Vol. 12, No. 30, p. 243-263, 2026

Research article

A Comparative Study of the Function of Writing in Qahveh-Khaneh Painting and the Saqqakhaneh Movement

GHolamreza Samavi[1]

1- Painting department, Art Faculty, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.6634.1774

Received: 30 Jul 2023, **Revised:** 28 Jun 2026, **Accepted:** 30 May 2026

Abstract

Writing and image in the tradition of Iranian painting have maintained a reciprocal and intertwined relationship. On the one hand, painting has served the illustration and interpretation of texts, while on the other, writing has played a significant role in explaining and complementing the image. With the transformation of Iranian painting traditions from the Safavid to the Qajar periods and the emergence of works independent of manuscript illustration, writing was gradually reduced to marginal inscriptions within paintings. In the modern period, this form of writing was largely limited to the artist's signature, and the tradition of marginal annotation became obsolete. Nevertheless, Qahveh-Khaneh painters, continuing the Qajar painting tradition, preserved writing in their works and employed it as a meaningful and prominent visual element. With the developments of modern Iranian painting, writing reappeared once again—this time with a new approach—in the works of artists associated with the Saqqakhaneh movement.

The main objective of this study is to examine and compare the function of writing in these two artistic currents and to elucidate their semantic and aesthetic differences. The principal research questions are: What functions does writing serve in the works of Qahveh-Khaneh painters? What role does writing play in the works of artists of the Saqqakhaneh movement? What similarities and differences exist between the functions and outcomes of employing writing in these two artistic contexts? This research adopts a qualitative approach and employs a descriptive–analytical and comparative method, based on the analysis of selected exemplary works from Qahveh-Khaneh painting and the Saqqakhaneh movement.

The findings indicate that in Qahveh-Khaneh painting, writing—primarily serving expressive purposes—plays a narrative-oriented, referential, and meaning-centered role. Accordingly, linguistic writing is most prevalent and is formed in direct connection with oral and ritual culture. By contrast, in the Saqqakhaneh movement, writing often departs from linguistic legibility and is transformed into a formal, identity-forming, and symbolic element within the visual structure of the artwork. This transformation signifies a shift in Qahveh-Khaneh painting from collective, narrative-based expression toward the representation of cultural identity within the framework of modern art in Saqqakhaneh movement.

Key words: Qahveh-Khaneh painting; Saqqakhaneh movement; writing; semiotics; contemporary Iranian painting.

1- Email: Samavi@Semnan.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد دوازدهم، شماره سی ام، پاییز و زمستان ۱۴۰۴
شماره صفحه: ۲۶۳-۲۴۳

مقاله پژوهشی

مطالعهٔ تطبیقی کارکرد نوشتار در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه

غلامرضا سماوی[۱]

۱- مربی گروه اموزشی نقاشی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (نویسنده مسئول)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.6634.1774

دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۸، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۴/۰۷، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۹

چکیده

نوشتار و تصویر در سنت نقاشی ایرانی رابطه‌ای دوسویه و درهم‌تنیده دارند. از یک‌سو، نقاشی در خدمت تصویرسازی و خوانش متن قرار گرفته و ازسوی دیگر، نوشتار در توضیح و تکمیل تصویر نقشی مؤثر ایفا کرده است. با دگرگونی سنت‌های نقاشی ایرانی از دورهٔ صفویه تا قاجاریه و شکل‌گیری آثاری مستقل از کتاب‌آرایی، نوشتار به‌تدریج به حاشیه‌نویسی در نقاشی تقلیل یافت. در دورهٔ معاصر، این‌گونه نوشتار عمدتاً به امضای هنرمند محدود شد و سنت حاشیه‌نویسی منسوخ شد. با این‌حال، نقاشان قهوه‌خانه‌ای در امتداد سنت نقاشی قاجاری، نوشتار را همچنان در آثار خود حفظ کردند و آن را به‌عنوان یکی از عناصر معنادار و قابل‌توجه به کار گرفتند. با تحولات نقاشی معاصر ایران، نوشتار بار دیگر و این‌بار با رویکردی نو در آثار هنرمندان جنبش سقاخانه ظاهر شد. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، بررسی و مقایسهٔ کارکرد نوشتار در این دو جریان و تبیین تفاوت‌های معنایی و زیباشناختی آن است. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: کارکرد نوشتار در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای چیست؟ نوشتار در آثار هنرمندان جنبش سقاخانه چه نقشی ایفا می‌کند؟ چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی میان کارکرد و نتایج به‌کارگیری نوشتار در این دو جریان هنری وجود دارد؟ پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی، براساس تحلیل نمونه‌هایی منتخب از آثار شاخص نقاشی قهوه‌خانه‌ای و هنرمندان جنبش سقاخانه انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نوشتار که عمدتاً در خدمت «بیان» است، نقشی روایت‌محور، ارجاعی و معناگرا دارد؛ از این‌رو نوشتار زبانی بیشترین کاربرد را دارد و در پیوند مستقیم با فرهنگ شفاهی و آیینی شکل می‌گیرد؛ درحالی‌که در جنبش سقاخانه، نوشتار غالباً از خوانایی زبانی فاصله می‌گیرد و به عنصری فرمال، هویت‌ساز و نمادین در ساختار بصری اثر تبدیل می‌شود. این دگرگونی بیانگر گذار از بیان جمعی و روایت‌محور در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به بازنمایی هویت فرهنگی در چهارچوب هنر مدرن در جنبش سقاخانه است.

واژه‌های کلیدی: نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مکتب سقاخانه، نوشتار، نشانه‌شناسی، نقاشی معاصر ایران.

1- Email: Samavi@Semnan.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

مقدمه

همنشینیِ نوشتار و تصویر، در سنت نقاشی ایرانی قدمتی دیرینه دارد. در تاریخ هنرهای تصویریِ ایران، ازسویی نقاشی در خدمت تصویرسازی و خوانش متون نوشتاری قرارگرفته و ازسویی دیگر نوشتارِ حاضر در نقاشی، در توضیح و تکمیل تصویر مؤثر بوده است. «درواقع نگارگری و خوش‌نویسی که شالودهٔ هنر کتاب‌آرایی را می‌ساخته‌اند، فرآیند تکامل خود را مدیون همنشینی با یکدیگرند.» (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۳۳۲). نوشتار در گذر تاریخ، گستره‌ای از نقش‌ها و کارکردها را در نقاشی ایرانی داشته است. با تغییر سنت‌های نقاشی ایرانی از دورهٔ صفویه و تولید آثاری مستقل از کتاب‌آرایی، حضور و کارکرد نوشتار نیز دچار تحولاتی شد؛ به‌تعبیری نوشتار تبدیل به نوعی حاشیه‌نویسی در نقاشی شد. علاوه بر نام نقاش، عبارات کوتاهی در وصف موضوعِ نقاشی یا توضیح واقعهٔ تصویرشده، در کادر نقاش جای گرفت. نوشته‌ها ضمن کارکردِ مستندسازی، نقاشی را برای مخاطب شرح می‌دادند: ثبت نام اشخاص، اماکن، تاریخ و شرح ماوقع (تصویر ۱). سنت حاشیه‌نویسی بر نقاشی تا دورهٔ قاجار ادامه یافت. در دورهٔ معاصر این نوع نوشتار، محدود به امضا شد و حاشیه‌نویسی منسوخ شد. تنها نقاشان قهوه‌خانه‌ای در ادامهٔ سنت نقاشی قاجاری، نوشتار را در آثار خود پذیرفتند و به‌عنوان یکی از اجزای قابل‌توجه به کار بردند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اصطلاحی است برای توصیف نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمون‌های رزمی، بزمی و مذهبی که در دوران جنبش مشروطیت براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ مرسوم آن زمان به دست هنرمندان مکتب‌ندیده پدیدار شد. این گونه نقاشی نمایانگر آمال و علایق ملی، عقاید مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری است. قهوه‌خانه خاستگاه این نقاشی بود و اولین سفارش‌دهندگان این شیوه صاحبان قهوه‌خانه‌ها بودند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۵۸۷). این آثار بسته به موضوع خود در اماکن عمومی مثل تکایا، حمام‌ها، مغازه‌ها و... نیز نصب شدند.

با تحولات نقاشی معاصر و گسترش مدرنیسم هنری، نوشتار دوباره در قالبی تازه وارد نقاشی شد. نوشتار و خوش‌نویسی یکی از مهم‌ترین دست‌مایه‌های هنرمندان در دههٔ ۱۳۴۰هـ.ش. بود که تلاش می‌کردند سنت را در قالبی نو ارائه کنند. نقطه‌عطف این تلاش‌ها ظهور هنرمندانی بود که کریم امامی آن‌ها را ذیل عنوان «جنبش سقاخانه» قرار داد (۱۳۵۶: ۹۷). هنرمندان سقاخانه هویت ایرانی را نه در حال، بلکه در گذشته (سنت‌های غنی فرهنگی) می‌جستند و از این‌رو در انتخاب مواد و موضوعات کار خود به میراث گذشتگان رو می‌کردند. در نقاشی و مجسمه‌های آنان عناصر خوش‌نویسی و معماری سنتی، رنگ‌های کاشی و قالی، نقش‌مایه‌های روستایی و عامیانه، نمادهای مذهبی و... با اسلوب‌ها و ترکیب‌بندی‌های مدرن به کار می‌رفت. این رویکرد کیفیات خاصی به آثارشان می‌بخشید که برای بینندگان، به‌ویژه خارجیان یادآور ارزش‌های زیبایی‌شناختی هنر قدیمی ایرانی بود (پاکباز، ۱۳۹۵: ۸۳۶).

مسئلهٔ اصلی این پژوهش بر این نکته استوار است که نوشتار، هرچند در هر دو جریان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه حضوری پررنگ دارد؛ اما در دو نظام معنایی و زیبایی‌شناختی کاملاً متفاوت عمل می‌کند. بررسی‌های موجود نشان می‌دهد که هر یک از این جریان‌ها، با زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک خاص خود، از نوشتار بهره می‌گیرند؛ اما نحوهٔ به‌کارگیری، معناسازی و اثرگذاری آن در هر جریان متفاوت است. با توجه به این تفاوت‌ها، این مقاله با رویکردی تطبیقی و به‌دور از مطالعات تک‌بعدی، درصدد است گونه‌های مختلف کارکرد نوشتار در آثار این دو جریان را شناسایی و تحلیل کند. پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد که نوشتار به‌عنوان عنصری کلیدی هم در قالب تصویر و هم به‌عنوان ابزاری معناپرداز در هر یک از این دو جریان مذکور، نقش ویژه‌ای ایفا می‌کند.

