۱۴۰۴۰۸۰۵۱۲۲۲۵۳۴ :کد مقاله

بازخوانی مفهوم آیرونی در پردهٔ عاشورا اثر حسین قوللرآقاسی با تاکید بر آرای سورن کی‌یرکگور: از روایت تراژیک تا متن تصویری

فیروزه شیبانی رضوانی[۱]

چکیده

پردهٔ «عاشورا» اثر حسین قوللرآقاسی به عنوان نمونه‌ای برجسته از نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران، روایت تراژیک کربلا را در قالب تصویری ارائه می‌دهد. این بازنمایی فراتر از بازگو کردن صرف یک روایت دینی، لایه‌هایی از تناقض و فاصله‌های معنادار را در ساختار اثر آشکار می‌سازد. هدف این پژوهش، تحلیل مفهوم آیرونی در فلسفه سورن کی‌یرکگور و بررسی کاربرد آن در بازنمایی پرده عاشورا وابسته به مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایرانی است. این مطالعه با تمرکز بر مؤلفه‌های کلیدی آیرونی، از جمله تعلیق معنایی و حرکت به سوی متعالی، به تحلیل چگونگی بازنمایی تراژدی کربلا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مرور ادبیات فلسفی و هنری است. در بخش فلسفی، مبانی آیرونی کی‌یرکگور و در بخش هنری، ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و بازنمایی عاشورا تحلیل شده است. داده‌ها مبتنی بر اطلاعات برآمده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که نقاشی قهوه‌خانه‌ای با بهره‌گیری از زبان بصری نمادین و تلفیق روایت‌های چندلایه، فضایی می‌آفریند که در آن آیرونی نقشی محوری در ایجاد تعلیق معنایی ایفا می‌کند. این تعلیق مخاطب را در مواجهه با پارادوکس‌های موجود در واقعه عاشورا به تفکر ژرف‌تر درباره معنای ایمان، رنج و شهادت وا می‌دارد. همچنین، پردهٔ عاشورا با تصویری تراژیک در کنار بیان امید و حرکت به سوی متعالی، تجربه‌ای اگزیستانسیالیستی از انتخاب ومسئولیت فردی را در سطحی فراتر از روایت تاریخی ارائه می‌دهد. این پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای نه تنها به عنوان هنر مردمی، بلکه به عنوان بستری برای بازاندیشی فلسفی و اخلاقی نیز عمل می‌کند.

کلیدواژه‌ها:پرده عاشورا، حسین قوللرآقاسی، روایت تراژیک، سورن کی‌یرکگور، مفهوم آیرونی

---

[۱]. گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران

fi.sheibani@iau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸ /۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۷

مقدمه

نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عنوان هنری ریشه‌دار در فرهنگ عامه ایران، از اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی پا گرفت و با موضوعات دینی، حماسی و اسطوره‌ای پیوندی ناگسستنی برقرار کرد. این نوع هنر، برخلاف نقاشی درباری یا کلاسیک، بر انتقال تجربه‌های‌جمعی و باورهای مذهبی و حماسی به مخاطبان عام تکیه داشت(زارعی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۴۳-۱۵۹). در این زمینه، حسین قوللرآقاسی(۱۲۷۹ـ۱۳۳۷ش)به‌عنوان برجسته‌ترین نقاش‌قهوه‌خانه‌ای شناخته می‌شود؛ هنرمندی که درپرده‌های بزرگ خود به‌بازنمایی صحنه‌های کربلا، جنگ‌های شاهنامه‌ای و روایت‌های مذهبی پرداخت و «پردهٔ عاشورای» او یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های این سبک به‌شمارمی‌آید(پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۱۱-۲۱۲). از آنجاکه بازنمایی واقعه عاشورا درنقاشی قهوه‌خانه‌ای تنها به‌روایت آیینی محدود نمی‌شود، بلکه درلایه‌های تصویری آن تناقض‌ها، گسست‌ها و فاصله‌هایی نمایان‌می‌شود، می‌توان عناصرروایی وتصویری آن را درچارچوب مفهوم«آیرونی»[۱] مورد تحلیل قرارداد. سورن کی‌یرکگور درکتاب *مفهوم آیرونی با ارجاع مکرر به سقراط*[۲] آیرونی را نه‌صرفاً یک فن بلاغی بلکه وضعیتی اگزیستانسیالیستی می‌داند که فرد در آن فاصله‌ای انتقادی میان خود و جهان برقرار می‌کند؛ فاصله‌ای که تناقض میان ظاهر و حقیقت، ایمان و شک، یا عظمت و ضعف را برجسته می‌سازد (Kierkegaard, 1989:۲۴۸ ـ۲۵۳) . این وضعیت آیرونیک، در آثار بعدی او، به‌ویژه در *ترس و لرز*[۳]نیز ادامه می‌یابد، جایی که او تجربه ایمان را نه یک اطمینان عقلانی، بلکه جهشی در تاریکی، مبتنی بر تناقض و اضطراب وجودی، توصیف می‌کند. در این زمینه، نقاشی عاشورایی قوللر آقاسی، به ویژه پردهٔ عاشورا، نه تنها بازنمایی یک رویداد مذهبی است، بلکه به مثابه متنی چندلایه و پیچیده، امکان خوانش‌های تفسیری و انتقادی متعددی را فراهم می‌آورد. یکی از مفاهیم فلسفی که می‌تواند به درک عمیق‌تر این آثار کمک کند، «آیرونی» در اندیشه سورن کی‌یرکگور است؛ مفهومی که برخلاف برداشت رایج، صرفاً ابزاری بلاغی نیست، بلکه نوعی وضعیت هستی‌شناختی و اگزیستانسیالیستی است که فرد در آن با فاصله‌گیری از قطعیت‌ها، به پرسش درباره معنای حقیقت، ایمان و وجود می‌پردازد.

---

۱. Irony
۲. The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates.
۳. Fear and Trembling

اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، تحلیل پردۀ عاشورای حسین قوللر آقاسی از منظر مفهوم «آیرونی» در اندیشه سورن کی‌یرکگور است. این تحلیل در پی آن است که نشان دهد چگونه این اثر هنری، فراتر از یک بازنمایی وفادارانه از رویداد عاشورا، حامل لایه‌هایی از تناقض، ابهام، و تعلیق معنایی و راهی به سوی متعالی است که می‌توان آن‌ها را در چارچوب یک نگاه انتقادی ـ تفسیری تبیین کرد. به علاوه این تحقیق از جنبه‌های زیر قابل طرح است:

ضرورت هنری: نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌رغم جایگاه مهم آن در تاریخ هنر ایران، کمتر با رویکردهای تفسیری و فلسفی تحلیل شده و اغلب به‌عنوان هنری عامه‌پسند نادیده گرفته شده است.

ضرورت نظری: مفهوم آیرونی در اندیشه کی‌یرکگور عمدتاً در حوزه فلسفه و الهیات بررسی شده و کاربرد آن در تحلیل آثار هنری، به‌ویژه در بستر فرهنگ اسلامی-ایرانی، نوآورانه است.

ضرورت فرهنگی ـ اجتماعی: عاشورا، به‌عنوان یک واقعه محوری در حافظه تاریخی و دینی جامعه ایران، در بازنمایی‌های هنری خود نیز واجد ظرفیت‌های پیچیده و چندلایه‌ای است که پرداختن به آن‌ها می‌تواند به بازاندیشی در مناسبات میان ایمان، روایت و تصویر منجر شود.

بیان مسأله

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، و به‌طور خاص پرده‌های عاشورایی حسین قوللر آقاسی، در نگاه نخست همچون بازنمایی‌های وفادارانه و پرشور از واقعه کربلا جلوه می‌کنند؛ بازنمایی‌هایی که در پی تثبیت باورها و تقویت عواطف مذهبی‌اند. با این حال، در سطحی ژرف‌تر، این آثار واجد لایه‌هایی از تناقض، گسست، و شکاف معنایی هستند که نمی‌توان آن‌ها را صرفاً به‌عنوان بیان ایمان مذهبی فروکاست. در این آثار، نوعی مواجهه با امر تراژیک، نمایش مرز میان قهرمانی و شکست، و تأمل در نسبت میان حقیقت و ظاهر به چشم می‌خورد. از این منظر پژوهش حاضر می‌کوشد به مسالۀ محوری زیر پاسخ دهد:

- چگونه پردۀ عاشورای حسین قوللرآقاسی فراتر از یک روایت تراژیک به واسطۀ آیرونی کی‌یرکگوری، به متنی چندلایه بدل می‌شود؟

پیشینه تحقیق

شاید بتوان از جملهٔ مقالاتی که بیشترین همپوشانی با تحقیق پیش‌رو دارند، مواردی که توضیح آنها در زیر آمده است را برشمرد. این مقالات با در نظر گرفتن مفهوم آیرونی از یک سو و مطالعه آثار حسین قوللر آقاسی در مکتب نقاشی قهوه‌خانه از سوی دیگر مطرح می‌شوند: گرویانی و ضرغام(۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «نقش خیر و شر در شخصیت‌های آثار حسین قوللرآقاسی» در فصلنامه نگره، دوره ۹ شماره ۳۰، ویژگی‌های اخلاقی و تصویری خیر و شر در شخصیت‌های آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای حسین قوللرآقاسی را بررسی می‌کند. تمرکز پژوهش بر نحوه‌ی تلفیق عناصر اسطوره‌ای و دینی در این آثار است، به‌طوری که با بهره‌گیری از سنت‌های ملی و مذهبی و تأکید بر سادگی بیان تصویری، شخصیت‌ها در قالب قهرمانان و دشمنان به نمایش درآمده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد تقابل خیر و شر نه فقط در مضمون بلکه در فرم و ساختار بصری آثار قوللر آقاسی حضوری جدی دارد و هویت ملی-دینی هنر عامه را تقویت کرده است.

زارعی، شاملو و حمیدی(۱۳۹۷) در مقالهٔ دیگری با عنوان «تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای» در مجله **مطالعات باستان‌شناسی پارسه، سال ۲، شماره ۵** اینگونه توضیح می‌دهند؛ نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مکتبی از هنر روایی ایرانی است که در اواخر قاجار توسط هنرمندان مکتب‌ندیده، عمدتاً با موضوعات مذهبی و رزمی و بزم شکل گرفت. نتایج نشان می‌دهد قهوه‌خانه‌ها نه‌تنها پایگاه تجمع و تقویت هویت ملی و دینی بودند، بلکه خود منشأ بروز نگرش انتقادی و ضدحکومتی و خلق مکتبی مستقل در هنر ایرانی شدند که در آثار هنرمندانی همچون قوللر آقاسی نمود ویژه پیدا کرده است.

کارگر، شیبانی رضوانی و بختیاریان(۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی عناصر و کاربردهای آیرونی در سه نگاره‌ی منتخب مکتب شیراز در دوره‌ی آل اینجو» در مجله پژوهش‌های نوین در مطالعات علوم انسانی دوره ۱، شماره ۲، ابتدا مفهوم ایرونی را شرح داده و سپس توضیح می‌دهند که آیرونی به عنوان صنعتی تصویری در روایت یا فرم یک اثر تصویری به کار گرفته می‌شود. در این مقاله، آیرونی در سه نگارهٔ مکتب نگارگری شیراز و به‌طور خاص دوره‌ی آل اینجو بررسی می‌شود زیرا گمان می‌رود شرایط اجتماعیِ سلطهٔ مغول‌ها موجب شده باشد هنرمندان ایرانی در تصویرگری و کتاب‌آرایی، مفاهیمی را به‌طور کنایی و آیرونیک بیان کرده باشند. نویسندگان پس از بررسی آثار مورد نظر نتیجه می‌گیرند که؛ نگاره‌هایی بیش‌تر قابلیت

تحلیل آیرونیک دارند که در آن سوژۀ اصلی در مواجهه با شرایط عمیق و مطلقی چون مرگ یا موقعیت بغرنجی که منجر به مرگ شود، قرار گرفته باشند.

با توجه به موارد فوق و ارزیابی سایر مقالات، مقاله‌ای که به‌طور همزمان نقاشی قهوه‌خانه را به مثابه متن از منظر مفهوم آیرونی بررسی کرده باشد تاکنون منتشر نشده است و مقالۀ پیش‌رو از این جهت مواجه‌ای تازه در بررسی روایت‌ها و مضامین تراژیک است که موضوع نقاشی قهوه‌خانه‌ای، یعنی یک اثر از مهمترین نقاشان این حوزه یعنی حسین قوللر آقاسی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

مبانی نظری

مفهوم آیرونی

واژۀ آیرونی در زبان فارسی به مفهومی بلاغی اشاره دارد که در آن آنچه گفته می‌شود یا به نظر می‌رسد، با آنچه واقعاً منظور است تفاوت دارد یا حتی در تضاد است. به عبارت دیگر، گوینده یا نویسنده چیزی را طوری بیان می‌کند که در سطح ظاهر ممکن است معنای ساده‌ای داشته باشد، ولی در لایۀ زیرین یا با توجه به زمینه، معنایی دیگر دارد.

مفهوم آیرونی از دیرباز در فرهنگ و فلسفه غرب حضور داشته و در طول تاریخ، معنا و کارکردهای متعددی یافته است. در یونان باستان، آیرونی نخستین‌بار توسط سقراط مطرح شد. سقراط با تظاهر به نادانی، خود و مخاطب را به پرسشگری و تأمل وامی‌داشت و این تظاهر به جهل، نوعی نیروی سلبی و منفی تلقی می‌شد که باورهای تثبیت‌شده را متزلزل می‌کرد (کی‌یرکگور، ۱۳۸۶: ۶). در این معنا، آیرونی ابزار کشف حقیقت و خودآگاهی بوده که ریشه‌های فلسفی و اگزیستانسیالیستی آن در سقراط نهفته است.

در دوران روم و ادبیات کلاسیک، آیرونی بیشتر به شکل طنز و تضاد میان ظاهر و معنا نمود پیدا کرد و نویسندگان با آن به نقد اجتماعی و بیان تمسخرآمیز ارزش‌ها و هنجارهای پذیرفته‌شده می‌پرداختند (فورمیو، ۱۳۸۹: ۴۰-۵۰). در دوره رنسانس و مدرن اولیه، آیرونی جایگاه بیشتری در ادبیات انتقادی و فلسفه اجتماعی یافت و به ابزاری برای نقد ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی بدل شد (راسل، ۱۳۹۰: ۲۲۰-۲۳۰).

در قرن نوزدهم، فلاسفه آلمانی مانند فریدریش شلینگ و فریدریش شلگل آیرونی را به‌عنوان فرآیندی دیالکتیکی می‌دیدند که فرد را از نگرشی بسته به حالت باز و از شور و شوق ساده به نگرش انتقادی می‌رساند (کولبروک، ۱۴۰۴: ۵۰). در همین دوره، سورن کی‌یرکگور آیرونی را به سطح فلسفه وجودی و اگزیستانسیالیستی ارتقا داد. او آیرونی را نیرویی سلبی و منفی

می‌دانست که فرد را از جهان تثبیت‌شده و ارزش‌های رایج جدا می‌کرد و او را به تأمل درباره حقیقت فردی و انتخاب اصیل می‌رساند. کیرکگور همچنین به خطر آیرونی اشاره می‌کرد: اگر فرد در این حالت باقی بماند، ممکن است به پوچی و بدبینی بی‌انتها گرفتار شود، اما اگر از آن عبور کند، آیرونی مقدمه‌ای برای ایمان و تحقق خودآگاهی فردی است (کی‌یرکگور، ۱۳۸۶: ۳۲۵–۳۴۱).

در قرن بیستم، فیلسوفانی همچون نیچه، فوکو و دریدا آیرونی را به‌عنوان ابزار نقد ساختارهای قدرت، زبان و حقیقت مورد توجه قرار دادند و بر نسبیت و امری محتمل[1] تأکید کردند. همچنین وین بوث در حوزه بلاغت آیرونی، این مفهوم را به تحلیل ادبی و نقش مخاطب گره زد (Booth, 1974: 20-30). در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم، ریشارد رورتی آیرونی را به‌عنوان رویکرد فلسفی مدرن مطرح کرد که بر شک‌ورزی نسبت به باورهای قطعی و فاصله‌گیری از ساختارهای تثبیت‌شده تأکید دارد (Rorty, 1989: 4-5).

تبارشناسی آیرونی نشان می‌دهد که این مفهوم از تظاهر به نادانی سقراطی آغاز شد، و سپس در ادبیات و فلسفه مدرن جایگاه انتقادی یافت؛ از منظر کیرکگور به تجربه‌ای وجودی و اگزیستانسیالیستی ارتقا پیدا کرد و در فلسفه معاصر به ابزاری برای نقد ساختارهای اجتماعی، زبان و باورهای قطعی تبدیل شد. به بیان ساده، آیرونی، توانایی فاصله‌گذاری از باورها و ارزش‌های تثبیت‌شده، شک‌ورزی انتقادی و حرکت به سوی خودآگاهی و انتخاب اصیل است.

آیرونی در اندیشهٔ کی‌یرکگور

کی‌یرکگور در رسالهٔ دکتری خود *مفهوم آیرونی با ارجاع دائمی به سقراط* بر آن است که آیرونی صرفاً یک صنعت بلاغی یا شگرد ادبی نیست، بلکه جایگاهی بنیادین در تفکر و هستی انسانی دارد. او با تأکید بر روش سقراطی نشان می‌دهد که آیرونی، فاصله‌ای انتقادی میان فرد و جهان، یا میان گفتار و حقیقت است؛ فاصله‌ای که نه برای تثبیت یک معنا، بلکه برای گشودن امکان پرسش‌گری پدید می‌آید (Kierkegaard, 1989: 6–9). بدین‌ترتیب، آیرونی شکلی از نفی است که «نه خود حقیقت را عرضه می‌کند، بلکه امکان اندیشیدن به حقیقت را زنده نگاه می‌دارد» (Ibid: 13). از نظر کی‌یرکگور، آیرونی وضعیتی اگزیستانسیالیستی است. فرد در این وضعیت با تعارضات بنیادین مواجه می‌شود: میان ایمان و شک، معنا و پوچی، عظمت و ضعف. او می‌نویسد: «آیرونی، مرزی است که در آن فرد می‌تواند هم خود را نفی کند و هم جهان را، بی‌آنکه ضرورتاً به هیچ معنا یا بنیانی دست یابد» (Ibid: 248). به

[1] contingency

همین دلیل، آیرونی نه صرفاً بازی زبانی، بلکه تجربه‌ای وجودی است که با بحران معنا و تردید در هم تنیده است.

کی‌یرکگور در کتاب *مفهوم آیرونی با ارجاع دائمی به سقراط* آیرونی را ذیل مفاهیمی چون تظاهر به جهل و منفیت، مفهوم اگزیستانس یا جود فردی، خطر و امکان تبیین می‌کند. در متون افلاطون شاهدیم که شخصیت سقراط با تظاهر به نادانی، حقیقت را از دل پرسش‌ها بیرون می‌کشید. این آیرونی نه تنها در ظاهر بلکه در عمق فلسفه سقراطی ریشه دارد و به‌عنوان نیرویی سلبی، تمامی مدعیات دانایی زمانه را متزلزل می‌سازد. این ویژگی آیرونی، فرد را وامی‌دارد که خویشتنِ اصیل خویش را بجوید و از سطحی‌نگری و تقلید آزاد شود. در ادامه کی‌یرکگور آیرونی را نیرویی سلبی می‌داند که هیچ‌چیز را اثبات نمی‌کند بلکه هرگونه قطعیت تثبیت‌شده را متزلزل می‌سازد (کی‌یرکگور، ۱۴۰۳: ۲۴۸). این منفیّت، فرد را از اتکا به عادت‌های روزمره می‌رهاند و او را وامی‌دارد که خویشتنِ اصیل خویش را بجوید.

کی‌یرکگور معتقد است که آیرونی شکافی میان فرد و جهان می‌آفریند که فرد را از اتکا به عرف و عقل جمعی جدا ساخته و او را در برابر حقیقت فردی خویش قرار می‌دهد. کی‌یرکگور هشدار می‌دهد که آیرونی اگر به‌تنهایی بماند، ممکن است به پوچی یا بدبینی بی‌انتها بینجامد. اما اگر از این مرحله عبور شود، آیرونی می‌تواند مقدمه‌ای برای جهش به‌سوی ایمان و انتخاب اصیل باشد (همان: ۳۴۱). کی‌یرکگور در کتاب *ترس و لرز* توضیح می‌دهد که ابراهیم، هنگامی که مأمور می‌شود اسحاق را قربانی کند، از سطح اخلاقی به سطح دینی می‌رود. او در آن لحظه، همهٔ معیارهای اخلاقی و عقلانی را «تعلیق» می‌کند تا به فرمان الهی وفادار بماند. این وضعیت را کی‌یرکگور «تعلیق غایی امر اخلاقی»[1] می‌نامد (Kierkegaard: 56). در این لحظه، معناهای تثبیت‌شده ـ خیر و شر، درست و نادرست، رستگاری و هلاکت ـ همه فرو ریخته و تنها ایمان باقی می‌ماند. بنابراین تعلیق معنایی یعنی لحظه‌ای که معناهای عقلانی و اخلاقی از کار می‌افتند و فرد در مواجهه با مطلق، در وضعیت پارادوکسیکالِ فقدان و یقین هم‌زمان قرار می‌گیرد. کی‌یرکگور در تحلیل خود از رابطهٔ آیرونی و تراژدی، نشان می‌دهد که این دو نه در تقابل بلکه در پیوستگی قرار دارند. تراژدی رنج و فناپذیری انسان را برملا می‌سازد؛ اما آیرونی با افزودن لایه‌ای دیگر، شکاف میان آنچه باید باشد و آنچه هست را برجسته می‌کند. او تأکید می‌کند که آیرونی «به‌جای نابود کردن تراژدی، آن را به سطحی عمیق‌تر سوق می‌دهد» (ibid: 328).

---

۱. teleological suspension of the ethical

با توجه به این توضیحات می‌توان دو مولفهٔ شاخص یعنی «تعلیق معنایی» و «راهی به سوی متعالی» را از منظر کی‌یرکگورد در تفسیر آیرونیک از متن روایی یا تصویری استخراج و بر اساس آن به بررسی و تحلیل اثر پرداخت:

تعلیق معنایی[۱] یعنی در لحظه‌ای خاص، معنا و ارزش‌های معمول و قابل فهم ما به حالت تعلیق درمی‌آید و فرد در وضعیت پارادوکسیکال[۲] یا کشمکش میان دو معنا قرار می‌گیرد. رفتن به سوی متعالی[۳] یعنی عبور از مرحله‌های سطحی و تجربیات زمینی و رفتن به سوی یک تجربه متعالی، که درکی عمیق‌تر و غالباً مذهبی یا وجودی است.

یافته‌های تحقیق

نقاشی قهوه‌خانه: روایتِ تراژیک

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هنری عامه‌پسند در ایران است که از دورهٔ قاجار پدید آمد و با گسترش قهوه‌خانه‌ها، تحولات شهری و دگرگونی‌های اجتماعی، به‌تدریج شکلی جدی‌تر و فراگیرتر به خود گرفت. این هنر بر پایهٔ روایت‌های مذهبی، حماسی و اجتماعی شکل گرفته و محور اصلی آن بر تراژدی، برانگیختن احساس و ایجاد همدلی جمعی استوار است. هرچند پیدایش این هنر به اوایل دورهٔ قاجار باز می‌گردد، اما در دوران مشروطه به اوج خود رسید و بیشترین نمود آن را می‌توان در خلق آثار رنگ‌روغنیِ روایت‌محور از سوی هنرمندان خودآموخته در فضای قهوه‌خانه‌ها مشاهده کرد.

ساریخانی در مقالهٔ «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره‌ی قاجار» تأکید می‌کند که این نقاشی‌ها گرچه از سنت‌های تصویری ایرانی و سبک‌های تزئینی تأثیر پذیرفته‌اند، اما موضوع اصلی آن‌ها بیشتر مذهبی و روایی است؛ مهم‌ترین این روایت‌ها، واقعهٔ کربلاست (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۶–۱۱۷).

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (که آن را می‌توان تلفیقی از خیال‌پردازی و نگاه عامیانه دانست)، نوعی ارتباط مستقیم میان نقاش و مخاطب برقرار می‌شود؛ این ارتباط عمدتاً از دلِ مضامین آشنا و عرضهٔ عمومی این پرده‌ها در فضای باز و مردمی قهوه‌خانه‌ها پدید می‌آید. پرده‌هایی با مضمون عاشورا، برای تبلیغ و اشاعهٔ مذهب شیعه، تقویت فرهنگ ملی، ایجاد اشتیاق برای تعزیه‌خوانی و گردآمدن مردم در مراکز فرهنگی، و نیز برای روایت مظلومیت امام حسین(ع) و یارانش و همچنین دلاوری‌های اسطوره‌هایی چون رستم و سهراب عرضه می‌شدند (همان:

---

۱. Suspension of meaning
۲. Paradoxical
۳. Movement toward the sublime

۱۱۶). عرضهٔ این نقاشی‌ها، در موارد بسیاری همراه با نقالی صورت می‌گرفت. نقالی، هنر شفاهی روایت داستان است که توسط نقال و با استفاده از صداسازی، بداهه‌گویی، حرکات بدنی و بیانی پرشور اجرا می‌شد این شیوه نیز همچون نقاشی قهوه‌خانه‌ای، در مکان‌های عمومی همچون قهوه‌خانه‌ها شکل گرفت و مخاطبان آن عمدتاً طبقات مردمی جامعه بودند. در واقع، پرده‌خوانی(ترکیب نقاشی با روایت شفاهی) و نقالی، دو هنر مکمل در انتقال داستان‌های حماسی، مذهبی و اسطوره‌ای به شمار می‌آیند.

هر دو هنر بر روایت‌هایی چون داستان‌های شاهنامه، زندگی امامان، قهرمانان ملی و اسطوره‌های ایرانی تمرکز دارند؛ هر دو در فضای عمومی رشد یافته‌اند و زبان آن‌ها ساده، قابل‌فهم و به دور از پیچیدگی‌های هنر رسمی و درباری است. نقاشی و نقالی، در فضای فرهنگی قهوه‌خانه‌ها، که محل تجمع، آموزش، و سرگرمی طبقهٔ عام جامعه بود، پرورش یافتند و به تدریج بدل به ابزارهایی مؤثر در انتقال فرهنگ و ارزش‌های اجتماعی و مذهبی شدند.

عاشورپور در کتاب *نمایش‌های ایرانی*، درباره‌ی نمونه‌هایی از نقالی عاشورا در دوره‌ی پهلوی چنین توضیح می‌دهد: در این دوره، نقالان با بهره‌گیری از ابزارهایی چون ذره‌پوش، چاووشی‌خوانی و حمله‌خوانی به روایت وقایع عاشورا می‌پرداختند. این نوع اجراها، تلفیقی از بیان آوایی و تصویر ذهنی بودند و هدف آن‌ها انتقال پیام‌های مذهبی و فرهنگی به مخاطبان بود (عاشورپور، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

برای نمونه، **محمدرضا معجونی**، پرده‌خوان روایت‌های عاشورایی، از چنین عباراتی برای نقل پرده‌ای از آثار **حسین قوللر آقاسی** استفاده می‌کند:

«بسم‌الله الرحمن الرحیم... ای اهل دل، گوش جان بسپارید که امروز قصهٔ غمناک و پر از درس عاشورا را از پردهٔ حسین قوللر آقاسی برایتان بازگو می‌کنم... در زمان‌های قدیم، سرزمینی پر از عشق و وفا بود، که حسین بن علی، فرزند پاک پیامبر، در آن سرزمین با سپاهیان ظلم و جور روبرو شد. اینجا، وسط این نقاشی رنگین، می‌بینید که امام حسین و یارانش چقدر شجاعانه ایستاده‌اند، حتی وقتی دشمنان به سراغشان آمده‌اند... ببینید آن لشکر پرهیاهو که همه‌چیز را می‌خواستند به یغما ببرند. اما حسین، همچون کوهی استوار، با پرچم حق در دست، ایستاده است تا عدالت را زنده نگه دارد... نگاه کنید به چهره‌های پر از اندوه و اما سرشار از ایمان یارانش؛ آن‌ها جان دادند اما عزت را نفروختند. در گوشه‌ای، زینب کبری را ببینید که چگونه داغدار برادرش است اما شجاع و صبور... این پرده مثل قصه‌ای زنده است، قصه‌ای که حسین قوللر آقاسی با قلم و رنگ‌هایش آن را حک کرده است تا هر نگاه‌کننده‌ای

بیندیشد و بیاموزد که حق همیشه پایدار است، حتی اگر قربانیانی هم داشته باشد... ای دوستان، این پرده عاشورا، فقط یک تصویر نیست، بلکه تابلویی است که صدای قیام، ایثار و آزادگی را از دل تاریخ به ما می‌رساند» (URL1). این روایت تصویری و زبانی، نشان می‌دهد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای تنها یک بیان بصری نیست، بلکه بازتابی از روایت‌های تاریخی، فرهنگی و مذهبی در قالبی حسی و تعلیمی است. از همین‌رو، پیش از تحلیل محتوای تصویریِ آثار با تأکید بر مفهوم آیرونی، ضروری است شناختی مقدماتی از هنرمند مؤلف داشته باشیم. زیرا درک ویژگی‌های فکری، اعتقادی و سبک هنرمند، کلید فهم دقیق‌تر اثر خواهد بود.

حسین قوللرآقاسی: یکی از بنیانگزاران نقاشی قهوه‌خانه

حسین قوللر آقاسی(۱۲۶۹–۱۳۴۵هـ‌ش) یکی از برجسته‌ترین نقاشان قهوه‌خانه‌ای ایران به شمار می‌آید. او در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمد؛ پدرش علیرضا قوللر آقاسی از طراحان برجسته کاشی بود و همین فضا تأثیر بسزایی در تربیت هنری او داشت (گرویانی و ضرغام، ۱۳۹۳). او از کودکی با نقاشی و طراحی آشنا شد و بعدها با گرایش به روایت‌های مذهبی و حماسی، به یکی از مهم‌ترین پایه‌گذاران نقاشی قهوه‌خانه‌ای بدل گردید. قوللر آقاسی با رویکردی روایی و مردمی به تصویرگری حماسه‌ها و موضوعات مذهبی پرداخت. آثار او عمدتاً حول روایت‌های عاشورا، نبردهای شاهنامه و داستان‌های پهلوانی متمرکز بود. ویژگی مهم آثارش ترکیبی از بیان حسی و بیان نمادین است؛ او توانست زبان تصویری ساده و در عین حال پرشور بیافریند که برای توده مردم کاملاً قابل درک بود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۵۳). از نظر ترکیب‌بندی، قوللر آقاسی با انتخاب فضاهای تخت و پرهیز از پرسپکتیو عمیق، تمرکز را بر شخصیت‌ها و کنش‌های تراژیک قرار می‌داد. رنگ‌های زنده، چهره‌های اغراق‌شده و نشانه‌های نمادین (پرچم، اسب، شمشیر، خون) از شاخصه‌های آثار او هستند (حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۵). قوللر آقاسی درکنار محمدمدبّر، بنیان‌گذار جریان اصلی نقاشی قهوه‌خانه‌ای محسوب می‌شود. او در خلق زبان تصویری این مکتب نقش اساسی داشت و شاگردان بسیاری از جمله محمد فراهانی و حسن اسماعیل‌زاده از او تأثیر پذیرفتند. این انتقال استاد ـ شاگردی موجب تداوم مکتب قهوه‌خانه‌ای تا دهه‌های بعد شد. به‌طورکلی فعالیت نقاشان قهوه‌خانه وابسته به این تفکر بود که بتوانند از اعتبار فرهنگی، ادبی، مذهبی گذشته بهره جسته و آن را به صورت تصویری بازنمایی کنند. دو موضوع مهم این پرده‌ها بر مبنای اشعار شاهنامه فردوسی و واقعه کربلا بود. حسین قوللر آقاسی درباره نقاشی این حکایت‌ها می‌گفت: «ما حکایات شاهنامه را دست‌چین کردیم و آنچه نقالان گفتند و هرچه مردم خواستند به نقش کشیدیم. مردم از ما

تجسم زور و بازوی پهلوانان شاهنامه را طلب کردند و شکست دشمنان را، ما هم اطاعت کردیم.... به رستم علاقه داشتند، چون دستِ بستهٔ مولای متقیان بود. حتی گاه از من خواستند که دشنهٔ رستم را بر پهلوی سهراب فرو نکنم، زیرا از مرگ سهراب بیزار بودند» (اعظم‌زاده، ۱۳۸۶: ۶۰). بدین ترتیب نقاشی‌های قوللر آقاسی نه فقط جنبهٔ هنری، بلکه کارکرد اجتماعی نیز داشتند. او با ترسیم صحنه‌های کربلا یا داستان‌های شاهنامه، حافظهٔ جمعی مردم را برانگیخت و به نوعی «روایت تصویری هویت ایرانی ـ شیعی» شکل داد. این آثار در قهوه‌خانه‌ها و تکایا نصب می‌شد و در کنار نقالی، تجربه‌ای چندرسانه‌ای برای مخاطب فراهم می‌کرد. در نهایت می‌توان گفت قوللر آقاسی هنرمندانه توانست بطور همزمان میراث تصویری گذشته را به زبان مردمی تبدیل کند و با خلق روایت‌های تراژیک، سهم مهمی در تاریخ هنر معاصر ایران داشته باشد. از جمله آثار او در خصوص روایت کربلا پرده عاشورا است. او این اثر را به سفارش ماشاءالله فروتن خلق کرده بود. طبق اخبار مندرج در سایت هنر آنلاین این پرده از سوی خانواده فروتن به کتابخانه و موزه ملی ملک اهدا شده است. در اینجا یکی از آثار معروف قوللر آقاسی با عنوان پرده عاشورا با تاکید بر مفهوم آیرونی مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

نقاشی قهوه‌خانه: متن تصویری

تصویر ۱: (عاشورا، قوللرآغاسی)
https://www.honaronline.ir

پردۀ عاشورای قوللرآقاسی(تصویر ۱) نمونه‌ای برجسته از نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که بر اساس سنت نقّالی و تعزیه، رخداد عظیم کربلا را به تصویر می‌کشد. این اثر با ترکیبی چندلایه، در یک قاب واحد، لحظات گوناگون روز دهم محرم را گرد هم آورده و به شکل یک روایت تصویری ـ نمایشی عرضه می‌کند.

در مرکز پرده، امام حسین(ع) سوار بر ذوالجناح دیده می‌شود؛ اسبی سفید که نشانۀ پاکی و قداست است. سیمای امام با هاله‌ای نورانی و پوشش سبز متمایز شده و جایگاه محوری او را در نبرد حق و باطل برجسته می‌سازد. در اطراف او، بدن‌های خون‌آلود یاران شهید، به‌ویژه حضرت عباس(ع) با مُشک پاره و دستان جداشده، نماد فداکاری و مظلومیت را عیان می‌سازند. در بخش دیگری، زنان و کودکان اهل بیت، همچون حضرت زینب(س) و امام سجاد(ع)، با حالتی اندوهگین و دستانی به سوی آسمان به تصویر کشیده شده‌اند. این صحنه، بُعد عاطفی و انسانی واقعه را تقویت کرده و پیوند میان تراژدی زمینی و اراده الهی را به نمایش می‌گذارد. در مقابل، سپاه دشمن با چهره‌هایی خشن، زره‌ها و نیزه‌ها، و گاه به صورت تیره، بر سوی دیگر پرده حاکم‌اند. این تمایز تصویری، تقابل خیر و شر را آشکار و ملموس می‌سازد.

در بالای پرده، نشانه‌های قدسی و کیهانی همچون خورشید گرفتگی، آسمان تیره یا فرشتگان حاضرند؛ نمادی از اینکه واقعه کربلا تنها رخدادی تاریخی نیست، بلکه واقعه‌ای کیهانی و الهی است که نظم آسمان و زمین را دگرگون ساخته است. در نهایت، روایت اثر یک کلیت چندزمانی است: لحظات مختلف عاشورا نه به صورت خطی، بلکه در هم‌تنیده و همزمان حضور دارند. تماشاگر در برابر این پرده، نه یک تصویر منفرد، بلکه تراژدی کامل عاشورا را در یک نگاه تجربه می‌کند.

این ساختار روایی با نقش «نقال» و توضیح شفاهی او کامل می‌شود؛ بدین معنا که تصویر، به منزلۀ متن خام روایتی بود که با صدای راوی به اجرا درمی‌آمد.

چنانچه گفته شد پردۀ عاشورا، از شاخص‌ترین آثار مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران، روایتی چندلایه از واقعۀ کربلا را در قالب بیانی تصویری و آیینی بازمی‌نماید. این اثر در عین وفاداری به روایت مذهبی، واجد ساختاری است که می‌توان آن را با مفهوم «آیرونی» در فلسفۀ سورن کی‌یرکگور تفسیر کرد. این خوانش با تاکید بردو مؤلفۀ اساسی یعنی «تعلیق معنایی» و «حرکت به سوی متعالی» نمایانگر گذار از سطح حسی و تراژیک واقعه به سطح ایمانی و وجودی است. در خصوص عناصر روایی در پردۀ عاشورا می‌توان گفت که؛ پردۀ عاشورا روایتی غیرخطی و چندپاره از رخداد کربلا ارائه می‌دهد. در یک سطح، صحنۀ نبرد، شهادت و اسارت

در کنار یکدیگر دیده می‌شوند؛ زمان خطی در این اثر فرو می‌پاشد و نوعی زمان قدسی یا دایره‌وار جای آن را می‌گیرد. امام حسین(ع) و یارانش در چند موقعیت تکرار می‌شوند، که این تکرار نشانهٔ حضور فراتاریخی آنان است. این شیوهٔ روایی، بیننده را از وضعیت تماشاگر صرف به جایگاه شاهد آیینی منتقل می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۵).

