کرده‌اند. در دورهٔ پارت‌ها نقاشی با گچ‌بری آمیخته و قواعد خاص خود را به آن تحمیل کرده است (گیرشمن، ۱۳۶۶ :۱۷).

ساسانیان: دیوارهای آجری ابنیهٔ ساسانی با ضخامت زیاد، گچ‌اندود شده و از خصوصیات تزیین آنها نقش‌های برجستهٔ بزرگ بود که گذشته از طرح‌های گلدار شامل تصاویر حیوانی و انسانی نیز می‌شد. در مقبره‌هایی که نزدیک زیگورات چغازنبیل قرار دارند، دیوارهای داخل مقبره‌ها را با اندود گچ سفید کرده‌اند. همچنین تعداد زیادی

پلاک‌های تزیینی و حلقه‌هایی از گچ به دست آمده که دارای نقوش و طرح‌های هندسی هستند، در دورهٔ ساسانیان، نمونهٔ به کمال رسیده‌ای از آثار گچبری ارائه شده‌اند (تیسفون و بیشاپور) که موضوع آنها طرح‌های گیاهی، ساقه، برگ مو و خوشهٔ انگور است. کاخ‌های ساسانیان اغلب با سنگ و گچ ساخته می‌شد که آنها را با گچبری، موزاییک، نقاشی و ایجاد نقوش برجسته زینت می‌داده‌اند (زمانی،۱۳۵۵: ۳۰).

۵-۲. دوران اسلامی

پس از ظهور اسلام نیز از هنر گچبری در بناها استفاده می‌شده است، ولی به دلیل حرمت پیکره‌سازی، این هنر در قالب نقوش برجسته از گل و گیاه و نیز انواع طرح‌های اسلیمی و بندهای ختایی، به‌ویژه در قالب انواع خط و متنوع تجلی یافت تا پیش از رواج کاشی‌کاری، گچ تنها عامل زیبایی و تزیین بناها و فضاهای مذهبی شد.

سلجوقیان: در این دوران هنر گچبری راه تکامل خود را پیمود و محراب‌های گچبری شدهٔ زیادی از این دوره باقی مانده که با مهارت زیادی کار شده‌اند. در دوران سلجوقی، گچبری، نه تنها در مساجد بلکه در قصرها و منازل اعیان و اشراف نیز استفاده می‌شده است که اغلب طرح‌ها شامل مناظر شکار و مهمانی بود. از میان آثار این دوره می‌توان به گچبری‌های مسجد اردستان با خط بسیار زیبای کوفی مزهّر و به خصوص گنبد علویان در همدان که کاربری گچبری در داخل و خارج بنا به اشکال گوناگون جمع شده است، اشاره کرد (سمسار، ۱۳۷۹ :۶۴).

تصویر۱۹و۲۰. گچبری‌های گنبد علویان، حفاری‌های نیشابور، سامرا(ازراست به چپ)
((p:۱.accessed:۲/۷/۱۳۹۰)http://mirasyar.persianblog.ir/post/۱۸۹۵

ایلخانیان: در دورهٔ ایلخانی، هنر گچ‌بری به سرحد کمال رسید. از خصوصیات برجستهٔ این دوره، مهارت فوق‌العاده در گچ‌بری و استفاده بسیار از آن بود. راحتی کار با گچ در شکل دادن آن در مقایسه با آجر، باعث شد که در این دوره از گچ برای تزیینات، استفادهٔ بیشتری شود. گچ‌بری در این دوره به دو صورت برجسته و نیم‌برجسته تقسیم می‌شود.

تصویر ۲۱. بخشی از گچ‌بری محراب الجایتو، مسجد جامع اصفهان

از ابنیهٔ این دوران که در آنها از گچ‌بری استفاده شده می‌توان از مسجد جامع اصفهان و مقبرهٔ بایزید بسطامی نام برد. به‌وجود آمدن محراب‌های گسترده با انواع خطوط، به‌ویژه گونه‌های مختلف کوفی، بکارگیری انواع گره هندسی با نقوش اسلیمی، طوماری و اسلیمی ماری در لابه‌لای کتیبه و اسپرهای خط با گل و برگ‌های پهن و نیز گودی و برجستگی نقوش، موجب تحولی عظیم و خلق شاه‌کارهای عظیم گچ‌بری در این دوران شد. تزیینات گچی معمول در دوره سلجوقی، در عصر ایلخانی به تدریج رو به دگرگونی رفت و پر بودن و شلوغی تزیینات تبدیل به ویژگی گچ‌بری این دوران شد. (شراتو،۱۳۸۴: ۱۹) بهترین نمونهٔ شاخص این تحول، محراب اولجایتو در مسجد جامع اصفهان است.

تیموریان: در هنر گچ‌بری این دوران، انواع خطوط کوفی، محقق، نسخ، ثلث، رقاع، تعلیق و نستعلیق و به‌خصوص از خط معقلی استفادهٔ فراوان شده است. از آثار فراوان این دوره می‌توان به مقرنس‌بندی‌های گچی ارزشمند سر درِ مسجد میدان کاشان، قطاربندی‌های گچی مدرسهٔ خرگرد در خواف و خطوط گچ‌بری شده در بقعهٔ شیخ احمد جامی در تربت جام اشاره کرد (حبیبی، ۱۳۵۵: ۴۷).

صفویان: در این دوره شیوه‌های جدیدی در فن گچ‌بری به‌وجود آمد. از جمله آرایش‌های تنگ‌بری (برش ظریف گچ به فرم ظرف تنگ) که از آن، بیشتر در آرایش دیوارها استفاده می‌شد و در بناهایی مانند عالی‌قاپو و هشت‌بهشت کار شده است. شیوهٔ دیگر تزیینات این دوره، تخمه‌درآوری (برش و خالی کردن طرح‌های مختلف از روی گچ)، گچ‌بری تزیینی با برجستگی کم، که کُشته‌بُری و نقاشی روی گچ محسوب می‌شود و کُپ‌بُری اشاره کرد که فن جدیدی در هنر گچ‌بری بود.

زندیه: گودرزی در مورد هنر زند و قاجار در زمینهٔ گچ‌بری می‌گوید: هنر آفرینی‌های فراوان و ارزشمند از گچ‌بری، مقرنس‌بندی گچی، ترنج‌اندازی همراه با گل و گیاه و نقوش بدیع در آثار شهرهایی چون شیراز و به‌خصوص در عمارت کلاه فرنگی، مقبرهٔ اولیهٔ خان زند که امروز موزهٔ پارس است، به وجود آمد.

تصویر ۲۲.گچ‌بری، خانه بروجردی‌ها، کاشان

قاجار: تقلیدهایی از طرح‌های فرنگی در کاخ‌های شاهی به‌خصوص در سرستون‌سازی‌ها و سقف‌سازی‌ها در کاخ‌هایی چون گلستان و عشرت‌آباد و پاره‌ای دیگر انجام گرفت؛ اما به‌طور قاطع می‌توان گفت که این تقلیدها هرگز نتوانست جای هنر و نقوش اصیل ایرانی، به‌خصوص نقش‌های اسلیمی و ختایی و گل و گیاه که نشئت گرفته از سرپنجهٔ با ذوق هنرمندان ایران زمین بود را بگیرد. از میان آثار فراوان گچ‌بری این دوره می‌توان به گچ‌بری «کاخ اِرَم» و «نارنجستان قوام» در شیراز و گچ‌بری‌های «خانهٔ طباطبایی»، و «خانهٔ بروجردی‌های» کاشان همراه با نوآوری‌های شگرف در بناهای یاد شده و بسیاری از بناها و آثار دیگر ایران یاد کرد (گودرزی،۱۳۸۸:۳۱-۳۰).

٦. فن‌شناسی

قبل از پرداختن به چگونگی فن و مراحل انجام کار در کُپ‌بُری، هرچند به اختصار، به چگونگی تهیهٔ گچ برای مصارف مختلف اشاره و پس از آن به بحث دربارهٔ فن‌شناسی این هنر پرداخته می‌شود.

نحوه آماده کردن گچ در حالات مختلف

دستی: مقداری آب در یک ظرف می‌ریزند و گچ را به آن اضافه می‌کنند، آن‌را به‌هم می‌زنند تا گچ دستی بدست آید. این گچ برای کارهای فوری در ساختمان (محکم کردن سر تیرها و چهارچوب‌ها) بکار می‌رود.

گچ زِبرهٔ نیم‌کُشته: مقداری آب در یک ظرف می‌ریزند و گچ را به آن اضافه می‌کنند. بعد از اینکه سطح آب را گچ گرفت آن‌را خوب به‌هم می‌زنند و برای چند دقیقه به حال خود می‌گذارند تا دانه‌های گچ آبخور شوند. موقع استفاده، کمی آن‌را به‌هم زده، مصرف می‌کنند. این نوع گچ دیرتر گرفته می‌شود و مورد مصرف آن، زیرکار است.

گچ نرمهٔ نیم‌کُشته: مانند گچ زِبره است و تفاوت آن در نوع دانه‌های گچ است و از آن برای روی کار استفاده می‌شود.

گچ کُشته: این گچ را مانند گچ نیم‌کشته اما از گچ خیلی نرم تهیه می‌کنند و پس از آنکه شروع به سفت شدن کرد آن‌را دوباره به‌هم می‌زنند، مالش می‌دهند. هر چقدر آب خود را از دست بدهد به آن آب اضافه می‌کنند تا سیراب شود و به صورت خمیر در آید (اصلانی، ۱۳۸۳).

-اصول لایه‌بندی تزیینات گچی روی بنا

بخش‌های مختلف یک گچ‌بری عبارت است از: تکیه‌گاه، لایهٔ آستر، لایهٔ بستر و لایه‌های تزیینی.

تکیه‌گاه: اصولاً به بخشی از کار گفته می‌شود که لایه‌های مختلف بعدی روی آن قرار می‌گیرد. در بیشتر موارد، این تکیه‌گاه از خشت خام یا آجر است.

لایهٔ آستر: به پوششی که به صورت اندود روی لایهٔ تکیه‌گاه قرار می‌گیرد، آستر گفته می‌شود. منظور از کاربرد این لایه، تسطیح ناهمواری‌های تکیه‌گاه و ایجاد سطحی مناسب و یکنواخت برای اجرای لایه‌های بعدی است.

لایهٔ بستر: لایهٔ گچی که معمولاً از گچ نیم‌کُشته برای اندود استفاده می‌شود.

لایه‌های تزیینی: بنا به نوع تزیین، ضخامت و مدل گچ فرآوری شده مشخص می‌شود. مثلاً در کُپ‌بُری که دربارهٔ آن بحث شد فرم گچ، گچ نیم‌کشته و ضخامت آن متناسب با اندازهٔ آیینه‌ها یا شیشه‌های کپ است (اصلانی، ۱۳۸۳).

٦-۱. کُپ‌بُری

از جمله هنرهای تزیینی وابسته به معماری، کُپ‌بُری است. این هنر با تلفیقی از گچ و آیینه اجرا می‌شود. در بیشتر موارد، آیینهٔ استفاده شده آیینهٔ کُپ یا محدب (کوژ) بوده است. تصویر در آیینهٔ کوژ به صورت مجازی، کوچک‌تر و کانون آن در پشت آیینه[۱] است. البته، از آیینه‌های تخت نیز در این فن استفاده شده است. پیشینهٔ این هنر به دوران صفوی بر می‌گردد اما در همان دوره مانده و ادامه نیافته است. اصلانی، از اساتید دانشکدهٔ هنر اصفهان، در گردهمایی «گنجینه‌های از یاد رفتهٔ هنر» ایران با موضوع فن‌شناسی تزیینات آیینه‌کاری موسوم به کُپ‌بُری در کاخ هشت بهشت اصفهان، اشاره کرده که این هنر نه در دهه‌های اخیر بلکه در همان دورهٔ صفوی به دست فراموشی سپرده شده است (آیینه خیال، شماره۳: ۹۲).

در عصر حاضر نیز نمونه‌های معدودی در برخی مکان‌ها از جمله مهمان‌سرای عباسی دیده می‌شود که می‌توان گفت این موارد، اقدامی برای احیا و باززنده‌سازی این هنر بوده است.

---

۱ . اگر چند پرتو، موازی محور اصلی به آینه کوژ بتابند، ادامه پرتوهای بازتاب در پشت آیینه، از نقطه‌ای به نام کانون می‌گذرند که کانون آیینه کوژ، مجازی است (هایلیدی، کلوین، فیزیک نور، ۱۳۷۰).

٦-٢. چگونگی مراحل انجام کُپ‌بُری

دهقانی، دربارهٔ سابقه و چگونگی پرداختن به این هنر این‌گونه ذکر می‌کند: برای اجرای تزیینات کُپ‌بُری دیوارها یا سقف‌ها، ابتدا طرح مورد نظر را روی کاغذ ترسیم و آن‌را سوزنی یا سُنبه می‌کرده‌اند. سپس طرح سوزنی را روی بستر گچی کار گرته می‌کنند. بدین ترتیب که محل دقیق طرح را روی بستر مشخص کرده و این کار را با نقر کردن خطی در مرز طرح انجام می‌دادند. سپس با استفاده از بالشتکی پارچه‌ای که حاوی رنگدانه یا دوده است بر طرح می‌کوبیدند تا از آن رد شده بر سطح طرح بنشیند. پس از ایجاد طرح و قرص کردن آن، آیینه‌های کپ را آماده می‌کردند یا می‌بریدند. سپس آیینه‌ها با مخلوطی از گچ و سریش در محل مورد نظر چسبانده می‌شدند. پس از اتمام کارِ اتصال آیینه‌های کپ به محل مورد نظر، مجدداً سطح کار با گچ نیم کشته پوشانده می‌شده که در این مرحله استاد گچ‌کار با شمشه کردن دقیق گچ، سطح مورد نظر را صیقلی و تخت می‌کرده است. پس از اتمام کار، مجدداً طرح اولیه روی کار انداخته شده، گرته و سمبه می‌شده تا طرح به صورت دقیق روی سطح گچی انداخته شود. سپس با استفاده از علامات راهنمایی که از قبل مشخص شده (مکان‌هایی که آیینه متصل شده است) گچ روی آیینه‌ها را با نوعی ابزار خاص گچ‌بری که «دنبر»، می‌باشد برداشته و تا مرز رسیدن به آیینه این عمل را انجام می‌دادند تا زمانی که آیینه به صورت کامل مشخص شود (دهقانی،۱۳۸۴: ۱۹-۱۸).

٦-٣.آماده‌سازی آیینه کپ

مرآتیان[1] در خصوص چگونگی تهیه آیینه‌های کپ این‌گونه ذکر کرده است: طریقهٔ آماده کردن آیینهٔ کپ یا محدب به این صورت بوده که از تُنگ‌ها یا ظروف شیشه‌ای که بدنهٔ گِرد و محدبی داشته استفاده می‌شده یا حتی گاهی به همین منظور، تُنگ‌های شیشه‌ای ساخته می‌شده‌اند. این ظروف را با نشاندن فلز در پشت آن، آیینه می‌کرده‌اند.

---

۱. از اساتید آیینه‌کار اصفهان

او فلز استفاده شده برای آیینه کردن آیینه‌های محدب موجود در مهمان‌سرای عباسی اصفهان را جیوهٔ سه آب (سه بار جیوه شده) معرفی کرده است (مرآتیان،۱۳۹۰).

۷.نمونه‌های موردی

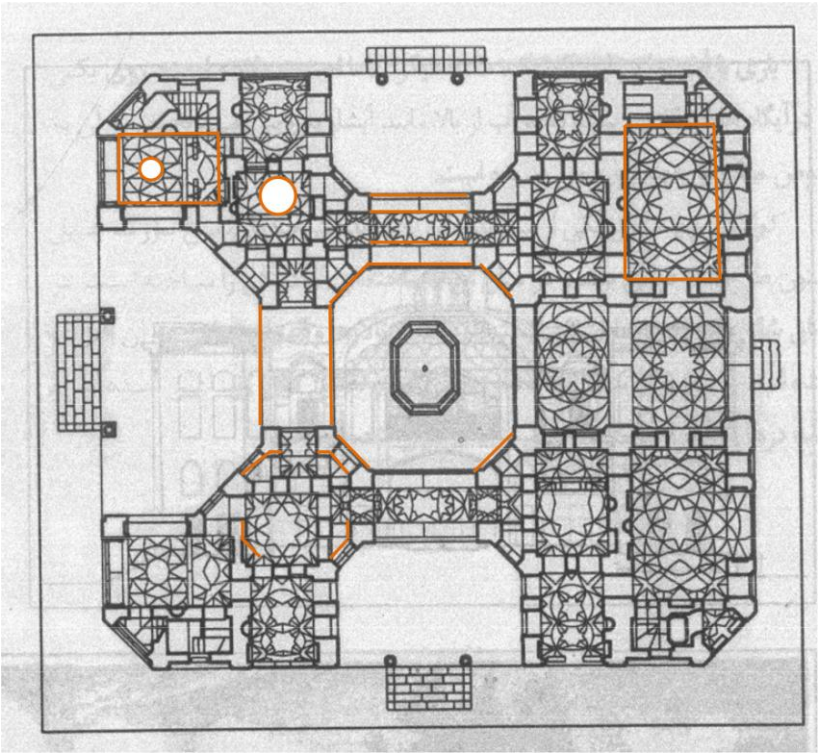
۷-۱.کاخ هشت بهشت

کاخ هشت بهشت مربوط به دوران شاه سلیمان صفوی از جمله بناهایی است که دارای آرایه‌های تزیینی زیاد از جمله کُپ‌بُری در قوس‌های شمالی، شرقی و غربی و همچنین ازاره‌ها[۱] در چهار سمت و طرح‌های شمسه در سقف جبههٔ جنوبی است که متأسفانه بخش کمی از آن باقی مانده و همان‌طور که در تصاویر دیده می‌شود بخش‌های زیادی دچار ریختگی و بخش‌های باقی مانده نیز دچار آسیب‌های جدی است.

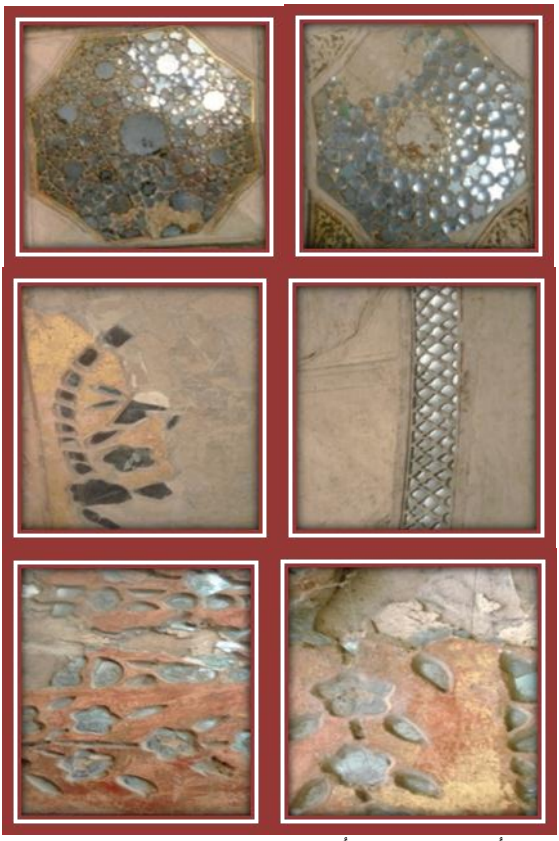
آیینه‌کاری‌های این کاخ به سه شکل هستند: آیینه‌های تخت، آیینه‌های محدب و ترکیبی از هر دو نوع آیینه در کنار یکدیگر. آیینه‌کاری‌ها اکثراً در سقف، زیر قوس‌ها، دوال و همچنین دور تا دور ازاره‌ها دیده می‌شود. طرح قبه‌گنبدی در کنار معرق‌های چوبی نیز دارای این نوع تزیین است. شاید علت تخت کار کردن بعضی قسمت‌ها به دلیل این بوده که در این قسمت‌ها نیاز به آیینه در ابعاد بزرگ‌تری بوده که تهیهٔ آینهٔ محدب با این اندازه مشکل بوده است. انواع تزیینات آیینه‌کاری به صورت گره‌های هندسی و طرح‌های اسلیمی است.

---

۱. پایه دیوار



پلان ٤. کاخ هشت بهشت اصفهان، موقعیت قرارگیری کُپ‌بُری‌ها
(دیوار و ازاره‌ها و قوس‌ها —— سقف ◯)



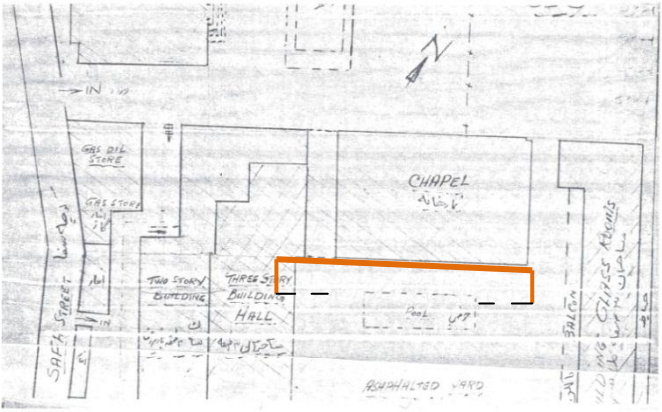
تصاویر ۲۸-۲۳. کُپ‌بری‌های سقف، کُپ‌بُری ازاره و قوس طاق، کاخ هشت بهشت، اصفهان

تصویر۳۲-۲۹. ریزش آیینه از کُپ‌بُری‌ها، کاخ هشت بهشت اصفهان

تصویر۳٤و۳۳. طرح‌های آیینه‌کاری در قوس‌های کاخ هشت بهشت اصفهان

۷-۲. مدرسهٔ رودابه

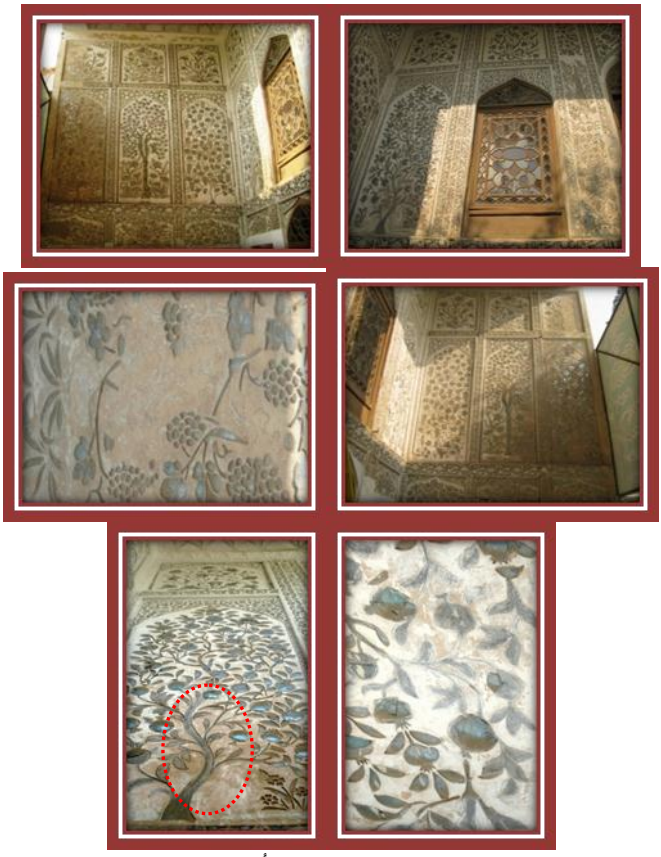
این مدرسه با کلیسای متصل به آن که با توجه به نوع مواد و مصالح و دیگر تزیینات بکار رفته در آن مربوط به دورهٔ پهلوی اول[۱] است، در خیابان شیخ بهایی اصفهان واقع است. این بنا هم‌اکنون نیز کاربری داشته و از آن به‌منزلهٔ دبیرستان پسرانه استفاده می‌شود. بخش کلیسا نیز در اختیار متولیان فرانسوی کلیساست.



پلان ۵. مدرسه رودابه، اصفهان،(آرشیو شهرداری منطقه سه اصفهان)، موقعیت کُپ‌بُری‌ها

بخش شمالی این بنا شامل یک ایوان است که متصل به کلیسایی است که در پشت آن واقع شده است. در تمام قسمت‌های دیوار این ایوان، کُپ‌بُری وجود دارد. طرح‌های آن عموماً طرح‌های درختی- میوه‌ای است که در دو طرح، انار و انگور به صورتی بسیار زیبا و منحصر به فرد تصویر شده‌اند.

۱. با توجه به طرح ستون‌های ایوان (پایه ستون‌های و سرستون‌های و استفاده از رنگ برای تزیین کاربندی‌های سقف و... که مربوط به دوره پهلوی است.)



تصاویر ۴۰-۳۵. انواع طرح‌ها درختی و میوه ای کُپ‌بُری مدرسه رودابه، اصفهان

۷-۲-۱. مشاهدات و آزمایش‌ها

از نکات قابل توجه که در کُپ‌بُری‌های این بنا دیده می‌شود:

– در قسمت‌هایی از طرح‌ها که نیاز به آیینه محدب با قطع بزرگ بوده با توجه به اینکه تهیهٔ آن کار مشکلی بوده، از یک طرح خلاقانه استفاده شده است. بدین صورت که از تکه آیینه‌های شکستهٔ کپ استفاده شده که حتی می‌توان گفت باعث افزایش حس زیبایی‌شناسانهٔ اثر نیز شده است (تصویر۳۹).

– در نقاطی که آیینه کار نشده یا به دلیلی آیینه جدا شده، قسمت کمبود را با رنـگ نقره‌ای رنگ‌آمیزی کرده‌اند تا رنگ سفید گچ از زیبایی و جلوه طرح نکاهد (تصویر۴۰).

– در قسمت‌هایی از طرح قرص شـده (ثابـت شـده)، جـای خـالی آیینـه مشـاهده می‌شود. در این قسمت‌ها، مکان‌های شاخص آیینه‌گذاری مفقود یا طرح، جابه‌جا شده و به‌همین دلیل از ادامهٔ کار دست کشیده‌اند. همان‌طور که در تصاویر زیر مشاهده می‌شود با تخلیه مکان‌های ذکر شده، از خالی بودن زیر گچ و نبود آیینه مطمئن شدیم. آیینه در نقطهٔ دیگر که طرحی وجود نداشت، یافت شد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت همان‌گونه که در تصاویر زیر دیده می‌شود گرته طرح دقیق نبوده و مکان‌های آیینه با مکـان‌هـای طرح، تطابق نیافته است (تصاویر۴۱و۴۲).

تصویر۴۲-۴۱. جابه‌جایی آیینه، خالی بودن زیر طرح از آیینه، فرورفتگی آیینه در داخل گچ، مدرسه رودابه، اصفهان

تصویر۴۳. قسمت‌های سالم از لحاظ جاگذاری آیینه

تصویر۴۷-٤٤. طرح‌های کپ ازاره‌ها با ریختگی گچ و آیینه، اصفهان، مدرسه رودابه

انجام عملیات حفظ و مرمت هر بنا، مستلزم وجود اطلاعاتی پیرامون نوع مواد و مصالح، شیوهٔ عمل یا فن‌شناسی آن است. بنابراین در این خصوص برای شناسایی جنس آستر، نوع بست و نوع فلز آیینه‌کنندهٔ کُپ‌بُری‌های مذکور، از مطالعات و بررسی‌های آزمایشگاهی و دستگاهی استفاده شد. از آزمایشات شیمی‌تر برای شناسایی فلز آیینه‌کننده و بست استفاده شده در چسباندن آیینه به آستر استفاده شد و برای تشخیص جنس آستر و چسب نیز از آنالیزاتور SEM[۱] استفاده شد.

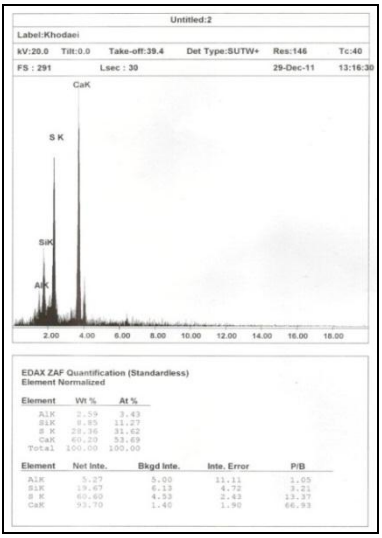
۷-۲-۱-۱. نتیجه آنالیز SEM[۲]

همان‌گونه که در طیف شمارهٔ یک عنوان شده، عناصر مشاهده شده به ترتیب عبارت‌اند از: کلسیم، گوگرد، سیلیسیوم و آلومینیم که میزان و درصد وجود عناصر نیز به‌همین ترتیب است. وجود دو عنصر شاخص کلسیم و گوگرد نشانگر وجود سولفات کلسیم (ژیپس؛ گچ) در اثر است.

---

۱ . میکروسکوپ الکترونی

۲ . SEM انجام شده در آزمایشگاه مرکزی دانشگاه تربیت مدرس تهران است.

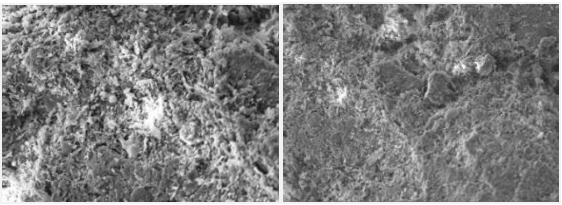


طیف SEM گچ، مدرسه رودابه، اصفهان (آنالیزاتور دانشگاه تربیت مدرس تهران)

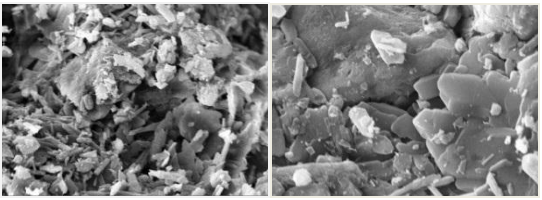
دربارهٔ تصاویر میکروسکوپی که با دستگاه فوق‌الذکر گرفته شده به نکاتی می‌توان اشاره کرد از جمله اینکه: در نمونهٔ ملاط متصل به پشت آیینه، قسمت‌هایی مشاهده می‌شود که فاقد شکل کریستالی هستند یعنی حالت آمورف یا بی‌شکلی دارند. با توجه به اینکه گچ دارای ساختار بلوری، سوزنی و ستونی است، احتمالاً بخش بی‌شکل، مربوط به چسب متصل به آیینه؛ یعنی سریش، است (تصویر۴۸و۴۹). همچنین تودهٔ بی‌شکل بزرگی که در تصویر۵۲ مشاهده می‌شود، شاهد این ادعاست. کلیهٔ تصاویر، گچِ مربوط به لایهٔ رویی تزیینات را گچ کُشته؛ که برای فرم‌دهی کُپ‌بُری لازم است را نشان می‌دهد.

در تصویر۵۳ نیز ریزبلورهایی مربوط به تبلور مجدد ژیپس در حضور رطوبت دیده می‌شود. در تصاویر دیگر بلورهای ستونی ژیپس (گچ) مشاهده می‌شود.

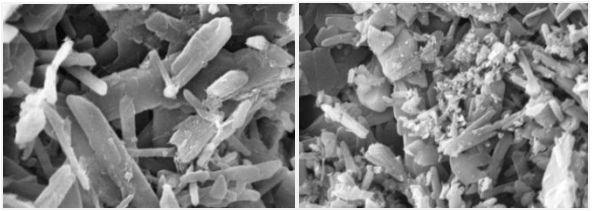
تصاویر میکروسکوپ الکترونی از نمونهٔ گچ مدرسهٔ رودابه:



تصویر۴۹و۴۸. شبکه فاقد فرم کریستالی، احتمال حضور چسب آلی



تصویر۵۱و۵۰. حضور بلورهای ستونی ژیپس و ذرات بی شکل چسب



تصویر۵۳و۵۲. حضور بلورهای ستونی و سوزنی ژیپس، تبلور مجددبلورهای ژیپس

با توجه به اینکه احتمال استفاده از سه فلز نقره، قلع و سرب برای آیینه‌کردن وجود دارد و آیینه‌های قدیمی نیز اکثراً با نقره و قلع یا سرب به آیینه تبدیل شده‌اند، برای تشخیص فلز آیینه‌کننده از آزمون تشخیص این فلزات (به شرح زیر) استفاده شد:

آزمون نقره: در آغاز، قسمتی از آینهٔ بررسی شده، جدا و از گرد و غبار تمیز شد. آنگاه فلز پشت آیینه، با بیستوری از محل جدا شده، در لولهٔ آزمایش حاوی اسید نیتریک غلیظ قرار گرفته حرارت داده شد. این ترکیب، پس از اندکی حرارت در اسید حل شد و

به محض سرد شدن نیز تشکیل رسوب سفید داد. در ادامه، یون کلر (کلرید سدیم) نیز به محلول اضافه شد که هیچ رسوبی نداد. بدین ترتیب، هیچ نشانی از وجود نقره در ترکیب بدست نیامد.

آزمون قلع: مقداری از محلول فوق در یک لوله آزمایش ریخته، اسید کلریدریک به آن اضافه شد. در نتیجهٔ این آزمایش، مقدار کمی از رسوبات قبلی حل شد اما بیشتر آن نامحلول باقی ماند.

آزمون سرب: برای شناسایی یون سرب، از دو روش استفاده شد:

مقداری سولفوریک اسید رقیق، به ترتیبی که ذکر شد، به ترکیب فلز پشت آیینه اضافه شد که درنتیجه، رسوب سفید رنگ $PbSO_4$ بدست آمد که نشانگر وجود یون سرب در ترکیب مورد نظر بود.

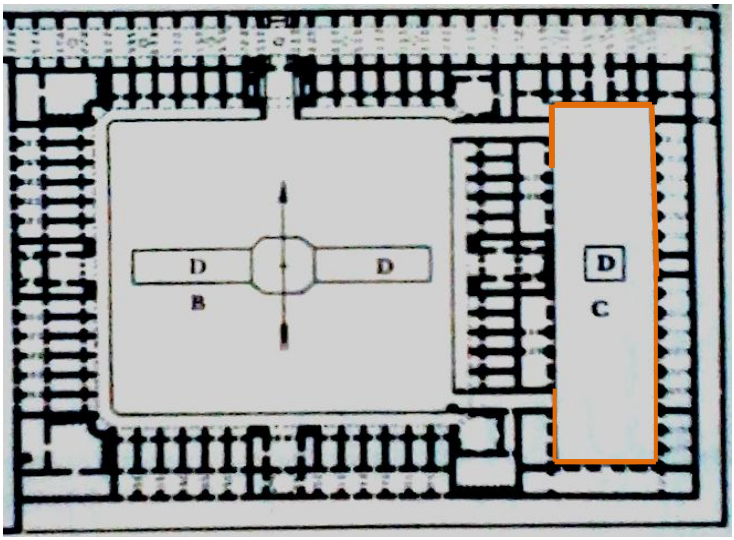
همچنین برای اطمینان، مقداری اسید نیتریک نیز به فلز پشت آیینه افزوده و مقداری پتاسیم کرومات رقیق هم بر آن افزوده شد. در نتیجهٔ این آزمایش نیز رسوب زرد رنگی حاصل شد که نشانهٔ وجود کرومات سرب است.

آزمون بست

برای تشخیص بست مصرفی که احتمال وجود یکی از دو مادهٔ سریش و سریشم در آن می‌رفت، از آزمون مولیش استفاده شد. بدین ترتیب که با استفاده از مقداری آلفا نفتول و الکل سفید، محلول آلفا نفتول در الکل تهیه شد. مقداری اسید سولفوریک غلیظ نیز به این محلول اضافه شد. آنگاه نمونهٔ بست مورد نظر، که پیش‌تر به صورت پودر در آمده بود، به ترکیب حاصل اضافه شد. ظهور یک فاز قهوه‌ای رنگ مایل به قرمز بین دو فاز اسید سولفوریک و آلفا نفتول الکل، وجود سریش را تأیید کرد. نتیجهٔ آزمایش مربوط به سریشم، هیچگونه تغییر رنگی ایجاد نمی‌کند. بنابراین و با توجه به نتایج این آزمایش، وجود سریش در بست مصرفی در اتصال آیینه به گچ، شناسایی و تأیید شد.

۷-۳.مهمان‌سرای عباسی

در طبقهٔ همکف مهمان‌سرای عباسی که نمونه‌ای از بازسازی یک کاروان‌سرای متعلق به دورهٔ صفوی است، طرح‌هایی از کُپ‌بُری دیده می‌شود. این آثار، از طرح‌های مهندس ابراهیمیان با اجرای استاد روحانی است که در این طرح‌ها نیز طرح میوه همراه با گُل و بُته دیده می‌شود.



پلان ٦. مهمانسرای عباسی، اصفهان (کیانی،۱۳۷۳)، موقعیت کُپ‌بُری‌ها

تصاویر٥٦-٥٤. انواع طرح‌های کُپ‌بُری مهمان‌سرای عباسی، اصفهان

تصاویر۵۹-۵۷. انواع طرح‌های کُپ‌بُری مهمان‌سرای عباسی، اصفهان

۷-٤. فروشگاه کفش میلانو

محل فروشگاه کفش موسوم به میلانو، واقع در خیابان آمادگاه اصفهان، تقریباً روبه‌روی مهمانسرای عباسی، از جمله معدود بناهایی است که نمونه‌های جدیدی از هنر کُپ‌بُری در آن موجود است که اجازهٔ عکس‌برداری داده نشد.

۸.آسیب‌شناسی

ساختار کُپ‌بُری شامل آیینه و گچ است که هر دو مواجه با عوامل آسیب‌رسان متعدد هستند. به‌طور کلی، دلایل تغییر، به‌ویژه در کُپ‌بُری را می‌توان در دو دستهٔ کلی آسیب آیینه و آسیب گچ طبقه‌بندی کرد:

۸-۱.آسیب‌های آیینه

آسیب‌هایی که در آیینه به‌وجود می‌آید معمولاً مه‌گرفتگی، ریختگی، شکستگی، سیاه شدن یا از بین رفتن اندود پشت آیینه است که گاه حاصل تخریب‌های بیولوژیکی، فیزیکی و شیمیایی هستند. در مورد آسیب‌های آیینه، به دلیل اینکه بافت اصلی مادهٔ تشکیل‌دهندهٔ آن‌را شیشه تشکیل می‌دهد، کلیهٔ آسیب‌هایی که در بخش نقاشی پشت شیشه ذکر شد را می‌توان به این بخش نیز نسبت داد.

– مه گرفتگی، ناشی از حضور رطوبت در دراز مدت است. رطوبت می‌تواند همراه با مواد آلایندهٔ هوا از جمله سولفات‌ها یک پایه اسیدی ایجاد کرده، فلز آیینه‌کننده را تحت تأثیر قرار داده و باعث اکسید شدن آنها شود.

– ریختگی مادهٔ آیینه‌کننده که تحت تأثیر ضربه‌های فیزیکی یا به واسطهٔ تماس با رطوبت می‌تواند ایجاد شود.

– سیاه شدن که تحت تأثیر اکسید شدن فلزات آیینه‌کنندهٔ پشت آیینه می‌تواند رخ دهد ۸۸ که باعث کدر شدن آیینه و اختلال در انعکاس نور می‌شود (Hamilton, ۲۰۱۰: ۲۰-۲۱).

۸-۲.آسیب‌های گچ

آنچه مُسَلم است اینکه، نوع آسیب‌های وارده بر یک اثر، با نوع مواد بکار رفته در آن و واکنش‌هایی که این مواد با یکدیگر و با بستر دارند مرتبط است. در ضایعات وارده بر آثار کُپ‌بُری نیز عوامل زیادی می‌تواند دخالت داشته باشد. پیش‌تر دربارهٔ آسیب‌های بخش آیینه، بحث شد. در ادامه، آسیب‌های مربوط به بخش گچ بحث خواهد شد.

آسیب‌های گچ‌بری ریشه در عوامل زیر دارد: عوامل تکنیکی، جنس گچ، عوامل محیطی، عوامل صنعتی، عوامل انسانی و بیولوژیکی.

۸-۲-۱.ضایعات فنی

اگر تزیینات با روش صحیح اجرا نشده باشد یا اینکه در گچ مصرفی، ناخالصی وجود داشته باشد که گیرش گچ را کم کند یا مصالح کار شدهٔ زیر گچ، نامناسب باشد، اثر دارای ضایعات می‌شود. مثلاً چوب، آستر خوبی برای کارهای گچی نیست زیرا، با جذب رطوبت متورم شده، گچ را پس می‌زند. بندکشی بین خشت‌ها باعث رها شدن گچ از دیوار می‌شود. همچنین اگر اندود کاهگلِ زیر، دارای گرد و غبار باشد، باعث پس زدن و طبله شدن گچ شده گیرایی گچ را کم می‌کند (رهبری،۱۳۶۳: ۱۳۸-۱۳۷).

یکی از عوامل ریزش بندها را می‌توان ضعف فنی دانست. در بسیاری از قسمت‌ها،

آیینه‌های کُپ بُرش‌خورده، تقریباً بدون فاصله و لب‌به‌لب بر سطح بستر چسبانده می‌شوند. درنتیجه، بندهای گچی لایهٔ رویی بر سطح آیینه قرار دارند و با لایهٔ گچی زیر ارتباط ندارند و درواقع، پایهٔ گچی آنها به لایهٔ بستر متصل نیست. درنتیجه، اتصال آنها ضعیف بوده و به‌راحتی از سطح کار جدا می‌شوند (دهقانی:۱۳۸۴ :۲۳).

۸-۲,۲. جنس گچ

از دیگر عوامل آسیب‌رساننده بر آثار کُپ‌بُری، نوع گچ مورد استفاده است که از نظر درجهٔ حرارت پخت، زِبری و نرمی متفاوت می‌باشد. همچنین ناخالصی‌های موجود در گچ؛ برای مثال آهک، موجب تغییر در خواص شیمیایی گچ شده و دوام آن‌را تغییر می‌دهد.

