دوفصلنامه الهیات هنر | علمی-پژوهشی
سال یازدهم، شماره بیست و چهارم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص ۱۰۸-۷۵

بررسی ساختار بصری و تحلیل محتوایی نقاشی‌های امامزاده زید اصفهان (شاه زید) بر اساس نظریه پانوفسکی

زهرا فنایی[۱]؛ علی مجابی[۲]؛ سید محمود حسینی ده‌میری[۳]

چکیده

شمایل‌نگاری از ائمه اطهار رایج‌ترین شکل ظهور مضامین هنر دینی در ایران است که از سده هشتم هجری با کتاب‌آرایی آغاز و با تقویت اندیشه‌های شیعی عصر صفوی، حس ملی - مذهبی عامه مردم را بیدار و بر دیوار اماکن متبرکه عمومی ظهور یافت. شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری توسط اروین پانوفسکی چهره برجسته مکتب واربورگ به‌عنوان یک رویکرد مطالعاتی مطرح و مراتب سه‌گانه توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه برای آن ذکر شد. امامزاده زید اصفهان یکی از مکان‌هایی است که حاوی تصاویر شمایل‌نگارانه مذهبی از دوره قاجار بوده تا کنون سالم مانده‌اند. این پژوهش به هدف بررسی ساختار بصری و تحلیل محتوایی نقاشی‌های امامزاده زید اصفهان (شاه زید) بر اساس نظریه پانوفسکی به توصیف، تحلیل و تفسیر نقاشی‌های موجود در این مکان می‌پردازد. این پژوهش از نوع کیفی، به شیوه توصیفی تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام می‌شود. جمع‌آوری

۱. استادیار گروه هنر، مرکز تحقیقات افق های نوین در معماری و شهرسازی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران.
zahraf1351@gmail.com

۲. استادیار گروه هنر، مرکز تحقیقات افق های نوین در معماری و شهرسازی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران.
alimojabi@gmail.com

۳. استادیار گروه هنر، مرکز تحقیقات افق های نوین در معماری و شهرسازی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران.
smhdehmiri@yahoo.com.

اطلاعـات بـه شـیوه کتابخانـه‌ای و میدانـی از یـازده صحنـه نقاشـی شـده ایـن بنـا و در پاسـخ بـه ایـن سـؤال اسـت کـه بـر اسـاس نظریـه پانوفسـکی شـمایل‌های امامـزاده شـاه زیـد اصفهـان دارای چـه ویژگی‌هایـی هسـتند؟ نتایـج نشـان می‌دهـد کـه ایـن نقاشـی‌ها فاقـد روابـط و پیچیدگی‌هـای سـاختاری آکادمیـک و یـا دربـاری بـوده و دارای نمادهایـی اسـت کـه ریشـه در اعتقـادات مذهبـی مـردم به‌ویـژه در زمـان خـود دارد کـه تـا پیش‌ازایـن در هنـر ایـران دیـده نشـده اسـت، در نتیجـه از دیـدگاه پانوفسـکی وجـه توصیفـی آن‌هـا بسـیار زیـاد و وجـه تحلیلـی و تفسیری‌شـان کمتـر موردتوجـه هنرمنـد قـرار گرفتـه اسـت.

واژگان کلیدی: پانوفسکی، شمایل‌نگاری، امامزاده شاه زید اصفهان، دیوارنگاری.

مقدمه

خوانش تصاویر یا شمایل‌شناسی از رویکردهای مطالعات تصویری است که از قرن چهارده میلادی مورداستفاده قرار می‌گرفته و در ابتدای قرن بیستم در مکتب آبی واربورگ به‌صورت مدون موردمطالعه قرار گفت. از ضروریات خوانش تصاویر تسلط بر اسطوره‌شناسی، ادبیات، تاریخ و حیات اجتماعی و سیاسی دوره خاص موردمطالعه است. از میان پیروان مکتب آبی واربورگ؛ پانوفسکی با تفکیک میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی شیوه روش‌مندی برای تحلیل تصاویر ایجاد کرد که به هنر دوران یا سبک خاصی منحصر نبوده و قابلیت گسترش بر کل تاریخ هنر را داشت. او در خوانش تصاویر به‌مراتب سه‌گانه توصیف پیشاشمایل‌نگارانه که به صورت‌های محسوس آثار هنری مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی توجه می‌کند، تحلیل شمایل‌نگارانه که امور معقول، یعنی محتوای ادبی را موردتوجه قرار می‌دهد و مرحله تفسیر شمایل‌شناسانه که نه‌تنها به تحلیل صرف، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازد معتقد بود.

ساخت بقاع متبرکه برای افراد نشان‌دهنده اهمیت و بزرگی شخص تدفین شده است. از سوی دیگر حتی با نسبت‌دادن نسب افراد عامی که از شخصیت معنوی و انسانی بالایی برخوردار بودند، با ائمه و امامان معصوم، افکار عمومی برای پذیرفتن جایگاه معنوی این بقاع و جلوگیری از تخریب این اماکن ایجاد می‌گردید و در ادامه تزیین و بازسازی این بقاع بر اعتبار و اهمیت آن‌ها می‌افزود. این باور در نگاه شیعی بیشتر موردتوجه بوده است به‌طوری‌که با به‌قدرت‌رسیدن آل بویه در اصفهان ساخت این‌گونه بقاع موردتوجه قرار گرفت و در ادامه در دوره صفویه با روی کار آمدن سلسله شیعه‌مذهب صفوی، ساخت ابنیه بر مدفن امامزادگان و امامان و یا تعمیر و بازسازی آن‌ها رونق گرفت و این تفکر در دوره قاجار ادامه یافت.

در میان همه تزییناتی که در بناها اجرا می‌گردد، نقاشی‌های دیواری به لحاظ محتوا و مضمون و به این دلیل که به‌راحتی با مخاطب عام در ارتباط بوده و به طور مستقیم باورهای هنرمند را به مخاطب منتقل می‌کنند دارای جایگاه ویژه‌ای هستند. باورهایی که در بطن جامعه نهادینه شده‌اند و با فرهنگ و اعتقادات جمعی پیوند یافته‌اند و در نگاهی آنی، به روح مخاطب نفوذ پیدا کرده و او را منقلب می‌نمایند. این نوع تزیین در معماری مقامی والا پیدا می‌کند و علاوه بر جنبه کاربردی نشان‌دهنده اوج تعالی و روح آفرینندگان آن است که با رنگ و نقش در

پی تجلی حقیقت و بیان واقعیت آفرینش هستند. در این راستا هنرمند هرگز در پی خودنمایی و نشان‌دادن فردیت خود نیست و به آرمان‌های مذهبی پایبند و مقید است. «فردیت هنرمند در جریان این گستره هنری ناپیداست، لذا نمی‌توان از فرد یا حتی افرادی شاخص در مقام آغازگر این مکتب یا جریان هنری یادکرد (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۹۸).

باورهای شیعی در امامزاده شاه زید اصفهان با به‌تصویرکشیدن مجالس واقعه کربلا رنگ و بوی بومی و عامیانه به خود می‌گیرد و این واقعه هولناک و فجیع تاریخ شیعه در راستای عشق و ارادت به اهل‌بیت، با تصاویری در حوزه هنر عامیانه تجلی‌یافته و ازآنجاکه این آثار مضامین اعتقادی شیعه را به زبانی ساده و عامیانه به تصویر می‌کشند، به‌راحتی برای عموم قابل بازخوانی و ارتباط هستند. این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و به روش کتابخانه‌ای و میدانی انجام و در صدد است تا کلیه نقاشی‌های امامزاده زید اصفهان را که شامل ۱۱ صحنه است از نظر بصری و محتوایی بر اساس آرای پانوفسکی مورد بررسی قرار دهد. به این منظور کلیه تصاویر (۱۱ دیوارنگاره) به‌صورت سرشماری و از طریق تحقیق میدانی دریافت و از نظر ساختار، رنگ، محتوا و نماد و نشانه و روایتگری بررسی می‌نماید.

روش تحقیق

این مقاله از نوع کیفی و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی انجام می‌گردد. در جمع‌آوری اطلاعات از پژوهش‌های میدانی و اسنادی استفاده شده است. تصاویر به شیوه میدانی از محل امامزاده شاه زید اصفهان گرفته شده و از جنبه‌های روایتگری و ویژگی‌های شمایل‌نگارانه بررسی شدند. سپس شمایل‌ها بر اساس دیدگاه پانوفسکی تحلیل و شاخصه‌های مجالس از نظر تناسبات، ترکیب‌بندی، و مفاهیم نمادین به‌کاررفته، تجزیه‌وتحلیل و با یکدیگر تطبیق داده شدند.

پیشینه تحقیق

از میان تمامی کتاب‌هایی که به پژوهش در زمینه نقاشی دیواری پرداخته‌اند کتاب، مقاله یا پایان‌نامه‌ای که به طور خاص به امامزاده شاه زید و ساختار و محتوای نقاشی دیواری‌های آن بپردازد وجود ندارد.

کتاب‌ها: میرزایی مهر (۱۳۸۶) در کتاب «نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران» در مبحث نقاشی بر روی گچ به نقاشی‌های دیواری امامزاده شاه زید نیز اشاره می‌کند. در این پژوهش به تصاویری از امامزاده زید اشاره شده و فاقد هر گونه تحلیل ساختاری یا محتوایی است.

مقالات: آ ند (۱۳۸۵) در مقاله «دیوارنگاری در دوره قاجار» اشاره‌ای کوتاه به نقاشی‌های امامزاده شاه زید اصفهان دارد ولی تحلیل ساختاری یا محتوایی از این نقاشی‌ها ارائه نداده است. اص‌غرپور (۱۳۹۲) در «بررسی دیوارنگاریهای قاجار با تأکید بر مضامین درباری و مذهبی»، اشاره کوتاهی به امامزاده شاه زید و نقاشی‌های آن دارد که در حد اشاره و ارائه تصاویری محدود است. شاد قزوینی (۱۳۹۲) نیز در مقاله «تجلی باورهای شیعی در مضامین عاشورایی دیوارنگاره‌های بقاع متبرک گیلان» اشاره‌ای به امامزاده شاه زید می‌نماید. خامه یار (۱۳۹۳) در مقاله «دیوارنگارههای عاشورایی بقعه امامزاده شاه زید اصفهان» به معرفی نگاره‌ها از لحاظ روایت و مضمون می‌پردازد. در این پژوهش نیز تنها به روایت نگاری و نحوه ارائه آثار در این بقعه متبرکه پرداخته شده است. در این پژوهش باتوجه‌به تاکیدی که بر بقاع متبرکه گیلان بوده است تنها اشاره ای گذرا به این بقعه و نقاشی‌های آن داشته است. باتوجه‌به پژوهش‌های صورت گرفته می‌توان گفت پژوهش حاضر سعی دارد ساختار و محتوای دیوارنگاری‌های شاه زید اصفهان را به طور کامل موردتوجه قرار دهد و در این راستا از نظریه اروین پانوفسکی که دارای سه مرحله توصیف، تحلیل و تفسیر است استفاده کند.

۱. خوانش تصویر

کرس و ون‌لیوون چنین استدلال می‌کنند که «خوانش تصاویر با آنچه در دستور زبان به وقوع می‌پیوندد؛ مشابهت دارد. در خوانش تصاویر نیز همانند چگونگی همنشینی واژه‌ها با یکدیگر و تبدیل آنان به جمله‌واره، جمله و سپس متن، دستور تصویری به شرح و توضیح شیوه‌ای می‌پردازد که در آن عناصر مصور، افراد، اماکن و اشیا در قالب گزاره‌هایی که دارای درجات مختلف پیچیدگی و گستردگی هستند؛ با یکدیگر ترکیب می‌گردند (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۶: ۲۶).

خوانش تصاویر در واقع همان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تصاویر است که از جمله

رویکردهـای مطالعـات تصویـر بـه شـمار می‌رونـد کـه هـر چنـد سـابقه آن بـه دوران رنسـانس بازمی‌گـردد، امـا به‌عنـوان یـک گرایـش مـدون مطالعاتـی در زمینـه تصویـر می‌تـوان آغـاز آن را ابتـدای قـرن بیسـتم و مکتـب واربـورگ دانسـت. «شـمایل‌نگاری» همـان توصیـف تصویـر اسـت و «شمایل‌شناسـی» بـه تبییـن تصویـر اختصـاص دارد (نصـری، ۱۳۹۲: ۸). «آبـی واربـورگ در آغـاز قـرن بیسـتم در آلمـان مطـرح سـاخت کـه آشـنایی بـا اسطوره‌شناسـی، ادبیـات، تاریـخ و حیـات اجتماعـی و سیاسـی آن دوران خـاص از جملـه ضروریـات تحلیـل آثـار هنـری بـه شـمار می‌رونـد. وی بـا عطـف نظـر بـه ایـن مـوارد بنیان‌گـذار شـیوه مطالعاتـی شـد کـه بعدهـا عنـوان شمایل‌شناسـی بـه خـود گرفـت. واربـورگ پیـروان متعـددی داشـت کـه برجسـته‌ترین آن‌هـا اروین پانوفسـکی بـود. پانوفسـکی بـرای نخسـتین‌بار میـان شـمایل‌نگاری و شمایل‌شناسـی تفکیـک روش‌منـدی ایجـاد کـرد و باتوجه‌بـه ایـن تفکیـک بـه طـور خـاص بـه مطالعـه «هنـر رنسـانس» پرداخـت. وی معتقـد بـود کـه روش وی در مطالعـه تصویـر شـامل کل تاریـخ هنـر می‌شـود و نمی‌تـوان آن را بـه هنـر دوران یـا سـبک خاصـی منحصـر سـاخت. پانوفسـکی در خوانـش تصاویـر به‌مراتـب سـه‌گانه معتقـد بـود. ایـن مراتـب سـه‌گانه عبارت‌انـد از: توصیـف پیشاشـمایل‌نگارانه، تحلیـل شـمایل‌نگارانه، تفسـیر شمایل‌شناسـانه» (پانوفسـکی، ۳۲: ۱۹۷۳).

۲. شمایل‌شناسی (آیکونوگرافی)

«بـه لحـاظ تاریخـی، مطالعاتـی بـا عنـوان شمایل‌شناسـی بـه قـرن ۱۶ م بـر می‌گـردد. رویکـرد علمی‌بـه آیکونوگرافـی را بـه یوآخیـم وینکلمـان نسـبت می‌دهنـد. او کسـی بـود کـه آیکونولـوژی را وارد باسـتان شناسـی کـرد و نـگاه تاریخـی بـه مبحـث تاریـخ هنـر داشـت. سـپس نمایـش آثـار آنتونـی وان دایـک در سـال۱۷۵۹ بـا پرتره‌هایـی مشـهور بـه آنتـورپ باعـث گردیـد آیکونوگرافـی بـه هنرهـای تجسـمی‌راه یابـد. در قـرن ۱۹ م مقـارن بـا نضـج جنبـش رومانتیـک و نیـاز به بازگشـت بـه ابعـاد گوناگون قـرون وسـطی و احیـای تعقیـب مذهبـی آن دوران مدارسـی موسـوم بـه مکتـب فرانسـوی آیکونوگرافـی بـا حضـور دیـدرون بـرای تبییـن سمبولیسـم قـرون وسـطایی شـکل گرفـت. ایـن تـلاش سـرانجام بـه همـت فرنانـد کبـرول و هنـری لکلـرک بـا تأثیـر از دیـدگاه امیـل مالـه دربـاره هنـر قـرون میانـه بـه ثمـر رسـید. امیـل مالـه دریافـت کـه در هنـر قـرون وسـطی هـر فـرم محتـوی یـک مفهـوم اسـت و

بـه نوعـی بـه آیکونولـوژی هنـر مسـیحی دسـت یافـت») عبـدی، ۱۳۹۱: ۲۸-۲۹) آنتـون اسـپرینگر رویکـرد تاریخـی را بـه جـای رویکـرد رومانتیـک قـرن ۱۹م بـر آیکونوگرافـی تبییـن نمـود و آیکونوگرافـی غیـر دینـی را بـه ضابطـه درآورد. اولیـن کار در زمینـه آیکونوگرافـی هنـر غیـر دینـی در سـال ۱۹۳۱م توسـط ریموند وان مالـز انجـام شـد و نهایتاً ابـی واربـورگ، هوجـه رف و اروین پانوفسـکی ایـن شـیوه را بـه سـمت و سـوی امـروزی کشـاندند و مبحـث آیکونولـوژی را مطـرح کردنـد) همـان: ۳۱) «واربـورگ معتقـد بـود کـه هـر تمدنـی سـاحت‌های مختلفـی دارد و هنـر و تمـدن بـا سـاحت‌های مختلـف آن تمـدن مرتبـط اسـت و هنگامی‌کـه آثـار هنـری یـک تمـدن بررسـی می‌شـود، سـاحت‌های مختلـف آن تمـدن روشـن می‌شـود و ایـن آشـنایی ناگزیـر بـه داشـتن روشـی اسـت» (نصـری، ۱۳۸۹: ۵۸) و ایـن همـان اصلـی می‌شـود کـه پانوفسـکی را بـه آیکونولـوژی می‌رسـاند و باعـث می‌شـود کـه متدولـوژی او همـواره تأکیـدی براسـاس روابـط قـوم شناسـی و قـوم نـگاری داشـته باشـد (Panofsky, ۱۹۵۵: ۳۲).

۳. شمایل‌شناسی از دیدگاه اروین پانوفسکی

پانوفسـکی بـرای نخسـتین‌بار میـان شـمایل‌نگاری و شمایل‌شناسـی تفکیـک روشـمندی را ایجـاد کـرد و باتوجه‌بـه ایـن تفکیـک بـه طـور خـاص بـه مطالعـه هنـر رنسـانس پرداخـت. البتـه، وی معتقـد بـود کـه روش وی در مطالعـه تصویـر شـامل کل تاریـخ هنـر می‌شـود و نمی‌تـوان آن را بـه هنـر دوران یـا سـبک خاصـی منحصـر سـاخت. دلیـل پانوفسـکی کـه چنـدان بـا مورخـان هنـر پیـش از خـودش و هـم‌دوره‌اش سـازگار نیسـت، توجـه بـه ایـن مطلـب اسـت کـه در دوره رنسـانس بحـث تاریخ‌منـدی وجـود انسـان مطـرح بـوده اسـت و اینکـه انسـان در ایـن دوره نسـبت بـه تاریـخ درک و بصیرتـی داشـته اسـت، حـال اینکـه در آن تمدن‌هـا نمی‌تـوان چنیـن بصیرتـی را یافـت. پانوفسـکی در خوانـش تصاویـر به‌مراتـب سـه‌گانه معتقـد بـود. ایـن مراتـب سـه‌گانه عبارت‌انـد از:

۳-۱- مرتبـه نخست: تـوصیف پـیشاشمایل نگارانـه ((Pre-iconographical description هنـگام مواجـه بـا اثـر هنـری تنهـا می‌تـوان اثـر را توصیـف کـرد، صـرف نظـر از اینکـه مخاطـب علمی‌نسـبت بـه آثـار هنـری داشـته یـا نداشـته باشـد. در ایـن مرحلـه بـه صورت‌هـای محسـوس آثـار هنـری مثـل خـط، رنـگ، سـطح، ترکیب‌بنـدی توجـه می‌شـود.

۳-۲- مرتبـه دوم: تحلیـل شـمایل‌نگارانه (Iconographical analysis) وقایـع معنـای خودشـان

را مستقیماً آشکار نمی‌کنند و به‌عنوان یک امر معمولی روزمره دیده نمی‌شوند بلکه معانی فراتری از چیزی که در عالم خارج دیده می‌شود دارند. 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 سمبول‌ها و تمثیل‌ها استفاده می‌کند. همچنین باید پس زمینه فرهنگی، سیاسی، مذهبی، و اجتماعی اثر هنری و ادبیات موضوع یا جنبه روایی اثر شناخته شود. پانوفسکی صراحتاً در این مرتبه از معنا معتقد است که شمایل‌نگاری صرفاً به محتوا در مقابل فرم اثر هنری توجه دارد. بنابراین، مرتبه دوم دربردارنده رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است. در این مرتبه بر خلاف مرتبه قبلی نه یک معنای محسوس بلکه امری معقول، یعنی محتوای ادبی، موردتوجه است.

۳-۳- مرتبه سوم: تفسیر شمایلشناسانه (Iconographical interpretation) به تفسیر شمایل شناسانه اختصاص دارد. در این مرتبه نه‌تنها به تحلیل صرف، بلکه به تفسیر اثر نیز پرداخته می‌شود. در تفسیر امور عامدانه موجود در اثر هنری موردتوجه نیست، بلکه اموری دارای اهمیت هستند که به نحو ناخودآگاه و غیر عامدانه در اثر موجودند. بنابراین داده‌های مختلف از اثر هنری جدا و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا بتوان آن را تفسیرکرد.

پانوفسکی مرتبه سوم را در حکم بالاترین مرتبه دانست، او بر این باور بود که تصاویر در بررسی شمایل‌شناسانه از ارزش سمبولیک بالاتری برخوردارند و بدین خاطر پیش از آن که برای این مرتبه نام شمایل‌شناسی را در نظر بگیرد، از آن با عنوان «شمایل‌نگاری به معنای عمیق‌تر» یاد می‌کرد؛ بنابراین، باتوجه‌به این که پانوفسکی این سه مرتبه را در طول یکدیگر قرار می‌دهد، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که یک رابطه سلسله‌مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هر یک از این مراتب سه‌گانه زمینه‌ساز مرتبه بعدی است. مثلاً بدون حصول معنای مرتبه دوم، معنای مرتبه سوم حاصل نخواهد شد (نصری، ۱۳۹۱: ۱۵).

۴. شمایل‌نگاری مذهبی در ایران

شمایل‌نگاری از ائمه اطهار و امامان معصوم ریشه در باورهای شیعی دارد. قدیمی‌ترین

نمونه‌های تصویری موجود که نشان از به‌تصویرکشیدن ائمه اطهار و معصومین در ایران دارد تصاویر جامع‌التواریخ اثر رشیدالدین فضل‌الله همدانی است که دارای هشت تصویر از پیامبر اسلام است. عکاشه بر این باور است که هدف مغولان از به‌تصویرکشیدن چهره پیامبر القای این باور بود که آنان با یک سلسله اسلامی نسبت دارند تا مشروعیت و محبوبیت عمومی در بین ایرانیان کسب کنند (عکاشه؛ ۱۳۸۰: ۱۱۲). از دوره صفویه و با رسمیت یافتن مذهب شیعه و قداست ائمه، تصاویر چهره ایشان با نوعی پوشش به‌صورت روبند به تصویر در می‌آید. از مشهورترین نمونه‌های نگاره‌های دوره صفویه، نگاره معراج حضرت محمد (ص) که توسط سلطان محمد در تبریز انجام شده است را می‌توان نام برد که پیامبر (ص) با روبند سفیدرنگی به تصویر درآمده است، چهره ایشان به‌صورت کامل نمایان نیست و اطراف سر، شعله‌های طلایی‌رنگ که نشان‌دهنده نور وجودی آن حضرت است دیده می‌شود. ولی این روند در بسیاری از چهره‌های به تصویر درآمده تا اواخر دوره صفویه رعایت نشده است. مسئله پوشیدگی چهره بزرگان دین از اواخر صفویه آغاز شد و در دوره زندیه و قاجار با شدت بیشتری پیگیری شد و تاکنون نیز ادامه دارد. در دوره زند و قاجار نوعی چهره‌نگاری مذهبی در ایران رواج یافت که شمایل نام گرفت و ریشه آن را می‌توان به تصاویری از ائمه اطهار که در دوره صفوی توسط مبلغین دینی بر روی مقوا و تخته کشیده می‌شد و نهایتاً به جریان پرده‌خوانی منجر شد نسبت داد (آژند، ۱۳۸۵: ۳۷) و می‌توان از آن به‌عنوان پیشینه اولین نقاشی‌های عامیانه یا قهوه‌خانه‌ای یادکرد. این شمایل‌ها در دوره‌های بعد و خصوصاً در دوره قاجار برای تزیین بناهای بسیاری از اماکن متبرکه، امامزادگان و تکایا مورداستفاده قرار گرفت تا ضمن متبرک نمودن بقاع مذکور، به یادآوری مصائب شیعی برای زائر بپردازد. این یادآوری‌ها، کار پندآموزی دینی را برای افراد عامه و خصوصاً کم‌سواد و بی‌سواد، بر عهده داشته است. ازاین‌رو شمایل‌نگاری ائمه در اماکن مذهبی برای عموم قابل‌فهم و درک است و به‌راحتی توسط مخاطبین مختلف بازخوانی می‌شود و فرهنگ عامه همواره در آن‌ها زنده است. این فرهنگ عامیانه با دوری‌گزینی از پیچیدگی‌ها و قراردادهای آکادمیک رایج هنر توانسته است عواطف عمومی و احساسات ناب مذهبی مردم کوچه‌بازار را تحریک و با خود همراه کند. سادگی و بی‌پیرایگی هنر عامیانه به فهم بهتر و سریع‌تر داستان‌های مذهبی و دینی توسط عامه کمک شایانی نمود و خام‌دستی و سادگی اجرا باعث به‌وجودآمدن سبکی در نقاشی ایران شد که در دوره‌های بعد در اکثر اماکن متبرکه به کار

رفت. شیوه‌ای که در آن فردیت هنرمند در خلال اثر هنری حل شد و احساسات ناب هنرمند بر قواعد آکادمیک ارجحیت پیدا کرد.

۵. امام زاده شاه زید

غالباً بناهای آرامگاهی به استناد شکل ظاهری‌شان قبه یا گنبد و به اعتبار رایج‌ترین عملکردشان تربت و یا در اشاره به مفهوم دینی و مذهبی‌شان امامزاده نام گرفته‌اند (شایسته‌فر و صراف‌زاده، ۱۳۸۹: ۹۰). بنای امامزاده شاه زید در خیابان هشت‌بهشت شرقی در محله قدیمی تلواسگان اصفهان واقع شده است. قدمت ساختمان فعلی بقعه از دوره صفویه است. سنگ‌نوشته‌ای که در بالای سکوی سمت راست بقعه وجود داشته، بیانگر تعمیر و بازسازی بنا در سال ۱۰۹۷هجری قمری در دوره شاه سلیمان صفوی است و بر اساس کتیبه‌ای که بر درب مقبره به این شرح نگاشته شده (بر آستان منور شاه زید بن امام علی بن الحسین رقم صحیفی جوهری۹۹۴ هجری قمری) منتسب به فرزندان امام حسین(ع) است (رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۰: ۳۸۹) و احداث بنا را به زمان سلطان محمد خدابنده در ۹۹۴ هجری قمری مربوط می‌کند. لطف‌الله هنرور این نقاشی‌ها را متعلق به آغاز سده چهاردهم هجری قمری و به قلم سید عباس شاهزاده می‌داند (هنرفر، ۱۳۵۰: ۳۸۹)، اما گدار معتقد است که این آثار در سال ۱۰۹۷ ه ق و به هنگام تعمیرات بدان اضافه شده است (گدار، ۱۳۷۱: ۱۶۶).

مقبره شاه زید در وسط بقعه قرار گرفته و تمام دیوارهای اطراف دارای نقاشی است. دیوارنگاره‌ها در اندازه‌ای بزرگ ولی متناسب دور تا دور بقعه را فراگرفته و به آن جان داده و از سبک نقاشی روایی بهره می‌برد (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۸۶). صحنه‌های به تصویر درآمده بر دیوارهای امامزاده شاه زید در کنار یکدیگر و با تداخل موضوعی صورت‌گرفته است و به ترتیب ورود به داخل بنا، از سمت راست عبارت‌اند از: ۱-داستان ضمانت آهو توسط امام رضا(ع) (تصویر شماره ۱)، ۲- تصویر نقاش و شاگردش در بقعه امامزاده شاه زید (تصویر شماره ۲)، ۳- داستان نبرد حضرت ابوالفضل (تصویر شماره ۳)، ۴- صحنه نبرد علی‌اکبر(ع) و دیگر خانواده امام حسین(ع) (تصویر شماره ۵)، ۵- صحنه‌های کمک جنیان به امام حسین(ع) (تصویر شماره ۶)، ۶- آمدن سلطان قیس (تصویر شماره ۷)، ۷- آمدن شیر نزد امام حسین(ع) (تصویر شماره ۸)، ۸- شهادت امام و یارانش (تصویر شماره ۹)، ۹- شام غریبان و ماجرای اسرا (تصویر شماره ۱۰)، ۱۰- حضرت قاسم

(تصویر شماره ۴)، ۱۱- داستان دربار یزید (تصویر شماره ۱۱). این دیوارنگاره‌ها کل واقعه کربلا از ابتدا تا وقایع شام غریبان و دربار یزید را به تصویر کشیده‌اند. این‌چنین گستردگی روایت در به‌تصویرکشیدن واقعه کربلا که نشانگر عشق والای هنرمندان آن و خلوص نیت و اعتقاد پاک حامیان آن است را بندرت می‌توان در جای دیگر یافت.

تصویر شماره یک سمت راست: ضمانت آهو توسط امام رضا(ع)، (منبع: نگارندگان).
تصویر شماره دو سمت چپ: تصویر نقاش و شاگردش در بقعه امامزاده شاه زید، (منبع: خامه یار، ۱۳۹۳).
تصویر شماره ۳: نبرد حضرت ابوالفضل(منبع نگارندگان).

تصویر شماره ۴ سمت راست: حضرت قاسم (منبع نگارندگان).
تصویر شماره ۵ سمت وسط: نبرد علی‌اکبر و دیگر خانواده امام حسین(ع) (منبع نگارندگان).
تصویر شماره ۶ سمت چپ: کمک جنیان به امام حسین(ع) (منبع نگارندگان).

تصویر شماره ۷ سمت راست: آمدن سلطان قیس
تصویر شماره ۸ سمت وسط: آمدن شیر نزد امام حسین(ع)
تصویر شماره ۹ سمت چپ: شهادت امام و یارانش (منبع نگارندگان).

تصویر شماره ۱۰ سمت راست: شام غریبان (منبع نگارندگان).
تصویر شماره ۱۱ سمت چپ: داستان دربار یزید (منبع نگارندگان).

۶. خوانش شمایل‌های امامزاده زید به روش پانوفسکی

برای تعیین صدق روش شمایل‌شناسی در نقاشی امامزاده زید اصفهان سه سطح خوانش تصویر طبق نظر پانوفسکی به‌صورت مجزا بررسی می‌شود:

۶-۱. سطح اول: خوانش عناصر تجسمی اثر را در بر می‌گیرد. مانند آنچه که در انواع ترکیب‌بندی و چیدمان رنگی و پرداخت عناصر تصویری در تجزیه تحلیل‌های صوری موردتوجه قرار می گیرد. برای نمونه عدم تمرکز در ترکیب بندی- که معمولاً به‌عنوان ویژگی خاص نقاشی ایرانی از آن یاد می شود - و یا به طور خاص ترکیب‌های متقابل در صحنه‌های نبرد،

شلوغی لشکرکفر و خلوتی لشکر امام حسین و همین طور استفاده مستمر از رنگ‌هایی خاص نظیر طلائی و سبز در لباس امام و اهل‌بیت در این سطح قرار گیرند. با نگاهی به مجالس به تصویر در آمده در امامزاده شاه زید می‌توان به تفکیک ویژگی‌های زیر را در سطح اول خوانش تصویر شناسایی و بررسی کرد:

۶-۱-۱. طراحی پیکره‌ها

- پیکره‌های انسانی در دسته‌های لشکر یزید و عمر سعد و یاران امام حسین مصور شده‌اند. پیکره‌ها دارای ضعف آناتومی هستند و همه افراد سرهای بزرگ، قدکوتاه، دست‌های کوتاه و چاق دارند که تناسبات غیرمعمولی را نشان می‌دهد. هنرمند با پیچاندن پیکره در لفافه‌ای از لباس‌های گشاد سعی در مخفی نمودن ضعف آناتومی داشته است. پیکره زنان زیر چادر گشاد سیاه مخفی شده است و همه روبند (برقع) سفید دارند و چهره هیچ‌کدام مشخص نیست و تنها کف دست‌های برخی از زنان مشخص است و می‌توان گفت ضعیف‌ترین طراحی‌ها به آن‌ها اختصاص دارد. تناسبات و آناتومی در همهٔ اندام‌ها یکسان نیست برخی بالاتنهٔ بلند و پایین‌تنه کوتاه دارند و برخی برعکس، محل اتصال اعضا به بدن درست نیست. در تصاویر فرشتگان برهنگی وجود ندارد، گاهی با بالاتنه و گاهی تمام بدن نمایش داده شده‌اند، چهره‌های زن و مرد آن‌ها یک شکل است، فرشتگان زن با لباس‌های زنان قاجاری و بدون سرپوشند، مشخصه و تفاوت آن‌ها با انسان‌ها در بال‌هایشان است.

۶-۱-۲. طراحی حیوانات

بیشترین حیوانی که در این تصاویر به‌کار رفته اسب است که تنوع زیادی از نظر اندازه و رنگ دارند. سر اسب‌ها از نظر طراحی درست است؛ ولی از نظر اندازه نسبت به بدنشان کوچک ترسیم شده است. بدن اسب‌ها دارای آناتومی درستی نیست و اغلب دارای طول بدنی کوتاهی هستند. همهٔ اسب‌هایی که دارای سوار هستند به‌غیراز اسب امام حسین(ع) نسبت به سوار خود کوچک ترسیم شده‌اند. رنگ اسب‌ها خاکستری، سفید، ابلق، قهوه‌ای، و ترکیب سفید و قهوه‌ای است. شترهایی که کجاوه حمل می‌کنند از نظر طراحی و ترسیم ضعیف، فاقد آناتومی درست، از نظر اندازه کوچک (نسبت به اندازه انسان‌ها) و همه به رنگ قهوه‌ای هستند. شیر یک‌بار در حال حمله و یک‌بار آرام دیده می‌شود در هر دو به رنگ اخرایی، دارای

سر بزرگ از نظر اندازه کوچک و فاقد آناتومی با چهره‌ای غیرواقعی است. برخی از چهره‌های اشقیا مشابه با چهره این درنده مجسم شده است. پرندگان شامل کبوتر و طوطی به رنگ سفید و سبز، از نظر ترسیم بسیار ضعیف و اطراف شهدا و اهل‌بیت ترسیم شده‌اند. گوزن و آهوها طبیعت‌گرایانه و با آناتومی صحیح در حال فرار و گریز، با رنگ اکر و روشن در صحنهٔ نبرد امام حسین مشاهده می‌شوند.

۶-۱-۳. طراحی اشیاء

اشیای به تصویر کشیده شده بیشتر از همه شامل ابزارآلات جنگی است. پرچم، تشت، تخت و پشتی، سینی، سیب، جام و صراحی، کجاوه، کلاه‌خود و سپر، نیزه، شمشیر و خنجر، و بیشتر از همه تیر است. این اشیا بسیار ضعیف طراحی شده‌اند و از نظر اندازه‌ای دارای هیچ تناسبی نیستند. برای مثال نیزه‌ها کوچک و بسیار باریک و نازک‌اند و سرهای قرار گرفته بر روی آن‌ها بسیار بزرگ است و هیچ تناسبی با هم ندارند، کجاوه‌های روی شترها بسیار کوچک و نامتعارف و فاقد پرسپکتیوند. تختی که یزید روی آن نشسته هم دارای شیب زیادی است به‌نحوی‌که گویی تخت پایهٔ جلو ندارد. سیب‌ها بسیار بزرگ هستند و جام و صراحی طراحی زیبایی ندارند. این اشکالات طراحی در همهٔ اشیای دیگر نیز دیده می‌شود.

۶-۱-۴. ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی‌ها دارای ویژگی‌های خاصی هستند که بیشتر از بی‌قانونی پیروی می‌کنند، برخی عناصر نامتعارف در صحنه‌ها دیده می‌شود، و هرجا فضای خالی وجود داشته با تیر و نیزه و سپر، گیاه، ابر، میوه و... پر شده است. برخی مشخصه‌ها عبارت‌اند از:

- بیشتر به‌صورت افقی انجام شده‌اند؛ ولی از قاعده ترکیب‌بندی‌های افقی نیز پیروی نمی‌کنند. ترکیب‌بندی‌های چند ساحتی در پلان‌های مختلف با مضامین روایی و پندآموز تصویر شده‌اند. بزرگ‌نمایی شخصیت‌های کلیدی داستان و پرداختن به زوایای مختلف آن همچون تیر خوردن علی‌اصغر شش‌ماهه دارای ویژگی‌های پندآموز، بیم دهندگی و تأثیر بر مخاطبین شیعه است.

- بسیار شلوغ و درهم هستند و پرسپکتیو مقامی در تصاویر حکم‌فرماست. تصاویر امامان و سر شهدا با اندازه بزرگ‌تر و در مرکز تصویر نقش شده‌اند. نحوه ترکیب‌بندی و آرایش فیگورها

و عناصر تصویر بر اساس شناخت آکادمیک و توجه به ویژگی‌های خاص پیکره‌ها نبوده است؛ بلکه هنرمند بر اساس ارادت و اعتقاد قلبی که به اهل‌بیت دارد این کار را انجام داده است و ازاین‌رو اندازه و جایگاه پیکره‌ها، ارتباط مستقیم با برتری شخصیتی آن‌ها دارد. در این آثار حالت مرکزیت و محوریت شخصیت‌های اصلی حفظ شده است. شخصیت اصلی در مرکز قرار می‌گیرد و اندازه بدنش کمی درشت‌تر از دیگران ترسیم می‌شود. طرز قرارگرفتن اطرافیان هم به نحوی است که توجه بلافاصله به نقطه مرکزی و اصلی کار منتقل شود. مانند تصویر شماره ۴ (حضرت قاسم).

- هنرمند در بعضی قسمت‌ها سعی در نشان‌دادن پرسپکتیو از طریق کوچک‌کردن تصاویر دارد؛ ولی کمتر موفق بوده است. همچنین اندازهٔ تصاویر در پایین (جلو) و بالا (عقب) تصاویر منطقی نیست. نسبت اندازهٔ انسان‌ها و حیوانات درست نیست. گاهی انسان‌ها خیلی بزرگ‌تر ترسیم شده‌اند (تصویر امام سجاد بر پشت شتر)، (تصویر شماره ۱۰) و گاهی حیوانات نسبت به انسان‌ها خیلی بزرگ ترسیم شده‌اند (اسب امام حسین که نسبت به ایشان بزرگ ترسیم شده است). این بزرگ و کوچک بودن نسبت‌ها در همه‌جا به‌صورت یکسان رعایت نشده؛ بنابراین اغتشاش تصویر را با خود به همراه دارد. دوری و نزدیکی افراد در تصاویر درست صورت نپذیرفته است و بعضی عناصر عقب‌تر بزرگ‌تر ترسیم شده‌اند. استفاده از پرسپکتیو مقامی در جای‌جای تصویر (مثلاً بزرگ کشیدن سر شهدا و گسترش آن‌ها در سطح کار) نیز عامل مهمی در موفق نشان‌ندادن این دوری و نزدیکی بوده است.

- وجود عناصر تصویری عاریت گرفته شده همچون طراحی ابرها، سایه‌روشن چهره‌ها و لباس و تلاش برای حجم‌پردازی، فرشتگان در حال پرواز و نمایش ساختمان با پرسپکتیو ناقص، نشان از تلاش هنرمند برای بهره‌گیری از عناصر تصویری هنرمندان اروپایی دارد. هر بخش کوچک از تصاویر صحنه‌ای از واقعیت و حقیقتی بزرگ را نشان می‌دهد و به روایتگری اثر کمک می‌کند. هدف قراردادن احساسات دینی شیعیان، نمایش اضطراب و هیجان همراه با بار عاطفی عمیق، پویایی و هیجان تصویری در بیشتر صحنه‌ها مشاهده می‌شود مانند (زاری بر جسد علی‌اصغر یا آب‌آوردن حضرت عباس).

- هنرمند نقاش برای احاطه بر ساختار هندسی و ترکیب‌بندی کل اثر ابتدا عناصر اصلی و محوری داستان را به‌صورت بزرگ در محل مناسب طراحی نموده و سپس با افزودن عناصر

درجه دوم و کوچک‌تر، روایت را غنای تصویری بیشتری بخشیده و کامل نموده است. موضوعات خیر به‌صورت محوری و اصلی با بهره‌گیری از عنصر اغراق و قراردادن موضوع اصلی در اندازه بزرگ و موضوعات شر به‌صورت فرعی، کوچک‌تر و کم‌اهمیت‌تر رقم زده شده است و بدین شکل توجه بیننده را بر عنصر اصلی داستان متمرکز کرده‌اند.

