Online ISSN: 2980-9800
Print ISSN: 2981-0094
Journal of Documentary and Archival Studies
Homepage: https://docs.aqr-libjournal.ir/

Types of Garments for Human Pictorial Elements in Ashura-Themed Coffeehouse Paintings (A Case Study: Selected Works of Hossein Qollar Aghasi and Mohammad Modabber)

Mostafa La'l Shateri[1], **Fatemeh Abbasian**[2]

1. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Iran. (Corresponding author) mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir
2. Master's Graduate, Art Research Department,, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad Iran. f.abasian17@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 12 October 2025
Received in revised form:21 November 2025
Accepted: 20 February 2026
Available online: 21 August 2026

***Keywords*:**
Coffeehouse Painting,
Ashura,
Types of Garments,
Hossein Qollar Aghasi,
Mohammad Modabber.

Abstract

Introduction
Art, as the shared language of civilizations, has always reflected the values, beliefs, cultures, and social conditions of nations. In the history of Iran, the visual arts have not only expressed the aesthetics and sensibilities of artists but have also served as a mirror of social, religious, and political structures across different historical periods. One of the most significant periods of transformation in Iranian art is the Qajar era, a time when art moved beyond the exclusive domain of the court and entered the public sphere. In this context, coffeehouse painting, as a form of popular art, represents not only the religious and epic beliefs of the people but also a symbol of collective identity and folk culture. Within this framework, the depiction of clothing, as a cultural signifier in Ashura paintings, plays a central role and contributes to a deeper understanding of the identity, social class, and semantic world of narrative figures. Ashura coffeehouse painting is not merely a reflection of the social and cultural conditions of society in the late Qajar period and the early Pahlavi era; it also indicates transformations in art as it shifted from exclusivity and courtly patronage toward popularization. With their epic and religious themes, these paintings gained a distinctive place among the people and gradually became one of the most important means of expressing religious narratives and beliefs. Hossein Qollar and Mohammad Modabber, as two artists who developed distinctive styles in this field, each depicted garments on human figures in his own manner. Although their works share similarities as a result of belonging to the same historical period, they also display notable differences. The present study therefore seeks to identify these similarities and differences and to compare the representation of human clothing in the works of these two artists.

Materials/ Methods
This study employs a descriptive-analytical method and a comparative approach to examine the types of clothing worn by human pictorial elements in Ashura coffeehouse paintings, based on a case study of five works by Hossein Qollar-Aghasi and five works by Mohammad Modabber. The data analysis method is qualitative, and the data were collected through library and archival research. The study sample was selected purposively and comprises a number of coffeehouse paintings related to the

Cite this article: La'l Shateri, M. (2025). ite this article: La'l Shateri, M. (2025). Types of Garments for Human Pictorial Elements in Ashura-Themed Coffeehouse Paintings (A Case Study: Selected Works of Hossein Qollar Aghasi and Mohammad Modabber), 4(1), 43-67. *Journal of Documentary and Archival Studies*.

© The Author(s) retain the copyright.
Publisher: The Organization of Libraries, Museums and Documents Center of Astan-e Quds Razavi.
DOI: https://doi.org/10.30481/psa.2026.552943.1100

theme of the Event of Ashura, drawn from the works of two prominent artists of this artistic genre and selected on the basis of their distinctive features and the diversity of the garments depicted.

Discussion and Findings

Overall, the typology of clothing worn by human-centered Ashura figures in a selection of works by Hossein Qollar-Aghasi, in view of the significance of their roles and symbolic status, is as follows: 1. Imam Husayn: depicted with a green turban and headcloth, a long cloak, a red qaba (robe) with a white shirt underneath, a short-sleeved jacket or short cloak fastened at the waist, and black boots, without any form of battle attire. 2. Hazrat Abbas: shown in green armor and a helmet adorned with feathers and arabesque motifs, with forearm guards, high boots, blue trousers, and garments embellished with gold ornamentation, signifying martial grandeur. 3. Hazrat Qasim: depicted in battle dress similar to that of Hazrat Abbas, including a green helmet, a short patterned cuirass, blue trousers, and black boots. The decorative elements on the forearms and lower legs simultaneously convey delicacy and epic heroism. 4. Hazrat Ali Akbar: represented at times in martial attire, including a feathered helmet and ornamented armor, and at other times in a brown cloak and a plain white, undecorated shirt. This attire combines manifestations of warriorly valor with the religious outlooks of the Qajar period. 5. Hazrat Zayn al-Abidin: depicted with a green headcloth and cloak, devoid of ornamentation, reflecting the religious beliefs of this period. 6. The women of Karbala: shown wearing long, sleeved chadors, either black or white, and full face veils, signifying dignity and reflecting the beliefs and perspectives prevailing in Qajar society. 7. Ibn Saʿd: depicted with a cylindrical cap, a patterned tunic, and an ornamental belt, indicating a combination of aristocratic and military dress. 8. Shimr: shown with a pointed helmet, undecorated armor, a shawl wrapped around him, black boots, and plain trousers, symbolizing a harsh and warlike character. 9. The Christian figure and Sultan Qays: depicted in dark suits and European-style hats, markedly removed from both the temporal setting of the Ashura narrative and the dress of Qajar society. Their appearance resembles Western-style clothing.

Overall, the typology of clothing worn by human-centered Ashura figures in a selection of works by Mohammad Modabber, in view of the significance of their roles and symbolic status, is as follows: 1. Imam Husayn: depicted with a green headcloth and garments in shades of white, red, and yellow; at times wearing a long cloak or a short-sleeved jacket together with a shirt or long qaba (robe), and at other times dressed in an ensemble consisting of a half-length cuirass, a red tunic, green trousers, and yellow boots. 2. Hazrat Abu al-Fazl: shown in fully martial attire, including a green helmet with a red feather, armor decorated with geometric motifs, a red or green tunic, loose trousers in blue or green, boots, and patterned forearm guards. 3. Hazrat Qasim: depicted in battle dress consisting of a helmet, green armor, a purple tunic, red trousers, and yellow boots. 4. Hazrat Ali Akbar: shown in martial attire, including green armor, a green or purple tunic, blue or green trousers, and boots. 5. Hazrat Zayn al-Abidin: depicted with a green headcloth, a golden cloak, and a long white qaba, in entirely non-martial attire. 6. The women and girls of Karbala: represented respectively with black and white chadors and face veils, and, in some cases, without chadors, wearing only long garments and shawl-like headcloths in green, pink, and purple. 7. Ibn Saʿd: depicted with a golden cloak and a sleeved qaba over a brown tunic, generally without martial attire. 8. Shimr: shown in fully martial dress, including a helmet, a half-length cuirass, a red or green tunic, blue trousers, and yellow or red boots.

Conclusions

This study, with the aim of conducting a comparative analysis of the types of clothing worn by human pictorial elements in Ashura coffeehouse paintings, undertook a close examination of the works of two prominent painters of the coffeehouse school, Hossein Qollar-Aghasi and Mohammad Modabber. More specifically, it investigated the similarities and differences in the human-centered garments depicted in selected Ashura-themed works by these two artists, and the extent to which such clothing was shaped by the cultural, social, religious, and aesthetic conditions of the artists' own time. The findings may be presented in several sections.

Headgear: In Qollar-Aghasi's works, the headgear of the figures is varied and serves a symbolic function. The green headcloth and turban worn by sacred figures such as Imam Husayn and Imam Sajjad symbolize purity, sanctity, and affiliation with the family of the Prophet. By contrast, ordinary people and common warriors wear shawls or agals on their heads. Ibn Saʿd's headgear differs from the other examples: it is a cylindrical cap around which a headcloth has been wrapped. The headcloths and turbans worn by grandees and nobles are typically made of patterned, striped, or ornamented fabrics. Ordinary people and soldiers, by contrast, wear shawls or agals. Christian figures, such as the Nasrani, wear hats

in a Western style, such as the shapo hat, which is incongruous with the time of the Ashura narrative but consistent with the period in which the paintings were produced. Likewise, the Kabuli dervish is depicted with a pointed cylindrical hat of a distinctive style. At the same time, there are differences in the design of the hats worn by non-Muslim figures and dervishes, reflecting the artists' individual perceptions of ethnic, religious, and class affiliations. For example, in Qollar-Aghasi's works, the use of the shapo hat for Christian figures creates a kind of temporal disjunction, perhaps intended to emphasize foreignness or Western influence, whereas in Modabber's paintings these figures are rendered with feathered European-style hats that contain traces of a Western visual idiom.

Cloak (ʿabā): In Qollar-Aghasi's works, Imam Husayn most often wears a short white cloak with short sleeves, fastened at the waist with a green sash, and he is not equipped with martial armor. By contrast, in Modabber's paintings, the long, open-front cloak is common, worn not only by the Imam but also by other grandees and nobles. Qaba and undergarment: In the works of both painters, a long qaba (robe) appears beneath the cloak, designed either open at the front or closed in front and secured with a waist sash. Beneath the qabā is a white shirt. In some panels, this form of dress appears without the outer cloak and functions as the common attire of ordinary people, monastery monks, and other social groups. Tunic: In the works of both artists, this garment is worn by various figures. It appears first on ordinary people and common soldiers and also serves as an underlayer beneath military armor; it is likewise worn by lower-ranking soldiers and common folk. In most cases, however, the tunic is decorated with striped patterns. Trousers and pants: Most figures wearing tunics are shown with loose trousers. By contrast, Christian figures typically wear straight-cut pants.

Martial dress: Martial clothing in the panels of both artists is highly similar. The form and color of the armor in both the forces of good and evil are also almost identical. The helmets likewise resemble one another structurally; however, the cloth wrapped around the helmets of Imam Husayn's companions is green, whereas among Shimr's troops it is red. The color of the trousers among the Imam's companions is usually green, blue, and red, while purple is also used in the enemy camp. Women's dress: In the panels of both painters, women are depicted wearing sleeved chadors and, in most cases, face veils. In Qollar-Aghasi's works, the color of the chadors is predominantly black and, in a limited number of cases, white; however, in Modabber's works, more varied colors such as orange and purple can also be seen in the dress of young girls.

Overall, this study shows that human clothing in Ashura coffeehouse panels should not be regarded merely as secondary or decorative elements, but rather as meaningful signs of social status, religious affiliation, and narrative function. In the works of both artists, certain items of dress—such as the qabā, waist sash, shirt, tunic, and sleeved chador—resemble the actual clothing of the artists' own time. Although these elements do not correspond to the historical forms of dress associated with the time of Ashura, they were common within the cultural and social context of Tehran in the late Qajar and early Pahlavi periods. These similarities may be attributed to several factors: the use of contemporary clothing to dramatize the narrative and create an emotional connection with modern viewers; the absence of strict adherence to historical documentation and a reliance instead on oral tradition, storytelling, and collective memory; and the influence of popular and religious coffeehouse art, which is more committed to expressing symbolic and emotional meanings than to providing a historically realistic representation. Accordingly, the garments depicted are in many cases a fusion of the clothing current at the time the works were created and even of elements drawn from modern European dress, thereby bringing the cultural and temporal atmosphere closer to the artists' own period. Nevertheless, although many clothing structures are shared by the two artists, subtle differences in color, form, ornamentation, and suitability to the characters reveal the presence of individual style and distinct perspectives on identity, sanctity, and heroism within the narrative framework of Ashura.

