

خوانش نقاشی قهوه خانه ای و
نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان
براساس مفهوم مکالمه در نظریه
هرمنوتیک مدرن گادامر/۱۵۱-۱۶۷



جنگ شاه اسماعیل صفوی، جنگ مرو
کاخ چهل ستون هنرمند نامعلوم،
مأخذ: www.borna.news



خوانش نقاشی قهوه خانه ای و نقاشی های دیواری مکتب اصفهان بر اساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر*

الهام طاهریان** علی اصغر فهیمی فر*** محمد کاظم حسونند****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۴

صفحه ۱۵۱ تا ۱۶۷

نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

در تاریخ هنر ایران، نقاشی قاجار از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و در این میان، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای به عنوان شاخه‌ای برجسته از گونه‌های هنری نقاشی عصر مشروطه در این دوران قابل توجه هستند. در دوران مشروطه، با توجه به شرایط اجتماعی - فرهنگی و اندیشه مدرنیسم و تجددخواهی و بازتاب فرهنگ و هنر غرب، نقاشی قهوه‌خانه، در راستای احیای هویت و فرهنگ ایرانی - اسلامی به نگارگری سنتی به ویژه نقاشی دیواری رجوع می‌کند. هدف این پژوهش، تشریح و خوانش آثار نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان با بهره‌گیری از مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک گادامر است. تحقیق حاضر به این سوال پاسخ داده است که، مفاهیم هرمنوتیکی گادامر تا چه اندازه در شناخت، نحوه شکل‌گیری و خلق آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای در عصر مشروطه متمرکز است؟ روش تحقیق در این پژوهش با رویکرد توصیفی - تحلیلی خاصه روش هرمنوتیک انجام پذیرفته است و جمع‌آوری منابع تحقیق به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای و با استفاده از فیش‌برداری و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت کیفی می‌باشد. نتایج نشان می‌دهد که مفهوم مکالمه در اندیشه گادامر، کمک‌شایانی در جهت توصیف هرچه بهتر چگونگی خلق نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با توجه به نیاز روز جامعه مخاطب دارد. هنرمند با رجوع و مکالمه با هنر مکتب اصفهان در پیوند با افق فکری - هنری عصر مشروطه، که تحت تأثیر شیوع همه جانبه عناصر هنر غربی است، اقدام به خلق اثرش نموده است. در این میان عناصری چون زمان، مکان، مخاطب، مضامین و کاربرد عامیانه نقاشی و تعزیه خوانی و نقل نقالان به عنوان طرف دیگر مکالمه در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای حائز اهمیت است.

کلیدواژه‌ها

نقاشی دیواری مکتب اصفهان، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مکالمه، هرمنوتیک مدرن گادامر

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «خوانش نقاشی پیکرنگاری درباری عصر قاجار (۱۱۷۳-۱۳۰۴ق) از منظر هرمنوتیک گادامر با تأکید بر نظریه خیال ملاصدرا» به راهنمایی نویسنده دوم و سوم در دانشگاه تربیت مدرس می‌باشد.

** دانشجوی دکتر هنر اسلامی، رشته هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

Email: fineart_group@yahoo.com

*** دکتری تخصصی، دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول) Email: fahimifar@modares.ac.ir

**** دکتری تخصصی، دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران Email: mkh@modares.ac.ir

مقدمه

لحاظ ویژگی‌های شاخص بصری در تطبیق با مفهوم مکالمه در نظریه گادامر است. در پژوهش حاضر ابتدا مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مورد بحث قرار گرفته و سپس به بررسی نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته می‌شود و در نهایت توضیح اینکه چگونه این سبک نقاشی بر اساس مفهوم مکالمه در نظریه گادامر و با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی زمان معاصر قابل تفسیر است، می‌تواند راهگشای پاسخ به سؤالات مطرح شده باشد. در این مقاله شیوه تجزیه و تحلیل به صورت کیفی و از روش استقرای علمی بهره گرفته شده؛ بدین معنا که از کنار هم نشستن اطلاعات جزئی، نتایج نهایی و کلی حاصل گردیده است.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با نقاشی قهوه‌خانه‌ای پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان مقاله «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار» از مجید ساریخانی در سال ۱۳۸۴ به شماره ۵۰ را نام برد. در این مقاله پژوهشگر با تأکید بر وجوه سنتی نقاشی به ارزش‌ها و ساختار و مشخصه‌های بصری نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد. مقاله دیگر با عنوان «تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای از کاظم چلیپا و همکاران در سال ۱۳۸۹ به شماره ۱۸ در است. در این پژوهش محقق، ادبیات مکتوب و شفاهی فارسی را به عنوان منبع شکل‌گیری و همین طور الهام بخش احساسات و عواطف موجود در نقاشی‌ها می‌داند که این مهم نشان از درک درست نقاش قهوه‌خانه‌ای از عواطف، احساسات و آرمان‌های ملی و مذهبی مردم ایران دارد. همچنین مقاله «نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای (چگونگی شکل‌گیری و تعامل) از لیلا تقوی، شماره ۲۵، در سال ۱۳۹۰ از دیگر موضوع‌های مورد پژوهش در این خصوص است. در این پژوهش، محقق به تعریف نقالی و شرح تاریخچه شکل‌گیری و تأثیر آن در تحقق نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای پرداخته که در دنیای امروز به دلیل رواج تمدن اروپایی رو به فراموشی گراییده است. «بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» از زهرا حسین آبادی و مرضیه محمدپور به شماره ۹ و در سال ۱۳۹۵ عنوان مقاله دیگری است که در آن پژوهشگر به بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته و سپس علل ورود آنها را به این عرصه مورد بررسی قرار داده و در نهایت این نکته که ریشه آنها به حکومت آل بویه که شیعه و پیرو امام علی (ع) بودند، می‌رسد و تأثیر آن بر روی مردم، تقویت روحیه میهن پرستی و دفاع از سرزمین و اعتقاداتشان بود. همچنین کتاب «قهوه‌خانه‌های ایران» (۱۳۷۵) از علی بلوک باشی است که در آن به روند پدید آمدن قهوه‌خانه‌ها در زمان صفویه و نقالی و قصه‌خوانی

با شروع جنبش مشروطه و تغییرات فرهنگی و اجتماعی ناشی از آن، فصل جدیدی در تاریخ نقاشی ایران گشوده شد. تاریخ ایران پس از مشروطیت مشحون از کشاکش میان سنت و تجدد بود و فکر تجددخواهی که از غرب به ایران آمده بود به درستی مورد شناخت قرار نگرفته بود. در واقع حرکت فزاینده‌ای که به سوی هنر غرب در حرکت بود هنر ایران را از حرکت طبیعی متناسب با شرایط درونی بازداشت. در این میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پرده‌های تماشایی جالبی که توسط هنرمندان کوچک و بازار و چه بسا گمنام آفریده شده، تصویر تمام نمای ذوق و اندیشه و هنر آفرینندگان آن است که اعتقادات و رسوم زمانه را تصویر می‌کند. در این میان، اعتقادات و باورهای عامیانه، کاربرد نقاشی‌ها و محل نصب آن با تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر احساسات مخاطب و رابطه متقابل با تغذیه خوان و تأثیرپذیری از آن و ... از عواملی است که می‌تواند در شکل بخشی به تمهیدات و مشخصات بصری این گونه از نقاشی‌ها مثر ثمر باشد.

هدف از انجام این تحقیق شناخت و فهم آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان با توجه به مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر است. سؤال پژوهش عبارت است از اینکه مفاهیم هرمنوتیکی گادامر تا چه اندازه در شناخت، نحوه شکل‌گیری و خلق آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای در عصر مشروطه مثر ثمر است؟ **ضرورت و اهمیت** پژوهش آن است که مفهوم مکالمه در اندیشه گادامر می‌تواند به عنوان یک رویکرد معرفت شناختی، دریچه‌ای نوین از آگاهی و معرفت را نسبت به شناخت نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، پیش روی مخاطب قرار داده و به تحلیل و بازیابی آن بپردازد. تطبیق و یا به گفته گادامر مکالمه تصاویر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان و شناسایی جنبه‌های مشابه و مخالف تصویرسازی آن در دو عصر و با دو نگرش اجتماعی- فرهنگی متفاوت، اهمیت و ضرورت این پژوهش را دوچندان می‌کند.

روش تحقیق

با توجه به رویکرد تحلیلی مشخصه‌های بصری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، روش تحقیق در مقاله پیش رو به صورت توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و تمرکز بر مفهوم مکالمه در اندیشه هرمنوتیک مدرن گادامر صورت گرفته و از حیث هدف بنیادین است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری اسناد، پایگاه‌های الکترونیکی و فیش برداری از منابع مرتبط می‌باشد. جامعه آماری پژوهش چهار تصویر از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در تطبیق با چهار تصویر از نگاره‌های مکتب اصفهان می‌باشد. روش گزینش نگاره‌ها انتخابی و به



این دیالکتیک، دیالکتیک میان افق شخص و افق سنت است (پالمر، ۱۳۹۵: ۱۸۳). در این میان، مفهوم افق معنایی در ارتباط با مفهوم مکالمه نیز در نظریه گادامر قابل شرح و بسط است. مفهوم افق در نظریه گادامر به معنی زاویه نگرشی است که امکان نگرش را محدود می‌کند. در هرمنوتیک گادامر مفهوم امتزاج و ادغام افق‌ها آن قدر اساسی و بنیادی است که از نظر وی تأویل درست یا موفق در گرو درهم شدن دو «زیست جهان» و یا دو «افق معنایی» متفاوت است (مدنی، ۱۳۹۰: ۲۵).

ویژگی‌های مکتب نقاشی اصفهان (۹۹۶-۱۱۳۶ ه.ق) بر اساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر

مکتب اصفهان در زمان شاه عباس اول (۹۷۸-۱۰۳۸ ه.ق) در سال ۹۹۶ ه.ق شکل گرفت و جلوه‌های بارز آن در زمان وی رخ نمود (آژند، ۱۳۸۵: ۱۹). «با شروع سلطنت شاه عباس اول، هنرهای ایران از نو رونق یافتند» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۱۹). وی با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، هنرمندان بسیاری را از سراسر ایران به خدمت گرفت. با انتقال پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان، توسط شاه عباس اول در سال ۱۰۰۶ ه.ق، این شهر به یکی از مهم‌ترین مراکز اقتصادی و فرهنگی آن دوران تبدیل و فعالیت‌های گسترده‌ای برای ساختن و تزئین کاخ‌ها و بناهای عمومی آغاز شد. از سوی دیگر، بنا به ضرورت آرایش بناهای عمومی و خصوصی در پی استقرار ارمنیان در جلفای نو و ایجاد ارتباط بیشتر با اروپاییان، تولید هنری رونقی بی‌سابقه یافت و از انحصار دربار خارج گشت (همان: ۳۲) که نتیجه آن خروج هنر از انحصار دربار و تصویرسازی کتب بود. هنرمندان برجسته این دوران رضا عباسی و صادق بیک را می‌توان نام برد که شیوه کار آنها توسط شاگردانی چون معین مصور و محمد قاسم و... تداوم یافت (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۴۰).

آنچه در سنت نقاشی ایرانی اهمیت دارد، تمامیت صوری زیبایی طرح و نه تبعیت آن از جلوه‌های اتفاقی و ناهمساز موضوع است. میزان دقت به جزئیات و ویژگی خردنگارانه نقاشی ایرانی است که تحت عنوان ویژگی تزئینی این هنر می‌توان از آن نام برد. به عبارت دیگر این نقاشی‌ها در میان نوعی حس باوری و لحظه باوری ناب و ازلیت باوری و برخورد مثالی ناب در نوسانند (اخگر، ۱۳۹۱: ۲۲۶-۲۲۱). آنها از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند. هدفشان دستیابی به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود. توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی ما را به شناخت ویژگی‌های دیگر این هنر هدایت می‌کند (زرینی، مراثی، ۱۳۸۷: ۹۷). در نگارگری سنتی ایرانی، نشانی از ترفندهای سه بعدنمایی (پرسپکتیو، سایه روشن‌کاری و...) به چشم نمی‌خورد. سنت فضاسازی مفهومی نیز

که غالباً در فضای باز و شلوغ که به صورت معرکه‌گیری انجام می‌گرفت، پرداخته است. این تحقیق‌ها گزیده‌ای از موارد متعدد پژوهش‌های صورت گرفته در ارتباط با نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که هیچ‌یک این هنر را از زاویه مبحث مکالمه و تطبیق با نگاره‌های مکتب اصفهان از منظر هرمنوتیک گادامر که می‌تواند در پیچه نوین معرفت‌شناختی را به روی مخاطب گشاید، مورد تدقیق قرار ندهاند.

مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر

هرمنوتیک از واژه یونانی هرمس^۱ گرفته شده که به عصر یونان بر می‌گردد. گویا به متن مهمی برخوردیم که قصد به فهم درآوردن آن را داریم (ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۱۷). به عبارتی هرمنوتیک دانشی است که به فرآیند فهم یک اثر می‌پردازد که شامل پدیده‌های گوناگون هستی اعم از گفتار و نوشتار و آثار هنری می‌شود (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۵). گادامر تأکید کرده است که هیچ اصلی را مهم‌تر از قرارگرفتن در موقعیت مکالمه نمی‌داند. این موقعیت به این معناست که انسان احتمال درستی نظر مخاطب خود را پذیرفته باشد و بداند که بخشی از حقیقت نزد اوست. از این رو گادامر بر این عقیده است که هر فرد دانایی یک شکاک است و «حقیقت بی‌تردید» وجود ندارد. اطمینان به دانستن حقیقت، انکار حقیقت است؛ بلکه حقیقت، همواره در دنیای مکالمه دست یافتنی است. گادامر از این اصل «منطق مکالمه» اثبات کرده که هیچ پرسش تاریخی به صورت یگانه و تجربیدی نیست، بلکه با پرسش‌های دیگر ادغام می‌شود که ناشی از کوشش ما برای شناخت گذشته است. گادامر فاصله زمانی را مطرح می‌کند که چگونه می‌توان متن قدیمی را امروزی تفسیر کرد. به گفته گادامر، حتی اگر هنر بیانگر چیزی از گذشته باشد ما آن را امروزی می‌کنیم و خبر از رخدادهای گذشته نمی‌گیریم (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۲۰-۴۱۴). در اینجا گذر زمان به عنوان یک مؤلفه، نقشی فراگیر در شناخت نقاشی ایفا می‌کند. گادامر برای اثبات مدعای خود به تجربه هنری متوسل می‌شود، زیرا تنها از طریق زمان است که ما به درک و تشخیص آنچه در هنر دارای ارزش است و آنچه صرفاً زودگذر و کم ارزش است نائل می‌شویم (Dostal, 2002: 45-46).

گفتنی است که هرمنوتیک گادامر، ارتباط نزدیکی با مفهوم دیالوگ دارد. به نظر وی بدون دیالوگ و گفتگو، خواننده و متن نمی‌توانند هیچ‌گونه ارتباطی با یکدیگر برقرار کنند و در نتیجه هیچ نوع تأویلی شکل نمی‌گیرد (دیوید، ۱۳۸۵: ۲۳). مقصود این دیالکتیک به صورت بارزی پدیدارشناختی است؛ به وجود یا شیء مورد مواجهه اجازه خودنمایی می‌دهد تا هستی شیء از او پرسش کند. بنیاد علم هرمنوتیک دیالکتیکی گادامر در هستی و زبانی بودن آن است و لذا خصلت هستی‌شناختی رخداد، زبانی است.

جدول ۱. نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر، مأخذ: نگارندگان

نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر (مکالمه)	
مکالمه	۱- گادامر هیچ اصلی را مهم‌تر از قرارگرفتن در موقعیت مکالمه نمی‌داند و این موقعیت به این معناست که انسان احتمال درستی نظر مخاطب خود را پذیرفته باشد و بداند که بخشی از حقیقت نزد اوست. از این رو گادامر برای این عقیده است که هر فرد دانایی یک شکاک است و «حقیقت بی‌تردید» وجود ندارد؛ بلکه حقیقت همواره در دنیای مکالمه دست یافتنی است.
افق معنایی	۲- مکالمه میان دو افق معنایی یا شرایط فرهنگی- اجتماعی، کاربرد، مضامین و سایر عوامل مؤثر در عصر هنرمند که در شکل‌بخشی به فهم و شناخت و شکل‌گیری اثر هنری تأثیرگذار است. مفهوم افق در کاربرد گادامر به معنی زاویه نگرشی است که امکان نگرش را محدود می‌کند.
پیش‌داوری	۳- بنا به نظر گادامر پیش‌داوری یعنی مفهومی را از پیش فرض کردن و در عمل آن را آزمودن و برای نتیجه اعتباری مطلق قائل نشدن است. ما هم بر اساس پیش‌داوری امروزی خود با موقعیت‌های گذشته رویارو می‌شویم. پیش‌داوری‌هایی که هنرمند در نتیجه افق معنایی دوران در مواجهه با سنت با آن رویرو است.
سنت	۴- سنت داده‌ای متشکل از میراث فرهنگی شفاهی و مکتوب به ارث رسیده از نسل‌های گذشته است که رابطه انسان با آن تا اندازه‌ای ناخودآگاهانه است. برای انسان ممکن نیست که به سنت احاطه داشته باشد، این سنت است که بر انسان احاطه دارد. انسان اسیر مطلق سنت نیست، بلکه با آن در تعامل است؛ هرچند سنت به واسطه احاطه‌ای که دارد، اثر بیشتری بر انسان می‌گذارد. سنت، سنگ بنای نخستین فهم‌های انسان‌ها است. سنت همه فهم‌های گذشته، حال و آینده را در بر می‌گیرد.
زمینه و بافت	۵- از جمله مواردی که گادامر به آن توجه دارد، مسئله بافت و زمینه کلام است. وی متن را به وسیله زمینه آن قابل تفسیر دانسته است. زمینه اینجا تنها کلمات نیست، بلکه کل زمینه زنده را شامل می‌شود.

نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد (پاکبان، ۱۳۸۶: ۹۱). این سنت تصویری در اواخر عصر صفوی، در سده ۱۱ ه.ق تحت تأثیر ویژگی‌های هنر غربی رو به افول می‌گراید. در قرن یازدهم هجری قمری، از یک سو با نقاشانی رویرو هستیم که تحت‌تأثیر هنر اروپایی به الگوبرداری ناقص از طبیعت‌گرایی اروپایی همت گماردند (تصویر ۳)، و از دیگر سو شماری از نقاشان می‌کوشند نوعی سازگاری میان سنت‌های تصویری شرقی و غربی برقرار سازند (تصویر ۲) و در نهایت عده‌ای پایبند به قراردادهای و اصول تزئینی هنر نگارگری ماندند (تصویر ۱). دیوارنگاری‌های اولیه که متعلق به زمان شاه عباس دوم است، ویژگی‌های مکتب اصفهان را نشان می‌دهد؛ در حالی که نقاشی‌هایی که در زمانی بعدتر به آن افزوده شده از مشخصه‌های ایرانی- اروپایی برخوردار است. از عواملی که منجر به

به قوت خود باقی است. به دیگر سخن، فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی تعریف می‌شود. این ساختار متشکل از ترازهای متعدد است که از پایین به بالا و اطراف امتداد یافته است. ترازها، به سبب جلوه‌های شکل و رنگ، دور یا نزدیک به نظر می‌آیند. این نوع فضاسازی چند ساحتی که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد. بدین سان فضا هم دو بعدی است و هم عمق دارد؛ هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. هر بخش فضایی، مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور و وقایع مختلف بستگی زمانی و مکانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه همه چیز را در آن واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چند ساحتی که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی



تصویر ۲. مجلس درس موسیقی، هنرمند نامعلوم (چهلستون)، مأخذ: (عکس از محقق، ۱۳۹۴ش)



تصویر ۱. بزم در دامان طبیعت، هنرمند نامعلوم (چهلستون)، مأخذ: <http://www.borqeh.ir>



تصویر ۳. پذیرایی شاه عباس دوم از نادر محمدخان پادشاه ترکستان (چهلستون)، هنرمند نامعلوم، مأخذ: لطف الله هنرفر، ۱۳۵۱: ۱۰

مکتب اصفهان مشاهده می‌شود که تأثیرات غربی چون حجم‌نمایی، منظرنگاری در پس‌زمینه اثر و رنگ‌های گرم زمینی در آن به چشم می‌خورد. استفاده از رنگ‌های مکمل، گرم و زنده با تکنیک رنگ و روغن و تمپرا از وجوه متفاوت آن با رنگ‌های شفاف روحی نگارگری این عصر به شمار می‌رود. استفاده از رنگ طلایی در بخش‌های مختلف، در جهت نمایش قدرت و شوکت شاهانه به کار رفته و قرارگیری شاه در مرکز و بالای صحنه و استفاده از رنگ‌های خالص با طول موج بالا نشان از به کارگیری پرسپکتیو مقامی دارد که در جهت القای قدرت و اهمیت بیشتر پیکر شاه به کار رفته است؛ به نحوی که بیننده با نگاه اول متوجه حضور او می‌گردد. همچنین هنرمند با بهره‌گیری از نور موضعی به روی پیکره‌های برجسته و استفاده از رنگ‌های تیره در بخش‌های دیگر تصویر، بر اهمیت و قداست آنها تأکید نموده است. در این سبک افراد برجسته بزرگتر از بقیه تصویر می‌شوند

متحول شدن نقاشی این دوره شدند می‌توان از ارتباط دربار صفوی با دربار گورکانی نام برد که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی است و واسطه انتقال جنبه‌هایی از هنر اروپایی به ایران می‌شود. از عوامل دیگر، ساکن شدن آرامنه به ویژه بازرگانان ارمنی در سده ۱۱ ه. ق در جلفای اصفهان و نقش مهم تجارت خارجی آنها با کشورهای اروپایی بود که به عنوان افق معنایی عصر صفوی و مکالمه با هنر غربی منجر به فرنگی‌سازی در برخی نقاشی‌ها می‌گردد.

از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین تأثیرات بر سبک هنری دوره شاه عباس، تأثیر هنر اروپا است (کن بای، ۱۳۸۴: ۲۶). گفتنی است که شاه عباس به جز نقاشی سنتی ایرانی، به نقاشی اروپایی هم علاقه ویژه‌ای داشت. از جمله می‌توان از یان وان هسلت^۱ یا جان هلندی نام برد. وی از جمله هنرمندانی بود که در دربار شاه عباس کار می‌کرد و لقب استاد نقاش داشت (Floor, 1989: 196). تعاملات سیاسی و بازرگانی با کشورهای اروپایی در زمان شاه عباس، راه نفوذ نقاشی ایتالیایی را در اصفهان هموار می‌سازد. بیشترین موضوعی که نقاشان این دوره به تصویر کشیدند، شامل زندگی مردم معمولی و درباریان با لباس‌های فاخر و الوان می‌باشد. با اینکه مکتب اصفهان در اواخر دوران او تاحدی به هماهنگی رسید، ولی همچنان دربردارنده عناصر ناهمگون و غیرمتجانس بود (آژند، ۱۳۸۵: ۳۵). رواج نقاشی‌های دیواری در کاخ‌ها و بناهای خصوصی و عمومی، از مهمترین جلوه‌های شکوفایی نقاشی سده ۱۱ ه. ق و مکتب اصفهان به شمار می‌رود. در واقع نقاشی‌های دیواری و کاشی‌های تصویری غالباً به لحاظ موضوع و یا حتی ترکیب‌بندی شباهت بارزی با نگاره‌های آن زمان دارند؛ اما وقتی نگارگر، تصویری در مقیاس بزرگ و با آب رنگ جسمی خلق می‌نماید، تا حد زیادی حس ظرافتکاری خود را از دست می‌دهد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۲۶). در تصاویر ۵ و ۴ دو نمونه از نقاشی‌های دیواری

خوانش نقاشی قهوه خانه ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان براساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر/۱۵۱-۱۶۷



تصویر ۵، شاه اسماعیل یکم در جنگ با شییک خان ازبک (نبرد مرو)، (چهل ستون) هنرمند نامعلوم، مأخذ: <https://khuzestankhabar.ir>



تصویر ۴، پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون، هنرمند نامعلوم (چهل ستون)، مأخذ: <https://www.borna.news>



تصویر ۵-۱، نوع چهره‌پردازی در تصویر شاه اسماعیل یکم در جنگ با شییک خان ازبک، هنرمند نامعلوم، مأخذ: همان



تصویر ۴-۱، نوع چهره‌پردازی در تصویر پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون، هنرمند نامعلوم، مأخذ: همان

این است که در غالب موارد چهره‌ها در حالت آرامش و به صورت همسان و جوان و آرمانی تصویر شده‌اند، به نحوی که تنها تفاوت در داشتن ریش و سبیل است (تصویر ۷-۱ و ۴-۱) و چهره‌های دشمنان و ناصالحان با حالات روحی و روانی و مطابق با قواعد دنیای مادی تصویر شده است (تصویر ۵-۱) که این مهم نشانگر این عقیده سنتی است که انسان‌های خوب دارای چهره زیبا و آرام هستند، از این رو هنرمند به ارائه چهره آرمانی از آنها می‌پرداخت و چهره دشمنان را با اصول و معیاری‌های طبیعی و خاکی عیان می‌ساخت. رجوع به حوادث واقعی و مستندنگاری از دیگر ویژگی‌های نقاشی‌های دیواری این دوره است. به عنوان نمونه در تصویر پذیرایی شاه عباس از ولی محمدخان ازبک، جداسازی شخصیت‌ها بر حسب اهمیت و طبقه اجتماعی، پوشاک، ظروف و خوارکی‌های متداول در پذیرایی، ارزش‌های سیاسی تاریخی را نمایان می‌سازد.

تحلیل نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر اساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر

در تعریف قهوه‌خانه می‌توان گفت، قهوه‌خانه مکانی است که مردم در دوره صفویه برای نوشیدن قهوه به آنجا تردد می‌کردند. این نوع نقاشی غالباً در قهوه‌خانه‌ها نمایش

که این خود برآیند سنتی قدیمی و اسطوره‌ای است که به عنوان نمونه می‌توان در سنگ برجسته‌های قدیمی و به خصوص در خاورمیانه و مصر شاهد بود که پادشاهان و انسان‌های برجسته را بزرگتر به تصویر می‌کشیدند. به عنوان مثال در تصویر ۵، جنگ شاه اسماعیل، استفاده از رنگ‌های قراردادی چون رنگ طلایی برای آسمان و قرارگیری شاه در بالا و در مرکز صحنه و جداسازی طبقات عوام و خواص، نشان از ویژگی‌های نمادین هنر مکتب اصفهان است. افزون بر این، هارمونی و تکرار رنگ‌ها در بخش‌های مختلف (که موجب تعادل و پویایی ترکیب‌بندی می‌شود)، ترکیب منحنی، چهره‌های تیبیک و آرمانی و سه رخ، نور منتشر در صحنه‌ای فاقد زمان و مکان مشخص و اهمیت طراحی و قلم‌گیری پیکره‌ها و صحنه‌های جنگ و گریز و بازی، صحنه‌های بزم و نقوش تزئینی و توجه به ریزه‌کاری‌ها، از جمله میراث و هویت هنر ایرانی - اسلامی و مکالمه با آن محسوب می‌شود. در این صحنه‌ها فضا یک مرحله از عالم خیال نزول نموده و فضای زمینی و حسی را که حاصل تعقل هنرمند از دنیای واقعی است به نمایش می‌گذارد؛ با این تفاوت که نشانه‌هایی از عالم خیال را که برگرفته از سنت نگارگری است نمایان می‌سازد (تصاویر ۷ و ۶). از دیگر قراردادهای سنتی در نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان



تصویر ۷. مجلس پذیرایی شاه عباس از ولی محمدخان فرمانروای ازبک چهل ستون، هنرمند نامعلوم، مأخذ: حاتم، ۱۳۸۸، ۶۳



تصویر ۶. جنگ شاه اسماعیل صفوی، جنگ مرو کاخ چهل ستون هنرمند نامعلوم، مأخذ: <https://www.borna.news>



تصویر ۷-۱. نوع چهره‌پردازی در مجلس پذیرایی شاه عباس از ولی محمدخان، هنرمند نامعلوم، مأخذ: همان



تصویر ۶-۱. نوع چهره‌پردازی در تصویر جنگ شاه اسماعیل صفوی هنرمند نامعلوم، مأخذ: همان

نقالانی با نقالی این پرده‌ها، روحیه نبرد زیر پرچم تشیع را برای سربازان زنده می‌کردند (چلیپا و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۰).

این‌گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ عامه شهری را باز می‌تاباند، اغلب داستان‌های ادبی، وقایع مذهبی و حکایت‌های عامیانه را به تصویر می‌کشید. هدف هنرمند صراحت و سادگی بیان و اثرگذاری بیشتر بر مخاطب بود. از این رو، غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت و شخصیت اصلی را بزرگتر می‌کشید (پاکباز، ۱۳۸۶: ۲۰۲ تا ۲۰۰). «نقاشی قهوه‌خانه‌ای از لایه‌های پایین جامعه بدون هیچ‌گونه مکتب خاصی و با استفاده از قانون‌های سنتی و تماس با هنر غربی پا به عرصه ظهور گذاشت» (میرمصطفی، ۱۳۸۷: ۱۷). گفتنی است که این نوع نقاشی با تأثیر از نگارگری سنتی به نمایش احساسات روحی یا فردگرایی در چهره افراد بد سیرت می‌پردازد؛ در حالی‌که نمایش صورت انسان‌های خوش سیرت و ائمه و اولیای خدا به صورت همسان، آرمانی و ازلی به تصویر درآمده‌اند (تصویر ۵)؛ چراکه این‌گونه چهره‌پردازی برآیند توجه هنرمند به صورت‌های مثالی و هستی وجودی (نه چهره‌های فردی) مورد نظر نقاش به شمار می‌رفت که در عموم نگاره‌های سنتی مکتب صفویه

داده می‌شد و همانجا نیز مورد سفارش قرار می‌گرفت و تصویر می‌شد. از این رو این نام به این دسته از هنرمندان اطلاق شد (رجبی و چلیپا، ۱۳۸۵: ۹). قهوه‌خانه در ابتدا مکانی برای حضور اعیان و اشراف و درباریان بود تا درباره موضوعات حماسی و مذهبی بحث و جدل کنند. از آنجا که محل اجرای این نقاشی‌ها غالباً قهوه‌خانه‌ها بوده و نقالانی که از مردم عامی بودند آنها را نقل می‌کردند و نقاش زیرک دوره قاجار براساس ذهنیات و برداشت‌های شخصی خود از نقل‌های نقالان، آنها را به تصویر می‌کشید، به «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» یا «نقاشی عامیانه» یا «نقاشی خیالی» معروف است (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شیوه‌ای از نقاشی ایرانی است که در اواخر دوره قاجار و هم زمان با نهضت مشروطه به اوج خود نزدیک شد. ریشه‌های این نقاشی را محققین به دوره آل بویه نسبت داده‌اند، گویا زمانی که حکام آل بویه دستور برپایی مراسم مذهبی برای سید و سالار شهیدان، حضرت امام حسین (ع) را صادر کردند، اولین پرده‌های نقاشی مذهبی به شیوه نقاشی خیالی‌نگاری به وجود آمد. پس از آن، دوره صفویه و زمان سلطنت شاه اسماعیل اول بر ایران، به دلیل ترویج روحیه سلحشوری در سربازانی که عازم نبرد با دشمنان ازبک و عثمانی بودند، پرده‌هایی از واقعه عاشورا همراه سپاهیان فرستاده می‌شد که

خوانش نقاشی قهوه خانه ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان براساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر/۱۵۱-۱۶۷



تصویر ۸. مصیبت کربلا، اثر محمد مدبر مأخذ: <https://www.resistart.ir>



تصویر ۸-۲. چهره اشقیاء و ناصالحان، مصیبت کربلا اثر محمد مدبر، مأخذ: همان



تصویر ۸-۱. چهره پاکان و صالحان، مصیبت کربلا، اثر محمد مدبر، مأخذ: همان

۸-۱)؛ و به این طریق هنرمند، دنیایی با زبان استعاری خویش که معطوف به عالم درون و قوه تخیل است پدید می‌آورد. نوعی تمهید بصری که از ریشه‌های کهن در سنت نگارگری ایرانی برخوردار است. لازم به توضیح است که نوع رنگ‌های به کار رفته در نقاشی قهوه‌خانه‌ای غالباً رنگ‌های اصلی و مکمل هستند و رنگ‌ها با سفید روشن‌تر و با رنگ تیره خود تاریک‌تر می‌شوند. مقدار به کارگیری رنگ‌ها و شدت کنتراست‌های رنگی ارتباط مستقیم با

و اصفهان قابل مشاهده است. در تفکر انسان‌های عام، انسان‌های خوب دارای چهره زیبا همراه با آرامش و روحانیت خدایی هستند، از این روست که در تابلوهای حماسی به ویژه مذهبی، صورت‌ها دارای آرامش، زیبا و بدون شکستگی و نورانی همانند هم تصویر شده‌اند و برعکس، اشقیاء و انسان‌های حقیر دارای صورت‌های زشت و تیره با حالات روحی و روانی و فردی، مطابق با چارچوب‌های دنیای مادی پدیدار گشته‌اند (تصاویر ۸-۲ و



تصویر ۱۰. صحنه عاشورا، حسن اسماعیل زاده (چلیپا) مأخذ: <https://www.iranantiq.com>



تصویر ۹. حضرت امام حسین (ع) حکم مأموریت مسلم را به وی ابلاغ میفرماید، مأخذ: <https://www.tasnimnews.com>



تصویر ۱۰-۱. نوع چهره‌پردازی در تصویر صحنه عاشورا، حسن اسماعیل زاده چلیپا، مأخذ: همان



تصویر ۹-۱. نوع چهره‌پردازی یکسان در تصویر صحنه عاشورا محمد مدبر، مأخذ: همان

مبتنی بر یک واقعیت تاریخی است» (جنسن، ۱۳۸۴: ۱۴). در ارتباط با زمینه تاریخی متن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌توان به بهره‌گیری نقاش از چهره‌های همسان، استفاده از رنگ‌های اصلی و مکمل و محدود، ریتم و هارمونی رنگی، اهمیت طراحی و قلم‌گیری دور پیکره‌ها، ترکیب‌بندی متعادل و پویا، نور منتشر در صفحه، واقع‌نمایی در پوشش پیکره‌ها و نمایش همزمان رویدادهای مختلف، پرسپکتیو مقامی و صحنه‌های جنگ و بازی با نقوش تزئینی و توجه به ریزه‌کاری‌ها و ... اشاره نمود و در ارتباط با زمینه اجتماعی به تحولاتی اشاره کرد که در جامعه آن زمان ایران و تحت تأثیر غرب، همچون ژرفنمایی و سایه روشن‌کاری، مستندنگاری (مانند ظهر عاشوار واقع در کربلا) صورت گرفته است. لازم به یادآوری است که از دیدگاه سوپژکتیو و زاویه دید هر فرد، برخی اجسام در تاریکی و برخی در روشنایی قابل رقیب هستند؛ ولی در عالم خیال که بری از جسم و ماده و یک مرحله به حقیقت وجودی نزدیک‌تر است، همه اجسام در نور یکدست، در خیال هنرمند متصور می‌شوند که این مهم سابقه‌ای دیرین در سنت تصویری ایرانی دارد. وجهی از صورت زیباشناسانه همراه با دیدگاه عرفانی که غالباً در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نیز قابل مشاهده است.

موضوع و شخصیت‌هایی دارد که نقاش تصویر می‌کند. در حقیقت این سبک هنری زمانی ظهور می‌یابد که هنر ایرانی در نتیجه ارتباطات گسترده با غرب، مشحون از تأثیرات هنر غربی می‌گردد و هنرمند با آگاهی به این مهم در جهت حفظ و احیای هویت هنری خویش به مکالمه میان هنر سنتی (افق سنت) و ویژگی‌های هنر غربی (افق شخص) می‌پردازد تا بدین وسیله هنری خلق نماید که پاسخگوی نیاز جامعه مخاطب باشد.

در سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اهمیت طراحی و چهره‌های نوعی و همسان متأثر از نقاشی دیواری مکتب اصفهان و سنت تصویری ایرانی و در سایه‌پردازی و رجوع به حادثه واقعی، در راستای نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان و تحت تأثیر نقاشی غربی است (تصویر ۱۰ و ۹).

در این میان، بافت^۱ و زمینه اجتماعی و فرهنگی اهمیت زیادی در شکل‌گیری آثار هنرمندان این دوره داشته است. بخشی از این زمینه، مربوط به رویکردهای اجتماعی زمان هنرمند و بخشی مربوط به مسائل تاریخی متن، یعنی سنت‌هایی بوده است که از آنها بهره گرفته است و در هر دو حالت با واقعیت‌ها مواجهیم. در واقع «دانستن حقایق در مورد زمان و مکان ساخته شدن اثر، مهم‌ترین اطلاعات در جهت رسیدن به یک ادراک عینی

۱. از جمله مواردی که گادامر به آن توجه دارد، مسئله زمینه کلام است. وی متن را به وسیله زمینه آن قابل تفسیر دانسته است. زمینه اینجا تنها کلمات نیست، بلکه کل زمینه زنده را شامل می‌شود (نصری، ۱۳۸۱: ۹۴). از آنجایی که زمینه و بافت با واقعیت نیز ارتباط می‌یابد، بسته به نوع متن، رجوع به رویکردهای جامعه‌شناختی، تاریخی و اجتماعی دور از ذهن نخواهد بود.



تصویر ۱۱. ورود حضرت یوسف به مجلس زلیخا، رقم جواد عقیلی، مأخذ: <http://www.damia.ir>



تصویر ۱۱-۱. چهار پردازی مشابه در تصویری ورود حضرت یوسف به مجلس زلیخا، رقم جواد عقیلی، مأخذ: همان

مطابق آنچه بیان شد، زمینه و بافت نقاشی قهوه‌خانه‌ای، ناظر بر همان رویکرد ایرانی-اسلامی همسو با فضای نگارگری سنتی است. به گفته گادامر هیچ موقعیتی مهم‌تر از قرارگیری در موقعیت مکالمه نیست. در اینجا نقاشی قهوه‌خانه‌ای در مقام مکالمه با هنر سنتی مکتب اصفهان برآمده و با این دید که همه حقیقت نزد خویش نیست، بخشی از ویژگی‌های سنتی هنر ایرانی را در اثر خویش مبذول داشته است. در اینجا مکالمه و دیالکتیک میان هنر سنتی و هنر مدرن غربی وجود دارد. به گفته گادامر، «گفتگو با جدی گرفتن تناقضات و سرکوب نکردن هیچ مخالفتی، امکان بسط و گسترش آشکارسازی واقعیت در زبان را فراهم می‌سازد (Gadamer, 1991: 126).» با توجه به حیثیت تاریخی انسان و تاریخ‌مندی فهم، مفسر باید افق تاریخی خود و متن را ممزوج نماید. از این روست که گادامر تفسیر را نوعی بازی به شمار می‌آورد. یعنی مفسر با حضور در متن، خود را جزئی از آن تلقی می‌نماید (Weinsheimer, 1991: 14).

ویژگی‌هایی که از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای ذکر شد، بیانگر تعامل و ارتباط میان سنت و تجدد و یا به گفته گادامر تنش میان دو زمانه است. هنرمند علاوه بر رجوع به سنت نقاشی مکتب اصفهان، در ارائه شکل نقوش، متأثر از فضای اجتماعی روزگار خویش به سایه‌روشن‌کاری خفیف روی آورده است. از این رو هنرمند با رویکرد به هنر اصیل ایرانی، به گفتگو و مکالمه با آن پرداخته و با توجه به این موضوع که همه حقیقت نزد او و افق فکری زمان مشروطه (تأثیرات غربی) نیست، عناصری از هنر سنتی ایرانی-اسلامی را اخذ و با ویژگی‌های فکری و معنایی دوران خویش تطبیق داده و اثری با هویت ایرانی، منطبق با شرایط فکری-اجتماعی و فرهنگی معاصر خلق می‌نماید (تصویر ۱۱). گادامر اعتقاد به گفتگو میان متن و تأویل‌کننده داشت، زبان هنرمند در مقام یک مفسر با سنت‌ها و پیشینه فرهنگی‌اش گره خورده است. در حقیقت زبان مشترک فرهنگی و عقیدتی نقش ویژه‌ای در برقراری این پیوند داشته است. از آنجایی که هنر هیچ دورانی منفک از سنت هنری نیست، به قول گادامر این مکالمه به طور ناخودآگاهانه و در نتیجه تعامل با سنت حاصل می‌شود. در تعامل با سنت، همواره بخشی از سنت‌های بجا مانده می‌توانند به عصر حاضر راه یافته و صورت بدیعی بیابند (میرخندان، ۱۳۹۱: ۷۴-۷۳).

از دیگر عواملی که در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عنوان افق معنایی و یک سوی مکالمه در شکل‌گیری این گونه نقاشی‌ها تأثیر داشته، می‌توان از مکان و نوع مخاطب عام آن نام برد. از آنجایی که غالب این گونه نقاشی‌ها در قهوه‌خانه، (که ابتدا مکانی برای ورود اشراف و در نهایت به جایگاهی برای اوقات فراغت مردم تبدیل گشت)، ترسیم شده است، از جایگاه مهمی در شکل بخشی به این‌گونه

نقاشی برخوردار بوده است. در واقع هنرمند با عنایت به مکان اجتماعی و مضامین عامیانه نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تحت تأثیر اعتقادات مردمی و جایگاه و منزلت قهوه‌خانه (به عنوان مکان عمومی) اثری خلق نموده که در نتیجه دیالکتیک میان افق فکری عصر (روحیه متجدد غربی، مکان ارائه اثر و مضامین عامیانه) و ویژگی‌های سنتی ایرانی شکل گرفته است. در اینجا می‌توان به اهمیت نقش مکالمه در نظریه گادامر پی برد. مکالمه با سنت، با شرایط اجتماعی-فرهنگی و یا روحیه دوران، نوع مخاطبین و کاربرد و مضامین آن که تطابق با اصول و اعتقادات مردمی دارد، از جمله مواردی است که در نقاشی قهوه‌خانه‌ای قابل بازبینی است. به گفته گادامر، در اینجا امتزاج افق‌های معنایی، صورت گرفته است. از نظر گادامر، «حقیقت» در یک گفتگوی بین‌الذهانی که در آن من به تو به عنوان یک طرف مکالمه می‌نگرم و خود را آماده شنیدن تو می‌نمایم، شکل می‌گیرد. این تو می‌تواند متن، سنت یا تاریخ یا اثر هنری باشد. «از این لحاظ، هرگونه فهم متضمن فرآیند گفتگو میان امر آشنا و بیگانه است که در آن هیچ‌یک از این دو فارغ از تأثیرپذیری نمی‌مانند» (ملپاس و دیوی، ۱۳۹۴: ۲۸). افزون بر این، هنرمند دچار پیش‌داوری‌هایی نسبت به نگارگری سنتی شده که در محدوده نگرش زمان او بوده است. تحولات نوگرایی بعد از مشروطه و تأثیرپذیری از هنر غرب در شکل بخشی

دیگر، فهم از دل گفتگو و دیالکتیک سر بر می‌آورد. شیوه دیالکتیکی مبتنی بر پرسش و پاسخ است و در این فرآیند است که واقع فهم رخ می‌دهد (Gadamer, ۱۹۹۱: ۳۶۱). در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای که در یک سو اولیاء و امام‌ها (ع) و انسان‌های خیر قرار گرفته‌اند، از رنگ‌های آرام مانند سبز و آبی و بنفش و سفید با همان رنگ‌های آسمانی به کار می‌رود و در سوی دیگر که اشقیای آدم‌های بد و شیطانی قرار دارند، از رنگ‌های گرم و زمینی و کدر استفاده می‌شود (حقی مقدم، ۱۳۹۲: ۹). هنرمند در تعامل و مکالمه با نگارگری مکتب اصفهان، بخشی از ویژگی‌های سنتی را اخذ و برخی را با توجه به کاربرد نقاشی‌ها (هنر عامیانه) و شرایط فرهنگی - اجتماعی دوران، از مشخصه‌های غربی اتخاذ نموده که علاوه بر بازیابی هویت هنر ایرانی، پاسخگوی نیاز روز مخاطب است. به تصور گادامر، متن هرمنوتیک به هرکس بنا به استعداد و توانایی او چیزی متفاوت از دیگری می‌گوید. پیش‌فرض اصلی هرمنوتیک این است که «دیگری» هم ممکن است برحق باشد. از نظر وی اثر باقی می‌ماند، و در فرآیند دیالکتیکی هم نو و هم تکراری می‌نماید؛ هم پایان یافته است و هم هرگز به حرف آخر تأویل‌کننده گردن نمی‌نهد. از این روست که باب مکالمه همچنان باز است و به پایان نمی‌رسد (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۲۱). نقاش قهوه‌خانه با استفاده غالب از رنگ‌های گرم مانند قرمز، قهوه‌ای، زرد، آبی و سیاه و سفید اشاره به حادثه واقعی مشخص در تصاویر دارد، که این مهم برخلاف سنت دیرین نگارگری ایرانی و تحت تأثیر افق فکری دوران خویش است (تصاویر ۵ و ۳). درحقیقت کاربرد این‌گونه نقاشی‌ها به عنوان یک طرف مکالمه نقش کلیدی در شکل بخشی به تصویر نهایی داشته است.

همچنین از وجوه زیباشناسانه سنتی به عنوان یک سوی مکالمه در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، چون ترکیب بیضی شکل، ریتم رنگی، تعادل و پویایی عناصر در صفحه و چهره‌های همشکل و آرمانی و فضای مجرد از زمان و مکان مشخص در مقایسه با نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان را می‌توان نام برد. در واقع هنرمند به نمایش حقیقت وجودی و هستی‌آزلی صورت‌ها مطابق با تصاویر خیالی همت‌گمارده، نه صورت‌های ماهوی همانند آنچه در هنر غرب ظاهر می‌گشت که این نوع چهره‌پردازی سابقه‌ای دیرین، از دوران مانویان در هنر ایرانی داشته است. از دیگر عواملی که به عنوان افق فکری عصر مشروطه به عنوان یک سوی مکالمه در اثر بخشی به تصویر نهایی مثرتر بوده، می‌توان از تعزیه خوانی نام برد. تعزیه در لغت به معنی عزاداری و در اصطلاح قسمی نمایش مذهبی است که از دیرباز در بین شیعیان مرسوم بوده است. موضوع تعزیه، ذکر مصائب و شهادت‌های است که بر خاندان پیامبر (ص) گذشته است (حسین‌آبادی، ۱۳۹۵:

به نگرش هنرمند موثر بوده است. او با متنی قدیمی که دربردارنده نقوش سنتی و تجریدی که بیانگر آرمان‌های مذهبی، شیعی و اسلامی بوده سروکار داشته که با آن از دریچه افق فکری زمان خود که متأثر از کاربرد، مضامین، نوع مخاطبین، مکان ارائه اثر و تأثیرات هنر غربی است، به گفتگو نشسته و اثرش را خلق نموده است.

همانطور که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، نقاش سبک قهوه‌خانه‌ای با رجوع به نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان اقدام به خلق اثر خویش نموده است. این تأثیرات در شکل کلی نقوش، اهمیت طراحی، وجود چهره‌های آرمانی که کمابیش فارغ از بیان احساسات هستند (به جز چهره افراد شریک و دشمن) و همچنین ترکیب‌بندی‌های دوار، رنگ‌بندی متعادل و پویا، نور یکنواخت در تصاویر، به کارگیری رنگ‌های گرم در پیش‌زمینه و رنگ‌های سرد در پس‌زمینه، واقع‌نمایی در پوشش پیکره‌ها و عدم توجه به مخاطب، (برخلاف نقاشی‌های پیکرنگاری درباری) و نمایش هم‌زمان رویدادهای مختلف، مستندنگاری، پرسپکتیو مقامی، تناسبات واقعی و... قابل مشاهده است. برای نمونه در تصاویر (۶ و ۵)، فرم کلی اسب‌ها و پیکره‌ها، فضاسازی آرمانی، پویایی و تعادل رنگ‌ها و عناصر بصری، ترکیب‌بندی دوار و نمایش چهره‌های آرمانی و... از تجانس خاصی برخوردار هستند که این مهم نشان از پیوند نقاشی قهوه‌خانه‌ای با هنر سنتی مکتب اصفهان، به ویژه نقاشی دیواری دارد. هرچندکه تأثیرات غربی، همچون دورنمایی، سایه‌روشن‌کاری خفیف که بر اثر تبادلات فرهنگی با غرب رایج شده است؛ در پیوند با عناصر هنر سنتی نیز قابل مشاهده است. برای نمونه در تصاویر ۴ و ۳، در مقایسه میان نقاشی دیواری مکتب اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نوع ترکیب‌بندی منحنی و فرم مشابه پیکره‌ها و اسب‌ها و هارمونی و پویایی رنگ‌ها در صفحه و نوع چهره‌پردازی آرمانی، از مشابهت خاصی برخوردار است، با این تفاوت که چهره افراد پاک سیرت همراه با آرامش و وقار و با ریش و سبیل و چهره افراد بد سیرت و دشمنان، با حالت‌های ناآرام و روحیه فردگرا به تصویر کشیده می‌شوند، لیکن در هر دو حالت ویژگی ایرانی بودگی، نسبت به سیمای سنخ مغولی پیکره‌های مکتب اصفهان قابل مشاهده است. با این وجود، این مشخصه بصری از سابقه‌ای کهن در سنت تصویرگری ایرانی برخوردار بوده که در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نیز تداوم می‌یابد.

تداوم مشخصه‌های بصری مکتب اصفهان در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای ناشی از پیش‌فرض‌ها در اندیشه هنرمند است که منجر به شکل‌گیری فهم، در نتیجه تعامل خواننده (هنرمند) با متن (نقاشی دیواری مکتب اصفهان) گشته است. به اعتقاد گادامر، تلاش برای رهایی از تصورات خویش در عمل فهم، ناممکن و بی‌معنی است. به بیان

خوانش نقاشی قهوه خانه ای و نقاشی های دیواری مکتب اصفهان براساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر/۱۵۱-۱۶۷

جدول ۲. مقایسه تطبیقی نقاشی قهوه خانه ای با نگارگری مکتب اصفهان، مأخذ: همان.

نقاشی قهوه خانه ای	نقاشی دیواری مکتب اصفهان
<p>تصویر ۱، حضرت امام حسین (ع) حکم مأموریت مسلم را به وی ابلاغ می فرمایند، حسین قولر آغاسی، مأخذ: https://www.tasnimnews.com تاریخ مراجعه: ۹۹/۰۵/۰۱ ۱- نور منتشر در تصویر ۲- ریتم و هارمونی رنگی ۳- اهمیت طراحی و قلم گیری پیکره ها ۴- ترکیب بندی منحنی متعادل و پویا و حرکت در عناصر بصری ۵- نمایش پیکره های مهم به صورت بزرگتر در جلو یا مرکز تصویر و سایر پیکره ها به صورت کوچک در پس زمینه ۶- واقع نمایی در لباس و پوشش پیکره ها ۷- نمایش پیکره ها در فضای باز ۸- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش برخلاف ژست عکس گونه پیکره های درباری شاهان در نقاشی دیواری ۹- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و رنگ های سرد در پس زمینه ۱۰- پرسپکتیو مقامی ۱۱- تناسب صحیح پیکره ها ۱۲- توجه به ریزه کاری ها ۱۳- برجسته کاری ظریف ۱۴- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>	<p>تصویر ۲، پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون، هنرمند نامعلوم، مأخذ: (پاکبان، ۱۳۸۶: ۱۳۶) ۱- نور منتشر ۲- ریتم و هارمونی رنگی ۳- اهمیت طراحی و قلم گیری پیکره ها ۴- ترکیب بندی منحنی متعادل و پویا و حرکت در عناصر بصری ۵- نمایش پیکره های مهم به صورت بزرگتر در جلو یا مرکز تصویر و سایر پیکره ها به صورت کوچک در پس زمینه ۶- واقع نمایی در لباس و پوشش پیکره ها ۷- نمایش پیکره ها در فضای باز ۸- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش برخلاف ژست عکس گونه پیکره های درباری شاهان در نقاشی دیواری ۹- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و رنگ های سرد در پس زمینه ۱۰- پرسپکتیو مقامی ۱۱- تناسب صحیح پیکره ها ۱۲- توجه به ریزه کاری ها و نقوش تزئینی ۱۳- برجسته کاری ظریف ۱۴- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>
<p>تصویر ۳، مصیبت کربلا، اثر محمد مدبر، مأخذ: https://www.resistart.ir تاریخ مراجعه: ۱۳۹۷/۰۲/۲۲ ۱- ترکیب بیضی و تعادل و پویایی در عناصر بصری ۲- ریتم و هارمونی رنگی (محدودیت رنگی) ۳- چهره های همسان در صورت انسان های پاک سیرت و چهره های فردگرا در اشقیای ۴- همسانی فرم و شکل اسبها و پیکره ها با نقاشی های دیواری مکتب اصفهان ۵- اهمیت طراحی و وضوح تصویر ۶- نور منتشر در صفحه ۷- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش ۸- واقع نمایی در پوشش پیکره ها ۹- نمایش همزمان رویدادهای مختلف ۱۰- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و رنگ های سرد در پس زمینه ۱۱- رجوع به حادثه واقعی و مستندنگاری ۱۲- پرسپکتیو مقامی ۱۳- تناسب صحیح پیکره ها ۱۴- توجه به ریزه کاری ۱۵- برجسته کاری محدود ۱۶- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>	<p>تصویر ۴، جنگ چالدران، هنرمند نامعلوم، مأخذ: https://khuvestankhabar.ir تاریخ مراجعه: ۱۴۰۰/۰۶/۱۱ ۱- ترکیب بیضی و تعادل و پویایی در عناصر بصری ۲- ریتم و هارمونی رنگی (محدودیت رنگی) ۳- چهره های همسان و آرمانی در صورت شخصیت های برجسته و چهره های فردگرا در صورت دشمن ۴- فرم و شکل و حرکت مشابه اسبها و پیکره ها با نقاشی های قهوه خانه ای ۵- اهمیت طراحی و قلم گیری پیکره ها ۶- نور منتشر در صفحه ۷- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش ۸- واقع نمایی در پوشش پیکره ها ۹- نمایش همزمان رویدادهای مختلف ۱۰- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و سرد در پس زمینه ۱۱- رجوع به حادثه واقعی و مستندنگاری ۱۲- پرسپکتیو مقامی ۱۳- تناسب صحیح پیکره ها ۱۴- توجه به ریزه کاری ها ۱۵- برجسته کاری محدود ۱۶- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>
<p>تصویر ۵، صحنه ای عاشورا، حسن اسماعیل زاده (چلیپا)، مأخذ: https://www.iranantiq.com تاریخ مراجعه: ۱۳۹۷/۰۲/۲۲ ۱- هارمونی رنگی ۲- چهره های همسان در صورت انسان های پاک سیرت و چهره های فردگرا در چهره اشقیای ۳- همسانی فرم و شکل اسبها و پیکره ها با نقاشی های مکتب اصفهان ۴- ترکیب منحنی و پویا و تعادل در صفحه ۵- اهمیت طراحی و وضوح تصویر ۶- نور منتشر در صفحه ۷- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش ۸- واقع نمایی در پوشش پیکره ها ۹- نمایش همزمان رویدادهای مختلف ۱۰- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و رنگ های سرد در پس زمینه ۱۱- رجوع به حادثه واقعی و مستندنگاری ۱۲- پرسپکتیو مقامی ۱۳- تناسب صحیح پیکره ها ۱۴- توجه به ریزه کاری ۱۵- برجسته کاری محدود ۱۶- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>	<p>تصویر ۶، جنگ شاه اسماعیل صفوی، جنگ مرو (کاخ چهلستون)، هنرمند نامعلوم، مأخذ: https://www.borna.news تاریخ مراجعه: ۱۴۰۰/۰۶/۱۱ ۱- هارمونی رنگی ۲- چهره های همسان در صورت انسان های پاک سیرت و چهره های فردگرا در چهره اشقیای ۳- فرم و شکل مشابه اسبها و پیکره ها ۴- ترکیب منحنی و پویا ۵- اهمیت طراحی و وضوح تصویر ۶- نور منتشر در صفحه ۷- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش ۸- واقع نمایی در پوشش پیکره ها ۹- نمایش همزمان رویدادهای مختلف ۱۰- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و رنگ های سرد در پس زمینه ۱۱- رجوع به حادثه واقعی و مستندنگاری ۱۲- پرسپکتیو مقامی ۱۳- تناسب صحیح پیکره ها ۱۴- توجه به ریزه کاری ها ۱۵- برجسته کاری محدود ۱۶- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>
<p>تصویر ۷، ورود حضرت یوسف به مجلس زلیخا، رقم جواد عقیلی، مأخذ: http://www.damia.ir تاریخ مراجعه: ۱۳۹۷/۰۲/۲۲ ۱- هارمونی رنگی ۲- چهره های همسان ۳- ترکیب منحنی و پویا و تعادل در صفحه ۴- اهمیت طراحی و وضوح تصویر ۵- نور منتشر در صفحه ۶- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش، ۷- واقع نمایی در پوشش پیکره ها ۸- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و رنگ های سرد در پس زمینه ۹- رجوع به حادثه واقعی ۱۰- پرسپکتیو مقامی ۱۱- تناسب صحیح پیکره ها ۱۲- برجسته کاری محدود ۱۳- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>	<p>تصویر ۸، مجلس پذیرایی شاه عباس از ولی محمدخان فرمانروای ازبک، هنرمند نامعلوم، مأخذ: (حاتم، ۱۳۸۸: ۶۳) ۱- هارمونی رنگی ۲- چهره های همسان ۳- ترکیب منحنی و پویا و تعادل در صفحه ۴- اهمیت طراحی و وضوح تصویر ۵- نور منتشر در صفحه ۶- توجه پیکره ها به فضای روحی و معنوی خویش، ۷- واقع نمایی در پوشش پیکره ها ۸- استعمال رنگ های گرم در پیش زمینه و رنگ های سرد در پس زمینه ۹- رجوع به حادثه واقعی ۱۰- پرسپکتیو مقامی ۱۱- تناسب صحیح پیکره ها ۱۲- توجه به ظرافت و ریزه کاری ها و نقوش تزئینی ۱۳- برجسته کاری محدود ۱۴- استفاده غالب از رنگ های گرم، خالص و مکمل</p>



نقاشی دیواری بوده و با تکنیک مشابه تصویر شده‌اند، ولی همچنان نقاشی دیواری مکتب اصفهان که به سفارش دربار تهیه می‌شده، نسبت به نقاشی قهوه‌خانه‌ای با کاربرد و مضامین عامیانه، از زیبایی و ظرافت و ریزه‌کاری بیشتری برخوردار است. در این اثر نیز همانند نمونه‌های پیشین، شباهت بارزی با سنت تصویری مکتب اصفهان، همچون چهره‌های نوعی و همسان، استعمال پرسپکتیو مقامی (وجه نمادین و خیالی اثر هنری)، تکرار و هارمونی رنگی، فرم پیکره‌ها و نحوه نشستن پیکره‌های اصلی و استعمال رنگ‌های گرم در پیش‌زمینه و رنگ‌های سرد در پس‌زمینه و ... قابل رقیبت است؛ لیکن کوچک نمودن پیکره‌ها در دوردست، اشاره به حادثه واقعی مشخص در نقاشی قهوه‌خانه‌ای از وجوه تشابه با هنر غربی به عنوان وجه دیگر مکالمه به شمار می‌رود. لازم به توضیح است که نقاش قهوه‌خانه‌ای با رجوع به سنت تصویرگری مکتب اصفهان و در ادامه نقاشی‌های دیواری آن، سعی در احیاء عناصر خیالی و فرامادی (که پایه نگارگری ایرانی را شکل می‌دهد) دارد. هنرمند با رجوع به این سنت، دست به خیالی‌نگاری زده و با انتخاب مضامین ادبی و مذهبی به تقویت آن می‌پردازد. از این رو یک مرحله از نمایش دنیای فانی و خاکی فراتر رفته و مطابق با دریافت شهودی خود از عناصر عالم خیال، به خلق تصاویر آرمانی و هستی وجودی آنها، مطابق با قوه خیال خویش، مبادرت ورزیده است؛ هرچند که این عوامل تحت تأثیر افق معنایی عصر در پیوند با عناصر هنر غربی به کار رفته است؛ ولی همچنان نشانه‌هایی از عالم خیال را انعکاس می‌دهد. نکته‌ای که در خصوص مکالمه میان دو افق معنایی حائز اهمیت است، این است که این جریان نباید به معنای جذب کامل افق گذشته در افق حاضر و شناخت فی نفسه آن تصور شود (واعظی، فاضلی، ۱۳۸۹: ۲۰۲). در حقیقت، هنرمند به مکالمه با سنت گذشته پرداخته و بخشی از اصول هنری گذشته را در ترکیب با افق معنایی عصر خویش، در خلق اثر هنری به کار گمارده است. به اعتقاد گادامر «در یک گفتگوی موفق، خواننده و متن هر دو تحت نفوذ حقیقت آن موضوع قرار می‌گیرند و در یک توافق جدید نسبت به یکدیگر متعهد می‌شوند (بلاشیر، ۱۳۸۰: ۵۶). در این میان، کاربرد و مضمون مردمی و همچنین روحیه تعزیه خوانی و گفتار نقالی‌ها (افق معنایی عصر مشروطه)، به عنوان سویه دیگری از مکالمه در شکل‌بخشی به اثر نهایی مثرتر بوده است. با توجه به موارد مطروحه، بنا به اعتقاد گادامر باید به مکالمه با متن پرداخت و اجازه داد تا افق معنایی آن ظهور یابد؛ درحقیقت واقعه فهم زمانی حادث می‌شود که این دو افق به گونه‌ای با یکدیگر ممزوج شوند، و همانطور که گفته شد، گادامر این مهم را منطبق مکالمه یا پرسش و پاسخ می‌نامد. همچنین نور منتشر در صفحه و فرم کلی پیکره‌ها و اسب‌ها

که تأثیرات آن در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای قابل ملاحظه است. به عنوان نمونه شباهت نوع لباس بازیگران تعزیه و کلاهخود و پره‌های آن، با پوشش شخصیت‌های نقاشی شده روی پرده، و همچنین حالت روایی نقاشی و قرارگیری چند مجلس در کنار یکدیگر، از جمله اثرات نقاشی از تعزیه خوانی به شمار می‌رود. نقاشی‌های عامیانه برای استفاده پرده‌داران و تابلوهای قهوه‌خانه‌ای برای کمک به نقالان در نقالی^۱، همگی تحت تأثیر فضای حاکم بر تعزیه شکل گرفته‌اند و در هنر پرده خوانی^۲ همدلی نمایش و هنرهای تجسمی پدیدار است. شمایل‌نگاران در به تصویر درآوردن رخدادها، آگاهی‌های خود را از روایت‌های افسانه‌ای و تاریخی از زبان نقالان، مداحان و روضه‌خوان‌ها و تعزیه‌خوان‌ها به دست می‌آوردند. هنرمندان با شنیدن مجالس مذهبی و حماسی و ... در ادامه نقاشی‌های دیواری و سنت تصویری خویش، آنها را در خیال می‌پروراندند و هریک از شخصیت‌ها را با چاشنی تخیل به تصویر می‌کشیدند که از منظر گادامر به عنوان وجه دیگری از مکالمه قابل شناسایی است. این سخن‌گویان با زنده کردن روح حماسه در ایرانیان با بازارگرمی و خوش صدایی، روحیه قهرمانی را در ذهن ایرانی زنده کرده و در این میان نقاشانی از گوشه و کنار قهوه‌خانه، قهرمانان ملی مردم را بر پهنه سفید بوم به تصویر می‌کشیدند. نقاشان آنچه را که از نقال می‌شنیدند و با آنچه که در تخیل داشتند، بی‌ریا و با صداقت بر پهنه صفحه به ثبت می‌رساندند و بدین‌گونه نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای تحت تأثیر نقل نقالان به وجود آمدند. در اینجا اهمیت نقش مکالمه به عنوان یک وجه کلیدی در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای قابل شرح و بسط است. هنرمند در نتیجه مکالمه با عوامل تأثیرگذار مطروحه در دوران خویش و در راستای شرایط فرهنگی-اجتماعی و یا افق فکری عصر قاجار (یک سوی مکالمه) که اندیشه مدرنیسم یا تجدیدخواهی بر آن حاکم بود، با رجوع به سنت تصویرگری مکتب اصفهان به ویژه نقاشی‌های دیواری، هنری تلفیقی از پیوند میان هنر سنتی و مدرن خلق نموده است. تاریخ‌مندی فهم بشری نشان می‌دهد که همه حقایق در چارچوب سنت شکل می‌گیرد. تأثیر سنت‌ها تا آن جاست که مفسر به منظور طرح پرسش‌ها به مکالمه با آن می‌پردازد. در واقع سنت به گونه‌ای اقتدار عقلی بر فهم بشر دارد (Dostal, 2002: 61). این مهم در دوران مشروطه و با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی و عصر تجدید خواهی (افق معنایی) مشروطه که عده‌ای از هنرمندان همچون نقاشان قهوه‌خانه‌ای را در جهت بازگشت به افتخارات گذشته ایرانی سوق می‌داد، قوت بیشتری می‌یابد. در مقایسه میان تصاویر ۸ و ۷ می‌توان شباهت‌های میان دو دوره را به وضوح مشاهده نمود. در اینجا هر دو اثر،

۱. نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه به صورت شعر یا نصر با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع. در نقالی از این جهت که قصد القای اندیشه خاصی با توجه به استدلال وجود ندارد و تکیه آن بیشتر به روی احساسات تماشاگران است و موضوع داستان‌ها نیز قهرمانان بزرگ شده و فوق طبیعی است و با واقع‌بینی صرف متفاوت است، با خطابه فرق دارد. هدف از نقالی، سرگرم کردن و برانگیختن هیجان‌ها و عواطف شنوندگان و بینندگان به وسیله حکایت جذاب و لطف بیان، تسلط روحی بر جمع و حالات و حرکات القاکننده است؛ به گونه‌ای که بتواند به تنهایی بازیگر همه اشخاص بازی باشد (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۴).
۲. یکی از گونه‌های نقالی، پرده‌خوانی است که از سه عنصر اصلی داستان، نقاشی و نقالی تشکیل شده است. پرده خوان، عمدتاً در پرده‌های حماسی، خواستار برانگیختن احساسات و عواطف است و در پرده‌های مذهبی، متوجه ثواب بردن و ثواب رساندن است (بلوک باشی، ۱۳۷۵: ۸۷).
۳. پرده‌خوانی از دیرباز وسیله‌ای برای بیان سوگ‌ها، نمایش شرح حال اهل بزم و رزم، نمایش سیره اولیا و خیره سری اشقیاء، هنر زبان گشودن تصاویر است. این پرده‌ها ضمن ابراز مهارت هنرمندان، اسباب پرواز تخیل نقاش را نیز مهیا می‌ساخته است (عنصری، ۱۳۷۱: ۱۷).

خوانش نقاشی قهوه خانه ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان براساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر/۱۵۱-۱۶۷

جدول ۳. مکالمه میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی دیواری مکتب اصفهان، مأخذ: همان.

مکالمه میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی دیواری مکتب اصفهان	
	<p>نقاش قهوه‌خانه‌ای با رجوع به ویژگی‌های بصری‌ای چون نور منتشر، ریتم و هارمونی رنگی، اهمیت طراحی و قلم‌گیری پیکره‌ها، ترکیب‌بندی منحنی، متعادل و پویا و حرکت در عناصر بصری، نمایش پیکره‌های مهم به صورت بزرگتر در جلو یا مرکز تصویر و سایر پیکره‌ها به صورت کوچک در پس‌زمینه، برجسته‌نمایی محدود و... در نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان، به تعامل و مکالمه با آن پرداخته است.</p> <p>در حقیقت نقاشی قهوه‌خانه‌ای از رجوع و تعامل با مشخصه‌های بصری نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان ظهور یافته، چراکه هنرمند به این مهم واقف است که همه حقیقت نزد او نیست و بخشی از آن نزد طرف دیگر مکالمه است.</p> <p>تصویر ۲، پذیرایی شاه تهماسب اول از همایون تصویر ۱، حضرت امام حسین (ع) حکم مأموریت مسلم هنرمند نامعلوم، مأخذ: (پاکبان، ۱۳۸۶: ۱۳۶) را به وی ابلاغ می‌فرمایند، حسین قولر آغاسی مأخذ: https://www.tasnimnews.com</p>
	<p>استفاده از ترکیب بیضی و تعادل و پویایی در عناصر بصری، استفاده از رنگ‌های گرم، خالص و مکمل، چهره‌های همسان در صورت انسان‌های پاک سیرت و چهره‌های فردگرا در اشقیاء، همسانی فرم و شکل اسب‌ها و پیکره‌ها با نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان، اهمیت طراحی و وضوح تصاویر، نور منتشر در صفحه، مستندنگاری، برجسته‌کاری محدود و... در نقاشی قهوه‌خانه‌ای مطابق نظریه گادامر، حاصل پیش‌داوری‌های مأخوذ از شرایط فکری- اجتماعی دوران مشروطه و مکتب اصفهان است که منجر به کار گماردن دو ویژگی سنتی و مدرن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای شده است؛ به گونه‌ای که اثر هنری در شرایط فرهنگی دیگر، از پیش‌داوری‌های متفاوتی به‌رمنند شده و صورت جدیدتری می‌یابد.</p> <p>۴- تصویر، جنگ چالدران، هنرمند نامعلوم مأخذ: https://khuzestankhabar.ir</p> <p>تصویر ۳، مصیبت کربلا، اثر محمد مدبر مأخذ: https://www.resistart.ir</p>
	<p>ایی در نظریه گادامر را می‌توان به شرایط فکری- فرهنگی جامعه، مضامین عامیانه یا درباری و کاربرد و... اطلاق نمود؛ به نحوی که به کارگیری مشخصه‌های بصری سنتی چون نمایش همزمان رویدادهای مختلف، پرسپکتیو مقامی، توجه به ریزه‌کاری‌ها، رنگ‌های خالص و مکمل و... و ویژگی‌های غربی چون تناسب صحیح پیکره‌ها، برجسته‌نمایی محدود، رجوع به حادثه واقعی و مستندنگاری و بهره‌گیری از مضامین مذهبی و مورد علاقه مردم، ساده‌نمایی و جای دادن تمامی حادثه در یک پلان که در نتیجه نقل‌نقالان، کاربرد نقاشی و محل نصب و مضامین مورد علاقه مردم در نقاشی قهوه‌خانه‌ای است را می‌توان حاصل مکالمه میان دو افق معنایی مکتب اصفهان (که از برخورد سنت و تجدد است) با افق فکری عصر قاجار (که شامل تأثیرات غالب غربی، کاربرد و محل نصب و مضامین مذهبی، حماسی و یا عامیانه است)، تصویر ۶، جنگ شاه اسماعیل صفوی، جنگ مرو به شمار آورد. هنرمند نامعلوم، مأخذ: https://www.borna.news</p> <p>تصویر ۵، صحنه‌ای عاشورا، حسن اسماعیل‌زاده مأخذ: https://www.iranantiq.com</p>
	<p>سنت در تعریف گادامر شامل مواردی فکری- فرهنگی، و زمینه نیز دربرگیرنده شرایط اجتماعی- تاریخی زمان هنرمند است. ظهور ویژگی‌های سنتی و تکنیک‌های غربی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، حاصل تعامل و مکالمه نقاش قهوه‌خانه با افق معنایی سنتی و شرایط اجتماعی زمان هنرمند است که حاصل آن، برخورد ویژگی‌های سنتی و غربی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. مشخصه‌هایی چون استفاده غالب از رنگ‌های گرم، خالص و مکمل، اهمیت طراحی و قلم‌گیری پیکره‌ها، استفاده از نقوش سنتی و تزئینی، ریتم و هارمونی رنگی، چهره‌های آرمانی و مشابه در صورت انسان‌های پاک و چهره‌های طبیعی با حالات و حرکات عینی در چهره اشقیاء، پرسپکتیو مقامی و... از ویژگی‌های سنتی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و از مشخصه‌های غربی آن می‌توان از برجسته‌کاری محدود، سایه‌روشن‌کاری، رجوع به حادثه واقعی، تناسب صحیح پیکره‌ها، استفاده از رنگ‌های تیره در بخش‌هایی از تصاویر و... نام برد.</p> <p>تصویر ۸، مجلس پذیرایی شاه عباس از ولی محمدخان فرمانروای ازبک، هنرمند نامعلوم، مأخذ: (حاتم، ۱۳۸۸، ۶۳) تصویر ۷، ورود حضرت یوسف به مجلس زلیخا رقم جواد عقیلی، مأخذ: http://www.darnia.ir</p>

حالات پیکره‌ها و بهره‌گیری از رویدادهای واقعی از دیگر وجوهات عینی و تأثیرگذار غربی در این‌گونه نقاشی‌هاست (تصویر ۳). گفتنی است که هرمنوتیک گادامر پیوند نزدیکی با مفهوم «دیالوگ» دارد. وی در تمام نوشته‌های خود به تأثیر مثبت آن در هرمنوتیک اشاره کرده است. از نظر وی بدون دیالوگ و گفتگو، خواننده و متن نمی‌توانند هیچ ارتباطی با هم برقرار نمایند و در نتیجه هیچ نوع تأویلی صورت نمی‌گیرد؛ چراکه تأویل حاصل دیالوگ و مکالمه خواننده با افق معنایی متن است. در این میان، نقش پیش‌داوری‌هایی که منبعث از افق معنایی عصر حاضر است، در این‌گونه تأویل و شناخت متمرثر است. از نظر گادامر، آدمی با ذهن خالی به متن رجوع نمی‌کند، بلکه با مجموعه‌ای از انتظارات و پیش‌داوری‌ها با متن مواجه می‌شود؛ چراکه آغاز هر فهمی در مورد متن، منوط به پیش‌داوری است (Gadamer, 1994:490). در این بخش به منظور فهم بهتر مکالمه و تعامل میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان، به شباهت‌های تجسمی میان دو دوره در قالب جدول پرداخته می‌شود.

و صخره‌های پس‌زمینه و پوشش و آرایش واقع‌نمایانه پیکره‌ها برگرفته از سنت تصویری مکتب اصفهان است؛ با این تفاوت که تحت تأثیر هنر غربی به صورت جسیم‌تر و با سایه روشن‌کاری نمایان شده‌اند. نقاش قهوه‌خانه با استفاده از رنگ‌های روشن در پیکر صالحان و رنگ‌های تیره در پیکر دشمنان همانند نقاش دیواری مکتب اصفهان بر شخصیت اصلی تصویر تأکید نموده است (پرسپکتیو مقامی)، علاوه بر این، پیکره‌ها در دوردست مطابق با قانون خطای باصره به صورت کوچک نمایان شده‌اند (تصویر ۶ و ۵)؛ نه بر اساس آنچه که در حقیقت هستی و در نگارگری سنتی وجود دارند. از دیگر وجوه متجانس با نقاشی مکتب اصفهان، ریتم و هارمونی رنگی، توجه به ریزه‌کاری‌ها و تعادل و حرکت در رنگ‌های به کار رفته در نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است (تصاویر ۲ و ۱). استفاده از تکنیک رنگ و روغن در نقاشی نیز، تحت تأثیر غرب و روحیه متجدد دوران، در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان به کار رفته است. همچنین رعایت درست تناسبات و حرکات و

نتیجه

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مفهوم مکالمه در اندیشه گادامر، نقش مهمی در شناخت، شکل‌گیری و شکوفایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارد و همچنین مکالمه توأم با مفاهیمی چون بافت و زمینه اجتماعی و فرهنگی (افق معنایی)، زبان و سنت مورد نظر گادامر و پیش‌داوری نقش مهمی در شکل‌بخشی به آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای دارد. نقاشی معاصر سرآغازی بود در جهت احیای هویت و فرهنگ ایرانی، در راستای تأثیراتی که از هنر غرب (زمینه اجتماعی و فرهنگی زمان هنرمند) به ایران رسیده بود. هرچند عناصر و نقش‌مایه‌های آثار آنان از گذشته بوده، اما برای گروهی از هنرمندان ایرانی تجربه‌ای جدید به شمار می‌رفته است تا با انتقال سنت‌ها به عصر حاضر، با زبان معاصر خود با آنها به گفتگو بنشینند. زیرا زبان مشترکی با آنها داشته که جایگاه آن در دل سنت‌ها و فرهنگ ایرانی بوده است. از آنجایی که مخاطبین این نقاشی‌ها مردم عادی بوده‌اند، هنرمندان مضامین مورد علاقه مردم و با سبکی مناسب عامه، به شیوه شخصی خود در راستای نقاشی‌های دیواری سنتی مکتب اصفهان اقدام به نقاشی نموده و گامی مهم در جهت ارضای ذوق و علایق جامعه خویش برداشته است. از نشانه‌های مأخوذ از نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌توان به مواردی چون تعادل و حرکت در عناصر بصری و هارمونی رنگ‌های محدود، نوع چهره‌پردازی آرمانی و نمایش هستی وجودی در پیکره‌های انسان‌های پاک سیرت و صورت‌های فردگرا با مشخصات زمینی در چهره‌های افراد دون‌پایه، فرم مشابه حیوانات در دو دوره، نور منتشر و یکنواخت در صفحه، رنگ‌های خالص و گرم (نورهای موضعی و رنگ‌های روشن در پیکره انبیاء و انسان‌های صالح و رنگ‌های تیره در پیکره دشمنان)، واقع‌نمایی در نوع پوشش پیکره‌ها، اهمیت طراحی خطی و قلم‌گیری پیکره‌ها و وضوح تصاویر و نمایش هم‌زمان رویدادهای مختلف و توجه به ریزه‌کاری‌ها و... نام برد. نقاشان قهوه‌خانه‌ای به گفتگو و مکالمه با نقاشی دیواری مکتب اصفهان در راستای نگارگری سنتی (متن) پرداخته و از آن می‌پرسد، متن نیز ضمن پاسخگویی به مفسر، پیش‌داوری‌ها و موقعیت هرمنوتیکی او را به پرسش می‌گیرد. این گفتگوی دیالکتیکی اجازه سخن گفتن متن را مهیا می‌سازد. مفسر نیز پیام متن را می‌شنود. پس مفسر در فهم متن به گونه‌ای آن

را با خود مرتبط می‌سازد و در نتیجه پاسخ پرسش‌های خویش را می‌یابد. در حقیقت، برای سنت‌ها نیز این حق را قائل بودند تا به عنوان یک طرف مکالمه، حرف‌هایش را بازگو نمایند تا در یک تعامل سازنده، فرآیند فهم یا شکل‌گیری اثر هنری حاصل شود. در حقیقت عمل فهم، رخدادی تولیدی است که حاصل امتزاج دو افق است: افق مفسر که مشحون از پیش‌داوری‌ها است و افق متن که امری تاریخی است. می‌توان گفت مکالمه مورد نظر گادامر نقشی مهم در فرآیند تحلیل نقاشی‌ها و شکل‌گیری آن ایفا می‌کند. به این معنی که هنرمند با عنایت به نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان، هنری خلق نموده که از دیالکتیک میان هنر سنتی و مدرن غرب به وجود آمده و پاسخگوی نیاز جامعه عصر به شمار می‌رود. در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای هنرمند در عین رجوع به سنت، به ویژه در استفاده از نوع تزئینات و نقوش و اهمیت طراحی، رجوع ناقص به پرسپکتیو جوی و نقطه‌ای نموده و بخشی از تصاویر را محو و بخشی را در روشنایی و وضوح قرار داده که در آن زمان، با توجه به نگرش فکری روزگار، نقش مهمی در عرصه فرهنگی و هنری دارا بوده است. و در آخر، اثر نهایی به عنوان یک اثر هنری در نتیجه گفتگو میان دو افق معنایی عصر هنرمند در مقام یک مفسر و نقاشی دیواری مکتب اصفهان در مقام متن صورت پذیرفته است. در این میان، مکان ارائه، کاربرد و مضامین عامیانه نقاشی‌ها، نوع مخاطبین عامه و همچنین روحیه‌ای منبعث از تعزیه‌خوانی و نقل نقالان از دلاوری‌ها و رشادت‌های قهرمانان به عنوان افق معنایی دوران هنرمند و سویه دیگر مکالمه، در شکل بخشی به سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای مثمر‌تر بوده است. در حقیقت می‌توان ادعان داشت، نقاشی قهوه‌خانه‌ای از تعامل و گفتگو میان دو افق معنایی نگاره‌های مکتب اصفهان با تکنیک‌های هنر غربی، کاربرد، نوع مخاطب و مضامین عامیانه، مکان ارائه آثار و متأثر از نقل نقالان و تعزیه‌خوان‌ها در عصر هنرمند شکل گرفته است. نقاشان قهوه‌خانه‌ای آناتومی و پرسپکتیو و رعایت اصول طبیعت‌گرایی را که در نگاره‌های سنتی فاقد اهمیت خاص بود به کار برده و با افق روزگار خویش تطبیق دادند. آنها نیز همانند نگارگری سنتی، طراحی را مهمترین عنصر نقاشی می‌دانستند. به گفته گادامر از آنجایی که انسان به طور ناخودآگاهانه با سنت در تعامل است، رجوع به سنت نقاشی، به ویژه مکتب اصفهان که به عنوان پایه و مبنای نقاشی‌های عصر حاضر به شمار می‌رود، به عنوان یک سوی مکالمه نمایان است. در این میان نقش پیش‌داوری‌های هنرمند که منبعث از سنت و موقعیت تاریخی است نیز در شکل بخشی به اثر نهایی مثمر‌تر بوده است.

منابع و مأخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، مکتب نگارگری اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- احمدی، بابک (۱۳۷۴)، حقیقت و زیبایی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز.
- اخگر، مجید (۱۳۹۱)، فانی و باقی، تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
- بلایش، ژوزف (۱۳۸۰)، گزیده هرمنوتیک مدرن، ترجمه سعید جهانگیری، آبادان، نشر پرسش.
- بلوک باشی، علی (۱۳۷۵)، قهوه‌خانه‌های ایران، تهران: دفتر نشر پژوهش‌های فرهنگ.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، نمایش در ایران، چاپ دوم، تهران: روشنگران.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ چهارم، تهران: زرین و سیمین.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پالمر، ریچارد (۱۳۹۵)، علم هرمنوتیک، نظریه تأویل در فلسفه‌های شلایر ماخر، دیلتای، هایدگر و گادامر، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ چهارم، تهران: نشر هرمس.
- جنسن، چارلز (۱۳۸۴)، تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی، ترجمه بتی آواکیان، تهران: نشر سمت.
- چلیپا، کاظم؛ گودرزی، مصطفی و شیرازی، علی اصغر، تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی

- قهوه‌خانه‌ای، نگره، (۱۸)، (۱۳۹۰)، ۶۹-۸۲.
- حسین آبادی، زهرا و محمدپور، مرضیه، بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگره، (۹)، (۱۳۹۵)، ۳۵-۵۰.
- حقی مقدم، زینب (۱۳۹۲)، معرفی اثر ناشناخته از نقاش قهوه‌خانه‌ای، حسین قوللر آقاسی (پرده بارگاه حضرت سلیمان (ع) از مجموعه موزه مقدم)، همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دانشکده هنر دانشگاه بیرجند.
- دیوید، ک. هوی (۱۳۸۵)، حلقه انتقادی، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: نشر روشنگران.
- رجبی، محمدعلی و چلیپا، کاظم (۱۳۸۵)، حسن اسماعیل زاده، نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای، نظر، تهران.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۷۸)، منطق و مبحث هرمنوتیک، تهران: کنگره.
- زرینی و مرآئی، سپیده ساداتی و محسن (۱۳۸۷)، بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی، فصلنامه نگره، شماره ۷، صص ۱۰۵-۹۳.
- ساریخانی، مجید، نقاشی قهوه‌خانه در دوره قاجار، میراث جاویدان، سال سیزدهم، (۵۰)، (۱۳۸۴)، ۱۲۰-۱۱۴.
- عنصری، جابر (۱۳۷۱)، شبیه خوانی، تهران: مرکز هنرهای نمایشی.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۸۴)، رضا عباسی اصلاحگر سرکش، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- مدنی، امیر حسین، گادامر و هرمنوتیک، فصلنامه هنر، (۷۲)، (۱۳۹۰)، ۲۷-۲۱.
- معمارزاده، محمد (۱۳۸۸)، نقاشی عصر صفوی (مکتب تبریز و اصفهان)، جلوه هنر، ۲، ۳۹-۴۶.
- میرخندان، حمید، بررسی انتقادی مبانی فلسفی هرمنوتیک گادامر، معرفت فرهنگی اجتماعی، (۴)، (۱۳۹۱)، ۶۸-۸۵.
- میرمصطفی، حسین (۱۳۸۷)، نقاشی در قهوه‌خانه، تهران: سیمای کوثر.
- واعظی، اصغر و فاضلی، فائزه، دیالوگ، دیالکتیک، امتزاج افق‌ها، دو فصلنامه فلسفی شناخت، (۶۲)، (۱۳۸۹)، ۱۸۹-۲۱۴.
- نصری، عبدالله (۱۳۸۱)، راز متن: هرمنوتیک، قرائت‌پذیری متن و منطق فهم دین، تهران: نشر آفتاب توسعه.

Dostal, R.B. (2002), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press.

Gadamer, H.G (1991), *Plato's Dialectical Ethics Phenomenological interpretation Relating to the Philebus*, translated by R.M, Wallace, London: Yale University Press.

Gadamer, Hans George (1994), *Truth and Method*, Continuum newyork.

Floor, W (1989), *Dutch Painters in Iran, Persion*, vol.8, 145-61.

Weinsheimer, Jole (1991), *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory*.

A reading of a coffee house painting based on the concept of conversation in Gadamer's modern hermeneutic theory

Elham Taherian, PhD Candidate, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Fahimi far Aasqar, PhD, Associate professor of Creative Arts (in Painting), Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Mohammad Kazem Hassanvand, Ph.D, Associate professor of Creative Arts (in Painting), Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2021/02/22 Accepted: 2021/07/10



With the beginning of the constitutional movement and social changes, a new chapter in the history of Iranian painting was opened. The history of Iran after constitutionalism was full of conflicts between tradition and modernity, and the idea of modernity that came to Iran was not properly understood. In fact, the growing movement towards Western art prevented Iranian art from moving naturally in accordance with its internal conditions. In the meantime, coffee house painting and interesting spectacular curtains created by street and mall artists and anonymous ones, are the full picture of the taste, thought and art of its creators, which depicts the beliefs and customs of the time. Given the high status of coffee house painting as a folk art in the constitutional period and its comparative and intertextual nature with traditional and modern art, the concept of conversation in Gadamer's thought as an epistemological approach can open a new window of consciousness and knowledge. To recognize such paintings in front of the audience and to analyze and retrieve it. Qajar painting has a special place in the history of Iranian and in the meantime, coffee house paintings are significant as a prominent branch of the art forms of painting of the constitutional era in this period. During the constitutional period, according to the socio-cultural conditions and the idea of modernism and the reflection of Western culture and art, Coffee House painting refers to traditional painting in order to revive Iranian-Islamic identity and culture. Coffee house painters are as the most significant contemporary painters of this period of time. The present study answers the question to what extent it is possible to interpret and understand the works of painters of this period with the concept of conversation in Gadamer's modern hermeneutic theory? and to what extent can this concept help to identify, trace the elements and how the coffee house painting was formed? The purpose of this study is to describe and read the works of coffee house paintings and school murals in the contemporary era using the concept of conversation in Gadamer's theory of hermeneutics. This **research** has been done with a descriptive-analytical approach based on the intellectual thought of the time and the collection of research resources is in a documentary and library way. The **results** show that the concept of conversation in Gadamer's thought is a great help to better describe how to create coffee house paintings according to the needs of the audience. The artist has created her work by referring to and conversing with the mural of the Isfahan school in connection with the intellectual-artistic horizon of the constitutional era, which is influenced by the



all-encompassing prevalence of Western art elements. Among these, elements such as time, place, audience, themes and popular usage of painting and recitation and quotation of narrators as another side of the conversation are important in the formation of coffee house painting.

The concept of conversation combined with concepts such as social and cultural context (semantic horizon), and Gadamer's language and tradition, play an important role in shaping the works of coffee house painters. Contemporary painting was the beginning of the revival of Iranian identity and culture, in line with the influences that had reached Iran from Western art (social and cultural context of the artist's time). Although the elements and motifs of their works are from the past, but it was a new experience for a group of Iranian artists to talk to them in their contemporary language by transferring the traditions to the present. Because it had a common language with them, which had its place in the heart of Iranian traditions and culture. Since the audience of these paintings were ordinary people, the artist, one of the favorite subjects of the people and with a suitable public style, painted in his own way in line with the traditional painting style of Isfahan school and an important step to satisfy the tastes and interests of his community. Signs derived from the drawings of the Isfahan school in coffee house painting include such things as balance and movement in visual elements and colors, the type of ideal face painting and the display of existential existence in the figures of pure human beings and individualistic faces with characteristics. Earth in the faces of low-level people, animal-like form, diffused and uniform light on the screen, realism in the type of cover of the figures, the importance of linear design and image resolution and simultaneous display of various events, and so on. Coffee house painters have dealt with these traditions with prejudices that pertain to the semantic horizon of their time, but on the contrary, they also gave the right to retell their words as a party to the conversation So that the process of understanding or forming art work is achieved.

Keywords: Contemporary miniature Painting, Coffee house painting, Modern Hermeneutics, Gadamer.

References:

- Akhgar, Joseph (2001), Fani and Baqi, Artist Profession Publication, Tehran.
- Anasori, Jaber (1992), Shabihkhani, Tehran: Center for Performing Arts.
- Azhand, Yaghoub (2006), Isfahan School of Painting, Tehran: Academy of Arts.
- Ahmadi, Babak (1995), Truth and Beauty, First Edition, Tehran: Markaz Publishing.
- Ahmadi, Babak (2007), Truth and Beauty, Tehran: Markaz Publishing.
- Bashi Block, Ali (1996), Iranian Coffee Houses, Tehran: Cultural Research Publishing Office.
- Bleisher, Joseph (2001), Selected Modern Hermeneutics, translated by Saeed Jahangiri, Abadan, Question Publishing
- Beizai, Bahram (2000), Play in Iran, Second Edition, Tehran: Roshangaran.
- Chelipa, Kazem et al., Reflections on National and Religious Issues in Coffee House Painting, Nagreh, (18), (2011), 82-69.
- David, K. Havi (2006), Critical Circle, translated by Morad Farhadpour, Tehran: Roshangaran Publishing.
- Dostal, R.B. (2002), The Cambridge Companion to Gadamer, Cambridge University Press.
- Gadamer, H.G (1991), Plato s Dialectical Ethics Phenomenological interpretation Relating to the Philebus, translated by R.M, Wallace, London: Yale University Press.
- Gadamer, Hans George (1994), Truth and Method, Continuum newyork.
- Gadamer, H.G (1991), Plato s Dialectical Ethics Phenomenological interpretation Relating to the



- Philebus, translated by R.M, Wallace, London: Yale University Press.
- Haghi Moghadam, Zeinab (2013), Introduction of an unknown work by a coffee house painter, Hossein Qollar Aghasi (curtain of the court of Hazrat Soleiman (AS) from the Moghadam Museum complex), National Archaeological Conference of Iran, Birjand University, Faculty of Arts.
- Hosseiniabadi, Zahra and Mohammadpour, Marzieh, A Study of Visual Symbols of Shiite Art in Coffee House Paintings, Nagreh, (9), (2016), 50-35. 21
- Ken Bai, Sheila (2005), Reza Abbasi, a rebellious reformer, translated by Yaghoub Azhand, second edition, Tehran: Academy of Arts.
- Floor, W (1989), Dutch Painters in Iran, Persion, vol.8, 145-61
- Jensen, Charles (2005), Analysis of Visual Arts, translated by Betty Avakian, Tehran: Samat Publishing.
- Madani, Amir Hossein, Gadamer and Hermeneutics, Art Quarterly, (72), (2011), 27-21.
- Memarzadeh, Mohammad (2009), Safavid era painting (Tabriz and Isfahan schools), Jelveh Honar, 2, 39-46.
- Mirkhandan, Hamid, Critical study of Gadamer's philosophical foundations of socio-cultural knowledge, (4), (2012), 85-68.
- Mir Mustafa, Hussein. (2008), Painting in a Coffee House, Tehran: Kowsar TV.
- Nasri, Abdullah (2002), The secret of the text: Hermeneutics, the readability of the text and the logic of understanding religion, Tehran: Aftab Tose'e Publishing.
- Pakbaz, Rouin (2004), Iranian painting from ancient times to today, fourth edition, Tehran: Zarrin and Simin.
- Pakbaz, Rouin (2007), Iranian painting from ancient times to today, Tehran: Zarrin and Simin Publications.
- Palmer, Richard (2016), Hermeneutics, Theory of Interpretation in the Philosophies of Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer, translated by Mohammad Saeed Hanaei Kashani, fourth edition, Tehran: Hermes Publishing.
- Rajabi, Mohammad Ali and Chelipa, Kazem (2006), Hassan Esmailzadeh, painter of a coffee house school, Nazar, Tehran.
- Rikhte Garan, Mohammad Reza (1999), Logic and Hermeneutics, Tehran: Congreh.
- Sarikhani, Majid, Coffee House Painting in the Qajar Period, Immortal Heritage, Year 13, (50), (2005), 120-114.
- Vaezi, Asghar and Fazeli, Faezeh, Dialogue, Dialectics, Mixing Horizons, Two Philosophical Quarterly of Cognition, (62), (2010), 214-189.
- Weinsheimer, Jole (1991), Philosophical Hermeneutics and Literary Theory.
- Zarini Marathi, Sepideh Sadati and Mohsen (2008), a Study of the Influence of Islamic Mysticism on the Formation of Herat Teymouri and Tabriz Safavid Schools of Painting, Negareh Quarterly, No7, pp 105-93.