

# A Comparative Study of Composition in Safavid Wall Paintings of Isfahan and Tehran Coffeehouse Painting Based on a Bourdieusian Analysis of Grid-Based Visual Syntax and Rhythmic Organization

1. Razieh Hajian Hosseinabadi<sup>1</sup>\*: Associate Professor, Department of Art, Sepehr Danesh Moaser Institute of Higher Education, Isfahan, Iran.

2. Abdollah Nasirian<sup>2</sup>: Lecturer, Department of Art, Sepehr Danesh Moaser Institute of Higher Education, Isfahan, Iran

\*Corresponding Author's Email Address: [razee.hajian@gmail.com](mailto:razee.hajian@gmail.com)

**How to Cite:** Hajian Hosseinabadi, R., & Nasirian, A. (2026). A Comparative Study of Composition in Safavid Wall Paintings of Isfahan and Tehran Coffeehouse Painting Based on a Bourdieusian Analysis of Grid-Based Visual Syntax and Rhythmic Organization. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(2), 1-24.

## Abstract:

This study aimed to investigate the possibility of identifying transferable compositional patterns based on grid-oriented visual syntax and rhythmic organization between Safavid wall paintings of Isfahan and Tehran coffeehouse painting through the Bourdieusian concepts of habitus and field. This qualitative and comparative study adopted a structural-analytical approach based on a three-stage research strategy including the establishment of an image database, expert-based structural coding, and controlled cross-case comparative analysis. The corpus consisted of Safavid mural paintings from Chehel Sotoun, Ali Qapu, and Hasht Behesht palaces, alongside selected examples of Tehran coffeehouse paintings collected through archival documentation, high-resolution visual records, and field surveys. Six experts in art history, restoration, visual culture, and performance traditions participated in a two-stage coding protocol using a unified analytical rubric. Variables such as axial organization, grid systems, modular segmentation, figural clustering, and rhythmic visual movement were systematically analyzed. Comparative matrices were then employed to identify structural homologies and functional analogies while accounting for documentation constraints including image cropping, digital compression, and tonal distortions. The findings demonstrated that several recurring operative clusters appeared across both visual fields, including axial stabilization, modular segmentation, registry-based organization, central anchoring, and density management through alternation between mass and void. However, the function of these operators shifted according to the viewing regime. In Safavid murals, architectural divisions and spatial bands directed large-scale visual navigation and reinforced ceremonial authority, whereas in coffeehouse paintings, diagonal vectors, episodic zoning, and performative density facilitated collective address and oral narrative guidance. The results further indicated that the persistence of compositional structures was not the outcome of direct stylistic imitation, but rather the product of transferable practical habitus and their field-dependent recoding within distinct systems of production and spectatorship. The study supports the existence of a controlled structural continuity between Safavid mural traditions and Tehran coffeehouse painting, in which compositional operators acquire new functions through field-specific recoding. Accordingly, grid and rhythm in Iranian visual culture should be understood not merely as stylistic attributes, but as embodied structural tendencies capable of generating diverse modes of visual organization across different historical contexts.

**Keywords:** Compositional habitus; Safavid wall painting of Isfahan; Tehran coffeehouse painting; grid-based visual syntax; visual rhythm; Bourdieusian analysis.

Received: 18 January 2026

Revised: 08 May 2025

Accepted: 16 May 2026

Published: 22 June 2026



# مطالعه‌ی تطبیقی ترکیب‌بندی در نقاشی‌های دیوار صفوی اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌های تهران با تکیه بر تحلیل بوردیویی نحو دیداری مبتنی بر شبکه و سازمان‌دهی ریتمیک

۱. راضیه حاجیان حسین آبادی\*<sup>ID</sup>: دانشیار، گروه هنر، مؤسسه آموزش عالی سپهر دانش معاصر، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)

۲. عبدالله نصیریان<sup>ID</sup>: مربی هیئت علمی، گروه هنر، مؤسسه آموزش عالی سپهر دانش معاصر، اصفهان، ایران

\*پست الکترونیک نویسنده مسئول: [razee.hajian@gmail.com](mailto:razee.hajian@gmail.com)

**نحوه استناددهی:** حاجیان حسین آبادی، راضیه، و نصیریان، عبدالله. (۱۴۰۵). مطالعه‌ی تطبیقی ترکیب‌بندی در نقاشی‌های دیوار صفوی اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌های تهران با تکیه بر تحلیل بوردیویی نحو دیداری مبتنی بر شبکه و سازمان‌دهی ریتمیک. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۴(۲)، ۱-۲۴.

## چکیده

پژوهش حاضر با تکیه بر مفاهیم هابیتوس و میدان در اندیشه‌ی بوردیو، در پی آن بود که امکان شناسایی و تبیین الگوهای انتقال‌پذیر ترکیب‌بندی، مبتنی بر نحو شبکه‌ای و سازمان‌دهی ریتمیک، را میان دیوارنگاری‌های صفوی اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌های تهران بررسی کند. این پژوهش با رویکردی کیفی، تطبیقی و ساختارمحور انجام شد و بر پایه‌ی یک استراتژی سه‌مرحله‌ای شامل گردآوری پایگاه داده‌ی تصویری، کدگذاری ساختاری توسط پانل خبرگان و تحلیل تطبیقی میان‌موردی سامان یافت. جامعه‌ی پژوهش شامل دیوارنگاره‌های صفوی کاخ‌های چهل‌ستون، عالی‌قاپو و هشت‌بهشت و نیز نمونه‌هایی از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌های تهران بود که از طریق اسناد آرشیوی، مستندات تصویری و پیمایش میدانی انتخاب شدند. شش خبره در حوزه‌های تاریخ هنر، مرمت، فرهنگ بصری و هنرهای اجرایی، با استفاده از رویکرد کدگذاری واحد، مؤلفه‌هایی نظیر انتظام محوری، شبکه‌بندی، رجیستربندی، خوشه‌بندی پیکره‌ها و سازمان‌دهی ریتمیک را تحلیل کردند. داده‌ها از طریق ماتریس تطبیقی میان‌پیکره‌ای و با لحاظ محدودیت‌های فنی مستندسازی همچون برش قاب، فشردگی دیجیتال و تغییرات تونال تحلیل شد. یافته‌ها نشان داد که در هر دو میدان هنری، بسته‌های عملگری مشترکی شامل تثبیت محوری، قطعه‌بندی مدولار، رجیستربندی ساختاری، لنگرگذاری مرکزی و مدیریت تراکم بصری از طریق تناوب توده و خلأ تکرار می‌شوند. با این حال، کارکرد این عملگرها در نسبت با رژیم تماشا تغییر می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که در دیوارنگاری صفوی، شبکه‌های معمارانه و نوارهای فضایی در خدمت هدایت کلان نگاه و تثبیت اقتدار بصری قرار دارند، در حالی که در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، قطره‌های جهت‌مند، ناحیه‌بندی‌های اپیزودیک و تراکم اجرایی، خطاب جمعی و روایت‌پردازی شفاهی را سامان می‌دهند. نتایج همچنین مؤید آن بود که تداوم ساختارهای ترکیب‌بندی نه ناشی از تقلید مستقیم سبکی، بلکه حاصل انتقال‌پذیری هابیتوس‌های عملی و بازکدگذاری آن‌ها در میدان‌های متفاوت تولید و تماشا است. برآیند پژوهش از وجود نوعی تداوم ساختاری کنترل‌شده میان سنت دیوارنگاری صفوی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای حمایت می‌کند که در آن، عملگرهای ترکیب‌بندی از طریق بازکدگذاری متناسب با اقتضانات میدان، کارکردهای تازه‌ای می‌یابند. بنابراین، شبکه و ریتم در هنر ایرانی را می‌توان نه به‌عنوان ویژگی‌هایی صرفاً سبکی، بلکه به‌مثابه گرایش‌های ساختاری و بدن‌مند فهم کرد که در بسترهای تاریخی متفاوت، صورت‌های متنوعی از سازمان‌دهی دیداری را پدید می‌آورند.

**کلیدواژگان:** هابیتوس ترکیب‌بندی؛ دیوارنگاری صفوی اصفهان؛ نقاشی قهوه‌خانه‌های تهران؛ نحو دیداری مبتنی بر شبکه؛ ریتم بصری؛ تحلیل بوردیویی.

تاریخ دریافت: ۲۸ دی ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۸ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۶ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۵



تاریخ‌نگاری هنر ایران همواره بر دوگانه‌ای روش‌شناختی استوار بوده است که میان برنامه‌های تصویری نهاد قدرت و معماری نمایشی، با نظام‌های بصری فرهنگ عامه و میدان‌های شهری - اجرایی شکافی عمیق قائل می‌شود. در این افق، دیوارنگاره‌های صفوی اصفهان عمدتاً در پیوند با بازنمایی اقتدار دودمانی و سیاست منظر درباری قرائت شده‌اند (1-4)، در حالی که نقاشی قهوه‌خانه‌ای تهران در گذار از قاجار به پهلوی، غالباً در پیوند با دین‌مداری مردمی و اجراگری شهری صورت‌بندی شده است (5-8). اگرچه این ثنویت در تبیین نظام سفارش راه‌گشا بوده، اما واکاوی روشمند در سطح نحو ترکیب‌بندی را مغفول نهاده است. پژوهش‌های متأخر با به چالش کشیدن این مرزبندی‌ها، پیوند میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و میراث مکتب اصفهان را در قالب امتزاج افق‌ها و مکالمه میان زیست‌جهان نمایش و سنت‌های شفاهی تعریف کرده‌اند (9). هم‌زمان، رویکردهای نشانه‌شناختی، این مکتب را مفصلی واسط میان تجرید نگارگری اصفهان و زبان مدرن سقاخانه‌ای قلمداد کرده و منطق تحول را در فرایندهای جانشینی و هم‌نشینی ردیابی می‌کنند (10). افزون بر این، چرخش تاریخ اجتماعی به سمت مرقعات تک‌برگی، نسبت میان خاستگاه مردمی اجراها و محیط تولید درباری را به پرسشی نظری بدل کرده است (11). نقطه عزیمت این نوشتار، تبیین الگوهای پایدار سازمان‌دهی تصویر، نظیر انتظام محورها، مفصل‌بندی مدولار و خوشه‌بندی پیکره‌ای، به مثابه عملگرهایی است که در بسترهای تاریخی گوناگون بازاستقرار می‌یابند. در این خوانش، شبکه به تقسیمات ساختاری و ریتم به تکرار الگووار عناصر دلالت دارد که پویایی نگاه را در سکون تصویر انتظام می‌بخشند. برای تبیین استمرار این رویه‌ها بدون لغزش در ذات‌انگاری سبکی، از مفاهیم هابیتوس و میدان بوردیو بهره گرفته می‌شود (12, 13). هابیتوس، ترکیب‌بندی را کنشی برآمده از مهارت‌های بدن‌مند و روال‌های رسوب‌کرده می‌فهمد که طی آن شمای‌های عملی در میدان‌های نوین دوباره کُدگذاری می‌شوند (13). اصفهان قرن هفدهم به مثابه کانون تولیدات بصری، فضایی را پدید آورد که در آن نقاشی جزئی لایتجزی از کُل معماری و بسترهای مناسکی بود (1, 4, 14). دیوارنگاره‌های چهل‌ستون، روایت را بر پایه انتظام محورهای صریح و توالی ریتمیک میان مجالس سامان می‌دهند (2, 15) و شبکه در اینجا سازوکاری است که روایت تصویری را با هندسه‌ی بنا هم‌ساز می‌سازد (14, 16). در مقابل، نقاشی قهوه‌خانه‌ای متأثر از تکوین افکار عمومی شهری و تجاری‌شدن مناسک قوام یافت (5, 7). پیوند این بوم‌ها با سنت‌های شفاهی نظیر نقالی، زبان بصری آن‌ها را به سوی نوعی تراکم اپیزودیک سوق داد که از ماهیت اجرایی آن‌ها نشأت می‌گرفت (6, 8). واکاوی‌های هرمنوتیکی و نشانه‌شناختی مؤید آن است که این بافت اجرایی در تکوین اثر نقشی فعال داشته (9) و نظام روایی آن بر تنظیم مجاورت‌های فضایی بنا شده است (10). در این میان، شبکه، چنان‌که کراوس تبیین می‌کند، ماتریسی ساختاردهنده به ادراک است (17) که در هنر اسلامی، توزیع روایت و ریتم دیداری را انتظام می‌بخشد (16). این ریتم، هم‌تای زمانی حرکت در فضایی ایستا است که با پویایی پیمایش در معماری صفوی و ضرب‌آهنگ اجراهای شفاهی هم‌سویی دارد (1, 8). جوهر این چالش، تبیین وضعیت نظری این قرابت‌هاست: آیا این هم‌پوشانی‌ها برآمده از یک هابیتوس ترکیب‌بندی مستمرند یا پاسخ‌هایی هم‌ریخت به اقتضانات متفاوت نظام تماشاگرپذیری (13)؟ سیالیت شمای‌های ساختاری میان رسانه‌های متنوع (2, 18) و تداوم روال‌های طراحی در نظام‌های کارگاهی (6, 15)، در کنار نمونه‌هایی چون دیوارنگاره‌های حمام گنجعلی‌خان (19)، مؤید کارکرد زبان روایی عامه‌فهم بر سطوح معماری است. بر این مبنا، پژوهش حاضر به دنبال واکاوی تطور این عملگرها در گذار میان میدان‌های هنری است تا مشخص شود مؤلفه‌های شبکه و ریتم در فرایند انتقال از ساحت درباری صفوی به ساحت مردمی قهوه‌خانه‌ای، به چه کیفیتی دچار صیانت یا دگرگونی شده‌اند.

