بازخوانی آثار هادی تجویدی بر اساس هرمنوتیک فلسفی گادامر

عاطفه گروسی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۷
Doi: 10.22034/rac.2024.716511

چکیده

هنرمندان نگارگر بسیاری در دورهٔ معاصر به احیای هویت ایرانی و رها ساختن مینیاتور ایرانی از بند تأثیرات غرب بر این هنر اقدام کرده‌اند. هادی تجویدی از شاخص‌ترین نگارگرانی است که در این زمینه کوشید و پس از چند سده وقفه در مینیاتور ایرانی به تجدید این هنر و پایه‌گذاری مکتب مینیاتور تهران با استفاده از ویژگی‌های هنر اصیل و سنتی ایرانی برخاست. این پژوهش به مطالعه آثار تجویدی بر اساس دیدگاه هرمنوتیک فلسفی گادامر برای بازخوانی آثار این هنرمند به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای پرداخته و در پی پاسخ به این سؤال است که خلق آثار هادی تجویدی در دورهٔ معاصر تا چه اندازه با نظریات هرمنوتیکی گادامر مطابقت دارد؟ گادامر با مطرح کردن هرمنوتیک فلسفی سعی در فهمیدن آثار به شکل تازه‌ای دارد و به کنکاش درمورد چیستی و چگونگی و معیارهای فهم پدیدارهای فرهنگی پرداخته است. از علل توجه گادامر به هرمنوتیک (تفسیر) این نکته می‌باشد که به زعم وی تنها تعمق در پدیده فهم قادر است که ما را به جانب توجیه مناسبی از ادعای حقیقتی که در انواعی از تجربه رخ می‌نماید، رهنمون شود. بر اساس نتایج به دست آمده می‌توان اذعان کرد که آثار هادی تجویدی با مفاهیم مطرح شده در هرمنوتیک گادامر هماهنگی داشته و هنرمند با رجوع بهره‌مندی از ویژگی‌های نگارگری سنتی همچون استفاده از عناصر تزیینی، نوع ترکیب‌بندی و همچنین محتوای آثار پیشین، تعاملی میان هنر گذشته و معاصر ایجاد کرده و به خلق آثاری که سبب احیای مینیاتور اصیل ایرانی و هویت و فرهنگ ایرانی شده، پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: مینیاتورمعاصر، هادی تجویدی، گادامر، هرمنوتیک فلسفی، نگارگری سنتی

۱. دانشجوی دکتری گروه هنراسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: a.garoossi@modares.ac.ir

مقدمه

هرمنوتیک فلسفی که از واژه یونانی هرمس اخذ شده، به معنی تفسیرکردن است و ریشه این کلمه به عصر یونان برمی‌گردد. هرمنوتیک به مثابه آن است که گویا خواننده به متن مهمی برخورده است که قصد به فهم درآوردن آن را دارد (ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۱۱). به تعریفی دیگر، هرمنوتیک دانشی است که به فرآیند فهم یک اثر پرداخته و چگونگی دریافت معنا از پدیده‌های گوناگون هستی اعم از گفتار و نوشتار و آثار هنری را مورد بررسی قرار می‌دهد (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۵). گادامر به عنوان کسی که هرمنوتیک فسلفی را مطرح کرده، در بنیان نظریه‌های خود از اندیشه هایدگر بهره‌مند شده است. مسئله‌ای که مورد توجه گادامر واقع شده، نظارت بر چگونگی رخ دادن فهم است و به همین جهت وی خود تأکید می‌کند که به دنبال فراهم نمودن نظام‌نامه‌ای جهت راهنمایی فهم نیست، بلکه به زبان کانتی پرسش او این است که «فهم چگونه ممکن می‌شود؟» (Gadamer, 1960: 25-22). گادامر به تبعیت از هایدگر ادعا می‌کند که فهم تحت سلطه روش و محدود به آن نیست، بلکه همواره از آن فراتر می‌رود. به بیان دیگر فهم روشمند نیست، بلکه یک رخداد است. منظور از رخداد بودن فهم بکارگیری قواعدی از پیش تعیین شده‌ای جهت حصول به نتیجه نیست، بلکه فهم چیزی است که برای تأویل‌گزار یا مفسر روی می‌دهد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۹). از دیدگاه گادامر، هرمنوتیک قابل فهم ساختن مسائل رخداده در سنت است که گستره وسیعی را دربرمی‌گیرد و تمام پدیده‌هایی را که ماهیت زبانی ندارند و به وسیله زبان می‌توانند تفسیر شوند را نیز شامل می‌شود. بدین ترتیب از نظر او هنر نیز رویدادی زبانی می‌تواند تلقی شده و اثر هنری به شکلی بی‌واسطه با مخاطب سخن گفته و ارتباط برقرار کند. از منظر گادامر هم‌زمانی تامی میان اثر هنری و مخاطب آن در تمامی دوران وجود دارد و بدین جهت قدرت بیانی اثر هنری را نمی‌توان تنها به زمانی که اثر خلق شده محدود ساخت. با این تفاسیر می‌توان آثار هنری را در هر دوره بازخوانی کرد و متناسب با زمان حال مورد پرسش و پاسخ قرار داد. هادی تجویدی از بنیانگذاران مکتب مینیاتور تهران است که با وارد کردن پرسپکتیو در چهره‌سازی تحول عظیمی در مینیاتور به وجود آورد. در این پژوهش ابتدا به نظریات گادامر در باب هرمنوتیک فلسفی پرداخته شده و سپس آثار هادی تجویدی با توجه به این نظریات مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است تا به پاسخ این پرسش دست یابد که چگونه آثار هادی تجویدی با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی امروز بر اساس مفاهیم هرمنوتیک فلسفی گادامر قابل تفسیر است. مطالعه آثار هادی تجویدی به دلیل تحول عظیمی که در مینیاتورسازی ایران ایجاد کرد و پس از سه سده وقفه مینیاتور را به سبک سنتی خود بازگرداند، حائز اهمیت بوده و می‌توان این فرضیه را در نظر گرفت که با توجه به عناصر و بستر شکل‌گیری آثار تجویدی، این آثار می‌تواند با مفاهیم مطرح شده در هرمنوتیک هم‌خوانی داشته باشد. پژوهش‌های بسیار معدودی در ارتباط با هادی تجویدی و آثار او نگاشته شده است که از جمله آنها می‌توان به کتاب «بزرگداشت استاد هادی تجویدی، بیانگذار مکتب مینیاتور تهران، موزه هنرهای ملی» که توسط سیدمحمود افتخاری در سال ۱۳۸۱ گردآوری و تنظیم شده است، اشاره کرد. اما در ارتباط با دیدگاه هرمنوتیکی گادامر علاوه بر آثاری که شخص گادامر تألیف کرده، کتب و مقالات فراوانی را می‌توان یافت که از آن میان می‌توان کتاب « هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی: مروری بر آرای گادامر در گستره هرمنوتیک» اثر جوئل واینسهایمر به سال ۱۳۸۱ را نام برد که به صورت گسترده نظریات گادامر را در ارتباط با هرمنوتیک مورد بررسی قرار داده است. از کتب دیگری که به آرا گادامر پرداخته کتاب «تاریخمندی فهم در هرمنوتیک گادامر: جستاری در حقیقت و روش» از امداد توران نگاشته شده در سال ۱۳۸۹ اشاره کرد. همچنین از بین مقالاتی که در این باب تدوین گشته مقاله «تأملی در آرای هرمنوتیک هایدگر و گادامر» از مریم پهلوان و سیدمرتضی حسینی شاهرودی در سال ۱۳۸۶، که در فصلنامه اندیشه دینی به چاپ رسیده است و مقاله «بازخوانی نگاره‌های حسین بهزاد با توجه به نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر» از الهام طاهریان و محمدکاظم حسنوند در سال ۱۳۹۸، نشریه هنرهای زیبا، را می‌توان نام برد. بنابراین با توجه به اینکه آثار هادی تجویدی آنگونه که شایسته است مورد توجه قرار نگرفته و در ارتباط با موضوع پژوهش حاضر، تحقیقی صورت نیافته است، پرداختن به پژوهش حاضر ضرورت می‌یابد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی بوده و منابع از طریق اطلاعات و داده‌های کتابخانه‌ای جمع‌آوری و آثار با روش نمونه‌گیری غیراحتمالی هدفمند از میان منابع در دسترس و معتبر انتخاب شده است.

مبانی نظری

هرمنوتیک فلسفی گادامر

هرمنوتیک فلسفی بیش از همه نام هانس گئورگ گادامر[1]

Doi: 10.22034/rac.2024.716511

(۱۹۰۰-۲۰۰۲) را به ذهن متبادر می‌کند که در سن شصت سالگی یکی از مهم‌ترین آثار فلسفی قرن بیستم به نام «حقیقت و روش»[۲] را به رشته تحریر درآورد. گادامر در این اثر از برخی اندیشه‌های هایدگر در کتاب‌های هستی و زمان[۳] و سر منشاء اثر هنری[۴] برای بنیان‌های نظری خود بهره جسته است. جوهره اندیشه‌های گادامر در نخستین بخش از کتاب خود به زمینه هنر و زیباشناسی پرداخته و همانند برخی فیلسوفان به دنبال مطرح کردن یک زیباشناسی جدید و یا بنیان یک فلسفه هنر نمی‌باشد بلکه غایت اصلی او تبیین حقیقت فهم در تجربیات وسیع و متنوع انسان از جهان است. عنوان اصطلاح هرمنوتیک Hermeneuitics از واژه یونانی hermeneuin به معنای تفسیر کردن و hermeneia به معنی تفسیر گرفته شده است. این دو واژه با واژه هرمس[۵] نام یکی از خدایان یونانی که وظیفه پیام‌رسانی را به عهده داشت، هم‌ریشه است (Palmer, 1969: 12-13). در معنای اصطلاحی هرمنوتیک دانشی مربوط به بحث و کنکاش درمورد چیستی و چگونگی و معیارهای فهم پدیدارهای فرهنگی می‌باشد (توران، ۱۳۸۹: ۱۵). هرمنوتیک معاصر دارای سه شاخه متمایز از هم است که هرمنوتیک گادامر جزو شاخه دوم یعنی «هرمنوتیک فلسفی» یا «فلسفه هرمنوتیکی» محسوب می‌گردد که این عنوان را شخص گادامر برای دیدگاه هرمنوتیکی خود برگزیده بوده اما به دلیل مخالفت و مبهم شناخته شدن این اصطلاح از سوی ناشر گادامر از عنوان «حقیقت و روش» استفاده کرده است.

از دیدگاه هرمنوتیک فلسفی، مفسر و موضوع در بافت سنت به هم گره خورده‌اند و در نتیجه، مفسر با ذهنیت و فهمی قبلی از موضوع به تفسیر می‌پردازد. بنابراین می‌توان گفت، فهم بازتولید یک موضوع پیش‌داده[۶] نیست، بلکه سهولت در پیوستگی گذشته با اکنون است. هرمنوتیک فلسفی نه به‌دنبال بهره‌مندی از روندی روش‌شناختی[۷] جهت دستیابی به شناخت عینی بلکه در پی ارائه توصیفی پدیدارشناختی[۸] از فهم به عنوان یکی از شئون وجودی «دازاین» می‌باشد (Bleicher, 1980: 2). در حقیقت فلسفه هرمنوتیکی گادامر دقیقاً در نقطه پایان هرمنوتیک روش‌شناختی آغاز می‌شود و رسالتی هستی‌شناختی[۹] را عهده‌دار است. به عقیده گادامر تمرکز بر تبیین روش‌های صحیح فهم سبب جدایی فهم روشمند از بدنه اصلی فهم می‌شود و در نتیجه باعث مغفول ماندن کلیت یا همه‌شمولی پدیدار فهم می‌گردد. هرمنوتیک فلسفی در پی تعیین شرایط بنیادین فهم شامل فهم علمی و غیرعلمی، به عنوان رخدادی که تحت تسلط مفسر نیست می‌باشد (Gadamer, 1974: 11). ازاین‌رو این هرمنوتیک فاقد استلزامات و اشارات عملی است و از نظر واینسهایمر[۱۰] نیز هرگونه تلاش برای به کار بستن عملی این هرمنوتیک سوء تعبیر آن است (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۵۲). پژوهش گادامر مقدم بر عمل فهمی است که به کمک روش قاعده‌مند شده باشد و این امر مقدم که فهم را امکان‌پذیر می‌سازد، برای تمامی تفاسیر با هر موضوعی که دارند عمومیت دارد و نمایانگر جایگاه فلسفه هرمنوتیکی است. گادامر خود در این باره می‌گوید: «مقصود پژوهش من دریافتن آن چیزی است که در همه اشکال فهم مشترک است و نشان دادن اینکه فهم هیچگاه نسبتی سوبژکتیو با یک ابژه مشخص نیست» (Gadamer, 1989: 33). هرمنوتیک فلسفی فهم را به‌سان واکنشی به تاریخ و نه به مثابه رفتاری ذهنی تلقی کرده است (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۶۱). نمود فهم چیزی است که برای ما روی می‌دهد. با این وجود، نباید گمان داشت که از دیدگاه این هرمنوتیک، انسان به‌گونه‌ای جبری ابزار شناخت روح عالم است. تأثیرپذیری انسان از تاریخ به معنای تأثیرپذیری از نیرویی که خود در آن سهیم است، می‌باشد. هر فهمی به دلیل تعلق انسان به تاریخ از خاطر او می‌گذرد (همان، ۶۴). به زعم گادامر: «درواقع تاریخ به ما تعلق ندارد، ما به آن تعلق داریم. مدت‌ها پیش از آنکه خود را از طریق جریان خودنگری بفهمیم، به طور بدیهی در خانواده، جامعه و حکومتی که در آن به سر می‌بریم می‌فهمیم. کانون توجه سوبژکتیویته آیینه‌ای کج‌نما است. خودآگاهی فرد صرفاً تقلایی است در مدار بسته حیات تاریخی. این است دلیل آن که پیش‌داوری‌های فرد، بسیار بیشتر از داوری‌هایش، واقعیت تاریخی وجود او را تشکیل می‌دهند» (Gadamer, 1989: 266-267).

مفهوم امتزاج افق‌ها در هرمنوتیک گادامر

گادامر برای نخستین‌بار مفهوم «امتزاج افق‌ها» را در مباحث هرمنوتیک مطرح کرده و با این کار رونق تازه‌ای به مباحث هرمنوتیکی آن روز می‌بخشد. مفهوم افق در اندیشه گادامر، به معنی زاویه نگرشی است که امکان نگرش را محدود می‌کند. به تعریفی شکاف یا فاصله مکانی و زمانی بین خالق اثر و مفسر به‌واسطه امتزاج افق‌ها پر می‌شود. درحقیقت پیوندی بین دیدگاه مخاطب امروزی با نگرش تاریخی متن صورت می‌پذیرد که هیچکدام به طور قطع بر دیگری برتری ندارد. در هرمنوتیک گادامر، مفهوم امتزاج و ادغام افق‌ها بنیادی بوده به گونه‌ای که از نظر وی، شرط تأویل صحیح، درهم شدن دو «زیست جهان» و

یا دو « افق معنایی» متفاوت است (مدنی، ۱۳۹۰، ۲۵).

تدقیق در آثار گذشته در ابتدا معنای امروزی را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد اما در جریان مکالمه با افق معنایی امروز، معنای گذشته خود را نیز آشکار می‌کند. درواقع باید توجه داشت با اینکه هر اثر پرسش و پاسخ خاصی را برای زمان حال مطرح می‌کند گویی که برای زمان اکنون نگاشته شده اما نوع دیگری از پرسش و پاسخ را برای خود مطرح کرده است (احمدی، ۱۳۹۳: ۵۷۱). نکته مهمی که توسط گادامر مطرح می‌شود، فاصله زمانی است که چگونه می‌توان متن قدیمی را، امروزی تفسیر کرد. انتقال متن، سخن دیروز به امروز، بنیان اصلی در بینش هرمنوتیک گادامر است (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۵). هرگونه تأویل معنایی، برای زمانی خاص که با پرسش‌هایی در افق معنایی امروزی می‌یابد، درست بوده و هیچ گونه تأویل قطعی درست نمی‌باشد (احمدی، ۱۳۹۳: ۵۷۱-۵۷۲).

هنر و زیباشناسی در هرمنوتیک گادامر

گادامر همانند هایدگر درصدد تأکید دگرباره بر رابطه حقیقت و هنر (زیبایی) می‌باشد. هایدگر در این مورد اذعان داشته: «ذات هنر عبارت است از: خود را در کار (اثر) نشاندن حقیقت» (هایدگر، ۲۰). اما لازم به توجه است که حقیقت به مفهوم مورد نظر هایدگر و به پیروی از او گادامر، به سپهر هنر و تجربه هنری محدود و منحصر نمی‌شود، بلکه حقیقت «گاه به شأن هنر، روی می‌دهد» (همان، ۲۳). به طور کلی، هنر نزد هایدگر و گادامر روزنه‌ای برای پیدایی حقیقت است که با توجه به این تعبیر از هنر و زیبایی، آثار هنری مورد توجه خاص هایدگر و گادامر قرار گرفته و در این نگره اثر هنری به‌مانند یک متن قلمداد می‌شود (گادامر، ۱۳۹۳: ۱۳). هنر نزد گادامر از جایگاهی که در زیباشناسی مدرن به عنوان امری فردی و صرفاً زینتی و لذت‌بخش دارد فراتر می‌رود و در نسبت با معرفت و حقیقت مورد بحث قرار می‌گیرد. برای گادامر هنر و تجربه زیباشناختی گشایشی به جانب افقی وسیع قلمداد می‌شود که اساس هستی‌شناسی فهم و بنیان تجربه هرمنوتیکی با اتکا به آن نضج می‌گیرد.

اهمیت فلسفی هنر در این است که در اثر هنری حقیقتی به تجربه درمی‌آید که از هیچ طریق دیگری قابل حصول نیست و این حقیقت در برابر سیطره‌جویی هرگونه تأمل عقلی نسبت به خود ایستادگی می‌کند (Gadamer, 1990: 23). گادامر در تلاش است تا به درک ابعاد این واقعیت برسد چراکه به زعم وی تلاش در جهت اثبات شأن معرفتی هنر خود به نوعی نقض غرض می‌انجامد، زیرا این امر نشانگر حقانیت هنر وابسته و متکی به برهان عقلانی است و این سخن در اساس با اندیشه گادامر مغایرت دارد (طاهری، ۱۳۸۹: ۱۳).

گادامر در مقاله دیگری با عنوان «زیباشناسی و هرمنوتیک» سعی در بخشیدن وضوح بیشتری به رابطه میان هنر و هرمنوتیک دارد. از نظر او رسالت هرمنوتیک پس از عصر رمانتیک، پرهیز از هرگونه بدفهمی تعبیر شده است. با این تعریف گستره فراگیری هرمنوتیک تا بدان‌جا است که هرگونه بیان معناداری را دربر می‌گیرد. اما بیان معنا بیش از هر چیز خود را در تجلی‌های زبان هویدا می‌سازد. بازگشت به اصل اصطلاح هرمنوتیک نیز آشکار می‌سازد که تفسیر با رویدادی زبانی سر و کار دارد. بدین ترتیب آنچه در هرمنوتیک محوریت دارد ترجمه‌ای از یک زبان به زبان دیگر و به طور کلی ارتباط میان دو زبان است. به اعتقاد گادامر اساساً هر تفسیری از امور فهم‌پذیر که قادر به یاری رسانی دیگران جهت فهم باشد، خصیصه‌ای زبانی دارد؛ تا جایی که می‌توان اذعان کرد اساساً تمام تجربه عالم به واسطه زبان تحقق می‌پذیرد. بنابراین به اعتقاد گادامر هرمنوتیک، هنر قابل فهم ساختن مسائل مواجه شده در سنت است که از طریق تفاسیر به انجام می‌رسد. در تلقی گادامر، مفهوم سنت گستره وسیعی همچون پدیده‌هایی که ماهیت زبانی نداشته و از طریق زبان می‌توانند تفسیر شوند را نیز شامل می‌شود. از نظر او هنر نیز می‌تواند رویدادی زبانی تلقی شود و اثر هنری به شکلی بی‌واسطه با مخاطب سخن گفته و ارتباط برقرار کند. (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۸۳). اما این سخن گفتن به منزله ارجاع‌دهی به گذشته نبوده بلکه آنچه زبان هنری نامیده می‌شود، چه ماهیت زبانی داشته باشد و چه نداشته باشد، حقیقتی را به مثابه امری حاضر و امروزی به فرد انتقال می‌دهد. مخاطب در مواجهه با اثر هنری خویش را در وضعیتی که گویی تنها مخاطب اثر هنری می‌باشد، متصور می‌شود و اثر هنری به واسطه هم‌زمان شدن با مخاطب، همچون کشف جدیدی خود را بر مخاطب جلوه‌گر می‌سازد. به اعتقاد گادامر میان اثر هنری و مخاطب آن در هر دوره‌ای، هم‌زمانی[11] مطلقی وجود دارد و از همین رو قدرت بیانی اثر هنری را نمی‌توان تنها به افق زمانی خالق اثر محدود ساخت (طاهری، ۱۳۸۹: ۲۱). به زعم او این جنبه نوشونده، بی‌زمان و یا هم‌زمان اثر هنری، امکان بیان و انتقال زبانی آن را فراهم آورده و بدین ترتیب هنر و اساساً زیباشناسی را در قلمرو هرمنوتیک جای می‌دهد. از نظر وی اثر هنری محدود به چیزی نیست که هنرمند قصد بیان آن را دارد. «اثر هنری بیانگر حقیقتی است که هرگز به آنچه آفریننده‌اش

Doi: 10.22034/rac.2024.716511

خواسته است، تقلیل نمی‌یابد» (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۸۳). بلکه ویژگی هنر فزونی معنایی است که در خود اثر هنری ریشه دارد و اساساً آنچه که باعث می‌شود هنر قابل تحویل به مفهوم نباشد از همین فزونی در معنا نشأت می‌گیرد. بدین ترتیب تجربه هنری از قصد و غرض و معنای مورد نظر هنرمند فراتر می‌رود و افق معنایی گسترده‌تری را برای مخاطب می‌گشاید (طاهری، ۱۳۸۹: ۲۱).

نگارگری معاصر و هادی تجویدی

هادی تجویدی (۱۲۷۲ اصفهان- ۱۳۱۸ تهران) از بنیانگذاران مکتب مینیاتور تهران و چهره‌های ماندگار نگارگری مینیاتور معاصر ایران است. وی مینیاتور ایران را پس از سه سده رکود به سبک اصیل و سنتی خود بازگرداند. تجویدی از همان سنین جوانی مینیاتور را از اساتید نام‌آشنای بسیاری آموخته و درنهایت وارد مدرسه کمال‌الملک شده و تحت تعلیم استاد کمال‌الملک اصول نقاشی کلاسیک و طبیعت‌سازی را فرا می‌گیرد. بعدها خود در مدرسه صنایع قدیمه که نخستین و مهم‌ترین کانون هنرهای سنتی و ملی در دوره معاصر ایران شناخته می‌شود، به عنوان نخستین معلم این مدرسه مشغول به تدریس شده و هنرمندان نامی زیادی همچون محمدعلی زاویه، ابوطالب مقیمی، علی کریمی، علی مطیع، کلارا آبکار و... را در مکتب خود تربیت می‌کند (افتخاری، ۱۳۸۱: ۳-۵).

شاخص‌ترین ویژگی آثار تجویدی افزودن پرسپکتیو به مینیاتور و ایجاد سایه‌روشن در اجزای صورت است که سبب دستیابی به نوعی واقعگرایی و تحول در چهره‌پردازی نگارگری ایرانی شد. علاوه‌بر آن، چهره‌ها در آثار تجویدی کاملاً ایرانی و به شکل امروزی می‌باشد که همین امر آثار او را از آثار سایر هنرمندان متمایز می‌سازد. بدیهی است که سایر نگارگران دوره معاصر نیز از این سبک از نگارگری استاد تجویدی تأثیر پذیرفته و در آثار خود بهره جسته‌اند.

بازخوانی آثار هادی تجویدی بر اساس هرمنوتیک گادامر

نگارگری پیش از دوران تجویدی با توجه به فعالیت‌های بازرگانی و اعزام هنرمندان به سایر کشورها جهت یادگیری، سبب ورود سبک غربی به نقاشی ایرانی و کمرنگ شدن نقاشی سنتی ایران شد. از دوران صفویه به بعد فرنگی‌سازی رواج بیشتری یافت و نگارگران ایرانی به پیروی از ویژگی‌های تصویری غربی پرداختند. هرچند که در این میان کوشش‌هایی توسط برخی هنرمندان جهت پیوند دادن فضای تصویری معاصر و سنتی انجام گرفت اما نتیجه‌ای از این تلاش‌ها حاصل نشد. با ظهور کمال‌الملک روند غربی شدن در ایران تشدید یافت اما با مرگ او در سال ۱۳۱۹ و تأسیس دانشکده هنرهای زیبا این روند رو به افول نهاد. هادی تجویدی که خود از شاگردان کمال‌الملک در مدرسه صنایع مستظرفه بوده است، چندان تحت‌تأثیر این غرب‌گرایی قرار نگرفت و بیشتر آثارش را با ویژگی‌های سنتی نقاشی ایرانی خلق می‌کرد. وی نزد محمد غفاری فنون کلاسیک را نیز آموخت و به ترویج کلاسیسم اروپایی در نقاشی ایرانی-اسلامی پرداخت. از جمله آثاری که نشان‌دهنده بازگشت تجویدی به نقاشی سنتی ایران است می‌توان به قطعه مینیاتور «گنبد بنفش» یا همان «هفت گنبد بهرام» اشاره کرد که به سبک صفوی و مکتب تبریز خلق شده است. تجویدی همچون گذشته از تذهیب و نقوش گیاهی جهت تزیین فضا و البسه بهره جسته است.

باتوجه به افق معنایی زمان تجویدی، تفاوت‌هایی که در نگارگری معاصر بیشتر خودنمایی می‌کند، اندازه و قطع آثار، نوع چهره‌پردازی، رنگ‌پردازی، تزیینات و حتی مفاهیم آثار نقاشی را نیز شامل می‌شود. از جمله ویژگی‌های قابل توجه در نقاشی روزگار این هنرمند رها شدن نقاشی از کتاب‌آرایی و توجه بیشتر به طبیعت‌گرایی و بهره‌مندی از پرسپکتیو و حجم‌پردازی است. در حالیکه این خصوصیات در آثار تجویدی که خود نزد اساتیدی که به شیوه معاصر و تأثیرپذیرفته از غرب به خلق آثار خود دست می‌زدند اصول نقاشی کلاسیک را آموخته بود، کمتر دیده می‌شود (تصویرهای ۱ و ۲).

تحولات نوگرایانه در نگارگری، گفتمان سنت‌گرای متجدد و حاصل تعامل و تضاد میان سنت‌گرایی و تجددگرایی می‌توان تلقی

تصویر ۱. مجلس محمود غزنوی و فردوسی، هادی تجویدی (افتخاری، ۱۳۸۱: ۸).

تصویر۲: عمله طرب، کمال‌الملک (url1).

کرد که در این گفتمان علاوه بر تاریخ‌گرایی، گرایش به شعر و ادب فارسی به‌ویژه اشعار غنائی و اشعار حماسی و گرایش به اسطوره و همچنین تجددگرایی، بیان احساسات فردی و مفاهیم اجتماعی نیز به‌کار رفته است. هر دو هنرمندان از شیوه طبیعت‌گرایانه در آثارشان بهره جسته‌اند که بعدها توسط هنرمندان دیگری نیز این شیوه تداوم یافت، اما کمال‌الملک علاوه بر آن واقع‌گرایی را نیز وارد کار خود کرده و تصویرسازی و استفاده از موتیف‌های سنتی را کنار گذاشته است. در حالیکه در آثار تجویدی بکارگیری دوباره این موتیف‌ها کاملاً مشهود است. تغییر در شیوه بیان می‌تواند ناشی از تغییر در شرایط اجتماعی هنرمند باشد. درواقع تجویدی با این فرض که همه حقیقت نزد خودش نیست، به مکالمه با سنت گذشته پرداخته و بخشی از اصول هنری گذشته را اخذ نموده و در ترکیب با اندیشه تجددخواهی زمان خود و فرهنگ برگرفته از غرب که در همه شئون فراگیر شده بود، به خلق اثر هنری پرداخته است. به طورکلی زمینه اجتماعی و فرهنگی اهمیت بسیاری در شکل‌گیری آثار هنرمندان داشته که بخشی از این زمینه متعلق به دیدگاه‌های اجتماعی هنرمند و بخشی دیگر مربوط به گذشته سنتی و تاریخی است. به گفته گادامر نیز تأثیری که انسان از تاریخ می‌پذیرد به معنای تأثیرپذیری از نیرویی است که خود در آن سهیم می‌باشد. در حقیقت هر فهمی به دلیل اینکه انسان به تاریخ تعلق دارد از خاطر او می‌گذرد. بنابراین می‌توان چنین برداشت کرد که تجویدی نیز به تاریخی که بدان تعلق دارد بازگشته و از آن متأثر گشته است. در ارتباط با زمینه تاریخی متن می‌توان به بهره‌مندی هنرمند از عناصر موجود در نقاشی سنتی ایران همچون ترسیم پیکره حیوانات، استفاده از موتیف‌های گیاهی، تذهیب، نوع ترسیم چین و چروک البسه پیکره‌ها اشاره کرد که کمابیش در آثار تجویدی نیز مورد توجه است. وی در خلق آثار خود از مکاتب بسیاری به‌ویژه مینیاتورهای دوران صفوی تأثیر گرفته بود. اما نکته مهمی که سبب تمایز آثار او از سایر مینیاتورهای گذشته می‌شود پرسپکتیو موجود در چهره‌سازی پیکره می‌باشد. تجویدی گویا آثار نقاشی دوران صفوی را با توجه به افق معنایی روزگار خود تفسیر و با دانسته‌ها و اهداف خود ترکیب کرده و آثار جدیدی به وجود آورده است. چراکه همانگونه که گادامر اذعان داشته آثار هنری می‌تواند در هر دوره‌ای با توجه به افق معنایی زمان خود مورد تفسیر قرار گیرد. از جمله آثاری که می‌توان از هادی تجویدی نام برد نگاره «هفت گنبد بهرام» است که تأثیر مکتب هرات در این نگاره مشخص می‌باشد. ویژگی‌های ذکر شده از نگاره‌های تجویدی بیانگر تغییراتی است که هنرمند با توجه به افق معنایی روزگار خویش در آثار خود که از نگارگری سنتی ایرانی گرفته و با ذهنیات خود و ویژگی‌های نقاشی مدرن آن روز ادغام و درحقیقت تعاملی مابین سنت و تجدد و یا به گفته گادامر تنشی میان دو زمانه ایجاد کرده است. بنا به گفته پاکباز «نگارگری معاصر به لحاظ ماهیت نگاهی به گذشته دارد، لیکن هنرمندان متعلق به این عرصه به شیوه‌های مختلفی کوشیده‌اند که آثارشان مطابق با سلیقه زمان حال باشد. درنتیجه برخی ویژگی‌های متمایز به مرور در نگارگری جدید بروز یافته است» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۹۷).

باکنار هم قرار دادن آثار تجویدی و نگاره‌های دوران صفوی بهتر می‌توان از تأثیرپذیری این هنرمند از نگارگری و برخی ویژگی‌های به کار رفته در آثار این دوران آگاه شد (جدول ۱).

با نگاهی به تصاویر می‌توان ردپای نگارگری دوران صفویه را در آثار تجویدی مشاهده کرد. از جمله شباهت‌هایی که میان آثار تجویدی و نگاره‌های دوره صفوی قابل مشاهده است و سبب می‌گردد تا آثار این هنرمند قابل تفسیر با هرمنوتیک باشد، یکی تقلید و یا بهره‌مندی از نوع ترکیب‌بندی و یا درواقع نوع قرارگیری نگاره‌ها در کنار یکدیگر است که در تصاویر ۱، ۲ و ۵ به طور وضوح می‌توان این مسئله را دریافت. در تصویر یک حتی با وجود اینکه محتوای آثار متفاوت می‌باشد اما تجویدی از نوع قرارگیری نگاره‌ها در کنار یکدیگر الهام گرفته و اثر خود را خلق نموده است. در تصویر پنج نیز که هردو نگاره به مجلس سلطان محمود غزنوی اشاره دارد، تجویدی صرفاً فضای نگاره نسبت به گذشته مدرن‌تر کرده و با اینکار نگاره را به افق معنایی روزگار

Doi: 10.22034/rac.2024.716511

خویش نزدیک‌تر ساخته است. در اغلب نگاره‌ها نیز می‌توان شاهد این نکته بود که تجویدی از عناصر تزیینی همچون نقوش گیاهی و جانوری و همچنین رنگ‌های یکسانی برای نگاره‌های خود استفاده نموده است. همین امر نمایانگر این موضوع می‌باشد که هنرمند به سنت‌های گذشته خود رجوع کرده است. اما با این وجود تفاوت‌هایی نیز در کار او دیده می‌شود. در آثار نگارگری سنتی نوع رنگ‌گذاری تخت و پیکره‌ها نسبتاً خشک هستند که این اصول متناسب با افق معنایی دوران صفوی است. تجویدی با تغییراتی که در نقوش و حالت صورت ایجاد نموده، به نگاره‌های خود که برگرفته از سنت می‌باشد، شکل امروزی بخشیده و در مینیاتورهای خود حرکات سه بعدی را جایگزین دو بعدنمایی کرده است که یکی از ویژگی‌های مهم آثار تجویدی و نقاشی معاصر که شامل افق معنایی روزگار هنرمند می‌شود، محسوب می‌گردد. او در نگاره «مجلس سلطان محمود غزنوی و فردوسی» که شاهکار این هنرمند در میان آثارش محسوب می‌شود، با وجود رعایت برخی اصول همچون رنگ‌گذاری، تذهیب و تزیینات ساختارشکنی و نوآوری‌هایی نیز انجام داده است. وی در نگاره خود دو دیواره کنار را به سمت دیوار پشت جایگاه پادشاهی که از سایه‌روشن برخوردار نموده، هدایت کرده و نقوش و تزیینات کف تالار را که تا زیر بارگاه شاهی ادامه می‌یابد، به پرسپکتیو برده است. یکی از نکات قابل توجه در این اثر قاعده‌شکنی در اصول مینیاتورهای سنتی است که مقام پادشاهی را جهت مشخص نمودن مقام و منزلت وی در مرکز اثر قرار داده و بزرگتر از سایر پیکره‌ها نقش می‌کردند. تجویدی در این اثر تمام پرسوناژهای خود را بدون توجه به این مفهوم به‌تدریج از پیش‌زمینه کوچک به تصویر کشیده و با بهره‌مندی از سایه‌روشن بر روی چهره افراد و همچنین ترسیم سایه اشیا بر روی کف تالار در تجسم و عمق‌نمایی تصویر کوشیده است. درواقع با وجود رجوع به گذشته، نوآوری‌های موجود در آثار تجویدی با ویژگی‌های افق فکری و معنایی دورهٔ معاصر تطبیق می‌یابد.

بافت و زمینه اجتماعی و فرهنگی اهمیت زیادی در شکل‌گیری آثار هنرمندان داشته است. بخشی از این زمینه مربوط به سنت‌ها و گذشته تاریخی است. درحقیقت آگاهی از زمان و مکان ساخته‌شدن یک اثر از مهم‌ترین وجوه برای رسیدن به یک ادراک دقیق با توجه به موقعیت است (جنسن، ۱۳۸۴: ۱۴). در ارتباط با زمینه تاریخی متن می‌توان به بهره‌گیری نقاش از قلم‌زنی زیبا و ظریف نگارگری ایران اشاره کرد و در ارتباط با زمینه اجتماعی، به تحولاتی اشاره نمود که در جامعه آن زمان ایران و تأثیرپذیری از غرب صورت گرفته است. تاریخ ایران بعد از مشروطه، کشاکشی آشکار میان سنت و تجدد بود و نقاشی ایرانی، تحت تأثیر ویژگی‌های مدرن و اجتماعی عصر پهلوی قرار گرفته بود. چنانچه آزادی‌های اجتماعی آن روز، زمینه‌ای برای نوآوری هنری پدید آورد و نقاشی این دوران را از حرکت طبیعی خود بازداشت (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۸۵). مطابق آنچه بیان شد، زمینه و بافت آثار هادی تجویدی، ناظر بر همان رویکرد ایرانی-اسلامی و قلمزنی ظریف، همراه با فضای نگارگری سنتی است. چراکه ارتباط مستقیمی با آن برقرار می‌نماید. ویژگی‌هایی که از نگاره‌های تجویدی ذکر شد، بیانگر تغییراتی است که هنرمند با توجه به افق معنایی روزگار خویش که تأثیرات غربی را نیز به همراه دارد، در آثار خود که برگرفته از نگارگری سنتی ایرانی-اسلامی است، اعمال نموده است و درحقیقت تعامل و ارتباط بین سنت و تجدد و یا به گفته گادامر تنش میان دو زمانه ایجاد نموده است. «نگارگری جدید، ماهیتاً نگاه به گذشته دارد؛ اما هنرمندان متعلق به این جریان، به طرق مختلف کوشیده‌اند که کارشان را با سلیقهٔ زمان سازگار سازند. درنتیجه، به‌مرور برخی ویژگی‌های متمایز در نگارگری جدید بروز کرده است» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۹۷).

تجویدی به‌عنوان نگارگر معاصر، در مقام مکالمه و گفت‌وگو با سنت پرداخته و در برخورد با افق یا نگرش تاریخی گذشته و بر اساس پیش‌داوری‌های خود که حاصل ویژگی‌های عصر معاصر اوست، آثاری با توجه به حال و هوای عصر خود که حاصل امتزاج سنت‌های پیشین است به خلق آثار خویش دست می‌زند. هادی تجویدی در برخورد با سنت و ویژگی‌های ایرانی-اسلامی، به تأثیرات برگرفته از غرب، توجهاتی را مبذول داشته و اصول ژرف‌نمایی و سایه‌پردازی را به شکل واضح‌تر و آشکارتری که به‌نوعی نمایانگر کامل سبک شکل‌گرفته تجویدی است را نشان می‌دهد. نکته مهمی که گادامر مطرح می‌کند، فاصله زمانی و افق معنایی است که چگونه می‌توان متن قدیمی را امروزی تفسیر کرد. قاعده اصلی در بینش هرمنوتیک گادامر، انتقال متن دیروز به امروز است؛ اما این دو افق، دارای رابطه‌ای متمایز از همدیگر نیستند. بلکه دارای پیوندی نزدیک می‌باشند. افق معنایی مخاطب به صورت ناخودآگاهانه از سنت تأثیر گرفته؛ زیرا پیش‌داوری‌های او نیز تحت تأثیر این جریان واقع شده است. همچنین سنت و افق معنایی عصر مخاطب و پیش‌داوری‌های او در تعاملی دوسویه، مورد ارزیابی و بازنگری قرار می‌گیرند. نکته‌ای که در رابطه با امتزاج افق‌ها می‌بایست مطمح نظر قرار گیرد این است که این جریان، به معنای پذیرش کامل افق گذشته

در افق امروزی نیست، بلکه هریک از افق‌ها در جایگاه خود در عین وجود تغییر مداوم، دارای تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای هستند که منجر به آگاهی و شناخت دو افق معنایی می‌شوند (واعظی و فاضلی، ۱۳۹۸: ۲۰۲).

تعلیم نزد هنرمندانی همچون کمال‌الملک که از هنرمندان نوگرا در زمینه نگارگری است و سفر به اروپا همگی سبب تأثیرپذیری تجویدی از ویژگی‌های غربی می‌شود اما با توجه به بینش گادامر و تفسیر متن قدیمی به امروزی است که متمایز از یکدیگر نیستند و افق معنایی مخاطب ناخودآگاهانه از سنت تأثیر گرفته است. بنابراین طبق نظر گادامر که به مکالمه میان متن و مفسر معتقد بود، می‌توان گفت که هنرمند با رویکرد به هنر سنتی و اصیل ایرانی با وجود فاصله زمانی به گفت‌وگو با آن پرداخته و با عنایت به این موضوع که تمام حقیقت نزد او و جامعه حال حاضر نیست، عناصری را از هنر سنتی ایرانی اخذ و با ویژگی‌های فکری و معنایی دورهٔ معاصر آمیخته و اثری ایرانی با توجه به جامعه فرهنگی معاصر خلق می‌کند. هنرمند در دایره افق معنایی زمان خویش دارای پیش‌داوری‌هایی بوده و تحولات نوگرایی که در هنر دورهٔ معاصر رخ داده، در شکل‌گیری افق معنایی او مؤثر واقع گشته است. وی متن قدیمی پیش روی خود را از دریچه افق معنایی روزگار خود که تحت تأثیر عوامل مختلفی قرار گرفته، مورد تأویل و گفت‌وگو قرار داده و سپس اثر خود را خلق کرده که در اینجا وجود عنصر مشترک یعنی زبان، به ایجاد این ارتباط و گفت‌وگو یاری نموده است. کاری که هادی تجویدی انجام داده، ترجمه گذشته به امروز است؛ بدین معنا که تحت تأثیر شرایط و افق معنایی زمان خود، دست به خلق آثاری زده که نوعی تفسیر جدیدی از سنت است؛ ولی شیوه بیان و خلق آثارش به شکلی ارائه شده که بیانگر فرهنگ و سنت ایرانی است.

نتیجه‌گیری

با مطالعه هرمنوتیک گادامر و تطبیق و تفسیر آثار هادی تجویدی با استفاده از این دیدگاه می‌توان چنین نتیجه گرفت که مفاهیمی همچون زمینه اجتماعی و فرهنگی، گفت‌وگو، افق معنایی و زبان که توسط گادامر مطرح شده در شکل‌گیری آثار تجویدی نقش مؤثری داشته است. آثار این هنرمند تجدید حیاتی در مینیاتور ایرانی و احیای سنت و میراث گذشته و به دنبال آن هویت ایرانی محسوب می‌گردد. نگارگری معاصر، سرآغازی بود در جهت احیای هویت و فرهنگ ایرانی (سنت و میراث گذشته)، در راستای تأثیراتی که از هنر غرب (زمینه اجتماعی و فرهنگی زمان هنرمند) به ایران رسیده بود. هنرمند معاصر به عنوان یک طرف از مکالمه به بهره‌مندی از عناصر، نقوش و اصول سنتی ایرانی به‌ویژه در دوران صفوی پرداخته و با دانشی که از فرهنگ زمانه خود کسب کرده که البته تمامی فهم او نیست، به طرف مقابل خود که همان مینیاتور سنتی است، اجازه خودنمایی می‌دهد که وجود زبان مشترک کمک بزرگی در این فرآیند فهم به حساب می‌آید. او با پیش‌داوری‌های خود که متعلق به افق معنایی زمان اوست به گفت‌وگو با سنت نگارگری گذشته پرداخته و تعاملی را میان دوران گذشته و معاصر خود به وجود آورده است. وی با اخذ تأثیرات ایرانی–اسلامی از دریچه افق معنایی زمان خود که تأثیرات غربی را به همراه دارد، به مکاتبه با هنر پرداخته و سعی نموده که این فاصله را از میان بردارد و درنهایت نیز اقدام به خلق تصویری می‌کند که متعلق به زمان و فرهنگ و شرایط اجتماعی دوران او است ولی در جهت احیای هویت ملی و هنری گذشته و درنهایت شکل‌گیری سبکی که متعلق به او و عصر اوست. هادی تجویدی با تلفیق هنر مینیاتور سنتی و افق معنایی زمان خویش آثار خود را برخاسته از دو تکنیک و دو دیدگاه متفاوت خلق نموده و با توجه به مفهوم شخصیت‌پردازی به ایجاد چهره‌هایی کاملاً سه‌بعدی می‌پردازد. او از ویژگی‌هایی همچون ظرافت در قلم‌زنی، نقوش گیاهی و حیوانی، ترکیب‌بندی و تذهیب که در مینیاتور سنتی ایران به کار برده شده، بهره جسته و این ویژگی‌ها را با نوآوری‌هایی همچون سه‌بعدنمایی، سایه‌روشن و سبک نقاشی کلاسیک که مختص خود هنرمند است، تلفیق نموده است. بنابراین طبق نظریات گادامر، تجویدی با رجعت به هنر سنتی گذشته و با استفاده از فهم و افق معنایی زمان خود به تجدید هنر مینیاتور و احیای هویت و فرهنگی ایرانی برخاسته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Hans-Georg Gadamer.
2. Truth and Method.
3. Being and Tim.
4. The Origion of Work of Art.
5. Hermes.
6. Pregiven.
7. Méthodologie.
8. Phenomenology.
9. Ontological.
10. Weinsheimer.
11. Contemporaneousness.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

افتخاری، سیدمحمود (۱۳۸۱)، *بزرگداشت استاد هادی تجویدی بنیان‌گذار مکتب مینیاتور تهران، موزه هنرهای ملی ایران*، تهران: اداره کل

Doi: 10.22034/rac.2024.716511

آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.

توران، امداد (۱۳۸۹)، *تاریخمندی فهم در هرمنوتیک گادامر: جستاری در «حقیقت و روش»*، تهران: بصیرت.

طاهری، رضا (۱۳۸۹)، *زیباشناسی و فلسفه هنر در هرمنوتیک گادامر*، تهران: نگاه معاصر.

گادامر، هانس گئورگ (۱۳۹۳)، *هنر: بازی، نماد، فستیوال*، ترجمه عبدالله امینی، تهران: پرسش.

گری، بازیل (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.

نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفویه*، تهران: تألیف.

واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۱)، *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی: مروری بر آرای گادامر در گستره هرمنوتیک*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.

Bleicher, J (1980). Contemporary Hermeneuitics: Hermeneuitics as Method, Philosophy and Critque, London and New York: Routledge and Kegan Paul Ltd.

Gadamer, H.G (1974). Philosiphical Hermeneuitics, Translated by David E. Linge. Berkeley and LosAngeles: University of California Press.

Gadamer, H.G (1960). Truth and Method, Translated by Joel Weinsheimer and Donald G.Marshall. London and New York: Continuum.

Palmer, R.E (1969). Hermeneuitics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthy, Heidegger and Gadamer. Evaoston University press.

url1: http://www.qajar.wordpress.com. 2023/05/22.

url2:http://tehranshenasi.com/1396/12/02/%D9%87%D8%A7%D8%AF%D-B%8C-%D8%AA%D8%AC%D9%88%D-B%8C%D8%AF%DB%8C-%D8%A8%D9%86%DB%8C%D8%A7%D9%86%DA%AF%D8%B0%D8%A7%D8%B1-%D9%85%DA%A9%D8%AA%D8%A8-%D8%AA%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86/ . 2023/05/22.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی