نظام نشانه‌ای مهر و کین در نقاشی قهوه‌خانه‌ای «مصیبت کربلا»، اثر محمد مدبّر

چکیده:
نقاشی قهوه‌خانه‌ای، برگرفته از متن فرهنگ سنتی و عامیانه ایرانی است و توجه خاصی را به واقعه کربلا به عنوان یکی از مضامین ویژه فرهنگ ایرانی نشان داده است. نقاشی «مصیبت کربلا»، اثر محمد مدبّر، اثری شاخص در این سنت تصویری، محسوب می‌شود. واقعه کربلا عرصه تقابل مهم‌ترین مصادیق خیر/شر در برابر یک‌دیگر است. از این رو، نشانه‌های تقابلی مهر/کین، که بازتاب حسی فرهنگی ایرانی به این رویارویی است، به‌وفور در آن پیدا است. پژوهش حاضر سعی دارد که، با بهره‌گیری از رویکرد تقابل‌های دوقطبی ساخت‌گرا و خوانش سه سطحی بارتی، به روش توصیفی-تحلیلی و گردآوری داده‌های متنی و تصویری، با مطالعات کتابخانه‌ای (مقاله و کتاب)، به تحلیل معنایی مهر و کین در اثر مورد بحث، بپردازد و درصدد پاسخ به این پرسش است که: تقابل دوگانه مهر/کین با چه سازوکاری در نقاشی مصیبت کربلا تولید معنا می‌کند؟ نتایج کلی از این قرار است که: تابلوی مصیبت کربلای با تجمیع نشانه‌های صریح و ضمنی مهر/کین، به‌دنبال نمایش غلبه مهر بر کین است؛ چنان‌چه پیام صریح این نقاشی، تنها به یک واقعه تاریخی- مذهبی ارجاع می‌دهد و در تقابل با این روایت، پیام‌های ضمنی، ارجاعات جزیی دارد که به واسطه نگاه مقاومتی محمد مدبّر، حاکی از غلبه معنوی سپاه امام حسین (ع) در برابر لشکر یزید و نفی روایت تاریخی است. لذا، در یک نگاه کلی، تصویر قبول واقعه دردناک عاشورا را به تاخیر می‌اندازد و در برابر روایت تاریخی مقاومت می‌کند.

واژگان کلیدی: نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تابلوی مصیبت کربلا، مهر، کین، محمد مدبّر، نشانه‌شناسی

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲

نسرین سیدرضوی
(نویسنده مسئول)، عضو هیات علمی دانشگاه علم و فرهنگ
Email: razavi@usc.ac.ir

فواد نجم الدین
عضو هیات علمی دانشگاه علم و فرهنگ
Email: f.najmedin@ usc.ac.ir

مونا راسته
کارشناس ارشد هنر اسلامی و دانش آموخته دانشگاه علم و فرهنگ
Email:
mona_sharona@yahoo.com

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2022.40766.1433

مقدمه

واقعه کربلا به‌عنوان یکی از مهمترین روایت‌ها و رویدادهای فرهنگ سنتی ایرانی، همواره، بر مصادیق فرهنگ عامیانه ایرانی موثر بوده است. این واقعه عرصه رویارویی مظاهر خیر و شر است و بازخوردهای فرهنگی ایرانی به این رویارویی را می‌توان در یک تقابل دوقطبی نشانه‌ای متشکل از مهر[1] و کین[2] مشاهده کرد. اهل فن، خاستگاه و زمینه‌ساز این نوع نقاشی را از سنت قصه‌خوانی، مرثیه‌سرایی و تعزیه‌خوانی میدانند و سابقه شروع آن را به قرن‌ها پیش از پدید آمدن قهوه‌خانه‌ها در ایران ربط می‌دهند؛ اما آن چه که امروزه نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌نامند، متعلق به دوره قاجار است. نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار دارای بیانی صریح و ساده هستند و از حساسیت‌های واقعنمایانه دوری می‌کنند؛ گاه، حتی نوشتار در قالب اسامی افراد یا رویدادها در کنار شمایل‌ها به‌ثبت می‌رسد و شیوه دورنمایی نیز اغلب، مقامی است. نکته مهمی که بازنگری و پرداخت به سنت تصویری با رویکردهای معنایی را ضروری می‌کند، گسستی است که میان جهان تصویری و زبانی فرهنگ ایرانی پدید آمده و تفسیر و فهم گرایش‌های تصویری مختلف را دشوار ساخته است؛ این مجموعه آثار وابستگی بنیادی به مجموعه روایت‌های کلامی مکتوب و نامکتوب دارند و از سویی دیگر، با شکل‌گیری یک سنت تصویری، تصویرگران نیز هریک بنا به فهم و دریافتهای خود، فارغ از مسایل بین‌نشانه‌ای، گرایش‌هایی مبنی بر از آنِ خودسازی، دگردیسی و حتی مقاومت در برابر روایت‌های رسمی غالب را از خود نشان می‌دهند که بسیار درخور توجه است.

تقابل‌های دوگانه معنایی، نظریه‌ای ساخت‌گرایانه در تفسیر زبان و فرهنگ است که هم از نشانه‌شناسی سوسور و معنای بنیادین «تفاوت» در آرای او نشات می‌گیرد و هم در آرای زبانشناختی رومن یاکوبسن طرح شده و نشان می‌دهد که: از آغاز تکامل زبان و معنا در ذهن کودک، این تقابل‌های دوگانه هستند که به شکل‌گیری معنای نشانه‌ها می‌انجامند. به این ترتیب، دوگانه‌هایی که اغلب به صورت ارزشی در دو قطب مقابل می‌نشینند، در بنیاد ذهن انسان نوعی جهت‌گیری و جانبداری معنایی را نیز پدید می‌آورند که با بازخوردهای عاطفی نیز پیوند دارد: نیکی/ بدی، نور/ تاریکی، زندگی/ مرگ، روح/ جسم، قدرت/ تابعیت، مهر/ کین و ... نمونه‌هایی از تقابل‌های دوگانه‌اند که همواره، طرف اول مرجح و طرف دوم نامرجح است؛ یعنی نیکی بر بدی، نور بر تاریکی، زندگی بر مرگ، روح بر جسم، قدرت بر تابعیت، مهر بر کین و ... غلبه دارد. پرسش مقاله حاضر این است که: تقابل دوگانه مهر/کین با چه سازوکاری در نقاشی مصیبت کربلا تولید معنا می‌کند؟

از آن جایی که نقاشی مصیبت کربلا، واقعه‌ای مذهبی را شرح می‌دهد که مطابق روایت آن امام حسین (ع) و یارانش در سرزمین کربلا و به روز ۱۰ از ماه محرمِ سال ۶۱ هجری قمری به شهادت رسیدند؛ لاجرم هم متن این واقعه، سرشار از نشانه‌های مهربانی (مهر) و دشمنی (کین) است و هم در جای جای آن، نشانه‌ها و کدهای وابسته مشاهده می‌شود. با این تفاصیل، در جایگاه فرضیه پرسش فوق‌الذکر، به نظر می‌رسد که: در لایه‌های تصویری نقاشی مصیبت کربلا، هنرمند با نگاه مقاومتی و ارجاعدهی چندباره به مفاهیم تقابلیِ مهر/کین توانسته است به بیش از واقعه کربلا بپردازد و برداشتِ شفاف خود را از یک واقعه تاریخی- مذهبی و فرهنگی بیان دارد. این مقاله، برای رسیدن به صحت و سقم فرضیه خود، به واسطه نظریه سه سطحی بارتی، به خوانش تقابلی مهر/کین در تابلوی مصیبت کربلا، اثر محمد مدبّر[3] می‌پردازد و با تنظیم و ارایه جدول‌هایی، نتایج را بیان می‌دارد.

روش پژوهش

مقاله حاضر، از گروه پژوهش‌های کیفی است که با مطالعات کتابخانه‌ای (کتاب و مقاله)، داده‌های خود را گردآوری می‌کند و تنها نمونه مطالعاتی و هدفمند آن (نقاشی قهوه‌خانه‌ای مصیبت کربلا، اثر محمد مدبّر)، به روش توصیفی-تحلیلی و به واسطه دانش نشانه‌شناسی، مطابق نظریه سه سطحی بارتی، خوانش می‌گردد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در تحلیل نقاشی قهوه‌خانه‌ای موجود است و از سویی، تقابل دوگانه معنایی مهر/کین نیز در برخی پژوهش‌های ادبی منتشر شده است؛ لیکن هم‌چنان خلا پرداخت به این تقابل نشانه‌ای در نظام نشانه‌ای تصویری قهوه‌خانه‌ای به‌چشم می‌خورد: در رویکرد نشانه‌ای که با مقاله حاضر شباهت دارد، حسنی رنجبر (۱۳۹۱)، در مقاله «تقابل مهر/کین در شاهنامه فردوسی» قابل‌های دوگانه مهر/ کین را به‌عنوان تقابلی اصلی در شاهنامه فردوسی، تبیین می‌کند؛ لیکن ورودی به حوزه تصویر ندارد. تقوی (۱۳۹۴)، در مقاله «نشانه‌شناسی صورت و معنا در

نقاشی قهوه‌خانه‌ای رزم رستم و اسفندیار، به رقم محمد مدبّر» اذعان می‌دارد که در تابلوی رزم رستم و اسفندیار، معانی و نشانه‌های تصویری می‌توانند به صراحت، ذهن مخاطب را به سوی رمزگشایی هدایت کند. شناسایی پیکره مطالعاتی پژوهش حاضر، با مطالعه چندین کتاب ارزشمند درباره نقاشی قهوه‌خانه‌ای صورت گرفته است: سیف و کابلی‌خوانساری (۱۳۶۹)، در کتاب «نقاشی قهوه‌خانه» به بسیاری روایت‌های واقعی و مشاهدات مستند درباره کار نقاشان قهوه‌خانه‌ای، به‌ویژه، محمد مدبّر و حسین قوللرآقاسی اشاراتی داشته است. ذکرعلی (۱۳۹۴)، در کتاب «نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمایشی از فرهنگ ملی و مذهبی» با بیان تاثیرپذیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، از فرهنگ جامعه ایرانی تلاش کرده، تا علت پافشاری نقاشان قهوه‌خانه‌ای به نقاشی از موضوعات تکراری را آشکار سازد. اشاره می‌گردد که، منابع لاتین بهره برده شده در این مجال صرفا به آرای بارت، خاصه نظریه سه سطحی وی اختصاص داشته است. آن چه مقاله حاضر را از دیگر تحقیقات صورت گرفته متمایز می‌سازد، توجه به قطبی‌سازی مفاهیم مهر/کین در یک تابلو از نقاشی قهوه‌خانه‌ای با عنوان «مصیبت کربلا» اثر محمد مدبّر است که به واسطه دلالت‌های صریح و ضمنی اثر و متناسب با آرای بارت صورت می‌گیرد.

نشانه‌شناسی و نظریه سه سطحی رولان بارت

نشانه‌شناسی رویکردی است که به تحلیل‌های متنی می‌پردازد، و به‌عنوان دانشی جهانی به همان اندازه که با زبانشناسی خویشاوند است، با مطالعات ادبی و هنری نیز نزدیکی دارد (پاکتچی، ۱۳۸۵: ۹). بحث‌های نشانه‌شناسی ابتدا، توسط فردیناند دوسوسور (۱۸۹۴ میلادی)، زبانشناس سوئیسی، مطرح شد و بعدها، توسط رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰ میلادی) فرانسوی دنبال گردید. نقطه تمایز بارت نسبت به رویکردهای پیشین، نگرش لایه‌ای او نسبت به فرایند دلالت معنایی هر دال بود؛ بارت بر این نکته تکیه کرد که در پس هر دال، منحصراً، تنها یک مدلول ننشسته و بالعکس در پس هر دال می‌توان به زنجیره‌ای از دلالت‌ها دست یافت (Barthes & Heath, 1977: 33). به همین ترتیب، بارت میان دلالت‌های صریح [۴] که ساده‌تر می‌خواندشان و دلالت‌های ضمنی [۵] که در لایه‌های بعدی معنایی استخراج شده و وابسته به نظام رمزگانی [۶] است، تمایز قایل می‌شود. اصطلاح رمزگان در کتاب دیگر بارت، با عنوان اسطوره‌شناسی‌ها معرفی شده است و این نکته را بیان می‌کند که: بخشی از نظام معناسازی، وابستگی مستقیم به قراردادهای تعریف شده در گروه‌های اجتماعی و مردمنگارانه سنی، اقتصادی، اجتماعی و غیره دارد (Barthes, 1956: 91).

بارت نکته مهمی را در مقاله بلاغت تصویر خود، با تقسیم نظام‌های رمزگانی به سه سطح اصلی متن، تصویر و تجسمی ارایه می‌دهد؛ او ذیل هریک از این سطوح، به دنبال یافتن ربط و نسبت و امکان شکل‌گیری روابط دلالتی صریح و ضمنی به صورت مستقل است؛ در تحلیل سه سطحی بارت، پیام‌های زبانی دارای ارجاعات صریح و ضمنی هستند. در سطح نمادین که مختص معانی برخاسته از تصاویر چیزهای قابل شناسایی است هم دلالت صریح و ضمنی به چشم می‌خورد؛ لیکن، در سطح تجسمی، که آن را پیام حقیقی می‌خواند، تنها تاثرات بیننده نسبت به روابط تجسمی و بصری تصویر می‌تواند به شکل‌گیری معنا منجر شود؛ او تاکید دارد که در این سطح تصویر کاملاً کارکرد غیرشمایلی دارد و تاثیرات آن در سطوح حسی است (Barthes & Heath, 1977: 46). از منظر دانسی میان این سطوح سهگانه پیام‌ها در مدل بارتی و نظام نشانه‌شناسی سه‌وجهی پیرس تناظر انکارناپذیری نهفته است (Danesi, 2017: 41).

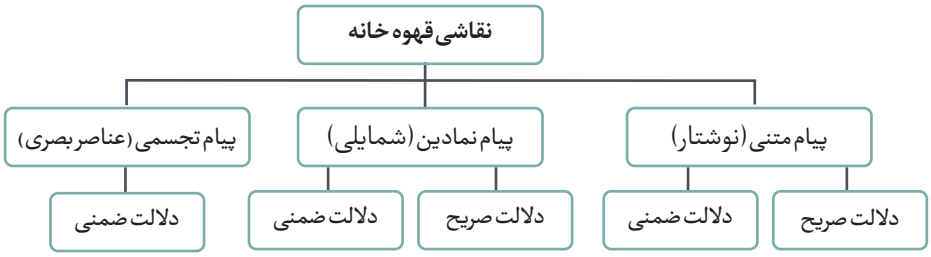
۱. پیام زبانی یا متنی (زیرنویس تصاویر و نوشتار موجود)

بارت، جوهره پیام زبانی را از پیام تصویری تفکیک می‌کند، زیرا متن زبانی از جنس کلمات و عکس از جنس خطوط، سطوح و سایه‌ها هستند؛ هم‌چنین، او برای ثابت نگه داشتن زنجیره شناور مدلول‌ها پیام زبانی یا متنی را عملی مستقیم [۷] فرض کرده و این توصیف صریح از متن زبانی، چیزی در تقابل با دلالت ضمنی آن است (Barthes, 1988: 522). دلالت صریح همان نخستین پیام نوشتار است که فارغ از وجوه حسی عاطفی، و تفاسیر دیگر، به صورت مستقیم و غالباً با رویکرد خبری بر ذهن خواننده آشکار می‌شود.

در مقابل دلالت ضمنی، هر ارجاع معنایی فراتر از معنای صریح است که بر مبنای لایه‌های معنابخشی مانند قالب‌های اسطوره‌ای روز و فراتر از آن قالب‌های ایدئولوژیک اجتماعی زنجیره دلالتی را بسط می‌دهد.

۲. پیام نمادین (شمایلی رمزی و فرهنگی)

پیام‌های نمادین، تصاویر قابل شناسایی برای مخاطب



تصویر۱- روندنمای تحلیل (نگارندگان).

هستند. هر تصویر عکاسانه‌ای که به نحوی مخاطب آن را در مقام چیزها شناسایی می‌کند؛ روشن است که این چیزها هریک، هم از باب ماهیت‌شان، دلالت‌های صریحی دارند که برای بیننده قابل دریافت است؛ و هم از باب نسبتی که با دیگر دلالت‌های موجود در اثر و پیام‌های زبانی موجود دارند، می‌توانند در زنجیره دلالتی، به معانی ضمنی فراوانی ارجاع دهند که در قالب رمزگان قابل دریافت است. از این رو، این پیام‌ها به واسطه وجه شمایلی که دارند و هم چنین، به واسطه جایگاه رمزگان فرهنگی در پدید آمدن معانی بعدی، پیام‌های شمایلی و فرهنگی نیز خوانده می‌شوند (Barthes, 1964:14).

۳. پیام حقیقی (شمایلی بدون رمز)

بارت در سطح سوم پیام‌ها، به پیام حقیقی اشاره می‌کند؛ پیام حقیقی از منظر بارت، هرگونه پیامی است که در ساحت تجسمی آشکار می‌شود؛ یعنی مجموعه مناسبات ساختاری تصویر، از جمله خطوط، رنگ‌ها، کیفیت خطی و تصویری و مدیریت تضادها و هم‌نشینی‌ها میان این عناصر، همگی سازنده بازخوردهای عصبی-پدیداری در بیننده است؛ این پیام‌ها اساساً حاوی هیچ ارجاع ملموس معناداری نیستند. از این رو، هیچ رمزگانی نیز برای «خوانش» آن‌ها، چنان‌که بارت یاد می‌کند، نیاز نیست. به این ترتیب، این دست پیام‌های شمایلی، پیام بدون رمزگان هستند (Barthes &Heath, 1977:35).

شکل ۱، به روندنمای تحلیلی مقاله حاضر اشاره می‌کند. این جا، پیام حقیقی بارتی به پیام تجسمی ترجمه می‌شود، زیرا این چنین، به واسطه نشانه‌ها و رمزگان تجسمی و متناسب با ویژگی‌های اجرایی و ساختاری حاکم بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شناسایی دلالت‌گرهای صریح و ضمنی، صراحت می‌یابد و خوانش نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، خاصه تابلوی مصیبت کربلای محمد مدبّر، ممکن و منطقی می‌گردد.

مطابق روندنمای این مقاله، خوانش تقابل‌های دوگانه مهر/کین در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، به واسطه پیام‌های متنی، نمادین و تجسمی صورت می‌گیرد که پیام‌های متنی و نمادین دارای زیرشاخه دلالت‌های صریح و ضمنی هستند و پیام تجسمی، نیز به معنای ضمنی ارجاع می‌دهد. یادآوری می‌شود که، «دلالت صریح با مدلولی است که به صورت عینی و چنان که هست به تصویر درآمده، حال آن که دلالت‌های ضمنی بیان‌گر ارزش‌های ذهنی هستند که به واسطه صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شوند» (گیرو، ۱۳۸۰:۴۷).

ظرفیت نشانه‌شناختی نقاشی قهوه‌خانه‌ای

بارت در خوانش سه سطحی تصویری خود، بر روی تبلیغات تصویری مواد غذایی تکیه کرده است؛ تا هم‌زمان بتواند تصویر، نوشتار و روابط معناسازی نشانه‌ای آنها را تحلیل کند؛ ویژگی منحصربه‌فرد نقاشی قهوه‌خانه، استفاده توامان تصویر و نوشتار در دل یک‌دیگر است که انطباق فراوانی با این رویکرد دارد؛ از دیگر سو، ابتنای معنایی اثر به مجموعه‌ای از روایت‌های مکتوب و شفاهی، و التزام به انتقال آن، محورهای معناسازی مشخصی را برای نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایجاب می‌کند که دیگر بار آن را بسیار به فرآیند ارتباطی تبلیغاتی مورد نظر بارت نزدیک می‌سازد.

خوانش نقاشی قهوه‌خانه‌ای «مصیبت کربلا» به واسطه مفاهیم تقابلی مهر/کین

تابلوی مصیبت کربلایِ، متعلق به محمد مدبّر (تصویر ۲)، درگیری میان لشکریان امام حسین (ع) با یزید را شرح می‌دهد؛ و ماجرا، از این قرار بود که: در ستیز کربلا، ابتدا، گروهی از یاران غیرهاشمی امام حسین (ع) -که ۵۰ نفر بودند- دمادم صبح روز عاشورا، به شهادت رسیدند و بعد از ظهر همان روز نیز، یارانِ بنی‌هاشمیِ امام حسین (ع) برای نبرد پیش آمدند؛ اولین آن‌ها، علی‌اکبر بود که به شهادت رسید و پس از او، دیگر افراد خاندان امام نیز، یکی

تصویر ۲- نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مصیبت کربلا، اثر محمد مدبّر، در ابعاد ۹۴ × ۱۸۵ س.م.، محفوظ در مجموعه موزه رضا عباسی (سیف کابلی خوانساری، ۱۳۶۹: ۱۲۱).

پس از دیگری به میدان رفتند و شهید شدند؛ برای مثال، «ابوالفضل العباس (ع)، پرچمدار سپاه و محافظ خیمه‌ها که در نبرد با نگهبانان شریعه فرات به شهادت رسید» (ابن‌شهرآشوب، ۱۳۷۹: ۱۰۸/۴). پس از شهادت خانواده بنی‌هاشم، امام حسین (ع) عازم نبرد شد و از سپاه کوفه، کسی برای رویارویی با آن حضرت پا پیش ننهاد (ابن‌مسکویه، ۱۳۷۹: ۸۰/۲)؛ تا این که به فرمان شمر، امام را تیرباران کردند و با قساوت وی را به شهادت رساندند. «عمر بن سعد در همان روز سر حسین (ع) را به همراه خولی بن یزید اصبحی و حمید بن مسلم ازدی به سوی عبیدالله بن زیاد فرستاد و دستور داد سر دیگر شهدای کربلا را نیز از بدن جدا کنند و آن‌ها را که هفتاد و دو سر بودند با شمر بن ذی الجوشن و قیس بن اشعث، عمرو بن حجاج و عزره بن قیس روانه کوفه کرد» (بلاذری، ۱۴۱۷: ۴۱۱/۳).

دلالت صریح پیام متنی در نقاشی مصیبت کربلا

دلالت صریحِ پیام متنیِ نقاشی مصیبت کربلا را می‌توان در نوشتار آن - شامل اسامی برخی از جنگجویان امام حسین (ع)، سپاهیان یزید، گروه پیکره‌هایی از ناظران غیرزمینی و رقمِ نقاش- جستجو کرد؛ در این تابلو، اسامی سلطان قیس، ابن اسعد، حرمله، خیل ملک، انبیا، قاصد، درویش کابلی، حضرت امام حسین، ملک دوزخ، زعفر به همراه نام‌های گروه ناظران به رنگ تیره نوشته شدند و اسامی ازرق، حضرت قاسم، بکر ابن غانم، حضرت علی اکبر، طفلان زینب، غلام ترک، غلام، برادر، حر، پسر، امام، حضرت عباس، یزید ابن ورقا نیز رنگی روشن دارند؛ هم چنین، در پایین تابلو نیز «عمل محمد مدبّر» به رنگ روشن (در پایین و سمت راست) واضح است. به نظر می‌رسد که او تنها رنگ نوشتار را متناسب با وجه دیداری آن برگزیده و به واسطه تضاد میان رنگ‌های زمینه با نوشتار آن به دنبال خوانایی کلمات بوده است، تا به صراحت پیام متنی خود را به مخاطب انتقال دهد.

دلالت ضمنی پیام متنی در نقاشی مصیبت کربلا

دلالت ضمنی از پیام متنی تابلوی مصیبت کربلا، ارجاعی به یاران امام حسین (ع) و سپاهیان یزید دارد که مطابق تاریخ و روایت عاشورا به شرح ذیل قابل ارایه است:

۱. **سلطان قیس:** سلطان قیس، حاکم بخشی از هندوستان بود. او به دنبال شکار آهویی با شیری درنده روبه‌رو گشت و متوسل به حسین (ع) شد. امام با تشنگی و با بدنی زخمی از کربلا به کمکش آمد که شیر صورت بر قدم ایشان گذاشت و این بار سلطان قیس اذن خواست تا به جمع یاران حضرت در کربلا بپیوندند؛ ولی امام مشتی خاک به وی داد و این چنین فرمود: «هر وقت این خاک به خون تبدیل شد، برای من عزاداری کن» (مجتهدزاده گنجوی، ۱۳۷۲: ۸۲). از این رو، پیام حضور سلطان قیس در این تابلو، با وجود عدم حضورش در صحرای کربلا، به صراحت مهر است.

۲. **ابن سعد:** عمر بن سعد بن ابی وقاص، «فرمانده سپاهی

بـود کـه در روز عاشـورا در برابر امـام حسـین (ع) قـرار گرفـت» (طبری، ۱۳۸۷: ۴۰۹/۵)؛ و به دسـتور او بود که واقعه عاشورا، به صحنه‌ای خونین بدل گشـت؛ از اینرو، حضور این شخص، در نقاشی مصیبت کربلا ارجاع به کین دارد.

۳. حرملـه: حرملـه بـن کاهـل اسـدی کوفی، کسـی بـود که کودک شیرخوار امام حسین علیه‌السلام را (به نام علی اصغر، یا عبـدالله رضیـع) در آغـوش پدر بـا تیـری به شهادت رسـاند (واعظ کاشـفی، ۱۳۹۹: ۵۹۷)؛ کنـش ایـن فـرد، در نقاشـی مصیبت کربلا، ارجاعی به کین است.

۴. خیل ملـک: از امام صادق (ع) نقل اسـت کـه، در واقعه کربلا «چهار هزار فرشته نازل شدند تا همراه امام حسین (ع) بجنگند، ولی به آنان اجازه جنگیدن داده نشد. آن‌ها دوباره اذن گرفتند و فرود آمدند و این وقتی بود که امام حسـین (ع) کشته شده بود» (کمره‌ای، ۱۳۷۶: ۶۳۸)؛ از این رو، خیل ملک، در تابلوی مصیبت کربلا، دلالتی ضمنی به مهر محسوب می‌شود.

۵. انبیـا: در نقاشـی مصیبـت کربـلا، گـروه پیکرهـای از انبیـا مشـاهده می‌شـوند و در بحارالانـوار جلدهـای ۱۳، ۳۶ و ۴۴، آمده کـه در عـزای امـام حسـین (ع) خداونـد پیـش از خلقت سوگواری کرده و در ادامه، نیز همه انبیای الهی از حضرت آدم (ع) تا حضرت ختمی مرتبت (ص) در اعصار مختلف بر سـوگ سیدالشـهداء (ع) گریسـته و بـا این ماتـم عظیم بـه هم‌نوایی نشسـته‌اند. از ایـن‌رو، تصویـر پیامبـران در نقاشـی مصیبـت کربلا، به واسطه مهر است.

۶. قاصد: کلمه قاصد، اشـاره به مسلم بن عقیل (پسر عموی حسین بن علی) و یا سـلیمان بن رزین (غلام حسین بن علی) دارد؛ اینان سفیران امام حسین (ع)، به شهرهای کوفه و بصره بودند کـه پیش از واقعـه کربلا، بـه شـهادت رسـیدند؛ از اینرو، تصویـر قاصـد در تابلـوی مصیبـت کربـلا، می‌توانـد بـه انتقال معنای مهر کمک کند.

۷. درویـش کابلـی: ایـن شـخص، از کشـمیر هنـد، بـه قصد زیارت بارگاه حضرت علی (ع) بـه نجف میرفت کـه در کربلا، به جمع یاران امام حسـین (ع) پیوست و شهید شـد؛ به واسطه این متـن، حضور درویـش کابلی در نقاشـی مصیبـت کربلا، در جهت انتقال معنای مهر است.

۸. حضرت امام حسـین: او پسـر علی بن ابیطالب و فرمانده سـپاه بود کـه در مقابله با لشـکر یزیـد، در سـرزمین کربـلا و روز عاشـورا، شهید شـد. حضور این شـخص، در نقاشـی مصیبت کربـلا کـه بـه اخـلاص، صبـوری، شـجاعت و دلاوری میـان مسلمانان مشهور است، معنایی به جز مهر ندارد.

۹. ملـک دوزخ: او را مالـک دوزخ نیز مینامند کـه جامه‌ای از دود یا چیزی مانند آن بر تن دارد؛ حضور ملک دوزخ در جمع ناظران غیر زمینیِ تابلوی مصیبت کربلا، مهر را نوید می‌دهد.

۱۰. زعفـر: شـیخ مفیـد بـه نقـل از امـام صـادق (ع) حکایـت می‌کنـد کـه، جنیـان، بـه رهبـری زعفـر جنی، بـرای پیشـنهاد کمـک، خدمت امـام حسـین (ع) رسـیده بودند، که در پاسـخ آن‌هـا حضـرت فرمودند: «خدا به شـما جـزای خیـر دهد؛ من مسـئول کار خود هسـتم و محل و زمان قتل من نیز مشـخص اسـت. جنیان گفتند: اگر امر شـما نبود، همه دشـمنان شـما را می‌کشـتیم. حضـرت در پاسـخ فرمـود: ما بـر این کار از شـما تواناتریـم، اما چنین نمی‌کنیـم؛ تا بر آن‌ها که گمراه می‌شـوند، اتمـام حجت شـود و آن‌ها کـه راه حـق را می‌پذیرند، بـا آگاهی و دلیل آشـکار باشـد» (مجلسـی، ۱۴۰۳: ۳۳۰/۴۴). این چنین، تصویر زعفـر در نقاشـی مصیبت کربـلا، دلالتی ضمنـی به مهر است.

۱۱. برادر: منظور از برادر، مصعب بن یزید ریاحی برادر حر بن یزید ریاحی از سـپاهیان ابن سعد اسـت که پس از ترک سـپاه یزید و پیوسـتن به سـپاه امام حسـین (ع) در نبردی سـخت، شهید شـد (موسـوی زنجانی، ۱۴۰۲: ۱۹۲/۱)؛ این چنین تصویر بـرادر، در تابلـوی مصیبـت کربـلا، مفهـوم مهـر را بـه مخاطب منتقل می‌سازد.

۱۲. غـلام: در میان شـهدای عاشـورا و در جمـع یـاران وفادار امام حسین (ع)، «غلامی سیاه بود» (بلاذری، ۱۴۱۷: ۱۹۶/۳)، کـه او را «جـون (یـا: جُوَیـن) بـن حُـوَیّ از مَوالیان ابـوذر» (مجلسـی، بی‌تا: ۷۱/۴۵) می‌نامیدند. حضور غلام در نقاشـی مصیبـت کربـلا و در نزدیکی حضرت، پیـام مهر را بـه مخاطب منتقل می‌کند.

۱۳. حر: حُرّ بن یزید ریاحی، از فرماندهان سـپاه عبیدالله بن زیاد در واقعه کربلا بود که به یاران امام حسـین (ع) پیوسـت و نزد شـیعیان، حرمت یافت؛ حضور این شـخص در کنـار یاران وفادار امام (بـرادر و غلام) آن‌هم در پیشـگاه ایشـان، پیوندی عمیق به مهر را نوید می‌دهد.

۱۴. پسـر: بکیـر بـن حـر ریاحـی، بـه ضرب شمشـیر و نیزه دشـمنان امـام حسـین (ع)، بـه درجـه رفیع شـهادت نایل آمد. «هنگامی کـه حر فرزندش را به خون آغشـته دید، بسـیار خرسـند گشـت و گفـت: سـپاس خدایـی را کـه شـهادت در راه امـام حسـین (ع) را نصیـب تـو گردانـد و جاهل نمـردی. آن‌گاه پیکـر بی‌جـان او را خدمت امـام حسـین (ع) بیـاورد» (دربندی، ۱۳۹۷: ۲۷۸/۲)؛ که بی‌شک واکنش حر به شهادت

فرزندش، حاوی پیام مهر است.

۱۵. ازرق: ازرق بن حرب الصیداوی، از فرماندهان و پیروان عمر بن سعد، «جنایتکاری بود که مانع یاری رساندن قبیله بنیاسد برای حسین بن علی علیه‌السلام شد» (مجلسی، ۱۴۰۳: ۳۸۶/۴۴). حضور ازرق در حال مبارزه با قاسم (ع) در تابلوی مصیبت کربلا، از برای کین بود.

۱۶. حضرت قاسم: قاسم بن حسن فرزند شجاع امام حسن (ع) است که در روز عاشورا و در سنین نوجوانی به شهادت رسید؛ حضور برادرزاده امام حسین (ع)، در نقاشی مصیبت کربلا، ارجاعی به مهر دارد.

۱۷. بکر ابن غانم: او از جمله افرادی بود که با علی اکبر (ع) جنگ کرد و نابود شد؛ حضور بکر ابن غانم در تابلوی مصیبت کربلا، حاوی پیام کین است.

۱۸. طفلان زینب: طبق روایات موجود، دو پسر (عود و محمد) زینب (س)، در واقعه عاشورا حضور داشتند و به درجه شهادت نایل شدند؛ ولی محمد مدبّر، در نقاشی خود، فرزندان وی را جوان‌تر به تصویر درآورده است (برخی منابع آن‌ها را از یک مادر ندانسته‌اند)، تا در قامت نوجوانانی، تفهیم مهر آسان گردد.

۱۹. حضرت علی اکبر: اولین شهید روز عاشورا از قوم بنی‌هاشم علی اکبر، پسر امام حسین (ع) بود. پدرش بر بالای جنازه پسر حاضر شد و قاتلان او را نفرین کرد. علی اکبر در تابلوی مصیبت کربلا در حال نبرد با بکر ابن غانم دیده می‌شود و اینگونه مهر را نوید می‌دهد.

۲۰. غلام ترک: شهید دیگر واقعه کربلا، کاتب امام حسین (ع) است. او غلامی ترک زبان و مسلط به زبان عربی بود؛ که قرآن نیک می‌خواند و در تیراندازی و کمانداری نیز مهارت داشت. حضور غلام ترک، در نقاشی مصیبت کربلا، تنها می‌تواند ارجاعی به مهر محسوب شود.

۲۱. حضرت عباس: عباس بن علی بن ابی طالب که با کنیه ابوالفضل شناخته می‌شود، پنجمین پسر امام علی (ع) است و مادرش فاطمه بنت حزام، معروف به ام‌البنین بود (امین، ۱۳۷۶: ۲۸۵/۷). او در جنگ کربلا، فرماندهی و پرچمداری سپاه امام حسین (ع) را برعهده داشت و به رودخانه فرات نزدیک شد، تا آب بیاورد که به شهادت رسید. مهربانی حضور عباس بر احدی پوشیده نیست.

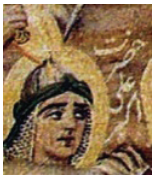
۲۲. یزید ابن ورقاء: دیگر پیام کین، در تابلوی مصیبت کربلا، تصویر یزید ابن ورقاء است که در این جا، سر و اندامش با شمشیر حضرت عباس، دو نیم شده است. او از تیراندازان لشکر عمر بن سعد، در واقعه کربلا بود و از امام باقر (ع) روایت است که، زید بن ورقاء و حکیم بن طفیل طائی نفراتی بودند که در قتل حضرت عباس دست داشتند؛ اما نقاش تابلوی مصیبت کربلا، عباس را سوار بر اسب کشیده که با شمشیر بر فرق سر یزید ابن ورقا، ضربه زده و آن را شکافته است؛ اما در واقعیت، این شخص، در روز عاشورا جان سالم به‌در می‌برد و بعدها، توسط مختار، به قتل می‌رسد.

نکته مهم این جا است که: با وجود تاکید تمامی روایات بر حضور حضرت زین‌العابدین (ع) در رویداد کربلا، و تصویر شدن پیکری بیمار و بینشان در آستانه خیمه‌گاه، هیچ نوشتاری به صورت مستقیم به وجود ایشان اشاره نمی‌کند؛ لذا، این غیاب نشانه‌ای در سطح پیام متنی، علی‌رغم نمایش تصویری وجود ایشان در سراپرده، این فرضیه را تقویت می‌کند که اشاره ضمنی به حضور وی، گریز نقاش از نمایش ضعف در اردوگاه قوای امام حسین (ع) بوده است.

در ادامه، مواردِ فوق‌الذکر به صورت جدولی ارایه می‌گردد (جدول۱).

جدول۱. دلالت‌های ضمنی تقابل مهر و کین در پیام متنی نقاشی مصیبت کربلا، اثر محمد مدبّر (نگارندگان).

ردیف	شکل	اسامی	پیام	ردیف	شکل	اسامی	پیام
۱		سلطان قیس	مهر	۱۲		غلام	مهر
۲		ابن سعد	کین	۱۳		حر	مهر

ردیف	شکل	اسامی	پیام	ردیف	شکل	اسامی	پیام
۳		حرمله	کین	۱۴		پسر	مهر
۴		خیل ملک	مهر	۱۵		ازرق	کین
۵		انبیا	مهر	۱۶		حضرت قاسم	مهر
۶		قاصد	مهر	۱۷		بکر ابن غانم	کین
۷		درویش کابلی	مهر	۱۸		طفلان زینب	مهر
۸		حضرت امام حسین	مهر	۱۹		حضرت علی اکبر	مهر
۹		ملک دوزخ	مهر	۲۰		غلام ترک	مهر
۱۰		زعفر	مهر	۲۱		حضرت عباس	مهر
۱۱		برادر	مهر	۲۲		یزید ابن ورقا	کین

مطابق جدول ۱، بیست و دو نشانه مهر و کین (هفده بار ارجاع به مهر و تنها پنج بار ارجاع به کین) در ارجاعاتی ضمنیِ پیام متنیِ نقاشی مصیبت کربلا وجود دارند که با به تصویر کشیدن افراد بیش‌تری از رزمندگان امام حسین (ع) در برابر یزیدیان، اشاره خودمانی به برخی از اسامی یاران حضرت، نظیر پسر، برادر، غلام و غیاب نشانه‌ای نام حضرت زین العابدین و جابه‌جایی اشخاص به ظاهر غالب و مغلوب واقعه عاشورا، این مهم صورت گرفته است.

دلالت صریح پیام‌های نمادین تصویری در نقاشی مصیبت کربلا

پیام‌های نمادین نقاشی مصیبت کربلا، با دلالت‌های صریح خود حاوی کدهایی متناقضی از روایت روز عاشورا هستند؛ برای مثال، شمایل امام حسین (ع) در بالا و راست قاب تصویر، به همراه شیری نشسته بر زمین نقش شده و به جریان سلطان قیس هندی مربوط است. در برخی نوشتار (بدون ذکر منبع اصلی آن)، نظیر کتاب مرقاه الایقان (مجلس هفدهم از جلد اول)، نقلی از این ماجرا -که در سرزمین هندوستان رخ داده و اینک در تابلوی مورد بررسی، در صحرای کربلا تماشا می‌شود- نشده است؛ با این وجود، تصویر شیری خاضع، در کنار امام حسین (ع) می‌تواند دلالتی بر نمایش مهر تعبیر گردد؛ هم چنین، شیر دیگری در حال محافظت از اجساد یاران امام حسین (ع) در بالا و چپ تصویر دیده می‌شود که بیش‌تر تاریخ‌نگاران دینی در باره آن احتیاط دارند (کلینی، بیتا: ۳۶۷)؛ و بیش‌تر به یک باور عمیق فرهنگی نزدیک است. امروزه نیز در تعزیه خوانی‌ها، فردی لباس شیر پوشیده و از کالبد بی‌جان امام حسین (ع) حفاظت می‌کند (این رویداد ثبت مذهبی ندارد)؛ دیگری، تصویر طفلان زینب (س) در مرکز تابلو است که در شمایل نوجوانانی رزمنده‌اند؛ اما زینت (س) متولد سال پنجم و به روایتی دیگر ششم قمری بود و در هفدهم قمری با عبدالله بن جعفر ازدواج کرده بود (ابن‌الاثیر، ۱۴۰۹: ۱۳۳/۶)، و سال ۶۲ قمری نیز زمان درگذشت اوست (به عبارتی حدود یک سال پس از واقعه عاشورا). لذا، نمی‌توان پسران زینب را در زمان شهادتشان نوجوان متصّور شد. با این وجود، شمایل نوجوانی عون و محمد، در تابلوی مورد بررسی، باعث تقویت حس ترحم و نهایتاً، مهر به اولیا شده است و آخرین مورد نیز کنش حضرت عباس در کشتن یزید بن ورقا در گوشه پایین چپ قاب است که صحت تاریخی ندارد و برخاسته از دید مقاومتی نقاش این تابلو، در برابر روایت متنی عاشورا است.

دلالت ضمنی پیام نمادین در نقاشی مصیبت کربلا

پیام نمادین نقاشی مصیبت کربلا، دست‌کم در هشت مورد، به‌صورت ضمنی به معناسازی مفاهیم مهر و کین می‌پردازد؛ که در ادامه، به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. محمد مدبّر، در سمت راست تابلوی خود، شیری در کنار امام حسین (ع) نقاشی کرده که علی‌رغم جایگاه نمادین شیر به نشانه درنده خویی و قدرت، شیر تصویر شده در دامان امام حسین (ع) آرام گرفته و حس احترام و مهر به ایشان را بازتاب می‌دهد (مطابق حکایت ملاقات امام حسین (ع) با سلطان قیس هندی) (مجتهدزاده گنجوی، ۱۳۷۲: ۸۲).

۲. شیر دیگری در سمت چپ اثر و در حوالی خیمه‌های یاران امام حسین (ع) محافظ اجساد یاران امام حسین (ع) تصویر شده و نمایش آن را می‌توان به نشانه مهر به شهیدان این واقعه تعبیر کرد.

۳. دو نخل بلند، در پایین تابلو، که چندین تیر بر تنه آن‌ها اصابت کرده و استعارهای از قرار گرفتن پیکر بی‌دفاع در برابر هجمه تیرها بر یاران امام حسین (ع) است؛ از دیگر سو، نمایش درخت به صورت نمادین نیز در بیش‌تر منابع اسطوره‌شناختی به نشانی از حقانیت و قدسیت تعبیر می‌شود؛ چنان که الیاده نیز بر این امر تاکید دارد: «درخت یا در حقیقت، بعضی درختان مانند نخل در ادراک یا تجربه مذهبی کهن، نماد قدرت هستند؛ اما این قدرت هم رهین خود درخت است و هم مدیون استلزامات یا اثرات کیهان شناختی» (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۶۱).

۴. در تابلوی مورد مطالعه، تعداد قابل‌توجهی تیرهای یزیدیان بر اندام رزمندگان امام حسین (ع)، درختان نخل و اسب‌های سفید فرود آمده که بازنمای مظلوم‌کشی و ترس و وحشت آنان در برابر سپاه امام حسین (ع) است.

۵. هاله‌ای درخشان در اطراف سر اولیا، جایگاه آنان را در نقاشی مصیبت کربلا برجسته می‌سازد. زیرا «در نمادشناسی سنتی، هاله نور، نماد نورِ الهی و نیروی ترکیبی آتش و طلای شمس، با نیروی الهی است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۶۷). کشیدن هاله نور در اطراف سر اولیا تنها می‌تواند تفسیری از برای مهر محسوب شود.

۶. پوشش رزمی سپاهیان یزید، نشانه‌ایی از پوشیدگی و محافظت کامل، قدرت و غلبه ظاهری و تثبیت‌یافتگی این جهانی را به نمایش گذارده و به نحوی ضمنی و در ظاهر بر

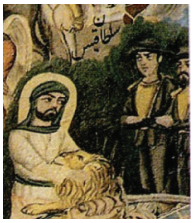
غلبه سپاه یزید بر سپاه اباعبدالله (ع) اشاره دارد.

۷. لباس امام حسین (ع) و یارانش، در بالای تابلو، غیررزمی و بی‌پیرایه و یا از نوع زرهپوشی جلو باز است؛ تا به عبارتی، تیرهای دشمنان بتواند در سینه آن‌ها فرود آید. این چنین، فهم شهادت دلالتی ضمنی به مهر محسوب می‌شود.

۸. فضای حاکم بر نقاشی مصیبت کربلا، بیابانی خشک را نشان می‌دهد که پیامد آن تشنگی یاران امام حسین (ع)، به واسطه قساوت یزیدیان و انتقال پیام کین است.

در ادامه، موارد فوق‌الذکر در جدول ۲، تنظیم شده و ارایه می‌گردد.

جدول ۲. تفکیک دلالت‌های ضمنی پیام نمادین نقاشی مصیبت کربلا، اثر محمد مدبّر در انتقال تقابل مهر/کین (نگارندگان).

ردیف	شکل	دلالت صریح	دلالت ضمنی	پیام
۱		خضوع شیر به امام حسین (ع)	فرمانبرداری	مهر
۲		محافظت شیر از اجساد یاران امام حسین (ع)	وفاداری	مهر
۳		درختان نخل	مقاومت	مهر
۴		تیر	مظلوم‌کشی	کین
۵		هاله دور سر اولیا	تقدس	مهر
۶		پوشش رزمندگان امام حسین (ع)	شهادت	مهر

ردیف	شکل	دلالت صریح	دلالت ضمنی	پیام
۷		پوشش سپاهیان یزد	جهاندوستی	کین
۸		بیابان	تشنگی	کین

مطابق جدول ۲، پیام نمادین تابلوی مصیبت کربلا اثر محمد مدبر، در هشت ردیف، به دلالتِ ضمنی مهر و کین اشاره دارد که پنج مورد مفهوم مهر و سه مورد نیز کین را تفهیم می‌نمایند. لذا، پیام نمادین تابلوی مصیب کربلا، از یک سوی، با دلالت‌هایی نظیر فرمانبرداری، وفاداری، مقاومت، تقدس و شهادت و از سوی دگر، با ارجاع به مظلوم کشی، جهان‌دوستی و تشنگی مفهوم مهر را بر کین مرجح می‌داند و در برابر فضای غم‌آلود و متخاصم حاکم بر متن واقعه عاشورا، مقاومت می‌کند.

پیام تجسمی و خوانش دلالت ضمنی در نقاشی مصیبت کربلا

پیام تجسمی تابلوی مورد مطالعه، دست‌کم از چهار دلالت ضمنی به شرح ذیل خبر می‌دهد:

۱. در فضای خلوتِ نقاشی مصیبت کربلا، پیکر علی اصغر شیرخواره در آغوش امام حسین (ع) دیده می‌شود؛ در این تصویر با هم‌رنگ‌سازی دستار سیدالشهدا با پوشش نوزاد، تسری امر قدسی از پدر به پسر را می‌توان به‌عنوان نمایشی از تقدس و مهر دانست.

۲. در یک سوم بالایی قاب، تصویر سیدالشهدا در لباس سفید، در میان دو ریتم تکرارشونده از پیکره‌های ایستاده و فشرده قرار گرفته و با توجه به ساختار خلوت نیمه بالایی تصویر، ضمن برجسته‌سازی، حس روحانی و مهر در اثر القا می‌شود.

۳. در نقاشی مصیبت کربلا، اسب‌های یاران امام حسین رنگ سفید و اسب‌های اشقیا قهوه‌ای تیره یا مشکی دارند؛ با این ترفند نقاش، مخاطب بی‌دغدغه می‌تواند، اسب‌های سفید را ببیند که با وجود اصابت تیرهای دشمن و زخم‌های عمیق ناشی از آن‌ها، با گسترش افقی سیال در پایین قاب، اسب‌های سیاه دشمن را در زیر دست و پای خود لگدمال می‌کنند؛ این چنین، نگاه مقاومتی نقاش در برابر روایت تاریخی عاشورا، با پیام غلبه اسب‌های سفید و طبعاً مهر بر کین قوت می‌یابد.

۴. چهره‌نگاری افراد امام حسین (ع) در مقایسه با یزیدیان با تکرارهای تیپیک خود، تفکیک بصری را یادآوری می‌نمایند؛ چنان‌چه اکثر یاران حضرت، صورتی سه‌رخ و گرد با چشمانی مهربان دارند؛ «رنگ پوست چهره اولیاء سفید و مهتاب‌گون است که روشنی در پیشانی و امتداد بینی ادامه می‌یابد تا سطح فراخ پیشانی وسیع‌تر و نورانی‌تر نشان داده شود»(قاضی‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۱)؛ ولی، چهره سپاهیان یزید حالتی دراز و کشیده دارد و صورت‌ها سه رخ یا نیمرخ است. آنان اکثر سبیل‌های کشیده و کلفت و برخی نیز ریش دارند و از چشمان این افراد سنگ‌دلی و شقاوت آشکار است.

در ادامه موارد فوق‌الذکر در جدول ۳، تنظیم شده و ارایه می‌گردد.

مطابق جدول ۳، تابلوی مصیبت کربلا، در چهار ردیف با ابزار تجسمی نظیر مجاورت و هم‌رنگ‌سازی رنگ، ریتم، تضاد و تفکیک الگوی چهره‌ها به مفاهیم ضمنیِ قداست، برجسته‌سازی، پیروزی و مهربانی نزدیک شده و ارجاع آن‌ها به مهر است؛ هم‌چنین، تنها چهره‌ها و اسب‌های به رنگ تیره اشقیا بوده‌اند که کین را تفهیم می‌دارند. لذا، پیام تجسمی تابلوی مصیبت کربلا به واسطه دلالت ضمنی آن،

جدول ۳. تفکیک مفاهیم مهر و کین بر اساس دلالت ضمنی پیام تجسمی در نقاشی مصیبت کربلای محمد مدبر (نگارندگان).

ردیف	شکل	ابزار تجسمی	دلالت ضمنی	معنا
۱		مجاورت و هم‌رنگ‌سازی رنگ	تسری امر قدسی	مهر
۲		ریتم قرارگیری حاضران غیر زمینی	برجسته‌سازی	مهر
۳		تضاد رنگ اسب‌ها (سفید و تیره)	پیروزی/ شکست	مهر/کین
۴		تفکیک الگوی چهره‌ها	مهربانی/ قساوت	مهر/کین

جدول ۴. جمع‌بندی نشانه‌ای تقابل‌های مهر/کین به واسطه دلالت‌های ضمنی در تابلوی مصیبت کربلا از محمد مدبر (نگارندگان).

ردیف	پیام دلالت ضمنی	نشانه	معنا	
			مهر	کین
۱	پیام متنی	سلطان قیس-ابن‌سعد-خیل ملک-انبیا-قاصد-درویش کابلی-حضرت امام حسین-ملک دوزخ-زعفر-برادر-غلام-حر-پسر-حضرت قاسم-طفلان زینب-حضرت علی اکبر-غلام ترک-حضرت عباس	×(۱۸ بار)	
		حرمله-ازرق-بکرابن غانم-یزید ابن ورقاء		×(۴ بار)
۲	پیام نمادین	شیرها	×(۲بار)	
		هاله دور سر	×	
		درختان نخل	×	
		تیرها		×
		پوشش سپاهیان یزید		×
		پوشش رزمندگان امام حسین (ع)	×	
		بیابان		×
۳	پیام تجسمی	تسری قدسیت از طریق مجاورت و هم‌سانی	×	
		ریتم پیکر حاضران غیر زمینی	×	
		تضاد رنگ در اندام اسب‌های یاران امام حسین (ع) و اشقیا	×	×
		تفکیک الگوی چهره‌ها	×	×
		مجموع دلالت‌های ضمنی	**۲۷**	**۹**

مهر را بر کین مرجح می‌داند.
در ادامه، یافته‌های این مقاله، در جدول ۴، با ارایه نشانه‌های آشکار و پنهان قطب‌های مهر/کین در نقاشی قهوه‌خانه‌ای مصیبت کربلا، اثر محمد مدبّر ارایه گردیده است.
مطابق جدول ۴، دلالت‌های ضمنی نقاشی مصیبت کربلا، اثر محمد مدبّر، دست‌کم ۲۷ بار به قطب مهر و ۹ مرتبه نیز به قطب کین ارجاع داده است که بیش‌ترین ارجاعات معنایی، به ترتیب در پیام متنی، پیام نمادین و پیام تجسمی کدگذاری شده‌اند.

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر به شناسایی تقابل‌های مهر و کین در تابلوی «مصیبت کربلا» متعلق به محمد مدبّر پرداخت و به دنبال پاسخ به این پرسش بود که: نظام نشانه‌ای مهر/کین در نقاشی قهوه‌خانه‌ای «مصیبت کربلا»، چگونه به واسطه دلالت‌های صریح و ضمنی، به معناسازی می‌پردازد؟ از آن‌جایی که نظام نشانه‌ای تصاویر، همواره، بر وجود یا حضورِ واقعیت، کیفیت یا حالتی استوار است و به واسطه آن، پیام اثر و معنای آن استنباط می‌گردد؛ غالباً ارتباطی تنگاتنگ میان معنا و دلالت‌های صریح و ضمنی در تصویر برقرار است که الگوی خوانش بصری آن بر روش بلاغت تصویر رولان بارت بنا شده است؛ از طرفی دیگر، شناسایی مناسبات بصری (گونه‌های مختلف بازنمایی تصویری و قواعد بصری) در فهم و خوانش تصویر اهمیت بسیار دارد. لذا، در مقاله حاضر، سعی شد تا خوانش نقاشی مصیبت کربلا به واسطه دو پیام زبانی (متنی) و نمادینِ بارتی (شمایل) و دیگری، پیام تجسمی (به‌جای پیام حقیقی بارتی)، صورت گیرد که نتایج به دست آمده از این قرار است: ۱) پیام زبانی یا متنی (دلالت‌های صریح و ضمنی): کلماتی در نقاشی مصیبت کربلا، توسط محمد مدبّر نوشته شدند که بیش‌ترین ارجاعات معنایی به مفاهیم مهر و کین از آن‌ها است. نوشتار مذکور شامل نام حاضرانی فرضی و حقیقی است که با ارجاعات ضمنی خود، مهر را بر کین مرجح می‌کنند؛ البته، لازم است مخاطب روایت را بداند تا بتواند ارجاعات معنایی را از نقاشی مصیبت کربلا به صراحت دریابد. این‌جا نباید غیاب نشانه‌ای اسم حضرت زین‌العابدین (ع) را - که در روز عاشورا بیمار و در خیمه‌ای خفته بود - از نظر دور کرد. ۲) پیام نمادین (دلالت‌های صریح و ضمنی): نقاشی مصیبت کربلا، فضای بیابانی را نشان می‌دهد که در این صحنه کدهای متناقضی از روایت روز عاشورا نظیر موقعیت جغرافیایی، سن رزمندگان و کنش‌های غیرواقع، دیده می‌شوند؛ کشتن یزید بن ورقا توسط حضرت عباس - فرمانده و پرچمدار سپاه امام حسین (ع) - مهم‌ترین آن‌ها است که صحت تاریخی ندارد و یکی از نشانه‌های بارز مقاومت هنرمند در برابر گزارش تاریخی روایات عاشورا محسوب می‌شود. در این تابلو، به واسطه استعاره میان درختان نخل و یاران امام حسین و وجوه افتراقی نظیر اسب‌ها، تفسیری دگر از مهر ارایه می‌گردد که بسیار نزدیک به مفاهیم پیروزی و شهادت است؛ به هر حال، پیام نمادین تابلوی مصیب کربلا، با دلالت‌هایی نظیر فرمانبرداری، وفاداری، تقدس، قدرت و شهادت در برابر صفاتی نظیر جبن، دنیاپرستی و تشنگی مفهوم مهر را بر کین مرجح می‌داند و در برابر فضای غم‌آلود و متخاصم حاکم بر متن واقعه عاشورا، مقاومت می‌کند. ۳) پیام تجسمی (دلالت‌های ضمنی): محمد مدبّر به واسطه شمایل‌ها و کارکرد نشانه‌ای آن‌ها، هم‌چنین، به واسطه گزینش عناصر تجسمی نظیر بعدنماییِ مقامی، ریتم، تضاد و وجهیت نزدیک به واقع افراد، به صفاتی نظیر والایی، همدلی، ایستادگی و مهربانی در تابلوی خود ارجاع می‌دهد و تنها لباس سپاهیان یزید، چهره آن‌ها و اسب‌های سیاه مثله شده این افراد است که کین را تفهیم می‌دارد. لذا، پیام تجسمی تابلوی مصیبت کربلا به واسطه دلالت ضمنی آن، مهر را بر کین مرجح می‌داند. در نهایت، یافته‌های پژوهش اذعان می‌دارد که: مفاهیم مهر و کین، در تابلوی مصیبت کربلا، بازنمای تقابلی بنیادین بوده و مهر مرجح بر کین نمایش داده شده است. تصویرگر در هر سه سطح، یعنی زبانی و تصویری و تجسمی از تمامی ظرفیت‌های موجود بهره برده و تقابل‌های معنایی را در کنار بهره‌گیری از اصول سازمان‌دهی تصویری به صورت متوازن به‌کار گرفته است تا دوگانه معنایی مهر/کین را به نمایش بگذارد؛ از سویی پیام صریح تابلوی مصیبت کربلا، تنها روایت یک واقعه تاریخی - مذهبی را بازتاب می‌دهد و پیام‌های ضمنی، ارجاعات جزیی دارد که به واسطه نگاه مقاومتی محمد مدبّر، حاکی از غلبه معنوی سپاه امام حسین (ع) در برابر لشکر یزید و نفی روایت تاریخی است. به عبارت دیگر، این‌جا روابط میان روایت اصلی، رمزگذاری سوژه (نقاش) و رمزگشایی مخاطبین، به گونه‌ای برقرار می‌گردد تا برداشتی متفاوت از یک واقعه تاریخی - مذهبی و در نهایت، با تفسیری فرهنگی به دست آید.

پی‌نوشت

۱. در فرهنگ لغت دهخدا، «مهر.[مِ] (اِ) رحم و شفقت و محبت. (برهان قاطع). محبت. (فرهنگ جهانگیری) (غیاث‌اللغات) (انجمن آرا). دوستی و مودت و محبت و رحم و نرم‌دلی و شفقت و مروت. (ناظم‌الاطباء). عشق. محبت. حب. دوستی. وداد. ود. رأفت. عطوفت» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۱۸۸۲/۱۴) تعریف شده است.

۲. «کین. (اِ) به معنی کینه است که عداوت و دشمنی باشد. (برهان). بغض و عداوت و کینه. (آنندراج). عداوت و دشمنی و کینه و بدخواهی و خصومت. (ناظم‌الاطباء)» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸۸۴۹/۱۲).

۳. محمد مدبّر (تولد۱۲۶۹ش.)، بعد از قوللرآقاسی، دومین بنیان‌گذار سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. او در ابتدای نوجوانی در کارگاه کاشی‌سازی به آموختن راز و رمز نقاشی و رنگ‌آمیزی روی کاشی مشغول شد و بعدها نیز به نقاشی بر روی بوم و پرده در قهوه‌خانه‌ها (قهوه‌خانه سرپل دربند، قهوه‌خانه مش صفر در میدان سید اسماعیل و قهوه‌خانه عباس تکیه) پرداخت. این هنرمند برجسته، در زمستان سال ۱۳۴۶ش. در دکه خود بدرود حیات گفت و در مسگرآباد به خاک سپرده شد.

4. Denotation
5. Connotatio
6. Code
7. Opration

کتاب‌نامه

- ابن‌الاثیر الجزری، علی‌بن‌محمد (۱۴۰۹ق.). ***أسدالغابه فی معرفه الصحابه***، بیروت: دارالفکر.
- ابن‌شهرآشوب، محمدبن‌علی (۱۳۷۹ق.). ***مناقب آل أبیطالب***، تصحیح محمدحسین آشتیانی و رسول هاشمی، جلد ۴، قم: علامه.
- ابن‌مسکویه، ابوعلی (۱۳۷۹). ***تجارالامم***، تحقیق ابوالقاسم امامی، تهران: سروش.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۵). ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش
- امین، سید محسن (۱۳۷۶). ***اعیان‌الشیعه***، جلد ۷، قم: نفس‌المهموم.
- بلاذری، احمدبن‌یحیی (۱۴۱۷ق.). ***انساب‌الاشراف***، تحقیق سهیل زکار و ریاض الزرکلی، جلد ۲، بیروت: دارالفکر.
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۵). «***شـــکل‌باختگی در هم‌نشینی با شکل پیشین به‌عنوان مبانی تحلیل نشـــانه‌های تصویری***»، دومین هماندیشی نشانه‌شناسی هنر، به اهتمام حمیدرضا شعیری، تهران: فرهنگستان هنر.
- تقوی، لیلا (۱۳۹۴). «***نشانه شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای رزم رستم و اسفندیار، به رقم محمد مدبّر***»، رشد آموزش هنر، شماره ۴۴، ۱۴-۲۱.
- حسنی، رنجبر (۱۳۹۱). «***تقابل مهر/کین در شاهنامه فردوسی***»، مطالعات نقد ادبی، شماره ۲۹، ۱-۵۴.
- دربندی، فاضل (۱۳۹۷). ***اکسیر العبادات فی اسرار الشهادات***. ترجمه حاج میرزا حسین شریعتمدار تبریزی، جلد ۲، چ. سوم، [قم]: طوبای محبت.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***، جلدهای ۱۲ و ۱۴، تهران: دانشگاه تهران.
- ذکرعلی، نرگس (۱۳۹۴). ***نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمایشی از فرهنگ ملی و مذهبی***، تهران: ندای تاریخ.
- سیف، هادی و کابلی خوانساری، یدالله (۱۳۶۹). ***نقاشی قهوه‌خانه***، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- طبری، ابوجعفر (۱۳۸۷ق./۱۹۶۰ م.) ***تاریخ اسلام***، به‌اهتمام محمدابوالفضل ابراهیم، جلد ۵، قاهره: دارالمعارف.
- قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۸۵). «***ویژگی‌های شمایل حضرت ابوالفضل (ع)***»، نگره، شماره ۲ و ۳، ۵۳-۶۵.
- کمره‌ای، شیخ محمدباقر (۱۳۷۶). ***اسرار شهادت***، ترجمه امالی شیخ صدوق. چ. ششم، تهران: کتابچی.
- کلینی (بیتا). ***اصول کافی***، ترجمه و شرح سید جواد مصطفوی، جلد ۲، تهران: گلگشت.
- کوپر، جی. سی (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- گیرو، پییر (۱۳۸۰). ***نشانه‌شناسی***، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
- مجتهدزاده گنجوی، سیدمحمدباقر (۱۳۷۲). ***مرقاه‌الایقان***، جلد ۱، تهران: علمی.
- مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳ق.). ***بحارالانوار***، جلد ۴۴، بیروت: مؤسسه الوفا.
- مجلسی، محمدباقر (بی‌تا). ***بحارالانوار***، جلد ۴۵، تصحیح محمدباقر محمودی، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.
- موسوی زنجانی، ابراهیم (۱۴۰۲ق.). ***وسیلهٔ الدارین***. جلد ۱، بیروت: مؤسسهٔ الاعلمی.
- واعظ کاشفی، حسین (۱۳۹۹). ***روضه‌الشهدا***، تصحیح حسن ذوالفقاری و علی تسنیمی، تهران: علمی و فرهنگی.
- Barthes, R. (1988). ***The Photographic Message***. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Barthes, R., Stephen, H. (1977). ***Image, Music, Text***. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R., Lavers, A., Smith, C. (1964). ***Elements of Semiology***. London: Macmillan.
- Barthes, R. (1956). ***Mythologies: The complete edition***. NY: Hill and Wang.
- Danesi, M. (2017) ***Visual Rhetoric and Semiotic.*** Oxford Research Encyclopedia of Communication (online Publication: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.43).

Symbolic Analysis of Love and Hate in the Coffee House Painting "The Calamity of Karbala" by Mohammad Modabber

Abstract:

Coffee house painting is one of the distinctive Iranian painting traditions that dates back to centuries ago; but after the introduction of the oil painting into Persian Art under Safavid rule, experienced drastic developments and since, has striven to evolve in Persian visual tradition along Qajar period and has gone through ups and downs in later periods. The painters of this art style generally depicted religious, epic and folk themes; but basically, the main focus of the patrons and hence the painters was on the catastrophic religious epic of Karbala which narrates the martyrdom of Imam Hussein, the key holly figure in Shi'a School iconography, and his companions in the first century of the Islamic history. One of the most important paintings of the coffee house tradition is the Calamity of Karbala by Mohammad Modabber (d 1967): the second co-founder of the coffee house painting. Working along with his contemporary companion, Hossein Ghullar Aghasi tried to attend Kamal-Ul-Molk courses in order to make new developments in the folklore tradition. Seemingly Ghullar could not come along with the naturalistic style taught there and tried a more symbolic style for his works, but Modabber managed to make a new fusion in-between the two traditions and took his own personal way which later proved to be fashionable among more common citizens and even peasants living in rather remote villages, showing much passion for the visual- verbal narrative performances called Naghali. The whole tradition shows a rigor taste for a restricted number of themes and subjects; namely the religious epic of Karbala, and few subjects stemming out of the National epic of Shahnameh. The visual language of the works is usually astonishingly simple and easy to understand due to the low expectations for taste and understanding of the originally intended audience of the genre, hence makes it appealing to explore the visual system. Analysis of the works show a great application of binary oppositions in production of the narrative in the first sight. Thus, two basic questions will rise: How does this system function in the work; and how generalizable will the verdict be. The present article aims to find answer to the first question through a case study. The notion of binary oppositions was first raised by structuralists, and according to them, it can be considered as the basis for the formation of human language and consequently cognitive frameworks. The present study tries to address the issue of reading the love/hate opposite in the painting "the Calamity of Karbala" by Muhammad Modabber, as one of the most magnificent paintings in the period, based on Roland Barthes' three-level semiotic model of analysis. The model basically published in his 1964 article, "Rhetoric of the Image" severs the textual meaning of the image into the lingual, iconic and visual

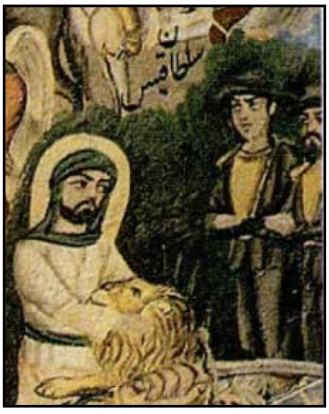
Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 18 June 2022
Receive Date: 01 October 2022
Accept Date: 04 October 2022

Nasrin Seyed Razavi
(Corresponding Author)
Faculty Member of the University of Science and Culture, Tehran, Iran. **Email:** razavi@usc.ac.ir

Foad Najmedin
Faculty Member of the University of Science and Culture, Tehran, Iran. **Email:** f.najmedin@usc.ac.ir

Mona Rasteh
Master of Islamic Art, University of Science and Culture, Tehran, Iran.
Email: mona_sharona@yahoo.com

DOI:
10.22051/jtpva.2022.40766.1433



levels and analyses each in its exclusive code system. The research is based on a descriptive-analytical method and collecting textual and visual data, with library research (articles and books), and seeks to answer the question: How does the love/hate sign system in the coffee house painting "the Calamity of Karbala" produce meaning through the denotative and connotative referential functions? In this way, the polarization of love/hate is pursued as a fundamental binary opposition in Iranian visual culture. The research findings acknowledge that: in the painting "the Calamity of Karbala" by Mohammad Modabber, the concepts love and hate show obvious dialectic relations in which love overcomes hate, symbolizing a body of opposite concepts in the same manner: obedience, loyalty, spirituality and sacredness, bravery and martyrdom, in opposition to treason, rebellion against the truth, idolatry and profaneness, cowardice and tyranny. Symbolic units provide no meaning independent of the whole set of the work; and it could be noted that the whole system of all these opposite meaning production units lead to a passionate system of emotional reflections alongside with the core narrative of the work, producing an active dialectic interaction between the work and the audience. Hence the work shows a full interaction of all three levels of image reading suggested by Roland Barthes, namely the linguistic, the iconic and the visual in a full range. Furthermore, the denotative message of the painting "the Calamity of Karbala" depicts a neutral narrative of an ordinary historical-religious event; yet, on the contrary the connotative messages, referring to alternative folklore understanding of the catastrophe of Karbala, tries to imply the spiritual superiority and victory of Imam Hussein's army against Yazid's army. In the Lingual level, the presence of the Imam Sajad, the succeeding Imam after Hussein is ignored and despite the figure depicting his holiness, resting as a result of his then sickness, there is no reference to his name in the work. In the iconic level, depiction of the supernatural entities, guardian lion and presence of the fictionally believed Indian army of Sultan Gheys, tending to help Imam Hussein are evident to provide the superiority of his forces; Even the visual management of the elements of work and the styles and expressions suggesting calmness and delight, are shown in figures and faces of all the companions of Imam Hussein during the fight and even their martyrdom. Figure of Imam Hussein in the middle of the upper half of the work is bracketed in-between a row of the deceased prophets on one wing and genies who have come to help on the other. This bracketing will function as a demarcation of the figure, yet the isolation of the holy figures in contrast to the lower sectors and the maleficent army, produces a sense of privacy and spirituality. Most of the righteous army is depicted in white robes against the dark siders in full amour; and white horses of the truth show a salient dominance on the dark horses. Although the account is in contradiction with the reality of the historical documents testified by the canonical authorities, yet it proves to be reflecting the spiritual tendencies of the believers to even change the course of history. In a general view, the image resists and tries to deny the reality of the drastic consequences of the event of Ashura and in order to defy its own believed account seeks to hold on the alternative folklore narratives. Hence the overall atmosphere of the work shows the tendency of love and its superiority over hatred in the work and tries to suggest the love and passion the artist and potential audience for the companions, historical and fictive figures and even the holly figure of Imam Hussein, which in turn could be interpreted as the contextual love of the whole culture for him; A cultural expression that could be identified as a symbol for resistance of folklore culture against the officiality of history.

Keywords: Coffee House Painting, Painting of Karbala Calamity, Double Confrontations, Love/Hatred, Mohammad Modabber, Semiotics.

References:

- Al- Amin, S. M. (1998). ***Ayan Al-Shia***. (Vol. 7). Qom: Nafs-Ol-Mahmoum.
- Barthes, R. (1956). ***Mythologies: The complete edition***. NY: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1988). ***The Photographic Message***. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Barthes, R., Lavers, A., Smith, C. (1964). ***Elements of Semiology***. London: Macmillan.
- Barthes, R., Stephen, H. (1977). ***Image, Music, Text***. New York: Hill and Wang.
- Blazeri, A. Y. (1996). ***Ansab al-Ashraf***. (Research by S. Zakar and R. Zarkali). (Vol. 2). Beirut: Dar al-Fikr.
- Cooper, J. C. (2000). ***Illustrated Culture of Traditional Symbols***. (Translated by M. Karbasian, Tehran: Farshad.
- Danesi, M. (2017) ***Visual Rhetoric and Semiotic***. Oxford Research Encyclopedia of Communication (online Publication: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.43)\.
- Darbandi, F. (2018). ***The Elixir of Worship in the Secrets of Martyrdom***.(Translated by H. M. Hossein Shariatmadar Tabrizi). (Third ed.). Qom: Toubai Mohabbat.
- Dehkhoda, A. A. (1998). ***Loghatnameh (Dehkhoda Dictionary).*** (Vols 12 and 14). Tehran: Tehran University.
- Eliade, M. (2006)***. A History of Religious Ideas***. (Translated by J. Satari). Tehran: Soroush.
- Ghazizadeh, Kh. (2006). Characteristics of the image of Hazrat Abolfazl. ***Negareh Journal***. Spring and Summer. 2 & 3. 53-65.
- Giro, P. (1380). ***Semiotics***. (Translated by M. Nabavi). (First ed.). Tehran: Agah.
- Hosseini, R. (2012). "Mehr/Kin Contrast in Ferdowsi's Shahnameh. ***Motaleate Naghd Adabi***. January. 29. 1-54.
- Ibn Al- Asir Al- Jazari, A. (1988). ***Asad Al-Ghabah fi Marifat al-Sahabah***. Beirut: Dar al-Fekr.

- Ibn Miskawayh, A. A. (2000). ***Tajarib Al- Umam***. (Research by A. Emami). Tehran: Soroush.
- Ibn ShahrAshob, M. (2000). ***Manaqib Al Abi Talib***. (Research and Edited by M. H. Ashtiani and R. Hashemi). (Vol. 4). Qom: Allameh.
- Kamare'i, M. B. (1998). ***Secrets of Martyrdom***. (Translated by Sh. Sadough). (Sixth ed.). Tehran: Ketabchi.
- Kulayni. M. Y. (n. d.). ***Ketab al-Kafi***. (Translated and explained by S. J. Mostafavi). (Vol. 2). Tehran: Golgasht Publication.
- Majlisi, M. B. (1982). ***Behar-ol-Anvar***. Beirut: Al-Wafa Institute.
- Majlisi, M. B. (n. d.) ***Behar-ol-Anvar***. (Vol. 45). (Edited by M. B. Mahmoudi). Beirout: Dar-Al-Ehya Tarath_Al-Arabi.
- Mousavi Zanjani, I. (1981). ***Wasilat-ol-Darin***. (First ed.). Beirut: Mo'assisat-ol-A'lami.
- Mujtahedzadeh Ganjavi, S. M. B. (1994). ***Merghat-ol-Ighan***. (Vol. 1). Tehran: Elmi.
- Pakatchi, A. (2006). ***Deformity in Association with the Previous Form as the Basics of Visual Sign Analysis***. Essays Presented at the Second Seminar on Art Semiotics. Tehran: Iranian Academy of Art. Seif, H. (1990). ***Coffeehouse Painting***. (Second ed.). Tehran: Ministry of Cultural Heritage Organization.
- Tabari, A. J. (1960). ***History of Islam***. (Efforts by M. AbolfazI Ibrahim). (Vol. 5). Cairo: Dar-al-Maaref.
- Taghavi, L. (2015). Semiotics of Form and Meaning in the Painting of a Coffee House by Razm Rostam and Esfandiar, in the Style of Mohammad Modbar. ***Roshde Amouzeshe Honar***. Winter. 44. 21-14.
- Vaez Kashefi, H. (2010). ***Rawtha-al-Shuhada***. (Edited by H. Zolfaghari and A. Tasnymi). Tehran: Elmifarhangi.
- Zekr Ali, N. (2015). ***Coffee House Painting as a Representation of National and Religious Culture***. Tehran: Nedaye Tarikh.