DOI: 10.22034/jaco.2026.551402.1499

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
Examining and Identifying the Components of Self Taught Expression in Qajar Coffeehouse Paintings
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بررسی و بازشناسی مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای قاجار*

پریسا گل‌آقائی[۱**]، جواد آقاجانی کشتلی[۱]، محمود اشعاری[۲]، حجت‌الله امانی[۳]

۱. گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران
۲. گروه صنایع‌دستی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران
۳. گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۱۰

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، جریان مستقل نقاشی مردمی ایران، جلوه‌ای از هنر خودآموخته و بازتاب‌دهندهٔ هویت فرهنگی و مذهبی جامعه است. با وجود مطالعات متعدد دربارهٔ تاریخچه و مضامین این هنر، به مؤلفه‌های خودآموختگی در ساختار تصویری آن کمتر توجه شده است. این پژوهش با هدف بازشناسی و تحلیل نظام‌مند مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و درک عمیق‌تر از ویژگی‌های هنری و فرهنگی این جریان انجام شده است. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و توسعه‌ای است. نمونه‌ها به‌صورت هدفمند از آثار چهار نقاش شاخص قهوه‌خانه‌ای انتخاب شدند تا تنوع مضامین مذهبی، حماسی و عامیانه در آن‌ها پوشش داده شود. روش تحقیق ترکیبی از تحلیل محتوا، مطالعهٔ موردی و هرمنوتیک است. داده‌ها به‌صورت کیفی بررسی شدند و مؤلفه‌های خودآموختگی استخراج و شامل گریز از واقعیت، چندروایتی، استفاده از رنگ‌های تند با درجه خلوص بالا، زاویهٔ دید متغیر و عدم تناسبات کلاسیک شدند و در جدول سازمان‌دهی گردید. تحلیل آثار نشان داد نقاشان قهوه‌خانه‌ای با تکیه بر تجربهٔ زیسته و خلاقیت فردی، از قواعد کلاسیک پرسپکتیو و تناسبات فاصله گرفته و به‌جای آن از پرسپکتیو مقامی و رویکردهای بیانی بهره برده‌اند. حضور هم‌زمان چند روایت، تغییر زاویهٔ دید، استفادهٔ نمادین و اغراق‌آمیز از رنگ و نور و نیز عدم رعایت تناسبات طبیعی در اندام و فضا، بیانگر گریز از واقعیت و گرایش به استفاده از رنگ‌های تند با درجه خلوص بالا است.

واژگان کلیدی: *هنر خودآموخته، مؤلفه‌های خودآموختگی، نقاشی قهوه‌خانه، نقاشی قاجار.*

مقدمه

هنر دورهٔ قاجار یکی از مقاطع مهم تاریخ هنر ایران است. در این دوره، تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بازتاب گسترده‌ای در هنر یافت. هنر نقاشی در عهد قاجار عمدتاً در دو جریان موازی تجلی پیدا کرد: نخست، نقاشی درباری که با اتکا بر حمایت‌های سیاسی و مالی دربار، بازنمایانندهٔ اقتدار و شکوه پادشاهان بود و دوم، نقاشی مردمی که در آن آرمان‌های ملی در قالب شیوه‌های سنتی به‌صورت نقش‌هایی از حماسهٔ ملی ارائه شد و در این دوره، نقاشی روایی با مضامین مذهبی و حماسی- ملی تحت‌عنوان نقاشی قهوه‌خانه‌ای توسط هنرمندان مکتب‌ندیده‌شکل گرفت.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌عنوان نخستین جریان مستقل نقاشی مردمی در ایران، برخلاف سنت‌های آکادمیک یا درباری، حاصل تلاش هنرمندانی بود که با اتکا به تجربهٔ زیسته، تخیل و ذوق فردی، به بازآفرینی داستان‌های مذهبی (همچون واقعهٔ عاشورا) و روایت‌های حماسی شاهنامه‌ای پرداختند و گونه‌ای بدیع از هنر روایی- تصویری پدید آوردند. در این میان، مؤلفه‌های خودآموختگی در آثار این نقاشان، نه‌تنها به‌عنوان ویژگی سبکی، بلکه به‌مثابه نشانه‌ای از هویت مردمی و فاصله‌گیری از هنر رسمی مهم است. پرسش اصلی پژوهش این است: مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار کدام‌اند و چگونه در ساختار تصویری این آثار بازتاب یافته‌اند؟ اهمیت این پژوهش از دو منظر قابل توجه است: نخست آنکه نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌عنوان میراثی تصویری، نقش بسزایی در حفظ و انتقال روایت‌های مذهبی، ملی و عامیانه در فرهنگ ایرانی ایفا کرده و بررسی مؤلفه‌های خودآموختگی آن، درک ما را از خاستگاه‌های مردمی هنر ایران غنا می‌بخشد. دوم آنکه در ادبیات پژوهشی موجود، هرچند به تاریخچه، مضامین و سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته شده است اما به موضوع «خودآموختگی» به‌عنوان یک چهارچوب تحلیلی مستقل کمتر توجه شده است. بنابراین، این پژوهش با تأکید بر بازشناسی این مؤلفه‌ها، در پی پر کردن خلأی است که در مطالعات پیشین وجود داشته و می‌تواند به شناختی عمیق‌تر از جایگاه نقاشان مکتب‌ندیده در تاریخ هنر ایران بی‌انجامد.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «پریسا گل‌آقائی» با عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی نقاشی عامیانه در برساخت هویت ملی در دوران قاجار پس‌از مشروطیت» است که به راهنمایی دکتر « جواد آقاجانی کشتلی» و دکتر «محمود اشعاری» و مشاورهٔ دکتر «حجت امانی» در گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر، یزد در حال انجام است.