از نظر عناصر تصویری، این اثر دارای ترکیب‌بندی عمودی است که از پایین (جنگ و خون) به بالا (اسارت و عروج) حرکت می‌کند؛ نوعی ساختار صعودی که خود استعاره‌ای بصری از تعالی معنوی است. رنگ‌ها نیز واجد معنای نمادین‌اند: سبز و طلایی برای اولیا و سرخ و خاکستری برای اشقیا، که مرز میان نور و ظلمت را تداعی می‌کند. چهره‌ها فردی نیستند بلکه نوعی تیپ قدسی دارند؛ در این‌جا نقاش، از بازنمایی طبیعی پرهیز کرده و به سوی تمثیل و رمز حرکت می‌کند (احمدی، ۱۳۹۰: ۸۹).

ترکیب‌بندی در این اثر مطابق با سنت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای شخصیت اصلی روایت را بزرگتر از بقیه شخصیت‌ها به تصویر می‌کشیدند. این عمل از ویژگی‌های نقاشی دوران قاجار است. به اینگونه نقاشی، از آنجا که پردازنده تخیل هنرمند نقاش است، «نقاشی خیالی» هم اتلاق می‌شود(ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

مفاهیم آیرونی در پرده عاشورا

گفته شد کی‌یرکگور آیرونی را نه صرفاً طنز، بلکه «وضعیت وجودیِ فاصله‌گیری از معناهای تثبیت‌شده» می‌داند (Kierkegaard, 1989: 247). همچنین نزد او، آیرونی نوعی آگاهی است که در آن فرد درمی‌یابد هیچ نظام عقلانی یا اخلاقی قادر به تضمین معنا نیست؛ ازاین‌رو، معنای حقیقی تنها در جهشی ایمانی و در رابطهٔ فرد با مطلق ممکن می‌شود (Kierkegaard, 1985: 68). بر این ا ساس، آیرونی دو وجه دارد: وجه سلبی آن به معنای فروپاشی معناهای تثبیت‌شده یعنی تعلیق معنایی؛ و وجه ایجابی آن یعنی گشایش راهی به سوی ایمان و امر متعالی یا حرکت به سوی متعالی است.

الف) تعلیق معنایی

در پردهٔ عاشورا، تعلیق معنایی در سه سطح روایت، تصویر و عاطفه قابل تبیین است:

- **در سطح روایت:** مطابق با روایت تاریخ امام حسین(ع) در مقابل لشکر یزید در صحرای کربلا شکست می‌خورد و کشته می‌شود؛ اما در روایت آیینی و تصویری، او پیروز و جاوید است. این پارادوکس[۱] همان تعلیق معناست؛ مرگ و پیروزی هم‌زمان حضور دارند، و معنا

[۱] Paradox هم‌زمانی دو قطب متضاد

از دوگانگی‌های معمول اخلاقی می‌گریزد. به تعبیر کی‌یرکگوری، قهرمان ایمان «در پارادوکس زیست می‌کند، زیرا با از دست دادن همه‌چیز، در عین حال همه‌چیز را به دست می‌آورد» (Kierkegaard, 1985: 82). در این پرده، این پارادوکس به چشم می‌آید: صحنهٔ قتل و خون، در عین حال محل ظهور نور قدسی است.

- **در سطح تصویری:** نقاش، از قواعد واقع‌گرایانه (پرِسپکتیو، منطقِ فضا، زمان خطی) صرف‌نظر کرده و صحنه‌های مختلف را در یک بستر واحد گرد آورده است. به این ترتیب، منطق روایی و فضایی تعلیق می‌شود تا معنایی قدسی و فراتاریخی جایگزین آن گردد. بیننده در مواجهه با اثر، نمی‌تواند بگوید کدام صحنه «اکنون» و کدام «بعداً» رخ می‌دهد؛ زمان خطی و معناهای متوالی متوقف شده‌اند.
- **در سطح عاطفی:** در چهرهٔ امام(ع) و اهل‌بیت، هیچ اغراقی در رنج دیده نمی‌شود؛ نگاه‌ها آرام و درخشان‌اند. این حذف احساسات ظاهری، خود نوعی تعلیق تراژدی است: تراژدی به سکوت و وقار تبدیل می‌شود. به‌عبارت دیگر، نقاش از نمایش رنج برای برانگیختن ترحم خودداری کرده و آن را به رمز ایمان بدل کرده است. این همان گذار از سطح اخلاقی به سطح ایمانی است.

به عبارت دیگر پردهٔ عاشورا معنا را بیان نمی‌کند، بلکه فقدان معنا در سطح زمینی را آشکار می‌سازد تا معنایی متعالی پدید آید. در نگاه کی‌یرکگوری، آیرونی حقیقی همین است: فروپاشی ظواهر معنا تا گشوده شدن دری به سوی امر مطلق. در نتیجه، نقاش با حذف منطق تاریخی و اخلاقی، مخاطب را در وضعیت «تعلیق معنایی» قرار می‌دهد؛ جایی که باید ایمان بیاورد، نه اینکه صرفاً بفهمد.

ب) حرکت به سوی متعالی

در فلسفهٔ کی‌یرکگور، انسان پس از عبور از مرحلهٔ زیبایی‌شناختی و اخلاقی، وارد مرحلهٔ دینی می‌شود؛ این عبور، یک «جهش»[1] است، نه یک استدلال. او در ترس و لرز مرحله دستیابی به ایمان را اینگونه توضیح می‌دهد: «ایمان نه با استدلال، بلکه با جهش ممکن می‌شود؛ جهشی از عقل به فراعقل، از مرئی به نامرئی» (Kierkegaard, 1985: 65). در این حرکت، فرد از محدودیت‌های تجربه و معناهای تثبیت‌شده گذر می‌کند و در مواجههٔ مستقیم با مطلق قرار می‌گیرد. این همان «حرکت به سوی متعالی» است. بازتاب این حرکت در پردهٔ عاشورا

[1]- leap of faith

با توجه به نرکیب‌بندی صعودی، رنگ و نور، چندبارگی چهره امام حسین (ع) و در سکوت نهایی در متن تصویر قابل تبیین است:

- **در ترکیب‌بندی** پرده از پایین به بالا حرکت می‌کند؛ پایین‌ترین بخش میدان نبرد و مرگ، و بالاترین بخش، صحنهٔ زنان و نور الهی. این مسیر تصویری، بازتاب حرکت از جهان خاکی به جهان قدسی است.

چنان‌که در عرفان ایرانی نیز «عروج» از طریق رنج و فنا حاصل می‌شود، در این‌جا نیز رنج، مسیر تعالی است.

