Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Autumn 2026 - NO 79

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2025.19300.3397

An Iconographic Study of the Northern Mural Painting at the Entrance of Qaisarieh Bazaar in Isfahan

Maryam Montazeri [1] Farnoush Shamili[2] Rahim Charkhi [3]

1-Master's Student of Iranian Painting, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
2-Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, (Corresponding author).
3-Assistant Professor, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Abstract

Introduction: Mural painting, like other artistic disciplines, reached significant development during the Safavid period. One of the major concerns of Shah Abbas I was the expansion and beautification of urban spaces through architectural projects, decorative elements, and visual representations. The entrance of Qaisarieh Bazaar in Isfahan, as one of the most important economic and political centers of the Safavid capital and a passageway for domestic and foreign merchants, contains valuable examples of Safavid decorative arts. The entrance structure includes murals on its northern, western, and eastern facades, which belong to the reign of Shah Abbas I and represent important historical and cultural themes. Among these works, the mural on the northern side is particularly significant because it depicts the war against the Uzbeks and the Safavid victory over them. This mural, which has been affected by environmental conditions and prolonged exposure to sunlight, requires further investigation as a historical and artistic document. From the pre-Islamic period onward, symbolic motifs have occupied an important position in Iranian painting, functioning both as decorative elements and as carriers of cultural meaning. Iconography, introduced as a systematic method by Erwin Panofsky, provides a comprehensive approach for understanding the relationship between visual forms and their underlying cultural, political, and philosophical meanings. Unlike purely formal analysis, iconographic study examines the themes represented in artworks and interprets them within their historical context. Therefore, analyzing the northern mural of Qaisarieh Bazaar through Panofsky's method can reveal the meanings embedded in its visual elements and provide a deeper understanding of Safavid political and social values.

Purposes & Questions: The purpose of this research is to conduct an iconographic analysis of the northern mural at the entrance of Qaisarieh Bazaar in Isfahan based on Panofsky's approach. The study aims to identify the visual characteristics of the mural and interpret the meanings and themes reflected in its motifs and composition. The research seeks to answer two main questions: First, what visual elements and formal characteristics can be identified through the pre-iconographical description of the northern mural of Qaisarieh Bazaar? Second, what themes and meanings can be revealed through the iconographic analysis of these visual elements in relation to the social, political, and cultural conditions of the Safavid period?

Methods: This research employs a descriptive-analytical method with a case study approach. Data were collected through both library research and field observation.

CC BY

Received: 2026-01-25
Final revision: 2026-06-06
Accepted: 2026-08-16
Early online access: 2026-08-18
Published: 2026-10-01

1
Email: montazeri307@gmail.com
2
Email: f.shamili@tabriziau.ac.ir
3
Email: R.charkhi@tabriziau.ac.ir

The mural was examined through direct visual analysis, and the collected information was interpreted based on Panofsky's iconographic framework. In the first stage, the visible features of the mural, including lines, colors, figures, motifs, composition, and spatial organization, were described. In the second stage, these elements were analyzed in relation to the historical background, political circumstances, religious beliefs, and cultural conditions of the Safavid era. Relevant historical documents and written sources were also examined to support the interpretation of the mural's visual components and symbolic meanings.

Findings & Results: The findings indicate that the northern mural of Qaisarieh Bazaar represents the war between Shah Abbas I and the Uzbeks in the Khorasan region and depicts the Safavid victory over them. The analysis shows that the visual structure of the mural reflects political and religious concepts associated with the authority of the Safavid government and the strengthening of Shiite identity. The Uzbeks, who had long-standing conflicts with the Safavids and Shiite communities, were represented as opponents whose defeat reinforced the legitimacy and power of Shah Abbas I's rule. The recovery of Khorasan and Herat, which held significant religious importance for Shiites, was presented as a symbol of the strength of the Safavid state and its role in protecting Shiite beliefs. Through the arrangement of figures and visual elements, the mural emphasizes victory, sovereignty, and justice as essential qualities of Shah Abbas I's government. Therefore, this mural should not be considered merely a decorative work within an urban environment; rather, it functions as a visual narrative that communicates historical memory, political authority, and religious identity. The iconographic analysis demonstrates that Safavid mural painting served as a medium through which artistic expression and ideological representation were combined, transforming public spaces into platforms for conveying the values and achievements of the ruling system.

Keywords: Mural painting, Qaisarieh Bazaar entrance, Iconography, Safavid period, Safavid art, Isfahan

مطالعهٔ شمایل‌نگارانهٔ دیوارنگارهٔ ضلع شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان

مریم منتظری * دکتر فرنوش شمیلی ** رحیم چرخی ***

دریافت : ۱۴۰۴/۱۱/۰۶ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۲۵ انتشار : ۱۴۰۵/۰۷/۰۹
بازنگری نهایی: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶ زودآیند: ۱۴۰۵/۰۵/۲۷

صفحه ۲۷۲ تا ۲۹۱
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:10.22070/negareh.2025.19300.3397

CC BY

چکیده

مقدمه: در مدخل بازار قیصریه، در قسمت سردر، گنجینه‌ای نفیس از هنرهای تزیینی وابسته به معماری که انتقال‌دهندهٔ فرهنگ پیشینیان است و دارای اعتبار و ارزشی ویژه است، قرار دارد. این گنجینه شامل دیوارنگاره‌هایی بر سه جبههٔ شمالی، غربی و شرقی از دورهٔ سلطنت شاه‌عباس اول است. این دیوارنگاره‌ها بازتاب‌دهندهٔ وقایع تاریخی بوده و یکی از بهترین اسناد موجود هستند. مطالعهٔ دیوارنگارهٔ جبهه شمالی، به لحاظ شکل ساختار بصری، ارزش‌های نمادین نهفته در آن، به جهت جایگاه این اثر، حائز اهمیت است. رویکرد مطالعاتی شمایل‌نگاری برای درک عمیق اثر هنری، به بیان ساده توسط پانوفسکی مطرح‌شده است. مطالعهٔ آثار هنری به روش شمایل‌نگاری در دو مرحلهٔ توصیف پیشاشمایل‌نگارانه و تحلیل شمایل‌نگارانه انجام می‌گیرد.

اهداف و سؤال‌ها: هدف این پژوهش مطالعهٔ شمایل‌نگارانهٔ دیوارنگارهٔ جبههٔ شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان به روش پانوفسکی است. این پژوهش در پاسخ به این دو سؤال اساسی انجام‌یافته است: ۱. بر اساس توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، دیوارنگارهٔ ضلع شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان واجد چه ویژگی‌ها و عناصر بصری است؟ ۲. تحلیل شمایل‌نگارانهٔ این نقوش و عناصر بصری، در راستای شناسایی شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوره، چه مضامینی ارائه می‌کند؟

روش‌ها: روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی بوده و شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها، بخشی به‌صورت کتابخانه‌ای و بخشی به‌صورت میدانی است و نمونه‌گیری به روش انتخاب موردی انجام‌شده است. از روش کیفی به‌منظور تجزیه‌وتحلیل داده‌ها بهره برده شده است.

یافته‌ها و نتایج: نتایج پژوهش حاکی از آن است که دیوارنگارهٔ ضلع شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان بازتاب‌دهندهٔ وقایع جنگ شاه‌عباس با ازبکان در منطقهٔ خراسان و پیروزی بر آن‌هاست. ازبکان از گذشته نسبت به صفویان و شیعیان کینه داشته و قصد براندازی شیعیان را داشتند. بنابراین خراسان برای شیعیان مهم بوده، پیروزی بر ازبکان و بازپس‌گیری خراسان، اشاره به قدرت و حقانیت مذهب شیعه دارد. پیروزی شیعیان در خراسان نشان از صلابت و قدرت حکومت و تلاش برای حفظ مذهب شیعه است.

واژگان کلیدی: دیوارنگاره، سردر بازار قیصریه، شمایل‌نگاری، صفویه.

* دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی ایرانی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Email:montazeri307@gmail.com
** دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، (نویسنده مسئول). Email:f.shamili@tabriziau.ac.ir
*** استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Email:R.charkhi@tabriziau.ac.ir

مقدمه

در دورهٔ صفویه، یکی از کارکردهای نقاشی، اجرا بر روی دیوار است. این تحول بر ساختار اجتماعی و فرهنگی ایران، به‌ویژه تصویرگری، رخنه می‌کند و آن را دچار تنوع، تکثر و خوانشی متفاوت می‌گرداند. تصویرگری که تنها مختص خواص جامعه بوده، اکنون در دسترس تمام آحاد جامعه قرار می‌گیرد. در سمت شمال میدان نقش‌جهان، بازار قیصریه که مرکز فعالیت‌های اقتصادی و محل عبور بازرگانان داخلی و خارجی بوده، قرارگرفته است. بر سردر بازار، در جبههٔ شمالی، دیوارنگاره‌ای از جنگ‌های شاه‌عباس اول با ازبکان ترسیم‌شده است. این دیوارنگاره بزرگ‌ترین دیوارنگارهٔ عصر صفوی بوده که در اثر گذر زمان، قسمت‌هایی آن خراب و از بین رفته است. مطالعه بر روی این دیوارنگاره به روش شمایل‌نگاری که توصیف و طبقه‌بندی تصاویر، ارتباط میان مفاهیم و شکل بر اساس عقاید سیاسی و فلسفی، اهداف و تمایلات حامیان و هنرمندان است، درک عمیق اثر هنری را امکان‌پذیر می‌سازد. هدفی که در افق این پژوهش قرار دارد، مطالعه بر روی عناصر بصری دیوارنگارهٔ جبههٔ شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان، مبتنی بر رویکرد شمایل‌نگارانهٔ اروین پانوفسکی است. همچنین، پاسخ به این دو سؤال اساسی که ۱. توصیف پیش‌شمایل‌نگارانهٔ دیوارنگارهٔ ضلع شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان واجد چه ویژگی‌ها و عناصر بصری هستند و ۲. تحلیل شمایل‌نگارانهٔ این نقوش و عناصر بصری، در راستای شناسایی شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوره، چه مضامینی را ارائه می‌کند؟ ضرورت پژوهش ازآن‌روست که نگارهٔ شمالی سردر بازار قیصریه که به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین دیوارنگاره‌های عصر صفوی شناخته‌شده، به دلیل قرارگیری در فضای باز و نور خورشید، قسمت‌هایی از این دیوارنگاره‌ها تخریب و رنگ‌پریده شده است. موضوع این دیوارنگاره که دارای اهمیت ویژه‌ای ازنظر سند تاریخی است؛ بستری را برای مخاطبین فراهم می‌آورد تا آگاهی عمیق‌تری نسبت به جامعهٔ صفوی دورهٔ شاه‌عباس کسب کنند. همچنین، در هیچ پژوهشی به تحلیل محتوایی جدی این دیوارنگاره پرداخته نشده است. بنابراین، خلأ پژوهشی قابل‌توجهی که در این مورد وجود داشته، باعث می‌شود توجه به این اثر و ضرورت پژوهش دربارهٔ آن به یک اولویت تبدیل شود.

روش پژوهش

پژوهش به روش کیفی و با استفاده از شیوهٔ شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، انجام‌شده است. علت گزینش شیوهٔ شمایل‌نگاری، قابلیت گستردهٔ آن در تبیین، تحلیل و تفسیر آثار هنری و تاریخی است. جمع‌آوری اطلاعات، بخشی به روش کتابخانه‌ای و بخشی به‌صورت میدانی، همراه با تصویربرداری از دیوارنگاره، انجام‌شده است. در این پژوهش، نمونه‌گیری به روش موردی، دیوارنگارهٔ جبههٔ شمالی سردر بازار قیصریه است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها از نوع کیفی، در بستر تاریخی با استفاده از شواهد تعیین‌گر، به تحلیل اثر موردنظر پرداخته می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

تحلیل شمایل‌نگارانه آثار در حوزهٔ ادبیات، موضوع پژوهش‌های فراوانی بوده است اما در حوزهٔ مطالعات هنری، در رابطه با موضوع پژوهش حاضر که به شناخت و تحلیل محتوایی دیوارنگارهٔ جبههٔ شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان می‌پردازد، پژوهش چندانی صورت نگرفته است. بنابراین، خلأ قابل‌توجهی در این مورد وجود داشته که نیاز مبرم به پژوهش دارد. تنها پژوهش‌های موجود که با موضوع این پژوهش مرتبط است، مقاله‌ای با عنوان «بررسی پوشش پیکره‌ها در دیوارنگاره‌های سردر بازار قیصریهٔ اصفهان» نوشته چاوشی نجف‌آبادی و مجابی (۱۳۹۸) است. نگارندگان در این مقاله به بررسی پوشاک افراد ترسیم‌شده در این آثار پرداخته و آن‌ها را موردمطالعه قرار داده‌اند. نتیجه پژوهش، تحلیل پوشش نگاره‌ها بر اساس فرنگی و ایرانی و تشابه و تمایز آن در قرن شانزدهم است. در این مقاله به تحلیل موضوع دیوارنگاره پرداخته نشده است.

اصلانی (۱۳۷۸) در مقالهٔ «مطالعه، مستندسازی و آسیب‌شناسی نقاشی‌های تصویری سردر قیصریهٔ اصفهان»، گزارش مرمت انجام‌شده در تابستان ۱۳۷۶ را ارائه کرده است. نگارنده در این مقاله، مرمت‌های انجام‌شده در دوره‌های مختلف را بیان می‌کند. سپس، به گزارش اقدامات انجام‌شده در زمینهٔ آسیب‌شناسی بر روی دیوارنگاره‌ها و عوامل آسیب‌رسان به دیوارنگاره‌ها پرداخته است. در انتها نیز پیشنهادهایی در رابطه با حفاظت از این اثر ارائه‌شده است.

در مقالهٔ «مطالعهٔ آیکونولوژیک صورت فلکی رامی در آثار هنر و معماری ایران دوران اسلامی با تأکید بر نقش برج قوس سردر قیصریهٔ اصفهان»،

جهانمرد و عبداللهی‌فرد (۱۴۰۱) به بررسی نقش برج قوس در بناهای معماری اصفهان با تأکید بر سردر قیصریه پرداخته‌اند. نگارندگان در این پژوهش به توصیف، تحلیل و تفسیر نقش برج قوس در سردر بازار قیصریه به روش آیکونولوژی پرداخته‌اند و به دیوارنگارهٔ ضلع شمالی اشاره‌ای ندارند. با بررسی آثار مختلف ایرانی- اسلامی، ریشهٔ اولیهٔ این نقش را به بابل و مصر پیوند داده‌اند. در این پژوهش، نقش برج قوس به منابع تصویری و نوشتاری دسته‌بندی‌شده است. یکی بر پایهٔ اخترشناسی به‌صورت نیم‌اسب و دیگری در آثار هنری بر پایهٔ احکام اختربینی و پیوند با اسطوره‌ها و اژدها است.

شمایل‌نگاری[1]

شمایل‌نگاری شاخه‌ای از تاریخ هنر است که به مضامین یا معناهای آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد. شمایل‌نگاری، توصیف و طبقه‌بندی تصاویر، ارتباط میان مفاهیم و فرم است. شمایل‌نگاری به تعریف تمایز میان مضمون یا معنا و فرم می‌پردازد (پانوفسکی، ۱۳۹۶/۱۹۵۵، ص. ٤١). این رویکرد، شناخت وقایعی که به‌واسطهٔ فرم در شرایط گوناگون تاریخی بیان شده‌اند، فراهم می‌کند. آگاهی داشتن از تاریخ سبک، تشخیص موضوعات، حوادث و اشیایی که در موقعیت‌های گوناگون به‌صورت فرم بیان شده‌اند را آسان می‌کند. (عبدی، ۱۳۹۰، صص. ٤٩-٥٠).

شمایل‌نگاری مطالعهٔ تصویر است؛ یعنی بازشناسی نقشمایه‌ها و تصاویر موجود در اثر هنری است (کشمیرشکن، ۱۳۹٦، ص. ۳۸). بررسی جزئیات نقشمایه‌ها و روابط آن‌ها با دیگر اجزا و کل اثر، اولین گام در روش شمایل‌نگاری محسوب می‌شود. شناسایی و درک تصاویر به معنای ظریف کلمه، در حوزهٔ کار شمایل‌نگاری است (عبدی،۱۳۹۰، ص. ۳۷). شمایل‌نگاری برای تعیین تاریخ، اصالت و منشأ اثر به ما کمک می‌کند و بر توصیف موضوع، داستان و تمثیل‌ها دلالت دارد. شمایل‌نگاری تلاشی برای تفسیر ندارد (پانوفسکی، ۱۳۹٦/۱۹۵۵، ص. ٤٨).

اولین کار پژوهشی در زمینهٔ شمایل‌نگاری در سال ۱۹۳۱ توسط «ریموند وان مالز[2]» به چاپ رسید. بعد از آن، توسط «ابی واربورگ[3]»، «هوجه‌رف[4]» و «اروین پانوفسکی[5]» تداوم و توسعه یافت. سال ۱۹۳۲ اروین پانوفسکی مقاله‌ای با عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی» را نگاشت که این تاریخ را زمان تولد این روش می‌دانند (عبدی، ۱۳۹۰، صص. ۳۰-۳۳).

به نظر پانوفسکی، شمایل-نگاری در تلاش است تا معنای کلی یک اثر هنری را در بافت تاریخی و فرهنگی آن جست‌وجو کند. به‌این‌ترتیب، اثر هنری حکم سندی تاریخی را پیدا می‌کند؛ سندی که به کار مطالعهٔ تمدن یا دورهٔ تاریخی مربوط به آن اثر هنری می‌آید و خلأ میان تاریخ، هنر و مطالعات تاریخی را پر می‌کند (مکاریک، ۱۳۸٤/۱۹۹۳، ص. ۱۹۵). شمایل‌نگاری توصیف و طبقه‌بندی تصاویر و ارتباط میان مفاهیم و فرم است. در این روش، تأثیر عقاید سیاسی و فلسفی، اهداف و تمایلات حامیان و هنرمندان، هر یک جداگانه، در نظر گرفته می‌شود.

پانوفسکی با تعریف تمایز میان مضمون، معنا و فرم، سه مرحله برای خوانش تصاویر مشخص کرد:

۱.**نخستین سطح، توصیف پیشاشمایل‌نگارانه:** آنالیز فرمی است و موضوع اولیه یا طبیعی را دربر دارد. فرم‌ها دنیای موتیف‌هاست و این مرحله، بررسی موتیف‌هاست (پانوفسکی، ۱۳۹٦/۱۹۵۵، ص. ٤٤). این مرحله تنها به ساختارها و نقشمایه‌ها محدود می‌شود و دستیابی به موضوع اولیه یا طبیعی، هدف این مرحله است.

۲.**دومین سطح، تحلیل شمایل‌نگارانه:** موتیف‌های مشخص‌شده، معنای ثانوی یا قراردادی را دربر دارد (پانوفسکی، ۱۳۹٦/۱۹۵۵، ص. ٤٥). این مرحله به شناخت موضوعات و مفاهیم منتقل‌شده از طریق منابع ادبی و تاریخی می‌پردازد (پانوفسکی، ۱۳۹٦/۱۹۵۵، ص. ۵۳). از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعهٔ اسناد مکتوب، قواعد و آیین‌های قراردادی شناسایی می‌شوند؛ یعنی تصویر به‌عنوان داستانی از قبل شناخته‌شده، شناسایی و بررسی می‌شود (آدامز، ۱٤۰۱، ص. ۵۳).

۳.**سومین سطح تفسیر شمایل‌شناسی:** معنای ذاتی یا محتوا را در بردارد و می‌تواند ویژگی‌های فنی مربوط به یک هنرمند، عصر یا کشور را نشان دهد (پانوفسکی، ۱۳۹٦/۱۹۵۵، ص. ٤٧)؛ یعنی رمزگشایی گرایش‌های ذهن هنرمند که ریشه در روان‌شناسی فردی و پیش‌زمینه‌های فرهنگی او دارد (آدامز، ۱٤۰۱، ص. ۵۳). این مرحله را پانوفسکی تفسیر آیکونولوژی نامید (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ٦٢).

با توجه به موضوع پژوهش، بر اساس روش شمایل‌نگاری، خوانش دیوارنگارهٔ سردر بازار قیصریهٔ اصفهان با استفاده از دو مرحلهٔ «پیش شمایل‌نگارانه» و «تحلیل شمایل‌نگارانه» موردبررسی قرار می‌گیرد و از مرحلهٔ تفسیر شمایل‌شناسی صرف‌نظر می‌شود.

1.Iconography
2.Raymond Van Marles
3.Aby Moritz Warburg
4.G.J.Hoogewerff
5.Erwin Panofsky

تصویر ۱. دیوارنگارهٔ ضلع شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸٦، ص. ۱۱۸)
Figure 1. Wall Painting on the Northern Façade of the Gateway (Sardar) of the Qayṣariyyeh Bazaar, Isfahan (Aghajani Isfahani & Javani, 2007, p. 118)

دیوارنگارهٔ ضلع شمالی سردر بازار قیصریهٔ اصفهان بر سردر بازار قیصریه، بر سه پهنهٔ شمالی، غربی و شرقی، نقاشی‌های زیبایی قرار دارد. مهم‌ترین بخش سردر، دیوارنگارهٔ ضلع شمالی است. نقاشی روی دیوار ضلع شمالی نشان‌دهندهٔ مناظری از جنگ‌های شاه‌عباس اول با ازبکان است. دیوارنگاره با ابعاد حدوداً ۱۰/۱۰ × ۸/۵۵ متر، بزرگ‌ترین دیوارنگارهٔ موجود و باقی‌مانده از عصر صفویه در ایران است. فنِ به‌کاررفته در این تابلو، تمپرای غیرجسمی یا اصطلاحاً تمپرای لاغر از بست گیاهی است. در دوران مختلف، تعمیرات و تغییراتی با فنون گوناگون بر دیوارنگاره صورت گرفته است (اصلانی، ۱۳۷۸، صص. ۲۱۷ – ۲۱۸).

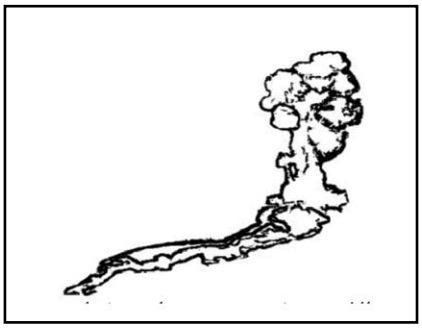
دیوارنگارهٔ سردر بازار قیصریهٔ در سال‌های ۱۰۲۹ تا ۱۰۳۰ ه.ق. اجراشده است. اعتقاد بر این است رضا عباسی و شاگردان وی در طراحی و اجرای این دیوارنگاره نقش داشته‌اند (آژند، ۱۳۸۵، ص. ۲۷۱). ولی در هیچ قسمت از اثر، امضای رضا عباسی نیامده است. با بررسی‌های انجام‌گرفته روی بخش‌هایی از دیوارنگاره که تغییر و تعمیری روی آن صورت نگرفته، آثاری از قلم‌گیری‌های قابل‌مقایسه با قلم رضا عباسی تشخیص داده‌شده است (اصلانی، ۱۳۷۸، ص. ۲۱۷).

این دیوارنگاره در مجاورت هوا و در معرض تابش نور خورشید، تقریباً محوشده به نظر می‌آید. سطح لایهٔ رنگ بر اثر عوامل محیطی و مرمت‌های گذشته ریزش کرده و پوسته شده، همچنین ترک‌خورده و ارزش واقعی رنگ‌ها ازدست‌رفته است. به‌طور مثال، تغییر رنگ شنگرف به قهوه‌ای یا سیاه، تغییر رنگ رزینات مس از سبز شفاف به قهوه‌ای کدر و تغییر رنگ سفیدآب سرب به خاکستری تیره است. در قسمت‌های زیادی از نقاشی‌های ضلع شمالی و شرقی، رنگ‌باختگی شدیدتر وجود دارد. طلاکاری با فن لایه‌چینی و چسباندن ورقه طلا در تزیینات لباس‌ها، کلاه‌ها و عمامه‌ها، طبل‌ها و سلاح‌ها و ... استفاده‌شده که اکنون بسیاری از قسمت‌ها ریخته شده و قسمت‌های باقی‌مانده در اثر فعل و انفعالات مختلف به‌صورت قشر تیره و کدر درآمده است (اصلانی، ۱۳۷۸، صص. ۲۲۷ – ۲۲۹).

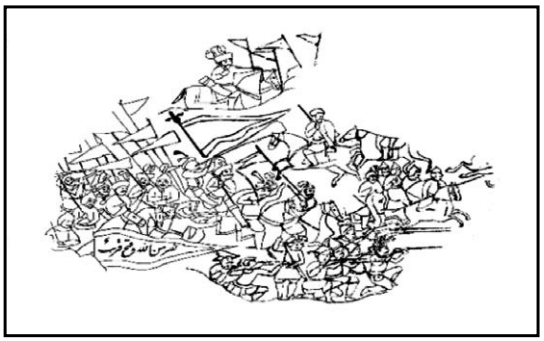
توصیف پیشاشمایل‌نگارانه سردر بازار قیصریه ضلع شمالی

در بالای دیوارنگاره، دهانه‌ای وجود دارد که در گذشته ساعت بزرگی که هنگام بازپس‌گیری جزایر هرمزگان از دست پرتغالی‌ها، به‌عنوان غنیمت به اصفهان آورده بودند، در این قسمت قرار داشته است. شاردن (به نقل

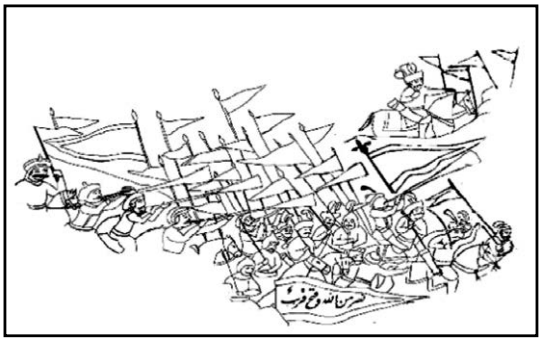
تصویر ۲. آماده بودن سپاه شاه‌عباس. قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 2. Shah Abbas's Army in Readiness, Detail of the wall painting (Photograph by the authors)



الف. درخت و رود، طرح خطی
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
A. Tree and River, Line Drawing
(Line drawing based on the original wall painting, by the authors)



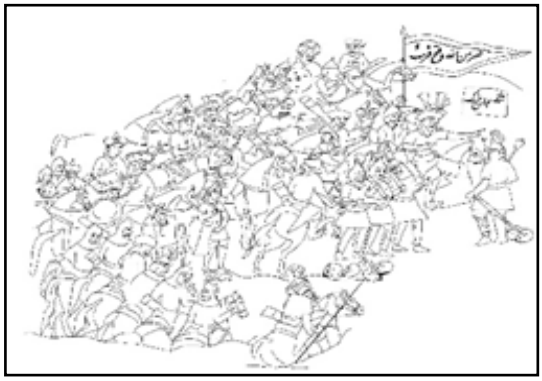
ب. پرچم‌ها و شیپورها. طرح خطی
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
B. Flags and Trumpets, Line Drawing (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)



ج. حمله به جلو، تفنگچیان. طرح خطی
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
C. Advancing Riflemen, Line Drawing
(Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

از آژند، ۱۳۸۵، ص. ۲۳) شرحی از بازار قیصریه بیان کرده است، او می‌نویسد: «بر سردر این بازار صحنه جنگ شاه‌عباس کبیر با ازبکان نقش شده و در بالا و پایین آن مجلس عیش و نوش جمعی از زنان و مردان اروپایی، درحالی‌که پشت میز نشسته‌اند و جام باده بر دست دارند و به شادی می‌نوشند، رسم و رقم شده است. هیچ‌یک از این تصاویر زیبا و دلپسند نیست ...»
در قسمت پایینی تابلو در وسط آرک تزیینی که در پشت بغل‌ها و حاشیهٔ آن آثار لاله‌چینی و تزیینات گل‌وبته وجود دارد، داخل آن آثاری از رنگ مربوط به نقاشی‌های قبلی دیده‌شده که احتمالاً بر اساس یادداشت‌های شاردن، که اشاره به صحنهٔ بزم اروپایی در بالا و پایین تابلو جنگ شاه‌عباس داشته‌اند، مربوط است. تجمع سپاهیان و اختلاف در اندازهٔ شخصیت‌ها در صحنهٔ بالایی نسبت به صحنهٔ پایین متفاوت است که احتمال می‌رود صحنهٔ پایین در دورهٔ زمانی متفاوت، دوباره طراحی و اجراشده است (اصلانی، ۱۳۷۶، ص. ۲۱۸).
در نگاه کلی، با وجود تخریب دیوارنگاره در قسمت وسط، موضوع قسمت بالا متصل‌به‌هم است (تصویر ۱). این بخش توسط تپه‌ها از قسمت پایین جداشده است. قسمت پایین در دو پلان، سمت چپ شاه‌عباس در حال دستور حمله و در سمت راست شاه‌عباس در حال مبارزه نقش شده است.
در قسمت بالا، سمت چپ، سپاه صفوی آماده به جنگ در پشت شاه‌عباس قرار دارند (تصویر ۱). قسمتی از سپاه در حال حرکت به جلو هستند. در سمت راست، سپاه ازبک آماده برای جنگ هستند. درگیری دو سپاه در جلوی سپاه ازبک دیده می‌شود. در نگاه جزئی‌تر قسمت بالا سمت چپ (تصویر ۲. الف)، در بالای سپاه، تک‌درختی که رودی در کنار آن جریان دارد و باعث سرسبزی اطراف خود شده است، همراه با کوه‌های بلند دیده می‌شود. در این قسمت، سپاه به دو دسته، پشت تپه و جلوی تپه، نمایش داده‌شده است.

تصویر ۳. سپاه آماده در پشت شاه‌عباس. قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 3. Army in readiness behind Shah Abbas, detail of the wall painting (Photograph by the authors)



تصویر ۳. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 3. A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

دسته‌ای از پرچم‌های برافراشته در پشت تپه دیده می‌شود (تصویر ۲. ب). اکثریت پرچم‌های تصویر شده سه‌گوش و در حال اهتزاز نقش شده‌اند و در بعضی موارد، حاشیه‌ای متفاوت با رنگ زمینه دارند. به‌استثنای دو پرچم، مابقی پرچم‌ها پس‌زمینه‌ای ساده و بدون تزیین یا نوشته هستند. بر روی یکی از این دو پرچم که دارای نوشته هستند و در پشت سر شاه‌عباس نقش شده است، عبارت «نصر من الله و فتح قریب» به خط نستعلیق نگاشته شده است (تصویر ۳). پرچم دیگر بر سر نیزه، با عبارت «یا علی»، در دست شاه‌عباس در حال نبرد ترسیم‌شده است (تصویر ۱۲و۱۲.الف). پشت تپه، سپاه در حال حرکت به جلو است. سپاهیان صفوی آماده نبرد و شیپورچیان در حال دمیدن در شیپور برای شروع جنگ‌اند. تفنگچیان در جلوی سپاه در حال نشانه‌گیری و آماده کردن تفنگ هستند. در جلو، دسته‌ای از سپاه به جلو حرکت می‌کنند و چند سواری که برمی‌گردند، دیده می‌شود (تصویر ۲. ج).

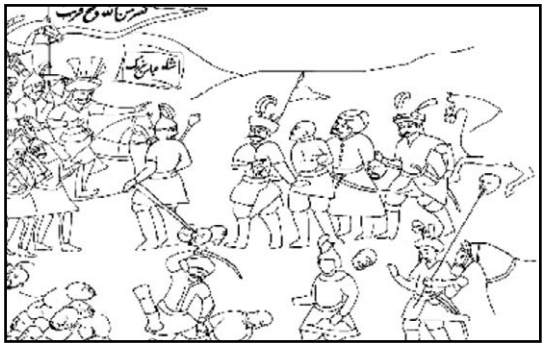
در پایین تپه، آرامش نسبی جنگ دیده می‌شود و منتظر فرمان حمله هستند. شاه‌عباس در جلوی سپاه، اشاره به حمله و حرکت به‌پیش دارد. نام شاه‌عباس در این قسمت دیوارنگاره، در جلوی او نوشته‌شده است. شاه با لباس به رنگ روشن و تجهیزات نظامی نشان داده‌شده است. چهرهٔ شاه‌عباس با سبیل بلند روی گونه‌ها و ریش تراشیده است (تصویر۱۳.الف). آرایش چهرهٔ سپاه در این قسمت نیز به همین صورت ترسیم‌شده است. تعدادی نیز بدون سبیل و ریش رسم شده‌اند که احتمالاً دلیل بر جوانی آن‌هاست. در کنار شاه‌عباس، سه نفر پیاده که دو تن تفنگ به دست دارند، دیده می‌شوند (تصویر ٤).

تعدادی اسیر جنگی به سمت شاه‌عباس آورده می‌شوند. در قسمتی در حال بریدن سر اسیران هستند و تپه‌ای از سرهای بریده‌شده دیده می‌شود (تصویر ٥).

با توجه به سرپوش سپاهیان، کلاه قزلباش در این دیوارنگاره دیده نمی‌شود و سپاه جدید شاه‌عباس، ایل شاهسون که متشکل از اقوام گرجی، چرکسی، قفقازی و ارمنی بودند، سپاه را تشکیل داده‌اند. بیشتر سپاه سواره‌نظام و تعداد کمی پیاده در کنار سپاه، شیپورچی و تفنگچی هستند (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ٤٥٠). در قسمت بالا، سمت راست، در بالای

تصویر ٤. آرایش چهره سپاه صفوی، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 4. Facial Features of the Safavid Army, detail of the wall painting (Photograph by the authors)

تصویر ۵. سربریدن اسیران، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 5. Beheading of Prisoners, detail of the wall painting
(Photograph by the authors)



تصویر ۵. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 5. A. Detail of the wall painting
(Photograph by the authors)

تصویر ٦. شکار حیوان. قسمتی از دیوارنگاره (عکس از نگارندگان)
Figure 6. Animal Hunt, detail of the wall painting
(Photograph by the authors)

تصویر ٦. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 6. A. Detail of the wall painting
(Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

سپاه به‌صورت قرینه با سمت دیگر، تک‌درختی همراه با کوه‌هایی در گوشه ترسیم‌شده است. در این قسمت، پرندگان در آسمان در حال پرواز هستند. چند درنا و یک باز شکاری که پرنده‌ای را شکار کرده و با پای خود گرفته و همراه خود می‌برد، دیده می‌شود. در سمت راست درخت، فردی که تفنگ را به سمت حیوانی نشانه گرفته، کمی بزرگ و محو ترسیم‌شده است. در بالای سر حیوان، فردی که سنگی را در بالای سر گرفته و به‌صورت سایه است دیده می‌شود (تصویر ٦).

در این قسمت، نوع آرایش ریش و نوع کلاه افراد، نشان‌دهندهٔ سپاه ازبک است. نظم در سپاه ازبک نسبت به سپاه صفوی کمتر است. تعداد کمی تفنگچی در حال نشانه‌گیری هستند. افرادی در بالا، در پشت پرچم، نظاره‌گر جنگ دو سپاه و انگشت‌به‌دهان، در تفکر هستند. تنها دو شیپورچی در شیپور می‌دمند. سپاه به دو قسمت تقسیم‌شده است؛ یک دسته از سپاه آماده حرکت به جلو هستند، و در پایین، درحالی‌که در حال حرکت‌اند، فردی از سپاه ازبک اشاره به حمله دارد (تصویر ۷)؛ یک دسته از سپاه در حال برگشت و کمانداران در حال دفاع هستند. دو فردی که شیپور بر دوش دارند، عقب‌نشینی می‌کنند. پشت سپاهی که عقب‌نشینی می‌کند، سپاهیان ایرانی در حال حمله هستند (تصویر ۸). در این بین، سه شتر که روی یکی از آن‌ها کوزه قرار دارد و فردی که در حال شادی است، ترسیم‌شده است (تصویر ۹).

در قسمت پایین سمت چپ دیوارنگارهٔ ضلع شمالی (تصویر ۱۰)، شور و هیجان جنگ دیده می‌شود. در این قسمت نیز شیپورچیان در حال دمیدن در شیپورند. تنها یک پرچم همراه شاه‌عباس برافراشته شده است. شاه‌عباس در این قسمت نیز به حرکت و جلو اشاره دارد. سپاهیان در حال جنگ و حمله با نیزه و تیر و کمان هستند. در قسمت پایین، کمک به مجروحان و

تصویر ۷. سپاه ازبک. قسمتی از دیوارنگاره (عکس از نگارندگان)
Figure 7. Uzbek Army, detail of the wall painting
(Photograph by the authors)

تصویر ۷. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 7. A. Detail of the wall painting (Photograph by the authors)

مداوای آن‌ها به تصویر کشیده شده است؛ سوارانی که مجروح هستند یا شخصی را در پشت سر خود برمی‌گردانند. در این بین، گرفتن اسیر جنگی و چند سر بریده نیز دیده می‌شود. مداوای مجروحان و گرفتن اسیران از قسمت جنگ دو سپاه، با رسم تپه‌ای جداشده است (تصویر ۱۱و۱۱.الف).

در قسمت پایین سمت راست، آشفتگی جنگ و حملهٔ دو سپاه دیده می‌شود. سربازان سپاه صفوی در این قسمت، در حال حمله و کشتن سپاه دشمن هستند. تنها چند نفر از سپاه ازبک در حال تیراندازی‌اند و بقیه در حال عقب‌نشینی هستند. در نگاه کلی، غلبه سپاه صفوی بر دشمن دیده می‌شود (تصویر ۱۲).

در این بین، شاه‌عباس با پرچم «یا علی» در حال کشتن سرباز دشمن است (تصویر ۱۳). فردی که ریش سرباز دشمن را در دست دارد و با خود می‌کشاند. همچنین، در پایین دو نفر که در حال کمک‌رسانی به دو مجروح هستند، دیده می‌شوند (تصویر ۱٤).

روابط سیاسی- دیپلماتیک ایران و ازبکان

شیبک خان، از نوادگان جوجی پیر چنگیزخان مغول که بر ترکستان و ماوراالنهر، افغانستان و سراسر خراسان حکومت می‌کرد، توسط شاه اسماعیل شکست خورد و با جسد او رفتار ناشایستی انجام شد. تمام سنی مذهب‌ها در این دوره قتل‌عام شدند و خراسان جزو سرحدات صفوی شد. شاهان ازبک مکرراً به خراسان تاخته و آنجا را غارت و تصرف کردند (فلسفی، ۱۳۷۵، ج. ٤-٥، صص. ۱٤۳۳-۱٤۳۷). سنیان ازبک و عثمانی، به دلایل مذهبی که شیعیان را از دین برگشته و مرتد می‌دانستند و با توجه به اتفاقات گذشته، رفتاری کینه‌توزانه نسبت به شیعیان داشته و همواره حمله‌های مکرر به ایران می‌کردند (پارسا دوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، صص. ۲۸۳-۲۸٤). در آغاز سال ۹۹٦ ه.ق، «عبدالله‌خان ازبک[۱]» با سپاهی گران به خراسان رفته و «علیقلی‌خان[۲]» را به قتل می‌رساند. شاه‌عباس که تازه خود را به قزوین رسانده بود و به‌جای پدر بر تخت پادشاهی نشسته بود، با شنیدن خبر مرگ علیقلی‌خان به سمت خراسان حرکت کرد و به انتظار نبرد با ازبکان بود که به دلیل خبر تجاوز عثمانی به خاک آذربایجان مجبور شد بازگردد (برازش، ۱۳۹۲، ص. ۱٤۳۵). عبدالله خان با شنیدن

۱.عبدالله خان ازبک، پسر اسکندر خان، پسر جانی‌بیگ‌خان، از نوادگان ابوالخیرخان و از نوادگان شیبک‌خان، پسر جوجی‌خان پسر چنگیزخان است. ازبکان به دلیل رفتار ناشایست شاه اسماعیل با جسد شیبک‌خان و قتل‌عام سنی‌مذهب‌ها، رفتاری کینه‌توزانه نسبت به شیعیان و حکومت صفوی داشتند و همواره حمله‌های مکرر به ایران می‌کردند (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۲۸۸).

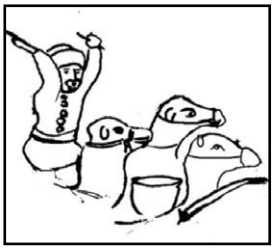
۲. علی‌قلی‌خان، نوادهٔ دورمیش‌خان، خواهرزادهٔ شاه اسماعیل اول بود. مرشدقلی‌خان، پسر شاه‌قلی‌سلطان، از سوی شاه سلطان محمد خدابنده به حکومت مشهد دست یافت. علی‌قلی‌خان به دلیل تمایلات برتری‌طلبی که داشت، تحمل شرایط تازه را نداشت. به دلیل مخالفت‌های شاه محمد خدابنده و امیران قزلباش نسبت به وی، از حاکم قندهار و امیران ازبک برای مغلوب شدن بر مرشدقلی‌خان یاری خواست. ازبکان که همواره به دنبال تصرف خراسان بودند، با هشتاد هزار نفر به سمت خراسان لشکرکشی کردند. علی‌قلی‌خان از کردهٔ خود پشیمان شد که منجر به مرگ او شد (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۲۸٤).

تصویر ۸. عقب‌نشینی سپاه ازبک. قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 8. Retreat of the Uzbek Army, detail of the wall painting
(Photograph by the authors)

تصویر ۸. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 8. A. Detail of the wall painting
(Photograph by the authors)

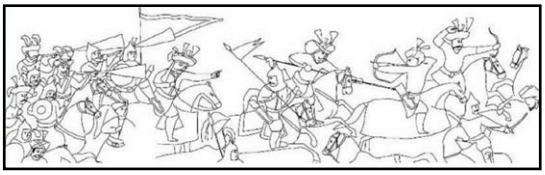
خبر عقب‌نشینی شاه‌عباس گستاخ‌تر شده و پسرش «عبدالمومن‌خان» را مأمور تسخیر خراسان کرد. مشهد به دست ازبکان افتاد و بسیاری از مردم کشته و آرامگاه حضرت امام رضا(ص) غارت شد (فلسفی، ۱۳۷۵، ج. ٤-٥، ص. ١٤٣٦). از سال ۱۰۰۱ تا ۱۰۰۷ ه.ق، شاه‌عباس بارها قصد می‌کند ریشهٔ ازبکان را از خراسان به‌طور کامل کوتاه کند، ولی عبدالمومن‌خان به مشهد عقب‌نشینی می‌کرد. شاه‌عباس از بیم بی‌حرمتی به مشهد و قتل‌عام مردم، از حرکت به مشهد خودداری می‌کند. همچنین، به دلیل سرمای زمستان مجبور به عقب‌نشینی بود (فلسفی، ۱۳۷۵، ج. ٤-٥، صص. ١٤٣٦-١٤٣٨). تا سال ۱۰۰۷ ه. ق.، قسمتی از خراسان در دست ازبکان بود. در این میان، بین عبدالله‌خان و عبدالمومن‌خان بر سر سلطنت اختلاف افتاد؛ عبدالله‌خان بیمار شد و درگذشت. عبدالمومن‌خان در سمرقند به‌جای پدر نشست. شاه‌عباس در اصفهان خبر مرگ عبدالله‌خان را شنید و بار دیگر سپاه بزرگی از پایتخت عازم خراسان کرد. شاه‌عباس به مازندران رفت و پس از چند روزی شکار، از طریق استرآباد به نظام رفت. شاه‌عباس نامه‌ای به عبدالمومن‌خان نوشت و گفت اگر شیوهٔ خان ازبک را پیش گرفته، بگریزد و از جنگ امتناع ورزد تا بلخ و بخارا او را دنبال خواهند کرد تا انتقام قتل و غارت‌های او را در خراسان بگیرند. شاه‌عباس در مسیر حرکت به مشهد بود که خبر مرگ عبدالمومن‌خان رسید. شاه بدون نبرد وارد شهر مشهد شد. در مشهد خبر چنددستگی بر سر تخت نشستن بستگان شاه ازبک رسید که باعث اختلاف و جنگ داخلی شده بود. شاه‌عباس از مشهد عازم هرات برای مقابله با «دین محمدخان[۱]» شد. در

تصویر ۹. سه شتر در بین سپاه، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 9: Three Camels Among the Army. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)



تصویر ۹. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 9: A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

تصویر ۱۰. نبرد دو سپاه، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 10: The Battle of the Two Armies. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)

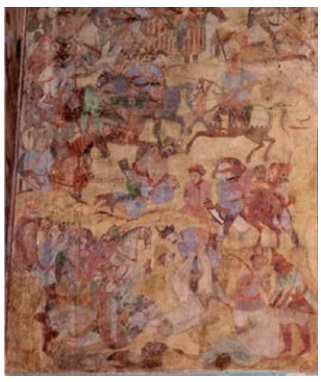


تصویر ۱۰. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 10: A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

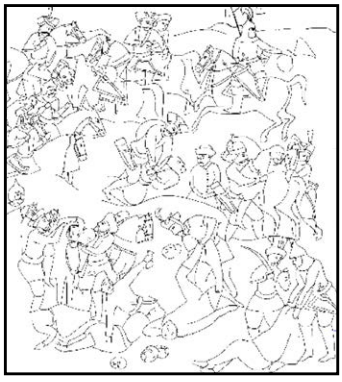
رباط پریان با سپاه ناچیزی بر قوای ازبک غلبه کرد و قلعه هرات را گرفت، دین‌محمدخان نیز در جنگ کشته شد (فلسفی،۱۳۷۵، ج. ٤-٥، صص. ١٤٤٥-١٤٤٧). در سال ۱۰۰۸ باقی محمدخان در شهر بلخ بر تخت نشست. تا هنگام فوت باقی‌محمدخان ازبک در سال ۱۰۱٤ روابط ایران و ازبکان به دوستی و مودت گرایید (برازش، ۱۳۹۲، ص. ٤٨٠).
از سال ۱۰۲۰ تا سال ۱۰۳۰ که امام قلی‌سلطان و ندرمحمدسلطان به تخت نشستند؛ از جنگ ایران با گرجیان و عثمانی بهره برده و بارها به خراسان یورش برده و به قتل و غارت مردم پرداختند. در سال ۱۰۳۰، شاه‌عباس قصد کرد به ازبکان گوشمالی دهد. همین‌که خبر حرکت سپاه شاه‌عباس به سمت خراسان به ازبکان رسید، نگران شده و نامه‌ای سراسر ارادت به شاه صفوی فرستادند. با درخواست مادر ندرمحمد که زنی سیده و ساکن مشهد بود، به‌شرط اینکه مادام‌العمر ازبکان از در صلح و دوستی منحرف نشوند، درخواست صلح پذیرفته شد (برازش، ۱۳۹۲، صص. ٤٨٣-٤٨٥).

تحلیل شمایل‌نگارانه سردر بازار قیصریه ضلع شمالی

در قسمت بالای دیوارنگاره (تصویر ۲-آ و تصویر ٦.الف)، دو درخت نارون را مشاهده می‌کنیم، اندازهٔ درخت نسبت به‌کل نگاره متناسب بوده است. در نقاشی ایران، درخت میرا نماد مردن و حیاتی دوباره و باروری است. همچنین، درخت نماد قدرت وجود است (پورآذر، ۱۳۹۵، صص. ٤-٦). درخت در اینجا نمایانگر طبیعت منطقه و همچنین نشان از قدرت و حیات دوبارهٔ صفویان در خراسان و هرات دارد. در (تصویر ۲-آ)، رودی که در کنار درخت جاری است، ازنظر موقعیت جغرافیایی همان رود هریرود است. این رود از مناطق افغانستان سرچشمه می‌گیرد و با گذر از هرات، از مرز ایران و افغانستان عبور کرده و از شمال شهر مشهد عبور می‌کند (دهخدا، ۱۳۷۷، ص. ٢٣٤٦١). آب از عناصر بنیادی هستی، با نماد خرد و دانش که جان آدمی را زنده می‌کند، شناخته می‌شود. (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰، ص. ۷۲). وجود



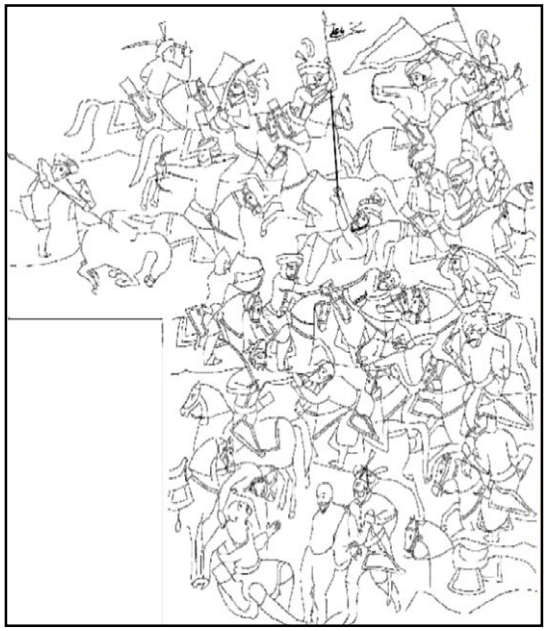
تصویر ۱۱. رسیدگی به مجروحان و گرفتن اسیر، قسمتی از دیوارنگاره (عکس از نگارندگان)
Figure 11. Attending to the Wounded and Taking Prisoners. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)



تصویر ۱۱. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 11. A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

۳.دین محمدخان پس از مرگ عبدالمومن‌خان در هرات به قدرت رسید. او که پیش از این به شاه‌عباس نامه نوشته بود و شاه را به خراسان دعوت کرده بود، با کشته شدن عبدالمومن‌خان در اندیشهٔ تصرف خراسان برآمد و از تسلیم هرات به شاه‌عباس خودداری کرد. او شیوهٔ خان ازبک را گرفته و در قلعه ماند و از روبه‌رو شدن با شاه‌عباس امتناع کرد. شاه برای فریب او یک منزل عقب نشست تا دین‌محمدخان از قلعه‌داری بیرون آید. این حیله کارگر افتاد و شاه‌عباس با سپاه ناچیز بر دین‌محمدخان غلبه کرد (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۳۵۲).

تصویر ۱۲. نبرد دو سپاه، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 12: The Battle of the Two Armies. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)



تصویر ۱۲ .الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 12 A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

طبیعت و درختان و آب در تاریخ نگارگری ایران سابقهٔ طولانی دارد. درختان به‌عنوان عناصر اصلی طبیعت یا به‌عنوان عناصری نمادین، در اغلب نگاره‌ها به چشم می‌خورند. به نظر می‌رسد وجود جوی آب و درخت، به‌نوعی تبعیت از سنت نگارگری و برای نمایش جریان عادی زندگی است.

در دیوارنگاره (تصویر ۲)، سپاه پشت تپه و جلوی تپه، در حال جنگ و آماده جنگ ترسیم‌شده است. در تصویر ۳، سپاه منتظر فرمان شاه‌عباس است و هرکدام در دسته‌ای ترسیم‌شده و تپه‌ای برای جداسازی هر یک قرار داده‌شده است. این‌گونه می‌توان تحلیل کرد که تپه‌ها و دسته‌بندی سپاه، احتمالاً آرایش نظامی جنگ و ازدیاد سپاه را نشان می‌دهد. در تصویر ۱۵، آرایش طرفین پس از شروع نبرد را نشان می‌دهد. در این تصویر، دسته‌دسته بودن سپاه در هر قسمت، درگیری دو سپاه در طرف دیگر، حرکت قسمتی از سپاه به سمت سپاه ازبک و همچنین رود هریرود در بالا را می‌توان دید که تمام این موارد، تقسیم‌بندی سپاه به چند بخش توسط تپه‌ها را نشان می‌دهد.

در دیوارنگاره، سپاه ایران با کلاه قزلباش ترسیم نشده است. لباس و کلاه سپاه در انواع مختلف دیده می‌شود. شاه‌عباس در زمان جلوس، با هرج و مرج داخلی و خارجی روبه‌رو بود. برای سامان‌بخشی اوضاع، نیاز به سپاهی وفادار داشت (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۹، ص. ۱۷۲). قزلباش‌ها مادر و برادر شاه را به خیانت و بدکاری که عباس فرزند مشروع پدر خود نیست، به قتل رساندند. شاه کینه گرفت و قدرت را از دست آن‌ها درآورد. او با دشواری‌های فراوان و با وجود جوان بودن از قدرت امیران قزلباش کاست و به مخالفت با آنان پرداخت و بسیاری از سرداران قزلباش را در فرصت مناسب از بین برد (فلسفی، ۱۳۹۱، ص. ٥٦٨). بنابراین، از دورهٔ حکومت شاه‌عباس، سپاه قزلباش منحل شده و سپاه جدید شامل قورچیان ، غلامان و تفنگداران تشکیل شد.

در این دوره، در ارتش ایران سپاهیان دارای یک لباس متحدالشکل نبودند و تهیهٔ لباس با سپاه بود و هرکس برحسب سلیقه و قدرت مالی خود، لباس مخصوص برای خویش تهیه می‌کرد. سپاهیان طبق معمول با پرچم حرکت می‌کردند (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ٤٧٩). در یک قسمت، تجمع پرچم‌های برافراشته شده (تصویر ۲-ب) با توجه به گفتهٔ اروج بیگ بن سلطان علی بیگ (۱۳۳۸، ص. ۷۳) در کتاب «دون

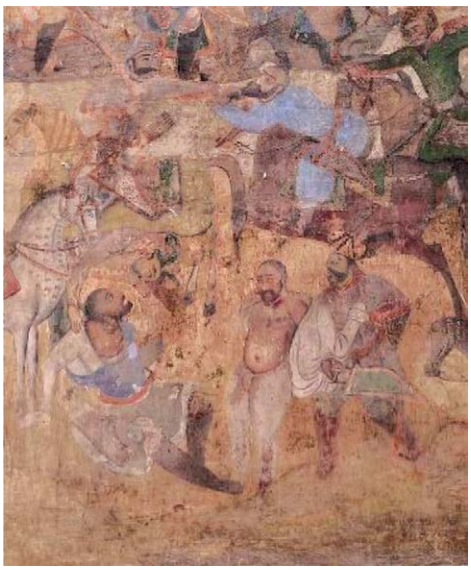
تصویر ۱۳. پرچم یا علی در دست شاه‌عباس، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 13: The Flag "Yā ʿAlī" in the Hand of Shah ʿAbbās. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)

تصویر ۱۳. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
Figure 13: A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

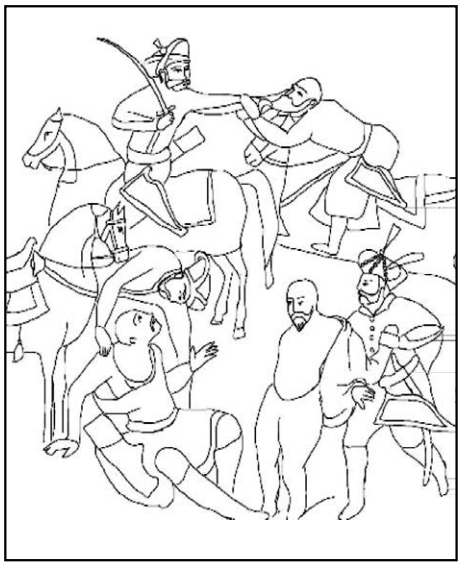
ژوان ایرانی»، تعداد بسیار زیاد پرچم‌های نقش شده نشان‌دهندهٔ کثرت سپاهیان صفوی است. شکل کلی پرچم‌ها مثلثی شکل است که مرتبط با کارکرد آن‌ها در دورهٔ صفویه انتخاب‌شده است. پرچم‌های مثلثی‌شکل برای کارکردهای حکومتی، نظامی و گاه مذهبی به کار گرفته می‌شدند (شاطری، ۱۳۹۵، ص. ۱۷٤).

در تصویر ۳، بر روی پرچم همراه شاه‌عباس، سورهٔ شریفه صف، آیهٔ ۱۳، یعنی «نصر من الله و فتح قریب» (قرآن کریم، ترجمه فولادوند، ۱۳۹۰، صف: ۱۳) ترسیم‌شده که ارتباط مستقیم با طلب فتح و ظفر و جلب نیروهای الهی برای پیروزی دارد. علاوه بر جنگ‌ها و پیکارها، گاه برای نشان دادن اقتدار حکومت و در موقعیت‌های حساس سیاسی، همچون پذیرش سفرا و یا بازدید از مناطق استراتژیک، آیات بر روی پرچم مورداستفاده قرار می‌گرفتند (شاطری، ۱۳۹۵، ص. ۱٦۸). در قسمت پایین دیوارنگاره (تصویر۱۰.الف)، فردی کنار شاه‌عباس، پرچمی با حاشیهٔ متفاوت را حمل می‌کند. شاه و شاهزادگان بلندمرتبه دربار صفوی نیز دارای پرچم ویژهٔ خود بوده‌اند. کمپفر دربارهٔ پرچم‌های اختصاصی و شخصی پادشاه صفوی نوشته است: «قسمت واقعی ملازمان تحت سرکردگی علمدار است که همواره حضور شاه را اعلام می‌دارد. او که در طرف راست قرار می‌گیرد، عَلَمی را که نشانهٔ حضور شاه است، حمل می‌کند». پرچم‌های سلطنتی برای اعلام حضور شاه و شاهزادگان در مراسم مختلف رزم، بزم یا حتی شکار استفاده می‌شد و حمل آن بر عهدهٔ عَلمدارباشی بود که ازنظر اجتماعی، جایگاه والایی داشت (شاطری، ۱۳۹۵، صص. ۱۷۲–۱۷۳). پرچم دیگری که بر نیزه‌ای متصل شده و بر آن عبارت «یا علی» نقش بسته است (تصویر۱۳و۱۳.الف)، در دست شاه‌عباس برای کشتن فردی از سپاه ازبک تصویر شده است. این امر نشأت‌گرفته از اعتقاد مبنی بر برگزیده شدن از سوی خدا برای گسترش مذهب تشیع است. همچنین، با امداد نیروهای الهی، پیروزی در این نبردها با سهولت بیشتری امکان‌پذیر است. (شاطری، ۱۳۰۵، ص. ۱۷٤)

تجمع شیپور در کنار پرچم در سمت سپاه صفوی بسیار بیشتر از سپاه ازبک است (تصویر ۲. ب). شیپور در بعضی جوامع برای راندن ارواح خبیثه معنی شده است (هال، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۸). شیپور به‌طور مستقیم به‌عنوان ابزاری برای فراخواندن افراد برای گرفتن سلاح به کار می‌رود. همچنین، دو شیپور بر روی شانه‌های سپاه ازبک قرارگرفته (تصویر۸.ب) و در حال عقب‌نشینی دیده می‌شود. سپاه ازبک که در حال عقب‌نشینی و فرار است؛ نشان‌دهندهٔ این است که ازبکان از مقابله با سپاه صفوی امتناع می‌کردند.



تصویر ١٤. کشیدن ریش دشمن و رسیدگی به مجروحان، قسمتی از دیوارنگاره (عکس از نگارندگان)
Figure 14: Pulling the Enemy's Beard and Attending to the Wounded. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)



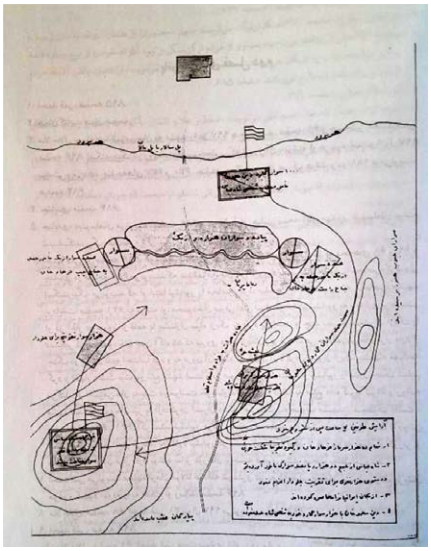
تصویر ١٤. الف. جزئی از دیوارنگاره (طرح خطی بر اساس دیوارنگارهٔ اصلی، از نگارندگان)
A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

می‌توان به این صورت تحلیل کرد نگارنده، با ترسیم تجمع پرچم و شیپور در یک قسمت و نگارش آیات و نام حضرت علی(ع) بر روی پرچم، قصد نشان دادن ازدیاد سپاه، قدرت بیشتر و حقانیت سپاه صفوی نسبت به سپاه ازبک را دارد. سپاه صفوی آماده نبرد و حرکت به جلو و راندن مخالفین شیعه است.

در بالا سمت راست دیوارنگاره (تصویر ٦)، پرندگانی در آسمان دیده می‌شوند. پرندگان در حال پرواز در آسمان درنا و بازشکاری هستند. پرنده نماد روح، فرشتگان و پیام‌آور الهی است (شوالیه و گربران، ١٣٨٨، ص. ١٩٦). پرنده درنا نشانهٔ خوبی است و پیام‌آور خدایان و خوشبختی است. درنا عمر طولانی و مقام بالا و جاودانگی را با خود به ارمغان می‌آورد. در نگاره، درنا حرکت به سمت سپاه صفوی و سمت چپ نگاره را دارد؛ می‌توان این‌گونه تحلیل کرد حکومت شاه‌عباس حافظ مذهب شیعه بوده و مذهب شیعه دارای عمر طولانی و جاودانه است. باز شکاری، مانند عقاب، قدرتمند و بلندپرواز است که نماد آزادی روح است (بروس-میتفورد، ١٣٨٨، ص. ٦٨). در نگاره، باز پرنده درنا را به چنگال خود می‌برد؛ باز نمادی از شاه‌عباس و حکومت اوست که قدرتمند بوده و خوشبختی را به ارمغان می‌آورد. شکار پرندگان در زمان شاه‌عباس به‌وسیلهٔ بازهای شکاری صورت می‌گرفت. همه‌ساله حکام ولایات و یا فرستادگان از کشورهای بیگانه، بازهای شکاری فراوان برای شاه می‌فرستادند (فلسفی، ١٣٩١، ص. ٣٨٨). شاه‌عباس شکار با باز را بسیار دوست داشت. در نگارهٔ جبهه غربی سردر بازار، شکار شاه‌عباس با باز شکاری ترسیم‌شده است.

در بخشی از تصویر ٦، فردی که در حال شکار حیوان است و پرندهٔ باز شکاری در آسمان که شکار خود را به همراه دارد، دیده می‌شود. به‌احتمال، نگارنده قصد بازتاب اتفاقات سال ١٠٠٧ را دارد؛ بعد از مرگ عبدالله خان، شاه‌عباس سپاه را عازم خراسان کرده و خود به مازندران رفت، پس از چند روز سیر و شکار، از استرآباد به سمت بسطام حرکت می‌کند. در این حمله، شاه‌عباس با سپاه خود به‌سوی مشهد حرکت کرده و با مرگ عبدالمومن‌خان، بدون خونریزی وارد مشهد می‌شود (فلسفی، ١٣٧٥، ج. ٤-٥، ص. ١٤٤٥). در واقع، نگارگر قصد دارد جزئیات وقایع فتح مشهد را نیز نشان دهد.

در دیوارنگاره (تصویر٥.الف)، تپه‌ای از سرهای بریده و عده‌ای اسیر که به‌سوی شاه‌عباس می‌روند، به چشم می‌آیند. شاه‌عباس در جنگ‌ها بی‌رحمی بسیار نشان می‌داد. اسیران دشمن را به دلیل سختی نگه‌داشتن، غذا دادن و از محلی به محل دیگر بردن در جنگ می‌کشت.



تصویر ۱۵. صحنه جنگ شاه‌عباس با ازبکان در هرات (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۳۵۳)
Figure 15: The Battle Scene of Shah ʿAbbās with the Uzbeks in Herat (Parsadoust, 2009, vol. 1, p. 353)

شاه‌عباس در جنگ، هر سربازی که سرهای بیشتری از دشمن می‌برید و نزد وی می‌برد، جایزه می‌داد. نام این سربازان و سرداران ثبت می‌شد تا پس از جنگ از شاه خلعت دریافت کنند (فلسفی، ۱۳۹۱، صص. ٤٨٤–٤٨٦). در دیوارنگارهٔ ضلع شمالی در سه قسمت شاه‌عباس به تصویر کشیده شده است. شاه‌عباس پیشاپیش سپاه دیده می‌شود. او در دو قسمت اشاره به جلو دارد و در قسمت دیگر در حال نبرد است. در هر سه قسمت، کلاه و تجهیزات نظامی و لباس او به یک شکل ترسیم‌شده است؛ که نشان از آماده و پیش‌قدم بودن در نبرد دارد.