مهم‌ترین سؤالات پژوهش این است که کارکرد نوشتار در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای چیست؟ کارکرد نوشتار در آثار نقاشان جنبش سقاخانه چیست؟ چه تفاوت و تشابهی بین کارکرد و نتایج کاربست نوشتار در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه وجود دارد؟

تصویر ۱. حاشیه‌نویسی از زبان ناصرالدین‌شاه بر تابلوی «پرندهٔ شکارشده»، کمال‌الملک، ۱۳۱۲ هـ.ق.، رنگ‌روغن روی بوم، ۷۷ * ۵۲ سانتی‌متر (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۸۴)

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با روش توصیفی- تحلیلی، با رویکرد تطبیقی انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات، اسنادی و با استفاده از منابع مکتوب، دیجیتالی و اینترنتی است. به‌رغم تفاوت‌های بنیادین در سبک و اسلوب کاری، هر دو گروه از منابع هنر عامیانهٔ ایران برای خلق آثار خود بهره گرفته‌اند. هنرمندان سقاخانه به‌عنوان منبعی تصویری به آثار قهوه‌خانه‌ای نیز رجوع کرده‌اند؛ از این‌رو پژوهش حاضر به مطالعهٔ تطبیقیِ این دو گرایشِ نقاشی معاصر ایران پرداخته است.

پیکرهٔ مطالعاتی پژوهش در مورد هنرمندان قهوه‌خانه‌ای، آثارِ همهٔ هنرمندان است؛ با این توضیح که آثار از هنرمندان شاخص نسل اول و شاگردانشان که برطبق نظر محققین، اصالت نقاشی قهوه‌خانه‌ای در آن‌ها محفوظ است، انتخاب شده است.

در مورد آثار نقاشان سقاخانه، پیکرهٔ مطالعاتی پژوهش، آثار هنرمندانی است که نخست، نوشتار را به‌عنوان عنصری مشخص در دوره‌های مختلف آثارشان به‌کاربرده‌اند و دوم آنکه از نسل اول نقاشان سقاخانه هستند؛ نه مقلدین بعدی. در انتخاب آثار نیز به وجود گونه‌های متنوع نوشتار توجه شده است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه عمدتاً به تاریخ‌نگاری و تحلیل نمادهای بصری این دو جریان پرداخته‌اند؛ اما تحقیقات دقیق دربارهٔ کارکرد نوشتار و جایگاه آن به‌مثابهٔ نشانه در ساختار بصری آثار هنوز نسبی و محدود است. در حوزهٔ هنر سقاخانه، سعید ذاکری (۲۰۲۱) در مقالهٔ «جنبش نقاشی- خط سقاخانه‌ای در ایران»، با بررسی تلاش هنرمندان این جنبش در ارتقای قابلیت‌های خط فارسی و ترکیب آن با زبان بصری مدرن، به بازتعریف جایگاه خط در چهارچوب مدرنیسم می‌پردازد. مقالهٔ «تبارشناسی خطنگاره‌های جنبش سقاخانه» از داوودی و مصطفوی (۱۴۰۲) به تحلیل تکاملی طرح‌های خوش‌نویسانه در آثار نقاشان سقاخانه پرداخته و پیوند میان میراث خوش‌نویسی ایرانی و زبان بصری این جنبش را بررسی کرده است. در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی چگونگی شکل‌گیری نقش‌مایه‌های نوشتاری در نقاشی معاصر ایران» از کیاشمشکی (۱۳۹۴)، به چگونگی استحالهٔ نوشتار و خوش‌نویسی به نقش‌مایه در نقاشی ایران براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای پرداخته شده است. سلیمه قزل (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نوشتار به‌مثابهٔ تصویر در نقاشی معاصر ایران» به بررسی و شناخت تاریخچهٔ ورود نوشتار و مطالعهٔ آن در نقاشی ایران و به‌طور خاص نقاشان سقاخانه پرداخته است. در این پژوهش‌ها به‌رغم مطالعهٔ نوشتار، به کارکرد و نقش آن کمتر پرداخته شده و ماهیت تاریخ‌نگاری بر پژوهش غالب است.

در مورد سقاخانه پژوهش‌های قابل‌توجهی وجود دارد؛ اما با مقولهٔ این نوشتار مرتبط نیست. نزدیک‌ترین پژوهش به مقالهٔ حاضر، مقالهٔ «خوانشی بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای (بررسی نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه)» از خیری (۱۳۸۷) است که به‌صورت کوتاه و بدون رویکردی نظری، نوشتار را در نقاشی قهوه‌خانه‌ای مطالعه کرده است. این مقاله نیز علاوه بر نداشتن رویکرد تطبیقی، ازلحاظ دامنه و روش، متفاوت با پژوهش حاضر است.

با وجود پژوهش‌های تطبیقی بین آثار جنبش سقاخانه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مثل «نشانه‌شناسی نقاشی ایرانی: مورد پژوهشی فضا و روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه» از یازرلو (۱۳۹۳) و «بررسی تطبیقی جامعه‌شناسانهٔ دیوارنگاره‌ای قهوه‌خانه‌ای با نقاشی سقاخانه» از صحت (۱۳۹۴)، مطالعه‌ای که به‌طور جامع و با روش تطبیقی به «کارکرد نوشتار» در این دو گرایش بپردازد، به‌طور کامل شکل نگرفته است.

مبانی نظری

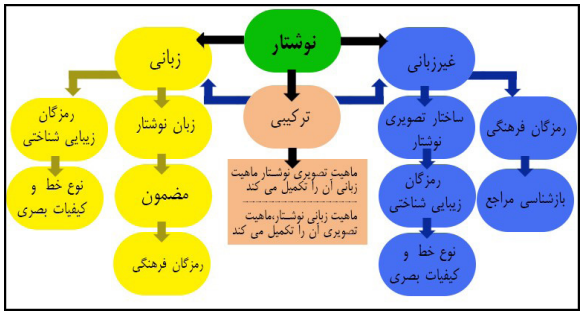
نوشتار را می‌توان یکی از خودبسنده‌ترین اشکال زبان دانست؛ چراکه برخلاف گفتار، تحقق آن در بستری مکانی و دیداری صورت می‌گیرد. از این منظر، نوشتار نه‌تنها حامل معناهای زبانی، بلکه واجد کیفیت‌های بصری است که در فرآیند دلالت، نقش فعال ایفا می‌کند. رولان بارت[1] با تأکید بر پیوند متن و تصویر نشان می‌دهد که نوشتار می‌تواند فراتر از انتقال معنای واژگانی عمل کند و در تعامل با رمزگان‌های فرهنگی و بصری، به تولید لایه‌های ضمنی معنا بپردازد (Barthes ,1977:32). نوشتار از ویژگی‌های بصری برخوردار است که به انتقال معنا یاری می‌رساند و دلالت‌هایی مستقل از معنای صرفاً زبانی ایجاد می‌کند. همان‌گونه که در گفتار، تغییر لحن نقش تعیین‌کننده دارد، در نوشتار این کارکرد ازطریق عناصر دیداری محقق می‌شود (آرین‌نژاد و حسینی، ۱۴۰۱: ۱۴۱).

در چهارچوب نشانه‌شناسی، نوشتار به‌عنوان نظامی چندوجهی[2] در نظر گرفته می‌شود که معنا در آن حاصل هم‌نشینی عناصر زبانی و دیداری است.(Kress & van Leeuwen, 2006: 1–14) بر این اساس، سجودی نوشتار را در سه سطح متمایز، اما درهم‌تنیده تحلیل می‌کند: سطح زبانی، سطح پیرازبانی و سطح غیرزبانی (۱۳۸۸: ۳۰۳). در سطح زبانی، نوشتار به‌مثابهٔ نظامی نشانه‌ای مبتنی بر رمزگان زبان عمل می‌کند و امکان تولید و دریافت متن را فراهم می‌آورد. سطح پیرازبانی شامل نشانه‌های سجاوندی و ترفندهای دیداری‌ای است که به هدایت خوانش و تقویت دلالت‌ها کمک می‌کنند. سطح غیرزبانی، بیش از هرچیز، بر امکانات تصویری نوشتار متکی است؛ جایی که تمایزهای شکلیِ خط، رنگ، اندازه و ترکیب‌بندی مکانی، به‌صورت یک نظام افتراقی وارد فرآیند معناپردازی می‌شوند.

این سطح از دلالت را می‌توان با مفهوم «واسازی» در اندیشهٔ ژاک دریدا[3] هم‌سو دانست؛ جایی که نوشتار نه صرفاً بازنمایی گفتار، بلکه کنشی مادی، دیداری و برسازندهٔ معنا تلقی می‌شود(Derrida,1976: 10-26). در این رویکرد، نوشتار همواره واجد نوعی افزونگی معنایی است که آن را از کارکرد صرفاً ارتباطی فراتر می‌برد؛ درنتیجه، رمزگان‌های فرهنگی و زیبایی‌شناختی، به‌ویژه در حوزهٔ نوشتار هنری، خوش‌نویسی و تصویر، نقشی اساسی در فرآیند خوانش ایفا می‌کنند. دریدا با ابداع واژهٔ (Difference) که از ریشهٔ واژهٔ فرانسویِ «différe» به‌معنی تفاوت‌داشتن و به‌تأخیرانداختن است، مفهوم تفاوت را این‌گونه تعریف می‌کند: «تفاوت همیشه متضمن به‌تأخیرانداختن و تعویق است؛ زیرا معنا دائماً در زنجیرهٔ بی‌پایان دلالت، از دالّی به دالّ دیگر منتقل می‌شود (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۳۲۱).

سجودی در بررسی خوش‌نویسی نوین، بر همین مبنا، آثار را به دو گروه تقسیم می‌کند: «آثاری که «دیده/ خوانده می‌شوند» و آثاری که اساساً «دیده می‌شوند»؛ به این معنا که هرچند امکان خوانده‌شدن در بسیاری از این آثار وجود دارد؛ اما کارکرد اصلی آن‌ها انتقال معنای زبانی نیست؛ بلکه تولید معنا ازطریق کیفیت‌های بصری نوشتار است» (۱۳۸۸: ۳۱۷). این تمایز با دیدگاه بارت دربارهٔ غلبهٔ دلالت ضمنی بر دلالت صریح در تصویر-متن هم‌خوان است؛ جایی که تصویر و نوشتار در شبکه‌ای از رمزگان‌ها معنا تولید می‌کنند؛ نه در یک رابطهٔ خطی و یک‌سویه (۱۹۷۷: ۴۱ـ۳۸).

بر این اساس، چهارچوب نظری پژوهش حاضر، نوشتار را نه صرفاً به‌عنوان ابزار انتقال زبان، بلکه به‌مثابهٔ نظامی چندسطحی و دیداری در نظر می‌گیرد که معنا در آن حاصل برهم‌کنش رمزگان‌های زبانی، بصری و فرهنگی است؛ چهارچوبی که امکان تحلیل نوشتار در هنرهای تجسمی معاصر را فراهم می‌آورد. تصویر ۲، مدل تحلیلی نوشتار و کارکرد آن را در این مقاله نشان می‌دهد.



تصویر۲. مدل تحلیلی نوشتار و کارکرد آن (نگارنده، ۱۴۰۴)

کارکرد نوشتار در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای

نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌صورت‌های متنوعی بروز پیدا می‌کند. در ادامه، نوشتار در سه گروه زبانی، غیرزبانی و ترکیبی بررسی و کارکردِ آن تحلیل می‌شود. نمونه‌های موردمطالعه از آثار دو هنرمند شاخص، حسین قوللر آغاسی (۱۳۴۵-۱۲۶۹) (از بنیانگذاران نقاشی قهوه‌خانه‌ای) و حسن اسماعیل‌زاده (۱۳۸۵-۱۳۰۲)، یکی از بهترین شاگردان محمد مدبر، انتخاب شده است.

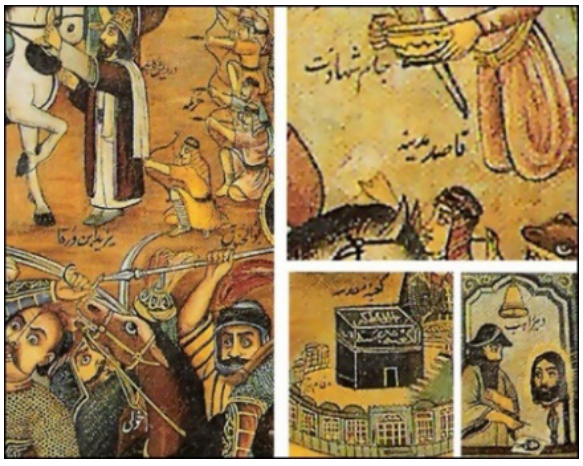
الف. نوشتار زبانی

کارکرد اصلی نوشتار زبانی انتقال معنا در متن است. نوشتار زبانی در نقاشی سقاخانه نیز با ویژگی‌های زبان نوشتار و مضامین انتخابی، تولید معنا می‌کند. مهم‌ترین کارکردهای نوشتار زبانی عبارت‌اند از:

۱.عنوان تابلو یا روایت: عنوان، یکی از اصلی‌ترین نوشتار در آثار قهوه‌خانه‌ای است و در اغلب آثار حضور دارد. مثل «نماز ظهر عاشورا» یا «عزیمت مسلم به کوفه». گاهی قاب‌های متعدد یک تابلو با شماره‌گذاری از هم تفکیک می‌شود و عنوان در هر قاب می‌آید. گاهی هم روایات متعدد بدون تفکیک قاب در یک کادر کشیده می‌شود. نقاش، عنوان هر روایت را جداگانه، در همان بخش می‌نویسد. تصویر ۳ چند نمونه از عنوان روایت‌های پردهٔ «مصیبت کربلا» اثر حسین قوللر آغاسی را نشان می‌دهد.

تصویر۳. عنوان روایت‌ها در پردهٔ «مصیبت کربلا»؛ از راست: توبهٔ حر، جنگ حضرت ابوالفضل(ع)، جنگ حضرت قاسم، نماز امام‌حسین(ع)، اثر حسین قوللر آقاسی (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

۲. نامگذاری اشخاص، مکان و زمان: نام شخصیت‌های داستان در کنار تصویرِ شخص به‌صورت نوشتار زبانی می‌آید. اگر قصه در مکان و زمان خاصی روایت می‌شود یا بنای ویژه‌ای در روایت وجود دارد، نام مکان و بنا نیز نوشته می‌شود. همچنین گاهی زمان وقوع داستان یا شئ خاصی نیز نوشته می‌شود (تصویر ۴).



تصویر۴. اسامی اشخاص: حرمله، درویش کابلی و...، اسامی مکان: دیر راهب، کعبهٔ مقدسه و مقام ابراهیم، اسامی شئ: جام شهادت؛ از پردهٔ «مصیبت کربلا»، حسین قوللر آقاسی (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

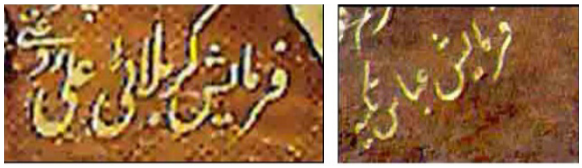
«روایت» عنصری اصلی در آثار قهوه‌خانه‌ای است؛ بنابراین هنرمند می‌کوشد تمام امکانات خود را به کار گیرد تا روایت را تمام و کمال به مخاطب منتقل کند. این روایات برمبنای فرهنگ شنیداریِ مردم عامه شکل‌گرفته بود. نقاشان، نقاشی‌ها را «برمبنای آنچه از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنیدند و در ذهن مردم جای گرفته بود، ترسیم می‌کردند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۱). حسین قوللر آقاسی می‌گوید: «کتابی که نخوانده بودیم، دنیا را هم که نگشته بودیم، مداحی نوحه خوانده بود، آقایی منبر رفته بود، نقالی شاهنامه نقل کرده بود، ما هم چیزهایی در خیالمان پروردیم و نقش این خیال را آشکار ساختیم» (سیف، ۱۳۶۹: ۳۱). نوشتار در این آثار، علاوه بر تکمیل تصویر و روایت، به معرفیِ عناصر داستانی‌ای می‌پردازد که نقاش در خلق آن به تصویرِ بیرونیِ مشخص و قابل‌ارجاع دسترسی نداشته است؛ از این‌رو می‌کوشد با کمک نوشتار، تصویرِ ذهنیِ خود را بر روایت منطبق کند. «درواقع نقاش با آگاهی از آگاهی مخاطبان، روایت‌هایی را به تصویر می‌کشد که از قبل در ذهن مخاطب نقش بسته و سعی می‌کند با کمک نوشتار (اسامی اشخاص، مکان‌ها و زمان‌ها) به تصاویر

سندیت بخشد» (خیری، ۱۳۸۷: ۳۶). این نام‌گذاری‌ها نوعی تثبیت ارجاع هستند؛ زیرا تصویر به‌تنهایی ممکن است چندپهلو یا قابل‌تأویل باشد؛ اما نوشتار زبانی هویت شخصیت، مکان یا زمان را تثبیت می‌کند و مخاطب را به‌سوی خوانشی مبتنی بر حافظهٔ جمعی و روایت‌های آشنا هدایت می‌کند. همچنین این شیوه نشان می‌دهد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای بیش از آنکه مبتنی بر بازنمایی واقع‌گرایانه باشد، بر بازآفرینی ذهنی روایت‌های فرهنگی استوار است؛ به بیان دیگر نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌وسیلهٔ رمزگان‌های فرهنگی متعددی شکل می‌گیرد که به داستان‌های عامیانه، روایات مذهبی و متون ادبیِ فارسی ارجاع دارد.

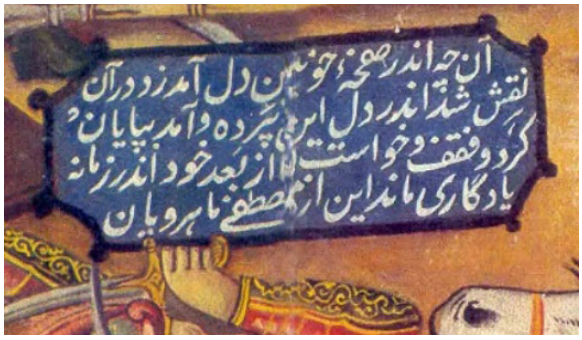
۳. سفارش‌دهنده: نام سفارش‌دهنده اغلب با عبارت «فرمایشِ» به‌صورت نوشتار زبانی در تابلو نوشته می‌شود. سفارش‌دهندگان، صنف یا تکایا نیز بوده‌اند (تصویر ۵). در اندکی از آثار نام سفارش‌دهنده به‌صورت شعر نیز آمده است (تصویر ۶). نوشتن نام سفارش‌دهنده و محل سفارش، دو عنصر مرتبط با یکدیگر در آثار قهوه‌خانه‌ای هستند. علاوه بر اهمیت ذکر نام و محل برای سفارش‌دهنده، نقاش باید سفارش‌دهنده را به‌عنوان حامیِ مالی حفظ کند. ازسویی دیگر سفارش‌دهنده اولین مخاطب نقاشی است. اساتید این هنر، منش و جایگاه سفارش‌دهنده برایشان مهم بوده است. محمد مدبر بعد از اتمام تابلوی «روایت عزیمت مسلم به کوفه»، با خشنودی از کارش و سفارش‌دهنده یاد می‌کند:

وقتی فرمایش مشهدی صفر اسکندری را در کشیدن این تابلو اطاعت کردم، قبل از شروع به کار، به او گفتم که مشهدی صفر تو آدم باخدایی هستی، دعایت گیراست... من دستور تو را به روی چشم انجام می‌دهم؛ اما تو هم دعا کن آن دنیا پیش روی ائمهٔ اطهار خجالت‌زده نشوم (سیف، ۱۳۶۹: ۱۱۴).

نکتهٔ دیگر در کارکرد نوشتار سفارش‌دهنده، نوشتن محل نصب یا صنف است. علاوه بر ملاحظات محلی و گروهی، گاهی موضوع روایت مرتبط با محل نصب و صنف سفارش‌دهنده بوده است. اینجا نیز کارکرد نوشتار در خدمت روایت و تصویر است؛ مثل سفارش داستان «جوانمرد قصاب» برای دکان قصابی، پرده‌های عاشورایی برای تکایا و تمثال حضرت عباس(ع) برای سقاخانه‌ها. اینجاست که معنا در برهم‌کنش رمزگان‌های زبانی، بصری و فرهنگی در بستر مکان انتخابی به مخاطب منتقل می‌شود. در اینجا نوشتار علاوه بر کارکرد روایی، واجد کارکرد اجتماعی نیز هست. ذکر نام سفارش‌دهنده، اثر را به شبکه‌ای از روابط اجتماعی، صنفی و آیینی پیوند می‌دهد و نشان می‌دهد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای برخلاف هنر درباری، هنری مبتنی بر مشارکت جمعی و فرهنگ مردمی بوده است؛ بنابراین، نوشتار به نوعی سند اجتماعی بدل می‌شود که مناسبات میان هنرمند، حامی و مخاطب را آشکار می‌کند.



تصویر۵. راست: نام سفارش‌دهنده: فرمایش عباس تکیه، پردهٔ «باریافتن حضرت مسلم خدمت امام‌حسین(ع)»، رقم قولر آقاسی چپ: نام سفارش‌دهنده: فرمایش کربلایی علی روغنی، پردهٔ «مصیبت کربلا»، حسین قوللر آقاسی ۱۳۳۰ (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)



تصویر۶. نام سفارش‌دهنده در قالب شعر: آنچه اندر صفحهٔ خونین دل آمد زد در آن/ نقش شد اندر دل این پرده و آمد بپایان/ کرد و وقف و خواست از بعد خود اندر زمانه/ یادگاری ماند این از مصطفی ماهرویان (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

۴. متن در پیوند با محتوای تابلو: نوشتار دیگری که در آثار قهوه‌خانه‌ای حضور دارد متنی مرتبط با موضوع تابلو در قالب شعر، آیات، احادیث یا کلمات قصار است. این نوشتار که از عنوان آثار مستقل است، با ایجاد رمزگان فرهنگی، وظیفهٔ «معنابخشی» و «معناافزایی» را برعهده دارند. این عبارات کوتاه که اغلب برای مخاطب آشنا و قابل‌فهم است، بر جنبه‌ای از محتوای تابلو تأکید می‌کنند تا مخاطب بتواند فحوای روایت را سریع‌تر درک کند (تصویر ۷). در اینجا نوشتار، واجد نوعی افزونگی معنایی است که آن را از کارکرد صرفاً ارتباطی فراتر می‌برد. برخی از این عبارات، نمادین هستند و از منطق تاریخی و علمی پیروی نمی‌کنند؛ برای مثال در

تابلوی «نبرد رستم و اشکبوس»، قوللر آقاسی آیهٔ «نصرمن الله و فتح قریب» را روی پرچم ایرانیان نوشته است؛ درصورتی‌که روایت مربوط به قبل از اسلام است (تصویر ۸). این آیه بارها در پردهٔ «گذار سیاوش از آتش» نیز آمده است. این نوشتارها را می‌توان بخشی از رمزگان ایدئولوژیک اثر دانست؛ زیرا متن، علاوه بر هدایت خوانش، بار ارزشی و اعتقادی روایت را نیز تقویت می‌کند. در چنین وضعیتی، رابطهٔ متن و تصویر صرفاً توضیحی نیست؛ بلکه هر دو در تعامل با یکدیگر، نظامی از دلالت‌های دینی، اخلاقی و حماسی را می‌سازند.

تصویر۷. عبارت «هل من ناصر ینصرنی» در تأکید بر مفاهیم پرده، پردهٔ «مصیبت کربلا»، حسین قوللر آقاسی ۱۳۳۰ (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

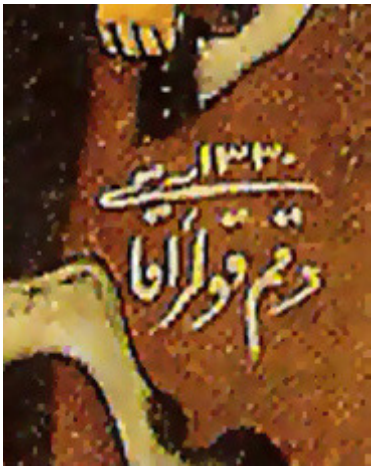
تصویر۸. نوشتار «نصر من الله و فتح قریب» روی پرچم ایرانیان، «نبرد رستم و اشکبوس»، حسین قوللر آقاسی ۱۳۱۹ (سیف، ۱۳۶۹: ۸۷)

۵. اشعار تمجیدی: در برخی از آثار علاوه بر امضا و اسم، شعری در مدح نقاش و اثرش وجود دارد. «نقاشان خیالی در جمع خودشان شاعر هم داشتند؛ یعنی دو سه نفری بودند که در تمجید و تحسین تابلوهای آنان شعر می‌سرودند» (سیف، ۱۳۶۹: ۸۴). در تصویر ۹ علاوه بر امضای نقاش، عبارت «سرد شد آتش بر او بنگر تو بر این صنع نقش/ از حسین قولر آقاسی بماند یادگار»،در تابلو نوشته شده است. این نوشتار موازی با امضای نقاش، از وی نام می‌برد؛ اما کارکردی فراتر از امضا دارد؛ دیگر در پی خوانش مفهومی اثر و در جهت تکمیل معنای تصویر و پیش‌بردن روایت نیست؛ به چیزی درون نقاشی ارجاع ندارد؛ بلکه به خودِ نقاش می‌پردازد. «درواقع این اطلاعات در پی ستایش و تحسین اثر است و نقاشی را پیش از مواجهه با مخاطبان ارزیابی می‌کند» (خیری، ۱۳۸۷: ۳۶). این امر به فرهنگ حاکم بر جامعه اشاره دارد. نقاش به‌عنوان راویِ داستان‌های دلخواه مردم، ارج و قربی دارد که در تحسین او شعر می‌سرایند و نقاش نیز جهت تثبیت جایگاه خود و قدردانی از هواخواهانش، ابایی از نوشتن آن شعر در تابلو ندارد.

تصویر۹. «سرد شد آتش بر او بنگر تو بر این صنع نقش/ از حسین قولر آقاسی بماند یادگار»، «تقاص‌گرفتن کیکاووس از سیاوش»، حسین قوللر آقاسی (سیف، ۱۳۶۹: ۹۳)

ب. نوشتار ترکیبی

۱. امضای هنرمند: امضا در اینجا در مرز میان خواندن و دیدن قرار می‌گیرد؛ یعنی هم واجد کارکرد زبانی است و هم کیفیت تصویری دارد. این ویژگی با مفهوم «نوشتار ترکیبی» در نظریهٔ سجودی انطباق دارد. (سجودی ،۱۳۸۸: ۲۳۹ـ۳۲۸) امضا همچون مهری منحصربه‌فرد، هویت مشخص هنرمند را تعیین می‌کند. امضای هنرمند اغلب در ترکیب با اسم نقاش به‌همراه پیشوندِ «عملِ» یا «رقمِ»، به‌صورت خوانا و به‌علاوهٔ تاریخ (اغلب سال) در نقاشی قهوه‌خانه‌ای حضور دارد. در اینجا نوشتار با انتخاب نوع خط و طرز چینش حروف در ترکیب با تاریخ، رمزگانی بصری می‌سازد که نشان خاص هنرمند است (تصویر۱۰). در این مورد دو نکته قابل توجه است؛ نخست اینکه، اگرچه نقاشان قهوه‌خانه‌ای هنرمندانی متواضع و افتاده بودند؛ اما نظام استاد ـ شاگردی و امضای اثر در بین آن‌ها مرسوم بوده و ماهیت ارزش‌گذارانه داشته است؛ دوم اینکه سفارش‌دهندگان نقاشی قهوه‌خانه از جنس مردم بوده‌اند و نقاشان بین خود و مردم به‌عنوان سفارش‌دهنده فاصله‌ای نمی‌دیدند؛ از این‌رو برخلاف آثار رسمی و درباری دورهٔ قاجار (به‌عنوان یکی از خاستگاه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای) عبارات خاضعانه مثل «کمترین» و «حقیر» در امضای نقاشان قهوه‌خانه‌ای مرسوم نبوده است.



تصویر ۱۰. نام نقاش: رقم قوللر آقاسی ۱۳۳۰، پردهٔ «مصیبت کربلا» (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

۲. نوشتار در قالب کتیبه، پرچم و نقوش الحاقیِ معماری، هم به‌صورت زبانی و هم به‌صورت ترکیبی در آثار حضور دارند؛ بدین‌صورت که اگرچه نوشتار در قالب تصویر ارائه شده است؛ ولی خوانایی دارد و محتوای آن با موضوع تابلو و روایت در ارتباط مستقیم است. اینجا نیز کارکرد نوشتار در جهت «معنابخشی» و «معناافزایی»، نقاش را در پیش‌بردن روایت خود یاری می‌کند؛ ازسوی دیگر، نوشتار بخشی از بازنمایی فضایی تصویر می‌شود؛ یعنی کتیبه و پرچم، نه‌تنها حامل معنا، بلکه سازندهٔ فضای قدسی، مذهبی یا تاریخی‌اند. کیفیت بصری خط، نوع خوش‌نویسی و جایگاه آن در ترکیب‌بندی، همگی در شکل‌گیری معنای فضا نقش دارند. از این منظر، نوشتار دیگر عنصری افزوده بر تصویر نیست؛ بلکه جزئی از ساختار تصویری و فضاسازی اثر است. در تصویر ۱۱ حسن اسماعیل‌زاده در تابلوی «رفتن مولا علی(ع) به مسجد کوفه...»، آیات سورهٔ قدر را در کتیبه‌ای به خط ثلث نقش زده است. رمزگان فرهنگی نوشتار به شب ضربت خوردن حضرت علی(ع) در شب نوزدهم ماه رمضان و شب قدر اشاره دارد. یعنی نوشتار زبانی کارکردِ تکمیل روایت و معناافزایی را به تصویر دارد؛ ازسویی دیگر رمزگان زیبایی‌شناختی نوشتار در قالب کتیبه‌ای، نوع خط و خوش‌نویسی آن، به درک ماهیت فضایی که روایت در آن اتفاق می‌افتد؛ یعنی مسجد کوفه، کمک می‌کند. در تصویر ۱۲ نیز قوللر آقاسی آیهٔ‌الکرسی را در قالب نقش خیمهٔ حضرت سجاد(ع) نقش زده است. نوشتار در قالب زبانی است. رمزگان فرهنگی این نوشتار ارجاع به باورهای شیعی دارد که معتقد است خواندن این آیه در هنگام مواجهه با خطر و سختی، یاری‌دهنده و راهگشاست. در مثال‌های یادشده، نوشتار نه صرفاً به‌عنوان ابزار انتقال زبان، بلکه به‌مثابهٔ نظامی چندسطحی و دیداری عمل می‌کند و مخاطب در مواجههٔ همزمان رمزگان‌های زبانی، بصری و فرهنگی، معنا را دریافت می‌کند.

تصویر ۱۱. رفتن مولا علی (ع) به مسجد کوفه، حسن اسماعیل‌زاده (اسماعیل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۰۵)

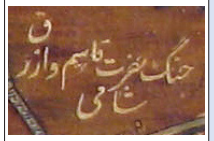
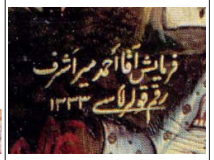
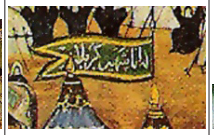
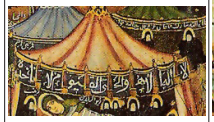
تصویر ۱۲. نوشتار آیهٔ‌الکرسی در قالب نقش خیمهٔ حضرت سجاد، پردهٔ «مصیبت کربلا»، حسین قوللر آقاسی ۱۳۳۰ (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوشتار غیرزبانی یافت نمی‌شود؛ اما در یک قرارداد کلی جنبهٔ تصویری و زیبایی‌شناختی نوشتار موردتوجه قرار می‌گیرد. با این دیدگاه می‌توان این نوشته‌ها را نوشتارهای ترکیبی نامید که جنبه‌های غیرزبانی آن نیز بسیار

مهم است. در اغلب آثار نام اشخاص، مکان، سفارش‌دهنده، امضای نقاش و توضیحات واقعه به خط فارسی (نستعلیق) نوشته شده است؛ اما درمقابل، احادیث یا آیات قرآنی اغلب با خط عربی (نسخ و ثلث) نوشته شده‌اند. به‌علاوه در نقاشی داستان‌های ملی و حکایت‌های عاشقانه و بزمی، به‌ندرت خطی جز نستعلیق به کار رفته است؛ مثلاً در تابلوی «گذار سیاوش از آتش»، تنها عبارت «نصرمن الله...» با خط ثلث نوشته شده است. این انتخاب، جنبه‌های تصویریِ نوشتارِ زبانی را تقویت و ارتباط مخاطب با اثر را نزدیک‌تر کرده است. در رمزگان فرهنگی، خط نستعلیق نشانهٔ فرهنگ و هنر ایرانی و خطوط عربی نشانهٔ دین اسلام، کلام وحیانی و حدیث قدسی است. نقاش در روایت خود، به‌دنبال پیوند این دو جنبهٔ زندگی ایرانیان است؛ آنچنان‌که روایات نقل شده نیز از دو منشأ هستند: داستان‌های ملی از ادبیات (به‌ویژه شاهنامهٔ فردوسی) و وقایع تاریخ اسلام (به‌ویژه مذهب شیعه). به همین خاطر، علاوه بر جنبهٔ زبانی نوشتار، هرکدام از خطوط را متناسب با ارجاعات تصویریِ آن به کار می‌گیرد. این نوع انتخاب هدفمند خطوط برای نوشتار، نوعی دلالت ضمنی در تصویرـ متن ایجاد می‌کند و فراتر از دلالت‌های صریح، معنا تولید می‌کند؛ البته در جایی که جنبه‌های بصری و زبانیِ نوشتار در شبکه‌ای از رمزگان‌ها معنا می‌یابند، نه در یک رابطهٔ خطی و یک‌سویه. جدول ۱، کارکرد نوشتار در تابلو «مصیبت کربلا» اثر قوللر آقاسی (تصویر ۱۳) را بررسی می‌کند.

تصویر۱۳. «مصیبت کربلا»، حسین قوللر آقاسی، رنگ‌روغن روی بوم، ۲۴۱*۱۳۰سانتی‌متر، ۱۳۳۰ شمسی (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

جدول ۱. کارکرد نوشتار در تابلو «مصیبت کربلا»، اثر فتح‌الله قوللر آقاسی (نگارنده، ۱۴۰۴)

نوشتار در تابلو مصیبت کربلا حسین قولر آقاسی								
نوشتار	زبانِ نوشتار		فارسی	فارسی	فارسی	فارسی	عربی	عربی
	زبانی	متن مضمون	جنگ حضرت قاسم، عنوان واقعه	دیر راهب، مکان	فرمایش احمد آقا... رقم قوللر، امضای نقاش و نام سفارش دهنده	سرد شد آتش بر او بنگر تو بر این نقش... شعر در مدح نقاش	انا شهید کربلا(منم شهید کربلا)	اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَیُّ الْقَیُّومُ ...(آیه الکرسی)	هل من ناصر ینصرنی (کسی هست مرا یاری کند؟)
		رمزگان فرهنگی	خط فارسی، پسر نوجوان شجاع امام حسن که در کربلا شهید می شود.	مسلمان شدن راهب مسیحی با دیدن سرنورانی امام حسین	احترام دوسویه‌ی نقاش و سفارش‌دهنده، اهمیت فردیت نقاش	تمجید از نقاشی و احترام به نقاش توسط دیگران مرسوم بوده است.	پرچم خیمه امام سجاد در کربلا، شهادت طلبی، رنگ سبز نماد شیعه	خواندن این ایه در مواجهه با سختی و بلا توصیه شده است.	جمله ای مشهور از امام حسین که در اخرین نبرد بیان نموده‌اند.
		نوع خط	نستعلیق	نستعلیق	نستعلیق	نستعلیق	ثلث	ثلث	نسخ
		کیفیات بصری، ساختار تصویر، رمزگان زیبایی‌شناختی	رنگ سفید بر روی زمینه اکر،کنتراست تیره روشن، قرارگیری در فضای منفی بین دو شخصیت اصلی واقعه	رنگ سیاه بر روی سفید، کنتراست تیره روشن، در مرکز هلال ایجاد شده بوسیله طاق	کنتراست تیره روشن، پایین و گوشه سمت راست هم‌اندازه با عناوین تابلو	نوشتار در قالب کتیبه‌ی کاشیکاری سردر، سفید بر روی آبی	رنگ سفید بر روی سبز، کتیبه تزئینی در مرکز دایره خیمه ها، ایجاد نقطه تاکید و توجه	رنگ سفید بر روی سبز به شکل کتیبه تزئینی خیمه	رنگ تیره بر روی زمینه روشن، تقریبا در مرکز کادر و در کنار با عنصر اصلی کادر (امام حسین)، مرکز توجه
	ترکیبی	تقویت ماهیت زبانی توسط ماهیت تصویری	خط فارسی(نستعلیق)، دعوت از مخاطب عام برای درک معنا	خط فارسی(نستعلیق)، دعوت از مخاطب عام برای درک معنا	خط فارسی(نستعلیق)، علاوه بر اسم نقاش ماهیت تصویری امضا مهم است.	خط فارسی(نستعلیق) دعوت از مخاطب عام برای درک معنا	خط عربی، ماهیت تصویری خط عربی همسو با آیات و اذکار و ادعیه	خط عربی، نوشتار در قالب کتیبه‌ی مساجد و حریم امن خدا بر روی خیمه امام سجاد	خط عربی، ماهیت تصویری خط عربی همسو با آیات و اذکار و ادعیه
		تقویت‌تصویرتوسط ماهیت‌زبانی	-	-	-	همنشینی ریتم شعر با ریتم تصویر	-	-	-
کارکرد نوشتار			پیشبرد روایت	پیشبرد روایت	معرفی و تثبیت هنرمند، ارزشگذاری اثر، ارتباط با سفارش‌دهنده	تبلیغ هنرمند،تثبیت جایگاه هنرمند درنهاد هنر	معنابخشی و معناافزایی در راستای روایت	معنابخشی و معناافزایی در راستای روایت	معنابخشی و معناافزایی در راستای روایت

کارکرد نوشتار در آثار نقاشان مکتب سقاخانه

نوشتار در آثار مکتب سقاخانه عنصری شناخته‌شده و پررنگ است که در قالب نوشتار زبانی و غیرزبانی به کار رفته است. در بسیاری از آثار نیز نوشتار در حالت ترکیبی قرارگرفته است. جهت نظم‌بخشی به بحث، گونه‌های متفاوتِ نوشتار در آثار سقاخانه تفکیک و کارکرد آن بررسی شده است.

مثال‌ها و نمونه‌ها از آثار هنرمندان پیشتاز سقاخانه انتخاب شده است که نوشتار را به‌عنوان عنصری مشخص در دوره‌های مختلف آثارشان به کار برده‌اند. هنرمندان عبارت‌اند از: پرویز تناولی (۱۳۱۶)، حسین زنده‌رودی (۱۳۱۶)، فرامرز پیلارام (۱۳۱۵ـ۱۳۶۲)، صادق تبریزی (۱۳۱۷-۱۳۹۶) و ژازه تباتبایی (۱۳۰۵ـ۱۳۸۶).

الف. نوشتار زبانی

نوشتار زبانی در آثار سقاخانه به زبان فارسی و عربی و با خوش‌نویسی فارسی، عربی و یا به‌صورت دستخط نقاش به کار رفته است. نوشتار فارسی اغلب با خط نستعلیق، شکسته و دستخط نقاش در قالب اشعار، اسامی اشخاص و موجودات و یا کلمات منفرد، در ترکیب با عناصر تصویری، اثر را می‌سازد. پیوند با زبان فارسی و ادبیات به‌عنوان هویت ایرانی، اصلی‌ترین جنبهٔ نوشتار فارسی در این آثار است. به‌ندرت، عنوان تابلو نیز به‌صورت نوشتار زبانی می‌آید. در تصویر ۱۴ پرویز تناولی نوشتار زبانی را به کار برده است. بیتی از یک قصیدهٔ مشهور ناصرخسرو با مطلع «روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست» با دستخط نقاش ترسیم شده است: «بر راستی بال نظر کرد و چنین گفت/ که امروز همه ملک جهان زیر پر ماست».

تصویر۱۴. پرویز تناولی، «پرنده و قفس»، ۹۵*۷۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۳۴۳ش. (کاتالوگ نمایشگاه مروری بر جنبش سقاخانه در هنر معاصر ایران، ۱۳۹۲: ۳۱)

در اثر ژازه تباتبایی (تصویر ۱۵) چندین‌بار نوشتار به زبان فارسی در قالب شعر، کلمات و حرف منفرد آمده است. خط نوشتار در جایی دستخط نقاش است و در جایی شبه ثلث؛ همچنان‌که فضای ترکیب نوشتار نیز تداعی‌کنندهٔ کتیبه‌های ثلث است. در بخشی از نوشتار قطعه‌ای از متل مشهور ایرانی «گنجشکک اشی مشی» نوشته شده است. کاربست نوشتار زبانی فارسی و خط فارسی توسط ژازه، با مضامین اشعار عامیانه و اذکار و اسامی مقدس جزئی از رمزگان‌های فرهنگی هستند که در مواجهه با چالش بومی‌سازی و هویت‌بخشی به نقاش کمك می‌کند. در آثار دیگر ژازه نیز این موارد دیده می‌شود. «مراسم» (تصویر ۱۶) عنوان اثر دیگری از ژازه است که علاوه بر نقوش و تزئینات ایرانی، با نوشتار زبانی نیز بر ماهیت فرهنگ ایرانی تأکید دارد. ژازه به بهانه‌های مختلف، کلمات «الله»، «بسم الله الرحمن الرحیم» و اسامی ائمه را آورده است که خوانایی دارند. در کنار این نوشتار زبانی، تعداد زیادی فرم نوشتاری می‌بینیم که تداعی‌کنندهٔ کتیبه‌های معماری اسلامی، نقوش بشقاب‌های سفالین و پارچه‌های قلمکار است. این نوشتار غیرزبانی به‌صورت رمزگان‌های فرهنگی و و زیبایی‌شناختی، ارجاعات مشخصی به هویت و فرهنگ ایرانی- اسلامی دارند. نوشتار نه صرفاً بازنمایی گفتار، بلکه تجربه‌ای دیداری و برسازندهٔ معنا تلقی می‌شود که اگرچه می‌تواند «دیده/ خوانده شود»؛ ولی اساساً «دیده می‌شود». کارکرد اصلی آن‌ها انتقال معنای زبانی نیست؛ بلکه تولید معنا ازطریق کیفیت‌های بصری نوشتار است.

در نقاشی سقاخانه امضای برخی هنرمندان نیز در زمرهٔ نوشتار ترکیبی قرار می‌گیرد؛ زیرا امضا خواناست؛ ولی صورت تصویریِ امضا نیز خود معرف هنرمند است. در تصویر ۱۵، امضای ژازه تباتبایی به‌صورت دیتیل نشان داده شده است.

شکل۱۵. سمت چپ: ژازه تباتبایی، بدون عنوان، ۱۳۴۳، ۹۳*۱۴۰ سانتی‌متر، وسط: دیتیل اثر، سمت راست: امضای نقاش (تباتبایی، ۱۳۸۲، ج۲: ۲۱۸)

شکل۱۶. ژازه تباتبایی، «مراسم ۲»، دهۀ ۴۰، رنگ‌روغن، ۹۶*۳۰۰ سانتی‌متر (تباتبایی، ۱۳۸۲، ج۲: ۲۱۶)

درمجموع نوشتار زبانی در آثار نقاشان سقاخانه، اغلب کارکردی دوگانه دارد و به نوشتار ترکیبی نزدیک می‌شود. نقاش اگرچه نوشتار را به‌صورت خوانا به کار برده است و نوشتار دارای معناست؛ اما جنبۀ تصویریِ نوشتار نیز دارای اهمیت زیادی است؛ چنان‌که عناصر تصویریِ نوشتار به تکمیل معنای اثر کمک می‌کنند.

ب. نوشتار غیرزبانی

نوشتار غیرزبانی با انواع خطوط ایرانی و عربی اعم از کوفی بنّایی، خطوط ششگانه (نسخ، ثلث، محقق، ریحان، توقیع، رقاع) تعلیق، نستعلیق، شکسته‌نستعلیق، دیوانی، رقعه، طغرا، سیاق و تفننی در آثار نقاشان سقاخانه وجود دارد. نقاشان سقاخانه مدعی خلق آثاری بودند که به‌گفتۀ کریم امامی «در عین حال هم امروزی و هم ایرانی» (۱۹۸۶: ۶۴۶) باشد. در این آثار نوشتار غیرزبانی، نه صرفاً به‌عنوان حامل معناهای واژگانی، بلکه به‌مثابۀ عنصری دیداری و فرهنگی در ساخت تصویر عمل می‌کند. حروف و کلمات، با فاصله‌گرفتن از کارکرد ارتباطی مستقیم، به کیفیت‌هایی چون ریتم، بافت، حرکت، تراکم و انرژی بصری دست می‌یابند و از این طریق در بازنمایی هویت ایرانی نقش ایفا می‌کنند. حرکت از شکل قراردادی حروف به سمت اشکال انتزاعی براساس قابلیت‌های خوش‌نویسی، یکی از مهم‌ترین شگردهای هنرمندان جهت هویتمندی آثار سقاخانه است.

در تصویر ۱۷، اثر حسین زنده‌رودی با عنوان «پنجۀ ابوالفضل»، این فرآیند به‌روشنی قابل‌مشاهده است. پیرامون کادر، بر زمینه‌ای سیاه، نوشته‌ای فارسی با دستخط شخصی هنرمند دیده می‌شود که هرچند تاحدودی خواناست؛ اما از انسجام معنایی مشخصی برخوردار نیست؛ از این‌رو، بیش از آنکه «خوانده» شود، «دیده» می‌شود. این وضعیت دقیقاً با تقسیم‌بندی سجودی دربارۀ نوشتار غیرزبانی هم‌خوان است؛ جایی که کیفیت بصری نوشتار بر انتقال معنای زبانی غلبه می‌یابد (۱۳۸۸: ۳۱۷). در این اثر، نوشتار از سطح زبانی فاصله می‌گیرد و به سطح غیرزبانی وارد می‌شود؛ سطحی که معنا در آن از طریق روابط شکلی، ریتم بصری و سازمان‌دهی

عناصر در کادر شکل می‌گیرد. در پس‌زمینهٔ اثر نیز نشانه‌هایی متراکم از اعداد، حروف و نقوش دیده می‌شود که یادآوردعانویسی‌ها، طلسمات و اوراد عامیانه‌اند. این نوشتارها غالباً با خطی عامیانه و غیررسمی اجرا شده‌اند و تمام سطح بوم را به‌صورت شبکه‌ای از نشانه‌ها پوشانده‌اند. بخشی از فرم پنجه نیز با همین حروف و اعداد انباشته شده است؛ امری که موجب ادغام نوشتار و تصویر در یک کل واحد می‌شود. در اینجا نوشتار دیگر در مقام توضیح تصویر ظاهر نمی‌شود؛ بلکه خود به مادهٔ تصویری تبدیل می‌شود. این امر با دیدگاه دریدا دربارهٔ مادیّت نوشتار و استقلال آن از گفتار قابل‌تبیین است؛ زیرا حروف در اثر زنده‌رودی نه به‌عنوان بازنمایی زبان، بلکه به‌مثابهٔ ردّی بصری و نشانه‌ای عمل می‌کنند که معنا را در فرآیندی سیال و چندلایه تولید می‌کند (Derrida, 1976, 10–26). ارجاع به دعاها، طلسمات و نوشتارهای عامیانه، رمزگان‌های فرهنگی‌ای هستند که پیوند مستقیمی با حافظهٔ جمعی و فرهنگ بصری عامه در ایران برقرار می‌کند. زنده‌رودی با واردکردن این رمزگان‌ها به ساختار اثر، نوعی بازخوانی مدرن از سنت‌های مردمی و آیینی ارائه می‌دهد. درنتیجه، نوشتار غیرزبانی در این اثر نه‌تنها کارکردی زیبایی‌شناختی، بلکه کارکردی هویتی نیز می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که حروف و اعداد به نشانه‌هایی فرهنگی بدل می‌شوند که مخاطب را به حوزه‌ای از باورها، آیین‌ها و خاطره‌های جمعی ارجاع می‌دهند.

از لحاظ بصری نیز تراکم نوشتار در پس‌زمینه، نقش مهمی در ایجاد بافت و پویایی ترکیب‌بندی دارد. تکرار حروف، اعداد و نشانه‌ها نوعی ریتم دیداری ایجاد می‌کند که چشم مخاطب را در سطح تصویر به حرکت درمی‌آورد. همچنین تضاد میان تیرگی زمینه و روشنی نوشتارها، به توازن بصری و انسجام ساختار اثر کمک می‌کند. بدین‌ترتیب، نوشتار در اینجا هم‌زمان سه کارکرد را برعهده دارد: نخست، کارکرد فرهنگی و ارجاعی؛ دوم، کارکرد زیباشناختی در سازمان‌دهی سطح تصویر و سوم، کارکرد هویتی در بازنمایی عناصر فرهنگ عامهٔ ایرانی. از این منظر، آثار زنده‌رودی را می‌توان نمونه‌ای شاخص از تبدیل نوشتار به رسانه‌ای دیداری دانست که در آن مرز میان خواندن و دیدن، متن و تصویر، و سنت و مدرنیته در هم می‌آمیزد.

تصویر۱۷. حسین زنده‌رودی، «پنجهٔ ابوالفضل»، ۱۳۳۹ (کاتالوگ نمایشگاه مروری بر جنبش سقاخانه در هنر معاصر ایران، ۱۳۹۲: ۳۴)

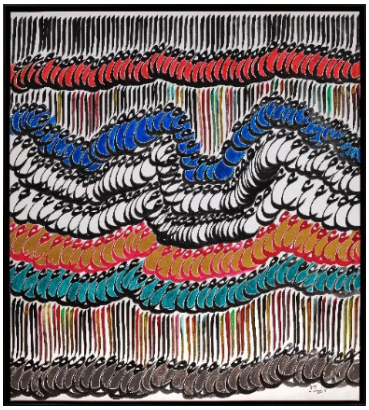
تصویر ۱۸، اثر ابوالفضل پیلارام، با استفاده از قابلیت‌های خوش‌نویسانهٔ او و مهارت‌هایش در نقاشی خلق شده است. ساختار کلی اثر اشاره به قالب مهم خوش‌نویسی ایرانی با نام چلیپا دارد. نوشتار، غیرزبانی است و خوانده نمی‌شود. اگرچه حروف شبیهِ خوش‌نویسی مفردات نستعلیق نقش شده؛ اما عملاً با قواعد خوش‌نویسی همگام نیست؛ از این‌رو دلالت‌های آن در سطوح مختلف، رمزگان زیبایی‌شناختی را شکل می‌دهد. در چهارچوب نشانه‌شناسی نوشتار، می‌توان این وضعیت را گذار از سطح زبانی به سطح غیرزبانی دانست؛ جایی که نوشتار از کارکرد ارجاعی و خوانده‌شدن فاصله می‌گیرد و به نظامی دیداری- فرمی تبدیل می‌شود. در این حالت، به تعبیر سجودی، نوشتار در سطح غیرزبانی به‌مثابهٔ «نظام افتراقی بصری» عمل می‌کند که معنا را نه ازطریق واژگان، بلکه ازطریق تفاوت‌های شکلی و سازمان فضایی تولید می‌کند. (سجودی ،۱۳۸۸: ۲۳۹ـ۳۲۸) این رمزگان زیبایی‌شناختی به کمک تمهیدات بصری، اصل سواد و بیاض را که از قواعد حُسنِ نگارش مفردات در خوش‌نویسی ایرانی است، به مخاطب القا می‌کند. در اینجا می‌توان از مفهوم «دلالت دیداری نوشتار» سخن گفت؛ به این معنا که حتی در غیاب خوانش زبانی، تجربهٔ مخاطب از اثر برپایهٔ آشنایی فرهنگی او با منطق خوش‌نویسی شکل می‌گیرد؛ به بیان دیگر، آنچه درک می‌شود نه متن، بلکه «منطق بصری متن» است که از حافظهٔ فرهنگی خوش‌نویسی ایرانی تغذیه می‌کند.

تصویر۱۸. فرامرز پیلارام، بدون عنوان، رنگ‌روغن و مرکب رنگی روی بوم، ۱۰۵*۱۰۵ سانتی‌متر (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۵۶)

صادق تبریزی در مجموعه‌آثاری که روی پوست خلق کرده با کاربست نوشتار غیرزبانی، فضایی کاملاً انتزاعی ساخته است (تصویر ۱۹). مرکب و پوست در قالب رمزگان‌های زیبایی‌شناختی اثر، به تاریخ کتابت و خوش‌نوسی ایران ارجاع تصویری دارد. تبریزی با ضربهٔ قلم‌هایی آزاد، حروف یا برداشتی از فرمِ حروفِ فارسی را نقاشی می‌کند که درعین انتزاعی‌بودن به هویت ایرانی اثر اشاره دارد. در اینجا نوشتار وارد وضعیت «واسطه‌بودگی تصویری» می‌شود؛ یعنی هم‌زمان هم نشانه است و هم تصویر. براساس رویکرد دریدایی، این حروف دیگر به حضور یک معنای ثابت ارجاع ندارند؛ بلکه در فرآیند تعویق معنا (différance) (Derrida, 1982, pp. 7–13) به شبکه‌ای از دلالت‌های بصری و تاریخی تبدیل می‌شوند که معنا را همواره در حال تولید و ناتمام نگه می‌دارند.

تصویر۱۹. صادق تبریزی، سمت راست: ترکیب‌بندی، ۱۳۴۳ ش.، جوهر روی پوست بز، ۵۰/۵ *۵۰ سانتی متر؛ سمت چپ: بدون عنوان، ۱۳۴۸ ش.، جوهر و پوست لاک‌زده روی تخته، ۵۸*۶۰/۵ سانتی‌متر (URL1)

تصویر ۲۰ به‌وسیلهٔ نوشتار شکل گرفته است؛ اما در اینجا حروف الفبای فارسی تا حدودی خوانده می‌شود؛ ولی کلمات شکل نگرفته‌اند؛ بنابراین رمزگان زبان فارسی در نظر نیست. حروف به خط نستعلیق شباهت دارد و تکرار در حروف فضای شبه خوش‌نویسی و سیاه مشق را تداعی می‌کند. تکرار را می‌توان به‌عنوان سازوکار تولید معنا در سطح غیرزبانی تحلیل کرد؛ زیرا تکرار نه‌تنها یک اصل زیبایی‌شناختی، بلکه یک منطق نشانه‌ای است که ازطریق آن، نوشتار از سطح معنای واژگانی به سطح «معنای تصویری» منتقل می‌شود. این امر با مفهوم سجودی از نوشتار غیرزبانی هم‌خوان است که در آن، ساختار بصری جایگزین ساختار زبانی می‌شود. (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۳۹-۳۲۸)

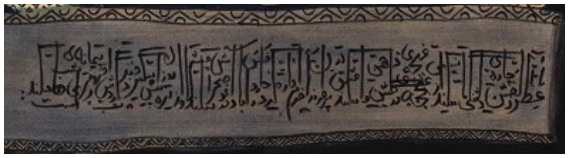


تصویر۲۰. حسین زنده‌رودی، زمین‌لرزه، ۱۳۴۹، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۵۰*۱۴۴ سانتی‌متر، (URL1)

در آثار نقاشان سقاخانه، نوشتار غیرزبانی غالب است؛ بدین‌معنا که هنرمندان، نوشتار را به «فرم» استحاله کرده‌اند.

نکتهٔ دیگری که در این آثار موردتوجه است، اینکه نوشتار غیرزبانی در آثار سقاخانه، ازلحاظ تجسمی به دو گونهٔ متفاوت به کار گرفته شده است: یکی استفادهٔ ساختاری، به‌نحوی که نوشتار به‌صورت مفصل میان سطوح نقاشی‌شده عمل کرده و پیوند اعضای نقاشی را به یکدیگر ممکن می‌کند؛ یا اساساً خود شکل است و در ارتباط با دیگر اشکال، ساختار اثر را می‌سازد؛ دیگر آنکه نوشتار در بسیاری از این آثار کارکردی تزئینی دارد و نوشته‌ها در ساخت شکلی اثر نقشی ندارند و بیشتر جنبه‌های افزوده و تزیینی دارند. نوشتار در تصویر ۲۰ به‌تنهایی سازندهٔ ساختار اثر است؛ اما در تصویر ۱۷، با کارکردی تزئینی به‌عنوان پوششی برای اشکال، به کار رفته است. این دوگانگی نشان می‌دهد که نوشتار در هنر مدرن ایرانی نه یک عنصر ثابت، بلکه یک موقعیت سیال میان زبان، تصویر و فرم است. به‌عنوان نمونه کارکرد نوشتار در اثر «بدون عنوان» از ژازه تباتبایی (تصویر ۱۵)، طبقه‌بندی و تحلیل شده است (جدول ۲ و ۳).

جدول ۲. کارکرد نوشتار در تابلو «بدون عنوان»، اثر ژازه تبابایی،بخش اول(نگارنده، ۱۴۰۴)

			تصویر نوشتار در تابلو بدون عنوان اثر ژازه تبابایی			
نوشتار	زبانی		زبان نوشتار	فارسی	فارسی	فارسی
			متن نوشتار مضمون	گنجشکک اشی مشی لب بوم ما نشین میفتی تو حوض نقاشی تر میشی، میگیرتت باغبون‌باشی		
			رمزگان فرهنگی	گنجشکک اشی مشی؛ متلی ایرانی به زبان کودکانه، بازافرینی و انتشار آن با گرایش‌های سیاسی توسط احمد شاملو در سال ۴۰ ه.ش، بازخوانی توسط خوانندگان دهه ۴۰ و ۵۰ هـ.ش		
		ساختارتصویری، رمزگان زیبایی‌شناختی	نوع خط	دستخط نقاش		
			کیفیات بصری	شباهت شیوه نوشتن به کتیبه‌های معماری سنتی، شباهت به نقوش بشقاب‌های دوره اسلامی در ترکیب با نقوش و فرم‌های دیگر، نزدیکی نوشتار به بافت بصری		
	غیرزبانی		رمزگان فرهنگی، بازشناسی مراجع		به زبان فارسی، کلمات مبهم و عدم وجود متن منسجم و معنادار، استحاله نوشتار به نقوش تزئینی سنتی	عطر زلفش چاره دلتنگی ما می‌کند/ از نسیمی غنچه در گلشن دهن وا می‌کند /عشق در سر پروراندن آخرم آواره‌کرد / خار و خس را باد در آغوش دریا می‌کند، شاعر گمنام، فرهنگ عامه
		ساختار تصویری، رمزگان زیبایی‌شناختی	نوع خط		دست‌نوشته‌ی نقاش، شبیه ثلث	دستخط نقاش /شبیه ثلث
			کیفیات بصری		شباهت شیوه نوشتن به کتیبه‌های معماری سنتی ، شباهت به نقوش بشقاب‌های دوره اسلامی در ترکیب با نقوش و فرم‌های دیگر، نزدیکی نوشتار به بافت بصری	شباهت به کتیبه‌های معماری سنتی، اولویت جنبه تصویری و کتیبه گونه بر خوانایی متن، خوانایی بسیار کم
	ترکیبی		تقویت ماهیت زبانی توسط ماهیت تصویری			
			تقویت تصویر توسط ماهیت زبانی			
			کارکرد نوشتار	تاکید بر هویت ایرانی نقاش، کارکرد فرمی	تاکید بر هویت ایرانی نقاش، فرم‌های انتزاعی	تاکید بر هویت ایرانی نقاش، فرم‌های انتزاعی

جدول۳. کارکرد نوشتار در تابلو «بدون عنوان»، اثر ژازه تبابایی، بخش دوم(نگارنده، ۱۴۰۴)

			تصویر نوشتار در تابلو بدون عنوان ژازه تباتبایی			
نوشتار	زبانی		زبان نوشتار		فارسی	فارسی - عربی	فارسی / انگلیسی
			متن نوشتار مضمون		عطر زلفش چاره ی دلتنگی ما می‌کند / از نسیمی غنچه در گلشن دهن وا می‌کند/عشق در سر پروراندن آخرم آواره‌کرد / خار و خس را باد در آغوش دریا می‌کند، شعر عامیانه		ژازه طباطبایی Jazeh Tabatabai امضای نقاش
			رمزگان فرهنگی		شاعر این شعر از بزرگان ادب فارسی نیست، فرهنگ برآمده از مردم و نگرش‌های عامه‌پسند		شهرت ژازه در دهه چهل به‌عنوان نقاش، مجسمه ساز و نویسنده
		ساختارتصویری، رمزگان زیبایی شناختی		نوع خط	دستخط نقاش		دستخط نقاش
				کیفیات بصری	با کنتراستی نسبتا کم در میانه چپ تابلو، دور از مراکز توجه اصلی ، تکرار شده در تابلو با فرم دیگر		هماهنگ با دیگر نوشته‌ها و همسان با نقوش تزئینی
	غیرزبانی		رمزگان فرهنگی بازشناسی مراجع				
		ساختار تصویری، رمزگان زیبایی شناختی		نوع خط			
				کیفیات بصری			
	ترکیبی		ماهیت تصویری نوشتار ماهیت زبانی آن را تکمیل می‌کند			تکرار حرف «ع» بر روی کاسه سقاخانه، مخفف علیه السلام، تصویر نوشته ثبت شده در ذهن مخاطب ایرانی	
			ماهیت زبانی نوشتار،ماهیت تصویری آن را تکمیل می‌کند			کلمات حسین، الله، فاطمه به عنوان نقوش کاسه سقاخانه	
کارکرد نوشتار					تاکید بر هویت ایرانی نقاش،کارکرد فرمی	تاکید بر هویت ایرانی شیعی، فرم‌های انتزاعی	ثبت برند نقاش، فروش اثر

مقایسهٔ کارکرد نوشتار در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه

بررسی تطبیقی نشان می‌دهد که نوشتار در هر دو جریان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه، با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی، حضوری معنادار دارد.

الف. اشتراکات کارکرد نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه

مهم‌ترین نقطه‌اشتراک، کارکرد تثبیت جایگاه هنرمند در نهاد هنر و اقتصاد هنر است. در هر دو جریان، نوشتار- به‌ویژه در قالب امضا- به‌عنوان نشانه‌ای از هویت خالق اثر عمل می‌کند و نقش آن در تثبیت مالکیت معنوی اثر قابل‌توجه است. همچنین در هر دو بستر، نوشتار ریشه در سنت‌های بصری و آیینی ایران دارد و پیوند آن با فرهنگ مذهبی و نشانه‌های عامیانه، زمینه‌ای مشترک برای حضور نوشتار در تصویر فراهم می‌کند؛ هرچند نحوهٔ بهره‌گیری از این سنت در دو جریان متفاوت است.

ب. تفاوت‌های کارکرد و ماهیت نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه

تفاوت در نوع نوشتار: نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای عمدتاً نوشتار زبانی و خواناست و به‌ندرت به‌صورت ترکیبی ظاهر می‌شود؛ درحالی‌که در آثار نقاشان سقاخانه، نوشتارِ غیرزبانی و بصری غالب است؛ هرچند نوشتار زبانی و ترکیبی نیز در برخی آثار دیده می‌شود. فقدان نوشتار غیرزبانی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، بیانگر تفاوت ماهوی در ساخت تصویر در این دو جریان است.

تفاوت در کارکردهای نوشتار: کارکردهای اصلی نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شاملِ مستندسازی روایت، تسریع و تسهیل درک روایت برای مخاطب، معنابخشی و تثبیت معنای تصویر، تثبیت جایگاه هنرمند در نهاد هنر و اقتصاد هنر است.

از میان این موارد، تنها کارکرد چهارم با جنبش سقاخانه اشتراک دارد. سه کارکرد نخست که مستقیماً با روایت پیوند دارند، در آثار سقاخانه، یا اساساً غایب‌اند یا به‌صورت محدود و غیرمرسوم- عمدتاً در آثار هنرمندان فیگوراتیوی چون ژازه تباتبایی و صادق تبریزی- دیده می‌شوند. دلیل این امر آن است که روایت در آثار سقاخانه، یا وجود ندارد یا ماهیتی متفاوت از روایت‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای اساساً هنری روایت‌محور است. نقاش قهوه‌خانه‌ای تصویر را برای بازگویی داستانی مشخص خلق می‌کند و نوشتار زبانی، مکمل و تسهیل‌کنندهٔ این روایت است. به همین دلیل، نوشتار در این آثار در قالب‌هایی مشخص چون نام شخصیت‌ها، زمان و مکان واقعه، اشعار، ادعیه و توضیحات روایی ظاهر می‌شود.

درمقابل، نقاش سقاخانه- اگر روایتی نیز در پسِ اثر وجود داشته باشد- هدف نهایی‌اش بازگویی داستان نیست؛ بلکه برساخت تصویری تازه در بستر فرهنگ کهن است؛ از این‌رو، نوشتار در آثار سقاخانه از روایت فاصله می‌گیرد و به عنصر ساختاری و بصری بدل می‌شود.

تفاوت در هویت زبانی و اجتماعی نوشتار: در آثار سقاخانه، علاوه بر خط و زبان فارسی و عربی، استفاده از زبان و خط انگلیسی- عمدتاً در امضای هنرمند- مشاهده می‌شود. این امر به بافت فرهنگی، سطح سواد هنرمندان، و حضور آنان در عرصهٔ نمایشگاه‌های بین‌المللی مرتبط است. درمقابل، نقاشان قهوه‌خانه‌ای که اغلب در بافتی مردمی و غیرآکادمیک فعالیت می‌کردند، نه نیازی به چنین امضایی داشتند و نه اعتقادی به آن؛ از این‌رو، نوشتار در آثار آنان کاملاً متناسب با زمینهٔ اجتماعی تولید اثر باقی می‌ماند.

تفاوت در جایگاه نمادین نوشتار: نوشتار در اشیای آیینی همچون علم، نخل و کاسه‌های آب، نقشی تذکردهنده و یادآور دارد و مرکزیت نمادین آیین را برعهده نمی‌گیرد. نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز کارکردی مشابه دارد و مخاطب را به شخص یا واقعه‌ای مشخص ارجاع می‌دهد.

درمقابل، در نقاشی سقاخانه، نوشتار از حاشیهٔ تزئینی اشیا فراتر می‌رود و در مرکز نمادین اثر قرار می‌گیرد. این جایگاه مرکزی، حاصل نگرشی است که مدرنیسم اروپایی را نه در گسست، بلکه در پیوندی هویتی با سنت‌های بصری ایرانی بازخوانی می‌کند.

جدول ۴. مقایسه‌ی کارکرد نوشتار در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه (نگارنده: ۴۰۴)

	نوشتار								
	زبانی				غیرزبانی		ترکیبی			کارکرد نوشتار
	زبان نوشتار	متن نوشتار، مضمون	نوع خط	میزان به‌کارگیری	نوع خط	میزان به‌کارگیری	ماهیت تصویری ماهیت زبانی نوشتار را کامل می‌کند	ماهیت زبانی ماهیت تصویری نوشتار را کامل می‌کند	میزان به‌کارگیری	
جنبش سقاخانه	فارسی، عربی، انگلیسی	اشعار و متون ادبی فارسی، مثل‌ها، اعداد، نام هنرمند	کوفی‌بنّایی، خطوط‌ششگانه (نسخ، ثلث، محقق، ریحان، توقیع، رقاع) تعلیق،نستعلیق، شکسته‌نستعلیق، دیوانی، رقعه، طغرا، سیاق و تفننی،دستخط نقاش	کم	کوفی بنّایی، خطوط ششگانه، تعلیق، نستعلیق، شکسته‌نستعلیق، دیوانی، رقعه، طغرا، سیاق و تفننی، دستخط نقاش	زیاد، غالب	*	*	زیاد	تاکید بر هویت ایرانی نقاش با ساخت نمادها، تولید فرم‌های انتزاعی در جهت تشکیل و تکمیل ساختار اثر، تثبیت جایگاه اجتماعی هنرمند در نهاد و اقتصاد هنر
نقاشی قهوه‌خانه‌ای	فارسی، عربی	عنوان واقعه، نام اشخاص و مکان و زمان، امضای هنرمند، نام سفارش دهنده، عبارات کوتاه اعم از آیات و روایات و اشعار مرتبط با تصویر	نستعلیق، نسخ، ثلث، بصورت خوشنویسی غیرحرفه‌ای	زیاد	–	–	*		کم	مستندسازی، تسریع و تسهیل درک روایت برای مخاطب، معنابخشی و تثبیت معنا با رمزگشایی نمادهای تصویر، تثبیت جایگاه هنرمند در نهاد هنر و اقتصاد هنر

نتیجه‌گیری

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به‌عنوان هنری برخاسته از فرهنگ عامه و آیین‌های مردمی، در بافتاری غیررسمی و خارج از نظام‌های مسلط زیبایی‌شناختی شکل گرفت. در این زمینه، «بیان» بر «فرم» تقدم دارد و نوشتار عمدتاً در قالب نوشتار زبانی ظاهر می‌شود؛ نوشتاری با دلالت صریح و تثبیت‌شده که کارکرد اصلی آن روایت‌گری و انتقال مستقیم معنا برای مخاطب عام است؛ از این‌رو، خوانایی نوشتار و وضوح رابطهٔ نشانه و مدلول اهمیت اساسی دارد. در کنار این، نوشتار غیرزبانی و ترکیبی نیز در نقاشی قهوه‌خانه‌ای حضور می‌یابد؛ اما کارکرد آن‌ها عمدتاً نمادین و آیینی است؛ برای مثال، کتیبه‌های مذهبی که مستقل از خوانش لفظی، به‌عنوان نشانه‌هایی تذکردهنده، بر قداست فضا دلالت می‌کنند.

درمقابل، جنبش سقاخانه در بستر مدرنیسم و با اتکا بر فرمالیسم شکل گرفت. در این جریان، نوشتار از کارکرد زبانی و دلالت مستقیم فاصله می‌گیرد و غالباً به نوشتار غیرزبانی تبدیل می‌شود؛ نشانه‌ای بصری که معنا را نه ازطریق روایت خطی، بلکه ازطریق کیفیت‌های فرمی، بافتی و ارجاعات فرهنگی تولید می‌کند. هرچند نوشتار زبانی و ترکیبی نیز در برخی آثار سقاخانه حضور دارد؛ اما دلالت آن‌ها ناپایدار، غیرخطی و چندلایه است و در هم‌نشینی با فرم‌های انتزاع‌شده از هنرهای سنتی شکل می‌گیرد؛ از این‌رو، صراحت روایی خود را از دست می‌دهد.

در جمع‌بندی می‌توان گفت، نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای عمدتاً نشانه‌ای معناگرا، روایت‌محور و تذکردهنده با کارکرد «روایت‌گری» است؛ حال آنکه در نقاشی سقاخانه، نوشتار

در فرایندی اقتباسی و مدرنیستی، به نشانه‌ای فرمالیستی با کارکرد «هویت‌مندی» و «هویت‌سازی» تبدیل می‌شود. این تفاوت، نه صرفاً یک انتخاب زیبایی‌شناختی، بلکه بازتابی از تحول بنیادین نقاشی معاصر ایران از بیان جمعیِ آیینی به جست‌وجوی هویتی ملی در مواجهه با مدرنیسم غربی است. منظری که می‌تواند در پژوهشی دیگر در مورد نوشتار، موردتوجه قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها:

1- Roland Barthes

2- Multimodal

3- Jacques Derrida

منابع

-آرین‌نژاد، فرزانه؛ حسینی، مالک؛ شعیری، حمیدرضا(۱۴۰۱). «دوگانهٔ گفتار- نوشتار: تحلیلی فلسفی». *جاویدان خرد*، شمارهٔ ۴۱، صص. ۱۴۲-۱۲۰.

- اسماعیل‌زاده، حسن (۱۳۸۵). *نقاشی مکتب قهوه‌خانه*. تهران: نظر.

- امامی، کریم (۱۳۵۶). *سقاخانه (بروشور نمایشگاه)*. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: نارستان.

- ـــــــــ (۱۳۹۵). *دایرةالمعارف هنر*. جلد سوم، تهران: فرهنگ معاصر.

- تباتبایی، ژازه (۱۳۸۲الف). *رنگ اسپانیا*. جلدسوم، تهران: خورشیدیان.

- تباتبایی، ژازه (۱۳۸۲ب). *سفری در کهکشان رنگ‌ها*. جلد دوم، تهران: خورشیدیان.

- خیری، مریم (۱۳۸۷). «خوانشی بر نقاشی قهوه‌خانه (بررسی نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه)». *آینهٔ خیال*، شمارهٔ ۱۰، صص. ۳۹-۳۵.

- داوودی آب‌کنار، آرمان؛ مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۴۰۲). «تبارشناسی خط‌نگاره‌های جنبش سقاخانه»، پیکره، دورهٔ سی‌وسوم، شمارهٔ ۱۲، صص. ۳۵-۲۱.

- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶). *تحولات تصویری هنر ایران*. تهران: نظر.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی نوشتار: نگاهی به رسانه، ادبیات و خوش‌نویسی». *در نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه‌مقالات)*، تهران: علم، صص. ۲۳۹-۳۲۸.

- سیف، هادی (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه‌خانه*. چاپ سوم، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

- صحت، امین (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی جامع‌شناسانهٔ دیوارنگارهای قهوه‌خانه‌ای با نقاشی سقاخانه‌ای». *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد*، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

- قزل، سلیم (۱۳۹۲). «نوشتار به‌مثابهٔ تصویر در نقاشی معاصر ایران». *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد*، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

-*کاتالوگ نمایشگاهِ مروری بر جنبش سقاخانه در هنر معاصر ایران (۱۳۹۲)*. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳). *هنر معاصر ایران*. تهران: نظر.

- کیاشمشکی، زهرا (۱۳۹۴). «تحلیل نشانه‌شناختی چگونگی شکل‌گیری نقش‌مایه‌های نوشتاری در نقاشی معاصر ایران». در *کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط‌زیست: افق‌های آینده، نگاه به گذشته*، تهران.

- یازرلو، زینب (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی نقاشی ایرانی: مورد پژوهشی فضا و روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جنبش سقاخانه‌ای». *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد*، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

- Barthes, R. (1977). Image, Music, Text (Trans. S. Heath). London: Fontana Press.

- Derrida, J. (1976). Of Grammatology (Trans. G. C. Spivak). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Derrida, J. (1982). Margins of Philosophy. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp. 7–13.

- Emami, K. (1986, December 15). Art in Iran xi. Post-Qajar. Encyclopaedia Iranica. Retrieved August 15, 2024, from https://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-xi-post-qajar/
- Keshmirshekan H. Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The Saqqa-khaneh school in the 1960s. Iranian Studies. 2005;38(4):607-630
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design (2nd ed.). London: Routledge.
- Nahidi, K.(2023).“Saqqakhaneh Revisited”: The Art-Historiographical Construction of a Local Modernism. In: The Cultural Politics of Art in Iran: Modernism, Exhibitions, and Art Production. The Global Middle East. Cambridge University Press; 2023:146-207
- Rahiminejat, R.(2024) ,Proceedings Bali Bhuwana Waskita: Global Art and Creativity Conference, Volume 4, pages 159-169.
- Zakeri, S. (2021). The Saqqa-khaneh Calligraphy-Painting Movement in Iran. Barcelona, Research, Art, Creation, 9(3), pp. 267-293
- (URL1) https://artchart.net/fa/artists/sadegh-tabrizi/artworks/V5qpV .(accessed: 30/01/2026)
- (URL2) https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/GwO87 .(accessed: 30/01/2026)