بازخوانی پرده غمنامه رستم و سهراب حسین قوللر آغاسی از منظر هرمنوتیک گادامر[۱]

مهدیه سادات موسوی‌نژاد[۲]، مهدی محمدی[۳]، رضامیرمبین[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۷
Doi: 10.22034/RAC2024.1988920.1039

چکیده

خیالی‌نگاری اصطلاحی است که برای توصیف نوعی نقاشی به کار می‌رود که با تکنیک رنگ‌روغن و با محتوای مذهبی، حماسی، بزمی و رزمی و عامیانه به سفارش و خواست مردم کشیده شده است. حسین قوللر به‌عنوان یکی از بنیان‌گذاران این شیوه، با تکیه بر عنصر خیال و تصویرسازی‌های ذهنی خویش، روایت کشته شدن سهراب را به تصویر درآورده است. پژوهش حاضر با هدف بازخوانی نقاشی مذکور توسط دیدگاه هرمنوتیک گادامر، این اثر را در شش بخش مورد نظر این رویکرد، یعنی بافت و زمینه اجتماعی و تاریخی، زبان مشترک، گفتگو، پیش‌داوری و امتزاج افق‌ها، بررسی و خوانش می‌کند. روش تحقیق در این پژوهش به لحاظ ماهیت، توصیفی ـ تحلیلی و از حیث هدف بنیادی است و رویکردی کیفی دارد. اطلاعات و داده‌های مورد نیاز این پژوهش از طریق منابع کتابخانه‌ای و به صورت اسنادی جمع‌آوری شده است. در این پژوهش به این سؤال پاسخ داده می‌شود که نقاشی قهوه‌خانه‌ای مرگ سهراب، اثر حسین قوللر آقاسی، از دیدگاه هرمنوتیک گادامر چگونه می‌تواند مورد خوانش قرار گیرد؟ و به چه نتایجی منجر خواهد شد؟ نتایج نشان می‌دهد که مفهوم مکالمه در اندیشه گادامر، کمک شایانی در جهت توصیف هرچه بهتر چگونگی خلق پرده غمنامه رستم و سهراب اثر حسین قوللر آقاسی با توجه به نیاز روز جامعه مخاطب دارد. حسین قوللر آقاسی به‌عنوان یک طرف مکالمه، با دانش بر این موضوع که تمام حقیقت را نمی‌داند و بهره‌گیری از هنر سنتی ایرانی و زبان مشترک فارسی، بر اساس پیش‌داوری‌هایی که نتیجه افق معنایی روزگار اوست، به مکالمه و گفتگو با اشعار فردوسی و نگارگری ایرانی می‌پردازد و با اخذ تأثیرات از آن، از دریچه افق معنایی خویش که رواج پهلوانی‌ها و مشروطیت طلبی مردم است، سعی دارد این فاصله را از میان بردارد که در انتها به خلق اثری منجر می‌شود که در راستای هویت ملی و متعلق به عصر اوست.

کلیدواژه‌ها: نقاشی قهوه‌خانه‌ای، رستم و سهراب، نقاشی قاجار، حسین قوللر آقاسی، هرمنوتیک

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان « تطبیق غمنامه رستم و سهراب در شاهنامه شاه‌تهماسبی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر اساس هرمنوتیک گادامر» با راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشگاه سوره است.

۲. کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: mahdiehmoosavinejad@ soore.ac.ir

۳. استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: m.mohammadi@soore.ac.ir

۴. دکتری فلسفه هنر و مدرس گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: r.mirmobin@ soore.ac.ir

مقدمه

روایات *شاهنامه* در طول تاریخ بستری مناسب را در جهت ایجاد روحیه ملی‌خواهی و عدالت‌طلبی در مردم به وجود آورده است. ازاین‌رو همواره هنرمندان نگارگر و نقاش ایرانی به تصویرسازی از آن، توجه شایانی نشان داده‌اند. از میان روایات *شاهنامه*، برخی به‌طور ویژه نظرها را به خود جلب نموده و داستان آن به صورت سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر نقل شده است. یکی از این روایات، داستانی است از رویارویی قهرمان اصلی *شاهنامه* یعنی رستم و پسرش سهراب، که در این نزاع پسر با دشنه پدر از پای درمی‌آید و غمنامه‌ای حزن‌انگیز روی می‌دهد. در زمان قاجار هنرمندی مکتب‌ندیده به نام حسین قوللر آقاسی که به اصول و تکنیک طراحی و نقاشی به صورت آکادمیک آشنا نبود و به صورت تجربی بر کاشی و قلمدان، نقوش سنتی را تصویرگری می‌کرد، داستان این روایت را به تصویر کشید. حسین قوللر آقاسی این روایت و روایات ملی و مذهبی دیگر را به خواست مردم و برای ایجاد دید بصری بهتر در مردمی که این روایات را از زبان نقال می‌شنیدند، نقاشی کشید. ازآنجاکه با تکیه بر عنصر خیال و آنچه در ذهن او از دوران کودکی با شنیدن روایات نقش بسته بود، به تصویرسازی می‌پرداخت؛ شیوه‌ای مبتنی بر عنصر خیالی نگاری به منصه ظهور رسید. به این دلیل که خواستگاه آن محلی به نام قهوه‌خانه‌ها بود، به شیوه قهوه‌خانه‌ای معروف شد. به سبب خلق اولیه این شکل از آثار توسط حسین قوللر آقاسی وی را به‌عنوان یکی از بنیان‌گزاران این شیوه و اسلوب می‌دانند. هدف این پژوهش بررسی نقاشی غمنامه مرگ سهراب اثر حسین قوللر آقاسی با گوشه چشمی به رویکرد هرمنوتیک فلسفی گادامر است و سعی در پاسخ به این پرسش دارد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای مرگ سهراب، اثر حسین قوللر آقاسی، از دیدگاه هرمنوتیک گادامر چگونه می‌تواند مورد خوانش قرار گیرد؟ و به چه نتایجی منجر خواهد شد؟ فرضیه موجود در پاسخ به این سؤال این است که می‌توان توسط دیدگاه مذکور عوامل مؤثر بر بستر شکل‌گیری این اثر را دریافت. همچنین با به‌کارگیری مفاهیم هرمنوتیک گادامر می‌توان عواملی را بررسی کرد که هنرمند را در تصویرسازی اثر به شیوه و روشی جدید ترغیب نموده است. این تحقیق به روش توصیفی ـ تحلیلی و با هدف بنیادی بوده و روش جمع‌آوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و شیوه اسنادی است. در این پژوهش ابتدا هرمنوتیک و مفاهیم مربوط به آن مطرح می‌شود و سپس با معرفی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به امکان خوانش اثر حسین قوللر آقاسی با موضوع غمنامه رستم و سهراب توسط دیدگاه هرمنوتیک گادامر پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

در مورد تحلیل و خوانش نقاشی قهوه‌خانه‌ای و آثار حسین قوللر آقاسی توسط رویکردهای هرمنوتیکی ازجمله هرمنوتیک گادامر پژوهش‌های اندکی صورت گرفته و شمار بیشتری از پژوهش‌ها مربوط به پیشینه شکل‌گیری نقاشی‌های موسوم به خیالی‌نگاری و همین‌طور نقاشی قهوه‌خانه‌ای و عوامل مؤثر در پیدایش آن است. بااین‌وجود سعی شده است به معرفی و نقد پژوهش‌هایی پرداخته شود که بیشترین ارتباط موضوعی و محتوایی با این پژوهش را دارند. ازجمله این پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد. چلیپا و دیگران(۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» مواردی را بررسی می‌کند که نقاش در شرایط اجتماعی، سیاسی و مذهبی خود از آن‌ها استفاده می‌کند تا در جهت خواست و رضایت مردم، روایات و داستان‌های مکتوب و غیر مکتوب را به تصویر بکشد و از این دریچه نقش درخوری در جامعه ایفا نماید. رحمانی و شعبانی خطیب (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان« بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، نقش تخیل در نقاشی قهوه‌خانه بررسی می‌کند و با توجه به دیدگاه ژیلبردوران، بخش‌های مختلفی از تخیل را در هنرمندان نقاشی قهوه‌خانه‌ای مطرح می‌کند که ریشه در باورهای ملی و مذهبی دورانی داشته که هنرمند در آن می‌زیسته است. این پژوهش عنصر خیال را به همراه ذوق و قریحه هنرمند از عوامل مؤثر در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای به شمار می‌آورد. زارعی(۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «عوامل مؤثر بر شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای» به فضای سیاسی حاکم در کشور در زمان قاجار و مشروطه‌خواهی مردم در آن زمان می‌پردازد. همچنین ایجاد قهوه‌خانه‌ها را در جهت نقد استعمار می‌داند که به‌تبع آن نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز در راستای این انتقاد شکل گرفته است. این پژوهش اذعان دارد قهوه‌خانه‌ها درواقع پاتوقی سیاسی محسوب می‌شده است که روحیه عدالت‌طلبی و مشروطه‌خواهی مردم را قوت می‌بخشیده است. گروئیانی و ضرغام (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «نقش خیر و شر در شخصیت‌های آثار حسین قوللر آقاسی» به معرفی ویژگی‌هایی که در نقاشی حسین قوللر آقاسی وجود دارد پرداخته می‌شود و پس‌ازآن به توضیح واژه خیر و شر می‌پردازد. درنهایت نتیجه می‌گیرد که نقاش به‌وسیله رمز و نماد و پند نهفته در بطن داستان و با تکیه بر باورهای مردم زمان خویش با شیوه و روشی ساده و بی‌آلایش دست به تصویرسازی و خلق اثر زده است. احمدعطاری و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «موضوعات

