



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

✉ Farnoush Shamili¹ ✉ Maryam Montazeri² ✉ Rahim Charkhi³

1-Associate Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
(Corresponding author).

2-Master's Student of Iranian Painting, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

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.



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

Abstract

► Negareh
► Autumn 2026 - NO 79



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

Abstract

مطالعه شمایل‌نگارانه دیوارنگاره ضلع شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان

دکتر فرنوش شمیلی* مریم منتظری** رحیم چرخ***

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

صفحه ۲۷۰ تا ۲۹۱

نوع مقاله: پژوهشی

DOI:10.22070/negarch.2025.19300.3397

چکیده

مقدمه: در مدخل بازار قیصریه، در قسمت سردر، گنجینه‌ای نفیس از هنرهای تزئینی وابسته به معماری که انتقال‌دهنده فرهنگ پیشینیان است و دارای اعتبار و ارزشی ویژه است، قرار دارد. این گنجینه شامل دیوارنگاره‌هایی بر سه جبهه شمالی، غربی و شرقی از دوره سلطنت شاه‌عباس اول است. این دیوارنگاره‌ها بازتاب‌دهنده وقایع تاریخی بوده و یکی از بهترین اسناد موجود هستند. مطالعه دیوارنگاره 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 مطرح شده است. مطالعه آثار هنری به روش شمایل‌نگاری در دو مرحله توصیف پیشاشمایل‌نگارانه و تحلیل شمایل‌نگارانه انجام می‌گیرد.

اهداف و سؤال‌ها: هدف این پژوهش مطالعه شمایل‌نگارانه دیوارنگاره جبهه شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان به روش پانوفسکی است. این پژوهش در پاسخ به این دو سؤال اساسی انجام یافته است: ۱. بر اساس توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، دیوارنگاره ضلع شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان واجد چه ویژگی‌ها و عناصر بصری است؟ ۲. تحلیل شمایل‌نگارانه 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 شیوه جمع‌آوری داده‌ها، بخشی به صورت کتابخانه‌ای و بخشی به صورت میدانی است و نمونه‌گیری به روش انتخاب موردی انجام شده است. از روش کیفی به منظور تجزیه و تحلیل داده‌ها بهره برده شده است.

یافته‌ها و نتایج: نتایج پژوهش حاکی از آن است که دیوارنگاره ضلع شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان بازتاب‌دهنده وقایع جنگ شاه‌عباس با ازبکان در منطقه 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.



مقدمه

در دوره 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 نقش جهان، بازار قیصریه که مرکز فعالیت‌های اقتصادی و محل عبور بازرگانان داخلی و خارجی بوده، قرار گرفته است. بر سردر بازار، در جبهه شمالی، دیوارنگاره‌ای از جنگ‌های شاه‌عباس اول با ازبکان ترسیم شده است. این دیوارنگاره بزرگ‌ترین دیوارنگاره 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 دیوارنگاره جبهه شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان، مبتنی بر رویکرد شمایل‌نگارانه اروین پانوفسکی است. همچنین، پاسخ به این دو سؤال اساسی که ۱. توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه دیوارنگاره ضلع شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان واجد چه ویژگی‌ها و عناصر بصری هستند و ۲. تحلیل شمایل‌نگارانه این نقوش و عناصر بصری، در راستای شناسایی شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوره، چه مضامینی را ارائه می‌کند؟ ضرورت پژوهش از آن‌روست که نگاره شمالی سردر بازار قیصریه که به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین دیوارنگاره‌های عصر صفوی شناخته شده، 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 از نظر سند تاریخی است؛ بستری را برای مخاطبین فراهم می‌آورد تا آگاهی عمیق‌تری نسبت به جامعه صفوی دوره 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 درباره آن به یک اولویت تبدیل شود.

روش پژوهش

پژوهش به روش کیفی و با استفاده از شیوه شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، انجام شده است. علت گزینش شیوه شمایل‌نگاری، قابلیت گسترده آن در تبیین، تحلیل و تفسیر آثار هنری و تاریخی است. جمع‌آوری اطلاعات، بخشی به روش کتابخانه‌ای و بخشی به صورت میدانی، همراه با تصویربرداری از دیوارنگاره، انجام شده است. در این پژوهش، نمونه‌گیری به روش موردی، دیوارنگاره جبهه شمالی سردر بازار قیصریه است. تجزیه و تحلیل داده‌ها از نوع کیفی، در بستر تاریخی با استفاده از شواهد تعیین‌گر، به تحلیل اثر موردنظر پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

تحلیل شمایل‌نگارانه آثار در حوزه ادبیات، موضوع پژوهش‌های فراوانی بوده است اما در حوزه مطالعات هنری، در رابطه با موضوع پژوهش حاضر که به شناخت و تحلیل محتوایی دیوارنگاره جبهه شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان می‌پردازد، پژوهش‌های 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 قیصریه اصفهان» نوشته چاوشی نجف‌آبادی و مجابی (۱۳۹۸) است. نگارندگان در این مقاله به بررسی پوشاک افراد ترسیم‌شده در این آثار پرداخته و آن‌ها را مورد مطالعه 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 مقاله «مطالعه، مستندسازی و آسیب‌شناسی نقاشی‌های تصویری سردر قیصریه 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 زمینه آسیب‌شناسی بر روی دیوارنگاره‌ها و عوامل آسیب‌رسان به دیوارنگاره‌ها پرداخته است. در انتها نیز پیشنهادهایی در رابطه با حفاظت از این اثر ارائه شده است. در مقاله «مطالعه آیکونولوژیک صورت فلکی رامی در آثار هنر و معماری ایران دوران اسلامی با تأکید بر نقش برج قوس سردر قیصریه اصفهان»،

جهانمرد و عبداللّهی فرد (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 دیوارنگاره ضلع شمالی اشاره‌ای ندارند. با بررسی آثار مختلف ایرانی-اسلامی، ریشه اولیه این نقش را به بابل و مصر پیوند داده‌اند. در این پژوهش، نقش برج قوس به منابع تصویری و نوشتاری دسته‌بندی شده است. یکی بر پایه اخترشناسی به صورت نیم‌اسب و دیگری در آثار هنری بر پایه احکام اختربینی و پیوند با اسطوره‌ها و اژدها است.

شمایل‌نگاری^۱

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. ۴۱). این رویکرد، شناخت وقایعی که به واسطه فرم در شرایط گوناگون تاریخی بیان شده‌اند، فراهم می‌کند. آگاهی داشتن از تاریخ سبک، تشخیص موضوعات، حوادث و اشیایی که در موقعیت‌های گوناگون به صورت فرم بیان شده‌اند را آسان می‌کند. (عبدی، ۱۳۹۰، صص. ۴۹-۵۰).

شمایل‌نگاری مطالعه تصویر است؛ یعنی بازشناسی نقشمایه‌ها و تصاویر موجود در اثر هنری است (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، 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 حوزه 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، ۱۳۹۶/۱۹۵۵، ص. ۴۸).

اولین کار پژوهشی در زمینه شمایل‌نگاری در سال ۱۹۳۱ توسط «ریموند وان مالز»^۲ به چاپ رسید. بعد از آن، توسط «ابی واربورگ»^۳، «هوجهرف»^۴ و «اروین پانوفسکی»^۵ 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، شمایل‌نگاری در تلاش است تا معنای کلی یک اثر هنری را در بافت تاریخی و فرهنگی آن جست‌وجو کند. به این ترتیب، اثر هنری حکم سندی تاریخی را پیدا می‌کند؛ سندی که به کار مطالعه تمدن یا دوره تاریخی مربوط به آن اثر هنری می‌آید و خلأ میان تاریخ، هنر و مطالعات تاریخی را پر می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۴/۱۹۹۳، 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، ۱۳۹۶/۱۹۵۵، ص. ۴۴). 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، ۱۳۹۶/۱۹۵۵، ص. ۴۵). این مرحله به شناخت موضوعات و مفاهیم منتقل‌شده از طریق منابع ادبی و تاریخی می‌پردازد (پانوفسکی، ۱۳۹۶/۱۹۵۵، ص. ۵۳). از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعه اسناد مکتوب، قواعد و آیین‌های قراردادی شناسایی می‌شوند؛ یعنی تصویر به عنوان داستانی از قبل شناخته‌شده، شناسایی و بررسی می‌شود (آدامز، ۱۴۰۱، 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، ۱۳۹۶/۱۹۵۵، ص. ۴۷)؛ یعنی رمزگشایی گرایش‌های ذهن هنرمند که ریشه در روان‌شناسی فردی و پیش‌زمینه‌های فرهنگی او دارد (آدامز، ۱۴۰۱، ص. ۵۳). این مرحله را پانوفسکی تفسیر آیکونولوژی نامید (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ۶۲).

با توجه به موضوع پژوهش، بر اساس روش شمایل‌نگاری، خوانش دیوارنگاره سردر بازار قیصریه اصفهان با استفاده از دو مرحله «پیش شمایل‌نگارانه» و «تحلیل شمایل‌نگارانه» مورد بررسی قرار می‌گیرد و از مرحله تفسیر شمایل‌شناسی صرف‌نظر می‌شود.



تصویر ۱. دیوارنگاره ضلع شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۸)
Figure 1. Wall Painting on the Northern Façade of the Gateway (Sardar) of the Qayshariyeh Bazaar, Isfahan
(Aghajani Isfahani & Javani, 2007, p. 118)

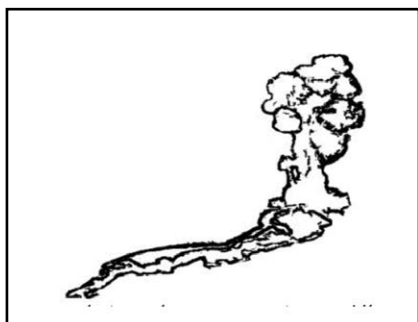
این دیوارنگاره در مجاورت هوا و در معرض تابش نور خورشید، تقریباً محوشده به نظر می‌آید. سطح لایه رنگ بر اثر عوامل محیطی و مرمت‌های گذشته ریزش کرده و پوسته شده، همچنین ترک‌خورده و ارزش واقعی رنگ‌ها از دست‌رفته است. به‌طور مثال، تغییر رنگ شن‌گرف به قهوه‌ای یا سیاه، تغییر رنگ رزینات مس از سبز شفاف به قهوه‌ای 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 تزئینات لباس‌ها، کلاه‌ها و عمامه‌ها، طبل‌ها و سلاح‌ها و ... استفاده‌شده که اکنون بسیاری از قسمت‌ها ریخته‌شده و قسمت‌های باقی‌مانده در اثر فعل و انفعالات مختلف به‌صورت قشر تیره و کدر درآمده است (اصلائی، ۱۳۷۸، صص. ۲۲۷ - ۲۲۹).

توصیف پیشاشمال‌نگارانه 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

دیوارنگاره ضلع شمالی سردر بازار قیصریه اصفهان بر سردر بازار قیصریه، بر سه پهنه شمالی، غربی و شرقی، نقاشی‌های زیبایی قرار دارد. مهم‌ترین بخش سردر، دیوارنگاره ضلع شمالی است. نقاشی روی دیوار ضلع شمالی نشان‌دهنده مناظری از جنگ‌های شاه‌عباس اول با ازبکان است. دیوارنگاره با ابعاد حدوداً $10/10 \times 8/55$ متر، بزرگ‌ترین دیوارنگاره موجود و باقی‌مانده از عصر صفویه در ایران است. فن 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 (اصلائی، ۱۳۷۸، صص. ۲۱۷ - ۲۱۸).

دیوارنگاره سردر بازار قیصریه 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 (اصلائی، ۱۳۷۸، ص. ۲۱۷).



الف. درخت و رود، طرح خطی
(طرح خطی بر اساس دیوارنگاره اصلی، از نگارندگان)

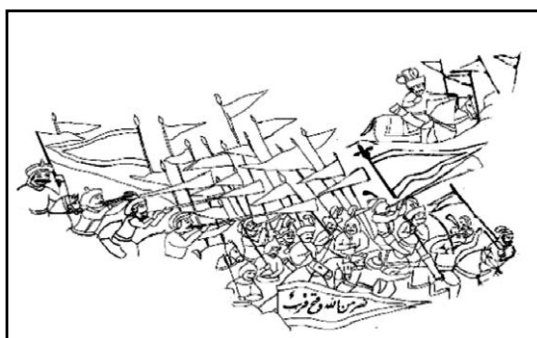
A. Tree and River, Line Drawing

(Line drawing based on the original wall painting, by the authors)



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)



ج. حمله به جلو، تفنگچیان. طرح خطی
(طرح خطی بر اساس دیوارنگاره اصلی، از نگارندگان)

C. Advancing Riflemen, Line Drawing

(Line drawing based on the original wall painting, by the authors)

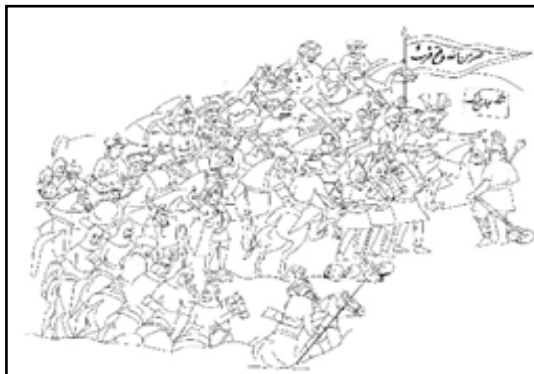


ب. پرچم‌ها و شیپورها. طرح خطی
(طرح خطی بر اساس دیوارنگاره اصلی، از نگارندگان)

B. Flags and Trumpets, 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 تزئینی که در پشت بغل‌ها و حاشیه آن آثار لاله‌چینی و تزئینات گل‌وبته وجود دارد، داخل آن آثاری از رنگ مربوط به نقاشی‌های قبلی دیده‌شده که احتمالاً بر اساس یادداشت‌های شاردن، که اشاره به صحنه بزم اروپایی در بالا و پایین تابلو جنگ شاه‌عباس داشته‌اند، مربوط است. تجمع سپاهیان و اختلاف در اندازه شخصیت‌ها در صحنه بالایی نسبت به صحنه پایین متفاوت است که احتمال می‌رود صحنه پایین در دوره زمانی متفاوت، دوباره طراحی و اجرا شده است (اصلائی،

۱۳۷۶، ص. ۲۱۸). در نگاه کلی، با وجود تخریب دیوارنگاره در قسمت وسط، موضوع قسمت بالا متصل به هم است (تصویر ۱). این بخش توسط تپه‌ها از قسمت پایین جدا شده 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 داده شده است.



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



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)

کنار شاهعباس، سه نفر پیاده که دو تن تفنگ به دست دارند، دیده می‌شوند (تصویر ۴).
تعدادی اسیر جنگی به سمت شاهعباس آورده می‌شوند. در قسمتی در حال بریدن سر اسیران هستند و تپه‌ای از سرهای بریده‌شده دیده می‌شود (تصویر ۵).

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. ۴۵۰). در قسمت بالا، سمت راست، در بالای

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 ۱۲ و ۱۲. 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. چهره شاهعباس با سیل بلند روی گونه‌ها و ریش تراشیده است (تصویر ۱۳. الف). آرایش چهره سپاه در این قسمت نیز به همین صورت ترسیم‌شده است. تعدادی نیز بدون سیل و ریش رسم شده‌اند که احتمالاً دلیل بر جوانی آن‌هاست. در



تصویر ۴. 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. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگاره اصلی، از نگارندگان)
Figure 5. A. Detail of the wall painting
(Photograph by the authors)



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



تصویر ۶. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگاره اصلی، از نگارندگان)
Figure 6. A. Detail of the wall painting
(Line drawing based on the original wall painting, by the authors)



تصویر ۶. شکار حیوان، قسمتی از دیوارنگاره (عکس از نگارندگان)
Figure 6. Animal Hunt, detail of the wall painting
(Photograph by the authors)

قسمت تقسیم شده است؛ یک دسته از سپاه آماده حرکت به جلو هستند، و در پایین، در حالی که در حال حرکت اند، فردی از سپاه از یک 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، عقب نشینی می کنند. پشت سپاهی که عقب نشینی می کند، سپاهیان ایرانی در حال حمله هستند (تصویر ۸). در این بین، سه شتر که روی یکی از آن ها کوزه قرار دارد و فردی که در حال شادی است، ترسیم شده است (تصویر ۹). در قسمت پایین سمت چپ دیوارنگاره ضلع شمالی (تصویر ۱۰)، شور و هیجان جنگ دیده می شود. در این قسمت نیز شیپورچیان در حال دمیدن در شیپورند. تنها یک پرچم همراه شاه عباس برافراشته شده است. شاه عباس 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

سپاه به صورت قرینه با سمت دیگر، تکرار می شود. همراه با کوه هایی در گوشه ترسیم شده است. در این قسمت، پرندگان در آسمان در حال پرواز هستند. چند درنا و یک باز شکاری که پرنده ای را شکار کرده و با پای خود گرفته و همراه خود می برد، دیده می شود. در سمت راست درخت، فردی که تفنگ را به سمت حیوانی نشانه گرفته، کمی بزرگ و محو ترسیم شده است. در بالای سر حیوان، فردی که سنگی را در بالای سر گرفته و به صورت سایه است دیده می شود (تصویر ۶).

در این قسمت، نوع آرایش ریش و نوع کلاه افراد، نشان دهنده سپاه ازبک است. نظم در سپاه ازبک نسبت به سپاه صفوی کمتر است. تعداد کمی تفنگچی در حال نشانه گیری هستند. افرادی در بالا، در پشت پرچم، نظاره گر جنگ دو سپاه و انگشت به دهان، در فکر هستند. تنها دو شیپورچی در شیپور می دمند. سپاه به دو



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



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

۱. عبدالله خان ازبک، پسر اسکندر خان، پسر جانی‌پیگ‌خان، 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، نواده دورمیش‌خان، خواهرزاده 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 کرده خود پشیمان شد که منجر به مرگ او شد (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۲۸۴).

که بر ترکستان و ماورالنهر، افغانستان و سراسر خراسان حکومت می‌کرد، توسط شاه اسماعیل شکست خورد و با جسد او رفتار ناشایستی انجام شد. تمام سنی‌مذهب‌ها 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. ۴-۵، صص. ۱۴۳۳-۱۴۳۷).

سنيان 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. ۲۸۳-۲۸۴). در آغاز سال ۹۹۶ 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 به جای 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. ۱۴۳۵). عبدالله خان با شنیدن

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 جدا شده است (تصویر ۱۱ و ۱۱. الف).

در قسمت پایین سمت راست، آشفتگی جنگ و حمله دو سپاه دیده می‌شود. سربازان سپاه صفوی در این قسمت، در حال حمله و کشتن 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 می‌کشانند. همچنین، در پایین دو نفر که در حال کمک‌رسانی به دو مجروح هستند، دیده می‌شوند (تصویر ۱۴).

روابط سیاسی-دیپلماتیک ایران و ازبکان
شیبک خان، از نوادگان جوجی پیر چنگیزخان مغول



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



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)

درگذشت. عبدالمومن‌خان در سمرقند به جای 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 شیوه‌ی 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» شد. در

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. ۴-۵، ص. ۱۴۳۶). از سال ۱۰۰۱ تا ۱۰۰۷ ه.ق، شاه‌عباس بارها قصد می‌کند ریشه‌ی ازبکان را از خراسان به طور 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. ۴-۵، صص. ۱۴۳۶-۱۴۳۸). 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



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



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

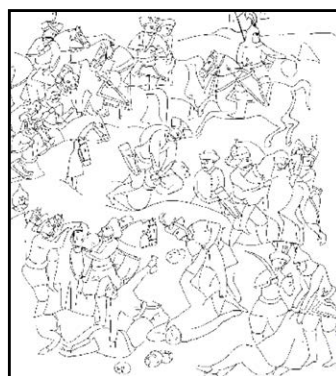


تصویر ۱۰. نبرد دو سپاه، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)
Figure 10: The Battle of the Two Armies. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)

تحلیل شمایل‌نگارانه سردر بازار قیصریه ضلع شمالی

در قسمت بالای دیوارنگاره (تصویر ۲-آ و تصویر ۶.الف)، دو درخت نارون را مشاهده می‌کنیم، اندازه درخت نسبت به کل 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. ۴-۶). درخت در اینجا نمایانگر طبیعت منطقه و همچنین نشان از قدرت و حیات دوباره صفویان در خراسان و هرات دارد. در (تصویر ۲-آ)، رودی که در کنار درخت جاری است، از نظر موقعیت جغرافیایی همان رود هریود 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. ۲۴۶۱). 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

رابط پریان با سپاه ناچیزی بر قوای ازبک غلبه کرد و قلعه هرات را گرفت، دین‌محمدخان نیز در جنگ کشته شد (فلسفی، ۱۳۷۵، ج. ۴-۵، صص. ۱۴۴۵-۱۴۴۷). در سال ۱۰۰۸ باقی محمدخان در شهر بلخ بر تخت نشست. تا هنگام فوت باقی‌محمدخان ازبک در سال ۱۰۱۴ روابط ایران و ازبکان به دوستی و مودت گرایید (برازش، ۱۳۹۲، ص. ۴۸۰). 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، به شرط اینکه مادام‌العمر ازبکان از در صلح و دوستی منحرف نشوند، درخواست صلح پذیرفته شد (برازش، ۱۳۹۲، صص. ۴۸۳-۴۸۵).



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



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)

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 اندیشه تصرف خراسان برآمد و از تسلیم هرات به شاه‌عباس خودداری کرد. او شیوه خان ازبک را گرفته و در قلعه ماند و از روی خروج دین‌محمدخان امتناع کرد. شاه برای فریب او یک منزل عقب نشست تا دین‌محمدخان از قلعه داری بیرون آید. این حيله کار گرفت و شاه‌عباس با سپاه ناچیز بر دین‌محمدخان غلبه کرد (پارسا دوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۳۵۲).



تصویر ۱۲. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگاره اصلی، از نگارندگان)

Figure 12 A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)



تصویر ۱۲. نبرد دو سپاه، قسمتی از دیوارنگاره
(عکس از نگارندگان)

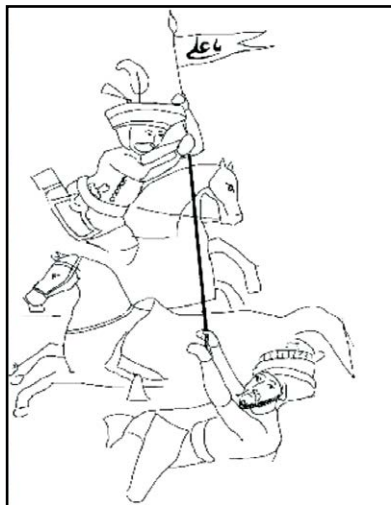
Figure 12: The Battle of the Two Armies. Detail of the Wall Painting (Photograph by the authors)

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. ۵۶۸). بنابراین، از دوره 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 تهیه 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. ۴۷۹). در یک قسمت، تجمع پرچم‌های برافراشته شده (تصویر ۲-ب) با توجه به گفته اروج بیگ بن سلطان علی بیگ (۱۳۳۸، ص. ۷۳) در کتاب «دون

طبیعت و درختان و آب در تاریخ نگارگری ایران سابقه طولانی دارد. درختان به عنوان عناصر اصلی طبیعت یا به عنوان عناصری نمادین، در اغلب نگاره‌ها به چشم می‌خورند. به نظر می‌رسد وجود جوی آب و درخت، به نوعی 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 ترسیم شده است. در تصویر ۳، سپاه منتظر فرمان شاه‌عباس است و هرکدام در دسته‌ای ترسیم شده و تپه‌ای برای جداسازی هر یک قرار داده شده 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.



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



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

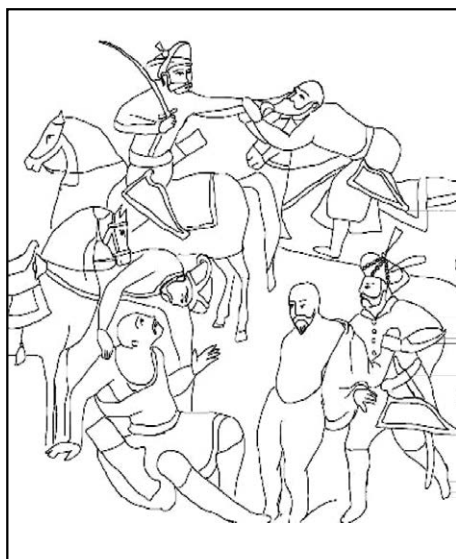
ژوان ایرانی»، تعداد بسیار زیاد پرچم‌های نقش شده نشان‌دهنده کثرت سپاهیان صفوی است. شکل کلی پرچم‌ها مثلثی شکل است که مرتبط با کارکرد آن‌ها در دوره صفویه انتخاب شده است. پرچم‌های مثلثی شکل برای کارکردهای حکومتی، نظامی و گاه مذهبی به کار گرفته می‌شدند (شاطری، ۱۳۹۵، ص. ۱۷۴).