بهره‌گیری از ناتورالیسم ناپخته و فاقد ظرافت‌های آکادمیک و ترکیب با آرمان‌گرایی و ایجاد یک سبک عوام‌پسندانه خیالی در این نقاشی‌ها دیده می‌شود. رد پای استفاده از عناصر نقاشی اروپایی (فرنگی) در نمایش حجم‌پردازی جامه‌ها و اندام، فرم ابرها و استفاده ناشیانه از پرسپکتیو، به‌تصویرکشیدن فرشتگان، به‌خوبی قابل‌رؤیت است. نقوش روی پارچه و لباس پیکره‌ها و تزیینات گل‌وبوته روی زمینه، برخی نوشته‌های داخل ترنج‌ها که نام اشخاص و روایت داستانی را در بر می‌گیرد و نیز ترسیم کادرهای ضروری در مرحله آخر تصویرسازی انجام شده است. جدول شماره ۱ مرحله توصیف در نقاشی‌های امامزاده شاه زید را نشان می‌دهد.

جدول شماره یک: سطح یک (توصیف عناصر صحنه از نظر پانوفسکی) (منبع: نگارندگان)

صحنه‌ها	انسانی	حیوانی	طبیعت	اشیا	رنگ
امام رضا و آهو	هفت انسان یک نفر سوار اسب، شش نفر ایستاده	چهار آهو دو بزرگ (نر و ماده) و دوبره آهو	دیده نمی‌شود نمایی از یک مسجد	پرچم و تفنگ	آبی، سفید زمینه، طلایی، سبز، قهوه‌ای،
نقاش و شاگردش	دو انسان که پشت‌سرهم ایستاده یا راه می‌روند	ندارد	نمایی از گنبد و بنای امامزاده در دوردست/ گل‌ها و بوته‌ها	انگشتر، عبا و عمامه	سفید زمینه، قرمز، سبز، قهوه‌ای
نبرد حضرت ابوالفضل	یک انسان سوار بر اسب / زنان ایستاده هشت زن و سه کودک	یک اسب	صحرای بیابانی و بدون درخت	خیمه‌ها، پرچم، کلاه‌خود، پر	قرمز، سبز، سفید زمینه، سیاه، طلایی، خاکستری، زرد اُکر، قهوه‌ای
حضرت قاسم	هفت مرد سوار	پنج اسب	ندارد	تیروکمان، خنجر، شمشیر، کلاه‌خود، تیردان، سپر	قهوه‌ای، سبز، قرمز، زرد، خاکستری، سیاه، سفید زمینه، طلایی
نبرد علی‌اکبر	شش انسان سوار بر اسب	پنج اسب	دیده نمی‌شود	شمشیر، کلاه‌خود، یراق، لگام، سپر	آبی، سبز، زرد، نارنجی، خاکستری، طلایی، سیاه، قهوه‌ای
کمک جنیان به امام حسین(ع)	سه مرد و پنج و زن نه جنی	یک اسب و یک شتر	درختان نخل/ صحرای لم‌یزرع	خیمه، شمشیر، تیر، پیکان، پرچم	زرد، قرمز، قهوه‌ای، آبی، خاکستری، طلایی، سیاه، سفید زمینه

صحنه‌ها	انسانی	حیوانی	طبیعت	اشیا	رنگ
آمدن قیس	هشت مرد سوار و سه فرشته	یک شیر و شش اسب و دو آهو و یک کَل	دورنمایی از درختان نخل- صحرا - بوته	کلاه، کلاه‌خود، پر، تیر، لگام، شمشیر	سبز، زرد، نارنجی، قهوه‌ای، قرمز، آبی، اُکر، خاکستری، سفید زمینه
آمدن شیر نزد امام حسین	یک مرد سوار	یک اسب یک شتر	بیابان لم‌یزرع، بوته	تیر، شمشیر، یراق اسب، زین	قهوه‌ای، زرد، سبز، سفید، قرمز
شهادت امام حسین و یارانش	هفده مرد سه زن و چهارده فرشته و دو کودک	پانزده کبوتر	ندارد	تیر، کمان، شمشیر، سپر، خنجر، نیزه، تبرزین	زرد، قرمز، آبی، سفید زمینه، سبز، قهوه‌ای، طلایی، خاکستری
شام غریبان	چهارده مرد، بیست زن، دوازده سربریده	یک شیر، ده شتر، دو اسب	ندارد، اشاره‌ای به زمین لم‌یزرع	نیزه، یراق اسب، کابین شتر، کلاه‌خود، غل‌وزنجیر	زرد، قرمز، قهوه‌ای، آبی، سیاه، خاکستری، سبز، سفید زمینه
دربار یزید	نه زن و چهارده مرد، یازده سربریده	ندارد	ندارد	سیب، تنگ، جام، شلاق، ظرف میوه	قرمز، آبی، سفید، قهوه‌ای، زرد، سبز، سیاه، خاکستری، نارنجی

۶-۲. سطح دوم تحلیل عناصر: به دلیل سنت نقاشی مضمونی در ایران تعیین عناوین نگاره‌ها معمولاً از طریق کدهایی مشخص نظیرِ عناوین مجالس و محل قرارگیری آن‌ها قابل‌تشخیص است. در این مرحله متن تصویری قابل‌تطبیق و ارجاع به متن ادبی است و باتوجه‌به تکرار مضامین می‌توان نگاره‌هایی با مضمون مشابه را با یکدیگر نیز مقایسه نمود. برای نمونه کدهای مشخصی از صورت ظاهری و لباس امام حسین(ع) و صحنه‌های مهم زندگی ایشان وجود دارد که برای شناسایی مجالس مربوط به او، نیازی به رجوع به متن ادبی نیست. در اغلب نگاره‌هایی با مضمون امام حسین(ع)، او با سربندی سفید و لباس عبا گونه سبز در حال مبارزه با اشقیا، به آغوش گرفتن حضرت عباس، دردست‌داشتن علی‌اصغر و غیره است.

با دانستن این مشخصات هر وضعیتی نزدیک به اینها یک انسان مقدس را تداعی می‌کند که در این نقاشی‌ها امام حسین(ع) و اهل‌بیتشان است. این ارجاعات تصویری در سایر صحنه‌ها و افراد نیز مصداق می‌یابد.

سطح سوم: همان‌گونه که پانوفسکی نیز ذکر کرده است مرز بین تحلیل و تفسیر بسیار باریک است و در بسیاری موارد ذکر تفسیر ملزم به عبور یا تکرار تحلیل است. در این سطح هرآنچه که عمداً و یا سهواً توسط خالق اثر در آن جای گرفته است و در خوانش سطحی و بدون مداقه بیان نمی‌شود و یا حداقل بلاواسطه توسط مخاطب درک نمی‌شوند، کشف و تحلیل و عمیق‌ترین و پنهان‌ترین حرف‌های ناگفتهٔ نقاشی‌ها نشان داده می‌شود. یک اصل یکسان‌کننده که زمینه‌ساز و شرح دهنده پیشامدهای بصری و معانی روشنشان و حتی تعیین‌کننده صورت ظاهری است که پیشامدهای بصری را می‌سازند. این مرحله به آخرین سطح به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پشتیبان‌ها را در نظر می‌گیرد و نه‌تنها درون اثر هنری تعمق می‌شود؛ بلکه از طریق ارجاعات و مستندات خارج از متن به بسط معانی هم کمک می‌شود جدول شماره ۲ ارجاعات محتوایی نقاشی‌های دیواری امامزاده شاه زید را نشان می‌دهد.

												اکثر ترکیب‌بندی‌ها به‌صورت منتشر و دارای پرسپکتیو مقامی هستند.
											مفاهیم	جنگاوری، حکایت گری
										سرد		
	*	*	*	*	*	*	*	*	*	گرم	*	*
											مفاهیم	رنگ سبز نمادی از امام حسین(ع) و یارانش، رنگ قرمز نماد یزیدیان، رنگ‌های مات و کدر نماد یزدیان و رنگ‌های درخشان و روشن نماد امام حسین و یارانشان است.
	۱	۴			۲					درخت		
								۱۰		شتر		
	۶				۳					آهو		
			۱	۵	۱	۶	۱	۲	۵	اسب		
						۱	۱	۱		شیر		
								۱۵		پرنده		
											مفاهیم	ضمانت، جنگاوری، شیر نماد علی(ع)، پرنده نماد رهایی و آزادی و خبر، آهو نماد زیبایی و مظلومیت، شتر مفهوم صبوری و در اینجا به همراه اسب نقش مرکب دارد. درختان و فضای طبیعت معنای نمادین ندارند.
								بافت			سایه‌روشن	در همه تصاویر سایه‌روشن به‌صورت ابتدایی، بدون منبع نور مشخص و بعضاً نادرست و با دو رنگ تیره و روشن و یا به‌صورت خطی انجام شده است.

جدول شماره دو: تحلیل محتوایی نقاشی‌های دیواری امامزاده شاه زید (منبع: نگارندگان)

عناصر مورد بررسی		امام رضا و آهو	نقاش و شاگردش	نبرد حضرت ابوالفضل	نبرد علی‌اکبر	کمک جنیان	آمدن قیس	آمدن شیر	شهادت امام	شام غریبان	حضرت قاسم	دربار یزید
پیکره	تعداد	۷	۲	۱۲	۶	۱۷	۱۱	۱	۳۶	۱۶	۷	۳۴
	سواره	۱		۱	۶	۱	۸	۱	_	_	۷	_
	پیاده	۶	۲	۱۱	_	۷	_	_	۳۶	۱۶	_	_
		مردان، آهوان	مردان	مردان، زنان	مردان جنگاور	زنان، مردان، جنیان	فرشته، مردان، آهوان	سوار، شیر	فرشته، زن، کودک، مرد	مرد، زن، سرهای بریده	مردان جنگی	زنان، مردان، سرهای بریده
		لطافت، نرمی، رحم و لطافت، وساطت مظلوم	تعهد و عشق به اهل‌بیت، شناخت و به‌یادگارگذاشتن نام	راهی کردن عزیزان، دل‌کندن از عزیزان در راه خدا	پذیرش مسئولیت در عین جوانی،دل‌کندن از فرزند در راه خدا	یاری‌رسانی، مددهای غیبی و حمایت خانواده	یاری‌رسانی و حمایت از سوی خدا	یاری‌رسانی حتی از سوی حیوانات درنده	درد و رنج ناشی از دست دادن، زاری بر مرگ عزیزان	شقاوت دشمن، سختی، درد،رنج و غربت اهل‌بیت	مبارزه فرد با لشکر، شجاعت و ایثار در عین جوانی	شقاوت و سنگدلی، شجاعت زنان اهل‌بیت
											تفسیر	شجاعت، دلاوری و مظلومیت و غرور اهل‌بیت، یاری الهی از طریق نیروهای غیرزمینی و حیوانات، پیروزی و غرور در عین شکست / خشونت و قساوت لشکر دشمن، نابرابری، رضایت از عمل ناشایست.
حرکت	جهت‌ها	چپ به راست	راست به چپ	چپ به راست	چپ به راست	راست به چپ	چپ به راست	راست	چپ به راست	چپ به راست	چپ به راست	چپ به راست
ترکیب‌بندی	عمودی		*	*								
	افقی	*			*	*	*	*	*	*	*	*

	تیرگی و روشنایی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	حجم	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	بعد	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
											مفاهیم		چهره اشقیا به‌صورت تیره و به‌صورت خشن نشان‌داده‌شده است و در برخی چهره‌ها با استفاده از اغراق و عجیب نمایی؛ مانند چشمان ازحدقه‌درآمده یا دندان‌هایی شبیه گربه‌سانان در مخاطب ترس، وحشت، خشونت و شقاوت را القا نموده.
تقسیم‌بندی فضا	۱ بخش												
	۲ بخش	*	*		*	*					*	*	
	۳ بخش			*			*						
	۴ بخش							*	*				*
											مفاهیم		تقابل خیر و شر، بیشتر نگاره‌ها در دو ساحت شکل‌گرفته‌اند و جایگاه پایین و بالایی برای اشقیا و اولیا در نظر گرفته نشده است به همین منظور نمی‌توان گفت که کدام گروه مشخصاً در پایین، بالا، مرکز، یا راست و چپ قرار گرفته‌اند و آیا نقاش از قراردادن آن‌ها در جایگاه ترسیم شده منظوری داشته است یا خیر.

۷. ویژگی‌های چهره‌نگاری در تصاویر امامزاده زید اصفهان

ویژگـی منحصربه‌فـرد نگاره‌هـا و شـمایل‌نگاری‌های امامـزاده شـاه زیـد کـه می‌تـوان از آن‌هـا به‌عنـوان اولیـن نمونه‌هـای نقاشـی‌های عامیانـۀ اصفهـان یادکـرد. ایـن نقاشـی‌ها نوعـی خیالـی نـگاری مذهبـی تلقـی می‌شـوند کـه باورهـای دینـی و اعتقـادات قلبـی نقـاش را متناسـب بـا تمایـلات و علائـق مـردم نمایـش می‌دهنـد. نقـاش بـر اسـاس روایت‌هـا و داسـتان‌هایی کـه شـنیده، نـه بـر اسـاس خیـالات و اوهـام آشـفته یـا احساسـی نقاشـی می‌کشـد. او فطرت‌هـای پـاک یـا پلیـد انسـان را بـه نمایـش می‌گـذارد و هنـرش دسـت‌نخورده و صریـح و جـذاب اسـت. نقـاش بـا اعتقـاد بـه قـرآن کریـم بـاور دارد کـه مجرمیـن بـه سیمایشـان بازشـناخته می‌شـوند «یعـرف المجرمـون بسـیماهم» و مؤمنیـن کـه بـه پروردگارشـان و ارزش‌هـای الهـی چشـم دوخته‌انـد، در زوایـا و خطـوط چهـره خـود، آرامـش و شـادمانی حاصـل از ایمـان بـه آن باورهـا را منعکـس می‌کننـد. در تصاویـر امامـزاده شـاه زیـد، شـمایل‌های مذهبـی چهـره انبیـا، اولیـا و امامـان متیـن، باوقـار، آرام و خوشـایند و بادقـت و ظرافـت بیشـتری طراحـی شـده‌اند و چهـره اشـقیاء، کفـار و ظالمیـن در شـکلی ناخوشـایند و خشـن بـا چشـمان بیـرون‌زده و وحشـتناک، حالت‌هـای نفسـانی، بی‌قـرار و نـاآرام بـه تصویـر درآمده‌انـد. چهره‌هـای سـه رخ‌نمـا و سـطور تکمیلـی کنـار آثـار متأثـر از شـیوه رضـا عباسـی و شـاگردانش اسـت. علامـت دیگـری کـه در تصاویـر خانـدان پیامبـر در امامـزاده شـاه زیـد مشـاهده می‌شـود هالـه نورانـی دور سـر اسـت کـه بـه رنـگ طلایـی مصـور شـده اسـت و بـرای تقدیـس، اهمیـت و متمایزکـردن اشـخاص بـکار بـرده شـده اسـت. ایـن هالـه نـه یـک امـر خیالـی واهـی بلکـه یـک حقیقـت واقعـی اسـت کـه بـا دیـده مردمـان پاکـدل رویـت شـده و تشعشـع ایـن نـور، یکـی از نشـانه‌های نبـوت پیامبـران اسـت. نـور نمـاد جریـان وجـود در پیکـره مراتـب اسـت و رنـگ نمـاد بازگشـت بـه روشـنایی جـاری در ذات نـور اسـت» (بلخـاری: ۱۳۸۶، ۶۸).

۷-۱. تحلیـل چهره‌هـای موجـود در مجالـس نقاشـی‌های امامـزاده شـاه زیـد بـا تأکیـد بـر آرای پانوفسـکی

چهره‌هـای دیوارهـای امامـزاده شـاه زیـد عبارت‌انـد از چهـرۀ امـام رضـا و امـام حسـین(ع) یارانشـان، یزیـد و عمـر سـعد و لشـکر اشـقیا، زنـان حـرم، فرشـتگان و خدمـه. تحلیـل شـمایل‌های ایـن نقاشـی‌ها بـه سـطح سـوم خوانـش تصویـری پانوفسـکی برمی‌گـردد کـه ویژگی‌هـای هـر کـدام بـا تأکیـد بـر

نظریهٔ او بررسی می‌شود.

۷-۱-۱. چهره‌های امام و اهل‌بیت: تمامی‌چهره‌های اولیا و امام شامل امام حسین، حضرت ابوالفضل، علی‌اکبر، امام رضا و یارانشان در کمال زیبایی و دقت و بدون ترس و آرام ترسیم شده‌اند. چهره امام حسین(ع) ترسیم و با روبند سفید و نازکی پوشانده شده است که ایشان را به‌راحتی برایمان مشخص می‌کند. علی‌اکبر و ابوالفضل با چهره‌های زیبا در میان تعداد زیادی از سوارکاران که با تیر و کمان و شمشیر وی را احاطه کرده‌اند در صحنه دیده می‌شود. سایر بزرگسالان با ریش و سبیل‌های افتاده و نوجوان‌ها بدون ریش و سبیل، لب‌های کوچک و بینی‌های قلمی، و حتی شبیه به چهرهٔ زنان و با موهای بلند و با جزئیات طراحی شده‌اند. زنان کاملاً با حجاب پوشانده شده‌اند و چهره آن‌ها دارای روبنده است و هیچ جزئیاتی از چهره مشخص نیست.مجموعه تصاویر شماره ۱۲ نمونه‌هایی از چهره‌های امام و اهل‌بیت هستند که شاخصه‌های ذکر شده را نشان می‌دهند.

مجموعه تصاویر شماره ۱۲: تصاویری از چهره‌های امام حسین(ع) و یارانشان

۷-۱-۲. چهره اشقیاء: چهره سپاهیان کفر بسیار وحشتناک، زشت و بیشتر تیره به رنگ خاکستری، با سبیل‌های بلند و کشیده از دو طرف صورت، چشمان درشت از کاسه درآمده، ابروهای به هم تابیده، ریش‌هایی به هم ریخته به رنگ‌های سرخ و سفید و سیاه و بعضی با دندان‌های بیرون زده شبیه دیوهای مصور شده در شاهنامه تصویر شده‌اند. این لشکریان

پرهـای قرمـز رنگـی بـر کلاه خـود دارنـد. امـا در ایـن بیـن چهـره یزیـد بـا ریـش بلنـد سـیاه و تاجـی مرصع، بـا لباسـی سـرخ رنـگ بـه چشـم می‌خـورد. در چهـره یزیـد خشـونتی نهفتـه اسـت کـه بـا نـگاه غضـب آلـود و چـوب دسـتی کـه بـه دسـت گرفتـه مشـخص می‌گـردد. نقـاش بـرای نشـان‌دادن تمایـز میـان سـپاهیان یزیـد و امـام حسـین، سـپاهیان کفـر را بـا ریش‌هـای بلنـد و ژولیـده ترسـیم نمـوده اسـت. شـباهت چهره‌هـا بـه هـم بسـیار زیـاد اسـت و می‌تـوان چنـد الگـوی مشـخص در آن‌هـا یافـت مجموعـه تصاویـر شـماره ۱۳ نمونه‌هایـی از ترسـیم چهـره اشـقیا را نشـان می‌دهـد. مجموعـه تصاویـر شـماره ۱۳ نمونـه هایـی از چهره‌هـای اشـقیا هسـتند کـه می‌تـوان شـاخصه‌های ذکـر شـده را در آن‌هـا یافـت.

مجموعه تصاویر شماره ۱۳: مجموعه تصاویری از چهره‌های اشقیا، (منبع نگارندگان)

۷-۱-۳. چهـره کشـته شـدگان اشـقیاء: کشـته شـدگان اشـقیا، بـا تعـدادی کمتـر از شـهدا بـه تصویـر در آمده‌انـد. سـرهای متلاشـی شـده و بـد منظـر بـا سـبیل‌های از بناگـوش در رفتـه و موهـای ژولیـده و پریشـان و دهان‌هـای بـاز و حیـرت زده و چشـمانی نگـران بـه تصویـر درآمده‌انـد. نقـاش تمامی‌تـلاش خـود را بـرای نشـان‌دادن فلاکـت و عاقبـت نـا خـوش آن‌هـا بـکار بـرده اسـت. مجموعـه تصاویـر شـماره ۱۴ نمونـه هایـی ازکشـته شـدگان اشـقیا اسـت کـه دارای ظاهـری زشـت و آشـفته هسـتند.

مجموعه تصاویر شماره ۱۴: تصاویری از کشته شده‌های اشقیا، امامزاده شاه زید اصفهان (منبع نگارندگان)

۷-۱-۴. فرشتگان و لشکر اجنه: بیشتر فرشتگان به تصویر درآمده از فرشته‌های کودک هنر رنسانس (دختران و پسران بالدار) اقتباس شده‌اند، با این تفاوت که هنرمند در الگوبرداری خود، به آن‌ها حجاب و لباس قاجاری (پیراهن‌هایی گشاد و آستین‌های بالا زده، دامن‌های گشاد و پر چین به رنگ‌های زرد، قرمز و سبز، گاهی با تاج‌های طلایی و کمربندهایی از مروارید با پارچه یا شمشیری در دست) پوشانده است. آناتومی بدن از دقت خوبی برخوردار نیست، چهره فرشتگان زن گرد و با ظاهری کودکانه و معصوم و چهره‌های کودکانِ فرشتگان (و همچنین حضرت علی‌اصغر(ع)) شبیه چهره‌های بزرگسالان و در اندازهٔ کوچک‌تری ترسیم شده است (تصاویر شماره ۱۵).

تصاویر شماره ۱۵: مجموعه تصاویری از فرشتگان، امامزاده شاه زید اصفهان. (منبع نگارندگان)

۷-۱-۵. خدمتکاران: خدمتکاران عموماً با کلاه‌های خاص و نوع آرایش صورت متفاوت از بقیه افراد مجزا شده‌اند و بیشترشان مرد هستند، اما چهره زنان جوان نیز که در حال رقص و پایکوبی در مجلس یزید هستند و مردان به آن‌ها شراب و سیب که نماد عشق‌ورزی است تعارف می‌کنند نیز دیده می‌شود. در صحنه سیب‌های سرخ، سبد پر از سیب، تُنگ‌های شراب و پیاله‌ها به نشانهٔ عیاشی وجود دارد. این خدمتکاران در قسمت‌های فرعی دیگر نیز به

نمایـش درآمده‌انـد (تصاویـر شـماره ۱۶).

تصاویر شماره ۱۶: تصاویری از چهره‌های خدمتکاران در نقاشی‌های امامزاده شاه زید. (منبع: نگارندگان)

۷-۱-۶. زنـان: بـدن زنـان حـرم بـا چادرهـای مشـکی کـه نمـادی از غـم و غصـه روحـی اسـرا و مـادران شهداسـت پوشـیده شـده اسـت. چهره‌هایشـان مشـخص نیسـت و همـه دارای روبنـد سـفید بـه نشـانه روسـفیدی زنـان در ایـن واقعـه تلـخ تاریخـی هسـتند. نقاشـی‌های ایـن زنـان به‌صـورت تیپیـکال اسـت و هیچ‌گونـه نمایـش جزئیاتـی نـدارد. در تصاویـر چهره‌هایـی از زنـان رقصنـده (در دربـار یزیـد) و فرشـتگان بـا تـاج و لباس‌هـای بلنـد و کوتـاه نیـز مشـاهده می‌شـود کـه بسـیار زیبـا و بـا جزئیـات بـه تصویـر کشـیده شـده‌اند (تصاویـر شـماره ۱۷).

تصاویر شماره ۱۷: تصاویری از زنان حرم امام حسین در امامزاده شاه زید اصفهان. (منبع: نگارندگان)

۷-۱-۷. سـرهای شـهدا: در صحنـه جنـگ امـام حسـین و سـپاه یزیـد تعـداد زیـادی از سـرهای از تـن جـدا شـده بـر بـالای نیزه‌هـا و در درون تشـت بـه تصویـر درآمـده اسـت؛ چهره‌هـا تقریبـاً ویژگی‌هـای مشـابه و دارای شـاخصه‌های تصاویـر قاجـاری از جملـه ابـروان به‌هم‌پیوسـته و کمانـی، چشـمان خمـار، لب‌هـای غنچـه شـده و کوچـک، بینـی قلمـی و کشـید، خـال کنـار لـب، بـه همـراه هالـه دور سـر، نورانـی و لبخنـد رضایـت بـر لـب دیـده می‌شـود. دوبیتی‌هایـی بـا خـط نسـتعلیق بـرای معرفـی هـر کـدام از ایـن سـرهای بریـده دیـده می‌شـود (تصاویـر شـماره ۱۸).

تصاویـر شـماره ۱۸: مجموعـه تصاویـری از چهره‌هـای شـهدای کربـلا در نقاشـی‌های امامـزاده شـاه زیـد اصفهـان (منبـع نگارنـدگان)

۸. نمادشناسی رنگ در شمایل‌های امامزاده شاه زید

تأثیـر عنصـر رنـگ در تشـدید و انعـکاس سـریع مضامیـن نمادشناسـانه مذهبـی دارای ریشـه نمادین و بسـیار حائـز اهمیـت اسـت بـرای مثـال «جامـه سـبز همـواره نمـاد پیامبـر و انبیـا بـود» (توبیهـا و فنایی، ۱۳۹۶: ۹۹) و رنگ‌هـای گـرم و خصوصـاً قرمـز در باورهـای مذهبـی عـوام بـرای اشـقیاء و ظالمیـن بـکار می‌رفـت، «ایـن دانـش رنگـی را در آثـار بهـزاد نیـز شـاهدیم، آنجـا کـه بـرای تقویـت مضمـون داسـتان، پیراهـن یوسـف را بـه رنـگ سـبز و لبـاس زلیخـا را بـه رنـگ قرمـز قلـم می‌زنـد تـا از اثرگـذاری تشـدید دو رنـگ مکمـل اسـتفاده کنـد (روشـناس، ۱۳۹۵: ۶۵). بدیـن شـکل رنـگ در نقاشـی عامیانـه نمـادی از اشـقیاء و اولیـای الهـی اسـت و بنـا بـه گفتـه سـیف «بایـد آن‌قـدر حسـاب شـده و خوانـا آن را کنـار بـوم بـکار ببریـم کـه هـر آدمـی چـه اهـل سـواد خوانـدن و چـه بی‌سـواد، بتوانـد تابلـو را بخوانـد و بـه حرمـت و بی‌حرمتـی آدم‌هـا پـی ببـرد» (سـیف، ۱۳۶۹: ۱۲۲). از مـواردی کـه ایـن نکتـه را تأییـد می‌کنـد، نقاشـی‌های دیـواری امامـزاده شـاه زیـد در اصفهـان هسـتند کـه تداعی‌کننـده صحنه‌هـای تعزیـه و حـالات روحـی و احساسـاتی مراسـم تعزیـه اسـت (گـدار، ماکسـیم و دیگـران، ۱۳۷۱: ۱۶۶). در نقاشـی‌های امامـزاده شـاه زیـد اصفهـان رنـگ بـه طـور مشـخص و به‌صـورت نمادپردازانـه در بسـیاری از مجالـس بـه تصویـر درآمـده و در پیکره‌هـای انسـانی و حیوانـی مورداسـتفاده قـرار گرفتـه اسـت کـه در ذیـل بـه آن‌هـا پرداختـه می‌شـود.

رنگ‌هـای به‌کاررفتـه در نقاشـی‌های امامـزاده شـاه زیـد عبارت‌انـد از: سـفید، قرمـز، سـبز، زرد طلایـی، اُکـر، آبـی، بنفـش، نخـودی، صورتـی، قهـوه‌ای، آبـی تیـره، طلایـی کـه دو رنـگ قرمـز و سـبز، بیـش از سـایر رنگ‌هـا خودنمایـی می‌کننـد و باعـث ایجـاد فضایـی آرمانـی شـده‌اند و بـا غنـای رنگـی خـود، جذاب‌تریـن و غنی‌تریـن عنصـر بصـری ایـن نقاشـی‌ها را فراهـم نموده‌انـد. رنگ‌هـا بـدون سایه‌روشـن و به‌صـورت تخـت و در بعضـی قسـمت‌ها بـا سایه‌روشـن بسـیار ضعیفـی کـه بیشـتر خطـوط را نشـان می‌دهنـد اسـتفاده شـده اسـت. محدودیـت رنگـی بـرای نشـان‌دادن اشـقیا و اولیـا

وجـود نـدارد؛ ولـی عمدتـاً اولیـا بـا لباس‌هایـی بـه رنـگ سـرد و به‌ویـژه سـبز ترسـیم شـده‌اند. هنرمنـد آگاهانـه از تضادهـای رنگـی بـرای تأکیـد بـر شـخصیت موردنظـر خـود و همچنیـن ارتبـاط آن بـا موضـوع اسـتفاده کـرده اسـت.

جدول شماره سه: رنگ در نقاشی‌های امامزاده شاه زید (منبع: نگارندگان)

رنگ	محل به‌کارگیری در نقاشی‌های امامزاده زید	مفاهیم دینی و اسلامی
سبز	در لباس امام حسین و امام سجاد و حضرت ابوالفضل(ع)، لباس فرشته‌ها، و برخی قسمت‌های لباس یاران امام حسین(ع) در کار خود بهره برده است.	رنگی بهشتی است و در وصف سبزی گیاهان و رویدنی‌های سطح زمین، لباس‌ها و فرش‌ها و روکش پشتی‌های بهشتی آمده است.
زرد	در هالهٔ دور سر اولیا و امام و برای تقدس‌بخشی به آن‌ها و به دو شکل دایره برای یاران امام و شعله‌های آتشین برای خاندان پیامبر استفاده شده است و برای افزایش تمرکز در کنار زرد از رنگ قرمز نیز کمک گرفته شده است.	رنگ طلایی و زرد زرین بهترین گزینه برای نمایش نور است و اتصال شخص به منبع عظیم نور و برخورداری از نهایت معرفت و حکمت را نشان دهد. با داشتن شدت بالای رنگی چشم بیننده را به‌سرعت بر روی صالحین و امامان و سرهای شهدا متمرکز می‌کند (آریان‌پور و اعظم زاده، ۱۳۹۵: ۶۹).
قرمز	فقط برای اشقیا و متمایزکردن آن‌ها به‌کاررفته است	نماد آتش، خشونت و جنگ و همچنین عشق، شور و هیجان حرکت و تلاش رنگ قلب و زبانه‌های آتش است و نگاه‌ها را به‌سوی خود می‌کشاند در قرآن با واژه (حمر) به‌کار رفته است.
آبی	تن‌پوش‌ها، ابزار، ادوات و تزیینات، پر و لباس ملائک.	آسمان بیکران، فرازمینی بودن و جدایی از زمین و خاکیان، آب و روشنایی، آرامش و تلطیف‌کننده روح است که دارای همخوانی با مفاهیم دینی و مذهبی است
سیاه	نشان‌دادن حزن و اندوه و مصیبت وارد شده به اهل‌بیت امام حسین در واقعه کربلا. همچنین تیره نشان‌دادن چهره اشقیا	رنگ اصحاب مصیبت است و نیز برای نشان‌دادن شقاوت و بدبختی کافران
سفید	به‌صورت مختصر و در روبند زنان و امامان به نشانه روسفیدی آن‌ها	رنگ اصحاب ایمان و برای نشان‌دادن خشنودی و سعادت مؤمنان

تحلیل نمادهای امامزاده شاه زید بر مبنای مرحله سوم نظریه پانوفسکی

بررسی نمادها در تصاویر به آخرین سطح و به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد که به مرحله سوم از نظریه پانوفسکی ارتباط دارد. در این مرحله زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پشتیبان‌ها در نظر گرفته می‌شود و نه‌تنها درون اثر هنری تعمق می‌شود؛ بلکه از طریق ارجاعات و مستندات خارج از متن به بسط معانی هم کمک می‌شود. بررسی نقاشی‌های امامزاده زید تأثیرپذیری عمیق و شدید احساسی هنرمند از منابع دینی و خصوصاً واقعه کربلا را نمایان می‌سازد. این تصاویر واقعه‌ای را روایت می‌کنند که مملو از احساسات و شور و هیجانات دینی است، تا برای مخاطب یا زائر، ایجاد نوعی هم‌زاد پنداری و تأمل و تعمق را به همراه داشته باشد. نمادهای به‌کاررفته در این تصاویر برگرفته از تعزیه‌ها است. ریشه‌های ابتدایی آغاز تعزیه به دوره آل بویه برمی‌گردد؛ اما به طور مدون تعزیه در ایران به دوره صفوی و کتاب روضه الشهداء می‌رسد و نقاشی‌های این امامزاده نیز برگرفته از روایت‌های همین کتاب است. نمادهای بکار رفته در این تصاویر شامل رنگ، اشیا (لباس، ابزار جنگی، پرچم، تشت و...)، حیوانات (آهو، اسب، شیر، شتر، گوزن، پرندگان)، فرشتگان، هالهٔ دور سر، سیب و جام و صراحی، نخل، و... است که بیشتر برای تأکید بر روایتگری، نشان‌دادن تقدس و نشان‌دادن عمق واقعه استفاده شده‌اند. جدول شماره سه: مفاهیم و نمادهای به‌کاررفته در تصاویر امامزاده زید اصفهان را نشان می‌دهد.

جدول شماره چهار: نمادهای به‌کاررفته در تصاویر امامزاده شاه زید اصفهان. (منبع: نگارندگان)

نماد	مفاهیم	نماد	مفاهیم
هاله دور سر	نماد تقدس و برای نشان‌دادن امام و اهل‌بیت و یارانشان و تمایز آن‌ها از لشکر اشقیا است. امام و اهل‌بیت هاله‌ای شعله مانند و یاران هاله‌های گرد دارند	شیر	دلیری / شجاعت/ نمادی از حضرت علی(ع). یاری‌رسانی به امام بر اساس روایات غیرمستند
آهو	بی‌گناهی و پاکی، دین‌داری، رهبری، پیروزی و مردانگی	فرشته	حضور الهی در همه‌جا و نشانهٔ پاک‌دامنی و به بهشت رفتن شهدا است
ابزار جنگی	جنگ و خونریزی	پرچم	سلطه و برتری، استقامت و هویت، جنگ،
گل لاله	شهادت	تُنگ شراب	شادی پس از شهادت امام در دربار یزید. می‌گساری و بی‌بندوباری یزیدیان
سیب سرخ	میوه بهشتی/ عشق. در اینجا جدا از مفهوم خود نشان از بی‌بندوباری و عیش	ماهی/ نهر آب	رود (فرات) و وجود آب در عین تشنگی
پرنده	پیام‌رسان، شهادت، پاکی، خروج روح از بدن شهدا و پاکی روحشان	کاروان شتر	کاروان اسرای جنگی
روبنده سفید	روسفیدی/ حجاب/ دوری از نگاه نامحرم	چهره وحشتناک	چهره اشقیا
نخل	صحرای کربلا، شهادت، استواری و ایثار		

نتیجه‌گیری

امامـزادگان و بقـاع متبرکـه در ایـران قدمتـی طولانـی در فرهنـگ عامیانـه ایـن سـرزمین دارنـد و بـا شـکل‌گیری و قدرت‌یابـی باورهـای شـیعی در ایـن سـرزمین نمـود بیشـتری یافتنـد و به‌عنـوان گنجینه‌هـای هنـر اسـلامی، دربرگیرنـده باورهـای عامیانـه مـردم هسـتند. در ایـن میـان امامـزاده شـاه زیـد اصفهـان بـا دارابـودن تصاویـر بی‌بدیـل عامیانـه نقاشـی بیانگـر ظهـور فرهنـگ عامیانـه و

تجلی‌بخش این فرهنگ در میان عوام شد و به‌عنوان اولین نمونه‌ها باعث رشد و انعکاس هنر عامیانه و فرهنگ‌های دیداری عامه‌پسند در تزیین بناهای آرامگاهی و بقاع متبرکه گردید و در ادامه ظهور خود را در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، زورخانه‌ها و... به‌خوبی منعکس می‌کند. ویژگی‌های خاص این تصاویر و بهره‌گیری از حس ناب هنرمند در به‌تصویرکشیدن شور مذهبی در تصاویر امامزاده شاه زید به‌خوبی به چشم می‌خورد که الفبای تصویری جدیدی را برای مخاطبان این آثار ابداع می‌نماید. مضامین عاشورایی برگرفته از کتاب روضه الشهدا و روایت ضمانت آهو و توجه به امام هشتم موضوع این نقاشی‌هاست. قرارگیری ویژگی‌های این نقاشی‌ها به شکل منسجم در کنار یکدیگر مبانی جدید تصویری برای معرفی نقاشی‌های عامیانه در اماکن مذهبی و متبرکه ایران را نشان می‌دهد است. این پژوهش سعی بر توصیف، تحلیل و تفسیر نقاشی‌های امامزاده شاه زید و تطبیق نقاشی‌ها با نظریه پانوفسکی داشته است.

نتایج نشان می‌دهد که از نظر ساختاری و شکل ظاهری، تصاویر قابلیت انطباق با مرحله توصیف نظریه پانوفسکی را دارند که می‌توان به خصیصه‌های مشترکی مانند استفاده نمادین از رنگ‌ها، طراحی‌های خاص پیکره‌ها، شیوه طراحی نقوش حیوانات، کیفیت پایین طراحی، سایه‌روشن‌های ضعیف، استفاده از عناصر نمادین، بزرگ‌نمایی و پرسپکتیو مقامی و تأکید بر روایتگری اشاره کرد. اشیا نسبت به انسان‌ها نامتناسب و ضعیف طراحی شده‌اند و در نقاشی‌ها هر کجا فضای خالی وجود داشته است را با اشیا و ابزار جنگی پر کرده‌اند.

مرز بین تحلیل و تفسیر در این نقاشی‌ها واضح نیست. از نظر محتوایی این نقاشی‌ها در برگیرنده مفاهیم غنی نمادین است و عناصر بکار رفته؛ مانند رنگ‌ها، هاله‌های نورانی، اشیا، حیوانات، فرشتگان همه دارای مفاهیم نمادین بوده و به‌صورت عمدی در نقاشی‌ها به کار گرفته شده است. رنگ‌های به‌کاررفته باتوجه‌به مضامین قرآنی، عرفانی، مذهبی و نمادین استفاده شده‌اند؛ رنگ‌های گرم برای اشقیا و رنگ‌های سرد و به‌ویژه سبز برای امامان و یارانشان به‌کاررفته است. هر کدام از اولیا، اشقیا، فرشتگان و خدمه چهره‌هایی با ویژگی‌های بارز دارند و شباهت چهره در بین آن‌ها زیاد است. اولیا چهره‌های معصوم و آرام و زیبا با هاله نورانی طلایی و اشقیا چهره‌هایی خشمگین، زشت و تیره با سبیل‌های بزرگ و چشمان بیرون‌زده دارند.

کتاب‌نامه

۹۴. آریان‌پور، مهفام، اعظم‌زاده، محمد، رضوی پگاه، «رنگ در جامه‌های تعزیه با تأکید بر مفهوم رنگ از دیدگاه عرفا»، دوفصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره بیست و چهارم، بهار - تابستان ۱۳۹۵، ص ۶۷ - ۸۰.

۹۵. آژند، یعقوب، نمایش در دوره صفوی، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول، ۱۳۸۵.

۹۶. ــــــــــ، دیوارنگاری در دوره قاجار، هنرهای تجسمی، شماره ۲۵، ۱۳۸۵، ص ۳۴ - ۴۱.

۹۷. بلخاری، حسن، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۶.

۹۸. پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹.

۹۹. توبیهای نجف‌آبادی، الهه، فنایی، زهرا، «تحلیل کاربرد رنگ در نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث»، شماره بیست و هشت، زمستان ۱۳۹۶، ص ۹۸ - ۱۱۶.

۱۰۰. روشناس، سید محمد امید، نقاشی در ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۹۵.

۱۰۱. رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم، آثار ملی اصفهان، تهران: انتشارات انجمن ملی، ۱۳۵۲.

۱۰۲. سیف، هادی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تهران: انتشارات میراث فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۹.

۱۰۳. شایسته‌فر، مهناز، صراف‌زاده، «تجلی اسماء مقدس در تزئینات معماری امامزادگان و مقابر سده چهارم/ هشتم شهر قم»، مطالعات هنر اسلامی، تهران: سمت، ۱۳۸۹.

۱۰۴. عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: حوزه هنری، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۱۰۵. عبدی، ناهید، درآمدی بر آیکونولوژی نظریه‌ها و کاربردها، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۹۱.

۱۰۶. گدار، آندره، یدا گدار، ماکسیم سیرو و دیگران، آثار ایران، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.

۱۰۷. میرزایی مهر، علی‌اصغر، نقاشی بقاع متبرکه در ایران، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول، ۱۳۸۶.

۱۰۸. نصری، امیر، بازتاب گرایش‌های تفسیری کتاب مقدس در تکوین شمایل‌نگاری مسیحی، حکمت و فلسفه، ۱۳۸۹، ص ۲۲ - ۴۱.

۱۰۹. ــــــــ، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، کیمیای هنر، شماره ۲، ۱۳۹۲، ص ۶ - ۲۴.

۱۱۰. هنرفر، لطف‌الله، گنجینه آثار تاریخی اصفهان، تهران: انتشارات زیبا، ۱۳۵۰.

111. Panofsky, E, *Studien zur Ikonologie*, K ln, 1980.

112. _____, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y : Doubleday Anchor Books, 1955.