دوسویگی ارجاعی شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در آثار بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای

هاجر سلیمی نمین*[۱]، حبیب الله صادقی[۲]

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه تهران، مربی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] حبیب الله صادقی، استادیار دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۴/۰۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۰۶/۲۵]

چکیده

شمایل ائمه اطهار جایگاه خاصی نزد شیعیان خصوصا ایرانیان دارد. یکی از مهمترین این شمایل‌ها، شمایل حضرت عباس (ع) است که بیشتر در حالت جنگ در صحرای کربلا ترسیم شده است، از جمله شمایل حضرت (ع) در جنگ با مارد. پژوهش حاضر با هدف مطالعه بینامتنی ژنتی، این شمایل را در آثار بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و در حوزه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده درویشی، نقاشی بقاع متبرکه، نگارگری، قرآن کریم، تاریخ، ادبیات و عرفان مورد بررسی قرار داده است. در این راستا از میان شمایل‌های در حال نبرد با مارِدِ حضرت عباس (ع) که از دوره صفوی تا دوره معاصر شناسایی کرده، هفت شمایل انتخاب شد. روش انجام از منظر هدف، کاربردی و از منظر شیوه انجام، به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام گرفت. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی (گفتگو با هنرمند این شمایل) به دست آمد. بررسی‌ها ادعای صرفاً تاریخی بودن گفتمان این شمایل که از سوی بسیاری از تاریخ‌نگاران، منتقدان و مخاطبان مطرح شده رد می‌کند. گفتمان فتوت نیز از طریق تصویر مشک، علم و شمشیر در دست شمایل این شخصیت مهم اسلامی در کنار گفتمان تاریخی ایشان ایجاد شده و در طول حدود پنج قرن از طریق شبکه بینافرهنگی درهم‌تنیده‌ای بازتولید شده است.

واژه‌های کلیدی

بینامتنیت، ترامتنیت، شمایل، حضرت عباس (ع)، مارد بن صِدیق/ صدیف/ سُدیف، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده درویشی، فتوت‌نامه.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۷۲۱۴۹۰۶، E-mail : h.salimi@alzahra.ac.ir

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

مقدمه و بیان مساله

شمایل[۱] حضرت عباس (ع) در فرهنگ مردم ایران جایگاهی ویژه دارد. این شمایل با مشک، علم[۲] و شمشیر، گاه تنها درون نهر علقمه و گاه در نبرد با مارد، گاه با دست‌های قطع شده روی پای امام حسین (ع)، گاه در حال گرفتن مشک از رقیه (س) و گاه در حال اجازه رزم‌گرفتن از امام حسین (ع) و ... از نقش‌های رایج شمایل‌نگاری‌ها در طول تاریخ بوده است.

بسیاری از هنرمندان، تاریخ‌نگاران، منتقدان و مخاطبان در دوره معاصر ادعا می‌کنند که قرار گرفتن شمشیر، مشک و علم در دست شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد و هم‌چنین چگونگی قتل مارد به دست حضرت (ع) در پرده‌های درویشی و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بر اساس ارجاعات تاریخی بوده است. در این میان، عده‌ای اعتقاد دارند که این ارجاعات غلط لحاظ شده‌اند و به همین سبب اصرار دارند که این شیوه را غلط‌نگاری نام نهند و عده دیگری نیز هر چند به این ارجاعات غلط اعتقاد دارند، با نظر لطف، این شیوه را خیالی‌نگاری نام نهاده‌اند و حضور خیال شمایل‌نگار را در این آثار دخیل دانسته‌اند. این قرائات غلط یا ناقص، نه تنها صرفاً تأکید بر برخی ابعاد شخصیتی ایشان را در پی داشته و سایر ابعاد شخصیتی حضرت را نادیده گرفته است، بلکه جفایی در حق این هنر سنتی ایرانی- اسلامی نیز بوده است و سبب کم ارزش یا بی‌ارزش انگاشته شدن آن در مجامع هنری و بالاخص دانشگاهی گردیده است. هم‌چنین از منظر مطالعات بینامتنیتی[۳] با توجه به تشابه غیرقابل انکار این شیوه شمایل‌نگاری در آثار ادوار مختلف، گفتمان صرفاً تاریخی محل تردید است و بایستی مورد مداقه قرار گیرد.

این پژوهش با بهره جستن از نظریه ترامتنیت[۴] ژرار ژنت[۵] کوشیده است به پاسخ به سوال‌ها ابهامات فوق را برطرف کند: علت قرارگیری علم، مشک و شمشیر در دست شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد _در حالی‌که شمشیر حضرت در سینه مارد قرار دارد و از فرق سر تا سینه او را شکافته است_ در آثار بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای چیست؟ ارجاع شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در آثار بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای میمسیسی[۶]است یا سمیوسیسی[۷]؟ و تلاش کرده است ادعای صرفاً تاریخی بودنِ گفتمانِ این شمایل را که از سوی بسیاری از تاریخ‌نگاران، منتقدان و مخاطبان مطرح شده به چالش کشیده و تک ارجاعی بودن این شمایل را مورد بررسی و چالش قرار دهد و نشان دهد چگونه گفتمان فتوت از طریق تصویر نبرد با مارد و مشک، علم و شمشیر در دست شمایل این شخصیت مهم اسلامی در کنار گفتمان تاریخی ایشان ایجاد و در طول پنج قرن از طریق شبکه درون‌فرهنگی درهم‌تنیده‌ای بازتولید شده است.

در این راستا بر اساس تاریخ خلق آثار، هفت شمایل حضرت عباس (ع) را از پنج دوره تاریخی مختلف (از دوره معاصر تا دوره صفوی[۸]) مورد بررسی قرار گرفت. این آثار در قالب نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده درویشی، نقاشی بقاع متبرکه (نقاشی روی گچ) و نگارگری هستند. مطالعه بینامتنی در این پژوهش در گام اول به‌صورت درون‌فرهنگی اسلامی و ایرانی بود. پس از اینکه که کهن‌ترین و نخستین متن تصویری موجود مورد بررسی قرار گرفت، در گام دوم به روش مطالعه بینانشانه‌ای، چگونگی قتل مارد و دلیل استفاده هنرمند از مشک، عبم و شمشیر در دست شمایل حضرت عباس (ع) مطالعه و گفتمان حاکم بر آثار به متون قرآن کریم، مقاتل، فتوت‌نامه‌ها به عنوان متون مکتوب مرتبط با شخصیت ابوالفضل‌العباس (ع) بررسی شد.

لذا بعد از اشاره به کلیات تحقیق، مفاهیم اساسی و پیشینه تحقیق بیان شد و در نهایت بدنه پژوهش در قالب سه عنوان کلیِ شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در آثار بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای، ارجاع ضمنی و سپس ارجاع دوسویه[۹] و دلالت دوگانه آن ارائه و در نهایت نتیجه پژوهش مطرح شده است.

روش تحقیق

این تحقیق از منظر هدف، کاربردی و از منظر شیوه انجام، توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام شده است و در تجزیه و تحلیل آثار از روش نظری ترامتنیت ژرار ژنت استفاده کرده است. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی از طریق گفت‌وگو با هنرمند شمایل حضرت عباس (ع)، میرزاعلی شفائی[۱۰] به دست آمده است.

پیشینه‌تحقیق

طی بررسی های انجام شده در وب سایت پژوهشگاه اطلاعات و مدارک علمی ایران (irandoc.ir) و هم‌چنین پایگاه اطلاعات نشریات کشور (magiran.ir) و نیز سایت نور (noormags.ir)، به کتاب، مقاله و سند خاصی که به‌طور خاص به مفهوم مورد بررسی در پژوهش حاضر پرداخته باشد، برخورد نشد؛ به‌عبارتی تاکنون در زمینه مطالعه بینامتنی شمایل‌های حضرت عباس (ع) کتاب، مقاله، تحقیق یا پایان‌نامه‌ای در ایران نگارش نشده است. تحقیقات انجام شده تاکنون در موارد محدودی به مطالعه بینامتنی آثار مختلف (تشابه روش تحقیق) پرداخته‌اند.

•نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت، چاپ دوم، تهران: سخن. فصل نخست از بخش دوم این کتاب به مطالعه کاربردی دوسویگی ارجاعی در سنگ‌نگاره بیستون اختصاص دارد. این نوشتار از روش مطالعه بینامتنی و بینانشانه‌ای استفاده نموده است.

•مهدی‌زاده، علیرضا، (۱۳۹۵)، «بررسی تحلیلی گفتمان شیعی در چند نگاره حضرت علی (ع) از دوره ایلخانی تا صفوی»، مجله تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، پاییز، شماره ۲۴، از صفحه ۳۵-۴۸. این مقاله بیان می‌کند که در دوره‌های ایلخانی، تیموری و ترکمن، شمایل حضرت براساس روایت‌های تاریخی، قـهرمانی، پهلوانی ـ

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

اسطوره‌ای مصور شده است، اما با رسمیت یافتن مذهب شیعه اثنی‌عشری در عصر صفوی، شاهد رواج بازنمایی شمایل حضرت بر مبنای روایت‌های شیعی هستیم. از آنجا که آثار هنری هر دوره‌ای، بازتابی از نگرش‌ها و طرز تلقی‌های رایج در آن دوره است، ظهور شمایل‌نگاری شیعی حضرت علی (ع) در دوره صفوی مرتبط با غلبه گفتمان شیعه در این دوره و اقتدار سیاسی، مذهبی، اجتماعی و فرهنگی این گفتمان است.

•خلیلی، نسیم؛ فرهانی‌منفرد، مهدی، (۱۳۹۵)، «نظریه بینامتنیت به مثابه رهیافت پژوهشی در مطالعات تاریخ اجتماعی؛ مطالعه موردی: نقش و جایگاه علی بن ابی طالب (ع) در متون معماری (کتیبه‌ها) و فتوت‌نامه‌های سده‌های هفتم تا دهم ه.»، مجله علمی-پژوهشی تاریخ و تمدن اسلامی، بهار و تابستان، شماره ۲۳، صص ۸۹-۱۱۷. این مقاله با بهره جستن از رویکرد نظریه ادبی بینامتنیت و مبتنی بر روش رولان بارت کوشیده است نشان دهد چگونه وجهی اسطوره‌ای از این شخصیت مهم اسلامی در کنار شخصیت تاریخی ایشان ایجاد و در طول سده‌ها و از طریق شبکه فرهنگی درهم‌تنیده‌ای بازتولید شده است.

مفاهیم اساسی پژوهش

بینامتنیت

یولیا کریستوا[11] با ابداع اصطلاح بینامتنیت در سال ۱۹۶۶ به‌طور رسمی این حوزه از مطالعات را راه‌اندازی کرد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۹۷). امروزه بینامتنیت یکی از اصطلاحات رایج در حوزه مطالعات هنری محسوب می‌شود و به تعبیر ژان ژنو[12] هر متنی گفته می‌شود که خود را در پیوند با چندین متن قرار دهد (Gignoux, 2005: 16). «هیچ گفته‌ای نیست مگر اینکه از گفته دیگری برگرفته باشد و هیچ قولی نیست مگر اینکه خود نقل قول دیگری باشد. هیچ نقشی خلق نمی‌شود مگر اینکه آینه‌ای برای بازتاب نقش‌های دیگر باشد، نقش‌هایی که غالبا در نقشی نوین و در یک بازی پنهان و آشکار شرکت می‌کنند. گفته‌ها در یک شبکه گفته‌ای با یکدیگر در هم می‌پیچند و پیوند می‌خورند. گفته‌ها و برگرفته‌ها و قول‌ها و نقل قول‌ها دارای رابطه و شبکه‌ای پیچیده هستند که موجب زایش متن‌های نو و حضور متن‌های پیشین در آن‌ها می‌شود. در پرتو چنین روابط تودرتویی است که میراث بشری از متنی به متن دیگر و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌گردد. رشد و گسترش فرهنگ بشری مرهون این روابط بینامتنی است. بدون این روابط پیوند انسان یا جوامع انسانی با میراث نشانه‌ای خود از دست خواهد رفت. به همین دلیل یک متن وارث تمام متن‌های پیش از خود است و در این خصوص تجربه متن‌ها در واقع تجربه تمام جهان نشانه‌ای انسان است» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۹۶).

از بینامتنیت به ترامتنیت

کریستوا با وضع واژه بینامتنیت افق جدیدی را در مطالعات قرن بیستم گشود و افرادی همچون بارت[13] و بسیاری دیگر را متوجه این‌گونه مطالعات نمود. البته وضع واژه بینامتنیت مسبوق به مطالعاتش در مورد باختین[14] و موضوعات مهم او چون گفت‌وگومندی و چندصدایی بود. مباحث بینامتنی تأثیرات زیادی در اندیشه حلقهٔ تل کل[15] داشت که سولر[16]، بارت، دریدا[17]، کریستوا و برخی از مهم‌ترین چهره‌های فرانسوی عضو آن بودند. کریستوا و بارت این موضوع را بارها اعلام کرده‌اند که بینامتنیت بررسی تأثیرگذاری یک متن بر متن دیگر نیست و به‌طور کلی مخالف این برداشت از بینامتنیت بوده‌اند. در نظر ایشان، بینامتنیت از عناصر شکل‌دهنده متن است؛ عناصری که اغلب نمی‌توان نشان آن‌ها را به‌وضوح مورد شناسایی قرار داد و نیازی نیز به چنین کاری نیست، بینامتنیت موجب پویایی و چندصدایی در متن می‌شود و هیچ متنی عاری از بینامتن نیست. بارت می‌گوید: «هر متنی، بینامتن است». این موضوع موجب تمایز بینامتنیت کریستوایی از ترامتنیت ژنتی[15] می‌شود، زیرا ژنت به‌وضوح به‌دنبال روابط تأثیرگذار و تأثیرپذیر نیز هست و خصوصاً در روابط بیش‌متنی تأثیرگذاری میان دو یا چندین متن را محور اصلی مطالعات خود قرار می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵).

علاوه بر آن، بینامتنیت کریستوایی همه گونه‌های روابط میان‌متنی را در یک گونهٔ بزرگ که همانا بینامتنیت است، مورد بررسی قرار می‌دهد و در اینجا فقط به روابط هم عرض می‌پردازد. در بیشتر مطالعات کریستوایی به روابط میان دو متن در عرض یکدیگر پرداخته شده، اما ترامتنیت ژنتی علاوه بر بررسی روابط هم عرض میان دو متن، به روابط طولی نیز پرداخته است. بنابراین دایره و سطح ارتباطات میان‌متنی نیز موضوع دیگری است که بینامتنیت کریستوایی و ترامتنیت ژنتی را متمایز می‌کند (همان: ۸۶).

«ژنت گسترده‌تر و نظام یافته‌تر از کریستوا و بارت، به بررسی روابط میان یک متن با متن‌های دیگر می‌پردازد. مطالعات ژنت قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی را در برمی‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا روابط میان‌متنی را با تمام متغیرات آن مورد بررسی و مطالعه قرار دهد. او مجموعهٔ این روابط را ترامتنیت می‌نامد. ترامتنیت چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است» (همان: ۸۵). ژنت این روابط را به پنج دستهٔ بزرگ یعنی بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت، بیش‌متنیت تقسیم می‌کند:

-بینامتنیت[18] بر اساس رابطه هم حضوری؛
-پیرامتنیت[19] بر اساس رابطه تبلیغی و آستانگی؛
-فرامتنیت[20] بر اساس رابطه انتقادی یا تفسیری؛
-سرمتنیت[21] بر اساس رابطه گونه‌شناسانه و تعلقی؛
-بیش‌متنیت[22] بر اساس رابطه برگرفتگی (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۵)

انواع ترامتنیت

ژنت واژه ترامتنیت را برای مجموعهٔ این مباحث برمی‌گزیند و آن را دربرگیرنده کلیهٔ روابط یک متن با متن‌های دیگر می‌داند. وی در

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]



تصویر ۱: **میرزاعلی شفائی**، ۱۳۹۷، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در وسط اثر، خلق اثر به سفارش فرهنگستان هنر در کارگاه پنج روزه «حماسه حسینی در آیینه خیال».

نخستین صفحهٔ الواح بازنوشتنی[۲۳] پس از بحث درباره نام‌گذاری این روابط و پیشنهاد واژه ترامتنیت می‌گوید: «ترجیحاً امروز به‌طور کلی می‌گویم که این مسئلهٔ ترامتنیت، یا استعلای متنی متن است، که پیشتر به طور کلان چنین تعریفش کرده‌ام: هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» (به‌نقل از: نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۱). چنان‌که گفته شد، ترامتنیت دارای پنج گونه است. از آنجا که این پژوهش به گونه اول و پنجم اختصاص دارد به توضیح اجمالی این دو گونه پرداخته می‌شود.

بینامتنیت‌ژنتی

ژنت اثر مستقل یا بخشی از یک اثر را به موضوع بینامتنیت اختصاص نداده است، لذا بررسی بینامتنیت ژنتی دشوار است. بنابر تعریف مختصری که انجام داده می‌توان آن را از سایر ترامتنیت‌ها و بینامتنیت کریستوایی جدا کرد. او در مقدمهٔ کتاب الواح بازنوشتنی در خصوص بینامتنیت می‌نویسد: «نخستین آن‌ها چند سالی است که توسط یولیا کریستوا با نام بینامتنیت مورد مطالعه قرار گرفته است و این نام‌گذاری به‌طور مشخص پارادایم واژه‌شناسی ما را شکل می‌دهد. من به نوبهٔ خودم آن را بی‌شک شیوه‌ای محدود به وسیلهٔ یک رابطهٔ هم حضوری میان دو یا چندین متن تعریف می‌کنم، یعنی به‌طور اساسی و اغلب با حضور واقعی یک متن در دیگری» (Ibid: 8). بینامتنیت ژنت نسبت به بینامتنیت کریستوا دارای ابعاد محدودتری است. بینامتنیت رابطهٔ میان دو متن بر اساس هم‌حضوری است، بدین معنی که هرگاه بخشی از یک متن (متن۱) در متن دیگری (متن ۲) حضور داشته باشد، رابطهٔ میان این دو رابطهٔ بینامتنی محسوب می‌شود. ژنت بینامتنیت خود را به سه دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند: صریح و لفظی، کمتر صریح و غیرصریح و باز کمتر صریح. نامورمطلق این سه دسته را با عناوین زیر مورد بحث قرار می‌دهد: ۱- صریح و اعلام شده؛ ۲- غیرصریح و پنهان شده؛ ۳-ضمنی (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷).

بیش‌متنیت

بیش‌متنیت همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت نه براساس هم‌حضوری، بلکه براساس برگرفتگی بنا شده است. در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. کتاب اصلی ژنت در مورد ترامتنیت یعنی الواح بازنوشتنی بیش از هرگونهٔ دیگری به بیش‌متنیت اختصاص یافته است. ژنت در تعریف بیش‌متنیت می‌نویسد: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن B "Hhypertext" با یک متن پیشین A "Ohypotext" باشد، چنان‌که این پیوند از نوع تفسیری نباشد. بر این اساس متن اولیه پیشین "پیش‌متن" و متن پسین و جدید "بیش‌متن" خوانده می‌شود» (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۵۷). بیش‌متن متنی است که از یک متن پیشین (پیش‌متن) در جریان یک فرایند دگرگون‌کننده ناشی شده‌باشد. به عبارتی حضور یک متن در شکل‌گیری متن دیگر را بیش‌متنیت می‌نامند به گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد. بهترین شکل متن دوم درجه

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

در رابطهٔ بیش‌متن و پیش‌متن نهفته است. به بیان دیگر، بیش‌متن همان «متن دوم درجه» به معنای واقعی خود است. بیش‌متنیت براساس برگرفتگی یا اشتقاق استوار شده است. رابطهٔ برگرفتگی بر دو دستهٔ کلی تقلیدی[۲۴] و تراگونگی[۲۵] تقسیم می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۵-۹۴). برگرفتگی را با توجه به این‌که چه عنصری از پیش‌متن برگرفته شده است، می‌توان به سه دسته کلی تقسیم کرد: الف- سبکی ب-مضمونی ج-سبکی-مضمونی (شهابی‌راد و دیگران، ۱۳۹۳: ۸۳).

دوسویگی ارجاعی شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد

«یکی از پرسش‌های جدی در خصوص هنر نزد یونانیان و به‌طور کلی تمام تمدن‌ها و فرهنگ‌های مؤلف این بوده که تصاویر هنری از کجا ناشی می‌شوند؟ پاسخ‌های گوناگونی نیز به این پرسش داده شده است. سه پاسخ مهم و کلی عبارت‌اند از: میمسیس و پوئسیس[۲۶] و سمیوسیس. میمسیس، هنر را بازنمایی یک واقعیت بیرونی می‌داند که می‌تواند از عالم واقعیت و محسوس تا عوالم دیگر چون مثل و مثال را دربربگیرد. اما پوئسیس بر این باور است که هنر در فرایندی خلاقانه و بدون نیاز به واقعیتی از پیش مشخص بازنمایی و آفریده می‌شود. سمیوسیس یا نظریه نشانه‌ای بر این باور است که اثر هنری و حتی تاریخی بیش از آنکه متأثر از واقعیت بیرونی یا خلاقیت درونی باشد، متأثر از متن‌های دیگر است؛ متن‌هایی که به‌طور شبکه‌ای عمل می‌کنند و با یکدیگر عالمی را به نام عالم نشانه‌ای شکل می‌دهند» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۴).

در این پژوهش به ارزیابی نظریه سمیوسیس پرداخته می‌شود. برای این منظور، پژوهش با بررسی شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در اثر یکی از بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای آغاز می‌شود (تصویر ۱). یکی از شناخته‌شده‌ترین شمایل‌ها در نقاشی‌های ایرانی، شمایل سوار بر اسب، مشک بر دوش و علم و شمشیر به دست حضرت عباس (ع) در نبرد با مارِد سوار بر اسب و شمشیر به دست است در حالی‌که شمشیر حضرت از فرق سر تا سینه مارد را شکافته و درون سینه او قرار دارد. هدف پژوهش حاضر، بررسی میزان مرجعیت تاریخی این اثر است. پرسش این است که آیا در خلق این اثر تنها ارجاع ممکن در مورد شمایل حضرت (ع)، ارجاع تاریخی است؟ یا به عبارتی آیا شمایل حضرت (ع) در این اثر به جز ارجاع تاریخی هیچ ارجاعی ندارد؟ این پژوهش در تلاش است این ادعا را که از سوی بسیاری از تاریخ‌نگاران، منتقدان و مخاطبان مطرح شده به چالش بکشاند. به عبارتی این پژوهش با روش نشانه‌شناسی و ترامتنیت ژنت بر آن است تک ارجاعی بودن شمایل حضرت عباس (ع) را در این اثر مورد بررسی و چالش قرار دهد؛ نه از این جهت که تاریخ‌نویسی آن را زیر سؤال ببرد، بلکه به این جهت که بررسی کند آیا ارجاعات دیگری می‌تواند برای آن وجود داشته باشد؟ بدین منظور این پژوهش از رویکرد برون‌متنی و به ویژه بینامتنی میان این اثر و آثار مشابه و مرتبط در ادوار مختلف تاریخی استفاده می‌کند.

الف-تشریح شمایل سوار بر اسب حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد

نگارندگان از طریق مطالعه میدانی توانسته‌اند چند تن از بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای را در دوره معاصر شناسایی کنند. میرزاعلی شفائی، سیدجواد عقیلی، سیدمحمدرضا حسینی، مهدی طالعی‌نیا، محمدرضا پورفرزانه از جمله آنان هستند. به‌دلیل محدودیت‌های تحقیق اثر شفائی در پژوهش قرار می‌گیرد. شمایل مورد مطالعه در این پژوهش، شمایلی از حضرت عباس (ع) در حال نبرد با مارد در اثر وی است (تصویر ۱). این شمایل دارای دو نظام نوشتاری و تصویری است. اکنون جای آن است که دو نظام یاد شده جداگانه بررسی شوند.



تصویر ۲: پرده درویشی، **میرزاعلی شفائی**، ۱۳۸۰ (مجموعه شخصی میرزاعلی شفائی).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]



تصویر ۳: پرده درویشی، **حسین قوللر آقاسی**، دوره پهلوی، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در وسط تصویر، شمایل درویش کابلی در وسط و بالای تصویر و پیش پای اسب امام حسین (ع) (نگارخانه عقیلی).

۱.نظام نوشتاری

بخش نوشتاری اثر به دو زبان فارسی و عربی است:

بخش فارسی: شفائی در جای جای اثر خود از نوشتار استفاده کرده است، ولی از آنجا که این پژوهش صرفاً به مطالعه شمایل‌های در حال نبرد می‌پردازد تنها همین بخش مطالعه قرار می‌گیرد. بالای سر و بین دو شخصیت در حال نبرد نوشته شده: "نبرد حضرت عباس (علیه‌السلام) با مارد بن سدیف ملعون". بر این اساس به مقاتل و روایات برای یافتن کیفیت قتل مارد مراجعه می‌شود. بسیاری از مقاتل "مارد بن صدیف" یا "مارد بن سدیف" و کیفیت قتل وی را در خود ندارند، ولی وجود چنین فردی را رد و تکذیب نمی‌کنند. اما برخی منابع، ماجرای تاریخی نبرد شخصی به نام "مارد بن صدیق" و کیفیت قتل وی را بیان نموده‌اند که به‌نظر می‌رسد مربوط به همین تصویر است. لازم به ذکر است که این منابع انگشت‌شمار و معاصر هستند.

در زندگانی حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) علم‌دار کربلا آمده است: «"مارد بن صدیق" از جمله دلیران لشکر عمر بن سعد بود. وی مردی قوی هیکل همانند مرحب خیبری و عمرو بن عبدود، بسیار رشید و دارای قامتی بلند و بدنی قوی هیکل و هیبتی متوحش بود. مارد در حالی که زره محکمی به تن داشت و نیزه بلندی در دست و خود مخروطی شکل بر سرش بود، سوار بر اسبی قوی هیکل به میدان آمد و فریاد زد: ای جوان شمشیرت را بینداز، و بدان که کسی که به‌سوی تو آمده قلبی پر عطوفت دارد و با مهربانی دلش به حال جوانی تو می‌سوزد که با این سیما و منظر به دست وی کشته شود و به علاوه ننگ دارم که با این عظمت جثه و شجاعت، جوانی را بکشم! بهتر است موعظه مرا بپذیری و ترک مخاصمه کنی و بالاخره حضرت (ع) را با بیانی چند موعظه کرد» (دشتی، ۱۳۸۶: ۱۱۵). حضرت ابوالفضل (ع) در جوابش فرمود: «ای دشمن خدا سخنان شیوای تو را شنیدم لیکن آنها مانند بذری هستند که در زمین شوره‌زار بپاشند، خیلی دور است که عباس (ع) خود را تسلیم تو کند تا از طوفان بلا نجاتش بخشی و اما از حذاقت [مهارت] من سخن راندی، این نسبت میراثی است که از خاندان نبوت به ما رسیده و ما فدایی دین هستیم و به شهادت افتخار می‌کنیم و در مصائب صابر و بر سختی‌ها شاکریم و در تمامی امور بر خدا توکل داریم. اما تو ای مارد، از فضایل محرومی و خصال اسلامی در تو نیست. نسبت من به رسول خدا (ص) می‌رسد و من شاخه‌ای از شجره‌ی طیبه‌ی نبوت هستم و آن که از این شجره باشد مؤید من عندالله بوده و هیچ وقت تحت قیود و بندگی ابناء زمان واقع نخواهد شد. در بین این گفت‌وگوها بود که حضرت عباس (ع) خود را مهیا کرد و از جا جست و سر نیزه‌ی مارد را گرفت و از دست او درآورد و با نیزه خودش بر سینه او زد و از اسب به زمینش انداخت، لشکریان مبهوت شدند و چون دیگر مارد طاقت جنگیدن نداشت، شمر بن ذی‌الجوشن فریاد زد، مارد را دریابید، اما حضرت ابوالفضل (ع) مهلتش نداد و سر از تنش جدا ساخت» (همان: ۱۱۶).

بخش عربی: روی پرچم سبز رنگی که حضرت عباس (ع) به دست دارد نوشته شده: «نصر من الله و فتح قریب» که بخشی از آیه ۱۳ سوره صف است: «وَ أُخْرَى تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَ فَتْحٌ قَرِيبٌ وَ بَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ»: و [رحمتی] دیگر که آن را دوست دارید یاری و پیروزی نزدیکی از جانب خداست و مؤمنان را [بدان] بشارت ده» (صف: ۱۳). این آیه در حقیقت بشارت یاری و پیروزی الهی به مؤمنین و مجاهدین است (طباطبائی، ۱۳۷۰، ج ۱۹: ۵۲۵) به همین سبب این آیه را روی پرچم در میادین جنگ جهت یادآوری

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

باورهای مسلمانان و شیعیان به رزمندگان می‌نویسند.

۲.نظام تصویری

عناصر تصویری بخش شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد که مورد مداقه این پژوهش است، عبارت‌اند از:

شمایل حضرت عباس (ع): در قالب مردی قوی بدن، با محاسن و چشم و ابروی مشکی و دارای یک خال مشکی بر گونه، چهره در کمال آرامش و شجاعت و زیبائی، کلاه‌خودی به رنگ اکر مزین به دو پر سبز رنگ بر سر، هاله تقدس دور سر، سوار بر اسب، بالا تنه تمام‌رخ و پایین تنه نیم‌رخ و صورت تمام‌رخ، در یک دست شمشیری که درون سینه مارد فرو رفته و روی بازوی همان دست مشک آب به رنگ اکر و در دست دیگر علم یا پرچم سبز رنگ مزین به آیه شریفه «نصر من الله و فتح قریب»، لباس حضرت سبز رنگ، زره و شلوار و کفش حضرت به رنگ اُکر؛

اسب حضرت عباس (ع): مجهز به ساز و برگ جنگی به رنگ زرد و آبی، دست و پا در حالت حرکت، بدن و سر به‌صورت نیم‌رخ، صورت در حالت شیهه کشیدن، سفید رنگ؛

مارد بن صدیق: در قالب مردی تنومند، با سبیل چخماقی مشکی، چهره در نهایت بی‌قراری و وحشت و زشتی، کلاه‌خودی به رنگ اکر مزین به دو پر سرخ بر سر، سوار بر اسب، بالا تنه و صورت تمام‌رخ، در حالی‌که شمشیر حضرت عباس (ع) از فرق سر تا وسط سینه وی را شکافته و در میانه قفسه سینه وی قرار دارد و خون وی جاری است، با یک دست شمشیرش را بالا برده، زره و لباس سرخ بر تن؛

اسب مارد: مجهز به ساز و برگ جنگی به رنگ زرد، دست‌ها روی زمین، بدن و سر به‌صورت نیم‌رخ، سر به زیر انداخته، سیاه رنگ، نیمی از بدن اسب پشت شمایل حضرت عباس (ع) و اسب ایشان رفته؛

مکان: کربلا واقع در کشور عراق/ محل قتل مارد به دست حضرت عباس (ع)؛

زمان: روز عاشورای سال ۶۱ هجری/ لحظه قتل مارد به دست حضرت عباس (ع).

۳.بررسی تطبیقی و بینانشانه‌ایِ نظام نوشتاری و نظام تصویری

همان‌طور که ملاحظه شد، تصویر دارای عناصری است که با متون مقاتل متفاوت است. اگر نامی بر این نبرد نوشته نشده بود، قابل باور نبود که بحث بر سر نبردی واحد باشد. در ضمن این‌که نباید از یاد برد هیچ‌یک از مقاتل کهن ذکری از چنین نبردی ندارند. «از مهم‌ترین اصول روایی، زمان و مکان و کنش است» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۷۵). دو روایت نوشتاری و تصویری از نظر زمانی و مکانی و کنشی متفاوت هستند. بر اساس مقتل مذکور حضرت عباس (ع)، زمانی مارد را می‌کشند که او سوار اسب نبوده، هم‌چنین سر او را از بدنش جدا می‌کنند، و این کار را با نیزه خودِ مارد انجام می‌دهند (مغایرت کنشی). در حالی‌که در تصویر مارد هم سوار اسب است (مغایرت زمانی و مکانی) هم برشی عمودی از فرق سر تا قفسه به او وارد شده (مغایرت کنشی) و هم در حال کشته شدن با شمشیر حضرت عباس (ع) است (کنش). هم‌چنین بعید به‌نظر می‌رسد که ماجرای این قتل مربوط به زمانی باشد که حضرت با مشک به طرف علقمه برای آوردن آب رفته بودند در حالی‌که



تصویر ۴: پرده درویشی، **محمد مدبر**، دوره پهلوی، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در وسط تصویر (سیف، ۱۳۹۵: ۱۹۸).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

مشک بر دوش ایشان تصویر شده است. از دیگر سو، هر چند منابع تاریخی اذعان دارند که حضرت عباس (ع) پرچم‌دار سپاه امام حسین (ع) بودند (قمی، ۱۳۷۵: ۴۲۰)، ولی هیچ‌یک به‌تصریح بیان نکرده‌اند که حضرت در لحظه جنگ هم آن علم را در دست داشتند. هم‌چنین مناسب است این نکته یادآوری شود که خوانش نوشتاری با خوانش تصویری متفاوت است. بنابراین متن تصویری و نوشتاری یکدیگر را واسازی و در هر واسازی صحت و سندیت تاریخی خود را دچار تردید می‌کنند. ناسازگاری و ناهمگونی دو نظام گوناگون برای به تصویر کشیدن یک واقعیت تاریخی اصالت ارجاعی تصویر و متن را به چالش می‌کشاند، حتی خود نوشته‌ها و خود تصویرها نیز با هم چنین می‌کنند و ترجمه یکدیگر نیستند. لذا این پرسش پیش می‌آید که چرا مصوِّر چند روایت متفاوت به لحاظ زمانی و مکانی و کنشی را در یک تصویر آورده است؟

ب.ارجاع ضمنی شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد

با مشاهده این تفاوت‌های بزرگ بین نظام نوشتاری و تصویری می‌توان فرضیه‌های گوناگونی داشت. فرضیه اول اینکه می‌توان ادعا کرد مصوِّر یک کلان روایت در خصوص حضرت عباس (ع) ایجاد کرده که تعدادی از روایت‌های خرد مربوط به آن جناب را در خود دارد و به لحاظ بحث میمسیس می‌توان گفت اثر صرفاً ارجاع تاریخی دارد یعنی وقایع تاریخی با دخالت هنرمند بیان شده‌اند. یعنی شفائی کل صحنه نبرد را در یک تصویر و با یک زمان و مکان کنش ارائه داده و به این ترتیب تصویر، تاریخ نوشتار را دست‌کاری کرده و از طریق وحدت‌بخشی به پراکنش زمانی و مکانی و کنشی روایت‌های خرد برای ساختن یک روایت کلان استفاده کرده است. فرضیه دوم این است که هنرمند منبع ارجاعی دیگری داشته و اثر وی صرفاً ارجاع تاریخی ندارد. از آنجا که شفائی در خصوص شمایل سوار بر اسب حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در مصاحبه با نگارنده اول مسأله متأثر بودن از قوللر آقاسی و مدبر را مطرح کرده است، در حقیقت متأثر بودن از پیش‌متنی تصویری هم مطرح است و این امر فرضیه اول را زیر سؤال می‌برد. خوشبختانه در این مورد، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد از این دو استاد نقاشی قهوه‌خانه‌ای موجود است. عناصر مشترک میان این سه شمایل به حدی هستند که در این مرحله مطالعه شمایل حضرت اثر قوللر آقاسی و مدبر ضروری به‌نظر می‌رسد.

۱. مطالعه ترامتنی شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد با متون تصویری

شیوه مطالعه ترامتنی در این قسمت از پژوهش، درون‌فرهنگی و درون‌نشانه‌ای است یعنی به متون تصویری اسلامی اختصاص دارد، بدین‌ترتیب آثار نقاشی پشت شیشه و آینه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پرده درویشی، نقاشی روی کاشی و گچ، نقاشی بقاع متبرکه، نسخ چاپ سنگی و ... مورد مطالعه قرار می‌گیرند. از آنجا که شفائی نقاش پرده است به‌نظر می‌رسد این اثر بخشی از پرده‌های درویشی وی باشد که روایت ماجرای شهادت حضرت عباس (ع) را به تنهایی در خود دارد. لذا رجوع به پرده‌های درویشی وی در خصوص مطالعه این شمایل ضروری به‌نظر می‌رسد. شمایل حضرت ابوالفضل (ع) در پرده‌های درویشی وی نیز دارای همین ویژگی‌هاست (تصویر ۲).

شمایل مبارک حضرت عباس (ع) در آثار حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر نیز به عنوان منبع الهام شفائی، غیر از عدم وجود علم در دست حضرت در اثر مدبر، مشابه اثر شفائی است. لذا چنین به‌نظر می‌رسد که شفائی در شمایل‌نگاری متأثر از قوللر آقاسی و مدبر بوده است (تصویر ۳ و ۴).

در خصوص این سؤال که آیا این مصوِّران، شمایل مذکور را با آگاهی از اسناد تاریخی و روایی تصویر نموده‌اند می‌توان گفت که هر چند ایشان در خلق آثارشان متأثر از مجالس وعظ و روضه بوده‌اند (مصاحبه با عقیلی)، به‌نظر می‌رسد در خصوص این اثر متأثر از پیش‌متن‌های موجود بوده‌اند. لذا در این مرحله بایستی وجود پیش‌متن یا پیش‌متن‌های آثار این اساتید بررسی شود. از آنجا که این اساتید (قوللر آقاسی (۱۲۸۱-۱۳۴۵)، مدبر (۱۲۷۹- ۱۳۴۶)) در اواخر دوره قاجار و دوره پهلوی می‌زیسته‌اند و خود به عنوان شاخص‌ترین هنرمندان این هنر سنتی در دوره پهلوی بوده‌اند، مراجعه به متون تصویری دوره قاجار به عنوان پیش‌متن آن‌ها ضروری می‌شود (تصویر ۵). در این اثر که با وجود امضاء و تاریخ نداشتن بر اساس سبک متعلق به اوایل دوره قاجار شناسایی شده و از پرده‌های شاخص این دوره است نیز شمایل حضرت عباس (ع) با همان اوصاف مذکور اثر شفائی موجود است و فقط مشک و علم در این اثر دیده نمی‌شود.

بنابراین به دنبال یافتن پیش‌متن این تصویر به دوره زندیه مراجعه می‌شود (تصویر ۶). قدیمی‌ترین پرده عاشورا متعلق به نقاشی به نام «ناطق» است (عناصری، ۱۳۸۲: ۹-۳۸). در این پرده نیز شمایل حضرت عباس (ع) در جنگ با مارد تابع همان الگویی است که شفائی در اثر خویش رعایت کرده، فقط علم وجود ندارد.

برای یافتن پیش‌متن نخستین پرده درویشی به دوره صفوی رجوع می‌شود (تصویر ۷). منابع تصویری زیادی از دوره صفوی به جا نمانده، یکی از تصاویری که از این دوره باقی مانده مربوط به بقاع متبرکه اصفهان است، در این تصویر نیز شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد به همان شیوه مذکور ترسیم گردیده است و فقط علم وجود ندارد. تعدادی دیگر از آثار این دوره مربوط به نسخ خطی حدیقه‌السعداء[۲۷] هستند که به دلیل قرابت زمانی خلق، یکی از آن‌ها در پژوهش قرار می‌گیرد (تصویر ۸). در این اثر نیز کیفیت قتل مارد به همان شیوه مذکور ترسیم شده و فقط علم در دست شمایل حضرت عباس وجود ندارند[۲۸]. طبق اسناد این اوراق باقی‌مانده از نسخ مختلف حدیقه‌السعداء اولین اسناد تصویری

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]



تصویر ۵ [بالا]: پرده درویشی، **نقاش نامعلوم**، دوره قاجار، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در سمت راست تصویر، شمایل درویش کابلی در وسط و بالای تصویر و پیش پای اسب امام حسین (ع)، رنگ و روغن روی پارچه ابریشمی (URL 1). پایین: بخشی از پرده درویشی، **نقاش نامعلوم**، دوره قاجار، رنگ و روغن روی پارچه ابریشمی، (همان).

موجود از شمایل حضرت عباس (ع) هستند و از آنجا که همگی در مکتب بغداد مصور شده‌اند، بسیار مشابه هستند. شمایل‌نگاری مذهبی براساس مضامین برگرفته از تاریخ مذهبی تشیع احتمالاً از اواخر دوره بوئیان (۳۲۰-۴۴۸ ق) به این سو در ایران معمول بوده است (بلوکباشی،۱۳۸۰: ۴). بسیار بعید است که نقاشی دینی در صدر اسلام وجود داشته باشد، زیرا نمونه‌های اندکی از پیش از قرن هفتم ه/ سیزدهم م باقی مانده‌اند، اما ممکن است از دوره بوئیان تا دوره صفوی پیش‌متن‌هایی برای شمایل حضرت موجود باشد و این اولین تصویر نباشد، ولی متأسفانه این اثر اولین سند شناسایی شده تاکنون است. لذا مطالعه بینامتنی درون متون تصویری ایرانی در اینجا به پایان می‌رسد.

تا اینجا پیش‌متن‌های آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای در پنج دوره تاریخی (دوره معاصر تا صفوی) بررسی شد و بررسی‌ها نشان داد که این شیوه شمایل‌نگاری حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد، بیش از آن‌که بر اساس منابع تاریخی و روایی باشد، بر اساس الهام از پیش‌متن‌های تصویری موجود است. این الهامات در حدی است که می‌توان از اصول رعایت شده در آثار پیاپیِ تصویری تحت عنوان اصول سنتی شمایل‌نگاری نبرد حضرت عباس (ع) در کربلا یاد نمود. بنابراین گفتمان تاریخی گفتمان حاکم بر آثار آخرین بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیست یا تنها گفتمان حاکم بر آثار آن‌ها نیست و فرضیه صرفاً میمسیسی بودن این شمایل‌ها رد و فرضیه سمیوسیس در این خصوص تأیید می‌گردد، اما به دنبال پاسخ به این سؤال که

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

اگر این گفتمان تاریخی نیست یا صرفاً تاریخی نیست، پس چه گفتمان یا گفتمان‌های دیگری بر اثر حاکم است پژوهش به شیوه بینامتنی ادامه می‌یابد.

۲.بررسی تطبیقی شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد با متون نوشتاری

به دنبال این سؤال‌ها که چرا برای معرفی حضرت عباس (ع) در شمایل‌نگاری‌های شیعی، مشک، علم و شمشیرِ برای قرار گرفتن در دست ایشان انتخاب شده‌اند و چرا شمشیر حضرت به حالت فرو رفته در سینه مارد و ایجادکننده یک برش طولی در بدن وی نشان داده شده است، به‌نظر می‌رسد مراجعه به قرآن کریم، احادیث، فتوت‌نامه‌ها و ادبیات به‌عنوان پیش‌متن‌های مصوِّران مسلمان می‌تواند در این مرحله راه‌گشا باشد؛ لذا در این قسمت از پژوهش، مشک، علم و شمشیرِ درونِ دستِ شمایل سوار بر اسب حضرت عباس (ع) و کیفیت قتل مارد مورد بررسی تطبیقی با این متون قرار می‌گیرند. این شیوه به‌صورت بینامتنی درون فرهنگی اسلامی و درون متون نوشتاری است.

«جوانمردی معادل فارسی لفظ فتوّت است. فتوّت از ریشهٔ فتی به معنای جوان و فتوّت در حقیقت یکی از شئون تصوّف است. در عالم اسلام کسانی که خود را فتی می‌نامیدند، می‌گفتند یک صوفی باید فتی باشد و در فتوّت به حضرت علی (ع) تأسی کند چراکه از نظر صوفیه یا اصحاب فتوّت تعبیر «لا فتی الّا علی» [هیچ جوانمردی نیست جز علی (ع)] به این معناست که اولین جوانمرد علی (ع) بود. در اینجا بحث تاریخی مطرح نیست، بلکه بحث در تاریخ معنوی یا انفسی مطرح است. روایت می‌شود که در جنگ احد وقتی سپاه اسلام در حال شکست خوردن بود، علی (ع) با شجاعت جنگید و در آن هنگام جبرئیل از آسمان ندا داد: «لا فتی الّا علی لا سیف الا ذوالفقار: نیست جوانمردی جز علی (ع) و نیست هیچ شمشیری جز ذوالفقار» (پازوکی، ۱۳۸۴: ۴۵). کربن[۲۹] در مقدمه کتاب آیین جوانمردی، اسلام را به دو حلقه نبوت و ولایت تقسیم می‌کند؛ وی معتقد است دایره ولایت پس از دایره نبوّت می‌آید و فتوّت جامع هر دوی این‌هاست که پایه‌گذارش حضرت ابراهیم (ع)، قطب آن امام علی (ع) و خاتم آن حضرت حجت (عج) است (کربن، ۱۳۸۲: ۸). بدین‌ترتیب اصرار مصورّان بر تصویر کردن ذوالفقار برای امیر المؤمنین (ع) از ابتدای آغاز شمایل‌نگاری برای تأکید بر قطب فتوت بودن ایشان است که نماد آن ذوالفقار است و از آنجا که فرزندان علی بن ابی‌طالب (ع) در فتوت میراث‌دار اویند (افشاری، ۱۳۸۲: ۱۱۳؛ ولایتی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۱۲۲)، به‌نظر می‌رسد مصوِّران حفظ شمشیر در دست حضرت عباس (ع) را به عنوان آداب و رسوم شمایل‌نگاری ایشان برای تأکید بر این میراث آورده‌اند. گواه این مدعا نیز شمایل‌نگاری‌هایی هستند که این جمله را روی شمشیر حضرت عباس (ع) نشان می‌دهند (تصویر ۹).

اما به دنبال چرایی انتخاب مشک و علم باید گفت «جوانمردی حضرت عباس بن علی (ع) زبانزد است، آن‌گاه که به عنوان سپهسالار سپاه حاضر شد که به سقایی رود، و آن‌گاه که از آب ننوشید، چون برادرش و کودکانش عطشان بودند (ولایتی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۲۷۵). هم‌چنین در فتوت‌نامه‌ها آمده است: «حضرت محمد



تصویر ۶:
پرده درویشی، **ناطق**، دوره زندیه، گالری ۶۶ (صادق تبریزی)، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در سمت چپ و پایین تصویر، شمایل درویش کابلی در وسط و بالای تصویر و پیش پای اسب امام حسین (ع) (عناصری، ۱۳۸۲: ۳۸).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

(ص) میان امیرالمؤمنین را بست و امیرالمؤمنین میان سلمان را. [...] سلمانیان نیز پس از عبید نصر به سلمان می‌رسانند. سقایان پیشوایشان سلمان کوفی و بعد از او ابوالفضل العباس (ع) است. [...] علم‌داران نسب خود را به سهیل بن عامر رومی و از او به حضرت عباس (ع) و از او به مالک اشتر نخعی و از او به حمزه سیدالشهدا می‌رسانند [...]» (همان، ج ۲: ۶-۱۶۵). بدین ترتیب اصرار شمایل‌نگاران مسلمان بر تصویر کردن مشک و علم در دستان حضرت عباس (ع) نیز مشخص می‌گردد. البته سقایت در مقابل تشنگی قرار می‌گیرد و این از دیگر رموز شمایل حضرتش است؛ یعنی تشنگی از رموز عاشوراست و سقایت آن به دست حضرت عباس (ع) است. از معنای رمز مشخص است که نیاز به رمزگشایی دارد و در گشایش این رمز در طول تاریخ اسلام تلاش‌های زیادی شده که پرداختن به آن‌ها از توان این پژوهش خارج است. لیکن باید توجه داشت که در عرفان اسلامی وقتی با رمز مواجهیم مراتب و درجات مختلفی از کشف حقیقت برای آن وجود دارد و هر سالکی بسته به جهد خویش به مرتبه‌ای از آن مراتب دست می‌یابد. از جمله آوینی می‌نویسد: «و اما سرُّ الاسرار این خطبه در این عبارت است که «لِیَرغَبَ المؤمن فی لقاء رَبِّه»: تا مؤمن به لقاء خدا مشتاق شود. یعنی دهر بر مراد سفلگان می‌چرخد تا تو در کشاکش بلا امتحان شوی و این ابتلائات نیز پیوسته می‌رسد تا رغبت تو در لقای خدا افزون شود...! کربلا آمیزه کرب است و بلا... و بلا افق طلعت شمس اشتیاق است. و آن تشنگی که کربلائیان کشیده‌اند، تشنگی راز است. و اگر کربلائیان تا اوج آن تشنگی نرسند، چگونه جانشان سرچشمه رحیق مختوم بهشت شود؟ آن شراب طهور که شنیده‌ای بهشتیان را می‌خورانند، مِیکده‌اش کربلاست و خراباتیانش این مستانند که این‌چنین بی‌سر و دست و پا افتاده‌اند. آن شراب طهور را که شنیده‌ای، تنها تشنگان راز را می‌نوشانند و ساقی‌اش حسین است؛ حسین از دست یار می‌نوشد و ما از دست حسین» (آوینی، ۱۳۸۷: ۳۷).

الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها/ که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها (حافظ). و باید بر اساس رمزگشایی شمایل‌ها در پژوهش حاضر، خصوصاً این نکته مهم که شمایل حضرت عباس (ع) مادَر پرده‌های درویشی[۳۰] است، اضافه شود که آن شراب طهور از دست مبارک ساقی امام حسین (ع) نوشیده می‌شود.

اما در مورد این‌که چرا علی‌رغم بیان مقاتل در کیفیت قتل مارد، مصوِّران اصرار دارند شمشیر را درون سینه مارد در حالی تصویر کنند که از فرق سر تا سینه او شکافته و بدن وی را به دو نیم کرده آمده است: «در واقعه کربلا تمام کفر و ظلم به ستیز با ایمان برخاسته بود. یزید بر سپاهی دست‌پرورده فرمان می‌راند و میراث پدر را تصاحب کرده بود. حسین بن علی (ع) با جمعی اندک از خاندان و یارانش با او بیعت نکردند. آن‌ها بر رفتار خود پای فشردند و کشته شدند، اما از اصولی که به آن ایمان داشتند دست برنداشتند» (ولایتی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۲۷۳). «خاندان نبوت چنان بودند



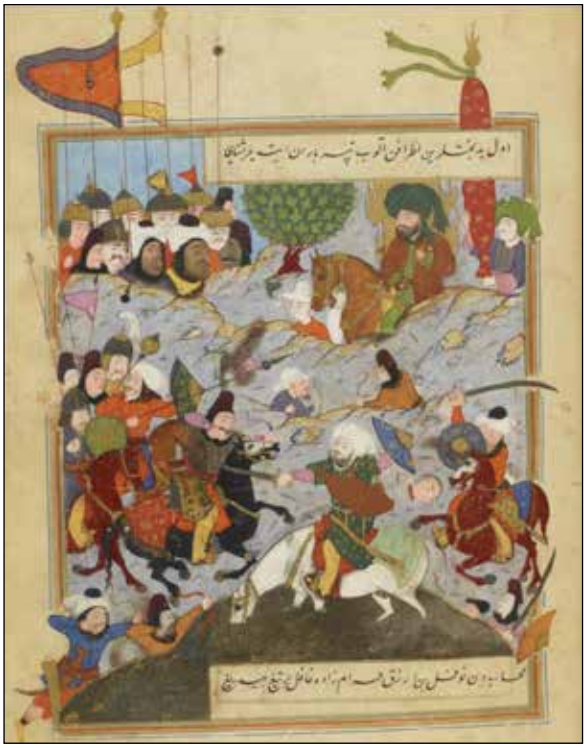
تصویر ۷: نقاشی بقعه متبرکه، امامزاده زید اصفهان، ۱۰۹۷، دوره صفوی، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد (خامه‌یار، ۱۳۹۳).

که از راه خود برنمی‌گشتند و استوار هدف خود را دنبال می‌کردند. این خود نشان فتوت است» (همان: ۲۷۴). کمال‌الدین عبدالرزاق-کاشی در ذکر چنین خصیصه‌ای می‌گوید: «و صاحب فتوت کسی تواند بود که چون نیت رجوع از چیزی جز کَرَم کرد و روی دل را از آن برگردانید، هرگز با آن معاودت ننماید، و خاطر امکان عود او را در دل نگذراند، چه از ضرورت و لوازم فتوت عزمه‌الرجال و قوت مصابرت بر امور و ثبات است و هیچ مقام از فتوت بل هیچ قدم بی‌آن ممکن نگردد و دُرُست نیاید» (عبدالرزاق‌کاشی، ۱۳۶۹: ۳-۴۸۲). حضرت عباس (ع) می‌دانست کشته خواهد شد، اما از امام حسین (ع) روی برنگرداند. جان را در کف نهاد و در قلب دشمن فرورفت و آن‌قدر جنگید تا کشته شد. این نیست جز مُنتهای فتوت که نقد جان است، چنان که در تفسیر کشف الاسرار آمده است: «جان در مشاهده جلال و جمال مولی از روی حقیقت بذل کردن، کار جوانمردان است» (رشیدالدین‌میبدی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۷۶۲).

وی هم‌چنین امان‌نامه‌ای که از جانب شمر برایش آمد را نپذیرفت[۳۱]. لذا به‌نظر می‌رسد اصرار بر رسمِ این‌چنینِ کیفیتِ قتل مارد در حقیقت اصرار به نشان دادن نابود شدن سپاه کفر، نفاق، فساد، ظلم و ... به دست حضرت عباس (ع) یا نابود شدن سپاه شر توسط سپاه خیر به فرماندهی حضرت عباس (ع) باشد. در توضیح بیشتر باید گفت به‌نظر می‌رسد علت قرارگیری شمشیر در میانِ

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

بدنِ مارد (نمایندۀ سپاه شر) به این معنی است که این عمل «مِن الازَل اِلی الاَبَد» در حال انجام است، یعنی نه فقط این‌که حضرت می‌خواهد شر را نابود کند (یعنی کفر هنوز نابود نشده)، نه فقط این‌که شر را نابود کرده است (یعنی یک‌بار نابود شده و تمام شده) بل این‌که حضرت عباس (ع) از ازل تا ابد نابودگر شر است. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «وَ قُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَ زَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا: و بگو که حق آمد و باطل نابود شد، که باطل خود لایق محو و نابودی ابدی است» (اسراء: ۸۱). یعنی حق آمد و باطل نابود شد، حق آمد و باطل نابود شد و ... تا ابد تکرار... زیرا که باطل لایق نابودی ابدی است. چیزی که باید بر آن تأکید شود ازلی-ابدی بودن این آیه است. حقیقت رویایی دو سپاه حق و باطل در کربلا نیز قابل انطباق با همین آیه است که شأن نزول آن واقعه تاریخی شکسته شدن بت‌های کعبه به‌دست حضرت علی (ع) است[۳۲]. این آیه هم‌چنین به قیام حضرت مهدی (عج) تفسیر می‌شود (حویزی، ۱۴۱۵: ۲۱۳). وعده الهی بر نابودی باطل است و پرچم «نصر من الله و فتح قریب» در دست این شمایل با تأکید بر همین امر، نوید به فرارسیدن قریب‌الوقوع پیروزی حق بر باطل می‌دهد. این آیه نیز وجهی ازلی-ابدی دارد و طبق تفاسیر به قیام مهدی موعود (عج) نسبت داده می‌شود (طباطبائی، ۱۳۷۰، ج ۱۹: ۵۲۸). این رسم شمایل‌نگاری سنتی که باید اسب حضرت عباس (ع) سفید و اسب مارد سیاه یا قهوه‌ای باشد نیز خود نمادی رنگی برای نشان دادن قرارگیری باطل و حق در مقابل یکدیگر است. و حتی به‌نظر می‌رسد تأکید بر زیبایی حضرت (ع) و زشتی مارد در متون تصویری و نوشتاری نیز برای جدا کردن نمادین حق



تصویر ۸: حدیقه‌السعداء، **فضولی**، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در وسط تصویر، دوره صفوی، مکتب بغداد، ترکیه، قرن ۱۰ ه/ ۱۶م، معنی فارسی شعر درون تصویر: ابتدا اطراف تیره‌بختان را تیرباران کردند، نوفل بن ارزق حرام‌زادۀ غافل بدون وقفه شمشیر می‌زد (URL 2).

و باطل از هم به لحاظ بصری و تأکید هر چه بیشتر بر کمال و غایت هر کدام در نوع خود است. تمام تلاش‌ها به‌نظر در این راستا هستند که نشان داده شود تمام بدی در مقابل تمام خوبی قرار



تصویر ۹: بخشی از پرده درویشی، شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در وسط تصویر (URL 3)

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

گرفته است. اما پیام ازلی-ابدی واقعه عاشورا که بر آمده از حدیث «کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا»ست[۳۳] نیز یادآور این نکته است که عباس (ع) در هر زمانه و در هر زمینی علم‌دار و فرمانده سپاه حق و ساقی تشنگان است و این‌ها نشانه‌های ازلی-ابدی هستند. مطهری در تبیین پیروزی واقعی امام حسین (ع) در نهضت عاشورا می‌گوید: «این نهضت همواره در حال کسب پیروزی‌های جدید است و معنی "کل یوم عاشورا" این است که هر روز به نام امام حسین (ع) با ظلم و باطلی مبارزه می‌شود و حق و عدالتی احیا می‌شود» (مطهری، ۱۳۸۲: ۳۴۳). آوینی نیز می‌گوید: «"کُلُّ ارض کربلا و کُلُّ یوم عاشورا" یعنی اگرچه قبله در کعبه است، اما "فَاَینَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجهُ الله" یعنی هر جا که پیکر صد پاره تو بر زمین افتد، آنجا کربلاست؛ نه به اعتبار لفظ و استعاره، که در حقیقت. و هر گاه که عَلَم قیام تو بلند شود عاشوراست؛ باز هم نه به اعتبار لفظ و استعاره. و اگر آن قافله را قافله عشق خواندیم در سفر تاریخ، یعنی همین» (آوینی، ۱۳۸۷: ۳۷). مطهری و آوینی نیز به ازلی-ابدی بودن این حدیث اشاره نموده‌اند.

از آنجا که در متون کهن تاریخی نامی از مارد برده نشده، بر اساس این پژوهش به‌نظرمی‌رسد شمایل‌نگاران شمایل نبرد حضرت عباس (ع) با مارد را از روی شمایل‌های نبرد حضرت علی (ع) ساخته‌اند و مارد بن صدیف را به عنوان نماد و نماینده سپاه باطل در مقابل ایشان قرارداده‌اند. شمایل مولا علی (ع) بر اساس اسناد موجود و با ویژگی‌های کاملاً مشابه دو قرن بیش از شمایل حضرت عباس (ع) قدمت دارد (تصویر ۱۰). این فرضیه زمانی قوت می‌گیرد که با رجوع به لغت‌نامه‌ها معنای «"مارِد": غول پیکر و عظیم و معنای "صُدِیف" از ریشه "صَدَفَ": روی‌گرداندن، برگشتن، منصرف شدن و پشت کردن و معنای "سُدِیف" از ریشه "سُدْف" و "سَدَف": تار و تاریك» (URL 4) شناسایی می‌شود که در مجموع «مرد غول پیکر و عظیمی که قصد روی‌گرداندن و پشت کردن به نبرد ندارد» یا «مرد غول پیکر و عظیمِ تیره و تاریک» تشخیص داده می‌شود. این مفهوم در مقابل تعاریفی که از حضرت عباس (ع) در فتوت‌نامه‌ها ذکر شد ما را به این نتیجه می‌رساند که این شخصی که وجود خارجی ندارد مارد بن صدیق نبوده، بلکه همان مارد بن صدیف یا سدیف بوده و با قصد و مفهوم نمایندگی سپاه باطل مصوَّر و نام‌گذاری شده است. و "مارد بن صدیق" به غلط از روی پرده‌های درویشی خوانده شده یا به طریقی افواهی اشتباه منتقل شده است. لذا در جمع‌بندی می‌توان گفت شمایل‌نگاران سنتی حضرت عباس (ع) قصد در معرفی این شمایل به عنوان میراث‌دار بر حق فتوت امیرالمؤمنین علی (ع) و سرسلسله‌گی سقایان و علمداران در فتوت داشته‌اند.



تصویر ۱۰: نبرد حضرت علی (ع) با ولید در قسمت سمت چپ پایین اثر، جنگ بدر، نخستین نسخه تاریخ‌نامه[۳۴]، **بلعمی**، سلسله ایلخانی، اوایل قرن ۱۴ م، ۴۲/۳*۱۸/۷ سانتی‌متر، احتمالاً عراق (URL 5).

ج. ارجاع دوسویه و دلالت دوگانه

در این بخش از پژوهش، مفهوم اثر شفائی دنبال می‌شود. بدین‌ترتیب، آثار وی را که برگرفته از نقاشی قهوه‌خانه‌ای، چاپ‌سنگی، نگارگری، نقاشی بقاع متبرکه، قرآن کریم، احادیث، متون تاریخی و فتوت‌نامه‌ها هستند، مورد خوانش هم‌زمان ترکیبی متنی و بینامتنی قرار داده می‌شود تا معنای اثر مشخص شود. همانطور که ملاحظه شد شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در آثار شمایل‌نگاران سنتی دارای دو گونه ارجاع است: یکی ارجاع تاریخی از طریق میمسیس و دیگری ارجاع بینامتنی از طریق سمیوسیس. این دو گونه ارجاع باعث شده این اثر از یک متن صریح و تک لایه خارج و به یک متن ضمنی و چند لایه تبدیل شود. به عبارت دیگر، موضوع فقط نقل تاریخی نیست، بلکه خوانش تاریخی، خوانش سطح نخست آن است. در سطح نخست، بر اساس روایات و احادیث و تاریخ، شمشیر و علم در دست ایشان قرار داده شده است که تأکیدی بر فرماندهی سپاه در روز عاشورا دارد و مشک در دست ایشان قرار داده شده است که تأکید بر سقایت طفلان امام حسین (ع) در روز عاشورا دارد. سطح دومِ خوانش، مربوط به دلالت‌های ضمنی نگاره است و از دلالت‌های صریح گذر می‌کند. این سطح خصوصاً زمانی رخ می‌نماید که در سطح اول خوانش نوعی عدم انطباق وجود داشته باشد که در خصوص این شمایل در مورد عدم انطباق‌های زمانی- مکانی- کنشی با واقعیت مطرح است. در این سطح روابط بینامتنی خود را نشان می‌دهند و خوانش در جهان نشانه‌ای صورت می‌گیرد.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

چنین خوانشی با استفاده از متن‌های پیشین قابل رمزگشایی است و به همین دلیل به هفت شمایل مشابه در آثار پنج دوره تاریخی پیشین، قرآن کریم، احادیث، ادبیات و فتوت‌نامه‌ها رجوع گردید. آلن گراهام می‌نویسد: «نظریه بینامتنیت برداشت‌های سنتی از خاستگاه معنا را متزلزل می‌سازد. معنای یک متن ادبی هیچ خاستگاهی نمی‌تواند داشته باشد، زیرا سرشت بینامتنی آن حاکی از این است که متن ادبی همواره مرکب از مؤلفه‌های متنی از پیش موجود بوده، "بافتاری از نقل قول‌ها" است (آلن، ۱۳۸۰: ۱۱۵). در تطبیق شمایل‌نگاری‌های سنتی حضرت عباس (ع) با متون فتوت‌نامه‌ها به‌نظر می‌رسد مشک، علم و شمشیر به‌طور هم‌زمان در دست شمایلِ درحالِ نبردِ حضرت عباس (ع) به عنوان نشانه‌های شمایلی انحصاری ایشان مطرح هستند. نشانه انحصاری بدین معنی است که در طول تاریخ شمایل‌نگاری اسلامی شخص دیگری هم‌زمان با این سه نشانه و در حال نبرد وجود نداشته است. البته چنان‌که مشاهده شد گاهی حتی وجود دو نشانه (مشک و شمشیر) هم‌زمان نیز همین کاربرد را برای شمایل ایشان داشته است. هم‌چنین در تطبیق با قرآن کریم، تفاسیر، فتوت‌نامه‌ها به‌نظر می‌رسد ایجاد برش عمودی توسط شمشیر حضرت (ع) بر بدن مارد بر اساس آیه «وَ قُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَ زَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا» (اسراء: ۸۱) نشان‌دهنده نابودی ابدی سپاه باطل توسط سپاه حق به فرماندهی حضرت عباس (ع) است. بنابراین مضمون این نگاره تأکید بر جوانمردی حضرت است که از سویی برگرفته از تعبیر «لا سیف الا ذوالفقار، لا فتی الا علی» است؛ و از دیگر سو اشاره به کبیر، شیخ و پدر سقایان و علم‌داران بودن در فتوت دارد و یکی از گواهان مدعای تأثیرات فتوت‌نامه‌ها بر شمایل‌نگاری حضرت عباس (ع) شمایل درویش کابُلی در مقابل پای اسب امام حسین (ع) در تمام پرده‌های درویشی (تصاویر ۳، ۵، ۶) و هم‌چنین تلاش دراویش در نقالی داستان کربلا از روی تصاویر پرده‌های درویشی در طول تاریخ است. اما پیام ازلی-ابدی واقعه عاشورا که بر آمده از حدیث «کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا»ست، یادآور این نکته است که حضرت عباس (ع) در هر زمانه و در هر زمینی علم‌دار و فرمانده سپاه اسلام و ساقی تشنگان حقیقت است و این‌ها نشانه‌هایی ازلی-ابدی هستند.

در جمع‌بندی می‌توان گفت خوانشِ سطحِ دومِ شمایلِ در حالِ نبردِ حضرتِ عباس (ع) این‌گونه است: عباس بن علی (ع)، مرد جوان زیبا صورت و قوی بدنی که صاحب مشک، علم و شمشیر است، وارث جوانمردی امام علی (ع) است، فرماندهٔ سپاه حق و سقای تشنه‌لبان کربلا در روز عاشورا بود، جوانمردانه سپاه حق را فرماندهی کرد و جوانمردانه جنگید تا سپاه باطل را نابود ساخت و آخرین مرد سپاه حق پیش از امام حسین (ع) بود که خون خویش را در راه حمایت از حق، و امام زمان خویش بذل نمود. وی فرماندهٔ سپاه حق و سقای تشنگان حقیقت در کل تاریخ است، در هر زمانی و در هر زمینی جوانمردانه سپاه حق را فرماندهی می‌کند تا سپاه باطل را نابود سازد. وی نوید دهنده قیام مهدی موعود (عج) است.

گفتمان را به‌طور کلی «تثبیت معنا درون یک قلمرو مشخص» تعریف کرده‌اند (یورگنسن، ۱۳۹۳: ۲۳). از آنجا که در مقایسه اثر شفائی با پیش‌متن‌های تصویری نبرد حضرت عباس (ع) مشخص شد که وی به اصول شمایل‌نگاری سنتی پای‌بند بوده است، می‌توان ادعا نمود که وی آگاهانه یا ناآگاهانه تلاش داشته در خلق اثر خویش، مفهوم شمایل‌نگاری‌های پیشین را ارائه کند و لذا اثر وی نیز تابع گفتمان فتوت است، گفتمانی که شمایل‌نگاری ادیان خصوصاً دین اسلام را به منبعی نبوی و ولایی و از آنجا به منبعی مثالی و الهی نسبت می‌دهد. این گفتمان زیرگفتمان عرفان از دین است. «انتقال مفاهیم از نظام کلامی به نظام‌های غیرکلامی را برگردان بینانشانه‌ای می‌نامند» (نامورمطلق، ۱۳۸۹: ۱۸). چنانچه پیشتر اشاره شد، برگرفتگی یا روابط بیش‌متنی را با توجه به این‌که چه عنصری از پیش‌متن برگرفته شده است، می‌توان به سه دسته کلی تقسیم کرد: الف- سبکی؛ ب-مضمونی؛ ج-سبکی-مضمونی (شهابی‌راد و دیگران، ۱۳۹۳: ۸۳). مطابق اسناد و تحلیل‌های ارائه شده به‌نظر می‌رسد انتقال مفاهیم فتوت‌نامه‌ها از نظام نوشتاری به نظام نشانه‌ای تصویری بیان‌گر نوعی برگردان بینانشانه‌ای و برگرفتگی مضمونی متنی است. این مهم علاوه بر بیان ارزش‌های فرازمانی این واقعه تاریخی، معرف نفوذ مضمون فتوت‌نامه‌ها در شمایل‌نگاری سنتی است.

اما این‌که این آداب و رسوم چگونه شکل گرفته‌اند و از کجا آمده‌اند بر اساس اسناد و مدارک موجود به‌نظر می‌رسد بر طبق فتوت‌نامه‌ها شکل گرفته و از استاد به شاگرد به‌صورت سینه به سینه یا در موارد استثنائی از پیش‌متن‌ها به اثر انتقال می‌یافته‌اند. نقاشان شیعه ایرانی، بر اساس برخی روایات اسلامی، معتقد بودند که اولین معلم نقاشی جبرئیل و اولین صور نقاشی، شمایل انبیا و اولیاء (ع) بوده است. این گروه از روایات مبتنی بر حقایقی است که از قرآن کریم گرفته شده است. به اعتقاد مسلمانان نسب نقاشان و شمایل‌نگاران به حضرت دانیال (ع) و از ایشان به جبرئیل (ع) و از ایشان به حضرت علی (ع) می‌رسد (چلیپا و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶؛ شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۰). بر اساس این مطالعه به‌نظر می‌رسد شمایل‌نگاران در طول تاریخ دوره اسلامی با حفظ آداب و رسوم و پروتکل‌های شمایل‌نگاری سنتی نبرد حضرت عباس (ع) تلاش داشته‌اند شمایل ایشان را آن‌چنان‌که از اساتید خویش یا پیش‌کسوتان این حوزه آموخته‌اند حفظ کنند و برای مردم زمانه خویش و حتی برای مردم زمان‌های بعدی نقل کنند و شاگردانی نیز در این حرفه تربیت کنند و به آن‌ها بیاموزند که اجازه دخل و تصرف من عندی در تصاویر ندارند و در حفظ و نقل شمایل باید امانت‌دار باشند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش بر وجود عالم نشانه‌ای و تأثیرات آن بر خلق این

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

اثر هنری تأکید شد. چنانچه اشاره شد، نظریه عالم نشانه‌ای بر این اعتقاد است که جهانی وجود دارد که از نشانه‌ها و متن‌های فرهنگی ترکیب یافته است و شبکه‌ای وجود دارد که این متن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. این شبکه بر اساس قانون بینامتنی عمل می‌کند. این عالم به موازات جهان محسوس و واقعی در جریان است، جهان نشانه‌ای است که فضا، قوانین و ویژگی‌های خاص خود را دارد. فرایند و زندگی این جهان دارای استقلال نسبی از جهان یا جهان‌های بیرون از خود است. در این پژوهش تلاش شد وجود، گستره و تأثیرگذار این جهان در خلق یکی از مهم‌ترین آثار فرهنگ اسلامی شیعی- ایرانی نشان داده شود؛ اثری که به ارجاع تاریخی و واقعی معروف است. در گام نخست ثابت شد که ارجاعِ شمایل حضرت عباس (ع) در نبرد با مارد در اثر شفائی، تاریخی نیست یا صرفاً تاریخی نیست. در گام دوم ثابت شد این شمایل در آثار بازماندگان نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارای ارتباطات بیش‌متنی درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای با شمایل‌نگاری سنتی، قرآن کریم، احادیث، فتوت‌نامه‌ها و ادبیات و ... است و قدمت این شمایل‌نگاری سنتی حداقل به دوره صفوی باز می‌گردد. این موضوع، ارجاع تاریخی را به ارجاع ترامتنی و بینانشانه‌ای تغییر داد و این اثر را به یک متن بینامتنی مبدل ساخت. بینامتنیت تکثر معنایی و دلالت‌پردازی را به همراه آورد و متن مذکور را به متنی چند لایه و چند معنا تغییر ماهیت داد. در گام سوم ثابت شد که گفتمان فتوت بر اثر حاکم است؛ گفتمانی که شمایل‌نگاری ادیان خصوصاً دین اسلام را به منبعی نبوی و ولایی و از آنجا به منبعی مثالی و الهی نسبت می‌دهد. این گفتمان زیرگفتمان عرفان از دین است. از آنجا که طبق اسناد موجود، شمایل‌های نبرد امام علی (ع) در عین وجود شباهت‌های انکارناپذیر، دو قرن بیش از شمایل‌های نبرد حضرت عباس (ع) قدمت دارند و به دوره ایلخانی باز می‌گردند، شمایل‌نگاری حضرت عباس (ع) به طور کلی زیرمجموعه شمایل حضرت علی (ع) تشخیص داده می‌شود. بدین لحاظ اثر شفائی به تبع شمایل‌نگاری‌های سنتی تلاش دارد شمایل ابوالفضل‌العباس (ع) را از سویی به‌عنوان میراث‌دار فتوت حضرت علی (ع) و از دیگر سو به‌عنوان کبیر، شیخ و پدر سقایان و علم‌داران در فتوت معرفی نماید.

به‌علاوه با استفاده از ترامتنیت ژنتی کوشش شد به خوانش شمایل در حالِ نبردِ حضرتِ عباس (ع) پرداخته شود. در این خصوص با عبور از لایه نخست اثر، از طریق پیش‌متن‌های آن، به لایه‌های درونی‌تر و مضمون آن نفوذ و سطحِ دومِ شمایلِ این‌گونه خوانشِ گردید: عباس بن علی (ع)، مرد جوان زیبا صورت و قوی بدنی که صاحب مشک، علم و شمشیر است، وارث جوانمردی امام علی (ع) است، فرماندهٔ سپاه حق و سقای تشنه‌لبان کربلا در روز عاشورا بود، جوانمردانه سپاه حق را فرماندهی کرد و جوانمردانه جنگید تا سپاه باطل را نابود ساخت و آخرین مرد سپاه حق پیش از امام حسین (ع) بود که خون خویش را در راه حمایت از حق، و امام زمان خویش بذل نمود. وی فرماندهٔ سپاه حق و سقای تشنگان حقیقت در کل تاریخ است، در هر زمانی و در هر زمینی جوانمردانه سپاه حق را فرماندهی می‌کند تا سپاه باطل را نابود سازد. وی نوید دهنده قیام مهدی موعود (عج) است.

پی‌نوشت‌ها

۱. اصطلاح شمایل (Icon) برای اشاره به تصاویر مقدسی به‌کار می‌رود که مسیحیان شرق اروپا و خاورمیانه بدون عطف توجه به ماده و تکنیک آن‌ها را مورد پرستش قرار می‌دادند. از این حیث شمایل‌ها می‌توانستند موزاییک، فرسک، حکاکی بر سنگ یا فلز یا چاپ بر روی کاغذ باشند. این اصطلاح در کاربرد امروزی بیانگر تصاویر مقدس قابل حملی است که بر روی چوب، بوم یا شیشه نقاشی شده‌اند (Candea, 1987: 67). با توجه به این معنا، شمایل به معنای خاص به کلیسای شرق (ارتدوکس) تعلق دارد و به تعبیر اودوکیمو، از منظر کلیسای ارتدوکس «شمایل بازنمایی نمادین و مشخصی است که ما را به فراتر رفتن از نماد و ارتباط با فرد بازنمایی شده دعوت می‌کند» و هم‌چنین «به امر نامحسوس و غیرقابل توصیف می‌پردازد»(Evdokimov, 1996: 235). با این حال، اصطلاح شمایل همواره محل اختلاف و نزاع بوده است، تعبیری که کورماک به شمایل منتسب می‌سازد، تعریف شمایل به معنای عام آن است که امروزه حتی می‌توان آن را در مورد کلیه نقاشی‌هایی به‌کار برد که از موضوعی دینی برخوردارند (نصری، ۱۳۸۷: ۳۶). لذا شمایل‌ها صورت‌های خیالی‌اند که در دو مفهوم کلی قابل ادراک هستند. در معنایی عام، شمایل "شاکلهٔ کلی یک امر قدسی است" که الزاماً چهره یک فرد مقدس نیست. در معنی خاص، شمایل "جلوه ظاهری یک قدیس یا قدیسه" است که حضور آن در جامعهٔ دینی، سبب اشاعهٔ معنویت و پای‌بندی به اصول معنوی است. کوماراسوآمی در اهمیت شمایل‌نگاری سنتی گفته است: «شمایل‌نگاری جوهر هنر است و سبک‌ها عوارض آن» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

۲.پرچم.

۳. Intertextualité

۴. Transtextualité

۵. Gérard Genette (۱۹۳۰ –۲۰۱۸) نظریه‌پرداز ادبی، نشانه‌شناس فرانسوی.

۶. Mimesis

۷. Semiosis

۸.ترتیب مطالعه آثار از معاصر به صفوی است.

۹.«دوسویگی در لغت آن است که عنصری چندین وجه و جهت داشته باشد، به‌گونه‌ای که نتوان با صراحت در مورد آن سخن گفت. به همین دلیل دوسویگی را مترادف ابهام و تردید نیز دانسته‌اند» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۲۵). «دوسویگی نزد کریستوا یا به شکل ارتباط متن و جامعه است یا به‌صورت رابطه میان متن‌ها» (همان: ۱۲۹). این دوسویگی و دوگانگی موجب می‌شود تا یک نوشتار بتواند با گفتار و غیر خود ارتباط برقرار کند. این ویژگی مهمی است که موجب ارتباط متن‌ها و به‌طور کلی ارتباط متن با غیر خودش می‌شود. به بیان دیگر، اگر متن فقط به روی خود باز می‌شد در سطح خوانش اول باقی می‌ماند (همان: ۱۲۸). ارتباطی که یک متن با بیرون برقرار می‌کند، هم دوسویگی را تبیین می‌کند و هم خوانش و ارتباط با متن پیشین (بینامتنیت) را مشخص می‌کند. در واقع دوسویگی از نظر کریستوا با روابط بینامتنی ارتباط پیدا می‌کند (همان:۱۲۷).

۱۰. میرزاعلی شفائی (میرزا اصلان)، متولد ۱۳۲۷ روستای خشکناب- هریس، نقاش قهوه‌خانه‌ای و پرده‌خوان، تعزیه‌خوان و نقالی است که از سن ۱۸ سالگی نقاشی پرده را به‌طور خودآموز آغاز کرده است.

۱۱. Julia Kristeva (۱۹۴۱) فیلسوف، منتقد ادبی، نشانه‌شناس، روانکاو، فمنیست، رمان‌نویس بلغاری-فرانسوی.

۹. Jean Gignoux (۱۸۹۵ - ۱۹۷۰). نویسنده و فیلم‌نامه‌نویس فرانسوی.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

۱۳. Roland Gérard Barthes (۱۹۱۵ –۱۹۸۰) نظریه‌پرداز ادبی، فیلسوف، منتقد، نشانه‌شناس فرانسوی.
۱۴. Mikhail Bakhtin (۱۸۹۵-۱۹۷۵) فیلسوف، متخصّص ادبیات روسی.
۱۵. Tel Quel، حلقه تل کل از مهمترین حلقه‌های فکری و فرهنگی قرن بیستم محسوب می‌شود. این حلقه موضوعات نوینی را در عرصه‌های زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، نقد و فلسفه مطرح کرد و شخصیت‌های آن در سراسر جهان شهرت یافتند.
۱۶. Philippe Sollers (۱۹۳۶) منتقد، نویسنده فرانسوی.
۱۷. Jacques Derrida (۱۹۳۰-۲۰۰۴) متولد الجزایر، فیلسوف، پدیدارشناس فرانسوی.
۱۸. Intertextuality
۱۹. Paratextuality
۲۰. Metatextuality
۲۱. Architextuality
۲۲. Hypertextuality
۲۳. Palimpsests
۲۴. همانگونگی (تقلید) همچون پاستیش (Pastiche)، شارژ (Charge) و فورژری (Forgerie).
۲۵. تراگونگی (دگرگونی و تغییر) همچون پارودی (Parodie)، تراوستیسمان (Travestissement) و ترانسپوزیسون (Transposition).
۲۶. Poesis
۲۷. روضه‌الشهدا مقتلی است از حسین واعظ کاشفی درباره سرگذشت حضرت (ع) و وقایع حزن‌انگیز کربلا که در ده باب و در سال‌های ۹۰۸ -۹۰۹/ ۱۵۰۲-۱۵۰۳ تألیف شد. تمرکز کتاب بر روی واقعه کربلاست ولی ابوابی از آن به شرح مصائب سایر انبیا و امامان شیعه پرداخته است. روضه الشهدا در اواخر عهد تیموریان با حمایت شاهزاده سیدعبدالله میرزا تألیف شد و کتاب نیز به همو تقدیم شده است. پیدایش اصطلاحات "روضه" و "روضه‌خوانی" را به این اثر و رواج آن میان اهل منبر نسبت داده‌اند. حسین ندایی یزدی نیشابوری در سال ۹۲۸ هـ ق یعنی حدوداً ۲۰ سال پس از تألیف روضة‌الشهدا، آن را در ۲۰۰۰ بیت به نظم آورد. روضة‌الشهدا چندین بار با نام‌های مختلف به ترکی برگردانده شده است از جمله حدیقه السُعَداء توسط محمد فضولی همراه با افزودگی‌ها و اصلاحات.
۲۸. هر چند در زیر تصویر نوشته شده محاربه نوفل، از آنجا که طبق مقاتل نوقل از قاتلان حضرت عباس (ع) است، بنابراین شخصی که حضرت (ع) در حال کشتن اوست احتمالاً همان مارد و شخصی که در پشت حضرت (ع) شمشیرش را بالا برده، نوفل است. در مقاتل چنین آمده: «لشکریان چون چنین دیدند که عباس (ع) می‌خواهد مشک آبی به خیمه‌ها رساند، از هر طرف حلقه محاصره او را تنگ‌تر کردند. عباس نیز به طرف آنها حمله می‌کرد تا هر چه زودتر خود را به خیمه‌ها نزدیک کند. ناگهان فردی به نام نوفل بن اَزرق که در پشت درخت کمین کرده بود، تیغی به طرف او زد و دست راست ابوالفضل را از بدن جدا کرد» (قمی، ۱۳۸۸: ۳۸۵).
۲۹. Henri Corbin(۱۹۰۳-۱۹۷۸) فیلسوف، شرق‌شناس، اسلام‌شناس و شیعه‌شناس‌فرانسوی.
۳۰. شمایل اصلی پرده.
۳۱. شمر آمد و برابر اصحاب حسین (ع) ایستاد و فریاد زد: «خواهرزادگان ما کجایند؟ عباس و جعفر و عبدالله و عثمان پسران علی بن ابی طالب (ع) پیش او رفتند و گفتند: چه می‌خواهی؟ گفت: شما خواهرزادگان من در امانید، آن جوانان به او گفتند: لعنت بر تو و بر امانت، ما را امان می‌دهی زاده رسول الله در امان نیست؟ در روایتی عباس به او فریاد زد: دستانت بریده باد، بد امانی برای ما آوردی، ای دشمن خدا به ما دستور می‌دهی که برادر و آقای خود، حسین (ع) را بگذاریم و از لعینان و لعین زادگان اطاعت کنیم؟» (قمی، ۱۳۷۵: ۶-۲۷۵).
۳۲. ابوهریرة گوید: «جابر بن عبدالله به من گفت: بعد از فتح مکه با رسول خدا (ص) داخل مکه شدیم و به خانه خدا وارد گشتیم در حالتی که ۳۶۰ بت در آن بود. پیامبر دستور فرمود همه بت‌ها را از خانه خدا بیرون آورده، بشکنند و یک بت بسیار بزرگ در آن بود که به آن هبل می گفتند. پیامبر به سوی امام علی (ع) نظر افکند و فرمود: یا علی بر روی شانه من سوار شو تا این‌که از پشت خانه کعبه آن بت بزرگ را بشکنی. علی گفت: یا رسول‌اللّه شما پای خود را بر پشت من بگذارید و آن بت بزرگ را بشکنید. علی گوید: وقتی که پیامبر پای خود را بر پشت من نهاد، دیدم یارای تحمل سنگینی نبوت و رسالت پیامبر را ندارم، گفتم: یا رسول‌الله اجازه بدهید من پای خود را بر روی شانه شما بگذارم. پیامبر خندید و از پشت من به زیر آمد و من پای خود را بر روی شانه پیامبر گذاشتم و بت بزرگ هبل را از پشت خانه کعبه شکستم، سپس خداوند این آیه را نازل فرمود (حویزی، ۱۴۱۵: ۳-۲۱۲).
۳۳. شریعتی این حدیث را از امام صادق (ع) می‌داند (شریعتی، ۱۳۹۴: ۵۰).
۳۴. تاریخ بلعمی ترجمه‌ای است که ابوعلی محمد بن محمد بلعمی از کتاب تاریخ الرسل و الملوک (یا همان تاریخ طبری) مشهور نوشتهٔ محمد جریر طبری ترتیب داده و تاریخ آغاز ترجمه ۳۵۲ ه.ق بوده است. تاریخ طبری، تاریخ جهان از ابتدای آفرینش آدم تا آغاز سده چهارم هجری را به تفضیل بیان کرده و تاریخ بلعمی، ترجمهٔ آزاد فارسی این کتاب به‌طور مختصر است.

فهرست منابع

۱.فارسی
قرآن کریم.
دیوان حافظ.
افشاری، مهران، (۱۳۸۲)، **فتوّت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه، سی رساله**، تهران: چشمه.
آلن، گراهام،(۱۳۸۰)، **بینامتنیت**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
آوینی، سیدمرتضی، (۱۳۸۷)، **فتح خون**، تهران: واحه.
بلوکباشی، علی، (۱۳۸۰)، «شمایل‌نگاری در حوزه هنرهای عامه ایران»، کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت، شماره ۳۱ و ۳۲، صص ۳-۷ .
پازوکی، شهرام، (۱۳۸۴)، **حکمت هنر و زیبایی در اسلام**، تهران: فرهنگستان هنر.
چلیپا، کاظم؛ علی رجبی، (۱۳۸۵)، **حسن اسمعیل‌زاده نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای**، تهران: نظر.
حویزی، عبدعلی بن جمعه، (۱۴۱۵)، **تفسیر نورالثقلین**، جلد سوم، قم: اسماعیلیان.
خلیلی، نسیم؛ فرهانی‌منفرد، مهدی، (۱۳۹۵)، «نظریه بینامتنیت به مثابه رهیافت پژوهشی در مطالعات تاریخ اجتماعی؛ مطالعه موردی: نقش و جایگاه علی بن ابی طالب (ع) در متون معماری (کتیبه‌ها) و فتوت‌نامه‌های سده‌های هفتم تا دهم ه.»، مجله علمی-پژوهشی تاریخ و تمدن اسلامی، بهار و تابستان، شماره ۲۳.
دشتی، رضا، (۱۳۸۶)، **زندگانی حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) علمدار کربلا**، تهران: پارینه.
رشیدالدین‌میبدی، احمد بن ابی‌سعد، (۱۳۷۱)، **کشف‌الأسرار و عده‌الابرار**، جلد ۱، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.
شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۴)، **هنر شیعی**، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
شریعتی، علی، (۱۳۹۴)، **حسین وارث آدم**، مشهد: سپیده باوران.
شهابی‌راد، فاطمه؛ پارسایی، مهدی، (۱۳۹۳)، «خوانش بینامتنی و ارائه نویافته‌هایی از نفوذ شبیه‌خوانی در هنر کاشیکاری عصر قاجار»، در **مجموعه مقالات نخستین همایش ملی شبیه‌پژوهی**، به کوشش رضا کوچکزاده، قم: حوزه هنری استان قم.
طباطبائی، سیدمحمدحسین، (۱۳۷۰)، **تفسیرالمیزان**، ترجمه سیدمحمدباقر موسوی‌همدانی، جلد ۱۹، قم: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبائی.
عبدالرزاق‌کاشی، کمال‌الدین، (۱۳۶۹)، **تحفه‌الاخوان فی خصایص‌الفتیان**، تصحیح و تعلیق سیدمحمد دامادی، تهران: علمی و فرهنگی.
عناصری، جابر، (۱۳۸۲)، **سلطان کربلا**، تهران: زرین و سیمین.
قمی، عباس، (۱۳۷۵)، **در کربلا چه گذشت (ترجمه نفس‌المهموم)**، قم: مسجد مقدس جمکران.
----------، (۱۳۸۸)، **منتهی‌الآمال**، تهران: اسلامیه.
کوربن، هانری، (۱۳۸۲)، **آیین جوانمردی**، ترجمه احسان نراقی، تهران: سخن.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

کوماراسوآمی، آناندا، (۱۳۸۶)، **فلسفه هنر مسیحی و شرقی**، ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.
کنگرانی، منیژه، (۱۳۸۸)، «بیش‌متنیت روشی برای مطالعات تطبیقی هنر»، در **مجموعه مقالات دومین همانديشی هنر تطبیقی**، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، صص ۵۵-۸۲.
مطهری، سید مرتضی، (۱۳۸۲)، **مجموعه آثار**، ج۳، تهران: صدرا.
مهدیزاده، علیرضا، (۱۳۹۵)، «بررسی تحلیلی گفتمان شیعی در چند نگاره حضرت علی (ع) از دوره‌های ایلخانی تا صفوی»، مجله تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، پاییز ، شماره ۲۴، صص ۳۵-۴۸.
نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، زمستان، صص ۸۳-۹۸.
نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۴)، **درآمدی بر بینامتنیت**، چاپ دوم، تهران: سخن.
----------، (۱۳۸۹)، **اسطوره متن بینانشانه‌ای (حضور شاهنامه در هنر ایران)**، جلد اول، تهران: علمی و فرهنگی.
----------، (۱۳۹۵)، **بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم**، جلد دوم، تهران: سخن.
نصری، امیر، (۱۳۸۷)، **حکمت شمایل‌های مسیحی**، تهران: چشمه.
ولایتی، علی اکبر، (۱۳۹۴)، **دانشنامه جوانمردی (فتوت): ریشه‌ها و خاستگاه**، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
----------، (۱۳۹۲)، **دانشنامه جوانمردی(فتوت): فتوت و عیاری**، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس، (۱۳۹۳)، **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.

۲.لاتین

Gignoux, Anne Claire, (2005), **Initiation a l'intertex. tualite**, Paris: Ellipses
Candea, Virgil, (1987), **Icon, In Eliade**, Mirka (ed), **The Encyclopedia of Religion**, vol 7, pp. 67- 70. New York: Macmillan
Kristeva, Julia, (1980), **Desire in Language: a semiotic approach to literature and art**, Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (trans.), Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York
Evdokimov, Paul, (1996), **The Art of icon, a theology of Beauty**, California: Oakwood Publication

۳.مصاحبه‌ها:

-مصاحبه هاجر سلیمی نمین با آقای میرزاعلی شفایی(۱۳۹۷/۸/۵).
-مصاحبه هاجر سلیمی نمین با آقای سیدجواد عقیلی (۱۳۹۷/۳/۱۳).

۴.منابع تصویرها:

-خامه‌یار، احمد، (۱۳۹۳)، دیوارنگاره‌های عاشورایی بقعه شاه زید اصفهان، (تاریخ دسترسی: ۱۳۹۷/۱۲/۲۸).
-سیف، هادی، (۱۳۹۵)، محمد مدبر، نقاش سرخ عشق آبی پرواز، تهران: بنیاد آفرینش‌های هنری نیاوران.
-عناصری، جابر، (۱۳۸۲)، سلطان کربلا، تهران: زرین و سیمین.
-نگارخانه‌عقیلی.
URL 1: https://museum.aqr.ir
URL 2: https://www.instagram.com
URL 3: https://www.almaany.com
URL 4: http://www.tabnakqom.ir
URL 5 : https://www/freersackler.si.edu

***تشکر و قدردانی:**
-سپاسگزاریم از خانم آمنه سلیمی نمین، دانشجوی محترم دکترای دانشگاه «ادیان و مذاهب قم» که بخش ترجمه لغوی نام مارد به پیشنهاد ایشان به مقاله اضافه گردید.
-سپاسگزاریم از استاد میرزاعلی شفائی و فرزندشان و استاد سیدجواد عقیلی که مجموعه شخصی، آرشیو تصاویر و اطلاعات لازم را در اختیار گذاشتند.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]

Hazrat Abbas bin Ali (AS) icon's referential ambivalence in the icon of survivors of Coffeehouse painting

Hajar Salimi Namin
Ph.D. Candidate in Art Research, School Of Visual Art, College Of Fine Arts, University Of Tehran, Tehran, Iran
Habibolah Sadeghi
Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Shahed University, Tehran, Iran

(Received 23 June 2019, Accepted 16 September 2019)

Abstract
The Imam's icons have a special place in the Shiites, especially the Iranians. One of the most prominent of these icons is the icon of Hazrat Abbas bin ali (AS), which is most often depicted in the battle situation in the Karbala Desert, including the icon of Hazrat Abbas (AS) in the battle against the Mared. The purpose of this research was to study the intertextuality of Hazrat Abalfazl al-Abbas (AS) icons in the battle against the Mared in the works of the survivors of Coffeehouse painting and in the areas of Coffeehouse painting, dervish's curtain, shrine of the saint (plaster painting),Miniuature painting, The Holy Quran, History, Literature and mysticism. In this regard, seven icons has selected from the icons of the battle of Hazrat Abbas (AS) that has identified from the Safavid to the contemporary period, and has surveyed based on the method of Gérard Genette. The methodology was applied from the point of view of purpose, and was descriptive-analytical and with a comparative approach from the point of view of method of doing. Information was also obtained through the library and field method (conversations with the iconograph). The finds reject the purely historical discourse of the icon that has been raised by many Iconographers, historians, critics, and audiences. Futuwwa (chivalry) discourse was also created through the image of waterskin, flag, and sword in the hands of this important Islamic icon alongside his historical discourse, and has been reproduced through intercultural networking for about five centuries. Also, the icons of Hazrat Abbas (AS) are generally recognized as a subset of icons of Hazrat Ali (AS).

Keywords
Intertextuality, Transtextuality, Hazrat Abalfazl al-Abbas bin Ali (AS), Kitāb al-Futuwwa (book of chivalry), coffeehouse painting, miniature, and icon

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-23]