

## تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول

### چکیده:

ریشه‌های عمیق معناشناختی نظام‌های نوشتاری، چون تایپوگرافی فارسی را می‌توان در مناسبات میان دال و مدلول و در راستای ارائه تکنیک‌های متفاوت، با تکیه بر قواعد هم‌نشینی و جاننشینی عناصر جستجو کرد. دال، علامت نوشتاری یا گفتاری است که مفهوم برخاسته از آن مدلول نامیده می‌شود. هم‌چنین، منظور از هم‌نشینی و جاننشینی، رسیدن به ادعای همانندی و یک‌سانی در نمایش دال هاست که منجر به ایجاد ارتباط متفاوت میان آن‌ها شده و مدلول‌های بدیعی را در سایه روش‌های تجسمی متنوع جلوه‌گر می‌سازد. هدف پژوهش حاضر، تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول است که به روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای و نمونه‌های موردی آثار، صورت می‌پذیرد. هم‌چنین، به دنبال پاسخ این پرسش است: چگونه نسبت میان دال و مدلول در تایپوگرافی فارسی قابل طبقه‌بندی می‌باشد و دریافت معنا در تفاوت حاصل از هم‌نشینی و جاننشینی دال‌ها، مبتنی بر چه روش‌های تجسمی است؟ نتایج نشان داد که تایپوگرافی فارسی از چنان قابلیت‌های تجسمی برخوردار است که در رسالت رسانه‌ای خویش، با تکیه بر چینش حروف به‌عنوان دال‌های تصویری و خوانش آن‌ها در قالب دال‌های نوشتاری،

می‌توان به مدلول‌های مشترک و یا متمایز در آن دست یافت. تحقق این امر، به‌واسطه ایجاد طبقه‌بندی مناسب میان دال و مدلول از حیث بررسی تفاوت‌ها و یک‌سانی میان آن‌ها، ممکن می‌باشد که منجر می‌شود مخاطب در مواجهه با آن، معنای ژرف آن را نیز دریابد.

**واژگان کلیدی:** معناشناختی، دال و مدلول، هم‌نشینی و جاننشینی، رسالت رسانه‌ای، تایپوگرافی فارسی

**امیررضا استخریان حقیقی**  
استادیار گروه کامپیوتر و فن آوری  
اطلاعات، واحد شیراز، دانشگاه آزاد  
اسلامی، شیراز، ایران

Email:  
amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir

### ستاره احسنت

(نویسنده مسئول)  
دکترای تخصصی گروه گرافیک،  
دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

Email: st.ahsant@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۵

## مقدمه

این که به دلالت‌های ضمنی و دگرگونی معناها پرداخته می‌شود، توجه تحلیل‌گران از سطح به عمق جلب می‌شود؛ یعنی هر آنچه که غایب است و در ذهن تداعی می‌شود و یا می‌تواند جانشین وضعیت فعلی شود، مورد تحلیل قرار می‌گیرد» (یزدانی، ۱۳۹۱: ۲۱۸). این پژوهش، بر طرح این مسأله استوار است که در شیوه ارائه دال‌ها و نسبت‌های وابسته به آن‌ها در آثار تایپوگرافی، تاکنون، اغلب بر مبنای خوانش عینی و صوری آن‌ها اکتفا شده که منحصر به بیان بصری و هندسه رسامی بوده است؛ لذا، بیان و آشکارگی وجوه ژرف و اثرگذار مفهومی در فرآیند مناسب خوانش هنری تایپوگرافی بررسی نشده است. این امر مهم، رویکردی است که دست‌یابی به راه حل‌های بدیع آن، بر فراهم آوردن راهکارهایی عملی و تفسیری دو فرآیند مهم، چون نظام دال‌ها و سطوح معنایی مدلول، تکیه ویژه دارد. بنابراین، به نظر می‌رسد، امکان تحلیل معناشناختی آثار تایپوگرافی و معانی وابسته بدان‌ها، در گرو شناخت توأمان نسبت میان دال و مدلول و ایجاد طبقه‌بندی میان آن‌ها بوده باشد که دلالت حاصل را از ارزشمندی خاصی برخوردار می‌سازد؛ آن‌چنان که اثر نهایی، کلیتی است واحد، ناشی از روابط هدفمند اجزا آن. بدین منظور، این پژوهش، ماهیت حروف و واژگان در قلم‌های نوشتاری متفاوت، اعم از سنتی، میانه یا مدرن به کار رفته در آثار تایپوگرافی را در حکم دال‌هایی در نظر داشته است که هماهنگی میان آن‌ها در تعاملی منظم و در نسبت با مدلول‌های ایجاد شده، مجموعه‌ای ساختارمند و معناهایی ژرف را آشکار می‌سازند. لذا، اهمیت این پژوهش، در ک و در یافت مناسب معنا در آثار تایپوگرافی فارسی، در وابستگی به شناخت کامل دال‌های نوشتاری و نحوه ارتباط آن‌ها با یکدیگر بوده، که در جهت نیل به مدلول مورد نظر نیز ضرورت ایجاد طبقه‌بندی مناسبی در نسبت میان دال‌ها و مدلول‌ها را ایجاد می‌نماید. این، در حالی است که دلالت حاصل از این نسبت هماهنگ، در رویکردهای متفاوتی از محورهای هم‌نشینی و جانشینی، اهمیتی افزون می‌یابد.

## روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ روش‌شناسی، توصیفی-تحلیلی بوده و با بهره‌گیری از مطالعه منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد تصویری، به شیوه کیفی در تشریح مطالب گام برداشته است.

معناشناسی (Semantique)، علمی است واجد ساختاری منسجم، در جهت تجزیه، تحلیل و دست‌یابی به معنای متون و گفت‌وگوها، که از طریق مطالعه دلالت‌کننده‌هایی چون دال‌ها، امکان‌پذیر می‌باشد و همواره، به دنبال روابط ساختاری پنهان و نهفته تولید معنا در دال‌هاست. در این میان، می‌توان نظام‌های نوشتاری هنری، چون تایپوگرافی فارسی را به منزله متنی پنداشت برخوردار از زبان بصری، که در ماهیت رسانه‌ای خویش، همواره در تعامل با دال‌هاست و نیاز به تحلیل و تفسیر دارد. «می‌توان همه چیز را تحلیل معناشناسانه کرد؛ معناشناسی، ملکه علوم تفسیری محسوب می‌شود؛ یعنی شاه‌کلیدی که با کمک آن، معنای همه چیزهای ریز و درشت دنیا برای ما روشن می‌شود» (آسایرگر، ۱۳۸۷: ۱۸). اما در تحلیل یک اثر تایپوگرافی، صرفاً توجه به تصویر، به عنوان دالی ثابت، کافی نیست؛ بلکه بررسی و رمزگشایی نسبت میان آن با سایر دال‌ها و در ابعادی بسیار فراتر از جنبه‌های صوری متعارف و خاصاً در ابعاد مفهومی عمیق و مدلول‌های حاصل، حائز اهمیت است. «پایه‌ریزان معناشناسی و پیونددهندگان آن با زیبایی‌شناسی بر این عقیده هستند که هنر، یعنی زبان یا نشانه یا مجموعه‌ای منظم از نمادها و رمزها» (خداپرست، ۱۳۶۶: ۱۵). به عبارت دیگر، تایپوگرافی فارسی در فرآیند نشانه‌ای خویش و در راستای زبانی استوار بر قواعد و قوانین تجسمی هنری، دارای ترکیبی از دال‌هاست که مدلول‌های متفاوتی را نیز بنا به موقعیت قرارگیری آن‌ها و به نحوی اختیاری، نمودار می‌سازد. «رابطه میان دال و مدلول اختیاری است و از آن‌جا که نشانه، رابطه تداعی میان دال و مدلول به‌شمار می‌رود، می‌توان گفت که نشانه زبانی از ماهیتی اختیاری برخوردار است» (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۹). از سوی دیگر، دریافت معنا در نسبت میان دال و مدلول و در وابستگی به قواعد هم‌نشینی و جانشینی، از دیگر موارد قابل اهمیت در تحلیل تایپوگرافی فارسی است. «تحلیل‌گران، متون (آثار) را به‌عنوان ساختارهای هم‌نشینی، مورد مطالعه قرار می‌دهند و شکل‌های اصلی روابط هم‌نشینی را در سطح دال، دارای روابط زمانی و مکانی و در سطح مدلول، دارای روابط مفهومی می‌دانند... در تحلیل هم‌نشینی روابط بصری میان دال‌ها و هم‌چنین، روابط مفهومی میان آن‌ها در سطح، مورد مطالعه قرار می‌گیرد؛ در حالی که در تحلیل جانشینی، به دلیل

است. آن چنان که، علی اصغر مقتدایی (۱۳۹۴)، در کتاب «تاریخ خط و خوشنویسی» به تبیین تاریخچه تحول خط پرداخته و در فصلی از آن، به اجمال در باب تایپوگرافی سخن به میان آورده است. هم چنین، در کتاب «از خوشنویسی تا تایپوگرافی» عفت السادات افضل طوسی (۱۳۸۸)، به نقاط اوج و قدرت خوش نویسی پرداخته و آن را به عنوان یک زبان بصری، میراث دار و آغازگه تایپوگرافی در راستای ایجاد ارتباط بصری دانسته است. عبدالرضا چارئی (۱۳۹۲)، در کتاب «خلافت در تایپوگرافی» سعی بر آن داشته است، که تایپوگرافی را مقدمه‌ای بر نوگرایی در طراحی حروف برشمرد و در حساسیت بخشیدن به نگاه طراح گرافیک، اعتباری دیگر بخشد. از سوی دیگر، می توان به مقالاتی چون «ریشه‌های نشانه‌های نوشتاری در خوشنویسی سنتی» از عبدالرضا چارئی (۱۳۸۳)؛ «تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی» نوشته هدی دمیرچیلو و فرزانه سجودی (۱۳۹۰)؛ و مقاله «نشانه‌شناسی تایپوگرافی» نوشته علیرضا یزدانی (۱۳۹۱) اشاره نمود، که به بررسی نشانه‌شناختی نوشتارهای هنری پرداخته‌اند. این، در حالی است که در بیان تعاریف مرتبط با معناشناسی، می توان به کتاب «درآمدی بر معنی شناسی» کوروش صفوی (۱۳۸۳) اشاره نمود؛ یا از کتاب‌های «تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان» (۱۳۸۵) و «مبانی معناشناسی نوین» (۱۳۸۸) نوشته حمیدرضا شعیری یاد کرد که به تبیین معنا و فرآیند تولید آن پرداخته و شرایط تولید معنا را در نسبت میان دال و مدلول، در گفتمان‌های مختلف مورد بررسی قرار داده است. اما علی‌رغم پژوهش‌های پیشین، دستاورد خاص پژوهش حاضر در بخش چارچوب نظری، اعتنای ویژه به ایجاد طبقه‌بندی نسبت میان دال و مدلول در تایپوگرافی فارسی داشته، و آن را محمل مناسبی جهت تبیین اهداف خود در معناشناسی این نظام نوشتاری می‌داند. لذا، وجه تمایز و نوآوری آن، خوانشی است علمی، که سعی بر آن داشته است، نشان دهد، فرآیند حاصل از این طبقه‌بندی، چگونه در وابستگی به قواعد خوانش و چینش دال‌ها مبتنی بر محورهای هم‌نشینی و جانمایی، مدلول‌های بدیع و متفاوتی را نیز متبادر می‌سازد.

### معناشناسی تایپوگرافی فارسی

«رابطه میان الگوهای صوری زبان و رویدادها و پدیده‌های

هم‌چنین، به لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد؛ چرا که آراء از پیش موجود را - که بر مفاهیم دال و مدلول دلالت می‌کند - در بررسی معناشناسی تایپوگرافی فارسی به کار بسته است. بدین منظور، سعی بر آن داشته است که ابتدا، به مطالعه مفاهیم دال و مدلول و نسبت میان آن‌ها در معناشناسی آثار تایپوگرافی، پرداخته و سپس، مصداق عینی دال‌های نوشتاری و مدلول‌های ضمنی آن، به صورت مجزا و با طبقه‌بندی مشخص شرح داده شود. در این میان، موضوع نمونه‌های موردی آثار ارائه شده نیز با توجه به یافته‌های اصلی پژوهش، متمایز می‌باشند؛ آن چنان که در مبحث «دریافت معنا در تفاوت ناشی از طبقه‌بندی نسبت میان دال و مدلول» جامعه آماری اسناد تصویری به آثار هنرمندان برجسته با محوریت تبیین نسبت‌های متفاوت میان دال و مدلول، اختصاص یافته است؛ در مبحث «دریافت معنا در تفاوت ناشی از محورهای هم‌نشینی و جانمایی دال‌ها»، آثار مورد نظر، برگرفته از سایت‌های رسمی یا آثار گزینش شده جشنواره‌ها در مراحل داوری با موضوع یک‌سان گزینش شده‌اند که گستردگی یافته‌های پژوهش را در یک بستر مشخص و هدفمند، به مقصد واحد می‌رساند. این، در حالی است که، علی‌رغم دارا بودن تنوع جامعه آماری این موضوع، تنها تعداد محدودی از آثار از ظرفیت بالایی جهت امکان تحلیل نمونه‌های نوشتاری، در نسبت میان مصداق عینی با مفاهیم ضمنی و متناسب با پژوهش حاضر برخوردار بوده‌اند. لذا، از آن‌جا که درک مناسب از نسبت میان دال و مدلول، تنها در خلال تفاوت‌های سبکی خلاقانه است - که امکان بررسی معناشناختی در فرآیند علمی - عملی و غنای هنری را فراهم می‌سازد - تلاش شده است، تا آثار گزینش شده، به میزان ممکن خصوصیات محورهای هم‌نشینی و جانمایی را در نسبت میان دال و مدلول، به صورت موردی پوشش دهد و اهداف مورد نظر را دقیق‌تر و ملموس‌تر آشکار سازد.

### پیشینه پژوهش

همگام با تولد نظام‌های نوشتاری، چون تایپوگرافی فارسی با زبان بصری ویژه در مسند تاریخ گرافیک ایران، همواره تالیفاتی در زمینه معرفی و ایجاد شناخت مناسب از قواعد و ساختار آن نیز از سوی مولفان و محققان صورت گرفته و در امتداد آثار مرتبط با تاریخچه خط و خوشنویسی، ارائه شده

جهان بیرون، همان است که ما در زبان روزمره به آن، معنی می‌گوییم؛ و آن شاخه از زبان‌شناسی که بیش‌تر به مطالعه معنی الگوهای زبان می‌پردازد، معناشناسی نام دارد» (باطنی، ۱۳۹۵: ۱۷). اهمیت تحلیل معناشناسی نیز به منظور «فرا‌تر رفتن از لایه معنای انتزاعی و مفهومی (Conceptual) آن و دست‌یابی به لایه‌های گوناگون معانی، عملیاتی و کاربردی است که بر پایه شبکه‌ای از روابط میان دال و مدلول (Sig-nified Signifier) و دلالت (Signification) استوار است» (Culler, 1976: 4). اما تحلیل معناشناختی (Se-mantics) جهت نمایش زوایای باطنی و وجودی خویش، نیازمند بستر و زمینه مناسب و درخوری، جهت برقراری ارتباط (Communication) موثر با محیط پیرامون است. به عقیده لیتل‌جان: «ارتباط همیشه در یک زمینه (Con-text) ایجاد می‌شود و ماهیت ارتباط، به میزان زیادی، به همان زمینه بستگی دارد» (Litelljohn, 2002: 134). از جمله این زمینه‌ها، متن‌های هنری و نظام‌های نوشتاری متفاوت، اعم از تایپوگرافی فارسی می‌باشد، که می‌توان آن را در حکم زبانی دانست که به‌واسطه تحلیل آن، امکان دست‌یابی به معنای اصلی و محتوای درونی آن فراهم می‌آید. «خط‌نگاری یا تایپوگرافی (Typography) معنایی است که یک ایده نوشته شده را به زبان تصویر بیان می‌کند» (آمبرزو و هریس، ۱۳۹۲: ۵۷). در طول تاریخ، تایپوگرافی به‌منظور خوانش مناسب مخاطب و انتقال معنا به وی، شکل گرفت و البته، هنرمندان بسیاری در زیباسازی نگارش آن کوشیدند که در راستای خوانایی، زیبایی نیز خودنمایی کند. ترکیب و کنار هم قرار گرفتن حروف مجزا در عین تفاوت‌ها و تمایز میان آن‌ها، کلیتی منسجم و ساختاری دقیق و هنرمندانه از واژگان و عبارات را پدید آورد که در عین حال، واجد نسبت معناشناسانه میان دال و مدلول بوده و لذا، از این حیث، از تاثیرگذارترین بسترهای هنری به‌شمار می‌آید. «دال، همان تصویر صوتی است و مدلول، مفهومی است که دال به آن دلالت می‌کند... رابطه بین دال و مدلول را دلالت می‌نامند» (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲). از این منظر، اجزا تشکیل‌دهنده تایپوگرافی، در قالب مجموعه مجزا یا توامان از حروف و واژگان در انواع قلم‌های سنتی، میانه و مدرن را در حکم دال‌هایی می‌توان برشمرد که در نسبت با مدلول خود، قائل به اخذ یک روابط ساختارمند می‌باشند. «بر مبنای

