سیری در تاریخچهٔ مرمت نقاشی و معرفی نخستین نقاش ـ مرمت‌گران ایرانی (از دورهٔ صفوی تا پایان دورهٔ قاجار)

سمیه شریفی‌نژاد [1]، نیایش پورحسن [2]

چکیده

جامعهٔ علمی و تخصصی مرمت به دلیل کمبود مستندات، به موضوع سرآغاز تاریخچهٔ مرمت نقاشی در ایران (به‌ویژه تابلوها و نقاشی‌های سه‌پایه‌ای) تاکنون نگاه عمیقی نداشته است و تاکنون اغلب مباحثی که در این‌خصوص منتشرشده است مربوط به دورهٔ پهلوی به بعد می‌باشد. شواهد موجود حاکی از آن است که با ظهور جنبش نقاشی فرنگی‌سازی و اسلوب دیوارنگاری درباری و رواج تکنیک نقاشی رنگ‌روغنی در دورهٔ صفوی، حرفهٔ مرمت نقاشی نیز به‌دنبال آن در جامعهٔ هنری ایران ضرورت یافت. مرمت تابلوها و آثار نقاشی از دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ـ۱۳۱۳ق.) تا پایان سلسلهٔ قاجاریه (۱۳۴۴ق.) به‌دلایلی چون: ایجاد موزه، حمایت حامیان هنری، ارزش و اهمیت آثار نقاشی به‌عنوان اشیاء موزه‌ای، و... از اهمیت شایانی برخوردار گردید. از آن‌جا که در آن زمان هنوز رشتهٔ تخصصی مرمت در ایران زایش نیافته بود، لذا بیش‌تر آثار و تابلوهای نقاشی از سوی نقاشان مرمت می‌شد که به این هنرمندان می‌توان واژهٔ نقاش ـ مرمت‌گر خطاب نمود. این نقاش ـ مرمت‌گران غالباً شامل دو طیف نقاشان آکادمیک (دانش‌آموختهٔ غرب یا دارالفنون) و یا نقاشان سنتی (متکی بر نظام استاد ـ شاگردی) بودند که تقریباً همگی با پیروی از سلیقهٔ دوران (غالباً نوسازی) به مرمت آثار و تابلوهای نقاشی اقدام می‌کردند. مقالهٔ حاضر قصد دارد که با نگاهی تاریخی، توصیفی، تحلیلی و روش کتاب‌خانه‌ای به سرآغاز تاریخچهٔ مرمت آثار و تابلوهای نقاشی در ایران بپردازد. امروزه به دلایلی چون: فقدان مستندات (شرح اقدامات مرمتی، نقد، گزارش و عکس) از فعالیت‌های مرمتیِ آن دوره، شناسایی دقیق روش‌های مرمتی انجام‌شده چندان مقدور نیست. هم‌چنین با توجه به این‌که اغلب مرمت‌ها در آن زمان با پیروی از سلیقهٔ دوران انجام می‌شد، لذا فعالیت نخستین مرمت‌گران نقاشی در ایران را نمی‌توان با مبانی فکری و نظری نوین سدهٔ بیستم مطابقت داد. سخن پایانی آن‌که؛ از دورهٔ صفوی که نقاشی به‌عنوان یک صنعت مستقل از هنر کتاب‌آرایی فراگیر شد، به‌تدریج مرمت نقاشی نیز به‌عنوان یکی از اسلوب‌های وابسته به آن ظهور یافت. حرفهٔ مرمت نقاشی اگرچه تا پایان دورهٔ قاجار (و حتی تا دههٔ

---

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی مرمت آثار و اشیاء تاریخی و کارشناس مرمت کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.
۲. دانش‌آموختهٔ ارشد هنر و عضو کانون نویسندگان و منتقدان خانهٔ تئاتر ایران.

۱۳۴۰خ.) به‌صورت تجربی تداوم یافت؛ اما در این مدت قادر نشد که جایگاه اصلی خود را به‌عنوان یک رشتهٔ علمی و تخصصی به‌دست آورد. پیش از شروع باید گفت که در این پژوهش، جدا از معرفی تاریخچهٔ مرمت آثار نقاشی در ایران، یک مبحث دیگر نیز به‌صورت کلی معرفی شده است. مبحث مزبور سرگذشت مختصری از تاریخ مرمت و تدوین قوانین مرمتی در غرب می‌باشد که سرانجام در سدهٔ بیستم به ثمر رسید و امروزه جامعهٔ مرمتی کشور ما نیز از آن بهره‌مند است. به اطمینان باید گفت که روش‌های قدیمی مرمت‌گران ایرانی در گذشته را جایز نیست با مبانی نظری و قوانین مرمتی پذیرفته‌شده در دوران معاصر هم‌سو دانست. از این‌رو مبحث حاضر سعی دارد که به بررسی این موارد بپردازد. هم‌چنین از آن‌جا که تاریخ مرمت در ایران با فعالیت تعدادی از نقاش ـ مرمت‌گران گره خورده است؛ در این مقاله جدا از معرفی تاریخچهٔ مرمت نقاشی به معرفی اجمالی این هنرمندان نیز اشاره‌ای گذرا می‌شود. امید است که این پژوهش، دریچه‌ای را برای جستارهای جدی سایر رهروان و دست‌یابی به اسناد و مدارک تازه‌یاب هموار نماید.

واژگان کلیدی: مرمت و حفاظت، مرمت دیوارنگاری‌ها، مرمت نقاشی‌های سه‌پایه‌ای، نقاش ـ مرمت‌گران، مزیّن‌الدوله، کمال‌الملک، معیرالممالک.

مقدمه

در سده‌های اولیه اسلامی، نقاشی به‌عنوان یک هنر، رویکرد مستقلی نداشت. از این‌رو نقاشان در قالب مسائل معنوی به مصورسازی کتب و نسخ خطی پرداخته و محتوای آثارشان برگرفته از متون ادبی و مذهبی بود. در آن دوره که نقاشی به‌طور عمده در خدمت هنر کتاب‌آرایی قرار داشت، نقاشان با اقسام تذهیب و تشعیر و فنون وابسته به سنت کتاب‌آرایی چنان آثار بدیع و ممتازی خلق نمودند که امروزه در زمرهٔ نفایس تاریخی ایران به‌شمار می‌روند. این هنر تا اوایل دورهٔ صفوی شکوه و اصالت خود را حفظ نمود و زمانی‌که رفت‌وآمد اروپاییان به ایران فزونی یافت، سرفصل جدیدی در تاریخ نقاشی ایران پدید آمد که در گذر زمان به جنبه‌های تازه‌ای دست یافت. از دورهٔ صفوی به بعد به‌دلیل ارتباط ایرانیان با اروپاییان نه‌تنها تکنیک‌های جدیدی نظیر: رنگ‌روغن روی بوم به تاریخ نقاشی ایران افزوده می‌گردد؛ بلکه نقاشی دیواری و نقاشی پشت شیشه (به‌شیوهٔ فرنگی) نیز از رونق زیادی برخوردار گردید. بدین‌جهت از این دوره به بعد مبحثی تازه با نام مرمت نقاشی در بین اقسام هنری شکل گرفت؛ زیرا تا قبل از آن نقاشی با نسخ خطی قرابتی تنگاتنگ داشت و مرمت نسخه از مرمت نقاشی قابل تفکیک نبود.

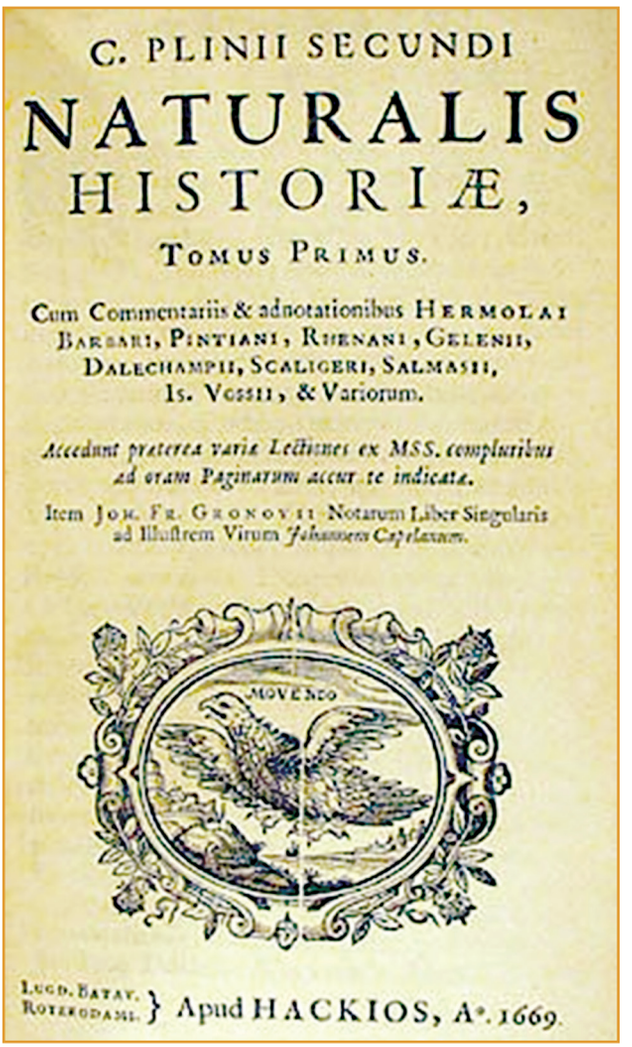
دربارهٔ پیشینه‌شناسی این موضوع همین‌قدر باید گفت که تاکنون پژوهش مستقل و مبسوطی دربارهٔ سرآغاز مرمت آثار نقاشی در ایران (به‌ویژه در دورهٔ قاجار) منتشر نشده است. از این‌رو مقالهٔ حاضر درصدد است که شمایی کلی از تاریخچهٔ این موضوع را در ایران روشنگری نماید.

نگاهی گذرا به سرآغاز مرمت و تدوین قوانین مرمتی در غرب و ایران

در تاریخ هنر غرب، مرمت نقاشی[1] قدمتی کهن‌سال دارد و شواهد موجود حاکی از آن است که قدمت آن دستِ‌کم به سدهٔ نخست میلادی می‌رسد.

مورخ برجستهٔ رومی؛ یعنی پلینی بزرگ[2] (۲۳ ـ ۷۹م.) که قدیمی‌ترین متون تاریخ هنر را به نام خود ثبت نموده است در مهم‌ترین اثر خود به نام **تاریخ طبیعی**[3] بخش‌های زیادی را به تاریخ مجسمه‌سازی و نقاشی اختصاص داده است.

او در فصل سی‌وششم از جلد سی‌وپنجم آن کتاب از پاک‌سازی یکی از نقاشی‌های هنرمند یونان باستان به نام آریستیدس[4] (نقاش سدهٔ ۴ ق.م.) در معبد آپولو[5] (واقع در رُم) یاد نموده که از سوی یک نقاش کم‌مهارت رومی معاصر به نام جونیوس[6] صورت گرفته بود. (Pliny, 1855, Vol.35, Chapter 36). گفتنی است که این تابلو در زمان پلینی حدود سیصد سال قدمت داشت.


C. PLINII SECUNDI
NATURALIS
HISTORIÆ,
TOMUS PRIMUS.
Cum Commentariis & adnotationibus HERMOLAI BARBARI, PINTIANI, RHENANI, GELENII, DALECHAMPII, SCALIGERI, SALMASII, Is. VOSSII, & Variorum.
Accedunt praterea varia Lectiones ex MSS. complurib⁹ ad oram Paginarum accurate indicata.
Item JOH. FR. GRONOVII Notarum Liber Singularis ad Illustrem Virum Johannem Caprelaum.
MOVENDO
LUGD. BATAV. ROTERODAMI. } Apud HACKIOS, A°. 1669.

پلینی، *تاریخ طبیعی*، چاپ ۱۶۶۹م.

مرمت تابلوهای نقاشی از آغاز تا سدهٔ هفدهم میلادی طبق سنتی کهن‌سال از سوی نقاشان صورت می‌گرفت. از این‌رو به این صنف؛ نقاش ـ مرمت‌گر[۷] خطاب می‌شد و این هنرمندان وظیفهٔ پاک‌سازی، محافظت و مرمت تابلوهای نقاشی را انجام می‌داده‌اند.

در سدهٔ هجدهم میلادی اصطلاح مرمت‌گر به‌صورت تخصصی ظهور یافت و حرفهٔ مرمت نیز به‌صورت تخصصی در میان رشته‌های هنری پدید آمد. هم‌چنین در همان قرن برای نخستین بار نظریه‌ها و تئوری‌های مرمت نیز از سوی منتقدان و تئوریسین‌های اروپا نظیر: وینکلمن[۸] و میلیزیا[۹] و... صادر گردید که زمینه‌های فکری را برای سایر نظریه‌پردازان هموار نمود.

در همان سده، مرمت‌گران زیادی نظیر: کارلو ماراتا،[۱۰] میکلانجلو بلوتی،[۱۱] جوزپه مازا[۱۲] در ایتالیا ظهور یافتند که به مرمت تابلوها و فرسک‌هایی از رافائل و لئوناردو داوینچی[۱۳] پرداختند. اقدامات و شیوه‌های مرمتی این

هنرمندان، اگرچه در همان زمان با انتقادهای فراوان و چه بسا هنرستیزی (واندالیسم)[۱۴] متهم شد، اما در نوبهٔ خود به پیشرفت دانش مرمت کمک شایانی کرد.

در اواخر قرن هجدهم به سال ۱۷۹۲م. مجمعی علمی در فرانسه به نام کمیسیون موزه‌ها[۱۵] برپا گردید. این کمیسیون نه‌تنها به نظارت امور مرمت و حفظ تابلوها می‌پرداخت، بلکه به افتتاح یک موزهٔ مرکزی در موزهٔ لوور پاریس نیز انجامید. مسئولان موزهٔ مزبور در فواصل سپتامبر ۱۷۹۲ تا سپتامبر ۱۷۹۳م. به انتخاب دوازده مرمت‌گر و مرمت دویست تابلوی نقاشی از شاهکارهای روبنس،[۱۶] پوسن،[۱۷] کاراواجو[۱۸] و... اقدام نمودند؛ اما دیری نگذشت که اقدامات مرمتی آن‌ها با انتقادهای شدید منتقدان مواجه شد. چنان‌چه ژاک لوئی داوید[۱۹] کمیسیون موزه‌ها را در همان زمان به بی‌کفایتی متهم کرد که باعث ایجاد آسیب‌های شدید به تابلوهای نقاشی شده‌اند. (Leonard & Bomford, 2004, 428).

به‌هرحال کمیسیون موزه‌ها پس از انتقادهای پیاپی منتقدان در ۱۶ ژانویهٔ ۱۷۹۴م. منحل گردید (lbid, 428) و کمیسیون دیگری به‌جای آن به نام کمیسیون ادواری هنرهای زیبا تأسیس شد که این کمیسیون نیز در سال ۱۷۹۵م. جای خود را به انجمن محافظت از آثار هنری و علمی داد.

در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم در سه کشور آلمان، انگلیس و فرانسه؛ مباحثه‌های طولانی و هنری و هم‌چنین نظریه‌های فراوانی دربارهٔ شیوه‌ها و اصول مرمت و نگهداری و حفاظت تابلوهای نقاشی صورت گرفت که در روند تکمیل علم مرمت تأثیر فراوانی داشت.

در سال‌های ۱۸۵۲ـ۱۸۶۱م. دو تن از هنرمندان و مرمت‌گران فرانسوی به نام‌های فردریک ویلو[۲۰] و گود فروی[۲۱] به پاک‌سازی و تمیزکاری تعدادی از تابلوهای موزهٔ لوور پاریس پرداختند که هر جفت این هنرمندان، در همان زمان از سوی اوژن دلاکروا[۲۲] و کنت دو ویل چستل[۲۳] مورد انتقاد قرار گرفتند. شدت این انتقادها به‌حدی بود که فردریک ویلو پس از آن‌که تابلوی **سن‌میشل**[۲۴] اثر رافائل[۲۵] را پاک‌سازی و مرمت نمود، ناگزیر شد از شغل و حرفهٔ خود استعفا دهد و به یک شغل اداری کاملاً ساده مشغول گردد. (Leonard & Bomford, 2004, 317) و (Smith-wick, 1988, 27-31).

در نهایت تمام مجادلات بر سر مرمت علمی و پاک‌سازی اصولی تابلوها و آثار نقاشی در قرون هجدهم و نوزدهم، نه‌تنها به تخصصی‌شدن دانش مرمت در سدهٔ بیستم انجامید، بلکه در نوبهٔ خود از تمام کوشش‌های هنرمندان و مرمت‌گران پیشین نیز تجلیل شد. زیرا؛ تمام آن تجارب و دستاوردهای سابق به‌عنوان سرآغازی برای پیشرفت مرمت تابلوهای نقاشی قابل قبول به‌شمار می‌رفت.

هم‌چنین جدا از رفتارهای فوق، تمام تلاش‌های نظریه‌پردازهای سدهٔ هفدهم تا نوزدهم اروپا در نهایت به تدوین و تئوریزه‌شدن اقدامات مرمتی و صدور قطع‌نامه‌ها و منشورهای مرمتی در نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم انجامید. چنان‌چه در سدهٔ اخیر تعدادی از سازمان‌های مرمتی در غرب و سایر نقاط جهان دایر شد و تعدادی از قطع‌نامه‌ها و منشورهای مرمتی نیز تدوین گردید که مسیر قانون‌مندی را برای اقدامات مرمت‌گران گشود. بی‌گمان از بین این مؤسسات باید به: یونسکو[۲۶] (۱۹۴۵م.)، ایکوم[۲۷] (۱۹۴۶م.)، ایکوموس[۲۸] (۱۹۶۵م.)، صندوق جهانی بناهای تاریخی[۲۹] (۱۹۶۵م.) و از بین منشورهای مرمتی نیز باید به: قطع‌نامهٔ آتن (۱۹۳۱م.)، قطع‌نامهٔ ونیز (۱۹۶۴م.)

توصیه‌نامهٔ پاریس (۱۹۶۸م.)، توصیه‌نامهٔ سمپوزیوم ژاپن (۱۹۷۰م.)، قطع‌نامهٔ آمستردام (۱۹۷۵م.)، منشور توریسم فرهنگی (۱۹۷۶م.)، منشور بورا (۱۹۷۹ـ۱۹۹۹م.)، منشور فلورانس (۱۹۸۱م.)، مشنور واشنگتن (۱۹۸۷م.)، منشور حمایت و مدیریت میراث باستان‌شناسی (۱۹۹۰م.)، منشور حمایت و مدیریت میراث فرهنگی زیر آب (۱۹۹۶م.)، منشور میراث ساخته‌شدهٔ بومی (۱۹۹۹م.)، حفاظت سازه‌های چوبی تاریخی (۱۹۹۹م.) و اصول محافظت و حفاظت ـ مرمت نقاشی‌های دیواری (۲۰۰۳م.) اشاره نمود.[۳۰]

گفتنی است که از اواسط سدهٔ نوزدهم میلادی که مقارن با شکل‌گیری هنر مدرن در غرب بود، دو نظریهٔ کلی در قوانین مرمت رواج یافت که عبارتند از: مرمت علمی و مرمت هنری. در مرمت علمی، مرمت‌گران با مطالعه و تکیه بر مستندات به مرمت و بازسازی ابنیه‌ای پرداخته که غالباً کاربری و عملکرد آن‌ها در طول تاریخ از بین رفته بود. اما در مرمت هنری، مرمت‌گران با استفاده از خلق و ابداع به تغییر کاربری و تداوم بناها اقدام می‌نمودند. (رضازاده، ۱۳۸۱: ۴۴ـ۴۵).

کاربرد این دو نظریه بیش‌تر در حوزهٔ مرمت ابنیه و بناهای تاریخی یونان و روم باستان تا دوران رنسانس بود. (همان). بدین‌جهت نخستین مباحث منشورهای صادرشده در سدهٔ بیستم دربارهٔ مبانی نظری حفاظت و مرمت شهرسازی و ابنیه و محوطه‌های تاریخی و باستانی می‌باشد.

در ایران تا دورهٔ ناصری خبر چندانی از اصول و قوانین مرمت و حفاظت به شیوهٔ غربی نیست تا آن‌که به‌واسطهٔ میل به تجددگرایی دربار، زمینه‌های بازسازی و نوسازی بافت شهری و مرمت ابنیه‌های فرسوده و قدیمی در کشور افزایش یافت.

در زمینهٔ مرمت ابنیه در دورهٔ ناصری، یکی از کسانی که سهم ارزنده‌ای در شناسایی و استفادهٔ نسبتاً صحیح از تعریف مرمت داشته است باید به محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه اشاره کرد.

اعتمادالسلطنه (۱۲۵۹ـ۱۳۱۳ق.) وزیر انطباعات و دارالطباعهٔ دولتی ایران در دورهٔ ناصری بود که در سال ۱۳۰۶ق. برای معرفی و تبلیغ دستاوردهای چهل سالهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه به انتشار کتاب **المآثر و الآثار** اقدام نمود.

او در باب هفتم این کتاب به درج اصطلاحاتی نظیر: احداث، بنیان و بنیاد، تکمله، اجرا، تجدید، ساختن، ایجاد، تعمیر و مرمت پرداخت، که واژهٔ مرمت برای نخستین بار به‌معنای نسبتاً صحیح خود، از دیگر واژگان نظیر: تعمیر متمایز گردید. چنان‌چه او در همان کتاب چنین نوشته است:

> «و اما مرمت و اصلاحات و تجدید و تعمیرات که حسب‌الحکم در مبانی سلاطین سلف و آثار سابقین از ملوک و غیرهم در این چهل سال به‌عمل آمده از حد احصاء و نطاق استقصاء بیرون است... که به فرمان واجب‌الاذعان این پادشاهِ پادشاه‌نشان به‌ظهور آمده» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۶: ۵۳).

تصویری از محمدحسن‌خان صنیع‌الدوله اعتمادالسلطنه

اعتمادالسلطنه هم‌چنین یک سال بعد به تاریخ ۱۳۰۷ق. در رسالهٔ **کاداستره** (علویه) قواعدی درخصوص مبانی مرمت (ابنیه) را مطرح کرد که هرگز در جامعهٔ آن زمان مورد پذیرش واقع نشد. چنان‌چه از مباحث مهم این رساله باید به قسمت‌های ذیل اشاره کرد:

«باب پنجم، فصل پنجم: هر بنای دولتی که ساخته یا مرمت خواهد شد قبل از شروع، مهندس یا معمار باید نقشهٔ آن را بسازند و مخارج آن را برآورد نمایند و صورت خرج و نقشه را به کمیسیون بدهند. کمیسیون در آن دقت نظر نموده، آن‌گاه به حاکم تقدیم کرده حکومت به هر وزارت‌خانه‌ای که راجع است ایصال می‌دارد. ابنیهٔ موقوفه و امثال آن نیز حکم بناهای دولتی را دارد.

باب پنجم، فصل هفتم: هر بنایی که مشرف به خرابی و انهدام می‌شود، باید مهندس و معمار بازدید و رسیدگی نموده و وضع و حالت آن را رسماً و تحریراً به کمیسیون اظهار و اعلام می‌نماید و کمیسیون احکام، لازمهٔ آن را مقرر می‌دارد.

باب هفتم، فصل ششم: احدی از بنایان و معماران حق ندارد بدون اجازهٔ اداره در جایی به

ساختن بنایی یا خراب‌کردن عمارتی اقدام نماید.
باب نهم، فصل بیستم: هر معمار یا بنایی... اگر دیوار و بنائی بالا برده و ساخته شده باشد که به موجب نقشه، هدم آن مقرر باشد خراب می‌شود» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۷: ۹۶۴ـ۱۰۸۱).

شاید به همین دلیل، واژهٔ مرمت از این دوره به بعد به‌تدریج در مدخل فرهنگ‌نامه‌های فارسی وارد گردید. چنان‌چه این واژه برای نخستین دفعات در دورهٔ قاجار از سوی دکتر علی‌اکبر نفیسی ناظم‌الاطباء (۱۲۶۳ـ۱۳۴۲ق.) در **فرهنگ نفیسی** به‌قرار ذیل درج گردید:

«مرمت: تعمیر و اصلاح هر چیز خلل یافته» و «مرمتی: منسوب به مرمت و احتیاج به تعمیر و اصلاح» (نفیسی، ۱۳۱۸: ۳۲۶۸).

در دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه چند اقدام مهم دیگر نیز صورت گرفت که گرایش به: باستان‌شناسی؛ و حفاظت آثار تاریخی و هنری از آن جمله می‌باشد.

دربارهٔ مبحث باستان‌شناسی باید گفت که در تاریخ ۱۶ ذیقعدهٔ ۱۳۱۲ق. قراردادی بین دولت ایران و فرانسه در هشت ماده در خصوص امتیاز انحصار انکشاف آثار قدیمه در ممالک محروسه ایران منعقد گردید که از این تاریخ به بعد مقوله باستان‌شناسی نیز به‌طور رسمی در ایران رواج یافت.

اما واژهٔ تخصصی «حفاظت»[۳۱] از دیگر اقدامات مهم در دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه بود که دو مبحث: «حفاظت ابنیه» و «حفاظت آثار تاریخی و فرهنگی» را دربر می‌گرفت.

درخصوص حفاظت ابنیه در این دوره باید به حفاظت «ستون‌های سنگی خورهه» اشاره کرد که ناصرالدین‌شاه در تاریخ ۲۴ شعبان ۱۲۷۵ق. به‌منظور حفاظت از آن‌ها دستور داد دیواری در اطراف ستون‌ها کشیده تا از صدمهٔ عوام‌الناس و جهال محفوظ بماند. (وقایع اتفاقیه، ۱۲۷۵: ۱).

هم‌چنین دربارهٔ حفاظت اشیاء و آثار تاریخی ـ هنری و فرهنگی در دورهٔ ناصری می‌توان به تأسیس موزهٔ اسلحه‌خانه و کتاب‌خانهٔ مخصوص در سال ۱۲۷۰ق. اشاره نمود که اعتمادالسلطنه در این‌خصوص چنین نوشته است:

«[برای حفاظت] اسلحهٔ ممتازه و آلات حربیهٔ سلطنتی و تمام اسلحهٔ سلاطین ماضیه و این عهد که همه ممتاز و مزیّن به طلا و مرصع به جواهر و از کارهای اساتید قدیمه و جدیده بوده و هم‌چنین کتاب‌خانهٔ مخصوصی برای کتب سلطنتی و قطعات خطوط اساتید به‌وضع بسیار خوش» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۰: ۲۳۲).

موزهٔ مخزن بلور و چینی (۱۳۱۱ق.) و احداث عمارت موزهٔ مبارکه (۱۲۹۶ق.) از دیگر اقدامات ناصرالدین‌شاه برای حفاظت آثار و اموال ملی و فرهنگی و هنری ایران بود که در آن جواهرات و اشیاء گران‌بها و تاریخی و هنری نظیر: دریای نور، سنگ تاج‌ماه، تاج کیانی، کرهٔ مرصع، تخت طاووس و مجموعهٔ جواهرات سلطنتی و...

حفاظت و نگهداری می‌شد.[۳۲]

هم‌چنین ناصرالدین‌شاه در این دوره به جمع‌آوری و حفاظت آثار هنری هنرمندان دورهٔ خود نیز همت گماشت که در این‌خصوص باید به جمع‌آوری و حفاظت تابلوهای نقاشی صنیع‌الملک غفاری (۱۲۲۹ـ۱۲۸۳ق.) اشاره کرد.[۳۳] بی‌گمان به‌دلیل همین اقدام ناصرالدین‌شاه بود که امروزه تعداد بسیاری از آن تابلوها در مجموعهٔ کاخ گلستان تهران محفوظ مانده است.

طبیب مخصوص ناصرالدین‌شاه یعنی ادوارد یاکوب پولاک[۳۴] (۱۸۱۸ـ۱۸۹۱م.) که در سال‌های ۱۸۵۱ تا ۱۸۶۰م. (۱۲۶۷ تا ۱۲۷۷ق.) در ایران می‌زیست، در این زمینه چنین نوشته است:

> «در مدت اقامت در ایران، شاه فرمان داد یک گالری نقاشی مطابقِ آن‌چه در اروپا هست تأسیس کنند... اما چون این تابلوها برای پوشش تمام چهار دیوار کفایت نمی‌کرد، از بازار، گراورهای رنگی چاپ برلین مانند دختران در حال آب‌تنی و از آن قبیل را خریدند و با آن‌ها جای خالی را پر کردند» (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۰۱).

جدا از بحث حفاظت آثار تاریخی و هنری در آن دوره، جالب است که مقولهٔ عکاسی ابنیه و آثار تاریخی نیز به‌عنوان یکی از روش‌های مستندنگاری آثار هنری در ایران ظهور یافت که به‌عنوان نمونه، مدرک ذیل از روزنامهٔ **ملتی** (نمرهٔ ۲۳، مورخ ۱۲۷۵ق.) از نظر می‌گذرد:

> «چون خاطر خطیر همایونی [ناصرالدین‌شاه] به رواج این علم [عکاسی] تعلق گرفت و خود ذات ملکی صفات شاهنشاهی بر این علم، اطلاع تام یافت، بر آن شدند که از چاکران دربار... نیز در این فن مهارتی تام یابد و سفراً و حضراً به‌موجب امر قدر قدر ملوکانه از اشیاء غریبه و ابنیه و آثار قدیمه عکس بردارد»

اما مبانی و مفاهیم حفاظت و مرمت علمی نوین در حوزهٔ نقاشی که امروزه می‌شناسیم، محصول تفکرات نظریه‌پردازان و دکترین‌های غربی است که در سدهٔ بیستم میلادی به‌عنوان قوانین معتبر در اغلب دنیا پذیرفته شد و تقریباً از دههٔ ۱۳۴۰خ. به بعد نیز در ایران مورد استفاده قرار گرفت.

از دوران بعد از اسلام و تشکیل حکومت‌های اسلامی که مرمت تزئینات وابسته به کتاب‌آرایی (نظیر: تذهیب، تشعیر، تک‌نگاره‌ها) به‌عنوان منشأ اولیهٔ مرمت نقاشی آغاز شد تا دورهٔ پهلوی دوم که استفاده از قوانین و منشورهای مرمتی در کشور رواج یافت، به‌طور کلی از مبانی نظری مرمت نقاشی خبر چندانی نیست. اما فقدان مبانی نظری مرمت در حوزهٔ نقاشی هرگز به‌مثابهٔ نفی تاریخچهٔ مرمت نقاشی در ایران محسوب نمی‌شود. از این‌رو در ذیل به بررسی این موضوع می‌پردازیم.

مرمت کتب مصوَّر و مذهَّب در ایران و جهان اسلام به‌عنوان منشأ اصلی مرمت نقاشی

می‌دانیم که از قرون اولیه اسلامی تا دورهٔ صفوی در ایران، فعالیت‌های نقاشی به‌واسطهٔ تحریم‌ها و ممانعت‌های

مذهبی، کارکرد چندان مستقلی (به‌ویژه از منظر هنری و زیبایی‌شناسی) نداشت و غالباً نقاشی به‌عنوان یکی از جنبه‌های تزئیناتی در خدمت هنر کتاب‌آرایی قرار داشت. از سوی دیگر نیز می‌دانیم که تا پیش از دورهٔ صفوی، هنوز تکنیک نقاشی رنگ‌روغنی در ایران پدید نیامده بود و بدین‌جهت مرمت نقاشی در طی آن سده‌ها تنها در سایهٔ مرمت کتب مصوَّر و مُذَهَب معنا می‌یافت. دربارهٔ علاقهٔ مسلمانان ایرانی به هنر تذهیب و زیبایی‌سازی کتاب در دوران اسلامی چنین ذکر شده است:

«از میان کشورهای اسلامی، مسلمانان اندلس و عراق و ایران به فن تجلید و صحافی و حتی تذهیب و زیباسازی کتاب، بیش از دیگر کشورها علاقه داشتند» (مرعشی نجفی، ۱۳۸۰، جلد۱: ۴۹۴).

تاریخچهٔ تذهیب و تزئین کتب در دوران اسلامی برای نخستین بار به سنت قرآن‌آرایی اختصاص دارد که از همان دوران صدر اسلام رواج یافت. ابن‌ندیم (متوفی در حدود ۳۸۰ـ۳۸۵ق.) در کتاب خود **الفهرست** (حدود ۳۷۰ق.) دربارهٔ این موضوع چنین نوشته است:

«اول کسی که در صدر اسلام قرآن نوشت و در خوبی خط شهرت داشت خالد بن ابوهیاج بود... او کسی است که در سمت قبلهٔ مسجد پیغمبر صلعم سورهٔ و الشمس و ضحیها را تا آخر به قرآن به طلا بنوشت و گویند عمر بن عبدالعزیز از او خواست که قرآنی به همان‌گونه برایش بنویسد، او هم نوشت و هنرنمایی‌هایی در آن به کار برد» (ابن‌ندیم، ۱۳۸۱: ۱۱).

ابن‌ندیم در ادامه نام تعدادی از هنرمندان سدهٔ سوم و چهارم هجری را به‌عنوان مشاهیر مذهبّان و مجلّدان قرآن بدین‌قرار درج نموده است:

«نام مشاهیر تذهیب‌کنندگان قرآن: یقطینی، ابراهیم صغیر، ابوموسی بن عمار، ابن سقطی، محمد و فرزندش، ابوعبدالله خزیمی و فرزندانش که در زمان ما می‌باشند.
نام مشاهیر جلدکنندگان قرآن: ابن ابوحریش که صحاف خزانةالحکمهٔ مأمون بود، شفقةالمقراض عجیفی، ابوعیسی بن شیران، دمیانة اعسر، ابن‌حجام، ابراهیم و فرزندش محمد و حسین بن صفار» (ابن‌ندیم، همان: ۱۵ـ۱۶).

اما سنت مرمت کتب مصوَّر و مذهَّب در دوران اسلامی از قرار معلوم به دورهٔ حکومت عباسیان بازمی‌گردد. در دورهٔ عباسیان چند کتاب‌خانهٔ مهم همانند: کتاب‌خانهٔ بیت‌الحکمه در بغداد (۱۷۰ـ۱۹۳ق.) به دستور هارون‌الرشید یا منصور عباسی تأسیس شد و در زمان مأمون و خلیفهٔ مقتدر عباسی به اقتدار رسید. هم‌چنین دارالحکمه یا خزانةالحکمهٔ فاطمیان مصر در قاهره که در حدود سال ۳۹۵ق. پایه‌گذاری شد؛ و نیز دارالحکمه یا دارالعلم و یا کتاب‌خانهٔ قرطبه در اندلس که در حدود سال‌های ۳۰۰ـ۳۵۰ق. تأسیس گردید. (مرعشی نجفی، همان: ۴۷۲).

بی‌گمان یکی از فعالیت‌های اصلی این کتابخانه‌ها، مرمت و پاک‌سازی و وصالی کتب بود که از سوی خازن

یا مدیر کتاب‌خانه[۳۵] به مرمت‌گران سپرده می‌شد. چنان‌چه مقریزی (۷۶۶ـ ۸۴۵ق.) در کتاب **المواعظ و الاعتبار بذکر الخطط و الآثار** به تعیین هزینه برای مرمت کتب و اوراق آسیب‌دیده در کتاب‌خانهٔ دارالحکمة قاهره به تاریخ ۳۹۵ق. اشاره نموده است. (المقریزی، ۱۴۱۸، جلد۲: ۳۸۰).

هم‌چنین نویسندهٔ مصری یعنی تاج‌الدین عبدالوهاب بن علی سبکی (۷۲۷ـ۷۷۱ق.) در کتاب **معید النعم و مبید النقم** به فعالیت‌های النقاشون، الناسخ، الوراق، المجلد و المذهب اشاره شده و مرمت کتب را جزء وظایف خازن‌الکُتب ثبت نموده است.[۳۶] (سبکی، ۱۴۰۷: ۸۷ـ۸۸).

از دورهٔ استیلای مغول‌ها به بعد در ایران مدارکی در دست است که در کتابخانه‌های سلطنتی یا کارگاه‌های هنری درباری، مرمت کتب و نسخ خطی به‌عنوان یکی از فعالیت‌های اصلی آن مراکز وجود داشته و همین امر احتمال مرمت نگاره‌ها و صفحات مذهب و مصور کتب خطی را تقویت می‌نماید.

بی‌گمان از نخستین مراکز جدی مرمت کتب در ایران که در دورهٔ ایلخانیان مغول پدید آمد، کتاب‌خانهٔ شنب[۳۷] غازان[۳۸] یا ربع رشیدی در تبریز است که در اواخر سدهٔ هفتم هجری قمری دایر گردید. دربارهٔ فعالیت‌های مرمت کتب در این کتاب‌خانه در کتاب **حبیب‌السیر** چنین نوشته شده است:

> «فرمود که برای مرمت آلات و ادوات رصدخانه و اشربه و اغذیه و ادویه و سایر مایحتاج دارالشفا و اصلاح و مرمت کتبی که در کتاب‌خانه باشد و خرج احیاء نسخه بیت‌القانون و... آن‌چه ضرورت باشد متولی و عمله اوقاف سال به سال و ماه به ماه بی‌شائبه تنقیص سامان نمایند» (خواندمیر، ۱۳۳۳، جلد۳، ۱۸۸).

در دورهٔ صفوی وضعیت مرمت کتب مصوّر و مذهّب از وضعیت به‌مراتب بهتری برخوردار گردید. زیرا در این دوره کارگاه‌هایی در دربار و دستگاه‌های سلطنتی و برخی از تشکیلات مذهبی نظیر آستان قدس رضوی مشهد تشکیل گردید که به این فعالیت می‌پرداختند. در تشکیلات آستان قدس رضوی کارگاه صحاف‌خانه وضع شد که به‌طور تخصصی به مرمت کتب و اسناد و جلد و کتیبه‌ها و... اختصاص داشت. (بگ: محبوب فریمانی، ۱۳۸۹: ۶۱ـ۱۴۴).

در کارگاه‌های درباری و سلطنتی جدا از کتاب‌آرایی‌های شکوه‌مند، مرمت مجالس نقاشی و تک‌نگاره‌ها از استقبال بیش‌تری برخوردار بود که غالباً از سوی نقاشان مرمت می‌شد. چنان‌چه بدری آتابای در کتاب خود به مرمت یکی از مجالس نقاشی آسیب‌دیده نسخهٔ **شاهنامهٔ شاه‌تهماسب** توسط محمد زمان بدین‌قرار اشاره نموده است:

> «این اثر بی‌نظیر که در ۷۵۹ صفحه با ۲۵۸ مجلس باشکوه نقاشی و مینیاتورسازی مصور گردید، در زمان سلطنت شاه‌تهماسب اول صفوی به پایان رسید و به نام شاهنامهٔ شاه‌تهماسب نامیده شد. این کتاب در اواخر سلسلهٔ صفوی به‌علت بی‌توجهی دچار کپک و زنگار گرفتگی شد که به امر شاه‌عباس دوم توسط هنرمند معروف زمان محمد زمان مرمت گردید و دو مجلس نقاشی دیگر نیز به مجالس آن اضافه شد» (آتابای، ۱۳۷۷: ۲۶۳).

مرمت نگاره‌ها و مینیاتورها و نقاشی‌های کتب از قرار معلوم از دورهٔ صفوی تا پایان دورهٔ قاجار از سوی نقاشان انجام می‌شد. چنان‌چه حسین طاهرزاده بهزاد[39] ملقب به مزیّن‌السلطان (۱۲۶۶[40]ـ۱۳۴۱خ.) از جمله نقاشان و هنرمندان ایرانی در دورهٔ احمدشاه قاجار است که در ترکیه به مرمت نگاره‌های کتب می‌پرداخت و دربارهٔ وی چنین نوشته شده است:

> «در مدرسهٔ صنایع ظریفه استانبول به فراگیری هنر نقاشی نزد اساتید عثمانی و ایتالیایی پرداخت و با احراز مقام اول در رشته نقاشی فارغ‌التحصیل شد، وی پس از اخذ گواهی‌نامه به سمت معلمی مینیاتور و تذهیب منصوب شد و در وزارت اوقاف عثمانی و موزه‌های شهر استانبول مأمور مرمت کتاب‌های مینیاتور قدیم شد» (طاهرزاده بهزاد، ۱۳۲۰: ۱۰) و (آذرپاد، ۱۳۸۳: ۴۳۹).

در مجموع، تا پیش از شروع سلسلهٔ صفویه و ورود عناصر مدرنیته به ایران، نقاشی از جمله ارکان اصلی صنعت کتاب‌آرایی در ایران و جهان اسلام به‌شمار می‌رفت که در آن بین نیز مرمت نقاشی بیش‌تر در انحصار کتاب‌آرایی قرار داشت.

از دورهٔ صفوی به بعد که برخی از مصنوعات تمدن غرب به‌تدریج به ایران وارد شد و جنبش فرنگی‌سازی و نقاشی‌های رنگ‌روغنی به ساختار نقاشی ایرانی افزوده شد، شاهد دو اتفاق مهم در عرصهٔ نقاشی ایران هستیم.

نخستین اتفاق: شکل‌گیری دیوارنگاری‌های درباری، و دومین اتفاق: ظهور نقاشی رنگ‌روغن روی بوم که باعث جدایی صنعت نقاشی از سیطرهٔ کتاب‌آرایی گردید.

بدین ترتیب با ظهور نقاشی غربی در ایران، نه‌تنها صنعت نقاشی از استقلال هنری برخوردار می‌گردد، بلکه زمینهٔ شکل‌گیری حرفهٔ مرمت نقاشی نیز در کشور فراهم شد.

مرمت نقاشی

مرمت آثار و اشیاء تاریخی و فرهنگی در ایران مبحثی گسترده است که کمابیش در ادوار مختلف وجود داشته است. اگرچه در این بین گاهی برای تعمیر قفل و ساعت و نظافت ادوات جنگی و تعمیر کالسکه و سازهای موزیک در یادداشت‌ها و روزنامه‌ها و کتب سدهٔ سیزدهم قمری از واژهٔ مرمت استفاده می‌شد؛[41] اما امروزه به‌روشنی می‌دانیم که استفادهٔ تخصصی از واژهٔ مرمت برای همهٔ آن اقدامات تا حد زیادی نادرست است.

در بین فعالیت‌های مرمتی در ایران، بی‌گمان مرمت نقاشی مبحثی متنوع و در عین‌حال چالش‌برانگیز است که اغلب دانستهٔ ما از تاریخچهٔ پیدایی آن به‌طور جدی به دورهٔ قاجار بازمی‌گردد.

به‌طور کلی مرمت نقاشی از دورهٔ قاجار به بعد شامل سه مبحث: نقاشی دیواری، نقاشی سه‌پایه‌ای و نقاشی پشت شیشه می‌شود که در این مقاله به‌دلیل کمبود اسناد و مدارک موثق از پرداختن به مبحث مرمت نقاشی پشت شیشه پرهیز شد.

مرمت دیوارنگاری (نقاشی دیواری)

نقاشی دیواری[۴۲] از مباحث مهم تاریخ هنر جهان است که در هر دوره، فلسفه و کارکرد خاصی داشته است. در دوران پیشاشهرنشینی، نقاشی دیواری بیش‌تر بر روی صخره‌ها و دیوار غارها ترسیم می‌شد و بیش‌تر کارکردی آئینی داشته است. نقاشی دیواری در نخستین تمدن‌های اولیهٔ بشری نیز کارکردی آئینی ـ مذهبی داشت. در دوران مسیحیت از نقاشی دیواری به‌عنوان ترویج افکار مذهبی استفاده می‌شد. با شکل‌گیری رنسانس، نقاشی دیواری جدا از اشاعهٔ تفکرات مذهبی، کارکردی زیبایی‌شناسی یافت؛ و در دوران مدرنیسم نقاشی دیواری غالباً کارکردی ایدئولوژیکی، سیاسی و ضداستبدادی پیدا کرد و چه بسا وجود همین دیوارنگاری‌ها در مکزیک بود که به انقلاب‌های مردمی آن کشور کمک دوچندانی نمود.

با ظهور اسلام و منع تمثیل‌نگاری، نقاشی دیواری نیز در حکومت‌های اسلامی دچار فرازونشیب می‌گردد. بدین معنا که دیوارنگاری در خود سرزمین‌های عرب همانند حکومت عباسیان جنبهٔ تجمل‌گرایی و تزئیناتی یافت؛ حال آن‌که در ایران مطابق با موازین اسلامی، این هنر رونق و دوام خود را پس از دورهٔ ساسانی تا حد خیلی زیادی از دست داد و جای خود را به گچ‌بری، کاشی‌کاری و کتیبه‌نگاری و نقوش سنتی در اماکن عمومی داد.

نقاشی دیواری در دورهٔ صفوی بار دیگر رونق گرفت و با ایجاد کاخ‌ها، تصاویری از جنگ‌ها و فتوحات، جوانان و خنیاگران، دوشیزگان با چهره‌های گرد و چشمان الماس‌گونه در مجالس بزم به تصویر کشیده شده‌اند. در این دوره، هنر دیوارنگاری مرهون تلفیق نگارگری (مکتب اصفهان) با نقاشی فرنگی‌سازی اروپایی می‌باشدکه از طریق رفت‌وآمد اروپاییان به دربار شکل گرفت. از سوی دیگر حضور نقاشان ارمنی جلفا که به دستور شاه‌عباس به اصفهان مهاجرت کردند از دیگر عوامل موثری بود که باعث ورود عناصر واقع‌گرایی، تکنیک رنگ‌روغن، تمایل به پرسپکتیو و عمق‌نمایی به هنر دیوارنگاری ایران شد.

در واقع دیوارنگاری دورهٔ صفوی ابزاری برای زیبایی‌سازی وتزئین کاخ‌ها؛ و ترسیم شکوه‌بخشی حاکمان و به رخ کشیدن اقتدار سیاسی آن حکومت می‌باشد که نادرشاه افشار و پادشاهان قاجار نیز از این امر مستثنی نبوده و از دیوارنگاری برای قدرت‌نمایی و نشان‌دادن اقتدار و شوکت سلطنت خود به رقیبان داخلی و خارجی استفاده می‌کردند.

با اشاعهٔ هنر دیوارنگاری به‌عنوان یکی از اقسام تزئینات وابسته به معماری، به‌تدریج مرمت و حفاظت آن نیز در بین فعالیت‌های فرهنگی کشور ضرورت یافت و از این‌رو مرمت دیوارنگاری به‌عنوان یکی از شاخه‌های مرمت نقاشی پدیدار گردید.

ناگفته نماند که تا دورهٔ صفوی اغلب مرمت‌های تزئینات وابسته به معماری شامل: کاشی‌کاری، گچ‌بری، مقرنس و کتیبه‌نگاری بود[۴۳] و از آن دوره به بعد مرمت دیوارنگاری نیز مورد توجه قرار گرفت. زیرا؛ این آثار در گذر زمان با توجه به کیفیت مواد و مصالح استفاده‌شده، آسیب‌هایی ناشی از جنگ و تهاجمات، مخروبه‌شدن بنا در طول سالیان و پناه‌گاه حیوانات مختلف، سیاه و کدرشدن لایهٔ ورنی نقاشی‌ها و پوشانیده‌شدن با گچ به‌جهت مناسبات سیاسی و حکومتی دچار آسیب شده بودند و همین امر پیش‌درآمدی بر مرمت دیوارنگاره‌ها گردید.

از جمله اقدامات مرمت نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار باید به مرمت دیوارنگاری نقاشی جنگ کرنال (پیروزی

نادرشاه بر سپاه محمدشاه هندی) در عمارت چهل‌ستون اصفهان اشاره کرد.

این دیوارنگاری نفیس که در دورهٔ نادرشاه افشار از سوی محمدعلی‌بیک ابدال‌بیک نقاش‌باشی یا آقاصادق (محمدصادق) ترسیم شد،[۴۴] در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار مرمت گردید و جلال‌الدین همایی در خصوص مرمت آن چنین نوشته است:

> «مجلس وسط ضلع شرقی [عمارت چهل‌ستون اصفهان] صحنهٔ جنگ کرنال با تصویر نادرشاه افشار... است [که بعداً] در زمان قاجاریه اصلاح کرده‌اند... مجلس جنگ کرنال... علی‌التحقیق، الحاقی است... در عهد نادرشاه که می‌خواست فتوحات بزرگ خود را در مقابل شکست بزرگ صفویه نشان دهد... صحنهٔ جنگ کرنال، زمان فتحعلی‌شاه تعمیر شده که از وی نام مانده است. رسمی که وی داشت که هرجا نقاشی می‌دید اثر از خود می‌گذاشت» (همایی، ۱۳۸۴: ۳۱۷_۳۱۸).

این اقدامات مرمتی عموماً در دوران صدرات حاج‌محمدحسین‌خان صدراعظم اصفهانی (متوفی ۱۲۳۹ق.) در طی سال‌های ۱۲۱۴ تا ۱۲۲۱ق. صورت گرفت و جدا از نقاشی‌های عمارت چهل‌ستون؛ شامل مرمت و تعمیر بناهای دیگر اصفهان نظیر: تعمیر مدرسهٔ ملاعبدالله اصفهانی (۱۲۱۷ق.)، تعمیر بازارچه و دروازهٔ حسن‌آباد (۱۲۱۷ق.)، تعمیر عمارات و باغات صفویه (۱۲۱۷ق.)، تعمیرات مسجد جامع اصفهان (۱۲۱۸ق.)، تعمیر میدان نقش‌جهان و بازارچهٔ قیصریه (۱۲۱۸ق.) نیز می‌شد. هم‌چنین مرمت تصاویر و نقاشی‌های چهارسو از دیگر مواردی است که در سال ۱۲۱۷ق. صورت پذیرفت. (همایی، ۱۳۸۴: ۴۱۹).

در بین گزارش‌هایی که سرکیس خاچاطوریان در زمینهٔ مرمت دیوارنگاری‌های دورهٔ صفوی ارائه داده است اشاره‌های کوتاهی به مرمت‌های نقاشی‌ها دورهٔ قاجار شده است.

او در این جزوه با عنوان: نقاشی‌های دیواری دورهٔ صفویه که تحت حمایت عالی وزیر معارف و صنایع مستظرفه برای چاپ در سال ۱۳۱۲خ. ارائه شده است، می‌نویسد:

> «شش تصویر از نقاشی‌های سردرب قیصریه واقع در میدان شاه اصفهان... این نقاشی‌ها عمل یک‌نفر نقاش ایرلندی می‌باشد که شاه‌عباس ثانی او را طلبیده است. در سنهٔ ۱۸۰۸ میلادی (دورهٔ فتحعلی‌شاه) به‌دستور حاجی‌میرزاحسین‌خان، این نقاشی‌ها مرمت شده؛ ولی متأسفانه ترمیم‌کننده به‌واسطهٔ بی‌علمی و جهالت خود توجهی ابداً به روحیات آن زمان نکرده و مخصوصاً از اسرار رنگ‌ها و دوره‌گیری آن‌ها هیچ ملتفت نشده [و] در عوض مرمت، نقوش آن‌ها را فاسد گردانیده است» (خاچاطوریان، ۱۳۱۲: ۴)
>
> «نقوش چهل‌ستون در ادوار اخیره سه مرتبه مرمت شده‌اند. ۱. در دورهٔ فتحعلی‌شاه در سنهٔ ۱۸۳۰[م.]، ۲. در دورهٔ ظل‌السلطان در سنهٔ ۱۸۸۹[م.] و مرتبهٔ اخیر در سنهٔ ۱۹۲۸[م.] به‌دست یک‌نفر مأمور بی‌خبر و بی‌اطلاع از فن ترکیب و آمیزش و روحیات مرمت شده. شخص مذکور نقوش آب‌رنگی ایوان غربی را به‌خیال خود با روغن‌ورنگ اصلاح نموده؛ ولی درحقیقت، قدر و قیمت صنعت را بالمره از بین برده است» (همان: ۵).

چنان‌چه مشهود است خاچاطوریان دربارهٔ مرمت نقاشی‌های سردرب قیصریه و کاخ چهل‌ستون در دورهٔ قاجار به انتقاد پرداخته و اذعان نموده که مرمت‌گران تخصصی در زمینهٔ مرمت و تکنیک نقاشی نداشته و در کاخ چهل‌ستون، نقاشی‌ها را با تکنیک رنگ‌روغن مرمت کرده و جدا از تخریب نقاشی‌ها، باعث زوال ارزش آن آثار شده‌اند.

گفتنی است که عموم مرمت‌ها در این دوره به شیوهٔ سنتی و به پیروی از نظام استاد ـ شاگردی صورت می‌گرفت. چنان‌چه میرزاآقا امامی اصفهانی (۱۳۰۰ق. ـ ۱۳۲۵خ.) یکی از همین نقاشان سنتی می‌باشد که دربارهٔ وی چنین نوشته شده است:

> «حاج‌میرزاآقا امامی در سال ۱۳۰۰ هجری قمری در اصفهان متولد شد و بعدها به‌دستور میرزاحسین صنیع‌همایون برای تعمیر مینیاتورهای کهنهٔ عصر صفوی و صدور آن به خارج در تهران مشغول کار شد» (ـ ـ ـ، ۱۳۳۵: ۲۴). هم‌چنین «میرزاآقاامامی 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 میرزاآقا امامی در تعمیر و تکمیل مجموعه‌ای از نقاشی‌های رضا عباسی نقش مؤثری داشت» (احمدی و دیگران، ۱۴۰۰: ۲۴۹).

تصویری از میرزاآقا امامی

از جمله آثار مرمتی منسوب به میرزاآقا امامی اصفهانی باید به مجلس بزم دورهٔ صفوی در تالار مرکزی کاخ چهل‌ستون اشاره کرد که در اواخر دورهٔ قاجار انجام شد. میرزاآقا امامی در این شیوهٔ مرمتی، آرایه‌های نقوش دورهٔ

صفوی را با لایه‌ای از گچ پوشانده و نقاشی دورهٔ صفوی را به سبک دورهٔ قاجار نوسازی کرده است.

بخش‌هایی از نقاشی مربوط به دورهٔ صفوی در دههٔ ۱۳۴۰خ. توسط هیئت ایزمئو از زیر لایهٔ گچ خارج شد که تصویری از آن از نظر می‌گذرد.

در این تصویر سه دورهٔ تاریخی را با دو دیدگاه متفاوت مرمتی مشاهده می‌کنیم که عبارتند از: دورهٔ نخست یا اصل اثر که مربوط به دورهٔ صفوی می‌باشد. در این قسمت لایهٔ ورنی در اثر گذشت زمان سیاه و کدر شده و گرد پیری بر آن نشسته است. دورهٔ دوم مربوط به دورهٔ قاجار است که با دیدگاه نوسازی، مرمت شده است. به طوری‌که مشهود است مرمت‌گر در این اقدام، نقاشی دورهٔ صفوی را با لایهٔ گچ پوشانده و همان طرح را به سبک دورهٔ قاجار نقاشی نموده است. دورهٔ سوم مربوط به دههٔ ۱۳۴۰خ. است که هیئت ایزمئو (موسسهٔ ایتالیایی شرق میانه و دور) بر مبنای رویکرد جدید حفاظت و مرمت مبتنی به نظریهٔ چزاره براندی[۴۵] به مرمت این دیوارنگاری پرداخت.[۴۶]

جدا از مرمت نقاشی‌های دیواری اصفهان در دورهٔ قاجار، سایر دیوارنگاری‌های شهرهای ایران نیز در همان زمان مرمت گردید که از بین آن‌ها باید به نقاشی‌های دیواری شهرهای کاشان، خراسان و قم اشاره نمود.

از میان بناهای دورهٔ صفوی شهر کاشان باید به: بُقعهٔ امامزاده هلال‌بن‌علی اشاره کرد که چند بار تجدید بنا و مرمت گردید و با نقاشی‌های آب‌رنگ تزئین یافت و روی دماغهٔ درب چوبی ورودی بُقعه (از ایوان صحن شمالی)؛ «عمل استاد باقر ولد استاد حسین» درج شده است. (نراقی، ۱۳۴۸: ۳۳۴_۳۳۵).

از مرمت نقاشی‌های دیواری خراسان در دورهٔ قاجار می‌توان به مرمت نقاشی رواق دارالسیاده مبارکهٔ مشهد اشاره کرد که در حدود سال ۱۲۴۶ق. از سوی حاجی‌سیدباقر قمصری کاشانی تعمیر و مرمت گردید و در این‌خصوص در کتاب **مطلع‌الشمس** چنین درج شده است:

«این رواق... به‌همت شعبان‌علی‌نام و استادی باقر نام [نقاش] انجام یافته»

و شعر تاریخ آن این است:

«پس از ورود سرود از برای سال طرازش زهی زمین تو مسجود نه رواق مطلق [قاآنی]»

(اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۲: ۱۰۵).

از مرمت دیوارنگاری‌های قم در این دوره باید به «تعمیر ابنیه و اصلاح نقاشی صورت صف سلام عمارات دیوانی قم در سال ۱۳۰۲ق» اشاره نمود. (اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۶: ۸۰).

هم‌چنین در سال ۱۲۶۷ق. بخشی از نقاشی‌های عمارت‌های کاخ گلستان تهران مرمت گردید که روزنامهٔ **وقایع اتفاقیه** (نمرهٔ ۲۹، پنج‌شنبه ۲۳ شوال ۱۲۶۷ق.) در این‌خصوص چنین نوشته است:

«عمارت پادشاهی میدان ارک دارالخلافهٔ طهران مدتی‌ست که تعمیر می‌شود... در اکثر اطاق‌ها، استادان قابل از نقاش و گچ‌بُر و شیشه‌بُر مشغول نقاشی و آینه‌بُری می‌باشند... ولکن چنین کارهای خوب که مطبوع خاطر اعلی‌حضرت پادشاهی و امنای دولت علیه باشد، قدری طول دارد» (وقایع اتفاقیه، ۱۲۶۷: ۲).

در اواخر دورهٔ قاجار وضعیت مرمت دیوارنگاری‌ها کمابیش در سایر شهرهای ایران اتفاق می‌افتاد. چنان‌چه محمد نقاش فراهانی از این قبیل مرمت‌گران است که در حدود سال ۱۳۴۰ق. به مرمت نقوش سابق دوران فتحعلی‌شاهی امام‌زاده حسن پرداخت و در ذیل مرمت‌های خود چنین رقم نهاده: «قلم محمد نقاش فراهانی» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹، جلد۲: ۶۱۶).

در مجموع مرمت دیوارنگاری‌ها در ادوار ذکر شده، غالباً از سوی نقاشان و استادکاران سنتی انجام می‌شد و در مواقعی نیز آسیب‌ها و تخریب‌های جبران‌ناپذیر زیادی نظیر: مالیدن لایه گچ بر روی نقاشی و مدفون ساختن نقش اصلی زیر لایهٔ رنگ را به‌همراه داشت. چنان‌چه جرج کرزن که در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه به ایران آمد و شاهد چنین آسیب‌هایی در عمارت ایوان اصفهان بود، چنین نوشت:

«ایوان ـ این دستگاه شامل چهار طبقه است که مهم‌تر از همه، ایوان با ستون‌های چوبی است... تمام این روکارها در موقع مسافرت من به آن‌جا به‌تازگی برداشته شده بود و ظاهراً برای تعمیر آن حُسن سلیقه به‌کار نرفته و به‌طوری که به‌وجه غیرقابل جبرانی به جنبهٔ هنری و زیبایی آن دستگاه لطمه وارد آمده است... دیوارهای زیبای این ایوان که (پورتر[۴۷] نغمه‌سرا) در وصف درخشندگی آن شرحی نوشته بود... با نهایت بی‌رحمی به وسیلهٔ قلم‌موی نقاشی محو گردیده است و روی آن را در عوض رنگ صوری ملایم کشیده‌اند، اگر من این آدم بی‌سلیقه را به چنگ آورم با جلب خاطر، سرش را در ظرف رنگ خود او فرو می‌برم تا جان دهد» (کرزن، ۱۳۴۹، جلد۲: ۴۲).

مرمت نقاشی‌های سه‌پایه‌ای

نقاشی سه‌پایه‌ای[۴۸] به نقاشی‌هایی گفته می‌شود که بر روی سطوح قابل حمل‌ونقل مانند: بوم یا کاغذ و... توسط یکی از تکنیک‌های معمولی مانند رنگ‌روغن، آب‌رنگ، گواش و... کشیده شود.

از دورهٔ صفوی که جنبش نقاشی فرنگی‌سازی در اقلام نقاشی ایران ظاهر شد و تکنیک‌های رنگ‌روغن و آب‌رنگ اشاعهٔ زیادی یافت، مرمت نقاشی‌های سه‌پایه‌ای نیز در بین فعالیت‌های مرمتی ضرورت چندانی یافت.

مرمت و پاک‌سازی و محافظت از تابلوهای نقاشی و اقسام وابسته به آن نظیر قلمدان در دوران قاجار به‌ویژه سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ـ۱۳۱۳ق.) غالباً از سوی نقاشان انجام می‌شد. از این‌رو شاید بتوان واژهٔ نقاش ـ مرمت‌گر را که در قرن هفدهم میلادی در اروپا ظهور یافت را در سدهٔ نوزدهم به این افراد اطلاق نمود.

آثار نقاشی و تابلوها در این دوره که «در معرض خرابی و از بین رفتن بوده و بر اثر عدم مراقبت، دچار لک و چرکی و پارگی شده بودند» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۵۱)؛ غالباً از سوی همین نقاش ـ مرمت‌گران مرمت می‌شد.

این نقاش ـ مرمت‌گران بنا به تجاربی که در هنر نقاشی داشتند، اگرچه شاید در موزون‌سازی رنگی نقاشی‌ها موفق عمل می‌کردند، اما؛ به دلیل نداشتن مبانی نظری مرمت، پیروی از شیوه‌های سنتی، عدم شناخت تکنیک‌های مرمتی؛ ناگهان در حین پاک‌سازی، خدشه و آسیب‌های زیادی به آن آثار وارد می‌کردند.

بی‌گمان برداشتن لایهٔ ورنی تابلوها از جمله آسیب‌های ناشی از فعالیت‌های این مرمت‌گران بود که به تابلوهای نقاشی وارد می‌آمد. چنان‌چه کنت ژولین دو رششوار[۴۹] (۱۸۳۱ـ۱۸۷۹م.) که در حدود سال ۱۸۵۲م. (۱۲۶۸ق.) از جانب دولت فرانسه به ایران مسافرت نمود، چنین نوشته است:

> «ایرانی‌ها از چیزی که... هیچ سر در نمی‌آورند... آدم را به خشم می‌آورد... رنگ‌هایی که به کار می‌برند بد است، و شیوهٔ آن‌ها در پاک و تمیز کردن پایانی یک تابلو بدتر از آن» (دو رششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۰ـ۱۹۵).

از قرار معلوم، روش‌های مرمت تابلوهای نقاشی به شیوهٔ سدهٔ نوزدهم اروپا، برای نخستین بار در ایران از سوی مزیّن‌الدوله (در دورهٔ قاجار) صورت گرفت.

تصویری از میرزاعلی‌اکبرخان نقاش‌باشی مزیّن‌الدوله در دورهٔ جوانی

میرزاعلی‌اکبرخان نقاش‌باشی مزیّن‌الدوله (۱۲۶۳ـ۱۳۵۱ق.) از محصلین اعزامی ایران به فرانسه در سال ۱۲۷۵ق. بود[۵۰] که تکنیک‌ها و شیوه‌های هنر نقاشی را در واپسین ایام نئوکلاسیک‌های اروپا در آکادمی هنرهای زیبای پاریس فرانسه در محضر ژان آگوست دومینیک انگر[۵۱] (۱۷۸۰-۱۸۶۷م.) فرا گرفت. (مزیّن، ۱۳۶۳: ۵۹۸ و Ducrocq, 2015: 78).

او بنا به تحصیلات خود در آن آکادمی که عبارت بودند از: مضامین باستانی، رونگاری از مجسمه‌های عتیق، طراحی از مدل‌های زنده به‌روش دقیق، مرمت و مثنی‌برداری از تابلوهای اروپایی به‌ویژه دوران کلاسیک و رنسانس نظیر: رافائل[۵۲] احتمالاً با اصول علمی مرمت تابلوهای نقاشی آشنا شد و چه بسا از نزدیک نیز شاهد بسیاری از دستاوردهای مرمتی در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم در فرانسه بوده است.

چنان‌چه در قسمت نخست این مقاله اشاره شد، مرمت نقاشی در دورهٔ نئوکلاسیک‌های فرانسه بارها از سوی نقاشان برجستهٔ آن زمان نظیر: ژاک لوئی داوید[۵۳] (۱۷۴۸ـ۱۸۲۵م.) مورد نقد و بررسی قرار گرفته بود.

هم‌چنین انگر از جمله شاگردان برجستهٔ داوید در آکادمی هنرهای زیبای پاریس بود که تقریباً پس از ورود به آن آکادمی با مباحث مرمت و نقد آثار هنری نیز آشنا شد. او زمانی که ریاست آکادمی هنرهای زیبای پاریس را در دست گرفت، جدا از قواعد نقاشی، اصول مرمت را نیز به هنرجویانش آموزش می‌داد.

تابلویی از انگر که از خود کشیده است، فلورانس، ۱۸۵۸م.

مزیّن‌الدوله که تحصیلات رسمی خود را نزد انگر در آکادمی هنرهای زیبای پاریس فرا گرفت، در همان زمان با حرفهٔ مرمت نقاشی نیز آشنا گردید. بی‌گمان نخستین آشنایی مزیّن‌الدوله با اصول مرمت نقاشی، تابلوی **ملک مقرب سن‌میشل** اثر رافائل است که وی در طول تحصیلات خود در پاریس (در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۲۸۰ق.) حتی از آن نسخه‌ای کپی و مثنی‌برداری نمود. (اورسل، ۱۳۸۲: ۲۶۵).

تابلوی ملک مقرب سن میشل (۳۰×۲۶ سانتی متر)، رافائل، رنگ روغن روی چوب، حدود ۱۵۰۴ـ۱۵۰۵م.، پاریس، موزهٔ لوور

گفتنی است که تابلوی مزبور مدتی قبل در سال‌های ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۳م. (۱۲۶۴ تا ۱۲۶۹ق.) از سوی فردریک ویلو در موزهٔ لوور پاریس پاک‌سازی و مرمت شده بود و در همان زمان نیز از سوی اوژن دلاکروا و کنت دو ویل چستل مورد انتقاد شدید قرار گرفت.

به‌هرحال مزیّن‌الدوله که در کنار قواعد و تکنیک‌های نقاشی در فرانسه، با اصول مرمت تابلوهای نقاشی نیز آشنا شده بود، پس از بازگشت به ایران جدا از تدریس نقاشی در مدرسهٔ دارالفنون (از سال ۱۲۸۸ تا ۱۳۱۴ق.)، به‌عنوان یکی از نقاش ـ مرمت‌گران دورهٔ قاجار نیز به فعالیت می‌پرداخت.

دربارهٔ مرمت تابلوهای نقاشی از سوی مزیّن‌الدوله تا دورهٔ مشروطه تاکنون با گزارشی مواجه نشده‌ایم. هرچند به‌نظر می‌رسد که بیش‌تر فعالیت‌های وی در این زمینه به اواخر دوران قاجار باز می‌گردد. زیرا؛ او بنا به نوشتهٔ جرجس دوکروک در تاریخ چهارشنبه ۵ نوامبر ۱۹۱۹م. (۱۱ صفر ۱۳۳۸ق.)؛ «مسئولیت محافظت از تابلوهای سلطنتی پادشاه [احمدشاه] را بر عهده داشته است» (Ducrocq, 2015: 78). از این‌رو این احتمال وجود دارد که او در این سال‌ها به مرمت و حفاظت تابلوهای کاخ گلستان نیز می‌پرداخته است.

از میان تابلوهایی که مزیّن‌الدوله در این دوره مرمت نمود، بی‌گمان باید به کپی تابلوی مذهبی و معروف **مادونای فولین‌یو**[۵۴] [مادونای شهر فولینیو[۵۵]] اثر رافائل اشاره کرد که در حدود سال‌های ۱۲۶۴ـ۱۲۶۵ق. از سوی صنیع‌الملک غفاری در ایتالیا مثنی‌برداری گردید.

شمایلی از میرزاابوالحسن‌خان غفاری صنیع‌الملک اثر یحیی غفاری، تهران، مجموعهٔ محمدحسن حامدی

اصل این تابلو با تکنیک رنگ‌روغن روی پانل چوبی در ابعاد (۳۰۸×۱۹۸) سانتی‌متر[۵۶] در حدود سال ۱۵۱۱ـ۱۵۱۲م. به سفارش سیگسیموندو دِ کونتی[۵۷] (متوفی ۱۵۱۲م.) ـ پیشکار پاپ ژولیوس دوم[۵۸] (۱۴۴۳ـ۱۵۱۳م.) ـ برای بالای محراب مرتفع کلیسای سنت ـ ماری (مریم مقدس)[۵۹] شهر رُم انجام شد که مقبرهٔ سیگسیموندو نیز در پایین آن واقع گردید.

این اثر که نخستین محراب رومی نقاشی‌شده توسط رافائل است، در سال ۱۵۶۵م. از سوی راهبه‌ای به کلیسای سنت‌ـآن[۶۰] واقع در شهر فولینیو منتقل گردید و از همان سال به مدت دو قرن در محراب همان کلیسا نصب بود. از این‌رو به نام **مادونای فولین‌یو** شهرت یافت.

این تابلو پس از اشغال فرانسه و معاهدهٔ تولنتینو[۶۱] در سال ۱۷۹۷م. به پاریس انتقال داده شد و برای اقدامات مرمتی به موزهٔ لوور[۶۲] سپرده شد. به‌دلیل وضعیت نامناسب حفاظتی و بهبود مقاومت در برابر رطوبت تصمیم گرفته شد که آن را از روی پانل چوبی به روی بوم منتقل کنند.

اقدامات مرمتی و انتقال بستر و تکیه‌گاه تابلو برای رهایی از خطرات تخریب بین سال‌های ۱۸۰۰ـ۱۸۰۱م. توسط فرانسیس توسن هاکوئین[۶۳] انجام شد و گزارش آن در سال ۱۸۰۲م. منتشر گردید. این گزارش نمونه‌ای ارزشمند از گزارش‌های مرمتی است که امروزه نیز منبع بسیار مهمی برای تاریخچهٔ مرمت در دنیا محسوب می‌شود.

تابلوی مزبور پس از مرمت در سال ۱۸۱۶م. مجدداً به ایتالیا بازگردانده شد و در گالری پیناکوتچا[۶۴] در موزهٔ واتیکان نصب گردید و امروزه نیز پس از گذشت دو سده هم‌چنان در همان گالری محفوظ است.

مادونای فولین‌یو (۳۰۸×۱۹۸ سانتی‌متر)، رافائل، رنگ‌روغن روی چوب، حدود ۱۵۱۱ـ۱۵۱۲م.، رُم، گالری پیناکوتچا در موزهٔ واتیکان

محل قرارگیری تابلوی مادونای فولین‌یو در گالری پیناکوتچا در موزهٔ واتیکان

تابلوی **مادونای فولین‌یو** پس از آن‌که در سال ۱۸۱۶م. به ایتالیا بازگردانده شد به‌دفعات از سوی نقاشان دنیا مثنی‌برداری گردید. یکی از این آثار بی‌گمان اثر صنیع‌الملک غفاری است که در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه ترسیم شد.

صنیع‌الملک پس از بازگشت به ایران و تأسیس کارگاه نقاشی، در آتلیهٔ (نقاش‌خانهٔ) خود در تهران به شاگردانش نحوهٔ مثنی‌برداری از تابلوهای رافائل را نیز می‌آموخت. میرزاعباس باسمه‌چی یکی از این شاگردان است که مدتی پس از درگذشت استادش به ترسیم بخشی از این تابلو در کتاب چاپ سنگی یوسف‌وزلیخا (۱۲۹۹ق.) اقدام نمود.

سمت چپ: برشی از تابلوی مادونای فولین‌یو اثر رافائل (۱۵۱۱ـ۱۵۱۲)

وسط: صفحهٔ آغازین چاپ سنگی یوسف‌وزلیخا اثر میرزاعباس باسمه‌چی (۱۲۹۹ق.) و سمت راست: همان نقاشی چاپ سنگی در چاپ سال ۱۳۱۶ق.

تابلوی صنیع‌الملک پس از وفاتش به دست صدراعظم وقت یعنی علی‌اصغرخان امین‌السلطان (۱۲۷۵ـ ۱۳۲۵ق.) افتاد و او نیز این تابلو را در عمارت خود نصب نمود. در پی جریان مشروطه و هجوم آزادی‌خواهان به این بنا، تابلوی مزبور دچار آسیب‌های شدید فیزیکی گردید و دیری نگذشت که توسط مزیّن‌الدوله مرمت گردید. از کسانی که به مرمت تابلوی مزبور از سوی مزیّن‌الدوله اشاره کرده‌اند باید به: احمد خان‌ملک ساسانی (اردیبهشت ۱۳۲۷خ.)، دوست‌علی‌خان معیرالملک (تیر ۱۳۳۶خ.) و سپس یحیی ذکاء (مرداد ۱۳۴۲خ.) اشاره کرد.

احمد خان‌ملک ساسانی از قرار معلوم نخستین فردی است که دربارهٔ مرمت این تابلو از سوی مزیّن‌الدوله گزارش داده است:

> «میرزا ابوالحسن غفاری... چند سالی در موزه‌های فلورانس و رُم مشغول نقاشی بوده. از جمله تابلوهایی که نتیجهٔ مسافرت به ایتالیای اوست؛ کپیهٔ تابلوی معروف رفائیل موسوم به مادونای فولین‌یو است که در موزهٔ واتیکان می‌باشد... تابلوی مزبور متعلق به علی‌اصغرخان امین‌السلطان صدراعظم بود. در جنگی که دولتیان با ستارخان سردار ملی، در پارک اتابک کردند تابلوی مزبور مورد اصابت گلوله واقع شد. میرزاعلی‌اکبرخان کاشانی مزیّن‌الدوله آن را تعمیر کرده و تا این اواخر در مدرسهٔ کمال‌الملک به دیوار آویخته بود» (خان‌ملک ساسانی، ۱۳۲۷: ۲۹) و (خان‌ملک ساسانی، ۱۳۳۱: ۱۲۶).

دوست‌علی‌خان معیرالممالک نیز در یادداشت‌های خود، به مرمت این تابلو توسط مزیّن‌الدوله بدین‌قرار اشاره نموده است:

> «کپی از پردهٔ معروف رفائیل که مریم و مسیح را در آسمان نشان می‌دهد و ملائک اطراف آنان در پروازند. این پرده پس از ناصرالدین‌شاه، در یکی از انبارهای دولتی فراموش شده؛ و از چند محل به آن آسیب رسید. سرانجام به دستور اتابک [؟][۶۵] و به دست میرزاعلی‌اکبرخان مزیّن‌الدوله مرمت یافت و زینت‌بخش سرسرای عمارت پارک [اتابک] شد و تا کشته شدن اتابک در جای خود دیده می‌شد» (معیرالممالک، ۱۳۳۶: ۱۶۸).

جالب است که این تابلو تا حوالی وفات کمال‌الملک در تصرف او در نیشابور قرار داشت و متأسفانه امروزه از سرنوشت آن خبری نیست. چنان‌چه یحیی ذکاء در این‌خصوص چنین نوشته است:

> «از ره‌آوردهای سفر فرنگ ابوالحسن‌خان [صنیع‌الملک] کپیه چند تابلوی اروپایی موجود است که از آن جمله تابلوی معروف مادونای فولین‌یو اثر رفائیل در واتیکان است. در این تابلو حضرت مریم و مسیح در داخل قرص ماه بر روی ابرها (ملکوت) قرار دارند و فرشتگانی به‌صورت کودکان خردسال بر گرداگرد آنان حلقه زده‌اند... ابوالحسن‌خان در کپیهٔ تابلو به‌قدری استادی و مهارت به‌خرج داده و چنان خوب از عهده برآمده است که بعضی از استادن فن کپیهٔ او را بر اصل ترجیح داده‌اند.

این تابلو که مدت‌ها در زیرزمین‌های دربار ناصرالدین‌شاه باقی مانده بود، بعدها به‌تصرف میرزاعلی‌اصغرخان امین‌السلطان اتابک صدراعظم درآمده [و] آن را در سرای عمارت پارک اتابک (محل فعلی سفارت‌خانهٔ اتحاد جماهیر شوروی) نصب کرده بود. سالی که بین دولتیان و ستارخان سردار ملی و مجاهدین در پارک مزبور جنگی در گرفت، این تابلو مورد اصابت گلوله قرار گرفته؛ از چند جا سوراخ و ضایع گردیده و بالاخره میرزاعلی‌اکبرخان مزیّن‌الدوله کاشانی آن را تعمیر کرد.

این تابلو بعدها در مدرسهٔ کمال‌الملک به دیوار آویخته بود و بنا به اظهار آقای رفیع حالتی از شاگردان مرحوم کمال‌الملک، در این اواخر در تصرف خود استاد و در نیشابور بوده است. ولی اکنون از سونوشت آن خبری نیست» (ذکاء، ۱۳۴۲: ۲۰).

بی‌گمان ارزش تابلوی رافائل و مثنی‌برداری آن از سوی صنیع‌الملک در بین هنرمندان آن زمان به‌حدی بود که میرزاعباس باسمه‌چی را برانگیخت به طرحی از این تابلو در کتب چاپ سنگی دورهٔ ناصری اقدام نماید و مزیّن‌الدوله نیز به مرمت آن تابلو اقدام نماید؛ اما چگونگی انحصاری‌شدن آن تابلو در تصرف کمال‌الملک که مسلماً جزء اموال شخصی وی نبوده نامعلوم است.

لازم به ذکر است که فعالیت‌های مرمتی مزیّن‌الدوله در دورهٔ قاجار، تنها به مرمت تابلوی صنیع‌الملک محدود نمی‌شود. زیرا او در دورهٔ مظفرالدین‌شاه نیز به احداث و بازسازی پاره‌ای از بناهای تاریخی ایران پرداخت که احداث آرامگاه حافظ و بازسازی و تجدید سنگ قبر اهلی شیرازی در فواصل رجب تا ذیحجهٔ ۱۳۱۹ق. از آن جمله می‌باشد. (فروغی، ۱۳۲۰: ۳).

مزیّن‌الدوله و فرصت شیرازی در کنار آرامگاه حافظ، در بالای عکس چنین مرقوم شده است: حافظیه که در شیراز مرمت شده شهر رجب ۱۳۱۹[ق.]

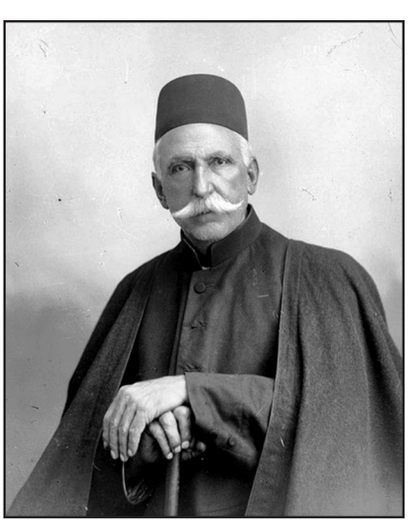
هم‌چنین با توجه به سابقهٔ بیست‌وشش سالهٔ مزیّن‌الدوله در امر تدریس نقاشی در دارالفنون، این احتمال وجود دارد که او روش‌های مرمت نقاشی را نیز به شاگردانش آموزش می‌داد.

بدون شک کمال‌الملک یکی از شاگردان برجستهٔ وی در دههٔ ۱۲۹۰ق. در دارالفنون است که پس از اتمام تحصیلات خود به مرمت و تعمیر پاره‌ای از تابلوها و آثار نقاشی نیز می‌پرداخت. چنان‌چه دکتر محمدحسین ادیب در این زمینه چنین نوشته است:

> «کلاس نقاشی بود مال میرزاعلی‌اکبرخان مزین‌الدوله نقاش‌باشی که شاگردهایی داشت که محمد غفاری کمال‌الملک که از کاشان آمده بود در آن کلاس بود... و بعد یکی از تابلوهایی که در قصر گلستان بود که خراب شده بود که می‌دهند مرمت بکنه، کپی می‌کند. از آن‌رو که بعد نمی‌توانند آن کپی را از اصل تمیز بدهند مگر با آن قسمت پشتش که گویا پاره بود. از کارهایی بوده که آن‌جا بود» (ادیب، ۱۳۵۴: ۶۱).

صنیع‌عطایی که یکی از ملازمان ناصرالدین‌شاه در سفر سوم فرنگ بود، در نامه‌ای که مورخ ۱۹ شهریور ۱۳۱۹خ. به دکتر قاسم غنی نوشت، از دیگر فعالیت‌های مرمتی کمال‌الملک بدین‌قرار یاد نموده است:

> «در سنهٔ ۱۳۰۷ قمری... در لندن موقعی که ناصرالدین‌شاه را در قصر باکینگهام برای گردش دعوت نمودند. ملکهٔ ویکتوریا یکی از خاصان خود را سفارش نمود دقت نمایند کدام یک اشیاء نفیسهٔ قصر جلب دقت شاه را می‌نماید. طرف اطلاع می‌دهد تابلوی (ونوس)... علیاحضرت ویکتوریا، تابلوی مزبور را در صندوق بسته؛ از طریق روسیه به انزلی می‌فرستند. در آن ایام، چون راه انزلی به تهران... شوسه نشده بود، تابلوی مزبور از انزلی به تهران صدمه دیده و قسمتی از آن خراب می‌شود. ناصرالدین‌شاه او را برای مرمت به ایشان [کمال‌الملک] می‌دهد» (صنیع‌عطایی، ۱۳۶۱: ۸۱۳).



تصویری از کمال‌الملک

از فعالیت‌های کمال‌الملک در زمینهٔ مرمت، دو مدرک ارزشمند دیگر در روزنامهٔ **خاطرات بصیرالملک شیبانی** (متولد ۱۲۲۸ق.) به‌قرار ذیل موجود است:

«روز جمعه ۴ شعبان ۱۳۰۱ق. عصر با منصور [فرزند بصیرالملک]... رفتیم خانهٔ آقا [یوسف‌خان مستوفی‌الممالک]. نقاش‌باشی [محمد غفاری] آمد آن‌جا که پرده‌های آقا را ببرد تعمیر کند»

«روز شنبه ۵ شعبان ۱۳۰۱ق. تا دو ساعت به غروب مانده پیش امین‌السلطان بودم. آن‌وقت آمدم دربِ باب عالی [مقر وزیر اعظم در خیابان باب همایون]. نقاش‌باشی و سعید [فرزند بصیرالملک] حاضر بودند... پرده‌های خود آقا را دادیم نقاش‌باشی ببرد تعمیر کند» (افشار و دریاگشت، ۱۳۷۴: ۱۶).

هم‌چنین این احتمال وجود دارد که شاگردان مزیّن‌الدوله نیز در کارگاه‌های خود روش‌های مرمت تابلوهای نقاشی را نیز به شاگردان خود آموزش می‌دادند.

دوست‌علی‌خان معیرالممالک (۱۲۹۳ق. ـ ۱۳۴۵خ.) یکی از همین نقاش ـ مرمت‌گران است که مدتی در محضر یکی از شاگردان مزیّن‌الدوله به نام میرزاموسی ممیز به فراگیری هنر نقاشی پرداخته بود و به مرمت آثار نقاشی می‌پرداخت.

او دربارهٔ مرمت یکی از تابلوهای نقاشی چنین نقل کرده است:

«محسن‌خان مشیرالدوله در اواخر سال ۱۳۱۶ قمری به رحمت ایزدی پیوست. اسباب و اثاثیهٔ نفیس بسیار داشت که پس از وی به حراج رفت. روزی بنده به حراج مزبور رفته، چند قطعهٔ گران‌بها از جمله پردهٔ... یکی از فراعنهٔ مصر را با محبوبه‌اش در حال خوشی به اندازهٔ طبیعی مجسم می‌ساخت که از حیث کار و رنگ بسیار عالی و استادانه ساخته شده بود... پس از چندی... چند جای پرده سوراخ شد و رنگش ریخت. چون رضاخان پهلوی بر اریکهٔ سلطنت متکی شد، پرده را به معظم‌له تقدیم داشتند... فرمودند: معیر تو نقاشی؛ بگو ببینم: این پرده چطور است و چه ارزش دارد؟.. آیا تو هنرمند می‌توانی اصلاحش کنی؟ عرض کردم: تقریباً مانند روز اول خواهد شد و وقتی ده هزار تومان [؟!] برای آن، ارزش قائل شدم بسیار تعجب کردند. نگارنده چند روز مشغول چسباندن و مرمت پرده بودم و همه روزه ایشان تشریف آورده مدتی کار بنده را به‌دقت ملاحظه می‌فرمودند تا آن‌که به‌طور رضایت‌بخش پایان یافت. از آن پس دیگر از سرنوشت پردهٔ فرعون و معشوقش خبری ندارم» (معیرالممالک، ۱۳۶۱: ۷۷).

تصویری از دوست‌علی‌خان معیرالممالک در حین نقاشی، تهران، مؤسسهٔ اسناد تاریخ معاصر ایران

رهیافتی برای شناخت اصول حفاظت و مرمت‌های اولیه در ایران تا پایان دورهٔ قاجار

چنان‌چه در مباحث پیشین گفته شد؛ مبانی و مفاهیم حفاظت و مرمت علمی نوین ـ به‌ویژه در حوزهٔ نقاشی ـ که امروزه می‌شناسیم، محصول تفکرات دکترین‌ها و آرای نظریه‌پردازان غربی در سدهٔ بیستم میلادی است که جامعهٔ مرمتی کشور ما نیز همانند اغلب ممالک دنیا به قبول و پذیرش آن روی خوش نشان داده است.

اغلب این مبانی درخصوص شیوه‌های مرمت و رفع نواحی کمبود از طریق: بازسازی، موزون‌سازی (رنگ‌گذاری)، اصول برگشت‌پذیری، اختلاف سطح، و حتی مؤلفه‌هایی چون: یکپارچگی، انتقال پیام، ارزش و اصالت‌مندی اثر است. (احمدی و دیگران، ۱۴۰۱: ۳۳۳).

این اصول و قوانین علمی پذیرفته‌شده، باعث شده که برخی از متخصصان، روش‌ها و قواعد حفاظت و مرمت در ادوار پیشین را گاهی غیرعلمی، سنتی، تجربی، و گاهی هم قابل قبول و موفق و یا ضعیف و نامعتبر ارزیابی کنند. درحالی‌که روش‌های فنی در حوزهٔ حفاظت و مرمت در هر دوران تاریخی، محصول نگرش‌ها و تفکرات آن دوران است و با قوانین نوین نمی‌توان دربارهٔ آن‌ها قضاوت قاطعانه‌ای نمود.

شناخت اصول حفاظت و مرمت‌های اولیه در ایران (از دوران اسلامی تا پایان دورهٔ قاجار) طبیعتاً با مبانی مرمت علمی دوران معاصر هم‌سو نیست، بدین‌جهت آن را باید با ساختار و مفاهیم دوران خود سنجید.

در دوران اسلامی که مقارن با قرون وسطی در اروپا بود، مرمت و حفاظت‌های انجام‌شده در حوزهٔ آثار مشمول

امکانات و اندیشه‌های دوران خود بوده است. در این دوره به آثار باستانی توجه چندانی نمی‌شد و بازسازی و رعایت اصول زیبایی‌شناسی از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار بود. (رضازاده، ۱۳۸۱: ۱۰). شاید به همین جهت در سده‌های اولیهٔ جهان اسلام یکی از روش‌های حفاظت از آثار نفیس و به‌ویژه کتب؛ تجلید و صحافی و فراهم‌ساختن صندوقچه‌ها و دولاب‌های چوبی نفیس و محکم بود که گاهی اختصاصاً برای برخی از آن‌ها صندوقچه‌ای مذهّب و منبّت می‌ساختند تا از فرسودگی آن جلوگیری نمایند. (مرعشی نجفی، ۱۳۸۰، جلد۱: ۳۹۵_۳۹۶).

در دوران صفوی که تقریباً مقارن با دوران باروک در اروپا بود، به بخش افزوده به اصل اثر، به‌عنوان تزئینات و تکمیل قسمت‌های ناقص با خلق اثر هنری جدید توجه می‌شد. چنان‌چه محمد زمان پس از مرمت شاهنامهٔ شاه‌تهماسب به اضافه‌کردن دو مجلس نقاشی دیگر نیز اقدام نمود.

در دوران نئوکلاسیک جدا از توجه جدی به آثار کلاسیک، دغدغهٔ کلی مرمت‌گران بیش‌تر بر روی مشابه‌سازی با اصل اثر است. بدین معنا که مرمت‌های انجام‌شده به‌گونه‌ای بود که اثر دست‌خوردگی در آثار بارز نباشد و زیبایی اثر به‌طور کامل حفظ شود. (رضازاده، ۱۳۸۱: ۲۰_۲۱). احتمال دارد شیوه‌ای که مزیّن‌الدوله و شاگردانش برای مرمت تابلوها و قلمدان‌ها استفاده می‌کردند مبتنی بر همین شیوه بوده باشد. چنان‌چه دربارهٔ تابلوهایی که از سوی کمال‌الملک مرمت شد چنین نقل شده است: «نمی‌توانند آن قسمت مرمت را از اصل اثر تمییز بدهند مگر با پشت آن قسمت که گویا پاره شده بود» (ادیب، ۱۳۵۴: ۶۱).

به‌نظر می‌رسد که تلاش اساتید و شاگردان مدرسهٔ دارالفنون در زمینهٔ مرمت، بیش‌تر بر نمایش تمامیت و یکپارچگی آثار نقاشی متمرکز بوده‌اند. زیرا از آن طریق هم به خوانایی اثر و هم به اصالت و سندیت کار کمک می‌نمودند.

با آن‌که در حال حاضر هیچ‌گونه مستنداتی از نحوهٔ مرمت اساتید و شاگردان مدرسهٔ دارالفنون در اختیار نداریم، اما شواهد حاکی از آن است که این هنرمندان همانند مرمت‌گران دورهٔ نئوکلاسیک تمام تلاش خود را انجام می‌دادند تا ارزش و اصالت اثر هنری را از طریق فرم و شکل حفظ نمایند.

به عبارت دیگر اصالت‌مندی دارای چند مؤلفه است که عبارتند از: «۱. اصالت مواد و مصالح، ۲. اصالت رنگ، ۳. اصالت فرم و شکل، ۴. اصالت فن‌آوری، ۵. اصالت سنت، ۶. اصالت عملکرد، ۷. اصالت مکان یا جایگاه، ۸. اصالت مسائل معنوی، ۹. اصالت مذهب» (احمدی و دیگران، ۱۴۰۱: ۳۳۴). از این‌رو در بین مؤلفه‌های اصالت، از قرار معلوم توجه مرمت‌گران ایرانی مزبور، بیش از توجه به سایر موارد به حفظ اصالت فرم و شکل بوده است.

هم‌چنین به‌نظر می‌رسد که نقاش ـ مرمت‌گران ایرانی مزبور برای موزون‌سازی و بازسازی کمبودهای نقاشی از رنگ‌های مشابه اثر اصلی استفاده می‌کردند. بدین معنا که چون هدف آن‌ها حفظ زیبایی‌سازی اثر به همان فرم و شکل سابق بود لذا برای موزون‌سازی رنگی نیز احتمالاً از همان تکنیک‌های به‌کاررفته در اصل نقاشی استفاده می‌کردند.

از نظر ارزش نیز باید گفت که ارزش به دو دستهٔ ارزش فرهنگی (هویت، فنی، هنری، نادربودن) و ارزش اقتصادی ـ اجتماعی تقسیم می‌شود (احمدی و دیگران، ۱۴۰۱: ۳۳۴) و تأکید مرمت‌گران ایرانی بر نوع اول بوده است.

با عنایت به این موضوع که مرمت نقاشی یکی از فعالیت‌های جانبی نقاش ـ مرمت‌گران ایرانی در دورهٔ قاجار بوده است، لذا فعالیت‌های این هنرمندان را می‌توان به دو دستهٔ نقاشان آکادمیک و نقاشان سنتی تقسیم نمود.

نقاشان آکادمیک، غالباً برآمده از دارالفنون و مدارس خارج از کشور بودند که بیش‌تر در زمینهٔ مرمت نقاشی‌های سه‌پایه‌ای فعالیت می‌کردند و در حال حاضر نمونه‌ای از اقدامات مرمتی آن‌ها در دست نداریم.

اما نقاشان سنتی آن دسته از هنرمندانی بودند که سموئل گرین ویلر بنجامین (۱۸۳۷ـ۱۹۱۴م.) که در دورهٔ ناصرالدین‌شاه به سال ۱۳۰۱ق. به ایران آمد، دربارهٔ آن‌ها چنین نوشته است:

> «نقاش ایرانی... رنگ‌هایی را به‌کار می‌برد که خودش طبق نسخه‌ای که از پدر یا استادش به ارث برده، ساخته است و روغن جلایی را برای درخشش تابلوی خود مصرف می‌کند که شخصاً درست کرده است» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۴۸).

از بین این نقاشان که در زمینهٔ مرمت هم فعالیت داشتند بی‌گمان باید به میرزاآقا امامی اصفهانی اشاره کرد. او از مرمت‌گرانی بود که در مرمت دیوارنگاری کاخ چهل‌ستون اصفهان به فعالیت پرداخت و فعالیت وی با قضاوت‌های مختلف مواجه شد. چنان‌چه برخی مرمت وی را در دستهٔ مرمت‌های سنتی ارزیابی کرده‌اند که با نادیده‌گرفتن اصالت اثر همراه بوده است. (بگ: احمدی، ۱۴۰۰: ۲۳۹).

در ضمن چون این دسته از مرمت‌گران گرایش به نوسازی نقاشی‌ها داشتند، لذا جدا از بی‌توجهی به حفظ اصل اثر، از تکنیک‌هایی در رنگ‌گذاری بهره می‌گرفتند که گاه صدمات جبران‌ناپذیری داشت. مشابه همان موزون‌سازی رنگی که میرزاآقا امامی با تکنیک رنگ‌روغن در دیوارنگاری‌های اصفهان انجام داد.

به‌طور کل آن‌چه دربارهٔ فعالیت مرمت‌های نقاشان سنتی در دورهٔ قاجار به ذهن خطور می‌کند این است که مرمت‌گران ایرانی از مبانی نظری خاصی پیروی نمی‌کرده‌اند و جنبه‌های نوسازی و زیبایی‌شناسانهٔ آثار مورد نظر آن‌ها بوده است. چنان‌چه کنت ژولین دو رششوار که در حدود سال ۱۸۵۲م. (۱۲۶۸ق.) به ایران مسافرت نمود، در این‌خصوص چنین نوشته است:

> «هنرمندان خاور زمین زیورسازند و زینت‌گر و از هنر واقعی بیگانه‌اند» (دو رششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۵).

از سوی دیگر در این دوره در ایران برخلاف اروپا، نقد و نقادی چندانی وجود نداشت و مرمت‌گران همانند سایر نقاشان و هنرمندان مطابق با نظرات رایج دوران خود عمل می‌کردند که این موضوع را بنجامین چنین تشریح کرده است:

> «نقاش ایرانی... کسی در کارهایش او را راهنمایی و ارشاد نمی‌کند و هیچ‌کس هم از او انتقاد هنری نمی‌نماید. هرگز کسی درصدد برنمی‌آید که تابلوهای او را مورد بررسی و نقد هنری قرار دهد و نظرات خود را بگوید یا مانند اروپا در روزنامه‌ها برای استحضار عموم منتشر کند. تنها منتقد... مشتریان‌شان هستند» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۴۸).

هم‌چنن مستندنگاری (عکاسی، گزارش شرح مراحل کار، و...) نیز از جمله اقداماتی است که در کار مرمت‌گران ایرانی وجود نداشته است. البته این امر تا حد زیادی طبیعی است؛ زیرا این موضوع تا صدور منشور آتن (۱۹۳۱م.) حتی در غرب هم چندان متداول نبود.[۶۶] به همین دلیل امروزه گزارش دقیقی از شرح اعمال نقاش ـ مرمت‌گران ایرانی در دورهٔ قاجار در اختیار نداریم.

نتیجه‌گیری

به‌طور کلی پس از سده‌ها ممانعت‌های عُرفی و مذهبی سرانجام از دورهٔ صفوی به بعد، نقاشی از کتاب‌آرایی جدا شد و از استقلال هنری برخوردار شد. با ترویج نقاشی غربی (فرنگی‌سازی) در ایران به‌تدریج زیربنای مرمت تابلوها و آثار نقاشی و دیوارنگاره‌ها نیز مسجل شد.

مرمت آثار و تابلوهای نقاشی به‌صورت جدی در ایران، تقریباً از دورهٔ سلطنت ناصری آغاز گردید. آثار نقاشی در این دوره از سوی نقاش ـ مرمت‌گران انجام می‌شد. این افراد یا به‌شیوهٔ سنتی (استاد ـ شاگردی) و یا به‌شیوهٔ مدرسه‌ای (آکادمیک) به مرمت آثار نقاشی می‌پرداختند. مراحل کلی مرمتی آن‌ها شامل: پاک‌سازی، تعمیر و حفاظت، بازسازی و نوسازی می‌شد. متأسفانه بنا به فقدان شرح و گزارش‌های کار آن هنرمندان، روش‌های مرمتی انجام‌شده در آن دوره چندان روشن نیست؛ اما بر اساس قراین تا حدودی می‌توان گفت که فعالیت‌های نقاش ـ مرمت‌گران سنتی بیش‌تر پیرو تجارب شخصی و دانش موروثی و مناسبات اقلیمی و اجتماعی بوده است، حال آن‌که اقدامات نقاش ـ مرمت‌گران مدرسه‌ای غالباً متکی بر سلیقهٔ دوران و حفظ جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ آثار با رعایت حفظ فرم و شکل اصلی اثر بوده است.

به عبارت بهتر تأکید نقاشان سنتی در آن زمان در ایران بیش‌تر بر نوسازی (بدون توجه جدی به اصالت اثر)؛ و تأکید نقاشان مدرسه‌ای غالباً بر حفظ اثر با رویکرد بازسازی قسمت‌های آسیب‌دیده به فرم و شکل اصلی اثر است که در دوران نئوکلاسیک اروپا نیز مرسوم بود. از این‌رو نقاشان مدرسه‌ای اگرچه به مقولهٔ اصالت اثر (فرم و شکل و موزون‌سازی تنالیته‌های رنگی) توجه بیش‌تری نشان می‌دادند؛ اما با این‌حال به‌سان نظریات سدهٔ بیستم میلادی به تفکیک بخش مرمتی از اصل اثر توجه نداشتند.

مرمت‌گر در آن دوره در ایران، نه به مثابهٔ متخصص مرمت، بلکه غالباً به‌عنوان نقاش به فعالیت مرمتی اشتغال داشت که این امر تا سال‌های متمادی و چه بسا حتی تا امروز در بسیاری از ارگان‌ها مشاهده می‌شود.

مرمت آثار و اشیاء از دورهٔ ناصری تا پایان دورهٔ قاجار، به دلیل نوپایی، بنیهٔ ضعیف اقتصادی، عدم حمایت مسئولین، و نداشتن مبانی نظری خاص آن‌چنان که باید نتوانست در جامعهٔ هنری ایران استقرار یابد و از این‌رو در اغلب موارد به‌صورت تجربی و آزمون‌وخطا انجام می‌شد.

با توجه به پیشرفت دانش مرمت، امروزه شاید بتوان اغلب مرمت‌های پیشین در ایران ـ آن‌هم در حوزهٔ مرمت نقاشی ـ را با عنوان مرمت‌های تجربی یاد نمود که متناسب با مقتضیات دوران انجام می‌شد.

ارزش‌گذاری علمی و قضاوت‌های سختگیرانه بر روی اغلب آن مرمت‌ها به‌لحاظ مبانی نظری نوین چندان پسندیده نیست. زیرا تأکید مرمت‌گران در آن دوره بیش‌تر بر روی افزایش طول عمر اثر بوده است که در آن بین،

گاهی جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و حفظ فرم و شکل اثر مورد نظر مرمت‌گران بود؛ و گاهی نیز حفاظت از پیام و محتوای اثر برای آن‌ها ارجحیت داشت.

منابع و مآخذ

مقالات

۱. آذری، سیدعلی، (مهر ۱۳۴۲خ.)، **علی‌اکبرخان نقاش‌باشی مزیّن‌الدوله**، مجلهٔ **پیام نوین**، سال ۵، شمارهٔ ۱۲.

۲. احمدی، حسین و طاهره شیشه‌بری و احمد صالحی‌کاخکی، (تابستان ۱۴۰۱خ.)، **علت‌های مرمت نادرست در کتیبه‌های نوشتاری بناهای دوران اسلامی ایران بر مبنای نظریهٔ داده‌بنیاد**، فصل‌نامهٔ **مطالعات باستان‌شناسی پارسه**، سال ۶، شمارهٔ ۲۰.

۳. احمدی، حسین و نرجس زمانی، (زمستان ۱۴۰۰خ.)، **مطالعهٔ سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌هایی از کاخ چهل‌ستون**، فصل‌نامهٔ **مطالعات باستان‌شناسی پارسه**، سال ۵، شمارهٔ ۱۸.

۴. ادی، آندرو، (زمستان ۱۳۷۸خ.)، **تاریخ و مبانی نظری مرمت اشیای فرهنگی**، ترجمهٔ حمید فرهمند بروجنی، فصل‌نامهٔ **هنرنامه**، سال ۲، شمارهٔ ۵.

۵. اقبال آشتیانی، عباس، (خرداد و تیر ۱۳۲۷خ.)، **سبزه‌میدان و مجمع‌الصنایع**، مجلهٔ **یادگار**، سال ۴، شماره‌های ۹ و ۱۰.

۶. پورحسن، نیایش، (آذر و دی ۱۳۸۷خ.)، **بنیان‌گذار تئاتر ایران به روش فرنگستان**، مجلهٔ **نمایش**، شمارهٔ ۱۱۱_۱۱۲.

۷. خان‌ملک ساسانی، احمد، (اردیبهشت ۱۳۲۷خ.)، **بزرگ‌ترین نقاش عصر قاجاریه**، مجلهٔ **اطلاعات ماهانه**، سال ۱، شمارهٔ ۲.

۸. خان‌ملک ساسانی، احمد، (۱۳۳۱خ.)، **پدر کمال‌الملک نقاش شهیر اولین مدیر روزنامهٔ فارسی سلطنت ناصرالدین‌شاه بود**، سال‌نامهٔ **دنیا**، دورهٔ ۸.

۹. ذکاء، یحیی، (مرداد ۱۳۴۲خ.)، **میرزاابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری**، مجلهٔ **هنرومردم**.

۱۰. طاهرزاده بهزاد، حسین، (۹ خرداد ۱۳۲۰خ.)، **طاهرزاده بهزاد**، مجلهٔ **اطلاعات هفتگی**، شمارهٔ ۱۱.

۱۱. فروغی، میرزامحمدحسین‌خان، (محرم ۱۳۲۰ق.)، **حافظ**، روزنامهٔ **تربیت**.

۱۲. محبوب فریمانی، الهه، (پاییز ۱۳۸۸خ.)، **تخته‌خط میرعلی و علی‌رضا عباسی (سندی دربارهٔ مرمت کتابه‌های دارالسیاده حرم رضوی)**، **نامهٔ بهارستان**، سال ۱۰، دفتر ۱۵.

۱۳. مرعشی نجفی، سیدمحمود، (۱۳۸۰خ.)، **نظام کتابداری اسلامی، میراث شهاب**، دفتر نخست، قم: کتاب‌خانهٔ آیت‌الله مرعشی نجفی.

۱۴. مزیّن، منصور، (بهار ۱۳۵۷خ.)، **مزیّن‌الدوله**، مجلهٔ **انجمن تاریخ**، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱.

۱۵. مزیّن، مهرداد، (۱۳۶۳خ.)، **میرزاعلی‌اکبرخان مزیّن‌الدوله (نقاش‌باشی)**، امریکا، **ایران‌نامه**، سال ۲، شمارهٔ ۴.

۱۶. معیرالممالک، دوست‌علی‌خان، (تیر ۱۳۳۶خ.)، **رجال عصر ناصری**، مجلهٔ **یغما**، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۰.
۱۷. ــــــــــ، (زمستان ۱۳۳۵خ.)، **اثری از یک استاد فقید (حاج‌میرزاآقا امامی)**، مجلهٔ **نقش‌ونگار**، سال ۱، شماره ۲.

جراید

۱۸. روزنامهٔ **ملتی** (۱۲۷۵ق.)، نمرهٔ ۲۳.
۱۹. روزنامهٔ **وقایع اتفاقیه**، (پنج‌شنبه ۲۳ شوال ۱۲۶۷ق.) نمرهٔ ۲۹.
۲۰. روزنامهٔ **وقایع اتفاقیه**، (پنج‌شنبه ۲۴ رمضان ۱۲۷۵ق.)، نمرهٔ ۴۳۰.

کتب

۲۱. آتابای، بدری، (۱۳۷۷خ.)، **نگاهی به گوشه‌هایی از تاریخ ایران**، تهران: دنیای کتاب.
۲۲. آذرپاد، حسن و حشمتی رضوی، فضل‌الله، (۱۳۸۳خ.)، **فرش‌نامهٔ ایران**، تهران.
۲۳. ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق، (۱۳۸۱خ.)، **الفهرست**، ترجمهٔ محمدرضا تجدد، تهران: اساطیر.
۲۴. ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق، (۱۴۱۷ق.)، **الفهرست**، المحقق ابراهیم رمضان، لبنان، بیروت: دارالمعرفة.
۲۵. ادیب، محمدحسین، (۱۳۵۴خ.)، **یادگارهایی از دارالفنون قدیم** (مندرج در کتاب امیرکبیر و دارالفنون)، به‌کوشش قدرت‌الله روشنی زعفرانلو، تهران: دانشگاه تهران.
۲۶. اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان، (۱۳۰۶ق.)، **المآثر و الآثار**، طهران، چاپ سنگی، طهران: مطبعهٔ دولتی.
۲۷. اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان، (۱۳۰۰ق.)، **تاریخ منتظم ناصری**، جلد ۳، چاپ سنگی، طهران، مطبعهٔ دولتی.
۲۸. اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان، (۱۳۸۵خ.)، **روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه**، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
۲۹. اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان، (جمادی‌الثانی ۱۳۰۷ق.)، **کاداستره یا رسالهٔ علویه**، (مندرج در نسخهٔ خطی جامع کراسة‌المعلی با گردآوری غلام‌حسین افضل‌الملک، نسخهٔ خطی، کتاب‌خانهٔ مجلس، به‌شمارهٔ (۹۴۵۱).
۳۰. اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان، (۱۳۰۲ق.)، **مطلع‌الشمس**، جلد ۲، چاپ سنگی، طهران: مطبعهٔ دولتی.
۳۱. افشار، ایرج و دریاگشت، محمدرسول، (۱۳۷۴خ.)، **روزنامهٔ خاطرات بصیرالملک شیبانی**، تهران: دنیا.
۳۲. المقریزی، أحمد بن علی بن عبدالقادر، (۱۴۱۸ق.)، **المواعظ و الاعتبار بذکر الخطط و الآثار**، ۴ مجلد، لبنان، بیروت: دارالکتب العلمیة.
۳۳. اورسل، ارنست، (۱۳۸۲خ.)، **سفرنامهٔ قفقاز و ایران**، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۳۴. بروگش، هنریش، (۱۳۶۷خ.)، **سفری به دربار سلطان صاحبقران**، جلد ۲، تهران: انتشارات اطلاعات.

۳۵. بنجامین، سموئل گرین، (۱۳۶۹خ.)، **سفرنامهٔ بنجامین**، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران: جاویدان.
۳۶. بیانی، خان‌بابا، (۱۳۷۵خ.)، **پنجاه سال تاریخ ناصری**، تهران: نشر علمی.
۳۷. پولاک، یاکوب، ادوارد، (۱۳۶۸خ.)، **ایران و ایرانیان**، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
۳۸. جنسن، (۱۳۸۸خ.)، **تاریخ هنر**، تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.
۳۹. خاچاطوریان، سرکیس، (۱۳۱۲خ.)، **نقاشی‌های دیواری دوره صفویه**، طهران: کلوب ایران.
۴۰. خواندمیر، (۱۳۳۳خ.)، **حبیب‌السیر**، جلد ۳، تهران: خیام.
۴۱. دو روششوار،کنت ژولین، (۱۳۷۸خ.)، **خاطرات سفر ایران**، ترجمهٔ مهران توکلی، تهران: نشر نی.
۴۲. رابینسُن، (۱۳۷۹خ.)، **نقاشی ایران در دورهٔ قاجار** (مندرج در کتاب اوج‌های درخشان هنر ایران)، تهران.
۴۳. رضازاده، مجتبی، (۱۳۸۱خ.)، **خلاصه‌ای از تاریخ مرمت و معرفی صاحب‌نظران مرمت و قوانین مرمتی آثار و مراکز تاریخی شهری**، مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی و گردشگری.
۴۴. سبکی، عبدالوهاب بن علی، (۱۴۰۷ق.)، **معید النعم و مبید النقم**، لبنان، بیروت: مؤسسة الکتب الثقافیة.
۴۵. طاهرزاده بهزاد، کریم، (۱۳۰۲)، **سرآمدان هنر**، آلمان، برلین: چاپ‌خانهٔ ایرانشهر.
۴۶. عطایی، صنیع، (۱۳۶۱خ.)، **کمال‌الملک** (مندرج در یادداشت‌های دکتر قاسم غنی)، جلد ۹، لندن.
۴۷. کرزن، جرج، (۱۳۴۹خ.)، **ایران و قضیهٔ ایران**، جلد ۱، تهران: انتشارات علمی.
۴۸. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی، (۱۳۶۹خ.)، **احوال و آثار نقاشان قدیم ایران**، جلد ۲، لندن.
۴۹. گامبریج، ارنست، (۱۳۸۸خ.)، **تاریخ هنر**، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.
۵۰. محمدحسن، (۱۳۲۰خ.)،
۵۱. معیرالممالک، دوستعلی، (۱۳۶۱خ.)، **رجال عصر ناصری**، تهران: نشر تاریخ ایران.
۵۲. ناظم‌الاطباء نفیسی، علی‌اکبر، (۱۳۱۸خ.)، **فرهنگ نفیسی**، جلد ۵، تهران.
۵۳. نراقی، حسن، (۱۳۴۸خ.)، **آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز**، تهران: انجمن آثار ملی.
۵۴. همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۴خ.)، **تاریخ اصفهان** (مجلد ابنیه و عمارات)، تهران: موسسهٔ نشر هما.
۵۵. هولتسر، ارنست، (۱۳۵۴خ.)، **ایران در یک‌صدوسیزده سال پیش**، تهیه و ترجمه محمد عاصمی، انتشارات فرهنگ و هنر مرکز مردم‌شناسی ایران.

منابع خارجی

1. Ducrocq, George, (2015), Regards Français sur le coup d'État de 1921 en perse, Bosto, Brill.
2. Leonard, Mark & Bomford, David, (2004), Issues in the Conservation of Painting, Los Angeles, Getty Publication.
3. Pliny the Elder, (1855), The Natural History, Vol.35, John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street.
4. Ewa Smithwick, (1988), "Frédéric Villot and Eugène Delacroix: A 19th Century Cleaning Controversy," Journal of the International Institute for Conservation-Ca-

nadian Group 13, 1988, 27-31.
5. Zuffi, Stefano, (1988), La Piturra Moderna, Milano.

پی‌نوشت

1. Restoration of painting
2. Gaius Plinius Secundus (Pliny the Elder)
3. Naturalis Historia (Natural History)
4. Aristides
5. the Temple of Apollo
6. M. Junius
7. Painter- Restorer
8. John Joachim Winkelmann (1717-1786)
9. Francesco Milizia (1725-1798)
10. Carlo Maratta
11. Michelangelo Bellotti
12. Guiseppe Massa
13. Leonardo da Vinci
14. Vandalism
15. La Commission du muséum
16. Rubens (1577-1640)
17. Poussin (1594-1665)
18. Caravaggio (1571-1610)
19. Jacques Luis David (1748-1825)
20. Frédéric Villot (1809-1875)
21. Gode Froy
22. Eugene Delacroix (1798-1863)
23. Comte de Viel-Castel / Chastel (1802-1864)
24. St.Michael
25. Raphael/ Raffaello Sanzio (1483-1520)
26. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)
27. International Council of Museums (I C O M)
28. International Council on Monuments and Sites (I C O M O S)
29. World Monuments Fund
30. بنگرید به: منشورهای بین‌المللی حفاظت و مرمت بناها و محوطه‌های تاریخی (۱۹۳۱-۲۰۰۳)، مؤسسهٔ فرهنگی

ایکوموس ایران، ۱۳۸۵خ.

31. Conservation

۳۲. برای آگاهی بیش‌تر بنگرید به: «اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان: روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۵خ.، ص ۹۳۳»، «بیانی، خان‌بابا: پنجاه سال تاریخ ناصری، تهران: نشر علمی، ۱۳۷۵خ.»، «بنجامین، سموئل گرین: سفرنامهٔ بنجامین، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران: جاویدان، ۱۳۶۹خ.»، «کرزن، جرج: ایران و قضیهٔ ایران، جلد ۱، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۴۹خ.»، «بروگش، هنریش: سفری به دربار سلطان صاحبقران، جلد ۲، تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷خ.».

۳۳. برای آگاهی بیش‌تر بنگرید به: «خان‌ملک ساسانی، احمد: بزرگ‌ترین نقاش عصر قاجاریه، مجلهٔ اطلاعات ماهانه، سال ۱، شمارهٔ ۲، اردیبهشت ۱۳۲۷خ.، ص ۳۲»، «بروگش، هنریش: سفری به دربار سلطان صاحبقران، جلد ۲، تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷خ.» و «معیرالممالک، دوست‌علی‌خان: رجال عصر ناصری، مجلهٔ یغما، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۰، تیر ۱۳۳۶خ.، ص ۱۶۹».

34. Eduard Jakob Polak

۳۵. مدیر کتابخانه‌ها در دوره‌های مختلف دارای عناوین گوناگون بوده است. آن‌چه در متون تاریخی و وقف‌نامه‌ها آمده است عبارتند از: صاحب، مشرف اعلی، وکیل، امین، خازن، حافظ و متولّی. واضح است که این تغییر عناوین مربوط به مکان‌ها و زمان‌های مختلف بوده است. به‌عنوان مثال ابن‌ندیم از مدیران کتاب‌خانهٔ بیت‌الحکمة بغداد با نام «صاحب بیت‌الحکمة» یا «صاحب خزانةالحکمة» یاد می‌کند. (ابن‌ندیم، ۱۴۱۷: ۲۱، ۱۵۱، ۱۵۸، ۳۰۱، ۳۷۰)؛ ولی مشهورترین عنوان این مدیران عبارت از: امین‌المکتبة و خازن بوده است.

۳۶. «خازن‌الکُتب: و حقَّ علیه الاحتفاظ بها و ترمیم شَعَثها و حبکها عند احتیاجها للحبک و الضِنَّة بها علی لیس من أهلها و بذلها للمحتاج الیها و أن یقدم فی العاریة الفقراء الذین یصعب علیهم تحصیل الکتب علی الأغنیاء و کثیرا ما یشترط الواقف أبلا یخرج الکتاب الا برهن یحرز قیمته؛ و هو شرط صحیح معتبر: فلیس للخازن أن یعیر الا برهن؛ صرّح به القفال في الفتاوی و الشیخ الامام في تکملة شرح المهذّب و ذکر أنه لیس هو الرهن الشرعي.» (سبکی، ۱۴۰۷: ۸۷-۸۸).

۳۷. شام یا شم یا شنب یا شمب مخفف واژهٔ مغولی (Shamb (h)ala) به‌معنای بهشت، مدینهٔ فاضله یا اوتوبیا است که آن نیز از واژهٔ سانسکریت چامبهالا اخذ شده است.

۳۸. سلطان‌محمود غازان‌خان (۲۹ ربیع‌الثانی ۶۷۰ ـ ۱۱ شوال ۷۰۳ق.) هفتمین حکمران ایلخانیان مغول در ایران بود که از سال ۶۹۴ تا ۷۰۳ق. حکم‌رانی کرد.

۳۹. برادر او یعنی کریم طاهرزاده بهزاد (۱۲۶۷.۱۳۴۲خ.) نیز در زمینهٔ مرمت ابنیه مشارکت داشت. چنان‌چه او در سال ۱۳۳۹ق. آتلیه‌ای در برلین آلمان افتتاح نمود که در اعلان‌نامهٔ آن آمده است: «ساختن هرگونه خانه و عمارت مساجد و غیره را در طرح شرقی و فرنگی با طرز جدید و ارزان و تعمیر ابنیهٔ قدیمه و مساحت اراضی و سایر کارهای مهندسی و معماری را به‌عهده می‌گیرد.» (طاهرزاده بهزاد، ۱۳۰۲: ۹۲).

۴۰. تاریخ تولد او در برخی از منابع همانند اطلاعات هفتگی (شمارهٔ ۱۱، نهم خرداد ۱۳۲۰خ.، ص ۱۰) در سال ۱۲۶۸خ. در تبریز قید شده است.

۴۱. در دورهٔ ناصری یکی از اماکن اصلی مرمت اشیاء و آثار، بی‌گمان کارگاه مجمع‌الصنایع مستظرفه در بازار تهران بود که هنرمندان و صنعت‌گران آن در برخی از حجرات به فعالیت‌های عمدهٔ هنری و صنعتی مِن‌جمله مرمت و تعمیر آثار

و اشیاء می‌پرداختند. (اقبال آشتیانی، ۱۳۲۷: ۶۸).

42. Mural Painting

۴۳. همانند دو تخته خط از میرعلی و علی‌رضا عباسی در دارالسیاده مشهد است که در سال ۱۱۰۳ق. از سوی محمدرضای صحاف (از صحافان کتاب‌خانهٔ آستان قدس رضوی) مرمت گردید. متأسفانه این دو تخته خط امروز باقی نمانده‌اند. (محبوب فریمانی، ۱۳۸۸: ۳۲۷.۳۲۸).

۴۴. بنا به نوشتهٔ جلال‌الدین همایی در کتاب تاریخ اصفهان (مجلد ابنیه و عمارات، ۱۳۸۴خ.، ص۳۱۷) این نقاشی اثر محمدعلی‌بیک ابدال‌بیک نقاش‌باشی است؛ در صورتی‌که رابینسُن در مقالهٔ نقاشی ایران در دورهٔ قاجار (مندرج در کتاب اوج‌های درخشان هنر ایران، ۱۳۷۹خ.، ص ۸۲) این نقاشی را اثر آقاصادق (محمدصادق) می‌داند.

۴۵. چزاره براندی (Cesare Brandi) [۱۹۰۶.۱۹۸۸م.] منتقد و پژوهشگر هنر و نظریه‌پرداز حفاظت و مرمت که به‌عنوان نخستین مدیر مؤسسهٔ مرکزی مرمت در رم به سال ۱۹۳۹م. شروع به کار نمود.

۴۶. اخیراً مقاله‌ای با عنوان: مطالعهٔ سنت تعمیرات پیشین و مبانی رویکردهای جدید حفاظت و مرمت در دیوارنگاره‌هایی از کاخ چهل‌ستون از سوی نرجس زمانی و حسین احمدی در فصل‌نامهٔ مطالعات باستان‌شناسی پارسه (سال ۵، شمارهٔ ۱۸، زمستان ۱۴۰۰خ.) منتشر شده است که با مستندات زیادی به بررسی مرمت‌های مختلف در دیوارنگاره‌های این کاخ پرداخته است.

۴۷. منظور رابرت کر پورتر (Robert Ker Porter) [۱۷۷۷-۱۸۴۲م.] دیپلمات و سیاح و نویسندهٔ انگلیسی است.

48. Easel Painting

49. Comte Julien de Rochechouart

۵۰. برای آگاهی بیش‌تر بنگرید به: «مزیّن، مهرداد: میرزاعلی‌اکبرخان مزیّن‌الدوله (نقاش‌باشی)، امریکا، ایران‌نامه، سال ۲، شمارهٔ ۴، مورخ ۱۳۶۳خ.»، «آذری، سیدعلی: علی‌اکبرخان نقاش‌باشی مزیّن‌الدوله، مجلهٔ پیام نوین، سال ۵، شمارهٔ ۱۲، مهر ۱۳۴۲خ.»، «مزیّن، منصور: مزیّن‌الدوله، مجلهٔ انجمن تاریخ، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۵۷خ.، ص ۵۵»، «پورحسن، نیایش: بنیان‌گذار تئاتر ایران به روش فرنگستان، مجلهٔ نمایش، شمارهٔ ۱۱۲.۱۱۱، آذر و دی ۱۳۸۷خ.»

51. Jean Auguste-Dominique Ingres

۵۲. بنگرید به: «جنسن: تاریخ هنر، تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی، ۱۳۸۸خ.»، «گامبریج، ارنست: تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی، ۱۳۸۸خ.» و کتاب ایتالیایی ذیل:

Zuffi, Stefano: La Piturra Moderna, Milano, 1998, pp. 61-65«

۵۳. ژاک لوئی داوید (Jacques Louis David) [۱۷۴۸.۱۸۲۵م.] نقاش فرانسوی و رهبر جنبش نئوکلاسیک فرانسه که از معروف‌ترین آثارش باید به: مرگ سقراط (۱۷۸۷)، سوگند هُراتیوس‌ها (۱۷۸۴)، مرگ مارا (۱۷۹۳م.)، تاج‌گذاری ناپلئون (حدود ۱۸۰۷) اشاره کرد. او شاگردان زیادی را پرورش داد که از معروف‌ترین آن‌ها باید: آنتوان ژان بارون گرو (۱۷۷۱.۱۸۳۵م.) و انگر (۱۷۸۰.۱۸۶۷م.) را نام برد که هر دو از مکتب داوید، دو جریان را رهبری نمودند. نخست؛ هنر رمانتیک با رهبری گرو که تا حد زیادی اصول کلاسیک را نفی می‌کرد و دوم: هنر آکادمیک با رهبری انگر که اصول کلاسیک را به افراط کشانید.

54. Le Vierge dita de Foligni (Madonna di Foligno)

۵۵. Foligno؛ از توابع شهر پروجا در استان اُمبریا واقع در مرکز کشور ایتالیا.

۵۶. اندازهٔ این تابلو با ابعاد (۳۲۰×۱۹۴) و (۳۰۸×۱۹۸) و (۳۰۱×۱۹۸) سانتی‌متر در منابع مختلف درج شده است.

57. Sigismondo de’ Conti
58. Pape Jules II
59. de la Basilique Sainte-Marie
60. Sainte-Anne (Sant’Anna)
61. Tolentino
62. Museo del Louvre
63. Francois Toussaint Hacquin
64. Pinacoteca (Pinacothèque)

۶۵. از چند جنبه این حرف قابل اعتماد نیست. نخست آن‌که؛ تابلوی مزبور مدتی بعد از جریانات مشروطه مرمت گردید که امین‌السلطان اتابک نیز در همان زمان به قتل رسیده بود. دوم آن‌که میرزاعلی‌اکبرخان با اتابک رابطهٔ حسنه‌ای نداشت و بعید به‌نظر می‌رسد که به سفارش او به مرمت این تابلو پرداخته باشد.

۶۶. هم‌چنین بنگرید به: (ادی، ۱۳۷۸: ۸۹).