تداوم رابطه نماد و نوشتار در هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۲۹

زیبا کاظم پور
(نویسنده مسئول)، استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
Email: z.kazempoor@uma.ac.ir

حسین عابددوست
استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
Email: habeddost@guilan.ac.ir

چکیده:

هنرهای اسلامی گنجینه‌ای از خط و نقش را دربر می‌گیرد، نشانه‌های نوشتاری منسجم و متنوع بخشی از این مجموعه گران‌بهاست. شیوه‌های طراحی حروف در این آثار را می‌توان نماینده سبک حروف‌نگاری سنتی (تایپوگرافی سنتی) ایران نامید. خوش‌نویسی اسلامی تاثیرات غیر قابل انکاری در طراحی حروف و نوشتار در گرافیک معاصر ایران داشته است. پژوهش حاضر به بررسی ارتباط نماد و نوشتار در هنرهای دوره اسلامی پرداخته و تداوم این روابط را در لوگوتایپ‌ها و حروف‌نگاری معاصر ایران تحلیل کرده است. هدف پژوهش بیان یکی از مجراهای هم‌حضوری نماد و نوشتار در نوشته‌نگاری نوین ایرانی و مقایسه آن با هم‌نشینی و جانشینی نماد و نوشتار در خوش‌نویسی دوره اسلامی و با اتخاذ نظریه بینامتنیت است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که، نشانه‌های نمادین در ارتباط با نوشتار در آثار دوره اسلامی چگونه ظهور پیدا کرده‌اند و ظهور نماد در حروف‌نگاری معاصر ایران چه ارتباطی با پیش‌متن اسلامی آن دارد. روش پژوهش، توصیفی تحلیلی است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه تحلیل داده‌ها کیفی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهند در کتیبه‌نگاری و خوش‌نویسی دوره اسلامی و حروف‌نگاری معاصر، نماد به شکل خطی و تحت نظام در زمانی در پس‌زمینه نوشتار یا در کنار نوشتار قرار می‌گیرد که رابطه هم‌نشینی را تداعی می‌کند. در مواردی نماد با نوشتار تلفیق می‌شود یا جای‌گزین آن می‌گردد که از آن می‌توان به عنوان رابطه جانشینی میان نماد و نوشتار یاد کرد. آرایه‌های گیاهی نماد زندگی است و در همراهی با نوشتار به چشم می‌خورد. نمادهای انتزاعی هندسی نیز با حروف تلفیق شده‌اند که با مفاهیم خیر همراهند. در گرافیک معاصر ایران نمونه‌هایی از لوگوتایپ‌ها و نوشته‌نگاری فارسی، هم‌نشینی نماد و نوشتار را همانند پیش‌متن‌های اسلامی آن تداعی می‌کنند و رابطه بینامتنیت از نوع پاستیش را نشان می‌دهند. در مواردی تلفیق نمادهای تصویری با نشانه‌های نوشتاری در حروف‌نگاری معاصر صورت می‌گیرد و روابط جانشینی میان نماد و نوشتار و نیز بینامتنیت از نوع تراوسیسمان برقرار است به شکلی که هویت سنتی و فرهنگی در کنار هویت سازمانی و نوع محصول، فرم نوشتار را تحت تاثیر قرار داده است.

واژگان کلیدی: نماد، هنر اسلامی، حروف‌نگاری فارسی، بینامتنیت

مقدمه

هنر خوشنویسی، بازتاب تحریر کلام پروردگار بر لوح محفوظ در ساحت زمینی است. خوشنویسی متن قرآن در عین حال که از وحی الهی نشات می گیرد، معرف واکنش ضمیر ملل مسلمان نسبت به پیام الهی است (نصر،۱۳۹۲: ۲۷). خوشنویسی اسلامی تجلی گاهی است که رسالتش بیان مادی و زمینی مفاهیم آسمانی، برگرفته از کلام وحی است. آن چنان که اصول و قواعد حاکم بر صورت آن، حقیقت معنوی وحدت در کثرت را متعین ساخته و کلمات و عبارات روحانی برخاسته از کتاب و سنت، حکایت از حقایق ازلی و ابدی دارد (احسنت و گودرزی، ۱۳۹۶: ۱۱۳). نوشتار در خوشنویسی و کتیبه‌نگاری دوره اسلامی دو وجه اصلی را دربر می گیرد؛ وجه اول، کیفیت‌های صوری و ویژگی‌های زیبایی‌شناسی است و وجه دوم، ویژگی‌های نمادین و رمزپردازی است که محتوای اثر را تشکیل می‌دهد. در این پژوهش، سعی بر این است که ظهور برخی نمادها در حروف‌نگاری (تایپوگرافی) و خوشنویسی دوره اسلامی بیان شود و چگونگی شکل گیری رابطه نماد و نوشتار در این آثار از منظر رابطه جانشینی و هم‌نشینی نماد و نوشتار مورد تحلیل قرار گیرد و تداوم این ارتباط در حروف‌نگاری معاصر ایران بررسی شود. هدف پژوهش، بیان ارتباط بینامتنیت قوی میان خوشنویسی و کتیبه‌نگاری سنتی ایران و حروف‌نگاری معاصر ایرانی و تحلیل رابطه هم‌نشینی و جانشینی نماد و نوشتار در این آثار است. بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های حضور نماد و نوشتار در این آثار از دیگر اهداف پژوهش است. پرسش اصلی پژوهش این است که، نشانه‌های نمادین و نوشتار در آثار دوره اسلامی چه ارتباطی دارند و این نوع ارتباط در حروف‌نگاری معاصر ایرانی چگونه ظهور یافته است. پرسش دیگر، چیستی رابطه نماد و نوشتار در حروف‌نگاری معاصر ایران و چگونگی تاثیرپذیری این ارتباط از حروف‌نگاری سنتی به عنوان اصلی‌ترین پیش‌متن آن است. بر مبنای رابطه بینامتنیت ژنت، تداوم حیات ارتباط نماد و نوشتار در نوشته‌نگاری معاصر ایران بیان می‌شود و با تکیه بر نظریه بینامتنیت چگونگی تاثیرپذیری متن جدید (حروف‌نگاری معاصر) از متن پیشین (کتیبه نگاری و خوشنویسی اسلامی) مورد بررسی قرار می گیرد؛ تا جزییات طراحی نوین حروف در گرافیک معاصرایران و ظهور مجدد نماد در تلفیق با نوشتار در این عرصه بیان شود. از طرفی رابطه هم‌نشینی و جانشینی نماد و نوشتار در آثار اسلامی و آثار گرافیک معاصر ایران مورد مقایسه قرار می گیرد.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی تحلیلی است. گردآوری مطالب به روش کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه تحلیل داده‌ها کیفی است. ابتدا، به توصیف، تحلیل و مقایسه نمادهای ترکیب شده با کتیبه‌ها و خوشنویسی دوره اسلامی از طریق رابطه هم‌نشینی می‌پردازد و سپس، نمونه‌هایی از تلفیق نماد و نوشتار -که رابطه متداعی یا جانشینی را نشان می-دهند- در دو حوزه تطبیق، مورد مقایسه قرار می گیرند، تا تداوم حضور برخی از این نمادهای حروف‌نگاری سنتی را در حروف‌نگاری مدرن ایرانی نشان دهد و از این طریق، به بیان رابطه بینامتنیت میان دو حوزه تحقیق بپردازد. تطور نمادهای گیاهی، هندسی و تصویری در ارتباط با نوشتار و نیز شکل گیری حروف در شاکله تصویری در حروف‌نگاری معاصر تحلیل شده و برای بیان تفاوت ارتباط نماد و نوشتار در کتیبه‌نگاری و خوشنویسی دوره اسلامی با آثار گرافیکی از نظریه بینامتنیت ژانت به عنوان رویکرد تحلیلی استفاده شده است. جامعه آماری تحقیق خوشنویسی و حروف‌نگاری دوره اسلامی و لوگوتایپ‌ها و پوسترهای معاصر است. ۱۳نمونه از حروف‌نگاری سنتی اسلامی در کتیبه‌ها، سفالینه‌ها و خوشنویسی اسلامی با ۱۴ نمونه حروف‌نگاری در آرم و پوستر مقایسه شده است که در آن‌ها نمادهای گیاهی، حیوانی و هندسی با نوشتار هم‌نشین یا تلفیق شده‌اند. روش نمونه‌گیری انتخابی است. نظر پژوهشگران در انتخاب نمونه‌ها تاثیر گذار است. نمونه‌های آماری از این جامعه به شکل هدفمند با این معیار مورد توجه قرار گرفته‌اند که رابطه نماد و نوشتار در آن‌ها به روشنی قابل تشخیص باشند و قابلیت مقایسه در دو حوزه تطبیق را داشته باشند. رابطه هم‌نشینی و جانشینی نماد و نوشتار معیار انتخاب ومقایسه‌نمونه‌هاست.

پیشینه پژوهش

مواردی را به عنوان پیشینه پژوهش حاضر می‌توان بیان کرد این موارد به بررسی خوشنویسی در هنر ایرانی و نیز حروف نگاری به صورت مستقل پرداخته‌اند اما تاثیر خوشنویسی و حروف‌نگاری دوره اسلامی را بر نوشته‌نگاری معاصر ایران با تمرکز بر تداوم نمادها و ارتباط آنها با نوشتار مطرح نکرده‌اند. تحلیل ارتباط این دو حوزه با رویکرد تطور گرایی و بینامتنت تاکنون صورت نگرفته است. افضل طوسی (۱۳۸۸)، در کتاب «از خوشنویسی تا تایپوگرافی» ضمن بیان مبحث کالیگرافی سنتی، به بیان توصیفی و تاریخی تحولات خوشنویسی و سپس

ظهور آثار نقاشی‌خط و طراحی‌های حروف در عرصه گرافیک پرداخته است. دمیرچیلو و سجودی (۱۳۹۰)، در مقاله «تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی» شاخصه‌های نشانه‌شناسی نوشتار در خط فارسی را تدوین کرده و مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌اند که، حروف هم به نظام نشانه‌ای زبان‌شناسی و هم به نظام نشانه‌ای تصویری مرتبطند. چارئی (۱۳۹۲)، در کتاب «خلاقیت در تایپوگرافی»، به ارائه نمونه‌هایی از تایپوگرافی در هنرهای ایران و گرافیک معاصر پرداخته است. جلالیان‌فرد و افضل طوسی (۱۳۹۳)، در مقاله «بررسی و تحلیل نمادشناسانه خوشنویسی اسلامی (خطوط مشکل) در هیبت جانداران»، به شناسایی و تحلیل نمادین خطوطی پرداخته‌اند که خوشنویس حروف، یک کلمه یا عبارت شکلی از اشکال پرندگان، اشجار یا صورت انسان و یا اشکال جاندار و هندسی را پدید آورده است و این گونه خطوط را سرشار از نماد دانسته‌اند و این نتیجه نهایی را مطرح نموده‌اند که خطوط مشَّکَّل جنبه تزیینی نداشته، بلکه دارای مفاهیم ویژه‌ای بوده و نیز همراه با واژه‌ها و آیات قرآنی، معانی ژرف و عرفانی را دربر می‌گرفتند. نصر (۱۳۹۲)، در کتاب «هنر و معنویت اسلامی» به بیان پیام معنوی خوشنویسی در اسلام پرداخته است. رمزنگاری حرکت‌های عمود و افق، دورها و کشش‌ها، ریتم، نقطه و نیز ماهیت خوشنویسی در این پژوهش مورد توجه بوده است. محمدی پارسا و بلخاری قهی (۱۳۹۶)، در مقاله «جایگاه حروف نزد عرفا و تاثیر آن بر هنر خوشنویسی اسلامی»، خوشنویسی اسلامی را در غالب ویژگی‌های شکلی و محتوایی آینه‌دار نمادها و آموزه‌های عرفانی دانسته‌اند و تقدس و معنویت برای حروف و کلمات را متاثر از رویکرد عرفانی مطرح می‌کنند. شیمل (۱۳۸۶) و (۱۳۸۲)، در تالیفاتی با عنوان «خوشنویسی -اسلامی» و نیز کتاب «خوشنویسی و فرهنگ‌اسلامی»، با نگاهی تحلیلی به بررسی جنبه‌های شکلی و معناشناسی خوشنویسی اسلامی پرداخته است. البابا (۱۹۸۸)، در کتاب «روح الخط العربی»، به خطوط مشَّکَّل اشاراتی داشته، علاوه بر این داماس (۱۳۶۰)، در کتاب «هنر خطاطی ترکیه از قرن دوازدهم» نمونه‌هایی از خطوط مشَّکَّل را معرفی کرده است. استخریان و احسنت (۱۳۹۸)، در مقاله «تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول» نشان می‌دهند در تحلیل تایپوگرافی معاصر با تکیه بر چینش حروف به‌عنوان دال‌های تصویری و خوانش آنها در قالب دال‌های نوشتاری می‌توان به مدلول‌های مشترک و یا متمایزی دست یافت. چیت‌ساز، ندایی فرد و نامورمطلق (۱۳۹۸)، در مقاله «استحاله نقش‌مایه‌های تصویری-دیداری به نقش‌مایه‌های نوشتاری با نگاهی به زیورآلات معاصر ایرانی»، استحاله نقش‌مایه‌های دیداری را به نشانه‌های نوشتاری در زیورآلات با دیدگاه نشانه‌شناسی نوشتار مورد تحلیل قرار داده‌اند. نظریه بینامتنیت به شکل‌های متنوعی در تحلیل هنرهای ایرانی به‌کار رفته است و در این زمینه بیشترین تلاش توسط بهمن نامورمطلق صورت گرفته است. کتاب «درآمدی بر بینامتنیت نظریه و کاربردها» (۱۳۹۰) و مقاله‌های «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متنها» (۱۳۸۶) و «رویکرد بینامتنی و ترامتنی به هنر اسلامی» (۱۳۸۸ب) و «مقاله گونه‌شناسی بیش‌متنی» (۱۳۹۱) از آثار ارزشمند ایشان است که الگوهای بینامتنیت و ترامتنیت را مطرح نموده و الهام بخش بسیاری از متون علمی در مطالعات علمی هنر بوده است. افضل طوسی و جلالیان‌فرد(۱۳۹۷) در مقاله «نمادشناسی پرندگان در فرهنگ اسلامی (کتابت مرغ بسم‌الله)» به بررسی ارتباط صورت و معنی در اشکال متنوع مرغ بسمله پرداخته اند. که به‌نظر می‌رسد ریشه کاربرد نمادین پرندگان، مرغ بسمله در آیات و روایات اسلامی است و میان صورت و معنای آن ارتباط تنگاتنگی برگرفته از فرهنگ اسلامی و عرفانی وجود دارد. سایر مقالات نیز رویکرد بینامتنی را در تحلیل هنرهای ایرانی نشان می‌دهند. با توجه به پیشینه مطرح شده و تحلیل‌هایی که برخی پیشینه‌ها بر ارتباط نماد و خطوط مشَّکَّل داشته‌اند پژوهش حاضر سعی دارد به بررسی ارتباط نماد و نوشتار در حروف‌نگاری معاصر ایران از طریق رابطه هم‌نشینی و جانشینی بپردازد و پیشینه این ارتباط را در خوشنویسی و کتیبه‌نگاری‌های دوره اسلامی با تکیه بر نظریه بینامتنیت بیان دارد. مقایسه شباهت‌های فرمی نوشته-نگاری در عرصه گرافیک با حروف‌نگاری اسلامی از طریق رابطه بینامتنی و نیز تطور برخی نمادها در نوشته‌نگاری معاصر بیان شده است. ظهور هویت فرهنگی و هنری به عنوان یک پیام در لایه‌های معنایی آرم‌ها و پوسترها نیز مورد توجه قرار گرفته است. این موارد در هیچ یک از موارد پیشینه دیده نشد.

حروف نگاری (تایپوگرافی[1])

حروف نگاری، پردازش زبان بصری برای تقویت وضوح و قدرت نوشته‌هاست. در حروف نگاری، تغییر در اندازه و پهنای حروف، فواصل، محل قرار گرفتن و سبک حروف در انتقال پیام تاثیر گذارند (وی وایت، ۱۳۹۳: ۱۲). این امکان وجود دارد که افراد هنگام خواندن متن توجه بیشتری به ویژگی‌های شکلی نوشتار

کنند و نوشتار ارتباطات را تسهیل کند (Velasco, Hyndman& Spence, 2016: 6). حروف نگاری، نه تنها به‌عنوان مجرای روایت کلامی، بلکه به عنوان عنصر بصری و منبع نشانه‌شناختی مورد توجه است (Serafini, Clausen & Loufulton, 2012: 1). می‌توان شکلی از مفهوم‌گرایی را در حروف‌نگاری مطرح کرد (Cosling, 2020: 11)؛ و می‌توان گفت انتقال معنای تایپ با فرم و محتوای آن مرتبط است. برخی بر این اعتقادند که، تاثیرات نوشتار بیش از ملاحظات زیبایی‌شناختی است و شکل‌های حروف به عنوان بخشی از متن اهمیت دارند و معنای کلی ترکیب و شکل گرافیکی اثر همچون نماد است (Machin, 2007: 180). نوشتار با ادغام تصویری انعطاف‌پذیری خود را نشان می‌دهد (وی وایت، ۱۳۹۳: ۲۱). حروف می‌تواند ویژگی‌های صریح و یا ضمنی داشته باشد. ویژگی‌های صریح به مفهوم مستقیم و ادبی نشانه باز می‌گردد. ویژگی‌های ضمنی، مفاهیم عمیق‌تری دارند که در زیر سطح قرار گرفته‌اند و اغلب نتیجه مولفه‌های فرهنگی مانند ایده‌ها، ارزش‌ها، رفتارها و نگرش‌هاست (سلنتیس، ۱۳۹۲: ۳۸). نقش حروف‌نگاری نه تنها انتقال موفق پیام است، بلکه یکپارچه‌سازی و ارائه یک طراحی کامل و اثر بخش است (Berg-er, 2014: 14). در این پژوهش، اصطلاح فارسی حروف نگاری و نوشته‌نگاری به جای اصطلاح تایپوگرافی به کار رفته است.

رابطه همنشینی و جانشینی: یکی از تقابل‌های دوگانه که در نظریه زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، تقابل دو نوع رابطه یعنی روابط هم‌نشینی و روابط متداعی در زبان است. به نظر سوسور، از یک سو، واژه‌ها در گفتار، به دلیل توالی، روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک بعدی زبان استوار است. این ترکیبات را که تکیه‌گاهشان امتداد زمانی است می‌توان زنجیره نامید. از سوی دیگر، در خارج از چارچوب گفتار، واژه‌هایی که وجه مشترک دارند، در حافظه با یکدیگر ارتباط می‌یابند، تکیه‌گاه آنها امتداد خطی یا زمانی نیست. اینها تشکیل دهنده بخشی از گنجینه درونی انسان‌اند که زبان هر فرد را می‌سازد. این نوع روابط را متداعی می‌نامند. رابطه متداعی، عناصر غیابی را در یک زنجیره بالقوه ذهنی به هم می‌پیوندد (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۴-۵۶). سوسور عرصه روابط همنشین را حضور، مادیت و تحقق عینی و بالفعل زبان می‌داند؛ در حالی که عرصه روابط متداعی را غیاب، بالقوه بودن، ذهنی بودن می‌داند. در تحلیل جانشینی به دلیل اینکه به دلالت‌های ضمنی و دگرگونی معناها پرداخته می‌شود، توجه تحلیل‌گران از سطح به عمق جلب می‌شود. یعنی هر آنچه که غایب است و در ذهن تداعی می‌شود و یا می‌تواند جانشین وضعیت فعلی شود، مورد تحلیل قرار می‌گیرد (یزدانی، ۱۳۹۶: ۱۰۲).

بینامتنیت

بینامتنیت یکی از اصطلاحات رایج در حوزه‌های مطالعاتی نقد ادبی و هنری است. اصطلاح بینامتنیت در دهه ۱۹۶۰ توسط ژولیا کریستوا[۲] برای بیان رابطه میان متن‌ها، خواه هنری و خواه ادبی به‌کار برده شد. پیشگامان این نظریه رولان بارت[۳]، لوران ژنی[۴]، مایکل ریفاتر[۵] و ژرار ژنت[۶] هستند. ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام گذارد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۳۴). بینامتنیت نزد ژنت یکی از اقسام ترامتنیت است و بر روابط ساختاری دو متن متمرکز می‌شود. هرگاه عنصری در دو متن وجود داشته باشد، موجب برقراری رابطه بینامتنیت می‌شود. با حضور یک عنصر مشترک، روابط تاثیرگذاری یا توارد ایجاد می‌شود. ژنت بر قسم نخست، یعنی تاثیر و حضور بخشی از یک متن (الف) در متن دیگر (ب) تاکید دارد (همان، ۱۳۸۸الف: ۹۹). بیش متنیت یکی از اقسام ترامتنیت ژرار ژنت است. بیش-متنیت رابطه میان دو متن است هنگامی که یکی با الهام از دیگری شکل گرفته شده باشد (همان، ۱۳۹۱: ۵۸). تراوسیسمان[۷] و پاستیش[۸] دوگونه از روابط بیش‌متنی ژرار ژنت است. تراوسیسمان، به معنای دگرپوشی یا تغییر لباس یک متن در متن جدید است. پاستیش، به معنای التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۲). بنابراین، دو رابطه تراوسیسمان و پاستیش در تحلیل اثر کاربرد دارد. پاستیش با یک رابطه افزایشی همراه است و تغییر شکل در متن اولیه اندک است. در پاستیش تقلید در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است. این همانندی و تقلید به این معنی نیست که دقیقا دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳). باید متذکر شد، تفاوت تغییر در تقلید و تراگونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است. یعنی در تقلید، هدف تغییر نیست و میزان آن هم بسیار فاحش نخواهد بود (همان، ۱۳۸۴: ۱۰). در مورد تراوسیسمان -که به معنی دگرپوشی یا تغییر شکل ظاهری است- می‌توان گفت، پیش‌متن اولیه، برای حضور در متن جدید به طور ظاهری تغییر شکل می‌دهد (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۹). در این پژوهش پیش‌متن، حروف‌نگاری دوره

اسلامی است که مولفه نماد در تلفیق با نوشتار یا در هم‌نشینی با نوشتار در آن ظاهر شده‌اند. به دلیل اینکه بسیاری از طراحان نوشـــتار در گرافیک معاصر ایران آشـــنایی مطلوبـــی با انواع خوشنویسی در هنرهای سنتی ایران دارند، یکی از پرنفوذترین پیش‌متن‌های طراحی نوشـــتار در هنر گرافیک معاصر ایران را می‌توان حروف‌نگاری اسلامی دانست. در این پژوهش، متن دوم لوگوتایپ‌ها یا پوسترهایی اســـت که نوشته‌نگاری در آن ظهور یافته است و رابطه نماد و نوشتار در آنها دیده می‌شود.

نماد و نوشتار در خطوط دوره اسلامی

شکل‌گیری خط و نوشتار در دوره اسلامی با کتابت متن مقدس قرآن همراه بوده اســـت. ذات معنوی قـــرآن در تمام جنبه‌های خوشنویسی سنتی اسلامی حضور دارد و آن را یکی از هنرهای شـــاخص دوره اســـلامی می‌دانند (نصر، ۱۳۹۲: ۲۸-۲۹). در دوره اسلامی خط -که جایگاه الهی پیدا کرد- زمینه و محملی برای پذیرش نمادها و نشـــانه‌های معنادار شد. خطوط مشَّکل با نمادهای جاندار (انسانی، حیوانی، گیاهی) و نیز نمادها بی‌جان (تجریدی، اشیاء) مزین شده‌اند که در واقع، جانشین شدن نماد به جای نوشتار را نشان می‌دهند (جلالیان فرد و افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۶۹). یکی از رایج‌ترین نمادها، نشـــانه‌های گیاهی است. خطوط گذشته از شـــاخ و برگ مفصل زمینه، سرشار از نقش و نگار است. تاج‌های حروف به شکل اســـلیمی ابتدایی درآمدند، ســـاقه-ها به هم پیچیدند، بافته‌ها و گره‌ها قابلیـــت افزایش و گســـترش یافتند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۶۳). این عناصر با مفاهیم نمادین همراهند؛ به قول بورکهارت «حروف به آسانی با اسلیمی و خصوصا با نقشمایه نباتی که بدین‌گونه قرین رمزگری آســـیایی درخت جهان می‌گردد، ترکیب می‌شوند (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۵۱). نمادهای گیاهی نشـــان رشـــد، حیات و زندگی هستند (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۹-۱۸). اگر در نگاره‌های مانوی خط همنشـــین با نگاره‌های گیاهی و دیگر علایم هندسی می‌شد و تذهیب با طلا و نقره رواج داشـــت (کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۲۲۲)، تلفیق نمادهای زندگی‌بخش با خط در دوره اســـلامی صورت گرفت. تاک یکی از گیاهان نمادین است که در تلفیق با نوشتار بر کتیبه‌ها دیده می‌شـــود. به عنوان مثال «تـــاک نماد باروری، حیات و در برخی سنت‌ها نماد معرفت اســـت» (کوپر، ۱۳۸۶: ۸۲). بنابراین، در دوره اسلامی علاوه بر هم‌نشینی نماد در کنار نوشتار، تلفیق نماد و نوشتار نیز صورت گرفته است. مطالعه آثار حروف‌نگاری معاصر ایران نشان می‌دهد همان تاثیرپذیری‌هایی که حروف‌نگاری اسلامی از نمادها داشته است، الگوی طراحی نوشتار در عرصه گرافیک معاصر ایران قرار گرفته است. بنابراین، رابطه بینامتنیت میان این آثار قابل بررسی است و همین رابطه موجب تداوم حضور نماد در کنار نوشـــتار یا در تلفیق با نوشتار بر آثار حروف‌نگاری معاصر ایران شده اســـت. در ادامه، مطالعه حضور نماد و نوشتار در خوشنویسی و حروف‌نگاری دوره اسلامی و مقایسه آن با نوشته‌نگاری معاصر بر اساس دو الگوی کلی رابطه هم‌نشـــینی نماد و نوشتار و رابطه جانشـــینی یا متداعی نماد و نوشتار صورت می‌گیرد.

۱) رابطه هم‌نشـــینی نماد و نوشـــتار در خطوط اسلامی و حروف‌نگاری معاصر با تکیه بر نظریه بینامتنیت

الف) هم‌نشینی نماد گیاهی در پس‌زمینه نوشتار: در زبان‌شناسی سوسور، رابطه هم‌نشـــینی یا زنجیره‌ای، حضوری است. عرصه روابط همنشـــین، حضور، مادیت و تحقق عینی اســـت. روابط همنشـــین غالبا روابطی زنجیره‌ای و دارای توالی زمانی اســـت؛ اما می‌توان از روابط هم‌نشـــین مکانی نیز سخن گفت. سوسور معتقد اســـت، نشـــانه‌های دیداری می‌توانند همزمان از بیش از یک بعد بهره گیرند. چندلر می‌نویســـد: روابط همنشین مکانی را می‌توان در نظام‌های نشـــانه‌ای طرح، نقاشی و عکس مشاهده کرد (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۶-۵۷). در این موارد، طراح با تمهیدهای به کار رفته مخاطب خود را در خوانش اثر در مســـیر مشخصی هدایت می‌کند. یعنی خوانش روایـــت‌وار که دارای نوعی توالی با یکدیگرند و در اغلب موارد از نقطه‌ای شروع شده و در نقطه‌ای به پایان می‌رسد. چنین رابطه‌ای در یک اثر با تقدم و تاخری که در ترتیب قرائت عناصر موجود در آن وجود دارد، زنجیره‌ای متوالی و ســـاختار خطی را فراهم می‌آورد و امکان بیان گذر زمان را در خوانش متن فراهم می‌کند (یزدانی، ۱۳۹۶: ۸۶). به نظر چندلر، روابط هم‌نشـــینی مکانی به موضوعاتی چون بـــالا/ پایین، جلو/ عقب، نزدیک/ دور، چپ/ راست، شـــمال/ جنوب، شرق/ غرب، و درون/ بیرون (مرکز و پیرامون) مربوط می‌شوند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۸). ارتباط هم-نشینی مکانی در حروف‌نگاری دوره اسلامی قابل بررسی است. در این نمونه‌ها نوشـــتار با انواعی از خطوط به ویژه خطوط کوفی، بُعد اول تصویر را تشکیل می‌دهد و به سبب ضخامت، سادگی، کشـــش‌های افقی و عمود در پلان اول تصویر و در اولویت دیده شـــدن قـــرار دارد. پلان دوم، نماد اســـت و آن اسلیمی‌ها و ختایی‌های گردان اســـت که به عنوان نماد گیاهی پســـزمینه را پر می‌کند. نماد گیاهی مدلول‌هایی همچون رشد، حیات و رویش، تداوم، لطافت، حرکت را بر پس‌زمینه نوشـــتار

می‌افزاید و همچون موسیقی متن برای بهتر دیده شدن عمل می‌کند؛ از این متون به عنوان متن آراسته می‌توان نام برد. رعایت اندازه، کادر، فواصل، اصول هنر خوشنویسی و خطاطی در این متون دیده می‌شود. این متون روایی هستند و نظام‌مندی، برنامه‌مداری، پایداری بر ارزش‌ها و شفافیت بیان را تداعی می‌کنند (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۱۳). این متن مخاطب را به نظامی از چیدمان عناصر آشنا می‌کند که پیش از این در قالب سنت شکل گرفته و شناخته شده است. تصویر ۱، بخشی از کتیبه مزار متعلق به سده ششم هجری را نشان می‌دهد (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۹۴). هم‌نشینی نماد گیاهی و نوشتار در این کتیبه دیده می‌شود. روابط نماد گیاهی و نوشتار به شکل زنجیره‌ای یا خطی است و در طول زمان رخ می‌دهد. به همین دلیل می‌توان از آن به عنوان رابطه زنجیره‌ای سخن گفت. روش‌هایی در طراحی نوشتار به کار می‌رود که در آن شکل متون نوشتاری حسی متمایز را به وجود می‌آورد (Salen, 2001:132). در این کتیبه طراحی خط کوفی به واسطه ضخامت و کشیدگی حروف، حس بصری استقامت و استحکام را به وجود می‌آورد و در اولویت دیده شدن قرار می‌گیرد. نمونه‌هایی از این نوع در هنر خوشنویسی و کتیبه‌نگاری دوره اسلامی به شکل فراوانی تکرار شده‌اند. در این آثار اندازه حروف، شیوه برهم نهادگی نوشتار و تزیینات گیاهی، کاربرد مولفه رنگ و ... زمینه خوانش در زمانی و خطی نوشتار و نماد را فراهم می‌کند. همان‌گونه که چندلر در نشانه‌شناسی دیداری مطرح کرد، رابطه جلو و عقب، نزدیک و دور نشانه‌های دیداری رابطه هم‌نشینی است (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۸). بر هم نهاده شدن نوشتار و تذهیب و اولویت دیداری نوشتار نسبت به نمادهای گیاهی به دلیل رنگ سیاه و اندازه بزرگ قلم در این آثار بارز است. این تمهید یک الگوی ارتباطی میان نماد و نوشتار را نشان می‌دهد که به عنوان پیش‌متن بر متن پسین آن، یعنی تایپوگرافی معاصر ایران تاثیر گذاشته است. در طراحی مهرهای دوره قاجار این ارتباط وجود دارد (تصویر ۲) بسیاری از مهرها اسامی اشخاص صاحب مهر را به خط نستعلیق در پلان اول و به شکل برجسته به نمایش می‌گذارد؛ در حالی که نمادهای گیاهی در پس زمینه آن قرار گرفته است. رابطه هم‌نشینی نماد گیاهی و نوشتار در حروف‌نگاری معاصر ایران به چشم می‌خورد و آن زمانی است که طراحان گرافیک در طراحی آرم‌ها، نشان‌ها و پوسترها کیفیت‌های ارجاعی فرم به پیشینه تاریخی را مورد توجه قرار داده‌اند و ارجاع به هویت تاریخی هنرهای سنتی، یکی از لایه‌های معنایی آرم را تشکیل می‌دهد. در چنین مواردی دال‌های نوشتاری، کیفیت‌های زبانی معنای مرجع آرم را تداعی می‌کنند و ویژگی‌های بصری شامل نوع خط، ترکیب‌بندی، حرکت خطوط در پس‌زمینه گیاهی، دال‌های فرمی اثرند که معنای ضمنی اصالت فرهنگی را تداعی می‌کنند. این شیوه طراحی آرم روابط بینامتنیت را تداعی می‌کند که در آن، شیوه قرارگیری در زمانی و روابط هم‌نشینی نماد و نوشتار، ثابت مانده است؛ اما محتوای متن جدید از طریق کاربرد دال‌های زبانی جدید، تغییر به هویت سازمانی نوینی را نشان می‌دهد. نشانه صبا عباسی، خطیر، بهشت، و پوستر اللهم صل‌علی علی بن موسی رضا المرتضی (ع) -که نشانه‌های نوشتاری و از آثار گرافیک عصر حاضر هستند- دارای هویت فردی و سازمانی هستند که پیش‌متن تاریخی خود را به روشنی بازنمایی می‌کنند (تصاویر ۳-۶). نوع قلم و رابطه نماد و نوشتار، وجه مشترک این نشانه‌ها با پیش‌متن اسلامی آن است. این سبک از بینامتنیت پاستیش نامیده می‌شود و به معنای التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است (جدول ۱). از این رو که در پاستیش تقلید در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است. به این معنی که سبک متن اول تا حدودی حفظ می‌شود و به جهت تفننی بودن، این گونه از برگرفتگی با تغییر موضوع و همین‌طور تغییر جزیی محتوا، متن تازه‌ای خلق می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳). رابطه بینامتنیت از نوع پاستیش، شاکله دیداری اثر را با اشتراکاتی نسبت به پیش‌متن‌های آن نشان می‌دهد (جدول ۱).

ب) رابطه هم‌نشینی نماد حیوانی و نوشتار: رابطه هم‌نشینی میان نمادهای حیوانی و نوشتار نیز در آثار اسلامی به‌چشم می‌خورد و آن زمانی است که پرنده یا هر نشان حیوانی دیگر در بالای و پایین نوشتار و یا سمت چپ و راست نوشتار قرار می‌گیرد (تصویر ۷). مقصود از روابط هم‌نشینی در واقع، شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون متن را به‌هم می‌پیوندد. یعنی نشانه‌ها بر اساس قواعدی در کنار هم گذاشته می‌شوند و سازه‌ها و سرانجام متن را تشکیل می‌دهند. روابط هم‌نشین اهمیت روابط جز به کل را برجسته می‌کنند. کل وابسته به اجزا است و اجزا وابسته به کل اثر است (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۷). این هم‌نشینی در آثار دوره اسلامی به شکل‌های مختلفی قابل بررسی است. در سفالینه‌های نیشابور تکرار کلمه برکه (برکت) را در همراهی با نماد پرنده می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۸). در این تصاویر جنسیت خطوط بدنه پرنده، نزدیک به طراحی حروف نوشتار است. تصویر ۸، کاسه سفالین نیشابور را نشان می‌دهد که در مرکز و حاشیه آن پرنده‌ای بالدار دیده می‌شود. پرنده مرکزی با بال‌هایی گشوده حالت پرواز

جدول ۱. رابطه همنشینی نماد گیاهی و نوشتار در خطوط اسلامی و گرافیک معاصر (ماخذ: نگارندگان).

رابطه همنشینی نماد گیاهی و نوشتار در هنر اسلامی	رابطه همنشینی نماد گیاهی و نوشتار در حروف‌نگاری معاصر	بینامتنیت
تصویر ۱- بخشی از کتیبه مزار، سنگ کندکاری شده غزنه، سده ششم هجری (پوپ، ۱۳۸۷: لوح ۱۹۹۴).	تصویر ۳- لوگوتایپ صبا عباسی (عفراوی، ۱۳۸۸: ۱۷۹). تصویر ۴- اثر چارئی (عفراوی، ۱۳۸۸: ۱۳). تصویر ۵- لوگوتایپ بهشت، طراح: مسعود نجابتی (نگارنده، ۱۳۹۹)	پاستیش
تصویر ۲- مهری متعلق به ۱۲۸۷ (احتشامی، ۱۳۸۳: ۸۲).	تصویر ۶- نوشته - نگاری با نشانه‌های گیاهی در پس‌زمینه، مسعود نجابتی (نگارنده، ۱۳۹۹).	

را تداعی می‌کند؛ همانند سفال‌های سامانی بال‌های پرنده به شکل نخلک است (خلیلی و گروبه، ۱۳۸۴: ۹۴). در حاشیه ظرف، پرنده‌هایی مصور شده‌اند که دمی شبیه گیاه پیچان دارند. وجود این نشانه گیاهی بر بدن پرنده را می‌توان تصویرگری رمزگونه‌ای از یک نیایش و یا دعای برکت بیان کرد (Hilienbrand, 2005:113). پرنده نماد خوش اقبالی است (کوپر، ۱۳۸۶: ۷۲). گیاه نماد رشد است و پرنده نماد وحدت بخش زمین و آسمان است (Baring, 1991:59). این نشانه‌های تصویری خیر، مکمل عبارت نوشتاری بسیاری از سفالینه‌های دوره اسلامی است. در مهرهای دوره قاجار نیز نشان‌های تصویری عموما هم‌نشین با نوشتارند. شیر، ماهی، بز، گوزن، پرنده، صورفلکی از نشانه‌های نمادین تصویری هستند که در بالا یا در زیر نوشتار ترسیم شده‌اند (احتشامی، ۱۳۸۳: ۱۶۰-۱۷۲). نمادها، رابطه هم‌نشینی مکانی با نوشتار دارند. پرنده نماد روح، نماد قدرت و زندگی و اغلب نماد باروری است (شوالیه، ۱۳۸۵: ۲۰۳). پرنده جزو نمادهایی است که همواره با درخت زندگی همراه است (همان). این نماد فرهنگی در مهری از دوره قاجار مصور شده است (تصاویر ۱۰ و ۱۱). در این آثار، دو یا یک پرنده به‌عنوان یک نماد تصویری در کنار نوشتار، ترسیم شده است. از آنجایی که حضور یک نشان در بالا، پایین، مرکز، حاشیه، چپ و راست، زمینه را برای خوانش زنجیره‌ای و در زمانی نشانه‌ها فراهم می‌کند و به نظر چندلر رابطه هم‌نشینی مکانی میان نشانه‌ها را بیان می‌دارد (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۸)؛ و با توجه به معانی خیر نماد پرنده در فرهنگ ایرانی، می‌توان از این مهرها به عنوان شواهدی بر رابطه هم-نشینی نماد و نوشتار در هنر اسلامی یاد کرد. هم‌نشینی نماد و نوشتار با دو مولفه روبه‌رو است. مولفه اول، استقلال تصویر نسبت به نوشتار و مولفه دوم، خوانش در زمانی و زنجیره‌ای نماد تصویری و نوشتار است. نمادها ریشه در فرهنگ و باورها و هنر ایرانی دارد و هم‌نشینی آن با نوشتار موجب تقویت معنای ضمنی آن می‌گردد. در گرافیک معاصر ایران نماد پرنده به شکل هم‌نشین در کنار نوشتار قرار می‌گیرد و تمایز و جذابیت بصری را به متن می‌بخشد و در عین حال ارجاع به فرهنگ و هنر پیشینه خود دارد. در پوستر اسماء الحسنی، پرنده که یک نماد آسمانی است بر کلمه یاهو نشسته و معنای آسمانی و روحانی نوشتار را تقویت می‌کند (تصویر ۹). رابطه این نوع طراحی نوشتار در گرافیک معاصر ایران را می‌توان نوعی بینامتنیت پاستیش تعریف کرد. از این رو که پرنده برگرفته

از گل و مرغ ایرانی، شـــکل دیداری پیشـــینی‌اش حفظ شده و به لحاظ فرمی ارجاع به متن پیشـــین خود دارد. نوع نوشتار نیز شباهت‌های کلی را نســـبت به خط کوفی اولیه نشان می‌دهد. هرچند تغییراتی نیز برآن ایجاد شـــده اســـت. اما نوع ارتباط اثر طراحی شده گرافیکی با متون پیشین اسلامی -که هم نشینی نماد و نوشتار را نشـــان می‌دهند همانند متن‌های به خط کوفی در سفالینه‌های نیشابور و متن به خط نستعلیق در مهرهای دوره قاجار- ارتباط بینامتنیت از نوع تراوسیســـمان را نشان می‌دهد. زیرا پیش‌متن اولیه، برای حضـــور در متن جدید به طور ظاهری تغییر شکل داده اســـت؛ اما ساختار هم‌نشـــینی پرنده و نوشتار به سبک پاستیش است. در نگاه ابتدایی، هم‌نشینی تصویر پرنده و نوشتار را به لحاظ مکانی و توالی خطی می‌توان شناسایی کرد. برهم افتادگی حروف و نشستن پرنده بر حرف «خ»، نوعی توالی زنجیره‌ای مکانی در اثر ایجاد کرده اســـت؛ اما جایگزینی نقش پرنده به جـــای نقطه حرف خ، رابطه متداعی یا جانشـــینی را در قالب اســـتعاره‌ای تصویری در اثر ایجاد کرده است. معنایی که از این تمهیدات بصری ایجاد می‌شود، ارجاع نقش پرنده به هنر دوره قاجار است که کاخ گلســـتان متعلق به آن است. بنابراین، شکل نوشتار نماینده فرهنگ و دوره شـــکل گیری آن است (وی وایت، ۱۳۹۳: ۱۱۱). در لوگوی جشنواره فیلم فجر تصویر سیمرغ، پرنده

جدول ۲. رابطه همنشینی نمادهای حیوانی و نوشتار در خطوط اسلامی و گرافیک معاصر (ماخذ: نگارندگان).

همنشینی نمادهای حیوانی و نوشتار در هنر اسلامی	همنشینی نمادهای حیوانی و نوشتار در حروف‌نگاری معاصر	رابطه بینامتنیت
تصویر ۷- کاسه نیشابور، قرن دهم م. با کتیبه برکه و سلامه (خلیلی و گروبه، ۱۳۸۴: ۸۷).	تصویر ۹- پوستر ایرانی اثر مهدی محمدی (نگارنده، ۱۳۹۹).	پاستیش
تصویر ۸- کاسه نیشابور، قرن دهم و یازدهم م. (خلیلی و گروبه، ۱۳۸۴: ۸۶).	تصویر ۱۲- نشانه کاخ گلستان (عفراوی، ۱۳۸۸: ۲۲۵).	
تصویر ۱۰- هم نشینی نماد پرنده و نوشتار در مهری دوره قاجار (احتشامی، ۱۳۸۳: ۱۶۴).	تصویر ۱۳- لوگوی جشنواره فیلم فجر (پهلوان، ۱۳۸۱: ۱۳۷).	
تصویر ۱۱- هم نشینی نماد پرنده و نوشتار در مهری متعلق به ۱۳۰۳ه.ق. (احتشامی، ۱۳۸۳: ۱۷۰).		

ثابت و تقلید شده اســـت. در آثار گرافیکی الگوی ارتباطی نماد و نوشتار مطابق با متن پیشین اسلامی تداوم یافته است. رابطه نماد پرنده و نوشتار در طراحی لوگوی کاخ گلستان نیز دیده می‌شود (تصویر ۱۲). نشانه‌های نوشتاری در این اثر برگرفتگی از پیش‌متن خود را به‌صراحت نشان می‌دهد. شیوه خطاطی حروف نستعلیق با چیدمان‌های متوالی به سبک سیاه مشـــق، ایرانی‌بودن و دوره زمانی قاجار را تداعی می‌کند. مرغ برگرفته از گل مرغ‌های دوره قاجار نیز بر نشانه‌های نوشـــتاری به همان سبک سنتی ترسیم شده است. بنابراین، کیفیت‌های دیداری مرغ و نوشتار، شیوه‌ای از تقلید خلاقانه از سبک هنری دوره قاجار را تداعی می‌کند. رابطه بینامتنیت نوشتار با پیش‌متن‌های آن در هنرهای سنتی، تقلیدی اسطوره‌ای ایرانی در کنار نشانه نوشتاری، معرف دوره جشنواره به شکلی زنجیره‌ای مصور شده اســـت. در متون ایرانی زادسپرم، فصل ســـوم بند ۳۹ و ۴۰ (تفضلی، ۱۳۵۴: ۱۴۴) و در بندهش، بخش نهم بند ۱۱۶، کارکرد این نماد، زندگی بخشی و گسترش حیات توصیف شده است (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۸۷). بنا بر متن بندهش سیمرغ، گستراننده حیات و زندگی است و با باران ارتباط تنگاتنگ دارد. بنابراین، توالی یک نماد اســـطوره‌ای در فرهنگ ایرانی و نشـــانه‌های اصیل خطی در این اثر به چشـــم می‌خورد. در این توالی ابتدا، تصویر و ســـپس، نشانه‌های نوشتاری به خط شکسته‌نستعلیق قرار گرفته‌است. نوع رابطه بینامتنیت پاستیش اســـت (جدول ۲). در واقع در این آثار، هم‌نشینی پدیده‌های است

که سبب انتقال معنایی واحدهای هم‌نشین با یکدیگر می‌شود که این انتقال می‌تواند به حدی برسد که یک واحد، مفهوم واحد مجاور خود را دربر گیرد (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۴۶-۲۴۸).

۲) رابطه جانشینی نماد و نوشتار در خطوط اسلامی و گرافیک معاصر با تکیه بر نظریه بینامتنیت

تلفیق نماد گیاهی با حروف: روابط جانشینی زمانی رخ می‌دهد که امتداد خطی یا زمانی میان عناصر دیده نمی‌شود. جانشینی رابطه‌ای غیابی است و عناصر غیابی در یک زنجیره بالقوه ذهنی به‌هم می‌پیوندند. رابطه جانشینی یا متداعی را رابطه‌ای همزمان تعبیر کرده‌اند (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۷). محور جانشینی یعنی مانند حیات و رشد مرتبط است از انتهای حروف سرچشمه می‌گیرد و لایه‌های مختلف تصویر را در می‌نوردد. گاهی ساقه‌ها چنان می‌پیچند که تداعی‌گر طرح‌های هندسی هستند. این نوع تزیینات در انواعی از کوفی تزیینی دیده می‌شود که از شاهکارهای آن، از دوره سلجوقی به شیوه گچبری باقی مانده است (زارعی، ۱۳۷۳: ۷). کوفی مزهر، کوفی گره‌دار، کوفی مورق، کوفی موشح، کوفی مشجر انواعی از آن است (همان، ۱۳۷۳: ۱۱-۱۲). تصاویر ۱۴-۱۶، انواعی از حضور نمادهای گیاهی در ابتدا و انتهای حروف سنتی ایرانی را نشان می‌دهند. مخاطب این آثار همزمان -که در حال خوانش حروف است- با کیفیات دیداری

جدول ۳. رابطه جانشینی نماد گیاهی با نوشتار در آثار اسلامی و حروف‌نگاری معاصر (ماخذ: نگارندگان).

رابطه جانشینی نماد گیاهی و نوشتار در هنرهای اسلامی	رابطه جانشینی نماد گیاهی و نوشتار در گرافیک معاصر	بینامتنیت
 تصویر ۱۴- بخشی از کتیبه گچبری مسجد جامع نایین (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۹۲). تصویر ۱۵- بخشی از کتیبه مسجد امیر احمد، ترکیه (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۳). تصویر ۱۶- خوش‌نویسی اثر محمد ملک، ایران، قرن ۱۳ ه.ق. (خلیلی و صفوت، ۱۳۷۹: ۱۷۶).	 تصویر ۱۷- نشانه موزه رضا عباسی مرتضی ممیز (مشکی، ۱۳۸۴: ۱۲۵). تصویر ۱۸- نشانه لوگوتایپ‌های ایرانی (عفراوی، ۱۳۸۸: جلد). تصویر ۱۹- نشانه نوشته شکوه ایران زمین، طراح: مسعود نجابتی (نگارنده، ۱۳۹۹).	پاستیش

جست و جوی مجموعه‌ای از دال‌ها که در متن یا اثر غایب است. تحلیل جانشینی شامل مقایسه هر کدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌های غایبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آن‌ها به جای دال حاضر وجود داشته است. در این صورت در محور جانشینی با مجموعه‌های متعددی ارتباط برقرار می‌شود که از هر کدام فقط یک گزینه به داخل متن یا اثر راه یافته است (یزدانی، ۱۳۹۶: ۱۰۲). تصویر ۱۴، جانشینی نشانه‌های گیاهی را با خط کوفی در کتیبه مسجد جامع نایین نشان می‌دهد. این تمهید در کتیبه‌نگاری‌های مسجد حیدریه قزوین و سایر تزیینات معماری دوره اسلامی، همانند کتیبه مسجد امیر احمد در دیار بکر ترکیه به چشم می‌خورد (تصویر ۱۵). نماد گیاهی که با مدلول‌هایی آنها در همراهی با نقوش گیاهی مواجه می‌گردد و این تمهید دال‌های تصویری و زبانی در ذهن مخاطب به یکدیگر می‌پیوندد و بر معناپردازی و شکل‌گیری مدلول‌های ضمنی اثر نیز تاثیرگذار است. ذات حروف در این آثار آمیخته به وجودهای نمادین عناصری مانند گل برگ، ساقه گیاه یا نشان گل شاه عباسی و بال است (تصویر ۱۶). بنابراین، مدلول‌های ضمنی اثر با مفاهیم نمادینی چون رشد (گیاه)، باروری (شاه عباسی)، فره و قدرت الهی (بال) پیوند می‌خورد. در واقع، رابطه جانشینی، رابطه موجود بین واحدهایی به شمار می‌رود که بهجای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌ای پدید می‌آورند (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۸). حرکت‌های چرخشی گیاهی در انتهای حروف معنای حسیِ

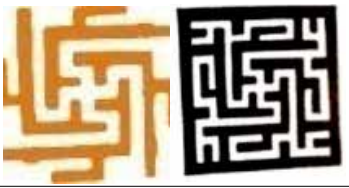
شادابی، ســـرزندگی و حرکت را به حروف می‌بخشد. در این آثار، نوشتار طراحی شده می‌تواند زبانی پیچیده یا ساده داشته باشد (وی وایت، ۱۳۹۳: ۳۱). رابطه جز به کل در این آثار دیده می‌شود. کل مجموعه ویژگی‌هایی دارد که هر یک از اجـــزا ندارند و اجزا، ویژگی‌هایی را به کل اثر تحمیل می‌کنند که در تولید معنا حیاتی هستند (شعیری، ۱۳۹۲: ۴۶). رابطه جانشینی نگاره‌های گیاهی با خطوط در آثار گرافیکی ایران به چشم می‌خورد. نشانه موزه رضا عباسی یکی از بهترین نمونه‌های آن اســـت (تصویر ۱۷). در این نشانه کشـــش‌های متوالی حروف ارجاع به حرکات سیال و روان خط در آثار رضا عباسی دارد و انتهای نشانه با یک حرکت اسلیمی سنتی به سبک صفوی تلفیق شده که یادآور سبک هنری دوره رضا عباسی است. این نوع ارتباط در طراحی لوگوی شکوه ایران زمین نیز به چشم می‌خورد. جزیی از پیش‌متن هنرهای سنتی در این اثر، معرف دلالت‌هایی مانند اصالت و هویت در نشانه شده است. رابطه جز به کل در این آثار آشکار است و دید همزمان نماد و نوشتار در اثر دیده می‌شود. این امکان وجود دارد که بیننده هنگام خواندن متن توجه بیشتری به طراحی نوشتار داشته باشد (Velasco, Hyndman &Spence, 2016:6). بنابراین، شکل نوشتار ویژگی‌های ارجاعی به فرم‌های مشـــابه پیشین را به یاد می‌آورد. در نشانه نوشته لوگوتایپ‌های ایرانی نیز به سبب رابطه جانشینی حروف با نقش اســـلیمی ارجاع به دو نـــوع پیش‌متن هنرهای اسلامی با تاکید بر دوره صفوی و نشانه گرافیکی موزه رضاعباسی را دربر می‌گیرد (تصویر ۱۸). عناصر تقلید شده از هنرهای سنتی مانند سرهای اسلیمی که با حروف ابداعی بر اساس خوشنویسی اسلامی تلفیق شده‌اند، پیش‌متن‌های خود را آشکار می‌کنند و در عین حال، تلفیق و ترکیب خلاقانه نیز در آنها شکل گرفته است؛ به شکلی که متن جدید علاوه بر القای معنا و فرم منحصر به فرد بر هویت سنتی و اصالت خویش پایبند است. بنابراین، نوع رابطه بینامتنیت پاستیش است. در لوگوتایپ شـــکوه ایران زمین اثر مسعود نجابتی، جانشینی نماد و نوشتار به‌خوبی به‌کار رفته است (تصویر ۱۹). نماد گیاهی که با حرف الف یگانه شده، علاوه بر تاثیر مطلوب بصری، مفهوم صعود و رشد را تداعی می‌کند، این رابطه جانشـــینی یادآور ارتباط نماد گیاهی با نوشتار در کتیبه‌نگاری دوره اسلامی است. دید همزمان نماد و نوشتار در اثر معرف رابطه جانشینی در دو حوزه تطبیق است (جدول ۳).

رابطه جانشینی نقوش هندسی و نوشـــتار نیز در خوشنویسی ایرانی و مدرن ایرانی قابل تحلیل است. شکل‌های مارپیچ عموما از پیچش ساقه‌های رشدیابنده حروف تشکیل می‌شوند. مارپیچ نماد باروری است (هال، ۱۳۸۰: ۸). مارپیچ می‌تواند نماد استمرار و پویایی باشد (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۳۶). بر این مبنا فرم تلفیقی نوشتار و نماد در این آثار معانی ضمنی و استعاری را بازتولید می‌کند که از آن می‌توان به عنوان رابطه جانشینی یاد کرد؛ به عنوان مثال، کتیبه‌ای از مسجد جامع نایین، جانشـــینی نمادهای گیاهی و مارپیچ یا گره را با نوشتار نشان می‌دهد (تصویر ۲۰). در نمونه‌ای از کاشی دوره اسلامی، رابطه جانشینی نوشـــتار با مارپیچ دیده می‌شـــود (تصویر ۲۱). در واقع، جانشـــینی گره اسلامی به جای چرخش‌های حروف دیده می‌شـــود. نمونه‌های معاصر بســـیار ساده‌تر و به شکل هدفمندی طراحی شده‌اند و در نهایت، فضایی سنتی را به تایپ بخشیده‌اند. در طراحی لوگوی «بهتر»، «کلمه» و نشانه‌نوشته «نهج البلاغه» این الگوی جانشینی به خوبی قابل مشاهده اســـت (تصاویر ۲۲-۲۴). رابطه جانشـــینی و استعاری در این آثار بارز اســـت و نمادهای به‌کار رفته در لوگوها، ارجاع به هنرهای سنتی و اصالت را تداعی می‌کند که از مفاهیم ضمنی و استعاری نوشتار است. نقوش هندسی مانند چلیپا و سواستیکا، گره بی‌انتها، ستاره هشت‌پر نیز در آثار سنتی به جای حروف قرار گرفته‌اند (تصاویر ۲۵و ۲۶). جانشینی نقش هندسی و نوشتار و شیوه‌های الهام گرفته از آنها در هنر طراحی آرم به روشنی، طرح واره‌های پیشـــین را باز تولید می‌کنند. اگر آرم هتل نارنج با یک نمونه از طراحی سنتی نوشتار با نام حضرت محمد (ص) بر یک اثر اسلامی مقایسه شـــود، شباهت بی بدیل شـــکلی نوشتار در حروف‌نگاری ســـنتی و مدرن ایرانی آشکار می‌گردد (تصویر ۲۵ مقایسه شود با ۲۷). چلیپا نماد گردش ایام و حرکت ماه از طلوع و تولد تا رشد، قرص کامل و غروب را نشان می‌دهد (Dallviella, 1894:15). چلیپا نماد عناصر اربعه و چهار جهت اســـت. ستاره نماد حضور الوهیت، تعالی و ابدیت اســـت (کوپر، ۱۳۸۶ :۱۹۳). این نمادها در خوشنویســـی و کتیبه‌نگاری سنتی ایران به شکل رابطه‌ای جانشینی با نوشتار به‌کار رفته‌اند و نمود آنها را می‌توان بر حروف‌نـــگاری عصر حاضر ایران مشـــاهده کـــرد. این ارتباط بینامتنیت از نوع پاستیش را اثبات می‌کند (جدول ۴).

۳) شکل‌گیری شاکله تصویری از طریق چیدمان حروف

در آثار اســـلامی عـــلاوه بر فرم‌هـــای گیاهی و هندســـی که به شکل‌های متنوعی به عنوان نماد با نوشـــتار تلفیق شده‌اند و یا جانشین نوشتار شده‌اند، نمادهای انسانی و حیوانی نیز در تلفیق با خطوط بـــه کار رفته‌اند. جانورنگاری اصطلاحی اســـت که در مورد آثاری به کار می‌رود که در آن ســـاختار حروف و ارتباط آن با یکدیگر به شـــکل جانوران مانند پرندگان به‌کار می‌رود. آثاری

جدول ۴. رابطه جانشینی نماد هندسی و نوشتار در آثار اسلامی و حروف‌نگاری معاصر (ماخذ: نگارندگان).

رابطه جانشینی نماد هندسی و نوشتار در هنرهای اسلامی	رابطه جانشینی نماد هندسی و نوشتار در گرافیک معاصر	بینامتنیت
تصویر ۲۰- بخشی از نقش برجسته گچ‌بری مسجد جامع نایین، (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۹۲). تلفیق نشان‌های گیاهی و زنجیره پیچان با نوشتار.	تصویر ۲۲- لوگوی بهتر، طراح چارئی (چارئی، ۱۳۹۲: ۱۱۷). جانشینی گره اسلامی به‌جای حرف هـ	پاستیش
تصویر ۲۱- بخشی از کاشی بدون لعاب، افراسیاب، سده ششم هجری (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۸۲).	تصویر ۲۳- لوگوی مجله آموزشی، طراح: احصایی (صیفوری و مشکی، ۱۳۸۴: ۱۹).	
تصویر ۲۵- (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۸۹) ترکیب نوشتار با فرم ستاره هشت پر را نشان می‌دهد.	تصویر ۲۴الف- نشانه نهج‌البلاغه، طراح: احصایی (صیفوری و مشکی، ۱۳۸۴: ۱۸)	
 تصویر ۲۶- خط کوفی چهارگوش با چهارعلی در ترکیب با صلیب شکسته (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۹۹۵).	تصویر ۲۴ب- نشانه، طراح: چارئی (عفراوی، ۱۳۸۸: ۲۶۹).	
	تصویر ۲۷- نشانه هتل نارنج، داریوش مختاری (عفراوی، ۱۳۸۸: ۲۸۵).	

را که در آن پیکره انسانی با حروف تلفیق شده‌اند، انسان نگاری می‌دانند. حروف معمولا به خط نسخ و ثلث است (افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۲۲). بر اساس این سبک در هنرهای اسلامی آثاری خلق شد که ویژگی بارز آن خلق خطوط ترکیبی از تصویر و نوشتار و نیز شکل‌گیری شاکله دیداری پرنده، شیر، انسان، گیاه از طریق تکرار حروف و فرم‌بندی نوشتار بود. این ویژگی در دوران معاصر در نوشته‌نگاری ایرانی، عربی و ترک ظهور یافته و هنرمندان از طریق وام‌گیری از پیش‌متن خوشنویسی اسلامی، آثاری نوین با معانی جدید خلق کرده‌اند. در واقع، می‌توان گفت از زمانی که طراحی گرافیک نقش مهمی در تولید آثار نوشته‌محور پیدا کرد، انواعی از صورت‌های نوشتار با بهره‌گیری از حروف‌نگاری هنرهای اسلامی شکل گرفت. از نظر معناشناسی و شکل‌گیری معنای ضمنی نهفته در پس خطوط نوشتاری، می‌توان این اصل را مورد توجه قرار داد که در اسلام خط و نوشتار جنبه قدسی دارد و موهبتی الهی است؛ بنابراین عناصری که با زندگی و حیات مرتبط هستند، به عنوان نماد در تلفیق با نوشتار ظهور می‌یابند و یا جانشین آن شده‌اند. کتیبه‌ای از هرات متعلق به ۵۵۹ ه.ق. تلفیق نشان‌های نوشتاری با سرهای انسانی و حیوانی را نشان می‌دهد (تصویر ۲۸). در واقع، به جای دیدن حروف تصویر انسانی دیده می‌شود. در سایر کتیبه‌ها نوشتار با نشان پرنده و یا سایر اشکال حیوانی تلفیق می‌شود. نمونه دیگر بخشی از تزیینات ظرف مسی دوره اسلامی در ایران را نشان می‌دهد که نمادهای تصویری انسانی و حیوانی با حروف تلفیق شده‌اند و یا جانشین نوشتار شده‌اند و این تمهید به شکلی است که تصویر در اولویت دیده شدن نسبت به نوشتار قرار دارد (Khatibi & Sijelmass,1976: 108). نمونه‌هایی از هنر اسلامی متعلق به سده هفتم هجری، تلفیق نماد هارپی (تلفیق سر انسان و بدن پرنده) با نوشتار را نشان می‌دهد (عابددوست و کاظم پور، ۱۳۸۸: ۸۹). در این کتیبه نیز هارپی با نوشتار تلفیق

شده است. نماد شیر، کماندار در همراهی با صور پرنده‌سان این احتمال را ایجاد می کند که اثر، صور فلکی را به جای نوشتار مصور کرده است (عابددوست و کاظم پور، ۱۳۸۷: ۱۰۱) (تصویر ۲۹). در این آثار دید همزمان نوشـــتار و تصویر وجود دارد. خواننده در حال خوانش نوشـــتار با تصویر مواجه می گردد و در حال دیدن تصویر نشانه‌های نوشـــتاری را دریافت می کند. رابطه جانشینی و اســـتعاری در این آثار بارز اســـت و آن به دلیل تداعی همزمان نوشتار و تصویر است. با ظهور خطوط شبه طغرا، نوشتار به هیئت اشکال و نمادهای تصویری مختلف اجرا شده است. اشکالی مانند پرنده، تاج، کشتی، پلنگ و نیز نمادهای گیاهی به چشم می خورد (تصویر ۳۰) (فضایلی، ۱۳۶۲، ۲۲۶). در حروف‌نگاری معاصر ایران این روابط باز تولید می شوند و نشانه‌های نوشتاری به شکل تصویر پرنده به کار می روند؛ به شکلی که کاملا پیش‌متنی اسلامی نشانه قابل تشخیص است. نماد مرغ که نمادی خوش‌یمن در فرهنگ ایرانی است در پوستر اسما الحسنی اثر حسین چمن‌خواه همراه با نوشتار به کار رفته است در این اثر ترکیب‌بندی نوشتار نماد مرغ را تداعی می کند که یادآور نمونه‌های همانند آن در دوره اسلامی است (تصویر ۳۱). این تمهید علاوه بر اینکه تداعی گر بار معنایی

جدول۵. رابطه جانشینی نماد تصویری و نوشتار در آثار اسلامی و حروف‌نگاری معاصر (ماخذ: نگارندگان).

رابطه جانشینی نماد تصویری و نوشتار در هنرهای اسلامی	رابطه جانشینی نماد تصویری و نوشتار در گرافیک معاصر	بینامتنیت
 تصویر ۲۸- کتیبه در تلفیق با نمادهای انسانی و حیوانی (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۰۲۰). تصویر ۲۹- نقش برجسته بر یک ظرف مسی، ایران (Khatibi& Sijelmassi,1976: 108). تصویر ۳۰- (فضایلی، ۱۳۶۲: ۶۶۲) پرنده، تاج، گلدان هم‌زمان با نوشتار. تصویر ۳۳الف- خوش‌نویسی، طلسم ۱۲۶۳ ه.ق. (خلیلی و صفوت، ۱۳۷۹: ۲۲۷)؛ ب- خط طغری، ۱۶۸۷ م. (Khatibi & Sijelmassi, 1976: 113).	 تصویر ۳۱- تلفیق نماد مرغ با نوشتار اسماالحسنی در اثری از حسین چمن خواه را نشان می دهد (URL1). تصویر ۳۲- نشانه پرنده، جواد سبتی (چارئی، ۱۳۹۲: ۴۴). تصویر ۳۴- نشانه نوشته مهرگان/ایرج علیخانی (عفراوی، ۱۳۸۸: ۲۶۱).	پلستیش

است، موجب خلق صورت جدیدی از نوشتار شده که با فرهنگ ایرانی ارتباط دارد. تصویر ۳۲، طراحی نشـــان پرنده (هدهد) با اســـتفاده از حروف‌نگاری سنتی را نشـــان می‌دهد. این اثر -که جزیی از رویکرد باززایی هنرهای سنتی در حروف‌نگاری معاصر ایران است- نشان می‌دهد چگونه هنرهای سنتی پیشین ایران، الهام بخش خلق متون جدید در هنر گرافیک معاصر ایران است. نمونه‌هایی از این دست به‌شکل پیش‌متن در هنرهای اسلامی به چشم می‌خورد. یکی از بهترین نمونه‌های آن خوشنویسی مرغ بسمله است که الگوی جانشینی نماد به جای نوشتار را به روشنی اثبات می‌کند. در این آثار طراحی نقش کبوتر، لک‌لک، قو، عقاب، خروس، هدهد و طاووس را به عنوان نمـــاد در آفرینش خطوط مشَـــکَّل می‌توان یافت. این پرندگان بیشتر جنبه‌ای افسانه‌ای و عرفانی دارند. بیشترین عبارتی که در قالب پرندگان خوشنویسی می‌شود، بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم است که مسلمانان همیشه در آغاز هر کاری این عبارت مقدس را به زبان می آورند (جلالیان فرد و افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۷۴-۷۵). این آثار یکی از پیش‌متن‌های اصلی حروف‌نگاری مـــرغ در آثار گرافیک معاصر ایران اســـت. سایر اشـــکال نیز به عنوان نماد جایگزین نوشتارند. یک نمونه از خوشنویسی اسلامی، چیدمانی از نوشتار به شکل درخت سرو را به‌نمایش گذاشته‌است (تصویر ۳۳الف). نمونه دیگر، خوشنویسی به شـــیوه طغری را نشـــان می‌دهد که حروف عمودی به شکل درخت سرو متصل شده‌اند (تصویر ۳۳ ب). سرو نماد سرسبزی، حیات و زندگی اســـت. در ایران ســـرو درخت مقدسی است که علامت خاص ایرانیان اســـت (یاحقی، ۱۳۸۸: ۴۶۰). کاربرد این نماد فرهنگی همراه با نوشتار فارســـی علاوه بر ایجاد هویت در نوشتار القای مفاهیم ضمنی و حسِ نوستالژی را برای مخاطب به همراه دارد. شکل سرو در تذهیب و هم به شکل صفحه‌آرایی متن قابل شناسایی است و تداعی همزمان متن و تصویر و القای معنای ضمنی تصویر در کنار پیام زبانی متن، ویژگی جانشینی نشانه‌ها را آشکار می‌کند (تصویر ۳۳). در طراحی لوگوی مهرگان همین ساختار بصری به واسطه کاربرد خط در قالب تصویر دیده می‌شود (تصویر ۳۴). بر اساس شـــواهد موجود می‌توان گفت هم‌نشینی و جانشینی نماد و نوشـــتار از دیرباز در هنر ایران وجود داشته و تداوم آن را می‌توان در نوشتارهای دوره اسلامی و حروف‌نگاری فارسی گرافیک معاصر ایران نشان داد. در حقیقت، این رویکرد نمادین در حروف‌نگاری معاصر ایـــران، ترکیب عناصر بصری و فرم‌های معنادار متعلق به دو زمان و سبک متفاوت است که علاوه بر فراهم نمودن امکان تداوم حیات نمادهای فرهنگی، می‌تواند تداعی تاریخی در نوشـــتارهای نوین گرافیکی را به همراه داشته باشد (جدول ۵).

نتیجه‌گیری

در دوره اسلامی، خوشنویســـی و حروف‌نگاری همواره جایگاه ویژه معنوی داشته‌اند و محملی برای پذیرش نمادها و نشانه‌های معنادار شـــده‌اند. این آثار دو مولفه اصلی صورت و معنا را دربر می‌گیرند. ویژگی‌های نمادین و رمزپردازی، بخشـــی از معنای این آثار است که شکل و صورت خط را تحت تاثیر قرار می‌دهد. یکی از این نشانه‌ها و نمادها، نشـــانه‌های گیاهی است. خطوط، گذشته از شاخ و برگ زمینه، خود سرشـــار از نقش و نگار است. تاج‌های حروف به شکل اســـلیمی ابتدایی درآمدند، ساقه‌ها به هم پیچیدند، بافته‌ها و گره‌ها قابلیت افزایش و گسترش یافتند. نمادهای گیاهی که نشـــان رشـــد، حیات و زندگی هســـتند با خطوط درآمیختند. در یک دسته‌بندی کلی نمادهای گیاهی، نمادهای هندســـی، نمادهای انســـانی و حیوانـــی را می‌توان اصلی‌ترین عناصر معنادار در همراهی با نوشـــتار یا در تلفیق با نوشتار و جایگزین نوشتار در آثار اسلامی بیان کرد. رابطه خطی، زنجیره‌ای و در زمانی در برخی از آثار اسلامی قابل تشخیص است و آن زمانی است که نماد به شکل تصویری مستقل در پس‌زمینه و یا چپ و راست، بالا و پایین نوشـــتار قرار می‌گیرد. این رابطه و چیدمان مکانی عناصر، خوانش در زمانی را در اثر موجب می‌شود و تقویت معنای نوشتار با حضور مستقل نماد صورت می‌گیرد. رابطه جانشـــینی و استعاری نماد و نوشـــتار نیز در آثار اسلامی برقرار است. دید همزمان نماد و نوشتار و شکل‌گیری حروف به شکلی که نماد جانشین نوشـــتار گردد یا خلق تصویر از طریق نوشته‌نگاری از این موارد است. این نوع روابط میان نماد و نوشتار به عنوان پیش‌متن در نوشته‌نگاری معاصر ایران تاثیرگذار است و آن به دلیل اثرپذیری طراحان حروف‌نگاری، از جلوه‌های بصری و معنایی خوشنویســـی اسلامی اســـت. روابط هم‌نشینی نماد و نوشتار به شـــکل خاص با حضور نمادهای گیاهی و حیوانی به همان شیوه ســـاختاری حروف‌نگاری سنتی، در طراحی نوشتار گرافیک معاصر ایران بازتولید شده اســـت. بنابراین، باتوجه به مشابهت‌های شکلی آثار و نیز روابط ســـاختاری نماد و نوشتار در دو حـــوزه پژوهش، می‌توان نـــوع بینامتنیت را پاســـتیش تعریف کرد که بخشـــی از نظریه بینامتنیت ژنت است. وفاداری به پیش‌متن اولیه تا رســـیدن به خلق آثار نوین از طریق روابط ترامتنیت، در ایـــن نوع بینامتنیت دیده می‌شـــود. در این گونه

طرح‌ها، نمادهای گیاهی در پس‌زمینه نوشـــتار قرار می‌گیرند و نمادهای حیوانی هم‌نشین نوشـــتار می‌گردند. رابطه جانشینی نیز میان نماد و نوشـــتار در حروف‌نگاری معاصر دیده می‌شود و آن زمانی است که نماد جایگزین نوشتار می‌شود. مانند سرهای اسلیمی که به انتهای حروف افزوده می‌شـــود و یا طراحی مرغ بسم‌الله و نیز وفاداری به ســـبک جانورنگاری اسلامی که نوعی رابطه اســـتعاری را در اثر ایجاد می‌کنـــد. معنای ضمنی اصالت و هویت و ارجاع به فرهنگ اصیل ایرانی اســـلامی از اصلی‌ترین لایه‌های معنایـــی حروف‌نگاری معاصر ایرانی اســـت که الگوی هم‌نشینی و جانشینی نماد و نوشـــتار در آنها قابل تحلیل است. این تمهیدات در حروف‌نگاری معاصر ایران، علاوه بر ایجاد حس هویت فرهنگی‌ملی، حس نوســـتالژی را برای مخاطب به همراه دارد. آنچه مسلم است نوشتار، زمینه‌ای برای پذیرش نمادها در هنر ایرانی است.

پی‌نوشت

1. typography.
2. Julia Kristeva.
3. Roland Barthes.
4. Laurent Jenny.
5. Michael Riffaterre.
6. Gerard Genette.
7. Travestissement.
8. Pastiche.

منابع

- احتشامی، محسن (۱۳۸۳). ***مهرهایی از جنس عشق***، نگاهی گرافیکی به مهرهای دوره قاجار، تهران: کتاب خورشید.
- احسنت، ســـتاره و گودرزی، محمدمهدی (۱۳۹۶). «***تجلی مفهوم تقدس در تلاقی خوشنویسی و کتیبه نگاری دوره اســـلامی***»، نگره، شماره ۴۴، ۱۱۳-۱۲۹.
- استخریان حقیقی، امیر رضا و احسنت، ســـتاره (۱۳۹۸). «***تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارســـی در نســـبت میان دال و مدلول***»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۸، ۱۱۷-۱۲۹.
- افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۸۸). ***از خوشنویسی تا تایپوگرافی***، تهران: هیرمند.
- افضل طوسی، عفت السادات و جلالیان فرد، ناهید(۱۳۹۷).«***نمادشناسی پرندگان در فرهنگ اسلامی (کتابت مرغ بسم الله)***»،پژوهشنامه گرافیک نقاشی، دوره ۱، شماره ۱، ۲۹-۴۰.
- البابا، کامل (۱۹۸۸). ***روح الخط العربی***، بیروت: دارُالعلمِ لِلْمَلایین.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱). ***هنر مقدس***، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- پهلوان، فهیمه (۱۳۸۱). ***درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری درآرم***، تهران: دانشگاه هنر.
- پوپ، آرتر آپهام و اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). ***سیری در هنـــر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، ســـیروس پرهام و گـــروه مترجمان، تهران: علمی و فرهنگی.
- تفضلی، احمد (۱۳۵۴). ***مینوی خرد***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۲). ***خلاقیت در تایپوگرافی***، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- چیت‌ساز، شقایق؛ ندایی فرد، احمد و نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۸). «***استحاله نقش‌مایه‌های تصویری- دیداری به نقش‌مایه‌های نوشتاری با نگاهی به زیورآلات معاصر ایرانی***»، مطالعات فرهنگ ارتباطات، سال بیستم، شماره ۴۶، ۳۷-۶۵.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- جلالیان‌فرد، ناهید و افضل طوسی، عفت‌الســـادات (۱۳۹۳). «***بررسی و تحلیل نمادشناســـانه خوشنویسی اســـلامی (خطـــوط مشکل) در هیبت جانداران***»، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۰، شماره ۲۱، ۶۱-۸۰.
- خلیلی، ناصر و گروبه، ارنست ج. (۱۳۸۴). ***سفال اسلامی***، ترجمه فرناز حایری، تهران: کارنگ.
- خلیلی، ناصر و صفوت، نبیل. ف. (۱۳۷۹). ***هنر قلم تحول و تنوع در خوش نویسی اسلامی***، ترجمه پیام بهتاش، تهران: کارنگ.
- داماس، ژاک (۱۳۶۰). ***هنر خطاطی در ترکیه از قرن دوازدهم***، ترجمه گروه صادقی وند و بهروز گلپایگانی، تهران: یساولی.
- دمیرچی‌لو، هدی و سجودی، فرزان (۱۳۹۰). «***تحلیل نشانه شناختی تایپوگرافی فارسی***»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۲، ۹۰-۱۰۱.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۸۷). ***رمزهای زنده جان***، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- زارعی، باب الله (۱۳۷۳). ***کتیبه کوفی مسجد جامع قزوین***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). ***نشانه شناسی کاربردی***، تهران: علم.
- سلنتیس، جیسون (۱۳۹۲). ***تایپ، فرم و عملکرد، راهنمایی بر اصول تایپوگرافی***، ترجمه نازیلا محمدقلی‌زاده. تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). ***نشانه معناشناسی دیداری***، تهران: سخن.
- شوالیه، ژان (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۶). ***خوشنویسی اسلامی***، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۲). ***خوشنویسی و فرهنگ اسلامی***، ترجمه اسدالله آزاد، مشهد: آستان قدس رضوی.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰). ***درآمدی بر معناشناسی***، تهران: سوره مهر.
- صیفوری، بیژن و مشکی، ساعد (۱۳۸۴). ***کتاب نشانه***، تهران: یساولی.
- عابددوست حسین و کاظم پور، زیبا (۱۳۸۸). «***تداوم حیات اسفنکس‌ها و هارپی‌های باستانی در هنر دوره اسلامی***»، نگره، شماره ۱۳، ۹۱-۸۱.
- عابددوست، حسین و کاظم پور، زیبا (۱۳۸۷). «***بررسی مفاهیم مرتبط با نماد شیر در هنر ایران باستان تا دوران ساسانی در مقایسه‌ای تطبیقی با هنر بین النهرین***»، نگره، شماره ۸و۹، ۱۱۱-۹۷.
- عفراوی، بهرام (۱۳۸۸). ***لوگوتایپ‌های ایرانی***، تهران: سی‌بال هنر.
- فرنبغ دادگی، فَرَنبَغ (۱۳۸۵). ***بندهش***، مهرداد بهار، چ. سوم، تهران: توس.
- فضایلی، حبیب ا... (۱۳۶۲). ***اطلس خط***، اصفهان: مشعل.
- قانی، افسانه و مهرابی، فاطمه (۱۳۹۸). «***بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آراء ژرار ژنت***»، نگره، شماره ۵۲، ۶۹-۸۳
- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴). ***هنر مانوی***، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره.
- کوپر، جی. سی (۱۳۸۶). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نو.
- محمدی پارسا، عبدالله و بلخاری قهری، حسن (۱۳۹۶). «***جایگاه حروف نزد عرفا و تاثیر آن بر هنر خوشنویسی اسلامی***»، الهیات هنر، شماره ۸، ۵۳-۸۲.
- مشکی، ساعد (۱۳۸۴). ***نشانه‌ها، جست‌وجوهای ممیز در طراحی نشانه***، تهران: یساولی.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۴). «***متن‌های درجه دوم، خردنامه، ضمیمه فرهنگی اندیشه***»، روزنامه همشهری، شماره ۵۹، ۱۰-۱۹
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). «***ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها***»، پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۵۶، ۱۲۷-۱۴۲.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸الف). «***ارتباط متن‌ها بر اساس روابط هم‌حضوری، بینامتنیت نزد ژرار ژانت***»، مقالات دومین و سومین همانديشی هنر تطبیقی، تهران: متن، ۹۷-۱۱۷.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸ب). ***جستارهایی در چیستی هنر اسلامی «رویکرد بینامتنی و ترامتنی به هنر اسلامی»***، گردآوری هادی ربیعی، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۳۱-۲۶۷.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت، نظریه و کاربردها***، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱). «***گونه شناسی بیش متنی***»، پژوهش‌های ادبی، سال نهم، شماره ۳۸، ۱۳۹-۱۵۲.
- نصر، سید حسن (۱۳۹۲). ***هنر و معنویت اسلامی***، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: احکمت.
- وی وایت، الکس (۱۳۹۳). ***ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی، تاملی در طراحی حروف***، ترجمه عاطفه متقی تهران: هنر نو.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸). ***فرهنگ اسطوره‌ها و داستان واره‌ها***، تهران: فرهنگ معاصر.
- یزدانی، علیرضا (۱۳۹۶). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر ایران***، تهران: نظر.
- Baring, A; Jules, C. (1991). ***The myth of the goddess***, Arkana, England.
- Berger, C. (2014). ***Typography, Placemaking and Signs, The History of Typography and Place***. Singage Foundation,INC.
- Cosling, Emily (2020). ***Typenotes, A Journal Dedicated to Typography & Graphic Design***,Published by FontSmith Jason Smith.
- DAlviella,count Eugene Goblet(1894). ***Snator and member of the Royal Akademy of Belgium***, Published by A. Constable and cofe. Westminster,London.
- Hilienbrand, R. (2005). ***The Iconoghraphy of Islamic art Studies in Honor***, Edited by BernardO,Kane,the American university in Cairo Press, Egypt.
- Khatibi,A; Sijelmass, M. (1966). ***The Splendour of Islamic Calligraphy***, New York: Thames & Hudson.
- Machin, D. (2007). ***Introduction to multimodal analysis***. London: Hodder Arnold.
- Pahlavan, F. (2001). ***An Introduction to Analysis of the Visual Elements of Logo***, Tehran: University of the Arts. - Pope, A.A; Ackerman, Ph. (2008***). A Survey of Persian art from prehistoric times to the present***, Sirus Parham and a group of translators, Tehran: Scientific and Cultural Publication.
- Tafzali, A. (1975). ***Minavi Kherad***, Tehran: Iran Culture Foundation Publication.
- Qhani, A; Mehrabi, F. (2019). Analysis and Assessment of the Visual Elements of A Prayer Rug from Safavid Period by Gerard Genette,s Theory, ***Nagareh***, No. 52, 69-83.
- Safavid, K. (2001). ***An Introduction to Semantics***, Tehran: Surah Mehr.
- Salen, K. (2001). Surrogate Multiplicities: Typography in the Age of Invisibility. ***Visible Language*** ,35 (2): 132–153.
- Seifuri, B; Meshki, S. (2005). ***Book of Signs***, Tehran: Yasavi.
- Serafini, F; Clausen, L. (2012). Typography as Semiotic Resource, ***Journal of visual literacy***, v.31, N2

- Shairi, H.R. (2013). ***Visual Semantics*** (Semiotique Visulle), Tehran: Sokhan Publication.
- *Shuvalieh,Jan* (2006). Dictionary of Symbols, translated by Soodabeh Fazaili, first edition, Tehran: Jeihun Publication.
- Schimmel, A. M. (1992). ***Islamic calligraphy***, translated by Mahnaz Shayestehfar (2007). Tehran: Institute of Islamic Art Studies.
- Shimmel, A. M. (2003). ***Islamic Calligraphy and Culture***, translated by Assadollah Azad, Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Sojudi, F. (2008). ***Applied Semiotics***, Tehran: Ealm Publication.
- Selentis, Jason (2011). Typing, form and function, guidance on the principles of typography, translated by Nazila Mohammad Gholizadeh (2013). Tehran: Mirdashti Cultural Center.
- SUBMITTED TO: FOOD QUALITY AND PREFERENCE
- Velasco, C; Hyndman, S; Charles, S. (2016) ***The role of typeface on taste expectations and perception***: Department of Marketing, BI Norwegian Business School, SUBMITTED TO: FOOD QUALITY AND PREFERENCE
- Wei White, A. (2005). ***Applied Ideology in Typography, Reflections on Letter Design***, translated by Mottaghi Atefeh (2014). Tehran: New Art Publication.
- Yahaghi, M.J. (2009). ***Dictionary of Myths and Stories***, Tehran: Contemporary Culture Publication.
- Yazdani, A. (2017). An Introduction to the Graphic Semiotics of Contemporary Iran, Tehran: Nazar Cultural Research Institute.
- Zarei, B. (1994). ***Kufic inscription of Qazvin Grand Mosque***, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

URLs:
- URL1. https://www.instagram.com/masoudnejabat (access date: 04/02/2020)

Continuation of the Relationship between Symbol and Type in Islamic Arts and Contemporary Iranian Typography with a Focus on Gerard Genette Intertextuality

Abstract:

Intertextuality is the shaping of a text's meaning by another text. It is the interconnection between similar or related works of literature that reflect and influence an audience's interpretation of the text. Intertextuality is the relation between texts that are inflicted through quotations and allusion, Intertextual. It is a literary device that creates an 'interrelationship between texts' and generates related understanding in separate works. These references are made to influence the reader and add layers of depth to a text, based on the readers' prior knowledge and understanding. The intertextual structure in turn depends on the perceptual structure of the audience. It is also a literary discourse strategy utilized by writers in novels, poetry, theatre and even in non-written texts (such as performances and digital media). Transtextuality is defined as the "textual transcendence of the text". According to Gérard Genette transtextuality is "all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts" and it "covers all aspects of a particular text". Genette described transtextuality as a "more inclusive term" than Intertextuality. The theory of Intertextuality can also be introduced in visual studies. In these cases, the study focuses on identifying the relationships between a visual text and its previous texts. In this study, the texts that have been analyzed are contemporary Iranian typography that has been compared with Islamic typography (Calligraphy) in terms of intertextuality.

Calligraphy and inscriptions had a special spiritual status in the Islamic period and became a ground for accepting meaningful symbols and signs. These works include two main components of form and meaning. Symbolic features are part of the meaning of these works that affect the shape and form of the type. The most famous signs and symbols are plant signs. In addition to the plant motifs of the background, the type is full of motifs and symbols.

At the beginning and end of the type, there are plant motifs, the stems are twisted, the weaves and knots of stems can be increased and expanded. Plant symbols that symbolize growth, life was intertwined with types. In general classification of plant symbols, geometric symbols, human and animal symbols can be expressed as the main meaningful elements in association with type or combination with type in Islamic works. In these works, the type is combined with a symbol, such as plant motifs that are added to the end of the type or the design of a bird in the name of God (Morghe Besme Allah), as well as fidelity to the style of Islamic Animalgraphy, which creates a kind of metaphorical relationship in the work. Islamic art includes a set of coherent and diverse written symbols that can be referred to as traditional Persian typography. Islamic calligraphy has undeniable effects on the type design in contemporary Iranian graphics. This study investigates the relationship between symbol and type in the arts of the Islamic period and analyzes the continuity of these correlations in contemporary Iranian logotypes and typography. The aim of this research is expressing

Document Types:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 17 September 2020
Accept Date: 22 May 2021

Ziba Kazempour
(Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran
Email: z.kazempoor@uma.ac.ir

Hossein Abeddoost
Assistant Professor of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran
Email: habeddost@guilan.ac.ir

the relationship of symbol and type design in modern Iranian typography by emphasizing the Syntagmatic and Paradigmatic relations of symbol and type in the Islamic calligraphy by adopting an intertextual approach. The purpose of this research is to express one of the co-occurring channels of symbol and type in modern Iranian typography with emphasis on the accompaniment and substitution of symbol and writing in Islamic calligraphy by adopting an intertextual approach. The present study seeks to answer the question of how symbolic signs related to type design have appeared in the works of the Islamic period and how the appearance of the symbol in contemporary Iranian typography has to do with its Islamic context.
This study is descriptive-analytical in terms of methodology. The data collection method is based on library review (i.e., note-taking and image analysis) and data analysis was done qualitatively. The statistical population is the study of calligraphy and typography of the Islamic period and contemporary logotypes and posters. 13 examples of traditional Islamic calligraphy (in inscriptions, pottery and Islamic calligraphy) are compared with 14 examples of typography in logos and posters in which plant, animal and geometric symbols are combined with the text. The sampling method is selective. The researcher's opinion is influential in the selection of samples. Statistical examples of this population have been purposefully considered with the criterion that the relationship between symbol and text in them are clearly recognizable and comparable. Some cases can be stated as the background of the present research. These cases have studied calligraphy in Iranian art as well as typography independently, but The effect of calligraphy and typography of the Islamic period on contemporary Iranian typography with a focus on the continuity of symbols and their relationship to writing has not been discussed. The relationship between these two areas with the evolutionist and intertextual approach has not been done so far. Comparison of similar typographic forms in the field of graphics with Islamic typography through intertextual relations and the evolution of some symbols in contemporary writing has not been expressed. The emergence of cultural and artistic identity as a message in the semantic layers of logos and posters has not been considered. The results of this study suggest that in the inscription and calligraphy of the Islamic period and contemporary typography, Relation is diachronic, Symbol placed in the background of the text or Continuously with text, which evokes the Syntagmatic relations. In some cases, the symbol is combined with the text, which can be considered a Paradigmatic relation between the symbol and the type. The most famous symbol is the plant motifs, the symbol of life. Then geometric abstract symbols are combined with type that is associated with good concepts. In contemporary Iranian graphics, examples of Persian logotypes and typography evoke the accompaniment of a symbol and a type, like its Islamic prefaces, and show the intertextual relationship of its Pastiche type. In some cases, visual symbols are combined with written signs in contemporary typography, and there is a Paradigmatic relation between the symbol and the type, There is also intertextuality of the pastiche type. In a way that traditional and cultural identity, along with organizational identity and product type, have influenced the form of type. Pastiche means imitation in form and change in content. Similarity to the original preface to the creation of new works through transtextual relations can be seen in this type of intertextuality. This similarity and imitation do not mean that there are exactly two similar works. Therefore, a structural pattern, symbol-type Syntagmatic relations and symbol-type Paradigmatic relations are common in Islamic traditional typography and contemporary typography. Each text has unique visual features and semantic structure. The implicit meaning of originality and identity and reference to the original Iranian Islamic culture is one of the main semantic layers of contemporary Iranian typography in which the pattern of Syntagmatic and Paradigmatic relations of symbol and text can be analyzed. These arrangements in contemporary Iranian typography, in addition to creating a sense of cultural-national identity, bring a sense of nostalgia to the audience. What is certain is that writing is a ground for accepting symbols in the oldest and newest Iranian arts.

Keywords: Symbol, Type, Islamic Art, Persian Typography, Intertextuality.

References:

- Abeddoost, H; Kazempoor, Z. (2009). Continuation of the life of ancient sphinxes and harpies in the art of the Islamic Era, ***Nagareh***, No. 13, 91-81.
- Abeddoost, H; Kazempoor, Z. (2008). Investigating the concepts related to the symbol of the lion in the art of ancient Iran up to the Sassanid era in a comparative comparison with Mesopotamian art, ***Nagareh***, No. 8 and 9, 111-97.
- Afravi, B. (2009). ***Iranian Logotypes***, Tehran: Sibal Honar Publication.
- Ahsant, S; Goodarzi, M.M. (2017). Manifestation of the Concept of Sacredness in the Juxtaposition of Calligraphy and Islamic Inscription, ***Nagareh***, No. 44, 113-129
- Afzaltousi, E. (2009). ***From Calligraphy to Typography***, Tehran: Hermand Publication.
- Al-Baba, K. (1988). ***The Spirit of Arabic Calligraphy***, Beirut: dar- alelm lel-malaeen Publication.
- Burckhardt, T. (2002). ***Sacred Art***, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush.
- Baring, A; Jules, C. (1991). ***The myth of the goddess***, Arkana, England.
- Berger, C. (2014). ***Typography, Placemaking and Signs, The History of Typography and Place***. Singage Foundation,INC.
- Chareie, A.R. (2013). ***Creativity in Typography***, Tehran: Mirdashti Cultural Center.

- Chitsaz, Sh; Nedayifard, A; and Namvar Motlagh, B. (2019). Transformation of Visual Themes into Written Themes with a Look at Contemporary Iranian Ornaments, ***Culture-Communication Studies***, 20th Year, No. 46, 35-37.
- Chandler, Daniel (2008). Fundamentals of Semiotics, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Surah Mehr Publication.
- Cosling, Emily (2020). ***Typenotes, A Journal Dedicated to Typography & Graphic Design***,Published by FontSmith Jason Smith.
- Cooper, J., C. (2006). An illustrated, translated by Maliheh Karbasian, Tehran: New Publication.
- DAlviella,count Eugene Goblet(1894). ***Snator and member of the Royal Akademy of Belgium***, Published by A. Constable and cofe. Westminster,London.
- Damas, J. (1981). ***The art of calligraphy in Turkey from the twelfth century***, translated by Sadeghivand and Behrouz Golpayegani, Tehran: Yasavoli.
- De Beaucorps, M. (2008). ***Les Symboles Vivants***. translated by Jalal Sattari, Tehran: Markaz Publication.
- Demirchilo, H; Sojudi, F. (2011). Semiotic Analysis of Persian Typography, ***Book of the Month of Art***, No. 152: 101–90.
- Ehteshami, M. (2004). ***Love Seals, A Graphical Look At Stamps of Qajar Era***, Tehran: Book of the Sun.
- Estakhrian, H.M; Ahsant, S. (2019). *Semantic Analysis of Persian Typography in the Relationship between Signifier & Signified,* ***Theoretical Foundations of Visual Arts***, No. 8, 129-117.
- Farnbagh Dadgi, F. (2006). ***Bondahesh***, Translated by Mehrdad Bahar, third edition, Tehran, Toos Publication.
- Fazaili, H.A. (1983). ***Atlas of calighrafy(khat)***, Isfahan: Mashal Publication.
- Hall, J. (1917). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, translated by Roghayeh
- Behzadi, Tehran: Contemporary Culture Publication.
- Hilienbrand, R. (2005). ***The Iconoghraphy of Islamic art Studies in Honor***, Edited by BernardO,Kane,the American university in Cairo Press, Egypt.
- Jalalianfard, N; Afzaltousi, E. (2015). Symbolic study and analysis of Islamic calligraphy (Shaped Islamic Calligraphy) in the form of living things, ***Journal of Islamic Art Studies***, Volume 10, Number 21, 80-61.
- Khalili, N; Ernest J. G. (2004). ***Islamic pottery***, translated by Farnaz Hairi, Tehran: Karang Publication. Khalili, N; Safwat, N.F. (2000). ***The Art of Pen Transformation and Diversity in Islamic Calligraphy***, translated by Payam Behtash, Tehran: Karang Publication.
- Khatibi,A; Sijelmass, M. (1966). ***The Splendour of Islamic Calligraphy***, New York: Thames & Hudson.
- Klim Keit, H. J. (1982). ***Manichaean Art and Calligraphy***, translated by Abolghasem Esmailpoor, Tehran: Ostooreh Publication.
- Machin, D. (2007). ***Introduction to multimodal analysis***. London: Hodder Arnold.
- Mohammadi Parsi, A; Balkhari Ghahi, H. (2017). The position of letters with mystics and its effect on the art of Islamic calligraphy, ***Art Theology Quarterly***, No. 8, 82-53
- Namvar Motlagh, B. (2004). Second degree texts, microcosm, cultural supplement of Andisheh, ***Hamshahri newspaper***, No. 59, pp. 10-19.
- Namur Motlagh, B. (2012). Paratextuality typology, ***Quarterly Journal of Literary Research***, Year 9, No. 38, 139-152.
- Namvar Motlagh, B. (2009). ***Relationship of texts based on co- Presence relationships, intertextuality with Gerard Janet***, Articles of the second and third symposium of comparative art, Tehran: Institute for Compilation, Translation and Publication of Works of Art, pp. 97-117.
- Namvar Motlagh, Bahman. (2011). ***An Introduction to Intertextuality***, Theory and Applications, Tehran: Sokhan Publication.
- Namvar Motlagh, B. (1388). ***An intertextual and transtextual approach to Islamic art***, essays on what Islamic art is.
- Namvar Motlagh, B. (2008). Transtextual, A Study of the Relationship between a Text and Other Texts, ***Journal of Humanities***, Shahid Beheshti University, No. 56, 127-142.
- Nasr, S.H. (1990). ***Islamic Art and Spirituality***, translated by Rahim Ghasemiyan, Tehran: Hekmat Publication.
- Pahlavan, F. (2001). ***An Introduction to Analysis of the Visual Elements of Logo***, Tehran: University of the Arts.
- Pope, A.A; Ackerman, Ph. (2008***). A Survey of Persian art from prehistoric times to the present***, Sirus Parham and a group of translators, Tehran: Scientific and Cultural Publication.
- Tafzali, A. (1975). ***Minavi Kherad***, Tehran: Iran Culture Foundation Publication.
- Qhani, A; Mehrabi, F. (2019). Analysis and Assessment of the Visual Elements of A Prayer Rug from Safavid Period by Gerard Genette,s Theory, ***Nagareh***, No. 52, 69-83.
- Safavid, K. (2001). ***An Introduction to Semantics***, Tehran: Surah Mehr.
- Salen, K. (2001). Surrogate Multiplicities: Typography in the Age of Invisibility. ***Visible Language*** ,35 (2): 132–153.
- Seifuri, B; Meshki, S. (2005). ***Book of Signs***, Tehran: Yasavi.
- Serafini, F; Clausen, L. (2012). Typography as Semiotic Resource, ***Journal of visual literacy***, v.31, N2
- Shairi, H.R. (2013). ***Visual Semantics*** (Semiotique Visulle), Tehran: Sokhan Publication.
- *Shuvalieh,Jan* (2006). Dictionary of Symbols, translated by Soodabeh Fazaili, first edition, Tehran: Jeihun Publication.
- Schimmel, A. M. (1992). ***Islamic calligraphy***, translated by Mahnaz Shayestehfar (2007). Tehran: Institute of Islamic Art Studies.
- Shimmel, A. M. (2003). ***Islamic Calligraphy and Culture***, translated by Assadollah Azad, Mashhad: Astan Quds Razavi.

- Sojudi, F. (2008). ***Applied Semiotics***, Tehran: Ealm Publication.
- Tselentis, J. (2011***). Typing, form and function, guidance on the principles of typography***, translated by Nazila Mohammad Gholizadeh. Tehran: Mirdashti Cultural Center.
- Velasco, C; Hyndman, S; Charles, S. (2016) ***The role of typeface on taste expectations and perception***: Department of Marketing, BI Norwegian Business School, SUBMITTED TO: FOOD QUALITY AND PREFERENCE
- Wei White, A. (2005). ***Applied Ideology in Typography, Reflections on Letter Design***, translated by Mottaghi Atefeh (2014). Tehran: New Art Publication.
- Yahaghi, M.J. (2009). ***Dictionary of Myths and Stories***, Tehran: Contemporary Culture Publication.
- Yazdani, A. (2017). An Introduction to the Graphic Semiotics of Contemporary Iran, Tehran: Nazar Cultural Research Institute.
- Zarei, B. (1994). ***Kufic inscription of Qazvin Grand Mosque***, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

URLs:
- URL1. https://www.instagram.com/masoudnejabat (access date: 04/02/2020)