Archive of SID

صفحات ۸۱ - ۹۰
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۸

تحلیل نشانه‌شناسی پوسترهای فرهنگی به‌مثابه متن در آغاز دهه ۸۰

مرتضی بابک معین[۱*]، فاطمه رضائی[۲]

[۱] دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۸/۲۰)

چکیده
نشانه‌شناسی پوستر به‌مثابه متن، یک فرصت تحلیلی برای ورود به جهان متن تجسمی است تا به‌واسطه دلالت‌های متنی آن، قدرت کشف و شناسایی مفاهیم موجود متنی ایجاد گردد. پوسترهای فرهنگی، یکی از مقوله‌های گرافیک با استفاده از نشانه‌های تصویری و نوشتاری ارتباط میان مخاطب و اثر را شکل داده، اما با میدان بیشتری برای نمایش تخیل‌ورزی مواجه و از این نظر متمایزند. این آثار در آغاز دهه ۸۰، چون نقطه عطفی از لحاظ کمّی وکیفی تفاوت‌های عمده‌ای نسبت به‌گذشته داشته است. هدف مقاله پیشرو این است که با تحلیل، تاویل و شناخت و بررسی میان‌نشانه‌ای نشانه‌های تصویری و نوشتاری پوسترهای فرهنگی در آغاز دهه۸۰، به گرایش‌های حاکم بر آثار پی ببرد. گفته‌پردازان، دال‌های (نشانه‌های تصویری و نوشتاری) گفته خود را به‌شکل هوشمندانه‌ای درهم‌تنیده که علاوه بر دلالت معنایی در نظام نشانه‌ای خاص خود، هم‌زمان در نظام‌های نشانه‌ای دیگر نیز ایفای نقش کنند تا دریافت معنا برای گفته‌خوان به تعویق بیفتد. نشانه‌شناسی کلاسیک (پرس و سوسور)، دلالت‌های معنایی دال واحد در نظام پیچیده یک متن تجسمی را با توجه به نظام‌های نوشتاری و تصویری رمزگشایی خواهد کرد. در نتیجه گفته‌پردازان، گرایش‌هایی چون کمینه‌گرایی، وجه تصویرسازانه، غیاب عکس، تغزلی برخورد کردن با گفته، اهمیت دانستن پردازش معنا در ذهن مخاطب و غیره را در گفته خود منعکس کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی
پوسترهای فرهنگی، نظام نشانه‌ای نوشتاری، نظام نشانه‌ای تصویری، پیرس، سوسور.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۵۸۴۱۸۹۸، نمابر: ۶۶۸۸۵۲۴۵-۰۲۱، E-mail: bajo_555@yahoo.com.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

گرافیک از جمله هنرهایی است که در آن، نشانه‌های تصویری به کمک دیگر نشانه‌ها، ارتباط میان مخاطب و اثر هنری را شکل می‌دهند (سجودی، ۱۳۸۸، ۲۹۷-۳۰۳). در اثر گرافیکی، پیام به قصد ارایه منظور و اقناع مخاطب طراحی می‌شود. از این رو برای جذب مخاطب و انتقال پیام، همواره از ابزارهای گوناگون و حتی امروزه از رسانه‌های متفاوتی مدد می‌جویند که این ابزارها با توجه به شرایط فرهنگی، اقلیمی و همچنین نحوه کاربرد آن قابل تغییر است (ابراهیم‌نژاد، ۱۳۸۸، ۲۹).

«پوستر»، به عنوان شاخه‌ای از گرافیک، دارای کارکردهای متمایزی مثل تجارت، اطلاع‌رسانی و فرهنگ در فضای شهری است؛ لذا این آفریده‌ی گرافیکی، با کارکردهای متفاوتی چون اطلاع‌رسانی، بازرگانی و زیباشناسی، به علت قابلیت همگانی و تنوع در موضوع آن، موثرترین ابزار تبلیغاتی است که پاسخ‌گوی مسائل روزمره است. پوسترهای فرهنگی اوایل دهه ۸۰، چون نقطه عطفی از لحاظ کمّی و کیفی، تفاوت‌های عمده‌ای نسبت به گذشته داشته‌اند؛ لذا در بستر تغییر در منطق ارتباطات درک می‌شود. امروزه کاربرد مفهوم فرهنگ با نظام نمادین و آنچه با معنا ارتباطی مستقیم پیدا می‌کند، سر و کار دارد، یعنی موضوعی که به توافق رسیدن بر سر آن، دشوارترین کارهاست. سرزمین کهنی مانند ایران، در سیر تاریخی خود، پیوسته در معرض ورود اندیشه‌های گوناگون بوده است و این داد و ستد فرهنگی، کشور را از ایستایی و خمودگی باز داشته است. بی‌تردید، در هر دوره‌ای از چرخش‌های تاریخی، ضرورت بازبینی و بازاندیشی دانش‌های رایج، از منظر روش‌شناختی و معرفت‌شناختی احساس می‌شود. با توجه به امکانات رایانه‌ای و استفاده از تکنیک‌های نو در آغاز دهه ۸۰، آثار تفاوت‌های عمده‌ای نسبت به گذشته داشتند. واکاوی نشانه‌های درون متنی پوسترهای فرهنگی با کارکرد و نقش سازنده به نشانه‌های درون متن، در شکل‌دهی و شناسایی حوزه هنری- فرهنگی و آفرینش‌های زیباشناختی، موثر است.

تحلیل نشانه‌شناسی پوستر[1]، با مجموعه‌ای از نشانه‌های نوشتاری - تصویری مواجه است که بر مبنای آنها، رابطه‌های میان نشانه‌ای تعیّن پیدا می‌کند؛ بنابراین می‌تواند ما را در رسیدن به دریافتی ژرف از نیروها و متغیرهای پیچیده‌ی نشانه‌های تجسمی و خوانش ما از پیامدهای اجتماعی- فرهنگی امر زیباشناختی، یاری رساند. این پژوهش بر آن است که با خوانش نشانه‌شناسی پوسترهای فرهنگی اوایل دهه ۸۰ به مثابه متن و گفتمان میان نشانه‌ای آنها (تصویری-نوشتاری) به تحولات گرایش‌های فرهنگی در آغاز دهه ۸۰، به عنوان زمینه تعیّن بخش پوستر دست یابد. در این زمینه، ما نخست به جزییات مربوط به چارچوب نظری آن (نشانه‌شناسی سوسور و پیرس)، توجه خواهیم کرد. سپس به پوسترهای فرهنگی و در آخر به مجموعه‌ای از مناسبات میان‌نشانه‌ای می‌پردازیم که در نتیجه درون‌مایه - مفهوم پوسترها را تعیین می‌کند. آن‌گونه که نخست دو ساحت متاثر در حوزه هنری (نشانه‌شناسی نوشتاری و تصویری) واکاوی خواهد شد.

چارچوب نظری و ابزارهای تحلیلی در نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی کلاسیک را می‌توان چارچوب نظری برای تبیین و تحلیل نشانه‌شناسانهٔ پوسترهای فرهنگی دهه هشتاد در نظر گرفت. به همین دلیل در این بخش، نخست به این دو سنت پرداخته و پس از آن به الزامات کاربست این چارچوب در شاکله دیداری آفریده‌های گرافیکی توجه خواهد شد.

سوسور، زبان را نظامی از نشانه‌های زبانی متفاوت درنظر می‌گیرد. سوسور به ۴ الگوی دو وجهی پرداخته است که به دوگانه‌های سوسور معروف می‌باشند (دال[2] و مدلول[3]- لانگ[4] و پارول[5]- صورت[6] و ماده[7] - جانشینی و هم‌نشینی). وی دو سویه برای نشانه درنظر می‌گیرد؛ دال، تصور صوتی مدلول است و مدلول نیز مفهومی است که دال به آن دلالت می‌کند. در دید وی، هم دال و هم مدلول، جنبه روان‌شناختی و مفهومی دارند (Saussurc, 1983, 14 - 15 - 66). در نگاه وی، زبان عبارت است از بنیاد و ساختی که واژه‌ها و معنای آن را وضع می‌کند. در حقیقت این دانش زبانی، نوعی دانش اجتماعی مشترک و جمعی میان اعضای جامعه زبانی که به صورت انتزاعی، ذهنی و هم‌زمان عمل می‌کند. پارول نوعی عینیت مادی و بیرونی و نحوه استفاده از نظام لانگ است. الگوهای دو وجهی صورت و ماده نیز هر کدام به ترتیب در رابطه با لانگ و پارول هستند. گفتار عبارت است از مجموعه کلماتی که در طول زمان و در محور خاص هم‌نشینی قرار می‌گیرد. هم‌چنین هر واژه، از میان انباشتی از لغات، بر حسب مورد انتخاب می‌شود و گزینش یک واژه و یا جانشین نمودن آن با واژه‌ای دیگر، مستلزم فرض محور جانشینی است. برآیند این نگاه در حوزه فرهنگی- هنری چنین خواهد بود که فرهنگ، پدیده‌ای زبان‌شناختی، نشانه‌شناسی و شیوه‌ای پنداشته می‌شود که در پرتو آن، صورت‌های فرهنگی تبیین می‌شوند. این صورت‌ها، در شاخه‌های مختلف هنر قابل بررسی است.

