صفحات ۷۱-۷۸ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۵ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/RA.2022.542290.1129 **شناسه دیجیتال**

اسب در نقاشی منصور قندریز: تحلیل نشانه- معناشناسانه‌ی یک اثر

فرنوش شمیلی[۱]، الهام شمس[*۲]

[۱] دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] دانشجوی دکتری پژوهش هنر- هنرهای اسلامی، گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۱۷، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۱۶)

چکیده

منصور قندریز از جمله نقاشان مستعد معاصر ایران است که به‌طور معمول نامش در همراهی با مکتب سقاخانه به چشم می‌خورد؛ این در حالی است که بسیاری از آثار فیگوراتیو او که با بهره‌گیری از دنیای اساطیر و سنت‌های کهن تصویرگری ایرانی خلق شده‌اند و خصلتی بدوی و رازآمیز دارند، از دایره‌ی پژوهش برکنار مانده‌اند. این هنرمند در نقاشی‌هایش از ارزش‌های زیبایی‌شناختی سنت تصویری ایران در جهت هویت‌یابی و آفرینش معنا بهره برده و نیز نقش اسب را که از ادوار باستانی تا کنون در هنر ایران رایج بوده است، به‌صورتی پرتکرار و معناساز در کار خود گنجانده است. تحقیق پیش‌رو با انتخاب یک اثر از این هنرمند که حال‌وهوایی اسطوره‌ای و مرموز بر آن حاکم است و نیز نقش دو اسب در آن دیده می‌شود، در حالی که یکی از آن‌ها دو شاخ روی سرش دارد، در تلاش است سازوکار خلق معنا و چگونگی مشارکت نقش اسب را در فرآیند معناآفرینی اثر جست‌وجو کند. جستار حاضر به لحاظ هدف بنیادین بوده و روش گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای است. انتخاب نظریه‌ی نشانه- معناشناختی گفتمانی این پژوهش را قادر می‌سازد تا از مربع معنایی عبور کرده و با تحلیل مربع تنشی معنای نهایی اثر و کارکرد نقش اسب را در آن آشکار کند. یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که نتیجه‌ی کنش و تعامل میان عناصر و عوامل گفتمانی موجود در تصویر کمال و تعالی است و اسب، نقش همراه و عامل کمکی انسان را بر عهده دارد. در اثر مذکور اسب شاخ‌دار از نیروهای حافظ طبیعت و وابسته به مادینگی برآورد می‌شود.

واژگان کلیدی
قندریز، نقاشی معاصر ایران، اسب، نشانه- معناشناسی.

[*] نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۵۳۲۸۸۱۶۱، نمابر: ۰۴۱-۳۵۴۱۲۱۴۰، E-mail: lham.shams@gmail.com.

مقدمه

منصور قندریز در زمره‌ی بااستعدادترین هنرمندان معاصر است که عمدتا به دلیل همراهی با مکتب سقاخانه در نقاشی ایران نامی آشناست؛ حال آنکه رویکرد اساطیری و مضمون‌های رازآمیز کهنی که در کار او وجود دارند، تا کنون چندان و چنان که باید کاویده نشده و او را تا حد زیادی، یکی از ناشناخته‌ترین هنرمندان معاصر ایران باقی گذارده‌اند. قندریز در تلاش برای کشف راهی نو و بیان معنایی بزرگ، اسطوره‌ها و افسانه‌ها را به نقاشی خود آورده است و آگاهانه از میثاق‌های تصویری ایرانی برای ریشه‌یابی و خودیابی مدد می‌طلبد (پاکباز، ۱۳۹۵). بدین‌رو، اهمیت تحقیق حاضر در انتخاب و سعی بر شناخت هنرمندی نهفته است که به گفته‌ی رویین پاکباز همیشه بر حضور کیفیتی معنوی در هنرش، بر پایه‌ی ارزش‌های زیباشناختی سنت تصویری ایرانی، تأکید داشت. افزون بر این، نقش اسب که یکی از پایدارترین نقوش در تمام ادوار هنر تصویری ایران از روزگار باستان تا عصر حاضر است، در آثار قندریز حضوری پررنگ دارد. در آثار برجای‌مانده از مکاتب نگارگری گذشته، اسب همواره به‌عنوان عنصری ارزشمند در فضا و ترکیب‌بندی آثار، مورد توجه نگارگران قرار گرفته است (رضائی‌نبرد، ۱۳۸۸: ۷۱)؛ در آثار منصور قندریز هم، از کارهای نخستینش چون *اسب‌ها* (۱۹۵۹/۱۳۳۸) که در آن تحت تأثیر نقاشی قدیم چینی قرار گرفت تا آثار نیمه‌انتزاعی متأخرش، تصویر اسب را به‌عنوان نقش‌مایه‌ای پرتکرار و معناساز می‌توان دنبال کرد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۳۸۶). ازاین‌رو، ضرورت پژوهش پیش‌رو از تمرکز بر نقش اسب در نقاشی معاصر در ادامه‌ی حضور همیشگی این نقش در تصویرگری دوره‌های تاریخی ایران برمی‌خیزد.

پژوهش پیش‌رو می‌کوشد تا با تحلیل یکی از آثار کم‌تر دیده‌شده‌ی قندریز که حال‌وهوایی اسطوره‌ای و رمزآمیز دارد و دربردارنده‌ی تصویر اسب نیز هست، قدم در راه کشف معنای اثر گذاشته و راهی به سوی شناخت ذهنیت و نگاه هنرمند بگشاید. این پژوهش در عین انتخاب رویکردی تازه متناسب با ساخت اثر برای واکاوی معنا، از نقش اسب و کارکرد حضورش پرده برمی‌دارد. نکته‌ی شایان توجه در این اثر، وجود دو اسب است که یکی از آن‌ها شاخ‌دار است؛ اسبی که بر خلاف تصور عموم و سنت‌های رایج تصویری در باب این موجود، تکشاخ نیست بلکه دو شاخ بلند روی سر خود دارد (تصویر ۱). به‌زعم نگارندگان، اسبی با دو شاخ تاکنون هیچ نمونه‌ی مشابه نداشته و ابداع تصویری خود قندریز

تصویر ۱. اثر منصور قندریز، بدون عنوان، مداد روی کاغذ، ۱۳۴۰ خورشیدی. منبع: (تقوی و پهلوان، ۱۳۹۹: ۱۰۰)

است که در آثار دیگر او نیز دیده می‌شود. با توجه به وجود نوعی گفتمان و نیز حس حضور کنش و تنش در اثر انتخاب شده توسط جستار پیش‌رو، روش نشانه- معناشناسی برای تحلیل برگزیده شده است تا بتوان معنای منحصربه‌فرد و مستقل این تصویر را دریافت. هدف اصلی تحقیق آشکارسازی معنای اثر و هدف فرعی آن فهم کارکرد و معنای مرتبط با نقش اسب در این اثر است.

پژوهش حاضر در ابتدا روش تحقیق خود را تبیین می‌کند و با بررسی پیشینه‌ی پژوهش یکتایی جستار حاضر را خاطرنشان می‌سازد. سپس، با شرح روش‌شناسی تحلیل گفتمان نشانه- معناشناختی بحث خود را ادامه می‌دهد و در انتها تحلیل و نتیجه‌گیری خود را ارائه می‌کند.

روش پژوهش

تحقیق حاضر با کاربرد روش تحلیلی- توصیفی در چهارچوب نظریه‌ی نشانه- معناشناسی گفتمانی که در ادامه شرح مبسوط آن از نظر خواهد گذشت، به تحلیل و بررسی نقاشی منتخب خود می‌پردازد و بر آن است معنای نهایی و نیز فرآیند تولید آن معنا را واکاوی کند. این پژوهش از نوع پژوهش‌های کیفی با هدفی بنیادین است که تلاش دارد سازوکار خلق معنا و چگونگی مشارکت نقش‌مایه‌ی کهن اسب در آن را روشن کند. داده‌های این تحقیق مشتمل بر تصاویر، کیفی است و از آن جا که یک اثر خاص حاوی نقش مورد نظر خود را برگزیده، یک مطالعه‌ی موردی به حساب می‌آید.

پیشینه پژوهش

با وجود جست‌وجوهای فراوان، تا کنون پژوهشی که به‌طور مستقل به تحلیل و معناکاوی آثار قندریز پرداخته باشد، یافت نشد. تنها نمونه مقاله‌ای تحت عنوان «خوانش بینامتنی آثار فیگوراتیو منصور قندریز» (۱۳۹۹) از ترنم تقوی و محبوبه پهلوان است که در آن تعدادی از آثار توسط مجموعه‌ای از مخاطبین مورد خوانش قرار گرفته‌اند؛ در راستای تأیید این سخن بارت که گفته است به تعداد مخاطبین و بر مبنای پیش‌متن‌های ذهنی آن‌ها برای هر اثر امکان معناآفرینی وجود دارد. پژوهش‌های دیگری که همگی حول محور مکتب سقاخانه انجام شده‌اند، گاه به‌صورت بسیار مختصر به منصور قندریز پرداخته‌اند؛ مانند مقاله‌ی «مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه» (۱۳۹۶) از رانیکا خورشیدیان و حیدر زاهدی که به نام منصور قندریز و آثارش اشاره‌ای داشته‌اند. در مورد پژوهش‌هایی نیز که به نقش اسب در هنر ایران پرداخته‌اند، باید گفت که اکثر آن‌ها این نقش را در هنر ایران باستان مورد مطالعه قرار داده‌اند. از جمله مقاله‌ی «سیر تحول تصویر اسب از دوره‌ی ماد تا دوره‌ی هخامنشی» (۱۳۹۲) از لیلا شریفی و ادهم ضرغام. الهه پنجه‌باشی و نگار نجیبی در «رویکرد تاریخی به نقش‌مایه‌ی اسب در سفالینه‌های سلجوقی» (۱۳۹۸) نقش مورد نظر را در سفال‌های دوره‌ی سلجوقی از منظر کیفیت و مضامین کاویده‌اند. تنها پژوهشی که نقش اسب را در نقاشی معاصر ایران و در آثار یک نقاش خاص مورد مطالعه قرار داده است، مقاله‌ی «جایگاه اسب در آثار محمود

فرشچیان» (۱۳۸۸) از امیر رضائی‌نبرد است که از منظری نشانه‌شناسانه و روانشناسانه حضور اسب را در گروهی از آثار نقاش بررسی کرده است. بنابراین، ضرورت این تحقیق از ادامه دادن کار آن دسته از تحقیقاتی برمی‌خیزد که نقش اسب را در دوره‌های مختلف تاریخ هنر ایران مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ تحقیقاتی که بسیار به ندرت نقاشی معاصر را شامل شده‌اند. در باب کاربرد روش نشانه- معناشناسی نیز مقالات بسیاری را می‌توان یافت اما تقریبا تمامی آن‌ها روش مذکور را روی متون نوشتاری پیاده‌سازی کرده‌اند. هاتفی و شعیری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحول پدیدارشناختی خط- نقاشی از منظر نشانه- معناشناختی با مطالعه‌ی موردی پنج اثر» این نکته را مورد بررسی قرار داده‌اند که چگونه دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده‌ی هنر خط- نقاشی، یعنی متن کلامی و تصویر، در متن اثر با یکدیگر وارد تعامل معنادار می‌شوند. از معدود پژوهش‌هایی که این رویکرد را تنها برای تصویر به کار گرفته است، می‌توان به مقاله‌ی «تحلیل پادگفتمان قرآنی دو نگاره‌ی حضرت یوسف در زندان و حضرت یونس و ماهی از *فالنامه‌ی شاه‌تهماسبی*» (۱۳۹۷) از آرزو پایدارفرد و دیگران اشاره کرد که در آن روش مزبور برای تحلیل دو نگاره به کار رفته است.

۱. مبانی نظری پژوهش: نشانه- معناشناسی گفتمانی

زمانی که اصطلاح «نشانه‌شناسی» به تنهایی به‌کار برده می‌شود، مراد شناسایی و دسته‌بندی نشانه‌هاست و دست آخر تعیین مدلول مورد نظر نشانه‌ها. «معناشناسی» نیز اصطلاحی است که به تنهایی دلالت بر یافتن واحدهای معنا و شناسایی معناهای ضمنی دارد؛ اما «نشانه- معناشناسی» فرآیندی است که در آن هم نشانه‌ها و هم معنای ورای آن‌ها با هم در نظر گرفته می‌شود. در فرآیند مزبور، هر نشانه معنای خود را به علت قرارگرفتن تحت گفتمانی مشخص خلق می‌کند و این معنا نیز معنایی قطعی و ایستا نیست بلکه سیال و پویا بودن مشخصه‌ی اصلی آن است؛ چرا که در اساس، روش تحلیل گفتمان با دیدگاهی پدیدارشناختی به موضوعات می‌نگرد. به عبارت دیگر، نشانه‌ها در روش نشانه- معناشناسی انعطاف‌پذیرند و تکثر و پویایی و تغییر را در خود دارند و همین امر معنای مرتبط با آن‌ها را چندوجهی و تعاملی می‌سازد. به همین دلیل، فرآیندی که مجموع نشانه‌ها در آن قرار می‌گیرد تحول‌پذیر و البته پایان‌ناپذیر است. در چنین فرآیندی، بررسی نشانه به تنهای کافی و روشن‌کننده نیست و نشانه و معنا دو هم‌بسته‌ای هستند که جریان گفتمان را هدایت می‌کنند. فرآیند آفرینش معنا در این روش تحت سیطره‌ی گفتمان شکل می‌گیرد و در حقیقت نشانه- معناشناسی در جست‌وجوی یافتن نحوه‌ی کارکرد، تولید و دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی است. در نهایت می‌توان گفت این روش برای بررسی و توصیف شرایط تولید و دریافت معنا در گفتمان به کار می‌رود (شعیری، ۱۳۸۱: ۲۱).

گرماس، پدر معناشناسی نوین، با الگوگرفتن از نظریه‌ی لویی ترول یلمزلف، زبان‌شناس دانمارکی که نظریه‌ی نشانه‌شناسی سوسور را تکمیل کرد و در آن رابطه‌ی دو سطح بیان و محتوا را جانشین رابطه‌ی دال و مدلول ساخت، سطح بیان را برون‌نشانه و سطح محتوا را درون‌نشانه نامید و با اعتقاد به حضور محوری انسان در تفسیر نشانه‌ها و ارتباط پدیدارشناختی او با آن نشانه‌ها به تبیین تئوری‌هایی پرداخت که زمینه را برای عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا به نشانه- معناشناسی گفتمانی مهیا کرد. این رابطه‌ی انسانی به نشانه‌ها کارکردی حسی- ادراکی می‌دهد و با کنترل جریان شکل‌گیری معنا به آن سیالیت می‌بخشد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۴). می‌توان گفت بر اساس این دیدگاه، معنا به‌صورت عنصری منعطف جلوه می‌یابد که این انعطاف نتیجه‌ی رابطه‌ی تعاملی بین انسان و دنیاست. همین تعامل باعث می‌شود تا نوع حضور انسان نسبت به موضوعی که با آن روبروست، به حضوری حساس تبدیل شود و همین حساسیت حضور، گونه‌های زیباشناختی مختلف را به وجود می‌آورد (حسن‌زاده و کنعانی، ۱۳۹۰: ۱۱۸).

معناشناسی رویکردهای متفاوتی دارد؛ از جمله: معناشناسی سودایی، معناشناسی مودال، معناشناسی روایی، معناشناسی شناختی و معناشناسی تنشی. معنشناسی تنشی در حدود سال‌های ۱۹۹۵ تا ۲۰۰۰ مطرح شد. این رویکرد متون مختلف را با این سوال که تنش‌ها در کجا به وجود می‌آیند و ارتباط تنش‌ها با یکدیگر چگونه است، مورد مطالعه قرار می‌دهد. در فرآیند تنشی، میان عناصر نشانه- معنایی ارتباط ویژه‌ای شکل می‌گیرد که سبب خلق معنا در طیفی از کم‌رنگ تا پررنگ آن می‌گردد. بر این اساس، در جریان فعالیت حسی- ادراکی می‌توان فرآیندی را تبیین کرد که طی آن مجموع عناصر فضای تنشی حضوری فعال دارند و در شکل‌گیری معنا مشارکت دارند. مخاطب با کمک گرفتن از این عناصر و در فرآیندی گفتمانی، در مرکز تنش‌های حسی قرار می‌گیرد و سپس در ارتباط با عمق فضای تنشی، مدلول‌های معنایی شکل‌می‌گیرند. این حضور، گفتمان را به سوی نوعی نظام ارزشی هدایت می‌کند که درونه‌های گفتمانی بر آن استوار است و مخاطب را با معنای تولیدشده مواجه می‌سازد (زارع و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۸). یکی از پراهمیت‌ترین طرحواره‌های فرآیندی هوشمند در حوزه‌ی گفتمان، طرحواره‌ی «فرآیند تنشی» است. بر اساس این طرحواره، بین عناصر نشانه- معنایی، رابطه‌ای به وجود می‌آید که در آن معنا از کم‌رنگ‌ترین تا پررنگ‌ترین شکل آن در نوسان است (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). طرحواره‌ی تنشی دو بُعد دارد: فشاره و گستره؛ فشاره بعد عاطفی و گستره بعد شناختی و هوشمند است و فرآیند تنشی در تعامل میان این دو بُعد شکل می‌گیرد. اگر بر اثر این تعامل بعد عاطفی محقق شود، تنش در بالاترین میزان خود به وقوع خواهد پیوست و اگر بعد شناختی تحقق پیدا کند، فشار عاطفی کاهش خواهد یافت و تنش از میان خواهد رفت. به بیان دیگر، افزایش یا کاهش تنش در گفتمان نتیجه‌ی تعامل توأمان دو بُعد فشاره و گستره است. چنین تعاملی به معنای حضور عاملی انسانی در مطالعات نشانه‌ای است. در این رویکرد انسان در حضوری حسی و ادراکی در ارتباط با پدیده‌های دنیا قرار می‌گیرد که در نتیجه‌ی آن فرآیندی تنشی شکل می‌گیرد (میرزایی و امیدی، ۱۳۹۴: ۲۴۰). طرحواره‌ی تنشی گفتمان بر چهار گونه‌ی متفاوت است که از تعامل دو محور عمودی و افقی حاصل می‌شود؛ محور افقی همان گستره‌ی شناختی و عناصر کمی و محور عمودی همان گستره‌ی عاطفی و عناصر کیفی است. از برهم‌کنش این دو گستره در این دو محور چهار حالت به وجود می‌آید:

حالت اول، طرحواره‌ی فرآیندی افت تنش است که بر اساس آن هر چه در محور عمودی با کاهش فشار عاطفی مواجه شویم، در محور افقی با گستردگی و ازدیاد عناصر کمی مواجه خواهیم شد؛ به همین سبب منحنی افت فشار عاطفی به‌دست می‌آید و رابطه از نوع ناهم‌سو است. حالت دوم، طرحواره‌ی فرآیندی اوج فشار عاطفی است که بر اساس آن، هر چه عناصر کمی بر روی محور افقی دچار افت شوند، عناصر کیفی بر روی محور عمودی رشد یافته و اوج می‌گیرند؛ این رابطه نیز از نوع ناهم‌سو است. حالت سوم طرحواره‌ی فرآیندی افزایش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌هاست که در این حالت، به همان میزان که عناصر کیفی بر روی محور عمودی رشد می یابند، عناصر کمی نیز بر روی محور افقی رشد یافته و اوج می‌گیرند؛ این رابطه صعودی و هم‌سو است. در حالت چهارم و آخر، طرحواره‌ی فرآیندی کاهش همزمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها را داریم که در این حالت، به همان میزان که عناصر کیفی بر روی محور عمودی کاهش می‌یابند، عناصر کمی نیز روی محور افقی با کاهش مواجه می‌شوند؛ این رابطه نزولی و همسو است. طرحواره‌های فرآیندی گفتمان نشانگر این است که عمل گفتمان، جریان «شدن» و تولید معنا است که در تعامل فشاره‌ها و گستره‌ها رخ می‌نمایاند (اسماعیلی و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۶).

۲.تحلیل نشانه-معناشناسانه

۲-۱. فضاسازی تصویر

در این نقاشی، فضاسازی با تقسیم کادر تصویر به دو نیمه یا ساحت تقریباً برابر انجام شده است؛ پلان سمت راست فضایی غارمانند با غلبه‌ی تاریکی را به تصویر کشیده است و پلان سمت چپ فضایی بی‌مرز و روشن را. ترکیب‌بندی افقی کار فیگورهای تصویر را در همین راستا روبروی هم قرار داده است؛ به‌طوری که در ترازی بالاتر دو اسب در نگاه به یکدیگر و در تراز پایین‌تر دو فیگور مذکر و مونث در نگاه به روبرو کشیده شده‌اند. پیکر زن پوشیده در جسمانه‌ای تیره‌رنگ در آغوش اسبی شاخ‌دار پناه گرفته و حالتی معلق و رقصان (با توجه به حالت دستانش) دارد، در حالی که مرد تصویر حالتی کاملا تهاجمی دارد و با شمشیرهایش آماده‌ی حمله و ورود به تصویر کشیده شده است. نکته‌ی قابل توجه در مورد اسب شاخ‌دار این نقاشی است که این اسب بر خلاف تصور و سنت‌های تصویری رایج اسبی تک‌شاخ نیست بلکه دو شاخ روی سر دارد. نکته‌ی مهم دیگر دست راست مرد تصویر است؛ بازویی با سه ساعد که هر کدام یک شمشیر را بالا گرفته است. ترکیب‌بندی افقی و نگاه اسب‌ها به یکدیگر دو ساحت تصویر را در ارتباط با یکدیگر قرار داده است (تصویر ۲). حالت تهاجمی مرد به همراه شمشیرهای دستش فضایی تنشی به وجود آورده و کنش تصویر را در جهت تقابل و نزاع برجسته می‌کند. به بیان دیگر، حالت حمله‌ور دو فیگور مرد و اسب همراهش از چپ به راست در تقابل با حالت رهای زن در پناه اسب همراهش که حالتی نشسته و آرام دارد، کنش یورش و حمله برای هدفی خاص را به ذهن متبادر می‌کند. ترسیم دستی با سه ساعد که هر کدام یک شمشیر را نگاه داشته برای فیگور مرد در تصویر، جدای اینکه می‌تواند تأکیدی بیشتر بر تصمیم و عمل حمله توسط او بگذارد می‌تواند نشان کنش حرکت دست و شمشیرگردانی او نیز باشد. در اینجا، چنان که در نمادهای عالم هنر رایج است، شاید بتوان از همبستگی عدد سه و عنصر نرینه هم سخن به میان آورد؛ چنان که می‌دانیم به‌طور معمول عدد سه و شکل مثلث با مفاهیمی مثل عنصر مذکر و آسمان پیوند دارند و عدد چهار و شکل مربع با مفاهیمی چون عنصر ماده و زمین (سیاوشی و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۰)

۲-۲. رنگ‌بندی گفتمانی تصویر

اگرچه در سمت راست تصویر غلبه‌ی رنگ‌های تیره بیشتر است و فضای داخلی غار، بخش اعظم بدن اسب و پوشش بدن زن همگی رنگی تیره دارند اما یک پا و یک دست اسب و بخشی از پشت او در کنار بخش‌هایی از بدن زن که از زیر پوشش تیره‌رنگ پیداست، به رنگ سفید هستند. در همین قسمت، اسب شاخ‌دار دست راست خود را بالا برده و گوی روشنی را (شاید به قصد نوعی تعامل و یا پیشکش) نشان داده است. در سمت چپ تصویر همه چیز از رنگ بدن اسب و پیکر مرد سفید است. تنها قسمت‌های تیره‌تر پنجه‌ها و شمشیرهای دست مرد هستند (تصویر ۳). در تناظر با گوی سفید دست اسب شاخ‌دار گویی بزرگتر به رنگ تیره روی یکی از شمشیرهای مرد قرار دارد. عاملی که نزاع و رویارویی را در گفتمان رنگی تصویر مشخص می‌کند، چشم‌های اسب همراه مرد در سمت چپ است که به‌صورت یکدست سیاه کشیده شده و علی‌رغم رنگ سفید بدن و یال و دمش حالتی شوم و خصومت‌آمیز به آن داده است. به عبارت دیگر، تقابل سفیدی و سیاهی که به‌طور معمول نشانه‌ی تقابل به ترتیب خیر و شر است، در این تصویر کنشی معکوس یافته است؛ بدین معنا که با وجود غلبه‌ی رنگ‌های روشن در سمت چپ تصویر و برتری رنگ‌های تیره در سمت دیگر، حس وجود نیروهای منفی و تخریب‌گر در سمت تاریک کم‌تر حس می‌شود و بالعکس، نیروی شر در سمت روشن تصویر یعنی همان سمت چپ حضوری مسلط دارد.

۲-۳. مکان تصویر

مکان در فرآیندی حسی-ادراکی به‌واسطه‌ی حضور سوژه ایجاد می‌شود (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۵). مکان در تصویر مورد نظر در ساحت راست با سکون و تاریکی درک می‌شود و در ساحت چپ با حرکت و روشنایی. اما با توجه به محتوای کنشی- تقابلی، رویداد درست در مرز این دو مکان در حال اتفاق‌افتادن است؛ جایی که روی آن دایره‌ی سفید روشنی در بالای تصویر مثل یک خورشید قرار گرفته است. هر چند هر دو مکان تیرگی و روشنایی را توأمان دارا هستند، اما نگاه متقابل دو اسب تقابل دو مکان و رویارویی دو پیکر مذکر و مونث را پررنگ کرده است. این

تصویر ۲. ترکیب‌بندی افقی تصویر و ارتباط دو پلان راست و چپ.

رویارویی از سمت مرد کنش‌محور بوده و با خواست و اراده انجام می‌شود و از سمت زن غیرمنتظره و شوش گونه است. چنان که می‌دانیم، کنش عملی است که بر مبنای اراده و آگاهی شکل گرفته و برنامه‌مداری و هدفمندی از ویژگی‌های یک گفتمان کنش‌محور است در حالی که شوش اتصال لحظه‌ای سوژه با دنیاست و خارج از حوزه‌ی اختیار، قدرت و برنامه‌ی او بوده و غیرمنتظره و بی‌خبرانه است (رضایی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۳۸).

۲-۴. عوامل گفتمانی در بررسی نشانه-معناشناسانه‌ی اثر

مطالعات نشانه- معناشناختی گرماس، عوامل گفتمانی را شش مورد معرفی می‌کند (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۲):

۱. کنشگزار: فرد یا جریانی که کنشگر را به دنبال مقصود یا هدفی از پیش تعیین‌شده می‌فرستد و یا دستور به اجرای خواسته یا برنامه‌ای می‌دهد. در نقاشی مورد نظر فیگورها تنها در مقابل هم تصویر شده‌اند و نشانه‌ای دال بر یک کنشگزار اصلی ورای وجود فیگورها وجود ندارد؛

۲. کنشگر: کسی که عمل موثر داستان را انجام می‌دهد و به سوی مفعول ارزشی خود حرکت می‌کند. در اینجا مرد کنشگر اصلی است؛ چرا که آگاهانه به قصد هدفی خاص، به‌عنوان مثال آزادسازی یا تصاحب چیزی (شاید گوی کوچک روشن) به سمت غار تاریک حمله و ورود می‌کند؛

۳. کنش‌پذیر: کسی که از عمل کنشگر بهره می‌برد. در اینجا شاید بتوان زن را کنش‌پذیر در نظر گرفت، به علت اینکه سوای بحث سود و یا زیان احتمالی، کنش مرد در ورود و حمله روی او تأثیر گذاشته و او گزیر و گریزی جز پذیرا شدن کنش اعمال شده ندارد؛

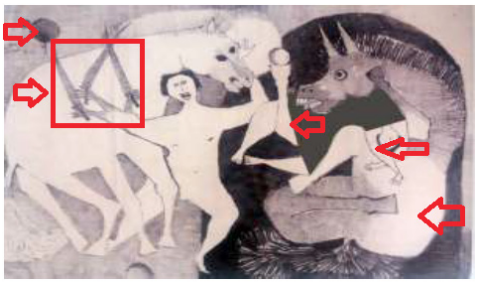
۴. مفعول ارزشی: موضوع و مطلوب کنشگر است. در مطالعات گفتمانی دو گونه ارزش وجود دارد. نظام ارزشی وسیله‌ای و نظام ارزشی بنیادی. در یک نظام ارزشی وسیله‌ای، یک ابژه کمک می‌کند تا برنامه‌ای ارزش‌مدار به تحقق برسد و غالبا جنبه‌ی مادی و عینی دارد؛ در حالی که یک نظام ارزشی بنیادی جنبه‌ی معنوی داشته و به تغییر شرایط احساسی و عاطفی کنشگر منتهی می‌شود (شعیری، ۱۳۸۱: ۸۶). مفعول ارزشی که در اینجا مادی و عینی به‌نظر می‌رسد، کره‌ی سفید کوچکی است که اسب کنار زن آن را سر دست گرفته و به گونه‌ای تسلیم مهاجم و آماده‌ی ارائه می‌کند؛ شاید برای جلوگیری از آسیب به زنی که در پناهش، بی‌خبر و معلق، آرام گرفته است؛

۵. عامل کمکی: کسی یا گروهی که کنشگر را یاری می‌دهد تا به هدف خود برسد. به‌طور مشخص در این تصویر عامل کمکی هم برای مرد و هم برای زن اسبی است که هر یک از آن‌ها در کنار خود دارد؛ اما این دو اسب تفاوت‌هایی عمده با هم دارند. اسب کنار زن با یال و دمی بلند و افشان و نیز با دندان‌هایی درشت و جلوآمده و از همه برجسته‌تر با چشمانی گرد و حیرت‌زده، در عین شاخ‌داربودن، حالتی بدوی و معصوم را به بیننده القا می‌کند. درست برعکس، اسب کنار مرد با یال و دمی که به علت همرنگی با بدن و محیط اطراف چندان به چشم نمی‌آید و نیز چنان که پیشتر اشاره شد، با چشمانی یکدست سیاه که حالتی تنگ‌شده نیز به خود گرفته‌اند، حالتی خشمگین و خصومت‌برانگیز را در بیننده برمی‌انگیزد. بنابراین، عامل کمکی زن حامی و جان‌پناه و عامل کمکی مرد مهاجم و بی‌رحم به‌نظر می‌رسد؛

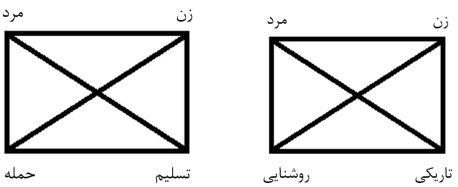
۶. عامل مخرب: فرد یا گروهی که مانع رسیدن کنشگر به مفعول ارزشی می‌شوند. در این تصویر عامل مخربی برای کنشگر دیده نمی‌شود.

در بحث سویه‌ی عاطفی گفتمان به بررسی شرایط شکل‌گیری و نحوه‌ی تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن پرداخته می‌شود. دنیای عاطفی اثر، زبانی است که نظام خاص خود را دارد. هرگاه دو واژه یا اصطلاح موثر با یکدیگر در چالش قرار بگیرند و هر دوی آن‌ها یک گزاره را به‌طور همزمان یا پی در پی تحت تأثیر خود قرار دهند، زمینه برای ایجاد و بروز فضای عاطفی مساعد می‌شود (همان، ۱۵۵). واژه‌های موثر برای تولید فضای عاطفی باید شرایطی داشته باشند از جمله اینکه در تعامل با هم قرار بگیرند. در این حالت کنش تحقق می‌یابد و ساختار ارزشی خود را نمایان می‌کند. برای تولید فضای عاطفی این واژه‌های موثر باید با یکدیگر مرتبط شوند و ارتباط میان قطب مثبت و منفی هر یک از آن‌ها با یکدیگر سبب بروز اثرات عاطفی می‌شود (زارع و دیگران، ۱۳۹۶: ۶۷). در تصویر مورد بحث ما با چنین چالشی روبه‌رو هستیم (شکل ۱):

اشکال فوق، مربع‌های معنایی نقاشی مذکور هستند. در مربع معنایی عوامل رئوس که در تضاد با یکدیگر قرار دارند، سه نوع ارتباط را ایجاد می‌کنند: ارتباط تقابل تضادی، ارتباط تقابل تناقضی و ارتباط تقابل تکمیلی (شعیری، ۱۳۸۱: ۲۸ و ۲۹). اما نکته اینجاست که خوانش در مربع معنایی بسته و محدود است و بنابراین، در بررسی متونی که معنای متکثر و چندوجهی داشته و یا معنا در آن‌ها به گونه‌ای سیال و روان است، باید به ناچار از مربع معناشناسی گذر کرد و به «مربع تنشی» پرداخت. مربع تنشی توانایی ارائه‌ی خوانشی باز و آزاد از متن را دارد و در آن تقابل و تغییر در فرآیند معنا به‌صورتی هم‌بسته حضور دارند. در واقع، مربع تنشی تولید معنا را با مجموعه‌ی شرایط حسی- ادراکی مرتبط می‌کند. به



تصویر ۳. رنگ‌بندی گفتمانی تصویر؛ قسمت‌های روشن درسمت راست و قسمت‌های تیره در سمت چپ.

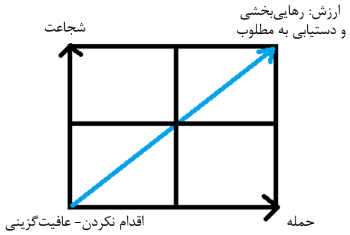


شکل ۱. مربع‌های معنایی تصویر.

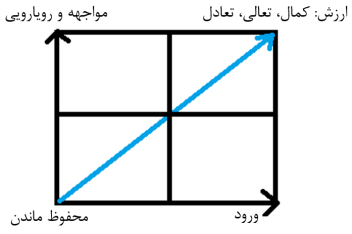
بیان دیگر، حضور انسان در رابطه‌ی تنشی حضوری فعال و عامل دریافت معناست. این رابطه بر دو محور استوار است: ۱. محور فشاره یا محور گونه‌های عاطفی، و ۲. محور گستره یا محور گونه‌های شناختی. در این رابطه عاملی با بنیان‌های حسی- ادراکی با دنیا در تعامل قرار می‌گیرد و بر اثر این تعامل دو گونه‌ی عاطفی و شناختی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و فرآیند تنشی شکل می‌گیرد که سازنده‌ی ارزش است. در ترسیم این محورها، محور عمودی، محور فشاره‌ای یا کیفی است و محور گستره‌ای یا کمی روی محور افقی قرار می‌گیرد. از تعامل این دو محور، نقاط ارزشی شکل می‌گیرند (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۶۱). با توجه به تصویر، مرد سودای نبرد با سیاهی را در سر دارد. او آماده است تا از روشنی و عافیت بگذرد و به غار تاریک ورود کند. در اینجا مربع تنشی در محور افقی بین قدم‌نگذاشتن (بی‌عملی) و دست به حمله‌زدن و در محور عمودی بین عافیت (دوری گزیدن از تاریکی) و شجاعت مواجهه در حرکت است. از تعامل این دو محور ارزش آزادی و رهاسازی همراه با رسیدن به مطلوب شکل می‌گیرد (شکل ۲). مربع تنشی دیگری که می‌توان ترسیم کرد، مربعی است که در محور افقی میان‌ماندن بیرون غار و رفتن به درون غار و در محور عمودی میان محفوظ ماندن و مواجهه فعال است. از تعامل این عوامل کمال (کامل شدن) و تعالی شکل می‌گیرد (شکل ۳).

اگر در همین شکل (۳) ارزش به‌صورت آرامش و عافیت‌خواهی تعریف شود، در آن صورت تعامل دو محور گستره و فشاره دیگر هم‌سو نبوده و مربع تنشی آن به حالت زیر درمی‌آید (شکل ۴). چنان‌که در این رویکرد مشاهده می‌شود، مربع تنشی سبب وقوف بر سیالیت معنا می‌شود و به بررسی جریان‌هایی می‌پردازد که در تقابل و تعامل با هم هستند و طی این بررسی ویژگی مهم آن که همان «ارزش‌سازی» است آشکار می‌شود؛ امری که مربع معنایی فاقد آن است.

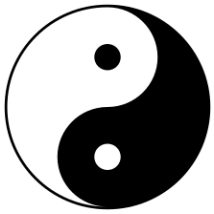
در تصویر مورد بحث، هرچند که عناصری چون تیرگی، سکون و تعلیق، انفعال و زنانگی در تقابل با روشنایی، ورود و تهاجم، حرکت و مردانگی به‌نظر می‌رسند اما معنا در اثر حرکت بین این مفاهیم و کنش میان آن‌ها شکل می‌گیرد؛ در غیر این صورت معنا صلب و یک‌طرفه خواهد بود. زن تصویر هرچند بی‌خبر و سرخوش می‌نمایاند و در دل تاریکی در پناه اسبی که بدنش گویی با بدن او درهم تنیده و یکی شده آرام گرفته است اما ورود مرد بهره‌مندی از روشنایی و مواجهه با دنیایی دیگر را در پی دارد. همین‌طور می‌توان گفت که مرد با دوری گزیدن از عافیت و قصد حمله و ورود به تاریکی از گوهر وجودی زن بهره‌مند می‌شود. گوهر وجودی زن به‌نظر همان گوی سفید روشنی است که مفعول ارزشی و مطلوب کنشگر است، شاید بدان علت که گویی که سمت چپ تصویر روی یکی از شمشیرهای مرد قرار دارد، سیاه است. بنابراین، هر دو عنصر مذکر و مؤنث در رویارویی با یکدیگر از نظام ارزشی متفاوتی بهره می‌برند. ارزش‌سازی‌ای که طی این بده‌بستان و در جریان این مواجهه شکل می‌گیرد، مبتنی بر کامل‌شدن و به تعادل‌رسیدن است و برای هر دو طرف تعالی را نوید می‌دهد. نشان این تعالی و کمال را شاید بتوان در دایره‌ی سفید روشنی جست که در مرز تاریکی و روشنایی و در بالای تصویر قرار گرفته است. برای وضوح بیشتر این معنا شاید بتوان از نقش نمادین تعادل در هنر چینی کمک گرفت؛ که وحدت اصل فاعلی (یانگ) و اصل انفعالی (یین) را به‌صورت دایره‌ای تقسیم‌شده به دو نیم‌دایره‌ی بته‌جقه‌یی به رنگ‌های سیاه و سفید نشان می‌دهد که هر کدام درون خود دایره‌ی کوچکی از رنگ متضادشان دارند (تصویر ۴). بر اساس تفکر خردگرای چینی، به علت یک اصل متعالی و ازلی، جهان بی‌شکل به دو مقوله تقسیم شد که بر اثر تأثیر متقابل آن دو، هستی به وجود آمد. این نظریه انتزاعی است؛ ولی می‌توان برای آن ریشه‌ای اسطوره‌ای نیز فرض کرد. به‌نظر می‌رسد که یین و یانگ در اصل دو خدا بوده‌اند که از آشفتگی ازلی برخاسته و زمین و آسمان را برقرار داشته‌اند. این دو نیروی مکمل یکدیگر، زوجین مثبت و منفی را بنیاد نهاده‌اند که همه‌ی جلوه‌های زندگی از کنش و واکنش میان آنان پدید شده است. یین معادل زن، آرامش، سرما تیرگی؛ و یانگ معادل مرد، تکاپو، گرما و روشنایی نیز هست (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۹). فضای کلی نقاشی مورد نظر نیز



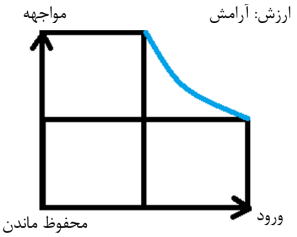
شکل ۲. مربع تنشی هم‌سوی اول برای تصویر.



شکل ۳. مربع تنشی هم‌سوی دوم برای تصویر.



تصویر ۴. نماد یین و یانگ. منبع: (URL1)



شکل ۴. مربع تنشی ناهم‌سو برای تصویر.

مانند همان نماد به دو نیمه‌ی تیره و روشن (به ترتیب در سمت‌های راست و چپ) تقسیم شده و در هر بخش دایره‌ی کوچکی از رنگ متضاد آن وجود دارد؛ امری که می‌تواند معنای ناخودآگاه برآمده از ذهنیت هنرمند را در راستای نگاه به زن و مرد به‌عنوان نیروهای مکمل یکدیگر به ذهن مخاطب متبادر کند.

در نهایت، با توجه به مجموع آن چه تا کنون گفته شد، می‌توان اسب کنار هر دو پیکره‌ی زن و مرد را عنصر همراه و عامل کمکی همان پیکره به حساب آورد. اسب سفید در سمت چپ با حالتی جنگجویانه مرد کنارش را در امر خطیر پیش رویش حمایت می‌کند و اسب شاخ‌دار در سمت راست سعی در حفاظت از زن همراهش دارد. به عبارت دیگر، می‌توان اسب شاخ‌دار را حافظ و همراه عنصر ماده و نیروی زنانگی دانست. صورت این اسب با حالت گرد چشمانش و نیز دندان‌های درشت جلوآمده، جلوه‌ای معصوم و بدوی دارد و یادآور نیروهای ازلی و طبیعی (وابسته به طبیعت) است. او در حالی که زن را در آغوش خود نگاه داشته در تلاش برای محافظت از او است.

نتیجه‌گیری

منصور قندریز از جمله هنرمندان مستعد و برجسته‌ی تاریخ نقاشی معاصر ایران است. او نقاشی بود که هرگز به شگردهای تزیینی محض روی نیاورد و با دلبستگی‌اش به سنت‌های کهن تصویری ایران به جست‌وجوی معنا می‌پرداخت. او با تصویرکردن نقش اسب در بسیاری از نقاشی‌هایش، آفرینشگر آثاری شده که تعداد زیادی از آن‌ها علی‌رغم وجود عناصر دنیای کهن و المان‌های اساطیری، مورد پژوهش قرار نگرفته‌اند. این پژوهش با انتخاب اثری فیگوراتیو و کم‌تر دیده‌شده از قندریز، در عین تلاش برای فهم معنای اثر، در جست‌وجوی پرده‌برداری از نقشی متفاوت در این اثر است: اسبی شاخ‌دار که بر خلاف تصور رایج تکشاخ نیست بلکه دو شاخ بلند روی سر خود دارد.

انتخاب روش نشانه- معناشناسی تنشی این پژوهش را قادر ساخت تا فضاسازی، رنگ‌بندی گفتمانی و مکان تصویر و نیز عوامل گفتمان را آشکار کند. فضاسازی بر اثر مواجهه‌ی دو عنصر تیره و روشن و زن و مرد شکل می‌گیرد. در حالی که با نگاه اول زن تصویر در اسارت و در چنبره‌ی تیرگی به‌نظر می‌رسد، رنگ‌بندی گفتمانی و مراحل بعدی تحلیل آشکار می‌سازد که روشنایی در سمت تیره نیز وجود دارد و بالعکس اسب سمت روشن حالتی شوم و خصومت‌آمیز دارد؛ حالت بدوی صورت اسب همراه زن، درهم‌تنیدگی بدن این دو و آرامش و بی‌خبری زن، به اسب همراه او نقشی محافظتی بخشیده است. عوامل گفتمانی در این تصویر عبارتند از: مرد کنشگر، زن کنش‌پذیر، اسب سمت راست عامل کمکی زن و اسب سمت چپ عامل کمکی مرد، و گوی سفید کوچک در دست اسب به‌عنوان مفعول ارزشی مطلوب کنشگر.

از آن‌جا که مربع‌های معنایی برای این تصویر خوانشی محدود و بسته ارائه می‌دهند، باید به ناچار از مربع معنایی عبور کرد و به مربع تنشی پرداخت. مربع تنشی در تعامل دو محور گستره و فشاره معنا را در طیفی از کم‌رنگ تا پررنگ ارائه داده و آشکار می‌کند که کامل‌شدن در اثر تعامل میان‌ماندن و ورود به داخل غار در محور افقی و در محور عمودی میان محفوظ ماندن و مواجهه شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، کمال و تعالی نتیجه‌ی کنش و تعامل میان عناصر و عوامل گفتمانی موجود در تصویر است. اگر چه که المان‌هایی مانند تیرگی، سکون، انفعال و تأنیث در تقابل با روشنایی، حرکت، فعالیت و ذکور به‌نظر می‌رسند اما معنا در اثر حرکت بین این مفاهیم و کنش میان آن‌ها شکل می‌گیرد؛ در غیر این صورت معنا صلب و یکطرفه خواهد بود. زن، در سکون و آرامش، معلق و رقصان می‌نمایاند و در غاری تاریک در پناه اسبی که بدنش گویی با بدن او در هم تنیده و یکی شده آرام گرفته است اما هجوم مرد بهره‌مندی از روشنایی و مواجهه با دنیایی دیگر را در پی دارد. همین طور می‌توان گفت که مرد با شجاعت و قصد حمله و ورود به تاریکی از گوهر وجودی زن بهره‌مند می‌شود. بنابراین، هر دو عنصر مذکر و مونث در رویارویی با یکدیگر از نظام ارزشی متفاوتی در راستای کامل شدن بهره می‌برند. با آشکارسازی معنای اثر به روش نشانه- معناشناسی گفتمانی، می‌توان اسب‌ها را عاملان کمکی و عناصر همراهی‌کننده‌ی انسان به حساب آورد. اسب شاخ‌دار حافظ و همراه نیروی زنانگی و هم‌بسته‌ی نیروهای بدوی و طبیعی دانسته می‌شود.

فهرست منابع فارسی

اسماعیلی، عصمت؛ شعیری، حمیدرضا، و کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۱)، رویکرد نشانه- معناشناختی فرآیند مربّع معنایی به مربّع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، ۶ (۳)، صص ۶۹-۹۴.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵)، سقاخانه، عنوانی سهل‌انگارانه برای آثار منصور قندریز، مجله‌ی تحلیلی پژوهشی *هنرهای تجسمی آوام*، برگرفته از لینک https://avammag.com

پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پایدارفرد، آرزو؛ محمدزاده، مهدی، و بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۷)، تحلیل پادگفتمان قرآنی دو نگاره‌ی حضرت یوسف در زندان و حضرت یونس و ماهی از فالنامه‌ی طهماسبی، *باغ نظر*، ۱۵ (۶۹)، صص ۲۹- ۳۸.

پنجه‌باشی، الهه؛ نجیبی، نگار (۱۳۹۸)، رویکرد تاریخی به نقشمایه‌ی اسب در سفالینه‌های سلجوقی، دوفصلنامه *هنرهای صناعی اسلامی*، ۴ (۲)، صص ۸۱- ۹۶.

تقوی، ترنم و پهلوان، محبوبه. (۱۳۹۹)، خوانش بینامتنی آثار فیگوراتیو منصور قندریز" در *نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. ۲۵ (۲): ۹۵- ۱۰۴.

حسن‌زاده‌میرعلی، عبداله و کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۰)، بررسی الگوی نشانه- معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین‌پور، *پژوهش‌نامه‌ی زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، ۵ (۲)، پیاپی ۱۸: ۱۱۵-۱۳۶.

خورشیدیان، رائیکا؛ زاهدی، حیدر (۱۳۹۶)، مکتب سقاخانه: نگاهی استعماری یا شرق‌شناسانه؟، *باغ نظر*، ۱۴ (۵۳)، صص ۴۱- ۵۲.

رضایی، رویا؛ مشهدی، محمدامیر؛ شعیری، حمیدرضا، و نیک‌بخت، عباس (۱۳۹۶)، بررسی و تحلیل کارکرد پادگفتمانی نامه‌های نیما یوشیج، دوفصلنامه *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*، ۲۵ (پیاپی ۸۲)، صص ۱۳۳- ۱۵۴.

رضائی‌نبرد، امیر (۱۳۸۸)، جایگاه اسب در آثار استاد محمود فرشچیان، *نگره*، ۱۲ (۸۸)، صص ۷۱- ۹۳.

زارع، مرضیه؛ سرمدی، مجید، و صادقی، سهیلا (۱۳۹۶)، خوانش روایت منظوم ایرج سروده‌ی فردوسی با رویکرد نشانه- معناشناسی، *جستارنامه‌ی ادبیات تطبیقی*، ۱ (۱)، صص ۵۳- ۷۸.

سیاوشی، صابره؛ نصری، زهرا، و احمدی‌پور، شیما (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی کهن‌الگوی اعداد در شعر طاهره صفارزاده و محمود درویش، *پژوهش‌های*

تطبیقی زبان و ادبیات ملل، ۲ (۵)، صص ۴۷- ۶۱.
شریفی، لیلا؛ ضرغام، ادهم (۱۳۹۲)، سیر تحول تصویر اسب از دوره‌ی ماد تا دوره‌ی هخامنشی، *نگره*، شماره ۲۸، صص ۴۱- ۵۷.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۴)، بررسی بنیادین ادراک حسی در تولید معنا، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شماره ۴۶، صص ۱۳۱- ۱۴۶.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی، فصلنامه‌ی تخصصی *نقد ادبی*، ۲ (۸)، صص ۳۳- ۵۱.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲)، نظام تنشی و ارزشی از دیدگاه نشانه- معناشناسی سیال: الگویی جهت تحلیل گفتمان ادبی، *انسان و فرهنگ*، ۲ (۳)، صص ۵۹- ۶۷.
عباسی، علی؛ یارمند، هانیه (۱۳۹۰)، عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه- معناشناختی ماهی سیاه کوچولو، *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۲ (۳)، پیاپی ۷، صص ۱۴۷- ۱۷۲.
میرزایی، فرامرز؛ امیدی، احمدجمال (۱۳۹۴)، پویایی زندگی در رقابت: تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمانی در داستان کوتاه خلأ، *جستارهای زبانی*، ۶ (۷): ۲۳۷- ۲۶۰.

فهرست منابع الکترونیکی

URL1: https://fa.wikipedia.org/wiki/بین_و_یانگ

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)