Vol. 3, Series. 8, No. 3, Autumn 2024/ 7 - 23
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2025.520913.1073

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
Mehran Houshiar, *Associate Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: 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-ghahvehkhanei) 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.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۳ / شماره ۳/ شماره مسلسل ۸ / پاییز ۱۴۰۳/ ۲۳ - ۷
Vol. 3, Series. 8, No. 3, Autumn 2024/ 7 - 23
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2025.520913.1073

تحلیل گفتمان مذهب در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای محمدمدبر

فاطمه یزدانی[۱]، مهران هوشیار[۲]

چکیده

خلق هنر در هر روزگاری، تحت تأثیر شرایط اجتماعی حاکم بر دوران خود بوده است. به‌عبارتی، به‌واسطهٔ بیان خلاقانهٔ 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، به‌عنوان 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 تکیه‌بر 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 به‌مثابه گفتمان هژمونیک، چارچوب اصلی سازمان‌دهی معناست. مفاهیمی همچون شهادت، مظلومیت و قیام علیه ظلم به‌عنوان 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 دیگریِ 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 نه‌تنها روایت‌گر تاریخ، بلکه کنش‌هایی گفتمانی برای تداوم معنای مذهب در بستر تحولات زمانه‌اند.

واژگان کلیدی

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۵

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
f.yazdani@soore.ac.ir
۲. دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
houshiar@soore.ac.ir

مقدمه

آفرینش آثار هنری در هر دوره تاریخی، در پیوندی تنگاتنگ با ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و گفتمانی زمانه شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که هنر را می‌توان بازتابی از نظام معنایی و جهان‌بینی 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 به‌عنوان 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 نه‌تنها روایتگری، بلکه شکل‌دادن به معنا و هویت دینی نقشی بنیادین یافت. در آثار او، مذهب صرفاً موضوعی روایی نیست، بلکه به‌منزله 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 به‌طور مشخص نقش گفتمان مذهب و سازوکارهای معنابخشی 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، به‌عنوان 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 جهان‌بینی 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.

پیشینه‌پژوهش

نقش مذهب در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌عنوان 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 می‌توان از طریق تحلیل شمایل‌شناسانهٔ آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای به معنای پنهان موجود در آن‌ها دست‌یافت؟ به این نتیجه رسید که نقاشی قهوه‌خانه‌ای واجد کارکردی اجتماعی است و نقاشان این مکتب، تصویرگری خود را در پیوند با نیازها و تجربه زیسته مردم سامان داده‌اند. حسین‌آبادی و محمدپور (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» با اتخاذ رویکردی نمادشناسانه و تمرکز بر رنگ، فرم و نشانه‌های مذهبی، می‌کوشند به این پرسش‌ها پاسخ دهند که نمادهای شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای شامل چه عناصری هستند؟ ریشه استفاده از این نمادها مربوط به چه زمانی است؟ و کشیدن نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقل آن‌ها چه تأثیری بر روی عامه مردم داشت؟ لشکری (۱۳۹۵)، در پایان‌نامه «نقش مذهب و داستان‌های حماسی ایرانی در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای» تأثیرگذاری روایت‌های مذهبی و داستان‌های حماسی بر شکل‌گیری زبان بصری این مکتب را به‌صورت توصیفی و تحلیلی بررسی و جایگاه هویتی و فرهنگی این عناصر در سنت روایت‌پردازی نقاشی قهوه‌خانه‌ای را بیان کرده است.

تقوی (۱۳۹۴)، در مقاله «از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای؛ رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر» با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی و تحلیل متن و نگاره، تلاش کرده تا سازوکار ورود نشانه‌ها و نمادهای بیرون‌متنی به ساختار بصری مکتب قهوه‌خانه را تبیین و نحوه پردازش روایی تصویر در آثار مدبر را نشان دهد.

همچنین اعتصام (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی تأثیر اعتقادات ملی و دینی بر نگاره‌های حماسی مکتب قهوه‌خانه» با تحلیل زمینه‌های فرهنگی و اعتقادی، به مطالعه ریشه‌های تاریخی و سنت‌های بصری مؤثر بر ساختار بیان و شیوه روایت‌پردازی در نگاره‌های قاجار پرداخته است.

می‌توان گفت نوآوری این مقاله در آن است که به‌جای بررسی کلی مکتب قهوه‌خانه، یک هنرمند مشخص یعنی محمد مدبر را که به‌عنوان نقاش روایات و وقایع مذهبی شناخته می‌شود، محور تحلیل قرار می‌دهد. علاوه بر این، بهره‌گیری از نظریه گفتمان لاکلا و موفه که اغلب در حوزه تحلیل مسائل اجتماعی به کار می‌رود در تحلیل یک پدیدار هنری، با تأکید بر نقش دال‌ها، مفصل‌بندی‌های معنایی و تثبیت موقت معانی، امکان می‌دهد تا آثار مدبر نه صرفاً به‌عنوان بازنمایی وقایع مذهبی، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای گفتمانی تحلیل شوند؛ امری که به فهم دقیق‌تر هویت‌سازی، روایت‌پردازی و نحوه برساخت معنای دینی در آثار وی کمک می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش باهدف پاسخ‌گویی به پرسش‌های مطرح شده، با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و گردآوری اطلاعات بر پایه منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است. جامعه آماری پژوهش با روش نمونه‌گیری هدفمند، شامل چهار اثر از محمد مدبر است که

هر یک با محتوای عاشورا و حوادث پیش و پس‌ازآن پیوند دارند. فرایند تحلیل نیز به‌گونه‌ای انجام‌شده که در گام نخست، تصویری نظری و دقیق از مفاهیم بنیادین تحلیل گفتمان لاکلا و موفه ارائه می‌شود؛ سپس آثار منتخب بر اساس این شاخص‌ها مورد واکاوی قرار خواهند گرفت و چگونگی مفصل‌بندی مضامین مذهبی، دینی و روایت‌محور در آن‌ها تحلیل می‌گردد. هدف اصلی این است که نشان داده شود چگونه عناصر بصری، دال‌ها، ساختار ترکیب‌بندی و روایت‌پردازی تصویری مدبر، در قالب یک گفتمان مذهبی هویت‌مند معنا یافته و تثبیت می‌شوند.

مفاهیم و مؤلفه‌های نظری ابزار نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه

نظریه گفتمان لاکلا و موفه مبتنی بر مجموعه‌ای از مفاهیم کلیدی است که درک کامل سازوکار گفتمان‌سازی بدون بیان آن‌ها 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 شده‌اند:

جدول ۱. ابزارهای نظریه گفتمان لاکلا و موفه

عنوان	تعریف
عنصر	نشانه‌ها و دال‌های شناوری که معانی چندگانه آن‌ها تثبیت نشده و معانی متعددی دارند؛ هنوز در قالب یک گفتمان خاص قرار نگرفته‌اند و گفتمان‌های گوناگون تلاش در معنا دهی به آن‌ها دارند (یورگنسون و فیلیپس،۱۳۸۹: ۵۹).
مفصل‌بندی	قراردادن پدیده‌هایی در کنار یکدیگر که به‌طور طبیعی در کنار هم قرار ندارند. عناصر با قرار گرفتن در مجموعه جدید هویتی تازه پیدا می‌کنند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۸).
دال و مدلول	دو مفهوم تأثیرگذار در اندیشه لاکلا و موفه که متأثر از آرا سوسور می‌باشند. سوسور زبان را به‌عنوان نظامی از نشانه‌ها در نظر گرفت و برای آن یک الگوی دووجهی مطرح کرد.۱- دال: عنصر فیزیکی، کلمه گفتاری یا نوشتاری ۲- مدلول: مفهوم ذهنی، ایده هر نشانه.
دال‌مرکزی یا دال برتر	هسته مرکزی گفتمان که سایر نشانه‌ها را حول محور خودش گردآوری می‌کند، به آن‌ها معنا می‌دهد و به خود گفتمان نیز یک انسجام معنایی می‌دهد.
دال شناور	دالی که مدلول ثابتی ندارد و دارای مدلول‌های متعدد است. این دال‌ها برای افراد گوناگون معانی متفاوتی دارند و وقتی معنا می‌دهند که هر مفسر از آن‌ها معنا بخواهد.
میدان گفتمان	هر نشانه ممکن است چندین معنا داشته باشد. هر گفتمان همواره یکی از معانی را برحسب هم‌خوانی با نظام معنایی خودش تثبیت (وقته) و بقیه را طرد (عنصر) می‌کند (کسرایی، ۱۳۸۸: ۳۶۴). میدان گفتمان مکانی برای مازاد معنای به وجود آمده به دلیل مفصل‌بندی است.
هژمونی	اگر افکار عمومی معنایی را برای یک دال هرچند موقت بپذیرند، آن دال هژمونیک می‌شود. هژمونیک شدن دال‌های دیگر به معنای هژمونیک شدن کل نظام معنایی و نهایتاً گفتمان و هویت آن می‌شود (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

نظام گفتمانی نقاشی قهوه‌خانه‌ای

گفتمان به‌مثابه 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 ازاین‌رو هیچ پدیدهٔ اجتماعی واجد معنایی قطعی، ثابت و نهایی نیست. نظریهٔ گفتمان بر این فرض مبتنی است که معنا همواره در معرض منازعه است و هیچ تعریفی از هویت، جامعه یا واقعیت، یک‌بار برای همیشه تثبیت نمی‌شود. درنتیجه، وظیفهٔ تحلیل‌گر گفتمان، آشکارسازی این منازعات معناساز 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 به‌صورت سازمان‌یافته تولید و هدایت می‌کند. در این نظام معنایی، تصویر نه‌تنها بازنمایی روایت، بلکه سازوکاری گفتمانی است که مخاطب را به رمزگشایی از دلالت‌های مذهبی، اخلاقی و تاریخی هدایت می‌کند. به‌بیان‌دیگر، 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 گسترهٔ وسیع‌تری از مفاهیم، به‌خصوص امور ورای ماده را بیان نمود (تقوی، ۱۳۹۴: ۲۹).

اولین قدم برای تحلیل در چارچوب گفتمان، شناسایی‌ی حداقل دو گفتمان متخاصم است که با هم رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. گفتمان‌ها همواره به‌واسطه 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 گرفته‌شده‌اند. در ادامه و برای تثبیت اقتدار گفتمان مذهب کنار هم قراردادن دال‌هایی مانند شهادت، مظلومیت، وفاداری تا مرگ، قیام علیه ظلم و انتقام الهی به‌عنوان مفاهیم کلیدی این گفتمان، در سازمان‌دهی تصویری آثار به‌وضوح 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 مسلم‌بن‌عقیل به کوفه در اثر مدبر به‌صورت مجموعه‌ای متوالی از فریم‌های روایی تنظیم شده است؛ روایتی که همچون کتابی مصور، وقایع پیش از عاشورا را مرحله‌به‌مرحله 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 صحنهٔ اطاعت مسلم از امام خود و رفتن از مدینه آغاز شده است. در این نقاشی، دال مرکزی حق است که در مسلم بن عقیل ظهوریافته؛ شخصیتی که وفاداری و ایمان را نمایندگی می‌کند. دیگر عناصر تصویری نیز حول این دال مرکزی سازمان‌یافته 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 مواجههٔ او با سپاه دشمن، نشان‌دهندهٔ نقطهٔ 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. ازاین‌رو تصویر او نه‌تنها راوی تاریخ، بلکه خود سازندهٔ هویتی تاریخی است؛ هویتی که درون گفتمان مقاومت، شهادت و تقابل با ظلم تعریف‌شده 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 نظریهٔ 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.

به‌طورکلی عناصر معنوی، ساختار روایت‌محور 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 نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ یک گفتمان تاریخی، بلکه سازندهٔ 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، به‌عنوان 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 به‌سادگی، وضوح و تأثیرگذاری مستقیم توجه ویژه‌ای داشتند. درنتیجه، یکی از ویژگی‌های بارز این سنت تصویری، نوشتن نام شخصیت‌ها در کنار چهرهٔ آنان برای تضمین فهم و پیگیری روایت

بوده است؛ شیوه‌ای که در این اثر نیز مشاهده می‌شود.

در این تصویر، دال مرکزی حق در چهرهٔ امام حسین و یارانش تثبیت‌شده و از طریق نشانه‌هایی چون هالهٔ نور، اسب سفید، قامت استوار و آرامش چهره‌ها تقویت می‌شود. در مقابل، سپاه دشمن که تعدادشان بیش‌تر و چهره‌هایشان اغلب خشمگین و پرتحرک است، به‌مثابهٔ دال باطل مفصل‌بندی شده‌اند. مدبر با مرزگذاری میان دوست و دشمن ساختار دوگانهٔ 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 می‌شود. در طرف مقابل، غیرخودی یعنی سپاه یزید، در پایین کادرِ نقاشی، با بدن‌هایی بی‌نظم و تهاجمی به تصویر کشیده شده‌اند. این مرزبندی تصویری، گفتمان مقاومت و مظلومیت را تثبیت می‌کند.

در ادامه، دال‌های شناوری که حول دال مرکزی مفصل‌بندی شده‌اند، نقش تعیین‌کننده‌ای در تکمیل شبکهٔ معنایی تصویر دارند. این دال‌ها شامل نمادهای رنگی مرتبط با خیر و شر، هالهٔ تقدس، حضور چندگانهٔ شخصیت امام درصحنه‌های گوناگون و بازنمایی شخصیت‌های فرعی چون حُر هستند. کاربست این عناصر نه‌تنها به غنای روایی تصویر می‌افزاید، بلکه پیوند ساختاری این مکتب نقاشی را با شیوهٔ نقل نقالان تقویت می‌کند؛ زیرا همانند روایت نقالی، تصویر نیز بر محور دال مرکزی سامان‌یافته و روایت‌های فرعی را در چارچوبی واحد یکپارچه می‌سازد.

تکیه‌بر زمان در این نوع از نقاشی دیده نمی‌شود. وقایع با گذر از این عنصر در نزدیک‌ترین زمان ممکن نقل شده‌اند. ازاین‌رو نقاش قهوه‌خانه‌ای با استفاده از این روش و ترسیم دال‌های شناور حول دال اصلی، به‌مانند نگارگری ایرانی زمان و مکان واقعی را کنار گذاشته است. او به‌صورت ضمنی با استفاده از ترسیم صحنه‌هایی که ازنظر زمانی با یکدیگر ارتباط ندارند اما در این اثر به‌صورت طبیعی در کنار هم مفصل‌بندی شده‌اند، اشاره‌ای فرامتنی به یکی از ترفندهای نقالان در انتقال سریع مطالب با استفاده از فشردگی عناصر متنی و دال‌های اصلی پردهٔ نقاشی داشته است. به‌گونه‌ای که در ساختاری ورای زمان و مکان واقعی میان عناصر متنی پرده، پیوند ظاهری و باطنی دیده می‌شود.

درمجموع، گفتمان حاکم بر این نقاشی، گفتمان هژمونیک شیعی است که از طریق سازمان‌دهی نشانه‌ها، خلق دوگانه‌های ارزشی و تثبیت دال مرکزی، تلاش می‌کند روایت عاشورا را نه‌تنها به‌عنوان واقعه‌ای تاریخی، بلکه به‌مثابه منبع شکل‌دهندهٔ هویت جمعی، مقاومت و عدالت‌خواهی 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 عدالت‌خواهی، مبارزه مختار و انتقام او از عاملان واقعهٔ عاشورا بوده است. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد ازآنجاکه مخاطب این آثار مردم عادی جامعه و در هر سطحی از آگاهی دینی بوده‌اند، لذا او در کنار تصویر ترسیم‌شده از هر یک از دشمنان امام حسین، شیوهٔ انتقام گرفتن و نام آن شخص را برای تأکید بیش‌تر نوشته است.

میدان گفتمان این تابلو به نسبت آثار قبلی دامنهٔ محدودتری را دربرگرفته و روایتگر یک جریان به‌طور خاص است: گفتمان عدالت‌طلبی در قالب انتقام الهی. در این اثر، مختار به‌مثابه دال مرکزیِ گفتمانِ عدالت‌طلبی تصویر شده؛ او در سمت راست تصویر، پرشکوه و مقتدر نشسته و در اطرافش چهره‌هایی با نشانه‌هایی از قدرت، مانند شمشیر، لباس فاخر و صورت آرام که در تقابل مستقیم با چهره‌های دردکشیده یا سربریدهٔ دشمنان اهل‌بیت قرار می‌گیرند، وجود دارند؛ تقابل‌هایی که نظم معنایی اثر را شکل می‌دهند.

در این چارچوب، دشمنان اهل‌بیت دال‌های متخاصم تصویر هستند که نظم گفتمانی موردنظر (عدالت‌طلبی در قالب انتقام الهی) را تهدید می‌کنند. آنچه در اینجا رخ داده، ایجاد نوعی زنجیره میان انتقام، عدالت، شیعه، حق‌طلبی 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 شکنجهٔ مخالفان تجسم می‌یابند.

شخصیت مختار به‌عنوان 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 به‌واسطهٔ ارتباط گفتمانی با امر الهی (انتقام برای واقعهٔ 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 (نیمهٔ راست مختار و یارانش و نیمهٔ چپ عاملین واقعهٔ 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 مختارِ 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، واقعهٔ عاشورا در قالب ۹ قاب روایی سازمان‌دهی شده است؛ روایتی تصویری که نقطهٔ اوج آن، یعنی صحنهٔ نهایی شهادت، در مرکز کادر قرار گرفته و سایر صحنه‌ها در پیرامون آن در قالب فریم‌هایی مرحله‌به‌مرحله 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 به‌مثابهٔ مسیر منتهی به دال اصلی سامان دهد. نوشتارهای مختصر شامل نام شخصیت‌ها، مکان‌ها یا عنوان واقعه نیز به‌عنوان عناصر مکمل روایی به کار رفته‌اند تا مخاطب عام بتواند مسیر روایت را به‌سادگی دنبال کند. در این پرده، گفتمان مذهب نه صرفاً در مقام یک مضمون روایی، بلکه به‌عنوان 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 به‌مثابه 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 دوزنجیرهٔ معنایی نیز به‌وضوح آشکار است. در یک زنجیره ایمان، تقدس، شرافت و ایثار در ارتباط با چهره‌های اهل‌بیت و یاران امام حسین مفصل‌بندی شده و در زنجیرهٔ 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، به‌مثابه 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، شبکهٔ معنایی اثر را تقویت کرده است: هالهٔ 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 درمجموع، 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 صحنهٔ شهادت است. بدین‌ترتیب، نقاش نه‌تنها یک واقعهٔ 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 به‌مثابهٔ یک ابزار فرهنگی در دورهٔ تاریخی خود، در بازتولید

هژمونی گفتمان شیعه و تقویت هویت جمعی مذهبی نقش فعال داشته و از طریق منطق دوگانه‌سازی، به بازنمایی ساختار مقاومت‌محور و عدالت‌طلبانهٔ 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 واقعهٔ عاشورا اختصاص داده است. استفادهٔ 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 گفتمانیِ 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 به‌منزلهٔ یک چارچوب هژمونیک 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 هژمونیک است که از طریق آن، یک معنا بر سایر معانی ممکن مسلط می‌شود.

تحلیل آثار مدبر در بستر تاریخی دورهٔ فعالیت او یعنی اواخر قاجار تا پهلوی اول نشان می‌دهد که نقاشی‌های او در ساختار تحولات گستردهٔ آن دوران قابل درک هستند. دورانی که جامعهٔ ایرانی درگیر تحولاتی چون نوسازی، ظهور دولت مدرن و افول نهادهای سنتی بوده است. در این زمانه و به‌طورکلی پس از انقلاب مشروطه، می‌توان از مذهب به‌عنوان آرمانی‌ترین فضای موردعلاقهٔ عامهٔ 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 تکیه‌بر قهرمانان دینی و فضاهای آشنا برای

مردم، یک هویت جمعی و خودی مقتدر در برابر تحولات سریع مدرنیزاسیون به‌عنوان غیرخودی و دیگری طردشده بسازد. او از طریق تقابل‌های دوگانه مانند ظلم - عدالت، وفاداری - خیانت، مظلوم - ظالم و... و فضاسازی احساسی، نوعی ساختار معنایی را بازتولید کرده که هم با حافظهٔ تاریخی شیعی هم‌سو بوده و هم در برابر گفتمان‌های 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 ویژه‌ای در شکل‌گیری این گفتمان داشتند؛ چراکه نقاش متأثر از شرایط تاریخی بوده که در آن، گفتمان مذهبیِ شیعی از سویی با سنت‌ها و آیین‌های مردمی (مانند روضه‌خوانی و تعزیه) پیوندی عمیق داشت و از سوی دیگر، در برابر گفتمان‌های مدرنِ در حال شکل‌گیری عصر پهلوی، در موضع مقاومت قرار گرفته بود.

در ادامه و در پاسخ به این پرسش که مذهب به‌عنوان گفتمان چگونه باعث شکل‌گیری کارکردها و معانی گفتمانی در آثار محمد مدبر شده است؟ نیز باید گفت: گفتمان مذهب در آثار محمد مدبر، فقط یک زمینهٔ معنایی و موضوع انتخابی تنها نیست، بلکه عامل فعال و سامان‌یافته است که منطق و ساختار تولید هنری او را شکل می‌دهد. این گفتمان، در مقام یک منطق گفتمانی زمینه‌ساز انتخاب مضامین، سبک روایی، سازمان‌دهی فضایی و حتی نحوهٔ ترسیم و ساختار فرمی در آثار نقاش بوده است. مذهب از طریق تقابل دوگانهٔ خیر-شر، مظلوم-ظالم و ایمان-کفر تثبیت‌شده و به بازتولید هویت جمعی و حافظهٔ فرهنگی شیعیان کمک کرده است. ازاین‌رو و در آثار او نقش کلیدیِ دیگری‌سازی به‌وضوح مشهود است: شخصیت‌های منفی به‌عنوان دیگریِ طردشده در مقابل شخصیت‌های مثبت و مقدس قرار گرفته‌اند. نوعی تقابل دوگانه که کارکردی گفتمانی در تثبیت مرزهای هویتی داشته و سوژه‌ای مذهبی - ارزشی خلق کرده است.

درمجموع، می‌توان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای محمد مدبر را نمونه‌ای شاخص از هنر هژمونیک دورهٔ خود دانست؛ هنری که در بستر گفتمان مذهبی شیعی، با بهره‌گیری از ساختارهای دوگانه‌ساز، تثبیت دال‌های 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 پروژهٔ گفتمانی مذهبی شکل گرفته‌اند که هدف آن ایجاد انسجام معنایی، تقویت هویت جمعی شیعی و مقاومت در برابر گفتمان‌های رقیب دوران مدرن بوده است. از این منظر، می‌توان نتیجه گرفت که برای مدبر، گفتمان مذهب نه‌تنها موضوع اثر، بلکه شیوهٔ دیدن، احساس‌کردن و به تصویرکشیدن 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 علی‌اصغر (۱۳۸۳). تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش. *فصلنامه علوم سیاسی*، شماره ۲۸، ۱۵۳ ـ ۱۸۰.

سیف، هادی و یدالله کابلی خوانساری (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه خانه*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

کسرایی، محمدسالار و علی پوزش شیرازی (۱۳۸۸). نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در تحلیل پدیده های سیاسی، *فصلنامه سیاست*، شماره ۳، ۳۳۹ ـ ۳۶۰.

مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، شماره ۲، ۹۱ـ ۱۲۴.

میلز، سارا (۱۳۸۸). *گفتمان*. ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوییز (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ 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]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.