فصلنامه علمی مرمت و معماری ایران
سال دوازدهم، شماره سی‌ام، تابستان ۱۴۰۱

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۲۰
پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۹
صفحات: ۵۶-۴۱
10.52547/mmi.580.14000629

معیارهای حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران

یاسر حمزوی*

چکیده

تمامی مراحل حفاظت از آثار تاریخی باید طبق معیارهایی انجام پذیرد که این معیارها در واقع جداکننده صحیح از ناصحیح هستند. برخی از معیارها صورت کلی دارند و برای همه گونه‌های آثار تاریخی لحاظ می‌شوند و برخی از آنها این‌طور نیستند و گاهی لازم است این معیارها متناسب با ویژگی‌ها و شرایط اثر تعبیر و تفسیر شوند. در این راستا، پرسش پژوهش به این صورت مطرح می‌شود که جهت حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران، چه معیارهای بنیادین (با چه تعبیر و تفسیری) می‌توان مطرح نمود؟ لذا در این پژوهش سعی شده است با مرور منشورها، دستورالعمل‌ها و نظریه‌های بین‌المللی و همچنین بررسی تجربه‌های حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در خارج از ایران، معیارهای بنیادین حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه تبیین شوند تا بتوان با تکیه بر آنها، مداخله‌های صحیحی بر روی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه انجام داد. همچنین با توجه به معیارهای پیشنهادشده با تفسیری متناسب با ویژگی‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، می‌توان تحلیل صحیحی بر اقدامات حفاظتی و مرمتی سال‌ها و دوره‌های گذشته بر روی این‌گونه آثار داشت. هدف از پژوهش پیش رو، تبیین معیارهای بنیادین حفاظتی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه است. در این راستا، تحقیقی کاربردی- توسعه‌ای با روش یافته‌اندوزی؛ الف. مطالعه متون تخصصی، ب. انجام مطالعات و بررسی‌های میدانی، ج. بررسی و تحلیل نتایج حاصل از مطالعه متون تخصصی و مطالعات میدانی، انجام پذیرفته است. با تکیه بر مطالعات انجام‌شده و همچنین تحلیل آنها، معیارهای حفاظتی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (شناخت اثر قبل از هر گونه مداخله، حفظ اصالت اثر، حفظ یکپارچگی اثر، توجه به ویژگی دوگانه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، نمایش صحیح اثر) ارائه شده که برای هر کدام از آنها، مثال‌هایی از آثار ایران و پیشنهادهای مرتبط جهت مداخله‌های مرمتی و نمایش صحیح آثار نیز مطرح شده‌اند. آثار تاریخی در دنیا هم از نظر ماده و فن ساخت و هم از نظر ارزش‌های مختلف در بستر فرهنگی خلق اثر، تنوع زیادی دارند. به این دلیل در مجامع بین‌المللی در خصوص معیارهای حفاظتی، فقط به کلیات پرداخته می‌شود. بنابراین در خصوص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به صورت مشخص به ارائه و تفسیر معیارهای بنیادین پرداخته شد.

کلیدواژه‌ها: دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه، معیارهای بنیادین، حفاظت، مرمت

* استادیار، دانشکده حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. y.hamzavi@tabriziau.ac.ir

مقدمه

در حوزه حفاظت و مرمت، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه از حساسیت بالاتری نسبت به فرسک برخوردار هستند؛ زیرا از مواد و مصالح متعدد و همچنین روش اجرای متفاوتی نسبت به سایر دیوارنگاره‌ها خلق می‌شوند (Teri et al, 1997: 65) و در واقع نقاشی‌هایی که به صورت ترکیبی کار شده، باید با تعمق بیشتری مورد بررسی قرار گیرند (ICOMOS, 2003). دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه، هویتی دوگانه دارد. این دوگانگی، هم در فن ساخت و اجرای آن نمود پیدا می‌کند و هم در آسیب‌هایی که به این آثار وارد می‌شوند بی‌تأثیر نیست و از این‌رو، مستلزم روش برخورد حفاظتی و مرمتی ویژه نسبت به دیوارنگاره‌ها و همچنین نقاشی‌های روی کرباس است. در واقع اقدامات کمی که در ارتباط با حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه انجام پذیرفته، بر اطلاعات صحیح و روزآمد استوار نبوده‌اند و در پی تصمیم‌ها و برنامه‌های متنوع و سلیقه‌ای و بعضاً متضادی که در رابطه با حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه اتخاذ می‌شوند، مشکلاتی در حوزه حفاظت از این آثار به‌وجود آمده‌اند. هر یک از نگرش‌های موجود جهت حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها و یا نقاشی‌های روی کرباس، دارای نقاط قوت و ضعفی است که موجب نبود تفاهم و یا وحدت نظر حفاظتگران در زمینه تئوری‌های مرمت و احیای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه می‌شود. لازم به ذکر است معیارهای بنیادین حفاظتی آثار نقاشی باید در خصوص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه مورد بازنگری قرار گیرند و تفسیری متناسب با ویژگی‌های آنها ارائه شود. در این مورد، ضروری است که پژوهشی صورت گرفته و با توجه به فن ساخت این آثار ارزشمند، معیارهای حفاظت، مرمت و نمایش از آنها بررسی شوند.

با توجه به مسئله مطرح‌شده در این بخش، پرسش اصلی پژوهش حاضر را می‌توان این‌گونه بیان نمود که جهت حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران، چه معیارهای بنیادین (با چه تعبیر و تفسیری) می‌توان مطرح نمود؟ در پاسخ فرضی به این پرسش می‌توان گفت اگرچه بسیاری از اصول و معیارهای حفاظت در خصوص آثار نقاشی مشترک است، ولی در تفسیر این معیارها و اصول بایستی ویژگی‌های منحصربه‌فرد آثار دیده شوند و با توجه به این ویژگی‌ها، تفسیر یا چگونگی رعایت این معیارها می‌تواند متفاوت باشد. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به دلیل دارا بودن ویژگی‌های ذاتی متفاوت با دیوارنگاره‌های معمول و همچنین نقاشی‌های روی کرباس می‌توانند معیارهای مشترک با تفسیری متفاوت داشته باشند.

در این راستا هدف از پژوهش پیش رو، تبیین معیارهای بنیادین حفاظت (شناخت اثر قبل از هر گونه مداخله، حفظ اصالت اثر، حفظ یکپارچگی اثر، توجه به ویژگی دوگانه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، نمایش صحیح اثر) از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه است با تکیه بر ویژگی‌های این‌گونه از آثار و همچنین تفسیر متناسب این معیارها با دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه.

وجوهی که اهمیت و ضرورت انجام چنین پژوهشی را یادآور می‌شوند، می‌توان به این شکل خلاصه کرد: وجود تعداد قابل‌توجهی از آثار با ماهیتی متفاوت از نقاشی روی کرباس و دیوارنگاره‌ها که با شیوه‌های متفاوتی نیز اجرا شده‌اند، شناخت نحوه استقرار و شیوه اجرای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه که دارای اصالت بوده و متفاوت از دیوارنگاره‌ها است، در شیوه حفاظت و مرمت آن تأثیرگذار است و نبود شناخت آن باعث بروز اشکالاتی در طی مراحل مرمتی می‌شود، نبود معیارهای معین و مشخص نمایش دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، نبود معیارهای دقیق تشخیص و تمایز گونه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه از دیوارنگاره‌های معمول و متواتر، نبود اطلاعات کافی در زمینه شناخت ارتباط منطقی این‌گونه آثار با ساختار فضایی معماری آن، وجود تنوع روش برخورد حفاظتی که دلیل آن، عدم وجود روش‌شناسی حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه است.

در پژوهش پیش رو ابتدا مروری بر منشورها، دستورالعمل‌ها و نظریه‌ها در حوزه حفاظت از نقاشی شده و در ادامه، به تجربه‌های حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در خارج از ایران پرداخته شده و در این راستا تحلیلی نیز صورت گرفته است. این دو حوزه نظری و عملی مورد تحلیل واقع شده و در ادامه، با تکیه بر مطالعات انجام‌شده، به معیارهای بنیادین حفاظتی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

در خصوص معیارهای حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران تا کنون مطلبی منتشر نشده است، ولی درباره شناخت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه و همچنین مطالعات فنی بر روی این‌گونه از دیوارنگاره‌ها، چند مقاله منتشر شده که در این بخش به آنها اشاره خواهد شد؛ اولین مقاله در خصوص دیوارنگاره‌های بوم پارچه با عنوان "بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کلیساهای ایران، مطالعه موردی: کلیسای وانک اصفهان، کلیسای مریم اصفهان و کلیسای مریم تبریز" نوشته حمزوی و دیگران (۱۳۹۴) که در آن ابتدا به تعریف واژه دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه پرداخته شده است. در ادامه، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ این سه بنا معرفی شده و مورد تحلیل و مقایسه قرار گرفته‌اند. همچنین در مقاله حمزوی و دیگران (۱۳۹۵)

با عنوان "بررسی و شناخت ماهیت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌عنوان شیوه‌ای خاص از آرایه‌های معماری اسلامی ایران"، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ۱۵ بنا در ایران از نظر فنی بررسی شده و شیوه اجرای آنها مورد شناسایی قرار گرفته و معرفی شده است.

در این بخش می‌توان به منابعی اشاره نمود که نشان‌دهنده مداخله مرمتی بر روی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران هستند؛ نقاشی‌هایی در زمان آقامحمدخان قاجار از قصر زندیه جدا و به تهران منتقل و در کاخ گلستان چسبانده شده‌اند (ذکاء، ۱۳۴۲). در دهه‌های ۱۳۵۰-۱۳۴۰ دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ سقف گنبد بقعه شیخ صفی اردبیلی از سطح دیوار جدا شده و به کارگاه مرمت در همین بنا منتقل شده و پس از مرمت، در محل اصلی چسبانده شده‌اند (آقاجانی اصفهانی، ۱۳۹۱). در نتیجه مطالعات میدانی، مداخلات مرمتی بر روی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در بناهای مختلف تا حدی شناسایی شدند که در این خصوص در منابع مکتوب مطلبی دیده نشد.

