وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی و فرهنگی

عنوان:

بررسی تحلیلی پنجاه سال مرمت نقاشی های دیواری صفوی کاخ چهلستون اصفهان

استاد راهنما :

دکتر صمد سامانیان

نگارش و تحقیق :

محمد اسماعیل حاجی علیان

شهریور 1388

اینجانب محمد اسماعیل حاجی علیان اعلام می دارم که تمام فصل های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار توسط (اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته ها، کتب، پایان نامه ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی و حقوقی (فارسی و غیر فارسی) با ذکر ماخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است. بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوولیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

این رساله را که مجمل سطور درهم تنیده از مهر نگارگران ایرانی است را به مهر و با احترام و یاد خرابیامرز " حاج علی حاجی علیان" تقدیم می نمایم به بانوی زندگی ام؛ " رویا عمرانی" که شناخت بیش از پیش زادگاهش مرا به این شوریدگی و حال غور در احوال بزرگ دیوارنگاران کشورم و زنده نگهدارندگانش کشانده است. اندک تلاش این حقیر باشد که بماند در سرزمین خاطر آنانی که این مهر در تنشان غلیان می کند، هنگامی که نام وطن را بر زبان می رانند. از این مجال بر تکاتک عزیز مردان و بزرگ زنانی که در حفاظت و صیانت این موهبت می کوشند، کمال امتنان و سپاس خود را بحضورشان تسلیم می دارم و دست بوس استادان پیر راه این دیر ظلمتکده هستم؛ چونان گزشتگان، پیاله آب بر دست و دستار در بر گرفته به پی آنان، که مباد فسنگی راه بر چین های صورتشان بیفزاید و تلخی دیر هزمی حکمتشان در ذهن جوان ما بر گوشه لبانشان، خدای نکرده، بماسد و آنگاهان است که حتی با چراغ هم نتوان چیزی یا کسی را یافت. باشد که بتوان قدردان بود و کوشا بر این راه پر فراز و فرود.

چکیده :

زیبایی و تنوع یکی از شاخصه های نقاشی های دیواری کاخ چهلستون اصفهان است که شامل دوره های تاریخی از صفویه تا پهلوی می باشد. این نمونه های نقاشی تزئینی و دیوارنگاره ها که در سبک های مختلف و رایج زمانه خویش ترسیم شده اند، در طول حیات کاخ بارها و بارها مرمت گردیده اند، اما آغاز مرمت علمی بر روی این نقاشی های دیواری از سال 1335 ه.ش و توسط گروه مرمتی موسسه ایتالیایی ایزمئو می باشد. پس از آن نیز توسط گروههای ایرانی که در معیت آنان یا در زمان و مکان دیگری آموزش علمی مرمت دیده اند، اقدامات مرمتی متفاوتی بر روی این نقاشی ها اعمال گردیده است که مورد بحث و بررسی این پایان نامه می باشد که این مهم در پی ضرورت حفاظت و صیانت از این نقاشی ها برای انتقال به آیندگان معنا می پذیرد. روند فعالیت نیز بدین گونه اعمال شده که پس از هستی شناسی، تاریخ نگاری و فن شناخت این نقاشی ها به علل و گونه های مختلف آسیب های وارده پرداخته و فرآیند مرمتی اعمال گردیده، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. برای علمی تر نمودن مرمت ها و پائین آوردن میزان اشتباهات و اعمال سلیقه شخصی، آئین نامه مرمتی در پایان تدوین گردیده است که مورد استفاده مرمتگران آتی این کاخ و سایر مرمتگران نقاشی های دیواری کشور قرار گیرد. روش تحقیق ترکیبی است از سه روش موجود می باشد یعنی در گزارش دهی نمونه های مرمت شده از روش توصیفی و همچنین در مستند نگاری وضع موجود هم به همین روال است و در مورد فن شناسی آثار و کیفیت و چگونگی مرمت اعمال شده از روش تحلیلی و تجربی به فراخور زمان استفاده می شود.

واژگان کلیدی : نقاشی دیواری صفوی، چهلستون، مرمت، حفاظت، آسیب شناسی.

فهرست مطالب:

فصل اول: معرفی چهلستون و نقاشی های آن

کاخ چهلستون..... 1

فن شناسی نقاشی دیواری چهلستون 3

طبقه بندی آسیب ها 38

شیوه های شناخت آسیب های وارده بر مواد و مصالح..... 38

ضرورت و هدف آسیب شناسی و آسیب نگاری..... 42

دست یافته های جدید علمی و نکات باز شکافی شده در خصوص برخی اقدامات مرمتی..... 68

فصل دوم : بررسی تحلیلی مرمت های پنجاه ساله چهلستون

مرمت نقاشی های دیواری چهلستون توسط هیئت ایزمئو..... 83

بررسی تحلیلی مرمت نقاشی های دیواری چهلستون توسط هیئت ایزمئو 96

مرمت نقاشی های دیواری چهلستون توسط گروههای مرمت ایرانی..... 107

معرفی مرمتگران کاخ چهلستون 120

بررسی تحلیلی گزارش های گروههای مرمتی ایرانی 122

بررسی تحلیلی مرمت های اعمال شده توسط گروههای مرمتی ایرانی 133

فصل سوم : آئین نامه جامع مرمتی

آئین نامه جامع مرمتی 146

نتیجه گیری 149

فهرست منابع 154

مقدمه :

پنج دهه از مرمت علمی نقاشی دیواری صفوی کاخ چهلستون اصفهان می گذرد و تا بحال بررسی علمی، تطبیقی و تحلیلی از مرمت های اعمال شده صورت نپذیرفته است و از آنجائیکه آئین نامه جامع مرمتی برای نقاشی در ایران و سایر کشورها بصورت جامع وجود ندارد و تنها در پاره ای مفاد آئین نامه ها می توان با محوریت نقاشی برداشتی آزاد داشت که آنهم بسیار اندک است. در این پایان نامه بدنبال آنیم که پس از بررسی موشکافانه مرمت های اعمال شده در این کاخ که طی این 50 سال انجام گردیده است، به نتایج جامعی رسیده تا با نمود کاستی ها و عیوب و برجسته سازی نقاط قوت، به آئین نامه ای جامع در خصوص نقاشی های دیواری دست یابیم و از آنجا که کاخ موزه چهلستون موارد نادری از برخورد های مرمتی را در خود دارد و همچنین چون که دوره های مختلف تاریخ مرمت نقاشی دیواری ایران را نیز در خود دارد؛ بعنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفته است. نقاشی های دیواری کاخ چهلستون به دو دسته تقسیم میشوند : الف) نقاشی های تصویری (شامل مجالس بزم ، رزم ، آئین های باستانی و شاهی) که بصورت تابلوهای تک نفره، دونفره و یا چند نفره می باشد که خود از لحاظ تکنیکی به دو دسته نقاشی های تمپرا (نقاشی با بست زرده تخم مرغ) که شامل نقاشی های از دوال به پائین می باشد و نقاشی رنگ و روغن (نقاشی با بست روغنی) که شامل مجالش شاهی و رزمی از دوال به بالا می باشد. ب) نقاشی تزئینی که شامل لایه چینی ها، تذهیب ها و ... می باشند که همانطور که از نامشان پیداست از ترکیب نقوش استریلیزه ای تشکیل شده که برای تزئین به دو صورت مستقل و یا به عنوان نوار حاشیه ای محافظ تابلو ها ترسیم شده است.

نقاشی های دیواری چهلستون وامدار نگارگری مکتب اصفهان می باشد که با توجه به توسعه روابط خارجی ایران و حضور مستشاران و هنرمندان اروپایی در دربار صفوی و اعزام هنرمندان به فرنگ و... نقاشخانه دربار صفوی که مسئولیت کارگاههای نقاشی را برعهده داشته است نیز دچار تحولاتی در شیوه های اجرایی و تکنیکی و سبک نقاشی شده است که نمونه های برجسته آن در کاخ چهلستون به یادگار مانده است و حفاظت و نگهداری و انتقال آن به نسل بعد از دغدقه اصلی مرمتگران نقاشی است. در سال 1118 هجری نیز در آتش می سوزد و اولین مرمت این کاخ در زمان سلطنت شاه سلطان حسین صفوی اتفاق افتاد و در طول تاریخ تا به امروز بعلت کاربری مستمر و متنوع از کاخ به فراخور مرمت های متنوعی بر روی کاخ و تزئینات وابسته به معماری آن صورت پذیرفته است که عموما مرمت مداخله گرایانه بوده و کمتر مرمت پیشگیرانه. در این پایان نامه از مرمت گروه ایتالیائی ایزمئو (ismeo) که اولین مرمت علمی در کشور است تا مرمت سال 1385 در مبحث نقاشی دیواری، آنهم نقاشی های متعلق به دوره تاریخی صفویان، مورد بررسی و تحلیل ساختار گرایانه و بررسی تطبیقی قرار خواهد گرفت. در خصوص نقاشی های دیواری کاخ چهلستون و سایر بناهای صفوی تحقیقات معدودی صورت گرفته که اغلب آنها بیشتر به آنالیز کمی و کیفی اثر پرداخته و یا انجام عملیات مرمتی داشته اند و همه اینها جسته گریخته فن شناسی و آسیب شناسی این نقاشی ها آمده است ولی این نگاه به مرمت ها که در این پایان نامه مورد نظر است، تازه و بکر می باشد و

نوعی تجمیع تمامی تلاشهای سابق محسوب می شود که به بررسی و مقایسه آنان نیز می پردازد. این پایان نامه در دو فصل می باشد که در فصل اول آن به معرفی کاخ چهلستون و نقاشی های آن، فن شناسی آنان و طبقه بندی آسیب ها و ضرورت ها و اهداف آسیب شناسی و آسیب نگاری و همچنین دست یافته های جدید علمی و نکات بازشکافی شده در خصوص برخی اقدامات مرمتی می پردازد. در فصل دوم به بررسی مرمت ها در دو بخش مرمت های اعمال شده توسط گروه ایزمئو و گروههای ایرانی می پردازد و در نهایت آئین نامه جامع ارائه می گردد. البته برای به سرانجام رسیدن این پایان نامه با مشکلات عدیده ای چون از بین رفتن مرمت در دوره های بعدی و عدم گزارش دهی صحیح مرمتگران، عدم تمایل مرمتگران کاخ به ارائه شیوه کار در مرمت در مصاحبه ها، اعمال سلیقه در مرمت و حتی در نقد سایر مرمتهای اعمال شده، عدم وجود بایگانی مناسب از روند فعالیتهای مرمتی کاخ، مدیریت نامناسب اعمال شده در واگذاری پروژه ها و نتایج آن در مرمت ها و ارائه مستندات و ... وجود داشته که در کنار همکاری و همیاری دوستانی چون جناب آقای مسعود خادم خراسانی و سرکار خانم فریبا خطابخش و پرسنل مرکز اسناد اصفهان، زحمت تجمیع این پنجاه سال مرمت را آسانتر نمودند. که این خود یکی از نمودهای برخورد اصولی در ارائه اسناد و راهنمایی به پژوهشگران و مرمتگران است که در بند های قوانین مرمتی به کثرت از آنها یاد شده است. در بررسی مرمت های اعمال شده چه مرمت های گروه ایزمئو چه سایر مرمت ها که توسط گروههای ایرانی اعمال گردیده بدلیل آنکه بررسی تحلیلی از از فرآیند علمی خود خارج نگرددو به اعمال سلیقه شخصی نکشد تماماً به قوانین و آئین نامه های مرمتی جهانی که در دسترس همه مرمتگران و پژوهشگران می باشد، استناد شده است. طی این بررسی ها نتایجی بدست آمده که یکی از مهمترین آنان این است که نداشتن یک آئین نامه جامع که در گستره علمی و عملی مرمت دخالت داشته باشد، مرمت ها را به اعمال سلیقه شخصی کشانده است که بزرگترین آفت مرمت می باشد. در تدوین آئین نامه جامع مرمتی بر این مهم سعی شده و برای استفاده مرمتگران در بناهای مختلف و بر روی نقاشی های مختلف مرمتی، شیوه عمل توصیه شده است و نه ماده و متریال و نه چگونگی جزء به جزء اقدام مرمتی چرا که مطابق دست یافته های جدید علمی روز به روز این بخش مرمت ارتقاء می یابد و مرمتگر نیز باید با آن همراه باشد.

1-1) معرفی چهلستون و نقاشی های آن:

1-1-1) کاخ چهلستون[1] : از سال 997 ه .ق انتقال دستگاههای اداری حکومت صفویه به اصفهان شروع می شود. در سال 1007 ه . ق معادل با 1599 میلادی شاه عباس اول (کبیر) در شهر اصفهان نوروز را جشن گرفت.[2] بناهای بسیاری در این سال ها و از این سال به بعد به عنوان مراکز حکومتی، مذهبی، سیاحتی ، نظارتی و ... صفویان در اصفهان احداث و از آنان استفاده می کنند. یکی از این مراکز حکومتی و سیاحتی ، کاخ چهلستون می باشد. « چهلستون به عنوان کاخی جهت پذیرایی و تشریفات در میانه غربی باغی (که بعدها به همین نام شناخته شد) به وسعت شش هکتار احداث گردید.» (شایسته و قاسمی ، 1383) باغ چهلستون 6700 متر مربع مساحت داشت و در زمان شاه عباس اول ساختمان کوچکی بصورت کوشک یا کلاه فرنگی در آن احداث گردید، برای جشن نوروز سال بیست و سوم جلوس شاه عباس. سپس در زمان سلطنت شاه عباس دوم که به گفته مورخان تالی شاه عباس بود ، بر آن عمارت افزوده شد و کاخ چهلستون بنا گردید. تاریخ اتمام کاخ از کتیبه ای که در ایوان شرقی کاخ وجود دارد برداشت شده که به پاره ای از آن که مورد بحث است اشاره می شود:

به عهد شهنشاه عباس ثانی[3] که عهدش جوان کرد پیر جهان را

مبارک بود زانکه تاریخ آن شد مبارکترین بناهای دنیا

" مبارکترین بناهای دنیا " با حروف ابجد ، سال 1057 ه .ق را نشان می دهد. یعنی پنجمین سال سلطنت شاه عباس دوم [4] .

---

[1]- وجه تسمیه نامگذاری کاخ چهلستون را به سه وجه می توان تصور کرد: 1- انعکاس بیست ستون چوبی کاخ در آب و جمع آنان که عدد چهل را نشان می دهد. 2- ایرانیان و مسلمانان برای نشان دادن کثرت از اعداد 40 و 100 در طول تاریخ استفاده می کرده اند. 3- در فرهنگ ایرانیان، چهل نشانه بلوغ کامل و پختگی می باشد.

[2] - شاه عباس اول پنجمین شاه سلسله صفویه است. وی که در سال 983 ه. ق مصادف با 1587 میلادی به پادشاهی رسید، ابتدا در سال 1591 م در اصفهان اقامت گزید و بعد ها در سال های 1593، 1597 م آنجا را اقامتگاه دائمی خود ساخت. آنچه مسلم است اینکه جشن نوروز سال 1006 ه.ق (1598 م) در قزوین انجام شد. یعنی سالی که بطور غریبی سرد بود و همین مسئله انتخاب جای جدیدی را به عنوان پایتخت تسریع نمود. اما جشن نوروز 1007 ه. ق (1599 م) در پایتخت جدید یعنی اصفهان برگزار شد.(وبینورسکی ، 1365، 90)

[3] - البته قسمت اول این مصرع در طول زمان تخریب گردیده و دو روایت به عهد و به دور را برای قسمت باقیمانده که از شهنشاه به بعد است در نظر گرفته اند که فرق چندانی در ماهیت اصلی مطلب ندارد.

[4] - تزئین این کاخ در حدود سال 1057 در زمان شاه عباس دوم انجام گرفته و گزارش شاردن (1374 ، 154/4) هم آنرا تایید می کند. از اینها گذشته سبک

مساحت عمارت چهلستون دو هزار و یکصد و بیست متر مربع می باشد و یک شعبه از مادی فدا از وسط آن می گذرد. این کاخ چها ایوان دارد و رو به شرق ساخته شده است. بزرگترین ایوان که همان ایوان شرقی است، بطول 38 متر و عرض 17 متر و به ارتفاع 14 متر می باشد. سقف ایوان حاوی آلت و لغت های چوبی نقاشی شده است. در انتهای ایوان، شاهنشین وجود دارد که مزین به قطار بندی و آیینه کاری است. پس از ایوان حال مرکزی قرار دارد که طولش 22 متر و عرض آن 11 متر است و در جهت شمال به جنوب و به ارتفاع 12 متر است. سقف حال دارای سه گنبد منقوش زراندود است که رنگ زمینه دو گنبد دو طرف آبی سیر و گنبد وسط قرمز است (که تا میزان زیادی هم تخریب شده است.) کاربندی و رسمی بندیهای گنبد نیز از نقاشی های گل و بته تزئین یافته مه طلا کاری نیز دارند. این سالن دارای 24 تابلو نقاشی است در زیر دوال و بالای ازاره آن، همچنین شش تابلوی بزرگ نیز در این سالن وجود دارد که دو تابلو بزرگ بالای در ورودی و روبه روی آن از نقاشی های صفوی نیست. در طرفین شاه نشین دو اطاق منقوش است که از نقاشی های تزئینی و تصویری صفوی مملو است. ایوانهای شمالی و جنوبی کاخ نیز با نقاشی های نقاشان اروپایی و ... با موضوعات فرنگی و تصویر اروپائیان دربار صفوی منقوش گردیده است[5]. ایوان غربی هم دارای نقاشی است و گنبد آن از نقاشی با زمینه قرمز منقوش شده است. کاخ چهلستون در 21 رمضان 1118 ه. ق دچار حریق می شود و در زمان سلطان حسین صفوی اولین تعمیر و مرمت در آن صورت می پذیرد.[6] در زمان حمله افغان ها به ایران قسمت های اعظم نقاشی های کاخ به زیر گچ می رود و پس از آنان در زمان قاجاریه برای از بین بردن جلال پادشاهان صفوی با مضامین و شیوه های رایج در آن روزگاران بر روی گچ ها در قسمتهایی دوباره نقاشی می شود. الحاقاتی هم در زمینه معماری به بنا در این زمان افزوده می شود. پس از قاجاریه و در زمان پهلوی ابتدا به عنوان پایگاه نظامی و بعد به عنوان بلدیه به کاخ تغییر کاربری می دهند. این کاخ باستانی طی شماره 108 به ثبت تاریخی رسیده است. در زمان پهلوی دوم چهلستو.ن به موزه تغییر کاربری می دهدو از این جهت تمهیداتی برای نمایش آثار و اشیاء در کاخ دیده می شود که قسمتی از نقاشی های کاخ و معماری بنا را دچار تغییراتی می نماید. پس از این دوران کاخ توسط گروه مرمت موسسه ایتالیایی خاورمیانه (ISMEO) مرمت می گردد. پس از آن در طول این پنجاه و اندی سال بارها و بارها تزئینات نقاشی این کاخ مرمت گردیده است. در حال حاضر هم کاربری کاخ موزه را دارد.

کار و نوع پوشاک آن نیز با انتساب این نقاشی ها به زمان شاه عباس دوم وفق دارند. (بازیل گری ، 1379، 332)

[5] - الف- تصویر اروپائیانی که در کاخ چهلستون نقاشی شده و معدودی از آنها موجود است به احتمال زیاد کار دو نفر نقاش هلندی بنام آنژل (Angel) و لوکار (Lokar) است که در دربار شاه عباس دوم بسر می برده اند و چون به نقاشی اشتیاق فراوان داشته است از طرف نماینده شرکت هلندی در اصفهان بخدمت وی گماشته شده بودند. (هنرفر ، فرهنگ و هنر، 121)

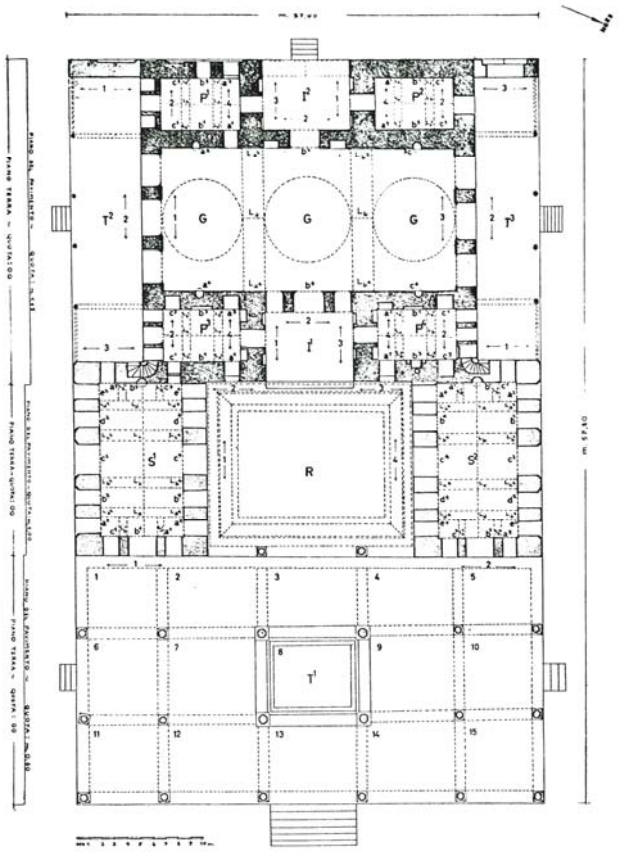
ب - زکی محمد حسن در کتاب تاریخ نقاشی در ایران این نقاشی ها را منسوب به یوحنای هلندی یا جان می داند. (زکی محمد حسن ، 1364)

[6] - کتیبه ای که در ایوان قرار دارد و در زمان سلطنت شاه سلطان حسین صفوی و به خط نستعلیق سفید ، محمد صالح نوشته شده که شامل 28 فرد بوده و قسمتی از آن خوانده می شود چنین نوشته شده :

بحکم شاه دین سلطان حسین آن ماه مهر آئین که صبح و شام عالم را کند خورشید و ماهی

نجیب از نو بطاق آسمان بنوشت تاریخش مبارک باد تالار بلند ایوان جمجاهی

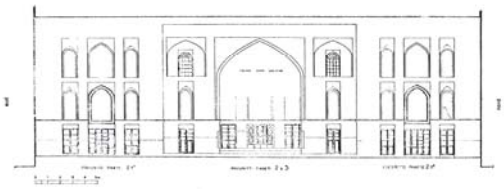
که " مبارک باد تالار بلند ایوان جمجاهی " با حروف ابجد سال 1118 ه. ق را نشان می دهد.



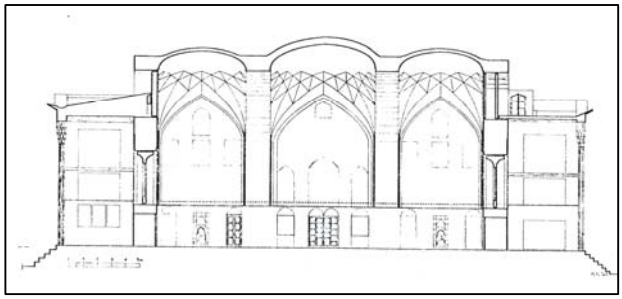
برای شناخت بهتر به پلان ها و نقشه ها توجه فرمائید.[۷]

نمای شماتیک برش عرضی کاخ چهلستون از جبهه غربی

پلان شماتیک کاخ چهلستون، ترسیم شده توسط فرانته از گروه ISMEO



نمای شماتیک غربی کاخ چهلستون، ترسیم شده توسط فرانته از گروه ISMEO



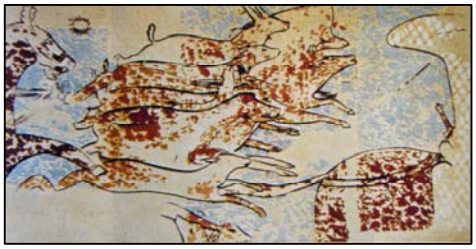
2-1-1) فن شناسی نقاشی های دیواری چهلستون:

فن شناسی یک اثر نقاشی ، بیانگر تکنیک حاکم بر اثر از نقطه نظر نحوه بکارگیری مواد و همچنین بیانگر رنگهای پالت نقاش است. برای رسیدن به این مقصود این مقوله را از چند جنبه بررسی می نمائیم که به اختصار بشرح ذیل است: الف) شناسایی نقاشی دیواری ایرانی ، هستی شناسی ، دیرینه شناسی و سیر تحول آن و چگونگی درک نقاشی ایرانی و نقاشی های دیواری کاخ چهلستون ب) شناسایی و تحلیل نقاشی های موجود در کاخ چهلستون ج) شناسایی اجزای تشکیل دهنده نقاشی دیواری کاخ چهلستون د) شناسایی

[7] - پلانهای این بخش همگی از کتاب زاندر و بخش مرمت کاخ چهلستون نوشته پائولو مورا گرفته شده است.

هنرمندان نقاش کاخ. از آنجائیکه شناخت فن شناسی آثار هنری که مورد مرمت قرار می گیرند از ضرورت های این علم است، این شاخصه ها را بطور مبسوط و یک به یک بررسی و باز شناخت می نمائیم.

الف –1) شناسایی نقاشی دیواری ایرانی ، هستی شناسی ، دیرینه شناسی و سیر تحول آن: نقاشی دیواری یکی از کهن ترین نمونه های هنر انسانی به شمار می رود. انسان غارنشین با استفاده از دوده ذغال یا سوخته استخوان ، مخلوط با پیه جانوران و گاهاً مخلوط با رنگدانه های طبیعی (کانی های رنگی) همچون گل اُخرا برای مضامین جادوئی ، سمبلیک و ماورائی با اشکال مجرد و انتزاعی بر روی دیواره های غارها و در مناطق دور از دسترس نقوشی را به تصویر می کشیده که به زندگی و باورهایش می پرداخته است. البته در تقسیم بندی های جدید به علت کثرت و تنوع موجود در نگاره ها و زیبایی شناسی خاص آن، این هنر های انسان غارنشین را در دسته بندی نقاشی های غاری قرار داده اند. [8] ولی با توجه به اینکه انسان ها این سنت را بعد ها در دیوار های محل زندگیشان ادامه دادند و همواره از ابزارهای بیان واقعیت ، خیال و تاریخ بوده است، چه با اشکال مجرد و انتزاعی و چه با اشکال واقع



گرایانه ، به عنوان نقطه شروع نقاشی دیواری می توان بدانها اتکا کرد و مسیر تاریخی این هنر را از آنجا دنبال کرد. در ایران در غارهایی چون " همیان " ، " دوشه " و " میر ملاث (میر ملاس) " (هر سه در لرستان کنونی) و " کرفتو " (در کردستان کنونی) و ... نقاشی هایی وجود دارد که گاهاً قدمتشان به پانزده هزار سال قبل از میلاد مسیح می رسد.[9] نقاشی دیواری در ایران باستان در دوره ساسانی تحول چشمگیری پیدا می کند. (به نمونه های تصویری زیر که از نقاشی های باستانی ایران می باشد نگاه کنید.)

سوارکار، نقاشی دیوار غار دوشه لرستان، حدود هزاره 8– 6 ق.م – ارتفاع حدود 20 سانتی متر

نقاشی دیواری ملکه و همراهان(بخشی از نقاشی)، کوی خواجه، سیستان، سده اول میلادی

نقاشی دیواری رقصندگان، کاخ جوسق الخاقانی،سامرا ، عراق سده سوم ه.ق

نقاشی دیواری شکارگاه، شوش ، سده پنجم میلادی

---

[8] – برخی چون ژرژ باتیل از آنها به عنوان گهواره هنر یاد می کنند و یا کورت ولت که نقاشی دیواری را مادر هنرها نامیده و در رابطه با نقاشی های مکشوفه در غارها می گوید: این مطلب را که آیا این کارها را می توان جزء هنر محسوب کرد و یا اینکه صرفاً نشانه های مذهبی هستند مطرح نیست و فقط باید اذعان داشت که شروع هنر با نقاشی دیواری است. (حسامی – ولت ،1369)

[9] – گشایش، فرهاد، تاریخ هنر ایران و جهان، انتشارات عفاف، چاپ هشتم، 1384، تهران

« در سرتاسر دوران باستان ابزارها، اندازه ها، اهداف و شیوه های اجرایی نقاشی تا حدودی ثابت ماند. برای مثال استفاده از رنگهای تخت (بکار بردن رنگ بدون سایه روشن کاری) همراه با خطوط کناره نما از ویژگی های ثابت نقاشی های دیواری تمامی دوره ها است که سنتی ایرانی به شمار می رود. همچنین نقاشان همواره تلخیص و ساده کردن فرمها و نقوش را برای نشان دادن واقعیت ترجیح می دهند. البته در این دوران موضوعات نقاشی ها دچار دگرگونی شده اند. در نقاشی ها حضور شاه و اعمال و رفتار او موضوعی محوری است و اهمیتی ویژه دارد. حضور شاه در تصویر علاوه بر اینکه حاکی از اقتدار زمینی اوست، دارای مفهومی تمثیلی و برخاسته از این اعتقاد است که شاه قدرت خود را از ایزد یا خدا گرفته است. به همین جهت قراردادهای ویژه ای نیز در ترسیم اندام شاه و دیگر شخصیت ها رعایت می شود که از جمله شامل محل استقرار او، اندازه ، حالت و نوع پوشاک و نیز عملی می شود که شاه در حال انجام آن است. دامنه تنوع رنگی در این تصاویر محدود است و چیدن رنگها بیشتر بر مبنای مفاهیم نمادین و یا تزئینی صورت می پذیرد تا واقعیت عینی و طبیعت پردازی. ترکیب بندی ها اغلب ساده است و سترگ نما و پیکره های اصلی در اندازه های بزرگ بر زمینه ای با رنگهای تخت و ساده می نشیند. در بناهای ایران باستان، نقاش دیوار با آوردن نقوش تزئینی در زمینه یا حاشیه تصاویر و یا در پوشاک افراد فضایی شاهانه و شکوهمند پدید می اورد. همین میل به تزئین کردن و آراستن صحنه ها به گونه ای انتزاعی است که بعد ها در دنیای اسلامی بسیار کارساز واقع شد.» (عبدی و میزائی مهر، 1382، 128) بعد از ورود اسلام به ایران، به علت برداشت نادرست از حدیث نبوی در خصوص صورتگری، سیر نزولی نقاشی ایرانی شروع می شود.[10] نقاشی در دوره اسلامی به دربار حاکمان، خلفا و پادشاهان راه می یابد و از نزدیکی با توده مردم فاصله می گیرد. از این دوره به بعد مسیر نقاشی بیشتر به سمت کتاب آرایی و نقاشی روی سفال می رود و نقاشی دیواری در کاخها جای خوش می کنند و به عنوان یکی از ابزار های بیان قدرت و عظمت صاحبان کاخها می شوند. با توجه به کاربرد و استقبال زیاد نقاشی بر روی کتاب ها (رقعه نگاری و حاشیه نگاری) مکتب[11] های نقاشی را با مکتب های کتاب آرایی می شناسند که بدین ترتیب است: مکتب بغداد (عباسی)، مکتب تبریز (ایلخانی)، مکتب تبریز و بغداد(جلایری)، مکتب شیراز، مکتب هرات، مکتب تبریز (اوایل صفوی)، مکتب اصفهان (صفوی)، مکتب زند و قاجار. از آنجائیکه نقاشی های دیواری در این دوران، همان رقعه ها و حاشیه نگاری های کتاب آرایی بود که در قطع بزرگتر ترسیم می شدند، در همان طبقه بندی مکتب ها قرار می گیرند و با همان نام مکتب ها شناسایی می شوند.[12] با روی کار آمدن صفویان و حمایت بیش از پیش شاهان از این

---

[10] - به بنیان های مکتب اصفهان نوشته دکتر اصغر جوانی مراجعه شود.

[11] - مکتب یک روش علمی برای طبقه بندی و تفکیک گونه های مختلف ثار هنری،هنرمندان و یا بطور کلی روش اندیشه است. (لغتنامه دهخدا، 2373)

[12] - نقاشي ديواري اصفهان بيشتر توسط رقعه نگاران (شاگردان رضا عباسي) اجرا شده اند و به لحاظ موضوع و شيوه اجرا و فضا سازي ها تفاوت چشمگيري با رقعه ندارد، بلكه مقياس و اندازه آنهاست كه متفاوت است و طبعاً به لحاظ اندازه بزرگي كه دارند غالباً از ظرافت كمتري برخوردار ند. (عبدی و میرزائی مهر، 1382، 174)

هنر[۱۳] و ارتباط با کشورهای اروپایی و شرقی، نقاشی دیواری به اوج خود می رسد.[۱۴] در این دوران نوعی روش و شیوه هنری در راستای حرکت نقاشی مکتب اصفهان شکل می گیرد که به آن فرنگی سازی[۱۵] می گویند. فرنگی سازی بعد از صفویه هم امتداد می یابد تا به امروزه که نقاشی ناتورالیستی ایران وامدار آن است.

