پژوهشنامه گرافیک نقاش

مطالعه نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تأکید بر بُن‌مایه‌های نگارگری ایرانی*

چکیده:

یکی از گرانبهاترین و قدیمی‌ترین میراثِ به‌جای‌مانده از گذشتگان و هنر آنها نگارگری و نقوش سنتی و تصاویری است که ریشه در دلِ فرهنگ دارند. نمادگرایی به‌عنوان یکی از ابزارهای بیان تصویری، در آثار زیادی از نگارگری ایرانی دیده شده و انتقال مفاهیم را در صورت و معنا به هم نزدیك کرده است. با مطالعه و تحلیل عناصر مرتبط با نگارگری و نقوش ایرانیِ به‌کارگرفته‌شده در پوسترهایی با موضوع و مخاطبان متفاوت، می‌توان میزان اثربخشیِ تصاویر در انتقال پیام و تأثیرگذاری آن را در مخاطب / مخاطبان بررسی کرد. این پژوهش به تجزیه و تحلیل پوسترهای دهه اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی با رویکرد نشانه‌شناختی می‌پردازد تا به این پرسش پاسخ دهد رابطه نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در پوسترهای یک دهه اخیر ایران با موضوع پوستر چیست و از چه عناصر نشانه‌شناسی در این ارتباط استفاده شده است؟ محور اصلی این پژوهش بررسی چگونگی ارتباط میان موضوع پوسترهای یك دهه اخیر ایران و استفاده از عناصر نمادین و نقوشِ نگارگریِ ایران در آنهاست. در این پژوهش سعی بر آن است که پوسترهای طراحی‌شده در این بازه زمانی، با توجه به نقوش و تصاویر مرتبط با نگارگری ایران مورد بحث و تجزیه و تحلیل قرار گیرد. روش تحقیق توصیفی .تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی می‌باشد. نتایج به‌دست‌آمده به این امر اشاره دارد که ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری با استفاده از نشانه‌های شمایلی بوده و استدلال می‌شود بیشتر ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در این پوستر با استفاده از عناصر شمایلی می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: نگارگری، نقوش ایرانی، نشانه‌شناسی، پوستر.

*این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته ارتباط تصویری نگارنده اول با عنوان: «مطالعه نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تأکید بر بُن‌مایه‌های نگارگری ایرانی» که به راهنمایی نگارنده دوم، در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات تهران به انجام رسیده استخراج شده است.

شیدا حسامی
دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات ، تهران، ایران .
نویسنده مسئول
Email: sheida.hessami@yahoo.com

سید نظام‌الدین امامی‌فر
استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
Email: emamifar@shahed.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۶

DOI: 10.22051/pgr.2019.22919.1014

مقدمه

پوستر با توجه به قدمتش در اطلاع‌رسانی و ارائه پیام تصویری به مخاطب، به‌عنوان مهم‌ترین و بهترین ابزار برای انتقالِ خلاق پیام بر روی کاغذ، بسیار مورد توجه افراد قرار گرفته است. عواملی در بیان خلاق و ارائه هرچه ماندگارتر پیام در پوستر مؤثر می‌باشند که توجه به این عوامل در موفقیت و عدم موفقیتِ پوستر سهیم هستند. در عین حال، علم نشانه‌شناسی می‌تواند به ما کمک کند تا از نقش رسانه‌ای نشانه‌ها و نقشی که افراد در بنا کردن حقایق دارند آگاه شویم. علم نشانه‌شناسی با بررسی نشانه‌ها کمک می‌کند تا افراد دنیای اطراف خود را به‌واسطه نشانه‌ها درک کنند و کمک می‌کند تا نظام‌های نشانه‌ای رمزگذاری و رمزگشایی بشوند و افراد را قادر می‌سازد تا از رهگذرِ این نشانه‌ها با جهان اطراف خود ارتباط برقرار بکنند. با مطالعه و تحلیل عناصر مرتبط با نگارگری و نقوش ایرانیِ به‌کارگرفته‌شده در پوسترهایی با موضوع و مخاطبان متفاوت، می‌توان میزان اثربخشی تصاویر در انتقال پیام و تأثیرگذاری آن را در مخاطب/ مخاطبان بررسی کرد.

سؤالات پژوهش

- ارتباط نمادها، نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در پوسترهای یک دهه اخیر ایران با موضوع پوستر چیست؟
- در پوسترهای یک دهه اخیر ایران از کدام دسته از عناصر نگارگری و نقش‌مایه‌های ایرانی بیشتر استفاده شده است؟
- از چه عناصر نشانه‌شناسی، در ارتباط بین نقش‌مایه‌های ایرانی و موضوع پوستر استفاده شده است؟

پیشینه پژوهش

در این زمینه «بررسی نشانه‌شناختی اعلان از انقلاب اسلامی تا ۱۳۸۰» عنوان مقاله‌ای به قلم نظام‌الدین امامی فراست. وی تحولات اجتماعی ایرانِ بعد از انقلاب را به سه دوره تقسیم کرده و براساس آن پوسترها، سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹ را دوره اول، سال‌های جنگ تحمیلی را دوره دوم و دوران پس از جنگ تا سال ۱۳۸۰ را دوره سوم می‌داند. نویسنده با اتکا بر اصول و مبانی دانشِ نشانه‌شناسیِ فرهنگی، به تحلیل پوسترهای فرهنگی این دوران پرداخته و با نگاهی به جنبه‌های جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و تحلیل آثار، چگونگی تولیدِ معنا و ارتباط آنها را شرح داده است. وی نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که طراحان پوستر، در دوره اول از نشانه‌های شمایلی و بیان روایتی برای انتقال پیام استفاده کرده‌اند. نشانه‌های نمادین و بیان استعاری در دوره دوم، و نشانه‌های نمایه‌ای و بیان مفهومی، در دوره سوم، در طراحی پوستر مورد استفاده واقع شده است. در مقاله «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران» به قلم اصغر کفشچیان و مریم یاحقی در سال ۱۳۹۰ آمده است: نمادپردازی جزو قدیمی‌ترین روش‌های بیان مفاهیم محسوب می‌شود؛ به‌طوری‌که انسان بدوی غایاتِ مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می‌کوشید از طریق علایم نمادین (حیوانی، انسانی، گیاهی، تلفیقی) با همنوعان خود ارتباط برقرار کند. در هنرهای تجسمی، نماد؛ تأویل بصری از یك موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت و... تعریف شده است.

ابوالقاسم دادور در مقاله‌ای در سال ۱۳۹۳ پژوهشی درباره نقوش و نمادهای گیاهی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران انجام داده است. او در این مقاله به آشنایی با فرهنگ و باورو سنت‌ها از طریق مطالعه نقوش و نمادها پرداخته و با معرفی مفهوم نماد و نقش و تفاوت آنها به این مقوله می‌پردازد.

عبدالعلی باقری به همراه کامران افشار مهاجر و سعید زاویه در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تطبیقی فرهنگ بصری در پوسترهای دفاع مقدس و پوسترهای انگلستان در جنگ جهانی اول»، با معرفی مفهوم فرهنگ بصری و جایگاه آن در طول تاریخ، به بررسی فرهنگ بصریِ بعد از انقلاب اسلامی ایران و تأثیرات ناشی از جنگ تحمیلی به آن پرداخته‌اند و نقش دین، فضای معنوی و مقدس و همچنین شرایط خاص اجتماعی آن دوران را در پوستر بررسی کرده‌اند.

محبوبه غلامپور گلی و منصور حسامی‌کرمانی در سال ۱۳۹۳ در مقاله «تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از یک نگاره نسخه خطی «هزار و یک شب» به روش یوری لوتمان»، نگاره‌ای از نسخه خطی هزار و یک شب در مکتب قاجار اثر ابوالحسن خان غفاری (صنیع الملک) را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند.

نگارگری و نقوش ایرانی

هنر نگارگری ظریف و معمولاً ریزنقش و دارای کیفیت تزیینی، از دیرباز به شیوه‌های مختلف در خاورزمین متداول

بوده است. نگارگری ایرانی تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشیِ طبیعت‌گرایانه اروپایی داشت و نیز در اصولِ فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی‌شناختی با هنر تصویریِ خاور دور و هند متفاوت بود. همچنین با آنکه به غلط بر آن نام مینیاتور نهاده‌اند، جز در کوچکیِ اندازه و برخی ظرافت‌های فنی، با مینیاتور اروپایی قرون وسطی قرابتی نداشت (پاکباز، ۱۳۸۷: ۴۵)

نگارگری دوره اسلامی را باید به دو بخش عمده تقسیم کرد: دوران اولیه اسلامی که دوران رکود و تقبیح تصویر می‌باشد و نگارگری دوران انزوا را می‌گذرانید و به متن آثار و صنایع دستی محدود می‌شد. در دوران دوم، دورانی که این هنر مورد حمایتِ حکام و سلاطین رشد و نمو می‌یابد و تقریباً از متن کتب و صنایع دستی آزاد می‌شود و هویتی مستقل می‌یابد (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۴: ۲۱).

نمادها و نقوش به کار رفته در نگارگری

نقش به معنی «تصویر، نگارگری، ترسیم، صورت، شکل و رسم» (معین، ۱۳۸۱) و همین طور «صورت، تصویر، رسم، ترسیم، شبیه صورت و شکل» (دهخدا، ۱۳۷۷) آمده است. نقش درواقع به شکل ظاهری یک چیز اشاره دارد. نقش در بسیاری از منابع با نام نقش مایه آورده شده است. «نقش مایه - motif» مایه اصلی و بارز در یک اثر هنری، عنصر یا ترکیبی از عناصر بصری که در یک ترکیب بندی تکرار می‌شود و در بیان هنرمند برجستگی و ویژگی دارد» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۷). نماد به‌عنوان یکی از ابزارهای آگاهی‌بخشی و اطلاع‌رسانی، کهن‌ترین و بنیادی‌ترین روش بیان محسوب می‌شود؛ ابزاری که موجب آشکار شدن مفاهیمی می‌گردد که ورای ظاهرِ خود بر امری دیگر دلالت دارد. می‌توان گفت که قدمت نماد به اندازه قدمت تاریخ حیات بشر است و به این ترتیب خطِ وصلی میان انسانِ امروز و انسانِ دیروز است. یکی از عواملی که انسان‌ها را از حیوانات جدا می‌سازد، همانا توانایی انسان‌ها در برقراری ارتباط در یک سطح پیچیده است که همان ارتباط نمادین است. حضور نمادها در زندگی انسان به دوران ماقبل تاریخ و آغاز زندگی اجتماعی او برمی‌گردد که ناچار بود برای تداوم حیات خویش از آن استفاده نماید. در ایران، سفالینه‌ها یا سنگ‌نگاره‌ها و مهرهای تمدن واره‌های کهن، همچون شوش و سیلک و ماکو و زیویه و منطقه تیمره نقوش نمادین زیادی دارند و این روند در طول تاریخ هنر و صنایع ایران تداوم داشته است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۳۸).

زمینه‌های پیدایش نماد در هنرهای تجسمی و به‌طور خاص در هنر ایران را می‌توان در دو بستر عمده بررسی کرد: اسطوره‌ها و آیین‌ها، که بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد پیوندی ذاتی دارند؛ زیرا همان‌گونه که نماد بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می‌کند، در اسطوره‌ها و آیین‌ها نیز شاهد مفاهیمی خارج از حوزه درک مستقیم هستیم؛ به‌طوری‌که همواره برای ارائه آنها ملزم به استفاده از نمادها بوده‌ایم. اسطوره‌ها بستر مناسبی جهت پیدایش و پرورش نمادها، و به‌عبارتی موضوع خلاقیت و ابداع نمادها در هنرهای تجسمی به شمار می‌روند. با مطالعه و بررسی نقاشان ایرانی در گذشته می‌توان چنین استنباط کرد که نقاشان، طراحان نقوشِ سنتی نیز بوده‌اند که همان ویژگی را در آثار خود به کار گرفته‌اند. مانند عمق نمایی در نگاره‌ها، ارزش نهادن به تمامی اشکال به یک اندازه، نگریستن به یک موضوع از چند جهت و وجود تزئینات نقوش سنتی در نگاره (آشوری، علی مرادی، ۱۳۸۷: ۲۲).

این نقوش برمبنای تفکرات و برداشت‌های آیینی شکل گرفته است و بسیاری از این نقوش به نمادی از اعتقادات هنرمندان بدل شده است. با گذشت زمان شاهد بروز تغییر و تحول در این نقوش بوده‌ایم. در ابتدا شکل‌های طبیعی را ساده ترسیم می‌کردند ولی بعدها این اشکال، مفاهیم خاصی یافت و با ساده‌شدن، هم از طبیعت‌گرایی دور شد و هم نقشِ جدیدی را متناسب با شکل و مواد سازنده شیء پدید آورد. براساس این تنوع، نقوش و نمادهای سنتی را می‌توان به ترتیب زیر تقسیم‌بندی نمود:

نمادهای هندسی: خطوط راست، کج، موازی، متقاطع، هاشورزنی و نقطه‌گذاری شاید ابتدایی‌ترین شکلِ زینتی بوده‌اند. زیرا هم ساده‌ترین شکل‌ها را داشته و هم مناسب‌ترین نمونه مکررسازی و به‌دست‌آوردن مهارت در این راه بوده است (ضیاپور، ۱۳۵۳: ۳). نماد هندسی به‌طورکلی مجموعه‌ای از اشکال هندسیِ منظم همانند دایره، مربع، مثلث یا ترکیب‌هایی همچون سطوح شطرنجی، ستاره‌های شش‌پر، اشکال ماندالا، چلیپا و ... نمادهای هندسیِ هنر ایران محسوب می‌شوند. در نگارگری ایران استفاده از اشکال هندسی، به‌صورت ترکیبی و ابداع نقش‌مایه‌های خاصِ هندسی رواج داشته و همواره ضمن حفظ ارزش‌های نمادین،

برای آراستن فضاها مورداستفاده قرار گرفته‌اند. کاربرد عناصر هندسیِ ترکیبی در نگاره‌ها، می‌تواند تحت تأثیر نقوش کاشی‌کاری‌ها، معرّف و نمادی از حکمت اسلامیِ مبتنی بر کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت باشد(کفشچیان، یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۹).

نقوش گیاهی: نقوش گیاهی که در دوره ساسانی به‌صورت نیمه‌انتزاعی اجرا شده‌اند، بعدها اساسِ نقوش گیاهی دوره اسلامی به‌خصوص صدر اسلام را تشکیل می‌دهند که خودِ این نقوش وامدار هنر هخامنشی هستند. این نقوش که در هنرِ صدر اسلام و حتی در ادامه تمدن اسلامی مورد استفاده بوده‌اند، شامل نقوش گردان است که خود به بخش‌های دیگری مانند نقش درخت، اسلیمی‌ها و خطایی‌ها (ختایی) تقسیم می‌شوند که حکم الفبای اصلی زبان تصویرسازی سنتی ایران را دارند. این نقش‌ها با تنوع بی‌شمار خود عرصه گسترده‌ای از طراحی سنتی ایران را به خود اختصاص داده‌اند. نقوش مذکور برپایه فرم دایره با استفاده از قوس‌های حلزونی (اسپیرال) شکل گرفته‌اند که بن‌مایه‌ای کاملاً گیاهی دارد و عقیده برخی از هنرشناسان این است که این نقش متأثر از برگ کنگرهای هخامنشی است که گاهی بندرت به‌دلیل شباهت با نقوش جانوری به نام‌های دیگر چون اسلیمیِ دهان‌اژدری معروفند(اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۰: ۴۵).

نقوش جانوری/ انسانی: استفاده از نقش حیوان در هر دوره‌ای از تاریخ بشر به دلیل اهمیت حیوانات در هم‌زیستی تنگاتنگ با انسان است. در دوره‌های اولیه زندگی بشر، انسان به‌دلیل ترس و پس از آن به سبب ازدیاد و باروری حیوانات پرمنفعت و بهره‌گیری بیشتر از آنها، تصویر آنها را بر دیواره غارها و یا روی تخته‌سنگ‌ها نقش می‌کرده است. پس از آنکه دیگر، ترس به معنای گذشته وجود نداشت، نقش حیوانات به‌منزله نمادی از وجوه رفتارهای نیك و بد انسانی به نمایش گذاشته شد، و از آن جا که انسان خود حیوانی ناطق است و در بین موجودات، حرکات و رفتار حیوان به انسان نزدیك‌تر است، در نتیجه انسان برای نمادین‌ساختن مشخصه‌های خود، حیوان را به‌عنوان یکی از بهترین قالب‌ها انتخاب کرد. انسان از ابتدا برمبنای نگاه خود به استفاده‌های مفید یا خطراتی که از جانب حیوانات متوجه او می‌شد، نمادهای خیر و شرّ را به حیوانات نسبت می‌داد که البته در دوران‌های مختلف و با توجه به ویژگی‌های هر دوره و یا هر فرهنگ و تمدن، هرکدام از این اطلاق‌های نمادین متفاوت بود (روستایی چیت‌سازیان، ۱۳۹۲: ۶).

عناصر نمادین: هاله مقدس نور الهی و نیروی ترکیبیِ آتش و طلای شمسی یا انرژی الهی است؛ نور ساطع از تقدس؛ نیروی معنوی و قدرت نور؛ تقدس؛ فرّ؛ نبوغ؛ فضیلت؛ صدور قوه حیاتی موجود در سر؛ انرژی حیاتی خرد؛ نور متعالی معرفت (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۷۸). آتش، یکی از عناصر بنیادین هستی، مظهر روشنایی، حرارت و گرماست. آتش، نماد خورشید بر روی زمین است. آتش مظهر پاکی و سمبل مهر و زندگی است که در نگاره‌ها نیز با همین مفهوم به کار می‌رود (کفشچیان یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۲). آب از عناصر بنیادی هستی که نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی و رستگاری، باروری و رشد، تجدید حیات و دگردیسی محسوب می‌شود. زنده بودن آب و زاییده شدن زمین از آب در فرهنگ و اندیشه ایرانی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. در تفکر اسلامی نیز آب یعنی شفقت، معرفت باطنی، تطهیر و زندگی. آب به شکل باران یا چشمه یعنی مکاشفه الهی و حقیقت و نیز آب یعنی آفرینش (کوپر، ۱۳۷۹: ۲).

خط و نوشته: متن یا نوشتار در آثار نگارگری علاوه بر نوع خط، به لحاظ مفهومی و بیانی نیز بسیار خلاقانه گزینش شده‌اند.

پوستر

پوستر به عنوان نوعی طراحی گرافیکی به نمایش و تبلیغ تعلق دارد و در آن ضروری است تصویر و کلمه به شکل مختصر، مرتبط با یك مفهوم واحد و به یادماندنی باشند. در خیابان‌های شهرهای در حال گسترشِ اواخر سده نوزدهم، پوسترها بازنمودی از زندگی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بودند و تلاش داشتند تا خریداران را به خرید کالا و مخاطبان را به برنامه‌های تفریحی فراخوانند. جلوه پرآب و رنگ پوسترهایی که در آن هنگام با ابداع روش چاپ سنگی امکان شده بود، توجه عابرین را به خود جلب می‌کرد. تصاویر این آگهی‌ها که در آن مضمونی دقیق با یك متن ارائه شده بود، مُد هنری زمانه خود را بازتاب می‌دادند و نوعی زیبایی‌شناسی جدیدِ تصاویر خلاصه و موجز را عرضه می‌کردند که خود حاصلِ روش‌های تکثیر آن دوره بود (هولیس، ریچارد ۱۳۸۲: ۱۱).

کلمه پوستر رسانه‌ای چاپی و نوعی آگهی است که بر دیوارها و ساختمان‌ها، یا بر سطوحی که در شهر برای نصب آن پیش‌بینی شده است، نصب می‌شود. یا حتی گاهی سراز

تابلوهای اعلانات درمی‌آورد. این اصطلاح از زبان انگلیسی به زبان فارسی امروز ما وارد شده است و چون «آگهی دیواری» و «اعلان» معادل دقیقی برای آن نیست. معمولاً هم طراحان و هم عموم مردم تلفظ همین واژه انگلیسی را برزبان می‌آورند و یا عده‌ای معادل فرانسوی (آفیش) آن را به کار می‌برند. پوستر بیشتر در زندگی شتابان و ماشینی شهرها به‌کار می‌آید و در موضوعات مختلف اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، تجاری و خدماتی طراحی می‌شود. این رسانه اگر به‌درستی به کار رود و ویژگی‌های بصری لازم در طراحی آن رعایت شود و مسیر و برنامه‌ریزی تبلیغاتی نیز صحیح باشد تأثیر شگرف و پیش‌بینی‌ناپذیری در انتقال پیام دارد (افشار مهاجر، ۱۳۸۸: ۲۶-۲۷).

پوستر به‌عنوان اثر هنری بیش از دیگر آثار هنری در دید عموم بوده و می‌توان گفت نسبت به دیگر هنرها مردمی‌تر و عامه‌پسندتر می‌باشد. پوستر به‌عنوان یکی از گونه‌های کلاسیک طراحیِ گرافیک امروزه تأثیرگذارتر از همیشه، در میان جوامع بشری به ایفای نقش می‌پردازد. پیش از آنکه از طریق طراحی پوستر، تصویر در اندازه‌های بزرگ و به تعداد زیاد تکثیر شود، متن بیشترین فضا را در پوستر اشغال می‌نمود. به تعبیر دیگر، پوستر به جای آن‌که ترکیبی از متن و تصویر باشد فقط از متن تشکیل یافته بود. این متن که القاکننده نظر طراح در تبلیغ مفهوم خاصی بود، با انتخاب نوع فونت و با استفاده از تکنیک‌های چاپ متن به گونه‌ای دلخواه در صفحه قرار می‌گرفت و به چاپ می‌رسید (ریورز، شرلوت، ۱۳۹۰).

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی را به عنوان معادل Semiotics یا Semiology به کار می‌بریم؛ هرچند که میان این دو اصطلاح تفاوت‌هایی جزئی هم به چشم می‌خورد، ولی ما این دو را یکی در نظر می‌گیریم. گاهی هم آن را «نظریه نشانه‌ها» نامیده‌اند (قائمی‌نیا، ۱۳۸۵: ۴). نشانه‌شناسیْ علمی است که به بررسی انواع نشانه و عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیه آنها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد و سرشت و چگونگی ارتباط و معنا را در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای گوناگون مطالعه می‌کند (مهاجر، ۱۳۸۰: ۲۵۲). براساس تعریفی از امبرتو اکو «نشانه‌شناسی نه فقط شامل مطالعه هر چیزی است که به چیزی دیگر اشاره دارد» (امامی فر، ۱۳۸۸، ۵). نشانه چیزی است که از دید کسی، از جهتی یا ظرفیتی به جای چیزی می‌نشیند. نشانه کسی را خطاب می‌کند، یعنی در ذهن آن شخص نشانه‌ای برابر یا شاید نشانه‌ای بسط یافته خلق می‌کند. نشانه‌ای که به این ترتیب آفریده می‌شود تفسیر نشانه نخست نامیده می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۸). نشانه مبنای یکی از روش‌های تحلیل متن است.

معنای صریح، معنای ضمنی

هر واژه ممکن است علاوه بر معنای «تحت‌اللّفظی»اش (معنای به اصلاح صریح آن) معانی ضمنی نیز داشته است. در نشانه‌شناسی، معنای صریح و معنایِ ضمنیِ حقیقت مفاهیمی هستند که با رابطه دال و مدلول سروکار دارند و نوع مدلول‌ها از هم متمایز می‌شوند: مدلول صریح و مدلول ضمنی (سجودی، ۱۳۸۷، ص. ۷۷). معنای «صریح» را با عباراتی چون مبتنی بر «تعریف»، «معنای تحت‌اللّفظی»، «معنای بدیهی» یا «معنای مبتنی بر دریافت عام» توصیف کرده‌اند (چندلر، ۲۰۰۷: ۱۳۷). عبارت «معنای ضمنی» به تداعی‌های اجتماعی ـ فرهنگی و «شخصی» (ایدئولوژیک، عاطفی و ...) نشانه اشاره دارد (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۸).

بارت معتقد است که الگوی سوسوری نشانه صرفاً توجیه‌گر معنای «صریح» است و سوسور به بررسی «معنای ضمنی» و چگونگی آن نپرداخته است و این مهم به نظریه‌پردازان بعدی (از جمله خود بارت) واگذاشته شده است (بارت، ۱۹۶۷: ۸۹؛ سجودی، ۱۳۸۷: ۸۷). برای مورخ هنر اروین پانوفسکی، دلالت مستقیم یک تصویر بصری، همان است که همه بینندگان آن، از هر فرهنگ و در هر زمانی که باشند در تصویر تشخیص می‌دهند (پانوفسکی، ۱۹۷۰: ۵۱-۵۳؛ چندلر، ۱۳۸۶: ۲۰۷).

بارت در «پیام تصویری» (۱۹۶۱) و «بلاغت تصویر» (۱۹۶۵) عقیده داشت که در عکاسی دلالت ضمنی را می‌توان (به طور تحلیلی) از دلالت مستقیم مجزا دانست (بارت، ۱۹۷۷: ۱۵-۳۱؛ چندلر، ۱۳۸۶: ۲۰۸). والنتین ولوشینف اصرار داشت که نمی‌توان مرز قاطعی میان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی ایجاد کرد، زیرا «معنای ارجاعی با ارزش‌گذاری‌های ما تغییر می‌کند... معنا همیشه از ارزش‌داوری رسوخ می‌پذیرد» (ولوشینف، ۱۹۷۳: ۱۰۵؛ چندلر، ۱۳۸۶: ۲۰۹). رولان بارت این دیدگاه لویی بلمزلف را پذیرفت که مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد. دلالت مستقیم (صریح) پس از ارجاع به یک چیز، منجر به

زنجیره‌ای از دلالت‌های ضمنی می‌شود.

اروین پانوفسکی (Ervin Panofsky)، محقّق تاریخ هنر اروپا مدعی است که دلالت صریح در تصاویر به‌طورکلّی هنرهای تجسمی، همان معنا و دریافتی است که همه افراد در برخورد با آن اثر در ذهن‌شان نقش می‌بندد (ضیمران: ۱۱۹). می‌توان گفت که نشانه‌ها بیشتر دارای ماهیّت و منشی چندمعنایی هستند، به‌عباراتی می‌توان آن‌ها را در معرض تفسیر و تغییرهای متعددی قرار داد. در اینجاست که نقش دلالت و معنای ضمنی یا التزامی پدیده‌ها مطرح می‌گردد. بعضی مدعی هستند که دلالت و معنای صریح با رمز کمّی (Digital code) و دلالت ضمنی با رمز قیاسی (Analoguecode) سروکار دارد.

همان‌گونه که فسکی گفته است در عکس دلالت صریح همان است که دیده می‌شود. او در کتاب معروف خود «مقدمه‌ای بر مطالعات رسانه‌ای» یادآور شده که عکس در ظاهر چیزی را برما معلوم می‌دارد که در جهان واقع نیز ما با آن روبه‌رو بوده‌ایم. اما هنر عکاسی در این است که با ابتکار و هنر خویش، جلوه‌هایی را در عکس بازتاب دهد که ظاهراً مشهود نیست (ضمیران: ۱۲۰).

از دید او اسطوره‌ها ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند. بارت معتقد است که مراتب دلالت، یعنی دلالت «صریح» و دلالت «ضمنی» در تلفیق با یکدیگر ایدئولوژی را تولید می‌کنند که دیگران (و نه البته خود بارت) آن را مرتبه سوم دلالت دانسته‌اند (فیسک، ۱۹۷۸: ۳۵؛ اسولیوان، ۱۹۴۴: ۲۷۶؛ سجودی، ۱۳۸۷: ۸۶). فرضیه اصلی او این است که اسطوره همواره در کار تبدیل تاریخ به طبیعت است. رولان بارت مدعی است که اسطوره‌ها در جریان استقرار در جامعه خود به پدیده‌ای طبیعی تبدیل می‌شوند (ضمیران: ۱۲۳). درباره سه مرتبه دلالت چندلر می‌نویسد: ... مرتبه نخست (دلالت صریح) اساساً بازنمودی تلقی می‌شود. مرتبه دوم (دلالت ضمنی) بازتاب ارزش‌های اشاره‌گر است که به هر نشانه پیوند یافته است. در مرتبه سوم (اسطوره‌ای یا ایدئولوژیک) نشانه بازتاب مفاهیم متغیر فرهنگی است که زیربنای جهان‌بینی‌های خاصی چون مردانگی، زنانگی، فردگرایی، عینیت‌گرایی و غیره است (چندلر، ۲۰۰۲: ۱۴۵؛ سجودی، ۱۳۸۷: ۹۱).

نشانه از دیدگاه پیرس

براساس طبقه‌بندی پیرس نشانه‌شناسی به سه دسته شمایلی، نماد و نمایه تقسیم‌بندی می‌شود. نشانه نمادین، «دال (نمود) مشابه مدلول (تفسیر) نیست» (موسوی لر، ۱۳۹۳: ۸۵). «نشانه‌هایی که به موضوع از راه قرارداد یا قاعده‌ای محکم و از طریق همبستگی با ایده‌ای کلی مرتبطند (نشانه‌ای که براساس قرارداد و نه صرفاً مشابهت اختیار شده است).

نمادهای کلاسیک مانند پرچم‌ها، کبوتر صلح، علایم راهنمایی، نت‌های موسیقی و الفبای مورس همچون نظامی از نشانه‌های قراردادی در نظر گرفته شده و در این طبقه‌بندی قرار دارند. نشانه‌های نمادین بیش از دیگر نشانه‌ها کاربرد اجتماعی دارند (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۷). سه وجه نشانه از دیدگاه پیرس به اضافه تعریفی مختصر و چند مثال روشنگر ارائه شده‌اند:

نشانه شمایلی، «نشانه‌ای است که موضوع خود را براساس مشابهت، تصویر می‌کند و از این رهگذر برامری دلالت می‌کند. طرح یک پیکره، یک عکس، یک تصویر ساده‌شده که نمایانگر یک درخت یا یک خانه باشد، درصورتی‌که به درخت یا خانه شبیه باشد شمایل محسوب می‌شود». (چندلر، ۱۳۸۶: ۹۵)؛ «رابطه دال و مدلول (تصویر ذهنی) مبتنی بر تشابه است» (موسوی لر، ۱۳۹۳: ۸۵).

نشانه نمایه‌ای، نشانه‌ای است که از ارجاعش به موضوع و پیوندی که با آن ممکن است برقرار کند، شناخته می‌شود. طبق تعریف پیرس، نمایه نشانه‌ای است که از موضوع خود تأثیر گرفته باشد. یعنی به نشانه برجای‌مانده از گونه‌ای موضوع، نمایه می‌گوییم؛ مانند رنگ پریدگیِ چهره به نشانه خستگی، دود به نشانه آتش یا ابر به نشانه باران» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۹۸). میزان قراردادی بودنِ رابطه دال و مدلول در این سه نوع نشانه به ترتیب کاهش می‌یابد.

نشانه‌های نمادین از جمله زبان بسیار قراردادی‌اند، نشانه‌های شمایلی تا حدی قراردادی‌اند و نشانه‌های نمایه‌ای توجه را براساس اجباری کور به ابژه‌هایشان معطوف می‌کنند. می‌توان گفت دال‌های نمایه‌ای و شمایلی بیشتر در قید مدلول‌هایشان هستند درحالی‌که در نشانه‌های نمادین که بیشتر قراردادی‌اند، این مدلول‌ها هستند که به واسطه دال‌ها تعریف می‌شوند (امامی‌فر، ۱۳۸۸: ۸).

نشانه از دیدگاه سوسور

از دیدگاه سوسور، نشانه نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به تصورِ صوتی پیوند می‌دهد. تصور صوتی آوای مادی نیست که جنبه فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست

جدول ۱: نوع نقوش و نحوه استفاده از عناصر نگارگری و بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی

نقوش استفاده‌شده در پوستر						
نمونه	نقش گیاهی	نقش جانوری / انسانی	عناصرنمادین	خط و نوشته	نقوش هندسی	موضوع
نمونه شماره ۱	*شمسه با استفاده اسلیمی	-	-	استفاده از رنگ طلایی و فیروزه‌ای تحریر دور حروف -	-	فرهنگی
نمونه شماره ۲	سرو	-	-	خط نسخ		فرهنگی / هنری
نمونه شماره ۳	-	-	-	-	*استفاده از اشکال هندسی - نمای معماری در نگارگری / دید هم‌زمانی	فرهنگی / تئاتر
نمونه شماره ۴	بته جقه	-	-	خط نسخ.	*استفاده از خطوط شکسته	فرهنگی / هنری

و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می‌دهد. نشانه زبانی محسوس است و اگر آن را مادی بنامیم، تنها به همین معنی و برای تقابل با مفهوم است (امامی‌فر، ۱۳۸۸: ۵). از دید سوسور نشانه شکلی از دال و مدلول است که رابطه بین دال و مدلول را دلالت می‌نامند. سوسور نشانه‌ها را براساس نوعی ماهیت جوهری یا ذهنی تعریف نمی‌کند. از دید سوسور نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع داده می‌شوند. در درون نظام نشانه‌ای «همه چیز وابسته به روابط است. هیچ نشانه‌ای به تنهایی معنا پیدا نمی‌کند و ارزش آن به رابطه با نشانه‌های دیگر است». سوسور می‌گوید: «مفاهیم به‌گونه‌ای اثباتی و ایجابی و به‌موجب محتوایشان تعریف

نمی‌شوند، بلکه به‌گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزا همان نظام ارزش می‌یابند. آنچه مشخص‌کننده هر نشانه است، به بیان قرقِ بودن آن چیزی است که نشانه‌های دیگر نیستند» (امامی‌فر، ۱۳۸۸: ۶). در جدول ۱ نوع نقوش و نحوه استفاده از عناصر نگارگری و بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی در ۵ پوستر نشان داده شده است.

بررسی نشانه‌شناسی نمونه‌ها

پوستر فوق برای جایزه ادبی در زمینه بازنویسی ادبیات کهن فارسی برای کودک و نوجوان و همچنین مراسم رونمایی از نشان مهدی آذر یزدی در سال ۱۳۹۴ طراحی شده است. موضوع این پوستر فرهنگی و برای جشنواره ادبی است. در طراحی این پوستر با استفاده از نقش شمسه و به صورت گره (تند دو پنج) همراه با تزئینات اسلیمی استفاده شده است. دلالت صریح اثر بر استفاده از رنگ‌های شاد و زنده و نقش شمسه همراه با تزئینات اسلیمی، تصویر سکه با رنگ طلایی در وسط شمسه و مرکزیت کادر، چهره حک‌شده آذر یزدی بر روی سکه است. دلالت ضمنی اثر بر استفاده از این رنگ‌ها و نوع ترکیب‌بندی به منظور رده سنی مخاطبان، نقش شمسه به‌عنوان نمادی برای نمایش کثرت و وحدت، استفاده از سکه و چهره آذر یزدی در مرکز برای توجه به مضمون و موضوع پوستر، استفاده از نمادهای نگارگری ایرانی و چهره روی سکه در راستای موضوع و هدف پوستر، که بازنویسی ادبیات کهن فارسی برای رده سنی کودک و نوجوان را با توجه به اینکه مرحوم آذر یزدی برای این رده سنی و این نوع ادبیات فعالیت می‌کردند، نشان می‌دهد. در این اثر دال بر رنگ‌ها و نقش‌ها و تصویر به‌کار برده که به آن اشاره شده دلالت دارد و مدلول بر استفاده از این نمادها در جهت هدف پوستر و رده سنی مخاطبان آن، وحدت و کثرت، همچنین به موضوع پوستر و بازآفرینی ادبیات کهن برای این رده سنی اشاره دارد. بنابراین در این اثر رابطه بین دال و مدلول مبتنی بر تشابه بوده و از عناصر شمایلی برای تولید معنا استفاده شده است و ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در این پوستر با استفاده از نشانه‌های شمایلی است.

در پوستر فوق، نقش درخت سرو با رنگ سبز در پس‌زمینه آبی ساده و روی محور تقارن عمودی کادر قرار دارد. این درخت در فرهنگ‌های باستانی و فرهنگ ایران نماد جاودانگی و نامیرایی است، به برکت عمر طولانی و همیشه سبز بودن در میان بسیاری از اقوام درخت زندگی نام گرفته و در بین درختان جنبه اساطیریِ قدرتمندی دارد. دلالت صریح اثر نقشِ درخت سرو با رنگ سبز در پس‌زمینه آبی ساده و روی محور تقارن عمودی کادر است. نوشته‌های فارسی روی درخت با رنگ سفید به‌صورت مورب و انگلیسیِ گوشه سمت چپ با رنگ آبی فیروزه‌ای و تنها فجر با رنگ قرمز برجسته است. دلالت ضمنی اثر بر رشد و اعتلای فرهنگی و اصالت و هویت ایرانی دلالت دارد.

رابطه دال و مدلول در این اثر به صورت علّی است، بنابراین از عناصر نمایه‌ای برای القای مفهوم استفاده می‌شود و ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در این پوستر با استفاده از نشانه‌های نمایه‌ای است.

پوستر فوق برای بیست و ششمین نمایشگاه ملی صنایع دستی جهت حمایت از تولیدات داخلی و حمایت از خرید صنایع دستی با شعار «هنر ایرانی شایسته خانه ایرانی است» طراحی شده است. موضوع این پوسترِ فرهنگی هنری در زمینه نمایشگاه صنایع دستی است. نقش شاخص این پوستر، بته جقه به همراه نقوش ساده هندسی (لوزی) است که به صورت قرینه ساماندهی شده‌اند. دلالت صریح اثر بر نقش بته جقه، نقوش ساده هندسی (لوزی) و نقوش شکسته گلیم، ترکیب‌بندی قرینه، استفاده از رنگ‌های آبی فیروزه‌ای و آبی تیره (رنگ‌های اصیل ایرانی) روی پس‌زمینه خاکی است. دلالت ضمنی اثر بر ماهیت ملی و فرهنگی پوستر و اصالت ایرانی اشاره دارد. دال در این اثر نقوش سنتی و هندسی با ترکیب‌بندی متقارن و رنگ‌بندی ایرانی و سنتی است و مدلول به اصالت ایرانی این هنر و نقش فرهنگ و هنر ملی ایران اشاره دارد. بنابراین رابطه بین دال و مدلول براساس تشابه بوده و از عناصر شمایلی برای القای مفهوم استفاده شده است و ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در این پوستر با استفاده از نشانه‌های شمایلی است.

این پوستر برای نمایشنامه «کبوتری ناگهان» اثر محمد چرمشیر طراحی شده است. در این اثر دلالت صریح اثر بر چهره قرار گرفته در کادر که با فرم یک ساختمان که به سبک نگارگری ایرانی به صورت تخت کشیده شده و در طراحی آن از خطوط مورب و فرم‌های لوزی استفاده شده است. رنگ‌های به‌کار برده‌شده در اثر سیاه، فیروزه‌ای و کرم است.

پس‌زمینه اثر آبی فیروزه‌ای چهره و ساختمان با رنگ سیاه و نوشته‌ها و خطوط و فرم‌ها رنگ کرم دارند. دلالت ضمنی اثر بر هویت ایرانی اثر و نمایشنامه و مضمون آن اشاره دارد.

در این اثر دال بر رنگ‌ها و ترکیب‌بندی و فضاسازی، فرم‌های در پوستر که توضیح داده شده دلالت دارد و مدلول اثر هویت و مضمون نمایشنامه و هویت ایرانی و فرهنگی (فضاسازی ایرانی) اثر است. رابطه بین دال و مدلول براساس شباهت است، بنابراین از عناصر شمایلی برای تولید معنا استفاده شده است و ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در این پوستر با استفاده از نشانه‌های شمایلی است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به بررسی تصاویر نمادگرایانه و تأثیر نشانه‌شناختی آنها در ارتباط با موضوع پوستر و میزان استفاده از نقوش و نمادهای ایرانی پرداخته شده است. درنظرگرفتن مخاطب و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و همچنین ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی هر جامعه، می‌تواند در انتخاب تصاویر و نمادهایی که برای مخاطب آشنا هستند، مؤثر باشد.

در این پژوهش سعی بر آن است که پوسترهای طراحی‌شده در این بازه زمانی، با توجه به مفاهیم نشانه‌شناختی نقوش و تصاویر مرتبط با نگارگریِ ایران در چهار نمونه انتخابی مورد بحث و تجزیه و تحلیل قرارگیرد. نتایج بر این است که با توجه به بررسی نمونه‌ها، ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در اغلب موارد با استفاده از نشانه‌های شمایلی است. با بررسی عناصر نمادین، نقوش و تصاویر بهره‌گرفته از نگارگری در هنر پوستر ایران، تأثیر استفاده از قابلیت‌های هنر ایرانی، در رسانه‌های هنری همچون پوستر مشخص می‌شود. همچنین اگر از این نقوش و بن‌مایه‌های نگارگری در راستای موضوع پوستر استفاده شود تأثیر بسزایی در پیشرفت و اعتلای فرهنگ کشور و معرفی آن دارد. از میان انواع نقوش گیاهی، جانوری / انسانی و هندسی در نقش‌مایه‌های نگارگری از نقوش گیاهی مانند بته جقه و... بیشترین کاربرد را دارد و اغلب استفاده از این نقوش با بن‌مایه‌های نگارگری در پوسترهای فرهنگی است.

منابع

- آیت‌اللهی، حبیب (۱۳۸۳). «واژگان زیبایی‌شناسی پوستر، اعلان یا آکهینه و تاریخ پیدایش آن». مطالعات هنرهای تجسمی. شماره ۲۱.
- الهی، حبیب ا... (۱۳۷۹). «وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیبایی‌شناسی، سبک‌ها و ارزش‌ها در هنر ایرانی اسلامی و در هنر معاصر غرب». سایه طوبی (مجموعه مقالات). تهران: فرهنگستان هنر.
- ا. داندیس، دونیس (۱۳٦۸). مبادی سواد بصری. ترجمه مسعود سپهر. تهران: سروش. چاپ اول.
- ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸٤). «جایگاه ترکیب‌بندی در نگارگری ایران». دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی. سال اول. شماره دوم بهار تابستان.
- امامی فر، سید نظام‌الدین (۱۳۸۵). نشانه‌شناسی کاربردی. کتاب ماه و مهر، آذر.
- باقری. عبدالعلی و کامران افشارمهاجر. سید سعید زاویه (۱۳۹۵). باغ نظر. سال سیزدهم. شماره ٤٤.
- بختورتاش، نصرت‌الله (۱۳٥٦). گردونه خورشید، یا گردونه مهر. تهران: عطایی.
- پوپ، آرتور (۱۳۷۸). سیر و صور نقاشی ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
- تابان قنبری، حسین و محمدرضا سلطانزاده و نصیر سلامی (۱۳۹۵). «نشانه‌شناسی محتوا و زمینه‌های مؤثر بر دیوارنگاری و تزیینات دوره زندیه با تأکید بر درونمایه‌های هنر قومی». باغ نظر. سال ۱۳. شماره ٤٥.
- جوانی، اصغر و محمد خزایی و منصور کلاه‌کج (۱۳۹٤). «چیستی هویت بصری ایرانی از منظر گرافیک». باغ نظر. سال سیزدهم. شماره ٤۰. مرداد و شهریور.
- ---------- (۱۳۹٦). «رویکردهای بازنمایانه در طراحی گرافیک». باغ نظر. سال چهاردهم. شماره ٥۰. مرداد.
- چندر. دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا. تهران: نشر سوره مهر.
- چنگیز، سحرو رضا رضالو (۱۳۸۹). ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری)، اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی.
- دینه‌سن، آنه ماری (۱۳۸۹). درآمدی بر نشانه‌شناسی. ترجمه مظفر قهرمان. تهران: انتشارات نشر پرسش.
- ذوپاور، حامد و مهنوش وحدتی و مهدی مکی‌نژاد. «معانی نمادین نقش‌مایه بته جقه»، فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر. سال چهارم. شماره ۱٥. تابستان.
- روستایی چیت‌سازیان، محبوبه (۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل چگونگی ترسیم نمادین نقوش حیوانی سفالینه‌های قرون ۳ و ٤ ه. ق ایران». شوشتر: دوفصلنامه دانشکده هنر. شماره سوم. بهار و تابستان.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: انتشارات علم. ویرایش دوم.
- ---------- (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی: نظریه و عمل. تهران: انتشارات علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه معناشناسی گفتمانی». فصلنامه نقد ادبی. سال ۲. شماره ۸.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: نشر قصه.
- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۸۵) «نشانه‌شناسی و فلسفه زبان». ذهن. پاییز. شماره ۲۷.
- کفشچیان مقدم، اصغر، کریم اله خانی (۱۳۹٦). «بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم و متن در ساختار زیباشناسانه آثار نقاشی ایران». نشریه هنرهای زیبا. هنرهای تجسمی. دوره ۲۲. شماره ۴. زمستان.
- کوپر، جی. سی (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.

- گرابر، اولگ. مروری برنگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری. فرهنگستان هنر. چاپ دوم.
- متفکرآزاد، مریم و آرزو پایدارفرد (۱۳۹٤). «بررسی ویژگی‌های نگارگری نسخ خطی مصور با تأکید بر نسخه مصور یوسف و زلیخا در کتابخانه مرکزی تبریز». فصلنامه علمی هنری نگارینه. سال ششم. تابستان.
- محمودی، فتانه (۱۳۸٦). «از متن تا تصویر، زیبایی شناسی نشانه‌های تصویری با رویکردی به گرنیکا». نشریه هنرهای زیبا. شماره ۳۲. زمستان.
- معنوی راد، میترا و ابوالقاسم دادور (۱۳۸۹). «تحلیل ارتباطات نوشتاری در حوزه بیان هنری». نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی. شماره ۴۳. پاییز.
- Ashoori, M, T, Moradi, A (2008), Comparative Study of Traditional Nature Traces, Negate Journal, Vol 6.
- Ayatollah, Habibollah (2004), The Aesthetics of The Poster, Announcement or Advertizing, And The Date of Its Emergence, Visual Arts, No. 21.
- Ayatollah, Habibollah (2000), Distinction And Sharing In The Basics of Aesthetics, Styles And Values In Iranian Islamic Art And Contemporary, Western Art, Shawi Tawbi "Proceedings of The First Biennial of the Painting of The Islamic World", Tehran: Museum of Contemporary Art.
- Bakhortash, Nasratollah (2007), Secrets: Sparrow or Meat Roll, Tehran: Artemis.
- Baqeri, Abdul Ali And Afsharmohager, Kamran Zavieh, Seyyed Saeed (2017), A Comparative Study of Visual Culture, In the Holy Defense Poster and in the Posters of England at the First World War, Garden comment, Thirteenth Year, No. 44.
- Chandler, Daniel (2008), The Foundations of Semiotics, Mehdi Parsa, Tehran: Sura Mehr.
- Changiz, Sahar and Rezalu, Reza (2010), Symbolic Evaluation of Beaded Neyshabour Pottery (Third and Fourth Centuries), Ardebil: Mohaghegh University of Ardebil, Vol. 4, No. 47, 33-44.
- Chittazan, Amir Hossein Rostayee, Mahboubeh (2013), The Study And Analysis of The Symbolic Design of Animal Designs of The Pottery of The 3rd And 4th Centuries, Gh Iran, Paykareh Research In Visual Art, Volume 2, Issue 3, 7-18.
- Cooper, Jane (2001), Illustrated Culture of Traditional Symbols, Maliheh Karbasian, Tehran: Farshad.
- Dandies, Donis (1990), The Basics of Visual Literacy, Masoud Sepehr, Tehran: Soroush, Pt 1.
- Dina Sen, Anne Marie (2010), Profit on Semiotics, Mozaffar Ghahremani, Tehran: Question.
- Ebrahimi Naghani, Hossein (2005), The Position of Combining In The Painting of Iran, Islamic Art Studies, Vol 1, Number 2.
- Ghanbari, Taban, Soltanzadeh, Hossein, Nasir Salami, Mohammad Reza (2017), Semiotics Content of The Fields Affecting on Graffiti And Decorations of Zand Era with An Emphasis on Folk Art Themes, Garden comment, Vol. 13, No. 45, 91-104.
- Ghayeminia, Alireza (2006), Semiotics and the Philosophy of language, No. 27.
- Grabar, Alec (2005), An overview of Iranian Painting, Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran: Art Academy.
- Imamifar, Seyyed Nezamedin (2006), Applied semiotics, The Book of the Month and Mehr, December.
- Javani, Asghar, Khazaei, Mohammad, Kolahkaj, Mansor (2016), The Nature of Iranian Visual Culture Represented Graphically, Garden comment, Vol. 13, No. 40, 35-44.
- Javani, Asghar, Khazaei, Mohammad, Kolahkaj, Mansor (2017), Representational Approaches In Graphic Design, Garden comment, Vol. 14, No. 50, 49-56.
- Kowshchian Moghadam, Asghar, Allah Khani, Karimo (2017), Investigating The Interaction Components of Form and Text In The Aesthetic Structure of Iranian Painting, Visual Arts, No. 72.
- Mahmoudi, Fataneh (2007), From Text to Image: The Aesthetics of Visual Cues With an Approach to "Greniga", Fine Arts, Vol. -, No. 32, 93-100.
- ManaviRad, Mitra, Dadvar, Abolqasem (2011), Analysis of written Communication in The Field of Artistic Expression, Journal of Fine Arts Visual Arts, Vol. 2, Issue 43, 35-44.
- Motafaker Azad, Maryam, Paydar Fard, Arezoo (2015), Survey Characteristics of Illustrated Manuscripts Case Study: Examine an Example of Literary Manuscripts Held in Tabriz Central Library, Negarineh Islamic Art, No: 6, 56-71.
- Riveres, Charlotte (2011), Poster art, Mehdi Norimghdam, Iran: Marlik.
- Shairi, Hamid Reza (2009), From Constructivist Semiotics to Sign-Discourse Semantics, Literary Criticism, Vol. 2, Issue 8, 33-51.
- Sojoodi, Farzan (2008), Applied Semantics, Tehran: Science, Second edition.
- Sojoodi, Farzan (2009), Semantics: Theory and Practice (Proceedings), Tehran: Science.
- Upham Pope, Arthur, Arnold, Thomas (2000), Garlic And Persian Forms of Painting, Jacob Azhand, Tehran: Molly.
- Zaimran, Mohammad (2004), An Introduction to The Semiotics of Art, Tehran: Storyteller.
- Ziyavar, Hamed, Vahdati, Mahnoosh, Makinejad, Mehdi (2015), Symbolic Meanings of The Role of The Bridegroom, Kimiya Art, Vol. 4, No. 15, 99-113.

A Semiotic Study of Pictorial Art on Posters of the Last Decade, with an Emphasis on Iranian Painting

Abstract

One of the most precious and oldest legacy of the past, and their art is traditional painting and art, images that are rooted in the heart of culture. Symbolism as one of the tools of visual expression has been seen in many Iranian paintings and has brought together the concepts of form and meaning. By studying and analyzing elements related to painting and Iranian motifs used in posters with different subject and audience, we can examine the effect of images on the transmission of the message and its impact on the audience. This pictorial epistemology on posters of the last decade emphasizes the Iranian art of painting. The main focus of this research is to study the relationship between the topic of posters of the last decade of Iran and the use of symbolic elements and Iranian imaging paintings. In this research, the posters designed during this time period are discussed and analyzed according to the semiotic concepts of motifs and images related to Iranian painting. Descriptive-analytical research method and library information gathering method you and the field results indicate that the relationship between the role of Iranian mosaics and the elements of painting with the use of symbolic signs and it is argued that the relationship between the role of Iranian mosaics and the elements of painting in this poster using the elements of the figurative elements.

Keywords: Painting, Iranian Motifs, Semiotics, Poster.

Sheida Hessami
M.A. of Graphic design, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
Email: Sheida.hessami@yahoo.com

Seyed Nezamoldein Emamifar
Assistant prof. of Graphic design, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Email: Emamifar@shahed.ac.ir

Date Received: 2018/10/04
Date Received: 2019/02/15

DOI: 10.22051/pgr.2019.22919.1014