DOI: 10.22034/RAC2024.1988920.1039

و ساختار خیالی نگاره‌های دوره قاجار در هنر ایران» در مورد ساختار هنر خیالی نگاری و ساختار بصری آن توضیح می‌دهد و به پیشینه پیدایش نقاشی قهوه‌خانه به عنوان مهم‌ترین زیرمجموعه خیالی‌نگاری می‌پردازد. درنهایت نتیجه می‌گیرد که این هنر از هنر دوران‌های مختلف ایران بهره جسته است.

روش پژوهش

نوع پژوهش به لحاظ ماهیت، توصیفی ـ تحلیلی و از حیث هدف، بنیادی است و رویکردی کیفی دارد. تحقیق به روش مطالعاتِ اسنادی و منابع کتابخانه‌ایی و مشاهده نقاشی قهوه‌خانه‌ای موجود از غمنامه رستم و سهراب اثر حسین قوللر آقاسی انجام پذیرفته است. جامعه آماری در این پژوهش پرده‌ای از غمنامه رستم و سهراب اثر حسین قوللر آقاسی است. در این پژوهش، شیوه تجزیه‌وتحلیل به صورت کیفی و از روش استقرای علمی بهره گرفته شده است؛ به این معنا که از کنار هم نشستن اطلاعات جزئی، نتایج نهایی و کلی حاصل شده است.

تعریف هرمنوتیک و پیشینه آن

هرمنوتیک را می‌توان این‌گونه تعریف کرد که: «فعالیتی است ادراکی و ارتباطی که می‌توان آن را به نظریه‌هایی تقلیل داد که با تجربهٔ توضیح و شرح و تفسیر پدیدارها سروکار دارند و پیشینهٔ آن به گذشته‌های دور بازمی‌گردد» (احمدی، ۱۳۷۸: ۷).

«ریشهٔ این اصطلاح به هرمس بازمی‌گردد که از نظر یونانیان باستان، خدایی بوده که نقش رساندن پیام خدایان به یکدیگر را به عهده داشته است و درعین‌حال به آدمیان نیز یاری می‌کرده است تا هم پیام‌های رمزی خدایان را درک کنند و هم مقصود و منظور یکدیگر را در سخن گفتن و نوشتن دریابند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۲). در قرون وسطی برای تفسیر کتاب مقدس از رویکردهای هرمنوتیکی استفاده می‌شده است. «هرمنوتیک در حقیقت مبانی تفسیر متون دینی بوده که در قرون معاصر به نحوی وسیع‌تر از مطالعهٔ متون دینی مطرح شده و به‌تدریج به صورت یکی از منطق‌های مطالعهٔ علوم معرفت انسانی درآمده است» (مددپور، ۱۳۸۸: ۴۴۹). با گذشت زمان هرمنوتیک از معنای تفسیر متون مقدس پا را فراتر گذاشته و به تفسیر دیگر متون و آثار مکتوب و هنری می‌پردازد.

«اگر بخواهیم به زبان ساده هرمنوتیک را تعریف کنیم، چنین می‌گوییم که هرمنوتیک عبارت است از آشکار کردن و به ظهور رساندن معنای پنهان متن. به بیانی دیگر، هرمنوتیک کاوشی است که در طی این معانی پنهان و باطنی را که به‌راحتی و برای هر کسی شناخته شده و آشکار نیست، به ظهور می‌رساند. پس علم هرمنوتیک همواره با نوعی رمزگشایی توأم است که در طی این سطوح دلالت با دلالت‌های ضمنی را دلالت‌های تحت‌اللفظی آشکار می‌کند. بر این اساس هر تأویل عبارت است از پی بردن ازآنچه هست به آنچه نیست، از حضور به غیاب، از دال به مدلول، از مدلول به مدلول‌های دیگر» (مدنی، ۱۳۹۱: ۸۸). هرمنوتیک به دو نوع سنتی و مدرن تقسیم می‌شود. در هرمنوتیک سنتی عمل فهم به وسیله قصد و نیت مؤلف متن انجام می‌پذیرد و به‌این‌ترتیب معنا و تفسیر واحدی می‌توان برای آن در نظر گرفت اما در هرمنوتیک مدرن آنچه اهمیت دارد، نظر و عقیده مفسر است. بنابراین هرمنوتیک مدرن معتقد است به تعداد افرادی که متن را تأویل و تفسیر می‌کنند، برای یک متن یا اثر تفسیر وجود دارد. لذا نمی‌توان معنای واحدی برای تفسیر یک متن یافت. با اینکه هرمنوتیک به دو نوع کلی قابل تقسیم‌پذیری است اما می‌توان آن را به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم کرد که در ادامه به توضیح آن پرداخته می‌شود.

۱. **هرمنوتیک کلاسیک**: این نوع از هرمنوتیک با ایجاد افق فکری جدید در غرب و پس از دوران رنسانس و در پی عدم فهم کافی نسبت به متون گذشته پدید آمد. اندیشمندانی مانند شلایرماخر و دیلتای هرمنوتیک را در بستر روان‌شناختی بررسی نمودند. «این دو معتقد بودند که یک معنای غایی و یک فهم نهایی از اثر وجود دارد؛ وظیفه مفسر است که با شناخت اثر، بررسی نشانه‌های درون‌متنی و اصلاح روش تفسیر تلاش کند تا بدان معنای نهایی دست یابد. دیلتای همچنین معتقد بود که برای فهم بهتر متن، باید به نیت مؤلف پی برد و دانست که او متن موردنظر خود را به چه منظور و با چه هدفی آفریده است» (احمدی، ۱۳۷۴: ۵۳۵). باید گفت که با توجه به فاصله زمانی موجود بین مؤلف و مفسر، عملاً امکان پی بردن به قصد و نیت مؤلف دچار تردید و مسئله می‌شود. بنابراین دیدگاه دیلتای و شلایرماخر نمی‌تواند محلی از اعراب داشته باشد.

۲. **هرمنوتیک فلسفی**: این نوع از هرمنوتیک توسط اندیشمندانی چون نیچه، هایدگر، گادامر و ریکور در قرن بیستم مطرح شد. در این اندیشه به چیستی فهم و ماهیت آن توجه بیشتری می‌شد و بر این عقیده بود آنچه در فهم اثر تأثیر دارد، آن چیزی است که در اندیشه مفسر شکل می‌گیرد. اندیشه مفسر نیز در مسائلی چون فرهنگ و شرایط جامعه‌ای که در آن رشد کرده است، ریشه دارد. بنابراین این نوع از هرمنوتیک برخلاف هرمنوتیک کلاسیک فهم

اثر را معطوف به قصد و نیت مؤلف نمی‌داند و معتقد است به تعداد افرادی که مخاطب متن یا اثر هستند، تفسیری منحصر به شخص مفسر موجود است.

۳. **هرمنوتیک مدرن:** این نوع از هرمنوتیک اندیشمندانی مانند اریک هرش و امیلیوبتی بر این باور هستند که برای فهم باید روشی نیز بیابند که در آن ضمن دخیل بودن دیدگاه مفسر، به نتیجه‌ای برای فهم نیز نائل شوند. بنابراین به این مهم دست یافتند که برای فهم اثر یا متن دو برداشت وجود دارد. یکی مبتنی بر معنای لغوی واژگان متن و دیگری مبتنی بر دیدگاه مفسر که با توجه به مقتضیات زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کند، تعیین می‌گردد.

هرمنوتیک فلسفی گادامر و مفاهیم آن

همان‌طورکه گفته شد گادامر که یکی از برجسته‌ترین شاگردان هایدگر محسوب می‌شود، به چیستی عمل فهم معتقد بود و به همین دلیل هرمنوتیک مطرح شده از جانب وی، هرمنوتیک فلسفی نامیده می‌شود.«با بررسی و تعمق در آرای گادامر، هرمنوتیک او را همگانی‌تر، عمومی‌تر و فراگیرتر از هایدگر می‌یابیم. علت اصلی این فراگیری را در توجه ویژهٔ او به زبان می‌توان یافت. به گفتهٔ وی زبان، واسطه عام همهٔ فهم‌ها است» (پهلوان و حسینی‌شاهرودی، ۱۳۸۶: ۴۹). برای فهم بهتر دیدگاه هرمنوتیکی گادامر ابتدا می‌بایست مفاهیمی از این رویکرد را شرح داد که در پیشبرد مقاله حاضر نقشی اساسی دارد.

فهم و پیش‌فهم‌ها (پیش‌داوری‌ها)

گادامر معتقد بود که بین فهم و تفسیر تفاوت چندانی وجود ندارد. چراکه به باور او، در عمل فهم پیش‌داوری‌ها نقش شایانی دارند. بنابراین نمی‌توان بدون در نظر گرفتن پیش‌داوری‌ها به فهم درستی نائل آمد.

«تلاش برای رهایی از تصورات خودمان در امر تفسیر، نه‌تنها ناممکن بلکه آشکارا بی‌معنی و نامعقول است. تفسیر کردن دقیقاً به معنای واردکردن پیش تصورات خویش در بازی گفت‌وگو است، تا جایی که معنای متن واقعاً بتواند برای ما به سخن درآید» (احمدی، مهاجر و نبوی، ۱۳۷۷: ۱۹۳). به عقیده گادامر در مواجه شدن هر فرد با یک متن یا اثر ابتدا انتظارات و پیش‌داوری‌های وی نمایان می‌شود. سپس در جریان گفتگویی که مفسر با متن دارد، این پیش‌داوری‌ها پالایش شده و نتیجه نهایی بروز می‌یابد. گفتگویی که مطرح شد از دریچه‌ای است که هیچ‌کدام از طرفین مکالمه بر دیگری برتری ندارد و نظرات طرف مقابل را ولو برخلاف نظر خود، محقق می‌داند. «در یک گفت‌وگـوی موفـق، آن‌ها (خواننده و متن) هر دو تحت نفوذ حقیقت این موضوع قرار می‌گیرند و بدین ترتیب در یک توافق جدید، نسبت به یکدیگر متعهد می‌گردند» (بلایشر، ۱۳۸۰: ۵۶). در خلال این گفتگو، ابعاد تاریخی متن یا اثر آشکار می‌گردد و با افق معنایی مفسر تزویج می‌شود. درواقع فهم در اثر پرسش و پاسخی بین مفسر و متن به وجود می‌آید که در طی آن افق معنایی متن با افق معنایی مفسر امتزاج پیدا می‌کند. با توجه به اینکه یک طرف این مکالمه مفسر قرار دارد و افق معنایی وی منحصر به خودش است؛ می‌توان گفت به تعداد افرادی که متن یا اثر را تفسیر می‌کنند افق معنایی وجود دارد. بنابراین نمی‌توان برای متن معنای واحدی یافت و تکثر معنا به وجود می‌آید.

«یکی از نقاط عطف در هرمنوتیک گادامر، بحث امتزاج افق‌ها است. از نظر گادامر، پیش‌داوری‌ها آن‌قدر مهم‌اند که موقعیت هرمنوتیکی خواننده، برگرفته از آن‌هاست. وی موقعیت هرمنوتیکی خواننده را افق می‌نامد. ازآنجاکه هر فرد دارای موقعیتی هرمنوتیکی است، پس دارای افق است و چون فرد همواره در حال آزمودن پیش‌داوری‌های خود است، افق او همواره در حال تغییر و شکل‌گیری است و ثبات ندارد» (واعظی، ۱۳۸۱: ۲۶۲).

تاریخ

انسان همواره با تاریخ سرشته شده است و از دیدگاه گادامر، نمی‌توان او را از موقعیتی که در تاریخ دارد، رهایی بخشید. به همین دلیل است که پیش‌داوری‌های انسان و فهم او نیز ریشه در تاریخ دارد.

«مفسر با تاریخ‌مندی خود سراغ متن می‌رود تفسیر متن بدون توجه به تاریخ‌مندی و دنیای خاص مفسر امکان‌پذیر نیست. سنت نیز که مربوط حیث تاریخی انسان است در تفسیر متن اثرگذار است تعلق داشتن به تاریخ و سنت در بطن فهم و تفسیر نهفته است» (نصری، ۱۳۸۳: ۵۹).

زبان

زبان مشترک یکی از عوامل مهم در اندیشه گادامر محسوب می‌شود. چراکه عمل فهم به واسطه زبان صورت می‌گیرد و انجام این مهم بدون وجود زبان امری ناممکن است. می‌توان گفت زبان یکی از اصلی‌ترین اصول پیش‌داوری به حساب می‌آید.

DOI: 10.22034/RAC2024.1988920.1039

همچنین زبان بستری است که در آن امتزاج افق‌ها صورت می‌گیرد. زبان درواقع سرشت فهم به شمار می‌آید و نباید آن را به صورت ابزاری برای فهم در نظر گرفت.

«گادامر زبان را مبنای وجود شناختی جهان نمی‌داند، بلکه ادعای او این است که چون ما جهان را به وسیلهٔ زبان تاریخی خاص می‌فهمیم، لذا فهم از جهان محدود و متناهی است و در معرض بازنگری و تغییر و اصلاح. زبان برای فهم بشر محدودیت ایجاد می‌کند. بدون کلمات، فهم ما از جهان ضعیف است. زبانی که ما با این سخن می‌گوییم، پنجره‌ای را بر روی جهان ما می‌گشاید که در غیر این صورت این پنجره بر روی ما بسته است. زبان مانع فهم ما از جهان نیست، بلکه شرط امکان فهم آن است» (نصری، ۱۳۸۳: ۶۰).

درواقع با عواملی که مطرح شد می‌توان دیدگاه گادامر را دیدگاهی مفسر محور برشمرد؛ چراکه اهمیت مفسر در این رویکرد بسیار شاخص است. امری که تا پیش از آن در هرمنوتیک توجه زیادی را به خود معطوف نکرده بود.

«اهمیت کار گادامر در این است که بحث از روش‌ها و شگردهای تفسیر را به نکتهٔ اصلی کشانده است؛ یعنی به این نکته که هرگونه تفسیر و شناخت لحظه‌ای از یک سنت است، سنتی که مفسر و متن هردو تابع آن هستند. به این دلیل هرگونه تفسیر و شناخت، گفتگو یا مبادله‌ای است که در چهارچوب این سنت شکل می‌گیرد، پیش می‌رود و مکالمه‌های میان گذشته و امروز در جریان است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۷۹).

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای گونه‌ای هنر خیالی‌نگاریست که با مضمونی روایی و با تکنیک رنگ روغن بر روی بوم کشیده می‌شده است. این شیوه از نقاشی توسط هنرمندانی مکتب ندیده که نقاشی را به‌طور اصولی و آکادمیک نیاموخته بودند، بنیان‌گذاری شد.

«نقاشی روایی رنگ‌روغنی با مضمون‌های مذهبی، حماسی، رزمی، بزمی و عامیانه که در دوره جنبش مشروطه بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم این زمان، به دست هنرمندان غیر آکادمیک رواج پیدا کرد. این‌گونه نقاشی علایق ملی، اعتقادات مذهبی و فرهنگ لایه‌های میانی جامعه را بازمی‌تابید (خواجه احمدعطاری و دیگران، ۱۳۹۷). موضوعاتی که نقاش قهوه‌خانه‌ای با الهام از آن به خلق اثر نائل می‌آمد، مضمونی حماسی، ملی، رزمی و بزمی داشت. این روایات به‌طورمعمول از *شاهنامه*، خمسه نظامی، داستان‌هایی از زندگی پیامبر، امامان و نبردهای ایشان و حکایت‌هایی عامیانه که در بین مردم رایج بود، اقتباس می‌شد. نقاش قهوه‌خانه‌ای با تکیه بر نیروی خیال خود و تصویرسازی‌های ذهنی، آنچه را که در طول زندگی خود از زبان راویان و نقالان و تعزیه‌خوان‌ها شنیده بود، بر روی بوم به تصویر درمی‌آورد.

«نقاشان این آثار از میان اصناف مختلف هنری بودند (کاشی‌ساز، گچ‌بر، نقاش ساختمان و...) که اسلوب‌ها، وسایل بیانی و بسترهای مختلفی ازجمله پارچه، کاشی، گچ، شیشه و آیینه را برحسب سلیقه و روش خاص خود به کار می‌گرفتند، که بر اساس علاقهٔ خود و سنت نقاشی دوره قاجار، از طریق تجربی، فن پرده‌نگاری رنگ‌روغنی را نیز آموخته بودند» (خواجه احمدعطاری و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۲). این شیوه توسط استادانی چون حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر بنیان‌گذاری شد. در این شیوه نقاشی‌ها از حیث کادربندی به دو نوع تقسیم می‌شوند. دسته اول نقاشی‌هایی که کادری مستطیل شکل دارند و یک یا چند صحنه را در خود جای داده‌اند. دسته دوم شامل نقاشی‌هایی می‌شود که موضوعی مشخص دارند و چند صحنه مجزا را شامل می‌گردد. از لحاظ محتوا این نقاشی‌ها بنا به خواست و باور مردم آن زمان، مربوط به داستان‌هایی از *شاهنامه* و شرح نبردها و پهلوانی‌ها و همچنین روایاتی در حوزه دین و مذهب است. از ویژگی‌های خاص نقاشی قهوه‌خانه‌ای این است که نقاش موضوعاتی را که در زمان‌های مختلف اتفاق افتاده، در یک بوم و در کنار یکدیگر به تصویر کشیده شده است. از دیگر ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای این است که انسان محور اصلی این نوع از نقاشی‌هاست و در این شیوه اهمیت به سزایی دارد. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای از عمق‌نمایی و حجم‌سازی دوری می‌شد. بنابراین چهره‌ها و فیگورها حالتی دوبعدی داشتند. در رنگ‌آمیزی نیز به جنبه‌های نمادین رنگ‌ها توجهی ویژه می‌شد. گاهی به سلیقه نقاش، قلم‌گیری‌هایی با رنگ مشکی، چهره‌ها و فیگورها را از فضای زمینه جدا می‌کرد. در مورد ترکیب‌بندی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای باید گفت که شخصیت‌هایی که از اهمیت خاص و ویژه‌ای برخوردار بودند معمولاً بزرگ‌تر و زیباتر کشیده می‌شد. نوع دیگری از ترکیب‌بندی ترکیب منتشر یا پوشیده است که برخلاف نوع مذکور چشم در طول تابلو حرکت می‌کند و تمام‌کار را از نظر می‌گذراند. همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، رنگ‌هایی که در این سبک از نقاشی کاربرد داشت معمولاً رنگ‌های شیمیایی و روغنی بود که از زمان صفویان و با نفوذ هنر

غرب به ایران راه پیدا کرده بود. این رنگ‌ها در زمان قاجار نسبت به رنگ‌های گیاهی ارزان‌تر و دردسترس‌تر بود و جلوه بیشتری داشت. همچنین استفاده از این رنگ‌ها در ابعاد بزرگ آسان‌تر بود.

موضوعات نقاشی قهوه‌خانه‌ای

موضوعات نقاشی قهوه‌خانه‌ای معمولاً شامل محورهای ادبی و مذهبی می‌شده است. چراکه این موضوعات برای مردم قابل‌درک‌تر بوده و با آن ارتباط بیشتر و بهتری برقرار می‌کردند. بخش ادبی خود به دو زیرمجموعه بزمی و رزمی تقسیم می‌شده است. موضوعاتی که در قهوه‌خانه‌ها مورد توجه بود و نقاش قهوه‌خانه‌ای تمایل بیشتری به تصویرسازی از آن داشت به قرار زیر بود:

۱. موضوعاتی در زمینهٔ حماسی (ملی و مذهبی) که اکثر آنها به *شاهنامه* و واقعه عاشورا مربوط می‌شد.

۲. موضوعاتی در زمینهٔ اخلاقی که از طریق آن‌ها پندهای اخلاقی را به مخاطب القا می‌شد. مانند داستان یوسف و زلیخا، بیژن و منیژه، لیلی و مجنون، رستم و تهمینه و ...

۳. موضوعات تغزلی و عاشقانه مانند داستان‌هایی از *شاهنامه* یا خمسه *نظامی* و...

۴. داستان‌های عامیانه و افسانه‌ها که مکتوب نبودند و سینه‌به‌سینه نقل‌شده است مانند داستان شب زفاف

۵. اشعار عامیانه که شامل مرثیه‌ها و نوحه‌ها و مولودی‌ها می‌شود. این اشعار به دلیل اینکه گوش نقاش قهوه‌خانه از کودکی با آن آشناست، نقش پررنگی در این شیوه از نقاشی ایفا می‌کند.

۶. عقاید عامیانه که نقاش با توجه به اعتقاد مردم و نه با پیروی از وقایع دست به تصویرسازی می‌زدند برای مثال نشستن رستم در بارگاه حضرت سلیمان.

۷. موضوعات شخصی که با رونق نقاشی قهوه‌خانه‌ای و به سفارش افراد کشیده می‌شد مانند مراسم عقد و جشن عروسی و یا حنابندان.

۸. موضوعات مذهبی که به تصویرگری شخصیت‌های مذهبی مانند امام حسین(ع)، حضرت علی‌اکبر، حضرت ابوالفضل، شمایل حضرت علی(ع) پرداخته می‌شد (هوشیار و افتخاری راد، ۱۳۹۵).

حسین قوللر آقاسی

حسین قوللرآقاسی در خانواده‌ای هنرمند چشم به جهان گشود. پدر وی، علیرضا قوللر آقاسی، از استادان برجسته نقش‌پردازی بر روی کاشی و قلمدان به شمار می‌رفت. حسین در کودکی فنون نقاشی بر کاشی و قلمدان را در کارگاه پدر و نزد او آموخت و پس از مرگ پدر عهده‌دار سرپرستی کارگاه وی شد. اما پس از چندی این مسئولیت را رها کرد و به نقاشی ساختمان روی آورد (گروئیانی، ضرغام، ۱۳۹۳). قوللر را می‌توان یکی از بنیان‌گذاران هنر خیالی‌نگاری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای دانست. چراکه خیال‌پردازی‌های ذهنی خود از روایات و شنیده‌ها را با مهارت خاصی که تعلق به وی داشت، بر روی بوم به تصویر درمی‌آورد. با توجه به اینکه حسین قوللر آقاسی با پیشینه نقاشی روی کاشی و قلمدان به این نوع از نقاشی روی آورده بود، بیشتر آثار وی جنبه خطی دارد (گروئیانی، ضرغام، ۱۳۹۳). آثار زیادی از حسین قوللر آقاسی بر جای مانده است که می‌توان این آثار را در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی یافت. ازجمله این آثار می‌توان به نقاشی‌هایی به نام (نبرد رستم و اشکبوس)، (رستم و سهراب)، (گرفتار شدن خاقان چین به کمند رستم)، (مصیبت کربلا)، (کشته شدن دیو سپید به دست رستم)و (بارگاه سلیمان) اشاره کرد. استاد حسین قوللر آقاسی پس از گذراندن زندگی سخت و ملال‌آور، در آذر ۱۳۴۵ درنهایت فقر و تنگدستی و مبارزه با بیماری، در بیمارستان چشم از دنیا فروبست و در گورستانی در مسگرآباد به خاک سپرده شد (گروئیانی، ضرغام، ۱۳۹۳).

