مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۲۰-۱۳۳)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

رده‌بندی فرمالیستی سیمامعنایی در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های تصویری کودک

چکیده

غریب‌سازی و نامعمول‌نمایی از شگردهای مورد توجه نظریه‌پردازان فرمالیست است. از آن‌جا که تایپوگرافی ماهیتاً کارکرد برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی دارد، رویکرد فرمالیست برای مطالعهٔ موضوع موردِ اشاره اختیار شده‌است. با توجه به اینکه هنر تایپوگرافی افزون بر کارکرد تزئینی می‌تواند محملی برای معنای متن نوشتاری نیز باشد، هدف پژوهش حاضر رده‌بندی آن دسته از شگردهای گرافیکی است که بین وجه بصری واژه‌ها و وجه زبان‌شناختی آن‌ها پیوند معنایی برقرار می‌کنند. مقالهٔ پیش‌رو به روش تحلیلی-توصیفی و با رهیافتی فرمالیستی در پی پاسخ به چگونگی کارکرد تمهیدات گرافیکی غالبی است که موجد آشنایی‌زدایی بصری می‌شود. شکلوفسکی اصطلاح «تمهید» را برای اشاره به شگردهای شکل‌بندی زیبایی‌شناختی متن به کار می‌برد. جامعهٔ آماری این پژوهش کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف» و «ب» است. لزوم پژوهش از آن‌جا ناشی می‌شود که با وجود اینکه کودک با زبان دیداری بیش از زبان خوانداری ارتباط برقرار می‌کند و دیداری کردن نوشتار در کتاب‌های کودک یک موتیف رایج است؛ ولی مطالعاتی بسنده در این باره انجام نگرفته‌است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد تایپوگرافی را به‌لحاظ شگردهای صوری می‌توان از زوایای مختلفی مورد توجه قرار داد. مقالهٔ حاضر شگردهای صوری تایپوگرافی را از نظر سطح آشنایی‌زدایی، کارکرد محورهای جانشینی و همنشینی، درجهٔ بینامتنیت و استقلال، چگالی فضای صوری بین حروف و همچنین شکل-زمینگی حروف دسته‌بندی می‌کند. دسته‌بندی موردِ اشاره می‌تواند آموزش تایپوگرافی را برای هنرجویان و مقایسهٔ آثار هنری را برای پژوهشگران هنرهای تطبیقی تسهیل کند.

کلیدواژه‌ها: کتاب تصویری، عنوان کتاب، تایپوگرافی، فرمالیسم، آشنایی‌زدایی.

امیرحسین زنجانبر
کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران.
mosafer_e_barfi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45973.1240

مقدمه

تایپوگرافی[1] از دو عبارت «تایپ[2]» به‌معنای حروف چاپی و «گرافی[3]» به‌معنای نگاری تشکیل شده‌است. در دانشنامهٔ آکسفورد تایپوگرافی به طراحی هنرمندانه، خلاق و حساس نسبت به حروف و واژه‌ها در هر زبانی گفته می‌شود. «حروف نشانه‌هایی هستند که هم به نظام نشانه‌ای زبان‌شناسی و هم به نظام‌های نشانه‌ای تصویری مرتبط هستند» (دمیرچلیو و سجودی، ۱۳۹۰: ۹۰)؛ ولی وجه تصویری آن‌ها در هنگام خواندن تحت سلطهٔ وجه زبان‌شناختی‌شان رنگ می‌بازد. احیای هویت بصریِ نوشتار یکی از مهم‌ترین کارکردهای تایپوگرافی است. در واقع، تایپوگرافی ابزاری است که توسط آن به یک ایدهٔ نوشتاری، فرم تصویری داده می‌شود (امبروز و هریس، ۱۳۹۶: ۳۸). ادبیات کودک بدون بازیِ تصویر معنا ندارد. در همین راستا، تایپوگرافرهای[4] کتاب‌های کودک در کنار دلالت‌های ذاتیِ زبان‌شناختی، دلالت‌های بصری مازادی را برایِ واژگان می‌آفرینند. در فنون و صنایع ادبی، به کارکرد معناییِ سیمای صوری نوشتار، اصطلاحا «سیمامعنایی[5]» گفته می‌شود. اگرچه صورتگرایی به بی‌توجهی به محتوا و معنا متهم است؛ محتوا و معنا را نفی نمی‌کند؛ بلکه به باور شکلوفسکی «همان چیزی را که دیگران به اصطلاح محتوا می‌خوانند؛ این مکتب جزو جنبه‌های صورت به شمار می‌آورد» (Erlich, 1955: 160). هدف از مقالهٔ حاضر بررسی کارکرد سیمامعنایی تایپوگرافی‌ها در چهارچوب رهیافتی صورتگراست. در همین راستا، مقالهٔ حاضر در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های کودک است: ۱- کدام تمهیدات[6] صوری، موجد سیمامعنایی نوشتار می‌گردد؟ ۲- هر یک از این تمهیدات صوری به چه زیردسته‌هایی گروه‌بندی می‌شوند؟

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر به‌لحاظ گردآوریِ داده، کتابخانه‌ای و از جنبهٔ روش، تحلیلی‌توصیفی است. جامعهٔ هدف، کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» است. نمونه‌ها به روش هدفمند گزینش شده‌اند؛ بدین معنا که کتاب‌هایی که عنوان‌بندی روی جلد یا صفحهٔ عنوان آن‌ها، مبتنی بر تایپوگرافی (چه به زبان فارسی و چه غیرفارسی) بوده، از میان یکصد و ده عنوان کتاب تصویری گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» انتخاب شده‌است. نمونهٔ آماریِ به‌دست‌آمده شامل نود و هفت عنوان بوده‌است که در ادامه شگردهای فرمالیستی هجده عنوان از آن‌ها از جنبهٔ تایپوگرافی تحلیل می‌شوند.

پیشینه پژوهش

اختراع چاپ توسط گوتنبرگ[7] در ۱۴۴۸ انقلابی در تایپ ایجاد کرد و از همان زمان اصطلاح تایپوگرافی در اروپا رواج یافت. اواخر قرن نوزدهم حروف‌چینی ماشینی جای حروفچینی دستی را گرفت. در ۱۹۲۰ گروپیوس[8] مدرسهٔ معماری و هنرهای کاربردی «باهاوس[9]» را در آلمان تأسیس کرد و با شعار کاربردگرایی، پیروی فرم از کارکرد را در دستور حروف‌نگاری قرار داد (آینسلی، ۱۳۸۹: ۶۲).

در ایران اگرچه کتاب‌هایی مانند *تایپوگرافی سبک‌ها و اصطلاحات* (حسنی، ۱۳۹۴)، *تایپوگرافی* (مثقالی، ۱۳۹۶) و *خلاقیت در تایپوگرافی* (چارئی، ۱۳۹۸) تألیف شده‌اند؛ ولی در این حوزه کمتر کتابی به‌صورت مستقل نگارش یافته‌است؛ در بیشتر موارد، فصلی از کتاب‌های گرافیک مانند *تحلیل آثار گرافیکی* (افشارمهاجر، ۱۳۹۳)، یا بخشی از کتاب‌های مربوط به صنعت چاپ، مانند *چالش‌های طراحی جلد کتاب دهه اخیر در ایران* (معنوی‌راد و مرسلی، ۱۳۹۶)، به تایپوگرافی اختصاص داده می‌شود. در بازار نشر اندک کتاب‌هایی که اختصاصاً در این حوزه منتشر شده‌اند ترجمه هستند؛ از جمله می‌توان اشاره کرد به تأملی در طراحی حروف، ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی (وایت، ۱۳۹۳ الف)، درون پاراگراف چه می‌گذرد (های‌اسمیت، ۱۳۹۵) و *تایپوگرافی مجازی* (هیلنر، ۱۳۹۵).

پایان‌نامه‌های اندکی نیز با موضوع تایپوگرافی نوشته شده و اغلب آن‌ها در رشته‌های ارتباط تصویری و گرافیک بوده‌است. پایان‌نامهٔ رهنما (۱۳۹۲) تایپوگرافی ضرب‌المثل‌های پوسترها و جلدها را مورد نظر قرار داده و طالب‌زاده (۱۳۹۳) تایپوگرافی عنوان‌های کتاب‌های کانون پرورش فکری کودکان را بررسی کرده‌است. عنوان پایان‌نامهٔ رضوی (۱۳۹۷) نیز ادعای بررسی تایپوگرافی در طراحی جلد کتاب کودک را داشته‌است؛ ولی در عمل تحلیل‌های ایشان، هم از جنبهٔ کمی (تعداد صفحات) و هم به‌لحاظ کیفی ادعای موردِ اشاره را پشتیبانی نکرده‌است. نگارندهٔ آن به نظرهای سلیقه‌ای و کلی‌ای مانند «ارتباط تایپوگرافی با تصویر در این کتاب خوب است یا خلاقانه است» بسنده کرده‌است. افزون بر این، بخش فربهٔ مبانی نظری‌اش هیچ استفاده‌ای برای

بخش تحلیل نداشته‌است. مقصودلو و نورانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ خود مکتب باهاوس را با رویکرد فرمالیست مرور کرده‌اند. امامی‌فر و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ خود تایپوگرافی‌های تولیدشده توسط مواد بازیافتی را در یازده اثر هنری تحلیل کرده‌اند. زنجانبر (۱۴۰۲) با تکیه بر آرای اسکات و نیکولایوا تعامل دو وجه شمایلی و نمادین عناوین تایپوگرافیک را در هفت فیلم کودک و نوجوان و پوسترهای آن بررسی کرده‌است. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های مشابه، در دسته‌بندی نوین تمهیدات تایپوگرافیکی است که با رویکردی صورتگرا در ادامه به تفصیل خواهد آمد.

فرم

«فرم مفهومی است ذهنی و برای اینکه بتواند وجود داشته باشد، احتیاج به چیزی هست که بتواند آن فرم را نشان دهد» (اعرابی، ۱۳۸۹: ۳۸). در هنرهای تجسمی آن چیزی که فرم را از ذهنیت محض به عینیت بدل می‌سازد سازه‌های بصری است. در واقع، فرم هر اثر هنری چیزی جز شکل و آرایش اجزا و جنبهٔ مرئی آن نیست (رید، ۱۳۸۰: ۱۸).

فرمالیسم

در هنرهای بصری برخلاف ادبیات، این اصطلاح، کاربردی مبتنی بر اصول معین ندارد و چنین است که گاه حذف موضوع یا هر گونه کژنمایی یا انتزاع در هنر، سهل‌انگارانه فرمالیسم انگاشته می‌شود. در همین راستا، می‌توان تعریف زیر را پیشنهاد داد: «فرمالیسم کاربرد قراردادهایی است که صرفاً جلوهٔ صوری یک اثر را بارز می‌کند» (علی‌بیگی، ۱۴۰۰: ۴۴). صورتگراها به‌جای اصطلاح‌هایی همچون محتوا و فرم از اصطلاحات ماده و تمهید استفاده می‌کنند. ماده یا محتوا منابع خام زندگی و زبان روزمره‌اند. تمهید (فرم) شگردهای شکل‌بندی زیبایی‌شناختی این ماده‌های خام است (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۴۳). شکلوفسکی بر این باور است که «هنر چیزی جز تمهید نیست». «آشنایی‌زدایی» مهمترین اصطلاح نظریهٔ شکلوفسکی است. بر مبنای نظر شکلوفسکی[۱۰] در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ تمهید» (Shklovski, 1998)، «آشنایی‌زدایی[۱۱]» تمهیدی است که واقعیتی مألوف را به گونه‌ای غریب بازنمایی می‌کند و معمولاً مبتنی بر زاویهٔ دید و چشم‌انداز غیر عادی است. پیچیده‌کردن فرم و افزایش زمان ادراک موجد تمهیدِ آشنایی‌زدایی و غریب‌نمایی است (شکلوفسکی، ۱۳۹۲: ۸۹). موکاروفسکی[۱۲]، به‌عنوان نظریه‌پرداز کارکردگرا، اصطلاح «برجسته‌سازی» را جایگزین «آشنایی‌زدایی» کرده‌است. «برجسته‌سازی توجهی است به عناصر چشمگیر و غالب متن که [در نتیجهٔ آن] عناصر غیرغالب به پیرامون رانده می‌شود» (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۴۷). به باور موکاروفسکی و سایر کارکردگرایان، تمهیداتی مانند آشنایی‌زدایی با گذشت زمان دچار خودکارشدگی می‌شوند و برای احیای تأثیر اولیه و خروج از خودکارشدگی، خودِ آن تمهیدات نیز نیاز به آشنایی‌زدایی دارند. بنابراین ایشان به پتانسیل برجسته‌سازی سازه‌های هنری کهنه امیدی ندارند. توماشفسکی[۱۴] با طرح نظریهٔ بن‌مایه‌های آزاد[۱۵] و همبسته[۱۶]، از اصطلاح «یکه‌سازی[۱۷]» به‌جای آشنایی‌زدایی بهره می‌گیرد. یاکوبسن[۱۸] با طرح نظریهٔ «عنصر غالب[۱۹]»، به سازه‌ای که چیرگی مشهودی دارد و سایر سازه‌ها را حاشیه‌ای می‌نماید، عنصر غالب می‌گوید. یاکوبسن نه‌تنها هر اثر هنری و ادبی را مبتنی بر عنصری غالب می‌داند؛ بلکه هر دورهٔ هنری یا ادبی و هر مکتب هنری یا ادبی را نیز مبتنی بر عنصری غالب می‌انگارد.

یافته‌ها

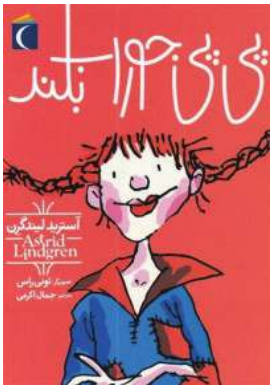
۱. گسترهٔ آشنایی‌زدایی

تایپوگرافی، ماهیتاً کارکرد برجسته‌سازی دارد و از صورتِ خودکارشدهٔ نوشتار آشنایی‌زدایی می‌کند. آشنایی‌زداییِ تایپوگرافیک به دو صورت موضعی[۲۰] و سراسری[۲۱] محقق می‌شود.

۱-۱. آشنایی‌زدایی موضعی: در این صورت، فقط بخش خاصی از نوشتار دستخوش دگردیسی بصری می‌شود و کارکرد شمایلی پیدا می‌کند، نه همهٔ حروف و اجزای آن. در *اسکار لنگه‌جورابی* (بنجامین، ۱۴۰۰) فقط به‌جای حرف «ر» در فرم نوشتاریِ عنوان (صورت نمادین) از لنگهٔ جوراب استفاده شده‌است و بقیهٔ حروف همچنان وجه نمادین (فرم قراردادی و هنجار نگارش) خود را حفظ کرده‌اند (تصویر ۱).

در *پی‌پی جوراب‌بلند* (لیندگرن، ۱۴۰۰) فقط حرف «ل» از واژهٔ «بلند» دچار تغییر ارتفاع شده‌است؛ ولی بقیهٔ حروف (حتی الف واژهٔ «جوراب») بدون تغییر ارتفاع، صورت هنجار خود را حفظ کرده‌اند (تصویر ۲).

تصویر ۱: اسکار لنگه‌جورابی (بنجامین، ۱۴۰۰)



تصویر ۲: پی‌پی جوراب‌بلند (لیندگرن، ۱۴۰۰)

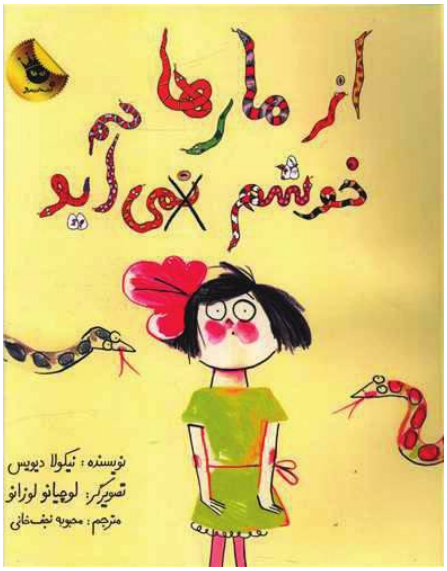
۱-۲. آشنایی‌زدایی سراسری

در این حالت، دگریختی بصری در سطح تمامی اجزای عبارتِ نوشتاری گسترده می‌شود. سیمامعنایی به دو صورت در سراسر عبارتِ تایپوگرافیک می‌تواند گسترش یابد: گشتالتی[۲۲] و توزیعی[۲۳].

الف) آشنایی‌زدایی سراسری گشتالتی: در این‌صورت، گشتالتِ دال نمادین (کلیت عبارتِ تایپوگرافیک) تبدیل به دالی شمایلی می‌شود؛ نه فقط بخشی از آن. در *کلاغ مثل کلاغ* (خدایی، ۱۳۸۸) کلیت واژهٔ تایپوگرافیکِ «کلاغ» شمایل کلاغ را بازنمایی می‌کند (تصویر ۳).

تصویر ۳: کلاغ مثل کلاغ (خدایی، ۱۳۸۸)

ب) آشنایی‌زدایی سراسری توزیعی: در این صورت، سیمامعنایی در یک موضع خاص (در یک حرف از واژه‌ای یا در یک واژه از کل کلام) تجمیع نشده‌است؛ بلکه در همه یا اغلب حروف عبارتِ تایپوگرافیک توزیع شده‌است. در *از مارها خوشم نمی‌آید* (دیویس، ۱۴۰۱)، اگرچه جانشینی سراسری است ولی کلیت عنوان روی جلد، ایجاد سیمامعنایی خاصی نکرده است، بلکه هر یک از حروفی که در صورت نوشتاری عنوان به کار رفته‌است، به شمایل مار بازنمایی شده‌است. در واقع، گشتالت عنوان شباهتی با مار ندارد ولی تک‌تک سازه‌های آن شمایل مار را بازنمایی می‌کنند (تصویر ۴). تفاوت سیمامعنایی توزیعی و گشتالتی در این است که برای نمونه در کتاب موردِ اشاره که مبتنی بر تمهید توزیعی است، می‌توان یک یا چند حرف از حروف را به شکل مار ننوشت؛ ولی در تمهید گشتالتی اگر دخل و تصرفی در یک یا چند سازه وارد شود، دیگر گشتالت شمایلی اثر از بین می‌رود. برای نمونه، اگر در *کلاغ مثل کلاغ* (خدایی، ۱۳۸۸) حرف غین شبیه نوک کلاغ و نقطه‌اش شبیه چشم کلاغ نباشد و یک غین معمولی نوشته شود؛ دیگر کلیت تصویر از حیّزِ بازنمایی کلاغ ساقط می‌شود.



تصویر۴: از مارها خوشم نمی‌آید (دیویس، ۱۴۰۱)

۲. محور جانشینی و همنشینی در سیمامعنایی

سوسور[۲۴] نقش دو محور جانشینی[۲۵] و همنشینی[۲۶] را در تولید زبان مطرح کرد. برای خلق سیمامعنایی در عناوین کتاب‌های کودک نیز از این دو محور استفاده می‌شود. یاکوبسن به‌جای محور جانشینی از محور متداعی[۲۷] و به‌جای محور همنشینی از محور مجاورت نام می‌برد.

۲-۱. سیمامعنایی مبتنی بر محور جانشینی (تداعی)

یکی از تمهیدات شمایلی‌سازیِ دال‌های نمادینِ زبان، استفاده از محور جانشینی است.

الف) **«دالّ شمایلی به‌جای دالّ نمادین»[۲۸]:** از منظر سوسور، رابطهٔ جانشینی مبتنی بر قابلیت جایگزینیِ واحدهای زبانی است. برای نمونه، به‌جای حرف «o» در واژهٔ «love» می‌توانند حرف «i» قرار بگیرد و واژهٔ موردِ اشاره به واحد زبانیِ جدیدِ «live» تبدیل شود. در تایپوگرافی می‌توان این جانشینی را با استفاده از جایگزینیِ واحدهای زبانی- هنری انجام داد. برای نمونه، به‌جایِ حرف «o» که دالی نمادین (زبانی) است می‌توان از تصویر یک قلب که دالی شمایلی (تصویری) است، بهره گرفت (تصویر ۵). در این‌صورت دال زبانی- هنری مذکور همزمان دو کارکرد زبانی و شمایلی را خواهد داشت. یعنی هم از جنبهٔ تصویری بر مفهوم قلب (به‌عنوان کانون عشق) دلالت و هم به‌لحاظ زبان‌شناختی، حرف «o» را بازنمایی می‌کند.

تصویر ۵: 1ove Can Come in Many Way (Pierce, 2020)

درواقع، یک آیکون یا یک ابژهٔ شمایلی جانشین یکی از حروف در عبارتی زبانی می‌شود. به بیانی دقیق‌تر، در ساختار صوریِ یک عبارت می‌توان از شباهت یک صورتِ شمایلی با یک یا بخشی از یک صورت نمادین (زبانی) بهره گرفت. در نتیجه، آن صورتِ شمایلی، جانشین صورتِ نمادین می‌شود و کارکرد تصویری آن تبدیل به کارکرد زبانی می‌شود. در *اسکار لنگه‌جورابی* (بنجامین، ۱۴۰۰) از شباهت لنگهٔ جوراب به حرف «ر» استفاده شده‌است و به‌جای حرف «ر» در فرم نوشتاریِ عنوان (صورت نمادین) از لنگهٔ جوراب بهره گرفته شده‌است (تصویر ۱). در واقع مشبه‌بهی شمایلی جایگزین مشبهی زبانی می‌شود. جانشینی می‌تواند نه در سطح یک حرف (به‌عنوان دال نمادین) بلکه در بخش کوچکی از یک حرف (بخشی از دال نمادین) رخ دهد. در این که یک افسانه نیست (مبیت، ۱۳۹۸)، افزون بر اینکه شمایلِ شمشیر جایگزین حرف «الف» در واژه‌های «این» و «افسانه» شده، جایگزین سرکافِ حرف «ک» در واژه‌های «که» و «یک» (یعنی جانشین بخش کوچکی از یک حرف) نیز شده‌است (تصویر ۶).

تصویر ۶: این که یک افسانه نیست (مبیت، ۱۳۹۸)

ب) **«دالّ نمادین به‌جای دالّ شمایلی»[۲۹]:** در این صورت، نظامی از حروف جانشین بخشی از تصویر می‌شود. در اغلب شمایل‌نگاری‌ها حروف جانشین کل تصویر می‌شوند. طرح روی جلد *کتاب‌بازی الفبا* (Berner, 2010) را تصویر گربه‌ای تشکیل می‌دهد که به‌جای شکمش، مجموعه‌ای از حروف الفبا قرار گرفته‌است (تصویر ۷).

تصویر ۷: (Berner, 2010) Das ABC-Spielebuch

۲-۲. سیمامعنایی مبتنی بر محور همنشینی (مجاورت)

یاکوبسن (۱۹۶۳) به همنشینی در زنجیرهٔ زبان و گفتمان، «مجاورت جایگاهی[۳۰]» و به همنشینی در جهان واقعی «مجاورت معنایی» می‌گوید (متز، ۱۳۹۵: ۱۰۲). همنشینی عناصر زبانی (مانند «ح»، «س» و «ن» در کلمهٔ «حسن») از نوع مجاورت جایگاهی است و همنشینی تاج با سر پادشاه، از نوع مجاورت معنایی. در تایپوگرافی، مفهوم اصطلاح «همنشینی» به مفهوم مجاورت جایگاهی یاکوبسن نزدیک است. «رابطهٔ همنشینی در اصل رابطهٔ موجود میان واحدهایی است که در ترکیب با یکدیگر قرار می‌گیرند و واحدی را از سطح بالاتر تشکیل می‌دهند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷-۲۸). برای نمونه، همنشینی سه واج «ح»، «س» و «ن» منجر به تشکیل واژهٔ «حسن» می‌شود. برخلاف شگرد جانشینی که تغییری در سطح واحدهای زبانی ایجاد نمی‌کند، همنشینی سه واحد زبانی (سه واج) به یک واحد زبانی در سطح بالاتر (واژه) می‌انجامد. در تایپوگرافی‌های مبتنی بر محور همنشینی، با ورود دال شمایلی، دال نمادین حذف نمی‌شود؛ بلکه هر دو در مجاورت یکدیگر افادهٔ دلالت می‌نمایند. در عنوان کتاب *عینک جادویی* (شوارتس، ۱۳۹۷) دو نقطهٔ زیر کلمهٔ «عینک» به‌مثابهٔ چشمی بازنمایی شده‌است که عینکی روی آن قرار گرفته‌است. از واژهٔ عینک چیزی حذف نشده‌است، بلکه در مجاورت واژهٔ عینک تصویر عینک نیز قرار گرفته‌است (تصویر ۸).

تصویر ۸: عینک جادویی (شوارتس، ۱۳۹۷)

۳. درجهٔ استقلال

۳-۱. سیمامعنایی نابسنده[۳۱]

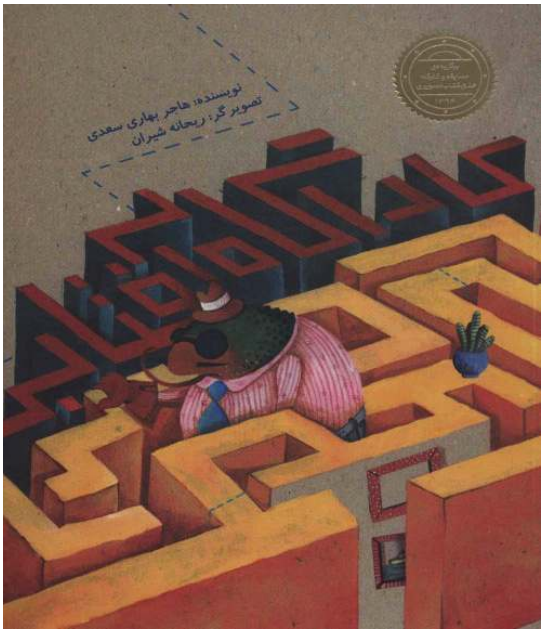
سیمامعنایی می‌تواند بینارسانه‌ای باشد. یعنی رسانهٔ نوشتار می‌تواند از رسانهٔ دیگری (مانند رسانهٔ تصویر) برای تشکیل تایپوگرافی خود بهره بگیرد. بر همین اساس سیمامعنایی نابسنده دو گونه است: تصویرپیوست[۳۲]، تصویرتنیده[۳۳].

الف) نابسندگی تصویرپیوست: در تایپوگرافیِ تصویرپیوست، تصویر به نوشتار الحاق شده‌است. در *عینک جادویی* (شوارتس، ۱۳۹۷) تصویر عینک به نقطه‌های حرف «ی» پیوست شده‌است (تصویر ۸). علی خدایی در *حرف‌آباد* (خانجانی، ۱۴۰۲) از انضمام یک کلاه، حرف «آ»ی باکلاه را شکل داده‌است (تصویر ۹).

تصویر ۹: حرف‌آباد (خانجانی، ۱۴۰۲)

ب) نابسندگی تصویرتنیده: در تایپوگرافیِ تصویرتنیده، عبارتِ نویسه‌نگاری‌شده بخشی از یک کلان‌تصویر است و در لابه‌لای بدنهٔ تصویر تنیده شده‌است.

تصویر روی جلد *کارآگاه آفتابی* (بهاری سعدی، ۱۳۹۶)، یک طرح لبیرنتی دوپاره (ماز) را نشان می‌دهد. با نگاهی دقیق می‌توان دریافت تصویر روی جلد و وجه شمایلی عنوان روی جلد درهم تنیده شده‌اند. یعنی پارهٔ بالایی مازِ چیزی جز عنوان کتاب نیست که در شمایل دیوارهای ماز به رنگ تیره طراحی شده‌است. غلبهٔ تصویر چنان است که طرح ماز بر عنوان کتاب چیرگیِ بصری دارد (تصویر ۱۰).



تصویر۱۰. کارآگاه آفتابی (بهاری سعدی، ۱۳۹۶)

۳-۲. سیمامعنایی خودبسنده[۳۴]

سیمامعنایی می‌تواند تک‌رسانه‌ای باشد. یعنی فقط از نظام نوشتاری، بدون کمک از رسانهٔ تصویر برای تایپوگرافیِ خود استفاده نماید. برای نمونه، در *«i» کوچک* (Hall, 2017) شخصیت داستان حرف انگلیسیِ «i» است. حرف «i» انسان‌انگارانه به تصویر کشیده شده‌است، به‌گونه‌ای که نقطهٔ قرمزرنگ روی آن به‌مثابهٔ کلهٔ او و درازای نارنجی‌رنگ آن به‌مثابهٔ بدنش و سریفِ پایینِ این حرف به‌عنوان پای او و سریف بالای آن به‌مثابهٔ دستان او بازنمایی شده‌است. از همین رو، گشتالت این حرف، تجسمی آیکونیک از شمایلی انسانی نامتعادل است که گویی در وضعیتی نامتعادل در حال افتادن است؛ ولی شمایلی‌شدن این حرف، در همین نظام نوشتاری شکل می‌گیرد، نه از پیوست تصویری غیر نوشتاری (تصویر ۱۱). این در حالی است که در تایپوگرافی عنوان *حرف‌آباد* (خانجانی، ۱۴۰۲) برای انسان‌انگاری حرف «آ» از پیوست چشم و ابرو به حروف نوشتاری و همچنین پیوست البسهٔ انسانی (کلاه) بهره گرفته شده‌است (تصویر ۹).

تصویر ۱۱: little i (Hall, 2017)

دنیا چه‌قدر بزرگ است؟ (تکنت‌راپ، ۱۳۹۱)، نیز خودبسنده است. چراکه فقط با افزایش امتداد حرف «ی»، سیمامعنایی شکل گرفته‌است (تصویر ۱۶).

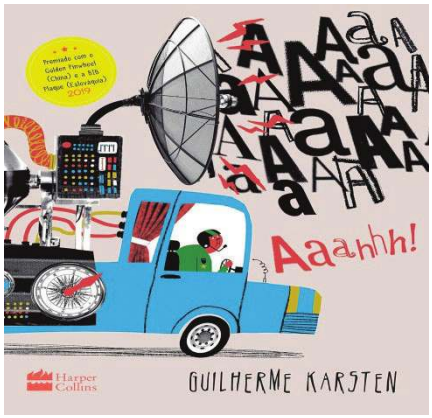
۴. چگالی فضاهای مثبت و منفی

۴-۱. «چیرگی فضای مثبت»[۳۵]

وجود متن نوشتاری مستلزم وجود زمینه است. با توجه به رویکرد گشتالت (رویکرد شکل-زمینه)، غلبهٔ فضای مثبت می‌تواند در دو سطح اتفاق بیفتد: ۱- در سطح حروف (متن نوشتاری)، ۲- در سطح زمینه.

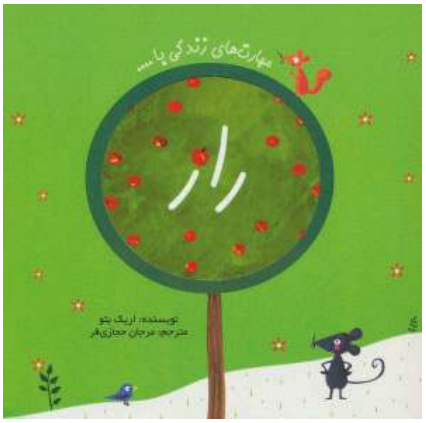
الف) چگالی مثبت حروف: غلبهٔ فضای مثبت حروف می‌تواند به برجستگی تایپوگرافی بیانجامد. در *عَهَعَهَعَه* (Karšten, 2019) چگالی مثبت حروف از طریق تکثر و تنوع قلم‌ها ایجاد و باعث برجستگی شده‌است. درونمایهٔ کتاب موردِ اشاره زیست‌محیطی است و موضوعش آلودگی صوتی جامعهٔ شهری است. از همین رو، تایپوگرافر در جای جای کتاب فشار صدا را با تراکم و تنوع قلم کامپیوتریِ دو حرف H و A به نمایش گذاشته‌است و با ایتالیک‌کردن حروف، جهت فشار صوتی (که رو به بیرون کتاب منتشر می‌شود) را نیز بازنمایی کرده‌است (تصویر ۱۲).

ب) چگالی مثبت زمینه: کنتراست یک زمینهٔ شلوغ با عبارت نوشتاریِ خلوت می‌تواند سبب برجستگی آن عبارت تایپوگرافیک شود. برگ‌های درخت سیب، زمینه‌ای است که عنوان کتاب *راز* (بتو، ۱۳۹۷)[۳۶] را شکل داده‌است. درخت پر از سیب است و نقطهٔ حرف «ز» نیز در زیر سیب گم شده‌است (یک



تصویر ۱۲: AaaHHH (Karsten, 2019)

سیب جانشین نقطهٔ آن شده‌است). پنهان‌ماندن نقطهٔ حرف «ز» در واژهٔ «راز» می‌تواند تلویحی بصری از مفهوم «رازآلودگی» باشد که با وجود استقرار در کانون ذره‌بین، همچنان نامکشوف مانده‌است. انبوه سیب‌ها و تضاد رنگ سفید با سیب‌های قرمز و برگ‌های سبز سبب برجستگی سه حرف سفیدرنگ عنوان کتاب شده‌است (تصویر ۱۳).

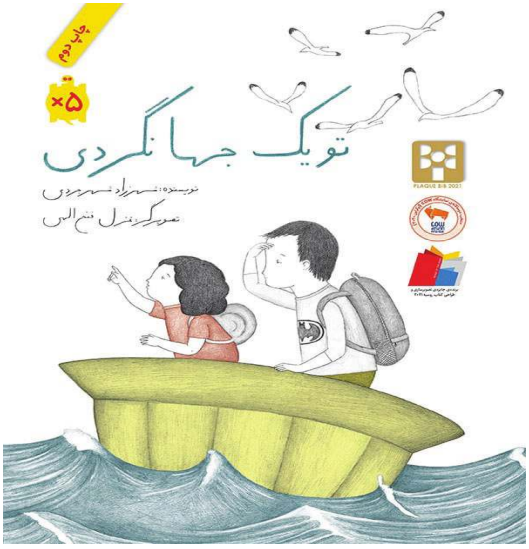


تصویر ۱۳: راز (بتو، ۱۳۹۷)

۴-۲. «چیرگی فضای منفی»[۳۷]

بر اساس رویکرد شکل-زمینه، فضای منفی در دو سطح امکان برجسته‌سازی تایپوگرافی را دارد: ۱- در سطح حروف (شکل)، ۲- در سطح زمینه

الف) چگالی منفی حروف: در این حالت، برجسته‌سازی از طریق نمایش خلوتی و افزایش ترکینگ[۳۸] (فاصلهٔ عمومی بین حروف) شکل می‌گیرد. بیشتر گرافیست‌ها صرفاً از فضای مثبت (از افزایش ضخامت و اندازهٔ حروف) برای جلب توجه مخاطب بهره گرفته می‌کنند و از قابلیت فضای سفید در جلب نظر مخاطب غافل می‌مانند (وایت، ۱۳۹۳: ۱۷ ب). نازکی قلم کامپیوتری و نیز کشیدگی حروف و فاصلهٔ بین حروف و نبود حروفی مثل «ش»، «چ»، «پ» که پرنقطه هستند و استفاده از رنگ‌مایهٔ آبی کمرنگ بر پس‌زمینهٔ سفید سبب شده در تایپوگرافی عنوان *تو یک جهانگردی* (شهرجردی، ۱۴۰۰)، فضای منفی به چشم بیاید (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴: تو یک جهانگردی (شهرجردی، ۱۴۰۰)

ب) چگالی منفی زمینه: زمینهٔ خلوت یا بافتی که به‌لحاظ رنگ دارای تونالیته‌ای متضاد با عبارت تایپوگرافیک است، می‌تواند سبب کانونی‌شدن نوشتار شود. *راز* (باتو، ۱۳۹۴)، زمینهٔ بسیار خلوتی را برای عنوان کتاب اختیار کرده‌است؛ حتی تصویرگری روی جلد نیز آن‌قدر محدود است که باعث تزاحم و تخدیش این زمینهٔ منفی نشده‌است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: راز (باتو، ۱۳۹۴)

۴-۳. ناچیرگی[۳۹] فضای مثبت و منفی

در این حالت، هیچ یک از دو فضا مثبت و منفی بر دیگری چیرگی ندارد. ناچیرگی در دو سطح امکان ظهور دارد: ۱- «ناچیرگی دوقطبی»[۴۰] ۲- «ناچیرگی همگن»[۴۱].

الف) ناچیرگی دوقطبی: در این حالت، عبارت تایپوگرافیک دوپاره است. در نیمی از آن، فضای مثبت غالب است و در نیمی دیگر، فضای منفی. به بیان دیگر، در هر پاره از عبارت تایپوگرافیک چیرگی موضعی یکی از فضاهای مثبت یا منفی دیده می‌شود؛ ولی در سطح گشتالت (کلیت عبارت تایپوگرافی‌شده) هیچ یک بر دیگری غالب نیست.

در *دنیا چه‌قدر بزرگ است؟* (تکنت‌راپ، ۱۳۹۱)، عنوان کتاب در دو سطر نوشته شده‌است. واژهٔ «دنیا» به‌تنهایی در سطر بالایی و بقیهٔ واژه‌ها در سطر زیرین آن قرار گرفته‌است. وسعت فضای تنک در تک‌واژهٔ «دنیا» در سطر نخست از عنوان و فشردگی واژه‌ها در سطر دوم چگالی فضا را دوقطبی کرده‌است. هدف از دوقطبی‌سازی فضا در تایپوگرافی موردِ اشاره، عینی‌کردن صفت «بزرگی» برای واژهٔ «دنیا» است (تصویر ۱۶).

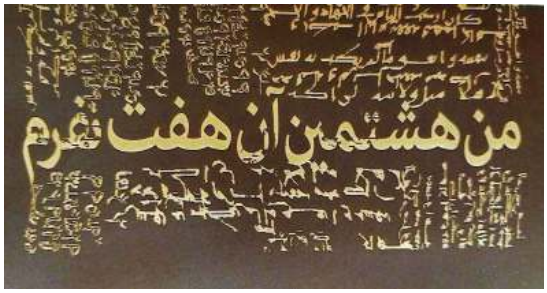
تصویر ۱۶: دنیا چه‌قدر بزرگ است؟ (تکنت‌راپ، ۱۳۹۱)

ب) ناچیرگی همگن: در این حالت، چگالی دو فضای مثبت و منفیِ حروف هم‌سنگ و یکنواخت[۴۲] است و این همسنگی هم به‌صورت موضعی در جای‌جای عبارت تایپوگرافیک و هم به‌صورت سراسری در کل آن آشکار است. یعنی برخلاف ناچیرگی دوقطبی که دارای چیرگی موضعی و فاقد چیرگی سراسری است؛ در ناچیرگی همگن افزون بر فقدان چیرگی سراسری، فقدان چیرگی موضعی نیز حاکم است. در هر حرف از حروف *بغلم کن* (چیرائولو، ۱۳۹۸)، از یک سو ضخامت حروف سبب افزایش چگالی فضای مثبت حروف شده‌است، از سویی دیگر کشیدگی حروف، چگالی را منفی کرده‌است. بازشدن و گشودگی حروف از یکدیگر، با گشودن بغل تناسب دارد (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۷: بغلم کن (چیرائولو، ۱۳۹۸)

۴. پس‌زمینهٔ تایپوگرافیک[۴۳]

با رویکرد شکل-زمینه لزوما همیشه متن نوشتاری در جایگاه شکل قرار ندارد؛ بلکه متن نوشتاری نیز می‌تواند در جایگاه زمینه قرار گیرد. در واقع، تایپوگرافی می‌تواند به جای اینکه کارکرد متنی داشته باشد، فقط کارکرد پس‌زمینه‌ای داشته باشد. پس‌زمینهٔ مبتنی بر تایپوگرافیک می‌تواند خوانا[۴۴] یا ناخوانا[۴۵] باشد. در بیشتر طرح‌های گرافیکی و شمایل‌نگاری‌های *من هشتمین آن هفت نفرم* (نظرآهاری، ۱۳۹۱) تایپوگرافی نقش پس‌زمینه‌ساز و فضاساز را ایفا می‌کند. متن‌های تایپوگرافی‌شدهٔ آن با خطی کوفی به گونه‌ای نوشته شده‌اند که قابلیت خواندن ندارند؛ ولی موجد بافتی کهن و اسطوره‌ای هستند (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸: من هشتمین آن هفت نفرم (نظرآهاری، ۱۳۹۱: ۲۹)

نتیجه‌گیری

عنوان‌های روی جلد کتاب‌های کودک جولانگاه هنر گرافیک و تایپوگرافی است. چراکه ناشران

کودک، جلد را هم به چشم یک آگهی تبلیغاتی برای جذب مخاطب می‌بینند و هم به چشم یک اثر هنری که پل ارتباط خواننده با متن داخلیِ کتاب است. این مقاله تایپوگرافی را از منظر گسترهٔ آشنایی‌زدایی، محورهای متداعی و مجاورت، درجهٔ استقلال و بینامتنیت، چگالی حروف و شکل-زمینه بررسی و دسته‌بندی کرده‌است.

گسترهٔ آشنایی‌زدایی تایپوگرافی‌ها در دو سطح امکان تحقق دارد: یکی به‌صورت موضعی و دیگری به‌صورت سراسری. در آشنایی‌زدایی موضعی، یکی از حروف یا بخش کوچکی از عبارت، دستخوش تمهید آشنایی‌زدایی می‌شود؛ این در حالی است که در آشنایی‌زدایی سراسری، تمهید آشنایی‌زدایی به یک بخش یا یک حرف تحدید نمی‌شود؛ بلکه در سراسر آن واژه یا عبارت مشهود است. یعنی یا گشتالت کلیِ عبارت تایپوگرافیک بازنمایی آشنایی‌زدا دارد یا تمهید آشنایی‌زدایی در همه یا اغلب حروف آن گسترانیده شده‌است.

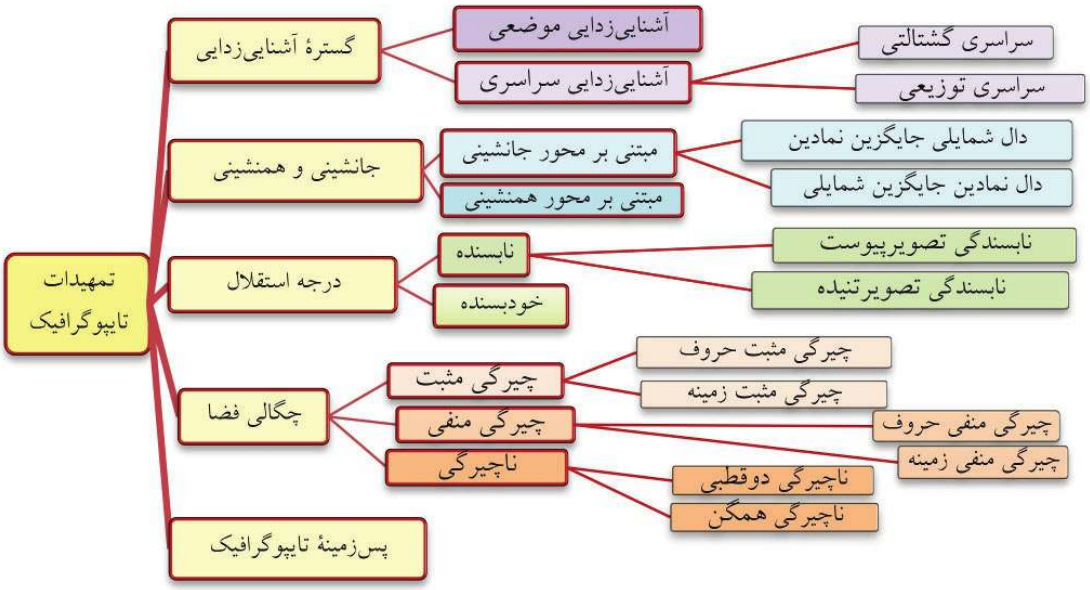
از منظری دیگر، هر تمهید تایپوگرافیک در راستای یکی از دو محور همنشینی و جانشینی عمل می‌کند. در تایپوگرافی‌های مبتنی بر محور جانشینی، یک تصویر به‌جای یکی از حروف قرار می‌گیرد یا اینکه مجموعه‌ای از حروف به‌جای بخشی از تصویر قرار می‌گیرد. یعنی یا حروف جانشین بخشی از یک تصویر می‌شوند و یا تصویری جانشین بخشی از یک نوشته می‌شود. در تایپوگرافیِ مبتنی بر محور همنشینی، تصویر و نوشتار همنشین یک‌دیگر قرار می‌گیرند و ورود یکی به حذف دیگری نمی‌انجامد.

تایپوگرافی‌ها را از منظر بینامتنیت نیز می‌توان به دو گروه دسته‌بندی کرد: خودبسنده و نابسنده. نابسندگی یا از طریق الحاق یک تصویر به عبارت تایپوگرافیک به دست می‌آید که موسوم به نابسندگی تصویرپیوست است و یا اینکه تصویر در تاروپود عبارتِ نوشتاری تنیده شده و موسوم به نابسندگی تصویرتنیده است. برخلاف تایپوگرافی نابسنده، تایپوگرافی‌های خودبسنده از رسانه‌هایی همچون تصویر بی‌نیازند و تایپوگرافی آن‌ها فقط از سیمای نوشتار شکل می‌گیرد.

بر اساس رابطهٔ گشتالتیِ شکل-زمینه نیز می‌توان دسته‌بندی دیگری از تمهیدات تایپوگرافی‌ها ارائه داد. بر حسب میزان فشردگی فضای بین حروف (به‌عنوان شکل) یا فشردگی فضای پس‌زمینهٔ حروف (به‌عنوان زمینه)، تمهیدات تایپوگرافیک به سه گروه دسته‌بندی می‌شوند: الف) چگالیِ مبتنی بر چیرگی فضای منفی حروف یا مبتنی بر چیرگی فضای منفی پس‌زمینه، ب) چگالیِ مبتنی بر چیرگی فضای مثبت حروف یا مبتنی بر چیرگی فضای مثبت پس‌زمینه ، ج) چگالیِ مبتنی بر ناچیرگی. ناچیرگی نیز خود بر دو گونه است: دوقطبی و همگن. در ناچیرگی دوقطبی، فضای حروف دوپاره است، یک سویهٔ عبارتِ تایپوگرافی‌شده، فضایی کاملا منفی و تُنُک را به نمایش می‌گذارد، و در سویهٔ دیگرش، فضایی کاملاً مثبت و فشرده را. در ناچیرگی همگن، در سراسر عبارت تایپوگرافی‌شده، نه فضای منفی حروف غالب است و نه فضای مثبت آن. یعنی نه حروف فضایی تُنُک و خلوت را به نمایش می‌گذارند و نه فضایی بسیار شلوغ و فشرده را.

پنجمین دسته‌بندی نیز مبتنی بر قاعدهٔ گشتالتی شکل-زمینه است. بر اساس این دسته‌بندی، تمهید تایپوگرافی گاهی کارکرد شکل دارد و گاهی کارکرد زمینه.

نگارنده جملگیِ دسته‌بندی‌های بالا را در تصویر (۱۹) خلاصه کرده‌است. مقالهٔ حاضر نشان می‌دهد تایپوگرافی خلاق نتیجهٔ آشنایی‌زدایی صوریِ سازه‌های نوشتاری است که از وجوه بصری مختلف قابل دسته‌بندی است. با توجه به اینکه در آثار هر تایپوگرافر شگردهای خاصی از آشنایی‌زدایی بصری عنصر غالب است؛ بنابراین پیشنهاد می‌شود پژوهشگران با اتکا به دسته‌بندی ارائه‌شده در این مقاله، سبک هر تایپوگرافر را بازشناسی و یا اینکه سبک تایپوگرافی‌های مختلف را با یک‌دیگر مقایسه کنند.



تصویر ۱۹: رده‌بندی تمهیدات تایپوگرافیک

پی‌نوشت‌ها

1. typography
2. type
3. graphy
4. typographers
5. calligram
6. devices
7. J. Gutenberg
8. W. Gropius
9. Bauhaus
10. V. Shklovsky
11. defamiliarization
12. J. Mukarovsky
13. foregrounding
14. B. V. Tomashevsky
15. free motif
16. associe
17. singularisation
18. R. Jakobson
19. Dominant
20. local
21. global
22. global gestalt
23. global distributive
24. F. de Saussure
25. paradigmatic axis
26. syntagmatic axis
27. associative axis
28. Replacing a symbolic signifier with a paradigmatic iconic signifier
29. Replacing a symbolic signifier with a paradigmatic iconic signifier
30. positional continguity
31. inadequacy
32. image-adjacent
33. image-intertwined
34. self-sufficient
35. positive density dominance

۳۶. اگرچه بنا به نسخهٔ زبان‌اصلی کتاب (فرانسوی) ترجمهٔ «راز» درست‌تر است؛ اما اگر عنوان به‌صورت «موش کوچولو و راز بزرگ» به فارسی برگردانده می‌شد؛ با بزرگیِ اندازهٔ فونت کلمهٔ «راز» و کوچکیِ تصویر موش‌کوچولوی روی جلد، هارمونی بیشتری می‌داشت. در نسخهٔ زبان انگلیسی، ضمن بازی با اندازهٔ فونت‌های عنوان، نام این کتاب با عبارت «موش کوچولو و راز بزرگ» Little mouse's Big Secret (Battut, 2011) ترجمه شده است.

37. negative density dominance
38. tracking
39. non-dominance
40. bipolar
41. homogeneous
42. uniform
43. Typography as background
44. legible
45. Illegible

منابع

- آینسلی، جرمی (۱۳۸۹). ***یک قرن طراحی گرافیک***، ترجمهٔ محبوبه توتونچی و آزاده اعتصام، تهران: یساولی.
- اعرابی، جعفر (۱۳۸۹). ***آفرینش فرم***، تهران: هنرمند.
- افشارمهاجر، کامران (۱۳۹۳). ***تحلیل آثار گرافیکی***، تهران: فاطمی.

۶۴. امامی‌فر، نظام‌الدین؛ حسینی ولمی، سیده زهرا؛ آرزوفر، سمیه (۲۰۴۱). «بررسی ارتباط هنر بازیافت با تایپوگرافی در حفاظت از محیط زیست»، ***پژوهشنامهٔ گرافیک و نقاشی***، 6(10)، 4-16. https://doi.org/10.22051/pgr.2023.41970.1205

- امبروز، گوین؛ هریس، پل (۱۳۹۶). ***اصول پایهٔ طراحی گرافیک***، ترجمهٔ شروین شهامی‌پور، تهران: نظر.

۷۴. بتو، اریک (۷۹۳۱). ***راز***، ترجمهٔ مرجان حجازی‌فر، تهران: راز بارش.

- باتو. اریک. (۱۳۹۴). ***راز***، ترجمهٔ شراره وظیفه‌شناس، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- بنجامین، ای. اچ (۱۴۰۰). ***اسکار لنگه‌جورابی***، با تصویرگری مرتضی رخصت‌پناه، ترجمهٔ آناهیتا حضرتی، تهران: پرتقال.
- بهاری سعدی، هاجر (۱۳۹۶). ***کاراگاه آفتابی***، با تصویرگری ریحانه شیران، تهران: علمی و فرهنگی.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۵). ***نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی)***، تهران: کتاب آمه.
- تکنت‌راپ، بریتا (۱۳۹۱). ***دنیا چه‌قدر بزرگ است؟***، ترجمهٔ نورا حق‌پرست، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۸). ***خلاقیت در تایپوگرافی***، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- چیرائولو، سیمونا (۱۳۹۸). ***بغلم کن***، ترجمهٔ رامتین فرزاد، تهران: زعفران.
- حسنی، پیمان (۱۳۹۴). ***تایپوگرافی (سبک‌ها و اصطلاحات)***، تهران: ساکو.
- خانجانی، علی (۱۴۰۲). ***حرف‌آباد***، با تصویرگری علی خدایی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خدایی، علی (۱۳۸۸). ***کلاغ مثل کلاغ***، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- دمیرچیلو، هدی؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۰). «تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی»، ***کتاب ماه هنر***. ۱۵۲، ۹۰-۱۰۱.
- دیویس، نیکولا (۱۴۰۱). ***از مارها خوشم نمی‌آید***، با تصویرگری لوچیانو لوزالو، ترجمهٔ محبوبه نجف‌خانی. تهران: زعفران.
- رضوی، سیده‌طاهره (۱۳۹۷). ***نقش تایپوگرافی در طراحی جلد کتاب کودکان گروه سنی ب***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشتهٔ گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
- رهنما، مژده (۱۳۹۲). ***کاربرد تایپوگرافی در بیان مفهوم ضرب‌المثل‌های ایرانی***، پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
- رید، هربرت (۱۳۸۰). ***معنی هنر***، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- زنجانبر، امیرحسین (۱۴۰۲). «برهم‌کنش دو وجه خوانداری و دیداری «عناوین تایپوگرافیک» در تیتراژ و پوستر هفت فیلم کودک و نوجوان: بر اساس نظریهٔ اسکات- نیکولایوا». ***نامه هنرهای نمایشی و موسیقی***، ۱۴(۳۵)، ۱۲۹-۱۴۴. https://doi.org/۱۰,۳۰۴۸۰.dam.۱۸۶۱,۵۱۶۰,۲۰۲۴
- شکلوفسکی، ویکتور (۱۳۹۲). «هنر همچون فرایند». ***نظریهٔ ادبیات: متن هایی از فرمالیست های روس***. به کوشش تزوتان تودوروف، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران. صص ۸۱-۱۰۷.
- شوارتس، بریتا (۱۳۹۷). ***عینک جادویی***، با تصویرگری کارستن مرتین، ترجمهٔ منیژه نصیری. تهران: زعفران.
- شهرجردی، شهرزاد (۱۴۰۰). ***تو یک جهانگردی***، با تصویرگری غزل فتح‌الهی، تهران: طوطی.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. جلد۲. تهران: سورهٔ مهر.
- طالب‌زاده، رضوان. (۱۳۹۳). ***بررسی نام‌نوشته‌های کتاب‌های انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته ارتباط تصویری، دانشکده پردیس البرز، دانشگاه تهران.
- علی‌بیگی، ریحانه (۱۴۰۰). ***ویژگی‌های شاخص دیداری آثار سینمایی انیمیشن ایسائو تاکاها با تمرکز بر فیلم‌های همین دیروز، همسایه من یاماداِ، و افسانهٔ شاهدخت کاگویا بر اساس نظریهٔ فرمالیسم نوین***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشتهٔ انیمیشن، دانشکده هنری و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- لیندگرن، آسترید (۱۴۰۰). ***پی‌پی جوراب‌بلند***، ترجمهٔ جمال اکرمی، تهران: محراب قلم.
- مبیت، ویل (۱۳۹۸). ***این که یک افسانه نیست***، با تصویرگری فرد بلانت، ترجمهٔ اعظم مهدوی، تهران: زعفران.
- متز، کریستین (۱۳۹۵). «بررسی نظرات ژان میتری دربارهٔ استعاره و نماد و زبان در سینما» در ***ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما***. به کوشش بیل نیکولز. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس. صص ۹۵-۱۹۲.
- مثقالی، فرشید (۱۳۹۶)، ***تایپوگرافی***، تهران: نظر.
- مقصودلو، مریم؛ نورانی، سیدمهدی (۱۳۹۸). «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهاوس) آلمان»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۲ (۳)، ۲۱۹-۲۲۸. https://doi.org/۱۰,۲۲۰۵۱/pgr.۱۰۲۳,۲۴۲۷۷,۲۰۱۹

• نظرآهاری، عرفان (۱۳۹۱). ***من هشتمین آن هفت نفرم***، با تصویرگری سحر بردایی، تهران: صابرین.
• وایت، الکس (۱۳۹۳ الف). ***تأملی در طراحی حروف، ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی***، ترجمهٔ عاطفه متقی، تهران: هنر نو.
• وایت، الکس (۱۳۹۳ ب). ***عناصر طراحی گرافیک***، ترجمهٔ الهه بور، تهران: آبان.
• های‌اسمیت، سایرس (۱۳۹۵). ***درون پاراگراف چه می‌گذرد؟***، ترجمهٔ فرزانه آرین‌نژاد، تهران: مشکی.
• هیلنر، ماتیاس (۱۳۹۵). ***تایپوگرافی مجازی***، ترجمهٔ جمشید آراسته، تهران: آبان.

References

• Afshar mohajer, K. (2014). ***Analysis of Graphic Works*** (Tahlil-e Āsār-e Grāfiki). Tehran: Fatemi,(Text in Persian).
• Alibeygi, R. (2022). ***"The Visual Characteristics of Isao Takahata's Animated Movies, Only Yesterday, My Neighbors The yamada and The Tale of The Princess Kaguya Based on Neoformalism Film Theory"***. For the Degree of M.A in Animation. Department of Animation, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modarres University,(Text in Persian).
• Ambrose, G. & Harris, P. (2017). ***The Foundamentals of Graphic Design***. Translated by Shervin. Shahamipour. Tehran: Nazar,(Text in Persian).
• 'Arabi, J. (2010). ***Form Creation***. Tehran: Hirmand,(Text in Persian).
• Aynsley, J. (2010). ***A Century of Graphic Design***. Translated by Mahboube Toutounchi and Azade E'etesam,Tehran: Yasavoli,(Text in Persian).
• Bahari S'adi, H. (2017). ***Sunny Detective*** (Kārāgāh Āftābi). Illustrated by: Reyhane Shiran. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company,(Text in Persian).
• Battut, E. (2018). ***Secret*** (Rāz), Translated by Marjan Hejazifar, Tehran: Raze Baresh,(Text in Persian).
• Battut, E. (2018). ***Le Secret*** (Rāz), Translated by Sharareh Vazifeh-shenas, Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Battut, E. (2011). ***Little Mouse and Big Secret***. NewYork: Union Square Kids Publisher,(Text in Persian).
• Benjamin, A. H. (2021). ***One Sock Oscar*** (Oskār-e Lenge-Jūrābi). Illustrated by: Morteza Rokhsatpanah. Translated by: Anahita Hazrati. Tehran: Poteghal,(Text in Persian).
• Berner, R. S. (2010). ***Das ABC-Spielebuch***. Berlin: Jacoby & Stuart, (in German).
• Chare'ei, A. R. (2019). ***Creativity in Typography*** (Khallāqiyyat dar Tāypografi). Tehran: Farhang-sarā-ye Mirdashti. [Text in Persian].
• Ciaolo, S. (2019). ***Hug me (Baqal-am Kon)***, Translated by Ramtin Farzad, Tehran: Z'aferan,(Text in Persian).
• Davies, N. (2022). ***I do'nt Like Snakes*** (Az mār-hā Xošam Nemiāyad). Illustrated by: Luciano Lozano. Translated by: Mahboube Najafkhani. Tehran: Z'aferan,(Text in Persian).
• Demircillo, Hedi; Sojudi, Farzan (2018). "Semiotic Analysis of Persian Typography", Book of Art Month. 152, 90-101, (Text in Persian).
• Emamifar, S. N.; Hossini Valami, S. Z. & Arezoofar, S. (2023). A Study of the Ralationship between Recycled art and Typography in Environmental Protection, ***Painting Graphic Research***, 6(10), 4-16,(Text in Persian). https://doi.org/10.22051/pgr.2023.41970.1205
• Erlich, V. (1955). ***The Russian Formalist***. Holland: The Hague.
• Hall, M. (2017). ***Ittle i***. New York. Greenwillow Books.
• Hasani, P. (2015). ***Typography, Styles and Terms***. Tehran: Sako,(Text in Persian).
• Highsmith, C. (2016). ***Inside Paragraphs: Typographic Fundamentals?*** (Darūn-e Pārāgrāf če Migozarad?), Translated by Farzane Aryannezhad, Tehran: Meshki. Saberin,(Text in Persian).
• Hilner, M. (2016). ***Virtual Typography*** (Tāypogrāfi-ye Majāzi), Translated by Jamshid Araste, Tehran: Aban,(Text in Persian).
• Kanjani, Ali (2023). ***Village of Words*** (Harf-ābā). Illustrated by: Ali Khoda'ei. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Karsten, G. (2019) ***AaaHHH***. NewYork: harpercollins,(Text in Persian).
• Khoda'ei, A. (2009). ***A Crow like Crow*** (Kalāq Mesl-e Kalāq). Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Lindgren, A. (2021). ***Pippi Langstrump.*** Translated by Jamal Akrami, Tehran: Mehrab-e-Ghalam,(Text in Persian).

• Mabbit, W. (2019). ***This Is not a Fairy Tell*** (In ke Yek Afsāne Nist). Illustrated by: Fred Blunt. Translated by: 'Azam Mahdavi. Tehran: Z'aferan,(Text in Persian).
• Maghsoudlou, M. & Nourani, S. M. (1919). The Formalism Style and Its Application in Bauhaus School of Germany, ***Painting Graphic Research***, 2(3), 219-228,(Text in Persian). https://doi.org/10.22051/pgr.2019.24277.1023
• Mesghali, F. (2017). ***Typography*** (Tāypogrāfi). Tehran: Nazar,(Text in Persian).
• Metz, Ch. (2016). "Studying Jean Mitry's comments about metaphor, symbol and language in cinema". In ***Structuralism and semiotics of cinema*** (Sāxtgarāyi, Nešāe-šenāsi-ye Sinemā). Edd: Bill Nichols. Translated by 'Allaoddin Tabatabayi. Tehran: Hermes. 95-192,(Text in Persian).
• Mirsadeghi, j. & M. (1998). ***Glossary of the Art of Story Writing*** (Vāže-nāme-ye Honar-e Dāstā-nevisi). Tehran: Ketabe Mahnaz,(Text in Persian).
• Pierce, T. (2020). ***Love Can Come in Many Ways.*** (Ultman, S.; Illus). California. Chronicle Books.
• Nazarahari, E. (2012). ***I Am The Eighth of the Seven*** (Man Hašt-omin-e Ān Haft Nafar-am). Illustrated by: Sahar Bardaei. Tehran: Saberin,(Text in Persian).
• Rahnama, M. (2013). ***"The Use of Typography in Expressing the Consept of Iranian Proverbs"***. For the Degree of M.A in Viual Communication. Facualty of Arts and Architecture, Islamic Azad University. Yazd Unit,(Text in Persian). Razavi, S. T. (2018). ***"The Role of Typography in Designing the Cover of Children's Book Age Group B"***. For the Degree of M.A in Grphic. Facualty of Arts and Architecture, Islamic Azad University. Yazd Unit,(Text in Persian). Read, H. E. (2001). ***The Meaning of Art*** (M'ani-ye Honar), Translated by Najaf Daryabandari, Tehran: Elmi-va-Farhanghi,(Text in Persian).
• Safavi, K. (2004). ***From Linguistics to Literature***. Second Volume. Tehran: Soure Mehr,(Text in Persian).
• Schwarz, B. (2018). ***Meine Brille Kann Zaubern*** ('Einak-e Jādū-yi), Illustrated by Carsten Martin, Translated by Manizhe Nasiri, Tehran: Zaferan,(Text in Persian).
• Shafi'ei, Sh. (2006). ***The Adventures of Mouchoul And Kouchoul*** (Mājarā-hā-ye Mūčūl va Kūčūl). Illustrated by: Golmohammad Khodaverdi.Tehran: Peydayesh,(Text in Persian).
• Shahrjerdi, Sh. (2021). ***You Are a Tourist*** (To Yek Jahān-gardi). Illustrated by: Ghazal Fathi. Tehran: Touti,(Text in Persian).
• Shklovski, V. (1998). "Art as Technique" in ***Literary Theory: An Anthology (pp. 81-107)***, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), Malden: Blackwell.
• Shklovski, V. (2013). "Art as Artifice" in ***Literary Theory: Texts of Russian Formalists***. In Tzvetan Todorov (Ed.), Translated by Atefe Taha'ei, Tehran: Akhtaran,(Text in Persian).
• Talebzade, R. (2014). ***"A Survey of Logotypes of the books of Intellectual Development of Children and Young Adults Publication"***. For the Degree of M.A in Viual Communication. Faculty of Art and Architecture Pardis Alborz. University of Tehran,(Text in Persian).
• Taslimi, A. (2016). ***Literary Criticism*** (Naqd-e Adabi: Nazariye-hā-ye Adabi va Kārbord-hā-ye Ān-hā dar Adabiyyāt-e Fārsi). Tehran: Ketabe Ammeh,(Text in Persian).
• Teckentrup, B. (2012). ***How Big Is the World?*** (Donyā Čeqadr Bozorg Ast), Translated by Noura Haghparast, Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Will, M. (2018). ***This is not a fairy tale*** (In ke Yek afsāne Nist), Translated by Azam Mahdavi, Tehran: Zaferan,(Text in Persian).
• White, A. W. (2014a). ***Thinking in Type: the Practical Philosophy of Typography*** (T'ammol-i dar Tarrāhi-ye Horuf), Translated by: Ātefe Mottaghi. Tehran: Honar-e-No,(Text in Persian).
• White, A. W. (2014b). ***The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page, Architecture, and Type*** (Anāser-e Tarrāhi-ye Grāfik), Translated by Elāhe Bour, Tehran: Aban, (Text in Persian).
• Zanjanbar, A. H. (2023). Interaction of Reading and Visualizing "Typographic Titles" in the Opening Sequence and Posters of Seven Children and Youth Films: Based on the Scott-Nikolajeva Theory, ***Dramatic Arts and Music***, 14(35), 129-144.9,(Text in Persian). https://doi.org/10.30480/dam.2024.5160.1861.

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Classification of Calligrams from a Formalist Perspective in the Typography of Titles for Children's Illustrated Books

Abstract:

Letters serve as symbols within both linguistic and visual sign systems, yet their visual characteristics often become overshadowed by their linguistic functions during the reading process. A key role of typography is to rejuvenate the visual essence of written text. Typography not only enhances the aesthetic appeal but also contributes to the interpretive understanding of the text. This study aims to categorise graphic techniques that forge a meaningful connection between the visual presentation of words and their linguistic meanings. Techniques such as estrangement and defamiliarization are of particular interest to formalist scholars. Typography naturally emphasises these techniques through its ability to highlight and make the familiar unfamiliar, thus a formalist perspective has been utilised to explore this topic. This paper investigates how prevalent graphic elements in typography can induce visual defamiliarization, employing the concept of "device" as defined by Shklovsky to denote methods of aesthetic creation within texts. Employing an analytical-descriptive methodology, this research focuses on picture books for specific age categories "A" and "B," selected intentionally. Consequently, books selected for analysis have titles on their covers or title pages that rely heavily on typographic design, either in Persian or other languages, from a collection of one hundred and ten titles for the specified age groups. From this, ninety-seven titles were chosen, and the typographic formalist techniques of eighteen titles are scrutinized within this paper. The study seeks to address two primary questions regarding the typography of children's book titles: 1) What formal devices are employed to generate calligram meanings within the text? 2) How are these formal devices further categorized?

The motivation for this research stems from the observation that children have a stronger connection with visual language than with written language, and while the incorporation of visual elements in children's literature is widespread, there is still a notable deficiency in comprehensive research within

mosafer_e_barfi@yahoo.com

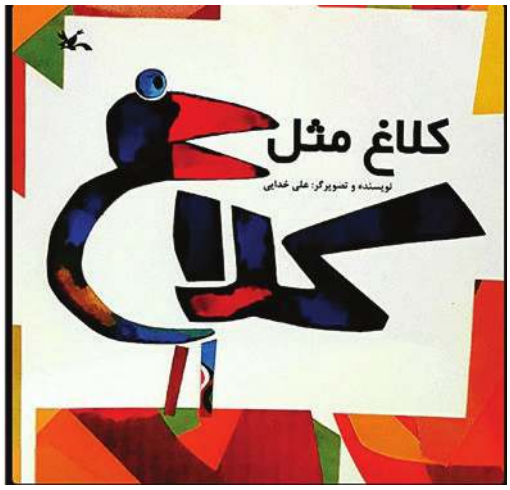
Amir Hossein Zanjanbar, MA of Children's and Young Adults'Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.
mosafer_e_barfi@yahoo.com

Date Received: 2024-01-13
Date Accepted: 2024-03-16

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45973.1240

this domain. The findings of this study indicate that the typography in children's literature can be dissected through an array of formal aspects. This document categorises these formal aspects of typography based on various criteria: the degree of defamiliarization, the functions of the paradigmatic and syntagmatic axes, the levels of intertextuality and independence, the density of visual spacing between characters, and the contextual relevance of letters. This classification aims to streamline the teaching of typography to students and assist researchers in the comparative art fields with their analysis of artistic works.

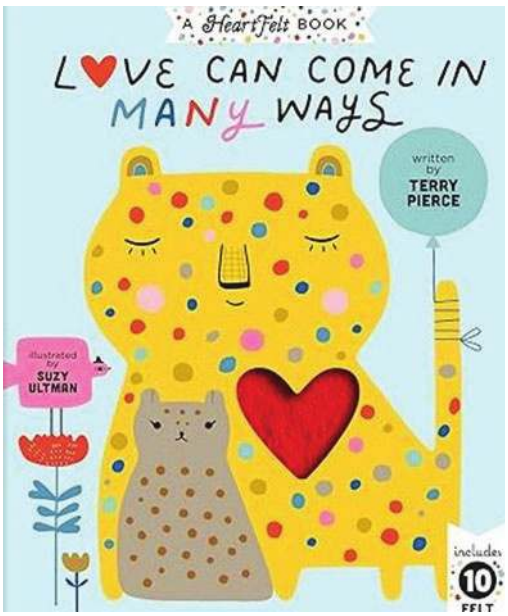
Fundamentally, typography is predicated on the concept of defamiliarization. This research delineates three principal forms of defamiliarization encountered in the typographic titles of children's books: "local," "global gestalt," and "global distributive." a) Local defamiliarization entails the visual alteration of a specific part of the text, endowing it with an iconic function without altering all components of the text. b) Global gestalt defamiliarization converts the overall gestalt, or the entire typographic representation, into an iconic signifier, rather than merely a portion. For example, in "A Crow Like a Crow" (Khodaei, 2009), the full typographic depiction of the word "crow" visually represents a crow.



Pic 1. A Crow Like a Crow (Khodaei, 2009)

c) In global distributive defamiliarization, calligram elements are not confined to a specific location (such as a single letter or word); instead, they are dispersed across the entirety or most of the letters in the typographic composition. Another method for producing iconic representations of symbolic elements in language utilises both the paradigmatic and syntagmatic axes. For generating calligram significance, typography adopts three approaches involving these axes: substituting a paradigmatic iconic signifier for a symbolic one, replacing a paradigmatic symbolic signifier with an iconic one, and integrating a syntagmatic iconic signifier with a symbolic signifier.

a) Replacing a symbolic signifier with a paradigmatic iconic signifier: According to Saussure, the paradigmatic relationship is characterized by the ability to interchange linguistic elements. For example, replacing the letter "O" in "love" with an "I" transforms the word into a new linguistic entity, "live." This principle of paradigmatic substitution is also applicable in typography through the exchange of linguistic-artistic elements. For instance, instead of the letter "O," which is a symbolic (linguistic) signifier, one can employ the image of a heart, which acts as an iconic (visual) signifier (pic 2). Consequently, this linguistic-artistic signifier assumes both iconic and linguistic roles. It visually represents the concept of the heart (as a symbol of love), while linguistically, it stands in for the letter "O."



Pic 2. 1ove Can Come in Many Ways (Pierce, 2020)

b) Replacing an iconic signifier with a paradigmatic symbolic signifier: In this instance, a sequence of letters replaces a portion of the illustration. Often in iconography, letters assume the role of the entire image. For example, the cover of Das ABC-Spielebuch (Berner, 2010) showcases a cat illustration, wherein its abdomen is ingeniously substituted with a series of alphabet letters (pic 3).

Pic 3. Das ABC-Spielebuch (Berner, 2010)

c) In typographies that utilise the syntagmatic axis, introducing an iconic signifier does not remove the symbolic signifier; rather, they both exist adjacent to each other, jointly conveying meaning.

Regarding intertextuality, the calligrams of the typographic title are classified into three types: image-adjacent inadequacy, image-intertwined inadequacy, and self-sufficient calligrams.

a) In image-adjacent calligrams, the image is affixed to the text.

b) In image-intertwined calligrams, the typography integrates into a larger image and is interlaced throughout the image's structure.

c) In self-sufficient calligrams, the calligram may be mono-media, meaning it exclusively employs the writing system without relying on visual media for its typography.

Typographers occasionally craft calligrams by modifying the ratio of letter density to texture. This ratio of letter density to texture is categorised into three types: positive density dominance, negative density dominance, and non-dominance.

a) Positive density dominance: The existence of textual content necessitates a backdrop or context. Adhering to the gestalt principle (the figure-ground perception), the dominance of positive space can be observed in two primary areas: within the text characters themselves and their surrounding background. This dominance of positive space within the characters serves to enhance the visibility of the typographic design. In (Karsten, 2019) AaaHHH, the positive density of the letters is achieved through a diverse and varied selection of fonts, thereby highlighting the typography. The book delves into environmental concerns, with a particular focus on the issue of noise pollution in urban settings. Consequently, the typographer has depicted the concept of sound pressure throughout the book by employing the density and variety of fonts for the letters A and H. Moreover, italicizing these letters symbolically represents the direction of the sound pressure (emanating outward from the book).

Pic 4. AaaHHH (Karsten, 2019)

In instances where there is a dominance of positive density at the background level, the contrast created between a cluttered texture and a sparsely written phrase can result in the typographic expression becoming prominent.

b) Negative Density Dominance: Negative

space effectively emphasises typography across two dimensions: at the level of the letters (figure) and the background level (ground). The emphasis at the letter level is achieved by creating a sense of openness and increasing tracking (the overall spacing between letters). When negative density dominates the background, a sparse texture or a contrasting colour tone to the typographic phrase highlights the text.

c) Non-dominance: In this context, neither positive nor negative spaces take precedence. This lack of dominance presents itself in two variations: bipolar absence and uniform absence. In the case of bipolar absence, the typographic phrase is divided into two parts. Each segment exhibits localized dominance of either positive or negative space; however, from a gestalt perspective, no dominance prevails. In "How Big Is the World?" (Teckentrup, 2012), the title spans two lines. "World" stands alone on the upper line, with the rest of the words positioned below. The expansive open space surrounding the single word "World" in the title's first line, juxtaposed with the dense arrangement of words in the second line, creates a bipolar density of space. The objective of this bipolar spatial configuration is to visually convey the attribute of "largeness" for the word "world."

Pic 5. How Big Is the World? (Teckentrup, 2012)

In the context of homogeneous non-dominance, there is a balance between positive and negative spaces around letters, visible in segments and throughout the text. This differs from bipolar non-dominance, where local dominance doesn't affect the overall composition. Homogeneous non-dominance lacks both local and global dominance. As per the figure-ground principle, written content can be both foreground and background. Typography may serve as a backdrop rather than just text, with legible or illegible textures.

In "I am the Eighth of Those Seven" (Nazar Ahari, 2012), typography is crucial for texture and spatial dynamics. Children's book covers showcase graphic arts and typography, serving as marketing tools and artworks connecting readers to the narrative. This study suggests that innovative typography results from changing textual structures based on visual elements.

Keywords: Picture book, Book title, Typography, Formalism, Defamiliarization.