فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ چهارم، شمارهٔ۱۱، بهار ۱۴۰۳

خوانش آیکونولوژیک عناصر بصری ایرانی در پوسترهای مرتضی ممیز مبتنی بر آرای اروین پانوفسکی

زهرا کیانی[۱]

کارشناسی ارشد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

چکیده

پوسترهای ممیز از لحاظ نوع طراحی و ساختار، الگوی بسیاری از طراحان گرافیک ایرانی بوده و همچنان نقش مهمی در گرافیک ایران داشته است. لذا این پژوهش سعی دارد پوسترهای او را با رویکرد_ روش آیکنولوژی که همواره جهت تفسیر آثاری با سابقه تاریخی قرار گرفته است، مورد بررسی قرار دهد. این تحقیق بر آن است تا با روش آیکونولوژی به درک معنای عناصر بصری ایرانی در پوسترهای مرتضی ممیز بپردازد. سؤال اصلی تحقیق این است که پوسترهای مرتضی ممیز با سه لایه معنایی؛ پیشا آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی اروین پانوفسکی انطباق می‌یابد؟ و این عناصر چگونه می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ بخشی از شرایط اجتماعی و فرهنگی ایران باشد؟ روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای، آرشیوی و روش تحقیق به کار برده شده در این پژوهش توصیفی–تحلیلی است. یافته‌های تحقیق بدین قرار است که عناصر بصری ایرانی در پوسترهای مرتضی ممیز در این سه مرحلهٔ مجزا قابل بررسی و تحلیل هستند. تحولات فرهنگی و تاریخی و دینی در شکل‌گیری این عناصر نقش بسزا داشته است و این احتمال را قوت بخشید که در پوسترهای او این عناصر از نقوش ایرانی باستان، فرهنگ و تمدن اسلامی وام گرفته شده است.

واژگان کلیدی: آیکونولوژی، پوستر، مرتضی ممیز، عناصر بصری ایرانی، اروین پانوفسکی.

[1] . zahrakianie6@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

یکی از مهم‌ترین روش‌ها در خوانش تاریخ آثار هنری باستان، خوانش آیکونولوژی است که به مضامین و معنای آثار هنری در برابر فرم‌ها و همچنین بر ارتباط لثر هنری با امر اجتماعی و فرهنگی زمان شکل‌گیری اثر می‌پردازد (عبدی، ۱۳۹۰). روشی از مکتب واربورگ که از ابتدای قرن بیستم وجود دارد (نصری، ۱۳۹۱). مسئلهٔ مورد تحقیق در این مقاله نیز تحلیل عناصر بصری ایرانی پوسترهای مرتضی ممیز به شیوهٔ ایکونولوژی براساس آراء اروین پانوفسکی است. مرتضی ممیز در گرافیک چهره‌ای بین‌المللی داشته و گرافیک ایران را به مراکز رسمی و حرفه‌ای جهان شناساند همچنان که تأثیرپذیری او از مباحث عناصر بصری سنتی و فرهنگی ایران به‌خوبی مشهود است، لذا تأمل در آثارش از ضرورت ویژه‌ای برخوردار است. با توجه به این نکته که اغلب پژوهش‌ها به ارتباط تصویری نگاه فرمی است؛ بنابراین تمرکز بر محتوای پوسترهای ایرانی مورد توجه این پژوهش است که از روش آیکنولوژی اروین پانوفسکی بهره گرفته‌ایم. در این تحلیل، پس از شناسایی ویژگی‌های عناصر بصری ایران در پوسترهای ممیز، به این پرسش پاسخ داده می‌شود. پوسترهای مرتضی ممیز با سه لایه معنایی؛ توصیف پیشا آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی اروین پانوفسکی انطباق می‌یابد؟ و این عناصر چگونه می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ بخشی از شرایط اجتماعی و فرهنگی ایران باشد؟ برای پاسخ به این سؤال، ارزش‌های نمادین ایرانی که با توجه به شرایط فرهنگی، اجتماعی و ادبی این دوره شکل گرفته است؛ مورد بررسی قرار می‌گیرد. پژوهش های انجام شده به‌صورت کتاب و مقالات در این زمینه تعداد قابل توجهی دارد؛ به‌طور مثال عبدی (۱۳۹۱) در کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی» کوشیده است تا شناخت جامعه هنری ایران را نسبت به این رویکرد با اهمیت افزایش دهد. فرشیدنیک (۱۳۹۹) در مقالهٔ «واکاوی لایه‌های معنایی نماد «شمسه هشت» در بافت اجتماعی و فرهنگی ایران و نمود آن در گرافیک معاصر» این نماد در بستر اجتماع در طول تاریخ تا دوران معاصر و گستردگی استفاده از آن در گرافیک معاصر در سیر تحول و تطور معناشناختیِ آن بررسی شده و لایه‌های معنایی شمسه هشت براساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی مورد واکاوی قرارگرفته است. اسدی و بلخاری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «امکان استفاده از نمادشناسی برای تفسیر آثار هنری انتزاعی» به این پرسش پاسخ می‌دهد که آیا روش آیکونولوژی که در پی شناخت معنا در مقابل فرم (صورت) است، در تفسیر آثار هنری آبستره روشی کاربردی خواهد بود یا خیر. وجه تمایز پژوهش حاضر مطالعهٔ آیکونولوژی عناصر بصری ایرانی در پوسترهای مرتضی ممیز است که براساس نظریه‌های اروین پانوفسکی مورد بررسی قرار می‌گیرند و قبلاً در این رابطه پژوهشی صورت نگرفته است؛ لذا موضوع این پژوهش رهیافت جدیدی در این باره است.