** نویسندهٔ مسئول: p.golaghaei@stu.sau.ac.ir، ۰۹۹۱۳۶۶۸۴۷۵

پیشینهٔ پژوهش

بررسی پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد تاکنون مطالعه‌ای جامع با چهارچوب مفهومی ترکیبی این پژوهش انجام نشده است. بااین حال، پژوهش‌های پراکنده‌ای در حوزه‌های مرتبط موجود است. هرچند ازنظر عنوان یا ساختار کلی، این پژوهش جامعیت و انسجام متمایزی دارد ولی ازنظر محتوایی در امتداد برخی رویکردهای مفهومی پیشین قرار می‌گیرد. در ادامه به مهم‌ترین مطالعاتی اشاره می‌شود که بنیان نظری و تجربی لازم برای توسعهٔ چهارچوب این پژوهش را فراهم ساخته‌اند. کتاب «نقاشی قهوه‌خانه» از نخستین منابع مکتوب در معرفی این جریان هنری است. در این اثر، تاریخچهٔ شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، زمینه‌های اجتماعی و اعتقادی آن و همچنین زندگی و آثار شاخص‌ترین نقاشان این مکتب مردمی بررسی شده است (Seif & Kaboli, 2021). کتاب «نقاشی قهوه‌خانه: گزیدهٔ مقالات و گفت‌وگوها»، مجموعه‌ای از مقالات و گفت‌وگوهایی است که در همایش «نمایشگاه خیالی‌نگاران» در موزهٔ هنرهای معاصر تهران در بهار ۱۳۸۹ ارائه شده‌اند و در آن به معرفی هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای و گزارش مصاحبه‌های انجام‌شده با دبیر نمایشگاه و جمعی از نقاشان قهوه‌خانه‌ای پرداخته شده است (عبدالحسینی و حامدی، ۱۳۹۹). پژوهشی با عنوان «بررسی و تحلیل هنر خوآموختگان و زمینه‌های ورود آن به دنیای هنر بر مبنای آرای آرتور دانتو» به پذیرفته‌شدن آثار هنرمندان خودآموخته به‌عنوان اثر هنری به کمک نظریهٔ دانتو پرداخته و حضور آن‌ها را وابسته به تصمیم‌گیری‌های دیگر اعضای تاثیرگذار دنیای هنر وابسته دانسته است (Mortazavi et al., 2020). در مطالعه‌ای دیگر با عنوان «بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» ضمن بررسی زمینه‌های ورود این عناصر به نقاشی قهوه‌خانه‌ای، ریشه‌های آن‌ها به دوران حکومت آل‌بویه نسبت داده شده و تأکید شده است پیوند این عناصر با هویت شیعی در تقویت روحیهٔ میهن‌دوستی و دفاع از سرزمین و اعتقادات تأثیرگذار بوده است (حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۵). مطالعهٔ «تحلیلی بر داستان‌های عامیانه در نقاشی‌های مذهبی-قهوه‌خانه‌ای» به‌شناسایی و رمزگشایی برخی روایت‌های عامیانه در این آثار پرداخته است و در نهایت به این نکته اشاره کرده است که نقاشان این مکتب عمدتاً فاقد سواد خواندن و نوشتن بوده‌اند و صرفاً در جهت فهم عامه و جذاب‌کردن وقایع، این روایت‌ها را ترسیم کرده‌اند (مهرنیا و گروسی، ۱۴۰۱). مطالعهٔ «تجلی حماسهٔ عاشورا در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار» به یافتن تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم حماسهٔ عاشورا در خلق نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای پرداخته است (Kazemnejad et al., 2017). مطالعهٔ «تأملاتی دربارهٔ موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» به کشف علل گرایش نقاشان خیالی‌نگاری به ادبیات مکتوب و شفاهی حماسی و پهلوان‌محور و موضوعات مذهبی پرداخته است (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰). در پژوهشی با عنوان «خوانش نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان براساس مفهوم مکالمه در نظریهٔ هرمنوتیک مدرن گادامر» به این نکته اشاره شده است که هنرمند با رجوع و مکالمه با هنر مکتب اصفهان در پیوند با افق فکری-هنری عصر مشروطه که تحت تأثیر شیوع همه‌جانبهٔ عناصر هنر غربی است، اقدام به خلق اثرش کرده است (Taherian et al., 2023). بررسی این مطالعات نشان می‌دهد اگرچه مطالعاتی در زمینهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای و هنر خودآموخته انجام شده است اما هنوز مطالعات جامعی که به‌طور دقیق، مؤلفه‌های خودآموختگی را در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بررسی کند، محدود است.

مبانی نظری

• هنر نقاشی در دورهٔ قاجار

عصر قاجار (۱۲۱۰-۱۳۴۴ هـ ق) به‌واسطهٔ مواجههٔ مستقیم با غرب، دگرگونی در ساختار قدرت، رشد شهرنشینی و ظهور رسانه‌های نوظهور، دوره‌ای جریان‌ساز در تاریخ سیاسی و فرهنگی ایران محسوب می‌شود. در این بستر تاریخی، هنر نقاشی نیز دیگر استمرار بی‌واسطهٔ سنت‌های تثبیت‌شدهٔ پیشین نبود؛ بلکه متناسب با تحولات عمیق اجتماعی، مسیری متفاوت را پیمود و به عرصه‌ای برای بازآرایی مضامین و کارکردهای فرهنگی تصویر بدل شد. پژوهش‌ها نشان می‌دهد نقاشی این دوره براساس خاستگاه، حامیان و نوع مخاطب، به دو جریان متمایز و قابل‌تأمل تقسیم می‌شود:

– دورهٔ اول: نقاشیِ رسمی و درباری (پیکرنگاری سلطنتی)

این مرحله که عمدتاً هم‌زمان با حکومت آقامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه شکل گرفت، تحت‌تأثیر مستقیم دربار و خواست شاهان بود (خان‌سالار، ۱۳۹۶، ۱۱۳). در این دوره، نقاشی از روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای کهن فاصله گرفت و به ابزاری برای نمایش شکوه سلطنت و تبلیغ قدرت سیاسی تبدیل شد. ویژگی‌های بصری شاخص این جریان شامل نگرش انسان‌مدارانه (با تأکید بر چهرهٔ شاه و شاهزادگان)، بهره‌گیری از پرسپکتیو و فضاسازی سه‌بعدی متأثر از غرب و دورنماسازی در پس‌زمینه است.

بااین حال، ماهیت این هنر به‌سمت نوعی زیبایی‌شناسی خاص متمایل شد؛ چنان‌که افسریان (۱۴۰۲، ۳۰) بیان می‌کند: «از اوایل قرن دوازدهم هجری قمری، نقاشی رسمی ایران به بازنمایی لذت‌محوری، بدن‌محوری و سرگرمی گرایش یافت». این چرخش در نقاشی‌های درباری سبب شد تصویر از کارکرد اجتماعی خود در تجسم آرمان‌های جمعی جدا شود و صرفاً در خدمت لذت بصری خواص قرار گیرد.