در تصویر ۳، بر روی پرچم همراه شاه عباس، سوره شریفه صف، آیه ۱۳، یعنی «نصر من الله و فتح قریب» (قرآن کریم، ترجمه فولادوند، ۱۳۹۰، صف: ۱۳) ترسیم شده 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 مورد استفاده قرار می‌گرفتند (شاطری، ۱۳۹۵، ص. ۱۶۸).

در قسمت پایین دیوارنگاره (تصویر ۱۰. الف)، فردی کنار شاه عباس، پرچمی با حاشیه متفاوت را حمل می‌کند. شاه و شاهزادگان بلندمرتبه دربار صفوی نیز دارای پرچم ویژه خود بوده‌اند. کمپفر درباره 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، علمی را که نشانه

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 عهده علمدارباشی بود که از نظر 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 (تصویر ۱۳ و ۱۳. الف)، در دست شاه عباس برای کشتن فردی از سپاه ازبک تصویر شده است. این امر نشأت گرفته 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 امکان پذیر است. (شاطری، ۱۳۰۵، ص. ۱۷۴)

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 قرار گرفته (تصویر ۸. ب) و در حال عقب‌نشینی دیده می‌شود. سپاه ازبک که در حال عقب‌نشینی و فرار است؛ نشان‌دهنده این است که ازبکان از مقابله با سپاه صفوی امتناع می‌کردند.



تصویر ۱۴. الف. جزئی از دیوارنگاره
(طرح خطی بر اساس دیوارنگاره اصلی، از نگارندگان)
A. Detail of the wall painting (Line drawing based on the original wall painting, by the authors)



تصویر ۱۴. 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)

می‌گرفت. همه‌ساله حکام ولایات و یا فرستادگان از کشورهای بیگانه، بازهای شکاری فراوان برای شاه می‌فرستادند (فلسفی، ۱۲۹۱، ص. ۳۸۸). شاه‌عباس شکار با باز را بسیار دوست داشت. در نگاره جبهه غربی سردر بازار، شکار شاه‌عباس با باز شکاری ترسیم شده است.

در بخشی از تصویر ۶، فردی که در حال شکار حیوان است و پرندۀ باز شکاری در آسمان که شکار خود را به همراه دارد، دیده می‌شود. به احتمال، نگارنده قصد بازتاب اتفاقات سال ۱۰۰۷ 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 به سوی مشهد حرکت کرده و با مرگ عبدالمومن خان، بدون خونریزی وارد مشهد می‌شود (فلسفی، ۱۳۷۵، ج. ۴-۵، ص. ۱۴۴۵). در واقع، نگارگر قصد دارد جزئیات وقایع فتح مشهد را نیز نشان دهد.

در دیوارنگاره (تصویر ۵. الف)، تپه‌ای از سرهای بریده و عده‌ای اسیر که به سوی شاه‌عباس می‌روند، به چشم می‌آیند. شاه‌عباس در جنگ‌ها بی‌رحمی بسیار نشان می‌داد. اسیران دشمن را به دلیل سختی نگاه داشتن، غذا دادن و از محلی به محل دیگر بردن در جنگ می‌کشت.

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 ۶)، پرندگانی در آسمان دیده می‌شوند. پرندگان در حال پرواز در آسمان درنا و باز شکاری هستند. پرندۀ نماد روح، فرشتگان و پیام‌آور الهی است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ص. ۱۹۶). پرندۀ درنا نشانه 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، ۱۳۸۸، ص. ۶۸). در نگاره، باز پرندۀ 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 به وسیله بازهای شکاری صورت

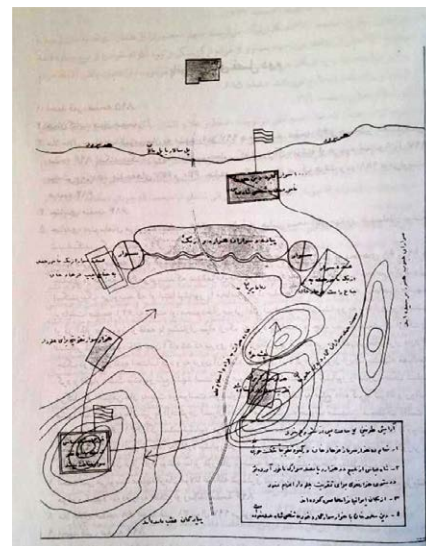


کمر نیاویخته بود، می‌بردند. سرداران بزرگ و سران دولت و نزدیکان شاه از پس او می‌رفتند (فلسفی، ۱۳۹۱، صص. ۱۵۹).

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 از یک 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 (۱۳۷۴، ص. ۸۰۴) در سفرنامه خود به این موضوع به این صورت اشاره دارد که: «شاهعباس کبیر سبیل را مایه 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 ریش بلند ترک‌ها به شدت بدشان می‌آید و آن را جاروی خانه محرومان می‌دانند». در دیوارنگاره (تصویر ۱۴ و ۱۵ الف)، فردی از سپاه صفوی ریش فردی از سپاه ازبک را گرفته و با خود می‌کشاند که احتمالاً، با توجه به اشاره 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 سپاهیان، 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. ۴۹۴-۴۹۶). در دو قسمت پایین دیوارنگاره، توجه و رسیدگی به مجروحان ترسیم شده که اهمیت شاهعباس به سپاهیان را نشان می‌دهد (تصاویر ۱۱ و ۱۴).

اطرافیان درباره 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



تصویر ۱۵. صحنه جنگ شاهعباس با ازبکان در هرات (پارسادوست، ۱۳۸۸، ج. ۱، ص. ۳۵۳)

Figure 15: The Battle Scene of Shah 'Abbās with the Uzbeks in Herat (Parsadoust, 2009, vol. 1, p. 353)

شاهعباس در جنگ، هر سربازی که سرهای بیشتری از دشمن می‌برد 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. ۴۸۴-۴۸۶). در دیوارنگاره 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 ترسیم شده است؛ که نشان از آماده و پیش‌قدم بودن در نبرد دارد.

در اسناد تاریخی، شاهعباس به این صورت توصیف شده است که از نظر قد اندکی از میانه 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

می‌داند و از بکان 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 نشان‌دهنده 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. ۴۳۵).

سپاه ازبکان، با تطبیق با دیوارنگاره «جنگ بین شاه اسماعیل اول و ازبکان» در بخش تالار مرکزی و دیوارنگاره شاه‌عباس اول و «ولی‌محمدخان ازبک» موجود در تالار بار عام چهلستون اصفهان، با آرایش صورت ازبکان، ریش

تیز، سیل باریک و عمامه‌های بزرگ سفید بر سر، به نمایش گذاشته شده است.

در تصویر ۷.الف، افرادی در بالا در سپاه ازبک، انگشت‌به‌دهان، نظارمگر 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 نشان‌دهنده 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، ترسیم شده است (تصویر ۹.الف). این قسمت نشان‌دهنده 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 مقصود هنرمند در خلق آن دست یافت. در آن مقطع تاریخی، نمایش رویدادهای عصر در ابعاد بزرگ و قابل‌مشاهده برای بینندگان پرشمار، نظیر سردر بازار قیصریه که محل رفت‌وآمد بازرگانان داخلی و خارجی بود، دلایل محکمی داشته است. این تصاویر دارای مضامین تاریخی در بزرگداشت پیروزی‌ها و صحنه 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 علاقه شاه‌عباس به شکار با باز نیز اشاره شده است؛ به این صورت که نگارگر در تمام اتفاقات رخ داده حضور داشته است. ازبکان از گذشته نسبت به صفویان و شیعیان کینه داشته و قصد براندازی شیعیان را داشتند. در دوره 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. نقوش این دیوارنگاره، وقایع تاریخی این جنگ‌ها را با جزئیات به نمایش گذاشته و شجاعت، قدرت و پیش‌گامی 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 نشانه حقانیت 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 نگارنده اول با عنوان نگارگری بر اساس مطالعه شمایل‌نگارانه دیوارنگاره‌های سردر بازار قیصریه اصفهان به راهنمایی نگارنده 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، از جمله 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. رجب‌نیا، مترجم؛ گ. لسترنج، 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 اشیاء 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 الزهراء.

<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 قیصریه
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. فضایی، 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 شاه عباس اول. انتشارات نگاه.

<https://negahpub.com/1391>

فلسفی، ن. (۱۳۷۵). زندگانی شاه عباس 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). *Loghatnāme hye 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].