



# مطالعه سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌هایی از کاخ چهلستون

I نرجس زمانی

II حسین احمدی

نوع مقاله: پژوهشی؛ صص: ۲۶۳ - ۲۳۷  
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۹  
شناسه دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.5.18.237

## چکیده

کاخ چهلستون همواره آوردگاه مداخلات سنتی و جدید در تعمیر و مرمت دیوارنگاره‌ها بود که گویای سیرتحول دیدگاه‌ها به این امر در ایران می‌باشد. این پژوهش با هدف فهم سیرتحول رویه‌ها و رویکردهای حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها با رجوع به سنت تعمیرات پیشین و رویکردهای جدید، دیوارنگاره‌هایی در کاخ چهلستون را مورد مطالعه قرار داده و در پی پاسخ به این پرسش‌ها صورت گرفته است؛ سنت تعمیرات پیشین چگونه و با چه رویه‌هایی انجام می‌شد؟ رویکردهای جدید حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها و مبانی و مؤلفه‌های بنیادین آن‌ها چه بود؟ وجوه افتراق این دو، نسبت به هم چگونه بود؟ روش گردآوری داده‌ها به صورت مطالعات اسنادی - کتابخانه‌ای است. ابتدا با اتخاذ روشی تطبیقی و توصیفی، ماهیت تعمیرات پیشین بررسی خواهد شد. سپس پژوهش که رویکردی کیفی و تفسیرگرا دارد با روشی تحلیلی به تشریح مباحث درباره سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید پرداخته و در پایان با استدلال منطقی نتایج تبیین خواهند شد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که تعمیرات پیشین به صورت بازنگاری‌هایی بردیوارنگاره‌های اولیه، در بارقه‌های حیاتی از نگارگری سنتی اجرا می‌شد. چنین بازنگاری‌هایی ضمن برخورداری از عناصر تصویری دیوارنگاره‌ی اصلی، واجد بیاناتی متفاوت از سوی هنرمند عهده‌دار تعمیر بود که ریشه در سنت تعمیرات پیشین دیوارنگاره‌ها و زمینه‌های آن داشت. رویکردهای جدید با ارج‌گذاری به دو مقوله اصالت تاریخی و وحدت زیباشناسانه هنری، به حذف پاره‌ای از مراحل تکوین دیوارنگاره‌ها و ارائه افزوده‌های مرمتی با تمایزی مشخص نسبت به دیوارنگاره‌های اولیه انجامیدند. رهیافت‌های زیبایی‌شناختی و تاریخ‌نگری غرب سرچشمه وجوه افتراق رویکردهای جدید با تعمیرات سنتی بود که ضمن برخورداری از ویژگی‌های معناگرایانه همواره معطوف به ذات و ماهیت امور بودند.

**کلیدواژگان:** سنت تعمیرات، رویکردهای حفاظت و مرمت، دیوارنگاره، چهلستون، گروه ایزمئو.

I. دانشجوی دکتری مرمت اشیاء، گروه مرمت، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.  
II. دانشیار گروه مرمت، دانشکده مرمت و حفاظت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

## مقدمه

اگرچه آموزه‌های متعارف در حوزه حفاظت و مرمت، ناظر به روش‌های فنی می‌باشد؛ اما رویکردها برآمده از زمینه‌هایی نظری است که ریشه در مباحث فلسفی، تاریخی، تاریخ هنر و به طور کلی علوم انسانی دارد. با این حال به زعم بسیاری از اندیشمندان این حوزه، مبانی و مفاهیم حفاظت جهانی اساساً غربی می‌باشد و با سرچشمه‌ای غربی به بسیاری از کشورهای جهان راه یافته است. در سالیان اخیر ضرورت توجه به سنت حفاظت بومی به فراخور بسترهای خاص فرهنگی، فکری و اعتقادی، تاریخی و اجتماعی هر سرزمین؛ مورد توجه مجامع بین‌المللی قرار گرفته است. همچنان نکات فراوانی درباره سنت حفاظت و تعمیر میراث‌گذشتگان در ایران وجود دارد که نیازمند تفحص است و سبب خواهد شد که همانند جوامع غربی سرچشمه‌ها و سیرتحول دیدگاه‌ها، و رویکردهای حوزه حفاظت و مرمت در ایران نیز به‌گونه‌ای شایسته روشن گردد. پژوهش پیش‌رو نیز سنت تعمیرات پیشین در دیوارنگاره‌هایی از کاخ چهلستون و چگونگی دگرگونی آن‌ها به مبانی حفاظت جدید را جست‌وجو خواهد کرد. تالار اصلی کاخ چهلستون در چهار ضلع، دارای مجالس نقاشی در بالای ازاره‌ها می‌باشد که در مکتب اصفهان نقاشی شده‌اند. این دیوارنگاره‌های کوچک سالن مرکزی که در بخش زیرین پرده‌های بزرگ بزم و رزم شاهانه قرار گرفته‌اند، موضوع بررسی رویه‌های پیشین تعمیرات و رویکردهای جدید مرمت در این نوشتار می‌باشند.

دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون همواره موضوع بروز مداخلات گوناگونی بوده است، از رویه‌های پیشین تعمیرات گرفته تا رویکردهای جدید حفاظت و مرمت که در میانه دهه ۴۰ ه.ش. نضج گرفت. امروزه ردپای ناچیزی از رویه‌های پیشین تعمیرات دیوارنگاره‌ها در ایران، برجای مانده است. شرایط حاکم بر دیوارنگاره‌ها پیش از انجام رویکردهای جدید حفاظت و مرمت به خوبی مستند و یا آرشیو نشده است؛ به‌ویژه این‌که نارسا تقلی کردن رویه‌های تعمیرات سنتی، مجال اندیشه و پرداختن به ماهیت آن‌ها را روبرو کرده است، درحالی‌که اهمیت این موضوع تا بدانجاست که در معاهدات و اسناد بین‌المللی همواره بر توجه به سنت‌های حفاظت بومی در هر منطقه تأکید شده و جایگاه بازشناسی این سنت‌ها به مثابه وجه ناملموس میراث در امر حفاظت آن مهم تقلی شده است. این مسأله در مورد دیوارنگاره‌های کوچک سالن مرکزی که در بخش زیرین پرده‌های بزرگ بزم و رزم شاهانه قرار گرفته‌اند، غامض‌تر می‌باشد؛ چراکه در غالب منابع تاریخی اشارات اندکی را می‌توان پیرامون وضعیت این دیوارنگاره‌ها و تعمیرات آن‌ها یافت و نظرات شفاهی درباره چگونگی، زمان و شرایط وقوع تعمیرات سنتی بر روی آن‌ها به قدر کافی متقن نیستند.

ازسویی دیگر نیز باوجود تداوم بسیاری از رویکردهای جدید حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها که در میانه دهه ۴۰ ه.ش. اتخاذ گردید؛ مؤلفه‌های بنیادین، به‌ویژه اصول و معیارهای برساننده آن‌ها و نحوه رویارویی آن‌ها با رویه‌های پیشین نیز مورد مذاقه قرار نگرفته است. این پژوهش با کندوکاو در چگونگی سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید به فهم وجوه افتراق این دو سوق خواهد یافت و بدین ترتیب می‌تواند ابتدا با رجوع به سنت حفاظت پیشین و سپس رویکردهای جدید، بخشی از نابسندگی تحقیقاتی در زمینه سیر رویکردهای حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها را در ایران جبران کند.

**پرسش‌های پژوهش:** هدف پژوهش حاضر دستیابی به فهم چگونگی سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌هایی از چهلستون و سرانجام شناختی تحلیلی از وجوه افتراق آن‌ها نسبت به هم می‌باشد و پرسش‌ها عبارتند از: ۱- سنت تعمیرات پیشین چگونه و با چه رویه‌هایی بر روی دیوارنگاره‌ها انجام می‌شد؟ ۲- رویکردهای جدید حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها و مبانی و مؤلفه‌های بنیادین آن‌ها چه بود؟ ۳- وجوه افتراق این دو نسبت به هم چگونه بوده است؟

**روش پژوهش:** روش گردآوری داده‌ها به صورت مطالعات اسنادی-کتابخانه‌ای است. پژوهش در ابتدا با پیمایشی تاریخی به دنبال چگونگی، زمان و شرایط وقوع تعمیرات سنتی بر روی دیوارنگاره‌های مورد بحث، به جست‌وجوی ردپای تعمیرات پیشین می‌پردازد. با بررسی تطبیقی و توصیفی تصاویر بازمانده و نادری که از میان متون (قبل از وقوع رویکردهای جدید مرمت) به دست آمدند، شرایط حادث بر دیوارنگاره‌ها در اثر تعمیرات سنتی و رویه‌های پیشین مطالعه خواهد شد؛ سپس پژوهش که رویکردی کیفی و تفسیرگرا دارد با روشی تحلیلی به تشریح مباحث درباره سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید پرداخته و در پایان نتایج با استدلال منطقی تبیین خواهند شد.

### پیشینه پژوهش

در مرتبط‌ترین پژوهش‌ها می‌توان به مقاله «وطن دوست»، «بهشتی» و «نیری» اشاره کرد که حفاظت و نگه‌داری نقاشی دیواری را در دوران پیش از حضور گروه «ایزمئو»، با رویکرد حفظ بُعد زیبایی‌شناسی و نادیده گرفتن اصالت اثر توصیف کرده و گرچه آن‌را به عنوان بخشی از تاریخ و میراث این سرزمین قلمداد کرده‌اند، اما اقدامات مرمتی گروه ایزمئو را آغاز مرمت علمی دانسته‌اند (وطن دوست همکاران، ۱۳۹۲). «حاجی‌علیان» و «عمرانی» اقدامات ایزمئو را در بازسازی و استحکام بخشی (جز در مواردی) موفق می‌دانند؛ ولی در خصوص اطلاع‌رسانی و اقدامات حفاظتی پس از مرمت و صیانت از مجموعه مرمت شده، اقدامات آن‌ها را ضعیف شمرده‌اند (حاجی‌علیان و عمرانی، ۱۳۸۷). «رازانی» نیز در مقاله‌ای به معرفی نقاشان چهلستون پرداخته و به‌ویژه هنرمندانی که عهده‌دار تعمیرات پیشین در دیوارنگاره‌های چهلستون بودند و اقدامات تعمیراتی آن‌ها را بررسی کرده‌است (رازانی، ۱۳۸۷). «آقاجانی» و «جوانی» در کتاب دیوارنگاری عصر صفوی اصفهان، در ذیل تصاویری از دیوارنگاره‌ها، به برخی تعمیرات سنتی و اقدامات مرمتی جدید اشاره کرده‌اند (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶). «صادقی و الله‌یاری» نیز در پژوهشی اقدامات مرمتی اخیر را با رویکردهای گروه ایزمئو در دو کاخ چهلستون و عالی‌قاپو مقایسه کرده و اقدامات ایزمئو را در تطابق رویکردهای جهانی ارزیابی کرده‌اند (صادقی و الله‌یاری، ۱۳۹۶). «کریمی»، «وطن دوست» و «نامخ» نیز با اتنا به نظریات «چزاره برندی» مداخلات گروه ایزمئو را تحلیل کرده و اقدامات این گروه را در بناها بسیار مثبت دانسته‌اند، اما بخشی از فعالیت‌ها در حوزه تزئینات معماری دارای مشکلاتی ارزیابی کرده‌اند (کریمی و همکاران، ۱۳۸۵). «قاسم‌آبادی»، «احمدی» و «فرهمند»، اقدامات ایزمئو در اصفهان، به‌ویژه در کاخ چهلستون با التزام به اصل تمایز بخش‌های مرمتی از اصل اثر و حفظ اصالت تاریخی، در کنار احیای هنر گذشتگان؛ به عنوان اسلوب عمل مرمتگران اصفهان معرفی کرده‌اند (قاسم‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۰). «مؤذنی»، «اصلانی» و «کریمی» نیز بر این باور هستند که مرمت‌های انجام شده توسط ایزمئو، سرمشقی برای انجام مرمت‌های بعدی در ایران بوده و لذا به تداوم بازسازی برخی کمبودها با استفاده از سطوح بافت‌دار گچی در اقدامات بازسازی اشاره کرده‌اند (مؤذنی و همکاران، ۱۳۹۱). پژوهش حاضر سیر تحول رویه‌ها و رویکردهای حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها را با رجوع به سنت تعمیرات پیشین و رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌هایی از کاخ چهلستون بررسی خواهد کرد.

### جست‌وجوی تعمیرات پیشین

چهلستون بازمانده از تحولات سده اخیر در نگاه بسیاری، پوشیده از لایه‌های اندود گچ توصیف شده‌است؛ چنان‌که «مریت هاکس» (۱۳۱۱ ه.ش.) گزارش داده: «ظل السلطان» تزئینات دو قصر «شاه‌عباس» یعنی عالی‌قاپو و چهلستون را با لایه‌ای از گچ پوشانده است» (اشراقی، ۱۳۸۷: ۶۵۲). نه تنها چهلستون که اغلب دیوارنگاره‌های صفوی در دیگر بناهای باقی‌مانده از آن دوران همچون عالی‌قاپو نیز سرنوشتی مشابه داشتند<sup>۱</sup>.

«ارنست هولستر»<sup>۲</sup> (۱۲۷۰ ه.ش./۱۸۹۱ م.) از تعمیر و آماده نمودن عمارت برای سکونت ظل السلطان و تغییراتی همچون حذف آینه‌کاری‌های ایوان ستون‌دار خبر می‌دهد و می‌نویسد: «همه دیوارها به استثنای نقاشی‌های بزرگ سفیدکاری شده‌اند و تالار بزرگ چهلستون عوض شده است» (تصاویر ۱ و ۲)، (دمندان، ۱۳۸۲: ۸۸). «کروزن» (۱۸۹۱ م./۱۲۷۰ ه.ش.) پس از توصیف شش مجلس بزرگ شاهانه می‌گوید: «قسمت تحتانی این تالار و دو اتاق مجاور را به رنگ سبز نامطبوعی آراسته‌اند» (کروزن، ۱۳۸۸: ۲۲). از این اشارات استنباط می‌گردد که تابلوهای نگارگری پایین دستی به کلی مستور شده بودند<sup>۳</sup>. پیش‌تر از این‌ها در سال ۱۲۶۵ ه.ش.، روزنامه فرهنگ<sup>۴</sup> گزارشی از تعمیرات ظل السلطان در چهلستون منتشر کرده بود: «این عمارت از هر نوع خرابی که داشت اصلاح و مرمت شده، تعمیر خرابی اصل بنای عمارت شروع شده و مشغول ترمیم و تزئین این سرای دلگشا گردیده‌اند. تمام طاق نماهای اطراف سفیدکاری و نقاشی می‌شود» (رجائی، ۱۳۸۳: ۱۳۳-۱۳۲). اگرچه این گزارش نشانه‌ای صریح از تعمیرات موردنظر را دربر ندارد، اما به نظر می‌آید بتوان سفیدکاری و نقاشی را به عنوان یکی از الگوهای کلی مداخلات آن دوره بر روی دیوارنگاره‌ها برشمرد. «بنجامین» نیز نکته قابل توجهی را با سخن از گروه نقاشان ظل السلطان، ارائه می‌کند: «میرزا احمد»<sup>۵</sup> هنرمند و مینیاتوربست معروف معاصر ایران است که ریاست و سرپرستی نقاشان خاص ظل السلطان را به عهده دارد» (بنجامین، ۱۳۶۳: ۲۵۵) که این نشان از وجود کارگاه نقاشی فعالی در دستگاه این شاهزاده می‌باشد. در سفرنامه عبدالحسین کاشانی<sup>۶</sup>، نیز اشاراتی دال بر تعمیرات در همین دوره زمانی می‌یابیم: «بنای چهلستون را «میرزا فتحعلی خان» صاحب دیوان شیرازی<sup>۸</sup> در حکومتش تعمیر کرده [است]» (جعفریان، ۱۳۷۶: ۴۷۲). به گواه «حاجی پیرزاده» نیز در رمضان همان سال، ظل السلطان عمارت چهلستون را بسیار خوب تعمیر کرده بود و خیلی باصفا و تمیز نگاه داشته بود (پیرزاده، ۱۳۴۹: ۱۳)؛ هرچند چنان برداشت‌هایی از تعمیر و آبادانی در دید «جابری انصاری»، همچون تاراجی از تزئینات بدیع آینه‌کاری و درها و پنجره‌های چوبی بود که هم‌زمان با خرابی‌های عمدی در سایر عمارات دوره صفوی رخ داد (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۵۱). مقرحکومت یا دیوان مظالم، شاید هرکدام مقاصدی برای ظل السلطان بود که اقدام به تعمیر و تغییر برخی عمارات تاریخی کند، چنان‌چه المآثر و الآثار و یا روزنامه فرهنگ برخی از این تعمیرات را در اصفهان شرح داده است<sup>۱۰</sup>.

اما درک مداخلات بر تابلوهای کوچک نگارگری، نیازمند کاوش در سفرنامه‌های سیاحانی است که پیش‌تر به اصفهان سفر کرده بودند. «مادام دیولافوا»<sup>۱۱</sup> (۱۲۹۸ ه.ق./۱۲۵۹ ه.ش.) خواننده را چنین متوجه تابلوهای کوچک نگارگری می‌کند: «در میان این تابلوهای بزرگ و هزاره دیوارها، کتیبه‌ای ست مرکب از تابلوهای کوچک که طرز زندگانی خصوصی شاهزادگان و بزرگان را نشان می‌دهد. این تابلوها



تصویر ۱ و ۲. مقایسه عکس سمت راست، از «ارنست هولستر» (دمندان، ۱۳۸۲: ۹۳)، با وضعیت فعلی (عکس سمت چپ، بهشادحسینی) نشان می‌دهد که مطابق آن چه هولستر گزارش داده بود، همه دیوارها به استثنای نقاشی‌های بزرگ بالای‌ای از گچ مستور شده بودند.

با ظرافت خاصی ساخته شده و مدارک تاریخی خوبی هستند؛ زیرا که طرز لباس و وضع زندگی درباری دوران صفویه را مجسم می‌سازند» (دیولافوا، ۱۳۷۷: ۲۶۱). گرچه سفرنامه‌های بسیاری وجود دارند که اطلاعات چشمگیری را از اصفهان دوره قاجار و همچنین عمارت چهلستون دربردارند، اما اشاراتی اندک پیرامون ردیف دیوارنگاره‌های کوچک بالای آزاره دربردارند. «بنینگ» (۱۸۵۷ م. / ۱۲۳۶ ه. ش.) که می‌نویسد: «تعدادی نجار و نقاش درحال تعمیر آسیب‌های این کاخ هستند؛ زیرا انتظار می‌رود که شاه با همه دربارش به مدت دو یا سه ماه به اصفهان سفر کند» (Binning, 1857: 106)، شاید بتواند ردپایی از مداخلات تعمیری را در سال ۱۲۳۶ ه. ش. فراهم آورد؛ هرچند همچنان توصیف روشنی را از چگونگی اقدامات ارائه نمی‌دهد. در سفرنامه چارلز تکسیه (۱۸۳۹ م. / ۱۲۲۸ ه. ش.) توضیح بهتری را می‌یابیم: «در زیر نقاشی‌های بزرگ یک ردیف نقاشی‌های کوچکی است که موضوعاتی را از زندگی شخصی ایرانی‌ها نشان می‌دهد، گویا ردپایی از برخی ویژگی‌های اشعار معروفشان را دربردارد. همه این نقاشی‌ها با رنگ و روغن نقاشی شده‌اند» (Texier, 1839: 132). نکته‌ای که «تکسیه» در اختیار ما قرار می‌دهد، رنگ روغنی بودن دیوارنگاره‌هایی است که در دوره صفوی به شیوه آب‌رنگ جسمی شفاف<sup>۱۳</sup> اجرا شده بودند و این حاکی از انجام مداخلاتی توسط نقاشان دوره قاجار بر این دیوارنگاره‌هاست. سرانجام به کتابچه‌ای برمی‌خوریم که شرحی از تعمیرات گذشته را دربردارد: «نقوش چهلستون در ادوار اخیر چندمرتبه مرمت شده‌اند؛ از جمله در دوره «فتحعلی‌شاه» سنه ۱۸۳۰ م.<sup>۱۳</sup> و دوره ظل‌السلطان سنه ۱۸۸۹ م.» (کلوب ایران، ۱۳۱۲: ۴-۵). از این اشارات اندک می‌توان دو شیوه را در مداخلات پیشین دیوارنگاره‌های سالن مرکزی چهلستون در نظر گرفت؛ یکی تعمیرات با افزودن نقاشی جدیدی با رنگ روغن روی سطح اصلی نقاشی و دیگری پوشاندن دیوارنگاره در زیر لایه‌ای گچ. به نظر می‌آید این‌گونه نادیده‌گرفتن خرابی‌ها و پوشاندن آن‌ها با لایه‌ای گچ، روش مرسوم برای رویارویی با دیوارنگاره‌های آسیب‌دیده بود. درباره چهلستون در منابع مختلفی می‌خوانیم که دیوارنگاره‌ها در زیر لایه‌ای گچ مستور شده بودند<sup>۱۴</sup> و بسیاری از آن‌ها اوایل سده معاصر تا اواسط دهه ۱۳۳۰ ه. ش. از زیر گچ خارج شدند (تساویر ۳ تا ۶).<sup>۱۵</sup>



تساویر ۳ تا ۶. دیوارنگاره‌هایی که در دهه‌های ۴۰ تا ۵۰ ه. ش.، از زیر لایه‌های گچ خارج شدند (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۹۲ و ۹۴؛ مرکز اسناد، ۱۳۳۵).

در اوایل سدهٔ معاصر که چهلستون در اختیار قشون مستقل ارتش اصفهان قرار گرفت، به دستور «سرلشکر محمدحسین میرزا فیروز»<sup>۱۶</sup> «درصدد مرمت و پاک‌نمودن گچ‌ها و تکمیل نقاشی‌ها برآمدند» (احتشامی، ۱۳۴۷: ۱۴۰). گزارش تحویل چهلستون از ارکان لشکر به بلدیه (۱۳۱۰ ه.ش.)، ۱۸ عدد دیوارنگاره را برشمرده و بی‌آن‌که شرحی دهد، به ترمیم قسمت‌هایی از اتاق‌ها و ایوان‌ها اشاره کرده‌است (اسماعیلی، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۱). «نیکزاد» که تعداد ۲۴ مینیاتور را در بالای ازاره به‌شمار آورده، در توضیح تعمیراتی که قشون ارتش ترتیب داده بود، می‌نویسد: «در ۱۳۰۷ ه.ش. بدون توجه به طرز و سبک قدیمی آن‌ها تعمیر و روغن مالی شده‌اند» (نیکزاد، ۱۳۳۵: ۶۰). «احتشامی» هم به رنگ‌روغنی بودن دیوارنگاره‌های مورد بحث اشاره کرده‌است (تصویر ۷)، (احتشامی، ۱۳۴۷: ۱۴۰). «پوپ» نیز چنین می‌نویسد: «اغلب نقاشی‌های چهلستون به‌طور خام‌دستانه‌ای دوباره در دههٔ اخیر نقاشی شده‌اند و کیفیت آن‌ها به‌جز در موارد ناچیزی، به‌طور غیرقابل جبرانی از دست رفته‌است» (Katchadourian, 1932: 6).



تصویر ۷. بخشی از سالن مرکزی چهلستون در ۱۳۴۳ ه.ش. و پیش از آغاز دورهٔ جدید مرمت (The AgaKhan Award for Architecture, 1977: 45).

بدین ترتیب به نظر می‌رسد مداخلات به‌صورت نقاشی مجدد با رنگ‌روغن را بتوان به دوگونه طبقه‌بندی کرد؛ یکی افزودن لایه‌ای گچ و اجرای دوبارهٔ نقاشی بر روی دیوارنگاره در دورهٔ قاجار، و دیگری تعمیرات با استفاده از رنگ‌روغن روی دیوارنگاره و بدون افزودن لایه‌ای گچی در اوایل سدهٔ معاصر. گونهٔ دوم، چنین مورد ارزیابی «آندره‌گدار» قرار گرفت: «حدود ده-دوازده سال پیش<sup>۱۷</sup>، به

بهانه تعمیر و مرمت؛ لوحه‌ها را نابود کرده‌اند. این نقاشی‌های دیواری که کم‌رنگ و سبک نقاشی شده‌اند، به‌گونه‌ای نازیبیا و به‌وسیله رنگ‌روغن مرمت شده‌اند و این رنگ به صورت قطعات نازک از دیوار جدا شده است» (گدار، ۱۳۶۵: ۴۳).

### ویژگی‌های تصویری رویه‌های پیشین و نسبت آن‌ها با نگاره‌های اولیه

بررسی پاره‌ای از تصاویر بازمانده و نادری که طی این پژوهش از لابه‌لای برخی منابع استخراج شده<sup>۱۸</sup>، درک شرایط حادث بر دیوارنگاره‌ها در اثر تعمیرات سنتی و تحلیل برخی وجوه رویه‌های پیشین و دیدگاه‌های موجود در پس آن‌ها را، امکان‌پذیر خواهد کرد (جدول ۱). بارزترین نکته برگرفته از مقایسه تصاویر، پای‌بندی مداخلات پیشین به درون مایه اولیه نگاره می‌باشد. چنان‌چه مجالس از بزم و شکار گرفته تا لمیدن در باغ و دل‌دادگی، در قالب همان ترکیب‌بندی اولیه؛ بازنگاری شده بودند. پیکره‌ها که همسان با نگاره اصلی جانمایی شده‌اند، نمایانگر جامگان و پیچ‌وتاب و حالاتی مشابه با نگاره اصلی می‌باشند. چشم‌انداز طبیعت همانند: صخره‌ها، درختان و اشیاء فرعی همچون: مخده، قالیچه، صراحی و جام و جز این‌ها، و همچنین چیدمان آن‌ها نیز مشابه اولیه به‌تصویر کشیده شده بود.









چنین پای‌بندی به درون مایه و عناصر تصویری اولیه، فاقد ظرافت طراحی و رنگ‌گزینی‌های درخشان اولیه بود؛ اگرچه در تعمیرات منسوب به اساتیدی همچون «میرزا آقاامای»، که نشانه‌هایی از سبک وی همانند چهره و اندامی فریه‌گون<sup>۱۹</sup> را دربرداشت (جدول ۱، دیوارنگاره ۵)، می‌توان شاهد اجرای استادانه‌ای بود. به‌نظر می‌آید بتوان با استفاده از برخی کپی‌های به‌جای مانده، فرصت بهتری برای بررسی یافت (جدول ۲). چنان‌که «فلور» به بازسازی و کپی‌سازی نقاشی‌های قدیمی‌تر اشاره کرده است<sup>۲۰</sup> و «بروگش» (۱۸۸۶ م. ۱۲۶۵ ه. ش.) از تولید کپی‌های متعددی با موضوع دیوارنگاره‌های چهلمستون سخن گفته است (بروگش، ۱۳۷۴: ۲۱۱). کپی‌سازی در شهری چون اصفهان و باوجود سنت‌ها و نسل زنده‌ای از هنرمندان، امری رایج بود و تا اوایل سده معاصر پابرجا بود (همایی، ۱۳۷۵: ۳۲۲-۳۲۳).

رونمایی‌های موجود از دیوارنگاره‌های سالن مرکزی چهلمستون نیز دلالت بر تعمیراتی با شباهت زیاد درون مایه، ترکیب‌بندی، پیکره‌ها، چشم‌انداز طبیعت و اشیاء و تا حدزیادی جزئیات نسبت به نگاره اصلی دارند؛ به‌رغم چنین شباهت‌هایی، اختلاف در چهره‌نگاری نسبت به نگاره‌های اصلی در چنین مداخلاتی نباید نادیده گرفته شود. بازخورد ویژگی‌های ایرانی در چهره‌ها که غالباً بیضی‌وار نمایانده شده‌اند، را می‌توان در چشمانی که گاه نگاهی خیره دارند، تشخیص داد. نحوه ارائه و پرداخت جامه‌ها نیز باوجود تبعیت از همان فرم اولیه، دارای تفاوت‌هایی می‌باشد. سایه‌پردازی و اجرای چین و شکن بیشتر، حس ژرفای بیشتری را در البسه نسبت به نگاره‌های اولیه، ایجاد می‌کرد؛ اگرچه غیر از این، چندان نشانی از ترفندهای سه‌بعدنمایی، آن‌چنان‌که در فرنگی‌سازی باب شده بود، در این دست رویه‌ها به چشم نمی‌خورد.

ازسوی دیگر، استفاده از رنگ‌روغن در اجرای مجدد دیوارنگاره‌ها به روال معمول تصویرگران زمانه تعمیر چندان عجیب نیست، چنانچه فلور می‌نویسد: «همه هنرمندان دوره قاجار با طیف وسیعی از مواد و ابزار روبه‌رو بودند و خود را به آن‌چه مورخین هنری اکنون معتبرترین تکنیک‌ها و وسایل می‌دانند، محدود نمی‌ساختند» (فلور، ۱۳۹۴: ۳۹)<sup>۲۲</sup>.

اجرای نقاشی جدیدی با رنگ و روغن رویه‌ای در تعمیر دیوارنگاره‌ها بود که به سبک‌وسایق نقاشی زمانه نیز اشاره داشت. این تعمیرات، اگرچه در صحنه‌سازی‌ها و بیشتر جزئیات موافق نگاره‌های اولیه بودند، اما نسبت به برخی سنت‌های تصویری نگاره‌های اولیه، ازجمله چهره‌نگاری مغولی<sup>۲۳</sup> و جامگان دو بُعدی و کاربست رنگ‌های درخشان تمپرا، اقبالی نشان نداده و بر سنت‌های

جدول ۱. تطبیق مداخلات تعمیری در برخی دیوارنگاره‌های تمپرای سالن مرکزی چهلستون با وضعیت اولیه آن‌ها (نگارندگان، ۱۳۹۹).

تصویر همان دیوارنگاره‌ها پس از زدودن مداخلات پیشین	مداخلات تعمیری در دیوارنگاره‌های کوچک سالن مرکزی چهلستون	ردیف
 <p>(پهشادحسینی)</p>	 <p>(www.collections.lib.uwm.edu)</p>	دیوارنگاره شماره ۱
 <p>(www.Islamoriente.com)</p>	 <p>(www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930)</p>	دیوارنگاره شماره ۲
 <p>(www.Islamoriente.com)</p>	 <p>(www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930)</p>	دیوارنگاره شماره ۳
 <p>(www.Islamoriente.com)</p>	 <p>(www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930)</p>	دیوارنگاره شماره ۴

آقاجانی و جوانی بازسازی سمت راست نگاره را به دست جواد رستم شیرازی می‌دانند و می‌نویسند لایهٔ ورنی اکسید شده در قسمت صورت باقی نگاه داشته شده است (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۳).





(www.Islamorient.com)



(www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930)

آقاجانی و جوانی معتقدند نگاره توسط حاج میرزا آقا امامی به سبک قاجاریه و پس از افزودن لایه‌ای گچ، نقاشی شده است (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۲).

دیوارنگاره شماره ۵



(بهشاد حسینی)



(نیکزاد، ۱۳۳۵: ۷۱)

دیوارنگاره شماره ۶



(بهشاد حسینی)



(www.collections.lib.uwm.edu)

دیوارنگاره شماره ۷



(www.Islamorient.com)



بخشی از نگاره (مرکز اسناد، بی تا)

دیوارنگاره شماره ۸



(بهشادحسینی)



(نیکزاد، ۱۳۳۵: ۷۷)

جدول ۲. مقایسه‌ی تطبیقی کپی‌های تهیه‌شده و نمونه‌های اصلی (نگارندگان، ۱۳۹۹).

دیوارنگاره اولیه	کپی‌های دیوارنگاره‌های چهلستون یا تصویر تهیه‌شده از دیوارنگاره با تعمیرات پیشین	کپی‌های دیوارنگاره‌های چهلستون
<p>(بهشاد حسینی)</p> <p>نگاره به‌دست حاج میرزا آقاامامی و به‌شیوه و اسلوب نقاشی دوره قاجاریه بازسازی شده است (آقاچانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۶۳).</p>	<p>(Unesco, 1957)</p>	<p>(<a href="httpswww.worthpoint.com">httpswww.worthpoint.com</a>)</p>
<p>(Islamoriente.com)</p> <p>نگاره اصلی پس‌از زدودن لایه‌های افزوده‌شده با حلال‌های شیمیایی از روی رنگ‌های اصلی (آقاچانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۵).</p>	<p>(Unesco, 1957)</p>	<p>(<a href="httpswww.worthpoint.com">httpswww.worthpoint.com</a>)</p>
<p>نگاره اولیه پس‌از بازیابی سطوح اصلی-دیوارنگاره ۲ از جدول ۱</p> <p>(Islamoriente.com)</p>	<p>تصویر دیوارنگاره چهلستون در ۹-۱۳۰۸ ه.ش.</p> <p>(Stelling-Michaud &amp; Daridan, 1929-1930)</p>	<p>(Unesco, 1957)</p>







<p>نگاره اولیه پس از بازیابی سطوح اصلی و زدودن تعمیرات (بهشادحسینی)</p>	<p>تصویر دیوارنگاره چهلستون در ۱۳۳۵ - دیوارنگاره ۹ از جدول ۱ (نیکزاد، ۱۳۳۵).</p>	<p>(bay.com)</p>
<p>نگاره اولیه پس از بازیابی سطوح اصلی و زدودن تعمیرات (بهشادحسینی)</p>	<p>تصویر دیوارنگاره چهلستون در ۱۳۴۶ ه.ش. دیوارنگاره ۷ از جدول ۱ (collections.lib.uwm.edu)</p>	<p>طرحی از دیوارنگاره‌های در چهلستون<sup>۲۱</sup> در ۱۳۳۹ ه.ش. (Laurens, 1860)</p>
<p>نگاره اولیه پس از بازیابی سطوح اصلی و زدودن تعمیرات، دیوارنگاره ۸ از جدول ۱ (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۷).</p>	<p>تصویر دیوارنگاره (گزارش‌های مرکز اسناد)</p>	<p>(Unesco, 1957)</p>
	<p>(ebay.com)</p>	

تصویری زمانه تعمیر استوار بودند؛ بدین طریق، بازنگاری از دیوارنگاره‌های اولیه واجد تناظری یک‌به‌یک با نگاره اولیه نبود؛ چراکه ضمن برخورداری از عناصر تصویری اولیه، بیاناتی متفاوت از سوی هنرمند عهده‌دار تعمیر را به نمایش می‌گذاشتند.

### نسبت تعمیرات پیشین با جریان‌های هنری زمانه تعمیرات

برآیند هم‌سویی با نگاره اولیه و هم‌آمیزی آن با برخی ویژگی‌های ملهم از عصر تعمیرات، بازنگاری‌هایی بود که اگرچه نشانی از ظرافت اولیه را دربر نداشتند، اما مبین تحولات و تداوماتی از یک سنت هنری تا زمانه تعمیرات بودند. به‌رغم شکل‌گیری مشرب دنیای نو در دوره قاجار و کشاکش تجدد و سنت در تمامی زمینه‌ها، از جمله نقاشی، معیارهای کهن همچنان سیطره داشت. سبک فرنگی‌سازی که در حقیقت کاربرد آمیزه‌ای از عناصر فرنگی و ایرانی در نقاشی بود را هنرمندانی تحت تعلیم ناتورالیسم اروپایی از دوره شاه عباس دوم، رواج دادند (آژند، ۱۳۹۳: ۴۰). چنین تجدیدی به دوره قاجار رسید و در نقاشی انعکاس یافت. تداوم و پیوستگی شیوه‌های گذشته و تأثیرپذیری از شیوه‌های اروپایی منجر به آفرینش آثاری دورگه و با ماهیت التقاطی شد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۴۷). در این میان «مجمع‌الصنایع»<sup>۲۴</sup> به‌عنوان مرکزی برای تربیت صنعت‌گران داخلی و تشویق اهل هنر و احیای صنایع وطنی، جانی تازه به سنت‌های ایرانی داد و بستری برای نگارگری مهیا کرد (ذکاء،

جدول ۳. مقایسه تطبیقی کپیه‌های سرکیس خاچاتوریان و نگاره‌های اصلی (نگارندگان، ۱۳۹۹).

دیوارنگاره اصلی	کپیه‌های سرکیس خاچاتوریان
	
(Islamoriente.com)	(Katchadourian, 1932: p.100)
	
(Islamoriente.com)	(Katchadourian, 1932: p.103)
	
(آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۹۶)	(Katchadourian, 1932: p.120)

۱۳۴۲: ۲۳). دور دوم فعالیت‌های مجمع‌الصنایع هم آخرین رمق دست‌ساخته‌های ایرانی در برابر فشار مخرب تولیدات صنعتی غرب بود (یوسفی‌فر، ۱۳۹۰: ۵۸). حضور استادانی که به‌وسیلهٔ اجدادشان میراث‌دار این سنت‌ها بودند، به‌ویژه از اصفهان، همچون «میرزا رضی‌الدین طالقانی (صنیع همایون)»، «میرزا آقامامی»، «حسین بهزاد» و «هادی تجویدی»؛ و همچنین افرادی که در پی خرید و فروش نسخ قدیمی بودند؛ زمینه‌ساز ایجاد توجهاتی به نگارگری سنتی گردید. سفارش‌ها برای تولید و کپی نسخ قدیمی، در پی فقدان نسخه‌های اصلی، نقاشان را بر آن داشت تا با نگارگری سنتی کسب درآمد داشته باشند. در این میان افرادی همچون میرزا آقامامی و یا حسین بهزاد به کپی‌سازی آثار قدیمی می‌پرداخته و از این راه امرار معاش می‌کردند و از این طریق برخی شیوه‌ها و تکنیک‌ها، توسط هنرمندان بازشناخته شد و حیاتی دوباره یافت (پاشازانوس، ۱۳۹۱: ۱۷). با این همه، از این حقیقت به‌سختی می‌توان چشم پوشید که چه بسا مطالعهٔ دیوارنگاره‌های تاریخی، به‌ویژه در عمارات صفوی اصفهان و تعمیرات آن نیز در تداوم حیات نگارگری سنتی مؤثر بود. در میان هنرمندان مجمع‌الصنایع، میرزا آقامامی به توصیهٔ میرزارضی صنیع‌همایون طالقانی برای تعمیر مینیاتورهای کهنهٔ دورهٔ صفوی، به اصفهان برگشت و کارگاهی تهیه کرد و آثاری را در این کارگاه آفرید یا بازآفرینی کرد. «ادیب برومند» نیز معتقد است میرزا آقامامی در تعمیر و تکمیل مجموعه‌ای از نقاشی‌های «رضا عباسی» نقش مؤثری داشت.

دیگر آن‌که در عصر ناصری و در پی تأسیس مدارس جدید هنری، تقلید از نقاشی غربی، به برنامهٔ اصلی آموزش نقاشی بدل شد، این رویکرد در دهه‌های بعد با ظهور «کمال‌الملک» نفوذ بیشتری یافت (محمدی‌وکیل و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۷: ۲۷ و ۳۱). با این همه، اصفهان هنوز میراث‌دار سنت‌ها بود و همچنان هنرمندانی داشت که به روش‌های سنتی نقاشی می‌کردند؛ اما غالباً نقاشی در آن زمان در خدمت قلمدان و امثال آن بود و البته عاری از ویژگی‌های خلاقه بود؛ بنابراین اگر در این میان دیوارنگاره‌ای به سبک و سیاق نگارگری سنتی اجرا می‌شد، همان تعمیرات و یا به عبارتی بازنگاری‌هایی بود که نقاشانی چون میرزا آقامامی در چهلستون اجرا می‌کردند. تعمیراتی با بازنمایی درون‌مایه، ترکیب‌بندی و عناصر تصویری نگارهٔ اصلی و تفاوت‌هایی در ارائهٔ برخی ویژگی‌ها، در بحبوحهٔ سبک التقاطی قاجار، و سپس وانهادن میثاق‌های گذشته و رواج معیارهای نقاشی اروپایی، به‌نوعی بازآوری مضامین و ویژگی‌های نگارگری سنتی آن‌هم در قالب دیوارنگاره بود. ضمن این‌که هنرمند عهده‌دار تعمیر با افزودن بیانات هنری مختص زمانهٔ خویش، نیازهای ویژهٔ زیباشناسی عصر خود را جانشین بیان دورهٔ گذشته می‌نمود. میرزا آقامامی را هنرمندی می‌دانند که در احیای سنت کهن نگارگری مساعی زیادی نمود، وی به‌همراه «حسین حاج مصورالملکی» و بعدتر «جواد رستم‌شیرازی»، پیشروان نگارگری جدید در اصفهان بودند که هر یک در تعمیرات دیوارنگاره‌های چهلستون سهمی داشتند.

### تبیین سنت تعمیرات پیشین در دیوارنگاره‌های مورد بحث

تعمیرات پیشین در جامعه‌ای دارای پیوندهای ناگسستنی با سنت‌های گذشته، جریان داشت که هنرمند صنعت خویش را چونان کشف و تجلی معنا تلقی می‌کرد. رهیافت‌های هنرمند عهده‌دار تعمیر و زیرساخت‌های ذهنی وی که مبتنی بر مبانی معرفتی او بود در نحوهٔ رویارویی و سپس تعمیر دیوارنگاره سهم زیادی داشت. غایت هنرمند، استمرار کیفیت معنوی در اثری بود که او عهده‌دار تعمیرش بود، با توسل به همان کارکردهایی که هنر سنتی در اختیار او قرار داده بود. چنین تعمیراتی در دیوارنگاره‌های مورد بحث، مختصاتی نظیر بازنگاری‌هایی رقم می‌زد که ضمن برخورداری از عناصر تصویری و شباهت‌هایی کلی با دیوارنگارهٔ اصلی، واجد بیاناتی متفاوت از سوی هنرمند عهده‌دار تعمیر نسبت به دیوارنگارهٔ اصلی بود.

در نگارگری ایرانی، هنرمند همواره به دنبال وجه تشبیهی خداوند بود و چون تشبیه فقط از طریق خیال میسر بود، هنرمند پیوسته عالم مثال یا خیال را بازنمایانده است (پازوکی، ۱۳۸۸: ۸۶-۸۴). حتی در مواجهه با الگوهای تصویری غربی، می‌توان شاهد تداوم برخی سنت‌های تصویری پیشین در روش‌های التقاطی آن زمان بود؛ به‌ویژه در اصفهان سنت‌های پیشین همچنان تداوم داشت. بدیهی است در چنین فضایی نمی‌توان در انتظار تناظری یک‌به‌یک با نگاره‌های اولیه در قالب تعمیرات بود؛ چراکه اساتید تعمیر همچنان دارای باورهای کهن و الگوهای برگرفته از عالم مثال بودند و به جای تقلید صرف از عالم خارج همواره در مقام تخیل یا تشبیه آن بودند. می‌توان پنداشت که این قبیل تعمیرات در تقلید و توأم با دخل و تصرف، به‌گونه‌ای محاکات<sup>۲۵</sup> از نگاره‌های اولیه بود. اندیشمندان مسلمان بر این باور بودند که محاکات نه به معنای تقلید صرف، بلکه به مفهوم بازآفرینی است؛ چنان‌که حکمای شرقی همچون «فارابی»، به دخل و تصرف هنرمند باور داشتند؛ محاکات را تخیل می‌دانستند و هنر را تناظر محض و هنرمند را کپی‌بردار بر نمی‌شمردند (بازرگان، ۱۳۹۷: ۱۹). از منظر «ابن سینا» محاکات ارائه کردن همانندی از شیء بود، با رعایت تباین و دوگانگی میان آن دو، به‌گونه‌ای که سبب تعجب و درپی آن التذاذ مخاطب شود (همان: ۲۰ و ۲۱). در نگاه «خواجه نصیرالدین توسی» محاکات عین آن چه روایت می‌شود، نبود؛ بلکه ارائه تصویری از آن معنا بود؛ چنان‌چه محاکات هم ریشه در موجود خارجی داشت، و هم از نفس حکایت‌گر و ابزار و فنون تأثیر می‌پذیرفت (کرم‌اللهی و حسنی، ۱۳۹۶: ۴۹). بر این اساس محاکات در تعمیرات پیشین نیز گونه‌ای بازنمایی<sup>۲۶</sup> از نگاره اولیه بود، که از طریق امیال، افکار و ایدئولوژی هنرمند، ظهور می‌یافت<sup>۲۷</sup>. نگاهی به آموزش سنتی هنر و رجوع به عرصه خوشنویسی که دارای سنتی قوی در مکتوب‌کردن آداب فراگیری هنر است و بر اهمیت مشق‌کردن در رسالت هنری و معنوی تأکید بسیاری دارد (روان‌جو، ۱۳۹۴: ۵۶)؛ می‌تواند به درکی بهتر بیانجامد. در خوشنویسی مداومت بر مشق، با سه هدف فراگیری سواد بصری و تجربه قلمی و پرورش خلاقیت، هنرمند را منزل‌به‌منزل به مقام استادی می‌رساند. از میرزا آقاامامی نیز نقل می‌شود: «از زمانی که من به معجزات هنری به‌کاررفته در نقاشی‌ها و طراحی‌های در عمارات صفوی آشنا و روزبه‌روز فریفته‌تر شدم، در رشته قدیمی سازی افتادم و از برکت عمارات کم‌کم به مقام استادی رسیدم. این دوره مرا به عالمی تازه سوق داد» (همایی، ۱۳۷۵: ۳۲۲-۳۲۳). توصیه میرزارضی صنیع‌همایون طالقانی، به وی جهت تعمیر مینیاتورهای کهنه دوره صفوی، در مقام دعوت به مشقی نظری و دیداری از شاهکارهای بی‌بدیل استادان متقدم بود، تا درصد احیای آن‌ها برآید. در فراگیری سنتی دقایق هنر، سرمشق‌گیری و حضور در ساحت هنری استادان متقدم، مجالی برای مشق دیداری و غورکردن در آداب هنری ایشان، فراهم می‌نمود. پس از مشق نظری، به دنبال سفارشی از سوی خانمی انگلیسی، میرزا آقاامامی در مقام مشقی قلمی، به نقشه‌برداری آن‌چه که از سرمشق اساتید کهنه پیش‌رو داشت در دیوارنگاره‌های عمارات صفوی اصفهان مبادرت ورزید. مقام استادی که میرزا آقاامامی از آن سخن می‌گوید در آداب فراگیری هنر سنتی به مثابه اعتباریافتن در پیشگاه استادان پیشین است؛ به‌ویژه در زمانه‌ای که سنت پیروی از سرمشق نقاشان قدیم ایران روبه فراموشی می‌رفت (محمدی‌وکیل و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۷: ۲۷). از آن پس، وی عرصه‌ای را برای مشق خیالی یافت تا با تصرفاتی که داشت و دستی‌پرورده و ذهنی‌روشن، به تعمیر و بازنگاری نگاره‌های اساتید سلف خود بپردازد؛ چنین مراتبی را در مشق اساتید تعمیر همچون میرزا آقاامامی، می‌توان همچون بارقه‌هایی روشن در سنت تعالیم فنون هنری پنداشت<sup>۲۸</sup>.

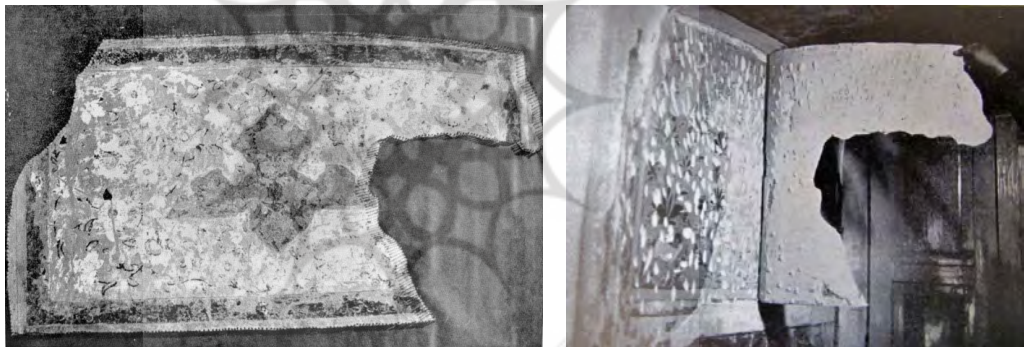
### رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌ها

موسسه ایتالیایی شرق میانه و دور (ایزمئو)<sup>۲۹</sup>، از مشاوران سازمان ملی حفاظت آثار باستانی در دهه

۱۳۴۰ ه.ش. بود. این مؤسسه نظارت و هدایت فعالیت‌های حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها را با همکاری مؤسسه مرکزی مرمت رُم و به‌ویژه «پائولو مورا»<sup>۳۰</sup> پیش‌برد. مورا حفاظت‌گر ارشد مؤسسه مرکزی رُم بود که به‌همرا «لائورا مورا»<sup>۳۱</sup> و «پل فیلیپو»<sup>۳۲</sup> کرسی حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری را در مؤسسه مرمت مرکزی رُم هدایت می‌کردند. آن‌ها همواره به‌دنبال مفاهیم و شیوه‌هایی بودند که به‌طور بنیادین با نظریه مرمت «چزاره براندی»<sup>۳۳</sup> در ارتباط بود.

### رویکردها در قبال تعمیرات پیشین

پائولو مورا مداخلات پیشین دیوارنگاره‌ها در چهلستون را در گزارشی برای ایزمئو چنین ارزیابی‌کرده: «این نقاشی‌ها حتی اگر از لحاظ هنری حائز توجه نباشند؛ از نظر تاریخی مورد توجه هستند» (Zander, 1964: 326). وی می‌افزاید: «از نظر تئوری و به‌ویژه اگر آن‌ها نقاشی‌هایی با ابعاد کوچک باشند، می‌توان جدا کردن لایه‌های متفاوت از یکدیگر را مطرح کرد؛ عملیاتی که غالباً در مؤسسه مرکزی مرمت رُم هم انجام می‌شد» (تصویر ۸)، (Zander, 1964: 326). مورا بارها بر مستندسازی همه جزئیات و نمایش لایه‌های جدا شده، تأکید کرده، ولی دقیقاً مشخص نیست که چه بر سر لایه‌های جدا شده از روی دیوارنگاره‌های اولیه آمده است؛ اگرچه رنگ‌های تعمیراتی که مستقیماً روی دیوارنگاره اولیه اجرا شده بودند، تحت عنوان «رنگ‌های اضافی» و یا «لایه‌های تعمیرات قدیمی ناصحیح» زدوده شد (ایزمئو، بی‌تا).



تصویر ۸. نمونه‌ای از جداسازی لایه نقاشی رویی از دیوارنگاره قدیمی‌تر (Zander, 1964: 382).

توصیه مورا مبنی بر این‌که «بایستی نقاشی‌های بعدی از روی نقاشی‌های قدیمی پاک شود و قسمت‌هایی که این کار مقدور نیست همان نقاشی‌های متأخر حفظ شود» (ایزمئو، بی‌تا)، نشانگر دیدگاه ایزمئو نسبت به پاک‌سازی لایه تعمیرات پیشین است<sup>۳۵</sup>؛ اگرچه در عمل نیز به‌ندرت پس از مواجهه با عدم تداوم لایه تصویری اولیه، به باقی‌گذارن تعمیرات، بسنده کرده‌اند. بدین‌گونه گروه ایزمئو جداسازی نقاشی رویی و قرارگیری آن روی محمل جدید را به‌عنوان راه‌حلی برای نقاشی‌هایی که مجدداً بر روی لایه جدیدی از گچ اجرا شده بودند، برگزید. در انتخاب چنین رویکردی، گروه ایزمئو بر این باور بود که لایه قدیمی‌تر که «بیانگر ارزش بیشتری است» باید آزاد شود؛ زیرا «شایسته نمودارشدن می‌باشد» (زاند، ۱۳۹۶: ۳۷۵)<sup>۳۶</sup>.

بازیابی لایه‌های کهن‌تر تزئینات و دیوارنگاره‌ها را باید به‌عنوان یکی از رویکردهای اصلی ایزمئو برشمرد؛ چنان‌که با جداسازی لایه‌های نقاشی رویین، به سبک یکپارچه‌ای از دیوارنگاره‌های اولیه دست‌یافتند و به‌ندرت شواهدی از تعمیرات متأخر، بر روی دیوارنگاره‌های باز یافته، باقی‌گذارند (تصویر ۹). همان‌گونه که تصریح کرده‌اند: «بازگرداندن و اعاده هویت صفوی به معماری و دیوارنگاره‌های چهلستون به‌عنوان یکی از اهداف اصلی در رویکردهای حفاظت و مرمت این



تصویر ۹. از معدود دیوارنگاره‌ها که شواهدی از تعمیرات منسوب به میرزا آقاامامی را در بخش‌هایی که فاقد لایه تصویری نگاره اولیه است، دربر دارد (نگارندگان، ۱۳۹۹).

عمارت بود» (Aga Khan Award for Architecture, 1977)، غالب تعمیرات و مداخلات پیشین توسط این گروه از میان برداشته شد.

### بازسازی و مرمت هم‌ساز در دیوارنگاره‌ها

جداسازی یا زدودن لایه‌های متعدد مداخلات و بازیابی لایه‌های کهن‌تر، سطوح دیوارنگاره‌ها را با کمبودهایی مواجه ساخت؛ به طوری که لازم بود رویکردی اتخاذ گردد تا بتوان به هماهنگی جامعی در سطوح دست‌یافت و آشفتگی ناشی از کمبود در دیوارنگاره را از طریق جلوگیری از تداخل کمبود با تصویر، کاهش داد<sup>۳۷</sup>. روش‌های ایزمئو برای هم‌گون‌سازی قسمت‌هایی از نگاره‌های چهلستون که دچار کمبود شده بودند، در پیوند با دو مقوله حفظ اصالت تاریخی و یکپارچگی هنری اثر بود. نوع کمبود و چگونگی آن براساس موضع و اندازه و عمق نفوذ آن‌ها در لایه رنگ یا آستری زیرین، تعیین‌کننده گونه‌ی مداخله بود و نحوه بازسازی بخش‌های کمبود نقاشی را یگانگی بالقوه نقاشی پیرامونی آن‌ها توجیه می‌کرد. مورا گزارش کرده: «در حالت خاص نقاشی‌های چهلستون، با توجه به ظرافت کار اصلی، موزون‌سازی‌های رنگی<sup>۳۸</sup> با استفاده از آب‌رنگ و به روش هاشورهای عمودی در قالب خطوط نازک انجام شد» (تصاویر ۱۰ تا ۱۲)، (زاندرا، ۱۳۹۶: ۳۷۸)؛ روشی که به عقیده وی و همکارانش در موسسه مرکزی مرمت مطلوب‌ترین رویکرد سنجش‌گرانه بود<sup>۳۹</sup>. بدین ترتیب، گروه ایزمئو با ایجاد سامانه‌ای قابل تشخیص از افزوده‌های مرمتی جدید و متمایز با بخش‌های قدیمی، به زعم خویش ضمن برقراری یکپارچگی زیبایی‌شناختی، از جعل‌سازی تاریخی و گمراه‌کننده بودن عملیات مرمتی، دوری کردند (تصاویر ۱۳ تا ۱۵).

### مبانی رویکردهای جدید و وجوه افتراق با رویه‌های پیشین

رویه‌های پیشین تعمیرات، دیوارنگاره‌ها را چنان دستخوش تغییرات و مداخلات کرده بود که به‌ویژه





تصاویر ۱۰ تا ۱۲: هم‌سان‌سازی تصویری با هاشورزنی (بهشاد حسینی).



تصاویر ۱۳ تا ۱۵: ایجاد سطوح گچی متخلخل و عقب‌تر از سطح اصلی و هم‌سان‌سازی تصویری با اجرای رنگی یک‌دست (بهشاد حسینی).

با ورود دیدگاه‌های جدید این رویه‌ها مردود به‌شمار می‌آید. امروزه رویه‌های پیشین به دلیل شکاف میان جوامع امروزی و سنتی دور از ذهن به نظر می‌رسند؛ اما تجربه‌های تعمیرات سنتی در گذشته نمونه‌های بسیاری از این دست رویه‌ها را رقم می‌زد. همچنین بخشی از ارزش‌های میراث در جوامع سنتی حتی با وقوف بر زمینه‌های بروز سنت تعمیرات بازشناخته می‌شوند. در تفکر غربی هم‌اندیشمندی چون «بندتو کروچه» نیز بر این باور بودند که سرشت نسبی هر کار مرمتی همواره با محیط فرهنگی‌ای که در آن انجام می‌شود، مشخص می‌شود. متفکران جریانات نوین نیز همواره تأکید می‌کنند که حذف الحاقات افزوده شده بر اصل اثر، نیازمند رویکردی سنجش‌گرانه و تضمینی موجه است (یوکیلهتو، ۱۳۹۴: ۳۱۷؛ استنلی پرایس، ۱۳۹۵: ۳۶۱ و ۴۸۰). به‌زعم «براندی» حفاظت از الحاقاتِ کارهنری از آنجاکه بخشی از تاریخ به‌شمار می‌آیند، یک قاعده است، اما جداسازی از آنجاکه منجر به انکار و انهدام فرآیندی تاریخی می‌شود، یک استثنا است (استنلی پرایس، ۱۳۹۵: ۳۱۶). به‌دشواری می‌توان تعمیرات پیشین که به‌مثابه نشانه‌هایی از گذر زمان در اثر بودند را نادیده گرفت؛ به‌ویژه که نمایانگر تحولات و تداوم از یک سنت هنری تا زمانه تعمیرات بودند و از منظر چگونگی گذر زمان بر اثر فرهنگی، نیز حایز اهمیت بودند. چنین رویکردهایی، نظرگاه‌های پیشین نسبت به اثر و پیشینه‌ای جدایی‌ناپذیر از میراث را دربر می‌گرفتند که در ارزیابی همه‌جانبه و سنجش‌گرانه آن مؤثرند<sup>۴</sup>؛ بدین ترتیب، به‌نظرمی‌رسد ارزیابی همه‌جانبه و سنجش‌گرانه‌ای لازم بود تا مداخلات و تحولات رخ داده بر دیوارنگاره‌ها، و زیرساخت‌های فکری مرتبط با آن‌ها را مورد تتبع قرار داده؛ و سپس با کسب شناختی ژرف و هم‌زمان تفسیر باریک‌بینانه‌ای از اصول، رویکردهای مطلوبی اتخاذ می‌شود. تحولات رخ داده در اثر، در بسیاری جوامع، فرآیندهایی مبتنی بر ارزش هستند و همواره مطلوب است که رویکردهای مرمتی از پیوستگی

نزدیکی با رهیافت‌های فرهنگی و نظری در هر جامعه، سود ببرد. در چنین شرایطی شاید رویکردی میانه‌تر همچون حفظ هم‌جواری لایه‌های دیوارنگاره‌های اصلی صفوی، و تعمیرات سنتی (در بخش‌هایی که فاقد لایه تصویری نگاره اولیه بود)؛ می‌توانست مؤثر باشد. تطابق تعمیرات پیشین با نگاره‌های اولیه در بسیاری موارد نشانگر امکان اتخاذ رویکرد هم‌جواری لایه‌ها و حفظ لایه تعمیرات پیشین است؛ هرچندکه دیدگاه‌های زیباشناسانه نوین در صورت‌بخشی رویکردهای مرمت با چنین نتیجه‌ای چندان موضوعیت نمی‌یافت؛ اگرچه باید خاطر نشان ساخت که زیبایی‌شناسی موردانتظار در جریان‌ات نوین حفاظت و مرمت رو به سوی ذهن‌گرایی داشته و مبتنی بر اصالت دادن به سوژه یا به عبارتی انسان است. کانون اصلی نگرش ذهن‌گرای زیباشناسانه غربی، نبوغ، سلیقه یا طبع<sup>۴۱</sup> است که سوئی معنایی ندارد و هنر را برای هنر و زیبا را به معنای مطبوع و لذت‌بخش می‌داند (پازوکی، ۱۳۸۸: ۴۲ و ۴۳)، و منجر به آثاری می‌شود که آغشته به تمایلات زیبایی‌شناختی و احساسی هنرمند است. به تبعیت از این دیدگاه، توجه به نیت اصلی هنرمند، و سوژه‌مداری، در بسیاری از رویکردهای حفاظت و مرمتی جایگاه خاصی یافت؛ چنان‌که براندی، ویژگی کار هنری را در هنری بودن آن می‌داند و مقولات زیباشناختی نظریه خویش را که در اتخاذ رویکردهای گروه ایزمئو تأثیرگذار بود؛ بر مبنای تجارب روان‌شناسی گشتالت و ارزیابی بصری اثر مطرح می‌کرد.

در مقابل در جامعه سنتی ایران تا اواخر دوره قاجار، تمام هنرمندان اهل طریقت بودند؛ چراکه پیشه آن‌ها در حقیقت بخشی از برنامه تربیت معنوی آن‌ها بود و هنرمند از طریق تعمیر، مراحل سلوک خویش را به سوی معرفت طی می‌کرد. هنر وقتی نمایان می‌شد که هنرمند در سلوک معنوی خویش دل از زنگار و نقش پاک‌کرده و پذیرای صور شده و صورت‌ها را منعکس کند (پازوکی، ۱۳۸۸: ۷۱)؛ بدین‌سان به جای قصد اولیه هنرمند، نیستی و بی‌هنری در برابر منشأ اصلی هنر مطرح می‌شود، تا بدان‌جاکه دو مفهوم کلیدی حسن و تجلی بر سازنده زیبایی در مبانی حکمی ایران بوده‌اند؛ بدین‌سان که تحقق زیبایی بر مبنای تجلی حقیقت است<sup>۴۲</sup>. در این تلقی برای هنرمندی که گام در طلب معنا نهاده، تجلی رخ داده و او آن را با ذوق که همانا ادراک معانی است، اظهار می‌نماید. با این‌همه همواره صورت مناسبی را برای معانی والای خود برمی‌گزید. بدیهی است از رهگذر چنین نگرشی، تعمیرات سنتی نیز به جای توجه صرف به معیارهای زیباشناسانه ظاهری، از خصلتی معناگرایانه برخوردار بود.

افزون بر رهیافت‌های زیباشناسانه، تأکید بر اصالت مندی تاریخی، مقوله دیگری در جریان‌ات نوین حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها، و وجه افتراق دیگری با رویه‌های پیشین بود. امروزه بازنگاری‌های رخ داده در قالب تعمیرات پیشین توصیه نمی‌شود و چنین رویکردهایی مردود به شمار می‌آیند. «فیلیپو» باور داشت آن‌چه تفاوت بین مرمت‌کار یا حفاظت‌گر و استادکار سنتی را مشخص می‌کند، شیوه اجرای مداخله نوین است، بی‌آن‌که جعل رخ دهد (استنلی پرایس، ۱۳۹۵: ۳۵۹). این دیدگاه در پی گسست جوامع غربی از گذشته و شکل‌گیری آگاهی تاریخی به وجود آمد، و فرآیند آفرینش مجدد را منع می‌کرد. تاریخ‌نگاری که در قرن هفدهم در اروپا نضج‌گرفت، شناخت پدیده‌ها را منوط به شناخت زمینه تاریخی آن‌ها می‌دانست. در مقابل در جوامع سنتی ماهیت پدیده‌ها مستقل از ظهور آن‌ها در زمان و مکان (پازوکی، ۱۳۸۳: ۷-۵) و دارای شئون معنایی است؛ بنابراین از منظر تاریخی گری قابل فهم نیست. تاریخی‌گری وابسته به امور مادی است و ذات و ماهیت امور را نادیده می‌گیرد<sup>۴۳</sup>.

گروه ایزمئو اذعان کرده است، علاوه بر اعمال مفاد «منشور ونیز» (۱۹۶۴ م.) در رویکردها، سبک ایتالیایی مرمت نیز یکی از الگوهای عملی آن‌ها بوده است (The AgaKhan Award for Architecture, 1977). نتیجه رویکردهای نوین در ارج‌گذاری به دو مقوله اصالت تاریخی و وحدت زیباشناسانه هنری، اولویت در ارائه افزوده‌های مرمتی با تمایزی مشخص نسبت به نگاره اولیه بود تا باقی‌گذاران لایه‌های تعمیرات سنتی. بدیهی است در این دیدگاه ارزش‌های بصری و وجوه

اصالت تاریخی اثر سهم زیادی از اهمیت می‌گرفتند، اما فهم حقیقت معنایی اثر با حرکت پویایی که در طول تاریخ داشته، به فراموشی سپرده می‌شد<sup>۴۴</sup>.

## نتیجه‌گیری

اعاده هویت صفوی و بازیابی لایه‌های کهن‌تر دیوارنگاره‌ها، یکی از رویکردهای اصلی جریان‌های جدید حفاظت و مرمت در کاخ چهلستون بود؛ چنان‌که گروه ایزمئو به ندرت شواهدی از تعمیرات پیشین، بر روی دیوارنگاره‌های بازیافته، باقی‌گذارند. در رویه‌های پیشین غایت هنرمند عهده‌دار تعمیر، استمرار کیفیت معنوی آثار با توسل به همان کارکردهایی بود که هنر سنتی در اختیار او قرار داده بود. تعمیرات پیشین در بحبوحه سبک التقاطی قاجار و سپس وانهادن میثاق‌های گذشته، به نوعی بازآوری ویژگی‌های نگارگری سنتی در قالب دیوارنگاره بودند؛ به‌ویژه این‌که هنرمندان تعمیر در زمره پیشروان نگارگری جدید بودند و با افزودن بیانات هنری مختص زمانه خویش، نیازهای ویژه زیباشناسی عصر خویش را جانشین بیان دوره گذشته می‌نمودند. تعمیرات در تقلید از نگاره‌های اولیه و توأم با دخل و تصرف، به‌گونه‌ای محاکات از نگاره‌های اولیه بود؛ چنان‌که بازنمایی از نگاره اولیه از طریق ایدئولوژی هنرمند عهده‌دار تعمیر، ظهور می‌یافت. ازسویی دیگر، با مشق نظری، هنرمند عرصه‌ای را برای مشق خیالی و تعمیر و بازنگاری نگاره‌های اساتید سلف خود می‌یافت. اما به‌رغم تأکید زیاد گروه ایزمئو بر مستندسازی و نمایش لایه‌های جداشده، تعمیرات پیشین دیوارنگاره‌ها در بسیاری موارد بدون تهیه مستندات کافی به کلی پاک‌سازی شد؛ درحالی‌که اتخاذ رویکردهای مطلوب همواره مستلزم فهم مداخلات پیشین و زمینه‌های سنتی آن‌ها؛ ارزیابی سنجش‌گرانه و تفسیر باریک‌بینانه اصول است.

همچنین روش‌های ایزمئو برای هم‌گون‌سازی قسمت‌هایی از نگاره‌های چهلستون که دچار کمبود شده بودند، در پیوند با دو مقوله بنیادی حفظ اصالت تاریخی و یکپارچگی هنری اثر بود؛ بدین ترتیب با ایجاد سامانه‌ای قابل تشخیص از افزوده‌های مرمتی جدید و متمایز با بخش‌های قدیمی، ضمن برقراری یکپارچگی زیبایی‌شناختی، از جعل‌سازی تاریخی و گمراه‌کننده بودن عملیات مرمتی، اجتناب می‌گردید. چنین رهیافت‌های زیبایی‌شناسانه‌ای در جریان‌های نوین، برآمده از دیدگاه هنر برای هنر و زیبا به معنای مطبوع و لذت‌بخش می‌باشد. در مقابل تعمیرات سنتی به جای توجه به معیارهای زیباشناسانه ظاهری، بیشتر تابع مفاهیم معنوی بودند؛ همچنین تأکید بر اصالت مندی تاریخی در جریان‌های نوین که فرآیند آفرینش مجدد و رقابت با هنرمند اولیه را منع می‌کرد؛ وجه افتراق دیگری با رویه‌های پیشین بود که معطوف به ذات و ماهیت امور و شئون معنایی و فارغ از زمان و مکان پدیده‌ها بودند.

## پی‌نوشت‌ها

۱. چنان‌چه «حسین طاهرزاده‌بهبزاد» نیز به پوشاندن قسمتی از نقوش زیبای دیواری در عالی‌قاپو اشاره کرده است (طاهرزاده‌بهبزاد، ۱۳۱۲). عمارت هشت‌بهشت را هم که مشروط بر این‌که وضع و هیأت آن تغییر نیابد (هنرفر، ۱۳۵۱: ۱۶) در خالصه‌فروشی‌های دوره ناصری به «بانو عظمی» واگذار شده بود؛ بانو عظمی و وراثش با سلیقه روز سفیدکاری و گچ‌بری نمودند (روزنامه فرهنگ، ش. ۳۸۳، ذیحجه ۱۳۰۳ ه.ق. به نقل از: رجایی، ۱۳۸۷: ۴۶۳).
۲. Ernst Hoeltzer، مهندس آلمانی که حاصل تجارب خود را در اصفهان در فاصله سال‌های ۱۲۵۱ ه.ش. تا ۱۲۷۶ ه.ش. در قالب عکس‌هایی ثبت و ضبط کرد.
۳. با این حال، بنا به توصیف «کروزن» اتاق‌های کوچک‌تر هنوز در آن زمان، آراسته به نقاشی‌هایی از بانوان و آقایان فرنگی زمان «شاه‌عباس» بودند (کروزن، ۱۳۸۸: ۲۲).
۴. در دو دهه آخر حکومت «ناصرالدین‌شاه» که چاپ و انتشار روزنامه، نشانی از برتری بود؛ «طل السلطان» نیز روزنامه فرهنگ را در اصفهان منتشر می‌کرد.
۵. گمان می‌رود «احمدبن آقا نجف علی نقاش باشی اصفهانی» باشد، وی در گل و مرغ و تزئین مجالس مختلف پرآوازه و

در شبیه‌سازی و چهره‌پردازی و حتی تذهیب و حل‌کاری و میناسازی و پخت آن نیز استادی توانا بوده است (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۶۳: ۵۵).

۶. «ارنست هولتسر» و «تحویلدار» در تقسیم‌بندی صنایع و هنرهای دستی اصفهان بین دو گونه نقاشی و نقاش عمارت تفاوت قائل شده‌اند، اما «فلور ویلم» متذکر شده وظایف هنری نقاش باشی، پیش از همه شامل ترسیم: مینیاتور، نقاشی رنگ‌روغن، تصویر و تمثال‌ها و نقاشی‌های دیواری برای حامی خود بوده است (فلور، ۱۳۹۴: ۳۳).

۷. «عبدالحسین کاشانی»، ملک‌المورخین در دوران مشروطه به اصفهان سفر کرد.

۸. صاحب دیوان میرزا فتحعلی خان در رمضان سنه ۱۳۰۳ ه.ق. برای بعضی امورات و حساب فارس به اصفهان آمده بود. وی در طول حیاتش، منصب صاحب دیوانی و مشاغل مختلفی را بر عهده داشت (حاجی‌پیرزاده، ۱۳۴۹: ۹؛ به نقل از: فارس‌نامه ناصری: ۵۰).

۹. با در نظر گرفتن این نکته که میرزا فتحعلی خان صاحب دیوان، در میان مناصب و مشاغل مختلفی که عهده‌دار شده بود؛ از سال ۱۲۹۸ ه.ق. پیش‌کار ظل‌السلطان در حکومت فارس بود و در رمضان سنه ۱۳۰۳ ه.ق. برای انجام بعضی امورات و حساب فارس، به اصفهان آمده بود (حاجی‌پیرزاده، ۱۳۴۹: ۹؛ به نقل از: فارس‌نامه ناصری: ۵۰)، نوشته ملک‌المورخین تناقضی با گزارش روزنامه فرهنگ ندارد.

۱۰. هرچند گزارش‌ها غالباً شرحی بر چگونگی تعمیر دیوارنگاره‌ها، به‌ویژه در چهلستون دربر ندارند و چنان همواره خبر از تعمیر و مرمت را با سفیدکاری و نقاشی مجدد درآمیخته‌اند که گویی پوشاندن دیوارنگاره‌ها و یا سطوح تاریخی، با گچ و سفیدکاری آن‌ها، روشی متعارف در تعمیرات آن زمان محسوب می‌گردید. از این دست گزارش‌ها می‌توان به خبر تعمیر و مرمت و سفیدکاری و نقاشی جمیع بازارها و دکاکین و کاروانسراها و تیمچه‌ها (رجایی، ۱۳۸۳: ۱۲۲)؛ اگرچه باید خاطر نشان کرد که مصادیق زیادی از اجرای مجدد نقوش تزئینی بروی سطوح گچ‌کاری شده نیز وجود دارد.

#### 11. Jane. Dieulafoy

۱۲. آب‌رنگ جسمی شفاف یا همان تمپرا، تکنیک نقاشی با رنگ‌های محلول در آب (آبرنگ و تمپرا) بود که با مخلوط کردن رنگ‌دانه با بست یا بست محلول در آب به دست می‌آمد؛ دیوارنگاره‌ها در دوره صفوی، به صورت تمپرا با استفاده از زرده تخم‌مرغ اجرا شده بودند (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۱۵ و ۲۳).

۱۳. «مقارن حکومت سلطان محمد میرزا سیف‌الدوله»، وی بین سنوات ۱۲۴۰ تا ۱۲۵۰ ه.ق. (یغمایی، ۱۳۲۷)، قریب ۱۰ سال، در حکومت اصفهان بماند و به آبادانی این شهر کوشید؛ بناهای صفویان را مرمت کرد و خود نیز آثاری بنیاد نهاد؛ وی هنرمند و هنرشناس بود و در نقاشی هم سررشته‌ای داشت و این هنر وی را «اوژن فلاندن» ستوده است (جمشید مظاهری در مقدمه‌ای بر تاریخ اصفهان؛ جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۸۵).

۱۴. «هنرفر» می‌نویسد: ضمن تعمیرات سال ۱۳۳۵ ه.ش. سه اتاق نقاشی از زیر گچ خارج شد (هنرفر، ۱۳۴۴: ۵۶۳)؛ همچنین همایی به خارج شدن دیوارنگاره‌ها توسط یکی از باستان‌شناسان اداره معارف در سال ۱۳۳۶ ه.ش. اشاره کرده است (همایی، ۱۳۸۴: ۴۵۶).

۱۵. درباره مداخلات زمان مشروطیت نیز اشارات اندکی درباره تعمیرات چهلستون یافت شد که اطلاعات دقیقی را عاید نگارندگان نکرد؛ همچون نوشتاری در روزنامه زاینده‌رود: «... سردار ظفر اول... عمارت چهلستون که مشرف به خرابی و انهدام بود، در حقیقت از نو تاسیس فرموده، زنگ ویرانی را از آینه سقف و کاخش زدود...» (روزنامه زاینده‌رود، سال چهارم، شماره ۳، ۱۳۳۱ ه.ق. به نقل از: هاشمی فشارکی و زمانی، ۱۳۹۱)، و یا بریده‌ای از مذاکرات انجمن ولایتی: «صورت تعمیر طاق و ایوان آینه عمارت چهلستون که قریب به انهدام بوده و تعمیر نموده‌اند، در کمیسیون مالیه رسیدگی شد» (روزنامه انجمن اصفهان، سال چهارم، شماره ۲۵، ۱۷ ذیحجه ۱۳۲۸ به نقل از: هاشمی فشارکی و زمانی، ۱۳۹۱).

۱۶. «سرلشکر محمد حسین میرزا فیروز (ناصرالدوله)» جزو هیأت مؤسسان انجمن آثار ملی در سال ۱۳۰۱ ه.ش. بود.

۱۷. از نوشته‌های روزنامه آخگر برمی‌آید که «گذار» برای اولین بار در دهه ۱۳۱۰ ه.ش. به اصفهان آمد؛ «بالآخره در اثر مکاتبات زیاد اخیراً وزارت معارف مقرر داشته‌است که مسیو گذار، رئیس موزه و کتابخانه ملی، به اصفهان بیاید» (رجایی، ۱۳۸۳: ۴۴۶).

۱۸. به دلیل حذف کامل تعمیرات سنتی از روی دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون در دهه ۴۰ ه.ش.، و عدم مستندسازی و آرشيو مناسب شرایط قبل از مرمت، تصاویری که گویای چگونگی تعمیرات سنتی و رویه‌های پیشین باشد در طی پژوهش به دشواری یافت شد؛ اگرچه برخی تصاویر از لابه‌لای متونی به دست آمده‌اند که با کیفیت چاپ پایین به دست نگارندگان رسیده‌اند، ولی امکان مقایسه‌ای تطبیقی را برای پژوهندگان فراهم می‌کنند.

۱۹. برخی همچون «ادیب برومند» معتقدند: «تابلوهای مینیاتور امامی دقیق و ظریف و از ویژگی‌های سبک او در تصویر آن است که چهره و اندام را متمایل به فریبهی نشان می‌دهد و در برخی از تابلوهای رنگ‌آمیزی ضعیف به نظر می‌آید» (ادیب برومند، ۱۳۵۶: ۱۷).

۲۰. «فلور» همچنین از سوی «ویلز» نقل می‌کند: «ایرانی از نظر رونگاری و نسخه‌برداری بی‌بدیل است؛ او در دقت و صحت تکثیر پیش‌تر از چینیان است؛ و هر نسخه رونوشتی است، عینی از اصل آن. در جزئیات نیز بسته به میزان پرداخت و دستمزد صرفه‌جویی می‌شود (فلور، ۱۳۹۴: ۱۸).

#### 21. Laurens

۲۲. به‌کارگیری رنگ‌روغن در تعمیر نقاشی‌ها چنان بود که حتی «سارکیس خاچاتوریان» هم که با توصیه «آرتور پوپ» به اصفهان آمد برای تعمیرات نقاشی‌های کاخ‌های چهلستون و عالی‌قاپو از رنگ‌روغن استفاده کرد؛ در حالی که وی کبیه‌های مشهور خود را از دیوارنگاره‌های این دو کاخ، اغلب بروی کاغذهای رنگی گوناگون و با استفاده از گواش تهیه می‌کرد (Katchadourian, 1932: 8, 15).

۲۳. ناگفته نماند که این یکی از ویژگی‌های نگارگران در آغاز سده معاصر ایران است، به طوری که درباره حسین بهزاد می‌خوانیم که چهره انسان‌ها را از سیمای قالبی و یکنواخت مغولی خارج کرده و در نگاره‌های خود چهره‌ها را با سیمای ایرانی به تصویر کشیده است (دشتی، ۱۳۴۴: ۱۷).

۲۴. طرح تأسیس مدرسه‌ای برای راه‌اندازی و ترویج برخی رشته‌های جدید، با عنوان «مجمع‌الصنایع»، در سال ۱۲۶۹ ه.ق.

عملی شد تا به موازات آموزش علوم پزشکی و پایه در مدرسه دارالفنون، آموزش و ترویج فنون و هنرهای جدید در این مدرسه انجام پذیرد؛ اما این مدرسه مدتی بعد در کشوقوس دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و فکری به محاق رفت و دور دوم فعالیت آن از ۱۲۹۹ ه.ق. آغاز شد (یوسفی فر، ۱۳۹۰).

25. Mimesis

۲۶. بازنمایی کاربردهای بسیاری در حوزه‌های هنر، فلسفه، روان‌شناسی، رسانه، ارتباطات، مردم‌شناسی، هرمنوتیک و سیاست دارد؛ از این رو، تلقی‌های مختلفی نیز یافته است. اما مفهوم کلی بازنمایی یا تقلید از جهان بیرون، در هنر به این معناست که هنر نقش حکایت‌گری از جهان بیرون دارد و هنرمند آن چه را که در جهان بیرون است به تجربه حسی درمی‌یابد و به وسیله ابزار بازآفرینی می‌کند.

۲۷. «جابری انصاری» هم تلویحاً به چنین محاکاتی اشاره دارد: «دیوارهای دو ایوان شمالی و جنوبی طنابی [چهلستون] را نقش‌هایی بود از چهره دختران گرجی و ارمنی که دیده را خیره می‌ساخت و دل بدان نقش و نگار بی‌روان می‌باخت. امروزه که بر آن گچ‌ها کشیده‌اند و طرح برداشته، باز حسنش نمودار است» (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۵۲).

۲۸. صنایع و هنرها همواره از جهات مختلف نظری و عملی، بر فرآیند آموزش استاد-شاگردی استوار بودند؛ که هم از نظر سبک و فن و هم به لحاظ منازل معنوی، شاگرد را به سلسله صنفی و معنوی اساتید سلف می‌رساند. در دوره صفویه عمدتاً بر پیشه تکیه می‌شد و گویی زمینه جدایی طریقت معنوی از هنرها فراهم گردید و صنایع روبه فتور رفت. سرانجام در پایان دوره قاجار تقریباً ارتباط قبلی بین طریقت معنوی کار و صنایع از هم گسیخت؛ گرچه هنوز به نحوی ضعیف کم‌وبیش وجود داشت (پازوکی، ۱۳۸۹: ۸۸-۸۷).

۲۹. ایزمئو از سال ۱۹۶۴ م. مجموعه‌ای از فعالیت‌های مرمتی و بازسازی در ایران را به عهده گرفت. این مؤسسه از حمایت‌های بخش فرهنگی وزارت امور خارجه ایتالیا و همکاری‌های علمی و امکانات تخصصی سایر مؤسسات علمی-فرهنگی و دانشگاهی ایتالیا بهره می‌برد.

۳۰. (Paolo Mora). حفاظت‌گر ارشد و استاد مؤسسه مرکزی ژم که به همراه همسرش و «پل فیلیپو»، کتاب حفاظت از نقاشی‌های دیواری که کتابی مرجع در این زمینه است را به رشته تحریر درآورده‌اند.

- 31. Laura Sbordoni Mora
- 32. Paul Philippot
- 33. Istituto Centrale del Restauro
- 34. Cesare Brandi

۳۵. «اصغر آقاجانی» که یکی کارشناسان حاضر در پروژه بود، بارها ذیل تصاویر نگاره‌ها خاطرنشان کرده که پس از زدودن لایه‌های گچ، ورنی و لایه‌های افزوده شده در دوره‌های بعد از صفوی [موضوع تعمیرات پیشین در نوشتار حاضر]، را پاک‌سازی کرده‌اند (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶).

۳۶. در گزارش ایزمئو اشاره شده که با روش جداسازی لایه‌ها کلیه نقوش تزئینی در کاخ چهلستون با موفقیت حفظ شده و پیش‌بینی شده، لایه‌های تزئینات جدا شده پس از جای‌گذاری بر تکیه‌گاه دیگری، در موزه‌ای در چهلستون به معرض نمایش قرار خواهند گرفت (زاندنر، ۱۳۹۶: ۳۷۵).

۳۷. این مساله برداشت «براندی» از نظریات روان‌شناسی گشتالت بود؛ بر این اساس که کمبود، ادراک تصویر را با مشکل مواجه می‌کند و چنین گرایش دارد که به نگاره بدل شود و در این حالت نقاشی به عنوان یک کل، به زمینه کار تبدیل می‌شود (استنلی پرایس و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۴۱)؛ بر این اساس می‌بایستی کمبود به جای آن که به مانند نقشی خود را جدا کرده و در جلوی تصویر قرار دهد؛ به زمینه‌ای در پشت تصویر بدل شود؛ بدین طریق تقدم تصویر به عنوان نقش به نگاره بازگردانده می‌شد.

۳۸. موزون‌سازی رنگی در حفاظت و مرمت نقاشی‌ها به استفاده از رنگ‌های تازه در بخش‌های محدودی از لایه رنگ که دچار کمبود شده‌اند و به منظور بازگرداندن تداوم و پیوستگی نقش یا اثر، گفته می‌شود. در این شیوه مرمتی، رنگ و یا جزئیات بخش‌های از دست رفته، به گونه‌ای آرایه‌وار، و معمولاً با استفاده از قلم مو و رنگیزه‌هایی که در بست رنگی مناسبی مخلوط شده‌اند، بازگردانده می‌شود (استنلی پرایس و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۲).

۳۹. این روش در واقع ملهم از نظریه مرمت چزاره براندی بود که در سال‌های بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰ م. در همان مؤسسه که ریاست آن را به عهده داشت به محک گذاشته شده بود.

۴۰. اگرچه به نظرمی‌آید برخی تعمیراتی که به وسیله ارکان لشکر جنوب در اوایل سده معاصر انجام شده با مهارت و چیره‌دستی کمتری انجام شده بود.

41. Taste

۴۲. در این ظهور حقیقت، همه موجودات زیبا هستند و حسن یا زیبایی، در جایگاه وجودشناسانه و متافیزیکی‌ای که پیدا می‌کند؛ شأن وجودی و تحقق خارجی می‌یابد؛ بنابراین زیبایی با ذهن درک نمی‌شود و ربطی به قوه فاهمه و ذهن انسان ندارد؛ بلکه زیبایی را باید به عنوان حقیقتی عینی درک کرد که در مورد همه موجودات صدق می‌کند (پازوکی، ۱۳۸۸: ۲۶ و ۳۲).

۴۳. چنین ماده‌گرایی، وجود خارجی امور را دنبال می‌کند و ذهن را به آن چه ماورای ماده است، مسدود می‌کند.

۴۴. امروزه کوشش‌ها برای بازبازی وضعیت اولیه از دست رفته، یا انتخاب قدیمی‌ترین مرحله از مراحل مختلف و در نتیجه آزادسازی اثر از دگرگونی‌های نامطلوبی که در معرض آن‌ها قرار گرفته را ناب‌خواهی می‌خوانند و نکوهش می‌کنند؛ حتی در ایده‌های براندی هم، نامناسب‌ترین بازسازی‌ها ولو اشتباه، مدرکی از فعالیت آدمی و بخشی از تاریخ بشر به‌شمار می‌آید (استنلی پرایس، ۱۳۹۵: ۳۱۶، ۳۵۰).

کتابنامه

- آژند، یعقوب، (۱۳۹۳). «بازکاوی یک اشتباه». نشریه هنرهای تجسمی-هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، دوره ۱۹، شماره ۳، صص: ۳۹-۴۴.

- آقاجانی اصفهانی، حسین؛ و جوانی، اصغر، (۱۳۸۶). دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (کاخ چهل ستون). تهران: فرهنگستان هنر.
- احتشامی، ابوالحسن، (۱۳۴۷). «چهل ستون اصفهان». مجله وحید، تهران، شماره‌های ۶۲ و ۶۳، صص: ۱۴۰-۱۳۵.
- اشراقی، فیروز، (۱۳۸۷). اصفهان از دید سیاحان خارجی. اصفهان: آتروپات.
- استنلی پرایس، نیکلاس پی؛ منسفیلد کربی، تالی؛ و ملوکو واکارو، آلساندر، (۱۳۹۵). جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث فرهنگی. ویرایش و ترجمه رسول وطن دوست، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
- اسماعیلی، علیرضا، (۱۳۸۷). «باغ و عمارت چهلستون در آیین اسناد دوره پهلوی». گلستان هنر، فرهنگستان هنر، دوره ۴، شماره ۱۲، صص: ۷۴-۶۹.
- ادیب برومند، عبدالعلی، (۱۳۵۶). «میرزا آقامی». مجله وحید، شماره ۲۰۷، صص: ۱۶-۱۹.
- بازگان، ابراهیم، (۱۳۹۷). «می مسیس: قرائت‌ها و تمایزها در نگره افلاطون، ابن سینا و آکویناس». فصلنامه حکمت‌آیین، دوره ۱۰، شماره ۳۸، صص: ۳۲-۷.
- بروگش، هینریش، (۱۳۷۴). در سرزمین آفتاب. ترجمه مجید جلیلود، تهران: نشر مرکز.
- بنجامین، ساموئل گرین ویلر، (۱۳۶۳). ایران و ایرانیان. ترجمه محمد حسین کردبچه، تهران: انتشارات جاویدان.
- پازوکی، شهرام، (۱۳۸۸). حکمت هنر و زیبایی در اسلام. تهران: فرهنگستان هنر.
- پازوکی، شهرام، (۱۳۸۹). «طریقت معنوی و هنر اسلامی». بیناب، شرکت انتشارات سوره مهر، شماره ۱۷، صص: ۸۸-۸۰.
- پاشازانوس، محرمعلی، (۱۳۹۱). «درنگی در نونگارگری». رشد آموزش هنر، دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی وزارت آموزش و پرورش، دوره ۹، شماره ۳، صص: ۳۸-۳۰.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۶). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
- پیرزاده نائینی، حاجی محمدعلی، (۱۳۴۲). سفرنامه حاجی پیرزاده از تهران تا لندن. به کوشش: حافظ فرمانفرمائی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- جابری انصاری، محمدحسن، (۱۳۷۸). تاریخ اصفهان. جلد دوم، تصحیح و تعلیق: جمشید مظاهری، اصفهان: مشعل.
- جعفریان، رسول، (۱۳۷۶). میراث اسلامی ایران. جلد چهارم، قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی.
- حاجی علیان، محمد اسماعیل؛ و عمرانی، رویا، (۱۳۸۷). «بررسی تحلیلی مرمت نقاشی‌های دیواری کاخ چهلستون اصفهان توسط مؤسسه مرمت ایتالیا ISMEO». دوفصلنامه تخصصی مرمت و پژوهش، تهران، دوره ۳، شماره ۵، صص: ۷۹-۹۰.
- دشتی، علی، (۱۳۴۴). «نظری درباره کارهای استاد حسین بهزاد». مجله وحید. تهران: دوره ۱۲، شماره ۲، صص: ۱۹-۱۷.
- دمندان، پرپسا، (۱۳۸۲). هزار جلوه زندگی، تصویرهای ارنست هولتسر از عهد ناصری. تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، سازمان میراث فرهنگی.
- دیولافوا، ژان، (۱۳۷۷). ایران، کلد و شوش. ترجمه علی محمد فره‌وشی، تهران: قصه پرداز.
- رازانی، مهدی، (۱۳۸۷). «نقاشی‌ها و نقاشان چهلستون». فصلنامه فرهنگ اصفهان. اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان اصفهان، شماره ۴۰، صص: ۱۴-۹.
- رجایی، عبدالمهدی، (۱۳۸۳). تاریخ اجتماعی ایران در عصر ظل السلطان (از نگاه روزنامه فرهنگ). اصفهان: دانشگاه اصفهان.

- رجایی، عبدالمهدی، (۱۳۸۷). تحولات عمران و مدیریت شهری اصفهان در دوره پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۰). اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- روان جو، احد، (۱۳۹۴). «آموزش خوشنویسی، به مثابه نسخه کامل آموزش سنتی هنر». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. دانشگاه تهران، دوره ۲۰، شماره ۲، صص: ۵۱-۶۲.
- زاندر، جوزپه، (۱۳۹۶). گزارش مرمت بناهای تاریخی ایران (گزارش‌ها و رساله‌های ایزمئو). ترجمه اصغر کریمی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
- صادقی، حبیب‌الله؛ و الله یاری چرمهینی، شهریار، (۱۳۹۶). «آسیب‌شناسی نقاشی دیواری در فرآیند مرمت از حیث اصالت و هویت در کاخ چهلستون و عالی قاپوی اصفهان». فصلنامه نگره. دانشگاه شاهد، دوره ۱۲، شماره ۴۱، صص: ۱۳۷-۱۲۶.
- طاهرزاده بهزاد، حسین، (۱۳۱۲). «عالی قاپو». مهر، تهران، دوره ۳، شماره ۱، صص: ۲۲۱-۲۱۷.
- فلور، ویلم، (۱۳۹۴). نقاشی دیواری در دوره قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
- قاسم‌آبادی، ریحانه؛ احمدی، حسین؛ و فرهمند، حمید، (۱۳۹۰). «تأثیر دیدگاه‌های متداول مرمتی در نیم قرن اخیر به شیوه‌های موزون‌سازی رنگی دیوارنگاره‌های تاریخی اصفهان». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان (منتشر نشده).
- کروزن، جورج ناتانیل، (۱۳۸۸). ایران و قضیه ایران. جلد دوم، ترجمه غلامعلی وحیدمازندرانی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- کرم‌اللهی، نعمت‌الله؛ و حسنی، محمد، (۱۳۹۶). «مبانی نظری مفهوم بازنمایی با تأکید بر ابعاد معرفت‌شناختی». معرفت فرهنگی اجتماعی، تهران، دوره ۸، شماره ۴، صص: ۶۸-۴۵.
- کریمی، دامون؛ وطن‌دوست، رسول؛ و نامغ، کاوه، (۱۳۸۵). «تجزیه و تحلیل مرمت نقاشی‌های دیواری دوره قاجاریه». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه آزاد (منتشر نشده).
- کلوب ایران، (۱۳۱۲). نقاشی‌های دیواری دوره صفویه که توسط آقای سرکیس خاچاطوریان احیا گردیده است. تهران: کلوب ایران.
- گدار، آندره؛ گدار، یدا؛ و ماکسیم، سیرو، (۱۳۶۵). آثار ایران. جلد چهارم، ترجمه ابوالحسن سروقدمقدم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- گروه ایتالیایی ایزمئو، بی‌تا. «گزارش شماره یک». گردآوری شده توسط مرکز اسناد، اصفهان: اداره کل میراث فرهنگی (منتشر نشده).
- گروه ایتالیایی ایزمئو، بی‌تا. «گزارش شماره دو». گردآوری شده توسط مرکز اسناد، اصفهان: اداره کل میراث فرهنگی (منتشر نشده).
- محمدی وکیل، مینا؛ و بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۷). «مطالعه تطبیقی مکاتب نقاشی در ادوار قاجار و پهلوی اول با رویکردهای فکری در برابر ورود مجدد به ایران». فصلنامه نگره، دانشگاه شاهد، شماره ۴۸، صص: ۳۴-۱۶.
- مرکز اسناد، (۱۳۳۵). «گزارش تعمیرات سالیانه». گردآوری شده توسط مرکز اسناد، اصفهان: اداره کل میراث فرهنگی (منتشر نشده).
- مؤذنی، فرشاد؛ اصلانی، حسام؛ و کریمی، امیرحسین، (۱۳۹۱). «ارائه راهکارهای عملی استفاده از سطوح بافت دار گچی به منظور بازسازی کمبود در اندودها و تزئینات گچی معماری». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان (منتشر نشده).
- نیکزاد امیرحسینی، کریم، (۱۳۳۵). فهرست تاریخیچه مصور ابنیه تاریخی اصفهان. اصفهان: داد.
- وطن‌دوست، رسول؛ بهشتی، سید محمد؛ و نیری، پرستو، (۱۳۹۲). «سیری در مبانی بازسازی و مرمت سنتی نقاشی‌های دیواری در ایران با نگاهی به چند نمونه آثار شاخص». باغ‌نظر، انتشارات پژوهشکده هنر، معماری و شهرسازی، دوره ۱۰، شماره ۲۷، صص: ۷۱-۸۲.

- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۵). تاریخ اصفهان (مجلد هنر و هنرمندان). به کوشش: ماهدخت همایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۴). تاریخ اصفهان (مجلد ابنیه و عمارات و آثار باستانی). به کوشش: ماهدخت همایی، تهران: نشرهما.
- هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۴۴). گنجینه آثار تاریخی اصفهان. اصفهان: چاپخانه امامی.
- یغمایی، حبیب، (۱۳۲۷). «سلطان محمد میرزا سیف‌الدوله». یغما، دوره اول، شماره ۱۰، صص: ۴۶۲-۴۶۵.
- یوسفی‌فر، شهرام، (۱۳۹۰). «مجمع‌الصنایع (تجربه نوگرایی در مشاغل کارگاه‌های سلطنتی دوره قاجار)». فصلنامه گنجینه اسناد، دوره ۲۱، شماره ۳، صص: ۴۲-۶۴.
- یوکیلهتو، یوکا، (۱۳۹۴). تاریخ حفاظت معماری. ترجمه محمد حسن طالبیان و خشایار بهاری، تهران: انتشارات روزنه.

- Adib Borumand, A. A., (1977). "Mirza AghaImami". *Vahid*, No. 207, Pp: 16-19, (In Persian).
- Aghajani Isfahani, H. & Javani, A., (2007). *Safavid WallPainting in Isfahan*. Tehran: Farhangestan-e Honar.
- Azhand, Y., (2014). "A Reconsideration of a Mistake Muhammad Zaman Farangi Khawn; Muhammad Zaman Farangi Saz". *Honar-Ha-Ye-Ziba Honar-Ha-Ye Tajassomi*, No. 3, Pp: 39-44, (In Persian).
- Bazargani, E., (2019). "Mimesis: As Viewed by Plato, Avicenna and Aquinas". *Ain-e Hikmat*, No. 38, Pp: 7-32, (In Persian).
- Benjamin, S. G. W., (1984). *Iran and Iranians*. Translated by: MohammadHossein Kordbacheh, Tehran: Javidan Publications.
- Binning, R. B. M., (1857). *A Journal of Two Years Travel in Persia*. Vol II, London: WM. H. Allen.
- Brugsch, H. K., (1995). *In the Land of the Sun*. Translated by: Majid Jalilvand, Tehran: Markaz Publishing.
- Buckingham, J. S., (1830). *Travels in Assyria, Media, and Persia, Including a Journey from Bagdad by: Mount Zagros, to Hamadan, The Ancient Ecbatan, Researches in Ispahan and Ruins of Persepolis*. VOL II, London: Henry Colburn and Richard Bentley.
- Curzon, G. N., (2009). *Persia and the Persian question*. Vol. 2, Translated by: GholamAli Vahid-Mazandarani, Tehran: Scientific and CulturalPublishing Company.
- Dieulafoy, J., (1998). *Iran, Kaldeh and Shush*. Translated by: AliMohammad Farhoushi, Tehran: GhesehPardaz.
- Damandan, P., (2003). *A Thousand Manifestations of Life, Ernst Hoeltzer's portraits of the Nasseriteera*. Tehran: Cultural Heritage Documentation Center, Cultural Heritage Organization.
- Dashti, A., (1965). "A Comment on the Works of Master HosseinBehzad". *Vahid*, No. 2, Pp: 17-19, (In Persian).



- Documentation Center, (1956) "Annual repair report". Collected by: Documentation Center, Isfahan: General Directorate of Cultural Heritage (Unpublished).
- Ehteshami, A., (1968). "Isfahan's ChehelSotoun". *Vahid*, No. 62 & 63, Pp: 140-135, (In Persian).
- Godard, A.; Godard, Y. & Siroux, M., (1986). *Athar-e Iran. Vol.4, translated by: Abolhassan Sarvaghad Moghadam*. Mashhad: Astan-e Quds-e Razavi Islamic Research Foundation.
- Haji Alian, M. I. & Omrani, R., (2008). "Analytical Study of Restoration of Safavid Murals in Chehelsotun Palace by: IsMEO". *Maremat & Pezhouhesh*, No. 5, Pp: 79-90, (In Persian).
- Homayi, J., (1996). *History of Isfahan (Volume of Art and Artists)*. by: Mahdokht Homayi, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Homayi, J., (2005). *History of Isfahan (volume of buildings, Mansions and antiquities)*. by: Mahdokht Homayi, Tehran: Homa Publishing.
- Honarfar, L., (1965). *Isfahan historical treasures*. Isfahan: Emami Printing House.
- Iran Club., (1933). *Safavid murals revived by: Mr. Sarkis Katchadourian*. Tehran: Iran Club.
- Ishraqi, F., (2008). *Isfahan from the point of view of foreign tourists*. Isfahan: Atropat.
- Ismaili, A., (2008). "Chehelsotun Garden and Mansion in the Pahlavi Documents". *Golestan-e Honar*, No. 12, Pp: 74-69, (In Persian).
- Italian group IsMEO, (n.d.). "Report No. 1". Collected by: Documentation Center, Isfahan: General Directorate of Cultural Heritage (Unpublished).
- Italian group IsMEO, (n.d.). "Report No. 2". Collected by: Documentation Center, Isfahan: General Directorate of Cultural Heritage (Unpublished).
- Jaberi Ansari, M. H., (1999). *History of Isfahan*. Vol. 2, Correction of Jamshid Mazaheri, Isfahan: Mash'al.
- Jafarian, R., (1997). *Islamic Heritage of Iran*. Vol. 4, Qom: Public Library of Grand Ayatollah Marashi Najafi.
- Jokilehto, Y., (2015). *A History of architectural conservation*. Translated by: Mohammad Hassan Talebian and Khashayar Bahari, Tehran: Rozaneh Publications.
- karamollahi, N. & Hassani, M., (2017). "Theoretical foundations of the concept of representation with emphasis on epistemological dimensions". *Socio-cultural knowledge Journal*, No. 4, Pp: 45-68, (In Persian).
- Karimi, D.; Vatandoost, R. & Namagh, K., (2006). "Analysis of the restoration of murals of the Qajar period". Master Thesis, Tehran: Azad University, (Unpublished).
- Katchadourian, S., (1932). *Persian fresco paintings*. Reconstructed by: Mr. Sarkis Katchadourian from the seventeenth century originals in Isfahan. Vol.4, New York: Publications of the American Institute for Persian Art Archaeology.
- Moazeni, F.; Aslani, H. & Karimi, A.H., (2012). "Providing practical solutions

for using gypsum textured surfaces in order to restore the lacunas in architectural gypsum coatings and decorations”. Master Thesis, Isfahan: Isfahan University of Arts (Unpublished).

- Mohammadi Vakil, M. & Bolkhari Ghehi, H., (2018). “A Comparative Study of the Schools of Painting in the Qajar and the First Pahlavi Periods with the Intellectual Approaches against the Dawn of Modernism in Iran”. *Nagareh Journal*, No. 48, Pp: 16-34, (In Persian).

- Nikzad Amir Hosseini, K., (1956). *Illustrated List of historical buildings of Isfahan*. Isfahan: Dad.

- Pakbaz, R., (2007). *Iranian painting from long ago to today*. Tehran: Zarrin and Simin.

- Pasha Zanus, M. A., (2012). “Delay in Neo-Miniature”. *The growth of art education*, No. 3, Pp: 38-30, (In Persian).

- Pazouki, Sh., (2009). “Spiritual way and Islamic art”. *Binab* (Surah Mehr), No. 17, Pp: 80-88, (In Persian).

- Pazouki, Sh., (2009). *An Introduction to the Philosophy of Art and Beauty in Islam*. Tehran: Farhangestan-e Honar.

- Pirzadeh Naeini, M. A., (1963). *Haji Pirzadeh's travelogue from Tehran to London*. by: Hafez Farmanfarmaeian, Vol. 1, Tehran: University of Tehran Publications.

- Qasem Abadi, R.; Ahmadi, H. & Farahmand, H., (2011). “The Impact of Common Restoration Perspectives in the Last Half Century on the Methods of In-Painting of Historical Murals in Isfahan”. Master Thesis, Isfahan: Isfahan University of Arts (Unpublished).

- Rajaei, A. M., (2004). *Social history of Iran in the era of Zel-o-Soltan (from the perspective of Farhang newspaper)*. Isfahan: University of Isfahan.

- Rajaei, A. M., (2008). *Developments of civil and urban management of Isfahan in the first Pahlavi period (1300-1320)*. Isfahan: Isfahan Municipality Cultural and Recreational Organization.

- Ravanjoo, A., (2015). “Instruction of Calligraphy as a Complete Version of Traditional Art Instruction”. *Honar-Ha-Ye-Ziba Honar-Ha-Ye Tajassomi*, No. 2, Pp: 51-62, (In Persian).

- Razani, M., (2008). “Chehelsotun's Paintings and Painters”. *Isfahan Culture Quarterly*, No. 40, Pp: 14-9, (In Persian).

- Sadeghi, H. & Allhyari Charmahin, Sh., (2017). “Pathology mural restoration process in terms of originality and identity in Isfahan Ali Qapu Palace and Chehel”. *Negareh Journal*, No. 41, Pp: 126-137, (In Persian).

- Stanley Price, N. P.; Talley, M. K. & Melucco Vaccaro, A., (2016). *Philosophical Issues in the Conservation of Historical and Cultural Heritage*. Edited and Translated by: Rasool Vatandoust, Tehran: Cultural Heritage and Tourism Research Institute.

- Taherzadeh Behzad, H., (1933). “Ali Qapu”. *Mehr*, No. 1, Pp: 217-221, (In Persian).

- Texier, Ch., (1839). *Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie*. Paris: Typ. de F. Didot frères.

- The Aga Khan Award for Architecture. (1977). "Ali Qapu; ChehelSutun and HashtBehesht". Aga Khan foundation (Unpublished).
- Ussher, J., (1865). *A Journey from London to Persepolis, Including Wanderings in Daghestan, Georgia, Armenia, Kurdistan, Mesopotamia, and Persia*. London: Hurst and Blakett.
- Vatandoust, R.; Beheshti, S. M. & Nayeri, P., (2013). "A look at methods used for restoration of murals in Iran before 60s". *Bagh-e Nazar*, No. 27, Pp: 71-82, (In Persian).
- Willem, F., (2015). *Wall Paintings in Qajar Iran*. Translated by: Alireza Baharlou, Tehran: Peykereh.
- Yaghmaei, H., (1948). "Soltan Mohammad Mirza Saif al-Dowla". *Yaghma*, No. 10, Pp: 462-465, (In Persian).
- Yusefifar, Sh., (2013). "Assembly of Industries (experience of modernity in the jobs of the royal workshops of the Qajar period)". *Fasname-ye Ganjine-ye Asnad*, No. 3, Pp: 42-64, (In Persian).
- Zander, G., (2017). *Restoration Reports of Iranian Historical Monuments (IsMEO Reports and Treatises - Volume 6)*. Translated by: Asghar Karimi, Tehran: Cultural Heritage and Tourism Research Institute.
- Zander, G., (1968). *Travaux De Restauration De Monuments Historiques En Iran*. Rome: IsMEO.