Rahavard-e Honar Quarterly Journal of Art Studies
Vol. 1, Issue 3, Spring 2026, 69-79
Jam.apadana.ac.ir

Apadana Institute of Higher Education

Analyzing the Role of Composition in Calligraphy and Typography of Asma al-Husna Posters (2001–2021)

Najmeh Attaran*

MSc. in Visual Communication, Department of Art, Eram Higher Education Institute, Shiraz, Iran

Abstract

Calligraphy and typography are not merely elements for writing; rather, they are regarded as cultural, social, and communicative media that play a significant role in shaping identity and conveying meaning within society. Functions such as transmitting meaning, preserving the cultural identity of scripts, performing communicative roles, serving as tools for expressing power, ideology, and resistance, as well as creating aesthetic patterns to enhance the visual quality of the surrounding environment, have transformed calligraphy and typography into instruments for expressing the emotions and perspectives of individuals, groups, and institutions.The present study is based on the premise that the relationship between typography and calligraphy is manifested through various approaches. Accordingly, the manner of inscribing the Divine Names (Asma al-Husna) can be considered as one of the contexts for integrating typography and calligraphy in order to create visual appeal and deliver a lasting message. Therefore, through the study of library-based written sources and reliable visual documents, this research seeks to examine how the intersection of meaning, form, and message content is addressed in such works, with the aim of achieving an appropriate human perception of Asma al-Husna design.This research attempts to explain the conceptual dimensions of calligraphy through a qualitative descriptive-analytical approach and to explore the communicative and functional aspects of typography in enhancing concentration, mindfulness, and the emotional engagement of the audience.

Keywords: graphic design, poster, calligraphy, typography, form and content

Received: 07/May/2026 Accepted: 29/May/2026 ISSN: ----

* Corresponding Author: attarannajmeh277@gmail.com

فصلنامه رهاورد هنر
دوره ۱، شماره ۳، بهار ۱٤۰۵، ٦۹-۷۹
Jam.apadana.ac.ir

Apadana Institute of Higher Education

تحلیلی بر نقش ترکیب‌بندی در کالیگرافی و تایپوگرافی پوسترهای اسماءالحسنی (۱۳۸۰-۱٤۰۰)

نجمه عطاران* کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، گروه هنر، مؤسسه‌آموزش‌عالی ارم، شیراز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۸ ISSN: ----

چکیده

کالیگرافی (خوشنویسی) و تایپوگرافی تنها عناصری به‌منظور نوشتن نیستند، بلکه رسانه‌ای فرهنگی، اجتماعی و ارتباطی تلقی می‌گردند که نقش مهمی در شکل‌گیری هویت و انتقال معنا در جامعه ایفا می‌کنند. نقش‌هایی همچون انتقال معنا و حفظ هویت فرهنگی خطوط، کارکرد ارتباطی، ابزار بیان قدرت، ایدئولوژی و اعتراض و همچنین طرح نقشه‌های زیبایی‌شناختی جهت ارتقای کیفیت بصری محیط پیرامون باعث شده است تا کالیگرافی و تایپوگرافی ابزاری در جهت بیان احساسات افراد، گروه‌ها و نهادها به کار روند. پژوهش حاضر بر طرح این مسئله استوار است، از آنجا که ارتباط تایپوگرافی و کالیگرافی از طرق مختلف صورت می‌گیرد، لذا شیوه‌ی نگارش اسماء الهی از جمله بسترهای تلفیق تایپوگرافی و کالیگرافی در جهت ایجاد جذابیت بصری و خلق پیامی ماندگار به نظر می‌رسد. از این جهت با مطالعه‌ی منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد تصویری معتبر به‌دنبال چگونگی توجه به تلاقی میان معنا، فرم و محتوای پیام در این‌گونه آثار به‌منظور ایجاد ادراک انسانی مناسب از طراحی اسماالحسنی می‌باشد. این تحقیق سعی بر آن دارد که با روش توصیفی-تحلیلی و به شیوه‌ی کیفی به تبیین ابعاد مفهومی کالیگرافی پرداخته و وجهه‌ی ارتباطی و کارکردی تایپوگرافی را در راستای تقویت تمرکز و حضور ذهن و برانگیختن احساس مخاطب دریابد.

کلیدواژه‌ها: گرافیک، پوستر، کالیگرافی، تایپوگرافی، فرم و محتوا

* نویسنده‌ی مسئول: attarannajmeh277@gmail.com

مقدمه

در عرصه‌ی طراحی گرافیک و هنرهای بصری، تایپوگرافی[1] و کالیگرافی[2] همچون دو نیروی متوازی، جلوه‌ای بی‌بدیل از خلاقیت انسانی را نمایان می‌سازند. این دو، که هر یک به شیوه‌ای متفاوت با حروف و نوشتار سر و کار دارند، ابزارهایی نیرومند برای خلق آثار هنری و انتقال پیام به شمار می‌روند. با وجود پیوندهای مشترک، تفاوت‌های بنیادین در رویکرد، تکنیک و اهدافشان، این دو هنر را متمایز می‌کند. تایپوگرافی به‌عنوان هنری منظم و سیستماتیک، در طراحی فونت و ترکیب متون نقش‌آفرینی می‌کند، در حالی‌که کالیگرافی، هنری دست‌ساز و بداهه‌گراست که زیبایی و اصالت نوشتار را تجسم می‌بخشد.

ریشه‌های این دو هنر نیز هرچند به تاریخ پیوسته‌اند، با دگرگونی‌های تکنولوژیکی و فرهنگی، مسیرهای متفاوتی را پیموده‌اند. تایپوگرافی، بر بستر چاپ و تکثیر مکانیکی شکل گرفته است، در حالی‌که کالیگرافی، از سنت‌های دستی و هنری نشأت گرفته و هویتی بومی دارد. طراحان گرافیک معاصر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های فرمی و بصری کالیگرافی، تلاش می‌کنند تا میان سنت‌های هنری گذشته و زبان تصویری مدرن پل ارتباطی برقرار سازند. این تحول سبب شده است که خوشنویسی از قالب سنتی خود فاصله گرفته و در قالب فرم‌های نوین تایپوگرافیک، هویتی دوباره یابد. در این میان، فرم نوشتار گاه از کارکرد صرفاً زبانی خود فاصله می‌گیرد و به عنصری بصری تبدیل می‌شود که بیشتر از آن‌که در خدمت انتقال معنا باشد، برانگیزاننده‌ی احساسات زیبایی‌شناسانه مخاطب است. چنین رویکردی، به‌ویژه در آثار طراحانی چون اسماءالحسنی، به‌خوبی نمایان است؛ جایی‌که مرز میان کالیگرافی و تایپوگرافی کم‌رنگ می‌شود و ترکیب‌بندی‌های بصری نوآورانه‌ای پدید می‌آید که حامل مفاهیمی فرهنگی و هویتی هستند؛ چراکه هم ساختار بصری را تحلیل می‌کند و هم معنا و پیام ضمنی را کشف می‌کند. با این تفاسیر، این پژوهش در تلاش است با مطالعه تطبیقی ترکیب‌بندی در کالیگرافی و تایپوگرافی، به درکی عمیق‌تر از پیوندها و تفاوت‌های میان این دو هنر دست یابد.

پیشینه پژوهش

کریمی (۱۴۰۰) در پژوهش «بررسی نسبت خوشنویسی و طراحی گرافیک در آثار معاصر ایرانی» به تبیین نسبت بین سنت خوشنویسی ایرانی و مدرن‌سازی آن در قالب طراحی گرافیک پرداخته است. نمونه‌های موردی این پژوهش، شامل آثار اسماءالحسنی می‌باشد که به شیوه‌ای تطبیقی به بررسی نسبت میان کالیگرافی و تایپوگرافی اشاره شده است.

موسوی (۱۳۹۸) در پایان‌نامه‌ی «تحلیل بصری پوسترهای اسماءالحسنی با تمرکز بر هویت ایرانی–اسلامی» به تحلیل محتوایی و بصری پوسترهای اسماءالحسنی پرداخته و نحوه‌ی استفاده او از فرم‌های خوشنویسی و تایپوگرافی برای انتقال مفاهیم مذهبی و فرهنگی را بررسی کرده است.

زرندی (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «تحول تایپوگرافی فارسی در گرافیک معاصر ایران»، سیر تحول تایپوگرافی فارسی از دهه‌ی ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ را بررسی کرده و نقش طراحانی مانند اسماءالحسنی در شکل‌گیری سبک‌های تایپوگرافی نوین فارسی را تحلیل نموده است.

عباسی (۱۳۹۵) نیز در «تحلیل ساختار ترکیب‌بندی در پوسترهای فرهنگی ایران» به بررسی مؤلفه‌های ترکیب‌بندی در پوسترهای فرهنگی ایران با تمرکز بر تعادل، ریتم و کانون توجه پرداخته است. استفاده از تایپوگرافی سنتی و مدرن در این پوسترها یکی از محورهای اصلی تحلیل بوده است.

---
1. typography
2. calligraphy

همچنین، مهدوی (۱۳۹۲) در «بررسی تطبیقی نقش تایپوگرافی در پوسترهای معاصر ایران و غرب» نقش تایپوگرافی در طراحی پوسترهای ایرانی و غربی را بررسی کرده و تأثیرات فرهنگی و زیبایی‌شناختی آن‌ها را مقایسه نموده است. نتایج نشان می‌دهند که طراحان ایرانی با بهره‌گیری از خوشنویسی سنتی، ساختارهای ترکیب‌بندی خاصی پدید آورده‌اند که از نظر هویت بصری قابل تمایز هستند.

با این تفاسیر، علی‌رغم تحقیقات انجام شده، این پژوهش به‌طور خاص بر مطالعه تطبیقی ترکیب‌بندی در کالیگرافی و تایپوگرافی پوستر های اسماءالحسنی (۱۴۰۰-۱۳۸۰) نظر دارد که حاکی از بدیع بودن آن است.

روش

این پژوهش به دنبال آن است که به روش توصیفی-تحلیلی و به شیوه‌ی کیفی، ویژگی‌های بصری در کالیگرافی و تایپوگرافی را بررسی کرده و راهکارهایی جهت خلق آثاری نوین و متفاوت ارائه دهد. به‌ویژه، تحقیق به بررسی انتخاب حروف کالیگرافی مورد پسند و نحوه‌ی استفاده از آن‌ها در طراحی فضاهای عمومی و محیط‌های زیست‌محور توجه خواهد داشت. برای مثال، استفاده از مواد بازیافتی در طراحی حروف کالیگرافی و تایپوگرافی به‌عنوان یک رویکرد نوین در این پژوهش گنجانده شده است. بدین منظور با مطالعه‌ی منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد معتبر تصویری تمرکز خود را بر جامعه‌ی آماری کالیگرافی و تایپوگرافی پوستر های اسماءالحسنی (۱۴۰۰-۱۳۸۰) معطوف ساخته است.

۱- طراحی حروف و قواعد ترکیب

طراحی حروف شاخه‌ای از هنر گرافیک است که طراحی تمام حروف الفبای یک زبان و تمام علائم آن زبان را در برگرفته و دو جنبه‌ی خوانایی و زیبایی در طراحی آن بسیار مهم است. بحث مورد نظر ما طراحی حروف در قلم (فونت) است.

طراحی حروف در ابتدا بر عملکرد خوانده‌شدن پایدار است و سپس بر زیبایی‌شناسی تکیه دارد. فرم و ظاهر حروف می‌بایست از نظر بصری حاوی پیام و مفهوم اصلی باشد و هر شخص با هر زبانی، با یک نگاه، به‌راحتی می‌تواند درک کند که این خط یا حروف حاوی چه مفهومی هستند. «با طراحی قاعده‌مند حروف و انتخاب میزان ضخامت فونت و روش چینش بصری هماهنگ، حروف و کلمات دارای انرژی بصری فوق العاده و جاندار می گردند (چارئی، ۱۳۹۵).

حروف‌نگاری شامل تعیین محل، اندازه‌ی حروف، نوع حروف، شدت رنگ‌های حروف و شناخت نسبت همه‌ی حروف چاپی در زمینه‌ی اثر و ترکیب و استفاده‌ی به‌جا از عناصر با در نظر داشتن قانون تناسب طلایی در قدیم و آغاز صنعت چاپ حروف‌نگاری به چیدمان و منظم‌سازی حروف در مرحله‌ی آماده‌کردن پیش از چاپ از نوع فلزی ارتباط داشت و بعد برای انواع حروف‌چینی، با هر نوع حروف‌چینی که استفاده می‌شد، رایج شد. حروف‌نگاری چاپی یا تایپوگرافی از خوشنویسی دست‌نوشته جدا شده و فقط طراحی و ترکیب با حروف چاپی مد نظر است (رضایی نبرد، ۱۳۸۶).

۱-۱- تایپوگرافی و اصول وابسته

تایپوگرافی به‌عنوان یکی از عناصر اساسی طراحی گرافیک و ارتباط بصری است که در آن انتخاب چیدمان و طراحی حروف برای انتقال پیام‌ها و احساسات به کار می‌رود. در طراحی معاصر تایپوگرافی با بهره‌گیری از ویژگی‌های بصری حروف، امکان تبدیل متن به یک عنصر تصویری را فراهم می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۰). این علم با توجه به نوع حروف،

اندازه، فاصله و رنگ‌ها، توانایی ایجاد جذابیت بصری و خوانایی را به متون می‌دهد. در طراحی تایپوگرافی، انتخاب فونت مناسب و چیدمان صحیح آن، می‌تواند تأثیر زیادی بر روند دریافت و تأثیرگذاری پیام داشته باشد. ترکیب فونت‌ها، بازی با اندازه‌ها و استفاده از فضای خالی به طراحی می‌تواند حس‌های مختلفی را به مخاطب منتقل کند.

تایپوگرافی به‌عنوان یک زبان بصری قدرتمند، ابزار هنرمند طراح است تا نام تجاری، داستان یا تجربه‌ای را به‌طور مؤثر به مخاطب منتقل کند (مثقالی، ۱۴۰۱). مهمترین عنصر در تایپوگرافی فونت است و یا به تعبیر دیگر، قالب اصلی در تایپوگرافی، حروف است؛ اگر حروف نباشند، تایپوگرافی معنایی نخواهد داشت. بنابراین، یک طراح گرافیک باید به علم طراحی حروف مسلط باشد تا بتواند در تایپوگرافی به هنرنمایی روی فونت و خط بپردازد؛ به گونه‌ای که آن را تغییر داده و به تناسب دلخواه خود برساند. لذا، طراحی حروف جزء لاینفک تایپوگرافی است (آتیش پاره، ۱۳۹۰).

اصول تایپوگرافی بر چند قسم استوار است:

- استفاده از یک یا چند حرف و یا یک کلمه به‌عنوان بیس کار و پردازش حروف و یا کلمه.
- ایجاد تصویر با استفاده از یک و یا چند حرف و یا یک کلمه و پردازش تصویر و حرف یا کلمه.
- بیان یک جمله و یک کلمه در کنار یک المان تصویری که بیان‌کننده‌ی آن المان و یا تعریفی از آن آلمان تصویری باشند.
- استفاده از فونت با تغییراتی که طراح اعمال می‌کند؛ به گونه‌ای که تداعی‌کننده‌ی آن فونت در ذهن بیننده باشد ولی شباهت زیادی به فونت مورد استفاده نداشته باشد.
- استفاده از رنگ در یک اثر تایپوگرافی که بیانی از یک موضوع و یا یک جسم باشد، بدون حضور جسم موردنظر در اثر.
- تعریف قالب و تجزیه و تحلیل حروف و کلمات در قالب مورد نظر.

بدین ترتیب، تایپوگرافی عبارت است از چیدمان عناصر نوشتاری مانند کلمات و جملات در کنار یک المان بصری ناقص که کامل‌کننده‌ی آن المان بصری یا تصویر مورد نظر باشد (رضایی نبرد، ۱۳۸۶).

۱-۲- کالیگرافی و اصول وابسته

کالیگرافی یا خوشنویسی هنری است که در آن نوشتار با توجه به زیبایی‌شناسی خط، تناسب حروف، ریتم حرکات قلم و هماهنگی میان اجزای نوشتار شکل می‌گیرد. در کالیگرافی، حروف تنها ابزار انتقال معنا نیستند، بلکه خود به‌عنوان یک عنصر بصری و هنری مورد توجه قرار می‌گیرند. زیبایی خط، حاصل ترکیب میان قواعد هندسی، حرکت دست و بیان شخصی هنرمند است (فضائلی، ۱۳۷۳). کالیگرافی به‌صورت حرفه‌ای یکی از اشکال نوشتار است. این هنر به نوع خاصی از نوشتن اشاره می‌کند که در آن با نوعی قلم مخصوص که جوهر را در خود نگه می‌دارد و دقیقاً آن‌طور که کالیگرافیست‌ها می‌خواهند آن را روی کاغذ پخش کنند، به نوشتن می‌پردازد.

در انگلیسی به خوشنویسی، کالیگرافی می‌گویند و در اصل نوعی هماهنگی میان اجزای یک خط است که خوشنویس‌ها از طریق آموزش، تمرین و ممارست به آن مهارت دست پیدا می‌کنند. بنابراین، هنر خوشنویسی با قلم یا ابزار خاص، بر حرکت دست، ریتم و زیبایی خط تمرکز دارد. هنر زیبانویسیِ دستی با قلم نی، قلم فلزی و یا ابزار دیجیتال اما با کنترل انسانی انجام می‌شود.

در کالیگرافی، هر حرف یک اثر هنری یکتا و احساسی است. کالیگرافی علاوه بر جنبه‌ی زیبایی‌شناختی، دارای بیان احساسی و معنایی نیز هست. نوع حرکت قلم، شدت و نرمی خطوط، فاصله‌ها و ترکیب‌بندی کلی نوشته می‌تواند

احساساتی مانند آرامش، قدرت، وقار یا معنویت را منتقل کند. در هنر اسلامی، این ویژگی باعث شده است که نوشتار به بخشی از فضای معماری، تزیینات و آثار هنری تبدیل شود (نصر، ۱۳۸۲).

کالیگرافی و تایپوگرافی دو زبان مکمل‌اند؛ یکی زبان حرکت و بیان دستی نشانه‌ها و دیگری زبان نظم، ساختار و دقت دیداری است. در کالیگرافی، فرم از راه پویایی خط شکل می‌گیرد؛ ضخامت و نازکی کشش قلم، تغییرات فشار و جهت ضربه‌ها، همه حامل عاطفه هستند. کالیگرافی در پوستر معمولاً مانند «صدا» عمل می‌کند: به بیننده نزدیک می‌شود، نفس می‌کشد و با ریتم منحنی‌ها و زوایای خود، ضرباهنگ اثر را می‌سازد. در مقابل، تایپوگرافی اغلب نقش اسکلت اثر را بر عهده می‌گیرد؛ حروف می‌آیند تا اطلاعات را سازمان‌دهی کنند. تایپوگرافی بیش از آن‌که احساس مستقیم را تزریق کند، «نقشه‌ی خوانش» را طراحی می‌کند؛ این‌که کجا نگاه، مکث کند.

در طراحی گرافیک معاصر، کالیگرافی با تایپوگرافی و حروف‌نگاری پیوند پیدا کرده است. طراحان با الهام از اصول خوشنویسی سنتی، فرم‌های جدیدی از نوشتار ایجاد می‌کنند که در آن حروف علاوه بر خوانایی، نقش تصویری نیز دارند. این رویکرد در پوسترهای مذهبی، به‌ویژه پوسترهای اسماءالحسنی، اهمیت زیادی دارد؛ زیرا نام‌های الهی از طریق فرم خوشنویسانه حروف، علاوه بر خواندن، تجربه‌ی بصری و معنوی ایجاد می‌کنند (بلخاری قهی، ۱۳۸۶). در مطالعه‌ی تطبیقیِ این دو، مهم‌ترین اصل، درک نسبت «حس» و «دقت» است؛ نسبت گرایش ارگانیک کالیگرافی با نظام هندسی تایپوگرافی.

۱-۳- قواعد ترکیب در حروف‌نگاری

حروف‌نگاری یکی از حوزه‌های مهم در طراحی گرافیک است که در آن حروف و کلمات نه‌تنها به‌عنوان وسیله‌ی انتقال پیام نوشتاری، بلکه به‌عنوان عناصر بصری و تصویری مورد استفاده قرار می‌گیرند. در حروف‌نگاری، طراح با تغییر در فرم، اندازه، ترکیب، فاصله، کشیدگی و ساختار حروف تلاش می‌کند میان معنا و شکل ظاهری نوشتار هماهنگی ایجاد کند. به بیان دیگر، در حروف‌نگاری خودِ حروف به یک تصویر تبدیل می‌شوند و مخاطب هم‌زمان معنا و فرم را دریافت می‌کند (نجابتی، ۱۳۸۹).

در سنت هنر اسلامی و ایرانی، حروف‌نگاری پیوند نزدیکی با خوشنویسی دارد. خط در فرهنگ اسلامی تنها ابزار ثبت کلمات نبوده، بلکه به‌عنوان یک عنصر زیبایی‌شناختی و حامل مفاهیم معنوی شناخته شده است. به همین دلیل، بسیاری از کتیبه‌ها، آثار مذهبی و طراحی‌های معاصر از ظرفیت بصری حروف برای ایجاد حس شکوه، آرامش و تقدس استفاده کرده‌اند (فضائلی، ۱۳۷۳؛ بلخاری قهی، ۱۳۸۶).

در تفاوت حروف‌نگاری و خوشنویسی می‌توان گفت که خوشنویسی بیشتر بر رعایت قواعد سنتی یک خط مشخص مانند ثلث، نسخ، نستعلیق یا کوفی تأکید دارد و هدف اصلی آن زیبایی اجرای صحیح حروف است. اما، حروف‌نگاری آزادی بیشتری در تغییر و ترکیب فرم‌ها دارد؛ یعنی طراح می‌تواند ساختار حروف را برای رسیدن به یک بیان تصویری تغییر دهد. در حروف‌نگاری، گاهی خوانایی با بیان بصری متعادل می‌شود تا نوشته علاوه بر خوانده شدن، دیده و تجربه شود (پاکباز، ۱۳۹۰). حروف نگاری موفق معمولاً از چند مسیر زیر شکل می‌گیرد:

- مقیاس و وزن بصری

اگر کالیگرافی دارای بار خطی پرحرکت و حجم احساسی باشد، تایپوگرافی باید در انتخاب وزن[1] و اندازه[2] با آن هم‌پیوند شود. گاهی تایپوگرافی باید سبک‌تر و شفاف‌تر باشد تا میدان کالیگرافی را اشباع نکند؛ و گاهی برعکس. تایپوگرافی باید با وزن بیشتر، جایگاه عنوان را محکم کند تا پوستر از حالت نرم و شاعرانه به حالت قطعیت و

1. weight
2. size

دعوت‌گرانه برسد. یکی از مهم‌ترین قواعد ترکیب در این میان، تعادل بصری است. قرارگیری حروف و کلمات باید به گونه‌ای باشد که وزن بصری عناصر در صفحه یا فضای طراحی هماهنگ احساس شود. در ترکیب‌های تایپوگرافیک، تغییر اندازه، ضخامت، فاصله و جایگاه حروف می‌تواند باعث ایجاد تأکید یا تغییر در برداشت مخاطب شود (نجابتی، ۱۳۸۹).

- ریتم و تکرار

کالیگرافی ذاتاً ریتم دارد؛ ریتمِ ضرب قلم، بالا و پایین رفتن‌های کنترل‌شده و جریان سطرها. تایپوگرافی نیز هرچند مکانیکی‌تر به نظر می‌رسد، اما با کنترل فاصله‌ی حروف، طول خطوط و تکرار فرم‌های مشابه، می‌تواند همان ریتم را بازآفرینی کند. در اینجا تطبیق‌بندی یعنی ایجاد «پیوستگی»؛ وقتی چشم از خط کالیگرافی به کلمه‌ی تایپوگرافی می‌رود، مسیرش باید طبیعی باشد، انگار که هر دو از یک نَسَب بصری تغذیه می‌کنند.

ریتم و تکرار نیز از عناصر مهم ترکیب حروف هستند. تکرار برخی ویژگی‌های بصری مانند ضخامت، فاصله یا جهت حرکت حروف می‌تواند انسجام ایجاد کند و نگاه مخاطب را در مسیر مشخصی هدایت نماید. این ویژگی در آثار حروف‌نگاری معاصر و پوسترهای نوشتاری اهمیت زیادی دارد، زیرا متن از حالت صرفاً خواندنی خارج شده و به یک عنصر تصویری تبدیل می‌شود (معتقدی، ۱۳۹۲).

- هم‌ترازی ساختار و تناسب و هماهنگی

باید به لحاظ ساختاری یکپارچه بماند. کالیگرافی ممکن است فرم‌های آزاد و بعضاً شکسته داشته باشد، اما تایپوگرافی می‌تواند با چینش مبتنی بر شبکه[1] یا با انتخابِ فونتی نزدیک از نظر حال‌وهوا (مثلاً فونت‌های با خمیدگی‌های مشابه و یا شخصیت نزدیک به خوش‌نویسی)، به اثر نظم ببخشد.

تناسب و هماهنگی میان حروف از دیگر اصول اساسی است. هر حرف دارای ساختار هندسی، کشیدگی، انحنا و ریتم خاصی است و ترکیب موفق زمانی شکل می‌گیرد که میان ویژگی‌های بصری حروف ارتباط برقرار شود. در حروف‌نگاری فارسی و عربی، توجه به پیوستگی حروف، امتدادها، نقطه‌ها و حرکت‌های خطی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا ساختار این خطوط بر پایه‌ی جریان و حرکت شکل گرفته است (فضائلی، ۱۳۷۳).

- فضای منفی و مثبت

فضای مثبت و منفی در ترکیب حروف نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. فاصله‌ی میان حروف، کلمات و زمینه‌ی اطراف آن‌ها بخشی از ساختار کلی اثر محسوب می‌شود و استفاده‌ی درست از فضای خالی می‌تواند باعث افزایش خوانایی و قدرت بصری نوشته شود (نجابتی، ۱۳۸۹).

۲- سطوح بصری و مفهومی اسماءالحسنی

پوسترهای اسماءالحسنی از جمله آثار هنر دینی اسلامی هستند که در آن‌ها نام‌های نیکوی خداوند (معمولاً ۹۹ نام مشهور) با استفاده از عناصر خوشنویسی، تذهیب و نقوش اسلامی نمایش داده می‌شوند. این نام‌ها در سنت اسلامی به‌عنوان بیان‌کننده‌ی صفات و کمالات الهی شناخته می‌شوند و ریشه‌ی قرآنی و حدیثی دارند.

در قرآن، بر «اسماءالحسنی» تأکید شده و مؤمنان به یادکرد و خواندن نام‌های الهی دعوت شده‌اند. استفاده از خوشنویسی برای نمایش اسماءالحسنی بخشی از سنت گسترده‌ی هنر اسلامی است؛ زیرا خط عربی در فرهنگ اسلامی نه‌تنها ابزار نوشتار، بلکه رسانه‌ای هنری برای انتقال مفاهیم مقدس بوده است (Blair, 2006). به همین دلیل، پوسترهای اسماءالحسنی معمولاً ترکیبی از متن مقدس، زیبایی‌شناسی بصری و کارکرد معنوی هستند. در بسیاری از این آثار، هر

1. grid

نام الهی همراه با معنای آن ارائه می‌شود؛ برای مثال «الرحمن» به معنای بسیار بخشنده و «الغفور» به معنای بسیار آمرزنده. چنین ارائه‌ای باعث می‌شود که پوستر علاوه بر نقش تزئینی، جنبه‌ی آموزشی و یادآورانه نیز داشته باشد (Nasr, 2002).

از دیدگاه هنر اسلامی، تکرار و نمایش نام‌های الهی در فضاهای معماری و خانگی می‌تواند بخشی از پیوند میان هنر، عبادت و تجربه‌ی معنوی باشد؛ موضوعی که در مطالعه‌ی هنر دینی اسلامی مورد توجه قرار گرفته است (Ettinghausen et al., 2001). بنابراین، پوسترهای اسماءالحسنی را می‌توان در چارچوب هنر دینی اسلامی بررسی کرد؛ زیرا در فرهنگ اسلامی، نوشتار مقدس و به‌ویژه خط عربی، علاوه بر کارکرد ارتباطی، دارای ارزش زیبایی‌شناختی و معنوی بوده است. نمایش نام‌های الهی در قالب خوشنویسی و آثار تزئینی، ادامه‌ی سنتی است که در آن کلام مقدس با هنر پیوند می‌یابد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴).

اسماءالحسنی در فرهنگ اسلامی بیانگر صفات جمال و جلال خداوند هستند و بازنمایی آن‌ها در هنرهای تجسمی، به‌ویژه خوشنویسی، با هدف ایجاد پیوند میان معنا و زیبایی صورت می‌گیرد. در هنر اسلامی ایران، خوشنویسی جایگاهی ویژه داشته و بسیاری از مضامین دینی و عرفانی از طریق خط و ترکیب‌بندی‌های بصری منتقل شده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰). پوسترهای اسماءالحسنی نیز با استفاده از عناصری مانند خطاطی، تذهیب، رنگ و ترکیب‌بندی، علاوه بر نقش تزئینی، کارکرد آموزشی و معنوی دارند و می‌توان آن‌ها را نمونه‌ای از هنر کاربردی دینی معاصر دانست (جنیدی، ۱۳۸۷).

در پوسترهای اسماءالحسنی، حروف‌نگاری نقش اصلی در ایجاد هویت اثر دارد. نام‌های الهی معمولاً با استفاده از خط‌های سنتی یا ترکیب‌های معاصر طراحی می‌شوند تا میان قابلیت خواندن، زیبایی بصری و بار معنوی کلمه تعادل ایجاد شود. استفاده از ترکیب‌بندی دایره‌ای، کشیده‌های حروف، تکرار واژه‌ها و هماهنگی میان فرم و فضای پیرامون، از روش‌های رایج در این نوع طراحی است (بلخاری قهی، ۱۳۸۶).

تصویر ۱. پوستر اسماءالحسنی: نام الله

تصویر ۲. پوستر اسماءالحسنی: نام الله

تصویر ۳. پوستر اسماءالحسنی: اسماءالله

۲-۱- سطح بصری[1]

در این مرحله باید بررسی کرد که چطور خطوط دستی و فونت‌ها با هم در کادر پوستر جای گرفته‌اند: استفاده از خط نستعلیق یا ثلث در کنار تایپوگرافی مدرن (مثلاً فونت‌های هندسی)، هم‌وزنی و هم‌ریتمی میان منحنی‌های خط و خطوط صاف تایپوگرافی و ایجاد کنتراست فرم و بافت برای برجسته کردن معنا (مثلاً نام خدا با خوشنویسی و توضیح یا ترجمه با تایپوگرافی ساده‌تر).

1. visuallevel

در (تصویر ۱) ترکیب کاملاً مرکزی و متقارن است که حس استواری، وحدت و توازن را القا می‌کند. چینش عناصر حجمی از مرکز به اطراف گسترش یافته و نگاه بیننده را به‌صورت طبیعی به سمت بخش میانی هدایت می‌کند. همچنین، رعایت اصول «تناسب بصری» در طول، عرض و ارتفاع اجزا دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد طراح از دید ایزومتریک استفاده کرده تا فرم‌ها واقع‌گرایانه اما هم‌زمان انتزاعی جلوه کنند. فضای منفی (فضای خالی اطراف فرم‌ها) کاملاً کنترل‌شده است و به اثر تنفس و وضوح می‌دهد.

در (تصویر ۲) نقطه تمرکز مرکز دایره که کلمه‌ی «الله» قرار دارد، محور دید بیننده است. ریتم: تکرار منظم فرم‌های تزئینی اطراف که باعث ایجاد ریتمی شعاعی می‌شود، چشم بیننده به‌طور طبیعی از مرکز به اطراف حرکت می‌کند. توازن: تقارن کامل حول محور مرکزی برقرار است (توازن شعاعی). انسجام: هیچ عنصر اضافی دیده نمی‌شود؛ نظم هندسی با هماهنگ است.

در (تصویر ۳) فرم حروف‌ها بسیار هندسی و حجمی است؛ یعنی طراح از بلوک‌های ساده، گوشه‌های نرم‌شده و تناوب فرم‌های مستطیلی استفاده کرده است. ضخامت یکنواخت در کل حروف حفظ شده است؛ هیچ قسمت ظریف‌تر یا ضخیم‌تر وجود ندارد که باعث تعادل بصری و حس قدرت و ایستایی شده باشد. در برخی قسمت‌ها حتی به مرز خوانایی نزدیک شده‌اند؛ یعنی فرم‌گرایی بر خوانایی غالب است (جدول ۱).

۲-۲- سطح مفهومی[1]

در اینجا هدف ایجاد رابطه میان فرم و معنا است. در کالیگرافی، فرم خودِ نام خدا به معنای زیبایی اشاره دارد. در تایپوگرافی، چیدمان و فاصله‌ها معنای نظم الهی یا توازن را منتقل می‌کنند. ترکیب آن‌ها می‌تواند نوعی هماهنگی قدسی و عقلانی را نشان دهد.

در (تصویر ۱) فرم‌های اثر کاملاً هندسی و مکعب‌گونه هستند که یادآور معماری مدرن یا ساختارهای دیجیتال سه‌بعدی می‌باشند. برجستگی میانی (زرد) از دل فرم‌های هم‌جنس اما تیره‌تر بیرون می‌آید که می‌تواند نمادی از نور، معنا و یا صعود معنوی باشد. تکرار مکعب‌ها حس نظم و ثبات ایجاد کرده و حرکت عمودی به‌سوی بالا مفهومی از تعالی یا توحید را القا می‌کند.

در (تصویر ۲) فرم کلی اثر دایره‌ای و شعاعی است که به مرکزیت خداوند و گسترش صفات الهی در پیرامون آن اشاره دارد. در مرکز، ترکیب تذهیب‌مانندی از خوشنویسی دیده می‌شود (احتمالاً با الهام از ترنج و شمسه). فرم کلی بر پایه‌ی وحدت در عین کثرت شکل گرفته است؛ یعنی تمامی خطوط و شکل‌ها به مرکز اشاره دارند. بخش زرد نماد نور الهی یا اسم برتر است که در میان سایر صفات (فرم‌های آبی) می‌درخشد.

در (تصویر ۳) نوع ترکیب‌بندی بر مفهوم وحدت و انسجام تأکید دارد که در آثار تایپوگرافی مفهومی (مثل دعاها یا اسماء الهی) نوعی معنای ضمنی دارد (جدول ۱).

1. conceptual level

جدول ۱. تحلیل قواعد ترکیب در نسبت با سطوح بصری و مفهومی تصاویر اسماءالحسنی

ردیف	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳
مقیاس و وزن بصری	ترکیب کاملاً مرکزی و متقارن است که حس استواری، وحدت و توازن دارد.	کاملاً متقارن حول نقطه مرکزی	رعایت وزن تصویری برابر در تمام بخش‌ها؛ هیچ گوشه‌ای سنگین‌تر نیست.
ریتم و تکرار	نگاه بیننده را به‌صورت طبیعی به سمت بخش میانی هدایت می‌کند.	چرخش منظم عناصر پیرامونی حس حرکت به بیرون القا می‌کند.	تکرار فرم‌های مشابه در خطوط ایجاد ریتم بصری افقی و عمودی کرده است.
تناسب و هماهنگی	رعایت اصول «تناسب بصری» در طول، عرض و ارتفاع اجزا دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد طراح از دید ایزومتریک استفاده کرده است تا فرم‌ها واقع‌گرایانه اما هم‌زمان انتزاعی جلوه کنند.	کل عناصر از نظر رنگ، ریتم و فرم با هم هماهنگ هستند.	همه‌ی اجزا (رنگ، فونت و فرم) هماهنگ و یکپارچه هستند.
فضای منفی و مثبت	فضای منفی (فضای خالی اطراف فرم‌ها) کاملاً کنترل‌شده است و به اثر تنفس و وضوح می‌دهد.	فضای منفی (پس‌زمینه‌ی آبی) به چشم مجال تنفس داده و مرکز را برجسته می‌کند	تضاد روشن/ تیره و منحنی/ زاویه‌دار باعث جلب توجه شده است.

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ای که از پژوهش حاضر به دست می‌رسد این است که کالیگرافی، هنر روح و احساسِ حروف بوده و تایپوگرافی نیز علم نظم و طراحی آن‌ها می‌باشد. این دو در ظاهر متفاوت به نظر می‌آیند، اما هدف مشترکشان تبدیل نوشتار به تصویری زیبا و اثرگذار است. ترکیب سنجیده‌ی آن‌ها در طراحی معاصر، بهترین راه برای خلق پیام‌هایی است که از یک سو، چشم‌نواز هستند و از سوی دیگر، ذهن را درگیر خود می‌کنند.

بررسی و تحلیل این پژوهش نشان از این دارد که هدف از تایپوگرافی ارسال هرچه مؤثرتر پیام و برقراری ارتباط لازم و نفوذ بیشتر نسبت به نوشتار عادی بوده است؛ چراکه هنر گرافیک، هنر تصویر است و یک اثر هنری در این زمینه باید دارای ظرفیت بیانی، مفهوم و محتوای اثر باشد و نباید طراح از نوشته و علائم فارسی استفاده کند. قبل از این‌که به طراحی با حروف تازه‌ای بپردازد، این امر تا حدی ناخوانا شدن آن را کاهش می‌دهد و باعث مخدوش کردن خط فارسی است. در نتیجه کالیگرافی و تایپوگرافی هر دو هنرهایی مربوط با نوشتار و حروف هستند که در طراحی، زیبایی‌شناسی و انتقال پیام نقش مشترکی دارند، ولی از نظر روش خلق، ابزار، هدف و نوع نگاه هنری تفاوت‌های عمیقی میان آن‌ها وجود دارد.

منابع

آتیش پاره، احمد. (۱۳۹۰). *تاریخچه تایپوگرافی*. تهران: نشر فرهی.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). *هفت هزار سال هنر ایران*. تهران: انتشارات سمت.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۶). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

جنیدی، فریدون. (۱۳۸۷). *فرهنگ و هنر در ایران*. تهران: بلخ.

رضایی نبرد، امیر. (۱۳۸۶). *خوشنویسی و طراحی حروف*. تهران: مارلیک.

فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۷۳). *اطلس خط*. اصفهان: انتشارات مشعل.

مثقالی، فرشید. (۱۴۰۱). *تایپوگرافی*. تهران: نشر نظر.

معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۲). *طراحی گرافیک و زبان تصویر*. تهران: انتشارات نظر.

نجابتی، مسعود. (۱۳۸۹). *خط در گرافیک*. تهران: انتشارات سروش.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۲). *هنر اسلامی و معنویت* (ترجمه رحیم قاسمیان). تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

Blair, S. S. (2006). *Islamic calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ettinghausen, R., Grabar, O., & Jenkins-Madina, M. (2001). *Islamic art and architecture: 650–1250*. New Haven: Yale University Press.

Lupton, E. (2014). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York: Princeton Architectural Press.

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design*. Hoboken: Wiley.

Nasr, S. H. (2002). *The heart of Islam: Enduring values for humanity*. San Francisco: Harper San Francisco.

استناد به این مقاله: عطاران، نجمه. (۱۴۰۵). تحلیلی بر نقش ترکیب‌بندی در کالیگرافی و تایپوگرافی پوسترهای اسماءالحسنی (۱۴۰۰-۱۳۸۰). *فصلنامه رهاورد هنر*، ۱(۳)، ۶۹-۷۹.

Rahavard-e Honar Quarterly Journal of Art Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.