Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Winter 2026 - NO 76

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2024.19308.3398

The Diversity of Pictorial Typography in Publishing Press Graphics of the 1940s in Iran and the Study of Its Two Rhetorical & Emotional Levels

Rasool Kamali Dolat Abadi

Assistant professor, Visual Communication Department, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.

Abstract

Introduction: Pictorial typography is one of the branches of typography that is produced by intelligently combining text and images in different ways. In “pictorial typography”, the visual dimension takes precedence over legibility; that is before reading the text, viewers notices and engages with its visual-representative qualities and starts reading it after understanding the visual aspects. The meaning of “representation” in this article is the display of natural or conventional visual elements that are related to the physiology and geometry of the surrounding world, and the designer incorporates these elements in a clear and recognizable way in the form and structure of letters. By including representative visual elements in letters, the designer design can create a distinctive and memorable visual identity for the written content while adding a specific communicative layerto convey the message. This graphic technique, by adding an additional visual and expressive layer to the writing, can affect the semantic aspect of the word and strengthen, modifyor tone it and even change its emotional and semantic impact. The 1940s can be considered the beginning of the emergence of pictorial typography in the history of modern Iranian publishing. A decade in which publishers within the new political openness (caused by the abdication and exileof Reza Shah from Iran) and under foreign military occupation (Allied Front) produced markedlydifferent works compared to the previous two decades The works acquired strong emotional and self-expressive qualitiesreflecting the hope created by the collapse of the suppression and censorship system and the anger provoked by the occupation of the homeland; These values appeared in the graphic designof certain publications and specifically in the form of pictorial typography during that decade. It should be noted that the 1940s was roughlya decade before the establishment of graphic arts department in Iranian universities; Moreover, this decade was about one and a half decades before the entry of Iranian designers into the field of typeface design and around two decades before graphic design became a specialized profession and before the emergenc eof the “Saqakhaneh movement” in Iran. Therefore, it can be arguedthat the most accomplished examples of publishing and press graphics in the 1940s, especially the limited visual typography works in this decade, resulted from the experimental and stylistic efforts

CC BY

Received: 2025-05-25
Final revision: 2025-09-13
Accepted: 2025-09-28
Early online access: 2025-09-30
Published: 2026-01-01

Email: r.kamali@aui.ac.ir

of Iranian authors, publishing managers, and press illustratorsand, on the other hand, reflected a dual form of imitation of the mentioned people of traditional book layouts and of Western imported publications. These works, although text-based, could create a greater or deeper impact on their audience due to additional visual values.

Purposes & Questions: This article, aiming to study the early diversity of pictorial typography works in Iran's modern publishing and press graphics of the 1940s and examining their functional dimensions, addresses two key questions: 1. What are the variations of pictorial typography in 1940s Iranian publishing and press graphics? 2. What is the impact of these pictorial typography works on two semantic (rhetorical) and emotional dimensions?

Methods: The research method is descriptive-analytical and is based on the "Dual Coding" theory (derived from Paivio, Clark and Sadoski's theories) and the functional aspects of typography as discussed by researchers in the field of type design (such as Stöckl, Lupton and Leeuwen). Data were collected through library research andand relevant images were reviewed and selected; This study purposefully selected 10 visual typography examples from the titles on book covers and logotypes of 1940s publications; And analyzed their diversity and its production methods, and then, followed bysemiotic analyses based on explicit and implicit meanings, it examines its two "rhetorical" and "emotional" dimensions (i.e. "conceptualization" and "emotionalization").

Findings & Results: From the results of this research, five pictorial typography design methods in Iran in the 1940s can be identified as: "Creating an image by altering the arrangement and formsof letters", " Forming a phrase through edited images", " Omitting some letters or words and replacing them with an image", "Representing certain visual features of an image within letters" and " Positioning the image next to or over the letters". Moreover, the study found that the semantic-emotional dimensions of pictorial typographies examined were assessed to be coordinated and compatible with the subject and content of the respective works and the intent, tone and other emotional characteristics of the authors.

Keywords: Typography, Pictorial typography, Publishing and press graphics, Book-cover design, 1940s Iran.

تنوع حروف نگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی مطبوعاتی دهۀ ۱۳۲۰ ایران و مطالعۀ دو سطح بلاغتی و عاطفی آن

رسول کمالی دولت‌آبادی *

دریافت : ۱۴۰۴/۰۳/۰۵ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۰۶ انتشار : ۱۴۰۴/۱۰/۱۱
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۰۶/۲۲ زودآیند: ۱۴۰۴/۰۷/۰۸

صفحه ۲۰۶ تا ۲۲۹
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:10.22070/negareh.2024.19308.3398

چکیده

مقدمه: حروف‌نگاری تصویری یکی از شاخه‌های تایپوگرافی است که با ترکیب هوشمندانۀ نوشتار و تصویر به شیوه‌های گوناگون تولید می‌شود. می‌توان دهۀ ۱۳۲۰ش را سرآغاز جریان طراحی تایپوگرافیِ تصویری در تاریخ گرافیک انتشارات مدرن ایران دانست؛ دهه‌ای که نشر در فضای باز سیاسیِ پس از خروج رضاشاه از ایران و هم‌زمان با مواجهه با دولت‌های اشغالگر خارجی (جبهۀ متفقین)، آثاری متفاوت از دو دهۀ پیشین پدید آورد. آثاری که با امید حاصل از فروریزی نظام سرکوب و سانسور و خشم ناشی از اشغال وطن، ارزش‌های عاطفی و خود افشاگرانه یافته بودند؛ این ارزش‌ها در گرافیک برخی از آثار منتشرشده و در قالب حروف‌نگاری تصویری در دهۀ مذکور ظهور پیدا کردند.

اهداف و سؤال‌ها: این مقاله باهدف مطالعۀ تنوع نخستین نمونه‌های حروف‌نگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی-مطبوعاتی مدرن ایران در دهۀ ۱۳۲۰ش و بررسی سطوح عملکردی آن‌ها، در پی پاسخ به این دو سؤال است: ۱. حروف‌نگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی-مطبوعاتی دهۀ ۱۳۲۰ش. ایران چه تنوعی دارد؟ ۲. عملکرد این آثار در دو سطح معنایی (بلاغتی) و عاطفی چگونه تبیین می‌شود؟

روش‌ها: روش پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی است و متکی بر تئوری «کدگذاری دوگانه» (برگرفته از نظریات پایویو، کلارک و سادوسکی) و نیز بر ویژگی‌های عملکردی تایپوگرافی از منظر پژوهشگران طراحی تایپ (نظیر استوکل، لوپتون و لیوون) استوار است. جمع‌آوری اطلاعات با روش کتابخانه‌ای، مشاهده و گزینش تصاویرِ مرتبط با موضوع صورت گرفته است. پژوهش حاضر، به‌صورت هدفمند ۱۰ نمونۀ تایپوگرافی تصویری را از طرح جلد کتاب‌ها و لوگوهای نشریات دهۀ ۱۳۲۰ش انتخاب کرده و به طبقه‌بندی تنوع و شیوه‌های تولید آن‌ها می‌پردازد. سپس با تحلیل‌های نشانه شناختی (مبتنی بر روابط دلالتی صریح و ضمنی)، دو سطح «بلاغتی» و «عاطفی» آثار بررسی می‌شود.

یافته‌ها و نتایج: بر اساس نتایج پژوهش، پنج شیوۀ طراحی حروف‌نگاری تصویری در دهۀ ۱۳۲۰ قابل‌شناسایی است: الف. «ساخت تصویر از طریق چیدمان و تغییر شکل حروف»، ب. «ساخت عبارت از طریق تصاویر ویرایش شده»، ج. «حذف برخی از حروف یا کلمات و جایگزینی تصویر به جای آن‌ها»، د. «بازنمایی بخشی از کیفیات بصریِ یک تصویر در نوشتار» و هـ. «هم‌نشینی تصویر و نوشتار». همچنین سطوح معنایی-عاطفیِ حروف‌نگاری‌های بررسی‌شده، هماهنگ و منطبق با موضوع و محتوای آثار و نیز با قصد، نیت، لحن و دیگر شاخصه‌های عاطفی مؤلفان آن ارزیابی‌شده است.

واژگان کلیدی: تایپوگرافی، حروف‌نگاری تصویری، گرافیک انتشاراتی-مطبوعاتی، طراحی جلد کتاب، ایران دهۀ ۱۳۲۰ش.

* استادیار و عضو هیئت‌علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکدۀ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email:r.kamali@aui.ac.ir

مقدمه

مهم‌ترین کارکرد «نوشتار» ثبت اندیشه و زبان گفتاری، ایجاد خوانایی و انتقال مفهوم است. در روند تاریخ فرهنگی و هنری جوامع، هندسه و شکل حروف و ترکیبات نوشتار پیوسته دستخوش تغییر و بازآفرینی شده و از دل آن، قلم‌های گوناگونی پدید آمده است. این قلم‌ها که هرکدام برخوردار از هویت بصری ویژه، میزان خوانایی و خصایص بصری مختلفی هستند؛ افزون بر کارکرد اصلی نوشتار، در بستر خود ارزش‌های بصری‌ای را نیز پدید می‌آورند؛ ارزش‌هایی که به‌واسطهٔ مجموعه‌ای از تمهیدات تایپوگرافی می‌توانند در جهت بیان‌مندی و اثرگذاری عاطفی نوشتار هدایت شوند.

یکی از شاخه‌های تایپوگرافی، «حروف‌نگاری تصویری»[1] است؛ شیوه‌ای که در آن نوشتار و تصویر به‌گونه‌ای هوشمندانه ترکیب می‌شوند. در این رویکرد، درک مفهوم یک کلمه تنها به‌واسطهٔ خوانش آن محقق نمی‌شود، بلکه «ارزش‌های بازنمایانهٔ بصری» الحاقی -که با کمک تمهیدات متنوع گرافیکی ایجاد یا جایگزین شده‌اند- نیز نقش تعیین‌کننده‌ای در انتقال معنا دارند. با صرف‌نظر از پیشینه‌های تصویری و نمادین نوشتار در تاریخ فرهنگ بصری ایران، می‌توان آثار «حروف‌نگاری تصویری» در نشر دههٔ ۱۳۲۰ش را نخستین تجربه‌های گرافیک ایرانی در دوران آغازین نوسازی انتشارات مدرن کشور تلقی کرد.

آغاز نشر مدرن در ایران به دورهٔ پهلوی اول (۱۳۰۴-۱۳۲۰) بازمی‌گردد؛ اما دههٔ ۱۳۲۰ش (۱۹۴۰م.) دوره‌ای است که مدرنیزاسیون صنعتی و تحولات تجددخواهانهٔ دلخواه یا تحمیلی رضاشاه در ادارهٔ امور کشور، طی شده و ثمرهٔ آن در قالب تأسیس، نوسازی و تجهیز تعداد معدودی از مؤسسات انتشاراتی خصوصی و دولتی ظهور یافته بود. همزمان، با اشغال ایران و حضور نیروهای متفقین و نمایندگان آن‌ها -اعم از نظامیان، سفیران، دولتمردان و بازرگانان- و نیز خروج رضاشاه از کشور، اقتدار نظامی و نظارتی حکومت فروریخت و فضای نشر پس از یک دورهٔ سخت سانسور و سرکوب، بار دیگر به آزادی نسبی بیان دست یافت. این شرایط سبب شد ناشران ایرانی، در مواجهه و مراوده با صاحب‌منصبان خارجی، از تجربیات فنی و محصولات فرهنگی آنان اعم از کتاب، نشریات خارجی و فناوری چاپ الهام گیرند و این تجربیات و آزادی عمل را نه‌تنها در مضامین منتشرهٔ، بلکه در آزمون‌گری‌های فنی گرافیک نشر نیز بازتاب دهند. گفتنی است که آثار منتشرشده در این دوره، بیش از دو دههٔ پیش‌تر از آن، واجد «ارزش‌های عاطفی و خود افشاگرانه»اند؛ گویی امید و اعتمادبه‌نفس عمومی برخاسته از فروپاشی نظام سرکوبگر رضاشاهی و درعین‌حال خشم ملی ناشی از اشغال کشور، ابتدا در تألیفات ایرانی و سپس در برخی نمونه‌های حروف‌نگاری تصویریِ این دهه تجلی یافته است.

باید در نظر داشت که دههٔ ۱۳۲۰ش، حدود یک دهه پیش از تأسیس رشتهٔ گرافیک در دانشگاه‌ها، یکونیم دهه پیش از ورود طراحانی چون «حسین عبداله‌زاده حقیقی» به عرصهٔ طراحی تایپ‌فیس و دو دهه پیش از تخصصی‌شدن حرفهٔ گرافیک در ایران -به‌مثابهٔ شاخه‌ای از این حوزه- و نیز شکل‌گیری جریان سقاخانه (هنرمندان نو سنت‌گرای دههٔ ۱۳۴۰ ش؛ که در پی بازتعریف هویتی بومی-ایرانی در آثار تجسمی خود به حروف فارسی ارزش‌های بصری-دکوراتیو دادند) فاصله داشت. ازاین‌رو، می‌توان گفت موفق‌ترین آثار گرافیک انتشاراتی و مطبوعاتی دههٔ ۱۳۲۰ش، به‌ویژه معدود نمونه‌های حروف‌نگاری تصویری در این دهه از یکسو، حاصل تلاش‌های تجربی و ذوقی نویسندگان، مدیران نشر، نقاشان و مجریان فنی مطبوعاتی بود و از سوی دیگر، نتیجهٔ تقلید دوسویهٔ این افراد از کتاب‌آرایی سنتی ایرانی و آثار منتشرهٔ وارداتی غرب است. این آثار، هرچند مبتنی بر نوشتارند، اما به‌واسطهٔ ارزش‌های بصری الحاقی، موجب اثرگذاری بیشتر و عمیق‌تر بر مخاطب می‌شوند.

این مقاله باهدف معرفی نخستین آثار حروف‌نگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی ایران در دههٔ ۱۳۲۰ش و بررسی گونه‌گونی و سطوح عملکردی آن‌ها، به دسته‌بندی شیوه‌های متنوع تولید این آثار و تحلیل ارزش‌های معنایی و عاطفی‌شان می‌پردازد. در این راستا، این سؤالات موردبررسی قرار می‌گیرند: ۱. حروف‌نگاری تصویری (پیکتوریال تایپوگرافی) در گرافیک انتشاراتی و مطبوعاتی دههٔ ۱۳۲۰ش ایران چه تنوعی دارد؟ ۲. عملکرد حروف‌نگاری تصویریِ آثار انتشاراتی و مطبوعاتی دههٔ ۱۳۲۰ ایران در دو سطح معنایی بلاغتی و عاطفی چگونه تبیین می‌شود؟

در اهمیت و ضرورت این پژوهش باید گفت تاکنون مقالهٔ مستقلی دربارهٔ این موضوع نگاشته نشده است. بررسی این فن حروف‌نگاری می‌تواند به شکل‌گیری نگاهی منسجم‌تر نسبت به طراحی تایپوگرافی تصویری یاری رساند. همچنین، مطالعهٔ تنوع تولیدی-بیانی این شیوه در گرافیک انتشاراتی و مطبوعاتی دههٔ ۱۳۲۰ش، می‌تواند جایگاه این تمهید بصری را در تاریخ مدرن گرافیک ایران روشن‌تر سازد.

روش تحقیق

این پژوهش ازنظر نوع کیفی، ازنظر هدف کاربردی و ازنظر ماهیت، توصیفی - تحلیلی است. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر، متشکل از ۹۵۰ جلد کتاب و عنوان نشریهٔ چاپ‌شده در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۳۰ ش است. نگارنده در گام

۱. Pictorial Typography با علامت اختصاری: PT.

نخست با گزینشی تصادفی، این آثار را از طریق آرشیوهای شخصی مجموعه‌داران، کتابخانه‌های اصفهان و تهران و نیز منابع اینترنتی گردآوری کرد. در مرحلۀ بعد، با بررسی کامل این جامعۀ آماری و انجام گزینش هدفمند، تنها یازده نمونۀ تایپوگرافی تصویری شناسایی شد؛ آثاری که عمدتاً در قالب «عنوان روی جلد کتاب« و در موارد معدودی، در جایگاه «لوگوی نشریات» (تنها دو مورد) ارائه‌شده بودند. گفتنی است که ده مورد از این نمونه‌ها در دهۀ ۱۳۲۰ش منتشرشده‌اند؛ ازاین‌رو، تمرکز اصلی پژوهش بر تحلیل آثار همین دهه قرارگرفته است.

ازآنجاکه نگارنده در این پژوهش به دنبال ارزیابی ضعیف یا قوت طراحی آثار و سنجش ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن‌ها نیست، بلکه قصد دارد وجوه بیانی (شناختی) و تأثیرات احساسی-ادراکی (پیشاشناختی) این نمونه‌ها را موردمطالعه قرار دهد، رویکردی ترکیبی برای تحلیل اتخاذشده است.

در این رویکرد، با اتکا به تئوری «کدگذاری دوگانه» (برگرفته از نظریات پایویو، کلارک و سادوسکی) و نیز با در نظر گرفتن ویژگی‌های عملکردی تایپوگرافی از منظر پژوهشگران حوزۀ طراحی تایپ (ازجمله کونز، استوکل، لوپتون و لیوون)، دو سطح معنایی «بلاغتی» و «عاطفی» در حروف‌نگاری‌های تصویری دهۀ ۱۳۲۰ش بررسی می‌شود. در این چارچوب، سطح معنایی-بلاغتی از طریق توصیف و تحلیل نشانه شناختی دلالت‌های بصری و خوانداری عنوان کتاب یا لوگوی نشریه (مبتنی بر روابط دلالتی صریح و ضمنی) مطالعه خواهد شد تا امکان دستیابی به تفسیری از سطح عاطفی فراهم شود. همچنین، برای تقویت اعتبار تحلیل‌های مربوط به این دو سطح، به برخی مؤلفه‌های مرتبط با «موضوع و محتوای کتاب‌ها و نشریات انتخابی»، «لحن نوشتاری و ویژگی‌های مؤلفان» و نیز «شرایط تاریخی-اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری آثار» اشاره خواهد شد. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات مطابق با چارچوب نظری اتخاذشده، کیفی است.

پیشینۀتحقیق

پیرامون عنوان و موضوع این پژوهش، تاکنون هیچ تحقیق قابل‌ذکری -اعم از کتاب یا مقاله- انجام‌نشده است. بیشتر مطالعات منتشرۀ شده‌ای که با متغیرهای این پژوهش ارتباط دارند، عمدتاً بر رسانۀ پوستر و رویکردهای کلی تایپوگرافی در دهه‌های اخیر (به‌ویژه دو دهۀ ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰) متمرکز بوده‌اند. تنها مقالۀ علمی معتبری که در آن تایپوگرافی تصویری به‌صورت یک متغیر مستقل بررسی‌شده، پژوهش کره‌ای جئوسوک و هاءمون در حوزۀ زبان‌آموزی است (Jeong-sook & Hae-moon, 2014). این پژوهش با عنوان «اثرات تایپوگرافی تصویری بر توسعۀ مهارت‌های مقدماتی زبان‌آموزی کودکان کره‌ای»، منتشرشده در شمارۀ ٤-دورۀ ٦٩ مجلۀ آموزش زبان انگلیسی از طریق مطالعات میدانی، نشان می‌دهد که کدگذاری دوگانه در تایپوگرافی تصویری (تلفیق وجه معنایی نوشتار و وجه ادراکی-پیشاشناختی تصویر) نقشی مؤثر در به‌خاطرسپاری شکل حروف الفبای انگلیسی و یادگیری آواهای آن دارد.

علاوه بر این، می‌توان به پژوهش‌های اشاره کرد که بدون تعریف یا تبیین مستقیم تایپوگرافی تصویری، به‌صورت غیرمستقیم به تأثیرات یا زمینه‌های تولیدی-ارتباطی آن پرداخته‌اند. افضل طوسی (۱۳۸۵) در مقالۀ «بررسی تغییرات نوشته (حروف گذاری) در پوستر» منتشرشده در شمارۀ ۲۶ نشریه هنرهای زیبا، تحولات نوشتار در پوسترهای یک قرن اخیر جهان و تأثیر مکتب‌های مدرن هنری بر طراحی حروف و تایپوگرافی را بررسی کرده است. آرام‌بن و همکاران (۱۳۹۵) در مقالۀ «طراحی حروف جلد کتاب در آغاز هزاره سوم»، ارائه‌شده در سومین کنفرانس جهانی مدیریت، اقتصاد، حسابداری و علوم انسانی، راهکارهایی کلی برای طراحی حروف جلد کتاب، مانند توجه به خوانایی، زیبایی، خلاقیت و پیوند بصری عنوان کتاب با محتوا، مطرح کرده‌اند. چیت‌ساز و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «استحالۀ نقشمایه‌های تصویری دیداری به نقشمایه‌های نوشتاری با نگاهی به هنر زیورآلات معاصر ایرانی»، منتشرشده در شمارۀ ۲۰، دورۀ ۴۶ نشریۀ مطالعات فرهنگ ارتباطات، با رویکرد تحلیل گفتمانی، برخی از ویژگی‌های نقشمایه‌های نوشتاری-دیداری در زیورآلات معاصر ایرانی نظیر رها شدن از قیود تزئینی هنرهای سنتی و تأکید بر انتقال پیام را عاملی برای تبدیل‌شدن آن (زیورآلات ایرانی) به رسانه‌ای معاصر دانسته‌اند. عسگری و پورمند (۱۳۹۹) در مقالۀ «واکاوی کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی با رویکرد نظری یاکوبسن»، منتشرشده در شمارۀ ۳۵، دورۀ ۹ نشریۀ کیمیای هنر با مطالعۀ ۱۷ اعلان راه‌یافته به ١٤ نمایشگاه پوستر اسماءالحسنی در ایران (دهۀ ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰)، کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی را واکاوی کرده‌اند. در این پژوهش، بر اساس نظریۀ یاکوبسن، کارکرد خوانشی نوشتار «ارجاعی» و کارکرد عاطفی آن در فرم، رنگ و ساختار حروف «بیانگر» نامیده شده است. حمیدی و افشار مهاجر (۱۴۰۰) در مقالۀ «تحول پوسترهای تایپوگرافی دهۀ هشتاد شمسی از دیدگاه تغییرات فرهنگی روبرت‌وسنو»، منتشرشده در شمارۀ ٢٦، دورۀ ۱۰ نشریۀ پیکره، عوامل محیطی مؤثر در تحول و ارتقای کیفیت پوسترهای تایپوگرافی دهۀ هشتاد شمسی ایران همچون

سیاست‌های کلان فرهنگی دولت، رویکردهای نهادهای آموزشی، وضعیت اقتصادی، جشنواره‌ها و تعاملات بین‌المللی طراحان را موردبررسی قرار داده‌اند. زریابی و عابددوست (۱۴۰۰) در پژوهش خود با عنوان «تحلیل کارکرد بیانگر و تأثیرگذار نوشتار در بسته‌بندی‌های ایران»، منتشرشده در شمارهٔ ۴۷، دورهٔ ۱۲ نشریه علوم و فنون بسته‌بندی، دو عملکرد بیانگری (انتقال معنا) و تأثیرگذاری (جذابیت بصری) نوشتار در بسته‌بندی‌های برگزیدهٔ چند نمایشگاه سالانه و دوسالانهٔ طراحی را از طریق پرسشنامهٔ باز، مصاحبه‌های عمیق و تحلیل منطقی بررسی کرده و نقاط قوت و ضعف آن‌ها (مانند هماهنگی قلم با موضوع، نو بودن شکل حروف و چیدمان مناسب نوشتار) را ارزیابی کرده‌اند.

پژوهش حاضر برخلاف تمام مطالعات یادشده، با تمرکز بر حروف‌نگاری تصویری و ساختارهای متنوع آن در تاریخ گرافیک نشر دههٔ ۱۳۲۰ش ایران، این تمهید تایپوگرافی را در بازهٔ زمانی و رسانه‌ای خاصی بررسی می‌کند که هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین به آن نپرداخته‌اند.

مبانی و چارچوب نظری

۱. دو دیدگاه در تعریف تایپوگرافی

تایپوگرافی اغلب به‌منزلهٔ «ساماندهی حروف برای ارائهٔ زبانی نوشتاری که ازنظر بصری جذاب و بیان‌مند باشد» در نظر گرفته می‌شود. بااین‌حال، دو دیدگاه نسبت به این تعریف وجود دارد. دیدگاه قدیمی‌تر، بیشترِ آثار نوشتاری خارج از حوزهٔ حروفچینی -و حتی آثار متعلق به پیش از قرن شانزدهم میلادی (قبل از چاپ لترپرس گوتنبرگ)- را نادیده می‌گیرد و تایپوگرافی را صرفاً محدود به حوزهٔ حروفچینی می‌داند. طراحان معتقد به این دیدگاه، ضمن آن‌که قواعد و ساختار متعارف حروف‌چینی (چیدمان کلیشه‌ها و ماتریس‌های حروف چاپ سربی-برنجی یا بلاک‌های حروف فونت دیجیتال) را به چالش می‌کشند، از محدوده‌های سنتی چینش حروف فراتر رفته و آن را به ابزاری خلاقانهٔ برای طراحی-بیانی تبدیل می‌کنند. در مقابل، بخش وسیعی از طراحان تایپوگرافی ایرانی به تعریف جامع‌تری از تایپوگرافی باور دارند: «الحاق ارزش‌های بصری و معنامند به شکل نوشتار در قالب حروفچینی یا غیر آن نظیر آثار خوشنویسی یا دست‌نویس». به بیانی دیگر، دیدگاه دوم برای آثار نوشتاری خارج از حوزهٔ حروفچینی نیز اعتبار تایپوگرافیک قائل است چراکه بر مبنای این دیدگاه، برخی از آثار نوشتاری می‌توانند ضمن وجه خوانشی خود، ازنظر بصری نیز طراحانه و بیان‌مند تلقی شوند. معتقدین به دیدگاه دوم، پیشینهٔ تایپوگرافی را به آثار دست‌نویسی که سابقه‌ای دیرینه‌تر از اختراع ماشین چاپ سربی دارند، بازمی‌گردانند (حقیقی و نجابتی، ۱۳۸۳، صص. ۲۰-۳۳).

چنانچه دیدگاه دوم دربارهٔ تایپوگرافی را بپذیریم و تعریف خود را از آن را گسترش دهیم و تایپوگرافی را به‌عنوان تمهیدی ارتباطی در خدمت اهداف سه‌گانه (دریافت محتوا از طریق خوانش، درک پیشاشناختی[1] از طریق دیدن و فهم حاصل از تأمل در دیالکتیک و سازماندهی رابطهٔ دیداری و خوانشی نوشتار) در نظر بگیریم، می‌توانیم امکانات بیانی بیشتری برای آن قائل شویم. ازاین‌رو، این مقاله نیز بر تعریف دوم از تایپوگرافی تکیه دارد.

۲. ارزش‌های بصری بازنمایانه در تایپوگرافی تصویری

در «تایپوگرافی تصویری»، وجه بصری بر وجه خوانایی غلبه دارد؛ یعنی مخاطب پیش از خوانش نوشتار، متوجه و درگیر وجه بصری-بازنمایانهٔ آن می‌شود و پس از درک وجوه تصویری به خواندن آن می‌پردازد. منظور از «بازنمایی»، نمایش عناصر بصریِ طبیعی یا قراردادی است که به فیزیولوژی و هندسهٔ پیرامونی وابسته است (تاونزند، ۱۳۹۳/۲۰۰۶، ص. ۱۰۷) و طراح این عناصر را به نحوی برجسته و قابل‌تشخیص در شکل و ساختار حروف به تصویر می‌کشد. طراح در تایپوگرافی تصویری با گنجاندن عناصر بصری بازنمایانه در حروف می‌تواند ضمن اتخاذ رویکرد ارتباطی منحصربه‌فرد برای انتقال پیام، به ساخت یک هویت بصری متمایز و به‌یادماندنی برای محتوای نوشتاری نائل شود. این تمهید گرافیکی، با ایجاد یک بُعد بصری و یک لایهٔ خلاقانهٔ بیانی دیگر به نوشتار، می‌تواند بر وجه معنایی کلام تأثیر بگذارد و آن را تقویت یا تعدیل و تلطیف کند و حتی بار احساسی- معنایی آن را دگرگون سازد.

۳. تایپوگرافی تصویری در جهان و ایران

حروف‌نگاری تصویری پیشینه‌ای فراتر از قرن گذشته دارد؛ در سنت‌های نوشتاری لاتین، عبری، عربی، چینی و ژاپنی، کاتبان اغلب با چیدمان و شکل‌دهی ذوقی-تجربی حروف، موقعیت‌های تصویریِ تزئینی یا مفهومی را برای حروف و عبارات ایجاد می‌کردند. در تایپوگرافی اروپایی، پیشینهٔ این رویکرد به قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی بازمی‌گردد؛ آثاری نظیر «رؤیای پولیفیلوس»[2] چاپ آلدوس (۱۴۹۹)، الفبای فانتزی برای کتاب فلوری به طراحی ژوفرو تری (۱۵۲۹)، اثری از هانری استین دوم[3] (۱۵۷۷) در بصری سازی شعر کالیماخوس[4] (شاعر یونانی) و کتاب مقدسی (۱۵۷۲) با طراحی کریستف پلانتین[5]. همچنین، تایپوگرافی تصویری در آثار متأخرتری نظیر اشعار استفان مالارمه،

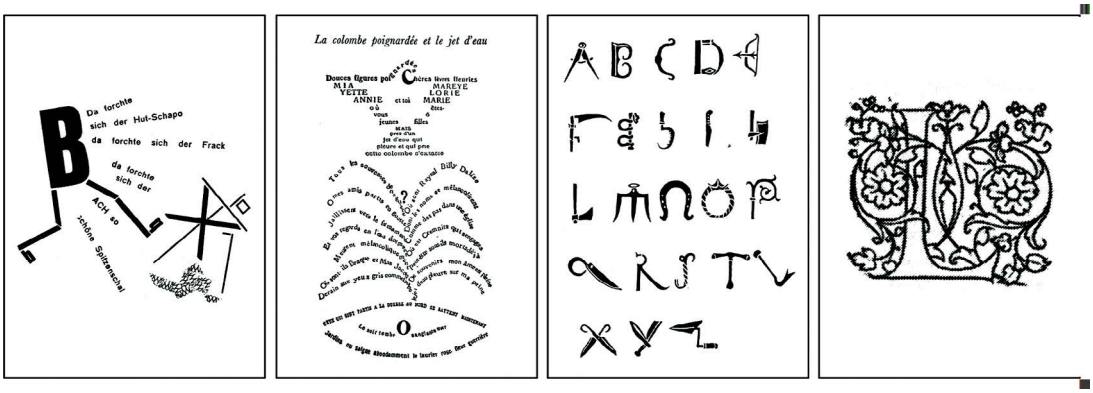
۱. منظور از درک پیشاشناختی (Perception)، اولین تجربهٔ ذهن پیش از تأمل عقلانی یا تحلیل منطقی است. درک پیشاشناختی از طریق رابطهٔ حواس پنج‌گانهٔ انسان با اشیای پیرامونی به‌صورت دفعی شکل می‌گیرد و فارغ از استنتاج منطقی و قضاوت استدلالی است. کیفیت‌های زیبایی‌شناختی از طریق این سطح از فعالیت ذهنی دریافت می‌شوند (تاونزند، ۱۳۹۳/۲۰۰۶، صص. ۶۸-۷۱، صص. ۱۹۲-۱۹۳).

2.Hypnerotomachia Poliphili.

3.Henri II Estienne.

4.Callimachus.

5.Christophe Plantin.

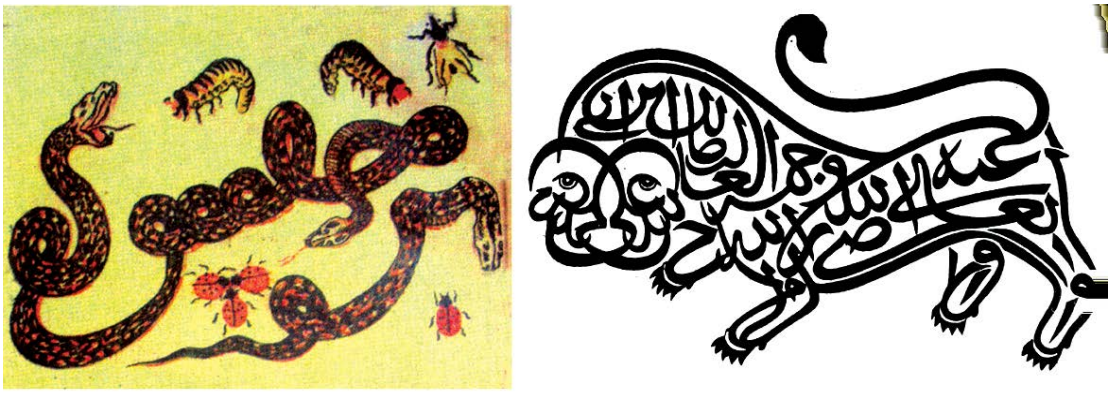


تصویر ۱. تایپوگرافی تصویری. از راست به چپ: حروف‌نگاری برای کتاب رؤیای پولیفیلوس در سال ۱۴۹۹ م؛ الفبای فانتزی در کتاب فلوری به سال ۱۵۲۹ م. یک کالیگرام از آپولینر در سال ۱۹۱۸م. تایپوگرافی دادائیستی به سال ۱۹۲۲ م. (مگز، ۱۳۸٤، صص. ۱۰۹، ۱۱۸، ۲۸۳، ۲۸۸).

Figure 1. Pictorial Typography. From right to left: Lettering for the book *The Dream of Poliphilo* in 1499; Fantasy Alphabet in Sean Flory's book in 1529; a Calligram by Apollinaire in 1918; Dadaist Typography in 1922 (Meggs, 2005, pp. 109, 118, 283, 288)

کالیگرام‌های گیوم آپولینر و ترکیب‌های آوانگارد فوتوریسم، دادائیسم، سورئالیسم و دِ استایل دنبال شد (تصویر ۱). این تجربه‌اندوزی‌ها از اوایل قرن بیستم تحت نام‌ها و رویکردهای متنوعی مانند «لتریسم»[1]، «شعر آوایی»[2] و «شعر تجربی»[3] با جریان‌ها و جنبش‌های ادبی پیشرو پیوند خورد[4]. در همین دوران و متأثر از جریان‌های آوانگارد مذکور، طراحی حروف با دلالت‌های کلامی-تصویری در گرافیک نشر و آگهی‌های مطبوعاتی نیز ظاهر شد (André, 2016, Vol. 2, pp. 276-277).

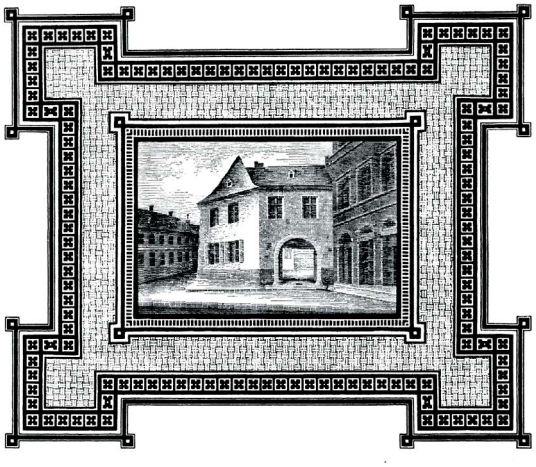
با اتکا به تعریف دوم تایپوگرافی، می‌توان پیشینۀ حروف‌نگاری تصویری در ایران را حداقل به قرن هشتم هجری (چهاردهم میلادی) نسبت داد؛ چراکه کتیبه‌های کوفی تزئینی (حروف آمیخته با نقوش هندسی، گیاهی و حتی حیوانی و انسانی) که از هنر کتاب‌آرایی و معماری دوران ایلخانی، تیموری و صفوی به‌جای مانده‌اند، می‌توانند نیای حروف‌نگاری تصویری در ایران تلقی شوند. همچنین، طلسم‌های فیگوراتیو ایجادشده از اعداد، حروف یا طرح‌واره‌های گیاهی، حیوانی، انسانی در خوشنویسی «ثلث مُشکِل» از دوران صفوی، آثاری با قلم گلزار (نستعلیقی که درون اندام حروف سرشار از نقوش نگارگری است) در اواخر قاجار و اوایل حکومت پهلوی و نیز لوگوی برخی از نشریات قاجاری (نظیر نشریۀ سیاسی-ادبی «زنبور» و نشریۀ فکاهی «برجیس») این قابلیت را دارند که در طبقۀ حروف‌نگاری تصویری جای گیرند (تصویر ۲)، (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦، صص. ۱٤۷، ۳۳۵، ۳٤۲-۳٤۵، ۳۵۹، ۳٦۸-۳٦۹؛ احتشامی و نوروزمرادی، ۱۳۹۱، صص. ۱۰۵، ۱٤۱)؛



تصویر ۲. تایپوگرافی تصویری. راست: نقش شیر با استفاده از خط توقیع در تکریم حضرت علی. چپ: لوگو تایپ نشریۀ فکاهی برجیس در سال ۱۲۹۸ ش. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦، ص. ۳٤۳؛ احتشامی و نوروزمرادی، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۵)

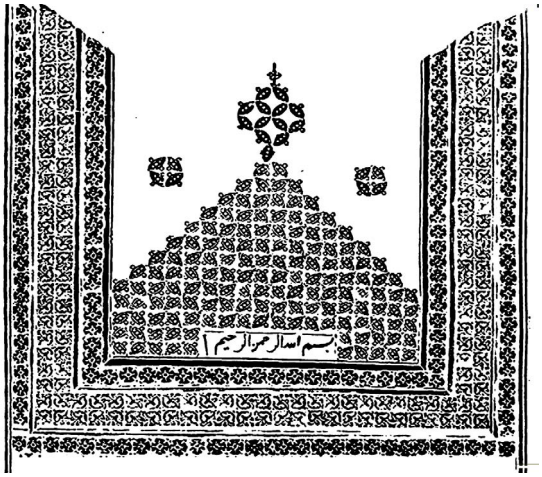
Figure 2. Pictorial Typography. Right: A Lion Motif Created with Tawqi Script in Honor of Imam Ali. Left: Logotype of the Satirical Magazine *Borjis* in 1919 (1298 SH) (Ehteshami, & Nowruz Moradi, 2012, p. 105; Kamālī Dowlatābādī, 2017, p. 343)

1. Lettrisme.
2. poésie sonore.
3. poésie experimental.



تصویر ۳. حاشیهٔ تزئینی برای نقاشی گراوور خانهٔ گوتنبرگ، اثر کارل فاسول (Jokivaara, 1936, p. 12)

Figure 3. Decorative Border for the Engraving of Gutenberg's House, by Carl Fasol (Jokivaara, 1936, p. 12)



تصویر ٤. حاشیهٔ تزئینی صفحات ابتدایی سوره‌های قرآنی، چاپ ۱۳۲۱ ش.[1] (قرآن کریم، ۱۳۲۱).

Figure 4. Decorative Border of the Opening Pages of Quranic Surahs, printed in 1942 (1321, SH). (*Qur'an Karim, 1942*)

اما با بررسی آثار منتشره در یک قرن گذشته، می‌توان دههٔ ۱۳۲۰ش را آغاز حروف‌نگاری تصویری در تاریخ انتشارات مدرن ایران دانست.

٤. یک استثنای قابل‌انکار در تایپوگرافی تصویری

در میان برخی از معتقدین به تعریف اول تایپوگرافی (محدود به حروف‌چینی فلزی یا فونت دیجیتال)، رویکرد تصویری دیگری به تایپ وجود دارد که امروزه در مقام حروف‌نگاری تصویری چندان پذیرفته‌شده نیست. در این تمهید از تایپوگرافی تصویری، عناصر کوچک، مدولار و پیکسل مانند گلیف‌های نگارشی یا علائم هندسی و تزئینی برای ساخت یا تداعی یک تصویر در کنار هم و در توالی محورهای عمودی و افقی تکرار می‌شوند. پیشینهٔ این فن به آثار کارل فاسول[2]، چاپگر وینی در دههٔ ۱۸٦۰ میلادی بازمی‌گردد. آثاری با قاب‌ها و حاشیه‌های هندسی چندلایه که از تکرار گلیف‌های تزئینی نظیر گل‌های چهارپر، شکل‌های آجری و نوارهای درهم بافته به وجود آمده بود (تصویر ۳). فاسول این شیوهٔ حاشیه‌نگاری با حروف را «استیگماتایپ»[3] نامید (Jokivaara, 1936, p. 12).

این تمهید به شکلی دیگر در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ به‌عنوان یک گرایش جدید در تایپوگرافی آلمان با نام «حروفچینی تصویری»[4] و سپس، «تایپوگرافی تصویری» دنبال شد (Gram, 1929, p. 157) و الهام‌بخش بسیاری از طراحان تایپوگرافی اروپا و آمریکا گردید. پیروان حروفچینی تصویری معتقد بودند که عناصر تایپوگرافی ابزار صرف متن نیستند، بلکه می‌توانند بستری را برای بیان هنری ایجاد کنند (Malmiola, 1933-b, p. 12). با این‌که حروفچین‌های تصویری سودای رونق یافتن فن محبوب خود در سطح بین‌المللی را داشتند (Malmiola, 1933-a, p. 13)، ولی این روش از سوی طراحان نوگرای تایپوگرافی موردنقد و حملهٔ جدی قرار گرفت و اغلب به‌منزلهٔ یک عمل حیله‌گرانه یا کودکانه تلقی شد. برای نمونه: (Tschichold, 1998, p. 70).

تمهید بصری مورداشاره، در بدو ورود دستگاه‌های چاپ سربی به ایران (دوران قاجار و نیمهٔ اول قرن ۱۳ هـ ق.) با الهام از آثار چاپ سربی اروپایی (به‌ویژه فرانسه) به خدمت گرفته شد و تا پایان دههٔ ۱۳۲۰ ش و اوایل ۱۳۳۰ (حکومت پهلوی) در کتب چاپ سربی شعر و ادبیات کلاسیک و به‌ویژه آثار مذهبی به‌وفور استفاده گردید (تصویر ٤). می‌توان گفت به‌کارگیری این تمهید بصری در ایران تقلیدی کورکورانه از حروف‌چینی تصویری اروپاییان نبود، بلکه تلاشی مبتنی بر ذوق و زیبایی‌شناسی ایرانیان بود تا هنر کتاب‌آرایی گذشتهٔ خود را با در نظر گرفتن محدودیت‌های فنی چاپ سربی بازآفرینی کنند. آثاری در قالب قاب‌ها، حاشیه‌ها، جداول و کتیبه‌های تزئینی که ضمن یادآوری هنر کتاب‌آرایی سنتی، بی‌شباهت به تزئینات معماری و نگارگری ایرانی نیز نبودند؛ بااین‌حال، با توجه به‌شرط «قابلیت خوانش داشتن» یک اثر تایپوگرافی، نمی‌توان از این تمهید بصری به‌عنوان حروف‌نگاری تصویری یاد کرد.

٥. بازنمایی ذهنی در تئوری کدگذاری دوگانه و دو

۱. این تصویر از نسخه قرآن چاپ ۱۳۲۱ ش.، موجود در مجموعه شخصی نگارنده استخراج‌شده است

2. Carl Fasol
3. Stigmatype
4. pictorial typesetting
5. (Dual Coding Theory DCT)

سطح عملکردی تایپوگرافی تصویری

پایویو، کلارک و سادوسکی در نظریۀ شناختی خود با نام «تئوری کدگذاری دوگانه»[5]، هر بازنمایی ذهنی از تجربیات بیرونی را نشأت یافته از دو جریان کلامی و غیرکلامی در نظر گرفتند (Clark & Paivio, 1991; Paivio, 1979; Paivio, 1990; Sadoski & Paivio, 2013). مطابق با این نظریه، خواندن نوعی نقشه‌برداری از طریق ترکیب دو نوع اطلاعات کلامی و غیرکلامی با یکدیگر است که منجر به ایجاد یک بازنمایی ذهنی می‌گردد (Sadoski & Paivio, 2013). اطلاعات خارجی از طریق سامانه‌های حسی مختلف (مانند بینایی، شنوایی و لامسه) درک و رمزگشایی می‌شوند. این دو نوع اطلاعات، ازاین‌جهت متفاوت‌اند که سیستم رمزگشایی کلامی از طریق آموزش واحدهای قراردادیِ توزیع‌شدۀ سریالی (مانند شفاهی، نوشتاری، زبان اشاره و بِریل) میسر می‌شود، درحالی‌که سیستم رمزگشایی بصری (غیرکلامی) متکی بر سازماندهی ذهنی اجزا، تحلیل آزادانه و استنتاج تأویلی از آن است. بااین‌وجود، اطلاعات کلامی و غیرکلامی -هر دو به‌منزلۀ خاستگاه‌های زبان- باید با یکدیگر پیوند یا نسبت معنادار پیدا کنند تا زبان عمل کند و بازنمایی ذهنی پدیدار شود. با اتکا بر نظر پایویو (Paivio, 1990)، تایپوگرافی تصویری می‌تواند به ترکیب، ترسیم و تثبیت این دو نوع واحد اطلاعاتی متفاوت (ازنظر کیفی) در ذهن کمک کند، به‌طوری‌که خاطرات کلامی و غیرکلامی در حافظۀ بلندمدت به هم متصل و یگانه گردند و هنگام بازیابی به‌صورت هم‌زمان، به ذهن متبادر شوند. تحقیقات مبتنی بر این نظریه، نشان می‌دهد که تایپوگرافی تصویری، با بهبود در درک (قوای پیشاتأملی، پیشاتحلیلی و پیشاشناختی ذهن) فرایند تحلیل و فهم محتوا را کوتاه‌تر می‌کند و تسهیل می‌بخشد (Jeong-sook & Hae-moon, 2014).

ویلی کونز[1] در کتابی با عنوان «تایپوگرافی: زیبایی‌شناسی کلان و جزء»[2] بر اهمیت تایپوگرافی در یکپارچه‌سازی و متعادل‌سازی شکل و عملکرد تأکید می‌کند و معتقد است که شکل تایپوگرافی و محتوای پیام به‌طور جدایی‌ناپذیری به هم مرتبط هستند و طراحی نوشتار نباید تنها مبتنی بر مکانیزم قراردادی زبان، اطلاعات را منتقل کند، بلکه باید سرنخ‌هایی ذهنی-عاطفی را برای تفسیر محتوای نوشتاری-بصری ارائه دهد (Kunz, 2000). پژوهشگران دیگر در حوزۀ طراحی تایپ نظیر استوکل، لوپتون و لیوون، بخش قابل‌توجهی از معنای یک اثر تایپوگرافی را درگرو تأثیرات بصری آن می‌دانند. همچنین، معتقدند تعامل ویژگی‌های تایپوگرافی پیچیده است و تغییر یک ویژگی بر دیگر ویژگی‌ها تأثیر می‌گذارد. به‌زعم آن‌ها، یک تایپوگرافی حرفه‌ای (همچون یک رسانۀ ارتباطی موفق) با ادغام و یکپارچه‌سازی تصویر و نوشتار، می‌تواند ضمن اعتماد برانگیزی و مانایی کلام در ذهن، به‌واسطۀ تأثیر احساسی-پیشاشناختی وجه تصویری خود، میزان درک مخاطب از نوشتار را افزایش دهد یا به‌صورت هدفمند بر جنس یا نوع درک مخاطب تأثیر بگذارد (Lupton, 2004; Stöckl, 2005; van Leeuwen, 2006).

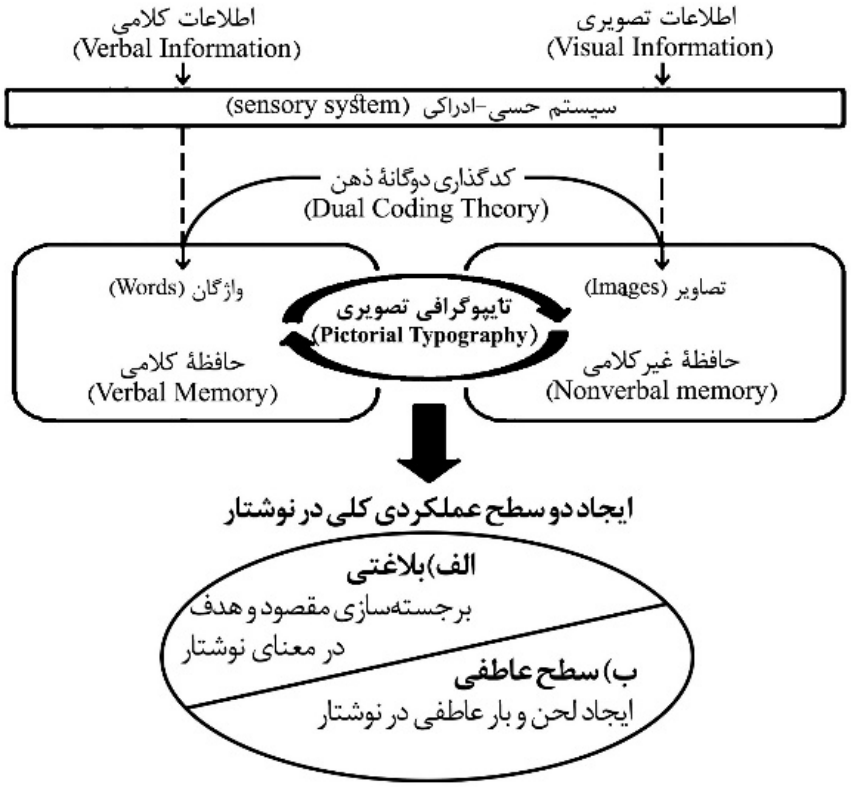
با اتکا بر تئوری کدگذاری دوگانه و دیگر نظریات بیان‌شده از پژوهشگران حوزۀ تایپ، می‌توان برای حروف‌نگاری تصویری دو سطح عملکردی کلی قائل شد: «سطح معنایی-بلاغتی» و «سطح عاطفی». تایپوگرافی در سطح اول، عملکردی «بلاغتی» دارد: یعنی بر متن و معنای متن استوار است و بر روی آن اعمال‌نظر می‌کند تا پیام‌های کلامی را تقویت و بلاغت آن را گسترده‌تر کند (فنِ بیان)؛ در این سطح، تایپوگرافی تصویری می‌تواند مستقلاً ایده‌ها را از طریق بازنمایی پدیده‌ها در نوشتار بیان کند تا مقصود و هدف نویسنده در معنای نوشتار را برجسته سازد. در سطح دوم، تایپوگرافی میان فردی‌تر عمل می‌کند؛ یعنی می‌تواند چیزی در مورد ماهیت یا وضعیت «احساسی-عاطفی» نویسنده ارائه دهد، تمایلات زیبایی‌شناختی مخاطبان را پیش‌بینی کند و لحن یا جنس ارتباطی (عاطفی/ منطقی، صمیمی/ رسمی و غیره) بین نویسنده و خواننده را نشان دهد. در یک تایپوگرافی تصویری موفق، هر دو سطح بلاغتی و عاطفی کلام (نوشتار) با وجه بصری آن پیوندی ناگسستنی دارد چراکه روابط سامان‌مند کارکردهای ارتباطی تصویر و ساختارهای زبانی نوشتار در این آثار هم‌زمان مدنظر قرارگرفته‌اند (نمودار ۱).

بحث و تحلیل: رویکردهای متنوع در تایپوگرافی تصویری گرافیک انتشاراتی دهۀ ۱۳۲۰ ش ایران و مطالعۀ سطوح عملکردی آن

عناوین بسیاری از جلد کتاب‌ها و لوگوهای نشریات دهۀ ۱۳۲۰ش، ساده و بدون ارزش‌های بصری هستند؛ نوشتاری با حروف‌چینی سربی یا خوشنویسانه. بااین‌حال، معدود آثاری را در حوزۀ نشر این دهه می‌توان یافت که نیای تایپوگرافی تصویری در دوران مدرن گرافیک نشر ایران محسوب می‌شوند. این آثار به دلیل درون‌داشت دو سطح بلاغتی-عاطفی خود عموماً یا در حوزۀ ادبیات (به‌ویژه ادبیات داستانی) قرار می‌گیرند یا در عرصۀ حزبی یا صنفی (سیاسی، اجتماعی، ورزشی و غیره) و مخاطبین تخصصی هوادار خود را دارند. حروف‌نگاری تصویری در این آثار حداقل به پنج شیوه تولیدشده است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود:

۱. ساخت تصویر از طریق چیدمان و تغییر شکل حروف

1.Willy Kunz
2. Typography: Macro- and Microaesthetics



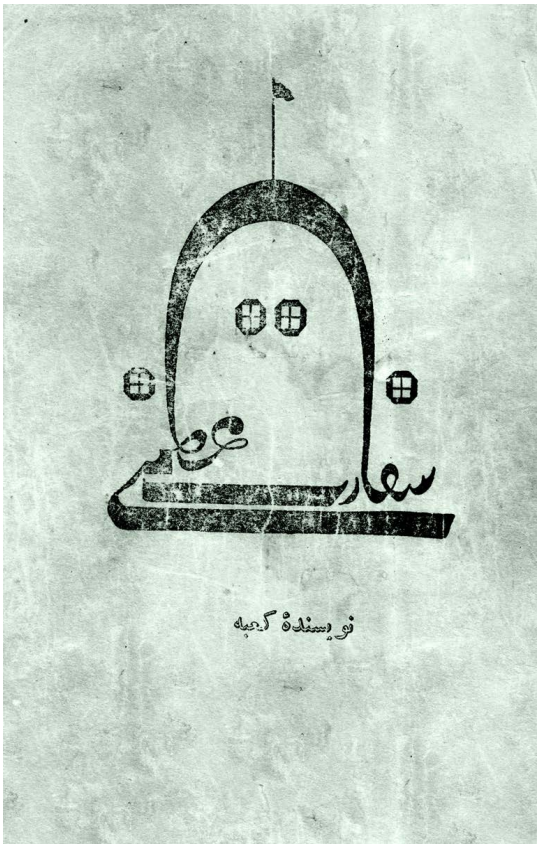
نمودار ۱. کارکرد تایپوگرافی تصویری با الگوبرداری از تئوری کدگذاری دوگانه و الحاق دو سطح عملکردی تایپوگرافی به آن. مأخذ: ویراستی از نمودار پایویو در: (Paivio, 1990, p. 67)

Diagram 1. Function of Pictorial Typography Based on the Dual Coding Theory, with the Integration of Two Functional Levels of Typography. Adapted from Paivio's Diagram in: (Paivio, 1990, p. 67)

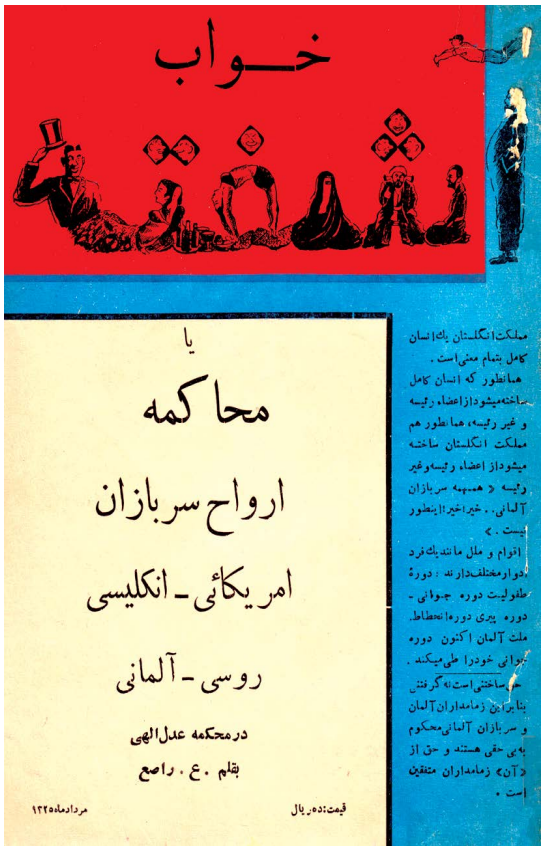
در این تمهید بصری، چیدمان حروف بدون تبعیت از خط کرسی و شکل حروف بدون رعایت تناسبات مرسوم پیش‌تر تعریف‌شده، به صورتی آزادانه و به‌منظور ساخت تَصویری شمایلی (بازنمایانه) ساماندهی و بازطراحی می‌گردند. این تمهید چنانچه اشاره شد، سابقه‌ای طولانی در فرهنگ بصری ایرانیان -تحت عنوان خوشنویسی مُشَکَّل- دارد (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، ص. ۳۵۹).

در طراحی عنوان کتاب داستان «سفارت عظمی» (تصویر ۵)، حرف «الف» و «زائدهٔ عمودی حرف ظ» با اغراق در کشیدگی و ضخامت بر خطی منحنی به یکدیگر متصل شده‌اند تا در کنار خطوط افقی و بیش‌ازحد ضخیم شدهٔ دو حرف «ت» و «یِ» معکوس، ساختمان سفارت انگلیس را تداعی کنند. نقاط هشت‌ضلعی عنوان کتاب نیز با حفره‌های چهارخانه‌ای در خود، تصویری از پنجره‌های ساختمان را به ذهن متبادر می‌کند. ساختمانی که در داستانی عاشقانه از نویسنده‌ای گمنام (با نام مستعار درویش)، مکانی برای تجربهٔ عشق و هوس یک کاردار ایرانی با دختری انگلیسی می‌شود. در مقدمهٔ کتاب سفارت عظمی، مجموعه‌ای از نقدهای روزنامه‌های «مهر ایران» و «اقدام» و نیز نشریات «راه نو» و «خواندنی‌ها» جمع‌آوری و بازنشر شده است. تمامی این نقدها، نویسندهٔ مجهول‌الهویهٔ کتاب را شخصیتی پراحساس توصیف کرده‌اند که به شکلی سهمگین، حقایق روح انسانی را در اثرش متجلی کرده است (شریعتمداری، ۱۳۲۳، صص. ۲-۱۰).

در سطح اول، عنوان کتاب با تداعی تصویر ساختمان، معنای واژهٔ ابتدایی خود (سفارتخانه) را تقویت می‌کند و اما ضخامت خطوط افقی (ت و ی) و منحنی (قوس حاصل از اتصال الف و زائدهٔ عمودی ظ)، تحدّب قوس بالایی عنوان و فضای منفی قابل‌توجهِ درونِ آن و مهم‌تر از همه، توپوگرافی نقطه‌های حروف (تعریفِ نقطه به‌منزلهٔ پنجره‌های ساختمان) ابعادی بزرگ از ساختمان را به ذهن متبادر می‌کند؛ باید توجه داشت که ذهن بیننده پنجره‌های ساختمان (نقاط) را در مقایسه و متناسب با ابعادِ تجربه کرده در جهان پیرامونی (متناسب با ابعاد واقعی ساختمان و انسان) درک



تصویر ۵. طرح جلد کتاب داستان سفارت عظمی (شریعتمداری، ۱۳۲۳)
Figure5.CoverDesignoftheBook *TheStoryoftheGrandEmbassy*
(Shari'atmadari, 1944)

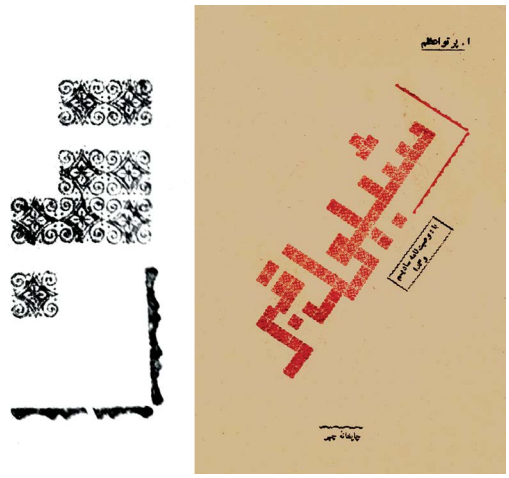


تصویر ۶. طرح جلد کتاب خواب آشفته (راصع، ۱۳۲۵)
Figure 6. Cover Design of the Book *The Troubled Sleep*
(Rāse', A., 1946)

می‌کند. ازاین‌رو، ساختمان در نسبت با پنجره‌های کوچک، بسیار بزرگ‌تر از حد متعارف تصور می‌شود. چنین تصور ابعادی می‌تواند بر معنای «عُظمی» (بزرگ‌تر) دلالت داشته باشد و مفهوم آن را در ذهن پر اهمیت کند. همچنین، با توجه به این‌که خطوط افقی و اشکال دِوّار به سبب ویژگی انفعالی خود در مبانی هنرهای تجسمی با کیفیتی مؤنث گونه تعریف می‌شوند (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، صص. ۱۱۸، ۲۵۳)، می‌توان گفت در طراحی عنوان این کتاب، تأکید بر قوس‌ها و خطوط افقی نوشتار به‌واسطۀ ضخامت زیاد آن، حسی از زنانگی را تداعی می‌کند و بر جنسیت واژۀ دوم (عظمی: مؤنث «اعظم» در زبان عربی) تأکید می‌گذارد. این حس زنانگی با موقعیت مکانی معشوق در سفارتخانه هماهنگ است؛ سفارتخانه در این داستان میعادگاه معشوقۀ راوی است و ازاین‌رو، همچون زنی باشکوه توصیف می‌شود و اما در سطح دوم، احساسات عاطفی عشق و هوس در پیچ‌وتاب حرکت قلم و موسیقای پُرنوسان ضخامت آن در چشمی حروف «ع»، «ظ» و «ف» آشکار و قابل‌درک است. بااین‌حال، تقارن نسبی شکل کلی عنوان و خطوط هم‌راستا با محور عمود (در شکل الف، زائدۀ ظ و پایۀ پرچم) خود را بر پیچ‌وتاب و موسیقی پُر ارتعاش چشمی حروف (ع، ظ، ف) تحمیل می‌کنند. این تحمیل و تضاد شکلی با لحن راسخ و قاطع نویسنده در نقد لغزش‌های عاطفی-غریزی شخصیت اول داستان هماهنگ است.

۲.ساخت عبارت یا بخشی از آن (کلمه و حروف) از طریق تصاویر ویرایش شده

استفادۀ مستقیم از تصاویر ویرایش شده به‌نحوی که در قامت حروف و کلمات تشخیص داده شوند، به‌عنوان پرکاربردترین و منحصربه‌فردترین روش در طراحی تایپوگرافی تصویری معاصر شناخته می‌شود. در این تمهید، تصاویر (نقوش نمادین، طرح‌واره‌های هندسی، عناصر بصری ارگانیک و طبیعی، تصاویر فیگوراتیو و غیره) در تولید شکل قلمی



تصویر ۷. راست: طرح جلد کتاب شب اول قبر. چپ: نمای نزدیک از دو مدل گلیف تزئینی به‌کاررفته در طراحی جلد کتاب (پرتواعظم، ۱۳۲۴)
Figure 7. Right: Cover Design of the Book *The First Night of the Grave*. Left: Close-Up View of Two Decorative Glyph Models Used in the Cover Design (Parto Azam, 1945)

برای نوشتار به کار گرفته می‌شوند به‌نحوی‌که ماحصل ویراست تصویری، این‌همانی حروف تلقی گردد.

در طراحی عنوان نمایشنامهٔ «خواب آشفته» (تصویر ۶)، اجزای حروفِ کلمهٔ «آشفته» از نقوش پیکره‌های انسانی ایجادشده‌اند: انسان ایستاده (الف)، پیکرهٔ افقی در حال شنا (مِد یا کلاه حرف آ)، مرد و زنی نشسته در دو سوی یک روحانی (دندانه‌های حرف شین)، پیکرهٔ حلقه‌زدهٔ یک ورزشکار ژیمناستیک (چشمی ف)، زنی نیمه‌لمیده (دندانهٔ ت) و مردی با لباس انگلیسی که با برداشتن کلاه کشیدهٔ خود به سبک اروپایی ادای احترام می‌کند (حرف ه آخر چسبان). به نظر می‌رسد طراح ایدهٔ رسامی خود را از رویکرد طنز و نمادین نمایشنامه اتخاذ کرده است؛ نمایشنامه‌ای که روایت آن محاکمهٔ ارواح سربازان آمریکائی، انگلیسی، روسی و آلمانی در محکمهٔ عدل الهی است، اما هریک از آن‌ها، نمایندهٔ یک سرزمین و اعمال و انتخاب‌های آن جامعه تلقی شده‌اند. نویسندهٔ نمایشنامه بر روی جلد کتاب، هر سرزمین یا ملت را به‌منزلهٔ یک تن انسانی حیات‌مند (در حال رشد تا مرگ) و صاحب قوای مختلف (قوای فکری-ارادی و غیر آن) معرفی کرده است: «مملکت انگلستان یک انسان کامل به تمام معنی است. همان‌طور که انسان کامل ساخته می‌شود از اعضاء رئیسه و غیر رئیسه، همان‌طور هم مملکت انگلستان ساخته می‌شود از اعضاء رئیسه و غیر رئیسه [...] اقوام و ملل مانند یک فرد ادوار مختلف دارند: دورهٔ طفولیت، دورهٔ جوانی، دورهٔ پیری و دورهٔ انحطاط» (راصع، ۱۳۲۵).

با توجه به موضوع و متن روی جلد، در سطح اول (نیت‌مندی محتوا و بلاغت آن)، طراحی عبارت با تعدد پیکره‌هایی که ازنظر جنسیت، حرفه، تیپ، پوشش و ملیت گوناگون‌اند و بدون هماهنگی با یکدیگر شکل‌های بدنی و رفتاری متنوع و ناهمگونی دارند، می‌توانند مفهوم لغوی «آشفته» را در ذهن تقویت کنند. همچنین، به سبب ناهمگونی چندوجهی پیکره‌ها، حروف‌نگاری تصویری می‌تواند دلالت بر خواب گونگی داشته باشد؛ چراکه در خواب عناصر نامتجانس و ناهمگون‌قرین یکدیگر می‌شوند. افزون بر این، تمهید مذکور (اندام انسان به‌مثابهٔ اندام حروف و هم‌نشینی انسان‌هایی با شخصیت‌های ناهمگون) توانسته است نیت و ایدهٔ درون روایت یعنی الف. تن به‌مثابهٔ چیزی فراتر از خود (در اینجا سرزمین) و ب. فضای فراواقعی-نمادین خواب و تصویر قیامت (که ابناء بشر برای قضاوت حق در کنار یکدیگر جمع می‌شوند) را بازتاب دهد؛ اما در سطح دوم، طراحی پیکره‌ها در قالب و شیوهٔ کارتون‌های نشریات دههٔ ۱۳۲۰ش، بر لحن طنز روایت نمایشنامه صحه گذاشته است و چهره‌های مضحک قلم خندانِ درون نقطه‌ها (به‌منزلهٔ تماشاگران نمایشنامه) این موقَعیت و لحن طنز را تقویت کرده‌اند. بااین‌حال، تیرگی و کنتراست زیاد پیکره‌ها با سیاهی و تلخی لحن طنز و انتقادی این نمایشنامه در هماهنگی کامل است. با توجه به اینکه نویسندهٔ اثر، عماد عصار (با نام مستعار ع. راصع) روزنامه‌نگار، شاعر، طنزپرداز، سردبیر و صاحب‌امتیاز ماهنامهٔ مصور و فکاهی «آشفته» (نشریه‌ای با رویکرد سیاسی-اجتماعی و متمایل به حزب ارادهٔ ملی) بوده است (برزین، ۱۳۷۱، ص. ۱۴۸)، می‌توان دریافت که تخصص‌ها و حرفهٔ مؤلف و آشنایی و مراودهٔ شغلی وی با نقاشان مضحک قلم بر کیفیت طراحانهٔ این جلد و لحن طنز حروف‌نگاری آن تأثیر بسزایی داشته است.

در طرح جلد کتاب مجموعه داستان «شب اول قبر» (تصویر ۷)، حروف و عبارت کتاب از تکرار یک گلیف تزئینی در محورهای عمودی و افقی تولیدشده و سپس به‌صورت اریب بر روی جلد قرارگرفته است. کتابی از ابوالقاسم پرتو اعظم که حاوی داستان‌هایی انتقادی-اجتماعی با بیانی سیال، فراواقعی، تلخ، ماتریالیستی و پوچ‌گرایانه که متأثر از ادبیات صادق هدایت و صادق چوبک است (پرتواعظم، ۱۳۲۴، صص. ۲-۴). داستان شب اول قبر با ورود فردی مرگ‌اندیش به گورستان، چیدن گل شقایقی از کنار یک قبر تک افتاده، بردن گل به خانه و قرار دادنش در کنار میزتحریر آغاز می‌شود تا صبح روز بعد که شخصیت اول داستان در فضایی فراواقعی درمی‌یابد شقایق، شبه‌تناسخی از فردی متوفا است که راوی زندگی پررنج و رقت‌بارش بر کاغذهای ریخته بر میزتحریر شده است. روایت زندگی این شقایق-

مرد گزاره‌های متنوعی دارد؛ ناتوانی در برخورد با خیانت و گناه همسر، مرور ذهنی سنت سنگسار، مریضی، روان رنجوری و احتضار وی در بستر بیمارستان.

با توجه به این روایت و گزاره‌های موجود در آن، می‌توان گفت در سطح اول (بلاغت)، قطعات سرخ‌رنگ گلیف‌های تزئینی، بر ایدۀ گل‌های شقایق استوار است و اما به‌صورت ضمنی، قطعات سنگ‌قبر یا سنگسار (سنگ‌های آغشته به خون) را به ذهن متبادر می‌کند. همچنین، قالب بنایی شکل قلم نوشتار و کلان ساختار مستطیلی عبارت کتاب بر بستر کاغذ اکر، یادآور سنگ‌قبری رهاشده بر خاک است. گلیف خطی تکرارشونده بر بالا و راست عبارت، به بهترشدن درک تصویری از عنوان (بازنمایی قبر) کمک شایانی کرده است؛ و اما در سطح دوم (احساسی‌سازی)، از یک سو، اریب بودن عبارت بر احتضار و ناپایداری حال روحی راوی دلالت دارد و از سویی دیگر، شکل خشک قلم و قطعه‌قطعه بودن حروف، لحن قاطع و پاره‌پارۀ راویِ محتضر را تداعی و قدرت نابودگری مرگ (تجزیۀ اندام) را به ذهن و روان بیننده/خواننده تحمیل می‌کند.

۳. حذف برخی از حروف یا کلمات در یک عبارت و قرارگیری تصویر به‌جای آن

در این روش، تصویر بر اساس میزان شباهت خود با کاراکترها یا ترکیبات نوشتاری، جایگزین تمام یا بخشی از اندام حروف یا کلمات در یک عبارات می‌شود.

روزنامۀ «ظفر» ارگان شورای متحدۀ مرکزی اتحادیه‌های کارگران و زحمتکشان ایران به مدیریت رضا روستا بود که از سال ۱۳۲۳ شروع به فعالیت کرد. شورایی که در فضای باز سیاسی دهۀ ۱۳۲۰ش (پس از خروج رضاشاه از ایران)، توسط حزب توده سازماندهی و به فدراسیون سندیکای جهانی کارگران متصل شد (برزین، ۱۳۷۱، ص. ۲۸۷). لوگوی این روزنامه (تصویر ۸) ترکیبی از عناصر تصویری متعدد مرتبط با حوزۀ صنعت بود، مانند چرخ‌دنده (چشمی ف)، پیچ (نقطه‌ها)، آچار (فتحه)، بادامک یا اهرم شیفتر موتور (خط عمودی روی حرف ظ) و پیکان‌ها و منحنی‌های توسعه (ر و چشمی ظ).

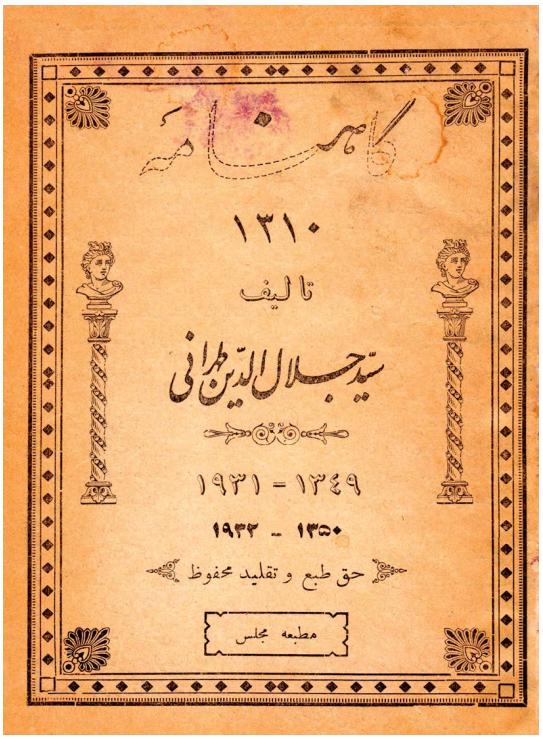
در سطح اول، وجه بصری لوگوی روزنامه بدون در نظر گرفتن معنای لغوی ظفر (پیروزی)، بر صنعت، مدرن‌سازی، توسعه و طبقۀ کارگر دلالت دارد؛ دلالتی که می‌تواند نیت و مقصود سران سندیکاهای کارگری و حزب توده را دنبال کند؛ چراکه همین وجه بصری به‌صورت ضمنی، معنای لغوی روزنامه را نشان می‌دهد: «پیروزی طبقۀ کارگر».

در سطح دوم، شکل و طراحی بازیگوشانۀ حروف فرضی، حسی سرخوشانه و لحنی دوستانه و صمیمی را به بیننده القاء می‌کند. لحنی که ضمن هماهنگی کامل با برونداد احساسی واژۀ ظفر (شادی حاصل از پیروزی)، با رویکرد درون‌سازمانی نشریه و منش سندیکایی آن نیز تناسب دارد؛ چراکه مخاطبین این نشریه اعضای اتحادیه‌های کارگری بودند و هدف این اتحادیه‌ها و نشریات کارگری «جذب حداکثری اعضا و هواداران» و ایجاد «وحدت و وفاق» و «همراهی و همدلی» آنانِ در راستای احقاق خواسته‌ها و حقوق خود بود. طبیعتاً نهادها و تشکیلات مذکور برای دستیابی به چنین هدفی به تقویت ویژگی‌های بیانی-عاطفی

تصویر ۸. لوگوی روزنامۀ ظفر در سال ۱۳۲۳ (روزنامه ظفر، ۱۳۲۳)
Figure 8. Logotype of the Newspaper *Zafar* in 1944 (1323 SH) (Zafar Newspaper, 1944)

تصویر ۹. طرح جلد کتاب راهنمای فوتبال، سال انتشار ۱۳۲۶ ش.
(راهنمای فوتبال، ۱۳۲۶)[۱]
Figure 9. Cover Design of the Book *Football Guide*, published in 1947 (1326 SH) (Rahnamaye Football, 1947)

۱. طرح جلد از نسخه کتاب راهنمای فوتبال چاپ ۱۳۲۶ ش. در مجموعه شخصی امیرکیخسرو کیانی تهیه‌شده است.



تصویر ۱۰. طرح جلد گاهنامه (تقویم) سید جلال‌الدین طهرانی، سال انتشار ۱۳۱۰ ش. (طهرانی، ۱۳۱۰) [۱]

Figure 10. Cover Design of the Periodical Calendar of Seyed Jalal al Din Tehrani, published in 1931 (1310 SH) (Tehrani, 1931)

و میان فردی نیاز بیشتری داشتند و لوگو تایپ تصویری ظفر پاسخگوی این نیاز بود.

در طرح جلد کتاب «راهنمای فوتبال»، توپ جایگزین کلمهٔ «فوتبال» شده است (تصویر ۹). در سطح اول، متخصصین و هواداران این ورزش، با توانایی تشخیص شکل توپ فوتبال، این کلمه و موضوع را با وضوح و سرعت هرچه تمام (بیشتر از سرعت خوانش نوشتاری کلمهٔ فوتبال) حدس خواهند زد. در سطح دوم (عاطفی)، طرح‌وارهٔ توپ می‌تواند هیجان ناشی از تماشا و تجربهٔ یک مسابقهٔ فوتبال را مجدداً در ذهن و روان مخاطبین بازسازی کند. واژهٔ «راهنمای» نیز با شکل مواج و پیچ‌خوردهٔ خود تداعی‌کنندهٔ روبان‌های شادی است؛ روبان‌هایی رنگارنگ که گاهی در ابتدای مسابقات یا پیروزی یک تیم در فضای استادیوم پرتاب می‌شوند. شکل این واژه می‌تواند در سطح بلاغتی بر معنای پیروزی و افتخار (اهداف و نیت باشگاه شاهین) دلالت داشته باشد و در سطح عاطفی، حس شادی و هیجان ناشی از پیروزی تیم را در هواداران خود تقویت کند.

۴. بازنمایی بخشی از عناصر و کیفیات بصریِ یک موضوع دیداری در نوشتار

در این روش، شکل حروف و کلمات از طریق «هم‌نهادی» با برخی از وجوه یا ویژگی‌های بصری بازنمایانه (برگرفته از یک موضوع دیداری) دچار استحاله می‌شوند تا یک موضوع یا مفهوم مشخص را در قوای ادراکی تداعی کنند. منظور نگارنده از هم‌نهادی این است که اندام حروف به نحوی با کیفیات بصری هم‌آمیخته و یگانه می‌شوند که تفکیک تصویر و نوشتار از یکدیگر غیرممکن است. در این نوع حروف‌نگاری تصویری، ذهن پس از تحلیل ویژگی‌های بصری الحاق‌شده به نوشتار، نزدیک‌ترین و منطبق‌ترین موضوع بازنمایانه به این ویژگی‌ها را بازیابی می‌کند و ضمنِ استنتاجِ تصویری شمایلی از یک موضوع، معنای لغوی عبارتِ پیش رو را در نسبت با آن قرار می‌دهد.

این تمهید به‌صورت نه‌چندان آشکار و قدرتمند، در یکی از تقویم‌های دههٔ ۱۳۱۰ ش به کار گرفته شد: «گاهنامهٔ سید جلال‌الدین طهرانی» (تصویر ۱۰). در این اثر، حذف شدن بخشی از سطح حروفِ عبارتِ «گاهنامه» و حفظ خطوط محیطی آن (به‌صورت خط‌چین) مفهوم گاهنامه را به‌شیوه‌ای خلاقانه القاء می‌کند؛ گویی خطوط محیطی حروف، مرزهای ظروفی شفاف (مثلاً ساعت‌های شنی) هستند که در حال پر شدن از مظروفی سیاه‌اند. تمهیدی که می‌تواند بر مفهوم «گذر زمان» دلالت داشته باشد. همچنین، پر و خالی بودن بخش‌هایی از حروف، یکی از معانی لغوی سرواژهٔ «گاه»نامه را به ذهن متبادر می‌سازد.

این تمهید، یکی از پرکاربردترین فنون حروف‌نگاری تصویری در گرافیک انتشارات دههٔ ۱۳۲۰ش ایران بود. روشی که به نظر می‌رسد مبتکرین آن نقاشانِ خلاقِ فعال در فضای نشر باشند. در دههٔ بیست شمسی، نشریاتِ متعدد وابسته به جریان ملی‌گرا-همچون روزنامه‌های ارگانی دیگر احزاب سیاسی- فرصت یافتند تا آشکارتر و جسورانه‌تر از هر زمان به منازعه با سیاست‌ها و برنامه‌های حکومت پهلوی بپردازند. یکی از این نشریات، روزنامهٔ «شورش» نام داشت که باهدف آگاهی و تحول‌خواهی اجتماعی در سال ۱۳۲۹ توسط امیرمختار کریم‌پور شیرازی (از هواداران جدی مصدق و جبههٔ ملی) آغاز به فعالیت کرد (برزین، ۱۳۷۱، ص. ۲۶۰). این روزنامه به‌صورت جدی از سیاست‌های ضد استعماری دولت مصدق و نهضت ملی شدن نفت دفاع می‌کرد و منتقد «شاه و خانواده‌اش و انگلیس» و معترض به «فقر، گرسنگی و نیازمندی عمومی جامعه» بود.

لوگوی شورش در هماهنگی کامل با معنای لغوی عنوان روزنامه و رویکرد احساسی-عاطفی آن قرار دارد؛ در سطح اول، نه‌تنها شکل اریب (ایتالیک) نوشتار بلکه، به‌کارگیری انبوهی از پاره‌خط‌های پرتاب‌شدهٔ کوتاه و با ضخامت‌های

۱.این تصویر از طرح جلد کتاب گاهنامه چاپ ۱۳۱۰ ش در مجموعه شخصی امیرکیخسرو کیانی تهیه‌شده است.

تصویر ۱۱. حروف‌نگاری تصویری عنوان روزنامۀ شورش در سال ۱۳۲۹ (روزنامه شورش، ۱۳۲۹)[1]

Figure 11. Pictorial Typography of the Title of the Newspaper *Shuresh in 1950* (1329 SH) (Shuresh Newspaper, 1950)

متنوع در ساخت حروف به‌نحوی‌که بافتی پر تنش را ایجاد کرده‌اند، به تقویت معنای شورش کمک می‌کنند (تصویر ۱۱). ارزش‌های شکلی مذکور می‌توانند برداشت و بازنمایی آزادانه‌ای از ویژگی‌های بصری نهفته در موضوعات متعدد (نظیر طوفان، خروش دریا و اثرات تخریب یا جراحت) باشند؛ و اما در سطح دوم، تحرک شکلی در حروف اریب، تنش بصری در بافت نوشتار و تندنویسیِ شکل قلم، لحن آشوبنده و پرخروش نشریه را به مخاطبینَ آن القاء می‌کند؛ خروش و آشوبندگی‌ای که می‌تواند هیجان عاطفی و روح ناآرام صاحب‌امتیاز نشریه را نیز بازتاب دهد.[2] البته قرارگیری کشیدگی سر حرف شین آخر بر روی حروف ابتدایی کلمه (شور) و نیز پیچش انتهایی کاسۀ حرف شین آخر و بازگشت آن به ابتدای کلمه، حس شوریدگی و تشویش را کنترل و مدیریت کرده تا لوگو و به‌تبع آن، نشریه اعتماد برانگیز و تا حدودی موقر انگاشته شود.

در عنوان کتاب داستان «کارهای گیج‌کننده» یا «دیوانگی‌های من»، خطوط معوج و درهم‌تنیدۀ نوشتار با ضخامت‌های مختلف و پر کنتراست، بی‌شباهت به تصویر کلافی سردرگم یا خط‌خطی‌های ناخودآگاه یک فرد پرآشوب نیست (تصویر ۱۲). نویسندۀ ناشناس این کتاب در مقدمه به وضعیت آشفتۀ کشور پس از جنگ جهانی دوم و اعمال نابجا و غیرعقلانی جامعۀ ایرانی (دولتمرد و ملت) اشاره می‌کند (شیفته، ۱۳۲۹، صص. ۲-۳) و ذیل داستانی طنز و انتقادی، خواستار خود اصلاحی جامعه می‌شود. در مطالعۀ سطح اول حروف‌نگاری تصویری (بلاغت)، بدین سبب که حروف با طراحی بی‌منطق، آشفته و معوج خود -جز ضخامت- چندان تفاوتی با خطوط موج‌دار و گوریدۀ چرخیده به دور خود ندارند، نوشتار از خطوط غیر نوشتاری به‌سختی قابل‌تشخیص است و خوانش عنوان کتاب سخت و پر تأخیر صورت می‌گیرد. همچنین، ویژگی‌های مذکور، معنای لغوی و مفهومی عنوان کتاب (اعمال گیج‌کننده) را با قدرت تمام برجسته می‌کند؛ عبارت «به‌دقت بخوانید ولی گیج نشوید» در بالای عنوان کتاب نشان می‌دهد که مؤلف یا ناشر از روی عمد عنوان را سخت خوانا طراحی کرده‌اند (نیت و قصد مؤلف) تا با فضای سردرگم موجود در محتوا و روایت کتاب تناسب بیشتری داشته باشد. در سطح دوم (عاطفی)، خط‌خطی‌های پرآشوب از یک‌سو، می‌تواند لحن بی‌منطق و حال پریشان راوی را در مقام یک فرد دیوانه تداعی کند و از سویی دیگر، بر موقعیت طنز سیاه داستان تأکید گذارد.

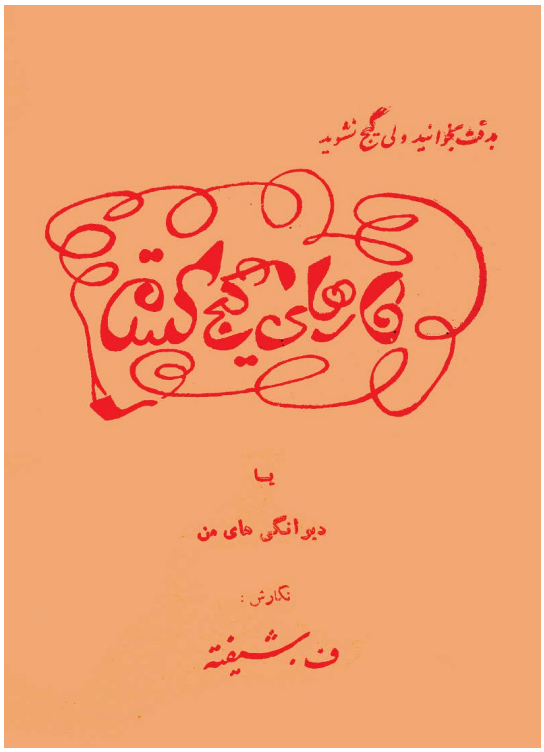
در داستانی از پرتو اعظم، «خفاش» به‌منزلۀ طرح‌واره‌ای نمادین از سپهر زندگی و موقعیت‌های وجودی شخصیت اول داستان تلقی می‌گردد (تصویر ۱۳). خفاش نمادی از زندگی تلخ و در انزوای انسانی است که علی‌رغم میل و تلاش خود توسط دیگران طردشده است. در نقدهایی که نشریات «جهان نو» و «اطلاعات» پیرامون داستان خفاش نگاشته‌اند و توسط ناشر در مقدمۀ کتاب بازنشر شده، پرتو اعظم به‌عنوان داستان‌نویسی حساس و از اولین نویسندگان ایرانی معرفی می‌شود که به شخصیت‌های داستان خود رنگ، حس و لحن داده است (پرتواعظم، ۱۳۲۷، صص. ۱-۳).

در سطح اول طراحی عنوان کتاب خفاش، ترکیب (هم‌نهادی) اندام حروف باَدالبرهای بال خفاش و نیز رهایی شکل نوشتار و اریب بودن خطوط مستقیم (بدون قوس) حروف و زوائد تزئینی آن، معنای لغوی (خفاش) و مفهومیِ-عملکردی آن (شکل پرواز خفاش) را تقویت کرده‌اند. در سطح دوم نیز، مواجهه و هم‌آمیزی شکل‌های تیز و منحنی در طراحی عنوان کتاب می‌تواند بر حالات روحی دوگانه و متضاد شخصیت اول داستان نظیر عطوفت و خشم، یأس و امید، انس و غربت، انزوا و در جمع بودن دلالت داشته باشد.

در حروف‌نگاری روی جلد کتاب «جهنم دره»، عنوان با قلم نستعلیق خوشنویسی شده و سپس با خطوط محیطی قرمز، لرزان و آمیخته با شعله‌های آتش بازطراحی گردیده است (تصویر ۱۴). در این کتاب داستان، جهنم دره استعاره‌ای از ایرانِ تحت ستم، استعمار و استثمارِ دهۀ ۱۳۲۰ش است (کسمائی، ۱۳۲۶، ص. ۱۰). ایرانی که به‌زَعم نویسنده، پر از مفسده، جهل، فقر، نقایص اخلاقی، عادات زشت و کنش‌های پلید و زبون بوده و ازاین‌رو، شایستۀ «شکوه و شکایت»، «طعن و نفرین» و «ناامیدی و بدبینی» استَ (کَسمائی، ۱۳۲۶، صص. ۶، ۱۰، ۱۳، ۱۵). در مقدمۀ کتاب، داستان جهنم دره به‌منزلۀ «طغیان» و «تازیانه‌های لجوجانه و عبرت‌آمیزی» قلمداد می‌شود که «یک نویسندۀ جوان، حساس، آزرده و سرکش» بر «پیکر عفریت پلید و تیرۀ جامعۀ ایران» زده است تا شاید «به واژگون شدن اساس نظام اجتماع کنونی ایران» و «تکاندن ارواح خفتۀ ایرانیان» یاری رساند. داستانی که عکس‌العملی شایسته در قبال «کابوس خفقان‌آور محیط فکری و روحی جامعه» و «شلاق‌های بی‌رحمانۀ هیئت

۱. این تصویر از حروف‌نگاری تصویری عنوان روزنامۀ شورش در سال ۱۳۲۹، موجود در مجموعه شخصی نگارنده استخراج‌شده است.

۲. «شورش» و دیگر روزنامه‌های کریمزاده شیرازی (نظیر «فریاد ایران»، «مرد وطن» و «قیام ملت») بارها به‌سبب واکنش‌های تند احساسی در نقد امور سیاسی-اقتصادی دربار توقیف گردید و کریمزاده نیز پس از تهدیدهای مداوم، چندین مرتبه دستگیر و در آخر، به اعدام محکوم شد. وی در آخرین دادگاه به‌قصد خودکشی خود را از طبقات بالای دادگستری پرت کرد، اما در زندان، به طرز مشکوکی به دلیل جراحات سوختگی جان باخت (درویشیان و آل ابراهیم، ۱۳۸۳، ص. ۳۳).



تصویر ۱۲. طرح جلد کتاب کارهای گیج‌کننده یا دیوانگی‌های من (شیفته، ۱۳۲۹)
Figure 12. Cover Design of the Book *Confusing Works or My Madness* (Shifteh, 1950)

تصویر ۱۳. طرح جلد کتاب مجموعه داستان خفاش (پرتواعظم، ۱۳۲۷)
Figure 13. Cover Design of the Story Collection The Bat (Parto Azam, 1945)

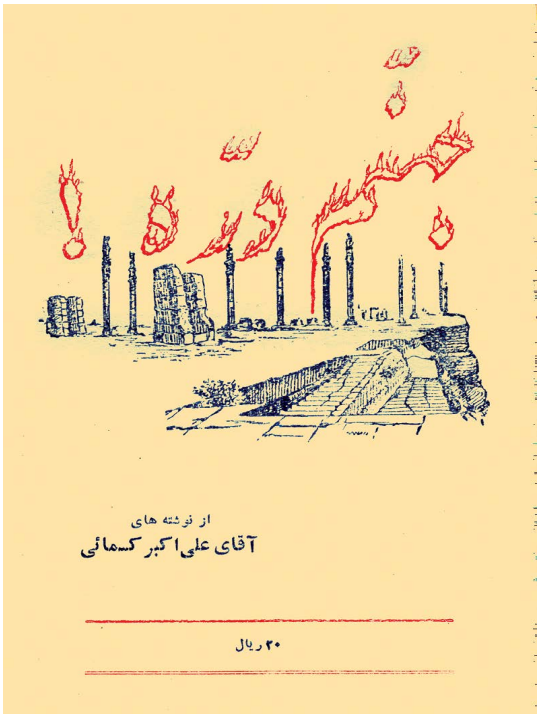
حاکمهٔ ظالم و فرومایهٔ ایران» است (کسمائی، ۱۳۲۶، صص. ۳، ۷-۶، ۹، ۱۴). این داستان در سال ۱۳۲۳ به‌صورت سریالی در روزنامهٔ مبارز و آزادی‌خواه «ایران ما» (کسمائی، ۱۳۲۶، ص. ۴) و سه سال بعد (۱۳۲۶) در قالب کتاب و همراه با چند مقالهٔ انتقادی-اجتماعی منتشر شد. در صفحات ابتدایی این کتاب، داستان به «آزادمردانی که می‌کوشند این جهنم دره را به بهشت آزادی و عدالت مبدل کنند» تقدیم شده است.

در مطالعهٔ سطح اول حروف‌نگاری کتاب، ازآنجاکه قلم نستعلیق خطی کاملاً ایرانی و نمایندهٔ ذوق و زیبایی‌شناسی ایرانیان است، می‌تواند دلالت بر فرهنگ و جامعهٔ ایرانی داشته باشد. ازاین‌رو، می‌توان گفت، آتش افروخته بر نوشتار نستعلیق، ضمن هم‌راستایی با معنای لغوی عنوان کتاب (دره‌ای افروخته از آتشی جهنمی)، به شکلی نمادین با مفهوم و محتوای داستان هماهنگی دارد: دره‌ای به‌منزلهٔ فرهنگ فروریخته، واپسگرا و در حال انحطاط ایرانی که از آتش ظلم و نفرت (جهنم) افروخته‌شده و البته چنین آتشی شایستهٔ آن است. بنابراین، به‌کارگیری شکل قلم نستعلیق با خطوط محیطی لرزان، ظریف و آمیخته با طرح‌وارهٔ آتش می‌تواند رویکردِ انتقادی-تخریبی محتوای کتاب (قصد و نیّت مؤلف) را در وسعت فرهنگ ملی بازتاب دهد. اما در سطح عاطفی، از یکسو، شکل قلم عنوان (نستعلیق) و خطوط محیطی لرزان و نحیف آن به سرافکندگی، حُزن و سوگ مؤلف از زیبایی‌های ازدست‌رفته و در حال اضمحلال فرهنگ جامعهٔ ایرانی دلالت دارند و از سوی دیگر، اشتعال حروف، خشم مؤلف از فرهنگ و رفتار جامعهٔ ایرانی زمانهٔ خود را تداعی می‌کند.

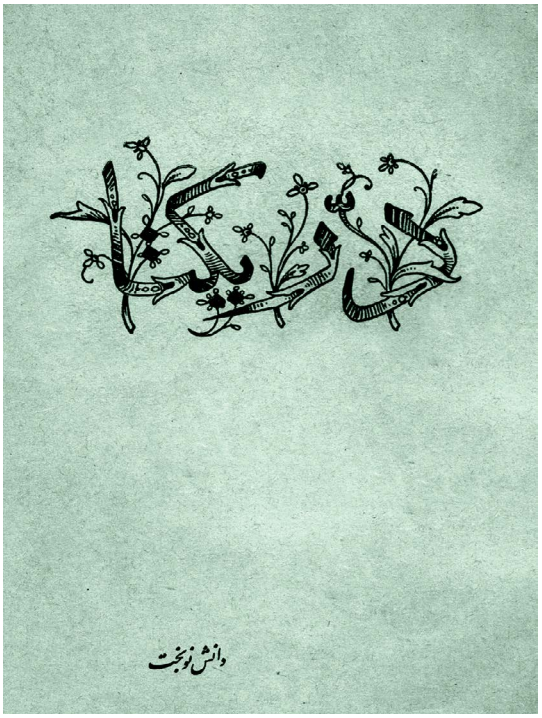
۵. هم‌نشینی تصویر و نوشتار

در این روش، عناصر بصری در کنار حروف هم‌نشین یا منطبق می‌شوند، بی‌آنکه استقلال هرکدام از آن‌ها خدشه‌دار شود. بدین ترتیب، نوشتار با افزودن ارزش‌های بصری، سطح بلاغتی و عاطفی خود را ارتقاء می‌دهد.

در طراحی عنوان کتاب «دُر یکتا» نوشتار با قلم ثلث، خطاطی و سپس در هم‌نشینی با ساقه‌های ظریفِ شبه ختائی مجدداً (با یک جنس خط) رسامی شده است (تصویر ۱۵). در این هم‌نشینی، برخی از ساقه‌ها با افزایش ضخامت



تصویر ۱۴. طرح جلد کتاب داستان جهنم دره (کسمائی، ۱۳۲۶)
Figure 14. Cover Design of the Book *The Story of Hell Valley* (Kasmā'ī, 1947)

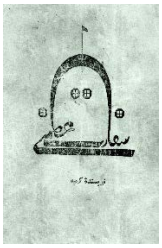


تصویر ۱۵. طرح جلد کتاب دُر یکتا (نوبخت، ۱۳۲۱)
Figure 15. Cover Design of the Book *The Unique Pearl* (Nobakht, 1942)

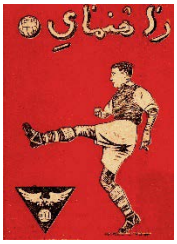
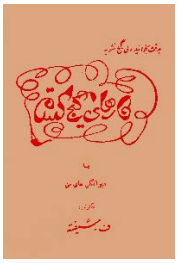
بر قامت حروف منطبق شده‌اند. تمهیدی که از یک‌سو، یادآور طراحی تزئینی سرواژه‌ها در کتاب‌آرایی کلاسیک اروپا از قرن پانزدهم میلادی به بعد بود (مگز، ۱۳۸۴، صص. ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۳۴، ۲۱۰، ۲۱۲) و از سویی دیگر، با کتیبه‌های تزئینی خوشنویسی در کتاب‌آرایی و معماری دوران تیموری و صفوی قرابتی نسبی داشت. «دُر یکتا» ترجمه‌ای منظوم از کتاب «دُره الیتیمه» یا «الادب الکبیر» اثر ابو محمد عبدالله‌بن مقفع (۱۴۲-۱۰۴ق) است. کتابی که ابن‌مقفع با بهره‌گیری از سخنان حکیمان ایرانی (مانند بزرگمهر) و دیگر ملل، به‌منظور تهذیب اخلاق جامعه و فرمانروایان ایران نگاشت، اما سرایندۀ این ترجمۀ منظوم (دانش نوبخت)، قصد و هدف خود از این شکل ترجمه را جذب جوانان زمانه (دهۀ ۱۳۲۰) و تهذیب نفس آنان در نسبت با مفاسد اجتماعی و ترجمه‌های رمان‌های غربی اعلام کرد (نوبخت، ۱۳۲۱، مقدمه-بدون شماره).

در سطح اول، طراح بدون اینکه معنای سهل‌الوصول عنوان کتاب (جواهر یگانه) را مبنای ایده پردازی حروف‌نگاری تصویری خود کند، توانسته است به‌واسطۀ آرایش حروف با نقوش گیاهی، قصد و منظور نویسنده از متن و محتوای کتاب را به ذهن متبادر سازد؛ جذب جوانان و دعوت آن‌ها به تهذیب اخلاق و پالایش نفس. عناصر گیاهی به سبب تعدد، ظرافت و عمر کوتاه خود می‌توانند بر موضع جوانی و کثرت جوانان دلالت داشته باشند. همچنین، بیننده/خوانندۀ طرح جلد به‌واسطۀ تجربۀ زیستۀ خود در ابنیۀ تاریخی ایران دوران اسلامی و درک شباهت میان حروف‌نگاری عنوان کتاب با کتیبه‌های قرآنی و اسماء متبرکه در اماکن مذکور می‌تواند دلالت‌های معنوی عنوان را تشخیص دهد و بدون توجه به معنای لغوی و مرسوم واژگان، «دُر» را در مقام «گوهر» و «جوهر» و به‌منزلۀ «ذات، وجود، ماهیت و نفس» تأویل کند و خلاصه‌سازی (استالایز) نقوش گیاهی جای گرفته بر آن را با مفهوم «پالایش روح» مساوق و هم‌نسبت انگارد. افزون بر این، در سطح دوم، رسامی دقیق، ظریف و آراستۀ حروف، با لحن شاعرانه، حکیمانه و سنجیدۀ سُراینده قابل تطبیق است. همچنین، نقوش ظریف، منعطف، مواج و روندۀ گیاهی در کنار ساختار مستحکم و ایستای حروف، حسی از طراوت و سرزندگی را در قوای ادراکی مخاطب ایجاد می‌کنند. حسی که می‌تواند ترجمانی عاطفی و شهودی از سطح عملکردی اول (جوانی و پالایش نفس) تلقی شود.

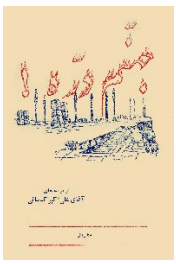
جدول ۱. پنج تمهید در تایپوگرافی تصویری گرافیک انتشاراتی دههٔ ۱۳۲۰ ش. ایران و مطالعهٔ دو سطح عملکردی آن
Table 1. Five Devices in the Pictorial Typography of Iranian Publishing Graphics in the 1940s (1320s SH) and the Study of Its Two Functional Levels

تنوع ترکیب تصویر و نوشتار	نمونه آثار حروف‌نگاری تصویری	سطح معنایی (بلاغتی)		سطح عاطفی	
		تمهید بصری	تأثیر بصری	تمهید بصری	تأثیر بصری
۱. ساخت تصویر از طریق چیدمان و تغییر شکل حروف		تداعی تصویر ساختمان به‌واسطهٔ تغییر شکل و چیدمان حروف عنوان.	تداعی واژهٔ سفارتخانه.	پیچ‌وتاب حرکت قلم و موسیقای ضخامت در چشمی حروف.	تداعی وضعیت عاطفی عشق و هوس.
		الف. ضخامت خطوط افقی و منحنی، تحدّب قوس بالایی و افزایش فضای منفیِ درونِ عنوان. ب. توپوگرافی نقطه‌های حروف.	درکِ بزرگی ابعاد ساختمان و تأکید بر واژهٔ عُظمی (بزرگ‌تر).	تقارن نسبی شکلی کلی عنوان و خطوط هم‌راستا با محور عمود که در تضاد با پیچ‌وتاب و موسیقی پُر نوسان چشمی حروف است.	هماهنگ با لحن راسخ و قاطع نویسنده در نقد لغزش‌های عاطفی- غریزی شخصیت اول داستان.
		ویژگی انفعالی خطوط افقی و اشکال دِوَار.	تأکید بر زنانگیِ استعاریِ مکان و جنسیتِ مؤنث واژهٔ عظمی در عنوان داستان.		
۲. ساخت عبارت و یا بخشی از آن (کلمه و حروف) از طریق تصاویر ویرایش شده		الف. تعدد پیکره‌های گوناگون و نامتجانس ازنظر جنسیت، حرفه، تیپ، پوشش و ملیت. ب. عدم هماهنگی شکل‌های بدنی و رفتاری پیکره‌ها.	تقویت معنای لغوی و مفهوم کلمهٔ آشفته.	الف. طراحی کارتونی پیکره‌ها. ب. چهره‌های مضحک قلم خندان درون نقطه‌ها.	تأکید بر لحن طنز روایت نمایشنامه.
		عدم تجانس و ناهمگونی چندوجهی پیکره‌ها.	دلالت بر خواب گونگی.	تیرگی و کنتراست زیاد در طراحی پیکره‌ها.	سیاهی و تلخی لحن طنز و انتقادی نمایشنامه.
		اندام انسان به‌مثابهٔ اندام حروف.	تن به‌مثابهٔ چیزی فراتر از خود (استعارهٔ سرزمین).		
		هم‌نشینی انسان‌هایی با شخصیت‌های ناهمگون.	فضای فراواقعی- نمادین خواب و تصویر قیامت.		
		قطعات سرخ‌رنگ گلیف‌های تزئینی.	بازنمایی غیرمستقیم گل‌های شقایق، قطعات سنگ‌قبر و سنگ‌های آغشته به خون (سنگسار).	اریب بودن عبارت.	احتضار و ناپایداری حال روحی راوی.
		الف. شکل قلم بنایی عنوان و کلان ساختار مستطیلی آن. ب. قرارگیری عبارت پر زمینه‌ای به رنگ اکر.	بازنمایی سنگ‌قبری رهاشده بر بستر خاک.	شکل خشک قلم و قطعه‌قطعه بودن حروف.	الف. لحن قاطع و پاره‌پارهٔ راوی محتضر. ب. تحمیل روانی قدرت نابودگری مرگ (تجزیهٔ اندام).

ادامه جدول ۱.

۳. حذف برخی از حروف یا کلمات در یک عبارت و قرارگیری تصویر به‌جای آن		قرارگیری عناصر تصویری مرتبط با حوزۀ صنعت به‌جای حروف حذف‌شدۀ کلمۀ ظفر.	تأکید بر مفاهیم صنعت، مدرن‌سازی، توسعه و پیروزی طبقۀ کارگر.	شکل و طراحی بازیگوشانۀ حروف فرضی.	الف. تداعی حس سرخوشی و لحن دوستانه و صمیمی. ب. شادی حاصل از پیروزی. ج. دعوت ضمنی به همدلی و وفاق.
		حذف کلمۀ «فوتبال» و قرارگیری توپ به‌جای آن.	تأکید صریح‌تر به موضوع فوتبال.	جانشینی طرح‌وارۀ توپ.	بازسازی هیجان ناشی از تماشا و تجربۀ یک مسابقۀ فوتبال.
		ساخت عبارت «راهنمای» با جانشینی روبان‌هایَ پیچ‌خورده.	دلالت بر پیروزی و افتخار تیم فوتبال.	جانشینی روبان‌های پیچ‌خورده.	تداعی شادی و هیجان ناشی از پیروزی تیم.
۴. بازنمایی بخشی از عناصر و کیفیات بصریِ یک موضوع دیداری در نوشتار		الف. شکل اریب نوشتار. ب. تعدد پاره‌خط‌های کوتاه و با ضخامت‌های متنوع در ساخت حروف. ج. بافت پر تنش نوشتار. د. الهام از ویژگی‌های بصری طوفان، خروش دریا و اثرات تخریب یا جراحت در طراحی نوشتار.	تقویت معنای لغوی و مفهوم شورش.	الف. تحرک شکلی زیاد در حروف اریب. ب. تنش بصری در بافت نوشتار. ج. تندنویسیِ شکل قلم.	تداعی لحن آشوبنده و پرخروش نشریه و صاحب‌امتیاز آن.
				الف. قرارگیری سر حرف شین آخر بر حروف ابتدایی کلمه (شور). ب. پیچش انتهایی کاسۀ حرف شین آخر و بازگشت آن به ابتدای کلمه.	شوریدگی کنترل و مدیریت‌شده به‌قصد ایجاد حس اعتماد و وقار.
		الف. طراحی بی‌منطق، آشفته و معوج حروف. ب. شباهت نوشتار به خطوط موّاج چرخیده به دور آن. ج. سخت خوانایی عبارت. د. الهام از ویژگی‌های بصری کلافی سردرگم یا خط‌خطی‌های ناخودآگاه یک فرد پرآشوب.	تأکید بر معنای لغوی و مفهوم عنوان کتاب: اعمال گیج‌کننده.	خط‌خطی‌های پرآشوب.	الف. لحن بی‌منطق و حال پریشان راوی در مقام یک فرد دیوانه. ب. تأکید بر موقعیت طنز سیاه داستان.
		الف. هم‌نهادی اندام حروف با دالبرهای بال خفاش. ب. رهایی شکل نوشتار. ج. اریب بودن خطوط مستقیم حروف و زوائد تزئینی آن.	تقویت معنای لغوی (خفاش) و مفهومی-عملکردی عنوان (شکل پرواز خفاش).	مواجهه و هم‌آمیختگی شکل‌های تیز و منحنی.	تداعی حالات روحی متضاد شخصیت اول داستان: عطوفت و خشم، یأس و امید، انس و غربت، انزوا و در جمع بودن.

ادامه جدول ۱.

۴. بازنمایی بخشی از عناصر و کیفیات بصریِ یک موضوعِ دیداری در نوشتار		الف. طراحی عنوان با قلم نستعلیق. ب. خطوط محیطی قرمز، ظریف و لرزان عنوان. ج. آمیختگی نوشتار با طرح‌وارهٔ آتش.	الف. تأکید بر معنای لغوی عنوان (درّه‌ای افروخته از آتشی جهنمی). ب. دلالت بر فرهنگ واپسگرا و در حال انحطاط ایران دههٔ بیست شَمسی. ج. رویکردِ انتقادی-تخریبی در وسعت فرهنگ ملِی (نیت مؤلف).	شکل قلم عنوان (نستعلیق) و خطوط محیطی لرزان و نحیف.	تداعی سرافکندگی، حُزن و سوگ مؤلف از فرهنگ در حال اضمحلال جامعهٔ ایرانی.
				اشتِعال حروف.	تداعی خشم مؤلف از فرهنگ و رفتار جامعهٔ ایرانی.
۵. هم‌نشینی تصویر و نوشتار		آرایش حروف ثلث با نقوش ظریف و سرزندهٔ گیاهی شبیه به کتیبه‌های قرآنی و اسماء متبرکه.	الف. تأکید بر نیّت و هدف مؤلف: جذب جوانان و دعوت آنان به تهذیب اخلاق و پالایش نفس. ب. تأویل معنای «دُر» به «جوهر» (به‌منزلهٔ ذات، وجود، ماهیت و نفس).	رسامی دقیق، ظریف و آراستهٔ حروف.	تداعی لحن شاعرانه، حکیمانه و سنجیدهٔ اشعار کتاب.
				نقوش ظریف، منعطف، موّاج و روندهٔ گیاهی در کنار ساختار مستحکم و ایستای حروف ثلث.	تداعی حس طراوت و سرزندگی معنوی.

نتیجه

نگارنده در پاسخ به پرسش اول مقاله، به پنج نوع ترکیب تصویر و نوشتار در ساختِ حروف‌نگاری تصویری گرافیکِ انتشاراتی-مطبوعاتی دههٔ ۱۳۲۰ش ایران دست یافت که عبارت‌اند از: ۱. ساخت تصویر از طریق چیدمان و تغییر شکل حروف؛ ۲. ساخت عبارت یا بخشی از آن (کلمه و حروف) از طریق تصاویر ویرایش شده؛ ۳. حذف برخی از حروف یا کلمات در یک عبارت و قرارگیری تصویر به‌جای آن؛ ۴. بازنمایی بخشی از عناصر و کیفیات بصری یک موضوع دیداری در نوشتار و ۵. هم‌نشینی تصویر و نوشتار. اما در پاسخ به سؤال دوم پژوهش، می‌توان گفت مطابق با جدول ۱، دو سطح «معنایی» (بلاغتی) و «عاطفیِ» حروف‌نگاری‌های تصویری عناوین کتاب‌ها و لوگوهای نشریات دههٔ ۱۳۲۰ش ایران با موضوع محتوا و ویژگی‌های احساسی موجود در متن کتاب‌ها یا رویکرد نشریات مربوطه و همچنین با موقعیت شناختی-هیجانی مؤلفین آن‌ها هماهنگی و انطباق کامل دارند. افزون بر این، ترکیب و هم‌آمیختگی اطلاعات بصری و کلامی در تایپوگرافی‌های تصویری گرافیک نشر این دههٔ، نقش مؤثری در تشخیص موضوع، محتوای آثار و قصد، نیت، لحن و دیگر شاخصه‌های عاطفی مؤلفین داشته است. گفتنی است اغلب آثار بررسی‌شده در این پژوهش (حروف‌نگاری تصویری در آثار منتشرهٔ دههٔ ۱۳۲۰ش)، تألیفی و در حوزهٔ ادبیات داستانی هستند که نویسندگان آن‌ها حساسیت و هیجان عاطفی زیادی نسبت به موضوعات سیاسی-اجتماعی کشور داشته‌اند. در مقدمهٔ بیشتر این آثار، ناشرین یا منتقدین ادبی به حساسیت این مؤلفین اذعان کرده‌اند؛ برای نمونه، هیجان و حساسیت عاطفی کسمائی (نویسندهٔ جهنم دره)، درویش (نویسندهٔ سفارت عظمی)، پرتو اعظم (نویسندهٔ خفاش و شب اول قبر) در نقل‌قول‌ها یا اشارت پیش‌تر ذکرشده در مقدمهٔ آثار آشکار است.

دو روزنامۀ ارگانی موردمطالعه، «ظفر» وابسته به حزب توده و «شورش» وابسته به جریان ملی‌گرا، نیز به سبب تأثیرگذاری حداکثری بر هواداران خود (مطابق با گفتمان و اهداف سازمانی‌شان)، نقش مهمی در انتقال بار عاطفی داشته‌اند. بااین‌حال، هیجان عاطفی سردبیر روزنامۀ شورش (کریم‌پور شیرازی) به طرز عیان و برجسته‌ای در لوگوی روزنامۀ نمود یافته است. بر این اساس، شاید بتوان گفت، حساسیت عاطفی و هوش هیجانی مؤلفین آثار موردمطالعه، سهم بسزایی در شکل‌گیری حروف‌نگاری تصویری در گرافیک نشر دهۀ ۱۳۲۰ش ایران داشته است؛ آن هم در زمانی که بسیاری از جلدها، علی‌رغم ارزش‌های عاطفی و خود افشاگرانۀ محتوای نوشتاری کتاب‌ها، صرفاً به نوشتاری ساده برای خوانده شدن عنوان بسنده کرده بودند.

تقدیر و تشکر

این مقاله حاصل یک پژوهش مستقل است که تحت حمایت هیچ سازمانی نبوده است. با سپاس از آقای امیر کیخسرو کیانی که با در اختیار گذاشتن مجموعه کتاب‌های خود، در شکل‌گیری این پژوهش نقش بسزایی داشتند.

تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

آرام‌بن، ف.، اسدی، ش.، و صنوبر، م. (۱۳۹۵). طراحی حروف جلد کتاب در آغاز هزارۀ سوم [مقاله کنفرانسی]. سومین کنفرانس جهانی مدیریت، اقتصاد، حسابداری و علوم انسانی در آغاز هزاره سوم، شیراز.
https://civilica.com/doc/591828

احتشامی، م.، و نوروزمرادی، ک. (۱۳۹۱). لوگوهای مطبوعات دورۀ قاجار (ف. قاسمی، مقدمه نویس؛ س. صدقی، ویراستار). تهران: محسن احتشامی.
https://ketab.ir/book/e5d4734a-a963-454d-8190-3f9cf789ad21

افضل طوسی، ع. (۱۳۸۵). بررسی تغییرات نوشته (حروف گذاری) در پوستر. هنرهای زیبا، (۲۶)، ۱۰۹-۱۱۷.
https://jhz.ut.ac.ir/article_12327_faf45d5c5afed1eb049fe4f29d6169d1.pdf

برزین، م. (۱۳۷۱). شناسنامۀ مطبوعات ایران از ۱۳۱۵تا ۱۳۵۷ شمسی. تهران: نشر بهجت.
https://eliteraturebook.com/books/11556

پرتواعظم، الف. (۱۳۲۴). شب اول قبر (وصیت‌نامه سادیسم گدا). تهران: چاپخانۀ چهر.
https://blib.ir/work/1324

پرتواعظم، الف. (۱۳۲۷). خفاش. ابن‌سینا.
https://www.karaketab.com/khoffash

تاونزند، د. (۱۳۹۳). فرهنگ‌نامۀ تاریخی زیبایی‌شناسی (ف. مجیدی، مترجم). فرهنگستان هنر.
https://matnpub.ir/product/Townsend2014

(نسخه اصلی منتشرشده در ۲۰۰۶).

چیت‌ساز، ش.، ندایی فرد، الف.، و نامور مطلق، ب. (۱۳۹۸). استحالهٔ نقشمایه‌های تصویری دیداری به نقشمایه‌های نوشتاری با نگاهی به هنر زیورآلات معاصر ایرانی. مطالعات فرهنگ-ارتباطات، ۲۰(۴۶)، ۳۷-۶۵.
https://doi.org/10.22083/jccs.2018.147069.2557

حقیقی، الف.، و نجابتی، م. (۱۳۸۳). تایپوگرافی چیست؟ نشان: نشریهٔ طراحی گرافیک ایران، ۲(۲)، ۲۰-۳۳.
https://www.magiran.com/volume/10767

حمیدی، ب.، و افشارمهاجر، ک. (۱۴۰۰). تحول پوسترهای تایپوگرافی دهه هشتاد شمسی از دیدگاه تغییرات فرهنگی روبرت وسنو. پیکره، ۱۰(۲۶)، ۳۲-۵۲.
https://doi.org/10.22055/pyk.2022.17524

درویشیان، ع.، و آل‌ابراهیم، م. (۱۳۸۳). شورش، زندگی و مبارزات کریم‌پور شیرازی. نشر چشمه.
https://www.iran-archive.com/sites/default/files/shuresh-zendegie-karim-pour-shirazi-1383-paiiz.pdf

راصع، ع. (۱۳۲۵). خواب آشفته، محکمهٔ ارواح سربازان امریکائی-انگلیسی-روسی-آلمانی در محکمهٔ عدل الهی. انتشارات آسیا
https://asmaneketab.ir/product/Rase1325

راهنمای فوتبال. (۱۳۲۶). [کتاب چاپی]. [ناشر نامشخص].

روزنامه شورش. (۱۳۲۹). [روزنامه چاپی]. [ناشر نامشخص].

روزنامه ظفر. (۱۳۲۳). [روزنامه چاپی]. روزنامه ظفر.

زریابی، م.، و عابددوست، ح. (۱۴۰۰). تحلیل کارکرد بیانگر و تأثیرگذار نوشتار در بسته‌بندي‌هاي ایران (مطالعهٔ موردي: برگزیدگان نمایشگاه‌هاي سالانه و دوسالانهٔ آثار طراحان بسته‌بندي کشور). علوم و فنون بسته‌بندی، ۱۲(۴۷)، ۴۳-۵۶.
https://packaging.ihu.ac.ir/article_207076.html

شریعتمداری (درویش)، ج. (۱۳۲۳). سفارت عظمی: کعبه. کتاب‌فروشی مروج، چاپخانه خورشید.
https://asmaneketab.ir/product/Kabmeh

شیفته، ف. (۱۳۲۹). کارهای گیج‌کننده یا دیوانگی‌های من: به‌دقت بخوانید ولی گیج نشوید [کتاب چاپی]. ف. شیفته.

طهرانی، س. ج. (۱۳۱۰). گاهنامه [نسخه چاپی]. [ناشر نامشخص].

عسگری، ف.، و پورمند، ح. (۱۳۹۹). واکاوی کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی (اعلان‌های اسماءالحسنی در ایران) با رویکرد نظری یاکوبسن. کیمیای هنر، ۹(۳۵)، ۲۱-۳۸.
https://kimiahonar.ir/article-1-1780-fa.html

قرآن کریم. (۱۳۲۱). [چاپی]. [ناشر نامشخص].

کسمائی، ع. (۱۳۲۶). جهنم درّه. تهران: علمی.
https://ketabnak.com/book/55863

کمالی دولت‌آبادی، ر. (۱۳۹۶). بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی. سورهٔ مهر.
https://sooremehr.ir/book/2847

مگز، ف. ب. (۱۳۸۴). تاریخ طراحی گرافیک)ن. اعظم فراست، و غ. فتحاله نوری، مترجمان). سمت.
https://samt.ac.ir/fa/book/1512

(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۹۸).

نوبخت، د. (۱۳۲۱). در یکتا: از پهلوی بتازی آراسته روزبه پوردادویه؛ از تازی بپارسی [دره الیتیمه: تدبیج عبدالله‌بن المقنع]. تهران: دانش نوبخت.
https://www.iranketab.ir/book/121873-dorr-e-yekta

Reference

Afzal Tusi, E. (2006). *An analysis of changes in writing (lettering) in posters*. *Journal of Fine Arts*, (26), 109–117. https://jhz.ut.ac.ir/article_12327_faf45d5c5afed1eb049fe4f29d6169d1.pdf **[In Persian]**.

André, J. (Ed.). (2016). *Histoire de l'écriture Typographique: Le XXe Siècle* [The history of typographic writing: The 20th century] (Vols. 1–2). Atelier Perrousseaux. http://jacques-andre.fr/japublis/Bigelow-review-HET-20th-Century.pdf

Ārām-bon, F., Asadī, S., & Sanowbar, M. (2016). *Designing book-cover lettering at the beginning of the third millennium*. [Conference presenation]. 3rd World Conference on Management, Economics, Accounting, and Humanities at the Beginning of the Third Millennium, Shiraz. https://civilica.com/doc/591828 **[In Persian]**.

Asgari, F., & Pourmand, H. (2020). Analyzing the communicative functions in typography (The posters of Asma'ol Hosna in Iran) using Jakobson's approach. *Kimiya-ye-Honar, 9*(35), 21-38. http://kimiahonar.ir/article-1-1780-en.html **[In Persian]**.

Barzin, M. (1992). *Directory of Iranian Periodicals from 1936 to 1978*. Tehran: Behjat Publishing. https://eliteraturebook.com/books/11556 **[In Persian]**.

Chitsaz, S., Nedayifard, A., & Namvarmolagh, B. (2019). Study of the transformation of visual motifs to writing motifs in Persian contemporary jewelry. *Journal of Culture-Communication Studies*, *20*(46), 37-66. https://doi.org/10.22083/jccs.2018.147069.2557 **[In Persian]**.

Clark, J. M., & Paivio, A. (1991). *Dual coding theory and education. Educational Psychology Review, 3*(3), 149–210. https://doi.org/10.1007/bf01320076

Darvishian, ʿA., & Āl-Ebrāhīm, M. (2004). *Revolt, Life, and Struggles of Karimpur Shirazi*. Cheshmeh Publishing. https://www.iran-archive.com/sites/default/files/shuresh-zendegie-karimpour-shirazi-1383-paiiz.pdf **[In Persian]**.

Ehteshami, M., & Nowruz-Moradi, K. (2012). *Newspaper Logos of the Qajar Period* (F. Ghasemi, Intro.; S. Sedghi, Ed.). Tehran: Mohsen Ehteshami. https://ketab.ir/book/e5d4734a-a963-454d-8190-3f9cf789ad21 **[In Persian]**.

Haghighi, A., & Nejabati, M. (2004). What is typography? *Neshan: Iranian Graphic Design Journal*, *2*(2), 20–33. https://www.magiran.com/volume/10767 **[In Persian]**.

Hamidi, B., & Afsharmohajer, K. (2022). Evolution of typographic posters of the 1380s from the perspective of Robert Wuthnow's cultural changes. *Paykareh*, *10*(26), 32-52. https://doi.org/10.22055/pyk.2022.17524 **[In Persian]**.

Jeong-sook, H., & Hae-moon, L. (2014). The effects of pictorial typography for developing Korean child ESL learners' pre-literacy skills. *English Teaching, 69*(4), 77–102. https://doi.org/10.15858/engtea.69.4.201412.77

Jokivaara, V. (1936). Typografin i slutet av 18-talet. *Graafikko*, *1936*(1), 11-14. https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/936916?page=16

Kamālī Dowlatābādī, R. (2017). *A Mystical Reinterpretation of the Foundations of Visual Arts* [Print book]. Tehran: Sūreh-ye Mehr. **[In Persian]**.

Kasmāʾī, A. (1947). *Hell Valley*. Elmi Publishing. https://ketabnak.com/book/55863 **[In Persian]**.

Kunz, W. (2000). *Typography: Macro- and Microaesthetics*. Arthur Niggli. https://www.abebooks.com/9783721203486/Typography-Macro-Microaesthetics-Kunz-Willi-3721203488/plp

Lupton, E. (2004). *Thinking With Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students* (2nd ed.). Princeton Architectural Press. https://readings.design/PDF/thinkingwithtype_ellenlupton.pdf

Malmiola, W. (1933-a). Mielikuvitus latojan apuna. *Kirjapainotaito: Graafillinen Aikakauslehti*, (4), 13. https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/926998?page=13

Malmiola, W. (1933-b). Yritys Rkujeilla' Asiallisesti. *Kirjapainotaito*, (11), 12. https://blog.glyphdrawing.club/typographic-pictures-composed-entirely-of-brass-rule/

Meggs, P. B. (2005). *A History of Graphic Design* (N. Aʿẓam Farāst & Gh. Fath-Allah Nūrī, Trans., 2nd ed.). SAMT. https://samt.ac.ir/fa/book/1512 (Original work published 1998) **[In Persian]**.

Nobakht, D. (1942). *The Unique Pearl: From Middle Persian to Arabic by Arāsteh Rozbeh Purdāduyeh; from Arabic to Persian [The Orphaned Pearl: Edited by ʿAbdallāh ibn al-Muqannaʿ]* [Print book]. Dānesh-e Nobakht. https://www.iranketab.ir/book/121873-dorr-e-yekta **[In Persian]**.

Paivio, A. (1979). *Imagery and Verbal Processes*. Psychology Press. https://doi.org/10.4324/9781315798868

Paivio, A. (1990). *Mental Representations: A Dual Coding Approach*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195066661.001.0001

Parto-Azam, A. (1945). *The First Night in the Grave (The Sadistic Beggar's Will)*. Tehran: Chehre Printing House. https://blib.ir/work/1324 **[In Persian]**.

Parto-Azam, A. (1948). *The Bat*. Ibn Sina. https://www.karaketab.com/khoffash **[In Persian]**.

Qur'an Karim. (1942). [Printed]. Publisher unknown. **[In Persian]**.

Rahnamaye Football. (1947). [Printed book]. Publisher unknown. **[In Persian]**.

Rāse', A. (1946). *The Troubled Sleep: The Trial of the Spirits of American–British–Russian–German Soldiers in the Court of Divine Justice*. Asia Publications. https://asmaneketab.ir/product/Rase1325 **[In Persian]**.

Sadoski, M., & Paivio, A. (2013). A dual coding theoretical model of Reading. In D. E. Alvermann, N. J. Unrau, & R. B. Ruddell (Eds.), *Theoretical Models and Processes of Reading* (6th ed., Chapter 34, pp. 866–922). International Reading Association. Retrieved October 14, 2024, from https://www.researchgate.net/publication/319879528_A_Dual_Coding_Theoretical_Model_of_Reading

Shari'atmadari (Darvish), J. (1944). *The Grand Embassy: The Kaaba*. Moravvej Bookstore; Khorshid Printing House. https://asmaneketab.ir/product/Kabmeh **[In Persian]**.

Shifteh, F. (1950). *Confusing Actions or My Madness: Read Carefully But Don't Get Confused* [Print book]. Tehran: F. Shifteh. **[In Persian]**.

Shuresh Newspaper. (1950). [Printed newspaper]. Publisher unknown. **[In Persian]**.

Stöckl, H. (2005). Typography: Body and dress of a text- a signing mode between language and image. *Visual Communication, 4*(2), 204–214. https://doi.org/10.1177/1470357205053403

Tehrani, Seyyed Jalal al-Din. (1931). *Gahnameh* [Chronological Almanac, Printed edition]. Publisher unknown. **[In Persian]**.

Townsend, D. (2014). *Historical Dictionary of Aesthetics* (F. Fajidi, Trans.). Farhangesta-e Honar. https://matnpub.ir/product/Townsend2014 (Original work published 2006) **[In Persian]**.

Tschichold, J. (1998). *The New Typography: A Handbook for Modern Designers*. University of California Press. https://books.google.com/books/about/The_New_Typography.html?id=9pRWgUYNQAIC

Van Leeuwen, T. (2006). Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal, 14*(2), 139–155. https://doi.org/10.1075/idj.14.2.06lee

Zafar Newspaper. (1944). [Printed newspaper]. Zafar Newspaper. **[In Persian]**.

Zaryabi, M., & Abeddoust, H. (2021). The analysis of the expressive and impressive functions of type in the packaging of Iranian foodstuff (The case study: The selected packages of the annual and biennial Iranian packaging designers). *Packaging Science and Art*, *12*(47), 43-56. https://packaging.ihu.ac.ir/article_207076.html **[In Persian]**.