



eISSN:2980-9673

The Art of Green Management

Homepage: <https://agm.journal.art.ac.ir/>

ORIGINAL RESEARCH PAPER

A Reading of the Calligraphy-Painting Works of the Saqqakhaneh School Based on the Semiotic Model of Charles Sanders Peirce

Elham Taherian^{(1)*} 

1. Assistant Professor, Department of Art Education, Farhangian University, Tehran, Iran. (<https://orcid.org/0009-0001-2866-9668>)

Publisher: Iran University of Art

ARTICLE INFO	ABSTRACT
Received: 10/12/2025 Revised: 19/01/2026 Accepted: 20/01/2026 PP. 109-128 Keywords: <i>Calligraphy-painting, Saqqakhaneh School, Semiotics, Index, Symbol, Charles Sanders Peirce.</i>	Introduction: The Saqqakhaneh school, as one of the influential movements in contemporary Iranian art, has created works that combine calligraphy and painting, possessing multiple layers of semantic and aesthetic complexity. However, these works have rarely been subjected to rigorous semiotic analysis. The art of "naqqashi-khat" (calligraphic painting)—one of the most prominent achievements of the Saqqakhaneh school during the 1960s and 2000s—has transcended the boundaries between traditional calligraphy and modern painting. The central premise of this study is that the "naqqashi-khat" works of the Saqqakhaneh school, through the integration of text and image, function in a way that their meaning is not confined merely to linguistic signification; rather, they harbor deeper layers of reference to the sacred, popular culture, and collective memory. Peircean semiotics—with its tripartite model and classification of signs into iconic, indexical, and symbolic categories—provides a suitable framework for analyzing semantic relationships and uncovering hidden layers of meaning within "naqqashi-khat" works. This approach facilitates an analysis of how visual elements—such as letters, color, texture, and composition—interact to construct meaning and shape the viewer's experience. It further illuminates the cognitive and cultural dimensions of these works, thereby helping to bridge a gap in the existing literature. The Purpose of the Research: The present study aims to read the calligraphy-painting works of this school through the lens of Charles Sanders Peirce's semiotic theory, seeking to answer the main question: how do the visual elements in these works (letters, words, color, composition, and texture) generate meaning through the triad of symbol, icon, and index? Methodology: The research method is descriptive-analytical, based on qualitative content analysis of the works, conducted with a semiotic approach and utilizing Peirce's conceptual framework. Data collection was carried out through library and documentary research, gathering information from books, articles, and the examination of works by prominent artists of this school, such as Hossein Zenderoudi and Faramarz Pilaram. Findings and Discussion: The findings and results of the study indicate that calligraphy in these works performs a multi-layered function, operating simultaneously as a symbol, an icon, and an index. As a symbol, it functions as a conventional and culturally codified sign that carries linguistic meaning, communicating readable text and inherited literary content. As an icon, it draws attention to the visual form and aesthetic qualities of the letters themselves—their rhythm, proportion, curvature, and spatial tension—so that the script is appreciated as pure visual form. As an index, it establishes a direct, existential reference to the sacred, to Shiite beliefs, and to collective memory, pointing beyond the written word toward the spiritual and historical horizons from which it emerges. The simultaneous co-presence of these three functions generates a dense network of semantic significations within the works, in which the boundary between writing and image is dissolved and the two registers constantly interchange. Consequently, calligraphy ceases to be a mere carrier of content and becomes a structural element of the visual composition, redefining the cultural and religious identity of Iranian art in a modern form and demonstrating how a living tradition can be reformulated rather than abandoned, while remaining rooted in its own visual and spiritual heritage.



Use your device to scan and read the article online

ARTICLE INFO	ABSTRACT
	Conclusion: This study began by asking how the visual elements present in the “Saqqā-khaneh” school of “naqqashi-khat” (calligraphic painting)—such as letters, words, color, composition, and texture—generate meaning through the triad of symbol, icon, and index. A semiotic analysis of four works by three prominent artists of this school (Reza Mafi, Hossein Zenderoudi, and Faramarz Pilaram), based on the model of Charles Sanders Peirce, reveals that in these pieces, script transcends its purely referential and linguistic function; instead, as a visual material, it simultaneously performs three distinct semiotic functions. The findings indicate that a single element—whether a letter, a color, or a texture—can function simultaneously as an icon (through visual resemblance to familiar forms), an index (as a trace of the hand’s movement and the materiality of the work), and a symbol (carrying cultural and religious meaning). This threefold convergence gives rise to a network of semantic significations that dissolves the boundary between writing and image, redefining the relationship between the tradition of script and modern art within “Saqqā-khaneh” calligraphic painting. Thus, the study concludes that meaning in these works is not located in the word itself, but rather emerges within the visual experience, cultural memory, and the semiotic system of the work—being reproduced, time and again, through a cycle of icon, index, and symbol. The findings of this research have applications in three areas. First, in the field of semiotic studies of art: this research demonstrates that Peirce’s triad—unlike dyadic approaches (such as Saussure’s) or cognitive approaches (such as Gestalt or blending theory)—provides a more comprehensive tool for analyzing works in which script has transcended its purely linguistic function to become a visual material. This framework can be utilized in future research concerning contemporary art in Iran and other Islamic nations. Second, in the realm of art criticism: the framework presented here enables a systematic reading of “naqqashi-khat” (calligraphic painting) works, moving beyond mere formal or historical description. By employing the triad of icon, index, and symbol, an art critic can uncover hidden layers of meaning within these works and substantiate their analysis with concrete visual evidence. Third, in the field of art education: the results of this research can be applied to the design of curricula focused on the semiotics of art, the analysis of visual works, and art criticism. Through this framework, art students learn to analyze a work of art not merely on the basis of aesthetics, but through the mechanisms by which meaning is produced. Funding: There is no funding support. Conflict of Interest: Author declared no conflict of interest. AI Usage Declaration: The author declares that ChatGPT was used for language polishing. All scientific content, analyses, results, and ultimate responsibility for the manuscript rest with the author. Acknowledgments: I am grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

Highlight:

- Reading the “Saqqā-khaneh” School’s “Naqqashi-khat” (Calligraphic Painting) Works;
- How to Interpret Calligraphic Painting Works Based on Peircean Semiotics.



This paper is an open access and licensed under the [Creative Commons CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license

©2024, AGM. All rights reserved.

Cite This Article: Taherian, E. (2026). A Reading of the Calligraphy-Painting Works of the Saqqakhaneh School Based on the Semiotic Model of Charles Sanders Peirce. *Art of Green Management*, 3(4), 109-128. [10.30480/agm.2026.6667.1099](https://doi.org/10.30480/agm.2026.6667.1099)



[http://doi.org/10.30480/agm.2026.6667.1099](https://doi.org/10.30480/agm.2026.6667.1099)



http://agm.journal.art.ac.ir/article_1575.html

*. Corresponding Author (Email: e.taherian@cfu.ac.ir) / (Phone: +989120125417)



خوانش نشانه‌شناختی آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای از ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰ شمسی بر مبنای الگوی چارلز سندرز پیرس

الهام طاهریان^{(۱)*}(۱- استادیار، گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. <https://orcid.org/0009-0001-2866-9668>)

ناشر: دانشگاه هنر ایران

اطلاعات مقاله	چکیده
دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۱۹ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۲۹ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۳۰ صص: ۱۲۸-۱۰۹	مقدمه: مکتب نقاشی سقاخانه‌ای به عنوان یکی از جریان‌های تأثیرگذار هنر معاصر ایران، با تلفیق خوشنویسی و نقاشی و بهره‌گیری از عناصر فرهنگی و مذهبی، آثاری خلق کرده است که از حیث معنایی و زیبایی‌شناختی، پیچیدگی‌های متعددی دارند. در این آثار، حروف و کلمات از کارکرد صرفاً خواندنی فراتر می‌روند و در هم‌نشینی با رنگ، ترکیب‌بندی و بافت، نظامی بصری پدید می‌آورند که دلالت‌های معنایی چندلایه‌ای را ممکن می‌سازد. با این حال، این آثار کمتر از منظر نشانه‌شناسی مورد واکاوی دقیق قرار گرفته‌اند و سازوکار تولید معنا در آنها به صورت نظام‌مند تبیین نشده است.
واژگان کلیدی: نقاشی خط، مکتب سقاخانه‌ای، نشانه‌شناسی، نمایی، نماد، چارلز سندرز پیرس	هدف پژوهش: هدف پژوهش حاضر، خوانش آثار نقاشی خط این مکتب بر مبنای نظریه‌ی نشانه‌شناسی چارلز سندرز پیرس است.
	روش‌شناسی: روش تحقیق از نوع تحلیلی و مبتنی بر تحلیل محتوای کیفی آثار است که با رویکرد نشانه‌شناختی و با بهره‌گیری از چارچوب مفهومی پیرس انجام شده است. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی بوده و داده‌ها از طریق مطالعه‌ی کتب، مقالات و بررسی تصاویر آثار هنرمندان شاخص این مکتب همچون حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام و رضا مافی جمع‌آوری شده است.
	یافته‌ها و بحث: یافته‌ها و نتایج پژوهش نشان می‌دهد که خط در این آثار کارکردی چندلایه دارد و می‌تواند به عنوان نماد (نشانه‌ای قراردادی و فرهنگی واجد معنای زبانی)، شمایل (فرم بصری و کیفیت‌های زیبایی‌شناختی حروف) و نمایی (ارجاع مستقیم به امر قدسی، باورهای شیعی و حافظه‌ی جمعی) عمل کند. این هم‌نشینی چندگانه سبب شکل‌گیری شبکه‌ای از دلالت‌های معنایی در آثار می‌شود که مرز میان نوشتار و تصویر را برمی‌افکند و هویت فرهنگی-مذهبی هنر ایرانی را در قالبی مدرن بازتعریف می‌کند.
	نتیجه‌گیری: تحلیل نشانه‌شناختی آثار سه هنرمند از حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام و رضا مافی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی چارلز سندرز پیرس، نشان می‌دهد که نقاشی خط مدرن ایران، یک جریان یکدست و همگن نیست، بلکه گفتمانی چندصدایی است که در آن، هر هنرمند با به کارگیری زبان بصری خاص خود، به «مسئله‌ی هویت» در دوران مدرن پاسخ می‌دهد. این سه هنرمند، با وجود اشتراک بنیادین در گسست از کارکرد زبانی خط (که آن‌ها را از خوشنویسی سنتی متمایز می‌کند)، هر کدام از طریق «انسجام با سنت»، «بازتعریف سنت» یا «تقابل با سنت»، به نوع خاصی از دلالت‌گری فرازبانی دست یافته‌اند.
	نکات برجسته: - خوانش و فهم آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای؛ - نحوه خوانش آثار نقاشی خط بر مبنای نشانه‌شناسی پیرس.
	ارجاع به این مقاله: طاهریان، الهام. (۱۴۰۵). خوانش نشانه‌شناختی آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای از ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰ شمسی بر مبنای الگوی چارلز سندرز پیرس. هنر مدیریت سبز، ۳(۴)، ۱۰۹-۱۲۸. 10.30480/agm.2026.6667.1099
	 http://doi.org/10.30480/agm.2026.6667.1099
این مقاله به صورت دسترسی باز و با مجوز Creative Commons CC BY-NC 4.0 قابل استفاده است. ©2024, UST. All rights reserved.	 http://agm.journal.art.ac.ir/article_1575.html

هنر نقاشی خط به عنوان یکی از برجسته ترین دستاوردهای مکتب سقاخانه ای در دهه های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی، مرزهای میان خوشنویسی سنتی و نقاشی مدرن را درنور دیده است. این مکتب که هنرمندانی چون رضا مافی، حسین زنده رودی و فرامرز پیلارام از پیشگامان آن به شمار می روند، با بهره گیری از عناصر بصری خوشنویسی اسلامی، نمادهای مذهبی شیعی و تکنیک های مدرن، هویتی تازه برای هنر ایرانی در برابر جریان های غربی ترسیم کرد (آغداشلو، ۱۳۷۸، ۱۰۳). با وجود پژوهش های متعدد در زمینه ی تاریخ و زیبایی شناسی این مکتب، خوانش دقیق و نظام مند آثار آن از منظر نشانه شناسی و نحوه ی تولید معنا کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مسئله ی اصلی پژوهش حاضر آن است که آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه ای، با تلفیق نوشتار و تصویر، به گونه ای عمل می کنند که معنای آن ها صرفاً در دلالت زبانی خلاصه نمی شود و لایه های عمیق تری از ارجاع به امر قدسی، فرهنگ عامه و حافظه جمعی را در خود نهفته دارند.

هدف این پژوهش، خوانش و تحلیل آثار شاخص نقاشی خط مکتب سقاخانه ای از سال ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰ شمسی بر مبنای الگوی نشانه شناسی پیرس و شناسایی چگونگی کارکرد هر یک از وجوه سه گانه ی نشانه در این آثار است. سؤال پژوهش این است که عناصر بصری موجود در آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه ای (حروف، کلمات، رنگ، ترکیب بندی و بافت) چگونه از طریق سه گانه نماد، شمایل و نمایه، به تولید معنا می پردازند؟ نقاشی خط به عنوان یکی از مهم ترین جریان های هنر معاصر ایران، حاصل پیوند خوشنویسی، نقاشی و عناصر فرهنگی-هویتی است و از ظرفیت بالایی برای انتقال معانی چندلایه و مفاهیم نمادین برخوردار است (روانجو، ۱۴۰۱، ۴۵). با وجود گسترش پژوهش ها درباره ی ویژگی های زیباشناختی و تاریخی این آثار، بسیاری از مطالعات پیشین بر جنبه های فرمی، سبک شناختی یا تاریخی متمرکز بوده اند و کمتر به سازوکار تولید معنا و فرایند دلالت در این آثار پرداخته اند. نشانه شناسی پیرس با ارائه الگوی سه گانه و نیز تقسیم بندی نشانه ها به شمایی، نمایه ای و نمادین، چارچوبی مناسب برای واکاوی روابط معنایی و کشف لایه های پنهان معنا در آثار نقاشی خط فراهم می کند. این رویکرد امکان تحلیل نحوه ی تعامل عناصر بصری، حروف، رنگ، بافت و ترکیب بندی را در شکل گیری معنا و تجربه ی مخاطب فراهم ساخته و ابعاد شناختی و فرهنگی این آثار را روشن تر می کند و در نتیجه خلأ موجود در مطالعات این حوزه را تا حدی جبران می نماید. کاربرد اصلی این پژوهش، ارائه چارچوبی نشانه شناختی برای خوانش لایه های معنایی آثار نقاشی خط است که می تواند در پژوهش های آتی درباره هنر معاصر ایران و مطالعات بین رشته ای هنر و نشانه شناسی مورد استفاده قرار گیرد.

۱-۱- پیشینه ی پژوهش

پژوهش های متعددی در حوزه ی نشانه شناسی و خوشنویسی صورت گرفته که در ادامه به مواردی از آنها ارایه می شود. برای نمونه، در مقاله ای در حوزه ی نشانه شناسی از فرهاد ظریف و علی ایزنلو (۱۴۰۳)، با عنوان «خوشنویسی ایرانی به مثابه ی نشانه ی دیگرامی: تحلیلی مبتنی بر نشانه شناسی شناختی» با تکیه بر نظریه ی برانت (۲۰۲۱) و با استفاده از قواعد گشتالت و نظریه ی آمیزه نشانه شناختی، یک اثر از میرزا غلامرضا اصفهانی تحلیل شده و نتیجه گرفته شده است که خوشنویسی ایرانی را می توان «نشانه ای دیگرامی» در نظر گرفت. نکته مهم اینکه این مقاله، برخلاف رویکرد کلاسیک پیرس، نشانه های نمایه ای را نادیده گرفته و آنها را در صورت تعمدی بودن، در زمره ی نشانه های نمادین قرار می دهد.

مقاله ای با عنوان «بارخوانی مفاهیم عرفانی و نمادین در نگاره ی باده نوشی، اثر رضا عباسی: بر مبنای تجزیه و تحلیل با رویکرد نشانه شناسی پیرس» (۱۴۰۵)، از مریم عظیمی نژاد و شیما کشتکار است. این پژوهش، نشانه شناسی پیرس را برای تحلیل وفاداری رضا عباسی به مفاهیم عرفانی اشعار حافظ در اثر «بدنوشی» به کار گرفته است. مقاله نشان می دهد که چگونه انتخاب های بصری هنرمند توانسته است جهان بینی عرفانی حافظ را به زبان تصویر ترجمه کند و مفاهیمی چون عشق الهی، رستگاری و وحدت را در ذهن مخاطب برانگیزد. این پژوهش بر خوشنویسی-نگاره کلاسیک متمرکز است و به نقاشی خط مدرن نمی پردازد. پژوهشی دیگر «بررسی نشانه شناختی سیر رسانه ای خط تا خوشنویسی فارسی» (۱۳۹۹)، از امیررضا استخریان حقیقی و ستاره احسنت، است. این مقاله با رویکرد پیرسی، سیر تحول خط تا خوشنویسی ایرانی را در نظام های نشانه ای شمایی، نمایه ای، نمادین و انتزاعی بررسی و نشان می دهد که خط و خوشنویسی در مسیر تحول خود، همواره زبان بصری نوآورانه آفریده اند. با این حال، این پژوهش به تحول خط در بستر تاریخی پرداخته و نقاشی خط مدرن معاصر را در بر نمی گیرد.

در مقاله ای دیگر از اسماعیل بنی اردلان و جواد یوسف زاده با نام «تحلیل نشانه شناسانه ی آثار نقاشی خط حسین زنده رودی (بر اساس دیدگاه پیرس)»، سال ۱۳۹۸ است. این پژوهش نشان می دهد که هنرمند در خلق آثار آگاهانه و خردمندانه از نشانه ها و نمادهای ایرانی بهره جسته است. حضور انبوه نمادها و نشانه ها اعم از طلسمات، اسطربلاب، قفل، کلید و کرات در آثار زنده رودی



که هنرمندانه فرم گرفته‌اند اصلاً تصادفی نیستند بلکه منشا دینی دارند و حامل پیام‌های آسمانی هستند. بسیاری از نمادهایی که او به کار می‌گیرد و نقش می‌زند. از اسطوره‌های باستانی و آیین‌های تمدن‌های ایران در طول دوران‌هاست. همین امر باعث شده‌است تا ارتباطی عمیق و عاطفی بر اساس عقاید و باورهای مخاطبین‌اش شکل گیرد و آوازه‌ی هنر او از مرزهای ایران فراتر رود. این پژوهش بر آن است تا با توجه به روابط درون‌متنی و بین‌متنی نشانه‌ها و نظام‌های رمزگون آثار را کشف و تحلیل نماید. مقاله با عنوان «تحلیل عناصر تصویری نقاشی‌های منتخب از صادق تبریزی با رویکرد نشانه‌شناسی» از قدربه ملکی و فرونش شمیلی، در (۱۴۰۱) منتشر شده‌است. این پژوهش با تمرکز بر آثار صادق تبریزی، از هنرمندان مرتبط با مکتب سقاخانه، به بررسی عناصر تصویری و رمزگان نشانه‌شناختی در نقاشی‌های منتخب او می‌پردازد. نویسندگان می‌کوشند مضامین و معانی نهفته در عناصر بصری آثار را شناسایی و نشان دهند که چگونه استفاده از عناصر سنتی، مذهبی و باستانی در ترکیب با زبان هنر مدرن، به شکل‌گیری هویت ایرانی در آثار این هنرمند کمک می‌کند. این مقاله از نظر توجه به نشانه‌های تصویری در آثار یکی از هنرمندان مکتب سقاخانه با پژوهش حاضر مرتبط است؛ با این تفاوت که به عناصر تصویری نقاشی‌های صادق تبریزی پرداخته و تحلیل کیفی نقاشی‌خط از سایر هنرمندان این مکتب را مورد توجه قرار نداده است.

مقاله «تحلیل نشانه‌شناختی وجوه نمادین نقش‌مایه‌های بصری در نقاشی‌های منتخب از ناصر اویسی از دیدگاه پیرس» (۱۴۰۰) از فرونش شمیلی و قدربه ملکی، منتشر شده‌است. این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس، به بررسی وجوه نمادین نقش‌مایه‌های بصری در آثار منتخب ناصر اویسی، از هنرمندان مرتبط با مکتب سقاخانه، می‌پردازد. در اینجا نویسندگان می‌کوشند ویژگی‌های بصری و معانی نهفته در نقش‌مایه‌های تزئینی آثار را با توجه به زمینه‌های فرهنگی و هنری آنها تحلیل کنند. این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه عناصر بصری برگرفته از سنت‌های ایرانی در ساختار آثار هنری معاصر به نشانه‌هایی معنادار تبدیل می‌شوند. ارتباط این مقاله با پژوهش حاضر در استفاده مستقیم از نظریه پیرس و توجه به نقش‌مایه‌های تصویری مکتب سقاخانه است؛ با این تفاوت که تمرکز اصلی آن بر آثار ناصر اویسی است، نه تحلیل اختصاصی نقاشی‌خط این مکتب.

مقاله‌ی «نشانه‌شناسی با رویکرد تصویر در نقش مرغ بسم‌الله (مطالعه‌ی موردی: آثار استاد رضا مافی)» از سید نظام‌الدین امامی‌فر و فرزانه رمضان‌نای کینچاه، در سال ۱۴۰۱، منتشر شده‌است. این پژوهش با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری، به بررسی نقش مرغ بسم‌الله و جایگاه خط و تصویر در آثار استاد رضا مافی می‌پردازد. نویسندگان با تکیه بر دلالت‌های صریح و ضمنی، نحوه شکل‌گیری معانی مذهبی در ترکیب حروف، کلمات و فرم‌های تصویری را بررسی می‌کنند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در این آثار، نشانه‌های شمایی و نمادین در کنار یک‌دیگر حضور دارند و حروف و کلمات، علاوه بر ارزش بصری، معنای قراردادی خود را نیز حفظ می‌کنند. اهمیت این پژوهش برای تحقیق حاضر در بررسی رابطه میان خط، تصویر و معنا در آثار مرتبط با مکتب سقاخانه است؛ هرچند موضوع اصلی آن خط نقاشی مرغ بسم‌الله است و نه نقاشی‌خط مدرن به معنای عام.

مقاله‌ی «مطالعه بینامتنی نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی‌خط مکتب سقاخانه» از افسون هوشیار و مهتاب مبینی، در سال (۱۴۰۲)، منتشر شده‌است. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد بینامتنی، به بررسی نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی‌خط هنرمندان مکتب سقاخانه می‌پردازد. جامعه‌ی آماری پژوهش شامل ۳۰ اثر از هنرمندانی همچون فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، رضا مافی، حسین زنده‌رودی، ناصر اویسی و ژازه تباتبایی است که چهار اثر به‌صورت موردی تحلیل شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که عناصری مانند قفل، علم، پنجه، طلسمات، سرو، بته‌جقه و شیر و خورشید در آثار بررسی‌شده، از زمینه‌های مذهبی، سنتی و اسطوره‌ای برخوردارند و پیوندهای بینامتنی میان آنها در شکل‌گیری معانی آثار نقش دارند. این مقاله از نظر شناسایی و تحلیل نشانه‌های فرهنگی و تاریخی در نقاشی‌خط مکتب سقاخانه، یکی از منابع مرتبط با پژوهش حاضر است؛ با این تفاوت که چارچوب اصلی آن بینامتنیت است، نه نظام سه‌گانه نشانه‌شناسی پیرس.

مقاله‌ای با عنوان «تبارشناسی طرح‌های خوشنویسانه در جنبش سقاخانه» از آرمان داوودی آبکنار و شمس‌الملوک مصطفوی، در سال ۱۴۰۲، منتشر شده‌است. این پژوهش با روش تاریخی-تحلیلی، به بررسی سیر تحول طرح‌های خوشنویسانه در جنبش سقاخانه و تأثیر سنت خوشنویسی ایرانی بر زبان بصری هنرمندان این جریان می‌پردازد. نویسندگان با مقایسه آثار هنرمندان شاخص سقاخانه با نمونه‌های تاریخی، به بررسی شیوه‌ی اجرا، ویژگی‌های سبکی و ارزش‌های بصری خط توجه می‌کنند. پژوهش نشان می‌دهد که هنرمندان این جنبش با بهره‌گیری از فرم‌های خوشنویسی سنتی و عناصر صوری حروف، زبان بصری تازه‌ای در هنر مدرن ایران پدید آورده‌اند. اهمیت این مقاله برای پژوهش حاضر در روشن کردن زمینه تاریخی و بصری شکل‌گیری

نقاشی خط در مکتب سقاخانه است؛ با این حال، رویکرد آن تاریخی-تحلیلی است و مستقیماً به طبقه‌بندی نشانه‌ها بر اساس نظریه پیرس نمی‌پردازد.

بررسی پیشینه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که مطالعات پیشین، هر یک از منظرهای متفاوتی به تحلیل خوشنویسی ایرانی، نقاشی خط و آثار هنرمندان مکتب سقاخانه پرداخته‌اند. برخی از این پژوهش‌ها بر نشانه‌شناسی شناختی و ساختار دیاگرامی خط تمرکز داشته‌اند؛ برخی دیگر مفاهیم عرفانی و نمادین آثار هنری را بررسی کرده‌اند و گروهی نیز به تحلیل نشانه‌های فرهنگی، مذهبی و اسطوره‌ای یا بررسی تاریخی و سبکی جنبش سقاخانه توجه داشته‌اند. همچنین، پژوهش‌هایی با استفاده از دیدگاه چارلز سندرس پیرس به تحلیل نشانه‌های موجود در آثار نقاشی خط پرداخته‌اند که از نظر چارچوب نظری و موضوعی با تحقیق حاضر ارتباط نزدیکی دارند.

با وجود این، وجه تمایز پژوهش حاضر در تمرکز بر تحلیل نشانه‌شناختی نقاشی خط مکتب سقاخانه با تأکید بر سه‌گانه شمایل، نمایه و نماد در نظریه پیرس و بررسی نحوه‌ی تعامل این انواع نشانه در فرایند تولید معناست. در این رویکرد، حروف و کلمات خوشنویسانه، فرم‌های تصویری و نقش‌مایه‌های برگرفته از فرهنگ ایرانی، صرفاً عناصر بصری یا تزئینی تلقی نمی‌شوند، بلکه از نظر ظرفیت‌های دلالتی و روابطشان با یک‌دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرند. بر این اساس، پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد که چگونه پیوند میان ساختار نوشتاری خط، ویژگی‌های بصری اثر و زمینه‌های فرهنگی و تاریخی، در شکل‌گیری معانی چندلایه نقاشی خط نقش دارد. از دیگر وجوه تمایز این تحقیق، توجه هم‌زمان به ویژگی‌های صوری و محتوایی نشانه‌هاست؛ به این معنا که علاوه بر شناسایی نقش‌مایه‌های مذهبی، آیینی، اسطوره‌ای و فرهنگی، نحوه‌ی حضور و عملکرد آنها در ساختار تصویری اثر نیز بررسی می‌شود. همچنین، به‌کارگیری چارچوب نشانه‌شناسی پیرس می‌تواند امکان تحلیل روابط میان شباهت بصری، پیوندهای زمینه‌ای و قراردادهای فرهنگی را فراهم کند و در نتیجه، فهم دقیق‌تری از سازوکارهای تولید معنا در آثار نقاشی خط به‌دست دهد.

بنابراین، اهمیت پژوهش حاضر در تلاش برای ارائه تحلیلی نظام‌مند از چگونگی عملکرد نشانه‌ها در نقاشی خط مکتب سقاخانه و تبیین رابطه‌ی میان خط، تصویر و زمینه‌ی فرهنگی در این آثار است. نوآوری این پژوهش، نه صرفاً در استفاده از نظریه‌ی پیرس، بلکه در نحوه‌ی به‌کارگیری این نظریه برای بررسی پیکره‌ی منتخب، تحلیل تعامل انواع نشانه و پاسخ‌گویی به پرسش‌های مشخص پژوهش قرار دارد. مزیت دیگر این پژوهش نسبت به پژوهش‌های پیشین، بومی‌سازی نشانه‌شناسی پیرس است. با تحلیل هم‌زمان آثار سه هنرمند بنیان‌گذار این جنبش، می‌توان نشان داد که چگونه نقاشی خط ایرانی، از «رہایی از بند حرف» (زنده‌رودی) تا «بازگشت هوشمندانه به قاعده» (پیلارام) و «ماده‌انگاری نشانه» (مافی)، الگویی منحصر به فرد در نشانه‌شناسی هنر اسلامی ارائه می‌دهد که در پژوهش‌های پیشین مغفول مانده است.

۲- مبانی نظری

این بخش، پیوندی ضروری میان مسئله پژوهش و روش‌شناسی برقرار می‌سازد؛ زیرا مشخص می‌کند پژوهشگر از چه زاویه‌ای به موضوع می‌نگرد و مفاهیم کلیدی را بر چه اساسی تعریف می‌کند. در این بخش مفاهیم بنیادین مربوط به نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین مبانی نظری لازم برای تحلیل نشانه‌شناسی این نقاشی‌ها از دیدگاه نشانه‌شناسی پیرس بررسی می‌شوند. مبانی نظری نه صرفاً مروری بر نظریه‌های موجود، بلکه فرآیندی انتقادی است که در آن پژوهشگر نظریه‌های مرتبط را ارزیابی، مقایسه و برای مسئله‌ی خود بومی‌سازی می‌کند. کاربرد اصلی مبانی نظری در همه‌ی پژوهش‌ها، فراهم آوردن چارچوبی برای تفسیر داده‌ها، جهت‌دهی به پرسش‌ها و فرضیه‌ها، و افزایش اعتبار و روایی یافته‌هاست.

۲-۱- نشانه‌شناسی پیرس

از نظر پیرس، به‌عنوان نظامی سه‌وجهی و فرایندمحور، «نشانه» چیزی است که به‌جای چیز دیگری برای کسی ایستاده و در ذهن او نشانه‌ای دیگر (تفسیرگر) ایجاد می‌کند (Bellucci, 2020, 45). برخلاف رویکرد دودویی فردینان دو سوسور که معنا را در رابطه‌ی دوسویه دال و مدلول جستجو می‌کند (سوسور، ۱۳۸۲، ۱۱۲)، پیرس با افزودن مؤلفه‌ی سوم یعنی «تفسیرگر»، فرآیند دلالت‌پردازی را از انحصار رابطه‌ی زبانی خارج ساخته و به کنش پویای تفسیر مخاطب پیوند می‌زند (Short, 2009, 28). مهم‌ترین دستاورد نظری پیرس، طبقه‌بندی سه‌گانه‌ی نشانه‌ها بر اساس نسبت آنها با موضوع است: نشانه‌های شمایلی که مبتنی بر شباهت ساختاری یا حسی با موضوع خود هستند (مانند نقاشی از یک منظره)، نشانه‌های نمایه‌ای که دارای رابطه‌ی علی، زمانی یا مکانی با موضوع می‌باشند (مانند دود به عنوان نشانه آتش) و نشانه‌های نمادین که رابطه‌ای کاملاً قراردادی و دلخواه



با موضوع داشته و صرفاً از طریق توافق جمعی معنا می‌یابند (مانند واژگان زبان) (Bellucci, 2020, 112-115). این سه‌گانه که به ترتیب نشان‌دهنده‌ی کاهش انگیزتگی و افزایش قراردادی شدن نشانه است، به پژوهش‌گر هنر و معماری امکان می‌دهد تا لایه‌های معنایی یک اثر را از بازنمایی صرف (شمایی) تا دلالت‌های زمینه‌ای (نمایه‌ای) و سپس نظام‌های گفتمانی و فرهنگی (نمادین) به صورت نظام‌مند واکاوی کند (Short, 2009, 214-218). افزون بر این، مفهوم «زنجیره نامتناهی تفسیرگر» در نظریه‌ی پیرس، هر نشانه را به نشانه‌های دیگر ارجاع می‌دهد و معنا را نه در خود اثر، بلکه در شبکه‌ای از روابط تفسیری که در بستر تاریخ و فرهنگ شکل می‌گیرد، جستجو می‌کند (Bellucci, 2020, 189). این ویژگی، نشانه‌شناسی پیرس را به ابزاری ممتاز برای تحلیل آثار هنری چندلایه، فضاهای معماری و متون تصویری بدل ساخته است؛ چرا که در این رویکرد، معنای نهایی هرگز تثبیت نمی‌شود و همواره در فرآیندی سیال و باز از سوی مخاطب بازتولید می‌شود.

نشانه‌شناسی پیرس را می‌توان نه به عنوان یک «نظریه آماده» برای تحلیل آثار، بلکه به مثابه یک منطق اکتشاف فهمید؛ منطقی که به پژوهشگر اجازه می‌دهد به جای جستجوی معنای پنهان در اثر، شرایط امکان شکل‌گیری معنا را در لحظه مواجهه مخاطب با اثر واکاوی کند. آنچه در خوانش‌های رایج از پیرس غالباً مغفول می‌ماند، این است که سه‌گانه شمایل/نمایه/نماد نه ویژگی‌های ذاتی اشیاء، بلکه حالت‌های گذرای دلالت هستند؛ یک نشانه واحد می‌تواند در یک لحظه شمایی، در لحظه‌ای دیگر نمایه‌ای و در بستری فرهنگی نمادین شود، بدون آنکه ماهیت آن تغییر کند. از این منظر، نشانه‌شناسی پیرس نه ابزاری برای طبقه‌بندی، بلکه روشی برای ردیابی حرکت معنا در زمان، ماده و ادراک است. این خوانش، پژوهشگر را از دام «برچسب‌زنی نشانه‌ها» می‌رهاند و او را به سمت پرسش از چگونگی، چه وقت و برای چه کسی معنادار شدن نشانه سوق می‌دهد.

۲-۲- نقاشی خط در مکتب سقاخانه‌ای

مکتب نقاشی سقاخانه‌ای مهم‌ترین مکتب نقاشی ایران به لحاظ وسعت و شهرت در اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ شکل گرفت. نقاشان این مکتب اگرچه در سبک و اسلوب کار، ملهم از روش جهانی زمان بودند اما موضوع و نقش‌مایه‌های سنتی را به کار می‌بردند. هنرمندان سقاخانه برای دستیابی به هنری با هویت، از گنجینه‌های هنرهای تزئینی، عامیانه و خوشنویسی فارسی بهره می‌بردند (خورشیدیان و زاهدی، ۱۳۹۶، ۴۴). نقاشی معاصر ایران در نیم قرن اخیر شاهد ظهور جریانی بدیع و تأثیرگذار بوده است که از تلفیق سنت دیرینه نقاشی و خوشنویسی ایرانی-اسلامی با زبان تجرید مدرن پدید آمد که در نهایت منجر به شکل‌گیری نقاشی خط شد. نقاشی خط، جریانی که از تلفیق خوشنویسی سنتی با زبان بصری مدرن پدید آمد و در آن، ارزش‌های تجسمی خط بر کارکرد زبانی آن غلبه می‌یابد. در نقاشی خط، حروف و کلمات نه تنها به عنوان حامل معنا، بلکه به عنوان عناصر بصری و فرمی مورد استفاده قرار می‌گیرند. نقاشی خط در مکتب سقاخانه‌ای حاصل تلفیق خوشنویسی سنتی اسلامی با زبان بصری مدرن و نمادهای مذهبی شیعی است که در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی توسط هنرمندانی چون رضا مافی، حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام شکل گرفت (پاکباز، ۱۳۸۴، ۴۷). این هنرمندان با بهره‌گیری از حروف و کلمات مقدس همچون «علی»، «الله» و «حسن» و نیز ادعیه و اعداد نمادین، مرز میان نوشتار و تصویر را درنوردیدند و هویتی تازه برای هنر ایرانی در برابر مدرنیسم غربی خلق کردند (مجبایی، ۱۳۹۶، ۸۷). نقاشی خط سقاخانه‌ای، زیرمجموعه‌ای از مکتب سقاخانه که به طور مشخص بر تلفیق خوشنویسی، نقاشی و نمادهای مذهبی-فرهنگی تمرکز دارد. در این آثار، خط به عنوان ماده اصلی، با عناصر بصری مدرن و نمادهای فرهنگی-مذهبی ترکیب می‌شود. به بیان دیگر، نقاشی خط سقاخانه‌ای نه یک خوشنویسی صرف، بلکه «نقاشی با حروف» است که در آن ارزش‌های تجسمی خط بر کارکرد زبانی آن غلبه می‌یابد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۵۶).

مکتب سقاخانه از ترکیب ساختار هنر مدرن با عناصر هنر بومی و نقش‌مایه‌های سنتی نمایان شد و یک جلوه‌ی شناخته شده از جنبش مدرنیسم با گرایش ایرانی را نمودار ساخت. ساختار ترکیبی این مکتب نوسنت‌گرا، مبین این واقعیت است که هم‌زمان با نخستین امواج مدرنیستی در ایران، رویکرد به پست مدرنیسم، به معنای نوعی پذیرش نسبت به ارزش‌های پیشین متولد شد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۵، ۸). این حرکت نه صرفاً یک سبک، بلکه واکنشی به بحران هویت هنری و تلاشی برای یافتن بیانی «مدرن اما ایرانی» محسوب می‌شود. مکتب نقاشی سقاخانه یکی از نخستین تلاش‌های نظام‌مند برای پیوند دادن سنت‌های بصری ایرانی با زبان هنر مدرن غربی محسوب می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۵۰).

۳- روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت و روش، از نوع توصیفی-تحلیلی با رویکرد نشانه‌شناختی است. بدین معنا که نخست، داده‌های نظری و چارچوب مفهومی پژوهش بر اساس نظریه‌ی نشانه‌شناسی پیرس تدوین شده و سپس، آثار منتخب با استفاده از این چارچوب تحلیل و تفسیر شده‌اند. روش جمع‌آوری داده‌ها به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای و از طریق مطالعه‌ی منابع شامل کتب، مقالات علمی-پژوهشی و نیز بررسی تصاویر آثار در آرشیوهای دیجیتال و گنجینه‌های هنری معتبر جمع‌آوری شده‌اند. جامعه‌ی آماری پژوهش شامل چهار اثر نقاشی-خط منتسب به مکتب سقاخانه‌ای از هنرمندان این مکتب، فرامرز پیلارام، رضا مافی و حسین زنده‌روی در بازه‌ی زمانی دهه ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰ است. برای انتخاب نمونه، از روش نمونه‌گیری هدفمند (قضای) استفاده شده‌است؛ به این صورت که آثاری انتخاب شدند که جزء نمونه‌های شاخص نقاشی خط این مکتب از نظر فرم، بافت، تنوع و ترکیب‌بندی محسوب می‌شوند. اما اهمیت ویژه نظریه پیرس برای نقاشی خط سقاخانه‌ای در سه گانه شمایل، نمایه و نماد است. این تقسیم‌بندی اجازه می‌دهد وجوه متفاوت نشانه‌مندی در اثر به صورت هم‌زمان بررسی شود؛ برای مثال، شمایل‌گونه‌ی در شباهت‌های بصری و فرم‌پردازی عناصر، نمایه‌گونه‌ی در ردّ و اثر کش هنرمند، حرکت قلم، تراکم رنگ و کیفیت مادی اثر، و نمادین بودن در دلالت‌های فرهنگی، مذهبی و تاریخی حروف، کلمات و نشانه‌های سنتی قابل مطالعه است. در این بخش تحلیل چهار اثر نقاشی خط مکتب سقاخانه به صورت توصیفی-تحلیلی از سه هنرمند نامدار این دوران با استفاده از سه وجه نشانه‌شناسی پیرس (شمایل، نمایه و نماد) با ارائه نمونه‌ی تصویری مورد تحلیل و تبیین قرار می‌گیرد. معیارهای گزینش تصاویر عبارت‌اند از: (۱) دارا بودن عناصر بصری و نوشتاری قابل تحلیل در چارچوب نظریه پیرس، (۲) تنوع در تکنیک، ترکیب‌بندی و محتوای نوشتاری (شامل اسامی مقدس، ادعیه، اشعار و اعداد)، (۳) شاخص بودن اثر در منابع معتبر تاریخ هنر ایران و شناسایی هنرمند به عنوان یکی از چهره‌های شاخص مکتب سقاخانه.

در این پژوهش، واحد تحلیل، هر «عنصر بصری-نشانه‌ای» در اثر است که شامل حروف، کلمات، رنگ، بافت، ترکیب‌بندی، جهت خطوط و سایر عناصر بصری می‌شود. مبنای طبقه‌بندی نشانه‌ها، سه گانه پیرس (شمایل، نمایه، نماد) است. نسبت هر نشانه با موضوع (شباهت ساختاری یا حسی، رابطه علی/زمانی/مکانی، یا قرارداد فرهنگی) مبنای قرارگیری آن در یکی از این سه دسته است. رویه کدگذاری به این صورت بوده است که نخست، هر اثر به صورت جداگانه توصیف و عناصر بصری آن استخراج شد. سپس، هر عنصر بر اساس تعاریف پیرس در یکی از سه دسته قرار گرفت. کاهش تفسیرهای دلخواه، هر تفسیر به شواهد بصری مشخص در اثر ارجاع داده شده و در جداول نهایی (۱ و ۲) مستند شده‌است. همچنین تصاویر بر اساس تنوع ویژگی‌های بصری، ساختارهای نوشتاری و هندسی و ظرفیت آن‌ها برای بازنمایی وجوه شمایی، نمایه‌ای و نمادین انتخاب شده‌اند. همچنین، این آثار به دلیل برخورداری از عناصر شاخص نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای، امکان تحلیل لایه‌های معنایی و فرهنگی را بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی پیرس فراهم می‌کنند.

۴- تحلیل داده‌ها و یافته‌ها- تحلیل آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی

پیرس

در نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای، خط از کارکرد ارجاعی و زبانی صرف فاصله می‌گیرد و به عنوان ماده‌ای بصری در خدمت آفرینش فرم قرار می‌گیرد؛ از این رو، تحلیل این آثار نیازمند چارچوبی است که بتواند هم‌زمان فرم، ماده، حرکت و معنا را در یک نظام منسجم توضیح دهد. الگوی سه‌گانه‌ی پیرس (شمایل، نمایه، نماد) چنین چارچوبی را فراهم می‌آورد؛ زیرا در این آثار، یک عنصر واحد مانند حرف، رنگ یا بافت، هم‌زمان می‌تواند شمایی (شباهت بصری به فرم‌های آشنا)، نمایه‌ای (رد حرکت دست و مادیت اثر) و نمادین (معنای فرهنگی و مذهبی) عمل کند. آنچه این تحلیل را از خوانش‌های صرفاً فرمی متمایز می‌سازد، توجه به گزاره‌های سیال میان این سه وجه است؛ به این معنا که نشانه در نقاشی خط سقاخانه‌ای نه یک‌بار برای همیشه در یکی از این سه دسته تثبیت می‌شود، بلکه در فرایند مواجهه مخاطب، میان آن‌ها در حرکت است. بنابراین، کاربست الگوی پیرس در اینجا نه برای طبقه‌بندی ایستای نشانه‌ها، بلکه برای ردیابی پویای فرایند معناسازی در نسبت میان خط، ماده، فرهنگ و ادراک مخاطب به کار می‌آید. این رویکرد، امکان کشف لایه‌های پنهان معنا را فراهم می‌آورد که در خوانش‌های صرفاً تاریخی یا زیبایی‌شناختی نادیده می‌مانند.

۴-۱- تحلیل اثر نقاشی خط فرامرز پیلارام بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی پیرس

در این اثر، پیلارام با بهره‌گیری از خطوط سیال و درهم‌تنیده خوشنویسی، ترکیبی پویا و پرتحرک پدید آورده است که در آن حروف از ساختار متعارف نوشتار فاصله گرفته و به عناصر تصویری تبدیل شده‌اند. ترکیب رنگ‌های سرخ، نارنجی و زرد در کنار

خطوط سیاه و خاکستری، تضادی بصری ایجاد می‌کند که بر ریتم، حرکت و پویایی اثر می‌افزاید. هنرمند با تکرار، تراکم و هم‌پوشانی خطوط و استفاده از رنگ‌های درخشان، ساختاری انتزاعی خلق کرده است که در آن جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناختی خوشنویسی بر خوانایی مستقیم حروف غلبه دارند.

۴-۱-۱- شمایل^۱

در نشانه‌های شمایی که مبتنی بر رابطه مشابهت با موضوع است، ورق طلا شباهت به «نور»، «خورشید»، «آتش»، «طلای خام»، «سکه» و «اشیاء مقدس» (مانند محراب، کتیبه، تاج) دارد. رنگ روغن با بافت ضخیم شباهت به «خاک مرطوب»، «گل پخته»، «سنگ صیقلی» و «بافت پوست»؛ حس مادگی و سنگینی را تداعی می‌کند. ابعاد عظیم، شباهت به «افق»، «دریا»، «آسمان پهناور»، «دیوار عظیم» و «فضای معماری بزرگ» دارد. ترکیب طلا و رنگ روغن هم شباهت به «آمیختگی آسمان و زمین»، «نور و ماده»، «قداست و دنیویّت» دارد. همچنین فرم کشیده و ۳ به ۱ بوم (۳۰۰×۱۰۰ سانتی‌متر) شباهت شمایی مستقیمی به کتیبه‌های خوشنویسی و کاشی‌کاری‌های افقی در معماری ایرانی-اسلامی دارد. علاوه بر این، پیچ‌وجورها، دورها و حرکات قلم‌مانند سیاه‌رنگ، شباهت بصری مستقیمی به حروف و کلمات نستعلیق یا شکسته نستعلیق دارند، هرچند خوانایی کلمات به نفع فرم بصری واسازی^۲ نشده است. تکرار فرم‌های قوس‌دار سرخ و سیاه در فضا، شباهتی شمایی با بال زدن پرندگان، امواج آب یا زبانه کشیدن آتش ایجاد می‌کند.

۴-۱-۲- نمایه^۲

نشانه‌هایی که دارای رابطه‌ی علی، معلولی یا فیزیکی با موضوع دارند و ردپای عمل زیسته‌یافته هنرآفرین را نشان می‌دهند: رد حرکت دست و قلم‌ضربه^۳؛ ضخامت و ضعیف‌ومقوی شدن خطوط مشکی، نماینده ردپای حرکت سریع و انرژی فیزیکی دست خوشنویس/ نقاش بر روی بوم است. این خطوط، معلول فوران انرژی هنرمند در لحظه خلق اثر هستند. درهم‌تنیدگی رنگ‌ها و لایه‌لایه بودن: هم‌نشینی لایه‌های رنگ روغن (قرمز، زرد، نارنجی) و ورق طلا، نمایه‌ای از فرآیند تدریجی ساخت اثر و تکنیک چندلایه در نقاشی مدرن است. کیفیت بافت و درخشش ورق طلا؛ انعکاس نور توسط ورق طلا، نمایه‌ای مستقیم از وجود نور محیطی و تغییر معنای اثر در شرایط نوری مختلف است.

۴-۱-۳- نماد^۴

نشانه‌هایی که بر اساس قراردادهای اجتماعی، فرهنگی و تاریخی معنا می‌یابند: رنگ طلا (ورق طلا): در فرهنگ بصری شرق و عرفان ایرانی-اسلامی، طلا نماد عالم کبریا، نور الهی، جاودانگی و مرتبه والای روحانی است. قرارگیری طلا در پس‌زمینه/ میانه‌زمینه اثر، بستر زمینی را به فضایی قدسی تبدیل می‌کند. رنگ سرخ و زرد/ نارنجی: رنگ سرخ نماد شور، عشق عرفانی، بلاغت و رنج/ شهادت در سنت ادبی-هنری ایران است. ترکیب آن با زرد و طلا، نماد آتش عشق و گرامزدگی عرفانی (تجلی) است. خط به مثابه نماد هویت و امر قدسی: خط فارسی-عربی به خودی خود نمادی از کلام، قرآن، و هویت فرهنگی شرقی است. حتی زمانی که خط ناخوانا می‌شود، کارکرد نمادین خود را به عنوان «ارزش سنت» حفظ می‌کند. ناخوانایی خط (تکرار و سیاه‌مشق): تبدیل نوشتار به بافت بصری، نمادی از عبور از ظاهر کلمه (لفظ) و رسیدن به باطن (معنا/حالت جادویی کلام) در عرفان شرق است.



تصویر ۱- فرامرز پیلارام، ۱۳۵۳، بدون عنوان، رنگ روغن و ورق طلا روی بوم، ۳۰۰×۱۰۰

<https://artchart.net/fa/artists/faramarz-pilaram/artworks/xERDB>



در اینجا خط از کارکرد صرفاً زبانی فاصله می‌گیرد و به عنصری بصری تبدیل می‌شود. در این اثر، ورق طلا با درخشش خود شمایی از نور و قداست را پدید می‌آورد و بافت ضخیم رنگ روغن، حس مادیت و سنگینی خاک را تداعی می‌کند. خطوط مشکی با ضخامت و ضعف خود، نمایه‌ای از حرکت سریع دست هنرمند و انرژی لحظه‌ای آفرینش هستند و لایه‌لایه بودن رنگ و طلا، فرایند تدریجی ساخت اثر را نشان می‌دهد. رنگ سرخ و طلایی نیز بر پایه‌ی قراردادهای فرهنگی، نماد عشق عرفانی، نور الهی و جاودانگی تلقی می‌شوند. در نهایت، هم‌نشینی این نشانه‌ها سبب می‌شود مخاطب بدون خواندن متن، تجربه‌ای بصری و آیینی از اثر داشته باشد.

جدول ۱- تحلیل نشانه‌شناسی نقاشی خط پیلارام از منظر نشانه‌شناسی پیرس

ردیف	مؤلفه‌های غالب	تعداد مؤلفه	نوع نشانه
۱	ورق طلا، بافت رنگ، ابعاد بوم، ترکیب طلا و رنگ، پیچ‌وچورها، بافت متراکم، فرم‌های قوس‌دار، تغییر شکل حروف، ترکیب طلا و رنگ	۹	شمایل
۲	رد حرکت دست، لایه‌لایه بودن، درخشش ورق طلا، ترکیب‌بندی، جهت حرکت	۵	نمایه
۳	حروف و واژگان، رنگ طلا، رنگ سرخ، خط به‌مثابه هویت، ناخوانایی خط	۵	نماد

۴-۲- تحلیل اثر نقاشی خط رضا مافی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی پیرس

اثر مورد بررسی دیگر، تابلویی است از رضا مافی که یکی از نمونه‌های شاخص رویکرد مفهوم‌گرا و مینیمال در نقاشی خط مدرن ایران به‌شمار می‌رود که در آن، ماده (سیمان) به‌اندازه‌ی فرم (خطوط افقی) در تولید معنا نقش دارد. در ادامه، اثر بر اساس سه‌گانه‌های نشانه‌شناسی پیرس واکاوی می‌شود.

۴-۲-۱- شمایل

شمایل در این اثر، از طریق شباهت با پدیده‌های بیرونی عمل می‌کند. زمینه سیمانی، به سبب بافت زبر و خاکستری‌اش، شباهت به دیوار ساختمانی، بتن خام، سنگ تراشیده، خاک سخت‌شده و سطوح صنعتی دارد. خطوط افقی سیاه، شباهت به افق، نوارهای افقی نقشه‌های شهری، ردیف‌های کشاورزی، خطوط روی کاغذ خشن، و حرکت افقی قلم دارند. خلأ وسیع در نیمه‌ی پایینی، شباهت به زمین بکر، حاشیه‌ی عظیم، سکوت، تهی‌بودگی و فضای باز دارد. همچنین، نسبت ۱ به ۲ در ابعاد اثر (۵۰×۱۰۰)، چشم‌انداز، دریا، آسمان پهناور و گسترده‌گی را تداعی می‌کند. همچنین بندی افقی شباهت بصری مستقیمی با قطعات سیاه مشق قاجاری ایجاد می‌کند. این شباهت‌ها، نیازی به یادگیری قرارداد ندارند و به‌طور مستقیم بر ادراک حسی مخاطب تأثیر می‌گذارند.

۴-۲-۲- نمایه

وجود اثر فیزیکی حرکت دست و ابزار: اثر قلم‌مو، ضخامت و ضعف و قوت حرکات خطاطی به عنوان ردپای جسمانی هنرمند عمل می‌کند. خراشیدگی‌ها و بافت سیمان، نمایه‌ای از روند ماده‌سازی و کنده کاری روی سطح است. در این اثر، خطوط سیاه خوشنویسی و لکه‌های رنگی، صرفاً بازنمایی یک واژه یا شیء نیستند، بلکه ردپا و اثر فیزیکی حرکت دست هنرمند (کنش قلم‌مو) بر سطح بوم هستند که همان تعریف پیرس از نمایه است. همچنین لکه‌های نارنجی و قرمز و کشیدگی‌های سیاه، معلول مستقیم و فیزیکی برخورد قلم‌مو با سطح هستند و بیننده را به سمت فرآیند خلق اثر (نیروی نهفته در پس ضربه‌ها) ارجاع می‌دهند. علاوه بر این، بافتاری بودن و پویایی خطوط، حاکی از یک رویداد اجرایی و لحظه‌ای است؛ گویی این خطوط نمایه‌ای از «زمان» حرکت سریع و پرانرژی هنرمند در لحظه آفرینش اثر هستند.

۴-۲-۳- نماد

سیمان، در هنر معاصر، به یک نماد قراردادی برای مدرنیته، صنعت، تخریب، بازسازی، بی‌روحي شهرهای مدرن و زوال معنویت تبدیل شده‌است (هرچند در خوانشی سنتی‌تر، می‌تواند نماد خاک و مادگی باشد). خطوط افقی، در هنر مدرن غرب نماد قراردادی تعالی، سکون، بی‌نهایت، افق روح و حالات عرفانی مدرن هستند. ترکیب سیمان و خط، به‌عنوان یک نماد، به تضاد سنت و مدرنیته، گفت‌وگوی ماده و معنا و دورگه‌گی فرهنگی اشاره دارد. خلأ وسیع، نماد سکوت، تهی‌بودگی وجودی، حاشیه‌ی مغلوب، و دعوت به تأمل است. همچنین خط نستعلیق خود یک سیستم نمادین قراردادی برای زبان فارسی است. در فرهنگ بصری ایران و شرق، رنگ فیروزه‌ای و سبز نماد معنویت، امر قدسی و جاودانگی است. در اثر رضا مافی، فرآیند نشانه‌زایی از یک مسیر خطی فراتر می‌رود. مافی با فروپاشی قابلیت «خوانایی» متن و برجسته‌سازی ابعاد «بصری و مادی»، نشانه نمادین (خط) را به نشانه شمایی-نمایه‌ای (بافت و فرم) تبدیل می‌کند. تلفیق سیمان (نماد معماری و زندگی مدرن) با نستعلیق و رنگ فیروزه‌ای

(نماد هنر و معنویت سنتی)، لایه‌ای از تفسیر بر نهایی را شکل می‌دهد که بیانگر هویت چهل‌تکه و در حال گذار جامعه ایرانی در دهه‌ی ۵۰ شمسی است.



تصویر ۲- رضا مافی، ۱۳۵۳، بدون عنوان، روغن اکریلیک و سیمان روی چوب در نقش برجسته، ۵۰*۱۰۰

<https://artchart.net/fa/artists/reza-mafi/artworks/VdRmO>

در اینجا بافت خشن و خاکستری سیمان، شمایی از دیوار بتنی، سنگ و سطوح صنعتی است و خطوط افقی سیاه، شباهتی بصری با افق، نوارهای نقشه و سیاه‌مشق‌های قاجاری ایجاد می‌کنند. فضای خالی گسترده در بخش پایینی اثر، نمایه‌ای از سکوت، تهی‌بودگی و زمین بکر است و رد حرکت قلم بر سیمان، حضور فیزیکی هنرمند را نشان می‌دهد. سیمان به‌عنوان ماده‌ای مدرن و صنعتی، نمادی از مدرنیته و تقابل با سنت خوشنویسی است و خط افقی نیز نماد نظم، افق و گستردگی محسوب می‌شود.

جدول ۲- تحلیل نشانه‌شناسی نقاشی خط رضا مافی از منظر نشانه‌شناسی پیرس

ردیف	مؤلفه‌های غالب	تعداد مؤلفه	نوع نشانه
۱	زمینه سیمانی، خطوط افقی، خلأ وسیع، نسبت ابعاد، بندبندی افقی	۵	شمایل
۲	رد حرکت دست و قلم‌مو، خراشیدگی‌ها و بافت سیمان	۲	نمایه
۳	سیمان، خطوط افقی، ترکیب سیمان و خط، خلأ وسیع، خط نستعلیق، رنگ فیروزه‌ای، فروپاشی خوانایی	۷	نماد

۴-۳- تحلیل اثر نقاشی خط حسین زنده رودی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی پیرس

در نگاه نخست، آنچه در تصویر ۳ مشاهده می‌شود، حروف و کلمات زبان فارسی است که به‌عنوان نمادهایی با معنای قراردادی شناخته می‌شوند. با این حال، هنرمند عمداً با دستکاری و تکرار این حروف، کارکرد دلالت‌گری زبانی آنها را به حاشیه می‌راند. به‌کارگیری حروف مکرر و چیدمان آنها در فضایی انتزاعی، مانع از خوانش خطی و معنایی اثر می‌شود. در واقع، «نشانه‌های زبانی» از جایگاه خود به‌عنوان نماد خلع شده و این «نمادزدایی» نخستین گام در شکل‌گیری معنای جدید اثر است. آنچه باقی می‌ماند، ریتم، حرکت و پیکره‌های بصری حروف است که دیگر دلالت‌گر کلمات نیستند، بلکه به‌عنوان عناصر تجسمی عمل می‌کنند. این رویکرد، که از مشخصه‌های بارز مکتب سقاخانه است، نشان می‌دهد که خط در اینجا «بهانه‌ای برای نقاشی است، نه هدفی در خود».

۴-۳-۱- شمایل

با تضعیف کارکرد نمادین، بعد شمایل‌گونه اثر به شدت تقویت می‌شود. حروف و کلمات، نه به‌خاطر معنای زبانی‌شان، بلکه به‌خاطر کیفیت بصری‌شان (شکل، انحنا، امتداد، فاصله‌ها و رنگ‌ها) ادراک می‌شوند. در این اثر، خط‌ها همچون نقوشی انتزاعی بر بوم خودنمایی می‌کنند که یادآور بافت‌های کهن و نقوش انتزاعی قالی‌های گبه هستند. استفاده از رنگ‌های اکریلیک و روغن با ترکیبی از بافت‌های متفاوت، کیفیت شمایل‌گونه را تشدید می‌کند. بافت «مخملی و لرزان» حاصل از تلفیق این مواد، به خودی خود نشانه‌ای است که به حس لامسه و کیفیت سطح اثر اشاره دارد و آن را از یک متن نوشتاری به یک شیء هنری صرفاً

بصری و ملموس تبدیل می‌کند. اثر شباهت ظاهری به متون کهن، طلسم‌ها، زیارت‌نامه‌ها و صفحات سیاه‌مشق دارد. انباشتگی و کثرت حروف، شباهتی بصری با ظاهر دعاها، تعویذها و اوراد کهن ایجاد می‌کند، حتی اگر متنی خوانا در آن وجود نداشته باشد.

۴-۳-۲- نمایه

اگرچه اثر از کارکرد ارجاعی مستقیم زبانی فاصله گرفته است، اما می‌توان آن را مملو از ارجاعات نمایه‌وار به سنت‌های فرهنگی و مذهبی ایران دانست. خود عمل به کارگیری خط به عنوان یک عنصر مقدس و رمزآمیز، نمایه‌ای از سنت سقاخانه‌ای و هنرهای مردمی و آیینی ایران است که در آن کتیبه‌ها و پرچم‌های متبرک، چهره شهر را می‌آراستند. ردهای فیزیکی و نشانه‌های حضور ابزار و حرکت دست، کشیدگی‌ها، انحنای و دانگ‌های قلم، ردپای فیزیکی حرکت دست زنده‌رودی و سرعت قلم‌گذاری او بر بوم هستند. لایه‌لایه بودن حروف، نمایه‌ای از روند و زمان سپری شده برای ساخت اثر (پیدایش و انباشت) است.

۴-۳-۳- نمادین

الفبا خود حروف اساساً نشانه‌هایی نمادین و قراردادی در زبان هستند. اما زنده‌رودی با ساختارشکنی زبانی، خوانایی را سلب می‌کند تا مخاطب را از ارجاع قراردادی (معنای کلمه) بازداشته و به سمت ارزش‌های بصری سوق دهد. رنگ آبی و سفید: تداعی‌کننده نمادین قداست، معنویت و کاشی‌کاری‌های سستی ایرانی-اسلامی. در این اثر حسین زنده‌رودی، فرآیند نشانه‌زایی به واسطه‌ی «تعلیق خوانایی» رخ می‌دهد. زنده‌رودی با زدودن وظیفه‌ی نمادین (ارتباط لغوی) از حروف، آنها را به نشانه‌های شمایی (فرم و ریتم) و نمایه‌ای (رد دست و لایه‌بندی) ارتقاء می‌دهد. این رویکرد نشان می‌دهد که چگونه نقاشی‌خط مکتب سقاخانه از طریق فروپاشی ساختار زبانی خط، به یک زبان بصری جهانی و در عین حال ریشه‌دار در فرهنگ بومی دست می‌یابد.



تصویر ۳- حسین زنده‌رودی، ۱۳۴۴، بدون عنوان، اکریلیک و رنگ روغن روی بوم، ۱۹۵ * ۱۳۰

<https://artgalleries.ir/artwork/hossein-zenderoudi-untitled-838>

نشانه‌شناسی پیرس، خوانشی چندلایه از این اثر به دست می‌دهد که فراتر از تقابل ساده‌ی سنت و مدرنیته است. زنده‌رودی با به حاشیه راندن کارکرد «نمادین» زبان، به مخاطب اجازه می‌دهد تا با وجه «شمایل‌گونه» خط (ریتم، رنگ و حرکت) و «نمایه‌های» فرهنگی آن (ارجاع به آیین و سنت) درگیر شود. اثر در این فضای واسطه، از یک سو به سنت‌های بصری و آیینی ایران وفادار می‌ماند و از سوی دیگر، در زمره‌ی هنر مدرن و جهانی جای می‌گیرد که در آن، «معنا از حوزه‌ی زبانی به حوزه‌ی بصری منتقل

می‌شود». بنابراین، این نقاشی خط را می‌توان به مثابه‌ی یک نشانه‌ی مرکب در نظر گرفت که با گسست از کارکرد ارجاعی صرف، زمینه‌ساز نوعی دلالت‌گری نامتناهی می‌شود؛ دلالت‌گری که در آن، معنا نه در کلمه، که در تجربه‌ی بصری و حافظه‌ی فرهنگی مخاطب شکل می‌گیرد و هربار در چرخه‌ای از شمایل، نمایه و نماد، بازتولید می‌شود.

جدول ۳- تحلیل نشانه‌شناسی نقاشی خط زنده‌رودی از منظر نشانه‌شناسی پیرس

ردیف	مؤلفه‌های غالب	تعداد مؤلفه	نوع نشانه
۱	حروف سفید و درشت، زمینه تیره، بافت مخملی، تراکم حروف، ترکیب‌بندی پراکنده، تغییر شکل حروف، حروف پراکنده	۷	شمایل
۲	لکه‌های جوهر، انحنا و حرکت ریزنویسی‌ها، لایه‌لایه بودن حروف، ترک‌ها و نفوذ آب	۴	نمایه
۳	حروف به‌عنوان نشانه نمادین، رنگ آبی و سفید، ساختار شکنی زبانی، تعلیق خوانایی، پیوند سه‌گانه	۵	نماد

۴-۴- تحلیل اثر نقاشی خط حسین زنده رودی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی پیرس

حسین زنده‌رودی در این اثر با ترکیب خط و هندسه، ساختاری بصری و رازآلود پدید آورده که در آن حروف از خوانایی فاصله می‌گیرند و به فرم محض تبدیل می‌شوند. دایره‌های متحدالمرکز و خطوط شعاعی، شمایی از شمشه‌های سنتی، ماندالا و گردونه‌های کهن هستند و ذهن مخاطب را به سوی مفهوم مرکزیت و کیهان سوق می‌دهند. لکه‌های جوهر و ترک‌های کاغذ، نمایه‌ای از فرایند زمان‌مند نگارش، حرکت جسمانی قلم و جنس ماده‌ی اثر هستند. رنگ آبی و سفید نیز بر پایه‌ی قراردادهای فرهنگی، نماد قداست، معنویت و کاشی‌کاری سنتی ایرانی-اسلامی تلقی می‌شود. در نهایت، زنده‌رودی با کنار هم نشاندن خط به‌عنوان نماد و هندسه به‌عنوان شمایل، نظامی بصری و چندلایه می‌سازد که معنای آن هر بار در مواجهه‌ی مخاطب بازتولید می‌شود.

۴-۴-۱- شمایل

دوایر متمرکز و شعاع‌های خطی، شباهت ظاهری و شمایی مستقیمی با «شمسه‌های کتابت سنتی»، «گردونه‌های کیهانی» و «ماندالا» دارند. اثر از نظر ساختار بصری، شبیه به لوح‌ها و نقشه‌های رمزآلود قدیمی عمل می‌کند. اگرچه خطوط در این اثر به شدت انتزاعی و درهم‌تنیده شده‌اند، اما فرم پیچش‌ها، ضخامت و کشیدگی‌ها، شباهت بصری مستقیمی به حروف و کلمات فارسی (به‌ویژه خطوط شکسته یا معلی) دارند. ذهن مخاطب به دلیل همین شباهت ظاهری، آن‌ها را به‌عنوان «متن» بازمی‌شناسد. شمایل‌های هندسی (دایره و مربع): فرم‌های هندسی به‌کاررفته (دایره‌های متحدالمرکز و خطوط شکسته که مربع یا مثلث می‌سازند)، شمایل‌هایی برای مفاهیم انتزاعی مانند «مرکزیت»، «کیهان» و «تقدس» هستند. دایره در اینجا شمایی از آسمان و بی‌نهایت است و مربع/مثلث، شمایی از زمین و ماده. همچنین استفاده از بافت‌های پُر و متراکم (به‌ویژه در قسمت‌های میانی اثر) که یادآور بافت پارچه، فرش یا کتیبه‌های قدیمی است، یک شمایل حسی است که مخاطب را به یاد مصالح سنتی و حس لمسی هنر ایرانی می‌اندازد. علاوه بر این، چیدمان کلی اثر (قرارگیری یک هسته مرکزی متراکم در میان لایه‌های بازتر) شمایی از ساختار «کیهان‌شناسی» یا «عرفی» است؛ جایی که یک نقطه مرکزی (وحدت) و پیرامونی (کثرت) وجود دارد. این ساختار بصری، شمایی از نظم عرفانی و هندسی عالم است. افزون بر این، استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار هم و افکت‌های رنگی، شمایی برای ایجاد حس «نور» و «تابش» (به‌ویژه در فرم‌های شعاعی) است که مخاطب را به سمت مفهوم «قدسی» و «روحانی» سوق می‌دهد. در مجموع می‌توان گفت، در این اثر، وجه شمایل عمدتاً از طریق شباهت بصری به خط و هندسه عمل می‌کند و باعث می‌شود مخاطب بدون نیاز به خواندن واقعی متن، مفهوم «کتیبه»، «تقدس» و «کیهان» را از طریق فرم‌های بصری درک کند.

۴-۴-۲- نمایه

وجود لکه‌های جوهر که بر اثر فشردن قلم یا پاشش رنگ پدید آمده‌اند، به فرایند زمان‌مند نگارش و عمل فیزیکی هنرمند ارجاع می‌دهند (نشانه علی). همچنین، ترک‌های کاغذ یا نفوذ آب در لیاف، نمایه‌ای از جنس ماده و تاریخچه کار هستند. انحنا و حرکت دقیق ریزنویسی‌ها، نمایه‌ای از زمان صرف‌شده، دقت، و حرکت جسمانی قلم بر روی کاغذ است. همچنین تداخل لایه‌های رنگی (آبرنگ و جوهر)، ردپای فرایند لایه‌بندی مادی در ساخت اثر را نشان می‌دهد.



۴-۳- نماد

مثلث‌ها و ستاره: مثلث به عنوان نمادی از تعادل، سه-گانگی یا عناصر اولیه و ترکیب آنها به صورت ستاره شش‌پر (نماد پیوند آسمان و زمین/میکروکاسموس و ماکروکاسموس). حروف و کلمات: خطاطی اساساً یک سیستم نمادین زبانی است؛ اما زنده‌رودی با چرخش و شعاعی کردن آن، کارکرد زبانی را تقلیل داده و بعد «نمادین عرفانی/قدسی» به آن می‌بخشد. در این اثر حسین زنده‌رودی، فرآیند نشانه‌زایی^۵ بر محور یک «مرکزیت هندسی» را شکل می‌دهد. زنده‌رودی با ترکیب خطاطی به عنوان نشانه نمادین و هندسه شعاعی به عنوان نشانه شمایی، یک سامانه بصری خلوت‌ناپذیر و رازآلود پدید آورده است. کلمات در این فرم دورانی، رسالت «خوانده‌شدن» خود را از دست می‌دهند تا در کل ساختار «نمود»، به عنوان جزیی از یک کل کیهانی و نمادین ایفا نقش کنند.



تصویر ۴- حسین زنده‌رودی، ۱۳۴۴، بدون عنوان، آب‌رنگ، گواش و جوهر هندی روی کاغذ، ۱۹۵*۱۳۰

<https://artgal.leri.es.ir/artwork/hossein-zenderoudi-untitled-۸۳۸>

در تصویر ۴، ساختار هندسی متمرکز، دایره‌های هم‌مرکز و تراکم حروف و خطوط، شبکه‌ای از روابط بصری و معنایی را شکل می‌دهند. این عناصر از منظر نشانه‌شناسی پیرس، از طریق شباهت‌های فرمی در وجه شمایی، رد حرکت قلم و تداخل رنگ‌ها در وجه نمایه‌ای و ارجاعات فرهنگی و نمادین در وجه نمادین قابل تحلیل‌اند. کاهش خوانایی حروف، ضمن حفظ پیوند اثر با سنت خوشنویسی، توجه مخاطب را به کیفیت‌های بصری و ترکیب‌بندی هدایت می‌کند. بدین ترتیب، فرم هندسی و عناصر نوشتاری در تعامل با یکدیگر، زمینه تولید معانی چندلایه را فراهم می‌سازند. جدول ۴، مؤلفه‌های غالب این سه وجه نشانه‌ای را به صورت نظام‌مند دسته‌بندی می‌کند.

جدول ۴- تحلیل نشانه‌شناسی نقاشی خط زنده‌رودی از منظر نشانه‌شناسی پیرس

ردیف	مؤلفه های غالب	تعداد مؤلفه	نوع نشانه
۱	دایره‌های متمرکز، شعاع‌های خطی، ساختار هندسی متمرکز، ترکیب خط و هندسه، زمینه پر از ریزنویسی	۵	شمایل
۲	لکه‌های جوهر، انحنا و حرکت ریزنویسی‌ها، تداخل لایه‌های رنگی، ترک‌ها و نفوذ آب	۴	نمایه
۳	مثلث‌ها، ستاره شش‌پر، حروف و کلمات، رنگ‌های آبی و سفید و طلایی، مرکزیت هندسی، تعلیق خوانایی، پیوند سه‌گانه	۷	نماد

۵- بحث- از طبقه‌بندی تا کشف لایه‌های معنا

جدول‌های تحلیل نشانه‌شناختی در این پژوهش، نه فهرستی از برچسب‌های شمایل، نمایه و نماد بر عناصر بصری، بلکه ابزاری برای نظام‌مند کردن مشاهده و شفاف‌سازی مسیر تفسیر هستند. هر ردیف جدول، یک «عناصر بصری-نشانه‌ای» را از متن اثر جدا می‌کند و نسبت آن را با موضوع، بر اساس سه‌گانه‌ی پیرس، مشخص می‌سازد؛ اما نکته‌ی کلیدی این است که این طبقه‌بندی، نقطه آغاز تحلیل است، نه پایان آن. جدول ۵، خوانش تحلیلی هر عنصر را در بستر فرهنگی و بصری اثر نشان می‌دهد و جدول ۶، توزیع و غلبه کارکردهای نشانه‌ای را در کل آثار قابل مقایسه می‌سازد. آنچه در این جدول‌ها دنبال می‌شود، پاسخ به این پرسش است که چگونه یک عنصر واحد می‌تواند هم‌زمان چند کارکرد متفاوت ایفا کند و چه‌وقت از یک کارکرد به کارکرد دیگر گذر می‌کند. این جدول‌ها همچنین امکان مقایسه بین هنرمندان را فراهم می‌آورند؛ مثلاً نشان می‌دهند که در آثار زنده‌رودی، کارکرد شمایی غالب است، درحالی‌که در آثار مافی، نمایه و نماد برجستگی بیشتری دارند. از این‌رو، جدول‌ها نه صرفاً سند طبقه‌بندی، بلکه نقشه راه تفسیر هستند و خواننده را از سطح توصیف به سطح تحلیل و از تحلیل به سوی درک فرایند معناسازی هدایت می‌کنند. این رویکرد جدولی، همچنین به کنترل تفسیر کمک می‌کند؛ زیرا هر ادعای تحلیلی را به شواهد بصری مشخص در اثر ارجاع می‌دهد. در این بخش به جهت فهم بهتر نشانه‌شناسی پیرس در درک لایه‌های معنایی آثار نقاشی خط هنرمندان مکتب سقاخانه‌ای جداولی ارائه می‌شود تا شناخت بهتر لایه‌های متنی آنها حاصل شود.

جدول ۵ - تحلیل نشانه‌شناسی پیرس در آثار نقاشی خط در مکتب سقاخانه‌ای

ردیف	مؤلفه بصری اثر	نشانه در اثر	نوع نشانه در نظام پیرس	موضوع/مدلول	تفسیر نشانه‌شناختی
۱	حروف و واژگان خوشنویسانه	ساختار حروف فارسی و عربی	نماد	زبان، فرهنگ و سنت نوشتاری	حروف به دلیل قرارداد فرهنگی و زبانی، حامل مفاهیم ادبی، دینی و فرهنگی هستند و پیوند اثر را با سنت مکتوب ایرانی - اسلامی برقرار می‌کنند.
۲	تغییر شکل و گسست حروف	حروف کشیده، فشرده، شکسته و درهم‌تنیده	شمایل	فرم، حرکت و بیان بصری	شباهت فرمی میان ویژگی‌های حروف و کیفیت‌های بصری مانند حرکت، تراکم و آشفته‌گی، موجب می‌شود حروف علاوه بر خوانش زبانی، واجد ارزش تصویری شوند.
۳	نشانه‌های مذهبی	کتیبه، عبارت مذهبی و فرم‌های تداعی‌کننده آیین‌ها	نماد	باورهای دینی و فرهنگ شیعی	معنا عمدتاً بر اساس قراردادهای فرهنگی و آشنایی مخاطب با نظام نمادین تشیع شکل می‌گیرد.
۴	تکرار یا تراکم حروف	انباشت و تکرار عناصر نوشتاری	نمایه	حضور، تأکید و شدت معنا	تراکم نشانه‌های نوشتاری می‌تواند شاخصی از شدت عاطفی، تأکید معنایی و حضور پررنگ متن در ساختار اثر باشد.
۵	رنگ‌های غالب	سیاه، قرمز، سفید، طلایی و رنگ‌های تیره	نماد / شمایل	سوغ، تقدس، قدرت، آیین و معنویت	معنای رنگ‌ها از یک سو حاصل قراردادهای فرهنگی است و از سوی دیگر کیفیت بصری و عاطفی آنها بر ادراک مخاطب اثر می‌گذارد.
۶	زمینه و فضای اثر	زمینه‌های تیره، خنثی یا بافت‌دار	نماد / نمایه	فضای آیینی و فرهنگی	زمینه با ایجاد فضای بصری خاص، مخاطب را به سمت خوانش آیینی، تاریخی و فرهنگی اثر هدایت می‌کند.



۷	بافت	بافت برجسته، خشن، لکه‌ای یا متراکم	شمایل	مادیت، قدمت و کیفیت آیینی	بافت از طریق کیفیت حسی خود، ویژگی‌هایی مانند کهنگی، فرسودگی یا مادیت اشیای آیینی را تداعی می‌کند.
۸	ترکیب‌بندی	تراکم، پراکندگی و حرکت حروف در سطح اثر	نمایه	پویایی و جهت حرکت	جهت حرکت عناصر نوشتاری، نگاه مخاطب را هدایت می‌کند و به‌عنوان شاخصی از حرکت، تنش یا آرامش بصری عمل می‌کند.
۹	ناخوانایی یا خوانایی محدود متن	تبدیل متن به فرم تصویری	شمایل نماد	گذار از معناشناسی زبانی به معناشناسی تصویری	هنگامی که خوانایی متن کاهش می‌یابد، حروف از نقش صرفاً زبانی فاصله گرفته و به عنصر تصویری تبدیل می‌شوند.
۱۰	عناصر آشنای فرهنگ سقاخانه	اشیاء، کتیبه‌ها، خطوط و نشانه‌های آیینی	نماد	فرهنگ عامه و آیین‌های شیعی	این عناصر به واسطه قراردادهای فرهنگی، مخاطب را به شبکه‌ای از معانی مذهبی، تاریخی و آیینی ارجاع می‌دهند.
۱۱	خطوط عمودی، افقی و مورب	جهت‌گیری خطوط و حرکت قلم	نمایه	حرکت، انرژی و هیجان	کیفیت جهت‌دار خطوط می‌تواند شاخصی از حرکت دست هنرمند و انرژی و هیجان موجود در فرایند آفرینش اثر تلقی شود.
۱۲	تلفیق خط و تصویر	هم‌نشینی نوشتار و فرم تصویری	شمایل + نماد	وحدت سنت نوشتاری و هنر مدرن	این تلفیق، هم بر کیفیت تصویری حروف و هم بر معنای قراردادی آنها متکی است و از ویژگی‌های اصلی نقاشی خط سقاخانه‌ای است.

جدول ۵ با ارائه دوازده مؤلفه بصری اصلی (حروف و واژگان خوشنویسane، تغییر شکل و گسترش حروف، نشانه‌های مذهبی، تکرار یا تراکم حروف، رنگ‌های غالب، زمینه و فضای اثر، بافت، ترکیب‌بندی، ناخوانایی یا تبدیل متن به فرم، عناصر آشنا، جهت‌گیری خطوط و حرکت قلم و هم‌نشینی نوشتار و فرم تصویری)، نخستین گام در نظام‌مند کردن خوانش نشانه‌شناختی آثار نقاشی خط سقاخانه‌ای را برمی‌دارد و هر عنصر را بر اساس نسبتش با موضوع در یکی از سه دسته شمایل، نمایه یا نماد جای می‌دهد. آنچه این جدول را از یک فهرست صرفاً توصیفی متمایز می‌سازد، ستون «تفسیر نشانه‌شناختی» است که هر طبقه‌بندی را به بستر فرهنگی، بصری و ادراکی اثر پیوند می‌زند و نشان می‌دهد چگونه یک عنصر واحد می‌تواند هم‌زمان چند کارکرد متفاوت ایفا کند. جدول ۶ به‌روشنی نشان می‌دهد که در نقاشی خط سقاخانه‌ای، نشانه‌ها نه در یک دسته ثابت، بلکه در مرزهای سیال میان شمایل، نمایه و نماد عمل می‌کنند؛ مثلاً حروف هم‌زمان نمادین (معنای زبانی)، شمایی (فرم بصری) و نمایه‌ای (رد حرکت دست) هستند. این جدول، همچنین امکان مقایسه میان مؤلفه‌ها را فراهم می‌آورد و آشکار می‌سازد که کدام عناصر در این آثار غلبه نمادین (مانند نشانه‌های مذهبی و عناصر آشنا)، کدام غلبه شمایی (مانند بافت و تغییر شکل حروف) و کدام غلبه نمایه‌ای (مانند جهت‌گیری خطوط و ترکیب‌بندی) دارند. در نهایت، این جدول نه نقطه پایان تحلیل، بلکه نقشه راه تفسیر است؛ زیرا خواننده را از سطح توصیف دوازده‌گانه عناصر به سطح درک فرایند معناسازی و نسبت میان ماده، فرم و فرهنگ هدایت می‌کند.

جدول ۶- تفسیر نشانه‌شناختی پیرس در آثار نقاشی خط در مکتب سقاخانه‌ای

ردیف	مؤلفه	شمایل	نمایه	نماد	کارکرد غالب
۱	حروف و کلمات	✓		✓	انتقال هم‌زمان فرم و معنا
۲	تغییر شکل حروف	✓			تصویری شدن خط
۳	رنگ	✓		✓	ایجاد بار عاطفی و فرهنگی
۴	بافت	✓	✓		القای مادیت و قدمت
۵	تراکم حروف		✓		ایجاد شدت و تنش بصری
۶	جهت خطوط		✓		القای حرکت و انرژی
۷	مضامین مذهبی			✓	ارجاع به فرهنگ شیعی
۸	کتیبه و نوشتار آیینی			✓	فعال‌سازی حافظه فرهنگی
۹	ترکیب خط و تصویر	✓	✓	✓	چندلایگی معنایی
۱۰	ناخوانایی خط	✓		✓	انتقال از متن به تصویر



تحلیل نشانه‌شناختی آثار سه هنرمند از حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام و رضا مافی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی چارلز سندرز پیرس، نشان می‌دهد که نقاشی خط مدرن ایران، یک جریان یکدست و همگن نیست، بلکه گفتمانی چندصدایی است که در آن، هر هنرمند با به‌کارگیری زبان بصری خاص خود، به «مسئله‌ی هویت» در دوران مدرن پاسخ می‌دهد. این سه هنرمند، با وجود اشتراک بنیادین در گسست از کارکرد زبانی خط (که آنها را از خوشنویسی سنتی متمایز می‌کند)، هرکدام از طریق «انسجام با سنت»، «بازتعریف سنت» یا «تقابل با سنت»، به نوع خاصی از دلالت‌گری فرازبانی دست یافته‌اند. در اثر زنده‌رودی، شمایل از طریق شباهت حروف به خط فارسی و بافت پارچه‌های کهن عمل می‌کند؛ نمایه به سنت سقاخانه، آیین ذکر و گذشت زمان ارجاع می‌دهد؛ و نماد (کارکرد زبانی حروف) عمداً ناخوانا شده و به حاشیه رانده می‌شود. این «نمادزدایی»، خود یک کنش نشانه‌شناختی مهم است که مخاطب را از عالم زبان به عالم تجربه‌ی بصری و آیینی می‌برد. در اثر پیلارام، شمایل از طریق شباهت به جلدهای کهن، کاشی‌کاری، فرش و کوبیسم عمل می‌کند؛ نمایه به هویت ایرانی-اسلامی، گفت‌وگوی سنت و مدرنیته، و نظام اقتصاد هنر ارجاع می‌دهد؛ و نماد (خط فارسی) همچنان هویت نمادین خود را به‌عنوان زبان فارسی حفظ کرده، اما کارکرد زبانی آن به حاشیه رانده شده و بر کارکرد بصری آن (هندسه و نقش) تأکید می‌شود. در اثر مافی، شمایل از طریق شباهت سیمان به بتن و خطوط افقی به افق و نظم عمل می‌کند؛ نمایه به مدرنیته، صنعت، تکثیرپذیری و نظام اقتصاد هنر ارجاع می‌دهد؛ و نماد (خط فارسی) تا مرز فروپاشی پیش می‌رود و به یک شمایل محض از حرکت و ریتم تبدیل می‌شود. اثر چهارم (حسین زنده‌رودی، بدون عنوان، ۱۳۴۴، آبرنگ، گواش و جوهر هندی روی کاغذ) نیز نشان می‌دهد که چگونه ترکیب خط و هندسه (دایره‌های متمرکز، شمس، ماندالا) می‌تواند به شکل‌گیری یک «مرکزیت هندسی» و «دلالت‌گری نامتناهی» منجر شود. در این اثر، حروف در فرم دورانی، رسالت «خوانده‌شدن» خود را از دست می‌دهند تا در کل ساختار «نمود»، به‌عنوان جزیی از یک کل کیهانی و نمادین ایفا نقش کنند. این اثر نیز سهم خود را در تنوع رویکردهای هنرمندان سقاخانه‌ای ایفا می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه می‌توان با تکیه بر سنت خط، اما با گسست از کارکرد زبانی آن، به بیانی نو و جهانی در هنر مدرن دست یافت.

این سه رویکرد متمایز، سه پاسخ متفاوت به «مسئله‌ی هویت» در هنر مدرن ایران را به نمایش می‌گذارند. زنده‌رودی با تأکید بر انسجام با سنت، سعی در بازتولید حالت آیینی و حس تعلق دارد؛ پیلارام با تأکید بر بازتعریف سنت در زبان مدرن، به دنبال ایجاد پیوندی میان هویت ایرانی و مدرنیسم جهانی است؛ و مافی با تأکید بر تقابل با سنت از طریق مواد مدرن، به نقد مدرنیته و بازتعریف هنر به عنوان یک بیانیه‌ی مفهومی می‌پردازد. در نهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که نشانه‌شناسی پیرس، با ارائه سه‌گانه‌های مکمل، ابزاری قدرتمند برای تحلیل آثاری در اختیار می‌گذارد که در آنها، «نشانه‌ها» از کارکرد اولیه‌ی خود فاصله گرفته و در سطوح جدیدی از معنا به‌کار گرفته می‌شوند. نقاشی خط مدرن ایران، با گسست از کارکرد ارجاعی صرف زبان، به محلی برای «دلالت‌گری نامتناهی» تبدیل می‌شود؛ دلالت‌گری که در آن، معنا نه در کلمه، که در تجربه‌ی بصری، حافظه‌ی فرهنگی و نظام نشانه‌ای اثر شکل می‌گیرد و هربار در چرخه‌ای از شمایل، نمایه و نماد، بازتولید می‌شود. این سه هنرمند، با سه زبان بصری متفاوت، نشان می‌دهند که چگونه می‌توان با تکیه بر سنت خط، اما با گسست از کارکرد زبانی آن، به بیانی نو و جهانی در هنر مدرن دست یافت؛ بیانی که در عین وفاداری به ریشه‌های فرهنگی، با چالش‌ها و پرسش‌های دوران مدرن نیز گفت‌وگو می‌کند.

۶- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با طرح این پرسش آغاز شد که عناصر بصری موجود در آثار نقاشی خط مکتب سقاخانه‌ای (حروف، کلمات، رنگ، ترکیب‌بندی و بافت) چگونه از طریق سه‌گانه نماد، شمایل و نمایه به تولید معنا می‌پردازند. تحلیل نشانه‌شناختی چهار اثر از سه هنرمند شاخص این مکتب (رضا مافی، حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام) بر مبنای الگوی چارلز سندرز پیرس نشان می‌دهد که در این آثار، خط از کارکرد ارجاعی و زبانی صرف فاصله می‌گیرد و به‌عنوان ماده‌ای بصری، هم‌زمان سه کارکرد نشانه‌ای متفاوت ایفا می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که یک عنصر واحد مانند حرف، رنگ یا بافت، می‌تواند هم‌زمان شمایی (شباهت بصری به فرم‌های آشنا)، نمایه‌ای (رد حرکت دست و مادیت اثر) و نمادین (معنای فرهنگی و مذهبی) عمل کند. این هم‌نشینی سه‌گانه، سبب شکل‌گیری شبکه‌ای از دلالت‌های معنایی می‌شود که مرز میان نوشتار و تصویر را برمی‌افکند و نسبت میان سنت نوشتاری و هنر مدرن را در نقاشی خط سقاخانه‌ای بازتعریف می‌کند. بدین‌سان، پاسخ پرسش پژوهش آن است که معنا در این آثار نه در

کلمه، بلکه در تجربه بصری، حافظه فرهنگی و نظام نشانه‌ای اثر شکل می‌گیرد و هربار در چرخه‌ای از شمایل، نمایه و نماد بازتولید می‌شود.

یافته‌های این پژوهش در سه حوزه کاربرد دارد: نخست، در حوزه مطالعات نشانه‌شناسی هنر: این پژوهش نشان می‌دهد که الگوی سه‌گانه‌ی پیرس، برخلاف رویکردهای دوسویه (مانند سوسور) و رویکردهای شناختی (مانند گشتالت و آمیزه)، ابزاری جامع‌تر برای تحلیل آثاری فراهم می‌آورد که در آنها خط از کارکرد زبانی صرف فاصله گرفته و به ماده‌ای بصری تبدیل شده است. این چارچوب می‌تواند در پژوهش‌های آتی درباره هنر معاصر ایران و سایر کشورهای اسلامی به کار گرفته شود. دوم، در حوزه نقد هنری: چارچوب ارائه‌شده در این پژوهش، امکان خوانش نظام‌مند آثار نقاشی خط را فراهم می‌آورد و از سطح توصیف صرفاً فرمی یا تاریخی فراتر می‌رود. منتقد هنری می‌تواند با تکیه بر سه‌گانه‌ی شمایل، نمایه و نماد، لایه‌های پنهان معنا را در آثار کشف کند و تحلیل خود را به شواهد بصری مشخص مستند سازد. سوم، در حوزه آموزش هنر: نتایج این پژوهش می‌تواند در طراحی واحدهای درسی مرتبط با نشانه‌شناسی هنر، تحلیل آثار بصری و نقد هنری مورد استفاده قرار گیرد. دانشجویان هنر با تکیه بر این چارچوب، می‌آموزند که چگونه یک اثر هنری را نه صرفاً بر اساس زیبایی‌شناسی، بلکه بر اساس سازوکار تولید معنا تحلیل کنند.

این پژوهش با محدودیت‌هایی مواجه بوده است: نخست، تفسیرپذیری آثار هنری و ماهیت کیفی تحلیل نشانه‌شناختی، امکان تعمیم نتایج را محدود می‌کند. هرچند کاهش تفسیرهای دلخواه با ارجاع هر ادعا به شواهد بصری مشخص کنترل شده است، اما ماهیت تفسیری تحلیل نشانه‌شناختی، امکان تکرارپذیری کامل را کاهش می‌دهد. دوم، نمونه‌ی پژوهش تنها شامل چهار اثر از سه هنرمند است و نمی‌تواند نماینده تمامی آثار نقاشی خط سقاخانه‌ای باشد. اگرچه معیارهای انتخاب نمونه (شاخص بودن در منابع معتبر، تنوع در تکنیک و محتوا، دارا بودن عناصر بصری و نوشتاری قابل تحلیل) رعایت شده است، اما تعمیم نتایج به کل جریان نقاشی خط سقاخانه‌ای نیازمند نمونه‌های گسترده‌تر است. سوم، دسترسی به برخی آثار اصلی و آرشیوهای معتبر در برخی موارد محدود بوده است و تحلیل بر تصاویر دیجیتال موجود در آرشیوهای آنلاین متکی بوده است. این امر ممکن است در درک دقیق بافت مادی و کیفیت حسی آثار (مانند بافت واقعی سیمان یا درخشش ورق طلا) محدودیت ایجاد کند.

براساس یافته‌ها و محدودیت‌های این پژوهش، پیشنهاد‌های زیر برای پژوهش‌های آتی ارائه می‌شود: پژوهش‌های آینده می‌توانند با نمونه‌های گسترده‌تر از هنرمندان سقاخانه‌ای (مانند منصور قندریز، پرویز تناولی، ژاله تباتبایی) و آثار متنوع‌تر، به تحلیل جامع‌تر این جریان بپردازند؛ همچنین استفاده از روش‌های کمی (مانند تحلیل محتوای کمی، تحلیل هم‌رخداد نشانه‌ها) در کنار تحلیل کیفی، می‌تواند به تعمیم‌پذیری بیشتر نتایج کمک کند؛ افزون بر این، مقایسه آثار نقاشی خط سقاخانه‌ای با جریان‌های مشابه در سایر کشورهای اسلامی (مانند نقاشی خط عربی، خوشنویسی معاصر ترکیه) می‌تواند زمینه‌ساز مطالعات تطبیقی ارزشمندی باشد؛ همچنین پژوهش‌های آینده می‌توانند با استفاده از روش‌های تجربی (مانند مصاحبه، پرسش‌نامه، ردیابی چشم) به بررسی نحوه ادراک و تفسیر مخاطبان از این آثار بپردازند و یافته‌های نشانه‌شناختی را با داده‌های تجربی مقایسه کنند.

پیوند نشانه‌شناسی پیرس با سایر حوزه‌ها مانند روان‌شناسی ادراک، انسان‌شناسی هنر و مطالعات فرهنگی می‌تواند ابعاد جدیدی از معناسازی در نقاشی خط سقاخانه‌ای را آشکار سازد. در نهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که نشانه‌شناسی پیرس، با ارائه‌ی سه‌گانه‌های مکمل، ابزاری قدرتمند برای تحلیل آثاری در اختیار می‌گذارد که در آنها «نشانه‌ها» از کارکرد اولیه‌ی خود فاصله گرفته و در سطوح جدیدی از معنا به کار گرفته می‌شوند. نقاشی خط مدرن ایران، با گسست از کارکرد ارجاعی صرف زبان، به محلی برای «دلال‌گری نامتناهی» تبدیل می‌شود؛ دلال‌گری که در آن، معنا نه در کلمه، که در تجربه‌ی بصری، حافظه فرهنگی و نظام نشانه‌ای اثر شکل می‌گیرد و هربار در چرخه‌ای از شمایل، نمایه و نماد، بازتولید می‌شود. این سه هنرمند، با سه زبان بصری متفاوت، نشان می‌دهند که چگونه می‌توان با تکیه بر سنت خط، اما با گسست از کارکرد زبانی آن، به بیانی نو و جهانی در هنر مدرن دست یافت؛ بیانی که در عین وفاداری به ریشه‌های فرهنگی، با چالش‌ها و پرسش‌های دوران مدرن نیز گفت‌وگو می‌کند.

پی‌نوشت

- 1- Deconstruct
- 2- Index
- 3- Gesticulative Traces
- 4- Symbol
- 5- Semiosis



حامیان مالی: مقاله حامی مالی و معنوی نداشته است.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافی برای نویسندگان وجود نداشته است.

بیانیه شفافیت کاربست هوش مصنوعی: نویسندگان اعلام می‌کند که از هوش مصنوعی ChatGpt برای ویرایش متن مقاله استفاده شده است. تمامی محتوای علمی، تحلیل‌ها، نتایج و مسئولیت نهایی مقاله برعهده نویسندگان است. **قدردانی:** از همه افراد برای مشاوره علمی در این مقاله سپاس گزارم.

منابع

- آب‌کنار، آرمان، مصطفوی، شمس‌الملوک. (۱۴۰۲). تبارشناسی طرح‌های خوشنویسانه در جنبش سقاخانه. پیکره، ۱۲(۳۳)، ۲۱-۳۵.
<https://www.sid.ir/paper/1114272/fa>
 آغداشلو، آیدین. (۱۳۷۸). از خوشی‌ها و حسرت‌ها، تهران، نشر آتیه.
 استخریان حقیقی، امیررضا، احسنت، ستاره. (۱۳۹۹). بررسی نشانه‌شناختی سیر رسانه‌ای خط تا خوش‌نویسی فارسی. جلوه هنر، ۱۲(۲)، ۳۲-۱۹.
<https://doi.org/10.22051/JJH.2019.26775.1420>
 امامی‌فر، سید نظام‌الدین، رمضان نیای کینچاه، فرزانه. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی با رویکرد تصویر در نقش مرغ بسم‌الله (مطالعه موردی: آثار استاد رضا مافی). نگره، ۱۸(۶۱)، ۹۵-۱۰۹.
<https://doi.org/10.22070/negareh.2021.3900.2043>
 بنی‌اردلان، اسماعیل، یوسف زاده، جواد. (۱۳۹۸). تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی آثار نقاشی‌خط حسین زنده‌رودی (بر اساس دیدگاه پیرس). دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، ۲(۱۷)، ۲۹-۲۴.
<https://www.jonahs.ir/showpaper/34087>
 پاکباز، روئین. (۱۳۸۱). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز (ویرایش دوم). تهران: انتشارات زرین و سیمین.
 پاکباز، روئین. (۱۳۸۴). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
 خورشیدیان، رائیکا، و زاهدی، حیدر. (۱۳۹۶). مکتب سقاخانه: نگاهی پس‌استعماری یا شرق‌شناسانه؟. باغ نظر، ۱۴(۵۳)، ۴۳-۵۶.
https://bagh-sj.com/article_51274.html
 روانجو، احد. (۱۴۰۱). جستاری در جنبش هنر نوگرایی ایران در نقاشی‌خط (بر پایه گرایش به سویه‌های هنر سنتی و مدرن). پیکره، ۱۱(۲۸)، ۵۳-۶۶.
<https://doi.org/10.22055/pyk.2022.175400>
 سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۲). زایش مدرنیسم ایرانی، تهران، نظر.
 سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۵). زایش مدرنیسم ایرانی، تهران، نظر.
 سوسور، فردینان دو. (۱۳۸۲). دوره زبان‌شناسی عمومی. ترجمه کورش صفوی. تهران: انتشارات هرمس.
 شمیلی، فرنوش، ملکی، قدریه. (۱۴۰۰). تحلیل نشانه‌شناختی وجوه نمادین نقش‌مایه‌های بصری در نقاشی‌های منتخب از ناصر اویسی از دیدگاه پیرس. فردوس هنر، ۲(۷)، ۱۱۴-۱۳۳.
<https://doi.org/10.30508/FHJA.2023.1972204.1144>
 عظیمی‌نژاد، مریم، کشتکار، شیما. (۱۴۰۵). بازخوانی مفاهیم عرفانی و نمادین در نگاره باده‌نوشی، اثر رضا عباسی: بر مبنای تجزیه و تحلیل با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس. مطالعات هنر اسلامی، ۲۳(۶۱)، ۸۳-۱۰۷.
<https://doi.org/10.22034/ias.2026.558438.2438>
 ظریف، فرهاد، ایزانلو، علی. (۱۴۰۳). خوشنویسی ایرانی به مثابه‌ی نشانه‌ی دیگرامی: تحلیلی مبتنی بر نشانه‌شناسی شناختی، هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۲(۲۹)، ۳۹-۲۵.
<https://doi.org/10.22059/ifava.2024.364048.667172>
 مجابی، جواد. (۱۳۹۶). نقاشی‌خط ایران. تهران: نظر.
 ملکی، قدریه، شمیلی، فرنوش. (۱۴۰۱). تحلیل عناصر تصویری نقاشی‌های منتخب از صادق تبریزی با رویکرد نشانه‌شناسی. نگارینه هنر اسلامی، ۹(۲۴)، ۵-۲۸.
<https://doi.org/10.22077/nia.2023.5220.1597>
 هوشیار، افسون، مبینی، مهتاب. (۱۴۰۲). مطالعه بینامتنی نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی‌خط مکتب سقاخانه. جلوه هنر، ۱۵(۴)، ۱۳۷-۱۵۲.
<https://doi.org/10.22051/jjh.2023.40527.1800>

-
- Bellucci, F. (Ed.). (2020). *Charles S. Peirce. Selected Writings on Semiotics, 1894–1912* (Vol. 21, *Semiotics, Communication and Cognition* [SCC]). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110607390>.
- Short, T. L. (2009). *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511498350>.