Journal of Socio-Cultural Studies of Khorasan
Volume 20, Issue 1, Fall 2025, Page: 197-242
Doi: 10.22034/fakh.2025.529125.1741

مطالعات فرهنگی – اجتماعی خراسان
سال بیستم، شماره اول، پاییز ۱۴۰۴
مقاله علمی – پژوهشی

A Study of the Manifest and Latent Layers of the Karbala Event in the Qalamkar Painting of the Hosseiniyeh Kababi of Birjand: Based on the Evolution of Ashura Depiction during the Qajar Period

Melika Yazdani [1] **Hengameh Shahbeiki** [2] **Farhad Khosravi Bizhaem** [3]

Received: 08/06/2025 **Accepted: 16/10/2025**

Introduction

The discourse of Karbala in Iran, from the Safavid era onward, has led to the formation of various social institutions as well as material and cultural elements for experiencing Karbala rituals throughout the year (Rahmani, 2023, pp. 66–67). Manifestations of Ashura culture can be observed in Iranian religious art; notably, Qahvehkhaneh paintings of the Qajar period serve as one of the prominent expressions and loci of Shiʿi teachings through Ashura and Karbala symbolism (Pakbaz, 2004, p. 148). During the Qajar period, the continuation of scenes and figures from the events of Ashura, especially in the wall paintings of sacred shrines, tile work, or fabric paintings—was widespread and often employed in the ritual of ritual curtain reading (Elahi, 1998, p. 105). Examples include depictions of Ali-Asghar in the arms of Imam Hussein, the martyrdom of Hazrat Abolfazl, the presence of Zafar Jani, the Alqama river, decapitated bodies, and similar motifs. Due to the significance of Imam Hussein's uprising and the passage of several centuries since the event, factors such as human fascination with myths and legends, extraordinary occurrences, and the neglect of scribes in examining multiple

1. Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: m.yazdani@aui.ac.ir (Corresponding Author)
https://orcid.org/0000-0001-8936-6751
2. MA in Research of Art, Birjand Branch, Islamic Azad University, Birjand, Iran.
Email: Hengameh.shahbeigi@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-1503-4583
3. Associate Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Emil: F.khosravi@aui.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4625-5063

COPYRAGHTS
2023 by the authors. Published by the General Office of Islamic Culture and Direction southern Khorasan. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

narratives have likely contributed to exaggerations, distortions, misreadings, or transcription errors entering the sources.

One artifact related to the events of Ashura, notable for its extensive depiction of individuals and incidents, is the Qalamkar curtain preserved in the Hosseiniyeh Kababi of Birjand. This study answers these questions:

- ✓ Into how many thematic clusters can the aforementioned Qalamkar tapestry be categorized?
- ✓ How can the Ashura scene be interpreted based on the iconography present on the Hosseiniyeh Kababi Qalamkar?

What are the cultural and religious factors that influenced the development of these specific themes?

Research Methodology

The present study employs an analytical and comparative approach to interpret the Qalamkar curtain of the Hosseiniyeh Kababi, which belongs to the Qahvehkhaneh painting tradition. The data collection methods in this study were both library-based and field-based. The selection of comparative samples was purposeful and maximized for diversity to facilitate an understanding of the hidden layers and meanings of the artifact. One of the comparative approaches applied in this research is the lens-based comparison. Given the historical nature of this research method, earlier texts describing past phenomena and historical events can illuminate subsequent occurrences (Piravi Vank, 2016, p. 6). Instead of equating two phenomena, one is used as a tool to understand, evaluate, and critique the other.

To this end, four works with similar themes—created prior to the present artifact, between 1300–1337 AH, and reflecting diverse narrative approaches to Ashura—were selected as visual references to assist in interpreting the Qalamkar curtain. To achieve the research objectives, the first step involved introducing and describing the artifact and analyzing its visual features. The next step entailed comparing the artifact with the four thematically similar samples to trace the evolution of Ashura depictions during the Qajar period. In the third stage, the study identified the commonly used narratives within the depicted scenes, as conveyed by the curtain-maker. Finally, in the fourth stage, the latent meanings of the artifact were interpreted based on its visual elements and motifs.

Research Findings

The images on the Qalamkar curtain are narrative-driven, and to distinguish the figures, the names of the righteous (prophets, Imam Hussein, Hazrat Abolfazl, Ali Akbar, Ghasem, Ali Asghar, Zafar Jani, the messenger from Medina and the Darvish of Kabul) and the impure (Umar ibn Saʿd, Shemr, Harmala, Bakr ibn Amar, and Qaren) are inscribed alongside their depictions. In the inscriptions, no historical or religious records were found regarding the two enemy soldiers, Bakr ibn Amar and Qaren. It is likely that the artist either employed imaginative naming for these figures or interpreted the names differently based on phonetic perception.

The visual text is composed of two horizontal sections. The explicit layers of the upper section include discourses such as invitation, rejection of the invitation, supernatural forces, the presence of the Imams, confrontation, and the dialogue between forces of good and evil, whereas the explicit layers of the lower section depict discourses such as battles between forces of good and evil and the triumph of good. Together, these two sections comprise five levels. The first level includes the sky, clouds, angels and jinn. The second level contains visual elements such as the prophets, Imam Hussein, and the battle with the wicked. In the third level, the earth, the soil of Karbala, and plants are depicted. The fourth level narrates the struggle between good and evil, and the fifth level depicts the martyrs of the Ashura event.

The latent layers of the curtain include elements that, upon investigation of ancient sources, historical evidence, and comparison with distortions present in the visual system of the curtain, reveal deeper meanings. For instance, trampling of the martyrs' bodies by horses, according to historical sources (Ibn A'tham al-Kufi, 1993, p. 93; Baladhuri, 1996, p. 183), was an act committed by the disbelievers; however, in this curtain, the scene is reversed, as all fallen enemies in this image and other studied examples are shown under the horses' hooves. The martyrs' bodies in this image, representing Hazrat Abbas and four decapitated figures, are depicted with respect and careful arrangement in the lower right and left corners of the image. On the right, Abbas is shown in the arms of Imam Hussein, while on the left, the other bodies are guarded by a lion, which may symbolize the transfigured visage of Hazrat Ali.

Discussion and Conclusion

In this study, the Ashura Qalamkar curtain at the Hosseiniyeh Kababi in Birjand was examined, and twelve distinct scenes and narratives from the events of Ashura were identified. The findings indicate that the work employs limited visual features, such as texture, shading, and finishing, while details of clothing and the anatomy of the figures received less attention. Another notable aspect of the curtain is the creation of depth without the use of perspective, achieved solely through the background's coloration and the fading of the horizon line. This technique directs the viewer's focus to the battle and the martyrdom of Hazrat Abbas, emphasizing him through magnification. Accordingly, the work can be interpreted as centered on Hazrat Abbas.

Comparison of this work with ancient sources and other Qahvehkhaneh artworks indicates that the written historical record and oral culture have a significant influence on the selection of character portrayals, roles, and the destinies of actors depicted in the scenes. The accessible texts available to the narrator have shaped a hero-centered and reverential perspective for positive actors and a disparaging perspective for anti-heroes, even if this diverges from historical realities. By comparing the painted narratives with historical religious texts, it was found that the presence of Zafar Jani, Darvish Kaboli, Bakr ibn Amar, Qaren, and the ceremonial lion is not documented in historical sources for that day, although some are mentioned in certain martyrdom narratives. Therefore, the inclusion of these

elements likely reflects misreadings by the curtain narrator, influenced by distortions of the Ashura narrative during the Qajar period and the oral culture of the time.

Overall, the theme of the Ashura curtain was shaped by the social, religious, cultural, and artistic conditions of the Qajar period, and its narratives are drawn from both written and oral sources. In the latent layers of the curtain, elements of both truth and distortion are present, reflecting a practice common during the Qajar era. These distortions were likely intended to convey the experience of suffering more effectively to the narrator and to encourage a reverential perception of religious actors, an influence that can be traced to sources such as *Rawḍah al-Shuhadā*. Based on these observations, this Qalamkar curtain functioned as a media and educational artifact, aimed at communicating Shiʿi concepts.

Keywords: Qalamkar Curtain, Hosseiniyeh Kababi of Birjand, Ashura Painting

Acknowledgments

We express our gratitude to Mr. Seyyed Hadi Alavi for photographing and providing the image of the artwork, and to the South Khorasan Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts Department for granting access to the registration file of the movable cultural-historical artifact, “Ta’zieh Curtain of the Ashura Tragedy, Hosseiniyeh Kababi”, which made this article possible.

References

Alizadeh Birjandi, Z. (2022). *The crescent moon*. Birjand: Chahar Derakht. [In Persian]

Azamzadeh, M. (2013). *A general dictionary of art*. Tehran: Simai Danesh Azar. [In Persian]

Baladhuri, A. (1996). *Selections from Ansāb al-Ashrāf* (Vols. 2–3). Beirut, Lebanon: Dar al-Fikr. [In Arabic]

Balaei Langroudi, A. (2019). *Zafar jenny*. The Center of the Great Islamic Encyclopedia. https://cgie.org.ir/fa/article/2025/05/19 [In Persian]

Boloukbashi, A. (1996). *Coffeehouses in Iran*. Tehran: Cultural Research and Publication Office. [In Persian]

Chalipa, K., & Mohammadpour, M. (2006). *Hossein Esmaeilzadeh, a painter of the coffeehouse school*. Tehran: Cultural and Research Institute for Printing and Publishing. [In Persian]

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2021). *Dictionnaire des symboles* (S. Fazayeli, Trans.; Vols. 3 & 5). Tehran: Jeyhoon. [In Persian]

Chlkowski, P. (1988). *Taziyeh, ritual and drama in Iran* (D. Hatami, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Darbandi Shirvani, M. (n.d.). *Secrets of martyrdom*. Tehran: Manšūrāt al-Aʿlā. [In Persian]

Dinvari, A. (2016). *The long narratives* (M. Mahdavi Dameghani, Trans.; Vol. 1). Tehran: Ney. [In Persian]

Elahi, M. (1998). *The manifestation of Ashura in Iranian art*. Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation. [In Persian]

Floor, V., Chalkovsky, P., & Ekhtiyar, M. (2002). *Paintings and painters of the Qajar period* (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Il Shasavan. [In Persian]

Hoshyaar, M., & Eftekharirad, F. (2022). *Introduction to fantasy painting*. Tehran: SAMT. [In Persian]

Hosseinabadi, Z., & Mohammadpour, M. (2016). *A study of the visual symbols of Shiite art in coffeehouse paintings*. *Paykareh, 5*(9), 35–50. [In Persian]

Hosseynirad, A., & Azizzadegan, M. (2011). The impact of ta'zieh on religious murals of the Qajar period. *Visual Arts Research Journal, 1*(1), 31–44. [In Persian]

Ibn A'tham al-Kufi, M. (1993). *Conquests* (M. Mostoufi, Trans.; G. Tabatabai Majd, Ed.; Vol. 5). Tehran: Islamic Revolution Publications and Education Organization. [In Persian]

Ibn al-Jawzi, Y. (1997). *Reminder of the properties*. Qom: Sharif Al-Radi Publications. [In Persian]

Kashefi Sabzevari, M. (2003). *Martyrs kindergarten* (A. Aqiqi Bakhshaishi, Corrector). Qom: Navid Islam. [In Persian]

Kotzebue, M. (1969). *Travel to Iran* (M. Hedayat, Trans.). Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Majlesi, M. (1986). *Bihar al-Anwar* (A. Mousavi Hamedani, Trans.; Vols. 44–45). Tehran: Ganjineh. [In Persian]

Masoudi, A. (1970). *Al-Tanbih wa al-Eshrāf* (A. Payandeh, Trans.). Tehran: Book Translation and Publishing Company. [In Persian]

Mehrnia, S. M., & Grossi, Z. (2022). *An analysis of narrative elements in religious paintings – Coffeehouse*. *Applied Arts, 2022*(15), 90–104. [In Persian]

Mofid, M. (1999). *Guidance on God's arguments for His servants* (S. H. Rasouli Mahallati, Trans.; Vol. 2). Tehran: Islamic Culture Publishing Office. [In Persian]

Motahhari, M. (1982). *Hussaini enthusiasm* (Vol. 1). Tehran: Sadra. [In Persian]

Muhammad b. Ya'qub al-Kulayni. (2008). *The masterpiece of the saints; Translation of Al-Kafi* (Vol. 2). Qom: Dar al-hadis. [In Persian]

Nori, M. H. (2009). *Pearls and corals; on the first and second steps of the pulpit of the prayer-readers*. Qom: Bani Zahra. [In Persian]

Norouzi, N., & Dadvar, A. (2018). *Comparative aesthetics of religious murals (Karbala event) in Imamzadeh of Zeyd and Tekyeh of Moaven al-Molk in interaction with Ta'ziyeh*. *Negareh, 2018*(48), 86–103. [In Persian]

Pakbaz, R. (2004). *Iranian painting from old time to today*. Tehran: Simin and Zarrin. [In Persian]

Piravi Vanak, M. (2016). *Introducing a criteria for comparative research based on Kerry Walk's model*. *Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar, 6*(11), 1–10. [In Persian]

Rabbani Khalkhali, A. (2003). *The shining face of the moon of Bani Hashim, Abu al-Fazl al-Abbas*. Tehran: Thaqalain Cultural Institute. [In Persian]

Rahmani, J. (2022). *Ritual and myth in Shiite Iran (Anthropology of the rituals of dismissal Muharram administration)*. Isfahan: Arma. [In Persian]

Salehi Najafabadi, N. (1970). *Shahid Javid*. Tehran: Mashal Azadi. [In Persian]

Sayf, H. (1990). *Coffeehouse painting* (C. Karbasi, Trans.). Tehran: Cultural Heritage Organization of the Country. [In Persian]

Sefidrooz, M., & Khazāie, R. (2024). *Narrative analysis of the Ashura curtain of Hosseinieh Kabbabi, Birjand*. First National Biennial Conference on Research in Islamic Art, Art University of Isfahan, Isfahan. [In Persian]

Seyyed ibn Tavus. (2022). *Al-Maluhūf ʿAlā Qatlā al-Tufūf* (S. A. Fahri Zanjani, Trans.). Tehran: International. [In Persian]

Shahidi, A. (2001). *A study on Ta'ziyeh and Ta'ziyeh singing from the beginning to the end of the Qajar period in Tehran*. Tehran: Cultural Research Office Cooperation with the National Commission for UNESCO in Iran. [In Persian]

Sharif Kashani, H. (2011). *Martyrs' memorial*. Tehran: Shams al-Zoha. [In Persian]

Shayestehfar, M. (2007). *The presence of the Ashura in Qajar era paintings*. *Negareh, 3*(5), 5–17. [In Persian]

Tabari, M. (1996). *History of Tabari* (A. Payandeh, Trans.; Vols. 5 & 7). Tehran: Asatir. [In Persian]

Taherian, E., Fahimifar, A., & Hassanvand, M. (2023). *A reading of a coffeehouse painting based on the concept of conversation in Gadamer's modern hermeneutic theory*. *Negareh, 18*(65), 151–167. [In Persian]

Ziaei, S. A. (2005). *Sociology of Ashura distortions: A critical-pathological approach to Maqtals, shrines, and poetic literature*. Tehran: Hezare Qoqnous. [In Persian]

Ziainejad, S., & Mahmoudi Bakhtiyari, B. (2023). *Mythology as a literary-social form: A comparative study of the formal structure in the coffeehouse paintings of the Children of Muslim and in the Shabīh-nāmeh of the Sons of Muslim*. *Socialism in Persian Literature, 2*(4), 47–44. [In Persian]

مقاله‌ی علمی - پژوهشی

تحلیل لایه‌های آشکار و نهان واقعه‌ی کربلا در پرده‌ی نقاشی قلمکار حسینیه‌ی کبابی بیرجند براساس سیر تحول عاشورانگاری در دوره‌ی قاجار

ملیکا یزدانی[۱] هنگامه شاه‌بیکی[۲] فرهاد خسروی‌بیژائم[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۴

مشاهده‌ی مقاله‌ی منتشر شده: دوره‌ی ۲۰، شماره‌ی ۱
http://www.farhangekhorasan.ir/article_232278.html

چکیده

قیام امام‌حسین (ع) یکی از وقایع بسیار مهم در تاریخ اسلام است که تأثیرات عمیقی بر فرهنگ ایران، از جمله ادبیات و هنر، داشته و نشانه‌های آن به‌ویژه در هنر نقاشی پرده‌های عاشورایی ظهور پیدا کرده است. در این پژوهش خوانش نگاره‌های واقعه‌ی‌کربلا بر پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی بیرجند مربوط به دوره‌ی قاجار، که ازجمله نقاشی‌های مرتبط با تعزیه است، مورد توجه قرار گرفته است. در این راستا و به‌منظور فهم بهتر این نقاشی، سیر تحول عاشورانگاری دوره‌ی قاجار نیز بررسی شده است. روش تحقیق پیش‌رو تحلیلی ـ تطبیقی و براساس منابع کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی انجام گرفته است. مهم‌ترین اهداف پژوهش دسته‌بندی مضامین پرده‌ی مزبور (براساس ترتیب روایت واقعه و تطبیق آن با اسناد تاریخی مرتبط) است. دستیابی به عوامل فرهنگی و مذهبی تأثیرگذار بر شکل‌گیری مضامین آن نیز براساس متون و عاشورانگاری دوره‌ی

۱. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنراصفهان (نویسنده مسئول) m.yazdani@aui.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-8936-6751

۲. دانش آموخته کارشناسی‌ارشد پژوهش‌هنر دانشگاه آزاد اسلامی‌بیرجند Hengameh.shahbeigi@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-1503-4583

۳. دانشیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنراصفهان f.khosravi@aui.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4625-5063

COPYRAGHTS
2023 by the authors. Published by the General Office of Islamic Culture and Direction southern Khorasan. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

قاجار انجام شده و بدین‌منظور این اثر با چهار داده‌ی فرهنگی دیگر با مضمون عاشورا تطبیق داده شده است. از مهم‌ترین دستاوردهای پژوهش پیش رو می‌توان به شناسایی دوازده صحنه‌ی از واقعه‌ی کربلا در این اثر اشاره‌کرد که با محوریت حضرت عباس (ع) و آب شکل گرفته است. علاوه بر این، تداوم حیات فرهنگ شفاهی و شنیداری از دوره‌ی صفوی در انتقال تجربه‌ی رنج به گفته‌خوان و همچنین منابع مکتوب دوره‌ی قاجار، که گاه پیش‌زمینه‌ی شکل‌گیری رویدادهای فراواقعی در این اثر هستند، قابل توجه است و از این منظر با دیگر آثار عاشورانگاری در دوره‌ی قاجار هم‌راستا است. همچنین در تمام نمونه‌های مورد پژوهش اهمیت و احترام ویژه به اهل‌بیت، درحالت‌های گوناگون و حتی شهادت، از مواردی است که گفته‌پرداز با ترکیب شبکه‌ای از معانی پنهان متصل به‌هم به آن‌ها پرداخته‌است. به‌طور کلی، می‌توان گفت تنوع مضامین مستقل با تأکید بر درک بیشتر رنج اهل‌بیت و پویایی اثر مورد مطالعه، از دلایل تداوم حضور آن در مناسک عزاداری امروز در حسینیه‌ی کبابی بیرجند است.

واژه‌های کلیدی: پرده‌ی قلمکار، حسینیه‌ی‌کبابی بیرجند، عاشورانگاری.

مقدمه

گفتمان کربلا در ایران، از دوران صفویه به این سو، به‌عنوان کانون هویت مذهبی و اجتماعی مطرح بوده است. اهمیت مناسک عزاداری سبب شکل‌گیری نهادهای اجتماعی، نقش‌های اجتماعی و عناصر مادی و فرهنگی متعددی برای تجربه‌ی مناسک کربلا در تمام روزهای سال شده است (رحمانی، ۱۴۰۱: ۶۶-۶۷). درنتیجه، واقعه‌ی عاشورا از نمادهای اصلی و محوری فرهنگ تشیع است که حیات آن در آیین‌های جمعی نمود یافته است. همچنین جلوه‌های فرهنگ عاشورایی را می‌توان در هنر مذهبی ـ ایرانی نیز مشاهده‌کرد؛ ازجمله می‌توان از نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره‌ی قاجار، که یکی از مظاهر و جلوه‌گاه‌های آموزه‌های شیعی در نمادهای عاشورایی و کربلایی است، نام برد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۴۸).

در دوره‌ی قاجار، تکرار و تداوم برخی صحنه‌های واقعه‌ی عاشورا، به‌ویژه در دیوارنگاری بقای متبرکه، کاشی‌نگاری‌ها و یا نقاشی بر روی پارچه، برای استفاده در مناسک تعزیه در میادین یا حسینیه‌ها، از رواج چشمگیری برخوردار بود و در مراسم پرده‌خوانی مورد استفاده قرار می‌گرفت.

این پرده‌خوانی‌ها وسیله‌ای برای بیان سوگ در قالب تصویر بوده که همراه با انبوه نقوش و مضامین پرمعنا به مردم عرضه می‌شده است (الهی، ۱۳۷۷: ۱۰۵). در روایت عاشورا چند شخصیت و صحنه‌ی ویژه وجود دارد که برای رسانیدن مخاطب به بالاترین میزان رنج مورد استفاده قرارگرفته‌اند، از جمله می‌توان به‌تصویر علی‌اصغر در آغوش امام حسین (ع)، به شهادت رسیدن حضرت ابوالفضل‌العباس (ع)، حضور زعفر جنی، نهر علقمه، بدن بی‌سر و مواردی از این دست اشاره کرد. به‌دلیل اهمیت قیام امام حسین (ع) از نظر سیاسی و مذهبی و گذر چند سده از این رویداد، به‌نظر می‌رسد عواملی مانند تمایل بشر به اسطوره‌ها و افسانه‌ها و امور خرق عادت و نیز بی‌توجهی کاتبان به بررسی روایت‌های مختلف، در کنار تلاش مخالفان برای توجیه و تخریب افکار عمومی موجب گردیده تا مواردی از اغراق، تحریف، غلط‌خوانی و یا غلط‌نگاری به منابع راه یابد.

یکی از آثار مرتبط با واقعه‌ی عاشورا که دارای جزئیات پرشماری از افراد و وقایع است و می‌تواند به منظور تعمق و تامل در مطالب فوق مورد خوانش قرارگیرد، پرده‌ی قلمکار محفوظ در حسینیه‌ی کبابی بیرجند است. در پژوهش پیش‌رو، با مطالعه‌ی نقش‌مایه‌های مرتبط، این پرسش‌ها مطرح شده‌است:

ـ پرده‌ی قلمکار مزبور چند گروه مضمونی دارد؟

ـ چگونه می‌توان صحنه‌ی عاشورا را براساس نگاره‌های موجود بر پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی‌کبابی مورد خوانش قرار داد؟

ـ عوامل فرهنگی و مذهبی تأثیرگذار بر شکل‌گیری مضامین کدام‌اند؟

در این راستا، پس از معرفی اثر مورد مطالعه، برای رسیدن به‌صحنه‌های پرتکرار این واقعه در آثار هنری دیگر، روایت‌های تعریف‌شده در این پرده با چهار اثر دوره‌ی قاجار با مضمون عاشورا تطبیق داده شده است.

پیشینه‌ی پژوهش

روایت واقعه‌ی عاشورا یکی از پرشمارترین مضامین مذهبی است که بازنمایی آن را می‌توان در پژوهش‌های حوزه‌ی تاریخ، سیاست، ادبیات و هنرهای تصویری مشاهده کرد. علاوه بر آثاری که تاریخ و فرهنگ عاشورا را مورد توجه قرار داده‌اند، تعداد زیادی آثار در ارتباط با هنر عاشورایی به چاپ رسیده است. این پژوهش‌های تحلیلی و تفسیری هر یک می‌تواند راهگشای مسیر این پژوهش قرارگیرد که به برخی از مهم‌ترین آن‌ها پرداخته خواهد شد. سیف (۱۳۶۹) در کتابی با عنوان *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، ضمن بررسی این آثار و مضامین آن، به‌معرفی نقاشان نامدار این سبک پرداخته است. بلوک‌باشی (۱۳۷۵) در کتابی تحت عنوان *قهوه‌خانه‌های ایران* به روند پدیدآمدن قهوه‌خانه‌ها در زمان صفویه و نقالی یا قصه‌خوانی، که بیشتر در فضاهای باز و عمومی و پررفت و آمد شهر به‌صورت معرکه‌گیری انجام می‌گرفت، پرداخته است. الهی (۱۳۷۷) درکتاب *تجلی عاشورا در هنر ایران و پیشینه تاریخی تعزیه* به‌کاربرد فلز، چوب و ساخت اشیای ویژه عزاداری پرداخته است. شایسته‌فر (۱۳۸۶) در مقاله‌ای حضور واقعه‌ی عاشورا را در نقاشی دوران قاجار، در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی پشت شیشه و چاپ سنگی مورد بررسی قرار داده و معتقد است هر کدام، به‌لحاظ فن و سبک، فنون متفاوتی را پیمودند و همین امر در نماین ساختن اجزای صورت، حالات و اصالت چهره‌ی انبیای تأثیرگذار بوده است. حسین‌آبادی و محمدپور (۱۳۹۵) در پژوهشی نمادهای تصویری هنر شیعی را در نقاشی قهوه‌خانه‌ای مورد مطالعه قرار داده‌اند و بیان می‌کنند که ریشه‌ی این عناصر به حکومت آل‌بویه باز می‌گردد. نوروزی و دادور (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای به تطبیق زیبایی‌شناختی دیوارنگاری‌های مذهبی (واقعه‌کربلا) بقعه‌ی شاه‌زید و تکیه‌ی معاون‌الملک در تعامل با تعزیه پرداختند و به‌این نتیجه دست‌یافتند که در تعامل دیوارنگاری مذهبی با نمایش تعزیه اشتراکات مضمونی، ادبی، مکانی، نمادپردازی رنگ و... وجود دارد اما در ساختار صوری نقاشی‌ها و تکنیک‌های اجرایی دیوارنگاره‌های مورد مطالعه تفاوت‌هایی وجود دارد. رحمانی (۱۴۰۱) در بخشی از کتاب *آیین و اسطوره در ایران شیعی* به گفتمان نظام معنایی کربلا در ایران شیعی پرداخته و براین نظر است که این نظام سبب شکل‌گیری نظام‌های مناسکی متعدد و مجموعه‌ای از باورهای اساطیری شده است. مهرنیا و گروسی (۱۴۰۱) تحلیلی بر داستان‌های عامیانه در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای داشته‌اند. نتایج این تحقیق بیانگر آن است که نقاشان

این مکتب صرفاً با هدف عامه‌فهم و جذاب کردن وقایع کربلا، در بیان مظلومیت اهل‌بیت، به‌ترسیم این روایت‌ها مبادرت می‌کردند و صحت و سقم برخی از روایت‌ها درهیچ کدام از منابع مرتبط به وقایع کربلا تأیید نشده است. ضیایی‌نژاد و محمودی‌بختیاری (۱۴۰۲) در پژوهشی مشترک با عنوان «روایت‌شناسی یک فرم ادبی اجتماعی‌عامه» به مطالعه‌ی تطبیقی فرم روایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند اگر چه هر دو هنر روش‌های روایی متفاوت و پیچیده‌ای به‌کار می‌برند اما هر یک از آن‌ها به سهم خود ذهن مخاطب را برای درک این پیچیدگی‌ها آماده می‌کند و زمینه‌ای برای شکل‌گیری و ارتقای هنرهای ملی و منحصربه‌فرد به وجود می‌آورد و در آخر، طاهریان، فهیمی‌فر و حسنوند (۱۴۰۲) به خوانش نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان براساس مفهوم مکالمه در نظریه‌ی هرمنوتیک مدرن گادامر پرداخته‌اند و اینگونه بیان می‌کنند که هنرمند در پیوند با افق فکری مشروطه و تحت‌تأثیر عناصر غرب اقدام به خلق اثرش کرده است. براساس پژوهش‌های متعدد در زمینه‌ی عاشورا و هنر شیعی، مشاهده می‌شود که پژوهشگران مضامین گوناگونی را بر بسترهای متعدد مورد توجه قرار داده‌اند و این موضوع نشان‌دهنده‌ی دغدغه‌ی تحلیل واقعه‌ی عاشورا از دید پژوهشگران و برمبنای فرم و معنا بوده است. به‌رغم این تحقیقات گسترده، به‌ندرت خوانش پرده‌ی قلمکار محفوظ در حسینیه‌ی کبابی‌های بیرجند مورد توجه قرارگرفته است. علیزاده بیرجندی (۱۴۰۱) در کتاب *قرنی بر مدار قمر* با محوریت ریشه‌یابی آیین‌های مذهبی ـ مردمی طی صد سال در هیئت ابوالفضلی بیرجند، در بخشی که به تاریخچه‌ی حسینیه‌ی کبابی پرداخته، مباحثی در باب پرده‌ی نقالی حسینیه‌ی کبابی براساس مطالعات تاریخی و میدانی بیان نموده است. سفیدروز و خزاعی (۱۴۰۳) نیز در مقاله‌ی «روایت‌شناسی پرده عاشورای حسینیه-کبابی بیرجند»، با رویکرد ریخت‌شناسی پراپ، به تحلیل روایت این پرده پرداخته‌اند. یافته‌های این پژوهش، بر پایه‌ی توصیف و معرفی اثر، نشان می‌دهد که حضور امام حسین (ع) و حضرت عباس بیشترین تأثیر را در روایت‌پردازی تصویری این پرده دارند و سبب ایجاد ساختار منظم و معنادار در این اثر می‌شوند. با توجه به پژوهش‌های پیشین، به نظر می‌رسد نگاره‌ی پرده‌ی عاشورا در حسینیه‌ی کبابی، که همچنان به حیات خود در مناسک عزاداری سالانه ادامه می‌دهد، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که تاکنون از منظر تحلیل تاریخی ـ مذهبی چندان مورد توجه

پژوهشگران قرار نگرفته است. بنابراین، می‌توان با خوانش دقیق آن از منظرهای گوناگون به لایه‌های نهان آن دست‌یافت و بخشی از فرهنگ مناسک عاشورا در دوره‌ی قاجار را، که کانون توجه مجالس عزاداری محرم بوده، در آن جستجو کرد. این پژوهش تلاش خواهد کرد تا، با دستیابی به فرم‌های ناب بصری و شور و هیجان کنشگران حاضر در صحنه، اصالت ارجاعی عاشورانگاری را در این پرده‌ی عاشورا مشاهده و بررسی کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحلیلی و تطبیقی به خوانش پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی، که زیرمجموعه‌ی شیوه‌ی نقاشی قهوه‌خانه‌ای قرار می‌گیرد، می‌پردازد. شیوه‌ی جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش کتابخانه‌ای و میدانی بوده است. گزینش نمونه‌های قیاس در این پژوهش، هدفمند و با حداکثر تنوع بوده تا برای رسیدن بر مفهوم و معنای لایه‌های پنهان اثر راهگشا باشد. از منظر کَری واک[1]، یکی از شیوه‌های تطبیق که در این پژوهش نیز مورد نظر قرار دارد، تطبیق لنزی است؛ برای مثال وقتی دو گزاره‌ی "الف" و "ب" با یکدیگر قیاس می‌شوند، "الف" را (که در این پژوهش پرده‌ی قلمکار در نظر گرفته شده است) لنز یا عینکی جهت سنجش و نگاه نقادانه به "ب" (که در این پژوهش شامل دو گروه است) در نظر می‌گیرد. گروه نخست، چهار اثر با مضمون مشابه که با در نظرگرفتن حداکثر تنوع در روایت‌پردازی عاشورا، که پیش از این اثر در سال‌های ۱۳۰۰- ۱۳۳۷ق خلق شده بودند، به‌عنوان متن تصویری کمک‌کننده به خوانش اثر "الف" در نظر گرفته شده‌اند، گروه دوم را متون کهن مرتبط با عاشورا تشکیل می‌دهد. بنابراین، به‌جای هم‌ارز گرفتن دو پدیده، یکی را ابزاری برای فهم و ارزیابی و نقد دیگری قرار می‌دهد. تطبیق لنزی در روشن ساختن و یا به چالش کشاندن غیرپویایی پدیده‌ای که پیش از تحلیل به نظر می‌رسید کاملاً درک شده و هیچ وجه پنهانی ندارد بسیار کارگشا است. تطبیق لنزی، خود فرایندی تاریخی است و اساساً تاریخچه‌ی موضوعات تأثیر بسزایی بر سرنوشت این تحقیق می‌گذارند. تاریخی بودن جنس این شیوه‌ی پژوهش تا آنجاست که متون پیشین پدیده‌ها و رویدادهای تاریخی متقدم می‌توانند تبیین‌کننده‌ی موارد پسین یا متأخر باشند (پیراوی ونک،

1. Kerry Walk

۱۳۹۵: ۶). برای دستیابی به اهدف پژوهش، در مرحله‌ی اول، معرفی و توصیف اثر انجام‌شده و ویژگی‌های بصری آن مورد مطالعه قرار گرفته است. گام بعدی، تطبیق اثر با چهار نمونه با مضمون مشابه و دستیابی به سیر تحول عاشورانگاری در دوره‌ی قاجار است. مرحله‌ی سوم دستیابی به روایت‌های پرکاربرد در نگاره مذکور توسط گفته‌پرداز (قلمکارساز) است و در مرحله‌ی چهارم، براساس عناصر و نگاره‌های موجود در اثر، به معنای نهان آن پرداخته شده است.

معرفی پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی‌ها

پرده‌ی قلمکار روز عاشورا (تصویر ۱)، به دستور آقامیرزاماشاالله طهرانی در ۱۳۳۸ق توسط استاد محمدحسین (احتمالاً در شهر یزد) بر روی پارچه‌ی کرباس با استفاده از شش رنگ طبیعی گیاهی (نخودی، قرمز، سبزسدری، آبی، خاکستری و سیاه) و با تأکید بر رنگ قرمز و به‌صورت ترکیب نقاشی و مُهر اجرا شده است که به روایت وقایع عاشورا، براساس متن و تصویر، می‌پردازد. ابعاد این اثر حدود ۳ متر در ۳.۹ متر است. اثر در ۱۳۹۷/۱۱/۳ به شماره‌ی ۱۱۹۰ در فهرست آثار ملی کشور به ثبت رسیده است (آرشیو میراث فرهنگی خراسان جنوبی). اثر مذکور، که پیش‌از این در حسینیه‌ی کبابی‌های بیرجند قرار داشته، همچنان در مراسم سالانه‌ی عزاداری محرم مورد استفاده قرار می‌گیرد[۱]. حسینیه‌ی کبابی نیز یکی از آثار ثبت ملی کشور و از قدیمی‌ترین موقوفات بیرجند بوده که توسط مرحوم کربلایی غلامرضا کبابی برای برگزاری مناسک عزاداری امام حسین (ع) وقف شده است. وارثان این مرحوم (خانواده‌ی کیانی) در دهه‌ی اول محرم هر سال، با نصب این پرده‌ی قلمکار در حسینیه، به اقامه‌ی عزاداری حضرت اباعبدالله-الحسین(ع) می‌پردازند.

۱. این اثر، چندی پیش، به مکانی دیگر انتقال یافته و جایگزین آن به صورت یک اثر چاپ‌شده (در ابعاد یکسان با اثر اصلی) در حسینیه‌ی کبابی نصب شده‌است.

تصویر۱. پرده‌ی قلمکار، ۱۳۳۸ق حسینیه‌ی کبابی‌ها بیرجند (عکاس: سیدهادی علوی)

اثر مورد مطالعه با شیوه‌ی قالب‌زنی در حاشیه‌های باریک و به‌صورت ترسیم دستی (قلم مو) طراحی شده است. در حاشیه‌ی این اثر ۱۴ بیت منتخب از سه قصیده‌ی محتشم کاشانی به‌صورت مصراع‌های جداگانه در قاب‌بندی‌های مجزا به خط نستعلیق اجرا شده است. متن شعر در سمت راست پرده از پایین به بالا (تصویر ۲) با ابیاتی از قصیده‌ی «باز این چه شورش است که در خلق عالم است» شروع می‌شود و درحاشیه‌ی بالا از سمت راست به چپ با مصرع «گویا طلوع می‌کند از مغرب آفتاب» ادامه می‌یابد. هنرمند این مرثیه‌سرایی را در سمت چپ از بالا تا پایین پرده، با مصرع «گویا عزای اشرف اولاد آدم است»، پیش می‌برد و در پایین پرده از سمت چپ به راست با «زآن گل که شد شکفته به بستان کربلا» ادامه می‌دهد و با عبارت «یا اباعبدالله الحسین (ع)» به پایان می‌رساند.

با توجه به حاشیه‌ی تصویر ۲، که براساس ترتیب صحیح ابیات محتشم‌کاشانی شماره‌گذاری شده، در دو قسمت از این قصیده، نگارنده‌ی اشعار ترتیب مصراع‌ها را جابه‌جا کرده است. اولین جابه‌جایی در مصرع ۱۴ با ۱۵ است که براساس متن اصلی می‌بایست به‌این ترتیب نوشته می‌شد: «گویا عزای اشرف اولاد آدم است/ خورشید آسمان و زمین نور مشرقین». دومین جابه‌جایی در ابیات مربوط به حاشیه‌ی پایین پرده مشاهده می‌شود. علی‌رغم اینکه خط فارسی از راست به

چپ نوشته می‌شود، نگارگر در سمت پایین پرده ناگزیر از چپ به راست پیش رفته است. اگر فرض بر این باشد، ترتیب مصرع‌ها (۲۳-۲۴ و ۲۱-۲۲) در حاشیه‌ی پایین پرده مطابق تصویر ۲ می‌باشد. می‌توان گفت نگارنده‌ی ابیات، هوشمندانه و مبنی بر اینکه دو مصرع «فریاد العطش ز بیابان‌کربلا» و «از آب هم مضایقه کردند کوفیان» دقیقاً زیر نهر علقمه قرارگیرد، دست به جابجایی ابیات پایانی زده است. همچنین، جایابی و قراردادن آغاز و پایان اشعار در صحنه‌ی آخر که حضرت عباس در آغوش امام به شهادت رسیده نیز احتمالا از قبل مورد نظر هنرمند خالق اثر بوده است.

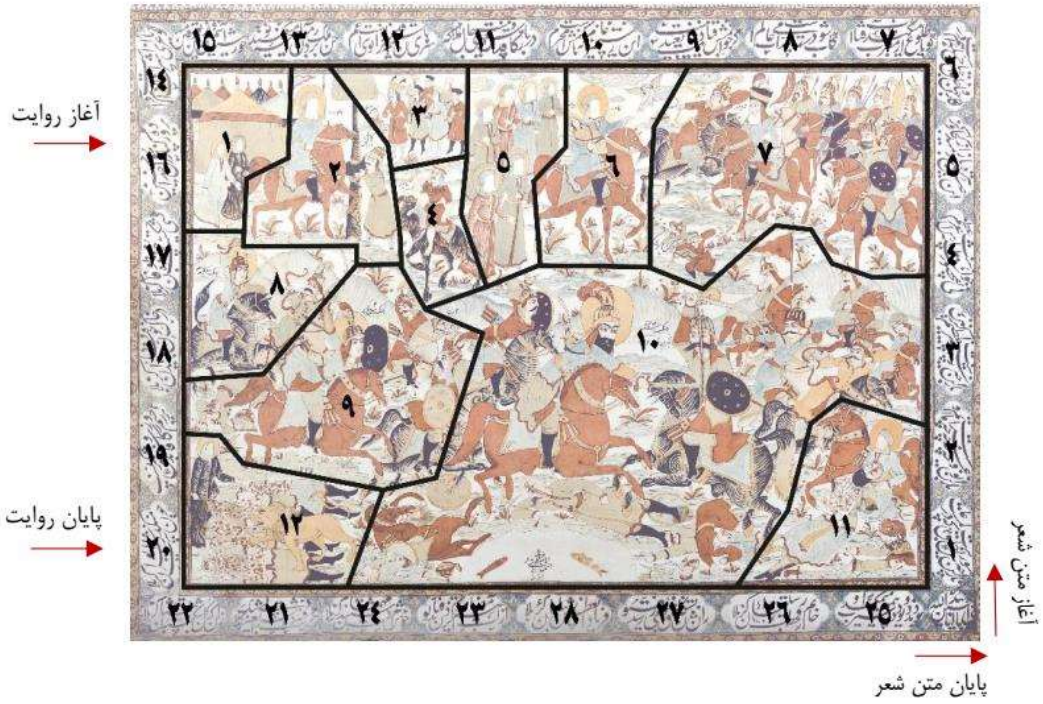
در پرده‌ی قلمکار مورد مطالعه، ۴۲ پیکره‌ی انسانی و ۱۴ پیکره‌ی ماورایی (شامل ۶ شمایل ارواح و انبیا،۱ فرشته و ۷ اجنه) نیز مشاهده می‌شود. از نگاره‌های حیوانی می‌توان به ۲۴ رأس اسب، ۲ قطعه ماهی، ۱ نفر شتر، ۱ قلاده شیر و در عناصر گیاهی به ۱ نفر درخت نخل اشاره کرد. عناصر فوق در چند سطح دیداری و به‌صورت افقی در ۱۲ صحنه‌ی مختلف قرار گرفته‌اند؛ این سطوح به‌وسیله‌ی پیکره‌های انسانی یا عناصر طبیعی از یکدیگر تفکیک شده‌اند و هرکدام از این سطوح به چند روایت تقسیم شده است (تصویر۲).

شمایل امام‌حسین (ع) و حضرت ابوالفضل در چند سطح و صحنه تکرار شده‌اند؛ همین امر یعنی حضور هم‌زمان نظامی واحد یا نگاره در یک یا چند مکان جغرافیایی بر پرده‌ی نقاشی که نشان‌دهنده‌ی وضعیت ترازمانی در اثر است و می‌تواند دربرگیرنده‌ی روایت‌های مختلف در یک کل واحد باشد (هوشیار و افتخاری‌راد، ۱۴۰۱: ۴۲). همچنین، این مکان‌ها در هیچ‌کدام از ۱۱ صحنه مشترک نیستند؛ یعنی هر صحنه علاوه براینکه دربردارنده‌ی روایت خود است اما با صحنه-های دیگر پیوند دارد؛ بنابراین، این اثر گویای نوعی وضعیت ترامکانی است.

این متن دیداری شامل دوازده صحنه از واقعه‌ی عاشورا است که به‌ترتیب از سمت بالای چپ اثر شروع و به پایین سمت راست ختم می‌شوند (تصویر۲). صحنه‌ی اول شامل خیمه‌گاه و اهل‌بیت امام‌حسین (ع) (احتمالاً حضرت‌زینب(س)) است؛ صحنه‌ی دوم گفتگوی امام‌حسین (ع) با درویش‌کابلی را نشان‌می‌دهد؛ در صحنه‌ی سوم، زعفرجنی و یارانش به چشم می‌خورند؛ صحنه‌ی چهارم نشان‌دهنده‌ی قاصد مدینه است؛ صحنه‌ی پنجم حضور انبیا و همراهی ایشان با حضرت را نشان می‌دهد؛ صحنه‌ی ششم، امام‌حسین(ع)، طفل شیرخوار (علی‌اصغر) و فرشته‌ای در آسمان را به تصویر کشیده؛ صحنه‌ی هفتم شامل شمر، عمرسعد، حرمله و سپاهیان است؛ صحنه‌ی ششم

و هفتم لحظه‌ی مذاکره دو گروه را نشان می‌دهد؛ صحنه‌ی هشتم روایتگر نبرد حضرت قاسم (ع) است؛ صحنه‌ی نهم نبرد علی‌اکبر (ع) و قارن را شامل می‌شود؛ صحنه‌ی دهم گویای نبرد حضرت ابوالفضل در نزدیکی نهر علقمه است؛ در صحنه‌ی یازدهم بیننده شاهد به‌شهادت رسیدن حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) در دامان امام‌حسین (ع) است؛ در صحنه دوازدهم، نگارگر قتلگاه را به تصویر کشیده است. در این پرده‌ی قلمکار، احتمالاً صحنه‌ی ۱ و ۲ ورود آن حضرت به کربلا در روز پنجشنبه، دوم محرم ۶۱ هجری را نشان می‌دهد و صحنه‌ی ۱۰، ۱۱ و ۱۲ مربوط به روز عاشورا (جمعه دهم محرم آن سال) است.

در این پرده، نظام‌های ویژه‌ی گفتگومحور را مضمون (وعظ، خطابه)، گفته‌پرداز (نقاش، قلمکارساز)، گفته‌خوان (مخاطب، بیننده) و کنشگر (شخصیت‌های حاضر در متن) تشکیل می‌دهند. با بررسی و تطبیق صحنه‌های روایتگر عاشورا با منابع مکتوب می‌توان به مهم‌ترین مضامین مورد توجه گفته‌پردازان عاشورا پی‌برد و تا حدودی گزینش بیشترین مضامینی که تجربه‌ی رنج را برای گفته‌خوان‌ها پدید می‌آورند درک کرد.



تصویر۲. ترتیب مصرع‌ها در حاشیه و دوازده صحنه از واقعه‌ی عاشورا (نگارندگان).

روایت عاشورا در آینه‌ی تاریخ

در این مرحله، به تحلیل متونی پرداخته خواهدشد که اثر در ارتباط با آن‌ها قراردارد. در فرایند کشف این روابط است که خوانش شخصیت‌ها و رخدادها انجام خواهد شد. پرده‌ی قلمکار مورد مطالعه در ابتدا دارای سطحی کاربردی و شناختی از واقعه است ولی در این سطح نمی‌ماند و بیننده را به‌سطحی دیگر از شناخت لایه‌ای رهنمون می‌سازد.

واقعه‌ی کربلا یکی از مهم‌ترین و دردناک‌ترین حوادث تاریخ اسلام به شمار می‌رود. به‌گفته‌ی ابن‌اعثم کوفی، امام در سوم شعبان از مدینه خارج شد (۱۳۷۲، ج۵: ۲۲). زمانی که ایشان در ذات عِرق[۱] فرود آمد، نامه‌ی عمرو بن سعید بن عاص اشدق از مدینه رسید که به حسین بن علی (ع) نوشته بود: «از خدا می‌خواهم که ترا از آنچه مایه زحمت می‌شود منصرف کند و به آنچه مایه توفیقت می‌شود هدایت کند، شنیدم جانب عراق روان شده‌ای. با فرستاده پیش من آی که به نزد من امان داری.» حسین (ع) در جواب گفت خوابی دیده‌ام که پیامبر نیز در آن بود و دستوری یافته‌ام که به‌ضررم باشد یا به سودم انجام می‌دهم (طبری، ۱۳۷۵: ج۵، ۱۷۶). امام و یارانشان در راه کوفه بودند که حرّ، به دستور ابن‌زیاد، در جایی به‌نام ذوحُسَم (ذی‌حسم) امام را وادار کرد تا در صحرایی بدون آب و استحکامات فرود آید و مانع استقرار او و یارانش در روستاهای اطراف فرات، همچون نینوا، غاضریه و عَقْر، گردید و امام را ناگزیر ساخت در جایی به نام کربلا در نزدیکی فرات پیاده شود (ابن‌اعثم کوفی، ۱۳۷۲، ج۵: ۶۲-۳۴). روز ورود امام به کربلا پنج‌شنبه دوم محرم ۶۱ بود (بلاذری، ۱۴۱۷، ج۲: ۴۷۷). در پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی بخش نخست خیمه‌گاه احتمالاً این زمان را به‌تصویر کشیده است. عمر سعد، پیش از نبرد کربلا، از سوی ابن‌زیاد مأموریت یافت تا امام‌حسین (ع) را وادار به بیعت با یزید کند اما این مذاکرات به‌نتیجه نرسید و امام حاضر به بیعت با عبیدالله بن زیاد نشد. روایت شده که روز عاشورا هنگامی که امام‌حسین (ع) در حال سخن گفتن با لشکریان عمر بن سعد بود، یکی از اطفالش را دید که از تشنگی می‌گرید، او را روی دست گرفت و گفت: ای جماعت اگر به من رحم نمی‌کنید به این کودک شیرخوار رحم

---

۱. ذات عرق، از میقات‌های پنج‌گانه حج و منطقه‌ای باستانی است که در مکه در عربستان سعودی واقع شده‌است. یاقوت حموی این مکان را در نزدیکی حجاز دانسته که نام خود را از کوهی در نزدیکی مکه گرفته‌است و مرز میان نجد و تهامه است (یاقوت حموی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۵۴۲ ، ۷۸۴).

کنید. مردی از سپاه کوفه تیری بر گلویش زد و آن کودک را به شهادت رساند (ابن‌جوزی، ۱۳۷۶: ۲۲۷). (لحظه‌ی گفتگوی امام‌حسین (ع) با اشقیا، در حالی که علی‌اصغر را در آغوش دارد، در پرده‌ی قلمکار مزبور ترسیم شده است.) هنگامی‌که از دسترسی امام به آب و شریعه‌ی فرات جلوگیری شد، او برادر دلیر و وفادارش، حضرت ابوالفضل را با گروهی فرستاد و او توانست، با عقب راندن دشمن، مَشک‌ها را از آب پر کند و بازگردد (همان، ج۳: ۱۸۰). شمار لشکریان امام را در صبح عاشورا ۳۲ سواره و ۴۰ پیاده نوشته‌اند (طبری، ۱۳۷۵، ج۵: ۴۲۲) و شمار لشکریانی را که ابن‌زیاد همراه سرداران خود به یاری عمر بن سعد فرستاد و تحت فرماندهی او قرار داد، ۲۲۰۰۰ سوار و پیاده نوشته‌اند (ابن‌اعثم کوفی، ۱۳۷۲، ج۵: ۹۰-۸۹).

در جنگ و پس از چند مبارزه‌ی یک‌به‌یک میان یاران امام و لشکر عمر بن سعد، چون ابن‌سعد برتری یاران امام را دید، لشکریانش را از مبارزه منع کرد و سرداران وی حملات خود را از میمنه (راست) و میسره (چپ) آغاز کردند و تیراندازان او لشکر امام را آماج قراردادند. شدت جنگ در ظهر عاشورا به اوج خود رسید و بعدازظهر نیز ادامه یافت (بلاذری، ۱۴۱۷، ج۳: ۱۹۰-۱۹۴). طبق پاره‌ای روایات، علی‌اکبر، فرزند برومند امام‌حسین(ع)، نخستین فرد از خاندان ابوطالب بود که به شهادت رسید (دینوری، ۱۳۹۵، ج۱: ۲۵۶)؛ او در این پرده‌ی قلمکار درحال مبارزه با قارن تصویر شده است. سپس، قاسم، پسر امام حسن (ع)، در حال نبرد نشان داده شده است که یک‌تنه و با دلاوری تمام جنگید. عاقبت، لحظه‌ی محتوم فرا می‌رسد و او مجروح و بی‌یاور از اسب به زیر می‌افتد و به شهادت می‌رسد (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۳۱).

بعد از شهادت یاران امام و تشنگی شدید اهل حرم، امام و برادرش عباس درصدد تهیه‌ی آب برآمدند؛ با هم وارد میدان جنگ شدند و به سمت فرات حرکت کردند (مفید، ۱۳۷۸، ج۲: ۱۰۹). عباس همچنان پیشاپیش حسین (ع) حرکت می‌کرد و می‌جنگید و به هر سو که حسین (ع) می‌رفت، او نیز به همان سو می‌رفت (دینوری، ۱۳۹۵، ج۱: ۲۵۷) در زمان جنگ، هرگاه کار بر یکی از یاران دشوار می‌شد و در حلقه‌ی محاصره‌ی دشمن گرفتار می‌آمدند، عباس برای نجات و رفع گرفتاری تن به خطر می‌داد (طبری، ۱۳۷۵، ج۵: ۷۸). تا عباس زنده بود، لشکر بنی‌امیه جرئت تعرض به خیام حرم را نداشتند. حضرت عباس، درحالی‌که برای آوردن آب عازم شده بود، به دشمن حمله برد و آن‌ها را متفرق کرد. در این هنگام زید بن ورقاء (حنفی) با حکیم بن طفیل

سنبسی پشت درخت نخلی کمین کردند؛ حکیم ضربتی بر دست راست عباس (ع) وارد کرد و سپس با عمودی آهنین بر فرقش زد؛ عباس زخم‌های شدیدی برداشته بود. بدین‌گونه او، پس از کشتن گروهی از دشمن، به شهادت رسید (مجلسی، ۱۳۶۵، ج۴۵: ۴۰-۴۱). به‌روایتی، آنگاه که امام همه‌ی یاران و خویشانش را از دست داد، عباس به‌تنهایی جنگ را پیش برد تا به شهادت رسید (ابن‌اعثم کوفی، ۱۳۷۲، ج۵: ۱۱۷- ۱۱۸). چون امام حسین (ع) عباس را درکنار فرات بر زمین دید، به‌سبب کشته شدن عباس به‌شدت گریه کرد و (با حالت انکسار) فرمود: «اکنون کمرم شکست و رشته تدبیرم گسسته شد» (ابن‌طاووس، ۱۴۰۱: ۱۷۰). در پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی، تصویرگری هم‌زمان لحظه‌ی نبرد و لحظه‌ی شهادت عباس مشاهده می‌شود؛ همچنین نبرد طاقت‌فرسا و انفرادی وی، درحالی که مشک آب بر دوش دارد، با بکر بن آمر و دیگر اشقیا، که وی را نشانه رفته‌اند. جنازه‌ی بی‌دست وی در آغوش امام، به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های رنج، نیز بخش زیادی از پرده‌ی قلمکار را به خود اختصاص داده که می‌تواند تلاش هوشمندانه‌ی نگارگر در برانگیختن گفتمان احساسی و عاطفی برای گفته‌خوان با محوریت شجاعت، ایستادگی و شهادت حضرت عباس (ع) در نظر گرفته شود.

به نقل از شیخ کلینی در *اصول کافی*، هنگامی که امام حسین (ع) به‌شهادت رسید، دشمنان اراده کردند که بر بدن اطهرش اسب بتازند و آن را پامال سم اسبان کنند. هنگامی که خبر به اهل‌بیت رسید، فضه (کنیز حضرت زینب) به نزد حضرت زینب (س) رفت و مطلبی را درباره‌ی سفینه (غلام آزادشده‌ی رسول‌خدا) عرض کرد: زمانی سفینه در کِشتی بود و کشتی در دریا شکست. او خود را به جزیره‌ای رسانید، ناگاه شیری را دید. به شیر گفت من آزادکرده‌ی رسول خدا هستم. شیر آرام شد و راه بازگشت را به او نشان داد. اکنون همان شیر در این دشت مسکن دارد. به‌من اجازه بدهید نزد او رفته و رخداد فردا را به او بگویم. فضه پس از اذن زینب (س) نزد آن شیر رفت و گفت: آیا می‌دانی که این قوم می‌خواهند فردا بدن اطهر امام‌حسین (ع) را زیر سم اسبان قرار دهند؟ شیر، پس از شنیدن سخن، برخاست؛ به قتلگاه آمد و دست‌های خود را بر جسد امام حسین (ع) نهاد. هنگامی که سواران عمر رو به قتلگاه آوردند، شیر را دیدند. عمر سعد گفت: فتنه بزرگی دیده می‌شود؛ تا خاموش است آن را فاش نکنید که مردم به ضلالت می‌افتند، بازگردید و پراکنده شوید. سواران ترسیدند و بازگشتند (کلینی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۵۹۹-۶۰۱). در

برخی دیگر از منابع همچون *ناسخ‌التواریخ* و *اسرارالشهاده*، این شیر را چهره‌ی دگرریخت‌شده‌ی[۱] حضرت‌علی (ع) می‌دانند که خود را در سیمای شیر بر بالین فرزند می‌رساند (شریف‌کاشانی، ۱۳۹۰: ۲۶۸). گرچه حضور شیر به‌عنوان محافظ پیکر امام و یارانش در تاریخ تأییدشده نیست اما در این پرده‌ی قلمکار (گوشه‌ی پایین سمت چپ) حضور شیر بر روی پیکر شهدا می‌تواند رهیافتی بر پایان رخدادها در روز عاشورا و صحنه‌ی آخر واقعه قلمداد شود.

پس از کنکاش در متون مرتبط با اثر مورد مطالعه و فرایند کشف این روابط در خوانش شخصیت‌ها و رخدادهای نقش‌شده در پرده‌ی قلمکار، این نتیجه حاصل می‌شود که ۱۲ صحنه‌ی تعریف‌شده‌ی (تصویر۲) این اثر با ۱۰ روایت تطبیق دارد اما، در متون تاریخی دردسترس، روایتی از حضور درویش کابلی (صحنه‌ی۲ در تصویر۲) و زعفر جنی (صحنه‌ی۳ در تصویر۲) نقل نشده است.

پژوهشگران متعددی تحریفات عاشورا را مورد توجه قرار داده‌اند؛ ازجمله میرزا حسین نوری در کتاب *لؤلؤ و مرجان* (۱۳۱۹ ق) پایبندی به اخلاص و حقیقت تاریخی را برای اهل منبر و روضه‌خوان‌ها به‌عنوان شرط اساسی مطرح کرده و تحریفات عاشورا را در نقل‌های تاریخی مورد توجه قرار داده است. مطهری (۱۳۶۱) نیز در مجموعه‌ی سه جلدی *حماسه حسینی*، که براساس سخنرانی‌ها و مقالات وی پایه‌گذاری شده، با رویکردی عقلانی و انتقادی، به توصیف و تحلیل واقعه‌ی عاشورا از منظر واقعیت و بیان تحریفات پرداخته است. همچنین ضیایی (۱۳۸۴) در کتاب *جامعه‌شناسی تحریفات عاشورا* به تجزیه و تحلیل تحریفات عاشورا با اتکا به تاریخ، روایات، مقاتل، روضه‌ها و همچنین ادبیات منظوم پرداخته است. برای نمونه حضور زعفر یا جعفر جنی در واقعه‌ی عاشورا، در برخی باورها و مقتل‌ها، مطرح شده و وی را شاه جنیان مسلمان دانسته‌اند (بالایی لنگرودی، ۱۳۹۸). اما مطهری حکایت زعفر جنی را از تحریفات عاشورا دانسته و ذکر می‌کند که او برای نخستین‌بار در *روضه‌الشهدای* ملاحسین کاشفی سبزواری به‌عنوان یکی از یاران امام‌حسین (ع) معرفی و به رخداد کربلا افزوده شده است (مطهری، ۱۳۶۱: ۸۷). به نقل از کاشفی، «امام می‌خواست که حمله کند که ناگه، گردی و غباری پدید آمد، چنانچه هیچ کس را نمی‌دید مقارن این حال شخصی مهیب با شکل عجیب بر مَرکبی غریب نشسته، که سر و دستش به سر و تن

۱. Metamorphosis: معادل استحاله و دگردیسی: در لغت به معنای تغییر ماهیت و دگرگونی است.

اسب میمانست و پایش به مثابه شیر بود... گفت: یا بن رسول من مهتر پریانم و مولای سید آخر الزّمانم و چاکر شاه مردانم. مرا زعفر زاهد می‌گویند، و لشکر من در این بیابان است.» (کاشفی، ۱۳۸۲: ۴۳۱). با این وجود، حضور زعفر جنی در واقعه‌ی عاشورا در هیچ یک از منابع معتبر شیعی و تاریخ اسلام تأیید نشده و قابل استناد نیست (نوری، ۱۳۸۸: ۲۵۲).

علاوه بر این، در شرح تصویری دلاوری‌های حضرت ابوالفضل و حضرت علی‌اکبر در این پرده، شخصیت‌هایی با نام بکر بن آمر و قارن حضور دارند که نام آن‌ها در منابع تاریخی و مقاتل معتبر یافت نشد. در منابع معتبر، نبرد حضرت عباس با تعداد زیادی از لشکریان یزید ذکر شده و همگی تأکید بر کثرت افراد کشته‌شده به دست حضرت عباس دارند. از منابع دوره‌ی قاجار که به نبرد حضرت عباس با شخص خاصی اشاره شده کتاب *اسرارالشهاده* نوشته‌ی شیخ آقا بن عابد بن رمضان بن زاهد شیروانی حائری معروف به "فاضل دربندی" (۱۲۰۸ - ۱۲۸۵ق) است که البته انتقادات زیادی به این منبع از نظر ارجاعات تاریخی وارد بوده و تحریفات زیادی در آن ذکر شده است. با این وجود، پس از انتشار این اثر در جامعه، تأثیر آن بر مقتل‌خوانی‌ها، تعزیه‌ها و پرده‌های نقاشی مشاهده می‌شود. در این کتاب به مارد بن صدیف تقلبی از لشکر عمر بن سعد اشاره شده که حضرت ابوالفضل (ع)، پس از نبرد طولانی با وی، او را از اسب بر زمین زده و سر از تنش جدا ساخته است (فاضل دربندی، بی‌تا: ۴۹۹-۵۰۲). در بسیاری از پرده‌های قهوه‌خانه‌ای حضرت ابوالفضل (ع) در حال دونیم کردن شخصی است که گرچه نامی در کنار این شخص نگاشته نشده اما مارد نام گرفته است. در یک نگاره‌ی مربوط به سده ۱۱ ق، که حضرت عباس را در حال دونیم کردن شخصی دیگر می بینیم، این شخص در متن زیر تصویر نوفل ابن ازرق نام دارد؛ این شخص جنبه‌ی تاریخی داشته است. او فردی است که سبب شهادت حضرت عباس می‌شود و دستان او را قطع می کند اما در این نگاره بر عکس نشان داده شده و حضرت عباس دست راست او را قطع می کند. با این وجود، در اثر مورد مطالعه در این پژوهش نام این شخص بکر بن آمر ذکر شده است. این موارد می‌تواند نشان‌دهنده‌ی غلط‌نگاری گفته‌پردازان (نگارگر و کاتب) پرده‌ی قلمکار از منابع شنیداری و یا خلق شخصیت‌های ساختگی توسط ایشان باشد.

روایت عاشورا در آینه‌ی تصویر

رواج روزافزون شاهنامه‌خوانی، کلام نقالان کوچه و بازار و سفارش صاحبان قهوه‌خانه و مهم‌تر از همه نیاز اقشار متوسط شهری به‌پیام‌های عمیق اجتماعی انگیزه‌ای مؤثر در پدید آمدن نقاشی قهوه‌خانه‌ای گردید؛ مهم‌ترین ویژگی مزبور، حفظ و اشاعه‌ی هنر مردمی و مذهبی، سادگی بیان، پرداختن به رنگ‌های محدود و تصاویر خیالی، پایبندی به نقوش سنتی و بهره‌گیری از فن رنگ روغن است (اعظم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۳۰). درحقیقت، این پرده‌های نقاشی به‌عنوان پس‌زمینه در روضه‌خوانی و سینه‌زنی و به‌مثابه انعکاسی از نمایش تعزیه در حسینیه‌ها و تکایا، که مکان گردهمایی مردم برای برگزاری مناسک محرم بودند، آویخته می‌شدند. به بیان دیگر، تعزیه‌ی نخست بر نقاشی‌های روایی روی بوم تأثیر گذاشت و این نقاشی‌ها زمینه‌ای برای نمایشی تک‌بازیگر به‌نام "پرده‌داری" شد (فلور، چلکوسکی و اختیار، ۱۳۸۱: ۷۸-۸۷). شهادت امام‌حسین (ع) از قدیمی‌ترین مضامین تعزیه‌ها و محور و اساس تمام تعزیه‌ها بوده است. تعزیه‌ی شهادت امام‌حسین (ع) در تعزیه‌خوانی‌های نخستین، با نام تعزیه «هفتاد و دو تن»، اجرا می‌شده است. به‌تدریج شهادت هر یک از شهیدان به‌صورت تعزیه مستقل درآمد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۸۷) و هر روز یکی از آن‌ها خوانده و اجرا می‌شد. گفتار و کلام در تعزیه به زبان شعر و آهنگین بود. تعزیه‌خوانان نخست اشعار تعزیه را از دیوان‌ها، کتاب‌ها و جنگ‌های حماسی و بزمی رونویسی و استنساخ می‌کرده‌اند. بعدها، شاعران تعزیه نسخه‌های خاصی برای این‌کار ساخته‌اند (همان: ۴۹۷-۴۹۸). تعزیه‌نامه‌ها اغلب شاعر معلوم و شناخته‌شده‌ای ندارند و منابع عمده و مستقیم آن‌ها را باید در میان جنگ‌ها و مجموعه‌های ادبی و داستانی جست که بیشتر خطی هستند و به‌طورکلی شامل مقتل‌ها[۱]، سوگ‌نامه‌ها، مرثیه‌ها و سوگ‌چامه‌های[۲] عامیانه و حماسه‌های مذهبی می‌شوند (همان: ۴۹۹، ۵۱۱). دوره‌ی ناصرالدین‌شاه دوران شکوفایی تعزیه بود؛ بیشتر تعزیه‌ها در تکیه‌ی

---

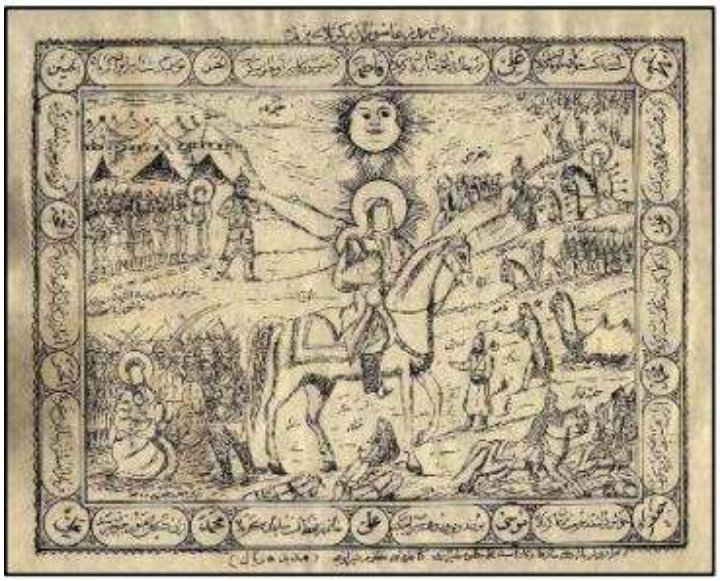
۱. کتب ویژه روایت کربلا. نخستین مقتل با نام " *مقتل ابی عبدالله الحسین*" متعلق به سال ۱۰۰ق یعنی ۴۰ سال پس از واقعه کربلا است. نویسنده‌ی آن "اصبغ بن نباته مجاشعی" است (رحمانی، ۱۴۰۱: ۵۵).

۲. سوگ‌چامه شامل مراسم یا نمایش‌هایی است که در سوگ از دست دادن عزیزان و یا در سال‌روز وقایعی همچون عاشورا، به منظور ابراز اندوه و ادای احترام برگزار می‌شود .این مراسم معمولاً شامل نوایی غم‌بار، نمایش‌هایی آیینی و ابراز ارادت به شخصیت‌های مذهبی است.

دولت برگزار می‌شد و شامل حوادث فرعی واقعه‌ی کربلا، مصائب خاندان پیامبر (ص) و یا تعزیه-های حماسی و اساطیری و گوشه‌ها بود (همان: ۱۸۵). از یک سو، نمایش‌های تعزیه اجرای زنده‌ی روایت‌ها محسوب شده و به پذیرش پرده‌های نقالی، که تجسم همان روایت‌ها بودند، کمک می‌کردند؛ از سوی دیگر، نقاشی‌ها، با تصویر تجسمی و زیباشناختی روایت‌ها، زمینه‌ی تأثیرگذاری تعزیه‌ها بر ذهن مخاطبان و برانگیختن احساسات و عواطف آن‌ها را فراهم می‌نمودند (فلور، چلکوفسکی و اختیار، ۸۸:۱۳۸۱). از وجوه اشتراک میان این دوگونه‌ی هنری نداشتن وحدت زمانی و مکانی و بیان نمادین است که شاید بتوان آن‌ها را مهم‌ترین ویژگی‌های تأثیرگذار برساختار صوری آن‌ها دانست (حسینی‌راد و عزیززادگان، ۱۳۹۰: ۳۶). بنابراین، نداشتن وحدت زمانی و مکانی به معنای شکستن زمان و مکان واقعی روایت‌های مختلف و فراتر رفتن به مدد تخیل و درهم‌آمیزی آن‌ها با طرحی نو در هر دو گونه‌ی بیان روایت‌های نمایشی و تصویری جای دارد که نمونه‌ی آن در پرده‌ی قلمکار موردمطالعه مشاهده می‌شود.

به‌منظور حصول سیر تحول و گونه‌شناسی مضامین پرتکرار عاشورانگاری از منظر گفته‌پرداز، از میان موارد بی‌شمار داده‌ی فرهنگی با همین مضمون که بر زمینه‌های مختلف در دوره‌ی قاجار ثبت و برجای مانده، در این پژوهش به معرفی ۴ اثر، که به‌صورت یکپارچه و در یک قاب تصویر شده و بیشترین تنوع مضمونی را در یک قاب به‌نمایش می‌گذارند، پرداخته خواهد شد. این آثار شامل نقاشی قهوه‌خانه‌ای رقم عباس آل الموسوی مربوط به اوایل ۱۳۰۰ق، موجود در موزه بروکلین (تصویر۳)؛ دیگری اثر چاپ سنگی عمل محمد درویش در ۱۳۲۵ق، محفوظ در موزه مقدم تهران (تصویر۴)؛ اثر بعدی روایتی از نقاشی‌های دیواری بقعه‌ی باباجان‌دره عمل مشهدی آقاجان نقاش لاهیجانی در ۱۳۳۵ق (تصویر ۵) و همچنین کاشی‌نگاره‌ی تکیه‌ی معاون‌الملک کرمانشاه عمل محمدحسین کاشی‌پز (۱۳۳۷ ق) (تصویر۶) هستند.

تصویر۳. نقاشی قهوه‌خانه‌ای، با تأکید بر نبرد حضرت ابوالفضل (ع)، اوایل ۱۳۰۰ق



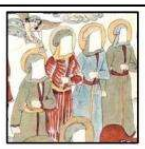
تصویر۴. چاپ‌سنگی، با تأکید بر امام‌حسین(ع) و علی اصغر(ع)، محمود درویش، ۱۳۲۵ق (نگارندگان)

تصویر۵. بخشی از نقاشی‌دیواری، تمامی نگاره‌ها به‌صورت متوازن ترسیم شده‌اند. بقعه باباجان دره، آقا جان نقاش مشهدی، ۱۳۳۵ق (نگارندگان)

تصویر۶. نقاشی روی کاشی، تکیه معاون‌الملک، با تأکید بر لشکر دشمن؛ محمدحسین کاشی‌پز، ۱۳۳۷ق (نگارندگان)

چهار اثر مورد قیاس (گزاره‌های ب) با پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی (گزاره‌ی الف) در جدول ۱ تطبیق داده شده و تحلیل شده‌اند.

جدول ۱. تطبیق پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی (گزاره‌ی الف) و عاشورانگاری در دوره‌ی قاجار (گزاره‌ی ب) (نگارندگان)

ردیف	عناصر بصری به‌ترتیب روایات پرده‌ی قلمکار	گزاره قیاس الف /ق	گزاره قیاس ب /ق			
		پرده‌ی قلمکار/ (۱۳۳۸)	نقاشی قهوه‌خانه/ (۱۳۰۰)	چاپی سنگی/ (۱۳۲۵)	نقاشی دیواری/ (۱۳۳۵)	کاشی‌نگاری/ (۱۳۳۷)
۱	خیمه‌گاه و اهل‌بیت					
		توقف در ذات عرق خیمه‌گاه اهل‌بیت	در عزای به‌شهادت رسیدن علی‌اصغر	ظهر عاشورا، در پشت نمازگزاران و امام	حضرت فاطمه در عروسی قریش	در عزای شهدای کربلا
۲	درویش کابلی					-
		درحال گفتگو با امام	درحال گفتگو با امام	درحال گفتگو با امام	درحال گفتگو با امام	-
۳	زعفر جنی					-
		منتظر اجازه امام برای یاری	منتظر اجازه امام برای یاری	منتظر اجازه امام برای یاری	منتظر اجازه امام برای یاری	-
۴	قاصد					-
		سوار بر شتر در راه رسیدن به امام	پیاده درحال صحبت و رساندن پیام به امام.	پیاده درحال رساندن پیام به امام	پیاده درحال رساندن پیام به امام	-
۵	انبیا و ملائکه			-		-
		اطراف امام و درحال حمایت از ایشان	اطراف امام و درحال گفتگو با ایشان	-	نظاره‌گر امام	-
۶	امام حسین (ع) و علی‌اصغر					
		امام درحال گفتگو با سپاه عمربن سعد.	امام درحال رفتن به سمت سپاه عمربن سعد	در مرکز تصویر سوار بر اسب ایستاده	در مرکز تصویر سوار بر اسب ایستاده	درحال بردن پیکر بی‌جان علی‌اصغر به خیمه‌گاه
۷	قاسم			-		-

		درحال نبرد.	به شهادت رسیدن در دامان امام	-	به شهادت رسیدن در دامان امام	-
۸	علی‌اکبر					
		درحال نبرد	وداع	در حال نبرد	وداع	به شهادت رسیدن در دامان امام
۹	عباس			-		-
		نبرد عباس با اشقیا، بزرگ‌نمایی تصویر	نبرد عباس با اشقیا، بزرگ‌نمایی تصویر	-	نبرد عباس با اشقیا	-
			-	-	-	
		به‌شهادت رسیدن در دامان امام	-	-	-	به شهادت رسیدن در دامان امام
۱۰	قتلگاه					
		فضه و شیر در کنار چهار بدن بی‌سر	اهل‌بیت در کنار هشت بدن بی‌سر	فضه درکنار سه بدن بی‌سر	پنج بدن بی‌سر همراه با دو دست بریده	اهل‌بیت درکنار سیزده بدن بی‌سر
۱۱	شیر					-
		درقتلگاه درحال محافظت از شهیدان کربلا.	همراه با سلطان قیس مقابل امام	همراه با سلطان قیس مقابل امام	همراه با سلطان قیس مقابل امام	-
۱۲	رود علقمه		-	-	-	-
		دو ماهی به‌صورت متقارن در نهرعلقمه	-	-	-	-
۱۳	اشقیا					
		درحال گفتگو و آماده به شهادت رساندن علی‌اصغر	آماده گفتگو با امام	درحال تیراندازی به نمازگزاران	نظاره‌گر نبرد حضرت عباس	مقابل سپاه امام

همان‌گونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، در چهار اثر مورد قیاس (گزاره‌های ب) با پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی (گزاره‌ی الف)، موضوع اصلی رخداد، کربلاست اما هنرمند قصد نمایاندن کل واقعه را نداشته و فقط چند صحنه بیانگر عظمت مصیبت و تأثیرگذار بر مخاطب را برگزیده است. براساس قیاس گزاره‌ی الف و گزاره‌های ب درجدول شماره‌ی ۱، تأکید بر نبرد و شرح دلاوری‌های عباس (گزاره‌ی الف) فقط با نقاشی قهوه‌خانه‌ای (گزاره‌ی ب) تطبیق دارد اما گفته-پرداز در چاپ سنگی تصویر علی‌اصغر در آغوش امام را محور موضوع و روایت قرار داده و درکاشی-نگاری تکیه‌ی معاون‌الملک بزرگی لشکر دشمن محور اصلی نگارگری بوده است ولی در نقاشی دیواری بقعه‌ی باباجان‌دره، تمامی تصاویر به‌صورت یکسان نقش شده‌اند؛ گویی راوی و نگارنده قصد برجسته‌سازی روایتی را نداشته‌اند. همچنین صرف نظر از تصویر رود علقمه، در پرده‌ی قلمکار و نقاشی دیواری بقعه‌ی باباجان‌دره، ۱۲ مورد مطابقت وجود دارد که بیشترین روایات مشترک را با گزاره‌ی الف دارد. در چاپ سنگی(گزاره‌ی ب)، ۹ مورد تطبیق داده شد و تصویری از انبیا و ملائکه، عباس (ع)، قاسم (ع) و رود علقمه ترسیم نشده بود. درکاشی‌نگاری تکیه‌ی معاون‌الملک، ۶ روایت مشترک است و تصاویر انبیا و ملائکه، نبرد قاسم، زعفر جنی، قاصد، درویش‌کابلی، شیر و رود علقمه مورد استفاده‌ی نگارگر قرار نگرفته است. در ادامه به‌منظور دستیابی به‌مضامین پرتکرار عاشورانگاری، در جدول شماره‌ی ۲، به‌تحلیل روایت‌های مشترک در گزاره‌ی الف و گزاره‌ی ب پرداخته می‌شود.

جدول ۲. تحلیل صحنه‌ها براساس گزاره‌ی قیاس الف (پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی‌ها) و ب (عاشورانگاری دوره‌ی قاجار) (نگارندگان)

ردیف	مولفه‌های بصری مشترک	روایت در گزاره‌های قیاس الف و ب	گزاره قیاس الف /ق	گزاره قیاس ب، براساس توالی تاریخ /ق				تکرار در گزاره‌های قیاس
			پرده‌ی قلمکار (۱۳۳۸)	نقاشی قهوه‌خانه (۱۳۰۰)	چاپ سنگی (۱۳۲۵)	نقاشی دیواری (۱۳۳۵)	کاشی‌نگاری (۱۳۳۷)	
۱	انبیا و ملائکه	در جوار حضرت	*	*	-	*	-	۳
		بر بالین شهدا	-	*	-	-	-	۱
۲	امام‌حسین (ع)	همراه با علی‌اصغر مقابل سپاه دشمن	*	*	*	*	*	۵
		در حال گفتگو با عناصر	*	*	*	*	*	۵

		بر بالین شهدا	❋	❋	–	–	❋	۳
		به‌شهادت رسیده	–	❋	–	–	–	۱
۳	**عباس**	در حال رزم	❋	❋	–	❋	–	۳
		به‌شهادت رسیده	❋	–	–	❋	❋	۳
۴	**علی‌اکبر**	آماده رفتن به‌میدان جنگ	–	❋	–	❋	–	۲
		در حال نبرد	❋	–	❋	–	–	۲
		به‌شهادت رسیده	❋	❋	–	–	❋	۳
۵	**قاسم**	در حال رزم	❋	–	–	–	–	۱
		به‌شهادت رسیده	–	❋	–	❋	–	۲
۶	**علی‌اصغر**	در آغوش امام (با چشمانی گشوده و آگاه)	❋	–	❋	❋	–	۳
		در آغوش امام به شهادت رسیده	–	❋	–	–	❋	۲
		به شهادت رسیده درخیمه‌گاه	–	❋	–	–	–	۱
۷	**زعفر جنی**	در حال گفتگو با حضرت	❋	❋	❋	❋	–	۴
		درحال نبرد	–	❋	–	–	–	۱
۸	**قاصد**	سواره	–	–	–	❋	–	۱
		پیاده	❋	❋	❋		–	۳
۹	**درویش- کابلی**	در حال گفتگو با حضرت	❋	❋	❋	❋	–	۴
۱۰	**خیمه‌گاه و اهل‌بیت**	خیمه‌گاه به آتش کشیده نشده	❋	❋	❋	❋	❋	۵
		به‌اسارت گرفتن اهل- بیت	–	❋	–	❋	–	۲
۱۱	**قتلگاه**	اهل‌بیت بر بالین شهدا	❋	❋	❋	❋	–	۴
۱۲	**شیر**	بر بالین شهدا	❋	–	–	–	–	۱
		همراه با سلطان قیس مقابل امام	–	❋	❋	❋	–	۳
۱۳	**نهر علقمه**	همراه با ماهی	❋	–	–	–	–	۱
۱۴	**اشقیا**	در حال گفتگو	❋	❋	❋	❋	❋	۵
		سواره بر اسب در حال نبرد	❋	❋	❋	❋	❋	۵
		پیاده و در حال نبرد	❋	❋	❋	❋	❋	۵
		کشته‌شده	❋	❋	❋	❋	–	۴

در تحلیل صحنه‌ها براساس گزاره‌ی قیاس الف (پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی‌کبابی‌ها) و ب (عاشورانگاری دوره‌ی قاجار)، به‌منظور حصول مضامین پرتکرار عاشورانگاری از منظر گفته‌پرداز، در جدول فوق این نتیجه حاصل می‌شود که صحنه‌هایی نظیر علی‌اصغر در آغوش امام حسین (ع) و گفتگوی امام با سپاهیان دشمن، اشقیا درحال نبرد و به آتش نکشیدن خیمه‌ها در هر دو گزاره‌ی الف و ب مشترک بودند؛ روایت‌های گفتگوی زعفر جنی با حضرت، درویش‌کابلی، اهل‌بیت بر بالین شهدا، کشته‌های دشمن درگزاره‌ی الف با سه مورد از گزاره‌ی ب (نقاشی قهوه‌خانه، چاپ سنگی و نقاشی دیواری) وجه اشتراک داشتند. انبیا و ملائکه درجوار امام و عباس درحال نبرد در گزاره‌ی الف با دو مورد از گزاره‌ی ب (نقاشی قهوه‌خانه و نقاشی دیواری) و به شهادت رسیدن عباس در گزاره‌ی الف با نقاشی دیواری و کاشی‌نگاری (گزاره‌ی ب) تطبیق دارد. امام بر بالین شهدا و به شهادت رسیدن علی‌اکبر در گزاره‌ی الف با دو اثر از گزاره‌ی ب (نقاشی قهوه‌خانه و کاشی‌کاری) قابل قیاس است. روایت علی‌اصغر در آغوش امام و با چشمانی گشوده و آگاه در گزاره‌ی الف با چاپ سنگی و نقاشی دیواری از گزاره‌ی ب مشابهت دارد و قاصد پیاده درگزاره‌ی الف با دو اثر گزاره‌ی ب (نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی) تطبیق دارد. شیر و سلطان قیس در حال گفتگو با امام فقط شامل روایت‌های پرتکراری است که در گزاره‌ی الف مورد استفاده قرار نگرفته و در سه اثر از گزاره‌ی ب (نقاشی قهوه‌خانه، چاپ سنگی، نقاشی دیواری) قابل مشاهده است.

روایت‌هایِ علی‌اکبر آماده‌ی رفتن به میدان، نبرد علی‌اکبر، شهادت قاسم، شهادت علی‌اصغر در آغوش امام، اسارت گرفتن اهل‌بیت، انبیا و ملائکه بر بالین شهدا، شهادت امام حسین (ع)، رزم قاسم، پیکر بی‌جان علی‌اصغر در خیمه‌گاه، نبرد زعفر جنی، شیر بر بالین شهدا و نهر علقمه جزء کم‌تکرارترین روایات هستند که در یک یا دو اثر تعریف شده‌اند.

نتایج پژوهش بر مبنای سیرتحول عاشورانگاری در دوره‌ی قاجار نشان می‌دهد پرشمارترین مضامین، در همه‌ی نمونه‌های مورد مطالعه، صحنه‌هایی نظیر علی‌اصغر در آغوش امام حسین(ع) و گفتگوی امام با سپاهیان دشمن، اشقیا در حال نبرد و ترسیم خیمه‌ها بدون سوزانده شدن در هر دو گزاره‌ی الف و ب مشترک هستند؛ روایت‌های گفتگوی زعفر جنی با امام حسین (ع)، درویش‌کابلی، فضه بر بالین شهدا، کشته‌های دشمن، درگزاره‌ی الف با سه مورد از گزاره‌ی ب

مشترک است و انبیا و ملائکه در جوار امام، عباس درحال نبرد و به شهادت رسیدن عباس و علی‌اکبر، علی‌اصغر (نوزادی با چشمان گشوده به منزله‌ی آگاهی) درآغوش امام، امام بر بالین شهدا در گزاره‌ی الف با دو مورد از گزاره‌های ب تطبیق دارد و فقط شیر و سلطان قیس در حال گفتگو با امام از روایت‌های پر تکراری است که در گزاره‌ی الف مورد استفاده قرار نگرفته و در سه اثر از گزاره‌ی ب قابل مشاهده است. همچنین، در همه‌ی نمونه‌های قیاس، ترکیب تاریخ و تحریف همراه با اغراق در رخدادها و حرکت‌ها مشاهده می‌شود.

بیان شور و هیجان در عاشورانگاری پرده‌ی قلمکار

با تحلیل‌های به‌دست‌آمده از دو مرحله‌ی پیشین، آشکار است نگاره‌های واقعه‌ی عاشورا، تاحدودی، متکی بر تخیل گفته‌پرداز بوده است و همچنین پیوند آن‌ها با مضامین مذهبی، حماسی، اسطوره‌ای مسیر تحلیل را مشخص می‌کند. برای آشکار شدن لایه و معنای پنهان نگاره‌ها، این روایت در پرده‌ی قلمکار از منظر گفته‌پرداز مورد خوانش قرار می‌گیرد.

در پرده‌ی قلمکار، طراحی اندام‌های انسانی با الگوبرداری از نگارگری و دورگیری‌های نازک خطی مشخص شده است. در اندک مواردی از این دورگیری‌ها، منحنی‌ها، ضخامت و نازکی آن مانند نگارگری‌های ایرانی تغییر می‌کند. چهره‌ها و اندام سایه‌پردازی‌نشده و و لباس‌ها با اندک چین و شکن خطی طراحی شده‌اند. نور کلی صحنه زاویه‌ی مشخصی ندارد و به نظر می‌رسد گفته‌پرداز نور روبه‌رو را برای آن تعریف کرده است. اندام‌ها با نسبتی طبیعی و، در بعضی از صحنه‌ها، پیکره‌ها تنومند و یا سری بزرگ‌تر از اندازه‌ی معمول دارند اما این قانون در تمام تصاویر رعایت نمی‌شود و ادوات جنگی مانند شمشیر، تیر و کمان، کلاه‌خود و سپر با جزئیات اندک ترسیم شده است.

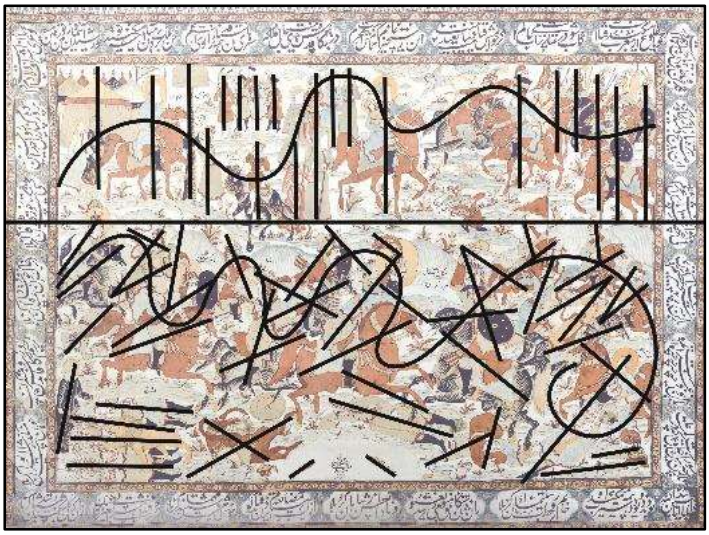
حرکت‌ها و فیگورها با جلوه‌ای طبیعی و گاه با اغراق جنب‌وجوش زیادی را القا می‌کنند. علاوه بر چرخش اندام‌ها، خطوط مورب و حرکات عضلانی پیکرها و حیوانات، حرکت لباس‌ها در فضا و پیچ و تاب آن در محیط پیرامون به آن پویایی بیشتری می‌دهد؛ به‌خصوص در نبرد عباس، پویایی شخصیت مثبت درمقابل منفی بسیار چشمگیر است. چهره‌ها به‌صورت نیم‌رخ یا سه‌رخ هستند و گفته‌پرداز از حالات و عواطف چهره کمتر استفاده کرده است، حتی در بعضی از صحنه‌ها، چهره‌ها

مشابه یکدیگرند؛ به‌خصوص صحنه‌های نبرد، که باید این مطلب در چهره‌ها مشخص باشد، به‌صورت عادی ترسیم شده است اما حرکت نگاه‌ها به موضوع اصلی و جریان‌های مربوط به هر یک از پیکره‌ها، شخصیت‌ها را ملموس‌تر نشان می‌دهد؛ برای مثال در نبرد عباس(ع) نگاه‌ها و چهره‌های رو به عباس نشانگر نیروهای شر است. بین شخصیت‌های سپاه اشقیا و اولیا به‌لحاظ بیان روحی تفاوت چندانی دیده نمی‌شود (جدول۳). فقط در بیان تصویری چهره و حرکات اندام شمر و حرمله شقاوت و پلیدی وجود دارد، حتی در بین لشکریان تفاوت خیر و شر با ریش و سبیل‌های مختلف و یا لباس‌هایشان قابل مشاهده نیست. تفاوت ویژه درچهره‌ی شخصیت‌های اصلی مانند انبیا، امام حسین(ع)، عباس، قاسم، علی‌اکبر، علی‌اصغر و اهل‌بیت به‌واسطه‌ی هاله‌ی نور،که معنای آگاهی، معرفت، اشراق، ولایت، قداست را دارد (شوالیه و گربران، ۱۴۰۰: ج۵، ۴۲۴-۴۶۶)، یا پوشش روبند، که نماد پاکان و معصومان است (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۱۱۹)، و نوع جامه‌ی انبیا و اهل‌بیت و حتی سفیدپوشی یا کفن‌پوشی، زمان شهادت عباس و شهدای کربلا از اشقیا بارز است (جدول۳، ردیف۱و۷). در جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه، کفن سفید به نشانه‌ی نزدیک بودن مرگ دربردارندگان آن است؛ از این‌رو، این نشانه‌ی نمادین در قالب یک شاخص، با لکه‌های سرخ‌رنگ که نشانه‌ی جراحات است، نیز به‌کار می‌رود (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۶۴-۶۵). سایر افراد و جنگاوران لباس جنگی بر تن دارند. لباس‌های رزمی نگاره‌ها شباهتی با لباس‌های نظامیان در دوره‌ی فتحعلی شاه قاجار دارد؛ شلوار عموماً سفید، گشاد و پرچین، جمع شده در ناحیه‌ی قوزک پا است (کوتسه‌بوئه، ۱۳۴۸: ۱۰۵).

به نظر می‌رسد گفته‌پرداز، برای دستیابی به‌شور عاطفی و پویایی در تصویر، نمایش را به صحنه کشانده و در برخی روایت‌ها با حرکت‌های پویا و طبیعی جانوران را همراه با شمشیرها و کمان‌های کشیده‌ی مورب به تصویر کشیده و از آنجا که قرمز نشانه‌ی رحمت الهی، شهادت، بردباری، اشتیاق است و قدرت برانگیختن و تهییج دارد (شوالیه و گربران، ۱۴۰۰، ج۳: ۳۴۹-۳۶۲)، آن را به‌عنوان رنگ غالب نسبت به سایر رنگ‌های مورد استفاده در پرده انتخاب کرده تا فضای پرالتهاب موضوع را تشدید کرده باشد.

در ترکیب‌بندی پرده‌ی قلمکار، گفته‌پرداز تمرکز و بزرگ‌نمایی را بر روی سوژه و محور اصلی روایت در مرکز دو سوم پایین پرده قرار داده و، با رعایت ترکیب‌بندی و فضاسازی محیط اطراف، شخصیت‌های داستان را بارز کرده است. گفته‌پرداز با ایجاد تجمع و بزرگ‌نمایی عباس تمرکز را بر روی نبرد و شخصیت ایشان قرار داده؛ به‌طوری که می‌توان گفت از دو شیوه، به‌طور جداگانه، فضاسازی انبوه در پس‌زمینه‌ی خلوت برای تمرکز بر شخصیت‌ها و عناصر اصلی نبرد استفاده کرده است.

یکی از بیشترین چینش‌های ساختاری این تصاویر ترکیب مواج است و بیشتر به‌صورت افقی تعریف می‌شود. در روایت‌های مختلف این ترکیب‌بندی در یک‌سوم بالایی پرده، تمام عناصر، اعم از شخصیت‌های اصلی و سایر پیکره‌ها، در یک مسیر به‌صورت عمودی به یکدیگر مرتبط هستند. پیکره‌ها، حیوانات، خیمه‌گاه و درخت، در این ترکیب مواج افقی، به‌صورت عمودی قرار دارند؛ همین امر جریان سیال و ایستایی در روایت را القا می‌کند. اما در دوسوم پایین پرده ترکیب‌بندی



تصویر۷. تقسیم‌بندی پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی براساس چیدمان کنشگران در صحنه. یک‌سوم بالا: ترکیب‌بندی مواج و خطوط ایستا، دوسوم پایین: ترکیب‌بندی مواج و خطوط مورب (نگارندگان)

مواج همراه با خطوط مورب مشاهده می‌شود. تمامی اسب‌ها و سوارهایشان همراه با شمشیر و کمان در حالتی پویا در جهت‌های مختلف ترسیم شده‌اند (تصویر۷) که تداعی‌گر شور، هیجان، تحرک و پویایی صحنه‌ی نبرد است.

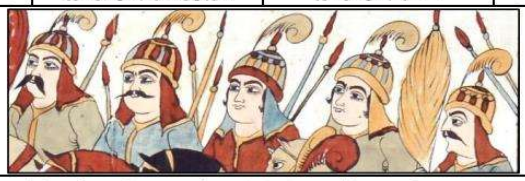
چهره‌پردازی کنشگران در پرده‌ی قلمکار

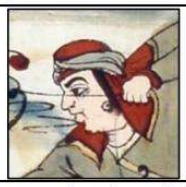
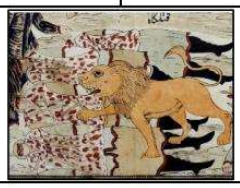
در برخی منابع تاریخی آمده است که بنی‌امیه قبیح‌صورت و کریه‌منظر بودند و بنی‌هاشم سیمایی دلجو و سیرتی نیکو داشتند (ربانی‌خلخالی، ۱۳۸۲: ۱۴۴). عباس‌بن‌علی، مشهور به ابوالفضل و قمر بنی‌هاشم (ماه بنی‌هاشم)، پسر حضرت علی(ع) و ام‌البنین و برادر ناتنی کوچک‌تر امام‌حسین(ع) بود. شهرت و محبوبیت او نزد مسلمانان، به‌ویژه شیعیان، بیشتر به‌خاطر شجاعت و وفاداری او به حسین بن علی (ع) در نبرد کربلا است. از القاب دیگر ایشان قهرمان علقمی[۱] است. «علقمی یا علقمه» نام رودی است که عباس در کنار آن به شهادت رسید. از آن‌رو که عباس شجاع بود و، از کثرت شجاعتش، صفوف دشمنان را می‌شکافت، به ایشان اطلس می‌گفتند. قمر بنی‌هاشم آیتی از جمال و زیبایی بود. رخساره‌اش زیبا، چهره‌اش پرشکوه، اندامش متناسب و درعین حال چنان نیرومند بود که آثار دلیری و شجاعت را به‌خوبی نمایان می‌ساخت (همان: ۱۸۱). وی هنگامی که سوار بر اسب می‌شد، پاهایش از کثرت بلند بودن به زمین می‌رسید (همان: ۱۴۳). در مورد قاسم گفته‌اند: «کفلقه قمر» (همچون پاره‌ماه) (همان: ۱۴۶). حمید بن مسلم گوید: «پسری سوی ما آمد که گویی چهره‌اش پاره ماه بود، شمشیری به دست داشت...گوید: عمربن‌سعدبن‌نفیل اَزَدی به‌من گفت: "به خدا به او حمله می‌برم" و حمله برد و پس‌نیامد تا سر او را با شمشیر بزد که پسر به‌رو در افتاد و گفت: "عمو جانم" گوید: ... وقتی غبار برفت حسین(ع) را دیدم که بر سر پسر ایستاده بود و پسر با دو پای خویش زمین را می‌خراشید و حسین(ع) می‌گفت: "ملعون باد قومی که ترا کشتند!... سپس امام وی را ببرد و با پسرش علی‌اکبر و دیگر کشتگان خاندانش که اطراف وی بودند به‌یکجا نهاد"» (طبری، ۱۳۷۵، ج ۷: ۲۳۰). با توجه به ویژگی سیمای بنی‌هاشم و بنی‌امیه، در جدول ۳ به بررسی گزینش گفته‌خوان برای چهره‌پردازی دو گروه پرداخته شده است.

---

۱. علقمی در منابع معادل همان نهر علقمه ذکر شده‌است. مسعودی در *التنبیه و الاشراف* می‌نویسد: «آنگاه فرات بدو قسم می‌شود: یکی اندر سوی مغرب میرود که آنرا علقمی گویند که از کوفه و جاهای دیگر میگذرد...» (مسعودی، ۱۳۴۹: ۵۱-۵۲). در این باره نگاه کنید به ابن جوزی در گزارش وقایع سال ۴۵۱ق: «راسل قریش بساسیری برای زیارت حرم وارد کوفه شد و از آنجا به شهر واسط رفت؛ او عده ای کارگر را با خود بر زورقی سوار کرده بود تا برای ادای نذر خود، آن‌ها را به حفر نهر معروف به علقمی و جاری کردن آب به سوی حرم به‌کار گمارد» (ابن‌جوزی، ۱۹۹۲م، ج ۱۶: ۲۰۲).

جدول۳. چهره‌پردازی کنشگران در پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی بیرجند

ردیف	کنشگران	چهره‌پردازی/ ویژگی بصری			
۱	انبیا/ امام/ زنان اهل‌بیت				
		انبیا با چهره پوشیده و هاله نور اطراف سر	امام حسین(ع) با چهره پوشیده و هاله نور اطراف سر	زنان در خیمه‌گاه با چهره پوشیده و هاله نور اطراف سر	زنی در قتلگاه (احتمالاً فضه) با چهره پوشیده و هاله نور اطراف سر
۲	فرشته/کودک			-	-
		کودک‌فرشته با لبخند	علی‌اصغر با لبخند و هاله نور	-	-
۳	قاصدان مثبت				
		قاصد مدینه	درویش کابلی	زعفر جنی با سیمای حیوانی	جنیان قاصد
۴	مذاکره‌کنندگان منفی (اشقیا)				-
		حرمله با سیمای جوان و چین بر ابرو	عمر سعد با ریش سفید و بلند و چین بر ابرو	شمر، ریش تُنُک، دندان‌های بیرون‌زده و چین بر ابرو	-
					
		همراهان شمر و عمرسعد/ گروهی دارای سبیل فرمانی و گروهی جوان/ همگی دارای چین بر ابرو.			
۵	اشقیا				
		دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو/ در حال نشانه‌گرفتن قاسم	دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو/ در حال نبرد با علی-اکبر	قارن در حال نبرد با علی-اکبر، دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو.	دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو/ در حال پاره کردن مشک عباس.

					
		دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو/ در حال نشانه‌گرفتن عباس	دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو/ در حال نشان گرفتن عباس	دارای سیمای جوان و چین بر ابرو/ در حال نشانه‌گرفتن عباس	دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو/ در حال نشانه‌گرفتن عباس
		بکربن‌آمر/ دونیم شده در حال نبرد با عباس، دارای سبیل فرمانی بسیار بلند و چین بر ابرو/	پرچم‌دار درحال گریز، دارای سیمای جوان و چین بر ابرو و تعجب.	سوار در حال گریز، دارای سبیل فرمانی و چین بر ابرو.	سوار در حال گریز، دارای سیمای جوان و چین بر ابرو.
۶	مبارزان مثبت				-
		عباس در حال ضربه‌زدن به بکربن‌آمر، دارای محاسن سیاه و پر، ابروان پیوسته، هاله دور سر و چهره‌ای آرام.	علی‌اکبر در حال نبرد با قارن، سیمای جوان، ابروان پیوسته، هاله دور سر و چهره‌ای آرام	قاسم در حال نبرد، سیمای جوان، ابروان پیوسته، هاله دور سر و چهره‌ای آرام	-
۷	پیکر شهدا				
		ابوالفضل شهید در آغوش امام‌حسین(ع)، با سرشکافته، دو دست از تن‌جدا و کفن‌خونین.	چهارتن از یاران شهید امام، بدون سر همراه با شیر محافظ.		
۸	کشته‌های اشقیا				
		کشته‌شده و گرفتار زیر بدن اسب	با سرشکافته گرفتار زیر سُم اسبان ابوالفضل و بکربن‌آمر		
		دو مبارز کشته‌شده‌ی منفی با سر بریده و سر شکافته گرفتار زیر سُم اسب بکربن‌آمر	با سرشکافته و وحشت‌زده زیر سم اسب قاسم		

در صحنه‌های گفتگوی امام حسین (ع) با درویش‌کابلی، قاصد مدینه و لشکریان‌یزید، امام با چهره‌ای پوشیده، قامتی محکم، سوار بر اسبی که با صلابت حرکت می‌کند نشسته است. گفته‌پرداز برای تمایز مقام، درجه و همچنین جنسیت، صالحان، انبیا و زنان اهل‌بیت را با روبند همراه با هاله‌ی نور ترسیم کرده است، فقط سیمای عباس، علی‌اکبر، قاسم و علی‌اصغر با چهره‌ای آرمانی، بدون روبند و فقط با هاله‌ی دور سر مشخص شده‌اند (جدول۳، ردیف ۱و۶). این چهره‌ها دارای آرامش، زیبا و بدون شکستگی و چین ابرو و نورانی همانند هم تصویر شده‌اند و برعکس، اشقیا و انسان‌های حقیر دارای صورت‌های زشت با حالات روحی و روانی و فردی، مطابق با چارچوب‌های دنیای مادی پدیدار گشته‌اند که همگی دارای چین ابرو و صورتی ناآرام هستند و یا لبخندی ناخوشایند بر لب دارند. در این پرده، چهره‌ها اکثراً جوان، درحالت آرامش و همسان هستند و نگارگر به جز موارد اندک وجه تمایزی بین سیمای انسانی پاک‌سیرتان و ناصالحان قائل نشده و در مواردی چهره‌ها بسیار شبیه به هم هستند. با این حال، جنگجویان دشمن یا سیمای جوان دارند و یا همگی دارای سبیل چخماقی (فرمانی) ویژه‌ی دوره‌ی قاجار هستند و چهره‌ای گاه آشفته و ابروان درهم‌کشیده دارند (جدول۳، ردیف ۵).

از ویژگی‌های مهم این اثر محوریت نبرد حضرت عباس است که گفته‌پرداز یا براساس فرمایش سفارش‌دهنده یا بنا برسلیقه یا ارادتش به‌ایشان، تأکیدی ویژه در شرح دلاوری، فداکاری، وفاداری، جنگ‌آوری و ازخودگذشتگی سقای‌کربلا در نبرد برای دستیابی به آب دارد. در این پرده، ظاهراً عباس با شجاعت تمام به سوی فرات روان است و در رویارویی با دشمن بکر بن آمر را به هلاکت می‌رساند. در این حالت نیز چهره‌ای آرام و همراه با ریش و سبیل ترسیم‌شده که کاملاً از دیگران متمایز است. در صحنه‌ی شهادت عباس در دامان امام، گفته‌پرداز، عباس را با فرق شکافته و با دو دست بریده، درحالی که کفنی خون‌آلود و پر تیر بر تن دارد، به‌گونه‌ای ترسیم‌کرده تا گفته-خوان را با بیان مظلومیت ایشان متأثر سازد.

از وقایع حزن‌انگیز دیگری که گفته‌خوان آن را بیان کرده نبرد و دلاوری‌های علی‌اکبر و قاسم است که در این اثر انتظار می‌رفت، به‌رغم نوجوانی قاسم، گفته‌پرداز برای تأکید بر شخصیت ایشان، فقط سیمای او را بدون محاسن ترسیم کند و باقی نگاره‌ها، اعم از مثبت و منفی، دارای سبیل و یا محاسن باشند، اما علاوه بر قاسم، علی‌اکبر، حرمله و پنج تن از اشقیا بدون محاسن

ترسیم شده‌اند. از موارد بارز تفاوت در چهره‌ی اشقیا، که با حالات روحی و روانی و مطابق با دنیای مادی تصویر شده، می‌توان به چهره‌ی شمر در مقابل امام حسین (ع) اشاره کرد که با دهانی باز، دندان‌های نمایان، چشم‌های بیرون‌زده و ریشی پریشان و درهم تنیده، در حالی که لبخندی ناخوشایند بر لب دارد، ترسیم شده است. عمر بن سعد نیز در مقابل امام با محاسنی سفید درحال گفتگو است. به گزارش *تاریخ طبری*، وی در ۱۷ق همراه پدرش در فتح عراق شرکت داشت و رأس‌العین را گشود (طبری، ۱۳۷۵، ج ۵: ۱۳۰-۱۳۱). بنابراین در روز عاشورا (۶۱ق) مرد سال‌خورده‌ای بوده است که گفته‌پرداز در این اثر با چهره‌پردازی و رنگ سفید مو به آن اشاره می‌کند (جدول۳ ردیف۴). مورد دیگر، شخصیتی به نام قارن با چشمانی دریده، غبغبی آویزان و سبیل‌های بلند و آشفته در نبرد با علی‌اکبر است. تفاوت در بین کشته‌شدگان سپاه دشمن با فرقی شکافته، چشمانی قرمز، دهانی باز و دندان‌های بیرون زده، سبیل‌هایی تابدار و تا بناگوش رفته و چهره‌ای دردمند در مقابل آرامش حاکم بر سیمای عباس، هنگام شهادت، بیشتر نمایان است (جدول۳، ردیف۷و۸).

تصاویر در پرده‌ی قلمکار روایت‌محور هستند و، برای تمیز دادن گفته‌خوان، نام صالحان (انبیا، امام حسین(ع)، حضرت ابوالفضل، علی‌اکبر، قاسم، علی‌اصغر، زعفر جنی، قاصد مدینه و درویش-کابلی) و ناپاکان (عمر بن سعد، شمر، حرمله، بکر بن آمر و قارن) در کنار تصاویر آن‌ها نوشته شده است. در کتیبه‌های معرفی‌شده، گفته‌پرداز در دو قسمت دچار خطا شده: یکی، در عبارت "جنگ حضرت ابوالفضل" به اشتباه "ابوالفظل" مشق کرده است و دیگری در مورد دو شخصیت به نام‌های بکر بن آمر و قارن از سپاهیان دشمن است که در متون دینی و تاریخی مرتبط هیچ رد پایی از این دو شخصیت یافت نشد. احتمالاً نگارگر از تخیل خود برای نام‌گذاری این افراد استفاده کرده و یا، از منظر شنیداری واژگان، برداشت دیگری داشته است.

براساس نتایج پژوهش، متن دیداری پیش‌رو از دو بخش افقی تشکیل شده است. لایه‌های آشکار بخش بالا گفتمان‌هایی همچون دعوت، عدم پذیرش دعوت، نیروهای ماورایی، حضور ائمه، رویارویی و گفتگوی نیروی خیر و شر را شامل می‌شود و لایه‌های آشکار بخش پایین، گفتمان‌هایی چون نبرد میان نیروهای خیر و شر و غالب بودن خیر را در بر دارد. این دو بخش در مجموع از پنج سطح تشکیل شده است. سطح اول شامل آسمان، ابر، فرشته و جنیان است؛ سطح دوم

دربردارنده‌ی عناصر بصری مانند انبیا، امام حسین (ع) و نبرد اشقیا است؛ در سطح سوم زمین، خاک کربلا و گیاهان به چشم می‌خورد؛ سطح چهارم روایت‌گر نبرد خیر و شر است و سطح پنجم شهدای واقعه‌ی عاشورا را نشان می‌دهد. لایه‌های پنهان اثر بخش‌هایی را شامل می‌شود که با کنکاش در منابع کهن و بهره گرفتن از حقایق تاریخی و قیاس آن با تحریفاتی که برگرفته از حس درد و رنج در روز عاشورا بوده در نظام‌های بصری این پرده مشاهده می‌شود که در مقاله به آن پرداخته شد. قطعاً اسب تاختن بر پیکر شهدا براساس منابع تاریخی (ابن اعثم، ۱۳۷۲: ۹۳ ؛ بلاذری، ۱۴۱۷ق: ۱۸۳) یکی از اعمال ناشایستی است که خاندان کفر به دستور عبیدالله زیاد انجام داد اما در این پرده برعکس جلوه داده شده و تمامی افراد کشته‌شده‌ی اشقیا در این تصویر و دیگر نمونه‌های مورد مطالعه در زیر سم اسبان گرفتار هستند و گفته‌پرداز بدین‌گونه خواسته صحنه‌ی حقارت را گریبان‌گیر دشمن نشان دهد. پیکر شهدا در این تصویر حضرت عباس و چهار تن بی‌سر هستند که با احترام و نظم خاصی در دو گوشه‌ی سمت راست و چپ پایین تصویر مشاهده می‌شوند. در سمت راست، عباس در دامان امام‌حسین (ع) قرار دارد و در سمت چپ، دیگر پیکرها توسط شیر محافظ، که می‌توانسته نمادی از چهره‌ی دگرریخت‌شده حضرت علی (ع) باشد، مراقبت می‌شوند.

بررسی‌ها در این پژوهش نشان می‌دهد که مضمون (وعظ، خطابه)، گفته‌پرداز (نقاش، قلمکارساز)، گفته‌خوان (مخاطب، بیننده) و کنشگر (شخصیت‌های حاضر در متن) درحال بازسازی ارزش‌های دینی، اخلاقی و اسطوره‌ای هستند. بنابراین، روایت در این متن دیداری، از سطح روایت کاربردی به روایتی آرمانی و ماورایی تبدیل می‌شود. همچنین گفته‌خوان با نوعی تعامل میان گفتگوهای دینی و مذهبی، نمایه‌ای و نمادین مواجه می‌شود. این انتقال پیام به دلیل موقعیت‌های مختلف دیگر که در اثر ایجاد شده، به بازآفرینی و تقویت پیام با ارزش دینی و مذهبی تبدیل شده؛ هرچند که در برخی موارد واقعی نیز نبوده است.

نتیجه

در این پژوهش، پس از کنکاش در ویژگی‌های بصری پرده‌ی قلمکار عاشورا در حسینیه‌ی کبابی بیرجند، به تفکیک دوازده صحنه و روایت از واقعه‌ی عاشورا شناسایی شد. در این اثر به‌صورت محدود از ویژگی‌های بصری همچون بافت، سایه‌پردازی و پرداخت استفاده شده و همچنین جزئیات لباس و اندام‌نگاره‌ها کمتر مورد توجه بوده است. نکته‌ی دیگر در این اثر، ایجاد عمق، بدون استفاده از پرسپکتیو و فقط با نوع رنگ‌گذاری زمینه و محو کردن خط افق بوده است که سبب شده تمرکز بر روی نبرد عباس با استفاده از بزرگ‌نمایی او در بخش میانی اثر در پس-زمینه‌ی خلوت و شهادت او باشد. براین‌اساس، می‌توان این پرده‌ی قلمکار را با محوریت حضرت عباس و سوگ‌چامه‌ی ویژه‌ی او در نظر گرفت. همچنین می‌توان گفت هنرمند، هوشمندانه، دو مصرع «فریاد العطش ز بیابان کربلا» و «از آب هم مضایقه کردند کوفیان» را دقیقاً در زیر نهر علقمه قرار داده است تا افرادی که واعظ این پرده بودند این هم‌نشینی متن و تصویر را با درد و اندوه بیشتری بیان کنند و گفته‌خوان‌ها را تحت‌تأثیر بیشتری قرار دهند. همچنین استفاده از دو نوع ترکیب‌بندی (مواج و ایستا) در یک‌سوم بالا و مواج و پویا در یک‌سوم پایین پرده‌ی قلمکار تداعی‌گر شور، هیجان، تحرک و پویایی صحنه‌ی نبرد است تا بر جریانات عاطفی و روحی ماجرا بیفزاید. در این تطبیق لنزی، که در آن اصالت ارجاعی پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی بیرجند بر مبنای منابع کهن و آثار قهوه‌خانه‌ای دیگر بررسی‌شد، نشان می‌دهد که تاریخچه‌ی مکتوب و فرهنگ شنیداری تأثیر بسزایی بر انتخاب چهره‌پردازی‌ها، نقش‌آفرینی‌ها و سرنوشت کنشگران حاضر در صحنه می‌گذارند و به‌گونه‌ای متون دردسترس گفته‌پرداز سبب شده نگاهی قهرمان‌محور و سرشار از حرمت را برای کنشگران مثبت و نگاهی تحقیرآمیز را برای کنشگران ضدقهرمان برگزینند؛ هرچند که از واقعیات تاریخی دور باشد. این تلاش گفته‌پردازان دوره‌ی قاجار می‌تواند با هدف اصلی انتقال عمیق‌تر دریافت رنج و شهادت اهل‌بیت و یاران در روز عاشورا صورت گرفته باشد تا، با جاری شدن اشک بیشتر گفته‌خوان در مجالس وعظ، رضایت بیشتر اولیای خدا و در نهایت خشنودی الهی را به دست آورند. به این دلیل است که بخشی از روایت بصری را تحریفات پدیده‌ها و رویدادهای تاریخی تشکیل می‌دهد. با تطبیق این روایات با متون دینی تاریخی و مقتل‌ها مشخص شد که از حضور زعفر جنی، درویش‌کابلی، بکر بن آمر، قارن و شیر تعزیه در

این روز مستند تاریخی موجود نیست اما در برخی مقتل‌نگاری‌ها به آن‌ها پرداخته شده است. بنابراین، حضور این عناصر دلیلی بر غلط‌خوانی گفته‌پرداز از تاریخ به دلیل تحریفات عاشورا در دوره‌ی قاجار و فرهنگ شنیداری می‌تواند باشد. در مجموع، درون‌مایه‌ی پرده‌ی عاشورا متأثر از شرایط اجتماعی، مذهبی، فرهنگی و هنری دوره‌ی قاجار شکل‌گرفته و روایات این متن دیداری برگرفته از روایت‌های مکتوب و شفاهی بوده است. می‌توان اینگونه بیان کرد که در لایه‌های پنهان این اثر درونمایه‌ای از حقیقت و تحریف جای دارد که در دوره‌ی قاجار رواج داشته است. احتمالاً هدف این تحریف‌ها انتقال بهتر تجربه‌ی رنج به گفته‌خوان و حرمت نگاه داشتن کنشگران دینی براساس فرهنگ‌های دیداری و شنیداری بوده که می‌توان تأثیر منابعی همچون *روضه‌الشهدا* را در شکل‌گیری آن مشاهده‌کرد. گفته‌پرداز سعی کرده، براساس روایات واقعی و عوامل گفتاری و بصری، با تأکید بر رنگ قرمز و عناصر شور و هیجان در متن دیداری صحنه‌های حزن‌انگیزی (لبخند وقیحانه‌ی شمر در برابر معصومیت امام، شهادت حضرت عباس و...) را ایجاد کند تا معنا و مفهوم روایات و معناهای نهفته، مانند مظلومیت، غیرت، وفاداری و ازخودگذشتگی را به مخاطب خویش انتقال دهد تا وی در جریان عملیات حسی ـ ادراکی قرارگرفته و متن دیداری بیشترین تأثیر را بر او داشته باشد. بر مبنای توصیفاتی که ارائه شد، پرده‌ی قلمکار حسینیه‌ی کبابی، عملکردی رسانه‌ای و آموزشی داشته و مفاهیم اسلامی و شیعی را به مخاطب خویش، که غالباً عزاداران عامه در جامعه بوده، منتقل کرده و این چنین تا به امروز به‌حیات خود ادامه داده است.

سپاسگزاری: بدین‌وسیله از جناب آقای سیدهادی علوی بابت عکاسی و در اختیار قراردادن تصویر اثر و نیز اداره کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی خراسان‌جنوبی برای در اختیار قراردادن پرونده‌ی ثبت اثر منقول فرهنگی تاریخی "پرده تعزیه مصیبت عاشورا، حسینیه کبابی" برای انجام این مقاله سپاسگزاری می‌شود.

تعارض منافع: هیچ‌گونه تعارض منافع در این پژوهش وجود ندارد.

تضاد منافع: نویسندگان، ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

منابع

ابن‌اعثم‌کوفی، محمدبن‌علی (۱۳۷۲). *الفتوح* (مترجم محمدبن‌احمد مستوفی‌هروی؛ مصحح غلامرضا طباطبایی‌مجد). ج۵. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

ابن‌جوزی، یوسف‌بن قزاوغلی (۱۳۷۶). *تذکر الخواص*. قم: منشورات‌الشریف‌الرضی.

ابن‌جوزی، عبدالرحمن بن علی (۱۹۹۲م). المنتظم فی تاریخ الامم و الملوک. ج ۱۶. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن طاووس، علی (۱۴۰۱). *الملهوف علی قتل الطفوف* (ترجمه احمد فهری‌زنجانی). تهران: بین-الملل.

اعظم‌زاده، محمد (۱۳۹۲). *واژه‌نامه عمومی هنر*. تهران: سیمای دانش آذر.

الهی، محبوبه (۱۳۷۷). *تجلی‌عاشورا در هنر ایران*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس‌رضوی.

بالایی لنگرودی علی (۱۳۹۸). «زعفر جنی»، بازیابی‌شده در: ۱۴۰۴/۵/۲۸، از: https://cgie.org.ir/fa/article/246877/.

بلاذری، احمد (۱۴۱۷). *جمل من انساب الاشراف*. ج ۲ و۳. بیروت: دارالفکر.

بلوک‌باشی، علی (۱۳۷۵). *قهوه‌خانه‌های ایران*. تهران: دفتر نشر پژوهش‌های فرهنگ.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳). *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*. تهران: سیمین و زرین.

پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۹۵). معرفی معیار برای تحقیق تطبیقی مبتنی بر دیدگاه کری واک. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۶ (۱۱)، ۱۰-۱.

چلکووسکی، پیترجی (۱۳۶۷). *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران* (ترجمه داوود حاتمی). تهران: علمی فرهنگی.

حسین‌آبادی، زهرا، و محمدپور، مرضیه (۱۳۹۵). بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *پیکره*. ۵ (۹)، ۳۵-۵۰.

حسینی‌راد، عبدالمجید و عزیززادگان، محبوبه (۱۳۹۰). تأثیر تعزیه بر دیوارنگاره‌های مذهبی دوره قاجار. *پژوهشنامه هنرهای دیداری*، ۱(۱)، ۳۱-۴۴.

دربندی‌شیروانی، آقابن‌عابد (بی‌تا). *اسرار الشهاده*. تهران: منشورات الاعلی.

دینوری، احمد (۱۳۹۵). *اخبار الطوال* (ترجمه محمود مهدوی دامغانی). ج۱. تهران: نشر نی.

ربانی‌خلخالی، علی (۱۳۸۲). *چهره درخشان قمر بنی هاشم ابوالفضل العباس(ع)*. تهران: مؤسسه فرهنگی ثقلین.

رحمانی، جبار (۱۴۰۱). *آیین و اسطوره در ایران شیعی (انسان‌شناسی مناسک عزاداری‌محرم)*. اصفهان: آرما.

سفیدروز، مبینا، و خزاعی، رضا (۱۴۰۳). روایت‌شناسی پرده عاشورای حسینیه‌کبابی بیرجند. *اولین دوره همایش ملی دوسالانه پژوهش در هنر اسلامی*. دانشگاه هنر اصفهان: اصفهان.

سیف، هادی (۱۳۶۹). *نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای* (ترجمه کلود (سیروس) کرباسی). تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶). حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار. *نگره*، ۳ (۵)، ۵-۱۷.

شریف‌کاشانی، حبیب الله (۱۳۹۰). *تذکره‌الشهداء*. تهران: شمس‌الضحی.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۴۰۰). *فرهنگ‌نمادها* (ترجمه سودابه فضایلی). ج ۳و۵. تهران: جیحون.

شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.

ضیایی، عبدالحمید (۱۳۸۴). *جامعه‌شناسی تحریفات عاشورا (نگرشی انتقادی-آسیب‌شناسی به مقتل‌ها، روضه‌ها و ادبیات منظوم)*. تهران: هزاره ققنوس.

ضیایی‌نژاد، سپیده، و محمودی‌بختیاری، بهروز (۱۴۰۲). روایت‌شناسی یک فرم ادبی اجتماعی عامه به مطالعه تطبیقی فرم‌روایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم. *اجتماعیات در ادب فارسی*، ۲ (۴)، ۲۷-۴۴.

طاهریان، الهام، فهیمی‌فر، علی‌اصغر، و حسنوند، محمدکاظم (۱۴۰۲). خوانش نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان براساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر. *نگره*، ۱۸ (۶۵)، ۱۵۱-۱۶۷. Doi: 10.22070/negareh.2021.13586.2650

طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۵). *تاریخ طبری* (ترجمه ابوالقاسم پاینده). ج ۵و۷، تهران: اساطیر.

علیزاده بیرجندی، زهرا (۱۴۰۱). *قَرنی بر مدار قمر*. بیرجند: چهاردرخت.

فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر، و اختیار، مریم (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه* (ترجمه یعقوب آژند). تهران: ایل شاهسون.

کاشفی سبزواری، ملاحسین بن علی (۱۳۸۲). *روضه الشهداء* (مصحح: عبد الرحیم عقیقی بخشایشی)، قم: دفتر نشر نوید اسلام.

کوتسه‌بوئه، موریتس وان (۱۳۴۸). *مسافرت به ایران* (ترجمه محمود هدایت). تهران: امیرکبیر.

مجلسی، محمدباقر (۱۳۶۵). *بحار الانوار* (ترجمه ابوالحسن موسوی همدانی). ج ۴۴و۴۵. تهران: گنجینه.

مسعودی، علی‌بن‌حسین (۱۳۴۹). *التنبیه و الاشراف*، (ترجمه ابوالقاسم پاینده). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مطهری، مرتضی (۱۳۶۱). *حماسه‌حسینی*. ج ۱. تهران: صدرا.

کلینی، محمد بن یعقوب (۱۳۸۸). *تحفه‌الاولیاء (ترجمه اصول کافی)*. ج ۲ (ترجمه محمدعلی بن محمدحسن اردکانی، تحقیق محمد مرادی). قم: دارالحدیث.

مفید، محمدبن‌محمد (۱۳۷۸). *الارشاد فی حجج الله علی‌العباد* (ترجمه سیدهاشم رسولی محلاتی). ج۲. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

مهرنیا، محمد، و گروسی، زینب (۱۴۰۱). تحلیلی بر داستان‌های عامیانه در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای. *هنرهای کاربردی*، ۱۴۰۱ (۱۵)، ۹۰-۱۰۴. Doi: 10.22075/aaj.2023.28218.1165

نوروزی، نسترن و دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۷). تطبیق زیبایی شناختی دیوارنگاری‌های مذهبی (واقعه کربلا) بقعه شاه زید و تکیه معاون‌الملک در تعامل با تعزیه. *نگره*، ۱۳۹۷ (۴۸)، ۸۶-۱۰۳. Doi: 10.22070/negareh.2019.885.

نوری، میرزا حسین (۱۳۸۸). *لوءلوء و مرجان؛ در شرط پله اول و دوم منبر روضه‌خوانان*، قم: بنی‌الزهراء.

هوشیار، مهران و افتخاری راد، فاطمه (۱۴۰۱). *آشنایی با خیالی‌نگاری*. تهران: سمت.

یاقوت حموی (۱۳۸۳). *معجم البلدان*، (ترجمه علینقی منزوی). ج ۱. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.