Vol. 7, No.2. Fall-Winter 2023: 29-39

Journal of Islamic Crafts

DOI: 10.52547/jic.7.2.251 URL: jih-tabriziau.ir

Original Paper

Investigating Wall Paintings in the Qajar Period in Imamzadehs in Beyhpish, Guilan, Using Panofsky's Iconology Method

Behzad Vasigh *
Associated Professor at the Faculty of Architecture and Urbanism, Jundi Shapur University of Technology, Dezful, IRAN
Shahla Nikzad Talemi
Master's student at the Faculty of Architecture and Urbanism, Jundi Shapur University of Technology, Dezful, IRAN

Abstract
Wall painting is one of the types of decoration that appeared in the Qajar era. In this research, an attempt has been made to investigate the wall painting in the tombs of Beypish based on Panofsky's iconography. This research seeks to answer the main question: What is the most important Qajar iconographic feature of the Ashura event in the Guilan region? The results of this research show that painters have depicted the event of Ashura based on hadiths, traditions, and love for the Prophet's family. Common characteristics are used to portray the Imams, Ahl-al-Bayt, and their enemies in the wall paintings, encompassing all aspects of the events of Karbala during the mentioned time frame. The analysis reveals that painters employed various elements such as color, posture, facial and body dimensions, clothing, etc., to convey the inner traits of individuals. The type of headgear signifies human or jinn existence, as well as allegiance to either satanic or divine factions. Other depictions related to the lifestyle of the Prophet's family similarly convey individual characteristics through color usage and positioning.

Keywords: Qajarid wall painting, Panofsky's iconology, Beyhpish, Guilan Imamzades.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* Corresponding Author: vasiq@jsu.ac.ir

1. Introduction

Religious painting gained popularity during the Qajarid era (Javani & Kazemnejadi, 2016). The Qajar kings aimed to unite Shiites by constructing Imamzadehs (Pakbaz, 2000). Religious themes such as Karbala and resurrection day became prevalent subjects of painting during this period. In Gilan, numerous religious sites featured wall paintings (ShadRokh & Rahmati, 2017). This research focuses on interpreting the significance of Qajarid paintings in the Imamzadegan of Beyeh-pish. Information was gathered from documentary-library sources and field studies involving observation and photography. Four Imamzadehs were selected for this research based on the Panofsky method.

2. Materials and Methods

The history of building imamzadeh dates back to Alavid (Mirzaei Mehr, 1999). Iconography is that branch of the art history which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form. The primary analysis is where the user starts, and where the interpretation of meaning is gathered through the familiar content. Visuals are determined and defined by factual descriptions of what the user sees. Thusly the visuals take on expressional connotations that derive from the context of the visual. Users can immediately bring meaning to an image by associating it with their own personal, practical, and lived experiences. The second level of understanding requires a certain iconographic knowledge, to the extent that this is the interpretation of the message and its meaning. For the third and final level of interpretation, the observer not only receives and interprets the message contained within the representation but also seeks to interpret it under a historical point of view, looking for social and cultural interrelations that might broaden the meaning. This level sees the art not only as an isolated act but as the product of historical, social, and cultural conditions conducive to its creation. Beyeh-pish is the name of the eastern part of Gilan (Dehkhoda, 2024) (Fig. 1), (Tab. 1). In this research, 4 buildings that have valuable images are reviewed. In the picture below, the locations of imamzadehs are shown. According to the Panofsky method, the images of four imamzadehs have been analyzed. In the table below, it can be seen the iconographical description, iconographical analysis, and iconographical interpretation of Beyeh-pish paintings.

3. Discussion

In this research, 4 buildings that have valuable images are reviewed. In the picture below, the locations of imamzadehs are shown. According to the Panofsky method, the images of four imamzadehs have been analyzed. In the table below, it can be seen the iconographical description, iconographical analysis, and iconographical interpretation of Beyeh-pish paintings (Tab. 2).

4. Conclusion

The research shows that the painters used color, position of the character, dimensions of the face and body, and the type of clothes to portray people in the Ashura painting. Imam Hussain's face was not drawn to indicate his flawless and divine character. Companions of Imam Hussain are painted with uniforms, which means their companionship with the Imam from the point of view of belief. To show jinns, people with a human body and animal face are drawn. The shape of the hat indicates whether the subject is human or jinn or Satan, and also the person's belonging to the right and wrong front. In other pictures that refer to the Prophet's family, the color and expression of the face show the divine character of the person. In some cases, the enlargement of elements in the image is to emphasize the character. For example, in the picture of "Qasim fighting with ArzaqShami's son", Qasim is holding ArzaqShami son's hair in his hand. In most of the paintings, the clothes of Imam Hussain's companions are green and the rest of the Ahl-al-Bayt are painted in brown or yellow. The reason for this type of drawing is to distinguish people who have gone to the battlefield from others. In most of the paintings, in order to depict the evil of the enemy, all enemy troops, including soldiers and even their horses, are drawn overwhelmed, but the visual elements of Imam Hussain's companions are stalwart.

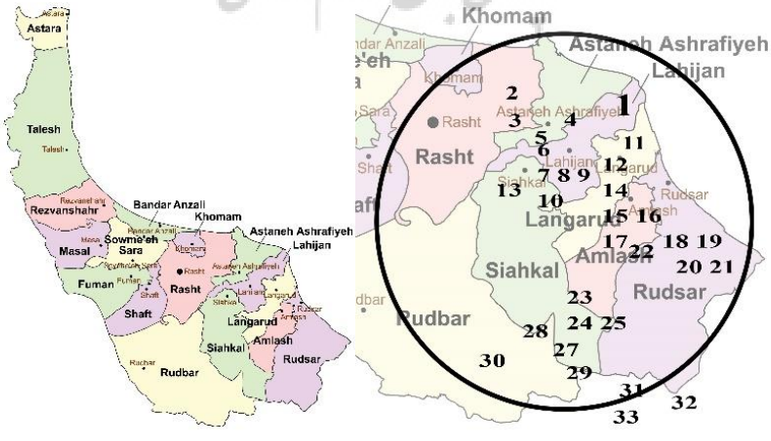


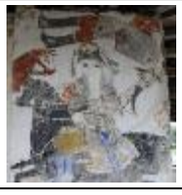
Fig. 1: Imamzadehs that have wall paintings in the Beypish region of Gilan

Tab. 1: Imamzadehs that have wall paintings in the Beypish region of Gilan Source: Cultural Heritage of Gilan

Name of mausoleum	No	Name of mausoleum	No
Seyed Hasan	22	Shah-E-Shahidan (king of martyrs)	1
Seyed Muhammad	23	Babavali	2
Seyed Hussain - Seyed Ebrahim	24	Qasim And Hamzeh	3
Seyed Hussain	25	Hadi Ben Jafar	4
Seyed Hasan	26	Seyed Ahmad	5
Shir Soton-E-Din	27	Seyed Ahmad	6
Davazdah Tan	28	Seyed Hasan Yekdasht	7
Seyed Khalil Seyed Jalil	29	Aqa Mir Sadegh	8
Seyed Bozorg	30	Chohar Padeshah	9
Seyed Moein-Seyed Mobin	31	Agha Mir Malek	10
Seyed Nasir	32	Seyed Rezadavarkia	11
Seyed Khalar	33	Seyed Muhammad	12
Shah-E-Najaf	34	Mulla Pir Shamsudin	13
Seyed Nasrodin	35	Seyed Hussain	14
Nasir Ali Kia	36	Seyed agha Jani	15
Seyed Morteza	37	Seyed Muhammad	16
Seyed Kazem	38	Seyed hussain	17
Aqa Bibi Gouhar	39	Seyed Abdollah	18
Seyed Yamani	40	Seyed Agha Ali	19
Seyed Hasan	41	.Seyed Amirkia	20
Seyed Muhammad	42	Seyed Musa	21

Tab. 2: Analysis of wall paintings in BeyPish area

The Third Level	The Second Level	Primary Level	Drawing the image of the hero and anti-hero	painting	location	subject
The picture is drawn in the form of sending Hazrat Ali Akbar to war to establish a spiritual relationship between Kiai king and the Ahl al-Bayt.	The rider is magnified and placed in the center of the image. The picture is drawn in Qajarid style.	In the center of the image is a horseman holding a sword, depicting one of the Kiai dynasty kings.			Chohar padeshah	picture of the Kiai dynasty king
The picture narrates the events of Ashura. Imams' faces are not drawn in this picture.	The rider is magnified and placed in the center of the image. The picture is drawn in Qajarid style.	People are sitting around the horseman in the center of the picture. A man is seated on a chair in front of the horse, with some women standing behind the horse.				Ali Akbar going to the battlefield.
One of the characteristics of the anti-hero and the evil force is his image distortion.	The picture shows Al-Mukhtar al-Thaqafi's revenge against Kholi and other killers of Ashura.	The image is divided into two parts based on the clothes of the people and the details of their facial features.				Mukhtar al-Thaqafi's revenge
The visual lines of the forgiven are orderly, and the hellish are confused. The faces of the heavenly people are smiling, and the hellish people are sad. In general, the lower part of the picture is disordered, which is a symbol of the situation and fate of the people in the picture.	The nakedness of people is a sign of the dead crossing the pol-e-serat.	Divided into three parts by a semi-octagon and niche, the image emphasizes this division through the clothing and skin color of the individuals.				resurrection

The people at the bottom of the picture are clumsily painted. The purpose of making the soldiers look ugly is their filthy nature.	This picture shows the capture of Imam Hussain's family.	The picture portrays people in black riding camels, with some individuals having ugly faces and spears through their heads. The overall color scheme of the picture is red and black.			seyed ebrahim	going into captivity of Ahl al-Bayt
Although the image is a reminder of the loss of a person, the coloring and expression of people's faces are a sign of happiness.	This picture shows Ali Akbar going to the battlefield.	At the center, a rider wearing a green dress with a luminous ring in the shape of a tree and a regal face is depicted, with women standing around him in the corner.			seyed ali	Ali Akbar going to the battlefield.
Hazrat Qasim's innocence and his youth are depicted by drawing a face without an expression of sadness, big eyes, continuous eyebrows, and white face color.	This picture depicts the battle between Hazrat Qasim and the Arzaq Shami son.	A man engaged in battle is depicted in this picture, with a ring of light surrounding the warrior's head as he wears battle attire.			seyed muhammad	battle between Hazrat Qasim and the Arzaq Sham
To show Imam holiness, a radiant light ring is drawn around his head.	Imam Hussein's face is drawn at the top of the triangle to emphasize his position.	The image is structured in a triangular form resulting from the composition of colors, including a group of viewers and the characters of the event.			seyed ali	
The anti-hero is drawn with a frightened face, a shaved face, long mustaches, which somehow indicate ignorance.	In the center of the image is depicted a horseman who is victorious in the battle scene. The rider is holding someone above his head.	While partially destroyed, the overall composition of circles can be observed in the image, encompassing the heads of people in the vase, the gate of heaven, and the sun.				
The image of the hero is shown in captivity. The anti-hero character is shown to be older, but his facial expressions show fear.	The image is divided into two parts, the written narrative and the image, which is emphasized by the size of the components and color.	The rider's clothes are depicted hanging in this picture, with the rider's foot not drawn.			Seyed Muhammad yamini	going into captivity of Ahl al-Bayt
Worldly victory does not mean real victory. The ring of light is a sign of the Imam's holiness.	In this picture, without drawing the imam and his family, the faces of people know about their sins and regrets.	Three men with raised swords are portrayed with sad faces, each character's name written next to them.				Yazid army
The heroic drawing of the Imam is a sign of his worldly power and the ring of light indicates his spiritual status.	The use of a mountain in a story that takes place in the plain is a kind of use of the Shahnameh.	Divided into two parts - written and painted - five parallel horizontal lines can be identified by extending the lines of the people's heads within the image.				Ali Akbar going to the battlefield.

Imam Hussain's oppression has been shown.	Due to the type of clothes, shape of eyebrows, the painting belongs to the Qajar era.	The image is separated into two parts: written and drawn.				Imam Hussain is holding the head of Hazrat Ali Akbar

Acknowledgments

This article emerged from a master of architecture thesis at Jundi_Shapur University of Technology, Dezful, in the Faculty of Architecture and Urbanism.

Author contributions

B. Vasigh and S. Nikzadeh Talemi contributed to the design and implementation of the research, the analysis of the results, and the writing of the manuscript.

References

Dehkhoda, A. (2008). dehkhoda dictionary.

Pakbaz, R. (2000). Iranian painting from ancient times to today. Tehran: Zarin and Simin. [in Persian]

Javani, A., & Kazemnejadi, H. (2016), Investigating the features of Shiite iconography in the Qajar era ghahvehkhaneh paintings (with an emphasis on the Ashura event .Shi'ite Studies), 14(55), 27-46.

ShadRokh, S., & Rahmati H. (2017). Reflections of Different Aspects of Folk Arts of in the Paintings of Holy Shrines in Lahijan in the Qajar Period. The History of Islamic Culture and Civilization A Quarterly Research Journal; 8 (27):85-106. [in Persian] URL: http://tarikh.maaref.ac.ir/article-1-504-fa.html

Cultural Heritage and Tourism Library of Gilan Province [in Persian]

MirzaeiMehr, A. A. (1999). Paintings of the blessed survival of Iran. Tehran: Art Academy.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال هفتم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۴۰۲
صفحات: ۲۹-۳۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۵ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰

مطالعه دیوارنگاری قاجاری در امامزادگان بیه‌پیش گیلان براساس شمایل‌نگاری پانوفسکی

بهزاد وثیق *
دانشیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه صنعتی جندی‌شاپور دزفول، ایران
شهلا نیکزاد طالمی
کارشناس‌ارشد معماری، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه صنعتی جندی‌شاپور، دزفول، ایران

چکیده
دیوارنگاری از هنرهای تجسمی است که در دوره قاجار جلوه می‌یابد. دیوارنگاری این دوره را ادامه دهنده سنت تزیین در دوره‌های قبل مانند دوره صفویه و زندیه می‌دانند. بخشی از این دیوارنگاری‌ها در امامزاده‌ها و برخی دیگر در قهوه‌خانه و مکان‌های عمومی دیگر نقش بسته است. وقایع عاشورا یکی از مهمترین عناوینی است که در جهت دیوارنگاری مورد توجه بوده و پژوهش حاضر شامل بررسی نمونه‌هایی از نگاره‌های دیواری با مفهوم وقایع عاشورایی در بقعه‌های شرق گیلان بر مبنای روش شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی است. بخش شرقی گیلان که در گذشته بیه‌پیش نامیده می شد، خاستگاه نقاشی‌های دیواری بقعه‌ها در ایران است؛ و دلیل آن حضور پر رنگ علویان از قرن دوّم هجری در گیلان بوده است. در این راستا این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ به این پرسش اصلی است. مهمترین خصوصیت شمایل‌نگارانه قاجاری واقعه عاشورا در این منطقه گیلان چیست؟ برای دستیابی به پاسخ، دیوارنگاره‌های معروف در برخی از امامزاده‌های استان گیلان از جمله شهرستان لاهیجان در منطقه بیه‌پیش، مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج حاکی از این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگران بر مبنای توصیف‌های ارائه شده از احادیث و روایات و ارادت خاصی که نسبت به خاندان پیامبر داشته‌اند، با توجه به اینکه نقاشی با پیامدهای خشونت‌آمیز در اماکن مقدس ممنوع بوده است؛ برای برجسته کردن آن مکان متبرکه و اشاعه مذهب شیعه، دست به مدون کردن واقعه عاشورا زده‌اند. از این رو در این مقاله پس از معرفی اجمالی رویکرد شمایل‌نگاری نگارگران برمبنای توصیف های ارائه شده در روایات و همچنین ارادت به اهل بیت به مدون کردن خصایص شمایل‌نگارانه برای مصور کردن چهره ائمه و رویدادهای واقعه کربلا زده‌اند. این اطلاعات گویای بسترهای مذهبی و هنری دوره مورد مطالعه هستند و همچنین وجه تشابه تصاویر مذکور در ۴ بقعه مورد توجه قرار گرفته است.

واژگان کلیدی:
دیوارنگاری قاجار، شمایل‌نگاری پانوفسکی، بیه‌پیش گیلان، امامزادگان

* مسئول مکاتبات: vasiq@jsu.ac.ir

مقدمه

دوره قاجار اوج نقاشی مذهبی قلمداد می‌شود (Javani & kazemnejadi, 2016, p. 30). تلاش شاهان قاجار برای اتحاد شیعیان و ادعای رهبری جامعه شیعه به حمایت از مراسم و فعالیت‌های مذهبی و احداث و مرمت امامزاده‌ها، بقعه‌ها، تکیه‌ها و سقاخانه‌ها همراه بود. حمایت مردم نیز عامل دیگری برای رشد نقاشی مذهبی بود (Pakbaz, 2000, p. 45). در این دوران نمایش موضوعات مذهبی و بازنمایی روایی حادثه کربلا، روز محشر و غیره موضوع اصلی نقاشی‌ها شد. ایرانیان در این دوره مواردی همچون ترکیب‌بندی و فیگوراتیو را از شیوه نقاشی غربی در سنت خود ادغام کردند که تلفیق این دو شیوه منجر به شیوه نقاشی متمایزی شد (Tajbakhsh, 2004, p. 32). در این نگاره‌ها تلاش شده است که با تکیه بر مفاهیم دینی، روایات تصویری همسو با شان آن موضوع خلق شود. دیوارنگاره‌های امامزاده‌ها از نوع «فرسکو»[1] بودند که مستقیماً بر دیوار گچی یا آهکی اجرا می‌شدند. در گیلان بسیاری از اماکن مذهبی دارای نقاشی دیواری بوده‌اند. اگرچه این تزئینات برای زیبایی بخشیدن به بنا هستند؛ اما بیشتر مفهوم معنوی دارند. این نقاشی‌ها حاکی از مصائب وارده بر حسین‌بن‌علی (ع) و اهل بیت در روز عاشورا هستند. گچ دیوارهای منقوش در بیشتر مکان‌های مذهبی بر اثر رطوبت و نم، ریخته و دیوار بی‌نقش بجا مانده است. در مواردی برای بازسازی، رنگ سفید بر دیوارهایِ منقوش کشیده‌اند و این آثار را مدفون کرده‌اند. با این حال هنوز در شرق گیلان نقاشی‌هایی در اماکن متبرکه به‌جا مانده است (ShadRokh & Rahmati, 2017). هدف اصلی این پژوهش مطالعه پیکرنگاری در دوره قاجار با مفهوم واقعه عاشورا در اماکن مقدس در بیه‌پیش گیلان با اتکاء به روش شمایل‌نگاری است. پژوهش حاضر در جهت پاسخ به صورت کیفی به پرسش‌های خاص خود از شیوه پانوفسکی استفاده می‌نماید. گردآوری اطلاعات براساس منابع اسنادی- کتابخانه‌ای و مطالعات میدانی به صورت مشاهده مستقیم و تصویربرداری صورت پذیرفته است. در این تحقیق، براساس هدف تحقیق که تحلیل پیکرنگاری با روش پانوفسکی است، چهار امامزاده انتخاب و بررسی شده است. دیوارنگاره با مضامین تاریخی و مذهبی در بقاع متبرکه بیه‌پیش[2] مورد بحث قرار گرفته است.