## مرور ادبیات

تبیین دقیق مسئله‌ی «هابیتوس ترکیب‌بندی» در سنت‌های بصری ایران، مستلزم هم‌نشانی سه‌گانه حوزه‌هایی است که غالباً به انزوا مطالعه شده‌اند: نخست، ساحت معماری و چرخه‌های دیوارنگاری در اصفهان صفوی؛ دوم، زیست‌جهان شهری و اجرایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای؛ و سوم، واکاوی جامعه‌شناختی پایداری و استحاله رویه‌های صوری در نظام‌های متغیر تولید فرهنگی. اگرچه ادبیات پژوهش در این باب به اجماعی قطعی نرسیده، اما پرسش بنیادین را وضوح بخشیده است؛ این‌که چگونه می‌توان استمرار الگوهای سازمان‌دهی تصویر، نظیر هندسه، مدولاریت و ریتم دیداری را تبیین کرد، بی‌آنکه در دام‌چاله‌ی «ذات‌انگاری فراتاریخی» تحت لوای سبک ایرانی لغزید یا هر تحول تاریخی را به مثابه گسستی تمام‌عیار در نحو صوری پنداشت. در خوانش هنر صفوی، این انگاره تثبیت شده است که کاخ‌های اصفهان صرفاً ظرفی خنثی برای تصاویر نیستند؛ بلکه معماری، آرایه‌ها و دیوارنگاره‌ها در پیوندی اندام‌وار، تجربه‌ای هدایت‌شده از فضا را سامان می‌دهند. در این راستا، پژوهش‌های بابایی پیرامون عالی‌قاپو و چهل‌ستون نشان می‌دهد که چگونه محوربندی‌ها، قطعه‌بندی‌های معماری و صحنه‌آرایی‌های بصری، دیوارنگاره را به ابزاری برای خلق محیط‌هایی کالیبره‌شده در جهت بازنمایی حاکمیت بدل می‌سازد (1). مکمل این نگاه، رویکرد امامی است که با تأکید بر ریتم‌های زیست‌شهری و مسیرهای آیینی، یادآوری می‌کند که حتی در اصفهان آن دوران، ادراک بدن‌مند و انتظارات فضایی، افزون بر دربار، از الگوهای حرکت و توقف در پهنه‌ی شهر نیز مایه می‌گرفته است (20). برآیند این دو رویکرد، انتقال تحلیل از سطح شمایل‌نگاری منفرد به منطق توالی فضایی و مفصل‌بندی مدولار است؛ هرچند این پرسش روش‌شناختی را برجسته می‌کند که منظور از نظم، پروتکل‌های صریح طراحی است یا داربست‌های ضمنی ترکیب‌بندی که در ناخودآگاه خلاق هنرمند رسوب کرده است. در این میان، ادبیات مرتبط با نظم هندسی در هنر اسلامی، واجد دلالت‌های معرفتی و عملی عمیقی است. نصیب‌اوغلو مستدل کرده است که هندسه فراتر از نقش آرایه‌ای، حامل پیامدهای شناختی است، حتی اگر میزان صراحت آن در رسانه‌های مختلف، متغیر باشد (16). از سوی دیگر، غفاری‌پور جهرمی با تمرکز بر بستر ایرانی، بر این ایده پای می‌فشرد که ماتریس‌های تناسبی و شبکه‌های زیرساختی، به مثابه چارچوب‌های شناختی انتقال‌پذیر میان معماری و نقاشی عمل کرده و از طریق تکرار سنجیده، توازن و ریتم بصری خلق می‌کردند (21). این مباحث اجازه می‌دهد تا شبکه را نه یک پدیده‌ی وارداتی مدرنیستی، بلکه خانواده‌ای از رویه‌های انتظام‌بخش در سنت بومی قلمداد کنیم؛ امری که البته مستلزم معیاری سخت‌گیرانه در تحلیل است: این‌که در هر اثر، دقیقاً چه مؤلفه‌های شبکه‌بندی محسوب می‌شود و این ساختار چگونه از مجرای آموزش و ممارست مادی، بازتولید شده است.

دیوارنگاره‌های عصر صفوی را نمی‌توان گسسته از انگاره‌های ایدئولوژیک و تبدلات بینا فرهنگی تحلیل کرد. کنبی برنامه‌های تصویری بزرگ‌مقیاس را در بستر خودآرایی امپراتوری و نظام حامی‌گری بررسی کرده و نشان می‌دهد که انتخاب‌های صوری چگونه با سیاست رؤیت‌پذیری و نمایش اقتدار پیوند می‌خورند (2). رضوی نیز با برجسته‌سازی نسبت میان نظم زیباشناختی، اقتدار سیاسی و معماری قدسی، این امکان را فراهم می‌آورد تا سلسله‌مراتب بصری را همچون بازتابی از ساختار قدرت دودمانی قرائت کنیم (4). در تکمله این نگاه، وردنجانی بر انعطاف‌پذیری قراردادهای تصویری ایران تأکید می‌ورزد؛ قابلیت‌هایی که به شماهای ساختاری اجازه می‌دهد موتیف‌های وارداتی را بدون استحاله بنیادین در خود جذب کنند (22). برآیند این آراء مؤید آن است که تداوم قواعد ساختاری مدیون خصلت انعطاف‌پذیری آن‌هاست؛ امری که بازقالب‌بندی محتواهای ناهمگون را در دل رویه‌های پایدار توزیع و برجسته‌سازی ممکن می‌سازد. در این ساحت، نظریه بوردیو از یک چارچوب مفهومی صرف فراتر رفته و به ابزاری تحلیلی بدل می‌شود. هابیتوس در این منظر، مجموعه‌ای از گرایش‌های پایدار و انتقال‌پذیر

است که کنش هنری را بدون نیاز به پیروی مکانیکی از قواعد، تولید می‌کند؛ و میدان، عرصه‌ای ساختارمند است که در آن مشروعیت از طریق رقابت بر سر سرمایه‌های نمادین تعریف می‌شود (12, 13, 23). در تحلیل سنت‌های دیوارنگاری و نقاشی مردمی ایران، پرسش بنیادین از چیستی معنای شبکه به چگونگی بازتولید عملی آن تغییر می‌یابد. اگر نظام شاگرد - استادی، حسی درونی شده برای تقسیم‌بندی فضا و تثبیت محورهای بصری ایجاد کند، قواعد صوری را باید شمای عملی دانست، نه صرفاً ابداعات فردی. مهرآبادی نیز با همین رویکرد، ابزارهای ریتمیک ساختاربندی را در سنت‌های گرافیکی ایران به مثابه شمای شناختی مشروط اجتماعی تحلیل می‌کند (24). از این منظر روش‌شناختی، شبکه و ریتم نه ذات سبک، بلکه گرایش‌هایی ساختاری‌اند که متناسب با اقتضانات میدان، صورت‌های متفاوتی از بروز را می‌یابند. هم‌زمان، پژوهش‌های متأخر در حوزه نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تقلیل این ژانر به ساده‌انگاری یا فقدان نظم را به چالش کشیده‌اند. دیبا با جای‌گذاری این هنر در فرهنگ شهری قاجار و پهلوی، نشان می‌دهد که بوم‌های عظیم قهوه‌خانه‌ای از راهبردهایی نظیر مقیاس‌گذاری سلسله‌مراتبی، تثبیت محوری و خوشه‌بندی‌های مکرر بهره می‌برند که با وجود تفاوت در نظام نمایش، با سنت‌های دیوارنگاری پیشین قابل قیاس‌اند (5). مارزولف نیز با تمرکز بر جنبه‌های روایی، هماهنگی ریتم ترکیب‌بندی با ساختار ایزودیک را تبیین کرده و نشان می‌دهد که رجیستر بندی و انتظام مرکزگرا، تماشا را به سوی یک توالی هدایت‌شده سوق می‌دهند (25). در نگاهی دیگر، چلکوفسکی و دباشی قهوه‌خانه را کانون حافظه جمعی و شهادت‌نامه‌ی تصویری می‌دانند که در آن تراکم بصری و تضادهای رنگی، ابزاری برای تشدید تأثیرات مناسکی هستند (26). بنابراین، مسئله نه وجود یا عدم ساختار، بلکه چگونگی بازیگری‌بندی آن در گذر از میدانی به میدان دیگر است؛ جایی که نظم شبکه‌ای ممکن است نهفته‌تر گردد، اما ریتم تکرار و ارکسترسیون قطرها برای هدایت ادراک در فضاهای متراکم روایی، تشدید می‌شود (13). برای خوانش تداوم سنت در گذار به مدرنیته، تاریخ‌نگاری معماری با تمرکز بر سیاست سابقه، افق‌های تبیینی تازه‌ای می‌گشاید. گریگور مستدل می‌کند که معماری مدرن ایران چگونه الگوهای صفوی را به شکلی گزینشی در مسیر پروژه‌های ملت‌سازی بازفعال کرده است (3) و رضوی بر بازتفسیر پارادایم‌های صفوی برای صورت‌بندی مفهوم تعلق جمعی تأکید می‌ورزد (4). این رویکردها لزوماً مؤید استمرار یک هابیتوس فراتاریخی نیستند، اما نشان می‌دهند که فرایند ترجمه و بازگذاری گذشته در شرایط متغیر میدان، چگونه امکان‌پذیر می‌شود؛ امری که تحلیل بوردیوی به خوبی از عهده تبیین آن برمی‌آید. در سطحی کلان‌تر، هیلن‌براند ریتم و تکرار را ابزارهای انتظام‌بخش میان‌رسانه‌ای قلمداد کرده (27) و فلاذ با تکیه بر مفهوم گردش و ترجمه، روایت‌های خطی تأثیرپذیری را با نگاهی انتقادی پیچیده می‌کند (28). بنابراین، خلل اصلی در مطالعات موجود، نه در نادیده‌انگاشتن قرابت‌های صوری، بلکه در نوع تبیین نظری آن‌هاست: این‌که آیا با گرایش‌های پایداری مواجهیم که از دل ممارست و عمل برآمده‌اند، یا با بازگذاری‌های راهبردی ناشی از تحول میدان، و یا شاید برهم‌کنشی پیچیده میان شمای موروثی و رژیم‌های نوین تماشاگرپذیری و مشروعیت (3, 22, 28). در راستای تدقیق این تفاوت‌های ساختاری و کارکردی در دو میدان متفاوت، جدول ۱ به مقایسه‌ی تطبیقی مؤلفه‌های کلیدی میان نظام تصویری صفوی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد.

جدول ۱: تحلیل تطبیقی مؤلفه‌های ساختاری و منطق میدان در سنت دیوارنگاری صفوی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

محور مقایسه	اصفهان صفوی: میدان درباری - معماری	تهران قهوه‌خانه‌ای: میدان شهری - انتظار تشخیصی اجرایی
مشروعیت و منطق میدان	نمایش نخبگانی و حاکمیت آیینی (1, 2, 4)	عموم شهری، روایت و دینداری (5, 25, 26) هم‌بستگی عملگرهای صوری با شکوه یا عاطفه
رژیم تماشا و مکان	سطح ثابت معماری، توالی فضایی (1, 20)	نصب در قهوه‌خانه، تماشای جمعی ریتیم: معمارانه (فضا) یا اجرایی اپیزودیک (5, 25) (روایت)؟
ابزار غالب ترکیب‌بندی	قطعه‌بندی هم‌راستا با دهانه و محور (1, 2)	رجیستر و خوشه، لنگر محوری در تراکم سنجش‌پذیری تکرار محور و رجیسترها (5, 25)
شبکه و ریتیم	شبکه معماری‌بنیاد؛ ریتیم در تناوب صحنه‌ها (16, 20, 27)	شبکه نهفته؛ ریتیم با ژست، قطر و تضاد مدولاریت تناسبی یا قطعه‌بندی رنگی (25-27) عمل‌گرایانه؟
انتقال و ترجمه	نظام کارگاهی و گردش الگوها (12, 16, 23)	ترجمه شبکه‌ای موتیف‌ها و رسانه‌ها انتقال الگوها یا ابداع موازی؟ (12, 23, 28)
جذب و بازفعالسازی	جذب موتیف‌های وارداتی در چارچوب پایدار (22) و بازخوانی در مدرن (3, 4)	جذب و تداوم عمل یا احیای گزینشی؟ (5, 28)