پیرس، پراگماتیست آمریکایی، نشانه‌ها را با تاکید بر فرازبان

www.SID.ir

Archive of SID

تکامل‌های منطقی در نظر می‌گیرد (ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۲). وی بر خلاف الگوی دووجهی[۸] سوسوری، الگویی سه‌وجهی دارد: بازنمون یا صورتی که نشانه به‌خود می‌گیرد، تفسیر یا معنایی که از نشانه حاصل می‌شود و موضوع که نشانه به آن ارجاع داده می‌شود. در حقیقت پیرس، تعامل میان بازنمون، موضوع و تفسیر را «نشانگی» می‌داند. او در ادامه‌ی نظریاتش، سه نوع نشانه را از یکدیگر متمایز می‌کند: شمایلی، نمایه‌ای، نمادین. نشانه شمایلی، که در آن رابطه نشانه‌ها بر مبنای مشابهت بوده و به نوبه خود به سه قسمت تقسیم می‌شوند (تصویری، ساختاری، استعاری). دومین گروه، نشانه‌های نمایه‌ای هستند که در آنها رابطه‌ی نشانه و موضوع بر مبنای علیت، سببیت، پی‌آیندی، ناشی‌شدگی و مجاورت است. دسته بعدی، نشانه‌های نمادین هستند که رابطه نشانه با موضوع، یکسره قراردادی و اجتماعی است. به عنوان مثال می‌توان به زبان، چراغ‌های راهنمایی و پرچم‌های ملی اشاره کرد (آیته‌اللهی، ۱۳۹۴، ۱۸-۱۹).

الزامات نشانه‌شناختی برای تحلیل شاکله دیداری

شاکله‌ی دیداری آفریده‌های گرافیکی، چون متن، دلالت‌های[۹] متعدد معنایی دارند (Eco, 1968, 30). از این‌رو پرسش مهم که گرداگرد تحلیل نشانه‌شناسی آن برانگیخته می‌شود، این است که آیا تحلیل این آثار، نیاز به چارچوب زبان شناسی دارد یا تبیین آنها به تنهایی انجام می‌پذیرد؟ (Noth, 1990, 50).

پاسخ به این سوال با توجه به روابط پیچیده واژه- تصویری در یک متن بسیار دشوار است. این دو سویه‌ی نوشتاری پوستر در کنار شاکله دیداری آن جای می‌گیرد و گفته‌خوان، گفته را به طرف مدلول رهبری می‌کند. ضمن آنکه وی را از برخی مفاهیم دور و به طرف معنای مورد نظر، می‌راند (Barth, 1964, 40-41). در واقع برای درک پیام یک متن، رابطهٔ واژه- تصویر کاربرد دارد. با توجه به این‌که نشانه‌های دیداری و نوشتاری هرکدام به‌تنهایی نمی‌توانند پیام‌رسان باشند و از آنجا که پوستر، شامل نشانه‌های نوشتاری و دیداری است و این نشانه‌ها هم‌چون داده‌ای فرهنگی به‌شمار خواهند رفت، در دو بخش زیر به الزامات نظری که می‌تواند ما را در تحلیل نشانه‌شناختی نشانه‌های دیداری پوسترها یاری دهد، پرداخته می‌شود.

الف) زبان و نوشتار، به‌مثابه افزودگی معنایی

هلیدی در ارتباط با تفاوت بین نمادهای نوشتاری و تصویر برآن است که نشان دهد زبان از سه لایه معنا، واژگان و بیان تشکیل شده است و بیان، هم می‌تواند شکل صورت به خود بگیرد، هم نوشتار (Halliday and Hasan, 1985, 14). نوشتار را همواره می‌توان با صدای بلند خواند اما در مواجهه با یک تصویر، تنها می‌توان آن را توصیف کرد و در رابطه با آن اظهارنظر کرده و بگوییم اثر چه معنایی می‌دهد؛ نمی‌توان آن را در قالب واژگان رمزگشایی کرد؛ زیرا آنها شکل رمزگذاری‌شده واژگان نیستند (آیته اللهی، ۱۳۹۴، ۳۸).

نوشتار دارای سه سطح زبانی، پیرازبانی و غیرزبانی است. در سطح زبانی، نوشتار یک نظام نشانه‌ای است که امکان تولید و دریافت متن را بر اساس رمزگان زبان به وجود می‌آورد. دلالت‌های پیرازبانی در دو گروه عمل می‌کنند. نشانه‌های سجاوندی که به عنوان یک زیرنظام از نظر دیداری بی‌نشان تلقی می‌شوند و کارکردهای پیرازبانی آنها وابسته به شکل دیداریشان نیست. گروه دوم در سطح دلالت‌های پیرازبانی و عمدتاً برای برجسته‌سازی و تاکید عمل می‌کنند اما وابسته به جنبه‌های دیداری هستند. در دلالت‌های غیرزبانی، تولید و دریافت معنا وابسته به دسترسی به رمزگان‌هایی متفاوت از رمزگان زبان است و سطوح گسترده‌تری از رمزگان‌های فرهنگی، از جمله رمزگان‌های زیبایی‌شناسی در این گروه دخیل هستند. این سطح از دلالت، کاملاً وابسته به بهره‌برداری امکانات تصویری نوشتار است. شکل قلم، شکل‌بندی هندسی نوشتار، رنگ، ترکیب‌بندی مکانی و غیره، از جمله امکانات استفاده از نوشتار به عنوان ماده‌ای برای شکل دادن به فضای بصری و شمایل‌نگاری در مجموع نظام نشانه‌ای دیداری است. در حقیقت این نظامی افتراقی از تمایزهای شکلی مربوط به خط، رنگ، اندازه، ترکیب‌بندی مکانی و رمزگان‌های درگیر در این سطح، عبارت از رمزگان‌های فرهنگی به معنای عام کلمه، به‌خصوص در مورد نوشتار در رسانه و ادبیات و خوشنویسی است (سجودی، ۱۳۸۸، ۲۹۷-۳۰۳).

ب) نظام نشانه‌ای تصویری

نشانه‌شناسی تصویر، شاخه‌ای از علم نشانه‌های دیداری به شمار می‌رود که می‌تواند در زمینه‌های مختلفی همچون عکاسی، سینما، نقاشی و سایر هنرهای دیداری به کار برده شود. نشانه‌شناسی تصویر، شامل پنج گروه است: ۱- گرافیک (تصاویر، تندیس‌ها و طراحی‌ها)، ۲- بصری (آینه‌ها و نقشه‌کشی)، ۳- ادراکی (داده‌های حسی)، ۴- روانی و روحی (رویاها، حافظه‌ها، یادبودها و عقاید) ۵-شفاهی (صنعت استعاره، توصیف، عقاید) (Mitchell, 1986, 80).

تعریف سنتی نشانه‌شناسی تصویر، ریشه در تشخیص خصیصه‌های او بر اساس تشابه و همانندی دارد. همانطور که کریستوا گفته است: نشانه‌ها نمونه‌های جداگانه می‌آورند (موضوع و هدف از یک سو، موضوع و پاسخ‌دهنده از سوی دیگر)، بازگشت به یک کل واحد (یک واحد که خود را مانند یک جمله خبری ارائه می‌دهند) برقراری ارتباط توسط نشانه بر اساس تلفیق اختلافات و تعیین هویت به وسیله تفاوت‌ها است (اکو، ۱۹۶۸، ۲۵). مفهوم نشانه‌شناسی تصویر، تشابه و همانندی تعریف شده، اگرچه اشاره به نمود بصری پدیده‌ها و نمایش ذهنی آنها دارد و طیف گسترده‌تری از تولیدات و فراورده‌های نشانه‌ای شامل ارسال پیام به‌واسطه مجرای غیربصری را پوشش نمی‌دهد (آیته اللهی، ۱۳۹۴، ۳۵-۳۶).

ساختار تصویری نیز همانند ساختار زبانی، به تعبیر و ترجمه تعاملات اجتماعی وابسته است و این موارد تا حدودی زبانی است. در حقیقت معانی، بیش از آنکه مدل‌های مشخصی از نشانه

www.SID.ir

Archive of SID

باشند، به فرهنگ تعلق دارند و مسیری که معانی به‌واسطه انواع نشانه‌ها دیده می‌شود، به شکل مشخصی فرهنگی و تاریخی است (کرس و ونلیون، ۱۹۹۶، ۲). در واقع زبان بصری، بر خلاف تصور عموم، یک زبان جهانی نیست بلکه درک آن وابسته به فرهنگ هر جامعه است. ارزش‌ها و معانی فرهنگی، تاثیرات خود را ورای نوشتار انتقال می‌دهند. در نشانه‌شناسی تصویری، عناصری چون مرکز یا حاشیه، بالا یا پایین، تاثیراتی را در مخاطب ایجاد می‌کند؛ اما با وجود معانی و ارزش‌هایی که در هر فرهنگ و تاریخی دیده‌می‌شود، این گونه معانی متفاوت است. در حقیقت وجه مشخصی از هر فرهنگ در تداوم تاریخی آن دیده می‌شود (همان، ۴). فرهنگ غربی، به دلیل قدرت رسانه‌های جمعی غربی و صنعت فرهنگی و تکنولوژی‌های وابسته به آن در بسیاری از نقاط جهان، به شکلی چشم‌گیر و به موازات فرم‌های محلی دیده می‌شود. با این وجود، نفوذ فرهنگ غربی بر روی فرم‌های محلی فشار وارد می‌کند و وجود مراحل انتقالی، فرم‌های دو فرهنگ مختلف را به شکلی خاص با همدیگر ترکیب می‌کند. (آیته اللهی، ۱۳۹۴، ۳۶). زبان و ارتباطات بصری، هر دو به بیان آن دسته از معانی می‌پردازند که به فرهنگ جامعه مربوط می‌شود. فرایند نشانه‌شناسی نیز مشابه همین عملکرد می‌باشد. با این وجود، هر یک، امکانات و محدودیت‌های خاص خود را دارند. هر آن‌چه که به وسیله زبان منتقل می‌شود، لزوماً به واسطهٔ تصاویر انتقال نمی‌یابد و بالعکس (امامی، ۱۳۹۱، ۳۷).

الزامات نشانه‌شناسی برای تحلیل شاکله دیداری آفریده‌های گرافیکی

با توجه به اشاره به الزامات نظری در بخش پیشین، در این بخش به طور خاص به الزاماتی پرداخته خواهد شد که می‌تواند ما را در تحلیل نشانه‌شناختی پوسترها یاری دهد. می‌توان گفت که به طورِ کلّی هنرهایِ تجسّمی از رهگذر نمادها و برپایه نظامِ نشانه‌ایِ خاص خود، درون‌مایه و دلالت معنایی خود را به مخاطب منتقل می‌کنند. نماد و نشانه‌ها به عنوان عناصرِ برسازنده متن هستند که هم دلالت‌پردازی و هم رمزگشایی از آفریده‌های تجسمی را ممکن می‌کنند. بر پایه نمادها، اسطوره‌ها شکل می‌گیرند که به گفته ژیلبر دوران، «الگوهای تکرارشونده و روایت‌دار در یک فرهنگ» به‌شمار می‌روند (نامور مطلق، ۱۳۹۲، ۳۱). بر این پایه، از لحاظ شناسایی پیوندی که نمادها با مناسبات فرهنگی در جامعه دارند، این امکان فراهم می‌شود که سبک‌ها و گرایش‌های فرهنگی حاکم بر این پوسترها، در طی یک دهه و نظام نشانه‌ای آنها و همسانی‌ها و ناهمسانی‌های موجود در نشانه- نمادهای آثار و ارتباط آنها با یکدیگر شناسایی شوند. با مقایسه مناسبات نشانه‌شناسی میان آنها، دریافتی روشن و ژرف از فضای فرهنگی- پارادایمیِ شکل‌دهنده آفریده‌های گرافیکی داشته باشیم. می‌دانیم که مناسباتِ میان نشانه‌ای، نقشی تعیین‌کننده در شاکله نشانه‌شناختی- دیداریِ پوسترها دارند. منظور از مناسبات میان نشانه‌ای، سامانی گفتمان‌بنیاد از اندرکنشِ نشانه- نمادهایی است که گردِ یک متن، زنجیره‌ای به‌سامان پدید می‌آورند و با اندرکنش میان این زنجیره‌ها (دال، مدلول، استعاره، مجاز و ...)، متنی از نشانه- نمادها پدید می‌آید که برسازنده هویت فرهنگی- تمدّنی یک جامعه است و منظور از شاکله نشانه‌شناختی- دیداریِ پوسترها و آفریده‌های گرافیکی نیز، مجموعه نشانگان‌های دیداری است که هرگونه برداشتی از آفریده‌های هنری- گرافیکی، جز از رهگذر خوانشِ آنها و یافتنِ دلالت‌های معنایی‌شان ممکن نخواهد بود.

این نشانه‌های دیداری، از رهگذر رابطه‌ای که با یک نشانه پنهان دارند، جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند. نشانه‌شناسی امر دیداری، به جستجوی این دلالت‌های معنایی پنهان در پوستر می‌پردازد. پوستر به عنوان ابزار بسیار قدرتمند ارتباطی –تصویری، از طریق کاربرد صحیح نشانه‌ها و رمزگان، با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. نشانه‌ها در پوستر، بین بیان و مضمون همبستگی پدید می‌آورند. نشان‌دار کردن تصویر، همواره نوعی تفکر و خلاقیت تصویری و جاذبه بیانی را در پی دارد. استفاده از عناصر و فرم‌های تصویری، رنگ‌های مناسب برای مفهوم در کوتاه‌ترین زمان، می‌تواند به زیبایی و ماندگاری مفهوم آن یاری رساند. یک نشانه می‌تواند با شخصیت‌پذیری از چیزی و با کاربست چندباره آن، همان‌سازی کرده و در ذهن تثبیت شود. تجربه نشان می‌دهد که شناخت معنا در نشانه‌شناسی دیداری سریع‌تر و انتخاب نشانه‌های دیداری را برای مخاطب پوستر که گاه کوتاه‌ترین زمان واکنش را می‌طلبد، توجیه می‌کند. از دیگر ویژگی نشانه‌های دیداری، ماندگاری و تاثیرگذاری آنها است که متاثر از عوامل فرهنگی و محیطی است.

از مولفه‌هایی که در شکل‌گیری و قدرت به‌یاد ماندن نشانه‌ها در یک پوستر برای مخاطب دخالت دارند، می‌توان به رنگ، فرم و فام نشانه، فرهنگ و آیین جامعه، و الگوهای خاص جهت تبیین یک تصویر اشاره کرد. پوستر، علاوه بر نشانه‌های تصویری، از نشانه‌های نوشتاری نیز بهره می‌گیرد، لذا فونت، زبان گویایی و خوانایی نوشتار، فاصله‌گذاری بین حرف‌ها، واژگان و ... در به کار بردن و ماندگاری نشانه‌ها تاثیر به‌سزایی دارند. نشانه‌های تصویری –نوشتاری با توجه به موضوع پوستر، به شکلی بازیگوشانه فعالیت می‌کنند تا معناهای پنهان و ضمنی خود را به مخاطب خود منتقل کنند. برای نمونه در یک پوستر تبلیغاتی، گفته‌پرداز می‌کوشد با چینش عناصر متفاوت متنی، گفته‌خوان خود را با عمل مجاب‌سازی، به باوری نزدیک یا از باوری دور کند. به بیان دیگر در بطن هر گفتمانی، با گفته‌پردازی مواجه می‌شویم که می‌کوشد گفته خود را گفته‌ای مجاب‌کننده بنمایاند (معین، ۱۳۸۷، ۸).