۱. پیشینه تحقیق

با توجه به جایگاه مهم بناهای مذهبی در دوره قاجار، پژوهش‌هایی با توجه به این بناهای تاریخی نگارش شده است. این پژوهش‌ها غالباً بر توصیفات و ارجاعات تاریخی تکیه داشته و کمتر بر روش تحلیلی شمایل‌نگاری پانوفسکی به ثبت رسیده است. در برخی از این پژوهش‌ها به طور مستقیم با جنبه‌های مختلف، این بناها را مورد کنکاش قرار داده‌اند. پژوهش‌هایی به طور مستقیم یا غیرمستقیم به مؤلفه‌های زیباشناسی دیوارنگاری‌های مذهبی عصر قاجار اشاره کرده‌اند و لیکن به طور اختصاصی پژوهشی با این عنوان صورت نگرفته است. برخی پژوهش‌ها که بخشی از موضوع را مورد بررسی قرادادهاند بدین شرح هستند. نوری‌نژاد و طالب‌پور به بررسی جلوه‌های تزئینی بقعه متبرکه آقامیرشمس‌الدین بن امام موسی الکاظم (ع) در لاهیجان پرداخته‌اند (Noorinezhad & Talebpour, 2014). در این مقاله به نظر می‌رسد برخی تصاویر مربوط به بقاع دیگر باشند. به عنوان مثال در این مقاله کاشی‌کاری‌های ایوان بقعه چهار پادشاه توصیف شده است و در صورتی که بقعه میرشمس‌الدین دارای کاشی‌کاری ساده شش ضلعی است. عنوان مقاله اسدپور «سردر ارگ‌کریم‌خان شیراز به روش پانوفسکی» است. کاشی‌نگاره بر درگاه ارگ کریم‌خانی از افزوده‌های هنری دوره قاجاریان است که علاوه بر ویژگی‌های هنری از اهمیت اجتماعی و دیوانی ویژه‌ای برخوردار است. این مقاله نتیجه می‌گیرد که مضمون ابتدای اثر با نمونه‌های دیگر تشابه دارد و استفاده از نقش در درگاه ارگ در دو سطح «عوام» و «خواص» به عنوان رسانه‌ای تصویری برای بیان شوکت و قدرت سیاسی تعبیر و تفسیر شده است (Asadpour, 2020). بیروتی و همکاران در مقاله با عنوان «تحلیل نماد پرنده در سکه‌های دوره ایلخانی از منظر گفتمان مذهب بر اساس الگوی اروین پانوفسکی»، به بررسی نقش‌های روی سکه‌های دوره ایلخانی پرداخته است و نتایج این پژوهش حاکی از آنست که در دوران حاکمیت یاسا نقش‌مایه‌های پرندگان روی سکه‌ها همراه با شهادتین ضرب گردیده و در دوران مذهبی گرایش‌های مذهبی به صورت قوی‌تری در قالب شعائر اسلامی، آیات و اسامی خلفای راشدین در کنار نقوش منعکس گردیده است (Birouti et al., 2021). رئوف و همکاران در مقاله‌ای به نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان بر اساس دیدگاه پانوفسکی پرداخته‌اند. نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان بر اساس دیدگاه اروین پانوفسکی است و نتایج حاکی از این تحقیق روشن ساختن نمادهای تعزیه در نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان با توجه به شرایط حاکم بر دوره قاجار و با استفاده از روش پانوفسکی توانسته است به تفسیر تصاویر و ارتباط آنها را با هم بپردازد (Raoof et al., 2019). قانی در مقاله با عنوان «آیکونولوژی خشت فرشته در قالی خشتی چالشتُر با روش اروین پانوفسکی» به بررسی فهم معنای نهان در قالی خشتی چالشتر از طریق فهم اجزای آن میسر شده است. این پژوهش باهدف روشن کردن معنای یکی از اجزای این قالی شکل گرفت، نتایج این پژوهش حاکی از آن است که فیگورهای گیاهی تصویر شده در این خشت، تمثالی از درخت زندگی یا درخت سدره‌المنتهی هستند و به همین ترتیب فیگور پرنده منقوش در آن، تمثالی از سیمرغ یا حضرت جبرئیل است (Ghani, 2020). فضل‌وزیری و تندی در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی‌یزدی با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» به بررسی درونمایه‌های نمادین نقوش تزیینی پرداخته است. در این پارچه آرامگاهی، جهان‌بینی خالق این اثر و رابطه آن با مذهب شیعه را با رویکرد شمایل شناسانه اروین پانوفسکی مورد تفسیر قرار می‌دهد و نتایج حاکی از این است که شمایل‌نگاری روی پارچه آرامگاهی از آدابی معنوی سرچشمه گرفته است؛ به طوری که بافنده از آن آگاهی داشته و ولایت را که از اصول مذهب تشیع است، با درایت، در پارچه متجلی ساخته است (fazlvaziri & Tondi, 2019). یوزباشی و همکاران در مقاله ایی با

عنوان «بررسی ارزش های زیباشناسی بر اساس رابطه صورت و معنا در دیوارنگاره‌های مذهبی عامیانه بناهای مذهبی عصر قاجار»، به بررسی ارزش‌های زیباشناسی بر اساس حالات چهره و مفاهیم آن در دیوارنگاره بناهای مذهبی دوره قاجار پرداخته است. نتایج حاصل از پژوهش گویای آن است که این ارزش‌ها و باورهای مذهبی، کل فرایند عرصه اثر را احاطه کرده است و صراحتاً در محتوای اثر هنری قابل مشاهده است (Yuzbashi et al., 2021). رفیعی و جهانگرد در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ پیکرنگاری پیامبر (ص) در نگاره‌های دورهٔ ایلخانی با اتکاء به آیکونولوژی پانوفسکی» مورد بررسی قرار گرفته و با توجه به این موضوع نتایج حاکی از آن است، نگاره‌ها در ارتباط با شخصیت پیامبرگویای این امر است که نگارگران بر مبنای توصیف‌های ارائه شده در قرآن، احادیث، روایات و همچنین علایق سفارش‌دهندگان دست به مدون کردن خصایص شمایل‌نگارانه برای مصور کردن چهره و رویدادهای زندگی پیامبر زده‌اند. این اطلاعات گویای بسترهای فکری، مذهبی، سیاسی و هنری دوره مورد مطالعه هستند که وجوه افتراق و تشابه تصویر پیامبر در بازهٔ زمانی مذکور را نیز مورد توجه قرار داده است (Rafiee & Jahangard, 2020). عباچی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تفسیر شمایل‌شناسانهٔ نگاره «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» در شاهنامه‌های آل‌اینجو بر مبنای آرای پانوفسکی»، به بررسی پانوفسکی و با روش توصیفی- تحلیلی به تفسیری متفاوت از صحنهٔ مذکور در شاهنامه‌های اینجو دست یافته است. نتایج حاکی است، بن مایهٔ کنیزک مرده در شاهنامه‌های اینجو، بر اساس اعتقادات، فرهنگ و زمینه‌های اجتماعی جامعهٔ ایلخانی و آل‌اینجو که تباری مغولی داشتند، شکل گرفته است (Abachi & Fahimifar, 2017). اعتمادی از نگاره‌های مربوط به داستان عاشقانه لیلی و مجنون، اثر منظوم نظامی گنجوی می‌توان به عنوان متون تصویری‌ای یاد کرد که رویکرد آیکونولوژی برای بررسی آنها، بدون هیچ پیش شرطی، نتیجه بخش است. در این راستا، تمرکز مقاله پیشرو بر خوانش آیکونولوژیک انعکاس تصویری «مجنون» در نگاره‌هایی از دوران صفویه است که وی را پس از ترک قبیله خود به تصویر کشیده‌اند؛ و نتایج حاکی از این است که نوع پوشش مجنون در نگاره‌های مورد نظر، نشان از عدم وابستگی او به هرگونه سامانه و یا جایگاه اجتماعی شناخته شده در دوران صفویه دارد (Etemadi, 2019). ضرغام و دستیاری در مقاله‌ای با عنوان «خوانش دو اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع مصیبت کربلا بر اساس نظریه‌ی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» به بررسی شمایل‌شناسی معنای موضوعی را درنظر می‌گیرد و به‌جای شکل بر محتوا تمرکز می‌کند. نتایج حاکی است که اهمیت نقاش قهوه‌خانه‌ای به گونه‌ای است که نقاشان قهوه‌خانه‌ای در آثار خود به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه جنبه‌هایی از شمای زمانه‌ی خویش را وارد آثارشان کرده‌اند و این گونه به نظر می‌رسد که شمایل‌شناسی رویکردی مناسب جهت کشف معنای پنهان این آثار است (Zargham & dastyari, 2019). شادرخ و رحمتی در مقاله خود با عنوان «بازتاب وجوه هنر عامیانه دوره قاجار در نقاشی‌های بقاع متبرکه لاهیجان» مضامین و سبک نقاشی عصر قاجار را در دوره اول و دوم مورد بررسی قرار داده‌اند و بازتاب اعتقادات شیعی در هشت بقعه را مورد بحث قرار داده‌اند. این مقاله مشخصات وجوه ساختاری، وجوه نمادین و در هنر عامیانه بقاع گیلان مورد بررسی قرار داده است (ShadRokh & Rahmati, 2017). اخویان در مقاله خود با عنوان «بررسی دلایل بازتولید نقاشی دیواری بقاع نشین گیلان»، از نقاشی دیواری به مثابه هنر مردمی یاد کرده است. وی عناصر تصویری به عنوان ذوق و سلیقه زیباشناسی مردم گیلان را در استفاده از نمادها و موتیف‌ها می‌داند. بازتولید نقاشی دیوارهای بقاع نشین در منطقه گیلان به عنوان یکی از صور مختلف گفتمان کربلا تداوم خواهد داشت (Akhavian, 2017). عنوان مقاله پنجه‌باشی «بازشناخت نشانه پرنده در نقاشی‌های پیکره‌نگاری دوره اول قاجار با روش پانوفسکی» است. نتایج یافته‌ها حاکی از آن است که نمایش و حضور پرنده در هنر قاجار متأثر از هنجارهای زیبایی‌شناسی ایران در دوره‌های قبل است. پرنده در این آثار به مثابه نمادی فعال و پویا در تعادل با پیکره تصویر قرارگرفته و در تکامل فرایند نهایی تصویر نمودار می‌شود (Panjehbashi, 2019).

۲. مواد و روش‌ها

بقاع و اماکن مقدس جایگاهی ویژه در مذهب تشیع دارند. بقعه‌های متبرکه بهترین فضا و بستر را جهت تداوم و جریان هنرهای سنتی توسط توده مردم علاقه‌مند را دارا هستند. اگر به در و دیوار و فضای این گونه اماکن نگاهی بیاندازیم، خلاقیت‌های بومی و هنرهای سنتی را حس خواهیم کرد. از نحوه چیدمان کتاب‌های دعا و قران در طاقچه‌ها تا آرایش شمعدان‌ها و زیراندازهای دستباف که هدیه مردم به امامزاده است. درها، پنجره‌های منبت‌کاری شده، ضریح‌ها، ادعیه دست‌نوشته، تابلوهای مذهبی که در گوشه و کنار طاقچه‌ها جا می‌گیرد. سابقه ساخت اماکن مذهبی شیعی به بقاع امامان، امامزادگان و داعیان علوی برمی‌گردد. در دوران صفویه با ساخت بناهایی چون حسینه‌ها و تکایا، این گونه معماری گسترش یافت و توجه به تزیینات به عنوان ابزاری بیانی در سطوح معماری صورت گرفت. در منطقه گیلان ابنیه‌ای مانند بقاع متبرکه، حسینیه‌ها، سقانفارها[۳] و غیره نمونه معماری شیعی به شمار می آیند (MirzaeiMehr, 1999, p. 45). با این حال بررسی ارزش‌های هنری و نحوه پیوند این تصاویر با باورهای مردم کمتر مورد توجه بوده است. یکی از روش های خوانش، روش شمایل‌نگاری پانوفسکی است. پانوفسکی از پژوهشگران برجسته قرن بیستم درحوزه مطالعات قرون وسطی است. کتاب سوگر و کلیسای سن‌دنی از مهمترین آثار او درباره هنر، معماری و فلسفه گوتیک است (Hoseyni, 2016, p. 155). وی روش شمایل‌نگاری را در سه گام «توصیف پیش اشمایل-نگارانه» «تحلیل شمایل‌نگارانه» و «تفسیر شمایل‌شناسانه» توضیح داد. در مرتبهٔ نخست، به بیان این مسئله پرداخته می‌شود که هنگام مواجه با اثر هنری تنها می‌توان اثر را توصیف کرد؛ صرف‌نظر از اینکه چه میزان شناخت به اثر هنری وجود داشته باشد. در این مرحله به صورت‌های محسوس آثار هنری مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و غیره توجه می‌شود. خود این مرحله به دو بخش معانی عینی و بیانی تقسیم می‌شود. در بخش عینی بدون توجه به احساس محقق اثر هنری توصیف می‌شود. در بخش معانی بیانی احساساتی مثل حالت خشم، جنون، محبت و غیره که در تصویر است طرح می‌گردد. مرتبه دوم به معنی تحلیل معانی ثانویه یا قرارداد است. در این مرتبه فیگورها و وقایع معنای خودشان را مستقیماً آشکار نمی‌سازند. لذا هنگامی که به ملاحظه برخی مؤلفه‌ها در تصاویر می‌پردازیم، این مؤلفه‌ها معنای فراتر از آن چیزی را دارند که در

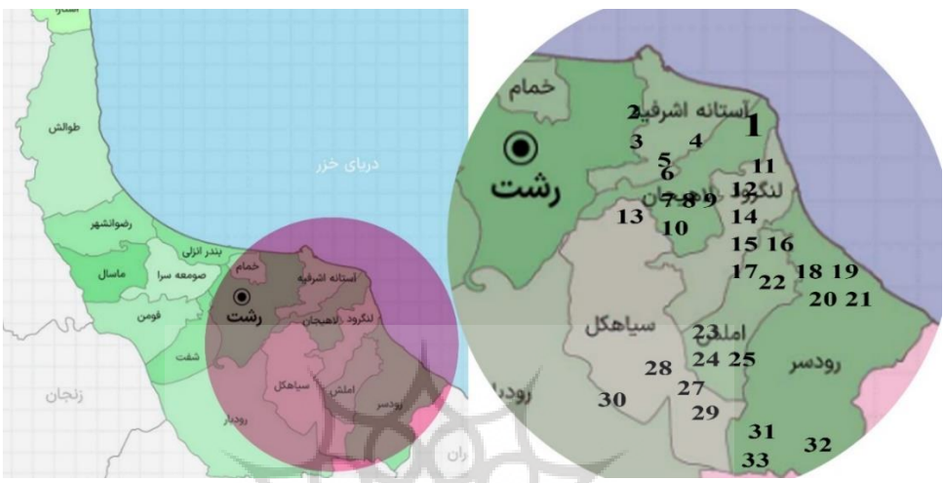
عالم خارج می‌بینیم. از این لحاظ معنای تصویر به مدد تجارب معمول ما یا در نظر گرفتن صورت بازنمودی آنها کشف نمی‌شود؛ بلکه از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنت آشکار می‌شود. هنرمند در این مرتبه به نحو عامدانه از سمبول و تمثیل استفاده می‌کند. رتبهٔ سوم به تفسیر شمایل‌شناسانه اختصاص دارد. در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم؛ بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. در این رویکرد داده‌های مختلف را از اثر هنری جدا می‌کنیم و این داده‌ها را در کنار یکدیگر قرار می‌دهیم تا بتوانیم آن را تفسیرکنیم. شرط چنین تفسیری انسجام آن است (Nasri, 2013, p. 10-14).

٤. مطالعه در نمونه‌های موردی

بیه‌پیش نام بخش شرقی استان گیلان است. بی، در زبان گیلکی به معنی رود است. رودخانه سپیدرود از حاشیه غربی شهرستان آستانه اشرفیه می‌گذرد؛ بنابراین این شهر و شهرهای شرقی نسبت به آن جزء بیه‌پیش هستند. رودسر و لاهیجان مراکز تاریخی این بخش هستند (Dehkhoda, 2024). در این منطقه ۴۲ بقعه دارای کالبد سالم و نسب‌شناسی معتبر وجود دارد (شکل ۱) (جدول ۱). در این میان ۳ عدد از بقاع ثبت شده، فاقد دیوارنگاره، ۱۸ عدد دارای دیوارنگاره بوده است اما ثبت نشده و یا تصاویر و اسناد آن تخریب شده‌اند. در این تحقیق به بررسی ۴ بنا که دارای تصاویر سالم بوده؛ پرداخته شده است. در تصویر زیر با ذکر شماره محل قرارگیری بقاع این منطقه نشان داده شده است.

در ادامه باتوجه به روش خوانش پانوفسکی به تحلیل تصاویر چهار بقعه پرداخته شده است. مرحله نخست توصیف پیش شمایل‌نگارانه، شناسایی صورت‌های محسوس و درک روابط میان آن‌هاست. در این تصاویر عمده بیان هندسی به صورت سه بخشی است. این سه بخش یا به صورت افقی و یا عمودی تصویر را تقسیم‌بندی می‌کنند. به عنوان مثال در تصویر شمایل خاندان کیایی و یا رفتن حضرت علی‌اکبر به میدان نبرد به واسطه مقیاس عناصر تصویر به سوارکار و اسب و دو بخش کنار آن تقسیم شده است؛ اما در تصویر به اسارت بردن اهل بیت دسته حیوانات و انسان دو بخش افقی پایین تصویر و نوشتار آیات و اشعار بخش فوقانی را شکل می‌دهد. در این تصاویر تکرار سر انسان خطوط ممتد را شکل می دهد که به همراه تضادهای رنگی خطوط تقسیم‌بندی تصویر را افزایش می‌دهد. به عنوان مثال در تصویر به اسارت بردن اهل‌بیت امتداد سر نقوش مرتبط با اسرای کربلا، در تصویر به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر تداوم سرها و چادرها، در تصویر امام حسین و شهادت علی‌اصغر (ع) نیز تداوم سر جنگجویان، خطوطی را ترسیم می‌نمایند. در این تصاویر تضادهای رنگی به تقسیم تصویر کمک می‌کنند. در تصویر اخیر تفاوت رنگ لباس جنگجویان از این دست است. واقعیت بیانی در این نقوش، پیوستار فرهنگی تصاویر با گرایش مذهبی مردم منطقه و نیز بیان ستم بر یاران و خاندان امام حسین (ع) است. مرحله دوم تحلیل شمایل–نگارانه است. از نظر پانوفسکی تحلیل شمایل‌نگارانه یعنی پرداختن به روابط میان تصاویر و ادراک داستانی که روایت می–کنند. هدف این تحلیل، درک و تفسیر معنا در برابر فرم اثر هنری است. پانوفسکی عواملی چون ملیت، مذهب، عقاید فلسفی، شرایط فرهنگی و اجتماعی و غیره را نهفته در یک اثر هنری می‌دانست و باور داشت که این عوامل به طور ناخودآگاه و غیرارادی توسط هنرمند در قالب یک اثر هنری متبلور می‌شوند. برای خوانش شمایل‌نگاری نقوش بقعه‌ها باید شرایط دوران اجتماعی حاکم بر زمانه بررسی شود. نقوش بقعه‌ها دارای مضامین شیعی و در راستای اهداف شیعی سفارش‌دهندگان نقوش ایجاد شده است. درک شرایط فرهنگی و مذهبی مناطق شرقی گیلان در مطالعه شمایل‌نگاری بسیار مؤثر است. موقعیت جغرافیایی گیلان باعث شده است تا مکانی برای پناهنده شدن شیعیان به مناطق شرقی آن فراهم آید. از این رو، این منطقه جغرافیایی مناسب برای رواج اندیشه‌های شیعی بوده است. ساخت بقاع داعیان و امامزادگان شیعه در این خطه، برگزاری تعزیه، رواج نقوش قهوه‌خانه‌ای با محوریت واقعه عاشورا، نتیجه این مطلب است. یکی از عناصر مهم این تصاویر برجسته‌سازی بخشی از تصویر شامل بیان یک واقعه یا توصیف بیشتر یک شخصیت است. عمده تمرکز این تصاویر بر شخصیت‌های عاشورا و یا اتفاقات کلیدی این واقعه از جمله شهادت و یا اسارت است. در هر دوره از فرهنگ ایرانی، افرادی به عنوان قهرمان مورد ستایش دیگران قرار می‌گیرند. بعد از ورود اسلام به ایران شخصیت‌های مذهبی به عنوان قهرمان مطرح می‌شوند. در این میان امام حسین (ع) و یارانش از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. در نقاشی‌های دیواری بقعه‌ها، نقاشان محلی امام حسین (ع) را حتی در گودال قتل‌گاه، با آن‌همه زخم و اندوه، تمیز و آراسته و پرطراوت ترسیم می‌کنند. به لحاظ تناسب پیکر، اولیاء به صورت افرادی با قامت بلندتر و اندام‌هایی موزون و تا حدودی تنومند، بدون چاقی یا لاغری افراطی نشان داده شده‌اند. عواملی مانند سستی عضلات و خمیدگی قامت به عنوان نمایش کهولت در آنان دیده نمی‌شود و به جز وجود یا عدم وجود محاسن که نشان از بزرگسالی یا نوجوانی ایشان است، تفاوت دیگری در قامت و اندام ایشان وجود ندارد. رنگ پوست چهره اولیاء روشن است و دور سر امام هاله نور قرار دارد. با توجه به جایگاه هاله نور که تهرنگ آن را می توان در حلقه فروهر باستانی دید و نیز ترسیم واقعه عاشورا با بیانی شبیه به ترسیم مبارزه پهلوانان ایرانی در شاهنامه، پیوست حماسه‌های دینی و ملی در یک تصویر قابل بیان است. عنصر اولیه قرص نور در روند شکل‌گیری شمایل ها کم‌کم جای خود را به (هاله منتشره) داده و عنصر جدید به عنوان نمادی اختصاصی برای متمایز کردن افراد مقدس به کار گرفته شد. شکل هاله نور که بیشتر به شکل شعله و یا درخت سرو است. با توجه به ترسیم درخت سرو در فاصله بین تصاویر بر روی دیواره بین طاقچه‌ها معنا می‌یابد. به عبارتی ازلی و ابدی بودن نور با هم‌ترازی نور و سرو که نماد جاویدانی است، انجام شده است. همچنین بیان قاجاری که از روح زمانه آن دوران برگرفته شده است. در قالب صندلی، لباس آرایش صورت و نوع خیمه ها قابل اشاره است. لازم به ذکر است صورت شخصیت‌های محبوب به ویژه امام حسین (ع) به دلیل تعدد مسح زائران، دچار فرسایش و تخریب شده‌اند. در کنار تصویر قهرمان، ضد قهرمان فردی فاقد خصوصیت‌های نیکو، محاسن و فضایل قهرمانی بوده و در عوض مخالف و معارض قهرمان است (Raoof et al., 2019). در واقع از نظر اندیشه، صفات، اعمال و رفتار، در نقطه مقابل قهرمان قرار دارد و با او در تقابل و تضاد است. در تصاویر ضد قهرمان، در هر قیافه‌ای که باشد، با ترکیبی ناساز و نفرت‌بار به تصویر می–کشند و به عبارتی این ناسازی به صورت رسم چهره‌ای زشت و کریه و خشمگین است (Yuzbashi et al., 2021). در مرحله سوم تفسیر شمایل‌شناسانه، تفسیر داده‌ها در بستر طولانی‌تری از زمان انجام می‌شود. این

مرحله ارتباط نزدیکتری با بحث ناخودآگاه و کهن الگو دارد. هنرمند در نقوش بقعه‌ها و بازنمایی واقعه کربلا از انگاره‌هایی مانند شمایل خیر به صورت قهرمان، هاله نور و نیز شمایل ضد قهرمان استفاده کرده که در ناخودآگاه ذهن باقی است. در دیوارنگاره‌های ایرانی پیش از اسلام به تصویر کشیدن فره ایزدی به صورت دوایری در نقوش اهمیت دارد. این فره شمایل فرمانروایان و مغان قدیم را در برمی‌گیرد. وجود فره و هاله نورانی در نقاشی و نقوش برجسته ایرانی، صورت دینی را در هنر ایرانی غالب کرده است. در بقعه‌ها دور سر بعضی از مقدسین هاله نورانی به رنگ زرد، سبز، قرمز، نارنجی، سفید، طلایی و سیاه به شکل دایره، بیضی، اشکی‌شکل، شعله‌سان دیده می‌شود. این هاله نور بر تقدس و نور معنوی ایشان دلالت دارد. از این رو نقاشان دور سر مقدسین هاله‌های رنگین ترسیم می‌کنند و گاهی اوقات در یک دیوارنگاره نورهای رنگین متنوعی دیده می‌شود. در (جدول ۲) می‌توان توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه نگاره‌های بقاع بیه‌پیش گیلان را مشاهده نمود.



شکل ۱: موقعیت امامزاده منطقه بیه‌پیش (۱- بقعه سیدمحمدیمنی ۲- بقعه سیدحسین ۳- بقعه سیدمحمد ۴- بقعه سیدحسین بر ۵- بقعه ملا پیرشمس‌الدین ۶- بقعه سیدعلی ۷- بقعه سیدرضاداور ۸- بقعه میرشهید ۹- بقعه چهارپادشاه ۱۰- بقعه سیدمحمد ۱۱- بقعه سیدموسی ۱۲- بقعه سیدحسین ۱۳- بقعه سیدمحمدصالح ۱۴- بقعه سیدستون ۱۵- بقعه سیداحمد ۱۶- بقعه سیدخلر ۱۷- بقعه سیدنصیر ۱۸- بقعه سیدنصرالدین ۱۹- بقعه سیدمعین و سیدمیر ۲۰- بقعه سیدعلی ۲۱- بقعه آقانصیر ۲۲- بقعه سیدحسن ۲۳- بقعه شاه‌نجف ۲۴- بقعه سیدابراهیم ۲۵- بقعه سیدسلیمان ۲۶- امامزاده قاسم و حمزه ۲۷- امامزاده هادی ۲۸- بقعه باباولی ۲۹- بقعه بی‌بی ۳۰- امامزاده محمد و هادی ۳۱- امامزاده هفت‌امام ۳۲- بقعه وهاب‌الدین ۳۳- امامزاده هاشم ۳۴- امامزاده قاسم ۳۵- امامزاده علی‌اصغر)

جدول ۱: بقاع متبرکه دارای نقاشی دیواری، در منطقه بیه‌پیش (شرق) گیلان (LCHTG)

ردیف	نام بقعه	مکان	ردیف	نام بقعه	مکان
۱	بقعه شاه‌شهیدان	دیلمان	۲۲	سیدحسن	لاهیجان
۲	بقعه باباولی قادر پیامبر	دیلمان	۲۳	سیدمحمد	لاهیجان
۳	بقعه امامزاده قاسم و امامزاده حمزه	دیلمان	۲۴	سیدحسین و سیدابراهیم	لنگرود
۴	امامزاده هادی‌بن‌موسی‌بن‌جعفر	دیلمان	۲۵	سیدحسین	لنگرود
۵	سید احمدموسی‌بن‌جعفر	سیاهکل	۲۶	سیدحسن	لاهیجان
۶	بقعه سیداحمد	لاهیجان	۲۷	بقعه شیرستون‌الدین	لنگرود
۷	بقعه سیدحسن بک دشت	لاهیجان	۲۸	بقعه دوازده تن	لنگرود–ملاط رانکوه
۸	آقا میرصادق	لاهیجان	۲۹	آقاسیدخلیل وآقاسید جلیل	دیلمان
۹	چهار پادشاه	لاهیجان	۳۰	سیدبزرگ	لنگرود
۱۰	آقا میرملک	لاهیجان	۳۱	سیدمعین و سیدمبین	نگرود – رانکوه
۱۱	سید رضاداورکیا	لاهیجان	۳۲	سیدنصیر	لاهیجان
۱۲	سید محمدبن‌موسی‌الکاظم	لاهیجان	۳۳	سیدخلر	لاهیجان
۱۳	ملاپیرشمس‌الدین	لاهیجان	۳۴	شاه‌نجف	املش
۱۴	آقا سیدحسین‌بن‌امام‌موسی‌الکاظم	لاهیجان	۳۵	سیدنصرالدین	لاهیجان
۱۵	بقعه آقا سیدجانی	سیاه‌کوچه لاهیجان	۳۶	نصیرعلی‌کیا	لاهیجان
۱۶	سید محمدبن‌امام‌جعفرالصادق (ع)	آستانه	۳۷	سیدمرتضی	لاهیجان
۱۷	آقا سیدحسین	آستانه	۳۸	سیدکاظم	لاهیجان
۱۸	آقا سیدعبدالله	آستانه– کیسم	۳۹	بقعه آغا بی‌بی‌گوهرخانم	بازکیا گوراب
۱۹	بقعه آقاسیدعلی	لاهیجان	۴۰	سیدمحمدیمنی	لشت نشا
۲۰	بقعه سیدامیرکیا	لاهیجان	۴۱	سیدحسن‌امام‌محمد باقر	لاهیجان
۲۱	بقعه سیدموسی	لاهیجان	۴۲	سیدمحمد	لاهیجان

جدول ۲:- تحلیل وقایع عاشورایی در دیوار نگاره های بقاع منطقه بیه‌پیش

Table 2: Analysis of wall paintings in BeyPish area based on Panofsky analysis

شماره تصویر	موضوع	محل	تصویر	ترسیم شمایل قهرمان-ضدقهرمان	توصیف پیش‌شمایل نگارانه	تحلیل شمایل‌نگارانه	تفسیرشمایل شناسانه
۱	شمایل یکی از خاندان کیایی	بقعه چهارپادشاه لاهیجان			در مرکز تصویرفردی سوار بر اسب شمشیری در دست دارد در اطراف افرادی پیاده؛ قرار دارند. محیط در صحرا ترسیم‌شده و رنگ لباس سبز و قرمز و کمی هم قهوه‌ایی است. در کنار افراد درختان نخل و خیمه ها دیده می‌شود. تصویر نشان‌دهنده یکی از خاندان کیایی است.	سوارکاری با وضعیت دیداری آرام بزرگنمایی شده و در مرکز تصویر قرار گرفته است. تصویر دارای مشخصه‌های نقاشی قاجار است. کشیدن ابروان پیوسته، لباس دوره قاجار، از نشانه‌های تصویرگری این دوره است.	تصویر به شکل به میدان رفتن حضرت علی اکبر رسم شده تا بین امیر کیایی و خاندان رسول الله پیوند برقرار شود و جنبه معنوی به فرد داده شود. قرارگیری امام بر صندلی قاجاری به نوعی پیوند سه دوره صدر اسلام، قرون میانه و دوره قاجار است.
۲	رفتن حضرت علی اکبر به میدان نبرد	بقعه چهار پادشاه لاهیجان			در مرکز تصویر افرادی اطراف سوار نشسته اند. در جلو اسب مردی بر روی صندلی نشسته و چند زن در پشت سر اسب ایستاده اند . بربالای تصویر سمت راست و چپ با خط نستعلیق جملاتی در مدح امام حسین نگاشته شده است .	این تصویر نشان رفتن علی اکبر به میدان نبرد است. با این حال صندلی از وسایلی است که در دوره قاجار وارد ایران شده است. بزرگنمایی سوارکار نیز بر جایگاه وی تاکید می کند. جهت دست‌ها و چرخش سر نیز جهت همین برجسته سازی است.	تصویر روایت‌کننده وقایع عاشورا است. در تصویر چهره ائمه کشیده نشده و نقاشی از حالاتت چهره و بدن افراد برگرفته از سبک نقاشی دوره قاجاریه است .زیرا تاریخ کشیدن نقاشی برای دوره قاجار است.
۳	انتقام مختار	بقعه چهار پادشاه لاهیجان			تصویر به واسطه پوشش افرادو شکل آرایش ایشان به دو بخش تقسیم شده است. صورت چهار نفر عقب تر با سبیل های غیرمعمول و بدون ریش و افراد جلوتر با صورتی آرام و محاسن مرتب ترسیم شده است.	تصویر بیانگر انتقام مختار از خولی و قاتلین امام و اصحاب وی است.	یکی از ویژگی های ضدقهرمان و نیروی شر، ناسازی تصویری اوست. فرم موهای صورت و جمجمه در برابر محاسن مرتب افراد جلوتر به نوعی نمایانگر پیروزی خیر بر شر است.
۴	قیامت	بقعه چهار پادشاه لاهیجان			تصویر به وسیله نیم هشت ضلعی و طاقچه به سه بخش تقسیم شده است. پوشش و رنگ پوست بدن افراد بر این تقسیم بندی تاکید دارد.	برهنگی نشانه عبور مردگان از روی پل صراط است. جهت تفکیک از دومرز خطی-مفهومی بهره گرفته شده. زنان و مردان به واسطه قرارگیری و پوشش جدا شده. اجنه کلاه شیپوری و فرشته عدالت کلاه سه-بخش برسر دارد.	خطوط تصویری آمرزیدگان منظم و جهنمیان مشوش است. صورت بهشتیان همراه با لبخند و دوزخیان غمگین و به طور کلی بخش زیرین تصویر بی نظم است که نمادی از وضعیت و عاقبت افراد در تصویر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شماره تصویر	موضوع	محل	تصویر	ترسیم شمایل قهرمان- ضدقهرمان	توصیف پیش‌شمایل نگارانه	تحلیل شمایل‌نگارانه	تفسیرشمایل شناسانه
۵	اسارت بردن اهل بیت امام (ع)	بقعه سید ابراهیم در باباجان دره			در این تصویر افرادی سیاهپوش سوار بر شتر نشان داده شده است و عده ایی هم با چهره های زشت سرهایی را بر نیزه زده اندکل تصویر با رنگ قرمز و مشکی کشیده شده است.	این تصویر نشانگر اسارت بردن اهل بیت امام حسین(ع) است.	در تصویر با توجه به تحلیل خطی و شمایل ضد قهرمان، افراد در پایین با قامتی ناساز نقاشی شده و چهره فرد به بدترین شکل با ابروانی به شکل ترس و چشمان درشت و وحشت زده رسم شده؛ هدف از زشت کشیدن چهره پلید بودنشان است. و رنگ غالب در این نقاشی قرمز است و رنگ سیاه که غم و اندوه را نشان میدهد
۶	به میدان رفتن حضرت علی اکبر	بقعه سید علی روستای محله از توابع لاهیجان			در مرکز سوار کاری با لباس رزم سبز و هاله‌ای درختی و چهره‌ایی نورانی و ترسیم شده و در اطراف زنان در گوشه‌ایی ایستاده اند و مردی با همان ویژه‌گی‌های هاله دور سر و چهره نورانی جلوی اسب است و دستانش را بالا گرفته است و زنان در کنار خیمه‌ها کشیده شده اند.	این تصویر روایت به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر است. در بالا زنان ایستاده و کمی کوچکتر کشیده شده اند . و رنگ لباسشان متفاوت از رنگ لباس حضرت علی اکبر، سبز است و نقاش با این تفاوت رنگ و قرار دادن شخصیت در یک سوم تصویر به شانیت فرد تاکید نموده است.	قرارگیری هاله نور قوس مانند در دور سر فرد و قرینه در بهشت در سمت راست به صورت قوس خود نماد سعادت فرد است. با آنکه تصویر یادآور فقدان فرد است اما رنگ بندی وحالت چهره افراد گویی نشانه اتفاق بهجت آوری است که در حال وقوع است.
۷	نبرد حضرت قاسم با پسر ارزق شامی	بقعه سید محمد یمینی درروستای کیسم			در این تصویر مردی در حال نبرد است . در مرکز تصویر قرار گرفته و فردی را از مو بر بالای سر گرفته و حالت مو و فرم بدن فرد مغلوب نشان از چرخیدن است . دور سر فرد که لباس رزم بر تن دارد هاله نورانی کشیده شده است .وبخش های از لباس فرد قالب به رنگ قرمز و بخش هایی طوسی میباشد .	این تصویر روایت نبرد حضرت قاسم با پسر ارزق شامی را نشان میدهد .	چهره حضرت قاسم با توجه به ویژگی های دوره قاجار کشیده شده است . معصومیت فرد و جوانی وی با استفاده از ترسیم چهره بدون بیان غم و چشمان درشت و ابروانی پیوسته و رنگ چهره سفید کشیده شده است.

شماره تصویر	موضوع	محل	تصویر	ترسیم شمایل قهرمان- ضدقهرمان	توصیف پیش‌شمایل نگارانه	تحلیل شمایل‌نگارانه	تفسیرشمایل شناسانه
۸		بقعه سید علی روستای محله لاهیجان			تصویر به صورت مثلث حاصل از ترکیب بندی رنگ و شامل گروه بینندگان و شخصیت های واقعه ترسیم شده است.	در راس مثلث چهره امام معصوم ترسیم شده تا تاکیدی بر جایگاه وی باشد.	چهره امام ترسیم نشده و برای نشان دادن قداست ایشان دور سر حضرت هاله مشعشع کشیده شده است . نقاش سعی کرده بدن امام حسین را پهلوان گونه ترسیم کند. با توجه به تحلیل خطی میتوان مشاهده کرد که شخصیت قهرمان سرش رو به پایین است حالاتی از ناراحتی را جلوه می نماید .
۹	نبرد حضرت قاسم با ارزق شامی	بقعه سید علی روستای محله لاهیجان			تصویر تخریب شده است اما از کلیت آن می توان ترکیب دوایر را مشاهده کرد که شامل سر افراد گلدان دروازه بهشت و خورشید است.	در مرکز تصویر فردی سوار بر اسب و در صحنه نبرد پیروز شده است و شخصی را در بالای سر خود گرفته و دراینجا چهره شخص کشیده نشده و دور سر ایشان هاله مشعشع ترسیم شده است	قهرمان حریف را با دست بالای سر برده . و بسیار مصمم سوار بر اسب میباشد.. در این تصویر فرد ضد قهرمان باچهره وحشت زده و صورت تراشیده و سبیل های بلند که به نوعی نشانگر جهل میباشد ، ترسیم شده است . و همچنین در تحلیل خطی به وضوح میتوان تمام شاصه های حالات ضد قهرمان را در تصویر دید.
۱۰	به اسارت گرفته شدن اهل بیت	بقعه سید محمد یمینی در کیسم کیاشهر			میتوان مشاهده کرد که فردی روی اسب است و لباسش آویزان است و اثری از پایش نیست به صورتی که نیم تنه بالا به حالت محکم و خوش قامت کشیده شده با این تفاوت که دستش در پشت میباشد	تصویر به دو بخش نوشتاری و تصویری تقسیم شده که اندازه اجزا و رنگ برآن تاکید میکند. افراد در تصویر به واسطه رنگ لباس حالت صورت و حتی رنگ اسب ازهم تفکیک شده اند. بالای سر بریده شده عبارت یا ابی عبدالله هم تکرار کلمات ردیف بالا و هم نشانگر سر بریده است.	تصویر قهرمان در اسارت نشان داده شده است. شخصیت ضد قهرمان بزرگتر نشان داده شده ولی حالات صورتش نشان از ترس و وحشت است.

شماره تصویر	موضوع	محل	تصویر	ترسیم شمایل قهرمان- ضدقهرمان	توصیف پیش‌شمایل نگارانه	تحلیل شمایل‌نگارانه	تفسیرشمایل شناسانه
	لشکر یزید و تاثر امام	بقعه سید محمد یمینی			سه مرد با شمشیرهای بالاگرفته با چهره غمگین ترسیم شده و نام ایشان نیز در کنار شخصیت نوشته شده. در سمت چپ فردی درمیانه و دو زن در اطراف وی هستند. طاق خونچه با دایره سر افراد منطبق شده است.	در این تصویر بدون ترسیم امام و خاندانش چهره افراد خبر از گناه و پشیمانی ایشان دارد. در سمت چپ امام به واسطه شکل قرارگیری دست و بزرگنمایی آن در حال تاثر است.	این تصویر با اینکه فرم بدن ضدقهرمان مانند قهرمان کشیده شده است اما نقاش نشان داده؛ پیروزی این جهانی به معنای نصرت واقعی نیست و آنرا با ترسیم حالات چهره بصورت پریشانی نشان داده است. در سمت چپ نیز هاله نور نشانه تقدس امام است.
	به میدان رفتن حضرت علی اکبر	در کیسم کیاشهر			تصویر به دو بخش نوشتار و نگارگری تقسیم شده با این حال می توان با امتداد دادن خطوط حاصل از سر افراد پنج خط موازی افقی را تشخیص داد. همچنین مثلث میانی که به مثابه کوه است تقسیم بندی بین مشاهده گر و شخصیت را شکل داده است.	استفاده از کوه در روایتی که واقعه آن در دشت اتفاق افتاده است به نوعی بهره گیری از نگارگری های شاهنامه ای است و تصویر امام نیز مانند پهلوانان ترسیم شده است.	ترسیم پهلوانانه امام نشانه قدرت دنیوی وی و نشانه هاله نور اشاره به جایگاه معنوی وی دارد. رنگ های سرد در برابر رنگ های گرم لباس افراد دیگر بر این مطلب تاکید می کند.
	بر بالین حضرت علی اکبر	بقعه سید محمد یمینی درروستای کیسم			تصویر به دو بخش نوشتار و نگاره تقسیم می شود با این حال رنگ متفاوت لباس ها و هاله نور افراد رااز پس زمینه جدا می کند.	روایت شهادت علی اکبر به واسطه نوع لباس وی، شکل ابروها ته رنگی قاجاری یافته است. تلاش نقاش جهت ترسیم پرسپکتیو به وسیله خطوط مایل درخور توجه است.	مظلومیت و تنهایی امام در شهادت فرزند به واسطه حذف تمام عناصر بصری مانند لشکر و یاران انجام شده است. حالت امام نشانگر رضای وی بر تقدیر الهی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد در دوره قاجار گسترش مراسم و مناسک عاشورایی با همگرایی که بین حاکمیت، روحانیون و تجار پیش آمده بود، به اوج خود می‌رسد؛ و پیرو آن دیوارنگاره‌های عاشورایی که جزء عناصر و ابزار مناسک و مراسم ماه محرم بود رواج گسترده‌ای پیدا می‌کند. با اینکه کشیدن تصاویر در اماکن مذهبی حرمت دارد؛ اما در بیشتر بقعه‌های شرق گیلان تصاویری از وقایع کربلا رسم شده است. بررسی تصاویر نشان می‌دهد که نقاشان جهت بیان واقعه عاشورا از شخصیت‌پردازی‌هایی استفاده می‌کردند که با استفاده از رنگ، موقعیت فرد، ابعاد صورت و بدن فرد، نوع لباس و غیره ویژگی‌های درونی و مقام افراد را بیان می‌نموده‌اند. به طور مثال امام همواره بدون ترسیم صورت نمایش داده می‌شود که اشاره ای به مقام ملکوتی و بی‌نقص وی است؛ زیرا هر گونه ترسیم چهره متحمل نقصی خواهد بود که از مقام امام به دور است. جهت تأکید بر این مقام، از هاله نور که ریشه در نگارگری پیش از اسلام داشته و ترسیم پهلوان گونه شخصیت استفاده می‌شود. در برخی از نقاشی‌ها چهره دشمنان امام با چشم‌هایی باز، دهان‌هایی که از آن خون می‌ریزد و بدن‌هایی عریان نشان داده شده است؛ که نشان‌دهنده پلیدی درونی افراد و اشاره‌ای به خوی درنده ایشان دارد. همچنین یاران امام با چهره مصمم و با لباس هم شکل لباس رزم امام حسین به تصویر کشیده شده‌اند که می‌تواند نشانه‌ای از همراهی هم در عقیده و هم مبارزه باشد. برای نشان دادن اجنه تصاویر با بدن انسان و صورت حیوان و یا با استفاده از کلاه شیپوری شکل کشیده شده است. شکل کلاه نشان‌دهنده انسان و یا غیر انسان بودن سوژه و نیز تعلق فرد به جناح حق و باطل نیز هست. سایر تصاویری که به زیست خاندان رسول‌الله اشاره دارد نیز بر همین روش به واسطه به کاربردن رنگ و موقعیت شأن فرد را در روایت بیان می‌کند. در برخی موارد بزرگ‌نمایی عناصری در تصویر جهت تأکید بر واقعه انجام شده است؛ مانند جنگیدن حضرت قاسم با پسر ارزق شامی که او را از مو به بالای سر گرفته است یا شهید در مقیاسی بزرگ در وسط ترسیم شده است. در بیشتر نقاشی‌ها رنگ لباس‌های یاران امام حسین سبز و بقیه اهل بیت با رنگ

قهوه‌ای یا زرد کشیده شده است؛ تا افرادی که به میدان نبرد می‌رفته‌اند از سایر افراد متمایز شوند. در اکثر نقاشی‌ها برای اینکه طغیان و شرارت دشمن به تصویر بکشد، تمامی سپاه باطل از جمله سربازان و حتی اسب‌های آنان در حالتی ناآرام رسم شده است؛ اما عناصر تصویری سپاه حق در توازن و تعادل هستند.

پی نوشت

۱. فرسکو و یا فرسک، دیوارنگاره واژه‌ای است که برای اشاره به چندین شیوه نقاشی مرتبط با هم بر روی گچ، دیوار یا سقف به کار می‌رود. در این روش نقاشی با استفاده از پودر رنگ و آب بر روی یک لایه کم ضخامت مرطوب ملات آهک یا گچ اجرا می‌شود.

۲. بیه‌پیش بخش شرقی گیلان است. بی، در زبان گیلکی به معنی رود است. رودخانه سپیدرود از غرب شهرستان آستانه اشرفیه می‌گذرد؛ بنابراین این شهر و شهرهای شرقی مانند لاهیجان و لنگرود، آستانه اشرفیه، رودسر، املش و کیاشهر و کلاچای نسبت به آن جزء بیه‌پیش به حساب می‌آیند.

۳. سقانفارها بیشتر در کنار حسینیه‌ها، مساجد یا محوطه گورستان‌ها ساخته می‌شدند و معمولاً موقوفه ابوالفضل بودند که ثروتمندان از آن برای شرکت در مراسم سوگواری استفاده می‌کردند.

References

Abachi, M., & Fahimifar, A. (2017). Iconological interpretation of "BahramGur and Azadeh in the hunt" in the three Shahnameh of the Injuids dynasty (725- 758 hejira), based on Panofsky's approach. Negareh Journal, 12(43), 60-73. [in Persian] doi: 10.22070/negareh.2017.574

عباچی، معصومه. و فهیمی‌فر، اصغر. (۱۳۹۶). تفسیر شمایل شناسانهٔ نگارهٔ بهرام گور و آزاده درشکارگاه، نگره.۴۳: ۶۳–۷۰.

Abdullah, A. H., Ibrahim, Y., & Halid, R. I. B. R. (2020). An Iconographical Analysis based on the Erwin Panofsky theory on the Malayness in the paintings of Amron Omar and HaronMokhtar. International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences.

Akhavian, M. (2017). Reproduction of the Frescoes on the Walls of the "Naqshin" Holly Tombs in the Region of Guilan. Negareh Journal, 12(42), 71-81. [in Persian] doi: 10.22070/negareh.2017.531

اخویان، مهدی. (۱۳۹۶). باز تولید نقاشی دیواری بقاع نشین گیلان، نگره. ۴۲: ۷۱–۸۱.

Asadpour, A. (2020). Iconological Study of Rustam in Struggle with Div-e Sepid in Tilework of Karim Khan-e Zand Citadel Portal in Shiraz Based on Erwin Panofsky Method. The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, 17(86), 29-40. [in Persian] doi: 10.22034/bagh.2019.185313.4105

اسدپور، علی. (۱۳۹۹). مطالعه شمایل‌شناسانه نبرد (رستم و دیو سپید) در کاشینگاری سردر ارگ‌کریمخان شیراز به روش (اروین پانوفسکی) باغ‌نظر. ۱۷: ۲۹–۴۰.

