Shiraz University
Journal of Children's Literature Studies
Semiannual, ISSN: 2783-0616
Spring - Summer 2025

Extended Abstract
Vol 16, Issue 1, Spring - Summer 2025, Ser 31

DOI: 10.22099/JCLS.2024.50102.2036

The Intra-textual Interactions of the Title Logotypes in the Cover Desings of Young Adult Novels Based on Scott-Nikolajeva's Theory

Amir Hossein Zanjanbar*
Rahim Rahimi

Introduction

Logotype is a written sign which has both a reading aspect (a linguistic concept) and a visual aspect (an aesthetic concept). The titles of children's and young adults' books which use special and creative typographies are examples of logotypes. The logotype of the title of the book contributes to the conceptualization of the cover design through intra-textual and extra-textual interactions. Intra-textual interaction is the interplay of the reading aspect of the title with its visual aspect (its typographic aspect). Extra-textual interaction is the interplay between the main title with other images and words on the book cover. The aim of this research is to analyze the intra-textual interaction between the typographic form with the linguistic concept of the title. The questions of the research are as follows: In the graphic of the titles of young adult novels, what is the interaction on the intra-textual level, i.e. the interplay of the visual aspect of a typography with its linguistic aspect? How can we extend the classification method proposed by Scott and Nikolajeva from the extra-textual interaction to intra-textual interaction?

Research Method

The aim of this research is analytical and the method is qualitative content analysis. The samples are chosen purposefully from among the young adult novels whose logotypes are in Persian and are published or republished between 2008 and 2023, regardless of the quality and nature of their translation or authorship. From among a hundred young adult novels in the Iranian publishing market, the typography (or lettering) of twenty-eight novels had a visual function. All these twenty-eight novels are analyzed based on the theory of interaction of text and image proposed by Scott-Nikolajeva. The innovative aspect of this research stems from the fact that these theoreticians have aimed to focus on the interaction between the written text with the extra-textual object of the image; however, the present research tries to extend their classification in order to include the intra-textual interaction, too.

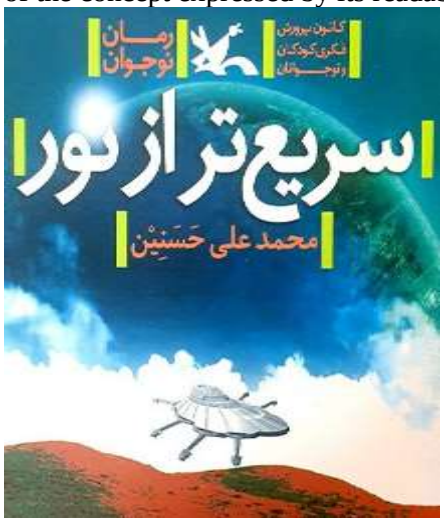
* MA in Children's Literature of Payam Nour University, Tehran, Iran.
mosafer_e_barfi@yahoo.com

COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

Discussion

According to Scott-Nikolajeva, there can be five types of interaction between the images that are included in the text of children's and young adults' books and the written words of these stories: symmetrical, complementary, expanding, combined and contradictory interactions (Nikolajeva, 2019: 367–368).

1. Symmetrical interaction: The title of any book can be studied on two levels: on the level of typographic form and on the level of linguistic meaning. The typographic level is a context for the exhibition of the visual aspect of the title; and the linguistic meaning level is a context for the manifestation of the reading aspect of the title. In the typography of the novel *Faster than Light* by Mohammad Ali Hassanein (2014), the dot of the letter ن in Persian [N in English] is glowing. The visual aspect of the typography is a repetition of the concept expressed by its readable aspect (picture 1).



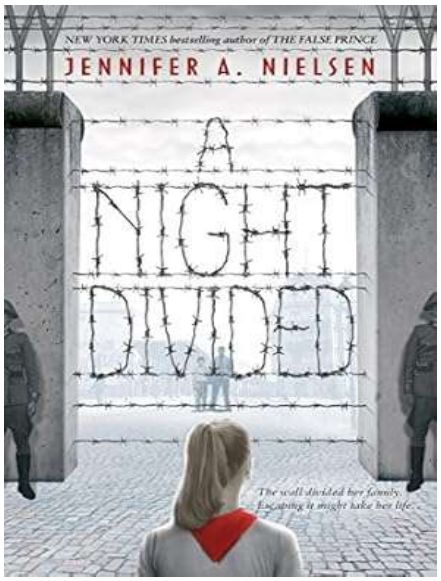
Picture 1. The intra-textual symmetrical interaction of the typography of the word نور [light] in the title of the novel *Faster than Light* by Hassanein (2014)

2. Complementary interaction: The logotype of the title of Khalili's book, *Lost* (2002) is designed by a die-cut (a hole-like cut in the paper). The text which is visualized by the use of a die-cut conceptualizes the empty and lost space of the omitted part in an objective and tangible way (picture 2). In *Faster than Light*, even without noticing the meaning of the word "light" (the verbal aspect of the title), the typography of the dot on the word light (the visual aspect of the title) represents nothing other than the source of light (picture 1); in other words, the visual aspect is exactly the same as the verbal aspect; however, in *Lost*, the meaning of the cut on the cover is not limited visually (without any emphasis on the verbal meaning of the word lost) to the concept of "being lost"; in other words, the cut on the cover does not bring to mind the concept of "being lost" without the help of the verbal meaning of the word "lost".

Picture 2. Complementary intra-textual interaction in the logotype of the title the novel *Lost* by Sepideh Khalili (2002)

3. Expanding interaction: in this type of interaction, the visual aspect and the verbal aspect of the logotype do not refer to each other directly; in fact, the visual aspect expands the meaning of the verbal aspect. In contrast to the complementary interaction which is automatically decodable in the first sight, the decoding of expanding interaction needs conscious elaboration and interpretation.

The title of the novel *A Night Divided* by Jennifer A. Nielsen (2015) is designed with the typeface of barbed wires (picture 3). The words are tucked between the horizontal barbed wires as though these wires are the lines of a notebook for practicing writing in English, and the beginning and end of the words are carefully adjusted on these lines. The words are contained from above and below on the barbed wires and exhibit a kind of solidity and strength which show the impenetrability of the barbed fence. The barbed fence signifies the concept of dividing and the distance imposed by a power institution on the one hand, and expresses the enthusiasm of people who wish to enter that space and omit the imposed distance on the other hand. Additionally, the barbed wires signify the scars and pains of those who long to cross this border. The plot of the story pictures a night in which the installation of barbed wires on the wall of Berlin creates a distance between the members of a family.



Picture 3. Expanding intra-textual interaction by choosing the typeface of barbed wire in the logotype of the novel *A Night Divided* by Nielsen (2024).

4. Combined interaction: In combined interaction, the combination of the visual aspect and the verbal aspect of the typography creates not one but two or more different narratives. Sometimes, the reading aspect of the title says one thing and the visual aspect (the line and word arrangement) another thing; sometimes, the logotype signifies two visual interpretations simultaneously; and sometimes, the title of the book has two different verbal interpretations, both of which are concomitant with the visual aspect of the logotype. This can be seen in the title of the novel *The Name of This Book Is Secret* by Pseudonymous Bosch (2008). The title has two meanings: 1. "Secret" is the title of the book; 2. The sentence "The name of this book is secret" is actually the title of the book. The logotype also shows a picture of a question mark whose dot is actually a magician's hat (picture 4), inside which the word "secret" is written.

Picture 4. Combined interaction in the typography of the title of the novel *The Name of this Book Is Secret* by Bosch (2008)

5. Contradictory interactions: In contrast to the symmetrical interaction in which the visual and verbal implications go alongside each other, in contradictory interaction, the signified of the written signifier and the signified of the visual signifier are contradictory to each other.

In the title of the novel *The Family under the Bridge* by Carlson (2008), translated into Persian as پل, instead of the three dots under the first letter of the title, the pictures of the three children of the family (three characters in the novel) are used (picture 5). Regarding the meaning of the word family, the picture of the children and the old man represents the members of a family. Although the children are close to each other (like the dots of the letter پ), there is a distance between them and the old man created by the word ل or L in English. Therefore, the visual and the readable aspects of the logotype stand in contrast to each other.

Picture 5. Contradictory interaction in the logotype of the title of the novel *The Family under the Bridge* by Calson (2008)

Conclusion

The above classification showed that logotype is the product of the interaction between visual and verbal modes. In the logotypes of the titles of children's and young adults' books, the distance between two modes has a direct relationship with the interpretability and expansiveness of the meaning of the title. Therefore, one of the effective factors in the relation of the young adult audience with the title of the book is the very type of interaction that exists between the typographic aspect of the title and its linguistic aspect.

Keywords: children's book, typography, pictogram, metaphotonomy, metaphorical and figurative axes, Roman Jakobson

References:

Afshar mohajer, K., (2014). *Analysis of Graphic Works*. (Tahlil-e Āsār-e Grāfiki). *Tehran: Fatemi*. [Text in Persian].

Ambrose, G. & Harris, P. (2017). *The Foundamentals of Graphic Design. (Osūl-e Pāye-ye Tarrāhi-ye Gerāfik)*. Translated by: Shervin. Shahamipour. Tehran: Nazar. [Text in Persian].

Bayer, H. (2020)."On Typography" in *Graphic Design Theory: Reading from the Field* (Teori-hā-ye Tarrāhi-ye Gerāik). (H. Armstrong, Edds). (M. Zahedi, Trans.). Tehran: Meshki. [In Persian].

Bosch, P., (2008). *The Name of this Book is Secret*. New York: Little, Brown Books for Young Reade.

Bosch, P., (2019). *The Name of this Book is Secret* (Esm-e in ketāb Rāz ast). Translated by: Marjan Hamidi. Tehran: Porteqal. [In Persian].

Bracken, A., (2019). *The Dreadful Tale of Prosper Redding* (Ahriman dar Ayneh). Translated by: Ali Mosleh Heydarzadeh. Tehran: Porteqal. [In Persian].

Brittain, B., (2019). *The Wish Giver: Three Tales of Coven Tree* (Barāvarandeh-ye Ārezu). Illustrated by: Andrew Glass. Translated by: Nahid Ghahremani. Tehran: Cheshmeh. [Text In Persian].

Carlson, N., (2008). *The Family under the Bridge* (Xāevāde-ye zir-e Pol). Illustrated by Garth Williams.Translated by: Goli Taraghi. Tehran: Amir Kabir. [text in Persian].

Chare′ei, A. R., (2019). *Creativity in typography*. (Khallāqiyyat dar Tāypografi). Tehran: Farhang-sarā-ye Mirdashti. [Text in Persian].

Dalvand, R., (2008). *Reading a page without reading the text* (Xāneš-e Safhe bedun-e Qerā′t-e Matn). Tehran: Daftar-e Motāle′āt va Tovse′eh-ye Resāne-hā. [In Persian].

Demircillo, Hedi; Sojudi, Farzan (2018). "Semiotic Analysis of Persian Typography", Book of Art Month. 152, 90-101. [In Persian].
Denny, R., (2018). *The Library of Souls* (Ketāb-Xāne-ye Arvāh). Translated by: Mashhoud Ghaffarkani. Tehran: Porteqal. [In Persian].
Harry, P., (2023). *The Little Wave* (Mowj Kučulu). Translated by: Heshmat Sadat Mirabedini. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
Hasanain, M. A., (2014). *Faster than light* (Sari-tar az Nur). Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. [in Persian].
Hasani, P. (2014). *Typography, styles and terminology*. (Tāypogrāfi, Sabk-hā va Estelāhāt. Tehran: Sako. [Text In Persian].
Highsmith, C., (2016). *Inside Paragraphs: Typographic Fundamentals?. (Darū-e Pārāgrāf Če Migozarad?).* Translated by: Farzaneh Aryannezhad. Tehran: Meshki. Saberin. [Text in Persian].
Hilner, M., (2016). *Virtual Typography*. (Tāypogrāfi-ye Majāzi). Translated by: Jamshid Arasteh. Tehran: Aban. [Text in Persian].
Hollis, R., (2002). *Graphic design: A Concise History. (Tārix-če-ye Tarrāhi-ye Gerāfik).* Translated by: Sima Moshtaghi. Tehran: Yasaveli. [Text In Persian].
Khalili, S., (2002). *Lost* (Gom-šodeh). Illustrated: Soudabeh Shiran. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. [in Persian].
Landy, D., (2023). *Skulduggery Pleasant: The Dead Famous Best Seller* (Kārāgāh Eskelet: Yek Šārlātān-e Dust Dāštani). (A. H. Daneshvarkian, Trans.). Tehran: Porteqal. [In Persian].
M′anavirad, M. & Morsali Tovhidi, F., (2017). *Challenges of book cover design in the last decade in Iran. (Čāleš-hā-ye Tarrāhi-ye Jeld-e Ketāb-e Dahe-ye Axir dar Iran).* Tehran: white ink. [Text In Persian].
McCoy, K. & Frej, D. (2020)."Typography as Discourse" in *Graphic Design Theory: Reading from the Field* (Teori-hā-ye Tarrāhi-ye Gerāik). (H. Armstrong, Edds). (M. Zahedi, Trans.). Tehran: Meshki. [In Persian].
Mesghali, F., (2017). *Typography* (Tāypogrāfi). Tehran: Nazar. [in Persian].
Mullaly Hunt, L. (2024). *Fish in a Tree* (Māhi ruy-e Deraxt). (M. Varshosaz, Trans.). Tehran: Porteqal. [In Persian].
Nielsen, J. A., (2024). *A Night Divided* (Yek Šab Fāseleh). Translated by: Adeleh Gholipour. Tehran: Porteqal. [In Persian].
Nikolajeva, M. & Scott, C. (2019). *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction* (Darāmadi bar Ruykard-hā-ye Zibāyi-šenāxti be Adabiyāt-e Kudak). (Mehdi. Hejvani & Fatemeh. Zamani, Trans.). Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. [in Persian].
Nicolajeva, M. & Scott, C. (2000). "The Dynamics of Picture Book Communication". *Children's Literature in Education*. 31(4). Pp 225-226.
Http://link.springer.com/article/10.1023/A:1026426902123.
Nobel, J., (2020). The Mystery of Black Hollow Lane (Xanhar-o Salib). Translated by: Shabnam Hatami. Tehran: Porteqal. [In Persian].
Razavi, S. T., (2018). *"The Role of Typography in Designing the Cover of Children's Book Age Group B"*. For the Degree of M.A in Grphic. Islamic Azad University. Yazd Unit. [Text in Persian].
Sanjaroun, Z., (2023). *Ripple* (Tamavvo). Qom: Ma′āref. [In Persian].
Stiefvater, M., (2022). *The Scorpio Races* (Borj-e Aqrab). Translated by: Robabeh Porasgar. Tehran: Bazh. [In Persian].

Shahri, Sh., (2016). "*Typography Study as an Image in the Design of Book Covers in 1380s*". Thesis Master of Art in Communication Art. Faculty of Visual Art. University of Art. [Text in Persian].

Talebzade, R., (2014). "*A Survey of Logotypes of the books of Intellectual Development of Children and Young Adults Publication*". For the Degree of M.A in Viual Communication. Faculty of Art and Architecture Pardis Alborz. University of Tehran. [Text in Persian].

Webster, J., (2019). *Daddy Long-legs* (Bābā Leng-Derāz). Translated by: Meymanat Dana. Tehran: Ensane bartar. [In Persian].

White, A. W. (2014, A). *Thinking in Type (Ta'ammoli dar Tarrāhi-ye Horūf, Ideoloji-ye Kār-bordi dar Tāypogrāfi).* Translated by: Atefeh Mottaghi. Tehran: Modern Art. [Text in Persian].

Zanjanbar, A. H., (2023). The Rhetorical-narrative Function of "Image" in Children's Literature. *Theoretical Principles of Visual Arts*. V(7). N(1). Pp86-108. [Text In Persian]. https://doi.org/10.30480/dam.2024.5160.1861

Zanjanbar, A. H., (2023 a). "Classification of Calligrams from a Formalist Perspective in the Typography of Titles for Children's Picture Books". *Graphic Art and Painting Research.* 6(11). [Text In Persian].

Zanjanbar, A. H., (2023 b). "Interaction of Reading and Visualizing “Typographic Titles” in the Opening Sequence and Posters of Seven Children and Youth Films: Based on the Scott-Nikolajeva Theory". *Dramatic Arts and Music*. 14(35). 129-144. [Text In Persian].
HTTPS://DOI.ORG/10.30480/DAM.2024.5160.1861

مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
بهار و تابستان ۱۴۰۴
مطالعات ادبیات کودک
شاپا الکترونیکی: ۰۶۱۶-۲۷۸۳
مقاله‌ی علمی پژوهشی، دوفصلنامه، سال ۱۶، بهار و تابستان ۱۴۰۴
شماره‌ی اول، پیاپی ۳۱، صص ۷۱-۹۰
OPEN ACCESS
DOI: 10.22099/JCLS.2024.50102.2036

برهم‌کنش درون‌نوشتاریِ لوگوتایپِ عنوان در طرح جلد رمان‌های نوجوان، براساس نظریه‌ی اسکات–نیکولایوا

امیرحسین زنجانبر*
رحیم رحیمی**

چکیده

«لوگوتایپ» نشانه‌ای نوشتاری است که هم وجه خوانداری (مفهومی زبان‌شناختی) دارد و هم دیداری (مفهومی زیبایی‌شناختی). عناوین کتاب‌های کودک و نوجوان به‌خاطر تایپوگرافی‌های خاص و خلاقانه‌شان از مصادیق لوگوتایپ به‌شمار می‌آیند. لوگوتایپِ عنوان از طریق برهم‌کنش‌های برون‌نوشتاری و درون‌نوشتاری در مفهوم‌سازی طرح روی جلد مشارکت می‌کند. برهم‌کنش درون‌نوشتاری عبارت است از تعامل وجه خوانداری با وجه دیداری عنوان (وجه تایپوگرافیک آن) و برهم‌کنش برون‌نوشتاری عبارت است از تعامل عنوان اصلی با تصویر و سایر نوشته‌های روی جلد. هدف این پژوهش بررسی چگونگی تعامل درون‌نوشتاریِ صورتِ تایپوگرافیک با مفهوم زبان‌شناختی عنوان است. پژوهش پیشِ رو به این پرسش پاسخ می‌دهد که برهم‌کنشِ وجوه خوانداری و دیداریِ عنوان، چگونه طرح روی جلد را مفهوم‌سازی می‌کند؟ داده‌ها به روش هدفمند انتخاب شده‌اند و نمونه‌ی آماری این پژوهش شامل ۲۷ عنوان از رمان‌های نوجوان است که هم لوگوتایپِ عنوانشان فارسی است و هم اینکه در بازه‌ی سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۴۰۲ انتشار یا بازنشر یافته‌اند. روش تحقیق، تحلیل محتوای کیفیِ جهت‌دار و رهیافت پژوهش مبتنی‌بر نظریه‌ی برهم‌کنش متن و تصویر اسکات و نیکولایوا است. نوآوری پژوهش حاضر در این است که نظریه‌پردازان مذکور به تعامل نوشتار با ابژه‌ی فرانوشتاریِ تصویر توجه کرده‌اند، ولی پژوهش حاضر با تعمیم روش دسته‌بندی

* کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران mosafer_e_barfi@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران rahim.rahimy96@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۲/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۸/۲۶

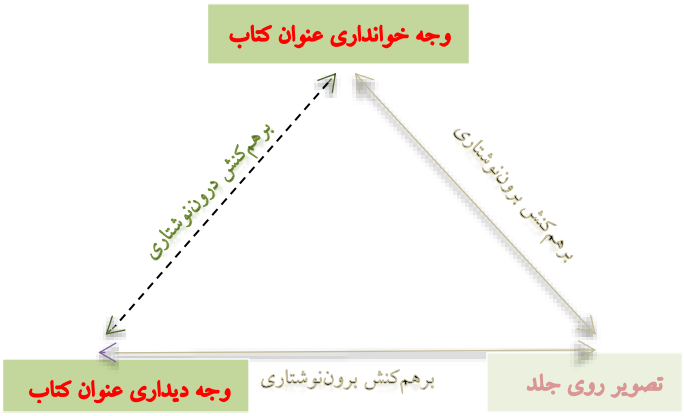
COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

ایشان به تعامل درون‌نوشتاری توجه می‌کند. نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که یکی از مهم‌ترین عوامل نقش‌آفرین در نحوه‌ی ارتباط خواننده‌ی نوجوان با عنوان کتاب، نوع تعاملی است که بین دو وجه تایپوگرافیک و زبان‌شناختی عنوان حاکم است.

واژه‌های کلیدی: تایپوگرافی، رمان نوجوان، طراحی جلد، لوگوتایپ، نیکولایوا.

۱. مقدمه

طرح جلد محصول برهم‌کنش مثلثِ تصویر روی جلد، وجه خوانداری عنوان و نیز وجه دیداری عنوان است. مقاله‌ی حاضر از میان این سه برهم‌کنش فقط به رابطه‌ی تعاملیِ دو وجه خوانداری و دیداریِ عنوان می‌پردازد و کاری به برهم‌کنش تصویر روی جلد با هریک از آن دو وجه دیگر ندارد (نمودار۱). منظور از وجه خوانداری، معنایِ زبانیِ عنوان (فارغ از صورت گرافیکی‌اش) است و منظور از وجه دیداری، صورتِ تایپوگرافیک آن. برخلاف تصاویرِ روی جلد که به عنوان پیوست می‌شوند، وجه دیداریِ عنوان، وجودی الحاقی و بیرون از آن نیست. درواقع رابطه‌ی تصویر با عنوان، رابطه‌ای برون‌نوشتاری است؛ زیرا عنوان، سازه‌ای از مقوله‌ی نوشتار است و تصویر، سازه‌ای غیرنوشتاری. بنابراین، رابطه‌ی عنوان با تصویر روی جلد، رابطه‌ی نوشتار با اجزه‌ای بیرونی است. این درحالی است که رابطه‌ی وجه دیداری و وجه خوانداریِ لوگوتایپ[1] عنوان، رابطه‌ای درون‌نوشتاری است.



نمودار۱. مثلث برهم‌کنش‌های بیرونی و درونی عنوان کتاب

کارکرد وجه بصری لوگوتایپِ عنوان با کارکرد تصویر قابل قیاس است. از همین رو، رویکردهایی که برهم‌کنش متن و تصویر را موضوع مطالعه قرار می‌دهند؛ به برهم‌کنش وجه گرافیکی (به‌مثابه تصویر) و وجه زبانی عنوان نیز تعمیم‌پذیر هستند. در همین راستا در این مقاله از نظریه‌ی مشترک اسکات[2] و نیکولایوا[3] که یکی از کارآمدترین رویکردهای بررسی رابطه‌ی متن و تصویر در کتاب‌های کودک و نوجوان است، برای بررسی تعاملِ درون‌نوشتاریِ عنوان استفاده می‌شود. ضرورت و اهمیت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که انسان معاصر همواره در معرض بمباران جلوه‌های مختلف تایپ در آگهی‌ها و تبلیغات است و به‌ناچار، رفته‌رفته نادیده‌انگاری صورت‌ها و جلوه‌های ظاهری نوشتار را در خود درونی

[1] Logotype
[2] C. Scott
[3] M. Nikolajeva

کرده است. به‌قول بایر[1] «هرچه بیشتر بخوانیم، کمتر خواهیم دید. قرارگیری مداوم در معرض مواد بصری، قوه‌ی دید ما را ضعیف کرده است» (بایر،۱۳۹۹: ۶۸). ازطرف‌دیگر، پژوهشگران هنر نیز به جایگاه گرافیکِ نوشتار در ادبیات نوجوان توجهی نداشته‌اند. بنابراین خلأ پژوهش در این حوزه همچنان مشهود است. سؤال‌های اصلی مقاله عبارت است از: ۱. در لوگوتایپ عناوین کتاب‌های رمان نوجوان، برهم‌کنش در سطح درون‌نوشتاری یعنی تعامل وجه بصری با وجه کلامی آن چگونه است؟ ۲. چگونه می‌توان روش دسته‌بندی اسکات–نیکولایوا را از برهم‌کنش برون‌نوشتاری به برهم‌کنشی درون‌نوشتاری تعمیم داد؟ نوآوری و تفاوت پژوهش در این است که اسکات و نیکولایوا، تعامل نوشتار و ابژه‌ی برون‌نوشتاریِ تصویر را مدنظر قرار داده‌اند، لیکن پژوهش حاضر تعامل درون‌نوشتاری را مدنظر قرار می‌دهد. نتیجه‌ی پژوهش پیشِ رو، دسته‌بندی برهم‌کنش برون‌نوشتاریِ اسکات–نیکولایوا را به برهم‌کنش درون‌نوشتاریِ تایپوگرافی‌ها تعمیم می‌دهد. در همین راستا، نشان داده می‌شود که شکاف‌های درون‌نوشتاریِ عناوین کتاب‌ها محصول پنج نوع برهم‌کنش بین وجوه خوانداری و دیداری آن‌هاست.

۲. روش پژوهش

این پژوهش به‌لحاظ هدف، تحلیلی و به‌لحاظ روش، تحلیل محتوای کیفی جهت‌دار است. نمونه‌ها با استناد به منابع کتابخانه‌ای به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. جامعه‌ی هدف شامل رمان‌های نوجوانی است که فارغ از ماهیت ترجمه یا تألیفشان، لوگوتایپِ عنوانشان فارسی و تاریخ نشر یا بازنشرشان در بازه‌ی سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۴۰۲ بوده است. از میان یکصد عنوان رمان نوجوان در بازار نشر ایران، تایپوگرافی (یا لترینگ[2])، ۲۷ عنوان کارکرد تصویری داشته‌اند. جملگیِ این ۲۷ نمونه، وفقِ رهیافتِ برهم‌کنش متن و تصویرِ اسکات–نیکولایوا بررسی شده‌اند. در ادامه، شانزده عنوان از آن‌ها به‌صورت مبسوط تحلیل می‌شود. افزون‌بر شانزده لوگوتایپِ فارسی بررسی‌شده، در حاشیه‌ی بررسی‌ها و تحلیل‌ها، تایپوگرافیِ دو عنوان از کتاب‌های ترجمه با نسخه‌ی زبانِ اصلی‌شان مقایسه شده است. گاهی در نوبت‌های چاپ مختلفِ یک کتاب و گاهی به‌خاطر تفاوت و تکثر ناشرانِ یک کتاب، لوگوتایپِ عناوین کتاب‌ها و حتی طرح جلدهایشان دست‌خوش تغییر می‌شود. بنابراین گفتنی است که نوبت چاپ و ناشری که در فهرست منابع آمده، بخش مهمی از اطلاعات کتاب‌هایی است که به‌عنوان نمونه تحلیل می‌شود.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

اگرچه کتاب‌هایی مانند *تایپوگرافی سبک‌ها و اصطلاحات* به‌قلم حسنی (۱۳۹۴)، *تایپوگرافی* به‌قلم مثقالی (۱۳۹۶) و *خلاقیت در تایپوگرافی* به‌قلم چارئی (۱۳۹۸) در حوزه‌ی گرافیک حروف تألیف شده‌اند؛ اما در این حوزه، کمتر کتابی به‌صورت مستقل در ایران نگارش شده است. بیشتر تنها فصلی از کتاب‌های گرافیک مانند کتاب *تحلیل آثار گرافیکی* (افشارمهاجر، ۱۳۹۳) یا بخشی از کتاب‌های مربوط به صنعت چاپ، مانند *چالش‌های طراحی جلد کتاب دهه‌ی اخیر در ایران* تألیف معنوی‌راد و مرسلی (۱۳۹۶)، به تایپوگرافی اختصاص داده می‌شود. در بازار نشر ایران، معدود کتاب‌هایی که

[1] Herbert Bayer
[2] lettering

اختصاصاً در حوزه‌ی تایپوگرافی منتشر شده‌اند، ترجمه هستند. ازجمله‌ی این ترجمه‌ها می‌توان به *تأملی در طراحی حروف*، *ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی* اثر وایت (۱۳۹۳)، *درون پاراگراف چه می‌گذرد* اثر های‌اسمیت، (۱۳۹۵) و *تایپوگرافی مجازی* اثر هیلنر (۱۳۹۵) اشاره کرد.

زنجانبر (۱۴۰۲الف) سیمامعنایی تایپوگرافیِ عناوین کتاب‌هایِ تصویریِ گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» را با رویکرد فرمالیسم و از منظر سطح آشنایی‌زدایی، محورهای جانشینی و همنشینی، میزان بینامتنیت، نسبت چگالی فضای مثبت به فضای منفی و نیز ساختار گشتالتی شکل‌زمینه دسته‌بندی کرده است و هریک از دسته‌های بالا را نیز به زیردسته‌هایی، رده‌بندی کرده است. زنجانبر (۱۴۰۲ب) در مقاله‌ای دیگر، انواع تعامل وجه دیداری و وجه خوانداری عناوین تایپوگرافیک تیتراژ و پوستر هفت فیلم کودک و نوجوان را براساس نظریه‌ی تعامل متن و تصویر اسکات-نیکولایوا به پنج دسته‌ی تعامل تقارنی، تکمیلی، توسیعی، ترکیبی و تناقضی طبقه‌بندی کرده است. شهری (۱۳۹۷)، درحالی‌که تایپوگرافی جلد کتاب‌های دهه‌ی هشتاد را موضوع مطالعه‌ی خود قرار داده است؛ کارکرد ارتباطی وجهِ بصری تایپوگرافی را بیش از تصویرهای محض می‌داند. افزون‌بر این، پایان‌نامه‌ی او شگردهای افزایش کارکرد بصری و تصویری‌سازی حروف را شامل بافت‌سازی از طریق حروف، وارونگی حروف، قرینگی حروف، تغییر فرم حروف، تأکیدسازی بخشی از حرف، حذف، تغییر و استفاده از فضای داخلی حروف و استفاده از فرم‌های فیگوراتیو می‌داند. رضوی (۱۳۹۷)، با مطالعه‌ی تایپوگرافی جلد کتاب کودک گروه سنی «ب»، کارکرد و ظرفیت بصری حروف فارسی را مدنظر قرار داده است. رضوی در پایان‌نامه‌ی خود، آن‌قدر خوانایی در تایپوگرافی را حائز اهمیت می‌داند که در دسته‌بندی خود، تایپوگرافی‌ها را به دو کلان‌گروهِ خوانا و ناخوانا تقسیم می‌کند. طالب‌زاده (۱۳۹۳) تایپوگرافی عناوین کتاب‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان را موضوع مطالعه‌ی پایان‌نامه‌اش قرار داده است و به تناسب کاراکترسازی حروف در تایپوگرافی با ویژگی‌های شناختی کودکان در هر گروه سنی، توجه کرده است. به اعتقاد او عناوین کتاب‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، به‌لحاظ استفاده از کاراکترها برای گروه‌های سنی مختلف متنوع‌اند؛ اما به‌لحاظ به‌کارگیری خلاقیت و استفاده از ظرفیت‌های بصری حروف ضعف دارند. طالب‌زاده میل جزئی‌نگری، جاندارپنداری و تخیل کودکان را در قالب کاراکترسازی از حروف امکان‌پذیر می‌داند.برخلاف پژوهش‌های گفته‌شده در بالا که کتاب‌های کودک را موضوع پژوهش خود قرار داده‌اند؛ مقاله‌ی پیشِ رو عناوین رمان‌های نوجوان را موضوع مطالعه قرار داده است. نوآوری دیگر پژوهش حاضر در این است که رویکرد اسکات-نیکولایوا را از حوزه‌ی تعامل متن با تصویر به حوزه‌ی تعامل وجه خوانداری و وجه دیداری عنوان تعمیم می‌دهد.

۴. چارچوب نظری

۴. ۱. تایپوگرافی

تایپوگرافی به‌لحاظ لغوی، از دو واژه‌ی «تایپ»[1] به‌معنای حروف چاپی و «گرافی».[2] به‌معنای نگاری تشکیل شده است و به‌لحاظ اصطلاحی، شگردی گرافیکی برای تصویری‌کردن نوشتار است. درواقع تایپوگرافرها[3] به‌مدد این شگرد، درکنار

[1] type
[2] graphy
[3] typographers

دلالت‌های ذاتیِ زبان‌شناختی، دلالت‌های بصریِ مازادی را برای واژگان می‌آفرینند. زیرا «حروف، نشانه‌هایی هستند که هم به نظام نشانه‌ای زبان‌شناسی و هم به نظام‌های نشانه‌ایِ تصویری مرتبط هستند» (دمیرچلیو و سجودی، ۱۳۹۰: ۹۰). از همین رو تایپوگرافی ابزاری است که توسط آن به یک ایده‌ی نوشتاری، فرم تصویری می‌دهد (رک. امبروز و هریس، ۱۳۹۶: ۳۸). در بیشتر متون، به‌ویژه متون علمی، وجه تصویریِ نوشتار، نامرئی است و تمام بارِ معناییِ نوشتار را وجه زبانیِ متن به‌دوش می‌کشد. حروف چاپیِ به‌جااستفاده‌شده در مقام حروفِ دیدنی نیستند. درست مانند صدای گفت‌وگو که وسیله‌ای بی‌جلب‌توجه برای انتقال کلمات و ایده‌ها است. هم تایپوگرافی و هم لترینگ (حروف‌نگاری)، رابط وجه زبان‌شناختی و وجه بصریِ عبارات نوشتاری هستند؛ فقط تفاوتشان در این است که اولی با حروف چاپی (فونت‌های ازپیش‌موجود) سروکار دارد و دومی با حروف غیرچاپی. تایپوگرافی با شگردهایی مانند تغییر اندازه، فاصله و شکل حروف، چینش و ترکیب حروف، فاصله‌ی بین خطوط، زاویه‌ی خط زمینه و سازه‌های صوری دیگر، وجه تصویریِ نوشتار را رؤیت‌پذیر می‌کند و بخشی از کارکرد نمادین[1] واژگان را به کارکرد شمایلی[2]، تبدیل می‌کند.

۴. ۱. ۱. لوگوتایپ (نشانه‌نوشت)

لوگوتایپ یا نشانه‌نوشت، نشانه‌ای نوشتاری است که با تایپ یا حروف غیرتایپی تصویری را بازنمایی می‌کند. لوگوتایپ، ژانری پویا و زاده‌ی تفکر پساساختارگراست. زیرا در تقابل با تفکر ساختگرا، «ظاهر و ساختار حروف را دست‌کم می‌گیرد و درعوض به دلالتِ زبانی‌ای که در تعامل با تصویرپردازی و نمادها باشد، اتکا می‌کند» (مک‌کوی و فری، ۱۳۹۹: ۱۱۴). به‌عبارتی «فرم را زبان بصری‌ای تلقی می‌کند که باید به همان خوبی که دیده می‌شود خوانده شود» (همان: ۱۱۵). لوگوتایپ‌ها در عین خوانایی و سادگی، هویت موضوع خود را به تصویر می‌کشند و به‌لحاظ ریشه‌ی زیبایی‌شناسانه‌شان به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

الف) نشانه‌نوشت‌های تایپوگرافیک: این لوگوتایپ‌ها مبتنی‌بر منطق تایپ و حروف‌چینی هستند و «در مرز ظریفی از نشانه و کلمات معمولی حروف‌چینی قرار دارند. ازسویی، نشانه‌نوشتِ تایپوگرافیک را نمی‌توان به‌عنوان یک تایپ‌فیس مورد استفاده قرار داد و در فرایند تکثیر کلمه، آن را حروف‌چینی کرد و در قالب متن مورد بهره‌برداری قرار داد» (دالوند، ۱۳۸۷: ۲۱).

ب) **نشانه‌نوشت‌های کالیگرافیک**[3]: این نشانه‌ها، از خوشنویسی سرچشمه می‌گیرد، اما ترسیم فنی این نشانه‌ها کاملاً با اصول امروزی گرافیک منطبق است. درواقع «با اعتنا به ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی خوشنویسی طراحی می‌شود؛ اما در ترسیم فنی آن بیشتر اصول گرافیک مدنظر قرار می‌گیرد تا قواعد خوشنویسی. در طراحی این نشانه‌ها، خوشنویسی به‌عنوان ماده خام مورد استفاده قرار می‌گیرد» (همان: ۲۴).

ج) نشانه‌نوشت‌های دست‌نوشت (هَندلترینگ[4]**)**: یک نرم‌افزار حروف‌چینی می‌تواند هربار خطوط مشابه و از پیش مقررشده‌ای را بر صفحه منتقل کند. در خوشنویسی نیز قواعد مشخصی برای نگارش حروف رعایت می‌شود. بنابراین «در تمام روش‌های تولید خط، اعم از خوشنویسی یا حروف‌چینی، یک وجه مشترک دارد و آن منظم‌بودن اندازه و ابعاد حروف

[1] symbolic
[2] iconic
[3] calligraphic
[4] Hand lettering

است» (همان: ۲۸). این درحالی است که لوگوتایپ دست‌نوشت در تضاد با ساختار هندسی حروف تایپی قرار دارد. زیبایی این نشانه‌نوشت‌ها برای مخاطب در این است که در خارج از بافت مرسوم و معمولی‌اش با آن مواجه می‌شود.

د) نشانه‌نوشت‌های مبتنی‌بر هماهنگی شکل و معنا: این نوع نشانه‌نوشت، در عنوان‌نگاری کتاب‌های کودک و نوجوان رایج‌تر از گونه‌های دیگر است. «این نشانه‌نوشت‌ها با ابداع و طراحی فرم‌هایی خلق می‌شوند که به‌سادگی در ذهن، جایگزین حروف الفبا می‌شوند. در این نشانه‌نوشت‌ها کلمه در ارتباط با مفهوم آن طراحی می‌شود و در این فرایند، میان معنای کلمه و شکل آن هماهنگی به‌وجود می‌آید» (همان: ۲۹). درواقع، کلام تبدیل به فرم و فرم جایگزین الفبا می‌شود. «گویی طراح یک آیکون یا شمایل را رسم می‌کند، نه یک واژه را» (همان).

۴. ۱. ۲. برهم‌کنش نوشتار و تصویر

براساس نظر اسکات و نیکولایوا، تصاویری که در لابه‌لای متنِ نوشتاریِ کتاب‌های کودک و نوجوان قرار دارد و متنِ نوشتاریِ داستان می‌توانند پنج نوع برهم‌کنش داشته باشند:

برهم‌کنش تقارنی[1]: تصویر همان اطلاعاتی را بازنمایی می‌کند که در متن نوشتاری بیان شده است (رک. نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۷). یعنی تصویر، آیینه‌ی نوشتار است. در کتاب‌های فارسی اول و دوم ابتدایی، از برهم‌کنش تقارنی بارها استفاده می‌شود. مثلاً تصویر بادام کشیده و زیر آن واژه‌ی بادام نوشته می‌شود.

برهم‌کنش تکمیلی[2]: واژه‌ها و تصویرها مکمل یکدیگرند (رک. همان: ۳۶۸). تصویر به‌همان اندازه شکاف‌های متن را پر می‌کند که متن شکاف‌های تصویر را. در کتاب‌های داستان گروه سنی «الف» و «ب»، این نوع برهم‌کنش بسامد بالایی دارد. مثلاً تصویر، یک بزغاله را نشان می‌دهد که پشتِ در پنهان شده است و متن نوشتاری درکنار تصویر می‌نویسد: «حبّه‌ی انگور پنهان شده بود تا آقاگرگه او را نخورد»؛ مخاطب متوجه می‌شود که بزغاله‌ی توی تصویر، حبه‌ی انگور است.

برهم‌کنش توسیعی[3]: «تصویرها، چشمگیرانه داستان کلامی را گسترش می‌دهند؛ یا گاهی واژه‌ها، تصویرها را به‌گونه‌ای گسترش می‌دهند که داده‌های گوناگونِ هردو روش ارتباطی، معنای پیچیده‌تری تولید می‌کنند» (همان: ۳۶۸). در این نوع برهم‌کنش، تصویر هم لایه‌های پیچیده‌ای از معنا را به متن می‌افزاید و هم اینکه آن لایه‌های پیچیده‌ی معنایی را رمزگشایی می‌کند (رک. زنجانبر، ۱۴۰۱: ۸۹). معمولاً در کتاب‌های تصویریِ فلسفه برای کودکان از این نوع برهم‌کنش بهره برده می‌شود. این نوع برهم‌کنش باعث تفسیرپذیری متن می‌شود و مخاطب با دقت و تأمل می‌تواند ابهامات و شکاف‌های تصویر یا متن را پر کند.

برهم‌کنش ترکیبی[4]: «واژه‌ها و تصویرها هریک داستانی متفاوت را نقل می‌کنند و برای آفرینش معنایی تازه، همکار یکدیگرند؛ هردو برای رمزگشایی پیام ضروری‌اند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۸). مثلاً راوی از یک زاویه وقایع را روایت می‌کند و تصویر از زاویه‌ای دیگر به‌نمایش درمی‌آید و بدین‌ترتیب دو روایت موازی متفاوت (یکی دیداری و دیگری خوانداری) از برهم‌کنش متن و تصویر حاصل می‌شود.

---

[1] symmetrical interaction
[2] complementary interactions
[3] **e**xpanding interactions
[4] combined interactions

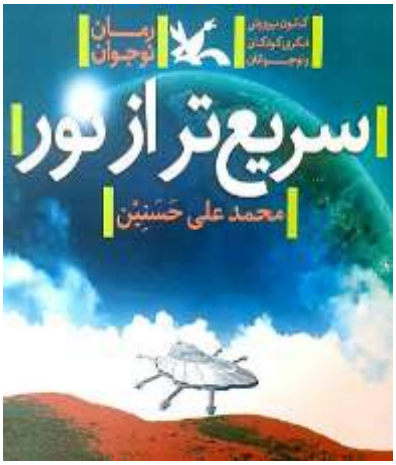
برهم‌کنش تناقضی[1]: برهم‌کنش تناقضی، چیزی جز شکل تشدیدیافته‌ی برهم‌کنش ترکیبی نیست. در برهم‌کنش ترکیبی، تصویر و نوشتار هر کدام روایتی متفاوت را بیان می‌کنند؛ در برهم‌کنش تناقضی، نوشتار و تصویر دو روایت متضاد را بیان می‌کنند. درواقع «تنش میان واژه‌ها و تصویرها بسیار شدید می‌شود و هریک داستان را به‌سویی می‌کشند؛ داستان، مبهم و تا اندازه‌ای درک‌ناپذیر می‌شود» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۸). در متون تصویری طنز و آیرونیک کودک، این برهم‌کنش رواج دارد. مثلاً نوشتار می‌گوید: «خرسی دوچرخه‌سوارِ ماهری است»، اما تصویر نشان می‌دهد که خرسی با دوچرخه نقش بر زمین شده است. اسکات و نیکولایوا، انطباق دقیق مصادیقِ برهم‌کنش متن و تصویر را با دسته‌بندی پنج‌گانه‌ی برهم‌کنش خود از نظر عملی امکان‌پذیر نمی‌دانند و به اعتقاد ایشان در مصادیق واقعی، انواع برهم‌کنش بالا فقط به‌صورت نسبی و نه مطلق، می‌تواند بین تصویر و نوشتار محقق شود (Nicolajeva & Scott, 2000: 225-226).

۴. ۲. بحث و تحلیل

طرح روی جلد محصول برهم‌کنش مثلثِ تصویر، وجه خوانداری (وجه زبان‌شناختی عنوان) و وجه دیداریِ آن (وجه تایپوگرافیک عنوان) است. در این بخش، چگونگی تعامل وجه زبانی با وجه بصری لوگوتایپِ عنوان، بااستفاده‌از الگوی اسکات و نیکولایوا تحلیل می‌شود.

۴. ۲. ۱. برهم‌کنش تقارنی

عنوان هر کتابی را در دو سطح می‌توان بررسی کرد: یکی در سطح صورتِ تایپوگرافیک و دیگری در سطح معنای زبان‌شناختی. سطح تایپوگرافیک، دلالتی شمایلی و بستری برای نمایش وجه بصریِ عنوان است و سطح معنای زبان‌شناختی، دلالتی نمادین و بستری برای بروز وجه خوانداری عنوان. در تایپوگرافیِ عنوان نسخه‌ی فارسیِ رمان *سریع‌تر از نور* اثر حسنین (۱۳۹۳)، نقطه‌ی واژه‌ی «نور» به‌صورت نورانی نوشته شده است. بنابراین در تایپوگرافی این کلمه‌ی مذکور، دال شمایلی و دال نمادین هردو بر مفهوم نور اشاره دارند. یعنی هم وجه تصویری لوگوتایپ و هم وجه کلامی آن، مدلول واحدی را بازنمایی می‌کنند. بنابراین برهم‌کنش هر دو سطح عنوان از نوع تقارنی است؛ زیرا وجه دیداریِ لوگوتایپ، تکرارِ مفهومی است که وجه خوانداری‌اش بیان کرده است (تصویر۱).



تصویر۱. برهم‌کنش درونی تقارنی تایپوگرافی واژه‌ی «نور» در عنوان *سریع‌تر از نور* اثر حسنین (۱۳۹۳)

[1] contradictory interactions

در لترینگِ عنوان نسخه‌ی فارسی رمان *ماهی روی درخت* اثر لیندا موللی‌هانت (۱۳۹۸) ترجمه‌ی ورشوساز، ضمن استفاده از یای برگردان در کلمه‌ی «روی»، حرف یادشده شبیه ماهی نگارش شده است (تصویر۲). ازآنجاکه واژه‌ی «ماهی» در عنوان کتاب به‌صراحت بیان شده است؛ بنابراین لوگوتایپ عنوان، چیزی جز ترجمه‌ی بصریِ بخشی از معنای زبانیِ واژگانِ به‌کاررفته در عنوان نیست. ازطرفی، در انتهای کلمه‌ی «ماهی» نیز از یای برگردان استفاده شده است. شمایل ماهی‌مانندِ حرفِ یای برگردان در انتهای دو واژه‌ی «ماهی» و «روی»، تقارنی مضاعف را بین وجه زبانی کلمه‌ی «ماهی» و وجه شمایلی تصویر ماهی ایجاد کرده است. افزون‌بر این، یای برگردانی که شبیه شمایل ماهی است، روی واژه‌ی «درخت» سوار شده است. ازهمین‌رو، لوگوتایپ بیان‌شده، معنای واژگانیِ «روی‌درخت‌بودنِ ماهی» را به تصویر کشیده است.

تصویر۲. برهم‌کنش درونی تقارنی در لوگوتایپِ عنوانِ *ماهی روی درخت* اثر لیندا موللی‌هانت (۱۳۹۸)

در نسخه‌ی ترجمه‌شده‌ی *بابالنگ‌دراز* اثر جین وبستر (۱۳۹۸)، ترجمه‌ی میمنت دانا، درازی حروف، به‌ویژه الفِ واژه‌ی «لنگ‌دراز» برجسته شده است (تصویر۳).

تصویر۳. برهم‌کنش تقارنی لوگوتایپ در عنوان *بابالنگ‌دراز* اثر جین وبستر (۱۳۹۸).

در لوگوتایپِ عنوان رمان نوجوان *موج کوچولو* اثر پیپ هری (۱۴۰۲)، ترجمه‌ی میرعابدینی، دنباله‌ی حرف «ج» شبیه موجی کوچک و به رنگ آبی رها شده است. همچنین در عنوان *تموج* اثر زینب سنجارون (۱۴۰۲)، در نگارش دنباله‌ی حرف «ج» نیز همین لترینگِ تموجی دیده می‌شود (تصویر۴).

تصویر۴. برهم‌کنش تقارنی لوگوتایپ در عناوین کتاب‌های نوجوان *موج کوچولو* اثر پیپ هری (۱۴۰۲) و *تموج* اثر زینب سنجارون (۱۴۰۲).

به‌لحاظ کمّی، بیشتر بازی‌های تایپوگرافیک و لترینگ در عناوین کتاب‌های نوجوان یا از نوع تقارنی است یا تکمیلی. در لوگوتایپ عنوان *مسابقات برج عقرب* اثر مگی‌استیف واتر (۱۴۰۱)، ترجمه‌ی پورعسگر، دنباله‌ی حرف «ب» شبیه دم عقرب نوشته شده است (تصویر۵).

تصویر۵. برهم‌کنش تقارنی لوگوتایپ در عنوان *مسابقات برج عقرب* اثر مگی‌استیف واتر (۱۴۰۱).

۴. ۲. ۲. برهم‌کنش تکمیلی

لوگوتایپ عنوان *گمشده* اثر خلیلی (۱۳۸۱)، بااستفاده‌از دایکات (برشی سوراخ‌مانند بر روی سطح کاغذ) انجام شده است. سیمای نوشته‌ای که بااستفاده‌از دایکات توخالی شده است، جای خالی و گمشدگیِ بخش حذف‌شده را به‌شکلی عینی و ملموس مفهوم‌سازی می‌کند (تصویر۶). در *سریع‌تر از نور*، حتی بدون توجه به معنای لغوی «نور» (دال نمادین)، تایپوگرافیِ نقطه‌ی روی «نور» (دال شمایلی) چیزی جز منبع نور را بازنمایی نمی‌کند (تصویر۱)؛ یعنی دال شمایلی دقیقاً همان‌گوییِ دال نمادین است اما

در *گمشده*، معنای برشِ روی جلد، به‌لحاظ بصری (بدون تکیه‌بر معنای لغوی «گمشده») به مفهوم «گمشدگی» محدود نمی‌شود. یعنی برش روی جلد، پیشاپیش و بدون تکیه‌بر معنای کلامیِ واژه‌ی «گمشده»، لزوماً مفهوم «گمشدگی» را به ذهن متبادر نمی‌کند؛ زیرا برش روی جلد (به‌تنهایی و بدون توجه به معنای واژه‌ی «گمشده»)، افزون‌بر مفهوم «گمشدگی»، می‌توانست مفاهیمی دیگر را نیز بازنمایی کند؛ مثلاً اگر به‌جای واژه‌ی «گمشده»، عنوان کتاب «طبل توخالی» بود و این عنوانِ فرضی روی کتاب دایکات می‌شد. برش روی جلد، معنای «توخالی» را مفهوم‌سازی می‌کرد. درواقع معنای لغوی خودِ کلمه‌ی «گمشده» است که روی فرم ظاهریِ نوشتار (روی دایکات‌شدگیِ عنوان) لنگر می‌اندازد و باعث تحدید تکثر تداعی‌ها و تثبیت معانی سیالِ آن لترینگ می‌شود. بنابراین برهم‌کنش معنای زبان‌شناختی و صورتِ گرافیکی عنوان از نوع تکمیلی است. در این نوع برهم‌کنش، هرکدام از دلالت‌های نمادین و شمایلیِ لوگوتایپ، به‌تنهایی ناقص است؛ اما در اثر برهم‌کنش متقابل، معنا تعیّن می‌پذیرد و سیالیت مدلول‌های متکثر برای هریک از دال‌های نمادین و شمایلی تثبیت یا تعدیل می‌یابد.

تصویر۶. برهم‌کنش درونی تکمیلی در لوگوتایپ عنوان *گمشده* اثر سپیده خلیلی (۱۳۸۱)

در *کارآگاه اسکلت* اثر درک لندی (۱۴۰۲) ترجمه‌ی دانشورکیان، یک‌تکه استخوان، جانشین حرف الف در لترینگِ واژه‌ی «کارآگاه» و نیز جانشین دسته‌ی حرف لام در واژه‌ی «اسکلت» شده است؛ همچنین اسکلت یک جمجمه، جایگزین حرف «ه» در واژه‌ی «کارآگاه» شده است. درواقع، در لوگوتایپِ عنوان، برخی اعضا و جوارح اسکلت به‌کار رفته است (تصویر۷). افزون‌بر این، گودیِ دو چشم مثلثی‌شکلِ جمجمه‌ی اسکلت (در واژه‌ی کارآگاه)، شباهتی تعمدی با دو نقطه‌ی حرف «ت» (در واژه‌ی اسکلت) دارد. گرافیست به بدنه‌ی حرف «ت» نیز عمق بخشیده و بدین طریق آن را شبیه دهانی خندان نموده است. بنابراین لترینگِ عنوان، مبتنی‌بر برهم‌کنش تکمیلی است؛ زیرا از یک سو، دو نقطه‌ی مثلثی‌شکل واژه‌ی «اسکلت» با تصویر اسکلت در واژه‌ی «کارآگاه» مکمل یکدیگرند و از سویی دیگر، بین اسکلت و استخوان، رابطه‌ی جزء به کل وجود دارد. یعنی استخوان به‌خودی‌خود به‌معنای اسکلت نیست؛ بلکه مجازاً معنای زبانیِ واژه‌ی اسکلت باعث می‌شود تا تصویر استخوان در معنای اسکلت مفهوم‌سازی شود.

تصویر۷. برهم‌کنش درونی تکمیلی در لوگوتایپ عنوان *کارآگاه اسکلت* اثر درک لندی (۱۴۰۲)

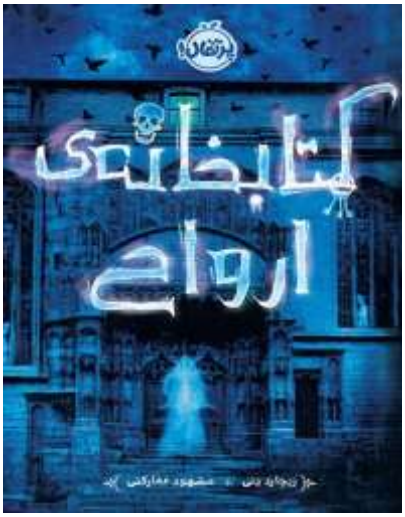
در لوگوتایپ عنوان *آخرین نوادگان ردینگ: اهریمن در آینه*، اثر الگزاندرا برکن (۱۳۹۸) ترجمه‌ی مصلح‌حیدرزاده، دایره‌ی حرف «ه» در واژه‌ی «آینه» شبیه به قاب آینه نوشته شده است. تااینجا به‌نظر می‌آید که برهم‌کنش درونیِ لوگوتایپ مذکور از نوع تقارنی است، اما درواقع تصویر چشمی که در داخل حرف «ه» قرار گرفته است با تصویر چشمی که در داخل حرف «م» از واژه‌ی «اهریمن» قرار گرفته است، قرینه‌ی آینه‌ایِ همدیگرند. از همین رو، از لترینگِ عنوان استنباط می‌شود که چشم داخل آینه‌ی «ه» متعلق به اهریمن است. یعنی تصویر چشمِ داخل میمِ اهریمن متعلق به اهریمن است و چشمی که در آخر واژه‌ی «آینه» دیده می‌شود، انعکاس چشم همان اهریمن است (تصویر۸). درواقع دایره‌ی میم و تصویر داخل آن با دایره‌ی «ه» و تصویر توی آن، قرینه‌ی همدیگرند (دارای محور تقارن عمودی‌اند). باتوجه‌به اینکه معنای قاموسیِ واژه‌ی اهریمن در تفسیر لوگوتایپِ عنوان دخیل است؛ بنابراین برهم‌کنش درونی لوگوتایپ یادشده از نوع تکمیلی است.

تصویر۸. برهم‌کنش درونی تکمیلی در لوگوتایپ عنوان *اهریمن در آینه* اثر الگزاندرا برکن (۱۳۹۸)

۴. ۲. ۳. برهم‌کنش توسیعی

برخلاف برهم‌کنش تقارنی، در برهم‌کنش توسیعی، دال نمادین و دال شمایلی به‌طور مستقیم به همدیگر ارجاع نمی‌دهند؛ بلکه وجه شمایلیِ لوگوتایپ، باعث توسیع معناییِ وجه نمادین آن می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، وجه تصویری و وجه کلامی باعث هم‌افزایی یکدیگر می‌شوند. برخلاف برهم‌کنش تکمیلی که به‌صورت خودکار در همان نگاه اول رمزگشایی می‌شود؛ رمزگشایی از برهم‌کنش توسیعی نیاز به تأملی آگاهانه و تفسیر دارد.

در عنوان *کتابخانه‌ی ارواح* اثر ریچارد دنی (۱۳۹۷) ترجمه‌ی غفارکنی، پیکتوگرامِ سر یک اسکلت، جایگزین نقطه‌ی نون «کتابخانه» شده است (تصویر۹). رابطه‌ی تصویر جمجمه‌ی اسکلت با عنوانِ «کتابخانه‌ی ارواح» رابطه‌ای توسیعی است. درواقع، جانشینی اسکلت با بخشی از واژه‌ی «کتابخانه» (جایگزین با نقطه‌ی حرف نون) بیانگر هم‌ارزی کتابخانه با اسکلت است. زیرا عنوان کتاب مذکور مدعی است رابطه‌ی حال و محلی که بین اسکلت و روح برقرار است، هم‌ارز با رابطه‌ی حال و محلی است که بین کتابخانه (به‌عنوان محل سکنای ارواح) و خودِ ارواح وجود دارد. یعنی جانشینی اسکلت در عنوان یادشده، مبین هم‌ارزیِ کارکرد اسکلت و کتابخانه‌ی ارواح (به‌عنوان دو مکان هم‌ارز برای استقرار ارواح) است. کلیدی نیز بر گردن واژه‌ی کتابخانه آویزان است که مجازاً دلالت دارد بر راه‌حل معمایی که جوابش را باید در کتابخانه جست.



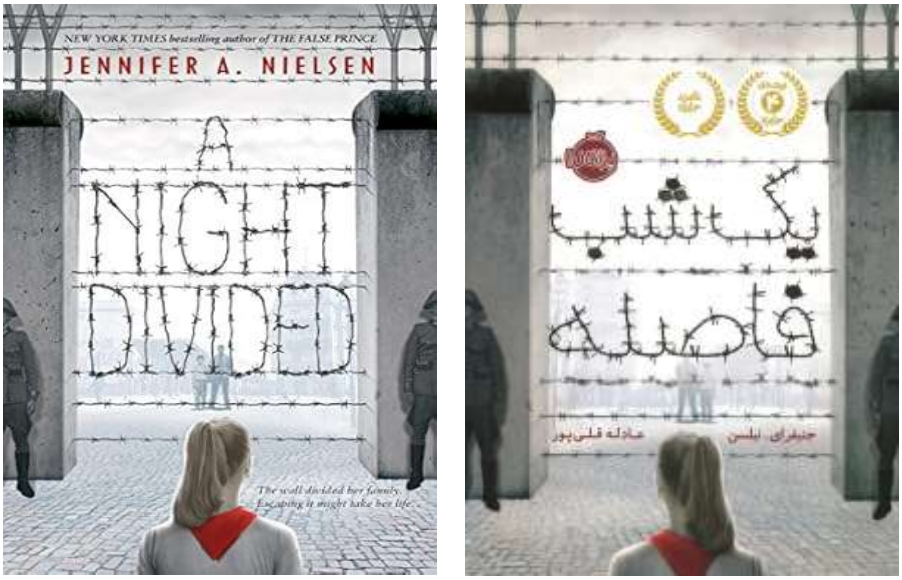
تصویر۹. برهم‌کنش درونی توسیعی در لوگوتایپ عنوان *کتابخانه‌ی ارواح* اثر ریچارد دنی (۱۳۹۷)

در عنوان نسخه‌ی فارسی رمان *خنجر و صلیب: دالان سیاه* اثر جولیا نوبل (۱۳۹۹)، لترینگِ واژه‌ی «صلیب» شمایلی از صلیب را به‌نمایش گذاشته است (تصویر۱۰). در نگاه اول، نمایش صلیب از طریق گرافیکِ واژه‌ی «صلیب» چیزی بیش‌از یک رابطه‌ی تقارنی در لوگوتایپ یادشده نیست؛ اما با نگاهی دقیق‌تر آنچه که این برهم‌کنش را توسیع می‌دهد؛ به‌صلیب‌کشیده‌شدن حرف ربط «و» است. در لوگوتایپ یادشده، آنچه به صلیب کشیده شده است، دارای رنگ روشن و منعکس‌کننده‌ی نور است و با رنگ تیره‌ی صلیب ایجاد تضاد کرده است. این نمایش، یادآور کهن‌الگوی به‌صلیب کشیده‌شدن مسیح مقدس (با هاله‌ای از نور) است که به‌خاطر گناه ناکرده مجازات شده است. ازسوی‌دیگر، رنگ حرف ربط «و» با رنگ پس‌زمینه‌ی عبارت «دالان سیاه» همسان است. به‌عبارتی، دالان به‌عنوان مجرای پیوندِ دو مکان با حرف

ربط «و» که کارکردش پیوند دو شی است، همسان انگاشته شده است. باتوجه‌به اینکه صلیب به‌عنوان نماد گورستان است، دالان سیاه گویی قرار است مسیری مختوم به دنیای سیاه و خوفناک مرگ باشد.

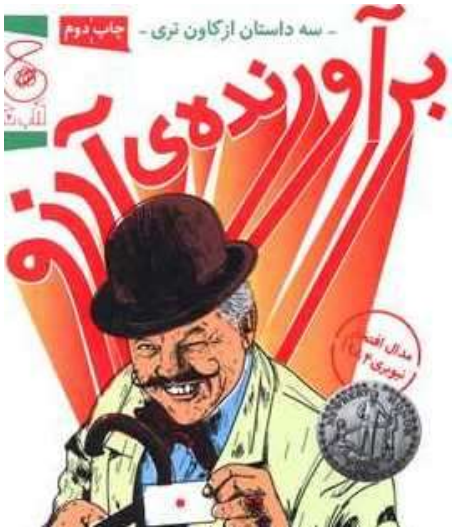
تصویر۱۰. برهم‌کنش درونی توسیعی در لوگوتایپ عنوان *خنجر و صلیب: دالان سیاه* اثر جولیا نوبل (۱۳۹۹).

عنوان انگلیسی *رمان یک‌شب تجزیه‌شدگی* اثر نیلسون (۲۰۱۵) و نیز برگردان فارسی آن باعنوان *یک‌شب فاصله* (۱۴۰۳) با ترجمه‌ی عادله قلی‌پور، با تایپ‌فیسِ سیم‌خاردار تایپوگرافی شده‌اند (تصویر۱۱). تایپ‌فیس سیم‌خاردار در نسخه‌ی زبان‌اصلی در تصویر پس‌زمینه حل شده است؛ یعنی بخشی از تصویر شده است. زیرا حروف چنان در بین سیم‌های خاردار افقی قرار گرفته‌اند که گویی سیم‌های خاردارِ افقی خط زمینه‌ی یک دفتر تحریر دوخط زبان انگلیسی است و شروع و پایان حروف روی کرسی خطوط این دفتر بادقت نوشته شده‌اند. این درحالی است که در نسخه‌ی بازطراحی‌شده‌ی فارسی، تایپ‌فیس سیم‌خاردار، از تصویر پس‌زمینه جداست و ابتدا و انتهای حروفی که با لترینگِ سیم‌خارداریِ فارسی نوشته شده‌اند (به‌ویژه نقطه‌های حروف)، به سیم‌های افقیِ پس‌زمینه متصل نیستند؛ بلکه بین سیم‌ها معلق‌اند. درواقع عنوان نسخه‌ی اصلی دارای حروف‌نگاری واقع‌گرایانه است. پنداری زمانی که مرز با سیم‌خاردار حصارکشی می‌شده است، بااستفاده‌از همان سیم‌های خاردار مرزی، کلمات برروی حصار سیمی بافته شده‌اند. به‌خاطر ماهیت حروف انگلیسی، دو جهت افقی و عمودی در لوگوتایپ عنوانِ نسخه‌ی اصلی بیشتر جلب‌توجه می‌کند تا در لوگوتایپ فارسی آن. برخلاف حروف معلق و منعطف تایپوگرافی فارسی، در تایپوگرافی انگلیسی حروف از بالا و پایین بین خطوط سیمیِ حصار محکم شده‌اند و کشیدگی و صلابت آن‌ها مشهود است. این محصورشدگی و صلابت حروف، نفوذناپذیری حصار سیمی را به‌نمایش می‌گذارد. سیم‌خاردار از یک‌سو مفهوم تقسیم‌شدگی و فاصله‌ی اجباری و تحمیلی از یک نهاد قدرت را تداعی می‌کند و ازسوی‌دیگر بیانگر اشتیاق عده‌ای است که میل به ورود به آن حریم و حذف فاصله‌ی تحمیلی دارند. افزون‌بر این، سیم‌های خاردار اشاره به جراحت و آزردگی کسانی دارد که در حسرت عبور از آن به‌سر می‌برند. پیرنگ داستان شبی را به‌تصویر می‌کشد که کشیدن سیم‌های خاردارِ دیوار برلین، بین اعضای خانواده‌های مرزنشینان فاصله می‌اندازد.



تصویر۱۱. برهم‌کنش درونی توسیعی از طریق انتخاب تایپ‌فیس سیم‌خاردار در لوگوتایپِ عنوان *یک‌شب تجزیه‌شدگی* اثر نیلسن (۲۰۱۵) و لوگوتایپ عنوان نسخهٔ فارسی آن.

عنوان *برآورنده‌ی آرزو* اثر بریتین (۱۳۹۸) ترجمه‌ی ناهید قهرمانی، طوری نوشته شده است که گویی نور شدیدی از منبع ناشناسی در بالای کتاب به نوشته‌ها برخورد کرده است و سایه‌ی قرمزنارنجی کنار نوشته‌ها تشکیل داده است. رنگ قرمز دو ویژگی نمادین دارد: یکی اینکه رنگی اروتیک و خواستنی (رنگ آرزوهای مطلوب) است و دیگری رنگ خطر و هشدار. موضعِ درج عنوان در جغرافیای صفحه، درخور توجه است. در گرافیک طرح جلد، جایگاه درج واژه‌ی «آرزو» در بالای صفحه است و خط کرسیِ عنوان، شیبی ملایم را طی می‌کند (تصویر۱۲). این شیب، به‌لحاظ استعاره‌ی مفهومی (استعارات جهتی)، مسیر برآوردگی را از عالم بالا به عالم پایین می‌انگارد. به عبارت دیگر، لوگوتایپ عنوان، نشانگر این پیش‌فرض است که قدرت جادوییِ برآورنده‌ی آرزو در نقطه‌ی ناشناسی از عالم بالا و در آسمان‌هاست و به‌شکل فیضی نورانی بر موجودات زمینی ساتع می‌شود. امتداد بلند سایه‌های قرمزنارنجی حروف مبین دو نکته است: یکی بیانگر فاصله‌ی زیادِ بین برآورنده‌ی آسمانیِ آرزوها و شخصیت‌های زمینی است و دیگری بیانگر شدت و قدرت منبع نور جادویی.



تصویر۱۲. برهم‌کنش توسیعی در لوگوتایپ عنوان *برآورنده‌ی آرزو* اثر بریتین (۱۳۹۸)

۴. ۲. ۴. برهم‌کنش ترکیبی

در برهم‌کنش ترکیبی، از ترکیب دال شمایلی و نمادین، نه یک روایت بلکه دو یا چند روایت متفاوت حاصل می‌شود. گاهی وجه خوانداریِ متن، چیزی را می‌گوید و وجه دیداریِ متن (شیوه‌ی سطربندی و چینش کلمات)، چیزی دیگر را. گاهی وجه شمایلی لوگوتایپ هم‌زمان دو تفسیر بصری را تداعی می‌کند. گاهی نیز نام کتاب دو تفسیر کلامی متفاوت دارد که هردو تفسیر آن با وجه بصری لوگوتایپ عنوان همخوان است. مثلاً در *اسم این کتاب راز است* اثر پسودانیموس بوش (۲۰۰۸)، معنای واژه‌به‌واژه‌ی آن به این صورت است: ۱. «راز» عنوان کتاب است؛ ۲. کل جمله‌ی «اسم این کتاب راز است»، عنوان کتاب است.

لوگوتایپ عنوان شمایلی از یک علامت پرسش را به نمایش گذاشته است که به‌جای نقطه‌ی زیر قلابِ علامت پرسش، یک کلاه قرار گرفته است (تصویر۱۳). داخل کلاه واژه‌ی «راز» نوشته شده است. حال، این علامت پرسش بیانگر ناآگاهی از راز توی کلاهِ شعبده‌بازی است یا اینکه علامت پرسش بر ایهامِ عنوان کتاب اشاره دارد؟ زیرا عنوان هم می‌تواند جمله‌ی «اسم این کتاب راز است» باشد، هم تک‌واژه‌ی «راز». اگرچه پس از خوانش کتاب نیز سطوح معنایی دیگری به تفسیر لوگوتایپ عنوان افزوده می‌شود؛ اما این خوانشِ دوگانه از لترینگِ عنوان، مستقل از آگاهی خواننده از پیرنگ داستان است. براساس پیرنگ رمان، دو نوجوان یازده‌ساله، درپی کشف معمای چگونگی مرگ شعبده‌بازی هستند که سرمایه‌ای شگفت از خود به‌جای گذاشته است. دو شخصیت شریر، دفترچه‌ی شگردها و خاطرات شعبده‌باز را دزدیده‌اند و دو نوجوان یازده‌ساله درپی کشف معماهای پیچ‌درپیچ مرتبط با شعبده‌باز هستند.

تصویر۱۳. برهم‌کنش ترکیبی در تایپوگرافی عنوان ترجمه‌ی فارسی و نسخه‌ی زبان‌اصلی «اسم این کتاب راز است» اثر پسودانیموس بوش (۲۰۰۸) و ترجمه‌اش در سال ۱۳۹۸

در ترجمه‌ی این کتاب به فارسی در سال ۱۳۹۸ با ترجمه‌ی مرجان حمیدی، به‌جای علامت پرسش و کلاه، از علامت پلمپ (نشان مهروموم) استفاده شده است و داخل نشانِ مهروموم واژه‌ی «راز» حک شده است (تصویر۱۳). ازسوی‌دیگر رنگ قرمز برای کلمه‌ی راز انتخاب شده است. انتخاب رنگ قرمز برای این واژه، علامت هشدار خطری است که به خواننده‌ای کتاب و جست‌وجوگرِ راز داده می‌شود. تا اینجای توضیحات به‌نظر می‌آید که لوگوتایپ عنوان نسخه‌ی فارسی،

مبتنی‌بر برهم‌کنش توسیعی است، نه ترکیبی؛ اما ازآنجاکه عنوان کتابِ مذکور نیز دربردارنده‌ی ایهامی مبتنی‌بر دوگانه‌ی «اسم این کتاب راز است» و «راز» است و همچنین تایپوگرافی قرمزرنگ واژه‌ی «راز» و درج آن به‌عنوان نقش‌برجسته‌ای از یک علامت مهروموم معنای رازوارگی را تقویت می‌کند؛ بنابراین برهم‌کنش وجه گرافیکی عنوان و معنای زبان‌شناختی آن، خواننده را بین دو خوانش در تردید می‌افکند. بنابراین لوگوتایپ یادشده از نوع ترکیبی است (تصویر۱۳).

۴. ۳. ۵. برهم‌کنش تناقضی

برهم‌کنش تناقضی در قطب مقابل تقارنی است. برخلاف رابطه‌ی تقارنی که دال‌های تصویری و نوشتاری‌اش همان‌گوییِ یکدیگرند، در رابطه‌ی تناقضی مدلولِ دالّ نوشتاری و دالّ دیداری با یکدیگر در تناقض‌اند. به‌عبارت دیگر آنچه را که عبارتِ نویسه‌نگاری‌شده به تصویر می‌کشد، در تضاد با مفهومی است که خوانده می‌شود.

در *خانواده‌ی زیر پل* اثر کارلسون (۱۳۸۷) ترجمه‌ی گلی ترقی، به‌جای سه تا نقطه‌ی واژه‌ی «پل» از تصویر سه تا بچه (سه شخصیت اصلی داستان) استفاده شده است (تصویر۱۴). قرارگرفتن سر این سه بچه، طوری است که با چینش نقطه‌های حرف «پ» در زبان فارسی مشابهت دارد. باتوجه‌به معنای لغویِ واژه‌ی «خانواده»، تصویر بچه‌ها و پیرمرد اعضای یک خانواده را بازنمایی می‌کنند. بچه‌های زیر حرف «پ» و پیرمرد روی حرف «ل»، افزون‌بر اینکه برمبنای تضاد[1] مکانیِ بالا و پایین در تقابل با یکدیگر هستند؛ جهت نگاه پیرمرد با بچه‌ها نیز با یکدیگر تضاد دارد. زیرا پیرمرد به سمت راست صفحه و به آسمان و بچه‌ها به سمت چپ صفحه و به شیئی برروی زمین خیره شده‌اند و هیچ‌کدام نیز به همدیگر نگاه نمی‌کنند. از همین رو رابطه‌ی بین بچه‌ها با پیرمرد و متقابلاً رابطه‌ی پیرمرد با بچه‌ها کمی شکرآب به‌نظر می‌رسد. اگرچه رابطه‌ی بچه‌ها مانند نقطه‌های حرف «پ» به‌هم نزدیک و بدون فاصله است، اما بین بچه‌ها و پیرمرد، دسته‌ی بلند حرف لام، فاصله انداخته است. بنابراین شکل نوشتاری (لترینگ) با مفهوم خوانداریِ «پل» در تضاد است. زیرا «پل» به‌لحاظ خوانداری و لغوی مفهوم «ابزار ارتباط» را بازنمایی می‌کند. از همین رو، انتظار بر این است که پل، ارتباط بین بچه‌های سمت راست پل را با پیرمرد سمت چپ پل تسهیل کند، اما در حروف‌نگاری کلمه‌ی «پل»، الفِ درازی که در دسته‌ی «ل» تا انتهای لبه‌ی بالاییِ کتاب پیش رفته و از بافتی سنگی تشکیل شده است، حائلی عبورناپذیر بین بچه‌ها و پیرمرد ایجاد کرده است. بنابراین وجه دیداری و وجه خوانداری لوگوتایپ عنوان همدیگر را به چالش می‌کشند (تصویر۱۴).

تصویر۱۴. برهم‌کنش تناقضی در لوگوتایپ عنوان فارسی رمان *خانواده‌ی زیر پل* اثر کارلسون (۱۳۸۷)

[1] Contrast

جدول۱. بخشی از نمونه‌ی آماری پژوهش‌شده در برهم‌کنش دو وجه خوانداری و دیدرای لوگوتایپ عنوان

نام کتاب	برهم‌کنش دو وجه کلامی و بصری عنوان	نام کتاب	برهم‌کنش دو وجه کلامی و بصری عنوان
سریع‌تر از نور اثر حسنین (۱۳۹۳)	تقارنی	*کتابخانه‌ی ارواح* اثر ریچارد دنی (۱۳۹۷)	توسیعی
ماهی روی درخت اثر لیندا موللی‌هانت (۱۳۹۸)	تقارنی	*خنجر و صلیب: دالان سیاه* اثر جولیا نوبل (۱۳۹۹)	توسیعی
بابالنگ‌دراز اثر جین وبستر (۱۳۹۸)	تقارنی	*A Night Divided (2015)*	توسیعی
موج کوچولو اثر پیپ هری (۱۴۰۲)	تقارنی	*برآورنده‌ی آرزو* اثر بریتین (۱۳۹۸)	توسیعی
تموج اثر زینب سنجارون (۱۴۰۲)	تقارنی	«اسم این کتاب راز است» اثر پسودانیموس بوش (۱۳۹۸)	ترکیبی
مسابقات برج عقرب اثر مگی استیف واتر (۱۴۰۱)	تقارنی	*یک شب فاصله* (۱۴۰۳)	توسیعی
گمشده اثر سپیده خلیلی (۱۳۸۱)	تکمیلی	*The Nae of This Book Is Secret (2008)*	ترکیبی
کارآگاه اسکلت اثر درک لندی (۱۴۰۲)	تکمیلی	*خانواده‌ی زیر پل* اثر کارلسون (۱۳۸۷)	ترکیبی
اهریمن در آینه اثر الگزاندرا برکن (۱۳۹۸)	تکمیلی		

۵. نتیجه‌گیری

یک واژه یا یک نوشتار، افزون‌بر اینکه به نظام زبان‌شناختی (نظام خوانداری) تعلق دارد، به نظام تصویری (نظام دیداری) نیز تعلق دارد. زبان علم در پی نامرئی‌سازیِ وجه تصویری واژه‌ها است؛ اما آگهی‌های تجاری و لوگوتایپ عناوین کتاب‌ها به‌ویژه کتاب‌های کودک و نوجوان، سعی می‌کنند امکان رؤیت‌پذیریِ دلالت تصویری کلمات و عبارات نوشتاری را فراهم نمایند. این پژوهش، نشان داد که بین معنای زبانی لوگوتایپ‌ها و معنای حاصل از سیمای نوشتاریِ آن‌ها، پنج نوع برهم‌کنش می‌تواند شکل بگیرد. به‌عبارت‌دیگر برهم‌کنشِ دالّ نمادین (وجه کلامی) و دالّ شمایلی (وجه تصویریِ) یک لوگوتایپ پنج نوع است: تقارنی، تکمیلی، توسیعی، ترکیبی و تناقضی. در برهم‌کنش تقارنی، دلالت شمایلی و دلالت نمادینِ لوگوتایپ منطبق برهم هستند. در برهم‌کنش تکمیلی، نه وجه شمایلی و نه وجه نمادینِ لوگوتایپ، معنای تعین‌یافته‌ای ندارند؛ اما تعامل آن‌ها شکاف‌های معنایی همدیگر را تکمیل می‌کند. برخلاف برهم‌کنش تکمیلی که معنا در آن به‌صورت خودکار و ناآگاهانه دریافت می‌شود، در رابطه‌ی توسیعی، ارتباط وجه نمادین و وجه شمایلی مستلزم تأمل و تلاشی آگاهانه است؛ زیرا هریک از وجوه نمادین و شمایلیِ لوگوتایپ باعث گسترش و گشودگی لایه‌های معنایی دیگری می‌شود. در برهم‌کنش ترکیبی، وجه نمادین و شمایلی هرکدام روایت متفاوتی را بازنمایی می‌کند؛ یعنی تصویر و نوشتار دو خط دلالتی متفاوت را پیش می‌برند. برهم‌کنش تناقضی، نقطه‌ی مقابل تقارنی است. در این نوع رابطه، دلالت شمایلی و دلالت نمادین، همدیگر را به‌چالش می‌کشند. دسته‌بندی معناشناختی یادشده، نشان داد که لوگوتایپ محصولِ تعامل دو رسانه‌ی نوشتاری و تصویری است و در لوگوتایپ عناوین کتاب‌های نوجوان، فاصله و شکاف بین این دو رسانه رابطه‌ی مستقیمی با درجه‌ی تفسیرپذیری و گسترش معناییِ عنوان دارد. از همین رو، یکی از علل نقش‌آفرین در نحوه‌ی ارتباط خواننده‌ی نوجوان با عنوان کتاب، نوع برهم‌کنشی است که بین دو وجه تایپوگرافیک و زبان‌شناختی عنوان حاکم

است. بنابراین، آشنایی با شیوه‌های برهم‌کنش پنج‌گانه به تایپوگرافرها کمک می‌کند تا باتوجه‌به سواد بینارسانه‌ای و سطح شناختیِ مخاطبانِ بالقوه‌ی لوگوتایپِ عنوان را طراحی نمایند.

منابع

افشارمهاجر، کامران. (۱۳۹۳). *تحلیل آثار گرافیکی*. تهران: فاطمی.

امبروز، گوین؛ هریس، پل. (۱۳۹۶). *اصول پایه‌ی طراحی گرافیک*. ترجمه‌ی شروین شهامی‌پور، تهران: نظر.

بایر، هربرت. (۱۳۹۹). «درباره‌ی تایپوگرافی» در *تئوری‌های طراحی گرافیک*. به‌کوشش هلن آرمسترانگ، ترجمه‌ی مرجان زاهدی، تهران: مشکی.

مک‌کوی، کاترین و فری، دیوید. (۱۳۹۹). «تایپوگرافی به‌مثابه‌ی گفتمان» در *تئوری‌های طراحی گرافیک*. به‌کوشش هلن آرمسترانگ، ترجمه‌ی مرجان زاهدی، تهران: مشکی.

برکن، آلکساندرا. (۱۳۹۸). *اهریمن در آینه*. ترجمه‌ی علی مصلح‌حیدرزاده، تهران: پرتقال.

بریتین، بیل (۱۳۹۸). *برآورنده‌ی آرزو*. با تصویرگری اندرو گلاس، ترجمه‌ی ناهید قهرمانی، تهران: چشمه.

بوش، پسودانیموس. (۱۳۹۸). *اسم این کتاب راز است*. ترجمه‌ی مرجان حمیدی، تهران: پرتقال.

چارئی، عبدالرضا. (۱۳۹۸). *خلاقیت در تایپوگرافی*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

حسنی، پیمان. (۱۳۹۴). *تایپوگرافی، سبک‌ها و اصطلاحات*. تهران: ساکو.

حسنین، محمدعلی. (۱۳۹۳). *سریع‌تر از نور*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

خلیلی، سپیده. (۱۳۸۱). *گمشده*. با تصویرگری سودابه شیران، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

دالوند، رضا (۱۳۸۷). *خوانش صفحه بدون قرائت متن*. تهران: دفتر مطالعات و توسعه‌ی رسانه‌ها.

دمیرچیلو، هدی؛ سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). «تحلیل نشانه‌شناختی در تایپوگرافی فارسی». *کتاب ماه هنر*، شماره‌ی ۱۵۲، صص ۹۰-۱۰۱.

دنی، ریچارد. (۱۳۹۷). *کتابخانه‌ی ارواح*. ترجمه‌ی مشهود غفارکنی، تهران: پرتقال.

رضوی، سیده‌طاهره. (۱۳۹۷). *نقش تایپوگرافی در طراحی جلد کتاب کودکان گروه سنی ب*. پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد رشته‌ی گرافیک دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.

زنجانبر، امیرحسین. (۱۴۰۱). «*کارکرد بلاغی‌روایی تصویر در ادبیات کودک*». *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، دوره‌ی ۷، شماره‌ی۲. صص۸۶-۱۰۸. Http://doi.org/10.22051/JTPVA.2022.37251.1332

ـــــــــــــ (۱۴۰۲الف). «رده‌بندی فرمالیستی سیمامعنایی در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های تصویری کودک». *گرافیک و نقاشی*. دوره‌ی۶. شماره‌ی۱۱. صص ۱۲۰-۱۳۳. Http://doi.org/10.22051/PGR.2024.45973.1240

ـــــــــــــ (۱۴۰۲ب). «برهم‌کنش دو وجه خوانداری و دیداری عناوین تایپوگرافیک در تیتراژ و پوستر هفت فیلم کودک و نوجوان، براساس نظریه‌ی اسکات-نیکولایوا». *نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره‌ی۱۴، شماره‌ی۳۲، صص ۱۲۹-۱۴۴. Http://doi.org/10.30480/DAM.2024.5160.1861

سنجارون، زینب. (۱۴۰۲). *تموج*. قم: معارف.

شهری، شراره. (۱۳۹۷). *مطالعه‌ی تایپوگرافی به‌مثابه‌ی تصویر در طراحی جلد کتاب‌های دهه‌ی هشتاد شمسی*. پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد ارتباط تصویری دانشگاه هنر.

طالب‌زاده، رضوان. (۱۳۹۳). *بررسی نام‌نوشته‌های کتاب‌های انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشکده‌ی پردیس البرز وابسته‌به دانشگاه تهران.

کارلسون، ناتالی‌سویج. (۱۳۸۷). *خانواده‌ی زیر پل*. با تصویرگری گارث ویلیامز، ترجمه‌ی گلی ترقی، تهران: امیرکبیر.

لندی، درک. (۱۴۰۲). *کارآگاه اسکلت: یک شارلاتان دوست‌داشتنی*. ترجمه‌ی امیرحسین دانشورکیان، تهران: پرتقال.

مثقالی، فرشید. (۱۳۹۶). *تایپوگرافی*. تهران: نظر.

معنوی‌راد، میترا؛ مرسلی‌توحیدی، فاطمه. (۱۳۹۶). *چالش‌های طراحی جلد کتاب دهه‌ی اخیر در ایران*. تهران: مرکب سفید.

موللی‌هانت، لیندا. (۱۳۹۸). *ماهی روی درخت*. ترجمه‌ی مرضیه ورشوساز، تهران: پرتقال.

نوبل، جولیا. (۱۳۹۹). *خنجر و صلیب*. ترجمه‌ی شبنم حاتمی، تهران: پرتقال.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۹۸). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک*. ترجمه‌ی مهدی حجوانی و فاطمه زمانی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نیلسون، جنیفر. ای. (۱۴۰۳). *یک شب فاصله*. ترجمه‌ی عادله قلی‌پور، تهران: پرتقال.

واتر، مگی‌استیف. (۱۴۰۱). *مسابقات برج عقرب*. ترجمه‌ی رباب پورعسگر، تهران: باژ.

وایت، الکس. (۱۳۹۳). *تأملی در طراحی حروف، ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی*. ترجمه‌ی عاطفه متقی، تهران: هنر نو.

وبستر، جین. (۱۳۹۸). *بابالنگ‌دراز*. ترجمه‌ی میمنت دانا، تهران: انسان برتر.

های‌اسمیت، سایرس. (۱۳۹۵). *درون پاراگراف چه می‌گذرد؟*. ترجمه‌ی فرزانه آرین‌نژاد، تهران: مشکی.

هری، پیپ. (۱۴۰۲). *موج کوچولو*. ترجمه‌ی حشمت‌سادات میرعابدینی، تهران: چشمه.

هیلنر، ماتیاس. (۱۳۹۵). *تایپوگرافی مجازی*. ترجمه‌ی جمشید آراسته، تهران: آبان.