



## The Discourse Analysis of Religion in the Coffeehouse Paintings of Mohammad Modabber

**Fateme Yazdani** , Ph.D Student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)  
Email: [f.yazdani@soore.ac.ir](mailto:f.yazdani@soore.ac.ir)

**Mehran Houshiar** , Associate Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: [houshiar@soore.ac.ir](mailto:houshiar@soore.ac.ir)

### Extended Abstract

**Introduction:** Artistic creation has always been shaped by its sociocultural context, serving as a mirror reflecting the spirit and ideological frameworks of its time. In Iran, the emergence of Coffeehouse painting (naghashi-ghahvehkhaneh) at the turn of the 20th century coincided with deep social transitions—from the Qajar to the Pahlavi era—and the encounter between religious tradition and modernizing forces. This study examines the works of Mohammad Modabber, one of the most prominent pioneers of Coffeehouse painting, with a focus on how Shi'a religious discourse functions as the dominant organizing logic in his artworks. The research aims to explore the role of religious discourse not only as thematic content but also as a hegemonic structure that governs meaning-making, identity construction, and resistance against rival discourses.

**Methods:** This study employs a qualitative, interpretive methodology grounded in the discourse theory of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. The research draws upon library-based data, visual analysis, and theoretical frameworks to examine selected paintings by Modabber—especially those depicting the Battle of Karbala and related Shi'a narratives of the day of Ashura. By identifying key signifiers (nodal points), discursive binaries, and strategies of “othering,” the study aims to reveal how religious discourse is visually and semantically articulated in his paintings.

**Results:** The analysis demonstrates that in Modabber's work, Shi'a religious discourse operates as a hegemonic system that shapes both the form and content of the paintings. Central signifiers such as martyrdom, injustice, and divine resistance are repeatedly emphasized and visually magnified. The characters are divided into sacred (imams, martyrs, loyal companions) and profane (enemies, traitors), constructing clear moral dichotomies such as good vs. evil, oppressed vs. oppressor, and loyalty vs. betrayal. These oppositions are reinforced through compositional elements, facial expressions, symbolism, and narrative sequencing. Religious discourse in Modabber's work not only represents historical events but also constructs a collective Shi'a identity by rooting the viewers in familiar emotive, ethical, and cultural registers. His



paintings act as visual sermons, offering moral clarity and cultural continuity. **Discussion:** Modabber's art must be understood as a discursive response to a historical moment when traditional religious structures were being marginalized by modern state ideologies. In this transitional era-spanning the late Qajar and early Pahlavi periods-religion became a refuge for collective memory and identity, particularly among the lower and traditional classes. Modabber's paintings emerge from this context as acts of ideological resistance: through repetition of symbolic scenes, use of shared emotional codes, and strategic visual othering, they consolidate religious discourse as a dominant framework. His art does not merely depict; it performs. It mobilizes discourse to counter the pressures of modernization and secularism, reaffirming the Shi'a worldview as a source of spiritual and social authority. Ultimately, Modabber's work exemplifies how religious discourse can shape not only the thematic content of art but also its narrative logic, form, and political function. His Coffeehouse paintings are thus not passive reflections but active instruments in sustaining and transmitting hegemonic Shi'a identity.

**Keywords:** Religious Discourse- Coffeehouse Painting- Mohammad Modabber- Laclau and Mouffe.



## تحلیل گفتمان مذهب در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای محمدمدبر

فاطمه یزدانی<sup>۱</sup>، مهران هوشیار<sup>۲</sup>

### چکیده

خلق هنر در هر روزگاری، تحت تأثیر شرایط اجتماعی حاکم بر دوران خود بوده است. به عبارتی، به واسطه بیان خلاقانه هنرمند، اثر هنری بازتابی از روح جامعه محسوب می‌شود. این پژوهش باهدف تحلیل معانی گفتمانی در آثار محمد مدبر، از نقاشان برجسته مکتب قهوه‌خانه‌ای، در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست: گفتمان مذهب چه نقشی در آثار محمد مدبر ایفا کرده است؟ و چگونه مذهب، به عنوان یک گفتمان، موجب شکل‌گیری معانی و کارکردهای گفتمانی در این آثار شده است؟ پژوهش حاضر ماهیتی نظری و بنیادین دارد و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، با تکیه بر رویکرد تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، به شیوه توصیفی و تحلیلی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در نقاشی‌های محمد مدبر، گفتمان مذهب شیعی به مثابه گفتمان هژمونیک، چارچوب اصلی سازمان‌دهی معناست. مفاهیمی همچون شهادت، مظلومیت و قیام علیه ظلم به عنوان دال‌های مرکزی، عناصر بصری را سامان می‌دهند و تقابل‌هایی نظیر حق و باطل را تثبیت می‌کنند. چهره‌های مذهبی، حاملان هویت مشروع و دشمنان آنان، بازنمایی دیگری طردشده هستند. گفتمان مذهبی در این آثار واکنشی آگاهانه به شرایط اجتماعی زمانه است؛ دوره‌ای که سنت‌های دینی عامه در برابر گفتمان‌های مدرن در موضع دفاعی بودند. مدبر با تصویرسازی صحنه‌های عاشورایی و بهره‌گیری از نمادهای مذهبی، هویتی شیعی و جمعی را بازآفرینی کرده است. این آثار نه تنها روایت‌گر تاریخ، بلکه کنش‌هایی گفتمانی برای تداوم معنای مذهب در بستر تحولات زمانه‌اند.

### واژگان کلیدی

گفتمان مذهب، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، محمد مدبر، لاکلا و موفه.

## مقدمه

آفرینش آثار هنری در هر دوره تاریخی، در پیوندی تنگاتنگ با ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و گفتمانی زمانه شکل می‌گیرد؛ به گونه‌ای که هنر را می‌توان بازتابی از نظام معنایی و جهان بینی حاکم بر جامعه دانست. در سنت تصویری ایران، بازنمایی رویدادها و شخصیت‌های مذهبی همواره جایگاهی مرکزی داشته و در دوره‌های مختلف، هم‌سو با گفتمان غالب هر دوره، دستخوش بازتولید، معناپردازی‌های جدید و تاویل‌های تازه شده است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عنوان بخشی از هنرهای عامیانه در دوره قاجار و پهلوی، محصول تعامل میان تخیل هنرمندان، حافظه جمعی و باورهای دینی مردم است؛ سبکی که خاستگاه آن نه در دربار، بلکه در بطن جامعه و میان طبقات مردمی شکل گرفت و به همین دلیل، ظرفیت ویژه‌ای برای مطالعه نسبت هنر با گفتمان‌های اجتماعی و مذهبی دارد. محمد مدبر، از برجسته‌ترین هنرمندان این مکتب، با تمرکز بر روایت‌های عاشورایی، پهلوانی و دینی، زبان بصری ویژه‌ای خلق کرد که در آن نه تنها روایتگری، بلکه شکل‌دادن به معنا و هویت دینی نقشی بنیادین یافت. در آثار او، مذهب صرفاً موضوعی روایی نیست، بلکه به منزله یک گفتمان عمل می‌کند؛ گفتمانی که داستان، تصویر، قهرمان و ضدقهرمان را سازمان‌دهی کرده و جهان معنایی نقاشی را سامان می‌دهد. با وجود مطالعات متعدد درباره نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پژوهش‌هایی که به طور مشخص نقش گفتمان مذهب و سازوکارهای معنا بخشی آن در آثار مدبر را با رویکرد تحلیل گفتمان بررسی کنند، اندک است. بر همین اساس، پژوهش حاضر به روش توصیفی، تحلیلی باهدف شناخت معانی گفتمانی آثار محمد مدبر، در چهارچوب گفتمان مذهب، با استفاده از نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موفه؛ سعی در پاسخ‌گویی به این سؤالات دارد که گفتمان مذهب چه نقشی در آثار محمد مدبر ایفا کرده است؟ و چگونه مذهب، به عنوان یک گفتمان، موجب شکل‌گیری معانی و کارکردهای گفتمانی در این آثار شده است؟ اهمیت این مطالعه در آن است که با نگاهی گفتمان‌محور، نحوه مواجهه مدبر با روایت‌های مذهبی را در بستر جامعه و جهان بینی غالب مردم زمانه او بررسی می‌کند و نشان می‌دهد چگونه آثار او از سطح روایتگری صرف فراتر رفته و به کنشی گفتمانی برای بازتولید و تثبیت هویت شیعی در دوره قاجار و پهلوی تبدیل شده است.

## پیشینه پژوهش

نقش مذهب در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عنوان یکی از مکاتب هنر عامیانه ایران در پژوهش‌های متعددی مورد واکاوی قرار گرفته است. این مطالعات هر یک از منظرهای نظری متفاوت، به تبیین نحوه بازنمایی مفاهیم دینی در این نوع هنر پرداخته‌اند. از میان پژوهش‌های برجسته می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ضرغام و دستیاری (۱۳۹۸)، در مقاله «خوانش دو اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع مصیبت کربلا بر اساس نظریه شمایل‌شناسی پانوفسکی» با طرح این پرسش

که چگونه می توان از طریق تحلیل شمایل شناسانه آثار نقاشان قهوه خانه ای به معنای پنهان موجود در آن ها دست یافت؟ به این نتیجه رسید که نقاشی قهوه خانه ای واجد کارکردی اجتماعی است و نقاشان این مکتب، تصویرگری خود را در پیوند با نیازها و تجربه زیسته مردم سامان داده اند. حسین آبادی و محمدپور (۱۳۹۵)، در مقاله ای با عنوان «بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه خانه ای» با اتخاذ رویکردی نمادشناسانه و تمرکز بر رنگ، فرم و نشانه های مذهبی، می کوشند به این پرسش ها پاسخ دهند که نمادهای شیعی در نقاشی قهوه خانه ای شامل چه عناصری هستند؟ ریشه استفاده از این نمادها مربوط به چه زمانی است؟ و کشیدن نقاشی قهوه خانه ای و نقل آن ها چه تأثیری بر روی عامه مردم داشت؟ لشکری (۱۳۹۵)، در پایان نامه «نقش مذهب و داستان های حماسی ایرانی در شکل گیری نقاشی قهوه خانه ای» تأثیرگذاری روایت های مذهبی و داستان های حماسی بر شکل گیری زبان بصری این مکتب را به صورت توصیفی و تحلیلی بررسی و جایگاه هویتی و فرهنگی این عناصر در سنت روایت پردازی نقاشی قهوه خانه ای را بیان کرده است.

تقوی (۱۳۹۴)، در مقاله «از متن تا تصویر: نشانه شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه خانه ای؛ رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر» با بهره گیری از نشانه شناسی و تحلیل متن و نگاره، تلاش کرده تا سازوکار ورود نشانه ها و نمادهای بیرون متنی به ساختار بصری مکتب قهوه خانه را تبیین و نحوه پردازش روایی تصویر در آثار مدبر را نشان دهد.

همچنین اعتصام (۱۳۹۱)، در پایان نامه خود با عنوان «بررسی تأثیر اعتقادات ملی و دینی بر نگاره های حماسی مکتب قهوه خانه» با تحلیل زمینه های فرهنگی و اعتقادی، به مطالعه ریشه های تاریخی و سنت های بصری مؤثر بر ساختار بیان و شیوه روایت پردازی در نگاره های قاجار پرداخته است.

می توان گفت نوآوری این مقاله در آن است که به جای بررسی کلی مکتب قهوه خانه، یک هنرمند مشخص یعنی محمد مدبر را که به عنوان نقاش روایات و وقایع مذهبی شناخته می شود، محور تحلیل قرار می دهد. علاوه بر این، بهره گیری از نظریه گفتمان لاکلا و موفه که اغلب در حوزه تحلیل مسائل اجتماعی به کار می رود در تحلیل یک پدیدار هنری، با تأکید بر نقش دال ها، مفصل بندی های معنایی و تثبیت موقت معانی، امکان می دهد تا آثار مدبر نه صرفاً به عنوان بازنمایی وقایع مذهبی، بلکه به عنوان پدیده ای گفتمانی تحلیل شوند؛ امری که به فهم دقیق تر هویت سازی، روایت پردازی و نحوه بر ساخت معنای دینی در آثار وی کمک می کند.

### روش پژوهش

این پژوهش باهدف پاسخ گویی به پرسش های مطرح شده، با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و گردآوری اطلاعات بر پایه منابع کتابخانه ای صورت گرفته است. جامعه آماری پژوهش با روش نمونه گیری هدفمند، شامل چهار اثر از محمد مدبر است که

هر یک با محتوای عاشورا و حوادث پیش و پس از آن پیوند دارند. فرایند تحلیل نیز به گونه ای انجام شده که در گام نخست، تصویری نظری و دقیق از مفاهیم بنیادین تحلیل گفتمان لاکلا و موفه ارائه می شود؛ سپس آثار منتخب بر اساس این شاخص ها مورد واکاوی قرار خواهند گرفت و چگونگی مفصل بندی مضامین مذهبی، دینی و روایت محور در آن ها تحلیل می گردد. هدف اصلی این است که نشان داده شود چگونه عناصر بصری، دال ها، ساختار ترکیب بندی و روایت پردازی تصویری مدبر، در قالب یک گفتمان مذهبی هویت مند معنا یافته و تثبیت می شوند.

### مفاهیم و مؤلفه های نظری ابزار نظریه گفتمان لاکلا و موفه

نظریه گفتمان لاکلا و موفه مبتنی بر مجموعه ای از مفاهیم کلیدی است که درک کامل سازوکار گفتمان سازی بدون بیان آن ها ممکن نیست. در این پژوهش، از میان مفاهیم متعدد این نظریه، آن دسته که در تحلیل هنرهای تجسمی کاربرد دارند انتخاب و در جدول زیر تشریح شده اند:

جدول ۱. ابزارهای نظریه گفتمان لاکلا و موفه

| عنوان                 | تعریف                                                                                                                                                                                                                                              |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| عنصر                  | نشانه ها و دال های شناوری که معانی چندگانه آن ها تثبیت نشده و معانی متعددی دارند؛ هنوز در قالب یک گفتمان خاص قرار نگرفته اند و گفتمان های گوناگون تلاش در معنا دهی به آن ها دارند (یورگنسون و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۹).                                   |
| مفصل بندی             | قراردادن پدیده هایی در کنار یکدیگر که به طور طبیعی در کنار هم قرار ندارند. عناصر با قرار گرفتن در مجموعه جدید هویتی تازه پیدا می کنند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۸).                                                                                           |
| دال و مدلول           | دو مفهوم تأثیرگذار در اندیشه لاکلا و موفه که متأثر از آراسوسور می باشند. سوسور زبان را به عنوان نظامی از نشانه ها در نظر گرفت و برای آن یک الگوی دوجوهی مطرح کرد. ۱- دال: عنصر فیزیکی، کلمه گفتاری یا نوشتاری ۲- مدلول: مفهوم ذهنی، ایده هر نشانه. |
| دال مرکزی یا دال برتر | هسته مرکزی گفتمان که سایر نشانه ها را حول محور خودش گردآوری می کند، به آن ها معنا می دهد و به خود گفتمان نیز یک انسجام معنایی می دهد.                                                                                                              |
| دال شناور             | دالی که مدلول ثابتی ندارد و دارای مدلول های متعدد است. این دال ها برای افراد گوناگون معانی متفاوتی دارند و وقتی معنا می دهند که هر مفسر از آن ها معنا بخواهد.                                                                                      |
| میدان گفتمان          | هر نشانه ممکن است چندین معنا داشته باشد. هر گفتمان همواره یکی از معانی را برحسب هم خوانی با نظام معنایی خودش تثبیت (وقته) و بقیه را طرد (عنصر) می کند (کسرای، ۱۳۸۸: ۳۶۴). میدان گفتمان مکانی برای مازاد معنای به وجود آمده به دلیل مفصل بندی است.  |
| هژمونی                | اگر افکار عمومی معنایی را برای یک دال هرچند موقت بپذیرند، آن دال هژمونیک می شود. هژمونیک شدن دال های دیگر به معنای هژمونیک شدن کل نظام معنایی و نهایتاً گفتمان و هویت آن می شود (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۳).                                                |

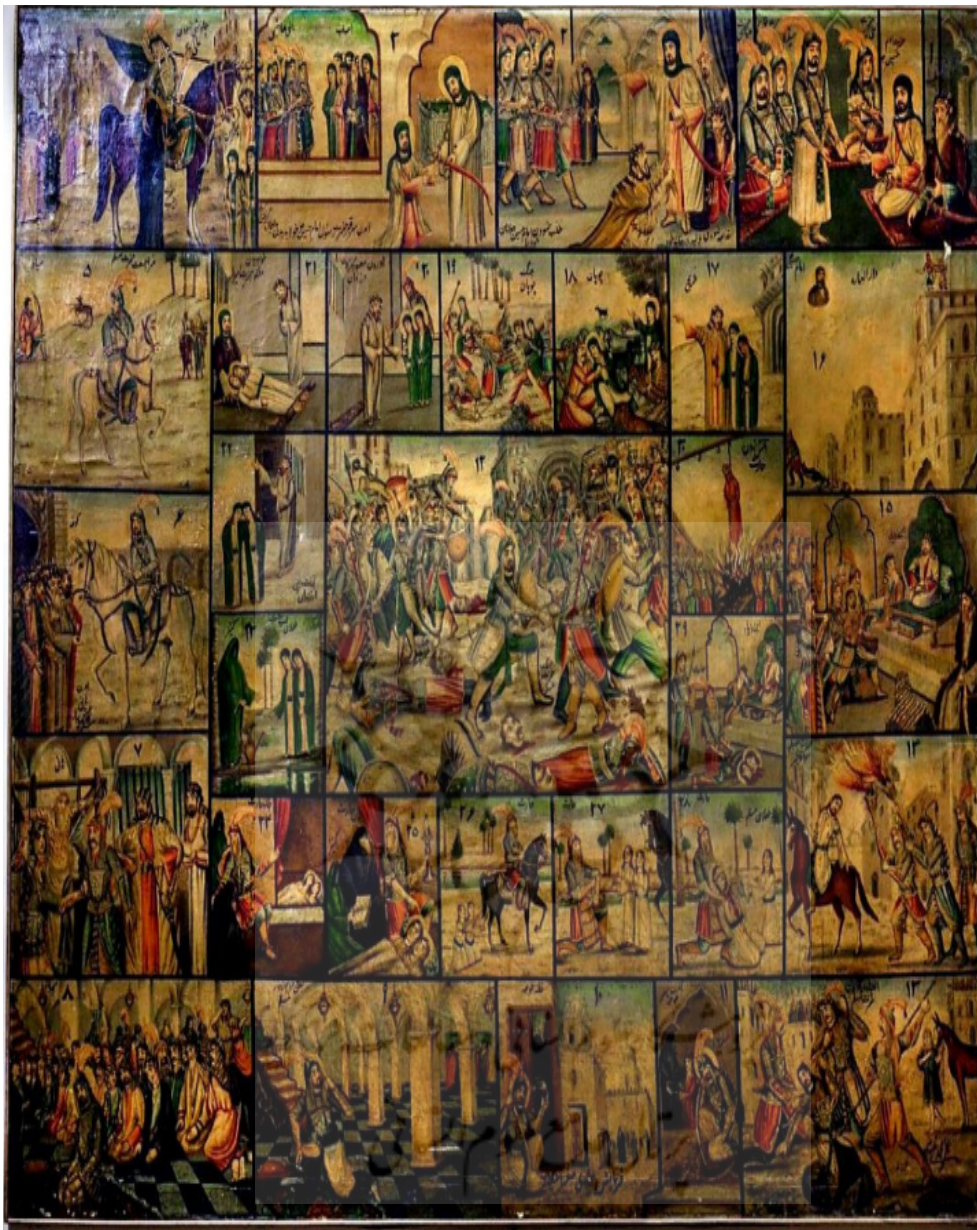
## نظام گفتمانی نقاشی قهوه‌خانه‌ای

گفتمان به مثابه مجموعه‌ای از گفتارها، گزاره‌ها و اعمال نمادینی تعریف می‌شود که در بستر یک ساختار اجتماعی پدید می‌آیند، از آن متأثر می‌شوند و به تداوم آن کمک می‌کنند. به تعبیر میلز (۱۳۸۸: ۱۹)، نهادهای اجتماعی در تثبیت، بازتولید و تحول گفتمان‌ها نقش محوری دارند و از این رو هیچ پدیده اجتماعی واجد معنایی قطعی، ثابت و نهایی نیست. نظریه گفتمان بر این فرض مبتنی است که معنا همواره در معرض منازعه است و هیچ تعریفی از هویت، جامعه یا واقعیت، یک بار برای همیشه تثبیت نمی‌شود. در نتیجه، وظیفه تحلیل‌گر گفتمان، آشکارسازی این منازعات معنا ساز و تلاش نیروهای اجتماعی برای تثبیت معنای مطلوب خود در حوزه‌های مختلف اجتماعی است.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز متن گفتمانی متکثری است که از میان نشانه‌های تصویری، بافت فرهنگی و روایت‌های مذهبی، مجموعه‌ای از معانی را به صورت سازمان یافته تولید و هدایت می‌کند. در این نظام معنایی، تصویر نه تنها بازنمایی روایت، بلکه سازوکاری گفتمانی است که مخاطب را به رمزگشایی از دلالت‌های مذهبی، اخلاقی و تاریخی هدایت می‌کند. به بیان دیگر، زبان و بیان نمادین در برابر امور عقلی و بیان‌های منطقی از قدرت بالاتری برخوردار است چراکه با ظرفیتی که نمادها در بیان مفاهیم دارند، می‌توان گستره وسیع‌تری از مفاهیم، به خصوص امور ورای ماده را بیان نمود (تقوی، ۱۳۹۴: ۲۹).

اولین قدم برای تحلیل در چارچوب گفتمان، شناسایی حداقل دو گفتمان متخاصم است که با هم رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. گفتمان‌ها همواره به واسطه دشمن هویت پیدا می‌کنند (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۰). در نقاشی‌های مذهبی مکتب قهوه‌خانه‌ای دو گفتمان غالب خیر-شر و ظالم-مظلوم وجود دارد که در تعامل و تقابل با یکدیگرند. در نظام گفتمانی خیر، چهره‌های دینی موضوعات خلق اثر بودند؛ و در نظام گفتمانی شر نیز دشمنان اسلام در نظر گرفته شده‌اند. در ادامه و برای تثبیت اقتدار گفتمان مذهب کنار هم قراردادن دال‌هایی مانند شهادت، مظلومیت، وفاداری تا مرگ، قیام علیه ظلم و انتقام الهی به عنوان مفاهیم کلیدی این گفتمان، در سازمان‌دهی تصویری آثار به وضوح ایفای نقش کرده است.

## گفتمان مذهب در نقاشی‌های محمد مدبر



تصویر ۱. عزیمت مسلم بن عقیل به کوفه (سیف، ۱۳۶۹: ۱۱۵)

عزیمت مسلم بن عقیل به کوفه: روایت عزیمت مسلم بن عقیل به کوفه در اثر مدبر به صورت مجموعه‌ای متوالی از فریم‌های روایی تنظیم شده است؛ روایتی که همچون کتابی مصور، وقایع پیش از عاشورا را مرحله به مرحله و با شماره‌گذاری مشخص نمایش می‌دهد. این ساختار چندقاب‌ی به‌گونه‌ای طراحی شده که هر قاب، بخشی از روایت کلان را بازنمایی می‌کند و در عین استقلال روایی، در پیوند با قاب‌های مجاور معنای کامل خود را پیدا می‌کند. ترکیب‌بندی حلزونی و تفکیک تدریجی صحنه‌ها این امکان را فراهم کرده است که مخاطبان با سطوح متفاوت سواد بصری و مذهبی،

روایت را به‌طور کامل درک و دنبال کنند.

گفتمان اسطوره‌سازی مذهبی و پیروزی خیر بر شر در این اثر با ترسیم صحنه اطاعت مسلم از امام خود و رفتن از مدینه آغاز شده است. در این نقاشی، دال مرکزی حق است که در مسلم بن عقیل ظهور یافته؛ شخصیتی که وفاداری و ایمان را نمایندگی می‌کند. دیگر عناصر تصویری نیز حول این دال مرکزی سازمان یافته و از طریق آن معنا گرفته‌اند.

نقاش با مفصل‌بندی و افزودن خرده‌داستان‌ها سعی در استفاده از دال‌های شناور با کادربندی و تفکیک روایت عزیمت مسلم به کوفه در سی پرده در یک کادر مربعی و ترکیب‌بندی حلزونی داشته است. ترسیم و اشاره به دال‌های شناوری مانند بیعت، مردم، حاکم و عدالت متناسب با بافت هر صحنه دارای معانی متغیری می‌باشد. مثلاً دال مردم ابتدا به‌عنوان نیروی پشتیبان حق ظاهر می‌شود، اما به‌تدریج درون گفتمان خیانت معنایی جدید به خود می‌گیرد. همین تغییر معانی دال‌های شناور، نشان‌گر ناپایداری معنایی و فرایندهای قدرت درون گفتمان است؛ چیزی که لاکلا و موفه آن را نشانه‌ای از گسست گفتمانی می‌دانند. درواقع، ترک کردن مسلم توسط مردم کوفه و مواجهه او با سپاه دشمن، نشان‌دهنده نقطه بحران در گفتمان وفاداری و عدالت است.

از منظر هژمونی، مدبر با استفاده از عناصر بصری آشنا برای مخاطب عام، نوعی سوژه‌سازی مذهبی - سیاسی را ایجاد کرده است. او با ترسیم قدیسان مظلوم و ستم‌دیده حس همدلی را برانگیخته است. از این رو تصویر او نه تنها راوی تاریخ، بلکه خود سازنده هویتی تاریخی است؛ هویتی که درون گفتمان مقاومت، شهادت و تقابل با ظلم تعریف شده و تمامی عناصر آن در تثبیت معنای گفتمان حق در تقابل با باطل تلاش کرده‌اند.

نقاش در ادامه با استفاده از ابزارهای تصویری مانند رنگ و حالت چهره‌ها، مرزی میان دو گروه گفتمانی ترسیم کرده است: خودی‌های باایمان، مظلوم و شهید در برابر دیگری‌های خائن، خشونت‌طلب و دنیاپرست. دشمنان مسلم در این اثر با چهره‌هایی تیره، حالات بدنی تهاجمی و نگاه‌های پرخاشگرانه، مصداق‌هایی از دیگری طردشده هستند. این فرایند دیگری‌سازی، یکی از مهم‌ترین ابزارهای شکل‌گیری هژمونی در نظریه لاکلا و موفه است. هژمونی شیعی حاضر در این اثر، تلاش می‌کند سوژه‌ای وفادار، عاطفی و عدالت‌محور را در مخاطب خلق کند که از دل سنت دینی، تاریخ عاشورا و فرهنگ عامه شکل گرفته است.

به‌طور کلی عناصر معنوی، ساختار روایت محور و حس تراژیک تصویر، همگی به کار گرفته شده‌اند تا هویت شیعی دوست‌دار حق و عدالت را تثبیت کنند. از این منظر، می‌توان این اثر را نه تنها بازتاب‌دهنده یک گفتمان تاریخی، بلکه سازنده فعال آن دانست؛ گفتمانی که از طریق تصویر، احساس مخاطب را درگیر و برای او متناسب با عقاید و باورهای معنوی‌اش سوژه‌سازی می‌کند.



تصویر ۲. مصیبت کربلا (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹)

**مصیبت کربلا:** نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به عنوان یکی از شاخص‌ترین گونه‌های هنرهای عامیانه در دوره‌های قاجار و پهلوی، هنری برآمده از متن جامعه و مخاطبان عام آن است. از آنجاکه بینندگان این آثار بیش‌تر از اقشار کم‌سواد یا بی‌سواد جامعه بودند و این نقاشی‌ها اغلب در فضاهایی چون قهوه‌خانه‌ها و در پیوند مستقیم با روایتگری نقالان ارائه می‌شدند، نقاشان این مکتب در بیان تصویری به سادگی، وضوح و تأثیرگذاری مستقیم توجه ویژه‌ای داشتند. در نتیجه، یکی از ویژگی‌های بارز این سنت تصویری، نوشتن نام شخصیت‌ها در کنار چهره آنان برای تضمین فهم و پیگیری روایت

بوده است؛ شیوه ای که در این اثر نیز مشاهده می شود.

در این تصویر، دال مرکزی حق در چهره امام حسین و یارانش تثبیت شده و از طریق نشانه هایی چون هاله نور، اسب سفید، قامت استوار و آرامش چهره ها تقویت می شود. در مقابل، سپاه دشمن که تعدادشان بیش تر و چهره هایشان اغلب خشمگین و پرتحرک است، به مثابه دال باطل مفصل بندی شده اند. مدبر با مرزگذاری میان دوست و دشمن ساختار دوگانه خودی و غیرخودی را شکل داده است؛ خودی یعنی یاران امام که در بالای کادر حضور دارند و نظم، متانت، آرامش و وقار در ترسیم آنان دیده می شود. در طرف مقابل، غیرخودی یعنی سپاه یزید، در پایین کادر نقاشی، با بدن هایی بی نظم و تهاجمی به تصویر کشیده شده اند. این مرزبندی تصویری، گفتمان مقاومت و مظلومیت را تثبیت می کند.

در ادامه، دال های شناوری که حول دال مرکزی مفصل بندی شده اند، نقش تعیین کننده ای در تکمیل شبکه معنایی تصویر دارند. این دال ها شامل نمادهای رنگی مرتبط با خیر و شر، هاله تقدس، حضور چندگانه شخصیت امام در صحنه های گوناگون و بازنمایی شخصیت های فرعی چون حُر هستند. کاربست این عناصر نه تنها به غنای روایی تصویر می افزاید، بلکه پیوند ساختاری این مکتب نقاشی را با شیوه نقل نقالان تقویت می کند؛ زیرا همانند روایت نقالی، تصویر نیز بر محور دال مرکزی سامان یافته و روایت های فرعی را در چارچوبی واحد یکپارچه می سازد.

تکیه بر زمان در این نوع از نقاشی دیده نمی شود. وقایع با گذر از این عنصر در نزدیک ترین زمان ممکن نقل شده اند. از این رو نقاش قهوه خانه ای با استفاده از این روش و ترسیم دال های شناور حول دال اصلی، به مانند نگارگری ایرانی زمان و مکان واقعی را کنار گذاشته است. او به صورت ضمنی با استفاده از ترسیم صحنه هایی که از نظر زمانی با یکدیگر ارتباط ندارند اما در این اثر به صورت طبیعی در کنار هم مفصل بندی شده اند، اشاره ای فرامتنی به یکی از ترفندهای نقالان در انتقال سریع مطالب با استفاده از فشردگی عناصر متنی و دال های اصلی پرده نقاشی داشته است. به گونه ای که در ساختاری ورای زمان و مکان واقعی میان عناصر متنی پرده، پیوند ظاهری و باطنی دیده می شود.

در مجموع، گفتمان حاکم بر این نقاشی، گفتمان هژمونیک شیعی است که از طریق سازمان دهی نشانه ها، خلق دوگانه های ارزشی و تثبیت دال مرکزی، تلاش می کند روایت عاشورا را نه تنها به عنوان واقعه ای تاریخی، بلکه به مثابه منبع شکل دهنده هویت جمعی، مقاومت و عدالت خواهی بازنمایی کند. اثر مدبر در اینجا صرفاً بازتابی از یک روایت مذهبی نیست، بلکه کنشگری فعال در تولید، بازتولید و تثبیت معنای گفتمانی این روایت در بستر فرهنگی-اجتماعی زمان خویش است.



تصویر ۳. دارالانتقام مختار (سیف، ۱۳۶۹: ۱۱۱)

**دارالانتقام مختار:** این اثر راوی اتفاقات پس از عاشورا شامل ماجرای عدالت خواهی، مبارزه مختار و انتقام او از عاملان واقعه عاشورا بوده است. همان گونه که پیش تر اشاره شد از آنجاکه مخاطب این آثار مردم عادی جامعه و در هر سطحی از آگاهی دینی بوده اند، لذا او در کنار تصویر ترسیم شده از هر یک از دشمنان امام حسین، شیوه انتقام گرفتن و نام آن شخص را برای تأکید بیش تر نوشته است.

میدان گفتمان این تابلو به نسبت آثار قبلی دامنه محدودتری را دربرگرفته و روایتگر یک جریان به طور خاص است: گفتمان عدالت طلبی در قالب انتقام الهی. در این اثر، مختار به مثابه دال مرکزی گفتمان عدالت طلبی تصویر شده؛ او در سمت راست تصویر، پرشکوه و مقتدر نشسته و در اطرافش چهره هایی با نشانه هایی از قدرت، مانند شمشیر، لباس فاخر و صورت آرام که در تقابل مستقیم با چهره های دردکشیده یا سربریده دشمنان اهل بیت قرار می گیرند، وجود دارند؛ تقابل هایی که نظم معنایی اثر را شکل می دهند.

در این چارچوب، دشمنان اهل بیت دال های متخاصم تصویر هستند که نظم گفتمانی مورد نظر (عدالت طلبی در قالب انتقام الهی) را تهدید می کنند. آنچه در اینجا رخ داده، ایجاد نوعی زنجیره میان انتقام، عدالت، شیعه، حق طلبی و شخصیت مختار

است که همگی حول محور قیام برای خون شهدای واقعه عاشورا تثبیت شده‌اند. از سوی دیگر، مفاهیمی همچون ستم، کفر و خیانت در زنجیره‌ای متضاد قرار دارند و در بدن‌های در حال شکنجه مخالفان تجسم می‌یابند.

شخصیت مختار به عنوان سوژه‌ای گفتمانی تصویر شده که توانسته با تثبیت معنا در قالب یک روایت حماسی و تاریخی خود را در موقعیت هژمونیک قرار دهد. او نماینده نوعی قدرت برحق است که به واسطه ارتباط گفتمانی با امر الهی (انتقام برای واقعه عاشورا) مشروعیت می‌یابد.

ترسیم نمادین چهره‌ها حتی در فشرده‌ترین بخش‌های تصویر و استفاده از دال‌های شناور تقابل دوگانه خوبی و بدی با تقسیم نقاشی به دو بخش دال اولیا و دال اشقیا (نیمه راست مختار و یارانش و نیمه چپ عاملین واقعه عاشورا)، تأکید ویژه‌ای را در بیان گفتمان عدالت‌طلبی با انتخاب یک روایت خاص در یک ترکیب‌بندی متمرکز و تقسیم اثر به دو قسمت کلی داشته است.

درمجموع، نقاشی دارالانتقام مختار را می‌توان نه صرفاً یک بازنمایی تاریخی، بلکه یک کنش گفتمانی در میدان فرهنگی-سیاسی شیعه تحلیل کرد؛ کنشی که تلاش کرده تا با بهره‌گیری از زبان تصویر، سوژه‌ای هژمونیک از شخصیت مختار عدالت‌خواه بسازد و دشمنان او را در جایگاه تهدیدهای حذف‌شده از نظم گفتمانی قرار دهد.



تصویر ۴. مصیبت کربلا، گودال قتلگاه (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۷)

**مصیبت کربلا، گودال قتلگاه:** در تصویر شماره ۴، واقعه عاشورا در قالب ۹ قاب روایی سازمان دهی شده است؛ روایتی تصویری که نقطه اوج آن، یعنی صحنه نهایی شهادت، در مرکز کادر قرار گرفته و سایر صحنه‌ها در پیرامون آن در قالب فریم‌هایی مرحله به مرحله مفصل‌بندی شده‌اند. این ساختار تصویری نشان می‌دهد که نقاش با آگاهی از سنت روایتگری نقالان، تلاش کرده است تا روایت اصلی را در مرکز تثبیت کرده و رخدادهای مقدماتی را در فریم‌های اطراف آن به مثابه مسیر منتهی به دال اصلی سامان دهد. نوشتارهای مختصر شامل نام شخصیت‌ها، مکان‌ها یا عنوان واقعه نیز به عنوان عناصر مکمل روایی به کار رفته‌اند تا مخاطب عام بتواند مسیر روایت را به سادگی دنبال کند. در این پرده، گفتمان مذهب نه صرفاً در مقام یک مضمون روایی، بلکه به عنوان چارچوب هژمونیک تولید معنا عمل می‌کند. بر اساس ابزارهای نظری لاکلا و موفه، می‌توان مشاهده کرد که نقاش با تثبیت دال مرکزی شهادت امام حسین سایر دال‌ها و عناصر بصری را در امتداد آن هم‌معنا و هم‌جهت ساخته است. در چنین ساختاری، مفاهیمی چون مظلومیت، حق‌طلبی، شجاعت، ایثار و ظلم‌ستیزی به مثابه دال‌های تثبیت‌شونده ظاهر شدند؛ دال‌هایی که از طریق تکرار تصویری، تأکید بر نشانه‌های ارزشی و حضور در چندین فریم، در قالب معنایی واحدی سازمان‌دهی شده‌اند. هم‌زمان، تقابل گفتمانی میان دوزنجیره معنایی نیز به وضوح آشکار است. در یک زنجیره ایمان، تقدس، شرافت و ایثار در ارتباط با چهره‌های اهل‌بیت و یاران امام حسین مفصل‌بندی شده و در زنجیره مقابل، خشونت، بی‌رحمی، انکار حق و ستم‌پیشگی به دشمنان نسبت داده شده است. این دوگانه‌سازی دقیقاً همان منطقی است که لاکلا و موفه برای شکل‌گیری گفتمان هژمونیک ضروری می‌دانند: هویت‌یابی از طریق طرد دیگری. چهره‌های دشمنان در این نقاشی با سیمایی خشن، تیره و فاقد هویت فردی، به مثابه دیگری طردشده بازنمایی شده‌اند؛ در مقابل، پیکر امام و یارانش با نورانیت، آرامش و شکوه معنوی، خودی مشروع و برحق را تجسم می‌بخشد.

نقاش در این اثر، با بهره‌گیری از دال‌های شناور متعدد، شبکه معنایی اثر را تقویت کرده است: هاله نور، اسب امام حسین، حضور کبوتران و فرشتگان، حضرت فاطمه، نمادپردازی دقیق در رنگ‌ها و بهره‌گیری از پرسپکتیو مقامی برای برجسته‌سازی اهمیت شخصیت‌ها. این عناصر در مجموع، علاوه بر تقویت دال مرکزی، تداوم روایی میان فریم‌ها را ممکن ساخته و نظم ساختاری واحدی را بر همه قاب‌ها تحمیل کرده است. برجسته‌سازی فریم نهایی که بر سایر فریم‌ها قرار گرفته نیز نشانه‌ای از تلاش نقاش برای تثبیت معنای هژمونیک صحنه شهادت است. بدین ترتیب، نقاش نه تنها یک واقعه تاریخی-مذهبی را بازنمایی کرده، بلکه با چینش هدفمند نشانه‌ها، سازمان‌دهی دال‌ها و خلق تقابل‌های معنایی، گفتمان مذهبی شیعی را در مقام یک گفتمان مسلط تثبیت کرده است. این اثر به مثابه یک ابزار فرهنگی در دوره تاریخی خود، در بازتولید

هرژمونی گفتمان شیعه و تقویت هویت جمعی مذهبی نقش فعال داشته و از طریق منطق دوگانه‌سازی، به بازنمایی ساختار مقاومت‌محور و عدالت‌طلبانه این گفتمان کمک کرده است؛ بنابراین، این پرده تنها تصویرگر یک روایت تاریخی نیست، بلکه تجسم بصری یک گفتمان بسیط، منسجم و معنا‌ساز است که با منطق درونی خود عمل کرده و جهان‌بینی مذهبی زمانه را تثبیت و بازتولید می‌کند.

### نتیجه‌گیری

بیان مضامین مذهبی در هنر ایرانی طی دوره‌های تاریخی مختلف، همواره متأثر از شرایط اجتماعی، نیازهای فرهنگی و دینی بوده و در قالب‌های متفاوتی نمایان شده است. در این میان، نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های هنر مردمی دانست که در بستر تحولات تاریخی و اجتماعی و تحت تأثیر برجسته‌سازی دو گفتمان مذهبی و ایرانی‌ت شکل گرفت و گسترش یافت. محمد مدبر، یکی از نخستین و مهم‌ترین نقاشان این حوزه، بخش عمده‌ای از آثار خود را به مضامین مذهبی و به‌ویژه واقعه‌ عاشورا اختصاص داده است. استفاده او از ساختارهای تکرارشونده، فریم‌های روایی چندگانه و دال‌های شناور متعدد نشان می‌دهد که نقاشی مذهبی در نگاه او صرفاً وسیله‌ای برای روایتگری نیست، بلکه بخشی از سازوکار گفتمانی معنا‌بخش در تولید اثر هنری است.

در پاسخ به این پرسش که گفتمان مذهب چه نقشی در آثار مدبر ایفا کرده است؟ یافته‌های مقاله نشان داد که مذهب در آثار او تنها یک مضمون یا موضوع انتخابی نبوده، بلکه به‌منزله یک چارچوب هرژمونیک عمل کرده که تمامی جنبه‌های اثر را تحت تأثیر قرار داده است. مدبر با تکرار مداوم صحنه‌های روز عاشورا و وقایع پیرامونی آن، دال مرکزی شهادت را تثبیت کرده و مفاهیمی چون مظلومیت، حق‌طلبی، مقاومت و مبارزه با ظلم را در امتداد آن مفصل‌بندی کرده است. در چنین ساختاری، گفتمان مذهب نقشی محوری در سازمان‌دهی معنایی اثر داشته و هویت شخصیت‌ها، فضاها و روابط روایی را در قالبی شیعی تعریف کرده است. به تعبیر لاکلا و موفه، این سازوکار نمونه‌ای از عمل هرژمونیک است که از طریق آن، یک معنا بر سایر معانی ممکن مسلط می‌شود.

تحلیل آثار مدبر در بستر تاریخی دوره فعالیت او یعنی اواخر قاجار تا پهلوی اول نشان می‌دهد که نقاشی‌های او در ساختار تحولات گسترده آن دوران قابل درک هستند. دورانی که جامعه ایرانی درگیر تحولاتی چون نوسازی، ظهور دولت مدرن و افول نهادهای سنتی بوده است. در این زمانه و به‌طور کلی پس از انقلاب مشروطه، می‌توان از مذهب به‌عنوان آرمانی‌ترین فضای موردعلاقه عامه مردم و افراد فرودست نام برد. نقاشی‌های مدبر در دوران خود علاوه بر قرارگرفتن در جایگاه نوعی تصویرسازی مذهبی، به تثبیت یک گفتمان هویتی مذهبی-مردمی کمک کرده که با تکیه بر قهرمانان دینی و فضاهای آشنا برای

مردم، یک هویت جمعی و خودی مقتدر در برابر تحولات سریع مدرنیزاسیون به عنوان غیرخودی و دیگری طردشده بسازد. او از طریق تقابل های دوگانه مانند ظلم - عدالت، وفاداری - خیانت، مظلوم - ظالم و... و فضا سازی احساسی، نوعی ساختار معنایی را بازتولید کرده که هم با حافظه تاریخی شیعی هم سو بوده و هم در برابر گفتمان های رقیب، نظیر مدرنیسم مقاومت کرده است. در این میان، شرایط فرهنگی و اجتماعی اواخر قاجار و پهلوی اول، یعنی دوران گذار از سنت به مدرنیته، جایگاه ویژه ای در شکل گیری این گفتمان داشتند؛ چراکه نقاش متأثر از شرایط تاریخی بوده که در آن، گفتمان مذهبی شیعی از سویی با سنت ها و آیین های مردمی (مانند روضه خوانی و تعزیه) پیوندی عمیق داشت و از سوی دیگر، در برابر گفتمان های مدرن در حال شکل گیری عصر پهلوی، در موضع مقاومت قرار گرفته بود.

در ادامه و در پاسخ به این پرسش که مذهب به عنوان گفتمان چگونه باعث شکل گیری کارکردها و معانی گفتمانی در آثار محمد مدبر شده است؟ نیز باید گفت: گفتمان مذهب در آثار محمد مدبر، فقط یک زمینه معنایی و موضوع انتخابی تنها نیست، بلکه عامل فعال و سامان یافته است که منطق و ساختار تولید هنری او را شکل می دهد. این گفتمان، در مقام یک منطق گفتمانی زمینه ساز انتخاب مضامین، سبک روایی، سازمان دهی فضایی و حتی نحوه ترسیم و ساختار فرمی در آثار نقاش بوده است. مذهب از طریق تقابل دوگانه خیر-شر، مظلوم-ظالم و ایمان-کفر تثبیت شده و به بازتولید هویت جمعی و حافظه فرهنگی شیعیان کمک کرده است. از این رو و در آثار او نقش کلیدی دیگری سازی به وضوح مشهود است: شخصیت های منفی به عنوان دیگری طردشده در مقابل شخصیت های مثبت و مقدس قرار گرفته اند. نوعی تقابل دوگانه که کارکردی گفتمانی در تثبیت مرزهای هویتی داشته و سوژه ای مذهبی - ارزشی خلق کرده است.

در مجموع، می توان نقاشی های قهوه خانه ای محمد مدبر را نمونه ای شاخص از هنر هژمونیک دوره خود دانست؛ هنری که در بستر گفتمان مذهبی شیعی، با بهره گیری از ساختارهای دوگانه ساز، تثبیت دال های مرکزی و بازنمایی قهرمانان مذهبی، در بازتولید و تداوم گفتمان مسلط نقش فعالی ایفا کرده است. آثار مدبر نه در خلأ، بلکه در دل یک پروژه گفتمانی مذهبی شکل گرفته اند که هدف آن ایجاد انسجام معنایی، تقویت هویت جمعی شیعی و مقاومت در برابر گفتمان های رقیب دوران مدرن بوده است. از این منظر، می توان نتیجه گرفت که برای مدبر، گفتمان مذهب نه تنها موضوع اثر، بلکه شیوه دیدن، احساس کردن و به تصویر کشیدن جهان بوده است؛ ساختاری که تمامی ابعاد هنری و روایی آثار او را شکل داده و معنا بخشیده است.

## تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

## منابع و مآخذ

- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۳). تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش. فصلنامه علوم سیاسی، شماره ۲۸، ۱۵۳-۱۸۰.
- سیف، هادی و یدالله کابلی خوانساری (۱۳۶۹). نقاشی قهوه خانه، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- کسرای، محمدسالار و علی پوزش شیرازی (۱۳۸۸). نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در تحلیل پدیده های سیاسی، فصلنامه سیاست، شماره ۳، ۳۳۹-۳۶۰.
- مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن، معرفت فرهنگی اجتماعی، شماره ۲، ۹۱-۱۲۴.
- میلز، سارا (۱۳۸۸). گفتمان. ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.
- یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوییز (۱۳۸۹). نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.
- Jørgensen, M. & Phillips, L. (2010). Discourse analysis as theory and method (H. Jalili, Trans). Tehran: Ney Publishing. [In Persian]
- Kasraei, M. S. & Shirazi, A. P. (2009). Laclau and Mouffe's discourse theory: An effective tool for analyzing political phenomena. Politics Quarterly, 3, 339-360. [In Persian]
- Mills, S. (2009). Discourse (F. Mohammadi, Trans). Zanjan: Hezareh Sevom Publishing. [In Persian]
- Moghadami, M. T. (2011). Laclau and Mouffe's discourse analysis theory and its critique. Cultural and Social Cognition, 2, 91-124. [In Persian]
- Seif, H., & Kabbali Khansari, Y. (1990). Coffeehouse painting. Tehran: Iranian Cultural Heritage Organization. [In Persian]
- Soltani, S. A. (2004). Discourse analysis as theory and method. Political Science Quarterly, 28, 153-1 [In Persian]

