خوانش موازی نقاشی قهوه خانه و کتاب «پاتوق و مدرنیته ایرانی»

نقاشی قهوه خانه، بررسی یک پارادوکس

جواد مدرسی

مقدمه

در طول تاریخ نقاشی ایران،نقاشی قهوه خانه همواره دچار مهجوریت ناعادلانه‌ای بوده است. واقع شدن نقاشی قهوه خانه میان دو حیطه مهم و مختلف از نقاشی ایران، یعنی نقاشی مکتبی و نقاشی دانشگاهی، قرار گرفتن در برهه‌ای از تاریخ (قاجار و پهلوی) که در آن ایران به سرعت وارد عرصه ناآزموده مدرنیته در تاریخ خویش شده است و همچنین شکل گیری نقاشی قهوه خانه در مکانی که نه مورد توجه سنت گراها بوده و نه روشنفکرانی که درباره نقاشی مدرن پژوهش کرده اند، همه سبب شده تا این نقاشی به مثابه پدیده‌ای کاملاً عامیانه در محافل علمی‌و دانشگاهی شناخته شود و در بهترین حالت مهر «غیرقابل اعتنا» بر آن بخورد.

با خوانش موازی نقاشی قهوه خانه و کتابی با عنوان «پاتوق و مدرنیته ایرانی»، نوشته تقی آزاد ارمکی (لوح فکر، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۴)، همه سعی این نوشته بر آن است تا لایه‌هایی پنهان از نوعی نقاشی را آشکار کند که همان گونه که از اسمش پیداست فضای خلق آن و مکانی که در آن شکل گرفته و به تکامل رسیده است جزء جدا نشدنی و حتی عامل شکل گیری آن بوده است؛ جزئی که به لحاظ ساختاری و اجتماعی (پاتوق) آن قدر چالش برانگیز هست که ما را به خوانش هم زمان یک کتاب (و شاید تنها کتاب) در همین باره وادارد. این نوشته نیز در پی همین آشکار کردن موقعیت حقیقی نقاشی قهوه خانه در تاریخ نقاشی مدرن ایران است. به بیان دیگر، به جای نقاشی، این بار از نام این نقاشی آغاز می‌کند؛ از قهوه خانه.

* * *

قهوه خانه نوعی پاتوق است که از دوره صفویه و با نوشیده شدن اولین قهوه‌ها در آن کار خود را آغاز کرد. «قبل از دوره صفویه به دلیل پیشینه روستایی و قبیله‌ای مؤسسان دولت‌ها، از فضاهایی چون «قهوه خانه‌ها»، «زورخانه‌ها» و «خانقاه‌ها» خبری نیست زیرا فرد در محیط به آن درجه‌ای از آزادی نرسیده است که بخواهد زمانی را در شرایط منفک شده از ایل و خانواده بگذراند. با توسعه عرصه تصمیم گیری دولتی که مصادف با شکل گیری دولت مقتدر و فراگیر در شهرهاست، فردیت شکل گرفت و مکان‌هایی چون «قهوه خانه‌ها»، «زورخانه‌ها» و «خانقاه‌ها» که به معنای «حوزه عمومی» است، سازماندهی شد.» (ص ۹۱)

در کتاب «پاتوق و مدرنیته ایرانی» در تعریف جامعه شناختی پاتوق آمده است: «پاتوق یا محفل به لحاظ جامعه شناختی به محل اجتماع عده‌ای از افراد، منتقدان، ادیبان و روشنفکران اطلاق می‌شود که بدون وجود آیین نامه، قواعد و قوانین در حاشیه حیات رسمی‌جامعه به تشکیل اجتماعاتی اقدام می‌کنند.» (ص ۲۷) تقی آزاد ارمکی در واقع با این تعریف موضع روشنفکرانه خود را مشخص می‌کند. او در ادامه همین تعریف از قول یورگن هابرماس می‌گوید: «در پاتوق‌ها امکان تماس آزاد وجود دارد زیرا حضور افراد بدون تکلف و تحمیل بایدها و نبایدهای گروه است. از حضور رسمی قوانین و سنت‌ها کمتر خبری هست. آنچه در اینجا حکم رانی می‌کند قواعد معطوف به گفتگو و تعامل است. آدم‌ها آمده اند تا با یکدیگر در حوزه‌ای آزاد و خارج از تقیدات روزانه و در مورد علایق عمومی‌به تبادل نظر بپردازند.» (ص ۲۸) هابرماس نیز همچون والتر بنیامین، از دیگر اعضای مکتب فرانکفورت، مطالب زیادی درباره شهر و به تبع آن «حوزه‌های عمومی» دارد. به گفته او «شهر، نه فقط به لحاظ اقتصادی مرکز جامعه مدنی بود بلکه در تضادی سیاسی- فرهنگی با دربار قرار داشت و باعث رشد و شکوفایی حوزه عمومی ادبی شد، حوزه‌ای که نهادهای اصلی آن قهوه خانه، سالن‌ها و محافل بحث بودند.» (ص ۲۸)

اگرچه در پرداختن به قهوه خانه، پیش از نقاشی اش تحلیل این نوع از نقاشی به دیدگاهی صرفاً جامعه شناختی محدود می‌شود، اما این امتیاز را دارد که در آن نقاشی قهوه خانه نیز وارد مباحث علمی‌شود. تا امروز، ذهنیت حاکم بر نقاشی قهوه

خانه به گونه‌ای بوده که منجر به حذف کامل آن در گفتمان علمی‌و دانشگاهی شده است؛ ذهنیتی که در آن همچنان نیت مؤلف را اصل قرار داده و با پرداختن بیش از اندازه به نقاشان تحصیل نکرده این مجموعه، همواره به دنبال رد پایی از درویش مآبی و عوالم مثالی در آثار ایشان بوده است. بی آنکه کسی تا به حال از نامی‌یاد کند که یکسر، ما را به مکانی رئالیستی (قهوه خانه) رهنمون می‌شود. تقی آزاد ارمکی درباره پاتوق‌ها از مسائلی نام می‌برد که می‌توان هر کدام از آنها را با نقاشی قهوه خانه، خصوصاً به دلیل هم زمانی رواج این نوع نقاشی در ایران با مسائل فرهنگی و اجتماعی دوره شکوفایی اش به خوانشی جدید درآورد. او می‌گوید: «از گذشته تاکنون مسایل زیر مورد توجه بوده است: ۱- رفع تقابل میان مدرنیته و سنت،۲- پارادایم عقب ماندگی و ضدیت با استعمار، ۳- ضدیت با استبداد، ۴- تبیین همگرایی سنت و مدرنیته با ارائه مفاهیم جدید از سنت و برداشت نو و علمی‌از تجدد، و ۵- ایرانیزه کردن و دینی کردن مدرنیته.» (ص ۴۴)

نقاشی قهوه خانه زمانی مبانی معنایی و ساختاری خود را باز می‌یافت که در آن نظام فکری کهنه و استبدادی جای خود را به تفکر مردم سالار می‌داد. ظهور یک شیوه نقاشی از دل قهوه خانه نشان همین پویایی است که آزاد ارمکی نیز آن را این‌گونه بیان می‌کند: «پاتوقها در دوره گذار یک اندیشه، فکر و یا یک پارادایم معنی پیدا می‌کنند. خودجوش و خودانگیخته هستند و با هویت اشخاصی که آنها را تشکیل داده اند گره می‌خورند. اگر این افراد نباشند پاتوق هم معنی ندارد. از سوی دیگر تولید و محصولات پاتوق است که به افراد، فضا و دوره پاتوقی معنا می‌دهد. به عبارت دیگر، رابطه دیالکتیکی بین پاتوقها و محتوای پاتوق و افراد حاضر در آن و فضا و مکان و ناظران وجود دارد.» (ص ۳۰) آزاد ارمکی به طور کلی گفتمان پاتوقی را نقادانه می‌داند: «فضای حاکم بر گفتمان پاتوقی، فضای نقد است و نقدهای درون پاتوقی بعضاً ضد سنتهای جاری در جامعه و مخالف جریان‌های فکری-روشنفکری است. افراد پاتوقی بخش رسمی جریان روشنفکری را مورد نقادی هوشمندانه قرار می‌دهند. آنها با کنایه گویی و استفاده از ادبیات روزمره در حوزه سیاست و اجتماع، سعی می‌کنند سنت شکنی نموده و اصول مورد قبول مردم و فضاهای روشنفکری به قاعده درآمده را مورد سؤال قرار دهند.» (ص ۲۹) همین جاست که نقاشی قهوه خانه متمایز از نقاشی مدرن مکتب کمال الملک نه تنها به زیرمجموعه نقاشی سنتی ایران (نگارگری) درنمی‌آید و حتی از نظر ماده کار، ابعاد، ساختار و مردمی بودن، آن را به چالش می‌کشاند، که هر گونه نسبتی هم که بخواهد او را به حیطه نقاشی مدرن (روشنفکرانه) در آورد، قطع می‌کند. قهوه خانه که امروز کمتر آن را به صورت گذشته می‌بینیم، نه تنها در زمان حیات خود از سنتی بودن، که از تجدد نیز به طرزی پیچیده (نه آن گونه که حساسیت نظام‌های حاکم را برانگیزد) سر پیچیده است. اگر امروز بنا بر تعاریف موجود همین سرپیچی را از مشخصه‌های اصلی مدرنیسم بدانیم، قهوه خانه به معنایی واقعی یک مکان مدرنیسم و نقاشی قهوه خانه، یک شیوه مدرنیسم در تاریخ نقاشی معاصر ما بوده است. آنچه تاکنون درباره نقاشی قهوه خانه گفته شده حاکی از آن است که نقاشی قهوه خانه نیز همچون نگارگری نوعی از نقاشی است که نسبت چندانی با جهان جدید ندارد و مبانی شناسایی آن را نیز همچون نگارگری باید به عوالم غیر این جهانی نسبت داد. حال آنکه در پرداختن نقاشی قهوه خانه به مضامین سنتی، نه تنها چندان خبری از سنت نیست، که به لحاظ انتخاب مضامین انقلابی، حماسی و تراژیک، آن هم در قهوه خانه و در دل توده مردمی‌که گوشت و خونشان با مذهب عجین شده است، به ظریف ترین شیوه ممکن مدرنیسم آرمان خواهانه خود را پی ریزی می‌کند. و شاید اصلاً با همان نگاه محدود و صرف ایدئولوژیک است که در آن هنوز ابعاد مختلف نقاشی قهوه خانه آنچنان که باید، آشکار نشده است. تقی آزاد ارمکی این خصلت آشکار نشده را از خصوصیات پاتوق می‌داند و درباره کسانی که با دغدغه فکری‌ای بیشتر از دغدغه سیاسی وارد عرصه عمومی می‌شوند می‌گوید: «اثرگذاری این نیروها در جامعه دیر

نقاشی قهوه خانه هم آن گونه که از اسمش پیداست نقاشی‌ای است که تابع یک مکان است و از شرایط فضایی آن برای موجودیت بخشیدن به خویش استفاده می‌کند

ولی ماندگار است. این نوع اثرگذاری موجب شده تا کسانی که قصد کنترل حرکت‌های اجتماعی را دارند در مراحل آغازین از نحوه عمل پاتوق‌ها اطلاعی به دست نیافته و دچار بدفهمی شوند زیرا به لحاظ ماهیت فرهنگی رفتار پاتوق، تغییرات بطی و دراز مدت پس از وقوع قابل مشاهده اند، و در حین وقوع نمی‌توان آنها را دید و کنترل کرد.» (ص ۱۷۰) او درباره بدفهمی ما از عوامل توسعه (در اینجا نقاشی قهوه‌خانه) می‌گوید: «تصور غالب بر این است که هر چه در ایران اتفاق افتاده –از زشت و زیبا، خوب و بد، قدیم و جدید– همه به دلیل همت دولت و دولتیان صورت گرفته است و این‌گونه مطرح شده است که چون مردم ایران نیز از سواد و دانش پایین برخوردار بوده اند، همواره مانعی در راه رشد و توسعه انگاشته شده اند.» (ص ۱۷۷)

آزاد ارمکی درباره زبان پاتوق‌ها می‌گوید: «زبان اصلی در پاتوق‌ها،ادبیات و نقد ادبی و اجتماعی است. افراد با ارجاع به زندگی روزمره، با بهره گیری از نظام معنایی و ایماء و اشاره، ضرب المثل‌ها، کنایه‌ها، و با تکیه بر سنت نقد که ماهیتاً ادبی است،کنکاش جدیدی را شروع و سعی می‌کنند تا نطفه‌های حرکتهای بعدی را طراحی کنند. در این مورد است که می‌توان ادیبان و منتقدان را در درون پاتوق‌ها سازنده فکر انتقادی و حرکتهای فکری بعدی دانست.» (ص ۲۹) در نقاشی روایی قهوه خانه، وقایع مذهبی (بیشتر عاشورایی) و داستان‌های حماسی شاهنامه همان کارکردی را به انجام می‌رسانند که آزاد ارمکی از آن به نظام معنایی ایما و اشاره نام می‌برد. رابطه دیالکتیک میان محتوای پاتوق و افراد حاضر در آن نیز که تازه در پی فهمیدن و سربر تافتن از استیلای حکومت خودکامه اند، نشان دهنده همان نقش بارزی است که نقاشان قهوه خانه آن را در نقاشی‌هایشان به بهترین شکل ممکن نشان می‌دهند. تقی آزاد ارمکی می‌گوید: «نقد استبداد، استعمار و ارتجاع سه مسأله اصلی مطرح در پاتوق‌های ایرانی است.» (ص ۴۷)

نقد این مسائل،چه در محتوا و چه در صورت، به نقاشی قهوه خانه نیز وارد شده است. از سویی بزرگ ترین نشانه در موقعیت انتقادی نسبت به استعمار همین بس که نقاشان قهوه خانه هیچ‌گاه نظر خوشی درباره هیچ نوع صورت هنر بیگانه نداشتند و هرگز از پافشاری بر معیارهای نقاشی خود کوتاه نمی‌آمدند و از سوی دیگر اخلاق جوانمردانه‌ای در روحیه ایشان و نقاشی‌هایشان حاکم است که مانع از سر نهادن و کلبی مسلکی در آثار آنها می‌شود. پیش‌تر در بحث دیالکتیک میان محتوای پاتوق و مخاطبان آن و همچنین موقعیت حساس نقاشی قهوه خانه مشخص شد که ممکن نیست در حوزه عمومی‌ای مثل قهوه خانه و در برهه حساسی همچون مشروطیت، از نظر محتوایی حکم به ارتجاعی بودن نقاشی قهوه خانه بدهیم. از دیدگاه مضمون گرا نیز در این نقاشی، اگرچه در وهله نخست ممکن است مضامین مذهبی،حماسی و اسطوره‌ای تا حدی مرتجعانه به نظر برسد،با در نظر گرفتن زبان ایما و اشاره‌ای که آزاد ارمکی آن را از ویژگی‌های زبان پاتوقی بر می‌شمرد در می‌یابیم که در دوره استبداد رضاخانی انتخاب چنین مضامین فراگیر انقلابی–حماسی تا چه حد مایه بیداری مردم بوده است. به طور کلی می‌توان گفت: «پاتوق‌ها از گذشته در ایران رنگ و بوی دینی داشته است زیرا دو نهاد خانواده و دین سازنده فضای مدنی برای ایرانیان بوده اند.» (ص ۵۷) این چنین است که توسعه فضایی همچون قهوه خانه و به دنبال آن، شکل گیری نقاشی قهوه خانه با مضامین ایرانی–اسلامی(شیعی) در فضای گسترده شهری، خود را همخوان با گسترش مدرنیته‌ای می‌کند که ذاتاً رویه‌ای سکولار در پیش گرفته بود. آزاد ارمکی نیز در جدولی در صفحه ۹۹ کتاب خود، که در آن وضعیت دینی و سکولار پاتوق‌ها را در ایران معاصر نشان داده، قهوه خانه را در دوره‌های قاجار و پهلوی جزو گرایش پاتوقی دینی آورده است.

رابطه دیالکتیک میان محتوای پاتوق و افراد حاضر در آن که تازه در پی فهمیدن و سربر تافتن از استیلای حکومت خودکامه اند، نشان دهنده همان نقش بارزی است که نقاشان قهوه خانه آن را در نقاشی‌هایشان به بهترین شکل ممکن نشان می‌دهند

در کتاب «پاتوق و مدرنیته ایرانی»، اگرچه همه سعی نویسنده نیز بر آشکار کردن جنبه‌های روشنفکری پاتوق است، اما به زعم من در بعضی از قسمت‌ها، روشنفکری پاتوق با هدفمند بودن آن خلط می‌شود. امروزه ما بهتر از پیش بر این نکته آگاهیم که هدفمند بودنی از پیش تعیین شده و ایدئولوژیک تا چه اندازه به ورطه انقیاد نزدیک است. ناعملی و نامعنایی موجود در قهوه خانه‌ها که بخشی، و شاید اصلی ترین بخش فرافکنی شده زندگی مدرن است، خصوصیتی است که تا حد زیادی در مقابل انگیزه‌گرایی‌ای که آزاد ارمکی آن را بارها در این کتاب یادآور می‌شود مقاومت می‌کند. او جاهایی هم، البته اشاره‌هایی گذرا به بی برنامگی افراد پاتوقی می‌کند: «پاتوق از امور و وقایعی جدید و متعلق به جهان مدرن است، جهانی که در آن فرد آزاد در اجتماعات آزاد حاضر می‌شود و بدون برنامه خاصی به اجتماعی شدن اقدام می‌کند [...] وقوع پاتوق وابسته به شرایط خاص اجتماعی و معرفتی است که در جهان سنتی از آن خبری نیست.» (ص ۶۱) وقتی که منفعت و معنایی، آنچنان که در جامعه وجود دارد، در کار نباشد شرایط ذهنی انسان‌هایی که در یک جا جمع شده اند (انگیزه‌ای به نام «با هم بودن» در آنها وجود ندارد) خواه ناخواه آنها را به سمت پذیرا شدن دیگری می‌کشاند. تقی آزاد ارمکی در برشمردن صورت‌های متعدد استحاله پاتوق در عرصه عمل اجتماعی به موردی اشاره می‌کند که درباره قهوه خانه‌ها نیز قابل توجه است. او می‌گوید: «یکی از دلایل استحاله پاتوق‌ها کنترل رسمی بر آن است.

کنترل رسمی‌به معنی سازماندهی و قدرت نظارت فردی، جمعی و دولتی بر نحوه کار پاتوق‌هاست زیرا ورود نیروهای رسمی‌به پاتوق‌ها شرایط نابرابر در روابط را فراهم می‌کند و مانع از حضور ناظر یا طرفدار موقعیتی می‌شود که موجب شکل گیری بحث آزاد و برابر بود.» (ص ۷۳)

به طور کلی جریان انتقادی جدا از همه روشنگری‌هایی که در بطن خویش دارد، یک اصل اساسی را نیز در رابطه با آزادی به خطر می‌اندازد و آن خصلت رصد نشده امر مورد انتقاد، و از همین رو گریزان بودن آن از به انقیاد درآمدن است؛ امری که در فرآیند نقد به نظر می‌رسد ناگریز از آشکار کردن همه خصلت‌های پنهان خویش بر نظام‌های نظارت و در نتیجه مهیا کردن شرایط برای دستیابی نظام سلطه به هر امر مورد انتقاد است.

نقاشی قهوه خانه زمانی پا به عرصه وجود گذاشت که از منظر جامعه شناختی، نه پیش و نه پس از آن هیچ مجالی برای ظهور نیافت؛ پیش از آن به دلیل توسعه نایافتگی مدرنیته ایرانی و شهر به معنای امروزی، و پس از آن به دلیل جایگزینی فراگیر رسانه‌های ارتباط جمعی در بین توده مردم. اگر در قهوه خانه‌ها افراد ذی نفوذ (صاحبان قهوه خانه‌ها) به دلیل نداشتن زمینه‌های رسمی‌مثل سواد و رفتار قدرت پسند، آنچنان به ساختار قدرت نپیوستند، در مقابل، به دلیل نداشتن قوه تحلیل مناسب، به راحتی پذیرای رسانه‌های متجدد (عوامل قدرت) دورانشان شدند و در این میان، نقاشان قهوه خانه نیز مغموم از این رسانه‌های نو (مثل تلویزیون، که هم زمان کارکرد رسانه‌ای نقال و نقاش را به طرزی سامان یافته و شعبده بازانه به اجرا در می‌آورد) راه انزوا را پیش گرفتند.

آزاد ارمکی در جایی به نقل از کتاب «قرائت خانه‌های ایران: از آغاز تا سال ۱۳۱۱ شمسی» (مسعود کوهستانی نژاد) و درباره وضعیت آموزشی و روشنفکری حول و حوش انقلاب مشروطه که توأم با فضای فرهنگی و سیاسی بوده، آورده است: «اگر کتابخانه‌های عمومی‌ایجاد شوند و کتب مفیده علمیه و فنیه با عبارت و بیانی ساده و سلیس و سهل‌التناول از هر قبیل در آنها آماده شده و انواع روزنامه‌جات برای قرائت عامه مهیا گردد، آیا نه این است که مردم را کم کم از سایر مشغولیات بیهوده و اعمال لغو از قبیل جلوس در قهوه خانه‌ها و سر بازارها و گذرها و استماع افسانه حسین کرد و خرافات نقال‌ها یا اعمال اقبح از قبیل قمار و نظایر این کار باز می‌دارد.» (ص ۱۱۴) این گونه است که نگاه به قهوه خانه رفته رفته تحقیر آمیز و توأم با حذف آن می‌شود. مکان‌هایی که تاآن زمان به واسطه حضور افراد وانهاده شده و بیرون افتاده (هرزه، به تعبیر فارابی) از پذیرفتن هر معنای فایده مندی سر باز می‌زدند جای خود را به نهادهای رسمی‌و دولتی سپردند که در پی ارتقای سطح دانش، و از همین رو انقیاد آنها بودند.

ناعملی و نامعنایی موجود در قهوه خانه‌ها که بخشی، و شاید اصلی ترین بخش فرافکنی شده زندگی مدرن است، خصوصیتی است که تا حد زیادی در مقابل انگیزه‌گرایی‌ای که آزاد ارمکی آن را بارها در این کتاب یادآور می‌شود مقاومت می‌کند

اگر زمانی «هر قهوه خانه پاتوق دسته‌ای از کارگران، مانند بنا و نقاش و آهن کوب و مثل اینها بود که در آن جمع می‌شدند و خواهندگان که به سراغشان آمده قهوه خانه شلوغ و مشغول می‌گردید.» (ص ۱۲۰)، «با شکست روشنفکری پس از انقلاب مشروطه که به استقرار رژیم [پهلوی] انجامید، روشنفکری ملی و اسلامی به انزوا کشیده شد و روشنفکری غرب گرا اهمیت بیشتری یافت.» (ص ۱۴۲) هر چند این روشنفکری نیز در ادامه سنت اروپایی به کافه نشینی و اجتماعات محفلی علاقه مند بود، اما در دستور کار و زیر ذره بین دولت‌ها و قدرت‌های حاکم نیز قرار گرفته بود. «در دوره پهلوی اول و دوم و جمهوری اسلامی‌دیگر بحث در نفی پاتوق‌ها نبود بلکه کنترل و در دستور کار دولت‌ها قرار گرفت. تلاش اصلی در این سه دوره نظام مند کردن پاتوق‌ها از طریق تصویب قوانین و آیین نامه‌ها بود زیرا کنترل بر این نوع اجتماعات می‌توانست از فروپاشی دولت‌ها جلوگیری کند. در نتیجه نوع رسمی‌و قانونی پاتوق‌ها در کنار پاتوق‌های طبیعی شکل گرفت که در نتیجه آن، در بسیاری از مواقع نزاع مابین این دو نوع پاتوق جایگزین نزاع‌ها و مباحثات درون پاتوق می‌شد.» (ص ۶۶)

نقاشی قهوه خانه هم آن گونه که از اسمش پیداست نقاشی‌ای است که تابع یک مکان است و از شرایط فضایی آن برای موجودیت بخشیدن به خویش استفاده می‌کند. هر چند قهوه خانه به عنوان خانه این نوع از نقاشی که زمانی در آن رشد کرده و به تکامل رسیده است یک پدیده کاملاً اجتماعی است، اما اگر به همین نقاشی نیز از زاویه‌ای فراگیرتر نگاه کنیم و آن را به هر نوع نقاشی که به هر ترتیبی با محیطی به نام قهوه خانه پیوند خورده، نسبت دهیم، آن گاه درخواهیم یافت که آن عواملی که به قهوه خانه به عنوان نوعی از پاتوق موجودیت بخشیده (مدرنیسم)، همانی است که جهان را و نوع نگاه به جهان را نیز در برهه‌ای از زمان تغییر داده است (و همچنان تغییر می‌دهد). در اینجا یک نکته اساسی را باید همچنان به خاطر داشت و آن اینکه تأکید بر اجتماعی بودن عوامل کارکردی نقاشی قهوه خانه به عنوان یک شیوه از نقاشی، نباید این هنر را به محدوده یک امر جامعه شناختی صرف کاهش دهد؛ چه، در اینجا پیش از هر پدیده‌ای ما با یک امر زیباشناختی روبه‌روییم. ما نیز در خوانش خود از نقاشی قهوه خانه،جدا از همه جنبه‌های دیگر این نقاشی، هم صدا با کتاب «پاتوق و مدرنیته ایرانی» می‌گوییم: «استعاره انسان ایرانی، خانواده ایرانی، دولت ایرانی، دین ایرانی بدون فهم جامعه ایرانی که مشتمل بر همه عناصر ذکر شده و عرصه عمومی‌است، قابل فهم نیست.» (ص ۱۸۰)