Journal of Athar
ISSN (E.): 2538-1830 - ISSN (P.): 1024-1647
| Vol. 47 | No. 112 | 2026 |

An Iconographic Study of Muharram Paintings in Colonial India Based on Erwin Panofsky's Theory

Zahra Mehdipour Moghaddam[1], **Mehdi Mohammadzadeh**[2]

1. Department of Industrial Arts, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Babolsar, Iran (Corresponding Author).
Email: z.mehdipour@umz.ac.ir
2. Department of Ceramics, Faculty of Fine Arts, Atatürk University, Erzurum, Türkiye.

Article Ifo

https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1

Pp: 147 - 169

Article Type:
Research Article

Article History:
Received: 2025/08/02
Revised: 2025/09/20
Accepted: 2025/10/04

Use your device to scan and read the article online

Athar Journal
Journal of the Research Institute of Historical Buildings and Fabrics, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.

Owner & Publisher:
Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran.

Journal Homepage: https://athar.richt.ir/

Abstract

With the rise of British rule in India under the East India Company, a new style emerged in the paintings of indigenous artists. These works were commissioned and purchased by British officials and depicted the culture of the subcontinent's inhabitants. Of particular significance is their tendency to record and document events with religious themes, especially the Muharram rituals in India. Accordingly, this study aims to examine the role of colonial culture in shaping Muharram-related artworks in India and, based on Panofsky's three-stage iconological approach, to uncover their hidden meanings. More specifically, what implications did the inner content of Muharram-centered paintings have during the colonial era? The aim is to interpret the underlying meaning of these works, understand their symbolic values, and examine how the religious identity of Muslims is expressed in a society influenced by colonial culture. Iconology, by identifying elements that are unconsciously present in a work, can represent the worldview of the artists' time—that is, the time and place of the image's creation, the prevailing culture of that period and setting, and the demands of the patrons of art. The findings of this study, conducted using historical and descriptive-analytical methods, indicate that although Britain claimed to seek only the recording of Shiite mourning rituals in India and the collection of these paintings, it in fact regarded the revival of the Ashura movement as a threat because of its potential to incite uprisings among the inhabitants of the subcontinent. Therefore, by requesting that these events be documented, it sought to control Muslim gatherings throughout India. It should be noted that indigenous artists, in creating these works, unintentionally reshaped the identity of Muslims in the colonial era by using elements of Hindu-Islamic culture. This identity, which had been weakened by British hostility and its divide-and-rule policy between Hindus and Muslims, is now attracting attention in a different way and can be regarded as a tool for unity among Shiites, Sunnis, and non-Muslims in India in opposition to colonialism.

Keywords: Colonial India, Company School, Muharram Paintings, Muslim Identity, Iconology.

Citations: Mehdipour Moghaddam, Z. & Mohammadzadeh, M., (2026). "An Iconographic Study of Muharram Paintings in Colonial India Based on Erwin Panofsky's Theory". *Athar*, 48(1): 147-169. https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1
Homepage of this Article: https://athar.richt.ir/article-2-2023-en.html

© The Author(s) *Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction

Throughout history, religion has been an important part of the culture and lives of the people of India (Mahmoodi, 2023: 176). Among the major religions in this multicultural society, Islam influenced the culture and art of the region for centuries. It can be said that the spread of Islam in India was closely linked to the widespread religious rituals of mourning for Imam Hossein (Razavi, 2009: 8), which became more prominent during the Mughal era (Hosseini, 2010: 72). Thus, with the fall of their empire in the first half of the nineteenth century and the establishment of British dominance over India, attention to these rituals took on a different form. Although the British policy of "divide and rule" between Hindu and Muslim groups (Rahman et al., 2018: 4) weakened Shiite power, the Muharram events did not suddenly stop. Instead, alongside their observance, painters were able to play a key role in India's colonial discourse by representing these mourning events in paintings. Such paintings, focused on Muharram, emerged as one of the topics of interest to Europeans and were commissioned by them and by officials of the East India Company (Howes, 2014: 371). It should be noted that after British dominance over India, a new style of painting known as the "Company School" emerged, and works with Ashura themes formed part of its output, reflecting many aspects of the culture and beliefs of the people of this land.

Materials and Method

From the perspective of its objective, the present study is a developmental, qualitative study conducted using historical and descriptive-analytical methods and library-based data collection, based on Panofsky's iconological approach. The article examines the subject matter and hidden content in paintings centered on Muharram and mourning for Imam Hussein in colonial India. In this regard, the statistical population included 10 types of paintings depicting Muharram events. To avoid repetition and similarity, and based on data saturation, four samples were selected through purposive sampling and analyzed as the study corpus.

Discussion

Based on the interpretation of the symbolic visual elements in this body of works, and in line with the prevailing culture of the time and place, it was determined that the historical and social values embedded in Figures 1–4 were shaped by Hindu-Islamic culture and thought during the colonial era. Painters, driven by the need to satisfy new patrons and influenced by Orientalist discourse in the East, naturally incorporated these elements into their works. However, the political dimension of the paintings' content from the perspective of Company officials should not be overlooked. In fact, Britain feared Muslim power from the moment of its arrival in India and attempted to marginalize Muslims through various policies (Mohammadi & Ashrafi, 2014: 194). To implement this policy, it sought to control mourning events, the observance of which during the month of Muharram was regarded as a threat to Britain's presence in India (Siebenga, 2013: 25). From their perspective, such events could create an opportunity for rebellion against British colonialism. Consequently, Britain

sought to display its absolute superiority and dominance over the land by expressing interest in paintings with these themes and by visually representing the mourning events for Imam Hussein, which were produced at the request and desire of the officials themselves (Siebenga, 2013: 25). In this way, it aimed to control Muslim gatherings and weaken their political and social power (Das, 2014: 212). On the other hand, since the establishment of British colonial rule, Indian Muslims had lost much of their influence in society (Mohammadi & Ashrafi, 2014: 194). This led some Sunnis to agree with Shiite views regarding the holding of mourning processions (Moinuddin, 1971: 3–4). It should also be noted that Hindus respectfully participated in these mourning events (Razavi, 2009: 7). Thus, based on the evidence in the paintings, Muharram events came to be recognized as a bridge of unity and consensus between the Shiite minority and other religious groups in India under British domination (Rabbani & Barani, 2016: 68).

Conclusion

Therefore, it can be said that the pictorial representation of Muharram mourning events, based on an iconological approach, was influenced by the conventional meanings prevalent in Indian society at that time, that is, the sociocultural text shaped by the British presence and the prominence of Muslims on the Indian art scene. On the one hand, after its arrival, Britain was to some extent captivated by life and the prevailing culture in India. In the style of Company School paintings, and with the aim of entertainment, documenting historical and religious events from its own perspective, and collecting these paintings, it commissioned local painters to record and document the subjects it selected, especially Muharram events. However, what is noteworthy in this regard is Britain's aim of dominating Indians, especially Muslims, in this land. This was because Muslims, by resisting colonialism, were trying to save India from colonial invasion, which created concern among Company officials. As a result, Britain's first political objective was to marginalize Muslims in India in order to create division between Hindus and Muslims. In fact, the observance of mourning events for Imam Hussein was perceived by colonial authorities as an alarm bell and as an opportunity to incite uprising and foster a spirit of heroism and sacrifice among the inhabitants of India. Therefore, they sought to control Muslim gatherings by commissioning paintings with these themes, thereby aiming to destroy Muslim culture and identity and present themselves as a superior and absolute identity. Thus, as observed in the paintings, although the execution technique, use of shading, and similar aspects were shaped according to British preferences, elements of Islamic culture, influenced by Iranian Shiite culture, alongside indigenous components of Indian culture, contributed to the re-formation of Muslim identity in the colonial era. Ultimately, the creation of paintings centered on mourning for Imam Hussein, in a combined Hindu-Islamic and European style, not only drew European attention to this subject but also provided an opportunity for Shiites to defend their identity as part of Islamic identity in the colonial era. This can be considered a tool for unity among Shiites, Sunnis, and non-Muslims in India in their struggle against colonialism.

Acknowledgments

The authors would like to express their gratitude to the anonymous reviewers of the journal for their valuable comments, which significantly enhanced the quality of the manuscript.

Author Contribution

The contribution of all authors to the writing of the article has been equal.

Conflict of Interest

In adherence to ethical publication standards, the authors affirm that there are no conflicts of interest, either personal or financial, that could have influenced the content or conclusions presented in this research.

This article is derived from a research project by the first author, titled “Analysis of the Cultural Identity of Muslims in India during the British Colonial Era through Muharram Paintings,” conducted in collaboration with the second author. This project (Grant No. 16894/33) was supported and funded by the research grant (grant-in-aid / research fund) of the University of Mazandaran. Conflict of InterestThe authors declare that they have no competing or conflicts of interest regarding the publication of this article.

فصلنامهٔ علمی اثـر
شـاپای چاپـی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴ - شـاپای الکترونیکـی: ۱۸۳۰-۲۵۳۸
| سـال ۴۷ | شـمارهٔ ۱۱۲ | ۱۴۰۵ |

مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نقاشی‌های محرم در عصر استعمار هندوستان برمبنای نظریهٔ اروین پانوفسکی

زهرا مهدی‌پورمقدم[I]، مهدی محمدزاده[II]

I. گروه هنرهای صناعی، دانشکدهٔ میراث‌فرهنگی صنایع‌دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: z.mehdipour@umz.ac.ir
II. گروه سرامیک، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه.

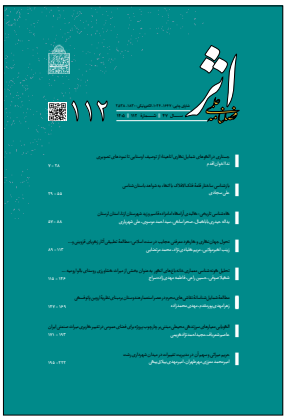
اطلاعات مقاله

https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۱۶۹-۱۴۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۲



فصلنامهٔ علمی اثر
نشریهٔ پژوهشکدهٔ ابنیه و بافت‌های تاریخی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

ناشر:
پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

چکیده

با ظهور بریتانیا ذیل کمپانی هند شرقی در عرصهٔ حاکمیتی هند، سبک نوینی در آثار نقاشی هنرمندان بومی ایجاد گردید که با حمایت و سفارش مقامات آن از فرهنگ ساکنان شبه قاره، تهیه و خریداری می‌شدند. در این راستا، آن‌چه مورد توجه است، گرایش آنان برای ثبت و مستندسازی رویدادهایی با مضامین دینی به‌ویژه آیین‌های محرم در هند، بوده است؛ لذا، این پژوهش برآن است با بررسی نقش فرهنگ استعمار در شکل‌گیری آثار محرم در هند، بر مبنای رویکرد سه‌گانهٔ آیکونولوژی پانوفسکی به مفاهیم نهفته در آن پی ببرد که محتوای درونی نقاشی‌هایی با محوریت محرم در عصر استعمار، چه پیامدهایی به‌دنبال داشته است؟ هدف، تفسیر معنای نهفته در آثار، شناخت ارزش‌های نمادین و نیز چگونگی ابراز هویت دینی مسلمانان در جامعه‌ای با فرهنگ استعمار بوده است؛ زیرا آیکونولوژی با شناسایی عناصری که به‌طور ناخودآگاه در اثر موجودند، می‌تواند نمایانگر جهان‌بینی زمانهٔ هنرمندان باشد. یعنی، زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های حامیان هنر. یافته‌های مطالعهٔ حاضر که به روش تاریخی، و توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، نشان می‌دهند که، اگرچه بریتانیا، هدفی جز تقاضا جهت ثبت صحنه‌های عزاداری شیعیان در هند و گردآوری این نقاشی‌ها نداشته، اما در باطن، احیاء نهضت عاشورا را تهدیدی برای آغاز قیام درمیان ساکنان شبه قاره قلمداد نموده و لذا، با درخواست ثبت آن، سعی‌در کنترل مسلمانان، برتری و سلطه بر سراسر هند داشته است. ناگفته نماند، هنرمندان بومی نیز برای خلق این آثار، با به‌کارگیری مؤلفه‌های فرهنگ هندو-اسلامی؛ غیرعامدانه، منجر به شکل‌دهی مجدد هویت مسلمانان در عصر استعمار شدند. هویتی که درنتیجهٔ خصومت بریتانیا، با اِعمال سیاست نفاق بین هندوان و مسلمانان کم‌رنگ گشته، اکنون به شکل متفاوتی موردتوجه بوده که می‌توان آن‌را ابزاری جهت اتحاد میان شیعه، سنی و غیر مسلمانان هند برای ایستادگی علیه استعمار دانست.

کلیدواژگان: عصر استعمار هند، مکتب کمپانی، نقاشی‌های محرم، هویت مسلمانان، آیکونولوژی.

