Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

An Investigation into the Stylistic Characteristics of Shir-o-Shokari Painting Motifs in the Historical Houses of Isfahan: From the Safavid Era to the End of the Qajar Period

1. Mahila Al-Sadat 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 Kolbadinejad*: Department of History and Archaeology, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran

***Corresponding Author's Email Address: h.khamseh72@iau.ac.ir**

How to Cite: Fani, M. A., Khamseh, H., & Kolbadinejad, M. (2026). An Investigation into the Stylistic Characteristics of Shir-o-Shokari Painting Motifs in the Historical Houses of Isfahan: From the Safavid Era to the End of the Qajar Period. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(2), 1-37.

Abstract:

This study aimed to identify and analyze the stylistic characteristics of Shir-o-Shokari painting in the historical houses of Isfahan from the Safavid era to the end of the Qajar period, with particular attention to motifs, composition, execution techniques, color application, and the extent of influence from Western artistic movements. This qualitative study employed a historical and descriptive-analytical design. The study population consisted of 38 historical houses located in the old urban fabric of Isfahan, dating from the Safavid era to the end of the Qajar period and containing Shir-o-Shokari decorations. Samples were selected using a purposive, criterion-based approach. Data were collected through library research, examination of historical documents and sources, field observations, documentation of architectural and decorative elements, and visual analysis of the surviving examples. Data analysis involved inductive and deductive reasoning, qualitative content analysis, and comparative analysis across historical periods. Comparative analysis demonstrated that Shir-o-Shokari painting followed a coherent system of design, execution, coloring, composition, and spatial organization, integrating geometric principles, Iranian aesthetics, and interior architecture. Period-based comparisons indicated that Safavid examples were characterized more strongly by vegetal motifs and a reduced representation of human and animal figures, reflecting the prevailing cultural and religious context. By contrast, later Qajar examples showed clearer evidence of Western artistic influence, particularly in motif selection, representational treatment, and compositional organization. Nevertheless, Western influence did not replace Iranian artistic traditions; rather, new elements were selectively integrated into established indigenous structures while fundamental traditional principles were retained. The evolution of Shir-o-Shokari painting from the Safavid to the late Qajar period represents a gradual and interactive process in which the continuity of Iranian aesthetic traditions coexisted with the selective assimilation of Western artistic elements, ultimately producing a hybrid visual language responsive to the cultural and architectural transformations of each period.

Keywords: Shir-o-Shokari painting, historical houses of Isfahan, Safavid era, Qajar era, Western art, architectural decoration.

Received: 02 August 2026

Revised: 26 October 2026

Accepted: 03 November 2026

Initial Publication: 03 November 2026

Final Publication: 21 March 2027

Copyright: © 2026 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

بررسی ویژگی‌های اسلوب نقوش نقاشی شیروشکری خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار

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

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

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

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: h.khamseh72@iau.ac.ir

نحوه استناددهی: فانی، مهیلا السادات.، خمسه، هایده.، و کلبادی‌نژاد، مریم. (۱۴۰۵). بررسی ویژگی‌های اسلوب نقوش نقاشی شیروشکری خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۴(۲)، ۳۷-۱.

چکیده

هدف پژوهش حاضر شناسایی و تحلیل ویژگی‌های اسلوب نقاشی شیروشکری در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار، با تأکید بر نقوش، ترکیب‌بندی، شیوه اجرا، رنگ‌های مورد استفاده و میزان تأثیرپذیری آن از جریان‌های هنری فرنگی بود. این پژوهش با رویکرد کیفی و به شیوه تاریخی و توصیفی ـ تحلیلی انجام شد. جامعه پژوهش شامل ۳۸ خانه تاریخی واقع در بافت قدیمی اصفهان، متعلق به دوره صفویه تا پایان قاجار و دارای تزئینات نقاشی شیروشکری بود. نمونه‌ها با رویکرد هدفمند و معیارمحور انتخاب شدند. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، بررسی اسناد و منابع تاریخی، مشاهدات و بررسی‌های میدانی، مستندسازی عناصر معماری و تزئینی و تحلیل بصری نمونه‌ها گردآوری شدند. تحلیل داده‌ها با بهره‌گیری از استدلال‌های استقرایی و قیاسی، تحلیل محتوای کیفی و مقایسه تطبیقی نمونه‌های تاریخی صورت گرفت. تحلیل تطبیقی نشان داد که اسلوب شیروشکری دارای نظامی منسجم در طراحی، اجرا، رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی و سازمان فضایی است و از تلفیق اصول هندسی، زیبایی‌شناسی ایرانی و معماری داخلی شکل گرفته است. مقایسه دوره‌ای نشان داد در نمونه‌های صفوی، تحت تأثیر فضای فرهنگی و مذهبی، گرایش به نقوش گیاهی و کاهش بازنمایی انسان و حیوان برجسته‌تر بوده است. در مقابل، نمونه‌های متأخر قاجاری شواهد آشکارتری از تأثیر جریان فرنگی‌سازی، به‌ویژه در نوع نقش‌مایه‌ها، نحوه ارائه نقوش و ترکیب‌بندی نشان دادند. بااین‌حال، این تأثیر به حذف سنت ایرانی منجر نشده، بلکه در قالب تلفیق عناصر جدید با ساختارهای بومی و استمرار اصول سنتی تحقق یافته است. تحول نقاشی شیروشکری از صفویه تا پایان قاجار را می‌توان فرآیندی تدریجی و تعاملی دانست که در آن تداوم سنت‌های زیبایی‌شناختی ایرانی با پذیرش گزینشی عناصر هنر فرنگی همراه شده و به شکل‌گیری بیان بصری تلفیقی و متناسب با تحولات فرهنگی و معماری هر دوره انجامیده است.

کلیدواژگان: *نقاشی شیروشکری، خانه‌های تاریخی اصفهان، صفویه، قاجاریه، هنر فرنگی، تزئینات معماری.*

تاریخ دریافت: ۱۱ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۴ آبان ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۲ آبان ۱۴۰۵

اولین انتشار: ۱۲ آبان ۱۴۰۵

انتشار نهایی: ۱ فروردین ۱۴۰۶

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

معماری تاریخی ایران حاصل پیوند پیچیده‌ای میان نیازهای عملکردی، شرایط اجتماعی و فرهنگی، امکانات فنی و مصالح موجود و گرایش‌های زیبایی‌شناختی هر دوره است. در این میان، تزئینات معماری را می‌توان یکی از مهم‌ترین عرصه‌های بازتاب‌دهنده تحولات هنری و فرهنگی جامعه دانست؛ زیرا تزئینات، علاوه بر ایجاد زیبایی بصری، در بسیاری از موارد نشان‌دهنده ذوق، نگرش، جایگاه اجتماعی، توان اقتصادی و ارتباطات فرهنگی صاحبان بنا و هنرمندان سازنده آن بوده‌اند. خانه‌های تاریخی، به‌ویژه خانه‌های برجای‌مانده از دوره صفویه تا پایان قاجار، از مهم‌ترین بسترهای مطالعه این ویژگی‌ها به شمار می‌روند؛ زیرا در آن‌ها معماری و هنرهای تزئینی در ارتباط مستقیم با زندگی روزمره انسان شکل گرفته‌اند. بر همین اساس، بررسی آرایه‌های معماری خانه‌های تاریخی می‌تواند به شناخت بخشی از تاریخ هنر، فرهنگ مادی و شیوه زندگی جامعه ایرانی کمک کند. اهمیت خانه‌های تاریخی اصفهان در این زمینه دوچندان است. اصفهان از مهم‌ترین مراکز تاریخی و فرهنگی ایران بوده و در دوره صفویه به یکی از کانون‌های اصلی تولید و توسعه هنرهای معماری و تزئینی تبدیل شد. استمرار اهمیت این شهر در دوره‌های بعدی سبب شد که سنت‌های هنری آن در کنار جریان‌های تازه، به حیات خود ادامه دهند و در برخی موارد با عناصر جدید ترکیب شوند. خانه‌های تاریخی باقی‌مانده در اصفهان، به‌عنوان اسناد عینی و ملموس گذشته، مجموعه‌ای از این تحولات را در ساختار معماری و تزئینات خود حفظ کرده‌اند. مبانی نظری نیز بر این نکته تأکید شده است که خانه‌های تاریخی اصفهان بخشی از شناسنامه هویتی سرزمین ایران هستند و مطالعه ابعاد معماری، سازه‌ای و تزئینی آن‌ها می‌تواند ارزش‌های نهفته در این بناها را آشکار کند.

از منظر فرهنگی، خانه را نمی‌توان صرفاً یک فضای فیزیکی برای سکونت دانست. بر اساس دیدگاه آموس راپاپورت، عوامل اجتماعی و فرهنگی در چگونگی شکل‌گیری خانه اهمیت اساسی دارند و مسکن محصول سنت‌ها، شیوه زندگی، نمادها و تابوهای هر جامعه است. در نتیجه، تزئینات خانه نیز باید در ارتباط با بستر فرهنگی و اجتماعی آن مطالعه شود. انتخاب نقش، رنگ، اجرای تکنیک می‌تواند تحت تأثیر مجموعه‌ای از عوامل قرار گیرد و به همین دلیل، شناخت اسلوب یک هنر معماری مستلزم توجه همزمان به ویژگی‌های بصری، فنی، مادی و تاریخی آن است. در میان مجموعه متنوع هنرهای تزئینی خانه‌های تاریخی اصفهان، نقاشی شیروشکری جایگاهی قابل توجه اما کمتر شناخته‌شده دارد. این شیوه تزئینی در بخش‌هایی از خانه‌های تاریخی مورد استفاده قرار گرفته و به دلیل اجرای آن در کنار عناصر گچبری، در برخی موارد با گچبری یا دیگر تکنیک‌های تزئینی اشتباه گرفته شده است. بر اساس ادبیات موجود، نقاشی شیروشکری در بخش‌های داخلی خانه‌های مسکونی با استفاده از قلم‌مو و رنگ‌هایی با اختلاف اندک میان قسمت‌های مختلف در کنار گچبری‌ها اجرا می‌شده و این اختلاف رنگی موجب می‌شده برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های گچبری بهتر دیده شوند. همین هم‌نشینی میان نقاشی و گچبری یکی از ویژگی‌هایی است که شناخت دقیق این هنر را دشوار کرده است.

از این منظر، «اسلوب» نقاشی شیروشکری را نمی‌توان تنها بر اساس رنگ مورد استفاده تعریف کرد. اسلوب این هنر مجموعه‌ای از عناصر به‌هم‌پیوسته شامل شیوه آماده‌سازی سطح، نوع و ترکیب رنگ، ابزار اجرا، نحوه استفاده از قلم‌مو، رابطه رنگ با زمینه گچی، نوع نقش، نحوه سازماندهی نقش در سطح معماری، میزان تضاد رنگی و نسبت آن با عناصر تزئینی مجاور است. بنابراین، مطالعه اسلوب شیروشکری نیازمند توجه همزمان به ویژگی‌های تکنیکی و بصری آن است. در واقع، شناخت دقیق این ویژگی‌ها می‌تواند امکان تفکیک این هنر از گچبری، نقاشی دیواری، نقاشی تک‌رنگ و سایر تزئینات مشابه را فراهم کند. این مسئله

زمانی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که بدانیم اطلاعات موجود درباره پیشینه و ویژگی‌های نقاشی شیروشکری پراکنده و محدود است. مبانی نظری تصریح می‌کنند که مطالعه فرهنگ مردم بر اساس ویژگی‌های اسلوب نقاشی شیروشکری خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار با کاستی‌های قابل توجه مواجه است و اطلاعات موجود از تداوم و جامعیت کافی برخوردار نیست. بنابراین، یکی از ضرورت‌های اساسی پژوهش حاضر، شناسایی و دسته‌بندی ویژگی‌های بصری و فنی این هنر و بررسی تغییرات احتمالی آن در بازه زمانی صفویه تا پایان قاجار است.

در بررسی اسلوب نقاشی شیروشکری، ارتباط آن با گچبری نیز اهمیت ویژه‌ای دارد. گچبری در معماری ایران دارای شیوه‌ها و فنون متنوعی بوده است و از نظر میزان برجستگی، نحوه شکل‌دهی ملات و فنون اجرایی، گونه‌های مختلفی را شامل می‌شود. تزئینات گچی بر اساس میزان برجستگی به گونه‌های برجسته، نیمه‌برجسته، کم‌برجسته و مسطح تقسیم شده‌اند و از نظر شیوه شکل‌دهی نیز روش‌های شکل‌دهی درجا و استفاده از قالب از شیوه‌های اصلی اجرای تزئینات گچی معرفی شده‌اند (1). این تنوع تکنیکی نشان می‌دهد که نقاشی‌ای که بر سطح یا در مجاورت گچبری کشته‌بری اجرا می‌شود، باید در ارتباط با ساختار و ویژگی‌های همین بستر معماری مورد مطالعه قرار گیرد. در همین زمینه، یکی از نکات مهم مطرح‌شده، تفاوت میان نقاشی شیروشکری و گچبری موسوم به «شیروشکری» است. در برخی نمونه‌ها، به دلیل استفاده از گچ قرمز قهوه‌ای اصفهان در زمینه و گچ سفید سمنان در سطح رویی، تراشیدن لایه سفید و رسیدن به لایه قرمز قهوه‌ای باعث ایجاد طرحی دورنگ (دو پله) شده است، که از نظر ظاهری شباهتی با نقاشی شیروشکری دارد. همین امر سبب شده است که در برخی موارد این تکنیک به‌اشتباه «گچبری شیروشکری» نامیده شود، در حالی که در واقع تکنیک مورد نظر «کشته‌بری» است. این تمایز از نظر روش‌شناسی اهمیت بسیاری دارد؛ زیرا بدون تفکیک تکنیک‌های مشابه، ممکن است ویژگی‌های یک فن اجرایی به‌اشتباه به هنر نقاشی شیروشکری نسبت داده شود.

از سوی دیگر، مطالعه اسلوب این هنر باید در بستر تحولات تاریخی هنر ایران از صفویه تا قاجار انجام شود. معماری خانه‌های اصفهان در این بازه زمانی، ثابت و بدون تغییر نبوده است. شواهد تاریخی نشان می‌دهند که الگوی غالب معماری اصفهان پیش از صفویه درون‌گرا بوده و از دوره صفویه گونه‌های درون‌گرا و برون‌گرا در ساخت خانه‌ها مشاهده شده است. گونه برون‌گرا در دوره صفویه در برخی خانه‌های تابستانی شاهزادگان و درباریان و نیز خانه‌های تجار بزرگ ارمنی مورد استفاده قرار گرفت. در دوره قاجار نیز ارتباطات گسترده‌تر ایران با غرب و تأثیرپذیری از تحولات تهران، زمینه تغییراتی در معماری و تزئینات اصفهان را فراهم کرد. این تحولات معماری با تحولات هنری نیز همراه بود. دوره قاجار از نظر تأثیرپذیری از هنر غرب اهمیت ویژه‌ای دارد. در مبانی نظری پژوهش، از «فرنگی‌سازی» به‌عنوان یکی از جریان‌های شاخص هنر دوره قاجار یاد شده است. این جریان در نتیجه نفوذ روزافزون فرهنگ غرب، باعث دگرگونی‌هایی در جریان‌های هنری ایران شد. هنرمندان قاجاری در عین برخورداری از میراث هنری صفوی، به تجربه عناصر تازه تمایل پیدا کردند و این عناصر جدید در برخی موارد به‌عنوان نمادی از قدرت، تجدد و ارتباط با جهان جدید مورد استفاده قرار گرفتند.

رابطه میان هنر ایرانی و عناصر غربی البته به معنای حذف سنت‌های ایرانی نبود. یکی از ویژگی‌های مهم هنر دوره قاجار، تلفیق و هم‌نشینی عناصر وارداتی با سنت‌های موجود بود. پژوهش هاشمی (2) درباره تزئینات خانه وثیق‌انصاری اصفهان نشان داده است که مواجهه هنرمندان دوره قاجار با عناصر هنری وارداتی از غرب، به شکل‌گیری ترکیب‌هایی منجر شد که در بسیاری موارد با سنت‌های ایرانی هماهنگ شده بودند. در این نمونه، تزئینات نه فقط به‌عنوان عناصر زیبایی‌شناختی، بلکه به‌عنوان بازتابی از کاربرد فضایی و تفکر فرهنگی دوره قاجار مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. بنابراین، بررسی تأثیر نقوش فرنگی بر اسلوب شیروشکری نیز باید

با این رویکرد انجام شود که هنرمند ایرانی عناصر جدید را الزاماً به شکل تقلید مستقیم وارد اثر نکرده، بلکه ممکن است آن‌ها را با سنت‌ها و الگوهای بومی ترکیب کرده باشد.

شواهد موجود درباره سایر هنرهای تزئینی دوره قاجار نیز این روند را تأیید می‌کند. برای نمونه، پژوهش‌های انجام‌شده درباره ارسی‌های قاجاری اصفهان نشان داده‌اند که این آثار، تحت تأثیر هنر غرب، در نقش و طرح دچار تغییراتی شدند و پژوهش‌های تطبیقی بر اساس نمونه‌های موجود در خانه‌های تاریخی، روند تحول بصری آن‌ها را بررسی کرده‌اند. بنابراین، می‌توان انتظار داشت که بررسی نقاشی شیروشکری نیز در چارچوب گسترده‌تر تحولات بصری دوره قاجار، امکان شناسایی برخی عناصر و الگوهای جدید را فراهم کند. در این میان، یکی از پرسش‌های مهم آن است که آیا ویژگی‌های بصری موجود در نقاشی شیروشکری را می‌توان به‌طور کامل در امتداد سنت‌های تزئینی ایرانی توضیح داد یا اینکه بخشی از ویژگی‌های آن نتیجه مواجهه با نقوش و الگوهای فرنگی بوده است. پاسخ به این پرسش مستلزم بررسی دقیق نمونه‌های موجود در خانه‌های تاریخی اصفهان است. باید مشخص شود که در این آثار چه نوع نقش‌هایی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، ترکیب‌بندی آن‌ها چگونه بوده، عناصر گیاهی و طبیعی چه جایگاهی داشته‌اند، نقش‌ها چگونه با ساختار معماری هماهنگ شده‌اند و آیا در آن‌ها عناصری مشاهده می‌شود که بتوان آن‌ها را با جریان فرنگی‌سازی دوره قاجار مرتبط دانست.

بنابراین، پژوهش حاضر با تمرکز بر خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار، در پی آن است که ویژگی‌های اسلوب نقاشی شیروشکری را شناسایی، توصیف و تحلیل کند و ضمن بررسی عناصر فنی و بصری آن، میزان تأثیرپذیری احتمالی این هنر از نقوش و جریان‌های هنری فرنگی را مورد ارزیابی قرار دهد. چنین مطالعه‌ای می‌تواند به تفکیک بهتر نقاشی شیروشکری از تکنیک‌های مشابه، شناخت دقیق‌تر جایگاه آن در تاریخ تزئینات معماری ایران و درک روند تحول هنرهای تزئینی اصفهان در فاصله صفویه تا قاجار کمک کند. هدف این مقاله، شناسایی، توصیف و تحلیل ویژگی‌های اسلوب نقاشی شیروشکری در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار و بررسی نقوش و ترکیب‌بندی آن‌ها، اجرای تکنیک و رنگ‌های مورد استفاده در این هنر و همچنین تحلیل میزان و نحوه تأثیرپذیری احتمالی آن از نقوش و جریان‌های هنری فرنگی است. با توجه به هدف مقاله، این سؤال مطرح می‌شود که ویژگی‌های اسلوب نقاشی شیروشکری در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار شامل چه مواردی است و این ویژگی‌ها تا چه اندازه تحت تأثیر نقوش و جریان‌های هنری فرنگی قرار گرفته‌اند؟

مبانی نظری

مطالعات انجام‌شده درباره تزئینات خانه‌های تاریخی اصفهان نشان می‌دهد که نقاشی و دیگر هنرهای تزئینی در این بناها بخشی از یک نظام گسترده زیبایی‌شناختی بوده‌اند. این تجربه پژوهشی نشان می‌دهد که تحلیل اسلوب نقاشی‌های معماری بدون توجه به مواد، تکنیک و شواهد مادی نمی‌تواند به شناخت کاملی از اثر منجر شود. از همین رو، مطالعه نقاشی شیروشکری باید در سه سطح انجام شود: نخست، سطح فنی و اجرایی شامل بستر، مواد، ابزار و شیوه اجرای رنگ؛ دوم، سطح بصری و فرمی شامل رنگ، خط، نقش، ترکیب‌بندی و نحوه ارتباط نقش با معماری؛ و سوم، سطح تاریخی و فرهنگی شامل تحولات سبک، ارتباطات هنری و احتمال تأثیرپذیری از جریان‌های فرنگی. ترکیب این سه سطح می‌تواند تصویری دقیق‌تر از اسلوب این هنر ارائه دهد. از نظر زمانی نیز مقایسه نمونه‌های صفوی تا قاجاری اهمیت زیادی دارد. بررسی نمونه‌های پیشین برای شناسایی ریشه‌ها و روند تحول آن ضروری است. مقایسه میان نمونه‌های دوره‌های

مختلف می‌تواند نشان دهد که کدام ویژگی‌ها استمرار یافته‌اند، کدام عناصر تغییر کرده‌اند و آیا در دوره قاجار همزمان با گسترش ارتباط با غرب، تحول قابل توجهی در نقش‌ها و شیوه ترکیب‌بندی نقاشی شیروشکری رخ داده است یا خیر.

این مسئله از آن جهت اهمیت دارد که تحول سبک‌های هنری معمولاً نتیجه یک عامل منفرد نیست. در معماری خانه‌های تاریخی، موقعیت فضایی، کارکرد اتاق، توان اقتصادی صاحب خانه و ذوق سفارش‌دهنده نیز می‌تواند در میزان و کیفیت تزئینات مؤثر باشد. پژوهش ملکوتی (3) درباره تزئینات بخاری‌های دیواری خانه‌های صفوی و قاجاری اصفهان نیز نشان داده است که فرم و تزئین بخاری‌ها با موقعیت فضایی و وضعیت اقتصادی صاحب خانه ارتباط داشته و فضاهایی مانند شاه‌نشین از تزئینات غنی‌تری برخوردار بوده‌اند. بنابراین، ویژگی‌های اسلوب شیروشکری را نیز باید در ارتباط با فضای معماری و شرایط اجتماعی سفارش‌دهنده بررسی کرد. از سوی دیگر، ویژگی‌های معماری خانه‌های اصفهان در دوره قاجار تحت تأثیر تغییرات اجتماعی و ارتباط با غرب دچار تحول شد. تا اواسط دوره قاجار، نماهای اصلی بسیاری از خانه‌ها رو به حیاط بود و در جداره بیرونی، به‌جز سردر ورودی، عناصر بازشونده محدودی وجود داشت؛ اما از اواسط دوره قاجار، تحت تأثیر معماری غرب و فرهنگ برون‌گرای ارامنه، ساخت ایوان‌ها و پنجره‌های رو به گذر در برخی نمونه‌های اصفهان مشاهده شد (4). این تحول در معماری، بستر مناسبی برای بررسی همزمان تغییرات در آرایه‌ها و نقوش تزئینی فراهم می‌کند.

در نتیجه، بررسی اسلوب نقاشی شیروشکری از صفویه تا پایان قاجار را می‌توان مطالعه‌ای در زمینه تحول یک شیوه تزئینی در بستر تغییرات گسترده‌تر هنر و معماری ایران دانست. این پژوهش نه‌تنها در پی توصیف رنگ و نقش‌های موجود است، بلکه می‌کوشد رابطه میان تکنیک اجرا، ویژگی‌های بصری، بستر معماری و تحولات فرهنگی را مورد بررسی قرار دهد. اهمیت این موضوع با توجه به کمبود مطالعات جامع درباره نقاشی شیروشکری بیشتر می‌شود؛ زیرا منابع موجود تصریح می‌کنند که پژوهش‌های مرتبط با این هنر پراکنده بوده و هنوز اطلاعات کافی و پیوسته‌ای درباره سیر تحول، تکنیک، نقوش و جایگاه آن در خانه‌های تاریخی اصفهان وجود ندارد. همچنین، به دلیل اینکه بخشی از این آثار در معرض فرسودگی، تغییر کاربری و تخریب قرار دارند، مستندسازی ویژگی‌های اسلوب آن‌ها اهمیت مضاعف دارد. خانه‌های تاریخی اصفهان امروزه در مواردی تغییر کاربری یافته‌اند و بخشی از آن‌ها به اقامتگاه‌ها و هتل‌های میراثی تبدیل شده‌اند. در چنین شرایطی، ثبت ویژگی‌های بصری و فنی هنرهای کمتر شناخته‌شده‌ای مانند شیروشکری می‌تواند در مطالعات آینده، حفاظت و مرمت و بازشناسی میراث هنری این بناها مؤثر باشد.

از مجموع مطالب پیشین می‌توان دریافت که نقاشی شیروشکری هنری است که برای شناخت آن باید از رویکرد تک‌بعدی پرهیز کرد. بررسی صرف رنگ، بدون توجه به نقش و تکنیک، نمی‌تواند اسلوب آن را مشخص کند؛ همان‌گونه که بررسی نقش بدون توجه به بستر معماری و شرایط تاریخی نیز تصویر کاملی ارائه نخواهد داد. از سوی دیگر، فرض تأثیرپذیری از نقوش فرنگی نیز باید با مطالعه تطبیقی نمونه‌ها و شناسایی عناصر مشترک میان آثار شیروشکری و سایر تزئینات دوره قاجار بررسی شود. شواهد موجود درباره فرنگی‌سازی و نفوذ عناصر غربی در هنر قاجار، این فرض را از نظر تاریخی قابل طرح می‌کند، اما اثبات آن درباره نقاشی شیروشکری نیازمند بررسی مستقیم نمونه‌هاست. بنابراین، می‌توانیم این فرضیه را مطرح کنیم که:

به نظر می‌رسد ویژگی‌های نمونه‌های هنر نقاشی شیروشکری در خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار، به‌ویژه در نمونه‌های متأخرتر دوره قاجار، تحت تأثیر نقوش و جریان‌های هنری فرنگی قرار گرفته باشد؛ به‌گونه‌ای که برخی عناصر نقش‌مایه‌ای، ترکیب‌بندی و شیوه ارائه نقوش، ضمن حفظ برخی ویژگی‌های سنت‌های تزئینی ایرانی، متأثر از جریان «فرنگی‌سازی» و مواجهه هنرمندان ایرانی با عناصر هنری غرب شده باشند.

روش‌شناسی

رویکرد کلی تحقیق حاضر کیفی می‌باشد، چرا که داده‌ها بیشتر از طریق مشاهده میدانی، تحلیل بصری، مطالعات کتابخانه‌ای و مصاحبه با کارشناسان اداره میراث فرهنگی و شهرداری به‌دست 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؛ 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 تأثیزگذاری این متغییرها 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 که 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. 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 تزئینات نقاشی شیروشکری بوده‌اند؛ است. محدوده مکانی پژوهش، بافت تاریخی شهر اصفهان است. درباره چرایی انتخاب بازه زمانی در جامعه آماری پژوهش این‌گونه می‌توان اذعان نمود که برخی از پژوهشگران روند تغییرات کلی ساختار خانه در شهرهای مرکزی ایران همچون اصفهان را درگذر 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 سه‌گانه ذکرشده، الگوهای کلی فضاها و تعاملات انسانی در ساختار خانه از همگونی برخوردار است (5).

در شهر اصفهان تاکنون آمار دقیقی توسط این سازمان‌ها از تعداد خانه‌های تاریخی متعلق به دوران تاریخی مشخص (صفوی و قاجار) به‌صورت تفکیک‌شده و مبتنی بر دوره‌های تاریخی عرضه نشده است. انتخاب جامعه آماری برای انجام پژوهش بر مبنای امکان کسب اطلاع از قدمت بنا و قرارگرفتن زمان آفرینش خانه در بازه زمانی صفوی تا اواخر قاجار و پارامتر موقعیت مکانی خانه به‌طوری که در محدوده بافت تاریخی و قدیمی شهر اصفهان و از محلات متنوع و تاریخی همچون (جوباره، جمالهکله، خواجو، بیدآباد، شهشهان، دربکوشک، دربامام، طوقچی، خواجو، آب‌بشخان، میدان کهنه و...) گزینش شوند، بوده است. بر این مبنا تعداد سی‌وهشت خانه تاریخی به‌عنوان 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 به‌صورت هدفمند انتخاب می‌شود. در این نوع نمونه‌گیری، انتخاب محیط‌ها، فضاها، تجربه‌ها یا دیگر موارد براساس معیارهایی زیر صورت گرفته است:

۱- برخورداری از نقاشی‌های شیروشکری با حفظ نسبی اصالت

۲- قابلیت بررسی میدانی (دسترسی فیزیکی)

۳- قابلیت تشخیص ویژگی‌های سبکی

۴- مستندات تاریخی یا معماری معتبر

۵- 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 (6). 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 (نگارنده ۱۴۰۵).

ردیف	نام خانه	سنجه مورد بررسی	کل مساحت	تعداد طبقات	زمان ساخت	ثبت تاریخی
۱	ملک‌التجار (انگورستان ملک)	فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی	۷۰۰۰مترمربع	۲	قاجار	۱۲۵۲
۲	چرمی	اجتماعی، اقتصادی	۱۶۰۰۰مترمربع، در حال حاضر ۳۵۰۰ مترمربع باقی‌مانده	۳	قاجار	۲۹۷۷۶
۳	حاج‌حسن غفوری (قزوینی‌ها)	اقتصادی	۶۲۱مترمربع	۲	قاجار	۱۷۹۵
۴	حاج مصورالملکی	فرهنگی	۷۴۰مترمربع	۲	اواخر صفوی و اوایل قاجار	۹۹۱
۵	دکتر اعلم	فرهنگی، اجتماعی	۷۹۸مترمربع	۲	قاجار	۱۷۵۲
۶	زوولیان (پلشیر)	سیاسی، اجتماعی	۶۴۶مترمربع	۲	صفوی و زند و قاجار	۴۸۷۲
۷	عکاف‌زاده و شریف		۱۹۰۰مترمربع	۲	قاجار	۳۹۵۶
۸	کریمی	اجتماعی، فرهنگی، سیاسی		۱	قاجار	۱۹۵۷
۹	وثیق‌انصاری (مشیرالملک)	فرهنگی، اقتصادی	۷۰۰متر مساحت و ۱۲۰۰ متر زیربنا	۵/۱	قاجار	۱۲۵۱
۱۰	یداللهی	فرهنگی	۱۴۵۵مترمربع	۲	قاجار	۱۳۴۱
۱۱	مارتاپیترز	اقتصادی	۲۵۰۰مترمربع	۲	صفوی	۹۹۰
۱۲	اخوان حقیقی	فرهنگی	۱۳۰۰مترمربع	۲	صفوی، قاجار	۹۹۲
۱۳	میثمی (دانشگاه هنر)	فرهنگی، اجتماعی		۲	قاجار و اوایل پهلوی	۷۶۵۱

۱۴	ارسطویی (خانه خوشنویس)	فرهنگی	۳۷۵مترمربع	۱	قاجار	۲۰۰۷
۱۵	استاد فقیه همایی	اقتصادی		۱	قاجار	۱۹۰۳
۱۶	امین‌التجار	اجتماعی		۲	قاجار	۱۲۸۰
۱۷	مشروطیت (نجفی)	اجتماعی، فرهنگی، سیاسی	۷۳۰مترمربع	۱	قاجار	۱۳۰۰۹
۱۸	جواهری			۲	قاجار	۱۳۰۱۲
۱۹	خمسه‌عشر			۲	قاجار	
۲۰	بدیع‌الصنایع				صفویه- قاجار	۱۹۰۴۳
۲۱	شیران		۹۰۰مترمربع	۲	اواخر قاجار و اوایل پهلوی	۹۰۲۱
۲۲	ملاباشی (معتمدی)	فرهنگی		۲	قاجار	۵۸۸۳
۲۳	زرتاج		۶۱۸مترمربع	۱	قاجار	
۲۴	کشیش	اجتماعی، فرهنگی، سیاسی	۹۰۰مترمربع	۳	قاجار	۲۴۴۶۳
۲۵	قصرمنشی	سیاسی، فرهنگی، اجتماعی		۲	اواخر صفوی- قاجار	۱۳۰۱۰
۲۶	خاتم				اواخر قاجار	
۲۷	خان خراسگان (حسینی)	سیاسی	۲۳۰۰۰مترمربع	۱	صفوی-قاجار	۲۴۴۳۵
۲۸	سعیدیان	سیاسی	۱۰۰۰مترمربع	۲	صفوی، زند، قاجار، پهلوی	۱۱۵۵۴
۲۹	مشکی	فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی		۲	قاجار	۱۱۵۷
۳۰	علافچیان	فرهنگی	۵۰۰مترمربع	۱	صفوی و قاجار	۱۸۱۰۰
۳۱	صیرفی				قاجار	۱۱۳۹
۳۲	زرگرباشی	فرهنگی	۱۱۰۰مترمربع	۲	قاجار	۱۱۴۵
۳۳	مالکی‌پور			۱	اواخر قاجار-اوایل پهلوی	۷۶۵۷
۳۴	حبیب‌آبادی		۱۳۰۰مترمربع	۲	قاجار	۱۹۰۴۴
۳۵	سرتیپ سدهی	سیاسی	۳۸۰۰مترمربع	۲	قاجار	۵۴۴۴
۳۶	زهتاب	اجتماعی، اقتصادی	۲۵۰مترمربع	۱	قاجار	۱۹۲۴۴
۳۷	بنکدار	فرهنگی، مذهبی	مساحت آن ۵۰۰۰ متر مربع	۲	قاجار - اوایل پهلوی	۱۰۲۲۲
۳۸	کازرونی	اجتماعی، اقتصادی	۵۴۰مترمربع	۲	اواخر قاجار و اوایل پهلوی	۱۳۷۵۷

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، به‌جای «پایایی» که به تکرارپذیری اشاره دارد، از مفهوم اطمینان‌پذیری استفاده می‌شود. هدف آن است که خواننده با بررسی فرآیند 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 (7). بررسی و تأییدپذیری پژوهش توسط اساتید راهنما و مشاور مورد بررسی قرار می‌گیرد.

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 (8). در این فرآیند، ویژگی‌های بصری و ساختاری آثار نقاشی شیروشکری بر اساس ویژگی‌های زیر تحلیل و طبقه‌بندی شده‌اند:

- نوع تکنیک
- رنگ‌مایه‌ها و هماهنگی رنگی
- مضامین (مذهبی، طبیعت‌گرایانه، انسانی، تجریدی)
- ترکیب‌بندی فضایی
- تأثیر مکاتب هنری مانند مکتب اصفهان
- نشانه‌های تأثیر هنر غربی (در دوره قاجار)

یافته‌ها به‌صورت مقایسه‌ای میان دوره‌های صفویه، زندیه و قاجار بررسی و تفسیر شده‌اند.

یافته‌ها

در حدود ۵۰ درصد از تعداد خانه‌های تاریخی دارای نقاشی شیروشکری صفویه تا قاجاریه مورد بررسی قرار گرفته در (جدول ۲) دارای زیرساخت‌ها و تزئینات دوره صفویه هستند و در دوره قاجار در امر تزئینات به روند تکامل خود ادامه داده است. با بررسی‌های انجام‌شده، این نتیجه به‌دست 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 به‌جای درون‌گرایی موجود در بناهای مسکونی پیشین ایرانی است. این ویژگی آرام‌آرام و تحت تأثیر فرهنگ و معماری غربی، به‌خصوص در اواخر دوره قاجار، بیشتر مشاهده می‌شود و به همین دلیل در برخی از خانه‌ها بخش‌های اندرونی وجود ندارد.

جدول ۲- قسمت‌های متفاوت موجود در نمونه مطالعاتی خانه‌های مورد بررسی در پژوهش (منبع: نگارنده).

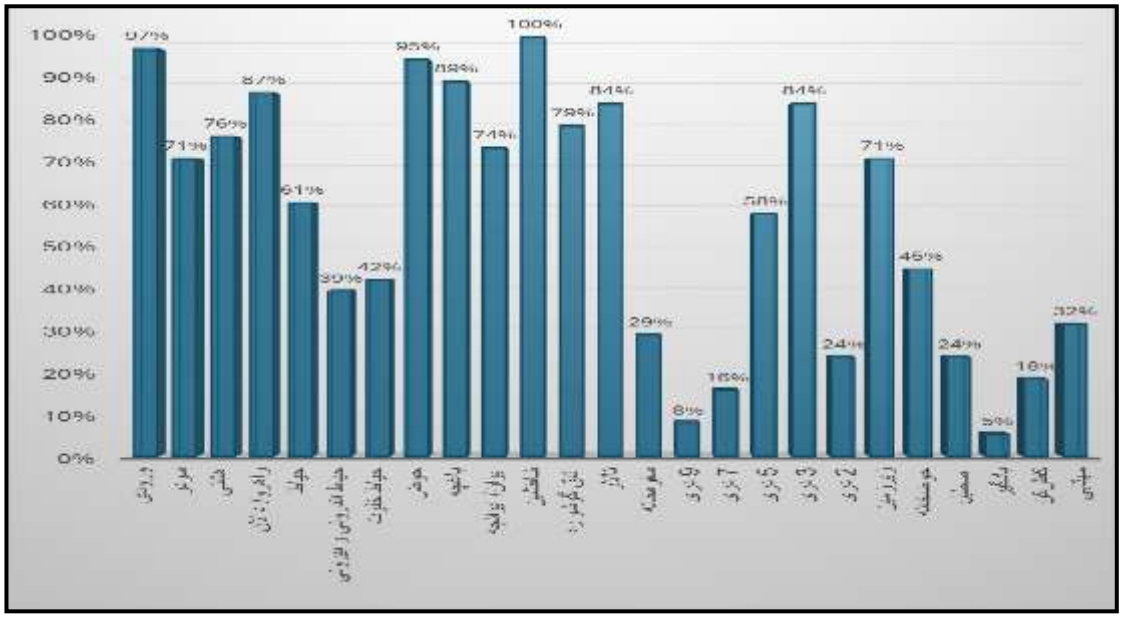
ردیف	بخش‌ها	ملک‌التجار	آجرمی	قزوینی	مصورالملکی	زورایان	اعلم	عکاف‌زاده	کریمی	وثیق‌انصاری	بالالهی	مان‌پیترز	اخوان‌حقیقی	میثمی	ارسطویی	استاد همایی	امین‌التجار	مشروطیت	جواهری	زرگرباشی
۱	ورودی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲	سردر	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
۳	هشتی		*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
۴	راهرو/ دالان	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
۵	حیاط		*		*	*	*				*		*		*	*	*		*	*
۶	حیاط اندرونی و بیرونی	*		*				*	*	*		*		*				*		
۷	حیاط خلوت	*	*	*						*			*			*		*	*	
۸	حوض	*	*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۹	باغچه	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	
۱۰	ایوان/ ایوانچه	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*		*		*	*	*	*	
۱۱	شاه‌نشین	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۱۲	اتاق گوشواره	*	*	*	*	*		*		*		*	*	*		*	*	*	*	*
۱۳	تالار		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		
۱۴	سفره‌خانه	*	*	*		*	*	*		*								*	*	
۱۵	۹دری	*	*																	
۱۶	۷دری															*	*			
۱۷	۵دری		*	*	*		*			*			*		*		*	*	*	
۱۸	۳دری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
۱۹	۲دری											*		*		*				
۲۰	زیرزمین	*	*	*			*			*	*	*	*	*	*			*	*	*
۲۱	حوضخانه	*	*	*	*				*	*								*		
۲۲	اصطبل	*	*	*		*	*			*		*								
۲۳	بادگیر						*				*									
۲۴	کفش‌کن	*		*			*			*	*									
۲۵	مهتابی	*			*		*			*		*	*						*	

ردیف	بخش‌ها	خمسه‌عشر عشر	بادیع‌الصنایع	شیران	معتمدی	زرتاج	قصرمشتی	کشتیبی	خاتم	حسینی	سعیدیان	مشکی	علاقبندان	صبرفیان	مالکی‌پور	حبیب‌آبادی	سلهی	بنکدار	کازرونی	زهتاب
۲۶	ورودی		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۲۷	سردر		*	*	*		*			*	*		*		*		*		*	*
۲۸	هشتی		*	*	*			*	*	*	*	*				*	*	*	*	*
۲۹	راهرو/ دالان		*	*	*	*	*	*	*	*		*	*			*	*	*	*	*

۳۰	حیاط	*		*		*	*	*	*		*		*		*	*	*			*
۳۱	حیاط اندرونی و بیرونی		*		*					*		*		*				*	*	
۳۲	حیاط خلوت		*		*	*				*	*					*		*	*	
۳۳	حوض	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۴	باغچه	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۵	ایوان/ ایوانچه	*	*	*	*	*	*						*	*	*	*	*	*	*	
۳۶	شاه‌نشین	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۳۷	اتاق گوشواره	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*		*		
۳۸	تالار	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*			*	*	*	*		*
۳۹	سفره‌خانه					*	*													
۴۰	۹دری																	*		
۴۱	۷دری							*					*					*	*	
۴۲	۵دری	*	*	*	*		*	*		*			*		*	*	*	*		
۴۳	۳دری	*	*	*	*	*	*		*		*	*	*	*		*		*		*
۴۴	۲دری				*	*		*	*	*							*			
۴۵	زیرزمین		*	*	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*			*	*
۴۶	حوضخانه		*		*	*		*	*			*	*			*	*		*	
۴۷	اصطبل																*	*		
۴۸	بادگیر																			
۴۹	کفش‌کن																*			
۵۰	مهتابی	*	*																	

با توجه به 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 سلسله‌مراتب 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 (نگارنده ۱۴۰۵).

به‌طور کلی، نتایج این (نمودار ۱) 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.

بررسی ویژگی‌های اسلوب نقاشی شیروشکری خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا پایان قاجار

نقاشی‌های شیروشکری با عناصر و موتیف‌های مختلف خانه‌های تاریخی شهر اصفهان را تزئین کرده و مناظر زیبایی به وجود آورده است. طرح‌ها و نقش‌مایه‌های شیروشکری در این دوره‌ها زاییده‌شده ذهن هنرمند و الهام‌گرفته از طبیعت پیرامون و زندگی روزمره آن بوده است (جدول ۴).

