صفحات ۲۱ - ۳۰
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره۲۱، شماره۴، زمستان ۱۳۹۵

بازخوانی نقاشی سقاخانه از منظر هرمنوتیک گادامر

عباس ایزدی*[۱]، محمدکاظم حسنوند[۲]

[۱] دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۹/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۸/۹)

چکیده

جنبش سقاخانه از جمله مهم‌ترین جنبش‌های هنری ایران بوده است که هنرمندان آن با رویکردی ملی به خلق اثر پرداخته‌اند. این تحقیق که با هدف مطالعه نقاشی سقاخانه با بهره‌گیری از مفاهیم هرمنوتیک گادامر انجام پذیرفته، با رویکردی توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به این پرسش پاسخ داده است که نحوه خلق آثار هنرمندان این جنبش، تا چه میزان با مفاهیم هرمنوتیک گادامر، مرتبط و قابل‌شرح است. انتظار می‌رود مفاهیم هرمنوتیک گادامر به‌دلیل قرابت با بسترهای شکل‌گیری و خلق آثار نقاشی سقاخانه، زمینه مناسبی برای بازخوانی این جنبش فراهم آورد. گادامر معتقد است هنگامی‌که مفسر با متنی قدیمی روبروست، آن را به زمان معاصر خود منتقل می‌کند و با آن به‌گفتگو می‌نشیند. نقاشان سقاخانه نیز، متون قدیمی؛ یعنی عناصر و نقش‌مایه‌های سنتی را که متعلق به گذشته بوده‌اند، به دوره معاصر خود منتقل کرده و از آن درجهت اهداف خود بهره برده‌اند. گادامر اعتقاد دارد در این میان مفسر، پیش‌داوری‌های خود یعنی برداشت‌هایی که متناسب با دوره‌ی خودش است را در روند تفسیر دخالت می‌دهد. نقاش سقاخانه نیز، این نقش‌مایه‌ها را با زبانی ملی و براساس رویکردهای زمان خود به‌کار گرفته است. این نقوش دارای زبانی مشترک هستند که ریشه در سنت‌های ایرانی دارند. در این میان، شرایط تاریخی و اجتماعی ایران در زمان خلق آثار هنرمندان این جنبش، به‌عنوان بافت و زمینه نیز تأثیرگذار بوده است.

واژه‌های کلیدی

نقاشی سقاخانه، هرمنوتیک مدرن، گادامر، سنت، زبان.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۷۳۵۱۸۱۶۶، نمابر: ۰۷۱-۴۴۳۳۳۳۵۰، E-mail: AbbasIzadi@Modares.ac.ir.

مقدمه

در دهه‌ی ۱۳۴۰ شمسی در ایران، هنرمندانی پا به عرصه گذاشتند که وجه غالب آثارشان، عناصر و نقش‌مایه‌های سنتی بود. این هنرمندان که سنت‌گرایان نو نامیده می‌شدند، سعی داشتند با نگاهی جدید به هنر، به نحوی از نقش‌های گذشته بهره گیرند که نهایتاً اثر آنها ایرانی جلوه کند. به‌همین منظور از سنت‌های دوره‌های مختلف تاریخی از جمله قاجار و هم‌چنین مفاهیم مذهبی و سنتی و عامیانه‌ی این دوره‌ها به‌طرز چشمگیری استقبال کردند؛ به‌طوری‌که حال و هوای آثارشان گاه مخاطب را به یاد عناصر بصری آن دوران می‌اندازد.

هدف از انجام این تحقیق، بازخوانی نقاشی سقاخانه با استفاده از مفاهیم هرمنوتیک مدرن گادامر می‌باشد. این نوشتار درصدد پاسخ به این پرسش است که مفاهیم هرمنوتیکی گادامر تا چه حد، قابل بازخوانی نقاشی سقاخانه و شرح و بسط چگونگی شکل‌گیری و خلق آثار هنرمندان این جنبش است. این فرضیه نیز مطرح است که با بهره‌گیری از مفاهیم هرمنوتیک گادامر، می‌توان عناصر، انگیزه‌ها و بستر شکل‌گیری آثار هنرمندان سقاخانه را مورد مطالعه و بازخوانی قرار داد. به‌کارگیری مفاهیم هرمنوتیک و بررسی اینکه چه عواملی این هنرمندان را به نوجویی هنری ترغیب کرده و سبب شده است تا آثاری خلق کنند که نسبت به کارهای قبل از خود، به لحاظ سبک و نگرش تا حد زیادی جدید جلوه کند، می‌تواند دارای اهمیت باشد. به کمک مفاهیم هرمنوتیک، پاسخ به این پرسش و پرسش‌هایی هم‌چون دلیل استفاده‌ی نقاش سقاخانه از نقش‌مایه‌های سنتی، و ذهنیتی که برای خلق این دست از آثار داشته است، می‌تواند تا حد زیادی علل شکل‌گیری و اهمیت آثار سقاخانه را بر ما آشکار نماید. از آن جایی‌که هرمنوتیک[1] با تفسیر سر و کار دارد و مفاهیمی را به‌کار می‌گیرد که به فهم منجر می‌شود، برآنیم تا با استفاده از این مفاهیم، نقاشی سقاخانه را مورد بازخوانی قرار دهیم تا از این رهگذر برای سوال‌های مطرح‌شده پاسخی مناسب بیابیم.

این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی می‌باشد. بدین‌ترتیب‌که ابتدا هرمنوتیک و مفاهیم مربوط به آن مطرح می‌گردند و سپس با معرفی نقاشی سقاخانه، این جنبش بر اساس مفاهیم هرمنوتیک مدرن گادامر، مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با نقاشی سقاخانه، تحقیقات متعددی صورت پذیرفته و در برخی از آنها به دلایل پیدایش این جنبش پرداخته‌شده است که در مقاله‌ای با عنوان "*جامعه‌شناسی مکتب نقاشی سقاخانه‌ای*" که در شماره ۱۴۴ کتاب ماه هنر به چاپ رسیده است، برخی از این دلایل عبارتند از: نبرد اندیشه‌های کهنه و نو و تأکید بر نوگرایی محض در جامعه‌ی ایرانی دهه‌ی ۱۰ و ۲۰، سیاست‌گذاری دولت وقت در تقلید از اروپا در زمینه‌های مختلف اداره‌ی جامعه و هم‌زمانی با جنبش پست‌مدرن غربی (عابددوست و کاظم پور، ۱۳۸۹، ۵۵). در پژوهشی دیگر با عنوان "*سقاخانه*" که در شماره ۳ نشریه هنرهای تجسمی به چاپ رسیده، به توصیف ویژگی‌ها و عناصر به‌کار رفته در این جنبش، شروع‌کنندگان آن و ویژگی آثار هنرمندان فعال در این عرصه پرداخته شده است (اعتمادی، ۱۳۷۷، ۴۰-۲۹). هدف این مقاله، مطالعه این جنبش بر اساس مفاهیم هرمنوتیک مدرن و نظرات اندیشمند مشهور آن به نام گادامر می‌باشد.

هرمنوتیک، تعریف و پیشینه‌ی آن

در تعریف هرمنوتیک می‌توان گفت: «فعالیتی است ادراکی و ارتباطی که می‌توان آن را به نظریه‌هایی تقلیل داد که با تجربه‌ی توضیح و شرح و تفسیر پدیدارها سر و کار دارند و پیشینه‌ی آن به گذشته‌های بسیار دور باز می‌گردد» (احمدی، ۱۳۷۸، ۷). «ریشه‌ی این اصطلاح به هرمس[2] باز می‌گردد که از نظر یونانیان باستان، خدایی بوده که نقش رساندن پیام خدایان به یکدیگر را به‌عهده داشته است و در عین حال به آدمیان نیز یاری می‌کرده است تا هم پیام‌های رمزی خدایان را درک کنند و هم مقصود و منظور یکدیگر را در سخن گفتن و نوشتن دریابند» (احمدی، ۱۳۸۰، ۶۲). در قرون وسطی، هرمنوتیک در تفسیر کتاب مقدس کاربرد داشته است. «هرمنوتیک در حقیقت مبانی تفسیر متون دینی بوده که در قرون معاصر به نحوی وسیع‌تر از مطالعه‌ی متون دینی مطرح شده و به تدریج به صورت یکی از منطق‌های مطالعه‌ی علوم معرفت انسانی درآمده است» (مددپور، ۱۳۸۸، ۴۴۹). بنابراین می‌توان برای هرمنوتیک کاربردهای فراوان دیگری نیز قائل شد. «امروزه این طور تصور می‌شود که قلمرو هرمنوتیک، از محدوده‌ی الهیات و فلسفه بسی فراتر می‌رود و جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی، تاریخ‌نگاری، حقوق و به‌طور کامل علوم انسانی را نیز شامل می‌شود؛ چنان‌چه گادامر جهان‌شمول‌بودن گستره هرمنوتیک را یادآور شده است» (واینسهایمر، ۱۳۸۱، ۱۶).

همان‌طوری‌که ذکر شد، دامنه‌ی هرمنوتیک به مرزهایی فراتر از تفسیر کتاب مقدس و متون دینی کشیده شده است و شلایرماخر[3] نخستین فردی بود که در این مسیر گام نهاده است. وی که در دوره‌ی رمانتیک‌ها زندگی می‌کرد و تحت تأثیر افکار آنها بوده است،

به معنای قطعی و واحد متن اعتقاد داشت و هرمنوتیک را به عنوان روشی برای تفسیر، قلمداد نموده است. وی شناخت مولف را در جهت شناخت هرچه بهتر متن مؤثر دانسته است. به طور کلی وی در ارتباط با هرمنوتیک، رویکردی "مولف محور" داشته و تفسیری را از همه بهتر دانسته است که به مقصود مولف نزدیک‌تر باشد. پس از وی شاگردش دیلتای[۴]، تا حد زیادی اندیشه‌های نزدیک به استاد خود را پی گرفته است. «از نظر دیلتای، مفسر گاه فراتر از مؤلف گام برمی‌دارد و از متن او حقایقی را به‌دست می‌آورد که گاه وی از آنها غافل بوده است. درواقع متن، ابزار شناخت مؤلف هم هست. زوایای ناشناخته‌ی مؤلف در آینه متن تجلی می‌یابد و از همین‌رو شناسایی متن، نقش مهمی را در شناخت روحیات مؤلف ایفا خواهد کرد» (نصری، ۱۳۸۱، ۹۰). دیلتای در پی تفکراتی بوده که مؤلف در متن پنهان کرده است. در واقع او به شیوه‌ی بیان مؤلف توجه داشته و معتقد بوده است که معنای متن، همان نیت ذهنی مؤلف است. او درصدد بود تا هرمنوتیک را به عنوان روشی واحد و بنیادین برای علوم انسانی قرار دهد. با ظهور هایدگر[۵]، هرمنوتیک به مرحله‌ی جدیدی قدم گذاشت. هایدگر بعد از شلایر ماخر و دیلتای که هرمنوتیک را به عنوان نوعی روش فهم قلمداد کرده بودند، به جای روش‌شناسی از هستی‌شناسی صحبت کرده و در واقع هرمنوتیک را چیستی فهم و شرایط حصول آن معرفی کرده است؛ نه آن‌که این فهم با چه روشی به‌دست خواهد آمد. بدین‌ترتیب، وی میدان را برای ورود شاگرد مشهورش، گادامر[۶] که مباحثات جدید و پرمناقشه‌ای در زمینه‌ی تفسیر متون ارائه کرده، باز نموده است.

گادامر و هرمنوتیک فلسفی وی

برای آن‌که درک جامع‌تری از هرمنوتیک گادامر پیدا کنیم، لازم است ابتدا با مفاهیمی که در بحث‌های او نقشی کلیدی دارند، آشنا شویم. هرچند این مفاهیم در بحث‌های متفکران قبل از او نیز تکرار شده‌اند، اما تعریف این مفاهیم بر اساس فلسفه‌ی وی برای درک کامل مباحثات او و رسیدن به تحلیلی جامع در جهت پیش‌برد موضوع مقاله‌ی حاضر لازم به‌نظر می‌رسد.

پیش‌داوری

«پیش‌داوری به معنایی که گادامر مطرح کرده است، یعنی آگاهی از این واقعیت که شناخت من از گذشته امروزی است» (احمدی، ۱۳۸۰، ۵۸۱). وی معتقد است مفسر برای رسیدن به فهم دچار پیش‌داوری می‌گردد. «پیش‌داوری‌ها اساس وجودی ما هستند و در اصل به واسطه‌ی همین پیش‌داوری‌هاست که ما قادر به فهم تاریخ هستیم و هیچ تفسیری بدون پیش‌فرض امکان وجود نخواهد داشت» (پالمر، ۱۳۸۷، ۲۰۱). به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت: «یک جانب فعالیت تفسیر، پیش‌داوری و پیش‌انگاشت‌های مخاطب پیام یا مفسر است. اوست که براساس میزان دانایی خود، نظام باورهای فرهنگی و حتی بر پایه‌ی ناخودآگاهیش برای هر متن، معنایی تازه ابداع خواهد کرد» (احمدی، ۱۳۷۸، ۱۶). به زبان ساده، گادامر می‌خواهد بگوید که مفسر به هنگام برخورد با یک متن و برای فهم آن، برداشت‌های خودش را دخالت می‌دهد که این برداشت‌ها ناشی از معانی و ذهنیات شخصی و فرهنگی عصر اوست و تأکید کرده است که فرآیند فهم در گروِ این پیش‌داوری‌هاست.

زمینه و بافت

از جمله مواردی که گادامر به آن توجه دارد، مسئله‌ی زمینه‌ی کلام[۷] است. وی متن را به وسیله‌ی زمینه‌ی آن قابل تفسیر دانسته است. زمینه اینجا فقط کلمات نیست، بلکه کل "زمینه زنده"[۸] را شامل می‌شود (نصری، ۱۳۸۱، ۹۴). از آن‌جایی‌که زمینه و بافت با واقعیت نیز ارتباط می‌یابد، بسته به نوع متن، رجوع به رویکردهای جامعه‌شناختی، تاریخی و اجتماعی دور از ذهن نخواهد بود.

افق معنایی، مکالمه، فاصله‌ی زمانی، زبان و سنت

در برخورد با یک متن، این مفسر است که پیش‌داوری‌های خود را دخالت می‌دهد که البته برای رسیدن به فهم لازم است. درنتیجه، وی گونه‌ای افق معنایی که با پیش‌داوری‌هایش در ارتباط بوده را پیش رو قرار داده است. «در هرمنوتیک مدرن، افق به معنای امکان وجودی دانسته‌ها و میزان کنونی دلالت‌هاست» (احمدی، ۱۳۷۵، ۴۱۰). از طرفی چون مفسر با متنی قدیمی‌تر از خود روبروست، با افق معنایی متن نیز مواجه است. گادامر معتقد است برای رسیدن به فهم، باید گفتگو و مکالمه‌ای میان این دو افق معنایی شکل بگیرد که از آن با عنوان درهم شدن افق معانی یاد کرده است. بنابراین فرآیند فهم، گونه‌ای تعامل میان افق معنایی مفسر و افق معنایی متن است. درواقع فهم، محصول گفتگوی مفسر با متن است. «گفتگو، فراشد فهم متقابل است. از این رو ویژگی هر گفتگوی راستین این است که هرکس به گفته‌های فرد دیگر توجه کند و برای دیدگاه وی ارزش و حق قائل باشد» (نیچه و دیگران، ۱۳۷۹، ۲۰۵). اما نکته‌ی مهمی که گادامر به آن اشاره نموده است، مسئله‌ی فاصله‌ی زمانی است؛ اینکه چگونه می‌توان متنی قدیمی را امروز تفسیر نمود. شلایر ماخر اعتقاد داشت در جریان تفسیر نباید معلومات عصری را دخالت داد، زیرا باعث بدفهمی می‌شود، اما گادامر با این نظریه مخالف است و اعتقاد دارد «حتی اگر هنر به گفته‌ی هگل بیانگر چیزی از گذشته باشد، ما آن را امروزی می‌کنیم و به واسطه‌ی آن خبر از رخدادهای گذشته نخواهیم گرفت، بلکه مسأله‌ی ما کشاندن آن به زمان حاضر است. قاعده‌ی اصلی در بینش هرمنوتیکی گادامر، انتقال متن، سخن و سند دیروز به امروز است. اثر هنری همواره زمان حاضر خود را داراست و فقط به معنایی محدود از سرچشمه‌ی تاریخی خود خبر خواهد داد» (احمدی، ۱۳۷۵، ۴۲۰-۴۱۴). در این میان زبان و سنت نیز نقشی مهم ایفا خواهند کرد.

منطق گفتگو زمانی پیش خواهد رفت که در آن، طرف‌های در حال مکالمه دارای زبانی مشترک باشند. «فهم، جریانی دیالکتیکی میان انسان و سنت است. گفتگو و دیالوگ میان انسان و سنت است و این گفتگو با زبان شکل می‌پذیرد» (میرخندان، ۱۳۹۱، ۷۴). «پیش‌داوری صرفاً نشانه‌ی ریشه داشتن ما در سنت است، همان سنتی که با پرس و جو از متون، کوشیده‌ایم تا آن را به قالب زبان درآوریم» (گادامر، ۱۳۸۲، ۶۲). اگر بخواهیم منظور گادامر از سنت را دقیق‌تر دریابیم باید گفت: «سنت، داده‌ای متشکل از میراث فرهنگی شفاهی و مکتوب به‌ارث رسیده از نسل‌های گذشته است که رابطه انسان با آن تا اندازه‌ای ناخودآگاهانه است. برای انسان ممکن نیست که به سنت احاطه داشته باشد، این سنت است که بر انسان احاطه دارد. انسان اسیر مطلق سنت نیست، بلکه با آن در تعامل است؛ هرچند سنت به واسطه‌ی احاطه‌ای که دارد، اثر بیشتری بر انسان می‌گذارد. سنت، سنگ‌بنای نخستین فهم‌های انسان‌هاست. سنت همه‌ی فهم‌های گذشته، حال و آینده را دربر می‌گیرد» (میرخندان، ۱۳۹۱، ۷۴-۷۳). مباحثی که گادامر در روند تفسیر و فهم ارائه کرده تا حد زیادی نسبت به پیشینیان خود جدید است. در واقع «اهمیت کار گادامر در این است که بحث از روش‌ها و شگردهای تفسیر را به نکته‌ی اصلی کشانده است؛ یعنی به این نکته که هرگونه تفسیر و شناخت لحظه‌ای از یک سنت است، سنتی که مفسر و متن هردو تابع آن هستند. به این دلیل هرگونه تفسیر و شناخت، گفتگو یا مبادله‌ایست که در چارچوب این سنت شکل می‌گیرد، پیش می‌رود و مکالمه‌ای میان گذشته و امروز در جریان است» (احمدی، ۱۳۸۰، ۵۷۹). با توجه به آن‌چه مطرح شد، می‌توان رویکرد هرمنوتیکی گادامر را رویکردی "مفسرمحور" قلمداد کرد؛ چراکه برای مفسر، اهمیتی قائل است که تا قبل از وی در هرمنوتیک چندان اهمیتی به آن داده نمی‌شد.

نقاشی سقاخانه

نقاشی سقاخانه، «اصطلاحی است که نخستین بار توسط کریم امامی مترجم، روزنامه‌نگار و منتقد برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که می‌کوشیدند پلی میان سنت و نو بنا کنند، به‌کار برده شد» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۰۷). این گروه در دهه‌ی ۱۳۴۰ شمسی در ایران شکل گرفت و علت نام‌گذاری سقاخانه، به سبب وجود عناصری آشنا در نقاشی‌های هنرمندان این گروه بوده که در سقاخانه‌ها مشاهده می‌شده است.[۹] نحوه‌ی برخورد این گروه، بازسازی میراث گذشتگان در قالب‌های امروزی بوده است. درواقع، هنرمندان سقاخانه تحت تأثیر هنر غربی، درصدد بوده‌اند هنری بیافرینند که دارای شاخصه‌هایی بومی و ملی و در عین نوگرایی، ایرانی باشد. برای همین منظور از تصاویر قاجاری و نقش‌مایه‌های تزیینی متنوعی که ریشه در هنرهای سنتی ایرانی داشت، بهره بردند. رویین پاکباز معتقد است: «هنرمندان سقاخانه را می‌شد نوادگان استادان صنعتگر قرن‌های پیشین دانست. تذهیب‌کاران و زرکوب‌ها و قلم‌زن‌ها و خوشنویسانی که هزار و یک شیء کاربردی را به کمک نقش‌ونگارهای ظریف درهم پیچیده و یا کتیبه‌هایی از خط خوش، زیباتر می‌کردند» (پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۱۵).

کریم امامی در مورد این جنبش می‌نویسد: هنرمندان سقاخانه در جست‌وجوی تعریف دوباره‌ای از زیبایی‌های ملی و سنتی برآمدند و یا به‌بیانی دیگر، این هنرمندان با عشق به زوایای فرهنگ ملی و نگاهی گسترده به فرهنگ جهانی به‌فکر افتادند که مکتبی ملی- بین‌المللی تأسیس نمایند و حتی شاید بدون تمهید اولیه و به‌صورتی طبیعی، به سوی تأسیس مکتب فوق کشانده شدند. رویکرد اینان به اشیاء و عناصر بصری محیط اطراف زندگی مردم که در سقاخانه و زیارتگاه‌ها و اماکن مذهبی وجود داشت، باعث شد که از این اشیاء در فضاهای معاصر، تعریف مجددی به‌عمل آید و در سامان‌دهی تازه و بدیعی، به مکتبی جدید و قابل‌قبول و سرشار از نوآوری تبدیل شود (امامی، ۱۳۵۶، ۹۷).

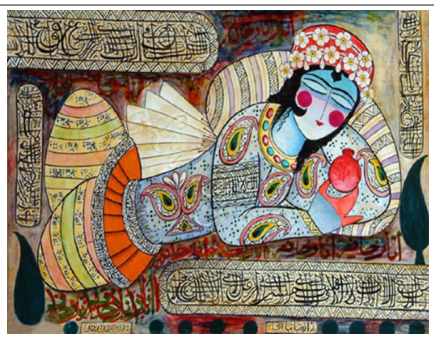
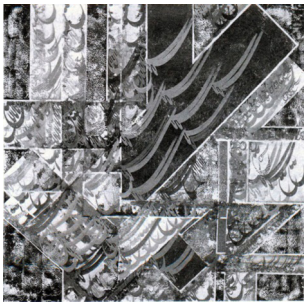
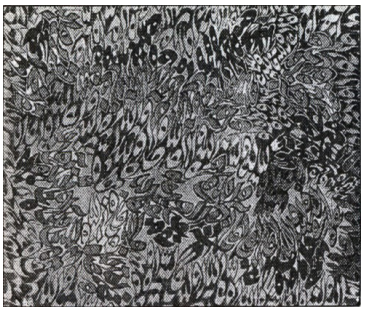
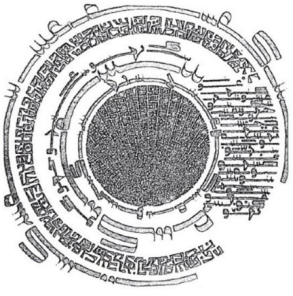
پرویز تناولی در ارتباط با نخستین آثار این جنبش می‌نویسد: روزی حدود سال ۱۳۴۰، من و زنده‌رودی به حرم حضرت عبدالعظیم رفتیم و آنجا توجه‌مان به تعدادی تصویر چاپی مذهبی که برای فروش عرضه شده بود، جلب شد. در آن زمان، ما هر دو در جست‌وجوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم که بتوانیم از آنها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آنها، از تکرار نقش‌ها در آنها و از رنگ‌های چشم‌گیر آنها خوشمان آمد؛ در واقع اولین طرح‌هایی که زنده‌رودی با الهام از آن تصاویر کشید، اولین کارهای سقاخانه‌ای هستند (همان، ۱۲۷).

به اعتقاد کریم امامی، مکتب سقاخانه با بازگشتش به هنرهای گذشته، رنسانسی در هنر ایران ایجاد کرد و توانست هنرهای تجسمی ایران را احیا کند و مکتبی ملی به وجود آورد. «مکتب ملی پیش از ظهور سقاخانه‌ای‌ها، یک رؤیای آسمانی بود. سقاخانه‌ای‌ها نشان دادند که با استفاده از مصالح آشنای دم‌دست، خیلی آسان‌تر می‌توان به این مکتب رسید» (امامی، ۱۳۵۶). کریم امامی نام دیگر مکتب سقاخانه را "نو- ملی‌گرایی" گذاشت و آن را در عمل، ادامه راه هنرمندان قدیم ایران دانست (Emami, 1971, 351).

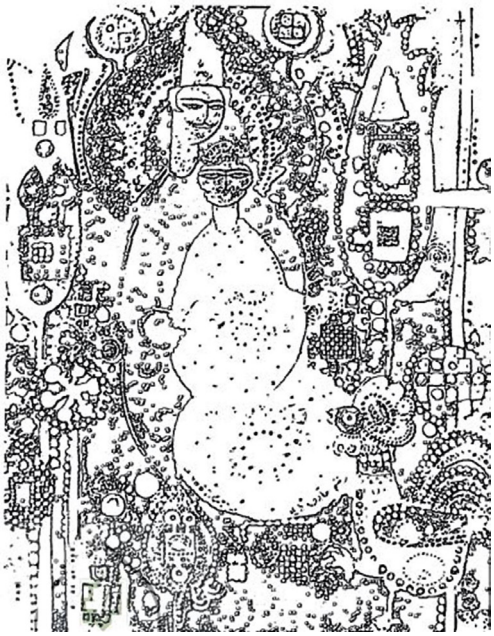
بازخوانی نقاشی سقاخانه با رویکرد هرمنوتیک گادامر

نقاشان سقاخانه با بهره‌گیری از نقوش و عناصر تاریخی و سنتی ایرانی، سعی در احیانمودن هنر و هویت‌بخشی به آثاری را داشته‌اند که محصول طرز فکر زمانه و اجتماع آنهاست. «هنرمند بر جامعه متکی است و لحن و آهنگ و قوه احساسش را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند می‌گیرد» (رید، ۱۳۸۴، ۲۲۳). هنرمندان سقاخانه همگام با تحولات جهانی و با توجه بیش از پیش به دستاوردهای گذشته‌ی ایرانی که بخش عظیمی از آنها متعلق به مفاهیم موجود در هنرهای سنتی بوده‌اند، قصد داشته‌اند هنری خلق کنند که در عین نو بودن، با فرهنگ دیرینه‌ی ایرانی نیز ارتباط برقرار نماید. بافت و زمینه، اهمیت زیادی در شکل‌گیری و اجرای آثار هنرمندان این جنبش داشته است.

جدول۱- جنبش سقاخانه، هنرمندان و برخی از آثار آنها.

ردیف	هنرمندان سقاخانه	نمونه آثار
۱	ژازه طباطبایی	 تصویر۱- استفاده از تصاویر زنان قاجاری در آثار سقاخانه. مأخذ: (www.citytomb.com)
۲	ناصر اویسی	 تصویر۲- اسب در آثار سقاخانه. مأخذ: (پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۰۸ و www.galleryovissi.com)
۳	فرامرز پیلآرام	 تصویر۳- خط در آثار نقاشان سقاخانه. مأخذ: (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۹، ۵۴ و پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۱۶)
۴	حسین زنده‌رودی	  تصویر۴- خط در آثار نقاشان سقاخانه. مأخذ: (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۹، ۵۳)

ادامه جدول ۱.

۵	صادق تبریزی	 تصویر ۵- اثری از صادق تبریزی از هنرمندان سقاخانه. مأخذ: (همان، ۵۲)

بخشی از این زمینه، مربوط به رویکردهای اجتماعی زمان هنرمند و بخشی مربوط به مسائل تاریخی متن، یعنی سنت‌هایی بوده است که از آنها بهره گرفته است و در هر دو حالت با واقعیت‌ها مواجهیم. در واقع «دانستن حقایقی در مورد زمان و مکان ساخته‌شدن اثر، مهم‌ترین اطلاعات در جهت رسیدن به یک ادراک عینی مبتنی بر یک واقعیت تاریخی است» (جنسن، ۱۳۸۴، ۱۴). در ارتباط با زمینه‌ی تاریخی متن می‌توان به پرهیز نقاش از طبیعت‌گرایی که ریشه در عالم انتزاعی و تاریخ نگارگری ایرانی دارد، اشاره کرد. به‌طور کلی نقاش ایرانی به جز مواردی محدود در برهه‌هایی از زمان‌های تاریخی، در قید طبیعت‌نگاری نبوده و همواره در فکر نشان دادن عالم مجردات است. در ارتباط با زمینه‌ی اجتماعی نیز می‌توان به تحولاتی اشاره کرد که در جامعه‌ی آن زمان ایران و حتی خارج از ایران صورت گرفته است؛ چنانکه «گسترش دامنه‌ی جنگ جهانی دوم به ایران و رفتن رضاشاه و برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی، مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد» (پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۰۲). جنبش نوگرایی در ایران در حال شکل‌گیری بود و این مسئله، زمینه را برای خودنمایی نقاشان سقاخانه باز می‌کرد. پس از آن «در زمان محمدرضا شاه سیاست فرهنگی حکومت، ارج‌گذاری و تأکید بر تاریخ دو هزار و پانصد ساله به ویژه دوران عظمت آن در گذشته بوده است و بسیاری از نقوش تابلوهای نقاشان سقاخانه‌ای نیز با این سیاست سازگار بوده است، زیرا هنرمند قصد داشته است مدرنیسم را با رنگ و بویی ملی و ایرانی بیان نماید» (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۲۰۰-۱۹۹). او در روند رسیدن به خلق آثار خویش همگام با تحولات جهانی گام برداشته و به شدت تحت‌تأثیر محیط پیرامونش قرار گرفته است.

«هنرمند بر میراث فرهنگی جامعه‌ی خود و احیاناً جوامع دیگر تکیه دارد و می‌کوشد تا به مدد این میراث، راهی به منظور خود بگشاید. بر اثر برخوردهایی که دانشمند با میراث فرهنگی می‌کند، گشایشی دست می‌دهد، راهی برای حصول مقصود آنان پیدا می‌شود و اندیشه‌ای در ذهن آنان طلوع می‌کند» (آریان‌پور، ۱۳۵۴، ۶۹). جایگاه نقاشی سقاخانه، بطن جامعه‌ی ایرانی بود و شرایط به‌گونه‌ای بوده است که هنرمند نیاز دیده تا همگام با عصر خویش، دست به نوآوری بزند. بی‌جهت نیست که گادامر اعتقاد دارد « هنر چیزی تزیینی است و بی‌جایگاه نیست. هنر جایگاه می‌خواهد و از خودش جایگاهی عظیم می‌آفریند. ما باید عنصر تزیینی هنر را باز در هنر ساکن کنیم. هنر نه بی‌جایگاه است و نه بی‌زبان. نخستین کاری که ما می‌بایست انجام دهیم یافتن راهی است که هنر و تاریخ را با هم دربر بگیرد» (پالمر، ۱۳۸۷، ۱۸۸). مطابق آنچه بیان شد، زمینه و بافت آثار نقاشان سقاخانه، ناظر بر همان رویکرد ملی‌گرایانه آنها و بیشتر متوجه عظمت سرزمینی بوده است که در آن به تولید هنر پرداخته‌اند، زیرا اندیشه خلق آثار هنرمندان این جنبش، با زمینه‌های اجتماعی و تاریخی مذکور، ارتباط مستقیم برقرار می‌کند.

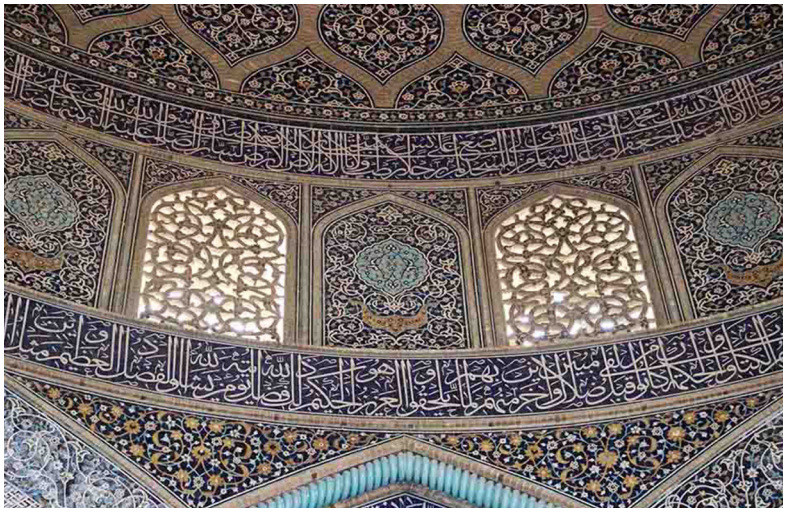
از طرف دیگر هم‌زمان با فعالیت هنرمندان سقاخانه، در خارج از کشور اندیشه‌های جنبش پست‌مدرن بر کار هنرمندان این گروه در ایران سایه افکنده بود. اگر مدرنیست‌ها بازگشت به گذشته را جایز نمی‌شمردند، اما پست مدرنیست‌ها به این مسئله توجه و اعتقاد داشتند و رجوع و استفاده از دستاوردهای گذشتگان را دست‌مایه‌ی کار خود قرار می‌دادند. هنرمندان سقاخانه نیز این اندیشه را به‌کار بستند و آن را در خدمت اصالت ایرانی و ملی درآوردند. گادامر معتقد بود گفتگو، میان متن و مفسر به وجود می‌آید و فرایند فهم

شکل می‌گیرد و داشتن زبانی مشترک میان مفسر و متن نیز در این راه لازم است. نقاش سقاخانه با متنی که ترکیبی از عناصر و نقوش سنتی و مذهبی بود و با استفاده از زبانی که ریشه در سنت‌های ایرانی و ملی داشت، درصدد القای هویتی بومی بوده است؛ زبان هنرمند در مقام یک مفسر با سنت‌ها و پیشینه‌ی فرهنگی‌اش گره خورده و این را می‌توان در آثارش به‌وضوح مشاهده نمود. او در دوره‌ی زمانی خود زندگی می‌کند، اما نقوشی را به‌کار گرفته است که محصول زمانه‌ی او نبوده‌اند. در واقع این نقوش را از گذشته به دوره‌ی خود منتقل کرده و با تفکر امروزی خود با آن به‌گفتگو نشسته است. به‌عبارت‌دیگر، وی با نوعی فاصله‌ی زمانی روبروست. البته او همراه با این انتقال، از توجه به سنت‌ها نیز غافل نمانده، بلکه از سنت‌ها در جهت معنابخشیدن به اثر هنری خویش بهره جسته است. هنرمند سقاخانه در این مسیر نیاز به نوآوری را از بهره‌گیری از عناصر سنتی جامعه‌ی خویش که ریشه در فرهنگ ایرانی دارند، جدا ندیده است. می‌توان گفت در گذر از سنت نیز همواره بخشی از سنت‌های به جا مانده از اعصار قبل می‌توانند به دوره‌ی معاصر منتقل شده و روند نوآوری را شکل دهند. در این میان هنرمند با فکر و ذهنیت خود با پدیده‌ی هنری برخورد نموده است. هنرمند دچار پیش‌داوری‌هایی شده که در محدوده‌ی افق معنایی زمان او قرار داشته‌اند. تحولات جامعه‌ی او و تأثیرپذیری از تحولات غرب در شکل‌گیری افق معنایی هنرمند سقاخانه اثرگذار بوده است. او با متنی قدیمی روبرو بوده، متنی که دربردارنده‌ی مجموعه عناصر و نقوش سنتیِ بازتاب دهنده‌ی عظمت ایران گذشته و نقوشی که بیانگر آرمان‌های مذهبی، شیعی و هویتی بوده است.

تصویر۶- زن قاجار به روایت عکس‌های آن دوره.
مأخذ: (www.asriran.com)

تصویر۷- نقش اسب در نگارگری عصر صفوی.
مأخذ: (The shahnama of shah Tahmasp, 2014)

تصویر ۸- نقش اسب در هنر ساسانی.
مأخذ: (www.tamadonema.ir)



تصویر۹- کاربرد خط بر روی کاشی‌های مسجد امام اصفهان، عصر صفوی.

در ادامه با چندین هنرمند سقاخانه و برخی نقش‌مایه‌هایی که در آثارشان مورد استفاده قرار داده‌اند بیشتر آشنا خواهیم شد و برای فهم بهتر بحث، نمونه‌هایی از کاربرد سنتی این نقش‌مایه‌ها را نیز به عنوان نمونه بیان خواهیم نمود.

ژازه طباطبایی از عناصر قاجاری و سنتی ایران هم‌چون زنان و عروسانی با ابروان به‌هم‌پیوسته که در حال استراحت یا نواختن موسیقی‌اند، استفاده کرده است. استفاده‌ی طباطبایی از تصاویر زنان قاجاری به خوبی می‌تواند معرف سنت‌های این دوره از تاریخ هنر ایران باشد؛ از جمله نوع پوشش و نحوه‌ی طراحی پوشاک آن دوران که به دو نوع اندرونی و بیرونی تقسیم می‌شد که در این میان چادر به عنوان پوششی بیرونی به سبب دین و مذهب ایرانیان و اعتقادات آنها مورد استفاده قرار گرفته است (تصویر ۶). استفاده از این نوع پوشش به افراد این امکان را می‌داده که به صورت ناشناخته و پنهان به گردش بروند و از نقاطی دیدن کنند که درغیراینصورت و با روی باز رفتن به آن نقاط مجاز نیست (پولاک، ۱۳۶۸، ۱۱۷-۱۰۲). درحالی‌که استفاده از پوشش‌هایی که مختص به اندرونی و حرم‌سرا بود، (جدول۱: تصویر۱) از تنوع و طرح‌هایی متفاوت در مقایسه با لباس‌های بیرونی برخوردار بوده است (دیولافوا، ۱۳۷۶، ۱۴۱-۱۴۰).

استفاده از نقش اسب در آثار اویسی نیز ارتباط تنگاتنگی با جایگاه این حیوان در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی دارد؛ چنانکه اسب را تربیت‌شده ایرانیان دانسته‌اند و خاستگاه و پرورشگاه آن را نیز سرزمین ایران برشمرده‌اند (ماحوزی، ۱۳۷۷، ۲۱۱-۲۱۰) (جدول۱: تصویر۲). بنابراین هنرمند در اینجا نیز از نقش‌مایه‌ای سنتی بهره برده است؛ مطابق تصویر۷، از نقش این حیوان در تصویرسازی نگاره‌های شاهنامه‌ی فردوسی در صحنه‌های جنگ نیز استفاده شده است که ارتباط این نقش حیوانی با ادبیات فارسی را نشان می‌دهد. علاوه بر آن، در هنر ایران قبل از اسلام نیز، این نقش‌مایه حیوانی در هنرهای مختلف به‌کار رفته است. تصویر۸، نمونه‌ای از بشقاب‌های فلزی دوره ساسانی است که در

تصویر۱۰- نمونه‌ای از چهره‌های مصور در نگاره‌های ایرانی عصر صفوی.
مأخذ: (The shahnama of shah Tahmasp, 2014)

آن، پادشاه سوار بر اسب در حال شکار نشان داده شده است.

«فرامرز پیلارام از دیگر هنرمندان سقاخانه از نشان‌های مذهبی در کارهای خود بهره برده است» (پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۱۵). وی ارتباطی با مذهب و پیشینه‌ی فرهنگی ایرانیان برقرار نموده است. هرچند به استفاده از عناصر مذهبی بسنده نکرده و عناصر بسیار دیگری را نیز به‌کار بسته است، همچون خطوط نستعلیق و شکسته نستعلیق، به عنوان نمادهایی ایرانی که این استفاده از عناصر متنوع می‌تواند ناشی از التقاط‌گرایی جنبش پست‌مدرنیستی باشد که نه تنها بر آثار او بلکه سایر هنرمندان این گروه نیز سایه افکنده بود. بهره‌گیری از خطوط خوشنویسی نیز از جمله‌ی دیگر عناصر به‌کار رفته در آثار سقاخانه‌ای‌هاست که برگرفته از سنت‌های ایرانی- اسلامی است و به خاطر عجین‌بودن با فرهنگ پیشینیان، نگاهی به سنت و آیین‌های این مرز و بوم دارد. علاوه بر پیلارام، زنده‌رودی نیز از ترکیب‌های خط در آثار خود بهره برده است. این هنرمندان به جنبه‌ی زیبایی‌شناسی اثر نیز توجه زیادی نشان داده‌اند (جدول۱: تصاویر ۳ و ۴). درواقع، استفاده از نقش‌های تزئینی موجود در هنر سنتی که خط فارسی نیز اغلب جزء ثابتی از آن بود، امکان همه‌گونه ترکیب و تجزیه را از نظر فرم، رنگ و بافت به هنرمندان سقاخانه می‌داد (امامی، ۱۳۵۶).

بهره‌گیری از خط در دوره‌های مختلف هنر ایران و در هنرهایی همچون فلزکاری، کاشی‌کاری، نگارگری، فرش و معماری کاربرد زیادی داشته و دارد که از جمله‌ی آنها می‌توان به‌عنوان مثال به استفاده‌ی خط در کتیبه‌های مساجد اسلامی اشاره نمود که مطابق تصویر۹، خط ثلث، همراه با تزیینات دیگر به‌کار رفته است.

صادق تبریزی از دیگر هنرمندان این جنبش با استفاده از تمبرها، اسناد و عکس‌های قدیمی، کلاژهایی را ایجاد می‌کرد. وی از چهره‌هایی شبیه به مینیاتورهای ایرانی استفاده نموده است که هر بیننده‌ای را در نگاه اول به یاد چهره‌هایی که در نگاره‌های ایرانی؛ به‌خصوص دوره‌ی صفوی تصویرسازی شده‌اند می‌اندازد و گویی این هنرمند با آثارش، جنبه‌های ادبی، هنری و فرهنگی را با هم به‌طور هم‌زمان درآمیخته است و به گونه‌ای خلق اثر نموده که تا حد زیادی از سنت و فرهنگ ایرانی نشأت گرفته است (جدول۱: تصویر ۵). تصویر۱۰، نمونه‌ای از چهره‌های مصور در نگاره‌ها را به‌تصویر کشیده است.

در مجموع، نقاشان سقاخانه هرکدام شیوه‌ای شخصی داشته‌اند و متناسب با آن به خلق آثار هنری پرداخته‌اند و می‌توان گفت این "فردگرایی" که از ویژگی‌های جنبش پست‌مدرن می‌باشد، با ویژگی دیگر این جنبش یعنی "متن‌گرایی" در قالب استفاده از نقش‌مایه‌ها و عناصر سنتی در کارهای نقاشان سقاخانه، که ویژگی بارز و برجسته‌ی همه‌ی هنرمندان این گروه بود درهم آمیخت و زمینه‌ساز آثاری شد که وجه غالب آن، بازگشت به سنت بوده است. «این هنرمندان در تکاپوی رسیدن به یک سبک ایرانی، گاهی برداشت‌هایی ظاهری و تفنن‌آمیز از منابع هنری قدیمی کرده‌اند که تلاش برای تطبیق این عناصر سنتی با قالب‌های جدید، به نتایج مناسبی نرسیده است» (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۱۹۹). به‌طورکلی در

آثار نقاشان سقاخانه، تلاش زیادی در جهت دوری از طبیعت‌گرایی مشاهده می‌شود و هنرمند ضمن انتقال نقش‌مایه‌ها و مفاهیم از گذشته به امروز بر اساس ذهنیت معاصر خود به جنبه‌ی نمادین و انتزاعی آثار خویش، توجه زیادی مبذول داشته است.

نتیجه

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مفاهیم هرمنوتیک گادامر، قابلیت شرح و بسط عملکرد نقاشی سقاخانه و هنرمندان این جنبش را دارد. براین اساس، مفاهیمی همچون پیش‌داوری، زمینه و بافت، افق معنایی، مکالمه، فاصله‌ی زمانی، زبان و سنت، هرکدام بر بخشی از ساختار نقاشی این جنبش دلالت دارد. نقاشی سقاخانه برای گروهی از هنرمندان ایرانی تجربه‌ی جدیدی بوده است تا با انتقال سنت‌ها به عصر حاضر، با زبان معاصر خود با آنها به‌گفتگو بنشینند. هرچند عناصر و نقش‌مایه‌های آثار آنان از گذشته بوده، اما برای هنرمند ایرانی چندان هم ناشناخته نبوده است، زیرا زبانی مشترک با آنها داشته که جایگاه آن در دل سنت‌ها و فرهنگ ایرانی بوده است. نقاش سقاخانه با پیش‌داوری‌هایی که مربوط به زمان اوست با این سنت‌ها برخورد کرده است اما در مقابل برای سنت‌ها نیز این حق را قائل بوده تا به عنوان یک طرف مکالمه، حرف‌هایش را بازگو نماید تا در یک تعامل سازنده، فرآیند فهم شکل گیرد؛ چنانکه وقتی به آثار هنرمندان سقاخانه می‌نگریم و با خط فارسی مواجه می‌شویم، ایرانی بودن آن جلب توجه می‌کند که متعلق به سنت است اما ترکیب آن که به صورت ازدحامی از خطوط فارسی می‌باشد، ناشی از ذهنیت معاصر نقاش آن است که تحت تأثیر پست‌مدرنیست‌هاست و اثر نهایی به عنوان یک محصول هنری در نتیجه‌ی گفتگویی است که میان افق معنایی هنرمند در مقام یک مفسر و خط فارسی در مقام متن صورت پذیرفته است. نقاش سقاخانه به رسم انتزاع‌گرایی دیرینه‌ی نقاشی ایرانی، سعی در واقعیت‌نگاری نداشته، بلکه صورتی نمادین و تجریدی را ارائه کرده است که متناسب با اهداف و کارکرد ویژه‌ی هنر اوست. تغییر در شیوه‌ی بیانش نسبت به گذشته، ناشی از تغییر در شرایط اجتماعی او بوده است. در واقع، او به گذشته و سنت‌هایش دلبستگی داشته است و این تغییر شرایط نتوانسته او را به‌طور کامل از این سنت‌ها برهاند؛ بلکه با اتخاذ شیوه‌ای که حاکی از توجه او به دستاوردهای ملی و گذشته‌ی سرزمینش است، فاصله‌ی زمانی موجود میان نقوش گذشته ایرانی با دوره‌ای که خود در آن به خلق اثر پرداخته است را مدنظر قرار داده و سعی کرده است تا این فاصله را از میان بردارد. در این مسیر، هنرمند سقاخانه به سنت‌های خاص نقوش ایرانی، بافت و زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی و زبان مشترک به‌کار رفته در این نقوش که ریشه در سنت‌های ایرانی دارند، توجه زیادی مبذول داشته است. کاری که او کرده، ترجمه‌ی گذشته به امروز است؛ بدین‌معنا که تحت‌تأثیر هنر پیرامونش، دست به خلق آثاری زده که نوعی تفسیر جدید از سنت است و شیوه‌ی بیان و خلق آثارش در قالبی ارائه شده که بیانگر فرهنگ و سنت ایرانی می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

1 Hermeneutics.
2 Hermes.
3 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher.
4 Wilhelm Dilthey.
5 Martin Heidegger.
6 Hans Georg Gadamer.
7 Context.
8 Life Context.

۹ در واژه‌نامه‌ی دهخدا در تعریف واژه "سقاخانه" آمده است: «محلی که در آن آب ریزند تا تشنگان را سیراب نمایند و آنجا را متبرک دانند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۳۶۷۸).

فهرست منابع

آریان‌پور، ا.ح (۱۳۵۴)، *جامعه‌شناسی هنر*، نشر انجمن کتاب دانشجویان، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر*، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *آفرینش و آزادی: جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی*، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ پنجم، نشر مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و هرمنوتیک*، نشر گام نو، تهران.
افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، نشر دانشگاه تهران، تهران.
اعتمادی، احسان (۱۳۷۷)، سقاخانه، *هنرهای تجسمی*، شماره سوم، صص ۴۰-۲۹.
امامی، کریم (۱۳۵۶)، *سقاخانه (بروشور نمایشگاه)*، موزه هنرهای معاصر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایره‌المعارف هنر*، نشر فرهنگ معاصر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، چاپ نهم، نشر زرین و سیمین، تهران.

پالمر، ریچارد ا (۱۳۸۷)، *علم هرمنوتیک: نظریه‌ی تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر و گادامر*، ترجمه‌ی محمدسعید حنایی‌کاشانی، چاپ چهارم، نشر هرمس، تهران.
پولاک، یاکوب (۱۳۶۸)، *سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان*، ترجمه کیکاووس جهانداری، نشر خوارزمی، تهران.
جنسن، چارلز (۱۳۸۴)، *تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی*، ترجمه‌ی بتی آواکیان، نشر سمت، تهران.
دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، چاپ دوم، نشر موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران.
دیولافوا، مادام ژان (۱۳۷۶)، *ایران کلده و شوش*، ترجمه و نگارش محمد فره‌وشی، نشر دانشگاه تهران، تهران.
رید، هربرت (۱۳۸۴)، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، نشر علمی و فرهنگی، تهران.
عابددوست، حسین و کاظم‌پور، زیبا (۱۳۸۹)، جامعه‌شناختی مکتب نقاشی سقاخانه‌ای، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۴۴، صص۵۷-۴۸.
گادامر، هانس‌گئورگ (۱۳۸۲)، *آغاز فلسفه*، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، نشر هرمس، تهران.
ماحوزی، مهدی (۱۳۷۷)، اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شماره تابستان و پاییز، صص ۲۳۵-۲۰۹.
مددپور، محمد (۱۳۸۸)، *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر: متفکران جدید مدرن و پست‌مدرن*، چاپ دوم، نشر سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، سوره مهر، تهران.
میرخندان، حمید (۱۳۹۱)، بررسی انتقادی مبانی فلسفی هرمنوتیک گادامر، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، سال سوم، شماره چهارم، صص۸۵-۶۸.
نصری، عبدالله (۱۳۸۱)، *راز متن: هرمنوتیک، قرائت‌پذیری متن و منطق فهم دین*، نشر آفتاب توسعه، تهران.
نیچه، فریدریش و دیگران (۱۳۷۹)، *هرمنوتیک مدرن: گزینه‌ی جستارها*، ترجمه بابک احمدی و دیگران، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۱)، *هرمنوتیک فلسفی و نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی مسعود علیا، نشر ققنوس، تهران.
Emami, Karim (1971), *Modern Persian Artists*, in Yarshater, Ehsan.
The SHAHNAMA of shah Tahmasp (2014), the Metropolitan Museum of Art, New York.
www.asriran.com
www.citytomb.com
www.galleryovissi.com
www.tamadonema.ir