



دوفصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی

دوره جدید، سال سوم، ویژه‌نامه دوم، بهار ۱۳۹۴

“ویژه‌نامه حفاظت از آرایه‌های معماری”

بررسی ضرورت‌ها و تردیدها در تدوین مبانی نظری برای مرمت آثار
کاشی کاری ایرانی (مسائل مربوط به مطالعات کالبدی)

رضا وحیدزاده، پروین سلیمانی، زهره مطلبی، رقیه موحدی مهرآبادی، نازیلا احسانی

نگهداشت و بازسازی بخش کمبود کاشی کاری هفت رنگ مناره
شرقی مسجد جامع قزوین

مسلم میش مست نهی

شناخت و مرمت لایه‌های کتیبه‌ی نقاشی کرباس شرقی مسجد جامع کبیر یزد

یاسر حمزوی، مهدی اکرمی، فاطمه سلحشور

تجربه‌ای در مرمت کاشی معرق (مرمت کتیبه تیموری محراب مسجد جامع میبد)

امیرحسین کریمی

اصول ایکوموس برای نگهداری و حفاظت نقاشی‌های دیواری پنجمین و آخرین
پیش‌نویس برای پذیرش در گردهمایی عمومی ایکوموس،
آبشار ویکتوریا، اکتبر ۲۰۰۳

ترجمه: نگار کاظمی پور

بسم الله الرحمن الرحيم

راهنمای تدوین مقالات دوفصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی

- مقاله ارسالی نبایست قبلاً در هیچ نشریه یا همایشی منتشر شده باشد و یا همزمان به نشریه‌های دیگر ارسال شود.
- تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از کسب نظر داوران خواهد بود.
- مقالات تألیفی با ذکر دقیق منابع و مآخذ مورد استفاده و مقالات ترجمه شده با ارسال متن اصلی مقاله به همراه مشخصات کتابشناسی آن قابل بررسی هستند.
- متن مقاله بایستی به زبان فارسی بر اساس جدول زیر تایپ شوند. برای بررسی مقالات فایل WORD 2007 و PDF به آدرس ایمیل نشریه ارسال شوند.
- قلم مورد استفاده نشریه B Nazanin است که جزئیات استفاده از آن در تارنمای نشریه آمده است.
- تصاویر، شکل‌ها و جداول مربوط به هر مقاله باید با ذکر منبع اصلی (نام مؤلف یا گردآورنده منبع، سال انتشار، شماره صفحه) آورده شوند.
- پی‌نوشت‌های مقاله (اصطلاحات و معادل واژه‌ها، توضیحات و غیره) می‌باید در متن به ترتیب شماره‌گذاری شده، در پایان مقاله و قبل از فهرست منابع تحت عنوان پی‌نوشت‌ها گنجانده شوند.
- در صورت تعدد نویسندگان، نویسنده مسئول با علامت مشخص * در متن مقاله مشخص گردد (برای مقالات ترجمه شده مشخصات مترجم با مترجمین نوشته شود).
- در صورتی که نیاز به تصحیح مقاله باشد، اصلاحات باید منحصرأ محدود به موارد ذکر شده باشد. در سایر موارد نویسنده لازم است نشریه را در جریان هرگونه تغییر و یا تصحیح دیگر قرار دهد.
- حق چاپ مقاله، پس از پذیرش، برای نشریه محفوظ است و نویسنده مقاله مجاز به چاپ آن در جای دیگر نیست. به علاوه مسئولیت صحت و سقم مطالب بر عهده نویسندگان خواهد بود.

نکاتی در رابطه ویژگی مقالات در دوفصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی

- عنوان مقاله:** باید کوتاه، گویا و بیان‌کننده محتویات نوشتار باشد.
- چکیده فارسی:** حداکثر ۲۵۰ کلمه که باید شامل طرح مساله، هدف، روش تحقیق، یافته‌ها و بحث و نتایج باشد.
- چکیده انگلیسی:** معادل چکیده فارسی است.
- کلید واژه‌ها:** شامل ۴ تا ۶ واژه کلیدی به دو زبان فارسی و انگلیسی در محل‌های مورد نظر.
- عنوان مقاله، اسامی و مرتبه علمی نویسندگان، چکیده و کلید واژگان بایستی در هر دو بخش لاتین و فارسی آورده شوند.
- مقدمه:** شامل طرح مساله، هدف تحقیق و معرفی کامل مقاله است (با ارجاع به رفرنس‌های مورد نظر مبنی بر طرح مساله).
- روش تحقیق:** نوع و روش پژوهش (نوع تحقیق و روش‌های مورد استفاده در جمع‌آوری داده‌ها، جامعه‌آمار، روش نمونه‌گیری، معرفی متغیرها و شاخص‌ها، نوع دستگاه‌ها یا نرم‌افزارهای مورد استفاده در پژوهش و تجزیه و تحلیل داده‌ها شامل این قسمت می‌گردد).
- محتوای مقاله که شامل سر فصل‌های مورد نویسنده است. به صورت شماره‌گذاری شده از مقدمه تا نتیجه
- بحث و نتیجه‌گیری:** شامل بررسی یافته‌ها و نتیجه حاصل شده از انجام تحقیق همراه با پیشنهادها و راهکارها درباره موضوع و در صورت نیاز پیشنهادهایی برای مطالعات بعدی در زمینه مورد بحث است.
- تشکر و قدردانی (اختیاری):** شامل تشکر و قدردانی از همکاران پژوهش یا کسانی که در تدوین مقاله نقش ایفا کرده‌اند. به‌علاوه چنانچه مقاله مستخرج از طرح پژوهشی یا رساله باشد، عنوان طرح پژوهشی یا رساله نیز این بخش می‌تواند ذکر شود.
- پی‌نوشت‌ها:** شامل توضیحات ضروری و مکمل درباره اصطلاحات، عبارات و مطالب مقاله، معادل‌های لاتین و غیره است، که به‌ترتیب در متن شماره‌گذاری شده و در انتهای مقاله قبل از منابع آورده می‌شوند.
- منابع:** در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و سپس منابع لاتین، بر اساس نام‌خانوادگی نویسنده، به‌ترتیب حروف الفبا ذکر شود.
- ارجاع‌های مربوط به منابع درون متن، بلافاصله پس از نقل مطلب داخل پرانتز ذکر شوند.
- با توجه به آنکه صفحه بندی مقالات توسط نویسندگان انجام می‌گردد بایستی نوشته‌های خود را در قالب انتشار مقالات نشریه که به‌صورت فایل WORD 2007 در صفحه شناسنامه نشریه به آدرس زیر موجود است دانلود نموده و مقاله را بر اساس آن تنظیم و ارسال نمایند.
- تنها مقالاتی در سیستم داوری نشریه قرار خواهند گرفت که: فایل‌های الکترونیک WORD 2007 و PDF آنها به رایانامه اختصاصی نشریه به آدرس زیر ارسال شده باشد: nashriyeh@au.ac.ir



دوره جدید، سال سوم، ویژه نامه ۲. بهار ۱۳۹۴

"ویژه نامه حفاظت از آرایه های معماری"

صاحب امتیاز: انجمن علمی دانشجویان دانشکده مرمت دانشگاه هنر اصفهان.

مدیر مسئول: مهدی رازانی

سردبیر: زیر نظر شورای سردبیران [سردبیر این ویژه نامه: یاسر حمزوی]

طراحی لوگوی اصلی: رسول خسروی

طراح یونیفرم جلد: حبیب رضایی

مدیر اجرایی: سولماز حسین پناه

مدیر داخلی، بازخوان و ویراستار دوفصلنامه: سحر احمدخان بیگی

هیأت تحریریه به ترتیب حروف الفبا:

آجورلو، بهرام: استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز. / اصلانی، حسام: استادیار دانشگاه هنر اصفهان. / امامی، سید محمد امین: دانشیار دانشگاه هنر اصفهان. / باقرزاده کثیری، مسعود. استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز. / بخشنده فرد، حمید رضا: استادیار دانشگاه هنر اصفهان. / شفیع، زاهد: استادیار دانشگاه هنر اصفهان. / محمدی، محمود: استادیار دانشگاه هنر اصفهان. / مرتضوی، محمد: استادیار دانشگاه هنر اصفهان. / ملک، نیلوفر: استادیار دانشگاه هنر اصفهان. / هلاکویی، پرویز: استادیار دانشگاه هنر اصفهان.

شورای سردبیران به ترتیب حروف الفبا:

جعفری، یاسر: دانشجوی دکتری مرمت بناها و بافت های فرهنگی تاریخی. / حدادی، محمد: دانشجوی دکتری مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی. / حمزوی، یاسر: دانشجوی دکتری مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی. / رازانی، مهدی: دانشجوی دکتری مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی. / رحمانی، غلامرضا: دانشجوی دکتری مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی. / رحیم نیا، رضا: دانشجوی دکتری مرمت بناها و بافت های فرهنگی تاریخی. / نعمتی بابایلو، علی: دانشجوی دکتری مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی. / نعمتی موردراز، امین: دانشجوی دکتری مرمت بناها و بافت های فرهنگی تاریخی. / نعیمی طرئی، پرستو: دانشجوی دکتری مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی.

تماس با نشریه

اصفهان - خیابان حکیم نظامی، کوچه سنگتراش ها، انتهای کوچه (محلہ تبریزی ها)، خانه داوید
دفتر انجمن علمی دانشجویان دانشکده مرمت.

رایانامه: nashriyeh@au.ac.ir

تارنمای دوفصلنامه دسترسی آزاد: <http://www.aui.ac.ir/index.php/fa/rsch>

پایگاه های نمایه کننده دوفصلنامه

<http://www.ensani.ir/fa/mags/art-dmvmf/magazines.aspx>

<http://www.noormags.com/view/fa/magazine/1187>

<http://sushiant.com>

پایگاه پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی کشور

پایگاه مقالات علمی نور مربوط به مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

سوشیانت بانک اطلاعاتی حفاظت و مرمت آثار تاریخی و اشیاء فرهنگی



فهرست مقالات

سخن مدیر مسئول مهدی رازانی	الف
سخن سردبیر ویژه نامه یاسر حمزوی	ب
بررسی ضرورت‌ها و تردیدها در تدوین مبانی نظری برای مرمت آثار کاشی‌کاری ایرانی (مسائل مربوط به مطالعات کالبدی) رضا وحیدزاده، پروین سلیمانی، زهره مطلبی، رقیه موحدی مهرآبادی، نازیلا احسانی	۲۴-۱
نگهداشت و بازسازی بخش کمبود کاشی‌کاری هفت رنگ مناره‌ی شرقی مسجد جامع قزوین مسلم میش مست نهی	۳۴-۲۵
شناخت و مرمت لایه‌های کتیبه‌ی نقاشی‌گریاس شرقی مسجد جامع کبیر یزد یاسر حمزوی، مهدی اکرمی، فاطمه سلحشور	۵۲-۳۵
تجربه‌ای در مرمت کاشی معرق (مرمت کتیبه‌ی تیموری محراب مسجد جامع میبد) امیرحسین کریمی	۶۴-۵۳
اصول ایکوموس برای نگهداری و حفاظت نقاشی‌های دیواری پنجمین و آخرین پیش‌نویس برای پذیرش در گردهمایی عمومی ایکوموس، آبشار ویکتوریا، اکتبر ۲۰۰۳ ترجمه: نگار کاظمی پور	۷۰-۶۵



کاشی با نقوش برجسته، در ایوان پشت مقبره، مسجد سید اصفهان (عکس: آرمان رزم)

سخن مدیر مسئول

آرایه‌های معماری (که مناسبت دارد با در نظر گرفتن کلیه جنبه‌های فنی، کاربردی، تکنولوژی ساخت و زیباشناختی از این واژه بیشتر به جای تزئینات معماری و یا تزئینات وابسته به معماری استفاده کنیم) موجب ارزشمندتر شدن یادمان‌های میراثی و جذب سرمایه‌های اقتصادی جهت صیانت از آنها می‌گردد. این مهم از آن جهت قابل توجه بیشتر است که حجم وسیعی از بناها و میراث فرهنگی کشور با دارا بودن آرایه‌های منحصر به فرد، نیازمند مطالعه، شناخت و حفاظت (از نوع پیشگیرانه و اقدامات مداخله‌ای و تکنیکی) و مرمت و نگهداری هستند.

با توجه به لزوم ایجاد رویکرد علمی به مساله حفاظت از این آثار، نشریه دانش مرمت و میراث فرهنگی دومین ویژه نامه تخصصی خود را با عنوان "حفاظت از آرایه‌های معماری" منتشر می‌نماید. ویژه نامه اخیر نخستین تلاش متخصصین در کشور برای مطالعه‌ای ویژه حفاظت و مرمت آرایه‌های معماری است. مقالات توسط افراد با دغدغه و سرشناس این حوزه هدایت و نوشته شده‌اند که امیدواریم برخی دیدگاه‌ها و اقدامات اجرایی را در این زمینه تحت تاثیر قرار داده و برای علاقمندان به این گونه پژوهش‌ها مفید واقع شوند. برای ما دست اندرکاران این ویژه‌نامه در واقع این موضوع، آغاز راهی ادامه‌دار است که با یاری خداوند متعال و همکاری پژوهشگران در ویژه نامه‌های بعدی به صورت تفکیک شده‌تر به آن پرداخته خواهد شد. دست اندرکاران این نشریه پذیرای نظرات و انتقادات و پیشنهادات کلیه مخاطبان خود در راستای ارتقا کیفی هستند. از این رو ارتباط خود را با ما به آدرس ایمیل اختصاصی نشریه قطع نکنید.

مهدی رازانی

سخن سردبیر ویژه نامه

حفاظت از آرایه‌های معماری موضوعی است که به دلیل جامعیت و گستردگی، نیاز به پژوهش‌های همه جانبه و گسترده دارد. با توجه به این که واژه‌ی حفاظت، در بر گیرنده‌ی (فعالیت‌هایی نظیر: شناسایی، مطالعه و شناخت فیزیکی و هنری و تاریخی، معرفی، استحکام بخشی- مرمت، جابجایی جهت حفظ آثار و فرهنگ‌سازی برای نگهداری آنها و) هرگونه اقدام جهت ماندگاری آثار تاریخی و فرهنگی است، بنابراین در کشوری همانند ایران که دارای آرایه‌های معماری بسیار متنوع و با قدمت چند هزار ساله است، نیاز به پژوهش در این حوزه بیشتر احساس می‌شود. اگر چه در این زمینه تا کنون پژوهش‌های زیادی توسط محققان ایرانی در (با توجه به تنوع و گستردگی آرایه‌های معماری) انجام نشده است، اما خوشبختانه در ۱۰ سال گذشته حرکت رو به رشد و فعالیت بیشتر پژوهشگران حفاظت از آثار تاریخی را شاهد هستیم که امیدواریم در سال‌های آینده این گونه پژوهش‌ها بیشتر و با کیفیت بالاتری انجام پذیرند، چرا که یکی از وظایف اصلی حفاظت‌کنندگان میراث فرهنگی و به‌خصوص مرمت‌گران، انجام پژوهش در حوزه حفاظت از این آثار ارزشمند است که انتشار نشریات تخصصی می‌تواند قدم کوچکی در راستای تحقق این امر باشد. بر خود لازم می‌دانم از دوستان گرامی جناب آقای دکتر امیرحسین کریمی، جناب آقای دکتر رضا وحیدزاده، جناب آقای مسلم میش مست و دیگر پژوهشگرانی که تجربیات خود را در قالب مقاله در این ویژه نامه ارائه نموده‌اند تشکر نمایم. و همچنین از زحمات سرکار خانم نگارکاظمی پور تشکر می‌کنم و در پایان سپاسگزاری می‌کنم از جناب آقای مهدی رازانی که پیشنهاد دهنده انتشار ویژه نامه حفاظت از آرایه‌های معماری و همچنین پیگیر تمامی مراحل کار بودند.

یاسر حمزوی



Bi - Annual Electronic Journal Of
Restoration Science & Culture Heritage

New Course, Vol.3, Special Issue.2, Spring, 2015
"Conservation of Architectural Decoration"

Evaluating the Necessities and Doubts in Codification of Theoretical Basics for Conservation of the Persian Tile-Workings (The Problem of Structural Studies).

Vahidzadeh.R, Soleimani.P, Motalebi.Z, Movahedi Mehrabad.R, , Ehsani Amreii.N.

Conservation and Reconstruction on Loosing Part of Haft Rangi Tile Works from Eastern Minaret of Jameh Mosque in Qazvin/

Mishamstnehi,M

Study and Investigation of Wall painting Inscription layer in Eastern Vestibule of Yazd Jame Mosque and Its Restoration

Hamzavi. Y, Akrami.M, Salahshour,F

An Experience in Restoring Mosaic Tiles(the Restoration of Timurid Inscription of Mihrab in Meybod Jame Mosque)

Karimy.A.H

Principles for the Preservation and Conservation/Restoration of Wall Paintings, 5th and Final Draft for Adoption at the ICOMOS General Assembly, Victoria Falls/ ICOMOS (2003)

Translated to Farsi by: Kazemipor. N.

بررسی ضرورت‌ها و تردیدها در تدوین مبانی نظری برای مرمت آثار کاشی‌کاری ایرانی (مسائل مربوط به مطالعات کالبدی)

* رضا وحیدزاده^۱، پروین سلیمانی^۲، زهره مطلبی^۲، رقیه موحدی مهرآبادی^۳، نازیلا احسانی امرئی^۳

^۱ استادیار گروه مرمت دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

(رایانامه: rez.vahidzadeh@iauctb.ac.ir)

^۲ کارشناسی ارشد مرمت اشیاء، دانشگاه هنر اصفهان دانشکده مرمت

^۳ کارشناس ارشد مرمت اشیاء، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

چکیده

سوابق اجرایی ترمیم کاشی‌کاری گاه چنان با تصور آشنای مرمتگران از حفاظت تفاوت داشته که ایشان را به جستجوی اصولی ویژه برای نگهداری این آثار واداشته است. تلاش‌های مرمتگران برای توجیه نظری رویکرد اجرایی موجود، عمدتاً حول محور توجه به ساختار مادی و فن‌شناسی ویژه کاشی سامان یافته است. مقاله حاضر به بررسی منطقی این استدلال و ارزیابی توانایی آن در تأمین یک چارچوب نظری مناسب پرداخته، از مصادیق تصویری تجارب مرمت برای ملموس نمودن مباحث مفهومی نیز بهره برده است. بررسی پرسش بنیادین رابطه ساختارشناسی و مبانی نظری حفاظت نشانگر آن است که چارچوب نگهداری اثر تاریخی با توجه به هنجارهای فرهنگی فراتر از داده‌های حاصل از شناخت کالبدی معین می‌شود. با این حال، شناخت ساختاری (فنی) نیز امری خنثی نیست و غالباً از هنجارهای مشابهی پیروی می‌کند. به این ترتیب شناخت ساختاری اگرچه نمی‌تواند در شکل‌گیری پیش‌فرض‌های ارزشی اولیه حفاظت مؤثر باشد اما می‌تواند در صدور احکام ارزشی که به‌صورت موردی تألیف می‌شوند، بسیار مهم باشد زیرا نشان می‌دهد که ماده متشکله اثر نسبت به معیارهای ارزشی از پیش موجود (کنوانسیون یا بومی) در چه موقعیتی است و هر نوع مداخله‌ای کالبدی چه تأثیری بر این موقعیت خواهد گذاشت. از آنجا که شیوه برخورد با کاشی‌کاری از یک نظام هنجاری پیچیده برخوردار بوده، تدوین مبانی نظری مناسب برای آن نیز علاوه بر شناخت ساختاری و توجه به آیین‌نامه‌ها نیازمند یک رویکرد ارزش‌محور است که ابعاد بسیار متنوع مربوط به کیفیات معماری و شهرسازی، فناوری‌های بومی، باورها و غیره را در مناطق مختلف کشور در بر بگیرد.

واژگان کلیدی: کاشی، کاشی‌کاری، فن‌شناسی، ارزش، مبانی نظری

Evaluating the Necessities and Doubts in Codification of Theoretical Basics for Conservation of the Persian Tile-Workings (The Problem of Structural Studies)

Vahidzadeh, R¹, Soleimani. P², Motalebi Z², Movahedi Mehrabad, R¹, Ehsani Amrei, N¹

1. Art and Architecture Faculty, Islamic Azad University, Tehran Centre Branch

2. Conservation Faculty, Art university of Isfahan

Abstract

The practice of tile-working restoration in Iran has been usually done in such a manner which is so different from the acceptable form of historic maintenance in the minds of conservators, evoking some of them to search for new principles of conserving this type of artifacts. Attempts of conservators for justifying the current approach is mainly based on the necessity of extracting the theory of restoration from the technical and structural properties of the object (tile-working). This paper evaluates the rationality of this thought and its functionality in providing a theoretical framework for action. Examples of restoration experiences have been also presented for making the conceptual discussions more tangible. Rethinking of the fundamental question of the relation between the material structure of the object and the theory of restoration indicates that the framework for respecting a work of art is built according to the cultural norms which are above the technical problems, or simply independent from them. However the structural knowledge of the conservator is also formed according to epistemological principles which are usually based on the same cultural paradigms. Therefore, though the structural knowledge of conservators of a certain material do not play a special role in making the general idea of conservation-restoration theory, it would be crucial in determining the synthetic judgments about the position of each individual case in the theoretical framework and selection of the corresponding treatments; it shows the state of material due to presupposed value criteria (set by international conventions or local rules) and predicts the impact of each certain treatment on the object. Hence the method of treating tile-workings has been organized by complicated indigenous ethical systems, defining of a theoretical framework for it should be done through a value-based approach which regards not only the international conventions and the material structure of the object but also its relations with various qualities respecting the architectural and urban properties, the vernacular technologies, the stakeholders' beliefs, etc. in different regions of the country.

Keywords: Kashi (Tile), Kashi-Kari (Tileworking), Technology, Value, Theory.

۱. مقدمه

آیا روش‌هایی که در حال حاضر برای بازسازی بخش‌های آسیب دیده و کمبودها در آثار کاشی‌کاری به کار می‌رود را می‌توان مرمت یا حفاظت نامید؟ آیا در توصیه نامه‌های بین‌المللی زمینه‌ای برای تحلیل یا توجیه وضع موجود نگهداری و تعمیر آثار کاشی‌کاری قابل شناسایی است؟

این سؤالات و مباحث مشابه در خصوص چگونگی و گستردگی بازسازی و تعمیر سطوح کاشی‌کاری شده تاریخی و تکمیل بخش‌های از دست رفته آنها برای سال‌ها موضوع بحث متخصصین بوده است (مطلبی و اصلانی، ۱۳۹۲، وحیدزاده، ۱۳۹۲). در مواردی اصول کلی تعمیری همچون امکان بازسازی بر اساس ویژگی‌های طراحی اولیه همچون تکرار نقوش، قرینه‌سازی، شیوه‌های خاص ترسیم سنتی یا کتیبه‌نگاری و مسائل دیگر فنی و ساختاری مطرح شده (عنایتی و وحیدزاده، ۱۳۸۹) و در برخی از متون پایه حفاظت و مرمت نیز این شیوه برخورد بر اساس بازسازی فرم‌های تکرارشونده مورد استناد قرار گرفته است (یوکیلهتو، ۱۳۸۷، ۲۹۷). در مقابل، تکرارپذیری فرم یا نبود مستندات تصویری و غیره نیز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین موارد نقد تعمیرات کاشی‌کاری برشمرده شده است (وحیدزاده و همکاران، ۱۳۹۰، ۳۶-۳۸). در مواردی هم تلاش شده تا با شناخت ساختاری دقیق تر اثر راهکارهای حفاظتی برای تداوم حیات آن از طریق روش بازپخت ارائه شود یا از این مستندات برای تهیه کاشی مشابه بهره‌گیری شود (پورشیری و عابد اصفهانی، ۱۳۷۶). در عرصه عمل نیز بازسازی ماهرانه کاشی‌های از دست رفته با توجه به تشابه دقیق رنگی و بصری میان بخش‌های اصیل و مرمتی، با یا بدون تکیه بر استادکاری هنرمندان سنتی مورد توجه قرار می‌گیرد که به‌عنوان یک واقعیت مستندسازی و توسط پژوهشگران حفاظت در سطح ملی و بین‌المللی گزارش شده است (Soheil, 2003). مجموعه این مباحث و تجارب عملی زمینه‌ای را برای بحث در مورد طراحی یک چارچوب نظری ویژه برای مرمت تزئینات معماری از جنس سفال لعابدار که متکی به مطالعات ساختاری و سوابق تعمیری کهن آن باشد، را فراهم آورده است.

این مقاله با توجه به چنین سوابقی می‌کوشد که با تمرکز بر موضوع جایگاه مطالعات ساختارشناسی در نظریه‌پردازی حفاظت و مرمت این موضوع را به اختصار بررسی نماید که آیا در روند فعلی مرمت آثار کاشی‌کاری خلأیی از نظر مبانی نظری وجود دارد و آیا باید برای تدوین مبانی نظری ویژه برای مرمت آثار کاشی‌کاری تلاش نمود یا با در نظر گرفتن مبانی نظری شناخته شده مرمت لازم است شیوه برخورد در نگهداری آثار تاریخی کاشی‌کاری دگرگون شود. برای رسیدن به این هدف به کدام دسته از مفاهیم دیرآشنای حفاظت و مرمت از جمله فن‌شناسی، آسیب‌شناسی یا تجزیه و تحلیل تاریخی و هنری باید بیشتر تکیه نمود. لازم به تذکر است که این مسائل صرفاً از جهت مباحث نظری و فارغ از توجیهات اقتصادی یا اداری تنها به‌عنوان یک بحث مدرسی محض مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. چنین تفکیکی صرفاً برای رسیدن به نتیجه مشخص در مجال کوتاه این مقاله انجام شده و به هیچ روی قصد صدور حکم ارزشی برای این یا آن حوزه بحث در بین نیست. بدیهی است که در ادامه این متن می‌توان حوزه‌های اقتصادی و چارچوب‌های اداری دخیل را نیز بررسی نمود. از نظر روش‌شناسی نگارندگان از شیوه استدلال منطقی بهره می‌برند و نمونه‌هایی از موارد تجارب ایشان در مطالعه و یا ارائه طرح حفاظت برای آثار کاشی‌کاری به‌عنوان شواهد تقویت کننده و روشن‌گر استفاده می‌شود.

۲. ریشه‌های بحث در مورد تدوین مبانی نظری مرمت کاشی‌کاری

از آنجا که پویایی بحث‌های مرمت کاشی‌کاری بیش از حوزه کار نظری و نوشتاری، چهره خود را در اقدامات اجرایی و مباحث شفاهی آشکار می‌کند که به‌خصوص در دو دهه اخیر در حوزه ادبیات مرمت معرفی و منتشر نشده‌اند (وحیدزاده و همکاران، ۱۳۹۰، ۳۳-۴۸)، نمی‌توان برای بررسی دیدگاه‌های مختلف موجود در این حوزه به سادگی بر متون مکتوب متمرکز شد و به ارائه آمار پرداخت. با این حال لازم است به این مهم نیز اشاره شود که دغدغه تدوین مبانی نظری منطبق و مستخرج از مطالعات فنی و ساختارشناسانه که عاری از تأکیدات زیباشناسانه رویکردهای میانه قرن بیستم باشد، برای مرمتگران بسیار شناخته شده است. به طوری که نه فقط در حوزه بحث از مرمت کاشی‌کاری بلکه همچنین در خصوص حفاظت بسیاری دیگر از اشیاء تاریخی نیز پیشتر مطرح شده است؛ آنچنان که حتی در خارج از بستر فرهنگی و اجتماعی ایران نیز می‌توان ردپای چنین بحثی را شناسایی کرد. دست کم یک شکل مشابه از این دغدغه به‌صورت روشنی پایه بحث برای تدوین مبانی نظری متفاوتی برای دوران معاصر توسط میونز-ویناس (۱۳۸۹) بوده است که به‌صورت پی‌نوشت به موارد مطابقت آن اشاره می‌شود.^۱ دغدغه میزان توجه به ساختار اثر برای تدوین یک راهبرد علمی حفاظتی به صورت عام در مورد تمام اشیاء مورد حفاظت^۲ (Viñas, 2005, 27) وجود دارد و به‌صورت خاصی برای بررسی شیوه‌های نگهداری از آثار کاشی‌کاری و تزئینات معماری بومی ایرانی نیز مطرح شده است.

طرح این موضوع که مرمت آثار تاریخی نمی‌تواند خالی از پرسش در مورد ماده متشکله اثر باشد، خواه ناخواه مسأله شناخت شیوه شکل‌دهی به مصالح و فرآیند فرسایش و رفتار آنها در درازمدت به‌ویژه در برابر اقدامات درمانی را پیش می‌کشد و مرمتگر را به این سمت سوق می‌دهد که شناخت خود از این مباحث را به عرصه تدوین اصولی برای مرمت اشیاء وارد نماید. اهمیت این شناخت از ساختار ماده چنان است که گاه آن را مرز ممیز میان شناخت اهل مرمت و شناخت سایر کارشناسان از آثار هنری می‌دانند.^۳ به هر روی از همین محل است که تمایلاتی برای بازنگری در مبانی نظری بر پایه شناخت دقیق‌تر از ماده ابراز شده است.^۴

در این میان، از آنجا که روش جاری حفاظت آثار کاشی‌کاری مبتنی بر تداوم تعمیرات سنتی است (وحیدزاده و همکاران، ۱۳۹۲) که با تصویر ذهنی از مرمت اشیائی مثل نقاشی‌ها، تفاوت بارزی دارد، پاره‌ای از مرمتگران تمایل دارند که روند موجود حفاظت از کاشی‌کاری را با تدوین اصولی سازگارتر، سامان دهند (شکل ۱ و ۲). لذا جریانی در میان مرمتگران با مرور زمان به این باور رسیده که رویکردهای موجود در حفظ و نگهداری آثار کاشی‌کاری به چنان تضاد بنیادی با ظاهر متون نظری کلاسیک مرمت دچار شده که جای تأویلی برای آنها نمانده است، مگر آن که موضوع از منظر تعارض بحث‌های نظری دانشگاهی با واقعیات محیط کار توجیه شود یا به زبان ساده بدون ارائه پاسخ رها شود. از این منظر مشکل را در عدم شناخت مناسب ساختار کاشی و شیوه‌های کاشی‌کاری در آموزش و پژوهش دانشگاهی دیده‌اند. این نوع نقد به‌صورت عام نیز نسبت به پژوهش‌های دانشگاهی و به‌طور خاص نسبت به مطالعات نظری وجود داشته که آن را از امور واقع در حوزه عمل (و آنچه بیرون از حوزه دانشگاه اتفاق می‌افتد) دور، کم اطلاع و کم‌تأثیر بدانند (وطن دوست، ۱۳۸۵، ۱۲). به همین سبب در میان مرمتگران بسیار اتفاق می‌افتد که از مبانی نظری مبتنی بر تجربه عملی سخن گفته می‌شود.^۵

از همین منظر است که گاه اندیشمندان و نظریه پردازان اولیه مرمت را به سبب آن که عمدتاً در حوزه مرمت معماری اشتغال داشته‌اند، ناآگاه از ساختار اشیاء و تزئینات و مشکلات حفاظتی آنها دانسته شده و از لزوم تدوین مبانی متناسب با هویت اشیاء تاریخی که بر اساس شناخت علمی دقیق‌تر از کالبد آنها به‌دست آمده باشد، سخن رفته است.^۶ در این گونه از بحث‌ها نیز نه تنها بر ساختار ویژه کاشی و تمایز آن از معماری بحث شده بلکه این حق برای مرمتگران آثار کاغذ، چرم، عاج، استخوان، نقاشی، فلز، سفال و نظایر آن هم محفوظ شمارده می‌شود که بر اساس تجارب عملی و دانش فنی خود از این مصالح و ساختار مادی آنها به تدوین مبانی نظری ویژه کار خویش بپردازند.

۳. روش شناسی

در ادامه مقاله این دغدغه که مرمت کاشی‌کاری با توجه به ساختاری مادی و فن‌شناسی ویژه اثر تا چه اندازه نیازمند یک مبانی نظری مستقل از سایر آثار تاریخی است به‌صورت پرسشی بنیادی ارائه می‌شود که مقاله می‌کوشد پاسخ مناسبی به آن بر اساس روش استدلال منطقی فراهم آورد (گروت و وانگ، ۱۳۸۶). برای این منظور امکانات مختلف برای پاسخ دادن به پرسش مطرح می‌شوند. با وجود آن که این مقاله به‌طور خاص می‌کوشد تا به مباحث مطرح شده در خصوص آثار کاشی‌کاری پاسخ دهد لیکن رویکرد نظری آن به‌طور طبیعی حوزه‌ای وسیع‌تر را در بر خواهد گرفت که قابل انطباق با آثار دیگر نیز خواهد بود. به همین منظور برای ملموس‌تر شدن مباحث در حوزه کاشی‌کاری تلاش شده تا با کمک گرفتن از شواهد و مصادیق تجربی، امکانات و محدودیت‌های بحث نظری در این مورد خاص، بیشتر مشخص شود.

۴. بررسی زوایای گوناگون یک پرسش

چنان که گفته شد پرسش اصلی این مقاله عبارت از این است که:

جایگاه شناخت فنی کاشی (ماده سازنده و فن ساخت) در رویکرد نظری به مرمت و حفاظت آن چیست؟ این پرسش می‌کوشد رابطه‌ای معنادار را میان دو موضوع "شناخت ساختار مادی اثر" و "مبانی نظری حفاظتی مربوط به آن اثر" نشان دهد. برای بررسی وجود چنین رابطه‌ای ابتدا مناسب است در مورد خود مفاهیمی که دو سوی این رابطه ایستاده‌اند، بحث شوند تا از خلال بازشناسی آنها شاید راه‌هایی به طرف مقابل آشکار گردد. موضوع "مبانی نظری" در متون غربی معمولاً با عبارت "تئوری" مشخص می‌شود؛ به‌عنوان مثال "تئوری مرمت" اثر برندی (برندی، ۱۳۸۷)، "تئوری مرمت" اثر بالدینی (Baldini, 1996) و امثال آنها. تئوری در هر موردی از علوم، هنرها و سایر اشتغالات بشر که توأمان دارای ابعاد تجربی و مستقل از تجربه باشد برای مشخص کردن ابعاد نظری موضوع (امور مستقل از تجربه)^۷ در برابر پراکتیس^۸ (امور وابسته به تجربه) به‌کار می‌رود.^۹ در زبان فارسی عبارت "مبانی نظری" در برابر تئوری^{۱۰} استفاده شده است.

در عین حال در حوزه‌های علوم کهن، واژه مبانی یادآور سنت حکما و دانشمندان قدیم ایرانی است که از عناوینی نظیر مبانی، مبادی، اصول و نظایر آن در نام‌گذاری رسالات خود در بیان مقدمات و اصول یادگیری علوم مختلف استفاده می‌کردند. در آموزش علوم معمول بود که ابتدا مقدمات آن علم ذکر می‌شد که شامل بیان موضوع علم و اصول اولیه آن بود. اصول اولیه هر علم به همین دلیل اصول موضوعه نیز نامیده می‌شد و

آنها عبارت بودند از پیش‌فرض‌ها و مقدماتی که یا بدیهی شمرده می‌شد و یا بر اساس فنونی ویژه ثابت می‌شد و سپس سایر مسائل و قضایای علمی با فرض گرفتن این اصول طرح و بحث می‌شد (دهخدا، ۱۳۹۱، مصباح یزدی، ۱۳۷۲، میرباقری، ۱۳۹۲). حال در مورد مبانی نظری مرمت هم می‌توان به رابطه مفهوم تئوری و هم به مسأله تاریخی مرتبط با اصول موضوعه تقابل آن با تجربه توجه کرد.^{۱۱}

بنابراین زمانی که از مبانی نظری سخن گفته می‌شود به یک تعبیر مفهوم تئوری و نظریه علمی مطرح است که در برگیرنده رویکردی شناخت‌شناسانه و کلی است (پوپر، ۱۳۷۰، ۶۵) و همچنین متوجه آن دسته از اصول و قواعد نقادانه است که یک متخصص برای کار خود از پیش پذیرفته در مواجهه با هر مورد عملی از حرفه اش به آنها استناد می‌کند تا داده‌های خود را مطابق آنها نظم دهد و صدور حکم نماید (زرین کوب، ۱۳۸۹، ۲۳-۲۴). آیین نامه‌ها و توصیه‌نامه‌های مرمتی نمونه خوبی از این تعبیر در قالب متن‌های کوتاه مورد استناد در سطوح کلان (جهانی، ملی و یا محلی) هستند. این قبیل متون مباحث کلی را مطرح می‌کنند که مرمتگران می‌توانند از آنها در سنجش موارد جزئی کمک بگیرند. بعضی از این متون نگاهی جهانی داشته و ادعا می‌شود که مبتنی بر یافته‌های جهانشمول و زیست انسانی هستند (از نوع بحث‌های فرم و روانشناسی گشتالت برندی که بر متن‌های بین‌المللی مثل منشور ونیز ۱۹۶۴ مؤثر بوده‌اند) و برخی دیگر با توجه به انگاره‌های مربوط به شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقلیمی خاصی یک سرزمین، سامان یافته‌اند (نظیر تعبیری که در سند نارا ۱۹۹۴ از موضوع اصالت ارائه شده است)^{۱۲} (پدرام و همکاران، ۱۳۹۰). تطبیق این احکام با اشیاء دارای ساختار مادی و جنسیت ویژه در مقام عمل توسط هر مرمتگر اتفاق می‌افتد.

از سوی دیگر این نکته را هم باید در نظر گرفت که آنچه در حفاظت و مرمت دنبال می‌شود بیشتر وابسته به ادراک انسانی از چیستی اثر و ارزش‌های آن است (برندی، ۱۳۸۷، ۸۰). به این ترتیب ماده سازنده فی نفسه موضوع حفاظت نیست بلکه حامل موضوع حفاظت است. به عبارت دیگر ماده سازنده بستر ظهور ابژه زیبایی شناختی و تاریخی است (خاتمی، ۱۳۸۷، ۱۱۱-۱۱۲). بر این اساس مرمت و حفاظت به یک نوع نقد هنری و ادبی نزدیک می‌شوند که می‌تواند از منظرهای مختلف به اثر نزدیک شده و ارزش‌های متفاوتی را در آن تشخیص دهند.^{۱۳}

غالباً در هر مورد نمی‌توان به یک منظر و شیوه نقد اکتفا کرد و بهتر است منظرهای مختلفی را برای شناخت اثر انتخاب کرد (گرین و همکاران، ۱۳۹۱، ۲۳۷)؛ خواه قصد بر آن باشد که اثر از همان منظر سازنده اولیه شناخته شود و یا از منظر جدید مورد تحسین قرار گیرد. با این همه شیوه نظریه‌پردازی چنین است که معمولاً بحث کلی از یک منظر مشخص پی‌گیری می‌شود و در همان جا هم به تکامل خود می‌رسد. در چنین نظریه‌پردازی‌هایی موضوع ماده سازنده اثر و یا تکنیک ساخت آن به صورت یک امر بسیار کلی و یک دریافت اولیه از ماده (ذات ماده) و تکنولوژی حاصل می‌شود و ارتباط با جزئیات ساختاری آن در موارد مختلف و حتی دسته‌بندی‌های کلی (مثل چوب و کاغذ و سفال و غیره) ندارد، در غیر این صورت نمی‌تواند حالت کلی و جهانشمول خود را داشته باشد (برندی، ۱۳۸۷). مثلاً اگر در برخی از کشورهای آسیایی تمایل فزاینده‌ای به بازسازی و تکمیل آثار فرسوده چوبی، خشتی، کاغذی و غیر از آن (از جمله کاشی) وجود داشته، این رویکردها در پایه خود وابسته به نوعی ارزش‌گذاری کلی در مورد مفاهیم نظری

همچون ماده، تاریخ و خلاقیت هنری است که لزوماً به واقعیت فیزیکی یک اثر و ساختار مولکولی آن وابسته نیست.

