صفحات ۲۳ - ۳۸
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۰، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۴

# تفسیر نگاره‌های دیوان حافظ (سام‌میرزا. تبریز) با تأکید بر هرمنوتیک متن‌محور ریکور*

ادهم ضرغام**[1]، مریم عادل[2]

[1] استادیار دانشکدهٔ هنرهای تجسّمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] کارشناسی ارشد نقاشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
( تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۲/۲۴)

## چکیده

هرمنوتیک متن‌محور یکی از رویکردهای علم هرمنوتیک است که جهت تفسیر و فهم متن در مفهوم گستردهٔ آن از جمله آثار هنری به کار می‌رود. یکی از پیچیدگی‌های اعمال چنین رویکردی در تفسیر آثار هنری، مسئلهٔ بسط آن از نوشتار به تصویر است؛ مسئله‌ای که در استفاده از این رویکرد در تفسیر نگاره‌ها به دلیل ارتباط وسیع نوشتار و تصویر در آنها پیچیده‌تر می‌شود. هدف این جستار، بررسی امکان ارائهٔ تفاسیری مبتنی بر روش تفسیر پل ریکور یکی از نظریه‌پردازان رویکرد مذکور، از نگاره‌های دیوان حافظ سام‌میرزا است. اعمال روش مذکور بر نگاره‌ها با استفاده از شیوهٔ توصیف و تحلیل، اگرچه بر امکان‌پذیری ارائهٔ چنین تفسیری دلالت دارد، امّا تأکید بر شخصی بودن تفاسیر، داوری و تشخیص درستی و نادرستی آنها را غیرممکن می‌سازد؛ از سویی ابهام معنایی ناشی از حضور دیسکورس شعری، قالب شعر و آگاهی بر ارتباط وسیع ساختاری- محتوایی نگاره‌ها با متن دیوان باعث می‌شود تا تفسیر نگاره‌ها به‌عنوان جزئی از کل دیوان بر تفسیر آنها به‌مثابهٔ متونی مجزا ارجحیت یابد که مستلزم چشم‌پوشی از اصول روش ریکور است؛ از این‌رو شاید روش‌های تفسیری معطوف به زمینهٔ شکل‌گیری یا مؤلف اثر جایگزینی مناسب برای روش مذکور باشند.

## واژه‌های کلیدی

تفسیر، نگاره، پل ریکور، هرمنوتیک، متن‌محور.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ دوم تحت عنوان "تأویل نگاره‌های سلطان محمّد و شیخ‌زاده در دیوان حافظ (سام‌میرزا. تبریز) با رویکرد متن‌محور" است که در شهریور ماه ۱۳۹۳ به راهنمایی نگارندهٔ اول در دانشکدهٔ هنرهای تجسّمی پردیس هنرهای زیبا به انجام رسیده است.

**نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۸۴۱۹۵۸، نمابر: ۶۶۹۶۲۵۹۳-۰۲۱، E-mail: azargham@ut.ac.ir.

## مقدمه

هرمنوتیک متن‌محور، یکی از رویکردهای متنوّع هرمنوتیک در تأویل و تفسیر متون است. این رویکرد، ریشه در هرمنوتیک قرون وسطی و کاوش در معنای متن کتاب مقدّس دارد. آگوستین قدیس[۱] جزء اولین آباء کلیسا بود که رجوع به متن را جهت رفع ابهام معنایی برخی دیگر از پاره‌های متن کافی دانست و از مکالمهٔ همدلانه با متن سخن گفت. در قرن شانزدهم م. لوتر[۲] و نهضت اصلاح دینی بود که فهم متن را برای همگان امکان‌پذیر دانسته و بار دیگر بر روش آگوستین قدیس صحه گذاشتند. این رویکرد در ابتدای قرن بیستم م. و با شکل‌گیری مفهوم پدیدارشناسی[۳] توسّط هوسرل[۴]، نزد هیدگر[۵] شکل دیگری به خود گرفت. آنچه از این رویکرد نزد هیدگر تقویت شد، استقلال متن از مؤلّف و ارائهٔ مفهوم جهانِ متن توسّط وی بود که آدمی به هنگام مواجهه با متن با آن روبرو می‌شود. در نظر هیدگر، متن که پس از قرن هفدهم م. به انواع متونِ غیرمقدّس نیز اطلاق می‌شد، به انواع پدیده‌ها از جمله آثار هنری و تجسّمی نیز قابل اطلاق بود؛ با این حال هیدگر با چرخش از معناشناسی[۶] به سوی هستی‌شناسی[۷] فهم، سازوکار و چیستی آن را به موضوع اصلی هرمنوتیک بدل ساخت. گادامر[۸]، شاگرد وی مسیر استاد را ادامه داد و در عین حال تلاش نمود تا میان هستی‌شناسی فهم و فهم معنای متن ارتباطی برقرار سازد امّا هیچ یک از این دو، روشی خاص در مواجهه با متون ارائه نکردند. پل ریکور[۹] فیلسوف فرانسوی، با پذیرفتن بخشی از اندیشه‌های ایشان به‌ویژه در زمینهٔ استقلال معنایی متن و شناخت آن به‌عنوان ابژه‌ای مستقل، روش‌شناسی‌ای ارائه داد که هدفش برخلاف نظریات هیدگر، فهم معنای متن و سپس تصاحب معنا بود. در میان نظریه‌پردازان مذکور، جز در آرای آگوستین، به مسئلهٔ روش اشاره نشده است؛ البته روشِ مورد نظر وی نیز صاحب ویژگی‌هایی بیشتر کیفی است تا کمّی؛ به‌طور مثال وی از شور و شوق یا لطف پروردگار در مسیر فهم معنای متن مقدّس سخن می‌گوید که عملاً معیاری برای اندازه‌گیری و ارزیابی آن در دست نیست. روش در هرمنوتیک فلسفی هیدگر و گادامر به‌عنوان یکی از نمودهای باقی‌مانده از اندیشهٔ دوانگارانهٔ سوژه- ابژه و اقتدار سوژهٔ شناسنده بر ابژهٔ منفعل است، زیر سؤال رفت امّا بار دیگر در اندیشهٔ پل ریکور به عنوان یکی از نظریه‌پردازان هرمنوتیک فلسفی، مطرح گردید. روشمند بودن هرمنوتیک وی، راه میانه‌ای است بین هرمنوتیکی که دغدغه‌اش یافتن روشی جهت فهم معنای متون بود و هرمنوتیکی که بنیادش بر هستی‌شناسی فهم، گشودگی آدمی به سوی عالم هستی و مکالمهٔ این دو استوار بود. اگرچه هرمنوتیکِ ریکور بیشتر معطوف به متون ادبی است، امّا با توسعهٔ تعریف مفهوم متن که پیش از او آغاز شده، می‌توان این شیوه را برای متون دیگر از جمله آثار هنری- تجسّمی و از آن میان، جهت تفسیر نگاره‌های ایرانی به‌کار برد. متون مورد مطالعهٔ این جستار، نگاره‌هایی منتخب از نسخهٔ دیوان حافظاند که در قرن دهم ه. و عهد صفوی، به سفارش سام‌میرزا تهیه شده است. نگاره‌ها ترکیبی از دو نظام نشانه‌شناسیک نوشتاری و تصویری در قالب کلّی منسجم است؛ بنابراین جهت دریافت معنای نگاره به مثابهٔ متن، می‌توان از میان این دو نظام آمیخته به‌هم، نشانه‌ها، معانی و ارتباط معنایی آنها را استخراج نمود و در نهایت با تأمّل بر این مجموعه، به فهم معنای متن نایل آمد و سرانجام معنا را از آن خود کرد. فرایند مذکور، تقریباً معادل همان فرایندی است که در روش ریکور برای تفسیر متن پیش‌بینی شده است. متن‌محور و روشمند بودن هرمنوتیک وی، دو ویژگی ممتاز نظریات او در بررسی آثار نگارگری است به‌ویژه به دلیل اینکه این آثار مؤلّفینی گمنام دارند و هم‌اکنون تنها خود این آثار و گاه شرح و تفسیرهایی کلّی و موجز از آنها، نگارگران و تاریخ شکل‌گیری‌شان در دست مفسّرین باقی است. در قرن بیستم م. نیز تفسیرهایی بر این آثار نوشته شده که بیشتر جنبهٔ محتوایی و تا حدودی مؤلّف‌محور داشته و متن در پروسه‌ای رمزگشایانه، با تحلیل بردن عناصر و نشانه‌های بصری به نمادهایی با معانی‌ای خارج از آن، محو و زایل می‌شد؛ این پژوهش تلاش دارد تا با تکیه بر روش متن‌محور ریکور، به تفسیری تازه از معنای متن نگاره دست یابد. محدودیت‌های پژوهشی پیش‌روی مؤلّفان این جستار، عدم وجود سابقهٔ پژوهشی در زمینهٔ اعمال روش مزبور بر آثار هنری است.

## پل ریکور و آرای هرمنوتیکی وی

پل ریکور، فیلسوف فرانسوی است؛ «هرمنوتیک کلّی او در پی آن است که از الگوی روش‌شناختی هرمنوتیک فراتر رود. امّا ریکور هرگز به دنبال آن نیست که مسئلهٔ روش‌شناسی و معرفت‌شناسی هرمنوتیک را کنار بگذارد» (گروندن، ۱۳۹۳، ۸۲). هرمنوتیک وی ناشی از مسیر فکری پیچیدهٔ او و منابع متنوعِ آبشخورِ این غنای فکری، از فلسفهٔ اگزیستانس[۱۰] تا نظریهٔ روایت و اخلاق است (همان، ۸۲- ۸۳). ریکور، هرمنوتیک را تأویلی متن‌محور می‌داند و متون را نیز نمونه‌های زبان مکتوب برمی‌شمرد که در صورت بی‌توجّهی به آنها، هیچ نظریه‌ای دربارهٔ تأویل ممکن نخواهد بود (۱۳۷۹الف، ۲۳۸)؛ از این‌رو هرمنوتیک وی، هم متن‌محور است و هم با زبان، پیوندی عمیق دارد (*پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۱۳۸۷، ۳۸)؛ ریکور معتقد است هرمنوتیک، قوس کاملی از محتوای اثر، مؤلّف و مخاطب را در برمی‌گیرد (همان). او نمادهای دو معنایی را کانون حقیقی

علم هرمنوتیک می‌داند (پالمر، ۱۳۷۷، ۵۳). گروندن می‌گوید: «برمبنای آنچه ریکور بعدها "نخستین تعریف هرمنوتیک" نامید، هرمنوتیک "مشخّصاً به معنای رمزگشایی از نمادهایی است که معنایی دو پهلو دارند". تفسیر از این منظر در حکم "کاری است فکری که باید معنای باطنی را در معنای ظاهری رمزگشایی کند و سطوح معنایی منضم در معنای تحت‌اللّفظی را وابگشاید"» (۱۳۹۳، ۸۴). تعریف هرمنوتیک با گسترش حوزه‌هایی که ریکور در آنها به مطالعه و تفکّر می‌پردازد تغییر می‌کند و برای مثال در کتاب از متن به عمل، وی هرمنوتیک را «نظریه‌ای دایر بر سلسله اعمال فهم در ارتباطشان با تفسیر متون» تعریف می‌کند (همان، ۹۱). اگرچه هرمنوتیک ریکور با زبان‌شناسیِ ساختارگرا[11] ارتباطی تنگاتنگ دارد، امّا وی بر تأکید بیش از حدّ ساختارگرایان بر زبان به‌عنوان یک ساختار خودبسنده و بسته و بی‌توجّهی ایشان به جهان مورد اشارهٔ زبان و در کل، ایدهٔ تحویل بردن هر آنچه به انسان مرتبط است از جمله فرهنگ، به یک ساختار، خرده می‌گیرد. «از این‌رو، ریکور، به‌جای اصالت بخشیدن به زبان[12] در رویکرد ساختارگرایانه، بر اهمّیت و برتری گفتار[13] و سخن گفتن، تأکید می‌ورزد» (حسنی، ۱۳۸۹، ۵۵). وی محوریت بحث نزد ساختارگرایان را، از تمایز میان زبان و گفتار به تمایز و تفکیک میان نشانه‌شناسی[14] و معناشناسی تغییر داد (همان، ۵۶). ریکور بر مرتبهٔ فعلیت یافتن زبان که واجد معنا و محکی مشخّص می‌گردد یا معناشناسی متمرکز شده و از آن با اصطلاح "واقعهٔ دیسکورس" یاد می‌کند (همان، ۵۸). «"دیسکورس"، عبارت از واقعه و امری مستحدث است که زبان در آن از بعد و حیثیت زمانی برخوردار می‌شود. مراد ریکور از واقعه بودن دیسکورس، وقوع امری است که با سخن گفتن کسی پدید می‌آید» (همان، ۶۴) و واحد بنیادین آن جمله است (همان، ۶۵). در اندیشهٔ ریکور، دیسکورس و سخن تقریباً معادل یکدیگرند. ریکور می‌گوید آدمی در وهلهٔ نخست، به سخن امکان گشودن جهانی را می‌دهد و به عبارت دیگر سخن از راه مکالمه با شخصی دیگر یا مخاطب، ساحتی از واقعیت را آشکار می‌نماید (۱۳۸۴، ۲۲). «از دیدگاه ریکور، "متن" عبارت از دیسکورسی است که در قید کتابت درآمده باشد. بنابراین تعریف، اولاً تثبیت شدن به‌واسطهٔ نگارش و کتابت، از ویژگی‌های بنیادی و ذاتی متن است و ثانیاً همواره این دیسکورس است که در متن به کتابت درمی‌آید و ثبت می‌شود» (حسنی، ۱۳۸۹، ۷۴). گروندن بر گسترش مفهوم متن در آرای ریکور و تعمیم آن حتی به کنش انسانی و تاریخ فردی و جمعی اشاره می‌نماید (۱۳۹۳، ۹۱)؛ البته بنابر اندیشهٔ وی «اینها زمانی قابل تفسیر می‌شوند که بتوان همچون متن به سراغشان رفت و خواندشان. نتیجه اینکه فهم واقعیت انسانی به‌واسطهٔ متون و روایات صورت می‌پذیرد» (همان).

به نظر ریکور پس از تولّد یک متن سه رخداد به وقوع می‌پیوندد: استقلال متن از مؤلّف، مخاطب و محیط پیرامونش (حسنی، ۱۳۸۹، ۸۸- ۸۶). ریکور اساساً وجود تفسیر را منوط به استقلال متون نوشتاری می‌داند زیرا در گفتمان شفاهی به‌دلیل گفت‌وگو، مسئلهٔ تفسیر قابل حل است اما در متون نوشتاری، گفتمان باید خود به تنهایی سخن بگوید و نوشتن- خواندن حالتی از گفتن- شنیدن نیست (۱۳۸۵، ۱۲۹). «ریکور همچون فوکو[15] و بارت[16]، به مرگ نویسنده پس از خلق متن باور دارد و مخاطب را به برقراری مناسبتی کامل و مکالمه با متن فرامی‌خواند. مفهوم "جهان متن" در آثار ریکور از نتایج استقلال متن از مؤلّف است» (احمدی، ۱۳۷۸، ۶۲۶). به نظر وی، مفسّر در پروسهٔ فهم متن با دو تصویر از مؤلّف مواجه است: مؤلّف واقعی و مؤلّف ضمنی (حسنی، ۱۳۸۹، ۱۴۹)؛ مؤلّف واقعی، شخصی از سنخ بشر است که متن را با طرح و نیّت خود به وجود آورده است (همان) و مؤلّف ضمنی همان قصد مؤلّف است که در قالب متن نوشتاری ریخته شده و با تحلیل ساختار زبانی متن می‌توان به آن دست یافت (همان، ۱۵۰- ۱۴۹). از سوی دیگر، ریکور مناسبت میان اثر و خواننده را قطعی، تعیین‌کننده و مؤلّف را ناگزیر از دنباله‌روی آن و استفاده از روش‌هایی می‌داند که تنها در پرتو این دنباله‌روی شناخته می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۸، ۶۶۶). طبق نظر وی «یک متن مکتوب، خطاب به خواننده‌ای نامعلوم است، و در واقع به‌طور بالقوّه خطاب به هرکسی است که می‌تواند بخواند. این جنبهٔ عمومیت یافتن مخاطب، یکی از نتایج مهم نوشتار است» (۱۳۷۹الف، ۲۴۶). به موازات مسئلهٔ استقلال متن به‌ویژه از محیط پیرامون و فراتر رفتن ارجاع متن از مرزهای تنگ موقعیت مکالمه یا دیسکورس گفتاری، متن یا دیسکورس نوشتاری، جهانی را بر مفسّر آشکار می‌کند که به تعبیر ریکور «مجموعه‌ای است از ارجاع‌هایی که متن‌ها، یا دست‌کم فعلاً می‌توانیم بگوییم که متن‌های توصیفی آنها را آشکار می‌کنند» (۱۳۷۹الف، ۲۵۳). بنابر نظر ریکور، متن ادبی، پیش از اینکه به جهان زندگی هرروزه و از پیش موجود اشاره کند، جهان ویژهٔ خود یا جهان ممکن را می‌آفریند (احمدی، ۱۳۷۸، ۶۲۷). از نظر وی مراد از جهان متن، «مجموع محکی‌ها، مصداق‌ها یا مدلول‌های خارجی متونی است که خوانندگان، آنها را می‌خوانند، می‌فهمند و از آنها لذّت می‌برند. از این‌رو، داشتن یک جهان، به معنای زیستن در افقی است که توسّط نشانه‌ها، آثار و متون بشری ایجاد می‌شود» (حسنی، ۱۳۸۹، ۱۰۲- ۱۰۱). وی در کتاب از متن تا عمل می‌گوید: «همان‌طور که متن معنای خود را از سرپرستی نیّت ذهنی [مؤلّف- م] می‌رهاند، ارجاع و دلالتِ خود را نیز از محدودیت‌های ارجاع و دلالت ظاهری [ارجاع به امری در جهان واقعی و تجربه‌شده- م] رها می‌کند» (Ricouer, 2012b). تمرکز این جستار بر مسئلهٔ روش تفسیر ریکور و بسط آن به متن تصویری است، بنابراین نگارنده از ارزیابی و بررسی سایر وجوه تفکّر، مطالعات و آثار ریکور می‌پرهیزد.

ریکور بر این نکته تأکید دارد که مسئلهٔ اصلی هرمنوتیک، مسئلهٔ تفسیر است (۱۳۸۵، ۱۲۹) و تفسیر، گونه‌ای درگیری خواننده در آفرینش معنا و از این‌رو هر تأویلی، شخصی است (احمدی، ۱۳۷۸، ۶۲۲). ویژگی چندمعنایی نماد و استعاره

به‌عنوان مجازهای بیـــان همان امکانات آفرینش معناهایی نو در متن هستند (حســـنی، ۱۳۸۹، ۱۱۳) و در درک آرای ریکور در زمینهٔ هرمنوتیک و به‌ویژه تفســـیر، نقشی کلیدی ایفا می‌کنند. در واقع "چند معنایی" منشـــاء ســـوءفهم و ابهام‌آمیز بودن متن است. همان‌طور که پیشتر گفته شـــد، هدف هرمنوتیک ریکور، فهم معنا و مکاشـــفهٔ جهان متن اســـت، از ایـــن‌رو هرمنوتیک وی صاحب صبغه‌ای ادبی اســـت؛ ریکور جهت بســـط اندیشـــهٔ هرمنوتیکی و روش تفســـیر خود، به بازخوانی نظریات ارســـطو دربارهٔ تقلید و طرح داســـتان می‌پردازد؛ دلیل جستجوی ریکور در اندیشـــهٔ ارســـطو، نقش تقلید در خلق روایت داستانی چون واقعیتی دیگر و متفاوت با جهان واقع و هر روزه در آرای اوســـت که کارکردی همچون استعاره می‌یابد؛ از سویی گزارش یا روایت داســـتانی، خود محملی اســـت برای ظهور استعاره و نماد و فهم اســـتعاره‌های یک متن، کلید فهم معنای آن متن خواهد بود؛ به این ترتیب استعاره، شـــکل مینیاتوریِ داستان و روایت و هر دو تقلیدی است از منش دگرگون‌کنندهٔ طبیعت، نه نسخه‌برداری از آنچه هســـت بلکه بازآفرینی جهان، آن‌گونه که می‌تواند باشد. در نتیجهٔ این مطالعات، ریکور سه مرحلهٔ پیشاپیکربندی، پیکربندی و بازپیکربندی را به مثابهٔ مراحل آفرینش اثر ادبی برمی‌شـــمرد. پیشـــاپیکربندی، جهان موجود عینی و ذهنی است که در فرایند پیکربندی و به کمک تقلید، در ســـایهٔ طرح و امکاناتی فرآوردهٔ نیروی آفرینندهٔ تخیّل همچون نماد و استعاره، به شکلی دگرگون شـــده در متن به ظهور می‌رســـد؛ پیکربندی نیز معادل ساختار عینی متـــن و معناها و جهان مســـتتر در آن اســـت اما فرایند آفرینش اثر ادبی در اینجا به پایان نمی‌رسد؛ این کار مؤلّف است که به پایان رســـیده و اکنون نوبت خوانندهٔ متن است که فرایند آفرینش معنای متن را که در واقع بخشـــی از فرایند تولید متن محسوب می‌شـــود، ادامه دهد. آنچه ابژکتیو و شیءگونه به نظر می‌آید، یعنـــی متن، رخ داده اما نیت مؤلـــف و امکانات معنایی در متن، در هر بار خوانده شـــدن توسّـــط هر خواننده از نو شکل می‌گیـــرد و این معادل مرحلهٔ بازپیکربندی متن اســـت. به باور ریکور، معنـــای اثر نه چیزی پنهان در متن بلکه چیزی آفریدنی اســـت. در واقع «خواننده، تداوم معنایی را کشـــف می‌کند، یا به زبان بهتر می‌سازد. او از طرح فراتر می‌رود، و کارش عمل ضروری و گریزناپذیری است که با پیکربندی همراه می‌شود. نوشتن بدون خواندن بی‌معناســـت. هر خواننده پیکربنـــدی متن را دگرگون می‌کند. هر تأویل گونه‌ای بازپیکربندی، یا بازشـــکل‌گیری متن محسوب می‌شود» (احمدی، ۱۳۹۱، ۴۳۹).

مهم‌تریـــن وجـــه هرمنوتیـــک ریکـــور، اعتقاد وی بـــه لزوم روش‌مندی در تفســـیر متن است (حســـنی، ۱۳۸۹، ۲۱۴). وی به دنبال برقـــراری پیوند مجدّد میان ماهیت فهم با روش، یعنی عملیاتـــی که فهـــم از طریق آن رخ می‌دهـــد برآمد؛ وی در پی پاســـخ به پرســـش از چیســـتی فهم متن برآمد کـــه در قامت تفســـیر روش‌مند او تبلور یافت. روش تفســـیر متون از دیدگاه ریکور، دارای ســـه مرحله اســـت که به ترتیب بـــا فهم لایه‌های معنایـــی مطرح در نظریهٔ "فعل گفتاریِ" آســـتین[17] و سِـــرل[18] (همان، ۷۰) تعریف می‌شـــوند. به بـــاور ریکور، در مرحلهٔ اول یا مرحلهٔ تبیین، ســـاختار زبانی متن، مورد تجزیـــه و تحلیل قرار گرفته و محتـــوای کلمات و گزاره‌ها و همچنیـــن ارتباط آنها با یکدیگر مشخّص می‌شود. بعد معنایی به دست آمده، امری ثابت و متعیّـــن و حاصل ترکیب و چینش خاصّ کلمات در ســـاختار زبانیِ متن اســـت (همان، ۱۷۸). در طی دوّمین مرحله یا مرحلهٔ فهم، معنای ایجاد شـــده در متن که همان قصد مؤلّف نیز هست کشف می‌شـــود. مراد ریکور از فهم متن، درک و دریافت مقصود جدّی مؤلّف اســـت کـــه از ابعاد فرالفظی معنای متن به شـــمار می‌رود (همان، ۱۷۹). در ســـوّمین و آخریـــن مرحله از مراحل تفســـیر که ریکور از آن با عنوان تصاحب و اختصاص دادن معنا به خود یاد کرده، معنایی کـــه متن برای خواننده‌ای خاص دارد و جهانی که با کشـــف محکی و مدلول متن بر خواننده گشـــوده می‌شـــود، موجب توسعه وجودی وی می‌گردد؛ محتوای این لایهٔ معنایی متن با تأثیرگذاری متن بر خوانندگان خود مرتبط است (همان). ریکور غایت فرایند تفســـیر را تملّک جهان متن می‌داند (همان، ۱۸۰)؛ وی می‌گوید: «یک تفسیر، اصیل نیست مگر آنکه به شـــکلی از تصاحب بیانجامد و این در صورتی است که فهم ما از این اصطلاح فرایندی باشد که طی آن کسی آنچه در ابتدا غیر یا بیگانه بود مال خـــود گرداند» (۱۳۸۵، ۱۳۲). فرایند ریکوری تفســـیر، سیری قوسی و میان حدس و حجّیت و اعتباربخشی در حرکت اســـت (حسنی، ۱۳۸۹، ۱۸۳). در نظریهٔ تفسیری ریکور، روشی استاندارد برای حدس معنای صحیح متن وجود ندارد، به همین دلیل "تبیین" به‌عنوان روشـــی برای اعتبار بخشـــیدن به حدس‌های اولیهٔ معنا به‌کار می‌رود؛ به‌عبارت دیگر، آغاز تفســـیر مصادف اســـت با سنجش صحّت حدس‌های اوّلیه از سوی مفسّرِ متن (همان، ۱۸۶). در واقع کارکرد اصلی تبیین به اعتقاد ریکور، ایجاد معنا در متن اســـت (همان، ۱۸۵). بنابر دیدگاه وی، عدم اطّـــلاع و اتّکا به ذهنیات مؤلّف در فهم متن و عدم وجود هرگونه زمینهٔ مشـــترک بین مؤلّف و خواننده، به ترتیب، امکان سوءفهم را اجتناب‌ناپذیر ســـاخته و انتقال پیام توسّط متن را امکان‌ناپذیر می‌ســـازد. امّا با وجود این، همواره اختلافاتـــی نیز بین مؤلّف و خواننده وجود دارد که موجب می‌شود هر خواننده تنها به بخشی از مراد مؤلّف که در متن ابراز شـــده، دست یابد. بنابراین می‌توان معنای عینی متن را با تجزیه و ترکیب‌های مختلفی ســـامان داد که ممکن اســـت با معنای مورد نظر آن مطابقت نداشـــته باشد و ســـپس به مدد "تبیین"، به ســـنجش ایـــن حدس‌های اوّلیه از معنـــای متن پرداخت. البته ریکور به دنبال تفســـیر صحیح یا تمییز تفاســـیر درست از نادرست نیســـت، بلکه به باور وی، تنها می‌توان در مورد احتمال خطا و صواب بودن فهم یک متن سخن گفت (همـــان، ۲۱۶- ۲۱۵). به نظر وی یک تفســـیر، افزون بر محتمل‌بودن، باید از احتمال بیشـــتری نســـبت به دیگر تفاسیر برخوردار باشـــد از این‌رو بررســـی احتمالات، امکان ایجاد تمایز میان تفاسیر موجود از یک متن را فراهم می‌آورد (همان، ۲۱۹).

به باور او یک تفسیر درست از متن، منوط به رعایت دو اصل سازگاری و آکندگی است. براساس اصل سازگاری، تفسیر و قرائت معتبر از متن با متن تناسب و سازگاری دارد و طبق اصل آکندگی، تفسیر و قرائتی از متن معتبر و موثّق است که علاوه بر مطابقت با اصل سازگاری، ناظر بر بعدی از ابعاد متن باشد و جنبه‌ای از ابعاد معنایی آن را نشان دهد (همان، ۲۲۱). واضح است که امکان تحقّق هر دو اصل منوط به آگاهی بر تمام ابعاد معنایی آن است که به نظر غیرممکن می‌رسد چرا که عمل تفسیر، مفسّر را تنها بر بعدی از ابعاد معنایی متن در صورت درستی و اعتبار آن آگاه می‌سازد و مفسّر از پیش از تمامی ابعاد معنایی متن آگاه نیست و اساساً این آگاهی جز از طریق عمل تفسیر امکان‌پذیر نخواهد بود. در یک جمع‌بندی از فرایند تفسیر مورد نظر ریکور، می‌توان گفت وی تلاش دارد تا میان زبانِ نمادین و فهم خویشتن پیوندی برقرار کند؛ وی با این پیوند، هرمنوتیک را به آرزوی ژرف خویش نزدیک می‌سازد (۱۳۷۹ب، ۱۲۹)؛ ریکور می‌گوید: «هدف هر تأویلی، غلبه بر دوری و فاصله‌ای است که میان دوره‌های فرهنگی متفاوتی که متن و تأویل‌گر متعلّق به آن‌اند، وجود دارد. مفسّر با فائق آمدن بر این فاصله، یعنی با هم‌روزگار ساختن خود با متن، می‌تواند معنای متن را از آن خود کند. [...]. به این ترتیب، هر هرمنوتیکی به‌طور صریح یا ضمنی، فهم خویشتن است از راه فهم دیگری» (همان). وی معتقد است که «تأویلِ متن فنِّ خبرگان- فنّ تأویل متن توسّط مفسّران متون وحیانی و قدسی- باقی نمی‌ماند و در عوض، با مسألهٔ عام فهم سروکار پیدا می‌کند و علاوه بر آن، هیچ تفسیر به‌نامی، بی‌وام ستاندن از امکانات ادراکی روزگارش همچون: اسطوره، تمثیل، استعاره و قیاس اعتبار نیافته است» (Riceour, 2012a). ریکور امکان تفسیر را برای همگان ممکن می‌داند زیرا هرمنوتیک، مسئلهٔ کلّی فهم است که وجه وجودی آدمی است. ارتباط میان روش تفسیر ریکور با نگارگری مسئلهٔ کلیدی این جستار است. اما چگونه می‌توان از هرمنوتیکی ادبی و معطوف به نوشتار جهت تفسیر آثار هنر بصری بهره برد؟ این چالشی است که نگارنده با طرح رابطهٔ کلّی هرمنوتیک و هنر به آن می‌پردازد.

## ارتباط هرمنوتیک ریکور و هنرهای تصویری

«کار هنری با زندگی همبسته و حتّی یکی است، و از آن‌جا که زندگی متنوّع، رنگارنگ و تعریف‌ناپذیر است، هنر نیز فارغ از هر تعریفِ عالمانه و هر کوششی جهت محدود کردنش در قالبی ادامه می‌یابد» (احمدی، ۱۳۸۹الف، ۱۸۱). ارسطو با تأکید بر اینکه در هنر، مسئلهٔ مهم نه «آنچه هست»، بل «آنچه باید باشد» است، به آزادی انسان و فراتر رفتن وی از محدودیت‌های ناشی از کارآیی چیزها در خلق اثر هنری اشاره کرد. به این ترتیب جای اثر هنری لزوماً در جهان راستین زندگی هر روزه نیست، بلکه برای دنیایی دیگر آفریده می‌شود (همان، ۱۹۵-۱۹۴). امّا مخاطب در مواجهه با اثر هنری چه واکنشی از خود نشان می‌دهد؟ استکر می‌گوید: «وقتی که آثار هنری را ارزیابی می‌کنیم، می‌کوشیم آنها را بفهمیم و ارزیابی کنیم، یا سطح درک و زیبایی خود را افزایش دهیم. به این منظور، سعی می‌کنیم در اثر هنری موردنظر معنایی بیابیم یا حدّاقل طبق موازینی، معنایی به آن نسبت دهیم یا تشخیص دهیم آن اثر هنری چه معنا و دلالتی برای ما دارد» (۱۳۸۴، ۱۷۵). طرح مسئلهٔ معنا و دلالت اثر هنری به طرح مسئلهٔ ارتباط هرمنوتیک با هنر می‌انجامد؛ گادامر می‌گوید: «واقعیت اثر هنری و نیروی بیانگرش نمی‌توانند به افق تاریخی اصلی اثر منحصر شوند، افقی که در آن بیننده عملاً هم‌دورهٔ آفریننده است. [...]. اثر هنری، تجلّی حقیقتی است که نمی‌تواند به آنچه آفریننده‌اش عملاً در اثر بدان اندیشیده، تقلیل یابد» (۱۳۸۸، ۹). وی همچنین معتقد است اثر هنری بی‌واسطه با مخاطب خود سخن می‌گوید گویی فاصله‌ای میان‌شان نیست و مخاطب اثر با خود مواجه شده است؛ پس در نگاه اوّل به نظر می‌آید تجربهٔ هنر خارج از قلمرو هرمنوتیک است زیرا رسالت هرمنوتیک، برطرف نمودن این فاصلهٔ تاریخی و شخصی میان متن و خواننده یا مفسّر است (همان). به باور گادامر، اثر هنری به هر کس چیزی می‌گوید که خاص اوست و زبان اثر هنری همان چیزی است که اثر توسّط آن حفظ می‌شود چه زبانی باشد چه نباشد (۱۳۸۸، ۱۵). در نظر هیدگر، نیز هرمنوتیک دیگر نه تفسیر و تعبیرِ چیزی در یک متن یا نقاشی بلکه واکنشی پایاپای، گوش دادن و سپس سخن گفتن یا اندیشیدن در کنار چیزی است که خودِ اثر می‌گوید (دیوی، ۱۳۸۳، ۳۱۳). دیوی معتقد است هرمنوتیک به‌راحتی در قالب نظریهٔ هنر قرار نمی‌گیرد و نظریهٔ خاصّی برای هنر به‌دست نمی‌دهد (همان، ۳۱۴). وی پیامدهای این نظری‌سازی را، تقلیل اثر هنری تا حدّ چیزی ثانوی می‌داند: شاهدی برای چیزی ورای خود (همان، ۳۱۵- ۳۱۴). گادامر بر این نکته تأکید دارد که «هستی راستین اثر هنری در آن چیزهاست که «می‌تواند بگوید» و این توازن فراسوی مرزهای تاریخی می‌رود» (احمدی، ۱۳۷۸، ۵۸۳). دیوی نیز با تأکید بر این نکته خاطرنشان می‌سازد که «هرمنوتیک حتّی حکایت از پوچی کل نظریهٔ هنر دارد» (۱۳۸۳، ۳۱۵). البته به باور وی، اگرچه هرمنوتیک ممکن است روش همگانی را نفی کند، اما منکر رویکردهای تفسیری روش‌مند یا دقیق به جنبه‌های مختلف «حقیقت» اثر هنری نیست (همان، ۳۱۶).

تمرکز هرمنوتیک ریکور بر نوشتار، از تأکید وی بر پیوند میان معنای متن و نظریهٔ فعل گفتاری که پیشتر اشاره شد، مشهود است؛ گروندن دربارهٔ ظهور اولین بارقه‌های هرمنوتیک در آثار ریکور می‌گوید: «طرح بنیادی ریکور حول این می‌چرخد که من [اگو] بی‌واسطه و با خودکاوی و درون‌نگری نمی‌تواند خودش را بشناسد، بلکه این خودشناسی فقط از راه غیرمستقیم تفسیر نمادهای سرشناس [...] ممکن می‌شود» (۱۳۹۳، ۸۳- ۸۴)؛ این

اظهارنظر، توجیه‌کنندهٔ توجّه هرمنوتیک ریکور به متون نوشتاری است. ریکور امکان فهم زمانمندی را به‌عنوان یکی از خصلت‌های وجودی انسان مدیون روایت می‌داند و معتقد است تنها به کمک روایت می‌توان زمان را تعریف کرد؛ از این‌رو رابطهٔ روایت با زمان نیز یکی از دلایل وی در تمرکز بر نوشتار است؛ البته نباید از یاد برد که هرمنوتیک به‌طور سنّتی نیز با مسئلهٔ فهم معنای متون نوشتاری اعم از متون مقدّس و ادبی گره خورده است. متون مورد مطالعهٔ این جستار، چهار نگارهٔ موجود در نسخه‌ای از دیوان شعر حافظ است؛ این نگاره‌ها متونی تصویری-نوشتاری‌اند و از این‌رو حتّی شاید امکان بهتری برای ارائهٔ تفسیری از چشم‌انداز روش تفسیر ریکور فراهم آورند اما چگونه می‌توان بخش تصویری این متون را با روش مزبور تفسیر نمود؟ در بحث از کاربرد روش تفسیر ریکور برای تفسیر نگاره‌ها، یا باید به کاربرد این روش، در خواندن تصویر به کمک نوشتار درون متن، اکتفا کرد بی‌آنکه مستقیم به بخش تصویری این متون پرداخت یا اینکه با برقراری ارتباط بین مفاهیم تقلید، روایت و زمان در آرای هرمنوتیکی ریکور و هنرهای تصویری، تصویر را واجد ویژگی‌هایی دانست که می‌تواند هم‌تراز با نوشتار و با جرح و تعدیلِ روش ریکور، مورد تفسیر قرار گیرد. به‌عبارت دیگر چند مسئله بایدَ محرز شود؛ اوّل اینکه تصویر می‌تواند تقلیدی باشد چرا که تقلید، نسخه‌برداری صرف از واقعیت نیست بلکه آفرینش واقعیتی دگرگون است، دیگر اینکه تصویر می‌تواند ثبت لحظه‌ای از روایتی باشد و یا مخاطب را به روایتی ارجاع دهد و اینجا مقصود از روایت، الزاماً نه یک روایت مذهبی، تاریخی، اسطوره‌ای یا عامیانه بلکه روایتی از فرایند پایان‌ناپذیر صیرورت در جهان واقعی است؛ در نظر گرفتن دو ویژگی روایتگری و زمانمندی برای تصویر، برخلاف تئوری لسینگ[۱۹]، یعنی تفکیک ادبیات و شعر از هنرهای بصری است براساس مسئلهٔ زمان‌مندی و مکان‌مندی است.

جهت تبیین مسائل مذکور، ابتدا باید به این پرسش پاسخ داد: «تصویر چیست؟» احمدی هرآنچه را که می‌توان دید ذیل نشانه‌های دیداری قرار می‌دهد (۱۳۸۹ب، ۱۶). حال اگر این نشانه‌های دیداری یا مجموعه‌ای از آنها در متنی ثبت شده باشند تصویری شکل گرفته و به آن نشانه‌ها، نشانه‌های تصویری گفته می‌شود (همان)، البته متن نوشتاری که متشکّل از نشانه‌های زبان‌شناسیک است قادر به ساختن تصویر نیست (همان). حضور نشانه‌های دیداری در قالب متن در حکم تغییر حضور زمانمند موضوع‌های دیداری و تبدیل آنها به لحظه‌ای از جهان متن است؛ به عبارت دیگر این‌جا زمانِ هر چیز مبدل به زمانِ متن می‌گردد (همان، ۱۸- ۱۷). احمدیَ تأکید می‌کند که تبار واژهٔImage یا تصویر به واژهٔ Imitari می‌رسد که ریشهٔ اصلی واژهٔ Imitation به معنای تقلید است (همان، ۱۹). ارسطو معتقد است که «در کار تراژدی باید الگوی نقاشان و نگارگران ماهری را دنبال کنیم که منش متمایز و برجستهٔ انسان را بازتولید می‌نمایند و بی‌آنکه شباهت را از دست فرونهند، انسان را زیباتر از آنچه هست تصویر می‌کنند» (احمدی، ۱۳۸۹ب، ۹). مفهوم تقلید در نظر ریکور نیز همچون ارسطو، معنای طبیعت و کنش‌های انسانی را کامل و توان نهفته در آنها را آشکار می‌کند و به این ترتیب به باور وی تقلید هم زمانمند است و هم در تاریخ (احمدی، ۱۳۷۸، ۶۳۳)؛ شیوهٔ بررسی آثار هنری و از جمله آثار تصویری همواره متأثّر از مفهوم تقلید در نظریهٔ ارسطو است (احمدی، ۱۳۸۹ب، ۸). هم افلاطون و هم ارسطو در بحث از تقلید، از گسترهٔ بازگویی یا روایت کنش‌ها (شکل نمایشی) به گسترهٔ تصویر وارد شده‌اند (همان، ۲۳۴)، به‌ویژه ارسطو که تقلید را بیش از هر چیز تقلید از کنش‌ها می‌دانست که در نهایت به گونه‌ای دیداری جلوه می‌کنند (همان)؛ بنابراین تقلید به‌عنوان کنشی دگرگون‌کننده، امر مشترک میان تصویر و سخن و روایت در آرای افلاطون، ارسطو و به دنبال ایشان، ریکور است. پرسش بعدی این است که نحوهٔ مواجههٔ انسان با تصویر به مثابهٔ عالمی متفاوت با جهان زندگی هر روزه چگونه است؟ و پاسخ این است که این مواجهه باز هم از طریق تفکّر و زبان خواهد بود؛ او تلاش دارد تا به فهم آنچه می‌بیند در نسبت با خود دست یابد؛ به همین دلیل است که ریکور می‌گوید: «آیا می‌توانیم در میان هستندگانی که زبان ندارند، هنرهایی را تصوّر کنیم؟ آیا چنین است که هستندگانی که می‌توانند با واژگان و عبارات دلالتی را برسانند قادر به داشتن تصوّری از شمایل‌گونگی امر خیالی، تصوّری از ارزش ارجاعی‌اش، نه فقط به مثابهٔ دلالتی درونی، بل در نسبتش با چیز دیگر، هستند؟» (ریکور، ۱۳۸۸، ۹۲)، وی در ادامه می‌گوید زبان به ما اجازهٔ سخن گفتن دربارهٔ هنرها می‌دهد (همان)؛ وی حتّی در واکنش به سخن لئوش یاناچک مبنی بر اینکه آنجا که واژه کم می‌آید موسیقی آغاز می‌شود، آنجا که واژگان متوقّف می‌شوند، کسی نغمه‌ای ساز می‌کند... (همان، ۹۳) می‌گوید: «خب، این باز هم شیوه‌ای از سخن گفتن است، چرا که در این نیز نشانی از زبان است که واژگان کم می‌آیند: مسئله، فقدانی در زبان است. چه بسا همهٔ هنرها نیز به شیوه‌ای کم بیاورند» (همان). گیجر در پاسخ به طرح شباهت میان هنر مدرن و شکلی از نوشتن از سوی دانیل کاهن‌ویلر - فروشندهٔ آثار هنری در پاریس- (۱۳۹۲، ۱۰۹) از مسئلهٔ شباهت و دلالت تصویری از هر چیز بر خودش سخن می‌گوید (همان، ۱۱۰)؛ با این حال نمی‌پذیرد که فرایند خلق یک تصویر نظیر نقاشی صرفاً مرهون تقلید و شباهت به جهان پیرامون است، از این‌رو دست به دامان نظریه‌هایی برای کشف رابطهٔ میان به‌ویژه نشانه‌های تصویری‌ای که آنها را بر مبنای نظریات پیرس[۲۰] شمایلی می‌نامد و پدیده‌های جهان واقعی می‌شود. وی توجّهی ویژه به نظریات گودمن[۲۱] دارد که براساس آنها رابطهٔ تصویر و بازنمایی نه مبتنی بر شباهت که به وسیلهٔ ارجاع و دلالت ممکن می‌شود، اگرچه این دلالت به‌واسطهٔ تفاوت‌های اساسی که گودمن بین دو دستگاه علائم نوشتاری و تصویری قائل می‌شود، با دلالت متن نوشتاری فرق دارد (همان، ۱۲۲و ۱۲۴)؛ ژیمنز معتقد است که نظریات گودمن برخلاف خواست او به یک «زیبایی‌شناسی» منجر نمی‌شود بلکه سرانجام، آثار هنری را همچون نماد مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد (۱۳۹۲، ۳۴۷). اما کمترین

نتیجهٔ ناشی از نظریات گودمن، ایجاد تردید در برداشت از کیفیت روابط میان نشانه‌های تصویری و جهان واقعی است که به‌طور معمول بر پایهٔ شباهت درک می‌شود. اکو[۲۲] نیز معتقد است که «میان موضوع و بیان تصویری آن شباهتی وجود ندارد. نشانه‌های شمایلی تنها شماری از شرایط ادراک حسّی از موضوع را بازتولید می‌کنند» (احمدی، ۱۳۸۹ب، ۴۹)؛ به‌عبارت دیگر انسان با گزینش مشخّصه‌هایی، آنها را به جای کل فرض می‌کند. نشانه‌های شمایلی، مشخّصه‌هایی برگزیده‌اند که به جای کل فرض می‌شوند (همان). در نهایت می‌توان نشانهٔ شمایلی را صاحب منشی خصلت‌نما دانست که دلالت‌های ضمنی هم دارد (همان، ۴۴). مطالب فوق‌الذّکر نشان می‌دهند که رابطهٔ میان نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین در تصاویر بسیار پیچیده و مرز میان آنها بسیار سست و متزلزل است.

آخرین بحث، پیرامون نسبت تصویر و زمان است، که معادل با طرح مسئلهٔ نسبت زمان با روایت در اندیشهٔ ریکور مطرح می‌گردد. بابِ ورود به این بحث، طرح نظرات لسینگ در باب تمایز ادبیات و شعر از هنرهای بصری و انتقادهای وارد بر آن است. طبق سخن هوراس[۲۳] شعر همچون نقاشی است (ژیمنز، ۱۳۹۲، ۹۶)؛ «شعر درست مانند نقاشی از قدرت توصیف، القا و بازنمایی تصویری برخوردار است» (همان). با این حال لسینگ در رسالهٔ لائوکئون دربارهٔ حدود نقاشی و شعر بر ویژگی اختصاصی هر یک از هنرها تأکید نموده و نقاشی را نه تقلید از طبیعت بلکه معادل «هنر» و صاحب ارزشی مشابه سایر هنرها می‌داند. رهایی نقاشی از قید و بند روایت‌گری و داستان‌پردازی بدین معنا است که زبان نیز دیگر تعهّدی به الگوهای تصویری ندارد. آرا و اظهارات لسینگ، پیوند میان هنر و الگوی همیشگی‌اش، یعنی طبیعت را سست نموده و حتّی می‌گسلد (همان، ۱۰۰)؛ این بحث در واقع جهت تفکیک و در نتیجه استقلال هنرها از یکدیگر شکل گرفت (همان). تداوم نظریهٔ لسینگ را می‌توان نزد برخی هواداران مدرنیسم هنری و همچنین در پیدایش امکانات چندرسانه‌ای که نقطهٔ تلاقی بی‌سابقه‌ای میان صدا، تصویر و متن در یک جهان مجازی سه‌بعدی است و نیز در نتیجهٔ آن یعنی تحول رابطه و تمایز میان هنرها مشاهده کرد (همان، ۱۰۳ و ۱۰۱). لسینگ علاوه بر ردّ منش تقلیدی نقاشی، بر جدایی نقاشی از ادبیات و روایت‌گری تأکید می‌نماید. معیار ویژهٔ او در جداسازی، مکان و زمان است؛ به‌عبارت دیگر نقاشی، هنری مکانی و شعر و ادبیات هنرهایی زمانی‌اند. سوانه عقیده دارد در همین نقطه مسائلی مطرح می‌شوند مانند نقش مکان در موسیقی یا زمان در نقاشی و یا جدایی‌ناپذیری زمان و مکان در برخی فرهنگ‌ها نظیر فرهنگ ژاپنی (همان، ۱۳۱). لیوتار[۲۴] نیز با برشمردن پنج زمان تولید، زمان مصرف، زمان درون تابلو، زمان چرخش اثر و زمانی که در طی آن تابلو اثر بودن خود را به نمایش می‌گذارد بر حضور زمان در یک هنر مکانی نظیر نقاشی تأکید می‌کند؛ همچنین پل کلی[۲۵] بنیان هر دگرگونی را حرکت دانسته و معتقد است که تبدیل نقطه به خط و سطح، مبین حرکت و از این‌رو نمایانگر حضور زمان در مکان در سطح دو بعدی یک تابلو است (همان، ۱۳۷-۱۳۶). سوانه نیز در بحث از رابطهٔ هنرهای زمانی و مکانی می‌گوید: «[...] نباید فراموش کنیم که علاوه بر فضای ویژه‌ای برای خواندن و احیاناً شنیدن شعر، مکانی هم برای وجود شعر لازم است، [...]، هر شعری بنا بر تعریف، نیازمند فضاست، بدین معنا که برای نفس کشیدن و طنین انداختن در روح خواننده‌اش به حاشیه‌های سفید کنار صفحه نیاز دارد» (۱۳۹۱، ۱۴۰). بنابراین می‌توان تئوری لسینگ را به کمک نظریه‌ها و به‌ویژه مصادیق آثار هنری به چالش کشید و اگرچه این امر منجر به یکی شدن هنرها با یکدیگر نمی‌شود، امّا طرح تفاوت و تمایز میان آنها را از محدوده و چارچوب زمان و مکان خارج می‌نماید. تا به اینجا دربارهٔ تصویر، سه مسئله مطرح شده است: ۱. ارتباط آن با تقلید، ۲. طرح مسئلهٔ قراردادی، وضعی و نمادین بودن نشانه‌های تصویری و ۳. ارتباط میان تصویر با زمان و روایت. براساس مطالب فوق‌الذکر می‌توان تصاویر از جمله نگاره‌ها را که مورد مطالعهٔ این جستارند، هم‌ارز با نوشتار، مبتنی بر روش تفسیر ریکور تفسیر نمود. امّا آیا می‌توان نگاره‌های مورد نظر این جستار را به تنهایی و منفک از کل دیوان با چنین روشی تفسیر نمود؟

در تاریخ نگارگری، متون مکتوب اعم از نثر و نظم با موضوعات متنوع، بهانهٔ ساخت نسخه‌های مزّین به آثار نگارگری بوده‌اند؛ از این‌رو میان نوشتار و تصویر در نگاره‌های این نسخ، ارتباط فرمی و محتوایی وجود دارد؛ این تصاویر هم موجبات زیبایی و تزیین نسخه‌ها را فراهم آورده‌اند و هم محتوای نوشتار را به تصویر کشیده‌اند؛ به همین دلیل ساختار نگاره‌ها متأثّر از درون‌مایهٔ نوشتار بوده است. نگاره‌ها، لحظه‌ای و گاه لحظاتی از یک رویداد یا رویدادهای یک روایت یا معادل بصریِ توصیفی تصویری در شعر را به تصویر کشیده‌اند؛ از این‌رو نگاره‌ها به‌ویژه آنها که در متون ادبی اجرا شده‌اند، از طرح داستانی برخوردارند؛ اجتناب از بازنمایی واقعیت در خلق جهانی متفاوت با عالم واقع در نگاره‌ها، منجر به نزدیکی مفهوم تقلید در این آثار و در اندیشهٔ ریکور می‌گردد. دو ویژگی مذکور، نگاره‌ها را جهت مواجهه‌ای از چشم‌انداز هرمنوتیک ریکور مناسب می‌سازد. براساس آرای وی، نگاره‌ها، پیکربندی‌هایی مبتنی بر پیشاپیکربندی‌ای هستند که مهم‌ترین بخش آن، متن مکتوبِ نسخه‌ای است که نگاره‌ها در آن قرار دارند. متن مکتوب اگرچه خود پیکربندی و نتیجهٔ عمل آفرینندگی مؤلّف است امّا در آفرینش نگاره‌ها در کنار ذهنیت مؤلّف و عناصر عینی از جمله شیوه‌ها و سنن مربوط و مؤثّر بر نگارگری، هم‌چنین شرایط زمانی و مکانی آفرینش اثر، بخشی از پیشاپیکربندی نگاره‌ها نیز است. مرز میان پیکربندی و پیشاپیکربندی به دلیل حضور نوشته در تصویر مخدوش می‌شود. تلاش برای کشف ارتباط میان پیکربندی و پیشاپیکربندی، هدف مورد نظر ریکور در تفسیر و فهم معنای متن یا پیکربندی است.

ریکور در زمینهٔ تفسیر و فهم معنای متن، جانب متن و مخاطب را فرونگذاشته و شناخت جهان پیشاپیکربندی را لحاظ نکرده است. طبق روش او، مواجهه با ساختار و نشانه‌های تصویری و زبان‌شناسیک نگاره‌ها، اوّلین قدم در تفسیر و فهم معنای آنها است. بنابر نظر ریکور، مخاطب یا مفسّر هنگام مواجهه با متن صاحب ذهنیت و جهانی از پیش‌داشت‌ها، مفروضات و اطّلاعاتی است، که بر فهم اوّلیهٔ او از متن مؤثّرند؛ فرد می‌تواند در خلال درگیری با ساختار و نشانه‌ها و بررسی معانی ناشی از همجواری نشانه‌ها و تعامل آنها با یکدیگر، یعنی در طول عمل تبیین، آن فهم اوّلیه را به فهمی نسبتاً معتبر از اثر تبدیل کند و این نتیجهٔ مرحلهٔ دوّم یعنی فهم است که از رهگذر تأمّل بر ساختار و نشانه‌ها رخ خواهد داد؛ البته نام‌گذاری و تفکیک این مراحل تنها برای فهم بهتر مسیری است که ریکور معتقد است به هنگام مواجهه با متن طی می‌شود. گفتگوی درونی مخاطب با خود و حضور قوی زبان در فرایند فهم، وی را با وجود خود روبرو می‌سازد. او در طی این مسیر به درکی متفاوت از خویش نیز نائل می‌آید، گویا پرده‌ای بر مهم‌ترین وجه وجودی‌اش یعنی فهم - به زعم هیدگر- به روی او کنار زده می‌شود و این همان مرحلهٔ سوّم یا مرحلهٔ تصاحب متن است. پیش‌تر اشاره شد که نگاره‌های مورد بررسی در این جستار، متعلّق به نسخه‌ای از دیوان اشعار حافظ است. سهم این دیوان در میان متون ادبی منظومی که از آغاز تا افول نگارگری ایران مورد توجّه و اقبال نگارگران بوده‌اند، کمتر بوده است. گرابر نیز معتقد است که دیوان غزلیات حافظ ندرتاً مصوّر می‌شد (همان). حسینی‌راد علّت احتمالی عدم اقبال نگارگران به این اثر ادبی را، یکی امکانات تفسیری گوناگونی می‌داند که هر بیت غزل در اذهان خوانندگان برمی‌انگیزد و علّت دیگر را بیان مفاهیمی می‌داند که از امکانات تجسّمی و تصویری غزل می‌کاهد و آن را تا سطح آموزه‌های عرفانی و فلسفی ارتقا می‌بخشد (۱۳۹۲). نسخهٔ مورد بررسی جستار حاضر، در دههٔ سوّم سدهٔ دهم ه. و به احتمال قوی به سفارش سام‌میرزا برادر کوچکتر شاه طهماسب تهیه شد؛ کونل معتقد است این دیوان پس از سال ۹۴۲ ه./ ۱۵۳۵م. اجرا شده است و امروزه در مجموعهٔ لوئی کارتیه محفوظ است (۱۳۷۸، ۱۰۴) امّا بازل گری به محلّ جدید نگهداری این نسخه اشاره کرده، می‌گوید: «این کتاب قبلاً در مجموعه کارتی‌یر [احتمالاً همان کارتیه] بوده است ولی حالا قسمتی از آن بین

تصویر ۱- بزم عاشقان، دیوان حافظ، سلطان محمد، حدود ۹۳۲ه.
ماخذ: (http://www.harvardartmuseums.org/art/320989)

تصویر ۲- جشن عید، دیوان حافظ، سلطان محمد، حدود ۹۳۲ه.
ماخذ: (کری‌ولش، ۱۳۸۴، ۶۱)

موزه‌های فاگ‌آرت کمبریـــج و مجموعهٔ کاری‌ولش [کری‌ولش] تقســـیم شده است» (۱۳۸۳، ۱۱۴- ۱۱۵). کورکیان و سیکر نیز محل نگهداری کنونی این آثار را موزهٔ هنر فاگ، دانشگاه هاروارد معرّفـــی کرده‌انـــد (۱۳۷۷، ۴۱- ۴۰). کری‌ولش تاریخ تهیه این نسخه را حدود ۹۳۴ ه.ق می‌داند. وی به حدود هفت نگاره که دو تای آن توسّط شیخ‌زاده [۲۶] و پنج تای دیگر توسّط سلطان‌محمّد [۲۷] کار شده اشاره دارد (۱۳۸۴، ۲۰) و می‌گوید: «(متأسّفانه صحنهٔ چوگان نگارهٔ شیخ‌زاده، [...] در جریان جنگ جهانی دوم از کتاب دزدیده شـــد و همچنان مفقود است)» (همان). امّا گری تنها به تعداد پنج نگاره اشـــاره کـــرده (۱۳۸۳، ۱۱۷) و گرابر نیز از پنج مجلـــس این دیوان یاد می‌کنـــد (۱۳۸۳، ۷۶). با وجود اختلاف موجود میان تعداد نگاره‌های باقی‌مانده، با استناد بر کتاب نقاشی ایرانی تنها چهار نگاره در دسترس است که یکی از آنها به واسطهٔ امضای موجود در آن اثر شـــیخ‌زاده و ســـه تـــای دیگر، دو تا به دلالـــت امضا و یکی به دلایل ســـبکی، به احتمـــال قوی آفریدهٔ سلطان‌محمّد است.

یکی از نتایج آشـــکار مطالعه بر این چهار نگاره، وجود ارتباط میان ســـاختار نگاره‌ها و امکانات معنایی آنها است؛ به‌طور مثال در دو نگارهٔ بزم عاشـــقان (تصویر۱) و جشن عید (تصویر۲)، شاه یا شاهزاده در مرکز ترکیب‌بندی واقع شده که کاملاً در راستای نمایش اهمیت جایگاه این فرد نسبت به سایرین است؛ رنگ سبز غالب در نگارهٔ بزم عاشـــقان و وجـــود عنصر پر تعداد گل به‌ویژه در قالب نقوش تزیینی در نگارهٔ جشـــن عید همچنان که از واژهٔ "بهـــار" و عبارت "آخر گل" در ابیات موجود در این دو نگاره نیز برمی‌آید، هر دو بر فصل بهار دلالت دارند؛ آشـــفتگی و بی‌نظمی یک سوم پایینی نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی (تصویر۳) نیز به خوبی بیانگر حال و هوای مجلس باده‌گســـاری اســـت؛ همچنین نحوهٔ نشستن حاضرانِ در مســـجد، بر زمین و جهت نگاه ایشان در نگارهٔ افشاگری در مسجد (تصویر۴) توجّه مخاطب را به سوی واقعهٔ اصلی هدایت می‌کند.

در اکثـــر نگاره‌هـــا، درک بخش اعظمی از معنـــای تصویر به کمک نوشـــتار حاضر در نگاره صورت می‌گیرد. نوشتار هم نقشی زیبایی‌شناســـانه دارد به‌ویژه آنجا که چندان خوانا نیست و نظیر خط ترســـیمی عمـــل می‌کند و هم نقش نوشـــتاری خود را ایفا می‌نماید. در نگارهٔ افشاگری در مسجد، مصرع "رواق منظر چشم من آشـــیانهٔ تست" در کتیبهٔ بالای پنجرهٔ گشوده در طبقهٔ بالای

تصویر۳-مستی لاهوتی وناسوتی،دیوان حافظ،سلطان محمد،حدود۹۳۲ه.
ماخذ: (http://www.harvardartmuseums.org/art/303418)

تصویر ۴: افشاگری در مسجد، دیوان حافظ، شیخ‌زاده، حدود ۹۳۲ه.
ماخذ: (http://www.harvardartmuseums.org/art/169892)

مسجد و بیت "برو به‌کار خود ای واعظ این چه فریادست/ مرا فتاد دل از غم تو را چه افتادســت" در کتیبهٔ بالای طاق جناغی شکلِ رواق مســجد، هر دو با خط ثلث و با رنگ سفید بر زمینه‌ای تیره و حاوی تزیینات نوشته شده‌اند و به راحتی قابل خواندن نیستند، در نتیجه می‌توان تصوّر کرد که این دو نقشــی تزیینی داشته و با زیبایی‌شناسی تصویر مرتبط‌اند. البته ناخوانا بودن نوشتار می‌تواند نتیجهٔ اقدام آگاهانهٔ هنرمند جهت مکتوم و پوشــیده نگاه‌داشتن معنی نوشــته باشد؛ ارتباط میان نوشتار و تصویر همچنین شامل به تصویر کشــیدن معادل تصویری واژگان، رخدادها و توصیفات تصویری در شــعر می‌گردد؛ برای مثال واژگان و عبارات گل، رخِ یار، باده و بهار در بیت شــعر درون کتیبهٔ نگارهٔ "بزم عاشقان"، به ترتیب به کمک معادل‌های بصری گل ســرخ، چهرهٔ معشــوق یا زن در کنار عاشــق یا مرد، صراحی‌ها و تنگ‌ها، رنگ سبز و گل نرگس که در بهار می‌روید به نمایش درآمده‌اند. در نگارهٔ "جشن عیــد" واژگان و عبــارات موجود در ابیات حاضــر بر کتیبه‌های بالای عمــارت نظیر عید، "آخر گل" به معنــای آخر فصل بهار، حالت انتظار، ساقی (کسی که به دیگران شراب می‌نوشاند)، شاه، خســروی کریم، ماه و می همگی در تصویر، معادل بصری دارند؛ بــرای مثال عید که در اینجا دلالت بر عیــد فطر دارد، به کمک هــلال ماه، جمعیــت حاضر در صحن عمــارت، پذیرایی و عمل هدیه دادن شــاه به یکی از کارگزارانش نشان داده شده است و یا حالت انتظار که در قامت هفت تن از کارگزاران شــاه که بر بالای بام عمارت در انتظار رؤیت ماهند، دیده می‌شــود. در این نگاره، یک کتیبهٔ دیگر نیز بر بالای طاق جناغی شــکل ســمت راست شاه‌نشــین مشاهد می‌شــود که حاوی نام "غازی ابوالمصفر سام میرزا" اســت. کریم‌زادهٔ تبریزی معتقد است که نقاش هنرمند به غلط "ابوالمظفر" را با حرف "ص" درج نموده است (۱۳۷۶، ؟ نقلِ شده در آژند، ۱۳۸۴، ۱۱۲). دربارهٔ "غازی ابوالمصفر" که احتمالاً شکل درست آن "غازی ابوالمظفر" بوده است، ام دیکسن معتقد اســت این لقب تنها به شاه طهماســب تعلّق داشته و سام‌میرزا بیشــتر به "ابوالنصر" شهرت داشــت و اینکه گویا در این نگاره، کتیبه بازنویســی شده تا نام شاه جایگزین نام برادرش سام میرزا شود (همان، ۱۲۶). بی‌آنکه متن اصلی نگاره درگیر مسائل تاریخی شــود، آوردن نام یک شاه یا شــاهزاده در یک تصویر و جملات دعایــی مکتوب بر محل جلوس وی، نوعی تمجید و ســتایش از او تعبیر می‌شــود و حتّی مخاطب را با این اندیشه درگیر می‌کند که شــاید تصویر شاه، تصویر همان شخصی است که لقب وی در کتیبه آمده اســت یعنی سام‌میرزا یا شــاه طهماسب! این نظر به دلیل آنکه در زمان خلق این آثار، چهره‌ســازی از درباریان امری رایج بوده، قابل تأمّل است.

کاربرد روش ریکور در تفســیر این نگاره‌هــا در برخی موارد راه‌گشــا و در برخی موارد، خود مانعی بر سر راه فهم معنای متن خواهد بود. به‌طور مثال در زمینهٔ تفسیر نگارهٔ بزم عاشقان، فهم اولیهٔ مفسّــر از این قرار اســت که نگاره سندی است بر کیفیت برگزاری ضیافتی خصوصی در دربار صفوی که به مناسبت حضور یک زوج برگزار شده است. خصوصی بودن این ضیافت را می‌توان به تعداد اندک مدعویــن و درباری بودن آن را می‌توان به زینت عمّامه و پوشــش اشخاص حاضر در نگاره و شباهت البسهٔ ایشان به پوشاک درباری عهد صفوی نسبت داد. در این ضیافت، اعمالی چون نوشیدن شراب، رقصیدن و نواختن آلات موسیقی به نمایش درآمده که بی‌تناســب با اعمال رایج در مهمانی نیست؛ تأمل بر نشانه‌های تصویری و زبان‌شناسیک نگاره و نتایج به‌دست‌آمده از مرحلهٔ تبیین می‌تواند این فهم ابتدایی را اعتبار بخشیده و آن را به فهمی معتبر و البته شخصی تبدیل کند؛ برای مثال نوعی نگاه سلســله مراتبی در نمایش ظاهر افراد و جایگاه و موقعیت ایشانِ در تصویر اعمال شــده اســت؛ دو دلداده یعنی مرد که احتمالاً شــاهزاده یا شاهی اســت جوان در کنار زنی با پوششی فاخر در بالای مجلس و مابقی براســاس عملی که انجــام می‌دهند و یا موقعیت اجتماعی، پایین‌تر از ایشــان قــرار دارند. در این نگاره، تنها رقصندگان، نوازندگان و فرد پذیرایی‌کننده ســخت مشغول کارند در حالی که دو دلداده ســخت مشغول و محو یکدیگرند و مدعوین مشغول گفتگو و آشامیدن. گویا میان دنیای دو دلداده، مهمانان و دنیای آنان که مشــغول کارنــد فاصله‌ای بس عمیق اســت؛ امّا در چنین جهانی که عدّه‌ای به‌ســختی کار می‌کنند تا اسباب آســایش دیگران را فراهم آورند، نشــانی از نارضایتی نیســت! جهان ایــن تصویر نیز جهانی اســت فرح‌بخش و خرّم؛ می‌توان ادّعا کرد از آنجا که «گلستان‌ها تداعی‌گر بهشت، مزارع خوش‌بختی و "بهترین سرزمین" ســکونت‌گاه جان‌ها هستند» (کوپــر، ۱۳۸۶، ۳۱۳) و باغ نیز در عرفــان کنایه از عالم ارواح و جهان پاکان است (ســجّادی، ۱۳۹۲، ۱۸۲)، همچنین به دلیل حضور نشانه‌هایی چون انار و شراب در تصویر، جهان این تصویر همان بهشــت یا ارض ملکوتی است. درخت انار در اسلام یکی از درختان بهشــتی و جدا از آن نماد بی‌مرگی است (کوپر، ۱۳۸۶، ۴۰)؛ ذکر این نکته ضروری اســت که انار میوه‌ای پاییزی است و در فصــل بهار میوه نمی‌دهد؛ از آنجــا که دلالت زمانی عناصر بصری و متن نوشــتاری این نگاره بر فصل بهار است و از سویی میوه‌ای که به وفور در تصویر دیده می‌شــود انار اســت، بنابراین می‌توان انار را دلالتی بر خصلت بهشــتی این باغ دانست. شراب نیز نوشــیدنی برگزیدهٔ بهشت است که مؤمن آن را در تقابل با آب می‌داند (کوپر، ۱۳۸۶، ۲۲۶) و رودخانهٔ آب نیز یکی از چهار رودخانهٔ جاری در بهشــت است که در این تصویر دیده می‌شود (کوپر، ۱۳۸۶، ۱۴۷). پس براســاس شــواهد موجود می‌توان در این باغ و گلســتان، نشانی از بهشت جســت؛ اما در پیکره‌ها به ســختی می‌توان نشانی از دیگر جهانی بودن یافت، ایشان ملبّس به پوششی هســتند که آنها را با دورهٔ تاریخی معاصرشان پیوند می‌دهد، در نمایش ایشان در فضای تصویر سلسله مراتبی رعایت شــده، در حالی که بهشتیان حدّاقل از این‌رو که لایق زیستن در بهشت بوده‌اند، با یکدیگر تفاوتی ندارند؛ روابط میان پیکره‌ها نیز دلالــت بر وجود نوعی نظام ارباب و رعیتی دارد، که حالت غلام، نوازندگان و خنیاگران آن را تشــدید می‌کنــد. بنابراین می‌توان

تصـوّر کرد که این باغ تنها برخی خصال و ویژگی‌های بهشـت را دارد، امّا بیشـتر باغی زمینی است. در کنار موارد تأییدکننده، موارد دیگری هسـت که درسـتی این فهم را به چالش می‌کشد نظیر نشـانهٔ زبان‌شناسیک "یار" در بیت کتیبهٔ اصلی این نگاره؛ سجادی ذیل واژهٔ یار آورده است عالم شهود یا مشاهدهٔ ذات حق یا خداوند است (همان، ۸۰۳). این نشانه در قالب نشانهٔ تصویری زن بـه نمایش درآمده، از این‌رو رابطهٔ عاشـقانهٔ میان مرد و زن می‌توانـد معنایی فرازمینی و معنوی بیابد؛ یعنی چون خداوند و مفهوم عشـق الهی را نمی‌توان به تصویر کشید، بنابراین تصویر عشق زمینی جایگزین آن می‌شود و همین معنا، آن فهم اولیّه را به چالش می‌کشد. در نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی نیز مواردی وجود دارد که اگر اعتبار فهم آغازین مفسّر را به چالش نکشد اما تردیدهای بی‌شـماری را نسبت به آن برمی‌انگیزد؛ برای مثال بر همگان روشـن است که فرشتگان از مقرّبین بارگاه الهی هستند امّا چگونه اسـت که ایشان شراب می‌نوشـند؟ مگر نه این عمل در قرآن نهی شـده و مگر نه اینکه فرشتگان موجوداتی مجرّدند و نیاز به خوردن و آشـامیدن ندارند و تنها وظیفه‌شـان، عبادت پروردگار است، پس چه شده که بر بام میخانه‌ای صراحی و پیاله در دست گرفته‌اند؟ رجوع به معنای بیت شعرِ درونِ کتیبه شاید توضیح دهندهٔ رویداد جاری بر بام باشـد: تقسـیمِ شادی میان زیبارویـان (۱۳۸۲، ۹۴۶). اما آنچه از این معنی در تصویر دیده می‌شود چنین است: دو فرشته روبروی هم جهت انجام و احتراز از عمل نوشـیدن می در جدال‌اند؛ امّا اگر این شـراب به دلالت شعر، همان عشرت و خوشی اسـت، چرا فرشته از نوشیدن آن پرهیز دارد؟ به‌ویژه که حالت امتناع بیش از هرچیز بر نادرسـتی این عمل و نهی از نوشـیدن دلالت دارد. دوگانگی معنای شراب، حالت دوگانهٔ فرشـتگان را توجیه می‌نماید؛ از سـوی دیگر این دوگانگی معنایی و حضور فرشـتگان، دلالـت معنایی میخانه را بر مکانی برای شراب‌نوشـی، تحت‌الشّـعاع قرار می‌دهد؛ به این ترتیب میخانه بر عالمی روحانی، شاید بهشت دلالت کند و اصلاً شاید به همین دلیل اسـت که میخانه در این تصویر این چنین خلوت و تمیز به تصویر کشیده شده و شاهد آن سفیدی و پاکی حیاط میخانه است. در این صورت شراب که در تفسیر نگارهٔ بزم عاشـقان به دلالت کلام خداوند که گفته اسـت: «و سَقیهُم رَبُّهُم شَـراباً طَهورَا» (قرآن، انسان، ۲۱): «و خدایشان به ایشان شرابی پاک و گوارا بنوشـاند» (همان)، از آن به‌عنوان نوشیدنی گزیدهٔ بهشت یاد شد، می‌تواند نشانه‌ای دیگر باشد بر بهشتی بودن این مکان؛ امّا حضور نشـانه‌های دیگر از اعتبار این تفسـیر کاسته و معنای میخانه را به دلالت اوّل خود یعنی مکانی برای نوشـیدن شـراب انگور نزدیک می‌سازد؛ برای نمونه اگر شراب این میخانه توسّـط همگان حتّی فرشتگان مورد اسـتفاده قرار گرفته، پس علّت تفاوت میان حالات و حـرکات افراد درون میخانه و خارج از آن چیسـت، آیا مستی این شـراب و جنس آن برای همگان یکسان نیسـت؟ این در حالی است که در بالکن عمارت، فردی به کمک طناب تنگ شـرابی را از زمین بالا می‌کشـد؛ بنابراین شـرابی که در بنای میخانه مورد استفاده است بر روی زمین نیز استعمال می‌شـود. در بخش دیگر تصویر، از پنجرهٔ میانی طبقهٔ بالای میخانه، پیرمردی لمیده هویداسـت که به کتاب یا دفتری می‌نگرد، گویا از چیزی متعجّب اسـت و شـاید بر امری آگاهی یافته اسـت. با فرض بر اینکه آنچه در آن می‌نگرد کتاب اسـت و «کتـاب باز مظهر کتاب حیات، تعلیم و روح خرد، مکاشـفه و خرد نهفته در کتاب‌های آسـمانی است» (کوپر، ۱۳۸۶، ۲۸۸)، همچنین اشـاره به اینکه در اسـلام و بنا بر سـخن ابن‌عربی[۲۸]، جهان کتابی گسترده است (همان، ۲۸۹)، می‌توان تصوّر کرد این شخص تنها فرد هوشـیار در این جمع و در حال مکاشفه است. اما با وجود صراحی و پیاله نزد او نمی‌توان تشـخیص داد که وی شراب خورده یا نه و این مکاشفه را در چه حالتی انجام می‌دهد، هشیاری یا مستی؟ چه بسا لازمهٔ چنین مکاشفه‌ای مستی باشد! زیرا اگر این مکاشـفه در حالت عادی امکان‌پذیر بود، چه لزومی داشت که فردی در میخانه به مکاشفه بپردازد. در تقابل با اوصاف فرد مذکور، مردی حاضر شـده تا کتابی را با تنگی شراب معامله کنـد. آیا وی برخلاف مردی که در کتـاب باز می‌نگرد، خواهان بی‌خبری و ناهشیاری است؟ در این تصویر کشمکشی در معانی میخانه، شراب و مسـتی، عالم روحانی و زمینی در جریان است که توسّـط برخی نشانه‌ها تأیید می‌شـود. هر چه نگاه مخاطب از قسـمت فوقانی تصویر دور شـده و به پایین نزدیک می‌شود، از عالم روحانی، از مسـتی شـرابی پاک و هشیاری و بی‌خبری از خود دور شـده و به عالم خاکی، مستی آب انگور و بی‌خبری از حق نزدیک می‌شـود، تا جایی که بر زمین، شاهد آشفتگی و حالات ناموزون، چهره‌هایی خنده‌دار و ترسـناک، شـرایطی هم زشت و هم مطایبه‌گون است که در آن کسی هشیار نیست و این شـاهدی است بر اعتبار حدودی حدس اوّلیهٔ نگارندگان بر وضع نوعی ارزش‌گذاری بر عمل میگساری و نکوهش و نمایش نقّادانهٔ آن در تصویر، براسـاس تضادّ میان شـراب طهور و شراب انگور. اما آنچه در صورت وقوع بر مخاطب پوشـیده می‌ماند، مکاشـفهٔ مردی است که چشـم بر کتاب دوخته است؟ آیا می‌توان میان بخش فرازمینی اثر یعنی حضور فرشـتگان بر بام و مکاشفهٔ وی نسـبتی یافت؟ آیا میان آگاهی و هشیاری وی بر تفاوت آسمان تا زمین مسـتی و نمایش آن در تصویر ارتباطی وجود دارد؟ آیا آنچه به تصویر درآمده ذهنیت اوسـت؟ آیا جهانی که او در حال هشـیاری بر حق و بی‌خبری از خود مکاشفه نموده، همان است که در تصویر دیده می‌شـود؟ در این صورت آیـا او خودِ نقاش است که تصویر برسـاختهٔ ذهن اوست؟ در حالی‌که وجود کتاب در دستانش وی را به شاعر نزدیک‌تر می‌سازد؛ اینها همه وجوهی اسـت که با اتّکای صرف بر نگاره، راز آنها بر مخاطب پوشـیده می‌ماند. در نگارهٔ افشاگری در مسجد نیز هرگز برای مفسّر روشن نخواهد شـد که میان بیت کتیبهٔ اصلی، "واعظان کاین جلوه در محـراب و منبر می‌کنند/ چون به خلـوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند" و حادثهٔ درون مسجد، یعنی آنچه میان واعظ و مردی کـه لباس بر تن می‌درد می‌گذرد، چـه رابطه‌ای وجود دارد؛ در

واقع بخشی از فهم مفسّر حدس است که امکان اعتباربخشی بدان وجود ندارد و در حدّ گمان باقی می‌ماند.

آنچه از اعتبار این تفاسیر بیش از پیش می‌کاهد، مسئلهٔ زمان و مکان در نگاره‌ها است. اگرچه نگاره‌ها به‌واسطهٔ وجود برخی نشانه‌های بصری و نوشتاری، نظیر پوشش پیکره‌ها یا القاب و عناوین موجود در کتیبه‌ها نظیر نگارهٔ جشن عید، پیوندهایی با زمان و مکان واقعی می‌یابد امّا بر زمانی خاص -روز و شب یا تاریخ معین- و نیز بر مکانی مشخص در عالم واقع که بتوان به آن ارجاع داد دلالت ندارد. در واقع جهان این متون زمان و مکانی مختص به خود دارد. مسئلهٔ زمانِ متن از موارد مورد مطالعهٔ ریکور است. ریکور معتقد است روایت و داستان به پیکربندی تجربهٔ مبهم و غیر قابل تعریف آدمی از زمان می‌انجامد و زمان تنها هنگامی زمانی بشری خواهد بود که روایت شود (۱۳۸۳، ۱۷و ۱۲). ریکور در پاسخ به پرسش "زمان چیست" می‌گوید: «زمان به قالب مفهومی درنمی‌آید، اما گزارش یا روایت می‌شود. اندیشیدن به زمان یعنی "زمان را روایت کردن"» (احمدی، ۱۳۷۸، ۶۲۹). به این ترتیب جهان متن که در اندیشهٔ ریکور جهان متن نوشتاری است، پیوندهایی با زمان و مکان به تجربه درآمدهٔ انسان دارد امّا تکرار جهانی که آدمی در آن زیسته نیست و بیش از هر چیز با تخیّل آفریننده‌اش مرتبط است. احمدی با ذکر مثال یولیسس اثر جویس[۲۹] اندیشهٔ ریکور را در رابطه با جهان اثر روایی به روشنی شرح می‌دهد (احمدی، ۱۳۷۸، ۶۳۸): «مکان ادبی هرگز مکان راستین نیست. به جهان خیال تعلّق دارد. امّا اگر یکسر و به گونه‌ای مطلق همانند مکان راستین نبود، آنگاه این راز کشف نمی‌شد که چرا هنوز هم دابلین خبر از جویس می‌دهد» (همان، ۶۳۹). طرح زمان و مکان خاصّ جهان متن، در مورد نگاره‌ها می‌تواند تفاسیر ارائه شده از این آثار را با چالش جدّی مواجه سازد؛ ریکور معتقد است که خوانندگان یا مفسّرینی که قادر به آفرینش مجدّد اثر در مرحلهٔ بازپیکربندی نیستند به جهان پیشاپیکربندی بازمی‌گردند یعنی جهان زندگی هر روز که مانع از شناخت خود اثر می‌گردد؛ این نکته نیز امری چالش‌برانگیز بر سر راه تفسیرهایی است که نگاره‌ها را نمودهایی از جهان واقعی می‌پندارند. به این ترتیب شاید تنها نقطهٔ امید برای گریز از بازگشت به جهان پیشاپیکربندی، دقّت به جهان این متون است. در اکثر نگاره‌ها همچون نگاره‌های این نسخه حتّی در آنها که نمایش رویدادی در شب است، آسمان به رنگ آبی است؛ در واقع بدون یاری برخی نشانه‌های تصویری نظیر حضور هلال ماه در نگارهٔ جشن عید و گاه نوشتار، به‌راحتی نمی‌توان دریافت که رویدادهای تصویر، حدوداً در چه زمانی از شبانه‌روز رخ می‌دهند؛ در مورد تاریخ در نگاره‌ها نیز جز به یاری پوشش و گاه حضور اسامی خاص در کتیبه‌ها نمی‌توان به آن پی برد؛ به‌طور مثال اگر میان داستان‌های حماسی با تاریخ اسطوره‌ای پیوندی وجود دارد، در نگاره‌ها این تاریخ ضمن ترکیب رویدادها با تاریخ دورهٔ خلق نگاره در می‌آمیزد؛ به‌طور مثال رستم در پوشش جنگاوران عهد صفوی به نحوی هم با تاریخ اساطیری، هم با تاریخ خلق این نگاره و هم با تاریخ درون نگاره مرتبط است و به دلیل همهٔ این روابط، ارتباطش را با این تاریخ‌ها از دست می‌دهد؛ در واقع زمانِ جهان نگاره‌ها حتّی بیش از متن مکتوب این آثار، با زمان و تاریخ جهان پیرامون خود فاصله دارد. در مورد مکان نیز، حضور و غلبهٔ بیش از حدّ فضای باز، باغ و صحرا و تعریف معماری در این فضاها، همچنین تبعیت نگارگر از شکل کلّی بناها و نه یک بنای مشخّص، باعث تمایز میان مکان نگاره و جهان واقع می‌شود. به این ترتیب با یادآوری مثال احمدی، دوبلین همچنان می‌تواند یادآور جویس باشد همان‌طور که هر مسجد، کوشک، قصر یا گرمابه‌ای در نگاره به‌طور کلّی یادآور این فضاها در عالم واقع خواهد بود و در عین حال به طور دقیق شبیه به هیچ یک از آنها نیست؛ سرسبزی و آبادانی فضای نگاره‌ها، خود عامل دیگری در ایجاد فاصلهٔ میان مکان متن و مکان در جهان پیرامون است؛ کورکیان و سیکر می‌گویند: «کمتر مردمانی برای به چشم دیدن بخل این جهان دون‌طبع در ارزانی داشتن برکات آسمانی، موضعی مناسب‌تر از زیستگاه ایرانیان می‌داشته‌اند: نه بویی از خرّمی و نه بروزی از رنگ در آن برهوت‌های خشک لب» (۱۳۷۷، ۲)؛ این چنین زمان و مکانی تنها ناشی از تخیّل و رؤیا است: جهانی سبز و خرّم و بی‌زمان از این‌رو که بی‌زمانی مصادف با جاودانگی و در نتیجه عدم زوال و نابودی است. پاکی و نظم این جهان نیز می‌تواند بازتاب تمایل به جهان بی‌آشوب و در صلح باشد؛ جهانی که ایرانیان تقریباً در طول تاریخ، به‌واسطهٔ حملات مکرّر بیگانگان و حکومت سلسله‌های پادشاهی، از آن بی‌بهره بوده‌اند. حال با وجود چنین مکان و زمانی، آیا می‌توان به رویدادهای درون متن معنایی دیگر بخشید؟ مثلاً نگارهٔ بزم عاشقان را دیگر نمی‌توان همچون سندی دال بر وقوع رویدادی در عصر صفوی فهمید اگرچه دلالت جامه‌ها یا حفظ سلسله مراتب در نمایش پیکره‌ها و ارتباط میان برخی رویدادهای درون تصویر و وقایع تاریخی و اجتماعی را همچنان نمی‌توان نادیده گرفت. اینجا است که نوشتار و رجوع به جهان پیشاپیکربندی امکان فهم هرچه بهتر معنای نگاره را فراهم خواهد آورد. مقصود از پیشاپیکربندی نه فقط نوشتار که سنن نظری و عملی حاکم بر نگارگری است. به‌طور مثال فهم جهان مشترک میان نگاره‌ها که ناشی از وجود ویژگی‌های مشترک بصری آنها است، تنها در سایهٔ مطالعهٔ این سنن امکان‌پذیر است. از سویی نوشتار موجود در تصویر همواره توضیح‌دهندهٔ همهٔ آنچه درون تصویر می‌گذرد نخواهد بود؛ به‌طور مثال در نگاره‌های این نسخه، اتکّای به حضور برخی ابیات یک یا چند غزل در نگاره‌ها جهت دریافت معنا، مخاطب را در مسیر کشف معنا متوقّف خواهد ساخت. ریکور معتقد است حتّی در یک دیسکورس گفتاری معمولی هم، معانی طرد شده در اطراف کلمات شناورند و ابهام‌زدایی کاملاً صورت نمی‌گیرد (حسنی، ۱۳۸۹، ۱۱۵)؛ حسنی تأکید می‌کند که شعر نظیر سایر متون ادبی از ابهام ناشی از اشتراک لفظی برخوردار است و استراتژی ریکور در ارتباط با زبان شعری، کاملاً برخلاف

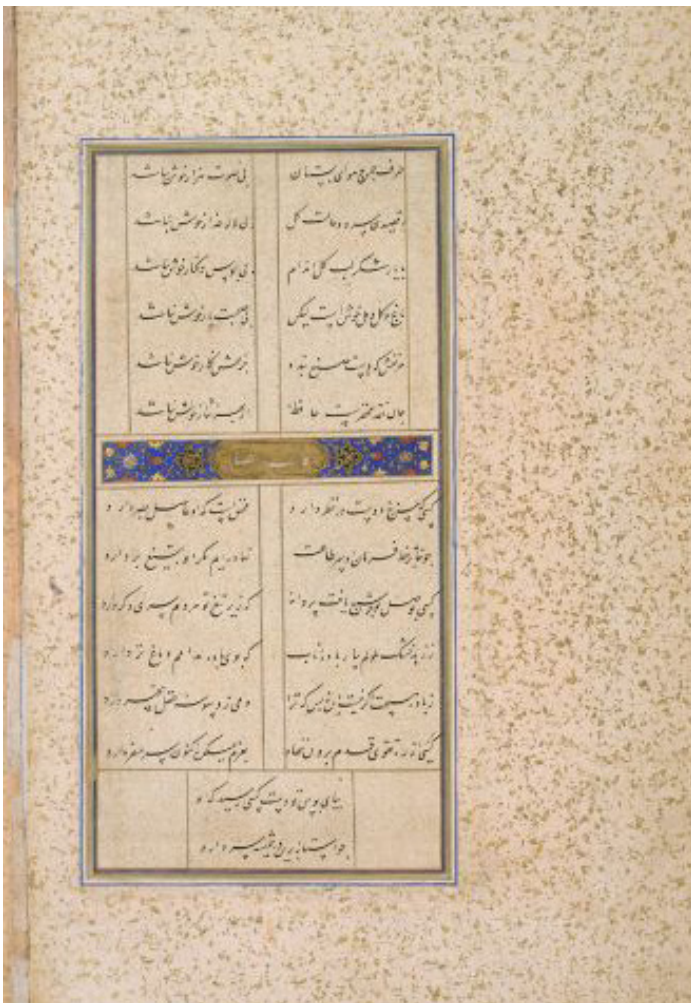
زبـــان ایده‌آل و فنّی اســـت. از نظر وی، وجود اشـــتراک لفظی و ابهام در دیسکورس شعری، نه تنها خطا و نامطلوب نیست، بلکه امکانی است برای کثرت معنا. از این‌رو نباید در شعر، ابهام‌زدایی کرد، بلکه باید از ابهام در معنا اســـتفاده نمود و از آن بهره گرفت (همان). این ابهام در معنای شعر به‌ویژه در تعامل با معانی ناشی از نشـــانه‌های تصویری که دلالت آنها به واسطهٔ مسئلهٔ شباهت صریح‌تر اســـت، باعث ایجاد شـــبهه و تردید در اعتبار فهم اولیه می‌گردد. نکتهٔ دیگر اینکه ویژگی روایی قالب غزل کمتر از سایر قالب‌های شـــعری است؛ شمیســـا در طرح تفاوت غزل و تغزّل، جنبهٔ روایـــی، وحدت موضوع و همچنین رابطـــهٔ میان ابیات را در غزل ضعیف‌تر می‌داند (۱۳۹۳، ۲۹۲)، از این‌رو دســـتیابی به معنای تصاویر، باز هم سخت‌تر خواهد شد. همچنین در نگاره‌ها، علاوه بر رویداد اصلی که نگاره تصویرگر آن است، وقایع دیگری نیز در جریان‌اند که اساساً ارتباطی با نوشته‌ها ندارند.

بررسی تصاویر دیوان حاکی از آن است که آنها حاوی اوّلین بیت یا یکـــی از ابیات میانی یک غزل‌اند. ایـــن تصاویر از لحاظ موقعیت‌شان در دیوان، یا در ابتدای غزل به همراه بیت اوّل آن یا در صفحـــه‌ای میان صفحات دربردارندهٔ یک غزل، همراه با ابیات میانی آن قرار گرفته‌اند (تصاویر ۵ و ۶)؛ برخی تصاویر نیز شامل ابیاتـــی متعلّق به دو یا ســـه غزل‌اند که بنا بـــر بیت یا مصرع در کتیبهٔ اصلی، همچون ســـایر موارد باز هم در ابتدا یا میانهٔ غزلی که نوشتهٔ کتیبهٔ اصلی متعلّق به آن است، واقع شده‌اند. بنابراین تصاویر با یک یا چند غزل مرتبط بوده و در کنار هم سازندهٔ متنی بزرگ‌تر یعنی دیوان اشعار حافظ‌اند؛ متن نوشتاری و تصویری که ساختار آن بیشتر از نوشتار تبعیت می‌کند. همچنین با توجّه به دخالت بیش از یک هنرمند در تهیهٔ این دیوان، باید از جهان‌های ذهنی و عینی پیشاپیکربندی سخن گفت، چرا که تنها یک مؤلّف در کار آفرینش اثر نبوده بلکه مؤلّفانی در یک نقطه و گاه در چند نقطهٔ جغرافیایی در خلق آن نقش دارند که احتمالاً در تهیهٔ این نسخه چنین بوده است. پریسیلاو سوچک، با بررسی وقایع دوران تاریخـــی آفرینش این نگاره و مطالعهٔ نگاره‌های باقی‌مانده از این دیوان معتقد اســـت اجرای این نگاره در دو مقطع زمانی متفاوت و در دو مکان صورت گرفته اســـت (آژند، ۱۳۸۴، ۱۲۹)؛ بنابراین با گسترش متن نوشـــتاری، ظرفیت‌های معنایی کلمات افزایش

**تصویر ۵- دو برگ از دیوان حافظ، حدود ۹۳۲ه؛ برگ سمت راست حاوی یک غزل از حافظ و برگ سمت چپ حاوی نگارهٔ بزم عاشقان اثر سلطان محمد.**
**ماخذ: (http://www.harvardartmuseums.org/art/320989)**

یافته و به همان اندازه تحدید می‌شوند، ابیات شعر در بستر اصلی خود یعنی یک غزل مورد تفسیر قرار می‌گیرند و بیش از پیش در تعامل با تصویر برای کشف معنا، راهگشا هستند. پس نه تنها گزینش حرکت از نوشتار به‌سوی تصویر بلکه گزینش کلّ دیوان به‌جای یک نگاره به مثابهٔ متن، در مسیر فهم نگاره‌ها انتخابی صحیح خواهد بود. این گسترش و توسعهٔ متن مدیون ارتباط وسیع و انکارناپذیر تصویر و نوشتار، هنرهای بصری و نگارگری با ادبیات است؛ مهم‌ترین دلیل گسترش متن از نگاره‌ها به کلّ دیوان، علاوه بر ساختار و شکل قرارگیری‌شان در دیوان، افزایش ظرفیت جهت گسترش دایرهٔ معانی متن و هم رفع شبهات در مسیر اعتباربخشی به فهم اولیه است. این توسعه، به این معنا نیست که تصویر نمی‌تواند به خودی خود مورد مطالعه قرار گیرد به این دلیل که منجر به تفسیری نادرست می‌گردد، زیرا دغدغهٔ هرمنوتیک ریکور، اساساً تفکیک تفسیر سره از ناسره نیست.

برای مثال مطالعهٔ کلّ غزل مربوط به نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی نیز به فهم فضای تصویر کمکی شایان توجّه خواهد کرد. پیش‌تر به یاری مطالعهٔ برخی نشانه‌های نوشتاری بیت درون نگاره و نشانه‌های بصری، مشخّص شد که بنای اثر بر میخانه دلالت دارد، دلالتی که درستی آن بواسطهٔ حضور واژهٔ میکده در بیت دهم غزل «بیا به میکده حافظ، که بر تو عرضه کنم/ هزار صف ز دعاهای مستجاب زده» (برزگر خالقی، ۱۳۸۶، ۹۴۵) تضمین می‌شود. امّا استفاده از عبارت "در سرای مغان" در بیت اوّل این غزل «در سرای مغان رفته بود و آب زده/ [...]» (همان)، معنای رایج میکده یعنی محلّی برای نوشیدن شراب انگور و مستفاد از فضای تصویر را تغییر می‌دهد. همچنین طرح موضوع اجابت دعا در میکده خود بر امکانات معنایی تصویر می‌افزاید. حالات و رفتار پیکره‌ها نیز به کمک عباراتی چون "سبوکشان"، "شور و عربدهٔ شاهدان شیرین‌کار" و"خمارکش مفلس شراب‌زده" در سایر ابیات توضیح داده می‌شود. از دیگر سو مخاطب تنها با مطالعهٔ کلّ متن نوشتاری یعنی اشعار دیوان درمی‌یابد که اصطلاحات سرای مغان یا میکده بار معنایی مثبت داشته و به‌طور مثال مسجد یا واعظ از کلمات مورد انتقاد شاعر در این دیوانند.



**تصویر ۶- برگی از دیوان حافظ که بلافاصله پس از برگِ حاوی نگارهٔ بزم عاشقان آمده و مشتمل بر غزلی است که ابیات آن در نگارهٔ بزم عاشقان آمده است.**
**ماخذ: (http://www.harvardartmuseums.org/art/320989)**

## نتیجه

کاربرد روش تفسیر متن‌محور ریکور با هدف فهم معنای متون نوشـــتاری و تصاحب معنای متن، به‌ویژه به دلیل وجود نشانه‌های زبان‌شناســـیک در نگاره‌ها، جهت تفسیر نگاره‌ها امکان‌پذیر است؛ امّا دو عامل عمده امکان ارائهٔ تفسیر از نگاره‌ها را با مشکل مواجه می‌سازد: الف) ریکور به دنبال تفسیری یکه و الزاماً معتبر از معنای متن نیست و شروط دستیابی به تفسیری محتمل‌تر یعنی دو اصل سازگاری و آکندگی عملاً محقق نمی‌گردد؛ ب) جولانگاه اصلی این روش، ساختار متن و در این مطالعه ساختار نگاره‌ها است؛ حضور نشانه‌های زبان‌شناســیک به‌عنوان بخشی از ســاختار نگاره، که به‌طور معمول توضیح‌دهندهٔ رخدادهای درون تصویر است، علاوه بر ایفای نقش ساختاری به فهم معنا در این روش کمک می‌کند امّا همواره توضیح‌دهندهٔ معنای تصویر نخواهد بود. این مسئله زمانی پیچیده‌تر می‌شـــود که نوشتار، بخشی منتخب از یک دیسکورس شعری باشد، نظیر اشعار دیوان حافظ در این‌جا؛ این نوع دیسکورس به‌علّت منـــش چندمعنایی و همچنین قالب غزل بر کثرت معنا و در نتیجه ابهام معنای تصویر افزوده و دستیابی به معنای نگاره را پیچیده‌تـــر کرده و گاه در مســـیر یافتن حجّتی بر اعتبار حدس و گمان اولیه موانعی ایجاد می‌کند. بررسی موقعیت نگاره‌ها در دیوان نشـــان می‌دهد که این متون خود در دل متن نوشتاری بزرگتری قرار دارند و نمی‌توان حضور آن را چه درون و چه در کنار نگاره‌ها نادیده گرفت. توجه به کل متن نوشتاری در تفسیر نگاره‌ها اگرچه امکان تفســـیر هر چه بهتر آنها را فراهم می‌آورد اما باعث عدول از روش تفسیر ریکور می‌گردد چرا که به مثابهٔ پیشاپیکربندیِ متن نگاره در تفسیر آن دخیل می‌گردد. از آنجا که هنر نگارگریِ ذیل مجموعهٔ عظیم هنر کتاب‌آرایی قرار داد و بســـیاری از سنّت‌های فکری و عملی خود را مدیون اندیشـــه‌های ایرانی- اسلامی است، نگارنـــده بر این باور اســـت که فهم معتبرتر تنها بـــا دقّت در این سنن امکان‌پذیر خواهد بود؛ طرح این مسئله نگارندگان را به سوی گزینـــش نظریه‌ها و رویکردهای هرمنوتیکی دیگری نظیر رویکرد مؤلّف‌محور رهنمون می‌گردد و مقصود از مؤلّف در ارتباط با نگاره‌ها، مجموعـــهٔ مؤلّفین اســـت و نه مؤلّفی خاص، که شـــامل مجموعهٔ عظیمـــی از عرفا، حکما، ادیبان، هنرمندان و آثار ایشـــان اســـت.

### پی‌نوشت‌ها

۱ Augustine of Hippo (۴۳۰- ۳۵۴م.)، متألّه و فیلسوف مسیحی.
۲ Martin Luther (۱۴۸۳- ۱۵۴۶م.)، کشیش آلمانی و مترجم انجیل به زبان آلمانی.
3 Phenomenology.
۴ Edmund Gustav Albrecht Husserl (۱۸۵۹-۱۹۳۸م.)، فیلسوف آلمانی.
۵ Martin Heidegger (۱۹۷۶- ۱۸۸۹م.)، فیلسوف آلمانی.
6 Semantics.
7 Ontology.
۸ Hans-Georg Gadamer (۲۰۰۲- ۱۹۰۰م.)، فیلسوف آلمانی.
۹ Paul Ricœur (۲۰۰۵- ۱۹۱۳م.)، فیلسوف و ادیب فرانسوی.
10 Existentialism.
11 Structuralism.
12 Langue.
13 Parole.
14 Semiology.
۱۵ Michel Foucault (۱۹۸۴- ۱۹۲۶م.)، فیلســـوف، نظریه‌پـــرداز اجتماعی، لغت‌شناس و منتقد ادبی فرانسوی.
۱۶ Roland Gérard Barthes (۱۹۸۰- ۱۹۱۵م.)، نظریه‌پـــرداز ادبـــی، فیلسوف، زبان‌شناس، منتقد و نشانه‌شناس فرانسوی.
۱۷ John Langshaw "J. L." Austin (۱۹۶۰- ۱۹۱۱م.)، فیلســـوف زبان انگلیسی.
۱۸ John Rogers Searle (۱۹۳۲م.)، فیلسوف آمریکایی.
۱۹ Gotthold Ephraim Lessing (۱۷۸۱- ۱۷۲۹م.)، نویســـنده، فیلسوف،نمایشنامه‌نویس، روزنامه‌نگار و منتقد آلمانی.
۲۰ Charles Sanders Peirce (۱۹۱۴- ۱۸۳۹م.)، فیلسوف، منطق دان، ریاضی‌دان و دانشمند آمریکایی.
۲۱ Henry Nelson Goodman (۱۹۹۸- ۱۹۰۶م.)، فیلسوف آمریکایی.
۲۲ Umberto Eco (۱۹۳۲م.)، فیلســـوف، نشـــانه نشـــاس، منتقد ادبی و مقاله‌نویس ایتالیایی.
۲۳ Quintus Horatius Flaccus (۸- ۶۵ق.م.)، شاعر رومی.
۲۴ Jean-François Lyotard (۱۹۹۸- ۱۹۲۴م.)، فیلسوف، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی.
۲۵ Paul Klee (۱۹۴۰- ۱۸۷۹م.)، نقاش سوییسی.
۲۶ شیخ‌زاده، نگارگر عهد صفوی در قرن دهم ه.ق.
۲۷ نظام‌الدین سلطان محمد تبریزی، (۱۵۵۵- ۱۴۷۰م.)، نگارگر عهد صفوی.
۲۸ محمّـــد بن علی بن محمّد بن احمد بن عبدالله بن حاتم طائی، (۶۳۸- ۵۶۰ ه.ق.)، عارف مسلمان عرب آندلسی.
۲۹ James Augustine Aloysius Joyce (۱۹۴۱- ۱۸۸۲م.)، رمان‌نویس آوانگارد ایرلندی.

### فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *ساختار و تأویل متن*، مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۸۹الف)، *آفرینش و آزادی*، مرکز، تهران.
احمـــدی، بابـــک(۱۳۸۹ب)، *از نشـــانه‌های تصویـــری تا متن: به ســـوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۹۱)، *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر*، مرکز، تهران.
استکر، رابرت (۱۳۸۴)، تفسیر، در دانشنامهٔ زیباشناسی، فرهنگستان هنر، تهران، صص ۱۸۲- ۱۷۵.
برزگر خالقی، محمد رضا (۱۳۸۶)، *شـــاخ نبات حافظ شـــرح غزل‌ها همراه با مقدمه، تلفّظ واژگان دشـــوار، درســـت خوانی ابیات و فرهنگ اصطلاحات عرفانی*، زوّار، تهران.
پژوهشـــنامه فرهنگســـتان هنر (۱۳۸۷)، نقد هرمنوتیک هنر، سال سوم، شماره ۱۱، صص۴۳- ۳۰.
حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۹۲)، جنبه‌های طبیعت‌پردازانهٔ نقاشی ایرانی، *سخنرانی در کلاس تجزیه و تحلیل نقاشی ایرانی*، دانشگاه تهران، ۱۴ مهر.
دِیـــوی، نیکلاس (۱۳۸۳)، هرمنوتیک و نظریهٔ هنر، ترجمهٔ فرهاد ساســـانی،

زیباشـــناخت، *پرتال جامع علوم انسانی*، ش ۱۰، اردیبهشت ۱۳۹۳: (منبع اصلی: زیباشناخت،۱۳۸۳)، <http://www.ensani.ir/fa/content/3987/default.aspx>

ریکور، پل (۱۳۷۹الف)، نوشـــتار به مثابهٔ مســـئله‌ای پیشاروی نقد ادبی و هرمنوتیک فلســـفی، در نیچه و دیگران، *هرمنوتیک مدرن گزینه جســـتارها*، ترجمهٔ بابک احمدی و دیگران، مرکز، تهران، صص ۲۶۵- ۲۳۵.

ریکور، پل (۱۳۷۹ب)، وجود و هرمنوتیک، در نیچه و دیگران، *هرمنوتیک مدرن گزینه جســـتارها*، ترجمهٔ بابک احمدی و دیگران، تهران، مرکز، صص ۱۴۱- ۱۰۹.

ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، گام نو، تهران.

ریکور، پل (۱۳۸۵)، اســـتعاره و مســـئلهٔ اصلی هرمنوتیک، ترجمهٔ حمید بهرامی راد، *پرتال جامع علوم انســـانی*، ش ۵، ۲۱ اردیبشت ماه ۱۳۹۳، صص ۱۲۹ و ۱۳۲. (منبع اصلی: اطلاعات حکمت و معرفت، تیرماه ۱۳۸۵).

ژیمنز، مارک (۱۳۹۲)، *زیبایی شناســـی چیســـت؟*، ترجمـــهٔ محمد رضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.

ســـجّادی، ســـید جعفر (۱۳۹۳)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، طهوری، تهران.

سوانه، پیر، (۱۳۹۱)، *مبانی زیباشناسی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، *انواع ادبی*، میترا، تهران.

کریم‌زاده تبریزی، محمّد علی (۱۳۷۶)، احوال و آثار نقاشـــان قدیم ایران، ج ۱، تهران: مســـتوفی. نقل از آژند، یعقوب، (۱۳۸۴)، *سیمای سلطان محّمد نقاش*، فرهنگستان هنر، تهران.

کری‌ولش، استوارت (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی: نسخه نگاره‌های عهد صفوی*، ترجمهٔ احمد رضا تقاء، فرهنگستان هنر، تهران.

کوپر، جی.ســـی (۱۳۸۶)، *فرهنگ مصور نمادهای ســـنتی*، ترجمهٔ ملیحهٔ کرباسیان، نشر نو، تهران.

کورکیان، ا.م. و ژ. پ. سیکر (۱۳۷۷)، *باغ‌های خیال*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، نشر و پژوهش فرزان روز، تهران.

کونـــل، ارنســـت (۱۳۷۸)، تاریخ نگارگری و طراحـــی، در آرتور اپهام پوپ (زیر نظر)، ســـیر و *صور نقاشی ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، مولی، تهران، صص ۱۴۱- ۳۵.

گادامر، هانس گئورگ (۱۳۸۸)، زیبایی شناســـی و هرمنوتیک، در گادامر، هانس گئورگ و پل ریکور، *هنر و زبان*، ترجمهٔ مهدی فیضی، رخداد نو، تهران.

گرابـــر، اولگ (آلک) (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگـــری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر، تهران.

گروندن، ژان (۱۳۹۳)، هرمنوتیک، ترجمهٔ محمدرضا ابولقاســـمی، نشـــر ماهی، تهران.

گروندن، ژان (۱۳۹۱)، *درآمدی به علم هرمنوتیک فلســـفی*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، مینوی خرد، تهران.

گری، بازل (۱۳۸۳)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه، نشر دنیای نو، تهران.

گیجر، جیســـون (۱۳۹۲)، *زیبایی‌شناسی و نقاشـــی*، ترجمهٔ زهرا قیاسی، انتشارات رشد آموزش، تهران.

Ricoeur, Paul (2012a), *from text to action*, Northwestern University Press. (Last modified: 2012a) <http://books.google.com/books/about/From-Text-to-Action.html?id=yx0-cMqymYcC>.

Ricoeur, Paul (2012b), *conflict of interpretation,* Northwestern University Press . (Last modified: 2012b) <http://books.google.com/books/about/The-Conflict-of-Interpretations.html?id=0QuXVWzxoLIC>.