Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

The Translational Approach from Text to Image in Qajar Murals of Yusuf and Zulaykha Relying on Jami's Masnavi: A Reading Based on Gadamer's Hermeneutics

Sara Azimi [1], **Hossein Ardalani** [*2], **Abbas Mehrpooya** [3], **Nafiseh Namadianpour** [4]

[1] Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. sara.azimi1660@iau.ac.ir
[*2] (Corresponding author) Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. h.ardalani@iau.ac.ir
[3] Department of Foreign Languages, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. abbas.mehrpooya@iau.ac.ir
[4] Department of Philosophy of Art, Ramsar Branch, Islamic Azad University, Ramsar, Iran. n.namadianpour@yahoo.com

Article Info

Research Article
Issue 63
Volume 23
Page 100 to 119

Submission Date: 2026/04/21
Review Date: 2026/06/13
Acceptance Date: 2026/08/19
Publication Date: 2026/09/22

Keywords

Qajar Murals,
Yusuf and Zulaykha,
Jami's Masnavi,
Gadamer's Hermeneutics.

Cite this article

Azimi, S., Ardalani, H., Mehrpooya, A. & Namadianpour, N. (2026). The Translational Approach from Text to Image in Qajar Murals of Yusuf and Zulaykha Relying on Jami's Masnavi: A Reading Based on Gadamer's Hermeneutics. *Islamic Art*, *23*(63), 100–119.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.585528.2467

ABSTRACT

The narrative murals of the Qajar era are considered a noteworthy arena of the interaction and interweaving of literature and visual arts. The present research, focusing on the Masnavi *Yusuf and Zulaykha* by Abd al-Rahman Jami, investigates how the interpretive rendering of text into image occurs in this category of works based on Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics. The main concern of this study is to move beyond merely aesthetic readings and to examine the nature of the "event of meaning" in the passage from word to mural painting. Accordingly, using a qualitative-interpretive method and relying on fundamental concepts such as the "fusion of horizons" and the "dialectic of question and answer," the research population consisting of 35 identified murals was examined, from among which 8 significant works were selected and analyzed through purposive sampling. The findings indicate that the Qajar muralist was not a passive illustrator of literary narratives but acted as an active interpreter. In this process, the artwork transcends the level of linear representation and acquires an open character, such that by merging the horizon of Jami's text with the painter's mental horizon and ultimately the audience's horizon, a new hermeneutic experience is brought about, and the flow of understanding continues in a living and inseparable connection with the literary tradition.

Research Objectives:

1. Analyzing the manner of interpretive rendering of Jami's *Yusuf and Zulaykha* Masnavi into image in Qajar-era murals, with emphasis on the hermeneutic mechanisms of passage from text to visual work.
2. Explaining the position of Qajar murals as a semantic event and examining the role of the "fusion of horizons" in the formation of understanding and the production of meaning in the relationship among the literary text, the artist's horizon, and the audience's horizon.

Research Questions:

1. On what hermeneutic (or interpretive) foundations is the process of interpretive rendering of Jami's *Yusuf and Zulaykha* Masnavi into the language of image in Qajar murals based?
2. How does the fusion of the horizons of the text, the artist, and the audience in these murals lead to the production of new significations beyond mere narrative representation?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

The art of mural painting in the Qajar era, beyond its decorative functions and physical architectural ornaments, developed in an organic connection with literary texts and formed a complex network of intermedial interactions. In this historical period, cultural and social transformations led to the birth of new patterns in visual representations, such that "the painting of the Qajar period, while preserving some previous visual traditions, tended toward a kind of more narrative and popular representation" (Pakbaz, 2000: 142). In this context, the highly frequent narrative of "Yusuf and Zulaykha," which in the Masnavi of Abd al-Rahman Jami attained its rhetorical, romantic, and epistemological perfection, served as a rich pre-text for visual formulations in this period and brought about an intertextual dialogue between literature and the visual arts.

Despite the fundamental importance of these visual texts, a critical review of the research background reveals that the encounter with Qajar murals has often remained trapped in the grip of art-historical reductionism, formal aesthetic descriptions, or at most a linear and one-sided comparison of image with literary text. The fundamental problem of this research is rooted precisely in this theoretical and methodological gap; reductionist readings reduce the artwork to a passive object. Whereas, understanding how to move from an object-oriented aesthetic encounter to a "hermeneutic experience" requires adopting a reception-oriented and interpretive (or hermeneutic) approach in order to show how these works transcend the temporal and spatial limitations of their own and, as open texts, continue in the semantic horizon of the present audience.

To move beyond this theoretical impasse, the present research has based its analytical framework on the components of the "philosophical hermeneutics" of Hans-Georg Gadamer. In Gadamerian thought, understanding an artwork is not the reconstruction of the author's psychological intention or the discovery of a meaning frozen in the past; rather, "understanding is always a kind of participation in an event of tradition in which the past and the present are constantly interwoven" (Gadamer, 2010: 374). In this framework, meaning does not have a static nature; rather, it is born through the "dialectic of question and answer" between the historical horizon of the work (the Qajar mural and Jami's Masnavi) and the horizon of the interpreter's pre-understandings. The emergence of this new and fluid meaning depends on a process that Gadamer refers to as the "fusion of horizons"; an event in which "the horizons of the interpreter and the text are joined together in a shared realm of understanding" (Palmer, 1998: 192).

In this research, we attempt, by going beyond reductionist readings, to analyze how the literary context of Jami's Masnavi is translated into visual form in Qajar murals. This study seeks to demonstrate that Qajar muralists were not merely passive illustrators of

Jami's text; rather, through an interpretive reading, they organized the visual structure of the works in such a way as to provide a ground for the formation of a continuous dialectic with the literary tradition. The main question of this article is how the Qajar artist, relying on their cultural and artistic pre-understandings, translated the literary text into a visual image and, in this process, what layers of meaning were added to the visual rendering of the work. In line with the realization of this aim, from the research population consisting of 35 identified Qajar-era murals with this theme, 8 significant works were selected through purposive sampling so that, through a qualitative and phenomenological analysis, the manner of the continued existence of these works in the realm of the audience's understanding could be examined and reflected upon in depth.

Conclusion

The present research, moving beyond reductionist art-historical and formalist approaches, demonstrated that approaching Qajar murals requires a transition from a passive encounter to a "hermeneutic and ontological experience." The hermeneutic analysis and layer-by-layer reading of eight significant works from the narratives of "Yusuf and Zulaykha" showed that the relationship between Jami's mystical Masnavi and the paintings of the Qajar era is by no means based on a linear, faithful, and one-sided adaptation or illustration; rather, the Qajar artist, as an active interpreter, through the re-articulation of signs, has created a visual text that stands in a continuous dialectic with its literary subtext. In this process, the murals transcend the position of a merely decorative object and, as "open texts," provide the ground for the formation of a deep interpretive dialogue.

The outcome of the analyses based on Gadamer's six steps reveals that the central core of this meaning-generation lies in the strategy of "conscious anachronism" and the localization of myth. The Qajar muralist, by merging the sacred realm of the narrative with the everyday objects of their lifeworld (such as the architecture of aristocratic houses, courtly attire, and felt hats), has eliminated the aesthetic and historical distance between the source text (the ninth century) and the audience (the Qajar visual episteme). These visual devices are not deficiencies in historical representation; rather, they are precisely the point of intersection and "fusion of horizons" in which Jami's verbal metaphors (such as the battle between multiplicity and unity, or the struggle between determinism and free will) are distilled into existential and tangible significations in everyday life.

On the other hand, the application of Gadamer's theory in this research showed that understanding these works depends on activating the "dialectic of question and answer"

in the realm of the contemporary audience's understanding. The visual structure of these paintings—from the suffocating closure of the frame in the depiction of the brothers' envy to the reductionist scale of the market and bodily gestures signifying passivity before the absolute—all call the audience to an existential challenge. In this hermeneutic cycle, the abstract concepts of the Sufis have become figural codes in order ultimately to enact the deconstruction of concepts such as captivity/freedom and fall/redemption in the interpreter's lifeworld. The results of the research indicate that the Qajar murals of Yusuf and Zulaykha, beyond mere illustrations, are hermeneutic and interpretive renderings of Jami's Masnavi. This translation from text to image not only conveys the story's content but also adds new layers of meaning to the work within the cultural and artistic context of the Qajar era. This study showed that the process of translating text into image in these works represents a complex dialectic between literary tradition and artistic innovation; a dialectic in which, from Gadamer's perspective, the horizons of understanding of the artist and the audience merge with the semantic horizon of the text and image and lead to the creation of a unique artistic rendering.

Ultimately, the fundamental achievement of this research is that it shows that Qajar mural art is the manifestation of an "ontological event"; an event that does not confine the meaning of the story of Yusuf and Zulaykha to Jami's historical past or the painter's time, but by creating new meaning, reproduces the necessity of reflecting on the boundaries of subject-centered consciousness and submission before truth in the interpreter's present. Accordingly, adopting reception-oriented approaches in Iranian art studies not only restores theoretical dignity to these visual texts but also proves their immense capacity for the continuation of their semantic life in the contemporary world.

References

Ahmadi, B. (2001). *Sakhtar va Ta'vil-e Matn*. Markaz Publications. [in Persian]

Azhand, Y. (2010). *Naqqashi-ye Qajar (az Aqa Sadeq ta Kamal al-Molk)*. Farhangistan-e Honar. [in Persian]

Azhand, Y. (2014). *Honar-e Amiyaneh-ye Qajar*. SAMT. [in Persian]

Diba, L. S., & Ekhtiar, M. (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785–1925*. New York: I.B. Tauris in association with the Brooklyn Museum of Art.

Gadamer, H. G. (2010). *Haqiqat va Ravesh: Khotut-e Asasi-ye Hermeneutik-e Falsafi* (S. M. R. Hosseini Beheshti, Trans.). SAMT. [in Persian]

Gadamer, H.-G. (1977). *Philosophical Hermeneutics*. Edited and translated by David E. Linge. Berkeley: University of California Press.

Gadamer, H.-G. (1986). *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans., 2nd rev. ed.). New York: Continuum.

Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method* (2nd revised edition). London: Bloomsbury Academic.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row.

Husserl, E. (1989). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book* (F. Kersten, Trans.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Jami, N. A. (2008). *Haft Owrang (Bakhsh-e Yusuf va Zuleykha)* (J. Dadalishah et al., Eds.). Markaz-e Nashr-e Miras-e Maktub. [in Persian]

Namvar Motlagh, B. (2010). *Daramadi bar Beyn al-Matniyyat: Nazariyeh-ha va Karbord-ha*. Sokhan Publications. [in Persian]

Pakbaz, R. (2000). *Naqqashi-ye Iran: az Dirbaz ta Emruz*. Zarrin va Simin Publications. [in Persian]

Pakbaz, R. (2006). *Naqqashi-ye Iran: az Dirbaz ta Emruz*. Zarrin va Simin Publications. [in Persian]

Palmer, R. E. (1998). *Elm-e Hermeneutik* (M. S. Hanaei Kashani, Trans.). Hermes Publications. [in Persian]

Rabbani Golpayegani, A. (2002). Hermeneutik-e falsafi dar andisheh-ye Gadamer. *Qabasat, 23*. [in Persian]

Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative* (Vol. 1) (K. McLaughlin & D. Pellauer, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

رویکرد ترجمانی متن به تصویر در دیوارنگاره‌های قاجاری یوسف و زلیخا با تکیه بر منظومه جامی: خوانشی بر مبنای هرمنوتیک گادامر

سارا عظیمی [۱]، حسین اردلانی [۲*]، عباس مهرپویا [۳]، نفیسه نمدیان پور [۴]

[۱] گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. sara.azimi1660@iau.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. H.Ardalani@iau.ac.ir
[۳] گروه زبان‌های خارجی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. abbas.mehrpooya@iau.ac.ir
[۴] گروه فلسفه هنر، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، رامسر، ایران. N.namadianpour@yahoo.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۳
دوره ۲۳
صفحه ۱۰۰ الی ۱۱۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۵/۰۲/۰۱
تاریخ داوری: ۱۴۰۵/۰۳/۲۳
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

کلمات کلیدی
دیوارنگاره‌های قاجار،
یوسف و زلیخا،
منظومه جامی،
هرمنوتیک گادامر

ارجاع به این مقاله
عظیمی، سارا، اردلانی، حسین، مهرپویا، عباس و نمدیان پور، نفیسه. (۱۴۰۵). «رویکرد ترجمانی متن به تصویر در دیوارنگاره‌های قاجاری یوسف و زلیخا با تکیه بر منظومه جامی: خوانشی بر مبنای هرمنوتیک گادامر». *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۳)، ۱۰۰-۱۱۹.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/
dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.585528.2467

چکیده

دربارهٔ بسامد اسماء الهی به‌کاررفته در آثار منثور صوفیه به کار گرفته شده در این سه اثر و مقایسه آن‌ها باید گفت که چون روح‌الارواح اختصاصاً در شرح عرفانی اسماء نوشته شده است، این سنجش، برابری و توازنی نمی‌تواند داشته باشد. در این اثر می‌توان به تفصیل، برقراری ارتباط با پروردگار بر مبنای حبهٔ و از طریق اسماء حسن و جمال را مشاهده کرد. تأکید بسیار سمعانی در سراسر اثرش، بر عشق و محبت در شناخت خداوند و عبادت عاشقانه و خاضعانه قابل مشاهده است. مسئله دیگری که روح‌الارواح را از آثاری چون اللمع و کشف‌المحجوب اساساً متفاوت می‌کند، مبادرت آگاهانه سمعانی به بیان تجربه‌های عرفانی است که به وضوح در تمام اثر دیده می‌شود. متون عرفانی فارسی، متأثر از مفاهیم و مضامین دینی با محوریت خداشناسی و توحید است و شایسته است که این موضوع در این آثار، مورد تحقیق و بررسی همه‌جانبه قرار گیرد. در این تحقیق، سعی بر آن بوده است که بازتاب صفات الهی در متون منثور صوفیه در قرون چهارم، پنجم و ششم هجری بررسی شود. نتایج نشان می‌دهند که نویسندگان این آثار، با تأثیرپذیری از آیات قرآنی، توانسته‌اند تحولی اساسی در روند آثار منثور فارسی و مضامین عرفانی ایجاد کنند؛ به‌طوری‌که صفات الهی، به‌طور مستقیم در اثر آن‌ها تجلّی یافته است. نتایج همچنین نشان می‌دهند با وجود مشترکات فراوان در باب اسماء و صفات الهی، چگونگی بهره‌گیری از آن‌ها، متأثر از عقاید کلامی و دیدگاه‌های مذهبی و عرفانی نویسندگان این آثار است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی تأثیر درون‌مایهٔ متون منثور صوفیه بر صفات الهی.

۲. بررسی تأثیر عقاید کلامی و دیدگاه‌های مذهبی و عرفانی بر صفات الهی در متون منصور صوفیه و مضامین عرفانی شاهنامه.

سؤالات پژوهش:

۱. نحوهٔ به‌کارگیری صفات الهی در متون منثور صوفیه چگونه است؟

۲. عقاید کلامی و دیدگاه‌های مذهبی و عرفانی چه تأثیری بر صفات الهی در متون منصور صوفیه و مضامین عرفانی شاهنامه دارد؟

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

هنر نقاشی دیواری در عصر قاجار، فراتر از کارکردهای تزیینی و آرایه‌های کالبدی معماری، در پیوندی ارگانیک با متون ادبی بسط‌یافته و شبکه‌ای پیچیده از تعاملات میان رسانه‌ای را شکل داده است. در این دوره تاریخی، تحولات فرهنگی و اجتماعی به زایش الگوهای نوینی در بازنمایی‌های بصری انجامید؛ به‌گونه‌ای که «نقاشی دوره قاجار، ضمن حفظ برخی سنت‌های تصویری پیشین، به‌سوی نوعی بازنمایی روایی و عامیانه‌تر گرایش یافت» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۲). در این میان، روایت پربسامد «یوسف و زلیخا» که در منظومه عبدالرحمن جامی به کمال بلاغی، عاشقانه و معرفت‌شناختی خود دست‌یافته است، به‌مثابه پیش‌متنی[1] غنی برای صورت‌بندی‌های بصری در این دوره عمل کرده و گفتگویی بینامتنی را میان ادبیات و هنرهای تجسمی رقم زده است.

باوجود اهمیت بنیادین این متون بصری، مرور انتقادی پیشینه پژوهش‌ها آشکار می‌سازد که مواجهه با دیوارنگاره‌های قاجاری غالباً در چنبره تقلیل‌گرایی تاریخ هنری، توصیفات زیبایی‌شناختی فرمال و یا حداکثر تطبیق خطی و یک‌سویه تصویر با متن ادبی گرفتار مانده است. مسئله اساسی این پژوهش دقیقاً در همین خلأ نظری و روش‌شناختی ریشه دارد؛ خوانش‌های تقلیل‌گرایانه، اثر هنری را به یک ابژه منفعل فرومی‌کاهند. حال‌آنکه، درک چگونگی گذار از یک مواجهه زیباشناختی ابژه محور به یک «تجربه هرمنوتیکی»، مستلزم اتخاذ رویکردی دریافت‌محور و تأویلی (یا هرمنوتیکی) است تا نشان دهد این آثار چگونه از محدودیت‌های زمانی و مکانی خویش فراتر رفته و به‌عنوان متونی گشوده، در افق معنایی مخاطب حاضر تداوم می‌یابند.

برای برون‌رفت از این تنگنای نظری، پژوهش حاضر چارچوب تحلیلی خود را بر پایه مؤلفه‌های «هرمنوتیک فلسفی» هانس - گئورگ گادامر[2] استوار ساخته است. در اندیشه گادامری، فهم اثر هنری بازسازی نیت روان‌شناختی مؤلف یا کشف معنایی منجمد درگذشته نیست؛ بلکه «فهم همواره نوعی مشارکت در یک رویداد سنت است که در آن، گذشته و حال مدام درهم‌تنیده می‌شوند» (گادامر، ۱۳۸۹: ۳۷۴). در این چارچوب، معنا ماهیتی ایستا ندارد، بلکه از مجرای «دیالکتیک پرسش‌وپاسخ» میان افق تاریخی اثر (دیوارنگاره قاجاری و منظومه جامی) و افق پیش فهم‌های مفسر زایش می‌یابد. برآمدن این معنای نوین و سیال، در گرو فرایندی است که گادامر از آن تحت عنوان «آمیختگی افق‌ها» یاد می‌کند؛ رویدادی که در آن «افق‌های مفسر و متن، در یک ساحت فهم مشترک به یکدیگر می‌پیوندند» (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۹۲).

در این پژوهش، می‌کوشیم تا با فراتر رفتن از خوانش‌های تقلیل‌گرایانه، به واکاوی چگونگی برگردان بافت ادبی منظومه جامی به شکل بصری در دیوارنگاره‌های قاجاری بپردازیم. این مطالعه در پی آن است تا اثبات کند دیوارنگاران قاجاری صرفاً تصویرسازان منفعل متن جامی نبوده‌اند، بلکه با خوانشی تأویلی، ساختار بصری آثار را به‌گونه‌ای سامان داده‌اند که بستری برای شکل‌گیری یک دیالکتیک مستمر با سنت ادبی فراهم گردد. پرسش اصلی این مقاله این است که

[1] . Hypotext
[2] . Hans-Georg Gadamer

چگونه هنرمند قاجاری، با اتکا به پیش‌دریافت‌های فرهنگی و هنری خود، متن ادبی را به انگاره‌ای بصری ترجمان کرده و در این فرایند، چه لایه‌هایی از معنا به برگردان تصویری اثر افزوده شده است؟ در راستای تحقق این هدف، از میان جامعه آماری شامل ۳۵ دیوارنگاره شناسایی‌شده از دوره قاجار با این مضمون، ۸ اثر شاخص به شیوه نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده است تا از طریق تحلیلی کیفی و پدیدارشناسانه، چگونگی تداوم هستی این آثار در ساحت فهم مخاطب مورد واکاوی و ژرف‌اندیشی قرار گیرد.

پیشینه و خلأ پژوهش

مرور انتقادی و نظام‌مند پژوهش‌های پیشین در قلمرو مطالعات تجسمی دوره قاجار و پیوندهای بینامتنی آن با ادبیات فارسی، نشان‌دهنده تکثر رویکردهای تاریخ‌گرایانه و تطبیقی است؛ بااین‌وجود، خوانش‌های هرمنوتیکی (یا تأویلی) و دریافت‌محور در این حوزه همچنان با فقر منابع مواجه‌اند. پژوهش‌های انجام‌یافته را می‌توان در سه جریان اصلی صورت‌بندی کرد:

جریان نخست، معطوف به مطالعات تاریخ هنری و فرمال نقاشی دیواری قاجار است. در این دسته، پژوهشگرانی چون یعقوب آژند، ساختار بصری و کارکردهای اجتماعی این آثار را واکاوی کرده‌اند. در این دست از متون، غالباً «نقاشی دیواری در دوره قاجار، بیش از آنکه تجلی‌گاه مفاهیم عمیق فلسفی پنداشته شود، به‌عنوان رسانه‌ای در خدمت بازتولید قدرت سیاسی و تزیینات معماری تحلیل شده است» (آژند، ۱۳۸۹: ۱۱۵). این رویکرد، اگرچه در تبیین بستر تاریخی راهگشاست، اما از درک اثر هنری به‌مثابه یک «متن گشوده» باز می‌ماند.

جریان دوم، به مطالعات بینارشته‌ای ادبیات و هنر، با تمرکز بر نگارگری داستان یوسف و زلیخا اختصاص دارد. بیشتر این پژوهش‌ها بر پایه رویکردهای تطبیقی سنتی یا نشانه‌شناسی ساختارگرا بنا شده‌اند. به‌عنوان نمونه، بهمن نامور مطلق در بررسی روابط بینامتنی هنر و ادبیات تصریح می‌کند که «در خوانش‌های سنتی، تصویر همواره به‌مثابه رونوشتی منفعل از متن ادبی تقلیل‌یافته و استقلال نشانه‌شناختی آن نادیده انگاشته می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۸۹ : ۴۲). در این دسته از مقالات، رابطه منظومه جامی و دیوارنگاره‌ها، رابطه‌ای یک‌سویه و مبتنی بر «وفاداری تصویر به متن» فرض شده و دیالکتیک تفسیری نقاش در فرایند ترجمان بینارسانی مغفول مانده است.

جریان سوم، دربرگیرنده معدود پژوهش‌هایی است که سعی در کاربست نظریه‌های تأویلی در هنر ایران داشته‌اند. بابک احمدی در تبیین مبانی هرمنوتیک مدرن اشاره می‌کند که «هرمنوتیک فلسفی با عبور از نیت‌مندی مؤلف، اثر را به‌مثابه رخدادی در نظر می‌گیرد که معنای آن در هر بار مواجهه مخاطب، از نو زایش می‌یابد» (احمدی، ۱۳۸۰ : ۵۱۴). بااین‌حال، کاربست عملی این خوانش گادامری در تحلیل نقاشی‌های دیواری قاجار (به‌ویژه با مضمون یوسف و زلیخا) تاکنون انجام نپذیرفته است.

بنابراین، خلأ نظری و پژوهشی حاضر در تقاطع این سه جریان آشکار می‌گردد: فقدان پژوهشی که با گذر از ابژه‌انگاری تقلیل‌گرایانه و تطبیق‌های خطی، دیوارنگاره‌های قاجاری را به‌مثابه ساحت «آمیختگی افق‌ها» (تلاقی افق معنایی

جامی، افق تفسیری نقاش قاجاری و افق دریافت‌گر معاصر) مورد تحلیل قرار دهد. مقاله حاضر بر آن است تا با پر کردن این خلأ، خوانشی بدیع از این ۸ اثر شاخص ارائه نماید.

مبانی نظری پژوهش

پیش از ورود به تبیین هرمنوتیک فلسفی هانس-گئورگ گادامر، لازم است ریشه‌های پدیدارشناسانه این رهیافت تبیین شود؛ چرا که خوانش هرمنوتیکی مدنظر در این مقاله، عمیقاً از بستر فکری «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» نشئت می‌گیرد. این تبیین، پیوند ضروری میان مبانی نظری و روش‌شناسی پژوهش را آشکار می‌سازد. این تبیین، پیوند ضروری میان مبانی نظری و روش‌شناسی پژوهش را آشکار می‌سازد.

پدیدارشناسی، به‌عنوان جنبشی فلسفی که توسط ادموند هوسرل[۱] در اوایل قرن بیستم بنیان گذاشته شد، با فراخوان «بازگشت به‌سوی خود چیزها[۲]»، آغازگر کوششی برای توصیف ساختارهای قصدمند آگاهی و پدیدارها آن‌گونه که در تجربهٔ زیستهٔ ما پدیدار می‌شوند، فارغ از پیش‌فرض‌های هستی‌شناسانه یا طبیعی‌گرایانه بود. هوسرل، از طریق روش «تعلیق پدیدارشناختی[۳]»، تلاش می‌کرد تا «دسترسی بی‌واسطه به قلمرو پدیدارشناختی را فراهم آورد و پدیده را نه به‌مثابه یک واقعیت ابژکتیو، بلکه به‌عنوان ساختار ذاتی تجربهٔ موضوع مطالعه کند» (Husserl,1989:57-58). این مواجههٔ بی‌واسطه با پدیده و تمرکز بر «قصدمندی آگاهی[۴]»، مبنای هرگونه تحقیق فلسفی را دگرگون ساخت و زمینه‌ای برای بررسی ساختارهای پیشینی تجربه فراهم آورد.

بااین‌حال، این مارتین هایدگر[۵]، شاگرد برجستهٔ هوسرل، بود که با طرح «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» خود، مسیر پدیدارشناسی را به‌گونه‌ای بنیادین تغییر داد که مستقیماً به فلسفهٔ گادامر منتهی شد. هایدگر با «پدیدارشناسی هستیِ دازاین[۶]»، کانون توجه را از آگاهی استعلایی هوسرلی به «هستی - در -- هان[۷]» منتقل کرد. او تأکید داشت که «فهمیدن[۸]» نه یک روش‌شناسی معرفتی، بلکه شیوهٔ بنیادین هستیِ دازاین است (Heidegger,1962:182). از دیدگاه هایدگر، دازاین همواره در وضعیت تفسیر و فهم جهان پیرامون خویش قرار دارد و این فهم، هرگز عاری از پیش ساختارها نیست. او ساختار پیشین هر فهمی را شامل «پیش‌داشت[۹]، پیش‌نگری[۱۰] و پیش‌انگاره[۱۱]» می‌داند که همواره در فرایند فهم دخیل هستند(Heidegger,1962:192) ؛ بنابراین، پدیدارشناسی هایدگری، نه تعلیق پیش‌داوری‌ها،

---

1 . Edmund Husserl
2 . ZudenSachenselbst
3 . epoche
4 . Intentionality
5 . Martin Heidegger
6 . Dasein
7 . In-der-Welt-sein
8 . Verstehen
9 . Vorhabe
10 . Vorsicht
11 . Vorgriff

بلکه «آشکارساختن و به پرسش کشیدن همین پیش ساختارهای فهم است که هستیِ دازاین را شکل می‌دهند» (Heidegger,1962:272). هانس - گئورگ گادامر[1]، به‌عنوان وارث فکری هایدگر، همین «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» را مبنای توسعهٔ هرمنوتیک فلسفی خود قرارداد. او در کتاب شاخص خود، حقیقت و روش، به‌تفصیل نشان می‌دهد که «فهم، پدیده‌ای تاریخ‌مند است که همواره در بستر یک سنت خاص رخ می‌دهد» (Gadamer, 2004: 290). گادامر، با الهام از هایدگر، به دفاع از مفهوم «پیش‌داوری[2]» پرداخت و آن را نه به معنای قضاوتی نادرست، بلکه به‌عنوان «شرط امکان فهم و جزء جدایی‌ناپذیر تاریخ‌مندی فهم» معرفی کرد (Gadamer, 2004: 295). در نگاه گادامر، فهمیدن، فرایندی دیالکتیکی است که در آن «افق‌های دید مفسر و متن با یکدیگر درهم می‌آمیزند تا معنایی جدید خلق شود» (Gadamer, 2004: 306). این «آمیختگی افق‌ها[3]» هستهٔ مرکزی نظریهٔ گادامر را تشکیل می‌دهد و نشان‌دهندهٔ این است که «هر فهمی یک رویداد است که در آن حقیقت خود را در بستر گفتگوی میان سنت و زمان حال آشکار می‌سازد».(Gadamer, 2004:312) در این بستر، هر دریافت و درک هنری، خود نوعی برگردان و ترجمان است. به‌عبارت‌دیگر، همان‌گونه که هایدگر مفهوم فهم را به‌مثابه یک شیوهٔ هستی برای دازاین معرفی می‌کند(Heidegger, 1962: 182) ، برگردان یک متن به تصویر را نیز می‌توان نه‌تنها عملی زیبایی‌شناسانه، بلکه یک فعل وجودی و پدیدارشناسانه دانست. دیوارنگاره‌ها در این نگاه، ترجمان بصری از متن جامی هستند که نه با انفعال، بلکه با فعال‌سازی پیش ساختارهای فهم هنرمند و مخاطب، معنا می‌یابند. ازاین‌رو، کاربست هرمنوتیک گادامر در این پژوهش، ذاتاً یک رویکرد پدیدارشناسانه به معنای هایدگری - گادامری آن است: تلاشی برای آشکارساختن معنای نهفته در دیوارنگاره‌ها از طریق گفتگوی تفسیری میان افق دید مخاطب امروز و افق تاریخی خود اثر، و عبور از خوانش‌های تقلیل‌گرایانه و سطحی. گادامر بر این باور است که هر فهمی، یک باز - بیان یا برگردان[4] در افق زمانی و مکانی مفسر است(Gadamer, 2004: 388) ؛ بنابراین، فرایند برگردان متن ادبی به تصویر در دیوارنگاره‌ها نیز، به‌مثابه یک «رخداد» و «آمیختگی افق‌ها» عمل می‌کند؛ جایی که سنت ادبی و توانمندی‌های بصری زمانه قاجار، در یک دیالکتیک خلاق، متن را به زبانی نو ترجمان می‌کنند.

ازاین‌رو، کاربست هرمنوتیک گادامر در این پژوهش، به ما امکان می‌دهد تا فراتر از تطبیق صرف، به واکاوی چگونگی ترجمان تفسیری (یا برگردان هرمنوتیکی) منظومه جامی به بیان تصویری در این آثار بپردازیم؛ یعنی درک کنیم چگونه حقیقت هنری در بستر این ترجمان، خود را آشکار می‌سازد.

چارچوب نظری پژوهش حاضر بر پایه هرمنوتیک فلسفی هانس - گئورگ گادامر بنا شده است تا خوانش دیوارنگاره‌های قاجاری داستان یوسف و زلیخا از سطح تقلیل‌گرایانه «تصویرسازی متن» به ساحت یک «تجربه هستی‌شناختی» ارتقا یابد. در این رهیافت، برخلاف سنت کلاسیک هرمنوتیک (نظیر آرای اشلایرماخر) که تفسیر را مبتنی بر بازتولید و

[1] . Hans-Georg Gadamer
[2] . Vorurteil
[3] . Horizontverschmelzung
[4] . re-statement or re-rendering

بازسازی نیت مؤلف می‌پنداشت، دریافت هنری به‌مثابه پدیده‌ای دیالکتیکی و وجودی معرفی می‌گردد که در بستر زبان، تاریخ و سنت قوام می‌یابد (ربانی گلپایگانی، ۷۲:۱۳۸۱). براین‌اساس، دیوارنگاره‌های روایی نه اشیایی منفعل، بلکه متونی زنده و دربردارنده «رخداد حقیقت» تلقی می‌شوند؛ رخدادی که در آن «آثار هنری در آنی از دریافت اثر محقق می‌شوند، پدیدار می‌شوند و روایت می‌گردند» (گادامر، ۱۳۹۵: ۱۹۲).

فرایند ادراک در این الگو، نیازمند گذار از زیبایی‌شناسی صرف به تجربه هرمنوتیکی است؛ تجربه‌ای که گادامر آن را در قالب استعاره «بازی» تبیین می‌کند. در این بازی، مرز میان موضوع (مخاطب) و ابژه (اثر هنری) فرومی‌ریزد و اثر هنری بستری برای مشارکتی بی‌واسطه فراهم می‌سازد که در آن «حقیقت در قالب زیبایی پدیدار می‌شود؛ نه به‌عنوان داده‌ای بیرونی، بلکه به‌عنوان تجربه‌ای درونی و زیسته» (Gadamer,1986:91-96). ورود به این ساحت، مستلزم پذیرش دو رکن بنیادین هرمنوتیک گادامری در خوانش تصویر است: «پیش‌دریافت» و «سنت».

گادامر با واسازی مفهوم دکارتی آگاهی ناب، اثبات می‌کند که «هیچ دریافتی بدون پیش‌دریافتی ممکن نیست؛ زیرا مفسر همواره در افق تاریخی و فرهنگی خاصی قرار دارد که بر نحوه مواجهه‌اش با اثر تأثیر می‌گذارد» (Gadamer,2006:112). این پیش‌دریافت‌ها که ریشه در سنت‌های شفاهی و مکتوب دارند، در مواجهه با نگاره‌های قاجاری یوسف و زلیخا، در بستر منظومه جامی فعلیت می‌یابند. سنت در اینجا «نه چیزی است که باید از آن گسست، بلکه افقی است که دریافت درون آن معنا می‌یابد» (Gadamer,1985:9-12). ازاین‌رو، دیوارنگار قاجاری و مخاطب او، با پیش‌فرض‌های برآمده از سنت ادبی جامی به اثر تقرب می‌جویند و دیالکتیکی مستمر میان متن و تصویر شکل می‌گیرد.

هسته مرکزی این فرایند تفسیری، در قالب «دیالکتیک پرسش‌وپاسخ» و نهایتاً «آمیختگی افق‌ها[1]» تبلور می‌یابد. در خوانش هرمنوتیکی، «حقیقت صرفاً در دنیای دیالکتیک و در قالب مکالمه دست‌یافتنی است» (احمدی، ۱۳۹۸: ۵۷۱). دیوارنگاره به‌مثابه متنی تاریخی، پرسش‌هایی را در برابر پیش فهم‌های مخاطب قرار می‌دهد و بالعکس. غایت این گفتگوی تفسیری، رسیدن به نقطه‌ای است که افق معنایی اثر (برآمده از سنت تجسمی و متن ادبی گذشته) با افق فهم مفسر معاصر درهم می‌آمیزد. در این آمیختگی افق‌ها که بنیان هرمنوتیکی (یا تفسیری) این پژوهش را تشکیل می‌دهد، معنایی نوین خلق می‌گردد که نه تماماً متعلق به گذشته مؤلف است و نه صرفاً زاییده ذهن مخاطب؛ بلکه «رخدادی است که در بستر زبان و سنت روی می‌دهد و در آن، مفسر باید افق خود را گشوده نگاه دارد تا امکان دریافت معنا فراهم شود» (Gadamer,1977:34). این چارچوب نظری، ابزار تحلیلی لازم برای واکاوی چگونگی استحاله متن جامی در ساختار بصری دیوارنگاره‌های قاجاری و تبیین فرایند زایش معنا در این آثار را فراهم می‌آورد.

[1] . Fusion of Horizons

روش‌شناسی پژوهش

راهبرد و طرح پژوهش

پژوهش حاضر از منظر هدف، در زمره تحقیقات بنیادین - توسعه‌ای قرار دارد و بر پایه پارادایم کیفی با رویکرد توصیفی - تفسیری[1] سامان‌یافته است. ازآنجاکه هدف غایی، واکاوی و تأویل خوانش‌های بصری از یک روایت متنی کهن است، روش‌شناسی این خوانش بر بنیان «هرمنوتیک فلسفی هانس گئورگ گادامر» استوار شده است. در این رهیافت، اثر هنری نه به‌عنوان یک ابژه خام و ایستا، بلکه به‌مثابه یک موضوع پویای واجد زبان در نظر گرفته می‌شود. داده‌های پژوهش با روش اسنادی - کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی گردآوری شده و فرایند تحلیل بر مبنای دیالکتیک جزء و کل در دایره هرمنوتیکی صورت پذیرفته است.

جامعه و نمونه مطالعاتی

جامعه آماری پژوهش در گام نخست شامل ۳۵ دیوارنگاره مرتبط با روایات حضرت یوسف (ع) در بناهای تاریخی دوره قاجار بود (جدول ۱). با کاربست روش نمونه‌گیری هدفمند[2]، تعداد ۸ دیوارنگاره شاخص به‌عنوان نمونه‌های نهایی جهت تحلیل عمیق هرمنوتیکی برگزیده شدند. معیارهای اصلی در این گزینش، مبتنی بر مؤلفه‌های هرمنوتیکی و تفسیری نظیر «توانایی اثر در شکل‌دهی به دایره هرمنوتیکی»، «ظرفیت هدایت تجربه زیسته مخاطب»، و «پتانسیل دیالکتیکی در بازنمایی فاصله زمانی میان افق متن و مفسر» بوده است.

نمونه‌های منتخب شامل دیوارنگاره‌های خانه عطرش شیراز (نقشه برادران یوسف)، خانه صالحی شیراز (بیرون آوردن یوسف از چاه، زندان رفتن یوسف، و دیدار یوسف و برادران)، خانه حریری تبریز (مجلس زلیخا و زنان مصری) و تکیه معاون‌الملک کرمانشاه (دیدار یوسف و یعقوب) است. انتخاب این آثار به‌ویژه به دلیل تراکم نشانه‌شناختی و پیکره‌بندی خاص آن‌هاست که مخاطب را به یک مکالمه فعال فرامی‌خواند.

[1] . Descriptive-Interpretive
[2] . Purposive Sampling

جدول (۱)- بناهای دارای دیوارنگاره داستان یوسف در دوره قاجار

نام بنا	شهر	کاربری	دیرینگی دیوارنگاره	بانی	شماره ثبت	تاریخ ثبت	تعداد دیوارنگاره با موضوع یوسف
خانه حریری	تبریز	در حال مرمت برای راه‌اندازی موزه ملی مطبوعات	دوره قاجار	-	۲۲۴۲	۱۳۷۷	۲
خانه زینت الملوک	شیراز	موزه مشاهیر فارس	دوره قاجار	علی‌محمد خان قوام الملک	۹۳۸	۱۳۵۴	۱
باغ ارم	شیراز	باغ گیاه‌شناسی دانشگاه شیراز	دوره قاجار	میرزا حسنعلی خان نصیرالملک	۱۰۱۳	۱۳۵۳	۱
					نشست ۳۵	۲۰۱۱	
تکیه معاون الملک	کرمانشاه	بازدید برای عموم	دوره قاجار	میرزاحسن خان معاون الملک	۹۵۴	۱۳۵۴	۵
کاخ گلستان	تهران	کاخ‌موزه	دوره زندیه - قاجار	شاه‌طهماسب	۱۴۲۲ نشست ۳۷	۲۰۱۳	۴
خانه مقدم	تهران	خانه و موزه	دوره قاجار	محمدتقی خان احتساب‌الملک	۲۹۲۹	۱۳۷۹	۳
خانه صالحی	شیراز	خانه	دوره قاجار	-	۱۳۵۴	۱۰۷۰	۸
خانه عطروش	شیراز	خانه	دوره قاجار	-	-	-	۷
خانه بصیری	شیراز	خانه	دوره قاجار	بصیر السنه	۱۳۷۸	۲۳۸۴	۳
خانه توکلی	شیراز	خانه	دوره قاجار	-	۱۳۷۹	۳۳۹۶	۱

نگارنده

الگوی عملیاتی تحلیل داده‌ها (مراحل شش‌گانه گادامری)

به‌منظور پرهیز از تقلیل‌گرایی در تحلیل آثار تصویری و استخراج معانی نهفته در بستر زیست‌جهان هنرمند قاجاری، الگوی تحلیل داده‌ها در این پژوهش طی شش گام متوالی مبتنی بر مفاهیم بنیادین هرمنوتیک گادامر تدوین و اجرا شده است. الگوی عملیاتی شش‌گانه گادامری در این پژوهش، نه‌تنها برای تحلیل و تفسیر، بلکه به‌عنوان ابزاری برای آشکارسازی فرایند برگردان متن به تصویر به کار گرفته شده است. این مراحل به ما کمک می‌کند تا لایه‌های مختلف ترجمان بصری و نقش پیش‌دریافت‌ها را در این میان شناسایی کنیم.

با استفاده از این روش، می‌توانیم دریابیم که چگونه عناصر روایی و توصیفی متن جامی، در هر گام از برگردان به فرم بصری، دچار تغییرات تفسیری شده و معنایی جدید را در بستر دیوارنگاره رقم زده‌اند.

گام اول: مواجهه اولیه با اثر (تجربه زیبایی‌شناختی و مفهوم بازی): در این مرحله، تجربه بصری و زیباشناختی (یا هرمنوتیکی/تفسیری) مفسر در برخورد با دیوارنگاره ثبت می‌گردد. گادامر این مواجهه را معادل مفهوم «بازی» [1] می‌داند؛ فرایندی که در آن موضوع، کنترل آگاهانه خود را رها کرده و تسلیم جاذبه اثر می‌شود. «بازی تنها زمانی کامل است که بازیکن خود را به‌تمامی تسلیم آن کند و بازی او را در برگیرد» (Gadamer,2004:105).

گام دوم: شناسایی و تعلیق پیش‌دریافت‌ها: هرگونه فهمی نیازمند پیش‌فرض است. در این گام، مفسر پیش‌فرض‌های ادبی و تاریخی خود (اعم از روایات و منظومه‌های ادبی یوسف و زلیخا به‌ویژه منظومه جامی) را به سطح آگاهی می‌آورد. «پیش‌داوری‌های فرد، بسیار بیش از احکام او، واقعیت تاریخی هستی او را تشکیل می‌دهند» (Gadamer,2004:278). این پیش فهم‌ها در جریان خوانش اثر، به طور انتقادی بازاندیشی می‌شوند.

گام سوم: واکاوی زمینه تاریخی (افق متن): این مرحله معطوف به بازسازی «آگاهی تاریخ‌مند[2]» است. بستر شکل‌گیری دیوارنگاره‌ها در دوره قاجار، تکنیک‌های اجرایی (نظیر کاشی‌کاری هلالی در خانه صالحی) و تأثیرات نگارگری غربی (در خانه حریری تبریز)، افق تاریخی اثر را می‌سازند که باید از افق زمان حال مفسر تفکیک گردد.

گام چهارم: گفت‌وگوی دیالکتیکی با اثر: درک اثر هنری در گرو شکل‌گیری دیالکتیک پرسش‌وپاسخ است. در این مرحله، تقابل میان روایت ادبی و بازنمایی تصویری به طرح پرسش‌هایی از جانب مفسر می‌انجامد. «دیالکتیک پرسش‌وپاسخ، امکان گشودگی به روی معنای اصیل متن را فراهم می‌آورد» (پالمر، ۱۳۸۷: ۲۴۵).

گام پنجم: آمیختگی افق‌ها: نقطه اوج تحلیل هرمنوتیکی، تلاقی افق معنایی هنرمند قاجاری با افق مفسر معاصر است. در این مرحله، معنای اثر نه درگذشته حبس می‌ماند و نه صرفاً برساخته ذهنیت امروزین است، بلکه معنایی

[1] . Spiel
[2] . Historically effected consciousness

نوین متولد می‌شود. «آمیختگی افق‌ها که در فهم روی می‌دهد، در واقع دستاورد بلامنازع زبان است» (Gadamer,2004:370).

گام ششم: کاربست و بازاندیشی در دریافت[1]: گام نهایی، به معنای به‌کارگیری فهم حاصل‌شده در زیست‌جهان کنونی مفسر است. «فهمیدن همواره و در همه حال، دربردارنده نوعی کاربست معنا در موقعیت اکنون مفسر است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۴۴). در این مرحله، تحول دریافت مخاطب از یک نقاشی دیواری صرف، به یک متن زنده و واجد دلالت‌های فرهنگی تبیین می‌گردد.

خوانش هرمنوتیکی (یا تأویلی)دیوارنگاره‌های قاجاری یوسف و زلیخا؛ دیالکتیک متن جامی و تصویر

تحلیل پیشرو، خوانشی درهم‌تنیده بر مبنای هرمنوتیک فلسفی گادامر است که در آن شش گام تحلیلی (مواجهه، پیش‌دریافت، تاریخ‌مندی، دیالکتیک پرسش‌وپاسخ، آمیختگی افق‌ها و کاربست) نه به شکل مکانیکی، بلکه به‌صورت پیوسته در ساحت هر اثر واکاوی می‌شوند. در این مسیر، متن منظومهٔ جامی نه صرفاً یک منبع الهام، بلکه افق معنایی بنیادینی است که تصویر قاجاری با آن وارد گفتگوی تفسیری می‌گردد.

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارهٔ «نقشهٔ برادران» (عمارت عطروش شیراز)

واکاوی هرمنوتیکی این دیوارنگاره، مواجهه با یک برگردان تفسیری (یا هرمنوتیکی) از روایتی آشنا به یک انگارهٔ بصری است. در این ترجمان بصری، هنرمند قاجار جوهرهٔ روایت جامی از کینهٔ نهفته در نفس اماره را به مرکز ثقلی پرالتهاب برگردانده است؛ جایی که تراکم پیکره‌ها و شمشیرهای آخته در برابر تعامل آرام یوسف و یعقوب قرار می‌گیرد. این برگردان، پیش از هرگونه تحلیل مفهومی، به مثابهٔ یک «تجربهٔ زیباشناختی» حضور خود را بر مفسر تحمیل می‌کند و او را به ساحت بازی می‌کشاند (گادامر، ۱۳۸۹: ۱۴۵).

فهم این برگردان در گرو فعال‌سازی پیش فهم‌های مفسر از متن مبدأ، یعنی جهان‌بینی عبدالرحمن جامی است؛ آنجا که تخاصم برادران نه نزاعی خانوادگی، بلکه برگردان نمادین نبرد جهل و نور است: «به کین یوسف از راه حسد باز / شدند آن گرگ‌طبعان حیله‌پرداز» (جامی، ۱۳۸۷: ۱۹۸). دیوارنگاره، به مثابهٔ یک برگردان تفسیری، محل تلاقی افق عرفانی قرن نهم با افق تجسمی قاجار است؛ فرایندی که در آن هنرمند می‌کوشد «ترجمان مفاهیم انتزاعی عرفانی را به زبان پیکرنمایانهٔ عامه‌فهم در فضاهای عمومی عرضه کند» (آژند، ۱۳۸۸: ۲۱۵).

در دیالکتیک پرسش‌وپاسخ، مفسر از این ترجمان بصری می‌پرسد: چگونه امر روایی (شعر جامی) به امر بصری (دیوارنگاره) برگردانده شده تا این تأثیر وجودی را خلق کند؟ پاسخ در کادربندی بسته و متراکمی نهفته است که خفقان حسد را به مثابهٔ امری حاضر و انضمامی برگردان می‌کند. در این آمیختگی افق‌ها، شمشیرهای برکشیده به برگردانی استعاری از همان «گرگ طبعی» کلام جامی بدل می‌شوند و مفسر از طریق این برگردان تأویلی/بصری به

[1] . Application

این کاربست اگزیستانسیال نائل می‌شود که حسد، پیش از دریدن دیگری، نفسِ فاعل خویش را در تاریکی محبوس می‌سازد.



تصویر (۱)- نمونه تحلیلی بخش نقشه برادران، عمارت عطروش شیراز

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارهٔ «بیرون آوردن یوسف از چاه» (خانه صالحی شیراز)

تکانهٔ هستی‌شناختی در این اثر، برخاسته از هم‌نشینی امر قدسی با روزمرگی قاجاری (حضور قلیان و سماور در کنار چاه کنعان) است. این انقطاع روایی، پیش‌دریافت‌های مخاطب را که منتظر فضایی اسطوره‌ای است، مختل می‌سازد، چراکه «هیچ فهمی بدون اتکا بر پیش‌داوری‌های برآمده از سنت تاریخی مفسر ممکن نیست» (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۶۴). هنرمند قاجاری با درهم‌شکستن مرزهای زمان، لحظهٔ برآمدن نور از ظلمت چاه را که جامی باشکوه تمام می‌سراید: «برآمد یوسف از چاه تاریک / چو ماه از جیب شب تابنده تاریک» (جامی، ۱۳۸۷: ۲۱۰)، به حیاط خانه‌ای در شیراز می‌کشاند. این زمان‌پریشی آگاهانه نشان می‌دهد که «هنر قاجار امر قدسی را در ساحت عرفی بازتولید می‌کند تا فاصله تاریخی میان متن مقدس و زیست‌جهان مخاطب را از میان بردارد» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۵۴). در دیالکتیک متن و تصویر، چاه نماد هبوط و دلو طناب دار تجسم عنایت الهی است. امتزاج افق جامی با زیست‌جهان قاجاری به این خوانش منتهی می‌گردد که رستگاری (خروج از چاه نفس)، امری مستتر در دل همین حیات روزمره است و فهم آن نیازمند فاصله‌گذاری انتقادی نیست.



تصویر (۲)- نمونه تحلیلی بخش بیرون آوردن یوسف از چاه توسط کاروان، خانه صالحی شیراز

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارۀ «فروختن یوسف» (عمارت عطروش شیراز)

کادربندی مطبق این نگاره، یوسف را در مرکز ثقل مبادلات بازاریان کلاه‌نمدی قرار داده است. مفسر با پیش‌فهمی ملهم از ابیات جامی که حراج یوسف را تبلور بی‌بصیرتی دنیاداران می‌داند، به متن نزدیک می‌شود: «چو مالک برد در بازار، یوسف را به دلداری / بزد نوبت به نامش در نکویی کوس بازاری» (جامی، ۱۳۸۷: ۲۴۵). گادامر تصریح می‌کند که «پیش‌داوری‌های ما نه موانعی بر سر راه حقیقت، بلکه شرایط پیشینی و هستی‌شناختی هرگونه فهمی محسوب می‌شوند» (Gadamer,۲۰۰۴ :۲۷۶). اثر با نمایش ترازوی قاجاری در برابر قامت پیامبر، مفهوم «ارزش» را به چالش می‌کشد. هنرمند قاجاری از طریق بومی‌سازی فضای بازار، «فاصله‌گذاری زیباشناختی میان مخاطب و امر قدسی را از میان برمی‌داشت» (دیبا و اختیار، ۱۳۷۷: ۱۱۲). سکوت یوسف در برابر تکاپوی دلالان، پاسخی است به پرسش مفسر از جایگاه حقیقت در بازار دنیا؛ جایی که انسان کامل به بهای ناچیز مادی سنجیده می‌شود. در غایت این فرایند، مخاطب با نگاه خیرۀ یعقوب از فراز کادر تلاقی پیدا کرده و درمی‌یابد که ترازو، نماد جهان‌شمول سنجش‌های باطل بشری است.



تصویر (۳)- نمونه تحلیلی بخش فروختن یوسف، عمارت عطروش شیراز

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارهٔ «اغوای یوسف توسط زلیخا» (عمارت عطروش شیراز)

در این قاب محدود، تنش فضایی میان خطوط مورب زنان و ایستادگی عمودی یوسف، واقعهٔ فهم را رقم می‌زند. مفسر با آگاهی از روایت جامی که کشمکش نفس و عصمت را در اوج درام به تصویر می‌کشد، با اثر مواجه می‌گردد: «ز پیراهن که بودش مانع راه / درید از پشت تا دامان ناگاه» (جامی، ۱۳۸۷: ۳۱۲). در این رخداد، حقیقت از طریق «آشکارشدن در گفت‌وگوی مداوم میان اثر و بیننده» متجلی می‌گردد (Gadamer,۲۰۰۴:302). نقاش قاجاری با بهره‌گیری از رنگ‌های متضاد (زرد ملتهب زلیخا و سبز آرام یوسف) و کالبدبخشی به این پیکره‌ها در پوشش عصر خویش، می‌کوشد تا «برانگیختن عواطف مخاطب را از طریق نمایش دراماتیک کنش‌ها» تسهیل نماید (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۲۰). در مرحلهٔ دیالکتیک، اثر می‌پرسد: مرز میان جبر میل و اختیار تقوا کجاست؟ گریختن یوسف به حاشیه‌ی کادر، پاسخی تصویری به این گریز هستی‌شناسانه است. این امتزاج افق‌ها، دیوارنگاره را از یک تصویر روایی صرف، به آینه‌ای برای تأمل در باب «آزادی اراده» در مواجهه با نفسانیات بدل می‌سازد.



تصویر (۴)- نمونه تحلیلی بخش اغوای یوسف توسط زلیخا، عمارت عطروش شیراز

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارهٔ «مجلس زلیخا و زنان مصری» (خانه حریری تبریز)

این دیوارنگاره در قابی افقی، لحظهٔ تعلیق آگاهی حسی در برابر جمال مطلق را ساماندهی می‌کند. مفسر، صحنه را بر بستر توصیفات بی‌بدیل جامی ادراک می‌کند؛ آنگاه که تجلی حُسن، خرد جمعی را مغلوب می‌سازد: «زنان از دست دادند آن زمان دست / ترنج و دست را بریدند پیوست» (جامی، ۱۳۸۷: ۳۴۵). مطابق با آرای ریکور، این اثر نمایانگر رخدادی است که در آن «فهم مخاطب به‌صورت مشارکتی و تفسیری شکل می‌گیرد» (Ricoeur,۱۹۸۴:75). التقاط‌گرایی مکتب قاجار در این اثر، پیوندی میان سایه‌پردازی غربی و رنگ‌گذاری تخت ایرانی ایجاد کرده تا «بومی‌سازی اسطوره» را برای طبقات مرفه تبریز محقق سازد (آژند، ۱۳۸۹: ۱۵۸). در گفتگوی تفسیری با اثر، جراحت دستان نه یک خون‌ریزی فیزیکی، بلکه تجسم بصری «درنگ و خود فراموشی در برابر اثر هنری» است (Gadamer,۱۹۸۶:124). وفور جزئیات مادی در نقاشی قاجار، در تضادی دیالکتیکی با تهی‌شدگی درونی زنان در برابر جلوهٔ نورانی یوسف قرار می‌گیرد و مفسر را به درک محدودیت‌های آگاهی سوژه‌محور رهنمون می‌سازد.



تصویر (۵)- نمونه تحلیلی بخش مجلس زلیخا و زنان مصری، خانه حریری تبریز

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارۀ «زندان رفتن یوسف» (خانه صالحی شیراز)

چرخش رنگی و فضاسازی این نگاره، تنش میان حبس فیزیکی و رهایی درونی را بازنمایی می‌کند. درهم‌تنیدگی اثر با بستر معماری، محملی است که «رویداد فهم» از آن نشئت می‌گیرد (Gadamer,۲۰۰۴:110). پیش فهم مفسر، متکی بر نگاه عارفانۀ جامی به مفهوم زندان است؛ جایی که حضور ولی خدا، محبس را به گلستان بدل می‌کند: «ز یوسف عالمی در تیره زندان / به زندان اندرون باغ و گلستان» (جامی، ۱۳۸۷: ۳۷۸). حضور نگهبانانی با پوشش مأموران قاجاری، نشان‌دهندۀ آن است که هنرمند در بستر تاریخ‌مندی خویش، اسطوره را به یک «رخداد اخلاقی روزمره» تقلیل داده است (Diba & Ekhtiar,۱۹۹۸:30). در دیالکتیک پرسش‌وپاسخ، تقابل سکون یوسف با اضطراب محیط، مبین گزاره‌ای اگزیستانسیال است: وارستگی، امری درونی است که با حصارهای بیرونی محدود نمی‌گردد. غایت این چرخه، استحالۀ وجودی مفسر است که با درک این دیالکتیک، فهم خود از دوگانۀ اسارت و آزادی را بازتعریف می‌کند.



تصویر (۶)- نمونه تحلیلی بخش زندان رفتن یوسف، خانه صالحی شیراز

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارۀ «دیدار یوسف و برادران» (خانه صالحی شیراز)

استقرار این اثر در ارتفاعی بالاتر از ناظر و تمرکز بر هالۀ نورانی یوسف، ساختاری استعلایی خلق کرده است که ریکور آن را «تمرکز معنایی» می‌خواند؛ تمهیدی که «تصویر داستان را نه با بیان کلامی بلکه با نشانه‌ای دیداری قطعی می‌کند» (Ricoeur,۱۹۸۴:75). در منظومۀ جامی، این صحنه تجلی تسلیم کثرت وهم‌آلود در برابر وحدت حق است: «فتادند از خجالت سر به پیشش / نبردند از تحیر نام خویشش» (جامی، ۱۳۸۷: ۴۱۵). هنرمند قاجار باتکیه‌بر آنچه «واقع‌گرایی مصلحتی» خوانده می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۷۲)، شکوه سلطنت مادی را با قداست معنوی درهم می‌آمیزد

تا «ملموس‌سازی امر استعلایی» را برای مخاطب عام محقق کند (آژند، ۱۳۹۳: ۱۴۵). ژست دست‌به‌سینهٔ برادران، استعاره‌ای بصری از همان حیرت عارفانه‌ای است که جامی توصیف می‌کند. درآمیختگی افق‌ها، مفسر درمی‌یابد که این نگاره صرفاً یک قاب تاریخی نیست، بلکه آینه‌ای است که لزوم خضوع هستی‌شناسانه در برابر حقیقت را در زیست‌جهان کنونی وی گوشزد می‌کند.



تصویر (۷)- نمونه تحلیلی بخش دیدار یوسف و برادران، خانه صالحی شیراز

واکاوی هرمنوتیکی دیوارنگارهٔ «دیدار یوسف و حضرت یعقوب» (تکیه معاون‌الملک کرمانشاه)

پویایی خطوط و تراکم پیکره‌ها در این دیوارنگاره، بی‌قراری و اشتیاق وصال را به تصویر می‌کشند. گادامر این درهم‌تنیدگی فضایی را شرط بنیادین ظهور معنا می‌داند، جایی که فهم از «تلاقی اثر، موقعیت و مخاطب» متولد می‌گردد (Gadamer,۲۰۰۴:110). مفسر با خوانش ابیات جامی که بازیافتن بینایی را استعاره‌ای از بیداری جان می‌داند، به اثر نزدیک می‌شود: «ز نابینایی خود دیده بر دوخت / به راه او دو چشم روشن اندوخت» (جامی، ۱۳۸۷: ۴۸۵). مکان‌مندی اثر در یک تکیه، خوانش آن را به ساحت «رسانهٔ آیینی» پیوند می‌زند، جایی که خروج از نسخ خطی و نقش‌بستن بر کاشی، «قابلیت انتقال صریح مفاهیم روایی و مذهبی را به تودهٔ مردم داراست» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۴). استفاده از نقاب برای یوسف، متأثر از سنت تعزیه (بلوک‌باشی، ۱۳۸۸: ۵۴) و همسو با مفهوم عدم امکان بازنمایی جمال مطلق در کلام جامی است. در غایت این تجربهٔ هرمنوتیکی، مفسر با تقاطع افق گذشته و حال درمی‌یابد که وصال یعقوب، نه پایان یک قصه، بلکه استعاره‌ای ابدی از بازگشت موضوع سرگشته به اصل نورانی خویش است.



تصویر (۸)- نمونه تحلیلی بخش دیدار یوسف و یعقوب، تکیه معاون الملک کرمانشاه

سنتز هرمنوتیکی (یا تفسیری) و صورت‌بندی یکپارچه یافته‌ها

پس از واکاوی تفصیلی و خوانش لایه‌به‌لایه‌ی هشت دیوارنگارهٔ منتخب بر مدار مفصل‌بندی‌های نظری هرمنوتیک فلسفی هانس گئورگ گادامر و تبیین مناسبات بینامتنی آن‌ها با منظومهٔ عرفانی جامی، ضرورت دارد تا دستاوردهای این مواجههٔ تأویلی (یا هرمنوتیکی)، از قالب گزاره‌های تحلیلی منفرد خارج شده و در هیئت یک «سنتز نظری یکپارچه» صورت‌بندی گردد.

جدول ۲: سنتز تحلیلی - هرمنوتیکی دیوارنگاره‌های یوسف و زلیخا بر بنیان گام‌های هرمنوتیک فلسفی گادامر

ردیف	عنوان اثر	مرحله اول مواجهه زیباشناختی (الزامات فرمال)	مرحله دوم پیش‌دریافت (زیرمتن عرفانی جامی)	مرحله سوم تاریخ‌مندی (اپیستمه‌ی دیداری قاجار)
۱	نقشهٔ برادران	انسداد فضایی، تراکم پیکره‌های مهاجم و انزوای بصری ابژه (یوسف).	تقابل آنتولوژیک جهل و آگاهی؛ کینه‌ورزی به مثابهٔ تبلور نفس اماره.	ترجمان مفاهیم انتزاعی متصوفه به‌نظام نشانه‌شناختی عامه‌فهم و پیکرنما.
۲	خروج از چاه	هم‌آمیزی عناصر قدسی با ابژه‌های روزمرهٔ زیست‌جهان قاجاری (سماور و قلیان).	تعلیق زمان اسطوره‌ای؛ تقابل نمادین چاه (هبوط) و ماه (تجلی نورانی).	زمان‌پریشی آگاهانه جهت تقلیل فاصلهٔ زیبایی‌شناختی با مخاطب بومی.
۳	فروختن یوسف	مرکزیت‌بخشی به یوسف در کانون شبکهٔ مبادلات بازار سنتی.	تقلیل ارزش‌های متعالی در مواجهه با کوری معرفت‌شناختی دنیاداران.	بومی‌سازی تیپولوژی چهره‌ها (کلاه‌نمدی‌ها) برای ایجاد هم‌ذات‌پنداری در مخاطب عصر.
۴	اغوای زلیخا	تنش دینامیک میان خطوط مورب (نیاز) و ایستادگی عمودی (استغنا).	صورت‌بندی دراماتیک از کشمکش بنیادین نفس و عصمت (دریده‌شدن پیرهن).	کالبدبخشی حسی - عاطفی به پیکره‌ها از طریق تضادهای رنگی و پوشش‌های درباری.
۵	مجلس زنان مصری	کادربندی افقی متمرکز بر لحظهٔ گسست آگاهی حسی در مواجهه با جمال.	تجلی حُسن مطلق و فروپاشی نظام ادراکی خرد جمعی.	التقاط‌گرایی سبکی (سایه‌روشن غربی در کنار رنگ‌گذاری تخت) متناسب با ذائقهٔ دربار.
۶	زندان رفتن یوسف	تنش نشانه‌شناختی میان حصار فیزیکی (معماری) و رهایی فرمال (حالت پیکره).	بازخوانی عرفانی از حبس؛ استحاله کالبد زندان به ساحت گلستان در حضور ولی.	تقلیل رویداد اسطوره‌ای به درام اخلاقی با بازنمایی گزمه‌ها در هیبت مأموران قاجار.

۷	دیدار با برادران	جای‌نمایی اثر در ارتفاع و تأکید بر مرکزیت هالهٔ نوری یوسف.	اضمحلال کثرت توهم‌آمیز در پیشگاه وحدت حق (تبلور شرم و انفعال).	واقع‌گرایی مصلحتی؛ تلفیق شکوه سلطنت عرفی با اتوریتهٔ معنوی.
۸	دیدار با یعقوب	پویایی کمپوزیسیون و تراکم خطوط منحنی دال بر بی‌قراری و اشتیاق.	بازیابی بینایی به مثابهٔ استعاره‌ای از بیداری شهودی و بصیرت باطنی.	مکان‌مندی در بستر معماری تکیه و وام‌گیری از نقاب‌گذاری سنت تعزیه.
ردیف	عنوان اثر	**مرحله چهارم** **دیالکتیک پرسش‌وپاسخ**	**مرحله پنجم** **آمیختگی افق‌ها (سنتز تفسیری)**	**مرحله ششم** **کاربست (دلالت‌های اگزیستانسیال)**
۱	نقشهٔ برادران	پرسش از استیلای کثرت بر وحدت؛ پاسخ در سازمان‌دهی خفقان‌آور کادر.	استحالهٔ استعارهٔ کلامی «گرگ طبعی» به فرم‌های برنده و زاویه‌دار بصری.	انسداد ساحت بیناذهنی و محبوس‌شدن موضوع در تاریکی نفسانیات.
۲	خروج از چاه	تنش میان ساحت اسطوره و امر واقع؛ طناب به مثابهٔ مجرای فیض الهی.	ادغام ساختار روایی رستگاری با مختصات مکانی - زمانی خانه‌های اعیانی قاجار.	بازتولید مفهوم رستگاری به‌عنوان امری مستتر و جاری در بطن حیات روزمره.
۳	فروختن یوسف	پرسش از تقلیل حقیقت به کالای مبادله‌ای؛ سکوت ابژه در برابر هیاهوی موضوع‌ها.	تلاقی نگاه خیره و سرزنشگر یعقوب با منطق سوداگرانهٔ بازار.	ترازو به مثابهٔ دال اعظم سنجش‌های باطل و تقلیل‌گرایانهٔ بشری.
۴	اغوای زلیخا	دیالکتیک جبر غریزه و اختیار تقوا؛ گریز گریزگاه یوسف به حاشیهٔ قاب.	استعلای تصویر روایی به مدیومی برای تأمل در ماهیت ارادهٔ آزاد.	واکاوی اگزیستانسیال مرزهای آزادی موضوع در مواجهه با جبرهای درونی.
۵	مجلس زنان مصری	تضاد معنایی (یا تفسیری) میان وفور تزیینات مادی و تهی‌شدگی وجودی ناظران.	جراحت دستان به مثابهٔ نشانگان بصری حیرت و تعلیق سوبژکتیویته.	محدودیت‌های آگاهی سوژه‌محور در ادراک و احاطه بر حقیقت مطلق.
۶	زندان رفتن یوسف	تقابل سکون و طمأنینهٔ درونی با اضطراب و آشوب فضای پیرامونی.	وارستگی به مثابهٔ امری درونی که تن به تصلب ساختارهای بیرونی نمی‌دهد.	واسازی دوگانهٔ مفهومی اسارت/آزادی در زیست‌جهان مفسر.
۷	دیدار با برادران	ژست‌های بدنی (دست‌به‌سینه) به مثابهٔ رمزگان تصویری خضوع عارفانه.	استحاله تصویر از یک روایت خطی به آینه‌ای برای بازنمایی سلسله‌مراتب وجود.	ضرورت هستی‌شناختی خضوع موضوع در برابر ساحت حقیقت.

۸	دیدار با یعقوب	تقاطع ساحت آیینی با امتناع تصویر در بازنمایی بی‌واسطهٔ امر مطلق.	وصال نه به‌عنوان فرجام خطی روایت، بلکه استعاره‌ای از بازگشت به مبدأ.	وصال نهایی به مثابهٔ استعاره‌ای ابدی برای بازگشت موضوع پرتاب‌شده به اصل خویش.

نگارنده

جدول تطبیقی - تحلیلی (جدول ۲)، دقیقاً در راستای همین انسجام‌بخشی روش‌شناختی تدوین‌یافته است. این ماتریس تحلیلی، عصارهٔ خوانش‌های تفصیلی پیشین را در انطباق ساختارمند با گام‌های شش‌گانهٔ گادامری تقطیر نموده و تصویری کلان از شبکهٔ معنایی آثار ارائه می‌دهد. هدف از ارائهٔ این جدول، صرفاً تلخیص داده‌ها نیست؛ بلکه بازنمایی دیالکتیک پنهان میان «متن مبدأ» (زیرمتن عرفانی)، «افق هنرمند/مخاطب» (اپیستمه‌ی دیداری و زیست‌جهان قاجاری) و «برآیند هستی‌شناختی اثر» است. در واقع، این سنتز نهایی، پیش‌درآمدی است برای گذار منطقی از تحلیل‌های موردی بخش یافته‌ها، به‌سوی استنتاج الگوهای بنیادین در بخش نتیجه‌گیری، و نشان می‌دهد که چگونه «آمیختگی افق‌ها» در ساحت تصویر، به خلق دلالت‌های نوین اگزیستانسیال منجر شده است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با گذر از رویکردهای تقلیل‌گرایانهٔ تاریخ هنری و فرمالیستی، اثبات نمود که تقرب به دیوارنگاره‌های قاجاری، نیازمند گذار از مواجههٔ منفعلانه به یک «تجربهٔ هرمنوتیکی و هستی‌شناختی» است. واکاوی هرمنوتیکی و خوانش لایه‌به‌لایه‌ی هشت اثر شاخص از روایات «یوسف و زلیخا» نشان داد که رابطهٔ منظومهٔ عرفانی جامی و نگاره‌های عصر قاجار، به‌هیچ‌وجه بر مبنای یک تطبیق خطی و تصویرسازی وفادارانه و یک‌سویه استوار نیست؛ بلکه هنرمند قاجاری به‌مثابه یک مفسر فعال، از طریق مفصل‌بندی مجدد نشانه‌ها، متنی بصری خلق کرده است که در دیالکتیکی مستمر با زیرمتن ادبی خود قرار دارد. در این فرایند، دیوارنگاره‌ها از جایگاه یک ابژهٔ تزیینی صرف فراتر رفته و به‌عنوان «متونی گشوده»، بستر شکل‌گیری یک گفتگوی تفسیری عمیق را فراهم آورده‌اند.

برآیند تحلیل‌های مبتنی بر گام‌های شش‌گانهٔ گادامری آشکار می‌سازد که هستهٔ مرکزی این زایش معنایی، در راهبُرد «زمان‌پریشی آگاهانه» و بومی‌سازی اسطوره نهفته است. دیوارنگار قاجار با ادغام ساحت قدسی روایت با ابژه‌های روزمرهٔ زیست‌جهان خویش (همچون معماری خانه‌های اعیانی، پوشش‌های درباری و کلاه‌نمدی‌ها)، فاصلهٔ زیبایی‌شناختی و تاریخی میان متن مبدأ (قرن نهم) و مخاطب (اپیستمهٔ دیداری قاجار) را از میان برداشته است. این تمهیدات بصری، نقص در بازنمایی تاریخی نیستند؛ بلکه دقیقاً همان نقطهٔ تلاقی و «آمیختگی افق‌ها» محسوب می‌شوند که در آن، استعاره‌های کلامی جامی (نظیر نبرد کثرت و وحدت، یا کشمکش جبرواختیار) به دلالت‌هایی اگزیستانسیال و ملموس در حیات روزمره تقطیر شده‌اند.

ازسوی‌دیگر، کاربست نظریهٔ گادامر در این پژوهش نشان داد که درک این آثار، در گرو فعال‌سازی «دیالکتیک پرسش‌وپاسخ» در ساحت فهم مخاطب معاصر است. ساختار بصری این نگاره‌ها، از انسداد خفقان‌آور کادر در نمایش

حسد برادران گرفته تا ترازوی تقلیل‌گرای بازار و ژست‌های بدنی دال بر انفعال در برابر امر مطلق، همگی مخاطب را به چالشی وجودی فرامی‌خوانند. در این چرخهٔ هرمنوتیکی، مفاهیم انتزاعی متصوفه به رمزگان پیکرنمایانه بدل شده‌اند تا در نهایت، واسازی مفاهیمی چون اسارت/آزادی و هبوط/رستگاری را در زیست‌جهان مفسر رقم بزنند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که دیوارنگاره‌های قاجاری یوسف و زلیخا، فراتر از تصویرسازی‌های صرف، برگردان‌هایی هرمنوتیکی و تفسیری از منظومه جامی هستند. این ترجمان از متن به تصویر، نه‌تنها محتوای داستانی را منتقل می‌کند، بلکه لایه‌های جدیدی از معنا را در بستر فرهنگی و هنری دوران قاجار، به اثر می‌افزاید. این مطالعه نشان داد که فرایند برگردان متن به تصویر در این آثار، نمایانگر دیالکتیک پیچیده‌ای میان سنت ادبی و نوآوری هنری است؛ دیالکتیکی که در آن، از منظر گادامر، افق‌های فهم هنرمند و مخاطب با افق معنایی متن و تصویر درهم می‌آمیزد و به خلق یک ترجمان هنری منحصربه‌فرد منجر می‌شود.

در نهایت، دستاورد بنیادین این پژوهش آن است که نشان می‌دهد هنر دیواری قاجار، تجلی‌گاه یک «رویداد هستی‌شناختی» است؛ رویدادی که معنای داستان یوسف و زلیخا را درگذشتهٔ تاریخی جامی یا زمانهٔ نقاش محبوس نمی‌کند، بلکه با خلق معنایی نوین، ضرورت تأمل در مرزهای آگاهی سوژه‌محور و خضوع در برابر حقیقت را در اکنون مفسر بازتولید می‌نماید. براین‌اساس، اتخاذ رویکردهای دریافت‌محور در مطالعات هنر ایران، نه‌تنها موجب اعادهٔ حیثیت نظری از این متون بصری می‌گردد، بلکه ظرفیت عظیم آن‌ها را در استمرار حیات معنایی‌شان در جهان معاصر به اثبات می‌رساند.

بیانیه تعارض منافع

نویسندگان این مقاله، سارا عظیمی، حسین اردلانی، عباس مهرپویا و نفیسه نمدیان‌پور، اعلام می‌کنند که در انجام پژوهش، نگارش و انتشار این مقاله هیچ‌گونه تعارض منافع مالی، سازمانی یا شخصی نداشته‌اند.

بیانیه حمایت مالی

این پژوهش هیچ کمک مالی خاصی از هیچ سازمان تأمین مالی در بخش‌های دولتی، تجاری یا غیرانتفاعی دریافت نکرده است.

فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). *نقاشی قاجار (از آقا صادق تا کمال‌الملک)*. تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). *هنر عامیانه قاجار*. تهران: انتشارات سمت.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پالمر، ریچارد ا. (۱۳۷۷). *علم هرمنوتیک*. ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: انتشارات هرمس.

جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۸۷). *هفت‌اورنگ (بخش یوسف و زلیخا)*. به تصحیح جابلقا دادعلی‌شاه و دیگران. تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

ربانی گلپایگانی، علی. (۱۳۸۱). «هرمنوتیک فلسفی در اندیشه گادامر». *فصلنامه قبسات*، شماره ۲۳.

گادامر، هانس - گئورگ. (۱۳۸۹). *حقیقت و روش: خطوط اساسی هرمنوتیک فلسفی*. ترجمه سید محمدرضا حسینی بهشتی. تهران: انتشارات سمت.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۹). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: انتشارات سخن.

Diba, L. S., & Ekhtiar, M. (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785–1925*. New York: I.B. Tauris in association with the Brooklyn Museum of Art.

Gadamer, H.-G. (1977). *Philosophical Hermeneutics*. Edited and translated by David E. Linge. Berkeley: University of California Press.

Gadamer, H.-G. (1986). *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans., 2nd rev. ed.). New York: Continuum.

Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method* (2nd revised edition). London: Bloomsbury Academic.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row.

Husserl, E. (1989). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book* (F. Kersten, Trans.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative* (Vol. 1) (K. McLaughlin & D. Pellauer, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.