تمامیت‌پنداری و جزمیت یا پیش‌فرض و پیش‌داوری؟
بررسی زمینه‌های فکری مفسر در تفسیر اثر هنری

سیدکمال حاج‌سیدجوادی*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۵/۱۹
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۲/۰۷

چکیده

هر اثر هنری در بستر زمانی و مکانی خاصی از سوی مخاطبان دریافت و فهم می‌شود و گاهی مورد نقد و تفسیر قرار می‌گیرد. رویکردها و روش‌های مختلفی در تفسیر اثر هنری طرح شده و دربارهٔ آن بحث کرده‌اند؛ از هرمنوتیک و نشانه‌شناسی گرفته تا روش‌های تأویل فلسفی و عرفانی. در تفسیر اثر هنری مؤلفه‌هایی چون زمان و مکان و آگاهی از تاریخ و هنر و متن اثر دخالت دارند. در این میان، پیش‌فرض‌های فکری، فلسفی، فرهنگی، تاریخی و ... مفسّر نقش تعیین‌کننده‌ای در نوع نگاه مفسّر خواهد داشت.

هرچند مفسّر اثر هنری با اثر عینی ملموس و قابل تجربه‌ای روبه‌روست،نوع رهیافت و برداشت وی از لایه‌های ظاهری و باطنی اثر ارتباط مستقیمی با تصورات و پیش‌فرض‌ها و پیش‌فهم‌های او دارد و فهم و تفسیر وی را در رابطه‌ای بینامتنی با متون از پیش تجربه شده قرار می‌دهد.

سؤال اصلی این مقاله آن است که آیا ورود و تأثیر چنین پیش‌فرض‌ها و تعلقاتی در تفسیر اثر هنری معتبر و مقبول است یا به نوعی تمامیت‌پنداری و جزمیّت می‌انجامد.

برای پاسخ به پرسش بالا نمونه‌هایی از باورهای پیش‌بینی و پیش‌فرض‌ها را در تفسیر اثر هنری بررسی می‌کنیم:

۱. پیش‌فرض و باور فیثاغورس موسیقی کیهانی موجود در افلاک، که الهام‌بخش هنرمندان و موسیقی‌دانان است، در دسته‌بندی و تفسیر آثار موسیقی نقش مؤثری داشته است. افلاطون، فلوطین، بوئتیوس و زرتشت و مانی و عرفا و شعرای مسلمان، به‌ویژه مولانا، چنین باوری را در تفسیر موسیقی داشته‌اند.

۲. آموزه‌های فلسفی از پیش‌فرض‌هایِ مهم تفسیر و تأویل مظاهر عالم، به طور عام، و امور زیبا و آثار و مصنوعات هنری، به طور خاص، بوده است. تأیید و اثبات و یا طرد و بطلان این آموزه‌ها، تفاسیر و نقدهای ادبی و هنری مبتنی بر آن‌ها را نیز تأیید، رد، و یا تشکیک می‌کند؛ هم‌چون تفسیرهای عرفانی و مثلاً وحدت وجودی‌ای که از آثار معماری و تزیینات آن صورت گرفته است.

بر این اساس، با بررسی و واکاوی و تحلیل پیش‌فرض‌ها و باورهای پیش‌رویکرد تفسیری و تعلقات و مقبولات مفسّر، می‌توان به پاسخ پرسش این مقاله دست یافت که دلالت‌های تفسیری و تأویلی زمینه‌ای برای تمامیت‌پنداری و جزمیّت نیست، گاهی تغییر و اصلاح و نقد پیش‌فرض‌ها تفسیر و تأویل‌های دیگرگونه‌ای را به دست خواهد داد.

کلیدواژه‌ها: تفسیر اثر هنری، تمامیت‌پنداری، جزمیّت، پیش‌فرض، موسیقی کیهانی، وحدت وجود

* عضو هیئت علمی مؤسسه آموزشی عالی میراث فرهنگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

۱. نقش پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌ها در تفسیر

به نظر می‌رسد در تفسیر آثار و متونْ پیش‌داوری بر اساس پیش‌فرض‌ها و تعلقات بر دو بنیان استوار است: نخست، اعتماد بر آراء،دیدگاه‌ها و مقبولات سنّتی و رایج جامعه یا فرد و اجتناب از به‌کارگیری روش‌های معقول و غیرجانبدارانه؛ و دیگری به‌کارگیری عجولانه و ناصحیح این روش‌ها. لذا، برای رسیدن به فهم و تفسیری مناسب از موضوع یا اثر مورد نظر، باید با روشی متناسب از پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌های اثبات‌نشده و نابجا اجتناب کرد. البته، این به معنای نفی هر گونه پیش‌فرض در فهم و تفسیر آثار و متون نیست. در هر فهم و تفسیری سوژه (فاعل شناسایی) خودْ معنایی را فرامی‌افکند. این فهم و تفسیر از ابژه‌ها خالص نبوده و همواره با پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌هایی همراه است. لذا، فهم یک متن همواره با فرافکنی همراه است. بنابراین، نمی‌توان گفت که هر پیش‌فرض و پیش‌داوری گمراه‌کننده و نادرست است، زیرا ممکن است برخی از آن‌ها در نظام معرفتی ما جایگاهی درست بر اساس تجارب و ادراکات گذشتهٔ ما داشته باشند. لذا،پیش‌داوری صرفاً داوری‌ای از پیش است و بس. به عبارت دقیق‌تر، پیش‌داوریْ داوری و تصدیقی است که قبل از نیل به دلیل صورت گرفته است و این پیش‌داوری ممکن است در روند فهم و تفسیر متن یا اثر تأیید یا ابطال شود. چنین نیست که پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌ها همواره گمراه‌کنندهو دارای بار منفی باشند؛زیرا از نظر برخی نظریه‌پردازان،این نظرْخود «یک پیش‌داوری علیه پیش‌داوری است». هر فهم و تفسیری از اثر محصور در پیش‌ساختارهای فهم مفسّر و فرافکنی پیش‌فرض‌های اوست که ریشه در موقعیتِ شناختی و اجتماعی مفسّر دارد، یعنی هر مفسّری از منظری خاص، که برخاسته از زمینهٔ روانی، فکری، تاریخی، اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی خاصی است، با پیش‌تصورات خاصی به موضوع مورد نظرش می‌پردازد. حتی، فرض یک منظر یا موضع خنثی عاری از پیش‌فرض‌ها و پیش‌تصورات دشوار است.

شلایرماخر[۱] بر آن است که برای فهم سخنِ انسان باید او و تمام زندگی‌اش را شناخت و از طرفی، برای شناخت او شناختِ سخن[یا متن یا اثر]ش ضرورت دارد. در اینجا، به تعبیر شلایرماخر، دایرهٔ شناخت و، به تعبیر دیگران، دور هرمنوتیکی[۲] پدیدار می‌شود که بخش مهمّی از این دانش به حلّ همین دور می‌پردازد.[۳] یعنی در علوم انسانی، شناخت افراد منجر به شناخت جامعه و شناخت جامعه منجر به شناخت افراد می‌شود. همان طور که دیلتای در تمایز بین روش‌های علوم انسانی با روش‌های علوم طبیعی خاطرنشان می‌سازد، روش ویژهٔ علوم انسانی فهمیدن است، در حالی که روش مخصوص به علوم طبیعیْ روش تبیین و توصیف مناسبات علّی و معلولی میان پدیدارهاست. به زعم دیلتای، شناخت و فهم ماهیت بشر و اثر و متن انسانی از طریق معرفت تاریخی، یعنی فهم و بازسازی تاریخی هر پدیده و توجه به فردیّت یا خصوصیات و ویژگی‌های روان‌شناسی مؤلّف و ارزیابی و گسترش تاریخی آن حاصل می‌شود. او عقیده داشت که هنر از اراده، منافع، و نیّت هنرمند جدا نیست و تأویلْ ابزارِ شناختِ این نیّت است. وی هدف تأویل‌کننده را از میان بردن فاصلهٔ زمانی و تاریخیِ میان او و مؤلّف می‌دانست و شرط تحقق آن را پشت سر نهادن تمام پیش‌داوری‌های برآمده از زمان حاضر و رسیدن به افق اندیشه‌هایِ مؤلّف و رهایی از قید و بندهای تاریخ معاصر و تعصّب و پیش‌داوری‌ها بیان می‌کرد.[۴] البته، دیلتای، که بر پشت سرنهادن تمام پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌ها و قید و بندهای تاریخ معاصر برای نزدیک شدن به افق مؤلّف تأکید می‌کند، از این نکته غفلت ورزیده که هر شناخت و فهم و تفسیری مبتنی بر پیش‌فرض است، مگر معرفت‌های بدیهی.

گادامر در توصیف فرایند تفسیر، بر آن باور بود که هر فهمی یک تفسیر است، زیرا هر فهمی در وضعیت خاصّی ریشه دارد. پس نمایانگر دیدگاه و دورنمای ویژه‌ای است. هیچ دیدگاه مطلقی وجود ندارد که بتوان از آنْ تمام دورنماهای ممکن را نگریست. تفسیرْ ضرورتاً فرایندی تاریخی است؛ امّا صرف تکرار گذشته نیست،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

بلکه در معنایی حاضر و موجود مشارکت دارد. از این رو،عبارت «یگانه تفسیر صحیح» گمان باطلی است. از نظر وی، تفسیر یک متن نمی‌تواند به بررسی قصد مؤلّف یا درک عصر مؤلّف محدود شود، زیرا متنْ تجلّی ذهنیت مؤلّف نیست، بلکه تنها بر پایهٔ گفت‌وگویی میان مفسّر و متن واقعیتش را بازمی‌یابد. (هوی، ۱۴:۱۳۷۸)

گادامر شناخت متن را مشروط به آگاهی از پرسش‌های آشکار و پنهانی می‌داند که متن می‌بایست به آن‌ها پاسخ دهد (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۷۱) و هم‌چنین مفسّر باید با انتظاراتِ از پیش تعیین شده به سراغ متن برود (همان، ۱۳۸۹: ۵۷۴). بنابراین، ذهن تأویل‌کننده در آغاز تأویلْ مجموعه‌ای از پیش‌داوری‌ها، پیش‌فرض‌ها، و خواست‌هایی استوار به افق معنایی امروز است که، به تعبیر هوسرل، در حکم زیست جهان اوست. (هوی، ۱۶۸:۱۳۷۸)

این عوامل، از نظر گادامر، از فرایند فهمِ متنْ انفکاک‌پذیر نیستند، لذا هیچ تأویل قطعی، درست، و عینی وجود ندارد و هرگونه تأویل معنایی برای زمان و مناسبتی خاص امکان‌پذیر است. بر این اساس، شناخت، فهم، و تفسیرْ همواره پای در پیش‌فرض‌ها، تعلقات، و تعصّبات فاعل شناسنده دارد و تفسیرِ بی‌طرف امکان‌پذیر نیست. زیرا هر انسانی از موضع و جهان خود با متن روبه‌رو می‌شود و هر متنی با دیدگاه خاصّی تفسیر می‌شود و آنْ همان نسبت و افق خاصّی است که مفسّر در آن واقع است.

به باور هایدگر، هر فهمی استوار بر پیش‌فهم است و فهم بدون پیش‌فهم امکان‌پذیر نیست. کوزنز هوی در این باره می‌نویسد:

> از دیدگاه هیدگر، معرفت بدون پیش‌فرض وجود ندارد. پیش‌فرض هرگونه فهمی نوعی آشنایی و تسلط قبلی یا نوعی پیش‌فهم از کلّ است. (همان، ۶۰:۱۳۷۸)

پیش‌فهم‌های مورد نظر گادامر عبارت‌اند از: نگاه فاعل فهم به فرد، جامعه، تاریخ متن، سنّت‌های موجود در متن، عصر و فرهنگ زمانه، و گفتگویی که در مورد متن جریان داشته است.

گادامر حذف پیش‌داوری در عملیات فهم را ناممکن، پوچ، و بیهوده می‌خواند:

> تلاش برای حذف مفاهیم شخصی در تأویل نه فقط ناممکن، بلکه آشکارا کاری بیهوده و پوچ است. تأویل کردن دقیقاً به معنای بهره‌گیری از پیش‌فهم‌های شخصی خویشتن است، به‌گونه‌ای که معنای متن برای ما به سخن درآید. (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۲۷)

هِرش[۵] در نقد هرمنوتیک گادامر می‌گوید:

> هرمنوتیک تاریخ‌گرا ضرورت ارزیابی مجدد گذشته توسط حال را از نیاز به فهم مستقل و فی‌نفسهٔ اعصار گذشته تمییز نمی‌دهد و زمان گذشته برای ابد ناپدید می‌گردد و فقط به میانجی دورنمای زمان حالْ قابل درک است؛ در حالی که این نتیجه با تجارب ما ناسازگار است؛ زیرا نوعی ارتباط میان گذشته و حال تحقق یافته و تجربه شده است. (هوی، ۱۳۷۸: ۲۶۹)

منظور گادامر تحمیل معانی خاص مفسّر بر متن نیست، بلکه متن یا اثر نیز به بازسازی پرسش‌ها و پیش‌فرض‌های مفسّرمی‌پردازد به‌گونه‌ای که مفسّر را با پرسش‌های جدید روبه‌رو می‌سازد. (همان، ۱۳۷۸: ۱۴۶). این همان در هم شدن افق معنایی متن و افق معنایی خواننده است. مفهوم افق در گادامر، زاویهٔ نگرش و موقعیت‌مندی ما در جهان را توصیف و تعریف می‌کند. درواقع، پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌ها نمایشگر افقی هستند که ما نمی‌توانیم ورای آن‌ها را ببینیم (هولاب، ۱۳۸۳: ۹۰). در این دیدگاه، فهم درست و نادرست مطرح نیست و منشأ اختلاف تفسیرها همین ابتنای تفسیرها به پیش‌فرض‌ها، پیش‌داوری‌ها و انتظارات و پرسش‌های مفسّر است. به عبارت دیگر، تفسیر همواره مبتنی بر فرض‌هایی است که ما از پیش داریم.به سخن دیگر، ما هیچ موضوع یا متنی را فارغ از پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌ها نمی‌فهمیم (همان، ۱۳۸۳: ۸۸). چنین تلقی‌ای به نسبی‌گرایی در اعتبار فهم و تفسیر آثار ختم می‌شود. برخی برای فرار از این نسبیّتْ به روایت دیگری از نسبی‌گرایی گادامر پرداختند و آن را به زمینه‌گرایی[۶] معنا کردند. با این بیان که تفسیر متنْ وابسته به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

شرایطی است که در آن تحقق می‌یابد و، از لحاظ شرایط، همواره امری نسبی به شمار می‌رود. اما از آنجا که هیچ زمینه‌ای مطلق نیست، راه‌های متفاوتی برای تفسیر وجود دارد. ولی همهٔ زمینه‌ها به‌یکسان مناسب یا توجیه‌پذیر نیستند.(همان، ۱۳۸۳: ۷۲ـ۷۳)

بنابراین، هر کس بر اساس وضع و شرایط تاریخی و فرهنگی و علوم و معارفی که از گذشتگان به میراث برده است به تفسیر آثار هنری و ادبی می‌پردازد و گونه‌ای اختلاف در تفسیر پدیدار می‌شود که مقتضای واقع‌بینی و توجه به شرایط تاریخی و مواریث فرهنگی است نه نسبیّتِ نیستانگارانه.

لازمهٔ نظر گادامر این است که راه نقد و انتقاد تفسیرها بسته باشد، زیرا هر کس، بر اساس نسبتی که از ودایع، مواریث فرهنگی، انتظارات، پیش‌فرض‌ها، و پرسش‌ها دارد، به تفسیر متون و آثار هنری می‌پردازد و ارزش صحّت و سقم تمام آن‌ها یکسان است و حتّی تفسیر صحیح و کامل نزد گادامر بی‌معناست، در حالی که انتقادهای فراوانی به تفاسیر گوناگون صورت گرفته است. برخی نقدها به روش‌ها و پاره‌ای نیز به خود فهم‌هاست و این نقدها، علاوه بر تفاسیر، دامن سنّت‌ها، ودایع فرهنگی، انتظارات، و پیش‌فرض‌ها را نیز می‌گیرد. تنها معرفت‌های بدیهی و یا شناخت‌های نظری، که به بدیهیات منتهی می‌شوند، از نقد مصون می‌باشند.

هر چند این توجیه اِشکالِ نسبیّتِ تفسیر هرمنوتیکی گادامر را دوا نمی‌کند، مبیّن آن است که گریزی از پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌ها نیست. آنچه مهم است آگاهی مفسّر از چنین پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های پنهان و آشکاری است که نباید زمینه‌ای برای تمامیت‌پنداری و جزم‌اندیشی در فهم و تفسیر آثار شود. گاهی تغییر و اصلاح و نقد پیش‌فرض‌ها بنیان تفسیر و تأویل‌ها را دگرگون می‌سازد.

۲. تأثیر پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌ها در تفسیر آثار هنری

یک اثر هنری آشنا یا بیگانه در زمان و مکان، به گونه‌ای غریب یا شناسا، در معرض دید و نقد مخاطبان قرار می‌گیرد و با تأویل و تفسیر و یا نقد آنْ به فهم درمی‌آید و تجربه می‌شود. هرمنوتیک است که آن اثر را بیان و اظهار می‌کند. برای رسیدن و محیط شدن و یا، به عبارت دیگر، فراتر رفتن به این فهم و تجربه آگاهی‌هایی مانند معناشناسی، نشانه‌شناسی، دانش تاریخ هنر، و فرهنگ‌شناسی عصر زمانی و مکانی اثر هنری لازم است، اما کافی نیست. در تفسیر اثر هنری باید معلوم شود که پیش‌فهم‌های ذهنی و فلسفی و تعلقات مفسّر یا تأویل‌کننده چیست. ممکن است این پیش‌فهم‌ها از نظری مبهم و نابجا و از نگاه مفسّر دیگر روشن و بجا باشد.

پیش چشمت داشتی شیشهٔ کبود
زان سبب عالم کبودت می‌نمود
(مولانا، ۱۳۶۱: ۲۹)

معنای یک اثر هنری، که حاصل تأمّل مخاطب در صورت عینی اثر است و بر اساس مقبولات حیث‌التفاتی را جهت می‌دهد، یعنی جهت‌یافتگیِ نقد یا تأویل مبتنی بر ادراکیْ در عین و ذهن است؛ ادراک به واقع و کُنه اثر با صورت انطباعی در نفس مفسّر و مؤوّل تعلق می‌گیرد و تصور ذهنی اوست که بیان می‌شود و وی را به انتزاع و یا تعمیم وامی‌دارد.

۳. نمونه‌ها

نمونهٔ اول:

اوحدی کرمانی از عرفای نامدار قرن ششم هجری دربارهٔ صورت و معنی چنین می‌گوید:

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت
زیرا که ز معنی است اثر در صورت
این عالم صورت است و ما در صوریم
معنی نتوان دید مگر در صورت

نمونهٔ دوم:

در مثال دیگر، ماکس هورکهایمر، در کتاب خسوف

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

خرد در تفسیر خنده آورده است:

هیچ کس ماهرانه‌تر از ویکتور هوگو در اثر خود، مردی که می‌خندید، رابطهٔ مردم‌شناختی ژرفی را که میان خشم، شادی، و تقلید سریان دارد به تصویر نکشیده است. صحنه‌ای که در خانهٔ اشراف بریتانیا رخ می‌دهد و حقیقت مغلوب خنده می‌شود، خطابه‌ای بی‌نظیر در روان‌شناسی اجتماعی است...

... هوگو بر این باور است که خنده همیشه جلوه‌ای از بی‌رحمی در خود نهفته و نویسندگانی به چشم می‌خورند که گوی سبقت از اشراف ربوده‌اند (۱۳۸۹: ۹۴)

ملاحظه می‌کنید که بر اساس فهم مفسّر، خنده هم می‌تواند خشم، شادی، و تقلید را تفسیر کند.

نمونهٔ سوم:

با نمونه‌ای از پیش‌ذهنی علمی شاعران متصوفه به اشکالات تفسیری آنان اشاره می‌شود: در این بینش نظریه‌ای است که به فیثاغورس نسبت داده شده، که فلک جرم طبیعی دارد و وجود واقعی و خارجی است و موسیقی‌ای در آسمان‌ها پدید می‌آورد که گوش ما آن صداها را نمی‌شنوند، ولی آوازها و سازها الهامی از آن است و موسیقی کیهانی موجود در افلاک تفسیر موسیقی را بیان می‌کند. مولانا این اندیشه را چنین سروده است:

نالهٔ سرنا و تهدید دُهُل
چیزکی ماند بدان ناقور کُل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق...
قوّتی گیرد خیالات ضمیر
بلکه صورت گردد از بانگ و صفیر
(مولانا، ۱۳۶۱: ۲۲۸)

این ستارگان و این فلک از زمان فیثاغورس و افلاطون و فلوطین و بوئتیوس و ارسطو تا زرتشت و مانی به اندیشه صوفیان مسلمان و شاعران عارف پارسی‌گوی رسیده است:

مرا مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد
قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۶۵)

و در رباعی منسوب به خیام آمده است:

گر بر فلکم دست بُدی چون یزدان
برداشتمی من این فلک را ز میان
از نو فلک دگر همی ساختمی
کآزاده به کام دل رسیدی آسان
(هدایت، ۱۳۳۴: ۷۵)

فلک‌زده نیز ترکیبی است کنایه از بیچاره و بداختر هم گفته شده و به همین ترتیب در تصنیفهای مختلف (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ج۲، ۳۴۸) و نیز تصنیف معروف «مرغ سحر»:

ای خدا، ای فلک، ای طبیعت
شام تاریک ما را سحر کن
(بهار، ۱۳۶۸: ج۲، ۱۳۱۲)

اگر انسان در نفس خود تغییر داد خداوند قادر متعال شام تاریک او را سحر می‌کند و البته طبیعت و فلک نقشی ندارند. همان‌گونه که ناصرخسرو تفسیر خود را ارائه می‌کند:

ز گاو و کژدم و خرچنگ و ماهی
نیاید کار کردن زین نکوتر
وگر دانی که این کار فلک نیست
فلک‌بانی تو را لازم شد ایدر
(ناصرخسرو، ۱۳۷۰: ۵۳۴)

نمونهٔ چهارم:

مثال دیگر تصویرهایی است که در غزل منسوب به مولانا آمده و بیانگر چگونگی پیدایش ساز «تار» است:

هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد
دل برد و نهان شد
هر دم به لباس دگران یار برآمد
گه پیر و جوان شد
می‌گشت دمی چند بر این روی زمین او
از بهر تفرج
گه نوح شد و کرد جهانی به دعا غرق

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

خود رفت بکشتی
یوسف شد و از مصر فرستاد قمیصی
روشنگر عالم
حقا که همو بود که اندر یَدِ بیضا
می‌کرد شبانی
ایوب شد و صبر همی کرد ز کرمان
خود درد و دوا بود
از خانهٔ دل نعرهٔ زنهار برآمد
چشمش همه جان شد
یونس شد و در بطن سمک بود به دریا
از بهر طهارت
موسی شد و خواهندهٔ دیدار برآمد
بر طور روان شد
عیسی شد و در مهد همی داد گواهی
زان روح مقدس
از معجز او نخل پر از بار برآمد
زان روح روان شد
شق کرد قمر را به سرانگشت اشارت
از غمزهٔ محبوب
کو بدر شد و باز دگر بار برآمد
زان روح روان شد
شیطان ز حسد بر سر انکار برآمد
مردود زمان شد
چوبی بتراشید و برو بست دو صد تار سیاه
قانونی عالم
صد نالهٔ زار از دل هر تار برآمد
فریادکنان شد
او بود که در جوشش اسرار برآمد
در عشق نشان شد

آری، همان‌طور که ملاحظه می‌کنید در این تفسیر چگونه تار به وجود آمده است، این شکل‌های متنوع از شکلی در صیروریت وجود به شکلی درآمده تا سرانجام تبدیل به قانونی شده با صد تار.

مقبولات و پیش‌فهم‌های فکری دیگری هم باید بیان شود که بسیاری از متفکران ما تفسیر و تأویل‌های مظاهر جهان را در آن جان داده‌اند و مبنای آثار و افکار آنان بر گرداگرد آن دور می‌زند.

برخی پیش‌فرض‌های فلسفی در تفسیر پدیده‌های هنری را می‌توان چنین تقسیم‌بندی کرد:

۱. مسئلهٔ اصالهٔ التحقق

یعنی، اصل و اصیل در تحقق ممکن چیست؟ وجود است یا ماهیت؟

۲. مسئلهٔ اصالهٔ الجعل

یعنی اصل و اصیل در مجعولیت ممکن چیست؟ وجود است یا ماهیت؟ یا اتصّاف ماهیت به وجود؟

۳. مسئلهٔ اشتراک وجود

یعنی، وجود مشترک لفظی است یا معنوی؟

۴. مسئلهٔ وحدت وجود

یعنی، وجودات حقایق متباینه‌اند یا مراتب حقیقت واحده؟

۵. مسئلهٔ وحدت موجود، که در جهان تحقیق یک وجود و موجود بیش نیست. (یثربی، ۱۳۸۹: ۱۰۳ و ۱۰۶)

محی‌الدین عربی، نجم‌الدین رازی، عبدالرزاق کاشانی، عطار در دیوان (عطار، ۱۳۴۴: ۷) مولانا، سعدی، حافظ، عراقی در لمعات (عراقی، ۱۳۵۲: ۵۹ و ۷۶)، جامی، هاتف، و اکثر صوفیان در گرو این اندیشه‌های فلسفی هستند که از زمان حکمای یونانی به حکمای ایرانی رسیده بود و مهم‌ترین مبحث در مسئلهٔ وجود در مکتب ابن‌عربی شکل گرفته (اعوانی، ۱۳۷۵: ۱۵۴) و به تمام بزرگان فوق رسیده است تا این‌که در حکمت متعالیه صدرالمتالهین، جهان و آفرینش و آثار و مظاهر گوناگون آن را در پرتو آن تفسیر کرد و فلسفهٔ وی در اندیشه‌ها نهادینه شده. آموزه‌های وی مانند اصالت وجود و حرکت در جوهر به عنوان دو اصل عمده و بنیادی مورد تأکید و تأسیس قرار گرفت و به جهان اندیشه‌های فلسفی در ایران رنگی تازه و چهره‌ای جدید بخشید (ابراهیمی دینانی، ۸۵ :۱۳۷۷)

فعالیت عقلی تمام دانشمندان براساس پیش‌فرض‌هایی بود که حکما و عرفای مسلمان آن را بر مبانی دینی و حیاتی استوار می‌کنند. (نصر، ۱۳۸۵: ۴۳ و ۵۳) و در تقابل با آنان گفته می‌شد که مبنا قرآن و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

وحی و حدیث نیست، بلکه اندیشه‌های یونانی و مذاهب بودایی و هندوی و مسیحی است که لباس وحی پوشیده شده است. (غنی، ۱۳۵۲: ج ۲، ۹)

می‌دانیم که موضوعات و بسیاری دیگر از افکار فلسفی را به وسیله دانشمندان و حکما مورد تردید قرار گرفته و با براهین مختلف رد شده است. و در همان کتاب و مقاله آن را بحث کرده‌اند.[۷]

وحدت اندر وحدت است این مثنوی
از سمک رو تا سماک ای معنوی
(مولانا، ۱۳۶۱: ۱۲)

کثرت اندر وحدت است و وحدت اندر کثرت است
این در آن مضمر بود، آن اندر این پیداستی
(قاآنی، ۱۳۶۳: ۶۲۴)

بدین ترتیب، در تفسیر معماری و هنر با این اندیشه برخورد می‌کنیم مانند اصل وحدت و معماری قدسی ایرانی (نصر، ۱۳۷۵: ۴۱) و یا هنر خوشنویسی قرآنی (همان، ۱۳۷۵: ۳۴)

اگر از سویی دیگر هم به مسئله نگاه شود فرقی نمی‌کند، یعنی اگر باپیش‌فرض‌های مسیحی و هندویی و یا بودایی و یا به عبارت دیگر اگر با رویکرد غیر توحیدی اسلامی یک اثری هنری را ـ که در تمدن اسلامی تولید شده است و متعلق به حوزهٔ هنر اسلامی است ـ تفسیر کنیم نتیجهٔ متقن در پی نخواهد داشت، برای مثال، می‌دانیم که هنر اسلامی بی‌شکّ هنر غیر شمایلی است (نصر، ۱۳۸۵: ۳۷۸) و نگارگری یا مینیاتور ایران دارای مشخصات و ویژگی‌های ساختاری هنری خود است، حال اگر تفسیر مجلس‌ها و نگاره‌های ادبی خود را براساس روش آیکونوگرافی تفسیر کنیم چه روی خواهد داد؟ در عهد جدید همان تجسم الهی مسیح بوده که حلول خدا در وجود مسیح را در اعتقاد محرّف مسیحیان نشان می‌دهد و بدین ترتیب آیکونوگرافی به معنای شمایل‌نگاری مقدس مسیحی در تاریخ هنر معنا شده بود که گفته می‌شود تغییر ماهیت داده است. (عبدی، ۱۳۹۱: ۱۶)

۴. نتیجه

اگر فکرهای فلسفی و عرفانی و عقیدتی مورد تردید قرار گیرد و اشکالات آن بیان شود تفسیرهایی که از آثار هنری بر این مبنا شده است باطل می‌شود و آن وقت است که معماری اسلامی و تزیینات وابسته آن مانند کاشیکاری، گچبری، گره‌چینی، نقش و طرح فرش و ترکیب‌های هندسی در هنرهای تجسمی و غیره با تشکیک وحدت وجود تفسیری دیگرگونه خواهد داشت.

اگر اثر هنری براساس پیش‌ذهن‌های جاهلی، شرک‌آلود و ادراکات جسمی و جزئی و معرفت‌های تقلیدی غیرالهی و توحیدی تفسیر شود و به جزمیّت انجامد همان پیش می‌آید که مولانا در داستان «اختلاف کردن در چگونگی شکل فیل» سروده است داستان فیلی که هر کس براساس پیش‌ذهن و دریافت‌های خود در تاریکی آن را تفسیر می‌کند:

پیل اندر خانهٔ تاریک بود
عرضه را آورده بودندش هُنود
دیدنش با چشم چون ممکن نبود
اندر آن تاریکی‌اش کف می‌بسود
آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد
گفت هم‌چون ناودان است این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید
این بروچون بادْبیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود
گفت شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست
گفت خود این پیل چون تختی بُدست .....
از نظرگه گفتشان بُد مختلف
آن یکی دالش لقب داد این الف
در کف هر کس اگر شمعی بُدی
اختلاف از گفتشان بیرون شدی

تا نتیجه می‌گیرد:

چشم حس هم‌چون کف دست است و بس
نیست کف را بر همهٔ او دسترس

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

چشم دریا دیگر و کف دگر
کف بِهِل وز دیدهٔ دریا نگر
(مولانا، ۱۳۶۱: ۱۵۷)

بدین ترتیب، دلالت‌های تفسیری و تأویلی به مثابه تمامیت‌پنداری و جزمیّت نیستبلکه مقولات فکری مفسّر است که تفسیر می‌شود و با دیگری در تخالف آن برمی‌آید و تأویل دیگرگونه‌ای ارائه می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Friedrich Schleiermacher فیلسوف و متأله پروتستان آلمانی

2. hermeneutical circle

۳. برای مطالعه بیش‌تر رک: نیوتن، زمستان ۱۳۷۳: صص۱۸۴ـ۱۸۵؛ و هوی، صص ۱۲ـ۱۶.

۴. برای مطالعه بیش‌تر رک: احمدی، ۱۳۸۹: صص ۵۳۰ـ۵۳۸.

5. E.D.Hirsch

6. contextualism

۷. مرحوم آیت‌الله میرزا جواد آقا تهرانی «طاب الله شراه» در این خصوص بحث شیوا و جالبی دارند. رک عارف و صوفی چه می‌گویند، مشهد، ۱۳۴۶.

کتابنامه

اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵)، *حکمت هنر معنوی*، تهران: انتشارات گروس.
عراقی، فخرالدین. (۱۳۵۲)، *اشعةاللمعات*، تصحیح حامد ربانی، تهران.
غنی، قاسم. (۱۳۵۲)، *تاریخ تصوف از صدر اسلام تا زمان حافظ*، تهران: انتشارات زوار.
سهروردی، شیخ شهاب‌الدین. (۱۳۵۲)، *حکمةالاشراق*، با مقدمه و تصحیح هانری کربن، تهران: انجمن فلسفه.
هدایت، صادق. (۱۳۳۴)،*ترانه‌های خیام*، تهران: امیرکبیر.
عطار، فریدالدین. (۱۳۴۷): *منطق‌الطیر*، تصحیح جواد مشکور، تهران: کتابفروشی تهران.
لاهیجی، محمد. (۱۳۳۷): *شرح گلشن راز*، با مقدمه کیوان سمیعی، تهران.
تهرانی، جواد. (۱۳۴۶)، *عارف و صوفی چه می‌گویند*، مشهد: چاپخانه خراسان.
هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۹)، *خسوف خرد*، ترجمهٔ محمود کسری فرد، تهران: گام نو.
بهار، محمدتقی. (۱۳۶۸)، *دیوان*، تهران: انتشارات طوس.
یثربی، یحیی. (۱۳۸۹)، *حکمت متعالیه*، تهران: امیرکبیر.
آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۷)، *از صبا تا نیما*، تهران: انتشارات زوار.
نصر، سیدحسین. (۱۳۸۵)، *در جستجوی امیر قدسی* (گفتگوی رامین جهانبگلو با سیدحسین نصر)، ترجمهٔ سیدمصطفی شهرآئینی، تهران: نشر نی.
ـــــــــــ . (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، دفتر مطالعات دینی هنر.
ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۷۷)، *ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام*، تهران: انتشارات طرح نو.
عبدی، ناهید. (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران: انتشارات سخن.
هولاب، رابرت. (۱۳۸۳)، *یورگن هابرماس، نقد در حوزه عمومی*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نشر نی.
هوی، دیوید کوزنیز. (۱۳۷۸)، *حلقه انتقادی*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
احمدی، بابک. (۱۳۸۹)، *ساختار و تأویل متن*، ج ۲، تهران: نشر مرکز.
پالمر، ریچارد. (۱۳۷۷)، *علم هرمنوتیک*، ترجمهٔ محمد سعید کاشانی، تهران: هرمس.
مورن، ادگار. (۱۳۷۴)، *شناخت شناخت*، ترجمهٔ علی اسدی، تهران: انتشارات سروش.
نیوتن،ک.ام. (۱۳۷۳)، «هرمنوتیک»، ترجمهٔ یوسف اباذری، فصلنامهٔ ارغنون، ش ۴.
ناصرخسرو. (۱۳۷۰)، *دیوان*، تصحیح مجتبی مینوی ـ مهدی محقق، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
حافظ. (۱۳۷۵)، *دیوان*، تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، تهران، انتشارات نیلوفر.
قاآنی شیرازی. (۱۳۶۳)، با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: انتشارات گلشائی و انتشارات ارسطو.
مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۱)، مثنوی، تصحیح محمد رمضانی، تهران: کلالهٔ خاور.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]