

بازخوانی نقاشی سقاخانه از منظر هرمنوتیک گادامر

عباس ایزدی^۱، محمدکاظم حسنونند^۲

^۱ دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، 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 قابل شرح است. انتظار می‌رود مفاهیم هرمنوتیک گادامر به دلیل قرابت با بسترهای شکل‌گیری و خلق آثار نقاشی سقاخانه، زمینه مناسبی برای بازخوانی این جنبش فراهم آورد. گادامر معتقد است هنگامی که مفسر با متنی قدیمی روبروست، آن را به زمان معاصر خود منتقل می‌کند و با آن به گفتگو 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 در جهت 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.

مقدمه

قرار داد. به کارگیری 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، می تواند دارای اهمیت باشد. به کمک مفاهیم هرمنوتیک، پاسخ به این پرسش و پرسش هایی هم چون دلیل استفاده ی نقاش سقاخانه از نقش مایه های سنتی، و ذهنیتی که برای خلق این دست از آثار داشته است، می تواند تا حد زیادی علل شکل گیری و اهمیت آثار سقاخانه را بر ما آشکار نماید. از آن جایی که هرمنوتیک^۱ با تفسیر سر و کار دارد و مفاهیمی را به کار می گیرد که به فهم منجر می شود، برآنیم تا با استفاده از این مفاهیم، نقاشی سقاخانه را مورد بازخوانی قرار دهیم تا از این رهگذر برای سوال های مطرح شده پاسخی مناسب بیابیم.

این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی می باشد. بدین ترتیب که ابتدا هرمنوتیک و مفاهیم مربوط به آن مطرح می گردند و سپس با معرفی نقاشی سقاخانه، این جنبش بر اساس مفاهیم هرمنوتیک مدرن گادامر، مورد مطالعه قرار می گیرد.

در دهه ی ۱۳۴۰ شمسی در ایران، هنرمندانی پا به عرصه گذاشتند که وجه غالب آثارشان، عناصر و نقش مایه های سنتی بود. این هنرمندان که سنت گرایان نو نامیده می شدند، سعی داشتند با نگاهی جدید به هنر، به نحوی از نقش های گذشته بهره گیرند که نهایتاً اثر آنها ایرانی جلوه کند. به همین منظور از سنت های دوره های مختلف تاریخی از جمله قاجار و هم چنین مفاهیم مذهبی و سنتی و عامیانه ی این دوره ها به طرز چشمگیری استقبال کردند؛ به طوری که حال و هوای آثارشان گاه مخاطب را به یاد عناصر بصری آن دوران می اندازد.

هدف از انجام این تحقیق، بازخوانی نقاشی سقاخانه با استفاده از مفاهیم هرمنوتیک مدرن گادامر می باشد. این نوشتار درصدد پاسخ به این پرسش است که مفاهیم هرمنوتیکی گادامر تا چه حد، قابل بازخوانی نقاشی سقاخانه و شرح و بسط چگونگی شکل گیری و خلق آثار هنرمندان این جنبش است. این فرضیه نیز مطرح است که با بهره گیری از مفاهیم هرمنوتیک گادامر، می توان عناصر، انگیزه ها و بستر شکل گیری آثار هنرمندان سقاخانه را مورد مطالعه و بازخوانی

پیشینه تحقیق

گذشته های بسیار دور باز می گردد» (احمدی، ۱۳۷۸، ۷). «ریشه ی این اصطلاح به هرمس^۲ باز می گردد که از نظر یونانیان باستان، خدایی بوده که نقش رساندن پیام خدایان به یکدیگر را به عهده داشته است و در عین حال به آدمیان نیز یاری می کرده است تا هم پیام های 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 وسیع تر از مطالعه ی متون دینی مطرح شده و به تدریج به صورت یکی از منطق های مطالعه ی علوم معرفت انسانی درآمد» (مددپور، ۱۳۸۸، ۴۴۹). بنابراین می توان برای هرمنوتیک کاربردهای فراوان دیگری نیز قائل شد. «امروزه این طور تصور می شود که قلمرو هرمنوتیک، از محدوده ی الهیات و فلسفه بسی فراتر می رود و جامعه شناسی، زیبایی شناسی، تاریخ نگاری، حقوق و به طور کامل علوم انسانی را نیز شامل می شود؛ چنان چه گادامر جهان شمول بودن گستره هرمنوتیک را یادآور شده است» (واینسهایمر، ۱۳۸۱، ۱۶).