تصویر ٦١ و ٦٠. ریختگی آیینه، هشت بهشت، اصفهان

۸-۳. رطوبت

رطوبت به طرق گوناگون موجبات تخریب بنا را فراهم می‌کند. رطوبت صعودی (رطوبتی که از زمین به سمت دیوارهٔ بنا نفوذ می‌کند) می‌تواند تخریب زیادی در پیِ بنا ایجاد کند که ممکن است تا نزدیکی دوال ادامه پیدا کند. رطوبت نزولی (رطوبتی که به سبب ریزش‌ها و نزولات جوی از سقف به سمت پایین دیواره‌های بنا حرکت می‌کند)، تزیینات را تهدید می‌کند و رطوبت تعریقی که باعث پوسته شدن و ریزش تزیینات می‌شود. با توجه به اینکه چسب زیر آیینه‌های کپ، مخلوط گچ و سریش بوده و بندهای روی تزیینات نیز از

جنس گچ می‌باشد و مقاومت هر دو در برابر رطوبت کم می‌باشد، می‌توان تأثیر رطوبت را بر تخریب و ریختن تزیینات کُپ‌بُری مشاهده کرد. رطوبت باعث سست شدن گچ و درنتیجه رها شدن آینهٔ متصل به آن می‌شود (دهقانی، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۲).

دهقانی در بخش آسیب‌شناسی کُپ‌بُری‌های هشت بهشت می‌گوید: گاهی ریختگی آیینه‌های کُپ در نقاطی مشاهده می‌شود که لایهٔ گچ و سریش آسیبی ندیده‌اند، ولی آیینه‌ها جدا شده‌اند که شاید بتوان دلایل زیر را برای آن ذکر کرد:

– در برخی قسمت‌ها لایه‌ای که آیینه روی آن جدا شده دارای تخلخل بسیار است. این حالت باعث کم‌شدن سطح تماس آیینه و گچ شده و باعث جدا شدن آیینه‌ها شده است.

– در برخی قسمت‌ها که آیینه از لایهٔ گچ و سریش جدا شده است لایهٔ زیرین آیینه بسیار صیقلی است. می‌توان گفت صیقلی بودن گچ و سطح آیینه، باعث کم‌شدن میزان چسبندگی دو لایه بوده است.

– در بعضی قسمت‌ها، آیینه از گچ و سریش جدا شده، لایهٔ زیرین آیینه که احتمالاً سرب است، بر سطح گچ و سریش باقی مانده است که احتمالاً به دلیل کم بودن چسبندگی لایهٔ سربی به پشت آیینه بوده است.

– جدا شدن آینهٔ کُپ و لایه‌ای از گچ و سریش؛ که مقداری از گچ و سریش بر سطح کار باقی مغنده باشد، به دلیل سست بودن یا عدم پیوستگی لایهٔ گچ و سریش بوده که می‌تواند به دلیل جذب رطوبت و درنتیجه سست‌شدگی در سریش اتفاق افتاده باشد. درنتیجه، باعث عدم‌تحمل لایه، در نگه‌داشتن آیینه و بندها شده است.

– جدا شدن لایهٔ تزیینی و گچ بستر از آستر گچی ناشی از عدم چسبندگی آستر و بستر است که در این امر رطوبت بی‌تأثیر نیست (دهقانی، ۱۳۸۵: ۵۳-۴۹).

همچنین در خصوص تأثیر مخرب رطوبت بر روی کُپ‌بُری می‌توان گفت با توجه به اینکه ضریب انبساط حجمی آیینه با گچ متفاوت است، تنش‌هایی که در اثر رطوبت در لایه‌ها ایجاد می‌شود باعث انبساط و ازدیاد حجم گچ می‌شود. درنتیجه تبخیر رطوبت و ایجاد خشکی موجب ایجاد تَرَک و آسیب می‌شود.

۸-٤. آسیب‌های انسانی

کُپ‌بُری به دلیل برجسته بودن و همچنین حضور آیینه به‌منزلهٔ مادهٔ شکننده، بسیار آسیب‌پذیر است؛ ضمن اینکه حضور بازدیدکنندگان در اماکن تاریخی نیز می‌تواند آسیب‌هایی را متوجه این آثار نماید. برای نمونه، می‌توان گفت عمده آسیب‌های کاخ هشت بهشت از این نوع است. همچنین به این دلیل که این کاخ مدتی کاربری مدرسه و مدتی کاربری مسکونی داشته این آسیب‌ها چشمگیر است. دست کشیدن بر سطوح تزیینی گچ باعث فرسایش آن می‌شود. همچنین متروک ماندن بنا زمینه‌ساز تخریب بیش از پیش آن می‌شود. کاربری نادرست نیز یکی دیگر از این نوع آسیب‌هاست. در مدرسهٔ رودابه با وجود اینکه حصار کوتاهی در برابر ایوان مزین به تزیینات کُپ‌بُری کشیده شده این آثار در برابر ضربات ناشی از توپ‌بازی دانش‌آموزان در امان نیستند. آلودگی ناشی از محیط نیز تأثیر به‌سزایی در آلودگی و عواقب ناشی از آن در گچ‌بری‌ها و آیینه‌کاری‌ها دارد. با توجه به موقعیت مدرسه در محور اصلی خیابان، ارتعاشات حاصل از رفت و آمد وسایل نقلیهٔ موتوری را که در درازمدت سبب ایجاد تَرَک و ریزترک در گچ‌بری‌ها می‌شود نباید نادیده گرفت.

۸-۵. آسیب‌های بیولوژیک

جمع شدن گرد و غبار بین بندها و درزهای گچ و آیینه و جذب رطوبت باعث ایجاد قشری می‌شود که با گذشت زمان محل مناسبی برای رشد میکروارگانیزم‌ها شده باعث از بین رفتن قشر سریش می‌شود. همچنین تنیده شدن تار عنکبوت بر سطح تزیینات، سبب جذب گرد و غبار و رطوبت می‌شود. باز بودن در و پنجرهٔ بناها، شرایط را برای لانه‌گزینی حشرات و پرندگان و بروز دیگر آسیب‌های بیولوژیکی فراهم می‌کند.

-**آلودگی هوا:** گوگرد موجود در هوا از سوختن مواد سوختی مثل زغال، زغال سنگ یا نفت حاصل می‌شود. وجود دوده در هوای مناطق صنعتی یکی دیگر از مشکلات موجود در این مناطق است. دوده ماده‌ای چرب و آلوده به اسید سولفوریک

است. وقتی در ریزتَرَک‌ها وارد می‌شود، به بافت آنها نفوذ کرده و باعث از بین رفتن و پوسیدگی می‌شود (ریدرر، ۱۳۷۶: ۲۴).

یکی از مواد آلوده‌کنندهٔ محیط، ذرات معلق موجود در هوا است که در زیر به آن پرداخته شده است.

تصویر۶۲. آسیب سازه‌ای کُپ‌بُری مدرسه رودابه

۸-٦.ته نشست ذرات معلق در هوا بر سطح تزیینات

ذرات معلق می‌تواند از کوچک‌ترین ذره به ابعاد مولکول و بزرگ‌ترین آنها یعنی ذرات ریزشن را شامل شود. در این بین، درصد ته‌نشست و چسبیدن ذرات روی سطح در ذراتی با وزن سنگین‌تر بیشتر خواهد بود. این چسبندگی به ماهیت نیروهای چسبندگی شکل و اندازهٔ ذرات، خواص فیزیکی و شیمیایی ذرات و ویژگی سطح از نظر تخلخل و زبری و نرمی بستگی دارد (تدین،۱۳۸۷: ۱۱۹).

۸-۷. باد

ذرات ریز حمل‌شونده فوق‌الذکر توسط باد، حُکم سمباده را دارند که سطح کُپ‌بُری را ساییده و به‌مرور فرسوده می‌کند (رهبری،۱۳۶۳: ۵۵).

۸-۸.دما

درجه حرارت متفاوت داخل و خارج دیوار باعث ایجاد آسیب می‌شود. مثلاً هوای گرم از داخل ساختمان به خارج نفوذ کرده و در اثر سرد شدن به صورت مایع در آمده و

درون شکاف‌ها و درزها نفوذ کرده و باعث انتقال نمک‌های محلول به فضاهای نزدیک به جداره می‌شوند. یخ‌زدگی، یک خطر عمده برای گچ است که آب نفوذی به درون مصالح به دلیل یخ زدن افزایش حجم یافته آن‌را می‌ترکاند.

۸-۹. نور

نور به دلیل داشتن انرژی گرمایی موجب تخریب از هر دو وجه نور و دما می‌شود. در مکانی مانند مدرسه رودابه، که کُپ‌بُری‌ها در فضای باز واقع شده‌اند، در ساعاتی از روز تحت تابش مستقیم نور خورشید قرار دارند.

۸-۱۰.عوامل غیرمنتظره

سیل و زلزله که تأثیرات تخریبی آنها نیازی به توضیح ندارد. این حوادث در سطوح پایین، حتی با ایجاد لرزش‌های ناشی از امواج صوتی ترافیک می‌تواند موجب ریزترک در شیشه‌ها و گچ‌های فرسوده شود.

برای نمونه آسیب‌های کُپ‌بُری مدرسهٔ رودابه، مطالعه و بررسی شده که خلاصهٔ نتایج آن به صورت مصور در تصاویر مشاهده می‌شود.

آسیب‌های مشاهده شده در نمونهٔ مورد مطالعه:

- تخریب و ریزش بستر گچی (تصویر۶۴)
- تخریب و ریزش لایهٔ آستر (تصویر۶۶)
- حفره‌ها و لانه‌سازی‌ها (تصویر۶۴)
- گرد و غبار و آلودگی روی تزیینات (تمام تصاویر)
- شکستگی آیینه یا شیشه (تمام تصاویر)
- جدا شدن قاب گچی دور آیینه (تصویر۶۷و۶۸)
- بلند شدن گچ و آیینه از روی بستر (تصویر۶۴و۶۸)
- جدا شدن گچ و آیینه و بستر از روی آستر (تصویر۶۲و۶۳و۶۶)

تصاویر۶۷-۶۳. انواع آسیب‌های کُپ‌بُری ریختگی بستروآستر، آسیب سازه‌ای، ریختگی بستر، ریختگی آیینه، مدرسه رودابه، اصفهان

۹. علل زوال

کُپ‌بُری مانند بیشتر هنرهای سنتی، رو به زوال بوده و هست؛ اما سرعت زوال آن در مقایسه با دیگر هنرهای سنتی به دلایلی بیشتر بوده است. در تحقیقات صورت گرفته دلایل زیر را می‌توان به‌منزلهٔ مهم‌ترین علل رو به زوال رفتن این هنر معرفی کرد:

– پرکار بودن فن آن در زمینهٔ تهیهٔ مواد اولیه به‌خصوص آیینه‌های کُپ یا محدب.

– فرسایش و آسیب نمونه‌های اصلی و کمرنگ شدن جلوهٔ زیبایی شناسانه هنر.

– مدت فراگیری این هنر، بدین معنی که مهارت یافتن در آن، مدت زمان زیادی را می‌طلبد. با توجه به تجربه شخصی و مصاحبه با هنرمندان این رشتهٔ خاص، همگی بر داشتن مهارت‌های خاص و تجربه کافی اذعان دارند و بیان می‌کنند که خبره شدن در این رشته، زمان و حوصله زیادی را می‌طلبد.

– بی‌علاقگی نسل جدید به نمونه‌های سنتی

– آسیب‌های متفاوت که در بخش آسیب‌شناسی توضیح داده شد.

– عدم وجود افراد متخصص به‌حد کافی؛ با توجه به سختی کار، زمان‌بر بودن برای یادگیری این هنر و همچنین عدم علاقه هنرمندان متخصص به آموزش این هنر، به مرور این هنر از یاد خواهد رفت.

– عدم توجه سازمان‌های مربوط از جمله سازمان میراث فرهنگی، دانشگاه‌ها و دیگر مراکز مرتبط، برنامه‌ریزی خاصی برای ترویج این هنر و هنرهای مشابه یا حتی جلوگیری از نابودی آن ندارند. همچنین عدم نظارت بر اماکن تاریخی (به‌ویژه هنر کُپ‌بُری که نمونه‌های موردی آن بسیار اندک است).

در این زمینه، هیچ‌گونه حفاظت و نظارتی اعم از مستندنگاری و ارایهٔ طرح‌های حفاظتی– مرمتی صورت نگرفته است. در این طرح، شناسایی از دیدگاه مستندنگاری و فن‌شناسی و تا حدودی آسیب‌شناسی کُپ‌بُری‌های مدرسه رودابه برای یک نمونهٔ موردی منحصر به فرد، صورت گرفت.

فصل
سوم

لایه‌چینی و طلاچسبان

مقدمه

طلاکاری از جمله هنرهایی است که عمدتاً در سرتاسر جهان بـه‌منزلـهٔ هنـری تزیینـی، تجملی و گاه مذهبی شناخته شده و آثار متعدد تزیینی که از دوره‌های مختلف تاریخی بـاقی مانده گواه این موضوع است. استفاده از ورق طـلا روی مـوادی چـون سـنگ، چـوب، فلـز، شیشه و گچ می‌توانسته این تصور را ایجاد کند که شیء طلاکاری شده تماماً از جـنس طـلا است. کاربرد ورق طلا روی آثـاری کـه دارای برجسـتگی و فرورفتگـی بـوده ایـن حـس را شدیدتر می‌کرده است. چه بسا آثار طلاکاری شده که سودجویان به ظن اینکه کـل شـیء از طلا ساخته شده است، تراشیده‌اند (شریفی، ۱۳۷۴ :۳).

درخشش طلا در طلاکاری‌ها نمادی از حضور خدا بوده و نور معنوی را مـی‌رسـانده است. جنبه‌های مذهبی آن‌را در برخی ایکون‌های[۱] ارتدوکس می‌توان مشاهده کرد کـه خطوط طلایی و نشان دادن هر چیز با طلا، نشانهٔ الهی بودن آن و حضـور خـدا در آن پدیده است. بیشترین مصرف طلا به صورت زمینهٔ تابلوها بـا هالـه‌ای کـه نشـانه‌ای از

۱. Icon، بسترهای چوبی که روس‌ها برای نقاشی‌های عمدتاً مذهبی بکار می‌برده‌اند.

جلوهٔ خداوند بوده بکار رفته است. آن‌گونه که *سانیت پایول*[۱] می‌گوید درخشش اصلی در مرکز، نماد خداوند و هالهٔ دور آن، مخلوقات پرهیزگار را نشان می‌دهد. بنابراین طلا انحصاراً برای ایجاد تزیین و رنگ بکار نرفته است. این حالت در قرن‌های هیجدهم و نوزدهم میلادی، رو به تنزل رفته و جنبهٔ تزیینی آن به خصوص در ایکون‌ها قوت می‌گیرد و بیشتر به صورت خطوط تزیینی کاربرد می‌یابد (Hart,۲۰۰۱:۱).

تصویر۱. لایه چینی با مضمون مذهبی، کلیسای سانتاماریا، فلورانس

۱. معرفی

تعاریف مختلفی در مورد این فن هنری آمده است از جمله:

لایه‌چینی به تزیینات برجسته‌ای اطلاق می‌شود که در نقش‌اندازی طومارها، نقوش هندسی، اسلیمی و مانند آن استفاده شده و عمدتاً با گچ ساخته شده است. این تزیینات را هنرمندان ونیزی برای تزیین سطوح جعبه‌های مقدس، میز، دیوار و سقف کلیسا یا کاخ‌ها بکار برده‌اند که روی لایه‌چینی را با لایه‌ای از فلز تزیین می‌کردند و قبل از تزیین، با یک لایه لاک و جِسو[۲] نرم و رنگی پوشیده می‌شد (Oneil,۱۹۷۱:۲۱).

---

۱. Saint Paol

۲. Gesso، جسو یک سطح سفید و سخت است که برای پوشش، قبل از گذاشتن لایهٔ طلا یا همراه با طلاکاری آبی یا روغنی از آن استفاده می‌شود. استفاده از این جسم بسیار کهن را به مصریان نسبت داده‌اند. جسو ترکیبی از چسب (یا سریشم خرگوش یا چسب پارشمن) و کلسیم کربنات یا کلسیم سولفات است. در زبان هنرمندان، گاهی به جسو، سفید طلاکاری هم می‌گویند. روی کرباس کاغذ چوب پلاستیک قبل از رنگ‌گذاری نقاشی به‌کارمی‌رود زیرا از جذب رنگ به داخل سطح جلوگیری می‌کند و به آن استحکام می‌دهد. خاستگاه جسو زیاد مشخص نیست اما هنرمندان قبول دارند مربوط به ایتالیا است. واژهٔ جسو، در زبان ایتالیایی معادل واژهٔ گچ است و عموماً در فرسک، جعبه‌های چوبی و مجسمه‌ها به‌کار رفته است. جسوی

امروزی با استفاده از مخلوطی از رنگدانه پلیمرهای اکریلیکی و کلسیم کربنات ساخته می‌شود. این ترکیب جدید باعث می‌شود جسو قابلیت انعطاف داشته باشد(http://www.ehow.com/gesso ۲۰/۴/۲۰۱۱:accessed).

لایه‌چینی نوعی برجسته‌کاری است کـه روی آن طلاکـاری شـده باشـد. اصـطلاح «پاستیگلیا[۱]» توصیف فنی است که در دورهٔ گوتیک نقاشان بکار مـی‌بردنـد و از جِسـو برای زمینهٔ کار استفاده و روی آن طلاکاری می‌کردند (Mojmir,۱۹۹۲:۵۵).

آقاجانی، هنر لایه‌چینی را ساختن و نقاشی طرح مورد نظر با گِل به قطـر زیـاد، بـا تُنالیته‌ای از رنگ قرمز که برای جلوگیری از ترک خوردن و برجسته کردن، به صـورت لایه‌لایه روی هم دیگر قرار می‌گیرند، تعریف کرده است. به عبارتی چیـدن لایـه روی لایه که لایه‌چینی نامیده می‌شود و پس از ایجاد برجستگی‌ها و فرو رفتگی‌ها، اقدام بـه چسباندن طلا روی آن می‌کنند (آقاجانی، ۱۳۵۹: ۱۶۶).

طلاکاری، بسته به رنگ‌های زیرین به رنگ‌های متفاوت ظاهر می‌شود و در نهایت بعد از جلا خوردن، درخشان می‌شود؛ امـا ترکیـب ثابـت و مشخصـی بـرای ایـن نـوع تزیینات برجسته نمی‌توان یافت زیرا دستورالعمل‌های متفاوتی در مورد آن وجود دارد.

در این فن به‌طور کلی، لایهٔ طلا یا مستقیماً روی شـیء قـرار مـی‌گرفتـه یـا روی زمینه‌ای از گل سفید و سریشم و مواد مشابه و مکمل قرار می‌گرفته و بسته بـه فـن و مواد تشکیل‌دهندهٔ آن از مکانی به مکان دیگر متفاوت بوده است. همچنین لازم اسـت اشاره شود که در اروپا برای لایه‌چینی به جز طلا از فلزهای دیگری مانند نقره، مـس و آلیاژهایی مانند برنج نیز استفاده شده است (آقاجانی،۱۳۵۹: ۸۵).

۲. پیشینهٔ استفاده از طلا

-در سایر ممالک

بشر از گذشته‌هـای دور، بـه طـلا بـه دلیـل جـلای زیبـا، مقاومـت زیـاد در برابـر اکسیداسیون و دیگر عوامل شیمیایی، شکل‌پذیری و کمیابی، توجه کرده است. نخستین

۱. pastiglia

بار، هندیان در کتاب مقدس خود (۴۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح) به طلا اشاره کرده‌اند. قدیمی‌ترین دورهٔ استفاده از طلا مربوط به سلسلهٔ چهارم فراعنه در هزارهٔ

چهارم قبل از میلاد در منطقهٔ مصر عُلیا بوده است. همچنین در برخی آثار سلسلهٔ دوازدهم فراعنه، یعنی حدود هزارهٔ سوم قبل از میلاد، اطلاعاتی موجود است که می‌توان اینگونه استنباط کرد که مردمان آن عصر، فن طلاشویی و استخراج آن‌را از سنگ‌های معدنی می‌دانستند. در آن دوره، استفاده از طلا در جواهرسازی و تزیینات، به جز برای فرعونیان، خانوادهٔ آنان، کاهنان و مقامات بلندپایه، ممنوع بوده است.

در دوران بعدی استفاده از طلا به اشکال مختلف دیده شده است. تمدن اینکاها در امریکای جنوبی درون فضاها و روی دیوارها با ورقه‌هایی از طلا، اندودهایی پر زرق و برقی ایجاد کردند. همچنین بر روی این ورقه‌ها سنگ‌هایی قیمتی بکار گرفته‌اند که می‌توان این نوع آرایش را «مرصع‌کاری» دیوار نامید. آنان طلا را مظهری از خدای خورشید روی زمین می‌دانستند و برای ساخت معبدی به نام خدای خورشید در پایتخت اینکاها از بهترین نمونهٔ تزیینات با برگه‌های طلا استفاده کردند. قوم مایا که از تمدن‌های امریکای مرکزی در جنوب مکزیک بودند نیز جواهرسازی را به‌خوبی می‌دانستند که این در آثار مکشوفه از این قوم مشهود است (O.Medenbach,H.Wilk,۱۹۸٦:۷-۹).

-در ایران

در ایران استفاده از طلا به اواخر هزارهٔ سوم قبل از میلاد برمی‌گردد. این فلز با بلورهای کوارتز و شن همراه بوده بنابراین، طلایی که استفاده می‌شده به صورت خالص نبوده و به منظور افزایش استحکام و قدرت سازوکاری آن به آن مقداری مس نیز اضافه می کردند.

آثار طلایی موجود در مناطق زیویه کردستان، مارلیک، حسنلو و لرستان گویای این است که در ایران، ابتدا اشیای فلزی طلایی و حجم‌دار ساخته شده است. در آثار فلزی منقوش که از سومریان نیز بدست آمده، ظروف و مجسمه‌های زرین دیده می‌شود. اوج بکارگیری طلا در ساخت اشیاء و ترصیع و بکارگیری کاشی‌هایی با لعاب فلزی از جنس طلا، مربوط به دوران هخامنشی است.

پس از آن، در دوره اشکانیان علاقه زیادی به ساخت جواهرات طلایی و نقره‌ای بوده است. در این دوره، مرصع‌کاری اوج می‌گیرد. این هنر در دوران ساسانی نیز رواج داشته و آثار زیادی از جمله سکه و ظروف طلایی و نقره‌ای دیده می‌شود. همچنین از الیاف طلا یا نقره در بافت منسوجات استفاده می‌شده است. پس از اسلام به دلیل ساده‌زیستی و عدم استفاده از طلا در ظروف و همچنین منسوجات، بیشتر در کتاب‌آرایی کاربرد داشته است. به‌طور کلی از معادن طلای ایران در دورهٔ صفویه دوباره بهره‌برداری شد. همچنین در دورهٔ قاجار از معادن طلای موته بهره‌برداری شد (ایدت، ۱۳۸۳ :۲۲).

در عصر صفوی و قاجار، استفاده از طلا در بیشتر صنایع و هنرها از جمله نقاشی، تذهیب، تشعیر و طلاکوبی روی فلزات و بافت منسوجات و در پاره‌ای موارد فرش با الیاف طلا، رایج بود. در این دوران به‌خصوص در دورهٔ صفوی، بسیاری از بناها از جمله کاخ‌ها و ابنیهٔ مذهبی از روش طلاچسبان و نقاشی روی آن برای تزیین بنا استفاده کردند.

۲-۱. تاریخچه طلاچسبان

از منابع موجود چنین استنباط می‌شود که خاستگاه دقیق این هنر ناشناخته است. طلاکاری به شکل طلاچسبان که در آن برگه‌های طلا روی اشیاء بکار می‌رود به بیش از ۴۰۰۰سال پیش به افریقای شمالی نسبت داده می‌شود که در آنجا برگ طلا روی چوب بکار می‌رفته تا ظاهر طلایی به چوب ببخشد. نقاشی‌های مقابر مصر نشان می‌دهد که طلا روی مبلمان، تابوت، تزیینات مومیایی و ... استفاده شده است.

دیگر کاربردها شامل طلاکاری مجسمه‌ها در قرن چهارم قبل از میلاد در آتن، طلاکاری خمره‌ها در قرن ششم و انواع مختلف فنون طلاکاری در جنوب امریکا، پرو، اسپانیا، بریتانیا و اروپا بوده است.

نقاشی‌های قدیم ایتالیا و نُسَخ خطی مُذَهَب، دارای نمونه‌هایی از تزیینات برجسته‌ای هستند که با بست رزینی روغنی ایجاد شده‌اند. از قرن دوازدهم میلادی نیز نمونه‌های متعددی وجود دارد که در آنها، ورق طلا مستقیماً روی زمینه‌ای از گِل سفید،

همراه با سریشم چسبانده شده است. از اواخر قرن دوازدهم تا اواسط قرن سیزدهم، طلاکاری مجسمه‌ها در ایتالیا روی زمینه‌ای سفیدرنگ انجام می‌شد (Wetherall,۱۹۹۱:۱۱۱).

لایه‌چینی از اواسط قرن سیزدهم میلادی به مدت پنج قرن در قبرس نیز رواج داشته است. لایه‌چینی‌های مناطق شرقی اروپا، نوعی برجسته‌کاری‌های کم حجم، به همراه نقاشی بوده که نمونه‌های آن در بالکان دیده می‌شود. در قرن سیزدهم، جنگ‌های صلیبی باعث نفوذ فن لایه‌چینی به شهر کاتالونیای اسپانیا شد. سپس شهر ناپل در کشور ایتالیا از مراکزی بود که این فن در آن توسعه پیدا کرد. این هنر از شهر ناپل به دیگر شهرها مانند فلورانس و سیه‌نا نیز رفته است.

در قرن چهاردهم میلادی این هنر به هلند رسید. همچنین در انگلیس می‌توان نمونه‌هایی از لایه‌چینی‌های مربوط به اواخر این قرن را مشاهده کرد که نتیجهٔ نفوذ هنر ایتالیایی‌ها به این سرزمین بوده است. فن طلاکاری از قرن چهاردهم میلادی پیشرفت به‌سزایی کرد و در قرن پانزدهم و شانزدهم به اوج خود رسید (Mojmir,۱۹۹۲:۵۹).

در این دورهٔ زمانی، محراب کلیساها با ورق‌های طلا و رنگ‌های روشن تزیین می‌شدند. اگرچه قبل از این هم استفاده از تزیینات برجستهٔ طلاکاری شده در تزیین محراب‌ها کاربرد داشت، اما استفاده از تزیینات برجستهٔ مُطَلا در تزیین لباس‌های موجود در نقاشی‌ها و مجسمه‌ها به اوج خود رسید. هنرمندان در اجرای این تزیینات از فنون مختلفی که در آنها موادی مانند جسو و موم کاربرد داشت، استفاده کردند (Richardson,۱۹۹۱:۱۲۰).

در قرن شانزدهم، هنرمندان اسلاو و آلمانی به فن مُهره‌کردن دست یافتند که باعث افزایش جلوه و درخشش بصری طلاکاری می‌شد. آنان ورق طلا را بکار می‌بردند و سطح مورد نظر را مهره می‌کردند و قسمتی را که می‌خواستند مات بماند، مهره نمی‌کردند.

تصویر۲. استفاده از طلا در هاله دور سر، کلیسای سانتاماریا، فلورانس

در قرن هفدهم میلادی، سلیقهٔ عمومی، تـزیین بـا ورقـه‌هـای فلـزی و طلایـی را محدود کرد. در قرن هیجدهم، افزون بر ورقه‌های فلزی، بُراده‌های فلزی نیـز اسـتفاده شد. در نتیجه، جلوه و تأثیر آثاری که با استفاده از ورقه‌های فلزی و رنـگ‌هـای زمینـه زیر ورقه‌ها و براده‌های فلزی به‌وجود می‌آمد بیشتر شد. گل ارمنـی بکـار رفتـه در زیـر ورقه‌های طلا، شامل رنگ‌های زرد، سیاه، سبز و تنالیته‌هایی از رنگ قرمز بـود. تمـامی این رنگ‌ها تأثیرت بصری مختلفی را در ورقهٔ فلزی که زیر آن قرار گرفتـه بـود ایجـاد می‌کردند (Serck,۱۹۹۲:۲۱).

از اواخر قرن هیجدهم میلادی، نخستین تزیینات لایه‌چینی برای تـزیین فضـاهای معماری وارد امریکا شد. در آنجا در طول قرن هیجدهم از لایه‌چینی برای تـزیین قـاب آیینه، مبلمان و تزیینات وابسته به معماری استفاده شد و ایـن هنـر جـایگزین مناسـبی برای حکاکی روی چوب و طلاکاری شد.

بهترین طلاکاری‌ها در قرن هیجدهم میلادی در فرانسه در زمان لویی هشـتم کـه گویا می‌خواسته قدرت‌نمایی‌اش را از طریق نمایش کارهای طلاپوش‌شده نشـان دهـد، به‌چشم می‌خورد که بیشتر روی مجسمه‌ها و آثار چوبی بکار رفته است. بـه‌طـور کلـی، سرچشمهٔ روش‌های طلاپوشی که امروزه بکار می‌رود، مربوط به مصر قدیم اسـت کـه بعدها و در دوران رنسانس، مورد اصلاح قرار گرفته‌اند (Douglas,۲۰۱۰:۲).

در قرن نوزدهم، برخی دستورالعمل‌های قرون وسطی کشف شد. در نیمـهٔ دوم ایـن

قرن برخی هنرمندان تلاش کردند از آثار قرون وسطی تقلید کنند. در این قرن تزیینات لایه‌چینی در فضاهای بیرونی نیز بکار برده شد (Wetherall,۱۹۹۱:۱۲۹). در طول قرن بیستم، استفاده از لایه‌چینی کاهش پیدا کرد که علت اصلی آن‌را می‌توان پرهزینه بودن این تزیینات و تغییر سلیقهٔ عمومی ذکر کرد.

۲-۲. بسترهای طلاچسبان

برای چسباندن طلا، اغلب از یک بستر مخصوص روی تکیه‌گاه‌های مختلف اعم از چوب، گچ، فلز و مانند آن استفاده شده است. بر پایهٔ آزمایش‌های انجام شده، برخی از این بسترها از جنس گچ، کربنات کلسیم، آهک و گِل سرخ بوده است. در بسترهای جسو و گِل سفیدی که برای طلاکاری بکار رفته، از یک بست آلی (ماده با پایهٔ آلی) به‌منزلهٔ مادهٔ چسباننده استفاده شده است. در صورتی که زمینه‌هایی که از جنس گچ یا آهک بوده با واکنش‌های شیمیایی سخت شده‌اند. عمدهٔ بسترسازی مصری‌ها با گل سفید و سریشم و عمده بست‌های مصرفی شامل صمغ‌های گیاهی مانند موم، سریشم و رزین درخت کاج بوده است.

آهک شکفته نیز بستری برای طلاکاری بوده که در برخی از آنها فسیل حیوانات دریایی دیده شده است. هنرمندان مصری به چند روش از جسو برای طلاکاری آثار خود استفاده می‌کردند. در یک نمونه مطالعه شده، از ده لایهٔ چوب همراه با لایهٔ نازکی از جسو، یک لایه پارچه، یک لایه مجدد جسو، یک لایه کربنات کلسیم و در انتها از ورق طلا استفاده شده است (Douglas,۲۰۱۰:۳).

به‌طور کلی در تزیینات مربوط به دوران پادشاهی فراعنهٔ مصر، برای اجرای طلاکاری، یک لایه پارچهٔ کتانی روی ماسه‌سنگ چسبانده شده سپس روی پارچه با جسو پوشیده شده و در انتها با کَنده‌کاری روی جسو قسمت‌های برجسته با طلا پوشش داده شده است.

از گل ارمنی نیز برای زمینهٔ طلاکاری در آثار مصری استفاده شده است. در یک

مجسمهٔ سنگی مصری مربوط به هزاره ششم قبل از میلاد که در جنوب مصر یافت شده، از این گل برای زمینهٔ طلاکاری استفاده شده است. برگه‌های طلایی که از مصر یافت شده و در موزهٔ لوور پاریس نگهداری می‌شود، با نمونه‌های امروزی مشابه هستند. اگرچه نمونه‌های امروزی کمی نازک‌تر و روش تولید آنها نیز از لحاظ تنوع بافت، درخشندگی و دوام، توسعه یافته‌ترند (Howel,۱۹۹۹:٤).

۲-۳. پیشینه و کاربرد طلاکاری در ایران

قبل از اسلام

بررسی آثار بدست آمده از دوران باستان، نشان از کاربرد ورق طلا روی اشیای فلزی در این دوران دارد. در تصویرنگاری‌هایی که با این هنر انجام می‌شده، معمولاً برای صورت از برگه طلا استفاده می‌کردند. همچنین مهرهای بزرگ مربوط به دورهٔ هخامنشی با ورقه‌هایی از طلا پوشانده شده‌اند. از طلاکاری‌های دورهٔ ساسانی می‌توان به دیوارنگاره‌های پیکر انسانی و جانوری تیسفون اشاره کرد. این نگاره‌ها را مستقیماً روی لایه‌ای از گچ با رنگ‌های قرمز، گلی، اُخرایی، زرد، سبز، طلایی و نقره‌ای ترسیم کرده‌اند.

دربارهٔ ظهور لایه‌چینی در ایران، به‌طور کلی چنین می‌توان نتیجه گرفت که این فن، در اثر مراودات فرهنگی و هنری بین ایران و اروپا به این سرزمین وارد شده است. زیرا پیشینهٔ نمونه‌های بدست آمده از کاربرد هنر لایه‌چینی در اروپا، بیشتر از ایران است. به‌خصوص در دورهٔ صفوی، تبادل فرهنگی بین ایران و اروپا از یک سو، و هنرپروری دستگاه صفوی و علاقهٔ آن به هنرهای خارجی از سوی دیگر، توانسته زمینه را برای پذیرش فنون جدید از جمله لایه‌چینی فراهم سازد.

دوران اسلامی

در دورهٔ ایلخانی، شواهدی مبنی بر استفادهٔ بیشتر از ورق طلا در تزیینات معماری وجود دارد. استفاده از ورق‌های فلزی در این دوره، در فضاهای معماری بر سطوح

گچ‌بری شده مشاهده می‌شود. از نمونه‌های آن، مقبرهٔ غازان خان در تبریز است. نمونهٔ دیگر، گنبد سلطانیه در زنجان است که در بالای ازارهٔ مقبرهٔ اولجایتو، دیوار با گچ سفید کار شده و روی آن، آثار تزیین چند رنگ و کتیبه با رنگ‌های مختلف و طلایی که در بعضی قسمت‌ها برجسته است، مشاهده می‌شود.

نمونهٔ دیگر از آثار این دوره، بقعهٔ پیر بکران اصفهان است که آثاری از طلاکاری روی حروف کتیبه محراب و کتیبهٔ محل مقبره یافت شده است. این طلاکاری‌ها با ورق طلا روی قسمت‌های برجستهٔ حروف انجام شده است.

دورهٔ تیموری

دورهٔ تیموری را می‌توان سرآغاز استفادهٔ جدی از تزیینات طلای برجسته در ایران قلمداد کرد. در این دوره، از ورق طلا برای تزیین بناهایی استفاده شده که امروزه خارج از سرزمین ایران یعنی در شهرهای سمرقند و هرات قرار دارند. از نمونه‌های این آثار، مجموعهٔ گور امیر و مسجد بی‌بی خانم در سمرقند را می‌توان نام برد (هلاکویی،۱۳۸۶ :۵۷).

دورهٔ صفوی

در دورهٔ صفوی، مُذَهِبان و هنرمندان با کاستن از ابعاد و اشکال آثار و افزودن زمینه‌های طلایی، سیاه، آبی، سبز و قرمز، به‌منزلهٔ زمینهٔ اصلی رنگ طلا، جلوه‌های تازهٔ به نقوش دادند. در این دوره، بسیاری از مراحل و مبانی که در دورهٔ پیشین و در مکتب هرات پایه‌گذاری شده بود، به اجرا درآمد هر چند، دقت در ترسیم خطوط و نقوش کمتر شد. در این دوره، هنرمند باید در کلیهٔ مراحل تولید اثر هنری خود از جمله تهیهٔ ابزار کار، آشنایی با خواص آنها و همچنین هماهنگی بین طرح‌ها و رنگ‌ها متبحر می‌بود. رنگ‌هایی مانند اُخرا، گل ماشی، سفیداب سرب، شنگرف، زنگار، روناس، حنا، زعفران، طلا و نقره، عمده رنگ‌های استفاده شده در تزیینات این دوره هستند.

طلاکاری تعداد زیادی از ابنیه مانند خانه‌ها، امامزاده‌ها، کلیساها و کاخ‌ها در این دوره، با ویژگی‌های خاصی صورت گرفته‌اند. از جمله مقبرهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی در اردبیل، هارون ولایت اصفهان، مسجد ساروتقی، امامزاده اسماعیل، کلیسای وانک، کاخ‌های عالی‌قاپو، هشت بهشت، چهل‌ستون و دیگر فضاها را می‌توان نام برد (همان:۵۹).

دوران زند، افشار و قاجار

دراین دوران نیز شواهد استفاده از تزیینات طلاکاری در ابنیه، موجود می‌باشد. هنرمندان این دوران افزون بر اینکه وارث سنت‌های پیشین خود بوده‌اند، مواردی مانند استفاده از پودر طلا، ورق‌های برنزی و لایه‌چینی بدون استفاده از رنگ قرمز برای لایهٔ تدارکاتی را نیز به کار برده‌اند.

مهم‌ترین بناهای تزیین‌شده و برجا مانده از دورهٔ افشاریه، عمارت خورشید در کلات نادری است.

در دورهٔ قاجار، استفاده از پودرهای فلزی روی نقوش برجستهٔ گچ بری شده، رواج پیدا کرد از جمله خانه‌های حقیقی و اعلم در اصفهان، شترگلوی فتحعلی‌شاهی در کاشان. نکتهٔ جالبی که در ارتباط با این نوع تزیینات دورهٔ قاجار می‌توان به آن اشاره کرد، استفاده از یک گل زردرنگ به نام گل زرافشان به جای پودر فلزی است که تأثیر بصری طلاکاری را با هزینه کمتر ایجاد می‌کرده است.

تصویر۳. طلاکاری زرافشان- خانه حقیقی، اصفهان

۳. فن‌شناسی؛ چگونگی مراحل کار

همان‌گونه که در بخش معرفی اشاره شد در لایه‌چینی از برگهٔ طلا، بست، بوم یا بستر، که خود ترکیبی از مواد مختلف می‌باشد، استفاده می‌شود. در زیر به چگونگی ساخت آنها پرداخته می‌شود.

۳-۱.در اروپا

۳-۱-۱. تهیهٔ برگ طلا

این روش امروزه نیز برای ساخت ورق طلا کاربرد دارد، بدین ترتیب که یک تکه

طلا بر روی یک سطح صاف، کوبیده و نازک می‌شود. آنگاه این ورق نازک شده به صورت قطعات مربعی درآمده و بین ورقه‌های پارشمن یا کاغذ پوست که پیش‌تر پوشش بسیار نرم و نازکی از اُخرای قرمز به آنها داده شده قرار می‌گیرند. در این مرحله، عمل کوبیدن را آنقدر ادامه می دهند تا ابعاد برگه‌ها به اندازهٔ مورد نظر برسد. سپس برگه‌ها را از وسط کاغذ در آورده، می‌برند و هر قسمت مجدداً کوبیده می‌شود تا با کاغذ پوستی هم‌اندازه شوند. در پایان، آنها را در ابعاد و اندازه‌های یکسان می‌بُرند و برای بار سوم بین کاغذ پوستی قرار می‌دهند تا ضخامت لازم بدست آید (Mactaggart,۱۹۸۵:۸۷).

برای استفادهٔ برگه‌ها در تزیینات، ابتدا سطح مورد نظر را با بست، که عموماً سریش یا سریشم بوده، یا در مواردی از بست‌هایی مانند عسل، شیره‌های گیاهی و سفیده تخم مرغ می‌پوشانیدند و پس از اینکه بست، حالت بی‌آب و چسبنده پیدا می‌کرد، برگهٔ طلا را با احتیاط و مهارت روی آن قرار می‌دادند.

۳-۱-۲. بوم سازی

برای بوم‌سازی از مواد مختلفی مانند جسو و گل ارمنی استفاده شده که با روغن‌های متفاوت از جمله روغن کمان، برای کار آماده می‌شده است.

جسو: در اروپا ماده‌ای که بستر لایه‌چینی‌های نقاشی را تشکیل می‌داد، جسو بوده که ترکیبی از کربنات کلسیم یا گل سفید همراه با بست سریشم می‌باشد و مادهٔ غالب لایه‌چینی بود. در تمام این لایه‌چینی‌ها، ورق طلا روی لایه‌ای چسبانده شده که آن لایه، ترکیبی از اخرای زرد و قرمز و شنگرف در بست روغن یا رِزین بوده است. طی آزمایش‌های انجام شدهٔ فن‌شناسی، نوعی مادهٔ سیاهرنگ نیز تشخیص داده شده که جنس آن از قلع، و مادهٔ حد واسط بین طلا و لایه‌چینی بوده است (Mojmir,۱۹۹۲:٦٨).

در اروپای شمالی از گل سفید برای ساخت این بستر استفاده می‌شده است. استفاده از گل سفید باعث ایجاد خمیری نرم و انعطاف‌پذیر برای ایجاد نقوش تزیینی می‌شده است.

این ماده، لایه‌چینی را جسیم کرده و پایداری آن‌را افزایش می‌داده است. در ایتالیا، از گچ (سولفات کلسیم) به‌عنوان مادهٔ اصل برای تهیهٔ جسو استفاده می‌شده است.

گل ارمنی: گل ارمنی یا گل سرخ، از واژه یونانی بولوس[۱] گرفته شده است. این ماده، دارای ترکیب سیلیکات آلومینیم آهن‌دار است که منبع آن در ارمنستان بوده و از اوایل قرون وسطی به‌منزلهٔ زمینهٔ طلاکاری استفاده می‌شده است. این ماده بین طلاکاران، به رُس طلاکاری هم معروف است. رنگ آن از صورتی کم رنگ تا قرمز پررنگ و گاهی زرد و خاکستری هم دیده شده است.

برخی دستورالعمل‌های قدیمی به موادی مانند موم صابون، پیه و چربی به‌منزلهٔ عامل روان کننده در ترکیب گل ارمنی اشاره دارند. این مواد، مهره‌کردن روی برگهٔ طلا را آسان می‌کند (Oneil,۱۹۷۱:۳۰).

