

# Explaining the Theoretical Foundations of Readability Importance in Traditional Conservation and Preservation Approaches in Chehel Sotoun Palace Wall Paintings in Isfahan

Parastoo Nayeri<sup>1</sup> ; Abdol-Rasool Vatandoost<sup>2</sup> ; Kouros Samanian<sup>3</sup>

Type of Article: Research

Pp: 337-363

Received: 2023/11/09; Revised: 2024/01/01; Accepted: 2024/01/03

<https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.337>

## Abstract

Wall paintings drawn in the past depict valuable aspects of history and culture of the time of their creation. The goal of this paper is to explore the concept and readability in the wall paintings of Chehel Sotoun Palace in Isfahan. To what extent the approaches of traditional artists and conservators have been based upon Iranian cultural and artistic heritage. how can the meaning behind Chehel Sotoun's paintings' readability be evaluated? The research method used in this paper is descriptive-analytical. The goal is to examine the thoughts and theories of conservation and preservation scholars in regards to the influence of Iranian-Islamic cultural background on traditional conservation and preservation approaches in these works. It also explores the perception and significance of the main readability element during the mentioned conservation period. The analyses conducted indicate that approaches of traditional conservators and artists were based on attention to the history and art of the Iranian culture and artistic styles of their own time. Relying on emulation and reinterpretation of paintings and emphasizing on passing on the content and inner meaning of the work through the preservation of the narrative form of mural paintings in Chehel Sotoun, they have provided greater readability of these works for the audience.

**Keywords:** Protection, Conservation, Readability, Mural, Chehel Sotoun.



*Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh*

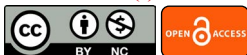
Parseh Journal of Archaeological Studies (PJAS)

Journal of Archeology Department of Archeology Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICT), Tehran, Iran

**Publisher:** Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICT).

Copyright©2022, The Authors. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons.

The Author(s)



1. PhD student in Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects, Department of Restoration of Cultural and Historical Objects, Faculty of Conservation and Restoration, Iran University of Art, Tehran, Iran.

2. Assistant Professor, Institute of Conservation and Restoration, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICT), Tehran, Iran (Corresponding Author). **Email:** [p.nayeri96@yahoo.com](mailto:p.nayeri96@yahoo.com)

3. Associate Professor, Department of Restoration of Cultural and Historical Objects, Faculty of Conservation and Restoration, Iran University of Art, Tehran, Iran.

**Citations:** Nayeri, P., Vatandoost, A. & Samanian, K., (2025). "Explaining the Theoretical Foundations of Readability Importance in Traditional Conservation and Preservation Approaches in Chehel Sotoun Palace Wall Paintings in Isfahan". *Parseh J Archaeol Stud.*, 8(30): 337-363. <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.337>

**Homepage of this Article:** <https://journal.richt.ir/mbp/article-1-945-en.html>

## Introduction

Establishing a proper connection between the audience and artworks will not be possible unless we understand and grasp the inner meaning. The principle of readability is always based on the relationship between the creator, the art, and the audience. Mural painting have been a symbol of human enthusiasm for creating artworks. Starting from simple forms that symbolize celebration and hunting, Mural Paintings have transformed into concepts that represent the culture and national symbols of a nation or a group of people. The passage of time leads to physical damages to an artwork. When it comes to wall paintings, the conservator must make sure to adhere to scientific principles and important conservation considerations such as aesthetics, authenticity, integrity, and readability. To respect the integrity of an artwork is an essential part of artistic authenticity and will contribute to the readability of the artwork (Great, 2006: 6, Pollsson).

In Iran, we still observe that the restoration of historical artefacts are done based on personal views. Salvador Muñoz Viñas argues that classical conservation seeks the objective truth of an artwork and the purpose of conservation is to reinforce its structural and cognitive integrity in order to preserve its true nature. Artworks contain a wealth of information, messages, and meanings. The role of the conservator should be performed properly to enhance the readability of the artwork.

Readability has a hierarchical structure that ensures the preservation of the authenticity and cultural values of an artistic work. Understanding the various dimensions of communication between the creator of the work and the contemporary and future observer and audience has received considerable attention from conservation scholars. The audience, depending on different political, social, and cultural and personal views, can have different perceptions of the work. Conservation and preservation operations also have a significant impact on the readability of artistic works in order to understand and interpret the inner truth of the work.

Objective: 1- This study aims to explore the approaches and methods of traditional preservation and conservation in the wall paintings of Chehel Sotoun Palace in Isfahan, Iran. It aims to analyse the cultural and artistic history of Iran reflected in these paintings and to elucidate the concept and significance of readability in these artworks during the conservation process.

Question: The question is to what extent Iranian cultural and artistic history has been considered by the traditional artists and conservators. With regard to the wall paintings, the question asks how the concept of readability could be evaluated.

Hypothesis: Readability, as a principle in the preservation and conservation of historical-cultural artifacts, especially wall paintings, can depend on the theoretical and practical conservation approaches of its historical period.

Method: Following research is conducted using a descriptive-analytical method with a qualitative and interpretive approach. Data is collected through document studies, library research, observations, and fieldwork to analyze the relevant topics regarding

the significance of readability in the approaches of preservation and conservation of the said wall paintings.

### **Discussion**

This research examines the significance of readability in the preservation and restoration of the wall paintings in the Chehel Sotoun Palace in Isfahan, Iran. The findings reveal that the techniques employed by past artists and restorers are deeply intertwined with Iran's cultural and artistic heritage, prompting critical questions about how these methods affect the artworks' overall readability.

The study indicates that aesthetic considerations often take precedence over traditional restoration practices, resulting in a neglect of the intrinsic value and historical context that enhance a work's readability. This emphasis on aesthetics can lead to misunderstandings regarding the artists' intentions and the cultural narratives embedded in the wall paintings. While restorers aim to preserve the quality and visual appeal of the artworks, their methods may inadvertently result in a loss of originality and meaning, thereby undermining the effectiveness of the narratives intended for modern audiences.

Moreover, the paper identifies a significant gap in existing research concerning the evaluation of readability after restoration. Although many studies focus on the technical aspects of restoration, few address how these interventions impact the viewer's ability to understand, interpret, and engage with the artworks. This gap highlights the necessity for a paradigm shift in restoration practices, prioritizing readability rather than treating it as an afterthought. It is important to acknowledge the limitations of this study; the findings are specific to the wall paintings examined and may not generalize to all restoration practices. The cultural nuances and historical significance of artworks vary greatly across different regions and periods. Additionally, the subjective nature of readability complicates the creation of a standardized framework for assessing the effectiveness of restoration methods.

Based on these findings, future research should focus on developing a comprehensive methodology for evaluating readability in restored artworks. This could involve interdisciplinary collaborations among restorers, conservators, art historians, and audience researchers to better understand the impact of restoration practices on viewer experiences. Incorporating audience feedback into the restoration process could enhance readability and engagement, preserving both the aesthetic and narrative dimensions of the artworks for future audiences.

Ultimately, this research emphasizes the importance of integrating cultural heritage, artistic intent, and audience engagement in restoration methods. By doing so, it fosters a deeper appreciation of the historical narratives within artworks and the artists' visions, ensuring their continued relevance and readability for contemporary and future audiences. This approach honors the original creators while illuminating the cultural roots of our shared heritage.

## Conclusion

Previous artists and conservators made interventions in their preservation and conservation approaches to the wall paintings of Chehel Sotoun Palace in Isfahan, taking the Iranian cultural and artistic history as well as methods and techniques of their predecessors into account. These interventions are considered significant due to their consideration of the historical period, cultural-artistic perspective, style, and techniques of that era. This phenomenon also existed in European countries, where skilled painters would perform conservation work on their own or on the works of others, thereby leaving their artistic presence on the intended artwork. They aimed to keep the inner content of the work alive as well as reinterpret and transfer that content to their own era, providing a platform for the audience to receive the narrative and inner content of the work. The longevity of the narrative in the mind and memory of the audience leads to the readability of the work. This kind of understanding is what makes the art readable.

If the traditional approaches to the protection and conservation of wall paintings in their own era and time are evaluated, not only the perspective and method that is considered as part of their valuable traditional heritage and historical-cultural values will not be condemned, but it will be contemplated and protected more than ever. Looking at traditional conservation will not only face criticism but will also have the potential and value to envision a better future for the preservation and conservation of historical-cultural works in Iran.

## Acknowledgments

The authors extend their sincere gratitude to the anonymous peer reviewers for their insightful critiques and constructive suggestions, which significantly enhanced the clarity and scholarly rigor of this manuscript.

## Observation Contribution

This research is derived from the first author's doctoral dissertation. The primary data collection, encompassing all observational and analytical components, was conducted by the first author under the direct supervision and mentorship of the second and third authors.

## Conflict of Interest

The Authors, while observing publication ethics in referencing, declare the absence of conflict of interest.

## تیین مبانی نظری اهمیت خوانایی در رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی در دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان

پرستو نیری<sup>I</sup>؛ عبدالرسول وطن دوست<sup>II</sup>؛ کوروس سامانیان<sup>III</sup>

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۳۶۳ - ۳۳۷

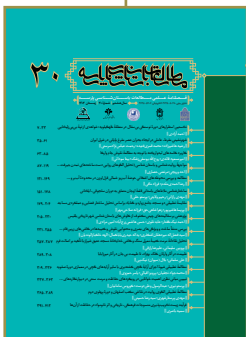
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۸؛ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۳

شناسه دیجیتال (DOI): <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.337>

### چکیده

دیوارنگاره‌های خلق شده در گذشته جنبه‌های ارزشمندی از تاریخ و فرهنگ دوره خود را به تصویر می‌کشند که در واقع نوعی بازنمایی از تفکرات و عقاید موجود در زمانه خود هستند. نقاشی‌ها در طول زمان و به واسطه عوامل مختلف در معرض آسیب، فرسایش و تخریب قرار می‌گیرند. در این میان حفاظت‌گران و مرمت‌گران به منظور جلوگیری از پیشرفت فرسودگی‌ها اقداماتی را جهت حفاظت از این‌گونه آثار انجام می‌دهند. این پژوهش قصد دارد تا با جست‌وجو در رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی در دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان و به پشتوانه بازساخت سابقه فرهنگ و هنر ایرانی در این نقاشی‌ها به تبیین مفهوم و جایگاه خوانایی در این آثار بپردازد. افزون بر این، پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که، رویکردهای هنرمندان و مرمت‌گران سنتی تا چه میزان بر مبنای توجه به سابقه فرهنگ و هنر ایرانی استوار بوده است؛ و با عنایت به این موضوع، مفهوم خوانایی در نقاشی‌های دیواری کاخ چهل ستون را چگونه می‌توان ارزیابی کرد؟ روش پژوهش در این جستار توصیفی-تحلیلی است؛ بنابراین تلاش دارد با بررسی تفکرات و نظریات اندیشمندان حوزه حفاظت و مرمت و نیز اندیشمندان ایرانی-اسلامی از باب تأثیر سابقه فرهنگ ایرانی-اسلامی و بررسی رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی در این آثار، به چگونگی ادراک و جایگاه اصل خوانایی در دوره مرمتی ذکر شده بپردازد. تحلیل‌های صورت گرفته نشان می‌دهند که رویکردهای هنرمندان-مرمت‌گران سنتی مبتنی بر توجه به سابقه فرهنگ و هنر ایرانی و سبک‌های هنری دوره خود بوده و بدین ترتیب با تکیه بر محاکات و بازنگاری نقاشی‌ها و عنایت به انتقال محتوا و معنای درونی اثر از طریق حفاظت از قالب روایی نقاشی‌های دیواری در چهل ستون، خوانایی بیشتری از این آثار را در اختیار مخاطب قرار داده‌اند.

**کلیدواژگان:** حفاظت، مرمت، خوانایی، نقاشی دیواری، چهل ستون.



فصلنامه علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه  
نشریه پژوهشکده باستان‌شناسی، پژوهشگاه  
میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران

ناشر: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

© حق نشر متعلق به نویسنده(گان) است  
و نویسنده تحت مجوز Creative Commons  
Attribution License به مجله اجازه می‌دهد مقاله  
چاپ شده را در سامانه به اشتراک بگذارد، منوط  
بر این‌که حقوق مؤلف اثر حفظ و به انتشار اولیه  
مقاله در این مجله اشاره شود.

The Author(s)



I. دانشجوی دکتری حفاظت و مرمت آثار تاریخی-فرهنگی، گروه مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

II. استادیار، پژوهشکده حفاظت و مرمت، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: [rasoolvatandoust@yahoo.com](mailto:rasoolvatandoust@yahoo.com)

III. دانشیار گروه مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

ارجاع به مقاله: نیری، پرستو؛ وطن دوست، عبدالرسول؛ و سامانیان، کوروس، (۱۴۰۳). «تیین مبانی نظری اهمیت خوانایی در رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی در دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۸ (۳۰): ۳۶۳-۳۳۷. <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.337>

صفحه اصلی مقاله در سامانه نشریه: <https://journal.richt.ir/mbp/article-1-945-fa.html>

## مقدمه

ایجاد ارتباط صحیح مخاطب با آثار هنری میسر نمی‌شود، مگر با فهم و دریافت محتوای درونی و شناخت حقیقت و معنای مستتر در آن که در نهایت به خوانش صحیح اثر هنری منجر خواهد شد و این همان اصل خوانایی است که همواره بر مبنای ارتباط مابین خالق و آفریننده اثر، خود اثر و مخاطب حاصل می‌شود. در طول تاریخ، نقاشی دیواری نماد اشتیاق انسان به خلق آثار هنری بوده است؛ به همین منظور، همواره انسان سعی کرده تا از نقاشی دیواری برای بازتاب فرهنگ و ارزش‌های جامعه زمان خود استفاده کند. نقاشی دیواری همانند هر اثر هنری دیگری در گذر تاریخ بشر با تکامل همراه بوده است و از اشکال ساده روی سنگ و چوب که نمادی از جشن و شکار را تداعی می‌کند، جای خود را به مفاهیمی داد که بازگوکننده فرهنگ و نمادی ملی برای معرفی ملت یا قومی بودند. درحقیقت، نقاشی‌های دیواری در بُعد مادی و ظاهری خود صرفاً شیء هستند؛ حال آن‌که ماهیت محیطی اجتماع خود را نمایان می‌سازند (Jarman, 1993). گذر زمان می‌تواند به مرور منجر به فرسودگی اثر شود و چه بسا مداخله‌های افراد غیرمتخصص در امور مرمت نیز اثرات جبران‌ناپذیری به آثار ارزشمند تاریخی وارد سازد. دیوارنگاره‌ها نیز از این قاعده مستثنا نیستند؛ در مرمت نقاشی‌هایی که به لحاظ تاریخی واجد ارزش هستند، مرمتگر باید کوشش خود را معطوف به رعایت اصول علمی و حائز اهمیت مرمت هم‌چون: زیباشناختی، اصالت، یکپارچگی و خوانایی اثر کند که کمبودهای ایجادشده در یک اثر هنری موجب شده که مخاطب (ناظر) درک صحیحی از اثر نداشته باشد (رید، ۱۳۸۱: ۴۶)؛ درواقع، احترام به اصل یکپارچگی اثر هنری بخش اساسی از اصالت هنری را حفظ و موجب خوانایی پیام در آن‌ها خواهد شد (Great Pollsson, 2006: 6)؛ اما هم‌چنان در ایران مشاهده می‌شود که در برخی موارد، مرمت آثار تاریخی سلیقه‌ای و بدون توجه به ارزش‌های هنری، اصول و قواعد مرمت انجام می‌پذیرد. «سالوادور مونوز ویناس» در کتاب خود با عنوان نظریه معاصر حفاظت بیان می‌کند که حفاظت کلاسیک به دنبال حقیقت عینی یک اثر هنری است و هدف مرمت تقویت یکپارچگی ساختاری و زیبایی‌شناختی آن شیء به منظور حفظ طبیعت حقیقی آن است. برخی از مرمتگران این اندیشه را گرفته و سعی در اصلاح آن داشته‌اند و می‌گویند که حقیقت، غایت نهایی حفاظت نیست، بلکه ترویج خوانایی است. در مرمت آثار هنری، خوانایی باید در اولویت قرار گیرد؛ زیرا خوانا بودن باعث می‌شود ناظر بتواند اثر هنری را به درستی درک کند. به عقیده ویناس، آثار هنری، همانند «پالیمپسست‌ها» دارای اطلاعات، پیام و معانی بسیاری هستند و هرکدام از این پیام‌ها برای درک پیام بعدی لازم‌اند و دارای سلسله‌مراتبی هستند و در این حالت است که حفاظتگر/مرمتگر می‌بایست نقش خود را به درستی ایفا کند و فعالیت او درحقیقت موجب خوانایی بیشتر در اثر شود. ویناس معتقد است که فعالیت حفاظتگران/مرمتگران برای حفاظت از آثار هنری که به حفظ یکپارچگی و زیبایی‌شناسی اثر برای نسل‌های آینده منجر می‌شود، کاری بس دشوار است؛ زیرا می‌تواند به آسیب رساندن به اثر هنری که بخشی از تاریخ را در خود دارد، منجر شود (Palmer, 2019)؛ درواقع، خوانایی دارای سلسله‌مراتبی است که موجب می‌شود که اصالت و فرهنگ اثر هنری در کنار احترام به ارزش‌های بصری آن در نگاه ناظر حفظ گردد.

موضوع - خوانایی اثر فرهنگی - یکی از موضوعات بسیار مهم و کلیدی در حوزه حفاظت و مرمت آثار فرهنگی است. به بیان دیگر، شناخت ابعاد گوناگون ارتباطات بین خالق اثر (هنرمند) و مشاهده‌گر (مخاطب) امروزی و آینده با تکیه بر اصل خوانایی صحیح از اثر بررسی شده و اندیشمندان حوزه مرمت درباره آن بسیار اظهارنظر و گفت‌وگو کرده‌اند. این‌که یک اثر هنری یا تاریخی چه محتوایی دارد و چگونه می‌توان این محتوا را ادراک کرد و سرانجام این‌که مداخله در اثر فرهنگی چه تأثیری بر این خوانایی دارد، از موضوعات بسیار مهم در این حوزه است؛ از سوی دیگر، باید توجه داشت که خوانایی

یک اثر هنری تحت تأثیر تاریخ، گذر زمان و مخاطب است. مخاطب نیز در دوره‌های مختلف تاریخی و بسته به افق دید و ذهن خود و بسته به شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و... در آن دوره خاص می‌تواند ادراک متفاوتی از اثر داشته باشد. این نکته نیز حائز اهمیت است که برای فهم و تفسیر اثر و دریافت حقیقت درونی آن، علاوه بر توجه به هنرمند و زمان آفرینش اثر هنری عملیات حفاظت و مرمت هم تأثیر به‌سزایی در خوانایی آثار هنری خواهد داشت.

این پژوهش بر آن است تا با جست‌وجو در رویکردها و شیوه‌های حفاظت و مرمت سنتی در دیوار نگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان و به پشتوانه بازشناخت سابقه فرهنگ و هنر ایرانی در این نقاشی‌ها به تبیین مفهوم و جایگاه خوانایی در این آثار در دوره‌ای که کار مرمت سنتی بر آن صورت گرفته است، بپردازد.

**پرسش‌ها و فرضیات پژوهش:** پرسش‌های پژوهش عبارتند از: ۱- رویکردهای هنرمندان و مرمتگران سنتی تا چه میزان بر مبنای توجه به سابقه فرهنگ و هنر ایرانی استوار بوده است؟ ۲- با عنایت به هم‌سویی رویکردهای هنرمندان و مرمتگران سنتی با سابقه فرهنگ و هنر ایرانی، در خصوص دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان چگونه می‌توان مفهوم خوانایی را ارزیابی کرد؟ بر همین اساس، فرضیه پژوهش بدین قرار است؛ به نظر می‌رسد خوانایی به عنوان یک اصل در حفاظت و مرمت آثار تاریخی-فرهنگی، به‌ویژه نقاشی‌های دیواری، به رویکردهای نظری و عملی مرمتی دوره تاریخی خود اثر وابسته است.

**روش پژوهش:** این پژوهش بر مبنای روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد کیفی و تفسیرگرا و از طریق گردآوری داده‌ها به صورت مطالعات اسنادی، کتابخانه‌ای، مشاهده و میدانی به تحلیل مباحث مرتبط به بررسی جایگاه خوانایی در رویکردهای حفاظت و مرمت دیوار نگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان می‌پردازد.

### پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی که در زمینه حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری صورت پذیرفته است، غالباً در حوزه حفاظت و مرمت کالبدی و از نظر تکنیک، مصالح و مواد و تاحدودی در خصوص برخی از ابعاد مبانی نظری در این آثار انجام پذیرفته است که پیشنهادهایی در زمینه حفاظت مناسب‌تر از آنان ارائه نموده‌اند؛ اما لازم به ذکر است که نمونه کاملاً بارزی که در ادبیات مرمت ایران و جهان به موضوع خوانایی نقاشی‌های دیواری بعد از مرمت، به‌طور خاص، پرداخته شده باشد، مشاهده نشده است و درباره موضوع خوانایی مدارک و منابع چندانی وجود ندارد؛ لذا برای بررسی پیشینه پژوهش بیشتر باید به گفته‌های غیرمستقیم پژوهشگران استناد کرد. در مطالعاتی که در داخل ایران صورت گرفته، «زمانی» و «احمدی» (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «مطالعه سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌هایی از کاخ چهل ستون» با هدف فهم سیر تحول رویه‌ها و رویکردهای حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها با رجوع به سنت تعمیرات پیشین و رویکردهای جدید، دیوارنگاره‌هایی در کاخ چهل ستون و در پی پاسخ به این پرسش که سنت تعمیرات پیشین با چه شیوه‌ای انجام می‌شده و نیز رویکردهای جدید حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها و مبانی بنیادین آن‌ها چه بوده است و این دو چه تفاوتی باهم دارند که با روش مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و روش تطبیقی-توصیفی و رویکردی کیفی و تفسیرگرا انجام شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که تعمیرات پیشین به صورت بازنگاری‌هایی بر دیوارنگاره‌های اولیه، با برخورداری از عناصر تصویری دیوارنگاره اصلی دارای بیان متفاوت از سوی هنرمند عهده‌دار تعمیر بود که ریشه در سنت تعمیرات پیشین دیوارنگاره‌ها و زمینه‌های آن داشت. رویکردهای جدید با توجه به دو مقوله اصالت تاریخی و وحدت زیبایی‌شناسانه 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. «شیخی» و «دشتبانی ملک‌آباد» (۱۳۹۷) در مقاله خود با عنوان «خوانشی بر نقاشی‌های دیواری حمام مهدی قلی بیگ مشهد» که باهدف مطالعه بصری و مضمونی نقاشی‌های سربینه حمام و نمود عناصر اجتماعی انجام‌شده و درپی پاسخ به پرسش چستی شکل و محتوای آثار نقاشی‌ها، بازخورد فضای فکری حاکم بر جامعه دوره قاجار بوده است. رویکرد تحقیق کیفی و روش، توصیفی-تحلیلی است. ابتدا به بیان توضیحات و معرفی بنای معماری و محتوای هر نقاشی دیواری با استفاده از روش کتابخانه‌ای، اسنادی و مشاهدات میدانی پرداخته است. نقاشی‌های دیواری در این بنا را طبقه‌بندی کرده که دارای شش طبقه است؛ کتیبه‌های مذهبی، صحنه‌های اسطوره‌ای، داستان‌های ادبی و عاشقانه، زندگی عامیانه مردم، پهلوانان و ورود مدرنیسم. یکی از نتایج حاصل از این پژوهش دستیابی به فرهنگ حاکم در عصر قاجار با استفاده از تفسیر و ادراک نقاشی‌های دیواری است. «صادقی» و «اله‌یاری» (۱۳۹۶) در مقاله خود تحت عنوان «آسیب‌شناسی نقاشی دیواری در فرآیند مرمت از حیث اصالت و هویت در کاخ چهل‌ستون و عالی‌قاپوی اصفهان» که باهدف بررسی آسیب‌های صورت‌گرفته بر نقاشی دیواری و با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است، به مقایسه تطبیقی و مشاهدات میدانی و هم‌چنین استفاده از نظرات اساتید و صاحب‌نظران حوزه مرمت به این نکته اشاره دارد که از بین رفتن اصالت و نابودی نقاشی‌های دیواری به سبب حفاظتی نادرست بوده است.

در مطالعات خارج از ایران، می‌توان به مطالعات «براجر» (Brajer, 2009) در کتابی با عنوان جابه‌جایی نقاشی‌های دیواری بر پایه تجربیات دانمارک، اشاره کرد که اصالت در بطن یک اثر هنری قرار دارد و نقش مرمتگر آن است که این اصالت وجودی را بی‌کم‌وکاست نشان دهد تا پیام آن اثر هنری به وضوح پدیدار گردد؛ او در این نوشته، ابتدا نتایج جابه‌جایی دیوارنگاره‌ها در اروپا، به‌ویژه تجارب به‌دست‌آمده در دانمارک را مرور کرده است و ضمن بررسی جابه‌جایی‌ها به‌عنوان یک روش درمانی، به نگرش‌های متفاوت به این موضوع پرداخته است. آنچه در حفاظت و مرمت باید در نظر داشت؛ خالق اثر، اصالت و پیام درونی آن است. وی می‌گوید: هنگامی که با جنبه‌های زیبایی‌شناختی و اصالت یک اثر سر و کار داریم، هیچ سلسله‌مراتبی وجود نخواهد داشت و نقش حفاظتگر نمایش دادن و ارائه درست حقیقت موجود در اثر و یا به عبارتی پیام نهفته در اثر است که در واقع و به بیانی دیگر، منظور او کمک به خوانایی اثر از طریق انتقال درست و شاید بی‌واسطه پیام هنرمند، مربوط شود. به عقیده او، هنر بازسازی، پرداخت و موزون‌سازی که در اختیار حفاظتگر است، درحقیقت وسیله نمایش و گسترش اصالت اثر و پیام اثر است (Ibid). در جای دیگری درخصوص ارزش‌ها و نظرات عمومی درباره حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری می‌گوید: نتایج حاصل از تحقیقات در حوزه مرمت نقاشی‌های دیواری کلیساهای دانمارکی این بوده است که یکپارچگی تصویر، حفظ اصالت آن و درک و فهم محتوای تصویر برای عموم بازدیدکنندگان و مخاطبان را مشخص کند (Brajer, 2008)؛ او اضافه می‌کند: در دهه‌های اخیر در حوزه حفاظت و درمان‌های زیبایی‌شناختی نقاشی‌های دیواری تلاش‌های زیادی درباره چگونگی به‌کارگیری روش‌های علمی و درمان‌های فنی مانند: پاکسانی‌ها، تثبیت و نظایر این‌ها انجام شده است؛ اما با این حال، اذعان می‌دارد که هنوز اطلاعات کمی راجع به چگونگی و چرایی درمان‌های زیبایی‌شناختی نقاشی‌های دیواری وجود دارد. به عقیده او، این‌که عمل پرداخت (رتوش) انجام شود یا نه، فقط یک سؤال نیست، بلکه چگونگی انجام پرداخت، در عمل حفاظت یک اثر تاریخی و تأثیرهایی که در تفسیر اثر خواهد داشت، امری بسیار مهم است (Brajer, 2015).



## تبیین اصل خوانایی

در تعریف «خوانایی اثر» باید گفت: هر اثر هنری یا تاریخی دارای محتوا و حقیقتی درونی است؛ بنابراین و برای فهم و تفسیر اثر، دریافت حقیقت نهفته در آن و در نهایت خوانش صحیح اثر هنری علاوه بر توجه به هنرمند، شناخت خود اثر، دوره و زمان آفرینش آن، دیدگاه و تفسیر مخاطب نیز جایگاه ویژه‌ای دارد؛ در واقع، خوانشی که موجب دریافت محتوای اثر هنری می‌شود از ارتباط بین سه رکن اصلی خالق اثر، اثر و مخاطب تشکیل شده است. در این مسیر، چگونگی مداخله در اثر فرهنگی تأثیرات به‌سزایی بر این خوانش می‌گذارد. می‌توان گفت که خوانش یک اثر هنری از درون خود اثر آغاز می‌شود، از میان تمامی فعل و انفعالاتی که در سیر زمان و در جهان پدیدار شده است، اثر هنری به بی‌واسطه‌ترین شکل ممکن با انسان سخن می‌گوید. اثر هنری وجهی رازآلود دارد که تمامی وجود انسان را به خود معطوف ساخته است، گویی هیچ فاصله‌ای در بُعد زمان را حس نکرده و در مواجهه با یک اثر هنری حقیقت آن را در ژرفای وجود خود لمس می‌کنیم (اخگر، ۱۳۸۵: ۳۶)؛ درحقیقت، وقتی به کاری هنری می‌نگریم، گفتگویی بین کار هنری و چشمان ما، یعنی توانایی ما در تشخیص کیفیت، قلم و تا جایی که امکان دارد، قصد اولیه خالق اثر و... آغاز می‌شود. خوانایی به همراه درک و فهم معنای درونی آثار و سپس تفسیر و دریافت آن معنا و مخاطب حقیقت را در دوره‌های تاریخی مختلف درک می‌کند. خوانش اثر ارتباط مستقیم با مفهوم «هرمنوتیک» دارد که یکی از مکتب‌هایی است که بر فهم اثر، تأکید دارد (وطن‌دوست و پرایس، ۱۳۹۵: مقدمه)؛ هرمنوتیک از سه مؤلفه اثر، هنرمند و مفسر تشکیل شده است؛ آن چه این سه را به هم پیوند می‌دهد، تأویل و فهم معنای اثر است. هرمنوتیک همان تأویل و به معنی رجوع به اصل یا آغاز هر چیزی است؛ لذا این رویکرد، رویکردی معنی‌کاوانه است. هرمنوتیک، تلاشی است برای فهم معنا از بطن زمینه آن (پالمر، ۱۳۸۷: ۵۴)؛ در واقع می‌توان گفت هدف از تفسیر یک اثر هنری در مرحله اول ادراک و دریافت معنا و محتوای نهفته در اثر و منظور هنرمند است. این امر مستلزم بازسازی کل فرآیند درونی هنرمند در ترکیب تفکرات و بیان است؛ در واقع، مفسر برای انجام چنین فرآیندی باید با ساختار زبانی‌ای که در متن و یا اثر هنری به کار گرفته شده است آشنا باشد، چرا که شاید آن زبان تفکری را به دلیل بیانش محدود نماید؛ بدین سان باید به زمینه فکری متن و موقعیت آن در زندگی هنرمند و اوضاع و احوال مخاطبان، نیز توجه کرد. برای آن که مفسر، توانایی داشته باشد از دیدگاه هنرمند به اثر هنری بنگرد، داشتن چنین اطلاعاتی کافی نیست. آن چه علاوه بر این موارد ضروری به نظر می‌رسد، آن است که فهمی عام از چگونگی تفکر مردم و به‌طور خاص هم‌دلی با هنرمند یا نویسنده و اثر او وجود داشته باشد. پیش‌فرض این فرآیند، آن خواهد بود که تمام انسان‌ها از ویژگی‌های مشترکی برخوردارند و قادر خواهند بود آن چه را در ذهن دیگران رخ می‌دهد، حدس بزنند (Schleiermacher, 1998: 154).

آن چه را که ما -زبان اثر هنری- می‌نامیم و اثر به مدد آن حفظ و منتقل می‌شود، زبان درون ذات اثر هنری است؛ اعم از این که اثر ماهیتی زبانی داشته باشد یا خیر. به واقع، اثر هنری حقیقتی را به مورخ منتقل می‌سازد و از سوی دیگر، برای هر شخص سخنی دربر دارد، چنان که گویی آن را به صورت چیزی معاصر و فعلیت یافته، منحصرأ با او در میان می‌گذارد (اخگر، ۱۳۸۵: ۴۰). وقتی می‌گوییم: در صورتی یک اثر، هنری است که موضوعی داشته باشد و درباره آن چیزی بگوید یا ابزار نظری کند؛ یعنی هر آن چه نامزد هنر به‌شمار آمدن است، باید دارای محتوای معناشناختی باشد (رامین، ۱۳۹۰: ۳۸). همین‌طور باید گفت: همه آثار هنری بی‌هرگونه شبهه‌ای در معرض تأویل قرار دارند و یا تأویل پذیرند؛ اما هر آن چه تأویلی را بطلبد باید درباره چیزی باشد، باید چیزی بگوید یا دارای محتوای معناشناختی باشد. پس همه آثار هنری تأویل را ایجاب می‌کنند (همان). پس اثر تاریخی-هنری دارای محتوای معناشناختی است که به مخاطبان در دوره‌های زمانی مختلف

قابل درک و تأویل خواهد بود. اصل خوانایی در آثار هنری از قصد و نیت اولیه هنرمند برای خلق اثر هنری خود سرچشمه می‌گیرد؛ شاید بتوان خوانایی را با مفهوم شاعر از سرودن شعر قابل قیاس دانست. خوانایی، منظوری فراتر از ظواهر دارد و باید ادراک شود آن چنان‌که ناظر خود را در مقام و جایگاه هنرمند تصور می‌کند تا هدف خلق اثر هنری را دریافت کند. به همین منظور است که منتقد یا تفسیرگر در جایگاه نقد یک اثر هنری نظرات متفاوتی دارند؛ زیرا ادراک هر فرد نسبت به اثر متفاوت است. اولین بار «کوین لینچ» خوانایی را در ادبیات طراحی شهری و معماری معرفی کرد و به بیانی ساده و ملموس، خوانایی به این معنی است که فضا برای فرد دارای عناصری باشد که تصویر ذهنی او را نسبت به آن فضا تقویت کند؛ که خود به نوعی حس جذابیت را در فرد تداعی سازد؛ طبق این تعریف فضا توانایی دارد که هویت، ساختار و معنای پیرامون خود را برای فرد ارتقا دهد (Lynch, 1984). اما معنای خوانایی در مرمت به لحاظ حفظ ساختار معنایی، تشابهی با خوانایی در طراحی شهری دارد که درحقیقت، حفظ اصالت و ارزش اثر هنری است تا اثر هنری را برای ناظر خواناتر سازد؛ هرچه اثر خواناتر شود، به همان میزان جذابیت آن بالا می‌رود (گروتر، ۱۳۹۰). هدف مرمتگر برای حفظ خوانایی نقاشی دیواری تفهیم صحیح اثر هنری در نزد ناظر است که ناظر اثر هنری را مطابق با ارزش‌های آن، درک کند. در حوزه حفاظت و مرمت آثار هنری، حفظ ارزش، جایگاهی بسیار ویژه دارد؛ زیرا شناخت و اعتبار تاریخی و هنری یک اثر، به پیشرفت در آگاهی تاریخی و فرهنگ مردم آن جامعه بستگی دارد تا آنجا که زمینه‌های لازم برای حصول درک ارزش هنری و اجتماعی مهیا گردد (Philippot, 1972: 270)؛ هم‌چنین باید گفت: «برندی» و «فیلیپو» هر دو به شکل‌گیری نظریه مدرن حفاظت براساس شهود انتقادی تأکید دارند که با در نظر گرفتن آن بتوان ارزش‌های آثار هنری هم‌چون: اصالت تاریخی و زیبایی‌شناختی را بازشناخت. طبق نظرات فیلیپو، اصالت به مثابه پلی است که باید شکاف میان گذشته و حال را پیوند دهد (Matero, 2007: 53)؛ از این‌روی، مرمتگر بایستی تحلیل درستی از شرایط زمان خلق اثر داشته باشد تا رویکرد خود را منطبق بر اوضاع اجتماعی و فرهنگی آن عصر متناسب سازد که این مهم نیز به خوانایی و حفظ اصالت اثر هنری کمک خواهد نمود؛ بنابراین می‌توان گفت: حفاظت از ارزش‌های درونی اثر مطابق با خواناتر شدن آن خواهد بود.

### تبیین اصل خوانایی از منظر اندیشمندان ایرانی

در تبیین اصل خوانایی از منظر اندیشمندان ایرانی می‌توان گفت: که خوانایی به دنبال مقوله ادراک و فهم، معنا می‌یابد. فلاسفه ایرانی-اسلامی نیز مقوله ادراک را از وجوه مختلف بررسی کرده‌اند؛ تا آنجا که «شیخ شهاب‌الدین سهروردی» فیلسوف ایرانی در سده ششم هجری قمری که به «شیخ اشراق» معروف است، ادراک انسان را تحت سه مرتبه حسی، خیالی و عقلی می‌شناسد؛ بدین صورت که انسان به یاری حواس خود و در مرحله نخست، با ادراک دیداری متوجه صورت و برون می‌شود. درحقیقت، این ادراک با چشم ظاهر و بینایی چشم حاصل نمی‌شود، بلکه با اشراق درونی و حضوری نفس ایجاد می‌شود؛ به دنبال آن مرتبه ادراک خیالی است که در زمان خلق یک اثر و در ذهن انسان شکل می‌گیرد و بدین صورت ظاهر کنار می‌رود و باطن هویدا می‌شود و در آخر، ادراک عقلی است که درحقیقت بالاترین مرتبه شناخت است (وطن‌دوست، ۱۳۹۵: مقدمه ۲۰)؛ هم‌چنین «ملاصدرا» فیلسوف بزرگ ایرانی سده ۱۱ ه.ق. در مقوله وجود ذهنی به جنبه وجود شناختی ادراک توجه داشته و حضور صور در نفس را که علم به اعیان و ذات از آن به دست می‌آید با ذات برابر می‌داند و بحث را فراتر از شناخت‌شناسی مطرح کرده است و درنهایت، شناخت را مساوی با وجود عنوان می‌کند (الفاخوری، ۱۳۶۷). در جای دیگر، ملاصدرا با تعریف ادراک زیبایی، برداشت حواس از شیء، یعنی آشنایی با صورت و تناسبات را مرتبه نخست در فهم اثر می‌داند که در مرتبه

بعدی به ادراک محتوا، بررسی سنجشگرانه اثر و ادراک زیبایی‌های پنهان در آن و سرانجام به به‌کارگیری قوه خیال برای دستیابی به ترکیبی تازه (تصویر ذهنی) منتهی می‌شود (وطن‌دوست، ۱۳۹۵: مقدمه ۲۱).

به منظور حصول شناخت از طریق حواس، عقل صورت موجودات را در حالتی انتزاعی قرار داده و به تفکر و تعقل در ارتباط با معانی آن می‌پردازد. علم و شناخت از نظر «ابن سینا» نوعی تجرید است که ازسوی فاعل شناسا به موضوع شناخت انجام می‌گیرد. نظریه شناخت حسی بر پایه تمایز میان ادراک باطنی و ادراک ظاهری (که نشأت گرفته از تقسیم پنج‌گانه قوای نفس است) شکل می‌گیرد؛ اما آن‌چه در بحث سینایی اهمیت دارد، همان ادراک عقلی است که پایه و اساس ادراک را تشکیل می‌دهد. به منظور فهم درست باید مراتب ادراک را طی نمود تا به فهم و ادراک عقلی رسید. پس در برخی نظریه‌های حکمای اسلامی، ادراک بر پایه عقلیات نهفته است و هرگاه حس در آن دخیل باشد، به اشتباه و خطا منجر می‌شود و در پاره‌ای از دیدگاه‌ها، ادراک حقیقی با اشراق باطنی و معرفت شهودی حاصل می‌شود و باید گفت: به نوعی بیشتر حکما و فلاسفه ایرانی حتی از دوران باستان به اشراق درونی باور داشته‌اند (فروغی، ۱۳۴۴: ۷۵).

باید اشاره کرد که از دیدگاه اندیشمندان ایرانی-اسلامی، فرآیند فهم اثر از مرتبه ظاهر گذشته و این فهم زمانی کامل می‌شود که به ذات و باطن اثر متصل شود و حقیقت درون آن آشکار گردد. این همان است که «جلال‌الدین محمد بلخی»، معروف به «مولانا»، شاعر ایرانی پارسی‌گوی سده هفتم هجری قمری، در بیان ادراک و فهم حقیقت و محتوای باطنی اثر می‌گوید:

«ما برون را نگریم و قال را

ما درون را بنگریم و حال را»

درحقیقت بیشتر اندیشمندان و حکمای ایرانی قصد دارند تا مخاطب را به شکلی متوجه معنا و محتوای باطنی کنند و آنان را از توجه تک‌بعدی به صورت و ظاهر دور نگه دارند؛ در همین راستا، مولانا همواره درمیان قصه‌گویی‌هایش مخاطب را از لذت بردن از صورت قصه پرهیز می‌دهد و یادآوری می‌کند که او باید ورای صورت به معنا، محتوای درونی و حکمت آن پی‌برد.

«ای برادر قصه چون پیمان‌های است

معنی اندر وی بسان دانه‌ای است

دانه معنی بگیرد مرد عقل

ننگرد پیمان‌ها را چون گشت نقل»

به طور مثال، در همین راستا «فردوسی» در آغاز شاهنامه به خواننده متذکر می‌شود:

«تو این را دروغ و فسانه مدان

به رنگ فسون و بهانه مدان

از او هر چه اندر خورد با خرد

دگر بر ره رمز و معنی برد»

فردوسی بزرگ، در این دو بیت می‌خواهد مخاطب را آگاه و متوجه کند که منطق مرتبه مادی همیشه معیار مناسبی برای سنجش نیست و همه چیز را نمی‌توان با منطق مرتبه مادی سنجید و هر چیز را که در این مسیر قرار نمی‌گرفت و با این منطق مطابقت نداشت، بیهوده و دروغ دانست (بهشتی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۱۳-۲۱۲). با توجه به موارد بالا، باید اشاره کرد: تفاوت در اندیشه، تفکر و دیدگاه‌های فلاسفه غربی و شرقی به تفاوت در جهان‌بینی فلسفی در این دو مکتب منجر شده است. این تفاوت ریشه در فلسفه هنر دارد و مطابق با آن تعریف دقیق و درستی از هنر به میان نیامده است. از دیدگاه «افلاطونی» بارزترین ویژگی ذاتی هنر تقلید است که اساس و پایه هنر

را شکل داده است؛ به همین جهت، افلاطون نقاش را مقلد می‌داند که از طبیعت برای ترسیم اثر هنری خود وام گرفته است (لاکست، ۱۴۰۰). در جای دیگر، «تولستوی» می‌گوید: هنر یک فعالیت آگاهانه انسانی است که مشخصات ظاهری را با عواطف و احساسات خود درهم می‌آمیزد و به دیگران انتقال می‌دهد؛ به شکلی که این احساسات هستند که به فرد منتقل شده و می‌تواند آن را تجربه کند (تولستوی، ۱۳۸۳: ۲۳۵)؛ بنابراین می‌توان گفت هنر در اعصار مختلف دارای تفاوت معنای گسترده است و از تقلید به خلق اثر، درحال تغییر است؛ اما تعریف هنر در نزد فلاسفه شرقی و به خصوص ایران، هنر (یا معادل عام آن: فن و صنعت) به معنای امروزی آن متداول نبوده است و طرز فراگیری به تعریف جداگانه مصادیق هنر از قبیل شعر، موسیقی و غیره پرداخته شده است؛ برای مثال، در تعریف شعر به معنای عام آورده شده است: «کل کلام مخپل یقتضی لئفس قبضاً وبسطاً» (حلی، ۱۳۸۱: ۴۳۸)؛ به معنای آن که شعر، هر سخن خیال‌انگیزی است که قبض و بسط روح را فراهم سازد و می‌تواند اثر هنری تلقی شود؛ یعنی آن چیزی که موجب انقباض و یا انبساط خاطر در مخاطب گردد، با او ارتباط نزدیک برقرار سازد و در مسیر فهم و دریافت اثر، معانی مشترک حاصل گردد، می‌تواند یک اثر هنری خوانا و درعین حال زیبا قلمداد شود.

درحقیقت، در نزد فلاسفه ایرانی-اسلامی زیبایی جایگاه ارزنده و ویژه‌ای دارد. «فارابی» زیبایی را چنین معنا می‌کند: «الجمال و البهاء و الزینه فی کل موجود هو ان یوجد وجوده الافضل ویحصل له کماله الاخیر» (فارابی، ۱۹۹۱: ۵۲). نمایان شدن وجود برتر هر موجودی و حصول واپسین کمالش، زیبایی است. «ملاصدرا» بر طبق نظریه اصالت وجود، زیبایی را مصداق عین وجود می‌داند و بر همین اساس، زیبایی را نیز اصیل می‌داند؛ در نزد ملاصدرا، اصالت وجود همان اصالت زیبایی است. او، خداوند را سرچشمه جمال مطلق دانسته و آن را وجود حقیقی قلمداد نموده است، اما این بدان معنا نیست که اصالت زیبایی در واجب‌الوجود منحصر باشد؛ بلکه تمام موجودات از زیبایی بهره‌مند شده‌اند (اکبری، ۱۳۹۲: ۲۸).

در آثار هنری ایرانی دستیابی به حقیقت وجودی اثر به خوانایی آن منجر شده و مصداق زیبایی است. ملاصدرا به تبعیت از ابن‌سینا، برای زیبایی ملاک‌های هم‌چون: تناسب، حسن ترکیب و وحدت مشخص نموده است و شناخت انسان از زیبایی را به میزان ادراک او از مدرک دانسته است که در نگاه تولستوی به هنر نیز که پیش‌تر به آن اشاره شد، این موضوع آشکار است. به همین سان، واژه خوانایی نیز در ارتباط با زیبایی شکل گرفته است؛ زیرا اثری که بتواند جلب توجه کرده و با مخاطب ارتباطی دوسویه برقرار کند از خوانایی برخوردار است، اما زیبایی صرفاً علتی برای خوانایی نیست این فهم و درک ناظر از اثر هنری است که خوانایی را موجب می‌شود تا آنجا که در شعری از مولانا: «چون غرض آمد هنر پوشیده شد / صد حجاب از دل به سوی دیده شد» ادراک از هر چیزی را به ناظر سپرده است؛ بنابراین یکی از ویژگی‌های به دست آمده برای مرمتگر استفاده از ویژگی زیبایی و به‌کارگیری آن در مداخله‌های صورت گرفته برای خواناترشدن اثر هنری و نزدیک کردن آن به اصالت وجودی خود است. خوانایی و درک محتوایی اثر اولیه خلق شده هنرمند ایرانی که از فرهنگ غنی و باسابقه نشأت گرفته است، دارای نشانه‌ها و معانی آشکار و ناپیدایی است که فرد حفاظتگر و مرمتگر بدون آگاهی از آن‌ها، در حفاظت و مرمت از ارزش‌های موجود اثر، چندان موفق نخواهد بود و امکان از بین بردن درک و خوانایی صحیح مخاطب امروز نیز وجود خواهد داشت. بیگانگی حفاظتگر/مرمتگر با ارزش‌های هنری و ماهیت درونی و بیرونی اثر هنری موجب به انحراف کشیدن بازشناخت و درک اثر اولیه از سوی مخاطب می‌شود؛ درواقع، ادراک معنا، همان معنای باطنی اثر، در فرآیند حفاظت نقش اصلی را دارد؛ زیرا همین معنای آثار تاریخی-فرهنگی است که آن‌ها را سزاوار حفاظت می‌کند.

## جایگاه خوانایی در رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی در دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون

نمونه بارز سیر تحول رویکردهای حفاظتی و مرمتی، به‌ویژه در نقاشی‌های دیواری، جلوه‌ای روشن از مرمت‌های علمی و غیرعلمی (سنتی) را در کاخ چهل ستون اصفهان که همواره و در تمام دوران هم به لحاظ میراث تاریخی-فرهنگی و نیز هنری حائز اهمیت بوده است، می‌توان شاهد بود. بررسی مفهوم خوانایی در این نقاشی‌ها پس از مداخلات بی‌شمار در دوران مختلف، نمود آشکاری از تأثیرگذاری رویکردهای مختلف مرمتی در خوانایی و یا عدم خوانایی محتوای درونی این آثار خواهد بود. با بررسی رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی در برخی از نقاشی‌های این کاخ، می‌توان به مفهوم و جایگاه خوانایی، با توجه به سابقه هنر ایرانی-اسلامی و نیز تأثیر مخاطب، پی‌برده و آن را بازشناسی کرد. افزوده بر این باید گفت که به‌رغم پیشینه تاریخی-فرهنگی و شاخص بودن بنای چهل ستون و تزئینات آن به لحاظ میراث فرهنگی-هنری برای آگاهی از به‌کارگیری روش‌ها و رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی نقاشی‌های دیواری در ایران و به‌ویژه کاخ چهل ستون اصفهان، اسناد و مدارک قابل توجهی موجود نبوده و کمتر به آن توجه شده است؛ زیرا این رویکردها در همه ابعاد، تأیید نشده‌اند و همواره از آن‌ها با نام رویکردهای ناکامل و غیرعلمی، یاد شده است. این دیدگاه غالباً برگرفته از خطای شناختی عمومی در حوزه حفاظت و مرمت در ایران بوده است. همان‌گونه که تفکر و اندیشه حفاظت و مرمت در جامعه و فرهنگ ایران زمین ریشه تاریخی دارد و ذکر این نکته ضروری است که یکی از صفات مهم و بارز شهریاران ایران، علاقه‌مندی و میل به آباد ساختن شهرها و ساختمان‌های عام‌المنفعه بوده است. پادشاهان نیز در کنار احداث شهرها، قصرها و کاخ‌های سلطنتی سعی داشته‌اند که ساختمان‌هایی که اجداد آنان ساخته بودند حفاظت و مرمت کنند و این امر را پسندیده و تکلیف نسل‌های بعدی می‌دانستند (افسر-موسوی، ۱۳۵۵: ۵)؛ بنابراین می‌توان پنداشت که حفاظت از میراث سنتی و بومی هر منطقه و انتقال آن به آیندگان، از دیرباز در ایران، ضروری و درحقیقت یک ارزش به‌شمار می‌آمده است. ارتباط معنوی با پیشینه تاریخی-فرهنگی از دیرباز تاکنون بخشی است ناگسستنی از سابقه فرهنگ و هنر ایرانی. این امر درخصوص حفاظت و مرمت پیشین در دیوارنگاره‌ها، به‌ویژه نقاشی‌های دیواری در ایران همواره حائز اهمیت بوده است؛ اما در شرح رویکردهای پیشین حفاظت و مرمت در نقاشی‌های دیواری، به‌ویژه کاخ چهل ستون و با توجه به آن‌چه از منابع تاریخی و سفرنامه‌های جهانگردان خارجی به‌دست آمده است، باید اذعان داشت که اکثر خرابی‌ها و دگرگونی‌ها در بناهای شاخص و عالی عصر صفوی در اصفهان، در اواسط سلطنت «ناصرالدین شاه» رخ داده، چه از نقاشی‌ها و عکس‌های مربوط به بناهای تاریخی در منابع مذکور معلوم می‌شود که اکثر این آثار حتی تا اوایل دوره یاد شده به حالت اصلی خود برپای بوده است. «سردار سپه» به سال ۱۳۰۱ ه.ش. و در زمانی که وزارت جنگ را برعهده داشت، در سفری از تهران به جنوب و به جهت استقبال و دیدار از «احمدشاه قاجار»، از آثار تاریخی و با شکوه اصفهان هم‌چون کاخ چهل ستون، عالی‌قاپو و نیز تخت جمشید بازدید نمود (افسر-موسوی، ۱۳۵۵: ۲۷ و ۵۴).

«رضاشاه» هم‌چنین در یادآوری این مطلب اشاره کرده است: در قسمت در شرقی چهل ستون بخش‌هایی تخریب و تزئینات و آثار نقاشی آن از بین رفته بوده که ارکان حرب لشکر جنوب آن را تعمیر و بخشی از آن را به کتابخانه عمومی تبدیل کرده‌اند. با توجه به موارد ذکرشده درخصوص آسیب‌های جدی وارده بر نقاشی‌های دیواری کاخ چهل ستون در دوره قاجار، ناگزیر، حفاظت و مرمت آن، امری ضروری تلقی می‌شده است. «ارنست هولستر»<sup>۲</sup> (مهندس و عکاس آلمانی) درباره تغییرات کاخ چهل ستون اشاره کرده است که: بیشتر دیوارها به‌جز نقاشی‌های بزرگ به‌منظور سکونت «ظل‌السلطان» با گچ پوشیده شده است (دمندان، ۱۳۸۲: ۸۸). در جای دیگر و به‌نقل از رضاشاه آمده است: بیشتر ابنیه و عمارات تاریخی اصفهان که حالیه به‌واسطه استیلا «افاغنه»،

«چنگیز» و «ظل السلطان» پسر سفیه ناصرالدین شاه جز نام، چیز دیگر از آن‌ها به جای نمانده (افسر- موسوی، ۱۳۵۵: ۵۶). در هر یک از طاقچه‌های اتاق‌های چهل ستون یک مجلس نقاشی از نوع مجالس بزم و عیش و پرده‌های نقاشان معمول عصر صفوی وجود دارد که در نهایت زیبایی و تناسب آن‌ها را روی دیوار طاقچه‌ها اجرا نموده‌اند که در زمان ظل السلطان، روی تمام آن‌ها گچ گرفته شده است و چون روی زمینه رنگ‌وروغن، گچ‌گیری کافی بر نگاره‌ها را ندارد، ابتدا با نوک تیشه روی نقوش ضربه زده و اصطلاحاً آن‌ها را تیشه‌ای کرده و سپس با اندود گچ پوشانده‌اند و چون غالباً افراد غیرمتخصص، کارگر و بنا مأمور به انجام این کار بوده‌اند، بدون توجه تیشه را در چشم و صورت نقوش زده‌اند؛ و همین امر نه تنها موجب آسیب جدی بر نقاشی اصلی شده است که دیگر اثری از یکپارچگی محتوای اثر و به دنبال آن خوانایی اثر برای مخاطب، وجود نداشته است؛ هم‌چنین در سفرنامه «چارلز تکسیه» (۱۸۳۹ م / ۱۲۲۸ ه. ش.) در خصوص تکنیک اجرای نقاشی‌های کوچک بالای ازاره در چهل ستون اشاراتی وجود دارد، بدین معنا که: 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. تمامی این نقاشی‌ها با تکنیک رنگ‌وروغن اجرا شده بودند (زمانی و احمدی، ۱۴۰۰: ۵). بر این اساس و به لحاظ فنی تغییرات بزرگی قابل ملاحظه است که علاوه بر آن‌که بیشتر نقاشی‌ها با لایه‌ای از گچ پوشانده می‌شدند در نقاشی‌های بالای ازاره در چهل ستون (تابلوهای کوچک تالار اصلی) که به روش آب‌رنگ (جسمی شفاف) اجرا شده بودند، در این دوره (قاجار) به شیوه رنگ‌وروغن بازسازی شده‌اند؛ هم‌چنین با توجه به اشاره‌ای که به موضوعات به کاررفته در این نقاشی‌ها شده، توجه و علاقه‌مندی مخاطب را نسبت به روایت موجود در نگاره‌ها و محتوای آن‌ها بیشتر مشخص می‌نماید و به این شکل جایگاه مفهوم خوانایی پررنگ‌تر می‌شود. رویکردهای مرمت سنتی، به تعداد افراد مرمتگر متنوع است و طی دوران مختلف با اهدافی چون نوسازی و ایجاد ظاهری زیبا روی نقاشی‌ها به اجرا درآمده است. این‌گونه مرمت یا به عبارتی تعمیر، شامل مواردی از این قبیل بوده است: تجدید پوشش‌های محافظ سطحی، بازسازی بخش‌های آسیب‌دیده، رنگ‌آمیزی مجدد نقاشی‌های قدیمی، تغییرات جزئی و یا کلی در نقاشی‌ها مطابق با سلیقه‌ها و خواسته‌های هر دوره (اصلانی، ۱۳۷۷: ۸۹). به نقل از «حسین آقاجانی اصفهانی»: «تا پیش از شکل‌گیری مرمت به شیوه امروزی و عملی آن، مرمت سنتی به شیوه استادکارانه انجام می‌شده است که البته در حوزه مرمت نقاشی‌های دیواری این مرمت به لحاظ بحث زیبایی از اهمیت بیشتری برخوردار است؛ به صورتی که استادکار نقاش به حفظ زیبایی ظاهری اثر اهمیت بیشتری داده است». در بیشتر موارد، این مرمت‌ها به شیوه بازسازی با سلیقه خود استادکار نقاش صورت می‌گرفته و توجه به قدمت اثر و خواستگاه هنرمند خالق اثر، مدنظر نبوده است (آقاجانی، ۱۳۹۱).

آقاجانی اصفهانی دلایل عمده تعمیرات سنتی نقاشی‌های دیواری تا قبل از شکل‌گیری مرمت علمی در ایران را این‌گونه بیان می‌کند: تعمیرات نقاشی‌های دیواری در گذشته اغلب به این دلایل صورت می‌گرفته است:

۱- تغییر کاربری در بخشی از فضای معماری.

۲- تحولات هنری در نتیجه تغییر دوره تاریخی.

۳- دیدگاه زیبایی‌شناسی مبتنی بر نادیده شمردن اصالت اثر.

در این رابطه می‌توان گفت: غالباً با تغییر دوره‌ای تاریخی و نظام حاکم در آن بنا به ضرورت و شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم، بخش‌هایی از فضا تغییر کاربری می‌یافت و یا الحاقاتی به بنا افزوده می‌شد و به این صورت بخشی از نقاشی‌های دیواری تخریب می‌شدند و یا دچار فرسایش و آسیب جدی می‌شدند که به‌طور معمول آن روزگار از نقاشان همان دوره جهت تعمیر، بازسازی و نوسازی آن بهره می‌بردند. از جمله این نقاشان و هنرمندان می‌توان از استاد «مصور الملکی»،



شکل ۱: لایه‌های نقاشی که روی هم اجرا شدند، کاخ چهل ستون اصفهان، (نگارندگان، ۱۳۹۰).

Fig. 1: Fig. 1: The layers of painting that were implemented on top of each other, Chehel Sotoun Palace, Isfahan (Author, 2011).

«میرزا آقا امامی»، «جعفر رشتیان»، «جواد رستم شیرازی» و «سرکیس خاچاطوریان» نام برد؛ هم‌چنین در خلال تحولات سیاسی و حکومتی، تحولات فرهنگی و هنری نیز شکل می‌گرفته است و در حوزه تزئینات وابسته به معماری و خصوصاً نقاشی دیواری تأثیرگذار بوده است و به دنبال آن ناگزیر شرایطی فراهم می‌شده است تا هنرمندان، مطابق با شرایط و ضرورت‌های پیش‌آمده تغییراتی در سبک، تکنیک و سوژه‌های مدنظر خود برای اجرای کار هنری خود، لحاظ کنند. از سوی دیگر، در دوره‌های پیشین، علی‌رغم وجود علاقه به ایجاد تزئیناتی چون نقاشی دیواری در فضاهای معماری، چندان به حفظ اصالت نقاشی توجه نمی‌شده است و درحقیقت، مبانی فکری و دیدگاه جمعی و به‌ویژه جامعه هنری آن دوره، زیبایی یک اثر نقاشی دیواری، ادامه روایت اثر و انتقال مفهوم و محتوای آن به آینده را در تازگی، نو بودن و بی‌عیب و نقص بودن آن می‌پنداشتند. بنابراین با توجه به موارد فوق، مرمت‌هایی که به شیوه سنتی روی این آثار انجام شده است، یا تنها به صورت اجرای اندود گچ، ضمن تیشه‌ای نمودن سطح نقاشی و یا پس از پوشاندن سطح نقاشی با گچ، اجرای مجدد با تکنیک رنگ‌وروغن بوده است؛ هرچند که ردپای بسیار اندکی از سابقه رویکردهای سنتی در نقاشی‌های دیواری چهل‌ستون، در حال حاضر باقی‌مانده است و بسیاری از لایه‌های اندود گچ الحاقی و پوشیده شده روی آثار و نیز با توجه به شرایط، تعدادی از لایه‌های اجرا شده بر نقاشی اصلی (که شاهدهی از مداخلات متعدد روی این آثار است) به مرور جداسازی شده است، اما هم‌چنان شواهدی باقی است تا بتوان چگونگی درک و دریافت مخاطب را در ارتباط با این آثار را بررسی نمود.

حال آن‌که در خصوص اجرای مجدد نقاشی‌ها و درحقیقت رونگاری‌هایی که در دوره قاجار، استادان هنر نقاشی روی نقاشی‌های اصلی انجام داده‌اند، می‌بایست به میرزا آقا امامی که به بیان «آیدین آغداشلو» اولین احیاگران سنت نگارگری رو به افول رفته مکتب صفوی بوده است و قطعاً بیش از دیگر پیروان و مقلدین و نگارگران هم‌دوره‌اش به حفظ تمامیت و مفهوم باطنی و شیوه‌های فنی این مکتب همت گمارده است، اشاره نمود (وفامهر، ۱۳۹۰: ۷). او با وجود این‌که با اصول و



شکل ۲: جداسازی لایه نقاشی الحاقی (لایه نقاشی برین) از روی نقاشی اصلی (لایه زیرین)، کاخ چهل ستون (زاندر، ۱۳۹۶).  
**Fig. 2: Separation of the upper painting layer (overlay layer) from the main painting (lower layer), Chehel Sotoun Palace (Zander, 1396).**



شکل ۳: آزاد شدن لایه نقاشی زیرین (نقاشی اصلی) از لایه الحاقی و نمایان شدن سطح تیشه‌ای آن، کاخ چهل ستون اصفهان (نگارندگان، ۱۳۹۰).  
**Fig. 3: The release of the underlying painting layer (original painting) from the overlay layer and the exposure of its plinth surface, Chehel Sotoun Palace, Isfahan (Author, 2011).**



رویه‌های هنری عصر خود آشنا بود و تبحر فراوان داشت، اما هم‌چنان تعهد، وفاداری و علاقه خود را به شیوه نگارگری سنتی ادامه داد. اگرچه با توجه به ذوق، احساسات و دیدگاه شخصی خود تغییراتی در تکنیک اجرای خود ایجاد نمود، اما همواره و به‌طرز هوشمندانه‌ای به مبانی فکری، جهان‌بینی و ماهیت اصلی نگارگری ایرانی و هنرمندان پیشین متعهد بود.



شکل ۴: نگاره بازسازی شده توسط میرزا آقا امامی به شیوه نقاشی دوره قاجار (نگارندگان، ۱۳۹۰).  
 Fig. 4: Illustration reconstructed by Mirza Agha Imami in the style of Qajar paintings (Author, 2011).



شکل ۵: نگاره کاخ چهل ستون با نمونه شاهد از تعمیرات منتسب به میرزا آقا امامی (نگارندگان، ۱۳۹۰).  
 Fig. 5: The illustration of the Chehel Sotoun Palace with a evidence of repairs attributed to Mirza Agha Imami (Author, 2011).



شکل ۶: نمونه بازسازی نقطه کمبود مربوط به دوره پهلوی که به دلیل نبودن نقاشی در زیر این لایه، این لایه مرمتی نگه داشته شده است، چهل ستون (نگارندگان، ۱۳۹۰).

Fig. 6: Example of the reconstruction of the deficiency point related to the Pahlavi era, which have been preserved as a restoration layer due to the absence of painting beneath the layer, Chehel Sotoun (Author, 2011).

هم چنین در اینجا باید درخصوص مداخلات پیشین، بازنگاری‌ها و رونگاری‌های انجام شده گفت: اصل اساسی آن‌ها پای بندی به درون مایه اولیه نگاره است. به این صورت که تمامی تابلوها با صحنه‌های بزم، رزم و شکار تا لمیدن در باغ و دل دادگی با همان ترکیب بندی اولیه بازنگاری شده‌اند. پیکره‌ها همسان با نگاره اصلی جانمایی شده‌اند که در آن لباس‌ها و پیچ‌وتاب‌ها و تمامی حالات، شبیه نگاره اولیه هستند. چشم‌انداز طبیعت همانند: صخره‌ها، درختان و اشیاء فرعی هم چون: مخده، قالیچه، صراحی و جام و جز این‌ها و نیز نحوه قرارگیری آن‌ها، مشابه اولیه به تصویر کشیده شده بود (زمانی و احمدی، ۱۴۰۰: ۷)؛ اما نکته حائز اهمیت درخصوص این مداخلات و مبانی فکری آن، این است که نگاه هنرمند سنتی نگاهی معنوی است. اساس نقاشی، شعر، اصولاً اساس هنرمندی در اسلام، بی‌هنر شدن است؛ این بی‌هنر شدن، اساس همه هنرها در فلسفه هنر شرقی، از جمله اسلامی است؛ بی‌هنر شدن به یک معنا، یعنی از حيله و تدبير، یعنی از آن جنبه مهارت و فن و صنعت، پرهیزد که اگر هنرمند به فن و صنعت خود اکتفا کند، هیچ هنری نخواهد آموخت (پازوکی، ۱۳۹۲: ۶۲ و ۶۳). درخصوص بازنگاری‌ها و مداخله‌های سنتی نقاشی‌های چهل ستون نیز هنرمند از همین اصل تبعیت کرده است؛ چراکه خلق اثر را به نوعی امری معنوی و برای ادای احترام به هنر گذشته و هنرمندان پیشین دانسته است، تا به نوعی سنت هنری گذشته تداوم یابد و با این امر بی‌هنر شدن معنا یابد؛ چراکه اندیشه هنرمند مرم‌تگر در مداخلات سنتی نقاشی‌های دیواری چهل ستون پای بندی به تکنیک و دیدگاه هنرمندان پیش از خود بوده است و این امر را نوعی فضیلت معنوی می‌پنداشته است و از همین روی سعی شده است تا ردپای خود را در قلم هنرمند پیشین محو نماید. از «مولانا» نقل است که می‌گوید: «من از کجا شعر از کجا، والله که من از شعر بیزارم و پیش من از شعر بدتر کاری نیست». یا در جای دیگر می‌گوید: «شعر چه باشد بر من تا که از آن لاف زنم / هست مرا فن دگر غیر فنون شعرا». در اینجا حکمت عرفانی بی‌هنر شدن

آشکار می‌شود (همان). درحقیقت، آن زمان که مولانا به شعر نگاهی از منظر هنر و هنرمندی دارد، اظهار تنفر از شعر را بیان می‌کند؛ از همین روی می‌گوید: «من از کجا و شعر از کجا، والله که من از شعر بیزارم» و آنجایی که بی‌هنر شده است می‌گوید: «تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم / تا که هوشیارم و بیدار یکی دم نزنم». در مرمت‌های پیشین در چهل‌ستون نیز همین امر آشکار است و هنرمند تمام تلاش خود را در راستای بی‌هنر شدن به‌کار بسته است. حال می‌توان به دیدگاه هنرمندان گذشته، هم‌چون میرزاآقا امامی نزدیک‌تر شد؛ هنرمندانی که از طریق محاکات<sup>۲</sup>، خود را با گذشته و سنت هنری پیشین به‌لحاظ معنوی مأنوس دیده و معرفت هنری داشته‌اند. به اعتقاد ابن‌سینا، محاکات در نقاشی درحقیقت می‌تواند وسیله‌ای برای بیان مفاهیم مختلف معقول به شکل محسوس و به‌صورت رمزگونه باشد (ربیعی و غفاری، ۱۳۹۷: ۱۸۲). این محاکات نه تنها در نگرش و اندیشه هنرمندان آن دوران، که وسیله‌ای بود برای دریافت نقاشی و تأثیر آن در درون مخاطب و درحقیقت ایجاد زبانی مشترک بین نقاشی و مخاطب از طریق فهم معانی و مفاهیم که به‌صورت رمزگونه و نه فقط با تکیه بر گزاره‌های منطقی، توسط مخاطب درک شود و در او ایجاد شگفتی نماید. در چنین فضای فرهنگی و با الهام از این نوع تفکر، هنرمندان مرمتگر هم‌چون میرزاآقا امامی نگاره‌های نقش‌بسته بر دیوارهای چهل‌ستون را مرمت نمودند و خود این امر موجب حس لذت و شغف بوده است. همان‌گونه که ابن‌سینا هم‌چون «ارسطو» محاکات را مسبب ایجاد حس لذت و مفرح می‌داند؛ او این حس لذت را وجه تمایز انسان با حیوان و محاکات را در انسان غریزی می‌داند. ابن‌سینا درخصوص نقاشی، موسیقی و شعر بر این باور است که این هنرها تأثیر زیادی در نفس انسان دارند و انسان‌ها را مسحور کرده و حال آن‌ها را دگرگون می‌کند. او این تأثیر سحرگونه را همانند افلاطون، ناپسند نمی‌داند و برخلاف افلاطون معتقد بود که نقاشی تقلید صرف نیست و انسان از طریق ذهن و قوه تخیل خود می‌تواند چیزی را خلق کند که نمونه آن در عالم مادی وجود ندارد (صفایی جلیسه، ۱۴۰۰: ۳۶). از سوی دیگر، به‌لحاظ معرفت‌شناختی هنر، مولانا به نکته‌ای دیگر هم اشاره می‌کند و آن این‌که، اساساً صورت حقیقی، آن نیست که نقاش به تقلید از طبیعت نقاشی می‌کند. در جهان اسلام آن چه مطرح شده است، بیان می‌دارد که هرگونه تقلید از طبیعت، یعنی آن چیزی که در نقاشی به آن رئالیسم یا ناتورالیسم می‌گویند باطل است؛ چون عاری از معرفت است. به عقیده مولانا آن چه حقیقت دارد، همان نیست که از طبیعت در عالم خارج نظاره می‌کند، بلکه آن چیزی است که هنرمند حقیقی در دلش آشکار شده است. از نظر عارفان اسلام، هنرمند از طریق صافی ضمیر به عالم خیال متصل می‌گردد. حال می‌توان بیان داشت که هنرمند اهل تخیل است؛ لذا اگر «می‌مسیس»<sup>۳</sup> ناظر به موجودات محسوس خارجی باشد، تقلیدی است که در رئالیسم یا ناتورالیسم پذیرفته شده است؛ ولی اگر ناظر به عالم خیال باشد و چنان‌که مولانا می‌گوید به‌کار برده شود، تخیل است و محاکات. این خیالات، صور خیالی، اصل عالم طبیعت است و نه برعکس (پازوکی، ۱۳۹۲: ۶۷ و ۶۸)؛ از این رو می‌توان این‌گونه دریافت که مداخلات پیشین در نقاشی‌های دیواری چهل‌ستون به‌نوعی محاکات از نقاشی اصلی صفوی بوده که هنرمند با خلوص نیت و معرفت هنری خود و به‌منظور انتقال حقیقت و نه تقلید، بازنگاری نموده است و در نگارگری ایرانی هنرمندان اهل تشبیه حق در اثر هنری خود هستند؛ از این رو، با خیال و عالم خیال سر و کار دارند، چراکه تشبیه فقط از طریق خیال میسر می‌شود. هنرمند پیوسته عالم مثال یا خیال را بازنمایانده است؛ به قول حافظ:

«هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال

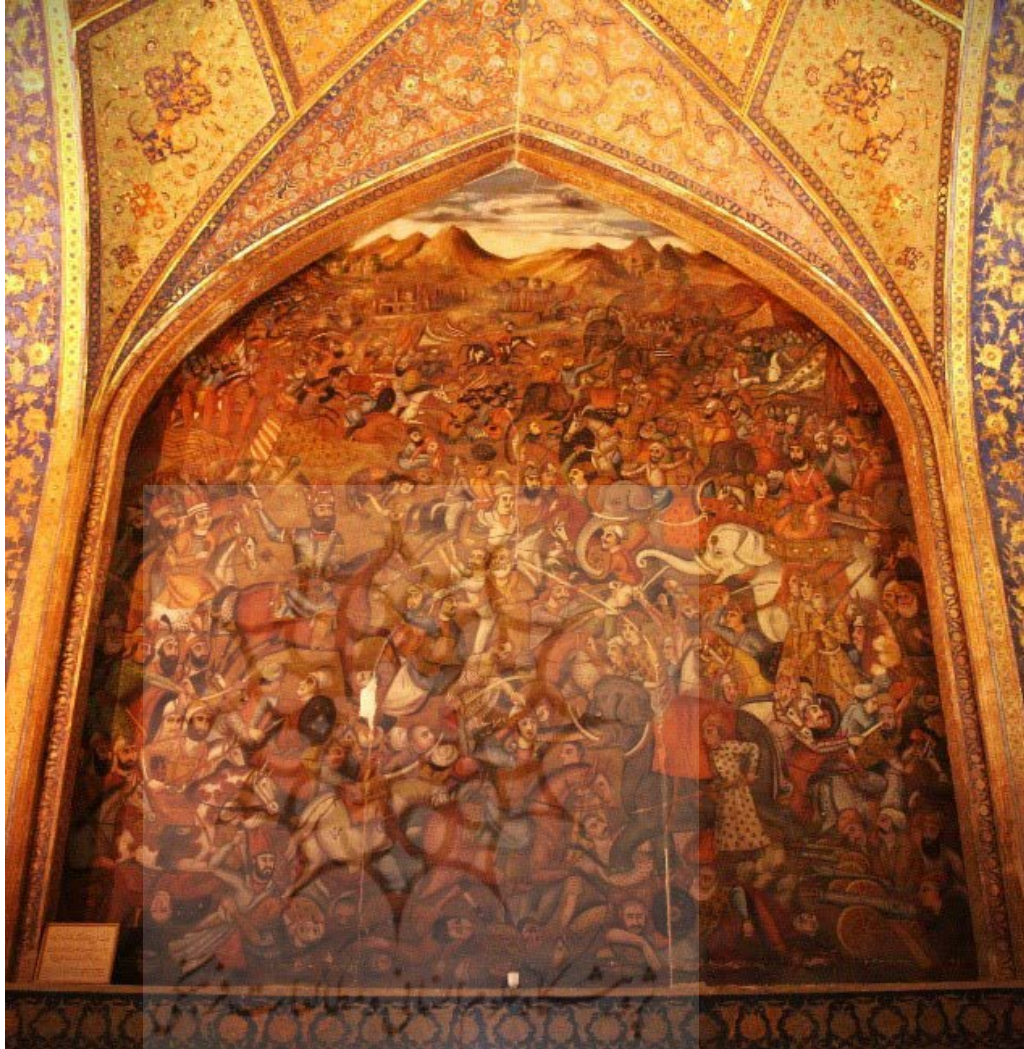
با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم» (همان)

درواقع، زیبایی محسوس و مادی قادر است زیبایی معنوی را در خود متجلی سازد؛ و بیان دیگر، جهانی که سرمنشأ محسوسات باشد زیبا است، اما این زیبایی فقط به علت وجود نمونه

ایده‌آل زیبایی است. این جهان به تقلید از آن جهان پدیدار شده و زیبایی در این جهان به علت زیبایی انگاره و سرمشق همه فرم‌های آن است. به عقیده «فلوطين»، این جهان به تقلید از فرم‌های جهان معقول ساخته شده است تا برای دیدگان انسان قابل نظاره و درک باشد. برای یک هنرمند مسلمان، هنر انتزاعی به طور مستقیم وحدت کثرت را آشکار می‌کند و هنر در نزد هنرمند مسلمان به معنای ساخت و برداشت اشیاء مطابق با طبع و ذات آنان است که تشکیل شده از زیبایی بالقوه است؛ زیرا منشأ زیبایی از آن خداوند است و هنر دریچه‌ای برای شرافت روحانی دادن به ماده است (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۱۳۴)؛ درواقع، هنرمند ایرانی همواره در مسیر نمایاندن نور الهی بوده است و از همین رو بی‌هنر شدن در پیشگاه ذات اقدس الهی، رسالت او در خلق آثار هنری بوده است. افزوده بر آن، ما انسان‌ها در همان حال که در مرتبه مادی زندگی می‌کنیم، در میان انبوهی از قصه‌ها و آداب و رسوم، آئین‌ها، باورها، اشعار و تمثیل‌ها و... محاط شده‌ایم و به این اعتبار، مرتبه روایی نیز مرتبه‌ای از حیات ماست. زمان، مکان، اشیاء، اشخاص و رویدادها در مرتبه روایی منطق خود را دارند. اگر مکان در مرتبه مادی مقید به ابعاد و مساحت است و میان مکان‌ها فاصله‌ای وجود دارد، مکان‌های روایی محدودیت‌هایی از این دست ندارند (بهشتی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰۴).

انسان‌ها در طول دوران حیات خویش بسته به فعالیتی که داشته‌اند در موقعیت‌ها و مکان‌های گوناگون و در مواجهه با افراد مختلف اجتماع خویش، تجارب متفاوتی کسب نموده‌اند، تمامی این‌ها خاطره‌ساز شده و برای مدتی در ذهن ایشان ماندگار شده است. امور هر قدر بیشتر رنگ و بوی روایی به خود گرفته باشند و بیشتر از قیود مادی رها شده باشند، مخاطبشان می‌تواند دایره وسیع‌تری از افراد و حتی همه اهل یک سرزمین در طول هزاران سال باشد. هر آن چیزی که از مرتبه مادی فاصله گرفته، درواقع از حبس زمانی خاص و ناحیه جغرافیایی مشخص و گروه معینی از افراد بیرون آمده و به معنای وسیع کلمه ماندگار شده است (همان). این امر درخصوص نگارگری‌های ایرانی که بیشتر دارای موضوعات و سوژه‌های روایی که در تاریخ و فرهنگ سنتی و شفاهی جامعه ریشه دارند، می‌تواند صادق باشد. در نقاشی‌های دیواری بزرگ در تالار اصلی چهل ستون که بیشتر سوژه‌های رزم و بزم شاهان پیشین است، تابلوی جنگ چالدران که در دوره «شاه اسماعیل اول صفوی» و در مقابل «ترکان عثمانی» به فرماندهی «سلطان سلیم اول» رخ داده است، می‌تواند نمونه کاملی از ماندگاری روایت تاریخی-فرهنگی در یاد و خاطره عمومی آحاد ایرانی در چندین دوره تاریخی تا به امروز باشد. روایت، درحقیقت بستری است که معنا و محتوایی را در دل خود جای داده است؛ که می‌تواند ریشه در ادبیات، رویدادهای تاریخی-فرهنگی، تاریخ شفاهی و آئین‌ها و رسوم داشته باشد و یا در قالب نگاره و نقشی در هنرهای سنتی خود را نمایان سازد. روایت‌ها می‌توانند محتوایی تاریخی را در قالب‌های متفاوتی هم‌چون: شعر، داستان، نقاشی، حجاری، هنرهای نمایشی و... حفاظت نموده و به آیندگان منتقل سازند؛ از همین رو، آن چه در بستر روایت‌ها جای گرفته است جاودان خواهد شد و همواره مخاطب به آن توجه خواهد کرد. هر قدر روایتی ملموس‌تر باشد و در قالب تأثیرگذارتری ارائه شود، با مخاطب مأنوس‌تر بوده و به او نزدیک‌تر خواهد شد و درپی آن، هر قدر جامعه مخاطب روایتی، گسترده‌تر باشد، آن روایت ماندگارتر خواهد بود؛ بنابراین می‌توان این‌گونه پنداشت که یکی دیگر از دلایلی که هنرمندان و مرمتگران پیشین از نگاره‌های اصلی بازنگاری کرده‌اند، ایجاد بستری مناسب و به دور از زنگار و کهنگی زمان بوده تا بتواند محمل مناسب‌تری برای انتقال آن روایت و محتوای درونی آن به مخاطب باشد؛ هم‌چون تابلوی «جنگ چالدران» که در دوره قاجار و به قلم «آقا صادق نقاش» روی نگاره اصلی بازنگاری شده است؛ هم‌چنین نمونه‌های بسیاری از داستان‌های ادبیات کهن هم‌چون شاهنامه فردوسی در دوره‌های تاریخی مختلف بارها مصور و نو شده‌اند و هر بار مطابق با اندیشه و فضای فرهنگی-اجتماعی آن

دوره اجرا شده تا به مخاطب نزدیک تر باشد و محتوای آن در گذشته محبوس نماند که از این طریق قابل دریافت و فهم بیشتر در دوره زمانی و مخاطب عصر خود باشد.



شکل ۷: تابلوی جنگ چالدران، کاخ چهل ستون اصفهان (نگارندگان، ۱۳۹۰).

Fig. 7: The Battle of Chaldiran painting, Chehel Sotoun Palace, Isfahan (Author, 2011).

از سوی دیگر باید اشاره کرد که: نبرد چالدران در دوره صفوی با وجود شکست سپاه ایران از عثمانی، شکلی نمادین به خود گرفت. در این نبرد که مهم ترین دلیل پیروزی عثمانی، بهره بردن آن ها از توپ و سلاح گرم ذکر شده است، موجب تضعیف قدرت شاه اسماعیل اول و خدشه دار شدن باور شکست ناپذیری او در میان «قزلباشان» شد؛ با این حال، حتی پس از این شکست هم شاه اسماعیل به عنوان مؤسس سلسله صفویه (اولین حکومت مستقل ایرانی پس از حمله اعراب به ایران) که بر تمامی بخش های این سرزمین حکومت می کرد و کسی که مذهب تشیع را مذهب رسمی این کشور اعلام کرد، نزد مردم و حاکمان پس از خودش از جایگاه ممتاز و برجسته ای برخوردار بوده است (حقایق و فهیمی، ۱۳۹۶: ۲).

هم چنین روایت نبرد چالدران همواره در یاد و حافظه تاریخی مردم ایران تا به امروز ماندگار شده است؛ نبردی که به گونه ای در اذهان باقی مانده است که نمادی از جوانمردی و میهن دوستی ایران را یادآور می شود. درحقیقت شاه اسماعیل اول با به تصویر کشیدن این شکست، برخلاف

نتیجه نبرد، پیروزی جوانمردی و از خودگذشتگی را در مقابل توپ و اسلحه جنگی سپاه عثمانی تا به امروز جاودان ساخت؛ بر همین اساس و با توجه به موارد سطور قبل، می‌توان این‌گونه پنداشت که آن‌چه در مداخلات پیشین و رویکردهای سنتی مرمت در نقاشی‌های چهل‌ستون نمایان است، انتقال محتوای درونی آثار در قالب روایت است و نه صرفاً کالبد اثر. رونگاری‌ها و بازنگاری‌هایی که هنرمندان پیشین انجام داده‌اند، به نوعی بازنمایی روایت‌هایی است که در یاد و خاطره جمعی نقش بسته است و ماندگاری و خوانایی آن‌ها را برای مخاطب در دوره‌های مختلف تا به امروز رقم زده است.

### نتیجه‌گیری

هنرمندان و مرمتگران پیشین در رویکردهای حفاظت و مرمت خود در نقاشی‌های چهل‌ستون، با توجه به سابقه فرهنگ و هنر ایرانی و براساس روش‌های اساتید ماقبل خود، به مداخلاتی دست زده‌اند که اگرچه با مبانی مرمتی امروز دنیا همخوان نمی‌باشند اما با در نظر گرفتن دوره تاریخی و نوع نگرش فرهنگی-هنری آن دوره، قابل تأمل بوده و از این جهت حائز اهمیت شمرده می‌شوند؛ همین مسئله در کشورهای اروپایی هم وجود داشته است، یعنی نقاشان چیره‌دست کار مرمت آثار خود یا دیگران را انجام می‌دادند و از این‌روی حضور هنرمندی خویش را در اثر مدنظر نشان می‌دادند. در ایران کار هنرمندانی چون میرزاآقا امامی که رونگاری‌ها و بازنگاری‌هایی روی نقاشی‌های اصلی و متعلق به دوره صفوی در چهل‌ستون داشته‌اند، در قالب محاکات و ادای احترام به هنرمندان پیشین خود بوده است و درحقیقت به منظور زنده نگاه داشتن محتوای درونی اثر که قالبی روایی داشته است و نیز بازخوانش و انتقال آن محتوا به عصر و زمانه خود، بستری را فراهم نمودند تا مخاطب بتواند از طریق دریافت آن روایت و محتوای درونی اثر که همواره در یاد و خاطره او ماندگار بوده، با اثر انس گرفته و به معنای مشترک با آن، دست یابد. ماندگاری روایت در ذهن و خاطره مخاطب به خوانایی اثر منجر می‌شود و همین است که مخاطب امروز نیز تابلوی نقاشی جنگ چالدران در چهل‌ستون را، به رغم این‌که آقاصادق در دوره قاجار روی نگاره اصلی صفوی آن را اجرا کرده است، درک می‌کند و این فهم و دریافت محتوا که در بستر روایت انتقال یافته است، اثر را خوانا می‌سازد؛ بنابراین می‌توان این‌گونه پنداشت که اگر رویکردهای حفاظت و مرمت سنتی نقاشی‌های دیواری در عصر و زمانه خود ارزیابی شوند، نه تنها آن دیدگاه و روش مذمت نمی‌شود، بلکه به عنوان بخشی از میراث سنتی و ارزش‌های تاریخی-فرهنگی دیرینه خود ارزشمند شمرده می‌شود و بیش از پیش در آن تأمل نموده و از آن پاسداری خواهد شد. به هر حال، مرمت یا به مفهومی دیگر، مداخله در آثار گذشتگان در طول تاریخ برگرفته از اندیشه غالب زمانه بوده و به همین خاطر است که در ایران و در اروپا رویکردها و روش‌های متفاوتی در دوره‌های مختلف تاریخی در حوزه تعمیر و مرمت مشاهده می‌شود؛ اگر آن‌چه تحت عنوان «مرمت سنتی» از آن یاد می‌شود، با توجه به زمانه خود و اندیشه غالب آن عهد در نظر گرفته شود، نگاه به مرمت سنتی نه تنها با کاهش نقد روبه‌رو می‌شود، بلکه ظرفیت و ارزشی خواهد بود که با بهره‌گیری از آن می‌توان چشم‌انداز بهتری را برای آینده حفاظت و مرمت آثار تاریخی-فرهنگی در ایران پیش‌بینی و مجسم نمود. امید است علاقه‌مندان و پژوهشگران در آینده و با توجه به اهمیت موضوع، این مسیر را ادامه دهند؛ چراکه این پژوهش، تنها آغاز راهی است که در حال حاضر می‌توان دور نمای زیبایی را از آن متصور شد که پر از پرسش‌ها و ابهاماتی است که جز با پیگیری علاقه‌مندان در این حوزه، روشن نخواهد شد.

## سپاسگزاری

در پایان نویسندگان بر خود لازم می‌دانند که از داوران ناشناس نشریه با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

## درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از رساله نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم بوده است؛ بر همین اساس گردآوری مطالب توسط نویسنده اول و نگارش آن تحت نظارت نویسندگان دوم و سوم بوده است.

## تضاد منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

## پی‌نوشت

۱. Palimpsest: «پالمپست» به منزله سطح نوشتاری بر روی پایروس، پوست و... بود که با هدف صرفه‌جویی متأثر از عوامل اقتصادی، نوشته جدید بر نوشته قدیم نقش می‌بست و این عمل به کرات رخ می‌داد. امروزه پالمپست به هر پدیده‌ای اطلاق می‌گردد که جدا از تغییر و تحولاتش در طول زمان، بتواند هم‌چنان اثرات گذشته را نیز شامل باشد. یک اثر تاریخی می‌تواند به مثابه یک پالمپست با ساختار چندلایه فهمیده شود (حبیبی، ۱۳۹۹: ۸۵).

2. Ernest Holster

۳. «محاکات» از ریشه «حکی» است؛ یعنی حکایت کردن از امری. باز نمودن آن به نحوی که ذهن متوجه اصل شود؛ مانند چیزی را آوردن. یعنی، علمی که با تقلید حاصل می‌شود (علم حصولی) صور ذهنی ما حاکی هستند؛ یعنی، کسی که حکایت می‌کند. محکی، یعنی چیزی که محاکات از روی آن‌ها اتفاق می‌افتد. چنان‌که در بعضی حیوانات که محاکات آوازی کنند، مانند طوطی یا محاکات شمابلی مانند میمون و یا برحسب عادت بود یا صناعت بود که شعر و تصویر کردن را از این دست می‌دانند. محاکات از نظر فیلسوفان اسلامی برگرفته از اندیشه «افلاطون» و «ارسطو» است، اما با آن مطابقت کامل ندارد، باین‌که هر دو بر اصل تقلید اطلاق می‌شود، اما با هم تفاوت دارند. «ابن سینا» تعلیم و تعلم را هم قسمتی از محاکات می‌داند (صفایی جلیسه، ۱۴۰۰).

۴. Mimesis: «میمسیس» به معنای «تقلید». یونانیان هنر را میمسیس می‌نامیدند؛ به معنای حکایت کردن از چیزی و به‌طور عامیانه، به معنای تقلید است. کهن‌ترین کاربرد واژه میمسیس در متون یونانی به قرن پنج پیش از میلاد و اندکی پیش از افلاطون بازمی‌گردد (اسدپور، ۱۳۸۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

## کتابنامه

- اخگر، مجید، (۱۳۸۵). «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک». کتاب ماه هنر، ۹۸ و ۹۷-۱: ۷.
- اسدپور، رضا، (۱۳۸۹). «نماد شناخت ایران باستان در رسائل فارسی سهروردی». پژوهشنامه ادیان، ۲۹-۱: ۷.
- افسر، کرامت‌الله؛ و موسوی، سید احمد، (۱۳۵۵). پاسداری از آثار باستان در عصر پهلوی. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل حفاظت آثار باستانی و بناهای تاریخی ایران.
- اکبری، رضا، (۱۳۹۲). «بازسازی دیدگاه ملاصدرا درباره زیبایی و هنرآفرینی». فلسفه و کلام اسلامی، ۲: ۱-۲۰. <https://doi.org/10.22059/jitp.2013.35745>
- الفاخوری، حنا، (۱۳۶۷). تاریخ فلسفه در جهان اسلامی. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- بوکهارت، تیتوس، (۱۳۹۲). هنر مقدس. ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش، چاپ ششم.
- بهشتی، محمد؛ نجارنجفی، الناز؛ و ابوترابیان، بهنام، (۱۳۹۶). شیخ بهایی و توپ مروارید. تهران: انتشارات روزنه، چاپ اول.

- پازوکی، شهرام، (۱۳۹۲). حکمت هنر و زیبایی در اسلام. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری، متن، چاپ سوم.
- پاکباز، رویین، (۱۳۷۸). دائرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر، چاپ اول.
- پالمیر، ریچارد، (۱۳۸۷). علم هرمنوتیک. ترجمه سعید حنایی کاشانی، تهران: نشر هرمس، چاپ چهارم.
- تولستوی، لئون، (۱۳۸۳). هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان، تهران: نشر امیرکبیر، چاپ یازدهم.
- حبیبی، سید محسن؛ و صمدی کافی، نگین، (۱۳۹۹). «پالیمپست «لایه نگاری»؛ ابزاری برای تبیین کیستی شهر تاریخی». صفه، ۳۰ (۸۹): ۷۱-۹۰. <https://doi.org/10.29252/soffeh.30.2.71>
- حقایق، آذین؛ و فهیمی، اصغر، (۱۳۹۷). «خوانش انتقادی بازنمایی تصویری نبرد چالدران در کاخ چهل ستون اصفهان». جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۹ (۱): ۶۵-۸۵. <https://doi.org/10.30465/hcs.2018.3257>
- حلّی، حسن ابن یوسف، (۱۳۸۱). الجوهر التّضید. قم: انتشارات بیدارفر.
- دمندان، پریسا، (۱۳۸۲). هزار جلوه زندگی، تصویرهای ارنست هولتسر از عهد ناصری. تهران: مرکز اسناد میراث فرهنگی، سازمان میراث فرهنگی.
- رامین، علی، (۱۳۹۰). فلسفه تحلیلی هنر. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، چاپ سوم.
- ربیعی، هادی؛ و غفاری، میترا، (۱۳۹۷). «محاکات در نقاشی از دیدگاه ابن سینا». حکمت معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۹ (۱): ۶۳-۷۸. <https://doi.org/10.30465/cw.2018.3273>
- رید، هربرت، (۱۳۸۱). معنی هنر. ترجمه نجف دریابندری، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ هشتم.
- زاندر، جوزیه، (۱۳۹۶). گزارش مرمت بناهای تاریخی ایران، گزارش‌ها و رساله‌های ایزمئو. ترجمه اصغر کریمی، تهران: انتشارات پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، چاپ اول.
- زمانی، نرجس؛ و احمدی، حسین، (۱۴۰۰). «مطالعه سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌هایی از کاخ چهلستون». مطالعات باستان‌شناسی پارسیه، ۵ (۱۸): ۲۳۷-۲۶۳. [DOR: 20.1001.1.26455048.1400.5.18.7.1](https://doi.org/10.22059/jfava.2017.223856.665571)
- شیخی، علیرضا؛ و دشتبانی‌ملک‌آباد، مینا، (۱۳۹۷). «خوانشی بر نقاشی‌های دیواری حمام مهدی قلی بیگ مشهد». هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)، ۲۳: ۵۲-۳۹. <https://doi.org/10.22059/jfava.2017.223856.665571>
- صادقی، حبیب‌اله؛ و اله‌یاری چرمهینی، شهریار، (۱۳۹۶). «آسیب‌شناسی نقاشی دیواری در فرآیند مرمت از حیث اصالت و هویت در کاخ چهل ستون و عالی قاپوی اصفهان». نگره، ۴۱: ۱۳۷-۱۲۶. <https://doi.org/10.22070/negareh.2017.515>
- صفایی جلیسه، سمانه، (۱۴۰۰). «مطالعه تطبیقی نظریه تقلید در باب هنر از دیدگاه فلاسفه غرب و فلاسفه ایرانی-اسلامی». پژوهش در هنر اسلامی: ۶ (۶). <https://civilica.com/doc/1496306>
- فارابی، ابونصر، (۱۹۹۱). آرا اهل مدینه الفاضله. بیروت: انتشارات دارالمشرق، چاپ هفتم.
- فروغی، محمدعلی، (۱۳۴۴). سیر حکمت در اروپا. تهران: نشر زوار.
- گروتز، یورک کورت، (۱۳۹۰). زیباشناسی در معماری. ترجمه جهان‌شاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، چاپ هفتم.
- لاکست، ژان (۱۴۰۰). فلسفه هنر. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: انتشارات ماهی، چاپ پنجم.



- وفامهر، مهدی (۱۳۹۰). زندگی و آثار هنری حاج میرزا آقا امامی. اصفهان: انتشارات طراحان هنر، چاپ اول.  
 - وطن دوست، رسول، (۱۳۹۵). جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث فرهنگی. ترجمه، تدوین و مقدمه: رسول وطن دوست، تهران: انتشارات پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، چاپ اول.

- Afsar, K. & Mousavi, S. A., (1976). *Preserving historical monuments in the Pahlavi era*. Tehran: Ministry of Culture and Art Publications, General Department of Protection of Historical Monuments and Sites of Iran. (In Persian).

- Akbari, R., (2013). "Reconstructing Mulla Sadra's view on beauty and artistic creation". *Philosophy and Islamic Theology*, 2: 20-1. <https://doi.org/10.22059/jitp.2013.35745> (In Persian).

- Akhgar, M., (2006). "Aesthetics and hermeneutics". *Monthly Art Book*, 98: 97-7. (In Persian).

- Alcaſt, J., (2021). *Philosophy of art*. M. R. Abolghasemi, Trans., Tehran: Mahi Publications. (5<sup>th</sup> ed.). (In Persian).

- AlFakhouri, H., (1988). *History of philosophy in the Islamic world*. Tehran: Organization for Publications and Education of the Islamic Revolution. (In Persian).

- Avrami, E., (2000). "Values and heritage conservation". *Conservation: The Getty Conservation Institute Newsletter*, 15(2): 18-21.

- Beheshti, M., Najarnajafi, N. & Abutorabian, B., (2017). *Sheikh Baha'i and the pearl ball*. Tehran: Roozaneh Publications. (In Persian).

- Brajer, I., (2008). "Values and opinions of the general public on wall paintings and their restoration: A preliminary study". *Studies in Conservation*, 53: 33-38. <https://doi.org/10.1179/sic.2008.53.supplement-1.33>

- Brajer, I., (2009). *Authenticity and restoration of wall paintings: Issues of truth and beauty*. na.

- Brajer, I., (2015). *To retouch or not to retouch? Reflections on the aesthetic completion of wall paintings*. CeROArt. Conservation, exposition, Restoration d'Objets d'Art (No. HS). Association CeROArt asbl. <https://doi.org/10.4000/ceroart.4619>

- Burckhardt, T., (2013). *Sacred art*. J. Satari, Trans., Tehran: Soroush Publications. (6<sup>th</sup> ed.). (In Persian).

- Dmandan, P., (2003). *A thousand aspects of life: Images of Ernst Holzner from the Naseri era*. Tehran: Cultural Heritage Document Center, Cultural Heritage Organization. (In Persian).

- Farabi, A. N., (1991). *Views of the people of the virtuous city*. Beirut: Dar al-Mashriq Publications. (7<sup>th</sup> ed.). (In Persian).

- Froughi, M. A., (1965). *The evolution of wisdom in Europe*. Tehran: Zavar Publications. (In Persian).

- Groter, Y. K., (2011). *Aesthetics in architecture*. J. S. Pakzad & A. Homayoun,

Trans., Tehran: Shahid Beheshti University Publications. (7<sup>th</sup> ed.). (In Persian).

- Habibi, S. M. & Samadi Kafi, N., (2020). "Palimpsest "layering"; A tool for explaining the identity of historical cities". *Architecture and Urban Planning*, 30(89): 71-90. <https://doi.org/10.29252/soffeh.30.2.71> (In Persian).

- Haghayegh, A. & Fahimifar, A., (2018). "A Critical Reading of Visual Representation of the "Chaldiran Battle" on the Isfahan's Chihilstun Palace". *Historical Studies*, 9(1), 65-85. <https://doi.org/10.30465/hcs.2018.3257>

- Hedi, (2011). *Life and artistic works of Haj Mirza Agha Imami*. Isfahan: Art Designers Publications. (1<sup>st</sup> ed.). (In Persian).

- Helli, H. Y., (2002). *Al-Jawhar al-Nadid*. Qom: Bidarfar Publications. (In Persian).

- Jarman, N., (1998). "Painting landscapes: The place of murals in the symbolic construction of urban space". In: A. Buckley (Ed.), *Symbols in Northern Ireland*: 81-98. <https://cain.ulster.ac.uk/bibdb/murals/jarman.htm>

- Khodadadi, M. & Haji Ghadimi, A., (2020). "Exploring the role of art in promoting Islamic identity". *Journal of Art Research and Studies*, 6(2): 21-35. (In Persian).

- Lynch, K., (1984). "Reconsidering The Image of the City". In: Rodwin, L., Hollister, R.M. (eds) *Cities of the Mind. Environment, Development, and Public Policy*. Springer, Boston, MA. [https://doi.org/10.1007/978-1-4757-9697-1\\_9](https://doi.org/10.1007/978-1-4757-9697-1_9)

- Matero, F. G., (2007). Matero, Frank G., "Loss, Compensation, and Authenticity: The Contribution of Cesare Brandi to Architectural Conservation in America" (2007). Departmental Papers (Historic Preservation). 11. [http://repository.upenn.edu/hp\\_papers/11](http://repository.upenn.edu/hp_papers/11)

- Palmer, L., (2019). *Promoting artworks' legible history through conservation and restoration treatments*. ARH4931: A Cultural History of the Color Pink, November 9, 2019. [https://arts.ufl.edu/site/assets/files/191249/reading\\_color\\_leah\\_palmer.pdf](https://arts.ufl.edu/site/assets/files/191249/reading_color_leah_palmer.pdf)

- Palmer, R., (2008). *The science of hermeneutics*. S. H. Kashani, Trans., Tehran: Hermes Publishing. (4<sup>th</sup> ed.). (In Persian).

- Pazuki, S., (2013). *The wisdom of art and beauty in Islam*. Tehran: Institute for Authorship, Translation, and Publication of Artistic Works. (In Persian).

- Philippot, P., (1972). *Historic preservation: Philosophy, criteria, guidelines*. In *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Getty Conservation Institute.

- Pollsson, T. G., (2008). *Retouching of art on paper*. Archetype.

- Rabiee, H. & Ghafari, M., (2018). "Mimesis in painting from Ibn Sina's perspective". *Contemporary Wisdom*, 9(1): 63-78. <https://doi.org/10.30465/cw.2018.3273>. (In Persian).

- Reed, H., (2002). *The meaning of art*. N. Daryabandi, Trans., Tehran: Organization for Publications and Education of the Islamic Revolution. (In Persian).

- Sadeghi, H. & Alahyari Chermehini, S., (2017). "Damage assessment of wall paintings in the restoration process in terms of authenticity and identity in the

Chehel Sotoun and Ali Qapu Palaces of Isfahan”. *Negareh*, 41: 137-126. <https://doi.org/10.22070/negareh.2017.515> (In Persian).

- Safaei Jaliseh, S., (2021). *Comparative study of the theory of imitation in art from the perspectives of Western philosophy and Iranian-Islamic philosophy*. Research in Islamic Art. <https://civilica.com/doc/1496306/> (In Persian).

- Schleiermacher, F., (1998). *Hermeneutics and criticism: And other writings*, A. Bowie, Ed., Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511814945>

- Sheikhi, A. & Dashtibani Malekabad, M., (2018). “A reading of the wall paintings of the bath of Mehdi Quli Beg in Mashhad”. *Visual Arts (Fine Arts)*, 23: 39-52. <https://doi.org/10.22059/jfava.2017.223856.665571> (In Persian).

- Tolstoy, L., (2004). *What is art?* K. Dehghan, Trans., Tehran: Amir Kabir Publishing. (In Persian).

- Vatandoust, R., (2016). *Historical and philosophical essays on the protection of cultural heritage*, R. Vatandoust, Trans., Comp., & Intro., Tehran: Publications of the Cultural Heritage and Tourism Research Institute. (In Persian).

- Zander, G., (2017). *Report on the restoration of historical monuments in Iran, reports and dissertations of Izmau*. A. Karimi, Trans., Tehran: Publications of the Cultural Heritage and Tourism Research Institute. (1st ed.). (In Persian)

- Zamani, N., & Ahmadi, H., (2022). “The Tradition of Previous Repairs and the Foundations of New Approaches to Conservation and Restoration in Murals of Chehelstoun Palace”. *Parseh J Archaeol Stud.*, 5(18), 237-263. DOR: 20.1001.1.26455 048.1400.5.18.7.1 (In Persian).