تفکر ساختارگرایی، عناصر منفرد یک نظام، تنها هنگامی معنا دارند که روابط آن اجزا با ساختار را همچون یک کل بررسی کنیم. بنابراین، این خود ساختار است که اهمیت معنا و کارکرد اجزا منفرد یک نظام را تعیین می‌کند» (Pia, 1971: 16). این در حالی است که روابط میان دال و مدلول، بنا به نوع تفکر خلاقانه هنرمند آن اختیاری بوده و دایما متغیر است. «فردیناندوسوسور (Ferdinand de Saussure). نه تنها مدعی است که پیوند بین دال و مدلول اختیاری است، بلکه معتقد است که واقعا هیچ خصوصیتی وجود ندارد که مدلول را ثابت نگه دارد» (Culler, 1976: 23). این امر، به‌سادگی، بیان‌کننده یک قرارداد و کارکرد زبانی است که ما را در رسیدن به اهداف خویش یاری می‌رساند. «دال و مدلول، تنها به وسیله روابطشان با دال‌ها و مدلول‌های دیگر در یک زبان خاص، معنا می‌یابند. این ادعا، به جای دیدگاهی واقع‌گرایانه یا ذات‌گرایانه، منجر به درک رابطه‌ای و تعاملی از زبان می‌گردد» (Sturrock, 1979: 10). بنابراین، تعبیر شرح مثالی، در شفافیت بیش‌تر مطالب موثر خواهد بود؛ شکل مربع، معنای خود را نه به دلیل ارجاع به شکلی خاص، بلکه به دلیل متفاوت بودنش از سایر اشکالی، چون مثلث یا دایره یا چندضلعی کسب می‌کند. بنابراین، مفاهیم وابسته بدان نیز، قراردادی است و به یک سیستم زبانی و یا فکری متکی است. این، در حالی است که، مربع، در حاصلی هماهنگ از ترکیب راست خط‌های افقی و عمودی، می‌تواند در عین ثابت بودن دال، مدلول‌های متفاوت داشته باشد. به‌عبارت دیگر، مربع، همان قدر یک شکل چهارضلعی یک‌پارچه است، که دو مثلث قائم‌الزاویه. همان قدر مفهوم سکون را تداعی می‌کند که مفهوم کمال و استحکام. بنابراین، دال‌ها همواره، به جای یک ایده می‌نشینند و در عین حال، برای کسب هویت و معنا مجبورند با یک‌دیگر ارتباط داشته باشند. بدین ترتیب، در نظام نوشتاری تایپوگرافی و نحوه بیان آن در قالب زبانی نوین نیز نسبت‌های متفاوتی را می‌توان نمایش داد، که اتفاقا، جذابیت این نوع زبان، به تنوع و دگرگونی آن است، در نسبت میان دال و مدلول و دلالت‌های مبتنی بر آن. در این حالت، بنابر رابطه میان دال و مدلول، می‌توان نتیجه گرفت که در تایپوگرافی، میان صورت نوشتاری و مفهوم ارائه شده توسط آن، همواره نسبتی عمیق برقرار است؛ که خاصا قراردادی بوده و لذا، حالت‌های متغیر و متفاوتی را آشکار می‌سازد.

است. به عبارتی، تصاویر عینی حروف و کلمات در تایپوگرافی، همه دال‌هایی هستند، که به مدلولی اشاره داشته و رهیافت مخاطب از طریق خوانش و درک قواعد چینش، از معنای ظاهری به سویه‌های پنهانی آن امکان‌پذیر خواهد بود. بر این اساس، می‌توان دلالت‌های حاصل از نسبت میان دال و مدلول را استوار بر دو قاعده اساسی دانست: دلالت حاصل از مدلول‌های مبتنی بر خوانش (Study) دال‌ها و دلالت حاصل از مدلول‌های مبتنی بر چینش (Composite) دال‌ها.

در این راستا، می‌توان گفت که تحلیل معناشناختی یک اثر تایپوگرافی، اگر متکی بر خصیصه نوشتاری آن باشد، بر مجموعه دال‌های مشخص و منفرد حروف و بر مبنای قرارداد زبانی از پیش تعیین شده، استوار است که واژگان و عباراتی معنا دار را تشکیل می‌دهند. مانند تعامل زبانی حروف (تصاویر ۱). «زبان، شامل نظامی از اشکال مفهومی است که هویت‌های آن‌ها به وسیله ارجاع آن‌ها به اشیاء و جهان تشبیت نمی‌شود؛ بلکه این امر، توسط تفاوت‌های داخلی شان صورت می‌گیرد» (Sturrock, 1979: 10). اما از طرفی، نحوه نگارش نوشتار، می‌تواند به نحوی باشد که ترکیب نهایی حاصل از چیدمان حروف، نقش و تصویری از مفهوم نوشتار را نیز نمایش دهد؛ به عبارتی، در عین خوانش کلمه، تصویر آن نیز دیده شده و دریافت شود (تصاویر ۱).

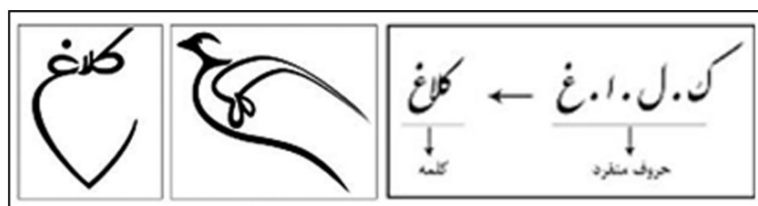
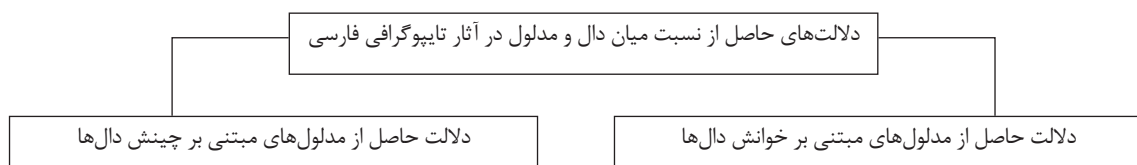
در بیان مثال دیگری، می‌توان گفت که، گاهی نگارش واژه‌های متشکل از حروف منفرد (و)، (ح)، (د) و (ت)، مطابق با دستور زبان مشخص، موجب «خوانش» کلمه و وحدت شده و لذا مدلول (مفهوم) آن نیز آشکار می‌گردد. اما در مورد دو،

«رابطه میان دال و مدلول قراردادی است؛ یعنی هیچ پیوند ضروری، طبیعی و منطقی میان آن‌ها، وجود ندارد. در زبان‌های مختلف، کلمات مختلفی را برای چیز مشابهی به کار می‌برند» (Seiler & Robert, 2011: 8). بنابراین، می‌توان گفت که تایپوگرافی، در فرآیند ساختارمند و کاربردی خویش، همواره از دلالت‌مندی عمیق دو سویه‌ای در برقراری نسبت اختیاری میان دال و مدلول برخوردار می‌باشد.

### نسبت میان دال و مدلول در تایپوگرافی فارسی

روابط ساختارمند تایپوگرافی در یک کلیت منسجم، مبنای دو سویه‌ای فراهم می‌آورد که می‌توان آن را دلالتی متفاوت در تلقی از نسبت میان دال و مدلول پنداشت. از جمله راهکارهای میسر شدن این امر، ایجاد جلوه‌های بصری تایپوگرافی است در قالب زبان نوینی از نوشتار. این زبان نوین، برخاسته از خصوصیات بصری و تکنیک‌های تجسمی بسیاری است که همچون قواعد یک بازی، طراح، می‌بایست به قدری مسلط بر آن قوانین باشد که مخاطب بدون دانستن آن قوانین، معنا را چه در نوع «خوانش» و چه در «چینش» دریافت نماید. «زبان، به عنوان نظامی از نشانه‌ها، حامل مجموعه‌ای ضروری از قواعد زبان‌شناسی (Linguistics) است که سخن‌گویان زبان، اگر بخواهند به طور معنا دار ارتباط برقرار کنند، باید آنها را رعایت کنند» (Saussure, 1974: 13). به عبارت دیگر، منظور از مفاهیم خوانش و چینش، نوع برخورد‌های متفاوت با نوشتار است که در کالبد خویش، همچون زبانی عمل می‌کنند حاوی قواعد متعدد، که بر نسبت میان دال و مدلول استوار

نمودار ۱: نمایش فرآیند دلالت‌های حاصل از نسبت میان دال و مدلول در آثار تایپوگرافی فارسی (ماخذ: نگارندگان).



تصویر ۱: واژه نوشتاری - تصویری کلاغ (ماخذ: چارثی، ۱۳۹۲: ۴۸-۹۸).

می‌کند» (دمیرچیلو و سجودی، ۱۳۹۰: ۹۳). آن چنان که در سایر تصاویر نیز مشاهده می‌شود، راستای قرارگیری واژه «آفتاب» در حالت عمودی و در تضاد میان رنگ‌ها از یک سو و هم‌چنین، نحوه قرارگیری واژه‌های «مرده و زنده» به حالت معکوس در اثر دیگر، نمایش بارزی از نقش تایپوگرافی در ارائه جلوه‌ای از خط‌معناست (تصاویر ۲).

«در طراحی خط‌معنا، صرفاً به اصل مشابهت به معنا پرداخته می‌شود... برای رسیدن به یک جلوه ناب در تایپوگرافی و طراحی نمودن خط‌معنا، به تمام آواها و صورت ظاهری حروف و کلمات، ممکن است، نیاز نباشد؛ بلکه جلوه‌گری حروف در نوع دریافت طراح از معنا و انتقال آن، به نگاه بیننده است که اثرگذار خواهد بود» (چارثی،

«چینش» هنری و زیبایی‌شناختی حروف نیز می‌تواند تداعی مفهوم وحدت نماید؛ اگرچه که ترتیب نوشتاری آن حفظ نشده باشد. «تایپوگرافی از سویی، بر عملکرد خواننده شدن استوار است و از سوی دیگر، به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی تکیه دارد. این موضوع را با نگاهی گذرا به تاریخ خط در تمام زبان‌ها، می‌توان درک کرد. آنچه در طراحی حروف امروز، در مبحث زیبایی‌شناسی مهم است، شمایل کاراکتر حروف است؛ که باید از نظر بصری، حامل پیام مفهوم اصلی باشد؛ یعنی هر کس با هر زبانی، درک کند که این حروف در کنار هم، حامل چه پیام و مفهومی هستند؛ خشک و جدی، شوخ و طنز؛ آموزشی و علمی، پیرو مد روز یا سنت‌گرا و کلاسیک» (حقیقی، ۱۳۸۳: ۲۱). در تصویر سمت

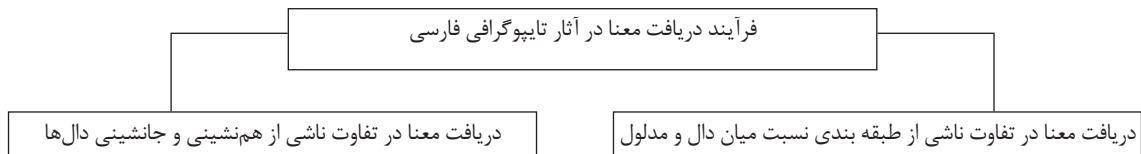


تصویر ۲: اثر سیدمهدی حسینی (ماخذ: URL3)؛ آثار بیژن صیفوری (ماخذ: صیفوری، ۱۳۸۵: ۴۳)، (ماخذ: رشیدی، ۱۳۸۶: ۸۱).

راست، نوشتار، یادآور آیه ۱۰۳ سوره آل عمران قرآن کریم، می‌باشد که می‌فرماید: «همگی به ریسمان خدا چنگ زنید و پراکنده نشوید... وَعَتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعاً وَلَا تَفَرَّقُوا». در این اثر از یک سو، با تکیه بر ابعاد «خوانش» حروف در قالب دال‌های نوشتاری، معنای «وحدت» به واسطه تفسیر واژه (لَا تَفَرَّقُوا)، تداعی می‌شود. از سوی دیگر، محل قرارگیری حروف در قالب دال‌های تصویری نیز به لحاظ «چینش»، استوار بر ترکیبی تجسمی، از چنان پیوستگی و درهم‌تنیدگی برخوردار است که خود نیز بیانگر وحدت، عدم تفرق و یک‌پارچگی است. «تایپوگرافی عملی کاربردی است که ارزش‌های زیبایی‌شناسانه به آن اضافه می‌شود و تایپوگرافی را به این سمت حرکت می‌دهد که مفهوم کلی نوشته را حتی قبل از خوانده شدن بیان دارد؛ از این رو، تایپوگرافی، در جهت حساسیت بخشیدن به فرم و محتوا حرکت

راست، نوشتار، یادآور آیه ۱۰۳ سوره آل عمران قرآن کریم، می‌باشد که می‌فرماید: «همگی به ریسمان خدا چنگ زنید و پراکنده نشوید... وَعَتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعاً وَلَا تَفَرَّقُوا». در این اثر از یک سو، با تکیه بر ابعاد «خوانش» حروف در قالب دال‌های نوشتاری، معنای «وحدت» به واسطه تفسیر واژه (لَا تَفَرَّقُوا)، تداعی می‌شود. از سوی دیگر، محل قرارگیری حروف در قالب دال‌های تصویری نیز به لحاظ «چینش»، استوار بر ترکیبی تجسمی، از چنان پیوستگی و درهم‌تنیدگی برخوردار است که خود نیز بیانگر وحدت، عدم تفرق و یک‌پارچگی است. «تایپوگرافی عملی کاربردی است که ارزش‌های زیبایی‌شناسانه به آن اضافه می‌شود و تایپوگرافی را به این سمت حرکت می‌دهد که مفهوم کلی نوشته را حتی قبل از خوانده شدن بیان دارد؛ از این رو، تایپوگرافی، در جهت حساسیت بخشیدن به فرم و محتوا حرکت

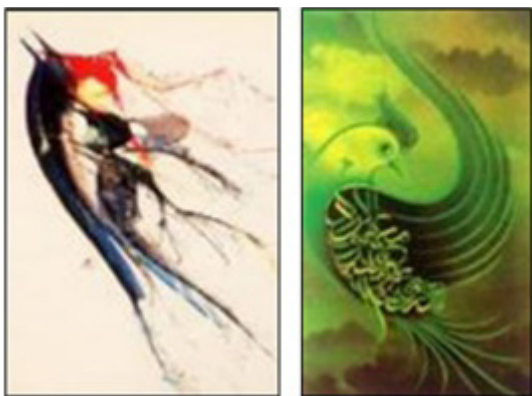
نمودار ۲: نمایش فرآیند دریافت معنا در آثار تایپوگرافی فارسی (ماخذ: نگارندگان).



در تفاوت ناشی از طبقه بندی نسبت میان دال و مدلول و دریافت معنا در تفاوت ناشی از محورهای هم‌نشینی و جانشینی دال‌ها.

### دریافت معنا در تفاوت ناشی از طبقه بندی نسبت میان دال و مدلول

در شرح و تبیین معناشناسی تایپوگرافی فارسی، می‌توان نسبت میان دال و مدلول را در چهار دسته کلی تقسیم نمود:



تصاویر ۴: (سمت راست): اثر جلیل رسولی (ماخذ: افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۹۰)؛ (سمت چپ): اثر پولاد یونسسی (ماخذ: همان: ۹۲).

۱. دال‌های یک‌سان و مدلول‌های متفاوت: در این نسبت میان دال و مدلول، اگر قلمی مشخص چون نستعلیق، دالی ثابت در نظر گرفته شود، در نوعی از ارائه هنری، می‌تواند چیدمان متفاوت و لذا، مدلول متمایزی را ارائه دهد. مانند خط به کار رفته در تصاویر ۳، به‌عنوان دالی ثابت در دو نوع ارائه متفاوت از آثار رضا عابدینی.

در اثر سمت راست، مشاهده می‌کنیم که تکرار واژگان، در قالب دال‌هایی است که قابلیت خوانش را -هرچند محدود- داراست؛

و در عین حال، مجموعه‌ای است از چیدمان عناصر نوشتاری واحد با ترکیب بندی غنی و چشم‌نواز؛ به عبارت دیگر، در دو اثر، چیدمان حروف با محوریت تکرار عناصر، ترکیبی هنرمندانه و متمایز را نمایان می‌سازد. رضا عابدینی در

گرفته و مطابق با دستور زبان از پیش تعیین شده نباشد، دیگر خوانش واژگان واحد، میسر نبوده و لذا، مفهومی در کار نمی‌باشد؛ در چیدمان آن نیز، اگر قواعد حاکم بر چیدمان حروف، مبتنی بر اصول و قواعد تجسمی نباشد، هم‌چنان فاقد معناست. لذا، طراح، می‌تواند با تکیه بر مهارت خلاقانه خویش در ارائه قوانین و قواعد تجسمی عمیقی در نوشتار، به گونه‌ای قلم زند که نه تنها، حاصل آن ترکیبی متفاوت باشد، بلکه گویی آغازگر زبان بدیعی است؛ با این تفاوت که



تصاویر ۳: (سمت راست): اثر رضا عابدینی (ماخذ: امینیان و حربی، ۱۳۹۰: ۱۲۸)؛ (سمت چپ): اثر رضا عابدینی (ماخذ: افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۶۹).

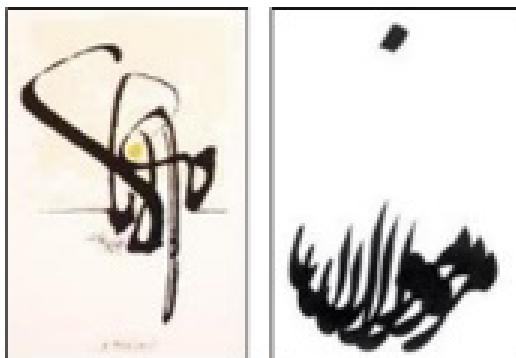
این زبان از بُعد خوانش ثابت و دگرگون ناپذیر است؛ و از وجه چیدمان، حوزه‌های است متنوع و نامحدود. «متن‌ها (نوشتار) مثل زبان هستند و قوانین زبان‌شناسی را می‌توان بر آن‌ها هم اعمال کرد. زبان، ما را قادر می‌سازد که اطلاعات، احساسات، افکار و چیزهای مشابه دیگر را با هم مبادله کنیم و این کار را با ایجاد نظام‌ها و قواعدی که مردم به یادگیری آن‌ها می‌پردازند، انجام می‌دهیم. همان‌طور که برای نگارش و سخن گفتن، دستور زبان وجود دارد، برای انواع متن‌ها و هم‌چنین، انواع رسانه‌ها هم دستور زبانی موجود است» (آسابرگر، ۱۳۸۷: ۲۸). در این راستا، می‌توان گفت که در تحلیل معناشناختی تایپوگرافی و ارائه نسبت‌های متغیر میان دال و مدلول، امکان دریافت معنا، به طریق دو فرآیند متمایز، قابل تبیین است؛ که عبارتند از: دریافت معنا

۳۱). در دوران معاصر، نسل جدید خطاطان و یا هنرمندان آگاه به قواعد خطوط مختلف، به دنبال ابداعات نوین هنری در خط می‌باشند که خود مستلزم ایجاد فضاهای نو در پیدایش ترکیبی منحصر به فرد در ارائه دال هاست (تصاویر ۴). در این آثار، طراح، با استفاده از خطوط (دال‌های) مختلف، نقشی از پرنده را آفریده است که البته، متناسب با نوع تکنیک و هم‌نشینی عناصر متفاوت، در نمونه‌ای، مدلول و شماییلی از یک پرنده و در نمونه دیگر، نشانه‌ای انتزاعی از آن را خلق کرده است. لذا، در این حالت، اگر چه «دال‌هایی متفاوت» مبتنی بر خطوط متمایز، از لحاظ عینی می‌باشند، اما تداعی کننده «مدلولی یک‌سان» و مفهومی یک‌پارچه، چون پرنده هستند. البته، باید توجه داشت که تصاویر ارائه شده در این مورد، بیش‌تر در حوزه خط نقاشی قرار می‌گیرند تا تایپوگرافی. اما به دلیل ویژگی‌های آن‌ها در شفافیت موضوع، به کار گرفته شده‌اند.

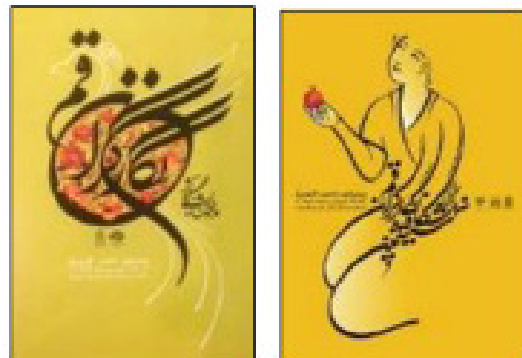
۳.۲. دال‌های یک‌سان و مدلول‌های یک‌سان: در این نسبت و نمونه آثار ارائه شده در تصاویر ۵، خط شکسته نستعلیق در دو اثر، به‌عنوان دال ثابت و یک‌سان در نظر گرفته شده است که با تکیه بر نوع چینش و ترکیب‌بندی آن، مفهوم و مدلول یکسانی را نیز ارائه می‌دهند. در نتیجه، یک مفهوم ثابت و کلی چون نگارگری، اعم از

آثارش، بسیار از شیوه‌ها و خطوط سنتی سود می‌جوید. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من همیشه توجه خاصی به کارهای قدما داشته‌ام. به خصوص میرزا غلامرضا اصفهانی و از سیاه‌مشق‌های او بسیار استفاده کرده‌ام» (افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۶۹). در آثار میرزا غلامرضا اصفهانی، خطاط، در دستورالعمل رایج، خطاطی نکرده است و ترکیب آزادانه و هنرمندانه خطوط منحنی و کشیده‌های سیال در فضا، با فضاهای مثبت تیره و روشن و خاکستری‌های ایجاد شده از اثر جوهر، بر کاغذ، ترکیب‌بندی زیبایی را ایجاد کرده است (همان: ۹۰). بدین ترتیب، همان‌گونه که مشاهده می‌کنیم، ترکیب‌های حاصل از تفاوت میان دو اثر از رضا عابدینی و در راستای تاثیرپذیری از غلامرضا اصفهانی، اگر چه استوار بر روش تکرار دال هاست، اما در یک اثر، از سویی، چنان بر تکرار بی‌وقفه حروف اصرار ورزیده، که تنهارد پای مختصری از حروف دیده می‌شود؛ و بخش عمده آن به بافتی یک‌دست و یک‌پارچه بدل شده است. در حالی که، در اثر دیگر نیز، خوانش دال‌ها همواره بر چینش آن‌ها غلبه داشته و این‌گونه است که مدلول حاصل رانیز در دو اثر، متفاوت می‌نمایند.

۲.۲. دال‌های متفاوت و مدلول‌های یک‌سان: جلیل رسولی، پیرامون آثار خود می‌گوید: «اصول اصیل خوشنویسی مستعد آن است که در زوایای دیگر، خود را بنمایاند» (بیانی، ۱۳۶۸:

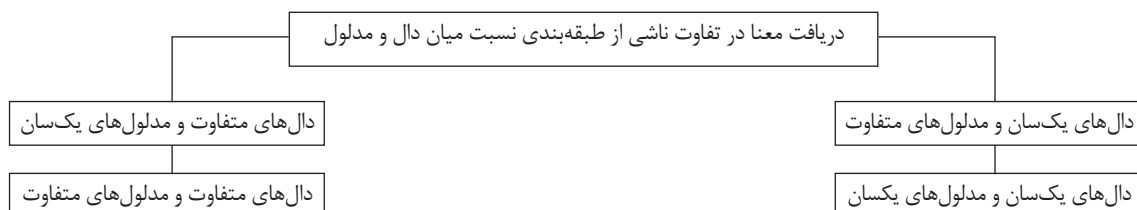


تصاویر ۶: (سمت راست): اثر علی خورشیدپور (ماخذ: مشکی، ۱۳۸۶: ۲۲)؛ (سمت چپ): اثر مسعود نجابتی (ماخذ: نجابتی، ۱۳۸۶: ۶۳).



تصاویر ۵: (سمت راست): اثر مسعود نجابتی (ماخذ: فهیمی فر، ۱۳۹۲: ۹۴)؛ (سمت چپ): اثر مسعود نجابتی (ماخذ: نجابتی، ۱۳۸۶: ۶۰).

نمودار ۳: نمایش فرآیند دریافت معنا در تفاوت ناشی از طبقه‌بندی نسبت میان دال و مدلول (ماخذ: نگارندگان).



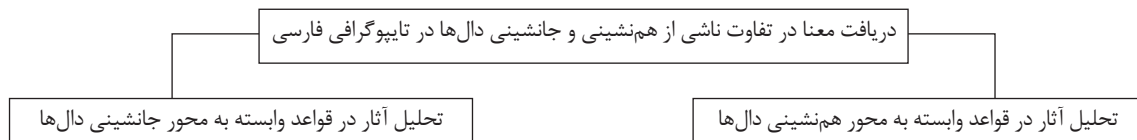


در نحوه چگونگی هم‌نشینی و جانشینی عناصر تشکیل دهنده آن‌ها در یک ساختار کلی، بسیار قابل اهمیت است. ... محورهای هم‌نشینی و جانشینی زمینه‌ای را فراهم می‌سازند، تا نشانه‌ها، بتوانند معناپذیر شوند. به دیگر سخن، در گستره محورهای هم‌نشینی و جانشینی است که نشانه‌ها، به رمز تبدیل می‌شوند» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۸۰). «روابط هم‌نشینی متضمن امکان ترکیب است. در حالی که، مناسبت جانشینی بر پایه تباین (Differentiation) کار کردی یا تفکیک استوار است» (همان). در این راستا، باید در نظر داشت که دریافت معنا در تفاوت ناشی از هم‌نشینی و جانشینی دال‌های یک

نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی، می‌تواند نتیجه حاصل از دال‌های ثابتی باشد که صرفاً با تغییر ترکیب‌بندی و چینش حروف و واژگان، تنوع و تمایز مورد نظر را ایجاد می‌کند. این نسبت، به نحوی می‌تواند مثال بارز این مطلب باشد که «اگر چه بعضی افراد می‌توانند بخوانند، یا نتوانند؛ اما می‌توانند خط خوب را ببینند و از آن لذت می‌برند» (افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۹۶).

**۴. دال‌های متفاوت و مدلول‌های متفاوت:** در این نوع نسبت خط‌نگاری و چیدمان حروف، برگرفته از دو نوع دال متمایز از قلم سنتی و مدرن می‌باشد (تصاویر ۶). اگر چه در دو اثر

نمودار ۴: نمایش فرآیند دریافت معنا در تفاوت ناشی از هم‌نشینی و جانشینی دال‌ها در تایپوگرافی فارسی (ماخذ: نگارندگان).



اثر تایپوگرافی، خود بر تکنیک‌های تجسمی متفاوتی استوار است که در دو فرآیند مجزا قابل تبیین می‌باشد: (۱) تحلیل آثار در قواعد وابسته به محور هم‌نشینی دال‌ها؛ (۲) تحلیل آثار در قواعد وابسته به محور جانشینی دال‌ها.

**۱) تحلیل آثار در قواعد وابسته به محور هم‌نشینی دال‌ها**

مناسبات هم‌نشینی عبارتند از: راه‌های گوناگونی که طی آن، عواملی در یک متن با هم پیوند می‌یابند. بنابراین، «زمانی روابط هم‌نشینی، ایجاد می‌شود که دال‌های گوناگون در کنار هم قرار گیرند و متحداً، قضیه‌ای را به وجود آورند. از این رو، می‌توان روابط هم‌نشینی را بر حسب مناسبت اجزا با کل سنجید... کل خود متکی به اجزا، و اجزا نیز به کل وابسته است» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۸۰). روابط هم‌نشینی استوار بر سه نوع رابطه مختلف، اعم از روابط زمانی (متوالی یا زنجیره‌ای)، روابط مکانی و روابط مفهومی در نسبت میان دال و مدلول است. «عناصر هم‌نشینی اغلب، به عنوان زنجیره‌های متوالی یا زمان‌مند تعریف می‌شوند که تحت عنوان روابط هم‌نشینی زمانی، می‌شناسیم. هم‌چنین، روابط هم‌نشینی مکانی نیز که شامل بالا و پایین، جلو و پشت، چپ و راست، درون و برون می‌شود، از نظر معناشناختی، خنثی نیستند و حاوی دلالت‌های ضمنی می‌باشند.

متفاوت، نوع واژه یک‌سان است، اما در نوع چینش و ترکیب حروف، معانی متفاوتی را ارائه می‌دهند. در این نمونه‌ها، گویی نوع چینش دال‌ها در یک اثر با موضوع ادبیات و عرفان از بُعدی، می‌تواند تداعی‌کننده مفهوم کثرت در وحدت در ادبیات عرفانی با محوریت و یگانگی ذات حق و حقیقت باشد؛ و در مورد دیگری، نحوه قرارگیری حروف و امتداد آن‌ها در راستاهای متفاوت، تداعی‌کننده تحرک، پویایی و به نوعی مفهوم سماع بر خاسته از سیر و سلوک عرفانی است. در حالی که این مفاهیم و برداشت‌ها، همه بر یک واژه ثابت، چون مولانا استوار می‌باشند که تمایز میان آن‌ها وابسته به قواعد تجسمی متفاوت است.

**دریافت معنا در تفاوت ناشی از محورهای هم‌نشینی و جانشینی دال‌ها**

«معنا از تفاوت میان دال‌ها، نشات می‌گیرد. تفاوت میان دال‌ها، خود بر دو گونه است: یکی، تفاوت ناشی از هم‌سازی یا هم‌نشینی (Syntagm) و دیگر، تفاوت حاصل از محور جانشینی (Saussure, 1974: 122)» (Paradigms). بر این اساس، نظر به این که در تایپوگرافی‌های مختلف، ترکیب‌بندی، موقعیت مکانی و ابعاد و لایه‌های نوشتاری متفاوت ارائه می‌شود، لذا، شناخت قواعد حاکم بر این تفاوت‌ها،

کلیتی معنادار را در یک ماهیت مکانی، نمایش می‌دهند. این نحوه قرارگیری، می‌تواند مبتنی بر چینش‌هایی از انواع تقارن‌ها، چرخش‌ها و تکرارها باشد که به نوبه خود، مفاهیم متفاوتی را ارائه می‌دهند. در تصاویر ۸، به طور مثال، چرخش دال نوشتاری، حول یک محور، حرکت دورانی را ایجاد می‌کند که گویی تکرار آن در کنار یکدیگر، بر بیان مفاهیم کمال، اتحاد و حتی بر مفهوم کثرت در وحدت اشاره دارد. این، در حالی است که، نوع قرارگیری دال‌ها در راستای عمودی، نمایشی متقارن و ایستار ایجاد می‌کند که بر مفهوم ایستادگی، تعادل و استواری متکی است. «در الگوی هم‌نشینی، زنجیره‌ای افقی، واحدها را به هم متصل می‌کند و کلیتی معنادار را به وجود می‌آورد. این زنجیره متوالی (روابط زمانی) در تایپوگرافی، می‌تواند ماهیتی مکانی (روابط مکانی) به خود بگیرد و از این طریق، مناسبات معنایی (روابط مفهومی) خاصی را پدید آورد» (یزدانی، ۱۳۹۱: ۲۱۸).

#### – اصل تضاد

در وجهی دیگر، از یک سو، واقعه عاشورا، شاهد تشویش و خشونت و ویرانگری است و از سوی دیگر، استوار بر وحدت، ایمان و پایداری. در این راستا، هم‌نشینی دال‌ها در ایجاد مدلول‌هایی این چنین، به زیبایی، قابلیت بیانگری دارد و تصاویر ارائه شده حکایت از این امر دارد (تصاویر ۹).

#### – اصل تمرکز

عدم اتحاد و پیوستگی، تنها ماندن امام از سوی یاران و غیره، مفاهیمی است که در نوع چینش دال‌ها و موقعیت‌های قرارگیری، می‌تواند تداعی تنهایی، یگانگی، تمرکز و غیره را نمایند (تصاویر ۱۰).

نمودار ۵، نمایش فرآیند دریافت معنا در قواعد وابسته به محور هم‌نشینی در تحلیل آثار تایپوگرافی فارسی (ماخذ: نگارندگان).

آن چنان که بالا، با مفاهیم خوب‌بودن، پرهیزکاری، شادی، خودآگاهی، والایی، قدرتمندی و عقلانیت مرتبط است و پایین، با مفاهیم بدبودن، مرگ، حقارت و غیره ارتباط دارد. بنابراین، در نسبت میان روابط زمانی و مکانی، به نحوی روابط مفهومی، شکل می‌گیرد که در آن، شیوه‌های بیانگری و استدلال وجود دارد. به عبارتی، بیانگری بر اساس ساختار مفهومی استدلال یا توصیف قرار دارد که از بُعدی روایی نیز برخوردار است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۴). در تحلیل آثار مورد نظر، دریافت معنا در وابستگی به مفهوم هم‌نشینی عناصر، بر چهار اصل متفاوت استوار است: اصل اغراق، اصل ترکیب، اصل تضاد، اصل تمرکز. به عبارت دیگر، در تحلیل آثار، نشان داده شده است که با تکیه بر نسبت معناشناختی میان دال و مدلول و در وابستگی به محورهای هم‌نشینی و جانمایی، چگونه می‌توان با استفاده هنرمندانه از حروف و ترکیب‌بندی آن‌ها در قالب تایپوگرافی‌های خلاقانه، روایت‌های تصویری متفاوت و بدیع را از زوایای مختلف یک موضوع واحد، به زیبایی تمام جلوه‌گر ساخت.

#### – اصل اغراق

در این نوع بیان بصری، دال مورد نظر در قالب یک خط، با ایجاد تغییر ضخامت، تداعی‌کننده مفاهیم متفاوتی می‌باشد. به طور مثال در تصاویر ۷، تغییر ضخامت در حروف، حالتی از تحرک، پویایی و یا تشویش را نمایش می‌دهد؛ که گویی شبیه به حرکات تند و تیز و پرشتاب و شلاقی مانند ضربه‌های شمشیر است. در نتیجه، نمایش واژه‌ای چون عاشورا یا الحسین، به واسطه چنین تکنیکی، نمایی از شمشیر و تازیان‌های تیز آن واقعه را تداعی می‌کند.

#### – اصل ترکیب

این شیوه از بیان، بارزترین شیوه در ارائه الگوی هم‌نشینی است؛ چراکه در این شیوه، محل و چگونگی قرارگیری دال‌ها،



تصاویر ۸: (سمت راست): اثر مسعود نجابتی (ماخذ: نجابتی، ۱۳۸۶: ۷۹)؛ (سمت چپ): اثر محمود بازدار (ماخذ: بازدار، ۱۳۸۹: ۲۱).

تصاویر ۷: (سمت راست): اثر مسعود نجابتی (ماخذ: نجابتی، ۱۳۸۶: ۷۵)؛ (سمت چپ): اثر ابوالفضل رنجبران (ماخذ: رنجبران، ۱۳۸۹: ۱۸).

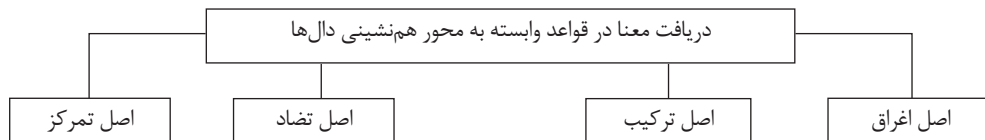


تصاویر ۱۰: (سمت راست): اثر جاوید علیوندی (ماخذ: علیوندی، ۱۳۸۹: ۲۶)؛ (سمت چپ): اثر گل بابایی (ماخذ: URL4).



تصاویر ۹: (سمت راست): اثر رضا منجزی (ماخذ: منجزی، ۱۳۸۹: ۴۴)؛ (سمت چپ): اثر محمدرضا چیت ساز (ماخذ: URL1).

نمودار ۵: نمایش فرآیند دریافت معنا در قواعد وابسته به مفهوم جانشینی در تحلیل آثار تایپوگرافی فارسی (ماخذ: نگارندگان).



روابط جانشینی در تقابل با روابط هم‌نشینی، همواره در غیاب هستند. «در غیاب دال‌ها، همگی عضو مجموعه جانشینی هستند؛ اما تنها یکی از آن‌ها یا بخشی از آن‌ها، در متن حضور دارد» (Saussure, 1983: 122). به عقیده چندلر، «معمولاً دو نوع غیاب می‌شناسیم: آنچه که می‌رود، بدون این که چیزی بگوید؛ و منعکس‌کننده چیزی است که غیابش بدیهی است. نوع دوم، آنچه که به خاطر غیابش انگشت‌نماست و به شدت بیانگر خواهد شد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۴). مصداق بارز موارد مطرح شده در تصاویر ۱۱، مشهود است. آن چنان که مشاهده می‌شود، اجزا به نحوی، جانشین یکدیگر می‌شوند؛ که دال‌نهایی از یک‌سو، متشکل از مجموعه حروف و واژگان است و از سوی دیگر، به واسطه جانشینی با دال دیگر، تداعی تصاویری چون شمشیر، اسب، دست و یا قمر (ماه) نموده است که خود در ایجاد غیابی بیانگر و معنادار، بسیار قابل تامل می‌باشد. این، در حالی است که، تصاویر ارائه شده، نمایش دال‌هایی است که جانشین دال‌های دیگر شده‌اند و بر بیانی استعاری، استوارند. «بیان بصری، به چیزی دلالت دارد که نوعاً، دلالتی بر آن ندارد؛ و هدفش فهماندن تشابه با چیزی دیگر است» (آمبروز و هریس، ۱۳۹۳: ۱۰۲).

### نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه که بیان شد، این نتیجه حاصل گشت که،

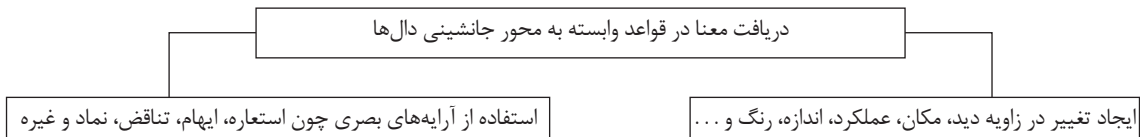
### ۲) تحلیل آثار در قواعد وابسته به محور جانشینی دال‌ها

روابط جانشینی، تباین موجود میان عناصری است که ممکن است به جای هم، به کار رفته و بنابراین، روابط جانشینی دارای ماهیتی متباین است. «محور جانشینی، عبارت است از مجموعه‌ای از دال‌های مرتبط و یا مدلول‌های مرتبط، که همگی اعضای یک مقوله خاص هستند؛ اما در هر مقوله، هر کدام از آن‌ها از نظر مفهومی متفاوت هستند. نشانه‌ها، آن‌گاه، در روابط جانشینی قرار می‌گیرند، که گزینش یک نشانه، موجب حذف گزینش دیگری گردد» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۸۰). «قرار گرفتن نشانه در غیر جای خودش را جانشینی می‌گویند. هنگامی که نشانه تصویری، جانشین نشانه دیگر می‌شود، که بین آن دو، یا شباهت وجود داشته باشد و یا از مفهوم مجاورت برخوردار باشد... جانشینی در واقع، نوعی انطباق جز بر کل است» (نیرومند، ۱۳۹۳: ۶۰). در تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی، رویکرد جانشینی، به واسطه تکنیک‌های تجسمی متفاوت، تغییرات بصری متنوعی ایجاد می‌کند که در بردارنده دلالت‌های ضمنی متعددی نیز می‌باشد. این جابه‌جایی و جایگزینی، می‌تواند مشتمل بر ایجاد تغییر در زاویه دید، مکان، عملکرد، اندازه، رنگ و هم‌چنین، قرار دادن یک تصویر به جای تصویر دیگر بوده باشد و یا استفاده از آرایه‌های بصری، مانند استعاره، ایهام، تناقض، کنایه و نماد و غیره، جهت ارائه معنا و مفهومی اثر گذارتر و شاخص‌تر.



تصاویر ۱: (ماخذ: آقاحسین پور، ۱۳۸۹: ۲۴)، (ماخذ: URL5)، (ماخذ: URL2).

نمودار ۶: نمایش فرآیند دریافت معنا در قواعد وابسته به مفهوم جانشینی در تحلیل آثار تایپوگرافی فارسی (ماخذ: نگارندگان).



که بر چهار اصل استوار گردید: (۱) اصل اغراق؛ (۲) اصل ترکیب؛ (۳) اصل تضاد؛ (۴) اصل تمرکز. (ب) تحلیل آثار در قواعد وابسته به محور جانشینی مبتنی بر ایجاد تغییر در زاویه دید، مکان، عملکرد، اندازه و رنگ از یک سو، و استفاده از آرایه‌های بصری، مانند استعاره و غیره از سوی دیگر. در راستای مثال‌های ارائه شده دریافتیم که دال‌ها، همواره در حکم تصاویری هستند که در نسبت با مدلول‌های خویش، متغیر می‌باشند. بدین منظور، در موضوعات واحد، از جمله موضوع عاشورا، اگر آن را در حکم واقعه‌ای از بُعد خشم و رزم و ستم‌های وارده بیابیم، به نحوی متفاوت از دال‌ها، در راستای خوانش و چینش آن‌ها می‌توان بهره برد، در مقایسه با مفاهیمی چون ایثار، گذشت، وحدت و غیره. بنابراین، نتایج حاصل گواهی است بر امکان ارائه برداشتی متفاوت از تحلیل معناشناختی آثار تایپوگرافی فارسی، در برقراری نسبت‌های میان مصادیق عینی (دال) و معناشناسی مفاهیم ضمنی (مدلول) که همواره، در برخوردی ساختارمند، بر ایجاد کیفیتی دلالت‌مند منجر می‌گردد.

تحلیل معناشناختی آثار تایپوگرافی فارسی، با برقراری نسبت‌های عمیق میان دال و مدلول قابل تحلیل و تفسیر است. گام نخستین رخداد این امر، در برقراری نسبت‌های متفاوت میان دال و مدلول تبیین گشت که بر دو اصل اساسی استوار دانستیم: (۱) دلالت‌های حاصل از مدلول‌های مبتنی بر خوانش دال‌ها؛ (۲) دلالت‌های حاصل از مدلول‌های مبتنی بر چینش دال‌ها. در ادامه نیز، دریافت معنا در تحلیل آثار تایپوگرافی، بر اساس تبیین دو فرآیند متمایز میسر گشت: (۱) دریافت معنا در تفاوت ناشی از طبقه‌بندی نسبت میان دال و مدلول، که خود به چهار دسته متمایز طبقه‌بندی گردید: الف) دال‌های یک‌سان و مدلول‌های متفاوت؛ ب) دال‌های متفاوت و مدلول‌های یک‌سان؛ ج) دال‌های یک‌سان و مدلول‌های یک‌سان؛ د) دال‌های متفاوت و مدلول‌های متفاوت. (۲) دریافت معنا در تفاوت ناشی از هم‌نشینی و جانشینی دال‌ها که بر دو فضای تحلیلی تکنیکی استوار گشت: الف) تحلیل آثار در قواعد وابسته به محور جانشینی

#### منابع

- قرآن مجید (۱۳۷۴). به خط حبیب‌الله فضائلی، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: سروش.
- آسایر گر، آرتور (۱۳۸۷). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- آقاحسین پور، علی (۱۳۸۹). *پنجمین سوگواره پوسترهای عاشورایی*، حوزه هنری، مرکز هنرهای تجسمی، تهران: سوره مهر.
- آمبروز، گوین و هریس، پل (۱۳۹۲). *بنیان طراحی خلافتانه*، ترجمه آرمینه آواک قهرمانی، تهران: میردشتی.

- آمبروز، گوین و هریس، پل (۱۳۹۳). *اندیشه طراحانه*، ترجمه حسین شهرابی، تهران: نظر.
- ادیبی، فرزاد (۱۳۹۱). *کتاب‌آورد بی‌هشت ۳: گزیده مقالات سومین فراخوان پژوهشی طراحی گرافیک ایران*، تهران: آبان.
- افضل طوسی، غفت‌السادات (۱۳۸۸). *از خوشنویسی تا تایپوگرافی*، تهران: هیرمند.
- امینیان، تهمتن و حربی، پدram (۱۳۹۰). *پوستر پوستر*، تهران: پویانما.
- بازدار، محمود (۱۳۸۹). *پنجمین سوگواره پوسترهای عاشورایی*، حوزه هنری، مرکز هنرهای تجسمی، تهران: سوره مهر.
- باطنی، محمدرضا (۱۳۹۵). *زبان و تفکر*، تهران: آگه.
- بیانی، مهدی (۱۳۶۸). *مرفع گلشن*، تهران: فرهنگسرا.
- چارنی، عبدالرضا (۱۳۸۳). «*ریشه‌های نشانه‌های نوشتاری در خوشنویسی سنتی*»، کتاب ماه هنر، شماره ۶۹، ۷۳-۷۸.
- چارنی، عبدالرضا (۱۳۹۲). *خلاقیت در تایپوگرافی*، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- چندلر، دانیال (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- حقیقی، ابراهیم (۱۳۸۳). *تایپوگرافی چیست؟*، تهران: درنشان.
- خدایرست، علی اکبر (۱۳۶۶). «*معناشناسی*»، کیهان فرهنگی، شماره ۴۱، ۱۳۱۵.
- خورشیدپور، علی (۱۳۸۶). *گزیده آثار گرافیک علی خورشیدپور*، تهران: نظر.
- دمیرچیلو، هدی و سجودی، فرزاد (۱۳۹۰). «*تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی*»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۲، ۱۰۱-۹۰.
- رشیدی، علی (۱۳۸۶). *پوسترهای ایرانی از تصویرگری تا تایپوگرافی*، تهران: داروگ‌نو.
- رنجبران، ابوالفضل (۱۳۸۹). *پنجمین سوگواره پوسترهای عاشورایی*، حوزه هنری، مرکز هنرهای تجسمی، تهران: سوره مهر.
- سجودی، فرزاد (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربرد*، تهران: قصه.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه‌شناختی گفتمان*، تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳). *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سوره مهر.
- صیفوری، بیژن (۱۳۸۵). *رنگ پنجم: ضرب‌المثل‌های ایرانی*، سومین نمایشگاه تایپوگرافی ایرانی، تهران: یساوی.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: قصه.
- علیوندی، جاوید (۱۳۸۹). *پنجمین سوگواره پوسترهای عاشورایی*، حوزه هنری، مرکز هنرهای تجسمی، تهران: سوره مهر.
- فهیمی‌فر، اصغر؛ مهرنگار، منصور؛ سینکی، صبا و طباطبایی بافقی، سید محمد تقی (۱۳۹۲). «*ویژگی‌های حروف‌نگاری فارسی در طراحی اعلان در گرافیک ایران*»، نگره، شماره ۲۵، ۴۸۸-۱۰.
- مشکي، ساعد (۱۳۸۶). *طراحان گرافیک معاصر ایران ۱۱*: علی خورشیدپور، تهران: یساوی.
- مقتدایی، علی اصغر (۱۳۹۴). *تاریخ خط و خوشنویسی*، تهران: آراد کتاب.
- منجزی، رضا (۱۳۸۹). *پنجمین سوگواره پوسترهای عاشورایی*، حوزه هنری، مرکز هنرهای تجسمی، تهران: سوره مهر.
- نجابتی، مسعود (۱۳۸۶). *گزیده آثار گرافیک نجابتی*، تهران: نظر.
- نیرومند، محمد حسین (۱۳۹۳). *فیل آبی برای ایده یابی*، جلد ۱، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- یزدانی، علیرضا (۱۳۹۱). «*هشانه‌شناسی تایپوگرافی*»، کتاب آردیبهشت ۳ (مجموعه مقالات طراحی گرافیک)، شماره ۳، تهران: آبان.

- Culler, J. (1976). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. New York: Cornell University.
- Littlejohn, W. (2002). *Theories of Human Communication*. CA: Belmont.
- Piaget, T. (1971). *Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Saussure, F. (1983). *Course in General Linguistics*. (Roy Harris, Trans.). London: Duckworth.
- Seiler, M. R. (2011). *Semiology/Semiotics*. Retrieved from <http://People.ucalgary.ca/rseiler/semiology>.
- Sturrock, J. (1979). Introduction. In J. Sturrock (ed.) *Structuralism & Since: From Lévi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press.

#### URLs

- URL1. <https://www.poster.1542.org/galleryfive/> Retrieved at 12/5/2019
- URL2. <https://www.resistart.ir/content/category/> Retrieved at 22/5/2019
- URL3. <https://www.roozrang.com/wp-content/> Retrieved at 18/4/2019
- URL4. <https://www.roozedahom.com/p=37915/> Retrieved at 13/3/2019
- URL5. <https://>