پیرامون تحلیل نشانه‌شناسی پوسترها باید توجه داشت که یک نشانه جامع و موفق، بیانگر توانمندی‌های هنرمند طراح است. چرا که با کمترین عناصر بصری و ایجاد یک شکل منسجم، بایستی دارای بیانی گویا، روان، ساده و زیبا باشد. ترسیمات پیچیده در نشانه، آن را با مشکل مواجه می‌کند و سرعت درک آن را می‌کاهد. زبان نمادین، تصویری و ترسیمی بر مبنای قواعد و قوانین هنر

www.SID.ir

Archive of SID

تجسمی و در قالب نظام‌های نشانه‌ای بهترین و سریع‌ترین نوع برقراری ارتباط و تاثیرگذاری بر مخاطب شناخته شده است (مجیدی، ۱۳۸۹، ۱۰۹، ۱۰۸). توجه به فرهنگ و نظام نشانه‌ای، باعث بهبود در شناخت بنیادهای فرهنگی-اجتماعی جامعه‌های کنونی است. از آنجا که نشانه‌شناسی و گرافیک همواره با یکدیگر در ارتباط‌اند، بررسی نسبت و ارتباط آنها در هر دوره زمانی مهم می‌نماید. این مقاله درپیِ آشکار ساختن مناسبات نشانه‌شناسی دیداری و نوشتاری پوسترهای فرهنگی است؛ بنابراین اکنون باید به تحلیل نشانه‌شناسی موردی پوسترهای فرهنگی در نیمه نخست دهه ۸۰ پرداخت تا از این رهگذر قادر گردیم به هزار توی ذهن هنرمندان عصر مزبور رخنه کرده و به اطلاعاتی پیرامون گرایشات فکری غالب بر این جریان هنری نایل آییم.

تحلیل نشانه‌شناختی پوسترهای فرهنگی در نیمه نخست دهه ۸۰

برای خوانش درون مایه یک پوستر گرافیکی، نیازمند چارچوبی نظری- روش‌شناختی و مدلی هستیم که سیمایی روشن از بافت گفتمانی انتقال پیام، به‌دست دهد. شاکله دیداری در آفریده گرافیکی، آن‌گونه سامان می‌یابد که پیام و درون‌مایه ارزشی - فرهنگی موجود در آن، به بهترین شیوه، به مخاطب منتقل و مخاطب نسبت سوگیریِ ارزشی- فرهنگی آن، هم‌داستان شود؛ بنابراین گیرایی و دیده شدن برای خوانش پوستر ویژگی مهم و عناصر نشانه‌ای آن می‌بایست در لحظه، نظرها را به خود جلب نماید. به همین جهت برای ترغیب گفته‌خوان و انتقال گفته، همواره ابزارهای گوناگون و حتی در زمان معاصر رسانه‌های متفاوتی به‌کار بسته می‌شود که این روش‌ها نسبت به شرایط فرهنگی، اقلیمی و شیوه کاربردآن تغییرپذیر است (رضایی، ۱۳۹۴، ۱۰۵).

یکی از عوامل بسترساز در آفرینشِ آفریده‌های گرافیکی، مناسبات فرهنگی در جامعه است که بر هنرِ گرافیک تاثیر بسیار می‌گذارد. در واقع، امروزه مفهوم و کاربرد فرهنگ با نظام نمادین و آنچه با معنا ارتباطی مستقیم پیدا می‌کند، سر و کار دارد، (الگوهای زندگی و تفکر) یعنی موضوعی که به توافق رسیدن بر سرآن دشوارترین کارهاست. به شیوه‌های زندگی که اعضای یک جامعه فراگرفته، در آن شرکت کرده و به نسل‌های آینده منتقل می‌کنند، فرهنگ می‌گویند. فرهنگ، ساحت اندیشه و آزادی است؛ آزادی هنرمند، آزادی آفریننده‌ای که می‌تواند سرسپرده نظم و هنجاری پیشینی باشد و یا با رویگردانی از هرآنچه تاکنون بوده است، خود به آفرینشی نو دست بزند، همچنین آزادی مخاطبانی که با میل خویش، آثاری را برمی‌گزینند که یا فراهم‌آورنده لحظه‌هایی سرگرم‌کننده و لذت‌بخش برایشان باشد و یا ارتقای معنوی و فکری را برایشان به ارمغان آورد.

پوسترهای فرهنگی با کارکرد متفاوت، از دیگر نمونه‌های پوستر هستند که تنها برای آگاهی‌رسانی در سطح شهر و ... دیده می‌شود به همین علت انتظار عموم، چیزی فراتر از جنبه‌های اطلاعاتی اثر است. پوسترهای فرهنگی، به‌مثابه متن معمولاً برای شناسایی نمایشگاه‌های هنری فرهنگی، موزه و میراث فرهنگی، بزرگداشت مراسم مذهبی، مسابقه‌های ورزشی، فروش فیلم و آفریده‌های هنری طراحی می‌شوند؛ بنابراین این پوسترها برای مصرف دوران فراغت مردم طراحی می‌شوند. طراح در این آفریده‌ها، توانایی و عرصهٔ بیشتری برای نشان تخیل‌ورزی‌های خود دارد؛ زیرا محتوای موضوع به وی اجازه می‌دهد تا ذهنیت هنرمندانه خود را مطرح و با ذهن و تصور بیننده رابطه‌ای معنوی برقرار کنند. در واقع ما با دو گونه گفته‌پرداز پوستر فرهنگی مواجه هستیم: برخی از گفته‌پردازان پوسترهای فرهنگی تلاش می‌کنند تا فرهنگ را به یک صنعت سرگرمی ساده فرو بکاهند که گفته آنها، مانند آنچه هانا آرنت نیز گفته است، همچون تمامی دیگر فراورده‌های مصرفی توسط جامعه استفاده شود. در مقابل برخی از طراحان، با بیان نقاشی یا تصویرسازی، موضوع را یکسره آزاد و بدون قیدهای معمول و سرشار از ریزه‌کاری و نکته‌گویی‌های تصویری طراحی می‌کنند؛ تا به جایی که در این مورد، این گونه آثار می‌توانند به یک اثر هنری ارتقا یابند. با توجه به مطالب ذکر شده می‌توان گفت که ما با دو گونه گفته خوان نیز مواجه هستیم: مخاطب مصرف‌گرا و تولیدگرا. مخاطب مصرف‌گرا (بسیاری از مردم عامه) که محصولات فرهنگی و هنری پاسخگوی نیازهایی مانند رفاه، فراغت، سرگرمی لذت‌جویی و... آنهاست. در مقابل مخاطب تولیدگرا، همان گفته‌خوانی است که با دیدن گفته تعمق کرده و معناهای متعددی را برای یک گفته بازتولید می‌کنند. می‌دانیم که به تعداد مخاطب، معنا برای متن وجود دارد. از آنجا که پوسترهای فرهنگی آغاز دهه ۸۰ به‌مثابه متن موضوع این پژوهش است، بهتر است که گذری به آن سال‌ها داشته باشیم.

با توجه به جامعهٔ آماری در اولین دورهٔ توسعهٔ پوستر (تا پیروزی انقلاب اسلامی) به مثابه رسانه‌ای ارتباطی-هنری، اکثراً از تصاویر استعاری و لایه‌های تصویری استفاده شده است. سپس تحولاتی چون انقلاب اسلامی و دوران همزمان با جنگ تحمیلی، تولید آفریده‌های هنری (کمی و کیفی) را به طور کلی تغییر داد. عوامل و شرایط اجتماعی باعث شد تا آثار برخی از هنرمندان در امتداد کنش‌ورزی هنری سال‌های گذشته، صورت گیرد؛ اما بکارگیری بیشتر از عکس همچون رسانه‌ای با سرعت ارتباط بالا با مخاطب، از نفوذ اجتماعی بر آثار این دوره بوده است. از دهه هفتاد، شاهد استفاده از تکنیک‌های نو تایپوگرافی (کاربست از نمونه‌های لاتین و قرارگیری آن با جسارت بیشتر در کنار تصویر و گاهی چون بافت و شکل، بدون آنکه مقیاس خوانایی نوشتار در نظر گرفته شود) و تاثیر روزافزون حضور دستمایه‌های رایانه‌ای در خلق آثار هستیم که این روش، کمابیش باعث تحت تاثیر قرار گرفتن تفکر به عنوان یکی از اصلی‌ترین قسمت‌های تولید آفریده‌های هنری، ضمن تحولات مثبت تکنیکی در آثار شد. با آشنایی هنرمندان با آفریده‌های غربی (با توجه به گستردگی و پیشرفت نرم‌افزارهای گرافیکی)، هم‌چنین افزایش شمار دانش‌آموختگان رشته گرافیک در دهه ۸۰، آثار از لحاظ کمیت و کیفیت نسبت به گذشته تفاوت‌های زیادی داشته

www.SID.ir

Archive of SID

است. با این وجود، ایده آفریده‌های پیشین در نمونه‌های اخیر کمتر شده است و طراحان بیشتر از گذشته به فرم (گاهاً فرم‌های بدون مفهوم) پرداخته‌اند. غلبه نوشتار بر تصویر، تصویرنگاری با حروف و در بسیاری از موارد ادغام حروف با تصاویر و تاثیر بر عملکرد یکدیگر از نکاتی است که در آثار بیش از پیش دیده می‌شود. در واقع می‌توان این درهم‌آمیزی حروف و تصویر را به عنوان میان‌متن‌هایی که بر مدلول «فرهنگ فارسی» دلالت دارند، به‌شمار آورد. نوشتار در آفریده‌های این دوره، در بیشتر زمان‌ها از سطح زبانی فراتر رفته و در برخی نمونه‌های هنرمندان جوان‌تر دیده نشده است. از این سو در شماری از آثار، لایهٔ نوشتاری (زبان و نوشتار)، رسالت خود را برای پیام رسانی از دست داده و به صورت بصری برای بیان موضوع ایفای نقش می‌کند. بر این رهنمون، در این آثار به ویژگی غیرزبانی نوشتار تاکید خواهد شد. از شمار تاثیرگذارترین گرافیک‌کارانی که در گذشته حضور داشته و در این دوره آثارشان بیشتر مطرح شده است، می‌توان به افرادی چون مرتضی ممیز، فرزاد ادیبی، بیژن صیفوری، صداقت جباری، کوروش پارسانژاد، علی خورشیدی، رضا عابدینی، مسعود نجابتی، مجید عباسی، سیامک فیلی‌زاده، ساعد مشکی، قباد شیوا و هنرمندانی جوان‌تری چون منوچهر عبداله‌زاده، رضا علوی، تهمتن امینیان، مریم عنایتی، ایرج اسماعیل پور، نوید قایم‌مقامی، فرشید مثقالی اشاره کرد.

با توجه به گستردگی جامعه آماری و ناممکن بودن تحلیل همه اثرها در این بخش، تنها به نمونه‌های اندکی که به طور کلی دربردارنده

تصویر۱- بدنه، ۱۳۸۳.
ماخذ: (www.rezaabedini.com)

ویژگی‌های برجسته گرافیک در ایران در آغاز دهه ۸۰ بوده، بر پایه الزامات نشانه‌شناختی در بخش گذشته، پرداخته می‌شود و بر پایه این چارچوب و با کاربست این ابزارها کوشش می‌شود، لایه‌های مختلف معنایی در شاکله دیداری این پوسترها، واکاوی شود.

تصویر۱، توسط رضا عابدینی در سال ۱۳۸۳ با عنوان «بدنه» برای یک نمایشگاه گروهی آفریده شده است. این پوستر، دارای دو بخش تصویر و نوشتار است. بخش تصویری این اثر با سه رنگ (سفید، خاکی و قهوه‌ای سوخته) دیده می‌شود. ضمن آنکه در این پوستر، نوشتار بر تصویر غالب است. حروف نستعلیق در لایهٔ زیرین مانند سیاه مشق در لایه زیرین (پسزمینه) تصویر قرار دارند، هم‌زمان نه تنها متن کلامی به شمار می‌رود، بلکه به شکل تصویری شمایلی نیز نمایان می‌شود. حروف نستعلیق، حضور اعراب در کنار کلمات و قرارگیری آنها در درون کادر سفید رنگ، ترکیب‌بندی عنوان را شکل داده است. در بررسی بعد نوشتاری این پوستر برپایه سطوح سه گانه دلالت زبانی، سه سطح را به طور متمایز در این اثر می‌توان تشخیص داد. در بُعد زبانی، عنوان اصلی، نام شرکت‌کنندگان در نمایشگاه و اطلاعات جانبی نمایشگاه دیده می‌شود. تاکید بر اعراب عنوانِ نمایشگاه، نوعی معنای افزوده را در اثر ایجاد می‌کند (امامی، ۱۳۹۱، ۱۰۹). این معنای افزوده، در راستای تکمیل ساختار کلمه پیش می‌رود. از طرفی قراگیری عنوان در قالب مربع (این شکل هندسی با عناصر مادی و زمین مرتبط است) و محیط بسته، نوعی حرکت و پویایی دیدمانی تولید می‌کند و از طرفی دیگر، کوتاه بودن عنوان در مربعی بسته، آن را مرتبط در عین حال متضاد با فضای محبوس، گشوده و پویای پوستر قرار می‌دهد. در نتیجه شمایل انسان (لایه دیداری)، کلمه بدنه (لایه زبانی)، پیوستگی بین رنگ‌ها، یک لایه شدن عناصر رنگی در اثر، در عین جدا بودن در یک ترکیب‌بندی منسجم با یکدیگر در ارتباط‌اند. استفاده از فونت بینشان در بکارگیری نوشتار غیراصلی (نام شرکت کنندگان- اسامی فرعی)، تاکیدی بر تضاد میان بی‌نشانگی این عناوین و ویژگی نشان‌داری خط در عنوان و در زمینه است. در واقع با گفتگوی منطقی از زبان و بدنه و تصویر مواجه هستیم. عنوان نوشتار و داده‌های عینی با رنگ سفید نشان داده شده که دلالت بر ابژکتیو و نوشتار نستعلیق که به عنوان بافت پوستر (به رنگ قهوه‌ای)، پویایی و استعاره‌ای بودن را در نظر دارد.

در بررسی بُعد تصویری این آفریدهٔ هنری، خط مرزی که نشانهٔ ژست انسان است، جزئی از نشانه‌های شمایلی محسوب می‌شود، زیرا ارتباط تصویری آن با موضوع پوستر بر پایهٔ شباهت شکل می‌گیرد. لایه دوم، در گروه نشانه‌های نمادین قرار می‌گیرد، به این علت که زبان، اساساً نزد پرس نظام نشانه‌ای نمادین محسوب می‌شود و از سوی دیگر، این لایه کلامی در عین حال تصویری شمایلی بر پایهٔ فیگور انسانی است ضمن آنکه خط نستعلیق نشانه‌ای نمایه‌ای است که به صورت هم‌جوار به فرهنگ و سنت ایران اشاره دارد. در حقیقت قرارگیری این نظام نشانه‌ای خاص در لایه دوم اثر را می‌توان در گروه نشانه نمادین - نمایه- شمایلی‌ای قرار داد. کاربرد حروف نستعلیق چون سیاه مشق در لایهٔ زیرین اثر،

www.SID.ir

Archive of SID

از نظر تکنیک همچون نوشتار دسته‌بندی می‌شود. در واقع حضور عناصر در این آفریدهٔ گرافیکی، علاوه بر افزایش دلالت‌های غیرزبانی و جداسازی آن از کارکرد محوری خود، قالب نویی را نیز به وجود آورده است. در این پوستر، خط نستعلیق فراتر از بعد جسمی که با خط محیطی محصور شده است، می‌رود. اگر خطوط سفید، بعد جسمی را بعدی تمام شده و بسته نشان دهد، خط نستعلیق که دال بر فرهنگ و سنت و قدمت و نوستالژی است، از بعد جسمی فراتر رفته و نگاه بیننده را به بالای تصویر هدایت می‌کند. سر نیز با خطوط بسته مسدود نشده و تعین قطعی پیدا نمی‌کند، بلکه بر عکس بر قسمت بالای تصویر گشوده می‌شود که در واقع از قالب جسم و تن انسان فراتر رفته و به تعالی و رشد تمایل دارد. انسان دلالت صریح در لایهٔ نخست این تصویر است و در دلالت ضمنی بر مفاهیم افزوده دیگری چون تفکر، گشودگی، سیالیت و عدم تعین اشاره دارد.

از منظر گفتمانی، زاویه دید پیکره انسانی، از نمای روبرو است. به بیان دیگر مخاطب نگاه پیکره، گفته خوان یا بیننده بیرون اثر است، آنچه که ارتباط تعاملی بین «من» و «تو» را سبب می شود، ضمایری که بنوینیست، آنها را ضمایر شخصی می‌نامد (در تضاد با «او» که این زبان‌شناس آن را غیرشخصی به حساب می‌آورد). در واقع نگاه تصویر به مخاطب، کارکرد گفتمانی به تصویر می‌دهد و او

تصویر۲- سی و شش روز با صادق هدایت.
ماخذ: (مصطفی زاده،۱۳۸۲،۹۵)

را به ساحت گفته‌پردازی گره زده است، به این جهت که مخاطب (تو) را نیز درگیر می‌کند. پایین اثر فضای بسته، منجمد، پر و تمام شده‌ای است که می‌تواند به بعد جسمی ربط داده شود و به واقعیت امر شناخته شده و تعینی اشاره نماید و بالای اثر فضای گشودگی، باز، خالی و تمام نشدهای است که می‌تواند بیان ضمنی گشودگی تفکر و اندیشه انسانی باشد.

حضور و تمرکز انسان در قسمت پایینی اثر، دلالت بر زمینی‌بودن، واقعیت و امر شناخته دارد. ضمن آنکه عنوان پوستر (بدنه)، این تصور را تقویت می‌کند. لایهٔ زیرین توسط خط‌های مرزی سفید رنگ محبوس شده و از پس زمینهٔ اثر متمایز شده است که این خطوط (خطوط کناری سفید رنگ)، عنوان قاب نوعی کادر در کادر را به وجود آورده است. خط مرزیِ تصویرِ انسان، خط نستعلیق را محدود کرده در حالی که خط نستعلیق این محدودیت را نمی‌پذیرد. در تحلیل بینامتنیت این اثر، خالی بودن قسمت فوقانی تصویر و کنتراستی که با قسمت پر تحتانی تصویر می‌دهد، در مقایسه با نمونه‌های دهه قبل، کمتر مشاهده می‌شود. ضمن اینکه این تضاد، دلالت بر دو بعد متضاد انسانی دارد که یکی به جنبه مادی بودن آن اشاره دارد (که با خط سفید محیطی استعاری می‌شود) و دیگری بعد غیرمادی و روحانی انسان را به تصویر میکشد (گشودگی و عدم تعین خط نستعلیق). بر اساس فرانقش بازنمودی، این تصویر بر طبق الگوی مفهومی شکل گرفته است. بدین معنا که فاقد نظام روایتی بوده و به صورت نمادین موضوع اثر را بیان می‌کند. بر روی محور هم‌نشینی، خط سفید محیطی از فیگور انسان بر روی لایه دیگری که از ترکیب حروف نستعلیق پدید آمده دیده می‌شود.

پوستر تصویر۲، توسط قباد شیوا در سال ۱۳۸۱ برای نمایشگاهی با عنوان «یکصدمین سالگرد تولد صادق هدایت»، آفریده شده است. ضمن آنکه در کتاب هشتمین نمایشگاه دو سالانه جهانی پوستر تهران نیز چاپ شده است (شیوا این پوستر را برای رونمایی کتابِ *۳۶ روز با صادق هدایت* طراحی کرده است).

در قسمت بالای تصویر، عنوان اثر با حروفی بینشان در درون کادری تیره به صورت منفی آمده است (نوشته با کاراکتر سفید در درون کادری قهوه‌ای)، و در مرکز تصویر، لایه نوشتاری دیگر با حروف دستنویس مشاهده می‌شود. لایهٔ دیداری این پوستر با دو فرم دایره‌ای شکل قهوه‌ای رنگ، همراه با عناصر نوشتاری بر زمینهٔ سفید قرار گرفته است. امضای طراح در قسمت پایین سمت چپ، در میان مربعی قرار دارد. قسمت بالایی طرح، نوشته‌ای به قلم نسخ در میان مستطیلی به رنگ قهوه‌ای کار شده است.

لایهٔ نوشتاری به مناسبت یکصدمین سالگرد تولد صادق هدایت که به عنوان پیام اصلی طرح و با خط نسخ نوشته شده است، به راحتی قابل خوانش است و از سوی دیگر به طور ضمنی همچون نشانه‌ای نمایه‌ای اشاره به زمان و مکان خاصی دارد. عنوان آن به صورت رسمی با فونت کمابیش بینشان و رنگ سفید در داخل چارچوبی قهوه‌ای قرار داده شده است. این روش کادربندی لایهٔ نوشتاری، مقدمه‌ای برای یاری رساندن به تمایز این لایه نوشتاری

www.SID.ir

Archive of SID

از دیگر المان‌های بصری است. از طرفی این نظام نوشتاری قاب گرفته شده، به بیان موضوع آفریدهٔ هنری پرداخته (سطح زبانی) که اشاره به سالگرد تولد نویسنده دارد؛ ضمن آنکه قسمتی از تصویر (سطح غیر زبانی) در تضاد با دیگر مولفه‌های تصویری قرار می‌گیرد. اعتقاد داریم اعدادی مانند صد، پنجاه، دویست و ... عددهای نمادین و مهمی هستند. در این پوستر، اگر صدویکمین سالگرد تولد هدایت بود، از واژه سالگرد یاد می‌شد. یکصدمین به شکل آگاهانه با خودآگاه گفته‌پرداز به قصد اطلاع‌رسانی مرتبط می‌شود، ولی به شکل هوشمندانه‌ای به علت بی‌نشان بودن نوشته، با احساس مخاطب نیز درگیر می‌شود.

آن چه باید توجه شود این است که صورت بیانی نظام نوشتاری که با زمینه قهوه‌ای و با عبارت «به مناسبت» شروع شده است، بیشتر از آن که به تولد اشاره داشته باشد، مدلول مرگ و سوگواری را تداعی می‌کند که خود این دلالت ضمنی، بیان‌کننده اندیشه نویسنده و برداشت او از هستی است. این دلالت ضمنی، با تاکید بر رنگ سفید زمینه که می‌تواند همچنان برخنثایی، بی‌رنگی و پوچی اشاره داشته باشد؛ گرایش و بینش نویسنده از زندگی و هستی و تاثیر هدایت از فلسفه غرب، به ویژه فلسفه شوپنهاور و دکارت که بر شک و بدبینی او، مخالفت او با تفکر زمان و اندیشه‌های دیگر هدایت هم‌نشین و دلالت دارد. نکته جالب این است که این لایه، تنها آگهی‌بخشی منطقی –احساسی نیست، بلکه زمینه تیره نوشته که در عین حال در حاشیه قرار گرفته است، شمایل آگهی سوگواری و سنگ قبر را نیز ترسیم می‌کند و این امر، بر شدت تضاد و دوگانگی تولد و مرگ می‌افزاید. این در حالی است که در اثر قباد شیوا، بهره‌گیری از نشانه نوشتاری «به مناسبت یکصدمین سالگرد تولد صادق هدایت» که با اسطوره صادق هدایت، تولد، نیستی، فنا، پوچی، گردش و مفاهیم هدایتی دیگر هم‌نشین می‌شود؛ از یک طرف یک ستیز و تناقض در سطح نوشتاری (بهره‌گیری از خط نسخ بر سطح تیره) و معنا (مفهوم نیستی هدایت) و از طرف دیگر، تولد هدایت را شامل می‌شود. همچنین عنوان این اثر را می‌توان در دامنه نشانه‌های ایرانی دانست که پیرامون ادبیات و فرهنگ ایرانی مطرح شده است.

همان‌گونه که پیش از این گفته شد، در اثر، دو شکل بیانی متفاوت کلامی دیده می‌شود، یکی در بالای تصویر و دیگری در قسمت میانی آن که به صورت دست‌نوشته و قهوه‌ای رنگ آفریده شده است. نوع استفاده از حروف دست نوشته، علاوه بر کارکرد زبانی، دلالت بر مفهوم‌هایی چون تمرکز گفته‌پرداز به قسمت میانی پوستر، تاکید بر روحیهٔ نویسنده و ایجاد حس صمیمیت را نیز در مخاطب برمی‌انگیزاند. در سطح غیرزبانی، چنین تمهیدی، معناهای ضمنی افزوده‌ای را نیز در این آفریده گرافیکی پدید می‌آورد. با وجود آن که نوشتار این اثر، ساختار منظم و هندسی ندارد، اما به کار بردن آن در کادر مربع شکل، این قسمت از پوستر را از دیگر عناصر اثر متمایز نموده است. نظام نوشتاری و کلامی میانه پوستر، «سی و شش روز با صادق هدایت»، همراه با حفظ ویژگی کلامی خود، ویژگی شمایلی را (از دیدگاه پیرس) بر پایه همانندی نیز دارد و به سبیل و لَب نویسنده اشاره دارد. هم‌نشینی و جانشینی این دو عنصر، عنوان به جای سبیل و سبیل به جای عنوان در کنار یکدیگر و کادر کلی تصویر همچنان به شکلی شمایلی به چهره نویسنده اشاره دارد. دایره‌ها و وجود بی‌نظمی در آنها، بر روحیه نویسنده (صمیمیت، ایرانی بودن و اندیشه‌های دیگر هدایت) اشاره دارد. دلالت‌های ضمنی متفاوتی را می‌توان به لکه‌های برجامانده از دو فنجان نسبت داد: رسوب قهوه زیر فنجان (لکه‌های دایره‌ای شکل) هم به شکلی نمایه‌ای و بر پایه ارتباط علی- معلولی، به فنجان قهوه اشاره دارد و هم به گونه‌ای شمایلی، به عینک نویسنده ارجاع می‌دهند. این دو ارتباط شمایلی (لکه قهوه به جای عینک، عینک و نظام کلامی به جای سبیل) و کادر کلی تصویر، همچنان به شکلی شمایلی به چهره نویسنده اشاره دارد. دو دایره و بی‌نظمی وجود آنها، افزون بر روحیه نویسنده، می‌تواند دلالت‌های ضمنی دیگری را داشته باشد: دو فنجان در برابر هم، دلالتی ضمنی بر گفتگویی دونفره دارد و به صورتی نمایه‌ای می‌تواند اشاره‌ای به کافه نادری داشته باشد که جایی برای برخورد و گفتگوی روشنفکرانه بوده به شمار می‌آید و پراکنده شدن آن نیز به‌گونه‌ای با پراکندگی سوژه در ادبیات مدرن (و هدایت به عنوان نماینده آن) هم‌نشین می‌شود. این اثر با کمترین داده‌های دالی که نظام نشانه‌ای کلامی و تصویری را شامل می‌شود، بیشترین دلالت‌های ضمنی را موجب شده است.

تصویر ۳- و دنیای ما هنوز پا برجاست، ۱۳۸۲.
ماخذ: (مصطفی‌زاده،۱۳۸۲، ۷۸)

www.SID.ir

Archive of SID

پوستر تصویر۳، با عنوان «*و دنیای ما هنوز پا برجاست*» که توسط تهمتن امینیان طراحی و در کتاب هشتمین نمایشگاه دو سالانه جهانی پوستر در سال ۱۳۸۲ تهران نیز چاپ شده است. این پوستر نیز مانند پوسترهای مطرح شده، از دو لایه تصویری و نوشتاری تشکیل شده و چنان که در تصویر مشاهده می‌شود، لایه‌های رنگی به سه رنگ (سفید، نارنجی-قهوه‌ای، سیاه) محدود شده و غلبه نوشتار در اثر به وضوح دیده می‌شود. همچنین تمامی عناصر بصری نوشتاری بر روی زمینه سیاه رنگ قرار گرفته است.

حروف نسخ پیش زمینه که همانند سیاه مشق و در لایه رویی (به رنگ سفید- خاکستری) تصویر قرار دارند، هم‌زمان هم نظام کلامی است که دلالت معنایی دارد و هم به دلیل شباهت با خاکستر بر جای مانده از سیگار، نشانه شمایلی محسوب می‌شود. عنوان متن با حروف نسخ با کاراکترسفید رنگ (در تضاد بازمینه) و در داخل کادری به شکل مستطیل و به صورت منفی در فضای مشکی آمده است.

لایه نوشتاری قرار گرفته در تصویر که با خط بینشان و به رنگ سفید و خاکستری به نمایش درآمده است، همان طور که اشاره شد، علاوه بر کارکرد زبانی، بر مفاهیم افزایندهٔ دیگری نیز صدق می‌کند. قرار گرفتن لایه نوشتاری «*و دنیای ما هنوز پا برجاست*» در مرکز تصویر، سبب جلب توجه مخاطب به این قسمت می‌شود. ضمن آنکه، استفاده از کلمات انباشت شده بر روی هم، ضمن تاکید بر پیام پوستر که اشاره به خانمان‌سوزی مواد مخدر دارد، نوعی ناپایداری در گفته‌خوان اثر هنری ایجاد می‌کند. با توجه به اینکه نوشتار به کاربرده شده در این پوستر، دارای ساختار نامنظم هندسی بوده و از حروف بزرگ و کوچک تشکیل شده است، ولی به‌کارگیری آن در چارچوب مستطیل شکل که در حال ریزش است، این لایه را از سایر المان‌های دیگر پوستر متفاوت کرده است. نظام نوشتاری پایین تصویر که شامل عنوان اصلی است (... و دنیای ما هنوز پا بر جاست ...)، در عین حفظ دلالت معنایی نوشتاری خود، همچنان به دلیل القای دیداری خط افق، به نشانه‌ای شمایلی تبدیل شده است که خود نقش حامی و نگهدارنده برای ایستایی و ثبات سیگار در حال افتادن را بازی می‌کند. در واقع این نظام کلامی باثبات و پابرجا، ارتباطی متضاد با نظام نوشتاری شمایلی مرکز پوستر (تصویر سیگار) را شکل می‌دهد که در آن نظام نشانه‌ای کلامی، خودش شمایل خاکسترشده و عدم ایستایی و فضای تعلیق و در حال ریزش را نشان می‌دهد. از دیدگاه اجمسلف، در سطح بیانی این پوستر می‌توان ماده خام بیانی را دال‌ها و عناصر مجزای درون تصویر در نظر گرفت که هنوز شکل و فرم بیانی آنها تشکیل نشده است. از این روی، تک تک حروف و عناصر تصویری مانند ته سیگار، قبل از هر گونه شکل‌پذیری، اشاره به ماده خام بیانی تصویر دارند. در برابر ماده خام بیانی شکل‌پذیری این عناصر، برای مثال شکل نشانه شمایلی که به خاکستر سیگار اشاره دارد که خود با قرار گرفتن در کنار ته سیگار شکل کلی سیگار را تشکیل می‌دهد، اشاره به شکل و فرم بیانی دارد. در سطح محتوایی تصویر نیز همان گونه که قبلاً اشاره شد، با ماده خام بیانی از یک سو و از سوی دیگر با شکل و فرم محتوایی سر و کار داریم: ماده خام محتوایی، به کلیت هستی اشاره دارد. حال آن که «مرگ» و «زندگی» بیان شکل و فرم محتوایی است. مقوله مرگ با تصویر سیگار، با افتادن خاکستر آن و باسیاهی پیش زمینه، تصویر استعاری می‌شود، با صحه بر این مهم که ارتباط سیگار و مرگ ارتباطی مبتنی بر نمایه است. مقوله زندگی با ثبات نظام نوشتاری پایین تصویر که به شکل شمایلی به خط افق اشاره داشت، ویژگی استعاری به خود می‌گیرد.

نتیجه

پوسترهای فرهنگی با کارکرد متفاوت، از دیگر نمونه‌های پوستر هستند. به همین علت انتظار عموم، چیزی فراتر از جنبه‌های اطلاعاتی اثر است. پوسترهای فرهنگی اوایل دهه ۸۰، چون نقطه عطفی از لحاظ کمّیت و کیفیت، نسبت به گذشته متمایز بوده‌اند. در آغاز دهه ۸۰، نوشتارها با حضور پررنگ‌تری در کنار تصاویر ظاهر می‌شوند و گاهی نقش اساسی ایفا می‌کنند. بهره‌گیری از حروف به جای تصویر، طرح، بافت و بدنه، به‌مثابه نشانه‌های شمایلی، از مشخصات بارز آفریده‌های این دهه بوده است. ضمن آنکه خوانایی نوشتار، سنجش و در نظر گرفته نمی‌شد. در اوایل این دهه، غالباً نظام نوشتاری و کلامی به شکل شمایلی به نظامی تصویری تبدیل می‌شود. به بیان دیگر نظام کلامی ضمن حفظ دلالت معنایی خود و تبدیل آن در اکثر پوسترها، به نشانه شمایلی، خود به نظام تصویری تبدیل می‌شود که جزیی از بافت متن پوستر نیز محسوب می‌شود. در واقع می‌توان گفت تبدیل نظام نوشتاری به نشانه‌های شمایلی و گاه نمادین و نمایه‌ای، سبب دیرکرد معنا در پوستر و رمزگشایی از آن شده است. ویژگی گرایش مفهوم‌گرایی در این گفتمان از سوی گفته‌پرداز، سبب تاخیرانداختن معنا در گفته شده است. نیاز به رمزگشایی اثر توسط گفته‌خوان، سبب برانگیختن وی به تفکر در رابطه با آفریدهٔ هنری و موضوع آن می‌شود. به بیان دیگر می‌توان ادعا نمود که در این پوسترهای تبلیغاتی فرهنگی، بیشتر از آنچه خود موضوع مورد توجه باشد، پردازش آن مورد نظر قرار می‌گیرد. در مقابل می‌توان از موج دیگری نام برد که نظام کلامی بدون تبدیل به نظام نشانه‌ای، دیگر صرفاً در قالب نظام کلامی- زبانی دلالت می‌نماید. از این روی گاهی نیاز به رمزگشایی در آنها دیده نمی‌شود و زمان خوانش برابر دریافت معنا می‌شود؛ بنابراین می‌توان گفت اغلب پوسترهای متعلق به اوایل دهه ۸۰، بیشتر به بیان هنری درونی هنرمند با گرایش‌هایی چون کمینه‌گرایی، وجه تصویرسازانه، غیاب عکس، توجه به سنت، تغزلی برخورد کردن، کوچک کردن عنوان، شور عرفانی حاکم برکارها و پس‌زمینه‌های تخت بازنمون شده‌اند.

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع

1 Semiology.
2 Signifier.
3 Signifier.
4 Long.
5 Parole.
6 Form.
7 Substance.
8 Dichotomy.
9 Significations.

فهرست منابع

آیته اللهی، سیده موژان (۱۳۹۴)، *تحلیل نمادشناسی باغ ایرانی و خوانش باغ به مثابه متن با رویکرد نشانه‌شناسی*، استاد راهنما: مرتضی بابک معین، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران.

ابراهیم نژاد، افسانه (۱۳۸۸)، رمزگشایی از تبلیغات تجاری تلویزیون و بازنمود سبک زندگی، استاد راهنما: محمد مهدی رحمتی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گیلان.

امامی، کیمیا (۱۳۹۱)، *نشانه‌شناسی پوستر (بررسی روند تغییرات پوستر طی پنج دههٔ اخیر در ایران*، استاد راهنما: فرزان سجودی، دانشگاه هنر، تهران.

رضایی، فاطمه (۱۳۹۴)، *تحلیل سراسطوره ای حاکم بر پوسترهای دو سالانه گرافیک ایران*، استاد راهنما: بهمن نامور مطلق، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، انتشارات علم، تهران.

سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸)، *فردینان دو سوسور*، ترجمه صفوی، کوروش، هرمس، تهران.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه شناسی هنر*، نشر قصه، تهران.

گیرو، پییر (۱۳۸۰)، *نشانه شناسی*، ترجمه محمد نبوی، انتشارات آگاه، تهران.

مصطفی زاده، علیرضا (۱۳۸۲)، هشتمین *نمایشگاه دوسالانه جهانی پوستر تهران*، انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران، تهران.

محمودی، فتانه (۱۳۸۶)، از متن تا تصویر: زیبایی‌شناسی نشانه‌های تصویری با رویکردی به گرنیکا، *هنرهای زیبا*، شماره ۳۲، صص ۹۳-۱۰۰.

مجیدی، سوگل (۱۳۸۹)، *حرکت از سوی یک تصویر بومی به سمت زبان جهانی*، استاد راهنما: محمد هادی دانش، دانشگاه تهران مرکز، تهران

معین، مرتضی بابک (۱۳۸۷)، گفته پردازی گفتمان و گفته پردازی گفتمانی، مجموعه *مقالات سومین هم اندیشی نشانه شناسی هنر*، فرهنگستان هنر، تهران.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی براسطوره شناسی (نظریه های و کاربردها)*، نشر سخن، تهران.

نیکولز، بیل (۱۳۷۸)، *ساخت گرایی نشانه شناسی سینما*، انتشارات هرمس، تهران.

Barthes, Roland (1964), *Art and visual perception*, University of California press, Berkeley.

Eco, Umberto (1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milano.

Kress, Gunther and Theo van Leeuwen (1996), *Reading images: the grammar of visual design*, Routledge.

Leeuwen, Theo van (2001), *Hand book of visual analysis*, Sage publication University of London, UK.

Halliday, M. A. K & R. Hasan (1985), *Language, Context and Text: Aspects of Language in Social-Semiotic Perpective*, Deakin University press, Victoria Australia.

Mitchell, W.J.T (1986), *Iconology: Image, text, ideology*, University Press, Chicago.

Noth, W (1990), *Hand book of semiotics*, IN : Indiana University Press, Bloomington.

Saussurc, Ferdinand de ({1916} 1983), *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris, Duckworih, London.

www.persian GFX.com

www.Rezaabedini.com

www.SID.ir

Archive of SID

Vol 24, No.2, Summer 2019

Cultural Posters Semiology Analyzed as Text at the Beginning of the Decade 80

Morteza Babak Moein*[1], Fatemeh Rezaei[2]
[1] Associate Professor, Islamic Azad University, Tehran Branch Center, Tehran, Iran.
[2] M.A. of Art Research, Tehran University of Science and Culture, Tehran, Iran.
(Received 2 Jan 2016, Accepted 11 Nov 2017)

Cultural posters like other posters, are applying different sign system in order to transfer their message to addressees. Basically posters that be selected in this article, applying different system of signs, in order to transfer massage to addressee. Senders, in frame of aesthetic discourses, so articulate signifiers of their massage that the time of understanding of these discourses is postponed and be showed hegemon cultural-political discourse. Posters that studied in this research, be selected from Tehran posters early at 1380s and is based on discourses that signifiers within them, in addition to play signifying role in its own system of signs, with attending to context, simultaneously playing different role in other system of signs. In other word, signifiers in these optical discourses will be connected to several signifying systems. In this article, along with considering to challenge between these system of signs, with a comparative-discursive analysis, hegemon discourse in Tehran posters early at 1380s, relation between selected posters and discourse, factors that effect on them and difference of these posters, will be known. We hold that who send message of these cultural posters, combine signifiers of their iconic text cleverly in order to be postponed the time of understanding of their message, because this understanding obtained with decoding of this sign systems through semiology. Posters that selected in this article, comes from in Tehran posters early at 1380s and are discourses that their signifiers in addition to their special signification, signifies in other sign systems. This article pays attention to challenge between these sign systems that located in written and iconic text and analyses relation between written and iconic sign systems. This analysis be done on the base the methodology that comes driven from Saussure`s and Peirce`s approach to semiology. In this research framework posters analyzed as pictorial texts that constructed from combination of symbolic, iconic and indexical sign. Signs in Peirce`s semiology will be symbol, icon and index. In iconic signs, the signifier is connected to the signified through the principle of resemblance, in indexical signs, the signifier makes you think of the signified because the two are frequently physically connected in the real world and in symbolic signs the signification is on the base of contract. The finding of this semiotic analysis of Tehran posters early at 1380s shows that the writing would be more prominence beside posters and sometimes has central function in these posters. Actually this characteristic of the period that is studied in this article, is result of a process that starts from 1370s. Application of typography in posters, starts from 1370s, and in 1380s develops. In this period, writing applied as pictorial signs beside posters, without regarding to this fact, that this writings maybe unreadable. Considering to this process in Tehran posters early at 1380s prompt that this writing regarded as iconic signs and system of writing transform to pictorial system and understanding of posters in the framework of semiology postponed. This transformation ma Although this transformation doesn’t remove signification of the written signifiers.

Keywords
Cultural Poster, Written Sign System, Iconic Sign System, Saussure, Peirce.

*Corresponding Author: (+98-912) 5841898, Fax: (+98-21) 66885245, E-mail: bajo_555@yahoo.com.

www.SID.ir