

تحلیل بیان استعاری «واسازی» در پوستره‌های نوشتار-محور دهه ۹۰ (در گالری طراحان آزاد)

مهسا تقوی*

دکتر مجید حیدری**

۱. کارشناس ارشد ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
۲. استادیار گروه گرافیک، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۳

صفحه ۴۵-۲۶

چکیده

بیان مسئله: استعاره در دهه‌های اخیر در زمینه‌های گوناگون از زبان و ادبیات گرفته تا فلسفه و زیبایی‌شناسی، مورد مطالعه قرار گرفته است. مطالعات استعاره تاکنون با رویکردهای مختلف معناشناسانه، شناختی، عملگرا و بدیع انجام شده‌اند. با این وجود پژوهش‌های اندکی به بررسی حضور انواع استعاره و بیان استعاری در رسانه‌های هنری مختلف پرداخته‌اند. پوستر به‌عنوان یکی از پرکاربردترین رسانه‌های هنری، از ابتدا شامل عناصر تصویری و نوشتاری بوده است. طراحان همواره این عناصر را به صورت مکمل در یک اثر به کار می‌بردند. اما نکته قابل توجه این است که طراحان معاصر به‌ویژه در دهه ۹۰، با حذف تصویر از پوستر و به‌کاربردن نوشتار به‌عنوان عنصر اصلی، بیشتر به طراحی پوستره‌های نوشتار-محور روی آورده‌اند. حضور نوشتار به‌عنوان سوژه اصلی در اثر را می‌توان از منظر انواع روابط استعاری که با مفهوم پوستر ایجاد می‌کند مورد مطالعه قرار داد. **هدف مقاله:** هدف از این مقاله تحلیل استعاری نوشتار فارسی و یافتن روابط استعاری میان نوشتار و دیگر عناصر تصویری از طریق تحلیل «بیان استعاری واسازی» در حروف‌نگاری پوستره‌های فارسی دهه ۹۰، به‌ویژه پوستره‌های نوشتار-محور گالری طراحان آزاد بوده است.

سؤال مقاله: استعاره واسازی چه بیان هنری در حروف‌نگاری پوستر می‌یابد؟

روش تحقیق: در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، اطلاعات و داده‌های مورد استفاده از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

نتیجه‌گیری: در نهایت نتایج حاصل از تحلیل آثار نشان داد که می‌توان «بیان استعاری واسازی» را به‌عنوان یک الگوی پرکاربرد توسط طراحان معاصر به شمار آورد. بیان استعاری واسازی موجب تغییر شکل نوشتار به نفع معنا و ایده اصلی اثر شده و نوشته را از ساختار اصلی و کلیشه‌ای خود خارج می‌کند. در واقع می‌توان شناسایی سوژه شدن حروف در طراحی نوشتار و ازهم‌پاشیدگی حروف در جریان بازنمایی مفاهیم دیگر را از مهم‌ترین نتایج مقاله حاضر به شمار آورد.

واژگان کلیدی: بیان استعاری، استعاره واسازی، حروف‌نگاری، نوشتار فارسی.



* mhsataghavi@gmail.com

** mjdheidary@gmail.com

Analysis of Metaphoric Expression of “Deconstruction” in Type-based Posters (Azad Art Gallery, Tehran, 1390s)

Mahsa Taghavi*¹

Dr. Majid Heidari**²

1. MA of Visual Communication, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran

2. Assistant Professor of Graphics Department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 2/3/2021

Accepted: 14/8/2021

Page 27-45

Abstract

Statement of the Problem: Whenever we seek to express a novel concept or sentiment, i.e., to produce meaning (especially in a creative productions), we may encounter a semantic gap to establish artistic communication. In fact, we intend to express a concept or emotion, but we do not have the verbal or artistic (visual) possibilities. This means that we do not find a single word or object that is able to convey the intended connotation. It is in such circumstances that we need figurative devices such as similes, metaphors, or stories. They enable us to reach new semantic domains by accompanying, substituting, or combining existing concepts, or objects.

Recently, Metaphor has been studied in many fields such as language, literature, philosophy and aesthetics. Scholars have studied metaphor with semantic, cognitive, pragmatic and rhetoric approaches. However, there are few studies examining the role of metaphor and metaphoric expression in various art media. Poster design, as one of the most widely used art media, has always included two important elements, visual and textual elements. Designers have used these elements as complementary objects. But it is noteworthy that contemporary Iranian designers, especially in the last decade, 1390s, have realized the potentiality of type and typography in poster designing and therefore have used type and typography as nearly independent medium.

A comparative review of recent researches in 1370s-1390s, showed that designers' tendency to use type as the main element of a poster began almost in the mid-1370s and peaked in the 1390s. So, most of the posters designed in this period are based on type. Due to the fact that there is a wide variety of Iranian type-based posters, the ones which were designed for different events and exhibitions (in Azad Art Gallery) in the last decade have been selected to be analyzed.

Previous researches have studied 'typography' only on its form characteristics, but in the present study, the relation between form and content has been considered and the types of metaphorical expressions in poster typography (especially type-based posters) have been analyzed.

Through metaphoric analysis of nearly 500 posters, we have found different metaphoric expressions created by Iranian contemporary designers through the use of typography

to express the intended notion of the poster. Then, through comprehensive analysis of different metaphoric expressions we have found some common patterns, most importantly the metaphoric expression of deconstruction.

Metaphoric expression of “deconstruction” is the one in which the visual elements (type in particular) are conceptually reformed (redesigned) to express intended notion of the poster in novel and eye-catching ways. We have found that this metaphoric expression, deconstruction, in its different shapes or forms is the most common expression among all other metaphoric expressions we have noticed in the posters.

Purpose of the article: In this article, we did metaphorically analysis of Persian Type in Recent Iranian type-based poster designs to find metaphorical relations between type and other visual objects, with a focus on “Metaphorical Expression of Deconstruction”.

Conclusion: Data obtained from this study has proved that most posters designed by contemporary Iranian designers in 1390s used type and typography as a more significant visual element than images. Additionally, the most common metaphoric expression of type and typography, being used in the posters, is different expressions of the concept of “deconstruction”. ‘on the verge of deconstruction’, ‘fracture’, and ‘melting’ are all different figurative expressions of the concept of “deconstruction” or as we call it in this paper metaphoric expressions of deconstruction.

We have found three prevalent patterns in the metaphoric expressions. The first dominant pattern was “on the verge of deconstruction”, the designer makes changes in the traditional way of using type and writing. In this case, the ‘type’ deviates slightly from its standard form, but does not completely disintegrate, and the visual elements as intermediaries prevent their complete deconstruction. In the second found pattern, metaphorical expression of “fracture”, the ‘type’ loses its completeness or totality and finds a deformed shape. Therefore, the type is usually depicted in the form of three-dimensional and fragmented elements. In other words, one single word in the poster can presented in pieces of a broken glass or paper. In the last group, metaphorical expression of “melting”, the designer visually melts the text to represent the concepts in

the poster. In fact, the idea of letters or words being melted is an attempt to show the underlying idea of deconstruction.

Finally, based on the results of this study we can claim that the “metaphorical expression of deconstruction” can be considered as a widely used model by contemporary designers. In this type of metaphorical expression, the designer considers type as the main visual object and tries to make a connection by creating a conceptual relationship between the type and the main idea of the poster. The metaphorical expression of deconstruction transforms the type in favor of the intended concept and notion of the poster.

Keywords: Metaphorical Expression, Deconstruction Metaphor, Typography, Persian Type.

References

- AfzalTousi, Effat-Alsadat, (2006), Analyzing type (typography) changes in poster design, *Honar-ha-ye-ziba*, No 26.
- Ahmadpour, Nayr, Marathi, Mohsen, (2017), The study of the effect of visual metaphor on the scattering of meaning in the human body of Ardeshir Mohasses, *Journal of Art University*, No. 19.
- Black, Max, (1954), *Metaphor*, Blackwell Publishing on behalf of The Aristotelian Society
- Damirchilu, Hoda. Sojudi, Farzan. (2011), Semiotic analysis of Persian typography, *Ketabmah-e Honar*, No 152, 90-100.
- Davidson, Donald, (1978), *What Metaphors Mean*, *critical Inquiry*, Vol.5. No. 1. PP.31-47
- Pisklakov, Pavel, (2018), *Design Principles For Typographic Posters: TRIZ-Based Approach to Generate New Ideas*, International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Art SGEM
- Forsey, Jane, (2004), *Metaphor and Symbol in the Interpretation of Art*, *Journal of Continental Philosophy* 8, no. 3
- Falsafi, Mohammad Kazem, (2011), *A Study of Typography in the Three Decades of 1960 to the End of 1980*, University of Arts, Master of Visual Communication, Mostafa Oji
- Hamidi, Bahram, (2013), *Typographic developments in posters with an approach to postmodernism*, *Ketabmah-e Honar*, No160, 89-92
- Homaei, Jalaluddin, (2010), *Rhetoric and literary Terms*, Tehran: Ahoora.
- Heidari, Majid, (2020), *The Role of “BADI” in*

Islamic-Iranian Aesthetics, Knowledge, No82/1
Shamisa, Sirus, (2004), Meanings and expression,
Ferdowsi Publishing.

Kovecses, Zoltan, (2015), Where Metaphors Come
From. Oxford University Press.

Kahvand, Maryam, (2018), a look at the
communication and social contexts of today
typography, Herfeh-Honarmand, No 68.

Lakoff, George. Johnson, Mark, (2018), Metaphors
we live by, translated by Jahanshah Mirzabeigi,
Tehran: Agah Publishing.

Maroufi, Ebrahim, (2006), studying typography
in Iranian posters (1996-2006), Ketabmah-e
Honar, No 99-100, 28-30.

Negro, Isabel. Sorm, Estor. Steen, Gerard, (2018),
General Image Understanding: Visual metaphor
identification.

Poorebrahim, Shirin, (2014), A study of verbal-
visual metaphors in some Persian-language
posters, No 11, 19-36.

Stone, Iynden, (2014), Metaphors for Abstract
Concepts. Studio Research.

مقدمه و بیان مسئله

هرگاه در پی بیان مفهوم و یا ذهنیاتی بدیع یا به عبارت دیگر در پی تولید معنا (به خصوص در تولیدات خلاقه) باشیم ممکن است با خلأی معنایی در جهت برقراری ارتباط هنری مواجه شویم. به عبارت دیگر قصد بیان مفهوم یا احساسی را داریم اما امکانات کلامی و یا هنری (تجسمی) آن در اختیار ما نیست. به این معنی که یک کلمه یا شیء خاص را نمی‌یابیم که آن معنا را به تنهایی منتقل کند. در چنین شرایطی است که از امکاناتی همچون تشبیه، استعاره و یا حتی داستان بهره می‌بریم که در واقع با هم‌نشینی، جان‌نشینی و یا ترکیب عبارات، مفاهیم و یا چیزها سعی می‌کنیم به حیطه‌های جدید معنایی دست پیدا کنیم؛ بنابراین روابطی که بین دو طرف، دو چیز یا مفهوم برقرار می‌شود به ما کمک می‌کند به معنایی جدید دست یابیم. استعاره یکی از این امکانات هنری است که در تولید معانی و مفاهیم جدید نقش مهمی دارد. این واقعیت که مطالعات استعاره توسط ارسطو آغاز شد، غیرقابل انکار است اما استعاره تا مدت‌ها فقط در حوزه زبان ادبی مورد استفاده و تحلیل قرار می‌گرفت و بعدها در سایر زمینه‌های ادبیات، فلسفه و حتی اخیراً در حوزه تصویر و زیبایی‌شناسی نیز بررسی شده است. مطالعات استعاره در حوزه زبان و ادبیات تاکنون با رویکردهای مختلف معناشناسانه، شناختی، عمل‌گرایانه و علم بدیع انجام شده است. با توجه به اینکه ماهیت کلی استعاره ایجاد ارتباط معنایی بین دو چیز یا مفهوم، اغلب در قالب جایگزینی است، می‌توان این‌گونه توضیح داد که این جایگزینی در زبان و ادبیات جایگزینی یک کلمه یا عبارت، با کلمه یا عبارت دیگر و در حوزه تصویر جایگزینی

یک تصویر با تصویری دیگر است.

استعاره می‌تواند با ایجاد انواع روابط و علایق از جمله هم‌نشینی، مجاورت و یا جایگزینی، به شکل‌گیری ارتباط معنایی بدیع بین دو کلمه یا مفهوم منجر شود. با توجه به این نکته هرگاه هنرمند به جای بیان مستقیم، با استفاده از روش‌های گوناگون و به‌ویژه از طریق جایگزینی معنایی و تصویری مقصود مورد نظر خود را به صورت استعاری بیان کند، به آن «بیان استعاری» می‌گوییم. بیان استعاری می‌تواند به صورت‌های گوناگون در رسانه‌های هنری نمود پیدا کند. هنر معاصر بستر مناسبی برای جستجوی بیان و معناهای بدیع و ردیابی انواع بیان استعاری به شمار می‌رود.

مصادیق حضور استعاره را می‌توان در عناصر تصویری و در رسانه‌های مختلف هنری یافت. با در نظر گرفتن اینکه استعاره معمولاً در خدمت یک خلأ معنایی، ایجاد و یا بازنمایی یک مفهوم و ایده است، هر بیان استعاری یک سری از مفاهیم را بازنمایی می‌کند. در این پژوهش تاکید بر بیان‌های استعاری بود که بیشتر مفهوم «واسازی» را بازنمایی می‌کردند. «استعاره واسازی» یکی از انواع بیان استعاری است که در آن عناصر تصویری (نوشتار) به روش مفهومی برای بازنمایی معنا و مفاهیم اثر از قالب همیشگی خود خارج شده و دچار تغییر شکل می‌شوند. به نظر می‌رسد که حروف‌نگاری معاصر ایران از این بیان استعاری بیشتر استفاده کرده است. استفاده از بیان استعاری «واسازی» در طراحی نوشتار خود می‌تواند اشاره‌ای به رویکرد پست‌مدرن هنرمندان در دهه ۹۰ داشته باشد. نوشتار از دیرباز به عنوان یک عنصر تاپی (حروف‌نگاری) بالارزش، همیشه در چارچوب و اصول خاص خود در آثار

متعدد هنری به نمایش آثار پیشرو با گرایش نوین و رویکرد انتقادی پرداخت. علاوه بر نمایشگاه، برگزارکننده فعالیت‌های دیگری چون نمایش ویدئو، پرفورمنس و نمایشگاه‌های چندرسانه‌ای گروهی و انفرادی بوده است. پوستر این نمایشگاه‌ها توسط طراحان و استودیوهای مطرح به هر دو شیوه تصویر-محور و نوشتار-محور طراحی شده‌اند که در بخش تحلیل آثار، منتخبی از پوسترهای نوشتار-محور این نمایشگاه‌ها مورد مطالعه قرار گرفته است.

تایپوگرافی در تحقیقات پیشین تنها بر اساس خصوصیات فرمی مطالعه شده، اما در پژوهش حاضر به رابطه میان فرم و محتوا توجه شده و انواع بیان استعاری در تایپوگرافی پوستر مورد تحلیل قرار گرفته است. طبق روش تحقیق این پژوهش، ابتدا هر پوستر بدون هیچ جهت‌گیری تحلیلی توصیف شده و سپس سعی شده این پوسترها با استفاده از مشخص کردن نوع بیان استعاری در رویکرد عملگرا تحلیل شوند. در این رویکرد زمینه استفاده هر بیان استعاری مورد توجه قرار می‌گیرد و استعاره نتیجه تنش بین معنای لفظی و هنری (استعاری) نبوده بلکه نتیجه برآمده از زمینه‌ای است که استعاره در آن به کار بسته شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مختلفی در رابطه با تایپوگرافی، نوشتار و رابطه آن با عناصر بصری (به خصوص در طراحی پوستر) و همچنین بررسی حضور استعاره در رسانه‌های هنری مختلف انجام شده که بازه زمانی (۱۳۸۵-۱۳۹۷) را در بر می‌گیرند. بیشتر این مطالعات به بررسی نحوه استفاده از تایپوگرافی در پوستر، به خصوص پوسترهای معاصر، پوستر فیلم و پوسترهای مربوط به رویدادهای فرهنگی می‌پردازند.

کهوند (۱۳۹۷)، در مقاله نگاهی به زمینه‌های ارتباطی و اجتماعی تایپوگرافی امروز، بیان می‌کند که مواجهه با عناصر تایپی به اشکال گوناگون نشان از حضور همیشگی تایپ در زندگی روزمره ما دارد. رفتارهای ارتباطی، سواد دیداری، سواد خواندن و نوشتن و حتی کیفیت بینایی

هنری مورد استفاده قرار می‌گرفته، اما امروزه هنرمندان ساختار کلیشه‌ای را برهم زده و نوشتار را از فرم (صرفاً نوشتاری) خارج کرده‌اند. طراحان اکنون از تایپ به عنوان ابژه‌ای تصویری با هویتی مستقل در اثر استفاده می‌کنند و معمولاً با واسازی حروف آن‌ها را در خدمت معنا قرار می‌دهند.

پوستر به عنوان یکی از پرکاربردترین رسانه‌های هنری که تأثیر بسیاری بر مخاطب می‌گذارد، از ابتدا شامل دو عنصر مهم تصویر و نوشتار بود که هر یک نقش مهمی را در تکمیل اثر ایفا می‌کردند. استفاده از این عناصر تصویری و نوشتاری در دوره‌های مختلف، به شیوه‌های گوناگون انجام می‌شد. مطالعه پوسترهای ایرانی در چند دهه اخیر نشان می‌دهد که اولویت طراح برای استفاده از تصویر یا نوشتار به عنوان عنصر اصلی، باتوجه به شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه دچار تغییر شده است. در نهایت نتیجه این بررسی‌ها نشان می‌دهد که از دهه هفتاد شمسی، اغلب پوسترها به صورت نوشتار-محور طراحی شده و به تدریج نوشتار به صورت یک عنصر مستقل از تصویر در آمده است. باتوجه به اینکه حروف نگاری باید در خدمت مفهوم (پوستر) باشد، تغییر شکل پیدا می‌کند تا در راستای ایده اصلی آن پوستر قرار بگیرد.

روش تحقیق

در این پژوهش سعی شده با استفاده از مبانی نظری تحلیل استعاری در رویکرد عملگرا الگوی کلی به نام بیان استعاری «واسازی» مورد مطالعه قرار بگیرد. بررسی پژوهش‌های پیشین و مقایسه پوسترها در دهه‌های ۷۰ تا ۹۰ شمسی نشان داد که تمایل طراحان برای استفاده از نوشتار به عنوان عنصر اصلی پوستر، تقریباً از میانه دهه ۷۰ آغاز شده و در دهه ۹۰ به اوج خود رسیده است به شکلی که بیشتر پوسترهای طراحی شده در این دهه مبتنی بر نوشتار هستند. باتوجه به گستردگی حیطه طراحی پوستر، پوسترهای نوشتار-محور گالری طراحان آزاد که در سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۸ طراحی شده‌اند، به عنوان جامعه آماری اصلی این پژوهش برگزیده شد. گالری طراحان آزاد در سال ۱۳۷۷ آغاز به کار کرد. این گالری از ابتدا با بهره‌مندی از رسانه‌های

و ذائقه دیداری افراد هم در ارتباط مستقیم با تایپوگرافی قرار دارد. نویسنده در نهایت ادعا می‌کند که تایپوگرافی یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباطی عصر حاضر است و در عین اهمیت یافتن کارکرد نشانه‌های تصویری، اعم از لوگو، آیکون و همه علائم تصویری، به‌وسیله تأمین بخش مهمی از نیازهای ارتباطی افراد، به تمام سطوح زندگی گره خورده است.

احمدپور. مرانی (۱۳۹۶)، در مقاله مطالعه تأثیر استعاره تصویری بر پراکندگی معنا در پیکره‌های انسانی اردشیر محمص که به صورت کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی-تفسیری و تحلیل کیفی استقرایی انجام شده، ضمن تعریف استعاره بر اساس دیدگاه نوئل کرول و چارلز فورسویل، به بررسی پیکره‌های انسانی غیرمتعارف اردشیر محمص می‌پردازد. هدف از این پژوهش، مطالعه مسیر رسیدن به معنا در پیکره‌های محمص بر اساس تعاریف استعاره تصویری است. نویسنده نتیجه می‌گیرد که پیکره‌های تلفیقی اردشیر محمص بر اساس تعاریف نوئل کرول از استعاره تصویری، نمونه‌های کاملی از ترکیب دو قلمرو غیر قابل تلفیق و بر اساس تعاریف فورسویل، آثار او به طور غیرمعمول در یک موجودیت واحد هستند که مستقیماً مخاطب را برای تفسیر خطاب قرار می‌دهند. استعاره‌های بصری موجود در آثار محمص، دارای ویژگی‌های خاص خود است که در اغلب موارد با فضایی سوزناپذیری خلق می‌شوند.

پور ابراهیم (۱۳۹۳)، بررسی استعاره‌های کلامی-تصویری در چند پوستر مناسبتی زبان فارسی توضیح می‌دهد که؛ در صدد آنیم که بدانیم استعاره‌های کلامی-تصویری چگونه در پوسترهای زبان فارسی ظاهر می‌شوند؟ چگونه تصویر و متن موجود در پوسترهای مناسبتی به صورت استعاره چندوجهی با هم در تعامل هستند؟ و در آخر، استعاره‌های کلامی-تصویری چه نقشی در کاربرد شناختی در انتقال پیام پوسترها ایفا می‌کنند؟ استعاره‌های کلامی-تصویری به صورت مکمل، ولی با درجات مختلف، کار انتقال مفاهیم مناسبتی را انجام می‌دهند. هدف این تحقیق بررسی چند پوستر مناسبتی به زبان فارسی حاوی استعاره‌های چندوجهی است.

حمیدی (۱۳۹۲)، در مقاله تحولات تایپوگرافی در پوستر

با رویکردی بر پست‌مدرنیسم، بیان می‌کند که امروزه حروف‌نگاری دیگر صرفاً به‌عنوان شیوه‌ای برای بیان اطلاعات نیست و ویژگی‌های تصویری و ساختاری آن به شکل منفعل و محدود، به جنبه خاصی از زبان تصویری محدود نمی‌شود. امروزه زبان تصویری حروف در طراحی گرافیک همانند دیگر روش‌های بیان هنری متأثر از مفاهیم و رویکردهای متعددی است که در روش پست‌مدرن بیان و ویژگی‌های نامحدودی یافته است. آثار حروف‌نگاری امروزی می‌تواند مجموعه‌ای از حروف و کلمات باشد و در عین حال به معنای صریح و روشنی اشاره نداشته باشد. همچنین در این مقاله به نقش جنبش‌های هنری نظیر فوتوریسم، دستیل، باهاوس و جنبش موج نو در تحولات ایجاد شده در تایپوگرافی اشاره می‌کند و نتیجه می‌گیرد که این موج تایپوگرافی جدید خصایص خشک و کلی تایپوگرافی مدرن را مورد تردید قرار داد و با رویکرد تازه‌ای به خلق آثار پرداخت. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره، قابلیت بیان احساسات فردی هنرمند بود که مورد توجه بسیاری از طراحان قرار گرفت.

دمیرچیلو. سجودی (۱۳۹۰)، در مقاله تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، پس از ذکر توضیحاتی در مورد دیدگاه‌های زبان‌شناسی در مورد رابطه گفتار و نوشتار، به ارائه تعاریفی از تایپوگرافی و کارکردهای معنایی آن می‌پردازد. سپس ارتباط میان دو حوزه نشانه‌شناسی و تایپوگرافی را بررسی کرده و پس از آن مواردی از آثار گرافیکی که تایپوگرافی در آن‌ها نقش مهمی را در انتقال معنا بر عهده دارد، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد.

امامی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه نشانه‌شناسی پوستر، بررسی روند تغییرات پوستر طی پنج دهه اخیر ایران، طراحی پوستر را از دهه ۴۰ تا ۸۰ مورد بررسی قرار داده که بخشی از داده‌های مورد استفاده از این بخش، از این پژوهش استخراج شد. امامی با بررسی پوسترهای طراحی شده در هر دهه، مشخص می‌کند که در هر زمان اولویت برای استفاده از عناصر تصویری و نوشتاری به چه صورت بوده است. جمع‌بندی حاصل از این پژوهش این‌طور نتیجه می‌دهد که خصوصیات پوسترهای هر دهه و روند تغییرات ساختاری در این پوسترها چه از نظر نوشتاری و چه تصویری به چه شکل بوده است.

پوستر (سبک اوهام) و در نهایت پست مدرنیسم، هرکدام چه نقشی در روند تحولات تایپوگرافی تا به امروز داشته‌اند. (Negro et.al (2018) در مقاله درک کلی تصویر:

شناسایی استعاره بصری، در باب شناسایی استعاره بصری در تصویر بحث می‌کنند. در این پژوهش بیان می‌شود که اولین قدم در این رویه درک عمومی از یک تصویر است. نگارنده موضوعاتی را مورد بررسی قرار می‌دهد که تحلیلگران هنگام نگاه کردن به یک تصویر با آن روبرو می‌شوند. پنج مرحله برای درک و توصیف تصویر در این مقاله نام برده و توضیح داده شده که شامل شناسایی واحد تصویر، انتخاب عناصر بصری، رابطه بین اشیا بصری، تفسیر تصویر و توضیحات تصویر است.

(Piklakov (2018) در مقاله اصول طراحی برای پوسترهای تایپوگرافیک، در سال ۲۰۱۸ که بر اساس (تئوری حل مسئله مبتکرانه) نوشته شده است، توضیح می‌دهد که TRIZ (تئوری حل مسئله مبتکرانه) رویکردی برای تولید راه حل‌های خلاقانه برای حل مسئله است که از سال ۱۹۴۶ توسط جنریک آلتشولر^۱ ایجاد شده است. این مقاله اصول طراحی مشخص شده‌ای را بر اساس رویکرد TRIZ توصیف و بیان می‌کند چگونه می‌توانید از این اصول برای تولید ایده‌های جدید، خصوصاً برای نمونه‌های تایپوگرافیک استفاده کنید. اصول مشخص شده همچنین نه تنها برای پوسترها بلکه برای سایر رسانه‌های هنری نیز تا حدی اعمال شود.

(Stone (2014) در استعاره برای مفاهیم انتزاعی، بیان می‌کند که استعاره یک ابزار ضروری برای تعامل مفهومی بین اثر بصری و بیننده است و به درک بهتر آن کمک می‌کند. استعاره موفق، نیاز به یک سخت‌گیری خردمندانه هم از جانب خالق و هم مفسر اثر دارد. استعاره دو چیز را با هم مقایسه نمی‌کند بلکه بیان می‌کند چیزی به جای چیز دیگری قرار گرفته است. تاریخ هنر نشان می‌دهد که هنرمندان بی‌شماری از استعاره برای پیوند بهتر دنیا فیزیکی و مفاهیم لمس ناپذیر و انتزاعی استفاده می‌کردند. با این وجود این نکته حائز اهمیت است که استعاره باید قابلیت انتقال معنا را داشته باشد. با توجه به

فلسفی (۱۳۹۰) در پایان نامه بررسی تایپوگرافی در سه دهه ۱۳۴۰ تا آخر ۱۳۶۰ خورشیدی، به روند تغییرات نوشتار در این سه دهه می‌پردازد. با توجه به نتایج به دست آمده از این گزارش می‌توان نتیجه گرفت که در ابتدای دهه چهل، سرعت بالا، پرکاربرد بودن، همچنین هزینه کمتر، از مزایای استفاده از حروف تایپی به جای حروف دست‌نویس و خوشنویسی شده بود. اما طراحان برای این منظور با چالش‌هایی نیز روبرو بودند که یکی از آن‌ها ارتباط با مخاطب بود. استفاده جدید از نوشتار در شکلی که تا به حال دیده نشده بود، ممکن بود واکنش منفی مخاطبان را به همراه داشته باشد، اما طراحان در ابتدا با احتیاط بسیار با این عرصه گداشته و کم‌کم آن را گسترش دادند.

معروفی (۱۳۸۵)، در مقاله بررسی تایپوگرافی در پوسترهای ایرانی (۱۳۷۰-۱۳۸۵)، با ذکر اینکه تایپوگرافی یکی از ابزارهای طراحی پوستر است، اظهار می‌کند که روند تغییرات تایپوگرافی در پوسترهای ایرانی در بازه زمانی ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۵ به شکلی بوده که طراحان برای ایجاد جلوه‌های بدیع و خلاقانه در آثار تایپوگرافیک، ملزم به ایجاد تغییراتی در فونت‌های قدیمی بودند که قبلاً بنابر کاربردهای خاصی و بدون هرگونه شناخت از فرم حروف و دانش تایپوگرافی و حتی مهارت خوشنویسی طراحی شده بودند. معروفی در این مقاله ضمن توضیح تحولاتی که در زمینه بین‌المللی در رابطه با تایپوگرافی اتفاق افتاد، ورود این هنر به ایران را نیز مورد مطالعه قرار می‌دهد و به بررسی چالش‌های پیش روی طراحان در مواجهه با تایپوگرافی جدید می‌پردازد.

افضل طوسی (۱۳۸۵)، در مقاله بررسی تغییرات نوشته (حروف‌گذاری) در پوستر، به بررسی اهمیت نوشته در پوستر و تحولات آن طی صد سال اخیر می‌پردازد. در این پژوهش ادعا می‌شود که از ابتدایی‌ترین آثار چاپی تا اولین پوستر، نوشته همواره در پیوند با تصویر برای ارتباط بیشتر بین محتوا و پیام و گیرنده بوده است. طوسی توضیح می‌دهد که استفاده از نوشتار به عنوان یک عنصر جدید، در ابتدا در نقاشی‌های کوبیسم وارد شد. وی همچنین ادامه می‌دهد که جنبش‌هایی چون فوتوریسم، دادائیسم، هنر انتزاعی، باهوس و سبک‌هایی چون آرت نوو و سایکودلیک

1- the theory of inventive problem solving
2- Genrich Altshuller

تعاریف لکاف و جانسون ساختار عادی مفهومی ماناشی از چیزی است که درک می‌کنیم و اینکه ارتباطات ما با دیگران به چه صورت است. استعاره‌ها برای اینکه در یک اثر هنری اثرگذار باشند باید قادر باشند هر چیز را به ایده‌هایی فراتر از واقعیت پیوند دهند. این کارکرد استعاره همیشه مورد بحث فلسفی بوده است.

Forsey (2004)، در مقاله‌ای تحت عنوان استعاره و نماد در تفسیر هنر، چنین تعریفی از استعاره به دست آورده است. زمانی که یک مفهوم از حوزه عرفی خود خارج می‌شود به یک مفهوم بیگانه و متفاوت تبدیل می‌شود. استعاره بین این دو یک تعامل معنایی و ارتباطی بین پدیده‌های نامرتب ایجاد می‌کند. اگر استعاره‌ها وابستگی معنایی بین عبارات یا کلمات ناپیوسته ایجاد کنند، در واقع ویژگی‌های جدید را برای عبارات استعاری تعریف می‌کند و باعث می‌شود ما درکی از مطلب به دست آوریم که تا پیش از این ممکن نبود. استعاره هیچگاه دو چیز را با هم مقایسه نمی‌کند بلکه کمک می‌کند درک ما از یک موضوع راحت‌تر انجام پذیرد.

از مرور پیشینه پژوهشی برمی‌آید که مطالعات اخیر در زمینه استعاره، هم در میان پژوهشگران ایرانی و هم خارجی، بیشتر در حوزه مطالعات ادبی و زبان‌شناسی بوده است. این مطالعات را می‌توان از نظر مبانی نظری بیشتر در دسته‌های شناختی، معناشناختی و به‌خصوص علم بدیع جستجو کرد. اما در حوزه استعاره، چندین پژوهش انجام شده که به حضور استعاره در رسانه‌های مختلف هنری اشاره کرده‌اند. «استعاره تصویری» عنوانی است که بیش از سایر عناوین مرتبط با استعاره در کنار آثار هنری مورد پژوهش قرار گرفته است. در باب نوشتار و تایپوگرافی نیز پژوهش‌هایی تحت عنوان بررسی حضور تایپوگرافی در پوستر انجام شده که در این مطالعات به بررسی نحوه استفاده از تایپوگرافی در پوستر، به‌خصوص پوستره‌های معاصر، پوستر فیلم و پوستره‌های مربوط به رویدادهای فرهنگی پرداخته‌اند. همچنین لازم به ذکر است تمام پژوهش‌هایی که در رابطه با نوشتار و تایپوگرافی در پوستر انجام شده، در رابطه با تغییرات فرمی و ظاهری نوشتار در ادوار مختلف و همچنین تأثیر اتفاقات و جنبش‌های داخلی و بین‌المللی در ایجاد تحولات تایپوگرافی در ایران

بوده و طرح موضوعاتی که به روابط استعاری نوشتار با دیگر عناصر تصویری اشاره کند، مورد غفلت قرار گرفته است.

بحث، مبانی نظری استعاره

در مطالعه استعاره می‌توان چندین رویکرد مختلف را برگزید اما در این پژوهش پس از مرور مختصر چهار رویکرد اصلی رویکرد عملگرایی برای تحلیل آثار اختیار می‌شود.

در بلاغت و علم بدیع فارسی، نظریه پردازان به بررسی آرایه‌های ادبی و استعاره پرداخته و با ذکر مثال‌هایی، انواع این آرایه‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. در مقابل زبان‌شناسان رویکرد معناشناختی^۱ استعاره را در حوزه معنایی مورد مطالعه قرار داده و به بررسی رابطه میان معنای لفظی و مجازی کلمات یا عبارات در قالب استعاره پرداختند. بلک^۲، مهم‌ترین نظریه‌پرداز این حوزه به توضیح سه دیدگاه مقایسه‌ای، جانشین و تعاملی در استعاره می‌پردازد. لکاف و جانسون^۳، که با رویکرد شناختی^۴ به استعاره می‌نگرند، شرح می‌دهند که استعاره رابطه مستقیمی با شناخت و زمینه فرهنگی افراد دارد. اما در رویکرد عمل‌گرایانه^۵ افرادی چون دیویدسون^۶ و رورتی^۷، تغییر شکل معنایی کلمات از لفظی به مجازی و همچنین رابطه استعاره و شناخت را انکار کرده و اذعان می‌کنند که «نحوه استفاده استعاری» از کلمات اهمیت بیشتری نسبت به معنای استعاری آن کلمات دارد. لازم به ذکر است که پژوهشگرانی که از آن‌ها نام برده شد مهم‌ترین افرادی هستند که در هر رویکرد به مطالعه استعاره پرداخته‌اند. در بلاغت فارسی استعاره را می‌توان تحت عنوان عاریت خواستن تعریف کرد. در واقع «استعاره عبارت است از اینکه یکی از طرفین تشبیه را ذکر و دیگری را اراده کرده باشند. لفظ را مستعار و معنی مراد را مشبه یا مستعار له و مشبه به را مستعار منه و وجه شبه را جامع می‌گویند» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۵۲). شمیسا نیز در تعریف استعاره توضیح می‌دهد، کلمه استعاره که از ریشه استفعال می‌آید، هم می‌تواند ریشه در تشبیه داشته باشد و هم در مجاز. استعاره، مهم‌ترین نوع مجاز است که بر اساس علاقه مشابَهت استفاده می‌شود. از طرف دیگر، استعاره را نوعی تشبیه فشرده شده نیز می‌خوانند. در استعاره

ظاهر می‌شوند که در نظام مفهومی انسان حضور دارند.»
(همان، ۱۲).

در ادامه مرور مختصری که به انواع رویکردها در استعاره انجام گرفت، می‌توان بیان کرد رویکرد عملگرایانی چون دیویدسون و رورتی که در این تحقیق مبنای تحلیل آثار قرار گرفته، به مسئله استعاره بر خلاف رویکرد معناشناختی و شناختی است. دیویدسون و رورتی نه تنها توصیف استعاره را در بررسی رابطه بین معنای لفظی و مجازی نمی‌دانند بلکه توضیح می‌دهند آن چه استعاره را می‌سازد در واقع نوع استفاده/ استعاری از یک کلمه است. باید به بررسی این نکته پرداخت که گوینده هنگام استفاده استعاری از یک کلمه چه منظوری در ذهن داشته نه اینکه آن لغت دارای چه معنای استعاری در عبارت است. دیویدسون استعاره را در کنار معنای ابهام^{۱۳} بیان می‌کند و توضیح می‌دهد این عدم اطمینان ما از معنای یک کلمه است که باعث برداشت استعاری می‌شود.

در استعاره، برخی لغات دارای معانی اصلی یا جدید هستند و درک استعاره به عدم اطمینان ما در انتخاب یکی از این دو مفهوم بستگی دارد. اینکه این نظر می‌تواند درست باشد یا خیر امری دشوار است، ابهام در یک کلمه، در صورت وجود، به این دلیل است که کلمه در متن عادی به یک معنا و در متن استعاری به معنای چیز دیگری است. اما معمولاً در یک متن استعاری، در معنای لغت تردید می‌کنیم و تصمیم می‌گیریم که کدام یک از تفسیرهای استعاری را بپذیریم. به هر حال، تأثیر یک استعاره به عدم اطمینان در تفسیر متن استعاری بستگی دارد و می‌توان گفت استعاره این را مدیون ابهام است (Davidson, 1987:35).

در نهایت با توجه به توضیحاتی که در رابطه با رویکردهای مختلف در مطالعه استعاره داده شد، می‌توان از منظر رویکرد عمل‌گرایانه به تحلیل استعاری پوستره‌های نوشتار- محور پرداخت. دیویدسون توضیح می‌دهد که معنای استعاری کلمات در یک عبارت مهم نیست بلکه نوع بیان استعاری کلمات است که عبارت را به یک عبارت استعاری تبدیل می‌کند. وی همچنین به این نکته تأکید می‌کند که «استعاره‌ها اغلب باعث می‌شوند به مواردی از چیزهایی که قبلاً متوجه آن نشده‌ایم، توجه کنیم. بدون شک آن‌ها

یکی از طرفین تشبیه حذف می‌شود و در واقع می‌توان گفت تشبیه را تا حدی خلاصه می‌کنیم که فقط مشابه یا مشابه به از آن باقی بماند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۲).

حیدری در مقاله «نقش علم بدیع در زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی» توضیح می‌دهد که «می‌توان نقطه شروع نظریه‌پردازی در زیبایی‌شناسی را به جای جستجوی کلمات مربوط به هنر در متون حکمی و عرفانی، در متون مربوط به علم بدیع و دسته‌بندی و اصطلاح‌شناسی این علم جستجو کرد.» (حیدری، ۱۳۹۹: ۱۳۷). نویسنده بیان می‌کند که امروزه علم بدیع اهمیت ویژه‌ای در نظریات زیبایی‌شناسی پیدا کرده است که از دلایل آن می‌توان به «همبستگی و همنشینی موجود بین ادبیات با هنرهای بصری و معماری و دوم ابداع اصطلاحات بی‌شمار در علم بدیع در جهت ارزیابی هنر ادبیات» اشاره کرد (همان).

در رویکرد معناشناسانه، بلک در تعریف استعاره شرح می‌دهد زمانی که سخن از یک استعاره ساده است، در واقع ما به یک عبارت یا اصطلاح اشاره می‌کنیم که در آن برخی از کلمات به صورت استعاری و باقی به صورت غیر استعاری بیان شده‌اند. می‌توان کلمه‌ای که به صورت استعاری بیان شده را «کانون»^{۱۴} و باقی عبارت را «زمینه»^{۱۵} در نظر گرفت (Black, 1954: 275-276). بلک در توضیح استعاره سه دیدگاه جانشینی^{۱۶}، مقایسه‌ای^{۱۷} و در نهایت تعاملی^{۱۸} را توضیح می‌دهد.

در دیدگاه شناختی، لکاف و جانسون توضیح می‌دهند که «استعاره در زندگی روزمره ما نه تنها در زبان، بلکه در اندیشه و عمل نیز نفوذ دارد. ماهیت نظام مفهومی عادی ما که اندیشه و عمل‌مان مبتنی بر آن است، از بنیاد استعاری است. اگر در این گفته که نظام مفهومی ما استعاری است، حق با ما باشد، آن‌گاه نحوه تفکر ما، آنچه تجربه می‌کنیم و آنچه به صورت روزمره انجام می‌دهیم، عمدتاً استعاری است.» (لکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۹). لکاف همچنین توضیح می‌دهد «استعاره صرفاً مسئله واژه‌ها نیست. برعکس استدلال می‌کند که فرایندهای اندیشه انسان عمدتاً استعاری هستند. وقتی می‌گوییم نظام مفهومی انسان به طور استعاری سازمان می‌یابد و به زبان استعاری تعریف می‌شود، منظور ما همین است. استعاره‌ها دقیقاً به این دلیل در قالب عبارت‌های زبانی

قیاس‌ها و شباهت‌های غافلگیرکننده‌ای را مورد توجه ما قرار می‌دهند» (Davidson, 1987: 47).

در انتها باید متذکر شد که پوستر به عنوان یک رسانه هنری پرکاربرد دارای دو گروه عناصر تصویری و نوشتاری است که هر یک از این دو گروه نقش ویژه‌ای را در تکمیل اثر ایفا می‌کنند. نکته حائز اهمیت این است که تا به حال عناصر تصویری و نوشتاری به صورت مکمل در کنار یکدیگر به کار برده می‌شدند اما بررسی‌های اخیر نشان می‌دهد که نوشتار نقش پررنگ‌تری در رسانه‌های هنری مخصوصاً پوستر دارد، زیرا خوانایی اثر با حذف نوشتار تا حد زیادی از بین می‌رود اما با حذف تصویر، لطمه‌ای به خوانایی کل اثر چه از نظر محتوایی و چه از نظر زیبایی‌شناسی وارد نمی‌شود.

بنابراین هنرمندان به تدریج نوشتار را به عنوان «عنصر تصویری» اصلی در طراحی پوستر در نظر گرفتند و آن را از قالب‌های کلیشه‌ای خارج کردند. این قالب‌های کلیشه‌ای در واقع فرم‌های نوشتاری هستند که به جهت استفاده زیاد برای مخاطب تکراری شده‌اند و می‌توان از آن‌ها با عنوان بیان استعاری مرده یاد کرد. در بیان استعاری مرده اثر از وجه خلاقانه و هنرمندانه خود فاصله گرفته و می‌توان گفت «نیروی هنری خود را از دست داده است.» (اسیمیش، 1370: 173). اکنون نوشتار به نفع معنا و مفهوم موجود در زمینه اثر دچار تغییر می‌شود. در رویکرد عملگرا توضیح داده شد که زمینه در ایجاد بیان استعاری از اهمیت زیادی برخوردار است. در حقیقت این زمینه است که به نحوه استفاده استعاری از عناصر در اثر جهت می‌بخشد.

تحلیل آثار

در بخش‌های قبلی گفته شد که استفاده از تایپ و نوشتار در دهه اخیر غالباً به انتخاب اول طراح تبدیل شده است. به این صورت که نوشتار دیگر به عنوان یک عنصر مکمل با تصویر همراه نشده و خود به عنوان یک عنصر مستقل دارای هویتی سوژکتیو شده است. برای تحلیل استعاری به منظور ردیابی انواع روابط استعاری به ویژه بیان استعاری و اسازی، پوستره‌های (نوشتار-محور) طراحی شده در دهه اخیر (از سال ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷)^{۱۴} را در چند مرحله مقایسه و دسته‌بندی کردیم. پوسترها بر اساس شباهت‌های

تصویری در بیان استعاری، در دسته‌های متفاوت قرار گرفتند.

بررسی روابط استعاری متمرکز بر واسازی در پوستره‌های دهه اخیر نشان داد که تقسیم‌بندی سیر تحول رابطه نوشتار با دیگر عناصر تصویر از لحاظ بیان استعاری و انواع روابط موجود در آن را می‌توان به دو گروه «پیش از واسازی» و «پس از واسازی» تقسیم کرد. در دسته «پس از واسازی» ما شاهد زیرمجموعه‌ای از روابطی نظیر «در آستانه واسازی»، «شکستگی» و «ذوب شدن» هستیم. در این نوع از بیان استعاری طراح ظاهر نوشتار را با توجه به زمینه اثر به روش مفهومی و یا بازنمایانه تغییر می‌دهد و با استفاده از بیان استعاری واسازی سعی می‌کند نوشتار را در خدمت مفهوم پوستر قرار دهد. لازم به ذکر است برای هر یک از روابط استعاری واسازی، تعداد سه پوستر ابتدا از نظر زمینه و بافت و سپس از نظر استعاری تحلیل می‌شود.

بیان استعاری واسازی^{۱۵}

تا پیش از استفاده از بیان استعاری واسازی (واپاشی)^{۱۶}، طراحی‌ها بیشتر با رویکرد مدرن انجام می‌شد و طراح سعی می‌کرد نوشتار را از کلیشه‌های موجود خارج نکند. با نظر بر آنچه در نمونه پوستره‌های دهه ۹۰ به چشم می‌خورد می‌توان تشخیص داد که نوشتار به شیوه‌های مختلف در حال خروج از فرم‌های سنتی است. در دسته مورد نظر که رویکرد پست‌مدرن در حروف‌نگاری به شمار می‌رود، نوشتار در حال خروج از فرم‌های سنتی است و طراح دیگر اصول کلیشه‌ای را برای حروف‌نگاری به کار نمی‌برد. در این آثار نوشتار به سمت بازنمایی یک مفهوم جدید تغییر فرم دارد. روابط استعاری که واسازی در آن‌ها به چشم می‌خورد شامل انواع «در آستانه واسازی»، «شکستگی» و «ذوب شدن» است که هر یک از این روابط در ادامه توضیح داده می‌شود.

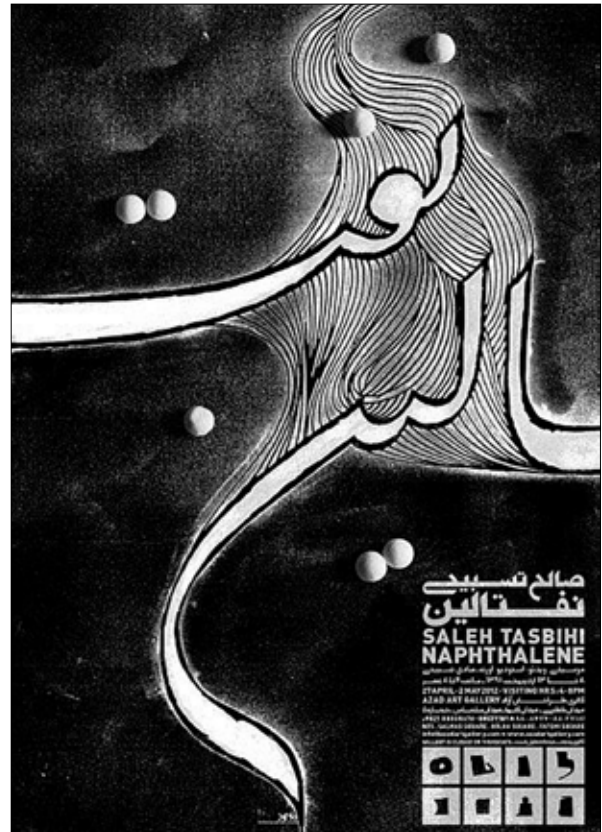
۱. در آستانه واسازی (واپاشی)

در گذشته طراحان می‌کوشیدند نوشتار را از ساختار و قالب اصلی خارج نکنند. با گذشت زمان و کلیشه‌شدن رویکردهای مدرن در طراحی نوشتار، طراحان کوشیدند با استفاده از انواع بیان استعاری واسازی، نوشتار را در خدمت مفهوم و ایده اصلی قرار دهند. در آثاری که نوشتار در آستانه

پوستر این نمایشگاه هم متناسب با فضای نمایشگاه طراحی شده است. پس زمینه مشکی دوده گرفته‌ای که دربردارنده چندین قرص نفتالین به جای نقطه‌های حروف نوشته شده و همچنین نوشته نفتالین است. علاوه بر این‌ها الگو خطی سیاه و سفیدی نیز در میانه نوشتار به چشم می‌خورد.

تحلیل استعاری اثر

نوشته نفتالین در تصویر ۱ رامی‌توان فرم دست‌نوشته‌ای از خط نستعلیق در نظر گرفت. این نوشته از میانه به دونیم تقسیم شده و بر روی پس‌زمینه مشکی قرار گرفته است. طراح به صورت جزئی تغییراتی را در تناسبات خط به وجود آورده است. نوشته سفید که بر روی پس‌زمینه تیره قرار گرفته به عنوان عنصر تصویری اصلی در اثر به کار برده شده و نوشتار تا حدی از ساختار اولیه خود فاصله گرفته است. در این نمونه، نوشتار به طور کامل دچار واسازی نشده بلکه در آستانه این اتفاق قرار دارد. الگو خطی



تصویر ۱: پوستر نمایشگاه نفتالین، طراح: بهراد جوان‌بخت، ۱۳۹۱
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1391&p=3>)

Figure 1: Naphthalene poster, design by Behrad Javanbakht, 2012.
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1391&p=3>)

واسازی قرار دارد، ساختار شکنی تا حدی در حروف‌نگاری انجام شده اما حروف هنوز به کمک واسطه‌هایی به هم مرتبط هستند.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «نفتالین» در سال ۱۳۹۱ توسط بهراد جوان‌بخت برای نمایشگاه صالح تسبیحی طراحی شده است. این نمایشگاه شامل عکس‌های قدیمی سیاه و سفیدی است که به صورت رنگی چاپ شده‌اند. نحوه چاپ تصاویر و همین‌طور عناصر درون آن نشان از قدمت این تصاویر دارند. اغلب این عکس‌ها شامل تصویر افرادی است که سر آن‌ها به نوعی از تصویر حذف شده و اکثراً رو به دوربین در موقعیت‌های مختلف گرفته‌اند. استفاده از نام نفتالین نیز خود اشاره‌ای مستقیم به قدمت تصاویر و یادآوری خاطرات قدیمی دارد، اشاره به نفتالین میان لباس‌ها در بقچه‌ها و جعبه‌های قدیمی.



تصویر ۲: پوستر نمایشگاه شیرزن، طراح: مهدی قاسمی، ۱۳۹۵
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1395&p=2>)

Figure 2: Lion woman poster, design by Mehdi Ghasemi, 2016
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1395&p=2>)

سیاه و سفید برای تکمیل فرم نوشتاری با اثر همراه شده و به نوعی برای ایجاد ارتباط میان دو بخش جدا شده نوشته به کار رفته است. در حقیقت نوشته برای بازنمایی مفاهیم موجود در نمایشگاه تغییر فرم داده و به معنای انتزاعی آن نزدیک شده است. در این رابطه می توان جهت و حالت خطوط سیاه و سفید را استعاره ای از رایحه تند نفتالین در نظر گرفت.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «شیرزن» در سال ۱۳۹۵ توسط مهدی قاسمی برای نمایشگاه نجوا عرفانی طراحی شده است. این نمایشگاه شامل تصویرسازی هایی با محوریت وضعیت زن در رفت و آمد میان موقعیت دیروز و امروز است. اغلب این تصاویر وضعیت بغرنج زن و سرنوشت وی را در قالب نقش های اسطوره ای به تصویر می کشند. این آثار اشاره به زن امروز در حال جنگ، در خاورمیانه داشته و اغلب این شخصیت ها در حالت مسخ شده و گاه به صورت نیمه حیوان تصویرسازی شده اند. طراح در این تصاویر از نقوش هندسی مختلف از دوره های تاریخی گوناگون برای تزئین الهه ها استفاده کرده است. در پوستر، کلمه «شیرزن» به صورت عمودی در دو خط نوشته شده و با نقوش هندسی پوشیده شده و به رنگ سفید بر روی پس زمینه تیره قرار گرفته است. پس زمینه یک کاغذ مشکی مشاهده می شود که خطوط شکسته نامنظمی بر روی آن آشکار است. بخشی از پس زمینه مشکی که زیر نقوش هندسی پنهان شده دارای رنگ دانه های قرمز رنگ بوده و دو بخش مختلف کلمه یعنی «شیر» و «زن» به واسطه خطوط قرمز رنگ به هم متصل شده اند.

تحلیل استعاری اثر

نوشته «شیرزن» در تصویر ۲ به صورت عمودی نوشته شده که می توان آن را استعاره ای از قدرت و استحکام زن در این آثار در نظر گرفت. از قدیم کلمه «شیرزن» در لحن عامیانه به صورت پرحجم و کشیده بیان می شد، طراح با ایجاد فاصله تصویری میان حروف کلمه «زن» باعث ایجاد یک کشیدگی آوایی در هنگام خواندن آن شده که مجدد اشاره به مفهوم کلی آثار دارد. استفاده از رنگ قرمز برای نوشته های تکمیلی، خطوط متصل کننده و همچنین

لکه های واقع در پس زمینه را می توان بیانی استعاری از جنگ ها و نبردهای گذشته، حاضر و پیش روی زنان خاورمیانه دانست. نوشتار که به عنوان عنصر اصلی در این پوستر به کار رفته، تا حدی از فرم استاندارد خود فاصله گرفته است. ایجاد فاصله میان حروف «ز-ن» بیان استعاری مفهومی از ایده اصلی دارد. اما فواصل ایجاد شده همچنان به وسیله نقوش هندسی و خطوط قرمز رنگ به هم متصل هستند. این خطوط رنگی از یک سو ارتباط مستقیم با خطوط به کار رفته در تصویرسازی ها دارند و از سوی دیگر از واسازی کامل نوشتار جلوگیری کرده اند.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «آتش بازی» توسط سام کشمیری در سال ۱۳۹۴ برای نمایشگاه مینیاتورهای نیلوفر محمدی فر طراحی شده است. این نمایشگاه شامل مینیاتورهایی امروزی از افرادی است که در حال لذت بردن از شادی های



تصویر ۳: پوستر نمایشگاه آتش بازی، طراح: سام کشمیری، ۱۳۹۴
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1394&p=2>)

Figure 3: Fireworks poster, design by Sam Keshmiri, 2015
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1394&p=2>)

می‌تواند مفهوم قطعه‌قطعه شدن شیشه، تکه شدن کاغذ، خرد شدن سنگ و سایر مفاهیم مرتبط را برای مخاطب القا کند.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «دیگرشهر» در سال ۱۳۹۲ توسط شهرداد چنگلویایی برای نمایشگاه احسان براتی طراحی شده است. این نمایشگاه شامل تصاویری از بخش‌های قدیمی و روبرو به تخریب شهر است که به دلیل تعمیرات محصور شده‌اند. این تصاویر در حالی ثبت شده‌اند که گویی دیگر نشانه‌ای از حیات در این مناطق دیده نمی‌شود. پوستر نمایشگاه تصویری از یک قالب گچی سفیدرنگ است که نوشته دیگر شهر به صورت تکرار شده در آن قابل مشاهده است. نکته قابل توجه در طراحی نوشتار پوستر خرد شدن قالب گچی نوشتار است که نشان از محتوا و فضای کلی نمایشگاه، یعنی تخریب و فروپاشی دارد. این قالب نوشتاری سفیدرنگ



تصویر ۴: پوستر نمایشگاه دیگرشهر، طراح: شهرداد چنگلویایی،

۱۳۹۲ (مآخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1392&p=2>)

Figure 3: The Other City Poster, design by Shahrzad Changalvayi, 2013

(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1392&p=2>)

ساختگی هستند. این مینیاتورها در واقع خلق جهانی هستند که واقعیات زندگی انسان را در بر دارند و عناصری چون گل و گیاه دنیایی آرمانی و آرام را تصویر می‌کنند. در این تصاویر تعامل میان انسان‌ها به شکل جدیدی به تصویر کشیده شده است، چهره‌های دگرگون شده و اندام‌های کژریخت^{۱۷} نشان از یک توهم و خیال پوچ دارند. در پوستر این نمایشگاه، عنوان «آتش‌بازی» به عنوان عنصر تصویری اصلی در نظر گرفته شده است. بخش‌هایی از این کلمه که به رنگ مشکی بر روی پس زمینه قرمز قرار گرفته، تا حدی دچار از هم پاشیدگی شده و کلمه آتش به صورت برعکس نوشته شده است. بر روی بخش‌هایی از حروف، الگوهای تصویری به شکل گل دیده می‌شود که برگرفته از تصاویر گل و گیاه به کاررفته در آثار نمایشگاه است. همچنین خطوط نامنظم بخش‌های جدا شده حروف را به هم متصل می‌کند.

تحلیل استعاری اثر

حروف نوشته «آتش‌بازی» در تصویر ۳ به صورت پرو و در برخی قسمت‌ها، بدشکل نوشته شده است. این اغراق در اندازه و جابه‌جا بودن حروف می‌تواند اشاره‌ای به مفهوم غیرواقعی و فانتزی بودن در تصویرسازی‌های نمایشگاه داشته باشد. تصاویر گل و گیاه و فرم‌های فانتزی که در زمینه حروف به صورت منفی استفاده شده‌اند، اشاره مستقیمی به آثار و همچنین خروج از دنیای واقعی دارند. خطوط آزاد که از میانه حروف خارج شده‌اند را می‌توان بیان استعاری برای مفهوم توهم و خروج از اصل و واقعیت در نظر گرفت. با اینکه حروف از هم جدا شده‌اند و بین حروف و نقطه‌ها فواصل نامنظمی ایجاد شده، اما خطوط به کاررفته، ارتباطی را از نظر بصری میان حروف ایجاد کرده و از واسازی کامل آن‌ها جلوگیری کرده‌اند. نوشته در این اثر در آستانه واسازی قرار دارد.

شکستگی

شکستگی در نوشتار به صورت‌های مختلف انجام می‌شود، شکستگی ممکن است در قطعات هندسی و یا نامنظم باشد. همچنین ممکن است طراح یک متریال خاص را برای نوشتار در نظر گرفته و شکستگی را بر روی صورت جدید حروف اعمال کند. بیان استعاری شکستگی

که نوشتار به صورت منفی از آن خارج شده، بر روی پس زمینه تیره‌ای که شبیه به فلز است قرار گرفته است.

تحلیل استعاری اثر

نوشته «دیگر شهر» در تصویر ۴ که با خط نستعلیق نوشته شده و سپس به صورت منفی از قالب خارج شده، استعاره‌ای از گج و مصالح ساختمان‌هایی است که مدت‌ها بدون استفاده بوده و امروز تبدیل به بخشی از بافت فرسوده شهر شده‌اند. در این پوستر همچون نمونه‌های قبل، نوشتار خود به صورت عنصر تصویری اصلی دچار تغییر شده و از ماهیتی بدن‌مند برخوردار شده است. در این اثر نوشته «دیگر شهر» دچار شکستگی شده، نوشته‌ای که چندین بار تکرار شده و می‌تواند استعاره‌ای از تعداد زیاد ساختمان‌های در حال تخریب باشد. طراح از خط نستعلیق استفاده کرده است، خطی که دارای تشخص بوده و کمتر ساختارشکنی در نوشتار آن شده است. اما

در این اثر، صرفاً شماییلی از خط نستعلیق دیده می‌شود و نوشتار از ساختار همیشگی خود فاصله گرفته است.

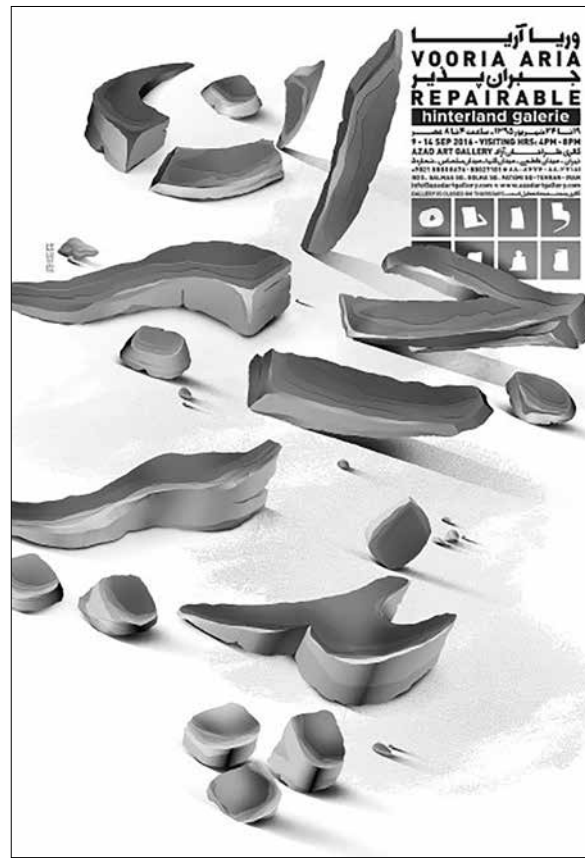
بافت وزمینه اثر

پوستر نمایشگاه «جبران پذیر» در سال ۱۳۹۵ توسط ایمان راد برای نمایشگاه وریا آریا طراحی شده است. اثر چیدمان آریا که متشکل از قطعات مختلف سنگ است در نتیجه تجربه زیسته هنرمند، از قبرهای سنتی در سنج‌دج که اغلب با سنگ ساخته می‌شدند، نشئت می‌گیرد. این سنگ‌ها بسیار شکننده هستند و خیلی زود دچار شکستگی می‌شوند. سنگ‌های چیده شده در اثر، بنابر تصمیم هنرمند، هرکدام به شکلی اتفاقی ترک خورده‌اند. هنرمند معتقد است که سنگ زمانی کامل است که در دل کوه قرار دارد و وقتی جابه‌جا می‌شود می‌شکند. ایمان راد در طراحی این پوستر نوشتار-محور که از حروف کلمه جبران پذیر استفاده کرده، سعی داشته تا هویت نوشتار را به سمت



تصویر ۶: پوستر نمایشگاه زیبا جادار، مطمئن، طراح: ایمان راد، ۱۳۸۹
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1389&p=1>)

Figure 6: Beautiful, Spacious, Assured Poster, design by Iman Raad, 2010
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1389&p=1>)



تصویر ۵: پوستر نمایشگاه جبران پذیر، طراح: ایمان راد، ۱۳۹۵
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1395&p=2>)

Figure 5: Repairable Poster, design by Iman Raad, 2016
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1392&p=2>)

تحلیل استعاری اثر

در تصویر ۶ طراح برای نوشتن عنوان نمایشگاه در پوستر از فرم دست‌نویس استفاده کرده است. مهم‌ترین نکته‌ای که در طراحی نوشتار این پوستر به چشم می‌خورد، اغتشاش در خطوط رنگی و همچنین از هم‌گسیختگی‌هایی است که در کلمات ایجاد شده؛ در واقع کلمات در محور افقی دارای شکستگی‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را استعاره‌ای از تخریب تصاویر ماهواره‌ای با پارازیت دانست. طراح سعی داشته با ایجاد اختلال و واسازی حروف، نوشته را از نظر بصری به مفهوم نمایشگاه نزدیک کند. می‌توان گفت نوشتار در این اثر دارای واسازی کامل شده زیرا نه تنها کلمات از هم جدا نوشته شده‌اند، بلکه هر کلمه به صورت جداگانه نیز دچار از هم‌پاشیدگی شده است.

۲. ذوب شدن

ذوب شدن یکی از روش‌هایی است که طراح برای برهم زدن



تصویر ۷: پوستر نمایشگاه تن، طراحی هما دلورای، ۱۳۹۰
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1390>)

Figure 7: Body Poster, design by Homa Delvaray, 2011

(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1390>)

ایده اصلی نمایشگاه تغییر دهد. نوشته جبران‌پذیر همچون یک سنگ قطعه‌قطعه شده و با رنگ خاکستری بر روی زمینه سفید قرار گرفته است. این قطعات به شکل نامنظم دچار شکستگی شده‌اند.

تحلیل استعاری اثر

نوشته «جبران‌پذیر» که در طراحی پوستر تصویر ۵ به‌کاررفته، اشاره به سنگ‌های مورد استفاده در اثر دارد. در این پوستر نوشتار به عنوان عنصر اصلی، به صورت سه‌بعدی به تصویر درآمده و خود دارای شکستگی شده است. تغییر ضخامت و اندازه در حروف نوشته را می‌توان استعاره‌ای از انواع مختلف سنگ‌های به‌کاررفته در نمایشگاه دانست. از آنجایی که نحوه چیدن سنگ‌ها در محل اصلی، یعنی قبرستان‌های سنندج و سپس در خود نمایشگاه دارای اهمیت بوده، طراح حروف شکسته شده را نیز با دقت و ترتیب مشخصی در پوستر جای‌گذاری کرده است. نوشتار در این اثر دچار واسازی کامل شده زیرا حروف به طور مشخصی دچار از هم‌پاشیدگی شده و هیچ خط ربط و عنصر ارتباطی میان آن‌ها به کار برده نشده است.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «زیبا، جادار، مطمئن» توسط ایمان راد در سال ۱۳۸۹ برای نمایشگاه ساغر دئیری طراحی شده است. این نمایشگاه به فرهنگ رسانه‌ای و مدگرایی اشاره دارد. آثار این نمایشگاه نقش رسانه‌های امروزی و رسانه‌های تلویزیونی را در پوشش دختران به صورت اغراق‌آمیز تصویرسازی کرده است. ترکیب‌بندی تصاویر همچون ساختار تلویزیونی تخت، سریالی و چندپاره است. نکته قابل توجه در طراحی نوشتار پوستر این است که نوشته «زیبا، جادار، مطمئن» به صورت به هم‌ریخته و با رنگ مشکی نوشته شده و به صورت چندپاره روی پس‌زمینه سفید قرار گرفته است که اشاره به محتوا و ایده نمایشگاه دارد. نوشتار به کار برده شده در طراحی این پوستر که به صورت دست‌نویس نوشته شده، به شیوه خطی با مازیک مشکی تکمیل شده و تأکید بر ایجاد برخی خلل و بیرون‌زدگی خطوط از محدوده اصلی نوشته، توسط طراح به چشم می‌خورد.

ساختار نوشته از آن استفاده می‌کند. همچون نمونه‌های قبل، اعمال این خصیصه تصویری هم به صورت دوبعدی و هم سه‌بعدی انجام شده است.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «تن» در سال ۱۳۹۰ توسط هما دلورای برای نمایشگاه فرهاد گاوزن طراحی شده است. این نمایشگاه شامل تابلوهایی تماماً مشکی است که با جرم‌هایی به صورت مدور و حجیم پوشانده شده‌اند. با توجه به آنچه گاوزن در توضیح این اثر نوشته، این جرم‌های مشکی رنگ می‌توانند قیر به کار رفته در آسفالت خیابان باشند. برخی از حجم‌های مشکی رنگ دچار ازهم‌گسیختگی شده، گویی منفجر شده‌اند. طراحی پوستر این نمایشگاه که با حروف کلمه (BODY) نوشته شده است، شبیه به قفسه‌هایی است که در بردارنده این حروف به صورت جدا هستند. این حروف که به صورت سه‌بعدی در اثر تصویرسازی شده‌اند در حال ذوب شدن هستند. این ذوب شدن می‌تواند به حرارت قیر اشاره داشته باشد. کلیت پوستر با روش تصویرسازی و به صورت سیاه و سفید طراحی شده است.

تحلیل استعاری اثر

هما دلورای در طراحی پوستر در **تصویر ۷**، کلمه تن (BODY) را با حروف بزرگ و به صورت سه‌بعدی طراحی کرده است. هر یک از حروف که به صورت جدا در بخشی از تصویر قرار دارند می‌توانند استعاره‌ای از افراد مختلف و به طور ویژه «تن»‌های مختلف باشند. در این اثر نوشتار به صورت ابژه اصلی دارای ماهیتی بدن‌مند شده و خود در حال ذوب شدن است. تغییر شکل نوشتار در این اثر بازنمایی از مفاهیم نمایشگاه است. نمایشگاهی که به از بین رفتن، فروپاشی، مرگ، زخم و تن‌میرا اشاره دارد. ذوب شدن حروف کلمه، نوشتار را از حالت اصلی خود خارج کرده و طراح برای بازنمایی مفاهیم مورد نظر تصمیم بر فروپاشی نوشتار از طریق ذوب شدن گرفته است.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «ای فسانه، خسانند آنان که فروبسته ره را به گلزار» در سال ۱۳۸۹ توسط فرهاد فزونی برای نمایشگاه مانلی آیکانی طراحی شده است. آیکانی در این نمایشگاه با استفاده از رسانه ویدئو اثر خود را به نمایش گذاشته

است. این اثر ویدئویی یک ویدئو سه کانالی است که توسط سه پروژکشن در گالری به نمایش درآمده. سانسور درونی و سرکوب خویش از مفاهیم اصلی این نمایشگاه هستند. در این تصاویر مرز میان من واقعی و دروغین کم‌رنگ می‌شود. تصویر پرتره خود هنرمند عنصر اصلی در هر ویدئو است که در وسط کادر قرار گرفته و الگوهای تصویری چون گل در بخش‌های مختلف تصویر به چشم می‌خورد. فزونی در طراحی پوستر، حروف عنوان نمایشگاه را به صورت جدا شده نوشته که برخی از این حروف در حال ذوب شدن هستند. همچنین از تصویر گل در تایپ برای نقطه‌گذاری حروف استفاده کرده که اشاره مستقیم به تصاویر نمایشگاه دارد. این نوشته به صورت سفید بر روی زمینه آبی سایان قرار دارد.

تحلیل استعاری اثر

در **تصویر ۸** برای طراحی نوشتار پوستر «ای فسانه، خسانند آنان که فروبسته ره را به گلزار» طراح از نوشتار به عنوان تنها عنصر تصویری و نوشتاری استفاده کرده است. نوشتار در این اثر به عنوان یک ابژه در نظر گرفته شده و سعی شده با ایجاد تغییرات بصری در فرم استاندارد نوشته، به مفهوم نمایشگاه نزدیک شود. حروف هر کلمه با فواصل منظم و نقطه حروف با تصویر گل و با فواصل نامنظم در صفحه قرار گرفته‌اند. این ایجاد فاصله در حروف و عناصر تصویری را می‌توان استعاره‌ای از مفهوم سردرگمی در نظر گرفت. همچنین ذوب شدن حروف را می‌توان بیانی مفهومی از فشار ناشی از سرکوب خود دانست.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «گذرهراسی» در سال ۱۳۹۴ توسط شهرزاد چنگلویی برای نمایشگاه سمانه احمدی طراحی شده است. احمدی به عنوان گرداننده نمایشگاه، آثاری را در رابطه با حضور اجتماعی زن در جامعه ایرانی در ادوار مختلف جمع‌آوری کرده است. این آثار در قالب رسانه‌های هنری مختلف از جمله طراحی و چاپ دیجیتال، ویدئو آرت، عکس دیجیتال، اکریلیک، رنگ روغن و چیدمان هستند. در تمام آثار مخالفت با حضور اجتماعی زنان، با نمادهای تصویری مختلف نشان داده شده است که مهم‌ترین آن‌ها اسیدپاشی به زنان در خیابان بوده است. چنگلویی برای طراحی پوستر



تصویر ۹: پوستر نمایشگاه گذرهراسی، طراح: شهرزاد چنگلواپی، ۱۳۹۴
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=۱۳۹۴&p=۲>)

Figure 9: Agoraphobia Poster, design by Shahrzad Changalvai, 2015
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1394&p=2>)

قرمز که برای نوشته به کار رفته، اشاره به خون و حملات انجام شده دارد. همچنین آب شدن یا ذوب شدن حروف را می‌توان استعاره‌ای از خود اسید، مفهوم ذوب شدن، از بین رفتن و جریحه دار شدن در نظر گرفت. طراح در این پوستر با ایجاد و اسازی در نوشته از طریق تغییر در بافت و شکل و همچنین آب کردن حروف، به خوبی توانسته نوشتار را از فرم استاندارد خود خارج کرده و به بازنمایی مفهومی مناسبی از ایده نمایشگاه دست یابد.

نتیجه‌گیری

مطالعه سیر تحول طراحی پوستر نشان می‌دهد که حروف‌نگاری در گذر زمان به مهم‌ترین عنصر در طراحی پوستر تبدیل شده است. در ابتدا نوشتار در جوار تصاویر و تصویرسازی‌ها در جهت کمک به خوانایی بیشتر اثر به کار برده می‌شد اما به تدریج در قالب حروف‌نگاری و با رعایت اصول خوشنویسی به عنوان عنصر تکمیل‌کننده تصویر



تصویر ۸: پوستر نمایشگاه ای فسانه خساند آنان که فرو بسته ره را به گلزار، طراح: فرهاد فزونی، ۱۳۸۹

(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=۱۳۸۹&p=۳>)

Figure 8: O Fable...Poster, design by Farhad Fozuni, 2010

این نمایشگاه از دو عنصر تصویر و نوشتار استفاده کرده و نوشتار را در قالب عنصر اصلی و در لایه اول به کار برده است. در پوستر تصویر قدیمی و سیاه‌وسفید از جمعیت زنان احتمالاً در حال راهپیمایی و اعتراض دیده می‌شود که با نوشته «گذرهراسی» پوشیده شده است. نوشته با رنگ قرمز نوشته شده، عکاسی شده و در نهایت در پوستر به کار رفته است. سعی شده بافت نوشته به بافت اسید نزدیک باشد و همین‌طور رنگ قرمز به کار رفته، در حال ریزش است.

تحلیل استعاری اثر

باتوجه به اینکه ایده اصلی نمایشگاه «گذرهراسی» حملات اسیدپاشی به زنان بوده، طراح سعی کرده با خارج کردن نوشته که به عنوان عنصر تصویری اصلی در پوستر به کار رفته، مفاهیم بیان شده در آثار را بازنمایی کند. بافت به کار رفته در نوشته را می‌توان استعاره‌ای از اسید و جلوه بصری که در برخورد با مواد ایجاد می‌کند دانست. رنگ

در طراحی پوستر استفاده شد. نوشتار و حروف‌نگاری در سال‌های بعد از ساختار اصولی خود فاصله گرفت و به تدریج به عنوان عنصر اصلی برای بیان ایده پوستر به کار رفت به طوری که طراحی پوستر نوشتار-محور به یک جریان غالب در دهه ۸۰ و به‌ویژه ۹۰ شمسی بدل شد. طراحی پوستر نوشتار-محور یکی از شیوه‌های طراحی پوستر است که در آن نوشتار و حروف‌نگاری مبنای اصلی طراحی پوستر به شمار می‌رود و طراح تلاش می‌کند با ایجاد روابط مفهومی میان طراحی نوشتار و ایده اصلی پوستر ارتباط ایجاد کند. «استعاره و اسازی» را می‌توان یکی از مهم‌ترین روابط به کار برده شده در طراحی پوستر در چند دهه اخیر به شمار آورد.

بر اساس تحلیل داده‌های این تحقیق، شاهد این هستیم که در طراحی پوسترهای نوشتار-محور دهه ۹۰ شمسی نوشتار به نفع معنا و ایده اصلی اثر به اشکال مختلفی تغییر شکل داده است که غالباً می‌توان این تغییرات را زیرمجموعه‌ای از «بیان استعاری و اسازی» صورت‌بندی کرد. از جمله این روابط استعاری و تغییر شکل‌ها می‌توان به انواع «در آستانه و اسازی»، «شکستگی» و «ذوب‌شدگی» اشاره کرد.

در بیان استعاری «در آستانه و اسازی» طراح به تدریج شروع به ایجاد تغییرات در شیوه استفاده سنتی از تایپ و نوشتار می‌کند. در این حالت نوشتار کمی از فرم استاندارد خود خارج می‌شود اما به طور کامل دچار ازهم‌گسیختگی نمی‌شود و عناصر تصویری به صورت واسطه‌هایی از اسازی کامل آن‌ها جلوگیری می‌کنند. در بیان استعاری «شکستگی»، نوشتار از نظر بصری به طور کامل دچار اسازی می‌شود. به این صورت که معمولاً نوشتار به

شکل عناصر سه‌بعدی و قطعه‌قطعه شده به تصویر در می‌آیند. این شکستگی‌ها از طرفی می‌تواند در ساختار خود نوشتار و به صورت سه‌بعدی انجام شود و از طرف دیگر سطوح دوبعدی که نوشتار بر روی آن پیاده شده را به صورت بریده نمایش دهد، مانند شکستن شیشه، تکه شدن کاغذ و غیره. در بیان استعاری «ذوب شدن» طراح برای بازنمایی مفاهیم موجود در پوستر نوشتار را به صورت دوبعدی و سه‌بعدی دچار ذوب‌شدگی می‌کند.

نوشتار و خط فارسی از ابتدا تحت اصول خوشنویسی طراحی و اجرا شده، اما امروزه طراحی حروف با انواع روابط، به‌ویژه بیان استعاری و اسازی، نوشتار را به یک عنصر تصویری مستقل تبدیل کرده که می‌تواند به منظور بازنمایی مفاهیم گسترده‌تر، تغییر شکل دهد و به نوعی ازهم‌گسیختگی ذهنیت هنرمند امروزی را نمایان کند. بنابراین با توجه به تحقیق انجام شده می‌توان گفت که بیان استعاری و اسازی یکی از الگوهای قابل تشخیص در حروف‌نگاری فارسی در طراحی پوستر دهه ۹۰ است. در این نوع بیان استعاری طراح به شکل‌های مختلف حروف را دچار اسازی کرده و آن‌ها را به عنوان یک موضوع طراحی می‌بیند. در حقیقت دو اتفاق مهم را در این بستر می‌توان ردیابی کرد، اول اینکه در حروف‌نگاری معاصر حروف و کلمات دارای ارزش سوبژکتیو و هنری شده‌اند و دوم طراحان به تدریج در ذهنیت خود از حروف به اسازی رسیده و در اکثر موارد به بیان‌های مختلف استعاره و اسازی روی آورده‌اند.

پی‌نوشت

- 1- Semantic Approach to Metaphor
- 2- Max Black
- 3- George Lakoff –Mark Johnson
- 4- Cognitive Approach to Metaphor
- 5- Pragmatic Approach to Metaphor
- 6- Donald Davidson
- 7- Richard Rorty
- 8- Focus
- 9- Frame

- 10- Substitution view
- 11- Comparison view
- 12- Interaction Theory
- 13- Ambiguity

۱۴- برگرفته از وبسایت طراحان آزاد

15- Deconstruction Metaphor

۱۶- از مترادف‌های کلمه deconstruction می‌توان به واسازی، ساخت‌زدایی و ساختارشکنی اشاره کرد. همچنین نویسندۀ مترادف (واپاشی) را برای این نوع از بیان استعاره‌ای پیشنهاد می‌کند.

17- Deformed



شماره چهارم
بهار ۱۴۰۰

فهرست منابع و مآخذ

- افضل طوسی، عفت السادات، (۱۳۸۵)، بررسی تغییرات نوشته (حروف گذاری) در پوستر، هنرهای زیبا، شماره ۲۶.
- احمدپور، نیر، مراثی، محسن، (۱۳۹۶)، مطالعه تأثیر استعاره تصویری بر پراکندگی معنا در پیکره‌های انسانی اردشیر محمص، دوفصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر، شماره ۱۹.
- امامی، کیمیا، (۱۳۹۱)، نشانه‌شناسی پوستر (بررسی روند تغییرات پوستر طی پنج دهه اخیر ایران)، دانشگاه هنر، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دکتر فرزنان سجودی.
- پور ابراهیم، شیرین، (۱۳۹۳)، بررسی استعاره‌های کلامی-تصویری در چند پوستر مناسبتی زبان فارسی، پژوهش‌های زبان‌شناسی، شماره ۱۱ علمی پژوهشی، ۱۹-۳۶.
- دمیرچیلو، هدی، سجودی، فرزنان، (۱۳۹۰)، تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۲، ۹۰-۱۰۰.
- حمیدی، بهرام، (۱۳۹۲)، تحولات تایپوگرافی در پوستر با رویکردی بر پست‌مدرنیسم، کتاب ماه هنر، شماره ۱۶، ۸۹-۹۲.
- حیدری، مجید، (۱۳۹۹)، نقش «علم بدیع» در زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، دوفصلنامه فلسفی شناخت، شماره ۸۲، ۱۳۵-۱۴۸.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، معانی‌ویبان، انتشارات فردوسی.
- فلسفی، محمدکاظم، (۱۳۹۰)، بررسی تایپوگرافی در سه دهه ۱۳۴۰ تا آخر ۱۳۶۰ خورشیدی، دانشگاه هنر، کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، مصطفی اوجی.
- لیکاف، جورج، جانسون، مارک، (۱۳۹۷)، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه جهان‌شاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- کهوند، مریم، (۱۳۹۷)، نگاهی به زمینه‌های ارتباطی و اجتماعی تایپوگرافی امروز، حرفه هنرمند، شماره ۶۸.
- معروفی، ابراهیم، (۱۳۸۵)، بررسی تایپوگرافی در پوسترهای ایرانی (۱۳۷۵-۱۳۸۵)، کتاب ماه هنر، شماره ۹۹ و ۱۰۰، ۲۸-۳۰.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا.

- Black, Max, (1954), *Metaphor*, Blackwell Publishing on behalf of The Aristotelian Society.
- Emami, Kimia, (2012), *Poster semiotics (review of the trend of poster changes during the last five decades in Iran)*, University of Art, Master of Art Research, Dr. Farzan Sojoudi.
- Davidson, Donald, (1978), *What Metaphors Mean*, critical Inquiry, Vol.5. No. 1. PP.31-47.
- Forsey, Jane, (2004), *Metaphor and Symbol in the Interpretation of Art*, Journal of Continental Philosophy 8, no. 3.
- Kovecses, Zoltan, (2015), *Where Metaphors Come From*. Oxford University Press.
- Negro, Isabel. Sorm, Estor. Steen, Gerard, (2018), *General Image Understanding: Visual metaphor identification*.
- Stone, Lynden, (2014), *Metaphors for Abstract Concepts*. Studio Research.
- Pisklakov, Pavel, (2018), *Design Principles For Typographic Posters: TRIZ-Based Approach to Generate New Ideas*, International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Art SGEM.