پژوهشنامه مطالعات اسنادی و آرشیوی
شاپا الکترونیکی: ۹۸۰۰-۲۹۸۰
شاپا چاپی: ۰۰۹۴-۲۹۸۱

گونه‌های پوشش عناصر تصویری انسانی در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی (مطالعهٔ موردی: منتخبی از آثار حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر)

مصطفی لعل شاطری[1]، فاطمه عباسیان[2]

۱. استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران (نویسنده مسئول). mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

۲. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران. f.abasian17@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
پژوهشی

تاریخچهٔ مقاله:
دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۰
بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۳۰
پذیرش: ۱۴۰۵/۱۲/۱
انتشار: ۱۴۰۵/۶/۵

کلیدواژه‌ها:
نقاشی قهوه‌خانه‌ای، عاشورا، گونه‌های پوشش، حسین قوللر آغاسی، محمد مدبر.

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نمودهای هنر مردمی در ایران، پیوندی عمیق با باورهای طبقات فرودست جامعه در دوره‌های قاجار و پهلوی داشته است. این سبک، به‌ویژه در بازنمایی واقعهٔ عاشورا، نه‌تنها ابزار روایتگری مذهبی، بلکه رسانه‌ای بصری برای تجلی هویت و اعتقادات مذهبی بود. بااین‌حال، یکی از ابعاد مغفول‌مانده در مطالعات این حوزه، بررسی پوشش‌های انسانی در این تصویرسازی‌هاست؛ عناصری که نقشی مهم در القای معنا، طبقه اجتماعی، هویت مذهبی و شخصیت‌پردازی دارند. پژوهش حاضر با هدف شناسایی و مقایسهٔ گونه‌های پوشش عناصر انسانی در آثار دو نقاش برجستهٔ مکتب قهوه‌خانه‌ای (حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر)، در پی پاسخ به این پرسش اصلی است که پوشش‌های انسان‌محور در آثار عاشورایی منتخب این دو هنرمند چه همانندی‌ها و ناهمانندی‌هایی دارند؟ این تحقیق به روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد کیفی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که پوشش‌های انسانی در این آثار از نظر نوع سرپوش، عبا، قبا، پوشاک نظامی و پوشش زنان، ضمن حفظ ساختارهای مشابه، دارای تفاوت‌هایی معنادار در فرم، رنگ، تزئینات و سطح جزئی‌نگری هستند. در آثار قوللر تأکید بیشتری بر وجه احساسی است و پوشاک با سادگی و نمادگرایی بیشتر ترسیم شده‌اند، درحالی‌که مدبر به غنای رنگ، تنوع بافت و جزئی‌پردازی در بازنمایی پوشش‌ها توجه ویژه داشته و بعد حماسی روایت را پررنگ‌تر ساخته است. مبنی بر نتایج پژوهش، پوشش در نگاره‌های عاشورایی نه صرفاً عنصری تزئینی، بلکه ابزار انتقال مفاهیم طبقاتی محسوب می‌شود که هر هنرمند، با توجه به نگرش فردی و فضای فرهنگی عصر خویش، به‌گونه‌ای نسبتاً متفاوت به بازنمایی آن پرداخته است. گونه‌شناسی این پوشش‌ها، درک ژرف‌تری از نشانه‌شناسی بصری هنر قهوه‌خانه‌ای و روایت تصویری عاشورا فراهم می‌آورد.

استناد: لعل شاطری، مصطفی(۱۴۰۵). گونه‌های پوشش عناصر تصویری انسانی در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی (مطالعهٔ موردی: منتخبی از آثار حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر). ۴(۱)، ۶۷ - ۴۳. *پژوهشنامه مطالعات اسنادی و آرشیوی*. https://doi.org/10.30481/psa.2026.552943.1100

ناشر: سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی

© نویسندگان.

مقدمه

هنر به‌عنوان زبان مشترک تمدن‌ها، همواره بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌ها، باورها، فرهنگ‌ها و شرایط اجتماعی ملت‌هاست. در تاریخ ایران، هنرهای تصویری نه‌تنها بیانگر زیبایی‌شناسی و ذوق هنرمندان، بلکه آینه‌ای از ساختارهای اجتماعی، دینی و سیاسی در دوره‌های مختلف به شمار می‌روند. از شاخص‌ترین دوره‌های تحول در هنر ایران، دورهٔ قاجار است؛ دورانی که هنر از انحصار دربار خارج گردید و به میان مردم راه یافت. در این میان، نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌عنوان گونه‌ای از هنر مردمی، نه‌تنها تجلی‌گر اعتقادات دینی و حماسی مردم، بلکه نمادی از هویت و فرهنگ‌عامه محسوب می‌شود. در این بین نمایش لباس، به‌مثابهٔ یک نشانگان فرهنگی در نقاشی‌های عاشورایی نقش محوری ایفا می‌کند و به درک عمیق‌تر از هویت، طبقه اجتماعی و فضای معنایی شخصیت‌های روایی مدد می‌رساند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی نه‌تنها انعکاسی از شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه در اواخر عصر قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی، بلکه نشانگر تحولاتی در هنر می‌باشد که از انحصار و درباری بودن به‌سوی مردمی شدن حرکت کرده است. این نقاشی‌ها با مضامین حماسی و مذهبی توانستند میان مردم جایگاه ویژه‌ای یابند و تدریجاً مبدل به یکی از مهم‌ترین ابزارهای بیان داستان‌ها و اعتقادات مذهبی شدند. حسین قوللر و محمد مدبر به‌عنوان دو هنرمند که در این زمینه سبک خاصی داشته‌اند، هرکدام به شیوهٔ خود پوشش‌هایی را بر اندام نقوش انسانی به تصویر کشیده‌اند که باوجود شباهتی که تحت تأثیر تعلق داشتن به یک دورهٔ زمانی واحد وجود دارند، از ناهمانندی‌هایی نیز برخوردار هستند. مسئلهٔ پژوهش حاضر، شناخت این همانندی‌ها و ناهمانندی‌ها و مقایسهٔ پوشش‌های انسانی در آثار این دو هنرمند است.

پیشینه پژوهش

با جستجوهای انجام‌شده در میان مقالات و پایان‌نامه‌ها، پژوهش‌هایی یافت شد که صرفا از برخی جهات با موضوع این تحقیق همپوشانی دارند. چلیپا و همکاران (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» به ارتباط عمیق نقاشی ایران با ادبیات فارسی و نقاشی خیالی‌نگاری با محوریت زندگی پهلوانان و موضوعات مذهبی و به خواسته‌های عمومی توجه ویژه‌ای دارند. عسگری و اقبالی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تأثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای در ساختار اعلان‌های عاشورایی» به نقش اعلان‌ها در سه دوره پرداخته و نتایج پژوهش آنان نشان می‌دهد که ساختار ایستا، متمرکز و متباین بیشترین کاربرد و ساختار حلزونی کمترین استفاده را در تولید نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دارند. این ساختار ایستا به مفاهیم ایستایی و پایداری در واقعهٔ عاشورا مرتبط است. تطهیری‌مقدم (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ «مطالعه تطبیقی نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نقاشی پشت شیشه» به بررسی مضامین ملی و مذهبی در دو مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پشت شیشه می‌پردازد. احمدی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «تحلیل بر آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی با موضوع عاشورا» به بررسی و تحلیل وجوه شباهت‌ها و تفاوت‌های ترکیب‌بندی و عناصر تصویری در این دو گونهٔ نقاشی پرداخته است. کاظم‌نژاد (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «مفاهیم شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار (با تأکید بر حماسه عاشورا)» به بررسی مفاهیم شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به‌ویژه در ارتباط با حماسه عاشورا می‌پردازد. بیگ‌محمدی (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ «تحلیل ساختاری و محتوایی تأثیر فرهنگ‌عامه بر جریان نقاشی خیالی نگاری (قهوه‌خانه‌ای) ایران» به شناخت تأثیرات فرهنگ‌عامه بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رویکردهای مذهبی و اسطوره‌ای می‌پردازد. مؤذنی و آقاجانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بازنمایی نقش زنان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار» به بررسی تصویر زنان از منظر نقاشی و عکاسی می‌پردازند.

سارانی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «نقش رسانه‌ای نقاشی قهوه‌خانه‌ای در انتقال مفاهیم عاشورایی (دوره قاجار)» اشاره دارد که نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای که بازتاب‌دهندهٔ واقعه عاشورا هستند، به‌عنوان رسانه‌ای سنتی مفاهیم اسلامی ـ شیعی مانند آزادگی و شهامت را به مردم منتقل نموده و حس میهن‌دوستی و دفاع از ارزش‌های دینی را تقویت می‌کردند.

افتخاری‌یکتا و محمدزاده (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «تحلیل روایت‌شناختی جایگاه تَن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار با تمرکز بر رابطهٔ خود و دیگری (نمونهٔ مطالعاتی: نبرد کربلا)» با استفاده از رویکرد نشانه‌معناشناسی، به بررسی نوع کارکرد و تعریف تَن‌های روایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازند. سرپرست و کسایی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی فرهنگ شهادت و ایثار در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای (با تأکید بر واقعهٔ عاشورا)» به اهمیت هنر، به‌ویژه نقاشی قهوه‌خانه‌ای، از جنبه‌های مختلف و نیز به‌عنوان ابزاری مؤثر برای انتقال مفاهیم، به‌ویژه در فرهنگ شهادت و ایثار، اشاره دارند. امیری و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «خوانشی توصیفی ـ تحلیلی بر نمودهای مذهبی نقاشی‌های مکتب قهوه‌خانه عصر قاجار» دریافته‌اند که این آثار، بازتاب‌دهنده اعتقادات مردم و شیعه‌گرایی حکومت قاجار هستند. چاواری (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا)» به بررسی ترکیب‌بندی‌ها، چهره‌پردازی‌ها، رنگ‌های نمادین و فضاسازی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی و عمدتاً وقایع عاشورا و روایت‌های حماسی شاهنامه می‌پردازد. مهرنیا و گروسی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیلی بر عناصر روایی در نقاشی‌های مذهبی ـ قهوه‌خانه‌ای» اشاره دارند که این نقاشی‌ها با درون‌مایه‌های رزمی، بزمی و مذهبی، به فرهنگ عامیانه مرتبط بوده و در کنار فرهنگ‌های شفاهی مانند تعزیه‌خوانی رشد کرده‌اند. آنچه مشهود است، پژوهش‌های مذکور نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای را با توجه به ابعاد مختلف همچون هنرمندان، شمایل ائمه(ع)، فرهنگ‌عامه و غیره موردبررسی قرار داده‌اند، اما هیچ‌یک به موضوع پوشش انسانی در تصویرسازی‌های عاشورایی به‌مثابهٔ شکاف اطلاعاتی مدنظر پژوهش حاضر، نپرداخته‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و نگرش تطبیقی به بررسی گونه‌های پوشش عناصر تصویری انسانی در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی (مطالعه موردی ۵ اثر حسین قوللر آغاسی و ۵ اثر محمد مدبر) می‌پردازد. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی و گردآوری داده‌ها، به‌روش کتابخانه‌ای-آرشیوی انجام شده است. انتخاب جامعهٔ موردمطالعه هدفمند و شامل تعدادی از پرده‌های قهوه‌خانه‌ای مرتبط با موضوع واقعهٔ عاشورا از آثار دو هنرمند شاخص این‌گونهٔ هنری است که با توجه به ویژگی‌های ممتاز و تنوع پوشاک انتخاب شده‌اند.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

قهوه‌خانه به‌عنوان یک نهاد اجتماعی و فرهنگی در تاریخ ایران نقشی محوری برعهده داشته است. این نهاد به احتمال فراوان در زمان شاه‌تهماسب اول صفوی در قزوین شکل گرفت و سپس در دورهٔ شاه‌عباس اول در اصفهان گسترش یافت. در دورهٔ قاجار، به‌ویژه در زمان ناصرالدین‌شاه، قهوه‌خانه‌ها در شهرهای بزرگی همچون تهران گسترش و توسعه یافتند. این مکان‌ها تدریجاً به مکانی برای گردهمایی گروه‌های مختلف جامعه، به‌ویژه اهل پیشه و صنعت تبدیل و به‌عنوان واحدی با کارکرد اجتماعی ـ فرهنگی ویژه شناخته شد. دیوارهای قهوه‌خانه‌ها با نقوش پهلوانان اساطیری، حماسی و مذهبی تزئین می‌شدند و نقال قهوه‌خانه با استفاده از داستان‌های شاهنامه، حکایات دینی و روایات حماسی، این ارزش‌ها را منتقل می‌کردند. (بلوکباشی، ۱۳۹۵: ۸-۱۰) در این بین، منشأ نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان در اعتقادات دورهٔ صفویه دانست که زمینه‌ای برای بسط آیین‌های مذهبی شیعه در جامعه فراهم شد. درحالی‌که روضه‌خوان معمولاً روضه را به صورت خطابی و شفاهی بر روی منبر انجام می داد، این گونهٔ هنری با عث درگیری همزمان چشم و ذهن می‌شد، چناکه پرده‌های بزرگِ حاوی وقایع متعدد و درهم‌تنیده عامل اصلی این جریان بود. (مارزلف، ۱۳۹۸: ۳۰) نقاشی قهوه‌خانه‌ای، این جریان مردمی، ریشه در فرهنگ‌عامه و روایتگری مذهبی و حماسی داشت. نقاشان این مکتب، فارغ از آموزش آکادمیک، سبکی را توسعه دادند که در عین سادگی، تأثیرگذاری مشهودی بر مخاطب داشت. این گونه از نقاشی به ابزاری مؤثر برای

بازنمایی باورها و احساسات مذهبی توده مردم تبدیل شد که به شیوه‌ای نمایشی و قابل‌فهم موضوعات را برای عوام به تصویر می‌کشید. در این بین، نقاشی مذهبی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان تبلوری از نیاز اجتماعی-مذهبی جامعهٔ قاجار برای درک بصری مفاهیم شیعی دانست که با حمایت مردمی و دولتی رشد و ماندگاری یافت. (عسگری و اقبالی، ۱۳۹۱: ۴۱؛ راسته، ۱۴۰۲: ۲۱-۲۲؛ پاکباز، ۱۴۰۰: ۲۲۹-۲۳۰؛ حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۴: ۷۲)

در دورهٔ قاجار بهره‌گیری از گونه‌های نقاشی در کلیه سطوح جامعه با رویکرد کاربردی امری رایج بود. در این بین، بازتاب وقایع مرتبط با عاشورا یکی از اصلی‌ترین موضوعات محسوب می‌شد که می‌توان آن را در قالب‌های گوناگون همچون تصویرسازی‌های چاپ سنگی به عنوان الگویی بصری برای سایر رسانه‌های این دوره همچون نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مدنظر داشت. (لعل شاطری، ۱۳۹۵: ۱۹۱-۱۹۴؛ ۱۴۰۱: ۱۰۸) علاوه بر این، نقاشان روایت‌ها را بر اساس شنیده‌های خود از نقالان، تعزیه‌خوانان و روضه‌خوانان و مطابق با تصور عامه مردم تصویرسازی می‌کردند. این نوع نقاشی، تحت تأثیر فضای دینی پرشور آن عصر و رواج مراسم‌هایی همچون تعزیه و روضه‌خوانی شکل گرفت و به دلیل اشتراک عقیدتی میان هنرمند و مخاطب، توانست ارتباطی صمیمی و تأثیرگذار برقرار کند. در ترسیم این نقوش، نقاش تحت تأثیر باورهای مذهبی، چهره‌ها و صحنه‌ها را با جانبداری اخلاقی و اعتقادی بازنمایی می‌نمود. نحوهٔ ترسیم پیکرها، انتخاب رنگ‌ها، طراحی جامگان و ترکیب‌بندی صحنه‌ها، تماماً تابع منطق روایی و سنت‌های بصری خاصی بود که در این نوع نقاشی جایگاه ثابتی داشتند و به خلق تصاویری با بار معنایی قوی و تأثیرگذار منجر می‌شدند. (ذکرعلی، ۱۴۰۰: ۱۲-۱۳؛ بخشی‌پور و مراثی، ۱۴۰۳: ۴۲) به عبارتی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رویکرد مذهبی، مبنی بر نیاز اجتماعی و برای بازنمایی باورها و روایت‌های مذهبی و حماسی مردم پدید آمد که یکی از شاخص‌ترین نمودهای هنر عامیانه در ایران است. این‌گونه نقاشی برخاسته از ذهن هنرمندان خودآموخته‌ای بود که آموزش رسمی ندیده بودند، اما با قریحه و ذوق شخصی خود توانستند مفاهیم عمیق اعتقادی و آرمانی مردم را به‌صورت تصویری بازآفرینی کنند. نقاشان قهوه‌خانه‌ای اغلب از ادبیات مردمی بهره می‌گرفتند، چراکه مخاطبانشان نیز معمولاً از میان توده‌های مردم بودند که به داستان‌های عامیانه علاقه‌مند بودند و در مواردی حتی خود سفارش‌دهنده این آثار محسوب می‌شدند، زیرا شخصیت‌های این نقاشی‌ها با تصورات ذهنی آنان هماهنگ و معنادار بودند. درواقع، عناصر بصری در این سبک از نقاشی حامل معناهایی پیش‌ساخته‌اند که همچون ابزاری ارتباطی میان هنرمند و بیننده عمل می‌کنند. سادگی در بیان، تأکید بر تأثیرگذاری بر مخاطب و کاربرد رنگ و ترکیب‌بندی خاص، از ویژگی‌های بارز این شیوه بود. (اقبال و میزانی، ۱۳۷۰: ۱۰۸؛ آیدنلو، ۱۳۹۱: ۳۹؛ آژند، ۱۳۹۲: ۸۱۸؛ ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۷-۱۱۸)

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای اواخر عصر قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی، واقعهٔ عاشورا یکی از اصلی‌ترین موضوعات به شمار می‌رود. این آثار که توسط نقالان برای روایت داستان‌های گوناگون استفاده می‌شدند، نمادهای بارز فرهنگ عاشورایی را به تصویر می‌کشیدند. هنرمندان قهوه‌خانه‌ای، با بهره‌گیری از اصول بصری نظیر کادربندی، حرکت و تمرکز بر قهرمانان داستان، توانستند پیام‌های عاشورایی را به شکلی عمیق و تأثیرگذار به مخاطبان منتقل کنند. این پرده‌ها معمولاً در مراسم مذهبی و آیین‌های عزاداری به نمایش گذاشته می‌شدند و نقالان و تعزیه‌خوانان از آن‌ها برای روایتگری وقایع عاشورا بهره می‌گرفتند. ارتباط میان تصویر و کلام در این پرده‌ها، ابزاری قدرتمند برای تثبیت مفاهیم عاشورایی در ذهن و قلب مخاطبان بود. در پرده‌های عاشورایی، شخصیت‌هایی چون امام حسین(ع)، حضرت عباس(ع) و یاران ایشان، به‌عنوان نماد انسان‌های مؤمن و شهادت‌طلب، با ویژگی‌های بصری برجسته‌ای همچون اندازهٔ بزرگ‌تر و رنگ‌های درخشان نمایش داده می‌شوند. در مقابل، دشمنان با ابعاد کوچک‌تر و رنگ‌های سرد، به‌عنوان عناصر ضداسلام و ضداخلاق معرفی می‌گردند. بدین معنا که در طراحی این پرده‌ها از ساختاری قهرمان‌محور استفاده می‌شود. در این نوع ساختار، شخصیت اصلی در مرکز ترکیب‌بندی قرار می‌گیرد و سایر عناصر تصویری پیرامون او سازمان‌دهی می‌شوند. این رویکرد نه‌تنها توجه مخاطب را به قهرمان داستان جلب می‌کند، بلکه به انتقال پیام‌های معنوی و ارزشی اثر مدد می‌رساند. جهت نگاه و

حرکت شخصیت‌ها، خطوط ساختاری و حتی استفاده از رنگ‌های خاص در این نوع پرده‌ها، همگی بر قهرمان‌محوری اثر تأکید دارند. (مداحی و همکاران، ۱۴۰۳: ۶۵۳؛ عسگری و اقبالی، ۱۳۹۱: ۴۴- ۴۵) درمجموع، پرده‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های نقاشی سنتی ایران، ساختارهای بصری و مفهومی منحصربه‌فردی را ارائه می‌دهند. این پرده‌ها، با ترکیب روایت‌های تاریخی و مذهبی، گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی را در قالب‌هایی قابل‌فهم و تأثیرگذار برای عموم مردم بازنمایی می‌کنند. ساختارهای کلیدی این آثار، شامل ساختار روایی، قهرمان‌محور و متباین، نقش مهمی در تبیین پیام عاشورایی دارند. در این بین، هنرمندانی همچون حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر ازجمله چهره‌های برجسته این سبک بودند که توانستند مضامین مذهبی و عامیانه را با تکنیکی بدیع و متناسب با فرهنگ‌عامه ترکیب کنند. (گودرزی، ۱۳۹۱: ۷۶-۷۸)

حسین قوللر آقاسی (۱۲۶۹-۱۳۴۵ش) نقشی بی‌بدیل در تکامل نقاشی سنتی ایران، به‌ویژه نقاشی قهوه‌خانه، ایفا کرد. او در تهران و در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمد. پدرش، علیرضا قوللر آقاسی، از استادان برجستهٔ نقش‌اندازی بر کاشی و قلمدان بود و تأثیر بسزایی در رشد هنری حسین داشت. با مرگ پدر، حسین برای مدتی کارگاه خانوادگی را اداره کرد و در این دوران، محمد مدبر، دوست و همکارش، یاریگر او در مدیریت کارگاه بود. به دنبال کاهش تقاضا برای کاشی‌نگاری سنتی به دلیل تغییرات معماری و اقبال جامعه به هنرهای مدرن، حسین به نقاشی ساختمان و سپس به نقاشی روی بوم مشغول شد. او از هنر کاشی‌نگاری به‌عنوان بنیانی برای خلق آثار خیالی‌سازی در نقاشی قهوه‌خانه بهره برد. نخستین پروژهٔ او در این زمینه، به سفارش مشهدی صفر اسکندریان قهوه‌چی معروف میدان سید اسماعیل، انجام شد. سبک او تلفیقی از خیال و واقعیت بود و بر خلق تصاویر مذهبی با استفاده از ذهنیت و خلاقیت فردی خود تأکید داشت. (راسته، ۱۴۰۱: ۷۱-۷۲؛ مقدم، ۱۳۹۸: ۱۴۳-۱۴۴؛ سیف، ۱۳۹۵: ۱۱-۱۲) محمد مدبر (درگذشتهٔ ۱۳۴۶ش) در استان گیلان به دنیا آمد. پدر او ماهیگیر بود و در دریا غرق شد. محمد با فقر و رنج‌های بسیاری، دوران کودکی‌اش را با نقش‌آفرینی در تعزیه‌خوانی‌ها گذراند. در جوانی به کارگاه کاشی‌سازی استاد علیرضا قوللر پیوست و در آنجا با حسین قوللر، دوستی عمیقی برقرار کرد. این دوستی که بعدها به همکاری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای منجر شد، تأثیر بسزایی در مسیر هنری او داشت. مدبر، به‌عنوان یکی از بنیان‌گذاران مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقشی مهمی در توسعهٔ این سبک ایفا کرد. او در قهوه‌خانه‌های معروف تهران مانند قهوه‌خانه مش‌صفر و قهوه‌خانه عباس تکیه، به سفارش قهوه‌چیان، پرده‌هایی خلق می‌کرد که اغلب دربارهٔ وقایع مذهبی بود. او به دلیل اخلاص و ارتباط عمیق با مضامین عاشورایی، لقب «نقاش عاشورا» را از آن خود کرد. هنگام نقاشی، با صدای خوش نوحه می‌خواند و اشک می‌ریخت، گویی آنچه می‌خواند را نقاشی می‌کرد. این شیوهٔ خاص او در هنر، باعث شد تا آثارش از نظر احساسی و هنری برجسته باشند. محمد مدبر در نقاشی‌هایش، ترکیبی از تخیل و واقع‌گرایی را به‌کار می‌برد. (سیف، ۱۳۹۷: ۱۲-۱۳؛ مقدم، ۱۳۹۸: ۱۴۷؛ راسته، ۱۴۰۱: ۸۴) قوللر آقاسی و محمد مدبر، با حمایت تودهٔ جامعه، نقاشی قهوه‌خانه را به شیوه‌ای مردمی و ماندگار در هنر ایران تبدیل کردند. این سبک، بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌های فرهنگی و مذهبی ایرانیان بود و به‌عنوان ابزاری برای حفظ سنت‌های ملی و دینی استفاده می‌شد، چنانکه نقاشی‌های آنان، با مضامین وقایع مذهبی چنان محبوبیتی یافت که به موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی راه یافت.

گونه‌شناسی پوشش

ازجمله موضوعات مطرح در نقاشی‌های عاشورایی قهوه‌خانه‌ای نحوهٔ بازتاب بصری شخصیت‌های انسانی در ظواهر گوناگون است که یکی از وجوه آن، پوشش افراد در دو سوی داستان (خیر و شر) محسوب می‌شود. برای این منظور، نمونه‌های مشابه از نقاشی‌های عاشورایی حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر انتخاب و در ادامه تحلیل شده‌اند. تمامی این آثار، پرده‌های قهوه‌خانه‌ای برخوردار از مضامین واقعه عاشورا هستند. انتخاب این آثار بر پایه حضور مؤثر

شخصیت‌های کلیدی عاشورا و تنوع پوشاک آنان انجام‌شده تا بتوان تنوع، انسجام و نگرش هر هنرمند را در بازنمایی پوشش انسانی، به‌صورت مستقل و سپس تطبیقی واکاوی نمود. در هر نقاشی، اجزای پوشاک شخصیت‌های کانونی به تفکیک توصیف و تحلیل شده‌اند. بررسی این پوشاک شامل نوع سرپوش، عبا، قبا، زره، کلاه‌خود، رنگ لباس‌ها، اجزای تن‌پوش، پاپوش و جزئیات مکمل آن‌هاست.

بررسی آثار قوللر آغاسی

مصیبت کربلا

تصویر ۱: مصیبت کربلا، ۱۳۳۰ش، رنگ‌روغن روی بوم، ۶۷×۱۰۳cm، محفوظ در مجموعهٔ فرهنگی سعدآباد

در این پرده، پوشاک شخصیت‌های مختلف در یک اثر مذهبی با دقت تصویرسازی شده است. یزید در گوشهٔ بالایی سمت چپ تصویر با سربند سفید و قرمز، پیراهن زیر آبی ساده و عبای قهوه‌ای تا زانو، نشسته بر تخت، کمربند پارچه‌ای بلندی دور کمر دارد و اجزای تنبان و چکمهٔ او مشخص نیستند. حرمله آماده برای تیزاندازی در وسط تصویر با سربند کرم یا قهوه‌ای و عقال مشکی و پیراهنی زرشکی یا قرمز به شکل تونیک تا زانو بر تن دارد که با کمربند بسته‌شده و پاپوشی ساده دارد. ابن‌سعد در وسط تصویر سوار بر اسب با کلاه نمدی قهوه‌ای استوانه‌ای و عبای زرشکی یا قرمز با تزئینات طلایی، آستین لباس حاشیه‌دار و تزئینی در ناحیهٔ گردن مشخص است. نصرانی و سلطان قیس در گوشهٔ سمت چپ تصویر با لباسی متفاوت شامل کت، شلوار و کلاه مشکی به سبک فرنگی و پیراهن سفید به سبک مردمان اروپا قرار دارند. امام حسین(ع) در نقطهٔ کانون تصویر سوار بر اسب و تکیه زده بر نیزه با سرپوش و شال سبز، پیراهن زیر قرمزرنگ و چکمه‌های مشکی تا زانو مشاهده می‌شود. شالی به‌صورت یکپارچه دور سر و گردن حضرت پیچیده شده و آستین لباس از زیر روپیراهنی بیرون آمده است. حضرت ابوالفضل(ع)، قاسم(ع) و علی‌اکبر(ع) در پایین تصویر، سوار بر اسب و در حال نبرد با لباس رزم شامل زره سبز کوتاه، کلاه‌خود تزئین‌شده با پر، تونیک زانو، تنبان آبی گشاد و چکمه و ساعدبند برخوردار از نقوش، نمایش داده شده‌اند. حضرت زین‌العابدین(ع) در گوشهٔ سمت راست تصویر تنها با پوششی سبز (سرپوش، شال و عبا) قرار دارد. همچنین در همان نقطه و سایر نقاط همچون مجلس یزید (سمت راست بالا) حضرت زینب(س) و گروهی از زنان کربلا با پوشش چادرهای بلند مشکی آستین‌دار با روبند سفید مشاهده می‌شوند. درویش کابلی در مرکز تصویر لباس‌هایی به رنگ سفید، قرمز و زرشکی شامل کلیجه، پیراهن سفید بلند، شال شانه‌ای و شال کمر ساده بر تن دارد.

ظهر عاشورا

تصویر ۲: ظهر عاشورا، بی‌تاریخ، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۶×۱۸۱cm، محفوظ در مجموعهٔ حسن هاشمی

در این پرده، پوشاک شخصیت‌های مختلف مذهبی و تاریخی با دقت ترسیم شده است که نشان‌دهندهٔ اهمیت رنگ، فرم و جزئیات در انتقال مفهوم و هویت شخصیت‌ها در نقاشی‌های مذهبی و آیینی است. امام حسین(ع) در نقطهٔ کانونی پرده با پوششی شامل عمامه و دستار سبز، کت کوتاه سفید با آستین‌های کوتاه، تونیک قهوه‌ای، شال کمر، تنبان آبی و چکمه‌ای مزین به نقوش طلایی ظاهر می‌شود. رنگ‌های شاخص لباس ایشان شامل سبز، سفید، قهوه‌ای، آبی و مشکی است. حضرت علی‌اصغر(ع) دارای پوششی ساده‌تر شامل دستار و عمامه، قنداق به همراه بند قنداق است. رنگ‌های غالب آبی، سفید و سبز هستند. حضرت علی‌اکبر(ع) با کلاه‌خود پردار، پیراهن زیر دکمه‌دار، تونیکی مزین، تنبان و چکمه‌ای با محافظ منقوش نمایان می‌شود. طراحی لباس این شخصیت، ترکیبی از رنگ‌های سفید، آبی، قهوه‌ای و مشکی است. حضرت عباس(ع) دارای پوشش جنگی شامل کلاه‌خود با پر، زره به شکل کت کوتاه، تونیک، پیراهن زیر زره، تنبان، چکمه، بازوبندهای دو دایره‌ای و محافظ‌های ساعد و ساق پاست. رنگ‌ها شامل قهوه‌ای، زرد، سبز، سفید و مشکی هستند. درویش کابلی در وسط پرده با پوششی ساده، شامل کلاه، کلیجه، شال روی شانه، پیراهن بلند سفید و شال کمری قرار دارد. سلطان قیس در سمت راست تصویر لباسی با الهام از طرح‌های فرنگی دارد: کلاه پردار، کت کوتاه دکمه‌دار، کمربند چرمی با گیره فلزی، شلوار با گشادی متناسب و آستین و یقه با تزئینات ساده به رنگ‌های مشکی، یشمی، کرم و سفید. گروه انبیا با لباس‌هایی شامل دستار، روبند، عبا و پیراهن یقه‌گرد با کمربند پارچه‌ای نمایان می‌شوند. رنگ‌های غالب شامل سبز، کرمی و سفید است. زنان خاندان اهل‌بیت(ع) همگی با چادر آستین‌دار مشکی و روبند سفید نشان داده شده‌اند. ابن‌سعد در گوشهٔ بالایی پرده سمت راست با لباسی فاخر با رنگ‌های اخرایی، آبی پررنگ و مشکی شامل کلاه استوانه‌ای پیچیده با دستار، تونیک منقوش، یقه و مچ‌های مزین، بازوبند و کمربند منقوش، تنبان گشاد آبی و چکمه مشکی است. شمر در سمت چپ پرده دارای کلاه‌خود نوک‌تیز با دو پر و شال چهارخانه، زره ساده، ساعدبند منقوش، کمربند پارچه‌ای، تنبان و چکمه مشکی است. سپاه دشمن با لباس‌هایی رنگارنگ و پرتزئینات نمایش داده می‌شوند: کلاه‌خود با شال ، زره نقش‌دار با گل و نقوش هندسی، کمربند، چکمه و تونیک قرمز زیر زره، تنبان سبز و آستین سفید پیراهن، به رنگ‌های قرمز، زرد، قهوه‌ای، طلایی، سبز، مشکی و سفید.

سقای کربلا

تصویر ۴: سقای کربلا، بی‌تاریخ، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۶۷×۱۰۳cm، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی

در این پرده، حضرت عباس(ع) سوار بر اسب و در حال تفکر قبل از نوشیدن آب است. حضرت دارای کلاه‌خودی به رنگ سبز با تزئیناتی به رنگ طلایی و قرمز است. بالای کلاه با پرهای قرمز تزئین شده و دستاری سبز با حاشیه‌های طلایی به دور آن پیچیده شده است. زره‌پوش به رنگ سبز تیره بوده و با دکمه‌ها و حاشیه‌های طلایی زینت یافته است. قسمت جلویی زره دارای نقوش اسلیمی و کمربندی سبز بر روی آن بسته شده است. بازوبندهایی با تزئینات طلایی و نقوش اسلیمی بر روی بازوان دیده می‌شود که هماهنگ با زره طراحی شده‌اند. پیراهن قرمزرنگ، با حاشیه‌هایی طلایی تزئین شده و لبه‌های آستین آن از زیر زره نمایان است. در زیر دامن لباس، لایه‌ای زردرنگ مشاهده می‌شود که به تضاد رنگی و زیبایی بصری پوشش افزوده است. شلوار به رنگ سبز و گشاد بوده و درون چکمه‌ها فرورفته است. چکمهٔ سیاه‌رنگ برخوردار از تزئینات طلایی و فیرزوه‌ای، شکوه و رسمیت پوشش را دوچندان ساخته‌اند. طراحی این کفش‌ها یادآور سبک پوشش جنگجویان و افراد بلندمرتبه در دورهٔ قاجار است. سبک طراحی این پوشاک تلفیقی از اشرافیت، نظامی‌گری و تقدس مذهبی است که نشان می‌دهد شخصیت به تصویر کشیده‌شده فردی برجسته و مقدس در نزد شیعیان است.

حضرت علی‌اکبر(ع)

تصویر ۵: حضرت علی‌اکبر(ع)، بی‌تاریخ، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۱۰۰×۱۸۱cm، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی

در این پرده، حضرت علی‌اکبر(ع) با پرچمی در دست با متن نصر من الله و فتح قریب گویا در لحظاتی پیش از آغاز چنگ قرار دارد. او دستار و عمامه سبزرنگی پیچیده بر دور سر دارد. تن‌پوش شامل شنل (بالاپوش) بدون آستین و یقه و کوتاه‌تر از عباست که در اواخر دورهٔ قاجار رواج یافت. زیرپیراهن سفید و کمربند سبزرنگ است. درمجموع، لباس‌ها ساده و بدون تزئینات هستند.

شهادت علی‌اصغر(ع)

تصویر ۶: شهادت حضرت علی‌اصغر(ع)، بی‌تاریخ، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۱۰۶×۱۸۱cm، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی

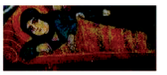
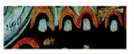
در این پرده، امام حسین(ع) سوار بر اسب و در میان دشت کربلا در هنگام طلب آب برای فرزندش علی‌اصغر(ع) تصویرسازی شده است. حضرت عمامه و دستاری سبز بر سر و کت کوتاه سفید با آستین‌های کوتاه بر تن دارد، تونیکی قهوه‌ای‌رنگ، شالی در کمر، تنبانی به همراه چکمه‌هایی تا زانو پوشیده‌اند. علی‌اصغر(ع) در قالب نوزادی در قنداق با بندی مشکی بسته‌شده و دستاری سبز بر سر دارد. یکی از طفلان کربلا در فاصله‌ای نسبتاً دور، لباسی به رنگ‌های سبز، سفید و کرم به تن دارد که شامل دستار، پیراهن زیر، قبای رویی و شال کمر است. سپاهیان دشمن با لباس‌هایی در رنگ‌های زرد، قهوه‌ای، سبز، سفید و آبی به تصویر درآمده‌اند. آنان کلاه‌خودی با دو پر در جلو و زرهی بر تن دارند که در کمر بسته شده و همراه با تونیک، تنبان، چکمه و ساعدبند است. در میان زنان حاضر در صحنه، یکی از آنان با چادر سفید و روبند مشکی و دیگری با چادر آستین‌دار مشکی و روبند سفید نمایش داده شده است. همچنین، یکی از طفلان دختر با چادر آستین‌دار سفید و روبند مشکی حضور دارد. این تنوع در پوشش، نه‌تنها نقش‌های متفاوت شخصیت‌ها را نشان می‌دهد، بلکه بار احساسی و روایی صحنه را نیز تقویت می‌کند.

جمع‌بندی آثار قوللر

درمجموع، گونه‌شناسی پوشاک شخصیت‌های انسان‌محور عاشورایی در منتخبی از آثار حسین قوللر آغاسی، با توجه به اهمیت نقش و جایگاه نمادینشان عبارت است از: ۱. امام حسین(ع): با عمامه و دستار سبز، عبای بلند، قبای قرمز و پیراهن سفید در زیر آن، کت یا عبای کوتاه با آستین‌کوتاه که در کمر بسته شده و چکمه‌های مشکی بر پا و فاقد هرگونه لباس رزم. ۲. حضرت عباس(ع): با زرهی سبزرنگ و کلاه‌خودی مزین به پر و نقوش اسلیمی، و دارای محافظ ساق دست (ساعدبند)، چکمه‌های بلند، تنبان آبی و لباس‌هایی با تزئینات طلایی، به نشانهٔ شکوه جنگاوری. ۳. حضرت قاسم(ع): با پوشاک رزمی و مشابه حضرت عباس(ع) شامل کلاه‌خود سبز، زره کوتاه با نقوش، تنبان آبی و چکمه‌های مشکی. عناصر تزئینی در ساعد و ساق پا، ظرافت و حماسه را در کنار هم به نمایش می‌گذارند. ۴. حضرت علی‌اکبر(ع): گاه با لباس رزمی شامل کلاه‌خود پردار و زره با تزئینات و گاه با عبای قهوه‌ای و پیراهن سفید ساده و فاقد تزئین. این پوشش ترکیبی از تجلی جنگاوری و نگرش‌های مذهبی دورهٔ قاجار هستند. ۴. حضرت زین‌العابدین(ع): با دستار و عبای سبز و فاقد تزئینات به نشانهٔ باورداشت‌های مذهبی این دوره. ۵. زنان کربلا: با چادرهای بلند آستین‌دار (مشکی یا سفید) و روبندهای کامل به نشانهٔ وقار و مبنی بر باورداشت‌ها و دیدگاه‌های حاکم بر جامعهٔ قاجار. ۷. ابن‌سعد: با کلاه استوانه‌ای، تونیک منقوش و کمربند تزئینی به نشانهٔ ترکیبی از پوشش اشرافی و نظامی. ۸. شمر: با کلاه‌خودی نوک‌تیز، زرهٔ بدون تزئین و شال پیچیده دور، چکمه‌های مشکی و تنبان سادهٔ سر نمادی از شخصیتی خشن و جنگی. ۹. نصرانی و سلطان قیس: با کت و شلوار تیره و کلاه فرنگی‌شکل (به سبک پوشش اروپایی)، کاملاً از فضای زمانی روایت عاشورا و پوشش جامعهٔ دورهٔ قاجار فاصله دارند. این ظاهر به سبک پوشاک غربی شباهت دارد.

با توجه به مطالب بیان‌شده، گونه‌های پوشاک در آثار عاشورایی قوللر به این شرح هستند: دستار سبز و عمامه‌ای که سرپوش امام حسین(ع)، حضرت سجاد(ع)، حضرت علی‌اکبر(ع)، انبیا الهی(ع) است. امام حسین(ع)، حضرت علی‌اکبر(ع) و حضرت زین‌العابدین(ع) انواع عبای بلند با آستین‌کوتاه تا آرنج، در رنگ‌های قرمز، قهوه‌ای و سبز بر تن دارند. عبای کوتاه به شکل کت کوتاه سفیدرنگ با آستین‌کوتاه در تصاویر بر تن امام حسین(ع) و قبای بلند جلوباز یا جلوبسته نیز به رنگ‌های سفید و قرمز که بر زیر عبا بر تن افرادی که تونیک ندارند، قابل‌مشاهده است. این قبا با کمربند یا شال کمر بسته می‌شود. پوشاک بانوان اغلب چادرهای آستین‌دار مشکی‌رنگ است، هرچند در برخی موارد رنگ سفید نیز دیده می‌شود. اغلب زنان نیز روبنده مشکی و سفید به‌صورت دارند. در خصوص پوشاک رزمی، می‌توان به کلاه‌خود با کاسه مزین به نقوش تزئینی، پر و محافظ گردن و گوش اشاره کرد. تن‌پوش رزمی شامل زره نیم‌تنه‌ای که جلوی آن بسته و دارای تزئیناتی در ناحیه سینه می‌باشد که با شال کمر بسته شده است. آستین زره معمولاً کوتاه و تا آرنج است. در زیر زره، تونیکی تا زانو با دامنی گشاد پوشیده می‌شود که اغلب به رنگ‌های زرد، قرمز، آبی، بنفش و سبز است. همچنین، تنبان گشاد در رنگ‌های سبز، آبی و قرمز دیده می‌شود که در چکمه‌های بلند زردرنگ فرورفته‌اند، اما در خصوص پوشاک نصرانی و سلطان قیس، شخصیت‌هایی که ملیتی اروپایی دارند، نقاش از کت و شلوار فرنگی به دور از زمان حادثهٔ عاشورا و مقارن با اواخر دورهٔ قاجار و اوئل پهلوی، استفاده کرده است.

گونه‌شناسی پوشاک شخصیت‌های انسان‌محور عاشورایی در منتخبی از آثار قوللر آغاسی

امام حسین(ع)	حضرت‌ابوالفضل(ع)	حضرت قاسم(ع)	حضرت علی‌اکبر(ع)	امام سجاد(ع)	گروه زنان
					
یزید	**ابن‌سعد**	**حرمله**	**نصرانی**	**سلطان قیس**	**درویش کابلی**

بررسی آثار مدبر

مصیبت کربلا (۱)

تصویر ۷: مصیبت کربلا، ۱۳۲۵ش، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۲۰۱×۲۵۱cm، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی

این پرده متشکل از چندین فضا و روایت گوناگون مربوط به وقایع بعد از روز عاشوراست. سربازان یزید در حال جمع‌آوری غنائم جنگی، شال و عقال بر سر و تونیکی آستین‌کوتاه و جلوباز به تن با کمربند بسته‌شده و زیر آن پیراهن سفید مشاهده می‌شوند. یزید در یک فضا، شال و عقال طلایی بر سر و عبایی طلایی و بدون آستین بر روی پیراهنی بلند و آستین‌دار به رنگ قرمز پوشیده که با کمربند پارچه‌ای و طلایی‌رنگ از کمر بسته شده است. در فضای دیگر، دستاری با تزئینات جواهری بر پیشانی دارد و عبای سفید و بدون آستین را بر پیراهنی بلند، آستین‌دار و قرمزرنگ به تن کرده است. پیراهن قرمز از جلو باز است و با کمربند طلایی در کمر محکم شده، یقه پیراهن سفیدی نیز در زیر آن نمایان است. یاران یزید دستاری راه‌راه به رنگ مشکی با زمینهٔ طلایی بر سر و عبای طلایی با آستین‌کوتاه و حاشیه‌های تزئینی به تن دارند که زیر آن، پیراهن ارغوانی رنگ جلوباز با کمربند بسته شده است. امام سجاد(ع) دارای دستاری سبزرنگ و عبای طلایی با آستین‌کوتاه بر تن و زیر آن پیراهن بلندی به رنگ سفید است. راهب، لباسی بلند و ساده به رنگ آبی بر تن و لبه آستین‌ها و پایین دامن آن با تزئینات طلایی آراسته‌شده و تاجی طلایی بر سر دارد. نصرانی کلاهی به سبک اروپایی با پر بر سر و پیراهنش در قسمت یقه و آستین با حاشیه‌های طلایی تزئین شده است. یکی از زنان کربلا چادری مشکی دارد که از سر به پشت افتاده و زیر آن عبایی بلند و آستین‌دار مشاهده می‌شود. جمعی دیگر از زنان چادرهایی به رنگ مشکی یا رنگی بر سر دارند. در میان زنان، غالباً دختران کم‌سن با پوشش‌های به رنگ صورتی، بنفش و سبز و برخوردار از شالی بر سر با چهرهٔ نسبتاً مشخص، مشاهده می‌شوند.

مصیبت کربلا (۲)

تصویر ۸: مصیبت کربلا، ۱۳۲۵ش، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۱۸۱×۲۱۱cm، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی

در این پرده، پوشاک شخصیت‌ها با دقتی خاص و ساختاری نمادین طراحی شده است. امام حسین(ع) در سه جایگاه (نقطهٔ کانونی، سمت راست و چپ پرده) با دستار سبز، عبای کوتاه و سفید با آستین‌های کوتاه و پیراهن بلندی به رنگ قرمز که در زیر عبا نمایان است، قابل تشخیص است. در پایین پرده حضرت عباس(ع) با لباس رزمی، کلاه‌خود سبزِ دارای پر قرمز و محافظ گوش‌ها، زرهٔ کوتاه با نقوش اسلیمی، تونیک قرمز تا زانو، تنبان آبی گشاد و چکمه و ساعدبند منقوش قرار دارد. حضرت علی‌اکبر(ع) برخوردار از پوششی مشابه است: کلاه‌خود سبز با پر قرمز، زرهی کوتاه با آستین و تزئینات اسلیمی، تونیک سبز تا زانو، شلوار آبی گشاد و چکمه. حضرت علی‌اصغر(ع) به‌عنوان طفلی خردسال، در پارچه‌ای سبز قنداق شده و دستار سبزی بر سر دارد. طفلان زینب(س) نیز با دستار و عبای سبز به نمایش درآمده‌اند. یکی از زنان با چادر آبی دارای تزئین طلایی و روبند ظاهرشده، درحالی‌که یکی دیگر از زنان با چادر قرمز و بدون روبند به تصویر کشیده شده است. در گوشهٔ بالایی سمت چپ پرده، حر بن یزید ریاحی با دستاری بر دور کلاه، قبای جلوباز زردرنگ با کمربند و چکمه‌های سیاه بر گردن به نشانهٔ عذرخواهی، ترسیم شده است. در مقابل امام حسین(ع)، درویش کابلی با کلاه مخصوص درویشی، عبا و دستار بر شانه قابل تشخیص است. وهب نصرانی، با کلاه سرمه‌ای فرنگی، تونیکی با تزئین یقه، کمربند طلایی، تنبانی نه‌چندان گشاد و چکمه مشاهده می‌شود. در سمت چپ پرده، سلطان قیس با کلاه‌فرنگی، کت بلند نظامی دارای سردوش، شلوار راسته و تزئیناتی در جلوی لباس، از سایر شخصیت‌ها متمایز است. در بین سپاه دشمن نیز، تنوع پوشش دیده می‌شود. یکی از لشکریان با کلاه‌خود سبز پررنگ، زرهی با تزئین پیش‌سینه، شال کمر، تونیک قرمز و تنبان آبی حضور دارد و دیگری، شال و عقال بر سر و تونیک راه‌راه با شال کمر بسته شده بر تن کرده است.

مصیبت کربلا (۳)

تصویر ۹: مصیبت کربلا، بی‌تاریخ، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۱۳۹×۱۸۸cm، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی

در این پرده، پوشاک شخصیت‌های مختلف با دقت و تنوع ترسیم و هر یک با نمادها و رنگ‌هایی خاص، معرف جایگاه و نقش خود در روایت هستند. امام حسین(ع) با پوششی ساده و باشکوه ظاهر گردیده، چنانکه دستاری سبز، عبای بلند به رنگ زرد و پیراهنی سفید در زیر آن دارند و چکمه‌های بلند زردرنگ پوشش پای ایشان را کامل می‌کند. در پایین پرده، حضرت عباس(ع) در لباسی رزمی با رنگ‌های غالب قرمز، سبز، آبی و قهوه‌ای، کلاه‌خودی سبز با پر قرمز و محافظ دو طرف گوش بر سر دارند. همچنین، زرهی کوتاه به رنگ سبز با تزئینات هندسی و اسلیمی بدن حضرت را پوشانده و زیر زره، تونیکی قرمز تا زانو و تنبانی سبز پوشیده شده که در چکمه‌های زردرنگ فرورفته‌اند. حضرت علی‌اکبر(ع) با لباسی مشابه حضرت عباس(ع)، صرفاً با این تفاوت در رنگ تونیک (بنفش) قابل تشخیص است. کلاه‌خود سبز با پر قرمز و زره کوتاه سبز، تنبان سبز و چکمه زرد بخشی از پوشاک حضرت علی‌اکبر(ع) است. حضرت قاسم(ع) نیز لباس رزمی بر تن دارد که شامل کلاه‌خود سبز با پر قرمز، زره کوتاه سبز، تونیک بنفش، تنبان قرمز و چکمه زرد می‌شود. جماعت نمازگزار در پوششی ساده‌تر نمایان شده‌اند. سرپوش آنان ترکیبی از شال و عقال است و قبای جلوباز در رنگ‌های متنوع به تن دارند که با شال کمر بسته شده است. پوشاک زنان در این پرده به‌صورت چادر آستین‌دار و روبندهٔ مشکی طراحی شده است. درویش کابلی با کلاه مخصوص درویشی، خرقه‌ای آبی و دستار راه‌راه بر شانه به تصویر درآمده که نشان از شخصیت زاهدانهٔ او دارد. سلطان قیس و همراهش دارای کلاه و کت و شلوار مخصوص نظامی به سبک اروپایی هستند. اجزای پوشش شمر شامل کلاه‌خودی با محافظ گوش و گردن و پر بالای آن، زرهٔ نیم‌تنه فلزی با آستین تا آرنج، تونیک قرمز کوتاه و تنبان آبی است که در چکمه‌های زردرنگ فرورفته‌اند.

گودال قتلگاه

تصویر ۱۰: گودال قتلگاه، بی‌تاریخ، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۱۹۸×۲۵۱cm، محفوظ در موزه رضا عباسی

این پرده متشکل از چندین فضا و روایت گوناگون است. امام حسین(ع) دارای پوششی فاخر و درعین‌حال ساده شامل دستار و عمامه‌ای سبز بر سر، عبایی بلند و جلوبسته با آستین‌کوتاه و رنگ سفید بر تن مزین به نوار طلایی در آستین می‌باشد که کمر آن با شال کمر بسته شده است. زیر این عبا، قبای قرمزرنگی با آستین‌های بلند و گشاد مشاهده می‌شود که نمادی از مقام و شأن حضرت در میدان نبرد است. حضرت عباس(ع)، علی‌اکبر(ع) و قاسم(ع) هر سه با پوشش نظامی نسبتاً مشابه (کلاه‌خود پردار، زرهٔ نیم‌تنه، تونیک و چکمه‌هایی زرد رنگ) ظاهر شده‌اند که به هماهنگی پوشش رزمی آنان افزوده است. شمر با ظاهری جنگی و مشخصاتی منحصربه‌فرد به نمایش درآمده است. او دارای کلاه‌خود، زرهٔ نیم‌تنه با آستین‌کوتاه و تونیکی کوتاه به رنگ سبز در زیر زره است. تنبان آبی‌رنگ او در چکمه‌هایی قرمزرنگ فرورفته است که گویا به تضاد رنگی و نمادین در پوشاک شخصیت‌های منفی اشاره دارد. جماعت اشقیا اغلب با پوشاکی سنتی به تصویر کشیده شده‌اند که شامل شال و عقال، عبایی بلند با آستین‌های کوتاه و قبایی سفیدرنگ در زیر آن است که نشان‌دهنده ظاهر متمایز در برابر اهل‌بیت(ع) است. ابن‌سعد دارای سرپوشی مرکب از کلاه قرمز و دستاری در زیر آن است. لباس او شامل عبایی رویین به رنگ طلایی با آستین‌های کوتاه و قبایی زیرین با آستین‌های بلند و گشاد است که شکوه ظاهری، اما تهی از معنویت را نمایش می‌دهد.

عاشورا

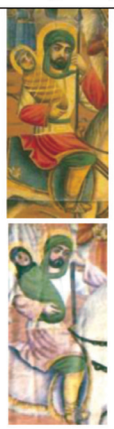
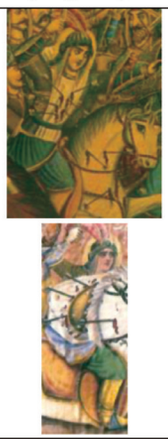
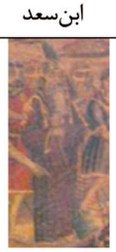
تصویر ۱۱: عاشورا، بی‌تاریخ، ابعاد ۳۵×۷۶cm، محفوظ در مجموعهٔ فرهنگی سعدآباد

در این پرده، پوشاک شخصیت‌های مختلف با دقت ترسیم و هرکدام ویژگی‌های متمایزی دارند. بدن بی‌جان امام حسین(ع) شامل یک زرهٔ نیم‌تنه است که قسمت جلوی آن باز بوده و زیر آن، تونیکی قرمزرنگ تا زانو نمایان است. همچنین، تنبانی گشاد به رنگ سبز بر تن و چکمه‌هایی به رنگ زرد پوشیده‌اند. یکی از یاران، سرپوشی شال‌مانندِ تیره‌رنگ با عقال طلایی و قبای بلند و جلو بسته‌ای به رنگ صورتی با آستین‌های گشاد بر تن دارد. زنان، همگی با چادر و روبند مشکی به تصویر کشیده شده‌اند که نشانهٔ عفاف و سوگواری است. دو تن از زنان، در زیر چادر، عبایی به رنگ‌های صورتی و سبز به تن دارند که ضمن حفظ پوشش، تفاوت‌های شخصیتی و تنوع بصری در اثر را نشان می‌دهد. این عناصر تصویری همگی در راستای بیان فضای حماسی، مذهبی و عاطفی واپسین لحظات واقعهٔ روز عاشورا طراحی شده‌اند.

جمع‌بندی آثار مدبر

درمجموع، گونه‌شناسی پوشاک شخصیت‌های انسان‌محور عاشورایی در منتخبی از آثار محمد مدبر، با توجه به اهمیت نقش و جایگاه نمادینشان عبارت است از: ۱. امام حسین(ع): دستار سبز و لباس‌هایی در طیف سفید، قرمز و زرد، گاه عبای بلند یا کت کوتاه با آستین‌کوتاه به همراه پیراهن یا قبای بلند و گاه تن‌پوش شامل زرهٔ نیم‌تنه، تونیک قرمز و تنبان سبز با چکمه زرد. ۲. حضرت ابوالفضل(ع): پوشش کاملاً رزمی شامل کلاه‌خود سبز با پر قرمز، زرهٔ برخوردار از نقوش هندسی، تونیک قرمز یا سبز، تنبان گشاد (آبی یا سبز)، چکمه و ساعدبند منقوش. ۳. حضرت قاسم(ع): با پوشش رزمی شامل کلاه‌خود، زره سبز، تونیک بنفش، تنبان قرمز و چکمه زرد. ۴. حضرت علی‌اکبر(ع): با پوشش رزمی شامل زرهٔ سبز، تونیک سبز یا بنفش، تنبان آبی یا سبز و چکمه. ۵. حضرت زین‌العابدین(ع): با دستار سبز، عبای طلایی و قبای سفید بلند و پوشاک کاملاً غیررزمی. ۶. زنان و دختران کربلا: به ترتیب با چادر و روبند مشکی و سفید و فقاد چادر صرفاً با پوشش بلند و دستاری شال‌مانند به رنگ‌های سبز، صورتی و بنفش. ۷. ابن‌سعد: با عبای طلایی و قبای آستین‌دار با تونیک قهوه‌ای و غالباً فاقد پوشش رزمی. ۸. شمر: دارای پوشش کاملاً رزمی شامل کلاه‌خود، زرهٔ نیم‌تنه، تونیک قرمز یا سبز، تنبان آبی و چکمه زرد یا قرمز.

با توجه به مطالب بیان‌شده، گونه‌های پوشاک در آثار عاشورایی مدبر به این شرح هستند: دستار سبز و عمامه‌ای که سرپوش امام حسین(ع) و حضرت سجاد(ع) هستند. انواع عبای بلند با آستین‌کوتاه تا آرنج، در رنگ‌های قرمز، قهوه‌ای و سبز و نیز عبای کوتاه به شکل کت کوتاه سفیدرنگ با آستین‌کوتاه و قبای بلند جلوباز یا جلوبسته نیز به رنگ‌های سفید و قرمز مشاهده می‌شود. پوشاک بانوان اغلب چادرهای آستین‌دار مشکی‌رنگ است، هرچند در برخی موارد رنگ‌هایی مانند آبی و نارنجی نیز وجود دارد. اغلب زنان نیز روبندهٔ مشکی دارند. در خصوص پوشاک رزمی، می‌توان به کلاه‌خود با کاسه شیاردار، پر و محافظِ گردن و گوش اشاره کرد. تن‌پوش رزمی شامل زرهٔ نیم‌تنهٔ جلوی بسته و دارای تزئیناتی در ناحیه سینه است. این زره گاه با شال کمر بسته شده و گاه با چیزی شبیه دکمهٔ محکم گردیده است. آستین زره معمولاً کوتاه و تا آرنج می‌باشد و در زیر زره، تونیکی تا زانو با دامنی گشاد پوشیده شده که اغلب به رنگ‌های زرد، قرمز، آبی و سبز است. گاه نیز پارچهٔ تونیک دارای نقوش راه‌راه است. همچنین، تنبان گشاد در رنگ‌های سبز، آبی و قرمز در چکمه‌های بلند زردرنگ فرورفته‌اند. در خصوص پوشاک نصرانی و سلطان قیس، برای شخصیت‌هایی که ملیتی اروپایی دارند، نقاش از کلاه، کت و شلوار فرنگی که مربوط به زمانهٔ حادثه عاشورا نیست، استفاده کرده است.

امام حسین(ع)	حضرت‌ابوالفضل(ع)	حضرت علی‌اکبر(ع)	امام سجاد(ع)	گروه زنان
				
یزید	**ابن‌سعد**	**نصرانی**	**سلطان قیس**	**درویش کابلی**
				

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با هدف تحلیل تطبیقی گونه‌های پوشش عناصر تصویری انسانی در نگاره‌های عاشورایی قهوه‌خانه‌ای، به بررسی دقیق آثار دو نقاش برجستهٔ مکتب قهوه‌خانه‌ای، حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر، پرداخته شد. به این معنا که پوشش‌های انسان‌محور در آثار عاشورایی منتخب این دو هنرمند چه همانندی‌ها و ناهمانندی‌هایی دارند و این پوشش‌ها تا چه اندازه تحت تأثیر شرایط فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و زیباشناختی زمانهٔ هنرمندان شکل گرفته‌اند. یافته‌ها در چند بخش قابل ارائه است.

سرپوش: در آثار قوللر، سرپوش شخصیت‌ها تنوع و کارکرد نمادین دارد. دستار و عمامه به رنگ سبز بر سر شخصیت‌های مقدس مانند امام حسین(ع) و امام سجاد(ع)، نماد پاکی، قداست و پیوند با خاندان پیامبر(ص) است. در مقابل، مردم عادی و جنگجویان معمولی شال یا عقال بر سر دارند. کلاه ابن‌سعد با سایر نمونه‌ها تفاوت دارد، کلاهی به شکل استوانه‌ای که دستاری به دور آن پیچیده شده است. دستار و عمامه بر سر بزرگان و امرا معمولاً از پارچه‌های منقوش، راه‌راه یا تزئین‌شده است. مردم عادی و سربازان، شال یا عقال به سر دارند. شخصیت‌های مسیحی همچون نصرانی، کلاه‌هایی

با سبک غربی (نظیر کلاه شاپو) دارند که با زمانهٔ روایت ناهمسان، اما با زمانهٔ خلق اثر همسان است. همچنین، درویش کابلی دارای کلاه استوانه‌ای نوک‌تیز است که سبک خاص خود را دارد. درعین‌حال، تفاوت‌هایی نیز در طراحی کلاه شخصیت‌های غیرمسلمان و درویشان وجود دارد که بازتابی از برداشت فردی هنرمندان از تعلقات قومی، دینی و طبقاتی است. به‌عنوان‌مثال، در آثار قوللر، استفاده از کلاه شاپو برای شخصیت‌های نصرانی، نوعی تضاد زمانی ایجاد می‌کند که شاید برای تأکید بر بیگانگی یا تأثیر غربی باشد، درحالی‌که در آثار مدبر، این افراد با کلاه‌فرنگی پردار ترسیم شده‌اند که رگه‌هایی از سبک تجسمی غربی را در خود دارد. عبا: در آثار قوللر، امام حسین(ع) غالباً عبای کوتاه سفید با آستین‌های کوتاه بر تن دارد که با شال کمر سبز بسته شده است و حضرت زرهٔ جنگی ندارد. در مقابل، در نگاره‌های مدبر، عبای بلند و جلوباز رایج است که نه‌تنها حضرت، بلکه سایر بزرگان و امرا نیز آن را بر تن دارند.

قبا و پیراهن زیرین: در آثار هر دو نقاش، قبای بلند زیر عبا مشاهده می‌شود که به‌صورت جلوباز یا جلوبسته طراحی و با شال کمر بسته می‌شود. زیر قبا، پیراهنی سفید وجود دارد. در برخی پرده‌ها، این پوشش بدون عبای فوقانی به‌عنوان لباس رایج مردم، راهبان دیر و سایر اقشار مشاهده می‌شود. تونیک: در آثار هر دو هنرمند این پوشش بر تن افراد گوناگون قرارگرفته است. نخست بر تن مردم و سربازان عادی و به‌عنوان زیرپوش زرهٔ نظامیان و دیگری در مورد سربازان ردهٔ پایین و مردم معمولی. بااین‌حال، تونیک غالباً دارای طرح‌های راه‌راه است. تنبان و شلوار: بیشتر شخصیت‌هایی دارای تونیک، تنبان‌های گشاد به پا دارند. در مقابل، شخصیت‌های مسیحی معمولاً شلوارهایی با برش راسته می‌پوشند. پوشاک رزم: پوشش رزمی در پرده‌های هر دو هنرمند شباهت بسیاری دارد. فرم و رنگ زره‌ها در سپاه خیر و شر نیز تقریباً مشابه است. کلاه‌خودها نیز از نظر ساختار شباهت دارند، اما دستار دور کلاه‌خود یاران امام حسین(ع) سبز و در میان سپاهیان شمر، به رنگ قرمز است. رنگ تنبان در میان یاران حضرت معمولاً سبز، آبی و قرمز است، درحالی‌که در سپاه دشمن از رنگ بنفش نیز استفاده شده است. پوشش زنان: زنان در پرده‌های هر دو نقاش با چادرهای آستین‌دار و اغلب با روبند ترسیم شده‌اند. در آثار قوللر، رنگ چادرها عمدتاً سیاه و در مواردی محدود سفید است، اما در آثار مدبر برای پوشش دختران کم‌سن، رنگ‌های متنوع‌تری همچون نارنجی و بنفش نیز مشاهده می‌شود.

درمجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که پوشش‌های انسانی در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی نه صرفاً عناصر فرعی یا تزئینی، بلکه نشانه‌هایی معنادار از پایگاه اجتماعی، تعلقات مذهبی و کارکردهای روایت‌پردازانه هستند. در آثار هر دو هنرمند، برخی عناصر پوشش (مانند قبا، شال‌کمر، پیراهن، تونیک، چادر آستین‌دار) با پوشاک واقعی زمانهٔ هنرمندان شباهت دارد. این عناصر اگرچه با فرم تاریخی عاشورا تطابق ندارند، اما در بستر فرهنگی و اجتماعی تهران اواخر عصر قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی، رایج بوده‌اند. این شباهت‌ها می‌تواند ناشی از موارد زیر باشد: بهره‌گیری از پوشش زمانه برای دراماتیزه‌سازی روایت و ارتباط احساسی با مخاطب معاصر، عدم پایبندی دقیق به مستندات تاریخی و تکیه‌بر سنت شفاهی، داستان‌گویی و خاطرهٔ جمعی و تأثیر هنر مردمی و مذهبی قهوه‌خانه‌ای که بیشتر به بیان مفاهیم نمادین و احساسی متعهد است تا بازنمایی واقع‌گرایانهٔ تاریخ. بنابراین، پوشاک به تصویر کشیده شده در بسیاری موارد، آمیخته‌ای از عناصر پوشش هنگامهٔ خلق اثر و حتی نشانه‌هایی از لباس‌های مدرن اروپایی است که به‌نوعی فضا را از نظر فرهنگی و زمانی به دورهٔ هنرمندان نزدیک می‌کند. بااین‌حال، اگرچه بسیاری از ساختارهای پوششی میان دو هنرمند مشابه هستند، اما تفاوت‌های جزئی در رنگ، فرم، تزیین و تناسب با شخصیت‌ها، بیانگر وجود سبک شخصی و نگاه متفاوت به مسئلهٔ هویت، قداست و قهرمانی در بستر روایت عاشوراست.

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)***. تهران: سمت.
- آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۱). ***طومار نقالی شاهنامه***. تهران: به‌نگار.
- احمدی، صدیقه. (۱۳۹۶). «تحلیلی بر آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی با موضوع عاشورا». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه شاهد.
- افتخاری‌یکتا، شراره؛ محمدزاده، مهدی. (۱۳۹۹). «تحلیل روایت‌شناختی جایگاه تَن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار با تمرکز بر رابطهٔ خود و دیگری (نمونهٔ مطالعاتی: نبرد کربلا)». ***روایت‌شناسی***. (شماره ۸)، ۱-۳۷.
- اقبال، آریا؛ میزانی، لاله. (۱۳۷۰). ***رنگ‌گزینی در پرده‌های قهوه‌خانه***. تهران: ویژه‌نامه گردون.
- امیری، مهرداد؛ همکاران. (۱۴۰۰). «خوانشی توصیفی-تحلیلی بر نمودهای مذهبی نقاشی‌های مکتب قهوه‌خانه عصر قاجار». ***الهیات هنر***. (شماره ۱۹)، ۲۱-۳۶.
- بخشی‌پورمقدم، الهام؛ مراثی، نازنین. (۱۴۰۳). «تحلیل محتوای شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی در تطبیق با نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آرای ژیلبر دوران». ***پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی***. (شماره ۱۱)، ۳۹-۵۰.
- بلوکباشی، علی. (۱۳۹۵). ***قهوه‌خانه‌های ایران***. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بیگ‌محمدی، مبینا. (۱۳۹۸). «تحلیل ساختاری و محتوایی تأثیر فرهنگ‌عامه بر جریان نقاشی خیالی‌نگاری (قهوه‌خانه‌ای) ایران». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.
- پاکباز، روئین. (۱۴۰۰). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: زرین و سیمین.
- تطهیری‌مقدم، طیبه. (۱۳۹۴). «مطالعه تطبیقی نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نقاشی پشت شیشه». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه هنر.
- چاواری، هانیه. (۱۴۰۰). «بررسی و تحلیل آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا)». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه الزهرا.
- چلیپا، کاظم؛ همکاران. (۱۳۹۰). «تأملاتی دربارهٔ موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای». ***نگره***. (شماره ۱۸). ۶۹-۸۱.
- حسین‌آبادی، زهرا؛ محمدپور، مرضیه. (۱۳۹۵). «بررسی تأثیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوعات مذهبی بر باورهای عامه مردم». ***جلوه هنر***. (شماره ۱۶)، ۶۹-۷۸.
- ذکرعلی، نرگس. (۱۴۰۰). ***نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمایشی از فرهنگ ملی و مذهبی***. تهران: ندای تاریخ.
- راسته، مونا. (۱۴۰۲). ***نقاشی قهوه‌خانه‌ای در گذر زمان***. تهران: گیوا.
- سارانی، ابوذر. (۱۳۹۹). «نقش رسانه‌ای نقاشی قهوه‌خانه‌ای در انتقال مفاهیم عاشورایی (دوره قاجار)». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. زاهدان: دانشگاه سیستان بلوچستان.
- ساریخانی، مجید. (۱۳۸۴). «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار». ***وقف میراث جاودان***. (شماره ۵۰). ۱۱۴-۱۲۰.
- سرپرست، عباسه؛ کسایی، لیلا. (۱۴۰۱). «بررسی فرهنگ شهادت و ایثار در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای (با تاکید بر واقعه عاشورا)». ***نخستین همایش ملی ترویج فرهنگ ایثار و شهادت***. شیراز.
- سیف، هادی. (۱۳۶۹). ***نقاشی قهوه‌خانه***. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- سیف، هادی. (۱۳۹۴). ***سوته‌دلان نقاش: نقاشی خیالی‌ساز مردم کوچه و بازار***. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سیف، هادی. (۱۳۹۵). ***حسین قوللر آقاسی رستم نقاشان خیالی‌ساز مردم کوچه و بازار***. تهران: بنیاد آفرینش‌های هنری نیاوران.
- سیف، هادی. (۱۳۹۷). ***محمد مدبر: نقاش سرخ عشق آبی پرواز***. تهران: بنیاد آفرینش‌های هنری.
- عسگری، فاطمه؛ اقبالی، پرویز. (۱۳۹۱). «تأثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای در ساختار اعلان‌های عاشورایی». ***جلوه هنر***. (شماره ۷). ۴۱-۵۷.
- کاظم نژاد، حبیب‌الله. (۱۳۹۶). «مفاهیم شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار (با تأکید بر حماسه عاشورا)». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. اصفهان: دانشگاه هنر.
- گودرزی، مرتضی. (۱۳۹۱). ***تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر***. تهران: سمت.
- لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۵). «نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری». ***پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام***. (شماره ۱۹)، ۱۸۵-۲۱۰.
- لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). «ریشه‌یابی بازنمودِ تصویریِ روایتی عاشورایی در آثار میرزا علی‌قلی خویی (مطالعه موردی: حکایت دیر و راهب)». ***مطالعات بین رشته‌ای هنرهای تجسمی***. (شماره ۲)، ۱۰۷-۱۱۴.
- مارزلف، الریش. (۱۳۹۸). ***فرهنگ بصری شیعیان دوازده امامی در دورهٔ قاجار***. ترجمه مصطفی لعل شاطری. مشهد: مرندیز.
- مداحی، زهرا؛ و همکاران. (۱۴۰۳). «بررسی ساختار و بلاغت نوحه‌های عاشورایی خاور قاجار و بازتاب آن در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای». ***مطالعات هنر اسلامی***. (شماره ۵۳). ۶۳۹-۶۵۶.
- مقدم، مریم. (۱۳۹۸). ***آینه خیال: خوانشی نو در باب نقاشی قهوه‌خانه‌ای***. تهران: ایده.
- موذنی، دیبا؛ آقاجانی، جواد. (۱۳۹۸). «بازنمایی نقش زنان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار». ***هفتمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی***. تهران.
- مهرنیا، سید محمد؛ گروسی، زینب. (۱۴۰۱). «تحلیلی بر عناصر روایی در نقاشی‌های مذهبی-قهوه‌خانه‌ای». ***هنرهای کاربردی***. (شماره ۳). ۸۹- ۱۰۴.

References

- Ahmadi, Sediqeh. (2017/1396). "An Analysis of Coffeehouse and Lithographic Paintings on the Subject of Āshūrā." Master's thesis. Tehran: Shāhed University.
- Amiri, Mehrdād; et al. (2021/1400). "A Descriptive-Analytical Reading of Religious Manifestations in Qajar Coffeehouse School Paintings." *Elāhiyāt-e Honar*, No. 19, pp. 21–36.
- Askari, Fātemeh; Eghbāli, Parviz. (2012/1391). "The Influence of Coffeehouse Painting on the Structure of Āshūrā Posters." *Jelveh-ye Honar*, No. 7, pp. 41–57.
- Āydenlu, Sajjād. (2012/1391). *Tumār-e Naqqāli-ye Shāhnāmeh*. Tehran: Behnegār.
- Azhand, Ya'qub. (2013/1392). *Negārgari-e Irān (A Research on the History of Iranian Painting and Illumination)*. Tehran: Samt.
- Bakhshipur-Moqaddam, Elhām; Marāsi, Nazanin. (2024/1403). "A Content Analysis of Warrior Characters in the Paintings of Ali-Akbar Sādeghi in Comparison with Religious Coffeehouse Paintings Based on Gilbert Durand's Theory." *Pazhuhesh-Nāmeh-ye Grāfik-e Naqqāshi*, No. 11, pp. 39–50.

- Big-Mohammadi, Mobina. (2019/1398). “A Structural and Content Analysis of the Influence of Popular Culture on the Current of Iranian *Khayāli-Negāri* (Coffeehouse) Painting.” Master’s thesis. Tehran: Dāneshgāh-e Elm o Farhang.
- Bolukbāshi, Ali. (2016/1395). *Qahveh-khāneh-hā-ye Irān*. Tehran: Daftar-e Pazhuhesh-hā-ye Farhangi.
- Chalipā, Kāzim; et al. (2011/1390). “Reflections on National and Religious Themes in Coffeehouse Painting.” *Negareh*, No. 18, pp. 69–81.
- Chāvāri, Hāniyeh. (2021/1400). “An Examination and Analysis of the Works of Hasan Esmā’ilzādeh (Chalipā).” Master’s thesis. Tehran: Dāneshgāh-e Alzahrā.
- Eftekhāri-Yektā, Sharāreh; Mohammadzādeh, Mehdi. (2020/1399). “A Narratological Analysis of the Place of the Body in Qajar Coffeehouse Painting with a Focus on the Self–Other Relationship (Case Study: The Battle of Karbalā).” *Revāyat-Shenāsi*, No. 8, pp. 1–37.
- Eghbāl, Āriyā; Mizāni, Lāleh. (1991/1370). *Rang-gozini dar Pardeh-hā-ye Qahveh-khāneh*. Tehran: Vizheh-Nāmeh-ye Gardun.
- Gudarzi, Morteza. (2012/1391). *Tārikh-e Naqqāshi-e Irān az Āghāz tā Asr-e Hāzer*. Tehran: Samt.
- Hosein-Ābādi, Zahrā; Mohammadpur, Marziyeh. (2016/1395). “An Investigation of the Influence of Coffeehouse Paintings with Religious Themes on Popular Beliefs.” *Jelveh-ye Honar*, No. 16, pp. 69–78.
- Kāzem-Nejād, Habibollāh. (2017/1396). “Shiite Concepts in Qajar Coffeehouse Painting (with Emphasis on the Āshūrā Epic).” Master’s thesis. Isfahān: Dāneshgāh-e Honar.
- La’l-Shāteri, Mostafā. (2016/1395). “Western Influence on Iranian Painting from the Beginning of the Qajar Rule to the End of the Nāseri Era.” *Pazhuhesh-hā-ye Tārikhi-e Irān o Eslām*, No. 19, pp. 185–210.
- La’l-Shāteri, Mostafā. (2022/1401). “Tracing the Visual Representation of an Āshurā Narrative in the Works of Mirzā Ali-Qoli Khu’i (Case Study: The Tale of the Monastery and the Monk).” *Motāle’āt-e Beyn-Reshteh-i-ye Honarhā-ye Tāsiri*, No. 2, pp. 107–114.
- Madāhi, Zahrā; et al. (2024/1403). “An Examination of the Structure and Rhetoric of Qajar Āshūrā Elegies and Their Reflection in Coffeehouse Paintings.” *Motāle’āt-e Honar-e Eslāmi*, No. 53, pp. 639–656.
- Marzolph, Ulrich. (2019/1398). *The Visual Culture of Twelver Shi’ites in the Qajar Period*. Tr. Mostafā La’l-Shāteri. Mashhad: Marandiz.
- Mehrniā, Seyyed Mohammad; Garusi, Zeynab. (2022/1401). “An Analysis of Narrative Elements in Religious-Coffeehouse Paintings.” *Honarhā-ye Kārbordi*, No. 3, pp. 89–104.
- Mo’azzeni, Dibā; Āghājāni, Javād. (2019/1398). “Representation of Women’s Role in Qajar Coffeehouse Painting.” Seventh National Conference on Management and Humanities Research. Tehran.
- Moqaddam, Maryam. (2019/1398). *Āyineh-ye Khayāl: A New Reading of Coffeehouse Painting*. Tehran: Ideh.
- Pakbāz, Ru’in. (2021/1400). *Naqqāshi-e Irān az Dirbāz tā Emruz*. Tehran: Zarrin o Simin.
- Rāsteh, Monā. (2023/1402). *Naqqāshi-e Qahveh-khāneh-ye dar Gozar-e Zamān*. Tehran: Givā.
- Sārāni, Abuzar. (2020/1399). “The Media Role of Coffeehouse Painting in Conveying Āshūrā Concepts (Qajar Period).” Master’s thesis. Zāhedān: Dāneshgāh-e Sistān o Baluchestān.
- Sārikhāni, Majid. (2005/1384). “Coffeehouse Painting in the Qajar Period.” *Vaqf-e Mirās-e Jāvedān*, No. 50, pp. 114–120.
- Sarparast, Abbāseh; Kasāei, Leylā. (2022/1401). “An Examination of the Culture of Martyrdom and Sacrifice in Coffeehouse Paintings (with Emphasis on the Āshūrā Event).” First National Conference on Promoting the Culture of Sacrifice and Martyrdom. Shirāz.
- Seyf, Hādi. (1990/1369). *Naqqāshi-e Qahveh-khāneh*. Tehran: Sāzmān-e Mirās-e Farhangi.

- Seyf, Hādi. (2015/1394). *Suteh-delān-e Naqqāsh: Naqqāshi-e Khayāli-sāz-e Mardom-e Kucheh o Bāzār*. Tehran: Kānun-e Parvaresh-e Fekri-e Koodakān o Nowjavānān.
- Seyf, Hādi. (2016/1395). *Hoseyn Qollar Āqāsi: Rostam-e Naqqāshān-e Khayāli-sāz-e Mardom-e Kucheh o Bāzār*. Tehran: Bonyād-e Āfarinesh-hā-ye Honari-e Niāvarān.
- Seyf, Hādi. (2018/1397). *Mohammad Modabber: Naqqāsh-e Sorkh-e Eshq, Ābi-e Parvāz*. Tehran: Bonyād-e Āfarinesh-hā-ye Honari.
- Tathiri-Moqaddam, Tayyebeh. (2015/1394). "A Comparative Study of Coffeehouse Painting and Reverse Glass Painting." Master's thesis. Tehran: Dāneshgāh-e Honar.
- Zekr-Ali, Narges. (2021/1400). *Naqqāshi-e Qahveh-khāneh-ye: Namāyeshi az Farhang-e Melli o Mazhabi*. Tehran: Nedā-ye Tārikh.