- **از نظر رنگ و نور** می‌توان مشاهده کرد که؛ رنگ‌های تیره در پایین (جنگ، خون، خاک)، به‌تدریج در میانه به رنگ‌های گرم (طلایی، سبز) و در بالا به نور روشن میل می‌کنند. این دگرگونی رنگی، نمود بصریِ گذار از ظلمت به نور است — همان حرکت از اخلاقی به دینی، از تراژیک به ایمانی. به‌قول کی‌یرکگور، «در ایمان، هر چیزی که متناهی است، در نامتناهی معنا می‌یابد» (Ibid: 69).
- **چندبارگی چهرهٔ امام حسین(ع)**: حضور تکراری چهرهٔ امام در صحنه‌های مختلف، نشان می‌دهد که او محدود به زمان نیست؛ بلکه در هر لحظه حضور دارد. این فضای «چندساحتی»[1] که در نگارگری سنتی ایران سابقه دارد، می‌تواند نمادی از پیوستگی وجودی قهرمانِ ایمان با امر مطلق را نشان دهد. در سطح فلسفی، این تکرار همان چیزی است که کی‌یرکگور به‌عنوان تجربهٔ باز زاده‌شدن معنا در ایمان مطرح می‌کند.
- **سکوت نهایی:** در بخش‌های بالایی پرده، زنان و کودکان در سکوت‌اند؛ فریادی نیست، جز سکوتی پرمعنا. این سکوت، نه به‌معنای انفعال، بلکه نشانهٔ عبور از کلام انسانی به امر قدسی است. به تعبیر کی‌یرکگور«سکوت، زبان ایمان است» (Ibid: 91). پردهٔ عاشورا با ریتم بصری، رنگ، و روایت صعودی خود، بیننده را به حرکت درونی وامی‌دارد؛ مخاطب از فهم عقلانی واقعه به تجربهٔ ایمانی رستگاری. اگر در بخش پایین، جنگ و مرگ حضور دارند، در بخش بالا، ایمان و رهایی جاری است. این گذار، همان جهش کی‌یرکگوری است؛ از جهان اخلاقی و عقلانی به جهان ایمانی و متعالی.

---

[1]. فضای چندساحتی یعنی اینکه نگارگر ایرانی برای نمایشِ صحنه، از یک نقطه و پرسپکتیو واحد پیروی نمی‌کند، بلکه بخش‌های مختلفی از فضا را در ترازها (سطوح) و زوایای متفاوت کنار هم می‌گذارد تا هم، فضای مادی را نمایش دهد، و هم فضای معنوی یا ایده‌آل (پاکباز، ۱۳۸۰: ۹۱).

در پرتو فلسفهٔ کی‌یرکگور، پردهٔ عاشورا را می‌توان تجسد تصویری آیرونی متعالی دانست؛ اثری که معنا را ابتدا به تعلیق می‌برد و سپس در افق ایمان بازمی‌سازد. در این روایت، امام حسین(ع) چونان ابراهیمِ کی‌یرکگوری است؛ قهرمان ایمانی که با عبور از عقل و اخلاق، در جهشی پارادوکسیکال، حقیقت را در فنا می‌یابد. بدین‌سان، نقاش قهوه‌خانه‌ای، بی‌آن‌که فلسفه بداند، تصویری از همان وضعیت وجودی را آفریده است که کی‌یرکگور با واژه‌ی «آیرونی» و «ایمان» توصیف کرده بود: فروپاشی معنا در زمین و تولد معنا در آسمان. در نهایت، پردهٔ عاشورا فراتر از یک بازنمایی صرف تاریخی-مذهبی، تصویری است چندلایه از وضعیت «آیرونی» کی‌یرکگوری که در آن تعلیق معنایی و حرکت به سوی متعالی همزمان حضور دارند. این ساختار پیچیده و چندبعدی، زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا عناصر مختلف اثر ـ از روایت و تصویر تا رنگ و ترکیب‌بندی ـ به‌صورت نظام‌مند تحلیل شوند. درجدول زیر، خلاصه‌ای از مؤلفه‌های کلیدی تحلیل پردهٔ عاشورا و رابطه آن‌ها با مفهوم آیرونی ارائه شده است که چارچوبی منسجم برای درک عمیق‌تر این اثر بی‌بدیل فراهم می‌کند.

جدول خلاصه تحلیل پرده عاشورا

(نگارنده، ۱۴۰۴)

عناصر روایی	عناصر تصویری	تعلیق معنایی	حرکت به سوی متعالی
- روایت غیرخطی - چند پاره - همزمانی مرگ و جاودانگی - شکست و رستگاری - مخاطب اثر از وضعیت تماشاگرِ صرف، به شاهد آیینی تغییر می‌کند.	- ترکیب صحنه‌های متناقض - چهره‌های آرام در میانهٔ رنج - فقدان پرسپکتیو علمی - رنگ‌های تیره در پایین و رنگ‌های روشن در بالای کادر - فقدان واقع‌گرایی - فضای چند ساحتی، تکرار چهره امام (ع)	- حذف احساسات ظاهری از چهره‌ها - حذف منطق زمانی و روایی - معنای قدسی جایگزین روایت تاریخی - فروپاشی معنا در زمین و تولد معنا در آسمان	- حرکت بصری خاک به سمت نور - صعود از متناهی به مطلق (تبیین مفهوم شهادت) - سکوت: عبور از کلام انسانی امر قدسی - فضای چند ساحتی: ارتباط با امر مطلق - جهش از وضعیت اخلاقی به وضعیت ایمانی - جهشی از عقل به فراعقل

نتیجه‌گیری

مفهوم آیرونی، از دوران سقراط در یونان باستان تا فلسفه معاصر، همواره نقش کلیدی در نقد و تأمل فلسفی داشته است. این مفهوم ابتدا به‌عنوان ابزاری سلبی برای برهم‌زدن باورهای تثبیت‌شده و ایجاد فضای پرسشگری مطرح شد، سپس در ادبیات کلاسیک و مدرن به شکل طنز و تضاد بین ظاهر و معنا ظهور یافت و در فلسفه اگزیستانسیالیستی کی‌یرکگور به تجربه‌ای وجودی بدل شد که فرد را از جهان تثبیت‌شده جدا کرده و او را به سوی خودآگاهی و انتخاب اصیل سوق می‌دهد. کی‌یرکگور بر اهمیت تعلیق معنایی و گذار از پوچی به ایمان در فرآیند آیرونی تأکید داشت و این دیدگاه بعدها در فلسفه معاصر به ابزاری برای نقد ساختارهای قدرت و زبان توسعه یافت. در بستر هنر عامه‌پسند نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران، به‌ویژه آثار حسین قوللر آقاسی، این مفهوم آیرونی به شکل بصری و روایی قابل مشاهده است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای با محوریت روایت‌های مذهبی، حماسی و تراژیک مانند واقعه کربلا، نه تنها یک بازنمایی ساده نیست، بلکه به عنوان زبانی مردمی، عاطفی و همگانی عمل می‌کند که حافظه جمعی و هویت فرهنگی-مذهبی را منتقل می‌سازد. در پردۀ عاشورا، با ترکیب چندلایه از رخدادهای همزمان و عناصر نمادین، شاهد تعلیق معنایی میان درد و رهایی، شکست و عزت، و زندگی زمینی و ایمان متعالی هستیم؛ به عبارتی، این اثر تصویری و روایی به شکل عمیقی مفهوم آیرونی کی‌یرکگوری را متجلی می‌کند.

از منظر فلسفی، پردۀ عاشورا را می‌توان به‌خوبی با مفهوم«آیرونی» در فلسفۀ سورن کی‌یرکگور تفسیر کرد؛ مفهومی که فراتر از طنز صرف، نشان‌دهندۀ «تعلیق معنایی» و «حرکت به سوی متعالی» است. در اینجا، تعلیق معنایی به معنای فروپاشی معناهای تثبیت‌شده و دوگانه‌های اخلاقی رایج همچون پیروزی و شکست، زندگی و مرگ، و خیر و شرّ است که در پردۀ عاشورا به شکلی پارادوکسیکال و هم‌زمان ارائه می‌شوند. این تعلیق در سه سطح روایت، تصویر و عاطفه قابل مشاهده است؛ روایت همزمان شهادت و پیروزی، نقض قواعد واقع‌گرایانه زمان و مکان درتصویر، و سرانجام آرامش و وقار چهره‌ها درمواجهه با رنج و مصیبت، همگی نمونه‌هایی از این تعلیق معنایی هستند که مخاطب را به جایگاه ایمان دعوت می‌کنند؛ جایی که درک صرف عقلانی و تاریخی ناکافی است و جهشی به سوی ایمان و باور مطلق لازم است. حرکت به‌سوی متعالی، وجه دوم آیرونی است که در پردۀ عاشورا از طریق ساختار صعودی ترکیب‌بندی، دگرگونی رنگ‌ها از تیرگی به روشنایی، تکرار چندباره چهرۀ امام حسین(ع) و سکوت معنادار بخش‌های پایانی اثر تجسم یافته است. این حرکت نمایانگر عبور از تجربه

زیباشناختی و اخلاقی به مرحله ایمانی و وجودی است؛ جهشی که کی‌یرکگور آن را «پرش از عقل به فراعقل» و «حرکت از مرئی به نامرئی» می‌نامد. در این روند، رنج و فنا نه پایان بلکه مقدمه‌ای برای تعالی و رسیدن به حقیقت مطلق و نجات روحانی هستند. این فلسفه، در پردهٔ عاشورا به شکلی بصری و نمادین به تصویر کشیده شده و بیننده را به سفری درونی و ایمانی دعوت می‌کند. از این منظر، نقاشی قهوه‌خانه‌ای نه فقط روایتگر یک تراژدی تاریخی، بلکه ابزاری برای تأمل در مفهوم وجودی و معنوی تجربه انسانی است. تعلیق معنایی در این آثار، به مخاطب امکان می‌دهد که میان واقعیت ملموس و معنای متعالی و اگزیستانسیالیستی فاصله‌گذاری کند و از این طریق به درکی عمیق‌تر از خود و جهان برسد. بدین ترتیب، آیرونی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به مثابه پلی میان سطح ظاهری و عمیق‌ترین ساحت‌های معنایی و ایمانی عمل می‌کند. در نهایت آنکه بررسی تبارشناسانه و فلسفی آیرونی و تحلیل آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای به ویژه پردهٔ عاشورا، نشان می‌دهد که این هنر مردمی و روایت‌محور می‌تواند حامل مفاهیمی فلسفی و وجودی باشد که فراتر از جنبه‌های صرفاً تاریخی یا هنری آن است. این پیوند میان فلسفه و هنر، فرصت ارزشمندی برای فهم بهتر نقش آیرونی به عنوان تجربه‌ای انسانی، انتقادی و در عین حال متعالی فراهم می‌آورد که همواره فرد را به بازاندیشی در باورها و ارزش‌ها دعوت می‌کند و زمینه‌ساز حرکت به سوی خودآگاهی و ایمان اصیل می‌شود.

منابع

۱. اعظم‌زاده، محمد(۱۳۸۶). «***پیوند نقاشان خیالی ساز(قهوه خانه‌ای) با ادبیات***». فصلنامه علامه، شماره ۱۳، ۵۵-۷۲.

۲. پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). ***دایرةالمعارف هنر***. تهران: فرهنگ معاصر.

۳. ــــــــــــــ .(۱۳۸۰). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: زرین و سیمین.

حسین‌آبادی، زهرا. محمدپور، مرضیه .(۱۳۹۵).«***بررسی تأثیر نقاشی‌های قهوه خانه‌ای با موضوعات مذهبی بر روی باورهای عامه مردم***». فصلنامه علمی جلوه هنر، دوره ۸، شماره ۲، پیاپی ۱۶، ۷۸- ۶۹.

۴. راسل، برتراند. (۱۳۹۰). ***تاریخ فلسفه غرب***. ترجمه: نجف دریابندری، چاپ هفتم، تهران: پرواز.

۵. زارعی، کریم. شاملو، غلامرضا. حمیدی‌منش، تقی. (۱۳۹۷). «***تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مطالعات باستان‌شناسی پارسه***». سال ۲ شماره ۵، ۱۵۹-۱۴۳.

۶. ساریخانی، مجید. (۱۳۸۴). «***نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار***». وقف میراث جاویدان, شماره ۵۰، ۱۲۰-۱۱۴.

۷. عاشورپور، صادق.(۱۳۸۹). ***نمایش‌های ایرانی، نقالی. ج ۴***، چاپ اول، تهران: سوره مهر.

۸. عبدالحسینی، امیر، حامدی، محمد حسن(۱۳۹۹). ***نقاشی قهوه‌خانه‌ای: گزینه مقالات و گفتگوها***، تهران: کتاب آبان.

۹. کارگر، رشید و شیبانی‌رضوانی، فیروزه و بختیاریان، مریم .(۱۴۰۱). «***واکاوی عناصر و کاربردهای آیرونی در سه نگارهٔ منتخب مکتب شیراز در دورهٔ آل اینجو***». پژوهش‌های نوین در مطالعات علوم انسانی، دوره ۱، شماره ۲، ۳۳-۱۹.

۱۰. کولبروک، کلر.(۱۴۰۴). ***کتاب آیرونی***. ترجمه: شیما بصیری، چاپ دوم، تهران: طرح نو.

۱۱. کی‌یرکگور، سورن.(۱۴۰۳). ***مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط***. ترجمه: صالح نجفی، تهران: مرکز.

۱۲. گرویانی، فرناز. ضرغام، ادهم.(۱۳۹۳).«**نقش خیر و شرّ در شخصیت‌های آثارحسین قوللر آقاسی**»، فصلنامه نگره، دوره ۹ شماره ۳۰، ۹-۱۵.

۱۳. فورمیو، آرمیا. (۱۳۸۹). ***کمدی‌های روم باستان*** . چاپ اول، تهران: قطره.

۱٤. Kierkegaard, Søren .(1985).***Fear and Trembling*** (A. Hannay, Trans.). Penguin Classics

۱٥. Kierkegaard, Søren.(1989). ***The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates***. Ed. & Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.

۱٦. Booth, Wayne C .(1974). ***A Rhetoric of Irony,*** **University of Chicago Press**, Ltd. London.

۱۷. Rorty,Richard.(1989).***Contingency, Irony, and Solidarity***,Cambridge University Pres.

۱۸. https://www.kanoonnews.ir/news/299280

۱۹. URL1: https://www.kanoonnews.ir/news/299280

Revisiting the Concept of Irony in Hossein Qollar-Aghasi's "Ashura" Painting: From Tragic Narrative to Visual Text

Abstract

Hosseyn Qollar-Aghasi's painting, "Ashura," stands as a prominent exemplar of Iranian Coffee House Painting (Naqqāshī-ye Qahveh-Khāneh), presenting the tragic narrative of Karbala through a visual medium. This representation transcends a mere religious retelling, revealing layers of paradox and significant semantic gaps within the artwork's structure. This study aims to analyze the concept of Irony in the philosophy of Søren Kierkegaard and investigate its application in the depiction of the Ashura scene within the Iranian Coffee House School of painting. Focusing on key components of Kierkegaardian irony, including semantic suspension and the movement toward the transcendent, the research analyzes how the tragedy of Karbala is visually rendered in this folk art form. Employing a descriptive–analytical methodology based on a review of philosophical and artistic literature, the study examines Kierkegaard's philosophical premises on irony in the philosophical section, and the structure of Coffee House Painting and the representation of Ashura in the artistic section. Data were compiled from established library resources. Findings suggest that Coffee House Painting, through its symbolic visual language and the synthesis of multilayered narratives, creates an atmosphere where irony plays a pivotal role in generating semantic suspension. This suspension compels the spectator, when confronted with the paradoxes inherent in the event of Ashura, toward deeper contemplation on the meanings of faith, suffering, and martyrdom. Furthermore, the "Ashura" painting, juxtaposing a tragic depiction with an expression of hope and movement toward the transcendent, offers an existential experience of individual choice and responsibility that elevates it beyond mere historical narration. This research demonstrates that Coffee House Painting functions not only as popular art but also as a vital medium for philosophical and ethical re-evaluation.

Keywords: Ashura Painting, Hossein Qollar-Aqasi, Tragic Narrative, Søren Kierkegaard, Concept of Irony