فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه
|| شمارهٔ ۱۸ || سال پنجم || زمستان ۱۴۰۰ ||
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706

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

نرجس زمانی [I]
حسین احمدی [II]

نوع مقاله: پژوهشی؛ صص: ۲۶۳ - ۲۳۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۸؛ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۰/۰۴/۲۹
شناسهٔ 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 درپی پاسخ به این پرسش‌ها صورت گرفته‌است؛ سنت تعمیرات‌پیشین 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 به‌هم چگونه بود؟روش گردآوری داده‌ها به‌صورت 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 روشی‌تحلیلی به تشریح مباحث دربارهٔ سنت‌تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید پرداخته و در پایان با استدلال‌منطقی نتایج تبیین خواهند شد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که تعمیرات پیشین به‌صورت بازنگاری‌هایی بردیوارنگاره‌های اولیه، در بارقه‌های حیاتی از نگارگری‌سنتی اجرا می‌شد. چنین بازنگاری‌هایی ضمن برخورداری از عناصر تصویری دیوارنگاره‌ی اصلی، واجد بیاناتی متفاوت ازسوی هنرمندِ عهده‌دارِتعمیر بود که ریشه در سنت تعمیرات پیشین دیوارنگاره‌ها و زمینه‌های آن داشت. رویکردهای جدید با ارج‌گذاری به دو مقولهٔ اصالت‌تاریخی و وحدت زیباشناسانهٔ هنری، به حذف پاره‌ای از مراحل تکوین دیوارنگاره‌ها و ارائهٔ افزوده‌های مرمتی با تمایزی مشخص نسبت به دیوارنگاره‌های اولیه انجامیدند. رهیافت‌های زیبایی‌شناختی و تاریخ‌نگری غرب سرچشمهٔ وجوه افتراق رویکردهای جدید با تعمیرات‌سنتی بود که ضمن برخورداری از ویژگی‌های معناگرایانه همواره معطوف به ذات و ماهیت امور بودند.

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

I. دانشجوی دکتری مرمت اشیاء، گروه مرمت، دانشکدهٔ حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
II. دانشیار گروه مرمت، دانشکدهٔ مرمت و حفاظت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
H.ahmadi@aui.ac.ir

مقدمه

اگرچه آموزه‌های متعارف در حوزهٔ حفاظت و مرمت، ناظر به روش‌های فنی می‌باشد؛ اما رویکردها برآمده از زمینه‌هایی نظری است که ریشه در مباحث فلسفی، تاریخی، تاریخ‌هنر و به‌طور کلی علوم انسانی دارد. با این‌حال به‌زعم بسیاری از اندیشمندان این حوزه، مبانی و مفاهیمِ حفاظت جهانی اساساً غربی می‌باشد و با سرچشمه‌ای غربی به بسیاری از کشورهای جهان راه یافته است. در سالیان‌اخیر ضرورت توجه به سنت حفاظت بومی به فراخور بسترهای خاص فرهنگی، فکری و اعتقادی، تاریخی و اجتماعی هر سرزمین؛ موردتوجه مجامع بین‌المللی قرار گرفته است. همچنان نکات فراوانی دربارهٔ 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 حوزهٔ حفاظت و مرمت در ایران نیز به‌گونه‌ای شایسته روشن‌گردد. پژوهش پیشِ‌رو نیز سنت تعمیرات‌پیشین در دیوارنگاره‌هایی از کاخ‌چهلستون و چگونگی دگرگونی آن‌ها به مبانی حفاظت جدید را جست‌وجو خواهد کرد. تالار اصلی کاخ‌چهلستون در چهار ضلع، دارای مجالس نقاشی در بالای ازاره‌ها می‌باشد که در مکتب اصفهان نقاشی شده‌اند. این دیوارنگاره‌های کوچک سالن‌مرکزی که در بخش زیرین پرده‌های بزرگ بزم و رزم شاهانه قرارگرفته‌اند، موضوع بررسی رویه‌های پیشینِ 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 میانهٔ دههٔ ۴۰هـ.ش. نضج گرفت. امروزه ردپای ناچیزی از رویه‌های پیشین تعمیرات دیوارنگاره‌ها در ایران، برجای‌مانده است. شرایط حاکم‌بر دیوارنگاره‌ها پیش از انجام رویکردهای جدید حفاظت و مرمت به‌خوبی مستند و یا آرشیو نشده است؛ به‌ویژه این‌که نارسا تقلی کردن رویه‌های تعمیرات سنتی، مجال اندیشه و پرداختن به ماهیت آن‌ها را ربوده‌است، 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 درمورد دیوارنگاره‌های کوچک سالن مرکزی که در بخش زیرین پرده‌های بزرگ بزم و رزم شاهانه قرارگرفته‌اند، غامض‌تر می‌باشد؛ چراکه در غالب منابع تاریخی اشارات اندکی را می‌توان پیرامون وضعیت این دیوارنگاره‌ها و تعمیرات آن‌ها یافت و نظرات شفاهی دربارهٔ چگونگی، زمان و شرایط وقوع تعمیرات سنتی برروی آن‌ها به‌قدر کافی متقن نیستند.

ازسویی دیگر نیز باوجود تداوم بسیاری از رویکردهای جدید حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها که در میانهٔ دههٔ ۴۰هـ.ش. اتخاذ گردید؛ مؤلفه‌های بنیادین، به‌ویژه اصول و معیارهای برسازندهٔ آن‌ها و نحوهٔ رویارویی آن‌ها با رویه‌های پیشین نیز مورد مداقه 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 بدین‌ترتیب می‌تواند ابتدا با رجوع به سنت حفاظت پیشین و سپس رویکردهای جدید، بخشی از نابسندگی تحقیقاتی در زمینهٔ 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 به‌هم می‌باشد و پرسش‌ها عبارتنداز: ۱- سنت تعمیرات پیشین چگونه و با چه رویه‌هایی برروی دیوارنگاره‌ها انجام می‌شد؟ ۲- رویکردهای جدید حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها و مبانی و مؤلفه‌های بنیادین آن‌ها چه بود؟ ۳- وجوه افتراق این دو نسبت به‌هم چگونه بوده است؟

روش پژوهش: روش گردآوری داده‌ها به‌صورت مطالعات اسنادی-کتابخانه‌ای است. پژوهش در ابتدا با پیمایشی تاریخی به‌دنبالِ چگونگی، زمان و شرایط وقوع تعمیرات سنتی برروی دیوارنگاره‌های موردبحث، 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) به‌دست آمدند، شرایط حادث بر دیوارنگاره‌ها در اثر تعمیرات سنتی ورویه‌های پیشین مطالعه خواهد شد؛ سپس پژوهش که رویکردی کیفی و تفسیرگرا دارد با روشی تحلیلی به تشریح مباحث دربارهٔ سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید پرداخته و در پایان نتایج با استدلال منطقی تبیین خواهند شد.

پیشینهٔ پژوهش

در مرتبط‌ترین پژوهش‌ها می‌توان به مقالهٔ «وطن‌دوست»، «بهشتی» و «نیری» اشاره کرد که حفاظت و نگه‌داری نقاشی‌دیواری را در دوران پیش از حضور گروهِ «ایزمئو»، با رویکرد حفظ بُعد زیبایی‌شناسی و نادیده‌گرفتن اصالت اثر توصیف کرده و گرچه آن‌را به‌عنوان بخشی از تاریخ و میراث این سرزمین قلمداد کرده‌اند، اما اقدامات مرمتی گروهِ ایزمئو را آغاز مرمت علمی دانسته‌اند (وطن‌دوست همکاران، ۱۳۹۲). «حاجی‌علیان» و «عمرانی» اقدامات ایزمئو را در بازسازی و استحکام‌بخشی (جز در مواردی) موفق می‌دانند؛ ولی درخصوص اطلاع‌رسانی و اقدامات حفاظتی پس از مرمت و صیانت از مجموعهٔ مرمت‌شده، 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 تعمیری 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 مرمتیِ جدید اشاره کرده‌اند (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶). «صادقی و «الله‌یاری» نیز در پژوهشی اقدامات مرمتی اخیر را با رویکردهای گروهِ ایزمئو در دو کاخ چهلستون و عالی‌قاپو مقایسه کرده و اقدامات ایزمئو را در تطابق رویکردهای جهانی ارزیابی کرده‌اند (صادقی و الله‌یاری، ۱۳۹۶). «کریمی»، «وطن‌دوست» و «نامغ» نیز با ابتنا به نظریات «چزاره برندی» مداخلات گروهِ ایزمئو را تحلیل کرده و اقدامات این گروه را در بناها بسیار مثبت دانسته‌اند، اما بخشی از فعالیت‌ها در حوزهٔ تزئینات معماری دارای مشکلاتی ارزیابی کرده‌اند (کریمی و همکاران، ۱۳۸۵). «قاسم‌آبادی»، «احمدی» و «فرهمند»، اقدامات ایزمئو در اصفهان، به‌ویژه در کاخ‌چهلستون با التزام به اصل تمایز بخش‌های مرمتی از اصل اثر و حفظ اصالت تاریخی، در کنار احیای هنر گذشتگان؛ به‌عنوان اسلوب عمل مرمتگرانِ اصفهان معرفی کرده‌اند (قاسم‌آبادی و همکارن، ۱۳۹۰). «مؤذنی»، «اصلانی» و «کریمی» نیز بر این باور هستند که مرمت‌های انجام‌شده 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

چهلستونِ بازمانده از تحولات سدهٔ اخیر در نگاه بسیاری، پوشیده از لایه‌های اندود گچ توصیف شده‌است؛ چنان‌که «مریت هاکس» (۱۳۱۱ هـ.ش.) گزارش‌داده: «‌«ظل‌السلطان» تزئینات دو قصر «شاه‌عباس» یعنی عالی‌قاپو و چهلستون را با لایه‌ای از گچ پوشانده است» (اشراقی، ۱۳۸۷: ۶۵۲). نه‌تنها چهلستون که اغلب دیوارنگاره‌های صفوی در دیگر بناهای باقی‌مانده از آن دوران همچون عالی‌قاپو نیز سرنوشتی مشابه داشتند[۱].

«ارنست هولستر[۲] (۱۲۷۰ هـ.ش./۱۸۹۱ م.) از تعمیر و آماده نمودن عمارت برای سکونت ظل‌السلطان و تغییراتی همچون حذف آینه‌کاری‌های ایوان ستون‌دار خبر می‌دهد و می‌نویسد: «همهٔ 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 هـ.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 پایین‌دستی به‌کلی مستور شده بودند[۳]. پیش‌تر از این‌ها در سال ۱۲۶۵ هـ.ش.، روزنامهٔ فرهنگ[۴] گزارشی از تعمیرات ظل‌السلطان در چهلستون منتشر کرده بود: «این عمارت از هر نوع خرابی که داشت اصلاح و مرمت شده، تعمیر خرابی اصل بنای عمارت شروع‌شده و مشغول ترمیم و تزئین این سرای دلگشا گردیده‌اند. تمام طاق‌نماهای اطراف سفیدکاری و نقاشی می‌شود» (رجائی، ۱۳۸۳: ۱۳۳-۱۳۲). اگرچه این گزارش نشانه‌ای صریح از تعمیرات موردنظر را دربر ندارد، اما به‌نظر می‌آید بتوان سفیدکاری و نقاشی را به‌عنوان یکی از الگوهای کلی مداخلات آن دوره برروی دیوارنگاره‌ها برشمرد. «بنجامین» نیز نکتهٔ قابل‌توجهی را با سخن از گروه نقاشان ظل‌السلطان، ارائه می‌کند: ««میرزا احمد»[۵] هنرمند و مینیاتوریست معروف معاصر ایران است که ریاست و سرپرستی نقاشان خاص ظل‌السلطان را به‌عهده دارد» (بنجامین، ۱۳۶۳: ۲۵۵) که این نشان از وجود کارگاهِ نقاشی فعالی در دستگاه این شاهزاده می‌باشد. در سفرنامهٔ عبدالحسین کاشانی[۷]، نیز اشاراتی دال‌بر تعمیرات در همین دورهٔ زمانی می‌یابیم: «بنای چهلستون را «میرزا فتحعلی‌خان» صاحب دیوان شیرازی[۸] در حکومتش تعمیر کرده [است]»[۹] (جعفریان، ۱۳۷۶: ۴۷۲). به گواه «حاجی‌پیرزاده» نیز در رمضان همان سال، ظل‌السلطان عمارتِ چهلستون را بسیارخوب تعمیر کرده بود و خیلی باصفا و تمیز نگاه‌داشته‌بود (پیرزاده، ۱۳۴۹: ۱۳)؛ هرچند چنان برداشت‌هایی از تعمیر و آبادانی در دید «جابری‌انصاری»، همچون تاراجی از تزئینات بدیع آینه‌کاری و درها و پنجره‌های چوبی بود که هم‌زمان با خرابی‌های عمدی در سایر عمارات دورهٔ صفوی رخ‌داد (جابری‌انصاری، ۱۳۷۸: ۱۵۱). مقرحکومت یا دیوان مظالم، شاید هرکدام مقاصدی برای ظل‌السلطان بود که اقدام به تعمیر و تغییر برخی عماراتِ تاریخی کند، چنان‌چه المآثر و الآثار و یا روزنامهٔ فرهنگ برخی از این تعمیرات را در اصفهان شرح داده است[۱۰].

اما درک مداخلات بر تابلوهای کوچک نگارگری، نیازمند کاوش در سفرنامه‌های سیاحانی است که پیش‌تر به اصفهان سفر کرده‌بودند. «مادام دیولافوا»[۱۱] (۱۲۹۸ هـ.ق./۱۲۵۹ هـ.ش.) خواننده را چنین متوجه تابلوهای کوچک نگارگری می‌کند: «درمیان این تابلوهای بزرگ و هزاره دیوارها، کتیبه‌ای‌ست مرکب از تابلوهای کوچک که طرز زندگانی خصوصی شاهزادگان و بزرگان را نشان می‌دهد. این تابلوها

تصویر ۱ و ۲. مقایسهٔ عکس سمت راست، از «ارنست هولستر» (دمندان، ۱۳۸۲: ۹۳)، با وضعیت فعلی (عکس سمت چپ، بهشادحسینی) نشان‌می‌دهد که مطابق آن‌چه هولستر گزارش داده بود، همهٔ دیوارها به استثنای نقاشی‌های بزرگ با لایه‌ای از گچ مستور شده‌بودند.

با ظرافت خاصی ساخته‌شده و مدارک تاریخی خوبی هستند؛ زیراکه طرز لباس و وضع زندگی درباری دوران صفویه را مجسم می‌سازند» (دیولافوا، ۱۳۷۷: ۲۶۱). گرچه سفرنامه‌های بسیاری وجود دارند که اطلاعات چشمگیری را از اصفهانِ دورهٔ قاجار و همچنین عمارت چهلستون دربردارند، اما اشاراتی اندک پیرامون ردیف دیوارنگاره‌های کوچک بالای ازاره دربردارند. «بنینگ» (۱۸۵۷ م./۱۲۳۶ هـ.ش.) که می‌نویسد: «تعدادی نجار و نقاش درحال تعمیر آسیب‌های این کاخ هستند؛ زیرا انتظارمی‌رود که شاه با همهٔ دربارش به‌مدت دو یا سه‌ماه به اصفهان سفر کند» (Binning, 1857: 106)، شاید بتواند ردپایی از مداخلات‌تعمیری را در سال ۱۲۳۶ هـ.ش. فراهم آورد؛ هرچند همچنان توصیفِ روشنی را از چگونگی اقدامات ارائه نمی‌دهد. در سفرنامهٔ چارلز تکسیه (۱۸۳۹ م./۱۲۲۸ هـ.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. همهٔ این نقاشی‌ها با رنگ و روغن نقاشی شده‌اند» (Texier, 1839: 132). نکته‌ای که «تکسیه» در اختیار ما قرار می‌دهد، رنگ‌روغنی بودن دیوارنگاره‌هایی است که در دورهٔ صفوی به‌شیوهٔ آب‌رنگ‌جسمی شفاف[۱۲] اجرا شده بودند و این حاکی از انجام مداخلاتی توسط نقاشان دورهٔ قاجار بر این دیوارنگاره‌هاست. سرانجام به کتابچه‌ای برمی‌خوریم که شرحی از تعمیرات گذشته را دربردارد: «نقوش چهلستون در ادوار اخیر چندمرتبه مرمت شده‌اند؛ ازجمله در دورهٔ «فتحعلی‌شاه» سنهٔ ۱۸۳۰م.[۱۳] و دورهٔ ظل‌السلطان سنهٔ ۱۸۸۹م.» (کلوب ایران، ۱۳۱۲: ۵-۴). از این اشارات اندک می‌توان دو شیوه را در مداخلات پیشین دیوارنگاره‌های سالنِ مرکزی چهلستون درنظر گرفت؛ یکی تعمیرات با افزودن نقاشی جدیدی با رنگ‌روغن روی سطح اصلی نقاشی و دیگری پوشاندنِ دیوارنگاره در زیرِ لایه‌ای گچ. به‌نظر می‌آید این‌گونه نادیده‌گرفتنِ خرابی‌ها و پوشاندن آن‌ها با لایه‌ای گچ، روش مرسومی برای رویارویی با دیوارنگاره‌های آسیب‌دیده بود. دربارهٔ چهلستون در منابع مختلفی می‌خوانیم که دیوارنگاره‌ها در زیر لایه‌ای گچ مستور شده بودند[۱۴] و بسیاری از آن‌ها اوایل سدهٔ معاصر تا اواسط دههٔ ۱۳۳۰ هـ.ش. از زیر گچ خارج شدند (تصاویر ۳ تا ۶).[۱۵]

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

در اوایل سدهٔ معاصر که چهلستون در اختیار قشون مستقل ارتش اصفهان قرارگرفت، به‌دستور «سرلشکر محمدحسین میرزا فیروز»[۱۶] «درصدد مرمت و پاک‌نمودن گچ‌ها و تکمیل نقاشی‌ها برآمدند» (احتشامی، ۱۳۴۷: ۱۴۰). گزارش تحویل چهلستون از ارکانِ لشکر به بلدیه (۱۳۱۰ هـ.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 قشونِ ارتش ترتیب داده بود، می‌نویسد: «در ۱۳۰۷ هـ.ش. بدون‌توجه به طرز و سبک قدیمی آن‌ها تعمیر و روغن‌مالی شده‌اند» (نیکزاد، ۱۳۳۵: ۶۰). «احتشامی» هم به رنگ‌روغنی بودن دیوارنگاره‌های موردبحث اشاره کرده است (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 رفته است» (Katchadourian, 1932: 6).

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

بدین‌ترتیب به‌نظر می‌رسد مداخلات به‌صورت نقاشیِ مجدد با رنگ‌روغن را بتوان به دوگونه طبقه‌بندی کرد؛ یکی افزودن لایه‌ای گچ و اجرای دوبارهٔ نقاشی برروی 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» قرارگرفت: «حدود ده-دوازده سال پیش[۱۷]، به

بهانهٔ تعمیر و مرمت؛ لوحه‌ها را نابود کرده‌اند. این نقاشی‌های دیواری که کم‌رنگ و سبک نقاشی شده‌اند، به‌گونه‌ای نازیبا و به‌وسیلهٔ رنگ‌روغن مرمت‌شده‌اند و این رنگ به‌صورت قطعات نازک از دیوار جداشده‌است» (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[۱۸]، درک شرایطِ حادث بر دیوارنگاره‌ها در اثر تعمیرات سنتی و تحلیل برخی وجوه رویه‌های پیشین و دیدگاه‌های موجود در پسِ آن‌ها را، امکان‌پذیر خواهد کرد (جدول ۱). بارزترین نکتهٔ برگرفته از مقایسهٔ تصاویر، پای‌بندیِ مداخلات پیشین به درون‌مایهٔ اولیهٔ 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 نگارهٔ اصلی جانمایی‌شده‌اند، نمایانگر جامگان و پیچ‌وتاب و حالاتی مشابه با نگارهٔ‌اصلی 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 درون‌مایه و عناصر تصویری اولیه، فاقد ظرافت طراحی و رنگ‌گزینی‌های درخشان اولیه بود؛ اگرچه در تعمیراتِ منسوب به اساتیدی همچون «میرزا آقاامامی»، که نشانه‌هایی از سبک وی همانند چهره و اندامی فربه‌گون[۱۹] را دربرداشت (جدول ۱، دیوارنگارهٔ ۵)، می‌توان شاهد اجرای استادانه‌ای بود. به‌نظر می‌آید بتوان با استفاده از برخی کپیه‌های به‌جای‌مانده، فرصت بهتری برای بررسی یافت (جدول ۲). چنان‌که «فلور» به بازسازی و کپی‌سازی نقاشی‌های قدیمی‌تر اشاره کرده است[۲۰] و «بروگش» (۱۸۸۶ م./۱۲۶۵ هـ.ش.) از تولید کپی‌های متعددی با موضوع دیوارنگاره‌های چهلستون سخن گفته است (بروگش، ۱۳۷۴: ۲۱۱). کپیه‌سازی در شهری چون اصفهان و باوجود سنت‌ها و نسل زنده‌ای از هنرمندان، امری رایج بود و تا اوایل سدهٔ معاصر پابرجا بود (همایی، ۱۳۷۵: ۳۲۲-۳۲۳).

رونگاری‌های موجود از دیوارنگاره‌های سالن مرکزی چهلستون نیز دلالت‌بر تعمیراتی با شباهت زیاد درون‌مایه، ترکیب‌بندی، پیکره‌ها، چشم‌انداز طبیعت و اشیاء و تا حدِزیادی جزئیات نسبت به نگارهٔ 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 نگاهی‌خیره دارند، تشخیص‌داد. نحوهٔ ارائه و پرداخت جامه‌ها نیز باوجود تبعیت از همان فرمِ اولیه، دارای تفاوت‌هایی می‌باشد. سایه‌پردازی و اجرای چین و شکنِ بیشتر، حس ژرفای بیشتری را در البسه نسبت به نگاره‌های اولیه، ایجاد می‌کرد؛ اگرچه غیر از این، چندان نشانی از ترفندهای سه‌بُعدنمایی، آن‌چنان‌که در فرنگی‌سازی باب شده بود، در این‌دست رویه‌ها به‌چشم نمی‌خورد.

ازسوی دیگر، استفاده از رنگ‌روغن در اجرای مجدد دیوارنگاره‌ها به روال معمول تصویرگرانِ زمانهٔ تعمیر چندان عجیب نیست، چنانچه فلور می‌نویسد: «همهٔ هنرمندان دورهٔ قاجار با طیف‌وسیعی از مواد و ابزار روبه‌رو بودند و خود را به آن‌چه مورخین هنری اکنون معتبرترین تکنیک‌ها و وسایل می‌دانند، محدود نمی‌ساختند» (فلور، ۱۳۹۴: ۳۹)[۲۲].

اجرای نقاشی جدیدی با رنگ و روغن رویه‌ای در تعمیر دیوارنگاره‌ها بود که به سبک‌وسیاق نقاشی زمانه نیز اشاره داشت. این تعمیرات، اگرچه در صحنه‌سازی‌ها و بیشتر جزئیات موافق نگاره‌های اولیه بودند، اما نسبت به برخی سنت‌های تصویریِ نگاره‌های اولیه، ازجمله چهره‌نگاری مغولی[۲۳] و جامگانِ دو بُعدی و کاربست رنگ‌های درخشان تمپرا، اقبالی نشان‌نداده و بر سنت‌های

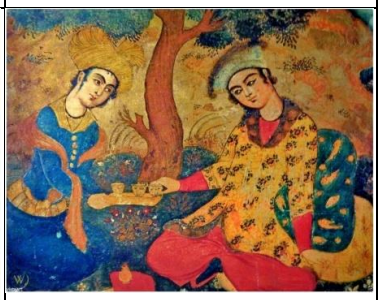
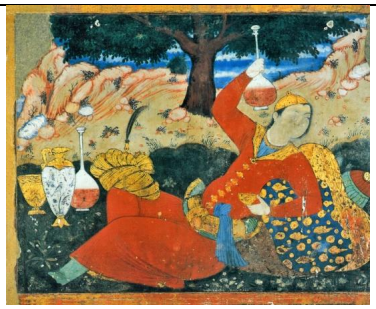
جدول ۱.تطبیق مداخلات تعمیری در برخی دیوارنگاره‌های تمپرای سالنِ مرکزی چهلستون با وضعیت اولیهٔ آن‌ها (نگارندگان، ۱۳۹۹).

ردیف	مداخلاتِ تعمیری در دیوارنگاره‌های کوچک سالنِ مرکزی چهلستون	تصویر همان دیوارنگاره‌ها پس‌از زدودن مداخلاتِ پیشین
دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۱	(www.collections.lib.uwm.edu)	(بهشادحسینی)
دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۲	(www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930)	(www.Islamoriente.com)
دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۳	(www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930)	(www.Islamoriente.com)
دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۴	(www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930)	(www.Islamoriente.com) آقاجانی و جوانی بازسازیِ سمتِ‌راست نگاره را به‌دست جوادرستم‌شیرازی می‌دانند و می‌نویسند لایهٔ ورنی اکسیدشده در قسمتِ‌صورت باقی نگاه‌داشته شده است (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۳).

دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۵	 (www.Stelling-Michaud and Daridan, 1929-1930) آقاجانی و جوانی معتقدند نگاره توسط حاج‌میرزاآقا امامی به‌سبک قاجاریه و پس‌از افزودن لایه‌ای گچ، نقاشی‌شده اشت (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۲).	 (www.Islamoriente.com)
دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۶	 (نیکزاد، ۱۳۳۵: ۷۱)	 (بهشادحسینی)
دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۷	 (www.collections.lib.uwm.edu)	 (بهشادحسینی)
دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۸	 بخشی‌از نگاره (مرکزاسناد، بی‌تا)	 (www.Islamoriente.com)

دیوارنگارهٔ شمارهٔ ۹	(نیکزاد، ۱۳۳۵: ۷۷)
	(بهشادحسینی)

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

کپیه‌های دیوارنگاره‌های چهلستون	کپیه‌های دیوارنگاره‌های چهلستون یا تصویر تهیه‌شده از دیوارنگاره با تعمیرات پیشین	دیوارنگارهٔ اولیه
 (httpswww.worthpoint.com)	(Unesco, 1957)	(بهشاد حسینی) نگاره به‌دست حاج میرزا آقاامامی و به‌شیوه و اسلوب نقاشی دورهٔ قاجاریه بازسازی شده است (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۶۳).
(httpswww.worthpoint.com)	(Unesco, 1957)	 (Islamoriente.com) نگارهٔ اصلی پس‌از زدودنِ لایه‌های افزوده‌شده با حلال‌های شیمیایی ازروی رنگ‌های‌اصلی (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۵).
(Unesco, 1957)	تصویر دیوارنگارهٔ چهلستون در ۹-۱۳۰۸ هش. (Stelling-Michaud & Daridan, 1929-1930)	نگارهٔ اولیه پس‌از بازیابی سطوح‌اصلی-دیوارنگارهٔ ۲ از جدول ۱ (Islamoriente.com)

(bay.com)

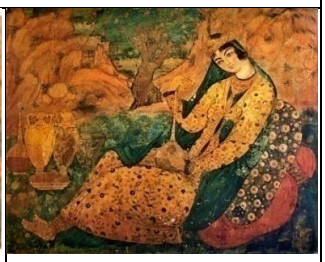
تصویر دیوارنگارهٔ چهلستون در ۱۳۳۵ – دیوارنگارهٔ ۹ از جدول ۱ (نیکزاد، ۱۳۳۵).

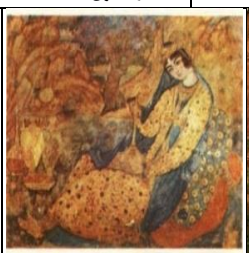
نگارهٔ اولیه پس از بازیابی سطوح اصلی و زدودن تعمیرات (بهشادحسینی)

طرحی از دیوارنگاره‌ای در چهلستون[۲۱] در ۱۲۳۹ هش. (Laurens, 1860)

تصویر دیوارنگارهٔ چهلستون در ۱۳۴۶ هش. دیوارنگارهٔ ۷ از جدول ۱ (collections.lib.uwm.edu)

نگارهٔ اولیه پس از بازیابی سطوح اصلی و زدودن‌تعمیرات (بهشادحسینی)


(ebay.com)


(Unesco, 1957)

تصویر دیوارنگاره (گزارش‌های مرکز اسناد)

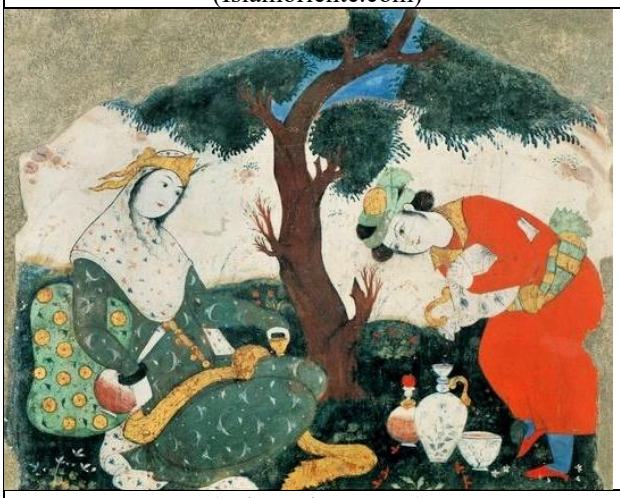
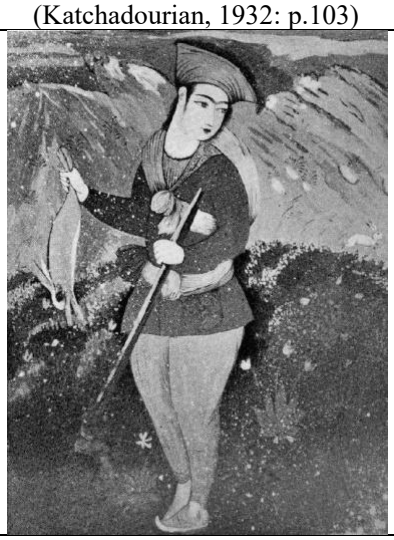
(Islamoriente.com) نگارهٔ اولیه پس از بازیابی سطوح‌اصلی و زدودن تعمیرات، دیوارنگارهٔ ۸ از جدول ۱ (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۷).

تصویریِ زمانهٔ تعمیر استوار بودند؛ بدین‌طریق، بازنگاری از دیوارنگاره‌های اولیه واجد تناظری یک‌به‌یک با نگارهٔ اولیه نبود؛ چراکه ضمن برخورداری از عناصر تصویری اولیه، بیاناتی متفاوت ازسوی هنرمندِ عهده‌دار تعمیر را به‌نمایش می‌گذاشتند.

نسبت تعمیرات پیشین با جریان‌های هنری زمانهٔ تعمیرات

برآیند هم‌سویی با نگارهٔ 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 زمانهٔ تعمیرات بودند. به‌رغم شکل‌گیری مشرب دنیای نو در دورهٔ قاجار و کشاکش تجدد و سنت در تمامی زمینه‌ها، ازجمله نقاشی، معیارهای کهن همچنان سیطره‌داشت. سبک فرنگی‌سازی که در حقیقت کاربرد آمیزه‌ای از عناصر فرنگی و ایرانی در نقاشی بود را هنرمندانی تحت‌تعلیم ناتورالیسم اروپایی از دورهٔ شاه‌عباس دوم، رواج‌دادند (آژند، ۱۳۹۳: ۴۰). چنین تجددی به دورهٔ قاجار رسید و در نقاشی انعکاس‌یافت. تداوم و پیوستگی شیوه‌های گذشته و تأثیرپذیری از شیوه‌های اروپایی منجر به آفرینش آثاری دورگه و با ماهیت التقاطی شد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۴۷). در این‌میان «مجمع‌الصنایع»[۲۴] به‌عنوان مرکزی برای تربیت صنعتگران داخلی و تشویق اهل‌هنر و احیای صنایع وطنی، جانی تازه به سنت‌های ایرانی داد و بستری برای نگارگری مهیاکرد (ذکاء،

جدول ۳. مقایسهٔ تطبیقی کپیه‌های سرکیس‌خاچاتوریان و نگاره‌های‌اصلی (نگارندگان، ۱۳۹۹).

کپیه‌های سرکیس‌خاچاتوریان	دیوارنگارهٔ اصلی
(Katchadourian, 1932: p.100)	(Islamoriente.com)
	
(Katchadourian, 1932: p.103)	(Islamoriente.com)
	
(Katchadourian, 1932: p.120)	(آقاجانی وجوانی، ۱۳۸۶: ۹۶)

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 آقاامامی»، «حسین بهزاد» و «هادی تجویدی»؛ و همچنین افرادی که درپی خرید و فروش نسخ قدیمی بودند؛ زمینه‌ساز ایجاد توجهاتی به نگارگری سنتی گردید. سفارش‌ها برای تولید و کپی نسخ قدیمی، در پیِ فقدان نسخه‌های اصلی، نقاشان را بر آن داشت تا با نگارگری سنتی کسب درآمد داشته‌باشند. در این‌میان افرادی همچون میرزا آقاامامی و یا حسین بهزاد به کپی‌سازی آثارقدیمی می‌پرداخته و از این راه امرار معاش می‌کردند و از این‌طریق برخی شیوه‌ها و تکنیک‌ها، توسط هنرمندان بازشناخته شد و حیاتی دوباره یافت (پاشازانوس، ۱۳۹۱: ۱۷). با این‌همه، از این حقیقت به‌سختی می‌توان چشم پوشید که چه‌بسا مطالعهٔ دیوارنگاره‌های تاریخی، به‌ویژه در عمارات صفوی اصفهان و تعمیرات آن نیز در تداوم حیات نگارگری سنتی مؤثر بود. درمیان هنرمندان مجمع‌الصنایع، میرزا آقاامامی 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 آقاامامی 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 بدل‌شد، این رویکرد در دهه‌های بعد با ظهور «کمال‌الملک» نفوذ بیشتری یافت (محمدی‌وکیل و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۷: ۲۷ و ۳۱). با این‌همه، اصفهان هنوز میراث‌دار سنت‌ها بود و همچنان هنرمندانی داشت که به روش‌های سنتی نقاشی می‌کردند؛ اما غالباً نقاشی در آن‌زمان در خدمت قلمدان و امثال آن بود و البته عاری از ویژگی‌های خلاقه بود؛ بنابراین اگر در این‌میان دیوارنگاره‌ای به سبک و سیاق نگارگریِ سنتی اجرا می‌شد، همان تعمیرات و یا به‌عبارتی بازنگاری‌هایی بود که نقاشانی چون میرزا آقاامامی در چهلستون اجرا می‌کردند. تعمیراتی با بازنماییِ درون‌مایه، ترکیب‌بندی و عناصر تصویریِ نگارهٔ اصلی و تفاوت‌هایی در ارائهٔ برخی ویژگی‌ها، در بحبوحهٔ سبکِ 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 بیانات‌هنری مختص زمانهٔ خویش، نیازهای ویژهٔ زیباشناسی عصر خود را جانشین بیان دورهٔ گذشته می‌نمود. میرزا آقاامامی را هنرمندی می‌دانند که در احیای سنت کهن نگارگری مساعی زیادی نمود، وی به‌همراهِ «حسین حاج مصورالملکی» و بعدتر «جواد رستم‌شیرازی»، پیشروان نگارگری‌جدید 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، جریان‌داشت که هنرمند صناعت خویش را چونان کشف و تجلی معنا تلقی می‌کرد. رهیافت‌های هنرمندِ عهده‌دار تعمیر و زیرساخت‌های ذهنی وی که مبتنی‌بر مبانی معرفتی او بود در نحوهٔ رویارویی و سپس تعمیر دیوارنگاره سهم زیادی داشت. غایت هنرمند، استمرارِ کیفیت معنوی در اثری بود که او عهده‌دار تعمیرش بود، با توسل به‌همان کارکردهایی که هنر سنتی در اختیار او قرار داده بود. چنین تعمیراتی در دیوارنگاره‌های موردبحث، مختصاتی نظیرِ بازنگاری‌هایی رقم‌می‌زد که ضمن برخورداری از عناصر تصویری و شباهت‌هایی کلی با دیوارنگارهٔ اصلی، واجد بیاناتی متفاوت ازسوی هنرمندِ عهده‌دار تعمیر نسبت به دیوارنگارهٔ اصلی بود.

در نگارگری ایرانی، هنرمند همواره به‌دنبال وجه تشبیهی خداوند بود و چون تشبیه فقط ازطریق 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 تصویریِ پیشین در روش‌های التقاطیِ آن‌زمان بود؛ به‌ویژه در اصفهان سنت‌های پیشین همچنان تداوم‌داشت. بدیهی‌است در چنین فضایی نمی‌توان در انتظار تناظری یک‌به‌یک با نگاره‌های‌اولیه در قالبِ تعمیرات بود؛ چراکه اساتید تعمیر همچنان دارای باورهای کهن و الگوهایی برگرفته از عالم مثال بودند و به‌جای تقلیدِ صرف از عالمِ‌خارج همواره در مقام تخیل یا تشبیهِ آن بودند. می‌توان پنداشت که این‌قبیل تعمیرات در تقلید و توأم با دخل و تصرف، به‌گونه‌ای محاکات[۲۵] از نگاره‌های اولیه بود. اندیشمندان مسلمان بر این باور بودند که محاکات نه به‌معنای تقلیدِ صرف، بلکه به‌مفهوم 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 برنمی‌شمردند (بازرگان، ۱۳۹۷: ۱۹). ازمنظر «ابن‌سینا» محاکات ارائه کردنِ همانندی از شئ بود، با رعایت تباین و دوگانگی میانِ آن‌دو، به‌گونه‌ای‌که سبب تعجب و درپی آن التذاذ مخاطب شود (همان: ۲۰ و ۲۱). در نگاه «خواجه نصیرالدین‌توسی» محاکات عینِ آن‌چه روایت‌می‌شود، نبود؛ بلکه ارائهٔ تصویری از آن‌معنا بود؛ چنان‌چه محاکات هم ریشه در موجودِ خارجی داشت، و هم از نفس حکایت‌گر و ابزار و فنون تأثیر می‌پذیرفت (کرم‌اللهی و حسنی، ۱۳۹۶: ۴۹). بر این‌اساس محاکات در تعمیرات پیشین نیز گونه‌ای بازنمایی[۲۶] از نگارهٔ اولیه بود، که ازطریق امیال، افکار و ایدئولوژیِ هنرمند، ظهورمی‌یافت[۲۷].

نگاهی به آموزش سنتی هنر و رجوع به عرصهٔ خوشنویسی که دارای سنتی قوی در مکتوب‌کردن آداب فراگیریِ 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 تجربهٔ قلمی و پرورش خلاقیت، هنرمند را منزل‌به‌منزل به‌مقام استادی می‌رساند. از میرزا آقاامامی نیز نقل می‌شود: «از زمانی‌که من به معجزات هنری به‌کاررفته در نقاشی‌ها و طراحی‌های در عمارات‌صفوی آشنا و روزبه‌روز فریفته‌تر شدم، در رشتهٔ قدیمی‌سازی افتادم و از برکت عمارات کم‌کم به مقام استادی رسیدم. این دوره مرا به عالمی تازه سوق‌داد» (همایی، ۱۳۷۵: ۳۲۲-۳۲۳). توصیهٔ میرزارضی صنیع‌همایون‌طالقانی، به وی جهت تعمیرِ مینیاتورهای کهنه دورهٔ صفوی، در مقام دعوت به مشقی نظری و دیداری از شاهکارهای بی‌بدیل استادان متقدم بود، تا درصدد احیای آن‌ها برآید. در فراگیری سنتی دقایق هنر، سرمشق‌گیری و حضور در ساحت‌هنری استادانِ متقدم، مجالی برای مشقِ‌دیداری و غورکردن در آداب‌هنری ایشان، فراهم می‌نمود. پس از مشقِ‌نظری، به‌دنبال سفارشی ازسوی خانمی انگلیسی، میرزا آقاامامی در مقام مشقی‌قلمی، به نقشه‌برداری آن‌چه که از سرمشق اساتید کهنه پیشِ‌رو داشت در دیوارنگاره‌های عمارات صفوی اصفهان مبادرت ورزید. مقام استادی که میرزا آقاامامی از آن سخن می‌گوید در آداب فراگیری هنر سنتی به‌مثابهٔ 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 آن‌پس، وی عرصه‌ای را برای مشق‌خیالی یافت تا با تصرفاتی که داشت و دستی‌پرورده و ذهنی‌روشن، به تعمیر و بازنگاریِ 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[۲۸].

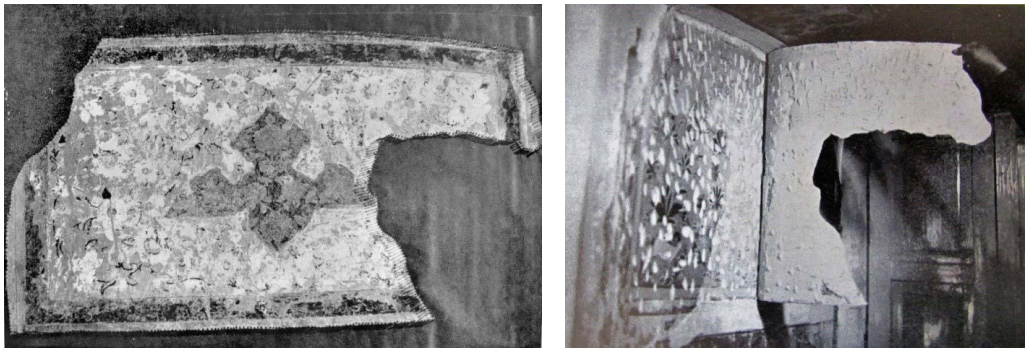
رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌ها

موسسهٔ ایتالیاییِ شرق میانه و دور (ایزمئو)[۲۹]، از مشاوران سازمان ملی حفاظت آثارباستانی در دههٔ

۱۳۴۰ هـ.ش. بود. این مؤسسه نظارت و هدایت فعالیت‌های حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها را با همکاری مؤسسهٔ مرکزی مرمت رُم و به‌ویژه «پائولو مورا»[۳۰] پیش‌برد. مورا حفاظت‌گر ارشد موسسهٔ مرکزی رُم بود که به‌همرا «لائورا مورا»[۳۱] و «پل فیلیپو»[۳۲] کرسی حفاظت و مرمت نقاشی‌های دیواری را در موسسهٔ مرمت مرکزی رُم[۳۳] هدایت می‌کردند. آن‌ها همواره به‌دنبال مفاهیم و شیوه‌هایی بودند که به‌طور بنیادین با نظریهٔ مرمت «چزاره براندی»[۳۴] در ارتباط بود.

رویکردها در قبال تعمیرات پیشین

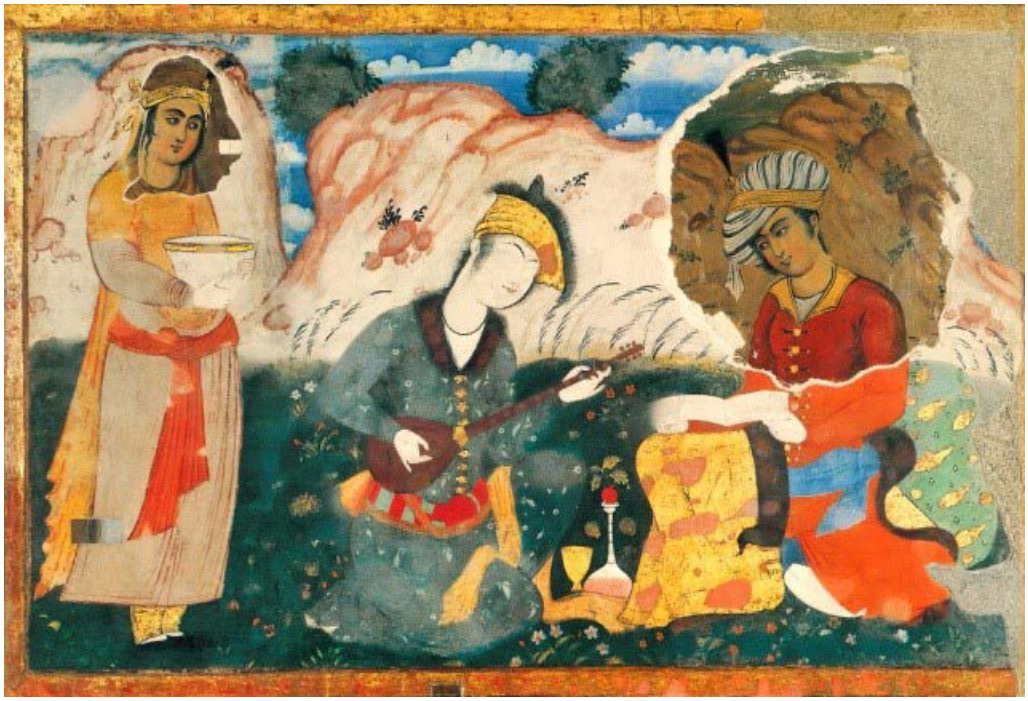
پائولو مورا مداخلات پیشین دیوارنگاره‌ها در چهلستون را در گزارشی برای ایزمئو چنین ارزیابیکرده: «این نقاشی‌ها حتی اگر ازلحاظ هنری حائز توجه نباشند؛ ازنظر تاریخی موردتوجه هستند» (Zander, 1964: 326). وی می‌افزاید: «ازنظر تئوری و به‌ویژه اگر آن‌ها نقاشی‌هایی با ابعاد کوچک باشند، می‌توان جداکردن لایه‌های متفاوت از یکدیگر را مطرح‌کرد؛ عملیاتی که غالباً در مؤسسه مرکزی مرمت رُم هم انجام می‌شد» (تصویر ۸)، (Zander, 1964: 326). مورا بارها بر مستندسازی همهٔ جزئیات و نمایش لایه‌های جداشده، تأکید کرده، ولی دقیقاً مشخص‌نیست که چه بر سرِ لایه‌های جداشده از روی دیوارنگاره‌های اولیه آمده است؛ اگرچه رنگ‌های تعمیری که مستقیماً روی دیوارنگارهٔ اولیه اجرا شده‌بودند، تحت‌عنوان «رنگ‌های اضافی» و یا «لایه‌های تعمیرات قدیمیِ ناصحیح» زدوده شد (ایزمئو، بی‌تا).



تصویر ۸. نمونه‌ای از جداسازی لایهٔ نقاشیِ رویی از دیوارنگارهٔ قدیمی‌تر (Zander, 1964: 382).

توصیهٔ مورا مبنی‌بر این‌که «بایستی نقاشی‌های بعدی از روی نقاشی‌های‌قدیمی پاک‌شود و قسمت‌هایی که این کار مقدور نیست همان نقاشی‌های متاخر حفظ شود» (ایزمئو، بی‌تا)، نشانگر دیدگاه ایزمئو نسبت به پاک‌سازی لایهٔ تعمیرات‌پیشین است[۳۵]؛ اگرچه در عمل نیز به‌ندرت پس‌از مواجهه با عدم تداومِ لایهٔ تصویریِ اولیه، به باقی‌گذاردنِ تعمیرات، بسنده کرده‌اند. بدین‌گونه گروه ایزمئو جداسازی نقاشی رویی و قرارگیری آن روی محمل جدید را به‌عنوان راه‌حلی برای نقاشی‌هایی که مجدداً برروی لایهٔ جدیدی از گچ اجرا شده بودند، برگزید. در انتخاب چنین رویکردی، گروه ایزمئو بر این باور بود که لایهٔ قدیمی‌تر که «بیانگر ارزش بیشتری است» باید آزاد شود؛ زیرا «شایستهٔ نمودارشدن می‌باشد» (زاندر، ۱۳۹۶: ۳۷۵)[۳۶].

بازیابی لایه‌های کهن‌ترِ تزئینات و دیوارنگاره‌ها را باید به‌عنوان یکی از رویکردهای اصلی ایزمئو برشمرد؛ چنان‌که با جداسازی لایه‌های نقاشیِ رویین، به سبک یکپارچه‌ای از دیوارنگاره‌های اولیه دست‌یافتند و به‌ندرت شواهدی از تعمیرات متأخر، برروی دیوارنگاره‌های بازیافته، باقی‌گذاردند (تصویر ۹). همان‌گونه که تصریح کرده‌اند: «بازگرداندن و اعادهٔ 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 لایهٔ تصویریِ نگارهٔ اولیه است، دربر دارد (نگارندگان، ۱۳۹۹).

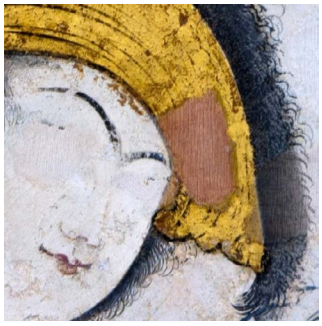
عمارت بود» (Aga Khan Award for Architecture, 1977)، غالب تعمیرات و مداخلاتِ پیشین توسط این گروه ازمیان برداشته شد.

بازسازی و مرمت هم‌ساز در دیوارنگاره‌ها

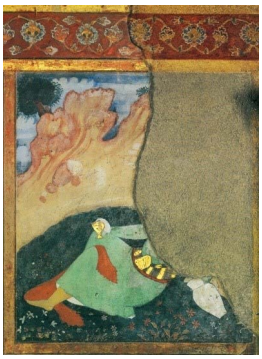
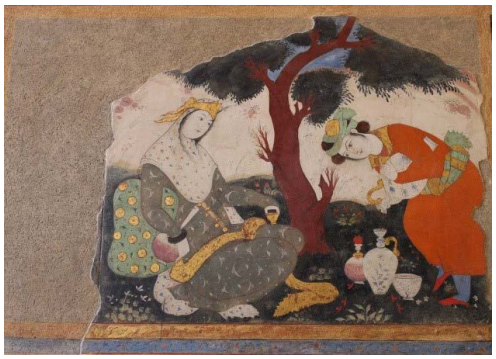
جداسازی یا زدودنِ لایه‌های متعدد مداخلات و بازیابی لایه‌های کهن‌تر، سطوح دیوارنگاره‌ها را با کمبودهایی مواجه‌ساخت؛ به‌طوری‌که لازم بود رویکردی اتخاذ گردد تا بتوان به هماهنگی جامعی در سطوح دست‌یافت و آشفتگی ناشی از کمبود در دیوارنگاره را ازطریق جلوگیری از تداخلِ کمبود با تصویر، کاهش‌داد[۳۷]. روش‌های ایزمئو برای هم‌گون‌سازی قسمت‌هایی از نگاره‌های چهلستون که دچار کمبود شده‌بودند، در پیوند با دو مقولهٔ حفظ اصالت‌تاریخی و یکپارچگی هنریِ اثر بود. نوع کمبود و چگونگی آن براساس موضع و اندازه و عمق نفوذ آن‌ها در لایهٔ رنگ یا آستریِ زیرین، تعیین‌کنندهٔ گونه‌ی مداخله بود و نحوهٔ بازسازی بخش‌های کمبود نقاشی را یگانگی بالقوهٔ نقاشی پیرامونیِ آن‌ها توجیه می‌کرد. مورا گزارش کرده: «در حالت خاص نقاشی‌های چهلستون، با توجه به ظرافت کار اصلی، موزون‌سازی‌های رنگی[۳۸] با استفاده از آب‌رنگ و به‌روش هاشورهای عمودی در قالب خطوط نازک انجام شد» (تصاویر ۱۰ تا ۱۲)، (زاندر، ۱۳۹۶: ۳۷۸)؛ روشی که به عقیدهٔ وی و همکارانش در موسسهٔ مرکزی مرمت مطلوب‌ترین رویکرد سنجش‌گرانه بود[۳۹]. بدین‌ترتیب، گروه ایزمئو با ایجاد سامانه‌ای قابل‌تشخیص از افزوده‌های مرمتیِ جدید و متمایز با بخش‌های قدیمی، به زعم خویش ضمن برقراریِ یکپارچگی زیبایی‌شناختی، از جعل‌سازی تاریخی و گمراه‌کننده بودن عملیات‌مرمتی، دوری کردند (تصاویر۱۳ تا ۱۵).

مبانی رویکردهای جدید و وجوه افتراق با رویه‌های پیشین

رویه‌های‌پیشین 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 می‌آمد. امروزه رویه‌های پیشین به‌دلیل شکاف میان جوامع امروزی و سنتی دور از ذهن به‌نظر می‌رسند؛ اما تجربه‌های تعمیرات سنتی درگذشته نمونه‌های بسیاری از این‌دست رویه‌ها را رقم‌می‌زد. همچنین بخشی از ارزش‌های میراث در جوامع سنتی حتی با وقوف بر زمینه‌های بروز سنت تعمیرات بازشناخته می‌شوند. در تفکر غربی هم‌اندیشمندانی 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. متفکرانِ جریانات نوین نیز همواره تأکید می‌کنند که حذف الحاقات افزوده شده بر اصلِ اثر، نیازمند رویکردی سنجش‌گرانه و تضمینی موجه است (یوکیلهتو، ۱۳۹۴: ۳۱۷؛ استنلی‌پرایس، 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 (استنلی‌پرایس، ۱۳۹۵: ۳۱۶). به‌دشواری می‌توان تعمیرات پیشین که به‌مثابه نشانه‌هایی از گذرزمان در اثر بودند را نادیده گرفت؛ به‌ویژه که نمایانگر تحولات و تداوم از یک سنت هنری تا زمانهٔ تعمیرات بودند و ازمنظر چگونگی گذرِ زمان بر اثر فرهنگی، نیز حایزاهمیت بودند. چنین رویکردهایی، نظرگاه‌های پیشین نسبت به اثر و پیشینه‌ای جدایی‌ناپذیر از میراث را دربر می‌گرفتند که در ارزیابی همه‌جانبه و سنجش‌گرانهٔ آن مؤثرند[۴۰]؛ بدین‌ترتیب، به‌نظرمی‌رسد ارزیابی همه‌جانبه و سنجش‌گرانه‌ای لازم بود تا مداخلات و تحولاتِ رخ‌داده بر دیوارنگاره‌ها، و زیرساخت‌های فکری مرتبط با آن‌ها را مورد تتبع قرار داده؛ و سپس با کسبِ شناختی ژرف و هم‌زمان تفسیر باریک‌بینانه‌ای از اصول، رویکردهای مطلوبی اتخاذ می‌شد. تحولات رخ‌داده در اثر، در بسیاری جوامع، فرآیندهایی مبتنی‌بر 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 حفظِ هم‌جواری لایه‌های دیوارنگاره‌های اصلی صفوی، و تعمیرات‌سنتی (در بخش‌هایی که فاقد لایهٔ تصویریِ نگارهٔ اولیه بود)؛ می‌توانست مؤثر باشد. تطابق تعمیرات‌پیشین با نگاره‌های اولیه در بسیاری موارد نشانگر امکان اتخاذ رویکرد هم‌جواری لایه‌ها و حفظ لایهٔ تعمیرات‌پیشین است؛ هرچندکه دیدگاه‌های زیباشناسانهٔ نوین در صورت‌بخشیِ رویکردهای مرمت با چنین نتیجه‌ای چندان موضوعیت نمی‌یافت؛ اگرچه باید خاطرنشان‌ساخت که زیبایی‌شناسی موردانتظار در جریانات نوین حفاظت و مرمت رو به‌سوی ذهن‌گرایی داشته و مبتنی‌بر اصالت‌دادن به سوژه یا به‌عبارتی انسان است. کانون اصلی نگرش ذهن‌گرای زیباشناسانهٔ غربی، نبوغ، سلیقه یا طبع[۴۱] است که سویهٔ معنایی ندارد و هنر را برای هنر و زیبا را به‌معنای 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 نیت‌اصلی هنرمند، و سوژه‌مداری، در بسیاری از رویکردهای حفاظت و مرمتی جایگاه‌خاصی یافت؛ چنان‌که براندی، ویژگی کار هنری را در هنری بودنِ آن می‌دانست و مقولات زیباشناختی نظریهٔ خویش را که در اتخاذ رویکردهای گروه ایزمئو تأثیرگذار بود؛ برمبنای تجارب روان‌شناسیِ گشتالت و ارزیابی بصریِ اثر مطرح می‌کرد.

در مقابل در جامعهٔ سنتی ایران تا اواخر دورهٔ قاجار، تمام هنرمندان اهلِ‌طریقت بودند؛ چراکه پیشهٔ آن‌ها در حقیقت بخشی از برنامه تربیت معنوی آن‌ها بود و هنرمند ازطریق تعمیر، مراحلِ سلوک خویش را به‌سوی 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 به‌جای قصد اولیهٔ هنرمند، نیستی و بی‌هنری در برابر منشأ اصلیِ هنر مطرح می‌شود، تا بدان‌جاکه دو مفهومِ کلیدی حسن و تجلی برسازندهٔ زیبایی در مبانیِ حکمیِ ایران بوده‌اند؛ بدین‌سان که تحقق زیبایی برمبنای تجلی حقیقت است[۴۲]. در این تلقی برای هنرمندی که گام در طلبِ معنا نهاده، تجلی رخ‌داده و او آن‌را با ذوق که همانا ادراک معانی است، اظهار می‌نماید. با این‌همه همواره صورت مناسبی را برای معانی والای خود برمی‌گزید. بدیهی‌است از رهگذر چنین نگرشی، تعمیرات سنتی نیز به‌جای توجه صرف به معیارهای زیباشناسانهٔ ظاهری، از خصلتی معناگرایانه برخوردار بود.

افزون‌بر رهیافت‌های زیباشناسانه، تأکید بر اصالت‌مندیِ تاریخی، مقولهٔ دیگری در جریاناتِ نوین حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌ها، و وجه افتراق دیگری با رویه‌های پیشین بود. امروزه بازنگاری‌های رخ‌داده در قالب تعمیرات پیشین توصیه نمی‌شود و چنین رویکردهایی مردود به‌شمار می‌آیند. «فیلیپو» باورداشت آن‌چه تفاوت بین مرمت‌کار یا حفاظت‌گر و استادکار سنتی را مشخص می‌کند، شیوهٔ اجرای مداخلهٔ نوین است، بی‌آن‌که جعل رخ‌دهد (استنلی‌پرایس، ۱۳۹۵: ۳۵۹). این دیدگاه درپیِ گسست جوامعِ غربی از گذشته و شکل‌گیری آگاهی تاریخی به‌وجود آمد، و فرآیند آفرینش مجدد را منع می‌کرد. تاریخ‌نگری که در قرن هفدهم در اروپا نضج‌گرفت، شناخت پدیده‌ها را منوط به شناخت زمینهٔ‌تاریخی 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 ازمنظر تاریخی‌گری قابل‌فهم نیست. تاریخی‌گری وابسته به امورِمادی است و ذات و ماهیت امور را نادیده می‌گیرد[۴۳].

گروهِ ایزمئو اذعان کرده است، علاوه‌بر اعمال مفاد «منشور وِنیز» (۱۹۶۴ م.) در رویکردها، سبک ایتالیایی مرمت نیز یکی از الگوهای عملی آن‌ها بوده است (The AgaKhan Award for Architecture, 1977). نتیجهٔ رویکردهای نوین در ارج‌گذاری به دو مقولهٔ اصالت تاریخی و وحدت زیباشناسانهٔ هنری، اولویت در ارائهٔ افزوده‌های مرمتی با تمایزی مشخص نسبت به نگارهٔ اولیه بود تا باقی‌گذاردن لایه‌های تعمیرات سنتی. بدیهی است در این دیدگاه ارزش‌های بصری و وجوه

اصالت تاریخی اثر سهم زیادی از اهمیت می‌گرفتند، اما فهم حقیقت معناییِ اثر با حرکت پویایی که در طول تاریخ داشته، به فراموشی سپرده می‌شد[۴۴].

نتیجه‌گیری

اعادهٔ هویت صفوی و بازیابی لایه‌های کهن‌ترِ دیوارنگاره‌ها، یکی‌از رویکردهای اصلی جریانات جدید حفاظت و مرمت در کاخ چهلستون بود؛ چنان‌که گروهِ ایزمئو به‌ندرت شواهدی از تعمیرات پیشین، برروی دیوارنگاره‌های بازیافته، باقی‌گذاردند. در رویه‌های پیشین غایت هنرمند عهده‌دار تعمیر، استمرار کیفیت معنوی آثار با توسل به‌همان کارکردهایی بود که هنر سنتی در اختیار او قرار داده بود. تعمیرات پیشین در بحبوحهٔ سبکِ‌التقاطی قاجار و سپس وانهادن میثاق‌های گذشته، به‌نوعی بازآوری ویژگی‌های نگارگری سنتی در قالب دیوارنگاره بودند؛ به‌ویژه این‌که هنرمندان تعمیر در زمرهٔ پیشروان نگارگری‌جدید بودند و با افزودن بیانات هنری مختص زمانهٔ خویش، نیازهای ویژهٔ زیباشناسی عصر خویش را جانشین بیان دورهٔ گذشته می‌نمودند. تعمیرات در تقلید از نگاره‌های اولیه و توأم با دخل و تصرف، به‌گونه‌ای محاکات از نگاره‌های اولیه بود؛ چنان‌که بازنمایی از نگارهٔ اولیه ازطریق ایدئولوژیِ هنرمند عهده‌دارتعمیر، ظهور می‌یافت. ازسویی دیگر، با مشق نظری، هنرمند عرصه‌ای را برای مشق خیالی و تعمیر و بازنگاریِ نگاره‌های اساتید سلف خود می‌یافت. اما به‌رغم تأکید زیاد گروه ایزمئو بر مستندسازی و نمایش لایه‌های جداشده، تعمیرات پیشین دیوارنگاره‌ها در بسیاری‌موارد بدون تهیهٔ مستندات کافی به‌کلی پاک‌سازی شد؛ درحالی‌که اتخاذ رویکردهای مطلوب همواره مستلزم فهم مداخلات‌پیشین و زمینه‌های‌سنتی آن‌ها؛ ارزیابی سنجش‌گرانه و تفسیر باریک‌بینانهٔ اصول است.

همچنین روش‌های ایزمئو برای هم‌گون‌سازی قسمت‌هایی از نگاره‌های چهلستون که دچار کمبود شده‌بودند، در پیوند با دو مقولهٔ بنیادی حفظ اصالت تاریخی و یکپارچگی هنری اثر بود؛ بدین‌ترتیب با ایجاد سامانه‌ای قابل‌تشخیص از افزوده‌های مرمتیِ جدید و متمایز با بخش‌های قدیمی، ضمن برقراریِ یکپارچگی زیبایی‌شناختی، از جعل‌سازی تاریخی و گمراه‌کننده بودن عملیات مرمتی، اجتناب‌می‌گردید. چنین رهیافت‌های زیبایی‌شناسانه‌ای در جریانات نوین، برآمده از دیدگاه هنر برای هنر و زیبا به‌معنای مطبوع و لذت‌بخش می‌باشد. در مقابل تعمیرات سنتی به‌جای توجه به معیارهای زیباشناسانهٔ ظاهری، بیشتر تابع مفاهیم معنوی بودند؛ همچنین تأکید بر اصالت‌مندیِ تاریخی در جریانات 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 طاهرزاده‌بهزاد» نیز به پوشاندن قسمتی از نقوش زیبای دیواری در عالی‌قاپو اشاره کرده است (طاهرزاده‌بهزاد، ۱۳۱۲). عمارت هشت‌بهشت را هم که مشروط بر این‌که وضع و هیأت آن تغییر نیابد (هنرفر، ۱۳۵۱: ۱۶) در خالصه‌فروشی‌های دورهٔ ناصری به «بانو عظمی» واگذار شده بود؛ بانو عظمی و وراثش با سلیقهٔ روز سفیدکاری و گچ‌بری نمودند (روزنامه فرهنگ، ش. ۳۸۳، ذیحجهٔ ۱۳۰۳ هـ.ق. به‌نقل از: رجایی، ۱۳۸۷: ۴۶۳).

۲. Ernst Hoeltzer، مهندس آلمانی که حاصل تجارب خود را در اصفهان در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۵۱ هـ.ش. تا ۱۲۷۶ هـ.ش. در قالب عکس‌هایی ثبت و ضبط کرد.

۳. با این‌حال، بنا به توصیف «کروزن» اتاق‌های کوچک‌تر هنوز در آن زمان، آراسته به نقاشی‌هایی از بانوان و آقایان فرنگیِ زمان «شاه‌عباس» بودند (کروزن، ۱۳۸۸: ۲۲).

۴. در دو دههٔ آخر حکومت «ناصرالدین‌شاه» که چاپ و انتشار روزنامه، نشانی از برتری بود؛ «ظل‌السلطان» نیز روزنامهٔ فرهنگ را در اصفهان منتشر می‌کرد.

۵. گمان می‌رود «احمدبن آقا نجف علی نقاش‌باشی 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 گونهٔ نقاش و نقاش عمارت تفاوت قائل شده‌اند، اما «فلور ویلم» متذکر شده وظایف هنریِ نقاش‌باشی، 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 فتحعلی‌خان در رمضان سنهٔ ۱۳۰۳ هـ.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؛ به‌نقل از: فارس‌نامهٔ ناصری: ۵۰).

۹. با درنظر گرفتن این نکته که میرزا فتحعلی‌خان صاحب دیوان، درمیان مناصب و مشاغل مختلفی که عهده‌دار شده بود؛ از سال ۱۲۹۸ هـ.ق. پیش‌کار ظل‌السلطان در حکومت فارس بود و در رمضان سنهٔ ۱۳۰۳ هـ.ق. برای انجام بعضی امورات و حسابِ فارس، به اصفهان آمده‌بود (حاجی‌پیرزاده، ۱۳۴۹: ۹؛ به‌نقل از: فارس‌نامهٔ ناصری: ۵۰)، نوشتهٔ ملک‌المورخین تناقضی با گزارش روزنامهٔ فرهنگ ندارد.

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

11. Jane. Dieulafoy

۱۲. آب‌رنگ جسمی شفاف یا همان تمپرا، تکنینک نقاشی با رنگ‌های محلول در آب (آبرنگ و تمپرا) بود که با مخلوط کردن رنگ‌دانه با بست یا بست محلول در آب به‌دست می‌آمد؛ دیوارنگاره‌ها در دورهٔ صفوی، به‌صورت تمپرا با استفاده از زردهٔ تخم‌مرغ اجرا شده بودند (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۱۵ و ۳۳).

۱۳. مقارن حکومت «سلطان محمدمیرزا سیف‌الدوله»، وی بین سنوات ۱۲۴۰ تا ۱۲۵۰ هـ.ق. (یغمایی، ۱۳۲۷)، قریب ۱۰سال، 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 هـ.ش. سه اتاق نقاشی از زیر گچ خارج شد (هنرفر، ۱۳۴۴: ۵۶۳)؛ همچنین همایی به خارج شدن دیوارنگاره‌ها توسط یکی از باستان‌شناسان ادارهٔ معارف در سال ۱۳۳۶ هـ.ش. اشاره کرده است (همایی، ۱۳۸۴: ۴۵۶).

۱۵. دربارهٔ مداخلاتِ زمانِ مشروطیت نیز اشارات اندکی دربارهٔ تعمیرات چهلستون یافت شد که اطلاعات دقیقی را عاید نگارندگان نکرد؛ همچون نوشتاری در روزنامهٔ زاینده‌رود: «... سردار ظفر اول... عمارت چهلستون که مشرف به خرابی و انهدام بود، درحقیقت از نو تأسیس فرموده، زنگ ویرانی را از آینه سقف و کاخش زدود...» (روزنامهٔ زاینده‌رود، سال چهارم، شمارهٔ ۳، ۱۳۳۱ هـ.ق. به نقل از: هاشمی‌فشارکی و زمانی، ۱۳۹۱)، و یا بریده‌ای از مذاکرات انجمن ولایتی: «صورت تعمیر طاق و ایوان آینهٔ عمارت چهلستون که قریب به انهدام بوده و تعمیر نموده‌اند، در کمیسیون مالیه رسیدگی شد» (روزنامهٔ انجمن اصفهان، سال چهارم، شمارهٔ ۲۵، ۱۷ ذیحجهٔ ۱۳۲۸ به‌نقل از: هاشمی‌فشارکی و زمانی، ۱۳۹۱).

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

۱۷. از نوشته‌های روزنامهٔ اخگر برمی‌آید که «گدار» برای اولین‌بار در دههٔ ۱۳۱۰هـ.ش. به اصفهان آمد: «بالأخره در اثر مکاتبات زیاد اخیراً وزارت معارف مقرر داشته‌است که مسیو گدار، رئیس موزه و کتابخانه ملی، به اصفهان بیاید» (رجایی، ۱۳۸۳: ۴۴۶).

۱۸. به‌دلیل حذف کامل تعمیرات سنتی از روی دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون در دههٔ ۴۰ هـ.ش.، و عدم مستندسازی و آرشیو مناسبِ 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 به‌دست آمده‌اند که با کیفیت چاپ پایین به‌دست 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 فربهی نشان می‌دهد و در برخی از تابلوهایش رنگ‌آمیزی ضعیف به‌نظر می‌آید» (ادیب‌برومند، ۱۳۵۶: ۱۷).

۲۰. «فلور» همچنین ازسوی «ویلز» نقل می‌کند: «ایرانی ازنظر 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 «سارکیس‌خاچاتوریان» هم که با توصیهٔ «آرتور پوپ» به اصفهان آمد برای تعمیرات نقاشی‌های کاخ‌های چهلستون و عالی‌قاپو از رنگ‌روغن استفاده‌کرد؛ درحالی‌که وی کپیه‌های مشهورخود را از دیوارنگاره‌های این دو کاخ، اغلب برروی 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 سدهٔ معاصر ایران است، به‌طوری‌که دربارهٔ حسین بهزاد می‌خوانیم که چهرهٔ 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 هـ.ق.

عملی شد تا به‌موازات آموزش علوم پزشکی و پایه در مدرسهٔ 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 هـ.ق. آغاز شد (یوسفی‌فر، ۱۳۹۰).

25. Mimesis

۲۶. بازنمایی کاربردهای بسیاری در حوزه‌های هنر، فلسفه، روان‌شناسی، رسانه، ارتباطات، مردم‌شناسی، هرمنوتیک و سیاست دارد؛ از این‌رو، 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 آن‌چه را که در جهان بیرون است به تجربهٔ حسی درمی‌یابد و به‌وسیلهٔ ابزار بازآفرینی می‌کند.

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

۲۸. صنایع و هنرها همواره از جهات مختلفِ نظری و عملی، بر فرآیند آموزش استاد-شاگردی استوار بودند؛ که هم ازنظر سبک و فن و هم به‌لحاظ منازلِ معنوی، شاگرد را به سلسلهٔ صنفی و معنویِ اساتید سلف می‌رساند. در دورهٔ صفویه عمدتاً بر پیشه تکیه می‌شد و گویی زمینهٔ جدایی طریقت معنوی از هنرها فراهم گردید و صنایع روبه فتور رفت. سرانجام در پایان دورهٔ قاجار تقریباً ارتباط قبلی بین طریق معنوی کار و صنایع از هم گسیخت؛ گرچه هنوز به‌نحوی 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 امورخارجهٔ ایتالیا و همکاری‌های علمی و امکانات تخصصی سایر مؤسسات علمی-فرهنگی و دانشگاهی ایتالیا بهره می‌برد.

۳۰. (Paolo Mora)، حفاظت‌گر ارشد و استاد موسسهٔ مرکزی رُم که به‌همراه همسرش و «پل فیلیپو»، کتاب حفاظت از نقاشی‌های دیواری که کتابی مرجع در این‌زمینه است را به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند.

31. Laura Sbordoni Mora
32. Paul Philippot
33. IstitutoCentrale del Restauro
34. Cesare Brandi

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

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

۳۷. این مسأله برداشت «براندی» از نظریات روان‌شناسی گشتالت بود؛ بر این‌اساس که کمبود، ادراکِ تصویر را با مشکل مواجه می‌کند و چنین گرایش دارد که به نگاره بدل شود و در این حالت نقاشی به‌عنوان یک کل، به زمینهٔ کار تبدیل می‌شود (استنلی‌پرایس و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۴۱)؛ بر این‌اساس می‌بایستی کمبود به‌جای آن‌که به‌مانند نقشی خود را جداکرده و در جلوی تصویر قرار دهد؛ به زمینه‌ای در پشتِ تصویر بدل شود؛ بدین‌طریق تقدم تصویر به‌عنوان نقش به نگاره بازگردانده می‌شد.

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

۳۹. این روش درواقع ملهم از نظریهٔ مرمت چزاره براندی بود که در سال‌های بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰ م. در همان مؤسسه که ریاست آن را به‌عهده داشت به محک گذاشته‌شده بود.

۴۰. اگرچه به‌نظرمی‌آید برخی تعمیراتی که به‌وسیلهٔ ارکان لشکر جنوب در اوایل سدهٔ معاصر انجام‌شده با مهارت و چیره‌دستی کمتری انجام شده بود.

41. Taste

۴۲. در این‌ظهور حقیقت، همهٔ 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 قوهٔ فاهمه و ذهن انسان ندارد؛ بلکه زیبایی را باید به‌عنوان حقیقتی عینی درک کرد که درمورد همهٔ موجودات صدق می‌کند (پازوکی، ۱۳۸۸: ۲۶ و ۳۲).

۴۳. چنین ماده‌گرایی، وجودِ خارجی امور را دنبال می‌کند و ذهن را به آن‌چه ماورای ماده است، مسدود می‌کند.

۴۴. امروزه کوشش‌ها برای بازیابی وضعیتِ‌اولیهٔ از دست‌رفته، یا انتخاب قدیمی‌ترین مرحله از مراحل مختلف و در نتیجه آزادسازی اثر از دگرگونی‌های نامطلوبی که در معرض آن‌ها قرارگرفته 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 (استنلی‌پرایس، ۱۳۹۵: ۳۱۶، ۳۵۰).

کتابنامه

- آژند، یعقوب، (۱۳۹۳). «بازکاوی یک‌اشتباه». نشریهٔ هنرهای تجسمی-هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۳، صص: ۴۴-۳۹.

- آقاجانی‌اصفهانی، حسین؛ و جوانی، اصغر، (۱۳۸۶). دیوارنگاری عصرصفویه در اصفهان (کاخ چهل‌ستون). تهران:فرهنگستان هنر.
- احتشامی، ابوالحسن، (۱۳۴۷). «چهل‌ستون‌اصفهان». مجلهٔ وحید، تهران، شماره‌های ۶۲ و ۶۳، صص: ۱۴۰-۱۳۵.
- اشراقی، فیروز، (۱۳۸۷). اصفهان از دید سیاحان خارجی. اصفهان: آتروپات.
- استنلی‌پرایس، نیکلاس‌پی؛ منسفیلدکربی، تالی؛ و ملوکو واکارو، آلساندرا، (۱۳۹۵). جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث‌فرهنگی. ویرایش و ترجمهٔ رسول وطن‌دوست، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری.
- اسماعیلی، علیرضا، (۱۳۸۷). «باغ و عمارت‌چهلستون در آیینهٔ‌اسناد دوره‌پهلوی». گلستان‌هنر، فرهنگستان‌هنر، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۲، صص: ۷۴-۶۹.
- ادیب‌برومند، عبدالعلی، (۱۳۵۶). «میرزا آقاامامی». مجلهٔ وحید، شمارهٔ ۲۰۷، صص: ۱۶-۱۹.
- بازرگان، ابراهیم، (۱۳۹۷). «می‌مسیس: قرائت‌ها و تمایزها در نگرهٔ‌افلاطون، ابن‌سینا و آکویناس». فصلنامهٔ حکمت‌آیین، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۸، صص: ۳۲-۷.
- بروگش، هینریش، (۱۳۷۴). در سرزمین‌آفتاب. ترجمهٔ مجید جلیلوند، تهران: نشر مرکز.
- بنجامین، ساموئل‌گرین‌ویلر، (۱۳۶۳). ایران و ایرانیان. ترجمهٔ محمدحسین کردبچه، تهران: انتشارات‌جاویدان.
- پازوکی، شهرام، (۱۳۸۸). حکمت‌هنر و زیبایی در اسلام. تهران: فرهنگستان‌هنر.
- پازوکی، شهرام، (۱۳۸۹). «طریقت‌معنوی و هنراسلامی». بینناب، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، شمارهٔ ۱۷، صص: ۸۸-۸۰.
- پاشازانوس، محرمعلی، (۱۳۹۱). «درنگی در نونگارگری». رشد آموزش‌هنر، دفترانتشارات و تکنولوژی‌آموزشی وزارت آموزش‌وپرورش، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳، صص: ۳۸-۳۰.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۶). نقاشی‌ایران از دیرباز تا‌امروز. تهران: زرین‌وسیمین.
- پیرزاده‌نائینی، حاجی‌محمدعلی، (۱۳۴۲). سفرنامه حاجی‌پیرزاده از تهران تا لندن. به‌کوشش: حافظ فرمانفرمائیان، جلداول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- جابری‌انصاری، محمدحسن، (۱۳۷۸)، تاریخ اصفهان. جلددوم، تصحیح و تعلیق: جمشید مظاهری، اصفهان: مشعل.
- جعفریان، رسول، (۱۳۷۶). میراث‌اسلامی ایران. جلد چهارم، قم: کتابخانهٔ عمومی حضرت آیت‌الله‌العظمی مرعشی‌نجفی.
- حاجی‌علیان، محمداسماعیل؛ و عمرانی، رویا، (۱۳۸۷). «بررسی‌تحلیلی مرمت نقاشی‌های‌دیواری کاخ چهلستون اصفهان توسط مؤسسه مرمت ایتالیا ISMEO». دوفصلنامه‌تخصصی مرمت‌وپژوهش، تهران، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص: ۹۰-۷۹.
- دشتی، علی، (۱۳۴۴). «نظری دربارهٔ کارهای استادحسین‌بهزاد». مجلهٔ وحید. تهران: دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، صص: ۱۹-۱۷.
- دمندان، پریسا، (۱۳۸۲). هزار جلوهٔ زندگی، تصویرهای ارنست‌هولتسر از عهد ناصری. تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث‌فرهنگی، سازمان میراث‌فرهنگی.
- دیولافوا، ژان، (۱۳۷۷). ایران، کلده و شوش. ترجمهٔ علی‌محمد فره‌وشی، تهران: قصه‌پرداز.
- رازانی، مهدی، (۱۳۸۷). «نقاشی‌ها و نقاشان‌چهلستون». فصلنامهٔ فرهنگ‌اصفهان. ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان اصفهان، شمارهٔ ۴۰، صص: ۱۴-۹.
- رجایی، عبدالمهدی، (۱۳۸۳). تاریخ اجتماعی ایران در عصر ظل‌السلطان (از نگاه روزنامهٔ فرهنگ). اصفهان: دانشگاه‌اصفهان.

- رجایی، عبدالمهدی، (۱۳۸۷). تحولات عمران و مدیریت شهری اصفهان در دورهٔ پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۰). اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- روان‌جو، احد، (۱۳۹۴). «آموزش خوشنویسی، به‌مثابه نسخهٔ کامل آموزش سنتی هنر». نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. دانشگاه تهران، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۲، صص: ۶۲-۵۱.
- زاندر، جوزپه، (۱۳۹۶). گزارش مرمت بناهای تاریخی ایران (گزارش‌ها و رساله‌های ایزمئو). ترجمهٔ اصغر کریمی، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری.
- صادقی، حبیب‌الله؛ و الله‌یاری چرمهینی، شهریار، (۱۳۹۶). «آسیب‌شناسی نقاشی‌دیواری در فرآیند مرمت از حیث اصالت و هویت در کاخ چهلستون و عالی‌قاپوی اصفهان». فصلنامهٔ نگره. دانشگاه شاهد، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۱، صص: ۱۳۷-۱۲۶.
- طاهرزاده‌بهزاد، حسین، (۱۳۱۲). «عالی‌قاپو». مهر، تهران، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱، صص: ۲۲۱-۲۱۷.
- فلور، ویلم، (۱۳۹۴). نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار. ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
- قاسم‌آبادی، ریحانه؛ احمدی، حسین؛ و فرهمند، حمید، (۱۳۹۰). «تأثیر دیدگاه‌های متداول مرمتی در نیم‌قرن اخیر به شیوه‌های موزون‌سازی رنگی دیوارنگاره‌های تاریخی اصفهان». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان (منتشرنشده).
- کروزن، جورج ناتانیل، (۱۳۸۸). ایران و قضیهٔ ایران. جلد دوم، ترجمهٔ غلامعلی وحیدمازندرانی، تهران: شرکت انتشارات علمی‌وفرهنگی.
- کرم‌اللهی، نعمت‌الله؛ و حسنی، محمد، (۱۳۹۶). «مبانی‌نظری مفهوم‌بازنمایی با تأکیدبر ابعاد معرفت‌شناختی». معرفت فرهنگی‌اجتماعی، تهران، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۴، صص: ۶۸-۴۵.
- کریمی، دامون؛ وطن‌دوست، رسول؛ و نامغ، کاوه، (۱۳۸۵). «تجزیه و تحلیل مرمت نقاشی‌های دیواری دورهٔ قاجاریه». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، تهران: دانشگاه آزاد (منتشر نشده).
- کلوب ایران، (۱۳۱۲). نقاشی‌های دیواری دورهٔ صفویه که توسط آقای سرکیس خاچاطوریان احیا گردیده است. تهران: کلوب‌ایران.
- گدار، آندره؛ گدار، یدا؛ و ماکسیم، سیرو، (۱۳۶۵). آثار ایران. جلد چهارم، ترجمهٔ ابوالحسن سروقدمقدم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس‌رضوی.
- گروه ایتالیایی ایزمئو، بی‌تا. «گزارش شمارهٔ یک». گردآوری‌شده توسط مرکز اسناد، اصفهان: اداره کل میراث‌فرهنگی (منتشرنشده).
- گروه ایتالیایی ایزمئو، بی‌تا. «گزارش شمارهٔ دو». گردآوری‌شده توسط مرکز اسناد،اصفهان: اداره کل میراث‌فرهنگی (منتشرنشده).
- محمدی‌وکیل، مینا؛ و بلخاری‌قهی، حسن، (۱۳۹۷). «مطالعه‌تطبیقی مکاتب‌نقاشی در ادوار قاجار و پهلوی اول با رویکردهای فکری در برابر ورود تجدد به ایران». فصلنامهٔ نگره، دانشگاه‌شاهد، شمارهٔ۴۸، صص: ۳۴-۱۶.
- مرکز اسناد، (۱۳۳۵) «گزارش تعمیرات سالیانه». گردآوری‌شده توسط مرکز اسناد، اصفهان: ادارهٔ کل میراث‌فرهنگی (منتشرنشده).
- مؤذنی، فرشاد؛ اصلانی، حسام؛ و کریمی، امیرحسین، (۱۳۹۱). «ارائه راهکارهای‌عملی استفاده از سطوح‌بافت‌دار گچی به‌منظور بازسازی‌کمبود در اندودها و تزئینات‌گچی‌معماری». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان (منتشر نشده).
- نیکزاد امیرحسینی، کریم، (۱۳۳۵). فهرست تاریخچهٔ مصور ابنیهٔ تاریخی اصفهان. اصفهان: داد.
- وطن‌دوست، رسول؛ بهشتی، سید محمد؛ و نیری، پرستو، (۱۳۹۲). «سیری در مبانی‌بازسای و مرمت‌سنتی نقاشی‌های دیواری در ایران با نگاهی به چند نمونه آثار شاخص». باغ‌نظر، انتشارات پژوهشکدهٔ هنر، معماری و شهرسازی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲۷، صص: ۸۲-۷۱.

- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۵). تاریخ‌اصفهان (مجلد هنر و هنرمندان). به‌کوشش: ماهدخت همایی، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۴). تاریخ‌اصفهان (مجلد ابنیه و عمارات و آثار باستانی). به‌کوشش: ماهدخت همایی، تهران: نشرهما.
- هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۴۴). گنجینهٔ آثارتاریخی اصفهان. اصفهان: چاپخانه‌امامی.
- یغمایی، حبیب، (۱۳۲۷). «سلطان محمدمیرزا سیف‌الدوله». یغما، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱۰، صص: ۴۶۲-۴۶۵.
- یوسفی‌فر، شهرام، (۱۳۹۰). «مجمع‌الصنایع (تجربهٔ نوگرایی در مشاغل کارگاه‌های سلطنتی دورهٔ قاجار)». فصلنامهٔ گنجینهٔ اسناد، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۳، صص: ۶۴-۴۲.
- یوکیلهتو، یوکا، (۱۳۹۴). تاریخ حفاظت‌معماری. ترجمهٔ محمدحسن طالبیان و خشایار بهاری، تهران: انتشارات‌روزنه.

- 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 Archaelogy.

- 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)". *Faslname-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.