

لادن شمس جاوی*
سودابه صالحی**
تاریخ دریافت: ۹۲/۳/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۲/۶/۲۰

ساخت‌شکنی در تایپوگرافی: بررسی ویژگی‌های آثار ولفگانگ وینگارت

چکیده

نگاهی اجمالی به آثار طراحی گرافیک تولید شده‌ی ایران در دهه‌ی اخیر نشان از گرایش نسل جدید به استفاده از تایپ در طراحی، آن هم به صورت ساخت‌شکنانه (deconstructive) دارد و از آن‌جا که به گفته‌ی محققین، ولفگانگ وینگارت (Wolfgang Weingart)، در حیطه‌ی تایپوگرافی از بنیان طراحی ساخت‌شکن محسوب می‌شود، شناخت دیدگاه‌ها و روش‌های او می‌تواند به ارتقای شناخت طراحان جوان ایرانی از اصول و راه‌کارهای اتخاذ شده و یافتن جایگاه بومی تایپوگرافی و پرهیز از تقلید کورکورانه از غرب یاری رساند. از این رو، هدف از این پژوهش، شناسایی اندیشه‌ها و راه‌کارهای ساخت‌شکن ولفگانگ وینگارت در حوزه‌ی تایپوگرافی و استخراج ویژگی‌های آثار او می‌باشد. پژوهش حاضر با رویکردی ترکیبی انجام شده است، بدان معنا که به جهت استفاده از شاخص‌ها، مشاهدات و تحلیل‌های کاملاً محقق‌محور، کیفی است و به دلیل استفاده از نتایج شبه‌آماري و ارقامی، مشابه تحقیقات کمی است. هم‌چنین در به‌دست آوردن حجم نمونه‌ها از روش‌شناسی نظریه‌ی بنیادی (Grounded theory methodology) برای پیش‌برد پژوهش استفاده شده است. این روش به جهت تحلیل داده‌های کیفی نیز استفاده می‌شود. ابزار تولید داده نیز، پرسش‌نامه‌ی محقق‌محور بوده است.

نتیجه‌ی پژوهش حاکی از این است که ویژگی‌های مشخص پوسترهای وینگارت عبارتند از حاشیه‌های پهن و قاب‌بندی‌های تصاویر، صفحات ساخته شده با استفاده از عکس برداری ماشینی و چیدمان لایه‌ای تصاویر بر یک‌دیگر که مشخصه‌ی متمایزکننده‌ی آثار پست‌مدرن از مدرن می‌باشد. هم‌چنین نمودارهای درصد فراوانی نشان می‌دهند که وینگارت در آثارش بیش‌تر از حروف بدون سریف، حروف زیرخط‌دار و نیز حروف منفی استفاده کرده است. بهره‌گیری از بلوک‌های زیرنویس و نیز فرم‌های هندسی به خصوص مستطیل از دیگر مواردی هستند که در آثار وینگارت دیده می‌شوند.

کلید واژه:

تایپوگرافی
موج نو
ولفگانگ وینگارت
ساخت‌شکنی
طراحی مکتب سوییس

کارشناس ارشد ارتباط تصویری از دانشگاه هنر تهران*

l.shams.j@gmail.com

دکترای آموزش هنر/ مطالعات فرهنگی، استادیار دانشگاه هنر تهران**

s.salehi@art.ac.ir

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری لادن شمس جاوی، با عنوان بررسی اندیشه‌ها و تأثیرات ولفگانگ وینگارت بر طراحی ساخت‌شکن، به راهنمایی دکتر سودابه صالحی است.

مقدمه

طرح مساله

طراحی سبک سوئیس که به گفته‌ی محققینی چون هولیس (Richard Hollis, ۲۰۰۶) یکی از تأثیرگذارترین مکاتب طراحی در قرن بیستم بوده و در دهه‌ی ۱۹۲۰ از روسیه، آلمان و هلند سرچشمه گرفته و بعدها توسط طراحان گرافیک سوئیس منجر به گسترش یک زبان طراحی گرافیک پالایش یافته شده است، در دوران مدرن شکل گرفته و برای دهه‌ها تاریخ طراحی گرافیک را تحت تأثیر خود قرار داده است، به گونه‌ای که هنوز در بسیاری از حیطه‌های طراحی گرافیک تأثیر و سیطره‌ی آن قابل مشاهده است. البته گفتنی است حاکمیت گفتمان مکتب سوئیس در سی ساله‌ی آخر قرن بیستم توسط طراحان مختلف که در پی تجربه‌های جدید بودند به طور جدی مورد خدشه قرار گرفت. شاید یکی از مهم‌ترین افرادی که در زمینه‌ی تایپوگرافی این سیطره را مورد سؤال قرار داد ولفگانگ وینگارت باشد. بنا بر منابع مکتوب، تایپوگرافی موج نو (New Wave) که از طریق آموزش‌ها و تحقیقات ولفگانگ وینگارت پدید آمده است یکی از بارزترین گرایش‌های ساخت‌شکن در تایپوگرافی است که در مخالفت و زیرپا نهادن قوانین جریان‌های دوران مدرن شکل گرفت. در واقع این سبک را می‌توان از شاخه‌های پست‌مدرنیسم و ساخت‌شکنی در طراحی دانست.

اما در دهه‌ی اخیر نگاهی اجمالی به آثار طراحی گرافیک تولید شده‌ی ایران نیز نشان از گرایش شدید نسل جدید به استفاده از تایپ در طراحی، آن هم به صورت ساخت‌شکنانه دارد. این که این گرایش از کجا و چگونه به وجود آمده، بحثی است که از حیطه‌ی نوشتار حاضر خارج است، ولی از آن جا که طراحی گرافیک رشته‌ای است که در غرب رشد و نمو کرده، شناخت گرایش‌ها و تحولاتش در آن خطه می‌تواند به ما در پرهیز از تقلید بدون آگاهی از این تحولات یاری رساند. بررسی دقیق ویژگی‌ها و سیر تحول طراحی‌هایی چون طراحی ساخت‌شکن که ولفگانگ وینگارت در حیطه‌ی تایپوگرافی از بنیان آن به حساب می‌آید، می‌تواند به ارتقای درک و شناخت طراحان جوان ایرانی از اصول و راه کارهای اتخاذ شده، بینجامد. هم‌چنین، با توجه به روش‌های نوینی که در طراحی ساخت‌شکنانه همواره مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند، بررسی موشکافانه‌ی ویژگی‌ها و رویکردهای مورد استفاده‌ی طراحان مطرح در این حوزه ضروری به نظر می‌رسد.

وینگارت طراحی است که توانسته به واسطه‌ی تجربیات خلاقانه‌اش بر سختی و خلل‌ناپذیری بودن قواعد سنتی تایپوگرافی فائق شود. آثار و تجربیات او در تایپوگرافی، نشان‌دهنده‌ی بسیاری از ویژگی‌های طراحی ساخت‌شکن است. وینگارت (متولد ۱۹۴۱)، متفکر و طراح و پیش‌گام پست‌مدرن است که در مدرسه‌ی هنر و طراحی بازل (Basel) درس خوانده و بعدها به همراه امیل رودر (Emile Ruder) و آرمین هافمن (Armin Hofmann) در همان‌جا تدریس کرده است. زمانی که طراحی تابع صراحت، شسته‌رفتگی و دقت و نگرش منطقی بود، وینگارت طراحی گرافیک را به قلمروی بیان شخصی سوق داد. او خود در این رابطه می‌نویسد: «ما آگاهانه بر امکانات نحوی در تایپوگرافی تأکید می‌کنیم. شما فکر خواهید کرد که این برای خوانایی یک متن، مضر است. اما من فکر می‌کنم که انگیزش بالا و رغبت به یک متن، جبران کافی برای خوانایی کم آن است. خوانایی چقدر می‌تواند خوب باشد زمانی که چیزی در متن جلب توجه نکند یا حتی کسی آن را نخواند.» (وینگارت، ۱۹۹۹، ۲۳۵)

با آن چه گذشت، هدف اصلی این پژوهش بررسی و شناخت اندیشه‌ها و راه کارهای ساخت‌شکن ولفگانگ وینگارت در حوزه‌ی تایپوگرافی و استخراج ویژگی‌های آثار تایپوگرافی اوست. برای

رسیدن به این هدف، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

تلقی وینگارت از تایپوگرافی چیست؟

راه کارهای ساخت‌شکن وینگارت در تایپوگرافی کدامند و چگونه شکل گرفته‌اند؟

آثار وینگارت دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟

روش تحقیق

برای تدوین زمینه‌های نظری تحقیق در پژوهش انجام شده، تصاویر آثار وینگارت جمع‌آوری شد. از آن‌جا که دسترسی به همه‌ی آثار وینگارت امکان‌پذیر نبود و در نتیجه، تعیین تعداد جامعه‌ی هدف امکان نداشت و روش‌هایی چون فرمول کوکران و یا جدول مورگان که روش‌های آماری به‌دست آوردن حجم نمونه‌ها هستند، کاربرد خود را از دست می‌دادند، تصمیم گرفته شد تا از روش‌شناسی نظریه‌ی بنیادی (Grounded theory methodology) برای پیش‌برد پژوهش استفاده شود. «نظریه‌ی بنیادی یکی از روش‌هایی است که در تحقیقات کیفی استفاده می‌شود و مبتنی بر رویکرد استقرایی است. این روش‌شناسی مستقل برای پدیده‌های غیرقابل اندازه‌گیری و فرایندی استفاده شده، ظرف تحلیل داده‌های کیفی نیز تلقی می‌شود» (ایمان و محمدیان، ۱۳۸۷: ۳۱). در نظریه‌ی بنیادی، تحلیل متکی بر داده‌هاست و نتیجه‌گیری مستقیماً از دل داده‌ها استخراج می‌شود. در این پژوهش در بررسی داده‌ها از روش‌های شبه‌آماري استفاده شده است. مک‌میلان و شوماخر (۲۰۰۱) مطرح می‌کنند که در تحقیقات کیفی، تحلیل داده‌ها می‌تواند از سبکی کاملاً تکنیکی و شبه‌آماري تا سبکی تماماً تاویلی و ذهنی پیروی کند. ابزار ارزیابی نمونه‌ها در این پژوهش، پرسش‌نامه‌ی محقق‌ساخته‌ای بود که با استفاده از فهرست ویژگی‌های کاری وینگارت، مستخرج از مرور ادبیات و با توجه به متغیرهای مرتبط با اهداف تحقیق، طراحی گردید. متغیرهای مورد بررسی در نمونه آثار وینگارت شامل تایپوگرافی، ساختار و ترکیب‌بندی، فرم‌های به‌کار گرفته شده و تکنیک می‌شدند. بر اساس این متغیرها سؤالات پرسش‌نامه‌ی ارزیابی آثار وینگارت طراحی شد. بعد از طراحی آن پاسخ به سؤالات را تا آن‌جا که بر اساس تکرار شونده‌گی به یک اشباع نظری رسید، ادامه داده تا به کفایت حجم نمونه‌ها برای پاسخ دادن به سؤالات رسیدیم. در نهایت داده‌ها وارد نرم‌افزار ویژه‌ی آمار، SPSS شد و داده‌های به‌دست آمده از پرسش‌نامه توسط این نرم‌افزار به صورت نمودارها و جداولی در آمد. در کل در این پژوهش، تعداد ۴۶ اثر که شامل سه بخش پوستر، روی جلد و صفحه‌آرایی (lay out) صفحات داخلی می‌شدند ارزیابی شدند. پاسخ‌های را چندین بار افراد مختلف به‌طور جداگانه بررسی کردند تا صحت آن‌ها اطمینان حاصل شود و اعتبار تحقیق افزایش یابد.

سبک موج نو و ساخت‌شکنی در طراحی

سبک موج نو را می‌توان از شاخه‌های پست‌مدرنیسم و ساخت‌شکنی در طراحی دانست. از عوامل ایجاد و تشکیل سبک موج نو در تایپوگرافی، وجود گرایش‌های پیشین ساخت‌شکن بوده است. تایپوگرافی موج نو در مسیر خود، تحولات بسیاری را تجربه کرده است. ابداع دو سبک فتوریسم (futurism) و دادائیسم (Dadaism) در زمینه‌ی حروف و نوشته، شروع شکستن نظم حاکم بر ساختارهای حروف‌نگاری بوده‌اند و یکی از مهم‌ترین زمینه‌های شباهتی که باعث قلمداد کردن دادئیسم و فتوریسم به عنوان پیشینه‌ی سبک موج نو می‌شود، کاربرد نوشته به

مثابه تصویر در این جنبش‌هاست. در واقع، دادائیسیت‌ها و فتوریست‌ها از حروف به عنوان تصویر استفاده می‌کردند، به گونه‌ای که رفتار بصری با اطلاعات در آن‌ها مورد توجه قرار می‌گرفت (تصویر ۱) (مباشری، ۱۳۸۹).

همان‌طور که قبلاً هم اشاره شد، بسیاری از ویژگی‌های طراحی ساخت‌شکن در رویکرد طراحان مطرحی چون ولفگانگ وینگارت که پدر موج نو لقب گرفت قابل مشاهده است. اما این‌که واژه‌ی ساخت‌شکنی چگونه وارد حیطه‌ی طراحی شد محققین بر این عقیده‌اند که آن طی سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰ به‌عنوان شاخصه‌ای در جهت مطالعات ادبی پیش‌رو مرسوم گردید. دریدا (Jaques Derrida) فیلسوفی بود که ایده‌ی ساخت‌شکنی را در کتابی به نام *در باره‌ی نوشتارشناسی (of Grammatology)* معرفی نمود. نظریه‌ی دریدا به چرایی و چگونگی تجسم واقعیت می‌پردازد و این‌که چگونه تجسم بیرونی اشیا به درون و محتوای آن‌ها منتقل می‌شود. این نظریه هم‌چنین چگونگی جابه‌جایی لایه‌ی رویه‌ی یک شی با لایه‌ی زیرین آن را مدنظر قرار می‌دهد. فرهنگ غرب از زمان افلاطون تا دوره‌ی مدرن با دوگانه‌هایی هم‌چون بازنمایی/ واقعیت، درونی/ بیرونی، اصل/ بدلی و ذهن/ جسم مواجه بوده است. باور به این دوگانه‌ها باعث شده که یکی از این تضادها با واقعیت و دیگری با کذب همراه گردند. ساخت‌شکنی با چینی دوگانه‌هایی مخالفت می‌کند (لاپتن و میلر، ۱۹۹۹).

موضوعی که دریدا سخت با آن مخالف است دوگانه‌ی گفتار/ نوشتار است. در سنت فلسفی غرب، نوشتار، بازنگارشی نازل و بی کیفیت از کلمات گفتاری دانسته شده است. در این سنت، گفتار، آگاهی درونی را به همراه می‌آورد، لیکن نوشتار یک پدیده‌ی بی‌جان و عاری از کیفیت می‌باشد. در فرایند شکل‌گیری زبان، نوشتن، روح و جوهره را از زبان می‌گیرد. نگارش نه فقط یک بازنوشت نامرغوب است بلکه می‌توان گفت آوانگاری غلط کلمات گفتاری هم باشد. در مقابل این، نظریه‌ی ساخت‌شکنی، نگرشی پویا نسبت به بازنمایی نگارش دارد. اگر پدیده‌ی «نوشتن» فقط یک بازنویسی کلمات گفتاری باشد، تایپوگرافی حالتی از بازنمایی است. به‌طور اصولی الفبا، بازنمایی اصوات گفتاری هستند که با محدودشدن در حد مشخص به مجموعه‌ی علائم قابل تکرار تبدیل می‌شوند و تایپوگرافی یکی از رسانه‌هایی است که از طریق آن عامل تکرار اتفاق می‌افتد. هر تایپوگرافی را می‌توان طراحی شکل‌های مختلف حروف به‌منظور نسخه‌برداری و ترتیب چیدمان آن‌ها به‌صورت خطوط متن دانست. ویژگی‌های تایپوگرافیک، دربرگیرنده‌ی انتخاب نمادهای ظاهری چاپ، فاصله‌گذاری حروف، کلمات، سطرها و ستون‌ها و نمونه‌های تشکیل شده از مشخصه‌های گرافیکی به‌کار رفته در محتوای یک سند می‌باشد (لاپتن و میلر، ۱۹۹۹، ۲۸).

اما اصطلاح ساخت‌شکنی، برای اولین بار در طراحی، در نمایشگاه معماری ساخت‌شکن که در موزه‌ی هنرهای مدرن (MoMa) سال ۱۹۸۸، به تصدی فیلیپ جانسون (Philip Johnson) و مارک ویگلی (Mark Wigley) برگزار گردید، استفاده شد. از نظر ویگلی، ساخت‌شکنی در معماری، به‌وسیله‌ی دوباره آزمودن زبان، مواد و پردازش‌هایش، مدرنیسم را به چالش می‌کشید. متصدیان این نمایشگاه، یک «ایسم» جدید را مطرح کردند و در نتیجه به این کمک کردند که عناصر یک شیوه‌ی دوره‌ای که توسط یک هندسه‌ی پیچ و تاب‌دار بارز شده بود شروع بشود؛ طرح‌های بدون مرکز، ترکیبی از فلز و شیشه، مجموعه‌ای از جزئیات دیداری به سرعت از معماری به طراحی گرافیک منتقل شد، در حالی که عناصر و رنگ‌های پست مدرن و نئوکلاسیک قبلاً به آن وارد شده بود. در میانه‌ی دهه‌ی ۹۰ اصطلاح ساخت‌شکنی به صورت غیر جدی برای برچسب



تصویر ۱: تایپوگرافی دادا از تئو ون دازیبرگ (مباشری، ۱۳۸۹).

زدن به هر کاری که به پیچیدگی بر خلاف سادگی توجه می‌کرد و از امکانات تولید دیجیتال بهره می‌برد استفاده می‌شد (لاپتن و میلر، ۱۹۹۹).

وینگارت و مکتب جهانی سوئیس

سرچشمه‌ی اصولی که بر مبنای آن‌ها مکتب جهانی سوئیس پایه‌ریزی شد، به سال ۱۹۲۰ بر می‌گردد. مکتب سوئیس با تأثیراتی از آموزه‌های باهاوس (Bauhaus) و با دست‌آوردهایی از داستیل (De-Stijl)، ساخت‌گرایی (Constructivism) و طراحی گرافیک نوین (Neo graphic) شکل گرفت (سلطانی، ۱۳۹۰، ۱۶). بنا به گفته‌ی فیلیپ مگز (Philip Meggs) (۱۳۸۴) طراحی سوئیسی که به نام مکتب حروف‌نگاری جهانی نیز از آن یاد می‌شود، در دهه‌ی ۱۹۵۰ از تلفیق طراحی سوئیسی و آلمانی به‌وجود آمد. بعدها شاخصه‌هایی مانند «وضوح عینی» در این سبک در سراسر دنیا پیروان بسیاری پیدا کرد و بیش از بیست سال نفوذ خود را در طراحی گرافیک به‌صورت نیرویی عمده نگاه داشت. تأثیر این نوع طراحی تا دهه‌ی ۱۹۹۰ استمرار یافت. مخالفان، آن‌را کلیشه‌ای و دارای نتایج یکنواخت توصیف می‌کردند، در حالی که طرفداران معتقد بودند که خوانایی پیام در این سبک می‌تواند به طراح در نیل به کمال فرم کمک کند (مگز، ۱۳۸۴).

بسیاری از مورخین هم‌چون فیلیپ مگز (۱۳۸۴) و جرمی آینسلی (۱۳۸۹) عقیده دارند که نگاه جدی به حروف و تایپوگرافی در طراحی گرافیک تقریباً اولین بار در آثار طراح فرانسوی، رابرت ماسین (Robert Massin)، در دهه‌ی ۱۹۶۰ ظاهر شد تا عرصه‌ی مستقل و گسترده‌ای با عنوان تایپوگرافی در حوزه‌ی طراحی گرافیک ایجاد شود. کتاب حروف و تصویر ماسین حاصل پژوهش او در این زمینه است. مورخین هم‌چنین پس از ماسین، ولفگانگ وینگارت را طراحی می‌دانند که با تغییر نگاه خود به تایپوگرافی و مطرح کردن سؤالات بسیار در مورد آن، موجی نو در این زمینه برپا نمود. طراحان موج‌نو، نسل جوانی بودند که از فلسفه‌ی مبتنی بر نظم مطلق طراحی سوئیس خسته و دل‌زده شده، طراحی‌های بیش از حد قالبی و منظم که برای مخاطب پیش‌بینی‌پذیر شده بود را کنار گذاشتند (مباشری، ۱۳۸۹).

وینگارت یکی از طراحانی است که با آثارش به اندیشه‌های پست‌مدرن در تایپوگرافی و طراحی معاصر دامن زده است. قاعده‌های وینگارت به یک زبان طراحی استاندارد در دهه‌ی ۱۹۸۰ تبدیل شد که با روش و مفاهیم تایپوگرافی سوئیسی آن زمان رقابت می‌کرد. سبک تجربی وی مورد استفاده‌ی مفرط قرار گرفت و به یک رسم و عرف استاندارد تبدیل شد، به طوری که فیلیپ مگز آن را آکادمی نوین (New Academy) نام نهاد (لابوز، ۱۹۹۱).

به این علت و با توجه به نفوذ زیادی که او در کسوت معلم مدرسه‌ی بازل کسب کرده بود، متعاقباً پدر آن چیزی لقب گرفت که پانک سوییس (Swiss Punk) یا موج‌نو (New Wave) و یا شاید پست‌مدرنیسم نامیده می‌شد (تم، ۲۰۰۱). بدین ترتیب، طراح مدرن که درون‌گرا و حتی غیرعادی محسوب می‌شد، به هنرمندی تبدیل شد که جسورانه و در نهایت شجاعت اثرش را به مخاطبش ارائه می‌کرد. طراحان این‌چنینی نه به ضرورت منطق بلکه در طی درگیری با حس، فرم را وارد فضا کردند. طراحان پست مدرن عمیقاً شیفته‌ی بافت، نقش، سطح، رنگ و اشکال هندسی زیبا و با نشاط بودند.

تایپوگرافی در انگاره‌ی وینگارت

وینگارت در مقاله‌ی خود با نام چگونه می‌شود تایپوگرافی سوئیسی ساخت (How can one makes Swiss typography) اشاره می‌کند که چون مفهوم تایپوگرافی سوئیسی در ذهن احتمالاً با یک انگاره‌ی قاطع ارتباط دارد، باید توضیح داد که تنها یک مفهوم از تایپوگرافی در سوئیسی وجود ندارد، بلکه دو جهت در آن موجود است: یک سوی عینی میان‌رو کاملاً شناخته شده و یا جهت عقلی، با قواعد و روش‌های خودش و دیگری گرایش جدیدتری به نوعی آزادی و نشاط در تایپوگرافی. این سویه در واقع، عقاید تعصب‌آمیز بسیط را انکار می‌کند و تمایل دارد که غیرمعمول به نظر آید.

وینگارت معتقد بود که زندگی طراحی در ارزش‌های نحوی آن قرار گرفته است. این زندگی از ارتباط بین عناصری مانند متن، قالب و جای‌گذاری می‌آید. رابطه‌ی بین حروف با یکدیگر یا با عناصر صفحه و چیدمان آن‌ها، کارکرد نحوی اثر (Syntactic Dimension) نامیده می‌شود. وینگارت عقیده داشت که در بیان لحظه‌ی نحوی است که معیار قاطع قرار می‌گیرد؛ این جا گرافیک یا پیکربندی به ثمردهی می‌رسد (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰). یک کلمه‌ی چاپی تنها زمانی می‌تواند درست عمل کند که حروف در حالت نحوی درستشان قرار بگیرند. اما فرد از این مسأله آگاه نیست که به مجرد دیدن یک کلمه، اصول نحوی، مثل یک وظیفه، نقش خود را بازی می‌کنند. به عبارت دیگر، این تنها زمانی که یک کلمه در جای نادرستی قرار بگیرد، آشکار می‌شود. مثلاً کلمه‌ی بازل Basel برای یک فرد آلمانی زبان قابل خواندن است و تجسمی از یک مکان جغرافیایی است، در حالی که کلمه‌ی انگلیسی Basle این گونه نیست.

این حقیقت که یک اثر می‌تواند تنها به مثابه یک اثر عمل کند، زمانی که آن به چیزی ارجاع می‌دهد و یا باید چیزی را معنی دهد، «کارکرد معنایی اثر» نامیده می‌شود. چیزی که در آموزش‌های وینگارت قاطع است ظاهر و جنبه‌ی تایپوگرافیک حروف است. اما این فقط استفاده از علم نحو نیست، بلکه، سنجش معنایی عناصر نحوی نیز هست. تغییر و تعدیل‌های گرافیکی مشخص در تایپوگرافی یا حروف‌چینی می‌تواند کیفیت معنایی تایپوگرافی را به عنوان یک وسیله‌ی ارتباطی تشدید کند. عکس آن، کمبود چنین تعدیل‌هایی در تایپوگرافی، بعد معنایی تایپوگرافی را به عنوان یک وسیله‌ی ارتباطی کاهش می‌دهد. به عنوان مثال، در تصویر ۲ علامت تجاری کوکاکولا مشهور، در عبری متفاوت به نظر می‌آید- اما هنوز یک تداعی معنی فوری را بیدار می‌کند- زیرا ما مشخصه‌های ضروری و حتمی این اثر شناخته شده را تشخیص می‌دهیم. ما قادر به تشخیص این تداعی معنی، به صورت خودآگاه، و یا در موردی که آگاهی بصری کم‌تری هست، به صورت ناخودآگاه هستیم. یا در تصویر ۳، مثال ترانس اکسپرس (TEE)، رسیدن سریع تر به مقصد: تداعی شدید از حروف بزرگ در حرکت به سوی یک نقطه یا حرکت به سوی هدف، باید به تجسم مسابقه‌ی سرعت در این مسیر طولانی قطار سریع‌السیر کمک کند. آشکارا، این مثال‌ها برای طراحی تایپوگرافیک چیز زیادی ندارند، اما یک نمای خوب از اشتراک بین طراحی گرافیک و تایپوگرافی، به ویژه با ارجاع به مشکلاتی که بر کیفیت معنایی تاکید می‌کنند را بیان می‌کنند. در نتیجه‌گیری، وینگارت یک آموزش صحیح تایپوگرافی را اساساً در سه بخش می‌بیند:

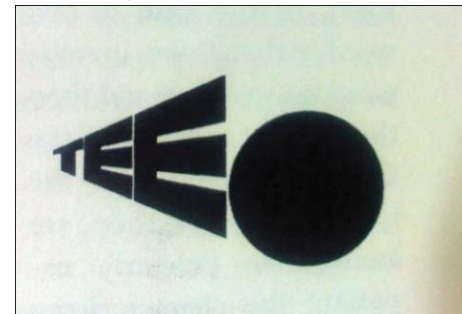
۱. ارزش تایپوگرافی در خلال پردازش‌های ارتباطی گوناگون و میزان کفایت آن در جایگاه وسایل ارتباطی، باید دوباره تعریف شود. مثل یک بازتعریف باید تلاشی برای گسترش مفهوم و طیف معنی تایپوگرافی باشد.

۲. در آینده، تکنولوژی و تغییر شکل‌های ارتباطات، به استانداردهای افزوده‌ی تایپوگرافیک

تصویر ۲: لوگوی کوکاکولا (بیروت، هل‌فاند، هلر و پوینور، ۱۹۹۹).



تصویر ۳: لوگوی ترانس اکسپرس (بیروت، هل‌فاند، هلر و پوینور، ۱۹۹۹).



جدید در رابطه با کیفیات نحوی و معنایی کاملاً نیاز دارد. ذات تایپوگرافی باید، به نسبت اطلاعات و صحنه‌ی فرهنگ عمومی تغییر کند

۳. در نهایت این تایپوگرافی تازه باید هم‌چنین در نتیجه‌ی یک پردازش فکر کاملاً شخصی در طراحی باشد. به این معنی که آن تلاش‌ها باید بر پایه‌ی فردیت، تصورات و کیفیات هنری پایه‌گذاری شده باشند. (بیروت، هلفاند، هلر و پوینور، ۱۹۹۹، ۲۳۶)

به طور کلی می‌توان گفت که وینگارت در ترکیب‌بندی طرح‌ها، تعصب نسبت به حروف‌چینی دستی را کنار نهاد و ایدئولوژی طراحی را به پرسش گرفت. اما اهمیت وینگارت شناسایی یک فن‌آوری جدید به عنوان تهدیدی برای سنت‌های صنعت‌گری بود که خود در آن به عنوان یک حروف‌چین تربیت یافته بود. وی این چالش را با اشتیاقی جنون‌آسا به نوآوری و با امکانات حروف‌چینی نوری و استفاده از فیلم عکاسی برای کلاژ متن و تصویر برآورده ساخت. (آینسلی، ۱۳۸۸).

راه‌کارهای تایپوگرافیک وینگارت

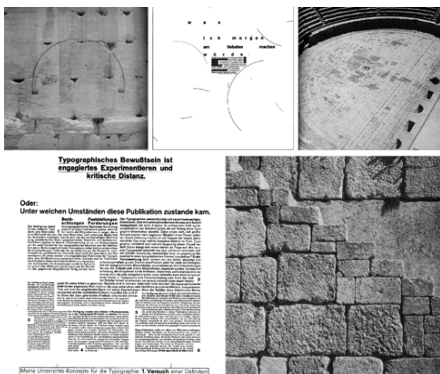
همان‌طور که گفته شد در دهه‌ی ۱۹۸۰ قاعده‌های وینگارت به یک زبان طراحی استاندارد تبدیل شد که با روش و مفاهیم تایپوگرافی سوئیس آن زمان رقابت می‌کرد. ولفگانگ وینگارت، مفهوم مدرن تایپوگرافی سوئیس را شکست و بارقه‌های آنارشی را در ۱۹۹۰ در تایپوگرافی مشتعل کرد. «کار وینگارت به‌واسطه‌ی استفاده‌ی نقاشانه‌ی او از عناصر گرافیکی و تایپوگرافیک چشم‌گیر است. خطوط احساسی گماشته‌شده‌ی او، تصاویر پر قدرت مانند کیفیات تایپی وی، همه از اشتیاق وافرش به خلق فرم‌های گرافیکی نشان دارند. چیدمان‌های تایپوگرافیک او متقاعدکننده و شفاف‌اند و در عین آزاد بودن کنترل شده‌اند. برخی از کارهای شخصی او تقریباً با نقاشی منظره یکسان هستند و فقط در آن‌ها تأثیر رنگ با متن و قواعد نوشتاری جایگزین شده است. از این‌رو به نظر نمی‌رسد وینگارت قائل به تقسیم‌بندی مابین تایپوگرافی و هنرهای زیبا باشد» (تم، ۲۰۰۱).

دیدن تصاویر دو و یا سه‌بعدی، منابع بی‌پایانی برای تایپوگرافی‌های وینگارت شدند. تایپوگرافی پلکانی نمونه‌ای است از این‌که بلوک‌های نوشتاری چگونه با استفاده از طرح و الگوی ترکیبات ساختمانی به‌وجود آمدند. تصاویر متعددی که یادآور سفرهای او به شرق بود همه به منابعی برای ایده‌های خلاقانه‌ی او تبدیل گردیدند. به گفته‌ی خودش «آن‌ها صمیمانه با تجربیات تایپوگرافیک من مرتبط بودند، تأثیری که بر کارهای شخصی و هم سفرهای ام‌گذاشت، این تصاویر، منبع ماندگاری از الهام برای من بوده‌اند» (تصویر ۴) (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰، ۴۱).

وینگارت با استفاده از حروف و علامات کارگاه‌های چاپ به عنوان آرایه‌های مورد استفاده در کارهایش به طراحی می‌پرداخت. وی زمانی که متوجه شد فلز، کاربردهای بالقوه و فراگیری دارد شروع به ایجاد طرح‌های پیچیده و جدیدی با استفاده از خم کردن خطوط فلزی کرد. وینگارت در کارهای تایپوگرافیک خود مجذوب امکانات فن‌آوری و تکثیر مکانیکی و نیز پردازش است. او خود در این باره می‌گوید: «برای من تایپوگرافی یک رابطه‌ی سه جانبه بین ایده‌ی طراحی، عناصر تایپوگرافیک و تکنیک‌های چاپی است» (وینگارت، ۱۹۹۹، ۲۲۴).

چیزی که برای وینگارت بسیار خاص بود، تنوع مواد و مصالح تحت تأثیر ایده و تکنیک می‌باشد. هرچند او سعی می‌کرد که خود نوشته و تایپ، بیان‌گر باشند. آثار وینگارت به طور خلاصه یا کلی، محصول تلاش‌ها و اشتباهاتش می‌باشند، اما هرگز ظاهری زینتی و بدون کاربرد ندارند. فرم کارهایش همیشه اصولی و غنی هستند و یا به گفته‌ی پل رند (Paul Rand) «او یک

تصویر ۴: تأثیر تصاویر بر طراحی‌های وینگارت (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰).



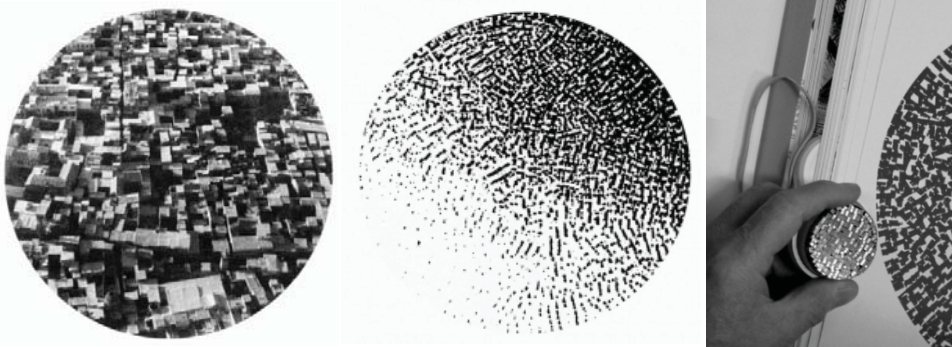
نقاش، شاعر، محقق، و یک هنرمند در قالب یک تایپوگرافر است. ابزار او یک ماشین چاپ، کاغذ، جوهر، حروف چاپی، و فیلم عکاسی است. این ابزار زمانی برای تأمل و تفکر ایجاد می کنند؛ فرصتی برای ابداع و رضایت از کشف چیزهای نو» (به نقل از مالر و وینگارت، ۲۰۰۰: ۱۲).

پروژه های مستقل وینگارت

در اواخر دهه ی ۱۹۶۰ وینگارت دست به کار مجموعه تجربیاتی تایپوگرافی شد که قواعد و اصول عقلی و هندسه ی سخت هویت دهنده به تایپوگرافی پیشین سوئیس را به مبارزه می طلبید. وینگارت در این تجربیات، از شیوه ی قرارگیری مورب و فاصله حروف تصادفی بهره گرفت و آن ها را هم در کارهای شخصی و هم در برنامه ی آموزشی خود توسعه داد. بدین ترتیب او با این تجربه ها و مجموعه ای از تمرینات نحوی، معنایی و عملی راه را برای آن چه بعدها با نام موج نو در امریکا رشد کرد، هموار نمود. به طور کلی روش کاری و سیر تحول اندیشه های وینگارت را می توان در شش پروژه ی مستقل او مشاهده نمود.

اولین پروژه ی مستقل: ترکیبات دایره وار

وینگارت در طول دوره ی کارآموزی در آخر هفته ها در کارگاه تایپوگرافی و حروف چینی کار می کرد. او در این دوران کارکردن روی ترکیبات مدور را آغاز کرد. یک روز چنگک بر روی یک صفحه ی حروف افتاد و باعث شد که بر روی زمین وارونه و تمام قطعات آن بر روی زمینی که پر از اشیاء ریز بود، چپه شود. در حین جمع کردن حروف، فکر عجیبی به ذهن وی خطور کرد یعنی پر کردن یک حلقه ی مقوایی با حروفی که ثابت در انتهای آن فشرده شده باشد. او از هر دو سطح نمونه ی چاپ گرفت، یعنی یکی از حروف معمولی و دیگری از حروفی که با وارونه کردن دقیق حلقه ایجاد شده بودند. در این کارها مابین بسیاری از حروف و کلمات، شکافی که اثر قالب ریزی بود، مشاهده شد (تصویر ۵).



تصویر ۵: قالب ریزی با حروف ثابت (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰).

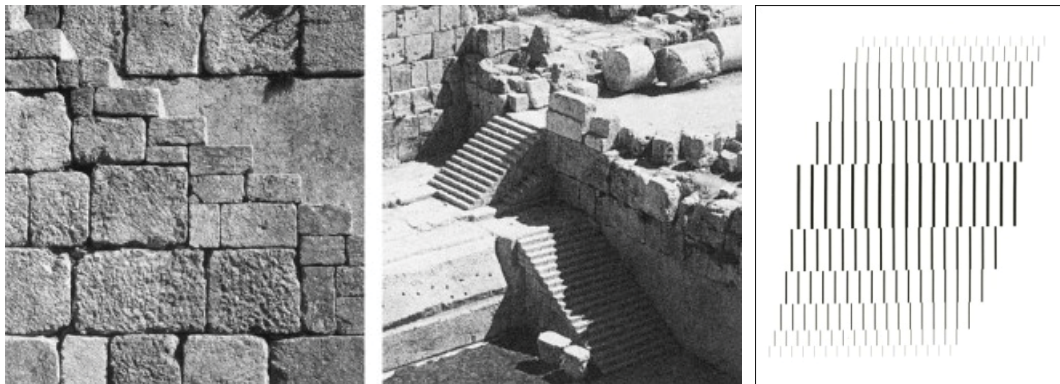
این علامت غلط انداز که شبیه علامت تساوی بود، مکرراً شکاف هایی را در چاپ وارونه ایجاد می کرد. در طول فرآیند چاپ، اجزاء عمودی تایپ به علت فشار غلطک در مسیر چرخش، تغییر جهت می دادند و جمع می شدند. هر چه این اجزاء متراکم تر می شدند، تماس کمتری با غلطک جوهر پیدا می کردند، بدین ترتیب اثر چاپ به تدریج محو می شد و اثر سایه روشنی را به جا می گذاشت. بعد از چندین سال، وینگارت متوجه شد که بهترین ایده هایش از روش های مکانیکی الهام می گیرند. روند کار او را به سمت اکتشافات غیرقابل تصویری می کشاند. تمایلات غیرمرسوم او اغلب مورد تمسخر هنرمندان تعلیم دیده قرار می گرفت اما برای او شگفت زده شدن، نشاط آور بود.

پروژه‌ی مستقل دوم: تصاویر خطی

سال ۱۹۵۴ وینگارت به عنوان یک دانشجوی مستقل توسط آرمین هافمن مامور شد تا روی یک طرح اولیه کار کند. در انتهای این مأموریت متوجه شد که به جای کشیدن خطوط با دست، می‌توان با استفاده از طول و عرض‌های مختلف ابزارهای تایپوگرافی، این کار را انجام داد. در واحد چاپ، خطوط مختلفی وجود داشت: خطوطِ حلزونی، خطوطِ زینتی، نقطه‌چین، و گوشه‌های برنجی برای کادرهای مدور و چهارگوش که برای جداول ساعات کار، فرم‌های بانکی، گزارش‌های سالانه و یا برای تزئین کارت دعوت‌ها در مناسبت‌های مختلف به کار می‌رفت.

او طراحی تصاویر خطی را در کارگاه مدرسه که خانه‌ی دومش بود، آغاز کرد. در این زمان، روی شیوه‌های چیدمان و چاپ آن‌ها در حروف چینی کار می‌کرد. واقعیت چاپ در حروف چینی، چاپ عمودی بود. تمام اجزای چاپ از جمله حروف و قطعات ایجادکننده‌ی فضا و تصاویر، همگی باید در یکدیگر به حالت قفل شده، باقی می‌ماندند تا عمل چاپ صورت گیرد. به همین دلیل، تایپوگرافرها در استفاده از خطوط به صورت افقی و یا عمودی محدودیت داشتند. از آنجایی که خطوط لزوماً مستقیم نیستند، وینگارت تصمیم به خم کردن فلزات به اشکال مختلف گرفت. نوارهای راست و یا انحنا دار را به عنوان پایه در قالب گچی قرار داد و توانست اشکال بی‌قاعده را چاپ کند. وینگارت در کنار کلاس‌هایش به صورت پاره وقت در یک شرکت نشر در بازل به عنوان دستیار حروف چینی مشغول به کار شد. زمانی که میله‌های فلزی خم می‌شدند، بهتر در صفحه‌ی چاپ ثابت می‌گشتند و استحکام بیش‌تری پیدا می‌کردند. وینگارت با دست لبه‌ی بالا را جوهری می‌کرد و خطوط را مستقیماً چاپ می‌نمود. بدین ترتیب او شروع به مستندسازی تمام مناظری کرد که در سفرهایش عکاسی کرده بود. سرانجام یک ارتباط ظریف بین تصاویر چاپی خودش و نمای افقی مناظر پیدا کرد. در این جا بود که خطوط برای او جذابیت پیدا نمودند (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰) (تصویر ۶).

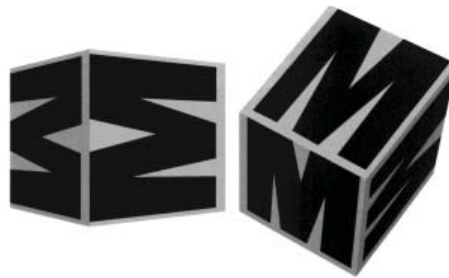
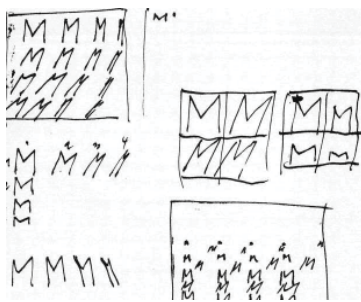
تصویر ۶: تصاویر خطی
برگرفته از مناظری از
سفرهای وینگارت (مالر
و وینگارت، ۲۰۰۰).



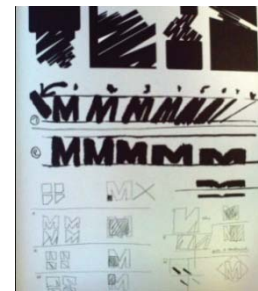
پروژه مستقل سوم: حرف M

در سال ۱۹۶۲ وینگارت کار خود را با حرف M آغاز کرد. به واسطه‌ی کنجکاو، علائمی را اختراع کرد که بتوانند با حرف M ترکیب شوند و ساخت‌هایی را روی بلوک‌های چوب حک کنند. کارگاه دوره‌ی کارآموزی وینگارت در شرکت روه پرنیتینگ (Ruwe) حروف بزرگ پوستری نداشت. بنابراین، او آموخت که چگونه حروف خود را بسازد. با ساختن حروف، خود به شکل و جلوه‌ی آن‌ها حساس شد. وینگارت مکعب مقوایی سفیدی ساخت و عکس حروف چینی شده‌ی حرف بزرگ M را روی هر طرف آن چسباند. به همراه دوربین رول فلکس خود از آن در

وضعیت های مختلف عکس گرفت. این ساختار او را قادر می ساخت تا نماهای سه بعدی مختلف حرف را که بر روی نگاتیو عکس انجام داده بود در مقیاس های کوچک یا بزرگ به دست آورد. با انعطاف چشم گیری که ترکیب اندازه ها، وضعیت ها و زوایا داشتند، جنبه های پویایی از حروف را پیدا کرد (تصویر ۷) (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰). او با چاپ عکس هایی از مکعب، یک سیستم حروف چینی قیاسی تنظیم کرد که به روش های حروف چینی پنج هزار سال پیش شباهت داشت. به مانند یک ترکیب کننده ی دستی (HandComposer) اندازه ها و پیچیدگی های حرف M را سازماندهی کرد و مقیاس های مورد نظر خود را به دست آورد. (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰).



تصویر ۷: پروژه ی M، (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰).



پروژه ی مستقل چهارم: حروف و عناصر چاپی در مفهومی تازه

در دوره ای که لید تایپ (Lead Type) کاملاً منسوخ شده بود، محیط سنتی کارگاه به همراه عناصر و ابزاری که دربرداشت، در حقیقت انگیزه ای شد که وینگارت را قادر می ساخت تا برنامه ی پیشرفته ی آموزشی را در مدرسه ی هنر و صنعت بازل توسعه دهد. تایپوگرافی سوئسی و بازل نقش بین المللی مهمی را از دهه ی ۵۰ تا اواخر دهه ی ۶۰ بازی کردند؛ اما به تدریج این نقش رو به رکود گذاشت. وینگارت در این زمان دیدگاهی متناسب با فلسفه ی زندگی داشت. او دم از زندگی جدیدی در آموزش تایپوگرافی می زد که بر اصول روش های جاری بنا شده بود. این زندگی جدید تنها از راه شکستن قوانین تایپوگرافی، به دست می آمد که خود نیازمند دانستن این قوانین بود (همان، ۲۰۰۰). فعالیت های وینگارت نظریه ی امیل رودر و پیروانش را به چالش می کشید. رودر در اواسط دهه ی ۶۰ اظهارنامه ی مختصری نوشت. بخشی از آن که وینگارت برای جلد تایپوگرافیک موناتسبلتر شماره ۱۹۷۳/۵ ترجمه کرد، به صورت ذیل بود:

گذشته از این، تایپوگرافی تنها یک وظیفه ی مشخص دارد و آن هم نقل اطلاعات در نوشتن است. هیچ بحث و مراعاتی نمی تواند تایپوگرافی را از این وظیفه معاف کند. کار چاپ شده که ناخوانا باشد، محصولی بی مفهوم محسوب می شود. تایپوگرافی، بیش تر از این که یک طراحی مصور باشد، جلوه ای از فناوری دقیق و با نظم است. (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰، ۲۷۰)

پنجمین پروژه ی مستقل: تایپوگرافی تکرار است بی پایان

سال ها بعد از شورش ناگهانی بر علیه وضعیت متداول تایپوگرافی سوئسی و تمام ارزش هایی که دربرداشت، وینگارت نیز به این باور رسید که کارهایش تکراری شده اند. چاپخانه ی مدرسه اگرچه در چاپ فلزی، قوانین نگارشی، نمادها، آرایش جملات، انعطاف پذیری در تمامی تکنیک های ممکن، بسیار غنی بود، اما دیگر محرکی برای خلق آثار به شمار نمی آمد و نه تنها برای او، بلکه برای دیگر طراح های حرفه ای نیز شور و اشتیاقی ایجاد نمی کرد. از زمان اختراع چاپ، تایپوگرافی تحت سلطه ی صنعت گران و هنرمندان بود. نقاشان و طراحان دهه ی

۲۰ و ۳۰، به اصطلاح پیشگامان تایپوگرافی مدرن، مانند ال لیسیتزکی (El Lissitzky)، کرت شویتز (Kurt Schwitters)، پیت زوارت (Piet Zwart) که کارهایشان روش‌های جدیدی در طراحی گرافیکی را در برداشت، به علت محدودیت‌های ذاتی ترکیبات اصلی تایپوگرافی، به بن‌بست رسیده بودند. بحران کاری در مورد وینگارت در اوایل دهه‌ی هفتاد به سراغش آمد. مبارزه‌ای تکراری برای یافتن امکانات دیگر در کارش، برای یافتن راه فراری از زندان سربی تایپوگرافی، به نظر بیهوده می‌آمد.

برای تصور ایجاد لایه‌بندی فیلم‌های لیتوگرافی هنوز زود بود. او نمی‌توانست تصور کند که در یک تاریخ‌خانه، دنیای دیگری از شگفتی در انتظارش است، اسلایدهای دیواری و نمایش‌های روی پرده. از احساس این که هیچ جایی برای رفتن وجود ندارد، یک رکود و یک وقفه به او دست می‌داد. او عناصر مجزا و تکراری تایپی را مرتب می‌کرد. تصاویری که چیزهای مختلفی را به نمایش می‌گذاشتند: وسعت بی‌انتهای کویر، باقی‌مانده‌های بناهای باستانی، نظم و ترتیب دوره‌ی کارآموزی او، و از بچگی، کارهای سخت برای بقا در اقتصاد (همان، ۲۰۰۰).

این مرحله از کار او، تحت تأثیر هنر ترتیبی و یا با تکرار تایپوگرافی بود. وینگارت از این‌جا شروع کرد که یک پیام چگونه می‌تواند به‌صورت تایپوگرافی عرضه شود و هم‌چنان مؤثر باقی بماند. دلیل وینگارت برای آغاز از چنین موضوعی این بود که علیرغم تصور عده‌ای تایپوگرافی مطلق نیست و استفاده از سبک تایپوگرافی سوئیس یکی از راه‌حل‌های ممکن برای یک مسأله‌ی بصری است. وی در مقاله‌ی خود با نام چگونه می‌شود تایپوگرافی سوئیس ساخت منتشر شده به سال ۱۹۹۹ در کتاب Looking closer به این مطلب اشاره می‌کند که

عامل تأثیرگذار برای من این است که ضابطه‌ی طراحی تایپوگرافی سوئیس را مثل یک نقطه‌ی معقول از حرکت و انحرافم بگیرم و در طی تدریس و آزمایش‌هایم، مدل‌های طراحی جدیدی را گسترش دهم. من از آغاز، از آن‌چه که مسئولیت‌های من در جایگاه یک معلم تایپوگرافی در بازل بود، آگاه شده بودم. هرگز این نبوده است که تایپوگرافی سوئیس و یا بازل را به دریا پرتاب کنم. اما در عوض برای تغییر آن‌ها با کمک ضوابط فشرده‌ی طراحی مذکور و ایده‌های بصری جدید تلاش کردم. (بیروت، هلر و پوینور، ۱۹۹۹، ۲۲۱)

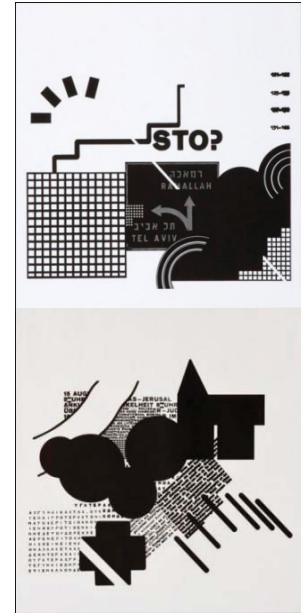
ششمین پروژه‌ی مستقل: تکنیک‌های فیلمی، لایه‌بندی کلاژ

وینگارت این روش خود را به دلیل بی‌تجربگی در زمینه‌ی عکس برداری ماشینی (فتومکانیک)، ابداع نمود. اضافه کردن و ایجاد فیلم‌های شفاف و فرانما که لیتوگراف‌ها از نتیجه‌ی حرفه‌ای آن بی‌خبر بودند. برای طراحی صفحه‌های خودساخته، وی به یک تاریک‌خانه، یک دوربین تکثیرکننده، و تجاربی که از آزمایش‌ها و بررسی‌هایش به‌دست آورده بود، نیاز داشت. روش تکنیکی او بیانی بود که در مقابل تقلیدها و کارهای بدلی، می‌ایستاد (همان، ۲۰۰۰).

در دوره‌ای که وینگارت به کار مشغول بود کار یک لیتوگراف ماهر منحصرأبازبینی فتومکانیکی برای ایجاد چاپ آفست بود. لیتوگراف به ندرت می‌توانست طراح باشد و یا بالعکس آن. انگیزه‌ی وینگارت از یادگیری تکنیک‌های لیتوگرافی، به دست آوردن کنترل کل مراحل، از طرح ایده تا ایجاد فیلم نهایی بود. برای آغاز کار با فیلم، او نیاز داشت تا چگونگی عملکرد مواد لیتوگرافی آفست را بشناسد. تنها راه برای اضافه کردن تصاویر در حروف چاپی، با استفاده از روش چاپ روی هم صورت می‌گرفت. لایه‌بندی با فیلم‌های شفاف و فرانما، تأخیر تکنیکی بین هر مرحله از کار را

در طول طراحی اولیه‌ی کلاژ تا زمان آماده‌سازی طرح نهایی، حذف می‌کرد. وینگارت خیلی زود متوجه شد که چگونه تغییرات فوری و خودبه‌خودی، بر نتیجه‌ی چاپ اثر می‌گذارد. او با استفاده از دوربین رپرو (Repro) توانست حروف چاپی را بسط دهد، آن‌ها را عریض‌تر و خلاصه‌کنند و امتداد دهد. همچنین، آن‌ها را تیره و یا خمیده نماید و یا تکه تکه کند. وینگارت با استفاده از صفحات نیم‌پرده توانست در حروف چاپی و یا تصاویر، تغییراتی را با استفاده از رنگ ملایم و درجه‌بندی آن، ایجاد نماید. تکنیک‌های ترکیبی از مونتاژ فیلم، تأکید کارش را از تایپوگرافی به گرافیک تغییر داد. با استفاده از قطعات بریده شده از بلیط‌های قطار، عکس‌های خانوادگی، گلچینی از زبان‌های خارجی، تصاویر مختلف و یا علامت‌ها، عمل مونتاژ را به صورت قطعاتی رؤیایی، خاطره‌ها و اندیشه‌های زیبا، انجام داد (تصویر ۸) (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰).

خدمات وینگارت در حوزه‌ی فرهنگ طراحی گرافیک بسیار بارز است. حروف چینی با فواصل زیاد، تصاویر لایه‌چین عکس و حروف، ردیف‌ها و کلیشه‌های به هم فشرده‌ی حروف معکوس، ترکیب نامتعارف حروف با اندازه و وزن‌های گوناگون، حروف چینی قطری و به‌کارگیری اشکال هندسی و حروف‌نگاری به عنوان ابزار تصویرسازی، ترکیب اندازه‌های مختلف تایپ با وزن‌های مختلف در ترکیب‌بندی‌های یکسان، قاب‌بندی‌های متقاطع در اطراف طراحی، خطوط زیر خط‌دار، استفاده از اشکال هندسی به مثابه ابزار تصویرسازانه، نورهایی که در برگیرنده‌ی حروف منفی هستند، به کار بردن تأثیرات خاص فتوگرافیک، نگاره‌های پیچازی، لبه‌های پاره و تجاوز از الگوهای خلق شده‌ی گرید (تصویر ۹) (لابوز، ۱۹۹۱؛ هلر و پومری: ۱۳۸۷).



تصویر ۸: پوسترهایی با استفاده از کلاژ، (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰).

تصویر ۹: پوسترهایی با استفاده از تکنیک‌های شخصی وینگارت (مالر و وینگارت، ۲۰۰۰).



بررسی ویژگی‌های نمونه آثار وینگارت

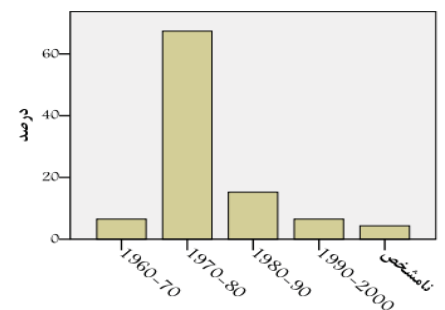
همان‌طور که گذشت، جامعه‌ی مورد بررسی این تحقیق ۴۶ نمونه از آثار وینگارت بودند که با استفاده از پرسش‌نامه ارزیابی شدند. برای هر سؤال نموداری ترسیم گردیده که در ادامه به توصیف آن‌ها پرداخته می‌شود.

همان‌گونه که نمودار ۱ نشان می‌دهد، بیش‌ترین حجم آثار مورد مطالعه‌ی وینگارت مربوط به دهه‌ی ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰ میلادی می‌شود که میزان آن بیش از ۶۰ درصد می‌باشد.

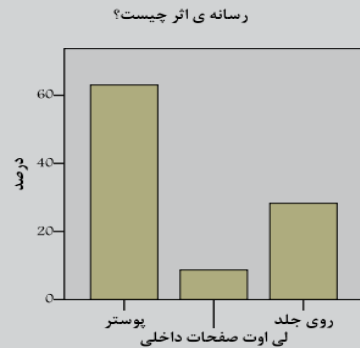
در نمودار ۲ درصد فراوانی رسانه‌ی اثر به نمایش گذاشته شده است. آمار نشان می‌دهد که در میان نمونه آثار جمع‌آوری شده از وینگارت در این پژوهش، در رتبه‌ی اول پوستر و سپس تصویر

نمودار ۱: درصد فراوانی سال تولید اثر

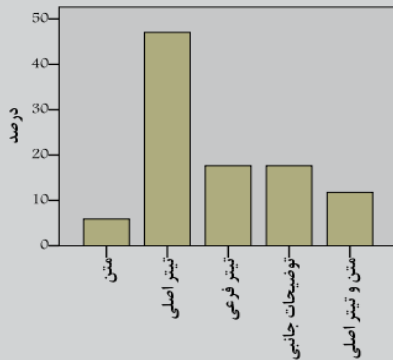
اثر در چه سالی تولید شده است؟



نمودار ۲: درصد فراوانی رسانه‌ی اثر

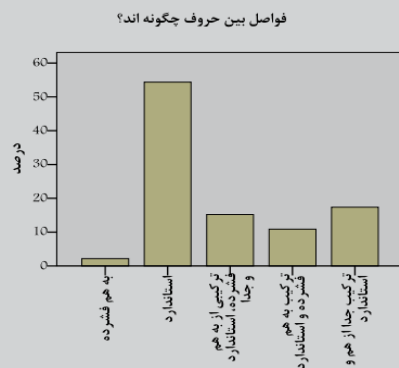


در صورت زیاد کردن فواصل حروف در کجا بیشتر به چشم می‌خورد؟

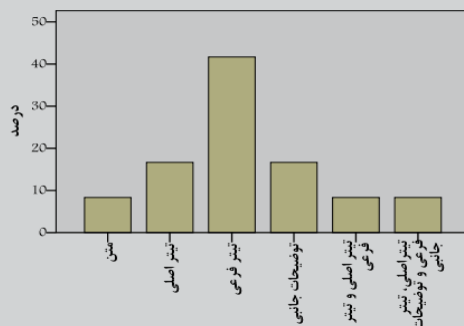


نمودار ۳: درصد فراوانی چگونگی فواصل بین حروف

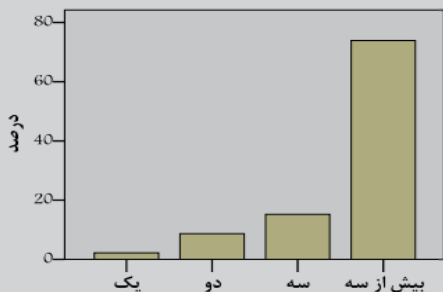
نمودار ۴: درصد فراوانی استفاده از زیاد کردن فواصل حروف



در صورت کم کردن فواصل حروف در کجا بیشتر به چشم می‌خورد؟



چند اندازه در حروف به چشم می‌خورد؟



نمودار ۶: درصد فراوانی اندازه‌ی حروف

نمودار ۵: درصد فراوانی استفاده از کم کردن فواصل حروف

روی جلد به چشم می‌خورد.

همچنین پس از بررسی مشخص شد حروف در آثار وینگارت در تمام نمونه‌ها از نوع بدون گوشه یا سن سریف بوده است.

در نمودار ۳ نحوه‌ی استفاده‌ی وینگارت از فواصل بین حروف ارائه شده است. نمودار نشان می‌دهد که بیش‌ترین حجم به فواصل استاندارد و پس از آن ترکیب حروف جدا از هم و استاندارد، اختصاص یافته است. در نمودار ۴ نیز مشاهده می‌شود که بیش‌ترین فراوانی افزایش فواصل حروف در آثار مورد مطالعه‌ی وینگارت، به تیتراژ اصلی اختصاص دارد و پس از آن تیتراژ فرعی و توضیحات جانبی جایگاه یک‌سانی دارند.

نمودار ۵ نشان‌دهنده‌ی این امر است که بیش‌ترین فراوانی فواصل فشرده‌ی بین حروف در نمونه‌های بررسی شده به تیتراژ فرعی اختصاص دارد.

در اکثر آثار وینگارت بیش از سه اندازه در حروف به چشم می‌خورد که فراوانی آن در نمودار ذیل آورده شده است (نمودار ۶).

در نمودار ۷ میزان استفاده از حروف زیرخطدار در آثار وینگارت نشان داده شده است که در صورت وجود در ستون‌های تیتراژ فرعی و متن بیش‌ترین درصد را دارد (نمودار ۷).

تقریباً در تمامی آثار جمع‌آوری شده از وینگارت، هیچ نوع حروف مایل یا ایتالیک دیده نشد. در نمودار ۸ نیز میزان استفاده از حروف منفی نمایش داده شده است که بیش‌ترین حجم کاربرد آن در توضیحات جانبی است.

در نمودار ۹ نیز کاربرد حروف در آثار وینگارت نشان داده شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود بیش‌ترین حجم را متن نوشتاری به خود اختصاص داده است؛ اما در حدود ۲۰ درصد نیز از حروف به مثابه تصویر و نوشتار استفاده شده است.

در صورت وجود حروف زیر خط دار، در کدام بخش وجود دارند؟

استفاده از بلوک های پلکانی در زیر نوشتار یکی از شاخصه های آثار وینگارت می باشد. بررسی نمونه های مورد مطالعه نشان می دهد که در بیش از ۳۰ درصد نمونه ها از این روش استفاده شده است؛ و این استفاده بیش تر در توضیحات جانبی اعمال شده است (نمودار ۷). کادربندی چندپاره در اطراف کارهای وینگارت از ویژگی هایی است که مختص به وی است و میزان فراوانی آن در بیش از ۳۰ درصد از کل آثار گردآوری شده می باشد (نمودار ۸).

فضای لایه لایه یکی دیگر از ویژگی های ذکر شده برای آثار وینگارت است که میزان فراوانی آن در حدود بیش از ۶۰ درصد بوده است (نمودار ۹).

در نمودار ۱۳ فراوانی فرم غالب در آثار وینگارت نمایش داده شده است. در نمودار ۱۴ نیز مشاهده می شود که بیش ترین فراوانی به فرم مستطیل و پس از آن ترکیب مستطیل و مثلث اختصاص دارد.

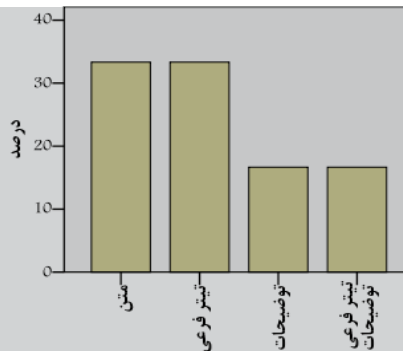
نمودار ۱۵ میزان استفاده از فتوگرافیسیم را در آثار گردآوری شده ی وینگارت نشان می دهد. فتوگرافیسیم یکی دیگر از شیوه های تکنیکی است که در مرور منابع بر استفاده ی مکرر آن در آثار وینگارت اشاره شده بود.

نمودار ۱۶ میزان بهره گیری از ویژگی بافت های ایجاد شده به واسطه ی پیچازی شدن و یا ترام های خطی، نقطه ای و غیره را نمایش می دهد.

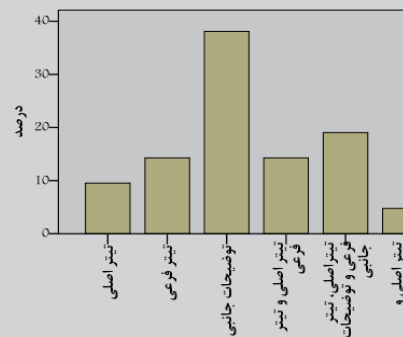
میزان استفاده از تکنیک گرانژ و یا لبه های پاره شده در آثار وینگارت در نمودار ۱۷ نشان داده شده است.

در نمودار رسم شده برای نمایش تکنیک استفاده در بازنمایی اثر (نمودار ۱۸)، طرح گرافیکی و تایپوگرافی بیشترین میزان را داراست.

نمودار ۷: درصد فراوانی محل های استفاده از حروف زیر خط دار

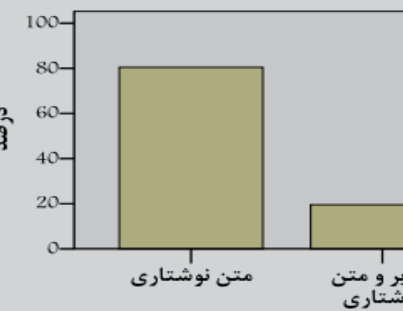


در صورت وجود حروف منفی، در کدام بخش استفاده شده اند؟



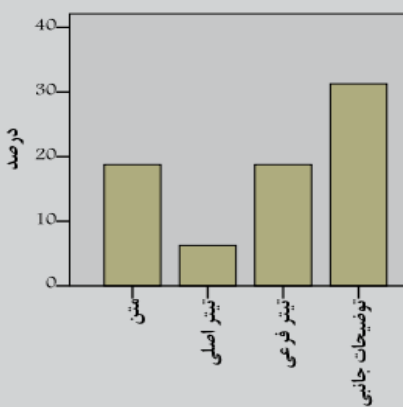
نمودار ۸: درصد فراوانی محل های استفاده از حروف منفی

کاربرد حروف چیست؟



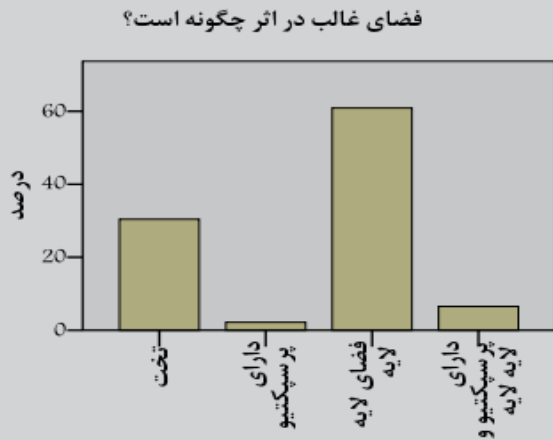
نمودار ۹: درصد فراوانی کاربرد حروف

در صورت استفاده در کدام بخش است؟

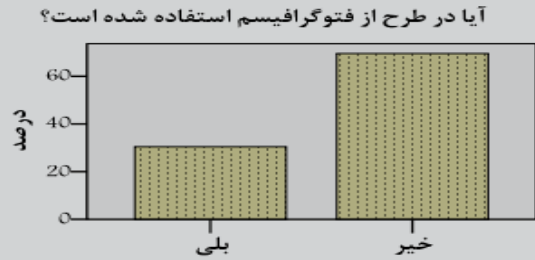


نمودار ۱۰: درصد فراوانی محل های استفاده از بلوک های زیر نوشتار

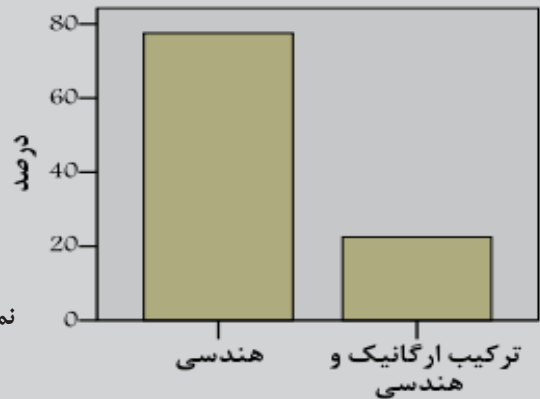
نمودار ۱۲: درصد فراوانی فضای غالب در اثر



نمودار ۱۱: درصد فراوانی استفاده از کادرهای زیر نوشتار

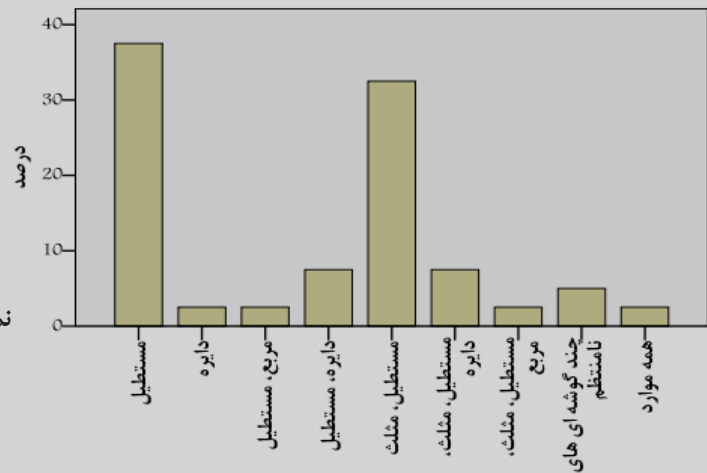


چه نوع فرمی در اثر غالب است؟



نمودار ۱۳: درصد فراوانی فرم غالب در اثر

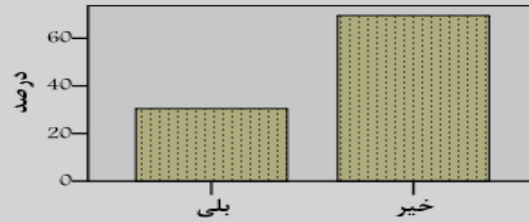
در صورت داشتن فرم هندسی، این فرم‌ها چیستند؟



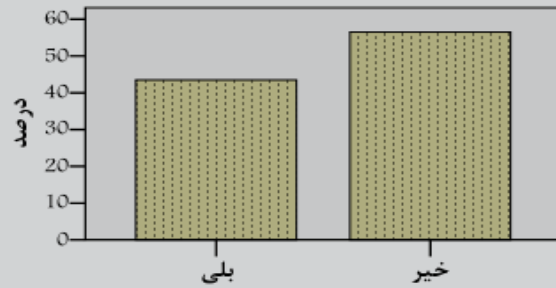
نمودار ۱۴: درصد فراوانی استفاده از فرم‌های هندسی

نمودار ۱۵: درصد فراوانی استفاده از فتوگرافیسیم

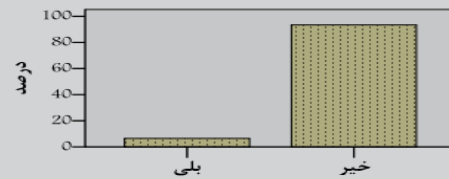
آیا در طرح از فتوگرافیسیم استفاده شده است؟



نمودار ۱۶: درصد فراوانی استفاده از بافت در آثار
آیا در طرح از moire، بافت نقطه ای و ترام خطی استفاده شده است؟

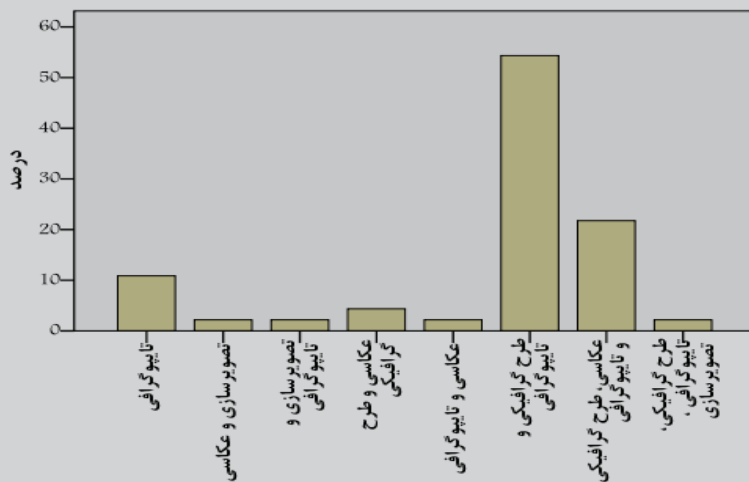


نمودار ۱۷: درصد فراوانی استفاده از گرانژ



نمودار ۱۸: درصد فراوانی شیوه های بازنمایی اثر

شیوه ی بازنمایی اثر چیست؟



نتیجه گیری

با آغاز دهه‌ی ۶۰، زبان تایپوگرافی سوئیس شهرتی در سراسر جهان به دست آورد و متعاقباً به آن چه که شیوه‌ی بین‌الملل (International Style) خوانده می‌شد منتسب شد، در زمانی طولانی در تایپوگرافی سوئیس تمایل به ارسال پیام در یک روش فارغ از ارزش وجود داشت؛ به این معنی که آن را به مشخصه‌های بصری اضافی و یا با بسط دادن حالت معنایی آن و تأثیرات ترغیبی مجهز نکنند و بیان شخصی و راه‌حل‌های غیرعادی را به نفع رویکرد علمی جهانی‌تر به مسائل طراحی کنار گذارند.

آن‌چنان که پیش‌تر گفته شد وینگارت با تجربیات خلاقانه و جسورانه‌ی خود کالبد و قالب تایپوگرافی سوئیس را شکست. او چیزی که جهان آن را تایپوگرافی سوئیس می‌خواند، یعنی طراحی‌های بیش از حد قالبی و منظم را که برای مخاطب پیش‌بینی پذیر شده بود، به حاشیه راند. سردمداران مکتب سوئیس معتقد بودند که تایپوگرافی می‌باید شفاف و فاقد جسارت باشد و این به دلیل ضرورت ارتباط واضح با محتوای لفظی است. در چنین فضایی وینگارت شروع به شکستن الگوهای قابل اعتماد طراحی سوئیس کرد. او تلاش می‌کرد که امکانات نحوی و معنایی تایپوگرافی را آزمایش کند، و مرزهای آن را با انکار آگاهانه‌ی محدودیات سنتی بشکند و به این ترتیب به شیوه‌ی نائل شود که در آن با استفاده از راه‌کارهای ساخت‌شکن از جمله ترفندهای گرافیکی و مجموعه‌ای فشرده از حروف که در هم تنیده شده‌اند و تصاویری که به نوعی لایه لایه بودن را القا می‌کردند، بین توهم سه بعدی و کارکرد دو بعدی سطح، گفتمانی به وجود بیاورد. حاصل تلاش‌های او تصاویری است دگرگون شده، پیچیده و پویا که در عین حال، آشفته و بی‌منطق هم نیستند و ویژگی‌های طراحی‌های پست مدرن از جمله تمایل به سمت تزئینات در هم آمیخته، اشکال هندسی، خط‌های دندان‌دانه‌ای، لایه‌های متعدد و تصاویر قطعه قطعه شده را نمایش می‌دهد. کاترین مک‌کوی (Katherine McCoy) در مجله‌ی دیزاین کوارتلی (Design Quartely) در باب تغییر نقش یک طراح ساخت‌شکن این‌گونه می‌نویسد

«دیگر نقش خدماتی طراح تبلیغاتی و نقش خنثی و نامرئی طراح سوئیس از بین رفته است... حالا دیگر شکل‌ها و قالب‌ها را بر اساس یک هوش‌یاری نقادانه به معانی متن‌های اولیه‌ی آن‌ها تنظیم می‌کنند. این نوع جدید کار، مخاطب را وادار می‌کند که در این وانفسای سرعت و حرکت سریع به عقب و جلو، آرام بگیرد، از سرعت خود بکاهد و نوشته را با دقت بخواند.» (هلر و پومری، ۱۳۸۹، ۲۳۱)

تلقی وینگارت از تایپوگرافی این بود که ذات تایپوگرافی باید به نسبت فرهنگ عمومی تغییر کند و تصورات فردی و کیفیات هنری نیز در آن دخیل باشد، به گونه‌ای که در عین آزادی دارای کنترل نیز باشد و همچنین مقابله با این تصور که تایپوگرافی جلوه‌ای از فناوری دقیق است و وظیفه‌ی آن تنها نقل اطلاعات است. او معتقد به استفاده از ویژگی‌های عناصر تایپوگرافیک، نحو در ساختار جمله؛ این‌که چگونه کلمات در کنار یکدیگر قرار گرفته و ترکیب واژه‌ها و رابطه آنها با یکدیگر و دیگر عناصر جمله و تکنیک‌های چاپی تحت‌لوا‌ی تأثیرگذاری ایده بود.

در نتیجه‌گیری پس از بررسی نمودارهای درصد فراوانی می‌توان دریافت که وینگارت در طراحی تمام نمونه‌ها، از حروف بدون گوشه یا سن‌سریف استفاده می‌کرده و اگر جایی فواصل بین حروف را تغییر داده، این تغییر در بیش‌تر مواقع در تیترا اصلی با افزایش فاصله و در تیترا فرعی با فشرده کردن حروف همراه بوده است. بر خلاف طراحان سبک سوئیس، وینگارت در آثار خود از تنوع حروف و فونت استفاده می‌کرده است. اغلب بیش از سه اندازه در حروف به چشم

می‌خورد. بررسی نمونه‌ها هم‌چنین بر این امر صحنه می‌گذارد که وینگارت از هیچ نوع حروف مایل یا ایتالیک در آثار خود بهره نبرده، ولی گاهی از حروف زیرخطدار استفاده کرده است. در بیش از ۴۰ «آثار از حروف منفی استفاده شده که اغلب در توضیحات جانبی می‌باشند. یکی از نتایج جالب این بررسی، کاربرد حروف توسط وینگارت است. در آثار مورد بررسی وینگارت حروف به مثابه‌ی تصویر صرف دیده نشده است، بلکه در این نمونه‌ها، بیش‌ترین کاربرد حروف به‌شکل متن نوشتاری است. او برای ایجاد تنوع در صفحه گاهی از بلوک‌های زیرنوشتار بهره گرفته و در بیش‌تر مواقع از فرم‌های هندسی و به خصوص مستطیل به همراه حروف برای ترکیب‌بندی‌های خود سود جستته است. در ۳۰ «موارد کادربندی چندپاره یا یک‌سره در اطراف طرح دیده می‌شود. او در مواردی نیز از فتوگرافیسیم و مویر (moiré) یا عناصر پیچازی، بافت نقطه‌ای و ترام خطی و بسیار کم از گرانژ (grunge) یا لبه‌های پاره استفاده کرده است، شیوه‌ی بازنمایی آثار در اغلب موارد طرح گرافیکی و تایپوگرافی است، اما از مشخصه‌های مهم آثار وینگارت که در تحقیق حاضر نیز اثبات شده، غالب بودن فضای لایه لایه در آثار او است. شاید این یکی از مهم‌ترین مشخصه‌هایی باشد که آثار دوران مدرن را از پسادرن جدا می‌سازد. تا اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، شیوه‌ی وینگارت از طریق آثار خود و کارهای هنرجویانش بین‌المللی شد. او در حقیقت پلی مابین تایپوگرافی و طراحی گرافیک ساخت.

فهرست منابع فارسی

۱. آینسلی، جرمی. (۱۳۸۸). یک قرن طراحی گرافیک (ترجمه‌ی آزاده اعتصام و محبوبه توتونچی). تهران: انتشارات یساولی.
۲. ایمان، محمدتقی و محمدیان، زهرا. (۱۳۸۷). روش‌شناسی نظریه‌ی بنیادی. فصل‌نامه‌ی علمی پژوهشی روش‌شناسی علوم انسانی. قم: زیتون. بازیابی ۲۵ فروردین، ۱۳۹۲ از <http://www.ensani.ir/fa/content/default.aspx?cid=147959>
۳. سلطانی، شیمیا. (۱۳۹۰). نظام شبکه‌ای (گردد) در طراحی پوسترهای مکتب سوئیس و سبک موج نو. (پایان‌نامه‌ی منتشرنشده‌ی کارشناسی‌ارشد). دانشگاه هنر، تهران.
۴. مباشری، شهره. (۱۳۸۹). بررسی تاثیر اندیشه‌ی ساختارشکن بر کاربرد حروف در طراحی تبلیغات رسانه‌های چاپی. (پایان‌نامه‌ی منتشرنشده‌ی کارشناسی‌ارشد). دانشگاه هنر، تهران.
۵. مگز، فیلیپ. (۱۳۸۴). تاریخ طراحی گرافیک (ترجمه‌ی ناهید اعظم فراستو غلامحسین فتح‌اله نوری). تهران: انتشارات سمت.
۶. هلر، استیون و پومری، کارن. (۱۳۸۷). سواد طراحی (ترجمه‌ی رضا علیزاده، سیما ذوالفقاری و مازیار میرهادی زاده). تهران: انتشارات روزنه.
۷. هولیس، ریچارد. (۱۳۸۹). تاریخ مختصر طراحی گرافیک (ترجمه‌ی فرهاد گشایش). تهران: انتشارات لوتوس، چاپ سوم.

فهرست منابع غیرفارسی

8. Bierut, M., Helfand, J., Heller, S., & Poynor, R. (1999). Looking closer 3: Classic writing on graphic design. New York, NY: Allworth Press.
- Hollis, R. (2006). Swiss graphic design, the origins and growth of an international style. New York, NY: Yale University Press.
9. Labuz, R. (1991). Contemporary graphic design. New York, NY: Van Nostrand and Reinhold.
10. Lupton, E., & Abbott Miller, J. (1999). Design writing research. London: Phaidon Press.
11. McMillan, J. H., & Schumacher, S. (2001). Research in education: A conceptual introduction. New York, NY: Longman.
12. Muller, L., & Weingart, W. (2000). My way to typography. Switzerland: Lars Muller Publisher.
13. Tam, K. (2001). Wolfgang Weingart's typographic landscape. Retrieved from http://keithtam.net/documents/weingart_article_q&a_keithtam.pdf
14. Weingart, W. (1999). How can one makes Swiss typography. In M, Bierut., J, Helfand., S, Heller., R, Poynor (Eds.), Looking closer: Classic writings on graphic design (vol. 3, pp 219-237). New York: Allworthpress.