نوع مقاله: پژوهشی
صفحات ۹۱ – ۷۵

اخلاق تفسیر در مواجهه با هنر: بازخوانی کاشی‌نگاره اغوای یوسف (خانه عطروش) بر پایه هرمنوتیک گادامر

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

چکیده

مطالعه نگاره‌های روایی دوره قاجار اغلب در محدوده رهیافت‌های فرمالیستی یا تاریخ‌نگارانه محصور مانده است. تقلیل اثر هنری به ابژه‌ای صرفاً تاریخی یا تزئینی، مانع از درک ظرفیت‌های گفت‌وگویی آن شده و از منظر «اخلاق تفسیر»، تقلیل‌گرایانه ارزیابی می‌شود. پژوهش حاضر با هدف گذار از این محدودیت‌ها و تبیین ابعاد اخلاقی–شناختی مستتر در مواجهه با اثر هنری، کاشی‌نگاره «اغوای یوسف» در خانه تاریخی عطروش شیراز را بر پایه هرمنوتیک فلسفی هانس‌گئورگ گادامر مورد واکاوی قرار می‌دهد. در این راستا، با اتکا به روش توصیفی– تحلیلی و رویکرد کیفی، مفاهیم بنیادینی چون آگاهی تاریخ‌اثرگذار، دیالکتیک پرسش و پاسخ و امتزاج افق‌ها، در قالب الگویی تحلیلی بر نمونه موردی تطبیق داده شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این کاشی‌نگاره نه یک مصورسازی منفعلانه از سنت ادبی پیشین، بلکه رخدادی ارتباطی است که در آن، تقابل مضمونی «فضیلت و وسوسه» دستمایه نوعی بازاندیشی تصویری قرار گرفته است. هنرمند با بهره‌گیری از عناصر بصری التقاطی (نظیر فرنگی‌سازی)، پیش‌فهم‌های تثبیت‌شده مخاطب را به چالش کشیده و خوانشی چندلایه از این روایت اخلاقی ارائه می‌دهد. نتیجه آنکه، فرآیند فهم در مواجهه با این اثر، مستلزم نوعی «گشودگی اخلاقی» است؛ وضعیتی که در آن مفسر با تعلیق پیش‌داوری‌های متصلب خود و ورود به دیالکتیک با اثر، امکان آمیختگی افق انتظار خویش را با افق معنایی نهفته در سنت دیداری فراهم می‌آورد.

واژگان کلیدی

اخلاق تفسیر، هرمنوتیک گادامر، کاشی‌نگاری قاجار، خانه عطروش، داستان یوسف و زلیخا، امتزاج افق‌ها.

۱. دانشجوی دکتری،گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
Email: Iransara.azimi1660@iau.ac.ir
۲. گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان ، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: H.Ardalani@iau.ac.ir
۳. گروه زبان‌های خارجی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان ، ایران.
Email: Iranabbas.mehrpooya@iau.ac.ir
۴. گروه فلسفه هنر، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، رامسر، ایران.
Email: IranN.namadianpour@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۱/۱۴ پذیرش نهایی: ۱۴۰۵/۴/۹

طرح مسأله

هنر عصر قاجار (۱۹۲۵–۱۷۸۹) نقطه تلاقی و تنش میان سنت و تجدد در فرهنگ ایرانی محسوب می‌شود؛ دورانی که نقاشی دیواری، به عنوان رسانه‌ای که پیش‌تر عمدتاً در خدمت بازنمایی آرمان‌های حماسی و عرفانی بود، دستخوش دگرگونی‌های بنیادین گردید. در این میان، «دیوارنگاره‌ها، به‌ویژه در قالب کاشی‌نگاری، از انحصار نهادهای درباری و کارگاه‌های سلطنتی خارج شده و به فضاهای معماری خصوصی، همچون خانه‌های تجار، دیوان‌سالاران و اشراف شهری راه یافتند» (پاکباز، ۱۳۹۲، ص. ۱۴۲). خروج این آثار از انحصار حاکمیت و ورود آن‌ها به فضاهای نیمه‌عمومی، کارکردشان را از ابزار نمایش اقتدار، به رسانه‌ای جهت بازتاب جهان‌بینی و هویت فرهنگی طبقه نوظهور تغییر داد (Diba & Ekhtiar, 1998, p. ۲۱۵) .

کاشی‌نگاره «اغوای یوسف توسط زلیخا» در خانه عطروش شیراز، یکی از نمونه‌های قابل‌تأمل این جریان است که روایتی آمیخته با دلالت‌های عمیق اخلاقی را در بستری انسان‌گرایانه‌تر و ملموس‌تر صورت‌بندی کرده است. به‌رغم جایگاه این آثار در مطالعه تحولات فرهنگی ایران، بخش عمده‌ای از پژوهش‌های صورت‌گرفته حول دیوارنگاری‌های قاجاری، محدود به توصیفات شمایل‌نگارانه یا تحلیل‌های صرفاً فرمالیستی بوده‌اند (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۸۸). چنین رویکردهایی با تقلیل اثر هنری به ابژه‌ای ایستا و گسسته از بستر ادراکی، در تبیین فرایند پیچیده «شکل‌گیری معنا» ناکام می‌مانند. از منظر «اخلاق تفسیر»، اتکا به این رهیافت‌های ابژکتیویستی نوعی تقلیل‌گرایی پژوهشی است؛ زیرا ظرفیت‌های مکالمه‌ای اثر را نادیده انگاشته و تقلیل فهم هنری به کشف معنایی منجمد را جایگزین درک آن به مثابه یک «رخداد ارتباطی» می‌کنند. پژوهش پیش رو، به منظور عبور از این محدودیت، خوانشی تفسیری از کاشی‌نگاره «اغوای یوسف» را بر پایه هرمنوتیک فلسفی هانس–گئورگ گادامر پی‌ریزی می‌کند. بهره‌گیری از مفاهیم بنیادین این مکتب نظیر «پیش‌داوری»، «آگاهی تاریخ‌اثرگذار» و «آمیختگی افق‌ها»، امکانی برای برون‌رفت از تقلیل‌گرایی مذکور فراهم می‌آورد و مواجهه با اثر را به یک کنش اخلاقی–شناختی و تجربه‌ای زنده ارتقا می‌بخشد (Gadamer, 2004, p. ۳۰۰) .

دغدغه اصلی مقاله حاضر، چگونگی واکاوی لایه‌های معنایی و دلالت‌های اخلاقی این کاشی‌نگاره در تلاقی افق‌های تاریخی، با اتکا به الگوی هرمنوتیکی است.

بر همین اساس، مسیر پژوهش برای واکاوی این موضوع، بر پاسخ‌گویی به سه پرسش محوری استوار است:

نخست آنکه، پیش‌دریافت‌های روایی، زیبایی‌شناختی و اخلاقی مفسر، که افق اولیه فهم کاشی‌نگاره را به مثابه بازنمایی تقابل فضیلت و وسوسه شکل می‌دهند، شامل چه مؤلفه‌هایی است؟

دوم، ساختار بصری اثر در بستر هنر التقاطی قاجار، چگونه پیش‌فهم‌های تثبیت‌شده روایی را به چالش کشیده و پرسش‌های تازه‌ای را پیش روی مخاطب می‌نهد؟

و در نهایت، «آمیختگی افق‌ها» میان بستر تاریخی اثر و افق کنونی مفسر، چگونه زمینه‌ساز وضعیتی از «گشودگی اخلاقی» گردیده و چه دریافتی از مناسبات متن و تصویر در هنر قاجار به دست می‌دهد؟

۱. پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین پیرامون روایت حضرت یوسف (ع) و بازتاب آن در هنر و ادبیات را می‌توان در سه رویکرد کلی طبقه‌بندی کرد: رویکردهای ساختاری–روایی، رویکردهای تاریخ‌نگارانه–تصویری، و رویکردهای تأویلی–هرمنوتیکی.

در عرصه مطالعات ساختاری و متنی، پژوهشگران تمرکز خود را بر ظرفیت‌های دراماتیک و زبان‌شناختی این روایت معطوف کرده‌اند. صالحی (۱۳۹۵) با کاربست الگوی سیمپسون نشان داده است که روایت قرآنی از وجهیت مثبتی برخوردار است که زمینه‌ساز تفاسیر زیبایی‌شناختی متنوعی می‌شود. در همین راستا، حاجی‌سلطانی و همکاران (۱۴۰۱) با بهره‌گیری از الگوی پراپ، انسجام کنش‌گران این داستان را در متون تفسیری اثبات کرده‌اند. نطاق و همکاران (۱۴۰۳) نیز با بررسی نگاره‌های قرون نهم و دهم هجری، پیوند میان مضامین متنی و دریافت‌های شخصی هنرمندان را برجسته ساخته‌اند که نشان‌دهنده ظرفیت بالای این روایت برای گذار از ساحت متن به تصویر است.

در حوزه مطالعات تصویری و تاریخ هنر، توجه پژوهشگران عمدتاً به سیر تحول بازنمایی این داستان در مکاتب مختلف نقاشی ایران معطوف بوده است. حسینی و نیک‌نهاد (۱۳۹۹) بازتاب این روایت را در کاشی‌نگاره‌های عصر صفوی، با تأکید بر نمادهای بصری عرفانی واکاوی کرده‌اند. در خصوص هنر دوره قاجار، قاسمی و ناصری (۱۳۹۸) نگاره‌های کاخ گلستان را نمایانگر نگاه درباری و رسمی به این داستان می‌دانند؛ در حالی که رستگار و شریفی (۱۴۰۱) با بررسی نگاره‌های خانه زینت‌الملوک، بر تأثیر ساختار منطقی منظومه‌های فارسی بر چینش روایی صحنه‌ها تأکید کرده‌اند. موسوی و رجبی (۱۴۰۲) نیز در مطالعه‌ای تطبیقی میان خانه مقدم و خانه عطروش شیراز، نشان داده‌اند که تفاوت در بازنمایی‌های تصویری، مستقیماً از بستر فرهنگی و اقتضائات اجتماعی زمانه نشئت می‌گیرد. همچنین، ماهیت تعاملی متن و تصویر در پژوهش

رضوی و کاظمی (۱۴۰۲) مورد بررسی قرار گرفته است که نگاره‌ها را نـه صـرفاً رونوشـت مـتن، بلکه خوانشی مستقل و بصری از آن معرفی می‌کنند.

در نهایت، در حوزه مطالعات تأویلی و هرمنوتیکی، گام‌های مهمی برای عبور از خوانش‌هـای صرفاً توصیفی برداشته شده است. طباطبایی و موسـوی (۱۴۰۰) و همچنـین احمـدی و فلاحـی (۱۴۰۱) با معرفی وجوهی از نظریه گادامر، بر نقش فعال پیش‌دریافت‌های فرهنگـی مخاطـب در شکل‌گیری معنای نگاره‌های مذهبی تأکید ورزیده‌اند. عباسی و فلاحـی (۱۴۰۰) دیوارنگـاره‌هـای مذهبی را به‌مثابه متونی دیالوگ‌محور در نظر گرفته‌اند. شفیعی و کریمی (۱۴۰۰) نیز با کاربسـت رویکرد دیالکتیکی گادامر، مفهوم «آمیختگی افق‌ها» را در دریافت مخاطب از نگاره‌های داسـتان یوسف مورد مداقه قرار داده‌اند.

در بررسی خلأ پژوهشی، با وجود غنای ادبیات تحقیق در حوزه‌های یادشده، فقدان رویکردی منسجم که منظر «اخلاق تفسیر» را در مواجهه با هنر قاجار به کار بندد، به‌شدت مشـهود اسـت. اگرچه در پژوهش‌هایی نظیر شفیعی و کریمی (۱۴۰۰) اشاراتی به رویکرد گادامری شده است، اما کاربست دقیق مفاهیم هرمنوتیک فلسفی جهت نقد تقلیل‌گرایی ابژکتیویستی و تبیین «گشودگی اخلاقی» مفسر در خوانش کاشی نگاره‌های پرالتهابی نظیـر «اغـوای یوسـف توسـط زلیخـا» در عمارت عطروش، تاکنون مغفول مانده است. پژوهش حاضر بر آن است تا با پر کردن ایـن خـلأ، نشان دهد که چگونه این کاشی‌نگاره قاجاری، در تقاطع سنت متنی (تقابل فضیلت و وسوسـه) و افق زیبایی‌شناختی زمانه خود، از یک تصویر یا سند تاریخی فراتر رفته و به رخدادی بـرای تبلـور «اخلاق فهم» و مکالمه‌ای زنده جهت تحول اگزیستانسیال مخاطب بدل می‌گردد.

۲. مبانی نظری پژوهش: هرمنوتیک فلسفی گادامر به‌مثابه چارچوب تحلیل اخلاقی

درک یک اثر هنری، به‌ویژه اثری تاریخی چون کاشـی‌نگـاره‌هـای قاجـاری، بسـیار فراتـر از رمزگشایی صوری عناصر یا تلاش تقلیل‌گرایانه برای بازسازی نیت مؤلـف اسـت. چنـین درکـی، مستلزم ورود به فرآیندی دیالکتیکی است که در آن، مفسر و اثر در یک گفت‌وگوی زنده، گشوده و اخلاق‌مدارانه قرار می‌گیرند. هرمنوتیک فلسفی هـانس-گئـورگ گـادامر، بـا طـرح رویکـردی هستی‌شناختی به مسئله «فهم»، بستر نظری ایده‌آلی برای تبیین ایـن «اخـلاق تفسـیر» فـراهم می‌آورد. «گادامر فهم را نه یک «روش» علمی و ابزارمند، بلکه یک «رخداد» می‌داند که همواره در بستر زبان، تاریخ و سنت به وقوع می‌پیوندد» (ربـانی گلپایگـانی، ۱۳۸۱: ص. ۷۲). «او در اثـر بنیادین خود، حقیقت و روش، استدلال می‌کند کـه حقیقـت در علـوم انسـانی و هنـر، از طریـق انطباق با معیارهای عینی علوم طبیعی حاصل نمی‌شود، بلکه در دل تجربه‌ی دیالکتیکی مواجهـه با اثر هنری آشکار می‌گردد» (ساجدی و سرلک، ۱۴۰۰: ص. ۱۱۵).

شالوده هرمنوتیک گادامر بر این اصل استوار است که مفسر هرگز با ذهنی لوح‌سپید به سراغ متن یا اثر هنری نمی‌رود. فهم همواره در بستر پیش‌دریافت‌ها یا پیش‌داوری‌هایی شکل می‌گیرد که ریشه در سنت و افق تاریخی مفسر دارند. برخلاف رویکرد سنت روشنگری که پیش‌داوری را مانع شناخت عینی و خردورزانه می‌دانست، گادامر «آن را شرط بنیادین و امکان‌پذیرکننده‌ی فهم تلقی می‌کند»(Gadamer, 2004, p. ۱۱۲).

در خوانش اخلاقی–هرمنوتیکی، این پیش‌دریافت‌ها به جای آنکه ابزاری برای تحمیل معنا بر اثر باشند، «ساختارهایی تاریخی و زبانی‌اند که افق معنایی مفسر را شکل داده و نقطه‌ی عزیمت هرگونه کنش تفسیری محسوب می‌شوند» (واعظی، ۱۳۹۰: ص. ۸۸). در این پارادایم، «سنت نیز نه مجموعه‌ای از آموزه‌های ایستا و متعلق به گذشته، بلکه جریانی زنده و زایاست که گذشته را به اکنون پیوند داده و بستر افق فهم ما را قوام می‌بخشد» (Gadamer, 2004, pp. ۲۷۸–۲۹۰) .

فرآیند فهم در لحظه‌ای به کمال می‌رسد که گادامر از آن با عنوان «آمیختگی افق‌ها» یاد می‌کند. «افق به گستره‌ی دیدی اطلاق می‌شود که از یک منظر خاص (مبتنی بر پیش‌فرض‌های تاریخی، فرهنگی و زبانی) امکان‌پذیر است» (واعظی، ۱۳۹۰: ص. ۱۳۲). مفسر با افق تاریخی مختص به خود به سراغ اثر می‌رود و اثر هنری نیز، که در بستر تاریخی دگرگونی خلق شده، حامل افق خاص خویش است. «فهم، دستاورد گفت‌وگوی دیالکتیکی و درهم‌تنیدگی این دو افق است؛ رخدادی که در آن، فاصله‌ی زمانی میان گذشته و حال، نه یک شکاف بازدارنده، بلکه پیوندی سازنده و زاینده تلقی می‌شود» (رشیدیان، ۱۳۹۰: ص. ۶۴). در این فرآیند مکالمه‌محور، نه مفسر بر اثر مسلط می‌گردد (که نقض بنیادهای اخلاق دیالوگ است) و نه اثر معنای تثبیت‌شده‌اش را بر مفسر تحمیل می‌کند؛ بلکه معنایی نوپا و پویا در این فضای بینابینی متولد می‌شود.

از منظر گادامر، تجربه‌ی مواجهه با اثر هنری کیفیتی شبیه به «بازی» دارد. بازی در اینجا نه یک فعالیت سوبژکتیو سرگرم‌کننده، بلکه رخدادی است که سوژه و ابژه را در خود غرق کرده و منطق درونی‌اش را بر آن‌ها حاکم می‌سازد. «در جریان این بازی، مرزهای صلب و سلطه‌جویانه‌ی میان مخاطب (به‌عنوان سوژه شناسا) و اثر (به‌عنوان ابژه شناسایی) فرو می‌ریزد و هر دو به بازیگران یک رخداد واحد بدل می‌شوند(Gadamer, 2004, pp. ۱۰۲–۱۰۵). هستی اثر هنری تنها در این «اجرا شدن» و «به بازی درآمدن» محقق می‌گردد و مخاطب با مشارکتی مسئولانه و فعال در آن، به ساحت فهم نائل می‌آید.

این تجربه‌ی هرمنوتیکی، در نهایت به پدیدار شدن حقیقتی می‌انجامد که گادامر آن را «رخداد حقیقت» می‌نامد. «حقیقت در هنر، انطباق تصویر با یک واقعیت بیرونی نیست، بلکه

گشایش، آشکارگی و ظهوری است که در خود اثر و در حین مواجهه با آن رخ می‌دهد (Gadamer, 2004, p. ۸۷) . اثر هنری، جهانی تازه را بر ما می‌گشاید و ما را به درون خود فرامی‌خواند. در این رخداد، فهم ما از خویشتن و جهان پیرامون دگرگون می‌شود و این دگرگونی اگزیستانسیال و اخلاقی، همان حقیقتی است که هنر حامل آن است.

در این پژوهش، دستگاه فکری و نظری گادامر به کار گرفته می‌شود تا کاشی‌نگاره «اغوای یوسف توسط زلیخا»، نه به‌مثابه یک ابژه‌ی تزیینی منفعل با معنایی منجمد، بلکه به‌مثابه یک «متن بصری» زنده و در مقام طرف یک گفت‌وگوی اخلاقی واکاوی شود. این چارچوب نظری، بستر لازم را فراهم می‌آورد تا از طریق نقد رویکردهای تقلیل‌گرایانه، خوانشی عمیق از این اثر تاریخی ارائه گردد. در این دیالوگ، پیش‌دریافت‌های مفسر معاصر (برآمده از سنت متنی تقابل فضیلت و وسوسه در فضای فرهنگی ایرانی–اسلامی) با افق زیبایی‌شناختی کاشی‌نگاره (عصر قاجار) درهم می‌آمیزد تا لایه‌های معنایی پنهان آن در قالب یک رخداد حقیقت پدیدار گشته و «گشودگی اخلاقی» در تفسیر را عینیت بخشد.

۳. روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، در زمره تحقیقات کیفی و بنیادین–نظری قرار دارد و بر پایه رویکردی توصیفی– تحلیلی و مبتنی بر پارادایم تفسیری سامان یافته است. چارچوب نظری و تحلیلی این مطالعه بر بنیان هرمنوتیک فلسفی هانس–گئورگ گادامر و با تمرکز ویژه بر «اخلاق تفسیر» استوار است. بر این اساس و با تأسی از رویکرد گادامر در نقد تقلیل‌گرایی روش‌مند، در این پژوهش از فروکاستن خوانش اثر هنری به یک الگوی مکانیکی و گام‌به‌گام پرهیز شده است؛ در عوض، روش تحلیل مبتنی بر یک فرآیند دیالکتیکی مستمر و «منطق پرسش و پاسخ» پی‌ریزی شده که مؤلفه‌هایی چون «آگاهی از پیش‌دریافت‌ها»، «درک افق تاریخی» و «آمیختگی افق‌ها» را در بطن یک مکالمه‌ی زنده و اخلاق‌مدارانه با اثر به کار می‌گیرد.

شیوه گردآوری اطلاعات در این پژوهش، ترکیبی از مطالعات کتابخانه‌ای–اسنادی و بررسی‌های میدانی است. در بخش میدانی، کاشی‌نگاره قاجاری «اغوای یوسف توسط زلیخا» واقع در خانه عطروش شیراز، مورد مشاهده و مستندنگاری دقیق قرار گرفته است. در این راستا، نگاره مذکور نه به‌عنوان یک ابژه منفعل صرفاً زیبایی‌شناختی، بلکه به‌مثابه یک «متن بصری پویا» و طرف یک گفت‌وگوی برابر در نظر گرفته شده است. تحلیل این متن بصری از رهگذر واکاوی دیالکتیکی میان تصویر، سنت متنی پیشین (به‌ویژه منظومه یوسف و زلیخای جامی) و افق معنایی مفسر معاصر انجام می‌پذیرد تا نشان دهد چگونه کاربست اخلاق تفسیر می‌تواند ضمن پرهیز از سلطه‌ی تفسیری، به بازتولید معنا و گشودگی اخلاقی مخاطب در مواجهه با تقابل

«فضیلت و وسوسه» بینجامد.

٤. تجزیه و تحلیل یافته‌ها: کاربست اخلاق تفسیر در خوانش کاشی‌نگاره

این بخش از پژوهش به عملیاتی‌سازی چارچوب نظری مستخرج از هرمنوتیک فلسفی هانس- گئورگ گادامر با تأکید بر رویکرد «اخلاق تفسیر» اختصاص دارد. تحلیل پیش رو، نه یک رمزگشایی شمایل‌شناسانه یا یک توصیف فرمالیستی صرف، بلکه تلاشی است برای بازسازی «تجربه‌ی فهم» و شکل‌گیری یک مکالمه‌ی اخلاق‌مدارانه در مواجهه با اثر هنری. بر این اساس، کاشی‌نگاره «اغوای یوسف توسط زلیخا» به‌مثابه یک «متن بصری» در نظر گرفته می‌شود که فهم آن در یک فرآیند دیالکتیکی میان مفسر و اثر شکل می‌گیرد.

هدف این کاربست، ردیابی این فرآیند پویا، نه در قالب مراحلی مکانیکی، بلکه از طریق واکاوی مؤلفه‌های درهم‌تنیده‌ی گفت‌وگوی هرمنوتیکی است تا در نهایت پاسخی مدلل به پرسش‌های بنیادین پژوهش ارائه گردد: نخست، تبیین چگونگی ورود پیش‌دریافت‌های متنی (منظومه جامی) و زیبایی‌شناختی (مکتب قاجار) به دیالکتیک پرسش و پاسخ با ساختار بصری اثر؛ و دوم، تشریح چگونگی ارتقای این درام تاریخی و تقابل اخلاقی «فضیلت و وسوسه» به استعاره‌ای معاصر از طریق فرآیند «آمیختگی افق‌ها» که به «رخداد حقیقت» و گشودگی اخلاقی در ساحت وجودی مفسر منجر می‌شود. این تحلیل، حرکت در حلقه هرمنوتیکی را از طریق پیمایش پیوسته‌ی این مؤلفه‌ها به نمایش می‌گذارد.

٤-١. مواجهه پدیدارشناسانه؛ ادراک بصری به‌مثابه گشایش اخلاقی

در نگرش گادامری، مواجهه اولیه با اثر هنری صرفاً یک ادراک حسی و منفعلانه نیست؛ بلکه نیازمند نوعی گشودگی و تعهد اخلاقی برای شنیدن صدای متن است تا ساختارهای بنیادین اثر مجال آشکارگی بیابند. کاشی‌نگاره مورد بحث، در همان نگاه نخست، صحنه‌ای روایی و پرکشمکش را در قابی محدود به تصویر می‌کشد. ساختار بصری این اثر بر تنشی بنیادین میان نیروهای ایستا و پویا استوار است. پیکره یوسف که با خطوطی عمدتاً عمودی ترسیم شده، استعاره‌ای بصری از ثبات قدم و ایستادگی اخلاقی است. این تصلب اراده، در تقابل مستقیم با خطوط مورب و پرالتهاب پیکره‌های زلیخا و ندیمه قرار می‌گیرد که نیروی اغوا، کشش و کنش نفسانی را بازنمایی می‌کنند. این شبکه‌ی متضاد از نیروها درون فضایی معماری محصور شده است؛ فضایی که با پرده‌ای هلالی در پس‌زمینه، راه خروج نگاه را مسدود کرده و تنش دراماتیک حاصل از تقابل «فضیلت و وسوسه» را در کانون تصویر متمرکز می‌سازد (تصویر ۱).

تصویر ۱- کاشی نگاره «اغوای یوسف توسط زلیخا»، خانه عطروش شیراز(نگارنده)

تکنیک کاشی هفت‌رنگ و نظام رنگ‌بندی نمادین نیز به غنای این ساختار می‌افزاید. هاله نورانی پیرامون سر یوسف و جامه سبز او، در تقابل با جامه زرد زلیخا، «به‌مثابه کدهای نشانه‌شناختی تثبیت‌شده در سنت هنر ایرانی، تقابل امر قدسی و امر نفسانی را رمزگذاری می‌کنند» (پاکباز، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۵). نورپردازی ملایم و غیرطبیعی حاکم بر صحنه، فراتر از یک کارکرد واقع‌نمایانه، حس حضور در یک «رخداد» متعالی را القا می‌کند. گویی این نور، تجلی بصری همان حقیقتی است که در ساحت فهم رخ می‌نماید؛ چنان‌که گادامر نیز فهمیدن را نه کنش مسلط فاعل شناسا، بلکه «رخدادی می‌داند که بر ما واقع می‌شود» ((Gadamer, 2004, p. ۲۹۳. بدین‌ترتیب، ساختار بصری اثر با برجسته‌سازی کانون‌های تنش، مانند درهم‌گره‌خوردگی دست‌ها و تقابل نگاه‌ها، صرفاً یک ترکیب‌بندی فرمال نمی‌سازد، بلکه «ساختار پرسش‌مندی فهم را فعال می‌کند و مفسر را به کاوش در لایه‌های عمیق‌تر معنا فرامی‌خواند» (Gadamer, 2004, p. ۱۲۳) تا او را وارد یک گفت‌وگوی زنده و اخلاق‌مدارانه با لایه‌های پنهان اثر سازد.

٤-۲. واسازی پیش‌دریافت‌ها؛ پیش‌شرط اخلاقی فهم متن

فهم هرگز در خلأ اتفاق نمی‌افتد؛ بلکه همواره مبتنی بر مفروضاتی است که مفسر با خود به فرآیند تأویل می‌آورد. به تعبیر گادامر، «این پیش‌داوری‌ها یا پیش‌دریافت‌های ما هستند که افق

فهم را می‌گشایند و شرط امکان هرگونه تأویلی محسوب می‌شوند.(Gadamer, 2004, p. 127) از منظر اخلاق تفسیر، آگاهی انتقادی مفسر به این پیش‌فرض‌ها، مانع از تحمیل مستبدانه و ناآگاهانه معنا بر اثر می‌شود و امکان شنیدن صدای مستقل متن را فراهم می‌آورد. در مواجهه با این کاشی‌نگاره، افق وجودی مفسر معاصر ایرانی تحت تأثیر سه دسته از پیش‌دریافت‌های مشروع قرار دارد که بازشناسی انتقادی آن‌ها ضروری است:

پیش‌دریافت روایی–ادبی: حافظه تاریخی و فرهنگی مفسر، بی‌درنگ این صحنه را با روایات قرآنی و به‌ویژه روایت تثبیت‌شده در منظومه «یوسف و زلیخا» اثر عبدالرحمن جامی پیوند می‌زند. این منظومه در مقام یک پیش‌متن قدرتمند، میدان معنایی تصویر را از پیش پیکربندی می‌کند. بیت «ز پیراهن که بودش مانع راه / درید از پشت تا دامان ناگاه» (جامی، ۱۳۷۸، ص. ۴۲۳)، کنش فیزیکی دریدن جامه را به نمادی از تقابل سترگ «عصمت» و «نفسانیت» بدل کرده است. حضور این پیش‌دریافت موجب می‌شود تا مفسر، عناصر بصری اثر را نه صرفاً خطوطی خنثی، بلکه تجسم انضمامی یک کشمکش عمیق اخلاقی تلقی کند.

پیش‌دریافت زیبایی‌شناختی: قرار دادن اثر در چارچوب «مکتب قاجار»، انتظارات ویژه‌ای را در مخاطب آشنا با تاریخ هنر شکل می‌دهد؛ از جمله پذیرش ناهم‌زمانی تاریخی فرم‌ها. به بیان آژند، «هنرمند قاجار عامدانه روایات تاریخی–مذهبی را در کالبد معاصر خود بازآفرینی می‌کرد تا با کاهش فاصله زمانی و فرهنگی، اثرگذاری عاطفی آن را بر مخاطب افزایش دهد» (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۲). بر این اساس، پوشش اروپایی–درباری زلیخا و آرایش قاجاری چهره‌ها، خطای تاریخی نگارگر نیست؛ بلکه تمهیدی زیبایی‌شناختی برای روزآمد کردن مسئله‌ی «وسوسه» و کاربست معنای روایت در زیست‌جهان هنرمند فهمیده می‌شود.

پیش‌دریافت نشانه‌شناختی: نمادپردازی رنگ‌ها و عناصر شمایلی، ریشه در قراردادهای دیرپای فرهنگی دارد. تقابل رنگ سبز (به‌عنوان دال حیات معنوی، سیادت و ایستادگی) با رنگ زرد (تداعی‌گر التهاب، حسادت یا گرایش‌های نفسانی) و همچنین کارکرد «هاله نورانی به‌عنوان مرز میان ساحت لاهوت و ناسوت» (پاکباز، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۵)، همگی مفروضاتی هستند که مفسر در فرآیند تأویل دخیل می‌کند. این پیش‌داوری‌های نشانه‌شناختی، جهت‌گیری اخلاقی و معنایی خوانش اولیه او را شکل داده و نقطه عزیمت گفت‌وگو با اثر را تعیین می‌کنند.

٤-۳. بازسازی افق تاریخی اثر؛ درک بافتار به‌مثابه التزام اخلاقی

در رویکرد هرمنوتیک، فهم اخلاق‌مدارانه مستلزم آن است که مفسر با تعلیق موقت افق و مفروضات خویش، برای بازسازی افق تاریخی اثر تلاش کند. این فرآیند، زمینه‌ساز شکل‌گیری همان چیزی است که گادامر آن را «آگاهی تاریخ‌اثرگذار» می‌نامد؛ «یعنی درک این واقعیت که

اثر هنری محصول شرایط تاریخی، اجتماعی و فرهنگی معینی است (Gadamer, 2004, p. 300) بر این اساس، کاشی‌نگاره خانه عطروش سندی گویا از تحولات جامعه ایران در عصر ناصری محسوب می‌شود.

در این دوره تاریخی، ساختار حامیان هنر دچار تحول شد و «با گسترش ارتباط با غرب و ظهور طبقه تجار متمول، حامیان هنر از دربار به خانه‌های اشراف شهری منتقل شدند» (Diba & Ekhtiar, 1998, p. 215) به تبع این تحول اجتماعی، «هنر دیگر صرفاً کارکردی قدسی یا درباری نداشت، بلکه به ابزاری برای نمایش منزلت اجتماعی و تزیین فضاهای خصوصی بدل شد» (ذکاء، ۱۳۷۶، ص. ۸۹). سبک هنری این دوره نیز بازتابی از همین وضعیت فرهنگی «بینابینی» در جامعه ایران است. کاشی‌نگاره خانه عطروش ماهیتی کاملاً «التقاطی» دارد؛ به گونه‌ای که در آن «سنت نگارگری و کاشی‌کاری ایرانی (در انتخاب موضوع و تکنیک) با عناصر فرنگی‌سازی (مانند تلاش ناشیانه برای بازنمایی پرسپکتیو و استفاده از سایه‌روشن برای حجم‌نمایی) در هم آمیخته است» (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۱۵۴). این رویکرد فرمی و سبکی، در کنار «انسان‌انگاری امر قدسی و روزمره‌سازی روایات دینی» (Canby, 2009, p. 102)، نشان‌دهنده «گسستی از هنر مثالی پیشین و حرکتی به سوی بازنمایی درام‌های انسانی برای برانگیختن عواطف مخاطب عام است» (پاکباز، ۱۳۹۲، ص. ۳۲۰). بنابراین، افق تاریخی این اثر، بازتابی از افق جامعه‌ای در حال گذار و مواجه با تنش‌های هویتی میان سنت و تجدد است. التزام اخلاقی به بازسازی این افق، از تقلیل اثر به یک ابژه زیبایی‌شناختی صرف جلوگیری کرده و امکان شنیدن صدای اصیل این متن بصری را در دیالکتیک فهم فراهم می‌آورد.

٤-٤. دیالکتیک پرسش و پاسخ؛ پویایی اخلاقی گفت‌وگو با اثر

در اندیشه هرمنوتیکی گادامر، رخداد فهم همواره در بستر منطق دیالکتیکی پرسش و پاسخ شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که «فهمیدن یک متن (یا اثر هنری)، در ماهیت خود، دریافتن پرسشی است که آن متن در حال پاسخ دادن به آن است» (Gadamer, 2004, p. 368). از منظر اخلاق تفسیر، فرآیند تأویل فراتر از استخراج منفعلانه پیام، مستلزم نوعی گشودگی فعال در برابر پرسش‌هایی است که اثر هنری در برابر افق دید ما قرار می‌دهد. ساختار بصری پرالتهاب این کاشی‌نگاره، مفسر را به رویارویی با یک پرسش بنیادین و اخلاقی فرامی‌خواند: «ماهیت اراده آدمی در بزنگاه دشوار انتخاب میان فضیلت استعلایی و وسوسه نفسانی، چگونه در کالبد تصویر تعین می‌یابد؟»

پاسخ اثر به این پرسش، خصلتی انتزاعی یا اندرزگونه ندارد، بلکه در منطق دراماتیک و نمایشی صحنه مستتر است. به‌بیان‌دیگر، «ترکیب‌بندی متراکم، اغراق در حالات چهره و

ژست‌ها، و قاب‌بندی صحنه، همگی عناصری هستند که از زیبایی‌شناسی هنر نمایشی قاجار وام گرفته شده‌اند» (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۲). پاسخ هنرمند، پاسخی بصری و روایی است که در آن، اراده اخلاقی سوژه از خلال کنش‌های فیزیکی و تقابل نیروهای متضاد تصویری به نمایش درمی‌آید. خیزش یوسف به سوی چارچوب در و تقلای زلیخا برای بازداشتن او، صرفاً بازنمایی یک رویداد فیزیکی نیست، بلکه تجسم عینی یک کشمکش خطیر درونی است. در این ساحت، اثر هنری به‌مثابه یک «بازی» (در مفهوم گادامری آن) عمل می‌کند که از مرزهای قاب فراتر رفته و مخاطب را به مشارکت در این درام اخلاقی فرامی‌خواند؛ به‌نحوی که مفسر ناگزیر می‌شود این تنش اگزیستانسیال را در ساحت آگاهی خویش بازآفرینی کرده و با آن وارد گفت‌وگویی زنده شود.

٤-٥. امتزاج افق‌ها؛ استعلای اثر به ساحت اخلاقی جهان‌شمول

نقطه اوج گفت‌وگوی هرمنوتیکی، در لحظه‌ای رقم می‌خورد که گادامر آن را «امتزاج افق‌ها» می‌نامد؛ فرآیندی که طی آن، افق تاریخی اثر هنری و افق معنایی مفسر در یکدیگر ادغام شده و به فهمی نوین و اصیل دست می‌یابند .(Gadamer, 2004, p. 296) در مواجهه با کاشی‌نگاره «اغوای یوسف»، این رخداد، بزنگاهی است که اثر را از یک بازنمایی صرفاً تاریخی- مذهبی فراتر برده و به جایگاه یک استعاره اخلاقی جهان‌شمول و معاصر ارتقا می‌بخشد.

افق تاریخی این اثر، در زیبایی‌شناسی التقاطی عصر قاجار و خوانش نمایشی از منظومه جامی ریشه دارد؛ جایی که «امر قدسی به شکلی انسان‌انگارانه و دراماتیک به تصویر کشیده شده است» (آژند، ۱۳۹۳؛ پاکباز، ۱۳۹۲). در سوی دیگر، افق مفسر معاصر با دغدغه‌های اگزیستانسیال، روان‌شناختی و درکی مدرن از سرشت تقابل‌های درونی انسان شکل گرفته است. در جریان «بازی» هرمنوتیکی و دیالکتیک پرسش و پاسخی که پیش‌تر تبیین شد، این دو افق از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند. در چنین فضایی، تقابل بصری خطوط و رنگ‌ها (التهاب سرخ‌فام جامه‌ی زلیخا در برابر ایستایی و هاله نورانی یوسف) دیگر صرفاً بازنمایی قصه‌ای کهن نیست؛ بلکه در افق ادراکی مفسر، به تجسمی نمادین از کشمکش ازلی میان «اراده معطوف به تعالی» و «نیروهای بازدارنده و وسوسه‌های نفسانی» بدل می‌شود.

این امتزاج، درام قاجاری را از انجماد تاریخی‌اش رها می‌سازد. مفسر درمی‌یابد که تنش محصور در کادر، همان تنش ابدی انسان در بزنگاه انتخاب‌های خطیر اخلاقی است. همان‌طور که پالمر در شرح اندیشه گادامر بیان می‌کند، «در امتزاج افق‌ها، هیچ‌یک از دو افق دست‌نخورده باقی نمی‌مانند، بلکه در یک کل بزرگ‌تر و غنی‌تر ادغام می‌شوند» (Palmer, 1969, pp. 78-81). در اینجا نیز، خوانش زیبایی‌شناختی مکتب قاجار با فهم نشانه‌شناختی معاصر پیوند می‌خورد

و معنایی بدیع خلق می‌کند که نه تماماً به نقاش قاجاری تعلق دارد و نه صرفاً زاییده ذهن مفسر امروزی است؛ بلکه حقیقتی است که در خود «رخداد فهم» متولد می‌شود.

٤-٦. تحول دریافت و رخداد فهم؛ گشایش به سوی اخلاق هم‌عصری

فرجام این تعامل دیالکتیکی، نه توقف در یک ایستگاه پایانی، بلکه وقوع «رخداد حقیقت» و دگرگونی اگزیستانسیال مفسر است. در سنت هرمنوتیک فلسفی، فهم «یک عمل بازتولیدی نیست، بلکه فرآیندی زاینده و هستی‌شناسانه است که به تحول مفسر می‌انجامد» (واعظی، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۲). در این مقام از خوانش اخلاقی، مفسر با بازاندیشی در مسیر گفت‌وگوی هرمنوتیکی طی‌شده، درمی‌یابد که پیش‌دریافت‌های اولیه‌اش از اساس دچار استعلا شده‌اند. اگر در نقطه عزیمت، ساختار ذهنی مفسر تمایل داشت کاشی‌نگاره را به اثری صرفاً تزیینی، روایتی ساده‌انگارانه از یک قصه مذهبی، و یا نمونه‌ای تقلیل‌یافته از هنر عامیانه قاجار فرو بکاهد؛ اکنون و در پرتو «رخداد فهم»، اثر هنری توانسته است ادعای حقیقت خویش را بر مفسر آشکار سازد. در این ساحت از ارتباط، مفسر کاشی‌نگاره را «نه یک تصویر ثابت، بلکه یک «رخداد» می‌بیند؛ میدانی از نیروهای بصری که درام روان‌شناختی انسان را در نقطه اوج بحران (اغوا و گریز) به نمایش می‌گذارد» .(Grondin, 2003, p. 112) این تحول دریافت، نشان‌دهنده توفیق اثر هنری در شریک ساختن مخاطب در افق معنایی خویش و دگرگون‌سازی بخشی از وجود اوست. خوانش گادامری در اینجا گواه آن است که کاشی‌نگاره «اغوای یوسف»، بسیار فراتر از ارجاعات متنی‌اش به منظومه جامی و ویژگی‌های سبکی زمانه‌اش، از خصلت «هم‌عصری» برخوردار است؛ «به این معنا که در هر بار مواجهه اصیل، می‌تواند حقیقتی زنده را درباره وضعیت بشری، تنش میان ساحت‌های مادی و معنوی، و پیچیدگی‌های انتخاب انسانی فاش سازد» (رشیدیان، ۱۳۹۰، ص. ۶۴). بدین ترتیب، با تحقق این کنش اخلاقی–شناختی، چرخه هرمنوتیکی بسط می‌یابد و مفسر با درکی غنی‌تر، عمیق‌تر و مسئولانه‌تر نسبت به اثر، تاریخ و خویشتن خویش، افق تازه‌ای از فهم را تجربه می‌کند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تبیین «اخلاق تفسیر» در مواجهه با آثار تجسمی، بر پایه هرمنوتیک فلسفی هانس-گئورگ گادامر، به خوانش تأویلی کاشی‌نگاره قاجاری «اغوای یوسف در خانه عطروش» پرداخت. رسالت بنیادین این مطالعه، عبور از رویکردهای تقلیل‌گرایانه فرمالیستی و روش‌گرایی ابژکتیویستی، و پاسخگویی به چگونگی شکل‌گیری یک گفت‌وگوی اصیل میان مفسر و اثر هنری بود. یافته‌های حاصل از این کنکاش نشان داد که هرمنوتیک گادامری، نه به‌مثابه یک روش مکانیکی، بلکه به‌عنوان یک رویکرد هستی‌شناسانه، بستری کارآمد برای فهم اثر هنری به‌منزله یک «رخداد زنده» فراهم می‌آورد و مانع از ا عمال سلطه تفسیری مفسر بر متن بصری می‌گردد.

در پاسخ به پرسش نخست پژوهش (پیرامون جایگاه پیش‌دریافت‌ها)، تحلیل‌ها نشان داد که آگاهی نسبت به پیش‌داوری‌ها، پیش‌شرط اخلاقی فهم است. پیش‌دانسته‌های روایی (برآمده از سنت ادبی جامی)، مؤلفه‌های الهیاتی (درک تقابل بنیادین فضیلت و وسوسه) و پیش‌فرض‌های زیبایی‌شناختی (آشنایی با مکتب التقاطی قاجار)، افق اولیه مفسر را سامان می‌دهند. در پرتو اخلاق تفسیر، این پیش‌دریافت‌ها نه به‌عنوان موانعی در برابر دستیابی به حقیقت، بلکه به‌مثابه نقطه عزیمت دیالکتیک و «شرط امکان » گشودگی به‌سوی اثر هنری عمل کردند و راه را برای مواجهه‌ای پدیدارشناسانه و عاری از جزم‌اندیشی هموار ساختند.

در تبیین پرسش دوم (پیرامون کارکرد دیالکتیکی ساختار بصری)، مشخص گردید که کاشی‌نگاره در بستر هنر درام‌پردازانه قاجار، صرفاً بازتابی منفعل از یک روایت مذهبی نیست. این اثر با پیکره‌بندی فرمال خود، به‌ویژه از طریق ایجاد تنش میان خطوط عمودی و ایستا (تجسم استواری اخلاقی یوسف) و خطوط مورب و پرالتهاب (تجسم غرامت زلیخا)، حامل پرسش‌هایی بنیادین درباره عاملیت انسانی و جبر کشش‌های نفسانی است. این پویایی ساختاری سبب می‌شود اثر هنری از جایگاه یک ابژه بی‌جان خارج شده و با عاملیت یافتن، منطق پرسش و پاسخ را با مفسر به جریان اندازد؛ امری که ضرورت «گوش‌سپاری اخلاقی» به ادعای حقیقت اثر را ایجاب می‌کند.

در نهایت و در پاسخ به پرسش سوم (پیرامون آمیختگی افق‌ها و وقوع رخداد فهم)، فرآیند گفت‌وگو نشان داد که چگونه افق تاریخی اثر در امتزاج با افق اکنون مفسر، به دگرگونی اگزیستانسیال می‌انجامد. در این تلاقی، درام انسان‌گرایانه قاجاری از حصار یک حکایت خاص دینی-تاریخی فراتر رفت و به استعاره‌ای جهان‌شمول پیرامون کشمکش انسان معاصر میان

«اراده معطوف به خویشتن‌داری» و «نیروهای بازدارنده» ارتقا یافت. این دگردیسی معنایی، تجلی همان «رخداد فهم» است و ثابت می‌کند کاشی‌نگاره صرفاً یک سند خام متعلق به گذشته نیست، بلکه در هر خوانش اصیل، پرده از وجهی پنهان از وضعیت بشری برمی‌دارد و مفسر را در مقام درک «هم‌عصری» با اثر قرار می‌دهد.

نتیجه آنکه، کاربست مؤلفه‌های درهم‌تنیده‌ی هرمنوتیک فلسفی گادامر، ظرفیتی غنی برای خوانش اخلاقی و تأویل عمیق هنرهای تجسمی ارائه می‌دهد. این رویکرد استعلایی به مفسر مجال می‌دهد تا ضمن به‌رسمیت شناختن نقش فعال خویش، از تقلیل اثر هنری به یک ابژه مصرفی بپرهیزد و آن را به‌مثابه یک «شریک گفت‌وگو» تجربه کند. پیشنهاد می‌گردد در مطالعات آتی، ظرفیت‌های این رویکرد اخلاق‌محور و دیالکتیکی در تحلیل دیگر ادوار تاریخ هنر ایران مورد واکاوی قرار گیرد تا ابعاد معناساز در بسترهای متنوع فرهنگی، ورای روش‌های صورت‌گرایانه رایج، بیش‌ازپیش آشکار گردد.

فهرست منابع

الف) منابع فارسی

۱. احمدی، بابک. (۱۳۹۲). حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر. تهران: نشر مرکز.

۲. احمدی، س.، فلاحی، ن. (۱۴۰۱). تأثیر پیش‌دریافت‌های فرهنگی بر دریافت نگاره‌های مذهبی. مطالعات فرهنگی و هنر، ۳۹(۱)، ۵۹–۷۸.

۳. آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). تاریخ هنر ایران در دوره قاجار. تهران: انتشارات سمت.

۴. پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۵. پالمر، ریچارد ای. (۱۳۷۷). علم هرمنوتیک. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: انتشارات هرمس.

۶. جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۷۸). هفت اورنگ (بخش یوسف و زلیخا). مصحح: جابلقا دادعلی‌شاه و دیگران. تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

۷. حاجی سلطانی، ط.، قطبی، ث.، داودی مقدم، ف. (۱۴۰۱). ریخت‌شناسی داستان حضرت یوسف براساس الگوی پراپ در تفاسیر البرهان و الدر المنثور. پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن، ۱۱(۱)، ۲۳–۴۰.

۸. حسینی، م. نیک‌نهاد، ن. (۱۳۹۹). بازتاب داستان حضرت یوسف در نگاره‌های دوره صفوی. فصلنامه هنرهای تجسمی، ۴۵(۲)، ۳۳–۵۰.

۹. ذکا، یحیی. (۱۳۷۶). تاریخچه ساختمانهای ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۰. ربانی گلپایگانی، علی. (۱۳۸۱). «هرمنوتیک فلسفی در اندیشه گادامر». فصلنامه قبسات، (۲۳)، ۳–۲۶.

۱۱. رستگار، ا.، شریفی، ع. (۱۴۰۱). روایت تصویری در نگاره‌های ایرانی با محوریت داستان‌های قرآنی. فرهنگ و هنر اسلامی، ۳۲(۴)، ۶۵–۸۲.

۱۲. رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۰). هرمنوتیک. تهران: نشر نی.

۱۳. رضوی، ف. س.، کاظمی، ن. (۱۴۰۲). تأثیر ادبیات منظوم بر نگاره‌های داستان یوسف. ادب و تصویر، ۱۷(۳)، ۴۷–۶۳.

۱۴. ساجدی، ابوالفضل.، و سرلک، مهدی. (۱۴۰۰). «بررسی انتقادی نظام فلسفی هرمنوتیکی گادامر». کلام اسلامی، ۳۰(۱۱۷)، ۸۵–۱۰۶.

۱۵. شفیعی، ح.، کریمی، ز. (۱۴۰۰). تحلیل دیالکتیکی نگاره‌های مذهبی با رویکرد گادامر. فلسفه هنر، ۲۳(۱)، ۲۹–۴۸.

۱۶. صالحی، پ. (۱۳۹۵). بررسی و تحلیل داستان حضرت یوسف در قرآن کریم در چارچوب الگوی سیمپسون. پژوهشنامه تفسیر و زبان قرآن، ۵(۲)، ۵۱–۶۸.
۱۷. طباطبایی، س. م.، موسوی، ف. س. (۱۴۰۰). تحلیل هرمنوتیکی نگاره‌های مذهبی در هنر ایرانی. مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، ۲۸(۱)، ۲۱–۴۰.
۱۸. عباسی، ن. و فلاحی، م. ر. (۱۴۰۰). دیوارنگاره‌های مذهبی به‌عنوان متون بصری در هنر ایرانی. هنر و معنا، ۲۶(۲)، ص. ۳۵–۵۲.
۱۹. عرب یوسف‌آبادی، فائزه. (۲۰۲۵). «امتزاج افق‌ها در رمان جزیره سرگردانی: تأملی بر بنیاد نظریه گادامر». پژوهشنامه ادبیات تطبیقی دانشگاه تبریز.
۲۰. قاسمی، م.، ناصری، ل. (۱۳۹۸). دیوارنگاره‌های کاخ گلستان و بازتاب روایت یوسف. میراث فرهنگی، ۵۵(۲)، ۷۳–۹۰.
۲۱. کفشچیان مقدم، اصغر.، منصوری، امیر.، و شمسی‌زاده ملکی، ر. (۱۳۹۲). «بررسی تزیینات معماری سنتی ایران از منظر دیوارنگاری». هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی، ۱۸(۳)، ۵–۱۶.
۲۲. گادامر، هانس–گئورگ. (۱۳۸۹). حقیقت و روش: خطوط اساسی هرمنوتیک فلسفی. ترجمه سید محمدرضا حسینی بهشتی. تهران: انتشارات سمت.
۲۳. موسوی، ز. س.، رجبی، ع. ا. (۱۴۰۲). تحلیل تطبیقی نگاره‌های داستان یوسف در خانه مقدم و خانه عطروش. هنر ایرانی، ۴۸(۳)، ۴۱–۶۰.
۲۴. نادری، سمیه.، و قاسمی، امیرحسین. (۱۴۰۱). «تحلیل دیالکتیکی رخداد حقیقت در هرمنوتیک فلسفی گادامر». فصلنامه اندیشه فلسفی، دانشگاه علامه طباطبایی، (۳۴)، ۱۲۱–۱۴۵.
۲۵. نامداری، م. (۱۳۸۵). «دیوارنگاری در دوره قاجار». هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی، (۲۵)، ۶۱–۷۸.
۲۶. نطاق، ش.، بلالی اسکویی، آ. و جمالی، ی. (۱۴۰۳). «تطبیق ساختار نگاره‌های یوسف و زلیخا با مفاهیم قرآنی». فصلنامه نگره، ۱۹(۷۱).
۲۷. واعظی، احمد. (۱۳۹۰). «پیش‌داوری و فهم در هرمنوتیک فلسفی گادامر». فصلنامه راهبرد، (۶۰)، ۷–۳۴.

ب) منابع انگلیسی

28. Amanat, A. (1997). Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah Qajar and the Iranian Monarchy, 1831-1896. Berkeley: University of California Press.
29. Canby, S. R. (2009). Islamic Art in Detail. Cambridge: Harvard University Press.
30. 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.
31. Dostal, R. J. (2002). The Cambridge Companion to Gadamer. Cambridge: Cambridge University Press.
32. Gadamer, H. G. (1976). Philosophical Hermeneutics (D. E. Linge, Trans. & Ed.). Berkeley: University of California Press.
33. Gadamer, H. G. (1986). The Relevance of the Beautiful and Other Essays. (R. Bernasconi, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
34. Gadamer, H. G. (2004). Truth and Method (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans., 2nd rev. ed.). London: Continuum.
35. Grondin, J. (2003). The Philosophy of Gadamer. (K. Colton, Trans.). Montreal: McGill-Queen's University Press.
36. Palmer, R. E. (1969). Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer. Evanston: Northwestern University Press.