روش تحقیق

این تحقیق براساس ماهیت و روش، توصیفی–تحلیلی است که به این منظور گردآوری اطلاعات مورد نیاز نیز با استفاده از ابزارهای گردآوری منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی؛ مانند کتاب، مقاله و اسناد، صورت گرفته است. پوسترهای مورد مطالعه در این پژوهش نیز پس از شناسایی، براساس اهداف تحقیق به روش هدفمند انتخاب و گردآوری شده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

شمایل نگاری پانوفسکی

ریشهٔ واژه iconبه واژه eikon یونانی بازمی‌گردد که در آن زبان به معنای تصویر است (straten, 2000: 3). بر این اساس واژهٔ آیکونولوژی در کنار واژه آیکونوگرافی که در برخی متون پژوهشی فارسی با ترجمهٔ شمایل‌شناسی و شمایل نگاری و در برخی دیگر با ترجمهٔ آیکون‌شناسی و آیکون‌نگاری به کار رفته‌اند، در حقیقت به دانشی اشاره دارد که در پی تبیین و توصیف تصویر است (نصری، ۱۳۹۱، ۸). به لحاظ تاریخی سابقه مطالعاتی با نام آیکونوگرافی به قرن ۱۱م بازمی‌گردد. این اصطلاح ابتدا به مجلداتی مجمل از نشانگرها و توضیحات دربارهٔ مضامین هنری و شاخصه‌های تمثیلی گفته می‌شد که جهت استفادهٔ هنرمندان و هنردوستان گردآوری و تنظیم شده بود (عبدی، ۱۳۹۱، ۲۷). از معروف‌ترین اندیشمندانی که به خوانش تصایر در حوزهٔ آیکونولوژی پرداخت؛ اروین پانوفسکی بود. به گفتهٔ وی، آیکونولوژی شاخه‌ای از پژوهش هنر تاریخی است که بیشتر به متن یا محتوای اثر می‌پردازد تا فرم. هنگام خواندن یک تصویر، پانوفسکی به دنبال کردن و تفسیر یک تحلیل تصویر سه مرحله‌ای معتقد است: اول، توصیف پیشا آیکونوگرافی، طرح را توصیف می‌کند و اولین معنا را دربرمی‌گیرد. دوم، معنایی که تابع معنای اول است. این بار به گفتهٔ پانوفسکی، هنرمند از ادبیات یا روایات مرتبط با اثر استفاده کرده تا به هدف خود نزدیک شود. بخش سوم نه تنها شامل تحلیل؛ بلکه تفسیر نیز می‌شود، جایی که منتقدان کار را ارزیابی می‌کنند؛ اما این مرحله بر جهان‌بینی حاکم بر زمان خلق اثر یا تأثیری که اثر بدون پذیرش داشته است، متمرکز است (Panofsky, 1955: 38). پانوفسکی محتوای اثر را به سه دسته تقسیم کرد: الف) محتوای طبیعی یا اصیل. در این مرحله او با مواردی مانند خط، رنگ، سطح و ظاهر کلی اثر هنری که ملموس است، سروکار دارد. این مرحله خود به دو زیر گروه تقسیم می‌شود: تفسیر عینی و تفسیر بیانی. در قسمت اول ظاهر اثر هنری را

شرح می‌دهیم و در قسمت دوم به احساسات و عواطف موجود در اثر نگاه می‌کنیم. دستهٔ دوم محتوا شامل محتوای ثانویه یا متعارف مرتبط با جامعه و فرهنگ است که در آنجا ارائه می‌شود. دستهٔ سوم، تفسیر درونی است، شامل افکار اساسی و اندیشه‌های فلسفی یک قوم، گروه یا مذهب که هنرمند ناخواسته در آثار خود به کار می‌برد (Panofsky, 1972: 5-7).

مفاهیم سه گانه آیکونولوژی

هر مرحله پیشاآیکونوگرافی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی، سه مرحله متفاوت از این فرایند هستند. هر سطح دارای سه معنای اساسی یا متعارف، ثانویه یا سنتی، درونی یا محتوایی است. مرحلهٔ اول که به‌عنوان مرحلهٔ پیشاآیکونوگرافی نیز شناخته می‌شود، به کیفیت‌های طبیعی یک اثر هنری می‌پردازد که به بررسی نقش نقش مایه‌ها و فرم‌ها در اثر هنری می‌پردازد. در این مرحله جزئیات عینی و توصیفی استخراج می‌شود. در واقع، توصیف پیش آیکونوگرافیک یک تعریف مورفولوژی است. قسمت دوم آیکونوگرافی معنای عناصر بصری را نشان می‌دهد که برخلاف مرحله اولی مستقیما خود را آشکار نمی‌سازند و معنای تصاویر از طریق درک قراردادهای مرسوم تبیین می‌شوند (عبدی، ۱۳۹۱، ۱۹-۲۱). پانوفسکی معتقد است در این مرحله هنرمند از تمثیل‌ها آگاه است و معنا براساس دلالت‌ها و قراردادها است نه بر ظاهر شئ یا تصویر (هایدماینر، ۱۳۸۷، ۳۰۴). مرحلهٔ سوم و آخرین مرحله به بررسی جهان‌بینی و بینش فرهنگی و اجتماعی در زمان خلق اثر می‌پردازد که می‌توان به‌صورت آگاهانه و یا ناآگاهانه در اثر هنرمند نمود پیدا کند. به نقل از پانوفسکی می‌توان گفت در این حوزه با جهان‌بینی اثر آشنا می‌شویم (نصری، ۱۳۸۹، ۶۱).

جدول ۱، مراتب خوانش آیکونولوژیک. (مأخذ، پانوفسکی، ۱۳۹۵)

انواع معانی مستتر در اثر هنری	روش دستیابی به معنا	ابزار دستیابی به معنا	اصول اصلاحی
معنای طبیعی یا اولیه	توصیف پیشا آیکونوگرافیک	بهره‌گیری از تجربه عملی	رجوع به تاریخ سبک‌ها
معنای قراردادی یا ثانویه	تفسیر آیکونوگرافیک	بهره‌گیری از دانش منابع ادبی	رجوع به تاریخ گونه‌ها
		یا سنت شفاهی	
معنای ذاتی	تحلیل آیکونولوژیک	بهره‌گیری از دانش مربوط به تمایلات اساسی ذهن بشر	رجوع به تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها

پوسترهای مرتضی ممیز

پوستر یکی از محصولات گرافیکی است که در جهت پیام‌رسانی موضوعی کاربرد دارد. اعلان کلمه‌ای است عربی که واژه انگلیسی آن پوستر کم‌کم در زبان فارسی محاوره‌ای امروز ایران به مفهوم آگهی دیواری که از حدود رایج کوچک‌تر نباشد، جا افتاده است (رخشان، ۱۳۸۳، ۱۲۷). به دلیل ریشه‌های غنی و بارور فرهنگ و هنر ایرانی، طراحی گرافیک معاصر در ایران برای اولین بار در قالب هنر رسانه‌ای ظاهر شد. هدف از این هنر، اطلاع‌رسانی به نیازهای روزمره زندگی صنعتی و تجاری، همزمان با ظهور چاپخانه در سراسر ایران بود. این طرح در ابتدا نقاشی تبلیغاتی نامیده می‌شد و از دهۀ دوم هجری، هنر گرافیک را به‌عنوان یک مهارت و شغل شکل داد (صادقی و زندی مقدم، ۱۳۸۵، ۲۹). افشار مهاجر که معتقد است طراحی پوستر در ایران با نخستین اعلان‌های چاپ سنگی منصوب بر دیوار که نوشتاری و به خط نستعلیق بوده است. او به نوع دیگری از کارهای چاپی پوسترگونه اشاره می‌کند که موضوعات مذهبی، فضایی متقارن و رنگ‌های تند داشته‌اند که یادآور آثار مکتب سقاخانه هستند. برخی از آن‌ها با حروف، کلمه و نقوش گیاهی و برخی دیگر با نمادهای اشخاص مذهبی طراحی شده است (افشار مهاجر، ۱۳۸۷، ۱۳۵). در طراحی گرافیک، پوسترها در بخش‌های توزیع و تبلیغات قرار می‌گیرند که در آن کلمات و تصاویر به روشی مقرون به صرفه با هم ترکیب شده و ایده‌هایی خاص و به یاد ماندنی ایجاد می‌کنند (آیت اللهی، ۱۳۸۳، ۶۰). از آنجا که واژه‌های (اعلان)، آگهی دیواری، یا اطلاعیه نمی‌توانند مفهوم امروزی پوستر را بیان کنند، از همان واژۀ انگلیسی پوستر در زبان محاوره‌ای بیشتر استفاده می‌شود (افشار مهاجر، ۱۲۵،۱۳۹۰). در سال ۲۰۰۱ میلادی به همت شرکت ممیز اولین نمایشگاه پوسترهای تجربی[1] برگزار شد. ممیز از سه تن از بزرگ‌ترین طراحان جهان دعوت کرد تا کارهای خود را به نمایش بگذارند. با گرافیک ایرانی آشنا شوید؛ در واقع این اولین قدم در بین‌المللی شدن گرافیک ایران است و حضور

[1] به معنای پوستر آزمایشی است. پوستری است که طراحان بدون نظم و فقط با ایده و خلاقیت خود ساخته‌اند.

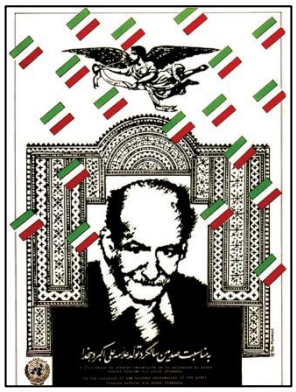
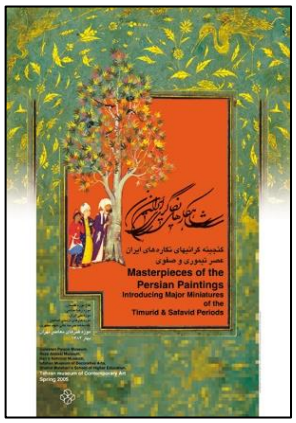
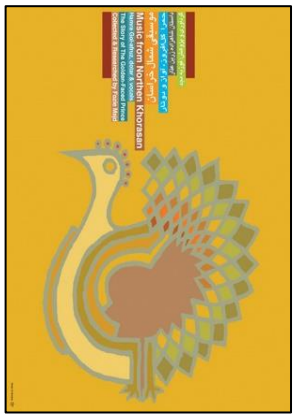
آن‌ها در نمایشگاه، همگی از موضوعاتی است که باعث پیشرفت طراحی گرافیک در ایران می‌شود (حسینی، ۱۳۸۱، ۱۹-۱۷). همان‌طورکه گفته شد گرافیک ایران با نقاشان ایرانی شروع شد. بنابراین نمی‌توان تأثیر نقاشی را بر پوسترهای ایرانی نادیده گرفت. به‌طورکلی پوسترها در ابتدای این امر به دو صورت دنبال می‌شدند: نخست اینکه طراحان شیوهٔ هنر نقاشی را دنبال می‌کردند و همین امر موجب ورود عناصر تزئینی نقاشی ایرانی در اعلان‌ها شد و یا از نگاه غربی به‌ویژه اروپای شرقی و لهستان به ارتباط تصویری الهام می‌گرفتند (حسینی و عطاریان، ۱۳۹۷، ۵۷). مرتضی ممیز با توجه به گفت‌وگوهایش، گرایش به شیوهٔ طراحی به سبک لهستان نیز داشت (ممیز، ۱۳۷۱،۴۵). اعتقاد او بر این است که طراحی گرافیک بیشتر از هر هنر دیگری به بند کشیده می‌شود و بیشتر از هر هنر دیگری هم نقش تعیین کننده دارد. بدین سبب نقش هنرمند گرافیک در محیط نقشی حساس است و گرایش‌های فکری او به آسانی بر جامعه اثر می‌گذارد و سلیقهٔ محیط را معین و مشخص می‌کند (سرابی‌زاده، ۱۳۹۲). طراحی‌های ممیز شامل تصویرسازی، نقاشی و حروف دستی طراحی شده بود که با شیوه‌های چاپ دستی اجرا می‌شد. این مسئله در آن زمان بسیار مهم بوده و این شیوه‌ها سبک به‌خصوصی را برایش به ارمغان آورد. در طراحی‌های او رنگ نقش تعیین‌کننده‌ای ندارد اکثر پوسترهایش با دو رنگ سیاه‌وسفید و یا تکه رنگ‌هایی درشت استفاده کرده است. همچنین او از بافت‌هایی استفاده می‌کند بیانگری فرم‌ها را افزایش می‌دهد. استفاده از انواع بافت‌ها، تکرار و ریتم‌ها، استفاده از انواع کنتراست‌ها به اعتلای ترکیب‌بندی‌هایش کمک کرده است. در آثار انتخاب شده از بین پوسترهایش عناصری مثل دست، قلم، گل‌های ختایی و اسلیمی، شمسه، خطوط هندسی و غیره را به کار برده است. دغدغه او بازتاب هنر سنتی و بازتاب فرهنگ ایرانی بود.

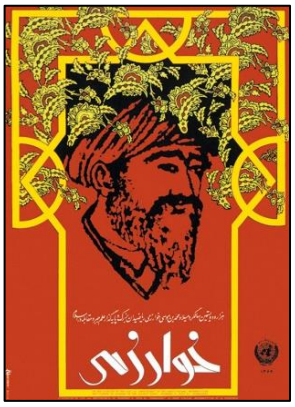
تحلیل و بررسی

آثاری که شباهت بصری با فرهنگ ایرانی دارند یا مستقیماً یادآور ایرانی بودن هستند را می‌توان عناصر بصری ایرانی نامید (جوانی و همکاران، ۱۳۹۴). همگی عناصر بصری ایرانی در ارتباط تصویری برای رساندن معنای خاصی به کار رفته است؛ به‌طور مثال در طراحی فرش‌هایی که در هر خانهٔ ایرانی وجود دارد، در کتاب آرایی‌ها، در معماری ایرانی دارای معانی هستند؛ مفاهیمی که سخن می‌گویند. حفظ این عناصر بصری موجب توسعه و تقویت فرهنگ ایرانی می‌شود. به همین دلیل بررسی عناصر بصری اهمیت ویژه‌ای در ارتباطات تصویری یک کشور دارد. ما بر آنیم تا با شناخت عناصر سنتی ایرانی در پوسترهای مرتضی ممیز به لایه‌های معنایی تصویر پی ببریم.

مرتضی ممیز در آثارش از ادبیات و داستان‌ها استفاده می‌کند به همین دلیل بسیاری را به عناصر بصری نزدیک و آن‌ها را استفاده کرده است و همواره سبک هنری گرافیکی خود را در آثارش رعایت کرده است. او از سویی راه‌های تکنیکی بسیاری را آزمود و از سوی دیگر، موقعیت و شرایط اجتماعی یک نقاش گرافیک را در جامعه تجربه کرد. در ادامه به بررسی مرحله‌های مختلف آیکونولوژی در پوسترهای مرتضی ممیز می‌پردازیم.

جدول ۲: بررسی پوسترهای مرتضی ممیز براساس مرحلهٔ اول و دوم تفسیر اثر هنری پانوفسکی

ردیف	مرحله اول: توصیف پیشاآیکونوگرافی	مرحله دوم: آیکونوگرافی	تصویر
۱	پوستر صدمین سالگرد تولد علامه علی اکبر دهخدا/ ۱۳۵۹ / کادر مستطیل عمودی/ استفاده از عناصر بصری نقطه، خط، بافت، رنگ/ ترکیب‌بندی قرینه و غیرمتمرکز/ تصویر علی اکبر دهخدا به‌صورت دو بعدی و سیاه و سفید/ تصویر پرچم ایران به‌صورت انتزاعی همراه با سه رنگ اصلی‌اش که تنها رنگ به کار رفته در این پوستر است/ انسان بالدار در بالای کادر / توضیحات تکمیلی و نوشته‌های پایین کادر	این پوستر برای صدمین سالگرد علی اکبر دهخدا طراحی شده است، تصویر این ادیب به همین دلیل در پایین کادر وجود دارد، رنگ به کار رفته در این کادر، ۱۹ عدد تصویر پرچم ایران به نشانه تعداد آثار منتشر شده دهخدا است/ نقش هندسی به کار رفته در پشت تصویر ممکن است یکی از دروازه‌های تهران (محل تولد شخص) به‌صورت انتزاعی شده باشد/ انسان بالدار نیز علامت پرواز اندیشه، اراده، فکر، آزادی است.	
۲	پوستر شاهکارهای نگارگری ایران/ ۱۳۸۴ / کادر مستطیل عمودی/ استفاده از عناصر بصری نقطه، خط، بافت، رنگ/ ترکیب‌بندی عمودی و غیرمتمرکز/ طبیعت‌گرایی در شیوهٔ نگارگری انسان و درخت و عناصر گیاهی/ درخت که از کادر بیرون آمده است/ رنگ نارنجی کادر/ نوشته‌های شکسته نستعلیق/ نوشته‌های تکمیلی به‌صورت فارسی و لاتین/ استفاده از رنگ‌های زنده و طلایی/ پیکرهای باریک اندام در جامگان رنگین/ درختان دارای برگ‌های فشرده و یکنواخت/ شیوهٔ نگارگری مربوط به نگاره‌های ایرانی عصر تیموری و صفوی	تداعی نگارگری ایرانی به‌وسیلهٔ اشکال به کار رفته/ دو بعدی بودن نگارگری ایرانی را نشان داده است/ دلیل استفاده از این نگاره‌ها در این پوستر تجسم فضایی چند زمانه و چند مکانه بودن نگارگری ایران است و اینکه تابع یک زاویه دید خاص نیست/ انسان نیز در نگارگری ایران نشان از جلوه‌های قراردادی به باور هنرمند و انسان اشاره می‌کند/ نقوش به کار رفته نشان‌دهندهٔ ایجاد نقوش گیاهی به‌صورت موی‌نگارانه و نازک‌پردازانه به شیوهٔ تشعیر در نگارگری ایرانی است.	
۳	پوستر موسیقی شمال خراسان–داستان شاهزاده زرین عذار/ ۱۳۸۲ / کادر مستطیل عمودی/ استفاده از عناصر بصری نقطه، خط، رنگ/ ترکیب‌بندی عمودی و متمرکز/ استفاده از کادرهای تقسیم‌بندی شده و نوشته‌های درون کادر به‌صورت عمودی/ رنگ تخت پس‌زمینه/ تصویر طاووس انتزاعی به‌صورت تصویرسازی شده و دو بعدی	طاووس یکی از نشانه‌های سنتی ایران است/ طاووس از این حیث همانندی با موسیقی فولکلور شمال خراسان که دربرگیرنده افسانه‌ها و موسیقی و باورهای مردم سنتی است، دارد/ تصویرسازی طاووس شبیه به فرش‌های دستباف و گلیم و صنایع‌دستی شمال خراسان است به همین دلیل هنرمند از این شیوهٔ تصویرسازی استفاده کرده است/ رنگ‌های شاد طبیعت در این پوستر شباهت به طرح‌ها و رنگ‌های صنایع‌دستی این خطه دارد.	

۴	پوستر بزرگداشت خوارزمی/ ۱۳۶۲/ کادر مستطیل عمودی/ استفاده از عناصر بصری نقطه، خط، رنگ/ ترکیب‌بندی عمودی و غیرمتمرکز/ رنگ پس زمینه اخرایی/ تصویر خوارزمی به‌صورت تصویرسازی شده در وسط کادر با رنگ مشکی/ نوشتهٔ خوارزمی در پایین تصویر به‌صورت بزرگ و خطوط زاویه‌دار با رنگ سفید/ نقوش هندسی ترکیبی از سه نیم دایره در بالای کادر و نقوشی شبیه شمسه با رنگ زرد / ترکیب نقوش ختایی با نقوش هندسی در بالای کادر	خوارزمی ریاضیدان و ستاره‌شناس، جغرافیدان بود؛ از این رو، نقوش هندسی به کار رفته در این پوستر ترکیبی از الگوهای دایره و مربع را در خود نهان دارد و شکلی شبیه ستاره یا خورشید را به ذهن متبادر می‌کند/ نقوش ختایی می‌تواند نشان از تزئین باشد و یا باور تعادل بین عالم صورت و معنا و ربط آن به عالم فلک الافلاک/ تصویر خوارزمی در وسط کادر اشاره مستقیم به این فرد دارد/ زاویه‌های تایپوگرافی خوارزمی که با دست طراحی شده با روحیه ریاضی به‌خصوص جبر هماهنگ است/ رنگ اخرایی پس‌زمینه که نشان از انرژی، عزت و بزرگی و قدرت است به‌خصوص که در مکتب بغداد (سبک عباسی) از این رنگ در قران‌ها و کتابت و نگارگری استفاده می‌کردند/ رنگ زرد نیز نشان از ستارگان دارد.	
۵	پوستر سومین نمایشگاه و فروشگاه سراسری کتاب فجر/ ۱۳۶۷/ کادر مستطیل عمودی/ استفاده از عناصر بصری نقطه، خط، سطح، رنگ/ ترکیب‌بندی عمودی و متمرکز/ در وسط و بالای کادر گل شاه عباسی بدون خط دور و با رنگ‌های اصلی که پایین این گل تبدیل به کتاب شده است/ خطی دور کادر وجود دارد که به نقش گل شاه عباسی وسط متصل شده است/ در پایین کادر عنوان نمایشگاه و موضوع پوستر و اطلاعات درج شده است رنگ پس زمینه آبی/ رنگ‌های به کار رفته رنگ‌های اصلی و پایه با خلوص/ عدم شلوغی در کادر با نوشته‌ها و طرح‌ها	پیوند گل شاه عباسی یا گلجام با کتاب/ گل شاه عباسی یکی از طرح‌های سنتی ایران است/ در عهد قدیم نماد خورشید بوده است و خورشید نیز روشنایی و گرما می‌بخشد و نشانهٔ حیات و سرچشمهٔ نیروی انسان و کیهان است، کتاب نیز به همین دلیل با نماد خورشید یکی شده است؛ چراکه کتاب نشان‌دهندهٔ علم و حیات است/ روحیهٔ رنگ آبی پس‌زمینه با کتاب و هوش و درک انسانی مشابه است/ رنگ زرد به دلیل خلاقیت، خوش‌بینی، خرد و منطق و روشنایی؛ سبز به دلیل حیات و زندگی زندگی و رشد؛ قرمز به دلیل شجاعت و قدرت استفاده شده است.	

۶	پوستر بزرگداشت هشتادمین سال شهادت رئیسعلی دلواری/ ۱۳۷۳/ کادر مستطیل عمودی/ استفاده از عناصر بصری نقطه، خط، سطح، رنگ/ ترکیب‌بندی غیرمتمرکز/ در بالای کادر تصویری شبیه به عکس‌های نگاتیو درخت‌های نخل که با رنگ زرد ترکیب شده است و پیوندی بین این رنگ با رنگ سفید پس‌زمینه در وسط برقرار شده/ نشان شیروخورشید که به‌صورت قرینه در یک کادر شبیه به مهرهای قدیمی دوران مشروطه/ نوشتهٔ رئیسعلی دلواری با شکسته نستعلیق و انتهای نوشته نیز تکه رنگ قرمز/ نوشته‌های فارسی با فاصله در راست کادر و قرینه‌اش نوشته‌های انگلیسی	این پوستر مربوط به رئیسعلی دلواری مبارز مشروطه‌خواه است که در تنگستان و بوشهر علیه نیروهای انگلیس می‌جنگد/ دلیل استفاده از نخل‌ها نیز خطهٔ مبارزه‌کننده است/ شیروخورشید از نمادهایی بوده که در درفش ایران و همچنین سکه‌ها به کار رفته است/ شیر از نمادهای جانوری است که همواره در ادب و هنر ایـران زمـین مطـرح بـوده و همواره نشان قدرت و اقتدار است/ نقش شیر پس از اسلام با حضرت علی گره خورده و رئیسعلی دلواری پرچمی داشته است که روی پرچم این شخص نوشته شده بود «لله لله یا علی، مشکلم بگشا تو بالله یا علی و ...» و در این مورد به همین دلیل از این نشان در این پوستر استفاده شده است/ رنگ قرمز به دلیل شهادت، مبارزه به کار رفته است.	

آیکونولوژی عناصر بصری در مطالعات موردی

نشـــانه‌های فرهنگی و یـا نمادها کـه در مرحلهٔ آخر روش اروین پانوفســکی آن را توضــیح می‌دهند جزو قدیمی‌ترین روش‌های بیان مفاهیم محسـوب می‌شـود. تفسـیر آیکونولوژی، مطالعهٔ تاریخ فرهنگی یک کشـور اسـت و پس‌زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی نشـانه‌ها و تصـاویر را مشـخص می‌کند. لذا تحولات دینی، اجتماعی، ادبی هر کشـور تأثیر مسـتقیم بر فرهنگ بصـری آن دارد. ما نیز بر آنیم تا به معناهای ذاتی تصـویر و گرایشـات ذهنی هنرمند بپردازیم که در پیش‌زمینه‌های فرهنگی و اعتقادی ریشـه دارد. در هنرهای ایرانی اسـلامی تمامیت کائنات به‌وسـیلهٔ هندسـه، اعداد و الفباها تعریف می‌شـوند، معانی مسـتتر در این هندسـه شـامل نماد کثرت در وحدت است. این نمادهای به شکل اشکال گیاهی، جانوری و هندسی تعریف می‌شود که در بسیاری از آثار هنری ایران رسوخ کرده است. تقریبا در نمادپردازی‌ها و شعائر هر فرهنگی رد پایی از دین و فرهنگ سنتی آن مردم در هنرشـان نهفته اسـت. حتی ممکن اسـت به همین دلیل از نمادپردازی اسـتفاده کرده باشـند؛ به‌عنوان مثال نقوش حیوانی مانند کشتن گاو با مهر ارتباط داشته است و یا نقش شیر محافظان قدرت و درخت حیات و بعد از اسلام به نماد حضرت علی و رمز ولایت تشیع تبدیل شده‌اند (تناولی، ۱۳۶۸، ۱۸-۲۱). حیوانات گاهی اوقات به‌عنوان نمادهای برتری و قدرت و برتری توصیف می‌شوند؛ از جمله حیواناتی مانند شیر، گاو نر و پرندگان مختلف. برای مثال نقش شیر که اغلب در هنر ایرانی توصیف می‌شود، می‌تواند نمادی از گرمای خورشیدی و نور باشـد (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۳۵). این عنصـر با خورشـید قرابت دارد و در بسیاری از عناصر ایرانی با هم ترکیب شده است. خورشید نیز در ایران باستان، نشـان از عمر جاویدان و شـکوه و جلال سـلطنت بوده اسـت. شیر در فرهنگ آریایی علامت آتش است. ریشهٔ شیر در شهریاری و شـهر اسـت. علاوه بر این، شـیروخورشـید و شـمشـیر ذوالفقار علی، به‌صـورت کنونی، از زمان فتحعلیشـاه رواج پیداکرد. ملااحمد نراقی، از علمای شیعه، نماد شیر و خورشید را به نشانهٔ شیر؛ مظهر علی(ع)، امام اول شیعه‌ها و شمشیر؛ نماد شمشیر علی (ذوالفقار) و خورشید به نشانهٔ خورشید نبوت و اتحاد شیعه و سنی، برای پرچم ایران پیشنهاد کرد و آن را رواج داد (صفی‌زاده، ۱۳۹۳، ۱۰۴-۱۰۷). طاووس نیز در نگاره‌های ایران باستان به‌خصوص ساسانیان نماد سلطنت و جامه‌هایی با این نقش از آن خانوادهٔ سلطنتی بود (موسوی و آیت اللهی، ۱۳۹۰، ۵۴). و چون یکی از نقوش باسـتانی اسـت، هنرمند در اسـتفاده از این معنا آگاهی داشته و آن را به کار برده است. دم طاووس نشانه‌ای از خورشید و به احتمال زیاد حاکی از قرص خورشید یا شمسه است. در واقع در این دوران نشـان از ایزدان و فره آن‌ها نیز اسـت (صـابری و مافی‌نژاد، ۱۳۹۹، ۱۱). این پرنده در نگاره‌های باستانی سمبل هوشیاری، مسبب دخول ابلیس در بهشـت، خروج ابوالبشـر از بهشـت، نماد خورشـید، رستاخیز و مدخل بهشت هم است. به همین دلیل باعث ظهور بر سر در ورودی‌های مسـاجد، خلنه‌ها و بازارها اسـت. نگاره‌های گیاهی، اسـلیمی و ختایی نیز قبل از اسـلام در هنر ایران وجود داشـته و این نشـانه‌هایی از احترام مردم ایران باسـتان به طبیعت اسـت (آقامیری، ۱۳۸۳). این نقوش بعد از اسلام نیز تکرار شده و تداعی‌کننده ساقه‌ای اسـت که به درون پیچیده و به تعمق در خود می‌پردازد. این نقوش با معناهای عرفانی ریشه در باورها و فرهنگ و اعتقادات اسلامی دارد به همین علت در نگارگری نیز به کار رفته اسـت؛ چراکه نگارگری ایرانی معنا و معنویت را منعکس می‌کند. این نقوش گیاهی می‌تولند در روح انسـان نیز تجلی پیدا کند و عالمی اسـت ورای جهان عینی ماده‌ها. (بهروزی پور، ۱۳۹۸). گل شاه عباسی که در طراحی‌های دورهٔ صفوی نقش مهمی داشته است از عنصر گل نیلوفر ایرانی نشات گرفته است. نیلوفر در ایران باسـتان نماد نور، حیات، روشـنایی و باروری اسـت و گشوده شدنش با طلوع و بسته شدنش با غروب ارتباط دارد. بنابراین با بنیادی‌ترین اجزای مفهومی آفرینش، نور، آب، و ظهور در ادیان شـرقی ارتباط دارد (رضـوی و خواجه گیر، ۱۳۹۲، ۱۰۹). در مورد انسـان بالدار قبل از اسلام می‌توان گفت نشانه‌ای از امشاسپندان، فرشتهٔ سروش با مفهوم فرشـتهٔ نگهبان، فروهر و یا الهه‌های پیش از زردتشـت اسـت و پس از اسلام نیز تجلی فرشتگانی که در قرآن توصیفشان آمده است و یا نگهبانان درخت زندگی (درخت طوبی، درخت سـدره المنتهی در باغ بهشت) که با فرشته‌های بالدار متصور می‌شوند (طلوع حسینی، ۱۳۹۹). حضـور انسـان در نگاره‌های ایرانی نمایش اهمیت او دارد و تقریبا می‌توان گفت محور اصـلی نگارگری در دورهٔ اسـلام انسـان اسـت. به همین خاطر، ممیز برای نشان دادن پوستری با موضوع نگارگری ایران از این نقش استفاده کرده است. این نگاره‌ها در دوران اسلام بازتابی از روایات و آموزه‌های عرفانی، فلسفی و دینی بوده تا حقایقی از عالم معنا را بازگو کند و از فرم و ظاهری اسـتفاده کرده اسـت که روح حاکم بر دین اسلام را نشان می‌دهد. انسان خاکی با تسلط بر نفس خویش بر کون و مکان حکم‌فرماسـت و همواره نشـان‌دهندهٔ تعادل بین عالم صورت و معنا است. در نقاشـی ایرانی همان‌گونه که فرشـتگان سایه ندارند، انسـان‌ها نیز سـایه ندارند. همه چیز نور اسـت، نقش انسـان واقعیتی مجرد و آسـمانی بدون پایه و آزاد از سـنگینی و حجم واقعیت روزمره اسـت؛ به همین دلیل انسـان‌های پوسـتر ممیز با تأثیر از نگارگری، انسـان‌ها بدون سـایه و بدون حجم هسـتند. به عقیدهٔ نصـر، نگارگری ایران دارای حرکتی میان فضـای دوبعدی و سـه بعدی و از افقی به افق دیگر اسـت و هیچ‌گاه این حرکت به فضـای سـه بعدی محض پایان نمی‌یابد؛ زیرا اگر چنین بود، از عالم ملکوت سـقوط می‌کرد و به تصـویر عالم ملک و تکرار پدیده‌های طبیعت یا همان طبیعت‌گرایی تبدیل می‌شـد (بهروزی پور، ۱۳۹۸، ۱۴۳). همچنین فرهنگ ایرانی خواهان نشـان دادن معناهای عرفانی و فلسـفهٔ تجلی توحید در ساحت کثرت است. لذا از نقوش هندسـی و انتزاعی استفاده می‌کند. هر وجه از نقوش هندسـی نماد تفکر بشـر در جهت سـاخت

اصـلی عالم اسـت و نشـانه‌ای از وحدت ماوراء طبیعت دارد. اشـکال ابتدایی هندسی تبلور اندیشه‌های آفرینشگرانهٔ ایزدی و انسان واسطهٔ ثبت این اندیشـه‌ها اسـت. لازم به ذکر اسـت در پوسـترها رنگ‌ها به‌صورت درخشان و تند به کار رفته است که از دیـدگاه سیدحسـین نصـر، آفتـاب درخشـان فـلات ایـران، رنگ‌هـا را درخشـان‌تر و تندتـر سـاخته و حساسـیت روح آدمیـان را نسـبت بـه رنـگ افزایـش داده اسـت (همان، ۱۳۹۸، ۱۳۵).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به جهت پاسـخگویی به پرسـش تحقیق مبنی بر پوسترهای مرتضی ممیز چگونه با سه لایه معنایی؛ پیشا آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسـیر آیکونولوژی اروین پانوفسـکی انطباق می‌یابد؟ و این عناصـر چگونه می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ بخشـی از شـرایط اجتماعی و فرهنگی ایران باشـد؟ پوسـترهای مرتضـی ممیز با سـه لایه معنایی اروین پانوفسـکی بررسـی و تحلیل شـد. شـش پوسـتر از این هنرمند انتخاب و در مرحلهٔ اول عناصـر بصـری سـنتی موجود در لایهٔ اول به‌صورت فرمی و بصری، مفاهیم مستتر در هر پوستر در لایهٔ دوم و عوامل فرهنگی و اجتماعی و تاریخی مؤثر در تولید و شـکل‌گیری نقوش موجود و عناصـر بصـری در لایهٔ سـوم معنایی تحلیل گردید. براسـاس تحلیل‌های موجود در موارد مورد مطالعه، ارتباطات تصـویری در پوسترهای مرتضی ممیز از اقتباسات فرهنگی، دینی، ادبی و هنری پیشـین تبعیت می‌کند. در مجموع تمام نمادهای ایران باسـتان تداوم خود را حفظ کردند؛ اما بعضی حضور پررنگ‌تری میان عناصر بصری ایران دارند. عناصر بصری معاصر نیز از بن‌مایه‌های مذهب و باستانی و غرب شـکل گرفته اسـت؛ اما اعتقادات اسـلامی در تجلی این نقوش تأثیر بسـزایی داشـته و هریک از نمادها و عناصـر بصـری نتیجهٔ بنیان‌های اعتقادی و فرهنگی ایران اسـت که در قلالب نشـانه‌های بصـری در گرافیک معاصـر ایران به منصـهٔ ظهور گذاشـته می‌شـود؛ به‌عنوان مثال انسـان بالدار، شـیر و خورشـید، طاووس و نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی. تطور نمادها و نشانه‌های ایرانی–اسلامی بخشـی از هویت ملی و فرهنگی عصـر را شـکل داده اسـت که در آثار گرافیک ایران به کرات مورد اسـتفاده قرار گرفته اسـت. ممیز نیز با اسـتفاده از این نمادها پیام خود را انتقال می‌دهد. به‌طورکلی گرافیک از ادبیات استفاده می‌کند، در واقع لازمهٔ کارش این است. به همین دلیل به یک نوع ادبیات مصـور تبدیل می‌شـود و به اینگونه، بازتابی از شـرایط اجتماعی و فرهنگی ایران است.

منابع و مراجع

عبدی، ناهید. (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران: سخن.

نصری، امیر. (۱۳۹۲)، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، کیمیای هنر جلد ۲ شماره ۶ . ۲۰-۷.

فرشیدنیک، فرزانه. (۱۳۹۹)، واکاوی لایه‌های معنایی نماد «شمسه هشت» در بافت اجتماعی و فرهنگی ایران و نمود آن در گرافیک معاصر، پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران دوره ۱۲ . شماره ۱ . ۱۵-۴۳.

اسدی، مهیار. بلخاری، حسن. (۱۳۹۳)، امکان سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره، هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی دوره ۱۹ زمستان ۱۳۹۳ شماره ۴. ۳۷-۴۶.

هایدماینر، ورنن. (۱۳۹۱)، *تاریخ تاریخ* هنر؛ ترجمهٔ مسعود قاسمیان، چاپ دوم. تهران: سمت.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۵)، *شمایل نگاری و شمایل شناسی: درآمدی بر مطالعهٔ هنر رنسانس*. معنا در هنرهای تجسمی؛ ترجمهٔ ندا اخوان اقدم، تهران: چشمه.

رخشان، منوچهر. (۱۳۸۵)، خط و تایپوگرافی لاتین، ماهنامه تخصصی کتاب ماه هنر. سال هشتم.

زندی‌مقدم، زهرا؛ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۸۵)، فرهنگ املایی خط فارسی براساس دستور خط فارسی مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

افشار مهاجر، کامران. (۱۳۸۷)، *گرافیک تبلیغات و چاپی در رسانه‌ها*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

آیت اللهی، حبیب الله. (۱۳۸۳)، واژگان زیبایی‌شناسی پوستر، اعلان یا آگهینه و تاریخ پیدایش آن، مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۱.

افشار مهاجر، کامران. (۱۳۹۰)، *گرافیک تبلیغات چاپی در رسانه‌ها*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

حسینی، سید ابراهیم. (۱۳۸۱)، تایپوگرافی صدای تصویر است. ماهنامه هنرهای تجسمی شماره .۱۶.

حسینی، سید رضا. عطاریان، مهدی. (۱۳۹۷)، مطالعه تطبیقی اعلان‌های سیاسی ایران و لهستان در سال‌های ۱۳۶۵/۱۳۵۵– ۱۹۷۰/۱۹۴۵، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۴۸. ۵۴-۷۱.

ممیز، مرتضی. (۱۳۷۱)، گفت‌وگو با مرتضی ممیز، مجله کلک، سال سوم. ۳۰ .

سرابی زاده، فرناز. (۱۳۹۲)، حرف‌های تجربه- مرتضی ممیز، ماهنامه کتاب ماه هنر، پیاپی ۱۸۶ . ۷۴ تا ۷۷.

جوانی، اصغر؛ خزایی، محمد و کلاه‌کج، منصور. (۱۳۹۵)، چیستی هویت بصری ایرانی از منظر گرافیک، نشریه باغ نظر. دوره ۱۳، شماره ۴۰. مرداد و شهریور. ۳۵-۴۴.

تناولی، پرویز. (۱۳۶۸)، *قالیچه‌های تصویری ایران*، تهران: سروش.

کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*؛ ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

صفی زاده، فاروق. (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی پرچم ایرانیان از آغاز تا به امروز (بررسی نشانه شیر و خورشید برپایه ی تاریخ چهارده هزار ساله ایرانی) . فصلنامه علمی، آموزشی و پژوهشی سال دوم، شماره پنج. ۱۰۱-۱۱۴.

موسوی، بی بی زهرا. آیت اللهی، حبیب الله. (۱۳۹۰)، بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی، نگره. ۱۷. ۴۷-۵۸.

صابری، نسترن. مافی تبار، آمنه. (۱۳۹۹)، نمادینگی نقش ماکیان در منسوجات ساسانی از منظر آیکونولوژی اروین پانوفسکی (مورد مطالعاتی: خروس، مرغابی، طاووس)، نشریهٔ رهپویه هنر، ۶. ۵-۱۳.

آقامیری، امیرهوشنگ. (۱۳۸۳)، آرایه‌ها و نقوش ختایی در هنر تذهیب و طراحی فرش، تهران: یساولی.

بهروزی پور، حسین. (۱۳۹۸)، صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایهٔ دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، مطالعات باستان‌شناسانه پارسه، شماره ۱۰. ۱۲۷-۱۴۸.

رضوی، اکرم السادات. خواجه گیر، علیرضا. (۱۳۹۲)، بررسی نقش نیلوفر آبی در هنر ایران باستان و دوران اسلامی، دو فصلنامه پژوهش هنر. (۶). ۱۰۱-۱۱۰.

طلوع حسینی، زهره سادات. (۱۳۹۹)، شمایل‌شناسی نقش انسان بالدار در نقاشی‌های بقعه شاهزاده ابراهیم کاشان، مجلهٔ رهپویه هنر، سال سوم شماره ۴ . ۳۳-۵۱.

جعفری، زهره؛ آیت اللهی، حبیب الله و حیدری، مرتضی. (۱۳۸۶)، بررسی چگونگی شکل‌گیری نقش فرشتگان (انسان بالدار) در منابع تصویری قبل از اسلام. دو فصلنامه مدرس هنر، دوره ۲، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱.

Straten, Rodolf Van. (2000), An Introduction to Iconography, New York: Taylor and Francis.

Panofsky, Erwin (1995), Meaning in the visual arts, New York; Anchor Books.

Panofsky, Erwin (1972), Studies on Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Westview Press.

Lconological reading of Iranian visual elemennts in Morteza Memiz’s posters based on Erwin Panofsky’s opinions

Abstract

Momayez’s posters have been the model of many Iranian graphic designers in terms of the type of design and structure, and they still played an important role in Iranian graphics. Therefore, this research tries to analyze his posters with the approach of iconology, which is always intended to interpret works with a historical record; examine. This research aims to understand the meaning of Iranian visual elements in Morteza Memiz's posters using the iconology method. The main question of the research is that the posters of Morteza Mameez with three layers of meaning; Pre-iconography, iconography analysis and interpretation of Erwin Panofsky's iconology are compatible? And how can these elements reflect part of Iran's social and cultural conditions? The method of collecting information is library, archival and the research method used in this research is descriptive-analytical. The findings of the research are that Iranian visual elements in Morteza Memiz's posters can be examined and analyzed in these three separate stages. Cultural, historical and religious developments have played a significant role in the formation of these elements and strengthened the possibility that in his posters these elements are borrowed from ancient Iranian motifs, Islamic culture and civilization.

Keywords: Iconology, poster, Morteza Mamiz, Iranian visual elements, Erwin Panofsky.