

Semiotics of Signs with Cultural Function in Iran 90s (Solar) Based on the Theories of Peirce and Barthes¹

Mansour Kolahkaj²
Fahimeh Tahan³

Received: 2024-08-26
Accepted: 2025-02-01

Abstract

Introduction and Problem Statement

Various definitions of graphic design indicate that facilitating communication, often shaped by different meanings, is a priority in this medium and plays a significant role in the main functions of graphic design, such as information dissemination, identity representation, and advertising. The issue of meaning transfer, which is achieved through signs, is relevant in this context. Signs are interpreted, analyzed, and decoded within the framework of semiotics, and prominent semioticians have each revealed an aspect of semiotic knowledge. Semiotics, which has always been discussed under the umbrella of linguistics, has also been applied in the field of visual arts, and various theorists have expressed their views on it. Among these, the perspectives of theorists such as Peirce and Barthes have been of particular interest. The scope of this research is the analysis of signs from the 90s (solar) in Iran, including written and visual signs, with a primarily cultural approach. In this research, by emphasizing the theories of prominent linguists such as Charles Sanders Peirce and Roland Barthes and analyzing them, the ultimate question to be answered is: based on the theories of Peirce and Barthes, what was the dominant semiotic output, the signs with cultural function in the 90s (solar) in Iran, and why did such an approach manifest in the aforementioned signs?

¹DOI: 10.22051/jjh.2025.48101.2222

²Associate Professor, Department of Graphics, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, Corresponding Author. Mansor.kolahkaJ@gmail.com

³MA Student of Art Research, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. tahan.fahimeh@gmail.com

Arjmandian (2020), in an article titled "The Significance of Visual Text in Logos from the Perspective of Barthes-Van Leeuwen Semiotics: A Case Study of Luxury Cars," analyzes the semiotics of some top luxury car brand logos, focusing on two aspects: the origin of the luxury product's brand logo and the user experience. Using defined criteria for each, within the framework of Barthes' visual semiotics and Van Leeuwen's social semiotics, the article discusses the semiotic principles governing brand logos. Hesami and Emamifar (2019), in an article titled "A Semiotic Study of Images in Recent Decade Posters with Emphasis on Iranian Painting Motifs," analyze posters from the recent decade using a semiotic approach. Relying on the semiotic theories of Peirce, Barthes, and others, they present their analyses. Elyasi et al. (2018), in a study titled "The Harmony of Primary and Implicit Meaning of Symbols with Brand Identity, Towards Creating a Culture-Oriented Logo," and based on Roland Barthes' semiotic theory, explore its dual levels, namely denotation and connotation, in logo interpretation. Kolahkaj and Tahan (2024), in an article titled "An Analysis of Aspects of Jakobson's Communication Theory in Contemporary Iranian Cultural Posters," conclude that in Iranian cultural posters, Jakobson's communicative functions, encoded with elements of Iranian visual culture, are most frequently repeated. Elements such as Persian script, Iranian book decoration, Iranian carpets, architecture, and Iranian mythology are represented with denotative and connotative meanings, in proportion to the subject matter.

Research Methodology

This research employs a qualitative approach, utilizing image analysis based on two theoretical frameworks: Peirce's semiotics and Barthes' semiotics. The findings are presented sequentially in a descriptive-analytical, interpretive, and comparative manner, drawing upon the models of prominent semioticians such as Peirce and Barthes. Data collection for this research was conducted through library research, document analysis, and by consulting sources such as books, articles, theses, journals, periodicals, and databases. The image samples discussed are some of the signs with a dominant cultural approach within the 1990s in Iran. A total of 50 signs were examined, with 15 purposefully selected samples presented in the research findings. In this process, an effort was made to select works by artists who are more recognized in their respective fields.

Findings and Conclusio

Out of the 15 signs examined, two were purely textual, seven were purely visual, three were textual with minor additions of images, and five were a combination of visual and textual signs. Table 1 illustrates this. As previously mentioned, Peirce's and Barthes' theories each address the meanings derived from signs from different perspectives. Peirce's triad seems to focus on the root of meaning reproduction, while Barthes' duality concentrates on how meaning is conveyed. Peirce's triad is somewhat

complex, and this complexity is more evident in the distinction between the symbolic and indexical aspects. Nevertheless, it should be noted that Peirce's symbolic and indexical aspects, in terms of meaning transfer, are somewhat conceptually correlated with Barthes' connotative meaning due to their need for specific development and knowledge. Peirce's iconic aspect is also somewhat correlated with Barthes' denotative meaning. However, textual signs, which are themselves formed from the conventional elements of the alphabet, do not possess an iconic feature, while they do possess Barthes' denotative meaning transfer feature. On the other hand, considering the abstract concepts of phenomena and the lack of visual equivalents in the examined signs, very few signs had an iconic aspect, and the results of this research are presented with this in mind.

In response to the research question regarding the semantic output of Iranian signs in the 1990s, based on the semiotic theories of Peirce and Barthes, the research findings are presented as follows. By studying the examined signs based on Peirce's ideas and his triadic complexity, it can be stated that the examined signs have mostly utilized symbolic elements. Compared to symbolic signs, indexical and iconic signs have not held much weight in the studied works. Most of the symbolic elements of the examined signs, firstly, indicated the spatial identity of their formation, namely the geographical expanse of Iran and Iranian culture, and secondly, represented the identity of the sign's subject. The specific and symbolic elements of the examined signs included the cypress tree, the dentil pattern, the rosette motif, Khataei and arabesque patterns, colors associated with Iran, and the like. It is worth mentioning that deciphering the codes of Iranian meanings derived from Iranian visual culture is probably not possible for everyone, and beyond the borders of Iran, there is a possibility of misinterpretation or unfamiliarity with them. However, perhaps the other side of this issue and its repetition is the distinction of Iranian signs, which itself warrants further investigation.

Also, among the examined signs, based on Barthes' dichotomy, it was found that the majority of these signs have an implicit meaning. These elements in the examined signs are usually more than one element, and only two signs had both explicit and implicit meanings, and those two signs were written. Since there is some correlation between Peirce's symbolic and indexical meanings and Barthes' implicit meaning, and this correlation exists in a different way between iconic signs and Barthes' explicit meaning, it can be said that in this category of Iranian signs, indexical and symbolic meanings, which are conceptually correlated with Barthes' implicit meaning, are used in a multiple and greater way. This utilization is achieved by using various elements, including shape and color, with priority given to Iranian identity and then the thematic identity of the sign. Accordingly, it can be said that the unique and specific semantic element of the examined signs is Iranian symbolic elements, with Nasta'liq script at the forefront, followed by Iranian color. This kind of function in Iranian signs is somewhat widespread, increasing, and attracting the attention of Iranian designers. Also, in response to the second part of the research question, which asks why most of the elements of these signs are symbolic and also have an implicit connotation, the

root of this should be found in the abstract nature of the concept of culture, i.e., the thematic context of these signs, and the diversity of its concepts. Finally, although this result was obtained from a limited but systematic sample, it has a semantic correlation with some previous theories that consider Iranian art to be mostly symbolic.

KeyWords: Graphic Design, Iranian Logo, Iranian Signs, Semiotics, Charles Sanders Peirce, Roland Barthes





سال ۱۷، شماره ۴ زمستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی: ۴۹

مقاله پژوهشی: ۲۲۴-۲۰۱

<http://jjhjour.alzahra.ac.ir>

نشانه‌شناسی نشانگان با کارکرد فرهنگی دهه ۹۰ خورشیدی در ایران بر پایه آرای پیرس و بارت^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۵

منصور کلاه کج^۲

تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۱۱/۱۳

فهمیه طحان^۳

چکیده

نشانه‌شناسی، در جایگاه دانش مطالعه نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای، ابزاری بنیادی برای درک و تحلیل معنا در علوم انسانی و اجتماعی است که به مدد آن به روابط، معانی و کاربرد نشانه‌ها در بافت‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی پیچیده انسانی پرداخته می‌شود. در این پژوهش که باهدف شناخت اشارات معنایی و مفاهیم نهان شماری مشخص از نشانه‌های تصویری ایرانی بر پایه نظریات دو نشانه‌شناس مطرح انجام شده، به این سؤال پاسخ داده می‌شود که بر پایه آرای پیرس و بارت، برون‌داد غالب نشانه‌های با کارکرد فرهنگی دهه نود ایران چه بوده و چرا چنین رویکرد نشانه‌ای در نشانه‌های پیش‌گفته رخ‌نمون شده است؟ رویکرد این پژوهش کیفی است که با اتکاء به نظریه نشانه‌شناسی پیرس و بارت به شیوه مقایسه‌ای با تحلیل نشانه‌های دهه نود ایران نتایج آن ارائه می‌شود. گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و از پایگاه‌های اطلاعاتی علمی معتبر بوده است. براساس یافته‌های این مقاله در آثار مورد مطالعه، از معناهای نمادین و نمایه‌ای که به‌گونه‌ای همبسته مفهومی معنای ضمنی بارت است، بیشتر بهره گرفته و این بهره‌گیری با استفاده از عناصر مختلف از جمله شکل، رنگ و با اولویت هویت ایرانی و سپس هویت موضوعی نشانه بوده است. در نتیجه می‌توان بیان کرد که عنصر معنایی یکه و خاص نشانه‌های بررسی‌شده عناصر ایرانی و در صدر آن‌ها خط نستعلیق و سپس رنگ ایرانی رو به فزونی و مورد توجه طراحان ایرانی است و علت نمادین و نیز ضمنی بودن غالب نشانه‌های بررسی‌شده، انتزاعی بودن مفهوم فرهنگ یعنی بافت موضوعی این نشانه‌ها و تنوع مفاهیم آن است.

کلیدواژه‌ها: گرافیک، لوگو ایرانی، نشانه‌های ایرانی، نشانه‌شناسی، چارلز سندرس پیرس، رولان بارت

1. DOI: 10.22051/jjh.2025.48101.2222

mansor.kolahkaj@gmail.com

۲. دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، نویسنده مسئول.

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. tahan.fahimeh@gmail.com

و گرافیک و نیز آثار تحلیلی نشانه‌شناسانه پرداخته است. فهیمه پهلوان (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «نقش آرم در فرایند ارتباط» به موضوع ارتباطات در گرافیک براساس نظریه‌های نشانه‌شناسی پرداخته، سپس پیرامون انواع گوناگون آرم و کارکرد آن‌ها در حوزه نظام‌های نشانه‌شناسی مطالبی را بیان نموده و انواعی از نشانه‌ها را براساس نظریه‌های نشانه‌شناسی تحلیل کرده است. همچنین پهلوان در سال (۱۳۸۴) در کتاب «درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم» به خاستگاه نشانه‌شناسی پرداخته و ضمن بیان انواع گوناگون نشانه، تعدادی از آرم‌های طراحان گرافیک ایرانی را براساس نظریه‌های نشانه‌شناسی تفسیر کرده است. پهلوان (۱۳۹۰) در کتاب دیگری با نام «ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی» پیرامون برخی از نظریه‌های نشانه‌شناسی و نقش آن‌ها در طراحی آرم، مطالبی را در دو بخش عنوان کرده و به تحلیل برخی آثار گرافیکی از منظر نشانه‌شناسی پرداخته است. افسانه ارجمندیان (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «دلالت متن دیداری لوگو از دیدگاه نشانه‌شناسی بارت - ون لیوون بررسی موردی: خودروهای لوکس» به تحلیل نشانه‌شناختی برخی آرم‌های تجاری برتر خودروهای لوکس با تمرکز بر دو جنبه خاستگاه آرم تجاری کالای لوکس و تجربه مخاطب و طبق شاخص‌های تعریف‌شده برای هرکدام، در چارچوب نشانه‌شناسی دیداری بارت و نشانه‌شناسی اجتماعی ون لیوون، به اصول نشانه‌ای حاکم بر آرم‌های تجاری سخن گفته است. هندی (۲۰۱۱) در پایان‌نامه خود با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی تبلیغات نوکیا براساس نظریه پیرس» کاربرد نشانه نوکیا را در تبلیغات این محصول، با نظریه نشانه‌شناسی پیرس توصیف، توضیح و تحلیل کرده و پس از تجزیه و تحلیل نشانه، این نتیجه حاصل شد که هر آگهی دارای نشانه‌ها و معنای متفاوتی است و از این تفاوت‌ها تعبیر متفاوتی را می‌توان ارائه کرد. حسامی و امامی‌فر (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی» به تجزیه و تحلیل پوسترهای دهه اخیر با رویکرد نشانه‌شناختی پرداخته و با اتکاء به نظریه‌های نشانه‌شناسی پیرس، بارت و دیگران، تحلیل‌هایی را

تعاریف مختلف از طراحی گرافیک نشان می‌دهد که تسهیل‌گری ارتباط که غالباً در پرتو معنا‌های مختلف شکل می‌گیرد، در این رسانه اولویت داشته و در کارکردهای اصلی گرافیک مانند اطلاع‌رسانی، هویت‌نمایی و تبلیغات نقش بسزایی دارد و موضوع انتقال معنا که از طریق نشانه‌ها حاصل می‌شود، در این بافت مطرح است. نشانه‌ها نیز در بستر نظام نشانه‌شناسی تعبیر، تحلیل، تفسیر و رمزگشایی می‌شوند و نشانه‌شناسان مطرح، هرکدام وجهی از دانش نشانه‌شناسی را بر ما آشکار کرده‌اند. نشانه‌شناسی که همواره در ذیل مباحث زبان‌شناسی مطرح بوده، در حوزه هنرهای تصویری نیز کاربرد داشته و نظریه‌پردازان مختلفی درباره آن به بیان دیدگاه‌های خود پرداخته‌اند و در این میان دیدگاه نظریه‌پردازانی همچون پیرس و بارت مورد توجه بوده است. دامنه این پژوهش، تحلیل نشانه‌های دهه ۹۰ خورشیدی ایران، اعم از نشانه‌های نوشتاری و تصویری با رویکردی عمدتاً فرهنگی است. در این پژوهش با تأکید بر آرای زبان‌شناسان مطرح چون چارلز سندرس پیرس و رولان بارت و تحلیل آن‌ها، درنهایت به این سؤال پاسخ داده می‌شود که بر پایه آرای پیرس و بارت، برون‌داد غالب نشانه‌ای، نشانه‌های با کارکرد فرهنگی دهه ۹۰ ایران چه بوده و چرا چنین رویکردی در نشانه‌های پیش‌گفته رخ‌نمون شده است؟

پیشینه پژوهش

علیرضا یزدانی (۱۳۹۶) در کتاب «درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر ایران» به مباحث برجسته نشانه‌شناسی پرداخته و براساس تجزیه و تحلیل تعدادی از آثار طراحان گرافیک، با اتکاء بر اصول و نظریه‌های نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی، آن‌ها را مورد بررسی قرار داده است. فهیمه دانشگر (۱۳۹۵) در کتاب «نمادشناسی پوستر با رویکرد نشانه‌شناسی در بیان مفاهیم ذهنی» ابتدا مسیر توسعه و اهمیت نمادگرایی در ادبیات، اسطوره‌شناسی، روان‌شناسی، هنر (به‌طور عام) و سپس گرافیک (به‌طور خاص) را بررسی و پس از آن، نظریه‌ها و تعاریف موجود در نشانه‌شناسی و معناشناسی را ارائه داده و به تشریح تلاش‌های نظریه‌پردازان و ساختارگرایان در حوزه هنر

ارائه کرده‌اند. اثنی‌عشری (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه‌شناسی تصویر ناصرالدین شاه بر سطح نخستین اسکناس ایران (به‌مثابه یک متن تصویری و بُعدی نوین از ابعاد گرافیک ایران)» گفته‌اند که نظام نشانه‌ای دوران سلطنت ناصرالدین شاه موفق شد تا با استفاده از ابزارهای تبلیغاتی نوین از جمله اسکناس که محصول ورود مدرنیته به ایران بود، در ساخت هویت مدنظر خویش بهره گیرد. بر پایه طبقه‌بندی، این پژوهش براساس نظام نشانه‌ای پیرس بوده است. الیاسی و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «هماهنگی معنای اولیه و ضمنی نماد با هویت برند، در راستای خلق لوگوی فرهنگ‌محور» و براساس نظریه نشانه‌شناسی رولان بارت، به سطوح دوگانه آن یعنی دلالت صریح و دلالت ضمنی در تفسیر لوگو پرداخته‌اند. کلاه‌کج و طحان (۱۴۰۳) هم در مقاله‌ای به نام «واکاوی سوبه‌های نظریه ارتباطی یاکوبسن در پوسته‌های فرهنگی معاصر ایران» نتیجه گرفته‌اند که در پوسته‌های فرهنگی ایرانی، کارکردهای ارتباطی یاکوبسن با رمزگانی از فرهنگ بصری ایرانی به‌ترتیب بیشترین تکرار، عناصری چون خط فارسی، کتاب‌آرایی ایرانی، فرش ایرانی، معماری و اساطیر ایرانی به تناسب موضوع با دلالت‌های صریح و ضمنی بازنمایی شده است.

روش پژوهش

این پژوهش رویکردی کیفی دارد و در آن، تحلیل تصویر براساس دو رویکرد نظری نشانه‌شناسی پیرس و بارت انجام شده و یافته‌های آن به‌ترتیب، به‌صورت، توصیفی-تحلیلی، تفسیری و تطبیقی با الگوهای نشانه‌شناسان مطرح چون پیرس و بارت ارائه شده است. گردآوری اطلاعات در این پژوهش به روش کتابخانه‌ای، اسنادی و با مراجعه به منابعی مانند کتب، مقالات، پایان‌نامه‌ها، مجلات، نشریات و پایگاه‌های اطلاعاتی صورت گرفته است. نمونه‌های تصویری مورد بحث، برخی از نشانه‌های با رویکرد غالب فرهنگی در محدوده زمانی دهه ۹۰ ایران بوده است. تعداد نشانه‌های بررسی شده ۵۰ نشانه بوده که با انتخاب هدفمند ۱۵ نمونه آن در ادامه نتایج پژوهش ارائه شده است. در این فرایند، سعی بر آن بوده که نمونه آثار

هنرمندانی انتخاب شود که در حوزه کار خود بیشتر شناخته شده‌اند.

مفاهیم پژوهش

نشانه (آرم / لوگو): نشانه علامتی است که چیز دیگری را نمایندگی می‌کند. امبروس می‌گوید که نمادها و نشانه‌های گرافیکی برای نشان دادن هویت شرکت‌ها، سازمان‌ها، کالاها، انواع خدمات و موارد دیگر طراحی می‌شوند (Ambrose, G, 2006: 155). برای بسیاری از طراحان گرافیک، نشانه یک نماد تحت‌اللفظی، مجازی یا انتزاعی یا یک علامت قانع‌کننده است و نشان‌دهنده یک محصول یا سازمان و موجب شناسایی آن است (Vit, A. Palacio, B, 2009: 399) به گفته ساروخانی، نشانه‌ها و نمادها به اندازه‌ای در ارتباطات اهمیت دارند که گاهی ماهیت ارتباطات، تحت تأثیر نشانه‌ها قرار می‌گیرند (ساروخانی، ۱۳۷۶: ۲۰).

نشانه‌های فرهنگی ایران: به نظر می‌رسد مفهوم گرافیک فرهنگی که نشان‌های فرهنگی در ذیل آن مطرح است بیشتر در ادبیات طراحان ایرانی مطرح شده و غالباً در مقابل گرافیک تجاری مطرح است. نشانه‌های فرهنگی، نشانه‌هایی هستند که موضوع آن‌ها مسائل فرهنگی ایران یا ترویج و آموزش آن است. از آنجاکه در ذیل مسئله فرهنگ، مفاهیم، معناها، ارزش‌ها، خاطرات، علایق و مکنونات مشترک جمعی مطرح است، به تبع آن، نشانه‌های فرهنگی چنین گستره‌ای دارند. از این رو می‌توان گفت نشانه‌های فرهنگی آن دسته از نشانه‌هایی هستند که مروج مفاهیم، معناها، ارزش‌ها، خاطرات، علایق، مکنونات جمعی و مانند آن با رویکردی هستند که وجه تجاری آن‌ها اولویت کمتری دارد.

نشانه‌شناسی^۲: واژه نشانه از مصدر یونانی «Semeion» گرفته شده، ولی آنچه امروزه به‌عنوان نشانه‌شناسی یا «Semiologie» به کار می‌رود علمی جدید است. پی‌یر گیرو^۳ در تعریف نشانه‌شناسی، آن را علمی می‌داند که به پژوهش در نظام‌های نشانه‌ای مانند انواع زبان، رمزگان^۴، نظام و نشانه‌های علامتی و مانند آن می‌پردازد. به تبع این تعریف زبان، قسمتی از نشانه‌شناسی است. زبان در بین نظام‌های نشانه‌ای موقعیت ویژه و مستقلی دارد و

اجازه می‌دهد که نشانه‌شناسی را به‌عنوان علمی که به مطالعه و پژوهش در نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی می‌پردازد، پذیرفته شود (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۳). نشانه‌شناسی در مورد چگونگی استخراج معنا از کلمات، صداها و تصاویر توسط افراد، چارچوب ارائه می‌دهد و سه طبقه‌بندی دارد: نشانه، نظام و زمینه. یک نشانه اطلاعاتی را از محتوای خود، نظامی که در آن عمل می‌کند و زمینه‌ای که در آن قرار دارد به ما می‌دهد. بسیاری از آثار هنری و طراحی گرافیک شامل ارجاعات نمادین یا نشانه‌هایی هستند که لایه‌های متعددی از اطلاعات را منتقل می‌کنند. به گفته امبروز و همکاران، نشانه‌شناسی به فرهنگ مرتبط است؛ زیرا فرهنگ‌های مختلف، ارزش‌های متفاوتی برای تصاویر، کلمات و رنگ‌های مورد استفاده در یک نشانه قائل‌اند (Ambrose, G, 2006:221).

مبانی نظری

مبانی نظری این پژوهش تبیین آرای دو نشانه‌شناس مطرح یعنی پیرس و بارت است که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

نظریه نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس^۵

به گفته پیرس، منطق در معنای عام آن، همان‌طور که من معتقدم و آن را نشان داده‌ام، تنها نام دیگری برای نشانه‌شناسی است؛ یعنی آموزه‌های شبه‌ضروری یا صوری نشانه‌ها. منظور من از توصیف این آموزه به‌عنوان «شبه‌ضروری» یا صوری این است که ما جوهره نشانه‌ها را تا جایی که می‌توانیم مشاهده می‌کنیم و از چنین مشاهده‌ای، با روندی که من آن را «انتزاع» می‌نامم، به سمت آن سوق داده می‌شویم (Peirce, 1940: 98).

ساختار نشانه‌ای پیرس، غالباً به شکل یک مثلث نشان داده می‌شود. وجود خط‌چین‌ها بین وسیله انتقال (حامل) و مرجع نشانه، این معنا را می‌رساند که هیچ‌گونه رابطه خودکار طبیعی میان این دو وجود ندارد و باید ایجاد شود (Saussure, 1971:115).

پیرس طبقه‌بندی گسترده‌ای از نشانه‌ها (بیش از ۵۰ هزار نوع) ارائه کرد، اما مفیدترین آن‌ها برای مورخان هنر، شناسایی ۳ نوع اساسی از نشانه است (دالوا،

۱۳۹۴:۴۳)؛ این طبقه‌بندی شامل نماد، نمایه و شمایل است.

نماد^۶: در این نوع نشانه، دال کاملاً اختیاری و دوطرفه و مانند یک قرارداد است و به مدلول شباهتی ندارد، مانند حروف الفبای نوشتاری، اعداد و علائم راهنمایی و رانندگی (دالوا، ۱۳۹۴: ۴۳-۴۴). این نوع رابطه بین دال و مدلول باید آموخته شود؛ از آنجایی که این‌ها همه با توافق و قراردادهای اجتماعی ایجاد می‌شوند، یک نشانه می‌تواند معانی مختلفی در جوامع و فرهنگ‌های مختلف داشته باشد، یا نشانه می‌تواند با دال‌های مختلف بازنمود شود (یزدانی، ۱۳۹۶: ۱۳).

نمایه^۷: در این نوع نشانه، دال اختیاری نیست، بلکه به‌طور مستقیم با مدلول به روش‌های مختلفی در ارتباط و قابل مشاهده و دریافت است. مانند علائم بیماری (نمود یک بیماری است)، دود (نمودی از آتش)، رد پا (نمایه‌ای از عبور شخصی از یک مکان یا راه)، عکس‌ها و فیلم‌ها (که نتیجه مستقیم تأثیر نور بر روی سطح حساس است) (دالوا، همان)؛ در واقع درکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید (چندلر، ۱۳۹۴: ۶۰).

شمایل^۸: در این نوع نشانه، دال به دلیل شباهت یا تقلید از مدلول، مورد درک و دریافت قرار می‌گیرد یا ممکن است در بعضی از کیفیات و حالات مشابه مدلول باشد، مانند تصویر یک چهره یا ماکت یک هواپیما (دالوا، همان). می‌توان گفت شمایل چیزی است که موضوع نشانه به آن ارجاع دارد (چندلر، ۱۳۹۴: ۶۱).

نظریه نشانه‌شناسی رولان بارت^۹

رولان بارت اولین کسی بود که ایده‌های نشانه‌شناسی را به کار برد. به‌طوری‌که نشانه‌شناسی برگرفته از زبان‌شناسی، به درک و تعریف تصاویر بصری مانند تبلیغات غذا، عکاسی، تصاویر متحرک و مانند آن توسعه بخشید؛ کار بارت از این حیث، مفید و کاربردی است. او به دنبال تجزیه و تحلیل این موضوع بود که چگونه معانی‌ای که به تصاویر نسبت می‌دهیم، نتیجه «طبیعی» آنچه می‌بینیم نیستند؛ یعنی تصاویر بدیهی نیستند و جهانی در چگونگی درک آنچه می‌بینیم نهفته است (potts, 1996:3).

بارت در سال ۱۹۶۴ به تشریح دو معنای صریح و ضمنی نشانه پرداخت؛ طبق آنچه بارت بیان کرد، معنای صریح^{۱۰} به منزلهٔ اولین «سطح بیان» مطرح می‌شود، اما سیر معنی در اینجا خاتمه نمی‌یابد، بلکه در چارچوب نظام دلالت، به دومین سطح معنی، که همان معنای ضمنی^{۱۱} است، منجر می‌شود (Ott & Mack, 2010:105).

گیرو در باب معنای دلالت‌های صریح و ضمنی با استناد به نظریهٔ بارت بیان می‌کند که، مسئلهٔ انتخاب با مسئلهٔ تمایز بین دلالت‌های صریح و ضمنی پیوند می‌خورد. در دلالت صریح ما با مدلولی روبه‌رو هستیم که به صورت عینی و آن‌چنان‌که هست تصور می‌شود، اما دلالت‌های ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی مرتبط با شکل، صورت و عملکرد نشانه است: یک واژه «عامیانه»، «شاعرانه»، «علمی و غیره و نیز یک کلام مزورانه» یا «احساسی» دلالتی ضمنی به مدلول خود دارند؛ یک یونیفورم از یک سو، دلالتی صریح به درجه و کار یک شخص، و از سوی دیگر، دلالتی ضمنی بر اعتبار و اقتدار همراه با آن‌ها دارد. دلالت صریح و دلالت ضمنی دو صورت اساسی و متضاد دلالت هستند؛ گرچه در اکثر پیام‌ها این دو حالت با هم ترکیب می‌شوند، اما دو دسته از پیام‌ها را می‌توان تشخیص داد که براساس آن‌ها یکی نقش غالب در پیام را دارد. در این زمینه می‌توان گفت علوم از آن دسته پیام‌هایی هستند که دلالت‌های صریح در آن نقش غالب دارند و هنرها از آن دسته از پیام‌هایی هستند که دلالت‌های ضمنی در آن نقش غالب دارند (گیرو، ۱۳۸۳: ۴۷).

طبق نظریهٔ نشانه‌شناسی رولان بارت، هر نشانه از دو بخش تشکیل شده است: دال^{۱۲} و مدلول^{۱۳}. دال، شکل ظاهری نشانه است و مدلول، مفهوم یا ایده‌ای است که دال به آن اشاره می‌کند (کشمیرشکن، ۱۳۹۵: ۴۵). دلالت‌ها نقش بسیار مهمی را در تولید معنا بر عهده دارند. در واقع، در جهان متنی چه نوشتاری و چه گفتاری و چه دبداری، دلالت نوعی انتقال معناست (دادور و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۲-۳۳).

تشابه و تمایز نظر بارت و پیرس

هر دو نظریه بر مبنای ایدهٔ «نشانه» بنا شده‌اند؛ به گفتهٔ احمدی، هر دو فیلسوف معتقدند که نشانه‌ها واحدهای

معنای داری هستند که به جای اشیاء یا مفاهیم، به آن‌ها ارجاع می‌دهند (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۳-۴۵).

هر دو نظریه ساختاری دوگانه دارند؛ بارت و پیرس هر دو معتقدند که نشانه‌ها از دو بخش تشکیل شده‌اند و معتقدند نشانه آن چیزی است که چیزی دیگر را بازنمایی و معنا می‌کند؛ دال، صورت، بخش ملموس و قابل‌درک نشانه، مانند یک کلمه یا تصویر است و مدلول، محتوا، معنای مرتبط با صورت است (دالوا، ۱۴۰۰: ۴۰-۴۴).

هر دو نظریه بر اهمیت زمینه در تفسیر نشانه‌ها تأکید می‌کنند؛ معنای یک نشانه به‌طور کامل توسط خود نشانه تعیین نمی‌شود، بلکه به زمینه‌ای که در آن استفاده می‌شود نیز بستگی دارد. مدل نشانه‌شناسی پیرس پیچیده‌تر از مدل بارت است؛ پیرس سه نوع نشانه را شامل نماد، نمایه و شمایل نام می‌برد. نماد: شکل یا تصویری که نشانه به خود می‌گیرد و الزاماً مادی نیست. نمایه: تفسیرگر نیست، بلکه مفهومی است که از نشانه درک می‌شود. شمایل: شکل یا چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد (چندلر، ۱۳۹۴: ۶۰). پیرس از اصطلاح «علم نشانه‌ها» استفاده می‌کند (اشباخ و همکاران، ۱۴۰۰، ۲۷) و بر کارکرد منطقی نشانه تأکید دارد (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۵)، درحالی‌که بارت فقط دو نوع نشانهٔ دلالت صریح و ضمنی را مطرح می‌کند.

دلالت صریح: از نظر بارت، نشانه با دلالت صریح (مستقیم) در «مرتبهٔ اول دلالت» قرار می‌گیرد (چندلر، ۱۳۹۴: ۳۲۵). این دلالت مدلولی است از موضوعات تشکیل‌شده، مشابه آنچه در ذهن ماست (دانشگر، ۱۳۹۵: ۱۲۰). مانند نشانه‌ای که بین صورت و محتوای آن شباهتی وجود دارد، مانند تصویر یک سگ برای نشان دادن حیوان سگ.

دلالت ضمنی: بارت دلالت ضمنی را «مرتبهٔ دوم دلالت» بیان می‌کند. در این سطح، نشانهٔ مستقیم، به‌عنوان یک دال به یک مدلول اضافه نسبت داده شده است (چندلر، ۱۳۹۴: ۳۲۲۹). دلالت ضمنی ارزش‌های ذهنی مرتبط با نشانه را از لحاظ ساختار و عملکرد تعریف می‌کند (دانشگر، ۱۳۹۵: ۱۲۰).

بحث و تحلیل

است که در این نشانه به هنر و فرهنگ ایرانی اشاره دارند. نشانه نوشتاری «قم» تلفیقی از کلمه قم و عناصر فرهنگی و مذهبی مرتبط با بافت آن است. نشانه مذکور با استفاده از عناصر ایرانی و رنگ آبی که به گفته «کلاه کج» مرتبط با ایران و برگرفته از معماری آن است (کلاه کج، ۱۴۰۱: ۶۳) پیامی واضح به مخاطب خود منتقل می‌کند.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

در این نشانه، صورت نمادین آن با عناصری دلالت‌گر به چیزی دیگر (سازمان فرهنگی، هنری، ورزشی شهرداری قم) اشاره می‌کند. استفاده از نقش‌مایه‌های اسلیمی و همچنین نوشتار نستعلیق سازمان فرهنگی شهرداری نیز ارجاعی نمادین به ایران دارد. از عناصر این نشانه، مفاهیمی مانند دین، هنر، فرهنگ، ورزش قابل دریافت است و نقش اسلیمی در این زمینه تصویری، کارکردی سه‌گانه در حیطه مفاهیمی چون فرهنگ، هنر و دین دارد. فرهنگی است چون برآمده از فرهنگ بصری ایرانی است؛ هنری است چون از متن هنر ایرانی است؛ دینی است چون صورتی از این نقش بر اماکن مذهبی و زیارتگاه هم بازنمایی شده است. همچنین خمیدگی و انعطاف و فراز و فرود ضخامت خطوط آن می‌تواند نشانه‌ای از ورزش باشد. غالب این عناصر معنای خود را از مفاهیم، چیزهای دیگر یا بافت خود گرفته‌اند. در این تصویر، نمایه‌ای که برآیندی طبیعی داشته باشد دیده نشده است. همچنین علی‌رغم اینکه شمایل نوشتاری لوگو با طراحی کلمه «قم» به‌طور صریح به شهر قم ارجاع می‌دهد، اما این نشانه در دسته نشانه‌های شمایی قرار نمی‌گیرد.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

نوشتار قم مستتر در نشانه که نوشتاری سخت‌خوان است، مصداق دلالت صریح این نشانه است. همچنین تلفیق نوشتار قم با عناصر مرتبط با هنر اسلامی و نقش‌مایه‌های ختایی و اسلیمی، دلالت ضمنی بر شهری مذهبی دارند. ضمن اینکه حرکت فرم از ضخیم به نازک به‌مثابه آزاد شدن انرژی است که جمع و سپس رها شده است. از این رو به نظر خوانشی مفهومی مرتبط با ورزش از آن نیز قابل دریافت است.

چنانکه سه کارکرد هویت‌نمایی، تبلیغات و اطلاع‌رسانی را که هولیس به آن‌ها اشاره کرده (هولیس، ۱۳۸۴: ۱۰) به‌عنوان کارکردهای اصلی گرافیک در نظر بگیریم، خشت اول کارکرد هویت‌نمایی گرافیک به‌طور عمده با نشانه آغاز شده و سپس با چیزهای دیگر تکمیل می‌شود. در واقع هویت، نخست با عناصر بصری ساخته و سپس بازنمایی می‌شود. در حال حاضر ساختار کلی نشانه‌ها بیش از آنکه محلی یا منطقه‌ای باشد، جهانی است و به‌نسبت دیگر شاخه‌های گرافیک، طراحان یا سفارش‌دهندگان نشانه‌های تصویری (فارغ از زبان درج‌شده در پای آن) تمایل به جهانی بودن دارند، گرچه در اجزای آن از نمادها، الگوها و عناصر ملی و منطقه‌ای بهره‌گیری می‌شود، اما ساختار آن‌ها اغلب از اصول عام نشانه‌ها تبعیت می‌کنند. این موضوع در مورد نشانه‌های ایرانی هم صادق است و نشانه‌های فرهنگی ایران ضمن تبعیت از ساختار رایج نشانه‌ها در جهان معاصر، دست‌کم در زمان حال، سرشار از عناصر، نمادها و نقش‌هایی است که ریشه در فرهنگ بصری ایرانی دارد و استمرار تکرار برخی از عناصر نمادین، آن‌ها را تثبیت کرده است. در این قسمت به بررسی ۱۵ مورد از نشانه‌های فرهنگی ایران در دهه ۹۰ براساس نظریه‌های نشانه‌شناسی پیرس و بارت پرداخته شده است.



تصویر ۱. سازمان فرهنگی، هنری، ورزشی شهرداری قم، طراح: مسعود نجابتی، ۱۳۹۴ (منبع: URL1).

Figure1. Cultural, Artistic, and Sports Organization of Qom Municipality; Designer: Masoud Najabati, 2015 (Source: URL 1).

تصویر ۱: نشانه سازمان فرهنگی هنری ورزشی

شهرداری قم

این نشانه با ساختار ترکیبی متقارن، مستحکم، چشم‌نواز، از تلفیق خطوط منحنی به سامان رسیده است. خطوط اسلیمی از رایج‌ترین نقوش هنر ایران

این حرکت در برخی از نشانه‌های مرتبط با ورزش از برندهای محصولات ورزشی مانند برند «نایکی»[✓] دیده شده است. قابل ذکر است که نوشتار توضیح‌دهنده پایین نشانه، ضمن توضیح عنوان نشانه، دلالتی ضمنی به ایران دارد.

تصویر ۲: نشانه مجمع ناشران دفاع مقدس

نشانه مجمع ناشران دفاع مقدس با ساختاری شبیه درخت سرو در ترکیب با نقش اسلیمی و رنگی فیروزه‌ای مشابه رنگ‌های ایرانی به سامان رسیده و با خط نستعلیق تکمیل شده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

در این تصویر عناصر نمادین، شماییلی از حرف «م» (از کلمه مجمع) «ن» (از کلمه ناشران) در فضای مثبت نشانه، به‌سختی قابل خوانش است که به نظر در این نشانه بیانگر مفهوم مجمع ناشران است. به نظر همه عناصر این نشانه معنای خود را از بافت مرتبط با موضوع گرفته‌اند. در این زمینه موضوعی، دو عنصر درخت سرو و اسلیمی در یکدیگر تلفیق و با رنگ سبز طراحی شده‌اند. به گفته آل‌ابراهیم دهکردی، سرو، نماد مردان بزرگ، جاودانگی، آزادی و آزادی است (آل‌ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۵: ۹۵) که در آثار طراحی‌شده دوره جنگ ایران با مفهوم مقاومت به کار برده شده و نقش اسلیمی و رنگ سبز هم از اماکن مقدس عمدتاً دوره اسلامی ایران برگرفته شده است. این سه عنصر، مفهوم خود را از هنر ایرانی اسلامی گرفته‌اند. بسیاری از هنرمندان برای تجلی مفاهیم دینی، از رنگ‌ها به عنوان زبان تصویر استفاده می‌کنند (عسگری و دیگران، ۱۳۹۲: ۵۱). این نمادها در جای اصلی خود احتمالاً مفاهیم نمادین دیگری دارند؛ همچنین رنگ سبزی و طلایی (و طیف‌های مرتبط چون رنگ خاک و اقلیم ایران) از جمله رنگ‌هایی هستند که براساس پژوهش کلاه‌کج و دیگران (۱۴۰۱ و ۱۴۰۳) در آثار برخی از طراحان گرافیک و نقاشی برای مفهوم ایران به کار برده شده‌اند. تصویر فاقد وجه نمایه‌ای است و به نظر می‌رسد، عنصر شماییلی از کلماتی که در بالا اشاره شد در فضای منفی و مثبت این نشانه به‌سختی قابل خوانش باشد، اما عنصر شماییلی مرتبط با موضوع در این تصویر دیده نشده است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

به نظر می‌رسد در این نشانه دلالتی صریح از موضوع ارائه نشده است، اما تلفیق عناصری چون سرو، نقش



تصویر ۲. مجمع ناشران دفاع مقدس، طراح: مسعود نجابتی،

۱۳۹۲ (منبع: URL2).

Figure 2. Assembly of Sacred Defense Publishers; Designer: Masoud Najabati, 2013. (Source: URL 2).

اسلیمی، رنگ‌های مرتبط با ایران و فرم‌های مدوری که ارجاع به کارکرد چاپ و نشر دارند، غالباً عناصری هستند که دلالت ضمنی به موضوع دارند.



تصویر ۳. دانشگاه فرهنگیان، طراح: ناشناس، ۱۳۹۰ (منبع: URL3).

Figure 3. Farhangian University; Designer: Unknown, 2011. (Source: URL 3).

تصویر ۳: نشانه دانشگاه فرهنگیان

لوگوی دانشگاه فرهنگیان ترکیبی از چند نماد مختلف چون قلم به نشانه نوشتن، کتاب نشان خرد و دانایی، نقش اسلیمی به مثابه نشانه‌ای از فرهنگ ایرانی - اسلامی و قوس گنبدی شکل، نمادی از اماکن اسلامی و طاق‌های معماری ایران است. همچنین تصویری از انسان در کنار عناصر مختلف تصویر و برگ‌های باز کتاب که به مثابه بالی برای شکل انسان است، دانشگاه را به عنوان عنصری انسان‌ساز در قالب عناصر مشخص شده، بازنمایی کرده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

عناصر نمادین این تصویر چون کتاب و قلم نشان دانش و خردورزی هستند. شکلی از انسان با دو بال با مفاهیمی چون اوج‌گیری، پرواز، رشد یا شکوفایی، دیگر عناصر نمادین این تصویر در راستای القای معنا هستند. همچنین فضای منفی دو برگ کتاب به مثابه پنجره‌ای به معرفت و روشنایی است. رنگ آبی به وجه عام آن، نشانه آرامش، خردورزی و مرتبط با فرهنگ ایرانی - اسلامی و به‌طور مشخص در کاشی‌کاری اماکن مذهبی رنگ غالب است. همان‌گونه که قبلاً به نقل از کلاه‌کج گفته شد، این رنگ در آثار طراحان گرافیک برای بیان مفهوم ایران به کار برده شده است (کلاه‌کج، ۱۴۰۱: ۴۸). محراب یا فرم طاق‌مانند و گل اسلیمی و نیز رنگ که مفهوم خود را از مجاورت با معماری

اسلامی گرفته‌اند در ترکیب با دیگر عناصر نمادین، مفهوم نشانه مذکور را منتقل کرده‌اند.

در این نشانه علامتی نمایه‌ای که محصول رابطه طبیعی با یک چیز باشد دیده نشده و تصاویر کتاب، قلم و شکل پنجره‌مانند و انسان در این نشانه، کارکردی نمادین و غیرشمایلی داشته و تصویر مستقیم و سراسری از مفهوم دانشگاه نیستند.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

در این تصویر معنای صریحی از موضوع منتقل نشده و عناصر شمایلی تصویر، ماهیتی نمادین برای مفاهیم دیگر دارند. به گمان این عناصر این نشانه فاقد دلالت صریح است. برای مثال، این نشانه برای یک ناشر دولتی هم قابلیت کاربرد دارد. در این نشانه کتاب، قلم، انسان، بال شکلی از محراب یا طاق و ترکیب آن با نقش اسلیمی واجد معنای ضمنی از موضوع هستند. ضمن اینکه رنگ آبی در اثر، کارکرد ارجاع به فرهنگ بصری ایران دارد و شبیه رنگ‌های کاشی‌کاری ایرانی است و مفهوم عام‌تر آن نشانی از دانش و خرد است.



تصویر ۴. موزه خوشنویسی ایران، طراح: صداقت جباری، ۱۳۹۶ (منبع: URL4).

Figure 4. Iran Calligraphy Museum; Designer: Sedaghat Jabari, 2017. (Source: URL 4).

تصویر ۴: نشانه موزه خوشنویسی ایران

نشانه موزه خوشنویسی ایران نوشتاری ترکیبی از سیاه‌مشق ایرانی است. این نشانه شبیه تابلوهای کاشی‌کاری نصب‌شده بر اماکن قدیمی ایرانی است که در قالب شکل شمسه‌مانند قوام یافته و در مجموع حس آشنا را با ترکیبی از عناصر نشانه‌ای به مخاطب ارائه داده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

عناصر نمادین در بافت این نشانه تصویری، نوشتار انجمن خوشنویسان ایران، شکل شمسه و دندان‌موشی دور آن و رنگ طلایی برآمده از کتاب‌آرایی ایرانی و نمادی از آن است. رنگ آبی هم همان‌طور که قبلاً به نقل از برخی منابع گفته شد، مرتبط با فرهنگ بصری ایرانی است. البته در قطعات خوشنویسی چون چلیپا و مانند آن، کاربرد تذهیب و نیز رنگ طلایی، نقش شمسه و دندان‌موشی، امری رایج بوده است؛ «نقش شمسه از نقوش تجریدی هنر اسلامی است» (شادقزوینی و ادراکی، ۱۳۹۹: ۶). این نشانه فاقد عنصر نمایه‌ای است. در این نشانه، نوشتار شبیه سیاه‌مشق نستعلیق به‌منزله نشانه نوشتاری موزه خوشنویسی ایران است که با کارکرد تصویری موزه خوشنویسی مرتبط است، همچنین ارتباط شکلی (به مثابه تابلوهای سنتی ایران و در جایگاه تابلوی سر در بالای موزه) با مفهوم موزه دارد.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

نشانه نوشتاری موزه خوشنویسی ایران به سبک و سیاق سیاه‌مشق‌های ایرانی، واجد معنا و دلالت صریح و مرتبط با موزه خوشنویسی است. این نشانه بسان کتیبه‌ای سنتی بر تارک این موزه قابل توصیف است و شکل کلی شمسه، نوشتار با خط دور سفید و طلایی بر روی زمینه آبی به‌مثابه کتیبه‌ها و عناصر کتاب‌آرایی ایرانی، به‌عنوان عناصری از فرهنگ بصری ایرانی، دلالتی ضمنی به موضوع دارند.



تصویر ۵. نشان شیرازه، طراح: صداقت جباری، ۱۳۹۷ (منبع:

URL5).

Figure 5. Shirāzeh Logo; Designer: Sedaghat Jabari, 2018. (Source: URL 5).

تصویر ۵: نشانه شیرازه

شیرازه جایزه‌ای است که هر دو سال یک بار به فرم و شکل ظاهری کتاب‌های منتشرشده و پدیدآورندگان هنری و گروه طراحی کتب، براساس ارزش‌های ترکیبی «زیبایی» و «عملکرد و اجرای کتاب» اهدا می‌شود (URL5). این نشانه با ترکیبی از سه عنصر کتاب بازشده، نقش دندان‌موشی که از تزئینات مرسوم قطعه‌نگاری‌های خط ایرانی است، و نوشتار «شیرازه» که درون دندان‌موشی نشسته، شکل گرفته است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

در این نشانه، نقش دندان‌موشی ترسیم‌شده در حاشیه کلمه «شیرازه» نمادی از خوشنویسی ایرانی است. این نقش در تذهیب کتب مهم، قطعات خوشنویسی، اسناد و اوراق قدیم ایرانی به‌کرات دیده شده و مفهومی از کتاب‌آرایی ایرانی از آن قابل خوانش است. رنگ طلایی و طیف‌های آن در نشانه، ارجاع به سنت کتاب‌آرایی ایران دارد. این نشانه فاقد عنصر نمایه‌ای است. همچنین عنصر شمایی نشانه در تصویر کتاب و تلفیق خوشنویسانه با عنوان نشانه، شکل گرفته و دو عنصر شمایی نوشتاری (نوشته شیرازه) و تصویری (کتاب) در ترکیب با دو عنصر برآمده از فرهنگ بصری ایرانی با یکدیگر ترکیب شده‌اند.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

در این نشانه تصویر کتاب در تلفیق خوشنویسانه با عنوان نشانه، معنای صریح را انتقال داده و نقش دندان‌موشی دور خوشنویسی و همچنین رنگ طلایی به عنوان عنصر نمادین واجد دلالت ضمنی است.



تصویر ۶. خانه حجاب صدف، طراح: مسعود نجابتی، ۱۳۹۰ (منبع:

URL6).

Figure 6. Sadaf Hijab House; Designer: Masoud Najabati, 2011. (Source: URL 6).

تصویر ۶: نشان خانه حجاب صدف

نشانه خانه حجاب صدف، نشانه‌ای نوشتاری با ترکیبی تلفیقی از خطوط اسلیمی است. در این نشانه ضخامت خط با توجه به قلم خط به صورت نازک و ضخیم شده است. این نشانه نوشتاری با شمایی از نوشتار نستعلیق و نیز نمایه‌ای از نقش اسلیمی که برآمده از فرهنگ بصری اسلامی ایران است، تلفیق شده و در ترکیب با کلمه «صدف» به مثابه درّی مکنون با قوت و ضعف خط و نقش، عیان و نهان شده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

صورت نمادین این نشانه خط اسلیمی به‌عنوان عنصری برآمده از فرهنگ بصری ایرانی به تصویر شمایی صدف هویت بخشیده و فراز و فرود آن موجب خودنمایی شکل نوشتاری کلمه صدف شده است. همچنین رنگ این نشانه، نسبتی با فرهنگ بصری ایرانی دارد و رنگ آن نمادین و مشابه برخی از عناصر فرهنگ بصری ایرانی چون کاشی‌کاری اماکن مذهبی است که قبلاً به آن اشاره شده است. نشانه فاقد عنصر نمایه‌ای و نیز مشخصه‌های نشانه شمایی است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

در این نشانه شمایل نوشتاری صدف به‌علاوه نوشتار خانه حجاب، دلالتی صریح به موضوع نشانه دارد و نقش اسلیمی و ختایی دور نوشتار صدف مرتبط با فرهنگ بصری اسلامی و ارجاع به فرهنگ حجاب در ایران دارد که با ترکیب نشانه نوشتاری نستعلیق به سامان رسیده است.



تصویر ۷. نشانه نوشته محمدرضا شجریان، طراح: صداقت جباری، URL 7. (منبع: ۱۴۰۰)

Figure 7. Mohammad Reza Shajarian Logotype; Designer: Sedaghat Jabari, 2021. (Source: URL 7).

تصویر ۷: نشانه محمدرضا شجریان

نشانه نوشتاری «محمدرضا» که برای محمدرضا شجریان، خواننده شهیر ایرانی، طراحی شده در ترکیب با شمایی از مرغی غزل‌خوان یا مرغ سحر و مانند آن، معنابخش کلمه «محمدرضا» شده است. این دو عنصر در ترکیب با یکدیگر در ساختاری خوشنویسانه و همگرا براساس ساختار نشانه‌های مدرن با خط سنتی نستعلیق تلفیق و هویت‌بخش کلمه محمدرضا شده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

با توجه به مفاهیم دوگانه پررنگ از پرنده، چون پرواز یا رهایی یا پرنده نغمه‌خوان، به نظر در این نشانه، شمایل ایستا و ناظرگونه پرنده به مرغ نغمه‌خوان یا مرغ سحر اشاره دارد و نمادی از آواز است که در بالای آن با تکنیک و فرم خط هماهنگ و در میان فرم حروف هم‌نشین شده است. مفهومی چون مرغ سحر، در ادبیات ایرانی نیز مصداق تشبیهاتی است که در این نشانه به آن اشاره شده است. به جز وجه نمادین تصویر پرنده، به علت حضور آن در ادبیات ایران (مانند تک مصرع مرغ سحر ناله سرکن) و مجاورت آن با مفاهیمی همچون مرغ غزل‌خوان، مرغ بیدارگر و خوش‌سخن می‌تواند نمادی از خواندن باشد. همچنین خط سنتی نستعلیق که به رنگ سنتی لاک‌ی (که در قالی و صنایع دستی لاک‌ی ایران به‌وفور استفاده شده) کتابت شده، هم‌عرض سبک سنتی آواز شجریان است که در این نشانه هم‌افزای مفهوم آن شده است. در این تصویر عنصر نمایه‌ای یافت نشده است و نوشتار «محمدرضا» و ترکیب آن با شمایی از پرنده که معنابخش کلمه شجریان است، طبق تعریف نشانه‌های شمایی، واجد مشخصه‌های نشانه شمایی نیستند.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

به نظر در این نشانه معنای صریحی از شجریان قابل دریافت نیست و چنانچه توضیح پایین نشانه نباشد، احتمالاً نشانه فوق برای همه مخاطبان قابل‌شناسایی نباشد. نوشتار تصویری «محمدرضا» و نیز تصویر نمادین مرغ غزل‌خوان، عناصری هستند که معنای

ضمنی این نشانه را منتقل کرده‌اند؛ معنای ضمنی‌ای که ممکن است بدون توضیحات نوشتاری پایین آن قابل فهم نباشد.



تصویر ۸. گروه طراحان گرافیک استان قم، طراح: میثم

اشعری، ۱۳۹۳ (منبع: URL8).

Figure 8. Qom Province Graphic Designers Group; Designer: Meysam Ashari, 2014. (Source: URL 8).

تصویر ۸: نشانه طراحان گرافیک استان قم
نشانه گروه طراحان گرافیک استان قم، نشانه‌ای تصویری با ترکیبی از اشکال نمادین چون قلم، دایره و شکلی شبیه ستاره شکل گرفته است. در این نشانه قلم نماد طراحی است که نخستین گام پیاده‌سازی ایده‌های ذهنی طراحان است. شکلی ستاره‌مانند در هسته دایره نشانه پرتوافکنی یا آگاهی‌رسانی است. همچنین دایره به‌هم‌پیوسته، برآیندی مفهومی با عناصری به‌هم‌پیوسته مانند گروه دارد که البته طراح در توضیحات خود تکرار دایره را به انتشار تعبیر کرده است. گمان می‌شود توضیح جزئیات دیگری چون رشد یا پویایی که نویسنده با توصیف ریز عناصر آن بیان

کرده، به‌سختی از این نشانه قابل‌دریافت است، اما می‌توان این مفاهیم را با تفسیری چندلایه از شکل قلم و اشکال دایره به‌هم‌پیوسته دریافت کرد.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

عناصر نمادین این نشانه شامل تصویر قلم به‌عنوان نشان طراحی و ثبت ایده‌های طراحانه است؛ ستاره هسته مرکزی، نشانی از پرتوافکنی است و می‌توان انتشار اطلاعات را نیز از آن برداشت کرد؛ دایره به‌هم‌پیوسته با عناصر مدولار درونی آن علامتی از سلول‌های یک گروه است. شکل دایره با نقش درون آن که شبیه نقوش شبکه‌های گچین معماری اسلامی است و در مناطق گرمسیر به‌عنوان معبر هوا و نور مورد استفاده است، علاوه بر مفهوم نمادینی که در بالا ذکر شد، علامتی از فرهنگ بصری ایرانی-اسلامی نیز هست. براساس تعاریف ارائه‌شده از نشانه‌های نمایه‌ای و شمایی، نشانه مذکور فاقد عنصر نمایه‌ای و شمایی است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

این نشانه به دلیل اینکه اشاره مستقیمی به مفهوم «طراح گرافیک» یا «استان قم» نداشته، فاقد دلالت صریح در حیطه موضوع است. با توجه به اینکه از عناصر ترکیبی و چند مفهومی این نشانه، تفاسیر متفاوتی قابل استخراج است، به گمان، همه این عناصر دلالت ضمنی یا غیرصریح به موضوع دارند. اشکال هندسی منظم و تکرارشونده و مدولار در کنار هم، نظم، ساختار و الگوریتم همسان را در ذهن تداعی می‌کنند. قلم، دایره‌ها و دیگر عناصر بصری و سلول‌های درون دایره، نقشی نمادین دارند که قبلاً درباره آن‌ها توضیح داده شده است.

تصویر ۹: نشانه پنجمین جشنواره بین‌المللی مد و لباس فجر

نشانه پنجمین جشنواره بین‌المللی مد و لباس فجر، به عنوان یک رویداد، با تکرار حرف «ف» به تناسب نام رویداد و در ترکیب با فرم و رنگی که برخاسته از عناصر ایرانی است شکل گرفته است.

تصویر ۱۰: نشانه باغ موزه قصر

لوگوی باغ موزه قصر، با تلفیقی از نشانه نوشتاری و عناصر سنتی (خوشنویسی) و مدرن (نقش فرغوزه‌ای شکل که به‌عنوان حصار استفاده می‌شود) در مجموع ماهیتی ایرانی دارد که به نظر، عنصر یکه آن خط نستعلیق است؛ عناصری که تجمیع آن‌ها در کنار هم، حسی از فرهنگ بصری ایرانی را به مخاطب منتقل می‌کند. همچنین، استفاده از رنگ‌های مرتبط با موضوع چون رنگ سبز که به باغ ارجاع دارد و اشکال پویا و هماهنگ با نشانه نوشتاری، این اثر را واجد ارزش بصری بیشتری کرده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

در این نشانه فرم‌های عمودی اسپیرالی که انتهای آن پیچ خورده و با فرم‌های دیگری ترکیب شده، اشاره نمادین به باغ دارد. به گفته بمانیان، حرکت‌های دایره‌وار و پویای اسلیمی و گل‌های ختایی، به تعبیری تمثیلی از بهشت بوده است (بمانیان و دیگران، ۱۳۹۰: ۳). برآیند این شکل‌ها رستن و شکفتن و انتهای آن به‌مثابه یک گیاه و تجمع این فرم‌ها در این نشانه مانند دیوار باغ یا موزه و نمادی از آن است که مانند دژی مستحکم محافظ عناصر موزه‌ای است. رنگ سبز نمایه‌ای از باغ و گیاه است و تجمع کلی فرم نشانه، شکل واحدی را به‌سان درخت تداعی می‌کند. این رنگ که رنگ طبیعی گیاهان است، در این بافت نشانه‌ای نمایه‌ای به شمار می‌آید. در این تصویر، شمایی کلی از درخت در فرم‌های عمودی قابل‌خوانش است که به مفهوم باغ ارجاع دارد. همچنین کلمه «باغ‌موزه»، به مثابه عنصر نوشتاری شمایی، شناسایی این نشانه را تسهیل می‌کند، اما در مجموع نشانه‌ای شمایی محسوب نشده و دلالت این نشانه در جایگاه نشانه شمایی چندان ملموس نیست.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

نوشتار شمایی «قصر» به‌طور مستقیم به موضوع اصلی لوگو، یعنی باغ‌موزه قصر اشاره دارد و ماهیت موزه را به گونه‌ای آشکار و صریح مشخص می‌کند. همچنین، شکل کلی لوگو شبیه درخت یا گیاه است که ریشه در زمین داشته و به‌سمت بالا رشد می‌کند. فرم‌ها و



تصویر ۹. پنجمین جشنواره بین‌المللی مد و لباس فجر، طراح: حامد حکیمی، ۱۳۹۴ (منبع: URL9).

Figure 9. 5th Fajr International Fashion and Clothing Festival; Designer: Hamed Hakimi, 2015. (Source: URL 9).

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

این نشانه فاقد عناصر تصویری نمادین مرتبط با موضوع است، اما تکرار حرف «ف» در جایگاه حرف اول کلمه «فجر» (عنوان این رویداد) در این نشانه، به‌عنوان نمادی قراردادی مطرح است. شکل هندسی شش‌پر، گل یا شمسه مشابه نقوش اسلیمی و ختایی و رنگ فیروزه‌ای نمادی از فرهنگ بصری ایرانی است. همچنین این نشانه فاقد عنصر نمایه‌ای و شمایی مرتبط با موضوع است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

این نشانه فاقد معنای صریح مرتبط با موضوع است، اما رنگ فیروزه‌ای در ترکیب نقوش ختایی با حرف «ف»، تاحدودی هویت این رویداد را که در جغرافیای ایران شکل گرفته، به‌طور ضمنی بازنمایی کرده است.



تصویر ۱۰. باغ موزه قصر، طراح: ابراهیم حقیقی، ۱۳۹۱ (منبع: URL10).

Figure 10. Qasr Garden Museum; Designer: Ebrahim Haghighi, 2012. (Source: URL 10).



تصویر ۱۲. ایران من، طراح: حسین ونکی، ۱۳۹۷ (منبع: URL12).

Figure 12. My Iran; Designer: Hossein Vanki, 2018. (Source: URL 12).

تصویر ۱۲: ایران من

لوگوی «ایران من» با بهره‌گیری ترکیبی از نوشتاری شبیه تزیینات خط کوفی چند برگی است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

نماد: عبارت «دور از تو بادا اهرمن» به‌طور مستقیم به اهریمن و دشمن اشاره دارد و نماد دوری از شر و پلیدی است. این کلمات بار معنایی قوی‌ای دارند و به مخاطب پیامی مشخص منتقل می‌کنند. قطره آب به عنوان نمادی از زندگی، پاکی و روشنی در بسیاری از فرهنگ‌ها شناخته می‌شود. در این لوگو، قطره آب می‌تواند نمادی از پاکی روح و دور شدن از پلیدی باشد. رنگ سبز معمولاً نماد طبیعت، رشد و امید است که در این بافت به‌عنوان نمادی از زندگی و رویش تلقی می‌شود. استفاده از نقش‌مایه‌های چند برگی شبیه نقوش کوفی و ظروف ساسانی، فرهنگ بصری ایرانی را تداعی می‌کند. این نشانه مانند چند نشانه قبلی فاقد عنصر نمایه و شمایل‌ی است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

نوشته «ایران من» دلالت صریح به موضوع نشانه است. دلالت ضمنی این نشانه قطره آب، با ترکیبی از تزیینات شبیه کوفی است. در فرهنگ ایرانی، آب نماد رحمت الهی و آبادانی است. نقوش تزیینی نماد هنر و فرهنگ ایرانی است. رنگ سبز، نمادی از طبیعت، رشد و امید است. در فرهنگ اسلامی، رنگ سبز به‌عنوان نماد اسلام و اهل‌بیت است و رنگ قرمز به گفته دانش و دیگران، در طول تاریخ در باورها و اعتقادات مختلف، معانی متفاوتی از جمله عشق، قدرت، جنگ، شهادت و ... داشته و در فرهنگ و هنر ایرانی - اسلامی نیز به

عناصر خطی به‌مثابه دیوار محصور و حفاظت‌شده، دلالتی ضمنی بر کارکرد حفاظت و نگهداری موزه دارد.



تصویر ۱۱. مجموعه فرهنگی شهرداری تهران، طراح: مسعود URL11. (منبع: نجابتی، ۱۳۹۲)

Figure 11. Tehran Municipality Cultural Complex; Designer: Masoud Najabati, 2013. (Source: URL 11).

تصویر ۱۱: مجموعه فرهنگی شهرداری تهران

استفاده از عناصر نمادین در لوگوی «طهران» و ترکیب آن‌ها با عناصر ایرانی - اسلامی و تلفیق با خط نستعلیق، سویی‌ای از فرهنگ بصری ایرانی به مخاطب القاء شده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

کلمه «طهران» به‌صورت مستقیم به موضوع لوگو اشاره دارد و نشانه‌ای نوشتاری در قامت تصویر در ترکیب با دیگر عناصر است. طرح‌های هندسی و اسلیمی مورد استفاده در این نشانه، ترکیبی از تزیینات اسلیمی با آرایه‌های دیگر است. جزئیات این نقوش، نمادی از در، پنجره و نرده‌های محافظ اطراف ساختمان‌ها در تهران قدیم است که با فرفرژه ساخته می‌شدند. نشانه «طهران»، فاقد عنصر نمایه‌ای و شمایل‌ی مشخص و واضح است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

در این نشانه، شمایل نوشتاری «طهران» به‌علاوه نوشتار لاتین (Tehran)، و نشانه شهرداری تهران در پایین آن، دلالتی صریح به موضوع نشانه دارد و نقوش اسلیمی و ختایی دور نوشتار مرتبط با فرهنگ بصری اسلامی و ارجاع ضمنی به فرهنگ ایرانی دارد که با ترکیب نشانه نوشتاری نستعلیق به سامان رسیده است.

شیوه‌های متنوعی به کار رفته و هر بار معنایی متفاوت را منتقل کرده است (دانش و دیگران، ۱۴۰۳: ۹۲).



تصویر ۱۳. شورای شهر اصفهان، طراح: مصطفی اسداللهی، ۱۳۹۹ (منبع: URL13).

Figure 13. Isfahan City Council; Designer: Mostafa Asadollahi, 2020. (Source: URL 13).

تصویر ۱۳: شورای شهر اصفهان

لوگوی «شورای شهر اصفهان» با تأکید بر عناصر ایرانی مانند کاشی‌کاری و رنگ آبی، به ریشه‌های تاریخی و فرهنگی شهر اصفهان اشاره دارد.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

نماد: ترکیب محراب، خانه و کاشی‌کاری، نماد هم‌زیستی سنت‌ها در شهر اصفهان است؛ خانه به‌عنوان نماد سنت و کاشی‌کاری به‌عنوان نماد معماری سنتی، در کنار هم قرار گرفته‌اند تا این مفهوم را انتقال دهند. استفاده از نام شهر اصفهان به زبان انگلیسی، نشان‌دهنده تلاش برای جهانی شدن و ارتباط با مخاطبان بین‌المللی است. در این نشانه عنصر نمایه‌ای و شمایل‌ی به‌طور واضح مشاهده نشده است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

به‌جز کلمه اصفهان سایر عناصر این لوگو فاقد دلالت صریح است. عناصر دلالت‌ضمنی این نشانه، نقش محراب و کاشی‌کاری با چینشی شبیه ریه‌های بام (در برخی از مناطق جنوبی ایران در هنگام شب خوابی ریه در پشت‌بام و برای حریمیت و تردد جریان هوا ساخته می‌شد) معماری اسلامی و رنگ مرتبط با فرهنگ بصری ایرانی است.

تصویر ۱۴: تهران شهر همدلی (شعار شهرداری تهران)

لوگوی «تهران شهر همدلی» با استفاده از عناصر بصری ساده و نمادین، و ترکیبی نوشتاری طراحی شده است.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

به‌جز خطوط اسپیرال انتهایی یا ابتدای نوشتار از لوگوی مذکور، وجه نمادین به‌صورت واضح دریافت نشده است. کلمات به‌صورت واضح و مستقیم به موضوع لوگو، یعنی شهر تهران و تنیدگی و وادادگی حروف درون هم، مفهوم همدلی را خاطر نشان کرده است و مفهوم اصلی با نوشتاری که از آن‌ها به نام ایدئوگرام یاد می‌شود به سامان رسیده است. عناصر دایره‌ای و مارپیچ (اسپیرال) در اطراف کلمات، به‌مثابه عناصر انسانی که سلول‌های این همدلی هستند، تلقی می‌شوند. این نشانه فاقد وجه نمایه‌ای و شمایل‌ی است.

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

نوشتار «تهران شهر همدلی»، با استفاده از خطی روان و تزیینات مارپیچ به‌صورت مستقیم به موضوع ارجاع دارد. به نظر، عنصر دلالت‌ضمنی این اثر، نقش اسپیرال انتهایی خطوط است که شبیه برخی از نقوش و آرایه‌های دیگر ایرانی است.



تصویر ۱۵. مشهد ۲۰۱۷، طراح: ابوذر محمدی، ۱۳۹۴ (منبع: URL15).

Figure 15. Mashhad 2017; Designer: Abuzar Mohammadi, 2015. (Source: URL 15).

تصویر ۱۵: نشانه شهر مشهد ۲۰۱۷

نشانه شهر مشهد، با استفاده از عناصر بصری هندسی اسلامی در ترکیب با نقش گنبد طلایی شهر مشهد طراحی شده که رنگ طلایی آن به گنبد بارگاه حضرت رضا (ع) اشاره دارد.

تحلیل نشانه براساس سه‌گانه پیرس

در نشانه مشهد، شمس به‌عنوان نمادی از مذهب و هنر اسلامی شناخته می‌شود و قسمت زرد رنگ لوگو نماد گنبد امام رضا (ع) است.

این نشانه فاقد عنصر نمایه‌ای واضحی است. تصویر گنبد طلا در این نشانه، عنصر شمایل‌ی از شهر مشهد است.

جدول ۱: خلاصه وجه غالب نشان‌های بررسی شده براساس نظام نشانه‌شناسی پیرس و دلالت معنایی بارت

Table ۱. Summary of the Dominant Aspects of the Examined Symbols Based on Peirce's Semiotic System and Barthes' Semantic Signification

نشانه‌های تصویری		نشانه‌های نوشتاری آرایه شده با تصویر		نشانه‌های ترکیبی (نوشتاری - تصویری)	
عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی	
دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت صریح	
عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی	
دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت صریح	
عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی	
دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی	
عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی	
دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت صریح و ضمنی	
عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی	
دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی	
عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین	
دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی	
عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی		عناصر غالب نشانه از نظر پیرس: نمادین و شمایی	
دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی		دلالت غالب نشانه از نظر بارت: دلالت ضمنی و صریح	

تحلیل نشانه براساس دوگانه بارت

رنگ طلائی در این لوگو به‌طور خاص و صریح اشاره به گنبد طلائی امام رضا (ع) دارد. شمسه علاوه‌بر نماد خورشید، در فرهنگ ایرانی نماد زیبایی و عشق است و می‌تواند دلالتی ضمنی به جایگاه مذهبی مشهد داشته باشد.

بحث:

گرچه تفسیر و توصیف ۱۵ نشانه از نشانه‌های دهه ۹۰ خورشیدی ایران، تفسیر کامل و جامعی از نشانه‌های ایرانی به دست نمی‌دهد، اما تفسیر ۵ گانه‌ای که از هر نشانه با توجه به سه‌گانه پیرس و دوگانه بارت صورت گرفته و مجموع این خوانش‌ها را به عدد ۵۰ می‌رساند، می‌تواند نتایج این خوانش‌ها را قابل‌اعتنا کند. از میان ۱۵ نشانه بررسی‌شده، ۲ نشانه نوشتاری، ۷ نشانه تصویری و ۳ نشانه نوشتاری با اضافاتی جزئی از تصویر بوده و ۵ نشانه نیز ترکیبی از نشانه‌های تصویری و نوشتاری بوده‌اند. جدول ۱. همان‌گونه که گذشت، آرای پیرس و بارت هرکدام از زاویه‌ای به موضوع معناهای برآمده از نشانه‌ها پرداخته‌اند. به نظر می‌رسد سه‌گانه پیرس به ریشه‌ی بازتولید معنا معطوف است، در حالی که دوگانه بارت بر چگونگی انتقال معنا متمرکز است. ادراک سه‌گانه پیرس تا حدودی پیچیده است و این پیچیدگی بیشتر در تمایز وجه نمادین از وجه نمایه‌ای خودنمایی می‌کند. با وجود این، باید گفت که وجه نمادین و نمایه‌ای پیرس به لحاظ انتقال معنا به دلیل آنکه نیاز به انکشاف و دانش خاص خود دارد، تا حدودی همبسته مفهومی دلالت ضمنی بارت است و وجه شمایی پیرس نیز تا حدودی همبسته معنای صریح بارت است، اما نشانه‌های نوشتاری که خود از عناصر قراردادی حروف الفبا شکل گرفته‌اند واجد ویژگی شمایی نیستند، درحالی‌که ویژگی انتقال معنای صریح بارت را دارند. از سوی دیگر با توجه به مفاهیم انتزاعی پدیده‌ها و عدم وجود مابازای تصویری در نشانه‌های بررسی‌شده، کمتر نشانه‌ای وجه شمایی داشته و نتایج این پژوهش با توجه به همین موضوع ارائه شده است. دسته‌بندی کلی نشانه‌های بررسی‌شده در جدول ۱ نشان داده شده است.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال پژوهش که برون‌داد معنایی نشانه‌های ایرانی دهه ۹۰ با اتکاء به نظریه‌های نشانه‌شناسی پیرس و بارت چگونه بوده، نتایج پژوهش به شرح پیش‌رو بیان می‌شود؛ با مطالعه نشانه‌های بررسی‌شده براساس آرای پیرس و پیچیدگی سه‌گانه آن، می‌توان گفت که نشانه‌های بررسی‌شده، غالباً از عناصر نمادین بهره برده‌اند و به‌نسبت نشانه‌های نمادین نشانه‌های نمایه‌ای و شمایی وزن چندانی در آثار بررسی‌شده نداشته‌اند. بیشتر عناصر نمادین نشانه‌های بررسی‌شده، نخست مبین هویت مکانی شکل‌گیری آن‌ها، یعنی گستره جغرافیایی ایران و فرهنگ ایرانی بوده و سپس بازنمای هویت موضوع نشانه بوده‌اند و عناصر خاص و نمادین نشانه‌های بررسی‌شده، درخت سرو، نقش دندان‌موشی، نقش شمسه، ختایی و اسلیمی، رنگ مرتبط با ایران و مانند آن بوده‌اند. شایان ذکر است که کشف رمزگان معناهای ایرانی برآمده از فرهنگ بصری ایرانی احتمالاً برای همگان ممکن نیست و فراتر از مرزهای ایران، احتمال لغزش تفسیر یا ناشناسی آن‌ها وجود دارد، اما شاید روی دیگر این موضوع و تکرار آن، متمایز شدن نشانه‌های ایرانی باشد که این خود واجد بررسی دیگری است.

همچنین از میان نشانه‌های بررسی‌شده، براساس دوگانه بارت مشخص شد که غالب این نشانه‌ها معنایی ضمنی دارند که این عناصر در نشانه‌های بررسی‌شده، معمولاً بیش از یک عنصر هستند و تنها دو نشانه معنای توأمان صریح و ضمنی را داشته‌اند که آن دو نشانه نیز نوشتاری بوده‌اند.

از آنجاکه میان معناهای نمادین و نمایه‌ای پیرس و معنای ضمنی بارت تا حدودی همبستگی وجود دارد و این همبستگی به‌گونه‌ای در میان نشانه‌های شمایی و معنای صریح بارت به‌گونه‌ای دیگر وجود دارد، می‌توان چنین گفت که در این دسته از نشانه‌های ایرانی از معناهای نمایه‌ای و نمادین که به‌گونه‌ای همبسته مفهومی معنای ضمنی بارت است، به‌صورت چندگانه و بیشتر بهره گرفته و این بهره‌گیری با استفاده از عناصر مختلف از جمله شکل و رنگ و با اولویت هویت ایرانی و سپس هویت موضوعی نشانه بوده است. بر این اساس

می‌توان گفت که عنصر معنایی یکه و خاص نشانه‌های بررسی‌شده، عناصر نمادین ایرانی و در صدر آن‌ها خط نستعلیق و سپس رنگ ایرانی بوده و عملکردی این‌گونه در نشانه‌های ایرانی تا حدودی فراگیر رو به فزونی و مورد توجه طراحان ایرانی است. همچنین در پاسخ به بخش دوم سؤال تحقیق - که چرا بیشتر عناصر این نشانه‌ها نمادین هستند و نیز دلالتی ضمنی دارند؟- ریشه آن را باید در انتزاعی بودن مفهوم فرهنگ یعنی بافت موضوعی این نشانه‌ها و تنوع مفاهیم آن دانست. در نهایت علی‌رغم اینکه این نتیجه از نمونه‌های بررسی‌شده محدود اما روش‌مند به دست آمده، اما با برخی از نظریه‌های پیشین که هنر ایرانی را بیشتر نمادین می‌دانند، همبستگی معنایی دارد.

پی‌نوشت

- 1 logo
- 2 Semiotics
- 3 Pierre Guiraud
- 4 code
- 5 Charles Sanders Peirce
- 6 symbol
- 7 Index
- 8 Icon
- 9 Roland Barthes (1980-1915)
- 10 Denotation
- 11 Connotation
- 12 Signifier
- 13 Signified

منابع

- آل ابراهیم دهکردی، صبا (۱۳۹۵). نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از «شاهنامه تهماسبی»، *باغ نظر*، ۱۳(45)، ۱۰۵-۱۱۴.
- احمدی، بابک (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: نشر مرکز.
- ارجمندیان، افسانه و ابوالحسنی چیمه، زهرا (۱۳۹۹). دلالت متن دیداری لوگو از دیدگاه نشانه‌شناسی بارت - ون لیوون، بررسی موردی: خودروهای لوکس. *جستارهای زبانی*، ۱۱(۳)، ۱۹۵-۲۲۲.
- اشباح، آخیم، ترابانت، یورگن (۱۴۰۰). *متفکران بزرگ نشانه‌شناسی*، ترجمه مجتبی پُردل، مشهد: انتشارات ترانه.
- اثنی‌عشری، نفیسه (۱۳۹۹). تحلیل نشانه‌شناسی تصویر ناصرالدین شاه بر سطح نخستین اسکناس ایران (به‌مثابه

یک متن تصویری و بُعدی نوین از ابعاد گرافیک ایران). *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۹)، ۱۳۴-۱۴۳. Doi: [10.22051/JTPVA.2020.29050.1140](https://doi.org/10.22051/JTPVA.2020.29050.1140)

الیاسی، الهام، شفیعی، زاهد، افشار مهاجر، کامران، امیرشاهی، میراحمد و شیرازی، محمود (۱۳۹۷). هماهنگی معنای اولیه و ضمنی نماد با هویت برند، در راستای خلق لوگوی فرهنگ محور. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۲)۳، ۸۵-۹۸. Doi: [10.22051/Jtpva.10.22051](https://doi.org/10.22051/Jtpva.10.22051)

بمانیان، محمدرضا، مؤمنی، کوروش و سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو مسجد؛ مدرسه چهارباغ و سید اصفهان، *مطالعات تطبیقی هنر*، (۱۳۹۰) ۲، ۱-۱۶.

پهلوان، فهیمه (۱۳۸۴). نقش آرم در فرایند ارتباط، *فصلنامه هنرنامه*، پیاپی ۲۷، تابستان (۱۳۸۴)، ص ۸۷.

پهلوان، فهیمه (۱۳۸۴). *درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم*، تهران: دانشگاه هنر.

پهلوان، فهیمه (۱۳۹۰). *ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی*، تهران: چاپ دوم، دانشگاه هنر.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

حسامی، شیدا و امامی‌فر، سید نظام‌الدین (۱۳۹۸). مطالعه نشانه‌شناختی تصویری در پوستره‌های دهه اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی. *پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی*، (۲)۲، ۴۳-۵۲. Doi: [10.22051/PGR.2019.22919.1014](https://doi.org/10.22051/PGR.2019.22919.1014)

دالوا، آن (۱۳۹۴). *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر*، ترجمه آنهیتا مقبلی، سعید حسینی، تهران: انتشارات فخراکیا.

دادور، ابولقاسم، خیری، مریم (۱۳۹۲). کارکرد معنایی دلالت‌های صریح و ضمنی در مطالعه موردی آثار محمد سیاه‌قلم، *جلوه هنر*، (۱)۵، ۳۱-۴۲. Doi: [10.22051/JJH.2013.34](https://doi.org/10.22051/JJH.2013.34)

دانش، کاظم و نقی‌پورماکرانی، نوید (۱۴۰۳). نمادشناسی رنگ سرخ در فرهنگ و هنر ایرانی - اسلامی، *پیکره*، ۱۳(۱۴۰۳)، ۳۷-۹۲-۱۰۹. Doi: [10.22055/PYK.2024.19389](https://doi.org/10.22055/PYK.2024.19389)

دانشگر، فهیمه (۱۳۹۵). *نمادشناسی در پوستر با رویکرد نشانه‌شناسی در بیان مفاهیم ذهنی*، تهران: دانشگاه الزهرا (س)، مرکب سپید.

ساروخانی، باقر (۱۳۷۶). *دائرة المعارف علوم اجتماعی*، تهران: انتشارات کیهان.

- study of luxury automobiles. *Linguistic Essays*, 11(3), 195–222. (Text in Persian).
- Ashbach, Achim, Trabandt, Jürgen (2021), *Great Thinkers in Semiotics*, translated by: Mojtaba Pordel, Mashhad: Taraneh Publications, (Text in Persian).
- Asghari, F; Eghbali, P. (2013). The Manifestation of Color Symbols in the Mirror of Islamic Art. *Glory of Art (Jelve-y Honar)*, 5(1), 43-62, .Doi: [10.22051/JJH.2013.35](https://doi.org/10.22051/JJH.2013.35)(Text in Persian).
- Ambrose, G.; Harris, P. (2006). *The Visual Dictionary of Graphic Design*. Taiwan: AVA Publishing.
- Bemanyan, M.; Momeni, K.; & Soltanzadeh, H. (2011). A Comparative Study of the Tile Patterns of the Four Gardens and Seyyed Mosques in Isfahan. *Motaleat-e Tatbighi-e Honar*, 1(2), 1-16, (Text in Persian).
- Chandler, D. (2015), *Foundations of Semiotics*, translated by: Mahdi Parsa, Tehran: Sooreh Mehr, (Text in Persian).
- Danesh, K.; Naqhipour Makerani, N. (2024). Symbolism of the Red Color in Iranian-Islamic Culture and Art, *Paykareh*, 13(37), 92-109, Doi: [10.22055/PYK.2024.19389](https://doi.org/10.22055/PYK.2024.19389) (Text in Persian).
- Daneshgar, F. (2016). *Semiotics in Posters with a Semiotic Approach to Expressing Mental Concepts*, Tehran: Alzahra University, Morakab-e Sepid, (Text in Persian).
- DeAlleva, A. (2015), *Methods and Theories of Art History*, translated by: Anahita Moqhabeli, Saeed Hosseini, Tehran: Fakhrakiya Publications, (Text in Persian).
- Dadvar, A.; Kheiri, M. (2013). The Semantic Function of Explicit and Implicit References: A Case Study of the Works of Mohammad Siyahqalam, *Glory of Art (Jelve-y Honar)*, 5(1), 31-42, Doi: [10.22051/JJH.2013.34](https://doi.org/10.22051/JJH.2013.34) (Text in Persian).
- شادقزویی، پریسا، ادراکی، مرجان (۱۳۹۹). تحلیلی بر نقش شمسه از منظر اندیشه و عرفان ابن عربی. *هنرهای صناعی اسلامی*، ۴(۱۳۹۹)، ۱-۱۱. Doi: [10.52547/Jic.4.1.1](https://doi.org/10.52547/Jic.4.1.1)
- عسگری، فاطمه، اقبالی، پرویز (۱۳۹۲). تجلی نمادهای رنگی در آینه هنر اسلامی. *جلوه هنر*، ۵(۱)، ۴۳-۶۲. Doi: [10.22051/JJH.2013.35](https://doi.org/10.22051/JJH.2013.35)
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۵). *درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر*، تهران: نشر چشمه.
- کلاه کج، منصور (۱۴۰۱). تحلیل بسامدی رنگ ایران در پوسترهای گرافیک با موضوع ایران. *پیکره*، ۱۱(۱۴۰۱)، ۲۷-۴۸. Doi: [10.22055/PYK.2022.17614](https://doi.org/10.22055/PYK.2022.17614)
- کلاه کج، منصور، صالحی فارسانی، حمیرا (۱۴۰۳). تحلیل رنگ ایران در آثار نقاشان ایرانی دهه ۷۰ تا ۹۰ خورشیدی. *پیکره*، ۱۳(۱۴۰۳)، ۳۶-۶۰. Doi: [10.22055/PYK.2024.19167](https://doi.org/10.22055/PYK.2024.19167)
- کلاه کج، منصور و طحان، فهیمه (۱۴۰۳). واکاوی سوبه‌های نظریه ارتباطی یا کوبسن در پوسترهای فرهنگی معاصر ایران. *پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی*. Doi: [10.22051/PGR.2024.46144.1238](https://doi.org/10.22051/PGR.2024.46144.1238)
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم.
- هولیس، ریچارد (۱۳۸۴). *تاریخچه‌ای از طراحی گرافیک*. ترجمه فرهاد گشایش، تهران: انتشارات لوتوس، چاپ دوم.
- یزدانی، علیرضا (۱۳۹۶). *درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

References

- Al-e Ebrahim Dehkordi, S. (2016). Studying the Role and Symbolic Meanings of Cypress Tree (Sarv) in Miniatures of "Tahmasbi Shahnameh". *Bagh-e Nazar*, 13 (45), 105-114, (Text in Persian).
- Ahmadi, B., (1992). *From Visual Signs to Text: Towards a Semiotics of Visual Communication*, Tehran: Markaz Publishing, (Text in Persian).
- Arjmandian, A.; Abolhasani Chimeh, Z. (2020). The signification of visual text in logos from the Barthes-van Leeuwen semiotic perspective: A case

- Paykareh*, 11 (27), pp. 42-59, Doi: [10.22055/PYK.2022.17614](https://doi.org/10.22055/PYK.2022.17614) (Text in Persian).
- _____, Salehi Farsani, H. (2024). Analysis of Iran's Color in the Works of Iranian Painters from 1991 to 2020 (1370s-1390s S.H.), *Paykareh*, 13(36), 60-76, Doi: [10.22055/PYK.2024.19167](https://doi.org/10.22055/PYK.2024.19167) (Text in Persian).
- _____, Tahan, F. (2024). An Evaluation of the Components of Jakobson's Communication Theory That Are Reflected in Today's Iranian Cultural Posters. *Graphic Pajouhesh Name-y Graphic (Graphic Arts and Painting Research)*, 7(12), 41-54, Doi: [10.22051/PGR.2024.46144.1238](https://doi.org/10.22051/PGR.2024.46144.1238) (Text in Persian).
- Ott, B. L.; & Mack, R. L. (2010). *Introducing Critical Media Studies*, in *Critical Media Studies: An Introduction* Chichester, U.K., Wiley-Blackwell. Vol. 6, No. 4: 257-276.
- Pahlavan, F. (2005). The Role of Logos in the Communication Process. *Honarnameh Quarterly*, 27, 87, (Text in Persian).
- Pahlavan, F. (2005). *An Introduction to the Analysis of Visual Elements in Logos*. Tehran: University of Art, (Text in Persian).
- Pahlavan, F. (2011). *Visual Communication from a Semiotic Perspective* (2nd ed.). University of Art, (Text in Persian). Peirce, C.S.(1940). *Philosophical Writings of Peirce*, New York,.
- Potts, A. (1996). *Critical Terms for Art History*, ed. By Robert S. Nelson and Richard Shiff. London and Chicago: University of Chicago Press.
- Saussure, op. (1971). *Course in General Linguistics*, cit. in ch. 2 note 24: 115, 120-22.
- Sarookhani, B. (1997). *Encyclopedia of Social Sciences*, Tehran: Kayhan Publishing. Page 20, (Text in Persian).
- Shad Qazvini P.; Edraki M. (2020). Analysis of the Shamseh motif by the Ibn Arabi's Thoughts and Mysticism theories. *Honarha-y Sanaei-e Eslami* Asna Ashari, N. (2020). A Semiotic Analysis of the Image of Naser al-Din Shah on the First Iranian Banknote (as a Visual Text and a New Dimension of Iranian Graphic Design). *Mabani-e Honarha-y Tajasomi (Theoretical Foundations of Visual Arts)*, 9, 134-143, Doi: [10.22051/JTPVA.2020.29050.1140](https://doi.org/10.22051/JTPVA.2020.29050.1140) (Text in Persian).
- Elyasi, E.; Shafiei, Z.; Afshar Mohajer, K.; Amirshahi, M.; & Shirazi, M. (2019). Alignment of Denotative and Connotative Meanings of Symbols with Brand Identity in the Creation of Culture-Oriented Logos. *Mabani-e Honarha-y Tajasomi (Theoretical Foundations of Visual Arts)*, 3(2), 85-98, (Text in Persian). <https://doi.org/10.22051/jtpva.2019.24879.1039>
- Guiraud, P. (2004). *Semiotics*, translated by: Mohammad Nabavi, (2nd ed), Tehran: Agah Publishing, (Text in Persian).
- Hollis, R. (2005). *A History of Graphic Design* Translated by: Farhad Ghoshayesh, (2nd ed), Tehran: Lotus Publications, (Text in Persian).
- Hendi (2011). *A Semiotic Analysis on Nokia's Advertisements Based on C.S Peirce's Theory*. <https://www.semanticscholar.org/>
- Hesami, S.; & Emami Far, S. N. (2019). A Visual Semiotic Study of Posters from the Past Decade with an Emphasis on Iranian Miniature Motifs. *Graphic Pajouhesh Name-y Graphic (Graphic Arts and Painting Research)*, 2(2), 43-52, (Text in Persian). <https://doi.org/10.22051/pgr.2019.22919.1014>
- Keshmirshekan, H. (2016). *An Introduction to Critical Theory and Thought in Art History*, Tehran: Cheshmeh Publishing, (Text in Persian).
- Kolahkaj, M. (2022). Frequency Analysis of Iranian Colors in Graphic Posters with the Theme of Iran.

(*Islamic Crafts*), 4(1), 1-11, Doi:10.52547/Jic.4.1.1 (Text in Persian).
Vit, A.; Gomez Palacio, B. (2009). *Graphic Design, Referenced: A Visual Guide to the Language, Applications, and History of Graphic Design*: USA. Rockport Publishers.
Yazdani, A. (2017). *An Introduction to the Semiotics of Contemporary Graphic Design in Iran*, Tehran: Nazar Publishers, (Text in Persian).

URLS

URL1: <https://paletrang.com/logo>
URL2: <https://www.tasnimnews.com/fa/news/1400/03/26/2521963/>
URL3: <https://www.cfu.ac.ir>
URL4: <https://www.igds.ir/asar136>
URL5: <https://irprint.farhang.gov.ir/fa/news/569379/>
URL6: <https://sadafbadoo.com/>
URL7: <https://www.igds.ir/asar1355>
URL8: <https://dribbble.com/shots/10873338--GDAQ-2015>
URL9: <http://instagram.com/persianlogo>
URL10: https://micaartgallery.com/content/content_more/47
URL11: <https://www.598.ir/fa/news/371503>
URL12: <https://www.artymag.ir/artists/Qifw>
URL13: <https://www.instagram.com/persianlogo20/>
URL14: <http://instagram.com/persianlogo>
URL15: <http://instagram.com/persianlogo>