گل ارمنی زرد رنگ، جلوهٔ بصری رنگ زرد طلا را بهبود می‌بخشد در صورتی که، گل ارمنی قرمز، جلوهٔ عمقی فلز طلا را بیشتر می‌کند. به‌طور کلی، این گل، هم یک سطح صاف را برای ورق طلا فراهم می‌کند، به‌طوری که بتوان سطح طلا را پرداخت کرد و هم اینکه به ورق طلا گرمی خاصی می‌بخشد. همچنین زمانی که برگهٔ طلا به ضخامت بسیار کم به‌خصوص با عیارهای پایین‌تر برای طلاکاری بکار رود ته رنگ سبز پیدا می‌کرد. حال اگر این برگ طلا بر روی یک سطح سفید قرار داده شود جلوه سردی به تابلو می‌بخشد. به‌ویژه اگر در ورق طلا عیب و نقصی موجود باشد خود را بیشتر نمایان می‌سازد. همچنین اگر بخشی از آن، از سطح کار ریزش پیدا کند، سطح قرمز رنگ زیرین، جلوهٔ مناسبی در تعامل با طلای اطراف دارد. در موارد زیادی هم نقاش مستقیماً طلا را بر روی جسوی سفید گذاشته یا از رنگ‌های دیگر به جز رنگ قرمز استفاده کرده است (Bamford,۱۹۹۰).

-روغن کمان

از ترکیب خاص روغن بَزرَک به همراه سندورس، روغن کمان یا کهُربا ایجاد می‌شود که برای مهره‌کشی و همچنین برای ترکیب با گل یا گچ لایه‌چینی استفاده می‌شده است. این روغن، رنگ زرد و نقطهٔ ذوب پایین دارد. روغن‌ها در شرایط تاریکی

---

۱. Bolos

و رطوبت، میل به زرد شدن دارند (شریفی، ۷۸: ۱۳۷۴).

برای تهیهٔ این روغن، چنانچه در متون تاریخی آمده، در ظرف بزرگی آب ریخته، روی آتش با حجم و شعله زیاد قرار می‌دهند. وقتی دیگ کاملاً داغ شد، سندروس را داخل آن می‌ریزند تا ذوب شود. آنگاه روغن بزرک به آن اضافه می‌کنند. حرارت را پایین آورده تا پخته شود. برای آزمون آماده شدن، قطره‌ای از مایع حاصله را داخل آب می‌ریزند. اگر مایع ریخته شده، بسته شد، محصول مورد نظر بدست آمده، در غیر این صورت باید حرارت ادامه یابد.

٤. انواع طلاچسبان

٤-١. طلاکاری آبی

روش طلاکاری آبی، در مقایسه با طلاکاری روغنی پیچیده‌تر است. طلاکاری آبی شامل قرار دادن صفحات نازک طلا برروی یک گل رنگی است. بعد از اینکه اتصال انجام گرفت، سطح کار جلا می‌خورد. طلاکاری، بسته به رنگ زمینه، تنالیتهٔ متفاوت به‌خود می‌گیرد. طرحی که طلاکاری آبی می‌شود می‌تواند جلا خورده و صیقل داده شود تا انعکاس بهتری حاصل شود (Hart,۲۰۰۱:۳).

طلاکاری آبی بیشتر در قاب عکس‌ها، مبلمان، صنایع دستی، مجسمه‌ها و اشیای هنری بکار رفته است. روش کار شامل به کار بردن ۶-۱۲ لایهٔ جسو به صورت لایه‌ای برای ایجاد یک سطح صاف و مخملی است که روی آن با ۸-۴ لایهٔ گل رس با خاک رس الک شده در رنگ‌های مختلف پوشیده می‌شود. این سطح با یک چسب رقیق، پوشیده شده و خشک می‌شود. سپس سطح آن‌را مرطوب کرده همچنانکه آب را سطح زیرین جذب می‌کند، برگهٔ طلا روی آن قرار گرفته، جذب سطح می‌شود. ورق‌های طلایی را روی بالشتک‌های خاصی قرار می‌دادند و با استفاده از یک چاقوی تیز به‌اندازه لازم می‌بریدند و سپس به وسیله زبانهٔ طلاکاری آن‌را از روی بالشتک برمی‌داشتند. در هر قسمت از برگه که به‌خوبی اتصال نیافته بود با بالشتک پارچه‌ای نرم روی زمینه

می‌چسباندند. اگر در حین کار، پارگی و نقصی در برگهٔ طلا ایجاد می‌شد با برگهٔ دیگری آن‌را تکمیل می‌کردند که به اصطلاح «غلط‌گیری» نامیده می‌شد. در این مرحله، برگهٔ طلا، مات به نظر می‌رسید. برای اینکه سطح طلاکاری شده درخشش و جلای خود را بدست آورد، آن‌را به ملایمت مهره‌کشی می‌کردند که هم درخشش لازم بدست می‌آمده، هم باعث استحکام اتصال می‌شده است. برای مهره‌کشی، از سنگ‌هایی مثل هماتیت بلوری و یاقوت و دیگر سنگ‌ها استفاده می‌شده است. امروزه از سنگ آگات استفاده می‌شود (Bamford,۱۹۹۰:۲۲۰). پس از خشک شدن، هر ذرهٔ اضافی از سطح کار جمع می‌شود. در نهایت روی سطح، یک پوشش حفاظتی[۱] بکار می‌رود که مخلوطی از چسب ضعیف و لاک الکل با مقدار کمی رزین گیاهی زرد- قرمز (معروف به خون سیاوشان) است که استفاده از آن برای ایجاد یک کنتراست نهایی مناسب است. عوامل زیادی در جلوهٔ ظاهری طلاکاری مؤثر هستند. از جمله خلوص طلا که دامنهٔ خلوص یا عیار طلا از ۲۴-۱۲ و رنگ آن با آلیاژ کردن در طیف‌های متعددی ظاهر شده است. همچنین ضخامت و نازکی برگهٔ طلا در این امر تأثیرگذار است. ضخامت یک برگهٔ طلای مرسوم، ۱/۲۵۰۰۰۰ اینچ و به صورت نیمه‌شفاف است. استفاده از ورق طلا با ضخامت کم، با ملاحظات خاصی همراه بوده است. پوشش‌های بعدی نیز می‌توانند به سطح اثر اضافه شود و طلاکاری دوبل ایجاد کند (Bamford,۱۹۹۰:۲٤٦).

تصویر ٤. لایه‌چینی آبی، مضمون مذهبی، کلیسای ورونا، وین

۱. Ormolu

٤-۲. طلاکاری روغنی

طلاکاری روغنی، شامل قرار دادن صفحات نازک برگ طلا بر روی سطح آغشته به چسب مخصوص طلا (چسب روغنی) است. چسب طلاکاری می‌تواند مستقیماً روی چوب، پلاستر یا روی یک جِسو بکار رود. جسو به طلاکاری، نرمی ابریشم گونه‌ای می‌دهد و آن‌را از لحاظ تنالیتهٔ رنگ، سردتر از چوب و پلاستر می‌سازد. هرچند معمولاً جسو می‌تواند رنگی شود که معمولاً به رنگ قرمز در می‌آید و گرمی لازم را بدست می‌آورد.

برای اجرای لایه‌چینی روغنی، جسو به شکل مایع غلیظ به وسیلهٔ قلم‌مو بر روی یک سطح صاف قرار داده می‌شده که یک سطح برجسته ایجاد می‌کرده است. در صورت نیاز، سطح کار نیز با یک پارچه کتانی ساییده و صاف می‌شد و یک لایه بست یا چسب لازم روی کار اجرا می‌شده و سپس ورق طلا روی چسب یا بست مورد نظر قرار می‌گرفته است. هر چه این برگه نازک‌تر بوده، کیفیت کار از مرغوبیت بالاتری برخوردار بوده است. معیار محاسبهٔ میزان نازکی، تعداد برگی بود که از یک سکهٔ طلا بدست می‌آمد (Bamford,۱۹۹۰:۲۲۰).

تصویر ۵. لایه‌چینی روغنی، کلیسای ورونا، وین

٤-۳. طلاکاری چسبی

در این روش، قطعات کوچکی از برگ طلا بر روی چسب قرار می‌گرفت که این چسب دقیقاً در محلی که قرار بود طلاکاری انجام شود مالیده می‌شد. در ایتالیا معمولاً از چسب‌های روغنی استفاده می‌شد که ترکیبات متفاوتی داشتند. در مشاهدات

آزمایشگاهی انجام شده، گاهی از ترکیب روغن بزرک و رنگدانه‌های مختلف مانند سفیداب سرب و زنگار استفاده می‌شده است. این رنگدانه‌ها لایه‌های ضخیم ایجاد می‌کرده و باعث برجسته شدن طلاکاری می‌شدند. در چسب طلاکاری چسبی، از رنگدانه‌های گرم مانند قرمز، قهوه‌ای و زرد استفاده می‌شده است و بهترین ماده‌ای که به این منظور در طلاکاری چسبی بکار می‌رفته، گل ارمنی بوده است (هلاکویی، ۱۳۸۷ :۷۴).

تصویر ٦. طلاکاری چسبی، مضمون مذهبی، آرشیو شخصی جان داگلاس۱

-لایه‌چینی‌های کنونی

بعد از آب‌بندی کردن سطح، خواه این سطح گچ باشد یا چوب یا هر چیز دیگر، از گرد و غبار تمیز می‌شود و یک لایهٔ پوشش از چسب طلا بکار می‌رود. وقتی این لایه چسبناک شد، یک صفحه از برگهٔ طلا روی آن قرار می‌دهند. با یک بُرس کوچک و نوک تیز، برگهٔ طلا از پشت محکم و چسبانده شده، برچسب از پشت کار، برداشته می‌شود. هر لایه، باید با لایهٔ قبل همپوشانی داشته باشد. قطعات اضافه برگهٔ طلا برداشته شده، سپس با یک پارچهٔ تمیز و نرم و مرطوب، سطح، تمیز و به مدت چهار ساعت اجازه خشک شدن داده می‌شود. وقتی چسب خشک شد، با بُرادهٔ فلز به آرامی سطح طلاکاری سمباده خورده، یک لایه روغن کهربا به آرامی در حد یک لایه مالیده و به مدت یک شبانه روز خشک می‌شود. در نهایت سطح، تمیز شده، مهره می‌خورد. این طلاکاری عمدتاً برای مناطق بزرگ و سطوح مختلف بکار می‌رود.

---

۱. jan Duglass (مجموعه‌دار و هنرمند لایه‌چینی، نیویورک)

بنا به تنالیتهٔ لازم، از آلیاژهای مختلف طلا استفاده می‌شود. در گذشته استفاده از قلع و نقره به جای طلا نیز رایج بوده است که آن‌را با استفاده از یک ورنی یا لاک با ته‌رنگ زرد لعاب می‌دادند تا تأثیرات بصری ورق طلا را با هزینهٔ کمتر ایجاد کند (Howel,۱۹۹۹:٤). غیر از این نوع طلاکاری، که قبل از رنگ‌آمیزی نقاشی می‌شد، گاهی پس از اتمام نقاشی نیز طلاکاری صورت می‌گرفته است.

۵. فن‌شناسی لایه‌چینی‌ها در ایران

در تزیینات دیواری، بعد از مرحلهٔ بوم‌سازی که مرحلهٔ مهمی از لحاظ نوع روغن و میزان آن یا صمغ و سریشم استفاده شده دارد، لایه‌چینی آغاز می‌شود که به آن لایه‌سازی یا ایجاد لایهٔ تدارکاتی هم گفته می‌شود. در این مرحله، ترکیبی از گل رنگی و گچ یا گل سفید به همراه یک بست (ماده روان‌کننده) که عموماً سریشم یا سریش بوده به صورت برجسته استفاده شده و طرح مورد نظر بر سطح گچ دیوار یا سقف گذاشته می‌شود. پس از خشک شدن لایه‌های برجسته، از بست و چسب مورد نظر که عمدتاً روغن کمان، سریشم و صمغ بوده بر روی طرح گذاشته می‌شود. پس از آن، برگه یا لیف طلا بر روی این لایه برجسته می‌نشیند. طرح مورد نظر تکمیل، اضافات برداشته شده، پردازش صورت می‌گیرد. در نهایت عمل مهره‌کردن انجام می‌شود که معمولاً لایهٔ طلا را با روغن زدن، مهره می‌کنند (هلاکویی، ۱۳۸۷ :۶۱).

برای نقاشی‌های مختلف با زمینه‌های چوب یا گچ، در نقاطی که امکان قرارگیری برگ طلا وجود ندارد (نقاطی که در عمق به نحوی قرار گرفته‌اند که امکان دسترسی برای چسباندن طلا به فرم دقیق ممکن نیست)، می‌توان از پودر طلای معلق در محلول روغنی استفاده کرد که به نام روغن‌های اکلیلی معروف هستند (شریفی، ۱۳۷۴: ۴۷).

۵-۱. ساخت برگه و پودر طلا

در رسالهٔ حل طلا و نقرهٔ عهد صفوی شیوهٔ تهیه برگهٔ طلا را این‌گونه توصیف

کرده: «در همه احوال معروف است که مثقال طلا که برابر با ۴/۶ گرم است را به صورت مفتولی باریک و بلند در آورده سپس آن‌را به قطعات کوچک‌تر تقسیم می‌کنند و هر قطعه از آن‌را لای پوست آهو گذاشته و اطراف آن‌را با سریش می‌پوشانند و اجازه می‌دهند تا خشک شود و هیچ هوایی به داخل راه نیابد. بعد از گذاشتن همهٔ مفتول‌ها لابه‌لای پوست، آن‌را لای تکه‌هایی از چرم گاو قرار داده و دور آن‌را محکم می‌دوزند. سپس چرم دوخته شده را روی سندان قرار داده و ضربه زدن را آغاز می‌کنند. آنقدر می‌کوبند تا میله‌های طلایی به صورت ورق در آید. این اوراق باید به‌قدری نازک شود تا ترد و شکننده باشد (حدود ۱۲۰۰۰ ضربه پتک). سپس چرم‌ها باز شده و ورق‌های طلا از لای پوست در آورده می‌شود. حال اگر قصد تهیهٔ پودر طلا داشته باشند، باید در ظرف سنگین یا چینی ورق‌ها را وارد کرده و روی آنها سریشم پخته شده اضافه نمایند و با انگشت یا دستهٔ هاون آن‌را مالش دهند تا قدری سفت شود. سپس این خمیر را بر روی سندان گذاشته، می‌کوبند تا سفت‌تر شود. سپس داخل ظرف برده حرارت می‌دهند تا نرم شود که در این حال باید سابیده شود. این طلای کوبیده شده، طلایی است بسیار خوشرنگ و زیبا که به شکل پودر در می‌آید، سپس همین پودر را کمی شستشو می‌دهند تا سریشم اضافه خارج شود و پس از خارج شدن سریشم، آن‌را داخل ظرفی ریخته و خشک می‌کنند. هنگام بکار بردن پودر طلا، باید با مقداری سریشم پخته به مقدار چند قطره در ظرف مورد نظر ریخته و استفاده شود. در این مراحل، اگر طلا، مهره زده شود، برق خاصی می‌زند که به آن طلای پخته می‌گویند و چنانچه بخواهند طلا برق کمتری داشته و مات باشد نیاز است که چسب آن‌را بیشتر کنند. چون بعد از مهره شدن، درخشندگی کمتری دارد که به آن طلای خام می‌گویند. برای تغییر و تعویض رنگ طلا می‌توان با اضافه کردن مقداری نقره به این هدف دست یافت زیرا با کم و زیاد کردن نقره، رنگ طلا تغییر می‌کند. چنانچه بخواهند رنگ طلا از آن حدی که هست زیباتر جلوه کند هنگام پودر شدن و اضافه کردن سریشم، قدری زعفران ساییده با آب زلال به سریشم اضافه کرده، پس از خشک شدن، با سنگ عقیق سطح رنگ را مهره می‌کنند» (رسالهٔ حل طلا و نقره عهد صفوی).

۵-۲. طلاکاری پودری یا فرنگی

همانگونه که در رسالهٔ حل طلا و نقره عهد صفوی آمده، بدین منظور مقداری سریشم یا صمغ عربی در کاسه‌ای که چرب نباشد ریخته سپس ورق طلا را در کاسه انداخته با انگشت می‌مالند. سپس کمی نمک در آن ریخته و چند قطره آب می‌چکانند و این‌قدر می‌مالند تا وقتی تمام طلا حل شود .بعد از آن، کاسه را ثابت نگه می‌دارند تا محلول ته‌نشین شود سپس آب را آهسته از کاسه خارج کرده به‌طوری که محلول، تهِ کاسه بماند که آماده استفاده باشد. چنانچه این ترکیب در کاسه بماند خشک می‌شود. برای استفادهٔ مجدد، مقداری آب در آن می‌ریزند و آن‌را به هم می‌زنند.

پس از آماده شدن پودر، مقداری از آن‌را با صمغ عربی، به‌منزلهٔ بست، مخلوط می‌کنند که معمولاً این نوع فن، در جامه‌پردازی‌ها و هاله دور سر استفاده شده است. همچنین این نوع طلاکاری برای مناطقی که برگ فلز نمی‌تواند بکار رود، بکار رفته است.

روش‌های امروزی، همانند پرس یا حک کردن، روش مناسبی نیست زیرا پلاستیسیتهٔ طلا زیاد بوده و شاید همان روش قرون وسطی که از آلیاژ کردن طلا با جیوه به صورت ملغمه و خارج نمودن جیوه توسط حرارت انجام می‌شده و طلا به صورت پودر بسیار نرم باقی می‌ماند، مناسب باشد. همچنین از طریق احیای الکترولیتیک می‌توان به پودر طلا دست یافت (هلاکویی، ۱۳۸۷ :۶۴).

۵-۳. انواع بوم سازی

قبل از اجرای تزیین نقاشی روی دیوار لازم است بستر یا زمینهٔ کار، آماده‌سازی یا به اصطلاح بوم‌سازی شود. از بوم‌سازی‌های رایج، در ادامه به چند مورد اشاره می‌شود:

- **بوم زرک یا زر افشان:** در این بوم‌سازی از پودر طلا برای اندود کردن سطح استفاده می‌شده است که دانه‌بندی ذرات طلا، باعث جذب روغن شده، چسبندگی آن به دیوار افزایش می‌یابد. این نوع بوم‌سازی، بیشتر برای زرافشاندن سطوح کوچک، مانند بوم‌های کاغذی و تزیین خوشنویسی و... استفاده شده زیرا سطح یکدست و همگن ایجاد نمی‌کند.

-**بوم برگ طلا:** در این بوم‌سازی ابتدا سطح دیوار تمیز شده سپس روی سطح، روغن کمان مالیده و پس از گذشت مدت زمان کوتاه، برگهٔ طلا بر روی سطح دیوار چسبانده می‌شود. این مرحله، نیاز به مهارت زیاد دارد. در تزیینات دیواری، بیشتر از این نوع بوم‌سازی برای طلاکاری استفاده شده است زیرا سطح طلا یکدست و یکنواخت است (همان، ۱۳۸۷: ۵۷).

با توجه به مطالعات و بررسی‌های صورت گرفته یک مقایسه تطبیقی بین لایه‌چینی‌های ایران و اروپا در قالب جدول زیر ارائه شده است:

جدول۳-۱. مقایسه لایه‌چینی‌های ایرانی و اروپایی از نظر مواد و مصالح و فن

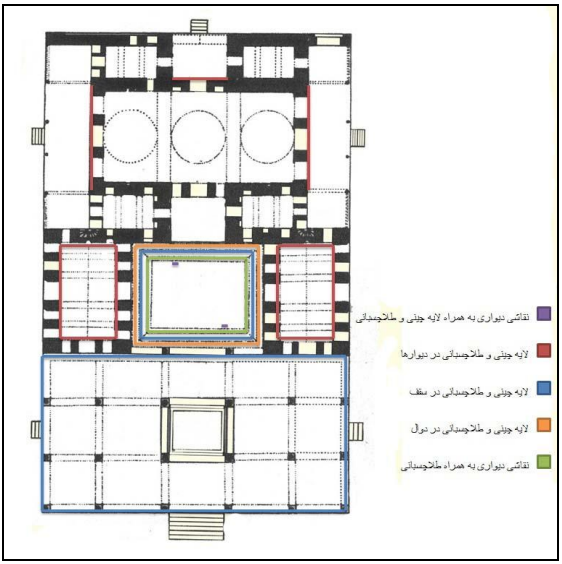
مکان	بستر لایه‌چینی	لایهٔ تدارکاتی	فلز مصرفی	نوع لایه‌چینی	فن	مضمون
ایران	دیوار(تزیین وابسته به معماری)	جسو، گل سرخ، گل زرد	طلا، نقره، مس، برنج	آبی، روغنی	مهره‌کشی	عمدتا طرح گل و بوته
اروپا	دیوار، چوب، فلز، مجسمه و...	گل سرخ، گل سفید	طلا	روغنی	عمدتا بدون مهره‌کشی	عمدتا مذهبی

٦. مطالعات موردی

مطالعات موردی دربارهٔ چهار نمونهٔ تاریخی صورت گرفته که از لحاظ فن‌شناسی و آسیب‌شناسی بررسی، مشاهده و آنالیز شده است. این چهار نمونه، لایه‌چینی‌های کاخ چهلستون، عالی‌قاپو، خانهٔ حقیقی و خانهٔ اژه‌ای در اصفهان هستند که دو مورد اول از دورهٔ صفوی و دو نمونهٔ اخیر از دورهٔ قاجار هستند. در این راستا مشاهدات، بررسی‌ها و آسیب‌شناسی‌ها به‌طور کلی صورت گرفته و مشاهدات آزمایشگاهی و آنالیز، بر روی یک نمونه از دورهٔ صفوی- کاخ عالی‌قاپو ـ و یک نمونه از دورهٔ قاجار- خانه حقیقی- انجام شده است.

٦-١.لایه چینی و طلاچسبان کاخ موزه چهلستون

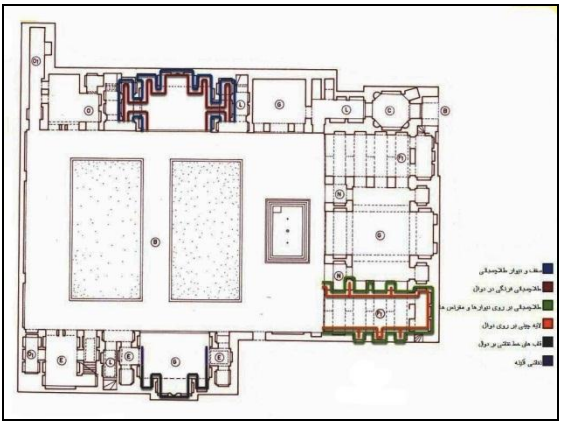
این کوشک از بناهایی است که در زمان شاه عباس اول بنا شده اما بیشتر فضاهای آن مربوط به زمان شاه عباس دوم است. این کاخ دارای تزیینات متنوعی از جمله در تالار مرکزی، اتاق‌ها، ایوان و سقف، دارای تزیینات طلاکاری است. لایه‌چینی‌های این بنا با لایهٔ تدارکاتی قرمز رنگ صورت گرفته و با برگه‌های طلا تزیین شده‌اند. همچنین گل و بوته‌ها با لایه‌چینی برجسته شده و طلااندازی شده‌اند.



پلان ۷. کاخ چهلستون،اصفهان،(پیرنیا، ۱۳۷۹) موقعیت لایه چینی‌ها

٦-٢. شناسایی لایه‌چینی خانهٔ حقیقی

خانهٔ اخوان حقیقی مربوط به دورهٔ قاجار، از خانه‌های منحصر به فرد در شهر اصفهان است که دارای انواع تزیینات معماری مانند نقاشی پشت شیشه، لایه‌چینی طلاچسبان، نقاشی دیواری، نقاشی آیینه و... است. این خانه، هم‌اکنون در اختیار دانشگاه هنر اصفهان است و کاربری دارد.



پلان ۹. خانه حقیقی، اصفهان، موقعیت لایه چینی‌ها

از جمله تزیینات بکار رفته در خانهٔ حقیقی، استفاده از طلا در تزیینات آن است که به صورت لایه‌چینی، گچ‌بری با روکش طلا و فرنگی‌سازی اجرا شده است. با توجه به اینکه لایه‌چینی‌های مربوط به کاخ چهلستون و عالی قاپو پیش‌تر آنالیز شده بود و این دو بنا نیز مربوط به دورهٔ صفوی هستند، بر این اساس، تزیینات لایه‌چینی آن در اتاق شمالی، آنالیز شد که می‌تواند به‌منزلهٔ الگویی از لایه‌چینی‌های دورهٔ قاجار، بررسی شود.

تصویر۷. طلاکاری زرک‌کاری، خانه حقیقی، اصفهان تصویر۸. طلاکاری زرک، گچ‌بری با روکش طلاچسبان

تصویر۹. طلاکاری زرک،خانه حقیقی، اصفهان تصویر۱۰. گچ‌بری با روکش طلاچسبان

تصویر ۱۱. لایه چینی، خانه حقیقی تصویر ۱۲. طلاکاری،خانه حقیقی، اصفهان

بدین منظور قسمتی از لایه‌چینی‌های واقع در قسمت شاه‌نشین شمالی این بنا که از بنای اصلی جدا شده بررسی، عکاسی، مشاهده میکروسکوپی و آزمایشگاهی شد که نتیجهٔ این بررسی به شرح زیر است.

نخست نمونهٔ مورد نظر از هرگونه گرد و غبار و آلودگی پاکسازی و زیر میکروسکوپ با بزرگنمایی ۴۵۰ برابر مشاهده و عکسبرداری شد. به این ترتیب لایه‌ها به صورت زیر مشخص شدند:

لایهٔ اول- گچ در چند لایه

لایهٔ دوم- روغن تیره شده و ضخیم

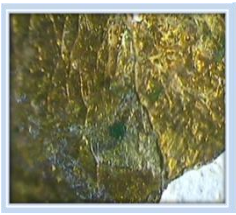
لایهٔ سوم- ورق طلای نسبتاً نازک در پاره‌ای موارد متمایل به سبز

لایهٔ چهارم- روغن مهره‌کشی شده

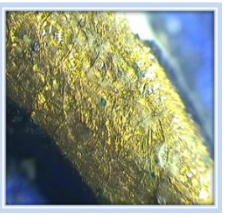
است که در بخش تصاویر میکروسکوپی (تصاویر۱۸ -۱۳) دیده می‌شود.

٦-۲-۱. تصاویر میکروسکوپی لایه‌چینی‌های خانه حقیقی

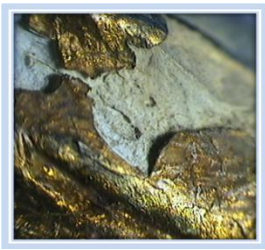
تصویر۱۳. بست لایه‌چینی خانه حقیقی تصویر۱٤.گچ زیر لایه‌چینی، خانه حقیقی



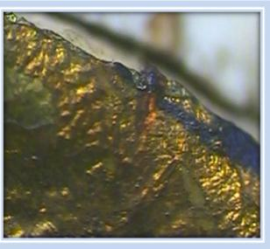
تصویر ۱۵. سبز شدگی طلا، خانه حقیقی



تصویر ۱۶. سبز شدگی طلا، خانه حقیقی



تصویر ۱۷. حضور بست، خانه حقیقی



تصویر ۱۸. گچ و برگهٔ طلا، خانه حقیقی

همان‌گونه که در تصاویر مشاهده می‌شود، در لایهٔ تدارکاتی این لایه‌چینی از گل سرخ که عمدتاً در لایه‌چینی‌های دورهٔ صفوی بکار رفته، استفاده نشده است. نکتهٔ قابل توجه دیگر اینکه ته‌رنگ سبز در طلاکاری دیده می‌شود (تصویر۱۳). با توجه به اینکه لایهٔ تدارکاتی قرمز، سبزی طلا را به‌خود می‌گیرد در این مکان که از گل سرخ استفاده نشده طبعاً این سبزی مشاهده می‌شود. نکتهٔ دیگر اینکه هنگامی که برگهٔ طلا به ضخامت مطلوب و لازم نرسد ته‌رنگ سبز به‌خود می‌گیرد؛ اما در این مکان، فام سبز موجود به دلیل خوردگی الکتروشیمیایی آلیاژ استفاده شده است. همچنین استفاده از بست در تصاویر ۱و۶ مشهود است. روی نمونهٔ فوق‌الذکر، آنالیز XRD نیز صورت گرفت. در این آنالیز، ترکیبات بکار رفته در نمونهٔ مورد آزمایش مشخص می‌شوند. بر اساس طیف دریافتی از آزمایشگاه، همان‌گونه که در دیاگرام شماره دو پیوست مشاهده می‌شود، حضور گچ[۱] از همه شاخص‌تر بوده و پس از آن کلسیت[۱] بیشترین مقادیر را

۱. Gypsum

۱. CaCo۳

داشتند. همچنین مقدار کمی گچ بی‌آب[۱] یافت شد. مقادیر بسیار ناچیزی کوارتز و سیلیکات کلسیم و پتاسیم نیز وجود داشت که به‌دلیل ناچیز بودن آن، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که درون ژیپس و یا گچ مصرفی وجود داشته و به‌منزلهٔ یک مادهٔ مجزا به کار نرفته‌اند.

٦-۳. لایه‌چینی‌ها و طلاچسبان کاخ عالی‌قاپو

این کاخ به نام دولتخانهٔ نقش جهان از شاهکارهای نیمهٔ اول قرن یازدهم هجری است که شاه عباس ساخته است. در طبقات همکف، سوم، چهارم و ششم آن تزیینات طلاچسبان به چشم می‌خورد. از تمامی این طلاکاری‌ها، به جز اثر طلاچسبان بر گل اُخرا و لایهٔ تدارکاتی، چیزی باقی نمانده است. به‌طور کلی، مشاهدات عینی، رگه‌هایی از طلاهای ریزش کرده، با لایهٔ چرکی و گرد و غبار و طرح‌های اولیه لایه‌چینی که عمدتاً سالم مانده و فرم اثر را تداعی می‌کنند را نشان می‌دهد.

همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد فن‌شناسی یا شناسایی مواد و مصالح بکار رفته در یک اثر هنری، از نخستین مراحل حفاظت و مرمت آن است. یکی از راه‌های شناسایی، استفاده از آنالیزاتورهای دستگاهی است. مثلاً در آنالیز لایه‌ای که هلاکویی روی تزیینات لایه‌چینی عالی‌قاپو انجام داده، بست استفاده شده در لایه‌چینی‌های بکار رفته پروتیینی و با روش کروماتوگرافی لایهٔ نازک، اسید آمینه پرولین شناسایی شده که این اسید آمینه‌ها، اجزای تشکیل دهندهٔ کلاژن هستند و کلاژن، مربوط به بافت سریشم است.

همچنین برای تشخیص و تأیید ترکیبات قندی احتمالی، آزمایشاتی صورت گرفته که عدم وجود آنها را نشان داده است. در آنالیز عنصری، نمونه‌های مربوط به عالی قاپو و چهل ستون، حضور عناصری مانند کلسیم، آهن و سولفات تشخیص داده شده که با

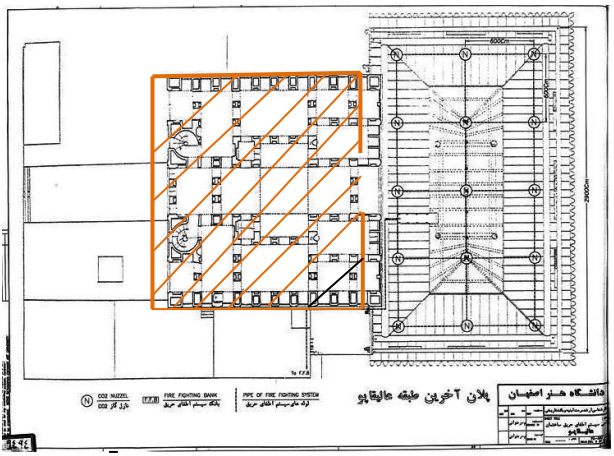
---

۱. $CaSo_4$

آنالیز EDS کمیت این نمونه‌ها نیز مشخص شده است. نتایج کلی، حضور کلسیم سولفات و نوعی رس حاوی یون آهن را نشان می‌دهد. آنالیز فازی لایه‌های لایه‌چینی

نیز با دستگاه XRD صورت گرفته که نسبت گچ به گل سرخ را ۴ به ۱ نشان می‌دهد.

به‌طور کلی می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که لایه‌چینی‌های دورهٔ صفویه بدین صورت اجرا می‌شده که ابتدا پودر گچ ریزدانه را با گل سرخ مخلوط کرده، چسب سریشم محلول در آب گرم به آن افزوده، بدین ترتیب مایع روانی را تولید می‌کرده و این امکان را به هنرمند می‌داده تا با قلمو آن‌را بر سطح قسمت‌هایی که قرار بوده طلاکاری شود قرار دهد. سپس با قرار دادن چند لایه از این مخلوط، نقوش برجسته ایجاد می‌شده و در پایان، برگهٔ طلا با یک روغن روی آنها چسبیده شده است. طلاکاری‌های صورت گرفته از نوع روغنی بوده‌اند.

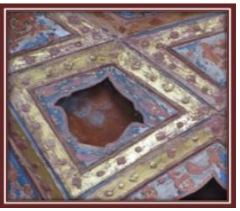


پلان ۱۱. کاخ عالی‌قاپو،اصفهان (پیرنیا،۱۳۷۹)، موقعیت لایه چینی‌های طبقه ششم

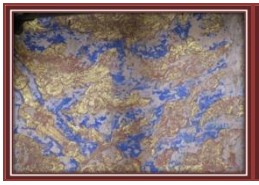
تصویر۱۹. لایه‌چینی تنگ بری‌های عالی‌قاپو، اصفهان، طبقه ششم

تصویر ۲۰. ریزش لایه چینی‌های دیوار طبقه ششم، کاخ عالی‌قاپو تصویر۲۱. لایه چینی‌های سقف طبقه ششم، عالی‌قاپو

تصویر ۲۲.لایه چینی دیوار ایوان، عالی‌قاپو تصویر۲۳.لایه چینی تنگ بری، طبقه ششم، عالی‌قاپو



تصویر۲٤. لایه چینی طرح گل شاه عباسی، چهلستون تصویر۲۵.لایه چینی روغنی، طبقه ششم، عالی‌قاپو



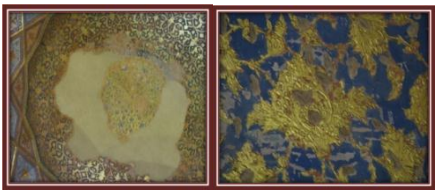
تصویر۲٦و۲۷. آسیب لایه چینی، چهلستون، تالار مرکزی

در عالی‌قاپو دو مدل لایه‌چینی مشاهده می‌شود. در یک نوع، مادۀ لایه‌چینی به صورت مایع با یک قلمو چندین بار روی سطح دیوار قرار داده شده تا نقش برجسته

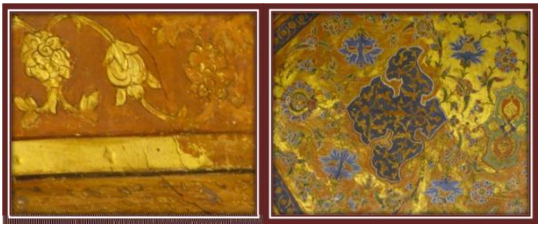
ایجاد شود. در نوع دیگر، سطح دیوار خراش داده شده و نقش فرو رفته روی دیوار ایجاد شده سپس درون قسمت‌های فرو رفته با مادۀ لایه‌چینی پر شده به‌طوری که فرو رفتگی‌ها کاملاً پر نشده و نقش، همچنان فرو رفته است. این نوع لایه‌چینی، در تالار طبقۀ سوم دیده می‌شود که متأسفانه بخش زیادی از طلاهای این تزیینات، ریخته و نابود شده‌اند.

لایه‌چینی‌های طبقۀ ششم عالی‌قاپو، در قسمت تنگ‌بری‌های دیوار، همان‌گونه که در تصاویر مشاهده می‌شود، بخش اعظم طلاکاری‌های آن ریخته و قسمت ناچیزی از آن باقی مانده است. لایۀ تدارکاتی لایه‌چینی طبق کلیه لایه‌چینی‌های دورۀ صفوی، قرمزرنگ و تقریباً بدون آسیب است. لایۀ تدارکاتی لایه‌چینی، طبق الگوی لایه‌چینی‌های دورۀ صفوی، قرمزرنگ و در برخی قسمت‌ها دارای آسیب است. طلاکاری‌های لایه‌چینی‌های طبقۀ چهارم، تقریباً همگی ریخته‌اند.

در جریان مصاحبه‌ای که با مرمت‌گران تزیینات این بنا، «خراسانی» و «امین الرعایا» صورت گرفت، آنها مرمت لایه‌چینی را کاری بسیار حساس و ظریف دانسته، اذعان داشتند که حفاظت، نگهداری و بازرسی مداوم بر روی این آثار، مقدم بر مرمت آنهاست و راه‌کارهای مرمتی لایه‌چینی را به صورت یک تمیزکاری ساده و ایجاد یک پوشش حفاظتی مانند پریمال رقیق ذکر کردند و با افزودن هرگونه لایه یا لیف طلا برای ایجاد و برگرداندن طلاچینی به فرم اولیه، مخالف بودند و همان‌گونه که در تصاویر مربوط به آسیب‌دیدگی آثار، از جمله تصاویر ۲۷و۲۸ دیده می‌شود، از اضافه کردن و ایجاد مجدد طرح به صورت اولیه اجتناب شده است. اصلانی در این خصوص ذکر کرد با استفاده از پریمال به‌منزلۀ لایه محافظت کننده، بروز دو مشکل پیش‌بینی می شود. نخست اینکه آب موجود در امولسیون پریمال، قادر است در لایه های چسب آبی (به‌سبب انحلال پذیری‌شان در آب) و لایۀ طلاکاری در صورت عیار پایین، نفوذ و ایجاد اشکال نماید. دوم؛ فیلم (لایه نازک) سخت شده پریمال، بعد از کامل شدن واکنش های گیرایش، با توجه به درجۀ سردروانی آن در دماهای بالاتر از ۲۷ درجه سانتیگراد، قادر به جذب آلودگی‌های محیطی خواهد بود (خراسانی، ۱۳۹۰).

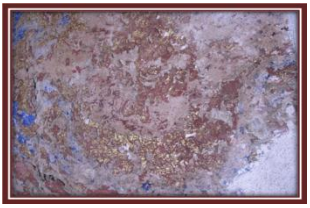


تصویر ۲۸ لایه‌چینی سقف تالار مرکزی، چهلستون تصویر۲۹.لایه‌چینی دیوار تالار مرکزی،چهلستون



تصویر ۳۰. لایه‌چینی دیوار اتاق غربی، چهلستون تصویر ۳۱. لایه‌چینی دیوار تالار مرکزی، چهلستون

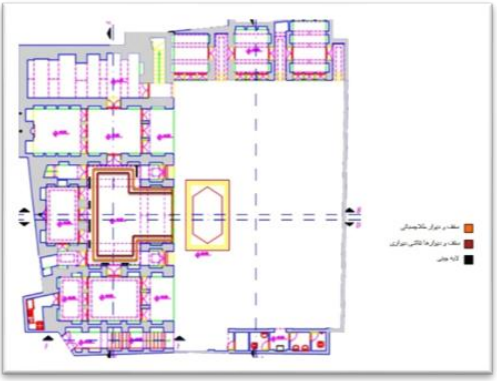
تصویر ۳۲. لایه‌چینی دیوار تالار مرکزی، چهلستون تصویر ۳۳. آسیب لایه‌چینی دیوار، چهلستون



تصویر۳٤.آسیب لایه‌چینی‌های دیوار، عالی‌قاپو

٦-٤. لایه چینی و طلاچسبان خانهٔ اژه‌ای

این خانه از دورهٔ قاجار به جا مانـده و دارای تزییناـت لایـه‌چینـی و طلاچسـبان در بخش شاه‌نشین می‌باشد که هم‌اکنون در تصرف شهرداری اصفهان و در اختیار سازمان اصفهان شناسی قرار دارد.



پلان ۱۰. خانه اژه‌ای، اصفهان، موقعیت لایه چینی‌ها

تصویر ٣٦و٣٥. آسیب طلاکاری خانه اژه‌ای، اصفهان

تصویر۳۷. طلاکاری تلفیق با آیینه‌کاری، خانه اژه‌ای، اصفهان تصویر۳۸. طلاکاری زمینه، خانه اژه‌ای، اصفهان

تصاویر ٤٠و٣٩. لایه چینی حاشیه و زمینه (گل و بته، طرح جانوری)، خانه اژه‌ای، اصفهان

تصویر ٤١. طلاکاری اطراف آیینه‌کاری، خانه اژه‌ای، اصفهان

۷. آسیب‌شناسی

آثار لایه‌چینی از زمان ایجاد شروع به تغییر می‌کنند. فرایند پیرشدگی به سرعت آغاز شده و دیگر آسیب‌های محیطی و دخالت‌های انسانی نیز این تغییرات را تسریع می‌کند. اما به‌طور کلی دلایل تغییر در لایه‌چینی‌ها را به‌ویژه در سه نمونهٔ بررسی شده آثار تاریخی اصفهان، کاخ عالی قاپو، کاخ چهلستون و خانهٔ حقیقی، می‌توان در سه دستهٔ کلی شناسایی و طبقه‌بندی کرد:

ویژگی‌هایی ذاتی مواد استفاده شده در لایه‌چینی

– تأثیرات عوامل محیطی

– عوامل یا دخالت‌های انسانی.

۷-۱. ویژگی‌های ذاتی مواد استفاده شده در لایه‌چینی

آسیب‌های طلاکاری به‌طور کلی شامل ریزش، چروک خوردن، پوسته شدن (تاول زدن)، تغییر رنگ و خوردگی است. همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد مواد استفاده شده در تزیینات لایه‌چینی این بناها عمدتاً گچ، گل ارمنی و سریشم و برگهٔ طلا است.

سطح طلا دارای حفره‌ها و شکاف‌هایی است که باعث کاهش مقاومت فیزیکی آن می‌شود. همچنین پایین بودن سختی طلا سبب خراش برداشتن آن می‌شود. بسیاری از ذرات معلق در هوا، ابعادی بیشتر از ضخامت برگهٔ طلا دارند که با توجه به سختی پایین طلا سبب می‌شوند برگهٔ طلا به راحتی از روی سطح کار برداشته شود. در فضاهای داخلی، تغییر رنگ طلا دیده می‌شود که احتمالاً در اثر حضور ترکیبات سولفیدی حاصل از واکنش گازهای سولفیدی و رطوبت هوا است. عیار طلا نیز در این امر دخالت دارد. طلا با عیار پایین و افزایش ترکیبات گوگردی می‌تواند سرعت تیرگی را تشدید کند ((Lins,۱۹۹۱:۳۳.