در اسناد تاریخی، شاه‌عباس به این صورت توصیف‌شده است که ازنظر قد اندکی از میانهٔ بالا کوتاه‌تر بود، اندامش لاغر به نظر می‌رسید، ولی ورزیده بود و با قدش تناسب داشت. رنگ بدنش به سپیدی مایل بود، ولی صورتش لاغر، آفتاب‌خورده و سبزه بود. چشمان کوچک و سبز فام بسیار با روح و درخشان داشت. از کمال عزم و هوش و قدرت روحی بسیار قوی بود. پیشانی‌اش کوتاه، بینی بلند و عقابی و چانه‌اش باریک و کشیده بود. (فلسفی،۱۳۹۱، صص. ۱۵۷–۱۵۸). شاه‌عباس پیاده یا سوار، پیشاپیش دیگران می‌رفت. شش‌قدم دنبال او، قورچی تیر و کمان و قورچی شمشیر، تیر و کمان و شمشیر او را اگر به کمر نیاویخته بود، می‌بردند. سرداران بزرگ و سران دولت و نزدیکان شاه از پس او می‌رفتند (فلسفی،۱۳۹۱، صص. ۱۵۹).

شاه‌عباس به معنای خاص کلمه، خصلت سرباز گونه داشت. جنگجو و شجاع بود و حتی فرمانده سپاه بود. در جنگ رباط پریان، با نیروی اندکی به سپاه دین محمدخان حمله کرد و دلیرانه نیروی برتر ازبک را در هم شکست. او همواره لباس عادی مانند سپاهیان خود داشت و در لشکرکشی‌ها پیشاپیش سپاه حرکت می‌کرد. شاه‌عباس برخلاف پادشاهان و نیاکان خویش، ریش خود را می‌تراشید و سبیل خود را بسیار کلفت و بلند می‌گذاشت و هرگز کوتاه نمی‌کرد؛ از دو سو روی گونه تاب می‌داد. او فرمان داده بود همه مردان ایران ریش بتراشند و ریش‌تراشی عام شد (راوندی، ۱۳۷۲، ج. ۵، صص. ۵۱۹ –۵۲۰). شاردن (۱۳۷٤، ص. ۸۰٤) در سفرنامهٔ خود به این موضوع به این صورت اشاره دارد که: «شاه‌عباس کبیر سبیل را مایهٔ زینت صورت، ابهت و شکوه مرد می‌شمرد و هنگام پرداختن حقوق افراد سپاه خود کوتاهی و بلندی سبیل آنان را در نظر می‌گرفت. ایرانیان از ریش‌بلند ترک‌ها به‌شدت بدشان می‌آید و آن را جاروی خانه محرومان می‌دانند». در دیوارنگاره (تصویر ۱٤و ۱٤.الف)، فردی از سپاه صفوی ریش فردیِ از سپاه ازبک را گرفته و با خود می‌کشاند که احتمالاً، با توجه به اشارهٔ شاردن بر ناخشنود بودن صفویان از ریش است.

شاه‌عباس، علاوه بر فرماندهی و نبرد در میدان جنگ، شخصاً به مداوای زخمی‌ها می‌پرداخت. او به دلیل علاقه به سپاهیانش، دانش و مهارت جراحی را آموخته بود و چنان مهارت داشت که با اطمینان خاطر به مداوای مجروحان می‌پرداخت. شاه‌عباس با دست‌های خود بر روی سوختگی‌ها مرهم می‌گذاشت (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، صص. ٤٩٤–٤٩٦). در دو قسمت پایین دیوارنگاره، توجه و رسیدگی به مجروحان ترسیم‌شده که اهمیت شاه‌عباس به سپاهیانش را نشان می‌دهد (تصاویر ۱۱ و ۱٤).

اطرافیان دربارهٔ رنگ لباس شاه چنین گفته‌اند روزی که لباس سیاه می‌پوشید، متفکر و دل‌مشغول بود؛ اگر لباس سفید و سبز و زرد به تن می‌کرد، خرسند و با نشاط بود، اما اگر لباس سرخ می‌پوشید، همه رجال به خود می‌لرزیدند و بی‌گفت‌وگو آن روز خون کسی را می‌ریخت (فلسفی، ۱۳۹۱، ص. ۹۵). رنگ لباس شاه‌عباس در هر سه قسمت روشن است که نشان از خرسندی و نشاط او دارد. او خود را پیروز میدان

می‌داند و ازبکان را دشمن جدی برای حکومت خود نمی‌داند شاه‌عباس را مسلمانی معتقد معرفی کرده‌اند. او پای پیاده به مرقد امام رضا(ص) می‌رفت. در دو قسمت، شال کمر او به رنگ سبز است که نشان‌دهندهٔ اعتقاد به سید بودنش و اینکه از اولاد امام علی(ع) است. شاه‌عباس پس از بازپس‌گیری مشهد از ازبکان، پای‌برهنه وارد حرم شد و مراتب سپاسگزاری خود را به‌جا آورد. پس از آن، مردم را تشویق به زیارت امام رضا(ص) به‌جای مکه کرد (که احتمالاً دلیل اقتصادی داشته است) (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۹، ص. ٤٣٥).

سپاه ازبکان، با تطبیق با دیوارنگارهٔ «جنگ بین شاه اسماعیل اول و ازبکان» در بخش تالار مرکزی و دیوارنگارهٔ شاه‌عباس اول و «ولی‌محمدخان ازبک» موجود در تالار بار عام چهلستون اصفهان، با آرایش صورت ازبکان، ریش تیز، سبیل باریک و عمامه‌های بزرگ سفید بر سر، به نمایش گذاشته‌شده‌است.

در تصویر ۷.الف، افرادی در بالا در سپاه ازبک، انگشت‌به‌دهان، نظارهگر درگیری دو سپاه هستند. انگشت‌به‌دهان ماندن نیز از نمادهای تصویری دست‌است. اصطلاح انگشت‌بر دهان ماندن، به معنی سکوت پیشه کردن، حسرت، افسوس و تعجب به کار می‌رود (دهخدا، ۱۳۷۷، ص. ۳۵۹۰). ترسیم انگشت‌به‌دهان ماندن در سپاه ازبک تکرار شده است که می‌توان آن را نشان‌دهندهٔ شدت اندوه و حسرت دانست. در قسمت بالا سمت راست دیوارنگاره، سه شتر که بر روی یکی از آن‌ها کوزه قرار دارد و فردی که در حال شادی است، ترسیم‌شده است (تصویر۹.الف). این قسمت نشان‌دهندهٔ تصرف و غارت مشهد توسط ازبکان است.

نتیجه

در قرن بیستم، رویکرد شمایل‌نگاری، مطالعه و درک عمیق‌تر آثار هنری را دگرگون کرد. در روند بررسی‌ها مشخص شد که چگونه می‌توان با تحلیل موضوعی، به درک دقیق از شرایط شکل‌گیری اثر و مقصودِ هنرمند در خلق آن دست یافت. در آن مقطع تاریخی، نمایش رویدادهای عصر در ابعاد بزرگ و قابل‌مشاهده برای بینندگان پرشمار، نظیر سردر بازار قیصریهٔ که محل رفت‌وآمد بازرگانان داخلی و خارجی بود، دلایل محکمی داشته است. این تصاویر دارای مضامین تاریخی در بزرگداشت پیروزی‌ها و صحنهٔ شکار است که نمایانگر موفقیت‌ها و سربلندی شاه‌عباس و حکومتش است. با مرور یافته‌های حاصل از اسناد تاریخی از زمان شاه‌عباس اول، در نگاره‌ها کلاه قزلباش دیده نمی‌شود، سپاه قزلباش از این دوره منحل شده و شاه سپاهی متشکل از قورچیان، غلامان و تفنگداران تشکیل می‌دهد. نگارگر با ترسیم تجمع پرچم در یک قسمت و نگارش آیات و نام حضرت علی(ع) بر روی آن‌ها، در پی بازنمایی کثرت، قدرت و حقانیت سپاه صفوی در برابر ازبکان است. همچنین، در نگاره به جزئیاتی همچون توجه به مجروحان، کشتن اسیران و علاقهٔ شاه‌عباس به شکار با باز نیز اشاره‌شده است؛ به این صورت که نگارگر در تمام اتفاقات رخداده حضور داشته است. ازبکان از گذشته نسبت به صفویان و شیعیان کینه داشته و قصد براندازی شیعیان را داشتند. در دورهٔ شاه‌عباس اول، خراسان که برای شیعیان مهم بوده، چندین بار توسط ازبکان غارت و مردمان این خطه قتل‌عام شده‌اند. شاه‌عباس، با وجود ناآرامی‌های داخلی و تجاوز عثمانی از سمت غرب، توانست بر ازبکان پیروز شده و خراسان و هرات را بازپس گیرد. نقوشِ این دیوارنگاره، وقایع تاریخی این جنگ‌ها را با جزئیات به نمایش گذاشته و شجاعت، قدرت و پیش‌گامیِ شاه‌عباس را در میدان نبرد بازتاب می‌دهد. شاه‌عباس در نگاره همراه با سپاه خود به مقابله با دشمن پرداخته است. نتایج این پژوهش بر اساس تحلیل نقوش، نمایانگر سربلندی و صلابت شیعه در عصر شاه‌عباس است. پیروزی بر ازبکان و بازپس‌گیری خراسان، برای شیعیان نشانهٔ حقانیتِ مذهب‌شان بوده است. این دیوارنگاره ضمن تأکید بر حفظ قدرت، ثروت و تمامیت ارضی، بر اهتمام حکومت به صیانت از مذهب شیعه گواهی می‌دهد و در نهایت، حکومت شاه‌عباس را دولتی مقتدر و مبتنی بر عدل معرفی می‌کند

تقدیر و تشکر (Acknowledgement)
این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نگارندهٔ اول با عنوان نگارگری بر اساس مطالعهٔ شمایل‌نگارانهٔ دیوارنگاره‌های سردر بازار قیصریهٔ اصفهان به راهنمایی نگارندهٔ دوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

تعارض منافع (Conflict of Interest)
نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است

منابع و مآخذ

آدامز، ل. الف. (۱۴۰۱). روش‌شناسی هنر (ع. معصومی، مترجم؛ ویرایش ۳). نشر نظر.

https://www.iranketab.ir/book/12797-the-methodologies-of-art-an-introduction

آژند، ی. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

https://matnpub.ir/1385

آقاجانی اصفهانی، ح.، و جوانی، الف. (۱۳۸۶). دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=213&p=1&showitem=60

اروج بیگ بن سلطان علی بیگ. (۱۳۳۸). دون ژوان ایرانی (م. رجب نیا، مترجم؛ گ. لسترینج، حاشیه‌نویس). بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

https://www.iranketab.ir/book/148279-don-juan-of-persia-a-shi-ah- catholic-1560-1604

اصلانی، ح. (۱۳۷۸). مطالعه، مستندسازی و آسیب‌شناسی نقاشی‌های تصویری سردر قیصریه اصفهان [مقاله کنفرانسی]. مجموعه مقالات دومین همایش سالانه حفاظت و مرمت اشیا تاریخی- فرهنگی و تزئینات وابسته به معماری، ۱۷- ۲۲ آبان ۱۳۷۶. سازمان میراث فرهنگی کشور، پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی- فرهنگی.

https://library.art.ac.ir/dl/search/default.aspx?Term=9982&Field=0&DTC=405

برازش، الف. ح. (۱۳۹۲). روابط سیاسی- دیپلماتیک ایران و جهان در عهد صفویه. امیرکبیر.

https://elmnet.ir/doc/30735010-31631

بروس-میتفورد، م. (۱۳۸۸). فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان (الف. دادور، و ز. تاران، مترجمان). تهران: کلهر؛ دانشگاه الزهرا.

https://ketab.ir/Book/EEE35F43-808E-4EA4-B978-1324489D3E3A

پارسادوست، م. (۱۳۸۸). شاه‌عباس اول: پادشاهی با درس‌هایی که باید فرا گرفت (ج. ۱). شرکت سهامی انتشار.

https://www.iranketab.ir/book/31252-shah-abbas-i

پانوفسکی، ا. (۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی (ن. اخوان اقدم، مترجم). نشر چشمه.

(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۵۵).https://www.iranketab.ir/book/31622-meaning-in-the-visual-arts

پورآذر، م. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی نماد درخت در ایران باستان با اسلام و نمود آن در آثار هنری [مقاله کنفرانسی]. دومین همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، ایران‌شناسی و بزرگداشت بیدل دهلوی، دانشگاه علیگر، هند.

https://elmnet.ir/doc/20795711-62511

جهانمرد، ب.، و عبداللهی‌فرد، الف. (۱۴۰۱). مطالعه آیکونولوژیک صورت فلکی رامی در آثار هنر و معماری ایران دوره اسلامی با تأکید بر نقش برج قوس سردر قیصریه اصفهان. رهپویه هنرهای صناعی، ۲ (۱)، ۵۵- ۶۹.

https://doi.org/10.22034/rac.2022.254555

چاوشی نجف‌آبادی، ف.، و مجابی، س. ع. (۱۳۹۸). بررسی پوشش پیکره‌ها در دیوارنگاره‌های سردر بازار قیصریهٔ اصفهان. پیکره، ۸ (۱۷)، ۲۲- ۳۹.

https://doi.org/10.22055/pyk.2019.15326

دانشگاه کمبریج. (۱۳۸۹). تاریخ ایران: دوره صفویان (ی. آژند، مترجم). جامی.

https://noorlib.ir/11185

دهخدا، ع. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا (م. معین، و ج. شهیدی، نظارت‌کنندگان). مؤسسه لغتنامه دهخدا.

https://archive.org/details/2_20240201

راوندی، م. (۱۳۷۲). تاریخ اجتماعی ایران (ج. ۵). نگاه

. https://ketabchi.com/product/167236

شاردن، ژ. (۱۳۷۴). سفرنامه شوالیه شاردن (الف. یغمائی، مترجم). انتشارات توس.

https://noorlib.ir/3237

شاطری، م. (۱۳۹۵). تأملی بر کارکردشناسی درفش‌های دوره صفوی. پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران. ۶ (۱۱)، ۱۶۳-۱۷۶.

https://nbsh.basu.ac.ir/article_1746.html?lang=en

شوالیه، ژ.، و گربران، آلف. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها (س. فضایلی، مترجم). نشر جیحون.

https://www.iranketab.ir/book/84444-the-penguin-dictionary-of-symbols

عبدی، ن. (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.

https://ketab.ir/Book/DA15A410-6F24-405D-94C5-AB5D088F75E6

فلسفی، ن. (۱۳۹۱). زندگانی شاه‌عباس اول. انتشارات نگاه.

https://negahpub.com/1391

فلسفی، ن. (۱۳۷۵). زندگانی شاه‌عباس اول (ج. ۴-۵). انتشارات علمی.

https//:docibox.ir/book1003672/

قرآن کریم (م. م. فولادوند، مترجم). (۱۳۹۰). نشتا.

https://www.iketab.com/Quran

کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۶). درآمدی بر نظریه و اندیشه‌ی انتقادی در تاریخ هنر. نشر چشمه.

https://www.iranketab.ir/book/28650-art-history

کفشچیان مقدم، الف.، و یاحقی، م. (۱۳۹۰). بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران. باغ نظر، ۸ (۱۹)، ۶۵-۷۶.

https://www.bagh-sj.com/article_721.html?lang=en

مکاریک، الف. ر. (۱۳۸۴). دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر (م. مهاجر، و م. نبوی، مترجمان). نشر آگه.

https://agahbookshop.com/B17191.(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۹۳)

هال، ج. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب (ر. بهزادی، مترجم). فرهنگ معاصر.

https://www.iranketab.ir/book/23451-illustrated-dictionary-of-symbols-in-eastern-and-western-art

Reference

Abdi, N. (2011). *An Introduction to Iconology: Theories and Applications*. Tehran: Sokhan. https://ketab.ir/Book/DA15A410-6F24-405D-94C5-AB5D088F75E6 **[In Persian]**.

Adams, L. S. (2022). *The Methodologies of Art* (A. Masoumi, Trans.; 3rd ed.). Nashr-e Nazar. https://www.iranketab.ir/book/12797-the-methodologies-of-art-an-introduction **[In Persian]**.

Aghajani Isfahani, H., & Javani, A. (2007). *Wall Painting of the Safavid Era in Isfahan*. Farhangestan-e Honar; Tālif, Translation, and Publication of Artistic Works Division (Text). https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=213&p=1&showitem=60 **[In Persian]**.

Aslani, H. (1999). *Study, documentation, and pathology of the pictorial paintings on the Qeysarieh Portal of Isfahan* [Conference paper]. Proceedings of the 2nd Annual Conference on the Conservation and Restoration of Historical-Cultural Objects and Architectural Decorations, November 8–13, 1997.

Iranian Cultural Heritage Organization, Research Center for Conservation and Restoration of Cultural-Historical Relics. https://library.art.ac.ir/dl/search/default.aspx?Term=9982&Field=0&DTC=405 **[In Persian]**.

Azhand, Y. (2006). *The Isfahan School of Persian Painting*. Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Institute for the Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works (MATN). https://matnpub.ir/1385 **[In Persian]**.

Barazesh, A. H. (2013). *Iran's Political-Diplomatic Relations with the World in the Safavid Era*. Amir Kabir. https://elmnet.ir/doc/30735010-31631 **[In Persian]**.

Bruce-Mitford, M. (2009). *The Illustrated Book of Signs and Symbols* (A. Dadvar, & Z. Taran, Trans.). Tehran: Kalhor; University of Alzahra. https://ketab.ir/Book/EEE35F43-808E-4EA4-B978-1324489D3E3A **[In Persian]**.

Chardin, J. (1995). *Travels of the Chevalier Chardin* (A. Yaghmaei, Trans.). Tus Publications. https://noorlib.ir/3237 **[In Persian]**.

Chavoshi Najafabadi, F., & Mojabi, S. A. (2019). A study on the clothing of figures in the wall paintings of Esfahan's Kaisariyeh Market. *Paykareh*, *8*(17), 22-39. https://doi.org/10.22055/pyk.2019.15326 **[In Persian]**.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). *The Penguin Dictionary of Symbols* (S. Fazaeli, Trans.). Jeyhoon Publishing. https://www.iranketab.ir/book/84444-the-penguin-dictionary-of-symbols **[In Persian]**.

Dehkhodā, A. (1998). *Loghatnāmehye Dehkhodā* [Dehkhoda Dictionary] (M. Moeen, & J. Shahidi, Supervising, Eds.). Dehkhoda Lexicon Institute. https://archive.org/details/2_20240201 **[In Persian].**

Falsafi, N. (1996). *The Life of Shah Abbas I* (Vol. 4-5). Elmee Publications. https://docibox.ir/book/1003672 **[In Persian]**.

Falsafi, N. (2012). *The Life of Shah Abbas I.* Negah Publications. https://negahpub.com/1391 **[In Persian]**.

Hall, J. (2001). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art* (R. Behzadi, Trans.). Farhang-e Moaser. https://www.iranketab.ir/book/23451-illustrated-dictionary-of-symbols-in-eastern-and-western-art **[In Persian]**.

Jahanmard, B., & Abdollahifard, A. (2022). Iconological study of Rami Constellation in the art and architecture works of Iran during the Islamic period with an emphasis on the role of Sagittarius on the Spandrel of Qeisariah Gate in Isfahan. *Industrial Arts*, *2*(1), 55-69. https://doi.org/10.22034/rac.2022.254555 **[In Persian]**.

Kafshchian Moghadam, A., & Yahaghi, M. (2012). Symbolic elements in Persian painting. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, *8*(19), 65-76. https://www.bagh-sj.com/article_721.html?lang=en **[In Persian]**.

KashmirShekan, H. (2017). *An Introduction to Critical Theory and Thought in Art History*. Cheshmeh Publications. https://www.iranketab.ir/book/28650-art-history **[In Persian]**.

Makaryk, I. R. (2005). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms* (M. Mohajer, & M. Nabavi, Trans.) Agah Publications. https://agahbookshop.com/B17191 (Original work published 1993). **[In Persian].**

Oruj Beik bin Soltan Ali Beik. (1959). *Don Juan of Persia* (M. Rajabnia, Trans.; G. Le Strange, Annotator). Book Translation and Publishing House. https://www.iranketab.ir/book/148279-don-juan-of-persia-a-shi-ah-catholic-1560-1604 **[In Persian]**.

Panofsky, E. (2017). *Meaning in the Visual Arts* (N. Akhavan Aghdam, Trans.). Cheshmeh Publishing. https://www.iranketab.ir/book/31622-meaning-in-the-visual-arts (Original work published 1955). **[In Persian]**.

Parsadoust, M. (2009). *Shah Abbas I: A Kingdom with Lessons to Be Learned* (Vol. ١). Enteshar Joint-Stock Publishing Company. https://www.iranketab.ir/book/31252-shah-abbas-i **[In Persian]**.

Porazar, M. (2017). *Comparative study tree symbol in ancient Iran with Islamic period and manifestation in works of art* [Conference presentation]. 2th International Conference on Oriental Studies Iranian Studies & Commemoration of Bidel Dehlavi, Aligarh University, India. https://elmnet.ir/doc/20795711-62511 **[In Persian]**.

Ravandi, M. (1993). *Social History of Iran*. Neghah. https://ketabchi.com/product/167236 **[In Persian]**.

Shateri, M. (2016). A reflection on the functionality of the Flags of Safavid Period. *Archaeological Research of Iran*, *6*(11), 163-176. https://nbsh.basu.ac.ir/article_1746.html?lang=en **[In Persian]**.

The Qur'an (M. M. Fouladvand, Trans.). (2011). Nashta. https://www.iketab.com/Quran **[In Persian]**.

University of Cambridge. (2010). *The History of Iran: The Safavid Period* (Y. Azhand, Trans.). Jami. https://noorlib.ir/11185 **[In Persian]**.