## روش تحقیق

این نوشتار بر پایه‌ی یک استراتژی تجربی سه‌مرحله‌ای انتظام یافته است: در گام نخست، هر پیکره در قالب یک پایگاه داده‌ی تصویری ردیابی‌پذیر تثبیت می‌گردد؛ سپس از طریق پروتکل ساخت‌یافته‌ی استخراج آراء خبرگان و اکاوی شده و در نهایت، هر دو مجموعه در یک فرآیند تطبیقی کنترل‌شده و پیراسته از خطا، در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. در لایه‌ی دیوارنگاری‌های صفوی، لایه‌های اطلاعاتی از تلفیق تصاویر باکیفیت تک‌نگاری‌ها، کاتالوگ‌های تخصصی و مستندات موزه‌ای-آرشیوی مرتبط با چهل‌ستون، عالی‌قاپو و هشت‌بهشت استخراج شده است. مکمل این پایگاه داده، یک پیمایش آرشیوی هدفمند در مجموعه‌ی کاخ نیاوران (منطبق بر بازه‌ی زمانی پاییز و زمستان ۱۴۰۴) است که طی آن، هر داده با شناسه‌ی اختصاصی، پروتکل دسترسی و نوع بازتولید (اعم از اسکن دیجیتال یا نسخه‌ی جانشین نهادی) به‌دقت ثبت و لاگ‌گذاری شده است. جهت ارتقای دقت تحلیل، گزارش‌های مرمتی و شواهد تصویری تاریخی نیز به کار گرفته شده‌اند تا متغیرهایی نظیر فرسایش لایه‌ها، مداخلات مرمتی و تغییرات خوانایی در گذر زمان، بر استنتاج‌های ساختاری سایه نیفکند. در این مسیر، هر تصویر با شناسنامه‌ی پیشینه‌ی اثر-پرووانانس فهرست‌نویسی شده که مشتمل بر منبع مخزن، گرونولوژی ثبت، انتساب عکاس و ارزیابی کیفی مصنوعات بازتولید نظیر میزان برش یا اعوجاج‌های پرسپکتیوی است. با توجه به اینکه دیوارنگاره‌ها غالباً از زوایای غیرمستقیم مستندسازی شده‌اند، تصاویر تحت فرآیند نرمال‌سازی محدود و اصلاح هندسی برگشت‌پذیر قرار گرفته‌اند تا جهت‌گیری تصویر به صفحه‌ی مفروض اثر نزدیک شود. تمامی پارامترهای این اصلاحات ثبت گردیده و نتایج ترکیب‌بندی همواره با نسخه‌های خام تطبیق داده می‌شود؛ این رویکرد سخت‌گیرانه با هدف به حداقل رساندن احتمال تولید محورهای کاذب یا شبکه‌بندی‌های مصنوع ناشی از فرآیند تصحیح دیجیتال اتخاذ شده است تا اصالت یافته‌های ساختارشناسانه تضمین گردد. در این پایگاه داده‌ی تثبیت‌شده، واحد تحلیل بر میدان تصویری محصور و محدود، دقیقاً به همان صورتی که بر بستر معماری تجلی می‌یابد، استوار است. در لایه‌ی تحلیل صوری-ساختاری، مفاهیمی چون نحو شبکه‌بنیاد و

انتظام ریتمیک به مثابه متغیرهای عملیاتی ترکیب‌بندی در چند محور کلیدی کدگذاری می‌شوند: هم‌راستایی‌های محوری و بردارهای جهت‌مند غالب؛ مفصل‌بندی مدولار فضا در قالب رجیسترها؛ الگوهای بازگشت در فاصله‌گذاری و توزیع خوشه‌های پیکره‌ای؛ و در نهایت، عناصر ریتمیکی که نگاه را میان اپیزودها هدایت می‌کنند؛ از زنجیره‌وار بودن ژست‌ها و کانال‌های قطری تا تناوب هوشمندانه میان فضاهای متراکم و تهی.

در این مطالعه، تفسیر خبره نه یک امر حاشیه‌ای، بلکه جزئی بنیادین و بازتولیدپذیر از فرآیند استنتاج است. شش خبره بر اساس معیارهایی صلب و شفاف‌گزینش می‌شوند: تخصص‌ثبتی در حوزه‌هایی چون دیوارنگاری صفوی، سنت‌های کارگاهی، فرهنگ بصری قاجار و مردم‌نگاری هنرهای اجرایی؛ سوابق متمادی در پژوهش، کیوریتوری یا مرمت؛ و استقلال فکری جهت پرهیز از هم‌خوشگی نهادی و تعارض منافع. پروتکل استخراج آراء در دو مرحله مجزا اجرا می‌گردد تا از تحمیل پیش‌فرض‌های نظری بر مشاهده جلوگیری شود: در گام نخست، توصیف آزاد ساختار ترکیب‌بندی با ادبیات تخصصی خود خبره صورت می‌گیرد و در گام دوم، کدگذاری ساخت‌یافته بر اساس یک روبریک<sup>۱</sup> مشترک با مقیاس‌های دقیق انجام می‌شود. تمامی پاسخ‌ها پس از ناشناس‌سازی، در جدولی منسجم ثبت شده و میزان هم‌گرایی آراء با ابزارهای آماری سنجیده می‌شود؛ در این میان، واگرایی نظرات نه به مثابه خطا، بلکه به عنوان داده‌ای تحلیلی برای بازشناسی مرزهای ابهام در عملگرهای صوری تلقی می‌گردد. برای پیکره‌ی نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز پروتکلی موازی، با لحاظ کردن تفاوت‌های رسانه‌ای و اقلیمی اثر، تدوین شده است. پایگاه داده‌ی این بخش از طریق تلفیق عکاسی میدانی در بافت‌های تاریخی تهران (طی یک پویش مستندسازی در زمستان ۱۴۰۴) به همراه کانالوگ‌های معتبر و مصاحبه با بازماندگان این سنت شکل گرفته است. هر مستند تصویری با فراداده‌های دقیق شامل مکان‌مندی، شرایط فیزیکی نصب (نظیر نورپردازی و فاصله دید) و چرخه‌ی موضوعی (حماسی یا مذهبی) نمایه می‌شود. با توجه به وفور بازتولیدهای ناقص از آثار قهوه‌خانه‌ای، هر تصویر بر اساس نوع مستندسازی (تمام‌میدان یا برشی) کدگذاری شده تا تحلیل‌های ساختاری صرفاً بر نمونه‌های اصیل و کامل استوار بماند و از خطای ناشی از نشر ناقص تصویر مصون باشد. در نهایت، خبرگان منتخب با استفاده از یک ماژول تکمیلی تحت عنوان خوانایی اجرایی، نحوه سازمان‌دهی روایت اپیزودیک و مدیریت نگاه در میدان‌های متراکم بصری را واکاوی می‌کنند تا نسبت میان ساختار تصویر و منطق تماشای جمعی به دقت تبیین گردد. تنها پس از واکاوی هر پیکره بر بنیاد منطق درونی خویش است که فرآیند تطبیق آغاز می‌گردد. در این مرحله، جدول‌های کدگذاری خبرگان در مقام پلی تجربی برای تحلیل‌های میان‌پیکره‌ای عمل می‌کنند؛ بدین ترتیب ماتریسی ترسیم می‌شود تا مشخص گردد آیا عملگرهای ساختاری، همچون انتظام محوری، مفصل‌بندی مدولار، نظام رجیستربندی و ضرب‌آهنگ بصری با کارکردهایی مشابه در هر دو قلمرو بازتولید شده‌اند، یا آنکه ماهیت آن‌ها تحت تأثیر اقتضائات میدان دستخوش تغییر شده است. این استنتاج تطبیقی بر پایه‌ی قواعد صریح تصمیم‌گیری استوار است؛ چنان‌که هم‌ریختی ساختاری یا همولوژی به آن دسته از پیکربندی‌های مستمری اطلاق می‌شود که در هر دو بستر پایداری خود را حفظ کرده‌اند، در حالی که همسانی کارکردی یا آنالوژی مبین نتایج بصری مشابهی است که از دل عملگرهای متفاوت یا قیود متمایز برآمده‌اند. در این ساحت، واگرایی آرای خبرگان به مثابه نقطه‌ی تشخیص عمل می‌کند؛ بزنگاهی که در آن می‌توان مرزهای انتقال‌پذیری هابیتوس را به معنای بوردیوی آن ترسیم کرد و بازشناخت که در کدام نقطه، عملگرهای ترکیب‌بندی از گرایش‌های پایدار موروثی فاصله گرفته و به راه‌حل‌های زمینه‌محور در نظام‌های متغیر تولید، نمایش و تماشاگرپذیری بدل می‌شوند.

<sup>۱</sup> . Rubric

نتایج

جدول ۲ برآیند روش مند دور نخست کدگذاری عملگرها است که از طریق تلاقی آرای پانل متخصصان، زیرساخت‌های شبکه‌ساز و ابزارهای ایقاعی را در سکون تصویر واکاوی می‌کند. در این تحلیل، شبکه و ریتم نه مفاهیم تفسیری، بلکه کنش‌گرانی صوری قلمداد شده‌اند که پویایی نگاه را انتظام می‌بخشند. در آثاری نظیر تصویر ۲ و ۶، شاهد بیشترین تعیین ساختاری هستیم؛ جایی که قیده‌های صریح ماژولار، از شبکه‌ی کتیبه‌محور صفحه تا کالبد صلب طاقچه کدگذاری را در برابر سوگیری‌های بصری مقاوم می‌سازند. در این موارد، ریتم گاه از مجرای فاصله‌گذاری‌های شعاعی و گاه در قالب ضرب‌آهنگ شمایی فعلیت می‌یابد که نشان‌دهنده استقلال ایقاع از پیشروی روایی است. در مقابل، دیوارنگاره‌های نبرد (تصاویر ۱ و ۱۰) شبکه را از بطن کالبد معماری وام می‌گیرند. در اینجا، تقسیم‌بندی دونواری (نوار چیرگی و نوار درگیری) اسکلت اصلی را ساخته و ریتم از تکرار عناصر نظامی و تناوب تراکم-گشودگی نشأت می‌گیرد؛ هرچند جدول ۲ هشدار می‌دهد که کالیبراسیون دقیق این فواصل، عمیقاً به کیفیت ثبت مستندات و زوایای عکاسی مقید است. در تصویر ۳، این مدولاریت به ساحت مادی تسری می‌یابد؛ درزهای کاشی شبکه‌ای عینی پدید آورده‌اند که در یک وضعیت مرزی، با انتظام تصویری برای احراز نقش قید غالب رقابت می‌کند. آثار متمایل به مکتب قهوه‌خانه (تصاویر ۴ و ۵) تکیه‌ی کمتری بر هندسه‌ی صریح داشته و بر بخش‌بندی کارکردی (نوار اجرا-مخاطب-اقتدار) استوارند. در این رژیم دیدن، شبکه‌ی ضمنی به مثابه ابزاری راهبردی برای هدایت توجه در یک طراحی تماشاگرانه عمل می‌کند. نمونه‌هایی همچون تصویر ۷ و ۹ نیز به مثابه حدود کنترل‌شده عمل می‌کنند؛ جایی که وضوح اندک یا نقص قاب، مانع از بیش‌کدگذاری نظری شده و بازیابی عملگرها را به ثبات مرزهای میدان مقید می‌سازد. یافته‌های این مرحله مؤید تکرار قیود تنظیم‌گر است: از شبکه‌ی صلب صفحه تا بازوهای مورب فضاها روایی. این عناصر به عنوان بسته‌های عملگری گزارش می‌شوند و پرسش از انتقال‌پذیری هابیتوس، آگاهانه در مرزهای تجربی تثبیت شده باقی می‌ماند.

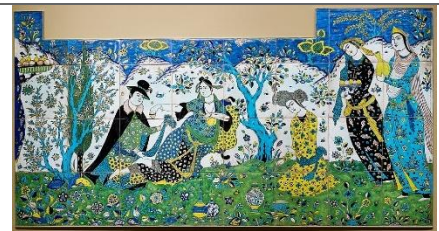
جدول ۲. پروفایل عملگرهای کدگذاری شده بر پایه‌ی داوری شش خبره

تصویر	منطق استقرار	نحو شبکه‌بنیاد	سازمان‌دهی	بردار خوانایی	تبيين انتقادی خبرگان (سنتر میدان-قالب)
		(زیرساخت هندسی)	زمانی در سکون (روایت فضا)	(دیالکتیک نگاه و آراء و کانون‌های مناقشه)	
پانل دیواری در بستر معماری (تعبیه شده بر فراز درگاه)	تقسیم‌بندی دو-نواره متأثر از قید مستطیل بنا؛ لایه‌ی فوقانی معطوف به تعقیب و لایه‌ی تحتانی متمرکز بر فیزیکی.	ایقاع بصری حاصل از تکرار کلاه‌خودها و بردارهای سلاح؛ ایجاد ضربان ادراکی از طریق تناوب تلاقی ازدحام و گشودگی.	تثبیت نگاه بر گره مرکزی؛ حرکت از چپ به راست توسط قطره‌های جهت‌مند؛ تلقی روایت به مثابه کنشی مستمر. مرمتی.	اجماع: غلبه‌ی قید معماری بر ترکیب. نکته: بازتولید منطقی نگارگری در مقیاس کلان. چالش: حساسیت محورهای پنهان به زاویه‌ی مستندسازی و مداخلات مرمتی.	

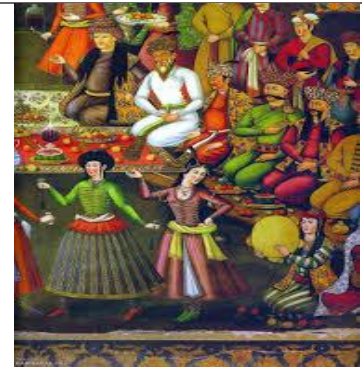




نگاره‌ی نسخه‌ای (پیوند میان‌رسانه‌ای متن و تصویر)	شبکه‌ی صفحه‌آرایی؛ بلوک‌های کتیبه	تکرار موتیف‌های منحنی (سربندها)	پیمایش شعاعی نگاه پیرامون دریاچه و بازگشت به سوار محوری؛	اجماع؛ وضوح بالای تفکر
ساختاری؛ مرکزیت شعاعی دریاچه به عنوان ماژول تنظیم‌گر.	پیرامون کانون مرکزی؛ ایجاد لایه‌ی ریتمی سنجیده از طریق فاصله‌گذاری استاندارد پیکرها.	نوار تختانی به مثابه حرکت ثانویه.	تمايز: خوانایی اپیزودیک بدون کارکرد اجرایی.	ممازولار. تحلیل: هابیتوس کارگاهی مبتنی بر صفحه.



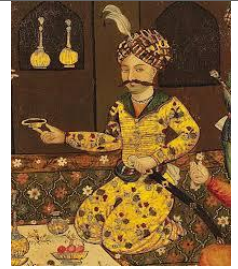
پنل سرامیکی مدولار (پوسته معماری)	مدولاریت عینی؛ درزهای کاشی؛ تقسیم‌بندی دو-ناحیه‌ای (تقابل) ساحت زمین و افق تپه).	ریتیم عمودی حاصل از تناوب تنه درختان و لکه‌های تزیینی گل؛ نقشه‌گذاری در پیکرها در فواصل هندسی پیش‌فرض.	انتظام تابلواره؛ لنگرگاه نگاه در زوج مرکزی و ایجاد تعادل بصری توسط عناصر کناری.	تحلیل: انتقال قراردادهای نگارگری به مدیوم کاشی. مناقشه: اولویت ساختاری میان تقسیم‌بندی تصویری یا ماژول فیزیکی کاشی.
-----------------------------------	--	--	---	---



روایتگری قهوه‌خانه‌ای (ساختار اپیزودیک متراکم)	بخش‌بندی سه‌گانه کارکردی؛ پیش‌زمینه‌ی اجرا، میان‌زمینه‌ی مخاطب و پس‌زمینه‌ی اقتدار؛ «صحنه» به مثابه واحد ساختاری.	ضرب‌آهنگ بصری حاصل از تکرار بدن‌های نشسته و تناوب توده‌های فشرده‌ی رنگی در نوار تختانی. تماشاگرانه.	قفل‌شدن نگاه بر اجراگران و صعود تدریجی به سمت کانون مرکزی؛ قرابت با گُرئوگرافی تماشاگرانه.	تحلیل: تراکم به مثابه راهبرد خطاب جمعی در میدان شهری. چالش: محدودیت کدگذاری دقیق به دلیل رزولوشن پایین سند.
--	---	---	--	---



فضای داخلی قهوه‌خانه (ترکیب‌بندی صحنه-محور)	استفاده از قطر مورب میز به مثابه بازوی ساختاری جهت قطعه‌بندی تماشاگران و حوزه‌ی قدرت.	ریتیم نیرومند سیلوئت‌های نشسته و تیکهای ریتمیک حاصل از اشیای روی میز؛ ایجاد جاروکشی زمانی در فضا.	رفت و برگشت نگاه میان راوی و جمع؛ تصویر، ضرب‌آهنگ روایت شفاهی را در ساختار فیزیکی تقلید می‌کند.	تحلیل: بازکدگذاری شبکه در قالب منطق فوریت دیداری. نکته: ریسک تحلیل در صورت وجود برش در قاب اصلی.
---	---	---	---	--



پرتوی شمالی طاق معماری به ریتم موضعی خوانایی آنی و اجماع: هایتوس خطاب (گذار قاجاری به مثابه شبکه؛ تزیینات و مستقیم بر پیکره‌ی شمالی جهت نمایش قهوه‌خانه‌ای) تثبیت آرایه‌های مرکزی؛ مسیر عمومی. تحلیل: پژواک ترکیب‌بندی پوشش؛ غلبه‌ی پیمایش بصری صریح قالب‌های معماری در توسط نوارهای ضرب‌آهنگ کوتاه و متمرکز. تصویر. افقی کف و شمالی بر ریتم دیوار. روایی.



دیوارنگاره‌ی هندسه‌ی قوس تکرار فشرده‌ی گمانه‌ی خوانش تحلیل: هشدار روش‌شناختی نبرد (ساختار طاق به مثابه قید عناصر رزم؛ به مرکزگرا و گسترش علیه بیش‌گذاری در طاق‌بند؛ وضوح حاکم؛ تنظیم دلیل کیفیت نازل به جناحین؛ عدم تصاویر فاقد کیفیت. توافق: پایین) احتمالی بر تصویر، امکان تبیین قطعی پایین. اساس عمود کدگذاری بردارها. مرکزی و قوس فواصل فاقد فوقانی. اعتبار آماری است.



مرقع-نسخه‌ی منطق سطح- ریتم خرد پیمایش آهسته و تحلیل: ریتم به مثابه زمان خصوصی محور؛ تلافی تزیینات زراندود غیر اپیزودیک؛ بافت؛ هایتوس (تک‌پیکره‌ی لبه‌ی میز و بدن و تناوب ظریف معطوف به تماشای پالایش‌یافته‌ی کارگاهی. لمیده) مورب؛ غیاب تیرگی و روشنی خصوصی و اجماع: بالا. رجیسترهای در قطره‌های تامل برانگیز. پله‌ای کلاسیک. ملایم.



تابلوی مجلسی خوشه‌بندی ریتم مؤکد تمرکز بر کانون تحلیل: بازگذاری مضامین (تاریخ‌پردازی مثلثی پیرامون حاصل از تکرار مرکزی و چرخش درباری برای ذائقه‌ی مردمی) گره‌ی نشسته‌ی سازها و در امتداد قطره‌های عمومی. مناقشه: تردید در مرکزی؛ تقویت سرپوش‌ها؛ موسیقایی؛ خوانایی اصالت قاب و احتمال پس‌زمینه با نوار ایجاد ضربان در قالب یک برشی بودن تصویر. انباشته‌ی ادراکی از طریق «مجلس واحد». پیکره‌ها. تناوب فام‌های رنگی (قرمز-سبز).



دیوارنگاره‌ی منطق دو- تمپوی سریع هدایت نگاه از تحلیل: پایداری نحو نوار- رزم (میدان پنبلی رجیستری؛ حاصل از تکرار طریق قطره‌های خوشه در دیوارنگاری معماری) تفکیک نوار نیزه‌ها و غالب؛ تبدیل میدان بزرگ‌مقیاس. نکته: وابستگی منظره-تعقیب کلاه‌خودها؛ نبرد به یک توالی دقت کالیبراسیون به کیفیت (بالا) از نوار ایجاد ضربان در رزم‌آزمایی منسجم. ثبت دیجیتال. فشرده‌ی نبرد میدان تصویر از طریق قطره‌های درونی مبتنی بر متقاطع. بلوک‌های خوشه‌ای.

جدول ۳ نتایج حاصل از واکاوی پیکره‌ی نقاشی قهوه‌خانه‌ای را در قالب منظومه‌ای از پیکربندی‌های موردی عملگرها ارائه می‌دهد که از طریق پروتکل استخراج آرای پانل متخصصان تدوین شده است. در راستای مفروضات روش شناختی پیشین که بر تلقی شبکه و ریتم به مثابه عملگرهای صوری و نه استعاره‌های انتزاعی تأکید داشت، تحلیل حاضر بر سه رکن استوار است: نخست، شناسایی زیرساخت یا اسکلت‌بندی انتظام‌بخش در هر میدان تصویری؛ دوم، تبیین چگونگی تکوین ضرب‌آهنگ دیداری از مجرای تکرارها و بردارهای جهت‌مند؛ و سوم، واکاوی نحوه‌ی سازمان‌دهی خوانایی در بسترهای تماشای جمعی و اجرایی. بر این اساس، یافته‌ها در این مرحله به بازشناسی عملگرها معطوف بوده و به تناسب، تحت تأثیر محدودیت‌های مستندسازی قرار دارند؛ محدودیت‌هایی که در گزارش‌های متخصص ارزیابی فنی به‌طور نظام‌مند ثبت شده است. صریح‌ترین تجلی مدولاریت ساختاری تصویر شماره ۲ مشاهده می‌شود؛ جایی که متخصصان بر «نظام سه‌رجیستری» به عنوان شبکه‌ای انتقال‌پذیر برای چینش ایزودها اتفاق نظر دارند. تحلیلگران لایه‌های ساختاری تصریح می‌کنند که این نحو شبکه‌بنیاد، استمرار مستقیم سنت توالی رجیسترها در کتاب‌آرایی ایرانی است؛ به گونه‌ای که فاصله‌گذاری‌ها در امتداد نوارها تکرار شده و بردارها عمدتاً درون هر ایزود محصور می‌مانند. متخصص حوزه هنرهای اجرایی، دلالت‌های کاربردی این قطعه‌بندی را چنین تبیین می‌کند که مسیر روایت لزوماً خطی نیست؛ بلکه ساختار به گونه‌ای مهندسی شده که امکان‌پذیر، اشاره و جابه‌جایی روایی را هم‌سو با منطق نقالی، فراهم آورد. در این میان، هشدارهای متخصص فنی پیرامون فشردگی فایل و دشواری تدقیق در ریزفواصل، مرزهای استنتاج را ترسیم می‌کند: اگرچه اسکلت رجیسترها با اطمینان قابل کدگذاری است، اما ادعاهای معطوف به هندسه‌ی خرد، مستلزم مستندات با تفکیک‌پذیری بالاتر است. بدین‌سان، این مورد به‌صورت تجربی ثابت می‌کند که نحو شبکه‌بنیاد می‌تواند در نقش داربست روایت ظاهر شده و ریتم را از طریق فاصله‌گذاری مدولار پدید آورد، بدون آنکه هندسه را به مثابه غایتی تزئینی به رخ بکشد. دسته‌ی دوم عملگرها در مواردی تثبیت می‌شوند که نحو معماری، فراتر از یک بازنمایی صرف، در مقام قید تنظیم‌گر برای مدیریت تراکم جمعیت و عمق‌نمایی عمل می‌کند. در تصویر شماره ۱، متخصصان کالبدی و ساختاری به‌طور مستقل، شبکه‌ی اثر را در رواق عقب‌نشسته بازشناسی کرده‌اند؛ جایی که قوس‌های سریالی، ستون‌های تکرارشونده و نوارهای افقی، ضربهای ریتمیک را در عمق تصویر تولید می‌کنند. تحلیلگر الگوهای خوانایی، مسیر نگاه را فرآیندی از پیش‌صحنه به پس‌صحنه توصیف می‌کند که در آن، توجه ابتدا بر کانون مرکزی تثبیت شده و سپس به نوارهای مخاطبان تسری می‌یابد؛ الگویی که کاملاً با منطق جابه‌جایی توجه در روایت‌های شفاهی هم‌نواست. با این حال، ملاحظات فنی پیرامون احتمال برش لبه‌ها، کلیت ریتم دهانه‌ها را به عنوان یک عملگر بازیافتی پذیرفته، اما قضاوت درباره‌ی تمامیت آن در لبه‌های کادر را به تأخیر می‌اندازد. نمونه‌ای مشابه اما با انتظام مرکزگرا در تصویر شماره ۳ دیده می‌شود که در آن، متخصصان بر محور مرکزی مقتدر و خوشه‌بندی شعاعی پیرامون حوض به مثابه ماژول تنظیم‌گر هم‌داستان‌اند. از منظر ادراک بصری، حوض نقش بازنشانی نگاه را ایفا کرده و ریتم را در قالب یک بازگشت ساختاری تعریف می‌کند. تذکرات بخش فنی در خصوص هموارسازی‌های دیجیتال و احتمال اغراق در تقارن، مرز دقیقی برای تحلیل ایجاد می‌کند: اگرچه لنگر مرکزی و خوشه‌بندی پایدار به نظر می‌رسند، اما میزان قطعی تقارن به کیفیت بازتولید حساس است. این موارد نشان می‌دهند که در میدان قهوه‌خانه‌ای نیز، فیود معماری‌گونه به مثابه شبکه، بازکارکردی می‌شوند تا خوانایی جمعیت را در ساحت عمومی تثبیت کنند. خوشه‌ی سوم تحلیل مبین این واقعیت است که چگونه ساحت اشیا جایگزین شبکه‌ی صریح معماری یا نظام رجیستربندی شده و هم‌زمان، نقش‌های اجتماعی و ایقاع روایت را کدگذاری می‌کند. در سند تصویری (تصویر شماره ۴)،

1. Functional Re-appropriation

تحلیل گران ساختارشناس و کالبدی، صفحه‌ی میز را به مثابه ماژول تثبیت‌کننده بازشناسی کرده‌اند؛ به گونه‌ای که این فرم مستطیلی، انتظام خوشه‌بندی پیرامونی را سامان داده و ریتم اثر از تکرار پوزیشن‌های نشست و توزیع اشیا بر سطح میز استخراج می‌شود. خوانش مرکزگرای متخصص الگوهای روایی که بر چرخش دراماتیک حول کانون اخلاقی سفره تأکید دارد، کاملاً با این هندسه منطبق است؛ هم‌چنان که تحلیل‌گر مناسبات آیینی، سلسله‌مراتب فضایی را نه بر اساس محورهای معمارانه، بلکه بر مبنای نزدیکی و دسترسی تبیین می‌کند. در این میان، متخصص ارزیابی فنی با اشاره به بریدگی احتمالی حاشیه‌ها، مرز استنتاج را روشن می‌سازد: اگرچه ماژول میز به عنوان یک رکن ساختاری، استوار است، اما مرکزیت ریاضی آن در کل اثر را باید تا زمان رویت نسخه‌ی تمام‌میدان معلق نگاه داشت. این جانمایی در اثر (تصویر شماره ۹) جهت‌مندی آشکارتری می‌یابد؛ جایی که صاحب‌نظران نحو بصری بر غلبه‌ی یک بازوی قطری توافق دارند که مرز میان اجراگران، میز و کانون قدرت را ترسیم کرده و پیمایش نگاه را به رفت‌وبرگشتی شبیه به اوزان گفتار در نقالی بدل می‌سازد. در اینجا ملاحظات فنی مربوط به برش قاب، تعیین‌کننده است؛ چرا که قطر مذکور در میدان رویت، عملگری انتظام‌بخش است، اما تثبیت سیطره‌ی آن بر کل ساختار منوط به تأیید تمامیت کادر است. دو تصویر دیگر، رژیم خوانایی بازشناسی محور را تبیین می‌کنند؛ ساتی که در آن نقشه‌برداری اپیزودیک جای خود را به خطاب شمایی می‌دهد. در سند (تصویر شماره ۵)، تحلیل گران کالبدی بر شبکه‌ای فروکاهیده، متشکل از خط افق و بردار کنش مورب، هم‌داستان‌اند. متخصص ترکیب‌بندی، ریتم را نه در توالی‌سازی، بلکه در «برخورد بردارها» می‌بیند و تحلیل‌گر فرهنگ بصری، خوانایی را آنی و متناسب با نظام شناسایی سریع در سنت شفاهی-حماسی توصیف می‌کند. اگرچه تراکم پایین پیکسلی، استنتاج‌های خرد فنی را با محدودیت مواجه کرده، اما هندسه‌ی کلان اثر هم‌چنان معتبر است. در اثر (تصویر شماره ۱۰) نیز قاب طاقچه، شبکه‌ای صریح با محوریتی مقتدر فراهم آورده که ریتم را از لایه‌ی روایت به سطح تکرارهای ظریف تزئینی و نقوش منسوجات منتقل می‌کند؛ نتیجه، خوانایی اثر نه بر پیمایش اپیزودیک، بلکه بر ادراک فوری تیپ‌شناسی استوار می‌گردد؛ موردی که به دلیل پایداری فنی، نقطه‌ی اتکای صائبی برای قیاس‌های ساختاری است. جدول ۳ دو الگوی متمایز را ثبت می‌کند که در آن‌ها اشباع بصری نه به آشوب، بلکه به نظامی منسجم منتهی شده است. در فایل (تصویر شماره ۶)، متخصصان، قوس فوقانی را به مثابه قاب نگهدارنده بازشناسی کرده و خوشه‌بندی متراکم و مرکزگرا را در کنار تناوب توده‌های پر و خالی، به عنوان بسته‌ی عملگری اصلی معرفی می‌کنند. از منظر تحلیل روایی، این وضعیت دیدن، نوعی اشاره و جابه‌جایی است که در آن، مخاطب میان خُرده‌کنش‌های متعدد حق انتخاب می‌یابد. در سند (تصویر شماره ۷)، میدان با یک ناحیه‌بندی دوپاره (تقابل چادرها و رواق) تثبیت شده و خوشه‌ی نوازندگان در نقش لنگر بصری-شنیداری ظاهر می‌شود. ریتم در اینجا محصول تکرار پیکره‌های ایستاده و قطره‌های سازه‌است. حاصل این واکاوی نشان می‌دهد که در هنر قهوه‌خانه، تراکم بصری خود به منبع سازمان‌دهی بدل می‌شود؛ به شرط آنکه از طریق ناحیه‌بندی دقیق و لنگرگذاری آگاهانه مهار گردد. این نتایج مؤید آن است که فقدان هندسه‌ی صریح معمارانه به معنای فقدان نظم نیست، بلکه حکایت از تغییر رژیم انتظام‌بخش دارد.

جدول ۳. پیکره‌ی قهوه‌خانه‌ای: خوانش عملگرها بر پایه‌ی داوری شش خبره

منظر معماری و سازمان فضایی		نحو و تصویرگری و سنت‌های میان‌رسانه‌ای		خوانایی اجرایی و رژیم تماشا		انتظام هندسی و ترکیب‌بندی صوری		تحلیل میدان و هابیتوس (راهبرد و کنتش)		ملاحظات فنی و مستندسازی	
توالی قوس‌ها و دهانه‌ها در مقام یک داربست تراکم مدولار، تراکم انسانی را پوشیده و فضا را به یک برنامه‌ی کالبدی با ریتم معمارانه بدل می‌کند.		بازتولید منطق جمعیت‌پردازی در نگارگری در اتمسفری با ژرفانمایی دیوار (طرف) و سپس تسری در نقش‌رچیستری برای هم‌ارزی پیکره‌ها عمل می‌کند.		مهندسی نگاه از پیش‌صحنه به پس‌صحنه؛ تمرکز بر واقعه‌ی مرکزی (طرف) و سپس تسری به نوارهای پیرامونی، هم‌سو با پویایی روایت شفاهی.		غلبه‌ی شبکه‌ی رواق با گره مرکزی؛ استمرار عمود ستون‌ها و افق بلکه راهبردی برای تبدیل تجمع به یک عموم کادر را با تصویرِ خوانا عمق پدید می‌آورد.		نمایش میدان اجتماعی شهری؛ تراکم نه یک بریدگی لبه‌ها، خصالت اتفاقی، قطعیت تحلیل ریتم دهانه‌ها در حواشی می‌کند.		وضوح متوسط و احتمال بریدگی لبه‌ها، قطعیت تحلیل ریتم دهانه‌ها در حواشی می‌کند.	
تقلیل عناصر معمارانه به نفع نظام رجیستربندی بر پایه‌ی دیوار سیار ایزودها شده است.		نحو اثر کاملاً نسخ‌خیز است؛ استقرار رجیسترهای روی‌هم‌نشسته با تفکیک نمادین (درخت-معماری)، آشکارترین صورت شبکه‌بندی را عیان می‌سازد.		خوانایی اپیزودیک؛ طراحی آگاهانه‌ی زنجیره‌ی صحنه‌ها جهت تسهیل فرآیند اشاره و بازگویی غیرخطی توسط نقال. تسری نمی‌یابند.		نظام سه‌نواری با فاصله‌گذاری متناوب؛ بردارها و قطر‌ها درون هر سلول محصور مانده و به کل میدان تسری نمی‌یابند.		انتقال هابیتوس کارگاهی به ساحت خطاب عمومی؛ تغییر کارکرد از ناوبری صفحه (کتاب) به روایتگری جمعی. رجیسترها وضوح ساختاری دارد.		فشرده‌گی بالای سنجش دقیق ریزفواصل را دشوار می‌کند، هر چند اسکلت رجیسترها وضوح ساختاری دارد.	
تقارن شبه‌معمارانه حاصل از استقرار مرکزی حوض؛ میدان تصویری به مثابه یک حیاط‌گون درون‌گرا ساخته شده است.		ترجمه‌ی لنگرگاه مرکزی سنت ایرانی شهری به فضای ژرفانما؛ حوض به مثابه ماژولی تنظیم‌گر برای توزیع خوشه‌های انسانی عمل می‌کند.		حوض در نقش آهنربای بصری، کانون بازنشانی نگاه در جریان روایت است و گروه‌ها را به مثابه مخاطبان واقعه انتظام می‌دهد.		محور محکم مرکزی و توزیع شعاعی خوشه‌ها؛ تکرار فرم نشستن، ایقاعی منظم در پیرامون هسته ایجاد می‌کند.		گذار معاشرت عمومی به یک رژیم رؤیت‌پذیری سامان‌یافته؛ امر عمومی از طریق خوشه‌بندی ساختاریافته. گسست‌های لبه‌ای شود.		خطای بازتولید در گرادان‌های نوری ممکن است منجر به اغراق در تقارن و حذف گسست‌های لبه‌ای شود.	



فقدان برنامه‌ی معمارانه صریح؛ سطح میز به مثابه عنصر تثبیت‌کننده و دیوارها در نقش مرزهای ثانویه ظاهر می‌شوند. تکیه بر مرکزگرایی رایج حول سفره به مثابه گره اخلاقی-اجتماعی؛ خوشه‌بندی نقش‌ها نه با مرکزیت ریاضی ماژول واقع‌یافتی می‌گیرد. نقش می‌کنند. توزیع اشیا بر سطح میز است. بازکدگذاریِ وضوح متوسط و بریدگیِ قدرت بر مبنای دسترسی و احتمالی در نزدیکی به کانون؛ طرفین، مانع از نقش‌ها نه با مرکزیت ریاضی ماژول کنترل‌شده تعریف می‌شوند. ترکیب‌بندی است.



حذف کلیه پیوندهای فضایی؛ شبکه به نوارهای افق و زمین فروکاسته شده تا یک تصویر همراه جهت‌بازشناسی آنی خلق شود. نحو حماسی مینی‌مال؛ قهرمان در مقیاسی بزرگ‌نمایی شده و شبکه بر جهت‌شناسایی سریع در زمین-آسمان و بردار مورب کنش استوار است. خوانایی لحظه‌ای؛ سیلوت سوار به مثابه یک نشان تک‌اپزودی جهت‌شناسایی در چرخه‌های شفاهی طراحی شده است. برخورد ریتمیک بردار قطری اسب با پادبردار جانور؛ ایجاد تنش بصری به جای توالی ریتمیک روایی. راهبرد فشرده‌سازی در ساحت عمومی؛ جایگزینی پیمچیدگی اپیزودیک و خطاب صریح و شمالی. هندسه‌ی کلان را مخدوش نمی‌کند.



مرز منحنی فوقانی در نقش قاب طاق‌بند؛ مهار تراکم جمعیت درون فضایی محصور و صحنه‌پردازی شده. بازخوانی انبوه‌تر اشباع اجرائی؛ دعوت به روایت گزینشی و ایجاد امکان اشاره و جابه‌جایی میان خردکنش‌های متکثر. اشباع با خوشه‌بندی متراکم؛ ریتم محصول تناوب میان پیکره‌ها و حفره‌های شیئی در پهنی اثر است. تبدیل نقاشی به تئاتر اجتماعی؛ استفاده از تراکم به مثابه ابزار بلاغی برای برانگیختگی عاطفی و غوطه‌وری جمعی. تغییرات تونال ناشی مداخلات مرمتی.



تقسیم‌بندی دوقطبی (چپ-راست)؛ شبکه حاصل ناحیه‌بندی فضایی (چادر در برابر رواق) است، نه یک بازوی واحد ترکیبی. تلفیق موتیف‌های رژه‌گون رسمی با صحنه‌پردازی مردمی؛ تجلی نحو میان‌رسانه‌ای «مجلس» در توزیع‌شده؛ خوشه‌ی نوازندگان در نقش لنگر بصری-شنیداری عمل کرده و گروه‌های ناحیه‌بندی با لنگرهای محوری؛ ریتم حاصل قامت‌های ایستاده و امتداد قطری سازهاست. بازکارکردی کردنِ وضوح متوسط و برش‌های حاشیه‌ای، توازن ادراکی میان دو ناحیه‌ی اصلی اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.



خوشه‌بندی  
نوازندگان. جانی، بستر  
مخاطب را  
فراهم می‌کنند.

سازمان‌دهی در گرایش به بازنمایی خود چیدمان راهبرد ساخت تصویر ناقص قالب صحنه‌ای رجیستر بندی تماشاگر پذیری؛ سه‌ناحیه‌ای با عموم از طریق و کراپ‌شده؛ کم‌عمق؛ نوار بدون کتیبه؛ تصویر با تکیه‌گاه تصویر؛ تبدیل عدم قطعیت در اجرای پیش‌زمینه پیکره‌ها در دو بازنمایی عملی تختانی؛ ریتم کنش تماشا کردن خصوص بر توده‌ی مخاطبان نوار (اجراگران- تماشا، خود حاصل تناوب به موضوع لنگرهای تکیه کرده و مخاطبان) با مخاطب را به توده‌های محوری اثر. ساختاری خارج از قاب. معماری به منطق انباشت بخشی از رنگی و تکرار اندام‌های بدل شده است. ایرانشهری سنت‌های ساختار اثر بدل می‌کند. نشسته است. مستقر شده‌اند.



جایگزینی تقارن قطر میز به مثابه تبعیت خوانایی تقسیم میدان تبیین سلسله‌مراتب وابستگی معمارانه با قطر بدل ساختاری از بردار قطری؛ به سه ناحیه در قالب دسترسی؛ تحلیل به مورب میز؛ خلقی رجیستر؛ جابه‌جایی توجه توسط بازوی بازتابی از تمامیت کادر؛ فضایی قطعه‌بندی میان اجرا، میز و قطری؛ ایجاد جابه‌جایی ضرورت ثبت صحنه‌پردازی شده نقش‌ها با منطق کانون قدرت، تیکهای سرمایه‌ی نمادین تمام‌میدان برای بدون نیاز به قواعد «صفحه‌ی اشیا» هم‌رکاب با ریتمیک از تأیید سیطره‌ی پرسپکتیو آکادمیک. به جای انباشت مکث‌های وزن طریق تکرار بردار قطری بر نوار پیکره‌ها. گفتار در نقالی. اشیا بر لبه‌ی کل ترکیب‌بندی.



قاب طاقچه به مثابه حفظ خوانایی فوری و محور مرکزی فشرده‌سازی معنا پایداری فنی یک شبکه‌ی صریح قراردادهای تب‌محور؛ اثر مقتدر؛ ریتم در ساحت بالا؛ اعوجاج و صلب؛ تثبیت پرترونگاری و در نقش یک خرد و عمومی؛ انتقال اندک و وضوح میدان با نوارهای نحو شیء-نماد؛ آیگون اندازه‌مند منزلت و هویت از مرزهای قاب، افقی و حواشی انتقال ریتم از بازشناسی عمل حاصل از طریق شفافیت کدگذاری تزئینی مازولار. لایه‌ی روایت به کرده و فاقد تناوب چراغ‌ها شمایی به جای عملگرها را تکرارهای پیمایش و گل‌مایه‌ها در امتداد روایی. بسیار اتکا پذیر ظریف نقوش اپیزودیک است. پیرامون پیکره. کرده است. پارچه‌ای.



مأخذ تصاویر: تدوین و استخراج شده توسط نگارنده با استناد به اسناد تصویری مکتوب در: آقاجانی اصفهانی و جوانی (۱۳۸۶)؛ ولش (۱۳۸۴)؛ و کرد (۱۴۰۴).

گام سوم از فرآیند تحلیل، دستاوردهای تطبیقی مستخرج از جداول پیشین را در قالبی منسجم و ضابطه‌مند صورت‌بندی می‌کند. در این مرحله، از میان داده‌های کدگذاری شده، بسته‌های عملگری مشخصی انتزاع می‌شوند که در تمامی نمونه‌ها به مثابه قیودی بازگشت‌پذیر تجلی یافته‌اند. در چارچوب این مطالعه، بسته‌ی عملگری برآیند هم‌رخدادی سه مؤلفه‌ی بنیادین است که از طریق تلاقی آراء پانل متخصصان تثبیت شده‌اند: نخست، زیرساخت یا اسکلت‌بندی انتظام‌بخش که ماهیت شبکه را تعریف می‌کند؛ دوم، سازوکار ایقاعی که از طریق تکرار، تناوب و هدایت برداری، ضرب‌آهنگ بصری را می‌سازد؛ و سوم، بردار غالب خوانایی که منطق پیمایش نگاه را تبیین می‌کند. جدول ۴ این بسته‌های ساختاری را در سطحی مقایسه‌ای ارائه می‌دهد، بی‌آنکه قرابت‌های صوری را شتاب‌زده به ادعاهای

تبارشناختی یا انتقال مستقیم سبکی تقلیل دهد. مطابق با مبانی روش شناختی حاکم بر پژوهش، تطبیق آثار صرفاً بر رفتار عملگرها در شرایط مستند تولید و تماشا متمرکز است. از همین رو، در تمامی مواردی که متخصص ارزیابی فنی نسبت به متغیرهایی چون برش کادر، فشردگی دیجیتال یا مداخلات تونال هشدار داده، دامنه‌ی گزاره‌های مقایسه‌ای نیز به همان نسبت مهار شده است تا از هرگونه بیش‌گذاردی نظری پرهیز شود.

جدول ۴. تبیین «بسته‌های عملگری» و تحلیل تطبیقی رفتار صوری در گذار از دیوارنگاری به نقاشی قهوه‌خانه‌ای

بسته‌ی عملگری (پیکربندی هم‌رخداد)	شواهد ساختاری (دیوارنگاری-نسخه-کاشی)	شواهد ساختاری (نقاشی قهوه‌خانه‌ای)	سنجش مقایسه‌ای (تبیین کارکرد عملگر)	فیود فنی و شروط مرزی انتقال
مفصل‌بندی شبکه‌ی رجیستری	تصویر ۲: انتظام صفحه‌محور با ماژول مرکزی؛ ایقاع حاصل از فاصله‌گذاری معیار؛ خوانایی بر پایه‌ی گردش شعاعی.	تصویر شماره ۲ در جدول ۳: نظام سه‌رجیستری؛ ایقاع مبتنی بر تکرار خطی در نوارها؛ اپیزودیک و گزینش‌پذیر.	شبکه در هر دو بستر تثبیت شده است، اما رژیم تماشا دگرگون می‌گردد: گذار از گردش متمرکز صفحه‌ای به خطاب اپیزودیک انتخابی. ریزفواصل را تحدید می‌کند.	فشردگی دیجیتال در نمونه‌ی قهوه‌خانه‌ای، تدقیق در کالیبراسیون ریزفواصل را تحدید می‌کند.
قالب طاق‌بند و انتظام محوری	تصویر ۶: قاب طاقچه؛ ریتم خرد‌تزیینی؛ خوانایی فوری و شمایی.	تصویر ۱۰ در جدول ۳: قاب طاقچه؛ ریتم آرایه‌ای؛ بازشناسی تیپولوژی نقش.	پیکربندی و رژیم خوانایی کاملاً هم‌ارز هستند؛ قاب صریح معمارانه، مسیری کوتاه و خطابی نقش محور پدید می‌آورد.	اعوجاج هندسی در هر دو مورد اندک بوده و کدگذاری عملگرها از ثبات بالایی برخوردار است.
لنگر مرکزی و خوشه‌بندی پیرامونی	تصویر ۲: ماژول دریاچه؛ انتظام شعاعی و بازگشت نگاه به سوار محوری.	تصویر ۳ در جدول ۳: ماژول حوض؛ خوشه‌بندی محیطی و بازنشانی نگاه در جریان روایت.	سازوکار لنگرگذاری قابل قیاس است؛ ماژول مرکزی رفتار بازگشت ساختاری را پشتیبانی می‌کند، هرچند میزان تقارن متغیر است.	هموارسازی تونال در بازتولید قهوه‌خانه‌ای ممکن است منجر به اغراق در ادراک تقارن ریاضی شود.
بردار قطری و هدایت نگاه	تصویر ۸: بدن قطری و نوار افق؛ پیمایش ممتد، آهسته و متمرکز.	تصویر ۹ در جدول ۳: میز مورب در مقام بازوی ساختاری؛ مسیر رفت‌وبرگشتی نگاه متناسب با ضرب‌آهنگ روایت.	حاکمیت قطر به مثابه عملگر غالب، مشترک است؛ اما برنامه‌ی خوانایی از پیمایش خطی به نوسان گفتارگونه تغییر می‌یابد.	برش کادر در مستندات می‌تواند منجر به بازنمایی بیش‌ازحد سلطه‌ی بردار قطری گردد.
صحنه‌پردازی ناحیه‌ای (خطاب جمعی)	تصویر ۴ و ۵: نوار اجرا و ناحیه‌بندی مخاطبان؛ غلبه‌ی هندسه‌ی صحنه‌پردازی شده.	تصویر ۸ و تصویر ۱ و ۷: ناحیه‌بندی دویاره؛ لنگرهای محلی (خوشه‌ی نوازندگان یا واقعه‌ی مرکزی).	ناحیه‌بندی به مثابه عملگر کنترل خوانایی تکرار می‌شود تا توجه را میان گره‌های کنش و مخاطب در تماشای جمعی انتظام بخشد.	بریدگی حواشی در نمونه‌های میدانی، توازن ادراکی میان نواحی را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

تقابل توده‌ی متراکم و حفره‌های باز	تصاویر ۱ و ۱۰: نوارهای قاب منحنی نگهدارنده؛ خوشه‌بندی انباشته؛ تناوب توده‌ها برای خلق پیوسته.	منطق تناوب توده-حفره تکرار می‌شود، اما دو غایت متفاوت می‌سازد: جاروب ممتد در دیوارنگاره در برابر تعویض گزینشی در نقاشی قهوه‌خانه.	فشرده‌گی فایل و تغییرات تونال، وضوح استنتاج در لایه‌های عمق‌نما را محدود می‌سازد.
تقسیم دو-نواری ساحت کنش	تصاویر ۱ و ۱۰: تقسیم دو-قهوه‌خانه‌ای این پیکره، این تقسیم‌بندی به عنوان عملگر حاکم بر کل میدان ردیابی نشد.	این عملگر در گذار به نقاشی قهوه‌خانه‌ای (در این نمونه‌ها) از نقش ساختاری کلان به لایه‌های فرعی نازل یافته است.	تشخیص این عملگر در دیوارنگاره‌ها به دقت اصلاح پرسپکتیوی در مستندسازی وابسته است.
فروکاهش افق و برخورد بردارها	تصویر ۵ ر جدول ۳: نوار زمین-آسمان و تقابل بردار و پادبردار؛ کدگذاری نشده است (به جز موارد خاص تک‌پیکره).	این عملگر در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نقش نشان‌گون یافته است تا خوانایی سریع را در فضای عمومی تضمین کند.	پایین بودن تراکم پیکسلی در این مورد، تدقیق در تکنیک‌های قلم‌گیری را ناممکن می‌سازد.

خوانش تحلیلی جدول ۴ نشان می‌دهد که انطباق ساختاری میان این دو پیکره، دقیقاً در بزنگاه‌هایی رخ می‌دهد که داربست انتظام‌بخش ماهیتی صریح یافته و نسبت به متغیرهای مستندسازی حساسیت کمتری نشان می‌دهد؛ مصداق بارز این مدعا، اشتراک ساختاری در قالب‌های طاق و طاقچه (تصویر ۶ در پیکره‌ی صفوی و تصویر ۱۰ در نمونه‌ی قهوه‌خانه‌ای) و نیز نظام قطعه‌بندی رجیستری (تصویر ۲) است. با این حال، در ساحت رجیستربندی، شاهد گسست در منطق خوانایی هستیم: گذار از بازگشت شعاعی مختص صفحه‌ی نگارگری به گزینش اپیزودیک منطبق بر خطاب قهوه‌خانه‌ای. در مقابل، هرگاه عملگر به تمامیت مرزهای میدان وابسته باشد (به‌ویژه در حاکمیت بردار قطری در مورد ۴)؛ جدول ۴ انتظام را تنها در حدود میدان رویت، کدپذیر تلقی کرده و قضاوت درباره‌ی سیطره‌ی کلان آن را منوط به وضوح حاشیه‌های مفقود می‌داند. همچنین، در حالی که در لایه‌ی دیوارنگاره‌های صفوی (تصاویر ۱ و ۱۰)، تقسیم‌بندی دو-نواری حاکم بر کل میدان ثبت شده، در پیکره‌ی قهوه‌خانه‌ای حاضر، موردی هم‌سنگ که این تقسیم‌بندی کلان را در تمامیت میدان اداره کند، رصد نگردید؛ این تمایز نه به مثابه حکمی کلی، بلکه در قالب تضاد مقید به نمونه‌گیری گزارش می‌شود. برآیند این ماتریس تطبیقی، فرضیه‌ی روش‌شناختی تحقیق را عملیاتی می‌کند: شبکه و ریتم نه مفاهیمی انتزاعی، بلکه قیود ساختاری بازیافتنی هستند؛ اما کارکرد خوانایی و پایداری سنجش آن‌ها، همواره در دیالکتیک با قالب اثر، رژیم تماشا و کیفیت مستندسازی دگرگون می‌شود.

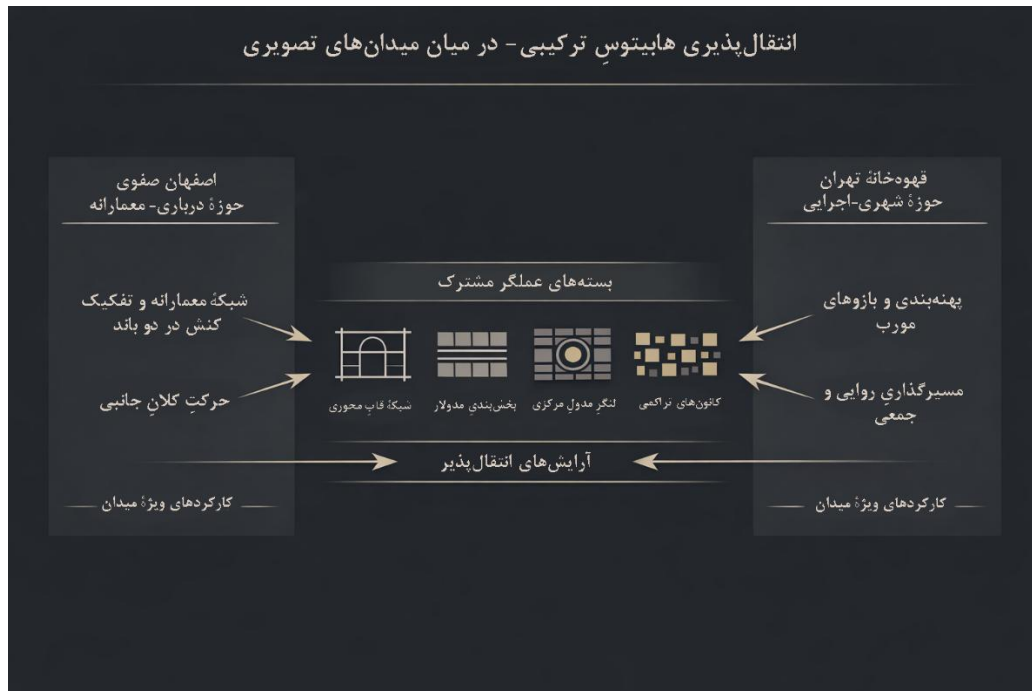
## بحث

تحلیل برآمده از جداول سه‌گانه، اعتبار خود را از بازتعریف شبکه و ایقاع به مثابه مؤلفه‌های ساختاری فرایند تولید تصویر می‌گیرد، نه صرفاً برجسب‌های سبک‌شناختی. بر این مبنا، واکاوی تطبیقی بر بسته‌های عملگری متمرکز است که از تلاقی یک زیرساخت تنظیم‌گر (در نقش شبکه)، سازوکار ضرب‌آهنگ (تکرار، تناوب و هدایت برداری) و رژیم غالب خوانایی حاصل می‌شوند. این چرخش روش‌شناختی، پرسش را از ساحت معناشناختی چستی شبکه به سوی رهیافتی جامعه‌شناختی - کارگاهی معطوف می‌کند: این‌که چگونه رویه‌های انتظام‌بخش در میدان‌های متمایز تولید، بازآفرینی و مستقر می‌شوند؛ امری که دقیقاً با صورت‌بندی

بوردیو از دیالکتیک هابیتوس و میدان هم‌خوانی دارد (12, 13, 23). با این حال، دامنه استنتاج آگاهانه به مرزهای تثبیت‌شده در پروتکل کدگذاری محدود مانده و در تمامی موارد، محدودیت‌های مستندسازی به مثابه شرط مرزی لحاظ شده است تا از هرگونه بیش‌کدگذاری نظری فراتر از میدان رؤیت پرهیز شود. سه خوشه‌ی استخراج‌شده، بیشترین توان تبیینی را فراهم می‌آورند؛ نخست، الگوی طاق و طاقچه همراه با تثبیت محوری و ریتم خرد آرایه‌ای است که در هر دو پیکره با اتکاپذیری بالا ردیابی شده است: در اینجا خودِ قاب، شبکه‌ی صریح را می‌سازد، ریتم از توالی روایی به سوی تکرارهای الگومند حواشی و بافت‌ها میل می‌کند و خوانایی بر پایه‌ی بازشناسی کوتاه‌مسیر استوار می‌گردد. اهمیت این هم‌ارزی در ارتقای مفهوم تداوم به سطح یک پیکربندی دقیق و سنجش‌پذیر است؛ نوعی گرایش محوری - قابی که به مثابه شمای عملی در زمینه‌های گوناگون فعال می‌شود، بی‌آن‌که به دام ذات‌انگاری سبکی بیفتد. این یافته با تلقی نظم هندسی به مثابه یک چارچوب شناختی - عملی (16, 21) و تعریف بوردیو از هابیتوس به مثابه گرایش‌های بدن‌مند تکرارشونده در عمل ساختن (12, 23) قرابت کامل دارد. خوشه‌ی دوم، به تقسیمات مدولار از مجرای شبکه - رجیستر معطوف است که در هر دو پیکره حضور دارد، اما رژیم خوانایی آن متناسب با الزامات میدان دگرگون می‌شود. در حالی که در نمونه‌های صفحه‌محور، نگاه حول یک مازول مرکزی سازمان می‌یابد، در پیکره‌ی قهوه‌خانه‌ای، رجیسترها مسیر گزینش اینزودیک را هموار می‌کنند؛ رویکردی که با منطق روایت شفاهی و الگوی تماشای جمعی هم‌ساز است (5, 25). اینجاست که مدل بوردیو کارکرد تحلیلی خود را عیان می‌کند: یک ظرفیت مولد ساختاری (تقسیم مدولار) می‌تواند انتقال‌پذیر باشد، اما وزن‌دهی نهایی آن تحت فشار نیازهای تماشاگرپذیری میدان بازتعریف می‌شود (13). خوشه‌ی سوم بر لنگرگذاری مرکزی و خوشه‌بندی پیرامونی تمرکز دارد. در این الگو، مازول مرکزی وظیفه‌ی تنظیم توجه را بر عهده داشته و ریتم از طریق یک بازگشت طراحی شده مانع از تشتت نگاه در ازدحام صحنه می‌شود. این مکانیسم بازنشانی نگاه، راه‌حلی ساختاری برای مهار کثرت در ترکیب‌بندی‌های متراکم است که با فهم ریتم به مثابه معادل زمانی حرکت در فضای ایستا (27) و شمای شناختی اجتماعی شده (24) هم‌خوانی دارد. برآیند این واکاوی، یک ادعای مستدل و قابل دفاع است: بازنشانی نگاه، پاسخی تکرارشونده برای مهار کثرت در میدان‌های بصری پُرترکیب محسوب می‌شود. خوشه‌ی سوم یافته‌ها بر لنگرگذاری مرکزی در تلاقی با خوشه‌بندی پیرامونی و مکانیسم بازگشت ساختاری متمرکز است که در هر دو ساحت با تمایزاتی ضابطه‌مند بازتولید می‌شود. در این الگو، مازول مرکزی در مقام تنظیم‌گر کانون توجه عمل کرده و ایقاع بصری نه صرفاً از طریق تکرار، بلکه به واسطه‌ی یک توالی معطوف به مرکز انتظام می‌یابد؛ به بیانی دیگر، این تدبیر مانع از تشتت نگاه در ازدحام پیکره‌ها شده و بردار دید را دوباره به هسته‌ی مرکزی پیوند می‌زند. هشدار تخصصی معطوف به متغیرهای نوری و هموارسازی تونال در تصویر شماره ۳، استنتاج حاضر را در نقطه‌ای دقیق مهار می‌کند: بحث نه بر سر هندسه‌ی صلب تقارن، بلکه بر پایه‌ی پایداری لنگر محوری و توزیع خوشه‌ای استوار است. این نتیجه با تلقی ریتم به مثابه معادل زمانی حرکت در میدان‌های ایستای بصری (27) و انگاره‌ی ریتم‌مندسازی به عنوان شمای شناختی جامعه‌شناختی (24) هم‌سو است؛ بدین‌سان، بازنشانی نگاه راهکاری تکرارپذیر برای مدیریت کثرت در ترکیب‌بندی‌های متراکم قلمداد می‌گردد. در این میان، تمایز بنیادین نه در بود یا نبود ساختار، بلکه در غلبه‌ی بسته‌ی عملگری میدان تمام تجلی می‌یابد؛ بزنگاهی که مفهوم میدان را از یک گزاره‌ی انتزاعی به ابزاری تبیین‌گر بدل می‌سازد (13). در دیوارنگاره‌های صفوی، زیرساخت انتظام‌بخش غالباً متأثر از کالبد معماری است؛ به‌ویژه در صحنه‌های نبرد که تقسیم دونواری ساحت کنش (تفکیک سطوح پیشروی و درگیری) در کنار قطرهای پیمایشی، نگاه را به سوی یک کنش پیوسته سوق می‌دهد. در اینجا، گره سواران در نقش محور تثبیت ظاهر شده و ریتم در مقیاسی کلان (متناسب با فاصله‌ی ادراکی در فضای معماری) عمل می‌کند (1, 2, 4, 20). برعکس، در پیکره‌ی قهوه‌خانه‌ای، این تقسیم‌بندی دونواری حاکم بر کل میدان جای خود را به قطعه‌بندی‌های معطوف به خطاب جمعی داده است: نواربندی‌های صحنه‌ای، ناحیه‌بندی‌های دوجزئی

با لنگرهای موضعی و بازوهای قطری که مسیرهای رفت و برگشتی نگاه را هم‌آهنگ با ضرب‌آهنگ روایت شفاهی سازمان می‌دهند (5, 25, 26). این دگرگونی نه به مثابه گسست، بلکه در قالب بازکدگذاری میدان محور فهم می‌شود؛ یعنی همان ظرفیت‌های انتظام‌بخش (لنگرگذاری و قطعه‌بندی) صیانت شده‌اند، اما در گذار از منطق حاکمیتی معماری به منطق تماشای جمعی و انتخاب اپیزودیک، بازترکیب گشته‌اند (13). این صورت‌بندی ما را از مدل‌های تک‌ساحتی تأثیر خطی عبور داده و هم‌زمان قربات‌های ساختاری را تبیین می‌کند. تناوب میان توده‌های متراکم و حفره‌های باز در هر دو پیکره ردیابی می‌شود، اما به دو رژیم خوانایی متفاوت خدمت می‌کند: در دیوارنگاره‌ها منجر به جاروب پیوسته دیداری شده و در قهوه‌خانه امکان تعویض گزینشی توجه میان خرده‌کنش‌ها را فراهم می‌آورد. این تداوم در لایه‌ی تکنیک و ترجمه در ساحت کارکرد، با تأکید بر انعطاف چارچوب‌های ساختاری (22) و مدل‌های مبتنی بر گردش و ترجمه‌ی فرهنگی (28) هم‌خوان است. همچنین، سیاست بازفعالسازی گذشته به مثابه یک منبع نمادین در میدان‌های بعدی، بدون نیاز به اثبات پیوستار مستقیم کارگاهی، در اینجا وضوح می‌یابد (3, 4). یافته‌های تحقیق مؤید آن است که شبکه و ریتم به مثابه عناصر هایتوس ترکیب‌بندی تنها در قالب بسته‌های عملگری تکرارشونده و کدپذیر قابل دفاع هستند؛ این ثبات در پیکربندی قاب طاق - طاقچه + محوریت + خوانایی آنی به اوج قطعیت رسیده و در الگوهای رجیستربندی و ماژول مرکزی به صورت میدان‌وابسته بازتعریف می‌شود (12, 13, 16, 21, 23, 24, 27). صیانت، در هم‌ارزی پیکربندی و خوانایی رخ می‌دهد؛ دگرگونی، در بازبرنامه‌ریزی مسیر خوانایی بر اساس رژیم تماشا تجلی می‌یابد (5, 25)؛ و اختلال غلبه، در جایی مشاهده می‌شود که عملگر میدان تمام صفوی، یعنی تقسیم دونواری القاشده از معماری، جای خود را به ساختارهای خطاب جمعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌دهد (1, 2, 4, 20, 26). این استدلال با وفاداری سخت‌گیرانه به شرط‌های مرزی شواهد، از تعمیم‌های بی‌پشتوانه پرهیز کرده و چارچوبی استوار برای پذیرش در مجامع تراز اول علمی فراهم می‌آورد.

مدل نهایی این گفتمان در قالب شکل ۱، مفهوم انتقال‌پذیری هایتوس ترکیب‌بندی را نه به عنوان یک تداوم سبکی صلب، بلکه در مقام بسته‌های عملگر مشترک و کارکردهای وابسته به میدان تبیین می‌کند. هسته‌ی مرکزی این الگو بر چهار بسته‌ی عملگری استوار است که شامل شبکه‌ی قاب - محوری، بخش‌بندی مدولار، لنگر ماژول مرکزی و کالوتاژهای تراکمی است. این بسته‌های ساختاری هنگامی که در دو میدان ناهم‌زمان مستقر می‌شوند، قیده‌های متفاوتی را می‌پذیرند؛ چنان‌که در ساحت درباری - معمارانه‌ی صفوی تحت فشار شبکه‌ی معمارانه و حرکت کلان‌جانبی، و در ساحت شهری - اجرایی قهوه‌خانه در پیوند با پهنه‌بندی‌های مورب و مسیرگذاری روایی فعال می‌گردند. این انتقال‌پذیری به معنای جابه‌جایی مکانیکی فرم نیست، بلکه تداوم ظرفیت‌های نظم‌بخش در سطح عمل یا همان هایتوس را نشان می‌دهد که در میدان‌های متفاوت بازون‌دهی می‌شود. بر این اساس، ریتم و شبکه در میدان صفوی از منطق پیمایش فضایی و هندسه‌ی القایی پیروی می‌کنند، در حالی که در میدان قهوه‌خانه‌ای به سمت ضرب‌آهنگ اپیزودیک و داربست‌های کارکردی برای هدایت توجه جمعی تغییر جهت می‌دهند. در نهایت، تداوم هنری در سطح بسته‌های عملگری قابل‌کدگذاری باقی می‌ماند، اما صراحت یا نهفتگی هر عملگر مستقیماً تابع منطق میدان و رژیم تماشای حاکم بر آن عصر است.



شکل ۱. مدل نهایی انتقال پذیری هابیتوس ترکیب بندی میان میدان درباری - معماری اصفهان صفوی و میدان شهری - اجرایی قهوه‌خانه‌ی تهران: بسته‌های عملگر مشترک، آرایش‌های انتقال پذیر، و کارکردهای میدان ویژه.