Birouti, S., Goodarzparvari, P., Bagheri Garmarudi, A., & Hatam, G. A. (2021). An Analysis of the Bird Symbol in Ilkhanid Coins from the Perspective of Religious Discourse based on the Model of Ervin Panofsky. Islamic Art Studies, 18(43), 43-59. [in Persian] doi: 10.22034/ias.2021.262140.147

بیروتی، شهره.، گودرزپروری، پرناز.، باقری گرمارودی، امیر. و حاتم، غلامعلی. (۱۴۰۰). تحلیل نماد پرنده در سکه‌های دوره ایلخانی از منظر گفتمان مذهب بر اساس الگوی اروین پانوفسکی. مطالعات هنر اسلامی، ۱۸(۴۳): ۴۳–۵۹.

Dalir, N. (2013). Explanation and analysis of Farahizadi in prose works of the Islamic period; Historical, enlightening wisdom and advice. Iran and Islam Historical Research Journal, 8(14), 97-112. [in Persian] doi: 10.22111/jhr.2014.1974

دلیر، نیره. (۱۳۹۳). تبیین و تحلیل فرّه ایزدی در آثار منثور دوره اسلامی؛ تاریخی، حکمت اشراقی و اندرزنامه‌ای. نشریه پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، ۸(۱۴): ۹۷–۱۱۲.

Dehkhoda, A. (2008). dehkhoda dictionary.

لغتنامه دهخدا. ذیل لغت، انتشار یافته در ۳۰ دسامبر ۲۰۰۸. دریافت‌شده در ۲۴ دسامبر ۲۰۲۳.

Etemadi, E. (2019). An Iconological Reading of "Majnun" in Safavid Illustrations. Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi, 24(1), 59-68. [in Persian] doi: 10.22059/jfava.2018.259859.665966

اعتمادی، الهام. (۱۳۹۸). خوانش آیکونولوژیک «مجنون» در نگاره‌های دوران صفویه. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۴(۱): ۵۹–۶۸.

fazlvaziri, S., & Tondi, A. (2019). Reading narratives of Shaikh Safi AddinArdebily`s tomb cover by GhiasAddin Ali Yazdi. Theoretical Principles of Visual Arts, 3(2), 135-150. [in Persian] doi: 10.22051/jtpva.2019.24454.1023

فضل وزیری، شهره. و تندی، احمد. (۱۳۹۷). بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث الدین علی یزدی با رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی، مبانی نظری هنر های تجسمی. ۶: ۱۳۵–۱۵۰.

Ghani, A. (2020). The Iconology of Fershteh (Angel) Lozeng in a Chaleshtor lozeng Rug by Erwin Panofsky. Theology of Art, 1397(14), 82-101. [in Persian]

قانی، افسانه. (۱۳۹۷). آیکونولوژی خشت فرشته در قالی خشتی چالِشتُر با روش آیکونولوژی. الهیات هنر. ۱۴: ۴۳–۶۶.

Hasenmueller, G. (1978). Panofsky Iconography and Semiotics. The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol 36 No 3.

Hoseyni Dastjerdi, M. (2016). Criticism of Panofsky's Viewpoint and Method in "Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis". Theology of Art, 1395(6), 147-162.

حسینی دستجردی، مجید. (۱۳۹۵). نقد و بررسی دیدگاه و روش پانوفسکی در کتاب سوگر و کلیسای سن دنی. الهیات هنر، ۱۳۹۵(۶): ۱۴۷–۱۶۲.

Javani, A. & kazemnejadi, H. (2016), Investigating the features of Shiite iconography in the Qajar era ghahvehkhaneh paintings (with an emphasis on the Ashura event. Shi'ite Studies), 14(55), 27-46.

جوانی، اصغر. و کاظم‌نژادی، حبیب‌الله. (۱۳۹۵). بررسی ویژگی‌های شمایل‌نگاری شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار (با تأکید بر واقعه عاشورا). فصلنامه علمی شیعه شناسی، ۱۴(۵۵): ۲۷–۴۶.

MirzaeiMehr, A. A. (1999). Paintings of the blessed survival of Iran. Tehran: Art Academy.

میرزایی مهر، علی اصغر. (۱۳۷۸). نقاشی های بقاء متبرکه ایران. تهران: فرهنگستان هنر.

Najafvand drikvandi, M., &vasigh, B. (2019). A Comparative Study of the Holy Defense's Signs and Symbols in Architecture and

Visual Arts. Negareh Journal, 14(50), 124-149. [in Persian] doi: 10.22070/ .2019.3561.1963

نجفوند دریکوندی، محبت. و وثیق، بهزاد. (۱۳۹۸). تطبیق نماد و نشانه های دفاع مقدس در هنرهای تجسمی و معماری دفاع مقدس. نگره، ۱۴(۵۰): ۱۲۴-۱۴۹.

Nasri, A. (2013). Reading Image with Erwin Panofsky. Kimyayehonar, 2 (6) :7-20. [in Persian] URL: http://kimiahonar.ir/article-1-69-fa.html

نصری، امیر. (۱۳۹۲). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. کیمیای هنر، ۲(۶): ۷-۲۰.

Noorinezhad, S., & Talebpour, F. (2014). A Survey on Decorative Manifestations of the "Holy Shrine of Aga Mir Shams-e-din ebn Imam Musa al -Kazim" in Lahijan. Negarineh Islamic Art, 1(3), 4-14. [in Persian] doi: 10.22077/nia.2014.494

نوری نژاد، سمیه. و طالب پور، فریده. (۱۳۹۳). بررسی جلوه های تزئینی بقعه متبرکه آقا میر شمس الدین بن امام موسی الکاظم (ع) در لاهیجان. نگارینه هنر اسلامی، ۱(۳): ۴-۱۴.

(LCHTG) Library of Cultural Heritage and Tourism of Guilan Province, (2023). [in Persian]

کتابخانه میراث فرهنگی و گردشگری استان گیلان.(1402)

Pakbaz, R. (2000). Iranian painting from ancient times to today. Tehran: Zarin and Simin. [in Persian]

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

Panjehbashi, E. (2019). Recognized the Bird's Sign with Panovsky's Votes in the Graphic Art of the First Period of the Qajar. Iranian Studies, 9(1), 21-40. [in Persian] doi: 10.22059/jis.2019.73429

پنجه‌باشی، الهه. (۱۳۹۸)، بازشناخت نشانه پرنده در نقاشی‌های پیکره‌نگاری دوره اول قاجار با آرا پانوفسکی، پژوهش های ایرانشناسی.۱: ۲۱-۴۰.

Tajbakhsh. A. (2004). History of Iranian art. Tehran: Yadavareh Kitab. [in Persian]

تاجبخش، احمد. (۱۳۸۳). تاریخ هنر ایران. تهران: یادواره کتاب.

Rafiee M., & Jahangard A. (2020). The Study of Prophet Muhammad Images in Mongolian Ilkhans' Miniature Utilizing Iconographic Approach. Kimyayehonar. [in Persian] URL: http://kimiahonar.ir/article-1-1781-fa.html

رفیعی، مریم. و جهانگرد، علی اکبر. (۱۳۹۹). مطالعهٔ پیکرنگاری پیامبر (ص) در نگاره های دورهٔ ایلخانی با اتکاء به آیکونولوژی پانوفسکی، کیمیای هنر. ۹: ۳۹-۵۱.

Raoof, S., nistani, J., & Mosavi Kohpar, S. M. (2019). Manifestations of ta'ziyeh on the wall paintings of Guilan tombs based on Panofsky's point of view.Historical Studies, 10(1), 95-123. [in Persian] doi: 10.30465/hcs.2019.4520

رئوف، سولماز. نیستانی، جواد. و موسوی کوهپر، سید مهدی. (۱۳۹۸)، نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان بر اساس دیدگاه پانوفسکی. جستارهای تاریخی.۱۰ :۹۵-۱۲۳.

ShadRokh, S., & Rahmati H. (2017). Reflections of Different Aspects of Folk Arts of in the Paintings of Holy Shrines in Lahijan in the Qajar Period. The History of Islamic Culture and Civilization A Quarterly Research Journal; 8 (27):85-106. [in Persian] URL: http://tarikh.maaref.ac.ir/article-1-504-fa.html

شادرخ، سارا. و رحمتی، هادی. (۱۳۹۶)، بازتاب وجوه هنر عامیانه دوره قاجار در نقاشی های بقاع متبرکه لاهیجان، تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی.۲۷: ۸۵-۱۰۶.

Yuzbashi A., Hosseini S. R., & Eghbali P. (2021). A Study of the Aesthetic Values Based on the Relationship between Form and Meaning in Folk Religious Murals of Religious Buildings of the Qajar Era (A Case Study of Holy Shrines of Isfahan). The History of Islamic Culture and Civilization a Quarterly Research Journal; 12 (42):123-154. [in Persian] URL: http://tarikh.maaref.ac.ir/article-1-1368-fa.html

یوزباشی، عطیه. حسینی ، سید رضا. و اقبالی، پرویز. (۱۴۰۰). بررسی ارزش‌های زیباشناسی بر اساس رابطه صورت و معنا در دیوارنگاره‌های مذهبی عامیانه بناهای مذهبی عصر قاجار. تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی.۴۲ : ۱۲۳-۱۵۴.

Zargham, A., & Dastyari, E. (2019). Two paintings of ghahvehkhaneh with the theme of the tragedy of Karbala based on the iconography theory of Erwin Panofsky, Journal of Dramatic Literature and Visual Arts, 3(7), 143-156. [in Persian] doi: 10.22128/jdva.2019.171

ضرغام، ادهم. و دستیاری، الناز. (۱۳۹۸). دو اثر نقاشی قهوه‌خانه ای با موضوع مصیبت کربلا بر اساس نظریه ی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی. ۷: ۱۴۳-۱۵۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی