How to Cite This Article: Royan, S. & Alemi, M., (2024). "Words in Pictures: A Semantic Analysis of the Role of Written Signs in Contemporary Iranian Painting (from 2000 onwards)". *Kimiya-ye-Honar*, 12(49): 43-59.

Words in Pictures: A Semantic Analysis of the Role of Written Signs in Contemporary Iranian Painting (from 2000 onwards)

Samira Royan*

Mariya Alemi**

Received: 18.05.2023

Accepted: 23.10.2023

10.22034/12.49.43

Abstract

The interrelation between words and images in creating meaning is one of the important principles of contemporary art. In contemporary art (from 1970 onwards), artists often combine words and images to create complex and multi-layered works that challenge the traditional notions of media and communication. Considering the long history of the coexistence of word and image in the visual arts of Iran and the use of writing and calligraphy in modern Iranian painting, which is known today as one of the characteristics of Iranian painting, The aim of this paper is to explain the role of written signs on the reading of visual text in contemporary Iranian painting. We are concentrated on the question that, how does the presence of words in the frame of the painting affect the meaning and conception of an images? For this purpose, the works of three contemporary Iranian painters who applied different approaches in combining written signs and pictorial signs in their paintings were studied. These painters are: Khosrow Hasanzadeh (b: 1963), Fereydoun Ave (b: 1945), and Davood Zandian (b: 1954). The method of collecting data is documentary and field study, and for semiotic-semantic analysis of selected samples the layered semiotics method was used. The studies show that the presence of written signs inside the frame of the painting in contemporary Iranian art has various functions; from one side, the written signs sometimes limit the implicit meanings of the image by relying on the expressiveness of the speech and facilitate the reading of the visual text; and one the other side, written signs may add to the perceptual dimensions of the work and rejecting the limitations of mere visual perception, they also add to the multiplicity of the semantic implications of the image. By the way, in some cases, the expressive function of writing has been abandoned in favor of the visual function, and verbal signs have turned into visual signs of identity.

Key words: Verbal sign, visual sign, visual text, layered semiotics, contemporary Iranian painting.

* Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: s.royan@modares.ac.ir

**M.A in Art, Department of Painting, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: m-alemi@modares.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

ارجاع به مقاله: رویان، سمیرا؛ و عالمی، ماریا، (۱۴۰۲). «کلمه در قاب تصویر: تحلیل معناشناختی نقش نوشتار در نقاشی معاصر ایران (دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ خورشیدی)». کیمیای هنر، ۱۲(۴۹): ۴۳-۵۹.

کلمه در قاب تصویر: تحلیل معناشناختی نقش نوشتار در نقاشی معاصر ایران (دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ خورشیدی)*

سمیرا رویان**

ماریا عالمی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱

10.22034/12.49.43

چکیده

چگونگی برهم‌کنش کلمات و تصاویر در ساخت معنا از موضوعات مهم هنر معاصر است. در هنر معاصر (از ۱۹۷۰ میلادی به بعد)، هنرمندان، با ترکیب واژه‌ها و تصاویر، آثار هنری پیچیده و چندلایه‌ای خلق می‌کنند؛ بدین نحو شیوه‌های سنتی بیان‌گری هنر به چالش کشیده می‌شود. با توجه به سابقهٔ دیرینـــهٔ همنشینی کلمه و تصویر در هنرهای تجسمی ایران و استفاده از نوشته و خوشنویسی در نقاشی نوگرای ایران که امروزه به عنوان یکی از مشخصه‌های نقاشی ایرانی شناخته می‌شود، هدف پژوهش حاضر تبیین نقش نشانه‌های نوشتاری بر خوانش متن تصویری در نقاشی معاصر ایران است. از آنجا که هنر به عنوان یک نظام نشانه‌شناختی تولید محتوا شناخته می‌شود، مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که چگونه حضور واژه‌ها درون قاب نقاشی - که منجر به ترکیب دو نظام رمزگانیِ متمایز می‌شود - معنای تصاویر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بدین منظور پس از مطالعه و دسته‌بندی جامعهٔ آماری که شامل نقاشی-نوشته‌های هنرمندان ایرانی در دو دههٔ ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ خورشیدی است، آثار سه نقاش معاصر ایرانی که با رویکردهای متفاوت از نشانه‌های نوشتاری در نقاشی‌هایشان استفاده کرده‌اند به عنوان نمونه انتخاب شد. روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و میدانی است و از روش نشانه‌شناسی لایه‌ای برای تحلیل نشانه-معناشناختی نمونه‌های انتخابی استفاده شده است. نتایج بررسی‌ها نشان می‌دهد که حضور نوشتهٔ داخل کادر نقاشی در هنر معاصر ایران کارکردهای متنوعی دارد؛ بدین ترتیب که نشانه‌های نوشتاری، گاه با تکیه بر صراحت بیانی گفتار، دلالت‌های ضمنی تصویر را محدود و خوانش متن تصویری را تسهیل می‌کنند و گاه با توسعهٔ بُعد ادراکی اثر و پس زدن محدودیت‌های ادراک دیداریِ صِرف بر کثرت دلالت‌های معنایی تصویر می‌افزایند. البته در مواردی نیز کارکرد بیانی نوشتار به نفع کارکرد بصری کنار می‌رود و نشانه‌های کلامی به نشانه‌های دیداریِ هویت‌مآبانه بدل می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: نشانهٔ کلامی، نشانهٔ تصویری، متن تصویری، نشانه‌شناسی لایه‌ای، نقاشی معاصر ایران

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ماریا عالمی به راهنمایی دکتر سمیرا رویان در رشتهٔ نقاشی دانشگاه تربیت مدرس است.

** استادیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: s.royan@modares.ac.ir

*** کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Email: m-alemi@modares.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

مقدمه

ساخت معنا در نظام‌های نشانه‌شناختی در گرو چگونگی همنشینی نشانه‌ها در یک متنِ مشخص و همچنین قابلیت‌های ویژهٔ رمزگانی است که برای انتقال پیام به کار می‌رود؛ به همین دلیل همنشینی کلمات و تصاویر در رسانه‌های مختلف از دیرباز در علوم انسانی و هنر مورد توجه قرار گرفته است. کلمات و تصاویر می‌توانند معانی یکدیگر را کامل کنند؛ یا به عبارت دقیق‌تر در صورتی که کلمات و تصاویر در کنار هم قرار گیرند، بر کارکرد نشانه‌ای و دلالت‌های معنایی یکدیگر تأثیر می‌گذارند. از این روست که از نقش‌برجسته‌های دوران باستان (به عنوان مثال کتیبه‌های هخامنشی) تا رسانه‌های چندوجهی معاصر (مانند تلویزیون) همواره برای انتقال هرچه کامل‌تر پیام از همنشینی گفتار/ نوشتار و تصویر استفاده شده است. با این حال، نه تنها چگونگی کنار هم قرار گرفتن واژه‌ها و تصاویر در ادوار مختلف متحول شده، بلکه نقش نشانه‌ای آن‌ها نیز تغییر کرده است. میشل فوکو[۱] در نظم اشیا این تغییر و تحول نقش نشانه‌ای در ادوار مختلف را با استناد به معرفت دوران (اپیستمه)[۲] شرح داده و بر این باور است که تا پیش از قرن هفدهم میلادی، نشانه‌ها به عنوان امضای خدا بر چیزها شناخته می‌شدند و گسستی میان نشانه و آن چیزی که به آن ارجاع داده می‌شد وجود نداشت. به باور او، در عصر کلاسیک بود که گسست میان نشانه‌ها و چیزها و بر همین منوال شکاف جدایی‌ناپذیر میان کلمات و تصاویر پدیدار شد(Foucault, 1994 : 39; Tanke, 2009 : 28-29).

مسئلهٔ کلمه و تصویر، یکی از مفاهیم بنیادین هنر معاصر (که بر معرفت پساساختارگرایانه/پست‌مدرنیستی استوار است) به‌شمار می‌رود. این باور پست‌مدرنیستی که معنای واحد وجود ندارد و آثار هنری پذیرای تفسیرهای متعدد و متفاوت هستند، به انواع ترکیب‌های نشانه‌های تصویری و کلامی در هنر معاصر منجر شد. درواقع در هنرهای تجسمی معاصر بازهٔ متنوعی از همنشینی کلمات و تصاویر مشاهده می‌شود؛ از عنوان کلامی آثار تجسمی و بیانیهٔ هنرمند گرفته تا آثاری که از کاربرد نشانه‌های کلامی و نشانه‌های تصویری در کنار هم ایجاد شده‌اند (مانند کتاب هنرمند) و نقاشی‌هایی که تماماً با کلمات و حروف شکل گرفته‌اند. از این میان، پژوهش حاضر صرفاً بر آن دسته از نقاشی‌های دو دههٔ اخیر ایران که از نشانه‌های کلامی درون کادر تصویری استفاده کرده‌اند، متمرکز شده است. بر این اساس، پس از بررسی جامعهٔ آماری، سه اثر از سه هنرمند مطرح و فعال دهه‌های هشتاد و نود خورشیدی (خسرو حسن‌زاده، فریدون آو، داوود زندیان) که نوشتار، نقش قابل توجهی در نقاشی‌هایشان داشت انتخاب شدند؛ شایان ذکر است که هر کدام از این هنرمندان با رویکردی متفاوت نشانه‌های نوشتاری را درون آثار خویش به کار برده‌اند. هدف از مطالعهٔ این دسته از آثار، تبیین این مهم است که، حضور نشانه‌های کلامی (نوشتار) در یک متن تصویری چه تأثیری بر دلالت‌های معنایی نشانه‌های تصویری و درنهایت خوانش کل اثر تجسمی خواهد داشت. به عبارت دقیق‌تر می‌خواهیم در تحلیل مصداق‌های این پژوهش با روش نشانه‌شناسی لایه‌ای به این پرسش پاسخ دهیم که همنشینی نشانه‌های کلامی و تصویری چگونه دلالت‌های معنایی و خوانش متن تصویری را متأثر می‌کند.

روش تحقیق و چارچوب نظری

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی با استناد به منابع کتابخانه‌ای و اسناد تصویری که برخی به روش میدانی گردآوری شدند، انجام می‌شود. نمونه‌های مورد مطالعه از میان جامعهٔ آماری - شامل آثاری از نقاشی معاصر ایران (با تأکید بر محدودهٔ زمانی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ خورشیدی) که در آن‌ها نوشتار نقشی تأثیرگذار در خوانش معنایی داشت - انتخاب و تحلیل کیفی شدند. با توجه به هدف پژوهش که تبیین نقش نشانه‌های نوشتاری بر خوانش متن تصویری در نقاشی معاصر ایران است، تحلیل نمونه‌ها با رویکرد نشانه-معناشناسی و بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی لایه‌ای انجام می‌شود. میان معناشناسی و نشانه‌شناسی ارتباط مستقیم برقرار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

است؛ معناشناسی عبارت است از مطالعهٔ معانی و دلالت‌های اصطلاحات زبانی. نشانه‌شناسی مطالعهٔ عمومی انواع نشانه از همهٔ جوانب است [که معنا را نیز در برمی‌گیرد] (Follesdal,1997 : 449). شعیری در مطالعات زبان‌شناسی، معنا را تابع مذاکره و کشمکش و تنش بین سطوح زبانی می‌داند (شعیری، ۱۳۸۸ : ۳۳). در واقع، نشانه-معناشناسی راهگشای شناخت سازوکارهای تولید معنا در اثر است و در این پژوهش به منظور تبیین چگونگی برهم‌کنش نشانه‌های کلامی و نشانه‌های تصویری درون متن تصویری در ساخت معنای کلی متن تصویری به کار گرفته می‌شود.

از منظر نشانه‌شناسی، تفاوت اساسی میان نشانه‌های تصویری و نشانه‌های کلامی وجود دارد. ایورسن[۳] روابط میان دال و مدلول در تصاویر را از نشانه‌های نوشتاری متفاوت می‌داند و بر این باور است که نشانه‌های زبان‌شناختی به این معنا، به دلخواه صورت می‌گیرد که هیچ رابطه‌ای میان صدای یک کلمه و معنای آن به جز توافق، قرارداد و قاعده وجود ندارد. کلمهٔ «سگ» و تصویری از آن به شیوه‌ای واحد معنا نمی‌دهند (ایورسن، ۱۹۸٦: ۸۵؛ نقل در رز، ۱۳۹۸ : ۱۵۸). از طرفی، این تئوری که تصاویر، به دلیل شباهت، نمودی از چیزها هستند، در مواردی صدق نمی‌کند: از یک سو نمی‌تواند وجود تصاویری که شبیه هیچ چیز یا نمایانگر چیزی نیستند را توضیح دهد؛ از دگر سو این فقط یک شرط لازم و نه کافی برای تصاویری است که هم نمایانگر و هم شبیه چیزی هستند (Mitchell,1996 :4). تفاوت میان کلمات و تصاویر صرفاً از تفاوت میان دیدن و شنیدن ناشی نمی‌شود. ما می‌توانیم واژه‌ها را ببینیم و تصویرها را بشنویم؛ می‌توانیم تصاویر را بخوانیم و ظاهر دیداری متن‌ها را بنگریم. تفاوت میان واژه و تصویر از تفاوت میان تجربهٔ دیداری و تجربهٔ شنیداری فراتر می‌رود (Ibid). «تصاویر نشان می‌دهند، در حالی که کلمات می‌گویند؛ و این تفاوت چیزی بیش از یک تمایز ساده است. تصاویر هرگز به‌تمامی صامت نیستند؛ ما تصاویر را به صورت آنی درک می‌کنیم، ولی بخشی از دریافتمان همیشه وابسته به کلمات است. اذهان ما به میزان زیادی با کلمات شکل گرفته و ما نمی‌توانیم وقتی به تصاویر نگاه می‌کنیم آن بخش را خاموش کنیم» (Lewis, 2001 : 95).

نشانه‌شناسی لایه‌ای راهکاری مناسب برای بررسی متون هنری است، چرا که این امکان را فراهم می‌آورد تا لایه‌های تشکیل-دهندهٔ متن شناسایی شوند و با در نظر گرفتن تغییرات ساختاری جامعه، کثرت اندیشه و اسلوب هنرمندان و تغییرات بافتاری متون تولیدشدهٔ هنری، امکان خوانش چندوجهی آن را فراهم می‌آورد. هر آنچه در بیرون و درون کادر اثر هنری وجود دارد، لایه‌ای از آن متن به شمار می‌آید و الگوهای تثبیت‌شدهٔ رمزگان‌ها قادر به ساده کردن خوانش برای مخاطبان نیستند. بنابراین نشانه‌شناسی لایه‌ای با در نظر گرفتن چنین تغییراتی، انعطاف لازم را برای بررسی آثار هنری در هر دوره‌ای دارد. از طرفی نقاشی به عنوان رسانه‌ای تصویری (هر چند مشخص شد که هیچ ادراک مطلقاً تصویری وجود ندارد)، از رمزگان و سازوکار ویژه‌ای برخوردار است که تعیین کنندهٔ نقش نشانه‌ای نشانه‌هایی (خواه شمایلی یا نوشتاری) است که نقاشی را تشکیل می‌دهند. همچنین وجود این متن (نقاشی) وابسته به عملکرد رمزگان‌هاست و نشانه‌شناسی لایه‌ای بر این نکته تأکید دارد که نشانه‌ها با قرار گرفتن درون متن و جریان یافتن در فرایند ارتباطی به‌تنهایی می‌توانند یک متن یا به بیان بهتر لایه‌ای از یک متن به حساب بیایند. سجودی معتقد است که در تحلیل نشانه‌شناختی این نوع متون، نشانه‌شناس نمی‌تواند نشانه‌ای را منفک از دستگاه رمزگانِ آفرینندهٔ آن بررسی کند، و همچنین نشانه که به لایه‌ای از یک متن تبدیل شده و تحقق عینی یافته به شکل منفک قابل بررسی نیست (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۰۹). به تعبیری دیگر تحلیل‌های نشانه‌شناختی از همان گام اول از نوع تحلیل متن هستند که نشانه در آن‌ها به عنوان ابزاری صرفاً مطالعاتی در جریان تحلیل متن به کار می‌رود (سجودی،۱۳۸۷: ۱۹۵). متن در این روش دارای ساختار توزیعی و لایه‌ای است و تحلیلگر در مواجهه با آن باید به این ویژگی‌ها توجه داشته باشد: الف) مکان‌مند بودن، زمان‌مند بودن و رهایی متن از ساختاری ثابت؛ ب) توجه به شرایط وقوع و خوانش هر متن و در نظر گرفتن قاب‌های گفتمانی و سازمان لایه‌ای متن در مقطع به‌خصوص؛ ج) توجه و بررسی روابط بین فرهنگی، بین متنی و چالش‌های بین گفتمان‌ها در متن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/12.49.43]

(سجودی،۱۳۸۸: ۱۰۰-۱۰۱). روابط همنشینی در نشانه‌شناسی لایه‌ای امری مهم دانسته شده و اساس دریافت و تفسیر متون تلقی می‌شود. نمونه‌های این پژوهش نیز متن‌های تصویری حاصل همنشینیِ نشانه‌های تصویری و نوشتاری هستند؛ قرار گرفتن نشانه‌های نوشتاری درون قاب تصویر، ساختاری نه چندان ساده در رسیدن به معنا را شکل می‌دهد. از طرفی، نوشتار به عنوان یک نظام نشانه‌ای، ماهیتی دوگانه دارد؛ هم در حیطهٔ رسانه‌های دیداری است و هم ذاتاً ریشه در گفتار دارد. از سوی دیگر این ویژگی دوگانه به هنگام قرار گرفتن در کنار نشانه‌های تصویری موجب خوانشی متفاوت از نشانه‌های کلامی می‌شود. در این پژوهش بر مبنای روش نشانه‌شناسی لایه‌ای، مراحل زیر در تحلیل متون تصویری در نظر گرفته می‌شود:

۱- تبیین لایه‌های متن (تصویری و نوشتاری) که عبارت‌اند از: زمینهٔ اثر، شیوه و اسلوب اجرا، عناصر بصریِ درون قاب و ترکیب‌بندی. شایان ذکر است که در یک متن واحد می‌توان لایه‌های بسیار متعددی را شناسایی کرد؛ لیکن در این پژوهش به محدودهٔ درونِ چهارچوب و کادر اثر و نشانه‌شناسی لایه‌هایی که در پاسخ به پرسش این پژوهش بیشترین کارایی را دارند اکتفا شده است؛

۲- مشخص کردن دلالت اولیهٔ نشانه‌ها: برای تعیین دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌ها ممکن است پژوهشگران نیازمند تقسیم لایه‌های اولیه به لایه‌های فرعی باشند. از جمله اینکه لایه‌های کلامی با جزئیات دقیق‌تری چون خوانایی، ناخوانایی و... بررسی شوند؛

۳- یافتن ارتباط میان لایه‌های تصویری: که منجر به یافتن کنش ارتباطی میان اثر و مخاطب است؛

۴- بررسی تأثیر حضور و غیاب رمزگان نوشتاری در خوانش نهایی متن؛ با علم به این‌که این خوانش می‌تواند برای آفریننده و هر مخاطبی متغیر باشد.

پیشینه

برهم‌کنش کلمه و تصویر در ساخت معنا، به‌ویژه در حوزه‌های ارتباط تصویری و مطالعات رسانه، مورد توجه پژوهشگران بوده است. به علاوه از حدود ۱۹۸۰ میلادی به این سو، با مطرح شدن بیش از پیش تمایز نظام‌های بیانی کلامی و تصویری و همچنین نقش زبان کلامی بر ادراک نشانه‌های تصویری و بالعکس، چگونگی معنادهی کلمات و تصاویر به صورت مجزا و در کنار هم، در حوزه‌های زبان‌شناسی و روان‌شناسی نیز پژوهش شد. بدین ترتیب، انواع همنشینی کلمه و تصویر در هنرهای معاصر نیز به کار گرفته شد و موضوع بحث و تحلیل واقع گردید. البته در هنرهای تجسمی ایران که همواره وابسته به ادبیات بوده است، این همنشینی موضوع تازه‌ای نبود، بلکه روش‌های بدیع همنشینی کلمات و تصاویر و ایجاد ترکیب‌های معنایی نوین بود که توجه هنرمندان ایرانی و پژوهشگران این حوزه را به خود جلب کرد.

فرزانه محمدی خانقشلاقی و امیر مازیار (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تقابل تصویر و کلمه در پاراگون لئوناردو داوینچی» به بررسی ویژگی-های متمایز تصاویر و کلمات از رهگذر قیاس شعر و نقاشی در رسالهٔ پاراگون می‌پردازند. داوینچی در این سلسله یادداشت‌ها، نقاشی (تصویر) را به مصاف شعر (کلمات) می‌برد و با تعریف نقاشی به مثابهٔ علم، تبیین روابط تنگاتنگ میان نقاشی و طبیعت، ارجاع تصویر به بینایی، سخن از گسترهٔ وسیع فهم‌پذیری نقاشی و درنهایت اشاره به وجود هارمونی در نقاشی، این هنر را الگویی برای شعر و تصویر را مقدم بر کلمه می‌داند. تصویر در بنیاد اندیشهٔ لئوناردو در مقام یکی از اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین مراجع شناخت لحاظ می‌شود، اما

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/12.49.43]

کلمه تنها بازتابندهٔ بخش خُردی از همین شناخت تصویری است. پژوهش نامبرده مبنای نظری لازم برای مطالعاتی که به برهم‌کنش کلمات و تصاویر می‌پردازند، فراهم می‌آورد؛ ولی به کاربست آن در تحلیل آثار هنری نمی‌پردازد. زهرا کیاشمشکی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ «بررسی چگونگی استحالهٔ نوشتار و خوشنویسی به نقشمایه در نقاشی ایران (۱۳۳۷-۱۳۴۳ ش.)» به مطالعهٔ چگونگی پیدایش نقش-مایه‌های نوشتاری به عنوان یک عنصر تصویری در نقاشی نوگرای ایران با تأکید بر مکتب سقاخانه پرداخته است. وی با مطالعهٔ آثار راه‌یافته به اولین بینال‌های نقاشی ایران (اول تا چهارم) نشان داده است که هنرمندان نوگرای ایرانی برای ایرانی نشان دادن آثارشان به استفاده از المان‌های سنتی روی آوردند که در نهایت به استفاده از حروف و نوشته به عنوان یک نقش‌مایهٔ تصویری در آثار هنرمندانی چون حسین زنده‌رودی و پیلارام تبدیل شد. نتیجه آنکه حضور نوشته در آثار این هنرمندان نه به واسطهٔ وجه معنایی بلکه به دلیل امکانات تصویری حروف است. سلیمه قزل (۱۳۹۲) در «نوشتار به مثابهٔ تصویر در نقاشی معاصر ایران» و زهرا ملااحمدی (۱۳۹۳) در «بررسی و تحلیل عناصر نوشتاری فارسی در هنرهای تجسمی معاصر ایران (۱۳۹۰-۱۳۲۰)» حضور کلمات و حروف در نقاشی نوگرای ایران را از منظر قابلیت‌های بصری نوشتار مطالعه کرده‌اند. اعظم حکیم، زهرا پاکزاد و مسعود کوثری (۱۴۰۰) در مقالهٔ «مطالعه‌ای بر گفتمان چندوجهی نوشتار/تصویر در هنر معاصر ایران» با واکاوی تعامل کلمات و تصاویر در هنر معاصر، از جمله هنر معاصر ایران، به این نتیجه دست یافته‌اند که هنر معاصر بر گفتمانی چندوجهی متکی است که شبکه‌ای پیوسته از معناها به وجود می‌آورد و مخاطب از بینندهٔ صرف به بیننده-خواننده بدل می‌شود. از منظر مؤلفانِ این پژوهش، زبان کلامی به دو شکل به هنرهای تجسمی معاصر نفوذ کرده است: یکی به شکل ابزار اصلی و بنیادین خلق اثر هنری و دیگری به صورت منفصل از اثر و در قالب‌های وسیعی از جمله عنوان اثر، استیتمنت، عنوان نمایشگاه، نام هنرمند، قیمت آثار و تکنیک آن‌ها، نام گالری یا موزهٔ برگزارکننده، نام کیوریتور (در صورت وجود)، کاتالوگ‌ها و پوسترهای نمایشگاهی و حتی نقدهای آثار نمود می‌یابد. مرز مشخصی میان این دو شکل نیست، بلکه می‌توانند به صورت هم زمان در یک اثر یا نمایشگاه حضور داشته باشند.

رویکرد محمد هاتفی (۱۳۸۸) در رسالهٔ دکتری با عنوان «بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطهٔ متن کلامی و تصویر در متون ادبی (شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی‌خط)» نزدیک‌ترین به پژوهش حاضر است؛ با این تفاوت که هاتفی تعامل کلمه و تصویر را در متن ادبی مطالعه کرده و پژوهش حاضر به همنشینی کلمات و تصاویر در متن تصویری می‌پردازد. نویسنده در این رساله از رویکرد نشانه-معناشناسی که از دههٔ ۱۹۷۰ میلادی به این سو، با تمرکز بر متن و گفتمان، مقولهٔ معنا را در مرکز بررسی‌های خود قرار می‌دهد، بهره برده است. یکی از نتایج قابل توجه این پژوهش در زمینهٔ تعامل کلمات و تصاویر این است که به تناسب غلبهٔ نظام بصری خلاقیت گفتمانی افزون‌تر می‌شود و همین امر امکان تحول از یک نظام گفتمانی به نظام گفتمانی دیگر را فراهم می‌آورد و فضای نشانه‌ای را از وضعیت منجمد به سمت ایجاد فضای خلاق می‌کشاند. هاتفی، شعیری و قبادی (۱۳۸۸) همین رویکرد را در مطالعهٔ دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده در مقالهٔ «معنا در تعامل متن و تصویر؛ مطالعهٔ نشانه‌معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده» به کار بسته‌اند. هاتفی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «دگردیسی پدیداری گفتمانی در رابطهٔ کلامی / بصری؛ با بررسی شعری دیداری» به واکاوی متن و تصویر در فضای گفتمانی-پدیداری شعر دیداری باز قطار حرکت کرد از افشین شاهرودی می‌پردازد. او نشان داده است که در این شعر دیداری رابطهٔ متن کلامی و تصویری ثابت نیست، بلکه فرایندی است و در سطح نشانه‌ای شاهد گذار از سطح نمایه‌ای به شمایلی و سپس استحاله به سطح نمادین هستیم. درنهایت با وجود آنکه مطالعات پیشین نقش بسزایی در تدوین چارچوب نظری پژوهش حاضر دارند، از آنجا که هیچ یک از مطالعات انجام‌شده به برهم‌کنش کلمات و تصاویر در حوزهٔ نقاشی معاصر ایران (دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ خورشیدی) نپرداخته‌اند، ضرورت این پژوهش مشخص می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

کلمه و تصویر در هنر معاصر

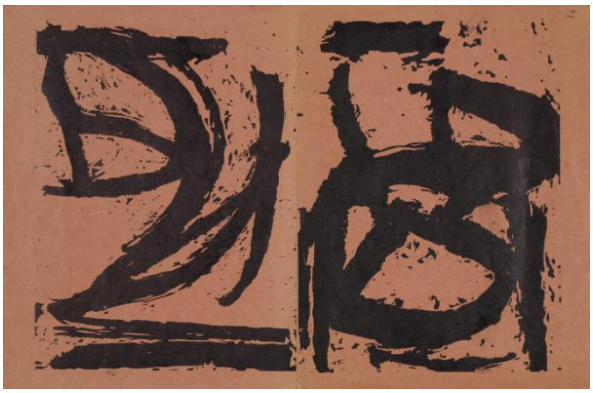
نودلمن[۴] معتقد است که واژگان بدون تصاویر می‌توانند مبهم، ناتمام و بی‌ارتباط با اطلاعات بصری مهم باشند؛ همان‌گونه تصاویر بدون واژگان مبهم و ناتمام هستند و از تمرکز و روابط زمانی و پیام‌های معنایی با واژگانِ مرتبط می‌کاهند. وی می‌افزاید که حتی انتزاعی‌ترین نقاشی‌ها، وقتی هنرمند عنوانی به آن‌ها می‌دهد، تبدیل به تصویرسازی می‌شوند، چرا که عنوان به ما می‌گوید در آنچه می‌نگریم چه چیزی ببینیم (نودلمن، ۱۳۸۹: ۸۳). نوشته و تصویر در متون چندرسانه‌ای ترجمهٔ عین‌به‌عین یک رسانه به دیگری نیستند، بلکه بر اساس ویژگی‌های هر رسانه و نحوهٔ تعاملشان کلیت جدیدی ایجاد می‌کنند. در عین حال این کلیت می‌تواند سیال باشد، زیرا انسان نمی‌تواند در آن واحد هم بیننده و هم خوانندهٔ متن باشد و مخاطب دائماً تمرکزش را از نوشته به تصویر و از تصویر به نوشته سوق می‌دهد و در هر رفت و برگشت کلیتی جدید حاصل می‌شود.

چگونگی تعامل کلمه و تصویر در هنر و سیر تحول این رابطه از آغاز تا امروز موضوع مطالعات بسیاری از پژوهشگران معاصر بوده است. فوکو در رابطهٔ میان تصاویر و متون نوشتاری در هنر سده‌های پانزدهم تا بیستم دو شکل کلی را تشخیص داده است: یکی متونی که تصویر بر کلمه مسلط است (مانند نقاشی‌هایی که در آن‌ها کتاب، نوشته، نامه یا نام شخصی بازنمایی شده)؛ و دیگری متونی که کلمه بر تصویر حاکم است (همانند کتاب‌های مصور) (فوکو، ۱۳۷۵: ۳۸). نویسندگان و هنرمندان غربی، از قرن نوزدهم به بعد، به‌طور فزاینده‌ای توجه خود را بر شکاف میان کلمات و تصاویر متمرکز کردند؛ یکی از حوزه‌هایی که بیش از همه مورد توجه قرارگرفت تفاوت میان بازنمایی‌های تصویری و کلامی بود که منجر به ارائهٔ راهکارهای جدید برای ارتباط برقرار ساختن میان امر دیدنی و امر گفتنی شد. به عنوان مثال در سمبلیسم فرانسوی، اشعار از توصیفی به فضایی تغییر یافتند؛ همچنین در پست‌امپرسیونیسم، کوبیسم و سوررئالیسم به‌تدریج نشانه‌های کلامی درون قاب نقاشی ظاهر شدند و درنتیجه بازنمایی به فضاهایی ورود یافت که از رنسانس تا آن زمان به‌شدت از هم تفکیک شده بودند (Scott, 2003 : 32). در هنر قرن بیستم انواع رویکردهای چندرشته‌ایِ حاصل از برهم‌کنش و هم‌پوشانی کلمه و تصویر، به صورت قابل ملاحظه‌ای، پدیدار شدند. در این فضا شاهد انواع همنشینی گسسته و پیوستهٔ کلمات و تصاویر هستیم. به عنوان مثال می‌توان به نقاشی‌های سای تومبلی[۵] (تصویر ۱) اشاره کرد که بسیاری آن را حاوی نوشتار یا القا کنندهٔ وجه بصری نوشتار می‌دانند (Peppin, 2015 : 11).

استفاده از کلمات در آثار تجسمی سابقه‌ای طولانی دارد، ولی هنر مفهومی نقطهٔ عطف این تعامل و تقابل به‌شمار می‌رود (Calfoglou & Polymeris, 2019 :286). هنر مفهومی به عنوان یک جریان تاریخی در هنر به اواخر دههٔ ۱۹۶۰و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ میلادی مربوط می‌شود و به عنوان مرجع هنر معاصر به واسطهٔ استفاده‌اش از زبان معرفی شده است (Kalyva,2017 :1). در هنر مفهومی کلمات به شیوه‌های گوناگون در تعامل با تصاویر قرار گرفتند؛ عنوان اثر، بیانیه، نقد، توصیف، کاتالوگ هنری، کتاب هنرمند نمونه‌هایی از این همنشینی هستند؛ لیکن آنچه بیش از همه در هنر مفهومی و در این پژوهش کاربرد دارد شیوه‌ای است که همنشینی کلمات و تصاویر در یک متن واحد کارکرد نشانه‌ای متداول آن‌ها را به چالش می‌کشد و فضای مفهومی جدیدی خلق می‌کند و بدین ترتیب کارکرد اثر هنری از بازنمایی به بازتعریف واقعیت تغییر می‌یابد. اثر یک و سه صندلی (تصویر ۲) از جوزف کسوت[۶] (۱۹۶۵)، یکی از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌های این رویکرد است که از یک صندلی واقعی، تصویر قاب‌شدهٔ یک صندلی و تصویر بزرگنمایی‌شدهٔ صفحهٔ دایرةالمعارف در تعریف صندلی تشکیل شده است. این اثر سه لایهٔ قابل تشخیص دارد: یک شیء، یک تصویر و یک نوشته که درمجموع نشان‌دهندهٔ آن است که تصویر حتی در متداول‌ترین و قابل فهم‌ترین شکل نشانه‌ای ممکن است از ویژگی‌های خودبیانگری برخوردار نبوده و نیازمند تعریف کلامی باشد (Calfoglou & Polymeris, 2019 :284-285). هنرمندان با در کنار هم قرار دادن واژه‌ها و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/12.49.43]

تصاویر، با توجه به عملکرد ویژهٔ هریک از این رسانه‌ها، فضاهای مفهومی جدیدی ایجاد کردند که معنا در آن‌ها سیال و چندلایه است؛ از این منظر همنشینی کلمات و تصویر می‌تواند اثر هنری را به صحنهٔ دیالوگ دائمی نشانه‌های کلامی و تصویری بدل کند که گاه هم‌آوا و گاه در مقابل هم هستند.



تصویر ۱- سای تومبلی، بدون عنوان، ۱۹۵۲، (URL1)

تصویر ۲- جوزف کسوت، یک و سه صندلی، ۱۹۶۵، (URL2)

بحث

پیوند نقاشی و ادبیات (زبان تصویری و زبان کلامی) در هنر ایران دوسویه و دارای سابقهٔ طولانی است. درواقع جدایی نقاشی و نوشته در شرق [از جمله در ایران] به نفوذ مدرنیتهٔ غربی مربوط می‌شود (Scott, 2003). مطالعهٔ تاریخ نقاشی ایران نشان می‌دهد که حتی در غیاب متن نوشتاری، نقاشی ایرانی همواره تصویرگر روایاتی بوده که در زبان کلامی ارج گذاشته و ثبت می‌شدند. با این حال زمانی که کلام به صورت نوشته در درون نقاشی ظاهر می‌شود، کارکرد رسانه‌ای متن تصویری را توسعه می‌دهد و فضای معنایی جدیدی ایجاد می‌کند. به نظر می‌رسد که برای حضور نوشتار در نقاشی پیشامدرنیستی ایرانی می‌توان حداقل دو هدف را برشمرد: یکی، نگاره‌هایی که نوشته در آن‌ها بخشی از داستان را روایت می‌کند و دیگری نگاره‌هایی که نوشته یا خوشنویسی در آن‌ها به عنوان فرم و نقش‌مایهٔ بصری مورد توجه قرار می‌گیرد (کفشچیان مقدم، اله خانی، ۱۳۹۶: ۲۷). در نقاشی نوگرای ایران که متأثر از فرمالیسم غالب بر مدرنیسم غربی است، رابطهٔ نقاشی با ادبیات به استفاده از ویژگی‌های فرمی حروف محدود می‌شود. منتقدان ادبی آن دوره (از جمله جلال آل احمد) هنرمندان نقاش را دارای زبانی گنگ و بی‌تعهد به جامعه می‌دانستند و ادعای استقلال زبان نقاشی مدرن از ادبیات را ادعایی واهی قلمداد می‌کردند (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۳۳). اتفاقاً در همین دوره بود که استفاده از حروف و نوشته در نقاشی نوگرای ایران به اوج خود رسید. شکل‌گیری نقاشی‌خط[۷] که به هنرمندان مکتب سقاخانه[۸] نسبت داده می‌شود، کارکرد زبانی نوشتار را در حاشیه قرار می‌دهد و بر خوشنویسی به عنوان نقش‌مایهٔ نوشتاری دارای کارکرد فرمی تأکید می‌کند (کیاشمشکی، ۱۳۹۴). کریم امامی که اولین بار اصطلاح سقاخانه را برای آثار گروهی از نقاشان نوگرای ایران به کار برد، علت اصلی این نام‌گذاری را ظهور خط [فارسی] در نقاشی اوایل دههٔ ۱۳۴۰ ایران می‌داند، که مخاطب را به یاد سقاخانه‌های محلی می‌اندازد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۸۳۶). با اینکه سرآغاز کاربست خوشنویسی در نقاشی به آثار پیشگامان نهضت سقاخانه بازمی‌گردد، اَشکال هنری ملهم از خطنگاری و خوشنویسی در هنر دهه‌های بعد تداوم یافت و به یکی از مشخصه‌های هنر ایران [و هنر خاورمیانه] تبدیل شد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۶۷). به نظر می‌رسد که تداوم حضور و توسعهٔ استفاده از نوشتار در هنر تجسمی ایران در دهه‌های اخیر با تغییر نگرش از رویکرد صرفاً فرمی و تزئینی به رویکرد مفهومی همراه بوده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

هنر مفهومی که یکی از مهم‌ترین مشخصه‌هایش استفاده از زبان کلامی در هنرهای تجسمی است، از آغاز دههٔ ۱۳۸۰ ش. و همزمان با بازگشت به هنر دههٔ ۱۳۴۰ ش. و مکتب سقاخانه در ایران نمود یافت (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۳۰). بسیاری از نقاشان معاصر ایران (در دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ ش.) از زبان نوشتاری به شکل‌های متفاوتی در خلق آثار تجسمی و ارائهٔ دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی خود استفاده کرده‌اند. بازگشت به مکتب سقاخانه در دههٔ ۱۳۸۰ ش. بر خلاف جریان سابقش، به جای تلفیق شاعرانهٔ سنت و مدرنیته برای نشان دادن سازش میان نشانه‌های زندگی سنتی و مدرن، زبانی تند و نقادانه یافت که به ناسازه‌ها و تنش‌های این دو جریان اشاره داشت (همان). بدین ترتیب، علاوه بر رویکردهایی که سابقاً نسبت به کاربرد نوشتار در نقاشی ایران وجود داشت، از این دههٔ مذکور شیوه‌های نوینی در ترکیب نوشته‌ها و تصاویر درون متن تصویری به وجود آمد. در این پژوهش، پس از بررسی نقاشی‌های دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ خورشیدی که در نوشتهٔ درون قاب نقاشی به کار رفته است، سه رویکرد کلی مشخص می‌شود که از هر دسته یک نمونه به عنوان الگو بررسی و خوانده می‌شود.

کلمه به مثابهٔ فرم: *یا علی مدد* اثر خسرو حسن‌زاده

با نگاهی به آثار حسن‌زاده موضوعاتی چون زنان، جنگ، قهرمانان، سنت‌های مردمی و اجتماع به چشم می‌آید. حسن‌زاده از جمله هنرمندانی است که رمزگان زبانی حضور پررنگی در آثارش دارد و تقریباً تمامی مجموعه‌های کاری‌اش حامل نشانه‌های نوشتاری هستند. تصویر ۳، اثر شمارهٔ ۸ ازمجموعهٔ یاعلی مدد مربوط به سال ۱۳۸۷ش. است که علاوه بر نمایش داخلی، در گالری آرنت پاریس و همچنین در گالری *b21* دبی در سال ۲۰۰۸ م. نمایش داده شد. در نگاه نخست تصویر هفت مرد را می‌بینیم که در دو ردیف نشسته و ایستاده بر روی پس‌زمینه‌ای از حروف و کلمات قرار گرفته‌اند و دو لایهٔ اصلی این متن را تشکیل می‌دهند. تکنیک اجرایی هنرمند که چاپ سیلک‌اسکرین و اکرلیک روی بوم است لایهٔ بعدی اثر و درنهایت ترکیب‌بندی این عناصر در قاب افقی واپسین لایه به شمار می‌آید.

تصویر ۳- ۱۷/۸ از مجموعهٔ یا علی مدد. خسرو حسن‌زاده. ۱۳۸۷ (نگارندگان) (مجموعهٔ شخصی هنرمند).

بخش اصلی نشانه‌های شمایلی تصویر را بازنمایی پنج مرد با پوششی متعلق به پهلوانان زورخانه‌ای تشکیل داده است. پوشش مردها و نحوهٔ قرارگیری‌شان در کنار هم تصویر آشنایی است که ذهن مخاطب ایرانی را با انبوه عکس‌هایی از پهلوانان زورخانه‌ای پیوند می‌زند. دو مرد دیگر با پوشش رسمی در طرفین پهلوانان قرار گرفته‌اند، آرایش چهرهٔ مردان، کوتاهی مو و سبیل و همچنین مدل لباس و کراوات

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/12.49.43]

دلالت بر تعلق این چهره‌ها به دهه‌های پیشین جامعهٔ ایرانی دهه‌های ۱۳۲۰ الی ۱۳۴۰ ش. دارد. ترکیب‌بندی پیکره‌ها، نحوهٔ ایستادنشان و نگاهشان که همگی به روبه‌رو خیره شده‌اند در دلالت اولیه یادآور ثبت یک عکس جمعی است و در دلالتی ضمنی می‌تواند اشاره به پیوند این دو گروه، یعنی پهلوانان و شخصیت‌های رسمی-اداری، باشد. هیچ تضادی جز نحوهٔ پوشش در این گروه مردان مشاهده نمی‌شود. آثار ترام که به وضوح در تصویر قابل مشاهده است، دلالت بر کاربرد تکنیک چاپ در خلق این اثر است که از لحاظ بصری در هماهنگی کامل با محتوای متن بوده و کاربرد رنگ‌های گرم در کنار تیرگی-روشنی حاصل از چاپ تک‌رنگ برای ایجاد کنتراستِ رنگی در ساختار تصویر بوده و شاید نتوان دلالتی مبنی بر ارتباط با مخاطب در آن یافت؛ مگر آنکه کاربرد این تکنیک به منظور هرچه شبیه‌تر ساختن نقاشی به عکس‌های سیاه و سفید بوده است، که این هم به دلیل تداعی یک دورهٔ زمانی خاص است.

نشانه‌های کلامی با تکرارشان بافتی تصویری ایجاد کرده‌اند که در تمامی فضای میان پیکره‌ها در حال حرکت‌اند و همچون قابی مستطیل‌شکل لایهٔ اصلی (پیکره‌ها) را احاطه کرده‌اند. در لایهٔ نوشتاری، اسم خاص علی به‌وضوح قابل خوانش است؛ این واژه در همنشینی با واژگان دیگری چون الله، محمد، امیرالمؤمنین، دلالت بر فرهنگ شیعی دارد که مردان حاضر در این متن در آن زندگی می‌کنند. در این اثر لایهٔ کلامی تقویت‌کننده و تثبیت‌کنندهٔ دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌های تصویری است؛ همنشینی کلمات و تصاویر دلالت بر یکی از خرده‌فرهنگ‌های جامعهٔ ایرانی دارد که با انگارهٔ پهلوانی در فرهنگ عامه در ارتباط است. مخاطب با نگریستن به این مردان صدایشان را که در فضا پیچیده است می‌شنود و با خواندن کلمات محتوای ذهن پهلوانان را می‌بیند. به نظر می‌رسد که تأکید حسن‌زاده بر عینیت بخشیدن به فرهنگ پهلوانی، علاوه بر نمایش عکس‌های چاپ شدهٔ قدیمی در ابعاد بزرگ، با ورود نشانه‌های کلامی به عنوان یک لایه از متن تصویری پررنگ‌تر شده است؛ رمزگانی که علاوه بر بار بیانی‌شان با تکرار، چرخش و حرکتشان در فضای قاب تصویر، یادآور حرکات پهلوانان زورخانه هستند. در حالی‌که لایهٔ تصویری تداعی‌کنندهٔ بازهٔ زمانی و مکانی مشخص است و هنرمند از نشانه‌های شمایلی، شیوهٔ اجرا و ترکیب‌بندی در این راه مدد جسته است، لایهٔ نوشتاری علاوه بر کارکرد بصری به مکنونات ذهنیِ غیر قابل رؤیت پهلوانان عینیت می‌بخشد.

حضور نشانه‌های زبانی در نقاشی-نوشتارهای حسن‌زاده می‌تواند ادامه‌دهندهٔ سیاقِ نوشتار به مثابهٔ هویت شرقی و ایرانی در آثار هنرمندان ایرانی باشد که از ویژگی‌های بارز مکتب نقاشی سقاخانه بود. بافت گستردهٔ واژه‌ها و حضور بی‌شمارشان بر روی بوم، دال بر جایگاه و اهمیت بالای شمایل حروف در معرفی اثر هنرمند به مخاطب برون‌مرزی است و البته برای مخاطب درون‌مرزی هم این همنشینی کلمه و تصویر نشانه‌ای آشنا در فرهنگ تصویری است. از منظر چگونگی تأثیر نوشتار بر نشانه‌های تصویری در نقاشی‌های حسن‌زاده می‌توان گفت که در اینجا متن تصویری بر وجه دیدنی نوشتار تأکید می‌ورزد و کلمات تأکید مضاعفی است بر محتوای تفسیری تصویر؛ هرچند که حذف کلمات چندان در خوانش مخاطب از تصویری که فرهنگ پهلوانی و زورخانه‌ای را نمایش می‌دهد، اختلال ایجاد نمی‌کند.

کلمه به مثابهٔ لنگر: *رستم در چلهٔ زمستان* اثر فریدون آو

«فریدون آو آثار خود را از تمایل به تصاویر فیگوراتیو شروع کرد. به‌تدریج از فیگورنمایی به سمت نقاشی انتزاعی هندسی سوق پیدا کرد و بعدها در کولاژهای خود به عناصر فیگوراتیو چون گل، قهرمانان کشتی و ورزش باستانی بازگشت» (آفرین، ۱۳۹۸: ۷۹). مطالعات آو دربارهٔ شاهنامه و گرایش به اسطوره‌های ایرانی موجب خلق مجموعه‌های: رستم و سهراب ۱؛ رستم و سهراب ۲؛ رستم در انتهای تابستان؛ رستم رادیو اکتیو و رستم در چلهٔ زمستان شد. لایه‌های نوشتاری از دههٔ ۱۳۷۰ ش. که مجموعهٔ رستم و سهراب شکل گرفت،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

در آثار این هنرمند حضور دارند. رستم در چلهٔ زمستان (تصویر۴) سال ۱۳۸۸ ش. در گالری آران به نمایش درآمد و موزهٔ هنر متروپولیتن در سال ۱۳۹۳ ش. آن را خریداری کرد (URL3). آو از جمله هنرمندانی است که عنوان، تاریخ و امضای شخصی‌اش را به درون تصویر می‌آورد (آفرین، ۱۳۹۸: ۸۲). رستم در چلهٔ زمستان اثری است که با تکنیک و اسلوب ترکیب مواد، چاپ و کلاژ در ابعاد ۲۱۵*۱۹۵ اجرا شده است. عناصر بصری درون قاب که هر کدام می‌توانند لایه‌ای در خوانش متن به شمار آیند، عبارت‌اند از نشانه‌های شمایلی تصویری (کرکس‌های در حال پرواز، ورزشکار کشتی‌گیر، کفتارها)؛ نوشتهٔ بالای کادر با دو زبان فارسی و انگلیسی؛ ترکیب‌بندی و درنهایت تکنیک و اسلوب اجرا.

تصویر ۴- از مجموعهٔ رستم در چلهٔ زمستان، فریدون آو، ۱۳۸۸، (URL4)

اولین گام در خوانش این متن تصویری تبیین دلالت اولیهٔ لایه‌ها و نشانه‌های تصویری است. در فرهنگ معین معادل واژهٔ کرکس آمده است: لاشخور یا مرغ مردارخوار، این پرنده در نواحی کوهستانی زندگی می‌کند و بیشتر از لاشه تغذیه می‌کند (معین، جلد۳: ۲۹۴۸-۲۹۴۹). بر اساس دانش پیشین مخاطب، کرکس‌های درونِ تصویر دلالت بر پرندگانی مردارخوار و در دلالتی ضمنی اشاره به ویژگیِ فرصت‌طلبی دارند که در حالتی موّاج و منتظر بالای سر کشتی‌گیر در حال پرواز هستند. کفتارها نیز جانورانی درنده و صحرایی هستند که غذایشان منحصراً از نعش یا مردهٔ حیوانات است. اگر این جانوران نتوانند بقایای جسد حیوانی را جهت تغذیه در سطح زمین پیدا کنند، به بیرون آوردن اجساد از خاک می‌پردازند یا به دیگر حیوانات حمله می‌کنند (همان: ۳۰۰۱-۳۰۰۲). همنشینی این نشانه‌های تصویری به حادثه‌ای قریب‌الوقوع و احتمال وجود نعشی دلالت می‌کند که بالفعل در تصویر دیده نمی‌شود. قرارگیری پیکر مرد نیمه‌برهنه در میانهٔ جمع حیوانات درنده دلالتی ضمنی بر موقعیت خطیر و آسیب‌پذیر مرد است. از طرفی قرار گرفتن شمایل کشتی‌گیر در میانهٔ کادر، یکّه و تنها بودن او در مقابل تعدد حیوانات، مخاطب را به تمرکز بر نقش کلیدی او وامی‌دارد که می‌تواند لایهٔ اصلی و اصطلاحاً لنگر[۹] به شمار آید. این شمایل آشنا برای مخاطب ایرانی و حتی مخاطبان جهانیِ علاقه‌مند به کشتی؛ عباس جدیدی، قهرمان کشتی آزاد در اواخر دههٔ ۱۳۷۰ و اوایل دههٔ ۱۳۸۰ ش. ایران و جهان است. رنگ در این اثر بسیار اندک و محدود به لکه‌هایی زردرنگ در میانهٔ تصویر و کمی لایه‌های رنگیِ محدود در پایین کادر است. سیاهی و سفیدی تصویر به نوعی می‌تواند دلالت بر دو قطب متضاد باخت یا برد باشد، گرچه در مواجهه با دیگر آثار این مجموعه نمی‌توان به‌صراحت چنین دلالت ضمنی را برداشت کرد، زیرا سبک کاری نقاش در انجام این مجموعه کاربرد محدود رنگ‌ها و ترکیب‌های سیاه و سفید بوده است. مخاطب در مقابل تصویری قرار دارد که لحظات پایانی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/12.49.43]

یک مبارزه را نمایش می‌دهد (با توجه به خط قرمز پایین کادر که دلالت بر خط پایان دارد)؛ مبارزه‌ای که پایان آن هنوز مشخص نیست. ترکیب‌بندی عمودی اثر و حالت ایستادهٔ کشتی‌گیر در مقابل تجمع و تعدد کرکس‌ها و کفتارها، نمایش همزمان دو موقعیتِ برد یا باخت است و به نظر می‌رسد که مخاطب نیز جزئی از این ترکیب و بخشی از این شرایط ایجادشده است. حضور کرکس‌ها و کفتارها نیز معنایی دوگانه دارد؛ آن‌ها منتظر شکار قهرمان هستند یا منتظر ارتزاق از لاشهٔ حریف او؟

در لایهٔ نوشتاری اشاره به فصل «زمستان» و نام پهلوان اسطوره‌ای ایران «رستم» قابل تشخیص است. این نوشته می‌تواند برای بسیاری از مخاطبان تداعی تصویری ذهنی از شخصیت اول شاهنامه در فصل سرد زمستان باشد. نام «رستم» در فرهنگ و تاریخ ادبیات ایران دلالت بر پهلوان و شخصیت اسطوره‌ای داستان شاهنامه دارد که سرگذشت غم‌انگیزش در تراژدی فرزندکشی، پایانی تأسف‌بار برای یک اسطوره است. کارکرد این نام صرفاً در نامیدن پهلوان داستان نیست و می‌تواند فراتر از نام، نشانه‌ای برای منش و کنش‌های اخلاقی برگزیده و ستایش‌شده در فرهنگ ایرانی باشد. برهم‌کنش نشانه‌های نوشتاری و تصویری، شخصیت مرکزی تصویر را به عنوان قهرمان ملی که در آستانهٔ مبارزهٔ سختی قرار دارد، معرفی می‌کند. در کنار هم قرار گرفتن تصویر عباس جدیدی (قهرمان کشتی آزاد ایران) و کلمهٔ رستم (قهرمان ملی اسطوره‌ای ایران)، با پیوند زدن زمان حال به گذشته گویی دو موقعیت خطیر را به هم ربط می‌دهد. با ورود واژهٔ زمستان به قاب تصویر، در حالی که خبری از بازنمود برف و سرما نیست، دلالت‌های ضمنیِ بازنماییِ تصویری محدودتر می‌شود. تنها سفیدی بوم می‌تواند بازنمود بصریِ زمستان محسوب شود. کلمهٔ «زمستان» نشانهٔ سرما، پایان سال و انتهای یک دوره است. آیا زمستان در اینجا دلالت بر پایان اسطورهٔ قهرمانی است؟ به نظر می‌رسد که با ورود لایهٔ نوشتاری «رستم در چلهٔ زمستان» تکلیف محتوای تفسیری تصویر کمی مشخص‌تر می‌شود: قهرمان در شرایط بسیار سختی قرار دارد، ولی هنوز ایستاده است.

این نقاشی فریدون آو مجموعه‌ای از تضادها و تقابل‌هاست: سفید و سیاه، گرم و سرد، حاضر و غایب. حضور کلمات در این نقاشی از سیالیت و ابهام معنایی کم می‌کند و به نشانه‌های تصویری اسامی مشخص می‌دهد. نکتهٔ قابل توجه دیگر در برهم‌کنش تصویری و کلامی در این تصویر بازنمایی زمان است؛ در حالی که نشانه‌های تصویری به زمان حال دلالت دارند، نشانه‌های کلامی به گذشتهٔ تاریخی و اسطوره‌ای ایران ارجاع می‌دهند. آو در این اثر از قالب خوشنویسی نستعلیق برای بخش نوشتاری استفاده کرده است؛ در حالی که در آثار دیگر وی به‌کرات با دستخط نقاش روبه‌رو می‌شویم. درواقع آو از ویژگی بیانیِ زبان نوشتاری استفاده کرده تا پشتوانه‌ای کلامی برای تثبیت و تکمیل نشانه‌های تصویری ارائه دهد و با بهره‌گیری از کارکردهای زبانی، معانی ضمنی تصویر را محدود کند.

کلمه به موازات تصویر: *ضیافت* اثر داوود زندیان

زندیان، نقاش ساکن نروژ، در سال ۱۳۹۸ ش. آثاری از مجموعه‌های کاری کافه گلشن، عکاسخانهٔ آقای ادیب، تهران ۱۹۶۷ و چند کار دیگر را در گالری ایرانشهر به نمایش گذاشت. تصویر شمارهٔ ۵ با عنوان ضیافت از مجموعهٔ کاری سال‌های بدون تاریخ است که در سال ۱۳۹۸به شیوهٔ ترکیبی از رنگ روغن و کلاژ کار شده است. نشانه‌های تصویری متن عبارت‌اند از یازده پیکرهٔ متشکل از مردان و زنانی که دور میزی نشسته‌اند و نگاه همگی رو به مخاطب است. در مرکز اثر لاشهٔ مثله‌شدهٔ حیوانی را می‌بینیم که گویی از سقف آویزان شده و امعا و احشایش روی میز قرار دارد. اشیایی چون صندلی‌ها، دوربین عکاسی، لوستر، بطری‌ها، بشقاب‌ها، لیوان‌ها و فضای پس‌زمینه، زاویهٔ بسته‌ای از یک مهمانی را نشان می‌دهد. تمامی این عناصر، درونِ قاب عمودی جا گرفته‌اند و حالت فیگورها به گونه‌ای است که برای ثبت عکس دسته‌جمعی لحظه‌ای متوقف مانده‌اند. لایهٔ تصویری نمایشی از یک مهمانی است. حضور دوربین بر روی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/12.49.43]

یک صندلی خالی دلالت بر ثبت این خاطرات توسط عکاس دارد که اکنون درون قاب نیست؛ آنچه که این مهمانی را از حالت عادی خارج کرده و به آن جنبه‌ای سوررئال بخشیده، حضور لاشهٔ حیوانی با وضعیت رقت‌بار روی میز پذیرایی است. حضور این لاشه موجب تعجب هیچ‌کدام از حاضران نشده و به نظر می‌رسد که دغدغه‌شان ثبت تصویری مناسب از چهره‌شان درون قاب دوربین یا در ذهن مخاطب است. نگاه کردن مسئلهٔ مهمی در این تصویر است و نقاش با گنجاندن ابزار دوربین (عکاسی و شکاری) بر این امر تأکید دارد. حضور دو مرد در پس‌زمینه که هر دو به نقطه‌ای، احتمالاً به نقطه‌ای نه‌چندان نزدیک، نگاه می‌کنند؛ تأکید مضاعفی است بر دیدن و دیده شدنی که گویی مخاطب را در مواجهه با تصویر غافلگیر می‌کند (زاویهٔ نگاه در این تصویر تداعی‌کنندهٔ این احساس است که افراد به جایی بیرون از تصویر و احتمالاً به مخاطب خیره شده‌اند، همان‌گونه که مخاطب به تصویر خیره شده است). تمامی عناصر این متن در یک بافت قرار دارند و همگی به هم مرتبط هستند جز عناصری مثل شیر آب که روی میز قرار دارد (تصویر ۶) و البته بطری قهوه‌ای‌رنگ که نام نقاش روی آن آمده (تصویر ۷) و به نظر می‌رسد از ابزار کارگاه نقاشی‌اش باشد که روی میز جا مانده است!

تصویر ۵- ضیافت، داوود زندیان، ۱۳۹۸ (نگارندگان) (عکاسی از نمایشگاه هنرمند در گالری ایرانشهر)

تصویر۶ - بخشی از اثر

تصویر۷ - بخشی از اثر

نشانه‌های کلامی در نیمهٔ پایین کادر قرار گرفته‌اند، که برخی جزئی از لایهٔ تصویر به شمار می‌آیند؛ مانند نوشتهٔ کوکاکولا روی بطری نوشابه، اسم کوچک نقاش، سال خلق اثر و کلمهٔ دوربین که در کنار تصویر دوربین نوشته شده است. همچنین یادداشت‌هایی پراکنده در کنار لیوان با این مضمون: «استکان نوشیدنی الان خالیه»، «شیر آبه این، چیز مهمی نیست، دیروز که لوله‌کش اومده بود شیر رو عوض کنه یادش رفته اینو از روی میز برداره» که در کنار تصویر شیر آب قدیمی با خودکار نوشته شده است (تصویر ۶). بخشی از یک دفترچه که کنار لاشهٔ شقه‌شده کلاژ شده و همین‌طور عنوان اثر و مجموعه که در قسمت پایین و چپ کادر نوشته شده است. کاغذ کلاژشده‌ای که تقریباً در مرکز قرار دارد و بخشی از لایهٔ نوشتاری اثر به شمار می‌آید، برگه‌ای از دفتر حساب کارخانه‌ای قدیمی است که کارگاه نقاش در آن قرار دارد (مکاتبه با هنرمند، ۱۳۹۹). این مورد خاص صرفاً بر حضور زندگی روزمرهٔ هنرمند در قاب تصویر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

دلالت دارد و معنای کلمات چندان محل تأکید نیست. حضور شیر آب و بطری نقاش، عناصری است که بازنمایی تصویری را از یک مهمانی متداول فراتر می‌برد؛ لیکن آنچه بر ابهام این نشانه‌های تصویری در متن می‌افزاید همراهی‌شان با توضیحات نوشتاری است که ارتباطی با موضوع بازنمایی ندارد. نوشتار کنار شیر آب همچون یادداشتی کوتاه از طرف نقاش برای روشن شدن دلیل حضور این وسیله بر سر میز است. حضور شیر آب و یادداشت روزانهٔ نقاش ارائهٔ دو فضای همزمان از ذهنیت او - سوژه‌ای که انتخاب کرده و اتفاقات روزمرهٔ محیط زندگی‌اش - است. بدین ترتیب هنرمند با وارد کردن نوشتار به قاب تصویر فضای مفهومی جدیدی خلق کرده است که توجه مخاطب را به وقایع زندگی روزمرهٔ هنرمند خارج از کادر تصویر سوق می‌دهد.

حضور نوشتار غالباً به صورت یادداشت‌گذاری‌های سریع با خودکار از مشخصه‌های آثار زندیان است. در کار زندیان، کلمات درون قاب چندین نقش را ایفا می‌کند: معرفی اثر، نقاش و یادداشت‌های پراکنده برای بیان اتفاقاتی که امکان حضور تصویریِ همزمان با موضوع متن را ندارند و شاید دال بر احساس نیازِ هنرمند به گفت‌وگو با مخاطبان کنجکاوی باشد که از کنار جزئیات متن با بی‌توجهی عبور نمی‌کنند. زندیان در گفت‌وگو با گالری ایرانشهر گفته است: «معمولاً یک طرح حاضر و آماده در برابرم نیست. در روند کار کردن عوامل متعددی می‌توانند بر جزئیات فیگورها و اشیا تأثیرگذار باشند؛ مانند فیلم یا عکس‌هایی که شب قبل دیده‌ام، بخشی از رمانی که خوانده‌ام و مسائلی که روزانه با آن‌ها مواجه بوده‌ام. کارهایم از قبل طرح مشخصی ندارند و حتی ربط جزئیات کارها را گاهی بعد از اتمام آن پیدا می‌کنم» (URL5). در تصویر ۵ نه تنها اشیا از زوایای مختلف ترسیم شده‌اند، بلکه همزمان چند روایت کوتاه و بلند به درون قاب نقاشی آورده شده است. کلمات و تصاویر در تابلوی ضیافت بر دو جهان متمایز ارتباط دیداری و ارتباط کلامی تاکید دارند؛ همان‌طور که فضای بازنمایانهٔ تصویر به گونه‌ای است که نگاه مخاطب را با کنشی متقابل پاسخ می‌دهد، نوشته‌ها نیز وقایعی را بیرون از کادر نقاشی روایت می‌کنند که مخاطب امکان دیدن آن را ندارد. نوشتار در آثار او نه تنها معانی ضمنی تصویر را محدود نمی‌کند، بلکه محدوده‌های زمان و مکان را به بازی می‌گیرد و اثر را به فراسوی قابش می‌کشاند؛ خصیصه‌ای که از مشخصات هنر مفهومی معاصر است.

نتیجه‌گیری

کلمات و تصاویر به دو نظام نشانه‌ای کاملاً متمایز تعلق دارند که با وجود سابقهٔ طولانی در همکاری میان این دو نظام، هریک تابع سازوکارهای ویژهٔ خود در ساخت و انتقال معنا هستند. شیوه‌های نوین ترکیب کلمات و تصاویر در هنر معاصر ریشه در این باور پست‌مدرنیستی دارد که معنا امری قطعی و ثابت نیست و آثار هنری می‌توانند پذیرای تفاسیر متعدد باشند. بدین ترتیب هنرمندان با استفاده از نوشته در هنرهای تجسمی آثار چندلایه‌ای خلق کردند که به این گونه باورهای سنتی نسبت به کارکرد سنتی رسانه و نظام‌های نشانه‌ای را به چالش کشیدند. این رویکرد در هنر معاصر، همچنین متعاقب توسعهٔ رسانه‌های نوین و اهمیت خلاقیت‌های هنری بین‌رشته‌ای در ساخت مفاهیم جدید حاصل شد. با توجه به مطالعات انجام‌شده در نقاشی معاصر ایران، سه رویکرد کلی در استفاده از نشانه‌های نوشتاری درون قاب تصویر شناسایی شد: ۱- آثاری که خوانایی نوشتار در آن‌ها اولویت دارد و محتوای کلامی مشخصی را در بر دارند که تثبیت‌کننده یا مکمل پیام تصویر است؛ ۲- آثاری که وجه بصری نوشتار در آن‌ها اولویت دارد و گاهی تا مرز ناخوانایی نوشته و استحالهٔ آن به تصویر پیش می‌روند؛ ۳- آثاری که نوشته در آن‌ها به منظور در هم شکستن مرزهای تثبیت‌شدهٔ تصویر و توسعهٔ ابعاد دلالتی آن، عمدتاً نه با هدف رسیدن به معنای مشخص‌تر، بلکه با هدف افزودن بر ابهام معنا و به حضور آوردن زمان‌ها و مکان‌های غایب به واسطهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/12.49.43]

نوشتار به کار گرفته می‌شود. این دسته از آثار جزو هنرهای مفهومی هستند و بیشترِ نقاشی/نوشتارهای دوران معاصر و نمونه‌های این پژوهش نیز به این گروه تعلق دارند.

بدین ترتیب، مطالعهٔ نشانه‌شناسانه سه نمونه از انواع همنشینی نوشته و تصویر در نقاشی معاصر ایران که به ترتیب در آثاری از خسرو حسن‌زاده، فریدون آو و داوود زندیان انجام پذیرفت، برخی از تأثیرات نشانه‌های نوشتاری بر خوانش متن تصویری را مشخص کردند:

- نشانه‌های نوشتاری که از خوانایی و معانی صریح مرتبط با لایهٔ تصویری اثر برخوردارند، دلالت‌های ضمنی نشانه‌های تصویری را محدود و مخاطب را به معنای مورد نظر هنرمند نزدیک‌تر می‌کنند؛

- نشانه‌های نوشتاری که از خوانایی سهل‌تری برای عوام برخوردارند، امکان ادراک نشانه‌های تصویری برای بازهٔ وسیع‌تری از مخاطبان را فراهم می‌آورند؛

- نشانه‌های نوشتاری با تأکید زیبایی‌شناسانه بر وجه بصری کلمات همچون نقش‌مایه‌ای هویت‌مآبانه موضع مشخص‌تری به نشانه‌های تصویری می‌دهند؛

-نشانه‌های نوشتاری با رویکرد مفهومی و انتقادی برای افزودن معانی ضمنی و فرا رفتن از قاب تصویر به کار گرفته می‌شوند و گاهی تا مرز مکالمه با مخاطب پیش می‌روند. از این منظر ممکن است که دلالت‌های معنایی نشانه‌های کلامی با بازنمایی تصویری مغایر یا با آن بی‌ارتباط باشد، که در این‌صورت نه تنها معانی ضمنی متن تصویری را محدود نمی‌کند، بلکه بر ناپایداری و سیالیت بازیگوشانهٔ معنا می‌افزاید.

پی‌نوشت‌ها

[1] Michel Faucoult (French Philosopher, 1926-1984)

[2] Episteme

[3] Margaret Iversen

[4] Perry Nodelman

[5] Cy Twombly (1928-2011)

[6] Joseph Kosuth

[۷] اصطلاحی است برای توصیف نوعی نگارش توأم با رنگ‌آمیزی که غالباً در آن از شگردهای خوشنویسی سنتی استفاده می‌شود. معمولاً فرم کلمات بیش از معنای آن‌ها اهمیت دارد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۵۰۸).

[۸] هنرمندان سقاخانه هویت ایرانی را نه در حال، بلکه در گذشته می‌جستند؛ در نقاشی‌ها و مجسمه‌های آنان عناصر خوشنویسی و معماری سنتی، نقوش و رنگ‌های کاشی و قالی، نقش‌مایه‌های روستایی و عامیانه، نمادهای مذهبی و غیره با اسلوب‌ها و ترکیب‌بندی‌های مدرن به کار می‌رفت (همان: ۸۳۶).

[۹] این اصطلاح را رولان بارت ابداع کرد؛ به این معنا که برخی عناصر نشانه‌شناختی در یک متن می‌توانند در خوانش ارجح یک تصویر نقش تأثیرگذار داشته باشند (چندلر، ۱۳۸۷، ۳۲۰).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

کتاب‌نامه

آفرین، فریده (۱۳۹۸). تحلیل تطبیقی جایگاه نوشتار در کنش زیباشناختی سای تومبلی و فریدون آو بر اساس آرای دریدا. مطالعات تطبیقی هنر، پاییز و زمستان ، (۱۸)، ۷۱-۸۸.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵). دایرة المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

حکیم، اعظم؛ پاکزاد، زهرا ؛ کوثری، مسعود (۱۴۰۰). مطالعه‌ای بر گفتمان چندوجهی نوشتار/تصویر در هنر معاصر ایران. فصلنامه نگره. (۶۰)، ۱۴۱-۱۵۶.

رز، ژیلیان (۱۳۹۸). روش و روش شناسی تحلیل تصویر. ترجمهٔ سید جمال الدین اکبرزاده جهرمی (چاپ سوم). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸). نشانه شناسی: نظریه و عمل. تهران: نشر علم.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷). نشانه شناسی کاربردی. تهران: نشر علم.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی. نقد ادبی. ۲(۸)، ۳۳-۵۱ .

شعیری، حمیدرضا؛ قبادی، حسینعلی؛ هاتفی، محمد (۱۳۸۸). معنا در تعامل متن و تصویر؛ مطالعه نشانه-معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده. پژوهشهای ادبی. (۲۵)، ۳۹-۷۰.

فوکو، میشل (۱۳۷۵). این یک چپق نیست: با نقاشی‌هایی از رنه ماگریت. ترجمهٔ مانی حقیقی. تهران: مرکز.

قزل، سلیمه (۱۳۹۲). نوشتار به مثابه تصویر در نقاشی معاصر ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران. تهران: نظر.

کفشچیان مقدم، اصغر؛ اله خانی، کریم (۱۳۹٦). بررسی مؤلفه‌های تعامل فرم و متن در ساختار زیبایی‌شناسانه آثار نقاشی ایران. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. زمستان ۱۳۹٦، شماره ۷۲، ۲۳-۳۲.

کیاشمشکی، زهرا (۱۳۹۱). بررسی چگونگی استحاله نوشتار و خوشنویسی به نقشمایه در نقاشی ایران (۱۳۳۷-۱۳۴۳ه.ش.). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه علم و فرهنگ.

کیاشمشکی، زهرا (۱۳۹۴). تحلیل نشانه‌شناختی چگونگی شکل‌گیری نقشمایه‌های نوشتاری در نقاشی معاصر ایران، کنفرانس بین المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط زیست؛ افق های آینده، نگاه به گذشته. تهران: ۱۷ اسفند.

محمدی خانقشلاقی، فرزانه؛ مازیار، امیر (۱۳۹۵). تقابل تصویر و کلمه در پاراگون لئوناردو داوینچی. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. بهار و تابستان، (۱۷)، ۵- ۱۸.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. تهران: دانشگاه هنر و کتاب آبان.

ملامحمدی، زهرا (۱۳۹۳). بررسی و تحلیل عناصر نوشتاری فارسی در هنرهای تجسمی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۹۰). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]

نودلمن، پری (۱۳۸۹). کنایه در کتب مصور: ذهنیت و عینیت، زمان و فضا. ترجمهٔ بنفشه عرفانیان. کتاب ماه کودک و نوجوان. آبان، (۱۵۷)، ۸۲-۹۰.

هاتفی، محمد (۱۳۸۸). بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی (شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی خط). رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

هاتفی، محمد (۱۴۰۰). دگردیسی پدیداری گفتمانی در رابطهٔ کلامی /بصری؛ با بررسی شعری دیداری. پژوهش‌های زبان‌شناسی. پاییز و زمستان، (۲۵)، ۵-۲۵.

Caloglou, Christine; Polymeris, Spiros (2019). Conceptual Art: The Visual and Verbal Semiosis Interplay. *Addaption*. Volume 12, Issue 3, 284-297. [DOI:10.1093/adaptation/apz018]

Follesdal, Dagfinn (1997). Semantic and Semiotics, In: Chiara, M.L.D., Doets, K., Mundici, D., Van Benthem, J. (eds). *Structures and Norms in Science*. Synthese Library, vol 260. Springer, Dordrecht. [DOI:10.1007/978-94-017-0538-7_28]

Foucault, Michel (1994). *The Order of Things*: *An Archaeology of Human Science*. trans: A. M. Sheriden Smith, New York: Vintage

Kalyva, Eve (2017). *Image and Text in Conceptual Art*: *Critical Operations in Context*. Switzerland: Springer. [DOI:10.1007/978-3-319-45086-5]

Lewis, David (2001). Showing and telling: The Difference that makes a Difference. *Literacy*. Volume 35, Issue 3, 94-98. [DOI:10.1111/1467-9345.00169]

Mitchell, W. J. T. (1996). Word and Image. In *Nelson, Robert and Richard Shiff*. Critical Terms for Art History. University of Chicago.

Peppin, Guy (2015). *The Painted Word - Writing the Image*. Master of Fine Arts Thesis, Sydney College of the Arts, University of Sidney.

Scott, David (2003). Same Differences: Word and Image in the Contemporary Art. *CIRCA*. Volume 104, 31-34. [DOI:10.2307/25563963]

Tanke, J. J. (2009). *Foucault s Philosophy of Art*: *A Genealogy of Modernity*. London: Continuum.

URL1: Cy Twombly. Untitled. 1952 | MoMA

URL2: Joseph Kosuth. One and Three Chairs. 1965 | MoMA

URL3: https://darz.art/fa/artists/fereydoun-ave [Accessed on November 2021]

URL4: درز | اثر از فریدون آو (darz.art)

URL5: داوود زندیان - گالری ایرانشهر (iranshahrgallery.com)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/12.49.43]