نقوش

نقوش تصویری از دوران کهن و با ترسیم بر دیواره غارها، صخره‌ها و سفالینه‌ها آغاز شدند و همگام با تحول جوامع انسانی، از نظر ساختار، محتوا و شیوه اجرا تکامل یافتند. موضوعات این نقوش طیف گسترده‌ای از مضامین انسانی، گیاهی، حیوانی و اشیا را در بر می‌گیرد که در میان آن‌ها، نقش‌مایه‌های گیاهی جایگاه ویژه‌ای دارند. هنرهای سنتی ایران با وجود اشتراکات و پیوستگی‌های فراوان، دارای ویژگی‌های بصری متمایزی متناسب با شیوه اجرا، کارکرد و جنس مواد هستند. در فرهنگ ایرانی، نقوش تنها کارکرد تزئینی ندارند، بلکه بازتاب‌دهنده مفاهیم عمیق فرهنگی، اعتقادی و نظام‌های پیچیده نمادپردازی‌اند (9).

بررسی روند تاریخی نشان می‌دهد که استفاده از نقوش گیاهی در هنر و معماری ایران از قرن هشتم هجری قمری روندی رو به رشد و تکامل را طی کرده، هرچند از نیمه قرن دوازدهم هجری قمری به بعد با سیر نزولی مواجه شده است. هنرمندان ایرانی برای ایجاد تنوع و افزایش جلوه‌های زیبایی‌شناختی، نقش‌مایه‌ها را در پنج گروه اصلی شامل: ۱. نقوش هندسی (انتزاعی و استیلیزه)، ۲. نقوش گیاهی (اسلیمی، ختایی و فرنگی)، ۳. نقوش حیوانی و انسانی، ۴. خط و کتیبه‌های خوشنویسی، و ۵. نقوش تلفیقی دسته‌بندی و اجرا کرده‌اند.

در حوزه ترکیب‌بندی، دو شیوه اصلی قرینه و غیرقرینه در این آثار قابل تشخیص است. در ترکیب‌بندی قرینه، سامان‌دهی عناصر بر اساس محورهای افقی، عمودی یا مورب موجب تعادل و انسجام بصری می‌شود؛ در حالی که در ترکیب‌بندی غیرقرینه، چیدمان بر پایه ارزش‌های بصری نظیر رنگ، تیرگی و روشنی، بافت، اندازه و جهت شکل می‌گیرد. همچنین، گزینش کادرهای عمودی حس پویایی و حرکت را القا می‌کند و کادرهای افقی بیانگر آرامش و سکون هستند که همگی بازتاب‌دهنده نظم و جهان‌بینی هنر ایرانی–اسلامی به شمار می‌روند.

علاوه بر این، به‌کارگیری شیوه تک‌رنگی در اجرای نقوش، ضمن حفظ اصالت و هویت بصری، سبب صراحت بصری و تأکید بر جزئیات کلاسیک اثر می‌شود. در این میان، استفاده از تکنیک نقاشی «شیر و شکری» نقش مهمی در ایجاد عمق، حجم و تمایز نقش‌مایه‌ها از سطح دیوار ایفا کرده است؛ ویژگی ارزشمندی که علاوه بر ارتقای کیفیت بصری، امکان درک دقیق‌تر ظرافت‌های هنری و فنی اثر را برای مخاطب فراهم می‌سازد.

نقوش هندسی

هندسه از علوم بنیادینی است که انسان از دیرباز در ابعاد گوناگون زندگی از اصول آن بهره برده است؛ به‌گونه‌ای که شواهد تاریخی، نخستین کاربردهای آن را در فعالیت‌هایی نظیر تقسیم اراضی، مدیریت آب‌ها و ساخت بناها به حدود ده هزار سال پیش نسبت می‌دهند. امروزه «هندسه نقوش» به شاخه‌ای از دانش اطلاق می‌شود که چگونگی شکل‌گیری، سازمان‌دهی و ترکیب نقش‌مایه‌ها را بر پایه قواعد و تناسبات هندسی بررسی می‌کند. هندسه به‌عنوان یکی از ارکان اصلی طراحی، نقش تعیین‌کننده‌ای در ایجاد نظم، هماهنگی، تعادل و انسجام ساختاری در هنر و معماری تمدن‌های مختلف ایفا کرده است.

از منظر شیوه ترسیم و ویژگی‌های ساختاری، نقوش هندسی به دو دسته کلی تقسیم می‌شوند: الف) نقوش ساده هندسی که از اشکال پایه‌ای نظیر نقطه، خط، دایره، مربع، مثلث و چندضلعی‌های منظم با کمترین پیچیدگی بصری تشکیل شده‌اند؛ ب) نقوش پیچیده هندسی که حاصل ترکیب، تکرار و گسترش نظام‌مند همان اشکال پایه بر اساس قواعد دقیق هندسی هستند و ساختارهایی چندلایه و متنوع را پدید می‌آورند. این دسته از نقوش به‌ویژه در هنر و معماری اسلامی ایران، جلوه‌ای برجسته یافته و در تزئینات بناها، کاشی‌کاری‌ها و گره‌چینی‌ها به کار رفته‌اند.

نقوش گیاهی

در طراحی سنتی ایران، نقش‌مایه‌ها بر اساس شیوه ترسیم به دو دسته «شکسته» (مبتنی بر خطوط مستقیم و زاویه‌دار با تأکید بر نظم و استحکام بصری) و «گردان» (مبتنی بر خطوط منحنی و سیال با القای پویایی و ریتم) تقسیم می‌شوند. نقوش اسلیمی و ختایی از بارزترین نمونه‌های نقوش گردان و از ارکان هنر تزیینی ایرانی–اسلامی به شمار می‌روند. افزون بر این، نقش‌مایه «گل‌فرنگ» که منشأیی غیرایرانی دارد، در پی تعاملات فرهنگی و به‌ویژه در دوره صفویه وارد هنر ایران شد و پس از انطباق با ویژگی‌های بومی، جایگاه ویژه‌ای در معماری و هنرهای سنتی یافت.

در فرهنگ و اساطیر ایرانی، گیاهان و درختان به سبب ریشه‌های کهن و روایاتی چون آفرینش «مشی و مشیانه»، پیوندی عمیق با انسان داشته و از قداست خاصی برخوردارند. در این میان، «درخت سرو» به دلیل همیشه‌سبز بودن، نماد جاودانگی، پایداری و تداوم حیات شناخته می‌شود. همچنین، «نیلوفر آبی» یا لوتوس که منتسب به ایزدبانوی آب (ناهید) است، به‌واسطه رشد در محیط آبی و شباهت چرخه شکفتن آن با خورشید، از مهم‌ترین نمادهای پاکی، باروری، تولد دوباره و تجدید حیات در فرهنگ‌های شرقی و به‌ویژه معماری ایران و هند محسوب می‌گردد (10).

نقوش گیاهی اسلیمی: نقش‌مایه اسلیمی از مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین نقوش گیاهی در هنر ایرانی–اسلامی است. واژه «اسلیمی» از ریشه «سِلم» به معنای صلح و سلامت گرفته شده و در منابع غربی با عنوان «آرابسک» (شیوه‌ای از تزیین مبتنی بر ترکیب نقوش هندسی و گیاهی استیلیزه با پیچ‌وتاب‌های موزون) شناخته می‌شود. در خصوص منشأ این نقش‌مایه دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد؛ برخی پژوهشگران آن را برگرفته از ساختار گیاه تاک، برگ نخل و انجیر دانسته‌اند، گروهی آن را ناشی از فرم خرطوم فیل یا خط کوفی برمی‌شمارند و آرتور اپهام پوپ معتقد است که اسلیمی حاصل تحول و انتزاع نقش یونانی «آنتمیون» یا برگ نخل (پالمت) است (11). به باور استادان عیسی بهادری و حسین طاهرزاده بهزاد، نام‌گذاری انواع اسلیمی بر اساس شکل «سر اسلیمی» (مانند اسلیمی خرطومی) انجام می‌شود.

ساختار نقوش اسلیمی بر پایه حرکت نرم، پیوسته و موزون خطوط منحنی، دایره و تناسبات هندسی استوار است. با گسترش فرهنگ اسلامی و محدودیت به‌کارگیری تصاویر انسانی و حیوانی، هنرمندان به نقوش گیاهی و انتزاعی روی آوردند و اسلیمی به یکی از ارکان هنرهای تزیینی تبدیل شد. دوره صفویه را می‌توان اوج شکوفایی این نقوش در معماری و هنرهای سنتی دانست، هرچند از دوره قاجار و با رواج گرایش‌های طبیعت‌گرایانه، استفاده از آن‌ها تا حدودی کاهش یافت.

از انواع شناخته‌شده اسلیمی می‌توان به ساده، خرطومی، دهان‌اژدری، پیچک و جاری اشاره کرد. کاربرد این نقوش از قرن چهارم هجری قمری در حوزه‌های گوناگون همچون کاشی‌کاری، گچ‌بری، تذهیب، قالیبافی و فلزکاری گسترش یافت. ترسیم اسلیمی علاوه بر ذوق هنری، مستلزم تسلط کامل بر اصول هندسه نقوش، تناسبات هندسی و انواع تقارن است (11).

نقوش گیاهی ختایی: نقوش ختایی از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های گیاهی در هنر ایرانی–اسلامی است که برخلاف انتساب برخی پژوهشگران به دوره مغول و هنر چین، ریشه‌ای کهن‌تر در تاریخ هنر ایران دارد و بر اساس تناسبات هندسی و دایره طراحی می‌شود. این نقوش از ساقه‌های پیچان، غنچه‌ها، برگ‌ها و گل‌ها (به‌ویژه «گل شاه‌عباسی» به‌عنوان کامل‌ترین عنصر) تشکیل شده‌اند. در طراحی آن‌ها، رعایت اصولی چون تغییر تدریجی ضخامت ساقه‌ها و جانمایی دقیق گل اصلی الزامی است. قوس‌های حلزونی و مارپیچ‌های ساقه در این نقوش—که ریشه‌ای پیش‌ازتاریخی و نمادین دارند—در کنار نقوش دیگری چون سرو و نیلوفر، جلوه‌ای ماندگار در هنرهای تزیینی و معماری ایران پدید آورده‌اند.

گل فرنگ (گل رز): هنر در هر دوره تاریخی بازتاب شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمانه است و حکومت‌ها همواره از هنر برای تثبیت اقتدار خود بهره برده‌اند. در این میان، «نقوش فرنگی» از جمله نقش‌مایه‌هایی هستند که فاقد سابقه پیشین در سنت تصویری ایران بوده و در پی ارتباطات فرهنگی با غرب به هنر ایران راه یافته‌اند. هنرمندان ایرانی با خلاقیت خود این عناصر را با تزیینات بومی تلفیق کرده و هویتی ایرانی به آن‌ها بخشیده‌اند.

یکی از پرکاربردترین نقوش فرنگی در تزیینات معماری و نقاشی‌های دیواری خانه‌های دوره قاجار، نقش «گلدان پر از گل» است. در این ترکیب‌بندی، گلدان‌های پایه‌دار (متأثر از اشیاء رایج در خانه‌های اشرافی) مملو از گل‌های رز فرنگی، غنچه‌ها و ساقه‌های پیچان به‌صورت عمودی ترسیم شده‌اند. این نقوش غالباً بر زمینه‌ای روشن و با رنگ‌های متنوع نظیر نارنجی، لاکی و لاجوردی درون قاب‌های مستطیل‌شکل اجرا شده‌اند. آرایش متقارن گل‌ها (از اندازه‌های بزرگ‌تر در پایین به کوچک‌تر در بالا) موجب ایجاد تعادل بصری و القای حرکت رو به بالا می‌شود. با وجود شباهت‌های ساختاری در نمونه‌های گوناگون، تفاوت در جزئیات اجرا و رنگ‌پردازی، بیانگر تنوع سبک و مهارت هنرمندان در خلق این آثار است.

خوشه‌انگور، برگ‌مو و پیچک: هنر هر دوره بازتابی از اندیشه‌ها و باورهای دینی حاکم بر جامعه است؛ چنان‌که هنر دوره ساسانی متأثر از دین زرتشت و مهرپرستی، و هنر دوره صفویه مبتنی بر پیوند دین و دولت شکل گرفته است. در این میان، گیاه تاک (انگور) از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و ارتباط مستقیمی با آناهیتا (ایزدبانوی آب) داشته است. این نقش‌مایه که احتمالاً از دوران اشکانی و در پی تعاملات با یونان و روم به هنر ایران راه یافته، در آثار دوره ساسانی و صفوی صرفاً جنبه تزیینی نداشته، بلکه حامل مفاهیمی چون برکت، شگون، باروری، طول عمر، حیات و الوهیت (میوه شادی و مستی‌بخش) بوده است (12, 13). نقوش خوشه انگور، برگ‌مو (ساده، سه‌برگی یا پنج‌برگی) و پیچک‌ها در هنر ساسانی اغلب با رویکردی طبیعت‌گرایانه اجرا شده‌اند. در دوره صفویه نیز، به سبب همبستگی هنر با ساختار سیاسی و اعتقادی برای تحکیم مشروعیت حکومت، استفاده از نقوش گیاهی از جمله انگور گسترش یافت و این نقش‌مایه به یکی از عناصر مهم هنرهای تزیینی مبدل گشت.

برگ‌های کنگری: طرح «ماهی درهم» یا «هراتی» از کهن‌ترین و پرکاربردترین نقش‌مایه‌های هنر سنتی ایران است که از یک گل یا لوزی مرکزی و چهار عنصر خمیده پیرامون آن (شبیه به ماهی‌های شناور یا برگ‌های گیاهی کنگر) تشکیل شده است. در حالی که برخی این عناصر را ماهی و گروهی برگ‌های گیاهی می‌دانند، این طرح نماد مفاهیمی چون برکت، فراوانی، آب، زندگی و تداوم است. ارنست هرتسفلد، باستان‌شناس برجسته، این نقش را بازنمایی درخت اسطوره‌ای «گوکرن» یا «ویسپوبیش» (درخت درمانگر و نماد باروری و تداوم زندگی در ایران باستان) دانسته است. از این منظر، طرح ماهی درهم فراتر از جنبه تزیینی، واجد مفاهیم آیینی و آرزوی رویش و پایداری حیات در هنرهای سنتی و معماری ایران است.