الف – 2) چگونگی درک نقاشی ایرانی و نقاشی های دیواری کاخ چهلستون:

« نقاشی ایرانی دارای سه وجه حماسی، تغزلی و انسانی است و برای درک بهتر این نقاشی ها دو زاویه دید کلی وجود دارد: زاویه دید اول : در این زاویه دید توجه معطوف به جزئیات: 1) مثل شخصیت های متوسط که لباس الوان دارند یا مردها اغلب تنها با سبیل و ریش کوتاه از زنها تشخیص داده می شوند و ... 2) حرکات و سکنات بسیار ساده قراردادی. زاویه دید دوم : توجه به ویژگی نمایشی نقاشی ایرانی که همیشه فاصله ای میان تصویر و تماشاگر ایجاد می کند. چرا که همه چیز در دو بعد دیده می شود و اگر در این نقاشی ها بعد سوم دیده نمی شود به معنای دوری جستن از تجسم زمان است و این نقاشی ها تابلوهایی زنده اند، بدون آغاز و پایان.»(گرابار، 1384) برای درک بهتر این گونه نقاشی که توسط هنرمندان ایرانی انجام گرفته باید این نکته را هم یاد آور شد که «جهان بینی هنرمند ایرانی همواره بر اساس سنتهای تصویری کهن (قبل از اسلام) و با بهره گیری از عناصر و عوامل تصویری بعضی از کشورهای همسایه به یک ساختار و زیبایی شناسی مستحجمی دست یافته بود. مهمترین این شیوه بیان، اصل فضا سازی معنوی برای تجلی و تجسم عالم مثال است که می توان آنرا فضای چند ساحتی نامید، به همان قیاس که هر بخش از این آثار حاوی رویداد خاص و غالباً مستقل و در عین حال منسجم است. این فضا، فضا سازی مساوی نیست. نقاش فضای دو بعدی را با استفاده از قواعد دوری و نزدیکی تخریب نمی کند و مکان در چنین فضایی، متصل به یکدیگر و پشت سر هم از پلان جلو به عقب ارزشگذاری یکسان نشان داده نمی شود بلکه ساختاری متفاوت از ساختار نقاشی عینی خلق می کند.» (جوانی ، 1385، 12) پس همانطور که در بالا اشاره شد هنرمند ایرانی اصلاً به دنبال جداسازی فضا و زمان نبوده که به دنبال راه حل نشان دادن در تصویری که خلق می کند باشد. بنابراین نحوه بررسی و قضاوت بر این آثار باید به گونه ای باشد که این

---

[13] – شاه صفی، جانشین شاه عباس اول، در سال 1045 ه.ق (تقریبا 1635 م) سفارشی برای ارسال وسایل نقاشی به هلند داد. شاه عباس دوم نیز در این زمینه تا بدانجا پیش رفت که خود به آموختن نقاشی به شیوه اروپایی پرداخت و به دستور او بود که چند تن از ایرانیان از جمله محمد زمان ، برای فراگیری نقاشی به رم فرستاده شدند. (گودرزی دیباج ، 1380، 392)

[14] – به گزارش شاردن در مورد تنوع و گسترش نقاشی دیواری در خانه های اصفهان مراجعه شود.

[15] – در فرنگی سازی نفوذ نقاشی اروپایی را در این دوره با عواملی چون طبیعت گرایی، تلاش برای ژرف نمایی(پرسپکتیو)، سایه پردازی و پلان بندی و شباهت سازی می توان دید. از شاخص ترین هنرمندانی که این تلفیق (ناقص) در آثارشان دیده می شود، یکی محمد زمان و دیگری علی قلی جبه دار است. (عبدی و میرزائی مهر ، 1382 ، 172)

اصول در آن رعایت شده باشد نه با استفاده از اصول نقاشی غربی و قوانین حاکم بر آن. « اسلوب نقاشی اسلامی با اسلوب نقاشی رومی تفاوت دارد. نقاشی اسلامی به ایهام نمی پردازد، و از قواعد مناظر و مرایا که نمایش دهنده عمق ونسبت است پیروی نمیکند. همچنان که به کاربرد سایه روشن ها نیز نمی پردازد، پیروی نکردن نقاشان مسلمان از اصول و قواعد مناظر و مرایا از روی عمد بوده است. زیرا آنان جز درموارد تصاویر کتب علمی، اعتقادی به واقع گرایی در نقاشی نداشته اند.» (عکاشه، 1380، 36)

ثروت عکاشه در کتاب نگارگری اسلامی اش معتقد است که نقاشی در دوره اسلامی ویژگی هایی دارد که می توان در چهار نکته خلاصه کرد: 1- تکیه بر منظورهای چند گانه یعنی در برگیرنده همه جزئیات و سپس اجتماع آنها به گونه ای ناهماهنگ 2- تقسیم کردن هر نقاشی به مجموعه های تصویری مستقلی که هرکدام به تنهایی یک تابلوی کامل است و در مجموع نیز یک شکل متکامل می گردد. 3- اعتقاد به این نظریه که کوچک کردن شیء بزرگ آنرا از جزئیات اصلی دور نمی کند. 4- اجتناب از مظاهر لهو و بی شرمی و توجه نقاشی به آرام بخشی است نه ایجاد هیجان، زیرا این هنر در مرتبه اول در خدمت دربارها و کاخهای پادشاهان بود که عامه مسلمانان از همه طبقات به آنجا راه داشتند و نیازمندان و شاکیان و دادخواهان به آنجا رفت و آمد می کردند و لازم بود که ظاهر آنها از بیشرمی و بی پردگی عاری باشد. البته اندرونی از این قاعده مستثنی بود.[16] نقاشی ایرانی به ویژه از قرنهای نهم تا یازدهم هجری دارای دو ویژگی مهم بوده است: 1) نوع نگرش (جهان بینی) و دستگاه فکری و فلسفی حاکم بر زمان که پایه و اصول نقاشی این دوران را بوجود آورد.2) ویژگی ساختاری و مضمونی که شامل عوامل و عناصر صوری و ظاهری آثار نقاشی می باشد.

در مورد اول باید گفت؛ نقاشان ایرانی عموماً یا خود اهل تصوف ، عرفان و معنویت بوده اند و یا زمینه های فکری آنها از طریق ارتباط نزدیک با تصوف و عرفان و همچنین حکمت ایران کهن با عرفان اسلامی پیوند داشته است. اصحاب تصوف و عرفان در بینش خود برای مراتب وجود معتقد به سه عالم هستند: عالم معقول، عالم محسوس و عالم مثال. بطور خلاصه آنها عالم معقول را جایگاه روح، عالم محسوس را جایگاه ماده و عالم مثال را حد واصل بین دو عالم روح و ماده می دانند. در مورد ویژگی دوم؛ نقاشی این دوران پیوند تنگاتنگی با ادبیاتفارسی دارد، نه فقط ذهن نقاش با ذهن شاعر ، عارف و حکیم یگانه بوده، بلکه نقاش کار مایه ی خود را عموماًاز منظومه های حماسی، عرفانی، مذهبی و اجتماعی بر می گرفت. [17] « این ویژگی ها در قرن یازدهم در نقاشی های مکتب اصفهان بوضوح قابل مشاهده است. ضمن اینکه پایه و اصول این

---

[16] - جهت اطلاع بیشتر به کتاب نگارگری اسلامی نوشته ثروت عکاشه ، ترجمه غلامرضا تهامی ، انتشارات سوره مهر،1380 تهران صفحات 38-36 مراجعه شود.

[17] - در مورد جهان بینی هنرمند ایرانی نیز به مطلبی به همین عنوان در صفحه گذشته رجوع شود. این مطالب مطرح شده تلخیص نظرات دکتراصغرجوانی در کتاب بنیان های مکتب نقاشی اصفهان در صفحات 12-10 بدان می پردازد.

روش هنری[18] (مکتب اصفهان) را بایستی در مکتب فلسفی اصفهان بویژه در" مکتب متعالیه " ملاصدرا که تعادلی بین معنویت و مادیت است، جستجو کرد.» (جوانی ،1385 ، 13) یکی از خصوصیات نقاشی ایرانی آن است که مکان و زمان به مفهوم امروزین در آن مشخص نیست. اینکه چرا هنرمند ایرانی درصدد نسخه برداری از طبیعت در آثارش بر نیامده سئوال مهم و تاریخی است که برای پاسخ به آن و درک بهتر آثار این هنرمندان، باید جریان اندیشه حاکم بر این نقاشی ها، هنرمندان خالق آن و جامعه را نیز بررسی نمود. «سهروردی برای تمییز درست کیفیت تعقلی مثال و تفکیک آن از ماهیت توهمی اش، یا برای متمایز کردن مثالین از خیالین بر آن است که تخیل اگر بر پایه تعقل نهاده شود به فرشته یعنی قوه ای شناختی (مفکره) تبدیل می شود، اما اگر پایه اش بر حدس (وهم) قرار گیرد به وهمیه مبدل می گردد و چیزی جز دیو یا نفس شیطانی نیست، براساس این شیوه نگرش هنرمندان ایرانی هرگز درصدد نسخه برداری از طبیعت بر نیامده اند. بلکه تلاش می کرده اندآنچه به آن باور دارند، یعنی باطن خویش را نمایان سازند. بنابراین در نقاشی ایرانی، مکان و زمان به مفهوم عالم محسوس، تصویر نمی شود. » (جوانی ، 1385 ، 12) این بیان سهروردی یعنی زمانی می توان به خیال رنگ باور تزریق کرد که از بارگاه تعقل گذشته باشد. پس اگر هنرمندی بخواهد خیالی را تصویر کند، عقلی ترین شکل ممکن آن خیال که برای همه در هر زمان و مکانی قابل باور باشد (به عنصر تعقل مزین است و این تنها نکته اشتراک تمامی انسانها بعد از برآوردن نیازهای اولیه است) را به تصویر می کشد و آنرا با دیگران به اشتراک می گذارد. اینجاست که تفاوت های کاملاً اساسی با بنیان های نقاشی اروپایی پیدا می شود و دو مسیر را از هم جدا می سازد.(در نقاشی اروپایی به عنوان عام کلمه، هنرمند خیال شخصی و درک شخصی و کاملاً متفاوت و مستقل خود را از عالم مثال یا خیال به تصویر می کشد. کاری که هرگز هنرمند ایرانی تا با نظام این نوع نقاشی آشنا نشده بود، بدان دست نزد. اگر هم پس از آشنا شدن بدان دست یازید نه بدلیل شناخت جدید از نقاشی بود بلکه بنیان های اندیشه هنرمند ایرانی در این روزگاران در حال تغییر بود و این تغییراتی بنیادین اندیشه بود که کم کم پای در عرصه هنر و تمامی عرصه های زندگی انسان ایرانی نهاد.) « نظریه وحدت وجود ابن عربی در حدود قرن ششم هجری مطرح می شود، اما به تدریج در قرنهای هفتم تا یازدهم هجری مبنای تفکر و نگرش تصوف و معنویت می گردد؛ به اعتقاد او هستی یکی است و آن هستی مطلق، خداوند است که با صورتها و شکلهای گوناگون تجلی کرد و ظاهر شده است. به سخن دیگر همه وجود ها جلوه ی یک هستی مطلق اند. به اعتقاد صوفیه دنیای مادی محض وجود ندارد و هر آنچه در این عالم محسوس وجود دارد، بازتابی است از عالم معنوی.» (جوانی، 1385 ، 33) همانطور که در قبل از این هم گفته شد، نقاشان صفوی که پی سپار مکتب

---

[18] – واژه " روش هنری " به طرز تلقی، باور و جهان بینی هنرمند به زیبایی شناختی معینی نسبت به جهان اطلاق می گردد. این روش عموماً، پایه و اصول هر مکتب هنری را بنا می کند، زیرا آنچه در یک روش هنری اهمیت دارد، دستگاه فکری و فلسفی است نه عوامل و ساختار صوری و ظاهری اثر هنری. (جوانی، 1385، 17) روش هنری عموماً جامع تر از سبک شخصی و در برگیرنده نوع جهان نگری و شیوه بیان عام تری است. (پاکباز، 1379 ، 275)

فکری اصفهان بوده از این اندیشه ها و عرفان پیروی می کرده اند و آثارشان با شناخت این اندیشه ها راحت تر تحلیل و درک می گردد. به عنوان مثال در تمامی مجالس بزمی که در کاخ چهلستون تصویر شده موسیقی، رقص و شراب خواری یکی از افعالی است که موتیف ها (پیکره های به تصویر کشیده شده) انجام داده و یا به عنوان ابزاری برای القاء فضای مورد نظر نقاش بوده است. می دانیم که حکومت صفویه اولین حکومت شیعی مذهب در ایران است و می دانیم که حکم شراب خواری در هر دو طریقت شیعی و اهل تسنن حکم گناه را دارد و برداشت از نص صریح قرآن است. ولی چرا در دربار این حکومت این حالت ها تصویر شده سئوال مورد پرسش است. البته این نکته را هم می دانیم که در این حکومت بدان حالت نبوده که هنرمند نقاش تصویری را از شاه و خاندانش تصویر کند و بدون دخالت مستقیم یا غیر مستقیم شاه و دربار باشد. پس دلیل آن چیست؟ و چرا این گونه افعال را در نقاشی های کاخ بطور رایج می بینیم؟ (البته در مورد موسیقی و رقص نیز همین حالت با درجات کمتر مصداق دارد.) این افعال را می توان از اندیشه های غالب بر طریقه و روش فکری و مکتب فلسفی رایج در زمان صفوی پاسخ داد، بدین صورت که « آنها (صوفیه) از طرفی موسیقی می نواختند، آواز می خواندند، می رقصیدند و از طرف دیگر بعضی از آنها بر اینکه منفور خلق شوند تظاهر به شراب نوشی می کردند، چون عقیده داشتند ؛ هرقدر در نظر خلق منفورتر باشند در نظر خالق بیشتر منزلت خواهند داشت.» (جوانی ، 1385 ، 33) از آنجائیکه پادشاهان صفوی که خود صوفیانی بنام بوده اند، این مسائل از لحاظ معنوی دچار مشکل نمی گردد. البته لازم است در اینجا چیره دستی هنرمندان نقاش این کاخ را در جهت نیل به این نکته فلسفی را نادیده نگرفت، که درست و بجا تلفیق صورت و معنا در این نقاشی ها رعایت شده است. طریقه به دست گرفتن پیاله های شراب در این نقاشی ها طوری تصویر شده است که حضور تصنعی آنان را نشان می دهد و ماهیت دروغینشان را. این که این پیاله ها بر روی دست ها نکته اتکایی ندارند و تمامی اجزای دیگر چون شمشیر و ... این نکته اتکا را دارند هم نشان می دهد که ضعف نقاش در تصویر گری نیست و هم اینکه این حالت ظاهر سازی را در شراب نوشی نشان می دهد، نه بی بند و باری و بی شرمی رادر بارگاه شاهان صفوی. « می توان گفت که سنت نقاشی های دیواری کاخ چهلستون در حقیقت ادامه سنت نقاشی های دیواری روزگار غزنویان به بعد است. در این دیوارنگاره ها همان مضامینی تصویر شده که در لا به لای متون ایام گذشته وصف آنها آمده است.» (آژند، 1385 ، 276) نقاشی های دیواری صفوی کاخ از لحاظ تکنیکی و فرم ساختاری نقاشی امتداد رقعه های صفوی است. بنابراین در اینجا شایسته است که ویژگیهای نقاشی مکتب اصفهان را که در رقعه های مصور مشاهده و همچنین در نقاشی های دیواری کاخ هویداست را برشمریم :« 1- جدا شدن مسیر نقاشی از مصور سازی و کسب استقلال صحنه نقاشی. 2- کاهش عناصر تصویری، بویژه تقلیل تعداد پیکره ها. 3- اهمیت یافتن موضوعات تغزلی و عاشقانه اشرافی. 4- تاکید بر عنصر خط، بخصوص اهمیت یافتن قلمگیری پیچان و پر تحرک. 5- تقلیل اهمیت رنگ و عدم استفاده از فام های درخشان و خالص و متنوع. 6- واقع نمایی نسبی در نمایش حالت های چهره ها، بویژه پوشاک افراد. 7- کاهش پیوند میان پیکره ها و محیط، اعم از منظره طبیعی و معماری . 8- ساده شدن موضوع کار هنرمند.» (عبدی و میرزائی مهر، 1382 ، 170)

ب) شناسایی و تحلیل نقاشی های موجود در کاخ چهلستون:

نقاشی های کاخ چهلستون به دو دسته کلی تقسیم می شوند: یکی نقاشی های تزئینی که متشکل از نقوش اسلیمی و ختایی، پرندگان و حیوانات (شکارگاه)و... می باشند و به عنوان عناصر تزئینی در خدمت نقاشی های تصویری یا پر کننده فضاهای منفی می باشند. دسته دیگری که علاوه بر خاصیت تزئینی شان دارای پیام ، روایت، حادثه و ماجرا و ... می باشند، نقاشی های تصویری هستند. بخشی از این دسته نقاشی ها شامل مجالس بزم، رزم، آئینی و روایتگر تاریخی می باشند و بخش دیگر هم نقاشی های تصویری تک یا دو یا سه نفره می باشند که راوی یکی از داستانها و اشعار ادبیات فارسی می باشند که سرشار از روح تغزل هستند و بخشی دیگر هم تصاویر افراد خاص و میهمانان خارجی دربار صفوی هستند که در ایوان ها تصویر شده اند. بطور کلی سه شیوه نقاشی را باید در کاخ چهلستون دنبال کرد: 1- شیوه نقاشی ایرانی که حاصل سبک[19] رضا عباسی، هنرمند شهیر و بنیانگذار مکتب اصفهان است. 2- شیوه اروپایی که حاصل علاقه و سلیقه دربار، حضور بعضی از هنرمندان اروپایی در ایران و همچنین ارتباطات سیاسی، فرهنگی و اقتصادی ایران و اروپا بوده است. هرچند ریشه های تاثیرات یا گرایش های نقاشی اروپایی در ایران را باید از دهه های قبل جستجو کرد، اما از حدود نیمه قرن یازدهم هجری، بصورت یک گرایش مستقل در حیات نقاشی ایران خودنمایی می کند.[20] شیوه ترکیبی که حاصل تلاش بعضی از نقاشان با آموزش های نقاشی اروپایی و تاثیر پذیری از آنها با انگیزه های خلاقانه است.[21] (جوانی ، 1385 ، مقاله اینترنتی)

ب - 1) نقاشی های تزئینی: این نقاشی ها در کاخ چهلستون به چند صورت تصویر شده اند که به شرح ذیل می باشند: 1- تزئینات نقاشی تذهیبی گل و بته ای و ترنجی به اندازه بزرگ روی زمینه سفید. 2- تزئینات تذهیبی گل و بته ای اسلیمی و ترنجی روی زمینه گچی به اندازه بزرگ. 3- تزئینات نقاشی حیوانات (شکارگاه) با رنگ های روشن روی زمینه قرمز روشن در اندازه بزرگ ، این نوع نقاشی تنها در حال مرکزی و روی بدنه دیوار شمالی و جنوبی حال ترسیم شده اند. نقاشی حیوانات در اطاق معروف به چهارشنبه سوری هم موجود است که با تکنیک یاد شده تفاوت دارد. 4- تزئینات نقاشی با طلا کاری برجسته و گود (تهیه و تدارک لایه چینی[22] با رنگ و یا لایه قطور گچبری به قطر نیم سانتی متر جهت

---

[19] - اگر در روش هنری نوع جهان نگری و بیان معینی از آن جهان بینی در تجلی ساختار زیبایی شناسی اثر مطرح است، سبک دقیقاً در طرف مقابل روش هنری است و نه کیفیت مضمون و محتوا. سبک هنری بایستی از پیوندی درونی و ارتباطی اندام وار برخوردار باشد، همچنین علائمی از دوره تاریخی مشخصی یا نشانه هایی از خصلت های زمان را منعکس کند. به سخن دیگر عامل زمان از ضروریات هر سبک هنری است. واژه سبک به معنی ریخت، طرز و شیوه آمده و به مفهوم ریختن فلز گداخته در قالب است که ریخت و شکل غالب را به خود می گیرد. بنابراین هر سبک هنری علاوه بر پیوندی درونی و ارتباطی اندام وار، بایستی ریخت یا شکل زمان خود را نیز داشته باشد. (جوانی ، 1385 ، 18)

[20] - نخستین کسی که در دوره صفویه با شیوه اروپایی به نقاشی پرداخت " مولانا شیخ محمد سبزواری " و حامی وی شاه اسماعیل صفوی بوده است. (شریف زاده ، 1375، 162)

[21] - از معروفترین نقاشانی که در اواخر دوران صفویه به اروپا اعزام شد برای تحصیل نقاشی می توان به " محمد زمان" (1049- 1120 ه.ق) اشاره کرد.

[22] - لایه چینی : در این روش گل سرخ لایه اصلی که با سریشم مخلوط شده در چند مرحله روی هم کار می شده که به برجستگی لازم برسند، بعد لایه طلا (ورقه های نازک طلا) به آن اضافه می کردند.

چسباندن طلا روی آن) که به این شیوه لایه چینی می گویند. که روی دوال و در بخش هایی از نقاشی های تصویری جای دارد. 5- تزئینات نقاشی گل و بته ای روی سنگ مرمر. این نوع نقاشی ها روی ازاره های سنگی ایوان شرقی کاخ پرداخته شده است. 6- تزئینات نقاشی گل و بته ای رنگی که روی لایه گچی تصویر شده و در حاشیه های معماری و مقرنس ها و رسمی بندی ها و یزدی بندی ها دیده می شود. از این نوع نقاشی بیشتر در حال مرکزی استفاده شده است. 7- تزئینات نقاشی شمسه ای ختائی که بر روی گنبد ها هم در حال مرکزی و هم در ایوان غربی بدان پرداخته شده است. 8- تزئینات نقاشی حاشیه سازی با رنگهای ساده تخت که اغلب در اطراف فضاهای معماری انجام گرفته و در مکان های جدا سازی قاب های نقاشی های تصویری پائین دوال. این نوع تزئین ساده ترین طرز تزئین نقاشی زمان صفویه می باشد.[۲۳]

اغلب نقوش مورد استفاده در این نوع نقاشی تزئینی در این کاخ از نقوش رایج در طراحی فرش ها و کاشی های صفوی بوده است.(به عنوان مثال نقش گل ختایی شاه عباسی که مختص این دوران است.) در بررسی دیرینه شناسی و هستی شناسی برخی از این نقوش به هنر چینی – ایرانی می رسیم که بعد از حمله مغول بر عناصر تزئینی ایران تاثیری شگرف داشته است و در این کاخ نیز از آنان در ترکیب نقوش تزئینی کاخ استفاده شده است. « مهمترین عناصر این هنر" چینی – ایرانی " نخست نقش درخت یگانه و قالباً دوگانه پر شاخ و برگی است که گلها و برگ هایش خیالی است و مرغانی بر روی شاخصارهای آن نشسته اند. این تعبیر چینی از آغاز دوران نفوذ و تاثیر مغول در نقوش قالی های حدود سال 1300 م به چشم می خورد و دو دیگر تعبیر معروف Tschi یا شکل ابر به سبک چینی است که به صورت نواری مارپیچ باز شده است. این نقش نیز بصورت یکی از ممتاز ترین عوامل تزئینی ایرانی در دوره صفویه در آمد. » (ستاری ،1364، 64) در دوران صفویه حیوانات عموماً در میان نقوش گیاهی و اسلیمی تصویر شده اند. حرکات سر و بدن حیوانات به همراه خطوط اسلیمی و ختائی، فرم منحنی گرفته اند و نقاش تا جایی که لازم دانسته همراه با تزئیناتی که بر بدن حیوانات نقش نموده فرم حیوان را در نقوش گیاهی مخفی نگاه داشته است و آنگاه که لازم بوده حیوان را با یک رنگ مشخص نموده تا از فاصله ای دور موضوع و نقوش تابلو مشخص گردند. در اکثر تزئینات این دوران رنگها به صورت مجزا در کنار هم قرار گرفته و سطوح رنگی مختلف با قلم گیری از یک دیگر مجزا می گردند. در نقش پردازی پرندگان و حیوانات قدرت طراحی زیادی به کار رفته است. این مسئله با تنوع زیاد فرمها و رنگ آمیزی های گوناگونی همراه شده است . حیوانات تصویر شده عموماً در دربار شاه نگهداری می شدند و به همین جهت نقاشان این تصاویر، آشنایی لازم را با فرم بدن حیوانات داشته اند. از این مطلب هم بگذریم نقاشان کاخ سابقه چندین سال رقعه نگاری را به همراه داشته اند که در آن رقعه ها نقوش اسلیمی و ختائی و حیوانات و گیاهان آنقدر استعمال داشته که هنرمندان آن را کارکشته کرده بوده است. در این نقوش ترسیم شده، موضوع زنده (پرنده، انسان و حیوان) به تنهایی کمتر مطرح شده

[23] - برای اطلاع بیشتر از تنوع تزئینات نقاشی در دوره صفویه به مقاله تعمیرات نقاشی حسین آقاجانی در مجله اثر سال 1359 رجوع شود.

و تزئین بر موضوع قالب است. گاهی تزئین متن آنقدر زیاد می شود که چشم به سختی عنصری را که موضوع اصلی نقاشی بوده را تشخیص می دهد. « صادقی بیک افشار در رساله قانون الصور، نقاشی را به هفت اصل تقسیم می کند: اسلیمی، ختائی (نقوش گیاهی چینی وار)، ابر (نقوش گیاهان ابرسان)، واق (پیچک های مشتمل بر کله ی انسان)، نیلوفر(پیچکهای نیلوفری و نقوش برخاسته از آن)، فرنگی (نقوش فرنگی)، بند رومی (نقوش گره دار آناتولی) (قاضی احمد قمی، 1366 ، 157) » (آژند، 1385 ، 186)« قاضی احمد در گلستان هنر، فرنگی را در مرحله سوم قرار می دهد و به جای نیلوفر، فصالی را می گذارد و به جای بند رومی، گره را. » (همان منبع ، 132) عمده ترین عواملی که در پیشرفت هنر تزئینی و دیگر امور زمان صفوی در زمینه هنر نقش داشته اند را به دو دسته تقسیم می کنند : 1- علل مذهبی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی دوران صفویه 2- پیشینه پربار و آثار به جا مانده که کمک به رواج هنر می نماید.

از جمله مسائلی که قرن یازدهم هجری را در تاریخ هنر ایران متمایز می کند اثر وحدت سیاسی دوره صفوی در صنایع مختلف بین نواحی و دست نشانده های حکومت مرکزی است. در این دوره هر چند تاثیر هنرهای اقوام مجاور به خصوص شرق دور (چین) و اقوام باستانی دیگر در شکل گیری فرمها اثرات قابل ملاحظه ای گذارده است، اما پیچش ها و گردشهای خاص اسلیمی، ختایی، گل، برگ و غنچه اساس اکثر تزئینات دوره صفوی را تشکیل می دهد. استفاده از نقش مایه ها و نقش زیبای اسلیمی، مهارت خاصی است که هنرمند این دوره به زیبایی آن را با عناصر معماری تلفیق می کند. تزئینات طلاکاری در کاخ چهلستون به چند روش انجام شده که دانستن آن به شناخت فن طلاکاری دربار صفوی نیز ما را نزدیک می کند. در اولین روش بدین صورت عمل می شده است که پس از آماده سازی بستر گچی و گرده کردن طرح بر روی آن، با چسب و روغن آنرا بوم کرده تا سطحی چسبناک با غلظتی لازم بدست آید. پس از خشک شدن این سطح یک لایه روغن کَمان بر روی آن زده و بعد از آنکه غلظت و چسبندگی مناسب حاصل شد، ورقه طلا را به این سطح می چسبانده اند. سپس طرح طلا چسبان شده را با رنگ های دیگر تکمیل می نموده اند. این روش تزئین را می توان در قسمتهایی از زمینه بعضی از نقوش، همچنین در خط کشی های داخل مقرنس ها دید. روش دوم این تزئینات، لایه چینی است که شیوه اجرای آن بدین صورت است. برای تهیه لایه تدراکاتی طلا و لایه چینی، ابتدا گل سرخ مورد نیاز را در آب خیسانده و سپس به وسیله یک پارچه ریز بافت صاف می نموده اند و با اضافه نمودن محلول رقیق سریشم و شیره به عنوان چسب و بست، آماده اجرای لایه چینی می کرده اند. بعد از آن کلیه بخشهایی را که می بایست طلا کار شود، با گل سرخ، به وسیله قلم مو چندین مرحله بر روی هم زده تا ضخامت مورد نیاز بدست آید. سپس مثل روش قبلی طلا چسبانی شده و پس از مالیدن روغن به سطح لایه چینی طلا چسبانیده شده است، حال قسمتهای اضافی طلا برداشته شده و رنگ آمیزی آغاز می شده است.[۲۴]

[24] - برای مطالعه بیشتر در خصوص نحوه طلا چسبانی به مقاله تعمیرات نقاشی حسین آقاجانی و پایان نامه کارشناسی ارشد پرویز هلاکویی مراجعه گردد.

ب – 2) نقاشی تصویری : نقاشی های تصویری صفوی کاخ، دارای این ویژگی ها هستند: ساده نمایی در پس زمینه نقاشی ها و استفاده از خطوط ساده کناره گیری برای بیان مفهوم درخت و... ابروهای کشیده کمانی و چشمان بادامی شکل با تاکید بر خطوط بالای انحنای چشم، بینی ساده کشیده و لبهای غنچه ای کوچک، موها، و ابروها و ریش(محاسن) افراد از حرکات آزاد قلم تشکیل شده است (در امتداد ریزه کاریهای موجود در مینیاتور ها). برای نشان دادن بلورها و تنگ های شیشه ای شراب در نقاشی مجلس پذیرایی که در کاخ چهلستون وجود دارد، از قلم گیری سفید روی زمینه نقاشی استفاده شده است(از تکنیکهای نقاشی رنگ روغنی استفاده شده است) اکثر تابلو های نقاشی شده تمپرا (نقاشی با بست زرده تخم مرغ) می باشند و موارد خاص مثل چهار تابلوی بزرگ حال مرکزی کاخ چهلستون ، نقاشیهای ارمنی و... رنگ روغن می باشند. هر تابلو به مجموعه های تصویری مستقلی تقسیم می شود و باز در مجموع یک کل واحد را تشکیل می دهند. مهمترین ویژگی این نقاشی ها آرام بخشی آنان است.[۲۵] این نقاشی ها که قسمت اعظم تزئینات وابسته به معماری کاخ را تشکیل می دهند از چند نظر تقسیم بندی می شوند: 1– از نظر تعداد شخصیت هایی (پیکره ها – نگاره ها) که به تصویر کشیده اند. (تکنفره، دو نفره، سه نفره و تا چندین نفره) 2– از نظر داستان یا روایتی که به تصویر کشیده اند. (مجلس بزم شاعرانه، مجلس بزم شاهی، مجلس آئینی، مجلس رزم و ...) 3–از نظر تکنیک اجرای نقاشی دیواری (تمپرا ، رنگ روغن و ...) 4– از نظر سبک نقاشی

دو نظر اول بیشتر به تحلیل نقاشی ها از لحاظ معنا می پردازند که مسئله این پایان نامه پرداختن به آنان نیست و به عنوان یکی از نظریات حاکم بر نقاشی های تصویری کاخ تنها مطرح گردیده است. اما در مورد تفاوت تکنیکی، تفاوت سبکی و دسته بندی اجرایی این نقاشی ها در این بخش بطور موشکافانه برخورد می شود، چرا که در آسیب شناسی این نقاشی ها و اجرای عملیات مرمتی تفاوت تکنیکی و شناخت تکنیک حاکم بر نقاشی تاثیر گذار می باشد. نقاشی های کاخ از نظر اجرای نقاشی ها و تکنیک حاکم بر آن[۲۶]، به گروه های زیر تقسیم می شوند: 1– تکنیک آبرنگ جسمی[۲۷] شفاف (Tempra)[۲۸] با لایه تدارکاتی قرمز 2– تکنیک آبرنگ جسمی شفاف (تمپرا) بدون لایه تدارکاتی قرمز 3– تکنیک رنگ روغن با لایه تدارکاتی

---

[25] – به بخش؛ شناسایی نقاشی دیواری ایرانی ، هستی شناسی ، دیرینه شناسی و سیر تحول آن از همین پایان نامه مراجعه شود.

[26] – برای اطلاع بیشتر از تکنیک های حاکم بر نقاشی دیواری به کتاب دیوارنگاره های صفوی کاخ چهلستون نوشته حسین آقاجانی و دکتر اصغر جوانی ، انتشارات فرهنگستان هنر،1385، صفحه 15 یا به مقاله تعمیرات نقاشی از حسین آقاجانی در مجله اثر سال 1359 مراجعه شود.

[27] – آبرنگ جسمی (Gouache): آمیزه ای از رنگیزه – یا گرد رنگ – و بست محلول (Binder) و سفید آب شیخ و آب که در نقاشی به همین نام مصرف می شود، و رنگی است حاجب ماوراء یا جسمی (Body Colour) برخلاف آبرنگ رقیق یا آبرنگ روحی که حاکی ماوراء است، و رنگ زیر خود را نمی پوشاند. (مرزبان، 1371)

[28] – تمپرا اسلوبی است قدیمی در نقاشی که در آن گرد رنگ را با زرده یا زرده و سفیده تخم مرغ رقیق شده با آب مخلوط می کنند و بر روی زمینه بکار می برند. بدین ترتیب رنگهای کدر، پایدار و زود خشک شونده ای حاصل می آید که پس از خشک شدن نمودی روشن تر دارند. (عبدی و میرزائی مهر، 1382 ، 130)