جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران با تکیه بر بازخوانی ویژگی‌های ماهیتی آن در حوزهٔ هنر نقاشی

یاسر حمزوی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۳

چکیده

برای شناخت هنر نقاشی در جامعهٔ ایرانی بهتر است از زوایای مختلف به این آثار نگاه شود تا همهٔ ارزش‌های آن مطالعه شود. در این حوزه، به دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (تلفیقی از نقاشی روی کرباس و دیوارنگاره) کمتر توجه شده است و به‌عنوان یک اثر تاریخی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد، کمتر مطالعه شده که این کم‌توجهی موجب اتخاذ تصمیم‌های نادرست و همچنین تنوع روش‌های برخورد در حوزهٔ حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه و ازبین‌رفتن بخش‌هایی از ارزش‌های نهفته در این‌گونه از نقاشی شده است. در این راستا، هدف از این پژوهش، دستیابی به معیارهای شناسایی و همچنین شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه از نظر ساختمان، شیوهٔ اجرا و عوامل ترغیب‌کننده به استفاده از این شیوه است. از نظر هدف، نوع پژوهش پیش‌رو کاربردی-توسعه‌ای و از نظر روش، کیفی است. روش یافته‌اندوزی با استناد به منابع مکتوب، انجام مصاحبه و همچنین مطالعات و بررسی‌های میدانی اجرا شده است. در ادامهٔ تحلیل و بررسی، و درنتیجهٔ مطالعات، معیارهایی برای شناسایی و همچنین شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه از نظر ساختمان و شیوهٔ اجرا، و نیز عوامل ترغیب‌کننده به استفاده از این شیوه معرفی شده است. برای تکمیل بخش تئوری، با تکیه بر یافته‌های تحقیق، آثاری از دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه برای اولین بار در ایران شناسایی و معرفی شده است.

واژه‌های کلیدی: ارزش‌های نهفته، دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه، مخاطب، هنر نقاشی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۳

[۱]. عضو هیئت‌علمی و استادیار، دانشکدهٔ حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز،
y.hamzavi@tabriziau.ac.ir

مقدمه

هر شیئی که در برابر انسان قرار بگیرد، برای او موضوع شناخت است. حال امکان دارد این شیء دارای ویژگی‌هایی هم باشد که آن را از لحاظ ظاهری و باطنی از دیگر اشیای پیرامون و مشابه جدا می‌کند. به‌این‌ترتیب ارزش شناخت چندین برابر می‌شود. فضا یا اشیایی که در پیرامون ما همواره وجود دارد، زمانی خود را به ما نشان می‌دهد که آن را مانند یک شیء روزمره نبینیم.

در برخی از بناهای تاریخی ایران، گونه‌ای از نقاشی (دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه) وجود دارد که تلفیقی از نقاشی روی کرباس و دیوارنگاره است، ولی از نظر ماهیت با هردو متفاوت است. این نوع نقاشی به‌دلیل تفاوت‌های ساختاری و ماهیتی که با گونه‌های دیگر نقاشی دارد، نیازمند مداخلات حفاظتی ویژه است (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۳۱). در این آثار، نقاشی روی کرباس در شیوه‌های مختلف به سطح دیوار چسبانده می‌شد؛ به‌طوری‌که جزئی از معماری و آرایهٔ معماری به‌شمار می‌رود. شناسایی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه از دیوارنگاره گاهی بسیار مشکل است؛ تا حدی که برخی از متخصصان نیز بدون بررسی دقیق نمی‌توانند به این تشخیص برسند. گواه این مسئله، ناشناخته‌بودن بسیاری از این‌گونه آثار در کشور ایران است.

همچنین باید به این نکته اشاره کرد که این نقاشی‌ها از حساسیت بیشتری نسبت به فرسک برخوردار هستند؛ زیرا با مواد و مصالح متعدد و همچنین روش اجرایی متفاوتی در مقایسه با دیوارنگاره‌ها خلق می‌شوند (Teri, Kate, & Gianfranco, 1997: 65) و درواقع نقاشی‌هایی که به‌صورت ترکیبی کار شده‌اند باید با تعمق بیشتری بررسی شوند (ICOMOS, 2003). ویژگی‌های ماهیتی این آثار، به‌جز موارد عام در نقاشی، به شیوهٔ اجرا و دلایل به‌وجودآمدن آن از نظر مسائل جامعه‌شناختی نیز بستگی دارد. تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی یک جامعه در شکل‌گیری آثار هنری آن به‌گونه‌ای است که اغلب اثر هنری به‌عنوان محصول و بازتاب شرایط حاکم بر جامعه و بستر شکل‌گیری خویش شناخته می‌شود. این رویکرد که در جامعه‌شناسی هنر از آن با عنوان رویکرد بازتاب یاد می‌شود، بر این ایده استوار است که هنر همواره چیزی دربارهٔ جامعه به ما می‌گوید و بر این اساس، جامعه‌شناسان، هنر و اثر هنری را یکی از ابزارهای تحقیق و شناخت جامعه می‌دانند (نوروزی، ۱۳۹۶: ۲۱۴).

از طرفی اگر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌طور ویژه بررسی نشوند، به‌دلیل شناخت ناقص، مداخلات حفاظتی انجام‌گرفته روی آن می‌تواند سبب ازبین‌رفتن یا خدشه‌دارشدن بخشی از ارزش‌های نهفته در این آثار شود (درمورد بسیاری از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه این اتفاق افتاده است). از آنجا که هنر برخاسته از جامعه است (اثنی‌عشری، ۱۳۹۷: ۱۱۹)، در این زمینه نیز ارزش‌هایی در آثار هنری وجود دارد که باید به‌درستی شناخته و حفظ شود. در این راستا هدف از این پژوهش، دستیابی به دلایل به‌وجودآمدن دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران و همچنین شیوهٔ خلق این آثار و چگونگی شناسایی این آثار است که در ادامه با تکیه بر این مطالعات، نمونه‌هایی از این‌گونه نقاشی شناسایی و برای اولین بار معرفی می‌شود. به‌منظور دستیابی به اهداف مورد نظر، پرسش‌هایی مطرح است که به این صورت می‌توان بیان کرد: اجرای دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه به‌جای دیوارنگاره، چه مشکلاتی را توانسته حل کند؟ چه پارامترهایی برای شناسایی این گونه نقاشی می‌توان تعیین کرد؟ دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران به چه روش‌هایی اجرا شده است؟

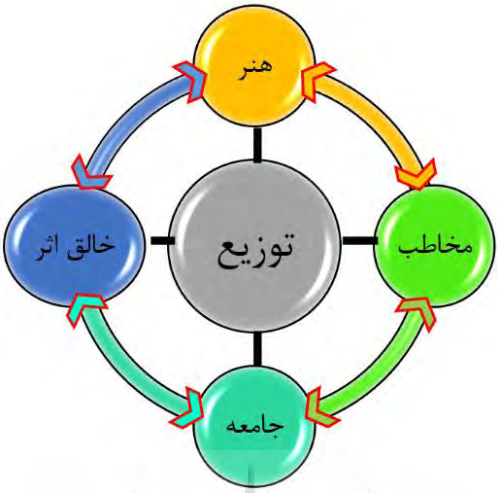
به‌دلیل نوبودن موضوع کلی پژوهش، تعداد کمی مقالهٔ علمی منتشر شده که در آن‌ها به مطالب مقدماتی پرداخته شده است. پژوهش حاضر در ادامهٔ مطالعات پیشین انجام پذیرفته و مطالب پیشین را تکمیل می‌کند.

به‌جز آثاری که از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران باقی مانده و در حال حاضر قابل‌مشاهده است، برای مطالعهٔ آثار دیگر، مشکلاتی وجود دارد؛ از جمله اینکه در متون کهن و متون مکتوب، اشارهٔ مستقیمی به این‌گونه آثار نشده است و متون زیادی باید بررسی شود تا مطالب اندکی در این خصوص استخراج شود که در یک بخش از این مقاله به این منابع پرداخته می‌شود. چگونگی آفرینش و برهان آفرینش این‌گونه آثار نیز در ادامه بررسی و تحلیل شده است.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعه درخصوص شناخت جنبه‌های مختلف دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در بستر حفاظت و مرمت آن، موضوعی است که پژوهشگران این حوزه در ایران به‌صورت گسترده و کامل بررسی نکرده‌اند. با این حال می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد که در چند سال گذشته در ایران انجام شده است. در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تاریخی و فنی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کلیساهای

ایران (مطالعهٔ موردی: کلیسای وانک اصفهان، کلیسای مریم اصفهان و کلیسای مریم تبریز)» چگونگی به‌وجودآمدن دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه در اروپا اشاره و سیر تکامل آن کنکاش شد. در ادامه، در نتیجهٔ پژوهش نیز به شناخت و معرفی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ کلیساهای ایران پرداخته شد (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۴). «بررسی و شناخت ماهیت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌عنوان شیوه‌ای خاص از آرایه‌های معماری اسلامی ایران»، عنوان مقاله‌ای است که در آن، بر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران مروری تاریخی انجام شد و از نظر تکنیک اجرا و همچنین موضوع نقاشی‌ها، مطالعه‌ای تطبیقی روی آن‌ها صورت گرفت (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵). مقالهٔ «شناسایی مواد بوم‌پارچه با تکیه‌گاه کاغذی مسجد ملا اسماعیل یزد» از دیگر پژوهش‌هایی است که در این حوزه انجام شده است. در این پژوهش چسب، الیاف پارچه، کاغذ و رنگزاها به‌عنوان مواد به‌کاررفته در لایه‌های مختلف این اثر شناسایی شدند (سلیمانی و شیشه‌بری، ۱۳۹۶). در مقالهٔ «مطالعهٔ دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ دورهٔ اسلامی در ایران و منتخبی از آثار کشورهای اروپایی» مقایسه‌ای بر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ اروپایی و ایرانی صورت پذیرفت و این نتیجه حاصل شد که در اروپا، سیر تحول و گسترش این‌گونه نقاشی، مشخص و به‌صورت خطی بوده است؛ درصورتی‌که در آثار ایران هیچ نظمی در این خصوص مشاهده نمی‌شود. از طرفی از نظر موضوعی، تنوع نقاشی در ایران بیشتر است. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ اروپا از نظر روش اجرا، مواد و مصالح، مراحل اجرا و شکل نهایی آثار، بسیار شبیه به هم و به‌عنوان یک شیوهٔ خاص دیوارنگاره مورد پذیرش هنرمندان واقع شده است، ولی آثار ایران از نظر روش اجرا، مواد و مصالح، مراحل اجرا، موضوع نقاشی‌ها و شکل نهایی متنوع هستند و به‌عنوان یک شیوهٔ خاص دیوارنگاره شناخته نشده‌اند (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۶). برای شناخت دقیق‌تر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه بهتر است ارتباطات اجزای هنری و جامعه دیده شود که در این خصوص گریزوولد ایده‌ای را ارائه و الکساندر آن را اصلاح کرد (یوسفی و زارع خلیلی، ۱۳۹۷) (شکل ۱).



شکل ۱. الماس فرهنگی ویکتوریا الکساندر

منبع: یوسفی و زارع خلیلی (۱۳۹۷: ۱۵۲)

در نتایج منتشرشده از پژوهش‌های انجام‌شده در گذشته که به آن‌ها اشاره شد، دربارهٔ کلیات دیوارنگاره‌های‌بوم‌پارچه و مطالعات تطبیقی آن‌ها اطلاعاتی ارائه شده است. در پژوهش حاضر یک قدم فراتر می‌رویم و به ویژگی‌های ماهیتی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه و همچنین دلایل خلق این آثار می‌پردازیم. در پژوهش‌های پیشین، درخصوص آثاری مطلب نوشته شده که به‌نحوی در منابع قبلی به آن اشاره شد، ولی در بخشی از این پژوهش با تکیه بر نتیجهٔ مطالعات، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای درنتیجهٔ مطالعات میدانی شناسایی شده است. اگرچه تشابه اسمی بین مقالات پیشین و مقالهٔ حاضر وجود دارد، مقالهٔ پیش‌رو از نظر محتوا کاملاً متفاوت است.