همان طوری که ذکر شد، دامنه ی هرمنوتیک به مرزهایی فراتر از تفسیر کتاب مقدس و متون دینی کشیده شده است و شلایر ماخر^۳ نخستین فردی بود که در این مسیر گام نهاده است. وی که در دوره ی رمانتیک ها زندگی می کرد و تحت تأثیر افکار آنها بوده است،

در ارتباط با نقاشی سقاخانه، تحقیقات متعددی صورت پذیرفته و در برخی از آنها به دلایل پیدایش این جنبش پرداخته شده است که در مقاله ای با عنوان "جامعه شناسی مکتب نقاشی سقاخانه ای" که در شماره ۱۴۴ کتاب ماه هنر به چاپ رسیده است، برخی از این دلایل عبارتند از: نبرد اندیشه های کهنه و نو و تأکید بر نوگرایی محض در جامعه ی ایرانی دهه ی ۱۰ و ۲۰، سیاست گذاری دولت وقت در تقلید از اروپا در زمینه های مختلف اداره ی جامعه و هم زمانی با جنبش پست مدرن غربی (عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۸۹، ۵۵). در پژوهشی دیگر با عنوان "سقاخانه" که در شماره ۳ نشریه هنرهای تجسمی به چاپ رسیده، به توصیف ویژگی ها و عناصر به کار رفته در این جنبش، شروع کنندگان 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 می باشد.

هرمنوتیک، تعریف و پیشینه ی آن

در تعریف هرمنوتیک می توان گفت: «فعالیتی است ادراکی و ارتباطی که می توان آن را به نظریه هایی تقلیل داد که با تجربه ی توضیح و شرح و تفسیر پدیدارها سر و کار دارند و پیشینه ی آن به

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 گرو 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 آن جایی که 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. در نتیجه، 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 معنایی یاد کرده است. بنابراین فرآیند فهم، گونه‌ای تعامل میان افق معنایی مفسر و افق معنایی متن است. در واقع 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 مآخر 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.

به معنای قطعی و واحد متن اعتقاد داشت و هرمنوتیک را به عنوان روشی برای تفسیر، قلمداد نموده است. وی شناخت مؤلف را در جهت شناخت هرچه بهتر متن مؤثر دانسته است. به طور کلی وی در ارتباط با هرمنوتیک، رویکردی "مؤلف محور" داشته و تفسیری را از همه بهتر دانسته است که به مقصود مؤلف نزدیک‌تر باشد. پس از وی شاگردش دیلتای^۹، 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 به دست می‌آورد که گاه وی از آنها غافل بوده است. در واقع متن، ابزار شناخت مؤلف هم هست. زوایای ناشناخته‌ی مؤلف در آینه متن تجلی می‌یابد و از همین رو 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 در صدد بود تا هرمنوتیک را به عنوان روشی واحد و بنیادین برای علوم انسانی قرار دهد. با ظهور هایدگر^{۱۰}، هرمنوتیک به مرحله‌ی جدیدی قدم گذاشت. هایدگر بعد از شلایر مآخر و دیلتای که هرمنوتیک را به عنوان نوعی روش فهم قلمداد کرده بودند، به جای روش شناسی از هستی‌شناسی صحبت کرده و در واقع هرمنوتیک را چپستی فهم و شرایط حصول آن معرفی کرده است؛ نه آن‌که این فهم با چه روشی به دست خواهد آمد. بدین ترتیب، وی میدان را برای ورود شاگرد مشهورش، گادامر^{۱۱} 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 به نظر 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). به عبارت دیگر می‌توان گفت: «یک جانب فعالیت تفسیر، پیش‌داوری و پیش‌انگاشت‌های مخاطب پیام یا مفسر است. اوست که بر اساس میزان دانایی خود، نظام باورهای فرهنگی و حتی برپایه‌ی ناخودآگاهیش برای هر

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 به بیانی دیگر، این هنرمندان با عشق به زوایای فرهنگ ملی و نگاهی گسترده به فرهنگ جهانی به فکر افتادند که مکتبی ملی - بین‌المللی تأسیس نمایند و حتی شاید بدون تمهید اولیه و به صورتی طبیعی، به سوی تأسیس مکتب فوق‌کشانده 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 به عمل آید و در سامان‌دهی تازه و بدیعی، به مکتبی جدید و قابل قبول 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 چایی 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 احیای نمودن هنر و هویت بخشی 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.

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 جواز 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 به ارث 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؛ هر چند سنت به واسطه‌ی احاطه‌ای که دارد، اثر بیشتری بر انسان می‌گذارد. سنت، سنگ بنای 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 هر دو 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 آن چه مطرح شد، می‌توان رویکرد هرمنوتیکی گادامر را رویکردی "مفسر محور" قلمداد کرد؛ چرا که 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، به کار 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.^۱ نحوه‌ی برخورد این گروه، بازسازی میراث گذشتگان در قالب‌های امروزی بوده است. در واقع، هنرمندان سقاخانه تحت تأثیر هنر غربی، در صدد بوده‌اند هنری بیافرینند که دارای شاخصه‌هایی بومی و ملی و در عین نوگرایی، ایرانی باشد. برای همین منظور از تصاویر قاجاری و نقش مایه‌های تزئینی 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

جدول ۱- جنبش سقاخانه، هنرمندان و برخی از آثار آنها.

نمونه آثار	هنرمندان سقاخانه	ردیف
 <p>تصویر ۱- استفاده از تصاویر زنان قاجاری در آثار سقاخانه. مأخذ: (www.citytomb.com)</p>	ژازه طباطبایی	۱
 <p>تصویر ۲- اسب در آثار سقاخانه. مأخذ: (پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۰۸ و www.galleryovissi.com)</p>	ناصر اویسی	۲
 <p>تصویر ۳- خط در آثار نقاشان سقاخانه. مأخذ: (عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۸۹، ۵۴ و پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۱۶)</p>	فرامرزی پیلآرام	۳
 <p>تصویر ۴- خط در آثار نقاشان سقاخانه. مأخذ: (عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۸۹، ۵۳)</p>	حسین زنده رودی	۴

ادامه جدول ۱.

 <p data-bbox="446 928 893 993">تصویر ۵- اثری از صادق تبریزی از هنرمندان سقاخانه. مأخذ: (همان، ۵۲)</p>		<p data-bbox="1193 622 1307 655">صادق تبریزی</p> <p data-bbox="1380 622 1404 655">۵</p>
---	--	---

«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 دانشمندان با میراث فرهنگی می‌کند، گشایشی دست می‌دهد، راهی برای حصول مقصود آنان پیدا می‌شود و اندیشه‌ای در ذهن آنان طلوع می‌کند» (آریان پور، 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 هم زمان 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 پست‌مدرنیست‌ها 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

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 ساخته شدن 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، مجال 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» (افشارمهجر، ۱۳۸۴، ۲۰۰-۱۹۹). او در روند رسیدن به خلق آثار خویش همگام با تحولات جهانی گام برداشته و به شدت تحت تأثیر محیط پیرامونش قرار گرفته است.

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 سنتی بازتاب دهنده‌ی عظمت ایران گذشته و نقوشی که بیانگر آرمان‌های مذهبی، شیعی و هویتی بوده است.

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، در صدد القای هویتی بومی بوده است؛ زبان هنرمند در مقام یک مفسر با سنت‌ها و پیشینه‌ی فرهنگی‌اش گره خورده و این را می‌توان در آثارش به وضوح مشاهده نمود. او در دوره‌ی زمانی خود زندگی می‌کند، اما نقوشی را به کار 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 به گفتگو نشسته است. به عبارت دیگر، 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



تصویر ۷- نقش اسب در نگارگری عصر صفوی.
مأخذ: (The shahnama of shah Tahmasp, 2014)



تصویر ۶- زن قاجار به روایت عکس‌های آن دوره.
مأخذ: (www.asriran.com)



تصویر ۹- کاربرد خط بر روی کاشی‌های مسجد امام اصفهان، عصر صفوی.



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

آن، پادشاه سوار بر اسب در حال شکار نشان داده شده است. «فرامرز بیلامرام 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 به کار بسته است، همچون خطوط نستعلیق و شکسته نستعلیق، به عنوان نمادهایی ایرانی که این استفاده از عناصر متنوع می‌تواند ناشی از التقاط‌گرایی جنبش پست مدرنیستی 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 به کار رفته در آثار سقاخانه‌ای هاست که برگرفته از سنت‌های ایرانی - اسلامی است و به خاطر عجین بودن با فرهنگ پیشینیان، نگاهی به سنت و آیین‌های این مرز و بوم دارد. علاوه بر بیلامرام، زنده‌رودی نیز از ترکیب‌های خط در آثار خود بهره برده است. این هنرمندان به جنبه‌ی زیبایی‌شناسی اثر نیز توجه زیادی نشان داده‌اند (جدول ۱: تصاویر ۳ و ۴). در واقع، 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 به عنوان مثال به استفاده‌ی خط در کتیبه‌های مساجد اسلامی اشاره نمود که مطابق تصویر ۹، خط ثلث، همراه با تزئینات دیگر به کار رفته است.

صادق تبریزی از دیگر هنرمندان این جنبش با استفاده از تمبرها، اسناد و عکس‌های قدیمی، کلاژی‌هایی 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، به خصوص دوره‌ی صفوی تصویرسازی شده‌اند می‌اندازد و گویی این هنرمند با آثارش، جنبه‌های ادبی، هنری و فرهنگی را با هم به طور هم‌زمان درآمیخته است و به گونه‌ای خلق اثر نموده که تا حد زیادی از سنت و فرهنگ ایرانی نشأت گرفته است (جدول ۱: تصویر ۵). تصویر ۱۰، نمونه‌ای از چهره‌های مصور در نگاره‌ها را به تصویر 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 پست مدرن 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). به‌طور کلی در

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.

زازه طباطبایی از عناصر قاجاری و سنتی ایران هم‌چون زنان و عروسانی با ابروان به هم پیوسته 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 برونند و از نقاطی دیدن کنند که در غیر این صورت و با روی باز رفتن به آن نقاط مجاز نیست (پولاک، ۱۳۶۸، ۱۱۷-۱۰۲). در حالی که استفاده از پوشش‌هایی که مختص به اندرونی و حرم‌سرا بود، (جدول ۱: تصویر ۱) 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 تربیت شده ایرانیان دانسته‌اند و خاستگاه و پرورشگاه آن را نیز سرزمین ایران بر شمرده‌اند (ماحوزی، ۱۳۷۷، ۲۱۱-۲۱۰) (جدول ۱: تصویر ۲). بنابراین هنرمند در اینجا نیز از نقش مایه‌ای سنتی بهره برده است؛ مطابق تصویر ۷، 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 نقش مایه حیوانی در هنرهای مختلف به کار رفته است. تصویر ۸، نمونه‌ای از بشقاب‌های فلزی دوره ساسانی است که در



تصویر ۱۰- نمونه‌ای از چهره‌های مصور در نگاره‌های ایرانی عصر صفوی.

مأخذ: (The shahnama of shah Tahmasp, 2014)

گذشته به امروز بر اساس ذهنیت معاصر خود به جنبه‌ی نمادین و انتزاعی آثار خویش، توجه زیادی مبذول داشته است.

آثار نقاشان سقاخانه، تلاش زیادی در جهت دوری از طبیعت‌گرایی مشاهده می‌شود و هنرمند ضمن انتقال نقش مایه‌ها و مفاهیم از

نتیجه

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 تجربی را ارائه کرده است که متناسب با اهداف و کارکرد ویژه‌ی هنر اوست. تغییر در شیوه‌ی بیان 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 به طور 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 به کار رفته در این نقوش که ریشه در سنت‌های ایرانی دارند، توجه زیادی مبذول داشته است. کاری که او کرده، ترجمه‌ی گذشته به امروز است؛ بدین معنا که تحت تأثیر 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.

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مفاهیم هرمنوتیک گادامر، قابلیت شرح و بسط عملکرد نقاشی سقاخانه و هنرمندان این جنبش را دارد. بر این 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 نقش مایه‌های 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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

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.

- 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.

۲۰۹-۲۳۵.
مددیپور، محمد (۱۳۸۸)، *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر: متفکران جدید مدرن و پست مدرن*، 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، صص ۶۸-۸۵.
نصری، عبدالله (۱۳۸۱)، *راز متن: هرمنوتیک، قرانت پذیری 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

پالمر، ریچارد (۱۳۸۷)، *علم هرمنوتیک: نظریه‌ی تأویل در فلسفه‌های شلایر ماخر، دیلتنای، هایدگر و گادامر*، ترجمه‌ی محمدسعید حنایی کاشانی، 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، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت نامه دهخدا*، چاپ دوم، نشر موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران.
دیولافوا، مادام ژان (۱۳۷۶)، *ایران کلد و شوش*، ترجمه و نگارش محمد فره‌وشی، نشر دانشگاه تهران، تهران.
رید، هربرت (۱۳۸۴)، *معنی هنر*، ترجمه نجف دریابندری، نشر علمی و فرهنگی، تهران.
عابد دوست، حسین و کاظم پور، زیبا (۱۳۸۹)، *جامعه‌شناختی مکتب نقاشی سقاخانه‌ای*، کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۴، صص ۴۸-۵۷.
گادامر، هانس گئورگ (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