در مقاله "شناسایی مواد بوم‌پارچه با تکیه‌گاه کاغذی مسجد ملا اسماعیل یزد، ایران" اثر سلیمانی و شیشه‌بری (۱۳۹۶)، از دیوارنگارهٔ بوم‌پارچهٔ مسجد ملا اسماعیل، نمونه‌برداری شده و با روش‌های شیمی کلاسیک و آنالیزهای دستگاهی، لایه‌های مختلف این اثر را مورد مطالعه و شناسایی قرار داده‌اند. در نتیجه این مطالعه، کربوهیدرات بودن چسب پشت کرباس، پنبه‌ای بودن پارچه و آبرنگ (نقاشی با بست آبی) بودن تکنیک نقاشی آشکار شده است. حمزوی و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان "مطالعه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه دوره اسلامی در ایران و منتخبی از آثار کشورهای اروپایی"، تعدادی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه خارج از ایران و تعدادی از آثار ایران را مطالعه کرده و از نظر ویژگی‌های خاص، با یکدیگر مقایسه کرده و مورد تحلیل قرار داده‌اند.

همچنین در خصوص شیوه اجرا یا تاریخ خلق دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کشورهای اروپایی، به نمونه‌هایی می‌توان اشاره نمود؛ تابلوی تولد ونوس اثر بوتیچلی (جاکوبز و دیگران، ۱۳۸۸) روی پارچه که بر روی تخته چسبیده شده، در سال ۱۴۸۵ م. اجرا شده و بر روی دیوار خانه او در فلورانس ایتالیا چسبانده شده است (Gombrich, 1971; Hartt, 1989). نقاشی به نام عروج حضرت مریم را تیسین در سال ۱۵۱۸-۱۵۱۵ م. بر روی پانل اجرا نمود که در کلیسای فراری[1] در شهر ونیز بر روی دیوار چسبانده شده است (Ilchman, 2014). تعداد ۳۱ دیوارنگاره بوم‌پارچه بر روی سقف قصر دوکاله[2] (Vidmar, 2012)، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در قصر سلطنتی مادرید در سال گاسپارین(Niell, 2014)، آثاری در بنای پانتئون پاریس (Wolohojian & Ahinci, 2003) و آثاری در کتابخانه ملی بستون (Teri et al, 1997)، به این شیوه اجرا شده‌اند.

در کشور هلند، از سال ۱۶۴۸ تا ۱۶۵۲ م. تعداد ۳۰ نقاشی روی کرباس به اندازه نسبتاً بزرگ توسط ۱۲ هنرمند معروف جهت چسبانده شدن در قصر سلطنتی ارنجیزال[3] اجرا و سپس در بنای مورد نظر چسبانده شدند (Eikema Hommes & Speleers, 2011). در قصر سلطنتی تاریخی لندن، تعداد ۲۶ دیوارنگاره بوم‌پارچه بزرگ وجود دارد. از این میان، تعداد ۱۶ نقاشی مربوط به دوره باروک ایتالیا است که هنرمندان بزرگی چون؛ آنتونیو وریو[4]، جیمز تورنیل[5]، پیتر پل روبنس و ویلیام کنت آنها را اجرا نموده‌اند (Frame & Lees, 2007). تعداد ۱۱ نقاشی روی کرباس، اثر ادوارد مونش، بر روی دیوارهای سالن فستیوال دانشگاه اسلو (Mengshoel et al, 2012) در سال ۱۹۱۶ م. چسبانده شده (Froysaker et al, 2011) و در واقع به صورت دیوارنگاره بوم‌پارچه به نمایش درآمده‌اند.

با توجه به مطالعات انجام‌شده، نبود شناخت همه‌جانبه نسبت به حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه آشکارتر شد که در این پژوهش با توجه به اطلاعات پایهٔ به‌دست‌آمده، به این مهم پرداخته خواهد شد. در مجموع، نتیجه مطالعات اولیه نشان می‌دهد که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به صورت ویژه مورد توجه واقع نشده و مطالعات جامعی در خصوص شناخت این آثار و همچنین روش‌های مرمت و نمایش این آثار صورت نگرفته‌اند و نیاز مبرم احساس می‌شود تا به صورت دقیق‌تر و جامع‌تر به این گونهٔ ارزشمند دیوارنگاره‌ها پرداخته شود.

روش پژوهش

در تحقیق پیش رو با استفاده از نتایج تحقیقات بنیادی و نظریه‌های موجود در حوزه حفاظت از نقاشی‌های تاریخی، همچنین با توجه به روش‌های مداخله مرمتی در خارج از ایران در حوزه حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، به منظور بهبود روش‌های حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران، مطالعات و بررسی‌هایی صورت گرفته‌اند تا در نتیجه بتوان دانش نظری روش‌های حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران را توسعه داد. با توجه به ویژگی تحقیق کاربردی، تحقیق حاضر از نظر هدف، یک تحقیق کاربردی است. همچنین بر اساس ویژگی تحقیق توسعه‌ای که وقتی تحقیقی در ادامه تحقیقات قبلی و برای بررسی ابعاد و موضوعات تکمیلی انجام می‌شود و هدف از انجام آن، ایجاد یک معرف جامع‌تر از نتایج تحقیقات انجام‌شده و گسترش دامنه مطالعات این تحقیقات است (نوبخت، ۱۳۹۲)، بنابراین تحقیق پیش رو

یک تحقیق توسعه‌ای است و نوع تحقیق پیش رو از نظر هدف، یک تحقیق کاربردی- توسعه‌ای است.

روش یافته‌اندوزی: الف. انجام مطالعه کتابخانه‌ای (مطالعه منشورها، دستورالعمل‌ها و نظریه‌ها در حوزه حفاظت از نقاشی، مطالعه چگونگی و نتیجه مداخله‌های مرمتی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه) که پس از ارائه نتیجه مطالعات بخش اول، تحلیلی از اقدامات نظری و عملی مطالعه‌شده در حوزه حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه ارائه خواهد شد، ب. انجام مطالعات و بررسی‌های میدانی (در برخی از بناهایی که دارای دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه هستند مانند؛ گنبد سلطانیهٔ زنجان، بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی، کاخ عالی‌قاپو و هشت‌بهشت اصفهان، کلیسای مریم اصفهان، خانهٔ مارتاپیترز اصفهان، کاخ گلستان، امامزاده حسین قزوین، بقعهٔ سید حمزهٔ تبریز، کاخ مرمر)، ج. بررسی و تحلیل نتایج حاصل از مطالعه متونی که مرتبط با حوزه مرمت و تئوری مرمت هستند و همچنین مطالعات میدانی انجام‌گرفته در ایران. در پایان، تحلیل محتوا صورت خواهد گرفت و با تکیه بر نظریات بین‌المللی، معیارهای بنیادین حفاظتی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (حفظ اصالت اثر، حفظ یکپارچگی اثر، توجه به ویژگی دوگانهٔ دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، شناخت اثر قبل از هر گونه مداخله، نمایش صحیح اثر در محل اصلی) ارائه خواهند شد. همچنین، نقدهایی بر برخی از مداخلات مرمتی بر روی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران ارائه خواهند شد و پیشنهادهایی نیز جهت بهبود کیفیت مداخلات مرمتی مطرح می‌شوند.

نگاهی بر منشورها، دستورالعمل‌ها و نظریه‌ها در حوزه حفاظت از نقاشی

به دلیل اینکه در سطح بین‌المللی نظریه‌ای یا دستورالعملی به‌طور مشخص و مستقیم در خصوص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه ارائه نشده است، بنابراین در این بخش مروری بر منشورها، دستورالعمل‌ها و نظریه‌ها در حوزه حفاظت از آثار نقاشی خواهیم داشت تا به کمک آن و با تکیه بر آن بتوانیم معیارهایی برای این گونهٔ آثار تعیین و تعریف کنیم. در این بخش سعی شده است سیر تاریخی این مطالب رعایت شود.

پس از بررسی اولیه در حوزه نظری حفاظت از آثار تاریخی، به صورت گذرا مروری بر منشورها و بیانیه‌های بین‌المللی ارائه می‌شود؛ در منشور ونیز (۱۹۶۴ م.) به صورت عمومی در حوزه حفاظت و مرمت از میراث فرهنگی مطالبی ارائه شده‌اند که از جمله می‌توان به این موارد اشاره نمود: الف. جابه‌جایی یک قسمت و یا کل ساختمان تاریخی هرگز جایز نبوده، مگر در موردی که برای حفظ آن احتیاج به چنین عملی باشد، ب. قسمت‌های تزئینی و اجزای تکمیل‌کننده بنا مانند مجسمه‌ها و نقاشی‌ها و هر نوع آرایهٔ معماری دیگر که مشخص‌کننده بخش کامل‌کننده بنا است، هرگز نباید از بنا جدا شود مگر اینکه این عمل تنها راه حفظ این اجزا باشد (ICOMOS, 1964).

در سال‌های بین ۱۹۴۰ تا ۱۹۸۰ اصولی که در حوزه حفاظت اهمیت بیشتری پیدا کرده از این قرار هستند؛ کمترین دخل و تصرف در مواد و مصالح باقی‌مانده و تشکیل‌دهنده اثر تاریخی، شناسایی ارزش لایه‌های قدیمی‌تر و کوشش برای دست‌یابی به بیشترین میزان صحت بازسازی (در صورت نیاز به بازسازی) (ریتساریف و شنکف، ۱۳۹۴: ۷).

چزاره برندی در مورد موارد متعددی در حوزه آثار تاریخی- هنری و به‌خصوص نقاشی‌های تاریخی اظهار نظر نمود. یکی از مباحث مطرح‌شده از طرف وی، مبحث حذف یا نگه‌داشتن قاب نقاشی‌ها است. در قسمتی از این مبحث اشاره می‌کند که ما باید قاب‌های گچی یا مرمر نقاشی‌های دیواری و سقف‌های طلاکاری شده‌ای که نقاشی‌های ورونزه و تینتورتو در آنها قرار دارند را حفظ کنیم (برندی، ۱۳۹۱: ۱۵۷).

توجه به عدم تفکیک معنا و مفهوم اثر تاریخی و فرهنگی (UNESCO, 1967) و همچنین حفظ اصالت (UNESCO, 1972) و پرداختن به موضوع حفاظت از میراث جهانی، از مواردی است که در جوامع بین‌المللی بسیار توصیه شده است.

یکی دیگر از فعالیت‌های مهم در حوزه حفاظت از آثار تاریخی در سال ۱۹۷۲ م.، بیانیه بوداپست است که در این بیانیه اعلام شده است که گذشته، حال و آینده به صورت یک کل هستند و لازم است هماهنگی میان هر سه زمان حفظ شود (ICOMOS, 1972)، همچنین حفاظت تکمیلی، یکی از بهترین روش‌های حفاظت از میراث فرهنگی است و ارزش هر محوطه، وابسته به آثار تاریخی و فرهنگی آن و صاحبان آن آثار است. به‌بیان‌دیگر، نسبت دادن ارزش مکان به مکین مد نظر است. شروع فصل مشترک مابین حفاظت و توسعه ارزشی و توجه به ارزش اجتماعی میراث، زمینه‌ساز تعمیم نگرش حفاظت ارزش‌ها از بنا به محوطه‌ها شد (ICOMOS, 1975). قاعده‌مند ساختن اقدامات مرمتی از نظر عملی و نظری (ICOMOS, 1981) و همچنین جنبه‌های منفی تخریب میراث فرهنگی توسط الگوهای مصرفی بیگانه، تدوین معیارها و ضوابط لازم در حوزه حفظ میراث فرهنگی، بازشناسی حق مشارکت مردمی بومی در تصمیم‌گیری‌های حفاظتی، از دیگر موارد بااهمیتی است که باید مد نظر قرار گیرند (ICOMOS, 1982).

اصالت دادن و هویت بخشیدن به ارزش‌ها و میراث‌های محلی و ملی، حفاظت به منظور برجسته‌سازی خاطره‌های جمعی، جلوگیری از جنبه‌های منفی جهانی شدن و یکسان‌سازی و تسلط فرهنگی، احترام به تنوع فرهنگی، بررسی ارزش‌ها در ارتباط با اصالت و کیفیت آنها (ICOMOS, 1994)، توجه به اصالت در امر حفاظت و مدیریت میراث فرهنگی، ضرورت توسعه پایدار برای محدوده‌های فرهنگی، مرتبط دانستن اصالت اثر با ارزش‌های اجتماعی، آگاه‌سازی جامعه از ارزش‌های موجود (ICOMOS, 1996) و همچنین حفاظت یا بازیابی اهمیت فرهنگی مکان، در نظر گرفتن کلیه جنبه‌های فرهنگی مکان (ICOMOS, 1999)، از جمله مواردی است که مورد توجه واقع شده و جهت پیشبرد اهداف حفاظت، توصیه و تأکید شده‌اند.

در بیانیهٔ مکزیکوسیتی، ارزش، اصالت، اهمیت و اعتبار اثر تاریخی و همچنین ارزش اقتصادی مورد توجه قرار گرفت (ICOMOS, 2000). همچنین هویت، یکپارچگی، اصالت و مفاهیم تاریخی، از موضوعاتی است که مورد بحث و ارزیابی قرار گرفته و ارتباط میراث فرهنگی با این موارد مطرح شده است (ICOMOS, 2008).

با مرور این منشورها، نظریه‌ها و قوانین بین‌المللی از قرن هجدهم تا سال ۲۰۱۰ م.، این نتیجه حاصل شد که در بسیاری از موارد، موضوع بحث‌ها بسیار کلی و تکراری است؛ مثلاً در مورد اصالت اثر، به‌کرات نظریاتی ارائه و مطرح شده‌اند (Stovel, 2007; Domiceljam, 2010; Tiesdell & Heath, 1996; Larkham, 1996) و دیگر اینکه این مطالب پاسخ‌گوی تمامی نیازها در حوزه تئوری مرمت نیست و در واقع در برخی موارد بحث‌هایی به میان آمده که فرهنگ بومی و تنوع فرهنگی را حائز اهمیت دانسته و در واقع این آزادی را برای انتخاب شیوه مرمتی در فرهنگ‌ها و اقلیم‌های متفاوت، ارج نهاده‌اند.

پس از این اسناد و بیانیه‌ها، تخصصی‌ترین گردهمایی و نشست بین‌المللی در زمینه حفاظت و مرمت دیوارنگاره، مربوط به گردهمایی عمومی ایکوموس در اکتبر ۲۰۰۳ در جزیره آبشار ویکتوریا در منطقه زیمبابوه است. از موارد مهمی که در این بیانیه آمده است می‌توان به این نکات اشاره نمود؛ نقاشی‌های دیواری، جزئی از یک ساختار معماری هستند، بنابراین حفاظت از آنها باید به همراه و همسو با ساختار معماری باشد. مرمت‌های قبلی، الحاقات و قسمت‌های بازسازی‌شده بخشی از تاریخ دیوارنگاره هستند و با توجه به یکپارچگی فیزیکی و زیبایی‌شناسی اثر تاریخی، بهتر است حفظ شوند. یکی از اهداف مرمت، اصلاح خوانایی شکل و محتوای دیوارنگاره است. همچنین در مورد استفاده از مواد مرمتی، به این نکات می‌توان اشاره نمود؛ همه روش‌ها و مواد قابل‌استفاده برای حفاظت و مرمت دیوارنگاره به شرطی مجاز هستند که قابلیت مرمت مجدد در آینده را از اثر نگیرند و برای استفاده از مواد جدید باید در آزمایشگاه نمونه‌سازی شوند و مانند نمونه تاریخی، عملیات با مواد جدید بر روی آنها اجرا شود و مورد ارزیابی قرار گیرد و استفاده از مواد سنتی، درصورتی‌که سازگار با اجزای دیوارنگاره و ساختار اطراف آن باشد، باید مورد حمایت قرار گیرد (ICOMOS, 2003).

در سال ۲۰۰۵ میلادی با قرار گرفتن مفهوم یکپارچگی به‌عنوان پیش‌شرط ثبت اثر در لیست میراث جهانی، ضرورت و اهمیت شناخت و فهم این معنا به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای افزایش یافت. از این‌رو، هر دو مفهوم اصالت و یکپارچگی در منشور راهکارهای اجرایی حفظ میراث فرهنگی در سال ۲۰۰۵، با جزئیات بیشتر ارزیابی و نگاشته شدند (Stovel, 2007: 28). درک تمایز معنایی بین دو مفهوم اصالت و یکپارچگی در فرآیند حفظ اثر، از رویکردهای حفاظتی در سال ۲۰۰۷ بود (Report of the International Expert Meeting on Integrity for Cultural Heritage, 2012: 73).

یک دیوارنگاره، یک نقاشی قابل‌انتقال نیست و موجودیت آن در موقعیت ویژه‌ای که در آن خلق شده است مفهوم می‌یابد؛ بنابراین هر گونه اقدامی باید به منظور حفظ نقاشی‌ها در محل و جایگاه اصلی خود انجام شود، مگر اینکه جابه‌جایی برای حیات نقاشی‌ها ضروری باشد (Schwartzbaum, 1986). هنگام مرمت باید پیچیدگی‌های هر مقوله را در نظر گرفت که برای نمونه می‌توان به الزام حفاظت از دیوارنگاره‌ها در خود محل، به جای کندن و عرضه آنها در موزه اشاره نمود (یوکیلهتو، ۱۳۸۷).

همچنین در سال ۲۰۱۰، موضوع چگونگی بالا بردن کیفیت حفاظت در آرایه‌های معماری مطرح شد و از این دیدگاه اشاره شد که در راستای حفظ یکپارچگی در حفاظت آثار و آرایه‌های معماری، این‌گونه آرایه‌ها باید به‌عنوان میراث نامنقول مورد توجه قرار گیرند، نه آثاری جدا و مستقل از ساختار معماری (Taniguchi, 2017: 187)؛ همچنین پیوستگی و ارتباط ساختار یا ظاهر ارزش میراث فرهنگی با محل قرارگیری آن، برای حفظ یکپارچگی و اصالت آثار ضروری است (ICOMOS, 2010).

از مسائلی که در سال ۲۰۱۱ مطرح شد، مبحث اهمیت حفظ یکپارچگی نه‌تنها در خصوص کلیت یک اثر، بلکه در مورد کلیه اجزای تشکیل‌دهنده آن اثر بود (O'Donnell, 2007: 6)، همچنین حفظ آثار تاریخی فقط به صورت فیزیکی

و مادی (اگر تنها ماده اثر اهمیت داشته باشد)، اصالت و ارزش آن را خدشه‌دار خواهد نمود (Schnierer et al, 2011: 72).

در نشست تخصصی که در سال ۲۰۱۵ م. در حوزه حفاظت و نگهداری از دیوارنگاره‌های محوطه‌های زیرزمینی توسط مرکز میراث جهانی و مؤسسه راتگن و موزه برلین و مؤسسه ایکوموس آلمان در برلین آلمان برگزار شد، ابتدا مبحث آزمایش و تشخیص (آسیب‌شناسی) و سپس پایش در محل به وسیله وسایل سنجش دقیق مورد تأکید واقع شد. در ادامه، حفاظت پیشگیرانه، مدیریت و نگهداری مطرح و نقش سازنده آن در ماندگارتر کردن دیوارنگاره‌های تاریخی مورد تأکید قرار گرفت (ICOMOS Guidelines, 2015).

با مرور نظریه‌های بین‌المللی در حوزه حفاظت از آثار تاریخی و به‌ویژه نقاشی (انواع مختلف نقاشی)، این نتایج حاصل شدند؛ تفکرهای افراطی در حوزه حفاظت از آثار تاریخی، زمان زیادی دوام پیدا نمی‌کنند. بنابراین در مراحل حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ تاریخی بهتر است به دنبال اصول منطقی و متعادل باشیم. حفظ یک فرهنگ خاص در یک منطقه، از ارزش بالایی برخوردار است و مورد احترام جوامع بین‌المللی است؛ هر چند که جزئیات آن مغایر با بسیاری از دستورالعمل‌های بین‌المللی باشد. همچنین اگر ماهیت اثر تاریخی شناخته شود، با تکیه بر معیارهای بنیادین پذیرفته‌شدهٔ حفاظت از آثار تاریخی، می‌توان جهت حفظ و ماندگاری اثر، تصمیم‌گیری صحیحی انجام داد. آنچه باعث ضرورت انجام این پژوهش شده، مطابقت ندادن دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه با دیگر دیوارنگاره‌ها در ویژگی‌های مفهومی و فنی- اجرایی جهت دست‌یابی به معیارهای حفاظت از این گونهٔ خاص از نقاشی است.

تحلیلی از اقدامات نظری و عملی مطالعه‌شده در حوزه حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه

با توجه به مطالب مطرح‌شده در بخش قبل که با ذکر منبع ارائه شده‌اند، در این بخش همان مطالب تحلیل خواهند شد و ارتباط آنها با دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه ارائه خواهد شد؛ بنابراین سعی شده است از تکرار ارائه منابع پرهیز شود.

موضوع برخی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه ایران (مانند؛ نقوش سنتی اسلیمی- ختایی و همچنین کتیبه‌های نوشتاری نقاشی در بناهای مذهبی اسلامی)، ریشه در فرهنگ ایرانی- اسلامی دارد که می‌توان به این آثار به صورت ویژه نگاه کرد و بر یکپارچگی فیزیکی و زیبایی‌شناختی این آثار تأکید بیشتری داشت. یکی از اصول پذیرفته‌شده در حوزه حفاظت از آثار تاریخی، اصل تمایز در بخش‌های مرمتی است. این اصل در مرمت لایه‌های مختلف دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه تاریخی نیز صادق است و مرمت‌هایی که در گذشته انجام شده و این اصل نادیده گرفته شده، بدون اشکال نیستند.

از اصول و معیارهای پذیرفته‌شده در حوزه حفاظت از آثار تاریخی که در جوامع بین‌المللی ارائه شده‌اند، می‌توان به این موارد اشاره نمود؛ الف. درک مرمت به‌عنوان ابزاری برای حفاظت، ب. حفظ ارزش‌های آثار تاریخی، ج. شناخت اثر قبل از حفاظت، د. احیای اثر هنری و حفظ شواهد تاریخی، ه. جدا ننمودن آرایه‌های معماری از ساختار معماری حامل آن، و. حداقل مداخله، ز. حفظ اصالت اثر، ح. حفظ یکپارچگی اثر، ط. حفظ هماهنگی میان گذشته، حال و آینده اثر که در واقع یک کل هستند، ی. قاعده‌مند ساختن اقدامات مرمتی از نظر عملی و نظری، ک. توجه به جنبه‌های منفی تخریب میراث فرهنگی توسط الگوهای مصرفی بیگانه، ل. توجه به اهمیت اسلوب آفرینش دیوارنگاره‌ها، م. توجه به داشتن قابلیت مرمت مجدد در آینده، ن. توجه به استفاده از مواد سنتی سازگار با اجزای دیوارنگاره و ساختار اطراف آن.

در نتیجهٔ مطالعات انجام‌شده، تا اواخر قرن ۱۷ م. به‌طور مشخص در مورد چگونگی مرمت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، مطلبی یافت نشد و با توجه به شواهد و مدارک، معمولاً توسط هنرمندان نقاش، بازسازی کامل صورت می‌گرفته است. در اوایل قرن ۱۸ م. به این نکته اشاره شده که هرگاه لبه‌های نقاشی در دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه از سطح دیوار جدا می‌شده، به وسیله میخ به سطح دیوار تکیه‌گاه ثابت می‌شده است. همچنین در قرن ۱۸ م. و اوایل قرن ۱۹ م. آثاری که در آن، رطوبت از سمت دیوار نفوذ کرده و باعث آسیب‌هایی در لایهٔ رنگ دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه می‌شده‌اند، شیوه برخورد مرمتی این بوده که پس از جدا کردن نقاشی از سطح دیوار و مرمت لایه‌های آستر و بستر، یک لایهٔ پوششی مانند موم حل‌شده در ترپانتین به پشت کرباس اعمال می‌شده و سپس نقاشی به محل اصلی چسبانده می‌شده است.

یکی از شیوه‌های مرمتی نوین در مورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که به همراه چارچوب بر سطح دیوار چسبانده شده‌اند، این بوده که از چارچوب کش‌سان کنترل‌شونده (تعویض چارچوب) به همراه سنسور رطوبت استفاده شده است. معمولاً در دوره‌های تاریخی، شیوه اجرای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه تأثیری در مرمت لایه‌های سطحی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه مانند پاک‌سازی سطح نقاشی، تجدید ورنی و ... نداشته و مانند دیوارنگاره‌های دیگر انجام می‌پذیرفته است.

در اوایل قرن ۲۰ م. در صورت آسیب‌دیدگی چارچوب نقاشی در دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، چارچوب نقاشی با نمونه

جدید تعویض می‌شده است. در اواسط قرن ۲۰ م. جهت مرمت بخش‌های کمبود در دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، نقاشی روی کرباس به کارگاه منتقل می‌شده و وصالی و دیگر عملیات مرمتی بر روی آن انجام می‌گرفته و مجدداً به محل اصلی بازگردانده می‌شده است. در بسیاری از مواقع، قبل از بازگرداندن نقاشی به محل اصلی، نقاشی روی کرباس بر روی یک تکیه‌گاه صلب چسبانده می‌شده است.

معمولاً جهت مرمت بخش‌های مفقودشده کوچک در دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، نقاشی روی کرباس از سطح دیوار جدا می‌شده و بر روی آستر جدید (کرباس، چوب، آلومینیوم و ...) منتقل و سپس به محل اصلی برگردانده می‌شده است. در ادامه، بخش مفقودشده، بتونه و موزون‌سازی رنگی می‌شده است. شیوه برخورد مرمتی در مورد کمبودهای وسیع در دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در سال ۲۰۱۳ م.، بازسازی این بخش به شیوه دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه بوده است (یعنی بخش مفقودشده با کرباس جدید پوشانده می‌شده و بر روی آن رنگ‌گذاری می‌شده است).

با توجه به یکی از گفته‌های برندی «پیاده کردن و دوباره برپا کردن یک اثر معماری یک کار منفی است» (برندی، ۱۳۹۱: ۷۷)، «یادمانی که در یک‌جا پیاده شده و در جایی دیگر سوار می‌شود، نسبت به حالت اول تنزل پیدا کرده و تبدیل به بدلی از خودش می‌شود، با در نظر گرفتن این نکته که از مصالح خودش استفاده شده است» (همان: ۱۰۲)، اعتقاد نگارنده بر این است که با برداشتن و نصب مجدد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، اصالت اثر خدشه‌دار شده و در واقع اثر تبدیل به بدلی از خود می‌شود؛ البته اگر تنها راه حفظ اثر، این اقدام باشد، ایرادی وارد نیست.

معیارهای بنیادین حفاظتی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه

جهت حفاظت صحیح آثار تاریخی تا کنون معیارها و اصولی در سطح بین‌المللی مدون شده‌اند. این معیارها و اصول برای گونه‌های مختلف آثار تاریخی می‌توانند تعبیر و تفسیر متفاوتی داشته باشند. این تعبیر و تفسیر، وابسته به ویژگی‌های فنی و همچنین بستر فرهنگی خلق اثر است. در این بخش، معیارهای بنیادین حفاظتی با تکیه بر مطالعات انجام‌شده و گردآوری اطلاعات تخصصی و همچنین تحلیل اطلاعات، به‌طور مشخص برای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه مطرح شده و در واقع، تعبیری برای این گونهٔ خاص نقاشی هستند.

الف. شناخت اثر قبل از هر گونه مداخله: در مورد حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ تاریخی، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مراحل، بحث شناخت اثر است. در مبحث شناخت، به‌جز شناخت فنی و همچنین شناخت آسیب‌ها، شناخت این مسئله که دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه همسو و هماهنگ با معماری است یا نه، از اهمیت بالایی برخوردار است؛ چرا که در نوع و میزان مداخلهٔ مرمتی و تصمیم‌گیری‌های بعدی بسیار نقش دارد.

بسیاری از مداخله‌های مرمتی نامناسب که در دوره‌های گذشته در حوزه مرمت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه انجام پذیرفته، به دلیل عدم شناخت کافی از چگونگی به وجود آمدن، چگونگی اجرا و ارزش‌های این‌گونه آثار بوده‌اند. نبود شناخت باعث شده که در مداخلات انجام‌پذیرفته، بخش‌هایی از ارزش‌های این آثار کم‌رنگ شود و یا در برخی مواقع کاملاً از بین برود.

برای سنجش برخی از اقدامات مرمتی انجام‌شده و یا انجام نشدن اقدامی در جهت حفظ اثر، با توجه به این معیار، یک مثال ذکر می‌شود؛ انتقال دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه‌ای که همسو و هماهنگ با معماری بوده به موزه، پس از عملیات مرمتی در کاخ گلستان تهران، یکی از مصادیق نبود شناخت ویژگی‌های اثر در مرحله حفاظت از آن است.

ب. حفظ اصالت اثر: دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ تاریخی دارای اصالت ماده، اصالت نحوه استقرار و اصالت مفهوم (پیام هنری و مفهوم تاریخی) هستند که باید مورد توجه قرار گیرند (تصویر ۱).

جهت روشن‌تر شدن موضوع، در اینجا می‌توان پرسشی مطرح کرد؛ آیا مداخله‌ای که یک مرمتگر در حوزه حفاظت از نقاشی انجام می‌دهد، یک کار هنری است؟ که پاسخ به آن می‌تواند تا حدی این معیار مهم در حفظ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه را قابل فهم‌تر می‌کند. یک هنرمند از طریق هنر خود برای اولین بار پیامی که از درون او برخاسته است را بیان می‌کند و در واقع در این مسیر، خلاقیت به خرج می‌دهد. این عمل، به‌نوعی نوآوری است. در مرمت نقاشی، مرمتگر حق ندارد هنری را خلق کند و در این حیطه خلاقیت به خرج دهد؛ زیرا هدف از مداخله، بازیابی قابلیت‌های فرهنگی و همچنین حفظ و انتقال ارزش‌های اثر به مخاطبان است. مرمتگر نباید به اصالت مادی و اصالت مفهومی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچهٔ تاریخی خدشه‌ای وارد کند و اگر مرمتگر نقش یک هنرمند را بازی کند و در واقع اثر جدیدی را خلق کند، اصالت اثر خدشه‌دار شده است. مرمتگر دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه، در کار مرمت، به هیچ عنوان هنرمند نیست؛ ولی باید بر تکنیک‌ها و فنون هنرمندان نقاش مسلط باشد.

موردی که در حوزهٔ اصالت، مختص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه است و در این پژوهش برای نخستین بار مطرح می‌شود، اصالت نحوه استقرار[۶] است؛ به این معنی که نقاشی‌های روی کرباس

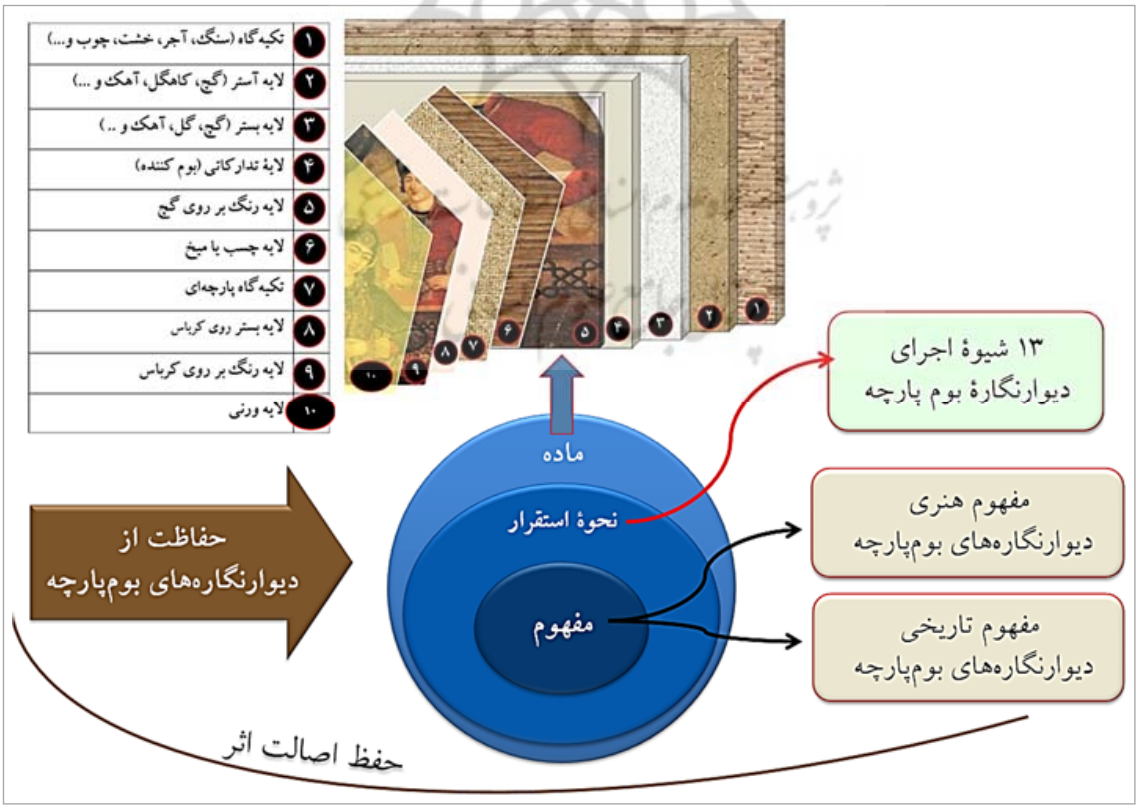
در دوره‌های تاریخی مختلف در ایران، با توجه به بررسی‌های میدانی صورت گرفته (حمزوی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۴۱) و به ۱۳ شیوه مختلف بر روی دیوار در فضای معماری قرار گرفته‌اند. این نوع خاص قرارگیری یک نقاشی بر سطح دیوار دارای اصالت است و این اصالت باید حفظ شود.

این نکته هم حائز اهمیت است که گاهی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه سال‌ها پس از ساخته شدن معماری خلق شده و به ساختار معماری اضافه شده ولی مخصوصاً برای قرارگیری در یک معماری خاص اجرا شده است؛ در این صورت هم این اثر جزو دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه‌ای قرار می‌گیرد که همسو و هماهنگ با ساختار فضایی معماری است و نحوه استقرار آن دارای اصالت بوده و نباید تغییری در آن ایجاد شود.

در تصویر ۱، لایه‌ها و بخش‌های مختلف یکی از گونه‌های دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه نشان داده شده‌اند. در اصالت ماده باید تمام این بخش‌ها یا لایه‌ها در مداخلات مرمتی اصالت خود را حفظ نمایند. حذف یک بخش یا یک لایه و یا از بین بردن یک لایه در حین مداخلات مرمتی باعث خواهد شد اصالت مادی اثر خدشه‌دار شود. در خصوص اصالت مفهومی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه نیز باید گفت این آثار دارای مفاهیم هنری و همچنین مفاهیم تاریخی هستند که هر یک ارزش‌های مختص به خود را دارند و باید حفظ شوند و در مداخلات مرمتی نباید تغییری در آنها ایجاد شود.

ج. حفظ یکپارچگی اثر: از معیارهای حفاظت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، حفظ یکپارچگی اثر است که می‌توان آن را به این صورت بیان نمود (تصویر ۲).

الف: حفظ وضعیت موجود: در مورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که دارای آسیب کم و جزئی هستند و نیاز به مداخله اساسی دیده نمی‌شود، مانند دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ زورخانهٔ بانک ملی، حفظ وضعیت موجود پیشنهاد می‌شود. همچنین در مورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که بخش زیادی از آنها از بین رفته و فقط ردی باقی مانده است، مانند دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه زیر طاق‌ها و مقرنس‌های گنبد سلطانیه زنجان (حمزوی، ۱۳۹۸)، حفظ وضعیت موجود پیشنهاد می‌شود. گاهی انجام عملیات مرمتی، بر روی رد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ تاریخی، به صورت دیوارنگاره اجرا می‌شود؛ مانند آثار موجود در گنبد سلطانیه زنجان. مداخله بیش از حد باعث از بین رفتن برخی شواهد از سطح دیوار شده و همچنین وضع موجود اثر تاریخی حفظ نشده است. این عمل باعث شده که یکپارچگی فیزیکی اثر خدشه‌دار شود. در مورد این گونه آثار باید گفت درصورتی‌که میزان آسیب به

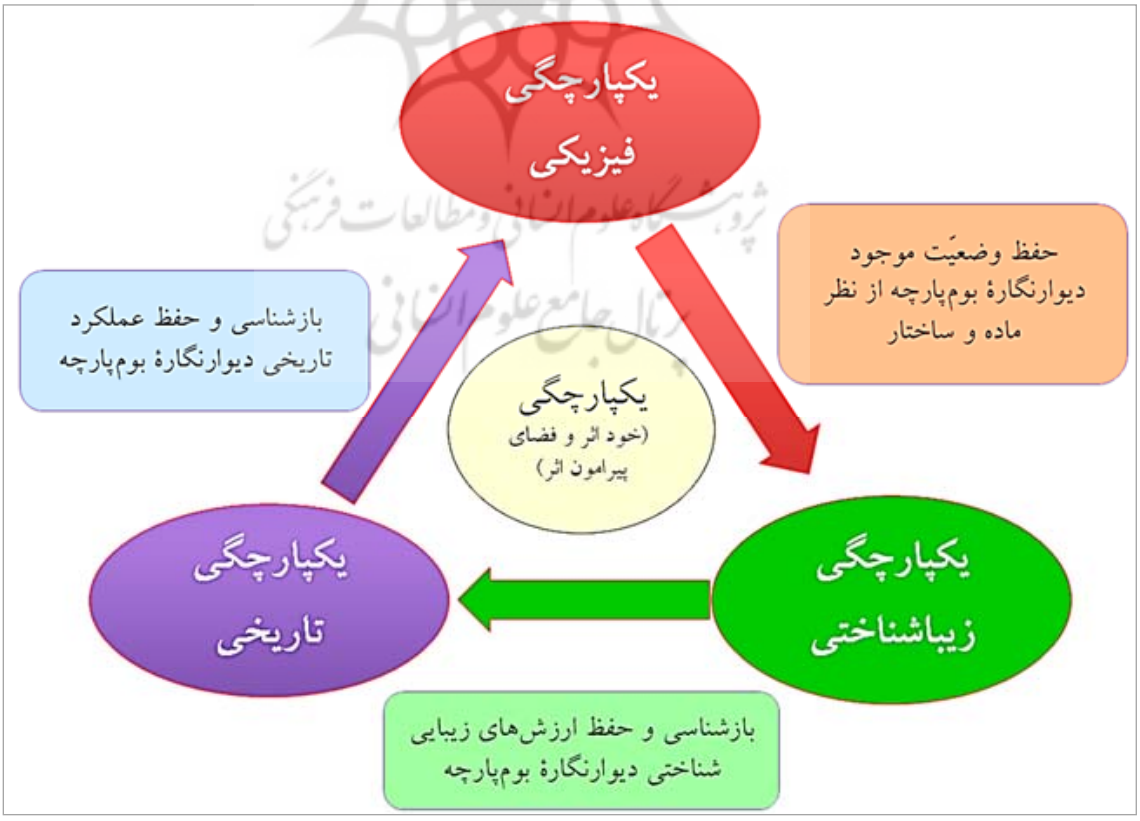


تصویر ۱. نمودار حفظ اصالت اثر در حوزه حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (نگارنده)

اندازه‌ای زیاد است که مداخله زیادی از نظر زیبایی‌شناسی نمی‌توان انجام داد، به حفظ وضع موجود کفایت شود و مداخله بی‌جا مانند اجرای دیوارنگاره به جای دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه صورت نپذیرد.

اگر در عملیات مرمتی بر روی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه به اصل ذکرشده در بالا توجه نشده باشد، در واقع یکپارچگی اثر دچار خدشه و نقصان شده است. مثلاً اگر لایه‌های تشکیل‌دهنده و یا نحوه قرارگیری بر سطح دیوار در دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه تغییر کند (مانند تابلو شماره ۷ در اتاق نقاشی کاخ گلستان)، یکپارچگی مادی و ساختاری آن اثر دچار ایراد شده است. در این تابلو، بخش باقی‌مانده از دیوارنگارهٔ بوم پارچه از سطح دیوار جدا شده و بر روی یک کرباسی که بر روی چارچوب نصب شده، چسبانده شده است و در پایان، به صورت رها در محل قوس گذاشته شده که قابل جابه‌جایی است. در واقع، اصالت نحوه استقرار اثر خدشه‌دار شده است. برای حفظ یکپارچگی در این‌گونه آثار باید تغییرات ایجادشده در لایه‌های تشکیل‌دهنده اثر به حالت اولیه برگردانده شوند و در مورد دیگر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در زمان مرمت، تغییراتی در لایه‌های تشکیل‌دهنده (مثلاً اضافه شدن چارچوب به نقاشی) ایجاد نشوند.

ب: بازشناسی و حفظ ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عملکرد تاریخی اثر: بخشی در مورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای قابل طرح است که نقاشی روی کرباس باقی مانده است، مانند؛ دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ کلیسای مریم اصفهان (حمزوی و دیگران، ۱۳۹۴) و یا آثاری که نقاشی روی کرباس به موزه منتقل شده است. گاهی اتفاق می‌افتد که در انجام عملیات مرمتی، دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه از بدنه معماری جدا و به مکان دیگری منتقل و نگهداری می‌شود، مانند؛ دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ بقعه سید حمزهٔ تبریز (حمزوی و دیگران، ۱۳۹۵) و برخی از آثار کاخ گلستان. از آنجا که یکپارچگی اثر معماری، به صورت یک واقعیت یکپارچه، تک‌تک اجزا را تعریف می‌کند و اجزا نیز با یکدیگر یکپارچگی کل را شکل می‌دهند، لذا معنای هر جزء، با رجوع به کل اثر درک می‌شود و متقابلاً معنای کل اثر نیز وابسته به معنای تک‌تک اجزای آن است. از این‌رو، کل و جزء در یک ارتباط دیالکتیک، هر یک به دیگری معنا می‌بخشد؛ که در مورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ این دو بنا که به آنها اشاره شد، این ارتباط دیالکتیک قطع شده است. در این صورت، هم نقاشی روی کرباس و هم اثر معماری دچار مشکلاتی از نظر مبحث یکپارچگی می‌شوند. اثر معماری از نظر یکپارچگی فیزیکی و همچنین یکپارچگی زیبایی‌شناسی



تصویر ۲. نمودار حفظ یکپارچگی اثر در حوزه حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (نگارنده)

دچار نقصان می‌شود. یکپارچگی زیبایی‌شناسی، فیزیکی و تاریخی نقاشی جداشده از بدنه معماری نیز دچار نقصان می‌شود. جهت حفظ یکپارچگی این آثار، باید نقاشی‌های روی کرباس به محل اصلی در ساختار معماری برگردانده شوند.

بخشی نیز مربوط به آثاری است که قدمت زیادی ندارند و بر اثر یک اتفاق یا حادثه در یک مرحله و زمان کم، بخشی از اثر از بین رفته است (آسیب ایجادشده به دلیل گذر زمان و تغییرات محیطی نبوده است). شرایط به‌گونه‌ای است که تصاویر قبل از حادثه نیز موجود هستند (مانند تعدادی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ کاخ مرمر تهران که در دهه گذشته به دلیل آتش‌سوزی، قسمتی از نقاشی‌ها دچار سوختگی شدند). به دلیل اینکه ارزش زیبایی‌شناختی این آثار در اولویت حفاظت قرار می‌گیرد، همچنین قدمت آثار کمتر از یک‌صد سال است و تصاویر قبل از آتش‌سوزی موجود هستند؛ برای حفظ یکپارچگی زیبایی‌شناختی این آثار، بهتر است نقاشی‌های آسیب‌دیده با توجه به تصویر باقی‌مانده، مرمت و موزون‌سازی رنگی شوند.

همچنین برای حفظ یکپارچگی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ تاریخی، اقداماتی را نباید انجام داد (مگر اینکه تنها راه حفظ اثر، انجام این اقدام باشد)؛ جدا نمودن اثر از معماری، انتقال اثر به موزه یا محل دیگر، ایجاد تغییر در لایه‌های تشکیل‌دهنده اثر در عملیات حفاظتی، اجرای قاب شیشه‌ای بر روی اثر بدون بررسی و مطالعه و در نظر گرفتن مسائل زیبایی‌شناختی و همچنین فرآیند تبادلات رطوبتی در فضای اطراف اثر، اجرای دیوارنگاره یا گونه‌ای از آرایه معماری بر روی رد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه و هر اقدامی که باعث نوعی آسیب و نقصان در اثر شود.

د. توجه به ویژگی دوگانه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه: یکی از معیارهای حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ تاریخی که مختص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه است و شامل حال دیگر گونه‌های دیوارنگاره نمی‌شود، در نظر داشتن ویژگی دوگانه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه است؛ به این معنی که در تصمیم‌گیری‌های مرمتی تک بُعدی عمل نشود، یا فقط نقاشی روی کرباس دیده شود و با ویژگی‌های نقاشی سه‌پایه‌ای مرمت شود و یا فقط دیوارنگاره دیده شود و بُعد نقاشی روی کرباس فراموش شود. در تمامی عملیات حفظ و مرمت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، همیشه این ویژگی دوگانه باید مد نظر مرمتگر باشد. با این معیار می‌توان مرمت‌های پیشین را نیز سنجش نمود و کیفیت آنها را برآورد کرد. لازم به ذکر است که گاهی در عملیات مرمتی باید به‌گونه‌ای عمل نمود که این اقدامات با در نظر گرفتن یکی از جنبه‌های دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه اتفاق بیفتد (مرمت با توجه به دیوارنگاره بودن اثر یا نقاشی روی کرباس بودن اثر) ولی با این تفاوت که در این حالت، جنبه دیگر دچار نقصان نشود و از نظر اصالت و یکپارچگی خدشه‌ای به اثر وارد نشود.

جهت انجام عملیات مرمتی صحیح توسط مرمتگر در حوزه حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، با توجه به سنجش اقدامات با معیار "در نظر داشتن ویژگی دوگانه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه"، باید نکات ذیل همواره مورد توجه قرار گیرند:

۱. حفظ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه در محل اصلی: اگر دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه همسو و هماهنگ با ساختار فضایی معماری باشد و از محل اصلی جدا و در محل دیگر به نمایش درآید، که در واقع ارتباط آن با معماری اصلی و آرایه‌های معماری قطع شود، از ارزش اولیه برخوردار نیست. برای درک بهتر این موضوع، به دو مثال بسنده می‌شود؛ اگر از یک تابلوی نقاشی که حاوی موضوع و محتوا است، یکی از شخصیت‌ها یا صورت‌ها بریده شود و در محل دیگری به نمایش گذاشته شود (که در این صورت ارتباط آن با کل مجموعه نقاشی قطع شود)، چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟ مثال دوم؛ اگر شخصیتی از یک داستان نمایشی بیرون آورده شود و رابطه وی با شخصیت‌های دیگر و با ماجرای عمومی داستان قطع شود، این چه شخصیتی خواهد بود؟

اگر در مراحل مرمتی انجام‌شده، نقاشی روی کرباس از سطح دیوار جدا شود (به صورت موقت یا دائم)، با توجه به این معیار، عمل صحیحی انجام نشده است. لازم به ذکر است که در برخی مواقع به دلیل شرایط قرارگیری اثر و همچنین نوع و میزان آسیب در اثر و یا در ساختار معماری، برداشتن نقاشی روی کرباس و انتقال آن به آزمایشگاه جهت انجام مراحل مرمتی اجتناب‌ناپذیر است. اصول کلی نحوه برخورد حفاظتی و میزان و چگونگی مداخله باید مانند دیوارنگاره باشد. همان‌طور که در مورد دیوارنگاره اگر تنها راه حفظ اثر، برداشتن و انتقال آن به آزمایشگاه برای انجام مراحل مرمتی باشد، این انتقال جایز است، در مورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه نیز اگر تکیه‌گاه دیوار، لایهٔ آستر و یا بستر گچی در اثر عوامل مختلفی مانند رانش زمین و یا عواملی مانند رطوبت دچار آسیب اساسی شده و تحمل نگه‌داشتن دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه را ندارد، یا اگر تکیه‌گاه کرباس دچار فرسودگی شدید و یا دچار عوامل بیولوژیک شده باشد که برای درمان نیاز باشد حتماً مرمتگر به پشت اثر دسترسی داشته باشد، در این صورت جدا کردن دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه از محل اصلی جهت

انجام مداخله مرمتی جایز است (پس از انجام اقدامات مرمتی، اثر جداشده به محل اصلی بازگردانده شود).
همچنین گاهی (بنا به دلایلی) اثر معماری کاملاً تخریب می‌شود. در این صورت نیز باید جهت حفظ دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه، آن را از ساختار معماری جدا و به محل دیگر منتقل نمود.

۲. موزون‌سازی رنگی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که همسو و هماهنگ با ساختار فضایی معماری هستند (در زمان خلق اثر، مخصوصاً برای بخش معینی از معماری اجرا شود)، مانند دیگر دیوارنگاره‌ها، در محل اصلی و با توجه به دیگر آرایه‌های معماری صورت گیرد.

۳. وصالی و پر کردن نواحی مفقودشده مانند نقاشی روی کرباس انجام شود. دلیل این اقدام، مشابهت لایه‌های اصلی نقاشی در دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه و نقاشی روی کرباس است (کرباس، لایهٔ بوم‌کننده، لایهٔ رنگ و ورنی).

۴. جهت هماهنگی ظاهری دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه با آرایه‌های معماری اطراف، میزان دخالت در عملیات پاک‌سازی سطح دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که همسو و هماهنگ با ساختار فضایی معماری هستند با توجه به آرایه‌های معماری اطراف صورت گیرد.

۵. به دلیل مشابهت لایه‌های سطحی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه با نقاشی روی کرباس (از نظر بافت و جنس)، نوع دخالت و شیوه انجام عملیات پاک‌سازی، مانند نقاشی روی کرباس انجام پذیرد.

۶. میزان دخالت در عملیات برداشتن و حذف رو رنگی‌ها و الحاقات دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که همسو و هماهنگ با ساختار فضایی معماری هستند، با توجه به آرایه‌های معماری اطراف صورت گیرد.

۷. به دلیل مشابهت لایه‌های سطحی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه با نقاشی روی کرباس، نوع دخالت و شیوه انجام عملیات برداشتن و حذف رو رنگی‌ها و الحاقات به شیوه نقاشی روی کرباس انجام پذیرد.

۸. به دلیل مشابهت لایه‌های سطحی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه با نقاشی روی کرباس، چگونگی اجرای لایهٔ ورنی یا محافظ بر روی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به شیوه نقاشی روی کرباس انجام شود.

ه. نمایش صحیح اثر در محل اصلی (ساختار فضایی معماری):
یکی از ویژگی‌های خاص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که همسو و مکمل اثر معماری هستند، این است که هنرمند نقاش، شرایط فضای مرتبط با نقاشی را یک‌بار برای همیشه تعیین کرده است. یکی از تفاوت‌های نمایش نقاشی روی کرباس و دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه همین مسئله است که نقاشی روی کرباس قابلیت نمایش در هر مکانی را برای مدت‌زمان نامعلوم دارد، ولی نقاشی روی کرباسی که هنرمند آن را مخصوصاً برای چسبانده شدن در یک بخش از یک بنای خاص اجرا کرده و در واقع تبدیل به دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه شده است، فاقد این‌گونه آزادی در نمایش است و تا همیشه محل نمایش آن توسط هنرمند انتخاب شده است. مرمتگر این حق را ندارد که با مداخله بیش از حد، محل نمایش این‌گونه نقاشی را تغییر دهد. در واقع یک دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه با توجه به شرایط ساختار فضایی معماری که خلق شده است، خصوصیات اصلی خود را ظاهر می‌کند و با این‌گونه نمایش، توسط مخاطبان بهتر درک می‌شود. یکی از اهداف حفاظت از اثر تاریخی، درک اثر توسط حفاظتگر و کمک به مخاطب جهت درک بهتر اثر و خوانش بهتر اثر است (تصویر ۳).

جهت به مخاطره نیفتادن کیفیت فرآیند حفظ اثر و فهم آن، به‌جز حفاظت از کالبد فیزیکی اثر، باید موجودیت آثار در فضای اصلی نیز صیانت شود (Jenkins & Daly, 2013: 26). جهت سنجش مرمت‌های انجام‌شده با توجه به معیار نمایش صحیح اثر در محل اصلی (ساختار فضایی معماری)، این نکته حائز اهمیت است که در هر شرایطی باید مخاطب با دیدن اثر متوجه شود که این نقاشی در واقع یک دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه است و در فضای معماری معنای کامل آن نمود پیدا می‌کند. اگر به دلیل نوع مداخله مرمتی، مخاطب این نکته را متوجه نشود، مرمت صحیحی صورت نگرفته است و اشکالی در کار وجود دارد.

در این قسمت، به نمونه‌هایی از مداخلاتی که می‌توان با توجه به این معیار انجام داد، پرداخته می‌شود:

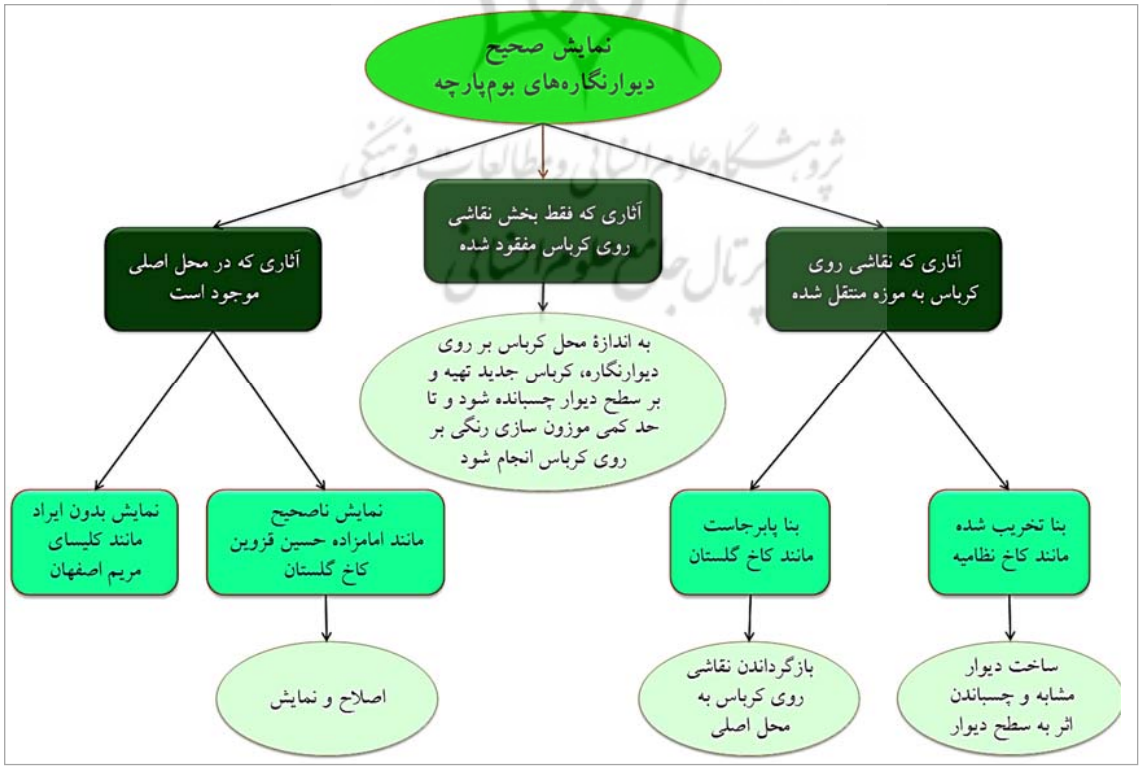
زمانی که هنرمند نقاش تصمیم می‌گیرد یک دیوارنگاره برای یک بنای مشخص اجرا نماید، عوامل تأثیرگذار زیادی را مد نظر قرار می‌دهد. با توجه به این شرایط، دیوارنگاره‌ای خلق می‌شود ولی این دیوارنگاره از نظر لایه‌های تشکیل‌دهنده و چگونگی استقرار در ساختار فضایی معماری با دیگر دیوارنگاره‌ها متفاوت است. این نوع نمایش نقاشی یک‌بار برای همیشه توسط هنرمند نقاش تعیین شده است و این نقاشی در این فضا مفهوم کامل خود را می‌تواند داشته باشد. اگر به دلیل تخریب ساختار معماری، به‌ناچار این نقاشی روی کرباس برای ادامه حیات هنری خود به موزه منتقل شود، باید به‌گونه‌ای نمایش داده شود که شرایط اولیه خلق اثر برای مخاطبان تداعی شود.

در مورد دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که به دلیل از بین رفتن اثر معماری، از دیوار جدا شده و در موزه نگهداری می‌شوند؛ مانند آثاری که متعلق به کاخ نظامیه تهران بوده (حمزوی،

۱۳۹۸)، در صورت تصمیم‌گیری برای نمایش صحیح این آثار که به دلیل تخریب سازه معماری، تبدیل به نقاشی سه‌پایه‌ای شده‌اند، با توجه به نتیجه بررسی‌های انجام‌شده در این مقاله، پیشنهاد می‌شود یک دیوار به شکل دیوار اصلی که اثر بر روی آن نمایش داده می‌شده است ساخته شود و نقاشی روی کرباس به شیوه اصلی بر روی دیوار چسبانده شود تا در فضایی شبیه به فضای اصلی زمان خلق اثر قرار گیرد. در این صورت، مخاطب بهتر می‌تواند این اثر را درک کند و با آن ارتباط برقرار کند. در واقع با این عمل، به حفظ یکپارچگی زیبایی‌شناختی و عملکردی اثر کمک خواهد شد که نکته حائز اهمیتی است.

برخی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه جهت نمایش به موزه منتقل شده‌اند؛ درصورتی‌که ساختمان معماری تاریخی آنها پابرجا است و محل قرارگیری دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه نیز کاملاً مشخص و پیدا است (مانند ایوان تخت مرمر کاخ گلستان و بقعه سید حمزهٔ تبریز)؛ در این صورت بهتر است این آثار به محل اصلی بازگردانده شده و در فضای معماری اصلی و به شیوه استقرار اولیه نمایش داده شوند. با این عمل هم یکپارچگی فیزیکی و تاریخی معماری احیا خواهد شد و هم اصالت مادی و اصالت نحوه استقرار نقاشی تا حد خیلی زیادی برگردانده خواهد شد.

آنچه موجب ممتاز و محدود شدن دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه می‌شود، شکل و هیئت آن است. اگر یک دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه به اندازه‌ای آسیب ببیند که از شکل و هیئت اصلی خود خارج شود (مثلاً نقاشی روی کرباس مفقود شود)، دیگر یک دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه نیست، که برای برگرداندن آن به شکل دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه باید ویژگی اصلی اثر را به آن برگرداند و ویژگی و مشخصه اصلی دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه از نظر شکلی، دوگانه بودن آن است (ترکیبی از نقاشی روی کرباس و دیوارنگاره). در برخی از آثار، نقاشی روی کرباس مفقود شده و محل دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه در ساختار معماری کاملاً مشخص است (مانند آثار عمارت هشت‌بهشت و عالی‌قاپوی اصفهان) (حمزوی و دیگران، ۱۳۹۵). جهت نمایش این آثار بهتر است به اندازه محلی که نقاشی روی کرباس وجود داشته، پارچه تهیه شود و در محل نقاشی چسبانده شود. پس از بوم‌سازی سطح کرباس، تا حد ممکن (با توجه به دیوارنگارهٔ تکمیلی و همچنین فضای کلی معماری و آرایه‌های معماری اطراف اثر) موزون‌سازی رنگی بر روی کرباس صورت گیرد تا دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه بودن اثر آشکار شود. با این عمل، اصالت نحوه استقرار اثر تا حد زیادی برگردانده خواهد شد. همچنین، یکپارچگی تاریخی و عملکردی اثر تا حدی احیا خواهد شد و از نظر زیبایی‌شناسی، نسبت به حالت اولیه قبل از مرمت، با آرایه‌های معماری اطراف آن هماهنگ‌تر خواهد شد.



تصویر ۳. نمودار مربوط به نمایش صحیح دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (نگارنده)

گاهی در دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای که به همراه چارچوب در فضای معماری اجرا شده‌اند، مانند دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ خانهٔ مارتاپیترز اصفهان (حمزوی و دیگران، ۱۳۹۶)، بخش اعظمی از نقاشی روی کرباس مفقود شده است. جهت نمایش صحیح این‌گونه آثار پیشنهاد می‌شود چارچوب نقاشی از ساختار معماری جدا و به کارگاه مرمت منتقل شود. بخش‌های باقی‌مانده از کرباس نقاشی از چارچوب جدا شده و به صورت کامل آسترگیری شوند. پس از این مرحله، کرباس مجدداً بر روی چارچوب نصب شود و این اثر به محل اصلی در بنای تاریخی برگردانده شود و به شیوه اولیه در محل اصلی چسبانده شود. پس از بوم‌سازی سطح کرباس، با توجه به بخش‌های باقی‌ماندهٔ نقاشی تاریخی، تا حد امکان موزون‌سازی رنگی بر روی کرباس جدید انجام شود. با این عمل، تا حدی هویت اثر بازگردانده خواهد شد و مخاطبان می‌توانند تشخیص دهند که در این محل دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه وجود داشته است. همچنین فضای خالی که در ساختار فضایی معماری وجود داشت، از بین خواهد رفت و تا حدی ارتباط فضایی آرایه‌های معماری برقرار خواهد شد.

همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، در مراحل مرمتی نباید شیوه اجرای دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه تغییر پیدا کند. گاهی اتفاق می‌افتد که در مراحل مرمتی به این اصل توجه نمی‌شود و تغییراتی در شیوه نمایش اثر داده می‌شوند؛ مانند دیوارنگارهٔ شماره هفت اتاق نقاشی کاخ گلستان که پس از مرمت به گونه دیگری نمایش داده شده است. در مورد این آثار باید تغییرات ایجادشده به حالت اولیه برگردانده شده و به شکل اول نمایش داده شوند.

برخی از آثار در محل اصلی در ساختار معماری پابرجا هستند، ولی دخالت‌های نابه‌جایی در آنها صورت گرفته‌اند. برای نمونه می‌توان به دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ گنبدخانهٔ امامزاده حسین قزوین اشاره نمود که قاب شیشه‌ای بر روی اثر چسبانده شده است. این اقدام باعث شده که اثر به‌خوبی دیده نشود و از طرفی، رطوبت دیوار در داخل فضای پشت شیشه بالا رفته و باعث آسیب دیدن لایه‌های مختلف دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه خواهد شد. در این‌گونه آثار بهتر است مداخله‌های بی‌جا و آسیب‌رسان از اثر حذف شوند.

نتیجه‌گیری

در خصوص حفظ اصالت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، این نتیجه حاصل شد که در سه حوزه باید مرمتگران دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه دقت نظر داشته باشند؛ الف. اصالت مفهوم (مفهوم هنری دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، مفهوم تاریخی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه)، ب. اصالت نحوه استقرار (دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به چهارده شیوه بر سطح دیوار اجرا شده‌اند)، ج. اصالت ماده (مواد به‌کاررفته در ده لایه مختلف دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه "برخی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، کمتر از ده لایه دارند"). همچنین در حفظ یکپارچگی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه سعی شده است با توجه نوع و میزان آسیب و میزان باقی‌مانده اثر و ارتباط اثر با فضای معماری، راهکارهایی ارائه شوند که به صورت مفصل در متن مقاله به آنها پرداخته شده است.

یکی دیگر از معیارهای حفاظت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، در نظر داشتن ویژگی دوگانه این آثار است که در این مقاله معرفی شده و آن به این معنی است که در تصمیم‌گیری‌های مرمتی، تک بُعدی عمل نشود، اگر فقط نقاشی روی کرباس دیده شود و با ویژگی‌های نقاشی سه‌پایه‌ای مرمت شود و یا فقط دیوارنگاره دیده شود و بُعد نقاشی روی کرباس فراموش شود، مداخلات مرمتی صورت‌گرفته همیشه نمی‌توانند صحیح و قابل قبول باشند. در این صورت، مرمتگر به درک صحیحی از دیوارنگارهٔ بوم‌پارچه نرسیده است.

در ادامه، در خصوص نمایش صحیح دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه نموداری ارائه شده که آثار را به سه دسته تقسیم نموده است؛ آثاری که نقاشی روی کرباس به موزه منتقل شده، آثاری که فقط بخش نقاشی روی کرباس مفقود شده، آثاری که در محل اصلی موجود هستند. از جمله نتایج این پژوهش، دست‌یابی به راهکارهای مداخله و نمایش صحیح دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه است.

جهت بالا بردن کیفیت حفاظت از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، باید معیارهای بنیادین به‌درستی مورد توجه قرار گرفته باشند و جهت حصول اطمینان از صحت توجه به معیارهای بنیادین، باید اصول حفاظتی به‌درستی درک شوند. پیشنهاد می‌شود در خصوص حفاظت صحیح دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه، آثاری که مورد مداخله مرمتی واقع شده‌اند،

با معیارهای معرفی‌شده در این پژوهش سنجش شوند تا اگر نقاط ضعفی وجود دارند برطرف شوند و در خصوص آثاری که مداخله‌های مرمتی بر روی آنها انجام نشده یا بسیار ناچیز بوده، مطابق این معیارها مورد حفاظت قرار گیرند.

سپاسگزاری

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

پی‌نوشت

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

منابع و مآخذ

- آقاجانی اصفهانی، حسین (۱۳۹۱). مصاحبه حضوری، مصاحبه توسط یاسر حمزوی. دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسمی.
- برندی، چزاره (۱۳۹۱). **نظریه‌های مرمت (تئوری مرمت)**. ترجمه پیروز حناچی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
- حمزوی، یاسر (۱۳۹۸). بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچهٔ ایران از نظر شیوه اجرا با نگاهی بر منتخبی از آثار اروپا. *هنرهای صناعی اسلامی*، ۴ (۱)، ۱۶-۱.
- حمزوی، یاسر؛ احمدی، حسین و وطن‌دوست، رسول (۱۳۹۴). بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کلیساهای ایران (مطالعه موردی: کلیسای وانک اصفهان، کلیسای مریم اصفهان و کلیسای مریم تبریز). *پژوهش‌های ایران‌شناسی*، سال پنجم (۲)، ۳۲-۱۷.
- حمزوی، یاسر؛ وطن‌دوست، رسول و احمدی، حسین (۱۳۹۵). بررسی و شناخت ماهیت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌عنوان شیوه‌ای خاص از آرایه‌های معماری اسلامی ایران. *پژوهش‌های معماری*، سال چهارم (۱۳)، ۱۴۶-۱۳۰.
- حمزوی، یاسر؛ وطن‌دوست، رسول و احمدی، حسین (۱۳۹۶). مطالعه دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه دوره اسلامی در ایران و منتخبی از آثار کشورهای اروپایی. *پژوهش هنر*، سال هفتم (۱۳)، ۵۷-۴۳.
- جاکوبز، ژوزف؛ دیویس، پنلوپه؛ روبرتس، آن؛ سیمون، دیوید و دنی، والتر (۱۳۸۸). **تاریخ هنر جنسون**. ترجمه فرزان سجودی و دیگران، تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۲). ایوان تخت مرمر. *مجله هنر و مردم*، (۷)، ۳۵-۲۷.
- ریتساریف، کا. و شنکف، آ. اس (۱۳۹۴). **اندیشه‌های اروپایی مرمت در دهه‌های ۱۹۸۰-۱۹۴۰**. ترجمه دل‌آرام صفری و بهنام پدرام، چاپ اول، اصفهان: نقش مانا.
- سلیمانی، پروین و شیشه‌بری، طاهره (۱۳۹۶). شناسایی مواد بوم‌پارچه با تکیه‌گاه کاغذی مسجد ملا اسماعیل یزد، ایران. *پژوهه باستان‌سنجی*، ۳ (۱)، ۷۶-۶۵.
- نوبخت، محمدباقر (۱۳۹۲). **روش تحقیق پیشرفته**. چاپ اول، تهران: مرکز تحقیقات استراتژیک مجمع تشخیص مصلحت نظام.
- یوکیلهتو، یوکا (۱۳۸۷). **تاریخ حفاظت معماری**. ترجمه محمد حسن طالبیان و خشایار بهاری، چاپ اول، تهران: روزنه.
- Domiceljam, J. (2010). Authentic? Nara revisited… . Conserving the authentic essays in honour of Jukka Jokilehto, Edited by Nicholas Stanley Price and Joseph king, ICROM.

- 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**. *London:* Archetype Publication Ltd in association with the national Gallery. 157-164.
- 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**. London: Archetype Publications, English Heritage, the Institute of Conservation. 69- 78.
- Froysaker, T.; Liu, M. & Thierry, F. (2011). Backing Munch - past and present attachments of Edvard Munch's monumental Aula paintings to rigid supports. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 25 (2), 257-272.
- Gombrich, E.H. (1971). **The Story of Art**. New York: Phaidon Publishers INC.
- *Hartt, F. (1989).* **Art: A History of painting sculpture architecture**. *Third edition, New York: published by Harry N. Abrams, Incorporated.*
- ICOMOS (1964). International charter for the conservation and restoration of monument and sites. IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice.
- ICOMOS (1972). International Symposium on the introduction of contemporary architecture into ancient groups of buildings, meeting in Budapest.
- ICOMOS (1975). Congress on the European Architectural Heritage, the Declaration of Amsterdam.
- ICOMOS (1981). Historic Gardens, the Florence Charter: Adopted by ICOMOS in Dec 1982.
- ICOMOS (1982). Tlaxcaala Declaration on the Revitalization or Small Settlements, organized by the Mexican National Committee of ICOMOS and held in Trinidad.
- ICOMOS (1994). The Nara Document on Authenticity, Japan.
- ICOMOS (1996). The Declaration of San Antonio, Texas, United States of America, from the 27th to the 30th of March.
- ICOMOS (1999). The Burra Charter, The Australia ICOMOS Charter for the Conservation of Places of Cultural Significance
- ICOMOS (2000). Charter on The Built Vernacular Heritage. Ratified by the ICOMOS 12th General Assembly, in Mexico.
- 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.
- ICOMOS (2008). Interpretation and presentation of cultural Heritage Sites, 16th GA, Québec.
- ICOMOS (2010). New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value. New Zealand. Interprétation et présentation des sites culturels patrimoniaux.
- ICOMOS Guidelines (2015). Guidelines and Recommendations for the Conservation and Maintenance of Mural Paintings in Subterranean Environments. Adopted at the UNESCO Expert Workshop on Conservation of Mural Paintings: Access, Research, Conservation, jointly organized by the World Heritage Centre and Rathgen Forschungslabor in close co-operation with the Museum für Asiatische Kunst Berlin and ICOMOS Germany.
- Ilchman, F. (2014). *"Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540-1560"*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.

- Jenkins, S. & Daly, A. (2013). UCL Museums, Audience Research, Final Report.
- Larkham, P.J. (1996). **Conservation and the city**. London: Routledge.
- 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**. London: Archetype Publications Ltd. 129-140.
- Niell, P. (2014). Neoclassical Architecture in Spanish Colonial America: A Negotiated Modernity. History Compass, 12 (3), 252-262.
- O'Donnell, P.M. (2007). International Expert Workshop on Integrity and Authenticity of World Heritage Cultural Landscapes. World Heritage Experts Meeting, 1112- Desember, Aranjuez, Spain.
- Report of the International Expert Meeting on Integrity for Cultural Heritage (2012). 12-14 March. Al Ain, United Arab Emirates.
- Schnierer, E.; Ellsmore, S. & Schnierer, S. (2011). Report prepared for the Australian Government Department of Sustainability, Environment, Water, Population and Communities on behalf of the State of the Environment 2011 Committee. Canberra: DSEWPaC.
- Schwartzbaum, P.M. (1986). **Basic Principles in the Conservation of Wall Paintings**. London: The council for the care of churches.
- Stovel, H. (2007). Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualiifying conditions. *City & Time*, 2 (3), 3.
- Taniguchi, Y. (2017). **Do Archaeological and Conservation Sciences Save Cultural Heritage?: Cultural Identity and Reviving Values After Demolishment. Ancient West Asian Civilization: Geoenvironment and Society in the Pre-Islamic Middle East**. (e Book), Springer, ISBN 978-981-10-0554-1.
- Teri, H.; Kate, O. & Gianfranco, P. (1997). Puvis de Chavanness allegorical murals in the Boston public library: history, technique and conservation. *Journal of the American Institute for conservation*, 36 (1), 59-81.
- Tiesdell, S. & Heath, T. (1996). **Revitalizing Historic Urban Quarters**. Oxford: Architectural Press.
- UNESCO (1967). Final Report of the Meeting on the Preservation and Utilization of Monuments and Sites of Artistic and historical Value held in Quito, Ecuador.
- UNESCO (1972). Recommendation concerning the Protection, at National Level, of the Cultural and Natural Heritage.
- 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.
- Wolohojian, S. & Ahinci, A. (2003). **A Private Passion: 19th century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthop Collection**. New York: Metropolitan Museum of Art.