

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 layer to 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, modify or 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 exile of Reza Shah from Iran) and under foreign military occupation (Allied Front) produced markedly different works compared to the previous two decades. The works acquired strong emotional and self-expressive qualities reflecting 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 design of certain publications and specifically in the form of pictorial typography during that decade. It should be noted that the 1940s was roughly a 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 emergence of the “Saqa-khaneh movement” in Iran. Therefore, it can be argued that 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



► 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@au.ac.ir

Abstract

► Negareh
► Winter 2026 - NO 76



of Iranian authors, publishing managers, and press illustrators and, 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 and 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 by semiotic 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 forms of 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.

Abstract

تنوع حروف نگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی مطبوعاتی دهه ۱۳۲۰ ایران و مطالعه 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 هوشمندانه نوشتار و تصویر به شیوه‌های گوناگون تولید می‌شود. می‌توان دهه ۱۳۲۰ش را سرآغاز جریان طراحی تایپوگرافی تصویری در تاریخ گرافیک انتشارات مدرن ایران دانست؛ دهه‌ای که نشر در فضای باز سیاسی پس از خروج رضاشاه از ایران و هم‌زمان با مواجهه با دولت‌های اشغالگر خارجی (جبهه متفقین)، آثاری متفاوت از دو دهه 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 منتشر شده و در قالب حروفنگاری تصویری در دهه مذکور ظهور پیدا کردند.

اهداف و سؤال‌ها: این مقاله باهدف مطالعه تنوع نخستین نمونه‌های حروفنگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی-مطبوعاتی مدرن ایران در دهه ۱۳۲۰ش و بررسی سطوح عملکردی آن‌ها، در پی پاسخ به این دو سؤال است: ۱. حروفنگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی-مطبوعاتی دهه 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، لویتون و لیوون) استوار است. جمع‌آوری اطلاعات با روش کتابخانه‌ای، مشاهده و گزینش تصاویر مرتبط با موضوع صورت گرفته است. پژوهش حاضر، به‌صورت هدفمند ۱۰ نمونه تایپوگرافی تصویری را از طرح جلد کتاب‌ها و لوگوهای نشریات دهه ۱۳۲۰ش انتخاب کرده و به طبقه‌بندی تنوع و شیوه‌های تولید آن‌ها می‌پردازد. سپس با تحلیل‌های نشانه‌شناختی (مبتنی بر روابط دلالتی صریح و ضمنی)، دو سطح «بلاغتی» و «عاطفی» آثار بررسی می‌شود.

یافته‌ها و نتایج: بر اساس نتایج پژوهش، پنج شیوه طراحی حروفنگاری تصویری در دهه 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 بصری یک تصویر در نوشتار» و هـ. «هم‌نشینی تصویر و نوشتار». همچنین سطوح معنایی-عاطفی حروفنگاری‌های بررسی شده، هماهنگ و منطبق با موضوع و محتوای آثار و نیز با قصد، نیت، لحن و دیگر شاخصه‌های عاطفی مؤلفان آن ارزیابی شده است.

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

*استادیار و عضو هیئت علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

Email:r.kamali@au.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 هر کدام 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 به واسطه مجموعه‌ای از تمهیدات تایپوگرافی می‌توانند در جهت بیان‌مندی و اثرگذاری عاطفی نوشتار هدایت شوند.

یکی از شاخه‌های تایپوگرافی، «حروف‌نگاری تصویری»^۱ است؛ شیوه‌ای که در آن نوشتار و تصویر به گونه‌ای هوشمندانه ترکیب می‌شوند. در این رویکرد، درک مفهوم یک کلمه تنها به واسطه خوانش آن محقق نمی‌شود، بلکه «ارزش‌های بازنمایانه 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 دهه ۱۳۲۰ش را نخستین تجربه‌های گرافیک ایرانی در دوران آغازین نوسازی انتشارات مدرن کشور تلقی کرد.

آغاز نشر مدرن در ایران به دوره پهلوی اول (۱۳۰۴-۱۳۲۰) بازمی‌گردد؛ اما دهه ۱۳۲۰ش (۱۹۴۰م.) دوره‌ای است که مدرنیزاسیون صنعتی و تحولات تجدخواهانه دلخواه یا تحمیلی رضاشاه در اداره امور کشور، طی شده و ثمره 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 دوره 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 الهام‌گیرند و این تجربیات و آزادی عمل را نه تنها در مضامین منتشره، بلکه در آزمون‌گری‌های فنی گرافیک نشر نیز بازتاب دهند. گفتنی است که آثار منتشر شده در این دوره، بیش از دو دهه پیش‌تر از آن، واجد «ارزش‌های عاطفی و خود افشاگرانه» اند؛ گویی امید و اعتماد به نفس عمومی برخاسته از فروپاشی نظام سرکوبگر رضاشاهی و در عین حال خشم ملی‌ناشی از اشغال کشور، ابتدا در تألیفات ایرانی و سپس

در برخی نمونه‌های حروف‌نگاری تصویری این دهه تجلی یافته است.

باید در نظر داشت که دهه ۱۳۲۰ش، حدود یک دهه پیش از تأسیس رشته گرافیک در دانشگاه‌ها، یک‌ونیم دهه پیش از ورود طراحانی چون «حسین عبدالعزیز حقیقی» به عرصه طراحی تایپوگرافی و دو دهه پیش از تخصصی شدن حرفه گرافیک در ایران - به مثابه شاخه‌ای از این حوزه - و نیز شکل‌گیری جریان سقاخانه (هنرمندان نو سنت‌گرای دهه ۱۳۴۰ش؛ که در پی بازتعریف هویتی بومی - ایرانی در آثار تجسمی خود به حروف فارسی ارزش‌های بصری - دکوراتیو دادند) فاصله داشت. از این رو، می‌توان گفت موفق‌ترین آثار گرافیک انتشاراتی و مطبوعاتی دهه 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، نتیجه تقلید دوسویه این افراد از کتاب‌آرایی سنتی ایرانی و آثار منتشره وارداتی غرب است. این آثار، هر چند مبتنی بر نوشتارند، اما به واسطه ارزش‌های بصری الحاقی، موجب اثرگذاری بیشتر و عمیق‌تر بر مخاطب می‌شوند.

این مقاله باهدف معرفی نخستین آثار حروف‌نگاری تصویری در گرافیک انتشاراتی ایران در دهه 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 مورد بررسی قرار می‌گیرند: ۱. حروف‌نگاری تصویری (پیکتوریال تایپوگرافی) در گرافیک انتشاراتی و مطبوعاتی دهه ۱۳۲۰ش ایران چه تنوعی دارد؟ ۲. عملکرد حروف‌نگاری تصویری آثار انتشاراتی و مطبوعاتی دهه ۱۳۲۰ش ایران در دو سطح معنایی بلاغتی و عاطفی چگونه تبیین می‌شود؟ در اهمیت و ضرورت این پژوهش باید گفت تاکنون مقاله مستقلی درباره این موضوع نگاشته نشده است. بررسی این فن حروف‌نگاری می‌تواند به شکل‌گیری نگاهی منسجم‌تر نسبت به طراحی تایپوگرافی تصویری یاری رساند. همچنین، مطالعه تنوع تولیدی - بیانی این شیوه در گرافیک انتشاراتی و مطبوعاتی دهه ۱۳۲۰ش، می‌تواند جایگاه این تمهید بصری را در تاریخ مدرن گرافیک ایران روشن‌تر سازد.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر نوع کیفی، از نظر هدف کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی - تحلیلی است. جامعه آماری پژوهش حاضر، متشکل از ۹۵۰ جلد کتاب و عنوان نشریه چاپ شده در فاصله سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۳۰ش است. نگارنده در گام

نخست با گزینشی تصادفی، این آثار را از طریق آرشیه‌های شخصی مجموعه‌داران، کتابخانه‌های اصفهان و تهران و نیز منابع اینترنتی گردآوری کرد. در مرحله بعد، با بررسی کامل این جامعه آماری و انجام گزینش هدفمند، تنها یازده نمونه تایپوگرافی تصویری شناسایی شد؛ آثاری که عمدتاً در قالب «عنوان روی جلد کتاب» و در موارد معدودی، در جایگاه «لوگوی نشریات» (تنها دو مورد) ارائه شده بودند. گفتنی است که ده مورد از این نمونه‌ها در دهه ۱۳۲۰ش منتشر شده‌اند؛ از این رو، تمرکز اصلی پژوهش بر تحلیل آثار همین دهه قرار گرفته است.

از آنجاکه 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 مورد مطالعه قرار دهد، رویکردی ترکیبی برای تحلیل اتخاذ شده 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 حوزه طراحی تایپ (از جمله کونز، استوکل، لویتون و لیون)، دو سطح معنایی «بلاغتی» و «عاطفی» در حروفنگاری‌های تصویری دهه ۱۳۲۰ش بررسی می‌شود. در این چارچوب، سطح معنایی-بلاغتی از طریق توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی 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 تجزیه و تحلیل اطلاعات مطابق با چارچوب نظری اتخاذ شده، کیفی است.

پیشینه تحقیق

پیرامون عنوان و موضوع این پژوهش، تاکنون هیچ تحقیق قابل‌ذکری -اعم از کتاب یا مقاله- انجام نشده است. بیشتر مطالعات منتشر شده‌ای که با متغیرهای این پژوهش ارتباط دارند، عمدتاً بر رسانه پوستر و رویکردهای کلی تایپوگرافی در دهه‌های اخیر (به‌ویژه دو دهه ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰) متمرکز بوده‌اند. تنها مقاله علمی معتبری که در آن تایپوگرافی تصویری به صورت یک متغیر مستقل بررسی شده، پژوهش کره‌ای جنوسوک و هاءمون در حوزه زبان‌آموزی است

(Jeong-sook & Hae-moon, 2014). این پژوهش با عنوان «اثرات تایپوگرافی تصویری بر توسعه مهارت‌های مقدماتی زبان‌آموزی کودکان کره‌ای»، منتشر شده در شماره ۴-دوره ۶۹ مجله 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 به‌خاطر سپاری 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، به صورت غیرمستقیم به تأثیرات یا زمینه‌های تولیدی-ارتباطی آن پرداخته‌اند. افضل طوسی (۱۳۸۵) در مقاله «بررسی تغییرات نوشته (حروف گذاری) در پوستر» منتشر شده در شماره 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 مقاله «طراحی حروف جلد کتاب در آغاز هزاره سوم»، ارائه شده 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 «استحاله نقشمایه‌های تصویری دیداری به نقشمایه‌های نوشتاری با نگاهی به هنر زیورآلات معاصر ایرانی»، منتشر شده در شماره ۲۰، دوره ۴۶ نشریه 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 تبدیل شدن آن (زیورآلات ایرانی) به رسانه‌ای معاصر دانسته‌اند. عسگری و پورمند (۱۳۹۹) در مقاله «واکاوی کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی با رویکرد نظری یاکوبسن»، منتشر شده در شماره ۳۵، دوره ۹ نشریه کیمیای هنر با مطالعه ۱۷ اعلان راه‌یافته به ۱۴ نمایشگاه پوستر اسماء‌الحسنی در ایران (دهه ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰)، کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی را واکاوی کرده‌اند. در این پژوهش، بر اساس نظریه 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 مقاله «تحول پوسترهای تایپوگرافی دهه هشتاد شمسی از دیدگاه تغییرات فرهنگی روبرتوسنو»، منتشر شده در شماره ۲۶، دوره ۱۰ نشریه پیکره، عوامل محیطی مؤثر در تحول و ارتقای کیفیت پوسترهای تایپوگرافی دهه هشتاد شمسی ایران همچون



که سابقه‌ای دیرینه‌تر از اختراع ماشین چاپ سربی دارند، بازمی‌گردانند (حقیقی و نجابتی، ۱۳۸۳، صص. ۲۰-۳۳). چنانچه دیدگاه دوم درباره 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 پیش‌شناختی^۱ از طریق دیدن و فهم حاصل از تأمل در دیالکتیک و سازماندهی رابطه دیداری و خوانشی نوشتار) در نظر بگیریم، می‌توانیم امکانات بیانی بیشتری برای آن قائل شویم. از این‌رو، 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-بازنمایانه آن می‌شود و پس از درک وجوه تصویری به خواندن آن می‌پردازد. منظور از «بازنمایی»، نمایش عناصر بصری طبیعی یا قراردادی است که به فیزیولوژی و هندسه پیرامونی وابسته است (تاوونزد، ۱۳۹۳/۲۰۰۶، ص. ۱۰۷) و طراح این عناصر را به نحوی برجسته و قابل تشخیص در شکل و ساختار حروف به‌تصویر می‌کشد. طراح در تایپوگرافی تصویری با گنجاندن عناصر بصری بازنمایانه در حروف می‌تواند ضمن اتخاذ رویکرد ارتباطی منحصربه‌فرد برای انتقال پیام، به‌ساخت یک هویت بصری متمایز و به‌یادماندنی برای محتوای نوشتاری نائل شود. این تمهید گرافیکی، با ایجاد یک بُعد بصری و یک لایه خلاقانه 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 درگگون 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 تصویری تزئینی یا مفهومی را برای حروف و عبارات ایجاد می‌کردند. در تایپوگرافی اروپایی، پیشینه این رویکرد به قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی بازمی‌گردد؛ آثاری نظیر «رؤیای پولیفیلوس»^۲ چاپ آلدوس (۱۴۹۹)، الفبای فانتزی برای کتاب فلوری به طراحی ژوفرو تری (۱۵۲۹)، اثری از هانری استین دوم^۳ (۱۵۷۷) در بصری سازی شعر کالیماخوس^۴ (شاعر یونانی) و کتاب مقدسی (۱۵۷۲) با طراحی کریستف پلانتن^۵. همچنین، تایپوگرافی تصویری در آثار متأخرتری نظیر اشعار استفان مالارمه،

سیاست‌های کلان فرهنگی دولت، رویکردهای نهادهای آموزشی، وضعیت اقتصادی، جشنواره‌ها و تعاملات بین‌المللی طراحان را موردبررسی قرار داده‌اند. زریابی و عابد دوست (۱۴۰۰) در پژوهش خود با عنوان «تحلیل کارکرد بیانگر و تأثیرگذار نوشتار در بسته‌بندی‌های ایران»، منتشرشده در شماره ۴۷، دوره ۱۲ نشریه علوم و فنون بسته‌بندی، دو عملکرد بیانگری (انتقال معنا) و تأثیرگذاری (جذابیت بصری) نوشتار در بسته‌بندی‌های برگزیده چند نمایشگاه سالانه و دوسالانه طراحی را از طریق پرسشنامه باز، مصاحبه‌های عمیق و تحلیل منطقی بررسی کرده و نقاط قوت و ضعف آن‌ها (مانند هماهنگی قلم با موضوع، نبودن 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 دهه ۱۳۲۰ش ایران، این تمهید تایپوگرافی را در بازه زمانی و رسانه‌ای خاصی بررسی می‌کند که هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین به آن نپرداخته‌اند.

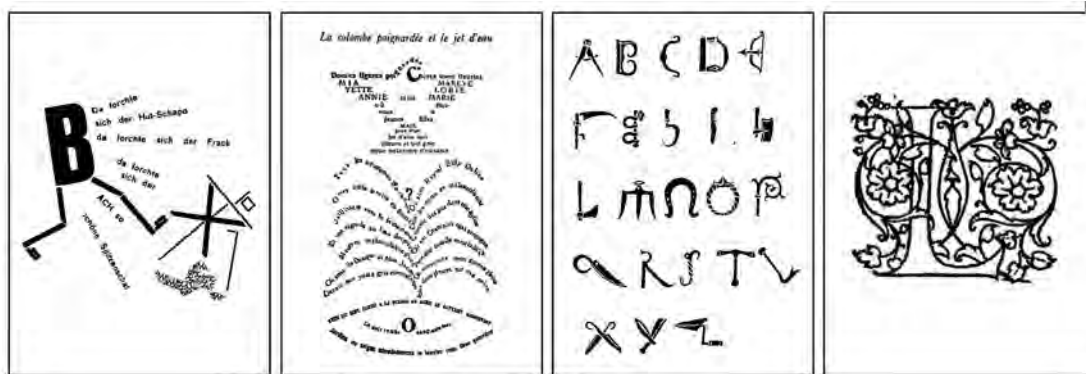
مبانی و چارچوب نظری

۱. دو دیدگاه در تعریف تایپوگرافی

تایپوگرافی اغلب به‌منزله «ساماندهی حروف برای ارائه زبانی نوشتاری که از نظر بصری جذاب و بیان‌مند باشد» در نظر گرفته می‌شود. با این حال، دو دیدگاه نسبت به این تعریف وجود دارد. دیدگاه قدیمی‌تر، بیشتر آثار نوشتاری خارج از حوزه 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 حوزه 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 خلاقانه برای طراحی-بیانی تبدیل می‌کنند. در مقابل، بخش وسیعی از طراحان تایپوگرافی ایرانی به‌تعریف جامع‌تری از تایپوگرافی باور دارند: «الحاق ارزش‌های بصری و معنای به‌شکل نوشتار در قالب حروفچینی یا غیر آن نظیر آثار خوشنویسی یا دست‌نویس». به بیانی دیگر، دیدگاه دوم برای آثار نوشتاری خارج از حوزه حروفچینی نیز اعتبار تایپوگرافیک قائل است چراکه بر مبنای این دیدگاه، برخی از آثار نوشتاری می‌توانند ضمن وجه خوانشی خود، از نظر بصری نیز طراحانه و بیان‌مند تلقی شوند. معتقدین به دیدگاه دوم، پیشینه تایپوگرافی را به آثار دست‌نویسی

۱. منظور از درک پیش‌شناختی (Perception)، اولین تجربه ذهن پیش از تأمل عقلانی یا تحلیل منطقی است. درک پیش‌شناختی از طریق رابطه حواس پنج‌گانه 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 (تاوونزد، 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 ۱۹۱۸ م، تایپوگرافی دادائیستی به سال ۱۹۲۲ م. (مگز، ۱۳۸۴، صص. ۱۰۹، ۱۱۸، ۲۸۲، 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)

و حتی حیوانی و انسانی) که از هنر کتاب‌آرایی و معماری دوران ایلخانی، تیموری و صفوی به جای مانده‌اند، می‌توانند نیای حروفنگاری تصویری در ایران تلقی شوند. همچنین، طلسم‌های فیگوراتیو ایجاد شده از اعداد، حروف یا طرح‌واره‌های گیاهی، حیوانی، انسانی در خوشنویسی «ثلث مُشکِل» از دوران صفوی، آثاری با قلم‌گلزار (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 نشریه سیاسی-ادبی «زنبور» و نشریه فکاهی «برجیس») این قابلیت را دارند که در طبقه حروفنگاری تصویری جای گیرند (تصویر ۲). (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، صص. ۱۴۷، ۳۳۵-۳۴۲، ۳۴۵، ۳۵۹، ۳۶۸-۳۶۹؛ احتشامی و نوروزمرادی، ۱۳۹۱، صص. ۱۰۵، ۱۴۱)؛

کالیگرام‌های گیوم آپولینر و ترکیب‌های آوانگارد فوتوریسم، دادائیسم، سورئالیسم و دستایل دنبال شد (تصویر ۱). این تجربه‌اندوزی‌ها از اوایل قرن بیستم تحت نام‌ها و رویکردهای متنوعی مانند «لتریسم»^۱، «شعر آوایی»^۲ و «شعر تجربی»^۳ با جریان‌ها و جنبش‌های ادبی پیشرو پیوند خورد.^۴ در همین دوران و متأثر از جریان‌های آوانگارد مذکور، طراحی حروف با دلالت‌های کلامی-تصویری در گرافیک نشر و آگهی‌های مطبوعاتی نیز ظاهر شد (، Andre (2016, Vol. 2, pp. 276-277).

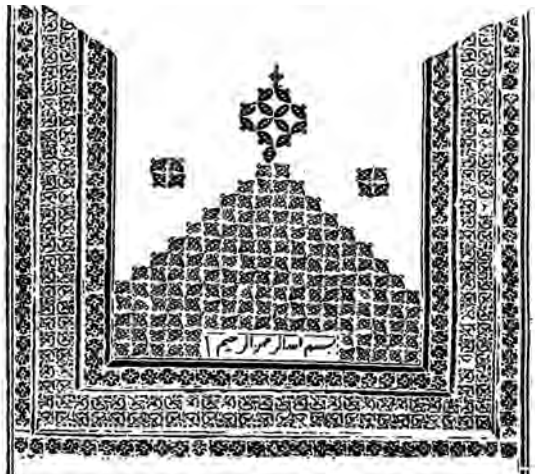
با اتکا به تعریف دوم تایپوگرافی، می‌توان پیشینه حروفنگاری تصویری در ایران را حداقل به قرن هشتم هجری (چهاردهم میلادی) نسبت داد؛ چراکه کتیبه‌های کوفی تزئینی (حروف آمیخته با نقوش هندسی، گیاهی



تصویر ۲. تایپوگرافی تصویری. راست: نقش شیر با استفاده از خط توقیع در تکریم حضرت علی، چپ: لوگو تایپ نشریه فکاهی برجیس در سال ۱۳۹۸ ش. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، صص. ۳۴۳؛ احتشامی و نوروزمرادی، ۱۳۹۱، صص. 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 (1298SH) (Ehteshami, & Nowruz Moradi, 2012, p. 105; Kamali Dowlatābādi, 2017, p. 343)

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



تصویر ۴. حاشیه تزئینی صفحات ابتدایی سوره‌های قرآنی، چاپ ۱۳۲۱ ش.^۱ (قرآن کریم، ۱۳۲۱).

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



تصویر ۳. حاشیه تزئینی برای نقاشی گراور خانه 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)

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 نوگرایی تایپوگرافی موردنقد و حمله جدی قرار گرفت و اغلب به‌منزله یک عمل حيله‌گرانه یا کودکانه تلقی شد. برای نمونه: (Tschichold, 1998, p. 70).

تمهید بصری مورد اشاره، در بدو ورود دستگاه‌های چاپ سربی به ایران (دوران قاجار و نیمه اول قرن ۱۳ هـ. ق.) با الهام از آثار چاپ سربی اروپایی (به‌ویژه فرانسه) به خدمت گرفته شد و تا پایان دهه ۱۳۲۰ ش و اوایل ۱۳۳۰ (حکومت پهلوی) در کتب چاپ سربی شعر و ادبیات کلاسیک و به‌ویژه آثار مذهبی به‌وفور استفاده گردید (تصویر ۴). 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 گذشته 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، بی‌شابهت به تزئینات معماری و نگارگری ایرانی نیز نبودند؛ با این حال، با توجه به شرط «قابلیت خوانش داشتن» یک اثر تایپوگرافی، نمی‌توان از این تمهید بصری به‌عنوان حروف‌نگاری تصویری یاد کرد.

۵. بازنمایی ذهنی در تئوری کدگذاری دوگانه و دو

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

۴. یک استثنای قابل انکار در تایپوگرافی تصویری
در میان برخی از معتقدین به تعریف اول تایپوگرافی (محدود به حروف چینی فلزی یا فونت دیجیتال)، رویکرد تصویری دیگری به تایپ وجود دارد که امروزه در مقام حروف‌نگاری تصویری چندان پذیرفته شده 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. پیشینه این فن به آثار کارل فاسول^۲، چاپگر وینی در دهه ۱۸۶۰ 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 شیوه حاشیه‌نگاری با حروف را «استیگماتایپ»^۳ نامید (Jokivaara, 1936, p. 12).

این تمهید به شکلی دیگر در اواخر دهه ۱۹۲۰ به‌عنوان یک گرایش جدید در تایپوگرافی آلمان با نام «حروفچینی تصویری»^۴ و سپس، «تایپوگرافی تصویری»^۵ دنبال شد (Gram, 1929, p. 157) و الهام‌بخش بسیاری از طراحان تایپوگرافی اروپا و آمریکا گردید. پیروان حروفچینی تصویری معتقد بودند که عناصر تایپوگرافی

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

2. Carl Fasol

3. Stigmatype

4. pictorial typesetting

5. (Dual Coding Theory

DCT)

سطح عملکردی تایپوگرافی تصویری

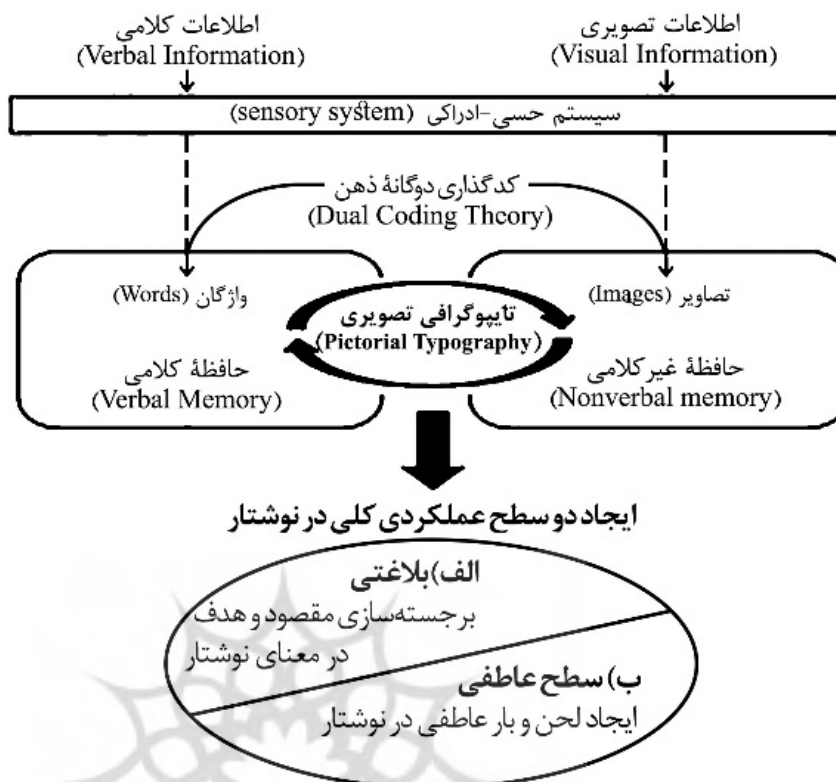
پایویو، کلارک و سادوسکی در نظریه شناختی خود با نام «تئوری کدگذاری دوگانه»^۱، هر بازنمایی ذهنی از تجربیات بیرونی را نشأت یافته از دو جریان کلامی و غیرکلامی در نظر گرفتند (Clark & Paivio, 1991; Paivio, 1979). مطابق با (Paivio, 1990; Sadoski & Paivio, 2013). خواندن نوعی نقشه‌برداری از طریق ترکیب دو نوع اطلاعات کلامی و غیرکلامی با یکدیگر است که منجر به ایجاد یک بازنمایی ذهنی می‌گردد (Sadoski & Paiv- io, 2013). اطلاعات خارجی از طریق سامانه‌های حسی مختلف (مانند بینایی، شنوایی و لامسه) درک و رمزگشایی می‌شوند. این دو نوع اطلاعات، از این جهت متفاوت‌اند که سیستم رمزگشایی کلامی از طریق آموزش واحدهای قراردادی توزیع شده سریالی (مانند شفاهی، نوشتاری، زبان اشاره و بریل) میسر می‌شود، در حالی که سیستم رمزگشایی بصری (غیرکلامی) متکی بر سازماندهی ذهنی اجزاء، تحلیل آزادانه و استنتاج تأویلی از آن است. با این وجود، اطلاعات کلامی و غیرکلامی - هر دو به منزله 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 (از نظر کیفی) در ذهن کمک کند، به طوری که خاطرات کلامی و غیرکلامی در حافظه بلندمدت به هم متصل و یگانه گردند و هنگام بازیابی به صورت هم‌زمان، به ذهن متبادر شوند. تحقیقات مبتنی بر این نظریه، نشان می‌دهد که تایپوگرافی تصویری، با بهبود در درک (قوای پیش‌تأملی، پیش‌تحلیلی و پیش‌شناختی ذهن) فرایند تحلیل و فهم محتوا را کوتاه‌تر می‌کند و تسهیل می‌بخشد (Jeong-sook & Hae-moon, 2014). ویلی کونز^۱ در کتابی با عنوان «تایپوگرافی: زیبایی‌شناسی کلان و جزء»^۲ 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 حوزه طراحی تایپ نظیر استوکل، لویتون و لیوون، بخش قابل‌توجهی از معنای یک اثر تایپوگرافی را در گرو 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 رسانه ارتباطی موفق)

با ادغام و یکپارچه‌سازی تصویر و نوشتار، می‌تواند ضمن اعتماد بر انگیزی و مانایی کلام در ذهن، به‌واسطه تأثیر احساسی-پیش‌شناختی 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 حوزه 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 اعمال نظر می‌کند تا پیام‌های کلامی را تقویت و بلاغت آن را گسترده‌تر کند (فن 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 (عطفی/ 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 قرار گرفته‌اند (نمودار ۱).

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

عناوین بسیاری از جلد کتاب‌ها و لوگوهای نشریات دهه ۱۳۲۰ش، ساده و بدون ارزش‌های بصری هستند؛ نوشتاری با حروف‌چینی سربی یا خوشنویسانه. با این حال، محدود آثاری را در حوزه 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 حوزه ادبیات (به‌ویژه ادبیات داستانی) قرار می‌گیرند یا در عرصه حزبی یا صنفی (سیاسی، اجتماعی، ورزشی و غیره) و مخاطبین تخصصی هوادار خود را دارند. حروفنگاری تصویری در این آثار حداقل به پنج شیوه تولید شده است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود:

۱. ساخت تصویر از طریق چیدمان و تغییر شکل حروف



نمودار ۱. کارکرد تایپوگرافی تصویری با الگو برداری 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)

می‌شود. در مقدمه کتاب سفارت عظمی، مجموعه‌ای از ندهای روزنامه‌های «مهر ایران» و «اقدام» و نیز نشریات «راه نو» و «خواندنی‌ها» جمع‌آوری و باز نشر شده است. تمامی این نقدها، نویسنده مجهول‌الهویه 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 واژه ابتدایی خود (سفارتخانه) را تقویت می‌کند و اما ضخامت خطوط افقی (ت و ی) و منحنی قوس حاصل از اتصال الف و زائده عمودی ظ، تحنّب قوس بالایی عنوان و فضای منفی قابل توجه درون آن و مهم‌تر از همه، توپوگرافی نقطه‌های حروف (تعریف نقطه به‌منزله 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 ابعاد تجربه کرده در جهان پیرامونی (متناسب با ابعاد واقعی ساختمان و انسان) درک

در این تمهید بصری، چیدمان حروف بدون تبعیت از خط کرسی و شکل حروف بدون رعایت تناسبات مرسوم پیش‌تر تعریف شده، به صورتی آزادانه و به‌منظور ساخت تصویری شمایی (بازنمایانه) ساماندهی و بازطراحی می‌گردند. این تمهید چنانچه اشاره شد، سابقه‌ای طولانی در فرهنگ بصری ایرانیان - تحت عنوان خوشنویسی مُشکَل - دارد (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶، ص. ۲۵۹).

در طراحی عنوان کتاب داستان «سفارت عظمی» (تصویر ۵)، حرف «الف» و «زائده عمودی حرف ظ» با اغراق در کشیدگی و ضخامت بر خطی منحنی به یکدیگر متصل شده‌اند تا در کنار خطوط افقی و بیش‌ازحد ضخیم شده دو حرف «ت» و «ی» 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 تجربه عشق و هوس یک کاردار ایرانی با دختری انگلیسی



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



تصویر ۵. طرح جلد کتاب داستان سفارت عظمی (شریعتمداری، ۱۳۲۳)
Figure 5. Cover Design of the Book *The Story of the Grand Embassy*
(Shari'atmadari, 1944)

چشمی حروف «ع»، «ظ» و «ف» آشکار و قابل درک است. با این حال، تقارن نسبی شکل کلی عنوان و خطوط هم‌راستا با محور عمود (در شکل الف، زائده ظ و پایه 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

استفاده مستقیم از تصاویر ویرایش شده به نحوی که در قامت حروف و کلمات تشخیص داده شوند، به عنوان پرکاربردترین و منحصر به فردترین 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

می‌کند. از این رو، ساختمان در نسبت با پنجره‌های کوچک، بسیار بزرگ‌تر از حد متعارف تصور می‌شود. چنین تصور ابعادی می‌تواند بر معنای «عظمی» (بزرگ‌تر) دلالت داشته باشد و مفهوم آن را در ذهن پُر اهمیت کند. همچنین، با توجه به این که خطوط افقی و اشکال دوار 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 به واسطه ضخامت زیاد آن، حسی از زنانگی را تداعی می‌کند و بر جنسیت واژه 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 معشوقه راوی است و از این رو، همچون زنی باشکوه توصیف می‌شود و اما در سطح دوم، احساسات عاطفی عشق و هوس در پیچ‌وتاب حرکت قلم و موسیقایی پُر نوسان ضخامت آن در

با توجه به موضوع و متن روی جلد، در سطح اول (نیت‌مندی محتوا و بلاغت آن)، طراحی عبارت با تعدد پیکره‌هایی که از نظر 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 خواب‌گونی داشته باشد؛ چراکه در خواب عناصر نامتجانس و ناهمگون‌ترین یکدیگر می‌شوند. افزون بر این، تمهید مذکور (اندام انسان به‌مثابه اندام حروف و هم‌نشینی انسان‌هایی با شخصیت‌های ناهمگون) توانسته است نیت و ایده درون روایت یعنی الف. تن به‌مثابه 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 شیوه کارتون‌های نشریات دهه ۱۳۲۰ش، بر لحن طنز روایت نمایشنامه صحنه گذاشته است و چهره‌های مضحک قلم خندان درون نقطه‌ها (به‌منزله تماشاگران نمایشنامه) این موقعیت و لحن طنز را تقویت کرده‌اند. باین‌حال، تیرگی و کنتراست زیاد پیکره‌ها با سیاهی و تلخی لحن طنز و انتقادی این نمایشنامه در هماهنگی کامل است. با توجه به اینکه نویسنده اثر، عماد عصار (با نام مستعار ع. راصع) روزنامه‌نگار، شاعر، طنزپرداز، سردبیر و صاحب‌امتیاز ماهنامه مصور و فکاهی «آشفته» (نشریه‌ای با رویکرد سیاسی-اجتماعی و متمایل به حزب اراده ملی) بوده است (برزین، ۱۳۷۱، ص. ۱۴۸)، می‌توان دریافت که تخصص‌ها و حرفه مؤلف و آشنایی و مرادود شغلی وی با نقاشان مضحک قلم بر کیفیت طراحانه 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 تولید شده و سپس به‌صورت اریب بر روی جلد قرار گرفته 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 (پرتو اعظم، 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 میز تحریر آغاز می‌شود تا صبح روز بعد که شخصیت اول داستان در فضایی فراواقعی درمی‌یابد شقایق، شبه‌تناسخی از فردی متوفا است که راوی زندگی پرنج و رقت‌بارش بر کاغذهای ریخته بر میز تحریر شده است. روایت زندگی این شقایق-



تصویر ۷. راست: طرح جلد کتاب شب اول قبر. چپ: نمای نزدیک از دو مدل گلیف تزئینی به‌کاررفته در طراحی جلد کتاب (پرتو اعظم، 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 به‌نحوی که محاصل ویراست تصویری، این‌همانی حروف تلقی گردد. در طراحی عنوان نمایشنامه «خواب آشفته» (تصویر ۶)، اجزای حروف کلمه «آشفته» از نقوش پیکره‌های انسانی ایجاد شده‌اند: انسان ایستاده (الف)، پیکره افقی در حال شنا (مد یا کلاه حرف آ)، مرد و زنی نشسته در دو سوی یک روحانی (دندانه‌های حرف شین)، پیکره حلقه‌زده یک ورزشکار ژیمناستیک (چشمی ف)، زنی نیمه‌لمیده (دندانه ت) و مردی با لباس انگلیسی که با برداشتن کلاه کشیده خود به سبک اروپایی ادای احترام می‌کند (حرف ه آخر چسبان). به نظر می‌رسد طراح ایده رسامی خود را از رویکرد طنز و نمادین نمایشنامه اتخاذ کرده است؛ نمایشنامه‌ای که روایت آن محاکمه ارواح سربازان آمریکائی، انگلیسی، روسی و آلمانی در محکمه عدل الهی است، اما هریک از آن‌ها، نماینده یک سرزمین و اعمال و انتخاب‌های آن جامعه تلقی شده‌اند. نویسنده نمایشنامه بر روی جلد کتاب، هر سرزمین یا ملت را به‌منزله 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: دوره طفولیت، دوره جوانی، دوره پیری و دوره انحطاط» (راصع، ۱۳۲۵).



تصویر ۸. لوگوی روزنامه 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)
Figure 9. Cover Design of the Book Football Guide, published in 1947 (1326 SH) (Rahnamaye Football, 1947)

القاء می‌کند. لحنی که ضمن هماهنگی کامل با برونداد احساسی واژه 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» آنان در راستای احقاق خواسته‌ها و حقوق خود بود. طبیعتاً نهادها و تشکیلات مذکور برای دستیابی به چنین هدفی به تقویت ویژگی‌های بیانی-عاطفی

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 ایده گل‌های شقایق استوار است و اما به صورت 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 بهتر شدن 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 پاره‌پاره راوی محتضر را تداعی و قدرت نابودگری مرگ (تجزیه اندام) را به ذهن و روان بیننده/خواننده تحمیل می‌کند.

۳. حذف برخی از حروف یا کلمات در یک عبارت و قرارگیری تصویر به جای 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.

روزنامه «ظفر» ارگان شورایی متحده 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 دهه ۱۳۲۰ش (پس از خروج رضاشاه از ایران)، توسط حزب توده سازماندهی و به فدراسیون سندیکایی جهانی کارگران متصل شد (برزین، ۱۳۷۱، ص. ۲۸۷). لوگوی این روزنامه (تصویر ۸) ترکیبی از عناصر تصویری متعدد مرتبط با حوزه صنعت بود، مانند چرخ‌دنده (چشمی ف)، پیچ (نقطه‌ها)، آچار (فتحه)، بادامک یا اهرم شیفت‌موتور (خط عمودی روی حرف ظ) و پیکان‌ها و منحنی‌های توسعه (رو و چشمی ظ).

در سطح اول، وجه بصری لوگوی روزنامه بدون در نظر گرفتن معنای لغوی ظفر (پیروزی)، بر صنعت، مدرن‌سازی، توسعه و طبقه کارگر دلالت دارد؛ دلالتی که می‌تواند نیت و مقصود سران سندیکاهای کارگری و حزب توده را دنبال کند؛ چراکه همین وجه بصری به صورت ضمنی، معنای لغوی روزنامه را نشان می‌دهد: «پیروزی طبقه کارگر». در سطح دوم، شکل و طراحی بازیگوشانه حروف فرضی، حسی سرخوشانه و لحنی دوستانه و صمیمی را به بیننده



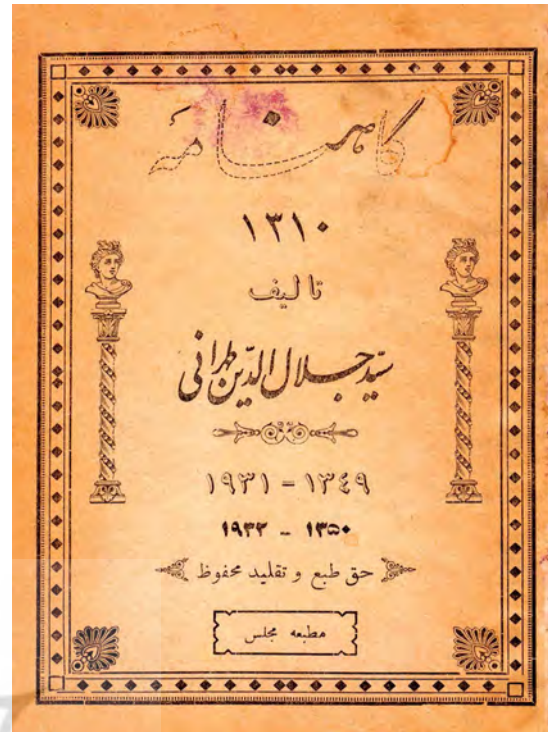
موضوع دیداری در نوشتار

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 الحاق شده به نوشتار، نزدیک‌ترین و منطبق‌ترین موضوع بازنمایانه به این ویژگی‌ها را بازیابی می‌کند و ضمن استنتاج تصویری شمایی از یک موضوع، معنای لغوی عبارت پیش رو را در نسبت با آن قرار می‌دهد.

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

این تمهید، یکی از پرکاربردترین فنون حروف‌نگاری تصویری در گرافیک انتشارات دهه ۱۳۲۰ ش ایران بود. روشی که به نظر می‌رسد مبتکرین آن نقاشان خلاق فعال در فضای نشر باشند. در دهه بیست شمسی، نشریات 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، روزنامه «شورش» نام داشت که باهدف آگاهی و تحول‌خواهی اجتماعی در سال ۱۳۲۹ توسط امیرمختار کریم‌پور شیرازی (از هواداران جدی مصدق و جبهه ملی) آغاز به فعالیت کرد (برزین، ۱۳۷۱، ص. ۲۶۰). این روزنامه به صورت 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، نه تنها شکل اریب (ایتالیک) نوشتار بلکه، به‌کارگیری انبوهی از پاره‌خط‌های پرتاب‌شده کوتاه و با ضخامت‌های



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 ظفرپاسخگوی این نیاز بود.

در طرح جلد کتاب «راهنمای فوتبال»، توپ جایگزین کلمه «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 کلمه فوتبال) حدس خواهند زد. در سطح دوم (عاطفی)، طرح‌واره توپ می‌تواند هیجان ناشی از تماشا و تجربه یک مسابقه فوتبال را مجدداً در ذهن و روان مخاطبین بازسازی کند. واژه «راهنمای» نیز با شکل موج و پیچ‌خورده 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 بصری یک

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



تصویر ۱۱. حروف‌نگاری تصویری عنوان روزنامه شورش در سال ۱۳۲۹ (روزنامه شورش، ۱۳۲۹)^۱

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

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 پراشوب 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» به‌منزله 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 طرد شده است. در نقدهایی که نشریات «جهان‌نو» و «اطلاعات» پیرامون داستان خفاش نگاشته‌اند و توسط ناشر در مقدمه کتاب باز نشر شده، پرتو اعظم به‌عنوان داستان‌نویسی حساس و از اولین نویسندگان ایرانی معرفی می‌شود که به شخصیت‌های داستان خود رنگ، حس و لحن داده است (پرتو اعظم، ۱۳۲۷، صص. ۱-۳).

در سطح اول طراحی عنوان کتاب خفاش، ترکیب (هم‌نهادی) اندام حروف با دال‌برهای بال خفاش و نیز رهایی شکل نوشتار و اریب بودن خطوط مستقیم (بدون قوس) حروف و زوائد تزئینی آن، معنای لغوی (خفاش) و مفهومی-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 باز طراحی گردیده است (تصویر ۱۴). در این کتاب داستان، جهنم دره استعاره‌ای از ایران تحت ستم، استعمار و استثمار دهه ۱۳۲۰ش است (کسمائی، ۱۳۲۶، ص. ۱۰). ایرانی که به‌زعم نویسنده، پراز مفسده، جهل، فقر، نقایص اخلاقی، عادات زشت و کنش‌های پلید و زبون بوده و از این‌رو، شایسته «شکوه و شکایت»، «طعن و نفرین» و «نامیدی و بدبینی» است (کسمائی، ۱۳۲۶، صص. ۶، ۱۰، ۱۳، ۱۵). در مقدمه کتاب، داستان جهنم دره به‌منزله «طغیان» و «تازیانه‌های لجوجانه و عبرت‌آمیزی» قلمداد می‌شود که «یک نویسنده جوان، حساس، آزرده و سرکش» بر «پیکر عفریت پلید و تیره جامعه ایران» زده است تا شاید «به‌اژگون شدن اساس نظام اجتماع کنونی ایران» و «تکاندن ارواح خفته ایرانیان» یاری رساند. داستانی که عکس‌العملی شایسته در قبال «کابوس خفقان‌آور محیط فکری و روحی جامعه» و «شلاق‌های بی‌رحمانه هیئت

متنوع در ساخت حروف به‌نحوی که 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 جراحی) باشند؛ و اما در سطح دوم، تحرک شکلی در حروف اریب، تنش بصری در بافت نوشتار و تندنویسی شکل قلم، لحن آشوبنده و پرخروش نشریه را به مخاطبین آن القاء می‌کند؛ خروش و آشوبندگی‌ای که می‌تواند هیجان عاطفی و روح ناآرام صاحب‌امتیاز نشریه را نیز بازتاب دهد.^۲ البته قرارگیری کشیدگی سر حرف شین آخر بر روی حروف ابتدایی کلمه (شور) و نیز پیچش انتهایی کاسه 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.

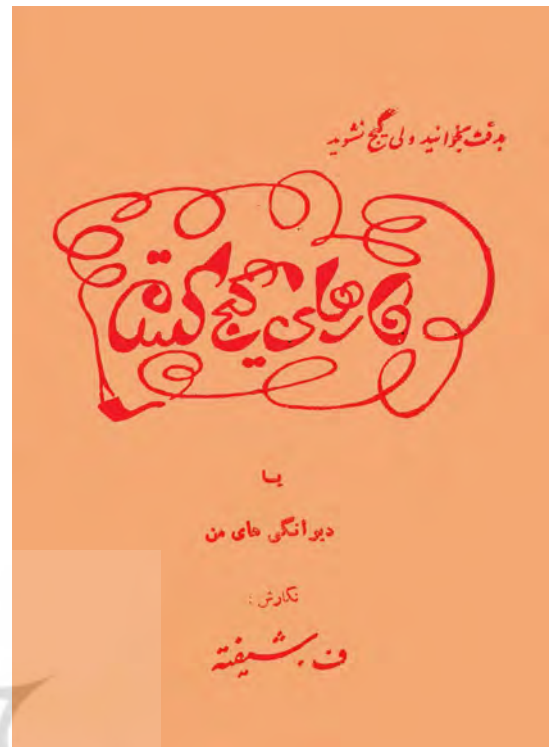
در عنوان کتاب داستان «کارهای گیج‌کننده» یا «دیوانگی‌های من»، خطوط معوج و درهم‌تنیده نوشتار با ضخامت‌های مختلف و پرکنتر است، بی‌شبهت به تصویر کلافی سردرگم یا خط‌خطی‌های ناخودآگاه یک فرد پراشوب نیست (تصویر ۱۲). نویسنده ناشناس این کتاب در مقدمه به وضعیت آشفته کشور پس از جنگ جهانی دوم و اعمال نابجا و غیرعقلانی جامعه ایرانی (دولتمرد و ملت) اشاره می‌کند (شیفته، ۱۳۲۹، صص. ۲-۳) و ذیل داستانی طنز و انتقادی، خواستار خود اصلاحی جامعه می‌شود. در مطالعه سطح اول حروف‌نگاری تصویری (بلاغت)، بدین سبب که حروف با طراحی بی‌منطق، آشفته و معوج خود -جز ضخامت- چندان تفاوتی با خطوط موج‌دار و گوریده چرخیده به دور خود ندارند، نوشتار از خطوط غیر نوشتاری به‌سختی قابل تشخیص است و خوانش عنوان کتاب سخت و پرتأخیر 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»

۱. این تصویر از حروف‌نگاری تصویری عنوان روزنامه شورش در سال ۱۳۲۹، موجود در مجموعه شخصی نگارنده استخراج شده است.

۲. «شورش» و دیگر روزنامه‌های کریمزاده شیرازی (نظیر «فریاد ایران»، «مرد وطن» و «قیام‌ملت») بارها به سبب 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. ۲۳).



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



تصویر ۱۲. طرح جلد کتاب کارهای گیج کننده یا دیوانگی های من
(شایسته، ۱۳۲۹)
Figure 12. Cover Design of the Book *Confusing Works or My Madness* (Shifteh, 1950)

می‌تواند رویکرد انتقادی-تخریبی محتوای کتاب (قصه و نیت 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 سرافکنندگی، حزن و سوگ مؤلف از زیبایی‌های از دست رفته و در حال اضمحلال فرهنگ جامعه ایرانی دلالت دارند و از سوی دیگر، اشتعال حروف، خشم مؤلف از فرهنگ و رفتار جامعه ایرانی زمانه خود را تداعی می‌کند.

۵. هم‌نشینی تصویر و نوشتار

در این روش، عناصر بصری در کنار حروف هم‌نشین یا منطبق می‌شوند، بی‌آنکه استقلال هر کدام 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 ظریف شبه ختائی مجدداً (با یک جنس خط) رسامی شده است (تصویر ۱۵). در این هم‌نشینی، برخی از ساقه‌ها با افزایش ضخامت

حاکمه ظالم و فرومایه ایران» است (کسمائی، ۱۳۲۶، صص. ۳، ۷-۹، ۱۴). این داستان در سال ۱۳۲۳ به صورت سریالی در روزنامه مبارز و آزادی‌خواه «ایران ما» (کسمائی، ۱۳۲۶، ص. ۴) و سه سال بعد (۱۳۲۶) در قالب کتاب و همراه با چند مقاله انتقادی-اجتماعی منتشر شد. در صفحات ابتدایی این کتاب، داستان به «آزاد مردانی که می‌کوشند این جهنم دره را به بهشت آزادی و عدالت مبدل کنند» تقدیم شده است.

در مطالعه سطح اول حروف‌نگاری کتاب، از آنجاکه قلم نستعلیق خطی کاملاً ایرانی و نماینده ذوق و زیبایی‌شناسی ایرانیان است، می‌تواند دلالت بر فرهنگ و جامعه ایرانی داشته باشد. از این رو، 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 به‌منزله فرهنگ فروریخته، واپس‌گرا و در حال انحطاط ایرانی که از آتش ظلم و نفرت (جهنم) افروخته شده و البته چنین آتشی شایسته آن است. بنابراین، به‌کارگیری شکل قلم نستعلیق با خطوط محیطی لرزان، ظریف و آمیخته با طرح‌واره آتش



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



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)

پالایش نفس. عناصر گیاهی به سبب تعدد، ظرافت و عمر کوتاه خود می‌توانند بر موضع جوانی و کثرت جوانان دلالت داشته باشند. همچنین، بیننده/خواننده طرح جلد به واسطه تجربه زیسته خود در ابدیه تاریخی ایران دوران اسلامی و درک شباهت میان حروف‌نگاری عنوان کتاب با کتیبه‌های قرآنی و اسامی 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 به‌منزله «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 آراسته حروف، با لحن شاعرانه، حکیمانه و سنجیده سُراینده قابل تطبیق است. همچنین، نقوش ظریف، منعطف، موج و رونده 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.

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 سوی دیگر، با کتیبه‌های تزئینی خوشنویسی در کتاب‌آرایی و معماری دوران تیموری و صفوی قرابتی نسبی داشت. «دُر یکتا» ترجمه‌ای منظوم از کتاب «دُر الیتیمه» یا «الادب الکبیر» اثر ابو محمد عبدالله بن مقفع (۱۰۴-۱۴۲ق) است. کتابی که ابن‌مقفع با بهره‌گیری از سخنان حکیمان ایرانی (مانند بزرگمهر) و دیگر ملل، به‌منظور تهذیب اخلاق جامعه و فرمانروایان ایران نگاشت، اما سراینده این ترجمه منظوم (دانش نوبخت)، قصد و هدف خود از این شکل ترجمه را جذب جوانان زمانه (دهه 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 (جوهر یگانه) را مبنای ایده پردازی حروف‌نگاری تصویری خود کند، توانسته است به‌واسطه 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

جدول ۱. پنج تمهید در تایپوگرافی تصویری گرافیک انتشاراتی دهه ۱۳۲۰ ش. ایران و مطالعه 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

سطح معنایی (بلاغتی)		سطح عاطفی		نمونه آثار حروفنگاری تصویری	تنوع ترکیب تصویر و نوشتار
تمهید بصری	تأثیر بصری	تمهید بصری	تأثیر بصری		
تداعی تصویر ساختمان به واسطه تغییر شکل و چیدمان حروف عنوان.	تداعی واژه سفارتخانه.	پیچ و تاب حرکت قلم و موسیقایی ضخامت در چشمی حروف.	تداعی وضعیت عاطفی عشق و هوس.		<p>۱. ساخت تصویر از طریق چیدمان و تغییر شکل حروف</p>
الف. ضخامت خطوط افقی و منحنی، تحریب قوس بالایی و افزایش فضای منفی درون عنوان. ب. توپوگرافی نقطه‌های حروف.	درک بزرگی ابعاد ساختمان و تأکید بر واژه عظمی (بزرگ‌تر).	تقارن نسبی شکلی کلی عنوان و خطوط هم‌راستا با محور عمود که در تضاد با پیچ و تاب و موسیقی پر نوسان چشمی حروف است.	همان‌گونه با لحن راسخ و قاطع نویسنده در نقد لغزش‌های عاطفی-غریزی شخصیت اول داستان.		
الف. تعدد پیکره‌های گوناگون و نامتجانس از نظر جنسیت، حرفه، تیپ، پوشش و ملیت. ب. عدم هماهنگی شکل‌های بدنی و رفتاری پیکره‌ها.	تقویت معنای لغوی و مفهوم کلمه آشفته.	الف. طراحی کار تونی پیکره‌ها. ب. چهره‌های مضحک قلم خندان درون نقطه‌ها.	تأکید بر لحن طنز روایت نمایشنامه.		<p>۲. ساخت عبارت و یا بخشی از آن (کلمه و حروف) از طریق تصاویر و ویرایش شده</p>
عدم تجانس و ناهمگونی چندوجهی پیکره‌ها.	دلالت بر خواب گونگی.				
اندام انسان به‌مثابه اندام حروف.	تن به‌مثابه چیزی فراتر از خود (استعاره سرزمین).	تیرگی و کنتراست زیاد در طراحی پیکره‌ها.	سیاهی و تلخی لحن طنز و انتقادی نمایشنامه.		
هم‌نشینی انسان‌هایی با شخصیت‌های ناهمگون.	فضای فراواقعی-نمادین خواب و تصویر قیامت.				
قطع‌های سرخ‌رنگ کلیف‌های تزئینی.	بازنمایی غیرمستقیم گل‌های شقایق، قطع‌های 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 بر زمینه‌ای به رنگ آکر.	بازنمایی سنگ‌قبری ره‌اشده بر بستر خاک.	شکل خشک قلم و قطعه‌قطعه بودن حروف.	الف. لحن قاطع و پاره‌پاره راوی مختصر. ب. تحمیل روانی قدرت نابودگری مرگ (تجزیه اندام).		

	<p>قرارگیری عناصر تصویری مرتبط با حوزه صنعت به جای حروف حذف‌شده کلمه ظفر.</p>	<p>تأکید بر مفاهیم صنعت، مدرن‌سازی، توسعه و پیروزی طبقه کارگر.</p>	<p>شکل و طراحی بازیگوشانه حروف فرضی.</p>	<p>الف. تداعی حس سرخوشی و لحن دوستانه و صمیمی. ب. شادی حاصل از پیروزی. ج. دعوت ضمنی به همدلی و وفاق.</p>
	<p>حذف کلمه «فوتبال» و قرارگیری توپ به جای آن.</p>	<p>تأکید صریح‌تر به موضوع فوتبال.</p>	<p>جانشینی طرح‌واره توپ.</p>	<p>بازسازی هیجان ناشی از تماشا و تجربه یک مسابقه فوتبال.</p>
	<p>ساخت عبارت «راهنمای» با جانشینی روبان‌های پیش‌خورده.</p>	<p>دلالت بر پیروزی و افتخار تیم فوتبال.</p>	<p>جانشینی روبان‌های پیش‌خورده.</p>	<p>تداعی شادی و هیجان ناشی از پیروزی تیم.</p>
	<p>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.</p>	<p>تقویت معنای لغوی و مفهوم شورش.</p>	<p>الف. حرکت شکلی زیاد در حروف اریب. ب. تنش بصری در بافت نوشتار. ج. تندنویسی شکل قلم.</p>	<p>تداعی لحن آشوبنده و پرخروش‌نشریه و صاحب‌امتیاز آن.</p>
	<p>الف. طراحی بی‌منطق، آشفته و معوج حروف. ب. شباهت نوشتار به خطوط موج چرخیده به دور آن. ج. سخت خوانایی عبارت. د. الهام از ویژگی‌های بصری کلافی سردرگم یا خط‌خطی‌های ناخودآگاه یک فرد پراشوب.</p>	<p>تأکید بر معنای لغوی و مفهوم عنوان کتاب: اعمال گیج‌کننده.</p>	<p>خط‌خطی‌های پراشوب.</p>	<p>الف. لحن بی‌منطق و حال پریشان راوی در مقام یک فرد دیوانه. ب. تأکید بر موقعیت طنز سیاه داستان.</p>
	<p>الف. هم‌نهادی اندام حروف با دالبرهای بال خفاش. ب. رهایی شکل نوشتار. ج. اریب بودن خطوط مستقیم حروف و زوائد تزئینی آن.</p>	<p>تقویت معنای لغوی (خفاش) و مفهومی-عملکردی عنوان (شکل پرواز خفاش).</p>	<p>مواجهه و هم‌آمیختگی شکل‌های تیز و منحنی.</p>	<p>تداعی حالات روحی متضاد شخصیت اول داستان: عطف و خشم، یأس و امید، انس و غربت، انزوا و در جمع بودن.</p>

تداعی سرافکندگی، خُزن و سوگ مؤلف از فرهنگ در حال اضمحلال جامعه ایرانی.	شکل قلم عنوان (نستعلیق) و خطوط محیطی لرزان و نحیف.	الف. تأکید بر معنای لغوی عنوان (دزهای افروخته از آتشی جهنمی).	الف. طراحی عنوان با قلم نستعلیق.		۴. بازنمایی بخشی از عناصر و کیفیات بصری یک موضوع دیداری در نوشتار
تداعی خشم مؤلف از فرهنگ و رفتار جامعه ایرانی.	اشتعاع حروف.	ب. دلالت بر فرهنگ واپسگرا و در حال انحطاط ایران دهه بیست شمسی. ج. رویکرد انتقادی-تخریبی در وسعت فرهنگ ملی (نیت مؤلف).	ب. خطوط محیطی قرمز، ظریف و لرزان عنوان. ج. آمیختگی نوشتار با طرح‌واره آتش.		
تداعی لحن شاعرانه، حکیمانه و سنجیده اشعار کتاب.	رسامی دقیق، ظریف و آراسته حروف.	الف. تأکید بر نیت و هدف مؤلف: جذب جوانان و دعوت آنان به تہذیب اخلاق و پالایش نفس.	آرایش حروف ثلث با نقوش ظریف و سرزنده گیاهی شبیه به کتیبه‌های قرآنی و اسما متبرکه.		۵. هم‌نشینی تصویر و نوشتار
تداعی حس طراوت و سرزندگی معنوی.	نقوش ظریف، منعطف، موج و رونده گیاهی در کنار ساختار مستحکم و ایستای حروف ثلث.	ب. تأویل معنای «در» به «جوهر» (به‌منزله ذات، وجود، ماهیت و نفس).			

نتیجه

نگارنده در پاسخ به پرسش اول مقاله، به پنج نوع ترکیب تصویر و نوشتار در ساخت حروف‌نگاری تصویری گرافیک انتشاراتی-مطبوعاتی دهه 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 به جای 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 «عاطفی» حروف‌نگاری‌های تصویری عناوین کتاب‌ها و لوگوهای نشریات دهه 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 دهه، نقش مؤثری در تشخیص موضوع، محتوای آثار و قصد، نیت، لحن و دیگر شاخصه‌های عاطفی مؤلفین داشته است. گفتنی است اغلب آثار بررسی شده در این پژوهش (حروف‌نگاری تصویری در آثار منتشره دهه ۱۳۲۰ش)، تألیفی و در حوزه ادبیات داستانی هستند که نویسندگان آن‌ها حساسیت و هیجان عاطفی زیادی نسبت به موضوعات سیاسی-اجتماعی کشور داشته‌اند. در مقدمه بیشتر این آثار، ناشرین یا منتقدین ادبی به حساسیت این مؤلفین اذعان کرده‌اند؛ برای نمونه، هیجان و حساسیت عاطفی کسمائی (نویسنده جهنم‌دره)، درویش (نویسنده سفارت عظمی)، پرتو اعظم (نویسنده خفاش و شب اول قبر) در نقل قول‌ها یا اشارت پیش‌تر ذکر شده در مقدمه آثار آشکار است.

دو روزنامه ارگانی مورد مطالعه، «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. با این حال، هیجان عاطفی سردبیر روزنامه شورش (کریم‌پور شیرازی) به طرز عیان و برجسته‌ای در لوگوی روزنامه نمود یافته است. بر این اساس، شاید بتوان گفت، حساسیت عاطفی و هوش هیجانی مؤلفین آثار مورد مطالعه، سهم بسزایی در شکل‌گیری حروفنگاری تصویری در گرافیک نشر دهه ۱۳۲۰ش ایران داشته است؛ آن هم در زمانی که بسیاری از جلدها، علی‌رغم ارزش‌های عاطفی و خود افشاگرانه محتوای نوشتاری کتاب‌ها، صرفاً به نوشتاری ساده برای خواننده 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، از جمله 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 مأخذ

آرام‌پن، ف.، اسدی، ش.، و صنوبر، م. (۱۳۹۵). طراحی حروف جلد کتاب در آغاز هزاره 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 دوره 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 (حروف‌گذاری) در پوستر. هنرهای زیبا، (۲۶)، ۱۰۹-۱۱۷.

https://jhz.ut.ac.ir/article_12327_faf45d5c5afed1eb049fe4f29d6169d1.pdf

برزین، م. (۱۳۷۱). شناسنامه مطبوعات ایران از ۱۳۱۵ تا ۱۳۵۷ شمسی. تهران: نشر بهجت.

<https://eliteraturebook.com/books/11556>

پرتو اعظم، الف. (۱۳۲۴). شب اول قبر (وصیت‌نامه سادیسم گدا). تهران: چاپخانه چهر.

<https://blib.ir/work/1324>

پرتو اعظم، الف. (۱۳۲۷). خفاش. ابن‌سینا.

<https://www.karaketab.com/khoffash>

تاوونزد، د. (۱۳۹۳). فرهنگ‌نامه تاریخی زیبایی‌شناسی (ف. مجیدی، مترجم). فرهنگستان هنر.

<https://matnpub.ir/product/Townsend2014>

(نسخه اصلی منتشر شده در ۲۰۰۶).



چیت‌ساز، ش.، ندایی فرد، الف.، و نامور مطلق، ب. (۱۳۹۸). استحاله 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: نشریه 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 و سنو. 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>
راضع، ع. (۱۳۲۵). خواب آشفته، محکمه ارواح سربازان امریکائی-انگلیسی-روسی-آلمانی در محکمه 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 عابد دوست، ح. (۱۴۰۰). تحلیل کارکرد بیانگر و تأثیرگذار نوشتار در بسته‌بندی‌های ایران (مطالعه موردی: برگزیدگان نمایشگاه‌های سالانه و دوسالانه آثار طراحان بسته‌بندی 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 دزه. تهران: علمی.

<https://ketabnak.com/book/55863>

کمالی دولت‌آبادی، ر. (۱۳۹۶). بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی. سوره مهر.
<https://sooremehr.ir/book/2847>
مکز، ف. ب. (۱۳۸۴). تاریخ طراحی گرافیک (ن. اعظم فراست، و غ. فتح‌اله نوری، مترجمان). سمت.
<https://samt.ac.ir/fa/book/1512>

(نسخه اصلی منتشر شده در ۱۹۹۸).

نوبخت، د. (۱۳۲۱). در یکتا: از پهلوی بتازی آراسته روزبه پوردادویه؛ از تازی بیپارسی [دره الیتمه: تدبیر 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 presentation]. 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, 'A., & 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). Typografarin 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].
- Kasmā'ī, 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 Aikakaustehti*, (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. A'zam 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 'Abdallāh ibn al-Muqanna']* [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://bilib.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].