همچنین درخصوص شیوهٔ اجرا یا تاریخ خلق دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کشورهای اروپایی به نمونه‌هایی می‌توان اشاره کرد. انتخاب این نمونه‌ها براساس سیر تاریخی، تنوع شیوهٔ اجرا و تأثیرگذاری هنرمند خالق اثر است: تابلوی تولد ونوس اثر بوتیچلی (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۵۳۴) روی پارچه که روی تخته چسبیده شده، در سال ۱۴۸۵ م. اجرا و روی دیوار خانه‌اش در فلورانس ایتالیا نصب شد (Gombrich, 1971: 192; Hartt, 1989: 555). آثاری در کتابخانهٔ ملی بستون (Teri et al., 1997: 66)، آثاری در بنای پانتئون پاریس (Wolohojian & Ahinci, 2003) به شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه اجرا شد. در قصر سلطنتی تاریخی لندن، ۲۶

دیوارنگارۀ بوم‌پارچۀ بزرگ وجود دارد. از این میان ۱۶ نقاشی مربوط به دورۀ باروک ایتالیا است که هنرمندان بزرگی نظیر آنتونیو وریو[۲]، جیمز تورنیل[۳]، پیتر پل روبنس و ویلیام کنت آن‌ها را اجرا کردند (Frame and Lees, 2007: 69). در هلند، از سال ۱۶۴۸ الی ۱۶۵۲، دوازده هنرمند معروف، سی نقاشی روی کرباس به اندازۀ نسبتاً بزرگ برای نصب در قصر سلطنتی ارنجیزال[۴] اجرا و سپس در بنای مورد نظر چسباندند (Eikema Hommes & Speleers, 2011: 157). در سال ۱۹۱۶، یازده نقاشی روی کرباس اثر ادوارد مونش روی دیوارهای سالن فستیوال دانشگاه اسلو (Mengshoel et al, 2012: 129) نصب شد (Froysaker et al, 2011: 257) که درواقع به‌صورت دیوارنگارۀ بوم‌پارچه به نمایش درآمد. همچنین ۳۱ دیوارنگارۀ بوم‌پارچه روی سقف قصر دوکاله[۵] (Vidmar, 2012: 380) و دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در سالن گاسپارین قصر سلطنتی مادرید (Niell, 2014: 254) به این شیوه اجرا شد. در سال ۱۵۱۵–۱۵۱۸، تیسین نقاشی‌ای به نام «عروج حضرت مریم» روی پانل اجرا کرد که در کلیسای فراری[۶] در شهر ونیز روی دیوار چسبانده شد (Ilchman, 2014: 334) و به‌صورت دیوارنگارۀ بوم‌پارچه درآمد.

روش‌شناسی پژوهش

در پژوهش پیش‌رو با استفاده از نتایج تحقیقات بنیادی و نظریه‌های موجود در حوزۀ حفاظت از نقاشی‌های تاریخی، و همچنین با توجه به شیوۀ خلق دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، مطالعات و بررسی‌هایی صورت گرفت تا بتوان دانش نظری روش‌های شناسایی، حفاظت و شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچۀ ایران را توسعه داد. با توجه به ویژگی تحقیق کاربردی[۷] و توسعه‌ای[۸]، پژوهش پیش‌رو از نظر هدف، کاربردی–توسعه‌ای است.

حوزه‌ای از مطالعه در زمینۀ شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌عنوان مفروضات موجود است که از منابع معتبر بین‌المللی استخراج می‌شود. سپس داده‌های به‌دست‌آمده مقایسه، تحلیل و

---

2. Antonio Verrio(1639-1707)
3. James Thornhill(1675-1734)
4. Oranjezaal(The Orange Hall)
5. Hall of the Grand Council, Palazzo Ducale, Venice
6. Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari
7. Applied Research
8. Developmental Study

طبقه‌بندی و با استفاده از استدلال‌های منطقی تدوین می‌شوند تا در ادامه، با نگاهی ویژه به آثار ایرانی، به ارزیابی کفایت نتیجهٔ این مطالعات در حوزهٔ شناخت و حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه پرداخته شود. منابع کهن ایرانی که متون نثر و نظم را شامل می‌شود، از منابع اصلی برای شناخت گذشتهٔ این آثار است. در ادامه با توجه به نتیجهٔ مطالعات پیشین، بررسی‌های میدانی در مکان‌هایی که دارای دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه است، صورت می‌گیرد.

شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران کهن

برای حفاظت از میراث فرهنگی باید اصل آن را درک کرد و شناخت (طالبیان، ۱۳۸۴: ۱۲). راز تجربهٔ هنری حقیقی و به‌دنبال آن، حفظ تداوم اثر، درک این نکته است که چگونه یک اثر هنری را بخوانیم و درونی‌ترین ویژگی‌های آن را به‌منظور احترام و حفظ و مراقبت از آن بفهمیم (برندی، ۱۳۸۸: ۱۳). شناخت اثر تاریخی به‌مثابهٔ پدیده‌ای که در حال حاضر فراروی ما قرار می‌گیرد، بی‌نیاز از نظرات فلسفه‌های وجودی و دکترین‌های مرمتی این حوزه نیست (محمدی و همکاران، ۱۳۹۲: ۸۱) و بدون داشتن پایهٔ دانش قوی، کسی نمی‌تواند حفظ و نگهداری هیچ اثر هنری را با طبیعت دوگانهٔ آن شامل مادهٔ سازنده و روح اثر هنری، تضمین کند. به همین دلیل مطالعات و آزمایش‌های مختلفی انجام می‌گیرد تا مواد سازندهٔ اثر هنری و وضعیت آن مشخص شود و همچنین تحقیقات گسترده‌ای صورت می‌گیرد تا اثر هنری از دیدگاه فرهنگی بهتر تعریف شود (برندی، ۱۳۸۸: ۷). از طرفی گفته می‌شود میان هنر و جامعه رابطه‌ای متقابل و دوسویه وجود دارد؛ رابطه‌ای انکارناپذیر میان شرایط اجتماعی هر جامعه و اشکال هنری که در بستر آن تولید می‌شود؛ شرایطی که دربردارندهٔ مجموعه‌ای از باورها و آیین‌ها، ویژگی‌های جغرافیایی و اقلیمی، و همچنین مناسبات اجتماعی و اقتصادی است (باستید، ۱۳۷۴). از این‌رو خلق شیوهٔ جدیدی از نقاشی در گذر زمان در بستر فرهنگی ایران، می‌تواند متأثر از ویژگی‌های فرهنگی و اقلیمی ایران در طول تاریخ باشد؛ هرچند دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه دارای ویژگی‌ها و قابلیت‌هایی است که می‌تواند در کشوری خلق شود و در کشور دیگری در یک اثر معماری به نمایش درآید.

دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه، تلفیقی از نقاشی روی کرباس و دیوارنگاره است. تفاوت ساختمانی (ساختاری) دیوارنگاره و دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه، در لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن است. لایه‌های

اصلی تشکیل‌دهندهٔ دیوارنگاره عبارت‌اند از ۱. تکیه‌گاه؛ ۲. لایهٔ آستر؛ ۳. لایهٔ بستر؛ ۴. لایهٔ بوم‌کننده؛ ۵. لایهٔ رنگ و ورنی. لایه‌های اصلی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه عبارت‌اند از: ۱. تکیه‌گاه؛ ۲. لایهٔ آستر؛ ۳. لایهٔ بستر؛ ۴. لایهٔ چسب؛ ۵. تکیه‌گاه پارچه‌ای؛ ۶. لایهٔ بوم‌کننده؛ ۷. لایهٔ رنگ و ورنی (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵).

از قدیمی‌ترین متون فارسی که در آن درمورد نقاشی روی کرباس مطالبی به میان آمده است می‌توان به شاهنامهٔ فردوسی و دیوان اشعار امیر معزی اشاره کرد. با توجه به یکی از ابیات شاهنامه، در آن دوره با ماده‌ای قرمزرنگ پارچه را آهار می‌دادند که در این بیت به خون تشبیه شده است:

همه بوم شد زیر نعل اندرون چو کرباس آهارداده به‌خون

یا در شعر دیگری به این موضوع اشاره کرده است:

چه برگاه دیدش چه بر پشت زین بیاورد قرطاس و دیبای چین
نگار سکندر چنان هم که بود نگاریید و ز جای برگشت زود

و امیر معزی، شاعر قرن ششم، در یکی از اشعار خود اشاره‌ای به نقاشی روی پارچه دارد:

بر حریر و کاغذ و دیبا و سنگ و چوب و گل خوب‌تر ز او خامهٔ نقاش ننگارد نگار

با روی‌کارآمدن صفویان، نفوذ هنر غرب در ایران گسترش یافت. در مکتب اصفهان به‌موازات روابط تجاری با غرب، ارتباط فرهنگی و هنری میان برخی از کشورهای اروپایی با ایران برقرار شد و در کنار انتقال آثار بعضی از هنرمندان به اروپا، تابلوهایی نیز از کشورهای غربی به ایران وارد شد (کمره‌ای، ۱۳۸۹)؛ برای مثال می‌توان به نقاشی‌هایی اشاره کرد که به سفارش تجار ارمنی در کشورهای اروپایی روی پارچه نقاشی شده و به کلیساها انتقال یافته است (عمادی، ۱۳۸۵). همچنین در عهد شاه‌عباس اول و جانشینانش، پای اروپاییان به ایران باز شده بود که اغلب آنان، هدایای گوناگون و از جمله پرده‌های نقاشی برای شاه می‌آوردند (عرب، ۱۳۸۶) که گاهی برای حفظ و نمایش این آثار، آن‌ها را به دیوار بناها می‌چسباندند. پس از این اقدام، پرده‌ها به دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه تبدیل می‌شدند.

در این بخش به‌طور خلاصه مواردی ارائه می‌شود که در متون مختلف و همچنین مصاحبه‌ها، به دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در یک بنای تاریخی اشاره شده است و در ادامه، نتیجهٔ بررسی میدانی ارائه خواهد شد.

گنبد سلطانیهٔ زنجان: براساس بعضی از منابع، نقاشی یا آرایهٔ گچی در این بنا روی پارچه اجرا و بر دیوار نصب شده است (Blair, 1987: 66؛ ویور، ۱۳۵۶؛ دلاواله، ۱۶۵۸؛ اصلانی، ۱۳۹۱). در ادامهٔ مطالعات منابع مکتوب، بررسی‌های میدانی صورت پذیرفت. در این راستا از گنبد سلطانیهٔ زنجان بازدید به‌عمل آمد که نتیجهٔ آن به این شرح است: در قسمت داخلی بنا و در بخش گریو گنبد، دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه دو ردیف چسبیده به هم وجود داشته که در سرتاسر بدنهٔ بنا ادامه داشته است. در حال حاضر تعداد کمی از این آثار به‌صورت فرسوده‌شده باقی مانده است. در دیگر قسمت‌ها فقط میخ‌هایی که برای اتصال کرباس به دیوار کوبیده شده، مشاهده می‌شود. همچنین در داخل کاسه‌های مقرنس و سطح زیرین تاق‌های پایین گریو گنبد، آثاری از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه دیده می‌شود. میزان باقی‌مانده از کرباس در این بخش‌ها بسیار ناچیز است، ولی میخ‌های استفاده‌شده تا حد خیلی زیادی باقی مانده که موجب می‌شود نقش کلی و چگونگی قرارگیری کرباس تا حدی نمایان شود؛

قصر تیمور: نقاشی‌هایی که در قصر تیمور (آق‌سرا در ازبکستان امروزی) اجرا شده، احتمالاً روی پارچه بوده است (گری، ۱۳۶۹). نقاشان نامی در قرن نهم و دهم هجری، علاوه بر اجرای نقوش روی دیوارها و سقف‌ها، آینه و پارچه‌های پربها را نیز روی دیوار نصب می‌کردند (زکی، ۱۳۶۶). در حال حاضر به‌دلیل ازبین‌رفتن این قصر، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ آن قابل‌مشاهده نیست؛

بقعهٔ شیخ صفی اردبیلی: منابع نشان می‌دهد نقاشی در این بنا روی پارچه اجرا و به دیوار چسبانده شده است (ویور، ۱۳۵۶؛ Safavi, 2013: 18). برای تکمیل مطالعات، از بقعهٔ شیخ صفی اردبیلی بازدید به‌عمل آمد که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ آن پابرجا است، ولی دچار آسیب‌های جزئی شده است. متأسفانه دسترسی به قسمت گریو و سقف گنبد امکان‌پذیر نبود. به همین دلیل بررسی میدانی این بخش ناقص ماند.

چهل‌ستون دارالسلطنهٔ قزوین: تصویر و کار سلطان شاه‌طهماسب انارالله برهانه بسیار است. چند مجلس در ایوان چهل‌ستون دارالسلطنهٔ قزوین است؛ از آن جمله مجلس یوسف و زلیخا و نارنج‌بری خواتین مصر و زنان زیبا، و در آن این بیت مسطور است:

مصریان سنگ ملامت بر زلیخا می‌زدند حسن‌یوسف تیغ گشت و دست ایشان را برید

که در پایین ایوان بر جانب غرب نصب کرده‌اند (منشی قمی، قرن ۱۰ و ۱۱ ق). با توجه به این متن، این‌گونه استنباط می‌شود که این نقاشی توسط شاه طهماسب در سرای سلطنتی او اجرا و سپس برای نمایش در چهل‌ستون دارالسلطنهٔ قزوین چسبانده شده است. با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ چهلستون قزوین در حال حاضر موجود نیست.

بنایی در شیراز: در سال ۱۰۲۵ ق، فیگوئروآ[9] در شیراز دیوارنگاره‌هایی را مشاهده و آن‌ها را با الگوی یونانی–رومی مقایسه کرد و نتیجه گرفت که این آثار از هدایای هیئت‌های سیاسی ونیزی برای شاه عباس بوده است. می‌دانیم که در میان هدایای هیئت سیاسی ونیزی، نقاشی‌هایی از زنان ونیزی یا موجودات تمثیلی بوده است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷). زمانی که صحبت از دیوارنگاره می‌شود، منظور نقاشی‌ای است که روی دیوار کشیده یا نصب شده است، ولی این مطالب نشان‌دهندهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه‌بودن آن است.

عمارت ساعت اصفهان: مطلبی که در سفرنامهٔ شاردن به آن اشاره شده است، شاید دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه باشد: در زمان شاه عباس دوم، عمارت ساعت در میدان نقش‌جهان شامل تعدادی عروسک و بازو و سر و دست‌هایی است که به‌صورت نقاشی‌شده روی دیوار نصب می‌شود و به‌جای اعضای آن‌ها به‌کار می‌رود (شاردن، ۱۷۳۵: ۴۲).

عمارت هشت‌بهشت اصفهان: نقاشی‌های روی کرباس به دیوار چسبانده شده است (شاردن، ۱۷۳۵: ۱۲۹؛ کمپفر، ۱۹۴۰). عمارت هشت‌بهشت اصفهان یکی از بناهایی است که بیشترین تعداد دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه را با بیش از سی تابلو داشته است. متأسفانه همهٔ نقاشی‌های روی پارچه از بین رفته‌اند و فقط در گوشه و کنار قاب‌های گچی، قسمت‌هایی از نقاشی که روی گچ اجرا شده، دیده می‌شود. این بنا روزانه تعدادی بازدیدکننده دارد که بسیاری از آن‌ها تکنیک دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه را نمی‌شناسند و نمی‌دانند که این جاهای خالی مربوط به چیست و زمانی در این قسمت‌ها، چه نقاشی‌هایی چسبانده شده است.

کاخ گلستان تهران: در منابع مکتوب اشاره شده است که تعدادی نقاشی روی کرباس از شیراز منتقل و در این بنا نصب شده است و همچنین تعدادی نقاشی نیز در تهران اجرا و به

9. Figueroa

دیوار چسبانده شده است (ذکاء، ۱۳۴۲الف: ۲۷؛ رابینسون، ۱۳۷۹؛ آژند، ۱۳۸۶: ۷۵). از کاخ گلستان تهران بازدید صورت گرفت که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایوان تخت مرمر از ساختار معماری جدا و به موزه منتقل شده بود. در اتاقی که در سمت چپ ایوان تخت مرمر قرار دارد و موسوم به اتاق نقاشی است، پانزده دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه وجود دارد. در حال حاضر به‌جز شش نقاشی کوچکی که روی آن شیشه قرار دارد و تکنیک آن مشخص نیست، چیزی در ایوان تخت مرمر باقی نمانده است.

کاخ نظامیهٔ تهران (لقانطه): میرزا آقاخان اعتمادالدولهٔ نوری (صدراعظم ایران پس از امیرکبیر) کاخ نظامیه را در سال ۱۲۷۱ ق برای فرزندش، نظام‌الملک، بنا کرد. با درخواست صدراعظم، ابوالحسن‌خان (صنیع‌الملک) نقاشی‌ها را در سال ۱۲۷۳ ق به اتمام رساند. نقاشی‌های این تالار، ترکیبی از هفت پرده و شامل ۸۴ صورت بود (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۰۹). در نگاهی کل‌گرایانه می‌توان گفت اینکه هنرمند تصمیم گرفته است اجرای نقاشی به شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه باشد، صرفاً مبتنی بر کنش‌های فردی هنرمند نبوده، بلکه بر پایهٔ مجموعه‌ای از علل اجتماعی شکل گرفته است (اثنی‌عشری، ۱۳۹۷: ۱۴۱).

پس از خراب‌کردن عمارت نظامیه، پرده‌های مزبور برای موزهٔ ایران باستان خریداری شد و اینک دورتادور تالار خزانه نصب شده است (ذکاء، ۱۳۴۲ب: ۲۰). کاخ نظامیهٔ تهران در دهه‌های قبل تخریب شده که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ آن در حال حاضر در کاخ گلستان تهران به‌عنوان نقاشی روی کرباس نگهداری می‌شود (شکل ۱).

تصویر ۱. دیوارنگارهٔ بوم‌پارچهٔ کاخ نظامیه، ناصرالدین‌شاه بر تخت خورشید، ۲۴۰×۵۵۰ سانتی‌متر

منبع: ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۱۲

موضوع این نقاشی‌ها، نقاشی تصویری[1]، منظره‌پردازی، کتیبهٔ نوشتاری نقاشی و نقاشی تزئینی است (جدول ۱).

جدول ۱. مشخصات دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ مورد مطالعهٔ ایران

ردیف	نام اثر (نقاشی)	نام هنرمند	اثر معماری (نام بنا)	زمان اجرا	شهر
۱	نقوش اسلیمی	؟	گنبد سلطانیه	اوایل قرن ۸ ق	زنجان
۲	–	–	قصر تیمور	قرن ۹ ق	آق‌سرا
۳	نقوش اسلیمی و ختایی	؟	بقعهٔ شیخ صفی اردبیلی	صفوی	اردبیل
۴	مجلس یوسف و زلیخا	شاه‌طهماسب	چهلستون	قرن ۱۰ ق	قزوین
۵	زنان ونیزی	هنرمند ونیزی	بنایی در شیراز	قرن ۱۰ ق	شیراز
۶	نقاشی تصویری	؟	عمارت ساعت	صفوی	اصفهان
۷	نقاشی تصویری	؟	عمارت هشت‌بهشت	صفوی	اصفهان
۸	سربریدن یحیی تحویل عیسی به معبد	هنرمند ونیزی	کلیسای مریم	اوایل قرن ۱۸ م	اصفهان
۹	–	–	عمارت باغ عفیف‌آباد	زندیه	شیراز
۱۰	نقاشی طبیعت نقاشی تصویری	؟	کاخ گلستان	زندیه و قاجار	تهران
۱۱	فتحعلی شاه	مهرعلی	کاخ گلستان	۱۲۱۹ ق	تهران
۱۲	ناصرالدین‌شاه	صنیع‌الملک	کاخ نظامیه	۱۲۷۳ ق	تهران
۱۳	اشعار سعدی	؟	امامزاده حسین	۱۲۷۸ ق	قزوین
۱۴	کتیبهٔ نوشتاری	؟	بقعهٔ سید حمزه	۱۳۱۳ ق	تبریز
۱۵	شکارگاه بهرام گور و...	حسین طاهرزادهٔ بهزاد	کاخ مرمر	معاصر	تهران

منبع: نگارنده

چگونگی آفرینش دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از هنر نقاشی

بخش اعظم تاریخ هنر، تاریخ اشیا و دربرگیرندهٔ کلیهٔ تعامل‌هایی است که به خلق‌شدن آن اشیا منتهی شده‌اند یا بر اثر خلق آن‌ها موجودیت یافته‌اند. شواهدی که پشتوانهٔ استنتاجات مورخان هنر است، اغلب در خود اشیای هنری دیده می‌شود. به عبارت دیگر در شواهد مربوط به تکنیک ساخت یا ساختار تجسمی‌شان و همین‌طور در اطلاعات مربوط به نحوهٔ ساخته‌شدن آن‌ها مانند شرایط زمانی و مکانی خلق آن‌ها وجود دارد (جنسن، ۱۹۸۶: ۱۲). تأثیر محیط هنرمند یا عوامل روان‌شناسانهٔ خالق اثر، به‌منظور دریافت علت یا چرایی خلق‌شدن اثر هنری تعیین‌کننده است؛ به این معنا که دو شرط برای علت خلق یک اثر هنری یا صورت ظاهری خاص آن، توضیحی ارائه می‌دهند. معانی اثر شامل طرز تلقی‌های کلی یا شخصی هنرمند، مجموعه ارزش‌ها، باورها و انگیزه‌هایی است که در ساخته‌شدن اثر نقش داشته‌اند. همچنین شامل تفسیرهای متعاقب ساخت آن نیز می‌شود (همان: ۱۸). درمورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران باید اذعان داشت که به‌دلیل خاص‌بودن شیوهٔ اجرای آن در مقایسه با دیوارنگاره‌های معمول و متواتر، خلق این شیوه در دوره‌های مختلف تاریخی ایران، دلایلی را می‌طلبد که با مطالعهٔ منابع مکتوب و همچنین بررسی و مطالعهٔ میدانی تا حد زیادی قابل‌دست‌یافتن است.

شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه به هنرمند اجازه می‌دهد با سهولت و آرامش در کارگاه خود نقاشی بکشد و نیاز نیست که برای نقاشی سقف یا دیوار، روی چوب‌بست قرار بگیرد و در شرایط سخت نقاشی کند (Boston public library, 2014). یکی از دلایل اجرای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ گنبد سلطانیه به این شیوه، سرعت در کار و سهولت اجرای آن است (اصلانی، ۱۳۹۱: ۲۲۷). اجرای این شیوه، این امکان را به‌وجود آورده که کار سخت گچ‌بری در محل‌های مرتفع و دور از دسترس مانند زیر گنبدها، روی زمین انجام شود. سپس با پارچه که قطعات گچ‌بری را به یکدیگر متصل می‌کند، زیر سقف یا گنبد نصب شود (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸).

همچنین درمورد اجرای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه با تکنیک رنگ و روغن می‌توان به این نکته اشاره کرد که چون در دورهٔ صفویه تکنیک رنگ و روغن تازه در ایران کار می‌شد، بسیاری از هنرمندان نمی‌توانستند با این تکنیک روی دیوار کار کنند؛ بنابراین برای سهولت اجرای دیوارنگاره با تکنیک رنگ و روغن، نقاشی را روی پارچه کار می‌کردند و سپس آن را بر سطح دیوار می‌چسباندند (آیت‌الهی، ۱۳۹۲: مصاحبهٔ حضوری)، همچنین در دورهٔ صفویه به‌دلیل ضیق

وقت و سرعت بالای کار، برخی از نقاشی‌ها را روی پارچه کار می‌کردند و سپس به دیوار می‌چسباندند (پاکباز، ۱۳۹۱: مصاحبهٔ تلفنی).

اجرای دیوارنگاره به شیوهٔ بوم‌پارچه به هنرمند این اجازه را می‌دهد که با سهولت بیشتری بتواند نقاشی‌های بزرگ را روی سقف بنا اجرا کند و معمولاً این نقاشی‌ها در استودیو تهیه شده است (McKay, 2002: 181)؛ برای مثال می‌توان به آثار کتابخانهٔ ملی بوستون اشاره کرد. سارجنت نقاشی‌های مورد نظر را در کارگاه خود در انگلستان روی کرباس کشید و به‌صورت لوله‌شده آن‌ها را به کتابخانهٔ ملی بوستون منتقل کرد. سپس در محل‌های آماده‌شده روی دیوار چسباند و عملیات نهایی و هماهنگ‌سازی را در محل کتابخانه روی کار انجام داد (Boston public library, 2014). یکی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه را آیدین آغداشلو در سال ۱۳۷۸ در تالار حافظ شیراز اجرا کرده است. برای سهولت اجرای دیوارنگاره، این نقاشی در تهران روی کرباس اجرا و سپس به شیراز منتقل شده و بر سطح دیوار نصب شده است (حسینی، ۱۳۹۱: مصاحبهٔ حضوری).

همچنین باید به این نکته اشاره کرد که نوشتن کتیبه با خط خوش، روی تکیه‌گاه قابل‌انعطاف و در کارگاه بسیار راحت‌تر از نوشتن آن به‌صورت مستقیم بر سطح دیوار است (شادمان، ۱۳۹۵: مصاحبهٔ حضوری). کتیبه‌های امامزاده حسین قزوین، بقعهٔ سید حمزهٔ تبریز و امامزاده اسماعیل یزد از این نوع کتیبه‌ها هستند.

تجار متمول ارمنی با سفر به کشورهای اروپایی، تحت تأثیر نقاشی اروپایی، با برگشت به جلفا نقاشی محلی را کودکانه و ناشیانه می‌انگاشتند و سعی می‌کردند خانه‌های خود را به سبک هنر اروپایی تزئین کنند. نقاشی‌های ایتالیایی که در ونیز در اوایل قرن هجدهم روی کرباس اجرا و در ایران در کلیسای مریم اصفهان روی دیوار چسبانده شده‌اند (Carswell, 1968: 41-42)، از نمونه‌های این‌گونه آثار هستند. دو تصویر بزرگ و زیبا که بر دیوار جنوبی و شمالی کلیسای مریم قرار دارد، به سفارش گراک، بازرگان معروف، در ایتالیا نقاشی و به کلیسا اهدا شده بود.

در دورهٔ صفوی گاهی تاجران، سفیران و جهانگردان که به اصفهان می‌آمدند، تابلوهای نقاشی را به‌عنوان هدیه به حکومت تقدیم می‌کردند (آقاجانی، ۱۳۹۱: مصاحبهٔ حضوری). در عهد شاه‌عباس اول و جانشینانش، پای اروپاییان به ایران باز شد. اغلب آنان هدایای گوناگون و

از جمله پرده‌های نقاشی برای شاه می‌آوردند (عرب، ۱۳۸۶: ۲۰). در میان کالاهایی که اروپاییان به ایران وارد می‌کردند، پرده‌های نقاشی و گراورها طرفداران زیادی داشت؛ نه‌فقط ثروتمندان ارمنی، بلکه شاه و درباریان صفوی خواستار چنین نقاشی‌هایی بودند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۳۴)؛ دلاواله در سفرنامهٔ خود، درمورد هدایای گارسیا دو سیلوا فیگوئرا[10] به شاه عباس کبیر، به نقاشی‌هایی از جمله به تصویر ملکهٔ فرانسه[11] و همچنین تصویر دختر بزرگ پادشاه اسپانیا اشاره می‌کند (دلاواله، ۱۳۹۰: ۲۲۱). تاورنیه در بخشی از آخرین سفرش به دربار ایران می‌نویسد: [شاه] چشم به‌سوی دیوارپوش پارچه‌ای قیمتی با نقش شخصیت‌های مختلف انداخت که به‌همراه آورده بودم و مورد تحسین او واقع شد (تاورنیه، ۱۳۸۲: ۱۲۵). الئاریوس نیز به این نکته اشاره می‌کند که در دیوان‌خانه‌ای که شاه در آن از هیئت آن‌ها در اصفهان پذیرایی کرده است، بر دیوار چپ، سه تابلوی نقاشی اروپایی که نمایانگر وقایع تاریخی بود، آویزان کرده بودند (الئاریوس، ۱۳۶۳: ۱۹۳)؛ پدر روحانی پاسیفیک دو پرونس در سفر خود به ایران در سال ۱۰۰۳ ق هدایایی با خود آورد که در میان آن‌ها تک‌چهرهٔ لویی سیزدهم و ملکهٔ آن اتریشی نیز وجود داشت (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۱۲).

بسیاری از پادشاهان ایران به هنر علاقه‌مند بودند و برخی از آن‌ها کار هنری انجام می‌دادند. شاه طهماسب اول چنان به هنر نقاشی علاقه داشت که خود از آغاز جوانی به کار نقاشی همت گماشت (فلسفی، ۱۳۷۱) و نزد استادانی مانند بهزاد، سلطان محمد و آقامیرک نقاشی را فراگرفت. درواقع بسیاری از شاهزادگان صفوی ذوفنون بودند (ذکاء، ۱۳۴۲). شاه طهماسب شاگرد استاد سلطان محمد بود که طراحی و نزاکت قلم را به مرتبهٔ کمال رسانیده بود. شاه طهماسب با سلطان محمد و استاد بهزاد و آقامیرک انیس خاص و مونس بزم اختصاصی داشت و با این طبقه الفت تمام داشت (زکی، ۱۳۶۶) و هرگاه از مشاغل جهانداری و ترددات مملکت‌آرایی فراغتی حاصل می‌شد، به مشق نقاشی، تربیت دماغ می‌کرد (ترکمان، قرن ۱۱ ق). خواجه زین‌العابدین علی عبدی‌بیگ شیرازی در قرن دهم ق در کتاب *دوحه الازهار* خود درمورد هنرمندی شاه‌طهماسب صفوی شعری سروده که در ذیل به ابیاتی از آن اشاره می‌شود:

---

[10]. García de Silva Figueroa
[11]. Anne d'Autriche

به دور شاه این فن شد جهانگیر — که بی‌مثل است خود در فن تصویر
هنرمندان که گرداگرد اویند — در این فن یک‌به‌یک شاگرد اویند
هر آن نقشی که کرده بر جریده — قلم بر صورت مانی کشیده
کشد هرگاه نقش چشمه بر سنگ — فزاید حیرت مانی و ارژنگ

شاه‌عباس کبیر، خود نقاش بود (کریمی، ۱۳۴۲) و به هنرهای زیبایی مانند خوشنویسی، تذهیب، نقاشی، مینیاتورسازی، کاشی‌کاری، زری‌بافی، جلدسازی و امثال آن‌ها توجه و علاقهٔ بسیار داشت (فلسفی، ۱۳۷۱). او با هنرمندان و نقاشان سیروسلوک بایسته داشت و مجالس خود را به وجود آن‌ها رونق می‌داد (آژند، ۱۳۸۵) و همچنین به نقاشی اروپایی عنایت ویژه‌ای داشت (Jan Van Hasselt, 1989). یکی از تابلوهای شاه‌عباس کبیر به نام «مرغی که روی شاخهٔ درخت نشسته»، با تکنیک آبرنگ اجرا و طبق اسناد باقی‌مانده در سال ۱۳۱۶ ش مرمت شده است (حدادی و محمدی آچاچلویی، ۱۳۹۲: ۹۶).

شاه‌عباس دوم به فراگرفتن نقاشی غربی اشتیاق فراوان داشت (آژند، ۱۳۸۵). از این‌رو نمایندهٔ شرکت هلندی در اصفهان دو نقاش به نام آنجل و لوکار را به خدمت شاه عباس گماشت تا به وی نقاشی بیاموزند و شاه با راهنمایی این دو تن در نقاشی تبحر یافت (ذکاء، ۱۳۴۲). اعلی‌حضرت صنعت نقاشی را نزد دو نقاش هلندی موسوم به آنجل و لوکار به خوبی آموخته بود (تاورنیه، قرن ۱۷). او اواخر عمر خود را به خواندن کتاب و نقاشی می‌گذراند (کمپفر، ۱۹۴۰). تاورنیه سیاح فرانسوی نیز از مهارت شاه‌عباس دوم در نقاشی صحبت می‌کند (آژند، ۱۳۸۵). بسیاری از زنان حرمسرا خود را به هنرهای گوناگون می‌آراستند و روز را با فعالیت‌های هنری به سر می‌بردند. بعضی از آن‌ها هم نقاشی می‌کردند (کمپفر، ۱۹۴۰).

فتحعلی‌شاه علاقه‌ای به جنگاوری و کشورگشایی نداشت، اما روحیه‌ای هنرمندانه داشت. او به نگارگری و کتابت علاقهٔ بسیاری نشان می‌داد و صاحب خطی خوش بود (اسکارچیا، ۱۳۸۴: ۴۵). ناصرالدین‌شاه میل مفرطی به نقاشی داشت و اغلب خودش نیز نقاشی می‌کرد (جمالزاده، ۱۳۴۴). کمال‌الملک که مانند نقاش‌باشی‌های قبل از خود، به ناصرالدین‌شاه نقاشی نیز می‌آموخت، راجع به نقاشی ناصرالدین‌شاه چنین تقریر کرده است: ناصرالدین‌شاه نقاشی می‌دانست. من پیشخدمت بودم. نقاش‌باشی بودم. معلم شاه هم بودم. ناصرالدین‌شاه پرده می‌ساخت (قاضی‌ها،

۱۳۹۱: ۴۵۷). تابلوی مهتاب شب کوه و رودخانه و همچنین تابلوی دورنمای شکارگاه کوه ناتمام از آثار ناصرالدین‌شاه است که طبق اسناد باقی‌مانده، در سال ۱۳۱۶ ش مرمت شده است (حدادی و محمدی آچاچلویی، ۱۳۹۲: ۹۶).

برهان آفرینش دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران

یکی از دلایلی که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه از دیگر دیوارنگاره‌های معمول جدا می‌شود و ماهیتی جداگانه پیدا می‌کند، چگونگی خلق این آثار است. پرسشی که مطرح می‌شود این است که چرا دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه خلق شدند. با پاسخ به این پرسش، بخشی از ماهیت این آثار هویدا می‌شود و سبب خواهد شد که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌صورت مستقل به‌عنوان دسته‌ای از آثار نقاشی مورد توجه قرار گیرد و از طرفی بخشی از خلاقیت هنرمندان در خلق این‌گونه آثار شناسایی می‌شود. در ادامه، با اتکا به متغیرهایی که ذکر خواهد شد می‌توان دلایل آفرینش دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه را در ایران شناسایی کرد: ۱. مطالعهٔ منابع مکتوب (متون تاریخی، هنری، سفرنامه‌ها و گزارش‌های عملیات مرمتی)؛ ۲. مصاحبه با افراد صاحب‌نظر (در حوزهٔ نقاشی و مرمت نقاشی)؛ ۳. بررسی شیوهٔ اجرای اثر در موقعیت ویژه‌ای در معماری؛ ۴. شناسایی هنرمند اثر (در کشور دیگری نقاشی کشیده شده است)؛ ۵. شناسایی هنرمند اثر درصورتی‌که هنرمند یک پادشاه بوده است؛ ۶. دیده‌شدن کرباس در زیر لایهٔ تدارکاتی در دیوارنگاره (دیوارنگاره قبلاً استراپو شده است).

با توجه به متغیرهای ذکرشده در بالا، دلایل آفرینش شیوهٔ نمایش نقاشی روی کرباس به‌صورت دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه به این صورت قابل‌ارائه است:

الف) سرعت بالا و سهولت اجرا در مقایسه با دیوارنگاره: گاهی به‌منظور کاهش هزینهٔ اجرای دیوارنگاره‌ها، افزایش سرعت اجرا را مدنظر قرار می‌دادند و راه‌حل مناسب برای این اقدام، اجرای نقاشی در کارگاه بود که این هدف با اجرای شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه محقق می‌شد. گاهی اجرای دیوارنگاره به شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه سبب می‌شد هنرمند در کارگاه هنری خود نقاشی را به اتمام برساند و سپس نقاشی روی کرباس به بنای مورد نظر منتقل و در آنجا چسبانده شود که در این صورت نیاز نبود هنرمند به محل معماری مراجعت کند. گاهی اثر معماری در یک شهر دیگر بود و رفت‌وآمد برای هنرمند کاری دشوار و پرهزینه بود.

ب) **نگهداری و نمایش نقاشی‌هایی که به‌صورت هدیه دریافت شده است:** دریافت هدایا در دربار شاهان صفوی که در میان این هدایا، پرده‌های نقاشی جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند، امری عادی محسوب می‌شد. گاهی برای نگهداری و نمایش نقاشی‌هایی که به‌صورت هدیه وارد دربار شاه می‌شد، آن‌ها را روی دیوار کاخ‌ها می‌چسباندند که در این مرحله به دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه تبدیل شده است.

پ) **اجرای پادشاهان و صاحب‌منصبان:** با توجه به مطالب ارائه‌شده در بخش قبلی، می‌توان چنین استنباط کرد که اگر گاهی پادشاه یا صاحب‌منصبی به‌خاطر علاقهٔ شخصی می‌خواست دیوارنگاره‌ای را اجرا کند، بهتر بود که در فضای کارگاهی شخصی نقاشی را اجرا کند و پس از تکمیل نقاشی، در بنای مورد نظر بر سطح دیوار چسبانده شود که در این صورت دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه اجرا می‌شد. درواقع شیوهٔ اجرای دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه این امکان را فراهم می‌کند تا افراد صاحب‌منصب بدون حضور در بنا و بدون رفتن روی داربست بتوانند دیوارنگاره خلق کنند. شایان ذکر است که در این خصوص نمونهٔ شاهد با توجه به اسناد و مدارک کافی یافت نشد.

ت) **انتقال نقاشی از یک شهر به شهری دیگر:** در دوره‌های تاریخی گاهی در زمان تغییر حکومت، پادشاه جدید برای نشان‌دادن قدرت حکومت خود در پایتخت جدید، زیورآلات و آثار هنری پایتخت قبلی را به محل جدید منتقل می‌کرد. در این میان گاهی نقاشی‌ها را هم به همین شیوه منتقل می‌کردند. گاهی نقاشی‌های منتقل‌شده، برای نمایش، بر سطح دیوارهای کاخ جدید چسبانده می‌شدند؛ برای نمونه می‌توان به برخی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ کاخ گلستان اشاره کرد که به دستور آغامحمدخان قاجار از شیراز به تهران منتقل شد.

ث) **ماندگاری بیشتر در مقایسه با دیوارنگاره در مناطق مرطوب:** گاهی به‌دلیل رطوبت بالای هوا و کم‌دوام‌بودن دیوارنگاره در این شرایط، نقاشی روی پارچه جای دیوارنگاره را می‌گرفت. کرباس به‌عنوان یک جانشین بادوام و ارزان‌قیمت برای پوشاندن سطوح بزرگ دیوارهای مزین به آرایه‌های رنگی استفاده می‌شد.

لایه‌های تشکیل‌دهنده و شیوهٔ اجرای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه

در ایران هم از نظر شیوهٔ اجرا و هم از نظر تکنیک نقاشی، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در مقایسه با آثار اروپا متنوع‌تر هستند. همچنین بسیاری از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران آسیب فراوان دیده‌اند و در بسیاری از آن‌ها، نقاشی روی کرباس مفقود شده و فقط رد آن باقی است. به همین دلیل در ایران تشخیص و تفکیک این آثار از دیوارنگاره کار دشواری است.

با مطالعات میدانی انجام‌شده برای شناخت کلی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران از نظر ساختمان و شیوهٔ اجرا، نتایجی حاصل شد که در این بخش ارائه می‌شود: تکیه‌گاه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه همان دیوار یا سقف بنا است. برای هموارکردن سطح تکیه‌گاه، از کاهگل و در بعضی مواقع از ملات گچ استفاده شده و لایه‌ای موسوم به لایهٔ آستر اجرا شده است. به‌منظور چسباندن نقاشی با تکیه‌گاه کرباس بر سطح دیوار، نیاز به بسترسازی سطح دیوار بوده که در بیشتر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که در این رساله مطالعه شده، برای اجرای لایهٔ بستر، ملات گچ به‌کار رفته است؛ برای مثال در کلیسای وانک اصفهان از چوب به‌عنوان لایهٔ بستر استفاده شده است. در ادامه، کرباس نقاشی‌شده، به‌وسیلهٔ چسب، میخ یا هردو بر سطح دیوار چسبانده می‌شد. در برخی مواقع، از ملات گچ برای چسباندن نقاشی به همراه چارچوب بر سطح دیوار استفاده شده است.

لایه‌های ایجادشده روی تکیه‌گاه کرباس در حالت کلی از سه بخش تشکیل می‌شود: ۱. لایهٔ بستر (بوم‌سازی کرباس): این لایه متشکل از دو جزء بست و پرکننده است. بست در این بخش جزء الزامی است و برای بسترسازی باید وجود داشته باشد که معمولاً از چسب‌های آلی با منشأ گیاهی یا حیوانی برای این کار استفاده شده، ولی پرکننده که همان رنگ‌دانه است، جزء الزامی نیست و بسته به نظر و سلیقهٔ هنرمند نقاش می‌تواند وجود داشته باشد. معمولاً پرکننده، یکی از رنگ‌دانه‌های سفید است و گاهی از رنگ‌دانه‌های دیگر مانند گل سرخ (گل هرمز) نیز استفاده شده است؛ ۲. لایهٔ نقاشی: این لایه نیز مانند لایهٔ بستر از دو جزء بست و رنگ‌دانه تشکیل شده است. تنوع در نوع بست و رنگ‌دانه در این لایه بیشتر از لایهٔ بوم‌کننده است. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران از نظر نوع بست به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف) آثاری که در آن بست آبی (صمغ و کتیرا) به‌کار رفته است؛ مانند آثار موجود در گنبد سلطانیهٔ زنجان و آثار موجود در بقعهٔ شیخ صفی اردبیلی؛ ب) آثاری که در آن از بست روغنی استفاده شده است؛ نظیر دیوارنگاره‌های

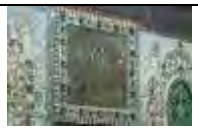
بوم‌پارچهٔ کلیسای مریم اصفهان و کاخ گلستان تهران. یکی دیگر از تکنیک‌های نقاشی، تمپرای تخم‌مرغی است. به‌دلیل انجام‌نشدن مطالعات دقیق آزمایشگاهی برای نمونه‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، درنتیجهٔ مطالعات میدانی، این تکنیک شناسایی نشد.

۳. لایهٔ ورنی به‌عنوان لایهٔ هماهنگ‌کننده و محافظ رنگ، پس از اجرای نقاشی روی اثر اعمال شده است.

پس از آماده‌سازی بستر گچی و همچنین اجرای نقاشی روی کرباس، عمل چسباندن اثر نقاشی بر سطح دیوار انجام پذیرفته که حالت‌ها یا شیوه‌های مختلفی داشته است.

با توجه به مطالعهٔ منابع مکتوب، مصاحبه و همچنین انجام مطالعات و بررسی‌های میدانی انجام‌گرفته در حوزهٔ شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران، شیوه‌های خلق این آثار را می‌توان به سیزده دسته تقسیم کرد. در مقاله‌ای، شیوهٔ اول تا شیوهٔ هفتم ارائه شده است که به‌صورت مختصر به این شرح است: ۱. اجرای تزئین گچی قالبی روی کرباس بوم‌سازی‌شده، چسباندن کاغذ روی تزئین گچی، بوم‌سازی سطح و اجرای لایه‌های نقاشی و چسباندن اثر به سطح دیوار به‌وسیلهٔ میخ؛ ۲. اجرای نقاشی روی کرباس بزرگ، بریدن کرباس به اندازهٔ مورد نیاز، چسباندن قطعات کرباس نقاشی‌شده روی دیوار؛ ۳. چسباندن کاغذ روی کرباس، اجرای نقاشی روی کاغذ، چسباندن اثر بر سطح دیوار؛ ۴. اجرای نقاشی روی کرباس، چسباندن کرباس به سطح دیوار، تکمیل‌کردن نقاشی روی دیوار؛ ۵. اجرای نقاشی روی کرباس و چسباندن کرباس به سطح دیوار؛ ۶. چسباندن کرباس روی کاغذ (چندلایه)، بوم‌سازی کرباس، اجرای کتیبه روی کرباس و چسباندن اثر بر سطح دیوار؛ ۷. چسباندن کرباس روی کاغذ، بوم‌سازی کرباس، اجرای کتیبه روی کرباس، چسباندن اثر روی مقوا، چسباندن اثر بر سطح دیوار و اجرای قاب چوبی روی اثر (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۴۱). در این بخش، از شیوهٔ هشتم الی سیزدهم ارائه می‌شود (جدول ۲):

جدول ۲. موضوع نقاشی و شیوهٔ اجرای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران با توجه به منابع مکتوب و بررسی‌های میدانی

دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه	موضوع	نوع اجرا	دورهٔ تاریخی	شیوهٔ اجرا	تصویر اثر
شیوهٔ هشتم	نقاشی تزئینی و تصویری	کاخ مرمر تهران	پهلوی نقاش: حسین بهزاد و دیگران	اجرای نقاشی روی کرباس، نصب نقاشی به‌همراه چارچوب بر سطح دیوار، چسباندن قاب چوبی روی لبهٔ نقاشی و در محل‌هایی که دو نقاشی کنار هم هستند.	
شیوهٔ نهم	نقاشی تصویری	سردر کلیسای وانک اصفهان	احتمالاً قاجاریه	اجرای نقاشی روی کرباس، چسباندن کرباس روی چوب، نصب چوب روی دیوار و چسباندن قاب چوبی روی لبهٔ نقاشی.	
شیوهٔ دهم	نقاشی تصویری	خانهٔ مارتاپیترز اصفهان	احتمالاً قاجاریه	اجرای نقاشی روی کرباس، قراردادن نقاشی به‌همراه چارچوب داخل طاقچه و قوس دیوار، محکم‌کردن چارچوب به‌وسیلهٔ گچ و اجرای قاب گچی بر لبهٔ خارجی اثر.	
شیوهٔ یازدهم	نقاشی تصویری و تزئینی	گنبدخانهٔ امامزاده حسین	احتمالاً پهلوی	اجرای نقاشی روی کرباس، چسباندن کرباس به سطح دیوار، چسباندن قاب چوبی به‌همراه شیشه روی اثر، و اجرای آرایه‌های گچی، کاشی یا آینه‌کاری در اطراف قاب.	
شیوهٔ دوازدهم	نقاشی تصویری	عمارت کلاه‌فرنگی شیراز	قاجاریه	اجرای نقاشی روی کرباس، قراردادن نقاشی به‌همراه چارچوب داخل طاقچه، و قوس دیوار بدون ملات و چسب.	
شیوهٔ سیزدهم	نقاشی تصویری	زورخانهٔ بانک ملی ایران	پهلوی	آماده‌کردن نقاشی روی کرباس به‌صورت قطعات مثلث‌شکل برای در کنار هم قرارگرفتن آن‌ها، به‌منظور پرکردن سطح مقعر نیم‌گنبد.	

منبع: نگارنده

شناسایی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ناشناخته

در این مقاله در قدم اول روشی ارائه شد که با آن بتوان دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران را تا حد امکان شناسایی کرد و در ادامه، مطالعات تخصصی برای شناخت این آثار را که درواقع لازمهٔ حفاظت صحیح آثار است، انجام داد؛ چرا که تاکنون این شناسایی و شناخت صورت نپذیرفته است. اگر نقاشی‌ها از نظر مواد و مصالح و همچنین چگونگی خلق‌شدن مطالعه شوند و درواقع از این منظر گونه‌شناسی انجام پذیرد، یکی از گونه‌های نقاشی دیواری، دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه است (شایان ذکر است که نقاشی‌های سه‌پایه‌ای که برای نمایش بر سطح دیوار آویزان می‌شوند، جزء دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه محسوب نمی‌شوند). به‌طور خلاصه به‌منظور شناسایی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران از نظر تعداد و موقعیت قرارگیری در ساختار معماری، از سه روش مطالعهٔ منابع مکتوب، مصاحبه و مکاتبه، بررسی و مطالعات میدانی استفاده شد که به نمونه‌های قابل‌توجهی از این‌گونه آثار مربوط به دوره‌های مختلف تاریخی دست یافتیم. اطلاعات آثاری که درنتیجهٔ مطالعهٔ منابع مکتوب و همچنین مصاحبه و مکاتبه به‌دست آمد، در بخش پیشین ارائه شده است. در این بخش آثاری معرفی خواهد شد که در منابع مطالعاتی به آن اشاره نشده و نتیجهٔ بررسی و مطالعهٔ میدانی مربوط به این پژوهش است که با توجه به مطالعات اولیه و مطابق روش شناسایی شده و برای اولین بار معرفی می‌شود. شایان ذکر است که در برخی بناها، تعدادی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه قبلاً شناسایی شده و تعدادی از آن‌ها مانند عمارت عالی‌قاپوی اصفهان کاملاً ناشناخته بود. با توجه به مطالعات و بررسی‌های انجام‌گرفته، در این تحقیق در حوزهٔ چگونگی تشخیص و شناسایی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه نسبت به دیوارنگاره، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه دارای ویژگی‌هایی هستند که می‌توان با توجه به این ویژگی‌ها، این‌گونه از دیوارنگاره‌ها را از دیوارنگاره‌های معمول شناسایی کرد (جدول ۳).

جدول ۳. شیوه‌های شناسایی ویژگی‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه

ردیف	فعالیت در جهت شناسایی و ویژگی‌های خاص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه
۱	مطالعهٔ منابع مکتوب (متون تاریخی، هنری و سفرنامه‌ها)
۲	مصاحبه با افراد صاحب‌نظر (در حوزهٔ نقاشی و مرمت نقاشی)
۳	پیداکردن شواهدی از رد دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه بر سطح دیوار (برای نمونه وجود میخ‌هایی روی دیوار که با نظم خاصی در کنار هم برای نگه‌داشتن کرباس به دیوار کوبیده شده‌اند)

ادامه جدول ۳. شیوه‌های شناسایی ویژگی‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه

ردیف	فعالیت در جهت شناسایی و ویژگی‌های خاص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه
۴	پیداکردن شواهدی از دیوارنگارهٔ تکمیلی[۲]
۵	وجود اعوجاج و چین‌وچروک در نقاشی متفاوت با دیوارنگاره‌های اطراف
۶	وجود ترک‌ها و ریزترک‌ها در لایهٔ رنگ نقاشی متفاوت با ترک‌های لایهٔ رنگ در دیوارنگاره‌ها
۷	وجود قاب شیشه‌ای غیرقابل انتقال و چسبیده‌شده روی نقاشی بر سطح دیوار
۸	پیداکردن شواهدی از چارچوب نقاشی چسبیده‌شده به بدنهٔ معماری
۹	شکل خاص کرباس و قاب نقاشی‌های موجود در موزه (بخش بالایی نقاشی به شکل قوس طاقچه‌ها در معماری هستند)
۱۰	دیده‌شدن بافت کرباس در زیر لایهٔ رنگ در دیوارنگاره
۱۱	دیده‌شدن لبهٔ کرباس نقاشی بر سطح دیوار

منبع: نگارنده

کاخ عالی‌قاپوی اصفهان: روی دیوار غربی ایوان شرقی طبقهٔ سوم کاخ عالی‌قاپوی اصفهان، اثر دو دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه قابل‌مشاهده است (تصویر ۲ و ۳).

تصویر ۲ و ۳. محل قرارگیری دو دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه و ایوان شرقی طبقهٔ سوم عمارت عالی‌قاپوی اصفهان

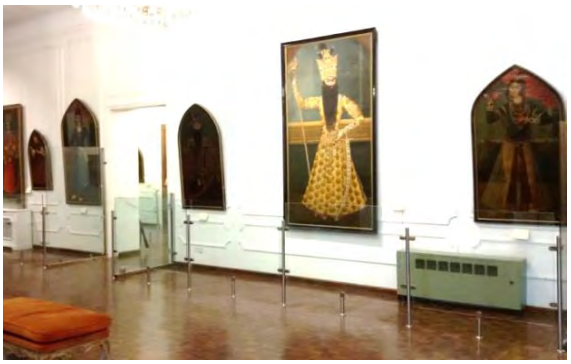
منبع: نگارنده

با توجه به جزئیات باقی‌مانده از اجزای نقاشی و در مقایسه با دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ داخل تالار طبقهٔ سوم همین بنا که چهار دیوارنگارهٔ بوم‌پارچهٔ داخل تالار در مقاله‌ای معرفی شده است (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۳۵؛ حمزوی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۹)، این نتیجه حاصل شد که شیوه و مراحل اجرای این دو اثر با دیگر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ این بنا یکی است؛ به این معنا که نقاشی روی کرباس به‌وسیلهٔ میخ بر سطح دیوار چسبانده شده و سپس در ادامهٔ نقاشی، قسمت بالا و پایین کرباس بر سطح دیوار نقاشی شده است (دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه به‌همراه دیوارنگارهٔ تکمیلی).

در دوره‌های گذشته در این دو اثر، نقاشی روی کرباس مفقود شده و فقط تعدادی از میخ‌ها و بخشی از لایهٔ رنگ در قسمت بالا و پایین تابلو باقی مانده است. همچنین شایان ذکر است که هیچ‌گونه عملیات حفاظتی و هیچ اقدامی برای نمایش بهتر این دو اثر انجام نپذیرفته است. این آثار به حدی مهجور مانده که تاکنون کسی درمورد بوم‌پارچه‌بودن آن صحبتی به میان نیاورده و کاملاً ناشناخته مانده است (جدول ۴).

موزهٔ هنرهای معاصر در مجموعهٔ سعدآباد تهران: در موزهٔ هنرهای معاصر در مجموعهٔ سعدآباد تهران نقاشی‌هایی وجود دارد که با تکنیک رنگ و روغن روی کرباس اجرا شده است. در بیشتر موارد، قسمت بالایی نقاشی به شکل قوس (قوس پنج او هفت) بوده که طاقچه‌ها و قوس‌های معماری را به بیننده القا می‌کند (تصویر ۴). این نقاشی‌ها در زمان اجرا، دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه بوده که در دوره‌های بعد، از ساختار معماری جدا شده و در حال حاضر به‌عنوان نقاشی سه‌پایه‌ای نمایش داده می‌شود (برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به حمزوی، ۱۳۹۵).

امامزاده حسین قزوین: در هر ضلع از گنبدخانهٔ امامزاده حسین، یک در ورودی قرار دارد که در بالای هریک، دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه‌ای اجرا شده است. قاب دور نقاشی‌ها با شیوهٔ آینه‌کاری اجرا شده و روی نقاشی شیشه نصب شده است (تصویر ۵). در برخی منابع به دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه با موضوع کتیبهٔ نقاشی که چهل اثر بود اشاره شده است، ولی این چهار دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه ناشناخته است (جدول ۳).



تصویر ۴. تعدادی از نقاشی‌های موزهٔ هنرهای معاصر مجموعهٔ سعدآباد تهران که در گذشته دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه بوده‌اند (منبع: نگارنده)

تصویر ۵. دیوارنگارهٔ بوم‌پارچهٔ ضلع شمالی گنبدخانهٔ امامزاده حسین قزوین (منبع: نگارنده)

کلیسای وانک اصفهان: معروف‌ترین کلیسای جلفای اصفهان، کلیسای وانک است که به نام‌های سن‌سور و آمناپرکیج نیز نامیده می‌شود (نرسیسیانس، ۱۳۹۰: ۶۴). دو دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه روی ستون‌های رواق شمالی نمازخانهٔ کلیسای وانک اجرا شده که روی آن‌ها شیشه نصب شده است. تصویر خواجه پطروس ولیجانیان روی کرباس اجرا و روی ستون شمالی چسبانده شده و حاشیهٔ آن نیز با تکنیک کاشی معرق هندسی تزئین شده است. این اثر به دیوارنگاره تبدیل شده و جزئی از ساختار معماری محسوب می‌شود. همچنین تصویر خواجه آودیک استپانوس ماردیروسیان روی کرباس کشیده شده و به سطح ستون جنوبی در همین رواق چسبانده شده است. اطراف این اثر به شیوهٔ آرایهٔ گچی فرنگی تزئین شده است. تکنیک

اجرای هردو اثر، رنگ و روغن است. متأسفانه اطلاعاتی در زمینهٔ تاریخ اجرا و همچنین هویت هنرمندان این آثار موجود نیست (جدول ۳).

عمارت کلاه‌فرنگی موزهٔ پارس شیراز: باغ نظر، عمارت کلاه‌فرنگی یا آرامگاه وکیل نام یکی از بناهای تاریخی دورهٔ زندیه در شیراز است که به دستورکریم‌خان زند ساخته شده است (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۱). آثار نقاشان معروف دورهٔ زندیه نظیر آقا صادق، میرزا بابا نقاش‌باشی و جعفر به‌همراه آثاری از نقاشان معاصر مانند صدرالدین شایسته و میرمصور (شاگردان کمال‌الملک) در این بنا به چشم می‌خورد (جباری راد، ۱۳۸۷: ۳۸). تعدادی از نقاشی‌های این بنا به شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه نمایش داده می‌شود (تصویر ۶) (جدول ۳).

کاخ ملت در مجموعهٔ سعدآباد تهران: در قسمت زیر سقف سرسرای دوم کاخ ملت، چهار نقاشی روی کرباس وجود دارد که بر سطح دیوار چسبانده و درواقع تبدیل به دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه شده است. موضوع این نقاشی‌ها برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی است که حسین طاهرزادهٔ بهزاد آن‌ها را به سبک قهوه‌خانه‌ای و با تکنیک رنگ و روغن اجرا کرده است. اندازهٔ طول نقاشی‌ها حدود شش متر است (تصویر ۷). همچنین در تالار پذیرایی بزرگ کاخ ملت، دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه‌ای وجود دارد که هم موضوع نقاشی اروپایی و هم شیوهٔ اجرای اثر مانند دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ اروپایی است. اطراف نقاشی یک کادر گچی اجرا شده که شبیه به قاب، اثر را دربرگرفته است (جدول ۳).

تصویر ۶. عمارت کلاه‌فرنگی، موزهٔ پارس شیراز (منبع: نگارنده)

تصویر ۷. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در سرسرای دوم کاخ ملت (منبع: نگارنده)

زورخانهٔ بانک ملی تهران: از قدیمی‌ترین ساختمان‌های زورخانه‌ای در ایران، ساختمان زورخانهٔ بانک ملی ایران در تهران است. این ساختمان در سال ۱۳۲۵ در خیابان فردوسی ساخته و در سال ۱۳۲۶–۱۳۲۷ افتتاح شد. نقاشی‌های چهارخوان داخلی بنا را فتح‌اله عبادی اجرا کرده است (بیاتی، ۱۳۹۲). این چهار نقاشی، به‌صورت دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه درون قوس دیوار اجرا شده که از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این آثار است (تصویر ۸). نقاشی تا قسمت زیر نیم‌گنبد به‌صورت یک‌تکه اجرا و چسبانده شده است. در ادامه، در قسمت نیم‌گنبد، کرباس‌های نقاشی در هشت قسمت (هشت قاچ) بر سطح مقعر دیوار نصب شده است. دلیل اجرای چند تکه در قسمت نیم‌گنبد بالای اثر، مقعربودن زمینه است (جدول ۳).

پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۸. یکی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ زورخانهٔ بانک ملی تهران

تصویر ۹. دیوارنگارهٔ بوم‌پارچهٔ کلیسای استپانوس اصفهان (منبع: نگارنده)

کلیسای استپانوس مقدس: این کلیسا در سال ۱۶۱۴ م. در جلفای اصفهان ساخته شده است. دیوارهای داخلی با گچ پوشانده شده‌اند و نقاشی‌های دیواری بسیار کمی دارند (هوسپیان،

۱۳۸۶). در ارتفاع دومتری از سطح زمین، آثار دیوارنگاره‌هایی مشاهده می‌شود که ظاهراً دور تا دور فضای داخلی کلیسا اجرا شده است. شایان ذکر است که یازده دیوارنگاره در این ردیف باقی مانده است. در ضلع شرقی کلیسا، در محل یکی از دیوارنگاره‌ها (یا پس از بوم‌سازی زمینه، در این قسمت نقاشی کشیده نشده یا دیوارنگاره کاملاً از بین رفته است)، نقاشی روی کرباس به سطح دیوار چسبانده شده و درواقع تبدیل به دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه شده است (تصویر ۹). تاریخ این نقاشی مربوط به سال ۱۹۱۱ م. است (جدول ۳).

خانهٔ حاج رسولی‌ها: این خانه در دورهٔ اول حکومت قاجاریه (هم‌زمان با سلطنت آغامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه) ساخته شده و از جریانات حاکم در سیاست اقتصاد آن دوره تأثیر پذیرفته‌اند. این دوره هم‌زمان با وزارت میرزا حسین‌خان صدر اصفهانی (نظام‌الدوله)، با رونق‌گرفتن شهر اصفهان همراه است. اوج تزئینات این خانه در تالار مرکزی است (قاسمی سیچانی و معماریان، ۱۳۸۹: ۹۱). در مرمت‌های صورت‌گرفته در دههٔ گذشته، چهار دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه در تالار مرکزی خانهٔ حاج‌رسولی‌ها اجرا شده است. این نقاشی‌ها به‌وسیلهٔ چسب و میخ روی سطح دیوار نصب و در پایان، نوار باریک چوب در لبهٔ نقاشی به سطح دیوار چسبانده شده است (جدول ۴).

جدول ۴. نتیجهٔ شناسایی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ناشناختهٔ ایران با تکیه بر معیارهای معرفی‌شده

دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه	موضوع نقاشی	شیوهٔ اجرا
کاخ عالی‌قاپوی اصفهان	بخش اصلی نقاشی مفقود شده است.	نقاشی روی کرباس اجرا و کرباس به کمک میخ بر سطح دیوار نصب (در حال حاضر رد میخ قابل‌مشاهده است) و نقاشی، روی دیوار تکمیل شده است.
امامزاده حسین قزوین	نقاشی تصویری	نقاشی روی کرباس بر سطح دیوار قرار گرفته و قاب گچی بر دورتادور آن اجرا و شیشه‌ای روی اثر نصب و درنهایت اطراف اثر آینه‌کاری شده است.
کلیسای وانک اصفهان	نقاشی تصویری	نقاشی روی کرباس بر سطح دیوار قرار گرفته و قاب گچی بر دورتادور آن اجرا و شیشه‌ای روی اثر نصب شده است.
عمارت کلاه‌فرنگی موزهٔ پارس شیراز	نقاشی تصویری	نقاشی روی کرباس به‌همراه چارچوب داخل قوس دیوار قرار گرفته است.

ادامه جدول ۴. نتیجهٔ شناسایی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ناشناختهٔ ایران با تکیه بر معیارهای معرفی‌شده

دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه	موضوع نقاشی	شیوهٔ اجرا
کاخ ملت در مجموعهٔ سعدآباد تهران	نقاشی تصویری	کرباس نقاشی‌شده به‌وسیلهٔ چسب و میخ به سطح دیوار چسبانده شده است.
زورخانهٔ بانک ملی تهران	نقاشی تصویری	کرباس نقاشی‌شده بر سطح داخلی قوس نصب شده است. برای بخش نیم‌گنبد مقعر، کرباس نقاشی‌شده به هشت قسمت برش خورده و سپس چسبانده شده است.
کلیسای استپانوس مقدس (اصفهان)	نقاشی تصویری	کرباس نقاشی‌شده، به‌وسیلهٔ چسب و میخ روی سطح دیوار نصب شده است.
خانهٔ حاج رسولی‌ها (اصفهان)	نقاشی تصویری	کرباس نقاشی‌شده به‌وسیلهٔ چسب و میخ روی سطح دیوار نصب و در پایان، نوار باریک چوب در لبهٔ نقاشی به سطح دیوار چسبانده شده است.

منبع: نگارنده

تحلیلی از نگاه جامعه‌شناسی هنر

همان‌طور که درنتیجهٔ بررسی میدانی و کتابخانه‌ای درخصوص شناسایی و شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه ارائه شده است، از نظر کمیت اگر به این آثار نگاره شود، بیشتر آثار موجود مربوط به بناهای وابسته به دولت یا بناهای عام‌المنفعهٔ مردمی است. به نظر می‌رسد سرمایهٔ مادی و پایگاه اقتصادی می‌تواند از جایگاه ویژه‌ای در حوزهٔ خلق دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه برخوردار باشد. پیر بوردیو با نگاهی بر نظریهٔ قشربندی وبر و انجام مطالعات میدانی فراگیر ادعا کرد که بین سرمایه و سلیقهٔ فرهنگی از یک سو، و سرمایه و پایگاه اقتصادی از طرف دیگر، رابطه‌ای بسیار قوی و مستقیم وجود دارد. همچنین افراد با سرمایهٔ اقتصادی کمتر، سرمایهٔ فرهنگی کمتری نیز دارند (یگانه و سیدین، ۱۳۹۱: ۱۱۴). نکتهٔ دیگری که درخصوص خلق دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه باید مدنظر قرار گیرد، موضوع طبقات اجتماعی جامعه است. در دوره‌های تاریخی مختلف در ایران، هرکدام از طبقات اجتماعی سلیقهٔ متفاوتی داشته‌اند که این

اختلاف‌سلیقه، بر موضوع اثر و همچنین بر شیوهٔ خلق اثر تأثیرگذار بوده است. هریک از طبقات اجتماعی مجموعه‌ای از سلیقه‌های متفاوت را تشکیل می‌دهند که اعضای آن، از محتوای فرهنگی انتخاب‌های مشابه می‌کنند و برای محتویات فرهنگی، ارزش‌ها یا ترجیحات برابر دارند؛ اگرچه عوامل منطقه‌ای، مذهبی، نسلی و قبیله‌ای به برخی تفاوت‌ها در این گروه‌ها مربوط می‌شود (Gans, 1999). پیر بوردیو براساس نتایج مطالعات خود، رابطهٔ بین سلیقه و طبقهٔ اجتماعی را مستقیم و به‌گونه‌ای آینه‌ای قلمداد می‌کند و برای اثبات ایده‌ای می‌کوشد که به موجب آن، انتخاب‌های زیباشناختی نه‌فقط ذهنی نیستند، بلکه تابعی از وابستگی اجتماعی‌اند. او به کمک آمار نشان می‌دهد سلایق فرهنگی مانند دیگر ویژگی‌ها و سلایق افراد، حاصل و نشانهٔ طبقه و پایگاه اجتماعی–اقتصادی افراد است. بوردیو سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را برای بیان اندیشه‌اش تعریف می‌کند و روابط و وابستگی‌ها را به کمک آن‌ها می‌سنجد (بوردیو، ۱۳۹۰). در رویکردی جامعه‌شناختی به مبانی هنر، زبان و بیان هنری را زبان و بیان فرهنگی و اجتماعی دانسته‌اند؛ زیرا هنر نقشی مهم و اساسی در فرهنگ‌پذیری دارد (مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۲۰۰).

برای شناخت کامل دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، دو بخش اصلی حائز اهمیت است: ۱. بخش فنی (مواد تشکیل‌دهنده، لایه‌های قرارگیری، مراحل اجرا، چگونگی نصب در فضای معماری و نمایش آن)؛ ۲. بخش مفاهیم اثر: بخش فنی با مطالعه از نزدیک و استفاده از ابزار و دستگاه‌های مناسب قابل‌شناسایی است. برای شناخت مفاهیم اثر، بهتر است به سه نکته توجه شود: ۱. ادراک؛ ۲. زیبایی‌شناسی؛ ۳. مخاطب.

ادراک به‌طور اعم، به معنای علم و آگاهی انسان از جهان بیرون و دنیای درون است و از دیرباز به‌عنوان اساس شناخت و شناسایی انسان، موضوع بحث فلاسفه بوده است (ایروانی و خداپناهی، ۱۳۸۵: ۱). در رویارویی مخاطب با اثر هنری، قواعد، هنجارها و ارزش‌هایی که بر ادراک حاکم است، ارزیابی زیبایی‌شناسانهٔ او را شکل می‌دهد. درواقع ادراک زیبایی‌شناختی یک اثر هنری، به‌صورت اجتماعی شکل می‌گیرد و از طریق یادگیری کسب می‌شود (یوسفی و زارع خلیلی، ۱۳۹۷: ۱۶۷). تجربهٔ زیبایی‌شناختی، بیشتر در بستر تجربهٔ حسی پدید می‌آید یا از آن ناشی می‌شود؛ برای مثال ما از طریق مشاهدهٔ صورت‌ها، خطوط، رنگ‌ها، فضاها و چینی‌جاهای یک اثر نقاشی به تجربهٔ زیبایی‌شناختی آن نائل می‌شویم و همراه با مشاهدهٔ عناصر مزبور در آن،

چیزهایی از قبیل سرزندگی یا آرامش، سردی و ملال، تحرک یا سکون، زمختی، وضوح و شفافیت، احساسات رقیق یا شوخ‌طبعی و بهجت آفرینی یا اضطراب آن را تجربه می‌کنیم (کالینسون، ۱۳۸۸: ۱۵).

در بحث مفاهیم، این نکته حائز اهمیت است که همواره هنر اطلاعاتی از جامعه را منتقل می‌کند (الکساندر، ۱۴۰۰: ۵۴). هنر بیانگر واقعیت‌های اجتماعی است و جامعه را بازتاب می‌دهد (ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۲۵). تعامل سازنده با مخاطب، رمز پایایی و ماندگاری هنر است (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۱). هنر در ذات خود موضوعی تعاملی میان هنرمند و مخاطب است. هنر جایگاهی هویت‌ساز و معناساز دارد. در تحلیل هنر، روش تبادل‌نظر فرهنگی به ساخت هویت منتهی می‌شود. اثر هنری به انسان در معنایابی و معناکردن جهان کمک می‌کند (مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۲۰۸). دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه می‌توانند مانند دیگر گونه‌های آثار نقاشی، بخشی از واقعیت‌های جامعه را منتقل کنند. به‌دلیل اینکه فن ساخت این آثار، متمایز از دیوارنگاره‌های معمول و متواتر است، برخی از محدودیت‌های آن‌ها را ندارد؛ برای مثال هنرمند با سهولت بیشتری می‌تواند برای بخش‌های مختلف معماری، نقاشی بکشد یا می‌تواند در کارگاه خود نقاشی را به اتمام برساند و سپس در محل مورد نظر نصب کند. این سهولت در اجرا در مقایسه با دیوارنگاره‌ها می‌تواند سبب ایجاد تفاوت‌هایی در مفاهیم اثر شود.

نمونه‌هایی از دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه در کلیسای مریم اصفهان وجود دارد که در ونیز و توسط هنرمند ونیزی اجرا شده است. هنرمند، اثر معماری را ندیده است، ولی برای آن بنا با موضوعی مرتبط، نقاشی‌ها را اجرا کرده است که در ادامه تبدیل به دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه شده است. این ویژگی را دیوارنگاره‌های معمول ندارند؛ بنابراین مطالعهٔ مفهومی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه می‌تواند از اهمیت زیادی برخوردار باشد. در فرهنگ بصری درمورد اینکه چگونه یک اثر هنری در بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و مذهبی خاص خود عمل کرده یا عمل خواهد کرد، تأکید خواهد شد. فرهنگ بصری بیشتر بر جنبه‌ها و معنای فرهنگی تصاویر و آثار هنری تکیه کرده است (Irvine, 2011: 42).

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالعات و بررسی‌های صورت‌گرفته در این پژوهش، در حوزهٔ چگونگی تشخیص و شناسایی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه از دیوارنگاره، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه دارای ویژگی‌هایی هستند که می‌توان با توجه به این ویژگی‌ها، این‌گونه از دیوارنگاره‌ها را از دیوارنگاره‌های معمول شناسایی کرد. به‌منظور شناسایی این‌گونه از نقاشی‌ها، یازده پارامتر در این مقاله معرفی شده است که باید مدنظر قرار گیرد.

همچنین از دیدگاه جامعه‌شناختی، مطالعات و بررسی‌ها نشان داد اجرای دیوارنگاره به شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه می‌تواند برخی از مشکلات را از سر راه هنرمندان نقاش و همچنین صاحبان آثار نقاشی روی کرباس بردارد که این دلایل سبب ترغیب برای استفاده از شیوهٔ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه شده است. از جمله مشکلاتی که با اجرای این شیوه حل می‌شود می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد (پاسخ پرسش اول): ۱. هزینه‌بربودن اجرای برخی از دیوارنگاره‌ها؛ ۲. صرف زمان زیاد برای اجرای برخی از دیوارنگاره‌ها؛ ۳. مشکلات ناشی از حضور هنرمند در بنای مورد نظر به لحاظ بعد مسافت؛ ۴. شرایط سخت قرارگرفتن هنرمند در بنا به‌منظور اجرای دیوارنگاره (اجرای دیوارنگاره در ارتفاع زیاد یا سقف بنا)؛ ۵. ناشناخته‌بودن شیوهٔ نمایش نقاشی روی کرباس به کمک قاب.

در ادامهٔ مطالعات انجام‌شده در این پژوهش، به متغیرهایی دست یافتیم که با توجه به آن‌ها می‌توان شیوه و مراحل اجرای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران را شناسایی کرد (پاسخ پرسش دوم): الف) مطالعهٔ منابع مکتوب (متون تاریخی، هنری و سفرنامه‌ها)؛ ب) مصاحبه با افراد صاحب‌نظر (در حوزهٔ نقاشی و مرمت نقاشی)؛ پ) نمونه‌برداری از اثر و انجام مطالعات لایه‌نگاری و فن‌شناسی؛ ت) بررسی سطوح معماری که نقاشی روی آن چسبانده شده است و همچنین بررسی چگونگی قرارگیری کرباس نقاشی‌شده در کنار یکدیگر و همچنین بررسی موضوع نقاشی و ارتباط این عوامل با یکدیگر؛ ث) بررسی رد لایهٔ رنگ بر سطح دیوار و همچنین شناسایی موقعیت قرارگیری میخ‌ها بر سطح دیوار؛ ج) شناسایی نحوهٔ اتصال اثر بر سطح دیوار (به‌وسیلهٔ چسب، میخ، گچ، بست فلزی یا تلفیق این موارد)؛ چ) شناسایی لایه‌های زیر کرباس؛ ح) شناسایی اختلاف در لایه‌های بخشی از یک دیوارنگاره.

با توجه به متغیرهای ذکرشده، درنتیجهٔ مطالعات و بررسی‌های میدانی، درمجموع به سیزده شیوهٔ مختلف اجرای دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه در ایران دست یافتیم (پاسخ پرسش سوم) که قبلاً هفت مورد آن معرفی شده بود و در این پژوهش شش مورد دیگر معرفی شده است. به‌منظور حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه باید به شیوه‌های اجرا احترام گذاشت و در مراحل مرمتی نباید در این شیوه‌ها تغییری ایجاد شود.

برای شناخت کامل دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، دو بخش اصلی، حائز اهمیت تشخیص داده شد: ۱. بخش فنی (مواد تشکیل‌دهنده، لایه‌های قرارگیری، مراحل اجرا و چگونگی نصب در فضای معماری و نمایش آن)؛ ۲. بخش مفاهیم اثر. بخش فنی با مطالعهٔ میدانی و مشاهده از نزدیک و استفاده از ابزار و دستگاه‌های مناسب قابل‌شناسایی است. برای شناخت مفاهیم دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، سه نکته پیشنهاد شد که بهتر است به آن توجه شود: ۱. ادراک؛ ۲. زیبایی‌شناسی؛ ۳. مخاطب.

سپاسگزاری

نویسنده لازم می‌داند از کمک‌ها و راهنمایی‌های بی‌دریغ آقای دکتر حسین احمدی، آقای دکتر رسول وطن‌دوست، آقای دکتر حسام اصلانی و خانم دکتر فاطمه سلحشور سپاسگزاری کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۸۶). نقاشان دورهٔ قاجار، گلستان هنر، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، ۹، ۷۴-۸۱.

۲. اثنی‌عشری، نفیسه (۱۳۹۷). واکاوی بسترهای اجتماعی مؤثر بر اقدامات نوگرایانهٔ صنیع‌الملک (پدر گرافیک مطبوعاتی ایران). جامعه‌شناسی هنر ادبیات، ۱۰(۲)، ۱۱۵-۱۴۳.

۳. اسکارچیا، جان روبرتو (۱۳۸۴). هنر صفوی، زند و قاجار. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.

۴. اصلانی، حسام (۱۳۹۱). فن‌شناسی آرایه‌های‌گچی در معماری ایران دوران اسلامی. رسالهٔ دکتری مرمت اشیای تاریخی و فرهنگی. دانشکدهٔ مرمت. دانشگاه هنر اصفهان.

۵. الکساندر، ویکتوریا دی (۱۴۰۰). جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر. ترجمهٔ اعظم راودراد. چاپ چهارم. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

۶. الئاریوس، آدام (۱۳۶۳). سفرنامهٔ آدام الئاریوس (بخش ایران). ترجمهٔ احمد بهپور. تهران: سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار.

۷. امیر معزی سمرقندی (قرن ششم ه.ق). دیوان کامل امیر معزی. تصحیح ناصر حیری (۱۳۶۲). تهران: مرزبان.

۸. ایروانی، محمود و خداپناهی، کریم (۱۳۸۵). روان‌شناسی احساس و ادراک. تهران: سمت.

۹. باستید، رژه (۱۳۷۴). هنر و جامعه. ترجمهٔ غفار حسینی. تهران: توس.

۱۰. برندی، چزاره (۱۳۸۸). نظریه‌های مرمت (تئوری مرمت). ترجمهٔ پیروز حناچی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۱. بوردیو، پیر (۱۳۹۰). تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: ثالث.

۱۲. پاکباز، رویین (۱۳۸۵). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

۱۳. پوپ، آرتور آپهام و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. گروه مترجمان. جلد سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۴. تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۳۶). سفرنامهٔ تاورنیه. ترجمهٔ ابوتراب نوری. تصحیح حمید شیرانی. چاپ دوم. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

۱۵. ترکاشوند، نازبانو (۱۳۸۸). اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر: مطالعهٔ موردی: نگارهٔ بهرام گور در قصر هفت‌گنبد (۸۱۳ ق). هنرهای-تجسمی (هنرهای زیبا)، ۴، ۲۵-۳۲.

۱۶. جباری‌راد، حمید (۱۳۸۷). کمال‌الملک استاد استادان در مدرسهٔ صنایع مستظرفه، هنر و معماری. رشد آموزش هنر، ۱۳، ۳۲-۴۱.

۱۷. جمالزاده، محمدعلی (۱۳۴۴). کمال‌الملک، مجلهٔ هنر و مردم، ۳۵، ۶-۱۹.

۱۸. جنسن، چارلز (۱۳۸۴). تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی. ترجمهٔ بتی آواکیان. تهران: سمت.

۱۹. حدادی، محمد و محمدی آچاچلویی، محسن (۱۳۹۲). بررسی اسناد تعمیرات تابلوهای کاخ گلستان، صاحبقرانیه و فرح‌آباد. فصلنامهٔ گنجینهٔ اسناد، ۲۳(۱)، ۸-۹۹.

۲۰. حمزوی، یاسر، احمدی، حسین و وطن‌دوست، رسول (۱۳۹۴). بررسی تاریخی و فنی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کلیساهای ایران (مطالعهٔ موردی: کلیسای وانک اصفهان، کلیسای مریم اصفهان و کلیسای مریم تبریز). پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۵(۲)، ۱۷-۳۲.

۲۱. حمزوی، یاسر، وطن‌دوست، رسول، و احمدی، حسین (۱۳۹۵). بررسی و شناخت ماهیت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌عنوان شیوه‌ای خاص از آرایه‌های معماری اسلامی ایران. پژوهش‌های معماری اسلامی، ۴(۱۳)، ۱۳۰-۱۴۸.