روایت غمنامه رستم و سهراب در *شاهنامه*

«ماهیت ادبیات را می‌توان بازیافت انسان کامل دانست و پدید آمدن قسمتی از انواع ادبی را نیز می‌توان حاصل نشان دادن خصلت‌ها و ویژگی‌های ابعاد وجودی انسان برشمرد» (موسوی، صفری، ظاهری، ۱۳۹۲: ۱۵۱). روایت رستم و سهراب یکی از زیباترین و تأثیرگذارترین داستان‌های *شاهنامه* فردوسی است که بر اساس نسخه ژول مول، به ۲۵ بخش تقسیم شده است. این بخش‌ها با نام‌های آغاز داستان سهراب، آمدن رستم به نخچیرگاه، آمدن رستم به شهر سمنگان، آمدن تهمینه دختر شاه سمنگان به نزد رستم، زادن سهراب از مادرش تهمینه، گزیدن سهراب اسب را، فرستادن افراسیاب بارمان و هومان را به نزدیک سهراب، رسیدن سهراب به دژ سفید، رزم سهراب با گردآفرید، نامه گژدهم به نزدیک کاووس، گرفتن سهراب دژ سفید را، نامه کاووس به رستم و خواندن او از زابلستان، خشم گرفتن کاووس به رستم، لشکر کشیدن کاووس با رستم، کشتن رستم ژنده رزم را، پرسیدن سهراب نام سرداران ایران از هجیر، تاختن سهراب بر

DOI: 10.22034/RAC2024.1988920.1039

لشکر کاووس، رزم رستم با سهراب، بازگشتن رستم و سهراب به لشکرگاه، افکندن سهراب رستم را، کشته شدن سهراب به دست رستم، نوشدارو خواستن رستم از کاووس، زاری کردن رستم بر سهراب، بازگشتن رستم به زابلستان، آگاهی یافتن مادر از کشته شدن سهراب، در *شاهنامه* فردوسی آمده است (محمدی، بازیاری، رئیسی، ۱۳۹۴). ازآنجاکه نقاشی مورد نظر در این پژوهش، داستانی را به تصویر می‌کشد که پس از رویارویی رستم و سهراب و کشته شدن وی به دست پدر است، به توضیح این بخش از داستان اکتفا می‌شود. در *شاهنامه* آمده است که کیکاووس که از یورش سهراب به سپاهش بیم دارد از رستم درخواست کمک می‌کند. رستم که وارد میدان نبرد می‌شود توسط سهراب به دلیل کهولت سن مورد تمسخر قرار می‌گیرد. در ابتدا سهراب نام و نشان وی را جویا می‌شود. رستم ضمن اینکه تجربه خود در جنگاوری را به سهراب گوشزد می‌کند، از گفتن نام و نشان خویش سرباز می‌زند. در نزاع اول هیچ‌کدام بر دیگری برتری نمی‌یابند و نزاع را بر روی دیگر موکول می‌کنند. در روز دوم سهراب، رستم را به صلح دعوت می‌کند اما رستم نمی‌پذیرد و اظهار می‌دارد که برای جنگ و نزاع به اینجا آمده‌ام. هر دو از اسب پیاده می‌شوند و نزاع به صورت تن‌به‌تن پیش می‌رود. به ناگاه سهراب، رستم را بر زمین می‌زند و بر سینه وی می‌نشیند. خنجر خود را برای بریدن سر رستم از نیام بیرون می‌کشد اما رستم که از تجربه اندک سهراب در جنگاوری آگاه است. راه و رسم دروغینی را نشانش می‌دهد که چنانچه در مرتبه اول رقیب را به زمین بزنی نباید سر از تنش جدا کنی. سهراب می‌پذیرد و دوباره به نزاع برمی‌خیزند. سهراب که خسته و ناتوان شده است با حمله رستم به زمین می‌افتد و رستم از بیم برخاستن مجدد سهراب، بلافاصله خنجر را در پهلوی رستم فرو می‌کند. سهراب جوان که اکنون با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کرد، با اشاره به نشانی که از پدر دارد، به رستم گوشزد می‌کند که پدر انتقام خون او را خواهد گرفت. رستم که مهره‌ای که خود به تهمینه داده بود تا بر بازوی پسرشان ببندد را بر بازوی سهراب می‌بیند، جهان مقابل چشمش تیره‌وتار می‌شود . با آگاه شدن پدر و پسر از رابطه خود، غمنامه حزن‌انگیز رستم و سهراب به وقوع می‌پیوندد. در تصویر شماره یک، قوللر آقاسی صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که سر سهراب جوان بر زانوی رستم است و رستم از غم کشته شدن فرزند، پیراهن می‌درد. این نقاشی حامل نقطه اوج و شکوه داستان رستم و سهراب است که حسین قوللر آقاسی با تکیه بر نیروی خیال آن را به تصویر کشیده است. (تصویر ۱)

تحلیل و بررسی پرده غمنامه رستم و سهراب اثر قوللر از منظر هرمنوتیک فلسفی گادامر

همان‌طورکه در بخش‌های قبل توضیح داده شد، اثر حسین قوللر آقاسی به نام غمنامه مرگ سهراب در دوران قاجار و به شیوه‌ای موسوم به قهوه‌خانه‌ای به تصویر درآمده است. در هرمنوتیک گادامر بافت و زمینه تاریخی و اجتماعی متن یا اثر اهمیت به سزایی دارد. از دیدگاه تاریخی می‌توان گفت که استفاده از رنگ‌های روغنی در پی ارتباط بیشتری که در زمان صفوی بین ایران و دول اروپایی پدید آمد، مرسوم شد (قلی‌پور و حاصلی،

تصویر ۱. رستم و سهراب، رنگ‌روغن روی بوم، رقم حسین قوللر آقاسی، سال۱۳۲ هجری شمسی، موزه رضا عباسی، (سیف، ۱۳۶۹: ۹۷)

۱۳۹۸). با توجه به اینکه حسین قوللر آقاسی نیز از رنگ‌های روغنی در این نقاشی بهره برده است، می‌توان ریشه استفاده و ورود این نوع از رنگ‌ها را در زمان صفویه و با نفوذ هنر غرب در آن زمان جستجو کرد. چراکه در آن زمان بود که استفاده از رنگ‌های روغنی و ایجاد سایه‌روشن‌ها و به‌کارگیری پرسپکتیو، اهمیت بیشتری یافت. اما آنچه در نقاشی‌های قوللر و به‌خصوص نقاشی مورد نظر این پژوهش مشاهده می‌شود این است که وی از رنگ‌گذاری تخت و بدون سایه‌روشن و حجم‌سازی بهره برده است. که این مهم از منظر تاریخی به نگارگری‌های مکتب قاجار نزدیک است (پنجه‌باشی، صانعی، ۱۳۹۹). همچنین نگارگری ایرانی معمولاً به دلیل تجریدی و بر پایه خیال بودن، فاقد پرسپکتیو و عمق نمایی است که این مهم نیز در نقاشی قوللر دیده می‌شود. در کل می‌توان گفت نقاشی دوران قاجار مجموعه‌ای تلفیقی از دیوارنگاره‌های دوران صفوی و نقاشی کلاسیک اروپا محسوب می‌شود. به این شکل که در اوایل دوران قاجار به سمت نقاشی ایرانی گرایش بیشتری دارد و در میانه این دوران به صورت مساوی از نقاشی ایرانی و اروپایی بهره برده است و در اواخر دوران قاجار با نفوذ بیشتر نقاشی سبک کلاسیک اروپا در هنر ایرانی، به سمت نقاشی غرب متمایل شد. در اواخر این دوران کپی‌برداری از نقاشی استادان رنسانس نیز افزایش چشمگیری یافت. به‌طوری‌که افرادی مانند کمال‌الملک به چنان مهارتی در کپی‌برداری و تقلید از نقاشی غرب رسیدند که اساساً ذات و ماهیت هنر را فراموش کرده و مهارت در شبیه‌سازی را جایگزین روح و طبع هنر کردند (کشاورز، بایرام‌زاده، ۱۳۹۹). در این میان افرادی مانند حسین قوللر آقاسی که به صورت آکادمیک با هنر آشنایی نداشت، با برداشت‌هایی که از هنر نگارگری ایرانی و نقوش سنتی آن به‌طور تجربی آموخته بود، نقاشی می‌کشید. به همین دلیل در آثارش عدم وجود پرسپکتیو و رنگ‌گذاری‌های بدون سایه‌روشن و حجم را می‌توان دید که ماحصل نگارگری ایرانی بود و نقوشی که روی لباس رستم و سهراب دیده می‌شود را از نقاشی روی قلمدان و آینه و کاشی آموخته بود. قلم‌گیری پارچه‌ها و پیکره‌ها از نگارگری ایرانی نشئت می‌گرفت که در آن برای نشان دادن چین و شکن پارچه از قلم‌گیری به جای سایه‌روشن بهره می‌بردند که این امر خود نشان از مکتب ندیده بودن حسین قوللر آقاسی و بهره تجربی او از نگارگری و نقاشی ایرانی دارد. بافت و زمینه اجتماعی موجود در اثر را می‌توان از چند منظر بررسی کرد. اول آنکه دورانی که حسین قوللر آقاسی در آن می‌زیسته است، با جنبش مشروطه همراه بوده و توجه مردم به آثار حماسی *شاهنامه* و وقایع کربلا فزونی یافته بود (حسین‌آبادی، محمدپور، ۱۳۹۵).

«با ظهور مشروطه‌خواهی و مشروطیت در ایران روح حماسه طلبی بین ایرانیان عهد قاجار جانی تازه گرفت و نقش نقاشان قهوه‌خانه‌ای، که مضامین حماسی *شاهنامه* را بر تابلوی نقاشی کشیده بودند، بهتر احساس می‌شود. نگرش به آفرینش آثار هنری و تولید سبکی نو در مکاتب هنری، از خلق آثاری متفاوت نشان دارد که حتی دنباله‌رو جریان نقاشی کمال‌الملک، که هم‌عصر خود بود، نیز قرار نمی‌گیرد» (پنجه‌باشی، صانعی، ۱۳۹۹: ۳۹۷). این نقاشی‌ها همراه با نقالی ابیات *شاهنامه* به ایجاد روحیه عدالت‌خواهی و مشروطیت طلبی مردم، کمک شایانی می‌کرد. از بعد دیگر زمینه اجتماعی می‌توان به وجود قهوه‌خانه‌ها اشاره کرد. در آن زمان قهوه‌خانه‌ها محلی بود که آقایان بود که بعد از تلاش روزانه برای استراحت، نوشیدن چای و سرگرم شدن به آنجا می‌رفتند. داستان‌ها را نقال با شور و هیجان به‌خصوصی روایت می‌کرد و چون مردم سواد بصری کافی نداشتند، به سفارش قهوه‌چی (صاحب قهوه‌خانه) تصویرهایی بر روی بوم مانند نقاشی مرگ سهراب توسط افرادی چون حسین قوللر آقاسی کشیده می‌شد به ارتباط بهتر و بیشتر مخاطب با روایت کمک کند (یوسف‌جمالی، اسحق‌تیموری، ۱۳۹۰). پس همان‌طورکه گفته شد وجه تسمیه این نوع از نقاشی به دلیل ارائه آن در قهوه‌خانه‌ها اقتباس شده است. حسین قوللر تصویر غمنامه رستم و سهراب را با توجه به داستانی که از کودکی در این مورد شنیده بود در خیال خود نقش می‌بندد و روی بوم با رنگ‌روغن به تصویر درمی‌آورد. ازآنجاکه این نقاشی برعکس نگارگری ایرانی به سفارش مردم و نه دربار کشیده می‌شد، سعی نقاش بر آن بود که شور و احساسی که می‌بایست در مخاطب ایجاد شود را محقق سازد. به همین دلیل لزومی به رعایت اصول و قواعد آکادمیک نبود، چراکه هدف آن جلب نظر مردم با احساسی بود که از روایت توسط این نقاشی‌ها پدید می‌آمد (کشاورز، بایرام‌زاده، ۱۳۹۹). «هنرمند نقاش با مهارت و احساسات خالص و با استفاده از تکنیک خود با توجه به ویژگی‌های نقاشی‌های عامیانه و مردم‌پسند سعی در برانگیختن احساسات مخاطب داشته است» (پنجه‌باشی، صانعی، ۱۳۹۹: ۳۹۷). از دیگر ابعاد زمینه اجتماعی از منظر گادامر، وجود قهوه‌خانه‌ها به صورت فضایی به‌عنوان رسانه و سرگرمی بود. در آن زمان که رسانه به معنای امروزی (تلویزیون و شبکه‌های اجتماعی و مجازی) وجود نداشت، نقالی روایات مذهبی و ملی

DOI: 10.22034/RAC2024.1988920.1039

توجه مردم را به خود جلب می‌کرد. در این میان آنچه تأثیرپذیری این روایات را دوچندان می‌کرد وجود نقاشی‌هایی بود که توسط افرادی به تصویر درآمده بود که خود از دل مردم بی‌پیرایه کوچه و بازار بودند و آنچه از کودکی شنیده بودند را با قدرت خیال خود تصویرسازی می‌کردند و به همین دلیل بود که نقاشی آنها به دل مردم می‌نشست. از منظر گادامرحسین قوللر در نقاشی مرگ سهراب با پیش‌داوری‌هایی که از اشعار فردوسی در روایت غمنامه رستم و سهراب داشته، دست به خلق اثر زده است. این پیش‌داوری‌ها به زمان کودکی قوللر و شکل‌گیری جزئیات این روایت مربوط است که به صورت سینه‌به‌سینه نقل شده تا به او رسیده است. این مهم را در جزئیات اثر می‌توان دید (کشاورز، بایرام‌زاده، ۱۳۹۹). برای مثال لباس رزم رستم و سهراب و کلاه‌خود آن‌ها در زمان قوللر مرسوم نبوده است و از پیش‌داوری حسین قوللر از توصیف فردوسی در مورد ابزار و پوشاک جنگی در اشعارش حاصل شده است. از دیگر موارد مورد نظر دیدگاه گادامر امتزاج افق‌هاست. حسین قوللر آقاسی با اینکه نقاشی را به صورت آکادمیک و اصولی آموزش ندیده، اما توانسته است افق معنایی گذشته را با افق معنایی روزگار خود بیامیزد. نقش‌هایی که در پیشینه کاری خود بر روی قلمدان و کاشی به کار می‌برد، ریشه در نگارگری و نقاشی ایرانی داشت که در ذهن او ثبت شده بود. در کشیدن نقاشی رستم و سهراب در جای مناسب یعنی چین و شکن پارچه‌ها و البسه و نقوش روی آن‌ها، استفاده و در نقاشی قهوه‌خانه‌ای وارد کرده است. نقاش در این تصویر اوج داستان، یعنی زاری و استیصال رستم بر بالین سهراب را به تصویر کشیده است. این انتخاب جهت ایجاد همدلی و همدردی بیشتر و همزادپنداری مخاطب بوده است. با توجه به اشعار فردوسی و روایتی که از بالین سهراب دارد، گویای این است که حسین قوللر، افق معنایی فردوسی را در نقاشی خود وارد کرده است برای مثال جامه دریدن را که در شعر فردوسی «چو بگشاد خفتان و این مهره دید/ همه جامه بر خویشتن بردرید» (فردوسی، ۱۳۹۳) را که نشان از غم و اندوه زیاد دارد در نقاشی قوللر نیز مشاهده می‌شود. اما افق معنایی روزگار قوللر نیز در نقاشی دیده می‌شود. برای مثال چهره رستم و سهراب را با توجه به چهره‌های پهلوانان زمان خود ترسیم کرده است. چهره سهراب با توجه به نوع آرایش ریش و سبیل پهلوانان جوان در زمان قوللر با سبیل‌های پرپشت و ابروان کمانی و موهایی بر شانه ریخته شده، به تصویر درآورده است. چهره رستم نیز با ریش بلندی که در زمان قوللر نشان از کسوت و بزرگی دارد، دیده می‌شود. همچنین به دلیل عدم وجود پرسپکتیو و عمق نمایی که مختص نگارگری ایرانی است، می‌توان افق معنایی نگارگری ایرانی به‌خصوص افق معنایی نگارگری زند و اوایل قاجار را مشاهده کرد. اما در افق معنایی روزگار قوللر با توجه به ارادت و علاقه‌ای که نقاش یا عموم مردم به برخی شخصیت‌ها داشتند، آن‌ها را بزرگ‌تر و نزدیک‌تر ترسیم می‌کردند (احمدعطاری، شعیری، آذربایجانی، حکمت، ۱۳۹۷). در نقاشی مورد نظر در این پژوهش نیز احتمالاً قوللر برای نشان دادن این علاقه و ارادت و اهمیت بخشیدن به شخصیت رستم و سهراب ناچار به کشیدن افرادی سواره در اطراف آن‌ها شده است. درحالی‌که در افق معنایی فردوسی و اشعار وی، به خلوت پدر و پسر اشاره دارد. البته احتمال دیگری نیز وجود دارد که قوللر برای نشان دادن این موضوع که از پیش سپاه توران به رابطه پدر و پسری این دو آگاه بودند، اکنون نظاره‌گر کارزار هستند. درمجموع آنچه شایان اهمیت می‌نماید، این نکته است که قوللر برای برانگیختن احساسات مخاطب، افق معنایی روزگار خویش را در نقاشی وارد کرده است. رنگ سرخی که در کل اثر بر رنگ‌های دیگر غلبه دارد نیز به دلیل ایجاد حس هیجان و غم و خون‌بار بودن روایت است چراکه در افق معنایی روزگار قوللر رنگ قرمز، نمادی از قدرت و نیز فرهنگ شهادت بوده است. دیدگاه رایج در آن زمان، رنگ قرمز را نماد پاکی و مظلومیت می‌پنداشته است. چراکه بر این عقیده استوار بود که در روز عاشورا محاسن امام حسین(ع) با خونی که از پیشانی ایشان سرازیر می‌شد، به رنگ سرخ درمی‌آمد، گویی محاسن را خضاب نموده است و این امر خود نشان از مظلومیت ایشان دارد (رجبی، ۱۳۸۴). در دوران مشروطه نیز که مشروطه‌خواهی با عناصر دینی آمیخته می‌شود، رنگ قرمز بهترین نماد برای نشان دادن شهادت و مظلومیت مردم و بالأخص جوانان بوده است که قوللر با غلبه این رنگ بر کل نقاشی، ضمن نشان دادن مظلومیت سهراب، شرایط روزگار خویش را نیز به تصویر کشیده است. درنهایت می‌توان گفت قوللر با تزویج افق معنایی اشعار فردوسی و نگارگری ایرانی با روزگاری که در آن می‌زیسته است، نقاشی‌ای را ترسیم کرد که با بیانی ساده، جهان‌بینی اساطیری، نگرش دینی و فلسفه زندگی ایرانی را در برگیرد. مورد دیگری که هرمنوتیک فلسفی گادامر به آن معتقد است، زبان مشترک فارسی است که بستری را برای ایجاد رابطه بین اشعار و نقاشی در روایت غمنامه رستم و سهراب پدید آورد. این زبان مشترک ضمن ایجاد روحیه همدلی در دوران مشروطه، شرایطی را برای سرگرم کردن مردم فراهم آورد. زبان مشترک فارسی بود که زمینه را برای سینه‌به‌سینه نقل شدن

روایت رستم و سهراب و انتقال آن به حسین قوللر و سپس تخیل و تصویرسازی وی، مهیا کرد. این امر به ایجاد منبع بصری ساده و غنی از فرهنگ مردم جامعه و در خدمت فهم بیشتر آن‌ها منجر شد.

«نقاش از میان اصناف برخاسته بود (غالباً حرفهٔ دیگری چون کاشی‌سازی، گچ‌بری، نقاشی ساختمان و غیره داشت.) بنا به ایمان و علاقهٔ خود و از طریق تجربی، فن پرده‌نگاری رنگ و روغنی را آموخته بود. هدفش صراحت و سادگی بیان و اثرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب بود. از همین‌طور، غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت. شخصیت اصلی را بزرگ‌تر از اشخاص فرعی نشان می‌داد و یا از قراردادهای تصویری معینی برای تأکید بر جنبه‌های مثبت یا منفی شخصیت‌ها استفاده می‌کرد این زبان مشترک باعث فهم مفسر از اشعار فردوسی و نقاشی حسین قوللر آقاسی نیز می‌شود» (بهاری، ۱۳۹۴: ۳). مفسر نیز می‌تواند در بستر زبان مشترک به فهم کلی اثر و همچنین جزئیات آن در رابطه با کل نائل آید. پس زبان مشترک، در مرحله اول که شامل شناخت کلی و ظاهری اثر توسط مفسر است، نقش دارد. حسین قوللر با دانستن این موضوع که تمام حقیقت نزد وی نیست با شعر فردوسی و نگارگری ایرانی به گفتگو می‌نشیند. بر اساس این گفتگو، اندیشه فردوسی و عناصری که در شعر خود به کار برده با اندیشه قوللر ترکیب شده و نقاشی غمنامه رستم و سهراب خلق می‌شود. برای مثال در شعر فردوسی رستم از مرگ سهراب جوان بی‌قرار است و خاک بر سر و روی خود می‌ریزد و جامه می‌درد اما در نقاشی اجزای چهره رستم از پذیرفتن تقدیر الهی و تن سپردن به آن حکایت دارد. چراکه پهلوان در روزگار قوللر شخصیت محکمی دارد و بر قضا و قدر الهی تسلیم است. به همین خاطر از القای اندوه پدر به مخاطب به پیراهن دریدن قناعت می‌کند. در مثالی دیگر پاکی رستم و سهراب که با توجه به شعر فردوسی از نژاد پهلوانان دلیر و پاک‌سرشت هستند، در نقاشی قوللر با پری قرمز که بر کلاه‌خود آنان کشیده است، القا می‌شود. اسب‌ها نیز در نقاشی قوللر به دلیل ایجاد فضایی به‌مراتب اندوهناک‌تر، به شیوه صاحبان خود رفتار می‌کنند. درحالی‌که در شعر فردوسی از رفتار اسب‌ها سخنی به میان نیامده است؛ بااین‌وجود در جریان گفتگو و دیالکتیکی که بین اشعار فردوسی و اندیشه حسین قوللر به وجود آمده برای انتقال میزان اندوه روایت، قوللر فضایی این‌چنینی را ترسیم کرده است. در ادامه عوامل مؤثر بر اساس رویکرد گادامر در این نقاشی در «جدول ۱» آورده شده است.

جدول ۱. موارد رویکرد گادامر در نقاشی غمنامه رستم و سهراب اثر حسین قوللرآقاسی (نگارنده)

اثر	
زمینه اجتماعی	ــ مشروطیت، عدالت‌طلبی و ملی‌گرایی ــ ایجاد دید بصری برای عموم مردم در مورد روایات *شاهنامه* ــ استفاده از نقاشی‌ها به‌عنوان رسانه و جهت سرگرمی ــ استفاده بیشتر مردم از قهوه‌خانه‌ها
زمینه تاریخی	ــ نفوذ هنر غرب ــ استفاده از رنگ‌روغن که از زمان صفویه به ایران واردشده بود. ــ رنگ گذاری تخت و عدم وجود پرسپکتیو به شیوهٔ نگارگری و نقاشی سنتی ایرانی ــ استفاده از نقوش تزئینی و تذهیب
زبان مشترک	ــ زبان فارسی
گفتگو	ــ گفتگو با روایت غمنامه مرگ سهراب در *شاهنامه* ــ گفتگو با نگارگری و نقاشی ایرانی به‌خصوص نگارگری قاجار ــ گفتگو با جریانات سیاسی رایج در ایران
پیش‌داوری	ــ شنیدن حکایات و روایات *شاهنامه* از کودکی و نقل سینه‌به‌سینهٔ آن و تصویرسازی و تخیل نقاش از داستان‌ها ــ پیشینه مهارتی نقاش در نقاشی روی کاشی و قلمدان با نقوش سنتی و تذهیب
امتزاج افق‌ها	ــ استفاده از نقوش سنتی در تزئین پوشاک و چهره‌سازی بر اساس روزگار نقاش ــ رواج پهلوانی‌ها و تحسین منش پهلوانی در روزگار نقاش ــ ورود دنیای خیالی نقاش برای تأثیر بیشتر بر مخاطب خواست مردم جهت خلق اثر

نتیجه‌گیری

این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش بود که نقاشی قهوه‌خانه‌ای اثر قوللر آقاسی از منظر هرمنوتیک گادامر چگونه می‌تواند مورد خوانش قرار گیرد؟ و به چه نتایجی منجر خواهد شد؟ با توجه به پژوهش صورت گرفته این نتیجه حاصل می‌شود

DOI: 10.22034/RAC2024.1988920.1039

که مفاهیم مورد نظر این دیدگاه که شامل بافت و زمینه اجتماعی و تاریخی، پیش‌داوری‌ها و پیش‌فهم‌ها، مکالمه و دیالکتیک، سنت و زبان مشترک و امتزاج افق‌های معنایی هرکدام به نوبهٔ خود بر ساختار این اثر دلالت دارند. با توجه به اینکه نقاشی قهوه‌خانه‌ای در شرایطی پا به عرصه وجود می‌گذارد که جامعه به دنبال مشروطیت و عدالت‌خواهی است، می‌تواند دلیلی بر ایجاد روحیه دادخواهی و مبارزه در مردم باشد. مردمی که بعد از تلاش روزانه، قهوه‌خانه‌ها را جهت سرگرمی و استراحت می‌گزیدند تا در این خلال گوش جان به داستان‌ها و روایاتی بسپارند که نقال حکایت می‌کرد. ازآنجاکه به دلیل سواد بصری اندک، نمی‌توانستند تصویرها را از کتب بیابند، نقاش قهوه‌خانه‌ای دست به کار شده و به سفارش مردم طرحی را می‌آفریند که در خیال خود از روایت پرورانده است. حسین قوللر آقاسی به‌عنوان یک طرف مکالمه با دانایی بر این مهم که تمام حقیقت نزد او نیست و با پیش‌داشت‌های خود از هنر کاشی‌کاری و نقاشی قلمدان که به‌طور تجربی آموخته بود، به طرف مقابل که همان روایت فردوسی در باب غمنامه رستم و سهراب است، اجازه بروز و خودنمایی می‌دهد. بستر مشترک زبان فارسی، به فرایند فهم متن *شاهنامه* توسط حسین قوللر کمک شایانی می‌نماید. حسین قوللر با پیش‌داوری‌هایی که به روزگار او متعلق است به گفتگو با نگارگری قاجار و زند و اشعار فردوسی می‌پردازد. در خلال این مکالمه در نقاشی او علاوه‌بر استفاده از قلمگیری‌ها، عدم وجود پرسپکتیو و خیالی‌نگاری‌ها که از افق معنایی نگارگری ایرانی برداشت کرده است. با توجه به افق معنایی روزگار خویش چهره رستم را با ریش سفید و چشمانی مصمم که تن به تقدیر الهی سپرده است و چهره سهراب را با سبیل‌هایی پرپشت و ابروانی کمانی به تصویر درمی‌آورد. تزویج افق‌های معنایی در بستر زبان مشترک فارسی صورت می‌گیرد. قوللر با توجه به دیدگاه گادامر، بر اساس پیش‌داوری‌های خویش که از افق معنایی روزگار قاجار منتج می‌شود با اشعار فردوسی و نگارگری ایرانی به گفتگو می‌نشیند و با اخذ تأثیرات و تزویج آن با افق معنایی روزگار خویش که رواج پهلوانی‌ها و مشروطیت‌طلبی مردم را شامل می‌شود؛ سعی در از بین بردن این فاصله زمانی می‌کند و به خلق اثری می‌انجامد که نه‌تنها متعلق به شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی اوست بلکه هویت ملی و فرهنگی را نیز حفظ نموده است. از این رهگذر شیوه‌ای در نقاشی شکل می‌گیرد که متعلق به عصر و زمان اوست.

فهرست منابع

احمدعطاری، علیرضا؛ آذربایجانی، مسعود؛ شعیری، حمیدرضا؛ حکمت، زینب (۱۳۹۷)، پیشینه مضامین، موضوعات و ساختار بصری خیالی نگار دوره قاجار در هنر ایران، *نشریه علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، سال چهاردهم، شماره ۳۱، ص ۱۳۴-۱۶۳.

احمدی، بابک (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی*، نشر مرکز: تهران.

احمدی، بابک (۱۳۷۸الف)، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز: تهران.

احمدی، بابک (۱۳۷۸ب)، *آفرینش و آزادی جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی*، نشر مرکز: تهران.

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و هرمنوتیک*، نشر گام نو: تهران.

احمدی، بابک؛ مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷۷)، *هرمنوتیک مدرن*، انتشارات مرکز: تهران.

بلایشر، ژوزف (۱۳۸۰)، *گزیدهٔ هرمنوتیک مدرن*، ترجمه سعید جهانگیری، انتشارات پرسش: آبادان.

بهاری، بهاره (۱۳۹۴)، بررسی تحلیلی عناصر تزئینی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر آثار حسین قوللر آغاسی، *دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی*، اسفند ۱۳۹۴.

پنجه‌باشی، الهه؛ صانعی، آنیتا (۱۳۹۹)، مطالعه نقش‌مایه زن در آثار رزمی حسین قوللر آقاسی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *زن در فرهنگ و هنر*، دوره ۱۲، شماره ۳، پاییز، ص ۳۹۴-۴۱۰.

پهلوان، مریم؛ حسینی شاهرودی، سید مرتضی (۱۳۸۶)، تأملی در آرای هرمنوتیک هایدگر و گادامر، *نشریه اندیشه دینی*، دوره ۹، شماره ۲۲، ص ۴۱-۶۲.

چلیپا، کاظم؛ گودرزی، مصطفی؛ شیرازی، علی اصغر (۱۳۸۹)، تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *فصلنامه نگره*، دوره۶، شماره ۱۸، ص ۶۹- ۸۱.

حسین‌آبادی، زهرا ؛محمدپور، مرضیه (۱۳۹۵)، بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *دو فصلنامه پیکره*، دوره۵، شماره۹، ص ۳۵-۴۹.

رجبی، محمدعلی (۱۳۸۴)، مکتب خیالی نگاری، *گلستان هنر*، شماره ۲، پاییز و زمستان، ص ۵۱-۵۷.

رحمانی، نجیبه ؛ شعبانی‌خطیب، صفرعلی (۱۳۹۶)، بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *نشریه باغ نظر*، سال ۱۳، شماره۴۲، ص ۱۹-۳۲.

زارعی، کریم (۱۳۹۱)، عوامل مؤثر در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، اصفهان.

فردوسی (۱۳۹۳)، *شاهنامه*، بر اساس نسخه مسکو، آدینه سبز: تهران.

قلی‌پور، حسن و حاصلی، پرویز (۱۳۹۸)، بررسی تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان، *دو فصلنامه علمی پژوهش هنر*، دوره ۹، شماره۱۷، ص ۱-۱۶.

کشاورز، گلناز؛ بایرام‌زاده، رضا (۱۳۹۹)، جنبش سقاخانه در هنر معاصر ایران و ارتباط آن با رویکردهای هنری مدرن یا پست مدرن، *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، شماره چهارم، بهار و تابستان، ص ۱۲۲-۱۳۳.

گروئیانی، فرناز؛ ضرغام، ادهم (۱۳۹۳)، نقش خیر و شر در شخصیت‌های آثار حسین قوللر آقاسی، *فصلنامه علمی- پژوهشی نگره*، شماره ۳۰، ص ۵-۱۹.

محمدی، سیدمحتشم؛ بازیاری، ایوب؛ رییسی، مهوش (۱۳۹۴)، *شاهنامه* فردوسی پیش متن *شاهنامه* شاه‌تهماسبی (با تأکید بر نگاره‌های رستم و سهراب)، *همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دوره هشتم، ص ۲۵۷-۲۷۲.

مدنی، امیرحسین (۱۳۹۱)، بررسی چیستی هرمنوتیک، *پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال دوازدهم، شماره اول، ص ۸۵-۹۶.

موسوی، سیدکاظم؛ صفری، جهانگیر؛ ظاهری، ابراهیم (۱۳۹۲)، تحلیل شخصیت در داستان رستم و سهراب، *مجله شعر پژوهی (بوستان ادب)*، دانشگاه شیراز، شماره دوم، سال پنجم، ص ۱-۱۷۶

نصری، عبدالله (۱۳۸۳)، عناصر فهم در اندیشه گادامر، *نشریه نامه حکمت*، شماره ۴، پاییز و زمستان، ص ۵۶-۶۴.

واعظی، احمد (۱۳۸۱)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، کتاب نقد ۲۳، اندیشه معاصر: تهران.

هوشیار، مهران؛ افتخاری‌راد، فاطمه (۱۳۹۵)، *آشنایی با خیالی نگاری*، نشر سمت: تهران.

یوسف جمالی، محمدکریم؛ اسحق تیموری، محمدرضا (۱۳۹۰)، قهوه‌خانه در ساختار جامعه صفوی و تفریحات رایج در قهوه‌خانه‌ها، *فصلنامه مسکویه*، دوره ۶، شماره ۱۷، ص ۱۲۳-۱۴۰.

منبع تصویر

سیف، هادی (۱۳۶۹)، *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

Gadamer, Hans Georg (1976), *Philosophycal Hermeneutics*, Translatd by David E. Linge, Barkely University Press.

-Gadamer, Hans Georg (1994), *Turth & Method, Continuum*, translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York.

Heidegger, Martin (1962), *Being and Time*, Basil Black Well.

Jafari. A. (1389). *Ancient Letter in the Story Plant*, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

Muhammadi. A; Bahramipour, N. (2021). *Analysis of the story of Rostam and Sohrab based on theories of narratology, Adab Pazhuhi,* No. 15, pp. 141-168 .

Perrine, L (1974), Literature, *structure sound and sense*, Hercourt Brace Jovanovich.

منابع اینترنتی

1-URL 1: https://www.caroun.com.
2-URL 2: https://www.commons.wikimedia.org.
3-URL 3: https://www.Fotographia.islamoriente.com.
4-URL 4: https://www.pinterest.com.
5-URL 5: https://www.i.pinimg.com.
6-URL 6: https://www.persianpaintings.com.
7-URL 7: https://www.wikiart.org.
8-URL 8: www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/processional-standard-alam-akm679.
9-URL 9: www.davidmus.dk.
10-URL 10: www.metmuseum.org.
11-URL 11: http://www.honar200.blogfa.com.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی