

Investigating the Origins of the Idea of the Shir-o-Shekari Painting Style in Iran (Case Study: Historic Houses of Isfahan from the Safavid Period to the End of the Qajar Period)

1. Mahila Al-Sadaat Fani[✉]: PhD Student, Department of History and Archaeology, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran

2. Hayedeh Khamseh^{*}: Department of History and Archaeology, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.

3. Maryam Kalbadinejad[✉]: Department of History and Archaeology, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran

^{*}Corresponding Author's Email Address: hkhamseh72@iau.ac.ir

How to Cite: Fani, M. A., Khamseh, H., & Kalbadinejad, M. (2026). Investigating the Origins of the Idea of the Shir-o-Shekari Painting Style in Iran (Case Study: Historic Houses of Isfahan from the Safavid Period to the End of the Qajar Period). *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(3), 1-27.

Abstract:

The present study aimed to investigate and elucidate the probable origins of the Shir-o-Shekari painting style in Iran, with particular emphasis on surviving examples found in the historic houses of Isfahan from the Safavid period to the end of the Qajar period. The research population comprised the historic houses of Isfahan dating from the Safavid period to the late Qajar period, and the cases examined were selected purposively using cluster and random sampling techniques. The study adopted a qualitative approach and was fundamental–applied in nature. Data were collected through library research and field investigations. Data collection instruments and procedures included the examination of historical documents and sources, direct observation, documentation of architectural and decorative examples, visual analysis, and semi-structured interviews. The collected data were examined using deductive and inductive approaches, qualitative interpretation, and comparative analysis of examples dating from the Safavid through the Qajar periods. The characteristics of the works were analyzed in terms of technique, color palette and tonal qualities, subject matter, spatial composition, and indications of influence from artistic schools and Western art. The findings indicate that Shir-o-Shekari painting has its roots in Iran's longstanding traditions of decorative painting and that the formation of its distinctive identity and coherent structure was associated with the Safavid period and the flourishing of architecture-related arts in Isfahan. The results also demonstrate that approximately half of the historic houses examined contained architectural foundations and decorative elements dating to the Safavid period, which continued to evolve during the Qajar period. Furthermore, the hypothesis that the designation Shir-o-Shekari may be associated with brown unrefined sugar and textiles characterized by a cream-colored background with brown floral motifs is proposed; however, no direct historical evidence has yet been identified to conclusively substantiate this hypothesis.

Keywords: Shir-o-Shekari painting, historic houses of Isfahan, Safavid period, Qajar period.

Received: 07 April 2026

Revised: 23 August 2026

Accepted: 31 August 2026

Published: 23 September 2026



بررسی منشا پیدایش ایده‌ی اسلوب هنر نقاشی شیر و شکری در ایران (مطالعه موردی: خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار)

۱. مهیلا السادات فانی¹: دانشجوی دکتری، گروه تاریخ و باستان شناسی، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. هایده خسته²: گروه تاریخ و باستان شناسی، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، (نویسنده مسئول)

۳. مریم کلبادی‌نژاد³: گروه تاریخ و باستان شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: hkhamseh72@iau.ac.ir

نحوه استناددهی: فانی، مهیلا السادات، خسته، هایده، و کلبادی‌نژاد، مریم. (۱۴۰۵). بررسی منشا پیدایش ایده‌ی اسلوب هنر نقاشی شیر و شکری در ایران (مطالعه موردی: خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار). تجلی هنر در معماری و شهرسازی، ۴(۳)، ۱-۲۷.

چکیده

پژوهش حاضر با هدف بررسی و تبیین منشأ احتمالی پیدایش ایده هنر نقاشی شیروشکری در ایران، با تأکید بر نمونه‌های موجود در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار، انجام شده است. جامعه پژوهش شامل خانه‌های تاریخی اصفهان متعلق به دوره صفویه تا اواخر قاجار بوده و نمونه‌های مورد مطالعه به شیوه هدفمند و با بهره‌گیری از نمونه‌گیری خوشه‌ای و تصادفی انتخاب شده‌اند. رویکرد پژوهش کیفی و نوع آن بنیادی - کاربردی بوده و داده‌ها با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری شده‌اند؛ ابزارهای گردآوری شامل مطالعه اسناد و منابع تاریخی، مشاهده مستقیم، مستندسازی نمونه‌های معماری و تزئینی، تحلیل بصری و مصاحبه‌های نیمه‌ساختار یافته بوده است. داده‌های گردآوری شده با استفاده از روش‌های قیاسی و استقرایی، تفسیر کیفی و تحلیل تطبیقی میان نمونه‌های دوره‌های صفویه تا قاجار به بررسی شده و ویژگی‌های آثار از نظر تکنیک، رنگ‌مایه، مضامین، ترکیب‌بندی فضایی و نشانه‌های تأثیرپذیری از مکاتب هنری و هنر غربی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی شیروشکری ریشه در سنت‌های کهن نقاشی‌های تزئینی ایران داشته و شکل‌گیری هویت مستقل و ساختار منسجم آن با دوره صفوی و شکوفایی هنرهای وابسته به معماری در اصفهان ارتباط دارد. همچنین، نتایج نشان می‌دهد که حدود نیمی از خانه‌های تاریخی بررسی‌شده دارای زیرساخت‌ها و تزئینات دوره صفوی بوده‌اند که در دوره قاجار به روند تکاملی خود ادامه داده‌اند. از سوی دیگر، فرضیه ارتباط وجه تسمیه «شیروشکری» با شکر تصفیه‌نشده قهوه‌ای و پارچه‌های دارای زمینه شیری و نقوش گل‌های قهوه‌ای مطرح است، هرچند تاکنون سند تاریخی مستقیمی برای اثبات قطعی آن یافت نشده است.

کلیدواژگان: نقاشی شیروشکری، خانه‌های تاریخی اصفهان، صفویه، قاجاریه.

تاریخ دریافت: ۱۸ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۹ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۱ مهر ۱۴۰۵



مقدمه

معماری تاریخی ایران، به عنوان یکی از مهم ترین عرصه های بازتاب فرهنگ، هنر، شیوه زندگی و نظام های اجتماعی ایرانیان، تنها مجموعه ای از بناها و فضاهای کالبدی نیست، بلکه مجموعه ای پیچیده از نشانه ها، معانی، تجربه های زیسته و دستاوردهای هنری است که در طول زمان شکل گرفته و به نسل های بعد منتقل شده است. در میان آثار معماری برجای مانده از دوره های تاریخی، خانه های مسکونی از جایگاهی ویژه برخوردارند؛ زیرا برخلاف بسیاری از بناهای حکومتی، مذهبی و عمومی، ارتباطی مستقیم با زندگی روزمره ساکنان، مناسبات خانوادگی، شیوه های معیشت، باورها، ارزش های فرهنگی و ذوق هنری آنان داشته اند. از این منظر، خانه تاریخی را نمی توان صرفاً به عنوان یک کالبد معماری و مجموعه ای از عناصر فضایی و تزئینی مورد مطالعه قرار داد؛ بلکه باید آن را سندی فرهنگی و تاریخی دانست که لایه هایی از تاریخ اجتماعی و هنری جامعه را در خود بازتاب داده و حفظ کرده است. به بیان دیگر، معماری خانه های تاریخی، حاصل تعامل میان نیازهای عملکردی، شرایط اجتماعی و اقتصادی، باورهای فرهنگی و ذوق زیبایی شناختی ساکنان است و از این رو، مطالعه آن می تواند به شناخت شیوه های زیست، مناسبات اجتماعی و تحولات فرهنگی دوره های مختلف تاریخی کمک کند. در مبانی نظری پژوهش حاضر نیز بر همین رویکرد تأکید شده و خانه ایرانی به عنوان پدیده ای فرهنگی و اجتماعی، و نه صرفاً یک فضای فیزیکی، مورد توجه قرار گرفته است؛ به گونه ای که نیروهای اجتماعی و فرهنگی، سنت ها، شیوه زندگی و نمادهای هر جامعه در چگونگی شکل گیری مسکن مؤثر دانسته شده اند (1). اصفهان در این میان از اهمیت ویژه ای برخوردار است. این شهر، به ویژه در دوره صفویه، به یکی از مهم ترین مراکز سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و هنری ایران تبدیل شد و در دوره های بعد نیز بخش قابل توجهی از جایگاه تاریخی و فرهنگی خود را حفظ کرد. وجود شمار قابل توجهی از خانه های تاریخی در بافت های قدیمی اصفهان، امکان مطالعه تداوم و تحول بسیاری از شیوه های معماری و تزئینی را از دوره صفویه تا قاجار فراهم کرده است. منابع مورد استفاده در پژوهش نشان می دهند که اگرچه تعداد زیادی از خانه های تاریخی اصفهان در طول زمان از میان رفته اند، نمونه های باقی مانده همچنان مجموعه ای ارزشمند از اطلاعات مربوط به سازمان فضایی، تزئینات، مصالح، نقوش و شیوه های هنری گذشته را در اختیار پژوهشگران قرار می دهند. این خانه ها، در عین تفاوت های فردی، از اصول مشترکی در فضا سازی، تزئینات و سازماندهی برخوردارند و عناصری مانند حیاط مرکزی، تالارها، حوضخانه ها، ایوان ها، ورودی ها، مهتابی ها، گوشواره ها و اتاق های شاه نشین در بسیاری از آن ها مشاهده می شود.

اهمیت مطالعه تزئینات این خانه ها از آن جهت است که هیچ یک از اجزای آن ها را نمی توان کاملاً جدا از فرهنگ و شرایط اجتماعی دوره ساخت در نظر گرفت. در معماری سنتی خانه های اصفهان، فضاها و نماها از نظم، تناسب و هماهنگی برخوردار بوده اند و بسیاری از سطوح معماری با آرایه هایی مانند مقرنس، رسمی بندی، نقاشی، گچبری، گره چینی و ارسی همراه شده اند. بنابراین، تزئینات نه عناصر الحاقی و صرفاً زیبایی شناختی، بلکه بخشی از نظام کلی سازماندهی خانه محسوب می شوند. از همین منظر، بررسی یک شیوه تزئینی خاص می تواند فراتر از شناسایی ویژگی های بصری آن، اطلاعاتی درباره ذوق هنری، مناسبات فرهنگی، ارتباطات میان فرهنگی، فناوری های هنری و حتی شرایط اقتصادی و اجتماعی زمانه ارائه کند (2). یکی از شیوه های تزئینی کمتر شناخته شده در خانه های تاریخی اصفهان، نقاشی موسوم به «شیر و شکر» است. این هنر از جمله آرایه هایی است که در فضای داخلی خانه های تاریخی مورد استفاده قرار گرفته و به دلیل ویژگی ظاهری خاص خود، گاه با سایر تکنیک های تزئینی، به ویژه گچبری کشته بری، اشتباه گرفته شده است. بر اساس مطالب موجود در مبانی نظری پژوهش، اصطلاح «شیر و شکر» در حوزه نقاشی به اختلاف اندک میان رنگ های شیری و شکری اشاره دارد. نکته مهم آن است که رنگ شکر در گذشته، برخلاف تصور

امروزی، الزاماً سفید نبوده، بلکه رنگی قهوه‌ای متمایل به قرمز داشته است. از سوی دیگر، در منابع مورد بررسی، برای وجه تسمیه این اصطلاح به نوعی پارچه سفید گلدار در ایران نیز اشاره شده که غالباً از کتان یا حریر درشت، موسوم به کژ، تهیه می‌شده و گل‌های آن در ذات پارچه بافته می‌شده است.

همین دو مؤلفه، یعنی «رنگ شکر» و «پارچه گلدار شیرین‌رنگ»، اهمیت ویژه‌ای در فهم منشأ مفهومی نام و ایده نقاشی شیروشکری پیدا می‌کنند. اگرچه این اطلاعات به تنهایی نمی‌توانند منشأ تاریخی این هنر را به صورت قطعی مشخص کنند، اما می‌توانند نقطه آغاز مناسبی برای طرح یک مسئله تاریخی و فرهنگی باشند. به عبارت دیگر، پرسش درباره منشأ شیروشکری تنها پرسش درباره زمان آغاز یک تکنیک نقاشی نیست؛ بلکه پرسشی درباره چگونگی تبدیل یک تجربه دیداری، مادی یا فرهنگی به یک ایده تزئینی و سپس تثبیت آن در معماری داخلی خانه‌هاست. از این منظر، رنگ، پارچه، نقش، مصالح و شیوه‌های تزئینی می‌توانند در شکل‌گیری یک نام و حتی یک سبک هنری نقش مؤثر داشته باشند. اهمیت این مسئله زمانی بیشتر آشکار می‌شود که بدانیم در منابع موجود، پیشینه نقاشی شیروشکری به صورت مکتوب، جامع و پیوسته ثبت نشده است. اگرچه شواهد و نمونه‌های موجود در خانه‌های تاریخی نشان‌دهنده حضور این هنر هستند، اطلاعات مکتوب درباره پیشینه آن پراکنده و ناکافی است. همین فقدان منابع جامع سبب شده است که خاستگاه، روند شکل‌گیری و تحول این شیوه تزئینی همچنان نیازمند بررسی دقیق‌تر باشد. افزون بر این، به دلیل اجرای هم‌زمان نقاشی شیروشکری در کنار گچبری، تشخیص دقیق آن نیز در برخی موارد دشوار شده و همین امر می‌تواند در مطالعات تاریخی و طبقه‌بندی آثار موجب ابهام شود. از سوی دیگر، بررسی خاستگاه یک هنر تزئینی در معماری تاریخی، مستلزم توجه به ماهیت فرهنگی خانه است. بر اساس دیدگاه راپاپورت، خانه محصول سنت‌ها، شیوه زندگی، نمادها و تابوهای فرهنگی هر جامعه است و نیروهای اجتماعی و فرهنگی در شکل‌دهی آن نقش اساسی دارند (1). بنابراین، اگر نقاشی شیروشکری در فضای داخلی خانه‌های تاریخی اصفهان پدیدار شده و توسعه یافته است، می‌توان انتظار داشت که ظهور و رواج آن نیز با مجموعه‌ای از عوامل فرهنگی، اقتصادی، هنری و اجتماعی مرتبط باشد. چنین رویکردی سبب می‌شود که بررسی منشأ این هنر صرفاً به مقایسه رنگ‌ها یا تشخیص تکنیک محدود نشود، بلکه ارتباط میان نقاشی، مواد و مصالح، اشیای فرهنگی، منسوجات، تجارت، ذوق زیبایی‌شناختی و معماری مسکونی نیز مورد توجه قرار گیرد.

اهمیت این موضوع در مورد اصفهان، با توجه به نقش تاریخی این شهر در تولید و مصرف آثار هنری و صنایع دستی، دوچندان است. خانه‌های تاریخی باقی‌مانده از دوره صفوی تا قاجار، امروزه همچون اسناد عینی، بخشی از توانایی‌های هنری، ذوق زیبایی‌شناختی و شیوه‌های ساخت و تزئین گذشتگان را در خود حفظ کرده‌اند. بنابراین، مطالعه نقاشی شیروشکری در این خانه‌ها می‌تواند نه تنها به شناخت یک آرایه معماری، بلکه به بازسازی بخشی از تاریخ فرهنگی و هنری زندگی مردم اصفهان کمک کند. بر این اساس، مطالعه حاضر می‌کوشد از یک سو با بازخوانی اطلاعات تاریخی و هنری موجود، مفهوم و وجه تسمیه «شیروشکری» را بررسی کند و از سوی دیگر، با قرار دادن این مفهوم در بستر خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار، زمینه‌های احتمالی پیدایش آن را مورد تحلیل قرار دهد. این رویکرد با ضرورت توجه به داده‌های باستان‌شناختی و تاریخی دوره صفویه تا پایان قاجار نیز همخوان است؛ زیرا در منابع پژوهش تأکید شده که بسیاری از داده‌های این دوره‌ها کمتر در مطالعات مرتبط مورد استفاده قرار گرفته‌اند و جایگاه نقاشی‌های شیروشکری و نحوه برخورد با نقوش و تکنیک اجرای آن هنوز به شکل مدون و روشمند بررسی نشده است.

در نهایت، مطالعه منشأ این هنر می‌تواند به شناخت بهتر رابطه میان هنرهای تزئینی، زندگی روزمره، مواد و کالاهای مورد استفاده مردم و معماری مسکونی در ایران تاریخی کمک کند. خانه تاریخی در این نگاه، نه یک شیء منفصل از جامعه، بلکه عرصه‌ای برای بازتاب تجربه فرهنگی انسان است؛ چنان‌که مطالعات نظری

موجود نیز بر این نکته تأکید دارند که معنا و هویت خانه در پیوند میان کالبد، فعالیت انسانی، فرهنگ، خاطره و تجربه زیسته شکل می‌گیرد. از این منظر، نقاشی شیروشکری را می‌توان بخشی از حافظه مادی و بصری خانه‌های تاریخی دانست که مطالعه آن امکان دستیابی به لایه‌هایی از تاریخ فرهنگی و هنری ایران را فراهم می‌سازد. هدف این مقاله، بررسی و تبیین منشأ احتمالی پیدایش ایده هنر نقاشی شیروشکری در ایران با تمرکز بر نمونه‌های موجود در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار و بررسی ارتباط احتمالی میان وجه تسمیه و ویژگی‌های رنگی این هنر با شکر تصفیه‌نشده و منسوجات دارای زمینه شیری و نقوش قهوه‌ای رنگ است. با توجه به هدف مقاله، این سؤال مطرح می‌شود که منشأ پیدایش ایده هنر نقاشی شیروشکری در ایران، با تأکید بر نمونه‌های موجود در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار، از کجا بوده است و چه عوامل مادی، هنری و فرهنگی را می‌توان در شکل‌گیری این ایده مؤثر دانست؟

مبانی نظری

در بررسی منشأ نقاشی شیروشکری، ضروری است میان «منشأ تکنیک اجرایی»، «منشأ ایده» و «منشأ وجه تسمیه» تمایز قائل شد؛ زیرا این سه مؤلفه الزاماً از یک سرچشمه تاریخی واحد پدید نیامده‌اند. ممکن است تکنیک اجرایی این شیوه در بستر سنت‌های نقاشی، گچبری و تزئینات معماری ایران شکل گرفته و تحول یافته باشد، در حالی که ایده رنگی یا نامی که بعدها برای توصیف آن تثبیت شده، از تجربه‌ای مادی و فرهنگی خارج از معماری تأثیر پذیرفته باشد. از این رو، بررسی منشأ شیروشکری نیازمند مطالعه هم‌زمان ویژگی‌های فنی اثر، ترکیب رنگی، سابقه کاربرد اصطلاح و زمینه فرهنگی و مادی آن است. در این رویکرد، «منشأ» نه به‌عنوان یک عامل منفرد، بلکه به‌مثابه فرایندی چندلایه و حاصل تعامل میان سنت‌های هنری، فرهنگ مادی و تجربه بصری جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین شواهد برای بررسی وجه تسمیه و ایده رنگی شیروشکری، کاربرد تاریخی این واژه در حوزه منسوجات است. در لغت‌نامه دهخدا، «شیروشکری» به نوعی پارچه نخی با زمینه سفید و گل‌های قهوه‌ای قرمز اطلاق شده و در توضیحی دیگر، «شیروشکری» پارچه‌ای ابریشمی با رنگ سفید یا شیری معرفی شده که با ابریشم قهوه‌ای یا قرمز سوزن‌دوزی می‌شده است (3). این تعاریف، از آن جهت برای پژوهش حاضر اهمیت دارند که نشان می‌دهند ترکیب مفهومی رنگ روشن شیری یا سفید در کنار رنگ‌های قهوه‌ای، قرمز، پیش از کاربرد احتمالی این اصطلاح در توصیف تزئینات معماری، در فرهنگ مادی و واژگانی ایران سابقه داشته است.

از این منظر، کاربرد واژه «شیروشکری» در حوزه منسوجات را می‌توان قرینه‌ای برای احتمال انتقال یک الگوی نام‌گذاری مبتنی بر تشابه رنگ و ظاهر به حوزه تزئینات معماری دانست. به بیان دیگر، اگر نقاشی‌های موسوم به شیروشکری دارای زمینه‌ای سفید، شیری یا نخودی و نقوشی در طیف قهوه‌ای مایل به قرمز باشند، هم‌خوانی این ترکیب رنگی با توصیف تاریخی منسوجات «شیروشکری» می‌تواند احتمال ارتباط میان تجربه بصری منسوجات و وجه تسمیه این شیوه تزئینی را تقویت کند. باین‌حال، این تشابه به‌تنهایی برای اثبات رابطه تاریخی کافی نیست؛ زیرا لازم است تقدم و تأخر کاربرد این اصطلاح در حوزه منسوجات و معماری از طریق منابع تاریخی، اسناد و شواهد مکتوب مشخص شود. اهمیت این احتمال را می‌توان در چارچوب تاریخ فرهنگ مادی نیز تبیین کرد. منسوجات در جامعه ایران نه تنها کالاهایی مصرفی، بلکه بخشی از نظام پوشاک، منزلت اجتماعی، تجارت و فرهنگ بصری محسوب می‌شدند. از این رو، رنگ، نقش و کیفیت ظاهری پارچه‌ها می‌توانست در شکل‌گیری نام‌ها و اصطلاحات مرتبط با آن‌ها نقش داشته باشد. در چنین بستری، انتقال یک اصطلاح یا ترکیب رنگی از حوزه منسوجات به سایر حوزه‌های فرهنگی، از جمله تزئینات معماری، از نظر تاریخی امکان‌پذیر است؛ هرچند اثبات آن نیازمند شواهد مستقیم تاریخی است.

در کنار فرضیه منسوجات، ارتباط جزء «شکری» با تجربه مادی و بصری شکر نیز می‌تواند به‌عنوان فرضیه‌ای مکمل مورد بررسی قرار گیرد. شکر و نیشکر از دوره‌های پیش از صفویه در ایران شناخته شده بودند و خوزستان از مراکز مهم تاریخی تولید نیشکر و شکر به‌شمار می‌رفت. باین‌حال، از حدود قرن هشتم هجری، آسیب‌دیدن شبکه‌های آبیاری و کاهش کشت نیشکر موجب کاهش تولید داخلی شد و ایران به‌تدریج برای تأمین نیاز خود به واردات شکر وابسته گردید. در دوره صفویه نیز این وضعیت ادامه یافت و هند از مهم‌ترین منابع تأمین شکر بازار ایران بود. شکر از مسیرهای زمینی و دریایی وارد ایران می‌شد و در سده هفدهم میلادی، با گسترش فعالیت‌های تجاری اروپاییان، منابع دیگری همچون فورموزا، بنگال و جاوه نیز در شبکه تأمین شکر ایران قرار گرفتند. این موضوع در مورد اصفهان صفوی اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا شهر پس از انتخاب به‌عنوان پایتخت، به یکی از مهم‌ترین مراکز سیاسی، اقتصادی و فرهنگی ایران تبدیل شد و در شبکه‌های تجارت داخلی و خارجی جایگاه ویژه‌ای یافت. حضور بازرگانان هندی در اصفهان و فعالیت آنان در تجارت کالاهایی همچون منسوجات، نیل، شکر و تنباکو، نشان‌دهنده آن است که شکر بخشی از شبکه مبادلات و فرهنگ مادی شهر بوده است (4).

همچنین پژوهش‌های مربوط به الگوی مصرف در ایران صفوی نشان می‌دهد که شکر کالایی ارزشمند بود و مصرف آن تا حد زیادی با دربار و طبقات مرفه ارتباط داشت؛ از این‌رو، شکر را می‌توان یکی از عناصر فرهنگ مصرفی و مادی جامعه شهری صفوی دانست (5). از منظر این پژوهش، ویژگی‌های ظاهری شکر خام یا کم‌تصفیه‌شده نیز اهمیت دارد. وجود ملاس و مواد همراه در شکر تصفیه‌نشده می‌تواند موجب ایجاد طیف‌هایی از رنگ کرم و قهوه‌ای شود. بنابراین، از نظر نظری می‌توان احتمال داد که تجربه بصری این ماده در فرهنگ مادی جامعه، زمینه‌ای برای شکل‌گیری برخی تداعی‌های رنگی فراهم کرده باشد. باین‌حال، باید تأکید کرد که صرف وجود شباهت میان رنگ شکر و رنگ‌های به‌کاررفته در شیروشکری، به‌هیچ‌وجه به معنای اثبات منشأ شکر برای این شیوه نقاشی نیست. برای تبدیل این احتمال به یک استدلال تاریخی معتبر، لازم است شواهد مستقیمی از کاربرد واژه «شکری» یا ترکیبات مشابه برای توصیف رنگ شکر در متون، اسناد تجاری، سفرنامه‌ها و منابع هم‌دوره به دست آید. در این زمینه، یک نکته تاریخی مهم باید مورد توجه قرار گیرد. شواهد موجود از صادرات گسترده شکر از ایران در دوره صفویه پشتیبانی نمی‌کند؛ بلکه ایران در این دوره عمده‌تأ بازار مصرف شکر وارداتی بود. بنابراین، اگر ارتباط شکر با منشأ ایده یا وجه تسمیه شیروشکری مورد بررسی قرار گیرد، این ارتباط نباید بر فرض «صادرات شکر قهوه‌ای از ایران» استوار شود، بلکه باید بر محور تجربه، مصرف، مبادله و حضور شکر در فرهنگ مادی ایران و به‌ویژه اصفهان صفوی صورت‌بندی گردد (4).

از این منظر، میان دو فرضیه مطرح‌شده می‌توان تمایز روش‌شناختی مهمی ایجاد کرد. فرضیه منسوجات بر یک شاهد واژگانی و توصیفی نسبتاً مستقیم استوار است؛ زیرا منابع لغوی، واژه «شیروشکری» را برای پارچه‌هایی با زمینه سفید، شیری یا نخودی و نقوش قهوه‌ای، قرمز یا زرد به کار برده‌اند (3). در مقابل، فرضیه شکر بیشتر بر یک ارتباط احتمالی میان تجربه مادی یک کالای تاریخی و تداعی‌های رنگی آن استوار است و برای اثبات آن به شواهد تاریخی و واژگانی بیشتری نیاز است. از این‌رو، در وضعیت کنونی، فرضیه منسوجات از پشتوانه مستقیم‌تری برای تبیین وجه تسمیه و الگوی رنگی شیروشکری برخوردار است، در حالی که فرضیه شکر را می‌توان به‌عنوان یک فرضیه مکمل و قابل آزمون در نظر گرفت.

این تمایز همچنین مانع از خلط منشأ نام با منشأ تکنیک می‌شود. حتی اگر در آینده مشخص شود که نام «شیروشکری» از نوعی پارچه یا ترکیب رنگی خاص گرفته شده است، این امر الزاماً به معنای آن نیست که تکنیک اجرایی نقاشی نیز از صنعت نساجی یا تجربه کار با شکر اقتباس شده باشد. تکنیک شیروشکری

می‌توانسته در امتداد سنت‌های نقاشی و تزئینات معماری ایران تحول یافته باشد، در حالی که نام و الگوی رنگی آن از فرهنگ مادی خارج از معماری تأثیر پذیرفته باشد. بنابراین، پاسخ به مسئله منشأ شیروشکری باید در دو مسیر موازی دنبال شود: ۱- تاریخ تحول فن اجرا؛ و ۲- تاریخ واژه، رنگ و تجربه بصری مرتبط با آن. اصفهان به‌عنوان بستر اصلی این پژوهش نیز شرایط مناسبی برای بررسی چنین فرایندی فراهم می‌کرد. تبدیل این شهر به پایتخت صفوی، توسعه ساخت‌وساز، رونق بازار، گسترش صنایع دستی و حضور گروه‌های مختلف اجتماعی و اقتصادی، زمینه تعامل میان معماری، بازار، منسوجات و دیگر حوزه‌های فرهنگ مادی را فراهم ساخت. در چنین شرایطی، الگوهای بصری می‌توانستند از طریق استادکاران، بازار، سفارش‌دهندگان و شبکه‌های اجتماعی میان حوزه‌های مختلف جابه‌جا شده و در فرایند انتقال، بازتفسیر شوند. این فرایند در دوره قاجار نیز، هم‌زمان با گسترش روابط تجاری ایران با بازارهای خارجی، می‌توانست پیچیده‌تر شود. رشد تجارت خارجی در قرن نوزدهم و افزایش گردش کالاها، مواد اولیه و محصولات صنایع دستی، شرایط جدیدی برای مواجهه و ترکیب عناصر بصری فراهم کرد (6).

از این رو، در بررسی منشأ شیروشکری نمی‌توان یک عامل واحد را به‌عنوان علت پیدایش آن معرفی کرد. این شیوه را باید در چارچوب تعامل میان سنت‌های تزئینی معماری، فرهنگ منسوجات، تجربه مواد و رنگ‌ها، شبکه‌های تجاری، تحولات اجتماعی و ذوق زیبایی‌شناختی دوره‌های صفوی و قاجار مطالعه کرد. در این چارچوب، حضور شکر در فرهنگ مادی اصفهان صفوی می‌تواند یکی از زمینه‌های احتمالی شکل‌گیری تداعی‌های رنگی باشد، اما در مقایسه با شواهد مربوط به منسوجات «شیروشکری»، در حال حاضر از قدرت تبیینی مستقیم کمتری برخوردار است.

برای آزمون این فرضیه‌ها، سه مسیر پژوهشی مکمل قابل تعریف است: نخست، بررسی اسناد و متون تاریخی برای شناسایی نخستین کاربرد اصطلاح «شیروشکری» و تعیین تقدم و تأخر کاربرد آن در حوزه منسوجات و معماری؛ دوم، مطالعه تطبیقی منسوجات تاریخی دارای زمینه سفید، شیری یا نخودی و نقوش قهوه‌ای، زرد و قهوه‌ای مایل به قرمز با نمونه‌های نقاشی شیروشکری؛ و سوم، بررسی فنی و آزمایشگاهی نمونه‌های نقاشی، از جمله شناسایی عناصر ترکیبات رنگدانه‌ای با روش‌هایی مانند XRF. ترکیب این سه دسته شواهد می‌تواند امکان ارزیابی دقیق‌تر رابطه میان نام، ایده، رنگ و تکنیک اجرایی شیروشکری را فراهم کند.

صورت‌بندی نهایی فرضیه بر این اساس، فرضیه پژوهش حاضر را می‌توان به شکل زیر صورت‌بندی کرد:

به نظر می‌رسد نقاشی شیروشکری در ایران، از نظر ایده و وجه تسمیه، ممکن است با تجربه تاریخی منسوجاتی با زمینه سفید، شیری یا نخودی و نقوش زرد، قهوه‌ای یا قهوه‌ای مایل به قرمز ارتباط داشته باشد؛ چنان‌که کاربرد تاریخی اصطلاح «شیروشکری» برای توصیف پارچه‌هایی با ویژگی‌های رنگی مشابه، قرینه‌ای مهم برای بررسی این احتمال فراهم می‌کند (3). همچنین، با توجه به حضور شکر در شبکه مبادلات و فرهنگ مادی ایران صفوی، احتمال ارتباط جزء «شکری» با تجربه بصری رنگ شکر و طیف‌های قهوه‌ای آن نیز قابل بررسی است. با این حال، این ارتباط در مرحله کنونی صرفاً یک فرضیه تاریخی است و نمی‌توان آن را منشأ قطعی نقاشی یا تکنیک اجرایی شیروشکری دانست. بنابراین، در وضعیت کنونی، فرضیه منسوجات از پشتوانه واژگانی و مستقیم‌تری برای تبیین وجه تسمیه و الگوی رنگی شیروشکری برخوردار است، در حالی که فرضیه شکر به‌عنوان فرضیه‌ای مکمل و نیازمند شواهد تاریخی، واژگانی و مادی بیشتر مطرح می‌شود. اثبات یا رد هر دو فرضیه مستلزم تطبیق منابع تاریخی، اسناد تجاری و واژگانی، نمونه‌های منسوجات تاریخی، شواهد معماری و داده‌های مادی و آزمایشگاهی است.

روش شناسی

رویکرد کلی تحقیق حاضر کیفی می‌باشد، چرا که داده‌ها بیشتر از طریق مشاهده، تحلیل بصری، مطالعه اسناد و مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته به دست آمده‌اند و با مبانی نظری پژوهش‌های کیفی هماهنگی دارد. نوع پژوهش براساس هدف، بنیادی-کاربردی است. همچنین، تحقیق حاضر براساس روش، تاریخی و توصیفی-تحلیلی است. روش توصیفی-تحلیلی از دیگر روش‌های این پژوهش است که با شناخت ویژگی‌ها و اصول معماری و نقاشی‌های خانه‌های تاریخی و مطالعه عقاید، باورها، مذهب، الگوهای رفتاری مالکان و کاربران این خانه‌ها و تحلیل چگونگی و چرایی تأثیرگذاری این متغیرها در نظام کالبدی به تبیین راهبردهای حفاظت از میراث مسکونی اصفهان پرداخته است. روش استدلال در این پژوهش ترکیبی از دو روش استقرایی و قیاسی است که در راهبرد استقرایی، بر مشاهده، استنتاج و تعمیم براساس مشاهدات است. در واقع، روش اصلی این پژوهش، تحلیل محتوای کیفی و مقایسه تطبیقی نمونه‌های تاریخی است. در این روش، ابتدا داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده و سپس با تحلیل بصری و محتوایی نمونه‌ها، تغییرات سبک نقاشی شیروشکری در دوره‌های مختلف تاریخی بررسی می‌شود (7). در طبقه‌بندی کلی، اسناد و شواهد مرتبط با خانه‌های تاریخی اصفهان به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱- اسناد و شواهدی که با ماهیت بنا رابطه مستقیم ندارند (اسناد و شواهد منقول)؛ ۲- شواهد تاریخی که با ماهیت بنا رابطه مستقیم دارند (شواهد غیرمنقول).

جامعه آماری این پژوهش شامل خانه‌های تاریخی در بافت قدیمی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار است که دارای تزیینات نقاشی شیروشکری بوده‌اند. محدوده مکانی پژوهش، بافت تاریخی شهر اصفهان است. درباره چرایی انتخاب بازه زمانی در جامعه آماری پژوهش این گونه می‌توان اذعان نمود که برخی از پژوهشگران روند تغییرات کلی ساختار خانه در شهرهای مرکزی ایران همچون اصفهان را در گذر زمان در سه بازه قبل از ۱۳۰۰، ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰ و ۱۳۴۰ تا دوران معاصر مورد بررسی قرار داده‌اند و معتقدند در هر یک از بازه‌های زمانی سه گانه ذکر شده، الگوهای کلی فضاها و تعاملات انسانی در ساختار خانه از همگونی برخوردار است (8).

در شهر اصفهان حدود دویست و ده خانه تاریخی به ثبت آثار ملی رسیده‌اند و تعداد دیگری نیز مازاد بر خانه‌های ثبت آثار ملی وجود دارند که آمار دقیقی از تعداد قطعی آن‌ها در سازمان‌های متولی حفاظت وجود ندارد. همچنین، تاکنون آمار دقیقی توسط این سازمان‌ها از تعداد خانه‌های تاریخی متعلق به دوران تاریخی مشخص (صفوی و قاجار) به صورت تفکیک شده و مبتنی بر دوره‌های تاریخی عرضه نشده است (2). انتخاب جامعه آماری برای انجام پژوهش بر مبنای امکان کسب اطلاع از قدمت بنا و قرار گرفتن زمان آفرینش خانه در بازه زمانی صفوی تا اواخر قاجار و پارامتر موقعیت مکانی خانه، به طوری که در محدوده بافت تاریخی و قدیمی شهر اصفهان و از محلات متنوع و تاریخی همچون (جوباره، جماله کله، خواجو، بیدآباد، شهنشان، درب کوشک، درب امام، طوقچی، خواجو، آب‌بشخان، میدان کهنه، جی و...) گزینش شوند، بوده است. بر این مبنا تعداد سی و هشت خانه تاریخی به عنوان جامعه آماری پژوهش تعیین شدند و از این میان براساس معیارهایی، جهت نمونه مطالعاتی انتخاب شده‌اند.

هدف از نمونه‌گیری در پژوهش‌های کیفی کسب درک عمیق از پدیده مورد بررسی است و نمونه‌گیری به صورت هدفمند انتخاب می‌شود. در این نوع نمونه‌گیری، انتخاب محیط‌ها، فضاها، تجربه‌ها یا دیگر موارد براساس معیارهای زیر صورت گرفته است:

برخورداری از نقاشی‌های شیروشکری با حفظ نسبی اصالت

قابلیت بررسی میدانی (دسترسی فیزیکی)

قابلیت تشخیص ویژگی‌های سبکی

مستندات تاریخی یا معماری معتبر

در دسترس بودن داده‌های تصویری و متنی

در انتخاب خانه‌های تاریخی اصفهان، براساس منطق نمونه‌گیری کیفی هدفمند یا معیارمحور و از فن «نمونه‌گیری شدت یا حاد» بهره گرفته شده که در شیوه نمونه‌گیری شدت یا حاد به مکان‌ها، آدم‌ها و رویدادهایی مراجعه می‌شود که امکان کشف داده‌های گوناگون را به حداکثر برساند و مقوله‌ها را از لحاظ ویژگی‌ها و ابعاد غنی کند. در واقع، در منطق نمونه‌گیری شدت یا حاد، محقق در جست‌وجوی نمونه‌ها و موارد عالی و پربار از پدیده مورد مطالعه است (9). در انتخاب نمونه‌های پژوهش از جامعه آماری، معیار اصلی «سندپژوهی» نقش تعیین‌کننده‌ای داشته است. بر اساس این معیار، ابتدا خانه‌های تاریخی جامعه آماری بررسی شدند. سپس برای تبیین ویژگی‌ها و سنجش کیفیت این خانه‌ها، معیارهای فرعی در چهار بُعد فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی تعریف گردید. خانه‌هایی که در هر یک از این چهار حوزه دارای ظرفیت تفسیرپذیری و قابلیت تحلیل بودند، انتخاب شدند تا روند تحول سبک نقاشی شیروشکری در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار مورد مطالعه قرار گیرد. همچنین، به‌منظور تعمیم‌پذیری نمونه‌های انتخابی به کل جامعه آماری پژوهش، ۳۸ نمونه خانه تاریخی از محلات تاریخی مختلف شهر اصفهان انتخاب شدند (جدول ۱).

جدول ۱- معرفی نمونه‌های مطالعاتی در پژوهش (منبع: نگارنده)

ردیف	نام خانه	سنجه مورد بررسی	کل مساحت	تعداد طبقات	زمان ساخت	ثبت تاریخی
۱	ملک‌التجار (انگورستان ملک)	فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی	۷۰۰۰ مترمربع	۲	قاجار	۱۲۵۲
۲	چرمی	اجتماعی، اقتصادی	۱۶۰۰۰ مترمربع، در حال حاضر ۳۵۰۰ مترمربع باقی مانده	۳	قاجار	۲۹۷۷۶
۳	حاج حسن غفوری (قزوینی‌ها)	اقتصادی	۶۲۱ مترمربع	۲	قاجار	۱۷۹۵
۴	حاج مصورالملکی	فرهنگی	۷۴۰ مترمربع	۲	اواخر صفوی و اوایل قاجار	۹۹۱
۵	دکتر اعلم	فرهنگی، اجتماعی	۷۹۸ مترمربع	۲	قاجار	۱۷۵۲
۶	زوولیان (پلشیر)	سیاسی، اجتماعی	۶۴۶ مترمربع	۲	صفوی و زند و قاجار	۴۸۷۲
۷	عکاف‌زاده و شریف		۱۹۰۰ مترمربع	۲	قاجار	۳۹۵۶
۸	کریمی	اجتماعی، فرهنگی، سیاسی		۱	قاجار	۱۹۵۷
۹	وثیق‌انصاری (مشیرالملک)	فرهنگی، اقتصادی	۷۰۰ متر مساحت و ۱۲۰۰ متر زیربنا	۱/۵	قاجار	۱۲۵۱
۱۰	یداللهی	فرهنگی	۱۴۵۵ مترمربع	۲	قاجار	۱۳۴۱
۱۱	مارتاپیترز	اقتصادی	۲۵۰۰ مترمربع	۲	صفوی	۹۹۰
۱۲	اخوان حقیقی	فرهنگی	۱۳۰۰ مترمربع	۲	صفوی، قاجار	۹۹۲

۱۳	میشمی (دانشگاه هنر)	فرهنگی، اجتماعی	۲	قاجار و اوایل پهلوی	۷۶۵۱
۱۴	ارسطویی (خانه خوشنویس)	فرهنگی	۱	قاجار	۲۰۰۷
۱۵	استاد فقیه همایی	اقتصادی	۱	قاجار	۱۹۰۳
۱۶	امین‌التجار	اجتماعی	۲	قاجار	۱۲۸۰
۱۷	مشروطیت (نجفی)	اجتماعی، فرهنگی، سیاسی	۱	قاجار	۱۳۰۰۹
۱۸	جواهری		۲	قاجار	۱۳۰۱۲
۱۹	خمس‌ه‌عشر		۲	قاجار	
۲۰	بدیع‌الصنائع			صفویه - قاجار	۱۹۰۴۳
۲۱	شیران		۲	اواخر قاجار و اوایل پهلوی	۹۰۲۱
۲۲	ملاباشی (معمدی)	فرهنگی	۲	قاجار	۵۸۸۳
۲۳	زرتاج		۱	قاجار	
۲۴	کشیش	اجتماعی، فرهنگی، سیاسی	۳	قاجار	۲۴۴۶۳
۲۵	قصر منشی	سیاسی، فرهنگی، اجتماعی	۲	اواخر صفوی - قاجار	۱۳۰۱۰
۲۶	خاتم			اواخر قاجار	
۲۷	خان خراسگان (حسینی)	سیاسی	۱	صفوی - قاجار	۲۴۴۳۵
۲۸	سعیدیان	سیاسی	۲	صفوی، زند، قاجار، پهلوی	۱۱۵۵۴
۲۹	مشکی	فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی	۲	قاجار	۱۱۵۷
۳۰	علاف‌چیان	فرهنگی	۱	صفوی و قاجار	۱۸۱۰۰
۳۱	صیرفی			قاجار	۱۱۳۹
۳۲	زرگرباشی	فرهنگی	۲	قاجار	۱۱۴۵
۳۳	مالکی‌پور		۱	اواخر قاجار - اوایل پهلوی	۷۶۵۷
۳۴	حبیب‌آبادی		۲	قاجار	۱۹۰۴۴
۳۵	سرتیپ سدهی	سیاسی	۲	قاجار	۵۴۴۴
۳۶	زهناب	اجتماعی، اقتصادی	۱	قاجار	۱۹۲۴۴
۳۷	بنکدار	فرهنگی، مذهبی	۲	قاجار - اوایل پهلوی	۱۰۲۲۲
۳۸	کازرونی	اجتماعی، اقتصادی	۲	اواخر قاجار و اوایل پهلوی	۱۳۷۵۷

بررسی فهرست خانه‌های تاریخی اصفهان نشان می‌دهد که مالکان بخش قابل‌توجهی از این بناها در ساختار اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعه از جایگاه و نفوذ نسبی برخوردار بوده‌اند. تنوع نام‌ها و عناوین مرتبط با این خانه‌ها، از جمله «ملک‌التجار»، «مشیرالملک»، «حاج مصورالملکی»، «حاج حسن غفوری»، «خان خراسگان» و «سعیدیان»، مؤید آن است که مالکیت این بناها در بسیاری از موارد با گروه‌های اجتماعی صاحب‌نفوذ، تجار، مالکان اراضی، نخبگان محلی و

شخصیت‌های فرهنگی و سیاسی پیوند داشته است. از این منظر، خانه تاریخی را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان فضایی برای سکونت خانوادگی در نظر گرفت؛ بلکه این بناها را می‌توان بخشی از شبکه روابط اجتماعی، اقتصادی و قدرت در ساختار تاریخی شهر اصفهان دانست.

یکی از مهم‌ترین شاخص‌های قابل بررسی در این زمینه، وسعت و مقیاس بناها است. برخورداری از خانه‌های وسیع، چندبخشی یا دارای فضاهای متعدد، در ساختار اجتماعی گذشته می‌توانسته بازتابی از توان اقتصادی، منزلت اجتماعی و ظرفیت مالک برای تأمین و نگهداری چنین مجموعه‌هایی باشد. برای نمونه، وسعت تقریبی خانه ملک‌التجار، حدود ۷۰۰۰ مترمربع، و خانه خان خراسگان، حدود ۲۳۰۰۰ مترمربع، نشان‌دهنده مقیاس قابل توجه این املاک و تمرکز منابع در اختیار مالکان آن‌هاست. البته وسعت بنا به‌تنهایی نمی‌تواند به‌عنوان شاخص قطعی ثروت یا منزلت اجتماعی تلقی شود، بلکه در کنار موقعیت شهری، کیفیت معماری، میزان تزئینات، تعداد فضاها و شواهد تاریخی مالکیت، می‌تواند به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های تحلیل جایگاه اجتماعی و اقتصادی مالکان مورد استفاده قرار گیرد.

از سوی دیگر، سازمان فضایی و عملکردی خانه‌های بزرگ تاریخی نشان می‌دهد که کارکرد این بناها احتمالاً فراتر از سکونت خصوصی بوده است. وجود تالارهای وسیع، اتاق‌های متعدد، فضاهای پذیرایی، حیاط‌های بزرگ و بخش‌های اختصاص یافته به فعالیت‌های مختلف، امکان برگزاری دیدارها، پذیرایی از مهمانان، تعاملات خانوادگی و اجتماعی و، در برخی موارد، فعالیت‌های مرتبط با تجارت و مناسبات اداری یا سیاسی را فراهم می‌کرده است. از این منظر، خانه می‌توانسته در مقیاس شهری، به‌عنوان حلقه‌ای واسط میان خانواده، محله، بازار و ساختارهای قدرت عمل کند و بخشی از روابط اجتماعی و اقتصادی شهر در آن شکل گیرد یا تداوم یابد.

از منظر اجتماعی، مالکان این خانه‌ها را می‌توان در بسیاری از موارد در شمار گروه‌های دارای منزلت و نفوذ اجتماعی قرار داد؛ با این حال، میزان و نوع این نفوذ در میان مالکان یکسان نبوده است. اهمیت برخی بناها تنها به ویژگی‌های کالبدی یا شخصیت مالک محدود نمی‌شود، بلکه با روابط خانوادگی، مناسبات محلی، رویدادهای تاریخی و حافظه جمعی شهر پیوند یافته است. نمونه‌هایی همچون خانه مشروطیت و خانه زوولیان نشان می‌دهند که برخی از این بناها در مقاطعی از تاریخ، فراتر از یک فضای خصوصی، به عرصه‌ای برای شکل‌گیری، انتقال یا بازتاب جریان‌های فکری، فرهنگی و سیاسی تبدیل شده‌اند. در چنین شرایطی، خانه نه‌تنها محل سکونت، بلکه بستری برای تعاملات اجتماعی، بازتولید سرمایه فرهنگی و تثبیت هویت و اعتبار اجتماعی خانواده بوده است.

عنوان و شهرت اجتماعی مالک نیز یکی دیگر از مؤلفه‌های قابل توجه در تحلیل این مجموعه است. عنوان‌هایی نظیر «ملک‌التجار» مستقیماً بر ارتباط مالک با ساختار تجاری و اقتصادی جامعه دلالت دارد و نشان می‌دهد که برخی از مالکان در شبکه‌های اقتصادی شهر نقش داشته‌اند. با این حال، تفسیر این عناوین باید با احتیاط صورت گیرد؛ زیرا عنوان‌های تاریخی لزوماً بیانگر میزان دقیق ثروت، گستره فعالیت اقتصادی یا میزان نفوذ سیاسی فرد نیستند. بنابراین، برای دستیابی به تصویری دقیق‌تر از جایگاه مالکان، بررسی اسناد مالکیت، قباله‌ها، وقف‌نامه‌ها، اسناد تجاری، منابع تاریخی، شجره‌نامه‌های خانوادگی و دیگر مدارک مرتبط ضروری است.

از منظر اقتصادی، مجموعه شواهد موجود حاکی از آن است که بخشی از مالکان خانه‌های تاریخی از سرمایه اقتصادی، زمین یا موقعیت تجاری و اداری برخوردار بوده‌اند. مقیاس بنا، کیفیت ساخت، تنوع فضاها و غنای تزئینات معماری را می‌توان در کنار سایر اسناد، به‌عنوان شواهدی از ظرفیت اقتصادی مالکان در نظر گرفت. به‌ویژه در خانه‌هایی که دارای تزئینات گسترده و فضاهای تشریفاتی هستند، سرمایه‌گذاری در معماری و آرایه‌های بنا می‌توانسته علاوه بر کارکرد

زیبایی‌شناختی، بیانگر منزلت، اعتبار و جایگاه اجتماعی مالک نیز باشد. از این منظر، معماری خانه بخشی از سازوکار نمایش و بازتولید منزلت اجتماعی محسوب می‌شده است.

در مقابل، تغییرات ایجادشده در مالکیت و وسعت برخی از خانه‌ها در دوره‌های بعدی، بیانگر پویایی ساختار مالکیت و تحولات کالبدی شهر اصفهان است. برای نمونه، کاهش مساحت ثبت‌شده خانه چرمی از حدود ۷۰۰۰ به ۳۵۰۰ مترمربع می‌تواند با عواملی همچون تفکیک ملک، تغییرات مالکیتی، تخریب بخشی از بنا، توسعه معابر و تغییرات ساختاری شهر یا تغییر کاربری مرتبط باشد. با این حال، تعیین علت دقیق این کاهش نیازمند تطبیق اطلاعات ثبتی در دوره‌های مختلف با اسناد مالکیت، نقشه‌های تاریخی و شواهد میدانی است. بنابراین، تغییرات مساحت را نمی‌توان صرفاً به یک عامل نسبت داد، بلکه باید آن را در چارچوب تحولات اقتصادی، اجتماعی و کالبدی شهر بررسی کرد.

بر این اساس، تحلیل مالکان خانه‌های تاریخی را می‌توان در دو سطح مکمل دنبال کرد. در سطح نخست، مالک به‌عنوان صاحب سرمایه، زمین و منزلت اجتماعی در ساختار تاریخی جامعه مورد مطالعه قرار می‌گیرد؛ و در سطح دوم، مالکیت به‌عنوان فرایندی پویا بررسی می‌شود که تغییرات آن در طول زمان می‌تواند بر حفظ، توسعه، تفکیک، تغییر کاربری یا تخریب بنا تأثیر گذاشته باشد. این رویکرد نشان می‌دهد که تاریخ یک خانه صرفاً به تاریخ ساخت و ویژگی‌های معماری آن محدود نیست، بلکه با تاریخ مالکیت، روابط اجتماعی، تحولات اقتصادی و جابه‌جایی‌های قدرت نیز پیوند دارد.

در مجموع، خانه‌های تاریخی اصفهان را می‌توان نه صرفاً به‌عنوان واحدهای مسکونی، بلکه به‌عنوان بازتابی از ساختار اجتماعی و اقتصادی شهر در دوره‌های مختلف تاریخی در نظر گرفت. جایگاه برخی مالکان در شبکه‌های تجاری، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، همراه با مقیاس و کیفیت معماری خانه‌ها، نشان می‌دهد که این بناها در شکل‌گیری هویت محله، بازنمایی منزلت اجتماعی، تداوم روابط خانوادگی و انتقال حافظه جمعی نقش داشته‌اند. از این منظر، مطالعه تاریخ مالکان و تحولات مالکیت، در کنار بررسی کالبد، معماری و تزئینات، می‌تواند لایه‌ای اجتماعی و انسانی به شناخت خانه‌های تاریخی بیفزاید و آن‌ها را به‌عنوان بخشی از تاریخ اجتماعی و فرهنگی شهر اصفهان تبیین کند.

گردآوری داده‌ها به دو شیوه کتابخانه‌ای و میدانی انجام شد و تحلیل داده‌ها با روش قیاسی و استقرایی و تفسیر کیفی صورت گرفت. جامعه پژوهش شامل خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفوی تا اواخر قاجار بود و نمونه‌ها به روش هدفمند با نمونه‌گیری خوشه‌ای و تصادفی انتخاب شدند. داده‌های میدانی از طریق مشاهده مستقیم، مستندسازی و تحلیل تطبیقی جمع‌آوری و یافته‌ها بر اساس وجوه فراکالبدی محیط سکونت دسته‌بندی و تحلیل شد تا به پرسش‌های پژوهش پاسخ داده شود. پژوهشگر برای انتقال‌پذیری پژوهش در سایر بسترهای مطالعاتی به توصیف دقیق یافته‌های پژوهش پرداخته تا محققان دیگر بتوانند با تصمیم درست از نتایج در سایر زمینه‌ها و جامعه‌های آماری قابل انتقال استفاده کنند. بنابراین، انتقال‌پذیری از دیدگاه کیفی، مسئولیت شخصی است که در مورد انتقال یافته‌ها به شرایط ویژه پژوهش خود، تصمیم‌گیری می‌کند. در مطالعات کیفی، به جای «پایایی» که به تکرارپذیری اشاره دارد، از مفهوم اطمینان‌پذیری استفاده می‌شود. هدف آن است که خواننده با بررسی فرایند پژوهش و یافته‌ها، از قابلیت اعتماد نتایج مطمئن شود. در پژوهش کیفی، برای افزایش اطمینان و تأییدپذیری، داده‌ها و تحلیل‌ها با مستندات دقیق نگهداری می‌شوند تا دیگران بتوانند مسیر پژوهش و منطق رسیدن به یافته‌ها را بررسی و تأیید کنند. عینیت به معنای موثق بودن داده‌ها و تفسیرها است و هر ادعا باید با شواهد و منابع قابل پیگیری باشد (10). بررسی و تأییدپذیری پژوهش توسط اساتید راهنما و مشاور مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در پژوهش کیفی، تحلیل با یافتن الگوها در داده‌ها انجام می‌شود و نظریه نیز از توصیف همین الگوها شکل می‌گیرد (11). پژوهش کیفی بر پارادایم تفسیرگرایی تکیه دارد و این رویکرد تمام مراحل تحقیق را تحت تأثیر قرار می‌دهد (12). در پژوهش کیفی، تحلیل داده‌ها بر پایه عقل و استدلال انجام می‌شود و پژوهشگر از این طریق حقیقت را کشف و به سؤالات تحقیق پاسخ می‌دهد (13). سپس برای تفسیر نقاشی‌های خانه‌ها و ارزیابی مؤلفه‌های کیفیت‌سنجی آن‌ها، سنجه‌های فرعی در چهار بُعد فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی تعیین شدند. خانه‌های تاریخی از چندین لایه متنی تشکیل شده‌اند که می‌توان آن‌ها را در سه دسته طبیعی، مصنوع و انسانی بررسی کرد. لایه‌های طبیعی و مصنوع شامل نظام آب، خاک و گیاه هستند، در حالی که لایه انسانی به حوزه‌های سیاست، اقتصاد، اجتماع، فرهنگ و مذهب مربوط می‌شود. در میان این لایه‌ها، لایه انسانی بیشترین نقش را در فهم معانی و کشف روابط در ساختار فراکالبدی خانه‌ها دارد و بر لایه‌های مصنوع، طبیعی و شکل کلی بنا تأثیر می‌گذارد. هر بعد فراکالبد نیز با بنیان‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی پیوند خورده و عادت‌واره‌هایی را ایجاد می‌کند که سبک‌ها و روش‌های مختلف زندگی را شکل می‌دهند. در واقع، شیوه زندگی بازتابی از پیش‌فرض‌های ذهنی و بنیادی است که براساس تجربه زیسته انسان‌ها در شرایط خاص فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی در محیطی مشخص پدید آمده است (14). در این فرایند، ویژگی‌های بصری و ساختاری آثار نقاشی شیروشکری براساس ویژگی‌های زیر تحلیل و طبقه‌بندی شده‌اند:

نوع تکنیک (نقاشی روی گچ، شیر و شکری، زیراندود)

رنگ‌مایه‌ها و هماهنگی رنگی

مضامین (مذهبی، طبیعت‌گرایانه، انسانی، تجربی)

ترکیب‌بندی فضایی

تأثیر مکاتب هنری مانند مکتب اصفهان

نشانه‌های تأثیر هنر غربی (در دوره قاجار)

یافته‌ها به‌صورت مقایسه‌ای میان دوره‌های صفویه تا پایان قاجار بررسی و تفسیر شده‌اند (15).

یافته‌ها

در حدود ۵۰ درصد از تعداد خانه‌های تاریخی دارای نقاشی شیروشکری صفویه تا اواخر قاجاری مورد بررسی نمونه‌های ارائه شده در جدول ۲، از زیرساخت‌های معماری دوره صفویه برخوردارند. این ویژگی‌های تزئینی در دوره قاجار نیز تداوم یافته و در این دوره، روند تحول و تکامل خود را ادامه داده‌اند. با بررسی‌های انجام شده، این نتیجه بدست می‌آید که این خانه‌ها بدون توجه به مساحتشان دارای بیشترین بخش‌ها و ویژگی‌های معماری هستند. نکته حائز اهمیت دیگر در بناهای قاجاری جایگزینی مشخصه برونگرایی به جای درونگرایی موجود در بناهای مسکونی پیشین ایرانی است. این ویژگی آرام آرام و تحت تأثیر فرهنگ و معماری غربی بخصوص در اواخر دوره قاجار بیشتر مشاهده می‌شود و به همین دلیل در برخی از خانه‌ها بخش‌های اندرونی وجود ندارد.

نتایج جدول ۲ نشان می‌دهد که الگوی کالبدی خانه‌های تاریخی مورد بررسی بر محور عناصر اصلی شامل شاه‌نشین، ورودی، حوض، باغچه، راهرو، تالار و اتاق‌های سهدری استوار است؛ در حالی که سایر عناصر بیشتر نقش تکمیلی یا وابسته به شرایط خاص هر خانه را ایفا می‌کنند. این یافته می‌تواند مبنای تحلیل‌های بعدی درباره محل استقرار نقاشی‌های شیروشکری و ارتباط آن‌ها با ساختار فضایی خانه‌های تاریخی قرار گیرد.

جدول ۲- قسمت‌های متفاوت موجود در نمونه مطالعاتی خانه‌های مورد بررسی در پژوهش

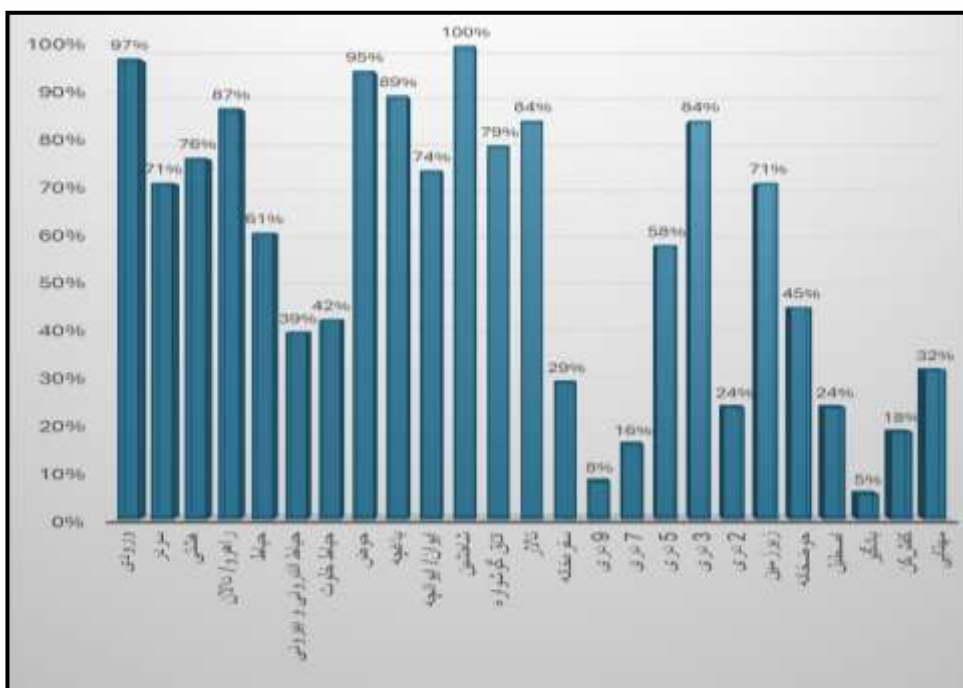
ردیف	خانه‌ها بخش‌ها	ملک‌التجار	پیرمی	قزوینی	مصورالملکی	اعلم	زوزویان	عکاف‌زاده	کریمی	وثیق‌انصاری	یداللهی	مارتاپیرز	آخوندخان حقیقی	میشی	ارسطویی	استاد همای	آمین‌التجار	مشروطیت	جواهری	زرگرانی
۱	ورودی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲	سردر	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳	هشتی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴	راهرو/ دالان	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۵	حیاط	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۶	حیاط اندرون ی و بیرونی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۷	حیاط خلوت	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۸	حوض	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۹	باغچه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۰	ایوان/ ایوانچه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۱	شاه نشین	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۲	اتاق گوشوا ره	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۳	تالار	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۴	سفره‌خ انه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۵	۹ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۶	۷ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۷	۵ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۸	۳ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۹	۲ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

۲۰	زیرزمین	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۱	حوضخانه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۲	اصطبل	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۳	بادگیر	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۴	کفشکن	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۵	مहतابی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
ردیف	بخش ها	خانه ها																				
		زنتاب	کازرونی	بنگدار	سدهی	حبیب آبادی	مالکی پور	صبر فیان	علاقچیان	مشکی	سعیدیان	حسینی	خاتم	قصر منشی	کشیش	زرتاج	معمولی	شیران	بدیع الصنائع	نهمسه عشر عشر		
۲۶	ورودی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۷	سردر	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۸	هشتی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۹	راهرو/دالان	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۰	حیاط	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۱	حیاط اندرون ی و بیرونی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۲	حیاط خلوت	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۳	حوض	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۴	باغچه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۵	ایوان/ایوانچه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۶	شاهنشین	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۷	اتاق گوشواره	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۸	تالار	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۹	سفره خانه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴۰	۹ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴۱	۷ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

۴۲	۵ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴۳	۳ دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴۴	۲ دری		*					*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴۵	زیرزمین	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴۶	حوضخانه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴۷	اصطبل		*	*													
۴۸	بادگیر																
۴۹	کفشکن			*													
۵۰	مهابی	*	*	*											*	*	*

بررسی فراوانی اجزای کالبدی در ۳۸ خانه تاریخی مورد مطالعه طبق جدول ۲ نشان می‌دهد که شاه‌نشین با فراوانی ۱۰۰ درصد، شاخص‌ترین عنصر فضایی این مجموعه است. پس از آن، ورودی (۹۷ درصد)، حوض (۹۵ درصد) و باغچه (۸۹ درصد) بیشترین میزان حضور را دارند. این یافته بیانگر آن است که سازمان فضایی خانه‌های تاریخی مورد بررسی بر پایه مجموعه‌ای از عناصر ثابت و تکرارشونده شکل گرفته است که نقش مهمی در سلسله مراتب فضایی، هویت معماری و کیفیت زیست‌محیطی بناها ایفا می‌کنند.

همچنین، فراوانی بالای راهرو یا دالان (۸۷ درصد)، تالار و اتاق‌های سه‌دری (هر دو ۸۴ درصد) و اتاق‌های گوشواره (۷۹ درصد) نشان می‌دهد که سازمان‌دهی فضاهای داخلی این خانه‌ها از الگوی نسبتاً ثابتی پیروی می‌کند. این الگو بیانگر اهمیت محورهای ارتباطی، فضاهای تشریفاتی و اتاق‌های واسط در معماری خانه‌های تاریخی است. در مقابل، برخی عناصر نظیر بادگیر (۵ درصد)، ۹ دری (۸ درصد)، ۷ دری (۱۶ درصد)، کفش‌کن (۱۸ درصد) و اصطبل و اتاق دودری (هر دو ۲۲۴ درصد) کمترین فراوانی را دارند. پایین بودن فراوانی این عناصر نشان می‌دهد که وجود آن‌ها تابع شرایط خاصی مانند وسعت بنا، وضعیت اقتصادی مالک، عملکرد اختصاصی ساختمان و ویژگی‌های اقلیمی بوده و نمی‌توان آن‌ها را از اجزای ثابت سازمان فضایی خانه‌های تاریخی دانست. از سوی دیگر، حیاط اندرونی و بیرونی (۳۹ درصد) و حیاط خلوت (۴۲ درصد) نیز فراوانی متوسطی دارند که بیانگر آن است که تفکیک فضایی در همه خانه‌ها به یک میزان رعایت نشده و بیشتر در خانه‌های بزرگ‌تر و متعلق به طبقات مرفه جامعه مشاهده می‌شود.



نمودار ۱- داده‌های فراوانی حضور بخش‌های مختلف معماری دارای نقاشی‌های شیروشکری در خانه‌های تاریخی مورد مطالعه (منبع: نگارنده)

نتایج جدول ۳ نشان می‌دهد که نقاشی شیروشکری بخشی از یک نظام تزئینی چندلایه در معماری خانه‌های تاریخی اصفهان بوده است و بیشترین هم‌نشینی را با خط‌کشی، گچ‌بری، شیشه‌های رنگی، نقاشی روی گچ و آینه‌کاری دارد. این الگوی هم‌نشینی نشان می‌دهد که هنرمندان در خلق فضاهای داخلی، از ترکیب چند هنر تزئینی برای افزایش غنای بصری و کیفیت زیبایی‌شناختی استفاده کرده‌اند. این یافته می‌تواند مبنای تحلیل روابط میان نقاشی شیروشکری و سایر عناصر تزئینی قرار گیرد.

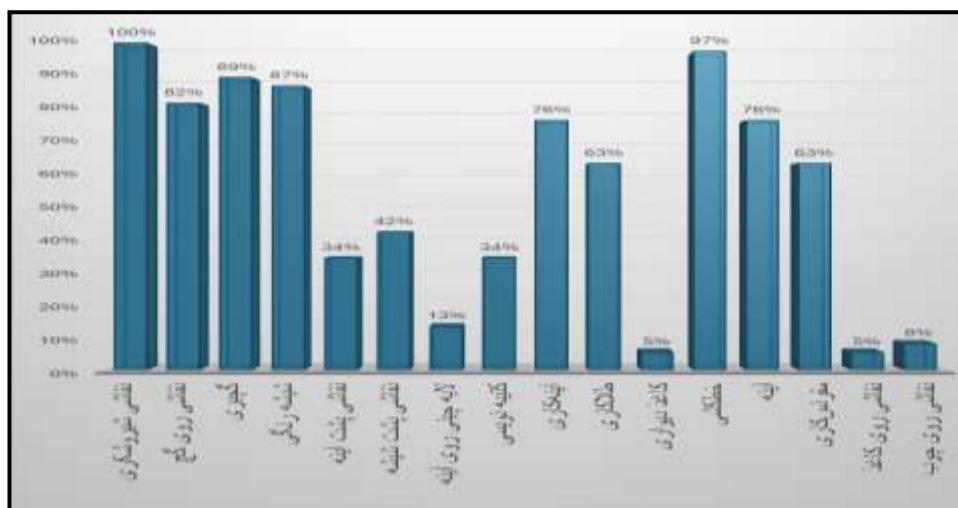
جدول ۳- تزئینات مختلف به‌کاررفته در نمونه مطالعاتی خانه‌های مورد بررسی در پژوهش (منبع: نگارنده)

ردیف	تزئینات		نقاشی شیر و شکری	نقاشی روی گچ	گچبری	شیشه رنگی	نقاشی پشت آینه	نقاشی پشت شیشه	لایه چینی روی آینه	کتبه نویسی	آینه کاری	طلاکاری	کاغذ دیواری	خط کشی	آینه	مقرنس کاری	نقاشی روی کاغذ	نقاشی روی چوب
	نام خانه																	
۱	ملک التجار	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
۲	چرمی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	
۳	قزوینی ها	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		
۴	مصور الممل کی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		
۵	دکتر اعلم	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		
۶	زوولیان	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		
۷	عکاف زاده	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		
۸	کریمی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

۹	وثنیق انصار	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۰	یداللهی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۱	مارتا پیترز	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۲	حقیقی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۳	میثمی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۴	ارسطویی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۵	همایی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۶	امین التجار	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۷	مشروطیت	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۸	جواهری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۹	خمسه عشر	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۰	بدیع الصنائع	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۱	شیران	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۲	ملا باشی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۳	زرتاج	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۴	کشیش	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۵	قصر منشی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۶	خاتم	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۷	حسینی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۸	سعیدیان	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۹	مشکی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۰	علافچیان	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۱	صیرفی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۲	مالکی پور	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۳	حبیب آبادی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۴	سدهی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۵	بنکدار	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۶	کازرونی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۷	زهتاب	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۸	زرگر باشی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

نتایج حاصل از بررسی تزئینات به کاررفته براساس جدول ۳ در ۳۸ خانه تاریخی نشان می‌دهد که نقاشی شیروشگری در تمامی نمونه‌های مورد مطالعه (۱۰۰ درصد) حضور دارد. این موضوع با هدف پژوهش همخوانی داشته و نشان می‌دهد که تمامی خانه‌های انتخاب شده بر اساس وجود این نوع نقاشی در جامعه آماری گزینش شده‌اند. پس از آن، خط‌کشی با فراوانی ۹۷ درصد، گچبری با ۸۹ درصد، شیشه‌های رنگی با ۸۷ درصد و نقاشی روی گچ با ۸۲ درصد بیشترین میزان حضور را دارند. هم‌زمانی فراوان این عناصر نشان می‌دهد که اجرای نقاشی شیروشگری معمولاً به صورت مستقل نبوده، بلکه در قالب یک مجموعه تزئینی

و در تعامل با سایر هنرهای وابسته به معماری داخلی به کار رفته است. این هم‌نشینی بیانگر رویکردی یکپارچه در طراحی فضاهای داخلی خانه‌های تاریخی است که در آن نقاشی، گچبری، نور رنگین حاصل از شیشه‌های رنگی و عناصر خطی در کنار یکدیگر به خلق کیفیت‌های بصری و زیبایی‌شناختی کمک کرده‌اند. همچنین، آینه‌کاری و آینه هر یک با فراوانی ۷۶ درصد، و طلاکاری و مقرنس‌کاری هر یک با ۶۳ درصد، از دیگر تزئینات پرتکرار هستند. این یافته نشان می‌دهد که در بخش قابل توجهی از خانه‌های اعیانی، نقاشی شیروشکری در کنار تزئینات پرهزینه و ارزشمند اجرا شده است؛ موضوعی که می‌تواند بیانگر جایگاه اجتماعی و توان اقتصادی مالکان این بناها باشد. در مقابل، نقاشی پشت شیشه (۴۲ درصد)، نقاشی پشت آینه و کتیبه‌نویسی (هر کدام ۳۴ درصد) فراوانی متوسطی دارند. این امر نشان می‌دهد که این تزئینات بیشتر در برخی فضاهای شاخص یا در خانه‌هایی با ویژگی‌های خاص مورد استفاده قرار گرفته‌اند و در همه نمونه‌ها رواج نداشته‌اند. کمترین فراوانی نیز مربوط به لایه‌چینی روی آینه (۱۳ درصد)، کاغذ دیواری (۵ درصد) و نقاشی روی کاغذ (۵ درصد) است. پایین بودن میزان استفاده از این عناصر می‌تواند ناشی از محدود بودن رواج این فنون در دوره مورد مطالعه، هزینه بالای اجرا، یا تعلق آن‌ها به دوره‌های متأخرتر و سلیقه‌های خاص باشد.



نمودار ۲- داده‌های فراوانی به کارگیری انواع تزئینات در خانه‌های تاریخی مورد مطالعه (منبع: نگارنده)

آزمایش روی رنگ‌ها

گل سفید (هونتیت) و نقش آن در اجرای نقاشی‌های شیروشکری: تزئینات رنگی نقوش شیروشکری روی دیوارهای خانه‌های تاریخی شامل کتیبه‌ها، نقوش اسلیمی و سایر آرایه‌های گیاهی است که بر بستری متشکل از گل سفید (هونتیت) و با استفاده از گچ قرمز اصفهان اجرا شده‌اند. گل سفید که از نظر کانی‌شناسی با نام هونتیت (Huntite) و فرمول شیمیایی $\text{CaMg}_3(\text{CO}_3)_4$ شناخته می‌شود، یکی از مهم‌ترین مصالح سنتی مورد استفاده در رنگ‌سازی و تزئینات معماری ایران به شمار می‌رود.

هونتیت کربنات مضاعف کلسیم و منیزیم است که به دلیل رنگ سفید خالص، دانه‌بندی بسیار ریز، نرمی، سختی پایین (۱ تا ۲ در مقیاس موس)، بافت متخلخل، قدرت پوشاندگی مناسب و قابلیت تشکیل دوغاب یکنواخت در آب، از دیرباز در تهیه رنگ‌های سنتی و اجرای تزئینات معماری کاربرد داشته است.

بلورهای این کانی ابعادی در حدود یک میکرون دارند و در تماس با آب به سرعت متلاشی شده و سوسپانسیونی همگن ایجاد می‌کنند؛ ویژگی‌ای که آن را به بستری مناسب برای اجرای نقوش ظریف، کتیبه‌ها و تزئینات رنگی تبدیل کرده است.

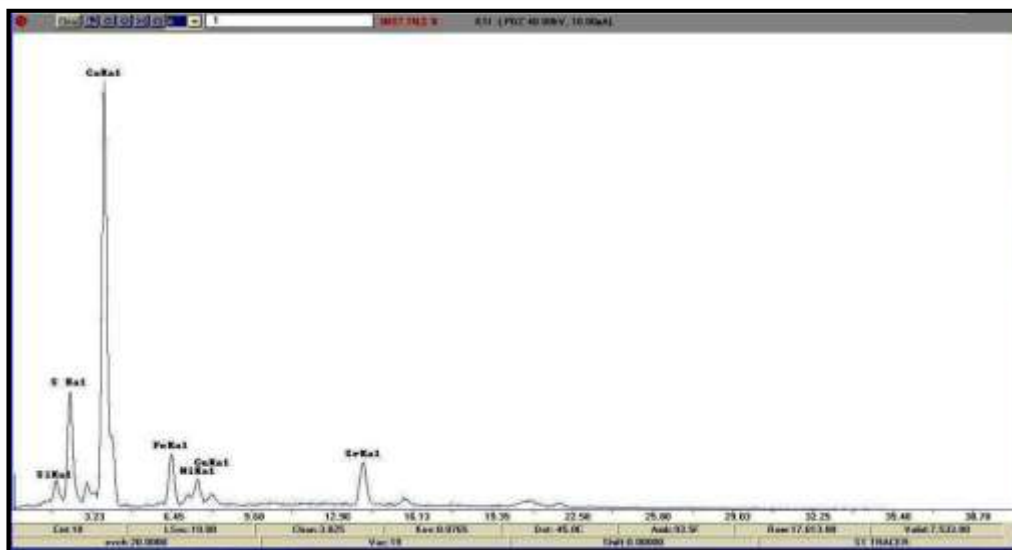
در ایران، هونتیت با نام «گل سفید» شناخته می‌شود و مهم‌ترین معادن آن در نواحی یزد، نائین و بیرجند قرار دارند. شواهد تاریخی نشان می‌دهد که بهره‌برداری از این ماده معدنی سابقه‌ای چند صد ساله دارد و از آن در سفیدکاری سطوح گچی، تهیه رنگ‌های ساختمانی، تزئینات معماری و ساخت اندودهای سنتی استفاده می‌شده است. کیفیت مطلوب گل سفید ایران سبب شده بود که این ماده، به‌ویژه در دوره‌های صفوی و قاجار، به یکی از مهم‌ترین اجزای لایه آماده‌سازی و زمینه اجرای نقاشی‌های دیواری و تزئینات رنگی تبدیل شود. همچنین مطالعات انجام‌شده بر آثار تاریخی حوزه مدیترانه و مصر باستان نیز نشان‌دهنده کاربرد هونتیت به‌عنوان رنگدانه یا ماده زمینه‌ای در تزئینات معماری است که بیانگر پیشینه طولانی استفاده از این کانی در تمدن‌های کهن است.

از نظر فیزیکی، هونتیت دارای جلای مات، رنگ سفید تا سفید مایل به کرم، فاقد کلیواژ و نسبتاً غیرقابل انحلال در آب است؛ با این حال، به دلیل تخلخل زیاد، هنگام قرار گرفتن در آب به آسانی از هم می‌پاشد و دوغابی یکنواخت ایجاد می‌کند. همین ویژگی موجب می‌شد که در روش‌های سنتی، قطعات گل سفید پس از خیساندن، بدون نیاز به خردایش مکانیکی، از صافی پارچه‌ای عبور داده شوند و پس از اختلاط با سریشم و در صورت لزوم رنگدانه‌های طبیعی، رنگی مناسب برای اجرای نقاشی‌های دیواری و تزئینات معماری فراهم شود. این خصوصیات فنی، گل سفید را در کنار گچ قرمز اصفهان به یکی از مهم‌ترین مصالح زمینه‌ای در اجرای نقاشی‌های شیروشکری خانه‌های تاریخی اصفهان تبدیل کرده است.

اگرچه با تولید رنگ‌های صنعتی، کاربرد سنتی گل سفید در رنگ‌های ساختمانی به‌تدریج کاهش یافت، اما این ماده همچنان به‌عنوان پرکننده در برخی رنگ‌های پلاستیک، چسب‌ها، فرآورده‌های آرایشی و بهداشتی و برخی کاربردهای صنعتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. با وجود مطالعات محدود درباره این کانی، ویژگی‌های فیزیکی و شیمیایی آن همچنان جایگاه ویژه‌ای برای آن در صنایع سنتی و پژوهش‌های مرتبط با حفاظت و مرمت آثار تاریخی ایجاد کرده است.

در پژوهش حاضر، به‌منظور شناسایی ترکیب لایه آماده‌سازی نقاشی‌های شیروشکری، از آزمون طیف‌نگاری فلورسانس پرتو ایکس (X-ray Fluorescence Spectroscopy: XRF) استفاده شد. این روش یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های آنالیز عنصری غیرمخرب است که با اندازه‌گیری پرتوهای فلورسانس گسیل‌شده از نمونه، امکان شناسایی کیفی و تا حدودی کمی عناصر تشکیل‌دهنده را فراهم می‌کند و در مطالعات آثار تاریخی، رنگدانه‌ها، گچ، سنگ، شیشه و سایر مصالح فرهنگی کاربرد گسترده‌ای دارد.

نتایج آزمون XRF (تصویر ۲) بر روی لایه آماده‌سازی نقاشی‌های مورد مطالعه، غلظت بالای عنصر کلسیم (Ca) را نشان داد که در کنار شواهد تاریخی، ویژگی‌های فنی مصالح و مشاهدات میدانی، بیانگر استفاده از گل سفید (هونتیت) به‌عنوان یکی از اجزای اصلی بستر اجرای نقاشی‌های شیروشکری است. این یافته با شیوه‌های شناخته‌شده اجرای نقاشی‌های تزئینی در خانه‌های تاریخی اصفهان همخوانی داشته و نقش هونتیت را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مصالح زمینه‌ای در اجرای نقاشی‌های شیروشکری در دوره‌های صفوی تا قاجار تأیید می‌کند. ماده رنگی در این لایه نوع خاصی از کربنات کلسیم موسوم به گل سفید است که پس از مخلوط شدن با رزین محلول در آب (به احتمال زیاد سریشم یا سریش) بر سطح بستر به وسیله قلم‌مو اجرا شده است.



تصویر ۲- نمودار آنالیز طیف نگاری فلورسانس اشعه ایکس (XRF) از رنگدانه‌ی سفید لایه‌ی تدارکاتی حضور میزان بالای کلسیم را نشان داده و احتمال گل سفید (هونتیت) بودن آن را قوت می‌بخشد (مرجع انجام آزمایش: مرکز فلورسانس اشعه ایکس دانشگاه هنر تهران).

بحث و نتیجه‌گیری

بیشترین بخش بافت شهرهای تاریخی ایران را خانه‌های تاریخی تشکیل می‌دهد. بررسی و مقایسه عکس‌های هوایی شهر اصفهان طی سال‌های مختلف، تغییر چهره سریع بافت تاریخی این شهر را نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای که خانه‌های تاریخی، به عنوان رکن اصلی شکل‌دهنده محله‌های شهر، به دلیل ویژگی‌های خاص خود بیش از سایر بناها در معرض تخریب و نابودی قرار گرفته‌اند. با وجود نقش، تنوع و ویژگی‌های منحصر به فرد خانه‌های تاریخی اصفهان و همچنین شرایط ویژه این شهر از نظر قدمت، اهمیت سیاسی، حضور اقلیت‌های دینی، وجود محله‌های اختصاصی برای پیروان ادیان مختلف و برخورداری از نمونه‌های ارزشمند متعلق به دوره‌های پیش از صفویه، صفویه، زندیه، قاجاریه و پهلوی اول، مطالعه این خانه‌ها ضرورتی انکارناپذیر است. چنانچه این آثار در زمان حاضر به طور جدی مورد مطالعه و مستندسازی قرار نگیرند، بخش مهمی از اطلاعات تاریخی، هنری و معماری آن‌ها برای همیشه از میان خواهد رفت. از سوی دیگر، شناخت این خانه‌ها که بر اساس نیازهای فرهنگی، اجتماعی و اقلیمی ایرانیان شکل گرفته‌اند، می‌تواند در دستیابی به الگوهای مناسب برای معماری و مسکن ایرانی سودمند باشد و زمینه بازشناسی بخشی از هویت معماری اصفهان و ایران را فراهم آورد.

نقاشی شیروشکری یکی از شاخص‌ترین شیوه‌های تزئینات دیواری در خانه‌های تاریخی اصفهان است. نام «شیروشکری» به احتمال زیاد از ترکیب رنگی غالب این آثار، شامل زمینه‌ای شیری یا کرم‌رنگ و نقوشی به رنگ قهوه‌ای قرمز، گرفته شده است. درباره منشأ این نام، فرضیه‌های مختلفی مطرح شده است. بر اساس یک فرضیه، این نام با شکر تصفیه‌نشده یا شکر قهوه‌ای که در دوره صفوی از مهم‌ترین کالاهای صادراتی ایران به شمار می‌رفت، ارتباط دارد؛ زیرا شباهت رنگی این محصول با رنگ‌های به کاررفته در این نقاشی‌ها می‌تواند منشأ این نام‌گذاری بوده باشد. فرضیه دیگری نیز بیان می‌کند که نام «شیروشکری» احتمالاً از پارچه‌های سنتی رایج آن دوره الهام گرفته است؛ پارچه‌هایی که دارای نقوش گل‌های قهوه‌ای بر زمینه‌ای شیری‌رنگ بودند و از نظر ترکیب رنگ و هماهنگی بصری، شباهت قابل توجهی با این شیوه تزئینی داشتند. از این رو، به نظر می‌رسد منشأ نام «شیروشکری» نه تنها به شباهت رنگی با شکر قهوه‌ای صادراتی دوره صفوی، بلکه به

پارچه‌های بافته‌شده با نقوش گل‌های قهوه‌ای بر زمینه‌ای شیری نیز مرتبط باشد. با این حال، تاکنون سند تاریخی مستقیمی که این فرضیه‌ها را به‌طور قطعی تأیید کند، در دست نیست و این دیدگاه‌ها در حد فرضیه‌های قابل طرح و بررسی باقی مانده‌اند.

نقاشی شیروشکری ریشه در سنت کهن نقاشی‌های تزئینی ایران دارد و حاصل تداوم و تکامل نقاشی‌های دیواری و تزئینات گچی دوره اسلامی به‌شمار می‌رود. اگرچه زمینه‌های شکل‌گیری این شیوه را می‌توان در ادوار پیش از صفویه و در سنت‌های تزئینی معماری ایران مشاهده کرد، اما هویت مستقل و ساختار منسجم آن در دوره صفوی و هم‌زمان با اوج شکوفایی هنرهای وابسته به معماری در اصفهان پدیدار شد. انتخاب اصفهان به‌عنوان پایتخت، حمایت گسترده شاهان صفوی از هنر و معماری، رونق ساخت بناهای حکومتی و خانه‌های اعیانی و فعالیت استادکاران برجسته گچبر و نقاش، زمینه‌های لازم را برای شکل‌گیری، تثبیت و گسترش این شیوه فراهم ساخت. این روند در دوره‌های افشاریه، زندیه و قاجاریه نیز ادامه یافت و نقاشی‌های شیروشکری، ضمن حفظ اصول بنیادین خود، متناسب با تحولات هنری و نیازهای معماری هر دوره، از نظر ترکیب‌بندی، تنوع نقوش، رنگ‌پردازی، مصالح و شیوه‌های اجرایی دستخوش تحول و تکامل شدند.

توصیه‌های آموزه‌ای و پیشنهاد های کاربردی

با توجه به اینکه موضوع پژوهش حاضر بر خاستگاه، منشأ شکل‌گیری ایده و ریشه‌های تاریخی و فرهنگی نقاشی شیروشکری تمرکز دارد، پیشنهادهای مرتبط با این مقاله بیشتر به مستندسازی تاریخی، مطالعات میان‌رشته‌ای، شناخت مواد و مصالح، دانش بومی و ایجاد بانک اطلاعاتی اختصاص پیدا می‌کنند.

۱. توسعه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای برای شناسایی منشأ نقاشی شیروشکری

یکی از مهم‌ترین پیشنهادهای مرتبط با این موضوع، انجام پژوهش‌های میان‌رشته‌ای با مشارکت متخصصان مرمت، معماری، تاریخ هنر، شیمی، علوم مواد، زمین‌شناسی و فناوری‌های نوین مستندسازی است. مطابق مقاله حاضر، ماهیت چندبعدی نقاشی‌های شیروشکری ایجاب می‌کند که مطالعات تاریخی و سبک‌شناختی در کنار روش‌های آزمایشگاهی قرار گیرند؛ زیرا این رویکرد می‌تواند شناخت دقیق‌تری از مصالح، فنون اجرایی و روند تحول این نقاشی‌ها فراهم کند.

۲. مستندسازی علمی پیش از هرگونه مداخله حفاظتی

مقاله حاضر پیشنهاد می‌کند که پیش از هرگونه عملیات مرمتی، مستندسازی جامع آثار انجام شود و اطلاعاتی همچون ویژگی‌های سبک‌شناختی، ترکیب‌بندی، نقوش، رنگدانه‌ها، مصالح، تکنیک اجرا، آسیب‌شناسی و سوابق مداخلات ثبت شود.

۳. ایجاد پایگاه تخصصی پژوهش و مستندسازی میراث مسکونی تاریخی اصفهان

یکی از پیشنهادهای اجرایی مقاله حاضر، ایجاد پایگاه تخصصی با همکاری دانشگاه‌ها، نهادهای میراث فرهنگی و مراکز پژوهشی برای گردآوری، ساماندهی و دسترس‌پذیر کردن اسناد، مطالعات و داده‌های مربوط به خانه‌های تاریخی است.

۴. بهره‌گیری از دانش بومی و مطالعات تاریخی

مقاله حاضر بر استفاده از یافته‌های پژوهش برای انتقال دانش بومی و توجه به سبک‌شناسی، فن‌شناسی، مصالح و شیوه‌های اجرای نقاشی‌های تاریخی تأکید دارد. همچنین مستندسازی و شناسایی نقاشی‌های تاریخی پیش از مداخله حفاظتی ضروری دانسته شده است. برای یافتن منشأ یک هنر، دانش سنتی و اطلاعات تاریخی درباره مواد، رنگ‌ها، پارچه‌ها و شیوه‌های نام‌گذاری می‌تواند بسیار مهم باشد.

۵. بررسی تطبیقی نمونه‌های تاریخی از صفویه تا قاجار

با توجه به موضوع مقاله، پیشنهاد می‌شود نمونه‌های شیروشگری در دوره‌های مختلف تاریخی به صورت تطبیقی بررسی شوند تا مشخص شود آیا ویژگی‌های اولیه این هنر در دوره صفویه با نمونه‌های دوره قاجار تداوم یافته یا تغییر کرده است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازن اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Historic Iranian architecture constitutes one of the most important material manifestations of the country's cultural, artistic, social, and environmental history, and historic houses in particular provide a uniquely rich context for examining the interaction between architectural form, everyday life, social organization, material culture, and decorative arts. Unlike governmental, religious, and public buildings, historic houses were directly shaped by the lifestyles, family structures, economic capacities, social positions, cultural values, aesthetic preferences, and behavioral patterns of their occupants; therefore, they should be

understood not merely as physical structures but as complex cultural documents in which multiple layers of social and artistic history have been preserved. From this perspective, the architecture of the Iranian house emerged through the interaction of functional needs, cultural traditions, social relations, environmental conditions, and symbolic meanings, making residential architecture an important field for reconstructing historical patterns of life and cultural identity (1, 8). Isfahan is particularly significant in this regard because its transformation into the Safavid capital turned the city into a major political, economic, commercial, cultural, and artistic center, while its residential architecture continued to develop through subsequent historical periods. The surviving houses of Isfahan preserve a wide range of spatial organizations, construction techniques, decorative systems, wall paintings, stucco work, colored glass, mirror work, inscriptions, and ornamental compositions that reveal both continuity and transformation from the Safavid through the Qajar periods (2, 6). Among the less systematically studied decorative traditions in these houses is the painting style known as *Shir-o-Shekari*, characterized predominantly by the juxtaposition of light creamy or milky grounds with brown, reddish-brown, or related tonal motifs. The conceptual origin, historical development, and etymology of this decorative style have not been documented comprehensively, and its visual resemblance to certain forms of stucco decoration has sometimes complicated its identification. The term itself is especially important because historical lexical evidence indicates that *Shir-o-Shekari* was also used to describe textiles with white, milky, or light-colored grounds combined with brownish or reddish motifs, suggesting a possible relationship between the terminology of material culture, textile appearance, and architectural decoration (3). At the same time, the “sugar” component of the term raises the possibility that the visual appearance of raw or incompletely refined sugar, which historically exhibited cream-to-brown tonalities, may also have contributed to the conceptual or chromatic association underlying the name. These considerations make it necessary to distinguish carefully between the origin of the painting technique, the origin of the visual idea, and the origin of the term itself, since these dimensions may have emerged from different but interacting historical processes.

The principal objective of the present study was therefore to investigate and explain the probable origins of the idea of *Shir-o-Shekari* painting in Iran, with particular emphasis on surviving examples in the historic houses of Isfahan from the Safavid period to the end of the Qajar period, while also examining the possible relationships among technique, chromatic organization, terminology, textiles, sugar, material culture, and residential decorative traditions. The theoretical framework of the study was based on the premise that the origin of an artistic style should not necessarily be attributed to a single historical cause, but may instead be understood as a multilayered process arising from interactions among artistic traditions, available materials, trade networks, cultural practices, visual experiences, and systems of naming. In this framework, the textile hypothesis has relatively direct linguistic support because historical descriptions identify *Shir-o-Shekari* fabrics as textiles with white or milky backgrounds and brown, reddish, or related motifs (3). Such descriptions closely correspond to the dominant chromatic logic of the architectural paintings identified under the same name and therefore provide a plausible basis for considering the transfer of a visual and terminological pattern from textiles to architectural decoration. At the same time, the sugar hypothesis remains relevant because sugar occupied an important place in the material and commercial culture of Safavid Iran. Historical studies indicate that domestic sugar production had declined significantly before and during the Safavid period, leading Iran to depend increasingly on imported sugar, particularly from India, while Isfahan became an important node in the movement and consumption of imported goods because of its political centrality and active commercial networks (4). Sugar was also a valuable commodity associated particularly with courtly and affluent patterns of consumption, meaning that its appearance, value, and sensory qualities were part of the material experience of elite urban life (5). Nevertheless, the study deliberately treated these two hypotheses differently: the textile hypothesis was regarded as having stronger lexical and descriptive evidence, whereas

the sugar hypothesis was approached as a complementary historical possibility requiring additional documentary, linguistic, and material confirmation. The study thus sought not to prove a predetermined origin, but to evaluate the relative explanatory strength of available evidence concerning how a particular chromatic and decorative idea may have been conceptualized, named, transferred, and stabilized within the architecture of historic houses.

Methodologically, the research adopted a qualitative, fundamental-applied, historical, descriptive-analytical, and comparative approach. The research population consisted of historic houses located within the old urban fabric of Isfahan and dating from the Safavid period to the end of the Qajar period, with particular attention to houses containing identifiable Shir-o-Shekari decorations. The selection of cases was based on purposive and criterion-based qualitative sampling, supplemented by cluster and random considerations where necessary to ensure geographical and contextual diversity across historic neighborhoods. Thirty-eight historic houses were examined, selected according to criteria including the presence of relatively authentic Shir-o-Shekari paintings, physical accessibility for field investigation, recognizability of stylistic characteristics, availability of reliable historical or architectural documentation, and accessibility of visual and textual data. The logic of purposive sampling was consistent with the aim of qualitative inquiry, which emphasizes depth, interpretive richness, and the selection of information-rich cases rather than statistical representativeness (9, 10). Data were collected through library research, historical document analysis, direct observation, architectural and decorative documentation, visual analysis, and semi-structured interviews. The research employed both inductive and deductive reasoning, and the primary analytical strategy combined qualitative content analysis with comparative examination of historical examples (7, 13). The paintings were classified and compared according to execution technique, substrate, chromatic qualities, subject matter, spatial composition, influence of artistic schools such as the Isfahan school, and indications of Western artistic influence during the Qajar period. The study also drew on interpretive qualitative principles emphasizing meaning construction, contextual analysis, and pattern recognition in visual and documentary data (11, 12). In addition, the houses were considered through cultural, social, economic, and political dimensions in order to relate artistic production to ownership patterns, social status, household structure, architectural scale, and the broader cultural role of residential heritage (14). For the technical investigation of painting materials, X-ray fluorescence spectroscopy (XRF) was employed to identify elemental composition in the preparation layers of selected examples, with particular attention to the possible presence of white mineral materials associated with traditional Iranian wall-painting practices.

The findings demonstrated that Shir-o-Shekari painting was not an isolated decorative technique but part of a multilayered ornamental system integrated into the spatial and aesthetic organization of historic houses. Approximately half of the houses examined exhibited architectural or decorative foundations associated with the Safavid period, while many of these features were continued, modified, or expanded during the Qajar period. The spatial analysis of the thirty-eight houses showed that certain architectural elements were highly recurrent, with the *shahneshin* present in all cases, followed by entrances, pools, gardens, corridors, halls, three-door rooms, and side rooms. This recurrence indicates that Shir-o-Shekari painting developed within a relatively stable spatial framework in which ceremonial, reception, and visually prominent interior spaces played a major role. The decorative analysis further showed that Shir-o-Shekari paintings coexisted extensively with line decoration, stucco work, colored glass, wall painting on plaster, mirror work, gilding, muqarnas, inscriptions, and other ornamental techniques, confirming that the style should be understood as one component of an integrated decorative environment rather than as an autonomous artistic practice. Historical and architectural evidence likewise supports the importance of Isfahan's residential heritage as a context in which artistic techniques were transmitted and transformed across generations (2, 16, 17). The material investigation of the preparation layer identified a high concentration of calcium in the XRF analysis, which,

together with field observations and knowledge of traditional materials, supported the identification of a white mineral preparation associated with so-called *gol-e sefid* or huntite. This material, characterized by a fine texture, light color, and suitability for forming a smooth painting substrate, appears to have played an important role in producing the pale background that visually distinguishes Shir-o-Shekari compositions. The combination of white or cream grounds with darker brown or reddish motifs strengthens the visual correspondence between the painting style and historical descriptions of Shir-o-Shekari textiles. At the same time, documentary evidence concerning sugar indicates that Safavid Iran was primarily a consumer and importer rather than a major exporter of sugar, making any explanation based on “brown sugar exported from Iran” historically problematic (4). This finding is significant because it requires the sugar hypothesis to be reformulated around the sensory and material presence of sugar in Safavid urban culture rather than around an unsupported assumption of large-scale Iranian sugar export.

The comparative interpretation of the findings suggests that the origin of Shir-o-Shekari should be understood through the interaction of continuity and reinterpretation. From the technical perspective, the style appears to have roots in older Iranian traditions of wall painting, plaster decoration, architectural ornamentation, and surface treatment, which were already deeply embedded in the decorative culture of Iranian buildings before the Safavid period. However, the formation of a more coherent visual identity appears to have been closely associated with the Safavid era, when Isfahan experienced unprecedented architectural expansion, royal patronage, artistic specialization, and intensified interaction among workshops, artisans, patrons, markets, imported goods, and different branches of material culture (6). The city’s role as a capital and commercial center likely facilitated the circulation of motifs, colors, materials, terminologies, and visual conventions between architecture, textiles, painting, decorative crafts, and consumer goods. In this context, the hypothesis that the name and chromatic concept of Shir-o-Shekari may have been influenced by textile culture is particularly plausible, because textiles constituted a major component of social display, household furnishing, trade, clothing, and visual culture, and the term itself is documented in relation to fabrics with comparable color relationships (3). The sugar hypothesis remains potentially relevant at the level of sensory association, since unrefined or partially refined sugar could exhibit cream, beige, and brown tonalities and was present in the consumption culture of affluent Safavid society (4, 5). Yet the absence of direct historical evidence connecting the term used in painting to sugar itself means that this explanation must remain secondary to the textile interpretation. The findings therefore support a distinction between the history of the technique and the history of the name: the painting method may have evolved from established traditions of architectural painting and plaster decoration, while the designation *Shir-o-Shekari* and its recognizable chromatic identity may have emerged later through associations with textiles, material goods, and familiar visual experiences. This distinction is methodologically important because it prevents the misleading assumption that a shared name necessarily indicates a shared technical origin and allows the phenomenon to be understood as the product of converging artistic, linguistic, material, and cultural processes.

In conclusion, the study indicates that Shir-o-Shekari painting in the historic houses of Isfahan should be regarded as a historically layered decorative tradition whose technical roots are embedded in longstanding Iranian practices of architectural painting and plaster ornamentation, while its distinctive visual identity appears to have been consolidated during the Safavid period and continued to evolve through the Qajar era. The evidence further suggests that the origin of the term and chromatic concept may not be identical to the origin of the execution technique. Among the proposed explanations, the textile hypothesis currently has stronger support because the historical use of the term Shir-o-Shekari for fabrics with light grounds and brown or reddish motifs corresponds closely to the visual characteristics of the architectural paintings. The sugar hypothesis remains possible as a complementary explanation related to material experience and color association, but it cannot presently be

regarded as a definitive historical source for either the name or the technique. The technical findings, including the identification of calcium-rich white preparation layers associated with traditional white mineral materials, also demonstrate that the visual effect of these paintings depended on deliberate material choices that reinforced the contrast between pale backgrounds and darker decorative motifs. Overall, the emergence of Shir-o-Shekari painting is best interpreted not as the result of a single invention or isolated event, but as the outcome of interaction among architectural traditions, decorative techniques, textile culture, material commodities, trade, aesthetic preferences, and the social environment of historic Isfahan. Further historical, archival, textile, technical, and laboratory investigations are required to determine the earliest documented use of the term, establish the chronological relationship between textile and architectural applications, compare surviving historical fabrics with wall paintings, and analyze pigments and preparation layers more systematically. Such research can contribute not only to a more precise understanding of Shir-o-Shekari painting but also to the broader reconstruction of the relationship between material culture, everyday life, artistic production, and residential architecture in the cultural history of Iran.

References

1. Rapoport A. The Anthropology of Housing. Afzalian K, editor. Tehran: Herfeh Honarmand; 2009.
2. Ghasemi Sichani M, Sartipzadeh L. A Survey of the Architecture of Historic Houses of Isfahan. Isfahan: Cultural and Recreational Organization of Isfahan Municipality; 2016.
3. Dekhoda AA. Dekhoda Dictionary. Moein M, Shahidi SJ, editors. Tehran: University of Tehran Press and Publications Institute; 1998.
4. Floor W. Sugar: Cultivation, Manufacturing and Processing. Encyclopaedia Iranica. 2009.
5. Matthee R. Patterns of Food Consumption in Early Modern Iran. The Oxford Handbook of Food History 2015.
6. Floor W. Isfahan vii. Safavid Period. Encyclopaedia Iranica. 1999.
7. Krippendorff K. Content Analysis: An Introduction to Its Methodology. Nayebi H, editor. Tehran: Ney Publishing; 2023.
8. Haeri Mazandarani MR. House, Culture, Nature: A Study of Historical and Contemporary House Architecture for Developing a Process and Criteria for House Design. Tehran: Center for Urban Planning and Architecture Studies and Research; 2009.
9. Mohammadpour A. Anti-Method Qualitative Research: Practical Stages and Procedures in Qualitative Methodology. Tehran: Jameeshenasan; 2011.
10. Flick U. An Introduction to Qualitative Research. Jalili H, editor. Tehran: Ney Publishing; 2018.
11. Auerbach C, Silverstein L. Qualitative Data: An Introduction to Coding and Analysis. London: Sage Publications; 2003.
12. Maxwell J. Qualitative Research Design: An Interactive Approach. London: Sage Publications; 2004.
13. Hafeznia MR. An Introduction to Research Methodology in the Humanities. 22nd ed. Tehran: SAMT (Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities); 2016.
14. Hariri A. Explaining the Intangible Dimensions of Residential Heritage with an Approach to Completing Conservation Strategies for Historic Houses of Isfahan [Doctoral dissertation in Conservation and Revitalization of Historic Buildings and Fabrics]: Isfahan University of Art, Faculty of Conservation and Restoration; 2021.
15. Sharifi HP, Sharifi N. Research Methods in the Behavioral Sciences. 4th ed. Tehran: Sokhan Publications; 2001.
16. Hashemi Hosseinabadi N. The Juxtaposition of Ornaments in the Decorations of the Vasiq Ansari House in Isfahan [Master's thesis in Art Research]: University of Kashan, Faculty of Art and Architecture; 2011.
17. Esmaeilian F. Technical Study of the Monochrome Wall Paintings of the Shahneshin in the Bekhradi House, Isfahan [Master's thesis in Conservation and Revitalization of Historic Fabrics]: Tehran University of Art, Faculty of Applied Arts; 2013.