### نتیجه‌گیری

این نوشتار در چارچوبی تجربی و با اعمال نظارت‌های روش‌شناختی دقیق، به آزمون این فرضیه پرداخت که آیا می‌توان ساختارهای ترکیب‌بندی مبتنی بر شبکه و انتظام ریتمیک را به‌مثابه مؤلفه‌هایی از یک هابیتوس صوری در گستره‌ی میدان‌های تاریخی تصویرگری ایران تبیین کرد. پرسش بنیادین بر این محور استوار بود که این عملگرها در گذار از برنامه‌های تصویری درباری-معماری صفوی به ساحت شهری-اجرایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، چگونه صیانت شده، دگرگون می‌گردند و یا هیمنه‌ی ساختاری خود را از دست می‌دهند. نقطه‌ی عزیمت این پژوهش، گذار از انگاره‌های استعاری به سوی قیود عینی و قابل کدگذاری در میدان تصویری محدود بود. بر این اساس، هر پیکره پیش از تحلیل تطبیقی، به‌مثابه یک بانک داده‌ی مستقل تثبیت و سپس از طریق پروتکل استاندارد خبره‌پرسشگری دو مرحله‌ای (شامل توصیف آزاد و کدگذاری ساختاری) واکاوی شد تا مقایسه‌ی نهایی، تنها پس از تثبیت منطق درونی هر اثر مجاز گردد. یافته‌های مستخرج از جداول سه‌گانه‌ی تحقیق، استمرار چند بسته‌ی عملگری تکرارشونده را مدلل می‌سازند که نه به شمایل‌نگاری تقلیل‌یافتنی هستند و نه محدود به رسانه‌ای خاص؛ نخست، قالب‌های صریح شبکه‌گون در تلاقی با انتظام محوری و ایقاع خرد آرایه‌ای که در آن، قاب معماری نقش شبکه‌ی عینی را ایفا کرده و ریتم، برآمده از تکرار سنجیده‌ی حواشی و بافت‌هاست. دوم، قطعه‌بندی مدولار از مجرای رجیسترنده‌ی ساختاری که روایت را به واحدهای پیمایش‌پذیر تقسیم نموده و ریتم را از طریق تناوب فواصل هم‌عرض تولید می‌کند. سوم، لنگرگذاری با ماژول مرکزی که منطق خوانایی بازگشتی را ممکن می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که نگاه در تراکم بصری صحنه سرگردان نشده و با بازگشت به کانون مرکزی، مجدداً توزیع می‌شود. و چهارم، مدیریت تراکم از طریق دیالکتیک توده‌های فشرده و حفره‌های باز که ضرب‌آهنگ کلان تصویر را به کانون‌ها و مکث‌های دیداری تقسیم می‌کند. مجموع این شواهد، امکان طرح یک ادعای روش‌مند را فراهم می‌آورد: در سطح

گرایش‌های ترکیب‌بندی، نوعی انتقال‌پذیری ساختاری مشهود است که طی آن، ظرفیت‌های انتظام‌بخش مشابه در زمینه‌های متفاوت متجسد می‌شوند، بی‌آنکه لزوماً نیازی به اثبات زنجیره‌ای خطی از انتقال تاریخی باشد. با این حال، ماتریس تطبیقی نشان می‌دهد که کارکرد این عملگرها ثابت نبوده و تحت فشار رژیم تماشا و قیود میدان، بازوزن‌دهی می‌شوند. در لایه‌ی دیوارنگاری‌ها، مرزبندی معماری و تقسیم‌دونواری کنش‌خوانایی کلان را هدایت می‌کند؛ در حالی که در نمونه‌های قهوه‌خانه‌ای، ناحیه‌بندی، نوار صحنه، برداری شدنِ قطرها و اشباع انتخاب‌پذیر، در خدمت خطاب جمعی و مسیرگذاری اپیزودیک قرار می‌گیرند تا توجه را برای یک تماشای اجرایی و توزیع‌شده تنظیم کنند. دستاورد نهایی این گفتمان، ارائه‌ی روشی برای صورت‌بندی تداوم بدون لغزش به ذات‌گرایی، از طریق نشانیدن تداوم در سطح گرایش‌های انتقال‌پذیر ترکیب‌بندی و ثبت تفاوت تاریخی بدون توسل به مدل گسست است؛ امری که تغییر را به‌مثابه بازکدگذاری میدان‌وابسته در مرئیت و کارکردِ خواناییِ عملگرها تبیین می‌کند. تمامی این نتایج، با وفاداری به شرط‌های مرزی مستندسازی و پرهیز از تعمیم‌های فراتر از میدان قابل رؤیت، چارچوبی استوار برای تحلیل‌های ساختاری در هنر اسلامی عرضه می‌دارد.

### 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.

### موازین اخلاقی

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

### خلاصه مبسوط

## Extended Abstract

### Introduction

Iranian art historiography has often separated Safavid courtly-architectural wall painting from Tehran coffeehouse painting as two distinct visual and social domains. Safavid murals of Isfahan have generally been interpreted through dynastic authority, architectural display, and courtly visual politics (1-4), whereas coffeehouse painting has been read in relation to urban popular culture, religious narration, collective spectatorship, and performative storytelling (5-8). Although this distinction clarifies differences in patronage and social function, it has also limited systematic comparison at the level of visual syntax, especially compositional grid, modular segmentation, axial anchoring, figural clustering, and rhythmic organization. Recent hermeneutic and semiotic studies have challenged this separation by identifying dialogic relations between coffeehouse painting and the visual heritage of the Isfahan school (9, 10). Similarly, studies of Safavid performance imagery and single-page compositions have complicated the boundary between courtly production and popular performative culture (11).

The present study approaches this problem through Pierre Bourdieu's concepts of habitus and field. Habitus makes it possible to conceptualize composition not as a fixed stylistic essence, but as a set of embodied, practical, and transferable dispositions that can be reactivated in different visual fields (12, 13, 23). Within this framework, grid and rhythm are not treated as abstract metaphors but as codable visual operators. Grid refers to structural divisions, axial alignments, registers, and modular arrangements, whereas rhythm refers to patterned repetition, alternation, density management, and directional movement within a still image. Theoretical discussions of geometry and ornament in Islamic art support the idea that visual order can operate as a cognitive and compositional framework across media (14, 16, 27). Studies of Safavid architecture and painting further show that murals were embedded within architectural programs and ceremonial modes of viewing (1, 2, 4), while research on coffeehouse painting emphasizes episodic narration, public spectatorship, and performative density (5, 25, 26). Therefore, the main question of this study is whether recurring compositional patterns in these two fields indicate a transferable compositional habitus or merely parallel responses to different visual and social demands.

### Methods and Materials

This study used a qualitative, comparative, and structurally oriented research design. The research corpus was organized into two main visual bodies: Safavid wall paintings associated with Isfahan's architectural context, including palatial and mural programs, and selected examples of Tehran coffeehouse painting representing urban, performative, and narrative visual culture. The data were assembled through visual documentation, archival sources, catalogues, image records, and field-oriented documentation. Each image was treated as a bounded compositional field and was analyzed according to its internal structure, visual legibility, and conditions of documentation.

The research procedure was arranged in three stages. First, a traceable image database was constructed, and each visual item was indexed according to source, medium, compositional boundaries, quality of reproduction, probable cropping, tonal clarity, and documentary reliability. Second, a two-stage expert-coding protocol was implemented. Six specialists with relevant expertise in Safavid murals, workshop traditions, Qajar and modern popular visual culture, restoration, and performative arts participated in the assessment. In the first stage, experts provided open structural descriptions of each work. In the second stage, they used a shared coding rubric to evaluate axial organization, grid-based syntax, modular segmentation, register formation, figural clustering, central anchoring, diagonal vectors, density management, and rhythmic repetition. Third, the coded profiles were compared through a cross-case matrix to identify structural homologies, functional analogies, and field-specific recodings. Technical limitations such as image cropping, low resolution, digital compression, perspective distortion, and tonal alteration were explicitly treated as boundary conditions for interpretation.

### Findings

The findings showed that both Safavid wall painting and Tehran coffeehouse painting contain recurring operative clusters, although these clusters function differently according to the viewing regime and social field. The first major cluster was axial stabilization within a frame or architectural boundary. In Safavid examples, axuality was frequently reinforced by architectural formats, rectangular panels, arches, and spatial bands. In coffeehouse painting, similar axial anchoring appeared in iconic figures, central characters, framed portrait-like compositions, and visual nodes that enabled rapid recognition by viewers.

The second cluster was modular and registry-based segmentation. Safavid compositions often used architectural divisions, registers, and panel-like subdivisions to organize narrative or ceremonial scenes. Coffeehouse paintings also used registries, but their function shifted toward episodic narration. Rather than producing a stable architectural sequence, registries in coffeehouse paintings enabled selective attention, oral narration, and movement between narrative episodes.

The third cluster was central anchoring with surrounding figural clustering. In both corpora, a central visual module often functioned as a reset point for the viewer's gaze. Around this center, figures and visual masses were distributed rhythmically. This structure prevented visual dispersion in crowded scenes and created a controlled system of return, concentration, and redistribution of attention.

The fourth cluster was rhythmic density management. Both visual traditions used alternation between crowded areas and visual openings, but the function differed. In Safavid murals, this alternation supported large-scale visual scanning across architectural space. In coffeehouse painting, it enabled collective spectatorship, narrative selection, and movement among multiple micro-events.

The fifth cluster involved diagonal vectors and directional pathways. In Safavid battle scenes, diagonals often supported continuous action and spatial movement. In coffeehouse painting, diagonal structures frequently acted as performative vectors that guided the viewer between narrator, audience, table, symbolic object, or central figure. Thus, diagonality shifted from spatial continuity to episodic and performative guidance.

Overall, the results indicated that visual continuity existed at the level of codable compositional operators, not at the level of direct stylistic imitation. Grid, rhythm, axuality, modularity, and density management were preserved as structural tendencies, but their visual function was transformed by the field in which they were activated.

### Discussion and Conclusion

The study demonstrates that the relationship between Safavid wall painting and Tehran coffeehouse painting cannot be adequately explained through simple continuity or complete rupture. The comparative findings suggest a more complex model: structural operators may persist across historical fields, while their function, intensity, and visual logic are recoded according to the social conditions of production and spectatorship. In this sense, compositional habitus is not a rigid stylistic inheritance but a practical disposition that can be reweighted and reorganized in different visual environments.

In the Safavid architectural field, compositional order is strongly shaped by the material and ceremonial conditions of the wall. The mural is part of a larger spatial program; therefore, grid, register, axis, and rhythm contribute to architectural viewing, courtly display, and controlled movement of the gaze. In the coffeehouse field, by contrast, the painting is activated within collective spectatorship and oral narration. Its compositional order must support recognition, episodic storytelling, emotional intensity, and public address. Consequently, the same visual operators are not simply repeated; they are functionally transformed.

The main contribution of this study is its operational definition of grid and rhythm as analyzable compositional tools. Instead of treating them as vague stylistic qualities, the research shows how they can be identified through axial stabilization, modular

segmentation, central anchoring, density alternation, and directional vectors. This approach allows comparison between historically distinct fields without reducing them to either direct influence or accidental resemblance.

The final conclusion is that Safavid wall painting and Tehran coffeehouse painting share a controlled structural continuity at the level of compositional operators. However, this continuity is field-dependent. In Safavid murals, compositional habitus is recoded through architecture, ceremonial authority, and spatial navigation. In coffeehouse painting, it is recoded through public narration, episodic legibility, and collective visual address. Therefore, the study supports the idea of a transferable compositional habitus that survives not by preserving identical forms, but by adapting its structural capacities to new regimes of viewing, production, and meaning.

## References

1. Babaie S. *Isfahan and Its Palaces: Statecraft, Shi'ism and the Architecture of Conviviality in Early Modern Iran*: Edinburgh University Press; 2008.
2. Canby SR. *Shah 'Abbas: The Remaking of Iran*: British Museum Press; 2009.
3. Grigor T. *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs*: Periscope Publishing; 2009.
4. Rizvi K. *The Safavid Dynastic Shrine: Architecture, Religion and Power in Early Modern Iran*: I.B. Tauris; 2011.
5. Diba LS. *Qajar Royal Paintings and Coffeehouse Imagery*. In: Diba LS, Ekhtiar M, editors. *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785–1925*: Brooklyn Museum; 2013.
6. Grigor T. *Contemporary Iranian Art: From the Street to the Studio*: Reaktion Books; 2014.
7. Karimi P. *Domesticity and Consumer Culture in Iran: Interior Revolutions of the Modern Era*: Routledge; 2013.
8. Rahimi B. *Performing Iran: Visual Culture and Representation in Early Modern and Modern Iran*: Brill; 2021.
9. Taherian A, Fahimifar AA, Hasanvand MK. *Reading Coffeehouse Painting and Wall Paintings of the Isfahan School Based on the Concept of Conversation in Gadamer's Modern Hermeneutics*. *Negareh*. 2023(65):151-67.
10. Taherian A, Fahimifar AA. *Reading the Two Poles of Metaphor and Metonymy in Coffeehouse Paintings, Isfahan School Miniatures, and Saqqakhaneh Painting Based on Roman Jakobson's Semiotics*. *Negareh Scientific Quarterly*. 2024;20(73):185-201.
11. Ghiyasian MR, Afshari M. *A Study of the Reflection of Types of Performances in Safavid-Era Painting*. *Scientific Biannual Journal of Theoretical Foundations of Visual Arts*. 2020(9):4-23.
12. Bourdieu P. *Outline of a Theory of Practice*: Cambridge University Press; 1977.
13. Bourdieu P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*: Columbia University Press; 1993.
14. Grabar O. *The Mediation of Ornament*: Princeton University Press; 1992.
15. Roxburgh DJ. *The Persian Album, 1400–1600: From Dispersal to Collection*: Yale University Press; 2005.
16. Necipoğlu G. *The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*: Getty Center for the History of Art and the Humanities; 1995.
17. Krauss R. *Grids*. October. 1979;9:50-64.
18. Blair SS, Bloom JM. *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*: Yale University Press; 1995.
19. Sheikhi A. *Formal and Content Analysis of the Wall Paintings of Ganjali Khan Bathhouse in Kerman and Mehdi Qoli Beyg Bathhouse in Mashhad*. *Graphic Painting Research*. 2020;3(5):141-63.
20. Emami F. *The City and the Making of Modern Iran: State, Society, and Urban Experience in Early Modern Isfahan*: University of Pennsylvania Press; 2017.
21. Ghaffari Pour Jahromi N. *The Geometry of Vision: A Comparative Study of Persian Architecture and Miniature Painting as a Unified System*: Universitat Politècnica de Catalunya; 2025.
22. Vardanjani AR. *Objects in Motion: Global Interactions and Cross-Cultural Exchange from Safavid to Twentieth-Century Iran*: Texas Tech University; 2021.
23. Bourdieu P. *The Logic of Practice*: Stanford University Press; 1990.
24. Mehrabadi M. *Cultural Synthesis in Iranian Graphic Design: A Fusion of Tradition and Modernity*: Louisiana State University; 2025.
25. Marzolph U. *Persian Popular Literature in the Qajar Period*. *Asian Folklore Studies*. 2001:215-36.
26. Chelkowski P, Dabashi H. *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*: New York University Press; 1999.
27. Hillenbrand R. *Islamic Art and Architecture*: Thames & Hudson; 1999.
28. Flood FB. *Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter*: Princeton University Press; 2009.