ارجاع به مقاله: مهدی‌پورمقدم، زهرا؛ و محمدزاده، مهدی، (۱۴۰۵). «مطالعهٔ شمایل‌شناسانهٔ نقاشی‌های محرم در عصر استعمار هندوستان برمبنای نظریهٔ اروین پانوفسکی». اثر، ۴۸ (۱): ۱۶۹-۱۴۷. https://doi.org/10.66224/Athar.2023.4068.1
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://athar.richt.ir/article-2-2023-fa.html

© The Author(s)
OPEN ACCESS
حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۵ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفادهٔ غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

مقدمه

در طول تاریخ، دین بخش مهمی از فرهنگ و زندگی مردم کشور هند بوده (محمودی، ۱۴۰۲: ۱۷۶) که در این بین، دین اسلام به‌عنوان یکی از ادیان مهم در این جامعهٔ چندفرهنگی توانست قرن‌ها بر فرهنگ و هنر این سرزمین اثرگذار باشد. می‌توان گفت گسترش اسلام در هند، مدیون گسترده‌ترین مراسم مذهبی یعنی، سوگواری برای سیدالشهداء (رضوی، ۱۳۸۸: ۸) بوده که این امر از دورهٔ سلاطین گورکانی رونق بیشتری یافته است (حسینی، ۱۳۸۹: ۷۲)؛ لذا، با سقوط امپراتوری آنان در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم و سلطهٔ بریتانیا بر هند، توجه به این قبیل مراسم، صورت دیگری به خود گرفت. اگرچه، اِعمال سیاست تفرقه‌افکنی بریتانیا بین طبقات هندو و مسلمان (Rahman et al., 2018: 4)؛ منجر به تضعیف قدرت شیعیان گردید، لیکن برپایی مراسمات محرم به یک‌باره متوقف نشد. بلکه هم‌راستا با برپایی آن، هنرمندان نیز با بازنمایی مراسمات در قالب تصاویری از این عزاداری‌ها، توانستند با استفاده از نقاشی، نقش کلیدی در گفتمان استعماری هند ایفا نمایند. در واقع، نقاشی‌هایی با محوریت محرم، به‌عنوان یکی از موضوعات مورد توجه اروپائیان و به سفارش آنان و مقامات کمپانی هند شرقی (Howes, 2014: 371) شکل گرفته‌اند. ناگفته نماند، پس از سلطه‌گری بریتانیا بر هند، سبک جدیدی در نقاشی با عنوان «مکتب کمپانی»[1] ایجاد شد که تصاویری با مضامین عاشورایی در زمرهٔ آثار آن قرار گرفته که بازتاب‌دهندهٔ جنبه‌های بسیاری از فرهنگ و اعتقادات مردمان این سرزمین می‌باشند.

لذا در این پژوهش با استناد به مراتب سه‌گانهٔ آیکونولوژی[2] اروین پانوفسکی[3]، مورخ هنر آلمانی و عضو پیشاهنگ واربورگ[4]، به بررسی نقاشی‌های این مکتب با موضوع محرم و مراسمات عزاداری برای سیدالشهداء پرداخته می‌شود. هدف، تفسیر محتوای نهفته، شناخت ارزش‌های نمادین و نیز چگونگی ابراز هویت دینی مسلمانان در جامعه‌ای با فرهنگ استعمار در بستر هنرهای تجسمی می‌باشد. زیرا، آیکونولوژی و یا شمایل‌شناسی، رویکردی بوده که به محتوای اثر می‌پردازد (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴) و همان‌گونه که پانوفسکی معتقد است «در اثر هنری نباید تنها به دنبال شکل و سبک گشت بلکه باید حقیقت اثر را دنبال کرد» (Lorenz, 2016: 20). معنایی که بدین طریق کشف شود همان معنای درونی بوده که با شناخت نگرش یک ملت و یا مذهب، آشکار و درک می‌شود (Panofsky, 1972: 5-6)؛ بنابراین در تحلیل آثار به این پرسش پاسخ داده می‌شود که محتوای درونی نقاشی‌هایی با محوریت محرم در عصر استعمار هند، چه پیامدهایی به دنبال داشته است؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر، از منظر هدف، پژوهشی توسعه‌ای و از نوع پژوهش‌های کیفی می‌باشد که با استفاده از روش تاریخی، و توصیفی-تحلیلی، و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، بر مبنای رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی انجام گرفته است. مقاله به توصیف موضوع و محتوای نهفته در نقاشی‌هایی با محوریت محرم و عزاداری برای امام حسین علیه‌السلام در عصر استعمار هند پرداخته است. در این راستا، جامعه آماری شامل ۱۰ نوع نقاشی از مراسم محرم بوده که به سبب اجتناب از تکرار و شباهت آن‌ها و بنا به روش اشباع داده‌ها، تعداد ۴ نمونه بر مبنای راهبردهای نمونه‌گیری هدفمند؛ به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی انتخاب و تحلیل می‌شوند.

پیشینهٔ پژوهش

در این راستا با سه گروه مطالعاتی مواجه هستیم؛ گروه اول، شامل تأثیر استعمار بریتانیا و شکل‌گیری مکتب نقاشی کمپانی در هند، گروه دوم در زمینهٔ اسلام‌گرایی و جایگاه آیین‌های مذهبی به‌ویژه مراسمات محرم در هنر تصویری هند، و گروه سوم، شامل منابعی بوده که به کاربرد رویکرد نظری پژوهش در تحلیل آثار هنری تعلق دارد. که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

«رضوی» (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی زمینه‌های ورود انگلیس به شبه قاره» به ورود استعمار و سلطه‌گری آن بر هند پرداخته است. «هاوز» در مقالهٔ خود (Howes, 2014) به شکل‌گیری مکتب نقاشی کمپانی اشاره داشته و بیان می‌کند با توجه به این‌که اغلب سفارش‌دهندگان نقاشی‌ها در هند از این کمپانی بودند لذا این عنوان بر آن نهاده شده است. «پیوند» و «پویان» (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نمادین اسلامی تعزیه

در ایران و هند و تأثیر شکل‌دهی آن در تمدن اسلامی» به این نتیجه رسیده‌اند که با ورود اسلام به هند از طریق ایرانیان مسلمان‌شده، بخشی از آیین‌های سوگواری به‌ویژه نمایش تعزیه به آن سرزمین راه پیدا کرد. «سیبنگا» (Siebenga, 2013) در پژوهش بیش از همه، به شکل‌گیری کارت‌پستال و فیلم‌هایی با محوریت محرم در عصر استعمار هند پرداخته است.

«محمدزاده» (۱۳۹۱) در مقالهٔ خود «نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزه هنر نقاشی مذهبی عصر قاجار» به کاربرد مؤثر این شیوه مطالعاتی در تفسیر آثار حوزه هنرهای دینی می‌پردازد. «مهدی‌پور مقدم» و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش نقاشی دیواری داوری واپسین اثر جیوتو بر مبنای نظریه اروین پانوفسکی» بر این عقیده‌اند برای پی‌بردن به مفهوم اثر، با تمایز میان فرم و معنای آن، می‌توان به روابط متقابل بین اثر هنری و جهان‌بینی حاکم در زمانهٔ هنرمند دست‌یافت. درنتیجه، با بررسی پژوهش‌های فوق‌الذکر مشخص شد که تاکنون در راستای مطالعهٔ نقاشی‌هایی با موضوع محرم و عزاداری برای سیدالشهداء در هند، و بر مبنای رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی هیچ مطالعه و واکاوی صورت نگرفته و غالب پژوهش‌ها، صرفاً به نحوهٔ اجرای مراسمات و مقایسهٔ آن با ایران انجام شده است. بنابراین، مشخصهٔ این پژوهش در قیاس با پژوهش‌های پیشین، باتوجه به شکل‌گیری مکتب نقاشی کمپانی؛ در نتیجهٔ حضور فرهنگ استعمار بریتانیا در هند، بوده که به‌عنوان نگرشی نوین از نقاشی‌های عاشورایی در شبه قاره به‌شمار می‌آید.

مبانی نظری

آیکونولوژی، از واژهٔ یونانی eikon به معنای تصویر با پیشوند لوژی[۵]، برای «تفسیر اثر هنری براساس جهان‌بینی یک دوران و بدون عطف توجه به معانی عامدانه موجود در اثر از جانب هنرمند» (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴) به کار رفته که از مهم‌ترین رویکردها در مطالعات تاریخ هنر به‌ویژه تصویر به شمار می‌آید. اگرچه امروزه بسیاری از پژوهش‌گران، این اصطلاح را با اروین پانوفسکی معرفی می‌کنند و او را «پدر آیکونولوژی»[۶] می‌دانند (موسوی، ۱۴۰۰: ۳۷۳)، اما، آیکونولوژی با واربورگ پایه‌ریزی و بعدها توسط شاگردانش از جمله پانوفسکی تکامل یافته است[۷] (مهدی‌پور مقدم و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۶). درواقع، پانوفسکی، جانشین ابی واربورگ به‌عنوان رئیس مکتب شمایل‌شناسی دانسته شده است (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۳۴- ۱۳۷).

بنابراین قابل ذکر است، روش پانوفسکی در ابتدا به ایدهٔ شمایل‌نگاری[۸] مربوط بوده که در ادامه، به طرح دیدگاه شمایل‌شناسی؛ آیکونولوژی، منجر گردید (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴)؛ درواقع، این رویکرد در پیِ پرداختن به اثر هنری، کشف و تفسیر ارزش‌های نمادینی است که حتی احتمال دارد برای خود هنرمند نیز ناشناخته بوده و یا با آن‌چه آگاهانه قصد بیان آن‌را داشته، متفاوت باشد (Panofsky, 1972: 8). می‌توان گفت، آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی بوده که دربردارندهٔ پس‌زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات و بن‌مایه‌های هنرهای تجسمی است (نصری، ۱۳۹۱: ۱۶). به دیگر سخن، با توجه به این‌که اثر هنری هم‌چون یک رسانهٔ فرهنگی یا بهتر است بگوییم نشانهٔ فرهنگی قلمداد می‌شود لذا برای آشکارساختن معنای آن می‌بایست مطابق نظر پانوفسکی؛ با تمایز قائل‌شدن میان فرم و محتوا و با استناد به اسناد تاریخی و فرهنگی، به قلمرو معنا وارد شد. بنابراین جهت بیرون‌کشیدن مفاهیم نهفته در اثر، مراتب سه‌گانهٔ پانوفسکی مورد توجه قرار می‌گیرد که عبارتند از: ۱) توصیف پیشاشمایل‌نگارانه؛ پیشاآیکونوگرافی[۹]. ۲) تحلیل شمایل‌نگارانه؛ آیکونوگرافی[۱۰]. و ۳) تفسیر شمایل‌شناسانه؛ آیکونولوژی[۱۱].

«اولین سطح، به مفهومی که ابتدایی یا طبیعی گفته می‌شود، مربوط است» (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۳۹) که به توصیف اثر، هنگام مواجههٔ مخاطب با آن اشاره دارد. اغلب مخاطبان هنگام رویارویی با اثر هنری به محتوای آن توجه داشته و بین عناصر مختلف موجود در تصویر دقیق می‌شوند؛ تا به معنا و مفهوم به‌کار رفته در آن توسط هنرمند، پی‌ببرند (محمدزاده و همکاران، ۱۴۰۱: ۵۶). به‌طورکلی، توجه به همان صورت‌های محسوس اثر هنری (نصری، ۱۳۹۱: ۱۲) هم‌چون شناسایی خطوط، حجم، رنگ، اشیاء فیزیکی، افراد، حیوانات، ابنیه و نظایر آن بوده که مخاطب در گام نخست با آن سروکار دارد. در این زمینه پانوفسکی بیان می‌کند «جهان فرم‌های ناب

که معنای اولیه یا طبیعی را شامل می‌گردد به‌عنوان بن‌مایه‌های هنری شناخته می‌شوند و مطالعه آن‌ها می‌تواند توصیف پیشاشمایل‌نگارانه‌ای از اثر هنری باشد» (Panofsky, 1972: 5).

در ادامه، تحلیل پانوفسکی در دومین سطح، مضمون ثانویه یا قراردادی‌بودن را نمایان می‌کند؛ یعنی شناسایی تاریخ‌ها و تمثیل‌هایی که درون‌مایه‌ها یا مفاهیم اثر را مجسم می‌کنند (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۴۰). شایان ذکر است در این سطح، معانی قراردادی، جهان‌شمول نیستند بلکه در برخی جوامع به‌صورت یک قرارداد وجود دارند که برخلاف سطح نخست، آن‌ها معنای خودشآن‌را مستقیماً و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند (نصری، ۱۳۹۱: ۱۳). بلکه مستلزم شناخت بینامتنیت[۱۲] و به بیان دیگر، قراردادهای معنایی یک فرهنگ و اجتماع بوده که «اگر فرد آگاهی لازم از ادبیات و تاریخ [قراردادها] داشته باشد می‌تواند این معنا را از تصویر به دست آورد» (مختاریان، ۱۳۹۲)؛ لذا پانوفسکی معتقد است که هنرمند در این مرحله، ناخودآگاه و غیر عامدانه از نماد و نشانه‌ها در اثرش استفاده می‌کند (نصری، ۱۳۹۱: ۱۳) که در این راستا، داستان‌ها و تمثیل‌ها؛ یعنی منابع ادبی، به جای نقوش قابل توجه می‌باشند (عزیزی و طباطبایی‌جبلی، ۱۴۰۱: ۲۹)؛ و لذا این منابع ادبی می‌توانند ما را به سمت سطح سوم؛ تفسیر آیکونولوژی و دریافت لایه‌های نهفته در اثر رهنون سازد. در نهایت، سطح سوم که منوط بر تحلیل سطح دوم بوده، تفسیر اثر است که پانوفسکی از آن به‌عنوان معنای ذاتی یا محتوایی یاد می‌کند. در این مرتبه، می‌بایست داده‌های مختلفی که غیر عامدانه در اثر هنری موجودند را از آن جدا کرده و در کنار یکدیگر قرار داد تا بتوان اثر را تفسیر نمود (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴). قابل ذکر است «در این موضع با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم» (Panofsky, 1955: 38)؛ یعنی زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های حامیان هنر (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۳)، که به‌طور کلی نمایانگر نگرش اصلی یک جامعه می‌باشند. در نتیجه، این سه سطح که معنای هر یک از آن‌ها زمینه‌ساز دیگری است به بررسی جهانی می‌پردازند که در یک اثر هنری بیان شده و لذا، معنای دریافت‌شده به‌عنوان معنای واقعی آن تلقی می‌گردد.

توصیف پیکره مطالعاتی

«بی‌تردید، واقعه کربلا نقطۀ عطفی در تاریخ شیعه به‌شمار می‌آید و شیعیان، با اجرای مراسم و سنت‌هایی، از آن به‌عنوان وسیله‌ای در جهت حفظ گسترش هویت شیعی بهره می‌گیرند» (ساویس و گلی، ۱۳۹۴)؛ لذا می‌توان گفت بزرگ‌ترین و پورشورترین مراسم مذهبی شیعیان، در ماه محرم و برای عزاداری حضرت امام حسین علیه‌السلام، یاران و اهل بیت ایشان انجام می‌گیرد. در این بین، شیعیان هند نیز هم‌چون شیعیان دیگر ممالک نسبت به این واقعه بی‌تفاوت نبوده و در ماه‌های محرم و صفر؛ از گذشته تاکنون، عزاداری برای سیدالشهداء را با علاقۀ وصف‌نشدنی و همراه با تعصب برگزار می‌کنند (دلبری و زحمتکش، ۱۳۹۵: ۱۲۸، ۱۳۹). درواقع، «آن‌چه پرچم‌دار فرهنگ شیعی در این سرزمین بوده و حلقۀ اتصال و وحدت جماعت‌های شیعی پراکنده از شمال تا جنوب هند محسوب می‌شود، سنت‌های عزاداری محرم [بوده] است» (رحمانی، ۱۳۹۱: ۲۸). و همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد پس از تسلط بریتانیا بر هند، سبک جدیدی در نقاشی با عنوان «مکتب کمپانی» شکل گرفت که محرم و صحنه‌های عزاداری آن، از جمله مهم‌ترین موضوعات این مکتب بوده که با سفارش مقامات کمپانی به تصویر درآمده‌اند. لذا در این پژوهش جهت تحلیل محتوای نهفته در نقاشی‌های عصر استعمار هند، نخست به معرفی نمونه‌های مطالعاتی می‌پردازیم که به شرح زیر می‌باشند (جدول ۱):

شکل ۱؛ عزاداری ماه محرم در مکان‌ویژه‌ای به نام «امام‌باره»[۱۳] که با نشستن افراد در مقابل ماکتی از ضریح با عنوان «تعزیه»، برپا شده را نشان می‌دهد. اگرچه این نقاشی در پاتنا؛ مرکز اصلی مکتب نقاشی کمپانی، تصویر نشده لیکن به دلیل شکل‌گیری آن در زمانۀ استعمار این سرزمین می‌توان آن‌را در زمرۀ نقاشی‌های این مکتب به شمار آورد. در اشکال ۲ و ۳ صحنه‌هایی از ازدحام جمعیتی برای برپایی دسته‌های عزاداری ماه محرم مشاهده می‌شود. به‌ویژه شکل ۳ که مرثیه‌خوانی و قرائت توسط عزاداران سیدالشهداء در امام‌باره را نشان می‌دهد. و شکل ۴؛ به آخرین روز مراسم عزاداری در ماه محرم یعنی روز عاشورا اشاره دارد که همانند شکل ۱، در مکانی غیر از پاتنا ولی در زمرۀ تصاویر مکتب کمپانی، جای‌گرفته است.

جدول ۱: نقاشی‌هایی با محوریت محرم و عزاداری برای سیدالشهداء، عصر استعمار هند (نگارندگان، ۱۴۰۴).
Table 1: Paintings Centered on Muharram and Mourning for Sayyid al-Shuhada during the Colonial Era in India (Authors, 2025).

شکل ۱: عزاداری شیعیان پیش از مراسم تعزیه، لکنهو، هنرمند نامعلوم، ۱۸۰۰، کتابخانه چستربیتی (Drabu, Jha, 2018).	شکل ۲: صحنه‌ای از مراسم محرم، پاتنا، هنرمند سواک رام، تکنیک آبرنگ، در حدود ۱۸۰۷، موزه ویکتوریا و آلبرت (Drabu, Jha, 2018).
شکل ۳: خواندن دعا در امامباره در ایام محرم، پاتنا، هنرمند نامعلوم، تکنیک آبرنگ، ۱۸۲۰– ۱۸۳۰ (Drabu, Jha, 2018).	شکل ۴: حمل تعزیه به‌سمت رودخانه در روز عاشورا، مرشدآباد، هنرمند نامعلوم، تکنیک آبرنگ، در حدود ۱۸۰۰، کتابخانه بریتانیا (URL 1).

خوانش محتوای نهفته در نقاشی‌های محرم

به‌طور کلی، آثار هنری هم‌چون نقاشی‌هایی با محوریت محرم، به‌منزلهٔ تصویری است که روبه‌روی مخاطب قرار گرفته و نوعی حضور را برای بیننده به نمایش می‌گذارد (محمدزاده و همکاران، ۱۴۰۱: ۵۵) که «منحصراً به‌منظور لذت و یا با هدف تجربهٔ زیبایی‌شناسی؛ یعنی تجربهٔ مبتنی‌بر ادراک حسی، خلق نمی‌شود» (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۵۲). بلکه گاهی مضمون آن در تقابل با فرم بوده که مورد توجه قرار می‌گیرد. مطابق آن‌چه که پانوفسکی نیز اذعان می‌دارد «آیکونولوژی [در سه سطح معنایی] به مضمون و معنای اثر هنری به‌عنوان نقطهٔ مقابل فرم می‌پردازد» (عزیزی و طباطبایی جبلی، ۱۴۰۱: ۲۸). یعنی «با هدف دریافت پیام‌های پنهان در ورای عناصر ملموس اثر هنری به تحلیل و کشف زوایای ناشناختهٔ باورها، اعتقادات و جهان‌بینی مستتر در عناصر تصویری، مبادرت می‌ورزد» (عبدی، ۱۳۹۱: ۱۶)؛ که، در نهایت می‌تواند منجر به شناخت محتوای ضمنی در تصاویر محرم؛ عصر استعمار هند، گردد.

سطح اول: توصیف پیشاآیکونوگرافی

این سطح که با مروری بر نقاشی‌های جدول ۱، آغاز می‌گردد به‌طور کلی ملاحظهٔ پیش‌شمایل‌نگاشتی و یا شبه فرمی، از نقاشی‌هایی بوده که حول محور واقعهٔ کربلا تصویر شده‌اند؛ لذا مطابق شکل ۱، فضای داخلی امامباره در لکنهو[۱۴]، شهر امامباره‌ها در هند (رضوی، ۱۳۸۸: ۸)، قابل مشاهده می‌باشد. پله‌های منبر در سمت چپ،

شمع‌های روشن گرداگرد تعزیه در سمت راست و نیز کنار عزاداران، شمعدان‌هایی با ۷ شمع روشن، از جمله عناصری بوده که در این‌جا به چشم می‌آید. در کنار آن‌ها، عزادارانی با لباس‌های یکدست به رنگ سیاه و سبز، نشسته در مقابل تعزیه؛ که نمادی از ضریح امام حسین علیه‌السلام بوده، دیده می‌شوند. با کوبیدن بر سر، صورت و زانوی خود و چهره‌هایی حزن‌انگیز به عزاداری می‌پردازند. نکتهٔ حائز اهمیت در این‌جا، سیاه‌پوش‌شدن تمامی فضای نقاشی بوده که نمایشی از صورت غم‌بار این مراسم می‌باشد. لیکن در نقطهٔ مقابل آن، گلدسته‌ها و فانوس‌هایی رنگین؛ گاهاً کاغذی، آویخته از سقف قرار گرفته که به‌طور کلی، تزیین و آراستن فضای داخلی امامباره‌ها از یک سو، نشان‌دهندهٔ یکی از مشخصات آن و از سوی دیگر می‌تواند گویای سبک اشرافی و متمول‌بودن صاحب امامباره به‌شمار آید (Moinuddin, 1971: 81- 82).

شکل ۲، شامل دسته عزاداری طویلی بوده که با در دست‌داشتن تعزیه‌ها و نیز پرچم‌هایی، از سمت راست به چپ کادر در حال حرکت هستند و پیشاپیش این دسته؛ در دورنمایی از گوشهٔ سمت چپ، عَلَم‌هایی نیز قابل مشاهده می‌باشند. در بین آنان، افرادی با مشک آب بر دوش، آب را میان عزاداران و تشنگان مراسم توزیع می‌نمایند. در کنار آن‌ها، جماعتی مشغول سینه‌زنی، همراه آن‌ها برخی به نواختن طبل و تعدادی نیز با حملِ نیزه، شمشیر و سپر، یادآور نبرد روز عاشورا بوده‌اند. و در اطراف این دسته عزاداری، مردمانی نشسته بر زمین و یا بر تپه‌هایی با درختان سرسبز، نظاره‌گر برپایی مراسم می‌باشند. به‌طور کلی، همانند شکل ۱، سبک پوشش افراد در این‌جا تا حدودی یکسان و به نوعی، سبک و سیاق پوشش آن دوره را به تصویر می‌کشد.

شکل ۳، هم درون و هم بیرون امامباره‌ای آراسته به رنگ سبز و پرچم‌های قرمزرنگ را نشان می‌دهد. در داخل، مرثیه‌خوانی با لباسی سبزرنگ و بر بالای منبر در سمت چپ، دیده می‌شود. هم‌چنین، علاوه‌بر فضای داخلی، بیرون امامباره نیز مملو از ازدحام جمعیتی بوده که به‌مانند افراد درون بنا، به دعا و گوش‌سپردن به مرثیه‌خوان مشغولند. در میان آن‌ها، فردی با مشک آب برای کودکی خردسال آب می‌ریزد. البته در دو سوی امامباره نیز، بر روی سکوهایی آراسته به گلدسته‌های رنگین، چند نفری حضور دارند که شاید آن‌ها نیز مشغول پذیرایی از عزاداران سیدالشهداء با آب و شربت باشند. ناگفته نماند که این‌گونه مراسم مرثیه و نوحه‌خوانی در امامباره‌ها، در تمام طول شب دهم ماه محرم نیز برپا بوده است (پیوند و پویان، ۱۴۰۲: ۱۰).

و در نهایت، شکل ۴ که به برگزاری مراسمی در روز عاشورا اشاره دارد. تقریباً در میانهٔ این تصویر، تعدادی فیل در پوششی به رنگ آبی و قرمز، دیده می‌شوند که یکی از نمادهای عزاداری یعنی تعزیه را حمل می‌کنند. هم‌چنین در طرفین فیل‌ها، دو اسب نیز آراسته به رنگ قرمز با پوششی سفیدرنگ نشان داده شده که قرارگیری روپوش سفید بر روی آن‌ها، می‌تواند بیانگر کفن نیز باشد. در پیش پای یکی از فیل‌ها نیز، مردانی نیمه‌برهنه با شدت و تعصب بسیار به عزاداری مشغولند. کمی عقب‌تر از آن‌ها، مردمانی را می‌بینیم که سراسیمه و در حال دویدن، بر سر و صورت خود می‌کوبند و یا برخی از آن‌ها، ماکت‌های کوچکی به‌عنوان ضریح بر سر خود حمل می‌کنند. نکتهٔ مورد توجه در شکل ۴، حضور نیروهای ارتش بریتانیا در سمت چپ کادر می‌باشد. در واقع، علاوه‌بر صاحب‌منصبان و مقامات کمپانی هند شرقی، افسران بریتانیایی این کمپانی نیز از جمله سفارش‌دهندگان این نقاشی‌ها به هنرمندان محلی بوده‌اند (David, 2008: 19). در ادامه، آن‌چه در شکل ۴ گویای برپایی مراسم در روز دهم محرم می‌باشد، همانا حمل و انتقال تعزیه‌ها به سمت رودخانه بوده است. در روز عاشورا، جمع کثیری از مردمانی که در حال سینه‌زنی، قمه‌زنی و یا کوبیدن طبل هستند، تعزیه‌ها را به سمت رود رهسپار می‌کنند. در این مراسم که برگرفته از سنت هندویی بوده، می‌بایست تعزیه‌ها و یا تزیینات آن‌را پایان مراسم در آب غرق سازند (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۵۳) و لذا از این طریق به برپایی مراسم عزاداری خاتمه می‌دهند.

بنابراین، با مشاهده شبه فرمی نقاشی‌ها در اولین سطح از رویکرد آیکونولوژی می‌توان به مواردی اشاره نمود که به‌عنوان عناصری مشترک در بین آثار تکرار شده است: به‌طور کلی در آن‌ها، تأکید چندانی بر پس‌زمینه نشده و به جز چند درخت و دورنمای کم‌رنگی از طبیعت در شکل ۴، هنرمندان بی‌تفاوت از کنار آن عبور کرده‌اند. هم‌چنین، استفاده از آبرنگ به جای گواش و در رنگ‌های ملایم و کدر، ویژگی نقاشی مکتب کمپانی و مورد توجه بریتانیایی‌ها (David, 2008: 22) بوده برخلاف رنگ‌های زنده و درخشان نقاشی‌های هندی (Howes, 2014:

379). نکتهٔ مورد توجه دیگر، نمایش واقعی فیگورهای انسانی، نحوه چهره‌پردازی، سایه‌پردازی و پرسپکتیوی بوده که آن‌ها نیز، جزئی از شاخصه‌های هنری این مکتب به‌شمار می‌آیند (Howes, 2014: 385- 389). بنابراین، در کنار رنگ‌های مورد توجه شیعیان، اهل سنت و هندیان درمی‌یابیم که در سطح پیشاآیکونوگرافی به‌واسطهٔ تمایل بریتانیا به ثبت این وقایع، مؤلفه‌های آن نیز وارد چارچوب تصویری هنرمندان هندی گشته است.

سطح دوم: تحلیل آیکونوگرافی

در ادامه و پس از توصیف پیشاآیکونوگرافی، می‌بایست هویت یعنی مضمون قراردادی وابسته به این اشکال را شناسایی نماییم. زیرا مطابق آن‌چه بیان شد «این سطح معنایی از طریق روایات و تمثیل‌های موجود در تصویر، در مقابل معنای اولیه نقش‌مایه‌های هنری نمود پیدا می‌کند» (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۵). که شناخت آن‌ها مستلزم دریافت قراردادهای معنایی در اجتماع عصر استعمار هند می‌باشد؛ مؤلفه‌هایی که به نوعی غیر مستقیم بیانگر نیت هنرمندان این نقاشی‌ها بوده است. اگرچه آگاهی از ادبیات موضوع یا وجه روایی اثر در این سطح اهمیت بسیاری داشته (مهدی‌پورمقدم و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۱)، اما شایان ذکر است از الزامات اساسی، نیاز به متن ادبی نیست. بلکه می‌توان گفت مراد از متن در این‌جا، تمامی اطلاعاتی بوده که تاریخ، فرهنگ و به‌طور کلی اجتماع سرزمین هند در عصر استعمار را جلوه‌گر می‌سازد. یعنی؛ شناخت متن‌های پیرامونی و آستانگی و در نهایت، شرایط اجتماعی- فرهنگی آن روزگار هند که در شکل‌گیری و صورت‌بندی تصاویر پژوهش حاضر اثرگذار بوده‌اند.

در واقع، هنگامی که بریتانیا از سال ۱۶۰۰م. بر هند غلبه نمود[۱۵]، توانست با اِعمال سیاست‌های استعمارگرانه تمامی شبه‌قاره را زیر سلطه و نفوذ خود درآورد (جلالی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). اگرچه تا پیش از ورود آنان، در ادوار گوناگون، این سرزمین در معرض تهاجمات بیگانگان قرار داشته ولیکن ذکر این نکته ضروری است با ورود بریتانیا و تشکیل کمپانی هند شرقی، برای اولین‌بار، هند زیر سلطهٔ مطلق و همه‌جانبه قرار گرفت؛ زیرا حکومت‌های پیشین از جمله حکومت اسلامی با هندیان درآمیخته و نوعی تسامح و تساهل بین آن‌ها برقرار بوده است (جلالی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). لذا این سلطه‌گری همه‌جانبهٔ استعمار بر هند سبب گردید تا علاوه‌بر القای فرهنگ اروپایی به ساکنان شبه قاره و نیز، کنترل سیاسی تمام سرزمین (محمدی، اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۸۶)، در طول قرن ۱۹، شاهد نفوذ و اثرگذاری فرهنگ بریتانیا بر هنر و صنایع هند نیز باشیم (Barnard, 2008: 72). به‌ویژه که استعمار توانست یک سبک و مکتب نوینی در نقاشی هند ایجاد نماید (Howes, 2014: 371). درواقع، آثار این مکتب با حمایت و سفارش مقامات کمپانی تهیه و خریداری می‌شده تا به‌عنوان سند تصویری از سرزمین هند به انگلستان برده شوند (David, 2008: 19). در این راستا، نقاشان هندی که پیش‌تر برای دربار گورکانی فعالیت داشته و با سقوط آنان، حامیان خود را از دست داده بر آن شدند تا برای کسب رضایت این حامیان جدید، آثاری مطابق خواست‌شان خلق نمایند. قابل ذکر است با توجه به انقراض سلسلهٔ گورکانی در اواسط قرن نوزدهم، شاید بتوان گفت برخی از آثار مکتب کمپانی در عصر گورکانیان تصویر شده ولی بی‌شک، تصویرسازی مضامین مذهبی هم‌چون مراسمات محرم، به درخواست مقامات بریتانیایی کمپانی بوده که آن‌ها حتی، هنرمندان محلی را برای خلق این‌گونه تصاویر استخدام می‌کردند (Islamia, 2014). بنابراین از یک‌سو، بریتانیا که تحت تأثیر فرهنگ هند قرار گرفته مایل به ثبت و مستندسازی از جریان‌های رایج در اجتماع؛ در رأس آن‌ها برپایی مراسم و دسته‌جات عزاداری در ماه محرم، بوده و از سوی دیگر، مطابق بررسی آثار در سطح اول، این تقاضا سبب شد تا هنرمندان هندی با اشتیاق فراوان، خود را با سلیقهٔ بیگانگان غربی تطبیق دهند. البته می‌توان گفت این تطابق علاوه‌بر کسب رضایت مقامات کمپانی بیشتر به این سبب انجام‌گرفته که، بازه زمانی نیمه دوم قرن نوزدهم تحت سیطره گفتمان غالب اوریانتالیسم[۱۶] نیز بوده که بیشترین تأثیر را در جهت‌گیری‌های هنری آن عصر داشته است (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۴۲۹)؛ و شاید همین توجه به سرزمین شرق از دید ناظر غربی،[۱۷] زمینه‌های گرایش هنرمندان شرقی به سبک غربی را فراهم نموده است.

با این تفاسیر، آن‌چه در این سطح از تحلیل آیکونولوژی بیش از سایر عناصر جلب توجه می‌نماید، رنگ‌های به‌کار رفته در تصاویر است. لذا به واسطهٔ متن‌های آستانگی یعنی شرایط اجتماعی- فرهنگی هند، در رابطه با پوشش عزاداران شکل ۱ می‌توان گفت؛ رنگ سیاه برای عزاداری شیعیان کاربرد داشته و در حدیثی از حضرت

امام جعفر صادق علیه‌السلام نیز نقل شده که ایشان، رنگ سیاه را، رنگ غم و اندوه دانسته‌اند (ابوالحسنی، ۱۴۰۰)؛ و در رابطه با رنگ سبز، قابل ذکر است اگرچه در فرهنگ تشیع، نشانه‌ای از ائمه، معصومیت و شعار بنی‌هاشم (دانش و خزایی، ۱۳۹۹: ۲۳) محسوب گردیده لیکن گفته‌شده مسلمانان اهل سنت نیز همراه با شیعیان در این مراسمات شرکت کرده که معمولاً افراد اهل سنت، ردایی سبزرنگ با شال کمری غیر از سبز به تن داشته‌اند (Moinuddin, 1971: 3-4).

هم‌چنین در شکل ۲، همانند شکل ۱، عزاداران با لباس‌هایی که بیش از همه به رنگ‌های سفید و گاهی سبز و سیاه هستند، دیده می‌شوند. اگرچه رنگ عزا نزد شیعیان، سیاه بوده، لیکن در این‌جا اکثریت افراد، در ردایی به رنگ سفید مصور شده که هم، نمایانگر کفن (Alhajri, 2021: 99) و نیز، بیانگر تأثیرات فرهنگ و آیین هندویی می‌باشد.[۱۸] ناگفته نماند که در مراسمات محرم، هم‌زمان مردمانی از اقشار و مذاهب مختلف به‌ویژه هندوها (Moinuddin, 1971: 1) نیز حضور داشتند.

در شکل ۳، همانند دو تصویر پیشین، رنگ سیاه و سفید به‌عنوان رکن اساسی پوشش عزاداران به‌شمار آمده است. قابل ذکر است رنگ قرمز نیز مورد توجه شیعیان بوده زیرا، در منابع آمده که «دو لباس از بهشت برای پیامبر (ص) فرستاده شد و پیامبر، لباس سبزرنگ را به امام حسن علیه‌السلام و لباس قرمز را به امام حسین علیه‌السلام دادند» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۴۴: ۲۴۶)؛ و لذا مطابق این روایت، کاربرد رنگ قرمز در تصاویر، نمادی از شهادت و خون امام حسین علیه‌السلام (Moinuddin, 1971: 15) و نیز ظلم و ستمی بوده که از طرف اشقیاء در واقعه کربلا رخ داده است. و در رابطه با رنگ سبز، اگرچه پیش‌تر بیان شد علاوه‌بر شیعیان، اهل سنت نیز با این رنگ نشان داده شده لیکن در این‌جا، رنگ سبز در لباس، شال کمر و حتی دستار، بیانگر جایگاه آن در اسلام و مرتبط با پیامبر اسلام (ص) و ائمهٔ اطهار (دانش و خزایی، ۱۳۹۹: ۲۳) می‌باشد. که علاوه‌بر مرثیه‌خوان و تزئینات امام‌باره، عزاداران نیز در پوششی به این رنگِ مورد توجه شیعه تصویر شده‌اند.

و در ارتباط با رنگ آبی بر فیل‌های شکل ۴ شاید بتوان گفت، رنگ آبی بیش از آن‌که، تداعی‌بخش جهان معنوی در فرهنگ اسلامی[۱۹] (پرتوی و بهرامی بیرگانی، ۱۳۹۵) باشد بیانگر باور هندیان است؛ زیرا از نظر آنان، معمولاً خدایی که شجاع بوده و توانایی مقابله با دشواری‌ها را دارد با این رنگ نشان داده می‌شود (شکوهی بیدهندی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰). شایان ذکر است، اکثر خدایان هند که زندگی خود را صرف دفع نیروهای شر کرده‌اند، در تمثال‌ها و شمایل‌ها به رنگ آبی ظاهر می‌شوند (ذکرگو، ۱۳۹۴: ۸۵)؛ و دررابطه با رنگ قرمز در این صحنه، همان‌گونه که بیان شد نمادی از شهادت حضرت و ظلم و جور سپاه یزیدیان بر خاندان سیدالشهداء دانسته شده است. هم‌چنین علاوه‌بر این مؤلفه‌ها، حضور سربازان ارتش بریتانیا در مراسم نیز مورد توجه می‌باشد. در سطح نخست بیان شد که افسران همانند مقامات کمپانی، مشتاق این‌گونه از صحنه‌ها بودند. لیکن هدف از حضور آنان در تصویر، بیش از همه بیانگر جنبهٔ سیاسی و هدف اصلی بریتانیا یعنی سلطه و تسلط بر اجتماعات و مراسمات مسلمانان بوده است. زیرا، در خلال سلطه‌گری بریتانیا، مسلمانان که از پذیرش غلبهٔ استعمار سرباز زدند همواره می‌کوشیدند تا هند را از این هجوم استعماری نجات دهند و لذا، همین امر سبب هراس بریتانیا نسبت به قدرت مسلمانان (محمدی و اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۹۴) و نزدیکی آنان با هندوان گردید.

سطح سوم: تفسیر آیکونولوژی

با توجه به این‌که تصاویر مورد بررسی در این پژوهش، بازنمایی بصری آیین دین اسلام به‌عنوان یکی از ادیان مهم در جامعهٔ چندفرهنگی هندوستان بوده؛ لذا در این سطح، «صرفاً یافتن ریشه‌های تاریخی تصویر و باورهای مرتبط به آن مد نظر نیست، بلکه روح مسلط نمادینی است که در کل فرهنگ، هم‌چنان باقی می‌ماند» (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۴۸). به‌بیان دیگر، برای پی‌بردن به معنای محتوایی در آثار، به‌دنبال امور عامدانهٔ موجود در اشکال ۱-۴ نبوده بلکه، هدف، کشف عناصر و مؤلفه‌هایی است که به‌طور ناخودآگاه در تصاویر موجود هستند و، شرط لازم برای تفسیر آیکونولوژی آن‌ها، تحلیل صحیح تصاویر در سطح دوم (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۱۵۰) دانسته شده است. بنابراین، مطابق توضیحات در بخش مبانی نظری پژوهش، می‌بایست مؤلفه‌هایی که غیر عامدانه در

نقاشی‌ها موجود بوده را از آثار جدا کرده تا، بتوان به تفسیر درست و در نهایت محتوای نمادین در تصاویر دست یافت. که این عناصر بصری شامل موارد زیر می‌باشند: شکل ۱، امام‌باره، تعزیه، تعداد ۷ شمع در شمعدان و گلدسته‌های رنگین که البته بیان شد این گلدسته‌ها صرفاً جنبهٔ زینتی و تملک برای صاحبان امام‌باره داشته‌اند. شکل ۲، عَلَم، تعزیه، طبل، شمشیر، سپر، نیزه، مشک آب و درخت. شکل ۳، امام‌باره، منبر، مشک آب، پرچم و گلدسته‌های رنگین و درنهایت شکل ۴، تعزیه، طبل، شمشیر، سپر، فیل، اسب، رود و درخت، که در ادامه به تفسیر آن‌ها در بستر تاریخی-اجتماعی هندوستان پرداخته می‌شود.

امام‌باره: به‌طور کلی، در فرهنگ تشیع هند، امام‌باره لفظی معادل حسینیه در ایران است که اشاره به مکان‌های برگزاری عزاداری در ماه محرم دارد. با این تفاوت که، علاوه‌بر کارکرد حسینیه و تکایا در فرهنگ شیعی ایرانی، دارای کارکرد زیارتگاهی هم هستند. در واقع، در فرهنگ تشیع هند، ساختن المثنی زیارتگاه‌ها در ابعاد نمادین یا واقعی امری مرسوم بوده است (رحمانی، ۱۳۹۱: ۳۴۴- ۳۴۵).

و لذا، از اولین روز ماه محرم در هند برای برپایی مراسم عزا، مرثیه‌خوانی و ذکر مصائب وارده بر امام حسین علیه‌السلام و یاران ایشان، تمام امام‌باره‌ها را با علم، تعزیه و گلدسته‌هایی آراسته تا آماده برای پذیرش عزاداران حسینی شوند.

تعزیه: یا تابوت به‌عنوان ماکتی از مقبرهٔ امام حسین علیه‌السلام، نوعی نماد مذهبی برای عزاداری شیعیان هند (همان: ۳۴۶) بوده که با اصطلاح تعزیه و یا تعزیه‌خوانی در ایران تفاوت دارد (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۵۳). بنابر باور شیعیان هند، به سبب آن‌که همهٔ مردم توانایی رفتن به کربلا و زیارت و ادای احترام به آن حضرت را نداشته، با استفاده از چوب، مقوا و یا کاغذهای الوان، ماکتی از ضریح یا مقبرهٔ ایشان ساخته (Moinuddin, 1971: 14) و لذا با قراردادن آن در امام‌باره‌ها؛ در طول دههٔ محرم، به‌صورت نمادین به زیارت اباعبدالله‌الحسین علیه‌السلام می‌پردازند. لازم به ذکر است در نواحی جنوبی هند، معمولاً گوشه‌های آن‌را با شمشیر یا چاقو سوراخ کرده تا نمادی از قتلگاه امام حسین علیه‌السلام در روز عاشورا نیز باشد (ibid: 15). و مطابق آن‌چه پیش‌تر بیان شد، در روز عاشورا و پایان مراسم، با حرکت دسته‌های عزاداری، و برگرفته از سنت هندویی، تعزیه‌ها را در آب دریا یا رودخانه می‌سپارند (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۵۳). البته در برخی از مناطق هند، مردمان شیعه بر این باور بودند به سبب آن‌که بدن امام حسین علیه‌السلام در صحرای کربلا بر زمین مانده، می‌بایست تعزیه‌ها را در روز عاشورا؛ به نشانهٔ بدن مطهر ایشان، در خاک دفن کنند (رحمانی، ۱۳۹۱: ۶۴). لذا آن‌چه بیش از همه در رابطه با ساخت ماکتی از مقبرهٔ سیدالشهداء مورد توجه بوده، نه برگرفته از فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی بلکه، نوعی الگوبرداری شیعیان هند از آیین هندو می‌باشد. در واقع، ساخت ماکت متأثر از مراسم هندوان بوده که برای نیایش و احترام به خدا و الههٔ دورگا[۲۰]، فرم مینیاتوری از معابد را می‌ساختند (همان: ۳۶۴).

عَلَم: در هند، عَلَم‌های عزاداری بر دو نوع هستند؛ ۱) ساخته‌شده از فلزات و، ۲) از پارچه ابریشمی و گاهی مزین با حاشیه‌های طلایی و نقره‌ای (Moinuddin, 1971: 14) که، یکی از مهم‌ترین عناصر اساسی مرتبط با آیین محرم در شبه قاره دانسته شده‌اند. به‌ویژه در نواحی جنوبی، در حکم کانون اصلی نمادهای مادی فرهنگ شیعه بوده و حتی از آن در بناهای غیر مذهبی نیز استفاده می‌کنند (رحمانی، ۱۳۹۱: ۳۹). قابل ذکر است، در فرهنگ شیعیان هند، حضور معجزه‌گون اشیایی منسوب به ائمه علیهم‌السلام و بزرگان شیعی (همان: ۴۰) از جایگاه والایی برخوردار بوده که، معمولاً دسته‌های عزاداری علم‌های سبزرنگی که روی آن عبارت «حسین» نوشته شده را حمل می‌کنند (دلبری و زحمتکش، ۱۳۹۵: ۱۴۵).

پرچم: بیان شد که نوع دیگر عَلَم‌ها در هند، پارچه‌ای می‌باشند. در واقع، علم‌های پارچه‌ای، نمادی از پرچم لشکر امام حسین علیه‌السلام علیه سپاه یزید بوده که به باور شیعیان، این، پرچم رسول خدا می‌باشد که در دستان سیدالشهداء قرار گرفته است (Moinuddin, 1971: 5, 14).

طبل: از ادوات موسیقی در میدان نبرد بوده؛ به‌طور کلی، از صدر اسلام، سپاه مسلمانان به هنگام جهاد از موسیقی خاصی که شهامت و شجاعت را در قلب ایشان برمی‌انگیخت (نصر، ۱۳۸۹: ۱۶۳) استفاده می‌کردند.

مشک آب: در این زمینه، توزیع خالصانهٔ آب در میان دسته‌های عزاداری محرم، اشاره به سقای کربلا؛

حضرت عباس، داشته یعنی، یادآور مشک آبی است که در صحرای کربلا، حضرت عباس با دستان قطع‌شده سعی می‌کردند برای کودکان خیمهٔ امام حسین علیه‌السلام آب ببرند (ربانی و بارانی، ۱۳۹۴: ۷۰). شایان ذکر است که در نزد هندیان نیز وجود کوزه‌ای پر از آب، نمادی از حضور خداوند بوده که همواره در مراسم‌های عبادی خود از آن استفاده می‌کردند (هال، ۱۳۸۷: ۱۹۵). درواقع، از نقاط مشترک فرهنگ و تمدن هند و ایران، احترام و تقدسی بوده که، برای آب قائل هستند (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۲۷۳- ۲۷۲).

شمشیر: در فرهنگ‌های گوناگون بیانگر جنگ‌جویی، حفاظت، عدالت، نابودی و برتری بوده و در فرهنگ اسلامی نیز، نمادی از جهاد مؤمنین علیه کفار و نیز جهاد انسان علیه شر درونی‌اش (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۳۱- ۲۳۲) دانسته شده است. درواقع، شمشیر، فراتر از یک سلاح جنگی، پیوسته همراه عرب بوده به‌گونه‌ای که گاه، در نماز هم از خود جدا نمی‌کرد (ابن سعد، ۱۴۱۸، ج ۶: ۲۷۲)؛ و لذا در رابطه با نقش آن در این تصاویر قابل ذکر است، تنها وسیلهٔ جنگی که منابع اصیل و معتبر برای امام حسین علیه‌السلام در واقعهٔ کربلا برشمرده‌اند، شمشیر بوده است (صادقی، ۱۳۹۸: ۵۸).

نیزه و سپر: از جمله ادوات مورد استفاده در جهاد می‌باشند. طبق منابع معتبر در زمینهٔ واقعهٔ عاشورا؛ نیزه یکی از سلاح‌هایی بوده که یاران امام حسین علیه‌السلام در نبرد همراه خود داشته‌اند (همان: ۵۵ و ۶۴). و نیز، سپر که همواره یکی از رزم‌افزارهای کاربردی در میادین نبرد به‌شمار آمده است.

منبر: که در اساس، متعلق به فرهنگ اسلامی می‌باشد. می‌توان گفت نخستین نمونهٔ منبر عبارت بود از جایگاهی که پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله در مسجدالنبی بر فراز آن برای مؤمنان موعظه فرمودند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۰۳)؛ و لذا با توجه به تصاویر ۱ و ۳، شکل کلی منبر به‌عنوان یادگاری از جد سیدالشهداء، و به شیوهٔ سنت رسول خدا پای‌بند مانده است.

شمع و شمعدان: وجود شمع‌های روشن به‌ویژه در شکل ۱، از یک‌سو، بیانگر نور و روشنایی و از بین‌بردن تاریکی و از سوی دیگر، یادآور مراسم شام غریبان امام حسین علیه‌السلام و یاران ایشان بوده است. شایان ذکر است استفاده از شمعدان، برگرفته از سبک اروپایی (Stronge et al., 1988: 107) در این نقاشی‌ها مصور شده‌اند.

تعداد ۷ شمع: به‌طور کلی، این عدد در بین ادیان مختلف، از جایگاه ویژه و متبرکی برخوردار است. لیکن در شکل ۱، وجود ۷ شمع در شمعدان، می‌تواند هم‌راستا با برپایی مراسم عزاداری مسلمانان باشد. که در نمادشناسی، این عدد را سمبل کمال، نشانگر عالم کبیر و نظایر آن (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۶۷- ۶۸) دانسته‌اند.

درخت: هندیان همهٔ درختان‌را مقدس شمرده (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۲۰۰)، و به‌عنوان «واقعیت مطلق، معیار و نقطهٔ ثابت و نگهدارندهٔ کیهان» (احمدی‌پیام، ۱۳۸۷: ۱۸۷) به‌شمار می‌آورند. بنا بر فلسفهٔ آنان، همهٔ درختان و گیاهان مقدس، به‌عنوان تجسم عالم نباتی، به راز حیات و آفرینش هستی دست یافته‌اند؛ لذا، آن‌چه موجب ارج و قرب درخت در دیدگاه هندوان می‌شود، ارزش دینی آن است (گراوند و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۲). ناگفته نماند که در اندیشهٔ اسلامی نیز، درخت از جایگاه والا و مقام روحانی برخوردار بوده که آن‌را مظهر نورالله، دانسته‌اند (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

فیل: در میان نمادهای جانوری هنر هند، فیل، دارای مرتبهٔ ویژه‌ای است. از یک سو، عظمت جثه و نیروی جسمانی و تأثیر آن در پیشرفت و آبادانی، آن‌را به‌لحاظ مادی در جایگاهی رفیع قرار می‌دهد؛ و از سوی دیگر، نقش فیل در اساطیر و حضور گسترده‌اش در هنرهای دینی، وجههٔ متفاوتی از آن‌را در تفکر دینی آشکار می‌کند. لذا، پژوهش‌گران هندی بر این نظرند، نوع تصویرنمودن آیینیِ موجودات به‌ویژه فیل، بر اهمیت این جانوران در نظام اعتقادی- اجتماعی مردم آن عصر دلالت دارد. که علاوه‌بر آیین هندویی، از نمادهای شاخص در هنر بودایی نیز دانسته شده است (ذکرگو، ۱۳۸۸: ۹، ۱۲-۱۱ و ۱۸).

البته در شکل ۴، نقش فیل علاوه‌بر نفوذ فرهنگ غیر مسلمانان هندی، تأثیرات استعمار را نیز نشان می‌دهد. در واقع، به دلیل این‌که با سوارشدن بر فیل می‌توان آن‌را تحت کنترل خود درآورد و به نوعی، رام‌شدنی بوده لذا این جانور برای آنان در حکم نمادی از تسلط بر افراد حاضر در مراسم و به‌طور کلی کنترل بر اوضاع جامعه (Siebenga, 2013: 21) به شمار آمده است.

اسب: مهم‌ترین وسیلهٔ حمل و بهره‌مندی سواران جنگی (صادقی، ۱۳۹۸: ۵۲) در این تصاویر، یادآور مرکب امام حسین علیه‌السلام؛ ذوالجناح می‌باشد. که با توجه به رنگ سفید آن، در شکل ۴ بر روی پوشش قرمز رنگ اسب‌ها، پارچه‌ای به رنگ سفید نیز قرار داده شده است. به‌طور کلی، اسب سفید به‌ویژه در فرهنگ ایرانی- اسلامی، نماد زندگی و مرگ بوده زیرا زمانی که امام را به میدان می‌برد، مرگ است و چون بازمی‌گردد، نشان زندگی (عاشورپور، ۱۳۸۹: ۴۸۳).

رود: هندیان به تأثیر آب در آفرینش توجه زیادی داشته‌اند و لذا در رابطه با اهمیت رود در نزد آنان می‌توان گفت در سنت فکری هندوان، مقدس‌ترین رودها؛ رود گنگ به شمار می‌آید. زیرا به باور آنان، این رود از پای ویشنو؛ خدای نگهدارنده، نشأت گرفته و پیش از آن‌که به زمین برسد، از میان گیسوان شیوا؛ خدای نابودکننده، می‌گذرد (گراوند، و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۲).

بحث و تحلیل

بنابراین با تفسیر عناصر بصری سمبلیک در این مجموعه آثار؛ با توجه به فرهنگ رایج در آن زمان و مکان، مشخص گردید که ارزش‌های تاریخی- اجتماعی نهفته در اشکال ۱-۴، به تأسی از فرهنگ و اندیشهٔ هندو-اسلامی در عصر استعمار شکل گرفته‌اند. و هنرمندان، صرفاً برای رضایت خاطر حامیان جدید؛ و نیز متأثر از گفتمان اوریانتالیستی در سرزمین‌های شرقی، به‌صورت کاملاً ذاتی، از این عناصر در خلق نقاشی‌ها بهره برده‌اند. اگرچه فرهنگ‌های فوق‌الذکر در این تصاویر قابل دریافت بوده لیکن، نمی‌توان بی‌توجه به اهمیت وجه سیاسی مضمون آثار، از سوی مقامات کمپانی، گذر کرد. درواقع، بریتانیا از بدو ورود خود به این سرزمین، از قدرت مسلمانان در هراس بود، لذا تلاش می‌کرد با ایجاد نفاق، عزت آنان را مخدوش و یا با اِعمال سیاست‌هایی، مسلمانان را حاشیه‌نشین نماید (محمدی و اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۹۴). بنابراین، برای اجرای این سیاست تصمیم گرفت، مراسمات عزاداری که برپایی آن در ماه محرم خطری برای حضور بریتانیا در هند به‌شمار می‌آمد را در کنترل و اختیار خود درآوَرَد (Siebenga, 2013: 25). زیرا از نظر آنان، برپایی چنین مراسماتی می‌توانست فرصتی در جامعه فراهم نماید برای شورش و قیام مردمان نسبت به استعمارگری بریتانیا. لذا بر آن شد، با علاقه‌مند نشان‌دادن خود به خلق نقاشی‌هایی با این مضامین، و با بازنمایی بصری مراسم عزاداری برای سیدالشهداء که به سفارش و خواست خودِ مقامات شکل گرفته، به نمایش برتری و تسلط مطلق خود بر این سرزمین دامن زند (Siebenga, 2013: 25). تا از این طریق، اجتماعات مسلمانان را در اختیار خود درآورد و موجب از بین رفتن قدرت سیاسی و اجتماعی آنان شود (Das, 2014: 212).

از سوی دیگر، از زمان برپایی سیادت استعماری انگلیس، مسلمانان هند؛ اعم از شیعه و سنی، نفوذ خود را در جامعه از کف داده (محمدی و اشرافی، ۱۳۹۳: ۱۹۴) و این امر سبب شد تا برخی از اهل سنت نیز در زمینهٔ برپایی دسته‌جات عزاداری با ایدئولوژی شیعیان هم‌عقیده شوند (Moinuddin, 1971: 3-4). ناگفته نماند که هندوها نیز با احترام، در این عزاداری‌ها شرکت می‌کردند (رضوی، ۱۳۸۸: ۷). لذا، مطابق شواهد موجود در تصاویر، مراسم محرم پل وحدت و اشتراک نظر بین اقلیت شیعه با سایر گروه‌های مذهبی هند دانسته شده است[۲۱] (ربانی و بارانی، ۱۳۹۴: ۶۸)؛ که، نه‌تنها سلطهٔ بریتانیا بلکه در باطن، نوعی نمایش پرقدرت مسلمانان و پیوندشان با غیر مسلمانان[۲۲] در سرزمینی بوده که زیر انقیاد بریتانیا قرار داشته است.

نتیجه‌گیری

تفسیر محتوای نهفته در نقاشی‌ها، شناخت ارزش‌های نمادین و نیز چگونگی ابراز هویت دینی مسلمانان در جامعه‌ای با فرهنگ استعمار در بستر هنرهای تجسمی، از اهداف اصلی در این پژوهش به‌شمار آمده است. که با توصیف، تحلیل و تفسیر مؤلفه‌های نمادین در اشکال ۱-۴ بر مبنای رویکرد پانوفسکی، می‌توان گفت، حقیقت این آثار، نه صرفاً نقاشی‌هایی به نام مکتب کمپانی و با موضوع محرم، بلکه دارای محتوای ذاتی و درونی بوده‌اند. به دیگر سخن، بازنمایی تصویری از مراسمات عزاداری ماه محرم بر پایهٔ رویکرد آیکونولوژی، متأثر از معانی قراردادی

حکم‌فرما در جامعۀ آن روزگار هند بوده است. یعنی متن فرهنگی- اجتماعی حاصل از حضور بریتانیا و جلوه‌گری مسلمانان بر صحنۀ هنری هند. از یک‌سو، بریتانیا که پس از حضورش بر هند، به نوعی مجذوب زندگی و فرهنگ رایج در این سرزمین بوده، در حکم نقاشی‌های مکتب کمپانی، با هدف سرگرمی و مستندسازی از وقایع تاریخی- مذهبی از زاویه دید خود و گردآوری این تصاویر، به سفارش ثبت موضوعات انتخابی‌اش به‌ویژه مراسمات محرم، به هنرمندان بومی هند، پرداخت. لیکن آن‌چه در این میان مورد توجه می‌باشد، هدف آنان برای تسلط و برتری همه‌جانبه بر هندیان به‌ویژه مسلمانان در این سرزمین بوده است. زیرا مسلمانان با مقاومت در برابر استعمار، در تلاش بودند تا هند را از این هجوم استعماری نجات دهند که این امر، نگرانی‌هایی برای مقامات کمپانی ایجاد نمود. در نتیجه، بریتانیا در اولین گام سیاسی خود، با هدف تفرقه میان هندوان و مسلمانان، قصد به‌حاشیه‌راندن مسلمانان بالأخص شیعیان در این سرزمین را داشته است. در واقع، احیاء نهضت عاشورا؛ با برپایی مراسمات عزاداری برای سیدالشهداء، به‌عنوان زنگ خطری برای مقامات استعماری تصور شده و آن‌را فرصتی برای آغاز قیام و انقلاب و نیز پرورش روح حماسه و ایثار در میان ساکنان هند می‌دانستند. لذا بر آن شدند، با سفارش نقاشی‌هایی با این مضامین، به دنبال کنترل بر اجتماعات مسلمانان باشند تا از این طریق، موجب از بین بردن فرهنگ و هویت آنان و معرفی خود به‌عنوان هویتی برتر و مطلق گردند. لیکن، از سوی دیگر، هنرمندانی که پیش از آن در سایۀ حمایت دربار گورکانی قرار داشتند، تمام سعی خود را نموده تا آثاری مطابق سلیقۀ مقامات و سربازان کمپانی خلق نمایند. لذا همان‌گونه که در تصاویر مشاهده شد، اگرچه تکنیک اجرا، نحوه سایه‌پردازی و نظایر آن مطابق خواست بریتانیا انجام شده ولی نمی‌توان عناصری که هنرمند به‌صورت غیر عامدانه و در واقع، ذاتی، در این آثار به کار برده را نادیده گرفت. عناصری از آنِ فرهنگ اسلامی که پیش‌تر متأثر از فضای تشیع ایرانی در آن‌جا شکل گرفته در کنار مؤلفه‌های بومی فرهنگ هند، منجر به شکل‌دهی مجدد هویت مسلمانان در عصر استعمار گردید. هویتی که در نتیجۀ خصومت و عناد بریتانیا نسبت به مسلمانان و سیاست تفرقه‌افکنی آنان بین طبقات هندو و مسلمان؛ اعم از شیعه و سنی، تا حدودی کم‌رنگ گشته بود، بار دگر به شکل متفاوتی در مقابل استعمار قد علم کرده است. در نهایت شکل‌گیری نقاشی‌هایی با محوریت عزاداری برای سیدالشهداء و به سبک ترکیبی هندو- اسلامی و اروپایی علاوه‌بر توجه اروپائیان به این موضوع، توانست به‌عنوان مؤلفۀ هویت‌ساز دین اسلام در عصر استعمار، فرصت مناسبی برای دفاع شیعه از هویت خود را نیز فراهم آورد. که می‌توان آن‌را ابزاری برای اتحاد میان شیعه، سنی و غیر مسلمانان هند در مبارزه و ایستادگی در برابر استعمار به شمار آورد.

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان برخود لازم می‌دانند که از داوران ناشناس نشریه با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نویسندۀ اول با عنوان «تحلیل هویت فرهنگی مسلمانان هندوستان در عصر استعمار بریتانیا به روایت نقاشی‌های محرم» و با همکاری نویسندۀ دوم بوده که این طرح با استفاده از اعتبار ویژۀ پژوهشی دانشگاه مازندران اجرا گردید.

تعارض منافع

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نویسنده اول با عنوان «تحلیل هویت فرهنگی مسلمانان هندوستان در عصر استعمار بریتانیا به روایت نقاشی‌های محرم» و با همکاری نویسنده دوم بوده که این طرح به شمارۀ ۱۶۸۹۴/ ۳۳ با استفاده از اعتبار ویژه پژوهشی دانشگاه مازندران اجرا گردید. بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده و نیز، هزینه‌های مطالعه حاضر با استفاده از اعتبار ویژه پژوهشی دانشگاه مازندران اجرا گردید.

پی‌نوشت‌ها

۱. در قرن‌های ۱۸- ۱۹ م.، اروپائیان در هند به‌طور فزاینده‌ای به سفارش و خرید نقاشی‌هایی پرداختند که در نتیجه سبک ترکیبی هند و اروپایی توسط هنرمندان هندی برای حامیان اروپایی فعال در کمپانی هند شرقی تحت عنوان «مکتب نقاشی کمپانی» و یا «مکتب پاتنا؛ Patna school» شکل گرفت (Howes, 2014: 371) که در هند بدان kampani kalam نیز گفته می‌شود.

2. Iconology

3. Erwin Panofsky (1892- 1968)

۴. از مهم‌ترین گروه پژوهش‌گران که رویکرد شمایل‌نگاشتی به آثار هنری را برگزیدند، گروهی وابسته به مؤسسه واربورگ به‌نام پژوهش‌گر آلمانی، «ابی واربورگ» بود که، در هامبورگ آلمان پایه‌گذاری شده و پیش از جنگ جهانی دوم برای گریز از پیگردهای نازی‌ها به لندن نقل مکان کردند (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۳).

۵. به‌طور کلی، آیکونولوژی با پیشوند لوژی که از Logos مشتق شده (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۱۴۸)، به شمایل‌شناسی یا دانش تصویرگری اطلاق می‌شود (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۴).

۶. مطالعات آیکونولوژی از سخنرانی‌های «مری فلکسنر» (Mary Flexner)؛ دانش‌آموختهٔ کالج Bryn Mawr آمریکا، که توسط پانوفسکی در سال ۱۹۳۷م. ارائه شده، شکل گرفته است (Keenan, 2014: 92).

۷. تحلیل شمایل‌نگارانه و تصویرگرانه، در معنای دقیق نزد واربورگ به‌عنوان پژوهشی دربارهٔ منشأهای تصویر و سرچشمه‌های نگاره و شمایل تلقی می‌گردد (شلومو، ۱۳۹۴: ۱۳۴). وی معتقد بود که هر تمدنی، ساحت‌های مختلفی دارد و هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن مرتبط است (نصری، ۱۳۹۱: ۱۰).

۸. Iconography: شمایل‌نگاری، هم شیوهٔ کار هنرمند در نوشتن تصویر بوده و هم آن‌چه که خود تصویر می‌نویسد یعنی داستانی که تصویر بازمی‌گوید (آدامز، ۱۴۰۱: ۵۳). قابل ذکر است که بنا بر عقیدهٔ پانوفسکی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی مترادف یکدیگر نبوده: «آیکونوگرافی به بررسی موضوع اصلی اثر هنری، ولی آیکونولوژی به واکاوی جایگاه اثر هنری، درونِ فرهنگی که اثر هنری خلق شده، می‌پردازد» (Panofsky, 1955: 26).

9. Pre- iconographical description

10. Iconographical analysis

11. Iconographical interpretation

12. Intertextuality

۱۳. Imambara: «امام‌بارگاه» که در جنوب هند به آن‌ها، «عاشورخانه» یا «عاشوراخانه» گفته می‌شود (دلبری و زحمتکش، ۱۳۹۵: ۱۴۲- ۱۴۳).

۱۴. Lucknow: با افول قدرت‌های شیعی در جنوب هند، به تدریج مراکز قدرت فرهنگی و سیاسی شیعیان به شمال هند منتقل شد که یکی از مهم‌ترین مراکز؛ به‌عنوان آخرین عرصهٔ شکوه فرهنگ اسلامی هند، منطقهٔ اوده؛ Oudh، با مرکزیت شهر لکنهو بوده است (رحمانی، ۱۳۹۱: ۴۵- ۴۶).

۱۵. حضور بریتانیا در هند از سال ۱۶۰۰م. و با هدف تجارت ابریشم، ادویه‌جات و سایر کالاهای هندی، با کمپانی هند شرقی آغاز شد (Tharoor, 2016: 9) که در سال ۱۶۸۶م.، مدیران کمپانی در طی اعلامیه‌ای بیان نمودند که کمپانی تصمیم گرفته در هندوستان، پایگاه‌هایی برای استعمار هند در ادوار آینده تأسیس نماید (رضوی، ۱۳۸۸: ۳۲).

۱۶. Orientalism: «شرق‌گرایی، شرقی‌سازی، شرقی‌مآبی» عنوانی است که به شماری از نقاشان آکادمیک اروپا در قرن نوزدهم داده‌اند. این هنرمندان بنا بر سلیقهٔ روز، موضوعاتی با برداشتی رمانتیک تصویر می‌کردند (صدر، ۱۳۸۸: ۴۷).

۱۷. در آن زمان، اوریانتالیست‌ها هنرمندان نقاش، شاعر و رمان‌نویسی بودند که در آثارشان بر جنبه‌های غریب و شگفت‌انگیز سرزمین‌های شرقی از دید ناظر غربی تأکید داشته و در بازتولید این غرایب به حدی اغراق می‌کردند که برخی مایه‌های موجود در آثار، دیگر مابه‌ازای بیرونی نداشته بلکه یکسر حاصل خیال و پندار این هنرمندان بوده است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۱).

۱۸. رنگ سفید در زندگی سنتی-مذهبی هندوان نمادی برای صلح، آرامش و خلوص به حساب می‌آید (شکوهی بیدهندی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰).

۱۹. یکی از اصیل‌ترین و پرکاربردترین رنگ‌های مطرح در هنر اسلامی، رنگ آبی فیروزه‌ای است که بنا بر نظر ستاره‌شناسان در ایالات متحده؛ رنگ عالم هستی نیز، فیروزه‌ای است (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۱۱۹).

۲۰. Durga: الهه‌ای که خصایل چند ایزدبانوی محلی و الهه‌های فرعی مربوط با کوه، گیاهان و آتش با او مرتبط می‌شود و ضمناً تجلی برخی الهه‌های مادر نیز است (ذکرگو، ۱۳۹۴: ۳۶۴- ۳۶۵).

۲۱. هندوان و مسلمانان ساکن در هند پیش از ورود استعمار بریتانیا، همواره در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی با یکدیگر ارتباط و تعاملاتی داشته‌اند (Chandra, 1971: 44). اگرچه، فرآیند تعامل فرهنگی هندوان و مسلمانان با حاکمیت استعماری بریتانیا به ناگاه متوقف شد، اما در طول دورهٔ مبارزهٔ ملی برای استقلال، در میان هر دو جامعه دینی، مردان بزرگی ظهور کردند که فرهنگ ترکیبی را در خویش متبلور ساخته و آن‌را به بهترین وجه به ظهور رساندند (مجتبائی، ۱۳۸۹: ۱۱).

۲۲. در رابطه با پیوند و اتفاق نظر میان مسلمانان و هندوان در عصر استعمار، می‌توان به دیدگاه گاندی؛ رهبر بزرگ هند، نسبت به واقعهٔ عاشورا اشاره نمود: «من زندگی امام حسین، رهبر شهید بزرگ اسلام را به دقت خوانده‌ام و توجه کافی به صفحات تاریخ کربلا نموده‌ام و بر من روشن شده است که اگر هندوستان بخواهد یک کشور پیروز گردد، بایستی از امام حسین پیروی کند و راه او را در پیش گیرد» (الحسن، ۱۳۶۷: ۶۷).

کتابنامه

- ابن سعد، محمد، (۱۴۱۸). الطبقات‌الکبری. جلد ۶، بیروت: دارالکتب‌العلمیه.
- ابوالحسنی، علی، (۱۴۰۰). سیاه، رنگ پوشش، هیئت و عزا. مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی. https://psri.ir/?id=e3fqdjy8vv (تاریخ دسترسی: ۵/ ۱/ ۱۴۰۴).

- احمدی پیام، رضوان، (۱۳۸۷). «ریشه‌یابی نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان». پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکدۀ هنر، دانشگاه شاهد (منتشر نشده).
- آدامز، لوری، (۱۴۰۱). روش‌شناسی هنر. ترجمۀ علی معصومی، چاپ هفتم، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- الحسن، مشیر، (۱۳۶۷). جنبش اسلامی و گرایش‌های قومی در مستعمرۀ هند. ترجمۀ حسن لاهوتی، چاپ اول، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی استان قدس رضوی.
- بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۵). سرگذشت هنر در تمدن اسلامی (موسیقی و معماری). چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۹۰). دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵). هنر اسلامی؛ زبان و بیان. ترجمۀ مسعود رجب‌نیا، چاپ اول، تهران: سروش.
- پانوفسکی، اروین، (۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمۀ ندا اخوان اقدم. تهران: چشمه. https://taaghche.com/book/68777. (تاریخ دسترسی: ۱/ ۱۰/ ۱۴۰۳).
- پرتوی، گلنار؛ و بهرامی‌بیرگانی، نوشین، (۱۳۹۵)، «جایگاه مفهوم رنگ آبی در نمادپردازی معماری اسلامی». دومین کنفرانس بین‌المللی دستاوردهای نوین پژوهشی در عمران، معماری و مدیریت شهری، ۳۰ اردیبهشت، دانشگاه جامع علمی- کاربردی، تهران.
- پیوند، شاهد؛ و پویان، علی، (۱۴۰۲). «بررسی نمایش اسلامی تعزیه در ایران و هند و تأثیر شکل‌دهی آن در تمدن اسلامی». سومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط‌زیست و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ۱۶ اسفند.
- جلالی، غلامرضا، (۱۳۸۹). «میراث اسلامی هند». مشکوه، ۲۹ (۱: پیاپی ۱۰۶): ۱۳۳- ۱۱۷.
- حسینی، سید محمد شبیب، (۱۳۸۹). «عزاداران در هند از دیدگاه شرق‌شناسان (از دورۀ مغول تا عصر حاضر)». سخن، ۸: ۷۹- ۷۰.
- حکمت، علی‌اصغر، (۱۳۳۷). سرزمین هند؛ بررسی تاریخی، اجتماعی، سیاسی و ادبی هندوستان از ادوار باستانی تا عصر حاضر. تهران: دانشگاه تهران.
- دادور، ابوالقاسم؛ و منصوری، الهام، (۱۳۹۰). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. چاپ دوم، تهران: کلهر و دانشگاه الزهرا.
- دانش، کاظم؛ و خزایی، محمد، (۱۳۹۹). «نمادشناسی رنگ سبز در فرهنگ و هنر ایرانی- اسلامی». پیکره، ۹ (۱۹): ۱۸- ۲۹.
- دلبری، شهربانو؛ و زحمتکش، زهرا، (۱۳۹۵). «مقایسه برپایی مراسم عاشورا در ایران و هند (با تکیه بر شهر بنگلور)». پژوهش‌نامه معارف حسینی، ۱ (۴): ۱۵۶- ۱۲۷.
- دل‌زنده، سیامک، (۱۳۹۶). تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی. چاپ دوم تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- ذکرگو، امیرحسین، (۱۳۸۸). نمادشناسی هند شرق (۱)؛ فیل در شمایل‌های هندویی و بودایی. چاپ اول، تهران: مؤسسۀ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن؛ پژوهشکدۀ فرهنگستان هنر.
- ذکرگو، امیرحسین، (۱۳۹۴). اسطوره‌شناسی و هنر هند. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، چاپ اول.
- ربانی، محمدعلی؛ و بارانی، محمدرضا، (۱۳۹۴). «تأثیر سنت‌های محرم بر هویت اجتماعی شیعیان هند». مطالعات سیاسی جهان اسلام، ۴ (۱۶): ۷۴- ۵۷.
- رحمانی، جبار، (۱۳۹۱). مناسک و آیین‌های شیعی در هند. تهران: خیمه.
- رضوی، سید منظر عباس، (۱۳۸۸). «نقش شاهان اوده در گسترش تشیع». سخن تاریخ، ۷: ۱۳- ۳.

- ساویس، نسیمه؛ و گلی، مهرناز، (۱۳۹۴). «محرم، عاشورا و آداب عزاداری». همایش سراسری شناخت اخلاق و آداب حسینی، تایباد: خراسان رضوی: ۳ خرداد.
- شَلومو، ژان لوک، (۱۳۹۴). نظریه‌های هنر: فلسفه، نقد و تاریخ هنر از زمان افلاطون تا روزگار ما. ترجمهٔ مصطفی گودرزی، تهران: ساقی، چاپ اول.
- شکوهی بیدهندی، محمدصالح؛ سریری، عاطفه؛ و طالبی بیدهندی، مریم، (۱۳۹۲). «الگوی رنگ در معابد و مساجد هند». هنر و تمدن شرق، ۱ (۲): ۲۵- ۱۸.
- صادقی، مصطفی، (۱۳۹۸). «تجهیزات جنگی امام حسین علیه‌السلام و یارانش در واقعهٔ عاشورا». تاریخ اسلام و ایران؛ دانشگاه الزهرا (س)، ۲۹ (۴۱): ۶۹- ۴۹.
- صدر، سید ابوالقاسم، (۱۳۸۸). دایرةالمعارف هنر. چاپ دوم، تهران: سیمای دانش و آذر.
- عاشورپور، صادق، (۱۳۸۹). نمایش‌های ایرانی. چاپ اول، جلد ۲، تهران: سوره مهر.
- عبدی، ناهید، (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی؛ نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن، چاپ اول.
- عزیزی، رویا؛ و طباطبایی جبلی، زهره، (۱۴۰۱). «آیکونوگرافی نقش خورشیدخانم در رودوزی‌های ایرانی و رابطهٔ آن با چشم‌زخم (نمونه موردی: خورشیدخانم‌های گنجینهٔ کاخ صاحبقرانیه)». باغ نظر، ۱۹ (۱۱۴): ۴۰- ۲۷.
- کوپر؛ جی. سی، (۱۳۸۰). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران: فرشاد.
- گراوند، سعید؛ جبارپور، مریم؛ و مرندی، آذین، (۱۴۰۱). «حکمت و تفکر فلسفی هند». مطالعات علوم اسلامی انسانی، ۸ (۳۱): ۵۰- ۳۸.
- مجتبائی، فتح‌الله، (۱۳۸۹). پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دورهٔ اسلامی. ترجمهٔ ابوالفضل محمودی، چاپ اول، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
- مجلسی، محمدباقربن محمدتقی، (۱۴۰۳). بحارالانوار. بیروت: دار احیاء التراث العربی، جلد ۴۴.
- محمدی، محسن؛ و اشرافی، مرتضی، (۱۳۹۳). «بررسی و تبیین وضعیت علمی-فرهنگی مسلمانان هندوستان». جریان‌شناسی دینی معرفتی در عرصه بین‌الملل، ۴: ۲۱۸- ۱۸۵.
- محمدزاده، مهدی، (۱۳۹۱). «نقد شمایل شناسانه و کاربرد آن در حوزه نقاشی مذهبی عصر قاجار». نقد نامه هنر، ۱: ۹۷-۱۰۸.
- محمدزاده، مهدی؛ ازهری، فریبا؛ و شکرپور، شهریار، (۱۴۰۱). «مطالعه شمایل‌شناسانه تصویر عصا در آثار محمد سیاه‌قلم با عصای آیینی لوهان‌ها، به روش اروین پانوفسکی». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۷ (۲):۷۰- ۵۴.
- محمودی، سکینه‌خاتون، (۱۴۰۲). «بازتاب عناصر قدرت و معنویت در پیکرنگاری‌های دورهٔ گورکانیان هند». مطالعات شبه قاره، ۱۵ (۴۵): ۱۸۴- ۱۶۹.
- مختاریان، بهار، (۱۳۹۲). اهمیت آیکونوگرافی در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی. https://anthropologyandculture.com. (تاریخ دسترسی: ۵/ ۱/ ۱۴۰۴)
- موسوی، سید اعظم، (۱۴۰۰). «آیکونولوژی نقوش برجسته دوران ساسانی از دیدگاه اروین پانوفسکی». پنجمین همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دانشگاه بیرجند: ۳۸۵- ۳۷۱.
- مهدی‌پور مقدم، زهرا؛ محمدزاده، مهدی؛ و شکرپور، شهریار، (۱۴۰۱). «خوانش نقاشی دیواری داوری واپسین اثر جیوتو بر مبنای نظریه اروین پانوفسکی». رهپویه هنر؛ هنرهای تجسمی، ۵(۴): ۹۷- ۸۷.
- نصر، سید حسین (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی. ترجمهٔ رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: مؤسسه انتشارات حکمت.
- نصری، امیر، (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». کیمیای هنر، ۱ (۶): ۲۰- ۷.
- هال، جیمز، (۱۳۸۷). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

References

- Aashorpour, S., (2010). *Iranian Shows.* Tehran: sooremehr, Vol 2. (in Persian)

- Abdi, N., (2012). *An Introduction to Iconology: Theories and Applications.* Tehran: sokhan. (in Persian)

- Abolhasani, A., (2021). *Black; the color of attire, ceremony, and mourning.* Political studirs and research institute. https://psri.ir/?id=e3fqdjy8vv (2025/ 3/ 25). (in Persian)

- Adams, L., (2022). *The methodologies of art.* Translated by: A. Maasoumi. Tehran: nazarpub. (in Persian)

- Ahmadi P, R., (2008). "Root Cause Analysis of Common Plant Motifs in Iranian and Indian Carpets". Master's thesis, Shahed university. (in Persian)

- Alhajri, Kh., (2021). "Ta'ziyah Islamic theatre: the way to Europe". *Issues of theory and history*, 4 (2): 88- 108.

- Azizi, R. & Tabatabaei, J. Z., (2022). "The Iconography of "Lady Sun (Khorshid Khanum)" Motif in Iranian Embroideries and its Relationship with the Evil Eye". *Bagh- e- Nazar,* 19 (114): 27- 40. (in Persian)

- Barnard, N., (2008). *Indian jewellery; The V&A collection.* New Delhi: Timeless books.

- Bolkhari Ghahi, H., (2016). *The History of Art in Islamic Civilization (Music and Architecture).* Tehran: Sooremehr. (in Persian)

- Burckhardt, T., (1986). *Art of Islam: language and meaning.* Translated by: M. Rajabnia, Tehran: Soroush. (in Persian).

- Cooper, J. C., (2001). *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Translated by: M. Karbasian, Tehran: Farshad. (in Persian)

- Chalumeau, J. L., (2015). *Les theories de l'art: philosophie, critique et histoire de l'art de Platon a nos jours.* Translated by: M. Godarzi. Tehran: saghi. (in Persian)

- Chandra, B., (1971). *Modern India.* New Delhi: National council of educational research and training.

- Dadvar, A. & Mansori, E., (2011). *An introduction to the ancient Persian and Indian mythology and symbols*, Tehran: Kalhor and Alzahra university. (in Persian)

- Danesh, K. & Khazai. M., (2020). "The symbolism of green color in Iranian-Islamic culture and art". *Paykareh,* 9 (19): 18- 29. (in Persian)

- Das, D., (2014). "Book reviews: Shia Islam in colonial India: religion, community and sectatianism". *Journal of south Asian development,* 9 (2): 207-212.

- David, R., (2008). "Contemporary miniature painting in Lahore 1980- 2007". PhD dissertation of Philosophy. Lahore college for women. University Lahore.

- Delbari, Sh. & Zahmatkesh, Z., (2016). "A Comparison of Ashura Ceremonies in Iran and India (with a focus on Bangalore)". *Journal of Husayni research studies,* 1 (4): 127- 156. (in Persian).

- Delzendeh, S., (2017). *Visual Transformations of Iranian Art: A Critical Examination.* Tehran: Nazarpub. (in Persian)

- Drabu, O. & Jha, P., (2018). *Muharram in the 19th century: Indian paintings*. British inagination. https://www.dawn.com/news/1433872. (1403 / 8 / 20)

- Geravand, S., Jabarpour, M. & Marandi, A., (2022). "Indian Wisdom and Philosophical Thought". *Research in Humanities Islamic,* 8 (31): 38- 50. (in Persian)

- Hall, J., (2008). *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art.* Translated by: R. Behzadi, Tehran: Contemporary culture. (in Persian)

- Hasan, M., (1988). *Islamic Movement and Ethnic Tendencies in Colonial India.* Translated by: H. Lahoti. Mashhad: Islamic Research Foundation of Astane Quds Razavi. (in Persian)

- Hekmat, A., (1958). *The land of India; A historical, social, political, and literary study of India from ancient times to the present era.* Tehran: university of Tehran. (in Persian)

- Hosseini, S. M., (2010). "Mourners in India from the Perspective of Orientalists (from the Mughal Era to the Present Day)". *Sokhan,* 8: 70- 79. (in Persian)

- Howes, J., (2014). *Indian company school art from 1780 to 1820: collecting versus documenting, From the book Collection of Articles: In the shadow of the golden age: art and identity in Asia from Gandhara to the modern age.* by Julia A. B. Hegewald, vol. 1, the University of Bonn, Germany: Studies in Asian art and culture (SAAC).

- Ibn Sa'd, M., (1997). *Al-Tabaqat al-Kubra.* Beirut: dar al- ilmiyah, vol 6. (in Persian)

- Islamia, J. M., (2014). *Company art.* AJK- Mass communication research center.

- Jalali, Gh. R., (2010). "Phenomenology of Literalism in the Understanding of the Qur'an". *Mishkat*, 29 (1): 117- 133.

- Keenan, D. l., (2014). "Culture and acculturation: Erwin Panofsky in the United States of America". PhD dissertation. history of art. university of Glasgow.

- Lorenz, K., (2016). *Ancient mythological images and their interpretation on introduction to Iconology, semiotics and image studies in classical art history.* New York: Cambridge university press.

- Mahmoodi, S., (2023). "Reflection of the Elements of Authority and Spirituality in the Mughal Empire Portraiture". *Journal of subcontinent researches,* 15 (45): 169- 184. (in Persian)

- Majlesi, M. B., (1983). *Bihar al-Anwar.* Vol. 44. Beirut: House of Revival of Arab Heritage. (in Persian).

- Mehdipour M, Z., Mahammadzadeh, M. & 7 Shokpour, Sh., (2023). "Reading the Mural The Last Judgment by Giotto Based on the Theory of Ervin Panofsky". *Rahpooye journal of visual arts*, 5 (4): 87- 97. (in Persian)

- Mohammadzadeh, M., (2012). "Iconographic Criticism and Its Application in the Field of Religious Painting of the Qajar Era". *Naqdname-ye Honar*, 1: 97–108 (in persian).

- Mohammadi, M. & Ashrafi, M., (2014). "Investigation and Explanation of the Scientific-Cultural Status of Muslims in India". *Religious-Epistemological Currents in the International Arena,* 4: 185-218. (in Persian).

- Mohammadzadeh, M., Azhari, F. & Shokrpour, Sh., (2022). "Iconology Study of the Image of a Cane in the Works of Mohammad Siyah Qalam". *Iranian scientific association of visual arts,* 7 (2): 54- 70. (in Persian)

- Moinuddin, K., (1971). *A monograph on Muharra.* India: Andhra predesh census of India.

- Mokhtarian, B., (2013). *The Importance of Iconography in Mythological Research*. https://anthropologyandculture.com (25/ 3/ 2025). (in Persian).

- Mosavi, S. A., (2021). "Iconography of Sasanian Rock Reliefs from the Perspective of Erwin Panofsky". *Fifth National Conference on Archeology of Iran.* University of Birjand: 371- 385. (in Persian)

- Mujtabai, F., (2010). *Hindu Muslim cultural relations.* Translated by: A. Mahmudi. Tehran: ministery of science, research and technology Iranian institute pf philosophy. (in Persian)

- Nasr, S. H., (2010). *Islamic art spirituality.* Translated by: R. Ghasemian. Tehran: Hekmat. (in Persian).

- Nasri, A., (2013). "Reading Image with Erwin Panofsky". *Kimiahonar,* 1 (6): 7- 20. (in Persian)

- Pakbaz, R., (2011). *Encyclopedia of art.* Tehran: farhangmoaser. (in Persian)

- Panofsky, E., (1955). *Meaning in the visual arts.* New York: Doubleday anchor books.

- Panofsky, E., (1972). *Studies in Iconology humanistic themes in the art of the Renaissance.* New York: harper and row.

- Panofsky, E., (2017). *What art is.* Translated by: N. Akhavan A. Tehran: cheshmeh. https://taaghche.com/book/68777. (1/ 10/ 1403). (in Persian)

- Partoovi, G. & Bahrami, N., (2016). "The Position of the Concept of Blue Color in Islamic Architectural Symbolism". *The Second International Conference on New Research Findings in Civil Engineering, Architecture, and Urban Management*, Tehran. (in Persian)

- Peyvand, Sh. & Pouyan, A., (2023). "A study of the Islamic performance of Ta'zieh in Iran and India and its shaping influence on Islamic civilization". *3rd.International Conference on Architecture, Civil Engineering, Urban Development, Environment and Horizons of Islamic Art in the Second Step Statement of the Revolution.* Tabriz Islamic art university, Tabriz. (in Persian)

- Rabbani, M. A. & Barani, M R., (2016). "The Impact of Rituals of Moharram on Social Identity of the Shiites in India". *Political studies of Islamic world,* 4 (16): 57- 74. (in Persian)

- Rahman, A., Ali, M. & Kahn, S., (2018). "The British art of colonialism in India: sunjugation and division". *Peace and conflict studies,* 25 (1): 1- 26.

- Rahmani, J., (2012). *Shi'a rituals and rituals in India*. Tehran: Kheime. (in Persian)

- Razavi. S. M A., (2009). "The Role of the Kings of Awadh in the Expansion of Shiism". *Sokhanetarikh*, 7: 3- 13. (in Persian)

- Sadeghi, M., (2019). "Weapons of Hussein ibn Ali and his Companions in Karbala". *History of Islam and Iran,* 29 (41): 49- 69. (in Persian).

- Sadr, S. A., (2009). *Encyclopedia of art.* Tehran: simayedanesh & azar. (in Persian)

- Savis, N. & Goli, M., (2015). *Muharram, Ashura, and Mourning Rituals.* Hosseini's ethics and etiquette, Taybad: Razavi Khorasan Province. (in Persian)

- Shokouhibidhendi, M S., Sariri, A. & Talebi, M., (2014). "The pattern of colors in the Indian temples and mosques". *Journal of Art and Civilization of the Orient,* 1 (2): 18- 25. (in Persian)

- Siebenga, R., (2013). "Picturing Muharram: images of a Colonial, spectacle 1870- 1915". *journal of south Asian studies,* 36 (4): 626- 643.

- Stronge, S., Smith, N. & Harle, J. C., (1988). *A golden treasury: Jewellery from the Indian subcontinent.* New York: Rizzoli international publications in association with the Victoria and Albert Museum and Grantha corporation.

- Tharoor, Sh., (2016). *An era of darkness: the British empire in India.* New Delhi: Aleph book company.

- Zekrgoo, A. H., (2014). *Symbolism in oriental arts 1: elephant in Hindu & Buddhist iconography*. Tehran: matn. (in Persian)

- Zekrgoo, A. H., (2015). *Indian Mythology and art*. Tehran: matn. (in Persian)

- URL 1: *https://blogs.lse.ac.uk/mec/2018/09/17/studying-sectarianism-while-beating-dead-horses-and-searching-for-third-ways/.* (1403/ 8/ 31).