– دورهٔ دوم: نقاشی مردمی و ظهور مکتب قهوه‌خانه‌ای

در نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار (عصر ناصری و پس‌از آن)، با شدت‌گرفتن جریان مدرنیته، محدودیت‌های هنر درباری آشکار شد و نقاشی رسمی دیگر پاسخ‌گوی نیازهای فرهنگی و عاطفی تودهٔ جامعه نبود (مدرسی، ۱۳۸۷، ۳۲). خلأناشی از جدایی هنر درباری از بطن جامعه، زمینه‌ساز ظهور گونه‌ای دیگر از بیان بصری شد که از دل فرهنگ عمومی و فضاهای همگانی سر برآورد. در این میان، تمایز میان دو حوزهٔ «اشرافی» و «عامیانه» برجسته شد؛ به تعبیر افشار مهاجر (۱۳۸۴، ۴۳): «هنر درباری در خدمت لذت بصری و بازنمایی قدرت سلطنتی عمل

می‌کرد، درحالی‌که هنر مردمی ماهیتی جمعی، آیینی و هویت‌ساز داشت». بدین‌ترتیب، آرمان‌های ملی و مذهبی در قالب نقش‌های حماسی بازتعریف شد و نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌عنوان سبکی روایی، خیال‌ساز و مفهوم‌محور شکل گرفت تا حافظهٔ فرهنگی و ارزش‌های تودهٔ مردم را بازتاب دهد (خان‌سالار، ۱۳۹۶، ۷۶).

• نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای جریانی متمایز، متأخر و برخاسته از بطن جامعه در تاریخ هنر ایران است که هم‌زمان با جنبش مشروطیت و بر پایهٔ سنت‌های هنر مردمی و دینی پدیدار شد (حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۵، ۳۸). پاکباز (۱۳۹۲، ۲۰۱) این شیوه را نوعی نقاشی روایی با مضامین رزمی، مذهبی و بزمی می‌داند که اگرچه در تکنیک از ابزار نقاشی طبیعت‌گرا (رنگ‌روغن) بهره می‌برد اما در ماهیت، بازتاب‌دهندهٔ آمال، علایق ملی و اعتقادات مذهبی لایه‌های میانی جامعهٔ شهری است. خاستگاه این هنر را باید در پیوند عمیق میان قهوه‌خانه و زورخانه جست‌وجو کرد؛ دو نهادی که در کنار هم وظیفهٔ پرورش تن و روان را بر عهده داشتند. اگر زورخانه با میل و کباده جسم را نیرو می‌بخشید، قهوه‌خانه با کلام نقال و پرده‌های نقاشی، روح جوانمردی را در جان مخاطب می‌دمید (راسته، ۱۴۰۲، ۳۵). همچنین پیشینهٔ این هنر به سنت کهن قصه‌خوانی، مرثیه‌سرایی و تعزیه بازمی‌گردد و نقاش قهوه‌خانه‌ای در واقع «روایت‌گر خاموش» همان داستان‌هایی است که نقال با صدای بلند بازگو می‌کرد (ذکرعلی، ۱۴۰۰، ۴۲). از منظر ساختاری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از مطرح‌ترین شاخه‌های نقاشی عامیانه محسوب می‌شود که بر اصل «خیالی‌سازی» استوار است. هنرمندان این مکتب که عمدتاً آموزش‌ندیده اما دارای قریحه‌ای سرشار بودند، آثار خود را براساس باورها و تجربهٔ شخصی و بدون پایبندی به پرسپکتیو علمی و اصول آناتومی آکادمیک خلق می‌کردند؛ فضایی که در آن «روایت» بر «واقعیت بصری» ارجحیت دارد (حسینی، ۱۴۰۲، ۱۵). در این شیوه، نقاش از قراردادهای معنایی ویژه‌ای بهره می‌برد؛ نظیر بزرگ‌تر ترسیم کردن شخصیت‌های اصلی (اولیا و قهرمانان) نسبت به اشقیا (پرسپکتیو مقامی)، بهره‌گیری از رنگ‌های نمادین و درخشان و درهم‌شکستن زمان و مکان، چنان‌که گاه یک روایت از آغاز تا پایان در یک پردهٔ واحد به تصویر کشیده می‌شود (خان‌سالار، ۱۳۹۶، ۱۱۸). هدف اصلی آن‌ها تأثیرگذاری عاطفی بر مخاطب بود و توجه چندانی به عوامل فنی و زیبایی‌شناسی آکادمیک نداشتند (ذکرعلی، ۱۴۰۰، ۱۰). موضوعات اصلی این آثار شامل داستان‌های شاهنامه و خمسه، وقایع کربلا، قصص‌القرآن و حکایت‌های عامیانه، و همچنین زندگی روزمره، آداب‌ورسوم، جشن‌ها و اعیاد مردم بود (عبدالحسینی و حامدی، ۱۳۹۹، ۲۳). این هنر با هنرمندانی چون «حسین قوللر آقاسی» و «محمد مدبر» به اوج شکوفایی رسید و بر هنر معاصر نیز تأثیرگذار بود؛ شاگردانی مانند «فتح‌الله قوللر»، «حسین همدانی»، «حسن اسماعیل‌زاده» و «عباس بلوکی‌فر»، راه آن‌ها را ادامه دادند (Seif & Kaboli, 2021, 14). هدف نهایی این هنر حفظ اصالت‌های فرهنگی، بیداری مردم و زنده‌نگه‌داشتن اسطورهٔ پهلوانی و حماسهٔ عاشورا در حافظهٔ جمعی ایرانیان بوده است؛ هنری که در آن شکست ظاهری راه ندارد و چهرهٔ نیروهای خیر همواره سرشار از وقار و پیروزی معنوی ترسیم می‌شود (عبدالحسینی و حامدی، ۱۳۹۹، ۵۶).

• هنر خودآموخته

هنر خودآموخته که در متون هنری گاه با عناوینی نظیر هنر فطری یا هنر درحاشیه (هنر آوت سایدر) شناخته می‌شود، شامل آثاری است که توسط افرادی بدون آموزش رسمی و آکادمیک، با تکیه بر تجربهٔ شخصی، علایق درونی و به‌صورت کاملاً خودانگیخته و خودجوش خلق می‌شوند (گل‌آقائی، ۱۴۰۳، ۱۶۲). این گونه از هنر، فارغ از قیدوبندهای تاریخ هنر و جریان‌های روشن‌فکرانه، حاصل اولین تجربه‌های ناب و بی‌واسطهٔ هنرمند با جهان پیرامون است (Russeau, 2014, 96). برای درک عمیق‌تر هنر خودآموخته، باید به ریشه‌های آن در هنر بدوی (هنر پریمیتیو) و تجلی آن در «هنر نائیف» پرداخت. هنر بدوی به آثاری اشاره دارد که برآمده از جوامع نخستین یا فرهنگ‌های غیرغربی بوده و ویژگی بارز آن سادگی، صراحت بیان و پیوند با نیروهای آیینی و جادویی است؛ ویژگی‌هایی که در هنر خودآموختهٔ مدرن نیز بازتولید می‌شود. منبع الهام این هنرمندان، همانند انسان‌های نخستین، نیازهای غریزی، الزامات محیطی و یا کنش در برابر نیروهای متافیزیکی است (Zahedi, 2021, 21). در بستر تاریخ هنر جهان، ژان دوبوفه با طرح مفهوم «آرت بروت یا هنر خام»، بر ارزش زیبایی‌شناختی آثاری تأکید کرد که از فرهنگ رسمی نپخته و دست‌نخورده باقی مانده‌اند. در امتداد این جریان، هنر نائیف به‌عنوان شاخص‌ترین نمود هنر خودآموخته مطرح می‌شود. نقاشان نائیف اگرچه در جوامع متمدن زندگی می‌کنند اما آگاهانه یا ناآگاهانه اصول پرسپکتیو علمی، آناتومی دقیق و رنگ‌پردازی آکادمیک را نادیده می‌گیرند. آثار آن‌ها با ویژگی‌هایی همچون عدم رعایت تناسبات واقع‌گرایانه، استفاده از رنگ‌های تخت و درخشان، جزئی‌پردازی وسواس‌گونه و روایتی صادقانه و کودکانه شناخته می‌شود (پاکباز، ۱۳۹۲، ۵۸۵). درواقع هنرمند خودآموخته به‌جای بازنمایی عینی واقعیت، به بازآفرینی ذهنیت و تخیل خود می‌پردازد و قواعد بصری را براساس منطق درونی اثر و احساسات خود بنا می‌کند. این ویژگی‌ها، قرابت بسیاری با ساختار نقاشی‌های عامیانه و قهوه‌خانه‌ای ایران دارد که در آن نیز صدق عاطفی بر صحت علمی ارجحیت دارد.

• مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی

گریمچر (Glimcher, 1987, 67)، مؤلفه‌های کلی خودآموختگی در نقاشی را شامل «بازنمایی حالات روانی و ذهنی به‌جای دنیای بصری، تکرار الگوهای شخصی، استفاده از نمادهای میکروسکوپی یا ماکروسکوپی، نفی پرسپکتیو، به‌کارگیری مقیاس‌ها و نسبت‌های غیرمتعارف، رنگ‌های طبیعی و غیراکادمیک، ترکیب تصاویر با نوشتار و استفاده از مواد نامتعارف در فرایند خلق اثر می‌داند». در نقاشی‌های خودآموختگان ایرانی نیز این مؤلفه‌ها به‌صورت بومی‌شده مشاهده می‌شود. آثار این هنرمندان اغلب با سادگی و خلوتی فضای

تصویری، عدم نمادین‌بودن رنگ‌ها و شخصیت‌ها، فقدان سایه‌روشن و دوبعدی‌بودن مناظر مشخص می‌شوند. «بی‌دقتی در جزئیات، بی‌اعتنایی به قواعد خوشنویسی نسخ و نستعلیق، اسلیمی‌های ناقص و پیکره‌های انسانی دور از نسبت‌های آناتومیک نیز از دیگر ویژگی‌های این آثار است. این خصایص از ذهن و تخیل نقاش برخاسته و بدون اتکا به الگوهای آموزشی یا مضامین بیگانه شکل گرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که تکنیک‌های غیرآکادمیک، به‌ویژه در پرسپکتیو و آناتومی، خود نشانه‌ای از استقلال و خلاقیت فردی هنرمند هستند» (عبدالحسینی و حامدی، ۱۳۹۹، ۷۰).

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف توسعه‌ای و از نظر ماهیت توصیفی- تحلیلی است و با هدف شناسایی مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار انجام می‌شود. نمونه‌ها به‌صورت هدفمند از میان آثار چهار هنرمند شاخص با تنوع مضامین (رزمی، بزمی، مذهبی و عامیانه) انتخاب شده‌اند و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی انجام شده است. در این روش، آثار ابتدا به‌دقت بررسی و کدگذاری می‌شوند، سپس نشانه‌ها و عناصر بصری مرتبط با هر مؤلفهٔ خودآموختگی استخراج می‌شوند. برای هر مؤلفه شاخص‌های مشخص تعیین شده است؛ به‌طور مثال «گریز از واقعیت» شامل فضاهای غیرواقعی و تحریف شکل‌ها، «چندروایتی» شامل هم‌زمان‌بودن چندروایت در یک تصویر، «استفاده از رنگ‌های تند با درجه خلوص بالا» بیان احساس و حرکت با رنگ و فرم، «زاویهٔ دید متغیر» نمایش شخصیت‌ها از دیدگاه‌های متفاوت و «عدم تناسبات کلاسیک» تغییر اندازه و مقیاس نمادین اشیا است. این مؤلفه‌ها در جدول ۱ سازمان‌دهی شده تا امکان تحلیل تطبیقی و شناسایی الگوهای مشترک فراهم گردد.

بحث

• بازشناسی مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای

در این بخش با تمرکز بر چهار اثر شاخص از هنرمندان قهوه‌خانه‌ای، مؤلفه‌های خودآموختگی از جمله: گریز از واقعیت، چندروایتی، استفاده از رنگ‌های تند با درجه خلوص بالا و زاویهٔ دید متغیر، بازشناسی و تحلیل می‌شوند. هدف آن است که نشان داده شود این مؤلفه‌ها چگونه در بطن ساختار تصویری و محتوایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای بروز یافته‌اند.

– تابلوی «مصیبت کربلا» اثر محمد مدبر

نقاشی «مصیبت کربلا» (تصویر ۱) یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های روایت تصویری واقعهٔ عاشورا در سنت نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که محمد مدبر با زبانی بصری متمایز و به دور از قواعد آکادمیک، صحنه‌ای چندلایه و گسترده را سامان داده است. در این اثر، وقایع اصلی و فرعی به طور هم‌زمان در یک قاب واحد حضور دارند؛ از سپاهیان درگیر در نبرد گرفته تا خیمه‌گاه‌ها و گروه‌های زنان و کودکان، بدون آنکه سلسله‌مراتب بصری کلاسیک رعایت شود. این ساختار نمونه‌ای روشن از گریز از واقعیت است، مفهومی که دانتو (Danto, 1997, 21) آن را نه نقض واقعیت، بلکه آزادی در بازنمایی معنا و تجربهٔ هنری تعریف می‌کند. در اینجا، نحوهٔ ترکیب‌بندی مدبر با تمرکز بر روایت همه‌جانبه، تحقق این مؤلفه را نشان می‌دهد. یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های تابلو، چندروایتی آن است؛ حضور هم‌زمان چند سطح داستانی و نمایش وقایع مختلف عاشورا در یک قاب، نمونه‌ای آشکار از روایت‌پردازی چندلایه است. از دیدگاه بوردیو (Bourdieu, 1993, 39)، چنین ساختاری نه‌تنها بازتاب تعامل میان فضاهای اجتماعی و فرهنگی هنرمند و جامعه است، بلکه بازنمایی تجربهٔ جمعی مذهبی را نیز ممکن می‌کند. در این تابلو، روایت هم‌زمان صحنه‌های نبرد و خیمه‌گاه، علاوه بر ایجاد چندروایتی، بینش اجتماعی و مذهبی جامعهٔ زمان خود را نیز منتقل می‌کند و نشان می‌دهد نقاش چگونه با تجربهٔ جمعی و فرهنگی خود در ارتباط بوده است. استفاده از رنگ‌های تند با درجه خلوص بالا در اثر، به‌وضوح آشکار است. چهرهٔ امام حسین (ع) و یاران نزدیکش با هاله‌ها و رنگ‌های روشن برجسته شده‌اند، در حالی که بخش‌های دیگر در سایه قرار دارند. مطابق نظر گلیمچر (Glimcher, 1987, 25)، این انتخاب نه بازنمایی واقعیت نور طبیعی، بلکه وسیله‌ای برای ایجاد احساس و هدایت نگاه مخاطب است. رنگ‌های تند و کنتراست بالا، به‌ویژه قرمز در صحنه‌های خونریزی، شدت واقعه و هیجان مذهبی را منتقل می‌کند و نشان‌دهندهٔ آزادی خلاقانهٔ خودآموختهٔ نقاش در استفاده از رنگ برای انتقال معناست. زاویهٔ دید متغیر نیز از دیگر مؤلفه‌های مهم اثر است؛ شخصیت‌ها از روبه‌رو، نیم‌رخ و از بالا دیده می‌شوند و اندازه‌ها با جایگاه معنوی افراد تنظیم شده است؛ برای نمونه، اسب امام حسین (ع) بزرگ‌تر از نسبت واقعی ترسیم شده است. دانتو (Danto, 1997, 43) بر این نکته تأکید دارد که تغییر زاویهٔ دید در آثار هنری، وسیله‌ای برای اولویت‌بندی معنایی و تأکید بر عناصر کلیدی روایت است. این تغییر زاویهٔ دید نه‌تنها به خوانایی صحنه کمک می‌کند، بلکه امکان برجسته‌سازی معنای روایی و القای احساسات را نیز فراهم می‌آورد.

– تابلوی «شکارگاه بهرام‌گور» اثر حسین قوللر آقاسی

اثر «شکارگاه بهرام‌گور» یکی از نمونه‌های شاخص بازنمایی داستان‌های حماسی- ملی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که حسین قوللر آقاسی با پرداختی خلاقانه، صحنه‌ای پویا و پرجزئیات از شکار بهرام گور ارائه کرده است. بررسی دقیق تصویر ۲ نشان می‌دهد عناصر صحنه شامل سواران، حیوانات و طبیعت، در سطوح مختلف تصویر پراکنده شده‌اند اما ارتباط روایی میان آن‌ها به‌دقت حفظ شده است. ترکیب‌بندی اثر به گونه‌ای طراحی شده که نگاه مخاطب ابتدا از پایین تصویر (حیوانات درحال‌فرار) به مرکز تابلو (بهرام بر اسب سفید) و سپس به بخش بالایی (دیگر شخصیت‌ها) هدایت می‌شود؛ این ترتیب نگاه براساس منطق فضایی واقع‌گرایانه نیست، بلکه بر محور روایت و اولویت‌های معنایی اثر شکل گرفته است. چنین ساختاری نمونه‌ای از گریز از واقعیت است، مفهومی که دانتو (ibid., 20) آن را وسیله‌ای برای آزادی در بازنمایی معنا و تأکید بر عناصر کلیدی روایت می‌داند.

جدول ۱. بازشناسی مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای. مأخذ: نگارندگان.

نام اثر	هنرمند	مؤلفه‌های خودآموختگی				
		گریز از واقعیت	چندروایتی	استفاده از رنگ‌های تند با درجه خلوص بالا	زاویهٔ دید متغیر	عدم تناسبات کلاسیک
مصیبت کربلا	محمد مدبر	ترکیب‌بندی چندلایه و عدم رعایت پرسپکتیو خطی، همهٔ عناصر در یک قاب بدون سلسله‌مراتب فضایی	هم‌زمانی صحنه‌های اصلی و فرعی (سپاهیان، زنان و کودکان، خیمه‌گاه‌ها)	نورپردازی نمادین و انتخاب رنگ‌های تند برای انتقال هیجان و تأکید معنوی شخصیت‌ها	ترسیم شخصیت‌ها از روبه‌رو، نیم‌رخ و از بالا، تغییر اندازه‌ها متناسب با اهمیت معنوی	ترسیم پیکره‌ها با اندازه‌های ناهماهنگ و اغراق‌آمیز
شکارگاه بهرام گور	حسین قوللر آقاسی	چینش عناصر پراکنده در سطوح مختلف و تمرکز بر روایت‌محوری به‌جای واقع‌گرایی	هم‌زمانی چند صحنه (حیوانات درحال‌فرار، سواران، زنان در پس‌زمینه)	نورپردازی بدون منبع مشخص، برجسته‌سازی چهره‌ها و لباس‌ها با رنگ‌های روشن و کنتراست بالا	حیوانات و شخصیت‌ها از زاویه‌های مختلف، مقیاس متناسب با اهمیت روایی	عدم تناسب اندام‌ها و ساده‌سازی حالت‌ها
بارگاه کی‌خسرو	عباس بلوکی‌فر	ترکیب‌بندی براساس اهمیت روایی به‌جای پرسپکتیو، عدم وجود مرز روشن میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه	روایت‌های گوناگون (بزم، رقص، فرماندهان و مشاوران) در یک قاب واحد	استفاده از رنگ‌های اشباع و متضاد برای انتقال شکوه و عظمت، فقدان سایهٔ طبیعی	شخصیت‌ها از روبه‌رو، نیم‌رخ و از بالا؛ تغییر اندازه‌ها براساس ارزش داستانی	غیرواقعی و اغراق‌آمیزبودن اندازهٔ پیکره‌ها و اسب‌ها
سیزده به در در زمان قدیم	فتح الله قوللر آقاسی	چینش افقی شخصیت‌ها بدون رعایت نسبت‌های فضایی، عدم وجود مرکزیت واحد	حضور هم‌زمان چندین کنش در قاب (نواختن ساز، آماده‌سازی خوراک، رقص)	رنگ‌های روشن و شاد، اغراق در تضاد رنگ‌ها برای القای شور و نشاط جمعی	دیده‌شدن میزبان و سفره از بالا، شخصیت‌ها در حالت‌های نیم‌رخ و تمام‌رخ، تغییر اندازه‌ها	اندازهٔ بزرگ‌تر شخصیت‌های اصلی نسبت به دیگران

روشنایی در سراسر اثر تقریباً یکنواخت است و فاقد منبع مشخص نور است اما چهره‌ها و لباس‌های شخصیت‌های اصلی با رنگ‌های درخشان‌تر برجسته شده‌اند. این انتخاب آگاهانه، نه‌تنها از بازنمایی واقع‌گرایانه فاصله می‌گیرد، بلکه نگاه مخاطب را به عناصر کلیدی روایت هدایت می‌کند. گلیمچر (Glimcher, 1987, 31) معتقد است چنین برخوردی با نور و رنگ، هدفی فراتر از واقع‌نمایی فیزیکی دارد و به ایجاد احساس و هدایت نگاه مخاطب به‌سمت عناصر مهم اثر کمک می‌کند. پالت رنگی تابلو متنوع و درخشان است؛ رنگ‌های قرمز، سبز و سفید در لباس قهرمانان و طبیعت اطراف به‌صورت اغراق‌آمیز و متضاد با پس‌زمینه تکرار شده و فضایی پرهیجان و نمادین ایجاد می‌کند که عظمت حماسی روایت را تقویت می‌کند. زاویهٔ دید در اثر ثابت نیست؛ حیوانات وحشی از نیم‌رخ، سواران از زاویه‌های مختلف و بخش‌هایی از تصویر از بالا دیده می‌شوند. مقیاس عناصر نیز با توجه به اهمیت روایی آن‌ها تنظیم شده است؛ برای نمونه، اسب سفید بهرام، بزرگ‌تر

تصویر ۱. مصیبت کربلا، رقم محمد مدبر، رنگ‌وروغن روی بوم، ابعاد ۱۸۱ در ۲۱۱ سانتی‌متر. مأخذ: Seif & Kaboli, 2021, 108

تصویر ۲. شکارگاه بهرام گور، قصر گلندام، رقم حسین قوللر آقاسی. مأخذ: Seif & Kaboli, 2021, 103

و برجسته‌تر از سایر حیوانات و سواران تصویر شده است. این انتخاب‌ها نمونه‌ای از ذهنیت روایت‌محور و آزاد نقاش هستند که با تغییر زاویهٔ دید، اولویت معنایی را به عناصر اصلی اثر می‌دهد. همچنین، حضور هم‌زمان چند صحنه (حرکت حیوانات، تعقیب سواران و زنان تماشاگر در پس‌زمینه) نمونه‌ای از چندروایتی است که از منظر بوردیو (Bourdieu, 1993, 41) بازتاب تعامل میان فضای اجتماعی و فرهنگی هنرمند و تجربهٔ جمعی مخاطبان است. عدم تناسبات نیز در اثر مشهود است؛ اسب قهرمان و عناصر کلیدی نسبت به سایر عناصر بزرگ‌تر و برجسته‌تر تصویر شده‌اند و آناتومی برخی اسب‌ها و سواران برای خوانایی و تأکید روایی تحریف شده است. از منظر نشانه‌شناسی، این بزرگ‌نمایی و تغییر مقیاس، پیام معنایی و حماسی اثر را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد نقاش نه‌تنها به بعد بصری بلکه به تأثیرات اجتماعی و فرهنگی روایت نیز توجه داشته است.

– تابلوی «بارگاه کی‌خسرو» اثر عباس بلوکی‌فر

اثر «بارگاه کی‌خسرو» (تصویر ۳) یکی از نمونه‌های برجستهٔ بازنمایی مضامین تاریخی و پادشاهی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که عباس بلوکی‌فر، شاگرد حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر، با نگاه خودآموخته و روایت‌محور آن را خلق کرده است. در این تابلو، هنرمند، فضایی گسترده و پرشخصیت را سامان داده است، به‌گونه‌ای که شکوه پادشاهی و تنوع صحنه‌های فرعی هم‌زمان به نمایش درآمده‌اند. محور اصلی ترکیب‌بندی، کی‌خسرو است که در مرکز تابلو و بر تختی مزین نشسته و اطرافش مملو از درباریان، سرداران و نوازندگان است. حضور هم‌زمان روایت‌های گوناگون (از صحنه‌های بزمی و رقص تا جلسات مشاوران و فرماندهان) نمونه‌ای روشن از چندروایتی در ساختار اثر است. از دیدگاه بوردیو (ibid., 42)، چنین ساختاری بازتاب تعامل میان فضای اجتماعی و فرهنگی هنرمند و تجربهٔ جمعی مخاطبان است و مناسبات قدرت و سلسله‌مراتب اجتماعی در جامعه را بازنمایی می‌کند. چینش عناصر نه براساس منطق پرسپکتیو یا عمق‌نمایی، بلکه براساس اهمیت روایی صورت گرفته است؛ تقریباً همهٔ شخصیت‌ها در یک سطح قرار دارند و مرز مشخصی میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه وجود ندارد. این رویکرد مصداق گریز از واقعیت است که در نقاشی قهوه‌خانه‌ای رایج است. مطابق نظر دانتو (Danto, 1997, 21)، چنین گریز از واقعیت، ابزاری برای آزادی در بازنمایی معنا و اولویت‌بندی روایی است. نورپردازی در تابلو فاقد منبع مشخص است و روشنایی تقریباً یکنواخت به سطح تابلو پخش شده است اما چهرهٔ کی‌خسرو و شخصیت‌های اصلی با رنگ‌های روشن‌تر و درخشان‌تر برجسته‌شده‌اند. فقدان سایه‌پردازی طبیعی و استفادهٔ نمادین از نور، نشان‌دهندهٔ تأکید بر جایگاه معنوی و سیاسی شخصیت‌های مهم است. همان‌طور که گلیمچر (Glimcher, 1987, 30) مطرح می‌کند، چنین استفاده‌ای از نور و رنگ برای ایجاد تأثیر احساسی و هدایت نگاه مخاطب به عناصر کلیدی روایت به کار گرفته می‌شود. پالت رنگی اثر غنی و متنوع است. لباس‌ها، تاج‌ها و تزئینات دربار با رنگ‌های اشباع و متضاد (به‌ویژه قرمز، سبز، آبی و طلایی) ترسیم شده‌اند. این انتخاب‌های اغراق‌آمیز نه برای بازنمایی طبیعی، بلکه برای انتقال حس شکوه، عظمت و هیجان صحنه است. زاویهٔ دید در اثر ثابت نیست؛ شخصیت‌ها از روبه‌رو، نیم‌رخ و حتی از بالا تصویر شده‌اند و نسبت اندازه‌ها متناسب با اهمیت روایی تغییر یافته است. این انتخاب، نمونه‌ای از زاویهٔ دید متغیر و عدم تناسبات انتخابی برای تمرکز بر اهمیت نمادین شخصیت‌های اصلی و هدایت نگاه مخاطب است. به‌این ترتیب، هنرمند با تغییر مقیاس و زاویهٔ دید، اولویت معنایی و توجه بصری مخاطب را هدایت می‌کند.

– تابلوی «سیزده‌به‌در در زمان قدیم» اثر فتح‌الله قوللر اقاسی

تابلوی «سیزده‌به‌در در زمان قدیم» (تصویر ۴) اثر فتح‌الله قوللر آقاسی، پسرخوانده و شاگرد حسین قوللر آقاسی، یکی از معدود نمونه‌هایی است که به بازنمایی جشن‌ها و آیین‌های عامیانه می‌پردازد و برخلاف آثار مذهبی یا حماسی، موضوعی روزمره و اجتماعی را محور قرار داده است. پژوهش در این تابلو با تمرکز بر جنبه‌های روایی و نشانه‌شناختی، نشان می‌دهد رفتارهای آیینی و جشن‌های مردم به‌مثابه نشانه‌های فرهنگی بازنمایی شده‌اند و ترکیب‌بندی، کنش‌ها و تعاملات میان شخصیت‌ها، به فهم ساختار اجتماعی و هنجارهای جمعی کمک می‌کند. از دیدگاه بوردیو (Bourdieu, 1993, 45)، این ساختار بازتاب

تصویر ۳. بارگاه کی‌خسرو، رقم عباس بلوکی‌فر، ابعاد ۹۰ در ۱۲۰ سانتی‌متر. مأخذ: Seif & Kaboli, 2021, 103

تصویر ۴. سیزده‌به‌در در قدیم، رقم فتح الله قوللر آقاسی، رنگ‌وروغن روی بوم، ابعاد ۶۵ در ۹۵ سانتی‌متر. مأخذ: Seif & Kaboli, 2021, 110

تعامل میان تجربهٔ جمعی و فضای فرهنگی جامعه و نشان‌دهندهٔ بازنمایی مناسبات اجتماعی و آیینی مردم در هنر خودآموخته است. چینش افقی شخصیت‌ها و بی‌توجهی به نسبت‌های فضایی، جلوه‌ای از گریز از واقعیت را نشان می‌دهد؛ این گریز نه‌تنها آزادی در بازنمایی معنا را ممکن می‌سازد، بلکه به تمرکز بر ارزش‌های معنایی و تجربهٔ حسی مخاطب نیز کمک می‌کند (Danto, 1997, 21). نورپردازی در اثر فاقد منبع مشخص است و روشنایی تقریباً یکنواخت بر سطح تابلو پخش شده است تا تمامی جزئیات قابل مشاهده باشند. سایه‌پردازی ابتدایی و نمادین بیشتر برای جداسازی عناصر به کار رفته، نه بازنمایی واقع‌گرایانه. رنگ‌ها و ترکیب‌بندی نیز در خدمت تقویت این تحلیل‌های روایی و اجتماعی هستند. انتخاب رنگ‌های روشن، شاد و پرکنتراست (به‌ویژه سبز، صورتی و قرمز) شور و نشاط جمعی را بازنمایی می‌کند و هدایت نگاه مخاطب به کنش‌های اصلی جشن را تقویت می‌کند (Glimcher, 1987, 28). زاویهٔ دید، متغیر و غیرواقعی است؛ میزبان و سفره از نمای نزدیک و از بالا دیده می‌شوند، درحالی‌که شخصیت‌ها در حالت‌های مختلف نیم‌رخ و تمام‌رخ قرار دارند. تغییر نسبت اندازه‌ها نیز به‌وضوح دیده می‌شود؛ مثلاً زن در پیش‌زمینه بزرگ‌تر و برجسته‌تر از دیگران تصویر شده است، بدون اینکه منطق فضایی کلاسیک چنین تفاوتی را توجیه کند. این انتخاب‌ها نمونه‌ای از زاویهٔ دید متغیر و نیز عدم تناسبات انتخابی برای تمرکز بر کنش‌های اصلی و ایجاد تأکید بصری هستند که با هدف تقویت تحلیل جامعه‌شناختی و روایی اثر صورت گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف شناسایی و بازشناسی مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار، چهار اثر شاخص از هنرمندان محمد مدبر، حسین قوللر آقاسی، عباس بلوکی‌فر و فتح‌الله قوللر آقاسی را تحلیل کرده است. یافته‌ها نشان می‌دهند این آثار به‌طور نظام‌مند دارای مؤلفه‌های مشخص خودآموختگی هستند که شامل گریز از واقعیت، چندروایتی، استفاده از رنگ‌های تند با درجه خلوص بالا، زاویهٔ دید متغیر و عدم تناسبات کلاسیک می‌شوند. در همهٔ آثار، گریز از واقعیت مشاهده شد؛ نقاشان بدون پایبندی به پرسپکتیو خطی، فضاسازی و ترکیب‌بندی را براساس اهمیت روایی و معنوی عناصر سامان دادند. بااین‌حال، پرسپکتیو برمبنای سنت بصری مقامی که در هنر غیررسمی و خودآموخته در ایران و سایر فرهنگ‌ها نیز مشاهده می‌شود، به کار گرفته شده است؛ عناصر مهم‌تر بزرگ‌تر و برجسته‌تر و عناصر فرعی کوچک‌تر و در پس‌زمینه قرار دارند. عدم تناسبات کلاسیک نیز در بیشتر آثار مشهود است؛ اندازه و نسبت پیکره‌ها با منطق فضایی هم‌خوان نیست و بر اهمیت نمادین و بیانی عناصر تأکید می‌کند. چندروایتی ازطریق حضور هم‌زمان سطوح و صحنه‌های مختلف در یک قاب، امکان انتقال هم‌زمان وقایع متعدد به مخاطب را فراهم کرده و نشان‌دهندهٔ رویکرد روایت‌محور هنرمندان است. همچنین بهره‌گیری از رنگ‌های درخشان و کنتراست بالا، نورپردازی نمادین و اغراق در تأکید بر عناصر اصلی، پیام‌های معنوی، حماسی و اجتماعی آثار را تقویت می‌کند. زاویهٔ دید متغیر در همهٔ آثار مشاهده شد؛ نقاشان از دیدگاه‌های مختلف و بدون رعایت منطق فیزیکی، شخصیت‌ها و عناصر را براساس اهمیت روایی و معنوی آن‌ها بازنمایی کرده‌اند. علاوه‌بر این، یافته‌ها نشان می‌دهند مؤلفه‌های خودآموختگی نه‌تنها در فرم و تکنیک، بلکه در سطح محتوا و انتخاب موضوع نیز تجلی یافته‌اند. این آثار با بازنمایی زندگی اجتماعی، آیین‌ها و جشن‌های مردم، مقاومت فرهنگی نقاشان قهوه‌خانه‌ای در برابر گفتمان رسمی هنر آکادمیک را نشان می‌دهند. خودآموختگی هنرمندان به آن‌ها امکان داده است تا هویت مردمی و استقلال هنری خود را در قالب سبک بصری و روایت تصویر حفظ کنند و ازاین‌طریق، هنر عامیانه را به‌عنوان یک جریان مستقل فرهنگی بازتولید نمایند. تحلیل تطبیقی آثار نشان داد مؤلفه‌های مذکور به‌طور هماهنگ و متمایز در سبک و روایت تصویری نقاشان این مکتب حضور دارند. این هماهنگی و بازتاب خلاقیت خودآموخته، علاوه‌بر تقویت پیام‌های معنوی و اجتماعی، نشان‌دهندهٔ ظرفیت بالای این سبک برای بیان هویت فرهنگی و اجتماعی است.

عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

فهرست منابع

- افسریان، ایمان. (۱۴۰۲). *در جست‌وجوی زمان نو (درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران)*. انتشارات حرفه هنر.
- افشارمهاجر، کامران. (۱۳۸۴). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. دانشگاه هنر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). *در جست‌وجوی زبان نو*. انتشارات نگاه.
- چلیپا، کاظم؛ گودرزی، مصطفی و شیرازی، علی‌اصغر. (۱۳۹۰). تأملاتی دربارهٔ موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *فصلنامهٔ نگره*، ۱۸، ۶۹-۸۱. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1378502/
- حسین‌آبادی، زهرا و محمدپور، مرضیه. (۱۳۹۵). بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *فصلنامهٔ پیکره*، ۱۰، ۳۵-۵۰. https://paykareh.scu.ac.ir/article_13698_a9e5d1eb7556689b62a3bac8e122bff6.pdf
- حسینی، مینا. (۱۴۰۲). تحلیل لایه‌های بصری و مضمونی بزم‌نگاری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *فصلنامهٔ رهپویهٔ هنرهای صناعی*، ۲، ۶-۲۰. https://www.doi.org/10.22034/rac.2024.2026972.1075
- خان‌سالار، زهرا. (۱۳۹۶). تصویرنگاری در هنر عامیانه خیالی نگاری. *فصلنامهٔ فرهنگ و مردم*، ۱۲، ۱۱۲-۱۲۹. http://noo.rs/lVl6Z
- ذکرعلی، نرگس. (۱۴۰۰). *نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمایشی از فرهنگ ملی و مذهبی*. مؤسسه و انتشارات ندای تاریخ.

• راسته، مونا. (۱۴۰۲). *نقاشی قهوه‌خانه‌ای در گذر زمان*. نشر گیوا.
• عبدالحسینی، امیر و حامدی، محمدحسن. (۱۳۹۹). *نقاشی قهوه‌خانه: گزیدهٔ مقالات و گفت‌وگوها*. نشر آبان.
• گل‌آقائی، پریسا. (۱۴۰۳). *نقاشان مکتب‌ندیده*. زرنوشت.
• مدرسی، جواد. (۱۳۸۷). نقاشی قهوه‌خانه: بررسی یک پارادوکس. *آیینهٔ خیال*، ۱۰۰. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/361096
• مهرنیا، سیدمحمد و گروسی، زینب. (۱۴۰۱). تحلیلی بر داستان‌های عامیانه در نقاشی‌های مذهبی-قهوه‌خانه‌ای. *فصلنامهٔ هنرهای کابردی*، ۳، ۸۹-۱۰۴. https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.28218.1165
• Bourdieu, P. (1993). *Distinction: Critique Socialo du Jugement Coll Sens Commun.* Minuit.
• Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History.* Princeton University Press.
• Glimcher, M. (1987). *Jean Dubuffet: Towards an alternative reality.* Pace Publications.
• Kazemnejad, H., Khodayar, D., Taheri, A., & Hosseinabadi, Z. (2017). Epiphany of the Ashura Epic in a Coffeehouse Paintings of Qajar Period. *Journal of Historical Researches of Iran and Islam, 10*(19), 171-184. https://doi.org/10.22111/jhr.2017.2979
• Mortazavi, M., Pakzad, Z., & Hesami-Kermani, M. (2020). A Study and Analysis of Self-taught Art and its Entrance into the World of Art According to Arthur Danto. *Theoretical Foundations of Visual Arts Journal, 10,* 56-64. https://journal.alzahra.ac.ir/article_5339.html?lang=en
• Russeau, V. (2014). *The oblique angle: what the self-taught artist shapes the world.* American Folk Art Museum.
• Seif, H., & Kaboli, Y. (2021). *Coffeehouse Painting.* (C. Karbasi trans.). Cultural Heritage Organization. (Original work published 1990)
• Taherian, El., Fahimifar, A., & Hasanvand, M. (2023). A reading of a coffee house painting based on the concept of conversation in Gadamer, s modern hermeneutic theory. *Negareh Quarterly, 65*, 151-167. https://negareh.shahed.ac.ir/article_3411_624895d642e02caad8050076bee3ac93.pdf
• Zahedi, M. (2021). *Volume One: On Outsider Art.* (H. Khodapanahi trans.). Platform Publishing in collaboration with Mohsen and Outsider Galleries. (Original work published 1996)

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article disributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
گل‌آقائی، پریسا؛ آقاجانی کشتلی، جواد؛ اشعاری، محمود و امانی، حجت. (۱۴۰۵). بررسی و بازشناسی مؤلفه‌های خودآموختگی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای قاجار. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۴(۵۲)، ۵۴-۶۱.

DOI: 10.22034/jaco.2026.551402.1499
URL: https://www.jaco-sj.com/article_242610.html