ماده دیگر، روغن برای اتصال برگهٔ طلا بر سطح لایه‌چینی است. عوامل زیادی می‌توانند این چسبندگی را تضعیف کنند و باعث پوسته شدن و ریزش ورقه‌ها از سطح شوند که عبارت‌اند از غیرهم‌جنس بودن برگهٔ طلا، روغن و لایه‌چینی که هر لایه عکس‌العمل‌های متفاوتی را در برابر محیط نشان می‌دهد. تغییرات دما به‌ویژه در فضاهای بیرونی سبب انقباض، انبساط و شوک در چسبندگی لایه‌ها می‌شود. همچنین فعل و انفعالات لایهٔ روغن در مرحلهٔ خشک شدن، باعث کاهش قدرت چسبندگی آن می‌شود (اصلانی، ۱۳۷۷: ۸۵).

عوامل دیگر از جمله اشکالات فنی هنگام ایجاد لایه‌چینی، فرسودگی لایه‌های ضعیف شده نیز، سبب ایجاد نقص در آن می‌شوند که از آن میان، ارتعاشات صوتی و انواع آلودگی‌ها بر روی این لایه‌های فرسوده تأثیر بیشتری خواهد داشت.

۷-۲. تأثیر عوامل محیطی

تغییرات دما

با توجه به اینکه ساختار گچ دارای بلورهای خاصی است که به اصطلاح ناهمسان‌گرد هستند (گرم و سرد شدن سبب انقباض و انبساط در جهت‌های مختلف می‌شود). در هر سیکل از انقباض و انبساط، بلورها به یکدیگر فشار آورده و تمرکز تنش در برخی نقاط کم و زیاد می‌شود. ادامهٔ این تغییر در طولانی مدت، سبب تخریب

بلورهای گچی می‌شود. همچنین در اثر تغییرات دمایی، تبدیلات فازی صورت می‌گیرد. مثلاً گچ در اثر از دست دادن آب، کاهش حجم خواهد داشت که این خود سبب ایجاد تَرَک و تخلخل در گچ می‌شود. از دیگر اجزای لایه‌چینی، سریشم است که از زنجیره‌های کلاژن ساخته شده و به دماهای بالا حساس است و گرما سبب سست شدن اتصالات مولکولی آن می‌شود(Mac taggart,۱۹۷۱:۵۹).

تغییرات رطوبت

در صورتی که لایه‌چینی، در اثر رطوبت زیاد، خیس و نم‌دار شود، فرایند حل شدن کریستال‌های گچ صورت می‌گیرد که چنانچه رطوبت محیط کاهش یابد، آب آن تبخیر شده و گچ مجدداً به صورت بلور در خواهد آمد. این روند با ورود مجدد آب و خشک شدن دوباره اتفاق خواهد افتاده و سبب سست شدن ساختار گچ می‌شود که البته با کوچک‌ترین ضربه مکانیکی، آسیب می‌بیند.

رطوبت نسبی محیط، تأثیر زیادی در فرایندهای تخریبی لایه‌چینی دارد. با پایین آمدن رطوبت نسبی محیط، تبدیل گچ آبدار به گچ بی‌آب یا انیدرید تسریع می‌شود. این کاهش حجم سبب سستی ساختار گچ و سپس لایه‌چینی می‌شود. از طرف دیگر، رطوبت می‌تواند محیط را برای انجام واکنش‌های شیمیایی فراهم کند. با بالا رفتن رطوبت نسبی محیط، گازها و ذرات معلق در محیط باعث ایجاد یک سری واکنش‌های شیمیایی می‌شوند که این واکنش‌ها سبب تخریب لایه‌چینی می‌شود. دیگر اجزای لایه‌چینی مانند گل ارمنی، که نوعی آلومینو سیلیکات است، می‌تواند مقادیر زیادی آب را بین صفحات خود جذب کند. به همین دلیل، در تماس با بست‌های آبی، این ماده زمانی که آب خود را از دست می‌دهد، انقباض حجمی پیدا می‌کند. این پدیده هنگام اجرای لایه‌چینی رخ می‌دهد اما پس از آن هم، مواد تشکیل‌دهندهٔ لایه‌چینی چون به‌شدت قطبی هستند می‌توانند رطوبت محیط را جذب کرده و آسیب‌های ناشی از رطوبت را سبب شوند. رطوبت زیاد همچنین می‌تواند سریشم را در خود حل کرده، سبب جدایش لایه‌چینی شود. زنجیره‌های مارپیچی کلاژنی سریشم، در اثر رطوبت، باز

شده و در اثر خشک شدن، منقبض می‌شود. حال چنانچه میزان سریشم بکار رفته زیاد باشد یا نوسانات رطوبتی زیاد شود، فرو ریختگی اجزای لایه‌چینی اتفاق می‌افتد. با توجه به استفاده از این بناها به ترتیب به‌منزلهٔ کاخ موزه و اداری، حضور بازدیدکنندگان و کارکنان سبب ایجاد رطوبت ناشی از تنفس و دم و بازدم که بخار آب زیادی را در طول زمان ایجاد می‌کند، می‌شود (Howell, Kevin, ۱۹۹۹:۱۱۰).

نور

نور یکی از عوامل مخرب این آثار است که در فرایندی به‌نام فتولیز سبب تخریب و از دست دادن خاصیت بست‌ها می‌شود. نور، به‌خصوص در بست‌های رزینی سبب ایجاد اتصالات عرضی و کمرنگ شدن و سست شدن رنگدانه‌ها می‌شود که این تخریب، روی سطوح خارجی بنا شدیدتر است. این بناها، بازدیدکنندگان فراوانی داشته و در معرض عکس‌برداری قرار می‌گیرند، ازاین‌رو در طولانی مدت در معرض چنین آسیب‌هایی نیز قرار دارند (Howell, Kevin, ۱۹۹۹:۱۱۵).

۷-۳. آسیب‌های ناشی از دخالت انسان

این آسیب‌ها بسیار گسترده‌اند و موارد زیادی را شامل می‌شوند. از تخریب عمدی یا واندالیسم گرفته تا آسیب‌هایی که تحت عنوان مرمت روی آثار اعمال می‌شوند. همچنین آسیب‌های انسانی که به‌طور غیرمستقیم به آثار وارد می‌شوند را می‌توان نام برد. از جمله آلودگی هوا، آلودگی‌های صوتی و غیره (اصلانی، ۱۳۷۷: ۵۸).

۷-٤. مشاهدات و آسیب‌های لایه‌چینی‌های دورهٔ صفوی (کاخ عالی‌قاپو و چهلستون)

ترتیب لایه‌ها:

لایهٔ اول؛ گچ و گل قرمز در چند لایه

لایهٔ دوم؛ روغن به صورت فیلم نازک

لایهٔ سوم؛ ورق طلای نازک

لایهٔ چهارم؛ روغن محافظ.

مشاهده‌ها

– نکتهٔ قابل توجه در این مورد این خانه اینکه علاوه بر لایه‌چینی، از نوعی طلاکاری استفاده شده که احتمال قریب به یقین، طلا را مستقیماً روی تزیینات گچ‌بری بکار برده‌اند. همان‌طور که در تصویر ۲۵ دیده می‌شود، لایهٔ زیرین، لایه‌چینی نبوده، طلا مستقیماً بر روی سطح گچ کار شده است. عدم وجود تنالیتهٔ سبز

– پوسته شدن و خرد شدن برگهٔ طلا (تصویر۲۸)

– جداشدن لایهٔ تدارکاتی همراه با طلا (تصویر۳۳)

– جدایش چسب و ریزش طلا از سطح لایه تدارکاتی (تصاویر ۱۹و۲۰و..)

– ریختگی بیشتر طلا در نقاط پرنور

– مه‌گرفتگی روغن در سطح کار و عدم ایجاد استحکام برای لایه طلا (تصویر۳۲)

– ایجاد یک لایهٔ چرکی همراه با ذرات روغن و عدم انعکاس نور (تصویر۳۱)

– آسیب‌های ناشی از سست شدن بستر لایه‌چینی (تصاویر۲۷و۲۹)

– سطح ورق نازک و درخشنده

– روغن با غلظت کم

– عدم وجود تنالیتهٔ سبز.

ترتیب لایه‌چینی‌های دورهٔ قاجار:

– لایهٔ روغن مهره شده

– ورق طلای یک لایه، گاهی دولایهٔ بر روی هم

– روغن یا چسب اتصال(سریشم)

– بستر گل سفید وگچ.

۷-۵. آسیب‌های مشاهده شده در خانهٔ حقیقی (دورهٔ قاجار)

درخشش کم و سبزگون بودن لایه طلا (تصاویر۱۵ و۱۶)

–شبکه‌ای شدن سطح طلا (تصویر۱۳)

–چرکی سطوح طلایی (تصاویر۱۷و۱۵)
– تیره شدن قسمت‌های اکلیلی یا پودری (تصویر۷)
– ریختگی طلا (تصاویر۸و۹).

علل پایداری بیشتر طلاکاری‌های دورهٔ صفوی

– بکارگیری ورق طلا با ناخالصی کمتر
– استفاده از روغن کمان مرغوب
–استفاده از رنگ‌های معدنی و گچ برای لایهٔ تدارکاتی.

۷-٦. تمیزکاری طلاکاری

تمیزکاری تزیینات طلاکاری شده باید با احتیاط و در صورت امکان با میکروسکوپ دستی، انجام گیرد. برای انجام این کار از محلول‌های شیمیایی نمی‌توان استفاده کرد. برای تمیزکاری این تزیینات ابتدا باید مطالعات فن‌شناسی لازم انجام داده و با توجه به نوع و میزان آلودگی، ترکیبات مناسب را برای تمیزکاری بکار برد.

۸. علل زوال

هنر لایه‌چینی، مانند دیگر هنرهای سنتی، رو به زوال است اما سرعت زوال آن نسبت به دیگر هنرهای سنتی، بنا به دلایلی، بیشتر است. این هنر، به‌مرور زمان، همان‌گونه که ذکر شد، در اروپا بر روی بسترهای متفاوتی مانند چوب، گچ، فلز و مانند آن اجرا شده اما در ایران این تنوع در انتخاب بستر به چشم نمی‌خورد و فقط به صورت بخشی از تزیینات معماری بر روی دیوار اجرا شده است. در مطالعات و تحقیقات صورت گرفته، دلایل زیر را می‌توان به‌منزلهٔ مهم‌ترین علل رو به زوال رفتن این هنر و فن معرفی کرد:

– پرهزینه بودن استفاده از طلا و همچنین مشکل بودن تهیهٔ روغن‌های مورد نیاز (روغن کمان). با توجه به اینکه امروزه رشد فزاینده تکنیک‌های ماشینی در تولید صنایع دستی و تزیینات داخلی مشاهده می‌شود، استفاده از مواد و مصالح آماده و موجود، کم‌هزینه و آسان در الویت و ارجحیت قرار دارند.

– عدم کیفیت در تهیهٔ برگ طلا یا زمینهٔ تدارکاتی (مواد و مصالح اولیه)؛

– فرسایش و آسیب نمونه‌های اصلی و کمرنگ شدن جلوه و خدشه‌دار شدن حس زیبایی‌شناسانه هنر.

همان‌طور که در تصاویر مشاهده می‌شود، عمده لایه‌چینی‌های بکار رفته دچار آسیب‌های فراوان شده‌اند که در بخش آسیب‌شناسی به آنها اشاره شد.

– تکنیکی بودن این هنر؛ کلیهٔ مراحل آماده‌سازی از جمله تهیهٔ برگ طلا، تهیهٔ بست و بستر لایه‌چینی، مهارت و خبرگی زیادی را می‌طلبد. با توجه به اینکه هنرمندان قدیمی به‌طور کامل و همه‌جانبه در آماده‌سازی تخصص و تجربه داشته‌اند امروزه این امر شاید انجام پذیر نباشد.

–آسیب‌های انسانی، که در بخش آسیب‌شناسی توضیح داده شد.

– استفادهٔ انحصاری در طرح‌های سنتی و بستر یکسان (لایه‌چینی گلی)؛ همان‌گونه که در ابتدای این بحث عنوان شد، در لایه‌چینی‌های اروپایی از بسترهای متفاوتی برای لایه چینی استفاده شده اما در ایران، عدم تنوع در استفاده از بستر و همچنین محدود شدن طرح‌ها به نقش‌مایه‌های سنتی، طرفداران زیادی ندارد.

– بی‌توجه بودن سازمان‌های ذیربط، از جمله سازمان میراث فرهنگی که متولی اصلی حفظ هنرهای سنتی است، به احیای این هنر

– اندک بودن شمار هنرمندانی که در این رشتهٔ هنری تخصص و مهارت لازم را دارند.

فصل چهارم

نقاشی دیواری

۱. معرفی

هنر نقاشی، ریشه در تاریخ کهن زندگی انسان دارد که به‌منزلهٔ موجودی هوشمند روی زمین؛ در کنار کار و شکار برای زندگی، نقشی هم به یادگار گذاشته که آن نقوش، اکنون با عنوان نقاشی‌های انسان غارنشین شناخته می‌شوند. در کنار مفاهیم متنوعی که بر آثار نقاشی روی دیوار، سنگ، سفال، فلز و غیره بدست آمده، جلوه‌های زیباشناسانهٔ فرم و شیوهٔ بکارگیری ابزار هنرمند در انتقال طرح‌ها و نقوش و رنگ‌آمیزی آنهاست؛ اما در عصر تاریخی، تمدن ایرانی که گستره‌ای به مراتب بیشتر از امروز داشته، نقاشی در سطوح وسیع و گسترده به‌منزلهٔ یکی از ابزار رسانهٔ سنتی؛ بر روی بوم‌های دیواری ترسیم می‌شده است. موضوع نقاشی‌ها نیز متناسب با ویژگی‌های فرهنگی و دینی و سیاسی آن روزگار، انتخاب می‌شده است.

نقاشی دیواری را نباید به‌منزلهٔ روشی که تنها رسالت آن، تزیین یا ابلاغ یک پیام است پنداشت، بلکه ضمن توجه به ویژگی‌های نقاشی دیواری و اصالت‌های ارزشمند آن در ارتباط با محیط و مخاطب باید آن‌را به‌منزلهٔ هنری چند وجهی و همگانی که توانسته گرایش‌های دیگر هنری را در خود تجربه نماید و از قابلیت‌های بصری محیط استفاده کند فرض کرد.

آثاری از این نوع گرایش، می‌توانند در ترکیبی بدیع بین اثر و محیط، فضایی واحد و هارمونیک از آرمان‌ها و خاطره‌های قومی مخاطب و عوامل بصری در طبیعت و ساخته‌های بشر را در ساختارهای بدیع تکمیل نماید)کفشچیان مقدم، ۱۳۸۳: ۷۱).

۱-۱. تعاریف

اصطلاح نقاشی دیواری، در فرهنگ‌های گوناگون به صورت‌های متفاوتی آورده شده است. برای مثال، در فرهنگ ایتالیایی«La peinture Murale» در فرهنگ انگلیسی، «*wall painting*» و در فرهنگ فرانسوی «*mural pittora*» معادل اصطلاح نقاشی روی دیوار آمده است. لغت‌نامه فرانسوی «روبرت»، نقاشی دیواری را این چنین تعریف می‌کند: «هر نوع نقاشی که مستقیم بر روی دیوار ترسیم شود یا در جای دیگر کار شود و سپس روی دیوار نصب شود، نقاشی دیواری گفته می‌شود. تفاوت عمدهٔ این نقاشی با نقاشی سه پایه‌ای، در آن است که نقاشی دیواری در تناسب با معماری و فضای اطراف خود، ربط و تناسب پیدا می‌کند». در همین لغت‌نامه، کلمهٔ دیوار چنین توصیف شده است: «دیوار، اثری است که بر روی مقطعی طولی بالا می‌رود و برای محصور کردن، جداساختن یا حمل کردن چیزی بکار گرفته می‌شود». در دایره‌المعارف بریتانیا نیز واژهٔ ترکیبی نقاشی دیواری را این‌گونه تعریف کرده است: «نوعی از نقاشی است که برای تزیینات روی دیوارها و سقف بنا بکار می‌رود». فرهنگ لغات آنگلوساکسون و لاتین- امریکن نیز این‌گونه نقاشی‌ها را به نام «دیواری» خوانده‌اند. از تعاریف بالا چنین استنباط می‌شود که دیوار، عنصری است دارای هویت کاربردی که با توجه به نوع هدفمندی طراحان آن، کاربردهای متفاوتی را ارائه می‌دهد)کرامتی،۱۳۸۰: ۲۶۱).

کفشچیان در خصوص ویژگی‌های دیوار، به‌منزلهٔ بستر نقاشی دیواری، چنین ذکر می‌کند:

- اثر دیواری باید متناسب فرم و ابعاد دیوار باشد.

– مواد و مصالح اثر دیواری باید متناسب با مواد و مصالح بستر دیوار باشد. به دلیل اینکه مواد بکار رفته در دیوار، به تناسب امکانات، آب و هوای خاص منطقه و فرهنگ‌های گوناگون متفاوت هستند، بنابراین باید دارای قابلیت‌های بصری متفاوت در شکل و بافت مصالح بوده و از سوی دیگر دارای خاصیت اثرپذیری مواد مختلف دیگر روی خود باشند.

– اثر دیواری نباید نقش کاربردی دیوار را تغییر دهد. بنابراین کلیّت اثر دیواری باید تابع نقش کاربردی دیوار و معماری حاکم بر دیوار باشد (ساختار زیبایی‌شناسی رنگ و فرم اثر دیواری نیز باید تابع هارمونی حاکم بر بنا و نقش کاربردی دیوار باشد).

– شیوهٔ اجرای اثر دیواری باید متناسب با بافت دیوار و متناسب ساختار زیباشناسی معماری حاکم بر دیوار باشد (کفشچیان مقدم،۱۳۸۳: ۷۳).

بر این اساس، ارتباط کیفی، بصری نقاشی و دیوار را می‌توان در سه گروه زیر تقسیم‌بندی کرد:

– آثار دیواری که با عوامل و کیفیات بصری دیوار به حد کمال، هماهنگ شده و در نگاه کلی تحت سیطرهٔ ساختار زیباشناختی حاکم بر دیوار قرار گرفته‌اند. اوج این هماهنگی را می‌توان در آثار هنرمندان رنسانس به خوبی مشاهده کرد. مانند شام آخر لئوناردو داوینچی

– آثار دیواری که توجهی به عوامل و کیفیات بصری دیوار و محیط نداشته‌اند و دیوار تنها محملی برای حمل نقاشی محسوب شده و همانند تابلوهای غیردیواری می‌توانند در هر مکان و زمانی ارائه گردند مانند آثار بسیاری بر دیوارهای پمپئی.

– آثار دیواری که در ترکیب با دیوار، مجموعه‌ای منسجم و نو ارائه داده‌اند. به‌طوری که این آثار در ترکیب جدید هنرمند، ضمن حفظ هماهنگی با فضای حاکم معماری با بهره‌گیری از علم مناظر و مرایا و استفاده از خطای باصره، دیوار و محیط را به‌نفع خود تغییر می‌دهد و ترکیب آرمانی خود را بر دیوار حاکم می‌کند. مانند تابلوی «رستاخیز» اثر «میکل آنژ» در محراب نمازخانه «سیستین» (کفشچیان مقدم،۱۳۸۳: ۷۶–۷۴).

تصویر ۱. نقش دیواری حیوانی، غارهای اولیه، تمدن اورینیاک (کفشچیان مقدم:۷٤)

۲.تاریخچه نقاشی دیواری

قدیمی‌ترین آثار نقاشی دنیا متعلق به حدود۳۰۰۰۰ هزار سال قبل است که در غار لاسکو و فون دوگوم در مونتینیاک فرانسه قرار دارند. این نقاشی‌ها با انگشت یا قلم با استفاده از اخرای قرمز و رنگ‌دانهٔ سیاه انجام شده‌اند. تصاویر زیادی از اسب، بز، بوفالو، ماموت و نوعی گاو به نام «اروش» و تصاویر بسیار کمی از انسان را نشان می‌دهند (ولت،۱۳۷۲: ۱۱).

تاریخ نقاشی، برخلاف تصور همگان، شاید از نقاشی رئال آغاز نمی‌شود. اگرچه انسان نخستین، نقوش مورد نظر خود را با نگاه به طبیعت و الهام از پیرامون خود خلق می‌کرده، به شدت تحت تأثیر برداشت‌های شخصی و باورهای قومی بوده و متناسب با نیاز و توان اجرایی خود برای انتقال مفاهیم، فارغ از شباهت بی‌نقص با نمونه‌های اصلی، تلاش می‌کرده است. این موضوع را در نقوش کاملاً گرافیکی و استرلیزه (تجریدی) که بر سفال‌ها می‌زده و یا در خطوط اولیهٔ تصویری از آن استفاده می‌کرده و حتی نقش‌های هندسی‌اش می‌توان دریافت.

تصویر۲. نقش حیوان در نقوش دیواری اولیه، غارهای فرانسه (کفشچیان مقدم: ۷۵)

آنان بیش از آنکه مقید به شباهت و طبیعت‌گرایی بوده باشند، بـه تصـویر کـردن آنچـه لازم می‌دانسته پرداخته و در نقش‌ها به انتزاع و نمادسازی روی آورده‌اند. گاهی بـا طرحـی از موجودی خیالی، بلایای آسمانی را دفع می‌کردند و با تصـویر گـاومیش تیرخـورده‌ای، شـکار پربارتر فردا را آرزو می‌کردند. بر پایهٔ ایمانی جادویی، چیرگی بر جانوران را نقش مـی‌کردنـد و با تکرار تصاویر جانوران مورد شکار بر صخره‌ها، به افزایش تعداد آنها و باروری نسلشان امیـد می‌بستند. با حرکت انسان از دوران گرسنگی و وحشت از مرگ به سمت زندگی مطمئن‌تـر و تأمین آذوقه و مسکن بهتر، این نقوش نیز از سَمت معانی سِحر و جـادو بـه سَـمت مراسـم عبادی و پرستشی پیش می‌رود. به این ترتیب، نقاشی، توانـایی مقدسـی شـمرده مـی‌شـد و شاید در اختیار افراد خاصی قرار داشت (ولت،۱۳۷۲: ۱۴).

۲-۱. تاریخچه نقاشی دیواری در ایران

۲-۱ـ۱. قبل از اسلام

در ایران و در غارهای منطقهٔ کوهدشت استان لرستان، تصـاویر نقاشـی شـده‌ای از حیوانات، کشف شده است. برخی از مهم‌ترین غارها عبارت‌اند از: غارهای *همیان* و بـرد *سفید* در کوه کیزه در شمال کوهدشت، غار *دوشه* و *میرملاث* در شمال غرب کوهدشت که روی دیوارهای آن حدود یک صد و ده نقش مختلف، با رنـگ سـیاه، نقاشـی شـده است. این نقاشی‌ها، صحنه‌های رزم و شکار با تیر و کمان و حیواناتی چـون اسـب، بـز کوهی و سگ را نشان می‌دهد که به‌شیوه‌ای ساده و ابتدایی و با ترکیبـات مـواد رنگـی قرمز اخرایی، سیاه و اندکی زرد خلق شده‌اند.

«گریشمن» می‌گوید: نقاشی‌های مزبور به‌وسیلهٔ ساکنان لرستان و در دورانی که بشر به حالت گردآورنده آذوقه می‌زیسته ترسیم شده که این دوران مربوط است به چندین هزار سال پیش از آن که دره‌ها خشک شود و انسان بتواند از کوه پایین آمده و بیرون از کوهستان زندگی کند (گیرشمن،۱۳۵۰: ۲۴).

پس از اظهار نظر گریشمن، هیئتی مرکب از باستان‌شناسان خارجی و ایرانی، به منطقه لرستان اعزام شدند و اعلام کردند که نقوش روی صخره‌های لرستان شبیه نقوش مکشوفه در شرق اسپانیا در دوره‌های اخیر و مربوط به دورهٔ ماقبل تاریخ است که عمدتاً به صورت صخره‌های متعدد و در زیر صخره‌های عظیم که به‌حالت برجسته، بر دیوار غار قرار گرفته‌اند نقش شده است. خرده‌سفال‌های پیدا شده در آنجا دلالت بر سکونت در جوار این برجستگی‌ها در غار دارد. سبک این نقوش، بیشتر ذهنی هستند و صراحت اغراق‌آمیز در نشان دادن پیکرها و حرکات آنها در عین سادگی، به بیان روشن موضوع که جنگ و گریز شکارچیان با حیوانات است، یاری رسانده است. نقوش مزبور، عمدتاً با قرمز اخرایی و سیاه رنگ‌آمیزی شده‌اند (اسکندری، ۱۳۶۷: ۷۳-۷۲). به این ترتیب، می‌توان گفت نقاشی‌های دیواری که در دوران غارنشینی، بازتاب نیازمندی‌های اولیهٔ زندگی انسان بودند، امروزه به نیازهای فطری و معنوی جامعه پاسخ می‌دهند.

۲-۱-۱-۱. دورهٔ هخامنشی

هنر در این دوران، هنری درباری است که تأثیرات زیادی از هنر اقوام و ملل مختلف پذیرفته لیکن آنچه شایان ذکر است اینکه نفوذ و تأثیر هنر بیگانه، چه در زمینهٔ معماری و چه در سایر زمینه‌های هنری، تقلید صرف نبوده بلکه، با در آمیختن با هنرهای بومی، رنگ و بوی ایرانی به‌خود گرفته است.

یکی از مناطقی که آثار نقاشی دیواری بر روی گچ در آن بدست آمده، کاخ شاهور در شوش است که آثاری از گل‌های تزیینی و همچنین تصویر سه سر از انسان، به اندازهٔ طبیعی با رنگ‌های سیاه و سفید و قرمز و آبی، در جریان کاوش‌های سال ۱۳۵۱ بدست آمده است. تکیه‌گاه نقاشی‌های دیوارها خشتی بوده که با اندود کاهگل ضخیمی

پوشانده شده و سپس بر روی آن، لایهٔ بستر نقاشی را که از جنس گچ بوده، اجرا کرده‌اند.

رنگ‌آمیزی ستون‌های سنگی نیز از دیگر تزیینات کاخ‌های هخامنشی بوده است. برای مثال، در آپادانای شوش، مجموع ستون‌ها به رنگ زرد روشن رنگ‌آمیزی شده بود. به‌طوری که نه تنها ظاهری شبیه مرمر به سنگ‌ها می‌داده است بلکه نقایص سنگ‌های آهکی را می‌پوشانید (تجویدی، ۱۳۵۵: ۱۸).

رنگ‌آمیزی و نقاشی‌های تزیینی بر روی ستون‌های چوبی نیز مرسوم بوده است. محققان عقیده دارند که روی ستون‌های چوبی ابتدا با لایه‌ای از الیاف گیاهی، نظیر کنف، پوشانده و سپس روی آن، اندودی از گچ اجرا می‌شده است و در نهایت سطح گچی آماده شده را به‌وسیلهٔ رنگ‌های مختلف، تزیین می‌کردند. همچنین در کاخ‌ها، کف بنا به وسیلهٔ ملات سبزرنگی اندود شده است. از نمونه‌های اندود رنگی می‌توان کف کاخ تچر در تخت جمشید که با ملات قرمز رنگی فرش شده است را نام برد (اصلانی، ۱۳۷۶: ۱۴).

۲-۱-۱-۲. دورهٔ اشکانیان

اصلانی دربارهٔ نقاشی دیواری این دوره می‌نویسد: گچ‌بری و نقاشی روی دیوارها از عناصر مهم تزیین در معماری این دوران است. آثار هنر اشکانی را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد. آثار دورهٔ یونانی و تقلید از آثار شرقی پیشین و دوره‌ای که از اواخر قرن اول قبل از میلاد آغاز و اشکانیان با تلفیق عناصر اقتباسی، هنر خاص خود را پدید می‌آورند. ترسیم خطوطی با گردش نرم و آزاد، تخیلی بودن نقوش و ایجاد فضاهای تصویری از نشانه‌ها تأثیر هنر یونان بر هنر دوران نخست است. در دوران اشکانی، بر خلاف دورهٔ هخامنشی که اشخاص از نیم‌رخ نشان داده می‌شدند، نقش‌های تمام‌رخ ظاهر می‌شود. چهره‌ها، حالات و جامه‌ها تقریباً یکنواخت است و تماشاگر باید با توجه به آگاهی‌های خویش تفاوت آنها را دریابد در غیر این صورت هیچ‌گونه واقع‌گرایی به سبک یونانی در میان نیست. اشکانیان، تنها آنچه را دوست داشتند از هنر یونان برگرفتند.

در کوه خواجه، در سیستان، آثاری از نقاشی‌های دیواری اشکانی پیدا شده که

دیوارهای تالار بزرگ کاخ را تزیین می‌کرده و متعلق بـه قـرن اول مـیلادی اسـت. در دوراوروپوس در کنار فرات، نیز هنر اشکانی با وجود جریان‌های خارجی کـه آن‌را متـأثر می‌سازند، با قدرت بیشتری نمایان می‌شود. به‌طور کلی در نقاشی دوران اشـکانی، طـرز بکار بردن رنگ‌ها مانند دوران قبل، عبارت است از بکار بردن رنگ‌های بـدون سـایه و روشن و به صورت مسطح. این ویژگی از ویژگی‌های هنر ایرانـی در اغلـب دوران‌هـای تاریخی اسـت و همـان سـنتی اسـت کـه در دورهٔ ساسـانی نیـز تعقیـب مـی‌شـد و در نقاشی‌های ایرانیِ آغاز عصر اسلامی از آن پیروی می‌شد و به طریقـهٔ بسـیار جـالبی در نقاشی‌های اعصار بعد انعکاس یافته است.

در پاره‌ای موارد، سطوح رنگین در تصاویر پارتی، بـا خطـوط سـیاه محـدود گشـته است. این عامل که در نقاشی‌های ایرانی به‌منزلهٔ قلم‌گیری شناخته شده به‌طـور عمـوم در بیشتر شیوه‌هایی که از بکار بردن سایه و روشن پرهیز می‌کنند مشاهده می‌شود و از نظر فنی، به وجهی خاص، جایگزین نیم‌سایه‌های تجسم حجم به‌وسیلهٔ محـدود کـردن سطح می‌باشد (اصلانی، ۱۳۷۶ :۱۵).

تصویر۳،٤. نقاشی‌های کوه خواجه، دوراوروپوس (سیف،۱۳۷۹: ۳۸)

تصویر۵. نقاشی شوش، تصاویر حیوانی (سیف،۱۳۷۹: ٤۱)

۲-۱-۱-۳. دورهٔ ساسانیان

با آنکه باقیمانده‌های آثار منقوش متعلق به دوران ساسانیان چندان فراوان نیست، هنوز در داخل مرزهای کنونی کشور و در دیگر نقاطی که در عصر ساسانی یا مستقیماً جزو کشور ایران بوده و یا در قلمرو فرهنگی ایران قرار داشته، کم و بیش، نمونه‌های اصیلی باقی مانده که بر اساس نظر پژوهندگان و با توجه به مدارک باستان‌شناسی می‌توان آنها را بدون تردید متعلق به دوران ساسانی دانست (تجویدی،۱۳۵۵: ۳۱).

در منابع تاریخی آمده که قصرهای ساسانی با نقاشی‌ها مزین بودند. قصر تیسفون دارای نقاشی روی گچ – که تسخیرانطاکیه را نشان می‌داد – بوده است. تحقیقات اخیر در خصوص مقر ساسانی، در ایوان کرخه، وجود نقاشی‌های روی گچ را در قصر شاهی ثابت می‌کند. «سراوریل استین»، در سفر به شرق ایران، کوه خواجه یا تپهٔ مقدس سیستان را دیده و نقاشی‌های دیواری قبل از اسلام ایران را کشف کرده که متعلق به ساسانیان است. از میان نقاشی‌ها، یکی مربوط به تصویر رستم است که نشسته و گرز منحنی در دست دارد و با رنگ قرمز نقاشی و با رنگ زرد آرایش یافته است. گرز نامبرده به شکل سر گاو و از گرز مشهور رستم حکایت می‌کند. یکی از اشیای مکشوفه، شکلی دارای سه سر است که به حال پرستش ایستاده و در این وضع و شکل، همانند تصاویری است که در ترکستان چین کشف شده است. نقاشی دیواری دیگر دورهٔ تاریخی و عصر ساسانی که می‌توان به آن اشاره کرد، بخشی از یک صحنهٔ شکار یا رزم است که هیئت مشترک حفاری دانشگاه «فیلادلفیا» و موزهٔ «پنسیلوانیا» هنگام کاوش در تپهٔ حصار دامغان یافتند. با اینکه این نقش، آسیب فراوان دیده ولی از نظر بررسی مدارک موجود از این هنر در داخل فلات ایران، دارای اهمیت بسیار است. در بخشی از این نقاشی که نسبتاً سالم‌تر مانده، قسمتی از پیکر یک سوار و مرکب وی دیده می‌شود (کن بای،۱۳۷۸: ۱۳).

نقاشی دیواری شوش، با وجود وضع نامطلوبی که هنگام کشف داشته، با صحنهٔ حجاری‌های طاق بستان شباهت قابل ملاحظه‌ای دارد. سبک توصیفی پیوستهٔ آن،

زندگی و حرکت را نشان می‌دهد و با سبک نقاشی دیواری شوش کاملاً پیوستگی دارد. این نقش، پی‌درپی، مناظر زیر را نشان می‌دهد: شاه بر اسب سوار است و می‌خواهد به شکار برود و چتری بر بالای سر دارد. رامشگران روی صفه‌ای به رامشگری می‌پردازند. در بالا، اسب شاه چهار نعل در پی شکار می‌تازد و سرانجام در پایین صحنه، شکارگری پایان یافته و شاه به حالت یورتمه می‌رود و ترکشی در دست دارد (کن بای،۱۳۷۸: ۱۵).

قلمرو نقاشی عصر ساسانی به سرزمین‌های وسیعی کشانده شده است و چنانچه تاکنون نمونه‌های فراوانی از این هنر در داخل سرحدات کنونی ایران یافت نشده، در عوض بقایای آن در سرزمین‌های مجاور، تا حدی این نقیصه را جبران می‌کند. به‌طور کلی می‌توان گفت که نقاشی‌های دیواری، یکی از عناصر تزیینی وابسته به معماری عهد ساسانی بوده که بر روی دیوارهایی از جنس خشت، آجر و یا سنگ، پس از اندود نمودن سطح دیوار با گچ، کاهگل یا ساروج اجرا می‌شده است. موضوع عمدهٔ نقاشی‌ها، شاهان و تشریفات درباری و گاه شاه در برابر خدا بوده است و به‌علاوه طرح‌های تزیینی انسان، حیوان، نقش شکارگاه و گل و گیاه یا نقوش هندسی در رنگ‌های مختلف نیز به کار برده شده است (اصلانی، ۱۳۷۶: ۱۵).

۲-۱-۱-٤. دیوارنگاره‌های مانوی

«مانی»، پایه‌گذار مکتب مانوی، دست توانایی در نقاشی داشته و به این سبب شهرتی افسانه‌ای یافته و هنر نقاشی را به‌منزلهٔ جزیی از مذهب خود تبلیغ می‌کرده است. به‌طوری که او را پیامبر نقاش نیز خوانده‌اند. از بررسی منابع قدیمی روشن می‌شود که مانی، دیوار پرستشگاه‌های مخصوص خود را نیز با نقاشی تزیین می‌کرده و این نقاشی‌ها، بیشتر مظهر عقاید مذهبی او از قبیل طرز تکوین عالم و خلقت بشر و مبارزه نور با ظلمت بوده است.

به جز حفریات «تورفان» در ترکستان، در غارهای «*تون هوانگ*» و «*خوچو*» نیز قسمت‌هایی از نوشته‌های مانی پیدا شده که در بین نقوشی که در غار خوچو وجود دارد مرد بزرگی را نقاشی کرده‌اند که گویا خود مانی است که به شکل مغولی با سبیلی

آویخته و ریش دو شاخ است و در پشت سر او شکل هلالی از قرص خورشید رسم شده که متن آن قرمز و حاشیهٔ آن سفید است (تجویدی، ۱۳۵۵: ۳۶).

۲-۱-۲. دوران اسلامی

با ظهور دین اسلام در ایران، حرکت تازه و جدیدی در عالم تصویرگری و نقاشی به‌وجود آمد. اسلام از آغاز نبردی پیوسته با شرک و مظاهر آن‌را بنا نهاد و به جای عظمت و جلال و جاه دنیوی، جلال معنوی و خلوص نفسانی را سرلوحه قرار داد. بنابراین نقاشی اسلامی می‌توانست مقدار زیادی خود را از آلایش تصویرگری دنیوی دور کند. پس از تسلط حاکمان اُمَوی و عباسی بر ایران، نقاشی دچار نوعی تناقض شد. حُکام اموی و عباسی با استناد به اینکه تصویرسازی در اسلام حرام است، از رشد نقاشی جلوگیری کردند در حالی‌که در کاخ‌های خود از نقاشی و حتی تصویر انسان استفاده کردند. در حقیقت، به نوعی نقاشی را در انحصار خود گرفتند (جوانی،۱۳۶۸: ۷۱). به هر حال از شواهدی که در نقاشی ایرانی آشکار است معلوم می‌دارد نقاشی دیواری فقط از دورهٔ صفویه به بعد است که به طور باشکوه و گسترده پدیدار می‌شود.

۲-۱-۲-۱. نقاشی دورهٔ سامانیان

نقوشی که در کاوش‌های باستانی روی یک منطقهٔ باستانی در نیشابور یافت شده شیوهٔ هنرهای تصویری ایران را در زمان حکومت سامانیان نمایش می‌دهد. یک قطعه از نقاشی‌های مذکور که به شیوهٔ سیاه قلم پرداخته شده، نقش سوارکاری را نشان می‌دهد که اکنون در موزهٔ ایران باستان موجود است. به‌گفتهٔ اکبر تجویدی، این نقش‌های انتزاعی و مجرد نیشابور، از نظر مفاهیم عمیق آن، در خور تعمق است. در این نقوش، تمثیلات بسیار و پیچیده‌ای بکار رفته و رموزی در آن پنهان است که در کمتر اثر نقاشی اعصار پیشین مشاهده می‌شود. طرح دست‌های مرموز و پیچک‌ها و دوایری که بسان کره در میان دست‌ها مشاهده می‌شود، همگی قابل تعبیرند و حکایت از جهانی عمیق دارند. روی هم رفته، نقاشی‌های دیواری نیشابور، نمایندهٔ جریان‌های مختلف در هنر ایران در دوران سامانی است (تجویدی، ۱۳۵۵: ۲۹).

۲-۱-۲-۲. دورهٔ سلجوقیان

گزارش‌های باستان‌شناسی و متون تاریخی، شواهد متعددی را مبنی بر وجود دیوارنگاری‌ها در بناهای عهد غزنوی و سلجوقی نشان می‌دهد. از جملهٔ این بناها، کاخ‌ها هستند که بقایای آن در «لشکری بازار» افغانستان وجود دارد. این نقاشی‌ها، نمایان‌گر چهل و چهار شخصیت است که بدن‌ها تمام‌رخ و پاها نیم‌رخ تصویر شده‌اند. از دیگر بناهای قابل ذکر این دوران، که دارای دیوارنگاره هستند، کاخ ارسلان سلجوقی و برج‌های دوگانهٔ خرقان است (گیلانی،۱۳۶۵: ۳۲).

۲-۱-۲-۳. دورهٔ ایلخانیان

دربارهٔ دیوارنگاری این دوره جز آثار کوچک یافت شده در منطقهٔ ری، چیزی گزارش نشده است. رنگ‌آمیزی نقوش گچی، در این دوره عمومیت یافت. نخستین مرحله از تأثیرگذاری گستردهٔ هنر چین در فرهنگ و هنر ایران مشاهده می‌شود. از نمونه‌های دیوارنگاری در این دوره می‌توان به مقبرهٔ الجایتو در سلطانیه و نمای داخلی گنبد رکنیه در یزد اشاره کرد.

۲-۱-۲-٤. دورهٔ تیموریان

تیمور و جانشینانش، از دیوارنگاره‌ها در تزیین بناها و کاخ‌های خود استفاده می‌کرده‌اند. کوچانیدن نگارگران کتاب‌ها و نسخ خطی به سمرقند که پس از فتح تبریز و بغداد از این مناطق صورت گرفت، احتمال ایجاد دیوارنگاره‌ها را توسط ایشان و مطابق با شیوهٔ نگارگری کتب تقویت می‌کند. این نگارگران در تزیین بناها، علاوه بر نقوش هندسی و اسلیمی‌ها، ازنقش انسان و حیوانات نیز استفاده می‌کرده‌اند. از مهم‌ترین بناهای عهد تیموری که از نقاشی در تزیینات آن استفاده شده است، می‌توان به مسجد گوهرشاد و مدرسهٔ دودر در مشهد و مدرسهٔ غیاثیه خرگرد اشاره کرد (ابراهیمی،۱۳۸۰: ۱).

۲-۱-۲-۵. دوران صفوی

مکتب اول: در نیمهٔ اول حکومت طولانی صفوی در ادامهٔ انتقال سنت‌های هنری از هرات به تبریز، قزوین و اصفهان، هنر نقاشی به درجهٔ بلندی از ابداع و استواری

رسید. استیلای شاه اسماعیل بر هرات و مهاجرت استادان هنر به پایتخت شاه اسماعیل در تبریز و پس از آن انتخاب بهزاد نقاش از طرف شاه اسماعیل بـه مـدیریت کتابخانـهٔ سلطنتی، مقدمهٔ این پیشرفت بود. با آمدن بهزاد از هرات به تبریز، مکتب بغداد و تبریـز که تا این زمان متداول بود، تقریباً منسوخ شد و سبکی نو در نقاشی پدید آمد. تا پـیش از این نهضـت هنـری، نقاشـان چشـم و ابـرو و سـایر مشخصـات را بـه طـرز چینـی می‌ساختند. بهزاد شیوهٔ نقاشی را به طبیعت و زندگانی مردم زمان نزدیـک سـاخت و در نقاشی، شبیه‌سازی را که تا آن زمان بدان طریق معمول نبود، مرسوم ساخت و تصـاویر اشخاص را چنان نقش کرد که گویی زنده و جاندارند. رنگ‌آمیزی غنی و تزیین ماهرانهٔ تصاویر، دنیایی تخیلی و شاعرانه را ارائه می‌دهد و حـاکی از همـاهنگی نقاشـی و شـعر برای توصیف موضوعات تغزلی و شـاعرانه اسـت. در ترکیـب‌بنـدی منـاظر طبیعـی در بسیاری موارد مشاهده می‌شود که یک تپه یا یک رشته تپه تا حدود بسیار بالا گسـترده شده باشد و این شگرد را که در نقاشی قدیم ایران بسیار متداول بوده در اصطلاح «*افق رفیع*» می‌گویند و بدان معنی است که خط فرضی افق تا نزدیکی مـرز فوقـانی تصـویر بالا می‌رود و سطح آسمان بسیار باریک‌تر از سطح زمین نمایانده می‌شود.

در **مکتب دورهٔ دوم** صفوی که از زمان شاه عباس آغاز می‌شود، تحـولات زیـادی در نقاشی ایران، به‌ویژه دیوارنگاره‌ها مشاهده می‌شـود. شـاه عبـاس توجـه زیـادی بـه ساختن ابنیه و تزیین آنها داشت و عشق او به جلال و شکوه و علاقه‌اش به معمـاری و تزیینات وابسته به آن، در معدود آثار به جا مانده از آن دوران نمـودار اسـت. بـا انتقـال پایتخت از قزوین به اصفهان در ۱۰۰۶ هجری، اصفهان مرکز اصلی هنرهای ایران شد. به‌طور کلی در نقاشی‌های دورهٔ سلطنت شاه عباس، شکوه و عظمت این عصر هویـدا و آشکار است و بیشتر موضوعاتی که در نقاشی‌ها به‌چشم می‌خورد وضـعیت و چگـونگی زندگی درباری و طرز رفتار طبقهٔ اشرافی، رزم‌های پادشاهان، صحنه‌های شکار شـاهی، کاخ‌های زیبا و باغ‌های خرم بود. اشخاصی که در ایـن نقاشـی‌هـا بـه تصـویر کشـیده شده‌اند با قامتی رسا و پوشش فاخر و زیبا امتیاز یافتـه‌انـد کـه در اجـرای آنهـا نهایـت

مهارت بکار رفته است. به‌علاوه در دوران شاه عباس، تأثیر هنر اروپایی در نقاشی‌ها که از اوایل قرن دهم وجود داشته، شدت می‌یابد. برای بررسی چگونگی نفوذ هنر اروپایی در نقاشی ایران، لازم است در متن شرایط اقتصادی و سیاسی عهد شاه عباس اول و جانشینان او، به عوامل متعددی توجه شود. از جمله نقشی که هنر عهد مغولان در انتقال جنبه‌های معینی از نقاشی سدهٔ شانزدهم اروپا به ایران داشته وجود ارمنیان ساکن جلفای نو که در تماس دائم با اروپا بودند، حضور هنرمندان و جهانگردان اروپایی در دربار صفویان، ورود آثار هنری بی‌شمار از باختر زمین و بسیاری از موارد دیگری که ابتدا موضوعات نقاشی‌ها را تحت تأثیر قرار داده و به تدریج از لحاظ شیوه‌های فنی و روش‌های اجرا نیز تأثیرات زیای در نقاشی ایرانی به‌جا گذاشته است.

۲-۱-۲-٦. دورهٔ زندیه

آژند در خصوص نقاشی دورهٔ زندیه می‌گوید علی‌رغم تعداد اندک دیوارنگاره‌های به‌جا مانده از این دوره، بسیاری از مشخصه‌های این آثار می‌توانند از طریق بررسی ویژگی‌های نقاشی‌های زیرلاکی و نیز آثار نقاشی رنگ روغن شناسایی شوند. از جمله اشتراکات یاد شده، استفاده از گل و مرغ در نقاشی‌هایی است که عموماً بر بستری از گچ در تزیین بناهای این دوران عمومیت یافته‌اند. با توجه به معماری و شهرسازی دورهٔ کریم خان زند، سنت دیوارنگاری در ابعاد وسیع ادامه یافت و در کنار آن، در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری، سبکی مجزا از سنت نقاشی مکتب شیراز سر بر کشید.

تصویر٦. نقاشی پرتره دوره زند (آژند، ۱۳۷۹: ٤۲)

در این میان، نگارگری ایران که به بوته فراموشی سپرده شده بود به همت تنی چند از نقاشان صاحب استعداد و ذوق، دگربار به اعتبار رسید. این سبک نقاشی که تحت حمایت دربار پیش می‌رفت به‌وسیلهٔ نقاشانی چون «محمد صادق»، «محمد باقر»، «محمد زمان»، «میرزا محمد کاظم بن محمد»، «رضا کرمانی»، «میرزا ابوالحسن مستوفی»، «غفاری کاشانی» و «میرزا بابا» به کمال رسید (آژند، ۱۳۸۴: ۱۵-۱۴).

هنرمندان این زمان در تکاپوی یافتن جلوه و معنی دیگر گونه‌ای در زبان و بیان هنر بودند. هنری که بتواند از پس این همه آشوب و جنجال، راهی به سوی آرامش و سکون بیابد. بنابراین هنر این عصر، به‌ویژه نگارگری، در قالبی صادقانه و بی‌ریا و بی‌ادعا متولد شده و نقش و نگارهایش سراسر حکایت گل می‌شود. نگارگران، رو سوی قصه‌ها و حکایاتی می‌نهند که قرن‌های قرن در دل و جان مردم خانه داشته است. نقاشی این دوره، از نقاشی اواخر دورهٔ صفوی و دورهٔ افشاریه سر برکشید و مضامین شاعرانه و تغزلی خود را پرورش داد. بیان عاطفی و احساسی، نقاشی دورهٔ زندیه در مقیاس با دورهٔ صفوی بیشتر بود. نگاره‌های به‌جا مانده از دورهٔ زند انسان را در شرایطی از آسایش نشان می‌دهد که این خود بیانگر آرامش است که پس از زمامداری نادر، در دورهٔ سلاطین زند در ایران حکم‌فرما بوده است. شیراز در این دوره، شاهد گرایش به تلفیق و ترکیب قالب‌های صفوی، سبک اساساً چهره‌نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقهٔ عامیانه بود.

از نظر سبک‌شناسی، در این دوره همچنان شیوهٔ فرنگی‌سازی ادامه یافت و خصوصیات نقاشی فرنگی را با نقش‌بندی‌های تزیینی و زیبایی‌شناسی‌های ایرانی در هم تنید. تلألو نور و کاربرد رنگ‌های گرم و طلایی در نقاشی‌های دیواری این دوره، از خصوصیاتی است که از نقاشی مکتب شیراز در هنر این دوره رسوخ پیدا کرد. یکی از ظریف‌ترین چهره‌هایی که در سال‌های آخر سلطنت لطفعلی‌خان زند به‌جا مانده چهره‌ای متعلق به یکی از شاهزادگان است (مسکوب،۱۳۷۹: ۳).

مضامین نقاشی دیواری زند عمدتاً چهره و اندام‌اند، مانند بیشتر پرده‌هایی که از این

دوره به‌جا مانده است. آنها فاقد حرکت فیزیکی و دارای آرامش و سکون هستند. طراحی چهره و لباس، دارای ظرافت ویژه‌ای است و خطهای نرم و سیال آن با خطهای عمودی زمینه و خطهای افقی جلوی پرده مکمل است. آثار این دوره، با وجودی که مجموعهٔ شرایط و ویژگی‌های نگارگری سنتی ایران، اتکا به سطوح دو بعدی، درخشش، بی‌توجهی به عالم مادی محسوس (ذهنی‌گرایی)، بهره‌گیری از رنگ‌های روحی (لطیف و سبک) و قالب‌ها و اندازه‌های کوچک (متعارف و درون‌گرا) را دارا هستند، احساس فضای ملکوتی، تمثیلی و بهشت‌گونهٔ آثار هنرمندان گذشته، به‌ویژه نگارگران مکتب تیموری، شیراز و تبریز را در بیننده ایجاد ننموده و برخوردار از مضامین و محتوای زمینی و دنیایی هستند (آژند، ۱۳۸۴: ۴۴-۴۰).

۲-۱-۲-۷. دورهٔ قاجاریه

در پی انتقال حاکمیت از زندیان به سلاطین قاجار، سنن هنری صفویان که در اواخر قرن یازدهم هجری قمری تأثیرات هنر اروپایی را در خود نمایان ساخته بود، همچنان مهم‌ترین دستمایه‌های هنری برای فعالیت هنرمندان محسوب می‌شد. تلاش هنرمند برای القای پرسپکتیو، بعدنمایی از طریق بکارگیری سایه‌روشن و نیز ترکیب‌بندی و آرایش این آثار را می‌توان از اهم این تأثیرات دانست. در دیوارنگاری‌های این دوره، علاوه‌بر مضامین سیاسی، حماسی و مذهبی، در مواردی مضامین احساسی و شهوانی نیز مشاهده می‌شود که استفاده از آنها تا این حد در هنر ایران سابقه نداشته است. در مورد معرفی دیوارنگاره‌های عهد قاجاریه، علاوه بر تهران، می‌توان به شهرهای دیگری چون شیراز، تبریز، کاشان و اصفهان اشاره کرد. مسکوب می‌گوید نقاشی دورهٔ قاجار را می‌توان به دو دورهٔ کلی تقسیم کرد:

دورهٔ اول؛ دورهٔ کلاسیک است که عمدتاً درباری است. به دلیل اینکه روحانیت، مشوق هنر نقاشی نبودند به این ترتیب تنها خریدار هنر نقاشی، دربار و اشراف دولتی بودند که از هنرمندان، نقاشان، شاعران، موسیقی‌دانان حمایت کرده ابزار کارشان را فراهم و معاششان را تأمین می‌کردند و نقاش‌ها نیز در قبال آن برای آنها کار می‌کرده‌اند.

در چنین شرایطی، نقاش با زندگی روزمرهٔ مردم عادی تماس چندانی ندارد، هر چند خود از میان آنها برخاسته باشد. همین شرایط، کم و بیش موضوع نقاشی را معین می‌کند. به همین سبب، موضوع تابلوها، تک‌چهرهٔ شاه و شاهزادگان و بزرگان دولتی است. رقاصان و نوازندگان که مایهٔ سرگرمی درباریان بودند و در یک کلمه مجالس بزم از موضوع‌های دیگر تابلوها است.

دورهٔ دوم؛ نقاشی قاجار مقارن با سلطنت ناصرالدین شاه و پس از آن است. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی ارتباط ایران و اروپا روز به روز گسترده‌تر می‌شود. این عامل به اضافهٔ تحولات داخلی، دگرگونی‌های اجتماعی بزرگ و عمیقی ایجاد می‌کند که در انقلاب مشروطیت آثار آن آشکار می‌شود. توسعهٔ صنعت چاپ، تأسیس دارالفنون، ایجاد ارتش مدرن و... همه کم و بیش مربوط به همین دوره و مقارن با پادشاهی ناصرالدین شاه است. در این دوره، نمود هر چه بیشتر طرح مایه‌های اروپایی در نقاشی‌های دیواری دیده می‌شود. نقاشی عامیانه یا خیالی‌سازی معروف به «قهوه‌خانه‌ای» که هنرمندان آن از میان مردم عادی برمی‌خاستند نیز مربوط به این دوره است (مسکوب،۱۳۷۹: ۴).

۳. موضوعات نقاشی

۳-۱. موضوعات نقاشی قبل از دورهٔ صفوی

در این دوره، موضوع نقاشی، به‌تناسب کاربردِ بنا، متغیر بود. مثلاً نقاشی‌های درون برخی حمام‌ها با نقاشی‌های سردر همین بناها تفاوت موضوعی داشته است. تصویری که در کاخ امیر مسعود غزنوی برای تفرج و عیش نقاشی کرده بودند با تصاویری که در همان روزگار، به سفارش همان سلسله و تقریباً در همان دیار، به هدف تحریک فردوسی به سرودن داستان‌های قهرمانی شاهنامه ترسیم شد، متفاوت بوده است. نقش و نگاری که در همین ایام نیز در مساجد برای تزیین بکار می‌رفت، نقوش تجریدی و تزیینی بود. بخشی از این تنوع موضوع، به تنوع مخاطبان مربوط می‌شد. نقاشی‌ها باید

نیاز مخاطبان و بازدید کنندگان را برآورده می‌ساختند. سواد بصری و سطح دریافت و درخواست مخاطبان نقاشی‌های حمام، مسجد، ایوان و نگاره‌های ظریف کتاب‌ها و ظروف سفالین بسیار متفاوت است (میرزایی مهر،۱۳۸۶ :۱۹).

۳-۲. ویژگی‌ها و موضوعات نقاشی دورهٔ صفوی

مؤلف کتاب سیر «تاریخ نقاشی ایران» در مورد موضوعات نقاشی سبک صفویه، طراحی پیکرهٔها و حالات و حرکات این دوره می‌نویسد: در آغاز ربع سوم قرن هفدهم میلادی، مردان هنوز کلاه پوست به سر می‌کردند که لبه‌های آن پشم آویزان بود یا دستارهای بزرگ یا کلاه‌های قرمز بر سر می‌نهادند. سرپوش بادبزن مانند با لبهٔ نوار پوستی در اواخر دورهٔ شاه عباس و شاه صفی در بسیاری از نقاشی‌ها دیده می‌شوند (بینیون، گری،۱۳۸۳: ۲۱).

موضوع بیشتر نقاشی‌های تک‌چهره از زنان را، رقاصان و زنان درباری تشکیل می‌دادند. پارچهٔ پوشاک زنان، در مقایسه با مردان اعلاتر، خاصه ابریشم‌دوزی بود. موهایشان به صورت گیسوانی آویزان و جبه‌هاشان از پوست و از جواهرات برای تزیین جامه و یراق نیز استفاده می‌شد. پاها و دست‌ها را با حنا قرمز می‌کردند و بر دست و پای دختران، با نقش و نگارهای مفصل، خالکوبی می‌کردند. به‌طور کلی این طراحی‌ها از مایهٔ مردم‌پسندانهٔ قومی برخوردار بودند (فروهر،۱۳۶۸: ۴۷).

به‌طور کلی، تزیینات و نقوش ایجاد شده در اماکن صفوی، برگرفته از طبیعت زیباست و به‌گونه‌ای در آرایش دیوارها و یا پارچه‌ها و موارد دیگر خودنمایی می‌کند. فضای نقاشی، بازتر شده و در پس‌زمینهٔ ترکیب کلی تابلو، بُعد فضا القا می‌شود. ضمن این که نقوش، ترکیبی الهام گرفته از طبیعت زیباست و دیدن آن چشم را خسته نمی‌کند و روح را نمی‌آزارد.

تصویر۷.حمام شاه مشهد، استفاده از طرح‌های طبیعت گرایانه، دورهٔ صفوی،آرشیو شخصی آیدا هاشمی

هاشمی،[۱] پژوهشگر نقاشی‌های دورهٔ صفویه و قاجار به‌طور خلاصه در خصوص نمادشناسی ویژگی‌های نقاشی دورهٔ صفوی می‌گوید:

آنچه در تمام این تصاویر با سبک‌ها و شیوه‌های مختلف و موضوعات متفاوت، مشترک است حضور عناصر و نقوش گیاهی در همهٔ صحنه‌هاست. درواقع، طبیعت و عناصر آن، چه موضوع نقاشی و تصویرگری باشند و چه به صورت پس زمینهٔ یک روایت یا موضوع خاص، و چه به صورت حاشیه و نوارهای تزیینی باشند، برای نقاشی‌های دیواری، عنصری جدایی‌ناپذیرند. از دیگر نکات جالب توجهی که از تصاویر ارائه شده بر می‌آید، نحوهٔ نقش بستن عناصر گیاهی بر دیوارهایی است که در نزدیکی بسیار با سایر هنرهای آن دوران، از جمله هنر مینیاتور، هنر کاشی‌کاری، فرش و پارچه در این دوران می‌باشد. عناصر گیاهی در این نقاشی‌ها، گاه به صورت انتزاعی و نمادین، تخت و دو بعدی، بکار رفته‌اند، گاهی نیز به صورت واقع‌گرایانه با رعایت کامل سایه‌روشن‌ها ترسیم شده‌اند (هاشمی،۱۳۸۷: ۴). او به برخی موضوعات قراردادی که در نقاشی‌های این دوره دیده می‌شود نیز اشاره می‌کند:

«در نقاشی‌های این دوره، از ریزه‌کاری‌ها کاسته و فقط روی تزیینات لباس و نقوش پارچه، کار شده است. رنگ لباس‌ها معمولاً سبز روشن، آبی روشن، آبی سیر، قهوه‌ای و سرمه‌ای است. از رنگ اکلیل طلایی استفاده نمی‌کردند و از آن به صورت ورق طلا و گاهی نقره، برای نمایاندن بخش‌هایی از لباس، زیورآلات و ظروفی که جنبهٔ شاهانه و

۱ . هاشمی، آیدا، کارشناس‌ارشد نقاشی از فرانسه، پژوهشگر نقاشی

اشرافی داشته استفاده می‌کردند. در تمامی چهره‌ها وجه اشتراک در فرم صورت، مُدَوّر و بیضوی شکل است با چشم‌های بادامی شکل و ابروان کشیده، لب‌های کوچک غنچه‌ای، بینی‌های تیز و گونه‌های پر، که لطمه‌ای به زیبایی صورت نمی‌زند. تمامی چهره‌ها به جز چند اثر از «رضا عباسی»، «محمد یوسف» و «محمد قاسم» از شاهزادگان یا منتسب به شاهزادگان است».

معمولاً در فضاسازی‌هایی که از دورهٔ صفویه در تصاویر به‌جا مانده، محیط‌های باز، چشمه، رودخانه و درخت نمایان است. از دیگر ویژگی‌های نقاشی دورهٔ صفوی، نمایش چهره‌ها به صورت سه رخ است.

در خاتمهٔ این مبحث، می‌توان گفت، با نگرشی نسبتاً عمیق در آثار این دوره، نوعی عرفان، واقع‌نگری و تمرکز اندیشه مشاهده می‌شود و چنانچه غیر از این می‌بود، به‌گونه‌ای، از یادها و دیدها محو می‌شد (هاشمی، مصاحبه شخصی،۱۳۹۰).

جوانی، ویژگی‌های زیبایی‌شناسی مربوط به آثار این دوره را که زبان مکتب نقاشی اصفهان است، به‌خصوص در نقاشی‌های کاخ چهلستون که تقریباً تمام ویژگی‌های نقاشی صفوی را یک‌جا دارد، به‌طور خلاصه چنین ذکر می‌کند:

– استفاده از رنگ‌های تخت، درخشان و متضاد و در عین حال ایجاد هماهنگی بین آنها؛

– یگانه‌بودن رنگ هر چیز و تفاوت آن با رنگ‌های طبیعی (متفاوت بودن رنگ طبیعی موضوع با رنگ نقاشی شده)؛

– توجه بیشتر به خطوط تیره برای محصور کردن سطوح رنگی؛

– حذف پرسپکتیو و القای دوری و نزدیکی، با پلان‌بندی فرم‌ها و رنگ‌ها؛

– نور یکنواخت در کل تصویر، به عبارت دیگر، رنگ‌ها همه نورانی و شفاف و خود، منبع نور هستند؛

– حذف نور و سایه‌پردازی به سبک نقاشی اروپایی؛

– توجه اصلی در ترکیب‌بندی به پیکره‌های انسانی در حالات مختلف؛

– توجه به حالت‌های بیانی پیکره‌ها و ارائه طراحی محکم و قوی در جزء و کل پیکره‌ها؛

– ایجاد حس شاعرانه با توجه به واقعی بودن موضوعات نقاشی؛

– پرداختن به جزئیات پیکره و عناصر نقاشی به صورت واضح، روشن و دقیق از جمله مو، چهره‌پردازی، کوه‌ها، بته‌ها و نقوش روی لباس‌ها؛

– ارتباط مضامین نقاشی‌ها با نوع کاربری بنا (جوانی، ۱۳۶۸: ۵۱).

۳-۳ . ویژگی‌ها و موضوعات نقاشی در دورهٔ قاجار

در این دوره، چنانکه پیش از این بیان شد، دو نوع سبک سنتی *مینیاتور*؛ که تا حدی با همان ویژگی‌های دورهٔ صفوی اجرا می‌شد و سبک دیگر که سبک *قهوه‌خانه* نامیده شد، به اجرا در می‌آمد. این نوع نقاشی اخیر، پدیدهٔ جدیدی در تاریخ هنر ایرانی بود. سبک قهوه‌خانه، عامه‌پسند و مذهبی است. موضوعات این سبک، بیشتر تصاویر پیامبران و امامان، شعائر مذهبی، جنگ‌ها و نام‌آوران ملی بودند. قهوه‌خانه‌ها رفته رفته جای خود را در بین مردم معمولی باز کردند.

در این مکان، داستان‌سرایان و نقالان، داستان‌های حماسی و مذهبی را برای مردم بازگو می‌کردند. هنرمندان، همان داستان‌ها را بر روی دیوارهای این قهوه‌خانه‌ها نقاشی کرده بودند. پیش‌تر پادشاهان و اشراف‌زادگان، نقاشان را پشتیبانی می‌کردند؛ اما این‌بار، هنرمندان به درخواست مردم عادی، آن مناظر را روی دیوارها تصویر می‌کنند. در بیشتر این قهوه‌خانه‌ها، این مناظر که بیشتر به درخواست عمومی بود، رنگ‌آمیزی می‌شد. زیباترین مثال‌ها در موزهٔ ملی و همچنین در برخی موزه‌های خصوصی داخل و خارج از کشور نگهداری می‌شود (آقاجانی، ۱۳۸۶: ۱۳).

دربارهٔ فن نقاشی این دوره می‌توان نکات زیر را مطرح ساخت. تابلوهای این عصر معمولاً رنگ روغن است. در نقاشی سنتی و کلاسیک ایران (مینیاتور) با رنگ روغن کار نمی‌شد. این نوع رنگ از نقاشی اروپایی گرفته می‌شود.

رنگ‌ها معمولاً طیف‌ها و زمینه‌های قرمز، به‌خصوص قرمز ارغوانی و اُخرا، سیاه، سبزهای زنگاری و زمردی و ترکیب‌های بینابین، مخلوط قرمز و قهوه‌ای و یشمی و به‌طور کلی رنگ‌های شیرین زنده و شاداب هستند که برای چشم خوشایند و لذت بخشند. از رنگ‌های تلخ، مرده و خفه مثلاً کبود، چرک یا خاکستری کدر، کمتر نشانی می‌توان یافت. در کمپوزیسیون تابلوهای دورهٔ قاجار هم، قرینه‌سازی مراعات می‌شود و از اصول آن است. از جمله نوآوری‌های نقاشی این دوره، پیدایش دورنماسازی یا پرسپکتیو است که پیش از آن در نقاشی کلاسیک ایران به‌این صورت وجود نداشت که نتیجهٔ تأثیر نقاشی اروپایی در هنر تجسمی این دوره است. گذشته از این، منظره‌ها، تقلید از مناظر قرن شانزده و هفده میلادی نقاشی اروپاست. طبیعتی که نقاش تصویر می‌کند، از دید نقاشان اروپایی است نه از دید خود او و نه طبیعتی که خود در آن به سر می‌برد و آن‌را می‌شناسد (میرزایی مهر، ۱۳۹۰).

از دیگر ویژگی‌های نقاشی قاجار، «چهره‌نگاری»[۱] است. چهره‌نگاری در ایران، روندی متمایز از گرایش‌های نوع خود در غرب دارد. ریشه‌های این گوناگونی را باید در نهادهای اجتماعی، نشست‌های فرهنگی و ویژگی‌های معنوی در این سرزمین جست‌وجو کرد. بسیاری از عواملی که بر زندگی ملت ایران اثرگذار بوده‌اند، نه‌تنها در شکل بخشیدن به شیوه‌ها و آثار هنری، بلکه در تعیین محتوای آنها نقش شایان توجهی به عهده داشته‌اند (مسکوب، ۱۳۷۹: ۳).

از اواخر دورهٔ صفویه از چهره‌نگاری، به‌منزلهٔ هنری درباری، حمایت شد و شاهان و شاهزادگان، به خصوص در زمان زندیه و قاجار، آثار چهره‌نگاری ارزنده‌ای از خود به‌جای گذاردند.

---

۱. Portrait painting

با وجود تأثیرپذیری از هنر اروپاییان و تقلید از آنان، چهره‌نگاری در ایران تا زمان صنیع‌الملک دارای خصوصیات بارز ایرانی بوده است. پس از آن با فرستادن نقاشان از سوی دربار برای آموزش به اروپا و بازگشتشان به ایران، بسیاری از رشته‌های اتصال به

نقاشی گذشتهٔ ایران گسسته شد (میرزایی مهر،۱۳۹۰). به‌طور کلی خصوصیات نقاشی قاجار را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

در بسیاری از نقش‌های این دوره، افراد، با نگاه خاموش و بی‌حالت، بدن‌های خشکیده، حتی در لباس‌ها نیز نسیم یا چین و شکنی که می‌تواند نشان از جنبشی باشد وجود ندارد. افراد، نقش افرادند و نقاش در اندیشهٔ تقلید از آفریننده نیست، عمل دست صنعت‌گر وجود دارد.

مفهوم زمان در نقاشی این دوره، یک کل واحد و یکپارچه است نه خطی ممتد و تقسیم‌پذیر. زمان، قدسی و الهی، ازلی و ابدی است.

ناتوانی فنی و حرفه‌ای واقع‌گرایی در طرز قرار گرفتن دست و پا، دامن، قبا و ردا یا شلوار صاف و بدون چین زنان، یا مثلاً در نگاه گنگ و بیگانهٔ عاشق و معشوق، آشکار می‌شود. مانند نقاشی مینیاتور، تصویر با خطوط روشن و صریح ترسیم می‌شود. از سایه‌روشن، چندان نشانه‌ای دیده نمی‌شود. نماد طبیعت، بیشتر، گل، میوه و پرنده است. در دورهٔ قاجار، مانند هر دوره‌ای، فرد از عارف و عامی، وجود دارد. شاهزادگان و درباریان و دولت‌مردان و صاحب‌دولتان نیز هستند و تک‌چهرهٔ آنان به دست توانای چهره‌پردازان استاد، مانند صنیع‌الملک و یکی دو تن دیگر، ترسیم شده است. در نقاشی غرب، توجه به مردم عادی و صحنه‌های زندگی آنان، پیامد و حاصل تحولی تاریخی اجتماعی است. در ایران هم این توجه کمابیش در نیمهٔ دوم پادشاهی ناصرالدین شاه پیدا می‌شود اما نه مانند اروپا و بر اثر تحول درونی اجتماع، بلکه بیشتر به سبب ورود صنعت عکاسی به ایران و تقلید هنرمندانهٔ نقاشان زمان از امکانات آن. از همین زمان، طالع‌بین و پزشک و درویش و فروشندهٔ دوره‌گرد روی بوم نقاش ظاهر می‌شوند.

برخلاف مینیاتور که برتری و تعالی می‌یافت و از مرزهایی خود فراتر می‌رفت، این هنر نه از چارچوب بسته‌اش بیرون می‌زند و نه به اجتماعی که در آن به سر می‌برد رو می‌آورد مگر به استثنا. بنابراین نقاشی قاجار در بهترین حالت، نماینده گوشه‌ای از

واقعیت است. هر چند پاره‌ای از ویژگی‌ها و منش زمانه را می‌توان در آن بازیافت ولی خود، کمتر به واقعیت و حقیقت روزگارش می‌پردازد (مسکوب، ۱۳۷۹: ۴-۳).

از سوی دیگر، در تصویر شاهان و بزرگان یا مجالس درباری، نظم و ساختار خشک را می‌توان دید، در طرح صورت؛ ابروهای کمانی به‌هم پیوسته، چشم‌های بادامی و گونه‌های گل‌انداخته، همیشه دیده می‌شود. به هر حال با وجود نارسایی‌های نقاشی قاجار در قیاس با نقاشی قرن نوزدهم اروپا باید گفت این نقاشی، مکتبی است با سبکی از آن خود و به‌همین سبب دارای اصالتی است که هم موجب و مایهٔ ارزش آن است و هم آن‌را از نمونه‌های دیگر این هنر متمایز می‌سازد (جعفری،۱۳۸۰: ۴۱).

تصویر۹و۸. نقاشی ایرانی، اواخر دوره شکوفایی نقاشی ایرانی، پرتره

٤.تأثیر نقاشی اروپایی بر نقاشی دورهٔ صفوی

از عمده مسائل هنر صفوی همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، میزان تأثیر هنر اروپا در آن است. نقش هیئت‌های بازرگانی، کمپانی‌های هند شرقی، انگلیس، هلند و فرانسه در این قلمرو چشمگیرتر بود. عقیدهٔ برخی بر این است که تأثیر اروپا، بیشتر در موضوعات نقاشی بوده نه در سبک آنها؛ اما تأثیر اروپا در نقاشی دورهٔ صفوی را باید با مراجعه به فن نقاشی بیان داشت نه از راه موضوعات آنها. در این قلمرو باید بر طراحی جدید بهره‌گیری روزافزون از رنگ‌مایه‌های طبیعی و کوشش رشد نیافته و مقدماتی در

الگوبندی‌ها تأکید ورزید. متداول شدن فن رنگ و روغن، مرسوم شدن سایه‌روشن و ایجاد پرسپکتیو و مرایا در نقاشی‌ها نمونه‌هایی از تأثیرات نقاشی اروپایی هستند.

اگرچه رسوخ فرهنگ اروپایی در ایران از زمان شاه عباس اول شدت می‌گیرد، بیشتر پژوهندگان شروع تأثیر قطعی هنر اروپایی بر هنر ایران را به دوران شاه عباس دوم و بازگشت محمد زمان از یک دورهٔ مطالعه هنری در ایتالیا ربط می‌دهند. به هر حال، ورود اروپاییان و هنرمندان آنها به ایران، هنرهای تصویری ایران را به خصوص در اواخر دورهٔ صفوی دگرگون کرد و اسلوبی به نام «فرنگی‌سازی» را پدیدار ساخت. از معروف‌ترین نقاشانی که در اواخر دوران صفویه به اروپا اعزام شدند می‌توان به محمد زمان اشاره کرد (آژند، ۱۳۸۳: ۷).

سبک و اسلوب فرنگی‌سازی، از این تأثیر برخاست و نقاشانی چون «علیقلی بیک جبه‌دار»، «محمد زمان بن محمد یوسف»، «بهرام سفره‌کش» و فرزاندان آنها دنباله‌رو این سبک و اسلوب هنری بودند. آثار نقاشانی چون رضا عباسی هم، خالی از این تأثیرات نبود. از رضا، دست کم دو نگاره وجود دارد که با سبک سنتی نگارگری ایران جوان فرنگی را در جامهٔ فرنگی با ساز و برگ خاص آنها، از جمله سگ و کلاه‌فرنگی، بازنمایی کرده است. شاگردان رضا عباسی، از جمله فرزند او «محمد شفیع عباسی»، «معین مصور»، «محمد قاسم»، «محمد یوسف حسینی» و استاد «میناس ارمنی» که در دربار شاه عباس و شاه سلیمان کار می‌کردند به دور از این تأثیرات فرنگی نبودند (آژند، ۱۳۸۳: ۳-۲).

تصویر ۱۰و۱۱. سبک فرنگی، چهلستون، سبک مینیاتور

۵.تأثیر نقاشی‌های اروپایی بر نقاشی قاجار

ترکیب‌بندی و آرایش آثار دورهٔ قاجار، تأثیرپذیری از هنر نقاشی اروپایی را آشکار می‌سازد. برای نمونه، طرح گلدان‌های شیشه‌ای از روس، طراحی و رنگ‌آمیزی گل سرخ بر روی کاسه و بشقاب‌های چینی از انگلیس، البسهٔ زنانهٔ فرانسوی و مهم‌تر از همه، ژست فتحعلی شاه، کاملاً تقلید از کشورهای غربی است. در چهره‌نگاری، از نیم‌تنهٔ نشسته بر روی صندلی، از آثار نقاشان روسی و فرانسوی الهام گرفته شده است. علم پرسپکتیو، نمودی رنسانسی، به‌ویژه ایتالیایی دارد، نقش و نگار اغلب پارچه‌ها در نقاشی‌هایی از نمونه‌های قرن هیجدهم میلادی فرانسوی است. شیوهٔ اجرای همانندسازی با بافت‌های طبیعی در این آثار به وفور دیده می‌شود که سعی در بازنمایی مشابه عین خارجی آن دارد که این بازنمایی در نقاشی از چهره‌نگاری به اوج ظهور خود می‌رسد (آژند، ۱۳۸۳: ۵۰).

٦. هنرمندان دورهٔ صفویه

هنرمندان بنام این عصر را می‌توان بر اساس تاریخ حیات آنها به چهار گروه طبقه‌بندی کرد:

هنرمندانی که زمان تولد آنان حدوداً از دههٔ چهارم قرن دهم هجری آغاز می‌شود و اوج فعالیتشان مربوط به نیمهٔ دوم قرن دهم و نیمهٔ اول قرن یازدهم هجری به‌ویژه اوج حاکمیت شاه عباس اول در اصفهان است؛ مانند «سیاوش گرجی»، «صادقی بیگ» و«رضا عباسی».

هنرمندانی که زمان تولد آنان حدوداً مربوط به نیمهٔ اول قرن یازدهم هجری است و در دوران حاکمیت شاه عباس اول و دوم فعال بوده‌اند که عموماً تحت عنوان پیروان و شاگردان سبک رضا عباسی شناخته می‌شوند از جمله «محمد قاسم»، «معین مصور»، «افضل الحسینی»، «شفیع عباسی».

هنرمندانی که زمان تولد آنان حدود نیمهٔ اول و دوم قرن یادهم هجری بوده ولی شیفتهٔ سبک اروپایی می‌شوند و در سبک و سیاق فرنگی‌سازی فعالیت می‌کنند از جمله محمد زمان علی قلی‌بیک جبه‌دار و بهرام سفره‌کش.

کمال‌الدین بهزاد، در نگارگری «کمال‌الدین بهزاد»، نخستین عنصر تصویری که خود را به چشم انسان نزدیک می‌سازد تصویر انسان است. پیکره‌های منظم و ظریف انسان در کل نگاره با چیدمانی خردمندانه، فضای اثر را در اختیار و حاکمیت خویش دارد. دید بهزاد در ترسیم پیکرهٔ انسان، با نگارگران پیش از خود متفاوت است، خطوط کنارهٔ نما و تناسب اندام در آثار بهزاد، با ظرافت هرچه تمام‌تر تصویر شده است. توجه ویژهٔ بهزاد به پیکرهٔ انسان در نوع پوشش آنها نیز هویداست. پوشش رنگی و انتخاب رنگ‌های متنوع در ترسیم لباس، خود گواه این معناست که بهزاد برای پیکرهٔ انسان به‌منزله سمبلی از عظمت و روحانیت، ارزشی خاص قائل می‌باشد. او با زبانی انتزاعی، قلم را به سخن می‌کشاند و هنرش را به رنگ و بوی حکمت و عرفان مزین می‌گرداند (اعتمادی،۱۳۷۱: ۳۲).

رضا عباسی، آقا رضا و هم عصرانش در حوزه‌های مختلفی از جمله نگارگری نسخ خطی، تک‌برگ نگاری، طراحی برای کارخانه‌های پارچه‌بافی، کاشی‌سازی، کارگاه‌های فرشبافی و به‌ویژه طرح جدید و بزرگ دیوارنگاری کاخ‌ها و دیگر ابنیهٔ این دوره فعالیت می‌کردند. طراحی‌های رضا که با خطوط رها و آزاد و اغلب با قلمو و مرکب به اجرا در آمده‌اند، نشان می‌دهد که او به‌خوبی توانسته ویژگی‌های اشیا و افراد را با سبک و اسلوب شخصی‌اش در نهایت ظرافت و دقت نشان دهد، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت این شیوه، باب جدیدی در فضای نقاشی اصفهان عصر صفویه به‌وجود آورد. به گفته «آلیس تیلور»[۱]؛ آقارضا، شخصیت اصلی در توسعهٔ نوع جدید نقاشی در دربار شاه عباس اول بود. از زمان حیات و فعالیت رضا عباسی، گرایش نقاشی به سبک اروپایی آشکار می‌گردد، ولی هنوز آثار متأثر از نقاشی اروپایی، رنگ و بوی مکتب نقاشی اصفهان را دارد که او در مسیر خود باقی می‌ماند (اعتمادی،۱۳۷۱: ۳۳).

آژند در مقالهٔ خود برخی هنرمندان نقاش دورهٔ صفوی را با عنوان پیشگامان دورهٔ تجدد نام‌گذاری می‌کند که عبارت‌اند از:

شفیع عباسی، برخی معتقدند شفیع عباسی فرزند آقا رضا عباسی است. او اهل

۱. alice taylor

اصفهان و نقاش دربار شاه صفی و شاه عباس دوم است و در آثار خود با رقم «کمینه شفیع عباسی» امضا می‌کند. شفیع عباسی در آثار خود، عاشق طبیعت و زیبایی‌های آن است و از گل و مرغ و پرندگان، نگاره‌های چشم‌نواز پدید می‌آورد. او را می‌توان پیش‌رو نقاشی گل و مرغ در ایران دانست. با این همه، شفیع عباسی، در چهره‌گشایی و صورت‌سازی هم، دستی دارد و در خوشنویسی نیز شهره است. او ظاهراً در اواخر عمر به هند می‌رود.

معین مصور وی شاگرد آقارضا عباسی بوده است. کار معین مصور همچون نقاشان اوایل دورهٔ صفوی کتاب‌آرایی و نگارگری است ولی در طراحی چهره‌های مستقل و نگاره‌های منفرد هم، سرآمد است. او بیشتر آثار خود را با دقت و وسواس ویژه‌ای تاریخ‌گذاری می‌کند. مهارت او در چهره‌گشایی و صورت‌پردازی نگاره‌های مستقل، آشکار است. یکی از معروف‌ترین نگاره‌های او تک‌چهرهٔ استادش آقا رضا در ایام کهنسالی است. در این نگاره، آقا رضا عباسی مشغول کار است و به تصویر جوانی که با شیوهٔ اروپایی کار کرده می‌نگرد. معین مصور نه تنها به بازنمایی زندگی روزمرهٔ مردم علاقه‌مند است، بلکه به تبیین کلامی این تصاویر هم می‌پردازد. او لحظه‌ها را با کلام و تصویر شکار می‌کند. در آثار او، رگه‌هایی از تأثیرات نقاشی اروپایی را می‌توان سراغ گرفت. او در این نگاره‌ها همچون استادش آقا رضا عباسی بینش عرفانی را وا می‌گذارد و از پشت عینک واقع‌گرایی و دنیوی به موضوعات خود می‌نگرد و نمودهای امپرسیون‌های ارزشمند و منحصر به فرد از زمانه‌اش در سدهٔ سیزدهم هجری به یادگار می‌گذارد.

شیخ عباسی از نقاشان دوران شاه عباس دوم است که در شبیه‌سازی و چهره‌پردازی و نقش مجالس رزمی و بزمی و پرنده‌سازی ماهر بوده است. ظاهراً لقب «عباسی» خویش را از شاه عباس دوم می‌گیرد. شیوهٔ او همچون محمد زمان و جبه‌دار در تلفیق و سنت‌های نگارگری ایرانی و اروپایی است و در این قلمرو به شیوهٔ جدیدی دست می‌یابد. طراحی خطی او از محمد زمان متمایز است. از جمله آثار او می‌توان از بهمن در حال شکار، تیراندازی شاهزادهٔ صفوی در حال اسب‌دوانی، جلوس شاه عباس دوم و سفیر هند، نام برد. شیوهٔ کار شیخ عباسی را فرزندان وی، «محمدتقی» و

«علی‌نقی» ادامه می‌دهند و به‌ویژه علی‌نقی، مکتب پدر و محمد زمان را پی می‌گیرد و در چهره‌سازی و مجلس‌آرایی، توانمندی قلم خود را باز می‌نمایاند.

محمد زمان بن حاج یوسف قمی، از نقاشان دورهٔ شاه سلیمان صفوی است. وی در زمان شاه عباس دوم برای فراگیری نقاشی اروپایی به ایتالیا سفر می‌کند. او در آنجا به دین مسیحیت می‌گرود و نام «پائولو زمان» بر خود می‌گذارد. سبک و موضوعات آثار او نشان می‌دهد که وی با نقاشی اروپایی آشناست و بیشتر موضوعات و مضامین خویش را از مسیحیت برمی‌گزیند. تأثیر نقاشی هند و اروپایی هم در بعضی آثار او پیداست. موضوع نقاشی‌های او در مواردی، رابطه‌ای با فرهنگ اسلامی، ایرانی ندارد. در مواردی هم به جنبه‌های فرهنگی زمان خود نظر داشته است. عنصری که در نقاشی ایران در قرون متمادی رعایت شده است، یعنی استفاده از جنبه‌های تزیینی در نقاشی‌ها، مثل دقت در جزییات، ریزه‌کاری‌ها و پرداخت‌های ظریف، در آثار محمد زمان هم دیده می‌شود. حتی شکل درخت‌ها و گل‌هایی که در زمینهٔ نقاشی‌های اوست، اکثراً به‌منزلهٔ نقش‌مایه (موتیف) در حاشیهٔ کتاب‌ها یا در نقاشی‌های گذشته و حتی هم‌زمان او دیده می‌شود.

علیقلی جبادار، به نام «علیقلی بیک فرنگی» و «علیقلی جبادار عباسی» و «علیقلی آرناوات» نیز معروف است. جبه‌دار از اهالی آلبانی است که در زمان شاه عباس دوم به ایران می‌آید و در آغاز به جبه‌خانه یا جباخانهٔ دولتی راه می‌یابد و چنین می‌نماید که جباداری، حرفهٔ اجدادی او بوده باشد و هنگامی که به ایران وارد می‌شود به جبادار شهرت می‌یابد. جبادار پس از تشرف به دین اسلام، جزو ملازمان دربار شاه عباس دوم و در رقم‌های خود از لقب جبه‌دار عباسی بهره می‌جوید و پس از پذیرش اسلام، به علیقلی شهرت می‌یابد. از آثار او در دورهٔ شاه عباس دوم، دو اثر است: یکی مجلس بزم شبانه‌ای که در آن رقم «غلامزادهٔ شاه عباس ثانی کمینه علیقلی» می‌آید و امروزه در موزهٔ آرمیتاژ روسیه است. دیگری تصویر سه کودک خردسال چارلز اول انگلیسی است که از روی آثار اروپایی کپی‌برداری می‌کند و رقم «هو غلامزاده شاه عباس ثانی کمینه علیقلی» دارد؛ اما از آثار زیاد علیقلی در زمان شاه سلیمان معلوم است که بیشتر کوشش

او در حیطهٔ نقاشی به این دوره تعلق دارد.

او شیوهٔ نقاشی اروپایی کلاسیک را با مکتب نگارگری ایران در می‌آمیزد و مکتبی ویژهٔ به‌وجود می‌آورد که به فرنگی‌سازی شهرت دارد. هم او و هم محمد زمان، در این مکتب پیشرو هستند و هر دو هنرمند، هنر شرقی را با هنر غربی ترکیب می‌کنند و شالودهٔ هنر نقاشی جدید ایران را پی‌ریزی می‌کنند.

بهرام سفره‌کش، به بهرام نقره‌کش نیز معروف بوده است. وی در میانهٔ سده یازدهم هجری زندگی می‌کند و پیرو محمد زمان و علیقلی جبادار بوده است. فرزند او، «جانی» نام دارد که او نیز همچون پدر، شیوهٔ اروپایی را در نقاشی پیشه می‌کند. او در اصفهان زندگی می‌کرده و لقب فرنگی‌ساز دارد (آژند، ۱۳۸۰: ۱۰-۷). هنرمندان خارجی که از طریق پزشکان، سفیران و شرکت‌های تجاری هلند، ارامنه، گرجستان و هند به دربار شاه عباس اول و دوم راه یافته بودند، عبارت‌اند از «یان وان هسلت هلندی»[۱]، «یوست لمپن هلندی»[۲]، «فیلیپس وان آنجل»[۳]، «لوکار هلندی»[۴]، «آدریان گوداَ فرانسوی»[۵].

۷. نقاشان دورهٔ قاجار

یکی از خاندان بزرگ کاشان که نسب آنها را به ابوذر غفاری، یکی از صحابهٔ معروف پیغمبر اکرم اسلام می‌رسانند، خاندان غفاری است. از این خاندان، صاحبان سِمَت قضاوت، حکومت، سیاست، طبابت و... زیادی به ظهور آمده است. از جمله آنان می‌توان: «ابوالحسن المستوفی الغفاری»، «ابوالحسن صنیع‌الملک غفاری»، «ابوالحسن ثانی»، «علیرضا غفاری»، «مسعود غفاری»، «ابوتراب غفاری» و «محمد کمال‌الملک غفاری» را نام برد.

---

۱. jan van Hasselt

۲. joost Lampen

۳. Philips Van Angel

٤. lokar

٥. Adrian Gouda

محمد غفاری (کمال‌الملک)، نقاش بزرگ دورهٔ افول قاجاریه. محمد غفاری را به کمال‌الملک ملقب کرده بودند. او پس از مدتی کار برای دربار، برای تکمیل فن نقاشی

و مطالعهٔ آثار استادان بزرگ غرب، سفری به اروپا کرد. با مرگ کمال‌الملک، در حقیقت باید عمر این مکتب نقاشی را هم تمام شده دانست. شاید بتوان کار کمال‌الملک را به دو دورهٔ پیش ازمسافرت به فرنگ و پس از مسافرت تقسیم کرد. پیش از سفر، آثار او بیشتر تحت تأثیر سنت نقاشی کلاسیک، عصر قاجار و پیش از آن است.

صنیع‌الملک، او بزرگ‌ترین نقاش دورهٔ قاجاریه است که در محافل آن زمان، او را رافائل ایران نام نهاده بودند. وی، اول نقاش‌باشی و سپس صنیع‌الملک لقب یافت. میرزا ابوالحسن خان بنا به ذوق فطری و استعداد موروثی تحت تعلیم استادان خود، کم‌کم ترقی کرده، هنر خود را کامل کرد و در ردیف نقاشان مبرز آن دوره قرار گرفت، به‌طوری که در سال ۱۲۵۸هجری قمری در دورهٔ سلطنت محمد شاه قاجار، به وی اجازه داده شد تابلوی رنگ روغنی از صورت شاه تهیه کرده بدین وسیله جزو نقاشان دربار قرار گیرد.

میرزا احمد نقاش، زاییدهٔ شهر کاشان است. او که در ابتدا بافندهٔ قالی بوده بعدها مبتکر طرح‌های نقشهٔ قالی می‌شود و پس از آن به نقاشی دیواری می‌پردازد. نخستین طرح او نقاشی‌های مذهبی در خصوص واقعهٔ عاشورا بوده است.

حسینعلی تسلط، او نیز اهل کاشان بوده و نقاشی‌هایی با مضمون گل و مرغ کشیده است.

استاد عنایت نقاش که حرفهٔ اصلی او گچ‌کاری و نازک‌کاری ساختمان بوده، بعد از اتمام کار، بنا به ذوق و سلیقه مخاطبش، نقش‌های گل و مرغ از خود به جا گذاشته است. از ویژگی خاص او، استفاده از رنگ نیلی آسمان در کشیدن گل و مرغ بوده است (سیف،۱۳۷۹ :۴۴-۴۲).

۸. تفاوت ها و شباهت‌های سبک نقاشی صفوی و قاجار

به‌طور کلی تفاوت‌های عمده‌ای که بین مکتب صفوی و قاجار در کل آثار نقاشی دیواری می‌توان دید عبارت‌اند از:

-آثار نقاشی رنگ روغن روی گچ در زمان قاجار، همان تداوم تأثیرات نقاشی‌های فرنگی

در ایران است که در زمان صفویه به وجود آمده ولی در اسلوب چهره و لباس‌ها تغییراتی داده شده است. در نقاشی‌های دوره قاجار، صورت‌سازی و پرتره به‌وفور دیده می‌شود.

-پرسپکتیو در هر دو دوره، بیشتر، حجمی است تا هندسی.

-رنگ‌های بکار برده شده در زمان قاجاریه، بیشتر رنگ‌های گرم از جمله زرد و قرمز است که در زمان صفویه کمتر استفاده شده‌اند.

-در زمان قاجار، بیشتر نقاشی‌های دیواری روی لایه‌ای از گل سفید کار شده ولی در زمان صفویه، مستقیماً روی بستر گچ، نقاشی شده است (جوانی،۱۳۶۸: ۴۶-۴۴).

۹. فن‌شناسی

در این بخش به انواع فنون نقاشی و چگونگی انجام آنها پرداخته خواهد شد؛ اما قبل از آن، مختصری در مورد مواد و مصالحی که برای اجرا بکار می‌رفته، توضیح داده خواهد شد.

۹-۱. مواد و مصالح نقاشی دیواری

شامل بستر، رنگ یا رنگدانه و بست است.

۹-۱-۱. رنگ و رنگدانه

رنگدانه، ترکیبی معدنی است که به صورت نمک‌های طبیعی یا مخلوطهایی در رنگ‌های متفاوت وجود دارند. زمانی که رنگدانه با بست، رقیق‌کننده و مواد افزودنی ترکیب می‌شود تشکیل رنگ می‌دهد. رنگدانه باید دارای ویژگی‌های خاصی باشد. از جمله اینکه:

- همگن باشد؛
- در بست مورد استفاده نامحلول باشد؛
- در برابر نور خورشید و عوامل محیطی مقاوم باشد؛
- از نظر شیمیایی خنثی بوده و موادی که با آن مخلوط می‌شوند بر آن تأثیری نداشته باشند؛
- جذب سطحی، درخشندگی، قدرت پوشانندگی و پخش شوندگی مناسبی داشته باشد (اصلانی،۱۳۷۶: ۴۳).

۹-۱-۱-۱. طبقه‌بندی رنگدانه‌ها

رنگدانه‌ها بر حسب منشأ، رنگ، دوام، مصرف و غیره طبقه‌بندی می‌شوند:

-**رنگدانه‌های معدنی:** رنگدانه‌هایی هستند که در آب نامحلول بوده و منشأ خاکی یا زمینی دارند مثل اکسید روی، زرد کادمیوم.

-**رنگدانه‌های آلی:** رنگدانه‌هایی که در آب محلول بوده و منشأ گیاهی یا حیوانی دارند مثل ایندیگو و زرد هندی.

رنگ: رنگ، مخلوطی از بست و رنگدانه است. برای آماده کردن رنگدانه، ابتدا قطعات حاوی مواد رنگی را شسته و خشک می‌کردند. سپس آن‌را آسیاب کرده به صورت پودر در می‌آوردند. پودر بدست آمده را شسته (رنگدانه معدنی) تا ناخالصی‌هایش شسته شود و رنگدانهٔ خالص آماده شود (گیلانی،۱۳۶۵: ۷۱).

در نقاشی‌های دیواری زمان صفویه و قاجار، عمدتاً از انواع رنگ‌های معدنی و آلی زیر استفاده شده است:

الف)رنگ‌های معدنی

- سفیداب شیخ یا کربنات و هیدرات قلیایی سرب
- گل سفید یا نوع مخصوصی از کربنات کلسیم
- آبی لاجورد
- آبی مس یا آزوریت یا کربنات قلیایی مس
- سبز مس یا زنگار (مالاکیت)
- قرمز سرنج یا اکسید نمکی سرب
- قرمز شنگرف یا سولفور جیوه
- اخراها (زرد، قهوه ای، قرمز، ماشی)
- زرنیخ (زرد زرنیخ) یا تری سولفورارسنیک
- نقره به صورت ورق
- طلا به صورت ورق.

ب) رنگ‌های آلی (رنگینه)

– جوهر کرم یا قرمز دانه (قرمز شفاف متمایل به شنگرف)

– آبی نیل (آقاجانی،۱۳۸۶ :۲۵–۲۳).

۹-۱-۲. بست

بست‌ها عبارت‌اند از چسب‌هایی که برای گیرایی هر چه بیشتر رنگ‌ها بکار می‌رفته‌اند که باعث انسجام ذرات رنگدانه می‌شود. به‌احتمال زیاد، زردهٔ تخم مرغ یا صمغ عربی و موم، به علت نامحلول ساختن لایهٔ رنگ‌ها در آب استفاده می‌شده، ترکیب صمغ عربی و موم نیز به‌منزلهٔ بست رنگ‌ها، حالت مخصوص و زیبایی را که شبیه به رویهٔ پوست تخم مرغ است به سطح خارجی لایهٔ رنگ، می‌داده است (صفری،۱۳۷۰: ۵۷). به‌طور کلی از لحاظ ماهیت بست‌ها، آنها را به سه دسته تقسیم می‌کنند:

– بست‌های یک قسمتی: بست‌های همگن که در اثر تغییرات شیمیایی، خشک و سخت می‌شوند. از این گروه می‌توان زرده و سفیدهٔ تخم مرغ در نقاشی تمپرا و روغن‌های خشک شونده مثل روغن بَزرَک را نام برد.

– بست‌های دو قسمتی: در این نوع، بست معمولاً داخل یک حلال حل شده و با پیگمانت‌ها مخلوط می‌شود که پس از استفاده از رنگ، حلال تبخیر شده و بست، ذرات پیگمان را در بر می‌گیرد. از این گروه نیز می‌توان محلول صمغ عربی در آب یا محلول رزین در تربانتین را نام برد.

– بست‌های مرکب: ترکیبی است از بست‌های نوع اول و دوم.

از عمده بست‌هایی که در قدیم برای نقاشی روی دیوار (نوع تمپرا) استفاده شده، صمغ عربی[۱]، سفیده[۲] و زردهٔ تخم مرغ است که برای از بین رفتن تُردی آن، کمی روغن به آن اضافه می‌شده است. صمغ عربی سهم بیشتری نسبت به بقیه دارد (صفری صدیق، ۱۳۸۷:۷۰).

۱.صمغ عربی یا صمغ آکاسیا که از دسته صمغ‌های پلی ساکاریدی است که قابل حل در آب است

۲. سفیده تخم مرغ ماده پروتیینی است که برای استخراج پروتیین آن، به هم زده می‌شود تا غشای آن گسیخته شود. پس از جدا کردن، مواد جامد ته نشین شده از آن به‌صورت یک لایه نازک استفاده می‌شود.

بقیه چسب‌هایی که به‌منزلهٔ بست رنگ‌های مذکور بکار برده می‌شد عبارت‌اند از:

– سریش بعد از صاف کردن محلول آن با آب

– زردهٔ تخم مرغ بعد از اضافه کردن چند قطره سرکه و به‌هم زدن زیاد آن و ته نشین شدن

– کتیرا

– چسب‌های حیوانی شفاف (سریشم)

– روغن پخته شده (گیلانی، ۱۳۶۵: ۸۰).

۹-۱-۳. بوم

بوم نمودن، اصطلاحی که نقاشان و گچبران بکار می‌برند و عبارت است از زدن یک چسب محلول رقیق روی سطح گچی مورد نظر که از جذب مایع بست رنگ‌ها جلوگیری به‌عمل آورد. به بیان دیگر، بوم نمودن یعنی آماده کردن سطحی از گچ، کاغذ، فلز و چوب و غیره که نقاشان به راحتی بتوانند روی آن رنگ‌آمیزی نمایند (جوانی،۱۳۶۸: ۱۰۳).

۹-۱-٤. ورنی

یا لایهٔ محافظ که پس از تکمیل نقاشی‌ها به‌منظور حفاظت از لایه‌های رنگ، یکنواخت شدن انعکاسات نور از سطح نقاشی و جلای رنگ‌های سطح نقاشی با لایهٔ نازکی از یک مادهٔ محافظ پوشانده می‌شود. از انواع رایج آن می‌توان محلول کتیرا و شکر، سریشم رقیق و شیره و روغن کمان را نام برد (اصلانی،۱۳۷۶: ۴۳).

۹-۲. انواع فنون نقاشی

۹-۲-۱. فن نقاشی غاری

نقاشی غارنشینان را به دو گروه زیر تقسیم می‌کنند:

– اورینیاکی‌ها (اولیه): نقاشی آنها چاپ مثبت یا منفی دست‌هایی هستند که با یک مایع رنگی که خون یا قرمز خاکی موجود در طبیعت بوده بر دیوار غارها کار شده است.

-ماگدالینی‌ها (تکاملی): نقاشی درون غار عصر ماگدالنی، نتیجهٔ نهایی تکامل تدریجی نقاشی بوده و خصوصیات این نقاشی‌ها و اهمیت آنها را از دیدگاه سبکی می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد.

در این نقاشی‌ها، طبیعت‌گرایی به غایت رعایت شده است. برای نشان دادن این واقع‌گرایی، حتی از صخره‌های سنگ برای بهتر نشان دادن سه‌بعدی و در نهایت، نشان دادن حجم استفاده برده‌اند. نخستین نقاشی‌های دیواری این دوره به نظر می‌رسد که در دورهٔ پالئولیتیک باشد که مربوط به ۲۰۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح است. رنگ‌های اصلی که این هنرمندان بکار برده‌اند، رنگ‌های طبیعی اکسیدهای آهن، منگنز، خون و ... بوده که این عناصر، رنگ‌هایی از قهوه‌ای اُخرا تا زرد را به دست می‌داده است و به آنها سیاه ذغال یا استخوان نیز اضافه می‌کردند. از همین دوران است که بشر در اثر تجربه دریافته که برای ثبت لایهٔ رنگ حتماً باید بست بکار برد و بدون بکار بردن این ماده، امکان باقی ماندن رنگ وجود ندارد. لازم به ذکر است که قلموهای اولیه را از پر پرندگان یا پشم حیوانات می‌ساختند یا از بریده‌های چوب استفاده می‌کردند (جوانی،۱۳۶۸: ۱۱).

دوران اولیهٔ اسلامی به دلیل تحریم هنر نقاشی و شمایل‌نگاری، این هنر مسکوت می‌ماند و از دورهٔ تیموریان به بعد به تصویرگری پرداخته می‌شود. تمرکز هنر نقاشی دیواری از دورهٔ صفوی شروع شده که در زیر به تکنیک‌های بکار رفته در این دوره و پس از آن؛ دورهٔ قاجار، پرداخته می‌شود.

۹-۲-۲. فن نقاشی دیواری‌های دوره صفوی و قاجار

به‌طور کلی در انجام دیوارنگاره‌های این دوران می‌توان به چهار فن زیر اشاره نمود:

۹-۲-۲-۱. فن آبرنگ

این فن به دو صورت آبرنگ جسمی و روحی کار می‌شده که اولی، بدون مادهٔ پرکننده (سفیداب شیخ)[۱] و دومی با مادهٔ پرکننده است.

---

۱. کربنات قلیایی سرب

۹-۲-۲-۲. فن تمپرا[۱]

این فن، به صورت‌های مختلف اعم از تمپرای کدر، تمپرای غیرجسمی (رنگدانه با یک بست گیاهی مخلوط شده و منتج به یک سطح نسبتاً مات می‌شود) و تمپرای جسمی (رنگدانه با یک بست پروتئینی مانند سفیده یا زردهٔ تخم مرغ مخلوط شده و یک سطح شفاف شبیه رنگ و روغن می‌دهد) اجرا شده است (اصلانی، ۱۳۷۶: ۴۶).

برای اجرای این فن؛ پس از آنکه سطح دیوار مورد نظر کاملاً خشک شد، به بوم نمودن آن سطح با محلول کتیرا و شکر یا محلول رقیق صمغ عربی یا چسب حیوانی خیلی رقیق اقدام می‌کردند. در بعضی موارد، به مایع بوم‌کننده، مقدار کمی رنگ اخرای قرمز نیز افزوده می‌شد تا سطحی قرمز رنگ به وجود آید. ضخامت این لایهٔ قرمز بسیار ناچیز بوده و این، همان لایهٔ تدارکی قرمز است که در بعضی از نقاشی‌های تصویری دیواری زمان صفویه دیده می‌شود. چهره‌های این نقاشی‌ها به صورت سه‌رخ است، رنگ آنها شفافیت خاصی دارد و به صورت تخت کنار هم قرار گرفته‌اند. عناصر با یک قلم‌گیری ساده که حدود را مشخص می‌کند، انجام شده است (جوانی:۱۳۶۸: ۴۴).

۹-۲-۲-۳. فن رنگ روغن

در آسیا، خاورمیانه و در ایران کمتر از این فن استفاده شده که علت اصلی آن، عامل اقلیمی است. به علت خشک بودن آب و هوا در اغلب مناطق ایران، در خلق آثار هنری، نقاشی موجود در بناها و مساجد، بیشتر از فن آبرنگ استفاده شده است. فقط در زمان صفویه است که روش رنگ روغن متداول و برای ساخت و ساز تابلوهای بزرگ دیواری از این فن استفاده شده است. این روش، به‌علت کاربرد سادهٔ آن هنوز هم مصرف دارد. از شاخصه‌های مهم رنگ روغن، در مقایسه با دیگر نقاشی‌ها اینکه نخست در این فن از سایه روشن و حجم‌پردازی استفاده شده دوم در این قبیل تابلوها نوعی پرسپکتیو حجمی نیز رعایت شده است (آقاجانی،۱۳۸۶ :۱۵).

---

۱. Tempra

خاصیت مهم دیگر رنگ روغن، نرمش‌پذیری آن در موقع اجرا بوده که ایـن روش،

بر گذاشتن رنگ‌ها بر روی هم استوار است. همچنین به دلیل اینکه مدت زمانی طول می‌کشد تا خشک شود، امکان کار و پرداخت هر چه بیشتر را به استاد نقاش می‌دهد و این مزیتی است بر روش آب رنگ (گیلانی،۱۳۶۵: ۷۷).

۹-۲-۲-٤. تکنیک فرسک یا فرسکو[۱]

از این شیوه، به‌طور وسیع در تمدن‌های باستانی و بیزانس، گوتیک و رنسانس و حتی قرون جدید استفاده شده است. این فن، به مواردی محدود می‌شود که در آن، از ماسه و آهک به‌منزلهٔ زیرسازی دیوار استفاده می‌شود. گفته می‌شود که فرسک، شبیه تجربیات نقاشان اولیهٔ تاریخ بر دیوارهای آهکی غارها بوده است. واژهٔ فرسک، ریشه در لغت ایتالیایی فرسکو به معنی تر و تازگی، دارد.

در این روش، با استفاده از مخلوط پودر رنگ و آب روی یک لایهٔ کم‌ضخامت مرطوب ملات آهک که به آن اینتوناکو[۲] گفته می‌شود، اجرا می‌شود. رنگ، روی بستر آهکی قرار می‌گیرد و نقاشی در واکنش‌های کربناتاسیون که ناشی از ترکیب اکسید کلسیم موجود در آهک با دی اکسید کربن هواست سخت می‌شود. این واکنش، باعث می‌شود ذرات پودر رنگ به ثبات برسند و پس از خشک شدن پوسته نشوند. در فن «بونو فرسکو» (فرسک مرطوب)، به لایهٔ زبر زیرین «آریچو»[۳] گفته می‌شود که پس از اتمام کار، سطح آن در زیر «اینتوناکو» ناپدید می‌شود. فن بون فرسکو به دلیل اینکه سطح کار در طول زمان کار باید مرطوب می‌بود جزو فنون دشوار نقاشی به شمار می‌آمد. معمولاً ۱۰ الی ۱۲ ساعت زمان لازم است تا سطح مرطوب کاملاً خشک شود. برای بدست آمدن نتیجهٔ مطلوب، بهتر است نقاش یک ساعت پس از ساخت لایهٔ مرطوب، نقاشی روی آن‌را آغاز کند و دو ساعت پیش از خشک شدن سطح، کارش را به پایان برساند (پیاسنتینی، ۱۳۹۰).

---

۱. Feresco

۲. Intonaco

۳. Aricio

هنرمندان در هر «جورناتا»[۱] (بخشی از سطح اثر که حدس می‌زدند توانـایی اتمـام

۱.Giornata

آن بخش را در زمان مشخص دارند)، لایهٔ اینتوناکو را می‌افزودند. وسعت این بخش ممکن بود محدود به اندازهٔ یک فیگور یا منظره‌ای باشد که قرار بود در آن قسمت نقش ببندد و در بیشتر موارد، کارشان را از بالای اثر آغاز می‌کردند. در پایان هر جورناتا و زمانی که سطح کارشونده خشک می‌شد، امکان ادامهٔ کار با فن بون فرسکو وجود نداشت. در این حالت، لایهٔ اینتوناکوی نقاشی نشده باید از سطح اثر زدوده می‌شد تا سطح، برای ادامهٔ کار در روز بعد آماده باشد. اگر در این مورد اشتباهی از هنرمند سر می‌زد، ممکن بود مجبور شود تمام سطح اثر را بتراشد و دوباره اجرا کند یا اینکه بعداً با فرسکوی خشک آن بخش را ترمیم کند (جیگانته،۱۳۹۰).

فرسکوی خشک، سکو یا «فرسکو- سکو»[۱] روش دوم و در تضاد با شیوهٔ بون فرسکو است. واژهٔ سکو در زبان ایتالیایی به معنی خشک است و تکنیک فرسکو- سکو برخلاف بون فرسکو روی سطح خشک اجرا می‌شود. در این روش، برای اینکه رنگ بر روی سطح خشک بنشیند، پودر رنگ را با موادی مثل زردهٔ تخم مرغ (شیوهٔ تمپرا) چسب و یا روغن مخلوط می‌کنند تا بر روی سطح خشک، پایدار بماند.

در بون فرسکو، همهٔ رنگ‌ها جلوه‌ای را که باید داشته باشند، ندارند. به دلیل اینکه در بون فرسکو، فقط بعضی از رنگ‌دانه‌ها می‌توانند در محیط به‌شدت قلیایی سطح مرطوب آهکی، واکنش انجام دهند. برای مثال آبی «پروس»[۲] یکی از رنگ‌هایی است که این مشکل را دارد و معمولاً این رنگ آبی، با فن سکو افزوده می‌شوند (جیگانته، ۱۳۹۰).

۹-۳. چگونگی اجرای دیوارنگاره‌ها بر روی دیوار

دیوارنگاری‌ها عموماً بر پایه و تکیه‌گاه اصلی دیوار بنا که عموماً از خشت یا آجر ساخته شده، انجام گرفته‌اند و به‌طور کلی به سه مرحله تقسیم می‌شوند که به صورت خلاصه عبارت‌اند از:

۱.Feresco

۲ .Prussian blue

۹-۳-۱. آماده‌سازی تکیه‌گاه (دیوار)

عبارت است از اندودکاری روی دیوار که در بخش نازک‌کاری همهٔ بناها مشترک بوده و طی مراحل زیر صورت می‌گرفته است:

– مرطوب نمودن: در این مرحله، برای برطرف نمودن گرد و غبار و گیرایی بهتر اندود روی دیوار، آن‌را اندکی مرطوب می‌کرده‌اند.

– شمشه‌گیری با گچ زنده (گچ سخت و مقاوم): که به‌منظور شاقول نمودن دقیق دیوار، هدایت و صاف و هموار نمودن لایهٔ آستر انجام می‌گرفته است.

– اندود (لایهٔ آستر): اندود یا لایهٔ آستر که عموماً از خاک و کاه بود و به صورت کاهگل ساخته می‌شد. بعضی مواقع از گچ الک شده به میزان دو واحد و یک واحد خاک، استفاده می‌کردند.

– لایهٔ رویه: عبارت است از اندود گچ الک شدهٔ نرم به قطر حدود پنج میلی‌متر روی لایهٔ آستر که عموماً برای سفید کردن دیوار داخل بنا بکار می‌رفت. لایهٔ رویه، گاه از چندین قسمت تشکیل می‌شده که به تدریج از ضخامت کمتر و گچ نرم‌تر و لطیف‌تر استفاده می‌شده است.

– تقسیم‌بندی بدنهٔ دیوار: در زمانی که هنوز لایهٔ رویه مرطوب بوده انجام می‌گرفته است.

۹-۳-۲. زیرسازی تکیه‌گاه (بوم‌سازی)

به‌طور کلی زیرسازی در نقاشی‌ها باعث پایداری و دوام ذرات رنگ بر تکیه‌گاه، ممانعت از جذب بست رنگ به دیوار، درخشندگی رنگ‌ها و استحکام لایهٔ آستر می‌شود. این بوم‌سازی بر روی بستر که عمدتاً از کاهگل و رویه که از جنس گچ است، انجام می‌شود.

در زیرسازی دیوارنگاره‌های عصر صفویه عموماً از محلول کتیرا و شکر، محلول رقیق صمغ عربی یا سریشم استفاده شده است. در بعضی مواقع به هر یک از چسب‌ها مقداری گل سرخ یا رنگ معدنی اضافه می‌نمودند که تحت عنوان دیوارنگاره‌های با لایهٔ تدارکاتی قرمز قابل تقسیم هستند. همچنین در نقاشی‌های رنگ روغن از روغن بَزرَک پخته برای بوم‌سازی استفاده می‌شده است. چنانچه نیاز به طلاکاری طرح باشد، بعد از بوم نمودن سطح گچ، اقدام به زدن یک دست رنگ قرمز روی کلیهٔ سطوح گچی

منظور نموده که این همان لایهٔ تدارکاتی قرمز رنگ است که در فصل لایه‌چینی و طلاچسبان توضیح داده شد.

۹-۳-۳. انتقال طرح روی تکیه‌گاه

طرحی که پیش‌تر آماده می‌شده به اندازهٔ کادر مورد نظر روی کاغذ، ترسیم، سُمبه (سوراخ سوراخ) می‌شده سپس بر روی سطح بوم شده قرار می‌گرفت. با گرد سیاه داخل پارچه نازک شروع به گرده نمودن می‌کردند تا طرح منظور به‌وسیلهٔ نقطه‌های سیاه روی دیوار مشخص شود. سپس به‌وسیلهٔ رنگ مشکی رقیق و قلم‌مو، طرح نقطه‌چین شدهٔ مذکور را پررنگ می‌نمودند (گیلانی،۱۳۶۵: ۷۴).

روی سطح گچ که طرح آن مشخص شده رنگ‌هایی که پیش‌تر خوب ساییده شده و بست آن امتحان شده به صورت تخت و جسمی در جاهای مورد نظر رنگ‌آمیزی شده و بدین وسیله سطوح رنگین تخت به وجود می‌آوردند. بعد از رنگ‌آمیزی تصاویر، به‌نحوی که پیش‌تر به آن اشاره شد؛ به‌ترتیب از بالای نقاشی شروع به تکمیل آن، یا به عبارتی، قلم‌گیری آن می‌کردند. در مرحلهٔ آخر که رنگ‌آمیزی و قلم‌گیری بر روی آن تمام شد، برای حفاظت لایهٔ رنگ از لایهٔ محافظ استفاده می‌شد (گیلانی، ۱۳۶۵: ۷۸).

مسلماً اجرای رنگ‌آمیزی روی دیوار بنا به نوع نقاشی (نوع بست بکار رفته) فن خاصی را داراست که به نوع تناسب مکان، زمان و دیگر شرایط انتخاب می‌شود.

۱۰. مطالعات موردی

مطالعات موردی روی نقاشی‌های یکی از بقاع متبرکه، یک کاخ و دو خانه از دوره‌های صفوی- قاجار صورت گرفته که بررسی می‌شود.

۱۰-۱. نقاشی بقاع متبرکه

۱۰-۱-۱. سابقهٔ نقاشی بر دیوار بقاع متبرکه

تزیین آرامگاه بزرگان یا بقاع متبرکه را، حداقل در سده‌های نخست اسلامی، باید

در راستای آرایش مساجد پیگیری کرد. همان‌گونه که مساجد هیچگاه به تصویر جانداران آراسته نشد و همواره تزییناتی تجریدی مانند کتیبه‌های خوشنویسی و نقش و نگارهای مُذَهب داشتند در آرامگاه‌ها نیز از این‌گونه تزیینات بهره می‌بردند.

البته، منابع تاریخی موجود، در این‌باره آگاهی‌های زیادی به دست نمی‌دهند، به ناچار در این زمینه باید به آثار موجود مراجعه و استناد کرد. قدیمی‌ترین بنای آرامگاهی که در نمای داخلی‌اش، روی اندود گچ، نقش و نگار دارد، مقبرهٔ ارسلان جاذب، در منطقهٔ سنگ بست خراسان است که به تاریخ ۳۸۹ ه.ق یعنی در عهد غزنوی ساخته شده است. در بخش‌های اندکی از نمای داخلی که هنوز سالم است، نقش‌های گیاهی و تزیینی با رنگ‌های روشن روی گچ اجرا شده است. پس از آن، بناهایی که تزییناتشان را می‌توان ادامه نقاشی‌های دیواری برج‌های خرقان دانست، فراوان است. پس از مدتی سیر تکامل این نقاشی‌ها، حداقل در گروهی از بناهای آرامگاهی، متحول شد و تحت تأثیر عوامل متعدد، تصویر انسان همراه با موضوعی روایی بر دیوار بقاع نقش بست. تحول در موضوع نقاشی‌ها همگام با دگرگونی در دیدگاه‌های جاری در جامعه و حکومت‌ها، قابل ارزیابی است و آن تزریق نیرویی جدید و انگیزندهٔ عواطف و احساسات، درنتیجه تغییر اندیشهٔ مخاطب است (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۲۰).

۱۰-۱-۲. ویژگی‌های نقاشی‌ها بقاع متبرکه

در این‌گونه نقاشی‌ها، اغلب کادر و محدودهٔ تعریف شده‌ای وجود ندارد بلکه سطح دیوار بقاع، در اندازه‌ای بزرگ، بستر هنرنمایی نقاش است. نقاش، همچون شاعری که بخواهد به بداهه شعر بسراید، ترکیب خود را در زمان و همگام با زمان گذرا می‌آفریند. گرچه او به لحاظ تجربه، بخش‌های ارزشمندتر گسترهٔ دیوار را می‌شناسد ولی در بسیاری موارد، کارش را از جایی آغاز می‌کند و پیش می‌رود و صحنه‌ها و رویدادها را پشت سر هم با قلم و رنگ بر سطح دیوار نقش می‌کند و فقط هنگامی که سطح دیوار در آن سوی بنا به پایان رسید دست از کار می‌کشد.

گروهی از نقاشی‌ها نیز وابسته به تقسیمات معمارانهٔ بنا، در داخل درگاهی‌ها،

طاقچه‌ها یا رف‌ها اجرا شده‌اند که در این صورت ممکن است نقاش، قبل از آغاز کار، عناصر تصویری خود را در موقعیت‌های مورد نظر تنظیم کرده باشد و از کادری که بنا به او تحمیل می‌کند، پیروی نماید (میرزایی مهر،۱۳۹۰).

با مروری بر این نقاشی‌ها و مقایسهٔ آن با گونه‌های دیگر نقاشی معاصر، می‌توان گفت ترکیب‌بندی‌های این آثار، بسیار پرتحرک و پویا است و هماهنگی جالبی با مفاهیم و موضوعات پرتحرک خود برقرار کرده‌اند. بیش از هر چیز صحنهٔ جنگ در این نقاشی‌ها دیده می‌شود و البته که رویدادهای پرکشاکشی همچون جنگ، با ترکیب‌بندی‌های پر تحرک و قطری تناسب بهتری دارد و این، بیانگر درک مناسب نقاش عامی است از تناسب موضوع و ترکیب آن.

نقاش بقاع، به توصیف رویدادی خاص در زمان و مکانی مشخص بسنده نکرده بلکه زمان‌ها و مکان‌ها را به دلخواه در کنار یکدیگر طوری چیده که در روایت، تأثیرگذاری و صراحت بیان تقویت شود. او از ارتفاعی معقول و متناسب با قامت آدمی، به عناصر تصویری خویش می‌نگرد ولی آنها را در موقعیت‌های داستانی مختلف که در زمان‌های متفاوت و مکان‌های گاه بسیار دور از هم روی داده است، در کنار هم چیده و اندازهٔ آنها را متناسب با اهمیت داستانی و اعتقادی‌اش تصویر می‌کند و هنگامی که می‌خواهد رویدادهای مختلف را که هر یک عناصر تصویری و پیکرهای متعدد دارند، در کنار هم بنشاند، برای تفهیم بهتر داستان، با خطی که در قسمتی از کادر خود ترسیم کرده و در حین وابستگی به ترکیب اصلی، صحنهٔ فرعی را که گویی رویدادی در پشت صحنه است به بینندهٔ خود عرضه می‌کند. اغراق و تغییر شکل‌های شدید نیز که از ویژگی‌های بارز این‌گونه نقاشی است، در راستای تهییج‌کنندگی اثر قرار می‌گیرد. او با این تمهیدات، توجه بیننده را به بازبینی این نقاشی‌ها جلب می‌کند و به حدی است که می‌تواند مخاطب و عواطف او را چنان منقلب کند که او را بگریاند. او اثر خود را در حد یک شیء و پدیدهٔ مقدس در نظر مخاطب بالا می‌برد تا جایی که عوام، دست روی آن کشیده و به نیت تَبَرُک بر چهرهٔ خویش بکشند. این‌گونه شناخت از مخاطب و

تأثیرگذاری را شاید در هیچ یک از گونه‌های نقاشی نتوان یافت (میرزایی مهر،۱۳۹۰).

نقاش بقاع متبرکه برای بیان صریح‌تر و روشن‌تر، ممکن است اندازه‌ها را تغییر دهد. پیکر شخصی را بزرگ‌تر و دیگری را کوچک‌تر به تصویر بکشد و در اجرای پیکرها نیز به همین صورت عمل کند؛ مثلاً چشم‌ها را جابه‌جا بکشد، سبیل برخی را بلندتر از معمول ترسیم کند و شخصی را زبون‌تر و ناتوان‌تر از حد متعارف با اندامی ناساز و قهرمان را تواناتر از آنچه در خیال می‌گنجد به تصویر درآورد. اغراق مورد نظر، هم از لحاظ طراحی و هم از جنبهٔ موضوعی، محسوس است؛ بدین ترتیب که، بیشتر رویدادها و صحنه‌ها، حالت حماسی و قهرمانانه دارند. از همین رو اشخاص در حالت‌ها و اعمال خارق‌العاده نشان داده می‌شوند (میرزایی مهر،۱۳۹۰).

تصویرگر دیوار بقاع به رنگ واقعی و طبیعی عناصر و پیکرهایی که ترسیم می‌کرد چندان توجهی نداشته به همین علت، ممکن است رنگ‌ها کاملاً غیرطبیعی دیده شود. مثلاً اسب نیلی رنگ یا چهرهٔ بنفش رنگ. درواقع، نقاش به دنبال استفادهٔ نمادین از رنگ است؛ براساس زیبایی‌شناسی حسی خود و روابط متقابل چشم‌نواز و خوشایند، رنگ‌ها تحت تأثیر عناصر داستانی، گسترهٔ دیوار را رنگ آمیزی می‌کند (میرزایی مهر، ۱۳۸۶ :۹۱).

۱۰-۱-۳. نمادشناسی رنگ

نقاش دیوارهای بقاع، پالت رنگی غنی ندارد و شمار رنگ‌هایی که او در آثارش بکار می‌برد محدود است. اغلب از رنگ‌های شفاف اصلی بهره گرفته تا صراحت بیانش بیشتر شود و از رنگ‌های ترکیبی کمتر استفاده کرده است. پخش سطوح رنگی که اغلب تخت است، عمدتاً حسی و از پیش تعیین نشده و اساساً چیزی به نام اتود رنگی برای نقاشان بقاع بی‌معنی بوده است. البته آنها، تجربه‌های خود در رنگ‌آمیزی دیگر بقاع را در حافظهٔ خویش محفوظ داشته‌اند و جایگاه فرهنگی و سنتی و گاه عقیدتی رنگ را تا حدی شناخته و از آن بهره می‌بردند؛ اما این بیان نمادین، در همه جای اثر و به یک میزان، به‌چشم نمی‌خورد، بلکه بیشتر در پیکرهای اصلی و قسمت‌های مهم دیوارنگاره استفاده شده است. مقدار و نحوهٔ استفادهٔ نمادین از رنگ در میان نقاشان،

یکسان نیست و بستگی به گستردگی حوزهٔ اطلاعات و آگاهی‌های آنها و آشنایی‌شان با مضامین فرهنگی و مذهبی عامیانه دارد. برخی از نمونه‌های نمادگرایی رنگی که در گروهی از این آثار، طبق قراردادهای نانوشته، ولی پذیرفته شده، بکار گرفته شده‌اند، چنین است:

– قبای امام حسین(ع) همیشه قرمز رنگ است که نشانی از شهادت است؛ در حالی‌که جامهٔ دیگر امامان و امامزادگان و قدیسان، سبزرنگ یا نیلی است.

– سربند، پیشانی‌بند، دستار و عمامهٔ بزرگان دین، سبز است و هالهٔ نوری که گرداگرد سر ایشان را فرا می‌گیرد سبز و گاه طلایی است. رنگ سبز، بیش از دیگر رنگ‌ها جنبهٔ نمادین داشته و تقریباً در همه‌جا با آگاهی انتخاب شده و نماد و نشانهٔ پاکی و قداست است و هیچ رنگ دیگری به اندازهٔ رنگ مذکور مفهوم و مصداقی واحد ندارد. در گروهی از آثار، رنگ نیلی نیز برای قدیسان استفاده شده که نماد آرامش درونی و وقاری معنوی است.

– رنگ سیاه در لباس زنان اهمیت زیادی دارد تا جایی که می‌توان گفت اساساً رنگ لباس زنان در این روایات، سیاه است و طبعاً نماد و نشانه‌ای است از عزاداری ایشان در ماتم از دست رفتن مردان و سرنوشت غمباری که برایشان رقم خورده است.

– رنگ‌های گرم را بیشتر برای صورت، اندام و جامهٔ اشقیاء بکار برده‌اند. افزون بر انسان، رنگ‌های به کار رفته در اندام اسب‌ها نیز گاه با بیان نمادین عرضه می‌شود. مثلاً رنگ بدن *ذوالجناح*، اسب امام حسین(ع)، در همه جا سفید است؛ در حالی‌که رنگ اسب دشمنان، معمولاً تیره است. رنگ بدن *براق* نیز اغلب سفید انتخاب شده است. در رنگ‌آمیزی فرشتگان، رنگ سفید بسیار کاربرد دارد.

– کم بودن شمار رنگ‌های بکار رفته در آثار، شاید ازاین‌روی باشد که از منابع محلی تهیه شده‌اند و نقاش به شخصه آنها را ساییده و بکار برده است. با این همه، بر مبنای وسعت گستره‌ای که در نقاشی اشغال می‌کنند می‌توان به این ترتیب آنها را ذکر کرد: بیش از همه رنگ نیلی، سبز، اکر یا گلِ ماشی، سیاه، قرمز، آجری و زرد (جوانی، ۱۳۶۸: ۹۲–۹۰).

۱۰-۱-٤. بقاع استان اصفهان

در بیشتر شهرهای ایران می‌توان نمونه‌هایی از نقاشی‌های روایی مذهبی را بر دیوارهای بقاع یافت. اگرچه مضمون نقاشی‌ها تقریباً در همه جا یکسان است، اما به جز گیلان، در جاهای دیگر، رابطهٔ نقاشی با فضای معماری چندان یکدست نیست. در یک مقایسهٔ تطبیقی می‌توان گفت که در گیلان، به نقاشی‌های درون و بیرون بقاع به یک اندازه توجه شده است، حتی گاهی بر نمای بیرونی، بیش از نمای درونی کار کرده‌اند. اما در جاهای دیگر، به‌ندرت می‌توان نقاشی را در نمای بیرونی بقعه دید. اغلب این آثار را درون بناها قرار داده‌اند که می‌توان درون‌گرایی موجود در معماری این سرزمین را عامل گرایش به نقاشی در درون بنا دانست (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۴۶).

۱۰-۱-٤-۱.امامزاده زید (شاه زید):

این امامزاده در سال ۹۹۴ هجری قمری در اصفهان بنا شده است. بقعه، عمارت ساده‌ای است مشتمل بر صحن و دو اتاق کوچک در شرق و غرب که هر دو اتاق از طریق درهایی به صحن راه می‌یابد. این دو اتاق، الحاقی بوده و در سال ۱۰۹۷ هجری قمری در پی تعمیراتی که در زمان شاه سلیمان صورت می‌گیرد به آن اضافه می‌شود.

پلان ۱۳. امامزاده زید، اصفهان، آرشیو میراث فرهنگی، موقعیت نقاشی‌های دیواری

تصویر۱۲،۱۳ . امامزاده زید؛ رزم علی‌اکبر باشارق بن شیث، بارگاه یزید

تصویر۱۵و۱٤. امامزاده سلطان علی؛ مشهد اردهال؛ امامزاده زید، ضامن آهو

نقاشی‌های این بقعه، فاقد نام هنرمند و تاریخ اجرا است، اما عمده تحلیل‌گران، تاریخ مرمت بنا را همان تاریخ نقاشی‌ها دانسته‌اند؛ از جمله آندره گدار معتقد است: «بدون شک به هنگام تعمیرات امامزاده یعنی حدود سال ۱۰۹۷ ه.ق نقاشی‌های دیواری که داخل بنا را زینت بخشیده به انجام رسیده است. پاکباز نیز این انتساب را تأیید کرده است. نقاشی‌ها در سال ۱۳۶۹ هجری شمسی مرمت و بازسازی شده‌اند. گرچه اثر به عهد صفوی منسوب است ولی برخی ویژگی‌های تصویری و اجرایی در آن وجود دارد که تحلیل‌گر را به تردید می‌افکند؛ از جمله برخی چهره‌پردازی‌ها، جامه‌ها، زاویهٔ دید و حالت پیکرها، به‌ویژه میل به واقع‌نمایی، معمول در عهد صفوی نیست و به ادوار بعدی مربوط است. البته، این احتمال وجود دارد که مرمت‌کاران به نسخهٔ اصلی وفادار نبوده یا در بازسازی‌های قبلی تغییرات یاد شده رخ داده باشد» (جوانی، ۱۳۶۸: ۴۸).

جوانی، در خصوص عناصر تأثیرگذار بر نقاشی‌های امامزاده زید می‌گوید: «بخش اول عبارت‌اند از تأثیراتی که از ساسانیان و هخامنشیان گرفته شده، یعنی مفهوم موضوعی دارند و به قول گیرشمن در کتاب هنر ایران» اگر نگاهی به حجاری‌های هخامنشی بیندازیم متوجه می‌شویم بسیاری از حجاری‌های این دوره نیز مفهوم موضوعی دارند و چیزی خلق‌الساعه از نظر موضوع ابداع نکرده‌اند و بسیاری از روایات مذهبی درباری یا تاریخی در این حجاری‌ها متجلی شده‌اند. مرحلهٔ بعدی، تأثیراتی است که از اواخر زمان صفویه است که عبارت‌اند از بکارگیری رنگ و روغن، بکارگیری

پرسپکتیو، استفاده از سایه روشن و دادن حجم بـه عناصـر (جـوانی،۱۳۹۰). لازم اسـت اشاره شود که در هر دو بخش مذکور، ممکن اسـت نقـاش، شـناختی از گذشـتهٔ تـاریخ نقاشی نداشته باشد، اما بر اصل شباهت‌های ناگزیر یا به صورت سنتی و سینه به سـینه از استاد به شاگرد و از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است.

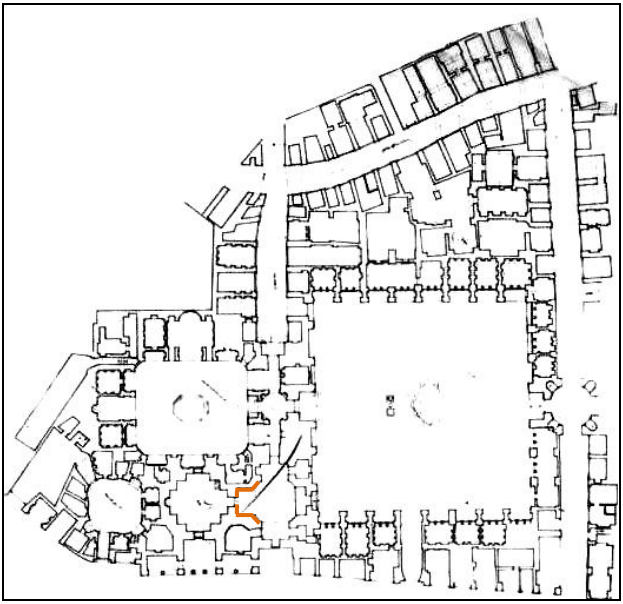
نقاشی‌ها، دورتا دور دیوارهای داخل را از پـایین تـا زیـر گنبـد فـرا گرفتـه و مجـالس از یکدیگر تفکیک نشده‌اند. مضمون این نقاشی‌ها، مجالسی است همچون ظهر عاشورا، شـبیه حضرت عباس کنار شط فرات، به میدان رفتن حضرت عباس، مجلس عـیش یزیـد، ضـامن آهو، پیکار علی‌اکبر(ع) با شارق بن شیث، جنگ قاسم بـن حسـن(ع) بـا پسـران ازرق شـامی، گودال قتلگاه و ... همان‌طور که در تصاویر مشخص است، در طراحی این نقاشـی‌هـا بـدون اینکه ترنج یا محدوده هندسی برای عنوان مجلس‌ها و نام اشخاص در نظر بگیرند آنها را در کنار افراد و رویدادها بر زمینهٔ دیوار طرح کرده‌اند (جوانی،۱۳۶۸: ۹۳).

نقاش، به شخصیت‌های اصلی، به‌ویـژه شخصـیت‌هـای مثبـت بسـیار توجـه دارد؛ بنابراین قراردادهای رنگی، بیشتر برای آنها رعایت می‌شود. هر چه شخصـیت، مهـم‌تـر باشد توجه نقاش به نمادین بودن رنگ‌های بکار رفته در پیکـر او، بیشـتر اسـت. مـثلاً وقتی جنگ حضرت قاسم(ع) با پسران ازرق شامی را بـه تصـویر مـی‌کشـد (تصـویر۱۳) توجه اصلی به نمادشناسی رنگ‌ها، همین دو پیکر است و چه بسا در بخش‌های دیگر و پس‌زمینه و موضوعات فرعی داستان، به رنگ نمادین عناصر موجود در صحنه بی‌توجه بوده است (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۹۱).

۱۰-۱-٤-۲. بقعه هارونیه

این بنای قدیمی که قسمت اصلی آن به عهـد صـفوی مربـوط اسـت در نزدیکـی مسجد جامع و جنب مسجد علی در محله‌ای به همین نام در اصفهان قرار دارد. ایـوانی که در عهد فتحعلی شاه به آن افزوده‌اند چند مجلس نقاشـی دیـواری همـراه بـا دیگـر تزیینات معمول عهد قاجار همچون آیینه‌کاری و گچ‌بری دارد. نقاشـی‌هـایی کـه فاقـد تاریخ و نام نقاش است ویژگی‌های متأثر از مکتب زند و قاجار دارنـد. ترکیـب‌بنـدی‌هـا

ایستا و طرز نشستن، حالتی رسمی را نمایش می‌دهد. دو مجلس نقاشـی در طـرفین در ورودی وجود دارد؛ مجلس سمت راست، امام علی و حسنین و مجلس سمت چپ پیامبر اسلام را نشان می‌دهد که صورتش پوشیده است.



پلان ١٤. بقعه هارونیه، اصفهان(آرشیو سازمان نوسازی و بهسازی اصفهان)، موقعیت قرارگیری نقاشی‌ها

تصویر۱۷و١٦ . هارونیه؛ رزم علی اکبر

تصویر۱۹و۱۸ . هارونیه؛ تمثال پیامبر(س)، نبرد کربلا

بر قسمت پخ‌های فضای هشتی‌مانند افزوده شده به بنا نیز، بخش‌هایی از مجالس روایی مذهبی باقی مانده که از آن میان مجلس جنگ علی‌اکبر(ع) و حضرت ابوالفضل(ع) قابل تشخیص است (تصویر۱۷) که با ترکیبی پرتحرک و پویا کار شده است. دو فرشته نیز به صورت متقارن در بالای ورودی ایوان دیده می‌شود که تأثیر نقاشی غربی به‌وضوح در آنها نمایان است.

آسیب‌شناسی نقاشی‌های بقاع متبرکه

نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه به‌طور کلی دو نوع آسیب را متحمل شده‌اند که هر دو، در نتیجهٔ عملکرد احساسی مخاطبان هنگام مواجهه با آنهاست.

– در نقاشی‌های دیواری مذهبی صورت شخصیت‌های محبوب، به‌ویژه پیامبر و امام حسین(ع)، به لحاظ اینکه زائران برای تبرک بر آنها دست کشیده‌اند، بیشتر از دیگران دچار فرسایش و تخریب شده‌اند.

– آسیب‌های متعددی که افراد و زوار پس از زیارت و تماشای تصویر و تجسم ذهنی آنچه بر مظلومان گذشته است و اعلام همدردی با اولیا و ابراز تنفر خود از اشقیا، چهره و تصویر آنها را مخدوش کرده یا چشمان آنها را از حدقه بیرون آورده‌اند.

۱۰-۲. خانه‌ها

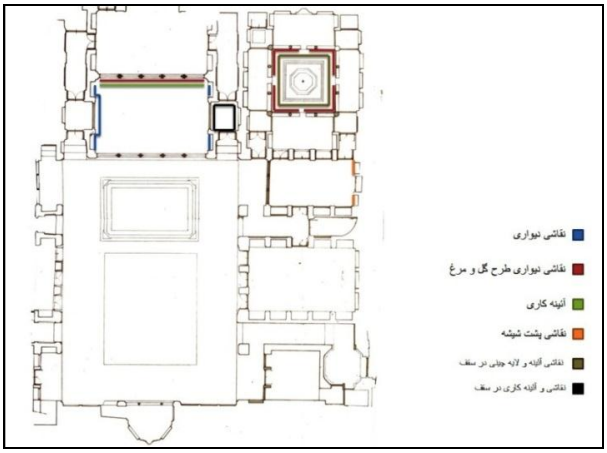
دربارهٔ رونق نسبی نقاشی دیواری در خانه‌ها در سده‌های نخستین اسلامی،

آگاهی‌های مقطعی در دست است؛ اما برشمردن عوامل مؤثر در رونق یافتن آن، نیازمند تأمل است. خانه‌های درون‌گرای دورهٔ اسلامی با دیوارهای بلند، دالان‌های طویل و محصور از چهار سمت، نیاز به این داشت که در درون با مناظر و مرایایی آذین شود. جدایی میان بخش بیرونی خانه‌ها برای پذیرایی میهمانان و بخش اندرونی که هیچ بیگانه‌ای اجازه ورود به آنجا را نداشت و آنچه را در آنجا بود ببیند، خود انگیزه‌ای شد که بخش اندرونی را با تصاویر اشخاص بیارایند و هر نقشی که بخواهند بیافرینند. یکی از دلایل آراستن بخش اندرونی، تفریح خاطر زنان بود که در آن روزگار در حصار خانه‌ها به‌سر می‌بردند. در خانه‌های اعیانی عمارت زمستان‌خانه دارای آیینه‌کاری و گچ‌بری و نقاشی بر سقف و دیوار بود و در تابستان‌خانه، تمامی دیوارها ترکیبی از گچ و کاهگل داشت که از نظر روانی به اهل خانوار آرامش می‌بخشید (سیف،۱۳۷۹: ۴۷).

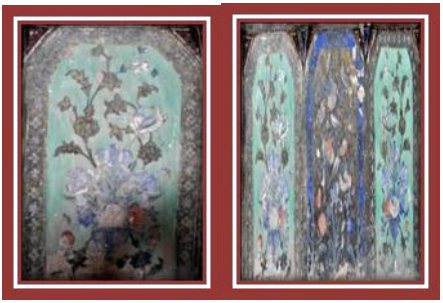
۱۰-۲-۱. خانه امام جمعه

این خانه مربوط به دورهٔ صفوی است که مدت‌ها به صورت متروکه رها شده بود و هم‌اکنون در حال مرمت برای آماده شدن برای کاربری حوزهٔ علمیه است. آسیب‌های فراوانی، هم از لحاظ سازه‌ای و هم از لحاظ تزیینات به این بنا وارد شده است. بنا در دو طبقه شامل شاه‌نشین با گوشواره‌های مجاور است که در دو سمت آن اتاق‌های کوچک‌تر با حوض‌خانه‌ای که هم‌اکنون در حال مرمت است به چشم می‌خورد. تمامی این فضاها با تزیینات زیبا و منحصر به فرد، اعم از نقاشی دیواری، نقاشی پشت آیینه و لایه‌چینی و طلاچسبان دیده می‌شود که در تصاویر مربوطه مشهود است.

همان‌گونه که در تصاویر مشهود است، عمده طرح‌ها، گل و مرغ و فن آنها رنگ و روغن است. رنگ‌ها اغلب زنده و شفاف هستند. بیشترین ترکیب رنگ‌ها، آبی، سبز، قرمز و زرد با تنالیته‌های مختلف‌اند. ترکیب‌بندی و کادربندی‌ها از نظم برخوردارند و طرح‌ها نمایندهٔ تفکر منطقی نقاش هستند.



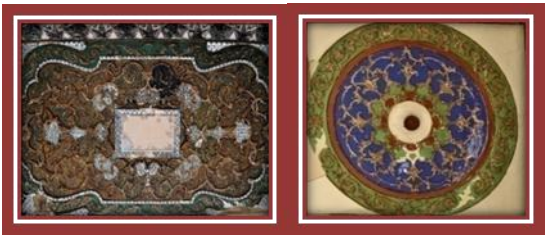
پلان ۱٤. خانه امام جمعه، اصفهان، موقعیت نقاشی‌های دیواری



تصویر۲۱و ۲۰.دیوارنگاره حوضخانه خانه امام جمعه، اصفهان، گل و مرغ

تصویر۲۳و ۲۲. دیوارنگاره جبهه شرقی خانه امام جمعه، اصفهان

تصویر۲۵.و۲٤.سقف شاه‌نشین، سقف حوضخانه خانه امام جمعه، اصفهان



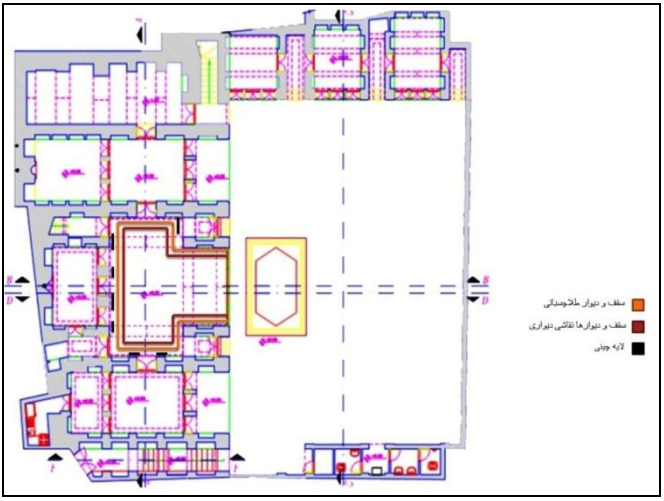
تصویر۲۷و۲٦. مقرنس‌های نقاشی حوضخانه، سقف گوشواره شرقی،خانه امام جمعه، اصفهان

آسیب‌شناسی: این خانه همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد به دلیل متروک ماندن، آسیب‌های فراوانی دیده است. همان‌طور که در تصاویر دیده می‌شود آسیب‌های محیطی از جمله آسیب‌های سازه‌ای مانند شکستگی و ریختگی طاقچه‌های حامل نقاشی (تصاویر۲۳و۲۴و۲۷)، همچنین آسیب‌های نقاشی مانند ریختگی رنگ و طرح وجود دارد؛ اما آنچه بیشتر باید مد نظر قرار گیرد این است که با وجود این مسائل و مشکلات، آسیب‌های سازه‌ای چشمگیرتر است و تزیینات نقاشی از لحاظ ماندگاری رنگ نسبتاً استوارند که این شاید مربوط به بکارگیری فنون و مواد مرغوب و باکیفیت بوده است.

۱۰-۲-۲. خانه اژه‌ای

این خانه همان‌گونه که ذکر شد از خانه‌های دورهٔ قاجار بوده که هم‌اکنون در اختیار شهرداری اصفهان است. در این خانه، قسمت شاه‌نشین و اتاق‌های مجاور دارای تزیینات زیاد از جمله لایه‌چینی و طلاچسبان همراه با نقاشی دیواری هستند. تصویرگری‌های آن از لحاظ موضوعی، عمدتاً طرح‌های طبیعت‌گرا با رنگ‌های زنده‌اند

و تک‌چهره‌هایی که مربوط به سبک نقاشی این دوره هستند دیده می‌شود. تمام ترکیب‌بندی‌ها، موضوعات و رنگ‌های غالب و فن دورهٔ قاجار در نقاشی این فضا رعایت شده است. در خصوص آسیب‌شناسی این خانه باید متذکر شد که به دلیل استفاده و حفاظت از آن، آسیب‌های محیطی متوجه آن نشده و بخش‌هایی از آن نیز مرمت شده است.



پلان ۱۵. خانه اژه‌ای، اصفهان (آرشیو سازمان نوسازی و بهسازی اصفهان)، موقعیت نقاشی‌های دیواری

تصویر۲۸. نمایی از جبهه شمالی و شرقی، قاب‌بندی‌های نقاشی با موضوعات مختلف، خانه اژه‌ای، اصفهان

تصویر۳۰و۲۹. سقف، ستون در دو جبهه شرقی و شمالی، طرح انسانی و گل و بوته، خانه اژه‌ای، اصفهان

تصویر۳۲و۳۱. پیش بخاری، ازاره شاه‌نشین، خانه اژه‌ای، اصفهان

تصویر۳٤و۳۳.تصاویر دیوار، جبهه شمالی شاه‌نشین، خانه اژه‌ای، اصفهان

تصویر۳٦و۳۵.ورودی اتاق شمالی، نقش گل و میوه، قاب حد فاصل طبقه اول و دوم، خانه اژه‌ای، اصفهان

۱۰-۳. نقاشی‌های دیواری کاخ

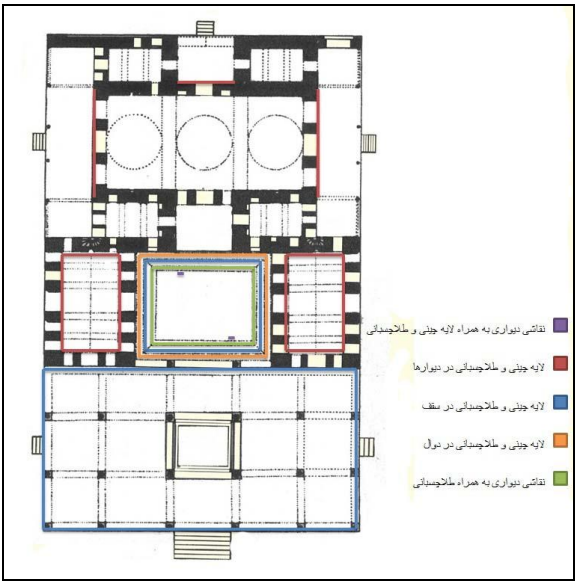
در سده‌های نخستین اسلامی، بسیاری از کاخ‌ها و دیگر بناها را نیز با نقاشی‌هایی که با عملکرد و کاربرد بنا متناسب بوده می‌آراستند. مثلاً برخی کاخ‌های به‌جا مانده از عهد اموی، مانند کاخ الحیر غربی، سدهٔ دوم هجری و کاخ جوسق الخاقانی که یادگاری از عهد عباسیان و خلیفهٔ معتصم عباسی است و در سال‌های ۲۲۰ – ۲۲۶ ه.ق ساخته شده است. آنچه از کاخ جوسق الخاقانی به‌جا مانده، نشان‌دهندهٔ این است که تزییناتی همچون نقاشی با کاربرد یا عملکرد قسمت‌های مختلف بنا مرتبط است. برای مثال، در این کاخ، گچ‌بری‌های تجریدی و تزیینی در معرض دید عموم بوده و تصاویر عیش و عشرت، در خلوت‌خانه‌ها قرار داشت (بینیون و...،۱۳۸۳: ۲۸).

بیهقی نیز در تاریخ مسعودی، دربارهٔ نقاشی‌های دیواری چنین نقل کرده است: «سلطان محمود از طریق جاسوسانی که بر پسرش گماشته بود، خبر یافت که مسعود اتاق کوچکی در میان باغ پیرامون قصر خویش در هرات ساخته و سقف و دیوارهای آن‌را با تصاویر برگرفته از نسخه‌های ترجمهٔ عربی و فارسی کتاب سانسکریت تزیین کرده است. محمود یکی از خاصان خود را به هرات فرستاد تا درستی یا نادرستی این خبر را تحقیق و به او گزارش کند. اما جاسوسانی که مسعود در دربار پدرش داشت پیشاپیش خبر واقعه را به او رساندند و او هم، فرمان داد تا بی‌درنگ سقف و دیوارهای آن اتاق را گچ اندود کردند و هنگامی که فرستادهٔ سلطان به درون کاخ آمد و در آن اتاق را به زور باز کرد، چیزی جز چند لوحهٔ غیرمصور که بر دیوارها آویخته بودند ندید» (میرزایی مهر،۱۳۸۶: ۱۸–۱۷).

کاخ‌سازی به همراه تزیینات داخلی و خارجی در دوره صفویه نیز رواج داشته است. تزیین این بناها با نقاشی‌های دیواری از جمله کاخ چهلستون در این بخش بحث و بررسی می‌شود.

۱۰-۳-۱. کاخ چهلستون

از اقدامات شاه عباس اول، احداث کوشک چهلستون بود که با افزودن قسمت‌های گوناگون به هستهٔ اولیهٔ زمان شاه عباس اول، به شکل نهایی آن در آمده است.



پلان ١٦. چهلستون، اصفهان، موقعیت نقاشی‌های دیواری

نقاشی‌های این کاخ به چهار دورهٔ کلی تقسیم می‌شوند:

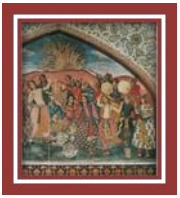
– آن دسته آثاری که به سبک رضا عباسی و در زمان حیات وی با نظارت وی انجام گرفته و مربوط به بخش اصلی کاخ هستند.

تصویر۳۷. تالار مرکزی چهلستون، بزم دونفره، تمپرا با طلاکاری

یعنی آثاری که در عهد شاه عباس اول در دههٔ نخست قرن یازدهم هجری ساخته شده است. این نقاشی‌ها از مهارت و پختگی استادانه‌ای در طراحی ترکیب‌بندی، رنگ‌گزینی، قلم‌گیری و ساخت و ساز نهایی برخوردارند.

تصویر۳۸. اتاق شمال شرقی چهلستون، مجلس بزم، تمپرا

– آن دسته که منطبق بر سبک رضا عباسی ولی عمدتاً مربوط به بخشی از بناست که در عهد شاه عباس دوم به بنا افزوده شده است که قوت و پختگی آثار گروه اول را به خصوص در قلم‌گیری ندارند.



تصویر۳۹. اتاق جنوب شرقی چهلستون، مراسم قربانی شاه‌زاده هندی، رنگ روغن (آقاجانی،۱۳۷٦: ۸٦)

– آن دسته آثاری که مربوط به دورهٔ شاه عباس دوم است اما به سبک هندی کار شده است.

تصویر۴۰. تالار مرکزی چهلستون، جنگ چالدران، رنگ و روغن

– آن دسته آثاری که به سبک اروپایی در سبک رضا عباسی و به دست استاد کاران ایرانی کار شده‌اند.

تصویر۴۱.کاخ چهلستون، تالارمرکزی، مجلس بزم، تمپرا

تصویر۴۲. کاخ چهلستون، اتاق شمالی، فن تمپرا

تکنیک‌های بکار رفته در نقاشی‌های این کاخ عبارت‌اند از:

– نقاشی‌های تصویری روی دیوار با لایهٔ تدارکاتی قرمز با روش تمپرا.

– نقاشی‌های تصویری روی دیوار بدون لایهٔ تدارکی قرمز با روش تمپرا، مانند نقاشی‌های تصویر سالن مرکزی و نقاشی‌های دو اطاق کوچک شمالی و جنوبی قسمت ورودی سالن مذکور در کاخ چهلستون.

–نقاشی‌های تصویری رنگ روغن کاخ که خود به شرح زیر تقسیم‌بندی می‌شوند:

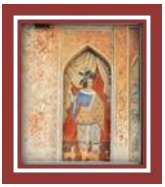
نقاشی‌های تصویری رنگ روغن با سبک و شیوه نسبتاً ایرانی با نشانه‌هایی از سبک هندی که به احتمال زیاد که یک نقاش ایرانی آفریده است. مانند نقاشی‌های تصویری بزرگ رنگ روغنی در چهار طرف سالن کاخ چهلستون و مجالس بزم و پذیرایی شاهان صفوی.

تصویر۴۳. مجلس پذیرایی ازهمایون، تالار مرکزی چهلستون، رنگ روغن

نقاشی‌های رنگ روغنی تصویری با سبک هندی با امتیازات و نشانه‌هایی از سبک و شیوهٔ ایرانی که احتمالاً نقاش ایرانی یا هندی دربار شاهان صفوی ساخته و از سایر نقاشی‌های رنگ روغنی متمایز است، مانند مجلس رقص و موسیقی کاخ اطاق کوچک قسمت ورودی به سالن طرف جنوب تابلو روبه‌رویی.

تصویر٤٤. مراسم آتش‌بازی، اتاق جنوبی چهلستون، رنگ روغن

نقاشی‌های تصویری رنگ روغنی با سبک و شیوه اروپایی که به احتمال زیاد توسط نقاشان اروپایی در دربار شاهان صفوی ساخته شده است. مانند نقاشی‌های داخل طاقچه‌های قسمت ورودی به سالن مرکزی کاخ چهلستون که به نام نقاشی‌های ساخته شده توسط هلندی‌ها معروف هستند (گیلانی،۱۳۷۹: ۷۰-۶۸).



تصویر٤٥. ایوان شمالی چهلستون، مرد اروپایی، رنگ روغن

آسیب‌شناسی نقاشی‌های چهلستون

عمده آسیب‌های وارد شده به نقاشی‌های این بنا مربوط بـه دورهٔ قاجـار اسـت کـه روی آنها را پوشانیده‌اند. بدین منظور، تابلو را با ضربات تیشـه زخمـی کـرده تـا میـزان جذب گچ روی آن زیادتر شده و بتوانند نقش مورد نظر را بر روی ایجاد نماینـد. آسـیب دیگر، آسیب‌های داخلی تابلوهاست که در تابلوهای رنگ و روغن، رنگدانه‌ها بـه دلیـل اکسید شدن و واکنش‌های فتوشیمیایی شروع به تجزیه شدن مـی‌کننـد کـه در نهایـت موجب کدری آنها شده است.

تصویر٤٧و٤٦. ریختگی بخشی از لایه‌ها نقاشی و ریختگی رنگ در سایر قسمت‌های، چهلستون، تالار مرکزی

تصویر٤٨. ریختگی بخشی از نگاره و مخدوش شدن چهره، کدرشدگی رنگ، چهلستون، تالارمرکزی

تصویر۴۹.ریختگی بخشی از لایه‌ها نقاشی و مخدوش کردن بمنظور ایجاد لایه دیگری نقاشی، چهلستون

همچنین تابلوهایی که در محوطهٔ خارجی کاخ واقع شده‌اند به دلیل اینکه بیشتر در معرض عوامل محیطی از جمله تابش نور آفتاب، اختلاف دمای شب و روز و آلاینده‌ها بوده‌اند آسیب بیشتری دیده‌اند. مورد دیگر، برخی مرمت‌های انجام شده است. این مرمت‌ها بدون در نظر گرفتن اصول و مبانی مرمت دیوارنگاره‌ها صورت گرفته و حتی گاهی به تابلو چیزی افزوده و یا کم کرده‌اند (پدرام،۱۳۹۰).

۱۱. آسیب‌شناسی نقاشی‌های دیواری

آسیب‌شناسی نقاشی‌های دیواری را می‌توان در دو بخش آسیب‌شناسی اجتماعی و آسیب‌شناسی از لحاظ مواد و مصالح و محیط، بررسی کرد.

۱۱-۱. آسیب‌شناسی اجتماعی

آن‌گونه که گیلانی می‌گوید هنرمند بر جامعه متکی است، لحن، آهنگ و قوت احساس را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند می‌گیرد. او می‌تواند ساختار جامعه را مثبت یا منفی بیان کند، می‌تواند با آن موافقت یا آن‌را رد کند، برخی ویژگی‌ها را تقویت و با برخی دیگر مخالفت کند. هنرمند کسی نیست که نوعی آگاهی اجتماعی را به‌طور اعم و نوعی آگاهی هنری را به‌طور اخص، با سلیقه و قریحه مطرح کند و در مورد دیگر اصول بی‌تفاوت باشد، بلکه در مورد شکل‌های اجتماعی، ایدیولوژیک و نحوهٔ

بیان این آگاهی‌ها، نیز مسئولیت کامل دارد (گیلانی، ۱۳۶۵: ۸۲). همچنین بیگانگی مردم یک جامعه با هنر مقوله‌ای است که به عوامل زیادی بستگی داشته از جمله بی‌مسئولیتی هنرمند جامعه دربارهٔ بازشناسی مسائل روز و مطرح کردن آن با هنر خویش. یک نقاش بیش از هر هنرمندی می‌تواند این مهم را برآورده نماید.

۱۱-۲. آسیب‌شناسی ساختاری نقاشی دیواری

در این بخش، عوامل آسیب‌رسان و فرایندهای فرسایشی که باعث تخریب و تضعیف نقاشی‌های دیواری می‌شوند به‌طور خلاصه بررسی می‌شود. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان آنها را در سه بخش کلی عوامل فیزیکی، شیمیایی و بیولوژیکی تقسیم کرد.

۱۱-۲-۱. عوامل فیزیکی

مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از؛ تأثیرات نور، حرارت، رطوبت، امواج صوتی و ارتعاشات، بلایای طبیعی، انسانی، ضعف‌های فنی، نامرغوب بودن مواد و مصالح و موارد دیگری که در بسیاری از مواقع متعاقباً باعث تشکیل یا تسریع فرایندهای شیمیایی و تخریب شیمیایی در آثار می‌شوند. برای مثال؛ اگرچه نور یک عامل فیزیکی است، تأثیرات آن بر نقاشی‌ها یک اثر تخریبی است که در اثر واکنش‌های شیمیایی ایجاد شده موجبات تغییر رنگ، فرسودگی و زوال نقاشی‌ها را فراهم می‌کند.

۱۱-۲-۱-۱. رطوبت

رطوبت ممکن است از طرق مختلفی به نقاشی‌های دیواری برسد که برخی از مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

-رطوبت نفوذی؛

-رطوبت صعودی یا بالا رونده؛

-کندانسه شدن (متراکم شدن) هوای مرطوب در سطح دیوارهای سرد؛

- رطوبت ناشی از مواد هیدروسکوپ (مواد جاذب الرطوبه)؛

– رطوبت ناشی از هوای مرطوبی که از زمین بالا می‌آید.

رطوبت یکی از مهم‌ترین عوامل تخریبی است که اهمیت آن به‌دلیل رخداد زیاد، داشتن نقش واسطه در بسیاری از واکنش‌های تخریبی و کمک به حمله‌های شیمیایی و بیولوژیکی است. برخی از تأثیرات تخریبی رطوبت عبارت‌اند از:

– رطوبت به‌منزلهٔ محیط بیشتر واکنش‌های شیمیایی؛

– تأثیرات سازوکاری در اثر برخورد قطرات باران و تگرگ و جریان یافتن آب بر سطح دیوارها و تخریب سطوح نقاشی؛

– انحلال برخی از نمک‌ها و تبلور مجدد پس از تبخیر و ایجاد ترک و پوسته در نقاشی‌های دیواری؛

– نفوذ به داخل منافذ و لایه‌های مختلف و انجماد در فصول سرد که نتیجه آن از هم گیسختگی و ایجاد تنش در اثر افزایش حجم است؛

– مساعد نمودن محیط برای رشد قارچ، کپک وعوامل بیولوژیکی.

۱۱-۲-۱-۲. نمک‌ها و تأثیر آنها بر نقاشی‌های دیواری

نمک‌های موجود در اجزای مختلف یک نقاشی دیواری به صورت سولفات‌ها، نیترات‌ها، کربنات‌ها، کلریدها و غیره هستند که منشأ آنها ممکن است یکی از موارد زیر باشد:

– قسمتی از مواد تشکیل‌دهنده دیوار: نمک‌های سولفات کلسیم، کربنات کلسیم، سولفات سدیم، سولفات پتاسیم، سولفات منیزیم و سیلیکات‌ها چنین منشأیی دارند. کلرید سدیم به‌طور طبیعی یک رسوب سطحی است و اغلب از طریق جریان هوای دریایی منتقل می‌شود. این نمک نیز خود دارای اثر تخریبی چندانی نیست ولی قادر است تخریب سطوح را به وسیلهٔ فرایند هیدراسیون و دی هیدراسیون نمک‌های دیگر سرعت بخشد.

یکی از عوامل تغییر در نقاشی‌های دیواری که رطوبت در آن سهیم است؛ مهاجرت و تبلور نمک‌های محلول است و جنبه‌های مهم تخریب آن عبارت‌اند از: تبخیر سطحی و متبلور شدن، خرد شدن و تضعیف لایه‌ها در اثر تبلور نمک‌ها، طبیعت و منشأ نمک‌ها و پوشش‌های سطحی که ممکن است در اثر عبور آب از میان آستر و لایه‌های رنگ یا

چکه کردن آب روی سطح نقاشی‌ها یا تثبیت رسوبات غبار در اثر کندانسه شدن رطوبت تشکیل شوند (Philippotو Mora,۱۹۸٤،۹۷-۱۰۰).

– **شوره:** یکی از نشانه‌های آشکار تأثیرات زیانبار رطوبت روی سطح نقاشی، بروز شوره یا سفیدک روی آن است. عامل اصلی این پدیده، وجود نمک‌های محلول است. این نوع نمک‌ها اغلب در مواد نقاشی یا دیوار وجود دارد که در تماس با رطوبت باعث تبلور و بروز مواد به صورت شوره‌ها ناخواسته بر سطح اثر می‌گذارد در حالی‌که تبادل رطوبت بین دیوار و هوای محیط نیز در حال انجام است. تنها در محل‌هایی که تراکم رطوبت واقع می‌شود، تغییرات ناخواسته سبب آسیب‌دیدگی اثر می‌شود. در این زمینه، مسئلهٔ اصلی، رطوبت بیش از حد است به‌گونه‌ای که نمک‌ها را محلول می‌نماید.

گاهی اوقات بروز شوره می‌تواند به پیدایش تَرَک‌هایی بر سطح دیوار بیانجامد. اصولاً نمک ممکن است در مواد بکار رفته در بنا، مانند آجر یا خاک، وجود داشته باشد. برخی نمک‌ها مانند سدیم کلرید به‌طور طبیعی در هوای مناطق نزدیک به دریا یافت می‌شود. فضولات نیز پس از انتقال با آب به صورت نمک باقی می‌مانند. همچنین بعضی مواد مانند سولفات کلسیم و مشتقات سیلیکات نیز می‌توانند به مرور پیامدهایی مانند بروز نمک در برخی تکنیک‌های نقاشی دیواری باقی گذارند.

–**نمک‌های آسیب‌رساننده:** از میان نمک‌هایی که وجودشان به سطح نقاشی آسیب می‌رساند می‌توان به سولفات سدیم، سولفات منیزیم، سولفات کلسیم و سولفات پتاسیم اشاره کرد. همچنین نیترات سدیم، نیترات پتاسیم با شدت کمتری باعث بروز شوره روی نقاشی می‌شود. کربنات کلسیم که در فرسک یافت می‌شود می‌تواند به تشکیل پوسته‌هایی که بسیار سخت است بینجامد. کلرید سدیم نیز نوعی رسوب است که روی سطح تشکیل می‌شود (حسامی،۱۳۸۸: ۴۴–۴۱).

۱۱-۲-۱-۳. آسیب رنگ

رنگ‌گذاری بیش از حد: این کار در بیشتر موارد به دست مرمتگران پیشین و به درخواست کارفرمایان اتفاق افتاده است. در این زمینه، روال بر این بوده است که همه

می‌خواستند اثر سقفی یا دیواری، دارای جلوهٔ بیشتری باشد. ازاین‌رو، مرمت‌گر، پروایی از رنگ‌گذاری روی نقاشی اصلی نداشته است. امروزه، یکی از مشکلات اصلی، برداشتن این اصلاحات غیرضروری و حتی ناشیانه است.

زردی و کدری رنگ: اصولاً رنگ‌باختگی و زردی نقاشی دلایل متفاوتی دارد از جمله روغن‌ها، انواع جلا، موم و چربی‌ها از همه مهم‌ترند. تغییری که کاربرد این مواد در درازمدت روی سطح پدید می‌آورد شامل بر هم زدن توازن رنگی، شدت یافتن یا تیره شدن رنگ می‌شود. برخی موارد دیگر همچون صمغ عربی، سفیدهٔ تخم مرغ و مانند آن خود به‌طور مستقیم در برهم زدن وضعیت اثر دخالت ندارد لیکن تغذیهٔ خوبی برای حملهٔ میکروارگانیزم‌هاست که درنتیجه به نقاشی صدمه می‌رساند (اصلانی،۱۳۸۳: ۵۱-۴۸).

– **پودری شدن رنگ:** یکی از مسائلی که باعث آسیب آثار نقاشی قدیمی می‌شود، جدا شدن رنگ از حلال است که باعث تبدیل شدن رنگ به پودر می‌شود و به همین دلیل به راحتی ممکن است از روی سطح کار برداشته شود (حسامی،۱۳۸۰: ۴۹-۴۳).

– **پوسته شدن:** جداشدن لایهٔ رویی و خرد شدن آن به چند دلیل ممکن است رخ دهد. از جمله در صورتی که آب به‌طور مستقیم روی سطح بچکد یا بروز رطوبت و تراکم آن در محل خاصی از نقاشی، یا نفوذ آب از قسمت‌های زیرین، به سطح اتفاق افتاده باشد. در هرکدام از این حالت‌ها، احتمال تشکیل بلورهای نمک و درنتیجه فراهم آمدن شرایط از هم پاشیدگی نقاشی است.

جدا شدن لایهٔ رویی از لایهٔ زیرین: مهم‌ترین مسئله‌ای که برای آثار دیواری اتفاق می‌افتد، جدایی است. در صورتی که خالی بودن فضای زیرین محرز شود، بی‌شک، این جدا شدگی باید اصلاح شود.

طبله‌کردن سطح: جدا شدن سطح از لایه‌های زیرین، یا به‌اصطلاح، شکم‌دادن دیوار، به صورت‌های مختلف بروز می‌کند. به عبارت دیگر، ممکن است هرکدام از لایه‌ها، یا حتی همهٔ آنها، از هم فاصله گرفته باشند. البته، رایج‌ترین نوع فاصله‌اندازی به‌طور غالب، در سطح رویی اتفاق می‌افتد (Bomford, D.Dunkerton,۱۹۹۰:۸۹).

۱۱-۲-۱-٤. حرارت و تغییرات دما

نقاشی‌های دیواری و به خصوص نقاشی‌هایی که در فضاهای خارجی بناها اجرا شده‌اند همواره تحت تأثیر آسیب‌های ناشی از تغییرات دما هستند.

– افزایش دما باعث تسریع واکنش‌های فتوشیمیایی تخریب مانند رنگ باختگی مواد رنگی در معرض تابش نور می‌شود.

– دمای بالا همراه با رطوبت، رشد میکروارگانیسم‌ها و عوامل بیولوژیک را سرعت می‌بخشد.

– تنش‌های حاصل از تغییرات دما، از دیگر تأثیرات تخریبی در اجزای مختلف نقاشی‌ها به شمار می‌آید.

– اختلاف دما بین سطوح خارجی و داخلی دیوارها (به‌ویژه دیوارهای نازک) نیز آسیب‌ها را در نقاشی‌های دیواری به دنبال دارد.

– تغییرات دما همواره نوسانات رطوبت نسبی را بدنبال خواهد داشت به‌طوری که افزایش دما باعث کاهش اسیدیته و کاهش دما آن‌را افزایش می‌دهد.

حرارت نه تنها یکی از عوامل مؤثر در تسریع واکنش‌های تخریبی شیمیایی، فیزیکی و بیولوژیکی است و افزایش آن می‌تواند از راه‌های مختلف فرایندهای فرسودگی را در نقاشی‌ها سرعت بخشد، بلکه تغییرات دمایی ناشی از تغییرات فصول و تغییر درجهٔ حرارت در شب و روز (در فضاهای خارجی) و تغییرات ناشی از تأسیسات حرارتی و برودتی (در فضای درونی) می‌تواند آسیب‌هایی را در نقاشی‌ها دیواری به‌وجود آورند (Mora,۱۹۸٤: ۱۱۰ و Philippot).

۱۱-۲-۱-۵. تأثیرات باد و جریانات هوا

باد، قادر است آسیب‌های کلی یا جزیی در بناها به‌وجود آورد. بیشترین اثر تخریبی باد، هنگامی به‌وجود می‌آید که ذرات ریز شن و گرد و غبار را با خود همراه داشته باشد. در این حالت، به‌علت اثر فرساینده‌ای که این ذرات دارند، برخوردشان با سطوح دیواره‌نگاره‌ها باعث فرسایش سطحی می‌شود، به‌طوری که ممکن است خراشیدگی‌ها و حفرات بسیار ریزی در سطح نقاشی‌ها به‌وجود آید که نه‌تنها خود نوعی آسیب فیزیکی

محسوب می‌شود، بلکه مکان‌های مناسبی را نیز برای تجمع رطوبت، گازهای آلاینده و عوامل بیولوژیکی ایجاد می‌کند. از دیگر تأثیرات تخریب غیرمستقیم باد و جریانات هوا، می‌توان به انتقال گازهای آلاینده و آلودگی‌ها هوا از طریق باد اشاره کرد که در نهایت موجب تخریب‌های شیمیایی می‌شود. باد، همچنین باعث افزایش جریان گردش هوا و افزایش تبخیر سطحی می‌شود که نتیجهٔ آن، تبلور نمک‌های محلول در سطح نقاشی‌ها می‌شود. گرد و غبار، دوده و ذرات معلق در هوا، با نشستن بر سطوح نقاشی‌ها می‌تواند سطح تابلوها را کدر کرده و به وضوح و شفافیت نقاشی‌ها صدمه بزند (اصلانی، جزوه درسی:۱۳۸۳).

۱۱-۲-۱-٦. ارتعاشات و امواج صوتی

فرایندهای تخریبی ناشی از امواج صوتی به دو صورت هوابرد و کوبه‌ای بر بناها و نقاشی‌های دیواری آسیب می‌رساند. هواپیماها، آلودگی‌های صوتی، عبور و مرور شهری، ماشین‌آلات ساختمانی و راه‌سازی، تأسیسات حرارتی و برودتی، سر و صدای حاصل از کارخانجات و عوامل مختلف دیگر به شکل‌های متفاوت، ایجاد امواج صوتی می‌کنند. این امواج، به سطح نقاشی‌های دیواری رسیده و در اثر پدیدهٔ تشدید، باعث نوسان در آنها می‌شود که طبق قانون عمومی تمرکز، ارتعاشات بر روی تَرَک‌های ریز و نقاط ضعیف و آسیب‌دیده بیشتر است و درنتیجه باعث تضعیف و ریزش رنگ‌های پوسته شده می‌شود (اصلانی، جزوه درسی:۱۳۸۳).

۱۱-۲-۱-۷. سایر عوامل

عوامل بسیار دیگری نیز وجود دارند که می‌توانند آسیب‌های مختلف از جمله فیزیکی به بار آورند. بلایای طبیعی مانند سیل، زلزله، طوفان، آتش‌سوزی، بی‌توجهی و آسیب‌های ناشی از مرمت‌های غیراصولی، تعمیرات و تغییرات در بخش‌های معماری، تغذیهٔ موجودات میکروسکوپی و عوامل بیولوژیک از اجزای آلی نقاشی‌ها و بسیاری از موارد، دیگر مثال‌هایی هستند که می‌توان در این مورد بیان کرد.

۱۱-۲-۲. فرایندها و عوامل آسیب‌رسان شیمیایی

از مهم‌ترین عواملی که می‌تواند در نقاشی‌های دیواری، به‌ویژه نقاشی‌هایی که در

فضاهای بیرونی قرار گرفته‌اند، ایجاد فرسایش شیمیایی کند تخریب فتوشیمیایی ناشی از امواج نوری، واکنش‌های شیمیایی فرسایشی ناشی از آلودگی و ذرات معلق در هوا، واکنش‌هایی که در رنگدانه‌ها رخ می‌دهد، واکنش‌های مربوط به روغن و رزین و بست موجود در نقاشی‌ها و موارد مشابه است(۳۵: Oneil, I, ۱۹۷۱).

۱۱-۲-۲-۱. تأثیرات نور و تخریب فتوشیمیایی نقاشی‌های دیواری

نور، شکلی از انرژی است و مانند هر نوع انرژی دیگر می‌تواند تغییراتی را در مواد به وجود آورد. هرچه طول موج نور کمتر باشد انرژی آن بیشتر است و اثر تخریبی بیشتری دارد. مکانیزم واکنش‌های تخریبی حاصل از انرژی نورانی، تماماً رادیکالی است و برخی از مهم‌ترین این واکنش‌ها عبارت‌اند از واکنش‌های قطع زنجیر، واکنش‌های تغییر رنگ، واکنش‌های پست شدن خواص مواد.

عوامل مختلفی چون دما، رطوبت، شدت نور، ضخامت لایه‌ها، چگالی، حالت فیزیکی، وجود ناخالصی‌ها، ساختمان و ساختار شیمیایی، از جمله عواملی هستند که بر واکنش‌های تخریبی نور تأثیر می‌گذارند. همچنین ویژگی‌های طبیعی پرتو و مدت زمان تابش نیز نقش مهمی در این زمینه دارند. یکی از بارزترین تأثیرات تخریبی نور روی رنگ‌ها، بست‌ها و مواد تشکیل دهندهٔ نقاشی‌هاست. نقاشی‌ها هنگامی که در معرض نور قرار گیرند، به مرور زمان دچار تغییر رنگ و رنگ‌باختگی، سخت و شکننده شدن لایهٔ نازک رنگ، فرسودگی و از دست رفتن خواص اولیهٔ مواد بکار رفته می‌شوند.

نور، به‌ویژه نور خورشید، حتی در مواقعی که با حرارت همراه نباشد، باعث رنگ‌باختگی در برخی از رنگ‌های دیوارهٔ نگاره‌ها می‌شود و هنگامی که باعث بالا رفتن درجهٔ حرارت در لایه‌ها شود به علت اختلاف ضریب انبساط حرارتی لایه‌های نقاشی، بست‌ها و یا مواد تثبیت کنندهٔ اصلی یا آنهایی که در مرمت بکار رفته‌اند، دچار آسیب شده و معمولاً حالت پوسته شدن در آنها به‌وجود می‌آید. پرتوهای فرابنفش موجود در نور، باعث رنگ‌باختگی و همچنین اکسیداسیون بست‌های آلی شده و درنتیجه، بست‌های آلی، شکننده شده، خواص اولیهٔ خود را از دست می‌دهند. عوامل

مختلفی که قادر به تأثیر بر خصوصیات سازوکاری لایه‌های رنگ هستند به صورت زیر بیان شده است:

۱. بست رنگ‌های با خصوصیات منحصر به فرد خود؛

۲.خواص شیمیایی، اندازهٔ ذرات و ترکیب رنگدانه‌ها و نیز ترکیب آنها با بست‌ها؛

۳. ضخامت لایه‌های رنگ؛

۴. شرایط محیطی و موقعیت بوجود آورندهٔ حرکت و تنش در بستر رنگ‌ها؛

۵.کشش‌های مختلف در لایه‌های رنگ.

این عوامل باعث تغییرات زیادی می‌شوند که به‌طور کلی دو نوع تغییر را می‌توان بررسی کرد:

الف) تَرَک‌های ریزی که به «تَرَک‌های خشک شدن» معروف‌اند.

ب) تَرَک‌های لایه‌های رنگ که در اثر کشش‌های خارجی به وجود می‌آیند که به آنها ترک‌های پوسیدگی می‌گویند (Mora,۱۹۸٤: ۱۱٤ وPhilippot).

پس از گذشت مدت زمانی که روغن، بست و رقیق‌کننده به صورت یک فیلم نازک در آمد، تغییر و تحول محسوسی مشاهده شده و این فیلم که هنوز کاملاً سخت نشده با چسبندگی و غلظت کم، باقی می‌ماند. سپس عمل خشک شدن به وسیلهٔ اکسید کننده‌هایی که در این زمان غلظتشان در لایه‌های رنگ زیادتر شده ادامه می‌یابد تا هنگامی که سخت می‌شوند. هنگامی که فیلم هنوز خیس است در سطوح رویی شروع به جذب اکسیژن می‌کند، بنابراین بر وزن آن افزوده می‌شود. ولی پس از مدتی به‌علت اینکه ترکیبات اکسید شده به صورت ترکیبات با وزن مولکولی کمتر، یا گاز، در می‌آیند شروع به سبک شدن می‌کند. این کاهش وزن همچنان ادامه می‌یابد در حالی که درجهٔ سختی و غلظت رو به افزایش است درنتیجه، انقباض حجمی در لایهٔ رنگ ایجاد می‌شود. این تخریب، در حضور برخی از رنگدانه‌هایی است که در مقابل نور سرعت واکنش‌های تخریبی را افزایش می‌دهند (Rasty,Scoti:۱۹۸۰،۳۲-۳۵).

۱۱-۲-۳. عوامل آسیب‌رسان بیولوژیکی

گرچه بیشتر اجزای تشکیل‌دهندهٔ نقاشی‌های دیواری از مواد و مصالحی هستند که خطری از جانب عوامل بیولوژیک آنها را تهدید نمی‌کند، لیکن موادی که به‌منظور بهبود بخشیدن به خواص این مواد و مصالح به آن افزوده می‌شود، اغلب موادی هستند که تحت شرایطی مورد حملات بیولوژیکی قرار گرفته و ضایعاتی را متحمل می‌شوند که سایر اجزا را نیز تحت تأثیر قرار خواهد داد. برای مثال، کاه و الیاف گیاهی در آسترهای گِلی می‌توانند منبع غذایی مناسبی برای موریانه و حشرات دارای رژیم‌های سلولزی باشد که با از بین رفتن کاه در لایهٔ کاهگل توسط موریانه‌ها یا حشرات دیگر، این لایه ضعیف شده، استحکام و پیوستگی اولیهٔ خود را از دست می‌دهد.

در مورد لایه‌های رنگ، اگرچه رنگدانه‌ها اغلب منشاء معدنی داشته و در برابر عوامل بیولوژیکی مقاوم هستند لیکن موادی مثل صمغ‌ها، سفیده و زردهٔ تخم مرغ، شیرهٔ انگور، سریشم و مانند آنها که به‌عنوان بست و مواد افزودنی به رنگ استفاده می‌شوند یا موادی که در تعمیرات سنتی بکار رفته، منابع مناسبی برای تغذیهٔ میکرو ارگانیسم‌ها و عوامل بیولوژیکی هستند و در شرایط مناسب رطوبتی- حرارتی، این موجودات با تغذیه از این مواد، شروع به رشد و تولید مثل می‌کنند.

در بخش‌های بیرونی بناها، نشستن پرندگان بر روی لبهٔ دیوارها و ریختن فضولات آنها بر روی نقاشی‌ها می‌تواند آسیب‌هایی نظیر آنچه در بالا به آن اشاره شد به‌وجود آورد. میکرو ارگانیسم‌ها، قارچ‌ها، جلبک‌ها و گلسنگ‌ها در هوایی که دارای رطوبت نسبی بالاست به سرعت رشد می‌کنند و به صورت لکه‌ها یا نقطه‌هایی ظاهر می‌شوند و یا ممکن است ظاهر لایهٔ رنگ را تغییر داده و باعث رنگ باختگی یا تغییر رنگ و یا محو شدن نقاشی‌ها شوند که در چنین حالتی پس از پاک شدن از سطح نقاشی‌ها نیز حفره‌های کوچکی بر سطح باقی می‌ماند (اصلانی،۱۳۷۶: ۸۱).

۱۱-۲-٤. تخریب و زوال آثار تاریخی و فرهنگی توسط انسان

این نوع آسیب‌ها، بسیار گسترده و موارد بی‌شماری را شامل می‌شوند که از تخریب

عمدی آثار و «واندالیسم»[۱] یا هنر ستیزی آغاز شده ولی با آسیب‌هایی که با شعار مرمت آثار تاریخی به خود این آثار وارد می‌شود نیز پایان نمی‌گیرد. انسان با دارا بودن ویژگی‌های خاص خود، از یک سو، قادر به انجام اقداماتی است که موجب حفظ و بقای این میراث گرانبها شود و از سوی دیگر می‌تواند به طرق مختلفی باعث تخریب، زوال و نابودی آنها شود. مشاهدات و بررسی‌های انجام گرفته در مورد دیوارنگاره‌ها نیز نشان می‌دهند که بسیاری از آسیب‌های وارده به این آثار، ناشی از عواملی است که انسان در آن نقش اساسی دارد. برخی از این آسیب‌ها مانند عوارض ناشی از آلودگی هوا، ارتعاشات و امواج صوتی، نقص‌ها و ضعف‌هایی که در روش‌ها حفاظتی و مرمتی این آثار و همچنین نحوهٔ نمایش آنها وجود دارد و مواردی از این قبیل را می‌توان به‌منزلهٔ آسیب‌های غیرعمدی معرفی کرد. ولی بسیاری از ضایعات و آسیب‌ها نیز به‌طور عمدی توسط انسان به آنها وارد می‌شود که خود قابل تقسیم به دو بخش آگاهانه یا عمدی و ناآگاهانه است (اصلانی،۱۳۷۶: ۸۲).

۱۲. راه‌کارهای پیشگیری از زوال هنرهای سنتی

سنت در گذشته مطابق با واقعیات عقیدتی زمان خود برای ارتقای فکری مردم عمل می‌کرده است. ولی این رَوَند کم‌کم رو به فراموشی گذارده است. شاید در ابتدا باید به پاکسازی هنر امروزین که میراث پر هرج و مرج گذشته است پرداخت. در این راستا باید مکاتب و سبک‌های وارداتی را بیشتر مطالعهٔ کرده و نکات مثبت و کارآمد آنها را دریافت کرده و زوائد آنها دور ریخته شود. هنرهای این سرزمین، با آنکه حاصل تبادل فرهنگی و هنری با کشورهای دیگر بوده ولی به مرور زمان دگرگون شده و هویتی ایرانی پیدا کرده‌اند و این خود، نشانی از شخصیت و ویژگی هنر این مرز و بوم است. در این میان، زوال و فراموشی، گریبانگیر هنرهای سنتی شده که ورود عناصر

۱. Vandalism

تزیینی وارداتی یکی از دلایل کمرنگ شدن آنها بوده است. در زیر به چند راه‌کار بـرای پیشگیری یا کاستن روند سرعت فزایندهٔ زوال این هنرهای ارائه شده است.

۱۲-۱. حفاظت پیشگیرانه از آسیب‌های نمونه‌های تاریخی

حفاظت پیشگیرانه، اتخاذ راه‌کارهای مناسب برای حفظ نمونه‌های فعلی و جلوگیری از انهدام آنها در اثر آسیب‌های انسانی، محیطی، فیزیکی، شیمیایی بیولوژیکی و مانند آن می‌باشد. زیرا از بین رفتن نمونه‌های تاریخی یا به عبارتی از بین رفتن مظاهر موجود هنر تزیینی، اولین خطر برای فراموش شدن این هنرها می‌باشد. از سوی دیگر، نمایش و ارزش قائل شدن برای نمونه‌های تاریخی و فضاهای تزیین شدهٔ موجود، می‌تواند عامل مؤثری برای ایجاد علاقه و تحریک انگیزهٔ تماشاگران و علاقه‌مندشدن نسل حاضر به این هنر گردد. بنابراین جلوگیری از رسیدن آسیب‌های جدید و مرمت و احیاء آسیب‌های قبلی نمونه‌های نفیس، می‌تواند در پایداری این هنر مؤثر باشد. همان‌گونه که در بخش‌های قبلی گفته شد، نخستین گام در این مسیر، شناسایی آسیب‌های وارده به اثر است.

۱۲-۲. بسترسازی و فرهنگ‌سازی برای احیای هنرهای تزیینی

۱۲-۲-۱.آموزش

برای تحقق این امر باید از سیاست‌های برنامه‌ریزی درسی و آموزشی بهره جست. سیاست‌گذاری در این راستا برای ایجاد و در اختیار قرار دادن امکانات آموزشی در بخش هنر از مقوله‌های مهم در این زمینه است. با اختصاص دادن تصاویر و فیلم‌های آموزشی در مقاطع مناسب تحصیلی، می‌توان علاقه‌مندی‌های دانش‌آموزان را مشخص و شکوفا کرد. چه بسا که این علاقه‌مندی زمینه‌ای برای ریشه زدن جوانهٔ اندیشه‌های خلاقانه و هنرمندانهٔ آنان شود.

اختصاص دادن تسهیلات برای ایجاد امکانات برای برگزاری کلاس‌ها و کارگاه‌های آموزشی، می‌تواند زمینهٔ رشد و انگیزه را پرورش داده و آن‌را پویا سازد. در مقاطع دانشگاهی نیز با بهره‌گیری از دانش و هنر استادکاران، می‌توان کارگاه‌های آموزشی برگزار کرده و دانش و علاقه‌مندی دانشجویان را ارتقا داد.

۱۲-۲-۲. پژوهش

در این بخش باید با حمایت و یاری سازمان‌های ذیربط، از جمله سازمان میراث فرهنگی، دانشگاه و پژوهشکده‌های هنری، فضاهای پژوهشی را برای دانشجویان و هنرپژوهان فراهم کرد. با در اختیار قرار دادن مطالعات و تحقیقات گذشته انجام شده به آنها، همچنین با ایجاد بسترهایی برای بحث و گفت‌وگو می‌توان به راه‌کارهای جدیدتر و در نهایت مفیدتر دسترسی پیدا کرد.

ایجاد سایت‌های تخصصی در این زمینه و قرار دادن منابع، همراه با تصاویر مستند می‌تواند روش سودمندی برای شناسایی و احیای این هنرها شود. این روش نه فقط باعث آگاهی اذهان عمومی داخل کشور شده بلکه ارتقای دانش هنر ایرانی در خارج از مرزهای کشور را سبب می‌شود.[۱] همچنین ایجاد اماکنی مانند انجمن هنرمندان که دارای گرایش‌های مختلف از هنرهای سنتی مختلف باشد و بتواند مرکز و مأمنی برای تبادل نظر، انگاره و طرح باشد، در این مقوله مؤثر است.

۱۲-۲-۳. آموزش از طریق رسانه‌ها

رسانه‌های گروهی به‌ویژه صداوسیما با اختصاص دادن بخشی از برنامه‌های خود به معرفی هنرهای سنتی می‌توانند نقش مؤثری در احیای هنرهایی نمایند که در حال فراموشی هستند. همچنین با توجه به موضوع فیلم‌ها (فرهنگی، تاریخی) می‌توان از فضاهای مزین به آثار هنری به‌منزلهٔ موقعیت یا محل مناسب برای تصویربرداری و تهیه فیلم استفاده کرد.

ساخت برنامه‌های آموزشی در خصوص هنرهای سنتی به‌ویژه هنرهای رو به فراموشی، می‌تواند انگیزه‌ای برای احیای مجدد این هنرها شود.

اختصاص شماره یا بخشی از مجلات پرمخاطب به آموزش و معرفی این آثار نیز می‌تواند بستری مناسب برای آگاهی و ترغیب اذهان عمومی و تحریک حس هنر دوستی خوانندگان ایجاد کند.

---

۱ . لازم به توضیح است که با مصاحبه‌ای که با یکی از دست اندرکاران میراث فرهنگی شهر رم داشتیم او با اینکه نقاشی رنگ و روغن در ایران سابقه چهارصد ساله دارد اظهار تردید می‌کرد.

میرزایی مهر، در این خصوص دربارهٔ کمرنگ شدن نقاشی‌های مذهبی می‌گوید: دوری توده‌ها از مفاهیم مذهبی و کردارهای آسیبی، در تغییر ذائقهٔ تصویری مردم بسیار تأثیرگذار بوده است. در موارد اجتماعی نیز این تحول، سریع و چشمگیر بوده و تبلیغات تلویزیونی و افراد غرب‌گرا نیز تأثیر به‌سزایی داشته‌اند (میرزایی مهر،۱۳۸۶: ۶۵).

۱۲-۲-٤. ایجاد کارگاه‌های صنایع دستی و بازاریابی در مکان‌های مناسب

با ایجاد تسهیلات برای استادکارانی که قابلیت آموزش و انجام کار هنری دارند از یک سو و از سوی دیگر، بازاریابی آثار آنان می‌تواند زمینهٔ آشنایی و علاقه‌مندی به خرید آثار هنری در عموم مردم را فراهم ساخته و انگیزهٔ مالی و معنوی هنرمندان را تقویت نماید. مسلماً تشویق و حمایت مادی و معنوی استادکاران، انگیزه و تشویقی است برای حفظ و احیای هنر آنها.

حمایت از هنرمندان، مقوله‌ای بسیار مهم و اساسی است چرا که آنان متفق‌القول بر این امر اذعان دارند که به دلیل بی‌اهمیت یا کم‌اهمیت جلوه‌دادن کار آنها، انگیزهٔ توسعه و خلاقیت در آنان از بین رفته درنتیجه، در پی ایجاد طرح‌های نو نیستند (امین الرعایا،۱۳۹۰).

برای مثال در مکزیک، نقاشان دیواری احترامی به اندازهٔ سیاستمداران نزد مردم دارند، زیرا در این کشور، نقاشان دیواری رابطهٔ استواری با مردم برقرار ساخته‌اند. نمایش و عرضهٔ آثار هنری به گالری‌های هنر که درب آنها بر روی مردم بسته است محدود نمی‌شود. ساکنان حتی کوچکترین روستاها نیز با این نقاشی‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و با آوازهٔ هنر آنها آشنا می‌شوند (هاشمی،۱۳۹۰).

۱۲-۲-۵. اطلاع‌رسانی صحیح و مناسب

با در دسترس قرار دادن طرح‌ها و تحقیقات انجام شده برای دانشجویان و محققان، می‌توان جلوی بسیاری از دوباره‌کاری‌ها را گرفت تا محققان و هنرپژوهان با در نظر گرفتن تلاش‌ها و مطالعات انجام شدهٔ قبلی، ادامهٔ مسیر دهند.

مستندسازی از نمونه‌های به یادگار مانده سازمان میراث فرهنگی و ارائهٔ آنها در

پایگاه‌های اینترنتی یا قرار دادن در آرشیو این سازمان، راه میانبری برای دسترسی به این آثار است که عمدتاً مشاهدهٔ مستقیم یا تصویربرداری آنها برای علاقه‌مندان یا حتی دانشجویان، امکان‌پذیر نیست.

ایجاد پل ارتباطی از طریق نشست‌ها، همایش‌ها و بحث و تبادل نظر با حضور استادان و علاقه‌مندان به این هنرها و هنرهای مرتبط با آن نیز از جمله اقداماتی است که برای تسریع مطالعات و جلوگیری از دوباره‌کاری‌ها مفید است.

۱۲-۲-٦. توجه به سلیقهٔ مخاطب

در صورتی که هنرمندان بتوانند جدا از موضوعات کلیشه‌ای و تاریخی، موضوعات، جلوه‌ها و مظاهر زندگی امروزین را دست‌مایهٔ خود قرار دهند، قطعاً مخاطبان و مشتریان آثار هنری را افزایش می‌دهند. زیرک، کارشناس میراث فرهنگی و استادکار لایه‌چینی در این خصوص می‌گوید با برگزاری نمایشگاهی از آثار با طرح و نقش‌های مدرن، می‌توان مخاطبان بیشتری را متوجه این هنر کرد.

۱۲-۲-۷. تزیین مکان‌های مناسب شهری و قرار دادن موضوع تزیینات سنتی در تزیینات شهری

طراحی و اجرای این نوع تزیینات، در اماکن و فضاهای شهری، به تناسب مکان و حال و هوایی که بی‌ارتباط با مقولهٔ هنر نباشند، می‌تواند باعث افزایش حس زیبایی‌شناسی در محیط و اماکن شهری شود.

آن‌گونه که مجنی[۱] می‌گوید، با ایجاد مراکز مخصوص در شهر می‌توان هنرمندان مرتبط با هنرهای تزیینی و معماری را گرد هم آورد و آنان را با معماران و مهندسان شهرساز مرتبط کرد تا هنگام طرح نقشه برای مکان‌های عمومی نظارت داشته، قبل از طراحی مکان‌ها و طرح‌های مناسب برای ایجاد طرح مورد نظر انتخاب شود. بدین ترتیب می‌توان امید داشت که مکان‌های عمومی نیز از وجود هنرهای تزیینی بی‌بهره نباشند.

او همچنین دربارهٔ تخصیص بخشی از فضاهای اماکن عمومی به نقاشی ذکر

---

۱ . مجنی، حسینعلی، فارغ‌التحصیل کارشناسی نقاشی دانشکده پردیس اصفهان

می‌کند: مراکز عمومی کشور از قبیل میدان‌ها، ایستگاه‌های راه‌آهن، فرودگاه‌ها، پایانه‌های مسافربری و مانند آنها که از جمله مکان‌های پررفت و آمد می‌باشند، مکان‌های مناسبی برای تبادل مسائل هنری و فرهنگی به شمار می‌آیند. هر روز هزاران نفر با بارهای فرهنگی گوناگون و از طبقات و قشرهای مختلف از این مکان‌ها با مقاصد مختلف عبور می‌کنند. با توجه به این امر که اکثریت اعضای یک جامعه از موقعیتی برخوردار نیستند تا بتوانند از موزه‌ها و نمایشگاه‌ها و سایر مراکزی که در آنها آثار هنری به نمایش گذاشته شده بازدید کنند، این فرصت را باید هنرمندان آن جامعه برای اکثریت مردم به وجود آورند (مجنی،۱۳۶۶: ۲۱).

بدین ترتیب ماحصل دستاوردهای هنری خود را به این مراکز کشانده و ارتباطی معقول و پسندیده با مردم برقرار سازند. از این رهگذر، هنرمندان نیز از نظریات بیشتر مردم جامعه خویش آگاهی بیشتری حاصل کرده و می‌توانند به شکل و محتوای کار هنری خود راستایی هدفدار و با ارزش بدهند.

۱۲-۲-۸. دادن کاربری مناسب و مرتبط به فضاهای تزیینی تاریخی

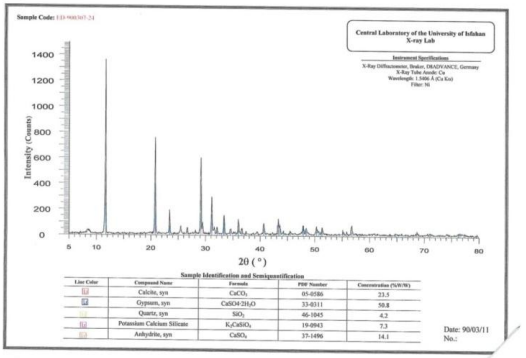
دادن کاربری مناسب به بناهای تاریخی، یکی از راه‌کارهای حفاظت این آثار است. فضاهای تاریخی، از جمله خانه‌های تاریخی که دارای چنین تزییناتی هستند را می‌توان بنا به ساختار و موقعیتی که دارند به دانشکده، هنرستان، پژوهشکده و سایر مکان‌های مناسب اختصاص داد. بدین‌گونه، هم از فرسایش و تخریب بنا جلوگیری خواهد شد، هم هدف مورد نظر برای متجلی ساختن هنرهای وابسته به معماری و ایجاد علاقه در افراد، تحقق پیدا خواهد کرد. ایجاد مکان‌ها و فضاهای کاربردی مانند فرهنگستان، رستوران، قهوه‌خانه، نگارخانه و مانند آنها (بنا به نوع ایستایی و میزان پایداری و استحکام بنا) که در معرض دید عموم باشد باعث می‌شود افراد غیرمتخصص نیز از فضاهای مذکور، حَظ بصری برده و علاقه‌مندی آنان به هنر سنتی و گذشته تاریخی–هنری کشور خویش ایجاد یا تقویت شود.

همان‌گونه که ذکر شد، با گذشت زمان، عوامل متعددی دست به دست هم داده و

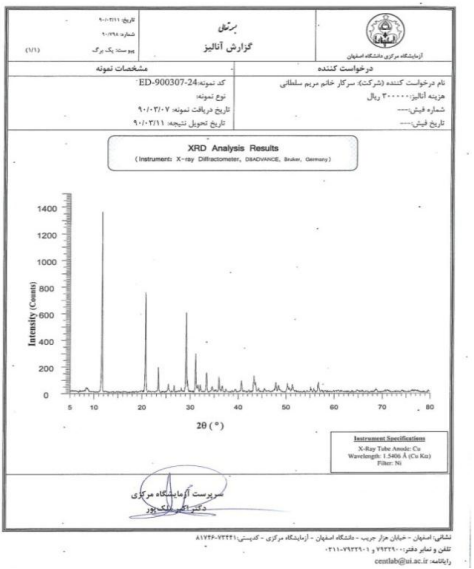
سبب شده‌اند تا آثار کم‌نظیر هنرهای بومی و دست‌آفریده‌های پرارزش این مرز و بوم جایگاه واقعی و درخشش شایستهٔ خود را از دست داده یا حتی از جایگاه و جلوه‌ای که داشته‌اند افول کنند. به‌گفتهٔ چارلی چاپلین، در یک کار هنری حقایق و جزییات معتبر بیشتری می‌توان یافت تا حتی در یک کتاب تاریخی. بنابراین با اتخاذ این راه‌کارها و پیشنهادها و اجرای چنین طرح‌هایی می‌توان امیدوار بود که حقایق تاریخی کشورمان، با دیدی نو و متفاوت با گذشته بر سیمای شهر، در دل مخاطبان و در جایگاه اصلی خود؛ یعنی تارک فضاهای معماری، نقش بندند.

پیوست

در این قسمت طیف‌های آنالیز ماده بستر لایه چینی خانه حقیقی اصفهان که توضیحاتش در متن در فصل سوم در بخش نمونه‌های موردی برای شناسایی مواد و مصالح لایه چینی آمده بود، قرار داده شده است:



دیاگرام.. پیک دریافتی XRD حاصل از آنالیز لایه‌چینی خانه حقیقی، اصفهان، آزمایشگاه مرکزی دانشگاه اصفهان



دیاگرام۲. پیک دریافتی XRD حاصل از آنالیز لایه‌چینی خانه حقیقی، اصفهان، آزمایشگاه مرکزی دانشگاه اصفهان

منابع و مآخذ

احمدی ملکی، رحمان(۱۳۸۵). نگاهی به تکوین و سیرتحول نقاشی پشت شیشه. فرهنگستان هنر (۵۸)،۶۱-۵۴.

اصلانی، حسام(۱۳۷۷). پژوهشی در مبانی و اصول حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های تاریخی با نگرشی ویژه بر دیوارنگاره‌های تصویری دوره صفویه در اصفهان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مرمت اشیاء تاریخی، دانشکده پردیس اصفهان، دانشگاه هنر.

آژند، یعقوب(۱۳۸۳). نقاشان اروپایی در ایران. نشریه هنرهای زیبا،۱۹.

آقاجانی، حسین(۱۳۵۹). نقاشی‌های تصویری رنگ و روغن با لایه تدارکاتی قرمز، مجله اثر،(۷و۸)، ۱۸۶-۱۶۵.

آقاجانی، حسین(۱۳۵۹). تعمیرات نقاشی، مجله اثر(۱)، ۹۰-۷۹.

بینیون، لورنس، بازیل، گری، ویلکینسون، جوس(۱۳۸۳). سیر تاریخ نقاشی ایران، مترجم محمد ایرانمنش. تهران: انتشارات امیرکبیر.

پراداً، ایدت(۱۳۸۳). هنر ایران باستان.ترجمه یوسف مجیدزاده. انتشارات دانشگاه هنر. چاپ دوم

پوپ، آرتور اپهایم(۱۳۶۶). معماری ایران. ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران.

تجویدی، اکبر(۱۳۵۵). نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان.تهران: انتشارات اداره آفرینش هنر و وزارت فرهنگ و هنر.

تدین، عالیه(۱۳۸۷). شیوه عمل‌آوری و تکنیک اجرای تزیینات گچی موسوم به کشته‌بری در بنای عالی‌قاپوی اصفهان، از دیدگاه حفاظت و مرمت. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.

جاجرمی، حمید(۱۳۷۶). حفاظت و مرمت نقاشی‌های پشت شیشه. پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.

جعفری، بهنام(۱۳۸۰).نقاشی قاجاریه (نقد زیبایی‌شناسی). نشریه کاوش قلم،۴۴ .

جوانی، اصغر(۱۳۶۸). تأثیر نقاشی دیواری صفویه بر دوران قاجاریه. پایان‌نامه کارشناسی رشته نقاشی، مجتمع دانشگاهی هنر.

جونز دالو(۱۳۸۰). سطح، الگو و نور. *جهان اسلام*.(مترجم حامد عبدی. شماره سوم.

حامی، احمد(۱۳۵۳). مصالح ساختمانی. چاپ دانش اول.

حبیبی، عبدالحی(۱۳۵۵). هنر عهد تیموری و متفرقات آن، بنیاد فرهنگ ایران، کابل.

حسامی، منصور(۱۳۸۸). نقاشی دیواری از طرح تا مرمت. تهران: انتشارات سمت.

حسن مجنی، حسینعلی(۱۳۶۶). کاربرد هنر نقاشی در ترمینال‌های و مکان‌ها عمومی. پایان‌نامه کارشناسی رشته نقاشی، مجتمع دانشگاهی هنر.

دهقانی، زهرا(۱۳۸۴).حفظ و مرمت بخشی از تزیینات کُپ‌بُری کاخ هشت بهشت اصفهان. پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
رحمتی، سعید(۱۳۷۶). حفاظت و مرمت نقاشی‌هایی پشت آیینه. پابان‌نامه کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
ریاضی، محمدرضا(۱۳۷۵). طرح‌های اسلامی.تهران: انتشارات سمت.
رهبری، احمد(۱۳۶۳). مرمت آثار و بناهای تاریخی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
ریدرر، یوزف(۱۳۷۶). روش‌های جدید نگهداری اموال فرهنگی. مترجم حمید فرهمند. دانشگاه هنر.
زادهوش، محمدرضا(۱۳۸۱). تحقیق در هنر آیینه‌کاری. کتابخانه سازمان میراث فرهنگی.
زمانی، عباس(۱۳۵۵). تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی.تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
سمسار، محمدحسن، ذکا، یحیی(۱۳۸۰). دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، جلد دوم، انتشارات سروش.
سمسار، محمد حسن(۱۳۷۹). آیینه‌کاری در معماری ایران–دوره اسلامی. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی.
سعیدیان، عبدالحسن(۱۳۷۶). فرهنگ مصور چهار زبانه نقاشی و آثار نقاشان، انتشارات علم و زندگی.
شیخی، حسین و فضلی، احمد(۱۳۷۹). آیینه‌کاری، استانداردهای مهارتی شاخه کاردانش. تهران: انتشارات فنی، حرفه‌ای.
شراتو، امبرتو(۱۳۸۴). هنر ایلخانی و تیموری (مترجم یعقوب آژند). تهران: نشر مولی.
سعیدیان، عبدالحسین(۱۳۷۶). فرهنگ مصور مختصر چهار زبانه هنر نقاشی و آثار نقاشان جهان. تهران: علم و زندگی.
سیف، هادی(۱۳۷۶). نقاشی پشت شیشه. تهران: سروش.
سخن پرداز، کامران؛ امانی، حجت‌اله(۱۳۸۵). نقاشی پشت شیشه: ویژگی‌ها و تاثیر گذاری‌ها.آیینه خیال(۱۰).۳۴–۲۶
سیف، هادی(۱۳۷۹). نقاشی روی گچ، تهران: انتشارات سروش
شریفی، محمدرضا(۱۳۷۴). طلا در تزیینات وابسته به معماری دوره صفوی و قاجار اصفهان، پایان نامه کارشناسی ارشد مرمت اشیاء تاریخی و فرهنگی دانشکده پردیس اصفهان، دانشگاه هنر
شهدادی، جهانگیر(۱۳۷۷). گل و مرغ: دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی. تهران: کتاب خورشید
شایسته فر، مهناز(۱۳۸۷). هنر اسلامی، تهران: مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول
صفری صدیق، علی(۱۳۷۰). نگرشی پیرامون حفظ و احیا دیوارنگاره‌های صفوی، پایان‌نامه کارشناسی رشته مرمت آثار تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان.
فرهنگ، پرویز(۱۳۸۲). فرهنگ بزرگ مواد. تهران : سپیده سحر.
فروهر، پرستو(۱۳۶۸). روند تحولی شخصیت پردازی در نقاشی ایران از آغاز سده یازدهم تا نیمه سده سیزدهم هجری خورشیدی، دانشگاه هنر.
فیروزمندی، بهمن(۱۳۸۵). باستان‌شناسی و هنر آسیای صغیر. تهران: انتشارات سمت.
کاظمی، جهانگیر؛ سلحشور، فریال(۱۳۸۷). نقاشی پشت شیشه. تهران: نظر.
کیانی، محمدیوسف(۱۳۷۶). تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
کن بای، شیلا(۱۳۷۸).نقاشی ایران. مترجم مهدی حسینی. انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
کفشچیان مقدم، اصغر(۱۳۸۳). نشریه هنرهای زیبا (۲۰)،۷۸ –۷۱.
کورت ولت(۱۳۷۲). مواد و تکنیک‌های نقاشی.ترجمه منصور حسامی. تهران انتشارات برگ.

گیلانی، پریچهر(۱۳۶۵). اثرات و ارزش نقاشی دیواری در جامعه اسلامی ما. پایان‌نامه کارشناسی رشته نقاشی، مجتمع دانشگاهی هنر.
گیرشمن، رمان(۱۳۵۰). هنر ایران (دوره پارتی و ساسانی). ترجمه بهرام فره‌وشی، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
گودرزی، مرتضی(۱۳۸۸). بررسی و تحلیل تزیینات معماری دورهٔ قاجار. تهران سورهٔ مهر.
گیرشمن رمان(۱۳۶۶). هنر ایران در دوره پارت و ساسانی. مترجم بهرام فره‌وشی.تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
مجنی، حسینعلی(۱۳۶۶). کاربرد نقاشی در ترمینال‌ها و مکان‌ها عمومی. پایان‌نامه کارشناسی نقاشی دانشکده نقاشی دانشگاه هنر اصفهان
مسکوب، شاهرخ(۱۳۷۹). نقاشی قاجار، مجله ایران نامه(۳).
میرزایی مهر، علی‌اصغر(۱۳۸۶). نقاشی‌ها بقاع متبرکه در ایران. تهران فرهنگستان هنر.
ویلبر، دونالد(۱۳۴۶). معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان. ترجمه عبداله فریار.تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ویلسن، کریستی(۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران. ترجمه عبدالله فریار. چاپ دوم.
هلاکویی، پرویز(۱۳۸۷). بررسی تزیینات لایه‌چینی دورهٔ صفویه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد مرمت اشیاء تاریخی و فرهنگی دانشکده پردیس اصفهان، دانشگاه هنر
هیل، درک وگرابار (۱۳۸۱). معماری و تزیینات اسلامی. ترجمه مهرداد وحدتی. تهران: انتشارات عملی و فرهنگی.
امت علی، سارا(۱۳۸۶). سلحشور، فریال، پژوهشگر نقاشی پشت شیشه : نقاشی پشت شیشه.تهران: روزنامه سرمایه(۶۰۳)،۱۳
حسینی، رضوان(۱۳۹۰).]امین الرعایا، استادکار میراث فرهنگی: نقاشی دیواری).مصاحبه چاپ نشده
خدایی، لیلا(۱۳۸۹).]بشارت، مهرنوش، فارغ التحصیل نقاشی : نقاشی پشت شیشه). مصاحبه چاپ نشده
خدایی، لیلا(۱۳۹۰).]مرآتیان، حسین، استادکار گچ و آیینه : کُپ‌بُری). مصاحبه چاپ نشده
سلطانی، مریم(۱۳۹۰).]جیگانته، جوانونی، استاد دانشگاه رم: تزیینات).مصاحبه چاپ نشده
سلطانی، مریم(۱۳۹۰).]میرزایی مهر، استاد دانشکده هنر: نقاشی).مصاحبه چاپ نشده
سلطانی، مریم(۱۳۹۰).]میرزایی مهر، علی اصغر، مدرس دانشکده هنر هنرهای زیبا، جهاید دانشگاهی)مصاحبه چاپ نشده
سلطانی، مریم(۱۳۹۰).]رضوی، مرمتگر : نقاشی پشت شیشه و آیینه). مصاحبه چاپ نشده
سلطانی، مریم(۱۳۹۰).]پدرام، هیئت علمی دانشکده مرمت: نقاشی دیواری). مصاحبه چاپ نشده
سلجوقی، صفورا(۱۳۹۰).]هاشمی، پژوهشگر: نقاشی دیواری). مصاحبه چاپ نشده

Aland D; Barry L.(۲۰۰۰).Glass Painting.London:London House Parkage
Bomford, D.Dunkerton,J.Roy,A.,(۱۹۹۰),Italian painting befor ۱۴۰۰۰national gallery press,London
Douglas Charles, Gold Leaf Gilding, An Historical Perspective,۲۰May۲۰۱۱,p:۱, http://www.gildingstudio.com/index.html
Donny Hamilton, Texas university, Conservation research laboratory,۲۰۱۰) Conservation of Glass. Accessed ۲march, ۲۰۱۱,p: ۲۰-۲۱

Howell, Kevin (۱۹۹۹),gilding, The Building Conservation Director,۲,p:۳

Hamilton, Charls,The Artist's Handbook of Materials and Techniques, Faber & Faber, ۱۹۵۱, ۳rd edition, revised and expanded, reprinted ۲۰۱۰

Kent,Smith,H.Gold Leaf Techniques, third edition from original by Raymond Leblance,revised by Sarti,SEGD,۱۹۹۳

LeBlanc, Raymond, Gold Leaf Techniques ۱april۲۰۱, p: ۲۱, http://www.magiran.com/maginfo.asp?mgID=۴۰۷۹Revised A.

Mojmir, H(۱۹۹۲),The relief decoration of medival painting-pastiglia origin and technique, Umeni, vol۴۰,No۲. P۱۰۰-۱۰۷

Medenbach, Orke, Wilk, Hazzel,۱۹۸۶, Gilding laying, Netbo, London.

Oneil, I.(۱۹۷۱),The Art of painted finish for furniture&decoration, the conde Nast publications Inc, Newyork

P.Mora, L. Mota, P. Pholippt, (۱۹۸۴). "Conservation and wall paintings Buttercuths ICCROM

Mac taggart(۱۹۷۱),Gilding techniques in religious art between east and west, nucleo deparment of conservation,Lisbon

Lins, A.(۱۹۹۱),Basic properties of gold leaf, conservation and history,Deborah Bigellow,CT:sound view press

Rast, Scotti,Gilded Wood: Conservation and History, Sound View Press, Connecticut, ۱۹۸۰

Richardson, cherely, Practical Gilding, Bronzing, Lacquering and Glass Embossing, The Trade Papers Publishing Co, London,۱۹۹۱:۱۲۰

Sidney S. Williston; Kory R. Berrett, Reliminary Note On Setting Down Paint Flaking From Glass, jAIC ۱۹۷۸, Volume ۱۸, Number ۱, Article ۷ p:۴۶-۴۹,accessed: ۱۱March۲۰۱۱

Wetherall,۱۹۹۱, The Craftsman's Handbook, Dover Publications, New York, ۱۹۳۳, reprinted ۱۹۶۰

http://mirasyar.persianblog.ir/post/۱۸۹۵(p:۱.accessed:۲/۷/۱۳۹۰)

http://glasspaintings.org/how-to-do-glass-paintings.html accessed :april۲۰۱۱,

http://abpsale.com/fa۱.php/page, Unit۱۷۱۰.html?PHPSESSID=b۹۹d۴۹e۶۲۱۴۰۲cd۲۰bb۲e۷۵۳۲۵dfe۳۳۹,accessed: ۱march۲۰۱۱