Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 3, New Series, No.1, Spring and Summer2024

Formalist devices in the Typography of Picture Books for Age Groups "A" and "B"

Amir Hossein Zanjanbar[1]

1- Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
17/07/2023
Accepted:
01/06/2024

ABSTRACT

The study of typography in children's picture books serves as a crucial link between the fields of graphic design and children's literature. Given that children connect more effectively with visual language than with written language, the visual enhancement of text in children's books has become a prevalent strategy. Accordingly, the research scope is confined to picture books for age groups 'A' and 'B', with the target population encompassing Persian and English typographies that serve not only a decorative purpose but also as carriers of the text's meaning. The primary objective of this study is to investigate graphic devices that facilitate a conceptual connection with children by transitioning the meaning of words from a linguistic framework to a visual representation. The term 'device' is a concept articulated by Shklovsky, a prominent formalist theorist, to denote the formal techniques employed in literary and artistic expressions. In this context, this article employs a formalist approach to explore how the semantic functions of visual constructs operate within typographic expressions. The research methodology adopted is descriptive-analytical, employing a non-probabilistic purposive sampling technique.

Keywords: children's story, picture book, typography, formalism.

Cite this article: Zanjanbar, Amir Hossein., (2024), Formalist devices in the Typography of Picture Books for Age Groups "A" and "B", *Interdisciplinary research in persian Language and literature,Vol. 3, New Series, No.1, spring and summer 2024*: pages: 77-107

DOI: 10.30479/IRPLI.2024.20585.1150

© The Author.
Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Amir Hossein Zanjanbar
Address: Writer, poet, satirist and literary critic. Member of the editorial board of the monthly magazine Roshd-e NoJavan.
E-mail: *mosafer_e_barfi@yahoo.com*

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۰۷۶-۲۸۲۱x
شاپا الکترونیکی : ۰۷۷۸-۲۸۲۱
سال سوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، ۱۴۰۳

تمهیدات فرمالیستی در تایپوگرافی کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف» و «ب»*

امیرحسین زنجانبر[۱]

۱- کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۱۱

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۹/۰۳

چکیده

مطالعهٔ تایپوگرافی در کتاب‌های تصویری کودک یکی از حلقه‌های واصل دو رشتهٔ گرافیک و ادبیات کودک است. از آنجا که کودک با زبان دیداری بیش از زبان خوانداری ارتباط برقرار می‌کند؛ برجسته‌سازی دیداریِ نوشتار در کتاب‌های کودک شگردی رایج است. در همین راستا، ضمن تحدید دامنهٔ تحقیق به کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف» و «ب»، جامعهٔ هدف شامل تایپوگرافی‌های فارسی و انگلیسی است که علاوه‌بر وجه تزئینی، محملِ معنای متنِ نوشتاری‌شان نیز هستند. هدف از این پژوهش بررسی تمهیدات گرافیکی‌ای است که می‌تواند با گسترش معنای کلمات از سطح زبان‌شناختی به سطح بصری با کودک ارتباط مفهومی برقرار کند. «تمهید» اصطلاحی است که شکلوفسکی، نظریه‌پرداز فرمالیست، برای اشاره به شگردهای صوریِ به‌کاررفته در آثار ادبی و هنری پیشنهاد داده است. در همین راستا، این مقاله با رهیافتی فرمالیستی درپی پاسخ به چگونگی کارکرد معناییِ سازه‌های بصری در عباراتِ تایپوگرافیک است. روش پژوهش، تحلیلی‌توصیفی و نمونه‌گیری به روش هدفمند غیراحتمالی انجام شده است

کلمات کلیدی: داستان کودک، کتاب تصویری، تایپوگرافی، فرمالیسم.

استناد: زنجانبر، امیرحسین. (۱۴۰۳). تمهیدات فرمالیستی در تایپوگرافی کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف» و «ب»، *دوفصلنامه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، سال سوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳: ۱۰۷-۷۷.

DOI : 10.30479/IRPLI.2024.20585.1150

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

* - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: *mosafer_e_barfi@yahoo.com*

۱. مقدمه

تایپوگرافی (typography) رابط فرم و محتوای عبارات نوشتاری است. به‌بیانی دیگر تایپوگرافی رابطه‌ای است بین وجه زبان‌شناختی و وجه بصریِ کلمات. تفاوت تایپوگرافی با حروف‌نگاری (lettering) در این است که، اولی با فونت‌ها سروکار دارد و دومی با حروف. وظیفهٔ یک تایپوگرافر (typographer) انتخاب و تغییر نوع، اندازه، وزن، رنگ و ترکیب‌بندی فونت‌هاست. این در حالی است که حروف‌نگاران شکل نوشتاری حروف را دستمایهٔ خلاقیت می‌کنند، نه فونت‌ها را. درواقع حروف‌نگارها حروفی را به شکل ساختارشکن طراحی می‌کنند اما این حروف تایپ نیستند؛ یعنی برای یک نظام حروف‌چینی طراحی نشده‌اند. ازآنجا که در اغلب لوگوتایپ‌ها (logotype) ترکیبی از حروف‌نگاری و تایپوگرافی دیده می‌شود؛ لذا این مقاله مرزی میان این دو اصطلاح قائل نشده و از اصطلاح «تایپوگرافی» به‌عنوان چتر واژگانی برای اشاره به هر دو مفهوم مذکور استفاده کرده است. به‌بیانی دیگر، تایپوگرافی در این مقاله اعم از اصطلاحات تخصصی تایپوگرافی و حروف‌نگاری است.

۱-۱. بیان مسئله

کتاب‌های تصویری کودک و به‌ویژه طرح روی جلدشان جولانگاه گرافیست‌ها و تایپوگرافرهاست؛ 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. در همین راستا، تایپوگرافرهای کتاب‌های کودک در کنار دلالت‌های ذاتیِ زبان‌شناختی، دلالت‌های بصری مازادی را برای واژگان می‌آفرینند. از همین رو مطالعهٔ تایپوگرافی کتاب‌های کودک پلی میان دو رشتهٔ ادبیات کودک و گرافیک است. عمده‌ترین کارکرد تایپوگرافی در خلق لوگوتایپ است. منظور از لوگوتایپ (نشانه‌نوشت) همان‌طور که از نامش مشخص است، لوگو یا نشانه‌ای نوشتاری است. لوگوتایپ‌ها ماهیتاً در پی آشنایی‌زدایی (defamiliarization) و برجسته‌سازیِ (foregrounding) صوریِ نوشتارند. لذا با توجه به اینکه آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی دو شاخصهٔ فرمالیسم هستند؛ لوگوتایپ‌ها، به‌ویژه عناوین کتاب‌های کودک، ماهیتا متنی فرمالیستی به‌شمار می‌آیند. اگرچه فرمالیسم به بی‌توجهی به محتوا و معنا متهم است؛ محتوا و معنا را نفی نمی‌کند؛ بلکه به اذعان شکلوفسکی (V. Shklovsky) «همان چیزی را که دیگران به اصطلاح محتوا می‌خوانند؛ این مکتب جزو جنبه‌های صورت به‌شمار می‌آورد» (Erlich, 1955: 160). هدف از مقالهٔ حاضر بررسی کارکرد تمهیدات بصری (visual devices) در گسترش مفهومیِ تایپوگرافی کتاب‌های گروه سنی الف و ب است. در

همین راستا، مقالهٔ حاضر درپی پاسخ‌گویی به دو پرسش است: ۱- کدام تمهیدات دیداری- نوشتاری موجد آشنایی‌زدایی هستند؟ ۲- این تمهیدات صوری چگونه موجد سیمامعنایی می‌شوند؟

۲-۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحلیلی‌توصیفی انجام شده است. جامعهٔ هدف این پژوهش آن دسته از کتاب‌های گروه سنی «الف» (+٤) و «ب» (+۸) است که فارغ از ترجمه یا تألیف بودن، لترینگ یا تایپوگرافی عناوین ساختارشکن دارند. محل نشر این کتاب‌ها به دو کشور ایران و آمریکا و به سال انتشار ۱۳۸۱ تا ۱٤۰۰ (۲۰۰۲ تا ۲۰۲۱) محدود شده است. عمدهٔ نمونه‌ها به زبان فارسی هستند. علت انتخاب جامعهٔ هدفی مرکب از دو زبان متفاوت این است که مقاله شمول فرافرهنگیِ انواع آرایه‌های بصری را در تایپوگرافی‌ها به نمایش بگذارد. نمونه‌ها به روش هدفمندِ غیراحتمالی انتخاب شده‌اند. معیار گزینش حضور مصادیق بارزی از بازی‌های ساختارشکن در تایپوگرافی یا لترینگ عنوان یا متن کتاب‌ها بوده است. کتاب‌ها از میان یک‌صد و ده عنوان کتاب تصویری انتخاب شده است. نمونهٔ آماریِ به‌دست‌آمده شامل نود و هفت عنوان بوده است که در ادامه تایپوگرافی برخی از آن‌ها با رهیافتی فرمالیستی تحلیل می‌شوند.

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

«فرمالیسم روسی دو دوره داشته است: دورهٔ نخست (فرمالیسم اولیه) از آغاز (۱۹۱٤) تا ۱۹۲۱ که نظریهٔ تمهید به این دوره برمی‌گردد و دورهٔ دوم از ۱۹۲۱ به بعد (تا ۱۹۳۰) که نظریهٔ کارکرد برآمدهٔ این هنگام است.» (تسلیمی، ۱۳۹۵: ٤۲). در سال ۱۹۱۷ شکلوفسکی (۱۹۹۸) با انتشار مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ تمهید»، نظریهٔ تمهید را مطرح کرده و تمرکز خود را بر تمهیدِ آشنایی‌زدایی گذاشته است. موکاروفسکی (J. Mukarovsky)، به‌عنوان نظریه‌پرداز کارکردگرا، اصطلاح «برجسته‌سازی» را جایگزین «آشنایی‌زدایی» کرده است. وفق نظر یاکوبسن (R. Jakobson)، هر اثر ادبی و نیز هر دوره دارای شاخصه‌ای موسوم به «عنصر غالب» (dominant) است. توماشفسکی (۱۳۹۲) (Tomashevsk) در مقالهٔ «درون‌مایگان» (thematics)، بن‌مایه‌ها (motif) را دسته‌بندی می‌کند.

اگرچه در ایران مقالات فراوانی با رویکرد فرمالیسم نوشته شده است؛ لیکن کمتر با این رویکرد موضوع تایپوگرافی مطمح‌نظر قرار گرفته است. جاودانه (۱٤۰۲) مؤلفه‌های تایپوگرافیک را در بازی‌های رومیزی

آموزش حروف و کلمات به کودکان مورد توجه قرار داده است. اگرچه صریحاً در عنوان و چکیدهٔ پایان‌نامه‌اش از رویکرد فرمالیسم سخن به میان نیاورده است؛ لیکن عمدهٔ مؤلفه‌های مورد بررسی شامل سازه‌های فرمالیستی تایپوگرافی مانند فاصلهٔ بین حروف، طراحی حروف، اندازه و رنگ فونت است. مقالهٔ زنجانبر (۱۴۰۲) سیمامعنایی تایپوگرافی عناوین کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» را با رویکرد فرمالیسم و ازمنظر سطح آشنایی‌زدایی، محورهای جانشینی و همنشینی، میزان بینامتنیت، نسبت چگالی فضای مثبت به فضای منفی و نیز ساختار گشتالتی شکل- زمینه دسته‌بندی کرده است و هر یک از دسته‌های فوق را نیز به زیردسته‌هایی رده‌بندی کرده است. 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.

۲. مبانی نظری

۲-۱. فرم

فرم هر اثر هنری چیزی جز شکل و آرایش اجزا و جنبهٔ مرئی آن نیست (رید، ۱۳۸۰: ۱۸). «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. جنبهٔ مرئی و عینی اثر هنری نتیجهٔ آرایش و ترکیب اجزا و سازه‌های بصری‌اش (نقطه، خط، حجم، سایه‌روشن، بافت، ریتم، فضا و از این دست) است (نامی، ۱۳۷۱: ۱٤۸). «از همین رو، شناخت ویژگی‌های هر یک از این عناصر بصری راهنمای ما در درک جایگاه فرم در یک ترکیب‌بندی بصری خواهد بود» (گودرز تله‌جردی، ۱۳۹۱: ۱۳).

۲-۲. فرمالیسم

فرمالیسم هم یک رویکرد برای خوانش متن هنری است و هم یک سبک هنری. «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 تلقی می‌شود. در این باره می‌توان تعریف زیر را پیشنها داد: فرمالیسم کاربرد قراردادهایی است که صرفاً جلوهٔ صوری یک اثر را بارز می‌کند» (علی‌بیگی، ۱٤۰۰: ٤٤). صورت‌گراها به‌جای اصطلاحاتی چون 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: ٤۳). به قول شکلوفسکی، هنر چیزی جز تمهید نیست. «تمهیدات گوناگون می‌توانند از مادهٔ خام واحدی، آثار هنری مختلفی خلق کنند. درواقع، ماده مشترک است و تمهید، موجد تمایز» (زنجانبر، ۱٤۰۱: ۱۰٤). از کلیدواژگان فرمالیسم «آشنایی‌زدایی» و «عنصر غالب» است. وفق نظر شکلوفسکی، «آشنایی‌زدایی» تمهیدی است که واقعیتی مألوف را به‌گونه‌ای غریب بازنمایی می‌کند و معمولاً مبتنی بر زاویهٔ دید و چشم‌انداز غیرعادی است. براساس همین تعریف، عنصر غالبِ هنر تایپوگرافی آشنایی‌زداییِ فرم نوشتار است.

۳. بحث و تحلیل

تعامل سازه‌های دیداریِ نوشتار با یکدیگر باعث آشنایی‌زدایی بصریِ تایپوگرافی‌ها می‌شود. در این بخش برخی از این سازه‌های بصریِ غالب (اندازه، ضخامت، رنگ، رنگ‌مایه، حجم، خط زمینه و ترکیب حروف) تبیین و فلسفهٔ حضور آن‌ها بررسی می‌شود.

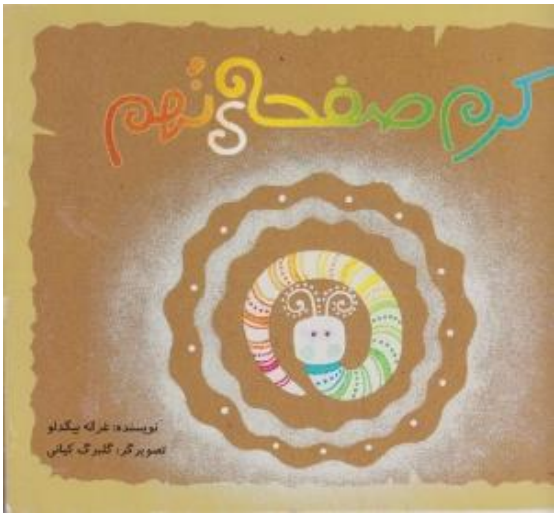
۱-۳. فونتوگرافی (phontography) و تایپوگرافی

فونتوگرافی را «طراحی حروف» و تایپوگرافی را «طراحی با حروف» ترجمه کرده‌اند. درواقع، فونتوگرافی (طراحی حروف) مقدم‌بر تایپوگرافی (طراحی با حروف) است.

بسیاری از تایپوگرافرهای کتاب‌های کودک ترجیح می‌دهند با اقتباس از حروف موجود، حروف مورد نیاز خود را تیپ‌سازی کنند. «منظور از تیپ‌سازیِ حروف و کلمات، رسیدن به یک نوع طراحی با حروف (تایپوگرافی) است که از نظر هیکل – حروف چه انگلیسی باشند چه فارسی- شباهت‌های شکلی داشته باشند، به‌طوری که مخاطب از روی تصویرِ حروف احساس یک خانواده بودن را در طراحی با حروف ملاحظه کند» (چارئی، ۱۳۹۸: ۵۳). تیپ‌سازی با استفاده از تایپ‌فیس‌ها (typeface) به دو صورت انجام می‌شود: یکی با تایپ‌فیس مونولاین (monoline) و دیگری با تایپ‌فیس غیرمونولاین.

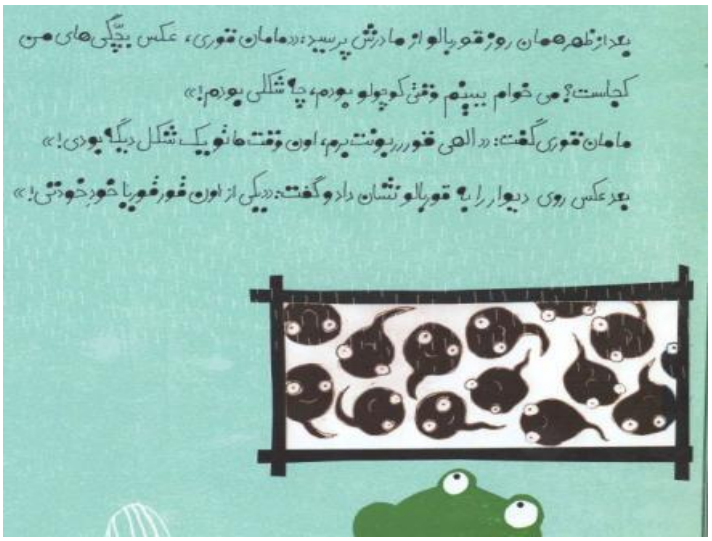
الف) تایپ‌فیس مونولاین: این تایپ‌فیس‌ها ضخامت یک‌نواخت و همگنی دارند. به زبان خوشنویسی سنتی، ضعف و قوت در حروف آن‌ها دیده نمی‌شود. در خوشنویسی نستعلیق (به‌ویژه در سبک‌های قدیمی مثل سبک میرزاغلامرضا اصفهانی)، دایرهٔ حرف واو در کمال قوت (با تمام شش‌دانگ قلم) نگارش می‌شود و گردن واو که نقطهٔ اتصال «ر» به دایرهٔ واو است، در کمال ضعف (با نیش قلم). بر همین قیاس، مونولاین فونتی (یا با تسامح حروفی) است که یا کنتراست (contrast) ضخامت در استروک‌های (Stroke) آن اصلاً وجود ندارد؛ یا این کنتراست بسیار کم است. درواقع «در بعضی بخش‌ها به‌علت مسائل تکنیکی در روند طراحی تایپ، ضخامت خطّ بدنه مقداری کم و زیاد می‌شود، اما این تغییر به اندازه‌ای نیست که در

حالت عادی خیلی قابل تشخیص باشد» (طاهری، ۱۴۰۰: ۸۰). در *کرم صفحهٔ نهم* اثر بیگدلو (۱۳۸۶)، طراح عنوان کتاب از حروفی که شبیه به کرم هستند بهره جسته است. حروف (به‌ویژه دایرهٔ حروف «میم» و «ـه» و «ی») علاوه‌بر اینکه مانند بدن کرم قابلیت پیچ و تاب دارند، ضخامتشان نیز مانند بدن کرم ثابت و یک‌نواخت است (تصویر۱). اگرچه در لوگوتایپِ عنوان کتاب مذکور آنچه اتفاق می‌افتد، به زبان تخصصی، لترینگ (حروف‌نگاری) به‌شمار می‌آید، نه تایپوگرافی؛ اما همان‌گونه که در مقدمه نیز بیان شده است؛ در این مقاله با تسامح، لترینگ بخشی از تایپوگرافی انگاشته شده است.



تصویر۱. *کرم صفحهٔ نهم* اثر بیگدلو (۱۳۸۶)

ب) تایپ‌فیس غیرمونولاین: در این خانواده از حروف، تغییر ضخامت زیاد است. این تایپ‌فیس نسبت‌به تایپ‌های مونولاین سبک‌تر و سیال‌تر است. بیشتر کارکرد نمایشی دارد (طاهری، ۱۴۰۰: ۸۰). در *یک دو سه چیلیک* اثر قیومی (۱۳۹۶)، تمام شخصیت‌ها قورباغه هستند. گرافیست با تکیه بر حروفی که دارای دایره‌هایی مانند «ق»، «و»، «ف»، «م» هستند، دست به تیپ‌سازی زده است. گرافیست از فونت غیرمونولاین به‌نحوی استفاده کرده است که تمام دایره‌های حروف مذکور («ق»، «و»، «ف»، «م») توپُر، بزرگ و سیاهِ پررنگ به نظر بیایند، ولی گردن این دایره‌های سیاه و سایر اجزای هر یک از این حروف همچنان نازک (در کمال ضعف) باقی بمانند. این تیپ‌سازی باعث شده است که حروف مذکور شبیه بچه‌قورباغه‌های سیاهِ کله‌گنده‌ای باشند که دم نازک آن‌ها تازه بیرون زده است. در این تایپوگرافی علت انتخابِ حروف غیرمونولاین، قیافهٔ نامتقارن بچه‌قورباغه‌ها است (تصویر۲).

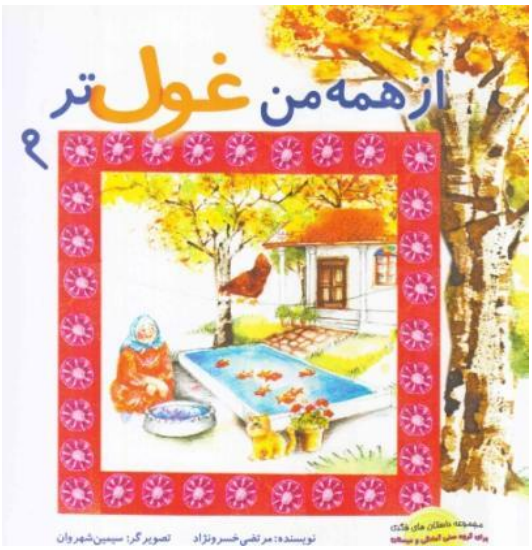


تصویر۲. *یک دو سه چیلیک* اثر قیومی (۱۳۹۶: ۷).

گویی در سراسر متن، انبوهی از بچه‌قورباغه پراکنده شده است. حروف غیرمونولاین تحرک و پویایی دارند و از این منظر با جنب‌وجوش انبوه بچه‌قورباغه‌های توی برکه شباهت دارند. در کنار این سیمامعنایی، قاب عکسی از انبوه بچه‌قورباغه‌ها قرار گرفته است. تصویرِ بچه‌قورباغه‌های توی قاب سیمامعنایی‌ِ تایپ‌فیسِ متن را تقویت می‌کند (تصویر۲).

۲-۳. اندازهٔ حروف

یکی از ساده‌ترین روش‌های تایپوگرافی در کتاب‌های کودک استفاده از تغییر اندازهٔ حروف است. «با ایجاد تضاد در اندازهٔ حروف، تأکید کلامی تبدیل به تأکید بصری می‌شود» (وایت، ۱۳۹۳: ۱۱۷). اغلب در تایپوگرافی عنوان‌هایی که دارای یکی از واژگان «غول»، «هیولا»، «دیو»، «رستم» و «قوی» است، علاوه‌بر کنتراستِ ضخامت، از کنتراست اندازهٔ فونت برای ایجاد دلالت معنایی مازاد استفاده می‌شود و از این طریق حس بزرگی بدن و ترسناکی سوژهٔ گوتیکی مانند غول و هیولا به نمایش گذاشته می‌شود. در تایپوگرافی *از همه من غول‌ترم* اثر خسرونژاد (۱۳۸۹) از بزرگ‌نماییِ اندازه و ضخامت حروف «غول» استفاده شده است (تصویر۳).

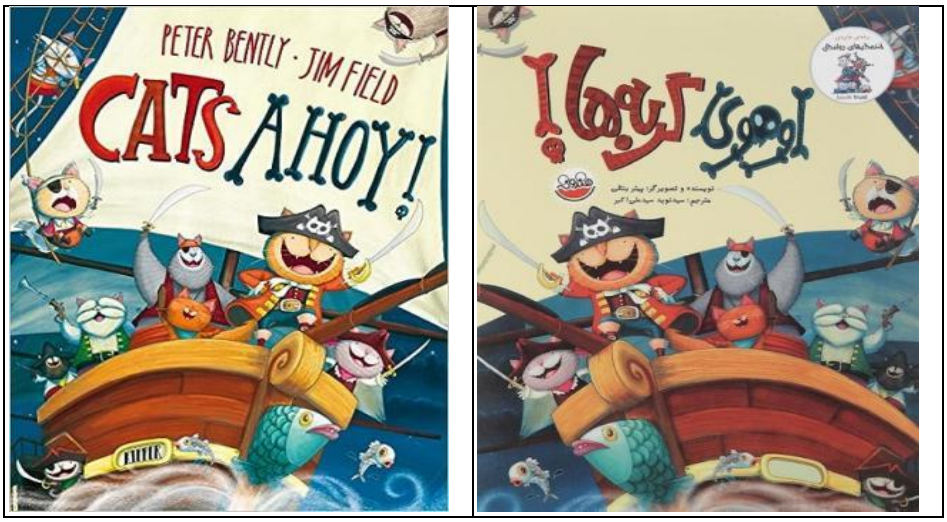


تصویر۳. *از همه من غول‌ترم* اثر خسرونژاد (۱۳۸۹)

۳-۳. سِریف (serif)

سریف به معنای «دُم» است و به آن دسته از تایپ‌فیس‌های لاتین، سریف‌دار گفته می‌شود که در انتهای اجزای آن، یک زائدهٔ افقی وجود دارد (مثلاً T سریف‌دار است و T بدون سریف)؛ به تایپ‌فیسِ بدون‌سریف سان‌سریف (sans-serif) یا هلوتیکا (helvetica) نیز گفته می‌شود. حروف فارسی ماهیتاً سان‌سریف هستند، اما تایپوگرافرهای فارسی گاهی به تقلید از حروف سریف‌دار لاتین، تیپ‌سازی می‌کنند.

تایپ‌فیسِ عنوان کتاب *اوهوی گربه‌ها* اثر بنتلی (۱۳۹٤) از استخوان و اسکلت جمجمه ساخته شده است. برآمدگی‌های دو طرف استخوان در عنوان انگلیسی کتاب (متن زبان‌اصلی) نقش سریف را دارند (تصویر٤). استفاده از استخوان در تیپ‌سازیِ تایپ‌فیس فارسی، باعث شده که گرافیست نوعی فونت سریف‌دار را برای خط فارسی ابداع کند. برخلاف تایپ‌فیسِ به‌کاررفته در عنوانِ ترجمه‌شدهٔ کتاب که سریف‌داری حروفش تحمیلی و فاقد سیمامعنایی است، به‌کارگیری استخوان برای سریف‌دار کردن تایپ‌فیسِ متن زبان‌اصلی، تحمیلی نیست. چراکه اولاً سریف یک ویژگی طبیعی و ذاتی برای حروف زبان انگلیسی است؛ ثانیاً، در عناوین و تیترهای انگلیسی مرسوم است که از فونت‌های سریف‌دار استفاده شود.



تصویر ٤. *اوهوی گربه‌ها* اثر بنتلی (١٣٩٤) و *Cats Ahoy!* (Bently, 2015)

٤-٣. رنگ

یکی از شایع‌ترین شگردهای تایپوگرافی، تغییر رنگ یا رنگ‌مایه (tonality) است. عناوین اکثر داستان‌هایی که واژه‌هایی مثل «برف»، «کلاغ» یا «خورشید» را یدک می‌کشند، به ترتیب با رنگ‌های «سفید»، «سیاه» و «زرد» و یا روی پس‌زمینه‌هایی به رنگ‌های فوق‌الذکر نوشته می‌شوند. در *مترسک و آدم برفی* (برودر، ١٤٠٠)، واژهٔ «مترسک» به رنگ زرد و «آدم‌برفی» به رنگ سفید نوشته شده است. رنگ‌هایی مثل زرد و نارنجی برای نگارش واژهٔ «مترسک» پیوندی تصویری با کاه و پوشال‌های داخل بدن مترسک دارد. رنگ‌ها صرفاً کارکرد تقارنی (ارجاعی) و صریح ندارند؛ بلکه گاهی انتخاب رنگ‌ها انگیزش مفهومی و ضمنی دارند. در *دریا قرمز نیست* اثر هال (١٣٩٨)، راوی مدادی معمولی است و شخصیت‌های داستان مدادهای رنگی (مدادشمعی) هستند (تصویر٥). در ترجمهٔ کتاب مذکور، گرافیست برای اینکه تمایز روایت راوی (مداد معمولی) با دیالوگ‌های شخصیت‌ها (مدادرنگی‌ها) را برجسته کند، از دو کنتراست استفاده کرده است: یکی تضاد خط دست‌نویس (hand lettering) یا اسکریپت (script) با خط تایپی و دیگری تفاوت رنگ نوک‌مدادی (برای مداد معمولی) با رنگ‌هایی مانند سیاه پررنگ و سفید (که برای نمایش دیالوگ‌های مدادرنگی‌ها استفاده شده است).

تصویر۵. *دریا قرمز نیست* اثر هال (۱۳۹۸).

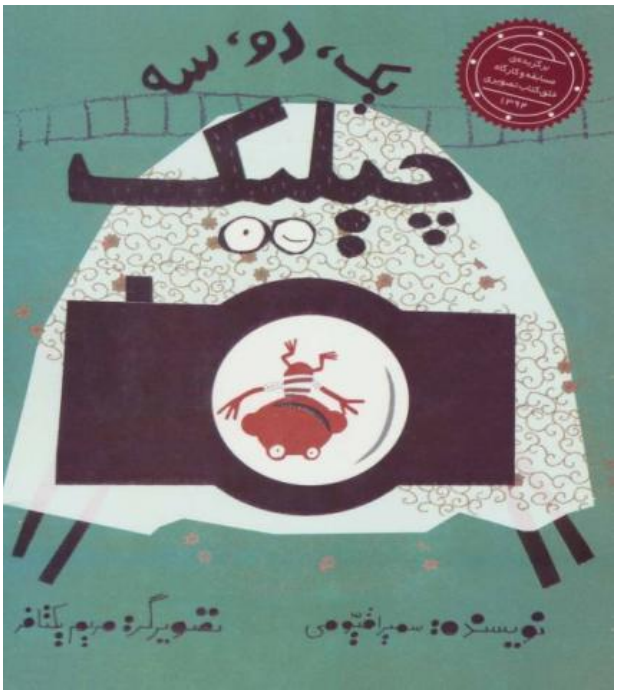
۵-۳. کلاژ پیکتوگرافیک (pictographic collage)

در این حالت، تصویر به نوشتار الحاق یا در آن تنیده شده است. در *عینک جادویی* (شوارتس، ۱۳۹۷) تصویر عینک به نقطه‌های حرف «ی» پیوست شده است. مشابهت دو نقطهٔ حرف «یـ» در واژهٔ «عینک» با دو چشم، تلفیق تصویر عینک و واژهٔ «عینک» را توجیه می‌کند (تصویر٦).

تصویر٦. *عینک جادویی* اثر شوارتس (۱۳۹۷)

در *یک دو سه چیلیک* (قیومی، ۱۳۹٦)، دو نقطهٔ حرف «یـ» در واژهٔ «چیلیک» به‌لحاظ رنگ و به‌لحاظ اندازه با نقطه‌های سایر حروف متفاوت است. درواقع به‌جای دو نقطهٔ حرف «یـ»، از دو چشم (یک چشم باز و

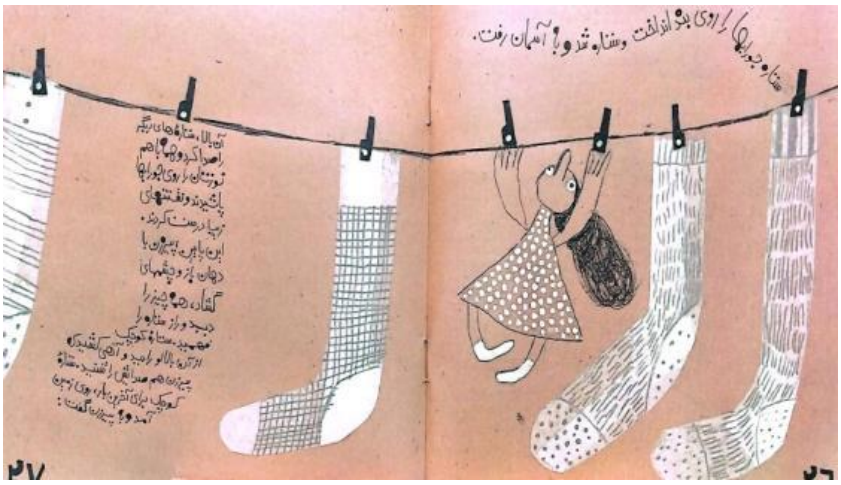
یک چشم بسته) استفاده شده است. این دو چشم متعلق به عکاسی است که از زیر پردهٔ دوربین‌های مدل قدیم (جعبه‌تاریک) در حال گرفتن عکس از یک قورباغه است. بنابراین تصویر چشم‌ها در تایپوگرافی عنوان تنیده و جزء لاینفکی از حروف آن شده است (تصویر۷).



تصویر۷. *یک دو سه چیلیک* اثر قیومی (۱۳۹٦)

٦-۳. نقش‌نوشت (calligram)

نقاشی با حروف یا نقش‌نوشت یادآور جانورنگاری و طغرانویسی در خوشنویسی سنتی است. در نقش‌نوشت ابتدا تصویری انتزاعی دیده می‌شود و در درجهٔ دوم حروفی که بافت آن شمایل را شکل داده‌اند (منصوری، ۱۳۹٤: ۸۹). کلاژ فیگوراتیو و نقش‌نوشت دو شگرد مختلف سیمامعنایی تایپوگرافیک هستند. در «کلاژ فیگوراتیو» تصویر چیزی جز پیوستِ تکه‌ای تصویر با تکه‌ای نوشتار نیست؛ اما نقش‌نوشت به مدد حروفی با فونت‌ها و فرم‌های مختلف و با توسل به نحوهٔ خاصی از چینش و ترکیبِ آنها به تصویر (سیمامعنایی) می‌رسد. در برخی خط‌نقاشی‌ها و نقاشی‌های مبتنی بر حروف، از حروف تنها به‌عنوان بافت (texture) استفاده می‌شود و خوانایی ندارد و در برخی خوانایی لحاظ می‌شود. در *آن بالا، این پایین* اثر توپچی (۱٤۰۱: ۲۷)، با حفظ خوانایی، کلمات براساس شمایل جوراب حروف‌چینی شده‌اند (تصویر۸).



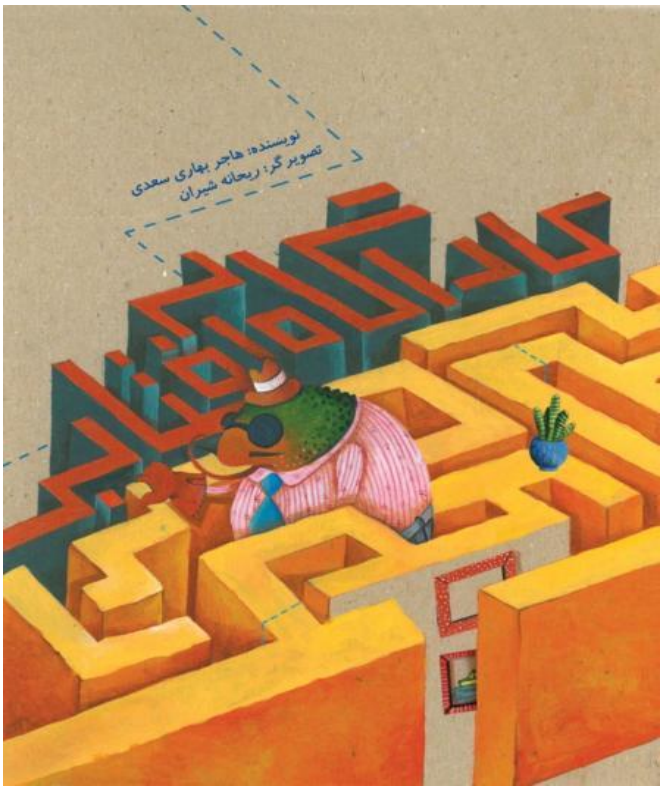
تصویر۸. *آن بالا، این پایین* اثر توپچی (۱۴۰۱: ۲۷)

۷-۳. حجم

حجم دادن و سه‌بعدی کردن فونت‌ها نزد گرافیست‌های کتاب‌های کودک چندان محبوب نیست، چه رسد به اینکه آن‌ها ازطریق حجم بخواهند ایجاد کارکرد معنایی کنند. حجم در آثار گرافیکی به دو صورت جلوه می‌کند: یکی «تصویر حجم» و دیگری «حجم‌های سه‌بعدی واقعی» (افشارمهاجر، ۱۳۹۳: ۲۷-۲۸). به‌طور خاص در تایپوگرافی نیز دو گونه حجم قابل استفاده است: یکی حجم دیداری (مجازی) و دیگری حجم لمسی (واقعی). «تحول در صنعت چاپ و انقلاب دیجیتال این امکان را فراهم آورده که طراح بتواند آثار حجمیِ سه‌بعدی را در حوزهٔ گرافیک به‌صورت واقعی یا مجازی مطرح نماید» (ساکی، ۱۳۹۱: ۷٤).

الف) تایپوگرافی مبتنی بر حجم دیداری: *کارآگاه آفتابی* اثر بهاری سعدی (۱۳۹٦)، از معدود کتاب‌های کودک است که تایپ‌فیسی حجمی را برای نگارش عنوان انتخاب کرده است. در تایپوگرافی مذکور برای سه‌بعدی‌سازیِ حروف از سلول‌های فضایی (سازه‌هایی مکعب‌شکل) استفاده شده است. در طرح جلد مذکور (تصویر۹)، زاویهٔ نمایش تصویر به‌گونه‌ای است که گویی با دوربین هلی‌شات از مازی زمینی عکس گرفته شده است. در سینما به این زاویهٔ دوربین، «تیلت به پایین» یا «زاویهٔ چشم پرنده» گفته می‌شود. زمان حکومت پهلوی، شهرک اکباتان به گونه‌ای معماری شده بود که اگر از توی هواپیما به آن نگاه می‌کردید، ترکیب آپارتمان‌ها عبارت «آریامهر» را به نمایش می‌گذاشتند. طرح روی جلد کتاب مذکور نیز، تصویر هواییِ یک مازِ دوپاره را به نمایش می‌گذارد که در پارهٔ بالاییِ ماز عبارتِ «کارآگاه آفتابی» دیده می‌شود. رنگ پشت‌بامِ عبارتِ سه بعدیِ مذکور، قرمز عنابی است و دیوارهای آن به رنگ سبز- آبی. درواقع، از سبز- آبی برای نمایشِ عمق دیواره‌های عبارتِ «کارآگاه آفتابی» و از زرد برای نمایش دیواره‌های جلوییِ تصویر ماز استفاده

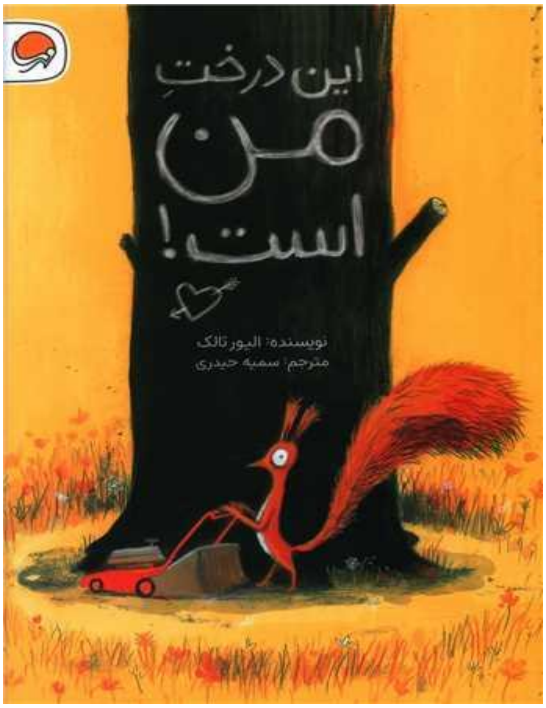
شده است. در اصول رنگ‌شناسی، رنگ‌های سبز و آبی (رنگ‌های سرد) تورفتگی را بهتر به نمایش می‌گذارند و رنگ‌های زرد و قرمز (رنگ‌های گرم) برآمدگی را. به‌طور کلی «رنگ‌های گرم عناصر را به جلوی طرح می‌رانند، درحالی‌که رنگ‌های سرد عناصر را به پشت طرح می‌برند. بنابراین برای حروف نمایشی که در جلوی تصویر قرار دارند باید از یک رنگ‌مایهٔ گرم استفاده کرد تا خطای دید را در تشخیص بُعد آنها تقویت نماید» (وایت، ۱۳۹۳: ۷۵). علاوه‌بر کنتراست رنگ‌های پس‌نشین (سرد) و پیش‌نشین (گرم)، استفاده از رنگ‌برداری به شیوهٔ سایه‌روشن (تغییر تونالیته) نیز به نمود حجمیِ تایپوگرافی کمک کرده است. توجیه استفاده از تایپوگرافی مازی‌شکل چیزی جز مفهوم‌سازی واژهٔ کارآگاه نیست. چراکه کارآگاه تداعی‌گری جست‌وجو در مسیرهای معماگونه است.



تصویر۹. *کارآگاه آفتابی* اثر بهاری سعدی (۱۳۹٦)

ب) **تایپوگرافی مبتنی بر حجم لمسی:** «گرافیک را به‌ویژه در حوزهٔ طراحی جلد، ارائه تصویر و نوشتار به‌صورت تخت و دوبعدی شناخته و به کار می‌برند. این سنت رایج از یک طرف ناشی از محدودیت‌های امکانات و ابزار چاپ و تکثیر بوده و از طرفی ریشه در تفکر غیرمادی و مجردگونه هنرمند ایرانی دارد» (ساکی، ۱۳۹۱: ۷٤). گرافیکِ لمسی یکی از شاخه‌های جوان هنر گرافیک است. استفاده از گرافیک لمسی

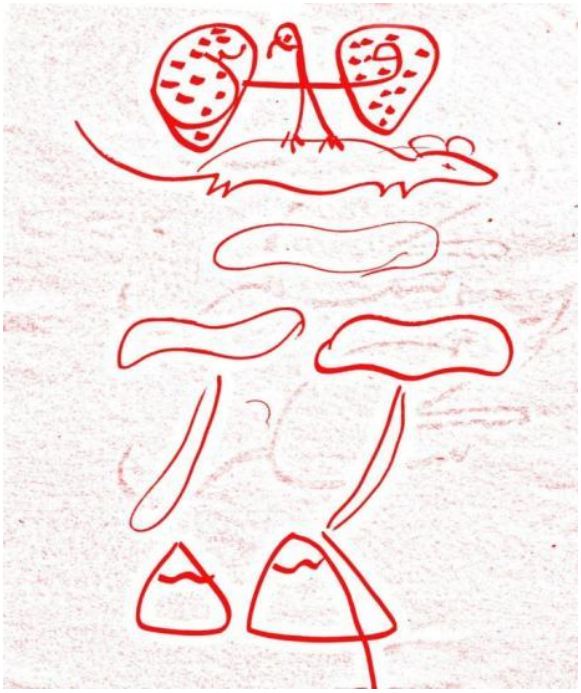
یکی از روش‌های تغییر بافت است. در حجمِ لمسی، بافت فیزیکیِ عبارت برجسته یا تورفته می‌شود. به‌طور کلی «گرافیک حسی (Sensory Graphic) وقتی موجودیت پیدا می‌کند که ما از چیزی در طراحی استفاده می‌کنیم که برای درک آنها تنها نباید به دیدن اکتفا نمود و چه‌بسا از دست‌هایمان نیز استفاده کنیم» (استریت و ویتهام، ۱۳۸۵: ۷). تایپوگرافی لمسی به‌ندرت در ادبیات کودک به‌کار می‌رود؛ چراکه هم هزینهٔ اضافی روی دست ناشر می‌گذارد و باعث بالا رفتن قیمت کتاب می‌شود و هم اینکه قابلیت بازی‌های بصری در تایپوگرافی بسیار بیش از قابلیت بازی با سایر حواس (ازجمله لمسی) است. پس از فرایند چاپ می‌توان با ایجاد یو-ویِ برجسته (embossed UV) یا سایر پوشش‌های موضعی روی بخش‌هایی از کتاب (به‌ویژه بر روی عنوان کتاب) یک برآمدگیِ قابل لمس را اضافه کرد. همچنین با کلاژ کردن کاغذ یا پارچه بر روی بخش‌هایی از کتاب (ازجمله بر روی عنوان کتاب) می‌توان برجستگی یا تورفتگی واقعی در آن به وجود آورد. برای ایجاد تورفتگی می‌توان از شگردهای برش قالبی (دایکات die cutting) استفاده کرد. روی جلد *این درخت من است* اثر تالک (۱۴۰۰)، درختی به تصویر کشیده و به سبک سیلورستاین (Sh. Silverstein) در کتاب *درخت بخشنده* (2011)، تعمداً نام کتاب بر روی تصویر تنهٔ درخت نوشته شده است. براساس نوستالوژی یادگارنویسی‌های دهه‌های گذشته، تصویر قلب و تیر عاشقانه نیز روی تنهٔ درخت درج شده است. گرافیست برای نوستالوژیک کردن و طبیعی‌سازیِ تایپوگرافی، با استفاده از پوشش یو-وی به‌صورت موضعی، فقط عنوان کتاب و قلبی که ذیل عنوان قرار گرفته است (نه نام نویسنده و مترجم) را برجسته کرده است (تصویر۱۰). در دهه‌های قبل از هفتاد، دخترها و پسرها روی تنهٔ درخت‌هایی مثل چنار و سپیدار یادگاری می‌نوشتند و ذیل یادگارشان، عکس قلبی را حک می‌کردند. جای قلبی که روی درخت حکاکی شده بود و نوشته‌های اطراف آن، در مدتی کوتاه برجسته می‌شد.



تصویر ۱۰. *این درخت من است* اثر تالک (۱٤۰۰)

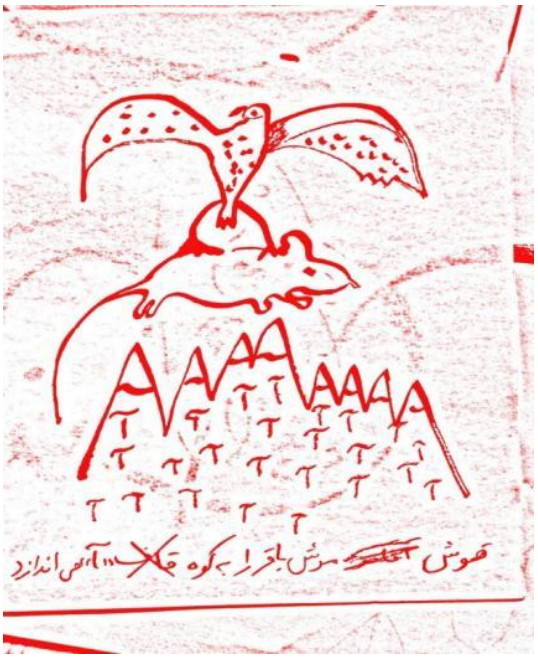
۸-۳. تایپوگرافی تک‌حرف

الف) مونوگرام (monogram): «واژهٔ مونوگرام ریشهٔ یونانی دارد و به معنای ترسیم یک‌حرفی است. در طراحی تایپوگرافی به اول اسم و نام شرکت یا حرف اول شخص یا حرف اول فامیل مونوگرام گفته می‌شود» (چارئی، ۱۳۹۸: ۷۷). در *واو* اثر زنجانبر (۱٤۰۰)، موش‌باقر شخصیت اصلی داستان است که قوشی شکاری او را به چنگال می‌گیرد و از فراز آسمان به روی سنگ‌های تیز کوه‌ها رها می‌کند. در هنگام رها شدن موش‌باقر «آخ» بلندی می‌گوید. ارتفاع بلند سقوط قوش (فاصلهٔ آسمان تا زمین) تکثر و تکرارِ حرف «آ» در تایپوگرافی واژهٔ «آخ» را توجیه می‌کند. «موش‌باقر به اندازهٔ یک عالمه "آ" داد زد: آآآخ» (زنجانبر، ۱٤۰۰: ٤۲). موش پس از سقوط به شکل علامت مدّ روی حرف «آ» بازنمایی شده است. «آ» حرف نخست واژهٔ «آخ» است و (در تصویر ۱۱) به شکل مونوگرام نوشته شده است.



تصویر۱۱. *واو* اثر زنجانبر (۱٤۰۰: ٤۲)

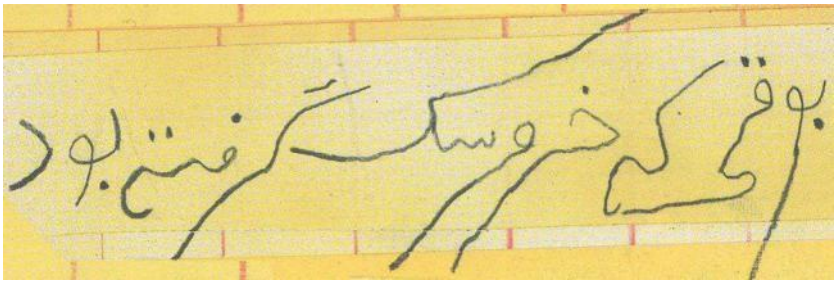
ب) تک‌حرف در دو زبان (monotype): «در طراحی مونوتایپ حرف اول نام شخص یا سازمان به دو زبان طراحی می‌شود» (چارئی، ۱۳۹۸: ٦٤). در تصویر دیگری از صحنهٔ سقوط موش‌باقر *واو* (زنجانبر، ۱٤۰۱)، حرف «آ» که مخفف صدای طولانی «آآآآآآآآخ» است، به دو شکل «آ» (فارسی) و «A» (انگلیسی) نوشته شده و تصویرگر با استفاده از شباهت حرف «A» با کوه این دو را به هم پیوند داده است (تصویر۱۲).



تصویر۱۲. *واو* اثر زنجانبر (۱٤۰۰: ٤۲)

۹-۳. پیکتوگرافی خط‌معنا

«در طراحی تایپوگرافی جلوه‌هایی از خط‌معنای حرف و خط‌تصویر وجود دارد که هر کدام به‌نوعی خاص پیش‌روی مخاطب قرار می‌گیرد» (چارئی، ۱۳۹۸: ۹٦). در صفحهٔ عنوان *بوقی که خروسک گرفته بود* اثر حبیبی (۱۳۸۷)، با خطی دست‌نویس، عنوان کتاب نوشته شده است. خط مذکور با لرزش دست نوشته شده است. تمهیدِ خط لرزشی تداعی‌گر صدای لرزان بوقی است که خروسک گرفته است. این شگرد تایپوگرافیک را خط‌تصویر یا خط‌معنا می‌گویند (تصویر۱۳).

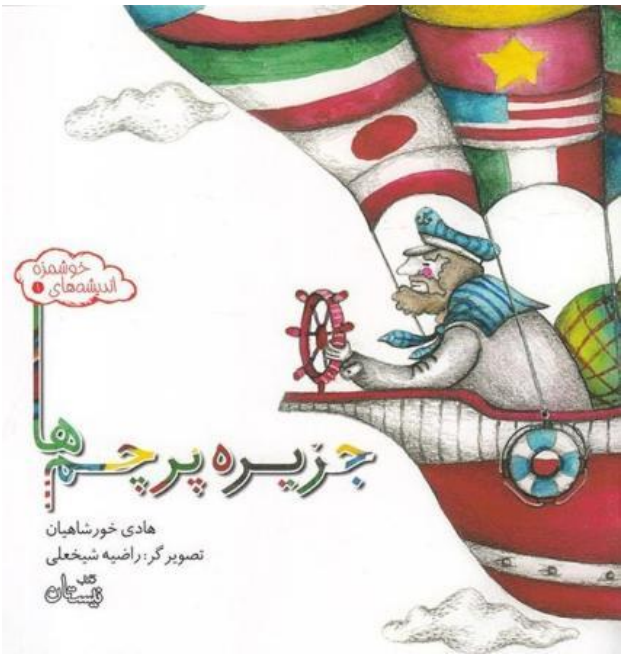


تصویر۱۳. *بوقی که خروسک گرفته بود* اثر حبیبی (۱۳۸۷)

در «خط‌معنای حرف» سیمای ظاهری حرف با محتوای معنای درونی آن حرف هم‌بسته است. در نویسه‌نگاریِ عنوان جزیرهٔ *پرچم‌ها* اثر خورشاهیان (۱۳۹۸)، از ویژگی صلابت و بلندی حرف «الف» و

شباهتش به میلهٔ عمودی پرچم استفاده شده است. از همین رو، با اغراق در اندازهٔ حرف «الف» در انتهای واژهٔ «پرچم‌ها»، از قابلیت صلابت و عمودی بودن این حرف استفاده شده است؛ سپس در انتهای الفِ میله‌ای‌شکل یک بالونِ اندیشه (که داخل بالون مذکور نوشته شده: «اندیشه‌های خوشمزه») به شکل پرچمی که تحت تکان‌های باد قرار دارد، به میله پیوست شده است (تصویر۱٤). منظور از بالون اندیشه، همان شکل ابرمانند سفیدی است که بالای سر کاریکاتورها یا تصاویر صامتِ شخصیت‌های انیمیشنی ظاهر می‌شود و در داخل آن، نوشته‌ای که بیانگر اندیشهٔ آن لحظهٔ کاراکتر است، در معرض دید مخاطب قرار می‌گیرد. بالونِ منضم به پرچم، شباهتی به ابرهای روی جلد کتاب نیز دارد و این شباهت کنایه‌ای به بلندا و آسمان‌سایی پرچم است. لذا انتهای کلمهٔ «پرچم‌ها» با تکیه بر بلندا و صلابت حرف «الف» تصویر پرچم را بازنمایی می‌کند. در خوشنویسی نستعلیق و شکسته، حروفِ انتهای سطر را روی یکدیگر سوار می‌کنند، اما وفق اصول زیبایی‌شناسی، این سوار کردن معمولاً عقب‌تر یا مماس با کلمهٔ زیرین نیست؛ بلکه ضمن سوار شدنِ کلمات بر دوش یکدیگر، حرکتی روبه‌جلو در طول سطر دیده می‌شود.

از همین رو، علامت جمع «ها» بر روی کلمهٔ «پرچم» سوار شده است؛ اما انتهای کلمهٔ «ها» دقیقاً مماس با پایانِ حرف میم (در راستای دم میم) نیست؛ راستای حرف «الف» در نشانهٔ جمع از راستای دستهٔ میم جلوتر است. تایپوگرافر از یک طرف با انگیزشِ ترکیب‌بندی زیبایی‌شناسی خوشنویسی علامت جمع «ها» را از انتهای کرسیِ «پرچم» کمی جلوتر آورده است و از یک طرف با تکیه بر انگیزشِ بلندی پرچم، سعی کرده است که دستهٔ میمی که در انتهای کلمهٔ «پرچم» قرار دارد، جزئی از بلندای «الف» به چشم بیاید. از همین رو نخواسته است که «الف» زیاد جلوتر از میمِ واژهٔ «پرچم» قرار بگیرد. شیوه‌ای که برای حرف‌معنا در این نویسه‌نگاری اجرا شده است، صرفاً استفاده از شگرد بازی با اندازهٔ فونت نیست. اگر کلمه‌ای مانند «غول» را با تغییر فونت، بزرگ می‌نویسند تا بزرگی آن را بازنمایی کنند، ربطی به شخصیت حروف این واژه ندارد؛ اما تغییر اندازهٔ فونت در حرف «الف» به شخصیت و پتانسیل مفهومیِ آن نیز مربوط است. چراکه در پیشینهٔ ادبیات فارسی همواره «الف» نماد بلندی، راست‌قامتی و قد یار بوده است. حافظ می‌گوید: «نیست بر لوح دلم جز الفِ قامت یار». «شخصیت حروف به‌معنای ویژگی‌های مختلف حروف است که روی‌هم‌رفته القاکنندهٔ صفت‌های شخصیتی و ظاهریِ انسانی است که به حروف نسبت داده می‌شود» (طالب‌زاده، ۱۳۹۳: ۲٤). نه‌تنها هر یک از حروف الفبا، بلکه تایپ‌فیس‌های متفاوت نیز کاراکترهای متفاوتی دارند. مثلاً فونت «نازنین» از «یکان» بزرگسال‌تر و فونت «زر» جدی‌تر از آن دو است. در خوشنویسی سنتی نیز خط ثلث و کوفی کاراکتر اسلامی و جدی دارند و خط شکسته و نستعلیق، کاراکتری شاعرانه. بنابراین کاراکتر هر حرف ماهیتاً می‌تواند کارکرد تایپوگرافیکِ آن را توجیه کند.



تصویر ١٤. *جزیرهٔ پرچم‌ها* اثر خورشاهیان (١٣٩٨)

١٠-٣. فاصله‌گذاری در تایپوگرافی

«آنچه قابل‌فهم بودن حروف را کمتر یا بیشتر می‌کند، میزان تضاد بین حروف و فضای اطراف آن است» (وایت، ١٣٩٣: ١١١). فضای خالیِ بین سطرها، کلمات، حروف، در چگونگی بازنمایی فضای مثبتِ نوشتار تأثیر دارد. در تایپوگرافی چهار نوع فاصله (فضای منفی) حائز اهمیت است: ١- لیدینگ (leading)، ٢- ترَکینگ (tracking)، ٣- کِرنینگ (kerning) ٤-لیگه‌تِر(ligature).

الف) لیدینگ: فاصلهٔ عمودی بین خطوط را لیدینگ می‌گویند.

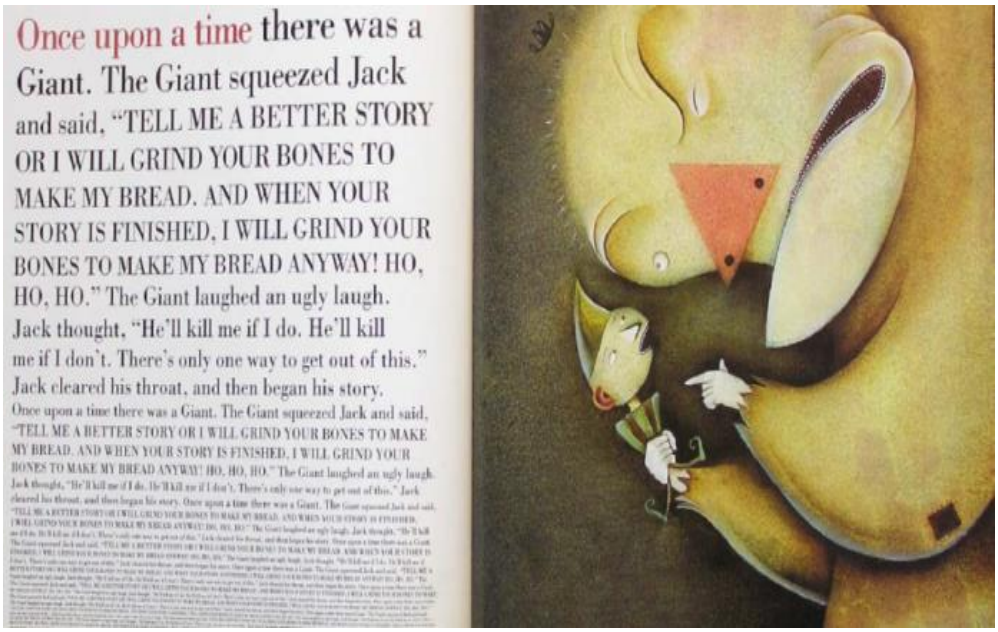
ب) ترکینگ: به فاصلهٔ عمومی بین تمام حروف متن ترکینگ گفته می‌شود.

ج) کرنینگ: منظور از کِرن کردن، برداشتن فاصلهٔ بین یک جفت حرف خاص است تا از این طریق فاصلهٔ بین حروف یک‌نواخت و یکسان به‌نظر برسد (وایت، ١٣٩٣: ١٢٣). مثلاً اگر A و V در کنار یکدیگر قرار بگیرند و با ترَک کردن فاصلهٔ همهٔ حروف را یکسان کنیم، شاید به خاطر اینکه یکی هفتی‌شکل است و دیگری هشتی‌شکل، نیاز باشد که فاصلهٔ این دو را جداگانه کم کنیم تا چشم فاصلهٔ یک‌نواختی را در کل متن احساس کند. در خط نستعلیق، وقتی واژه‌ای مانند «رسم» در مجاورت «سینِ کشیده» خطاطی می‌شود، برای پر کردنِ فضای سفیدِ زیر سین، از «ر خنجری» استفاده می‌شود. چراکه زاویهٔ عمودیِ گردن «ر معمولی» با زاویهٔ ملایمِ کشیدهٔ سین همخوان نیست و استفاده از آن باعث ایجاد فضای خالی در زیر «سینِ کشیده»

می‌شود؛ اما «ر» خنجری گردن ندارد و می‌تواند هم فضای زیر کشیدهٔ سین را پر کند و هم با زاویه‌ای موازی و ملایم با آن حرکت کند. بنابراین کرنینگ به فاصلهٔ زوج‌های خاصی از حروف توجه می‌کند. از آنجا که برخلاف خط انگلیسی، خط فارسی حروف متصل دارد، عملاً کرنینگ در حروف تایپی کارآمد نیست[1].

د) لیگه‌تر: بین دو یا سه حرف که خطوط اتصال مشترک دارند، ایجاد فاصله می‌کند تا فاصلهٔ کلی بین حروف یک‌نواخت به‌نظر برسد. مثلاً fft هر سه توسط خطی که از وسطشان عبور کرده به هم وصل شده‌اند لذا نیاز است با کمی ایجاد فاصله، از اتصال آنها بکاهیم. مجاورت حروفی مانند l و c وقتی با فونت‌های ریز نوشته شوند یا به‌صورت بیت‌مَپ (bitmap) از نمایشگرهای الکترونیکی (مانند صفحهٔ تلویزیون) به نمایش درآیند، ممکن است که از فاصلهٔ دور d خوانده شوند. در خط نستعلیق گاهی برای رعایت خلوت و جلوت و جلوگیری از تداخل حروف، سرکاف حرف «ک» را نمی‌گذارند و در عوض داخل کشیدگی‌اش، یک «ک» کوچک و نازک می‌نویسند تا بدین طریق هم فضای روی کاف، با افزودن سرکاف شلوغ نشود و هم اینکه با درج یک «ک» کوچک، فضای خالی وسط کشیدگیِ حرف «ک» پر شود.

تغییر تدریجی لیدینگ و ترکنینگِ سطرها در داستان «مسئلهٔ لوبیای جک» از مجموعهٔ *مرد پنیری بوگندو* اثر اسمیت و سیسکا (Sciezka & Smith, 2002) داستان را از ژانر کلاسیک به پسامدرن بدل ساخته است. جک اسیر دیوی شده است که به جک می‌گوید: «اگر برایم قصه نگویی، تو را می‌خورم ولی اگر قصه بگویی بعد از پایان قصه‌سرایی‌ات تو را می‌خورم.» از همین رو جک مانند شهرزاد قصه‌گو دست به ابتکاری می‌زند و از یک سلسله قصهٔ تودرتو استفاده می‌کند. قصه‌ای که داخل هر قصه قرار دارد، چیزی جز تکرار خودش نیست. یعنی یک قصهٔ فراکتالی (fractal) تعریف می‌کند. فراکتال به اشکال تودرتویی گفته می‌شود که شکل داخلی، رونوشتی کوچک از شکل اصلی است و تا بی‌نهایت این سلسلهٔ توی‌هم‌رو تکرار می‌شود. در قصهٔ مذکور برای اینکه بی‌پایانی تکرار نشان داده شود؛ از سه روش تایپوگرافیک استفاده شده است: یکی اینکه لیدینگ (فاصلهٔ عمودی سطرها) سطربه‌سطر کم شده است؛ دوم اینکه فاصلهٔ بین حروف (ترکینگ) نیز همین سیر نزولی را طی کرده‌اند و سوم اینکه اندازهٔ فونت‌ها نیز در فرایند نزولیِ کاهش سایز قرار گرفته‌اند. این سه عامل، دور و دورتر شدن پایان داستان (و ادامه داشتنش تا بی‌نهایت) را بازنمایی می‌کنند (تصویر۱۵).



تصویر۱۵. *مرد پنیری بوگندو* اثر اسمیت و سیسکا (Sciezka & Smith, 2002)

۱۱-۳. جانمایی در تایپوگرافی

موقعیت مکانی کلمات و عبارات در صفحه می‌تواند کارکرد سیمامعنایی داشته باشد. اهمیت جانمایی کلمات به‌حدی است که برخی کتاب‌های گرافیک تایپوگرافی را چیزی جز «آرایش حروف چاپ‌شده در روی صفحه» (کادن، ۱۳۸۰ ذیل مدخل تایپوگرافی) نمی‌دانند. وزن حروف در چپکی اثر جلائی‌فر (۱۳۹۷) به‌سمت عطف کتاب است. ضخامت حروف «چ» و «پ» زیاد است و قطر حرف «ی»، کم. بنابراین کنتراست ضخامت حروف در واژهٔ مذکور چپکی شدن را (در سطح کلمه) عیناً به نمایش می‌گذارد. ازسویی دیگر، توزیع نوشته‌ها و تصاویر روی مساحت صفحه نیز تعادل ندارد. سمت لبهٔ طولی کتاب خالی از هر گونه نوشتار و تصویر است و برعکس تمام تصاویر و نوشته‌ها درجهت عطف کتاب تجمیع شده است (تصویر۱۶). قاعدهٔ عمومی طراحی جلد این است که زاویهٔ تصویر و جهت نگاه شخصیت‌ها و کرسی نوشتار هیچ‌کدامشان نباید به‌سمت عطف کتاب باشد؛ اما استثنائاً در جلد کتاب مذکور همهٔ اشیای توی صفحه (ازجمله عنوان کتاب) تعمداً به‌سمت عطف کتاب چپ شده‌اند؛ حتی یکی از شخصیت‌ها به‌خاطر چپکی شدن صفحه، در آستانهٔ بیرون افتادن از عطف کتاب است. این در حالی است که نیمهٔ دیگر صفحه، خلوتی و تنفس فضا (فضای منفی) زیاد است. برخلاف گرافیست کتاب مذکور، اکثر گرافیست‌ها صرفاً از فضای مثبت (از افزایش ضخامت و اندازهٔ حروف) برای جلب‌توجه مخاطب استفاده می‌کنند و از قابلیت فضای سفید در جلب‌نظر

مخاطب غافل می‌مانند (وایت، ۱۳۹۳: ۱۷). درواقع تایپوگرافی نامتقارن عنوان کتاب با مفهوم واژگانی «چپکی» همبسته است.

تصویر۱۶. چپکی اثر جلائی‌فر (۱۳۹۷)

در *خفاش دیوانه* اثر ویلیس (۱۳۹۷)، چند خفاش در خلاف جهت همدیگر روی جلد به تصویر کشیده شده‌اند. برای ایجاد هم‌خوانی بین تصویر و نوشته‌های روی کتاب گرافیست جلد، در تناظر با ایستادنِ خلاف‌جهتِ خفاش‌ها، نام نویسنده و تصویرگر و مترجم را نیز صد و هشتاد درجه برخلاف جهت عنوان کتاب درج کرده است. چراکه خفاش‌ها وارونه می‌ایستند و از زاویهٔ دید خفاش‌هایی که خلاف جهتِ هم‌دیگر روی جلد به تصویر کشیده شده‌اند، گرافیست نوشته‌های روی جلد را جانمایی کرده است.

۱۲-۳. موونگ‌تایپ (moving type)

«عنصر حرکت در تایپوگرافی را موونگ‌تایپ می‌گویند. درواقع، موونگ‌تایپ یکی از شاخه‌های تایپوگرافی است که نشان دادن حرکت در اثر نوشتاری (مفرد و ترکیب) را فرا راه بینندهٔ خود قرار می‌دهد» (چارئی، ۱۳۹۸: ۸٤). در *ماه گفت قُلُپ قُلُپ کمک* اثر هنرکار (۱۳۹۳)، نحوهٔ ترکیب و چینشِ کلمات سقوط ماه را از آسمان تا داخل برکه نشان می‌دهد. نمایش سقوط و غرق شدن ماه، با صدامعناییِ «قلپ قلپ» و واژهٔ «کمک!» همبسته است (تصویر۱۷).

تصویر۱۷. *ماه گفت قُلپ قُلپ کمک* اثر هنرکار (۱۳۹۳)

از موواینگ‌تایپ می‌توان در عرض دیگر تمهیداتی که تا اینجا بیان شد، استفاده کرد. به‌طور کلی معمولاً چند تمهید بصری در کنار هم‌دیگر می‌توانند تولید معنا کنند. در *واو* اثر زنجانبر (۱٤۰۰) حرکت دولا شدن خانوم‌موشی به مدد شگرد خط‌معنا اجرا شده است.

تصویر۱۸. واو اثر زنجانبر (۱٤۰۰: ۲۰)

٤. نتیجه

کارکرد زبان این است که بدون جلب‌توجه مخاطب، رسانه‌ای برای انتقال معنا باشد. این در حالی است که در کتاب‌های کودک، زبان نمی‌خواهد رسانه‌ای نامرئی باشد، بلکه می‌خواهد با کمک بازی‌های تایپوگرافیک نظر مخاطب را به خود جلب کند. از همین رو تایپوگرافی ماهیتاً مبتنی بر تمهید آشنایی‌زدایی است. تمهید آشنایی‌زدایی اصطلاحی است که شکلوفسکی آن را وارد رهیافت فرمالیسم کرد و منظور از آن، شگردهای صوری و فرمیکی است که ازطریق غریب‌نمایی و عدول از هنجارها زبان را رؤیت‌پذیر می‌کند. این پژوهش نشان داد که اگر وجه دیداریِ عبارات تایپوگرافیک به‌مثابهٔ یک کلیت واحد در نظر گرفته شود، سیمامعنایی در کتاب‌های کودک محصول آشنایی‌زدایی ازطریق تمهیدات گرافیکی است. به‌عبارتی دیگر، تمهیداتی هم‌چون نوع فونت، ضخامت، اندازه، رنگ، حجم، سریف حروف، ترکینگ، موونگ تایپ، مونوگرام و امثالهم موجدِ کارکرد ادبیِ سیمای بصریِ عباراتِ تایپوگرافیک است. از همین رو فونت مونولاین و غیرمونولاین دو کارکرد سیمامعنایی متفاوتی را در بافت متون مختلف کودک دارد. افزایش ضخامت و اندازهٔ فونت در واژگانی مانند غول، دیو، پهلوان به هیبت و غول‌پیکری مصداق‌ها و مدلول‌هایش اشاره دارد. موونگ‌تایپ با افعال حرکتی و جهت‌مندی آنها وابستگی دارد. حجم‌ها با حس لامسه یا توهم لامسه کارکرد سیمامعنایی عبارات را افزایش می‌دهد. رنگ انتخابی برای تایپوگرافی با محتوای واژگان ارتباط مستقیم یا تلویحی دارد.

٥. یادداشت‌ها

۱- در نرم‌افزارهایی مانند این‌دیزاین، کرنینگ وقتی روی اعداد منفی تنظیم شود، فاصلهٔ حرفی که موس روی آن قرار گرفته (چنانچه آن حرف، به حرف قبلی خود نچسبیده باشد) با حروف مجاورش کم می‌شود و وقتی روی اعداد مثبت تنظیم شود، فاصله افزایش می‌یابد. در زبان فارسی برای تایپ متن داستان‌ها در نرم‌افزارهای صفحه‌بندی (مانند این‌دیزاین InDesign) از تنظیم ترکینگ استفاده می‌شود؛ اما برای تایپوگرافیِ عناوین کتاب‌ها هم تنظیم ترکینگ و هم تنظیم کرنینگ کارآمد هستند.

منابع

- افشارمهاجر، کامران (۱۳۹۳). ***تحلیل آثار گرافیکی***. تهران: فاطمی.
- برودر، رابرت (۱٤۰۰). ***مترسک و آدم‌برفی***. با تصویرگری الیور تالک. ترجمهٔ سمیه حیدری. تهران: مهرسا.

- بتلی، پیتر (۱۳۹٤). ***اوهوی گربه‌ها***. با تصویرگری پیتر بتلی. ترجمهٔ سید نوید سید علی‌اکبر. تهران: چکه.
- بهاری سعدی، هاجر (۱۳۹٦). ***کاراگاه آفتابی***. با تصویرگری ریحانه شیران. تهران: علمی و فرهنگی.
- بیگدلو، غزاله (۱۳۸٦). ***کرم صفحهٔ نهم***. با تصویرگری گلبرگ کیانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- تالک، الیور (۱٤۰۰). ***این درخت من است***. ترجمهٔ سمیه حیدری. تهران: مهرسا.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۵). ***نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)***. تهران: کتاب آمه.
- توپچی، فاطمه (۱٤۰۱). ***آن بالا، این پایین***. با تصویرگری راشین خیریه. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- توماشفسکی، بوریس (۱۳۹۲). «درون‌مایگان» در ***نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس***. به کوشش: تزوتان تودوروف. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: دات.
- جاودانه، شیدا (۱٤۰۲). ***«تحلیل ساختاری تایپوگرافی مجموعه بازی‌های رومیزی آموزشی حروف و کلمات برای کودکان از سال ۱۳۹۵ تا ۱٤۰۱»***. پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره، دانشکده هنرهای تجسمی. رشته ارتباط تصویری.
- جلائی‌فر، زهرا (۱۳۹۷). ***چپکی***. با تصویرگری هاجر مرادی. تهران: علمی و فرهنگی.
- چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۸). ***خلاقیت در تایپوگرافی***. تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- حبیبی، حامد (۱۳۸۷). ***بوقی که خروسک گرفته بود***. با تصویرگری علیرضا گلدوزیان. تهران: علمی‌فرهنگی.
- خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۹). ***از همه من غول‌ترم***. با تصویرگری سیمین شهروان. مشهد: به‌نشر.
- خورشاهیان، هادی (۱۳۹۸). ***جزیرهٔ پرچم‌ها***. با تصویرگری: راضیه شیخعلی. تهران: نیستان.
- 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.
- زنجانبر، امیرحسین (۱٤۰۰). ***واو***. با تصویرگری ایرج اسماعیل‌پور. تهران: قو.
- زنجانبر، امیرحسین (۱٤۰۱). «رده‌بندی فرمالیستی داستان‌های ضدجنگ در ادبیات کودک». ***نقد ادبی***. ۱۵(٦۰). صص۹۳-۱٤۵.
- http://lcq.modares.ac.ir/article-29-62711-fa.html
- زنجانبر، امیرحسین (۱٤۰۲). «رده‌بندی فرمالیستی سیمامعنایی در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های تصویری کودک». ***گرافیک و نقاشی***. دوره٦. شماره۱۱. صص ۱۲۰-۱۳۳.

- ساکی، ستار (۱۳۹۵). ***«بررسی تایپوگرافی در طراحی جلد کتاب با مضامین ادبی-اجتماعی در سه دهه اخیر در ایران»***، پایان‌نامه، مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.
- شوارتس، بریتا (۱۳۹۷). ***عینک جادویی***. با تصویرگری کارستن مرتین. ترجمهٔ منیژه نصیری. تهران: زعفران.
- استریت، ریتا و ویتهام، اسکات (۱۳۸۵). ***گرافیک حسی***. ترجمه و گردآوری نازمریم شیخها. تهران: آبان.
- طالب‌زاده، رضوان. (۱۳۹۳). ***«بررسی نام‌نوشته‌های کتاب‌های انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان»***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. رشته ارتباط تصویری. دانشکده پردیس البرز وابسته به دانشگاه تهران. گروه هنر و معماری.
- طاهری، فائزه (۱٤۰۰). واکاوی نقش خط بدنه در ایجاد لحن و شخصیت در تایپ‌فیس‌های فارسی. ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***. ۱٤(۳۱). ۷۱-۹٤.
- علی‌بیگی، ریحانه (۱٤۰۰). ***«ویژگی‌های شاخص دیداری آثار سینمایی انیمیشن ایسائو تاکاها با تمرکز بر فیلم‌های همین دیروز، همسایه من یامادا، و افسانهٔ شاهدخت کاگویا بر اساس نظریهٔ فرمالیسم نوین»***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد انیمیشن. دانشکده هنری و معماری دانشگاه تربیت مدرس.
- قیومی، سمیرا (۱۳۹٦). ***یک دو سه چیلیک***. با تصویرگری مریم یکتافر. تهران: علمی و فرهنگی.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). ***فرهنگ ادبیات و نقد***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
- گودرز تله‌جردی، زهرا (۱۳۹۱). ***فرمالیسم در تصویر متحرک***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری. دانشگاه الزهرا.
- منصوری، نیلوفر (۱۳۹٤). ***«تحلیل ساختار بصری نوشتار در طراحی جلد کتاب‌های ادبی دههٔ هشتاد بر مبنای گونه‌شناسی»***. مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری. دانشگاه علوم و فرهنگ. دانشکده هنر و معماری.
- وایت، الکس (۱۳۹۳). ***عناصر طراحی گرافیک***. ترجمهٔ الهه بور. تهران: آبان.
- ویلیس، جین (۱۳۹۷). ***خفاش دیوانه***. با تصویرگری تونی راس. ترجمهٔ معصومه انصاریان. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- هال، مایکل (۱۳۹۸). ***دریا قرمز نیست***. ترجمهٔ آناهیتا حضرتی. چ۵. تهران: پرتقال.

هنرکار، لیلا (۱۳۹۳). ***ماه گفت قلپ قلپ کمک!***. با تصویرگری فاطمه خسرویان. تهران: علمی و فرهنگی.

- Erlich, V. (1955). ***The Russian Formalist***. Holland: The Hague.
- Keill, F.C. (1989). ***Concepts Kinds and Cognitive Development.*** Cambridge: MIT press.
- Scieszka,J and Smith,l (2002). ***The Stinky Cheese Man***, New York: Viking Juvenile.
- Silverstein, Sh. (2011). ***The giving tree***. London & UK: Penguin Books Ltd.
- Shklovski, V. (1998). "Art as Technique" in ***Literary Theory: An Anthology***, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), Malden: Blackwell.

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].
- Bahari S′adi, H. (2017). ***Sunny Detective.*** *(Kārāgāh Āftābi)*. Illustrated by Reyhane Shiran. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [Text in Persian].
- Bently, P. (2015).***Cats Ahoy!.*** *(Ūhūy Gorbe-hā)*. Translated by S.A. Seyed-navid; Tehran: Chekkeh. [Text in Persian].
- Bigdlou, Q. (2007). ***The Worm of the Ninth Page***. *(Kerm-e Safhe-ye Noh-om).* Illustrated by G. Kiani; Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [Text In Persian].
- Broder, R. (2021). ***Crow and snow.*** *(Kalāq va Ādam-barfi)*. Illustrated by O. Tallec. Translated by S. Heydari; Tehran: Mehrsa. [Text in Persian].
- Cuddon, J. A. (2001). ***A Dictionary of Literary Terms*** *(Farhang-e Adabiyyāt va naq).* Translated by Kazem Firouzmand, Tehran: Shadgan. [Text in Persian].
- Chare′ei, A. R. (2019). ***Creativity in typography***. (*Khallāqiyyat dar Tāypografi*). Tehran: Farhang-sarā-ye Mirdashti. [Text in Persian].
- Erlich, V. (1955). ***The Russian Formalist***. Holland: The Hague.
- Ghayoumi, S. (2017). ***One two three chilik***. *(Yek Do Se Čilik)*. Illustrated by Maryam Yektafar. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [Text In Persian].

- Gudarze-Talejerdi, Z. (2013). "***Formalism in Animation: Function of form in Abstract Animation***". For the Degree of M.Sc in Viual Communication. Faculty of Art. University of Alzahra. [Text in Persian].
- Habibi, H. (2008/1387SH). ***The Horn That Had Croup*** (*Būqī ke Xorūsak Gerefteh Būd*). Illustrated by Ali Reza Golouziyan. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [Text In Persian].
- Hall. M. (2020). ***Red: A Crayon's Story.****(Daryā Qermez nist).Illustrated by Michael Hall. Translated by Anahita Hazrati*. 5th ed. Tehran: Porteqal Publication. [in Persian].
- Honarkar, L. (2014). ***The Moon Said Glub Glub Help (Māh Goft Qolop Qolop Komak!).*** Illustrated by Fatemeh Khosraviyan. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [Text In Persian].
- Jala′eifar, Z. (2018). ***Lopsided (****Čapaki)*. Illustrated by Hajar Moradi. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [Text In Persian].
- Javdaneh, S. (2023). "***Structural analysis of typography of educational board games of letters and words for children from 1395 to 1401"***. For the Degree of M.Sc in Viual Communication. Faculty of Visual Arts. University of Soore. [Text in Persian].
- Jeanne, W. (2018).***Daft Bat*** *(Xoffāš-e Divāne).* Illustrated by T. Ross; Translated by M′asoumeh Ansariyan. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. [Text in Persian].
- Keill, F.C. (1989). ***Concepts Kinds and Cognitive Development.*** Cambridge: MIT press.
- Khurshahiyan, H. (2019). ***Island of Flags*** *(Jazire-ye Parčam-hā)*. Illustrated by Raziyeh Sheykh-Ali. Tehran: Neyestan. [Text In Persian].
- Khosrownezhad, M. (2010). ***I am ogrest of all****. (Man az Hame Qūl-tar-am)*. Illustrated By: Simin Shahravan. Mashhad: Beh-nashr. [Text In Persian].
- Mansouri, N. (2016). "***Analysis of Visual Structure of the Text in the Design of Book Cover in the 1380s***". Thesis Master of Art in Communication Art. Faculty of Art and Architecture. University of Scince and Culture. [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. Islamic Azad University. Yazd Unit. [Text in Persian].
- Saki, S. (2016). "***A Study of Typography in Designing Cover books 1360s to 1390s***". For the Degree of M.A in Viual Communication. Tehran University of Art. [Text in Persian].

- Scieszka,J and Smith,l (2002). ***The Stinky Cheese Man***, New York: Viking Juvenile.
- Schwarz, B. (2018). ***Meine Brille Kann Zaubern ('****Einak-e Jādū-ei****)***. Illustrated by Carsten Martin. Translated by: Manizhe Nasiri. Tehran: Z′aferan. [Text in Persian].
- Shklovski, V. (2013). "Art as Artifice" in *Literary Theory: Texts of Russian Formalists.* In Tzvetan Todorov (Ed.), Translated by Atefe Taha′ei, Tehran: Dat. [Text in Persian].
- Taheri, F. (2021). "***Exploring the Role of Body font in Creation of Tone of Voice and Personality in Persian Typefaces***". Visual and Applied Arts. 14(31). Pp 94-71. [Text in Persian]. https://doi.org/10.30480/vaa.2020.2184.1314
- Silverstein, Sh. (2011). ***The giving tree***. London & UK: Penguin Books Ltd.
- Shklovski, V. (1998). "Art as Technique" in ***Literary Theory: An Anthology***, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), Malden: Blackwell.
- 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].
- Tallec, O. (2021). *It's My Tree (In Derax-e Man Ast).* Illustrated by Olivier Tallec; Translated by Somayyeh Heydari; Tehran: Mahsa. [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].
- Toupchi, F. (2022). ***Up There, Down Here (Ān Bālā, In Pāyin)***. Illustrated by Rashin Kheyriyeh. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. [Text in Persian].
- White, A. W. (2014). ***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].
- Withha, S. & Street, R. (2006).***Touch This: Graphic Design That Feels Good, Graphic Design*** *(Gerāfik-e Hessi).* Translated by Nazmaryam Sheykhha, Tehran: Aban. [Text in Persian].
- Zanjanbar, A. H. (2020). ***Wow (****Vāv****)***. Illustrated by Iraj EsmailPour .Tehran: Ghou [In Persian].
- Zanjanbar, A. H. (2022). "Formalist Classification of Antiwar Stories in Children's Literature"**.** ***Literary criticism***. 15(60). Pp93-145. [Text In Persian].

- http://lcq.modares.ac.ir/article-29-62711-fa.html
- Zanjanbar, A. H. (2023). "Classification of Calligrams from a Formalist Perspective in the Typography of Titles for Children's Picture Books". ***Graphic Art and Painting Research.*** 6(11). [Text In Persian].