ناگفته نباید گذاشت که ذهنیت‌های کلی که به آنها اشاره شد معمولاً محصول یک تجربه فرهنگی طولانی و پویا است که به صورت ناگهانی خلق یا نابود نمی‌شوند. یکی از مهم‌ترین تعاریف برای معرفت‌شناسی "باور صادق موجه" است (Sellars, 1975, 99). این که موجه بودن یک باور چگونه مشخص می‌شود تا حدود بسیاری وابسته به هنجارهای نه صرفاً تجربی و شهودی بلکه تا حدود زیادی پارادایم‌های تاریخی است (Guerra et al., 2012). برای مردمانی که در یک اقلیم مرطوب همواره شاهد تخریب تدریجی آثار در فضای باز بوده اند، بازسازی آنها مطابق با یک فرم ثابت و پایدار می‌توانسته راهکاری مناسب برای انتقال ارزش‌ها باشد. این موضوع ظاهراً ساده ممکن است طی هزاره‌ها دنبال شده و ساختار فرهنگی فربه را حول پدیده بازسازی شکل داده باشد و حتی به آن صورتی میراثی، مناسکی و ارزشمند بخشیده باشد. در چنین شرایطی ورود ماده رزینی مصنوعی که بتواند این ساختارها را برای مدتی طولانی‌تر حفظ کند به عنوان یک ابزار نمی‌تواند به تنهایی آن طرز تلقی تاریخی را که بازسازی را به عنوان یک راهبرد تداوم فرهنگی تأیید نمود در کوتاه مدت کنار بزند. تلقی ویژه مرمتگر کاشی از شیوه نگهداری این نوع آثار نیز تا حدود زیادی ناشی از یک دریافت تاریخی از این ماده و خاطرات تاریخی تعمیر و تداوم عملکرد آن است که به سادگی شکل نگرفته است و در برابر تغییر شکل مقاومت می‌کند. به زبان نقد هنری، امکان چندانی برای فرا رفتن از بسترهای زمانمند یا تاریخمند برای ادراک اثر وجود ندارد (خاتمی، ۱۳۸۷، ۲۱۷). این مسأله در مورد اجرای نظریه مرمتی که برای آن از قبل الگویی وجود نداشته دشوارتر هم خواهد بود. شکل‌گیری یک الگوی جدید در برخورد با موضوعی که سابقاً برای آن شکل اجرایی شناخته شده‌ای وجود داشته به سختی شکل می‌گیرد زیرا لازم است یک روند قدیمی ترک شود و یک شیوه جدید ابداع شود. همین دشواری انتخاب مسیر در راهی که پیشتر پیموده نشده موجب می‌شود که میان نظر و عمل یک مرمتگر در برخورد با کاشی تفاوت زیادی به چشم بخورد و او نتواند به صورتی که بایسته می‌داند نسبت به مرمت کاشی عمل کند و در موارد زیادی با بی‌میلی مجبور شود تا ناظر عمل یک هنرمند معرق تراش در تعمیر یک اثر کاشی‌کاری باشد (شکل ۳). این اتفاق ممکن است در حین تعمیر آینه‌کاری یا گچ‌بری و هنرهای دیگر نظیر آن هم بیافتد.

بررسی تجارب مرمت و به ویژه مرمت بنا نشانگر آن است که یک تعبیر سوم از مبانی نظری هم در میان مرمتگران وجود دارد که تا حدودی با دو تعبیر فوق متفاوت است و آن در حقیقت برنامه مدیریتی یا چارچوب و هدف گذاری است که به صورت موردی برای مرمت یک اثر خاص تدوین می‌شود (UNESCO, 2013). در این موارد مسأله نه کار فلسفی روی موضوع حفاظت بلکه تدوین یک نقشه راه برای تداوم حیات یک اثر خاص است که عمدتاً با نگاه به فرصت‌ها و موارد محدودکننده تدوین می‌شود (de la Torre, 2005).

در بسیاری از موارد هدف تداوم کاربری اثر است که به طور اساسی مسیر را از مرمت برای نگهداری موزه‌ای (منظور موزه در تعبیر کلاسیک است) جدا می‌کند (شکل ۷). این نگاه نسبت به تدوین تدابیر حفاظتی به طور آشکار با شیوه کلاسیک مدیریتی که به اصطلاح کنوانسیون محور^{۱۴} نامیده می‌شود، تفاوت می‌کند (UNESCO, 2013, 24-25). در برخورد کنوانسیون محور انتخاب شیوه حفاظت مبتنی بر مصداق یافتن

برای اندیشه‌های حفاظتی و انتخاب راهبردها مطابق آیین نامه‌ها است. حال آنکه در این نگاه که طی دو دهه اخیر، به‌ویژه بعد از تدوین سند نارا و کنوانسیون میراث غیرملموس، توسط یونسکو تبلیغ شده است، برخورد حفاظتی با آثار نه از طریق تلاش برای انطباق اندیشه‌هایی از بیرون اثر بر آن بلکه از درون روند حیات تاریخی خود اثر استخراج می‌شود (شکل ۲).

این روش برخورد که به اصطلاح مدیریت ارزش محور^{۱۵} نامیده می‌شود، مبتنی بر تجزیه و تحلیل همه جانبه کالبدی، عملکردی، منظری و اجتماعی خود اثر است. در حقیقت در این روش قرار است که خود اثر مسیر آینده‌اش را مشخص کند. بدیهی است که در اینجا منظور از خود اثر، تنها پیکر مادی و مواد و مصالح موجود در آن نیست و اگر مرمتگری به بهانه توجه به رویکرد ارزش محور نگاه خود از میان ابعاد وجودی متنوع اثر از جمله مباحث نظری جدی مربوط به روابط اجتماعی و حقیقت معنایی اثر برای ذی نفعانش تنها متوجه کالبد مادی و فن‌شناسی نماید، مرتکب کوتاهی جدی شده است. برخی از پژوهشگران مرمت آثار نیز به تأثیر از این رویکرد، از لزوم پررنگ نمودن نقش ذی نفعان در نگهداری و حفاظت از آثار و توجه به سلیقه و علاقه ایشان به جای تأکید صرف بر نوعی حفاظت علمی که به تثبیت کالبدی اثر در وضع موجود تکیه می‌کند، بحث نموده‌اند (ویناس، ۱۳۸۹، Mason, 2003 و Smith, 2010). اگرچه باید به این نکته نیز توجه داشت در توصیه‌نامه‌های سال‌های اخیر یونسکو موردی مبنی بر این تجویز نشده که یک مرمتگر می‌تواند دانش و تخصص خود را فرو بنهد و به فرض آنکه جمعی از ذی نفعان خواهان یک درمان باشند تن به کاری دهد که به زعم او اشتباه و مضر برای شیء باشد. روش‌شناسی و هنجارهای اخلاقی در اینجا دقیقاً مشابه با موارد پزشکی است (ICOMOS, 2003, 1.6) این مهم را می‌توان در نظر داشت که پزشک به سبب پایبندی نسبت به اخلاق حرفه‌ای خویش در برابر اصرار بیمار برای تجویز داروی نامناسب و مرگبار تسلیم نمی‌شود. بنابراین در این حالت مبانی نظری به معنای اصول کلی برخورد حفاظتی با اثر از بررسی جامع ابعاد وجودی اثر و ارزش‌های ویژه آن استخراج می‌شود که بدیهی است در این حالت فن‌شناسی به دلایل مختلفی که در ادامه ذکر می‌شود مفید خواهد بود. با این وجود چنان که گفته شد، در این حالت نیز ارزش‌های برجسته اثر تنها در کالبد مادی و به ویژه دستاویزهای به غایت سهل انگارانه‌ای نظیر وجود یا عدم نقوش تکرارشونده، تقارن آنها یا امکان پیدا کردن متن کتیبه در یک منبع دیگر خلاصه نمی‌شوند (شکل ۵ و ۶). از سوی دیگر تشخیص هر ارزشی در کالبد مادی اثر تنها و تنها توسط یک ذهن آماده در نزد مرمتگر اتفاق می‌افتد. بنابراین توصیه‌های کاربردی ذکر شده در ادبیات مدیریت ارزش محور مبنی بر توجه به نظرات ذی نفعان و مشارکت آنها به هیچ وجه از مسئولیت و دقت مرمتگر نمی‌کاهد بلکه ارزیابی‌های نظری مرتبط با تشخیص ارزش‌ها را با پیچیدگی و ظرافت بیشتری همراه می‌کند. لذا در این حالت نیز داوری مرمتی حفاظتی بسیار پیچیده‌تر از صرف انتخاب یک فن مناسب برای بازسازی تسلط یافتن بر آن فن و اندکی دخل و تصرف در شیوه اجرا با هدف جلب توامان رضایت بازدیدکننده و ذی نفعان اثر است.

۵. رجوعی دوباره به ساختار

حال با در نظر گرفتن استقلال مبانی نظری از عینیت و مسأله وضع اثر در خارج، باید به سراغ شناخت از ماده متشکله اثر رفت و جایگاه آن را در نسبت با نظام ارزشگذاری بر اثر از نو بررسی کرد. نخست باید تأکید

نمود که در اینجا سخن از "شناخت از ماده" و نه خود ماده است زیرا که فن‌شناسی مستقل از شناسنده آن بی معنا است. به همان نسبت که شیوه‌های شناخت و ارج نهادن بر آثار تاریخی در هر مورد می‌تواند متنوع و برآمده از یک زمینه فرهنگی خاص باشد (ICOMOS, 2003, 1.2)، شیوه‌های مطالعه ساختار مواد نیز دارای اصول و قواعد اولیه ای هستند که برآمده از هنجارها و نظام‌های فرهنگی است و به هیچ روی نمی‌توان آنها را بی تفاوت و یا فاقد پایگاه نظری اولیه دانست ولو اینکه این پیش فرض‌ها برای اهل تحقیق آن قدر بدیهی باشند که روی کاغذ نیامده باشد (چالمرز، ۱۳۹۳، ۴۱ - ۴۲). باشلار^{۱۶} به این مهم اشاره می‌کند که فن ساخت مندرج در اشیا نیز دارای هویت فرهنگی و اجتماعی ویژه ای است: "ابزارها را می‌توان نظریه‌های جسمیت یافته خواند" (تایلز، ۱۳۹۰، ۲۴۵). بنابراین شناخت آنها در بستر سنت فرهنگی و اندیشگی که به خلق اثر منجر شده، در تصحیح و دقت بخشیدن به شناخت از ارزش‌های اثر بسیار مفید خواهد بود.

دوم این که مطالعه فنی می‌تواند بخشی از داده‌های ارزشی لازم در مورد اثر^{۱۷} را برای ذهن مرمتگر^{۱۸} فراهم آورد که برای قضاوت در مورد نحوه برخورد به آنها نیاز دارد. به عبارت دیگر مرمتگر نیاز دارد ارزش اثر را محک بزند. بنابراین شناخت ساختار مادی اثر به خودی خود موجب تغییر دستگاه شناخت ارزش‌های اثر نمی‌شود اما این دستگاه یا افق فرهنگی برای صدور حکم در هر مورد نیازمند اطلاعاتی است که از طریق مطالعه موردی وضعیت اثر حاصل می‌شود (ملایری، ۱۳۹۰، ۳۵۶ - ۳۶۰). به این ترتیب ذهن مرمتگر تلاش می‌کند تا با بررسی اثر به یکی از دو موضوع زیر پاسخ دهد: حالت اول: وضعیت اثر را با معیارهای ارزش و اصالت مورد نظرش تطبیق بدهد (مبانی نظری کنوانسیون محور) یا حالت دوم: معیارهای مناسبی را از سرنوشت تاریخی و اجتماعی اثر استخراج کند (رویکرد ارزش محور).

به نظر می‌رسد که در حالت دوم شناخت ساختاری اثر اهمیتی دوچندان می‌یابد. از نگاه پاره‌ای از مرمتگران این اهمیت غیر قابل انکار است زیرا مایل هستند ساختار مادی اثر را هویتی خودبسنده و قائم بالذات بدانند که لزوماً ارتباطی با محیط و جامعه پیرامونش ندارد و می‌تواند به صورت ایزوله در آید (UNESCO, 2013). این کار غیر ممکن نیست اما اثر را به یک شیء ایستا و منتزع از حیات اجتماعی پیرامونش می‌کاهد و با این کار از یک سو اعتبار اثر در نزد ذی نفعانش را خدشه دار می‌کند و منابع حمایتی اجتماعی که برای ادامه حیات اثر ضروری است را قطع می‌کند و از دیگر سو ارزش‌های اثر را به صرف ارزش‌های کالبدی تقلیل می‌دهد و در نتیجه نه فقط به خود اثر بلکه همچنین به منظر کلانی که اثر بخشی از آن بوده صدمه خواهد زد (ICOMOS, 2005).

مرمتگری که تصور می‌کند با محدود کردن مطالعه خود به مطالعه کالبدی - ساختاری دقیقاً به خود اثر مراجعه کرده و مراجعه خود را مراجعه‌ای اصیل و به دور از پیش فرض‌ها می‌داند، فراموش می‌کند که صحت و اعتبار داده‌هایی که به این طریق در مورد ارزش‌های اثر به دست می‌آورد و حتی گستره مطالعه وی نیز به شدت وابسته به پیش فرض‌ها و سنت‌های فرهنگی جاری است^{۱۹}. فرهنگ منشوری را می‌سازد که محقق از ورای آن به طبیعت می‌نگرد (ریگی، ۱۳۹۲، ۴۷). شعر "پارشمن" اثر میشل بواسو^{۲۰} به زیبایی جایگاه باورهای فرهنگی خاص را در رجوع به کالبد و فن‌شناسی یک اثر تاریخی فرضی باز می‌شناساند:

/در دستانم قطعه ای پارشمن است
 از گوساله ای که ۶۰۰ سال پیش می‌زیسته
 پوستی شفاف
 که شخصی آن را به چهار طرف کشیده محکم
 که با تیغی هلالی از حیوان جدا شده است
 اینجا! این روی گوشتین! که تاریکی محض را درک کرده
 و این روی موین! که تغییرات آب و هوایی
 و باران گذشته‌های دور را!
 همه جای آن پر است از دعا نوشته‌هایی با جوهر تیره قهوه‌ای
 برگرفته از غده‌هایی مازویی بلوطی کهنه
 اما این قرمزی که حاشیه‌های را تزئین می‌کنند
 خمیره‌ای از سنگرف
 خمیر لاجوردی نیز برای آسمان قرون وسطایی آن به کار رفته است
 و برای چمن‌های پر گل یا موهای بلند بانویی
 از آرسنیک زرد رنگ استفاده شده است
 که شاگردان خردسال تذهیب کار را همچون مگس‌انی بر زمین افکند....
 تا آن را به کتابی تذهیب شده برای شخص پادشاه تبدیل کنند (همان، ۴۵-۴۶)

بواسو در متن فوق اثر را از منظر ارزش تاریخی یا هنری بررسی نمی‌کند بلکه از آن به مثابه شاهی از
 تعامل خشونت بار میان انسان و طبیعت از یک سو و پرده برگرفتن از فضای حقیقی کارگاه هنرمندی در
 گذشته‌های دور در دیگر سو که در آن اطفال خردسال هنرجو در اثر عدم رعایت اصول بهداشت از بین
 می‌رفته اند، مدد می‌جوید.

این که آیا برای بررسی وضعیت کالبدی یک دیوار کاشی‌کاری شده زدن چند ضربه با دست روی کاشی و
 شنیدن صدای آن برای قضاوت کافی است یا باید از میکروسکوپ‌های قوی بهره برد، مسأله‌ای به ظاهر نظری
 نیست و ظاهراً هم پاسخ کاملاً روشنی دارد، هرچند در همین مورد نیز می‌توان بیشتر بحث کرد (شکل ۴).
 اما به عنوان مثال وقتی با فرض پذیرش بازسازی محدود کاشی، قرار باشد که ویژگی‌های ساختاری مصالح
 جدید مورد نظارت قرار بگیرد، این مسأله که آیا این نظارت بر پایه اصل انجام شود که مشابهت رنگی
 زیادی میان لعاب کاشی جدید با کاشی‌های قدیمی برقرار باشد یا این مهم باشد که شیوه کهن ساخت
 کاشی مطابق رسالات و سنن قدیمی اجرا شود و یا این که مصالح جدید مرمتی به سنجش‌های کمی و
 کیفی آزمایشگاهی برده شوند و واجد مقادیر مشخصی در مطابقت با نمونه‌های تاریخی باشند، سه بحث
 متفاوت است که سه خاستگاه نظری کاملاً متفاوت دارند (وحیدزاده و همکاران، ۱۳۹۰). این‌ها دغدغه‌های
 بسیار جدی است که حتی می‌توان نمونه‌های آن را در جریان اصلی حفاظت جهانی هم دید، هنگامی که
 برندی در خصوص تدوین "اصولی برای مرمت نقاشی‌های باستانی" چنین می‌گوید:

"ترمیم نقاشی‌های باستانی (منظور آثار ماقبل قرون وسطی است) مقوله چندان متفاوتی در مرمت اشیا هنری نیست، همان طور که جراحی در جهان پزشکی چندان از دیگر اقدامات درمانی که ظاهراً جدیت کمتری دارند مجزا نیست. همانطور که نقاشی قرون وسطی از نقاشی دوران رنسانس، باروک و مدرن جدا نیست، مرمت نقاشی‌های عصر باستان هم زیرمجموعه مرمت نقاشی قرار می‌گیرد. ... من با اساس نظریاتی که بر دشواری مرمت نقاشی‌های باستانی به سبب عدم اطمینان فنی از شیوه‌های اجرای نقاشی‌های صخره‌ای، اینتوناکو، چوب یا کرباس باقی مانده از اواخر دوران کهن سنگی تا محدوده قرون وسطی تأکید دارند، مخالفت می‌کنم. این عدم اطمینان فنی وجود داشته و به باور من برای مدت مدیدی نیز باقی خواهد ماند، چراکه فنون آزمایشگاهی موجود نمی‌توانند اطمینان کاملی را از مصالح به‌کار رفته تأمین کنند. با این همه عدم اطمینان از این تکنیک‌ها و مصالح باستانی مجوز عدم مرمت نمی‌شود، حتی می‌خواهم گامی جلوتر رفته و بگویم اگر چنین عدم اطمینانی با آگاهی فن‌شناسی کامل‌تری هم جبران شود لزوماً کمک چندان به بهبود وضع مرمت فعلی نمی‌شود ... از جمله اشتباه شایع در مرمت نقاشی عدم تمایز ظاهر از سازه است ... اگر بپذیریم که این تصویر است که فرم را حفظ می‌کند و ماده تنها بستر شکل‌گیری چنین تصویری است آنگاه متوجه می‌شویم که در حفاظت ماده (که به تصویر تبدیل شده) قسمت‌های مرتبط با ظاهر اثر [زیباشناسی] است که به ضرورت باید حفظ شود". (برندی، ۱۳۸۷، ۹۶-۹۸).

در این نقل قول فشرده می‌توان به وضوح دید که برندی برای شناخت فنی یک مرز و حدی قائل است و نقش محدودی را به آن در بهبود مرمت می‌دهد. دوم اینکه وی حد شناخت و حتی حفظ ماده را در رابطه با فرم اثر می‌داند و بقای رابطه میان ماده و فرم را به‌عنوان یک معیار نقد مرمت (یا اصالت) در نظر می‌گیرد. عنصر فرم و روابط تصویری و شکلی در نظریات برندی نقش کلیدی ویژه‌ای را دارا است. بدیهی است که در یک دستگاه نظری دیگر و مبتنی بر یک نظام ارزشی و فرهنگی متفاوت ممکن است جایگاه فن‌شناسی و نحوه ارزیابی‌های وابسته به آن شکل دیگری پیدا کنند. همچنان که در موضوع حفاظت آثار کاشی‌کاری نیز دو دستگاه نظری یکی مبتنی بر کفایت تصویری و دیگری مبتنی بر حفاظت در وضع موجود و با رعایت دست نخوردگی مادی (Caple, 2000) قابل شناسایی هستند.

۶. جمع‌بندی : امکانات و محدودیت‌های تدوین مبانی نظری ویژه برای آثار کاشی‌کاری

با توجه به مباحث فوق، اگر صرفاً قرار باشد تدوین مبانی نظری برای مرمت و حفاظت آثار کاشی‌کاری بر اساس فن ساخت کاشی به‌عنوان موجودیتی مستقل از سایر آثار تاریخی انجام شود، کاری ممکن نخواهد بود زیرا مبانی نظری متکی به یک دیدگاه کلان فرهنگی در مورد چیستی اثر تاریخی است و وارد جزئیات شکل دهی مورد به مورد آثار نمی‌شود. مطالعه ساختاری هرچند می‌تواند برخی اطلاعات مفید در مورد چگونگی اثر را تأمین کند اما به‌تنهایی قادر به تکفل تعیین چیستی اثر نیست. بلکه این امر بیشتر متکی به سنجش اعتباری است که شیء در حوزه کلان‌تری از روابط فرهنگی، زیبایی‌شناسی، آیین‌ها و غیره نسبت به محیط پیرامونش کسب می‌نماید.

بر اساس آنچه گفته شد مبانی نظری در هر برخورد حفاظتی (و مرمتی) به دو شکل می‌تواند تعریف شود : اول بر اساس یک دستگاه اندیشگی که ذات حفاظت را به مثابه موضوع پژوهش بررسی نموده و آنگاه آن را

در مورد شیء تاریخی فارغ از جنس و گونه بررسی می‌کند. دوم بر اساس یک رویکرد تحلیلی که داده‌های به‌دست آمده در مورد یک اثر تاریخی را در جهت استخراج اصول و راهبردهای حفاظتی می‌کاود و آنها را به مثابه یک ساختار درهم تنیده از ارزش‌های گوناگون و متضاد در نظر می‌گیرد که غالباً بر اساس سنت‌های فکری فربه و ریشه‌دار در فرهنگ‌های بومی شکل گرفته و مرمتگر موظف به شناسایی و تلاش برای حفظ و تداوم و آنها است.

در هر دو حالت شناخت و تجربه مرمتگر از شیء و محیط پیرامونش بر پایه نظریه شناختی که مرمتگر انتخاب کرده و نه صرف تجربه سامان می‌یابد^{۲۱}. بر این اساس شناخت فنی و کالبدی اثر نیز محصول رویکرد علمی مرمتگر است و می‌تواند در صورت انتخاب صحیح رویکرد موجب اتصال ذهن مرمتگر با بخشی از اصالت‌های به ودیعه گذاشته شده از سوی گذشتگان در اثر باشد. برخی از این داده‌ها به شرح ذیل معرفی شده‌اند:

- داده‌های مرتبط با وجود ابداعات ویژه فنی و هنری به‌کار رفته در آفرینش اثر
- داده‌های مرتبط با وسعت بخش‌های تاریخی باقی مانده و تفکیک آن از بخش‌های الحاقی
- داده‌های مربوط به تشخیص شیوه‌های تاریخی حفاظت و تعمیر اثر (شامل اصول و فنون قدیمی که برای بازسازی کمبودها یا تقویت و تثبیت بخش‌های فرسوده به‌کار می‌رفته است).
- شواهد رابطه اثر با باورهای ذی‌نفعان در طول تاریخ (شواهدی که نشانگر حرمت نهادن گذشتگان نسبت به اثر، ساختار تاریخی آن و حفاظت آن باشد).

با این وجود برخورد حفاظتی با اثر هرگز محدود به این مطالعه نمی‌ماند و لازم است در هر صورت مرمتگر به بررسی دقیق‌تر اثر در مقیاس روابط وسیع‌تر فرهنگی، منظری، آیینی پیرامونش نیز بکوشد. به این ترتیب شناخت از ساختار اثر اگرچه نمی‌تواند در شکل‌گیری پیش‌فرض‌های ارزشی اولیه حفاظت تأثیر داشته باشد اما می‌تواند در صدور احکام تالیفی ارزشی^{۲۲}، بسیار مهم باشد. یعنی شناخت مرمتگر از ماده نشان می‌دهد که اثر نسبت به معیارهای ارزشی از پیش موجود (کنوانسیون) و یا مستخرج از مطالعه یک بستر فرهنگی خاص در چه موقعیتی است و هر نوع مداخله‌ای در ساختار آن چه تأثیری بر این موقعیت خواهد گذاشت. بنابراین آنچه در شناخت شیوه مناسب برای آینده حفاظت آثار کاشی‌کاری ضروری است این است که ابتدا تحلیلی از وضعیت عمومی حفاظت میراث کاشی‌کاری در نظر گرفته شود و بر اساس اطلاعات گردآمده مسیر برای حرکت نظری در مسیر کنوانسیون‌ها یا بر اساس نظریه ارزش محوری تعیین شود. طبیعی است در این مطالعات اولویت اول صرف جمع‌آوری و مستندسازی شرایط کنونی آثار کاشی‌کاری و شناسایی محدوده مداخلات تاریخی انجام شده در آنها بدون ورود به حوزه نقد موردی است. در حقیقت آنچه می‌تواند به این مطالعات صدمه بزند تلاش برای تسریع در نتیجه‌گیری و یا تهیه دستورالعمل و استاندارد است.

مطالعات انجام شده با این رویکرد توسط نگارندگان در حوزه‌های مختلف حفاظت کاشی‌کاری نشان از تنوع بسیار در برخوردهای حفاظتی و وابستگی عمیق این اقدامات با سنت‌های فرهنگی بومی و قابلیت‌های فناوری و اجتماعی در مناطق گوناگون است (سلیمانی، ۱۳۹۱، قویم، ۱۳۹۰، مطلبی، ۱۳۹۲، ملک احمدی، ۱۳۹۳). به همین سبب است که حفاظت کاشی‌کاری و شیوه‌های بومی آن تا کنون تن به اعمال دستورالعملی واحد یا به‌عبارتی یک برخورد کنوانسیون محور نداده بلکه چنین تلاش‌هایی عمدتاً دلسرد

کننده بوده و حتی به داوری در زمینه نقد اصالت بخش عمده آثار کاشی‌کاری ختم شده است یا از سوی دیگر ممکن است تجویز بی‌جهت رویکردی خاص در بازسازی مداوم در یک منطقه از کشور باعث شود که مجوزی برای دخل و تصرف ناصواب در برخی از شاهکارهای کاشی‌کاری دارای ارزش تاریخی و قدمتی بسیار شاخص به وجود آید.

بنابراین بهترین شیوه برای تعیین اصول و راهبردهای حفاظتی برای آثار کاشی‌کاری ایرانی رویکرد ارزش محور موردی است که به آن اشاره شد. صرف‌فشناسی و بررسی کالبدی آثار در بسیاری از موارد تأمین‌کننده این اصول نیست بلکه پیش از آن باید ساختار درهم تنیده موجود در مورد فرهنگ کاشی‌کاری و حفاظت از آن که دارای ابعاد بسیار متنوعی از روابط معماری و شهرسازی، فناوری‌های بومی، باورها و آیین‌ها و غیره است در سطح اقلیم‌ها و مناطق مختلف کشور مورد بررسی قرار بگیرد.

این در هم تنیدگی ساختاری و پیچیدگی‌های مدیریت ارزش محور مختص موضوع کاشی‌کاری نیست و در هر رویکرد دیگر، به ویژه در مواردی که نمونه‌های موفق مرمتی حفاظتی کمتر باشند یا تأمین ابزار و امکانات آن در جای دیگر به سادگی ممکن نباشد، قابل مشاهده خواهد بود. لذا در هر مورد از حفاظت کاشی‌کاری تا زمان تکمیل اطلاعات پایه فوق‌الذکر، مبتنی بر اقدامات اضطراری و پیشگیرانه با تمامی امکانات به ویژه تلاش برای اقناع ذی‌نفعان برای کاهش موارد تعمیر و همچنین مستندنگاری دقیق کلیه آثار کاشی‌کاری بدون اولویت دادن به سبک یا قسمت‌های مربوط به ادوار تاریخی خاص خواهد بود (شکل ۸).



ج

ب

الف

شکل ۱. تغییر تدریجی کاشی‌کاری معقلی کرسی مناره مسجد جامع عباسی اصفهان (مسجد امام) در طی چند دهه اخیر تغییرات شامل از بین رفتن تدریجی بخشی از کاشی‌کاری در کنج راست کرسی (از تصویر الف^{۲۳} تا ب)، سپس بازسازی کامل کار با کاشی‌های جدید که به‌خصوص باعث حذف کاشی‌های به رنگ عسلی شده و همچنین کلمه "علی" در شمشه سمت چپ کار روی زمینه فیروزه‌ای با کلمه "الله" روی زمینه سفید جایگزین شده است. مشخص است که معیار همه این تصرفات قضاوت شخصی متصدی تعمیرات از قاب بندی سمت دیگر کرسی بوده است (تصویر الف). بازسازی مرتب کاشی‌های معقلی در این بنا - بیش از آن که مربوط به مسائل ساختاری کاشی در فضای باز باشد - متکی به شخصیت تاریخی اثر و جایگاه آن به‌عنوان یک عنصر مهم فضای شهری است. بنابراین بازسازی یا تعمیر اعتبار خود را لزوماً از فن ساخت و یا حتی قصد اولیه هنرمند در مورد آینده اثر نمی‌گیرد. همچنین بسیاری از دلایل بازسازی به سبب ارتباط عمیق اثر با فضای ساخته شده و معماری تاریخی و شهری پیرامونش استخراج می‌شود. تعمیم تجربه بازسازی در چنین موقعیتی به سایر آثار کاشی‌کاری در فضای باز و یا هر موقعیت دیگری، محتاج ارزیابی دقیق خواهد بود و به تعبیر فیلدن چنین قیاس‌هایی نباید بیش از حد جدی گرفته شوند (Feilden, 2003, 28). در این مورد خاص نیز با فرض پذیرش اصل بازسازی برای تعمیر آسیب‌های موضعی،

تعویض کل کاشی‌کاری و مداخله انجام شده در فرم و رنگی که طی یک فرایند تاریخی تثبیت شده بوده‌اند، آن هم بدون گزینه واقعی، صحیح به نظر نمی‌رسد (تصویر الف از <http://www.iranziarat.com/> تصاویر ب و ج از رضا وحیدزاده).



شکل ۲. کلمه "علی" روی مناره مورد بحث در تصویر قبلی بعد از اقدامات حفاظتی شکل خود را از دست داده است. این امر نشان می‌دهد که سادگی نسبی و تکرارشوندگی طرح به هیچ روی دلیل قاطعی برای تجویز بازسازی‌های گسترده در هر شرایطی (از جمله موقعیت مکانی، نیروی انسانی و غیره) نیست (تصویر از رضا وحیدزاده).



ب

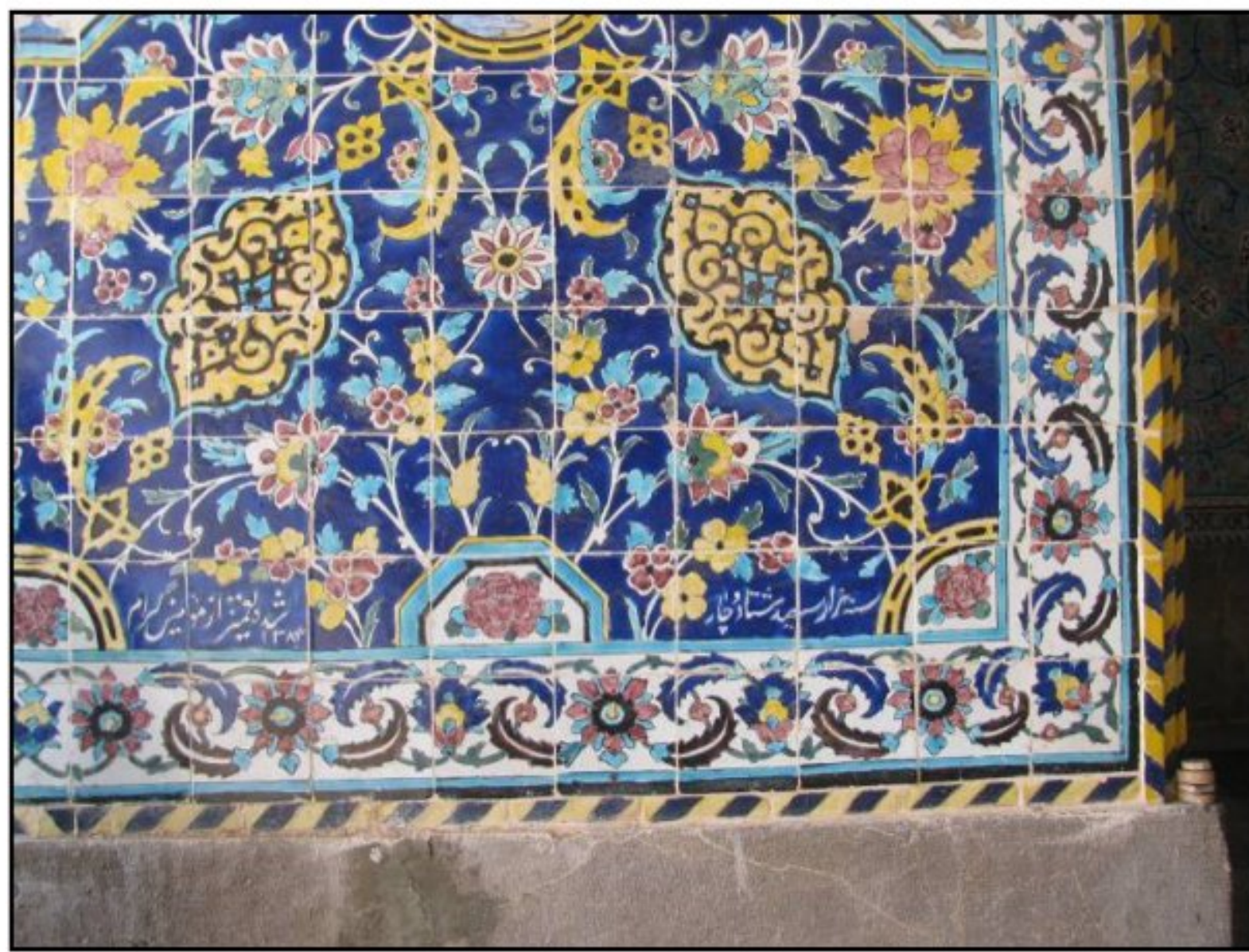
الف

شکل ۳: مناره ایوان گنبدخانه مسجد جامع عباسی قبل (الف) و بعد (ب) از مرمت‌های ابتدای دهه ۹۰، ضعف فنی در اجرای اقدامات حفاظتی در نقاط مختلف با شماره‌گذاری مشخص شده است. این ضعف‌ها موجب طرح پرسش‌های بسیاری در خصوص صحت این نوع رویکرد به مرمت کاشی‌کاری شد. نقد این اقدامات می‌توانست بر مبنای پیش‌فرض‌های گوناگونی انجام

شود که اگرچه در نپذیرفتن این اتفاق به‌عنوان اقدام حفاظتی مطلوب توافق داشتند اما کمال مطلوب هر یک از آنها چیزی متفاوت از دیگری بود. استادکاران کاشی‌تراشی، هنرمندان تعمیر سنتی و جمعی از کارشناسان مرمت که هوادار تداوم روند سنتی ترمیم این نوع آثار بودند بر لزوم توجه به اصول طراحی کهن، نگارش صحیح کتیبه‌ها و بهره‌گیری بیشتر از اساتید پیش‌کسوت این عرصه تأکید می‌کردند، در حالی که برای گروه دیگری از مرمتگران، حفاظت توأمان نقوش کهن در قالب حفظ ماده و چیدمان تاریخی اهمیت بیشتری داشت. بنا بر این دو روش مطالعه و تحلیل کاملاً متفاوت برای اثر پیشنهاد می‌شد. یکی از آنها عملاً در طی تاریخ اجرا شده و حتی در مورد مناره دیگر به‌صورت رضایت‌بخشی به‌کار گرفته شده بود. رویکرد دیگر (مبتنی بر احترام به ماده و چیدمان تاریخی) به آیین‌نامه‌های جهانی تکیه داشت، هر چند تجربه عملی چندانی برای آن در عرصه کاشی‌کاری موجود نبود. این رویکرد دوم برای عرض اندام بیشتر نیاز به فرصت، مطالعه و تجربه بیشتری دارد تا بتواند با پشتوانه غنی و فربه طرف مقابل هم‌وردی کند (تصاویر از رضا وحیدزاده).



ب



الف



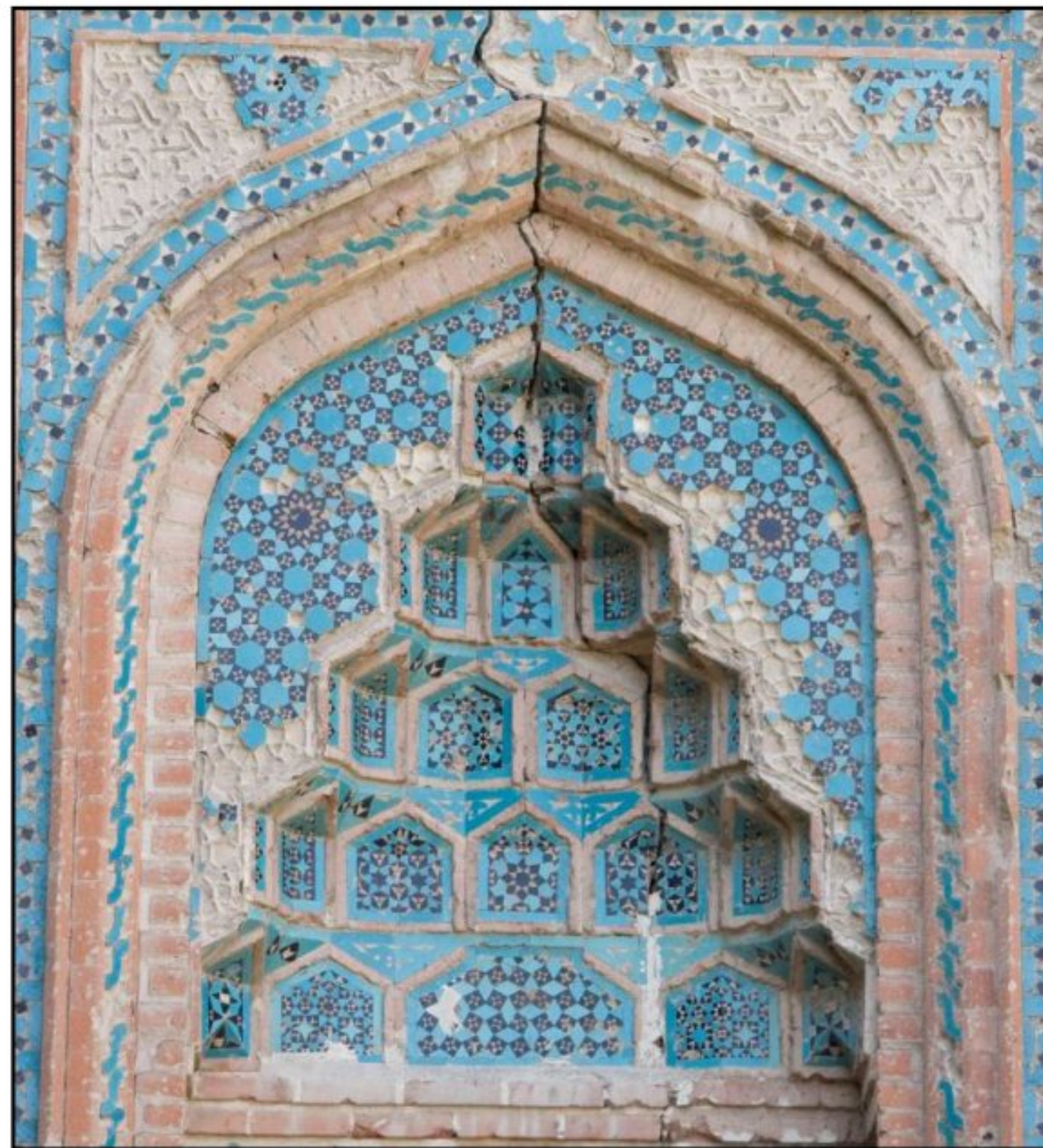
د



ج

شکل ۴. قسمت‌هایی از تعمیرات انجام شده به سال ۱۳۸۴ (ق) در ضلع شمالی صحن مسجد سید اصفهان (الف و ب)، بخش‌هایی از کاشی‌کاری دوره اول همان مسجد در ضلع جنوبی (شکل ب) مربوط به حدود ۱۳۰ قبل از آن (۱۲۵۵ ق.) و

برشی از کاشی‌کاری هفت رنگ مسجد جامع عباسی (د). تغییر کیفیت کاشی نسبت به ادوار قبل و افت شدید در نحوه طراحی و قلم‌گذاری از مقایسه دو شکل ب و ج مشهود است. از سوی دیگر شیوه طراحی در بخش تعمیری بیشتر به سبک طراحی مسجد امام نزدیک شده و از سبک کاشی‌نگاری دوران قاجار فاصله گرفته است. به این ترتیب به رغم کمبود مستندات در مورد وضعیت این بخش بنا پیش از انجام تعمیرات مورد بحث، می‌توان نتیجه گرفت که هنرمند تعمیر چندان اعتنایی به فن‌شناسی دوره اولیه ساخت بنا نه از نظر طراحی و از نظر لعاب‌کاری نداشته است، اما حال و هوای رنگی کار را تقریباً با کل فضای رنگی مسجد قاجاری هماهنگ اجرا کرده است. این اقدام اگرچه بر اساس مطابقت با کنوانسیون‌ها به کلی مردود شناخته می‌شود اما در بستر فرهنگی خاص خودش با پذیرش از سوی ذی‌نفعان مواجه شده و تا به امروز در جای خود باقی مانده است. بخشی از این امر ناشی از این واقعیت است که کاشی‌کاری مسجد طی یک دوره طولانی تکمیل شده و تغییر تدریجی سبکی در بافت آن به دلایل دیگری غیر از تعمیرات هم اتفاق افتاده است و طی این مدت چهره مکان در حال تغییرات تدریجی بوده است. در تحلیل نهایی باید اذعان کرد که تعمیر انجام شده با همه نقایص اجرایی قابل مشاهده در تحلیل اولیه کارشناسی از جمله کیفیت نقوش (فرم)، شیوه لعاب‌کاری و حتی کتیبه تعمیری زیر آن که به لحاظ نگارشی بسیار آشفته و با اغلاط املائی به نگارش در آمده است، به دلیل فقدان مدارک و مستندات تاریخی قطعی، نمی‌تواند به آسیب زدن به اصالت اثر محکوم شود. ناگفته نمی‌توان گذاشت که این بخش از کاشی‌کاری به نوبه خود موقعیت مسجد جامع عباسی را به‌عنوان یک "پیش متن" در شکل‌گیری تزئینات دوران بعد از خود تثبیت نموده است (تصاویر از رضا وحیدزاده).



شکل ۵. مقرنس ورودی گنبدغفاریه مراغه. این اثر از جمله موارد کهن کاربرد کاشی‌کاری معرق در تزئین سطوح معماری ایرانی است. نکته جالب در خصوص این اثر باقی ماندن رد بستر گچی است که قطعات معرق روی آن اجرا شده است. به دلیل استفاده از آلات هندسی محدود در طراحی این تزئین و وجود رد آنها بر روی گچ به سادگی می‌توان برای تهیه مصالح و تکمیل این طرح اقدام کرد. با این وجود این نوع اقدام هر چند صرفاً در محدوده قسمت‌های کمبود کاشی‌کاری انجام شود، بخش مهمی از اصالت اثر را خدشه‌دار می‌سازد. در حقیقت هیچ دلیل زیبایی‌شناسی قاطعی برای بازسازی وجود ندارد. در حالی که به سبب سالم ماندن لایه بستر می‌توان گفت که اثر در وضعیت کمابیش موزون و قابل قبولی از نظر بصری باقی مانده و قابل انطباق با تصور برندی از برخورد مطلوب با کمبودها است. در چنین شرایطی هر نوع مداخله کالبدی در وضعیت اثر نه تنها چیزی به زیبایی آن نمی‌افزاید بلکه حتی از اصالت تاریخی اثر نیز می‌کاهد. حتی اگر بتوان شرایطی را فرض کرد که

قطعات رنگی جدید فقط با چسب برگشت‌پذیر روی بستر قدیمی چسبانده شوند هم نه تنها ارزش زیباشناختی ویژه‌ای در اثر تقویت نمی‌شود بلکه بخشی از حالت قدمت اثر از بین می‌رود و بخشی از ماده تاریخی اثر که می‌تواند برای بازدیدکننده حاوی اطلاعاتی باشد توسط مصالح کم ارزش جدید پوشانده می‌شود (تصویر از پروین سلیمانی).



شکل ۶. محراب مسجد غلوار افغانستان. قطعات پراکنده محراب در گوشه کنار بنا و محیط پیرامونش یافته شده و بدون افزودن هیچ قطعه جدید با ملات گچی در محل خود تثبیت شده‌اند. کمبودهای میان قطعات با ملات پر شده است. نگارنده در مصاحبه‌ای که با تعدادی از هنرمندان افغانستانی داشت متوجه شد که بر خلاف تصور رایجی که ممکن است با دیدن این تصویر هم تقویت شود، هنوز هنر کاشی‌تراشی در شهر هرات رواج دارد^{۲۴}. بنابراین امکان بازسازی کلی و یا جزیی محراب برای مرمتگران منتفی نبوده است، با این حال آنها به حفاظت محض از قطعات اکتفا کرده‌اند. ریشه‌های این امر را می‌توان در یک سیاست فرهنگی عمومی‌تر در مورد میراث فرهنگی کشور افغانستان شناسایی کرد که بعد از دوران طولانی تخریب، با احتیاط بیشتری به جستجوی عقلانی بقایای گذشته و گردآوری و مطالعه پاره‌های آن می‌پردازد و از تلاش برای نوسازی خیال پردازانه امر از دست رفته می‌پرهیزد (تصویر، Najimi, 2009).



ب



الف

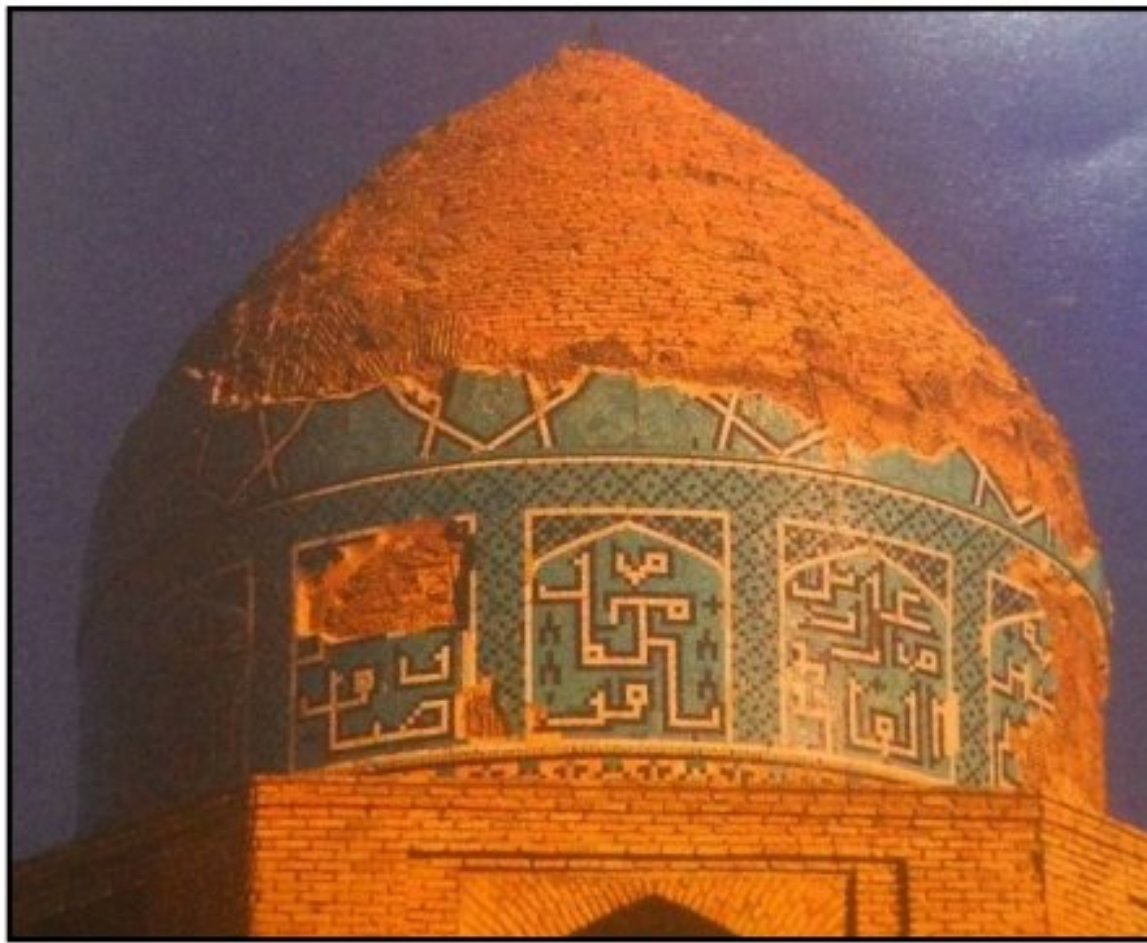


د



ج

شکل ۷. حمام شاه اصفهان (الف) و (ب). بخش‌های وسیعی از این بنا پیش از مرمت‌های دهه ۹۰ شمسی فاقد تزئینات کاشی‌کاری بودند، هر چند شواهدی از وجود کاشی روی دیوارها وجود داشت. تصویر (ب) و (ج) نشانگر تلاش ناتمامی برای پوشاندن یک دیوار وسیع در حجره جنوبی سربینه با کاشی‌های زیر لعابی است. تصویر (ج) نشان می‌دهد که یک قطعه به‌شدت آسیب دیده از چنین کاشی در کنج این دیوار به‌عنوان شاهدهی برای احیای کاشی‌کاری ازاره، مورد استناد قرار گرفته است. نمونه کاملاً شبیه به این طرح بر بقایای حمام صفوی خسرو آقا نیز مشاهده شده است (تصویر د). بنابراین می‌توان با اطمینان از این موضوع که این طرح متعلق به حمام‌های دوره صفوی بوده سخن گفت. اما آیا رواج این طرح در دوره صفوی در حمام‌ها و تکرار شوندهی آن مجوزی برای پوشاندن سطوح وسیع فاقد تزئینات در بناهای تاریخی با چنین کاشی است؟ پاسخ به این سوال بدون توجه به زمینه اجرای اقدام مرمتی ممکن نیست. در حقیقت اجرای این طرح و یا هر طرح دیگر در چنین گستردگی تنها در قامت تحلیل ارزش‌های معماری و طرح مصوب برای باز زنده‌سازی آن قابل بحث است. مشکل مهم در مورد بناهایی نظیر این بنا پرداختن به مرمت تزئینات پیش از ارزیابی کاربری آن در آینده است. ابزارهای فن‌شناختی نظیر مطالعات تطبیقی، شناخت نقوش و شیوه‌های طراحی سنتی تنها بعد از تدوین چشم‌انداز آتی اثر قابل استفاده و ارجاع هستند، زیرا همواره می‌توان پرسید یک چنین بازسازی گسترده و متکی به مستندات تاریخی اندک به خودی خود چه ارزشی را در اثر تقویت و یا به کدام کاربری از آن کمک می‌کند؟ در نهایت می‌توان پرسید که آیا کاشی‌کاری ازاره جزو لاینفکی از معماری حمام‌ها است که برای درک بهتر فضایی اثر ضرورتاً می‌باید تکمیل شود؟ و آیا چنین ضرورتی خود برخاسته از یک پیش فرض دیگر مبتنی بر اینکه اثر باید در شکل خواناسازی شده به مخاطب عرضه شود، نبوده است؟ (تصویر از زهره مطلبی).



ب



الف



ج

شکل ۸. مقایسه وضعیت حفاظت کاشی‌کاری گنبد مسجد جامع عباسی و گنبد میر سید افوخته نطنز. گنبد جامع عباسی طی یک صد اخیر به صورت پیوسته‌ای مورد بررسی و مطالعه سازمان‌های متولی حفاظت بوده و چندین نوبت به صورت ترک به ترک بازسازی شده است. تصویر (الف) در حین بازسازی سال‌های اخیر برداشته شده است. در طی این بازسازی‌ها به جز نوار باریکی در پایین گنبد اثری از مصالح تاریخی گنبد باقی نمانده است. این نوار باریک نیز در حین بازسازی‌های اخیر تا حدود زیادی برداشته شده است. در مقابل در خصوص کاشی‌کاری گنبد نچندان مشهور بقعه می‌رسید افوخته که برفراز یک کوه کم ارتفاع واقع شده و بنای اصلی متعلق به دوره تیموری است، اطلاعات زیادی در دسترس نیست. با توجه به فرسایش گنبد و شواهد باقی مانده از نحوه کاشی‌کاری به نظر می‌رسد که شیوه کاشی‌کاری باقی مانده روی گنبد به شیوه‌های کهن این فن بسیار نزدیک بوده است (تصویر ب از Peymaei and Amirjeganeh, 2009). باریکه اندکی از طرح‌های هندسی به کار رفته در تزئین گنبد نزدیک به گریو باقی مانده و در بخش‌های دیگر گنبد بقایای بستر گچی کاشی‌کاری به صورت جالبی حفظ شده است. کاشی‌کاری این گنبد در سنوات اخیر به طور کامل مورد ترمیم قرار گرفته است (تصویر ج از <http://www.iranview.com/post/11216>). دغدغه‌ای که در خصوص این گنبد به مراتب بیش از گنبد مسجد جامع عباسی وجود داشت این بود که در این بازسازی مستندسازی دقیقی از مصالح موجود انجام و ساختار اگر نه کاملاً اصیل، اما بومی و سنتی آن حفظ می‌شد. با توجه به این که این فرصت اکنون با تکمیل مرمت گنبد افوخته دیگر وجود ندارد، مناسب است برای آثار مشابه اگر هنوز وجود داشته باشند، برنامه مستندسازی در نظر گرفته شود. در مورد شیوه ترمیم کمبودهای بزرگ موجود

در طرح این گنبد نیز تنها پس از انجام چنین مستندسازی می‌توان سخن گفت. سرانجام باید به تصویر ناخوشایند کمبودهایی با لبه‌های راست اشاره کرد که به‌صورت مداوم روی سطح کاشی‌کاری شده گنبد مسجد عباسی دیده می‌شود. این کمبودها (تصویر الف) گویای مداخله و تصرفات ممتد تاریخی در این میراث جهانی است در حالی که کمبود موجود در کاشی‌کاری گنبد افوخته (تصویر ب) از نظر فرم (و نه لزوماً واقعیت تاریخی) نشانگر قدمت و سیر فرسودگی است که چندان هم ناخوشایند نیست.

پی‌نوشت‌ها

^۱ انتخاب شیوه پی‌نوشت نگاری برای معرفی چنین مشابهت‌هایی به این دلیل است که این تشابهات در بسیاری از موارد کاملاً مستقل از نگارش کتاب نامبرده اتفاق افتاده است و بنابراین نمی‌توان این متن را به‌عنوان مرجع این بحث‌ها معرفی نمود؛ همچنان که ویناس خود نیز در مصاحبه با نشریه الکترونیکی e-conservation اذعان می‌نماید که متن فوق‌الذکر مجموعه‌ای از آرای پراکنده ده‌ها منتقد و پژوهشگر حفاظت و مرمت است که وی آنها را در فضای زمان خود لمس کرده و بعداً در این کتاب یکجا گردآورده است (Muñoz-Viñas, 2006).

^۲ The Object of Conservation.

^۳ همین بحث، موضوع چند نشست از سلسله نشست‌های پژوهشی دوره دکتری مرمت دانشگاه هنر اصفهان در سال‌های پایانی دهه هشتاد بود (آرشیو صوتی نشست‌ها در نزد محسن محمدی آچلویی مسئول نشست‌ها و دیگر اعضا که عبارت بودند از محمد مرتضوی، امید عودباشی، امیر حسین کریمی و رضا وحیدزاده موجود است). در این نشست‌ها این نکته نیز مطرح شد که شاید همین تفاوت روش‌شناسی باعث شده که آثار علمی و مقالات مرمتگران معمولاً به سختی در نشریات تخصصی هنر منتشر می‌شوند.

^۴ میونز-ویناس، ۱۳۸۹، ۷۱-۹۳.

^۵ میونز-ویناس، ۱۳۸۹، ۱۲۲-۱۴۵.

^۶ میونز-ویناس، ۱۳۸۹، ۷۷-۷۹.

^۷ a priori

^۸ practice

^۹ به عنوان مثال "تئوری و عمل در باستان‌شناسی" (علیزاده، ۱۳۸۶).

^{۱۰} لازم به ذکر است که تئوری دو معنا دارد، یکی معنای عمومی که پیشتر به آن اشاره شد و دیگری معنای خاص آن، که تعیین‌کننده یک دیدگاه خاص در عرصه مباحث نظری است که توسط یک یا چند متفکر ابراز شده باشد و در زبان فارسی در برابر آن از عبارت نظریه استفاده شده است. لازم به ذکر است که در عبارت تئوری مرمت مراد برندی و بالدینی ظاهراً هر دو مفهوم بوده است یعنی هم باز کردن بنیان‌های نظری و اصول موضوعه علم مرمت - به مثابه دانشی پیوسته - و هم بیان یک نظریه خاص.

^{۱۱} این توجه دو گانه تا حدود زیادی پاسخگوی دغدغه رابطه متقابل کار عملی و پژوهش نظری نیز خواهد بود.

^{۱۲} ولو این که در پاره‌ای از موارد ظاهراً احکام برای یک گروه خاص از اشیا صادر شده باشد.

^{۱۳} خود مرمت معمولاً یک عمل انتقادی و نقادانه در نظر گرفته شود و به همان اعتبار که نقد ادبی - هنری گاه در طبقات علوم قرار داده می‌شود و گاه در میان اصناف صنعت و تفنن هنری شمرده می‌شود، مرمت نیز می‌تواند نقش‌های دوگانه و میان دانشی بپذیرد، یعنی گاهی صورتی بیشتری علمی داشته باشد و گاه وجهی صنعتی و زیباشناختی.

^{۱۴} Value-based Approach.

^{۱۵} Convention Approach .

¹⁶ Bachelard.

¹⁷ یا به تعبیر هوسرلی نوئما.

¹⁸ به مثابه نوئزیس.

¹⁹ در اینجا منظور از حد شناخت این است که چه دقتی از داده‌های اطلاعاتی برای انجام قضاوت‌های مبنایی مرمت لازم است.

²⁰ Boisseau.

²¹ کانت در نقد تجربه‌گرایی هیوم بیان می‌کند که خود حکم بر اصالت تجربه نیز متکی بر یک سامانه ویژه ذهنی و دستگاه معرفت‌شناختی است که در آن تجربه حسی و محتوای آن "ارزش" یافته است و نه بر عکس (استرن، ۱۳۹۱، ۲۷-۶۱).

²² a posteriori.

²³ http://www.iranziarat.com/isfahan_2/isfahan_3.html.

²⁴ <http://herat.gov.af/fa/news/39406>.

منابع و مآخذ

استرن، ر. (۱۳۹۱). کانت و آموزه تألیف. مهدی محمدی اصل، محمد مهدی اردبیلی (ویرایش و گزینش). نقادی نقد عقل محض. تهران: بیدگل.

برندی، چ. (۱۳۸۷). تئوری مرمت، ترجمه پیروز حناچی. تهران: دانشگاه تهران.

پدرام، ب.، اولیاء، م. ر.، وحیدزاده، ر. (۱۳۹۰). ارزیابی اصالت در فرآیند حفاظت از آثار تاریخی ایران: ضرورت توجه به تداوم فرهنگ بومی آفرینش هنری. مرمت آثار و بافت‌های تاریخی، فرهنگی. ش ۲، ۱-۱۶.

پوپر، ک. ر. (۱۳۹۱). منطق اکتشاف علمی، ترجمه سید حسین کمالی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پورشیروی، ا.، عابد اصفهانی، ع. (۱۳۷۶). آسیب‌شناسی لعاب لاجوردی کاشی‌های عصر قاجار در مسجد سید اصفهان. مجموعه مقالات نخستین همایش حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی - فرهنگی و تزئینات وابسته به

معماری. تهران: پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی-فرهنگی، دانشگاه هنر، ۵۵۶-۵۶۷.

تایلز، م. (۱۳۹۰). تکنولوژی، علم و شناخت نا دقیق، باشلار و معرفت‌شناسی غیر دکارتی. گری گاتیک (گردآوری). فلسفه‌های قاره‌ای علم، ترجمه پریسا صادقیه. تهران: موسسه انتشاراتی روزنامه ایران.

چالمرز، آ. اف. (۱۳۹۳). چیستی علم، در آمدی بر مکاتب علم‌شناسی فلسفی، ترجمه سعید زیباکلام. تهران: سمت.

خاتمی، م (۱۳۸۷). گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر. تهران: فرهنگستان هنر.

دهخدا. ع. ا. (۱۳۹۱). لغت نامه (لوح فشرده). تهران: دانشگاه تهران.

ریگبی، ک. (۱۳۹۲). نقد بوم گرا. زهرا پارساپور (ویرایش). درباره نقد بوم گرا. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سلیمانی، پ. (۱۳۹۱). اصول نظری و عملی مرمت کتیبه‌های کاشی معرق در ایران مطالعه موردی گنبد غفاریه شهرستان مراغه. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مرمت اشیاء فرهنگی - تاریخی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

صمدی رندی، ی. (۱۳۷۶). مجموعه قوانین، مقررات، آیین نامه‌ها، بخشنامه‌ها و معاهدات میراث فرهنگی کشور. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه).

علیزاده، ع. (۱۳۸۶). تئوری و عمل در باستان‌شناسی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

فیلدن، ب، یوکیلتو، ی (۱۳۸۲). رهنمودهای مدیریت برای محوطه‌های میراث فرهنگی، ترجمه سوسن چراغچی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

قویم، ا (۱۳۹۰). مطالعه و تحلیل مبانی نظری مرمت کاشی‌کاری هفت رنگ ازاره‌های ایوان شمالی و جنوبی مسجد امام سمنان - با نگاه ویژه به راهکارهای ارائه نقوش اسلیمی و خطایی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مرمت اشیاء فرهنگی - تاریخی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

گروت، ل، وانگ، د. (۱۳۸۶). روش‌های تحقیق در معماری، ترجمه علیرضا عینی فر. تهران: دانشگاه تهران. گرین، و.، مورگان، ل.، ویلینگهم، ج. (۱۳۹۱). مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

مصباح یزدی، م. ت (۱۳۷۲). آموزش فلسفه. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی. تاریخ دسترسی ۱۷/۹/۱۳۸۸،

<http://www.hawzah.net/fa/Book/View/45221/15936/>

مطلبی، ز. (۱۳۹۲). مطالعه و ارائه طرح مرمت و بازسازی کاشی‌های ازاره حمام شاه اصفهان در راستای اهداف باز زنده‌سازی حمام. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مرمت اشیاء فرهنگی - تاریخی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

مطلبی، ز. اصلانی، ح. (۱۳۹۲). فن‌شناسی مرمت تزئینات کاشی معرق گنبد‌ها و ارائه راهکارهایی جهت بهبود روند مرمت آن (مطالعه موردی: گنبد مسجد جامع عباسی). نخستین همایش فناوری و سازه‌های سنتی با محور گنبد‌ها. تهران: موسسه آموزش عالی علوم و فنون تهران.

ملایری، م. ح. (۱۳۹۰). فلسفه علم پدیدارشناسی هرمنوتیک. تهران: مرکز تحقیقات استراتژیک.

ملک احمدی، م. (۱۳۹۳). ارزیابی شیوه‌های معمول مرمت و بازسازی آرایه‌های کاشی‌کاری معرق در ایران مطالعه موردی بناهای بقعه شیخ عبدالصمد نطنز، مسجد شاه مشهد، مسجد کبود تبریز. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مرمت اشیاء فرهنگی - تاریخی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

میرباقری، س. م. م. (۱۳۹۲). بررسی مبادی و مبانی فلسفه اسلامی. تاریخ دسترسی ۱۳۹۲/۳/۳۰،

<http://www.isaq.ir/vdcebz8eijh8p.9bj.html>.

میونز-ویناس، س. (۱۳۸۹). نگره نگاهداشت معاصر، ترجمه فرهنگ مظفر، فاطمه مهدی زاده، حمید فرهمند بروجنی. اصفهان: گلدسته، دانشگاه هنر اصفهان.

وحیدزاده، ر.، پدرام، ب.، اولیاء، م. ر. (۱۳۹۰). تنوع رویکردهای نظری در عرصه تعمیر و مرمت کاشی‌کاری معرق و هفت رنگ و چالش‌های ناشی از آن در حفاظت آثار ایران. پژوهش هنر، ش ۱، ۱۳۹۰، ۳۳-۴۸.

وحیدزاده، ر.، پدرام، ب.، اولیاء، م. ر.، مصدق زاده، ح. (۱۳۹۲). کاشی‌کاری گنبدهای صفوی اصفهان، سنت چهارصدساله تعمیر و نگهداری، چالش‌های معاصر حفاظت. نخستین همایش فناوری و سازه‌های سنتی با محور گنبدها. تهران: موسسه آموزش عالی علوم و فنون تهران.

وطن دوست، ر. (۱۳۸۵). افق‌ها و نگرش‌های آتی حفاظت و مرمت آثار در کشور. مجموعه مقالات پنجمین همایش حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی - فرهنگی و تزئینات وابسته به معماری. تهران: پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی-فرهنگی، ۱۱-۱۵.

یوکیلهتو، ی. (۱۳۸۷). تاریخ حفاظت معماری، ترجمه م. ح. طالبیان و خ. بهاری. تهران: انتشارات روزنه.

Baldini, U. (1996). Theory of restoration and methodological unity. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley, Jr., and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.). Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 355-357.

Caple, C (2000). Conservation Skills, Judgment, Methods and Decision Making. London and New York: Routledge.

de la Torre, M., MacLean, G. H., Mason, R., Myers, D. (2005). Values and Heritage Conservation, Marta de la Torre (ed.). Los Angeles: The Getty Conservation Institute

Guerra, C., Capitelli, M., Longo, S. (2012). The Role of Paradigms in Science: A Historical Perspective. L'Abate, L. (ed.). Paradigms in Theory Construction. USA: Springer, 19-30.

Feilden, B.M. (2003). Conservation of Historic Building. London: Architectural Press.

ICOMOS (2003). Charter- Principles for the Analysis Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage. Paris: Icomos.

ICOMOS (2005). Xi'an Declaration on The Conservation of The Setting of Heritage Structures, Sites And Areas. Paris: ICOMOS.

Mason, Randall, M. G. H. Mac Lean, and Marta De la Torre. (2003). Hadrian's Wall World Heritage Site: A Case Study. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.

Muñoz-Viñas, S (2005). Contemporary Theory of Conservation. UK: Routledge

Muñoz-Viñas, S (2006). New Horizons for Conservation Thinking, Interview by Christabel Blackman. E- Conservation, Issue 6, pp. 20-28, accessed in 1/2/15, <http://www.e-conservationline.com/content/view/627/100/>.

Najimi, A. W (2009) .The Ghalvar mosque and girl school .e_conservation 11, 36- 53.

Sellars, W (1975). Epistemic Principles. Reality H. Castañeda (ed.). Action, Knowledge, and. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

- Myers, D. K., Smith, S. N., & Shaer, M. (2010). *A Didactic Case Study of Jarash Archaeological Site, Jordan: Stakeholders and Heritage Values in Site Management*. Getty Conservation Institute.
- Soheil, M.A. (2003). Criteria and intervention in tiled surfaces: the case of Iran. Balderama, A.A, Vidal, A. A., Cardiel, I. B. (Eds.). (2013) *El Estudio y la Conservacion de la Ceramica Decorada en Arquitectura*. ROME: Accademia de Espana en Roma, ICCROM, pp. 79-85.
- UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization),. *Managing Cultural World Heritage*. Paris: UNESCO.

روش ارجاع به این مقاله:

(وحیدزاده و دیگران ۱۳۹۴)

وحیدزاده، ر، سلیمانی، پ، مطلبی، ز، موحدی مهرآبادی، ر، احسانی امرئی، ن. (۱۳۹۴)، بررسی ضرورت‌ها و تردیدها در تدوین مبانی نظری برای مرمت آثار کاشی‌کاری ایرانی (مسائل مربوط به مطالعات کالبدی). دو فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی، سال ۳، ویژه‌نامه‌ی تخصصی حفاظت از آرایه‌های معماری، بهار، ۱۳۹۴، صص ۱-۲۴. در دسترس به آدرس: <http://www.aui.ac.ir/index.php/fa/rsch>

نگهداشت و بازسازی بخش کمبود کاشی کاری هفت رنگ مناره‌ی شرقی مسجد جامع قزوین

مسلم میش مست نهی

دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، انیستیتوی باستان‌شناسی شرق نزدیک؛ دانشگاه آزاد برلین؛ آلمان
رایانامه (mmishmast@zedat-fu.berlin.de mmishmast@gmail.com)

چکیده

تداوم فن- هنر کاشی‌کاری سنتی در ایران از یک سو و نگاه مرمتی دانشگاهی از سوی دیگر سبب شده است که شیوه‌های برخورد با کاشی‌های آسیب دیده در بناهای تاریخی، گستره‌ی وسیعی از تعمیر سنتی تا مرمت‌هایی نیمه سنتی، مدرن و حتی بی منطق را شامل شود. این مرمت‌ها بر اساس تکنیک ساخت کاشی یا نوع آسیب وارد شده می‌توانند متفاوت باشند. این مقاله به بررسی مرمت انجام شده روی گونه‌ی ویژه‌ای از کاشی‌های نره‌ی هفت‌رنگ قاجاری روی مناره‌ی شرقی مسجد جامع قزوین می‌پردازد و بیشتر روند اجرایی انجام شده را مد نظر دارد؛ هر چند که نیم نگاهی نیز به دلایل نظری این مرمت و آزمایش‌های انجام شده نیز دارد.

کلمات کلیدی: تزئینات کاشی‌کاری، کاشی نره- هفت‌رنگ، مسجد جامع قزوین، نگهداشت و بازسازی.

Conservation and Reconstruction on Loosing Part of Haft Rangi Tile Works from Eastern Minaret of Jameh Mosque in Qazvin

Mishmastnehi, M

Institute for Ancient Near Eastern Archaeology Freie Universität Berlin, Germany

Abstract

Continuous process of producing traditional tile-works in Iran, on the one hand, and the scholar's perspective about conservation of cultural heritage on the other hand; lead to a massive variety of treatments for damaged tile-works in the historical buildings. They may be classified from the old fashion, semi-traditional, modern or even irrational restoration or renovation. These treatments are also distinct from each other based on the technical properties or pathological situations of the damaged tiles. This article investigates the conservation process of the special kind of tile-works, Nareh-Haft Rangi, belongs to Qajar dynasty. These tiles are located on the eastern minaret of Jameh mosque in Qazvin. The main aim of this research is about practical treatments for these tile-works, furthermore some of the theoretical aspects and rational reasons for the selected treatment and experimental technical analyses of historical materials have briefly been reviewed.

Keywords: Tile-Work Decoration, Nareh-Haft Rangi Tiles, Minaret of Jameh Mosque of Qazvin, Conservation and Reconstruction .

۱. مقدمه

قصد نویسندگان در این نوشتار بازخوانی همگام دو روند تئوری و اجرایی است که از سویی ریشه در علاقه‌ی نویسندگان به فراگرفتن تکنیک‌های اساتید سنتی داشته، و از سوی دیگر نشانه‌ی نفی واگذاری کل روند مرمت به شیوه‌های اجرایی این اساتید است. تفاوت بنیادینی که این نفی از آن سرچشمه می‌گیرد در شیوه‌ی نگرش متفاوت به مفهوم ارزش در آثار تاریخی توسط اساتید سنتی یا دانش‌آموختگان دانشگاهی مربوط می‌شود. متأسفانه توان اجرایی بالاتر اساتید سنتی در بسیاری از موارد باعث دیکته کردن ارزش‌های آنها به روندهای مرمتی می‌شود. خوشبختانه در فرآیند مرمتی مورد بحث، "از یاد رفته" بودن فن- هنر ساخت کاشی سنتی هفت‌رنگ در قزوین، از یک سو، و شرایط فنی ویژه‌ی کاشی‌کاری مورد بحث از سوی دیگر، باعث شد این اثر با نگاه نگهداشت و مرمت از دیدگاه دانشگاهی هم‌نشینی مناسبی پیدا کند. این پرسش که "چه چیزی ارزشمند است؟" با توجه به نگرش کسانی که فرآیند مرمت سنتی یا تعمیر کاشی‌کاری‌های تاریخی را بر عهده داشته‌اند مسأله‌ای کلیدی است. به نظر نویسندگان در مناطقی همچون اصفهان که هنر کاشی‌کاری جریان‌ی زنده و پویا بوده است، ارزش یک کاشی‌کاری از نگاه سنتی به سالم بودن طرح و صورت ظاهری آن محدود می‌شده است. این هماهنگ بودن شکل ظاهری باعث شده که در برخی بناها همچون مسجد جامع عباسی اصفهان یا مسجد جامع اصفهان و یا مسجد جامع یزد (کاشی‌های معرق مناره) تعویض گسترده‌ی کاشی‌های قدیمی در گذشته انجام شود. البته این جدید بودن، در روندهای مرمتی امروزی نمایان و شناخته می‌شوند. از سوی دیگرگاهی در انبار برخی از بناهای تاریخی انبوهی از کاشی‌های قدیمی دیده می‌شوند که حتی باز- انبار کردن آنها هم می‌تواند مشکل‌ساز باشد. این کاشی‌ها احتمالاً در یکی از تعمیرهای گذشته در محل مورد بحث قرار داده شده‌اند (شکل ۱).



شکل ۱. انبوه کاشی‌های تاریخی جدا شده از بنا در یکی از مراحل تعمیر، مجموعه ی بُندرآباد یزد

نیازی به بیان اهمیت ماده‌ی تاریخی و آسیب‌هایی معنایی که می‌تواند ناشی از چنین تعمیرهای استادکار محوری باشد، نیست. از سوی دیگر کاشی‌پزان امروزی با مواد و روش‌هایی تا حدودی متفاوت با گذشته‌ی تاریخی کار می‌کنند (Holakooei et al, 2012) و نتیجه‌ی مستقیم این تغییرات در ماده‌ی تولید شده‌ی آنها نهفته می‌شود. وقتی حجم زیادی از کاشی‌های تاریخی بنایی با این کاشی‌های جدید تعویض شود، حتی با

وجود باقی ماندن شکل ظاهری و در برخی موارد رقم زدن کاشی‌های جدید (شکل ۲) باز هم اطلاعات تاریخی و فنی اثر اصلی از بین خواهد رفت. هر چند که خود این مطلب که این اطلاعات ارزشمند هستند پدیده‌ای متعلق به دانش آموختگان دانشگاهی و نه اساتید سنتی است.

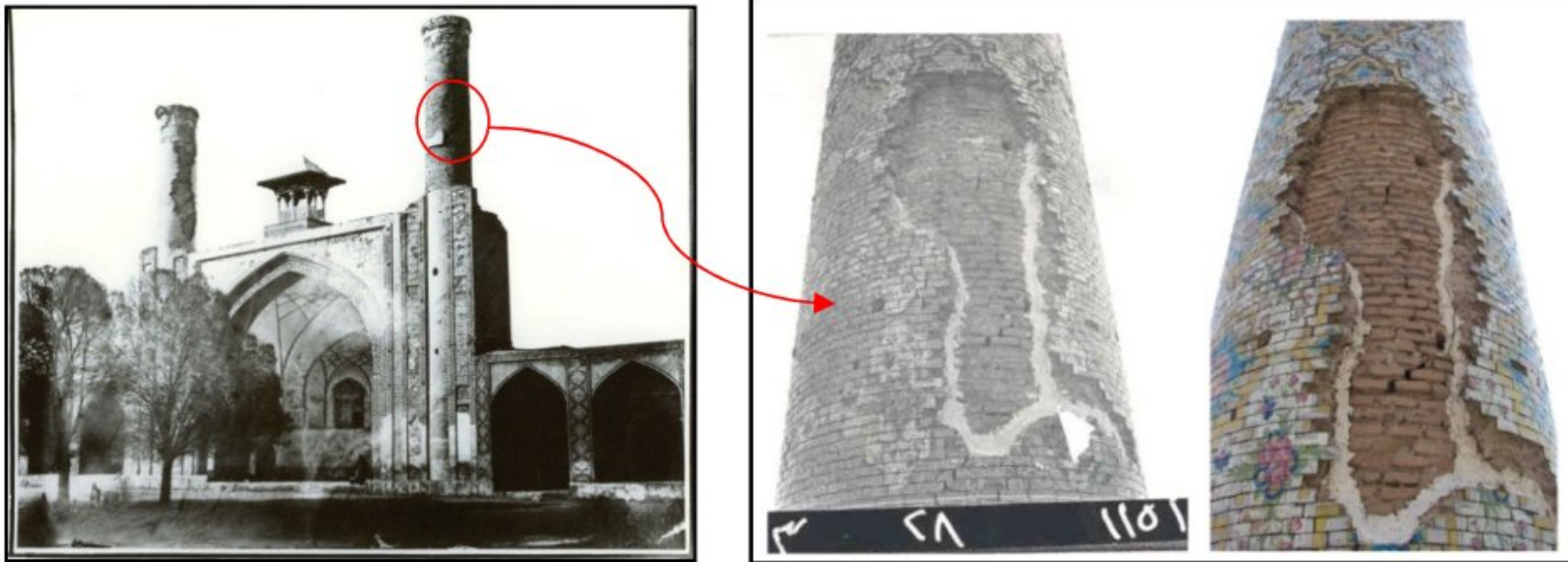


شکل ۲. کاشی تعمیر شده به شیوه‌ی سنتی با رقم "۱۳۴۷" تعمیر شد"، لاهیجان بقعه‌ی چهار پادشاه

با این مقدمه می‌توان نگاهی به فرآیند مرمت کاشی‌کاری مناره‌ی شرقی جامع قزوین در سال ۱۳۸۹ انداخت که حاصل همکاری و هماهنگی مناسب بین معاونت حفظ واحیاء و معاونت صنایع دستی در اداره‌ی میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان قزوین بود.

۲. بیان مسأله

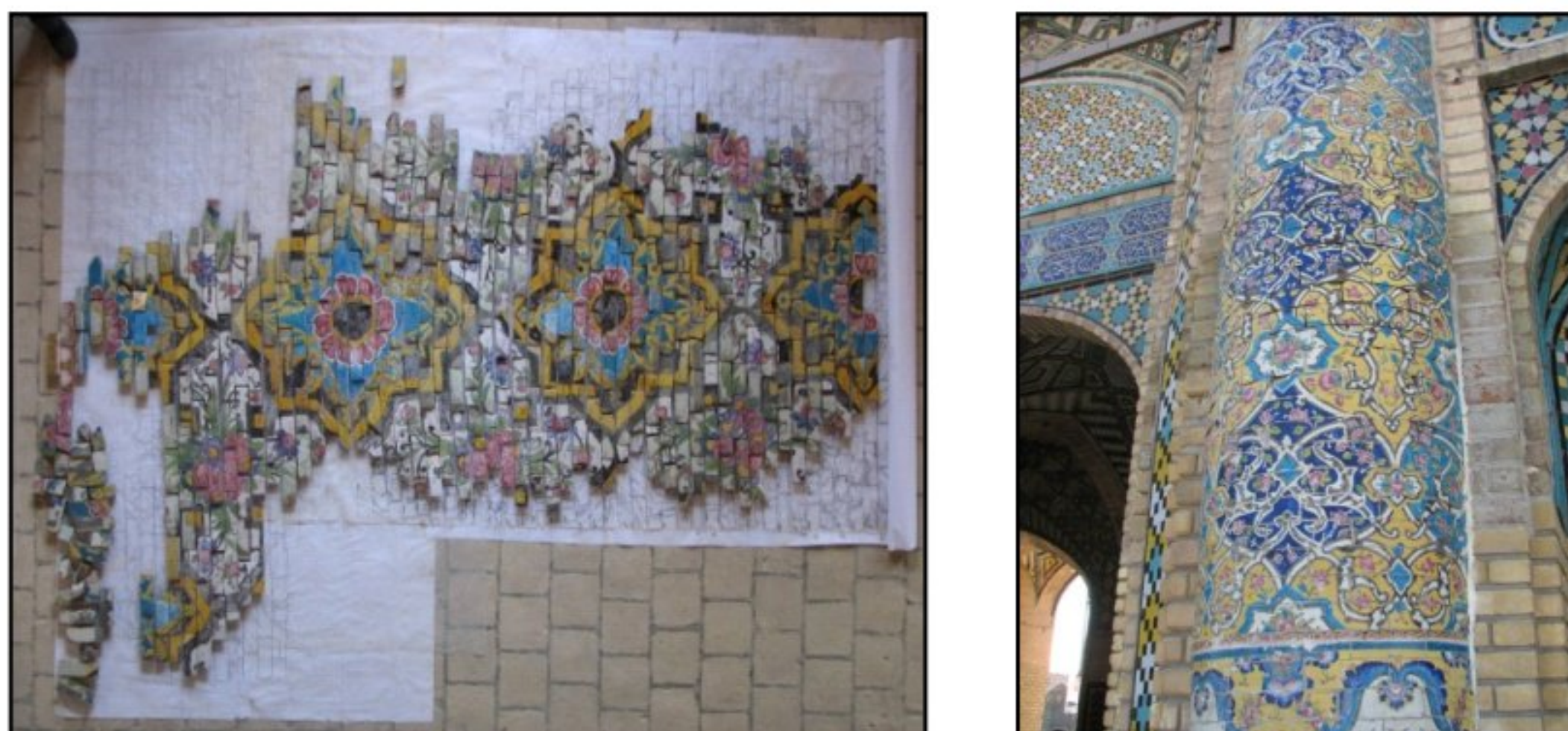
نگاهی کوتاه به تاریخ مسجد جامع قزوین روشن می‌کند که ایوان شمالی مسجد جامع در دوره‌ی شاه تهماسب صفوی ساخته شده و در دوره‌ی قاجار پس از تعمیر اساسی، با کاشی‌کاری جدید تزئین شده است (تصویر ۴) (عقابی و دیگران، ۱۳۶۷). کاشی‌کاری مناره‌های ایوان شمالی مسجد جامع قزوین نوعی خاص از کاشی‌کاری است که لعاب هفت‌رنگ روی کاشی نره اجرا شده است. بخشی از کاشی‌کاری مناره‌ی شرقی در حدود ۲۶ سال به‌صورت آسیب دیده باقی مانده بود (شکل ۳ سمت چپ) و قسمت فرو ریخته شده مساحتی نزدیک به ۶ مترمربع را در بر می‌گرفت (میش مست نهی، ۸۹). مقداری از این کاشی‌های جدا شده در فاصله‌ی بین دو پوش نیم گنبد ایوان یا فضاهای دیگر اطراف مناره در ارتفاعات مختلف پیدا شده بودند؛ جایابی آنها بدون مشخص شدن کل طرح قسمت کمبود تقریباً غیر ممکن بود و در نتیجه به‌صورت بخشی دیگر از آرشیو مواد تاریخی در مسجد جامع قزوین تبدیل شده بودند. از نگاه فنی چند نکته در ترکیب کاشی‌کاری نره و لعاب هفت‌رنگ برای پوشاندن بدنه‌ی قوسی مانند سطح بیرونی مناره قابل توجه است. نخست اینکه تقریباً بیشتر کاشی‌های نره به‌کار رفته در بناهای تاریخی تک رنگ هستند (ماهرالنقش، ۱۳۸۱) و تراشیدن و کنار هم نشینی آنها در پوسته‌ی خارجی گنبدها یا مناره‌ها از فاصله‌ی دور القاکننده‌ی نقش مورد نظر می‌شود. برای اینکه نقش مطلوب با کاشی نره تک رنگ اجرا شود، تخمیر بدنه‌ی گنبد آماده می‌شده و کاشی‌های تک‌رنگ با رنگ‌های مختلف پخته شده به تدریج بر اساس نقش، تراشیده شده و در محل خود روی تخمیر قرار می‌گرفته‌اند. و بدنه‌ی لعاب خورده رو به تخمیر قرار می‌گیرد.



شکل ۳ و ۴. عکس کاشی‌کاری مناره‌ی شرقی در سال ۱۳۸۹ و ۱۳۶۲ (ماخذ: آرشیو میراث فرهنگی قزوین)

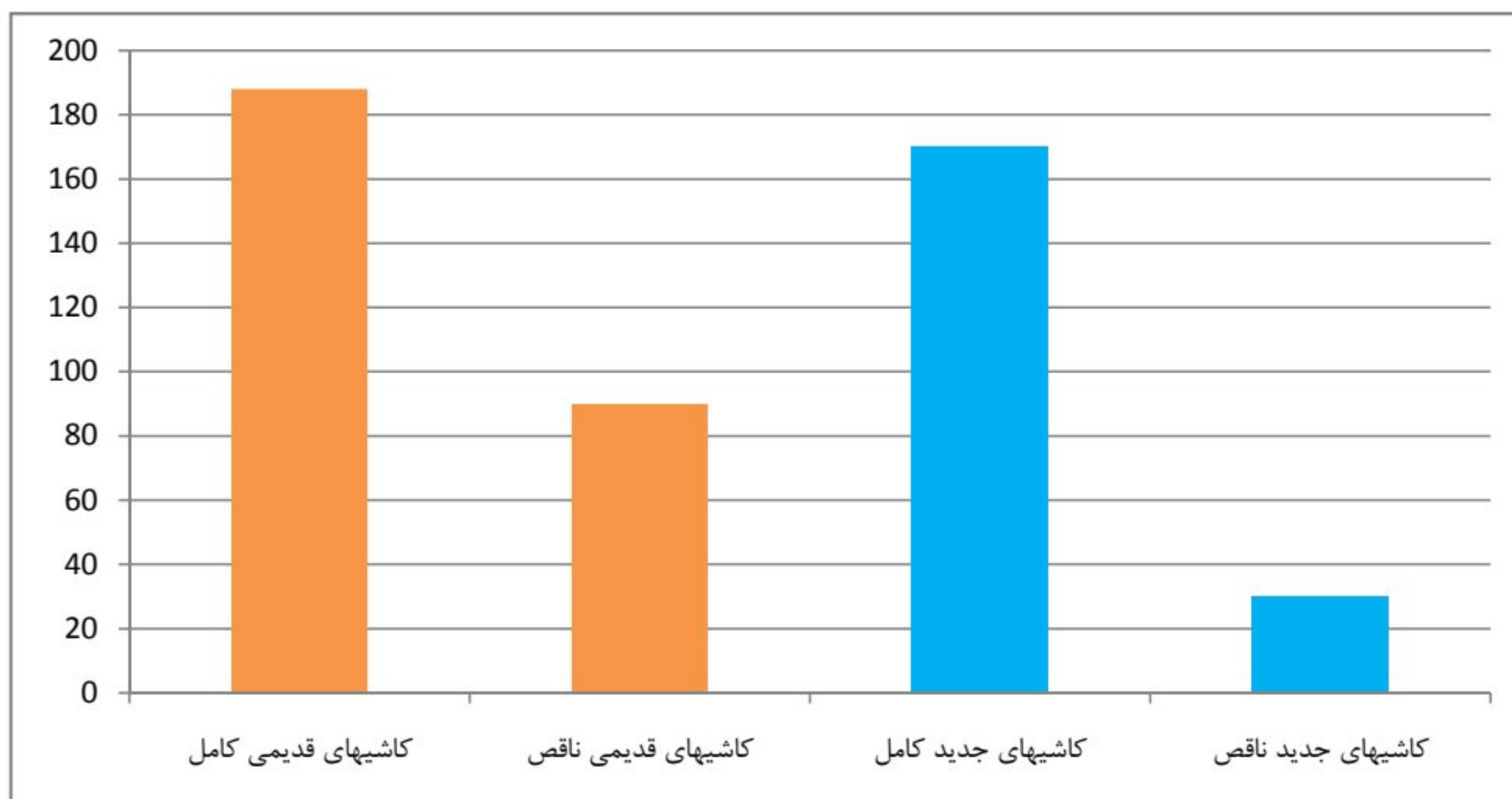
شکل ۵. عکس مربوط به دوره‌ی قاجار از ایوان شمالی مسجد جامع قزوین (ماخذ: آرشیو میراث فرهنگی قزوین)

این تکنیک دقیقاً نقطه‌ی مقابل نقاشی و لعاب‌گذاری هفت‌رنگ محسوب می‌شود، چرا که در روش هفت‌رنگ، طرح به سطح لعاب سفید منتقل شده و لعاب‌گذاری روی این سطح انجام می‌شود در نتیجه سطح سفید یا روی کاشی باید به سمت بالا باشد (Holakooei et al, 2012). این مسأله سبب می‌شود که استفاده‌ی همزمان از تخمیر و کاشی‌کاری هفت‌رنگ تقریباً غیرممکن شود. از طرف دیگر بر خلاف پوسته‌ی گنبد که قوسی تقریباً پیچیده از لحاظ هندسی محسوب می‌شود، بدنه‌ی مناره‌ها را می‌توان استوانه در نظر گرفت. استوانه قوسی است که به‌راحتی قابل گسترده شدن در صفحه‌ی دو بعدی است، در حالی که قوس بدنه‌ی گنبد را نمی‌توان بدون بریده شدن جزیی روی صفحه‌ی دو بعدی تخت گسترش داد. این امکان گسترده شدن هندسی سطح مناره سبب شده است تا با انتقال و پخش تقریبی قوس بدنه‌ی مناره روی سطح هر کاشی، از کاشی‌های نره‌ی خاصی که به همین منظور و به‌طور محدب ساخته بوده‌اند استفاده کنند و اینگونه بتوانند از تکنیک کاشی‌کاری هفت‌رنگ برای آرایش بدنه‌ی مناره هم بهره بگیرند. شایان ذکر است تنها نمونه‌های شناخته شده‌ی مشابه این روش، در تزئین برخی مناره‌ها و نیم ستون‌های تزئینی کاشی‌کاری شده قاجاری به‌کار رفته‌اند؛ که از جمله می‌توان به مسجد سپهسالار (مدرسه‌ی عالی مطهری) تهران یا ورودی امامزاده حسین قزوین اشاره کرد (شکل ۶).



شکل ۶. کاشی‌کاری نره‌ی هفت‌رنگ، نیم ستون ورودی امامزاده حسین قزوین

شکل ۷. کاشی‌های قدیمی و جدید کنار هم روی نقشه‌ی مسطح شده از قسمت کمبود مناره‌ی شرقی



نمودار ۱. نسبت کاشی‌های مرمتی به کاشی‌های قدیمی بازگردانده شده روی مناره‌ی شرقی جامع قزوین

۳. شرح فرآیند

مستندنگاری کاشی‌کاری مورد بحث با روش یک به یک و به کمک مازیک و سلفون انجام شد. مهم‌ترین مشکل موجود در این مرحله این بود که در اثر حذف بخشی از کاشی‌کاری، قوس قسمت کمبود همخوان با قوس استوانه‌ی مناره نبود، در نتیجه ابتدا به کمک اساتید کارگاه چوب در بخش صنایع دستی قالب منفی و به کمک آن قالب مثبتی با ابعاد تقریبی ۲ متر در ۳۰ سانتی‌متر ساخته شد و روی بدنه‌ی مناره نصب گردید (شکل ۸)، تا در برداشت یک به یک بخش کمبود مشکلی ایجاد نشود.



شکل ۸. نصب قالب چوبی هماهنگ با قوس بیرونی مناره برای مستندنگاری یک به یک

شایان ذکر است که ساخت تخمیر به دلیل عمود بودن استوانه‌ی مناره نسبت به سطح زمین تقریباً غیرممکن بود و وزن تخمیر باعث فروریختن کل قالب شد. از طرف دیگر ابعاد و اندازه‌ی مناره، دقت ابزار و شیوه‌ی اندازه‌گیری، امکان محاسبه‌ی مناسب ریاضیاتی قوس مناره را ممکن نمی‌کرد. هر دو روش ذکر شده امتحان و ناکارآمدی آنها در این مورد خاص مشخص گردید. در نهایت پس از برداشت ابعاد قسمت کمبود و نقوش اطراف آن علاوه بر نقوش واگیره‌ی مورد نیاز از بخش‌های سالم تزئینات مناره، طرح‌های کمبود به کمک همکاران متخصص در نقوش سنتی روی نقشه پیاده شده و سپس با امتداد دادن خطوط افقی بین کاشی‌ها و مشخص کردن ابعاد نسبی هر کاشی نقشه‌ی تقریباً کاملی از روند مرمتی مورد نیاز به دست آمد.

همانطور که پیش از این ذکر شد چون بدنه‌ی مناره استوانه شکل بود؛ برای هماهنگی بهتر، کاشی‌های قدیمی را مطابق قوس مناره ساخته بودند. برای فرآیند مرمتی مورد بحث نیز با کمک قالب منفی که از بدنه‌ی مناره تهیه شده بود و خمیر گل سفالگری، بدنه‌ی کاشی‌های مرمتی به صورت قوس دار ساخته و به تدریج در سایه و آفتاب خشک شدند. برای کاهش هزینه‌ی ساخت، بدنه و لعاب سفید در یک مرحله ساخته شدند. پس از آزمودن لعاب‌های مختلف موجود در بازار ترکیبی از لعاب شفاف، اکسید تیتانیوم و مغن برای بستر سفید رنگ انتخاب شد. لعاب سفید (چینی) موجود در بازار شدت رنگی سفید بسیار بالایی داشت و در تضاد با رنگ سفید قدیمی کاشی‌های مناره قرار می‌گرفت، از این رو مقداری مغن هم با لعاب سفید ترکیب شد. برای ساخت رنگ‌های موجود در کاشی‌های هفت‌رنگ از لعاب شفاف سربی-قلیایی و جوهر رنگ‌های موجود در بازار استفاده شد. هر چند جوهر رنگ زرد موجود در بازار شباهت مناسبی با لعاب زرد کاشی‌های قدیمی نداشت و برای رفع این مشکل از ترکیبات کروم در ساخت لعاب استفاده گردید. در نهایت پس از ۵۲ تست لعاب، رنگ‌های مورد نظر به دست آمدند.

اگرچه کارشناسان مرمت آثار تاریخی در بیشتر موارد به راحتی می‌توانند اثر تاریخی را از بخش‌های مرمتی یا تعمیری تشخیص دهند؛ اما توجه به این مطلب و گذاشتن نشانه‌ی واضح روی خود بخش مرمتی نیز اهمیت ویژه‌ای دارد. این مسأله می‌تواند بیانگر رخداد مرمت، و نه تعمیر اثر، در زمان مشخصی باشد؛ نشانه‌ای بر درک تاریخی مرمتگر از بنیادهای نظری و احترام بیشتر به ماده‌ی تاریخی اثر و همینطور نسل آینده، چه کارشناسان و چه افراد عادی که فقط توان خواندن و نوشتن را داشته باشند. برای این منظور گوشه‌ی هر کاشی مرمتی کوتاه نوشته‌ی "مرمت شد ۱۳۸۹" با مغن نوشته شد که در مرحله‌ی پخت لعاب هفت‌رنگ، همراه بقیه‌ی لعاب‌ها پخته شدند (شکل ۹).



شکل ۹. جزئیات رقم "مرمت ۱۳۸۹" و کنار هم‌نشینی کاشی‌های مرمتی و تاریخی روی مناره

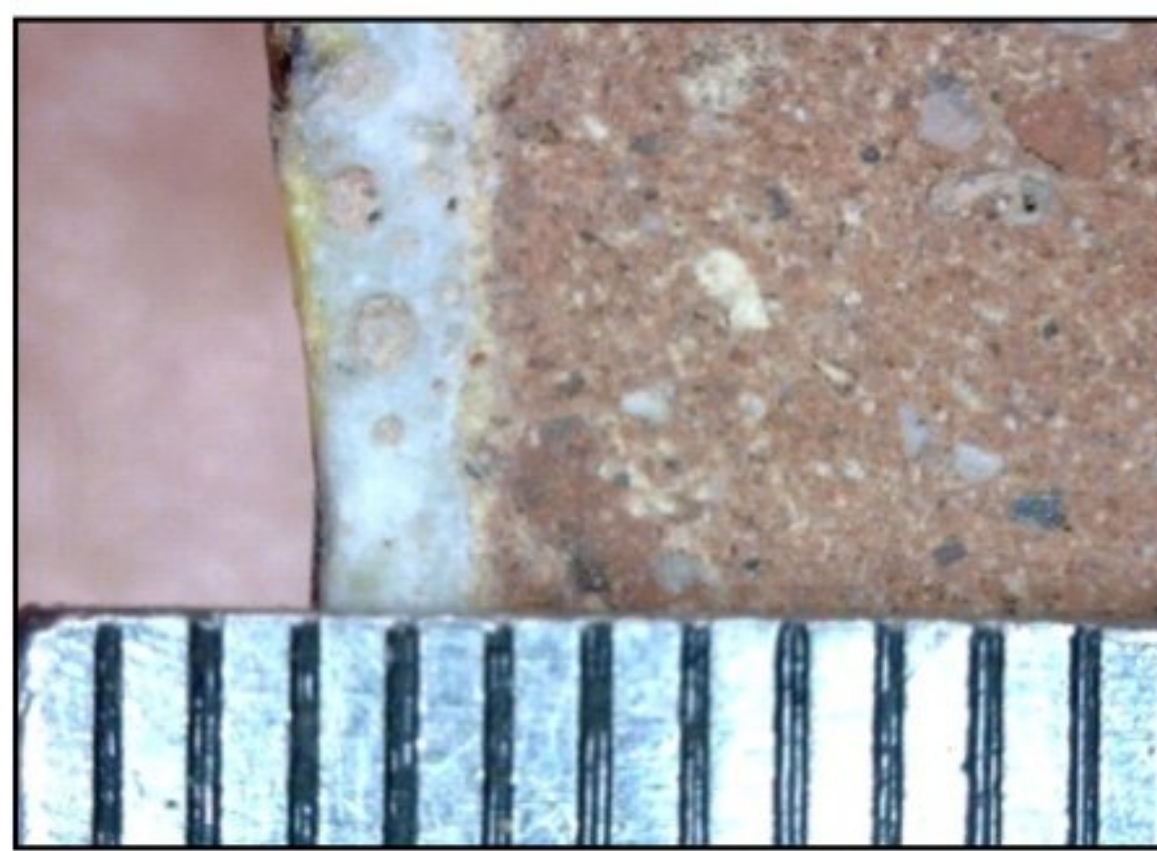
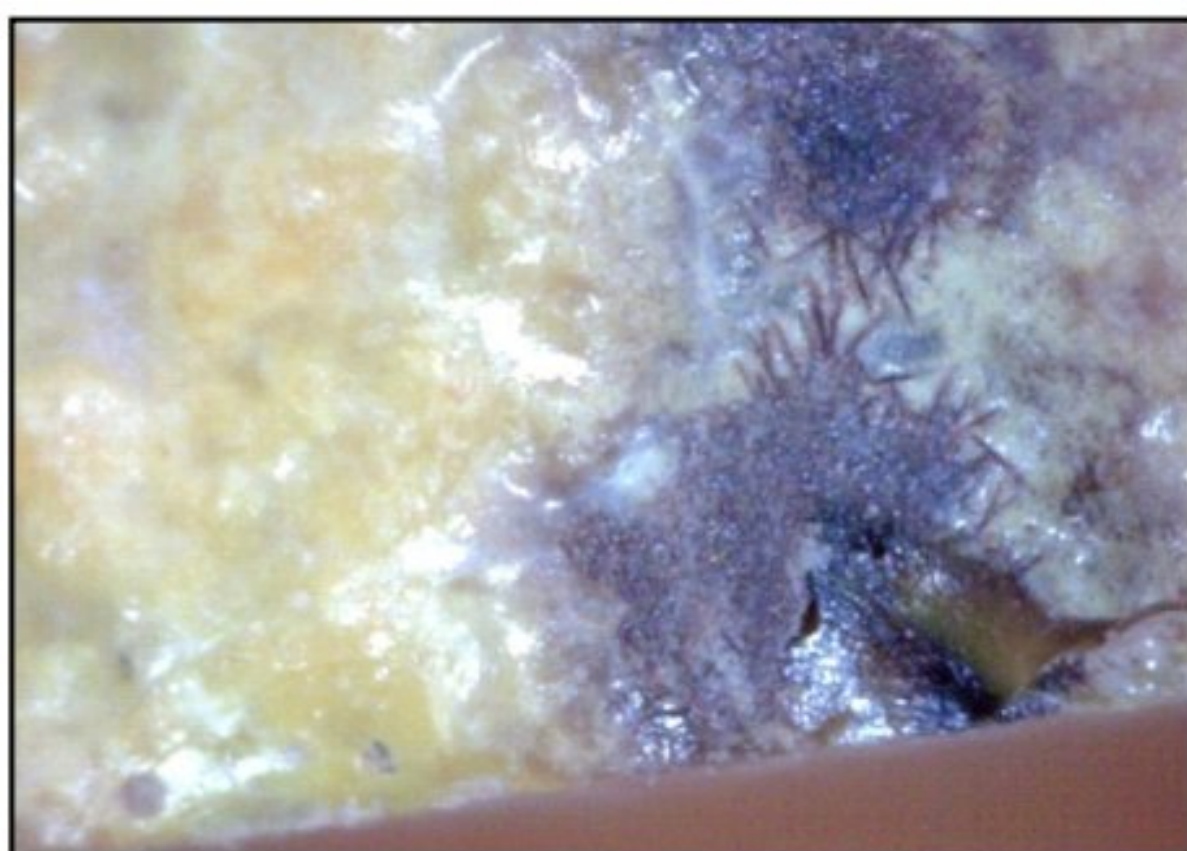
این نوشته به قدری ریز است که از فاصله‌ی ۵ متری هم به راحتی قابل دیدن نیست و بی تردید در فاصله‌ای که منار هویت بصری خود را بیان می‌کند، به بیان دیگر از حیاط مسجد یا سطح بافت شهری اطراف هیچگونه اثر بصری منفی نخواهد داشت. پس از جاگذاری کل کاشی‌ها روی نقشه‌ی آماده شده (تصویر ۷)، ترتیب کاشی‌ها با رنگ روغن سیاه شماره‌گذاری شده و به پشت بام ایوان شمالی منتقل شدند و آنجا از روی شماره‌ها بازچینی شدند تا به تدریج توسط استاد کار سنتی "حاج قاسم ماخانی" روی بدنه‌ی مناره نصب شوند. برای نصب کاشی‌ها از ملاتی مخلوط از گچ و خاک با نسبت ۳ واحد گچ و ۱ واحد خاک استفاده شد. فاصله‌ی کاشی‌ها از بدنه ۷ سانتی‌متر بود که با این ملات پر می‌شد و منحنی نصب و هم‌راستا بودن ردیف‌های کاشی با کمک قالب منفی چوبی که قبلاً تهیه شده بود کنترل می‌شد و ریسمان بنایی هم‌راستا بودن سطح کار را در محور عمودی کنترل می‌کرد.

۴. مطالعات آزمایشگاهی

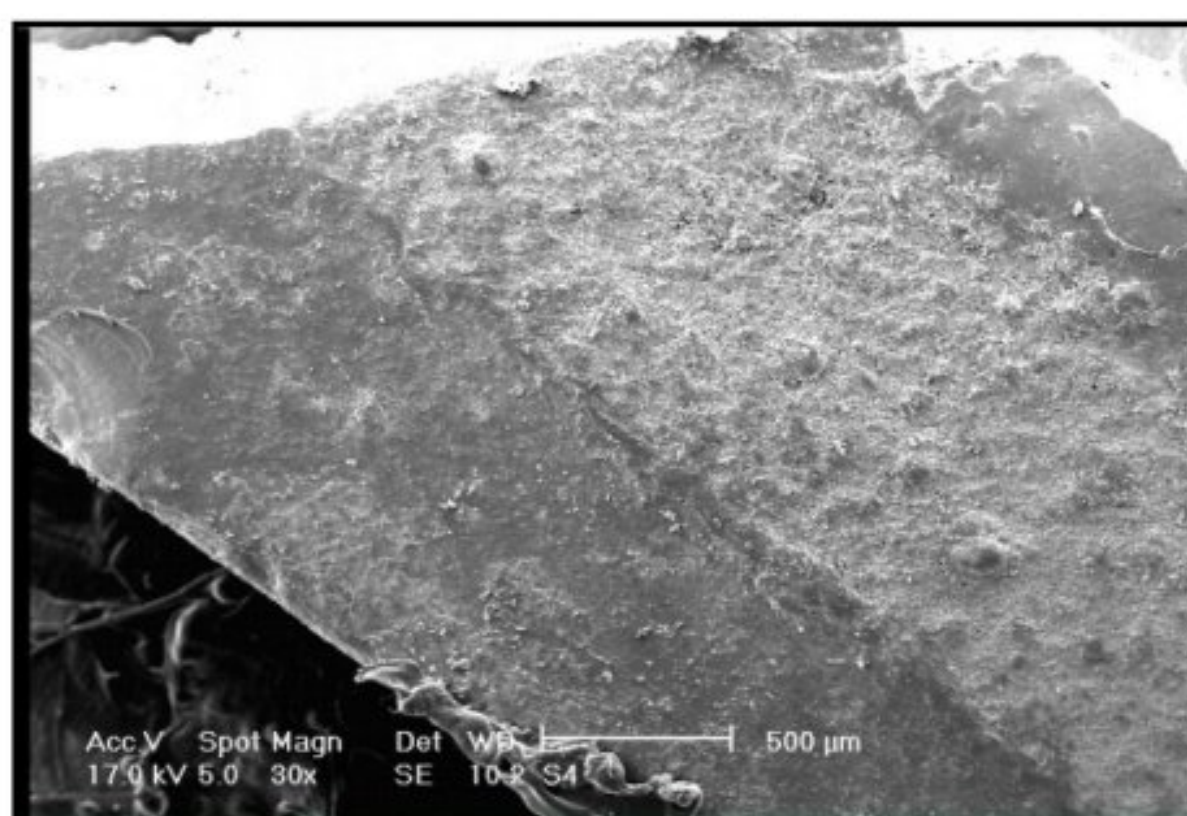
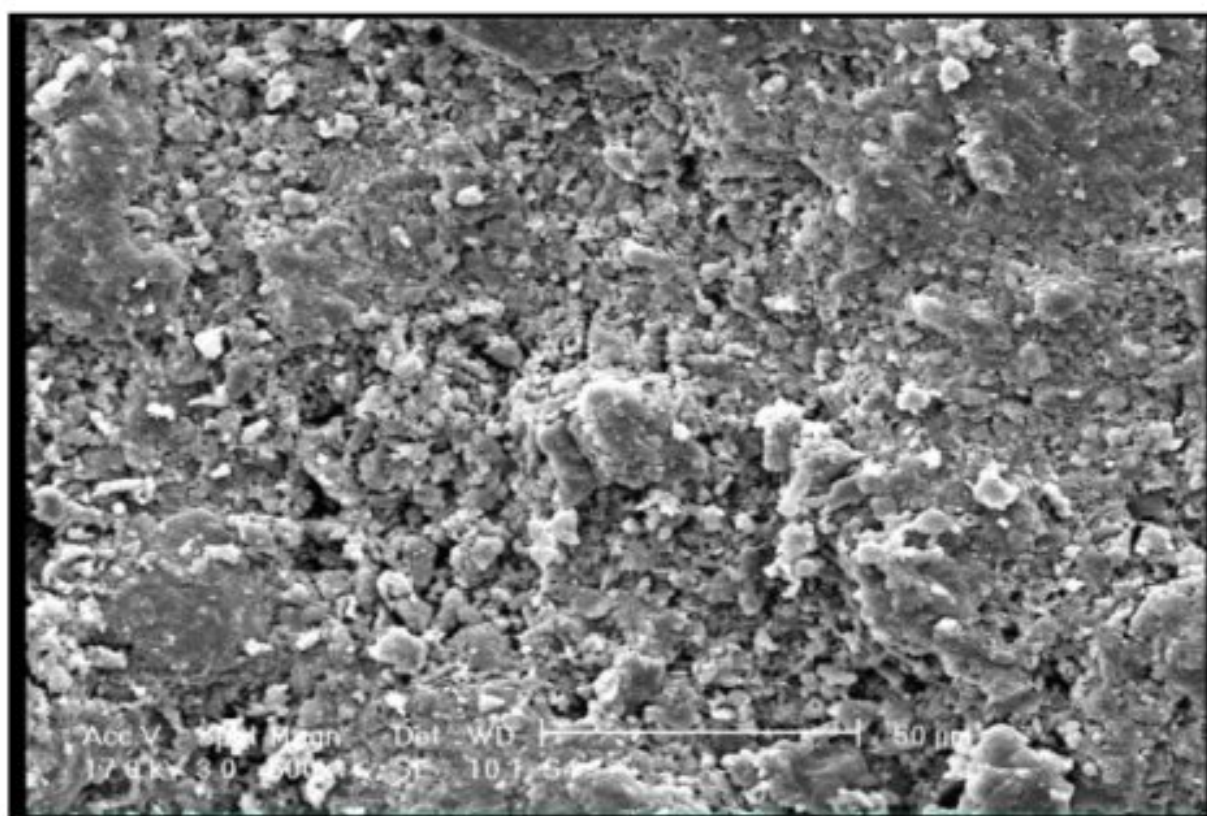
در طول فرآیند بازسازی و پیاده‌سازی کاشی‌هایی که ملات‌های فرسوده داشتند، مشاهدات و نمونه‌برداری‌هایی از کاشی‌های هفت‌رنگ، آجرهای بدنه‌ی مناره و ملات گچ و خاک نیم کوب چسباننده‌ی کاشی‌ها انجام شد تا مورد بررسی آزمایشگاهی برای فن‌شناسی و آسیب‌شناسی قرار بگیرند. در ادامه به‌صورت خلاصه بخشی از آزمایش‌های انجام شده روی کاشی‌ها ذکر خواهد شد.

آزمایش‌های و آنالیزهای دستگاهی انجام شده روی کاشی‌ها عبارت بودند از: مقاطع صیقلی و نازک میکروسکپی برای بررسی با لوپ دیجیتال و میکروسکپ سنگ شناسی (پلاریزان)، تصاویر میکروسکپ الکترونی از سطح لعاب‌ها و سنجش مقادیر عناصر موجود در ساختار لعاب به روش EDX انجام گردید. بررسی مقاطع صیقلی با نور بازتابی، نشان داد که قطر لعاب سفید حدود ۰/۷ تا ۱ میلی‌متر است که نسبت به لعاب‌های رنگی که بین ۰/۰۵ تا ۰/۲ میلی‌متر هستند بسیار قطور محسوب می‌شود (شکل ۱۰). از طرف دیگر پیوستگی لعاب سفید و بدنه‌ی گل-رسی از نمونه‌های مورد بررسی آسیب خاصی را نشان نداد، اگر چه در برخی کاشی‌های دیگر همین مناره یا مناره‌ی روبروی آن این آسیب، یعنی جدا شدن بدنه از لعاب دیده می‌شود. قطر زیاد لعاب سفید احتمالاً باعث شک حرارتی در مرحله‌ی سرد شدن کاشی‌ها شده که نتیجه‌ی آن را می‌توان به‌صورت ترک‌های شبکه‌ای در سطح لعاب‌ها دید (شکل ۹ پایین). سوزنی شدن و سوختن برخی لعاب‌ها بیانگر دمای بیش از حد در برخی نمونه‌های کاشی هستند (شکل ۱۱). تصاویر میکروسکپی بازتابی (لوپ دیجیتال) از سطح لعاب سیاه، بلورهایی را نشان می‌دهند که در بستر شیشه‌ای لعاب حضور دارند (شکل ۱۲).

تصاویر میکروسکوپ الکترونی از برخی خطوط و قسمت‌های دارای لعاب سیاه بافتی غیر شیشه‌ای را نشان می‌دهد که با سطوح شیشه‌ای لعاب اطراف احاطه شده‌اند (شکل ۱۳ و ۱۴). اگر چه مجموعه‌ی آزمایش‌های انجام شده روی لعاب‌های تاریخی تأثیر مستقیم چندانی بر روند مرمت انجام شده نداشت اما ضرورت انجام آنها در این پروژه انکار ناپذیر بود. هر چند که شیوه‌ی اجرایی به گونه‌ای بود که حفظ بیشینه‌ی ماده‌ی تاریخی ممکن در محل اصلی آن، و عدم افزودن ماده‌ی شیمیایی جدید به کاشی‌های تاریخی، راه را پژوهش‌های آینده باز گذاشته است.



شکل ۱۱: فاصله خطوط سیاه رنگ ۰/۵ میلی‌متر است. شکل ۱۲: وجود بلورهای سوزنی در تصویر



شکل‌های ۱۳ و ۱۴: ساختار غیر شیشه‌ای از خطوط سیاه، محاط در لعاب شیشه‌ای اطراف

۵. جمع بندی و نتیجه‌گیری

متن گزارشگرانه‌ی پیش رو حاصل همکاری مناسب معاونت حفظ و احیاء، معاونت صنایع دستی و اساتید سنتی بود که در امتداد تفکر و نظارت مرمتگرانه برای بازسازی تزئینات ویژه‌ی کاشی‌کاری مناره‌ی شرقی جامع قزوین انجام شد. نبود استادکار سنتی کاشی‌پز در قزوین، شکل و تکنیک ویژه کاشی‌های مورد بحث، شرایطی ایجاد کرد که تأکیدی بر شناخت و ارزش‌فشناسی یک اثر برای مرمت بهتر با نظارت یک مرمتگر آثار تاریخی باشد. درک مناسب این نکته که تا حد ممکن تمام مواد تاریخی به محل اصلی شان بازگردند (شکل ۲) و مواد جدید نیز هویت خود را نشان دهند؛ از دیگر نکاتی بود که در این پروژه مد نظر بود. هرچند حذف ملات‌های گچ فرسوده‌ی بین کاشی‌های قدیمی و بدنه‌ی مناره، جای بحث دارد، اما با توجه به شرایط ملات مورد نظر این اقدام برای حفظ تزئینات ضروری بود.

بخشی از نتایج آزمایشگاهی بیان شده، از جمله آسیب سوزنی شدن سطح لعاب در برخی کاشی‌ها و حضور بلورهای سوزنی شکل در در برخی نمونه‌های دیگر بیانگر دمای بالای پخت و باقی ماندن طولانی کاشی‌ها در این دما بود. این دما و زمان احتمالاً باعث سوزنی شدن و سوختن بعضی لعاب‌ها و یا بازتبلور کانی رنگساز در نمونه‌های دیگر شده است. هرچند که بررسی دقیق‌تر این موضوع پژوهش‌های بیشتری می‌طلبد، اما ناهماهنگ بودن دمای پخت لعاب‌های رنگی مختلف می‌تواند دلیلی بر ضعف تکنیکی این کاشی‌ها باشد که در تصاویر میکروسکپ الکترونی هم غیر شیشه‌ای بودن خط باریک وسط مشخص است و لعاب دو طرف آن

شیشه‌ای شده است. ریز ترک‌هایی وقتی دیده می‌شوند که لعاب قطر تقریباً زیادی مانند لعاب سفید یا فیروزه‌ای در این کاشی‌ها دارد.

آزمایش‌های انجام شده که بخشی از آنها به صورت مختصر در انتهای کار ذکر شد، بخش جانبی اما مهمی در پروژه‌ی مورد نظر بود که بعد از پایان روند مرمت صورت گرفت. این مسأله واضح است که یک روند مرمتی اجرایی، تعادلی است اقتصادی و فرهنگی که باید به نفع ساختار مادی و معنایی اثر انجام شود؛ اما از طرف دیگر شرایط اقتصادی میراث فرهنگی اجازه‌ی آزمایش‌های کافی را نمی‌داد، در نتیجه باید تعادل فنی به نفع اثر تاریخی صورت می‌گرفت. همانطور که ذکر شد حذف ملات‌های فرسوده در فرآیند مرمت این ضرورت را ایجاد می‌کرد که ساختار آنها مورد بررسی آزمایشگاهی قرار گیرند؛ جمع بندی این آزمایش‌ها بخشی از هویت افزوده شده به تاریخ این اثر محسوب می‌شوند که بی‌تردید بر مرمت‌های آینده تأثیر می‌گذارد و از این رو انجام فرآیند آزمایشگاهی، حتی با میزان خطای زیاد، بخشی از هویت افزوده شده به اثر تاریخی خواهد بود. این پیش فرض که هر روند مرمتی باید به گونه‌ی پژوهش در فن‌شناسی و آسیب‌شناسی مواد تاریخی مورد مرمت نیز باشد ضروری است؛ با کمک این پیش فرض و نتایج آزمایش‌های انجام شده که نتیجه‌ی مستقیم این فرض بودند مشخص گردید هر چند آسیب‌های ناشی از مشکلات فن‌شناسی در کاشی‌های تاریخی مناره‌ی جامع قزوین وجود دارد و این معایب مشکلات بصری ایجاد کرده‌اند؛ اما کاشی‌های تاریخی از پایداری و پیوستگی مناسب بین لعاب و بدنه برخوردار هستند و این مسائل در حال حاضر تهدیدی برای ماهیت مادی این آثار محسوب نمی‌شوند و نیازی به مرمت در هر کاشی احساس نمی‌شود.

سپاسگزاری

در پایان ضروری است از تمام کسانی که در انجام این پروژه و بازبینی این نوشته همراهی داشتند صمیمانه سپاسگزاری شود. سرکار خانم جبرائیل زاده، ناظر دلسوز میراث فرهنگی قزوین، و جناب آقای رضاپور، ریاست محترم اداره‌ی میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری قزوین در سال ۱۳۸۹؛ به خاطر اعتماد، همکاری و ایجاد ارتباط بین بخش‌های مختلف سازمان میراث فرهنگی قزوین؛ خانم دکتر آناهیتا ساسانی برای بازبینی متن مقاله و تمام همکاران و اساتید مختلف در معاونت صنایع دستی و حفظ و احیاء میراث فرهنگی قزوین که بی‌تردید بدون همکاری آنها این پروژه انجام نمی‌شد و این مقاله به تلاش آنها تقدیم شده است. این مقاله تقدیم می‌شود به تمام کسانی که در انجام این پروژه همکاری داشتند. این مقاله خلاصه‌ی گزارش مرمت کاشی‌کاری مناره‌ی شرقی جامع قزوین در سال ۱۳۸۹ است.

منابع

عقابی، م. م. (ویراستار) (۱۳۷۸)؛ دایره‌المعارف بناهای تاریخی ایران - دوره اسلامی، مساجد تاریخی؛ سازمان تبلیغات اسلامی؛ حوزه‌ی هنری؛ تهران.

ماهر النقش، م (۱۳۸۱)، کاشی و کاربردهای آن؛ انتشارات سمت؛ تهران

میش مست نهی، م (۱۳۸۹) مرمت و بازسازی و بررسی‌های آزمایشگاهی کاشی‌های مناره‌ی شرقی مسجد جامع قزوین؛ میراث فرهنگی قزوین.

De la Torre, Marta;(2002)Assessing the Values of Cultural Heritage ;The Getty Conservation Institute; Los Angeles

Holakooei, P; Mishmastnehi, M; Petrucci, F. C; Vaccaro, C; (2012) Contemporary Persian haft rangi tiles from technical point of view; Bologna

روش ارجاع به این مقاله:

(میش مست نهی، ۱۳۹۴)

میش مست نهی، م (۱۳۹۴)، نگهداشت و بازسازی بخش کمبود کاشی‌کاری هفت‌رنگ مناره‌ی شرقی مسجد جامع قزوین. دو فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی، سال ۳، ویژه‌نامه‌ی تخصصی حفاظت از آرایه‌های معماری، بهار، ۱۳۹۴، صص ۲۵-۳۴.

در دسترس به آدرس: <http://www.aui.ac.ir/index.php/fa/rsch>



شناخت و مرمت لایه‌های کتیبه‌ی نقاشی کریاس شرقی مسجد جامع کبیر یزد

یاسر حمزوی^{۱*}؛ مهدی اکرمی^۲؛ فاطمه سلحشور^۳

^{۱*} دانشجوی دوره دکترای تخصصی، رشته مرمت آثار تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان

رایانامه (yaserhamzavi99@gmail.com)

^۲ دانشجوی دوره کارشناسی ارشد، رشته مرمت اشیای تاریخی و فرهنگی

^۳ دانشجوی دوره دکترای تخصصی، رشته زبان و ادبیات فارسی

چکیده

بر سطح دیوار کریاس^۱ شرقی مسجد جامع کبیر یزد کتیبه‌ی شعر عربی به خط ثلث روی گچ، مورخ به سال ۷۷۷ ه.ق نقاشی شده است که با گذشت زمان، لایه‌های مختلف این دیوارنگاره دچار آسیب‌های فراوان شده و رو به زوال رفته و خطوط به صورت ناخوانا درآمدہ بود. در حوزه مرمت کتیبه نقاشی، تمامی مواردی که لازم است جهت مرمت دیوارنگاره تاریخی در نظر گرفته شود، باید مد نظر قرار گیرد و افزون بر همه این فعالیت‌ها، خوانش متن کتیبه از حساسیت بالایی برخوردار است. شناخت فنی لایه‌های مختلف این دیوارنگاره و همچنین شناخت آسیب‌ها و درنهایت چگونگی مرمت این کتیبه از اهداف این مقاله است. با توجه به این که تا کنون هیچ گونه پژوهشی برای شناسایی مواد و مصالح به کار رفته در این کتیبه انجام نپذیرفته، بنابراین با مطالعات میدانی، کتابخانه‌ای و آزمایشگاهی و همچنین استناد به اسناد و مدارک معتبر، اطلاعاتی به دست آمد که سرانجام با تحلیل داده‌های گردآوری شده به نتیجه‌گیری پرداخته شد. مراحل انجام این تحقیق به این صورت بود که ابتدا با مطالعات میدانی، از لایه‌های بستر و رنگ نمونه‌برداری و سپس آنالیز دستگاهی SEM-EDX جهت شناسایی عناصر به کار رفته و نیز تهیه تصاویری با بزرگ‌نمایی‌های مختلف جهت بررسی کریستال‌های نمونه انجام پذیرفت. شناسایی لایه بستر، پرکننده لایه تدارکاتی، رنگ دانه آبی، رنگ دانه سفید کتیبه، رنگدانه سفید نقوش زمینه و رنگدانه قرمز از نتایج این پژوهش است. با توجه به مطالعات تاریخی و ادبی، یافتن متن اصلی کتیبه و مرمت آن که منجر به استحکام لایه‌های مختلف دیوارنگاره شده و از نظر ظاهری نیز، بخش اعظمی از کتیبه قابل خوانش شده است.

واژگان کلیدی: مرمت، دیوارنگاره، کتیبه، مسجد جامع کبیر یزد، فن‌شناسی.

Study and Investigation of Wall painting Inscription layer in Eastern Vestibule of Yazd Jame Mosque and Its Restoration

Hamzavi.Y¹, Akrami.M¹, Salahshour.F²

1 Conservation Faculty, Art University of Isfahan, Iran

2, Persian literature Faculty, Azad University, Najaf Abad Branch

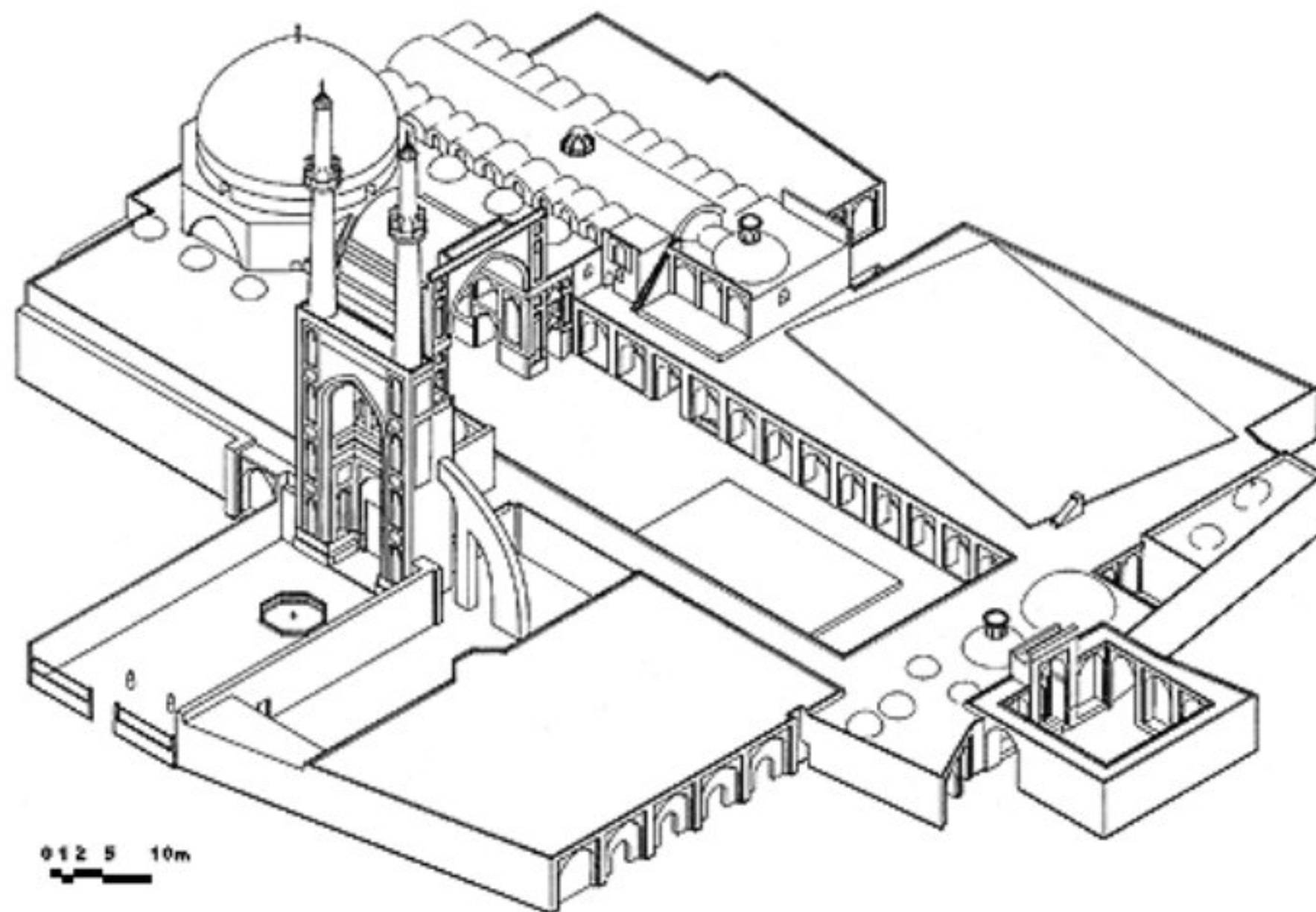
Abstract

In the eastern entrance of Yazd's Jame mosque there is a square vestibule that is almost about 50 m² and there is a historical inscription in it. The inscription is an Arabic poem, written in the third line (sols) in 1376. During the years, some part of the texts are missed and destroyed. In the field of conservation of this inscription using all methods of historical murals conservation should be considered and reading the text of this inscription is very important. The technical recognition of different layers and investigation of an inscription damage and finally, choosing best way for conservation of this inscription is the main goal of this paper. There have not been researched for investigation of this inscription material, yet. Thus data obtained with survey study, literature-library study, using the credible documents and final information is gained from analysis of these data. Stages of doing this research are explained below. At first with survey study, sampling from fine coat (intonaco) layer and pigments and then using EDX-SEM device analysis for identifying the elements and also preparation of images with different resolution for investigation of sample crystals were done. Identification of the fine coat (intonaco) layer, filler of Primary layer, blue pigment, white color of inscription and red pigment are the conclusion of this research with historical and literature studies in order to find the text of the inscription that lead to consolidation of different layers and from external aspects, restoration of that helped to read the main part of this inscription.

Keywords: Restoration, Wall Painting, Inscription, Yazd Jame Mosque, Technology.

۱. مقدمه

مسجد جامع کبیر یزد بدون تردید یکی از شاهکارهای بدیع معماری مساجد ایران به شمار می‌آید که تزئینات زیبا و منحصر به فرد آن جلوه‌ای ستودنی به آن داده است. این بنا طی قرون متمادی بر بقایا و یا در کنار بناهای متنوعی بنا شده که در متون تاریخی تحت عناوین مسجد جمعه شهرستان، مسجد جامع عتیق، مسجد جمعه قدیم درده، مسجد جامع نو از آن یاد شده است (خادم زاده، ۱۳۸۴)، این مسجد واقع در مرکز ایران، بنایی پیچیده است و تاریخی طولانی و مفصل دارد (هیل و گرابر، ۱۳۷۵) که تاریخ آن در زمان قبل از اسلام آغاز می‌شود (ویلبر، ۱۹۴۲) و در واقع جزو اولین مساجد جامع با طرح شبستانی است که در زمان عمر و لیث صفاری (نیمه دوم قرن سوم ه.ق) ساخته شد (گلشن، ۱۳۷۷). پایه‌های مسجد جامع نو در سال‌های ۷۲۴ یا ۷۲۸ ه.ق گذارده شد (خادم زاده، ۱۳۸۷) و در دوره سوم^۲ ساخت مسجد جامع کبیر یزد، سردر ورودی و پوشش تزئینی آن ساخته شده است (کیانی، ۱۳۷۴) در سال ۷۷۷ ه.ق در زمان حکومت شاه یحیی، سید شمس الدین پسر سید رکن الدین درگاه جدیدی از مسجد جامع قدیم به مسجد نو باز می‌کند^۳ که همان کریاس ضلع شرقی (شکل ۱) است (خادم زاده، ۱۳۸۴). این بخش بنا را می‌توان بدون اغراق موزه کتیبه نامید زیرا که انواع کتیبه‌های سنگی و کاشی که بر آن وقف نامه و فرامین حکومتی در دوره‌های مختلف درج شده نصب گردیده است. سقف این کریاس گنبدی شکل و با آجر نره اشکال هندسی و زیبایی بر آن نقش بسته است (خادم زاده، ۱۳۸۷). در دوره زیر سقف نیز کتیبه ای گچی^۴ به رنگ آبی و با خط نسخ^۵ و مورخ سال ۷۷۷ هجری نقش بسته که به علت سایدگی شدید خوانا نیست (شکل ۲) و تنها کلماتی از آن باقی مانده است (افشار، ۱۳۷۴).

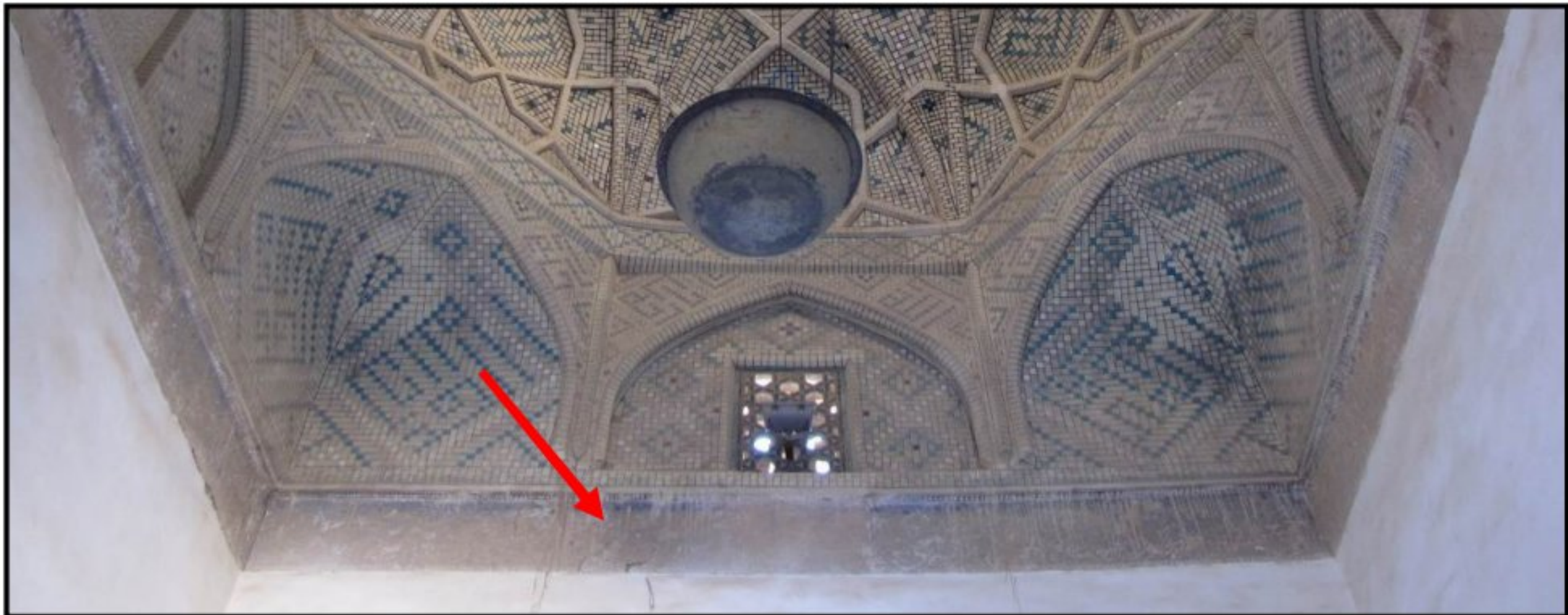


شکل ۱. طرح سه بعدی مسجد جامع کبیر یزد، محل اجرای کتیبه نقاشی در کریاس شرقی

(منبع: پایگاه پژوهشی میراث فرهنگی یزد)

کتیبه واژه‌ای عربی است و در اصطلاح معماری به نوشته یا نقوشی گفته می‌شود که بر اجزای بنا مانند سنگ و مصالح تاریخی از جمله آجر، چوب، کاشی و گچ نوشته می‌شود و عموماً محل نگارش آنها در بنا در حاشیه دور سر در عمارت‌ها یا دیوار مساجد، مقبره‌ها یا بقاع متبرک است (دانش یزدی، ۱۳۸۷). کتیبه‌ها

حاوی اطلاعاتی هستند که در انتقال افکار و اندیشه از نسلی به نسل دیگر نقش بسزایی داشته (خانی پور، ۱۳۸۳) و از کنار هم قرار گرفتن خط و نقش به دست می‌آیند، موضوع این کتیبه‌ها در دوره‌ی اسلامی آیه‌های قرآن، وادعیه و احادیث و نام ائمه و مدح و ثنای بانیان بناها و اشعار حکیمانه فارسی و عربی با درون مایه مذهبی و فرمان‌های تاریخی و تاریخ ساخت اثر است (شایسته فر، ۱۳۸۰) اغلب در نگارش کتیبه‌ها از خطوط کوفی، نسخ، ثلث، نستعلیق، طغری و ریحان استفاده شده است.



شکل ۲. ضلع غربی کریاس، کتیبه نقاشی قبل از مرمت^۹

دیوارنگاره‌ای ارزشمند به صورت کتیبه تاریخ دار در یکی از مهم‌ترین بناهای تاریخی شهر یزد تبدیل به ویرانه‌ای شده بود که با وجود ناخوانایی کتیبه، امیدی به بازگرداندن و احیای آن نیز نبود. کتیبه مورد نظر، تنها کتیبه دیوارنگاره تاریخ دار در مسجد جامع کبیر یزد است. در متون مختلف که در آن‌ها به این کتیبه اشاره شده، اینگونه استنباط می‌شود که کتیبه ای تقریباً ناخوانا وجود دارد که احتمالاً شاعر آن سید حسن متکلم^۶ و تاریخ آن ۷۷۷ ه.ق است، در صورتی که انتظار می رود اطلاعات بیشتر و دقیق تری از آن وجود داشته باشد. از آنجایی که کتیبه‌ها در آثار معماری از ارزش تاریخی، فرهنگی و زیبایی شناختی زیادی برخوردار است بنابراین باید از نظر تاریخی، فیزیکی (ساختاری) و زیبایی شناسی (منظری) به خوبی حفظ و مرمت شود و در واقع ماندگاری آن تا حد زیادی تضمین شود، و اطلاعات نهفته در آن از جهات مختلف، استخراج شده و در اختیار پژوهشگران و مخاطبان اثر قرار گیرد. با این عمل، بخشی از تاریخ این مسجد و فرهنگ این جامعه در دوره خاص، احیا خواهد شد. این وظیفه مهم بر عهده مرمت‌گران آثار تاریخی است. در سال ۱۳۸۸ از نظر تاریخی و ادبی، ساختارشناسی و فن‌شناسی، آسیب‌شناسی و همچنین زیبایی شناسی، این کتیبه نقاشی مورد بررسی قرار گرفت (حمزوی، ۱۳۸۸) و سپس مرمت های آن انجام شد که در نتیجه پس از ده‌ها سال، این نسل توانستند بخش‌های باقیمانده این کتیبه را به خوبی ببینند و بخوانند. در این مقاله بخشی از این مطالعات و عملیات اجرایی مرمت ارائه خواهد شد.

۲. روش تحقیق

نوع مطالعه در این پژوهش، میدانی مشاهده‌ای، کتابخانه‌ای و آزمایشگاهی بوده است. روش یافته اندوزی، استناد به اسناد و مدارک معتبر، مطالعات آزمایشگاهی (آنالیز دستگاهی)، مشاهدات میدانی و نیز بررسی‌های میکروسکوپی بوده که سرانجام با تحلیل داده‌های گردآوری شده به نتیجه‌گیری پرداخته شده است. مراحل انجام این تحقیق به این صورت بود که ابتدا با مطالعات میدانی، از لایه‌های بستر و رنگ نمونه‌برداری و سپس آنالیز دستگاهی ^{SEM-EDX} جهت شناسایی عناصر به‌کار رفته و نیز تهیه تصاویری با بزرگ‌نمایی‌های مختلف جهت بررسی کریستال‌های نمونه انجام پذیرفت. همچنین نوع رنگ‌دانه‌ها با استفاده از آنالیز دستگاهی SEM-EDX شناسایی گردید.

۳. لایه‌های مختلف تشکیل دهنده کتیبه نقاشی کریاس شرقی

یزد در فراز و نشیب تاریخ، سلسله‌های گوناگون وابسته و مستقلی چون: آل کاکویه، اتابکان یزد و آل مظفر را دیده و آزموده است (مسرت، ۱۳۷۶). در معماری ایرانی اگر چه نقاشی‌های دیواری تنها تزئین به‌کار رفته نیستند ولی می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین آرایه‌های معماری محسوب می‌شوند. به‌طور کلی نقاشی‌های دیواری در ایران به‌دلیل شرایط خاص اقلیمی منطقه و مصالح موجود در طی دوره‌های مختلف تقریباً با مواد و مصالح یکسان اجرا گردیده است که بخش‌های اصلی تشکیل دهنده آن عبارتند از: تکیه گاه، لایه آستر، لایه بستر، لایه بوم کننده، لایه رنگ، لایه محافظت کننده رنگ (اصلانی، ۱۳۷۷).

۱.۳. **تکیه‌گاه^۱:** تکیه‌گاه کتیبه نقاشی شده در کریاس شرقی مسجد جامع کبیر یزد با توجه به مطالعات میدانی صورت گرفته اجراست (شکل ۳).

۲.۳. **لایه آستر^۲:** در این بنا مانند اکثر بناهای ساخته شده در یزد برای تسطیح ناهمواری‌های تکیه‌گاه و همچنین ایجاد سطحی هموار و مناسب جهت اجرای لایه‌های بعدی از کاهگل استفاده شده است (شکل ۴).



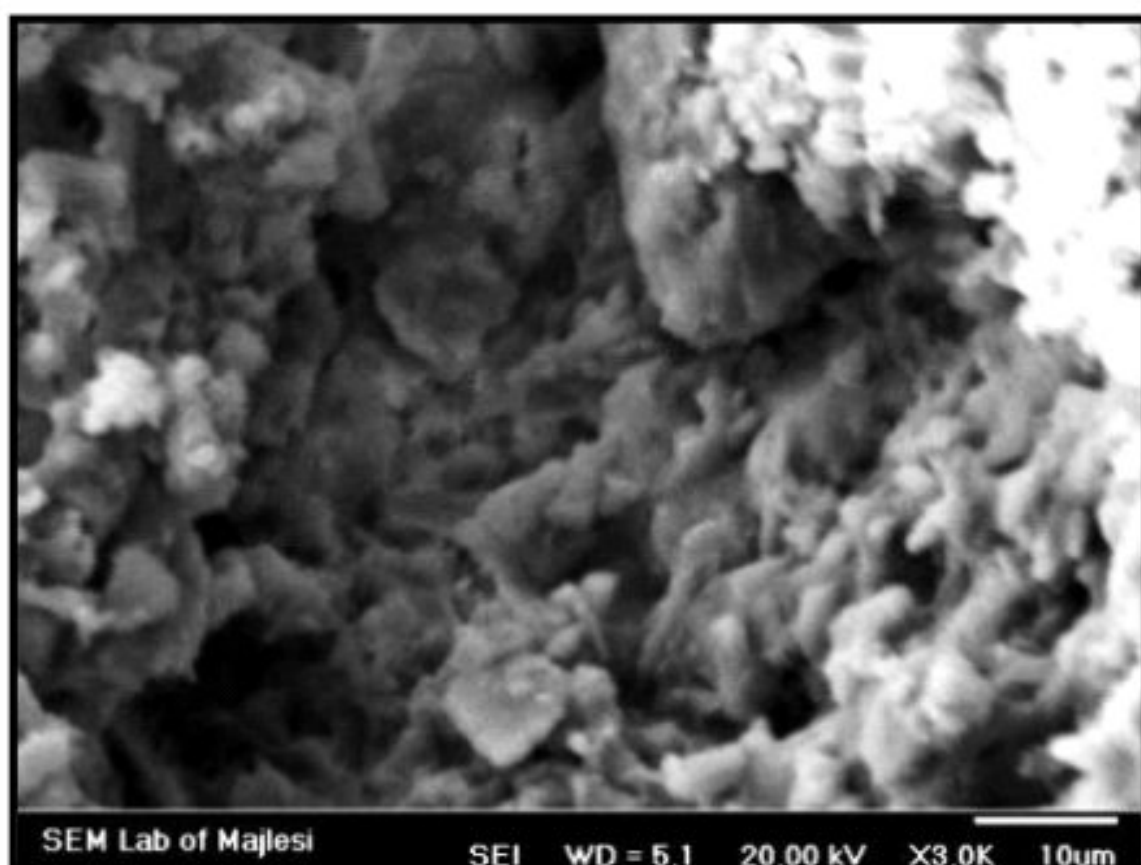
شکل ۴. اجرای کاهگل به‌عنوان لایه آستر



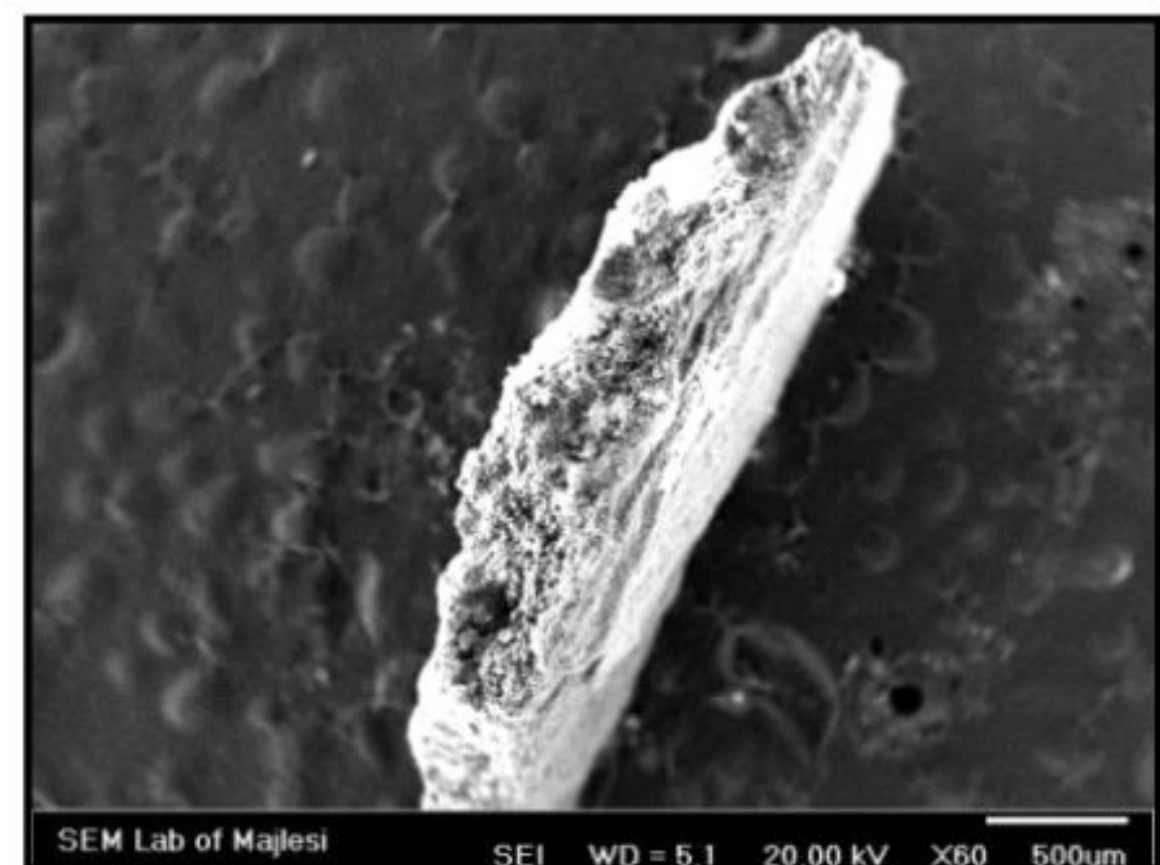
شکل ۳. تکیه‌گاه آجری با ملات کاهگل

۳.۳. لایه بستر^{۱۲}: از قسمت‌های مختلف لایه بستر جهت انجام آزمایش‌ها، نمونه‌برداری شد. ابتدا تصویری از مقطع لایه بستر و لایه رنگ با بزرگ‌نمایی ۶۰ برابر با استفاده از دستگاه میکروسکوپ الکترونی روبشی تهیه شد (شکل ۵) که ضخامت دو لایه رنگ و بستر و همچنین میزان تراکم لایه بستر مشخص است. در ادامه، تصویری با بزرگ‌نمایی ۳۰۰۰ برابر با استفاده از دستگاه میکروسکوپ الکترونی روبشی، از لایه بستر تهیه گردید که در این تصویر بلورهای کوچک که روی بلورهای بزرگ‌تر ژئپس تشکیل شده اند دیده می‌شود. تراکم بلورها تا حدی بالاست که نشان دهنده استحکام و پایداری لایه گچ است (شکل ۶). حفره‌هایی که در بین بلورها وجود دارد احتمالاً می‌تواند نشانه ورز دادن زیاد هنگام عمل آوری گچ باشد که اصطلاحاً به این نوع ملات، ملات عسلی^{۱۳} می‌گویند. شایان به ذکر است که برای دریافت اطلاعات دقیق‌تر و بهتر جهت شناخت کامل لایه بستر گچی باید از قسمت‌های مختلف لایه بستر کتیبه نمونه‌برداری شود و تصاویری با بزرگ‌نمایی‌های مختلف و با کیفیت بالا تهیه گردد و همچنین آنالیزهایی برای به‌دست آوردن اطلاعات در حوزه نوع و مقدار عناصر موجود در نمونه و فازهای تشکیل دهنده آن باید انجام پذیرد. در این قسمت، لایه گچ با ضخامت کم جهت انسداد منافذ بزرگ و حفره‌ها و ایجاد سطوح نرم و صیقلی، سطح هموار و مناسبی را جهت اجرای کتیبه نقاشی فراهم آورده است. به‌علت ویژگی‌های ممتاز گچ و متناسب بودن آن با شرایط اقلیمی ایران برای لایه بستر بیشتر از گچ استفاده می‌شود.

۴.۳. لایه بوم‌کننده^{۱۴}: آماده سازی سطح بستر عملی است که قبل از اجرای نقاشی انجام می‌گیرد که در طی این عمل سطوحی از دیوار به‌وسیله ماده‌ی آلی^{۱۵} پوشیده شده، سطح مناسبی برای اجرای نقاشی فراهم می‌آورد (اصلانی، ۱۳۷۷). معمولاً در دوره‌های تاریخی، به ماده بوم‌کننده، مقداری رنگ دانه مانند گل سرخ یا گل سفید اضافه می‌شده است (حمزوی و علوم، ۱۳۸۹).

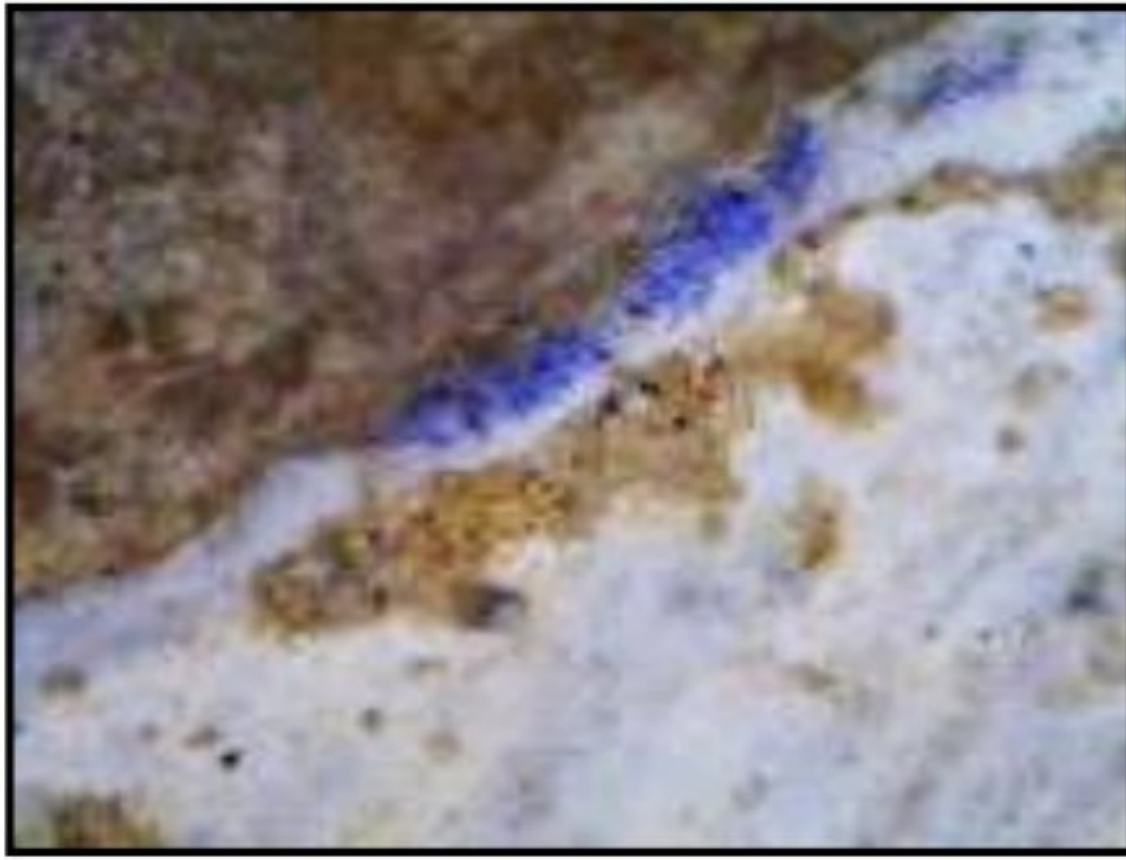


شکل ۶. تصویر از لایه بستر با بزرگ‌نمایی ۳۰۰۰ برابر



شکل ۵. تکیه‌گاه آجری با ملات کاهگل

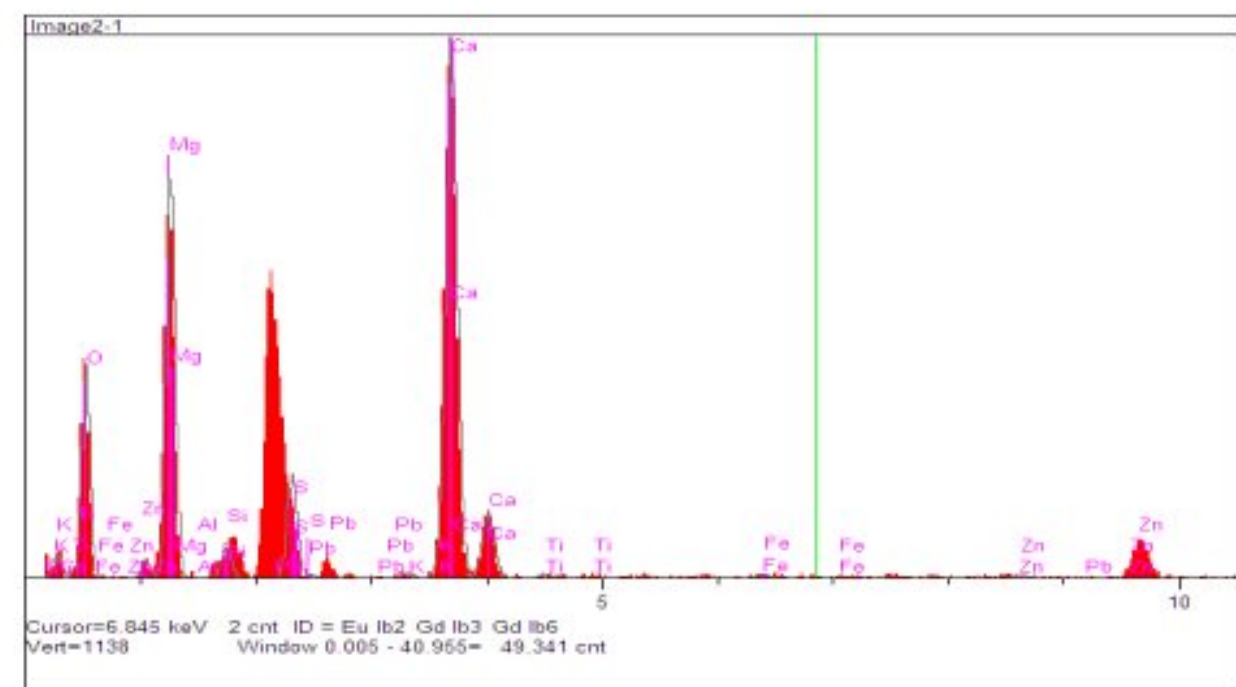
در قسمت‌هایی از کتیبه که لایه رنگ ریخته و لایه بوم‌کننده باقی مانده بود مشاهده شد که لایه بوم‌کننده با پرکننده سفید اجرا شده است (شکل ۷)، تصویری با بزرگ‌نمایی ۶۰ برابر از این لایه سفید تهیه شد (شکل ۸).



شکل ۷. نمایان شدن لایه بوم‌کننده سفید رنگ در برخی نقاط شکل ۸. لایه بوم‌کننده کتیبه با بزرگ‌نمایی ۶۰ برابر نمونه‌برداری از لایه سفید رنگ انجام پذیرفت و با انجام آنالیز عنصری نقطه‌ای (EDX) و مشاهده نتیجه حاصل از آن که عناصر کلسیم و منیزیم درصد بالایی را به خود اختصاص داده‌اند، این گونه می‌توان استنباط نمود که ماده پرکننده سفید استفاده شده برای این لایه، هانتیت^{۱۶} است که در یزد با نام گل گیوه شناخته می‌شود (شکل ۹، جدول ۱).

جدول ۱. نتیجه آنالیز عنصری نقطه‌ای از نمونه لایه بوم‌کننده

<u>Calcium</u>	11.35 % Ca	15.88 % CaO
<u>Magnesium</u>	20.65 % Mg	34.25 % MgO
<u>Carbon</u>	13.61 % C	49.87 % CO ₂
<u>Oxygen</u>	54.38 % O	
	100.00 %	100.00 %



شکل ۹. پیک‌های بدست آمده از آنالیز عنصری نقطه‌ای از نمونه لایه بوم‌کننده

۵.۳. لایه رنگ: با بررسی‌های میدانی و مشاهده جزئیات کتیبه از نزدیک، مشخص شد که طبق روال عادی انتقال طرح^{۱۷} در دیوارنگاره‌های تاریخی (که به صورت گرده زنی و سپس قرص کردن طرح است)، این کتیبه را اجرا شده است. به عبارت دیگر، پس از اجرای لایه بوم‌کننده با پرکننده سفید، کتیبه مورد نظر که قصیده‌ای به زبان عربی است روی کاغذ نوشته شده و پس از سمبه کاری بر سطح دیوار به‌روش گرده‌زنی منتقل شده است سپس با رنگ قرمز قرص شده است.

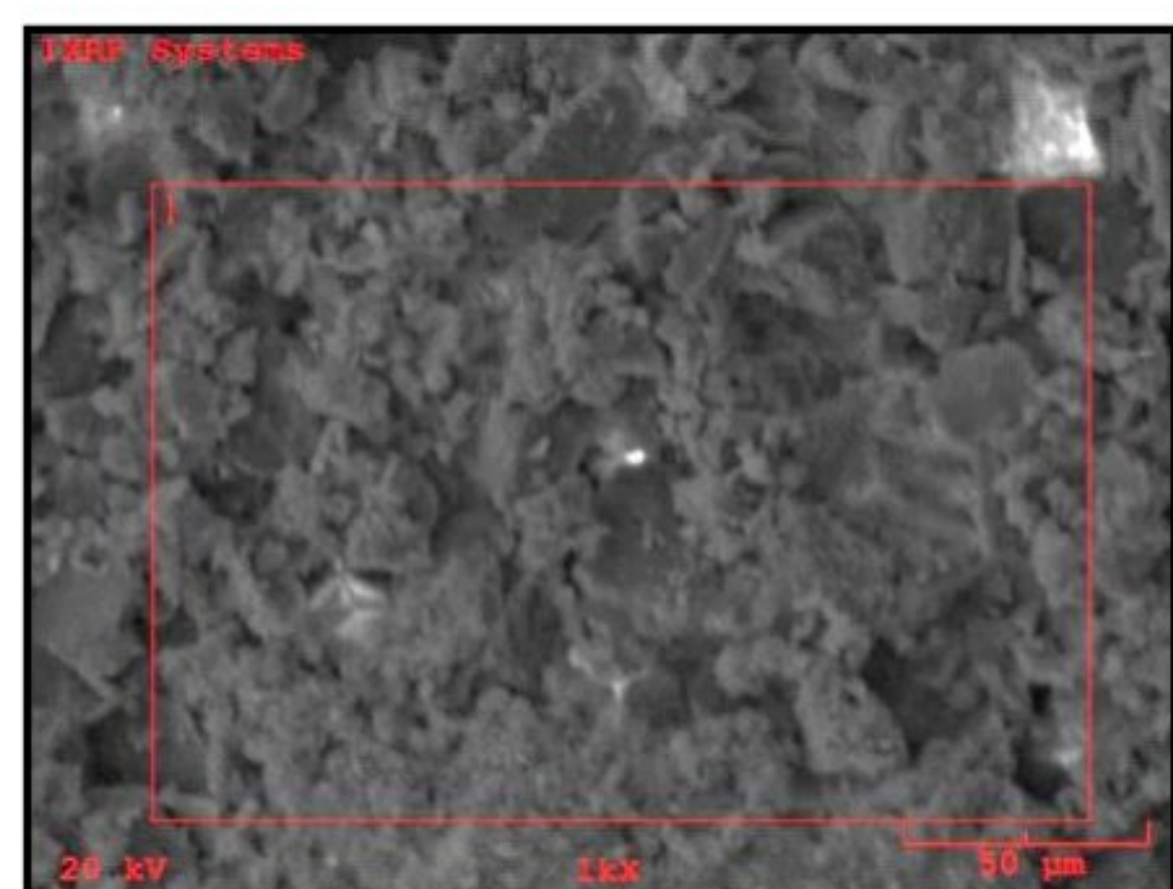
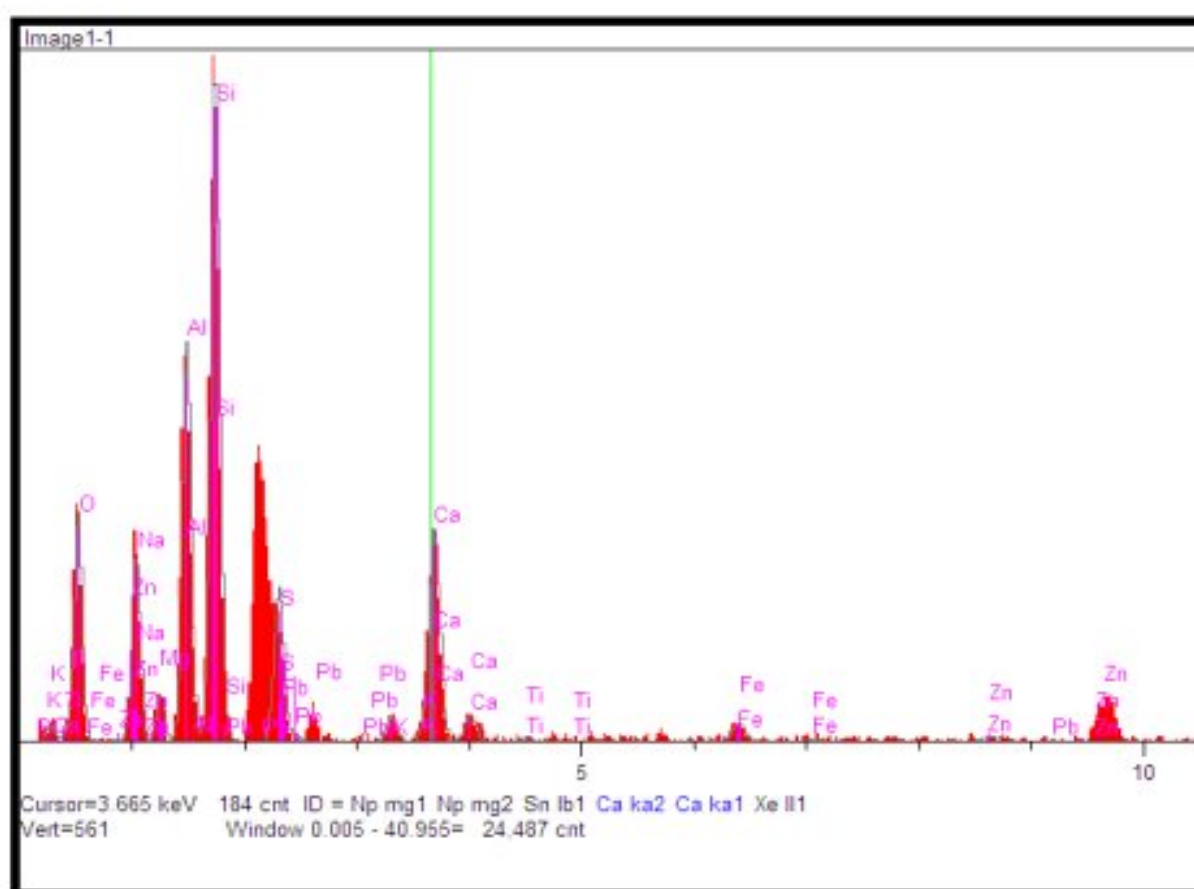
با توجه به مطالعات میدانی و مشاهدات عینی کتیبه، مراحل اجرای لایه‌های رنگ انجام پذیرفته را این گونه می‌توان استنباط کرد که ابتدا حاشیه بالا و پایین کتیبه را مشخص نموده و کادربندی انجام شده است و سپس کل کتیبه با رنگ قرمز و به‌صورت دورگیری روی زمینه سفید نوشته شده و پس از نمایان شدن کتیبه، زمینه آن را با رنگ آبی پوشانده‌اند (شکل ۱۰). مرحله بعدی رنگ گذاری، رنگ سفید کتیبه (شکل

(۱۱) و همچنین نقوش سفید رنگی است که روی آبی زمینه اجرا شده است و در پایان، تمامی کلمات و حروف کتیبه مجدداً با رنگ قرمز قلم‌گیری شده است.



شکل ۱۰. کتیبه به رنگ سفید، و رنگ زمینه آبی است. شکل ۱۱. تصویر رنگ سفید خطوط کتیبه، بزرگ‌نمایی ۶۰ برابر به‌منظور شناسایی رنگدانه‌های به‌کار رفته در این کتیبه، از رنگ‌ها در قسمت‌های مختلف کتیبه نمونه‌برداری شد و مورد آنالیز قرار گرفت، که نتیجه آن در ذیل شرح داده خواهد شد:

۱.۵.۳. رنگ آبی زمینه: برای شناسایی رنگ آبی، روی نمونه تهیه شده آنالیز عنصری نقطه‌ای انجام شد. با توجه به شناسایی عناصری مانند سدیم، کلسیم، آلومینیم، سیلیس، گوگرد و منیزیم در نمونه آنالیز شده (شکل ۱۲ و ۱۳، جدول ۲) و همچنین عدم حضور عنصری مانند مس که عامل ایجاد رنگ آبی آذوریت است، می‌توان گفت که رنگدانه مورد نظر لاجورد^{۱۸} است. لاجورد مخلوطی است از کانی‌های مختلفی مانند کلسیت، پیریت و لاجوریت (Eastaugh et al, 2008).

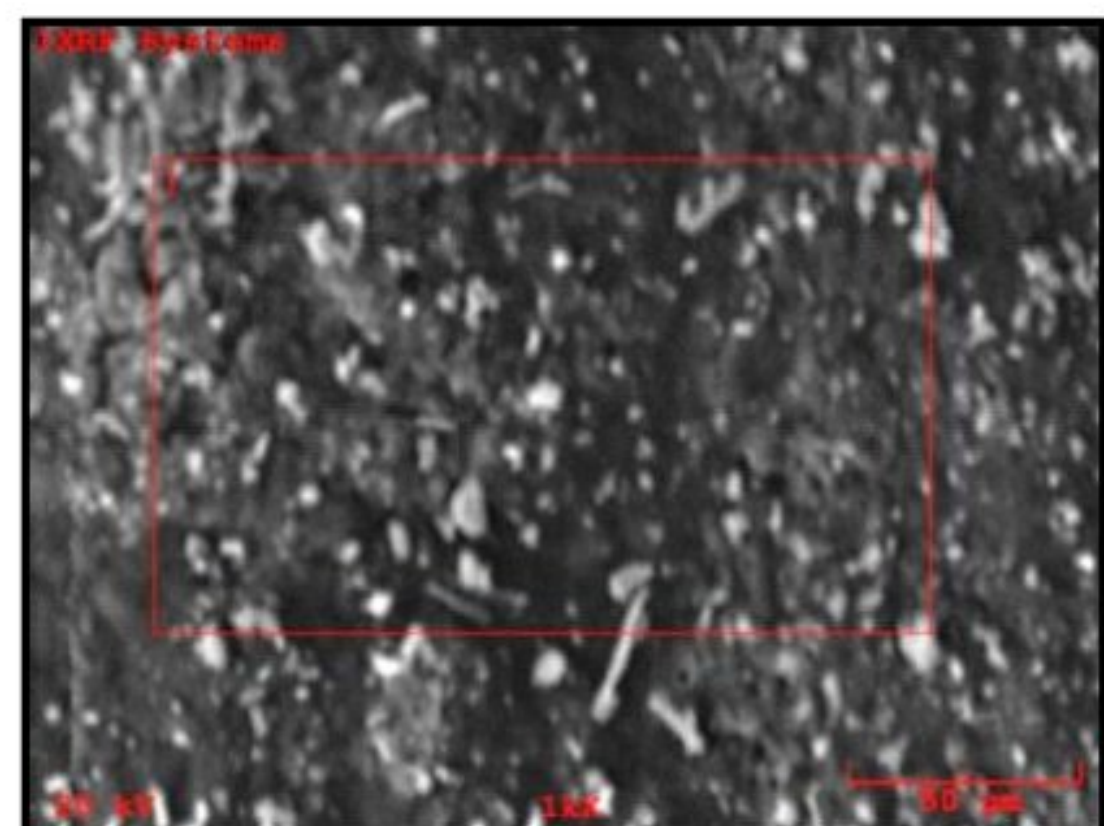
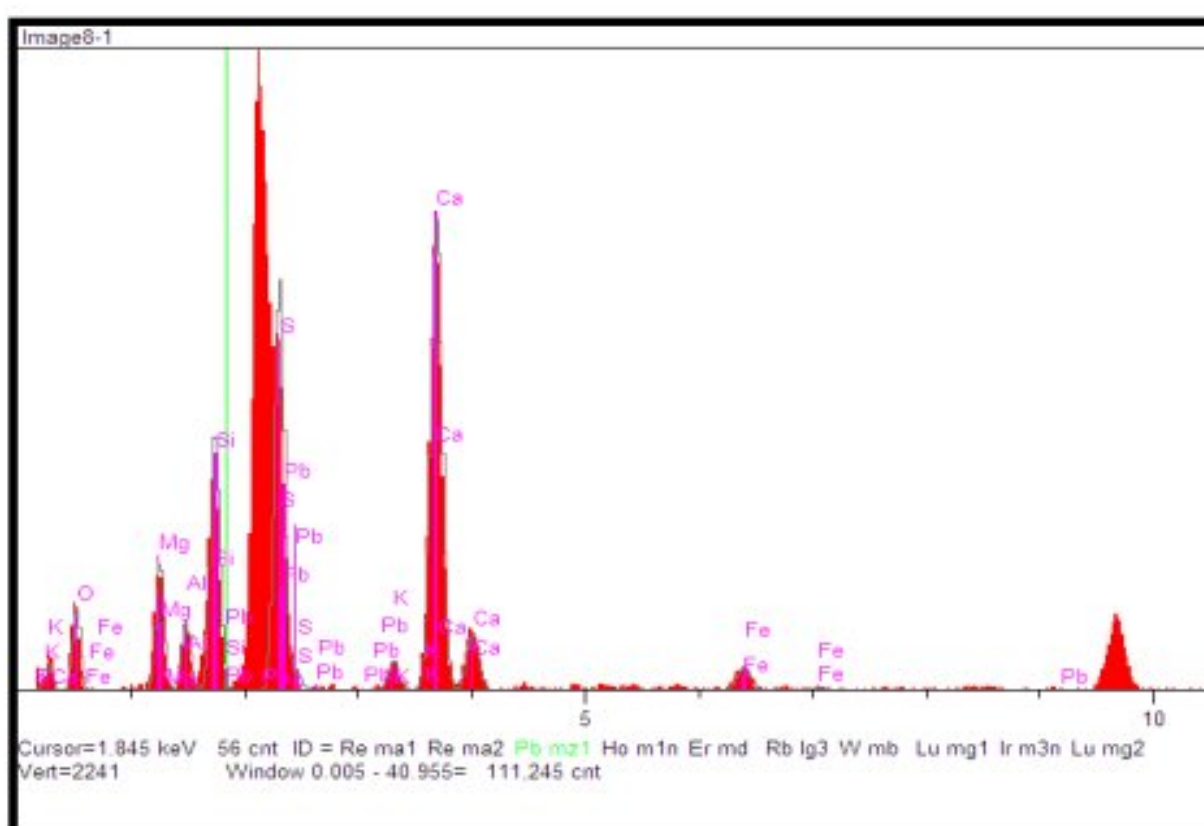


شکل ۱۲. تصویر از رنگدانه آبی با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر شکل ۱۳. پیک‌های به‌دست آمده از آنالیز EDX از رنگدانه آبی

جدول ۲. نتیجه آنالیز عنصری نقطه‌ای از نمونه رنگدانه آبی^{۱۹}

Units	Conc	Error- $\pm$ sig	Intensity(c/s)	Line	Elt.
%.wt	۷.۷۸۵	۲.۳۰۹	۱۳.۳۴	Ka	C
%.wt	۳۳.۲۸۰	۸.۰۰۸	۱۶۰.۳۷	Ka	O
%.wt	۶.۰۱۰	۶.۵۲۵	۱۰۶.۴۹	Ka	Na
%.wt	۱.۵۸۹	۳.۸۷۶	۳۷.۵۸	Ka	Mg
%.wt	۱۱.۳۸۵	۱۱.۳۶۹	۳۲۳.۲۵	Ka	Al
%.wt	۱۹.۹۲۸	۱۵.۰۳۳	۵۶۵.۲۰	Ka	Si
%.wt	۴.۸۶۱	۷.۴۴۹	۱۳۸.۷۶	Ka	S
%.wt	۰.۸۴۴	۳.۱۵۹	۲۴.۹۶	Ka	K
%.wt	۷.۴۵۷	۹.۳۸۴	۲۲۰.۲۳	Ka	Ca
%.wt	۱.۳۵۸	۳.۰۳۳	۲۳.۰۱	Ka	Fe
%.wt	۰.۹۵۱	۱.۷۹۳	۸.۰۴	Ka	Zn
Total	۱۰۰.۰۰۰				

۲.۵.۳. رنگ سفید خط ثلث و نقوش کتیبه: با مشاهدات اولیه به نظر می‌رسید که رنگ سفید کتیبه همان رنگ سفید لایه بوم‌کننده است (شکل ۱۱) ولی با انجام آزمایش، احتمال داده می‌شود که رنگ سفید گچ برای نوشتن خط ثلث کتیبه استفاده شده است (شکل ۱۴ و ۱۵، جدول ۳). نقوشی که با رنگ سفید روی لاجورد اجرا شده است نیز با این رنگ از نظر نوع مواد یکی است (شکل ۱۶ و ۱۷). یعنی هم بر لایه بوم‌کننده سفید و هم روی رنگ آبی لاجورد، از رنگدانه سفید که بخش اعظمی از آن گچ است استفاده گردیده است.



شکل ۱۴. بخشی از رنگدانه سفید که آنالیز شده است

شکل ۱۵. پیک های بدست آمده از آنالیز EDX از رنگدانه سفید

در آثار هنری اروپا از گچ، به‌عنوان پرکننده رنگ و رنگ استفاده شده ولی در ایران معمولاً از گچ به‌عنوان رنگ دانه استفاده نمی‌شده است. ظاهراً در نمونه مورد نظر، گل سفید هم وجود دارد که یا به‌عنوان ناخالصی می‌توان آن را در نظر گرفت و یا می‌توان گفت برای رنگ سفید کتیبه ترکیبی از گل سفید و گچ استفاده شده است. در گذشته در کارهای هنری از آلاباستر^{۲۰} و همچنین ان‌هایدرایت^{۲۱} که شکلی از گچ است در

کشورهایی مانند مصر، ایتالیا، قبرس، مکزیک، اردن و غیره به‌عنوان رنگدانه سفید استفاده می‌شده است (Eastaugh et al, 2008).

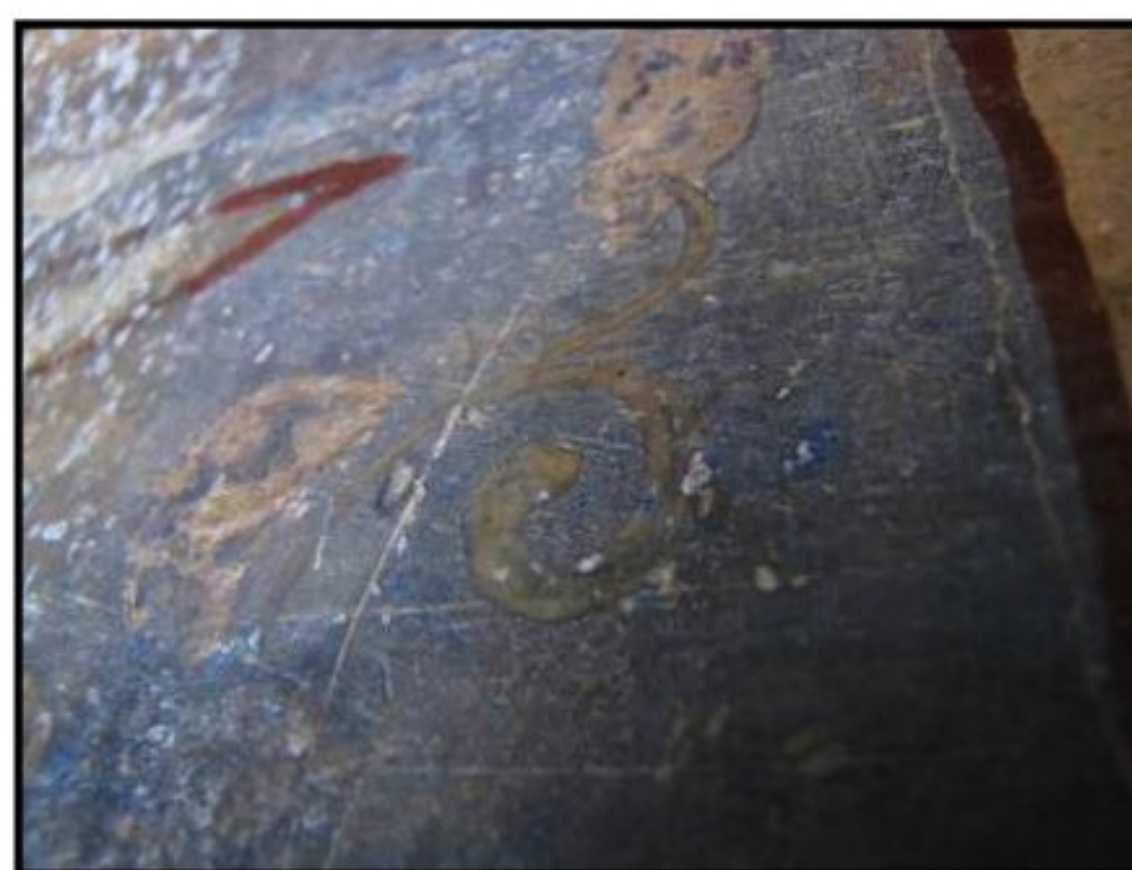
جدول ۳. نتیجه آنالیز عنصری نقطه ای از نمونه رنگدانه سفید، درصد بالای گوگرد و کلسیم که اجزای اصلی

گچ است، حائز اهمیت است.

Units	Conc	Error- $\pm$ sig	Intensity- (c/s)	Line	Elt
%.wt	۱۳.۹۹۰	۵.۹۴۲	۸۸.۲۸	Ka	C
%.wt	۲۶.۳۶۴	۹.۹۵۰	۲۴۷.۵۱	Ka	O
%.wt	۵.۴۵۰	۱۳.۱۷۰	۴۳۳.۶۵	Ka	Mg
%.wt	۲.۶۲۴	۹.۶۷۹	۲۳۴.۲۲	Ka	Al
%.wt	۸.۹۶۳	۱۹.۳۳۲	۹۳۴.۴۷	Ka	Si
%.wt	۱۴.۳۹۰	۲۵.۲۵۱	۱,۵۹۴.۱۶	Ka	S
%.wt	۱.۲۸۱	۷.۱۹۰	۱۲۹.۲۵	Ka	K
%.wt	۲۱.۴۳۵	۲۸.۹۵۹	۲,۰۹۶.۷۳	Ka	Ca
%.wt	۳.۱۰۲	۱.۹۷۸	۹.۷۸	La	Pb
Total%.wt	۱۰۰.۰۰۰				



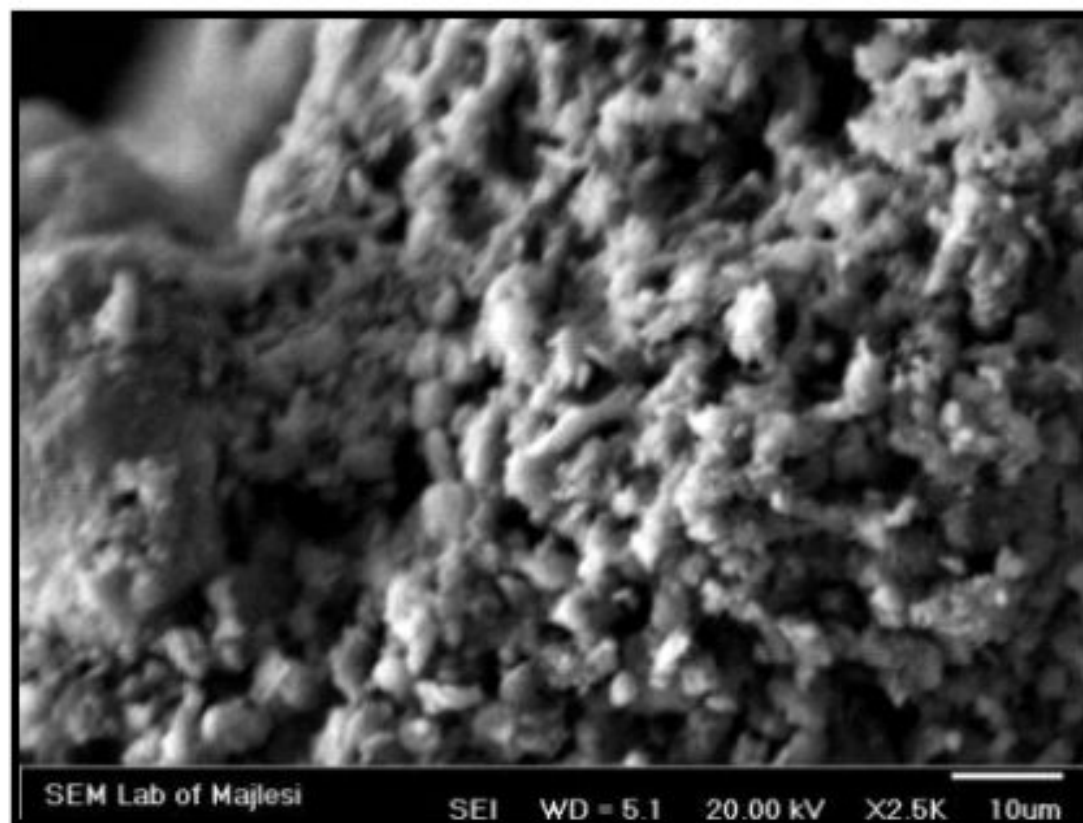
شکل ۱۷. نقوش سفید اجرا شده بر روی لاجورد



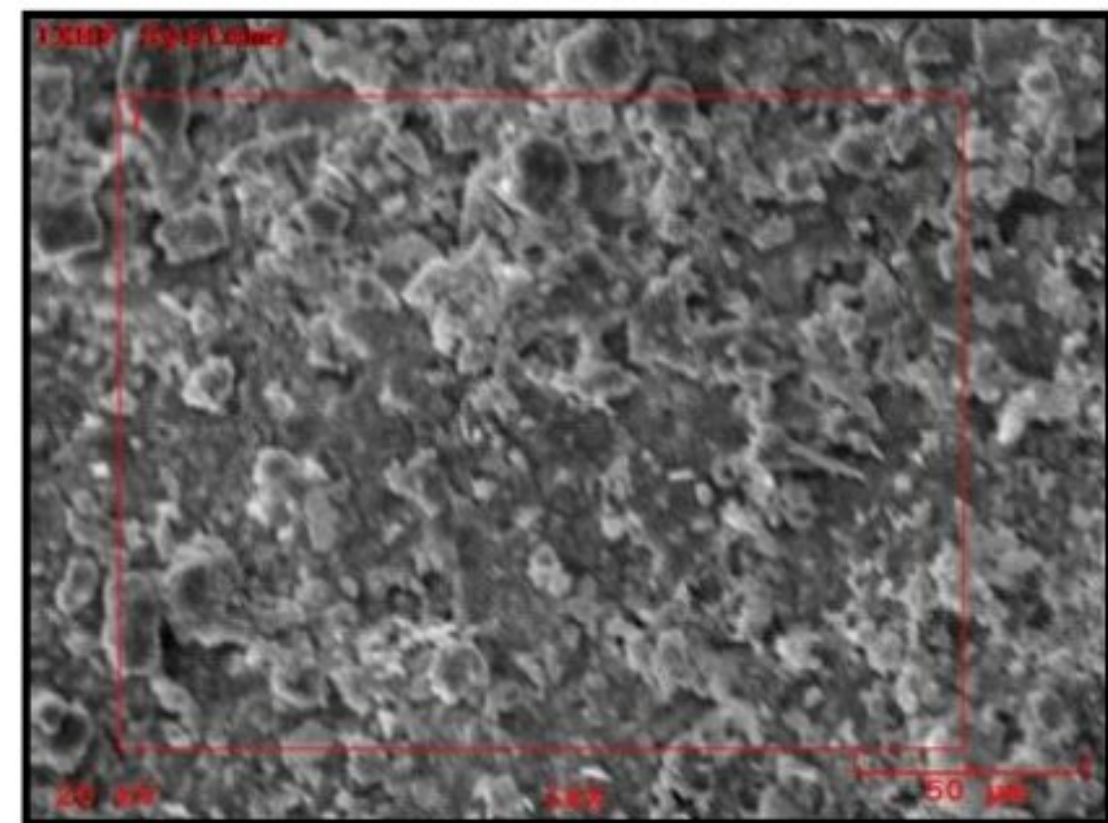
شکل ۱۶. نقوش سفید اجرا شده بر روی لاجورد

۳.۵.۳. رنگ قرمز قلم‌گیری: همانطور که قبلاً نیز اشاره شد، پس از نوشتن کتیبه و به رنگ سفید درآوردن آن، دور تمامی خطوط را با رنگ قرمز قلم‌گیری نموده‌اند (شکل ۱۰ و ۱۷). از این رنگ نمونه‌برداری شد و آنالیز عنصری نقطه‌ای روی آن انجام پذیرفت (جدول ۴). تصویر میکروسکوپ الکترونی روبشی با بزرگ‌نمایی ۱۰۰۰ برابر از قسمتی که آنالیز انجام شده، تهیه شده است (شکل ۱۸) همچنین تصویری با بزرگ‌نمایی ۲۵۰۰ برابر از این رنگدانه تهیه شده که ریز و یکنواخت بودن دانه‌های رنگ و بلورهای آن قابل مشاهده است (شکل ۱۹). با توجه به درصد بالای آهن می‌توان گفت که رنگدانه مورد استفاده از نوع اخرا

است. میزانی از کلسیم و منیزیم نیز در نمونه بوده که احتمالاً بخشی از آن مربوط به لایه‌های زیرین است که به صورت ناخالصی در نمونه وجود داشته است.



شکل ۱۹. تصویر از رنگ قرمز قلم‌گیری با بزرگ‌نمایی ۲۵۰۰ برابر



شکل ۱۸. بخشی از نمونه رنگ قرمز آنالیز شده

جدول ۴. نتیجه آنالیز عنصری نقطه‌ای از نمونه رنگدانه قرمز، درصد بالای آهن که نشان دهنده رنگدانه اخرا

Units	Conc	2-sig Error	Intensity(c/s)	Line	Elt.
wt. %	2.186	2.420	14.65	Ka	C
wt. %	45.193	14.087	496.31	Ka	O
wt. %	1.839	4.957	61.46	Ka	Na
wt. %	6.771	11.608	337.02	Ka	Mg
wt. %	4.176	9.668	233.76	Ka	Al
wt. %	13.255	18.585	863.88	Ka	Si
wt. %	1.912	7.448	138.73	Ka	K
wt. %	۱۰.۵۳۸	15.826	184.68	Ka	Ca
wt. %	12.811	16.581	198.32	Ka	Fe
wt. %	1.080	2.887	20.85	Ka	Zn
wt. %	0.240	0.158	10.65	La	Pb
Total wt. %	100.000				

۴.۵.۳. **طلاکاری:** در قسمت‌هایی از کتیبه، به صورت متفرق، لکه‌های تیره رنگی روی لاجورد و حتی زمینه گچ که ظاهراً به صورت نقوش تزیینی شبیه به هم است، وجود دارد (شکل ۲۰ و ۲۱). در بعضی قسمت‌ها این لکه‌ها با رنگ سفید قلم‌گیری شده است. با مشاهدات اولیه هیچ‌گونه رنگی مشاهده نشد، فقط رنگ این قسمت‌ها کمی تیره‌تر از اطراف است. با توجه به این که نمونه‌ای از طلاکاری روی لاجورد، در سقف بقعه ستی فاطمه یزد اجرا شده که همین مشخصات را دارد. در قسمت‌هایی از آن، بخش طلاکاری شده سالم باقی مانده و در قسمت‌هایی از آن، ورق طلا، لایه رنگ و لایه بوم‌کننده از بین رفته و ردی از تزئینات طلاکاری بر بستر کار باقی مانده (شکل ۲۲ و ۲۳) که شبیه به آثار باقی‌مانده بر کتیبه نقاشی مسجد جامع کبیر یزد است. با نگاه دقیق‌تر و مقایسه این دو اثر، می‌توان احتمال داد که لکه‌های موجود روی کتیبه، مربوط به طلاکاری بوده که بخش طلا کاملاً از بین رفته است. احتمالاً تیرگی رنگ لاجورد در این نقاط

مربوط به چسبی است که برای طلاکاری استفاده شده است. قسمت‌هایی که لایه رنگ و بوم‌کننده از بین رفته و گچ بستر نمایان شده است، در این قسمت‌ها ردی از نقوش به‌جا مانده که دلیل آن، نفوذ چسب طلاکاری تا لایه بستر است (شکل ۲۴).



شکل ۲۱. لکه تیره رنگ به شکل گل ۵ پر بر روی رنگ آبی



شکل ۲۰. لکه تیره رنگ به شکل گل ۵ پر با قلم‌گیری سفید



شکل ۲۳. رد طلاکاری بر بستر، سقف بقعه سستی فاطمه



شکل ۲۲. طلاکاری روی رنگ آبی، سقف بقعه سستی فاطمه یزد



شکل ۲۵. تخریب لایه آستر توسط موریانه و جدا شدن بستر



شکل ۲۴. رد طلاکاری بر بستر، کتیبه نقاشی مسجد جامع

۴. نگاهی گذرا بر مرمت کتیبه

دیوارنگاره‌ای ارزشمند و کتیبه تاریخ‌دار در یکی از مهم‌ترین بناهای تاریخی شهر یزد تبدیل به ویرانه‌ای شده بود که کتیبه آن قابل خواندن نبود و شاید امیدی به بازگرداندن و احیای آن هم (شکل ۲۶ و ۲۷). همانطور که افشار نقل می‌کند در دوره زیر سقف کتیبه‌ای گچی به رنگ آبی و با خط ثلث و مورخه سال ۷۷۷ هجری نقش بسته که به علت ساییدگی شدید، خوانا نیست و تنها کلماتی از آن باقی مانده است (افشار، ۱۳۷۴). لایه‌های مختلف این دیوارنگاره دچار آسیب فراوان شده و در حال زوال بود. فعالیت موریانه‌ها سبب شده تا حجم وسیعی از کاه موجود لایه آستر خورده شده و در کلیه قسمت‌ها به صورت پراکنده آسیب‌هایی توسط موریانه بر این لایه وارد شود (شکل ۲۵). که در بیشتر نواحی این آسیب‌ها قابل رویت نیست و زیر لایه بستر پنهان مانده است. قابل رویت نبودن آسیب یکی از مهم‌ترین عواملی است که مرمتگر را دچار مشکل می‌کند. لایه بستر گچی نیز در بسیاری از بخش‌ها دچار ترک و ریز ترک شده و در برخی قسمت‌ها از لایه آستر جدا شده و دارای شکستگی و ریختگی است (شکل ۲۶ و ۲۷).



شکل ۲۶. زوال و تخریب لایه‌های مختلف کتیبه نقاشی مسجد جامع کبیر یزد و ناخوانا شدن کتیبه



شکل ۲۷. زوال و تخریب لایه‌های مختلف کتیبه نقاشی مسجد جامع کبیر یزد و ناخوانا شدن کتیبه

با مطالعه فنی و دریافت اطلاعات مورد نیاز و مطالعه ادبی در حوزه شناسایی متن کتیبه و همچنین با توجه به نوع و میزان آسیب‌های وارده، روش برخورد با این دیوارنگاره انتخاب شد. پس از آن سعی شد لایه‌های مختلف این دیوارنگاره استحکام بخشی شده و بخش‌های کمبود لایه آستر و بستر با استفاده از گچ، مرمت شود. لایه رنگ که دچار گسستگی و ضعف اتصال با لایه زیرین شده بود، به حالت اول برگردانده و تثبیت گردد. با توجه به اینکه هدف از مرمت، خوانایی بهتر دیوارنگاره از نظر شکل و محتوی است (ICOMOS, 2003)، عملیاتی در این حوزه انجام پذیرفت. در ادامه، گرد و غبار و چرکی از روی لایه رنگ برداشته شد. در قسمت‌هایی که ریختگی لایه رنگ اندک بود، به روش تهرنگ گذاری، موزون سازی رنگی انجام پذیرفت و در بخش‌های مرکزی کتیبه که لایه رنگ کاملاً از بین رفته بود، به رنگ گچ لایه بستر موزون سازی شد. و در نهایت لایه پوششی محافظ^{۲۲} روی کتیبه نقاشی اجرا شد. در پایان پروژه، در قسمت‌هایی از کتیبه که لایه رنگ تا حد زیادی باقی مانده بود، متن کتیبه خوانا و تمامی بخش‌های این دیوارنگاره موزون و هماهنگ گردید (شکل. ۲۸ الف و ب، ۲۹ الف و ب). تمامی مراحل مطالعاتی و اجرایی مستند و ثبت گردید.



شکل. ۲۸ الف. بخشی از کتیبه نقاشی، قبل از مرمت



شکل. ۲۸ ب. بخشی از کتیبه نقاشی، پس از مرمت (سلام کتسلیم السلام.....)



شکل ۲۹ الف. بخش انتهایی کتیبه نقاشی، قبل از مرمت



شکل ۲۹ ب. بخش انتهایی کتیبه نقاشی، پس از مرمت (سبع و سبعین و سبعمائه هجریه نبویه)

۵. نتیجه‌گیری

نبود اطلاعات دقیق از کتیبه نقاشی مسجد جامع کبیر یزد، آسیب‌های رسیده به لایه‌های مختلف این دیوارنگاره، فرسودگی زیاد این لایه‌ها و ناخوانا بودن کتیبه از جمله عواملی بود که پیچیدگی‌هایی برای حفاظت و مرمت اثر به وجود می‌آورد. با مطالعات تاریخی و ادبی انجام شده مشخص شد که در دیوان اشعار چند نفر از شعرا این شعر عربی وجود دارد که هر کدام از آن‌ها تفاوت‌هایی با هم دارند، متن اصلی کتیبه شناسایی گردید که در شناخت کتیبه و مرمت آن اهمیت زیادی داشت. در مطالعات فنی نیز لایه‌های مختلف شناسایی گردید، نکته‌ای که جالب توجه بود، استفاده از گچ به عنوان رنگ سفید بود، البته در این زمینه باید مطالعات دقیق‌تر و بیشتری انجام شود تا قطعیت حاصل گردد. در اجرای مرمت، هم اصول و

تئوری مرمت مد نظر بود و هم نکات فنی و استفاده از مواد و روشی که قابلیت مرمت مجدد را از مرمت‌گران بعدی نگیرد. در پایان، رسیدن به مرحله‌ای که لایه‌های مختلف این دیوارنگاره از نظر ساختاری، استحکامی قابل قبول داشته باشد و ماندگاری آن برای نسل‌های آینده بیشتر شود، همچنین ظاهر و نمای کتیبه که از شکل قابل قبولی برخوردار بوده و متن کتیبه تا حد امکان خوانا گردد، از اهدافی بود که در این پروژه حاصل گردید.

سپاسگزاری

نگارندگان بر خود لازم می‌دانند بدین وسیله از راهنمایی‌های آقایان علی محمد سرداری، جعفر پرویز و خانم نغمه قدوسی که همکاران پروژه بودند تشکر و قدردانی نمایند. همچنین از مدیریت میراث فرهنگی یزد، نماینده اداره کل میراث فرهنگی یزد آقای مجید علومی و همچنین هیأت امنای مسجد جامع کبیر یزد تشکر به عمل می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

- ۱: دهلیز، هشتی (افشار، ۱۳۷۴)
- ۲: سال ۷۶۵ - ۷۷۷ ه.ق
- ۳: معمار: مولانا ضیاء الدین محمد (جعفری، قرن ۹ ه.ق)
- ۴: از نظر نگارندگان این کتیبه در گروه کتیبه نقاشی قرار می‌گیرد، زیرا با رنگ روی سطح گچی نوشته شده است.
- ۵: پس از مرمت کتیبه و آشکار شدن جزئیات آن، مشخص شد که کتیبه به خط ثلث نوشته شده است.
- ۶: مرتضی اعظم امیر شمس الدین در سال ۷۷۷ ه.ق، دهلیز و گنبدخانه را ساخت و قصیده سید حسن متکلم را ثبت کرد (کاتب، قرن ۹ ه.ق).
- 7: Energy Dispersive X-ray microanalysis
- 8: Scanning Electron Microscope میکروسکوپ الکترونی روبشی
- ۹: همه تصاویر توسط نگارندگان تهیه شده است.
- 10: support
- 11: scratch coat (arriccio)
- 12: fine coat (intonaco)
- ۱۳: ملات عسلی از نظر غلظت در زمان ساخت و اجرا، مابین ملات خوش مایه و ملات بوم قرار می‌گیرد (اعظمی، ۱۳۹۲).
- 14: Primery layer
- ۱۵: به‌طور کلی بست‌هایی که نامشان در متون تاریخی آمده به این شرح اند: صمغ، صمغ عربی، سپیده تخم مرغ، زرده تخم مرغ، سریشم، انزروت، سریش، روغن کمان، روغن کنجد، نشاسته (کریمی، ۱۳۹۲).
- 16: Huntite. $\text{CaMg}_3(\text{CO}_3)_4$ Molecular Weight = 353.03 gm (Villars and others, 2010)

۱۷: روش کار در نقاشی‌های دیواری آبرنگی دوره صفوی به این ترتیب بوده است که طرح مورد نظر که بر کاغذ ترسیم و سوزنی میشد، به‌وسیله گرده کردن روی دیوار منتقل و سپس به‌وسیله رنگ (معمولاً سیاه) رقیقی قرص می گردیده است (اصلانی، ۱۳۷۷).

18: Lapis lazuli (Eastaugh, et al, 2008)

19: kV 20.0, Take off Angle 25.0°, Elapsed Livetime 10.0

20: ALABASTER

21: anhydrite: CaSO₄

22: Paraloid B-72

منابع و مآخذ

- اصلانی، ح، (۱۳۷۷). پژوهشی در مبانی و اصول حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های تاریخی- فرهنگی با نگرشی ویژه بر دیوارنگاره‌های تصویری دوره‌ی صفویه در اصفهان. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی مرمت اشیاء تاریخی و فرهنگی، دانشکده‌ی پردیس اصفهان، دانشگاه هنر تهران.
- اعظمی، ر، (۱۳۹۲). مصاحبه حضوری با استاد گچ‌بر، مصاحبه کننده: یاسر حمزوی، محل مصاحبه: اصفهان، تالار اشرف، منتشر نشده.
- افشار، ا، (۱۳۷۴). یادگارهای یزد. جلد دوم، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- جعفری، جعفر بن محمد بن حسن (قرن ۹ ه.ق). تاریخ یزد. به‌کوشش ایرج افشار، ۱۳۳۸، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- حمزوی، ی، (۱۳۸۸). گزارش پروژه حفاظت و مرمت کتیبه نقاشی کریاس شرقی مسجد جامع کبیر یزد، سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری یزد، منتشر نشده.
- حمزوی، ی؛ علومی، م، (۱۳۸۹). بررسی تزئینات کریاس شرقی مسجد جامع کبیر یزد با نگرش ویژه بر کتیبه نقاشی. کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۹، ص ۶۸-۷۵.
- خادم زاده، م. ح (۱۳۸۴). مساجد تاریخی شهر یزد. پایگاه پژوهشی میراث فرهنگی شهر تاریخی یزد.
- خادم زاده، م. ح، (۱۳۸۷). معماری دوره آل مظفر یزد- ایلخانی و تیموری. با همکاری مجید علومی و الهه خاکباز الوندیان، تهران: هم پا و پایگاه پژوهشی میراث فرهنگی شهر تاریخی یزد.
- خانی پور، رضا (۱۳۸۳). کتیبه و کتیبه نگاری. کتاب ماه هنر، سال هفتم، شماره ۷۷ و ۷۸، ص ۱۶۴-۱۶۰.
- دانش یزدی، ف، (۱۳۸۷). کتیبه‌های اسلامی شهر یزد. تهران: سبحان نور.
- شایسته فر، م، (۱۳۸۰). کتیبه‌های اسلامی تجلی کلمه علی (ع) در تزئین معماری، کتاب ماه هنر، سال سوم، شماره ۳۱ و ۳۲، ص ۶۸-۷۳.
- کاتب، احمد بن حسین بن علی (قرن ۹ ه.ق). تاریخ جدید یزد. به‌کوشش ایرج افشار، چاپ سوم ۱۳۸۶، تهران: امیرکبیر.
- کریمی، ا.ح، (۱۳۹۲). روش شناسی تشخیص بست در دیوارنگاری ایرانی با تأکید بر به‌کارگیری متون فنی کهن و روش‌های غیر تخریبی. رساله دکتری، رشته مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
- کیانی، م، ی (۱۳۷۴). تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

گلشن، ص، (۱۳۷۷). بناهای اولیه مسجد جامع کبیر یزد و بررسی تاریخچه مسجد جامع کبیر یزد. صفه، نشریه علمی پژوهشی معماری و شهرسازی، شماره ۲۶، ص ۱۰۹.

مسرت، ح، (۱۳۷۶). یزد یادگار تاریخ. یزد: انتشارات یزد.

ویلبر، د. (۱۹۴۲). معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان. ترجمه عبدالله فریار ۱۳۴۶، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

هیل، د، گرابار آ (۱۳۷۵). معماری و تزئینات اسلامی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

Eastaugh, Nicholas; Valentine Walsh; Tracey Chaplin; Ruth Siddall. (2008). *Pigment Compendium A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Italy, Published by Elsevier Ltd.

Villars, P; K. Cenxual; J. Daams; R. Gladyshevskii, O. Shcherban; V. Dubenskyy; V. Kuprysyuk; I. Savysyuk. (2010) *Crystal Structures of Inorganic Compounds*. Subvolume A8 'Structure Types .Part8 :Volume43 'Landolt-Börnstein Group III ,Condensed Matter . P348 ,Springer.

روش ارجاع به این مقاله:

(حمزوی و دیگران، ۱۳۹۴)

حمزوی. ی، اکرمی. م، سلحشور. ف (۱۳۹۴)، شناخت و مرمت لایه‌های کتیبه‌ی نقاشی کریاس شرقی مسجد جامع کبیر یزد، دو فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی، سال ۳، ویژه‌نامه‌ی تخصصی حفاظت از آرایه‌های معماری، بهار، ۱۳۹۴، صص ۳۵-۵۲، در دسترس به آدرس: <http://www.aui.ac.ir/index.php/fa/rsch>

تجربه‌ای در مرمت کاشی معرق (مرمت کتیبه‌ی تیموری محراب مسجد جامع میبد)

امیرحسین کریمی

استادیار دانشگاه هنر اصفهان - دانشکده مرمت

(رایانامه: Ahkarimy@gmail.com)

چکیده

متن حاضر شرح بخشی از فعالیت کارگاه مرمت محراب مسجد جامع میبد است و به کتیبه کاشی معرق محراب با تاریخ ۸۶۷ هجری می‌پردازد. به دلیل اهمیت تاریخی کتیبه و رویکرد به اصالت در کل مرمت‌های مسجد، سعی بر حفظ کلیه قطعات کاشی و پرهیز از بازسازی بوده است. مراحل مرمت کتیبه رفع الحاقات و مستندنگاری، پاکسازی لبه‌ها، برداشت کتیبه از بدنه، پاکسازی گچ پشت کاشی‌ها، تثبیت، چیدن دوباره و گچ‌ریزی مجدد و سپس نصب مجدد کتیبه بوده است. پس از مرمت همچنین نتایجی در مورد شکل متفاوت محراب و احتمال جابجایی کتیبه و تعمیر پیشین آن به‌دست آمده است.

واژگان کلیدی: معرق کاشی، مسجد جامع میبد، دوره تیموری، محراب

An Experience in Restoring Mosaic Tiles (The Restoration of Timurid Inscription of Mihrab in Meybod Jame Mosque)

Karimy, A-H

Art university of Isfahan- Conservation Faculty

Abstract

This paper presents a part of restoration works on the main mihrab of Meybod Jame mosque and focuses on a tiled inscription which dates to 1462-3 AD. The historic importance of the inscription and main focus on authenticity in the whole restoration works in Meybod Jame mosque, made the preservation of all fragments and avoiding from major reconstructions a priority. Removing later alterations and documentation, cleaning of the margins, dismantling the tiles from the wall, removing backside deteriorated gypsum grouting, consolidation, reorganizing the fragments, grouting and re-installation of inscription were the steps of restoration work.

Keywords: Mosaic tiles, Meybod Jame Mosque, Timurid Period, Mihrab.

۱. مقدمه

مرمت کتیبه کاشی محراب مسجد جامع میبد، بخشی کوچک از کارگاه بزرگتر مطالعه و مرمت مسجد جامع میبد بود که با نقشه‌برداری محل آغاز شده و به‌صورت مداوم در برنامه پایگاه پژوهشی بوده است. اهمیت بنا از نظر جایگاهش در شکل‌گیری شهر میبد باعث شد شیوه برخورد با آن نیز حساسیت ویژه‌ای را طلب کند و مرمت در آن با پژوهش همگام باشد و گاه حتی جنبه‌های پژوهشی آن بارزتر شود. بنابراین مطالعات و نتایج به‌دست آمده در خلال کار نیز بخشی از متن است.

بر اساس پژوهش‌های انجام شده تاکنون، مجموعه مسجد جامع میبد (شکل ۱) ترکیبی است از فضاهای متعدد و حتی چند مسجد جداگانه که در زمان‌های مختلف حول یک هسته قدیمی‌تر ساخته شده‌اند (نیکزاد، ۱۳۸۵). ظاهر فعلی بنا مسجدی تک ایوانی را نشان می‌دهد که نیم‌طبقه کمربوش آن مشابه دیگر مساجد بومی منطقه ظاهری شاخص به بنا می‌بخشد. پشت این ایوان گنبدخانه اصلی و در دو سوی صحن دو گرمخانه شرقی و غربی مسجد دیده می‌شوند. در دل مسجد جامع میبد، بخش‌هایی از یک مسجد شبستانی با آرایه‌ها و نمایی مشابه مسجد جامع فهرج پنهان است. خشت‌های $۳۴ \times ۳۴ \times ۷$ سانتی‌متری، ستونک تزیینی گوشه جرزها و اندود نازک سفیدرنگ با ردی از خطوط آبی مشابه مسجد فهرج، از خصوصیات این مسجد بوده است (همان). مسجد جامع میبد، همچنین آثاری از دوره‌های بعد را نیز در جای جای خود دارد که کار بررسی و تحلیل در مورد آنها موجب شده مرز دخل و تصرفات هر دوره در مسجد تا حدودی مشخص باشد. مهم‌ترین بخش دخل و تصرفات مسجد جامع میبد که ظاهر امروزی بنا را شکل داده است، آثار دوره مظفری و تیموری است.

گنبدخانه مسجد جامع میبد را اغلب به استناد وجود کتیبه کاشی مورد بحث در این مقاله، مربوط به دوره تیموری به تاریخ ۸۶۷ هجری دانسته‌اند (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴). آثاری از کاشی هم در کاوش‌های پیرامون مناره مسجد به‌دست آمده که امکان دارد مربوط به گنبدخانه یا مشابه آثاری باشد که در گنبدخانه وجود داشته است (شکل ۱۳). البته پژوهش‌های مربوط به این بخش به‌خصوص در کف و محراب هنوز احتیاج به تحلیل و بررسی بیشتر دارد.



شکل ۱. پلان مسجد جامع میبد و فضاها و بخش‌های مختلف (نیکزاد، ۱۳۸۵)

۲- تزئین با کاشی در بناهای تاریخی میبد

علی‌رغم گسترده بودن تولید و کاربرد سرامیک و سفال میبد در طول تاریخ، پژوهش جامعی پیرامون تولید کاشی در کارگاه‌های سفالگری قدیم میبد در دست نیست. آنچه امروزه به‌عنوان صنعت سرامیک و کاشی ساختمانی در میبد دیده می‌شود نیز کمتر از ۳۰ سال عمر دارد. امروزه کاشی‌های منقوش حسینه‌ها و مساجد نوساز میبد را اغلب از اصفهان تهیه می‌کنند. اگر چه بخش بزرگی از تولید کاشی صنعتی ساختمانی کشور در شهرک صنعتی میبد انجام می‌شود. قدیمی‌ترین اثری از کاشی که امروزه در میبد دیده می‌شود، کاشی سردر مسجد جامع مهرجرد به تاریخ ۶۶۸ هجری است. این اثر به شیوه کاشی‌های نقش برجسته قرن هفتم که در یزد نیز نمونه آن یافت می‌شود ساخته شده است.

از کاشی‌کاری دوره مظفری در میبد، اثری مستند یافت نمی‌شود، تنها اثری که می‌توان با مطالعات تطبیقی به این دوره منسوب کرد، کفسازی اتاق چلیپا (طنبی) و پنجره کاشی خانه برونی است (کریمی، ۱۳۸۵). عمده آثار کاشی‌کاری تاریخی موجود میبد مربوط به قرن نهم است. کاشی‌کاری ازاره گنبدخانه و کتیبه سردر مسجد جامع بفرویه (۸۶۶ هجری)، پنجره مشبک معرق خانه کدخدا در همسایگی همین مسجد، کتیبه محراب و تزئینات ازاره گنبدخانه و کاشی‌های مقرنس محراب و پنجره‌های مشبک گنبدخانه مسجد جامع فیروزآباد (۸۶۶ هجری) نیز مربوط به همین حدود زمانی است. محراب مشابهی نیز در مسجد جامع بارجین وجود داشته که از آن به جز بخش‌هایی باقی نیست. در نهایت پنجره مکشوفه در اتاق چلیپای خانه برونی را هم با توجه به موارد مشابهش می‌توان از همین دوره دانست.

کتیبه محراب مسجد جامع میبد که موضوع متن حاضر است را نیز باید به کتیبه‌های دهه ۸۶۰ هجری میبد افزود. به نظر می‌رسد این دوره دوره‌ای از رونق نوسازی و پایه گذاری مساجد در محلات مختلف میبد بوده است. همچون بیشتر شهرهای منطقه یزد، در میبد نیز کاشی دوره صفوی به زحمت یافت می‌شود. کتیبه معرق آب‌انبار مقیم فیروزآباد با تاریخ ۹۵۱ هجری، تنها نمونه معرق این دوره در میبد است. کاشی صورت قبری نیز در سردر مسجد جامع فیروزآباد با تاریخ ۱۱۰۸ هجری نصب است. از دوره پس از صفوی تا دوره معاصر اثر مهمی از کاشی‌کاری در بناهای میبد دیده نمی‌شود، در حالی که ظروف سفالی و سرامیکی از این دوره (با امضای سفالگران مختلف) بسیار باقی مانده است. آجرهای لعابدار تک‌رنگ که در نماسازی به‌کار می‌رفته، تنها نمونه کاشی از این دوران است.



اشکال ۲ تا ۴. کتیبه معرق سردر مسجد جامع بفرویه، پنجره کاشی گنبدخانه مسجد جامع فیروزآباد، کتیبه معرق آب‌انبار مقیم فیروزآباد (۹۵۱ هجری)



شکل ۵. قطعات کاشی به دست آمده از کاوش پیرامون مناره مسجد



اشکال ۶-۷. آجر لعابدار به کار رفته در نمای خانه‌ای در محله مهرجرد و کاشی صورت قبر نصب بر سر در مسجد جامع فیروزآباد مربوط به اواخر دوره صفوی.

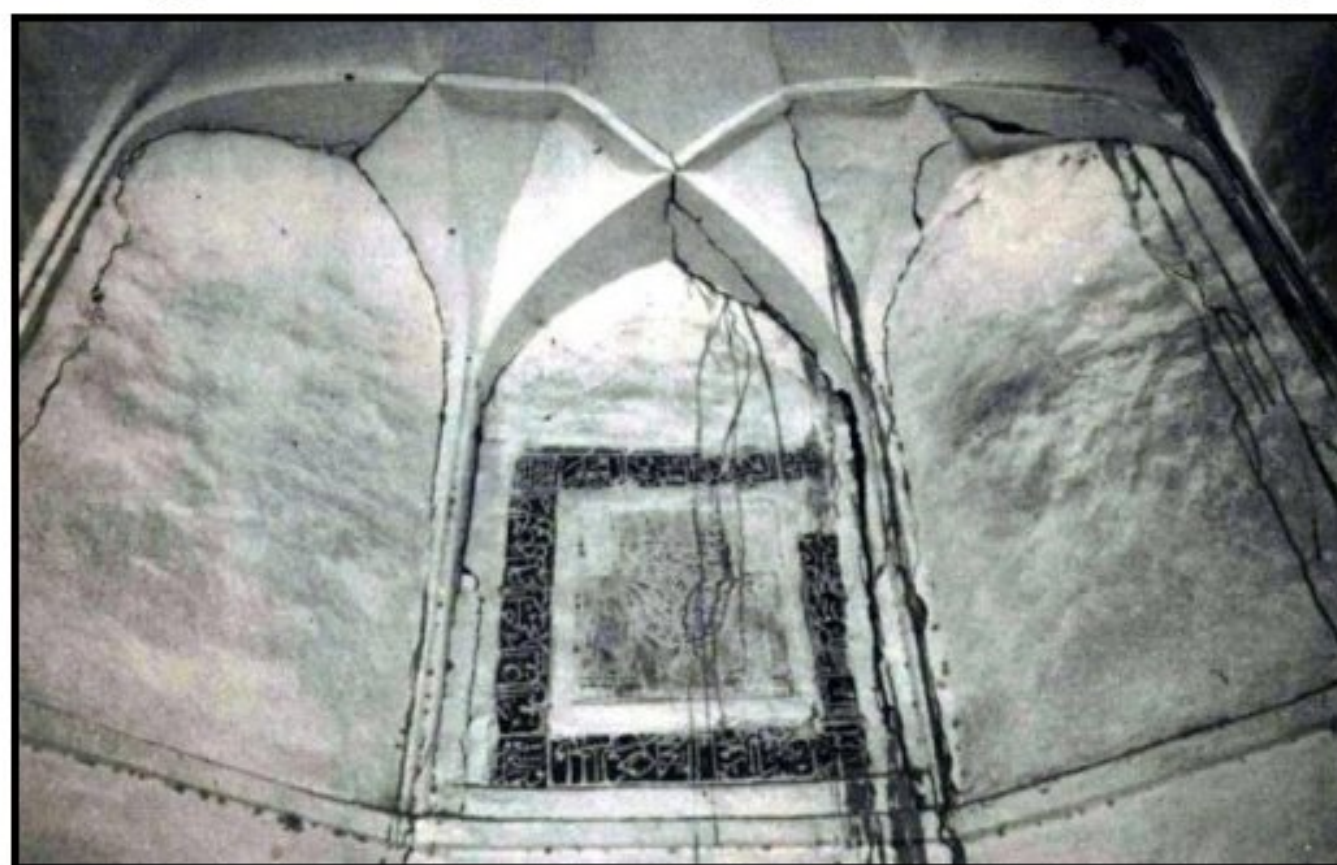
۳. معرفی اثر مورد بحث

کتیبه کاشی محراب گنبدخانه مسجد جامع میبد تاریخ صفر ۸۶۷ هجری دارد. این کتیبه به صورت چهار ضلعی به دور یک مربع میانی دور می‌زده است. بخش وسطی کتیبه که امروزه گچبری با زمینه خاکستری دارد، در حالت اولیه آن متفاوت از شکل فعلی بوده و از بین رفته است. متن کتیبه صلوات دوازده امام به همراه تاریخ ساخت با خط نسخ است. بخشی از متن کتیبه ریخته و با گچ پر شده است. خط به رنگ سفید و زمینه خط به رنگ لاجوردی ساده است. نقطه‌ها و علائم به رنگ‌های متفاوتی اجرا شده‌اند. به نظر می‌رسد کتیبه چند بار تعمیر شده و به شکل فعلی در آمده است.

پیش از مرمت مهم‌ترین مشکل اثر ریختگی قابل ملاحظه کاشی‌ها در سمت راست کتیبه بود. در ابتدا با مشاهده شکستگی کاشی مربع بالا سمت راست اثر و در هم ریختگی قطعات و با ملاحظه تصویر قدیمی از اثر که وجود داشت (شکل ۸) و آسیب سازه‌ای در این بخش را نشان می‌داد، تصور شد که این ریختگی می‌تواند به دلیل همان آسیب قدیمی و جداشدگی طاق و تمایل به راست افتاده باشد. در این شکل

محراب در سمت راست آسیب بسیار بیشتری را نشان می‌دهد. آب باران از محل جدا شدگی این بخش نفوذ کرده و روی تزئینات را پوشانده است.

آنچه از مقایسه تصویر مذکور با وضعیت پیش از مرمت اثر بر می‌آید، آن بود که از پایان دهه ۱۳۴۰ تا آغاز عملیات مرمت، یک دوره تعمیر روی کتیبه انجام گرفته است. ترک‌ها و شکاف‌های محراب پر و پیرامون آن سفیدکاری شده است. گچ سفیدکاری این بار بیش از قبل حاشیه کتیبه را پوشانده و تقریباً اثری از حاشیه بیرونی کتیبه دیده نمی‌شود. بازدن تقه به روی کتیبه در بخش‌های مختلف و مقایسه صدا مشخص شد که کتیبه در سمت چپ و ضلع پایینی در حال جدا شدن از بدنه و فرو ریختن است. بخش بالای کتیبه و قطعات در هم ریخته سمت راست استحکام بهتری داشتند (پس از برداشتن کل کتیبه از دیوار مشخص شد که این گمان صحیح بوده است). پوشیده شدن حاشیه داخلی کتیبه با گچ مشکل بخش داخلی کتیبه بود.

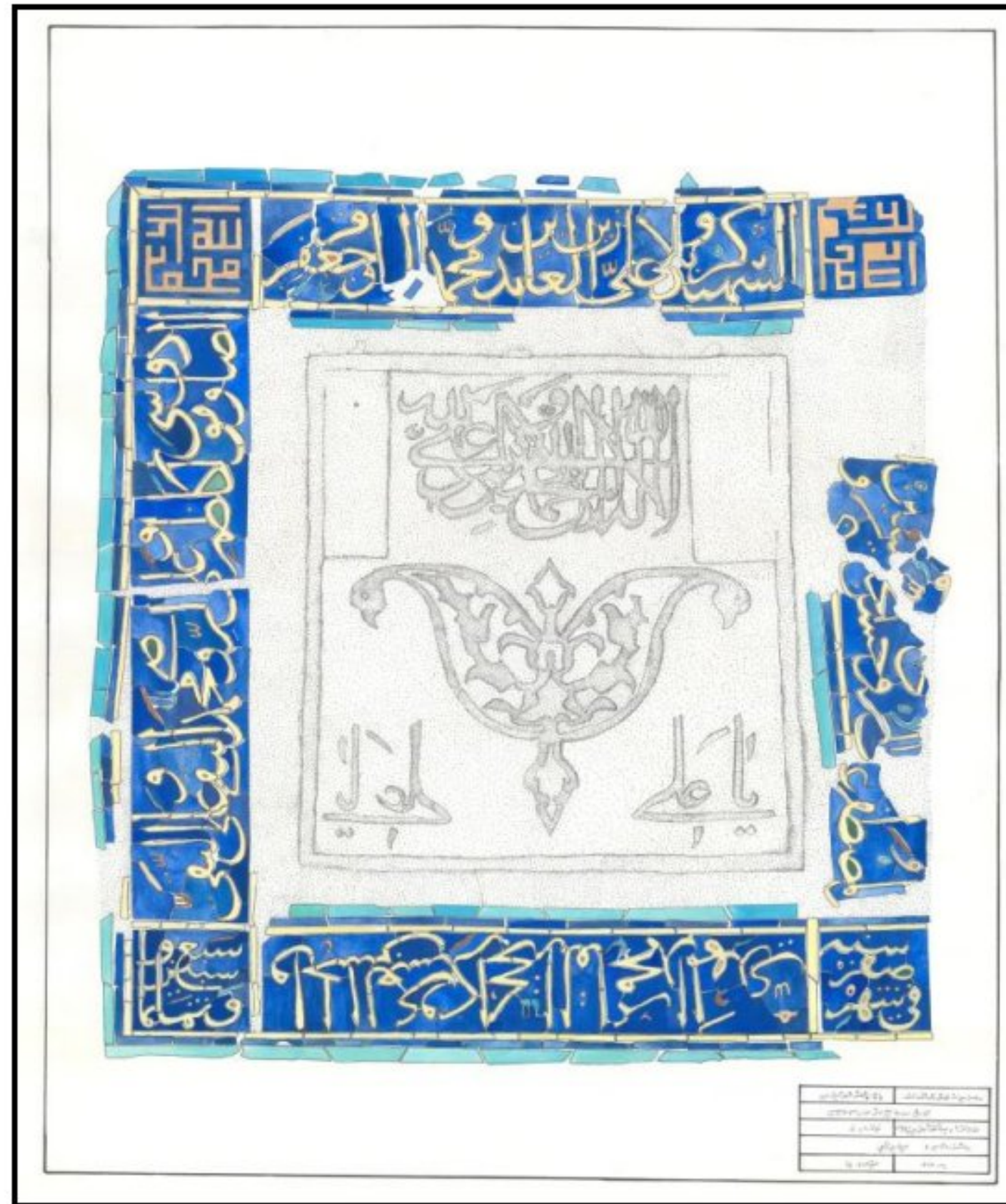


اشکال. ۸ و ۹. مقایسه تصویر قدیمی اثر (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴) و وضعیت پیش از مرمت

نکته‌ای خاص در مورد این کتیبه، ناخوانا بودن جهت قرارگیری خط در ضلع پایینی اثر است. بی‌نظمی در چیدمان قطعات و حمیل‌های کاشی در اثر این گمان را پیش می‌آورد که در تعمیرات پیشین اثر قطعات بدون توجه به نظم اولیه قرار گرفته باشند.

در مورد جهت قرارگیری خط در کتیبه‌های چهارضلعی، اثر حاضر با چند نمونه مشابه مقایسه شد. مشابه این کتیبه و به‌صورت چهارضلعی نمونه مربوط به مسجد میرعماد کاشان است. لیزا گلمبک و دونالد ویلبر در کتاب معماری دوران تیموری مستطیل خالی میان کتیبه مورد اشاره را محل نصب جام آینه دانسته‌اند (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴). شعر فوق از مولاناست که اشعار عرفانی‌اش بارها در کتیبه‌های این دوره به‌کار رفته است و کتیبه وقف یکی از مردم فیروزآباد میبد (قطب‌الدین شمس‌الدین فیروزآبادی میبد یزد) بر مسجد کاشان است. در مقبره زین‌الدین ابوبکر تایبادی دو کتیبه مشابه به‌صورت مربع وجود دارد که تاریخ بنا (۸۴۸ هجری) را بر خود دارد. در مقبره عبیدالله احرار در سمرقند نیز کتیبه‌ای مشابه با مضمون آیات سوره شرح بر بالای محراب بنا دیده می‌شود. بنابر تاریخ فوت خواجه بنا در حدود ۸۹۵ هجری ساخته شده است (پاک آیین، ۱۳۸۳).

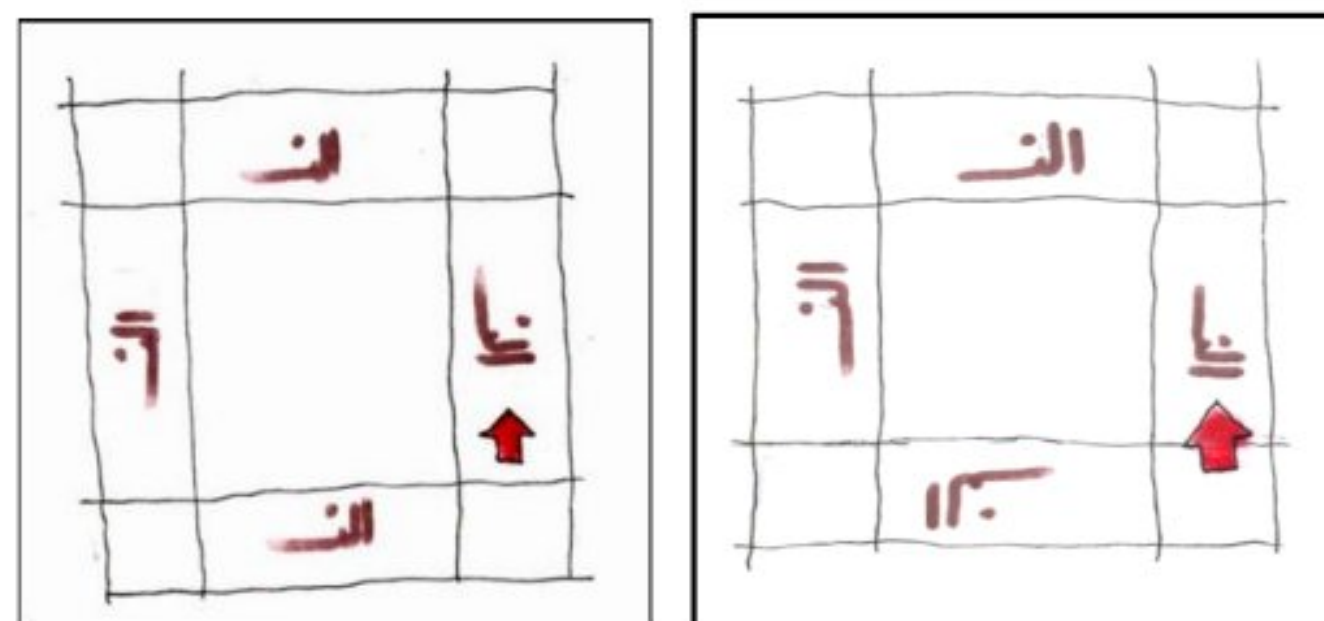
کتیبه‌های مذکور به‌صورت چهار قطعه به دور مربع وسط اجرا شده، ولی تفاوت آن با کتیبه فعلی آن است که در کتیبه میبد جهت قرارگیری حروف به‌صورتی است که کاملاً به دور قطعه وسط دور می‌زند ولی در کتیبه کاشان، تایباد و سمرقند همه قطعات به‌گونه‌ای نوشته شده‌اند که درست خوانده شوند. دو کتیبه مربع کوچک دو طرف ضلع پایین در کتیبه میبد البته به جهت صحیح قرار دارند.



شکل ۱۰. مستندنگاری وضعیت پیش از مرمت اثر (پس از لایه‌برداری حاشیه‌ها)



اشکال ۱۱ تا ۱۳. کتیبه معرق گوشه جنوب غربی صحن مسجد میرعماد کاشان (عکس از سروش کیایی)، مقبره زین الدین ابی بکر تایبادی و عبیدالله احرار در سمرقند



شکل ۱۴. جهت نوشته شدن متن و محل آغاز کتیبه در کتیبه‌های مربع تیموری: از راست: ۱- کتیبه مسجد جامع میبد، ۲- کتیبه مسجد میدان کاشان، کتیبه مقبره زین الدین ابوبکر تایبادی و عبیدالله احرار

۴- ارزش‌های خاص اثر مورد نظر و رویکرد کلی مرمت آن

به‌طور کلی اصلی‌ترین مشخصات اثر می‌تواند کلیدهای لازم برای تصمیم‌گیری در این مورد را فراهم کند. محل نصب این اثر در محراب اصلی مسجد جامع کهن میبد، هنوز محل برگزاری نماز جماعت است. این بخش تنها بخش تاریخ‌دار درون مسجد جامع و دربرگیرنده صلوات بر دوازده امام و پیامبر و در واقع از قدیمی‌ترین اسناد محسوس رسمیت تشیع در میبد است. بخشی از این کتیبه که امروزه در دسترس نیست و وجود ندارد (کلمات اللهم صل علی) در طی نصب و مرمت کتیبه در محل فعلی فرو ریخته و همچنین بخش عمده‌ای از حمیل کتیبه نیز مفقود شده است. این کتیبه به‌دلیل وجود نمونه‌های اندک از کاشی‌کاری تیموری در بناهای تاریخی میبد، ارزشی دو چندان دارد. بنابراین ارزش‌های استنادی-تاریخی اثر نادیده گرفته نمی‌شود.

از نگاه کلان مرمت‌های انجام شده در مسجد جامع میبد و روند پژوهشی آن بیشتر رویکرد باستان‌شناسی و تاریخ معماری دارد. این روند پژوهش و مرمت هنوز ادامه دارد و به‌خصوص کاوش در کف بنا ممکن است قطعات دیگر کتیبه را آشکار کند. همچنین شهر میبد شهری است که علی‌رغم فعال بودن سرامیک و کاشی صنعتی در آن، هیچ‌گونه کارگاه سنتی کاشی‌سازی و کاشی‌پزی وجود ندارد. حتی استادان انگشت شمار معرق و کاشی‌کار یزد نیز مصالح خود را از شهرهای دیگر تأمین می‌کنند. همه خصوصیات که در بالا آمد به اعتقاد نگارنده، تأکیدکننده بر این تصمیم است که مرمت اثر رویکرد باستان‌شناسانه دارد. بر همین مبنا تصمیم بر آن شد که در متن کتیبه هیچ‌گونه بازسازی انجام نگیرد و تنها در حاشیه‌ها به بازسازی پرداخته شود. نکته مهم دیگر احتمال برعکس نصب شدن کتیبه در تعمیر پیشین است که در صورت اثبات آن بهتر است کتیبه به‌صورت اصیل خود برگردانده شود.

۵- شرح مرمت انجام شده

الف) تمیزکاری، مستندسازی اولیه و پیاده‌سازی قطعات: به‌منظور برداشت و مستندنگاری اثر (تصویر ۱۰)، لبه‌های کتیبه می‌بایست پس از چند مرحله پوشش سفیدکاری، پاکسازی می‌گشت. در طول گچ‌برداری از حاشیه‌ها دریافته شد که بخشی از اثر کاملاً در هم ریخته و حمیل آن نیز از بین رفته است. این بخش با همان گچی که در وسط گچ‌بری را تشکیل می‌داد پر شده بود. حاشیه بیشتر قسمت‌های کتیبه زیر گچ رفته بود. پس از بیرون آوردن حمیل کلیه بخش‌ها از زیر گچ مشخص شد که این حمیل در بخش‌هایی که باقیمانده است، به‌هم ریختگی دارد. در طول گچ‌برداری همچنین ناپیوستگی بزرگی در کنار ضلع سمت راست کاشی‌ها پیدا شد که از پوشال و نخ و فضله پرندگان پر شده بود. دو سوی این ناپیوستگی شمشه‌های گچی قدیمی باقی مانده بود. همچنین اثری از تیشه‌زنی روی خشت و تراشیدگی نیز دیده می‌شد. در سمت چپ کتیبه نیز نظیر همین ناپیوستگی دیده می‌شد که با گچ و تکه‌های خشت و آجر پر شده و روی آن شمشه‌گیری گچی انجام گرفته بود (اشکال ۱۵ تا ۱۷). وضعیت نابسامان بدنه پشت و سستی ملات چسباننده کاشی‌ها چاره‌ای به جز برداشت کل کتیبه از بدنه و نصب دوباره باقی نمی‌گذاشت. به‌دلیل آزاد بودن کناره‌ها و همچنین سستی ملات پشت کتیبه برداشت تقریباً راحت انجام گرفت. اندازه و مرز قطعاتی که می‌باید برداشت می‌شد با استفاده از ریختگی‌ها و ترک‌های مختلف کتیبه تعیین شد و کل کتیبه با پارچه

پوشانده شد. پس از خالی کردن تدریجی پشت کتیبه کاشی‌ها از بدنه برداشته و به کارگاه مرمت منتقل شدند.



اشکال ۱۵ تا ۱۷. مشخص شدن ناپیوستگی دو طرف کتیبه پس از گچ‌برداری، در سمت راست حاشیه کتیبه کاملاً از میان رفته است.



اشکال ۱۸ و ۱۹. چسباندن پارچه روی کتیبه کاشی به منظور برداشت - قطعات کاشی یافت شده پشت کتیبه

در هنگام برداشتن ملات گچ پشت کاشی‌ها مشخص شد که گچ استفاده شده در تعمیر و نصب مجدد با گچ پرکننده این بخش و گچ گچبری وسط یکسان هستند. این گچ بسیار سست بود و به رنگ زرد گچ یزد بود. در زیر لایه گچ توده‌ای از خرده آجر و خشت و در بین این توده قطعاتی از کاشی معرق کتیبه یافت شد (شکل ۱۹). به نظر می‌رسید این قطعات، بخش‌هایی بود که در هنگام تعمیر پیشین نشده بود به بقیه بخش‌های متن متصل شود. احتمالی که داده می‌شد آن است که کتیبه یکبار جابه‌جا شده و در نصب دوباره هم بخشی از حمیل گمشده و هم قطعاتی در ترکیب اصلی جای داده نشده‌اند. در مجموع تعمیر انجام شده بر کاشی‌ها بیشتر گمان آن را پیش می‌آورد که تنها برای جلوگیری از گم شدن قطعات منتقل شده و به خصوص به احترام اسامی مقدس کتیبه آن انجام شده و اجرا کننده زمانی که نتوانسته قطعاتی را در بین کاشی‌ها جای دهد، برای جلوگیری از گم شدن‌شان آن‌ها را در حفره‌ای پشت ملات نگه داشته است.

(ب) پاکسازی پشت کاشی‌ها و تثبیت: پشت کاشی‌ها دو لایه ملات گچی دیده می‌شد. لایه اول گچ نصب بسیار سست و لایه دوم یعنی تخمیر بین کاشی‌ها جنس متفاوت و محکم‌تری داشت. در داخل این ملات دوم، ذرات خرده زغال نیز دیده می‌شد. در تعمیرات قبلی تعمیرکار کاشی‌ها را از هم باز نکرده و برای سرعت دادن به کار بخش‌های تکه تکه معرق را تنها در کنار هم قرار داده و پشت آن را پر کرده بود. در پاکسازی فعلی برای تثبیت و یکدستی اتصال قطعات، سعی بر آن شد که کاشی‌ها تاحد امکان از هم جدا و

کاملاً پاکسازی شوند. پس از جدا سازی و پاکسازی قطعات از گچ، به دلیل شکنندگی کاشی‌ها، کلیه قطعات تثبیت شدند. برای تثبیت قطعات از پارالوید B72 ۵٪ در استن استفاده شد.



اشکال ۲۰ تا ۲۲. پشت کتیبه برداشت شده از بدنه - قطعات کاشی پس از برداشت ملات - چیدن دوباره قطعات (ج) چیدن دوباره قطعات و گچ‌ریزی پشت کار: مرحله پس از تثبیت، قطعات چیدن دوباره معرق بود. طرح یک به یک اولیه‌ای که پیش از شروع کار برداشت شد، در این بخش به کمک آمد. به شیوه سنتی ساخت معرق، برای جلوگیری از تکان خوردن قطعات، کاشی‌ها با سریش به سطح زیر چسبانده شدند. بخش‌های کمبود خالی گذاشته شد تا دوغاب گچ جای خالی را پر کند. برای نصب قطعات در پشت کتیبه‌ها، به فاصله مناسب از قطعات سیم قلاب‌هایی ساخته شد و داخل ملات نهایی قرار گرفت. این کار از سقوط قطعات در طول گیرش گچ جلوگیری می‌کرد و پیوند کتیبه را به بدنه محکم می‌کرد.



اشکال ۲۳ تا ۲۵. قالب آماده برای دوغاب ریزی - قطعات کاشی معرق پس از دوغاب ریزی

(د) نصب قطعات: پیش از نصب قطعات باید محل نصب آماده می‌شد و محل کتیبه کاشی نسبت به کتیبه گچی تنظیم می‌شد. برای این کار اول لوحه‌های کاشی که همه اندازه یکسانی نداشتند به صورت گونیا روی سطح صافی قرار گرفت و مستطیل میان کتیبه که در واقع محل قرارگیری کتیبه گچی بود، ترسیم شد. برای پیاده نمودن مستطیل روی بدنه اصلی، وسط نقش گچبری به دست آمد و سپس خط شاقولی وسط کتیبه با خط وسط مستطیل ترسیم شده هم‌راستا گردید.

پس از انجام این مراحل مشخص شد مستطیل وسط به دلیل منظم‌تر شدن قطعات کاشی معرق و پرشدن ناپیوستگی‌ها از حالت اولیه کوچکتر شده و در واقع قطعات در محل قبلی قابل نصب نیستند. نکته قابل توجه متقارن نبودن نقش گچبری وسط در حالت قبلی و زمینه نازک آن در سمت راست بود. در حالت پس از مرمت حد سمت چپ کتیبه حدود ۳/۵ سانتی‌متر به سمت راست متمایل می‌شد. به همین دلیل بخشی از

بدنه گچی در سمت چپ گچبری وسط بریده شد که این امر موجب ایجاد تقارن نقوش کاشی و گچبری نیز گردید. پس از نصب پیچ و رولپلاک و روی بدنه اصلی، آویختن لوحه‌های کاشی از پیچ‌ها و بستن دور کتیبه‌ها برای دوغاب‌ریزی انجام گرفت. در این کار بایستی تراز و در راستای شاقول بودن قطعات در نظر گرفته می‌شد. پس از محکم کردن کتیبه‌ها در جای خود با گچ تیز و دوغاب ریزی مرحله به مرحله، باید حمیل کاشی نصب می‌شد. بخش‌هایی از حمیل که مفقود شده بود با کاشی جدید و همرنگ بازسازی شد. اندازه قطعات جدید حمیل بلندتر از قطعات اصلی بود. البته تا حد امکان از کاشی‌های اصلی باقیمانده استفاده شد.



اشکال ۲۶ تا ۲۸. دوغاب‌ریزی گچ پشت کتیبه- پر کردن بخش ناپیوستگی کنار کتیبه با گل-کتیبه کاشی پس از نصب و بازسازی حمیل

ه) رنگ‌گذاری بخش‌های کمبود: پس از اتمام نصب و سامان‌دهی کتیبه، ریختگی‌های اندک کاشی‌ها یا لعاب کاشی‌ها بیشتر خود را نشان می‌داد و باید موزون‌سازی می‌شد. برای پرکردن بخش‌های کمبود در این قسمت‌ها تصمیم بر انتخاب رنگی بود که در عین مشابهت از نظر فام و ماهیت رنگی با زمینه کاشی، قابل تفکیک بوده و در عین حال از رنگ اصلی زنده‌تر نباشد. در این بخش هدف از کار، بازسازی کتیبه و خط آن نبود و تنها ریختگی‌های پراکنده موزون‌سازی شد. پس از بسترسازی، رنگ‌گذاری با اکریلیک انجام گرفت و سپس با پارالوئید ۵٪ بخش رنگ‌گذاری شده پوشش دهی شد. پس از اتمام کار کاشی‌ها و لکه‌گیری بخش‌های ریز فرو ریخته، آنچه بیشتر به چشم می‌آمد کنتراست شدید بخش باقی مانده از ضلع راست کتیبه بود. نکته اول در مورد این بخش خالی مانده آن بود که رنگ سفید آن با رنگ سفید خط کاشی‌ها در هم می‌شد و بیننده را به اشتباه می‌انداخت. نکته بعدی تبدیل شدن فرم این قسمت به شکلی مزاحم در پیش‌زمینه کاشی‌ها و ایجاد اختلال بصری برای بیننده بود.

مسئله مهم انتخاب رنگ و بافت مناسب برای پر کردن این بخش بود. رنگ این قسمت بهتر بود رنگی خنثی و در عین حال نزدیک به بخش‌های کناری باشد تا گردش چشم روی کل کتیبه را تسهیل کند. در این بخش با کمک تصاویر کامپیوتری رنگ‌گذاری با رنگ‌های مختلفی مانند خاکستری و آبی روشن انجام گرفت. اما به دلیل وجود چند رنگ مختلف در متن کاشی‌ها اضافه کردن رنگی دیگر به کتیبه مشکل‌ساز بود. بهترین رنگی که در تصاویر کامپیوتری جواب می‌داد رنگ خود زمینه کاشی‌ها (لاجوردی) بود. برای تمایز بخش رنگ‌گذاری شده با اصل زمینه کاشی‌ها تصمیم بر آن شد که رنگ در همین رنگ‌مایه ولی کمی روشن‌تر ساخته شود. در عین حال با اضافه کردن کمی خاکستری به رنگ، مایه خالص و چشمگیر رنگ گرفته شد.



اشکال ۲۹ تا ۳۱. بخش‌های رنگ‌گذاری شده پس از تثبیت با پارالوئید- نمای کلی کتیبه و محراب پس از مرمت

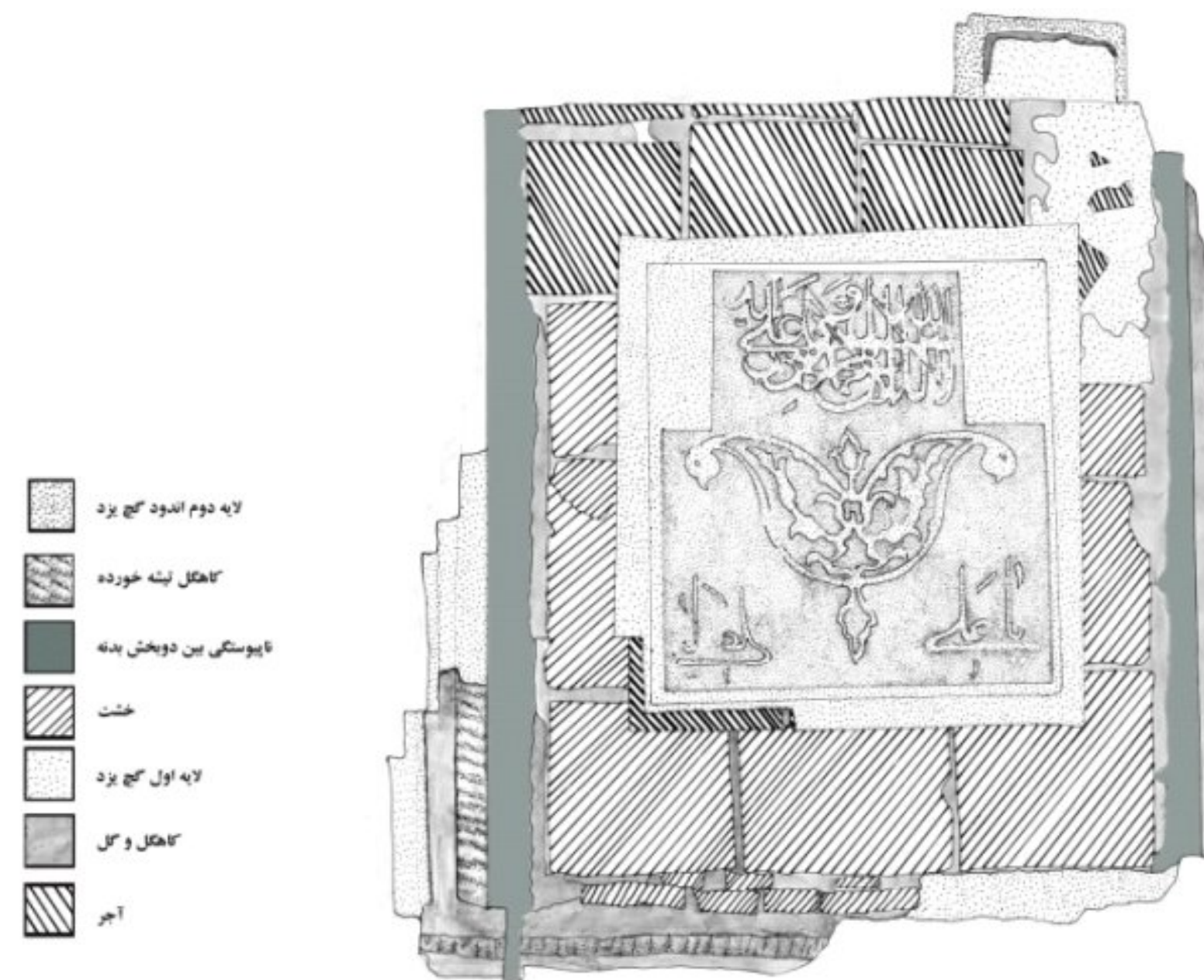
۶- تحلیل و نتیجه‌گیری: پس از پایان مرمت کتیبه کاشی محراب و مطالعات مربوط به آن نکات زیادی در باره وضعیت گذشته محراب و دوره‌های تعمیراتی آن به‌دست آمد. اگرچه در این بخش قصد هیچ گونه تحلیلی از معماری گذشته محراب مسجد جامع در میان نیست و نتایج به‌دست آمده هنوز آنچنان کامل نیست که تصویر درستی از گذشته محراب به‌دست دهد.

- شکل محراب مسجد و فضایی که اکنون در انتهای گنبدخانه مسجد جامع وجود دارد، شکل اصیل محراب نیست و استفاده و تعمیر مداوم، دگرگونی‌های زیادی را در آن باعث شده است.

- نکته مهم دیگر شکل خود کتیبه است که در اصل، میان آن گچ‌بری فعلی قرار نداشته است. بخش میانی کتیبه می‌توانسته با پنجره مشبکی از جنس کاشی، گره‌چینی چوب یا گچ باشد. در مساجد فیروزآباد، دهنو و رکن‌آباد میبد پنجره هنوز در این قسمت وجود دارد. البته فعلاً در مورد این موضوع نمی‌توان اظهار نظر قطعی کرد.

- به‌دلیل امکان جابجا شدن کتیبه محراب و این که نصب آن در محل فعلی در تعمیرات متأخر این قسمت انجام شده و همچنین به‌دلیل آن که برای نصب کتیبه در محل فعلی بخشی از شمشه‌های دو سوی کتیبه تراشیده شده است، می‌توان نتیجه گرفت که محل اصلی نصب کتیبه (اگر کتیبه مربوط به همین مسجد باشد) در این بخش نبوده و تاریخ موجود روی آن (۸۶۷ هجری) نمی‌تواند سند دقیقی برای تاریخ این بخش از مسجد باشد. در مورد معکوس نصب شدن پایین کتیبه در تعمیر پیشین نمی‌توان نظر قطعی داد.

- مشاهده تعمیر پیشین انجام شده و نحوه برخورد شخص تعمیرکننده با کاشی‌ها مشخص کرد که چندان توجهی به متن کتیبه و خوانا بودن کلی آن نشده و قصد بیشتر حفظ قطعات کاشی بوده است. این مساله می‌توانست تأییدکننده این امکان باشد که کتیبه در پی تخریب یا تعمیر بخشی از مسجد به مکان فعلی آورده شده است. مشابه این اتفاق در کتیبه سردر مسجد جامع مهرجرد و در محراب مسجد جامع بارجین دیده می‌شود.



شکل ۳۲. نمای لایه‌های پشت کتیبه کاشی و سونداژهای اعمال شده

منابع

- پاک آیین. م، (۱۳۸۳). خواجه احرار ولی: عارفی از سمرقند، مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز، تابستان، ش ۴۶، ۱۸۵-۱۹۴.
- حاج‌قاسمی. ک، (۱۳۸۳). مساجد (از مجموعه گنج‌نامه) مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی و انتشارات روزنه.
- فلاح. ع.ر، (۱۳۸۱) نظری اجمالی بر آبادی‌های بیرون حصار قدیم میبد مرکز اسناد پایگاه پژوهشی میبد (منتشر نشده).
- کریمی. ا.ح، (۱۳۸۵). نقش برجسته‌های گلی، گونه‌ای خاص از تزئینات معماری میبد، مجموعه مقالات میبد شهری که هست، پایگاه پژوهشی میبد و انتشارات نقش خورشید.
- کشاورز. م، (۱۳۸۰). پژوهشی در مساجد تاریخی میبد، مرکز اسناد پایگاه پژوهشی میبد (منتشر نشده).
- نیک زاد. ذ، (۱۳۸۵). مسجد جمعه کهن میبد، مجموعه مقالات میبد شهری که هست، پایگاه پژوهشی میبد و انتشارات نقش خورشید.
- ویلبر. د. گلمبک. ل، (۱۳۷۴). معماری تیموری در ایران و توران، ترجمه: کرامت الله افسر و محمد یوسف کیانی، سازمان میراث فرهنگی کشور.

روش ارجاع به این مقاله:

(کریمی، ۱۳۹۴)

کریمی. ا.ح، (۱۳۹۴)، تجربه‌ای در مرمت کاشی معرق (مرمت کتیبه تیموری محراب مسجد جامع میبد)، دو فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی، سال ۳، ویژه‌نامه‌ی تخصصی حفاظت از آرایه‌های معماری، بهار، ۱۳۹۴، صص ۵۳-۶۴، در دسترس به آدرس: <http://www.aui.ac.ir/index.php/fa/rsch>



اصول ایکوموس برای نگهداری و حفاظت - مرمت نقاشی‌های دیواری پنجمین و آخرین پیش‌نویس برای پذیرش در گردهمایی عمومی ایکوموس آبشار ویکتوریا، اکتبر ۲۰۰۳^۱

ترجمه: نگار کاظمی پور

کارشناس مرمت آثار تاریخی و فرهنگی دانشگاه هنر اسلامی تبریز

رایانامه (negarkazemipour@gmail.com)

۱. مقدمه

نقاشی دیواری در طول تاریخ از اولین زمان پیدایش هنر صخره‌نگاری تا عصر حاضر مانند دیوارنگاره‌های امروزی، بیانگر فرهنگ خلاقیت بشر بوده است. زوال، تخریب و از دست رفتن آن‌ها، چه به صورت غیر عمدی (تصادفی) و چه به صورت عمدی، کمبود تأثیرگذاری در بخش اصلی میراث فرهنگی جهان است. منشور ونیز در سال ۱۹۶۴ اصول کلی برای حفاظت - مرمت میراث فرهنگی را فراهم آورد. بیانیه آمستردام در سال ۱۹۷۵ مفهوم جامع حفاظت را معرفی کرده است. اصالت در سند نارا (۱۹۹۴) با تنوع فرهنگی ارتباط دارد و موارد مربوط به این اصول را گسترش می‌دهد. صحبت پیرامون این موضوع و موضوعات جانبی در سند سنت‌های اخلاقی ایکوم-سی سی^۲ (۱۹۸۴)، سند پاپوآ (۱۹۹۷) و رهنمودهای تخصصی سی. سی. او^۳ (۱۹۹۷)، قوانین ویژه‌ای را برای حمایت (قانونی)، نگهداری و حفاظت - مرمت نقاشی‌های دیواری فراهم آورده است. بنابراین این سند، بازتاب اصلی مهارت‌ها و اصول قابل اجرای جهانی است، که مربوط به ملت یا منطقه‌ای خاص نیست اما در موارد ضروری می‌تواند با فراهم آوردن نظریه‌ها و توصیه‌نامه‌هایی در سطح منطقه‌ای و جهانی، تکمیل شود.

اغلب دیوارنگاره‌ها به همراه نشانه‌های متنوع فرهنگی، جنبه‌های شخصی و زیبایی‌شناسی با تنوع ساختاری و فنی از دوران باستان تا امروز یافت می‌شوند. محتوای این نوشته به نقاشی با تکیه‌گاه غیر آلی (معدنی) از قبیل گچ، آجر، سفال و سنگ می‌پردازد و شامل بستر آلی مثل چوب، کاغذ یا پارچه نیست. مواد ترکیبی در بسیاری از سازه‌های تاریخی نیازمند دقت ویژه‌ای هستند که خارج از مباحث این نوشته است. نمای بناها و سطح بیرونی آنها، به همراه ارزش‌های تاریخی، زیبایی‌شناختی و ساختاری هرکدام به یک اندازه اهمیت دارند و باید مورد مطالعه قرار گیرند.

دیوارنگاره‌ها بخش عمده‌ای از یادمان‌ها و محوطه‌های تاریخی و فرهنگی هستند و باید در محل اصلی حفاظت شوند. اغلب مشکلات نقاشی‌های دیواری ناشی از شرایط نامناسب ساختمان یا سازه، استفاده‌ی غیر قانونی، کمبود شرایط حفاظتی و همچنین تغییرات و تعمیرات مکرر است. عواملی از قبیل لایه‌برداری غیر ضروری و استفاده از روش‌ها و مواد نادرست می‌تواند باعث آسیب‌های جبران‌ناپذیر شود.

۲. سیاست حفاظت

یکی از رهیافت‌های ضروری برای حفاظت از دیوارنگاره‌ها در همه فرهنگ‌ها و مذاهب‌ها، جمع‌آوری یک فهرست از یادمان‌ها و سایت‌های دارای نقاشی دیواری است، حتی از نمونه‌هایی که امروز در دسترس و قابل مشاهده نیستند. قوانین حاکم در مورد حفاظت میراث فرهنگی باید از تخریب و تغییر دیوارنگاره‌ها و محوطه‌های اطراف متعلق به آنها جلوگیری کند. قوانین مصوب نبایستی فقط مختص نگهداری از دیوارنگاره‌ها باشد، بلکه باید برای پژوهش، درمان حرفه‌ای و تخصصی، بالا بردن ارزش‌های ملموس و غیر ملموس و همچنین پایش مداوم و مؤثر، راه‌حل‌ها و ابتکاراتی را ارائه نماید.

در صورت نیاز، مداخلات باید با دانش کامل در این موارد و با همکاری مسئولان کاردان و کارشناس انجام شود. دیوارنگاره‌ها باید پس از فراهم کردن شرایط حفاظتی و جلوگیری از خطرات تخریب احتمالی ارزیابی و بررسی شوند. تحریم‌های قانونی باید از قانون‌شکنی‌ها جلوگیری کنند و همچنین در برگیرنده‌ی قوانین حفاظت از یافته‌های جدید که هنوز قوانین حفاظت رسمی برای آنها صادر نشده نیز باشند. در مورد نقاشی‌های مذهبی باید قوانین ویژه‌ای تدوین شوند تا این آثار بدون لطمه به کاربرد اصلی آنها، عملکرد خود را حفظ کنند.

۳. تحقیق و بررسی

کلیدی پروژه‌های حفاظت و مرمت باید با مطالعه دقیق و تحقیق و بررسی آغاز شوند. هدف از چنین تحقیقات و بررسی‌هایی شناخت ساختار اصلی و شناسایی لایه‌های قرار گرفته روی یکدیگر به همراه جنبه‌های تاریخی، زیبایی‌شناسی و فنی دیوارنگاره‌هاست. که این امر بایستی شامل همه‌ی مواد و مصالح و همچنین ارزش‌های معنوی نقاشی، از قبیل تغییرات و دگرگونی‌های تاریخی، الحاقات و بازسازی‌ها شود. این اقدام در یک فضای میان رشته‌ای انجام خواهد پذیرفت.

روش‌ها و گونه‌های بررسی بایستی در حد امکان بدون تخریب باشند و می‌باید بررسی دقیق انجام شود که شاید دیوارنگاره‌ها در زیر لایه‌ای از دوغاب آهکی یا گچی و یا لایه رنگ و غیره پنهان شده باشد. پیش نیاز هر برنامه‌ی مرمتی، مطالعه علمی مکانیزم‌های تخریب در مقیاس میکروسکوپی و ماکروسکوپی، همچنین آنالیز مواد تشکیل دهنده و آسیب‌شناسی است.

۴. مستندسازی

طبق اصول بیان شده در منشور ونیز، مرمت و حفاظت دیوارنگاره‌ها باید با برنامه دقیق مستندسازی همگام باشد. به‌طوری که دارای تجزیه و تحلیل علمی، مصور به طراحی، تصاویر، نقشه و مستندنگاری باشد. شرایط نقاشی‌ها، ویژگی‌های فنی و فیزیکی رابطه‌ی مستقیم با مراحل خلق اثر دارد که باید ثبت و ضبط شود. این گزارش باید در مؤسسه یا بنیاد مردمی نگهداری شود تا عموم مردم و علاقه‌مندان به آن دسترسی داشته باشند. همچنین نسخه‌ای از این گزارش‌ها باید در محل اصلی اثر نگهداری شود. این گزارش دارای واحدهای قابل ارائه و توضیحی از اصطلاحاتی از قبیل آسیب‌شناسی و مراحل درمان باشد. روش‌های سنتی نوشتاری

یا تصویری می‌تواند با روش‌های دیجیتالی نوین جایگزین شود. هدف از این جایگزینی افزایش ماندگاری اطلاعات ثبت و ضبط شده است.

۵. حفاظت پیشگیرانه، نگهداری و مدیریت سایت

هدف از حفاظت پیشگیرانه، فراهم کردن شرایط مناسب برای به حداقل رساندن تخریب و طولانی شدن عمر دیوارنگاره‌هاست. پایش مناسب و کنترل شرایط محیطی دو عامل اصلی حفاظت پیشگیرانه هستند. به طور کلی شرایط محیطی (آب و هوایی) و رطوبت می‌تواند باعث فرسایش و زوال و همچنین حملات بیولوژیکی شود. پایش می‌تواند مراحل اولیه پیدایش تخریب نقاشی‌ها و ساختار تکیه‌گاه که عامل اصلی از بین رفتن اثر هستند، را آشکار کند و باعث جلوگیری از تخریب‌های آینده شود. نگهداری و مراقبت مداوم بنا و یا سازه‌ها بهترین روش و تضمین برای حفظ دیوارنگاره‌ها است.

استفاده عمومی کنترل نشده و نامناسب از یادمان‌ها و سایت‌های دارای دیوارنگاره می‌تواند باعث ایجاد آسیب و همچنین تخریب شود. همچنین به دنبال آن می‌تواند باعث ایجاد محدودیت در تعداد بازدیدکنندگان و یا بسته‌شدن مکان برای بازدید عمومی شود، اگرچه، عموم مردم حق تجربه و بازدید از دیوارنگاره‌ها را به‌عنوان یک میراث مشترک دارند. بنابراین یکپارچه کردن مدیریت سایت و طراحی دقیق برای دسترسی و استفاده، باعث پایداری ارزش میراث اصیل مادی و معنوی در محوطه‌ها و یادمان‌ها می‌شود. بسیاری از دیوارنگاره‌ها که در مناطق دورافتاده هستند، به دلایل گوناگونی از قبیل مسائل اجتماعی، آرمانی و اقتصادی، اغلب تخریب شده یا به سرقت می‌روند. در این موارد باید قوانین پیشگیرانه ویژه‌ای برای آن‌ها ارائه شود.

۶. روش‌های درمان و حفاظت و مرمت

دیوارنگاره‌ها بخش عمده‌ای از سازه‌ها و ساختمان‌ها هستند. به همین دلیل مرمت آن‌ها باید با اصالت بنا و معماری فضای اطراف همسو و هم‌جهت باشد. هر عضو از این یادمان‌ها باید در ویژگی منحصر به فرد نقاشی‌ها و روش مرمت آن‌ها شرکت داده شوند. هر مداخله‌ای از قبیل استحکام بخشی، پاکسازی و بازسازی (استقرار مجدد) باید در حداقل سطح لازم نگهداشته شود تا از اصالت مواد و تصویر کم نشود. همچنین لایه‌های تصویری که شواهدی از تاریخ نقاشی‌ها هستند در محل اصلی حفظ و نگهداری شوند. پیری و کهنگی طبیعی جزئی از نشانه‌ها و رد پای زمان است و باید حفظ شود. از تغییرات فیزیکی و شیمیایی برگشت‌ناپذیر که پاکسازی آن‌ها تخریب‌زا است می‌باید اجتناب شود. مرمت‌های قبلی از قبیل الحاقات و رورنگی‌ها بخشی از تاریخ دیوارنگاره‌ها هستند و بایست به‌عنوان ردی از گذر زمان حفظ شوند. همه‌ی مواد و روش‌های استفاده شده در حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها باید با در نظر گرفتن روش‌های پیشرفته در آینده انجام شوند. علاوه بر این استفاده از مواد جدید باید براساس اطلاعات جامع از دانش و نتایج مثبت در محیط آزمایشگاهی و سایت‌های باستان‌شناسی انجام شود.

اگرچه این موضوع هم باید مورد توجه قرار گیرد که تأثیر مواد و روش‌های جدید در مدت زمان طولانی بر روی دیوارنگاره‌های تاریخی ناشناخته هستند و می‌توانند مخرب باشند. به همین دلیل بهترین روش، استفاده از مواد سنتی سازگار با عناصر و ساختار نقاشی است و باید رواج یابد.

هدف از مرمت، بهبود بخشیدن به مفهوم شکلی و محتوای دیوارنگاره‌ها در راستای نگهداری و حفاظت از اصالت ساختار و تاریخ اثر است. از نمودهای یکپارچه‌سازی زیبایی اثر، کاهش اغتشاش بصری است که اساساً بایستی با مواد متفاوت از مواد اصلی انجام شوند. بازسازی و موزون سازی رنگی باید به طریقی انجام شوند که قابل تشخیص از اصل اثر باشد. به دلیل اهمیت اصل بازگشت پذیری، همه‌ی الحاقات باید به آسانی برداشته شوند و از اجرای رورنگی (اجرای یک لایه رنگ بر روی رنگ اصلی) اجتناب شود.

لایه برداری از سطح نقاشی باید با ارزیابی دقیق اثر، با حفظ چهره‌ی تاریخی انجام شود. این عملیات فقط باید پس از مطالعات اولیه در مورد شرایط آنها انجام شود تا اثر تخریب نشده، ارزش و اهمیت آن حفظ گردد. نقاشی‌هایی که به تازگی لایه‌برداری شده‌اند نباید در شرایط نامناسب نگهداری شوند. در برخی موارد بازسازی دیوارنگاره‌های تزئینی یا سطوح رنگی معماری می‌تواند بخشی از برنامه حفاظتی - مرمتی باشد. این عمل مستلزم این است که بخش اصیل و یا تمام سطح اثر با لایه‌ای از پوشش محافظت کننده پوشانده شود. بازسازی با توجه به اسناد و مدارک معتبر، به صورت تخصصی انجام پذیرد و در انجام آن از مواد و مصالح و همچنین شیوه‌های سنتی استفاده گردد تا ظاهر تاریخی به درون و نمای اثر برگردانده شود.

۷. اقدامات اضطراری

در موارد اضطراری، جهت حفاظت لازم است فوراً درمان اولیه بر دیوارنگاره‌ها صورت پذیرد. مواد و روش‌های مرمتی اتخاذ شده باید به گونه‌ای باشد که محدودیتی برای مرمت‌های آینده ایجاد نکند. اقدامات مرمتی باید با اصول حفاظتی مرتبط هم سو و هم جهت باشد.

جدا کردن و انتقال دیوارنگاره‌ها امری پر خطر است. عملیات افراطی و برگشت‌ناپذیر که به ترکیب فیزیکی اثر و ساختار مواد و ویژگی‌های زیبایی‌شناسی اثر صدمه وارد می‌کند فقط در مواردی توجیه پذیرند که هرگونه اقدام حفاظتی در محل اصلی اثر بی دوام و بی‌تأثیر باشد. در چنین شرایطی تصمیم برای جدا کردن و منتقل کردن اثر باید از طرف یک گروه تخصصی (نه از طرف یک شخص) گرفته شود. نقاشی جدا شده در صورت امکان باید در محل اصلی نقاشی نگهداری شود.

در حفاظت و مرمت و بازسازی دیوارنگاره‌های جدا شده، برای جلوگیری از فروپاشی یا به سرقت رفتن آنها باید اقدامات ویژه انجام شود. عملیات اجرای لایه پوششی بر دیوارنگاره‌ها در شرایط نامناسب با هدف حفاظت از آن و جلوگیری از تخریب و خطرات احتمالی در محل، باید با مواد و مصالح سازگار با دیوارنگاره‌ها اجرا شود و در آینده برداشتن این لایه محافظ امکان پذیر باشد.

۸. تحقیقات و اطلاعات عمومی

بنیاد پروژه‌های تحقیقاتی در رشته حفاظت - مرمت از دیوارنگاره‌ها نیازی ضروری برای هموار کردن قوانین حفاظت است. انجام مطالعه و پژوهش در مورد شناخت فنون، مواد و مصالح نقاشی‌ها از پروژه‌های مرمتی

ضروری هستند. این مطالعات همچنین در ارتباط با قوانین و دستورالعمل‌های بیان شده در حوزه علوم و هنرهاست. تخریب ساختار دیوارنگاره برای نمونه‌برداری و انجام مطالعات، باید به حداقل رسانده شود. انتشار دانش یکی از اهداف مهم مطالعه و تحقیق است و باید در زمینه‌های تخصصی و رایج انجام شود. حتی اگر کارهای مرمتی و حفاظتی موجب ناراحتی و مزاحمت در زندگی معاصر شود، افزایش اطلاعات عمومی در حوزه حفاظت از دیوارنگاره‌ها می‌تواند تا حد زیادی ماندگاری این آثار را تأمین کند.

۹. کسب مهارت تخصصی و آموزش

حفاظت - مرمت دیوارنگاره‌ها یکی از رشته‌های ویژه و تخصصی در حوزه نگهداری از میراث است. به دلیل اینکه این کار نیازمند دانش تخصصی، مهارت، تجربه و مسئولیت‌پذیری ویژه است، بنابراین حفاظت - مرمت این گونه از میراث فرهنگی باید به صورت کاملاً تخصصی تعلیم داده شود. که این مهم از طرف کمیته حفاظت ایکوم در سند سنت‌های اخلاقی (۱۹۸۴) و انجمن‌هایی از قبیل ای. سی. سی. او (سازمان‌های حفاظت گران - مرمت گران کنفدراسیون اروپا) و شبکه اروپایی آموزش حفاظت - مرمت، نیز توصیه شده است.

۱۰. سنت‌های بازسازی و احیا

در بسیاری از مناطق جهان، کارهای اصیل نقاشی توسط هنرمندان و هنروران با تکرار تزئینات تاریخی و همچنین برنامه‌های شمایل نگاری با استفاده از مواد و مصالح و فنون سنتی ادامه پیدا کرده است. این سنت‌ها، نیازهای فرهنگی - مذهبی را برآورده می‌کند و همچنین تبعیت از اصول سند نارا می‌باید ادامه داشته باشد. اگرچه حفاظت از این دانش ویژه اهمیت بسیاری دارد اما به این معنی نیست که حفاظت - مرمت و درمان دیوارنگاره‌ها فقط باید به وسیله هنرمندان و هنروران انجام شود.

۱۱. هماهنگی‌های بین المللی

تسهیم مراقبت از میراث مشترک ملی و بین‌المللی، مفهومی پذیرفته شده است. به همین دلیل انتشار دانش و ترغیب برای مبادله‌ی آن در تمام سطوح اهمیت بسیاری دارد. با وجود همکاری‌های میان رشته‌ای، حفاظت گران - مرمت گران دیوارنگاره‌ها همچنان نیازمند ارتباط با همکاران، متخصصان و مؤسسه‌ها در دیگر کشورهای جهان هستند. این سند، با این مشخصات، از تاریخ ۲۸ اکتبر الی ۱ نوامبر ۲۰۰۲ در کپنهاگ به صورت پیش نویس آماده گردید. همچنین این سند در تاریخ ۸ الی ۹ می ۲۰۰۳ در تسالونیک^۴ ویرایش و تکمیل گردید.

گزارش دهنده: Isabelle Brajer

شرکت کنندگان

R.C. Agrawal (India)/Valia Anapliotou (Greece)/Stefan Belishki (Bulgaria)/Giorgio Bonsanti (Italy)/Isabelle Brajer (Denmark)/Marjan Buyle (Belgium)/Jaime Cama Villafranca (Mexico)/Nikolas Charkiolakis (Greece)/Rob Crèvecoeur (The Netherlands)/Luigi Dei (Italy)/Alberto Felici (Italy)/Vaios Ganitis (Greece)/George Kavakas (Greece)/Haris Lionis (Greece)/Penelope Mavroudi (Greece)/Vassilis Petropoulos (Greece)/Michael Petzet (Germany)/Ursula Schädler-Saub (Germany)/Walter Schudel (Belgium)/Nimal de Silva (Sri Lanka)/Roland Silva (Sri Lanka)/Kirsten Trampedach (Denmark)/Ioannis Zervos (Greece)

پی‌نوشت‌ها

¹- 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.

URL: http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/wall_eng.htm.

² - the ICOM-CC Code of Ethics

³ - E.C.C.O. Professional Guidelines

⁴ - Thessaloniki

روش ارجاع به این مقاله:

(ایکوموس بین المللی، ۱۳۹۴/۲۰۰۳)

ایکوموس بین المللی (۱۳۹۴/۲۰۰۳)، اصول ایکوموس برای نگهداری و حفاظت - مرمت نقاشی‌های دیواری پنجمین و آخرین پیش‌نویس برای پذیرش در گردهمایی عمومی ایکوموس آبشار ویکتوریا، اکتبر ۲۰۰۳، ترجمه به فارسی توسط: نگار کاظمی پور، دو فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی، سال ۳، ویژه‌نامه‌ی تخصصی حفاظت از آرایه‌های معماری، بهار، ۱۳۹۴، صص ۶۵-۷۰، در دسترس به

آدرس: <http://www.aui.ac.ir/index.php/fa/rsch>