

تحلیل حروف‌نگاری (تایپوگرافی) عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی معاصر ایران با تأکید بر نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان (نمونه موردی: هیولا، دراکولا، قورباغه، کرگدن، یاغی، زخم کاری)^۱

امیرحسین پرمهر یابنده^۲؛ حسین عابد دوست^۳؛ زیبا کاظم پور^۴

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۷/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۸

چکیده

تولید سریال برای نمایش‌خانگی بخشی از فعالیت‌های رسانه‌ای مرسوم است. سریال‌های نمایش‌خانگی با نشانه‌های نوشتاری معرفی می‌شوند. حروف‌نگاری عناوین این سریال‌ها، روابط نشانه‌ای را دربر می‌گیرد که در انتقال معنا تأثیرگذارند. این روابط در دو بخش نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان جای می‌گیرند. هدف این پژوهش، تحلیل کارکرد نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان در دو دسته روابط جانشینی و همنشینی نشانه‌ها در حروف‌نگاری سریال‌های نمایش‌خانگی ایران است. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای (فیش‌برداری و تصویرخوانی) است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است. این تحقیق نشان می‌دهد که انتقال معنای نوشتار با فرم و محتوای آن، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. بخشی از تایپوگرافی‌ها به دلیل استفاده از نمادهای به‌خصوص و ارجاع مستقیم آنها به جهان طبیعی و نیز محتوای سریال، در دسته نشانه‌های ارجاعی قرار می‌گیرند، مانند سریال‌های هیولا، قورباغه و کرگدن که در آنها، نوشتار به ویژگی‌های طبیعی با قدرت بیشتری اشاره دارد. بخشی دیگر از نشانه‌ها مانند سریال‌های دراکولا، زخم‌کاری و یاغی، با توجه به داشتن مفاهیم رمزی-با نیاز به تعمق بیشتر برای دریافت معنای آن-در دسته نشانه‌های غیرارجاعی (شکل‌گردان) جای می‌گیرند. تعامل میان نشانه‌های موجود در تایپوگرافی سریال‌ها، قابل بررسی است و در شخصیت بخشیدن به نوشتار، نام سریال و انتقال معنا نقش بسزایی دارد. همچنین، با توجه به نوع قرارگیری نماد و نوشتار در این حروف‌نگاری‌ها، در دو دسته جانشینی و همنشینی نشانه‌ها قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی

حروف‌نگاری (تایپوگرافی)، عنوان‌بندی سریال، نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان، روابط جانشینی و همنشینی (نشانه‌شناسی).

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

این مقاله، مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، با عنوان «تحلیل تأثیرات مینیمالیسم در گرافیک معاصر ایران با تأکید بر بینامتنیت ژنت» است که توسط نویسنده اول، با راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم، در دانشکده هنر و معماری دانشگاه گیلان نگاشته شده است.

۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش‌هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

amir_pormehr@yahoo.com

۳. استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسئول).

habeddost@guilan.ac.ir

۴. استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

z.kazempour@uma.ac.ir

مقدمه

ورود و گسترش رسانه‌ها در جوامع مختلف، تغییرات عمده‌ای را در زمینه‌های متفاوت اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در پی داشته است (ابوطالب‌جولا، حسینی پاکدهی و حکیمی، ۱۳۹۴: ۶۰). با گسترش جهانی شدن و افزایش روزافزون وسایل ارتباط جمعی، این روند شتاب بیشتری یافته است (همان). یکی از این رسانه‌ها، رسانه نمایش‌خانگی است. در عصر معاصر به دلیل سهولت استفاده از این رسانه، مردم فیلم و سریال‌های موردنظر خود را در این بستر مشاهده می‌کنند. سریال‌های نمایش‌خانگی با نشانه‌های نوشتاری معرفی می‌شوند که به لحاظ نشانه‌شناسی، قابل‌تأمل و بررسی هستند. هر اثر هنری با دو وجه اصلی سروکار دارد که می‌توان به عنوان «فرم^۱» و «محتوا^۲» از آنها یاد کرد؛ «فرم» به ویژگی‌های بصری و ظاهری یک اثر و «محتوا» نیز به مفاهیمی که در آن اثر وجود دارد، اطلاق می‌شود که وظیفه انتقال معنا به مخاطب را بر عهده دارد. سادگی، از جمله مواردی است که روند انتقال معنا به مخاطب را واضح‌تر و صریح‌تر می‌کند و سبب ماندگاری طرح در ذهن مخاطب می‌شود. وجه زبانی لوگو، مرتبط با ادراک زبان‌شناسی است، از این رو، لوگو باید مطابقت با زبان مخاطب داشته باشد (کاظم‌پور و عابد دوست، ۱۴۰۰: ۳۲). وجه زیبایی‌شناسی آن نیز، وابسته به تمهیدهای بصری و شیوه‌های طراحی شکلی آن است (همان). برای طراحی تایپوگرافی و یا لوگوی یک فیلم یا سریال، سعی بر آن است که مفاهیم کلی فیلم مربوطه با استفاده از المان‌ها و تصاویر و یا نمادهایی ساده‌شده در نوشتار آن نشان داده شوند. لذا بررسی موضوع و ژانر فیلم و یا سریال مربوطه و شناسایی نمادهای مربوط به آن و همچنین استفاده درست از آنها در ساختار تایپوگرافی، یکی از وظایف اصلی طراح گرافیک است. طراح گرافیک با ساده‌سازی و حذف عناصر اضافی و ترکیب آن المان، نماد و همچنین تغییر فرم نوشتار و نحوه قرارگیری حروف در کنار هم، درصد رساندن معنا و مفهوم کلی فیلم به مخاطب است. نحوه برخورد طراح با این موضوع

1. Form.
2. Content.

به دو صورت امکان‌پذیر است: «نشانه‌های ارجاعی^۱» و «نشانه‌های غیرارجاعی^۲» (شکل‌گردان). نشانه‌های ارجاعی از دید هم‌گونی با واسطه‌های بیرونی در طبیعت دریافت می‌شوند و نشانه‌های شکل‌گردان از دید تباین با واسطه‌های بیرونی در طبیعت دریافت می‌شوند که در عین داشتن کمترین اشتراکات با عناصر طبیعی موجود در جهان، ذهن را ملزم به تفکر می‌کنند. همچنین، تلفیق نماد و نوشتار در حروف‌نگاری عنوان سریال‌ها نیز می‌تواند به دو صورت جانشینی و همنشینی نشانه‌ها صورت گیرد. در دسته جانشینی، نمادی جایگزین نماد و یا حرفی در کلمه می‌شود و در دسته همنشینی، این دو در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. رابطه جانشینی در محور عمودی کلام، میان واحدهایی است که به‌جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌تری را به وجود می‌آورند (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷). نوشته‌نگاری‌های عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی ایران را علاوه بر خاصیت ارجاعی و شکل‌گردان بودن آنها، می‌توان با توجه به نوع قرارگیری نماد و نوشتار آنها، در یکی از دسته‌های جانشینی و همنشینی نشانه‌ها قرار داد. هدف پژوهش، تحلیل کارکرد نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان در دو دسته روابط جانشینی و همنشینی نشانه‌ها در تایپوگرافی سریال‌های نمایش‌خانگی ایران است. پرسش تحقیق این است که روابط میان نماد و نوشتار در حروف‌نگاری عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی ایران چیست؟ برای پاسخ به این پرسش، این مسئله موردتوجه قرار می‌گیرد که درواقع، تمهیدهای بصری چگونه زمینه پدیداری نماد را در حروف‌نگاری عناوین سریال‌ها فراهم می‌کند و چگونه از طریق روابط همنشینی و جانشینی می‌توان این پدیداری را توضیح داد. پرسش دیگر این است که کارکرد نشانه‌های ارجاعی و غیرارجاعی (شکل‌گردان) در فرایند طراحی آنها چگونه است و مرجع ارجاع برخی نشانه‌ها در حروف‌نگاری فیلم کدام است؟ مدل مفهومی پژوهش در نمودار زیر مطرح شده است. در این مدل، تایپوگرافی سریال‌های نمایش‌خانگی از منظر وجود نشانه‌های ارجاعی به طبیعت و یا مرجع فیلم و نیز وجوه شکل‌گردانی نشانه‌ها در دو دسته جانشینی و همنشینی نشانه‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند.

1. Referential signs.
2. Non-Referential signs.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که به صورت کلی یا موردی به موضوع حروف‌نگاری عنوان فیلم و سریال‌ها و نیز نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان پرداخته‌اند، براساس منابع موجود و در دسترس پژوهشگران به این شرح هستند: صفری‌صدیق (۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی قابلیت‌ها و توانمندی‌های تایپوگرافی فارسی در طراحی عنوان‌بندی فیلم» به رابطه موجود در حروف‌نگاری با فرم و محتوای عنوان‌بندی فیلم‌ها توجه کرده و نیز به بررسی تایپوگرافی لاتین در رسانه‌های نوری، دستیابی به نکاتی جهت دوری جستن از خطاهای ایجاد شده در زمان استفاده از این حروف‌نگاری‌ها در رسانه‌های نوری و در انتها به تجزیه و تحلیل عنوان‌بندی فیلم‌های ایرانی پرداخته است. دمیرچیلو (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی» به رابطه بین گفتار و نوشتار و همچنین روابط بین نماد و نوشتار به‌کار رفته در تایپوگرافی‌ها با توجه به بحث نشانه‌شناسی و تأثیر آن در انتقال معنا به مخاطب پرداخته است. کاظم‌پور و عابد دوست (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «تداوم رابطه نماد و نوشتار در هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت» به بررسی و مقایسه نوع ترکیب نماد و نوشتار در تایپوگرافی هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران براساس بینامتنیت ژنت و همچنین رابطه همنشینی و جانمایی آنها نسبت به یکدیگر پرداخته‌اند. استخریان حقیقی و احسنت (۱۳۹۸) در مقاله خود با عنوان «تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول» به تحلیل معناشناختی حروف‌نگاری‌های فارسی با توجه به روابط جانمایی و همنشینی نشانه‌ها در نسبت میان دال و مدلول را مورد مطالعه قرار داده است. عابد دوست (۱۳۹۹)، در نشریه تفکر و کودک، در مقاله‌ای با عنوان «تجزیه و تحلیل فرم و رنگ آرم‌های مربوط به کودکان با تأکید بر نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردانی» به روش کمی و کیفی، به تحلیل و بررسی تعدادی از آرم‌های مربوط به کودکان از جمله آرم کانون پرورش فکری کودکان، نشر طوطی و غیره، براساس خاصیت ارجاعی و شکل‌گردانی نشانه‌ها و براساس تفکر خلاق کودک پرداخته است. با توجه به موارد پیشینه تحقیق، تاکنون به تحلیل حروف‌نگاری عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی ایران در دو گروه جانمایی و همنشینی نشانه‌ها و با تکیه بر نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان پرداخته نشده است.

مبانی نظری پژوهش

تایپوگرافی^۱

تایپوگرافی از دو لغت «typo» به معنی تایپ و «graphy» به معنی طراحی تشکیل شده است، لذا می‌توان ترجمه تحت‌اللفظی این لغت را طراحی تایپ و نوشتار بیان کرد (وی‌وایت، ۸۹۱۳: ۱۷). حروف‌نگاری در ابتدا بر عملکرد خواننده شدن استوار است و در مرحله‌ی بعد به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی نیز تکیه دارد و علاوه بر آن سعی در تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری مفهوم مورد نظر دارد (دمیرچیلو، ۱۳۸۹: ۲۹). در واقع، حروف‌نگاری ابزاری است که توسط آن به یک ایده‌ی نوشتاری، فرمی تصویری داده می‌شود (امبروز و هریس، ۱۳۹۶: ۳۸). نوشتار می‌تواند معانی مختلفی را به وجود آورد و اثرات روان‌شناختی بر ادراک و رفتار انسان داشته باشد (Doyle and Bottomley, ۲۰۰۹: ۳۹۶). حروف، شکل فیزیکی زبان نوشتاری است و تایپ، شکل مکانیکی آن به حساب می‌آید (Jo Krysinski, ۲۰۱۸: ۱). حضور چارچوب مفهومی، اساس تایپوگرافی به شمار می‌رود. در حروف‌نگاری، تغییر در اندازه و پهنای حروف، فواصل، محل قرار گرفتن و سبک حروف در انتقال پیام تأثیرگذارند (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۲). لازم به ذکر است که این امکان نیز وجود دارد که افراد هنگام خواندن متن، توجه بیشتری به ویژگی‌های فرمی نوشتار کنند و نوشتار ارتباطات را سهل و آسان کند (Velasco, Hyndman and Spence, ۲۰۱۶: ۶). حروف‌نگاری در اوایل سده بیستم با ورود گرافیک و رشد تکنولوژی توسعه پیدا کرد و به ایران نیز راه یافت و در نوشتار فارسی پدیدار گشت (عسگری و پورمند، ۱۳۹۹: ۲۴). در پوستره‌های سینمایی، تایپوگرافی یا همان حروف‌نگاری، سعی در بیان محتوای فیلم و یا همراهی با محتوای فیلم دارد. اگر فیلم جنایی است، حروف‌نگاری به گونه‌ای انجام می‌شود که با محتوای فیلم در ارتباط باشد، اگر محتوای فیلم عاشقانه است، حروف‌نگاری در خدمت القای عاشقانه بودن فیلم است (مقالی، ۱۳۹۳: ۱۰).

1 Typography.

رابطهٔ جانیشینی^۱ و همنشینی^۲ نشانه‌ها

یکی از تقابلهای دوگانه که در نظریهٔ زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری از اهمیت والایی برخوردار است، تقابل دو نوع رابطه، یعنی «رابطهٔ جانیشینی» یا همان متداعی و «رابطهٔ همنشینی» در زبان است. در واقع، معنا از تفاوت میان دال‌ها حاصل می‌شود که خود بر دو نوع است: تفاوت ناشی از هم‌سازگی که به آن همنشینی نیز گفته می‌شود و دیگری، تفاوت حاصل از محور جانیشینی (Saussure, ۱۹۸۳: ۱۲۲). سوسور^۳ عرصهٔ روابط همنشین را حضور، مادیت و تحقق عینی و بالفعل زبان می‌داند؛ اما در تحلیل جانیشینی به دلیل این که به دلالت‌های ضمنی و دگرگونی معناها پرداخته می‌شود، توجه تحلیل‌گران از سطح به عمق جلب می‌شود؛ یعنی هرآنچه غایب است و در ذهن تداعی می‌شود و یا می‌تواند جانشین وضعیت فعلی شود، مورد تحلیل قرار می‌گیرد (بزدانی، ۱۳۹۶: ۲۱۸). روابط جانیشینی را می‌توان روابطی مبتنی بر قیاس نیز دانست (چندلر، ۱۳۹۷: ۱۲۹). محور جانیشینی نشانه‌های تصویری و نوشتار در تایپوگرافی‌ها باعث ایجاد زمینه‌ای می‌شود تا نشانه‌ها توانایی معناپذیری بیشتری را داشته باشند. در واقع، می‌توان بیان داشت که این نشانه‌ها توانایی تبدیل شدن به رمز را دارند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۸۰). رابطهٔ جانیشینی، رابطه‌ای است از نوع جابه‌جایی میان هر یک از صورت‌های یک زنجیره کلامی با صورت‌هایی که می‌توانند جایگزین آنها شوند (Crystal, ۱۹۹۲: ۲۸۶).

نشانه‌های ارجاعی^۴ و غیرارجاعی^۵ (شکل‌گردان)

ویژگی ارجاعی نشانه، ناظر بر این است که فرایند انتقال و تفسیر نشانه در ذهن مخاطب با ارجاعاتی همراه گردد که مرتبط با مرجع آن در جهان بیرونی باشد. در این صورت، شفافیتی در ذهن شکل می‌گیرد که براساس آن، مخاطب به فهم نشانه خواهد رسید و تصویر روان‌شناختی از مرجع نشانه تصور می‌شود. شفافیت

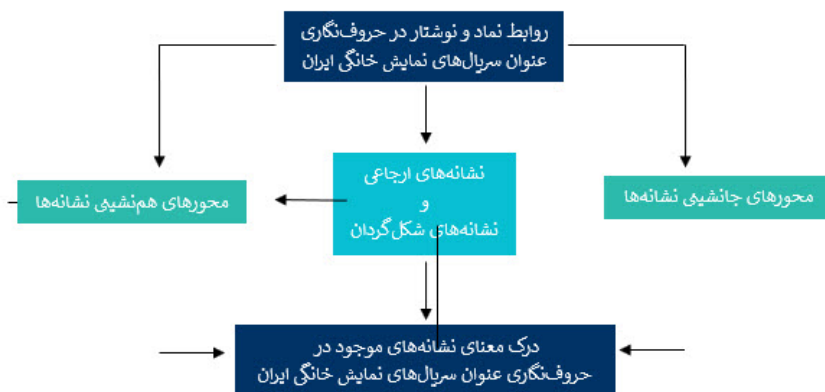
1. Syntagmatic.
2. Paradigmatic.
3. Saussure.
4. Referential signs.
5. Non-Referential signs.

بالا و ارجاعی بودن، دریافت نشانه را تسهیل می‌کند (Luftig & Liloyd, ۱۹۸۱: ۴۹). در علم نشانه‌شناسی هر نشانه می‌تواند دو معنا داشته باشد. معنای نزدیک به نشانه (فیزیکی) و معنای دور از نشانه (غیر فیزیکی). معنای نزدیک، معنایی قوی و قدرتمند به حساب می‌آید که به حضور فیزیکی نشانه تعلق دارد (شعیری، ۱۳۹۷: ۴۱). دخالت ذهن و تخیل سوژه مشاهده‌گر و نیز نحوه ادراک او از پدیدارهای دیداری، در بسیاری موارد به تغییر و شکل‌گردانی نشانه‌ها می‌انجامد (حجتی‌زاده و سیدان، ۱۳۹۴: ۵۷). شواهد نشان می‌دهد که روابط ارجاعی و غیرارجاعی (شکل‌گردانی) درک و توجه بصری را به روش‌های متفاوتی تعدیل می‌کند و روابط ارجاعی توجه بصری بیشتری را به اشیاء پیرامون نسبت به روابط غیرارجاعی جلب می‌کند (Maquate & Knoeferte, ۲۰۲۱: ۲). واگذاری و انتقال مفهوم در یک اثر، توسط شکل‌گردانی نشانه‌ها انعطاف می‌یابد و بازتاب‌جلوه هنری را ممکن می‌سازد و برعکس. کم‌ترین دخالتی در شکل‌گیری نشانه، باعث می‌شود تا از انطباق صددرصد آن به واقعیت کاسته شود (شعیری، ۱۳۹۷: ۴۹). هرچه از کارکرد ارجاعی نظام‌های نشانه‌ای کاسته شود، نشانه به حالت انتزاع در می‌آید (همان: ۲۶۰). اگر نشانه‌ای کاملاً منطبق با گونه بیرونی، یعنی حاضر در طبیعت باشد، نشانه ارجاعی به حساب می‌آید (عابد دوست، ۱۳۹۹: ۴۷). در این پژوهش، سعی بر این است که به تحلیل کارکرد نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان در دو دسته روابط جانشینی و همنشینی نشانه‌ها در تایپوگرافی سریال‌های نمایش‌خانگی ایران پرداخته شود.

روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و اسنادی از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. نوع تحقیق از نظر هدف، بنیادی است. وجود روابط نماد و نوشتار و نیز روابط نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان (غیرارجاعی)، در دو دسته جانشینی و همنشینی نشانه‌ها در تایپوگرافی عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی معاصر ایران، از شاخص‌های اصلی مورد مطالعه در این پژوهش است. جامعه آماری تحقیق، برخی از تایپوگرافی‌های سریال‌های نمایش‌خانگی معاصر ایران است. روش نمونه‌گیری، انتخابی است و نظر پژوهشگران در انتخاب نمونه‌ها تأثیرگذار است. نمونه‌های

آماری از این جامعه به شکل هدفمند، با این معیار مورد توجه قرار گرفته‌اند که رابطه نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان در حروفنگاری‌ها به روشنی قابل تشخیص باشند. قرارگیری حروفنگاری‌ها در دو دسته جانشینی و همنشینی نشانه‌ها از دیگر شاخصه‌های پژوهش است.



نمودار ۱. مدل مفهومی پژوهش. منبع: نگارندگان.

یافته‌های پژوهش

در هنر گرافیک، تصویری خلق می‌شود که نشانه‌هایی از طبیعت را دربر گرفته باشد (کروز، ۱۳۹۲: ۱۰۸). نشانه‌های طراحی شده انتزاع‌ها و ترکیب‌هایی از عناصر طبیعی هستند که قابلیت انطباق با عناصر بیرونی و طبیعی ندارند اما ردپای عناصر بیرونی در آنها به چشم می‌خورد. نشانه‌های بسیاری از این آثار هم دلالت به جهان متن دارند و هم به دنیای خارج از متن، یعنی دنیای واقعی (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۶۶). خارج شدن از سبک رایج و شناخته‌شده طراحی حروف و منحصر به فرد و معنادار بودن طراحی نشانه همواره مورد توجه قرار می‌گیرد. زمانی که یک تایپ‌دیزاینی معمول و رایج شد، توسط مغز انسان به عنوان یک عنصر بصری، به صورت یک نماد ثبت می‌شود (Evamy, ۲۰۱۲: ۷). بنابراین طراحی نام یک فیلم

همواره باید متفاوت از نمادپردازی مرسوم خطوط تایپی معمول باشد. در این بخش تایپوگرافی‌های سریال‌های نمایش‌خانگی ایران با تکیه بر نظریه‌ی نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان، در دو دسته‌ی جانشینی و همنشینی نشانه‌ها مورد تحلیل قرار می‌گیرند تا تمهیدهای طراحان در به‌کارگیری نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان و نقش آنها در دریافت معنای نشانه بیان شود.

دسته‌ی جانشینی نشانه‌ها

سریال هیولا



تصویرا. تایپوگرافی سریال دراکولا. منبع: (URL1).

امروزه طراحی نوشتار در ایران، وامدار هنر خوشنویسی گذشته است، به‌کارگیری و استفاده از خوشنویسی در قالب طراحی حروف در فرایند ارتباط با مخاطب به منظور پیام‌رسانی و خوانش متن پدیدار می‌شود (صفری‌صدیق، ۱۳۹۵: ۶۸-۶۷). همچنین، خوانایی یکی از دغدغه‌های اولیه طراحان و از بخش‌های مهم طراحی حروف است (افضل طوسی و انصاریان، ۱۳۹۵: ۷۳). در تصویرا، تایپوگرافی سریال هیولا مشاهده می‌شود. در این اثر طراح تمهیدهایی را برای پدیداری نماد هیولا از خلال نوشتار به کار برده است که رابطه‌ی جانشینی نشانه‌ها و شکل‌گردانی حروف، اصلی‌ترین ساختار نشانه‌ای را تشکیل می‌دهد. در این تایپوگرافی تناسب بین اسم هیولا، نمادهای تصویری و رنگ به‌کار رفته در آن و همچنین موضوع سریال در هماهنگی با یکدیگر نقش شده‌اند. هیولا موجودی افسانه‌ای، ترسناک، عظیم‌الجثه، زشت و شرور است. از اسم هیولا برای چیزهایی که به بدی از آن‌ها

یاد می‌شود استفاده می‌کنند. حروف‌نگاری هیولا، دارای المان‌هایی است که در ترکیب با نوشتار به کار گرفته شده‌اند. در این حروف‌نگاری، رابطه نوشتار و تصویر بارز است و می‌توان گفت که این رابطه، تعاملی است. هرچه نشانه‌ای به طبیعت ارجاعی خود نزدیک‌تر باشد، معنای حاصل از آن صریح‌تر و ملموس‌تر است (شعبیری، ۱۳۹۷: ۴۱). لذا این حروف‌نگاری کیفیت‌های ارجاعی را به نمایش می‌گذارد. ارجاعی که برگرفته از محتوای فیلم و تصور جمعی از موجودی به نام هیولا در ذهن مخاطب است. تصویری شدن تایپ یک تمهید ارتباطی است. تایپ در هماهنگی با تصویر دارای ویژگی‌های بصری پویایی است (وی‌وایت، ۱۳۹۳: ۱۲۹). علاوه بر آن، رنگ، قدرت انتقال طیف گسترده‌ای از احساسات را به همراه دارد و ایجاد ارتباطی سریع با بیننده نیز دارد (Gomez-Palacio and Vit، ۲۰۱۴: ۲۳). رنگ در طراحی لوگو، مفاهیم روانی را بر ذهن القا می‌کند. این تایپوگرافی به رنگ قرمز طراحی شده است و رنگ قرمز، نشانه آتش است (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۳: ۳۴۴). این رنگ متناسب با اسم هیولا و موضوع سریال، به معنای درندگی، قدرت و حتی مصیبت به کار رفته است. فرم نوشتار هیولا به گونه‌ای طراحی شده که تداعی‌کننده موجودی با دم و دو شاخ است و کلیتی از فرم موجودی به نام هیولا را یادآور می‌شود. به عبارتی دیگر، نوشتار «هیولا» با ویژگی‌هایی همراه است که جنسیت هماهنگی را با نشانه شمایی هیولا برقرار می‌کند. در اینجا آشنایی‌زدایی از تایپ اتفاق می‌افتد. روابط جانشینی نشانه‌ها نیز در این اثر بارز است. تصویر سر هیولا جانشین حرف «ه»، دم هیولا جایگزین حرف «و» و دو شاخ این موجود جانشین «لا» شده است که به صورت ساده و ایجاز بصری طراحی شده است. لذا چنین استنباط می‌شود که با توجه به روابط جانشینی موجود در این تایپوگرافی، می‌توان آن را در دسته جانشینی نشانه‌ها جای داد. تایپوگرافی سریال هیولا به دلیل ارجاعیت مستقیم اثر به عوامل بیرونی، جزء نشانه‌های ارجاعی قرار می‌گیرد؛ البته خاصیت شکل‌گردانی نیز در اثر دیده می‌شود. بدین صورت که طراحی تایپ در این اثر، در قالب هیولا و خارج از تایپ معمول است. به عبارت دیگر، وقتی اشکال، انتزاعی می‌شوند و خط تبدیل به خط فرضی تخیلی می‌شود، شکل‌گردانی رخ می‌دهد.

سریال دراکولا



تصویر ۲. تایپوگرافی سریال دراکولا. منبع: (URL۲).

تایپوگرافی عنوان فیلم، یک عنصر طراحی قدرتمند است که می‌تواند به داستان فیلم اشاره کند و علاوه بر آن به ژانر و فضای کلی فیلم نیز اشاره دارد (Turgut, ۲۰۱۲: ۵۸۴). حروف‌نگاری سریال دراکولا به عنوان یک نشانه، توانایی ایجاد رابطه‌ای حس-ادراکی با مخاطب دارد. نشانه ارجاعی می‌تواند زمینه اتصال نشانه به مرجع خود را فراهم کند. یعنی تصویر یا نشانه ردی از واقعیت به حساب می‌آید (شعیری، ۱۳۹۲: ۳۲). تایپوگرافی فیلم دراکولا احساسی از خشونت را القا می‌کند که در ارتباط با محتوای فیلم است. دراکولا موجودی است که جزو دسته هیولاها قرار می‌گیرد. دراکولا در اصل نام فرمانروایی در کشور رومانی بوده که حاکمی ستمگر بوده است. او برای اینکه مردمان و خدمه‌اش به دستوراتش اطاعت کنند، قصر خود را با تمثال‌هایی خشن و ترسناک مزین کرده و قصرش را به رنگ قرمز درآورده بود. باید در نظر داشت معمولاً دراکولاها دارای قصری تاریک و فرسوده و دور از دسترس عموم مردم و همچنین با ستون‌های بسیار بلند بودند که شمایی از این المان را به عنوان دال، به صورت حروف کشیده و بلند، بسیار ساده و صریح می‌توان در تایپوگرافی سریال دراکولا در تصویر ۲ مشاهده کرد. به عبارتی دیگر، نماد و تصویر ستون‌های کشیده قصر دراکولا، جانشین حروف کشیده این کلمه شده‌اند. شکل و قرارگیری حروف، نمایانگر قصر دراکولا است که در این سریال نیز نمودی از قصر را به عنوان خانه‌ی شخصیت اصلی سریال می‌توان مشاهده کرد. درواقع، شیوه طراحی شکل تصویری نشانه، ارجاع به قصر دارد. شخصیت دراکولاها دارای دندان‌های بلند و تیزی هستند. نمادی از این المان را نیز به عنوان

دال می‌توان در اثر فوق مشاهده کرد. بدین صورت که طراح تصویر تیزی دندان نیش را به نشانه شخصیت دراکولا، جانشین حرف «و» کرده است. رنگ قرمز به‌کار رفته در این تایپوگرافی نیز به نشانه بدی و خون‌خواری و قدرت است (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۸۱-۱۸۰). این رنگ با لکه‌هایی از رنگ سیاه درهم آمیخته شده‌اند. کیفیت‌های ارجاعی، درک مفاهیم صوری، سریع و صریح را به همراه دارد. اسم دراکولا را با حیواناتی مانند خفاش به دلیل حضور در تاریکی و حتی اژدها به دلیل خون‌خوار بودن و گول‌پیکر بودنش در نظر می‌گیرند. لذا نمادی از اژدها و حتی بال خفاش جایگزین سرکش حرف «ک» در تایپوگرافی فوق مشاهده کرد. وجود خراش‌های حروف نیز می‌تواند به نشانه زخم و فرسودگی دراکولا و همچنین نمادی از فرسودگی قصرش به‌کار رفته باشد. با این تمهیدات انتقال معنای اثر با ترکیب نماد و نوشتار موجود در آن در ارتباط است. همچنین، به دلیل وجود روابط جانشینی، این تایپوگرافی در دسته جانشینی نشانه‌ها جای می‌گیرد. بنابراین روابط جانشینی، ارجاعی و شکل‌گردانی، اصلی‌ترین ساخت‌های بنیادین به‌کار رفته در طراحی نوشتار است که تداعی نماد را از میان نوشتار ممکن می‌کند.

سریال قورباغه



تصویر ۳. تایپوگرافی سریال قورباغه. منبع: (URL۳).

در تصویر ۳، حروف‌نگاری سریال قورباغه مشاهده می‌شود. در این حروف‌نگاری، رابطه نماد تصویری و نوشتاری مشهود است و نوشتار شبیه به فرم قورباغه درآمده است. به بیان دیگر، حروف‌نگاری قورباغه کیفیت‌های رنگی و تصویر قورباغه را

بازنمایی کرده است که نمایان‌گر خاصیت ارجاعی اثر است. در طراحی لوگو قورباغه نوشتار خاصیتی لزوج و چسبنده پیدا کرده که اشاره به طبیعت قورباغه دارد. به عبارتی دیگر، فرم قورباغه و خاصیت چسبندگی بدن آن، جانشین فرم و نوع طراحی نوشته‌نگاری سریال قورباغه شده است. طراح مربوطه، با استفاده از روابط جانشینی نشانه‌ها، خاصیت ارجاعی اثر موردنظر را تقویت کرده است. بنابراین، این اثر نیز در دسته جانشینی نشانه‌ها قرار می‌گیرد. دال در اثر فوق، فرم کلی کلمه که به شکل قورباغه است و مدلول نیز معنای حاصل از آن، یعنی خود قورباغه است. این نکته حائز اهمیت است که این نشانه‌ها صددرصد ارجاعی نیستند و رابطه نسبی نیز با خاصیت شکل‌گردانی دارند. رنگ، عامل جذابیت بصری طرح قورباغه است. رنگ می‌تواند باعث جلب توجه یک عنصر، تاکید، تضاد و سازماندهی محتوا و حتی کمک به خوانایی کند (Strizver, 2010, p. 191). تایپوگرافی با سه اقدام مهم که عبارت‌اند از: تغییر شکل در حروف (دفرماسیون^۱)، اغراق در حروف (اگزجریشن^۲) و ساده‌سازی حروف، سعی در گسترش دادن زیبایی، قدرت ارائه و روح تبلیغ‌گرایی دارد تا مخاطب به صریح‌ترین حالت ممکن متوجه مفهوم آن شود (نتاج‌مجد و فلاح خورشیدی، ۱۳۹۸، ص. ۵۵-۵۴). در نوشته‌نگاری حاضر این تمهیدات به‌کار رفته است. حالت و نوع طراحی کلمه به‌گونه‌ای است که گویی با آبرنگ نوشته شده است تا مخاطب را ارجاع به برکه و آب، یا به عبارتی، محل زندگی قورباغه دهد. همچنین چسبندگی بین حروف و نحوه اتصال آنها نیز نوعی تغییر در شکل‌های شناخته شده طراحی نوشتار است. قرارگیری چهار خال سفید بر روی «غه» تداعی‌کننده خال‌های سفید پوست قورباغه است. فرم طراحی شده کلمه «قورباغه»، متمایز از قورباغه طبیعی اما برگرفته از آن است، بنابراین از کیفیت شکل‌گردانی بهره‌مند است. یعنی نه عین واقعیت، بلکه برگرفته از تصویر واقعی است. طراحی کلمه و همچنین نحوه قرارگیری حروف آن به‌گونه‌ای است که تداعی‌کننده فرم و اندام قورباغه است که این عمل متناسب با گیاهی که در فیلم برای تولید ماده مخدری به نام قورباغه است، مورد استفاده قرار گرفت.

1. Deformation.
2. Exaggeration.

دسته همنشینی نشانه‌ها

سریال کرگدن



تصویر ۴. تایپوگرافی سریال کرگدن. منبع: (URL۴).

تایپوگرافی ابزاری است که توسط آن به یک ایده نوشتاری، فرمی تصویری داده می‌شود. بنابراین بر دریافت و پذیرش یک ایده و چگونگی واکنش خواننده نسبت به آن تأثیر می‌گذارد (امروز و هریس، ۱۳۹۶: ۳۸). در نظام‌های دیداری مدلول‌ها با توجه به گونه‌های ارجاعی از قبل شناخته‌شده تعیین می‌گردند. در بسیاری موارد گفتمان است که تعیین‌کننده مدلول، یک عنصر نشانه‌ای است. دریافت ارجاعی عقلانیت قراردادی نیز نامیده می‌شود دریافتی است که ثبات و پایداری همگنه‌های رایج و معمول دنیا را به دنبال دارد. در واقع بازشناخت عناصر دنیا بدان‌گونه که وجود دارند در این عقلانیت می‌گنجد (شعیری، ۱۳۸۹: ۲۰۵). چیدمان حروف تایپوگرافی «کرگدن» به گونه‌ای است که ارجاع به فرم کلی بدن این حیوان و حرکت با فشار و قدرتمند این حیوان دارد. هرچه دخالت گفته‌پرداز در ارائه یک گونه بیشتر باشد، آن گونه، شکل‌گردانی بیشتری پیدا می‌کند (شعیری، ۱۳۹۷: ۴۹). لذا با دیدن نوشتار لوگوی این سریال، ابتدا فرم و قرارگیری حروف توجه مخاطب را جلب می‌کند و سپس بعد از خواندن کلمه «کرگدن»، مخاطب متوجه مفهوم آن می‌شود. گاهی شمایل‌هایی که در تایپوگرافی و یا به‌طور کلی نشانه‌ها به‌کار می‌روند، نشانه‌هایی ارجاعی و فاقد صورت‌بندی معماگونه و رمز‌پردازی نمادین هستند. در بالای این تایپوگرافی نیز شمایی از خود کرگدن به صورت

سیلوئت شده دیده می‌شود. این تصویر به گونه‌ای طراحی شده که نمایان‌گر فرم کلی «کرگدن» است و به دلیل ارجاع مستقیم، جزو نشانه‌های ارجاعی به حساب می‌آید. در واقع، فرم تصویری کرگدن، همنشین با فرم نوشتاری‌اش شده است و هماهنگی میان تصویر و نماد و کیفیت‌های دیداری حروف‌نگاری دیده می‌شود. بدین جهت، جزو دسته همنشینی نشانه‌ها قرار می‌گیرد. در اینجا تصویر کرگدن به عنوان دال و مفهوم کلمه به عنوان مدلول آن به حساب می‌آید. کادر مشکی فرم تصویری نیز در تناسب با دورگیری مشکی کلمه کرگدن است. به دلیل تلفیق فرم نوشتار با تصویر و احاطه بیشتر فرم نوشتاری بر تصویری آن، به عنوان نشانه شکل‌گردان محسوب می‌شود. در این تایپوگرافی به ساده‌ترین حالت، فرم کرگدن نمایان شده است و با تغییراتی جزئی مانند ترکیب و جابه‌جایی حروف، چشم، شاخ و گوش‌های کرگدن تداعی شده‌اند.

سریال باغی



تصویر ۵. تایپوگرافی سریال باغی. منبع: (نگارندگان).

امروزه خوانندگان با متون چندوجهی که شامل تصاویر بصری و انواع عناصر طراحی گرافیکی است با فراوانی بیشتر نسبت به متونی که عمدتاً بر زبان نوشتاری تمرکز دارند مواجه می‌شوند (Serafini, Clausen, Lou Fulton, ۲۰۱۲: ۲). تایپوگرافی،

مجموعه‌ای از انتخاب‌های بصری است که برای دسترسی بیشتر، انتقال آسان‌تر و جذاب‌تر کردن پیام نوشتاری طراحی شده است (Luna, ۲۰۱۸: ۲۳). در تصویر ۵، همنشینی و یا به عبارتی دیگر، کنارهم قرارگیری دو عنصر تصویری و نوشتاری دیده می‌شود. هر شخصی، اثر انگشت مختص به خود را داشته و با دیگری متفاوت است. لذا، اثر انگشت یکی از مهم‌ترین نشانه‌های خصوصی محسوب می‌شود که برای شناسایی و تأیید هویت افراد مورد استفاده قرار می‌گیرد. اثر انگشت نماد هویت است که همنشین نوشتار شده است. تصویر استفاده شده در این اثر، نماد اثر انگشت است که به رنگ قرمز درآمده و کلمه‌ی «یاغی» با خط نستعلیق شکسته به صورت فضای منفی از آن کم شده است. رنگ قرمز به عنوان رنگی تند یا حتی خشمگین در نظر گرفته می‌شود (O'Connor, ۲۰۰۹: ۲۳۱). شخصیت اصلی سریال، فردی بی هویت است که در پی گرفتن شناسنامه خود است. از طرفی دیگر شخصیت این انسان به‌گونه‌ای قرار گرفته و نقش شده که بسیار سرکش است و لقب خود را «یاغی» نام نهاده که به معنی نافرمان و طغیانگر است. طراح مربوطه، مورد هویت را توسط نماد اثر انگشت به عنوان دال، نشان داده که داخل آن، کلمه‌ی «یاغی» که متناسب با شخصیت اول داستان و همچنین لقب اوست آورده است. لذا در این اثر خاصیت ارجاعی مورد نظر است. بدین صورت که نماد اثر انگشت ارجاع به مسئله‌ی هویت نقش اول داستان دارد. ویژگی‌های بصری که زمینه ارجاع نشانه به جهان بیرون را فراهم می‌کند می‌تواند توجه و درک مخاطب از نوشتار را تحت‌تأثیر قرار دهد. می‌توان گفت که انگشت‌نگاری، شاهدهی برای وجود به‌شمار می‌رود. خطوط و شیارهای انگشتان دست در هنگام لمس کردن اشیا روی آن‌ها باقی می‌ماند. بنابراین مربوط به خوانش و ثبت هویت فرد در طولانی مدت است. انگشت‌نگاری یک امر بدیهی و طبیعی تلقی می‌شود تا مخاطب را برای کنترل روند شخصیت اصلی داستان همراه سازد. همان‌گونه که از کاربردهای مهم انگشت‌نگاری برای تشخیص هویت افراد در موارد مختلف و زمان‌های طولانی استفاده می‌شود.

سریال زخم‌کاری



تصویر ۶، تایپوگرافی سریال زخم‌کاری (نگارندگان).

تایپوگرافی سریال زخم‌کاری دارای مفاهیم رمزی بسیاری است. شکل‌گردانی در این اثر با قدرت بسیار زیادی مورد توجه قرار گرفته است. علاوه بر آن، همنشینی نشانه‌ها در این اثر نیز قابل رؤیت است. بدین صورت که دو عامل نوشتار و تصویر برهم نهاده شده و کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و این تمهید بصری هنرمند برای پدیداری نماد و نوشتار است. به عبارت دیگر، عنصری، جانشین و جایگزین عنصر دیگری نشده است. رنگ‌ها با تأثیرات بصری همراه هستند و کیفیت‌های نمادین را دربر می‌گیرند. این تایپوگرافی به رنگ سفید، بر روی پس‌زمینه‌ای به رنگ قرمز نوشته شده است. رنگ سفید، نشانهٔ پاکی و قداست است که متناسب با شخصیت اصلی در اوایل سریال است که فردی مورد اعتماد بوده است. رنگ قرمز، نشانهٔ خون و انتقام است که متناسب با شخصیت بعدی او است که در حال انتقام و گرفتن حق خود از دیگران است؛ همینطور نشانهٔ مورد انتقام قرار گرفتن خود توسط دیگران است. قرارگیری دو رنگ سفید و قرمز کنار هم به نشانهٔ مرگ است (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۸۱) این فهم اشاره به کشته شدن شخصیت اصلی فیلم در انتهای سریال دارد. انتقال معنای تایپ با فرم و محتوای آن در ارتباط است (کاظم‌پور و عابد دوست، ۱۴۰۰: ۱۲۱). رابطهٔ نمادهای تصویری به‌کار رفته در این حروف‌نگاری با نوشتار بارز و مشهود است، بدین صورت که بر روی تایپوگرافی زخم‌کاری خراش‌هایی مشاهده می‌شود که به صورت ساده و انتزاعی همنشین حروف شده و در ارتباط با معنای کلمهٔ زخم در عنوان سریال است. شیوه طراحی شکل تصویری در اثر فوق، کیفیتی ارجاعی نسبت به زخم و درد را در ذهن تداعی می‌کند و علاوه بر آن،

ویژگی‌های ایجاز و تلفیقی‌اش، شکل‌گردانی اثر را به نمایش می‌گذارد. این مفاهیم را می‌توان معانی ضمنی این تایپوگرافی به حساب آورد که در عین حال از آن به عنوان معنای دور (غیر فیزیکی) نیز می‌توان یاد کرد. معنایی که ارجاعی صرف نیست، بلکه سوبهٔ نمادین دارد. در واقع، تصویر می‌تواند دور یا نزدیک با مرجع خود باشد (شعیری، ۱۳۹۲: ۳۳). وقتی تایپوگرافی تبدیل به چیزی بیشتر از نوشتار شود، قدرت ارتباطی آن به شدت افزایش می‌یابد (مالمیر، ۱۳۹۱: ۵۳).

جدول ۱. شاخص‌های تحلیل تایپوگرافی‌های مینیمال سریال‌های نمایش‌خانگی ایران.
منبع: نگارندگان.

رابطهٔ جانشینی و همنشینی نشانه‌ها	نشانه‌های شکل‌گردان	نشانه‌های ارجاعی	تایپوگرافی مینیمال سریال‌های نمایش‌خانگی ایران	
جانشینی	طراحی تایپ در قالب هیولا خارج از تایپ معمول	دم و شاخ حیوان به شکل تایپ		۱
جانشینی	*	نماد خفاش و حروف کشیده و خراش بر روی آن		۲
جانشینی	نحوهٔ قرارگیری حروف کنار هم و تداعی شکل قورباغه	رنگ، فرم، و نحوه اجرای نوشتار		۳
همنشینی	نحوهٔ قرارگیری حروف کنار هم و تداعی شکل کرگدن	تصویر سیلوئت‌شده کرگدن		۴
همنشینی	*	نماد اثر انگشت		۵
همنشینی	*	خراش‌ها و زخم		۶

نتیجه‌گیری

حروف‌نگاری عنوان سریال‌ها، گونه‌ای از طراحی در حوزه گرافیک است که وظیفه آن، دادن فرم تصویری به نوشتار سریال است. در تمام حروف‌نگاری‌های ذکر شده، رابطه نمادهای تصویری و نوشتاری بارز و قابل‌تأمل است. بدین صورت که تمامی المان‌ها در راستای معنای کلمه انتخاب و با نوشتار ترکیب شده‌اند که سبب تقویت معنا و انتقال آن به مخاطب می‌شوند. نوع قرارگیری و ترکیب نماد و نوشتار در حروف‌نگاری عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی ایران را می‌توان در دو دسته‌بندی و هم‌نشینی نشانه‌ها و نیز با توجه به نوع نماد به‌کار رفته در آن، آنها را به دو صورت نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردان جای داد که در حروف‌نگاری سریال‌های نمایش‌خانگی معاصر ایران قابل‌تأمل است. لذا با توجه به رابطه موجود در نماد و نوشتار حروف‌نگاری این سریال‌ها، باعث ایجاد معانی صریح و ضمنی می‌شوند. جانشینی به معنای جایگزین شدن نماد، جای حرف یا حروف در نوشتار است که حروف‌نگاری سریال‌های هیولا، دراکولا و قورباغه، به دلیل جایگزین شدن نمادهای تصویری بجای حروف اصلی در دسته‌بندی جانشینی نشانه‌ها جای می‌گیرند. هم‌نشینی نیز به معنای قرارگیری نماد و نوشتار در کنار هم است که حروف‌نگاری سریال‌های کرگدن، یاغی و زخم‌کاری به دلیل کنار هم قرارگیری نماد و نوشتار در دسته‌بندی هم‌نشینی نشانه‌ها جای می‌گیرند. در حالت ارجاعی نیز، المان‌های به‌کار رفته در حروف‌نگاری، کاملاً منطبق بر عوامل بیرونی است و یا اشاراتی به عناصر بیرونی در طبیعت یا عنصری در درون سریال دارد. در حروف‌نگاری تمامی سریال‌های ذکر شده، به دلیل وجود عناصر تصویری در راستای معنای کلمه و ارجاع مستقیم آن به عوامل بیرونی و صراحت آن‌ها، در دسته نشانه‌های ارجاعی قرار می‌گیرند. در حالت دوم، یعنی شکل‌گردان، تغییراتی هرچند جزئی ایجاد می‌شود که باعث ایجاد معانی ضمنی در ترکیب نماد و نوشتار می‌گردد. لذا حروف‌نگاری سریال‌های هیولا، قورباغه و کرگدن به دلیل تغییر در شیوه‌ی قرارگیری حروف کنار هم و ایجاد معانی ضمنی، خاصیت شکل‌گردانی یافته‌اند. یکی از پرسش‌های این تحقیق، چیستی روابط میان نماد و نوشتار در حروف‌نگاری عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی است. پس از بررسی نمونه‌های موردی مشخص شد نماد و نوشتار از طریق روابط هم‌نشینی و جانشینی، فرایند دلالت‌پردازی عنوان

سریال را هدایت می‌کند و این روابط معناپردازی، عنوان سریال را از طریق رابطه تکاملی، تقویت می‌کند و در این راستا، تمهیدات بصری مانند طراحی متمایز حروف و استفاده از رنگ و بافت متمایز و نیز چیدمان‌های هدفمند حروف متناسب با معنای عنوان سریال، اثربخش است. پرسش دیگر پژوهش، چگونگی کارکرد نشانه‌های ارجاعی و غیرارجاعی (شکل‌گردان) در فرایند طراحی عناوین سریال‌هاست که تحلیل نمونه‌های موردی نشان داد، غالب نشانه‌های به‌کاررفته در عناوین فیلم، ارجاع به فیلم و عناصر اصلی آن داشته‌اند و از طرفی، با معنای محتوایی عنوان، رابطه ارجاعی دارند. شکل‌گردانی در همه نمونه‌ها، زمینه آشنایی‌زدایی از نوشته‌نگاری را فراهم کرده است که می‌توان آن را یکی از عناصر تأثیرگذار در منحصر به فرد شدن طراحی نوشتار تلقی کرد.

فهرست منابع

ابوطالب‌جولا، سارا؛ حسینی پاکدهی، علیرضا؛ و حکیمی، زهرا (۱۳۹۴). نقش تماشای سریال‌های تلویزیونی ماهواره‌ای در تغییر پوشش محلی زنان کرد شهر پاوه (مورد مطالعه: سریال حریم سلطان)، مطالعات رسانه‌های نوین، ۱۴(۴)، ۵۹-۹۷.

احمدی، بابک (۱۳۸۳). تصاویر دنیای خیالی، تهران: مرکز.

استخریان حقیقی، امیررضا؛ و احسنت، ستاره (۱۳۹۸). تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول، مبنای نظری هنرهای تجسمی، ۸، ۱۱۷-۱۲۹.

امروز، گوین؛ و هریس، پل (۱۳۹۶). اصول پایه طراحی گرافیک، (مترجم: شروین شهامی‌پور)، تهران: نظر.

چندلر، دانیل (۱۳۹۷). مبنای نشانه‌شناسی، (مترجم: مهدی پارسا)، تهران: سوره مهر.

حجتی‌زاده، راضیه؛ و سیدان، الهام (۱۳۹۴). تحلیل نشانه- معناشناختی «دیدن» و پدیدارهای دیداری در کشف‌الاسرار و مکاشفات‌الانوار روزبهان بقلی، ادبیات عرفانی، ۷(۱۳)، ۴۱-۶۴.

تحلیل حروف‌نگاری (تایپوگرافی) عنوان سریال‌های نمایش‌خانگی معاصر ایران

دمیرچیلو، هدی (۱۳۸۹). تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد/ پژوهش هنر)، دانشکده هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناسی گفتمان، تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷). نشانه-معناشناسی دیداری، تهران: سخن.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها، جلد ۱-۴، (مترجم: سودابه فضایی)، تهران: جیحون.

صفری‌صدیق، رزیتا (۱۳۹۰). بررسی قابلیت‌ها و توانمندی‌های تایپوگرافی فارسی در طراحی عنوان‌بندی فیلم، (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد/ ارتباط تصویری)، دانشکده هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳). درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران: سوره مهر.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: قصه.

عابد دوست، حسین (۱۳۹۹). تجزیه و تحلیل فرم و رنگ آرم‌های مربوط به کودکان با تأکید بر نشانه‌های ارجاعی و شکل‌گردانی. تفکر و کودک، ۱۱(۱)، ۷۲-۴۳.

عسگری، فاطمه؛ و پورمند، حسنعلی (۱۳۹۹). واکاوی کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی (اعلان‌های اسماء‌الحسنی در ایران) با رویکرد نظری یاکوبسن، کیمیای هنر، ۹(۳۵)، ۲۱-۳۸.

افضل طوسی، عفت‌السادات؛ و انصاریان، صالح (۱۳۹۵). ارتباط شخصیت‌سازی در طراحی حروف و ویژگی‌های نوشتاری و زیباشناسانه، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۲، ۷۱-۸۲.

کاظم‌پور، زیبا؛ و عابد دوست، حسین (۱۴۰۰). تحلیل پیش‌متن‌های تأثیرگذار بر شکل‌گیری لوگوی فارسی فیلم‌های کودکان بر مبنای نظریه بینامتنیت لوران ژنی، رسانه‌های دیداری و شنیداری، ۱۵(۴)، ۳۱-۵۶.

کاظم‌پور، زیبا؛ و عابد دوست، حسین (۱۴۰۰). تداوم رابطهٔ نماد و نوشتار در هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۶(۱۱)، ۱۱۸-۱۳۳.

کروز، جیم (۱۳۹۲). مرجع خلاقیت در گرافیک، (مترجم: صبا سعادت)، تهران: هنر نو.

کوپر، جی.سی (۱۳۹۸). فرهنگ نمادهای آیینی، (مترجم: رقیه بهزادی)، تهران: علمی.

مالمیر، آناهیتا (۱۳۹۱). نقش زبان و بیان تایپوگرافی در طراحی تیتراژ فیلم، (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد/ ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران).

مثقالی، فرشید (۱۳۹۳). تایپوگرافی، تهران: نظر.

نتاج‌مجد، عطیه؛ و فلاح خورشیدی، سمیه (۱۳۹۸). مطالعهٔ تأثیرات تایپوگرافی بر تبلیغات در دههٔ معاصر ایران (مفهوم واژهٔ تایپوگرافی معاصر ایران بر آثار هنری گذشته و معاصر)، دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، ۲(۸)، ۵۲-۵۷.

وایت، الکس (۱۳۹۳). عناصر طراحی گرافیک، (مترجم: الهه بور)، تهران: آبان.

وی‌وایت، الکس (۱۳۸۹). تأملی در طراحی حروف، (مترجم: عاطفه متقی و محمدرضا عبدالعلی)، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

یزدانی، علی‌رضا (۱۳۹۶). درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر ایران، تهران: نظر.

References

Crystal, David. (1992). *An Encyclopedia Dictionary of Language and Languages*. Oxford: Blackwell.

Doyle, J. R., & Bottomley, P. A (2009), The message in the medium: Transfer of connotative meaning from typeface to names and products. *Applied Cognitive Psychology*, 23, 396-409.

Evamy, Michael (2012). *Logotype*. United Kingdom: Laurence King Publishing Ltd.

Gomez-Palacio, Bryony & Vit, Armin (2014). *Graphic Design Referenced: A visual Guide to the Language, Applications, and History of Graphic Design*. United States: Rockport Publishers.

Jo Krysinski, Mary (2018). *The Art of Type and Typography*. NewYork and London: Routledge, Taylor & Francis.

Luftig, Richard L & Lioyd, Lyle L (1981). Manual Sign Translucency and Referential Concreteness in the Learning of Signs , *Sign Language Studies*, Volume 3, p. 49-60.

Luna, Paul (2018). *Typography: A very short introduction*. United Kingdom: Oxford University Press.

Maquate, Katja & Knoeferle Pia (2021). Referential vs. Non-referential World-Language Relations: How Do They Modulate Language Comprehension in 4 to 5-Year-Olds, Younger, and Older Adults, *ORIGINAL RESEARCH article*. Front. Psychol, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.542091>.

O'Connor, Zena (2009). Colour Psychology and Clour Therapy: Caveat Emptor. *COLOR research and application*, 36(3), 229-234.

Saussure, Ferdinand. (1983). *Course In General Linguistics*, (Roy Harris, Trans), London: Duckworth.

Serafini, Frank; Clausen, Jennifer; Lou Fulton, Mary (2012). Typog-

graphy as Semiotic Resource. *Journal of Visual Literacy*, 2(31), 1-16.

Strizver, Ilene. (2010). *Type Rules*. Canada: John Wiley & Sons, Inc.

Turgut, Ozden Pektas (2012). Kinetic typography in movie title sequences. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 51, 583-588.

Velasco, C. Hyndman, S. Charles, S. *The role of typeface on taste expectations and perception*. Department of Marketing, BI Norwegian Business School. SUBMITTED TO: FOOD QUALITY AND PREFERENCE, 2016.

URLs:

URL1: <https://cigatech.ir/%D9%BE%D8%A7%D-B%8C%D8%A7%D9%86-%D8%B3%D8%B1%D-B%8C%D8%A7%D9%84-%D9%87%DB%8C%D9%88%D9%84%D8%A7-%D8%AE%D9%88%D8%B4-%D9%86%DB%8C%D8%B3%D8%AA> (Access date 24/06/1398)

URL2: <https://www.namava.ir/series/86546-%D8%AF%D8%B1%D8%A7%DA%A9%D9%88%D9%84%D8%A7> (Access date 22/11/2021)

URL3: <https://irfilmz.blog.ir/1399/07/24/download-frog-series-poster> (Access date 24/07/1399)

URL4: <https://www.namava.ir/series/30129-%DA%A9%D8%B1%D8%AF%D8%AF%D9%86> (Access date 22/11/2021)