برگ‌های پالمت: نقوش گیاهی نخل (پالمت)، نیلوفر، انگور، گل شاه‌عباسی اناری به‌وفور در آثار طرح شده است. نخل یا پالمت از طرفی نماد پادشاهی بوده و باروری، شگون و برکت را به همراه داشته است.

نقوش جانوری

نقش‌مایه‌های جانوری از جمله پرندگان و چهارپایان، در معماری تاریخی ایران فراتر از جنبه‌های آرایه‌ای، حامل مفاهیم عمیق نمادین، عرفانی و اعتقادی هستند. هم‌نشینی این نقوش با عناصر گیاهی در خانه‌های تاریخی اصفهان، بازتابی از پیوند انسان با طبیعت و چرخه حیات است. در این میان، نقش «شیر» تداعی‌گر قدرت، شجاعت و در دوره‌هایی (همچون صفوی) پیوندیافته با مفاهیم مذهبی است. پرندگان نیز نماد رهایی روح و تعالی به سوی حقیقت مطلق‌اند؛ چنان‌که «طاووس» نماد بهشت، جلوه‌های جمال الهی و انسان کامل، و «قرقاول» (با کاکل بلند و باریک) در باور عامیانه نشانه‌ای از قداست تلقی شده است. این

نقوش در خانه‌های تاریخی اصفهان با دقت و ظرافت بالا، در کادربندی‌های منظم (غالباً با رنگ کرم بر زمینه سفید) اجرا شده و ریتم بصری و انسجام ترکیبی ویژه‌ای آفریده‌اند (جدول ۳).

جدول ۳- محورهای مضمون‌پردازی‌ها و تصویرپردازی‌های پرنده در آرایه‌های بناهای تاریخی اصفهان (نگارنده ۱۴۰۵).

ویژگی‌های ظاهری و ذاتی پرنده	باورهای عامه	باورهای اساطیری	اعتقادات دینی
سبک‌بالی؛ قدرت دید؛ توانایی پرواز؛ خوش‌آوایی؛ زیبایی	نجات‌بخش، پیام‌آور رستگاری؛ یاریگر؛ آورنده برکت؛ دورکننده بلایا؛ جذب نیروهای خیر	پیک ناهید؛ حامل فرا ایزدی؛ واسطه سروش؛ واسطه زمین و آسمان؛ برخورداری از مرتبه مینوی	تسبیح‌گوی خداوند؛ نماینده عقل کل؛ حضور در روایات پیامبران اولوالعزم؛ نماد فرشتگان

نقوش انسانی

نقش فرشتگان از جمله مضامین مهم تصویری در هنر و معماری ایران است که به‌عنوان موجوداتی انسانی با بال‌های نمادین، برای بازنمایی جهان فرامادی، خیر و هدایت به کار رفته‌اند. حضور این نقش‌مایه‌ها که ریشه در هنر پیش از اسلام دارد، با گسترش تشیع در عصر صفوی و رونق نقاشی‌های مذهبی در دوره قاجار فزونی یافت. فرشتگان (که گاه با عنوان «میوکی» شناخته می‌شوند و ممکن است به‌صورت کامل یا در درون قاب شمسه نمایش یابند) در فرهنگ ایرانی واسطه میان عالم انسانی و جهان قدسی تلقی شده و در نقش راهنما، محافظ و پیام‌آور، بازتابی از باورهای دینی و معنوی جامعه ایرانی در تزیینات بناهای تاریخی به شمار می‌روند.

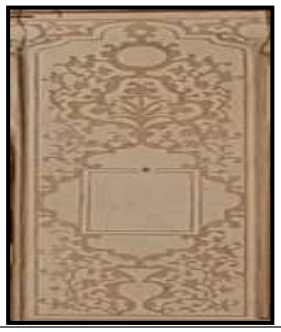
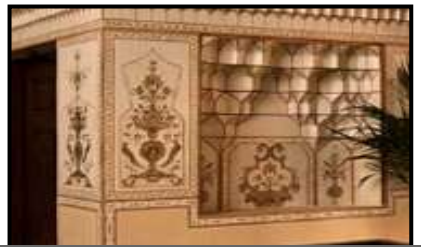
خط و کتیبه

کتیبه‌ها و خطوط خوشنویسی در خانه‌های تاریخی اصفهان، فراتر از کارکرد تزیینی، اسنادی معتبر در حوزه تاریخ معماری، هنر و مردم‌نگاری هستند که اطلاعات ارزشمندی درباره تاریخ بنا، مرمت‌ها، نام مالکان و استادکاران ارائه می‌دهند (14). اگرچه کتیبه‌نگاری در بناهای مسکونی به گستردگی ابنیه مذهبی نبوده، اما در دوره قاجار با اوج‌گیری کاربرد خط در فضاهای اندرونی، کتیبه‌هایی شامل اسماء حسنی، آیات قرآن به‌ویژه آیه‌الکرسی با کارکرد حفاظتی و توحیدی (15)، اسامی مبارک پنج‌تن آل‌عبا، «بسم‌الله الرحمن الرحیم» و «صلوات» با خط ثلث و غالباً به رنگ کرم بر زمینه سفید اجرا شده‌اند. حضور این عبارات مقدس در ورودی‌ها، تالارهای ارسی و شاه‌نشین‌ها، بازتابی از باورهای دینی، فرهنگ عامه، طلب برکت و امنیت روانی و معنوی ساکنان در فضای سکونت بوده است.

تلفیقی (ترکیب‌بندی نقوش سنتی)

ترکیب‌بندی در هنرهای سنتی و تزیینات «شیروشکری»، در دو دسته اصلی متقارن (آینه‌ای، انتقالی، دورانی) و نامتقارن، بر اساس ارزش‌های بصری و تناسبات فرمی شکل می‌گیرد. هنرمندان با بهره‌گیری از شیوه‌های گوناگون-همچون استفاده از گره‌سازی، تبدیل خطوط هندسی به منحنی، به‌کارگیری طرح‌های واگیره‌ای («بندی» و انتقالی) متناسب با ابعاد قاب، و تلفیق هماهنگ نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی) با نقوش جانوری و پرندگان (و کاربرد محدود نقوش انسانی)— مجموعه‌ای منسجم ایجاد می‌کنند که ضمن تنوع بصری، بر غنای مفهومی و بار نمادین آثار در معماری مسکونی می‌افزاید.

جدول ۴- تحلیل فرمی، رنگی و نمادین نقوش شیروشکری در تزئینات معماری خانه‌های تاریخی اصفهان از صفویه تا قاجاریه (منبع: نگارنده)

خانه	دیتیل نقوش			
ملک التجار	اسلیمی/ خوشنویسی/ ختایی			
چرمی	اسلیمی / خوشنویسی /ختایی			
قزوینی‌ها	اسلیمی / خطکشی / اسلیمی			
مصورالملکی	اسلیمی			
دکتر اعلم	اسلیمی			
زوولیان	اسلیمی			

عکاف‌زاده

اسلیمی





کریمی

اسلیمی





وثیق‌انصاری

اسلیمی/ ختایی/ گل و مرغ





یداللهی

اسلیمی/ ختایی





مارتاپیترز

جانوران/ گلدان/ گل فرنگ







حقیقی	  	گل و مرغ/ اسلیمی/ حیوانات
میثمی	 	اسلیمی
ارسطویی	  	اسلیمی/ ختایی/ پرنده
فقیه‌همایی	  	اسلیمی/ ختایی/ پرنده
امین‌التجار		خط کشی/ اسلیمی

مشروطیت

اسلیمی





جواهری

اسلیمی




خمسه‌عشر

اسلیمی




بدیع‌الصنایع

اسلیمی




شیران

فرنگی/ اسلیمی/ ختایی





ملاباشی





اسلیمی

زرتاج





اسلیمی

کشیش







اسلیمی/ فرنگی/ پرنده

قصرمنشی





اسلیمی

خاتم	اسلیمی	
حسینی	اسلیمی	 
سعیدیان	اسلیمی	
مشکی	گل فرنگ/ اسلیمی	 
علافچیان	اسلیمی/ فرنگی	 

صیرفی





اسلیمی

مالکی‌پور



اسلیمی

حبیب‌آبادی



اسلیمی

سدهی



اسلیمی

بنکدار



ختایی

کازرونی





اسلیمی

زهتاب اسلیمی	
زرگرباشی ختایی	

اجرای تکنیک نقاشی شیروشکری

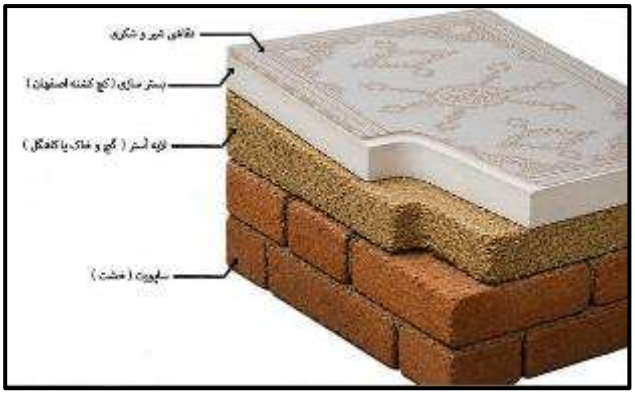
به‌طور کلی، در تزئینات وابسته به معماری دوره اسلامی اصفهان، از دو نوع بستر شامل آستر گلی و آستر گچی استفاده شده است. بر اساس مستندات میدانی و نظرات کارشناسی، اجرای نقاشی‌های شیروشکری طی مراحل فنی مشخصی صورت می‌گرفته است. در گام نخست، سطح تکیه‌گاه با اندود آستر پوشانده شده و پس از فراهم شدن بستر مناسب، لایه‌ای از «گچ زنده» با دانه‌بندی متوسط به‌عنوان بستر زیرین اجرا می‌گردیده است. پس از حصول گیرش اولیه، سطح اندود به وسیله لبه ماله زبر شده و سپس لایه‌ای بسیار نازک از ملات «گچ کشته» بر روی آن قرار می‌گرفته است.

ضخامت بستر زیرین که مستقیماً با آستر در تماس بوده، در حدود ۱ تا ۲ سانتی‌متر تخمین زده می‌شود. در مقابل، لایه دوم یا بستر رویه که به‌عنوان زمینه مناسب برای اجرای لایه تدارکاتی و رنگ عمل می‌کرده، از «گچ قرمز اصفهان» با دانه‌بندی بسیار ریز و به شیوه گچ کشته با ضخامت تقریبی ۱ میلی‌متر اجرا می‌شده است.

پس از خشک شدن کامل لایه رویه، مرحله «بوم‌سازی» یا «زمینه‌کاری» جهت آماده‌سازی سطح برای نقاشی انجام می‌گرفته است. این لایه شفاف و رقیق، شامل محلولی از رزین‌های طبیعی گیاهی (مانند کتیرا) یا حیوانی (مانند سریشم) همراه با آب قند بوده که با پوشش‌دهی کامل سطح، موجب کاهش میزان جذب بست و رنگ توسط گچ، تسهیل حرکت قلم‌مو، افزایش شفافیت و درخشندگی رنگ‌ها و ممانعت از نفوذ بیش از حد بست رنگی در لایه گچی می‌گردسته است.

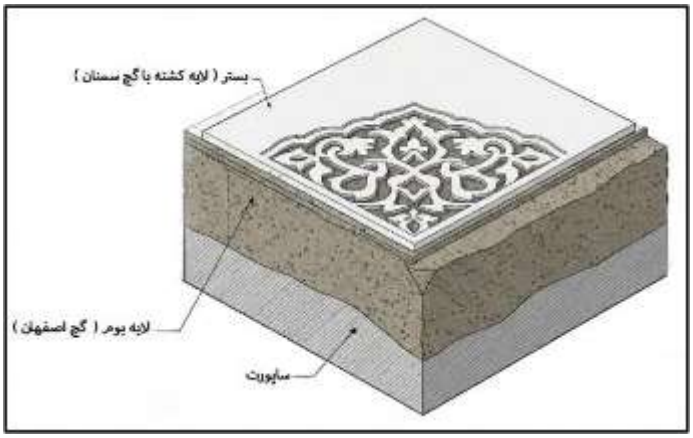
پس از آماده‌سازی سطح، انتقال طرح به روش «گرته‌کاری» انجام می‌شده است. با توجه به ناپایداری خطوط حاصل از گرده زغال، تثبیت طرح با استفاده از ابزار فلزی و نوک‌تیزی موسوم به «فردنگی» (یا فندنگی) صورت می‌گرفته و با ایجاد شیارهای کم‌عمق بر سطح بستر، خطوطی پایدار به‌عنوان راهنمای نقاش در مراحل رنگ‌آمیزی و قلم‌گیری ایجاد می‌گردیده است.

در مرحله رنگ‌آمیزی، پس از پاکسازی پودر زغال، زمینه نقوش با استفاده از قلم‌مو و ماده بوم‌کننده حاوی رنگدانه سفید (عموماً گل سفید یا گل گیوه) پوشش داده می‌شده است. شایان ذکر است که استفاده از گچ قرمز اصفهان (به دلیل وجود ناخالصی اکسید آهن در سنگ معدن) به‌عنوان زمینه اصلی اجرای نقوش شیروشکری، افزون بر ایجاد تضاد مطلوب با رنگ‌های روشن و تیره، بستر مناسبی برای اجرای کتیبه‌ها و نقوش گیاهی فراهم کرده و نقش کلیدی در هویت بصری این سبک داشته است. در مواردی نیز خطوط ترسیم‌شده با استفاده از رنگ قهوه‌ای تیره (حاصل از دوده چراغ) قلم‌گیری و پرداز می‌شده‌اند. در نهایت، جهت تثبیت و افزایش دوام لایه‌های رنگی در برابر عوامل محیطی، پوششی از «روغن کمان» (حاصل از حرارت دادن رزین سندروس و روغن بزرک) بر روی سطح اثر اعمال می‌گردیده است (تصویر ۱).



تصویر ۱- شماتیک نقاشی شیروشکری (نگارنده ۱۴۰۵).

در پایان، ذکر این نکته ضروری است که اصطلاح «شیروشکری» گاه به اشتباه در برخی منابع به نوعی تکنیک گچبری اطلاق می‌شود که نام درست آن «کشته‌بری» است. در تکنیک گچبری کشته‌بری (که نمونه‌های شاخص آن در کاخ عالی‌قاپو دیده می‌شود)، پس از اجرای گچ زنده، لایه‌ای از گچ سفید نیمه‌کشته اجرا شده و پس از انتقال طرح، زمینه تا رسیدن به رنگ کرمی گچ اصفهان با ابزار بوم‌خوار و دمبر تراشیده می‌شود که خروجی نهایی دارای اختلاف سطح (دو پله) است (تصویر ۲). اما در تکنیک دیوارنگاری شیروشکری، چنین اختلاف سطحی وجود ندارد. لذا در این پژوهش، واژه شیروشکری صرفاً دلالت بر تکنیک دیوارنگاری دارد و از هرگونه خلط مبحث با اسلوب گچبری کشته‌بری پرهیز شده است.



تصویر۲- شماتیک گچبری کشته‌بری (نگارنده ۱۴۰۵).

بحث و نتیجه‌گیری

مطالعه تطبیقی نقاشی‌های شیروشکری در خانه‌های تاریخی اصفهان از دوره صفویه تا پایان قاجار نشان می‌دهد که این شیوه تزئینی از نظامی منسجم در طراحی، اجرا، رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی و سازمان فضایی برخوردار است. اسلوب شیروشکری را نمی‌توان صرفاً یک شیوه نقاشی یا رنگ‌آمیزی دانست، بلکه این هنر حاصل تلفیق نقاشی، اصول هندسی، زیبایی‌شناسی ایرانی و هماهنگی کامل با معماری داخلی بنا است. ویژگی‌های این اسلوب را می‌توان در چند محور اصلی مورد بررسی قرار داد.

اسلوب نقاشی شیروشکری بر پایه نظم هندسی، تعادل بصری و انسجام ترکیب‌بندی شکل گرفته است. طراحی نقوش معمولاً در قاب‌های مشخص و با رعایت محورهای تقارن انجام می‌شود و ترکیب‌بندی‌ها غالباً از یک محور مرکزی آغاز شده و عناصر تزئینی به‌صورت متقارن یا نیمه‌متقارن در دو سوی آن گسترش می‌یابند. در سطوح وسیع معماری، مانند تالارها، شاه‌نشین‌ها، اتاق‌های سه‌دری و پنج‌دری، نقوش به گونه‌ای سازمان‌دهی شده‌اند که تمامی اجزای معماری را به یکدیگر پیوند داده و وحدت بصری منسجمی در فضای داخلی ایجاد کنند. این نقاشی‌ها در کنار هنری دیگر مثل آینه‌کاری، گچبری، نقاشی پشت آینه و ... به‌کار رفته است.

قاب‌بندی‌های منظم، تکرار ریتمیک عناصر، پیوستگی نقوش در امتداد دیوارها، سقف‌ها، طاقچه‌ها و پیشانی طاق‌ها و همچنین هماهنگی کامل میان تزئینات و ساختار معماری، از مهم‌ترین ویژگی‌های ترکیب‌بندی در این شیوه به شمار می‌روند. این ویژگی‌ها موجب شده است که نقاشی شیروشکری هرگز به‌عنوان عنصری مستقل دیده نشود، بلکه همواره بخشی از نظام فضایی و کالبدی خانه تاریخی باشد. در این شیوه، طراحی نقوش ابتدا با خطوط آزاد، نرم و روان روی کاغذ پوستی آغاز می‌شده؛ و هنرمند بیش از آنکه به بازنمایی واقع‌گرایانه طبیعت توجه داشته باشد، بر جنبه‌های تزئینی، هماهنگی بصری و زیبایی‌شناسی نقوش تأکید می‌کند. ازاین‌رو، خطوط دارای ضخامت نسبتاً یکنواخت، پیوسته و بدون شکست هستند.

اجرای نقاشی شیروشکری با آماده‌سازی دقیق بستر آغاز می‌شود. ابتدا سطح دیوار یا سقف با اندود گچ آماده شده و پس از آن، زمینه‌ای مناسب برای نقاشی فراهم می‌شود. پس از آماده‌سازی زمینه، طرح اولیه به روش طراحی مستقیم یا گرته‌زنی بر سطح منتقل شده، و سپس دور نقوش با ابزار وردنگی نقر شده و در نهایت با قلم‌گیری ظریف معمولاً به رنگ قهوه‌ای تیره یا دوده، مرز میان زمینه و نقش تثبیت می‌شود. قلم‌گیری و پرداز نقوش در نقاشی شیروشکری یکی از مهم‌ترین عوامل خوانایی نقوش است که این خطوط علاوه بر تعریف فرم‌ها، موجب افزایش وضوح نقوش، انسجام ترکیب‌بندی و هدایت نگاه بیننده در سراسر سطح تزئینات می‌شوند. در نمونه‌های اصیل، زمینه از ترکیب گل سفید (هونتیت) و رنگ نقوش از گچ قرمز اصفهان تشکیل شده است که علاوه بر ایجاد بستری مناسب برای رنگ‌آمیزی، در استحکام و دوام لایه رنگ نیز نقش مؤثری داشته است. تمامی مراحل اجرا به‌صورت دستی انجام می‌شود و کیفیت نهایی اثر وابسته به مهارت استادکار در کنترل قلم، ضخامت خطوط، شدت رنگ و ایجاد سایه‌های ظریف است. در این شیوه، حجم‌پردازی طبیعی و واقع‌گرایانه جایگاهی ندارد و طراحی بیشتر بر پایه بیان تزئینی و انتزاعی شکل گرفته است. مهم‌ترین شاخص اسلوب شیروشکری، استفاده از رنگ‌های متضاد شیری و قهوه‌ای است که حجم و عمق نقوش از طریق تغییرات ظریف تیرگی و روشنی یک رنگ ایجاد می‌شود.

زمینه نقاشی‌ها معمولاً دارای رنگ‌های شیری و نقوش غالباً با طیف قهوه‌ای مایل به قرمز اجرا شده‌اند. در گذشته، رنگ شکری دارای طیفی متمایل به قهوه‌ای بوده و با برداشت امروزی از رنگ سفید تفاوت داشته است. ایجاد سایه و روشن‌های ملایم، بدون استفاده از تضادهای شدید رنگی، موجب می‌شود که برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های نقوش به‌صورت طبیعی نمایان شوند و نقوش جلوه‌ای حجمی و زنده پیدا کنند. بررسی نمونه‌های اصیل نشان می‌دهد که در بسیاری از مرمت‌های متأخر، زمینه سنتی گچ قرمز اصفهان با رنگ‌های کرم یا سفید جایگزین شده است که این تغییر، ضمن کاهش اصالت بصری اثر، بخشی از ویژگی‌های تاریخی اسلوب شیروشکری را نیز دگرگون ساخته است.

فرهنگ، بازتاب باورهای عمیق درونی مردم یک ملت است. این باورها، متشکل از اعتقادات مذهبی و هویت ملی آنان می‌باشد. خصیصه اصلی فرهنگ عامیانه ایران این است که دین و ملیت همواره با یکدیگر همزیستی مسالمت‌آمیز داشته‌اند. پایبندی هنرمند مردمی به هویت فرهنگی و دلبستگی به اسطوره‌های کهن و حماسه‌های مذهبی باعث شد، حتی در مواقع نفوذ بیگانه، فرهنگ آنان را به ظاهر پذیرفته و در باطن آن را با جوهره ذاتی خود صیقل دهند و به سوی خواسته‌ها و سلایق خویش معطوف سازند. هنر نیز در فرهنگ عامه به عنوان عنصری واسطه عمل می‌کند تا مایه حفظ و صیانت اعتقادات مردمی گردد و در اشاعه و اجرای سنت‌ها و مراسم مربوط به آن همیشه همراه بوده است. به این منظور، نقاشی عامیانه اصفهان اعم از نقاشی‌های دیواری مکان‌های متبکره و عمومی که جزئی از هنر عامه هستند و سالهاست مورد بی‌اعتنایی و فراموشی واقع شده‌اند؛ فرضیه غالب، این است که انزجار عوام جامعه از فرهنگ لاقید دوره صفوی، قاجار، شور و علاقه به ارزش‌های دینی، عامل پررنگ‌تر شدن نقاشی آن زمان گشت. دلبستگی هنرمند عامه به اسطوره‌های کهن و حماسه‌های مذهبی، مانع از تاثیرپذیری او از نقاشی فرنگی (غربی) می‌شد. در نگاه نخست، حضور روایت‌گرایانه حماسه‌های مذهبی برای زنده نگاه داشتن آگاهانه این باورها در هنر نقاشی عامیانه نمایان است، ولی با مطالعه بیشتر در محتوا و عناصر تصویری به وجود بن‌مایه‌های کهن ملی‌گرایانه پی خواهیم برد. این هنر مردمی که ریشه در عقاید اصیل قومش دارد، نمایشی گویا و پرشور از عشق به تعلقات دینی و اصالت تاریخی می‌باشد، که زمینه مناسبی را برای کنکاش درمورد جایگاه والای باورها در فرهنگ و هنر غنی این ملت فراهم می‌سازد .

نقوش مورد استفاده گیاهی است که در نقاشی شیروشکری بیشترین سهم را در ترکیب‌بندی آثار ایفا کرده‌است. مهم‌ترین این نقوش شامل انواع اسلیمی‌ها (دهان اژدری و ...)، ختایی شامل (انواع گل‌های شاه‌عباسی، گل و غنچه، برگ‌های کنگره‌دار، ساقه‌های منحنی، پیچک‌های مارپیچ، گلبرگ‌های چندلایه، گلدان‌ها و ترکیبات متنوع گل و بوته)، گل‌های فرنگی است. این عناصر با حرکتی پیوسته و سیال در سراسر سطح گسترش یافته و ضمن پر کردن فضاهای خالی، وحدت و ریتم بصری اثر را شکل می‌دهند.

از عناصر طبیعی نیز به عنوان آرایه‌های پویا و متغییر (همچون گیاهان، آب، بازی با نور و کادری از آسمان که پویایی و تغییر آن‌ها به فصل و زمان‌های مختلف شبانه‌روز بستگی دارد) برای تزیین و ایجاد تنوع در خانه‌ها استفاده می‌شده است. میزان استفاده از تزئینات در فضاهای خانه، به نقش و اهمیت آن در سلسله مراتب فضایی خانه‌ها بستگی دارد. اوج تزئینات معمولاً در اصلی‌ترین اتاق خانه یعنی تالار شاه‌نشین است. برخی از فضاهای خانه نیز براساس نوع تزئینات آن‌ها نام‌گذاری شده است.

در کنار نقوش گیاهی، نقوش جانوری نیز در برخی از نمونه‌ها مشاهده می‌شوند. پرندگان، طاووس، بلبل، مرغ بهشتی، شیر، آهو، حیوانات افسانه‌ای و در برخی آثار دوره صفوی از مهم‌ترین نقوش جانوری این شیوه هستند. این عناصر غالباً با رویکردی آرمانی و تزئینی ترسیم شده‌اند و هدف از نمایش آن‌ها، بازنمایی طبیعی حیوانات نیست، بلکه انتقال مفاهیم نمادین و تکمیل ارزش‌های زیبایی‌شناختی اثر است.

خطوط خوشنویسی در بناهای تاریخی یکی از مهم‌ترین عناصر تزئینی و هویت‌بخش معماری اسلامی و به‌ویژه معماری ایران به شمار می‌روند. این خطوط علاوه بر نقش زیبایی‌شناختی، حامل مفاهیم دینی، فرهنگی، سیاسی و تاریخی هستند و به‌عنوان بخشی از برنامه تزئینی بنا، هویت و کارکرد آن را آشکار می‌کنند. در دوره صفوی، هم‌زمان با شکوفایی خوشنویسی و معماری، کتیبه‌های خوشنویسی به اوج تکامل خود رسیدند و در کنار نقوش گیاهی و هندسی، ترکیبی هماهنگ و منسجم را در تزئین بناها ایجاد کردند.

در فرهنگ اسلامی، خط از جایگاهی ویژه برخوردار است؛ زیرا وسیله انتقال کلام الهی و مفاهیم دینی محسوب می‌شود. به همین دلیل، خوشنویسی در معماری تنها یک عنصر تزئینی نیست، بلکه ابزاری برای انتقال پیام‌های اعتقادی، اخلاقی و فرهنگی است. کتیبه‌های قرآنی، احادیث، ادعیه، اشعار، وقف‌نامه‌ها، نام بانی و تاریخ ساخت بنا از مهم‌ترین مضامین این کتیبه‌ها هستند.

باور مسلمانان به تبرک و امن شدن فضا با اسماء مبارکه و آیات قرآن سبب شده که در بخش‌های مختلفی همچون سردر ورودی و فضاها، از این‌گونه اسماء استفاده شود. اهداف استفاده از خطوط خوشنویسی در بناهای تاریخی عبارتند از:

- بیان مفاهیم دینی و معنوی: آیات قرآن، اسماء الهی و احادیث موجب تقدس فضا و تقویت جنبه معنوی بنا می‌شدند.
- زیبایی‌شناسی بصری: ترکیب خط با نقوش اسلیمی، ختایی و هندسی باعث ایجاد هماهنگی و تعادل در تزئینات می‌شد.
- ثبت اطلاعات تاریخی: بسیاری از کتیبه‌ها تاریخ ساخت، نام معمار، خوشنویس، بانی یا واقف بنا را ثبت کرده‌اند و از مهم‌ترین منابع مطالعات تاریخی به شمار می‌روند.
- نمایش قدرت سیاسی: در دوره صفوی، کتیبه‌ها گاه نام شاهان و القاب آنان را نیز در بر می‌گرفتند و مشروعیت حکومت را به نمایش می‌گذاشتند.
- هدایت بصری فضا: خطوط خوشنویسی با قرارگیری در قاب‌های معماری، مسیر حرکت نگاه را هدایت کرده و بر بخش‌های مهم بنا مانند محراب، گنبد، ایوان یا ورودی تأکید می‌کردند.
- در خانه‌های تاریخی اصفهان نیز کتیبه‌های خوشنویسی اغلب در شاه‌نشین، تالار، اتاق‌های سه‌دری و پنج‌دری و در حاشیه نقاشی‌های دیواری اجرا شده‌اند.
- ارتباط خوشنویسی با نقوش گیاهی
- یکی از ویژگی‌های برجسته هنر صفوی، تلفیق خوشنویسی با نقوش اسلیمی، ختایی، گل و برگ و پیچک‌های گیاهی است. در این ترکیب، نوشته‌ها در میان شاخه‌های اسلیمی یا قاب‌های گل‌وبوته قرار می‌گیرند و وحدتی میان متن و تزئین ایجاد می‌کنند. این هم‌نشینی نه تنها ارزش زیبایی‌شناختی بنا را افزایش می‌دهد، بلکه مفاهیم معنوی را نیز تقویت می‌کند.

برای سازمان‌دهی بهتر ترکیب‌بندی، از نقوش هندسی نیز استفاده شده است. شمسه، ترنج، ستاره‌های چندپر، لوزی، قاب‌بندی‌های مستطیلی، حاشیه‌های هندسی و شبکه‌های منظم، ضمن ایجاد نظم بصری، ساختار کلی اثر را سامان می‌دهند. همچنین در برخی از فضاها، کتیبه‌های تزئینی و نقوش نوشتاری شامل نیز در ترکیب با سایر عناصر دیده می‌شوند. از دوره قاجار به بعد، برخی عناصر فرنگی مانند گل‌های طبیعی، سبد گل، روبان، جام و سایر تزئینات متأثر از هنر اروپایی نیز به مجموعه نقوش افزوده شده است.

تحلیل ساختاری نقوش نشان می‌دهد که طراحی آن‌ها بر پایه اصول تقارن، تعادل، تکرار، ریتم و حرکت شکل گرفته است. نقوش گیاهی با خطوط منحنی، پیچش ساقه‌ها، گردش اسلیمی‌ها و تکرار برگ‌ها، نوعی حرکت سیال و مداوم در سطح ایجاد می‌کنند که موجب پویایی ترکیب‌بندی و هدایت نگاه بیننده در سراسر اثر می‌شود.

علاوه بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی، بسیاری از نقوش دارای مفاهیم نمادین نیز هستند. اسلیمی و ختایی نمادی از رشد، حیات، تداوم و نظم طبیعت در هنر ایرانی به شمار می‌آیند. شیر نماد قدرت و اقتدار، طاووس نماد زیبایی، جاودانگی و بهشت، و پرندگان نمادی از لطافت، آرامش و پیوند انسان با طبیعت محسوب می‌شوند. نقوش هندسی نیز با ایجاد نظم و هماهنگی، ساختار کلی اثر را استحکام می‌بخشند.

در معماری ایرانی– اسلامی آرایه‌ها تجلی باورهای برخاسته از بطن تجربه‌های مشترک و خاطرات ازلی هستند که با گذر زمان در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی و ضمیر انسان جای گرفته، موجب شکل‌گیری خاطرات جمعی می‌شوند. تعمیق در معنای نقش‌مایه‌ها و زبان رمزگونه آن‌ها که معرف بنیان‌های ذهنی و نظام فکری حاکم است؛ بیننده را به فراسوی مفاهیم نهفته در آن‌ها سوق می‌دهد. نقاشی‌های شیروشکری با عناصر و موتیف‌های مختلف خانه‌های تاریخی شهر اصفهان را تزئین کرده و مناظر زیبایی به وجود آورده است. طرح‌ها و نقش‌مایه‌های شیروشکری در این دوره‌ها زاییده شده ذهن هنرمند و الهام گرفته از طبیعت پیرامون و زندگی روزمره آن بوده است. این تنوع طلبی و تکاپو برای هرچه زیباتر نشان دادن نقش‌مایه‌ها را به پنج دسته‌ی مشخص می‌توان تقسیم کرد:

۱. نقوش هندسی، شامل طرح‌های انتزاعی، استیلیزه و غیرطبیعی؛
۲. نقوش گیاهی، مشتمل بر اسلیمی، ختایی و فرنگی؛
۳. نقوش حیوانی و انسانی؛
۴. خط و کتیبه‌های خوشنویسی؛
۵. نقوش تلفیقی.

در مجموع بررسی‌های انجام شده، نشان می‌دهد که طرح‌ها در آثار به جا مانده بیشتر جنبه‌ی استیلیزه و غیرطبیعی داشته‌اند. هنرمندان با رنگ مایه کرم‌قهوه‌ای، فرم‌ها را توسعه داده و طرح‌های واقع‌گرایانه‌ی گیاهی، حیوانی و انسانی نیز زینت‌بخش هنر نقاشی شیروشکری شد.

استفاده گسترده از نقوش گیاهی در بناهای تاریخی دوره صفوی، حاصل مجموعه‌ای از عوامل اعتقادی، هنری، فرهنگی، سیاسی و فنی بود. این نقوش تنها جنبه تزئینی نداشتند، بلکه حامل مفاهیم نمادین و بازتاب‌دهنده جهان‌بینی حاکم بر هنر صفوی بودند. مهم‌ترین دلایل استفاده از این نقوش عبارت‌اند از:

- **بازتاب مفاهیم دینی و بهشتی**

یکی از مهم‌ترین دلایل رواج نقوش گیاهی، تأثیر آموزه‌های اسلامی درباره بهشت بود. در قرآن، بهشت با باغ‌های سرسبز، درختان، گل‌ها و نهرهای جاری توصیف شده است. هنرمندان صفوی با به‌کارگیری نقوش گل، برگ، شاخه و درخت، تلاش می‌کردند فضایی نمادین از باغ بهشتی را در معماری ایجاد کنند. از این‌رو، تزئینات گیاهی علاوه بر زیبایی، مفاهیم معنوی و عرفانی را نیز منتقل می‌کردند.

- **تأثیر فرهنگ ایرانی و مفهوم باغ ایرانی**

باغ در فرهنگ ایران از دوران باستان نماد نظم، آبادانی، زندگی و شکوفایی بوده است. در دوره صفوی، که هم‌زمان با شکوفایی طراحی باغ‌های ایرانی بود، الگوهای گیاهی باغ به فضای معماری انتقال یافت. نقوش اسلیمی، ختایی، گل‌های شاه‌عباسی و پیچک‌ها در حقیقت بازآفرینی انتزاعی طبیعت و باغ ایرانی محسوب می‌شوند.

- **شکوفایی هنرهای تزئینی**

دوره صفوی اوج رشد هنرهای تزئینی ایران است. توسعه کاشی‌کاری، گچبری، نقاشی دیواری، تذهیب، قالیبافی و قلمدان‌سازی موجب شد زبان تصویری مشترکی از نقوش گیاهی در همه هنرها شکل گیرد. بنابراین، معماری نیز از همین الگوهای تزئینی بهره گرفت و وحدت بصری میان هنرهای مختلف ایجاد شد.

- **هماهنگی با زیبایی‌شناسی معماری صفوی**

نقوش گیاهی به دلیل خطوط منحنی، ریتم منظم، تقارن و قابلیت تکرار، کاملاً با اصول ترکیب‌بندی معماری صفوی هماهنگ بودند. این ویژگی‌ها سبب می‌شد سطوح وسیع دیوارها، گنبدها، طاق‌ها و ایوان‌ها بدون ایجاد یکنواختی تزئین شوند و حس تعادل، حرکت و انسجام بصری به وجود آید.

- **تأثیر عرفان اسلامی**

در اندیشه عرفانی، گیاه نماد حیات، رشد، تجدید، کمال و پیوند میان زمین و آسمان است. بسیاری از نقوش گیاهی، به‌ویژه اسلیمی‌ها، با حرکت پیوسته و بی‌پایان خود نمادی از استمرار آفرینش و وحدت هستی تلقی می‌شوند. به همین دلیل، این نقوش در فضاهای مذهبی و حتی بناهای مسکونی کاربرد فراوان یافتند.

- **پرهیز از شمایل‌نگاری در فضاهای مذهبی**

در بسیاری از بناهای مذهبی، استفاده از تصاویر انسانی و جانوری محدود بود؛ ازاین‌رو نقوش گیاهی بهترین جایگزین برای تزئین سطوح محسوب می‌شدند. این نقوش ضمن رعایت ملاحظات دینی، امکان خلق ترکیبات بسیار متنوع و پیچیده را فراهم می‌کردند.

- **نمایش قدرت و شکوه حکومت صفوی**

حکومت صفوی برای تثبیت مشروعیت سیاسی و مذهبی خود، توجه ویژه‌ای به ساخت بناهای باشکوه داشت. تزئینات گیاهی ظریف و گسترده، همراه با کاشی‌های رنگین و نقوش اسلیمی، جلوه‌ای از ثروت، اقتدار و حمایت حکومت از هنر و معماری را به نمایش می‌گذاشت.

- **قابلیت اجرای گسترده در کنار هنرهای دیگر و روی متریال‌های مختلف**

نقوش گیاهی به‌راحتی در کنار هنرهای دیگر و بر روی مصالح گوناگون مانند گچ، کاشی، چوب، سنگ، آجر و رنگ اجرا می‌شدند. این انعطاف‌پذیری باعث شد در تمام بخش‌های بنا، از سقف و دیوار گرفته تا ارسی‌ها، قاب‌ها، مقرنس‌ها و نقاشی‌های دیواری، مورد استفاده قرار گیرند.

- **تأثیر مکتب هنری اصفهان**

با انتقال پایتخت به اصفهان در زمان شاه‌عباس اول، مکتب هنری اصفهان شکل گرفت. در این مکتب، طراحی گل‌های طبیعی، گل شاه‌عباسی، گل نیلوفر، پیچک‌ها و نقوش ختایی به کمال رسید و به الگویی برای تزئین بناهای تاریخی تبدیل شد. این نقوش بعدها در نقاشی‌های دیواری، از جمله نقاشی‌های شیروشکری خانه‌های تاریخی اصفهان، نیز استمرار یافتند.

یافته‌ها نشان می‌دهند که این نقوش فراتر از کارکرد صرفاً زیبایی‌شناسانه، حاوی محتوای غنی عرفانی بوده و بیانگر آرزوهای انسان برای دوری از پلیدی‌ها و دستیابی به جهانی آرمانی است. این نقوش همچنین کارکرد بلاگردانی داشته و ریش در باورهای اساطیری و قومی–مذهبی منطقه دارند. تحلیل‌ها نشان می‌دهند که هنرمندان با خلاقیت و تکنیک‌های متنوع، نقوش پرندگان و حیوانات را در پیوند با آرایه‌های گیاهی اجرا کرده‌اند تا مفاهیم معنوی را تقویت کنند. این نقوش نمادی از حقیقت مطلق روح، انسان کامل، عشق، سعادت ابدی و آرامش هستند. با توجه به نتایج به دست آمده می‌توان عنوان کرد که در دوره صفوی بیشتر به نقوش گیاهی مانند اسلیمی و ختایی و کمتر به نقوش حیوانی پرداخته شده است. این می‌تواند به خاطر توجه زیاد به گیاهان و طبیعت و تقدس آن‌ها باشد. همچنین باید افزود، در تصویرآفرینی نقش پرنده ضمن پایبندی به سنت‌های تصویری پیشین متأثر از بافت فرهنگی و تاریخی دوره قاجار به عینیت‌گرایی نیز گرایش داشته؛ از این‌رو، نحوه بازنمایی این نقشمایه به شیوه تجریدی، انتزاعی و واقع‌گراست. هنرمندان برای تقویت و تبیین مفاهیم معنوی، متأثر از روایات اساطیری و دینی و ادبیات عرفانی از تصویر جانوران به عنوان نمادهایی از حقیقت مطلق، روح، انسان کامل، عشق، سعادت ابدی، عامل تعالی، فیض مقدس، نجات‌بخش، هدایت‌گر، منشأ برکت و باروری استفاده کرده‌اند.

بر این اساس، یکی از فرضیه‌های پژوهش آن است که برخی از ویژگی‌های بصری نقاشی‌های شیروشکری، به‌ویژه در نمونه‌های متأخر، متأثر از نقوش و عناصر تزئینی هنر فرنگی بوده است. به نظر می‌رسد گسترش ارتباطات فرهنگی و هنری ایران با اروپا، به‌ویژه از اواخر دوره صفوی و در دوره قاجار، زمینه ورود تدریجی این عناصر را فراهم کرده باشد. با وجود این، هنرمندان ایرانی با حفظ ساختارهای اصیل این شیوه، شامل نظم هندسی، تقارن، نقوش اسلیمی و ختایی و هماهنگی کامل با معماری، عناصر فرنگی را به‌صورت گزینشی و متناسب با سنت‌های بومی در آثار خود ادغام کرده‌اند. بنابراین، تحول نقاشی شیروشکری را باید حاصل تعامل خلاقانه سنت ایرانی با برخی دستاوردهای هنر فرنگی دانست، نه جایگزینی یکی با دیگری.

توصیه های آموزه ای و پیشنهاد های کاربردی

در مقاله حاضر، محور اصلی اسلوب، ویژگی‌های بصری، فنی، رنگی، نقش‌مایه‌ها، مصالح و احتمال تأثیرپذیری از نقوش فرنگی است. بنابراین پیشنهادهای مقاله در زمینه فن‌شناسی، سبک‌شناسی، مستندسازی و آزمایش‌های علمی بیشترین ارتباط را دارند.

۱. تدوین دستورالعمل‌های تخصصی بر اساس ویژگی‌های سبک‌شناختی و فنی

مقاله حاضر یکی از مهم‌ترین پیشنهادهای خود را تدوین دستورالعمل‌های تخصصی مرمت نقاشی‌های شیروشکری می‌داند. این دستورالعمل‌ها باید بر اساس ویژگی‌های سبک‌شناختی، مصالح، رنگدانه‌ها و شیوه‌های اجرایی تدوین شوند و از مداخلات غیرهمگون، بازسازی‌های سلیقه‌ای و استفاده از مصالح ناسازگار جلوگیری کنند.

۲. ایجاد نظام مستندسازی تخصصی

مطابق مقاله حاضر، مستندسازی باید شامل ویژگی‌های سبک‌شناختی، ترکیب‌بندی، نقوش، رنگدانه‌ها، مصالح و تکنیک اجرا باشد.

۳. استفاده از روش‌های آزمایشگاهی برای شناخت رنگدانه‌ها و مصالح

مقاله حاضر تأکید می‌کند که استفاده از روش‌های آزمایشگاهی در کنار مطالعات تاریخی و سبک‌شناختی می‌تواند به شناخت دقیق‌تر مصالح، فنون اجرایی و روند تحول سبک کمک کند.

بنابراین پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آینده از روش‌های علمی برای شناسایی ترکیبات رنگی، بستر اجرا و مواد مورد استفاده در نمونه‌های شیروشکری بهره گرفته شود.

۴. بررسی تطبیقی اسلوب در دوره‌های مختلف

با توجه به اینکه مقاله حاضر، سیر تحول سبک نقاشی‌های شیروشکری از صفویه تا پایان قاجار را یکی از پایه‌های پژوهش معرفی کرده است، پیشنهاد می‌شود ویژگی‌های اسلوبی نمونه‌های هر دوره به‌صورت جداگانه استخراج و سپس با یکدیگر مقایسه شوند.

۵. بررسی ارتباط سبک‌شناسی با تحولات فرهنگی و هنری

مقاله حاضر تأکید می‌کند که سیر تحول نقاشی‌های شیروشکری تنها بیانگر ویژگی‌های هنری نیست، بلکه بازتاب تحولات فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی اصفهان در دوره‌های تاریخی مختلف است.

از این رو، پیشنهاد می‌شود ویژگی‌های سبک‌شناختی شیروشکری در ارتباط با تحولات هنری دوره قاجار و جریان‌های فرنگی بررسی شود.

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 منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

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

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Historical Iranian architecture represents a complex synthesis of functional requirements, social and cultural conditions, technical possibilities, available materials, and the aesthetic tendencies of successive historical periods. Within this architectural system, ornamentation constitutes an important medium through which artistic transformations, cultural values, social status, economic capacity, and patterns of cultural interaction can be recognized. Historical houses are particularly significant in this regard because their architectural and decorative components developed in close relationship with everyday life, domestic practices, and the cultural identities of their inhabitants. The historical houses of Isfahan are especially important because the city became one of the principal centers of architectural and decorative-art production during the Safavid era and retained its artistic significance throughout subsequent periods. The surviving houses therefore preserve tangible evidence of continuity and transformation in Iranian residential architecture and ornamentation, while their physical and nonphysical dimensions contribute to the cultural identity of the architectural heritage of Isfahan (5, 8). Among the various decorative arts employed in these houses, Shir-o-Shokari painting occupies a distinctive yet insufficiently documented position. This decorative technique was commonly executed in association with stucco surfaces and architectural ornamentation, and its visual proximity to certain stucco techniques has occasionally resulted in conceptual and terminological confusion. Shir-o-Shokari should not, however, be understood merely as the application of a particular color palette; rather, its stylistic character is determined by the interaction of surface preparation, pigments, brushwork, motifs, spatial organization, chromatic contrast, and relationships with neighboring architectural elements. The diversity of Iranian stucco practices further demonstrates the need to distinguish painted Shir-o-Shokari decoration from techniques such as Kushteh-bori, in which differently colored layers of plaster are carved to produce a two-colored decorative effect (1). Accordingly, the present study aimed to identify, describe, and analyze the stylistic characteristics of Shir-o-Shokari paintings in historical houses of Isfahan from the Safavid era to the end of the Qajar period, focusing on motifs, compositional structures, execution techniques, colors, architectural placement, and the possible influence of Western artistic currents.

The theoretical framework of the study considers Shir-o-Shokari painting simultaneously as a technical, visual, architectural, historical, and cultural phenomenon. Such an approach is necessary because the stylistic development of architectural decoration cannot be interpreted adequately through formal analysis alone. Materials and techniques, the spatial location and function of decorated rooms, the socioeconomic status of the owner, the preferences of patrons, religious and cultural values, and broader artistic exchanges can all influence the formation and transformation of decorative systems. Previous research on the wall fireplaces of Safavid and Qajar houses in Isfahan, for instance, has demonstrated relationships among decorative richness, spatial position, and the socioeconomic circumstances of house owners, with prestigious spaces such as the shahneshin generally receiving richer ornamentation (3). Similarly, Qajar residential architecture in Isfahan underwent transformations associated with changing social conditions and increasing interaction with Western architectural culture; among these changes were the gradual development of more extroverted architectural features and the appearance of elements such as balconies and

openings facing public passages in some houses (4). The interaction between Iranian and Western artistic traditions, however, should not be interpreted as the straightforward replacement of local traditions by imported forms. Studies of Qajar decorative programs, including those of the Vosough Ansari House, show that imported motifs and artistic elements were frequently adapted to indigenous aesthetic systems and integrated with existing Iranian traditions (2). The research therefore examined Shir-o-Shokari at three interrelated levels: technical and executive characteristics, including surface, materials, tools, and color application; visual and formal characteristics, including line, color, motif, composition, and the relationship between decoration and architectural surfaces; and historical-cultural characteristics, including stylistic transformation, artistic interaction, and possible Western influence. On this basis, the study proposed that later Qajar examples might display stronger evidence of Western-derived motifs and compositional tendencies while simultaneously preserving fundamental elements of Iranian decorative traditions.

The research adopted a qualitative, historical, and descriptive-analytical design with both fundamental and applied orientations. Data were obtained primarily through field observation, visual analysis, library research, examination of historical documentation, and consultation with specialists associated with cultural heritage and municipal institutions. The analytical procedure combined inductive and deductive reasoning with qualitative content analysis and comparative examination of historical examples. Such an approach was appropriate because qualitative inquiry seeks an in-depth understanding of contextualized phenomena rather than statistical generalization, while purposive sampling permits the selection of information-rich cases capable of revealing multiple dimensions of the phenomenon under investigation (6). The research population comprised 38 historical houses situated within the old urban fabric of Isfahan and dating from the Safavid period to the end of the Qajar era, including houses whose historical development extended across more than one period. Selection criteria included the relative preservation and authenticity of Shir-o-Shokari paintings, physical accessibility for field investigation, recognizability of stylistic characteristics, availability of reliable historical or architectural documentation, and access to visual and textual evidence. The selected houses were distributed across different historical neighborhoods and were additionally evaluated through cultural, social, economic, and political criteria. The study also emphasized qualitative standards of transferability, dependability, and confirmability. Detailed documentation of observations and analytical decisions was maintained so that the interpretive process could be traced and evaluated, consistent with principles of qualitative research concerning the credibility and confirmability of findings (7). For interpretation, the visual and structural characteristics of Shir-o-Shokari painting were classified according to technique, color harmony, thematic content, spatial composition, the influence of artistic schools such as the Isfahan School, and indications of Western artistic influence, and the resulting evidence was compared across the Safavid, Zand, and Qajar periods.

The findings concerning the architectural setting showed that approximately half of the investigated historical houses with Shir-o-Shokari decorations contained Safavid-period structures or decorative foundations that continued to develop during the Qajar era. The distribution of architectural components indicated the persistence of a relatively stable spatial organization across the studied houses. The shahneshin was present in all investigated examples, while entrances, pools, gardens, corridors, halls, three-door rooms, and side rooms also appeared with high frequency. These recurring components indicate that the architectural organization of the houses was structured around identifiable spatial hierarchies and repeated functional and ceremonial elements. In contrast, features such as windcatchers, nine-door rooms, seven-door rooms, shoe-removal spaces, stables, and two-door rooms appeared less frequently and therefore seem to have depended more strongly on such factors as building size, climatic circumstances, specialized functions, and the economic position of owners. The moderate occurrence of distinct inner and outer courtyards and private courtyards likewise suggests that strict spatial separation was not uniformly applied but was

more characteristic of larger houses and economically privileged households. These observations correspond with the broader understanding that the organization of Iranian domestic space reflects patterns of lifestyle, cultural expectations, social relations, and environmental conditions rather than architectural form alone (5, 8). The Qajar examples additionally revealed a gradual shift toward greater architectural extroversion, particularly during the later Qajar period, which can be interpreted in relation to increasing interaction with Western architectural models and changing cultural conditions (4). These spatial findings are important for interpreting Shir-o-Shokari painting because decorative programs were not distributed independently of architecture; instead, their location, richness, composition, and visual prominence were closely associated with the hierarchy and function of architectural spaces.

The visual analysis demonstrated that Shir-o-Shokari decoration employed a diverse repertoire of geometric, vegetal, animal, human, calligraphic, and composite motifs organized through both symmetrical and asymmetrical compositional systems. Vegetal motifs were particularly prominent and included eslimi, khata'i, floral scrolls, lotus forms, cypress motifs, palmettes, grape clusters, vine leaves, tendrils, and later Western-derived floral forms. Iranian traditional ornament is not merely decorative but can carry cultural, symbolic, religious, and mythological meanings, making motif analysis central to understanding the conceptual dimensions of these works (9). The eslimi system, characterized by rhythmic curved lines, geometric proportionality, continuity, and controlled repetition, became one of the principal elements of Iranian-Islamic decorative art, and its execution depended on knowledge of geometric relationships, symmetry, and traditional design procedures (11). Vegetal symbols such as the evergreen cypress and lotus were associated with concepts including continuity, fertility, purity, renewal, and life, reflecting the symbolic importance assigned to plants in Iranian cultural traditions (10). Grapevines, grape clusters, and scrolling leaves similarly carried associations with fertility, blessing, abundance, longevity, vitality, and sacred or mythological meanings (12, 13). During the Qajar era, Western floral motifs, especially roses and compositions of flower-filled vases, became increasingly prominent; nevertheless, their incorporation generally occurred through adaptation to Iranian framing, symmetry, and decorative conventions rather than through direct imitation. Animal motifs, particularly birds and occasionally lions and other creatures, contributed additional symbolic dimensions associated with spirituality, power, blessing, transcendence, and the relationship between terrestrial and celestial realms. Human and angelic figures appeared more selectively, while inscriptions and calligraphy provided religious, documentary, and decorative content. Calligraphic inscriptions could preserve information about buildings, patrons, artisans, restoration, and religious beliefs (14), while Qur'anic passages and sacred expressions, including Ayat al-Kursi, reflected religious and protective meanings within residential settings (15). Collectively, these findings demonstrate that Shir-o-Shokari was based on an integrated system of geometry, rhythm, symmetry, symbolic imagery, restrained coloration, and architectural correspondence, while its Qajar transformation incorporated selected Western motifs within an enduring Iranian visual framework.

In conclusion, the investigation demonstrates that Shir-o-Shokari painting in the historical houses of Isfahan constitutes a coherent decorative system rather than a narrowly defined coloring technique. Its identity emerges from the coordinated relationship among painting, geometric organization, motif selection, chromatic treatment, technical execution, architectural framing, and spatial hierarchy. Across the Safavid-to-Qajar chronological span, the art retained fundamental principles of Iranian decorative design, particularly the emphasis on symmetry, rhythmic repetition, vegetal ornament, controlled framing, and close integration with walls, ceilings, niches, and prestigious interior spaces. At the same time, the comparative analysis reveals meaningful historical transformation. Safavid examples display a stronger dominance of vegetal and abstract decorative traditions, whereas later Qajar examples increasingly incorporate naturalistic and Western-derived floral and representational elements. This transformation should not be interpreted as a simple replacement of Iranian artistic conventions by Western

models. Rather, the evidence indicates a process of selective adaptation in which imported motifs and new representational tendencies were incorporated into established local systems of composition, symbolism, geometry, and architectural ornament. The development of Shir-o-Shokari painting therefore reflects a dynamic interaction between continuity and change: traditional Iranian aesthetic principles remained structurally influential while artists responded creatively to new cultural contacts, visual sources, and changing patterns of residential architecture. Identifying these characteristics also helps distinguish Shir-o-Shokari painting from visually similar stucco techniques and provides a clearer basis for documenting, conserving, restoring, and interpreting this relatively understudied component of Isfahan's residential heritage. The study ultimately positions Shir-o-Shokari as an important visual record of the broader cultural and artistic transformations that shaped domestic architecture in Isfahan from the Safavid era through the end of the Qajar period.

References

1. Aslani H. Stucco ornamentation in the architecture of Islamic-period Isfahan. Tehran: Research Institute for Culture, Art and Communication; 2014.
2. Hashemi Hosseinabadi N. The juxtaposition of ornamental elements in the decoration of Vosough Ansari House in Isfahan [Master's thesis in art research]: University of Kashan, Faculty of Art and Architecture; 2011.
3. Malakouti F. A formal analysis of decorative elements in wall fireplaces of Safavid- and Qajar-era houses in Isfahan [Master's thesis in visual communication]: Sepehr University; 2021.
4. Ghasemi Sichani M. Recovering aspects of Iranian architectural identity through a typological analysis of Qajar-era houses in Isfahan [Doctoral dissertation in architecture]. Tehran: Islamic Azad University, Science and Research Branch, Faculty of Art and Architecture; 2008.
5. Haeri Mazandarani MR. House, culture, nature: A study of the architecture of historical and contemporary houses to develop a house design process and criteria. Tehran: Urban Planning and Architecture Studies and Research Center; 2009.
6. Mohammadpour A. Anti-method: Qualitative research methods, stages, and practical procedures in qualitative methodology. Tehran: Jameeh Shenasan; 2011.
7. Flick U. An introduction to qualitative research. Jalili H, editor. Tehran: Ney Publishing; 2018.
8. Hariri A. Explaining the nonphysical aspects of residential heritage to complement strategies for conserving historical houses in Isfahan [Doctoral dissertation in conservation and restoration of historical buildings and sites]: Art University of Isfahan, Faculty of Conservation and Restoration; 2021.
9. Ershadi M, Omidvar M. Analysis and identification of symbolic concepts in the motifs and ornamentation of Iranian traditional arts. Journal of Visual and Applied Arts Research. 2017;5(2).
10. Bahmani P. The evolution and development of motifs and symbols in Iranian traditional arts. Tehran: Payame Noor University Press; 2010.
11. Dadkhah A, Dadkhah J. Traditional design methods in carpets: Goldasteh; 2022.
12. Warner R. Encyclopedia of world mythology. Esmaeilpour A, editor. Tehran: Karnameh; 2007.
13. Pourkhaleghi Chatroodi M. Symbols and myths in Persian literature. Tehran: Asatir; 2001.
14. Fazaeli H. Atlas of calligraphy: Research on the styles of Islamic scripts. Isfahan: Mashal; 1985.
15. Gharati M. Tafsir-e Noor. Tehran: Cultural Center of Dar al-Quran al-Karim; 1996.