۲۲. حمزوی، یاسر، وطن‌دوست، رسول و احمدی، حسین (۱۳۹۶). مطالعهٔ دیوارنگاره‌های‌بوم‌پارچهٔ دورهٔ اسلامی در ایران و منتخبی از آثار کشورهای اروپایی. پژوهش هنر، ۷(۱۳)، ۴۳-۵۷.

۲۳. دلاواله، پیترو (۱۳۹۰). سفرنامهٔ پیترو دلاواله. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۴. دیویس، دنی، هفریچر، جاکوبز، روبرتز، سیمون (۱۳۸۸). تاریخ هنر جنسون. ترجمهٔ فرزان سجودی و دیگران. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

۲۵. ذکاء، یحیی (۱۳۸۲). زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک: ابوالحسن غفاری (۲۸۳-۱۲۲۹ ق). ویرایش و تدوین: سیروس پرهام، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، سازمان میراث فرهنگی کشور.

۲۶. ذکاء، یحیی (۱۳۴۲الف). ایوان تخت مرمر. مجلهٔ هنر و مردم، ۷، ۲۷-۳۵.

۲۷. ذکاء، یحیی (۱۳۴۲ب). میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری: مؤسس نخستین هنرستان نقاشی در ایران. مجلهٔ هنر و مردم، ۱۱، ۱۶-۳۳.

۲۸. اتینگهاوزن، ریچارد، یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). اوج‌های درخشان هنر ایران. ترجمهٔ هرمز عبدالهی و روئین پاکباز. تهران: آگاه.

۲۹. رستمی، محبوبه (۱۳۸۹). موزهٔ پارس: عمارت کلاه‌فرنگی. کرج: سردبیر.

۳۰. زکی محمدحسن (۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام. ترجمهٔ محمدعلی خلیلی. چاپ سوم. تهران: اقبال.

۳۱. سلیمانی، پروین و شیشه‌بری، طاهره (۱۳۹۶). شناسایی مواد دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه با تکیه‌گاه کاغذی مسجد ملا اسماعیل یزد. پژوهههٔ باستان‌سنجی، ۳(۱)، ۶۵-۷۶.

۳۲. شاردن، جان (۱۳۷۹). سفرنامهٔ شاردن. ترجمهٔ حسین عریضی. اصفهان: گلها.
۳۳. طالبیان، محمدحسن (۱۳۸۴). نقش مفهوم اصالت در حفاظت محوطه‌های میراث جهانی (تجاربی از دورانتاش برای حفاظت مبتنی بر اصالت). پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری. دانشگاه تهران.
۳۴. عبدی‌بیگ شیرازی و خواجه زین‌العابدین علی (۱۹۷۴). دوحه‌الازهار. تصحیح: علی مینایی تبریزی و ابوالفضل رحیموف. مسکو: دانش.
۳۵. عرب، سمیرا (۱۳۸۶). نگاهی به تأثیر نقاشی اروپایی در ایران، به مناسبت نمایشگاه مروری بر نقاشی دورهٔ افشاریه، زندیه و قاجاریه در فرهنگستان هنر. رشد آموزش هنر، ۹، ۲۰-۲۷.
۳۶. عمادی، محمدرضا (۱۳۸۵). عوامل تأثیرپذیری دیوارنگاره‌های سنتی از شیوهٔ اروپایی در بناهای تاریخی شهر اصفهان. مجلهٔ علمی-پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۲(۴۴-۴۵)، ۱۶۵-۱۸۱.
۳۷. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۸۱). شاهنامهٔ فردوسی. تصحیح سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۳۸. فلسفی، نصراله (۱۳۷۱). زندگانی شاه‌عباس اول. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی.
۳۹. قاسمی سیچانی، مریم، معماریان، غلامحسین (۱۳۸۹). گونه‌شناسی خانهٔ دورهٔ قاجار در اصفهان. نشریهٔ هویت شهر، ۵(۷)، ۸۷-۹۴.
۴۰. قاضیها، فاطمه (۱۳۹۱). نقاشی‌های ناصرالدین‌شاه. بخارا، ۸۹-۹۰، ۴۵۳-۴۶۸.
۴۱. کالینسون، دایانه (۱۳۸۸). تجربهٔ زیباشناختی. ترجمهٔ فریده فرنودفر. تهران: فرهنگستان هنر.
۴۲. کریمی، علی (۱۳۴۲). مینیاتور ایرانی. هنر و مردم، ۷، ۴۰-۴۲.
۴۳. کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). سفرنامهٔ کمپفر. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. چاپ سوم. تهران: خوارزمی.
۴۴. کمره‌ای، محمدرضا (۱۳۸۹). تاریخ هنر نقاشی ایران. تهران: مشق هنر.
۴۵. گری، بازیل (۱۳۶۹). نقاشی ایران. ترجمهٔ عربعلی‌شروه. تهران: عصر جدید.
۴۶. محمدی، محسن، محمدی، محمد، خواجه‌پور، منصور (۱۳۹۲). بازشناسی و حفاظت ارزش‌های موجود در اثر تاریخی قبهٔ سبز کرمان. مطالعات شهر ایرانی-اسلامی، ۱۲، ۷۹-۸۸.
۴۷. مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: تزئینات معماری. چاپ دوم. تهران: سمت.
۴۸. منشی قمی، قاضی میراحمد بن شرف‌الدین (۱۳۶۶). گلستان هنر. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. چاپ سوم. تهران: کتابخانهٔ منوچهری.

۴۹. مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۸۱). هنر اسلامی در چالش با مفاهیم معاصر و افق‌های جدید. هنرهای زیبا، ۱۲، ۲۳-۳۲.

۵۰. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۹). رویکردی جامعه‌شناختی به رسالت هنرمند متعهد، نمونهٔ مطالعاتی: نقاشی‌های نهضت بیداری اسلامی. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۲(۲)، ۱۹۹-۲۲۰.

۵۱. نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۹۰). تأثیر تجارت بر توسعهٔ هنر نقاشی جلفای اصفهان در عصر صفوی. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۳(۲)، ۵۵-۷۳.

۵۲. نوروزی، نسترن (۱۳۹۶). خوانش جامعه‌شناختی مضامین کاشی‌های تکیهٔ معاون‌الملک. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۹(۲)، ۲۱۳-۲۵۲.

۵۳. وطن‌دوست، رسول، فرهنگ، مظفر، شایگان‌فر، نادر، طباطبایی، زهره (۱۳۹۳). مقایسهٔ رویکردهای حفاظت و نسبت آن‌ها با خوانش و درک اثر هنری. مرمت و معماری ایران، ۴(۷)، ۲۹-۴۰.

۵۴. ویور، مارتین. ای. (۱۳۵۶). بررسی مقدماتی دربارهٔ مسائل حفاظتی پنج بنای تاریخی ایران (بقعهٔ شیخ صفی اردبیلی، مسجد جامع قروه، مسجد وکیل شیراز، مسجد خان شیراز، مسجد نو شیراز). ترجمهٔ کرامت‌اله افسر. تهران: سازمان حفاظت آثار باستانی ایران.

۵۵. هوسپیان، شاهن (۱۳۸۶). معماری کلیساهای اصفهان. فصلنامهٔ فرهنگی پیمان، ۱۰(۴۰).

۵۶. یگانه، سیروس، سیدین، سید محمدرضا (۱۳۹۱). بررسی نظریه‌های معاصر جامعه‌شناسی دربارهٔ ذوق هنری و لایه‌بندی اجتماعی و سنجش مصرف موسیقی دانشجویان دانشگاه‌های تهران. نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، ۵، ۱۱۳-۱۲۷.

۵۷. یوسفی، رسول، زارع خلیلی، فتح‌الله (۱۳۹۷). عوامل اجتماعی مؤثر بر ادراک زیبایی‌شناختی هنر (مطالعهٔ موردی: دو دانشکدهٔ دانشگاه شیراز در سال ۱۳۹۷). جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۰(۲)، ۱۴۳-۱۷۱.

58. Blair, S. S. (1987). The Epigraphic Program f the Tomb of Uljaytu at Sultaniyya: Meaning in Mongol Architecture. Islamic Art, 2, 43-96.
59. Boston public library (2014). The Sargent Murals at the Boston Public Library(History, Interpretation, Restoration), http://sargentmurals.bpl.org/site/index.html, 30/10/2014
60. Brandi, C. (2005). Theory of Restoration. Giuseppe Basile, Rom: Institute Centrale Pre IL Restauro.
61. Carswell, J. (1968). New Julfa The Armenian Churches and Other Buildings. Clarendon Press. Oxford.
62. Eikema Hommes, M. V., & Speleers, L. (2011). Nine Muses in the Oranjezaal: the painting methods of Caesar van Everdingen and Jan Lievens confronted. Studying old master Paintings Technology and Practice, Archetype Publication Ltd in association with the national Gallery, London, pp. 157-164.

63. Fort, R., Alvarez, B., Lopez, M., & Mingarro, F. (2004). The efficiency of urban remodeling in reducing the effects of atmospheric Poiiution on monuments. Air Pollution and Cultural Heritage, London: Taylor & Francis Group.
64. Frame, K., & Lees, S. J. (2007). Mural paintings within the Historic Royal Palaces: our approach to their continuous care. All Manner of Murals: The History, Techniques and Conservation of Secular Wall Paintings, Archetype Publications, English Heritage, the Institute of Conservation, London. PP: 69-78.
65. Froysaker, T., Liu, M., & Ford, T. (2011). Backing Munch - past and present attachments of Edvard Munch's monumental Aula paintings to rigid supports. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2, 257-272.
66. Gans, H. J. (1999). Popular culture and high culture. Basic books, New York.
67. Gombrich, E. H (1971). The Story of Art. New York: Phaidon Publishers INC.
68. Hartt, F. (1989). Art: A History of painting sculpture architecture (3rd Ed.). NewYork, published by Harry N. Abrams, Incorporated.
69. ICOMOS (2003). Principles for the preservation and conservation/restoration of wall paintings, 5th and final draft for adoption at the ICOMOS General Assembly, Victoria Falls.
70. Ilchman, F. (2014). Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540-1560. the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
71. Irvine, M. (2011). The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. Chapter in The Handbook of Visual Culture, ed. Barry Sandy well and Ian Heywood. London and New York: Berg.
72. McKay, M. J. (2002). National Soul: Canadian Mural Painting 1860s-1930s. Canada: McGill-Queen's Press – MQUP.
73. Mengshoel, K., Liu, M., & Froysaker, T. (2012). Shocking a mock-up: recreating the damages and historical treatments found in Edvard Munch`s monumental Aula painting to test materials and procedure for marouflaging a marouflage. In artists footsteps: the reconstruction of pigments and paintings: studies in honour of Renate Wouldhuysen-Keller, Archetype Publications Ltd, London: pp 129-140.
74. Niell, P. (2014). Neoclassical architecture in Spanish colonial America: a negotiated modernity. History Compass, 12(3), 252-262.
75. Safavi, H. (2013). A Hermeneutic Approach to the Tomb Tower of Sheikh Safi al-Din Ardabili's Shrine Ensemble and Khānqāh. Journal of Transcendent Philosophy, Editor Seyed G. Safavi SOAS, University of London, London Academy of Iranian Studies, UK, pp. 7- 32.
76. Teri, H., Kate, O., & Gianfranco, P. (1997). Puvis de Chavanness allegorical murals in the Boston public library: history, technique and conservation.
77. Veliz, Z. (1998). The Restoration of Painting in the Spanish Royal Collections, 1734-1820. Studies in the Painting Restoration, Proceedings of a symposium held in London, 1996, London: Archetype Publications Ltd, P: 43-62.
78. Vidmar, P. (2012). I Turchi Al Solito Crudeli: Images of Paolo Erizzo and the Venetian Heroines Anna Erizzo and Belisandra Maraviglia in Historiagraphy and the Visual Arts. Annales, Ser, Hist, Social, 22(2), 367-384.
79. Wolohojian, S., & Ahinci, A. (2003). A Private Passion: 19th century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthop Collection, Harvard University. New York: Metropolitan Museum of Art.

پی‌نوشت

[۱]. در این تحقیق، دیوارنگاره‌ها از نظر موضوعی به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱. دیوارنگاره‌هایی که روی آن تصویر انسان کشیده شده است؛ ۲. نقاشی‌های تزئینی که شامل گل و گیاه و حیوان به‌صورت واقع‌گرایانه یا انتزاعی است؛ ۳. کتیبه‌هایی که با استفاده از رنگ روی دیوار نوشته شده است (حمزوی، ۱۳۹۵: ۶).

[۲]. در برخی از شیوه‌های اجرایی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، پس از چسباندن نقاشی روی کرباس بر سطح دیوار، ادامهٔ نقاشی بر سطح دیوار انجام شده است تا قاب یا محل مورد نظر تکمیل و پر شود. اندازه و حجم این بخش از نقاشی، به اندازهٔ قاب و اندازهٔ نقاشی روی کرباس بستگی داشته و درواقع پس از چسباندن کرباس به سطح دیوار، فضای باقی‌ماندهٔ اطراف آن به‌صورت نقاشی روی دیوار، تکمیل شده است. در این تحقیق، منظور از دیوارنگارهٔ تکمیلی، همین بخش از دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه است که به‌طور مستقیم بر سطح دیوار اجرا شده است (حمزوی، ۱۳۹۵: ۵).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی