تحلیل فرمی تنگ‌های سفالین دوره‌ی سلجوقی کاشان در موزه متروپولیتن با رویکرد نشانه شناسی ساختارگرا

چکیده:

این پژوهش در راســـتای تحلیل فرم تُنگ‌های دوره ســـلجوقیِ شهر کاشان می‌باشد که هم اکنون، در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شوند. به نظر می‌رسد، این تُنگ‌ها به‌عنوان یک نظام نشـــانه‌ای، دارای معناهای نهفته‌ای هســـتند که هدف این پژوهش، دستیابی، به این معانی، با استفاده از رهیافت‌های نشانه‌شناسی ساختارگرا می‌باشد. تحلیل این ظروف، با تکیه بر نظریات نشانه‌شناسان ساختارگرا مانند سوسور، استروس و یاکوبسن انجام شده است. روش تحقیق، اسنادی تحلیلی بوده، و گردآوری اطلاعات، عمدتاً به صورت کتابخانه‌ای می‌باشـــد. در این پژوهـــش، تُنگ‌ها به عنوان نظام‌های نشانه‌ای(متون)، تلقی شده و مورد تحلیل ساختاری واقع شده است. ابتدا، با استفاده از آزمون تبدیل، ساختار فراگیر(لانگ) ظروف شناسایی شد؛ سپس، با توجه به دو مورد از رهیافت‌های نشانه‌شناســـی (تقابل‌های دوتایی و نظریه رمزگان)، به بررسی روابط میان اجزاء پرداخته شد. معنای نهفته، در ساختار فراگیر یا زبان این ظروف-که در تمامی آن‌ها وجود دارد و در طول زمان، تغییری نکرده- این است: ظروف وسیله‌ای مناسب برای نگهداری مواد مایع می‌باشـــند. اما هر تُنگ، به‌عنوان گفتاری(پارول)، از هنرمند سازنده آن نیز می‌باشد. و معنایی که از تُنگِ مورد بررسی دریافت می‌شود، وحدت، تعادل، تقارن، آرامش و در عین‌حال تنوع، جنبش و حرکت می‌باشد. روش‌های تحلیل ساختاری، برای بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای به‌کار رفته‌اند؛ اما در مورد بررسی فرم ظروف به نوع خود، جدید و ابداعی می‌باشد.

واژگان کلیدی: سفال کاشان، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، فرم

مهناز نوروزی
کارشناس ارشد پژوهش هنر.
Email: mahnaznoruzi@gmail.com
آناهیتا مقبلی
(نویسنده مسئول)
دانشیار گروه هنر دانشگاه پیام نور
Email: a_moghbeli@pnu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۱۶

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

مساله اصلی پژوهش حاضر، مطالعه و بررسی فرم تُنگ‌های دوره سلجوقی ساخته شده در کاشان، با رویکرد نشانه‌شناسی است. با توجه به اهمیت و موقعیت مهمی که دوره سلجوقی در تاریخ هنر اسلامی و ایران زمین دارد، در این پژوهش، سعی بر این است که، فرم تُنگ‌های این دوره، به‌عنوان یکی از فرم‌های شاخص سفالینه‌های ایرانی—اسلامی، با توجه به نظریه‌های نشانه‌شناسان ساختارگرا، بررسی شود و به این سوال پاسخ داده شود که: معنای نهفته در فرم این تُنگ‌ها چیست؟

در این جستار، سعی شده است، با تکیه بر نظریات نشانه‌شناسان ساختارگرا بالاخص سوسور، بنیان‌گذار نشانه‌شناسی، و لوی استروس، انسان‌شناس، ژرف‌ساخت‌هایی را که در زیر جنبه‌های سطحی و ظاهری ظروفِ مورد مطالعه قرار دارند، شناسایی شوند. و در ادامه، با استناد به چند مورد از رهیافت‌های نشانه‌شناسی ساختارگرا، یعنی تحلیل متون بر اساس تقابل‌های بنیادی و نظریه رمزگان، سعی خواهد شد به معنای نهفته در ظروف، پی برده شود. لازم به ذکر است، این بررسی به‌عنوان پیشنهاد الگویی برای بررسی ساختار ظروف از منظر نشانه‌شناسی می‌باشد.

روش تحقیق در این پژوهش، اسنادی تحلیلی بوده، و روش گردآوری اطلاعات، عمدتاً، به‌صورت کتابخانه‌ای و گاهی الکترونیکی می‌باشد. این تحقیق، در رابطه با تنگ‌های تولید شده در کاشان دوره سلجوقیان(۶-۷ ه.ق./ ۱۲-۱۳ م.) می‌باشد. نمونه‌های مورد مطالعه، در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شوند.

پیشینه تحقیق

هر چند که مقالات و پژوهش‌هایی مرتبط با تحلیل فرم و ساختار ظروف سفالی، با اتکا بر دانش نشانه‌شناسی ساختارگرا یافت نشد، با این‌حال، در تعدادی از پایان نامه‌های موجود در دانشگاه‌های کشور، اشارات پراکنده‌ای به موضوع مورد بحث ما شده است که کلیاتی از آن‌ها به شرح زیر است: راضیه کیان نژاد (۱۳۸۴)، به راهنمایی غلامعلی حاتم، پایان‌نامه «بررسی ساختار زیبایی‌شناسی سفالینه‌های دوران سلجوقی» نوشته است. در این جستار، در رابطه با عواملی که در نقوش و فرم و رنگ سفال این دوره تاثیر گذاشته و نیز تاثیرات هنر ساسانی بر نقوش سفالگری این دوره، مانند نقش سیمرغ، همچنین تاثیرات ادبیات و ستاره‌شناسی بحث گردیده است و سپس، به بررسی ساختار زیبایی‌شناسی و تاریخچه آن و ملاک‌های درک زیبایی پرداخته شده است؛ در پایان، تحلیل تجسمی زیبایی‌شناسی برخی از آثار سفالین، از نظر نقش، فرم و رنگ با اتکا به داده‌های زیبایی‌شناسی معاصر ارائه گردیده است تا ابعادی از راز زیبایی درونی هنر سفالگری دوران سلجوقی نمایان گردد. همچنین پایان‌نامه دیگری تحت عنوان «شکل، فرم و نقوش ظروف زرین فام ری و کاشان دراعصار سلجوقی و ایلخانی» توسط غلامحسین رحیم‌زاده و به راهنمایی محمدرضا خلعتبری، قابل ذکر است. که در آن، به تحلیل و تطبیق شکل، فرم و نقوش ظروف سفالین زرین‌فام ری و کاشان در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی پرداخته شده است و تفاوت‌ها، تشابهات و ارتباط سبک‌های ری و کاشان در تولید این ظروف، مورد بررسی قرار گرفته است.

اهمیت دوره سلجوقیان

نزدیک به هزار سال، -در واقع تا قرن حاضر- دودمان‌هایی که بر ایران حکومت رانده‌اند، عموماً غیر ایرانی بوده‌اند. نخستین دودمان از این فرمانروایان بیگانه، ترکان سلجوقی بودند که در نیمه اول سده پنجم هجری/یازدهم میلادی، در ایران روی کار آمدند. در زمان حکومت سلجوقیان، هنرها و صنایع پیشرفت قابل توجهی داشتند. نوآوری و تنوع در صنعت سفال و سرامیک در این دوره، بسیار چشم‌گیر است و نظیر آن را در دوره‌های بعد، کم‌تر می‌توان یافت. «در این دوره، در سراسر ولایات ایران اسلامی و در کلیه رسانه‌های آفرینش‌های هنری، دگرگونی‌های زیادی به‌وقوع پیوست و در واقع، معیارهایی در معماری، شکل، تصویرنگاری و جمال‌شناسی پی افکنده شد که مقدر بود، به مدت چندین قرن در هنر ایرانی اسلامی، در زمینه‌های یاد شده پایدار بماند»(گرابار، ۱۳۷۱: ۵۹۷). در واقع، «تولیدات و محصولات هنری دوره سلجوقیان ایران، در فرآیند شکل‌گیری و شکل‌پذیری نهایی الگوهای کلاسیک هنر اسلامی در ایران و در سرزمین‌هایی که کمابیش تحت تاثیر مستقیم آن قرار داشتند، اهمیت اساسی و بنیادی داشت»(کاتلی، ۱۳۷۶: ۳). از از شهرهای

Archive of SID

www.SID.ir

ایران -کـــه در دوره ی ســـلجوقی در تولید ســـفال فعالیت داشتند- می‌توان به شهرهای کاشان، ری، گرگان(جرجان)، ساوه، نیشابور و تبریز اشاره کرد. «کاشان، البته معروف‌ترین مرکز است و تردیدی نیست که ســـفالگران این شهر آوازه‌ای بلند یافته بودند»(اتینگهاوزن، ۱۳۸۷: ۶۰۷).

فرم

فرم، این واژه یکی از اصطلاحات اساسی هنر است که مفاهیم متفاوتی از آن استنباط می‌شود. و برای دوری از سردرگمی و خلط مطلب و همچنین درک صحیح از مفهوم مورد نظر آن، در این پژوهش به تعریف و تبیین واژه فرم پرداخته می‌شود. « فرم، ترکیب عناصری کـــه مجموعه‌ای واحـــد را به‌وجود آورده‌اند. روش و ســـبکی کـــه بین این عناصـــر، هماهنگی برقرار کرده و به‌طور خلاصه، عاملی که شـــخصیتی ممتاز به مجموعه‌ای واحد بخشیده اســـت»(معین، ۱۳۶۲: ۲۵۲۲). فرم، هر اثر هنری چیزی جز شکل و آرایش اجزا و جنبه مرئی آن نیست»(رید، ۱۳۵۲: ۱۸). در مقوله هنر و طراحی، اغلب منظور از فرم، اشاره به شکل بنا [اثر هنری]، روش چیدمان و نیز هماهنگی عناصر و بخش‌ها در ایجاد ترکیبی واحد است.... در حالی که فرم، اغلب شامل درک احساسی از توده سه بُعدی است، شکل بیش‌تر به ماهیت ظاهری -که سیمای جسم را به وجود می‌آورد- اشاره دارد»(چینگ، ۱۳۷۰: ۵۲). هم‌چنین در ادامه بحث برای فرم ویژگی‌های بصری مانند شکل، اندازه، رنگ و بافت مشخص می کند(همان: ۵۲-۵۳). با جمع‌بندی تعاریف فوق، معنی فرم را این گونه می توان ارائه داد:

- فرم شامل کلیت فیزیکی و قابل مشاهده اثر هنری می‌باشد.
- فرم شکل را نیز دربر می گیرد، ولی محدود به آن نیست.
- فرم دارای ویژگی‌های بصری مانند شکل، رنگ، اندازه، بافت و... می‌باشد.

تنگ

در لغت‌نامـــه دهخـــدا، در توضیـــح تنـــگ چنیـــن آمده است.«تنگ، [تُ] کوزه سرتَنگ گردن کوتاه را گویند. کوزه‌ای است ســـفالین یا بلورین، بیضی شـــکل که لوله و نایژه آن بر ســـرش قرار دارد و لوله‌اش آنجا که به کوزه متصل می‌شود، تنگ است و سر لوله فراخ و گشاد است.(www.vajehyab.ir)

نشانه‌شناسی‌ساختارگرا

نشانه‌شناســـی ســـاختارگرا، روشی اســـت که در تداوم یک خرد فلسفی، در غرب شـــکل گرفت و از قرن بیستم، در علوم اجتماعی و انسانی به‌کار رفت. مبانی نشانه‌شناسی ساختارگرا در یافته‌های زبان‌شـــناسِ سوئیســـی، فردینان دو سوسور، پی‌ریزی شـــد. او زبان را نظامی از نشـــانه‌ها، قلمداد کرد که کارکردی اجتماعی دارد و بیانگر اندیشـــه اســـت؛ از این رو، الگوی زبان‌شناختی سوســـور، در تحلیل نظام‌های نشانه‌ای دیگر، ماننـــد خط، الفبـــای کرولال‌ها، آیین‌هـــای نمادین، آداب معاشـــرت و غیره، به کار می‌رفت. این کارکرد، با دانش نشانه‌شناسی تحقق یافت؛ که سوسور خود، شکل‌گیری آن‌را پیش‌بینی کرده و از «سیمولوژی»[1] سخن گفته بود. هم‌زمان با او، فیلسوف آمریکایی، چارلز سندرس پیرس، با بحث درباره کارکرد منطقی نشانه‌ها از دانش «سمیوتیک»[2] نام برد.

امروزه اصطلاح‌های «ســـمیولوژی» و «سمیوتیک»، ذیل یک حوزه مطالعاتی به نام نشانه‌شناســـی شناخته می‌شوند، که الگوی فرهنگ بشر، بشربه به‌شـــمار می‌آیند و در تحلیل متون به‌کار گرفته می‌شـــوند. راه این دو بنیانگذار را دیگران ادامه دادنـــد (ســـجودی، ۱۳۸۲: ۱۱-۱۲). «موضوع اصلی، توجه ساختارگراها، نظام‌ها و ساختارها هستند. آن‌ها به‌دنبال توصیف همه نظام‌های نشانه‌ای به‌مثابه زبان می‌باشند؛ و سعی دارند، ژرف ســـاخت‌هایی را -که در زیر جنبه‌های ســـطحی پدیده‌ها، مانند زبان، جامعه، اندیشـــه و رفتار، قـــرار دارند- بیابند»(چندلر، ۱۳۷۵: ۳۴۵).

کارکرد و زیبایی

مطلب دیگری که به بحث مورد نظر مربوط می‌شود و به شکلی پرداختن به آن، لازم به نظر می‌رســـد، دو مفهوم یا برداشتی است که تنگاتنگِ هم در مورد ظروف به کار می‌روند: کارکرد و زیبایی. گاهی بحث کارکرد را نمی‌توان به‌تنهایی دنبال کرد؛ مخصوصاً در رابطه با صنایع دستی و ســـفالینه‌های ساخته دست انسان که خود، به نوعی هنر نیز محسوب می‌شوند؛ و به جنبه‌هایی از زیبایی و انبساط خاطری که از دیدن این ظروف در ما ایجاد می‌شـــود، اشـــاره دارند. ناچار، به این اندیشه فرو می‌رویم که، آیا این ظروف را به خاطر زیبا بودن هنر بدانیم و یا بنا به مفید بودن اشیا کاربردی؟

Archive of SID

www.SID.ir

ریچارد فرای می‌نویسد: «نخستین پدیده خاصی که در ذهن هر بازدید کننده نمایشگاه هنر ایران- به‌ویژه بازدیدکننده‌ای که بی‌درنگ پس از بازدیـــد از آثار غرب، آثـــار ایرانی را دیده باشد-حاصل می‌شـــود، آن اســـت که، هدف هنرمند ایرانی کاملاً متفاوت اســـت. به جای آن‌که، نخســـت به آثار نقاشی نسبتاً بزرگ با شـــکل آدمیان بپردازد، در طی قرون متمادی، به زیبا ســـاختن و آرایش اشیا ویژه مورد اســـتفاده و روزمره پرداخته است... شـــیوه بررســـی غربی -که هنرهای زیبا را از آثار پیشـــه وران باز می‌شناســـد- در مورد ایـــران چندان مصداقی نمی‌یابد»(فرای، ۱۳۷۵: ۱۹۲). « بی‌گمان سفالگر ایرانی، امتیاز میان کوزه گلی خام بـــی نقش را با ظرف لعابی عالی، نیک می‌داند و احســـاس می‌کند. ولی در فکرش، میان این اســـتفاده مادی و لذت معنوی، خط فاصل و مرز کاملی نیست»(اتینگهاوزن،۱۳۷۹:۲-۳).

جدول ۱. مشخصات نمونه‌های مورد بررسی: تُنگ‌های دوره سلجوقی (۶-۷ ه.ق.) ساختِ کاشان (ماخذ: نگارندگان)

تُنگ تاریخ ساخت: نیمه اول قرن۱۳ مکان: کاشان ابعاد: (سانتی متر۳۳ ×۳/۲۰) شماره فهرست: ۶۶.۱۷۵.۴		**تنگ مشبک** تاریخ ساخت: ۶۱۲ ه.ق. مکان: احتمالاً کاشان ابعاد: ارتفاع(۲۰/۸) حداکثر قطر (۸/۱۶) شماره فهرست: ۳۲.۵۲۱	
تُنگ تاریخ‌ساخت: قرن ۱۳م. مکان: کاشان ارتفاع:۱۹/۴سانتی متر شماره فهرست: ۲۰.۱۲۰.۳۱		**تُنگ** تاریخ ساخت: قرن ۱۳م. مکان: کاشان ابعاد:-- شماره فهرست: ۶۹.۹۹.۵	
تُنگ تاریخ ساخت: قرن ۱۳م. مکان: کاشان ابعاد: ارتفاع(cm۷/۱۱) حداکثرقطر(cm۱۶) شماره فهرست: ۶۰.۹۹.۴		**تنگ باسر خروس** تاریخ ساخت: قرن ۱۳م. مکان : کاشان ارتفاع: ۲۸/۶ سانتی متر شماره فهرست: ۱۹.۶۸.۲	

Archive of SID

www.SID.ir

با این توصیف، در بررسی این ظروف با دو خوانش مواجه خواهیم شد: خوانش کاربرد تُنگ‌های و خوانش فرم تُنگ‌ها به‌عنوان یک هنر تجسمی.

تحلیل فرم تُنگ‌ها با رویکرد نشانه‌شناسی جنبه کاربردی

«تمایزی که سوسور میان زبان و گفتار یافت، اهمیت زیادی در زبان‌شناسی یافته است. او میان زبان و گفتار تمایز گذاشت. زبان،[لانگ][۳] نظام نشانه‌ها و قاعده‌های ویژه است که زبانی خاص-همچون زبان فارسی- را می‌سازد. گفتار[پارول][۴] کاربرد شخصی زبان است. شکل ظهور و فعلیت یافتن آن نظام در سخن گفتن و نگارش است»(احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴). لوی استروس، اصول زبان‌شناسی سوسور را به گفتمان روایی اعمال کرد. او با مطالعه اسطوره و کمک گرفتن از روش زبان‌شناسی به این باور رسید که اسطوره، باید ساختاری شبیه به ساختار زبان داشته باشد. به همین دلیل، می‌توان اسطوره را به گفتار تشبیه کرد. آن‌گاه سعی نمود، زبان اسطوره یا ساختار فراگیری که امکان عمل و پذیرش معنا را برای هریک از اسطوره‌ها یا پارول‌ها فراهم می‌آورد، پیدا کند. استروس، با بررسی اسطوره‌های گوناگون، به این باور رسید که، در تمام اسطوره‌ها عناصری مشابه، دائماً در حال تکرار هستند؛ او این عناصر ثابت را که تشکیل‌دهنده ساخت اولیه هر اسطوره هستند، اسطور واج یا میتم[۵] نامید و آن‌ها را با واجها -که بنیادی‌ترین اجزای سازنده زبان بوده و معنادار هستند- برابر دانست. این اسطور واجها، همچون واجها [...] معنایشان را از طریق و به‌واسطه روابطشان در درون ساختار اسطوره به دست می‌آورند. قواعد حاکم بر چگونگی ترکیب این اسطور واجها، ساختار یا دستور اسطوره را تشکیل می‌دهد. از این رو، معنای هر اسطوره منفرد، به برهم کنش و ترتیب اسطور واجها در درون[روایت] بستگی دارد. از درون این الگوی ساختاری است که معنای اسطوره سر بر می‌کشد(برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۳).

در این قسمت از پژوهش، براساس نظریه «زبان» و «گفتار» سوسور، تُنگ‌های سفالین را مانند متن‌هایی در نظر می‌گیریم. این تُنگ‌ها پارولی(گفتاری) هستند که لانگشان (زبانشان) در آن‌ها، نهفته است. برای خوانش معنای این ظروف، ابتدا باید کوچک‌ترین واحد معنایی (واج) آن‌ها را پیدا کرد. به طور خلاصه، در تجزیه این ظروف، اجزاء قابل شناسایی (واج‌ها)عبارتند از: دهانه، گلویی (گردنه)، دسته، بدنه، پایه.

آزمون تبدیل[۶]

«نشانه‌شناسان ساختارگرا، از آزمون تبدیل، به‌منظور تشخیص دال‌های تمایز دهنده و تعیین دلالتشان استفاده می‌کنند؛ و نشان می‌دهند که هر تغییر در سطح دال منجر به تغییری در سطح مدلول خواهد شد. با این آزمون میزان اهمیت هر یک از دال‌ها مشخص می‌شود و دال یا دال‌هایی که ارزش معنایی برای ساختار دارند، شناسایی می‌شوند؛ به عبارتی می‌توان به ساختار تغییرناپذیر تُنگ‌ها پی برد. آزمون تبدیل شامل چهار تبدیل اساسی می‌باشد.

-انتقال جانشینی، شامل جایگزینی و جابه جایی؛

-انتقال هم‌نشینی، شامل افزایش و حذف» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

با به‌کارگیری آزمون حذف، می‌توان عنصر اصلی و در واقع، ساختار تغییر ناپذیر، را شناسایی کرد.«در این روش، روش حذف فرم، بنابر انتخاب، فرمی را -که بیننده احساس می‌کند، موثرترین فرم‌ها یا برعکس ناهماهنگ‌ترین فرم‌ها است- حذف می‌کند و نتیجه را ارزیابی می‌کند(گودرزی، ۱۳۸۸: ۳۹).

به این ترتیب، جزء اصلی یا ساختار تغییر ناپذیر شناسایی می‌شود. این بررسی، روی تمامی نمونه‌ها انجام شد؛ برای دوری از پرگویی، در اینجا فقط به نتایج حاصل پرداخته می‌شود.

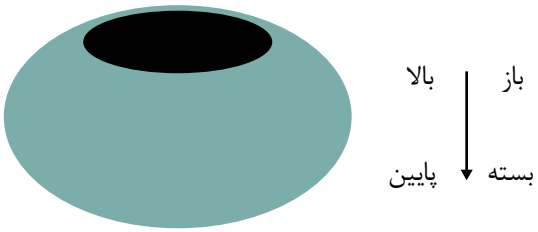
بررسی نتایج آزمون تبدیل: نتایج حاصل از آزمونِ تبدیل مشخص می‌کند که مهم‌ترین قسمت تُنگ‌ها بدنه آن‌ها می‌باشد. بنابراین، زبان یا ساختار تغییر ناپذیر این ظروف، در بدنه آن‌ها خلاصه می‌شود. بدنه ظروف مورد نظر، اندازه‌ها و فرم‌های متنوعی دارد؛ اما ساختار کلی در آن‌ها یکی است(شکل ۱). تفاوت‌های ظاهری را -که در فرم بدنه وجود دارد- می‌توان به گفتار تشبیه کرد. گفتاری که هر سفالگر، در حد توانایی و مناسب شرایط، از آن استفاده می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

تقابل‌های دوتایی[۷] و تولید معنا

«رومن یاکوبسن، معتقد اســت که واحدهای زبانی، توسط نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم مربوط و محدود می‌شوند. این تقابل‌هــا، در تولید معنا نقــش بنیادی دارنــد: معنای «تاریک» وابسته به معنای «روشن» است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۹). اســتروس، از تقابل‌های دوتایی، به‌عنوان جنبه‌های نامتغیر ذهن انســان نام برد که فراتــر از مرزهای فرهنگی عمل می‌کند؛ یعنی ذهن انســان، جهان را بر اساس تقابل‌ها می‌شناسد و ســاختارهای متقابل نه ذاتی اشــیاء و پدیده‌ها که بر ساخته ذهن ماست (همان: ۱۶۲). بنابراین، با شناخت تقابل‌های دوگانه در ســاختار فراگیر شــناخته شده در این ظروف، می‌توان معنا را بازخوانی کرد. همان‌گونه که ملاحظه شد، در تمامی این تُنگ‌ها، ســاختار فراگیری (بدنه) وجود دارد؛ این ساختار فراگیر، شــامل مفاهیم متقابل باز و بسته و جهتِ بالا و پائین می‌باشــد. با توجه به بحث تقابل‌ها، درک تفکر کاربرد این ظروف، راحت می‌باشد. باز و بسته، در جهتی که قســمت بالای حجمی باز و پایین آن، مسدود باشد، این تفکر را در ذهن پدید می‌آورد کــه این حجم، برای پر و خالی کردن مواد و نگهداری آن مناسب می‌باشد. «قدر مسلم، انسان با قرار دادن دست‌ها کنار هم و استفاده از آن‌ها، برای نوشیدن آب، عملاً به ایده ظرف و مظروف پی برده اســت»(توحیدی، ۱۳۸۶: ۵). این عمل، ابتدایی‌ترین تفکر ظرف و مظروف است و با مفهوم تقابل‌های دوگانه قابل توجیه است. بنابراین، در فرم این ظروف به لحاظ کاربرد، این معنا در ذهن شکل می‌گیرد: این ظروف برای نگهداری و استفاده مواد، مناسب هستند.



تصویر ۱: نمایش ساختار فراگیر تُنگ‌ها(www.metmuseum.or)

جنبه‌هنری

در این بخش، یکی از نمونه‌ها به‌عنوان پیشنهاد الگویی، برای بررسی ساختار ســایر ظروف، مورد تجزیه و تحلیل قرار داده می‌شــود؛ تا به معنای آن، پی برده شــود. این تُنگ را مانند گفتاری- که گفته‌پردازی برای گفته‌خوانی در زمان و مکان مشخصی ساخته و پرداخته است - در نظر می‌گیریم؛ و سعی می‌کنیم تا معنای پنهان آن را دریابیم.

مشخصات‌نمونه:

تصویر ۲: تنگ نمونه (www.metmuseum.or).

یکــی از دســتاوردهای ویژه ســفالگران مســلمان، خلق اشــیاء مشــبک، شــامل یک بدنه جامد داخلی است، که کاملاً، زیر پوســته خارجــی منقوش و مشــبکی، مخفی بود. این تنــگ، یکی از بهتریــن نمونه‌هــای باقی‌مانده از این نوع اســت. ارتفــاع آن ۲۰۸ میلی‌متــر و حداکثر قطر ۱۶۸ میلی‌متر است. ساخت شهر کاشــان و تاریخ ساخت آن، ۱۲۱۵ه.ق./۱۶۱۲م. اســت. نقوش سیاه بر آستر لعاب، شامل یک‌ســری حیوانات از جمله غزال، سگ، خرگوش، یک جفت هارپی۸ و یک جفت اســفنکس۹ اســت؛ که در نقوش پیچیده گیاهان آبی قرار دارند. پوسته بیرونی ظرف، با لعاب فیروزه‌ای پوشــیده شــده و لعاب لاجوردی تیره، بخش‌هایی از نقوش گل و بته را پوشــانده است. دو نوار از گلابه ســیاه‌رنگ، دور تا دور لبه و لبه پایینی نقوش مشبک را تزیین کرده که داخل آن نیز اشــعاری فارســی و عربی تراشــیده‌اند. نوار پهن‌تری از پیچ گل و بته، زیر پایین‌ترین نوشته دیده می‌شود. ســاقه‌های آبســتره و کوچک گل و بته از ویژگی‌های این نوع ســفال ایرانی است. این تُنگ به نام«تُنگ ماکی» نام صاحب قبلی‌اش شــناخته شده و در نیویورک نگهداری می‌شود(گروبه، ۱۳۸۴: ۱۸۶).

Archive of SID

www.SID.ir

نظریه رمزگان[۱۰]

در بحث نشانه‌شناسی، آثار هنری را به عنوان متونی در نظر می‌گیریم که از نشانه‌ها تشکیل شده‌اند؛ و برای این که بتوانیم معنای آن‌ها را درک کنیم، نیازمندیم که از رمزگان یا قراردادهای ارتباطی آن‌ها مطلع باشیم. تنها در چارچوب قراردادها و رمزگان است که نشانه می‌تواند معنادار شود. این رمزگان یا قراردادها، باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌گردد. و باتوجه به این که، رابطه دال ۱۱ و مدلول ۲۱ اختیاری است، بنابراین، تفسیر معانی نشانه‌ها مستلزم آشنایی با مجموعه‌های مناسبی از قراردادها می‌باشد. یاکوبسن از زبان‌شناسان ساختارگرا بود، که تأکید داشت، تولید و تفسیر متون به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی، بستگی دارد.

چندلر، رمزگانی را که در بافت رسانه‌ها، ارتباطات و مطالعات فرهنگی وجود دارند چنین طبقه‌بندی کرده است: رمزگان اجتماعی، متنی، تفسیری (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۲-۲۲۵). تمرکز این پژوهش، بر رمزگان ادراکی -نوعی از رمزگان تفسیری که به روان‌شناسی گشتالت مربوط است- می‌باشد. اما به اقتضای ضرورت، از سایر رمزگان مربوط به هنرهای تجسمی نیز در جهت تفسیر معانی نشانه‌ها استفاده خواهد شد.

«معنا در پیام‌های بصری، حاصل ترکیب عناصر اولیه نیست؛ بلکه چگونگی آن، تا حدود زیادی به دستگاه حسی خاصی که در یکسان عمل می‌کند نیز بستگی دارد»(ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۴۶). در واقع این ادراک ما هست که تمام انسانها معنای پیامهای بصری را می‌سازد.«بعضی از نظریه پردازان معتقدند که حتی ادراک ما از جهان روزمره شامل رمزگان است... به عقیده روانشناسان گشتالت پاره ای از خصایص فراگیردر ادراک بصری انسان وجود دارد که در نشانه شناسی می‌توان آن را تشکیل دهنده یک رمز ادراکی در نظر گرفت(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۵).

هنرمندان و مفسران آثار هنری، اصول و نظریات گشتالت را به‌عنوان قوانینی برای تولید و تفسیر آثار هنرهای تجسمی پذیرفته‌اند، اما این قوانین قطعی و جزمی نمی‌باشند و مسلماً در حیطه تولید و تفسیر آثار هنری قراردادها و رمزگان بسیاری وجود دارند که مربوط به بافت و زمینه خاص هر رشته هنری می‌باشند.

بررسی اجزاء تُنگ و روابط آن‌ها

«مهم‌ترین عامل فیزیکی و فیزیولوژی موثر بر حواس بشر، نیاز او به حفظ تعادل است، او می‌خواهد پاهایش استوار روی زمین قرار گیرد و مطمئن باشد که در هر شرایطی وضعیت قائم بدن خود را حفظ می‌کند. ازاین‌رو، انسان، آگاه یا ناخودآگاه در ارزیابی‌های بصری خود نیز بیش از هر عامل دیگر، از نظر بصری به وجود تعادل و توازن توجه می‌کند.... میل ما به یافتن تعادل، چه هنگام دیدن و چه هنگام بیان کردن یک پیام بصری [اثرهنری]، به این صورت نمودار می‌شود که، ما آگاه یا ناخودآگاه برای چیزی که می‌بینیم و یا طرح آن‌را می‌کشیم، اول، یک محور عمودی و یک پایه افقی در نظر می‌گیریم؛ این دو با یکدیگر مهم‌ترین عوامل ساختمانی هستند که به‌وسیله آن‌ها میزان تعادل سنجیده می‌شود. این محور بصری را می‌توان محور نامحسوس نام گذارد؛ زیرا با آن که دیده نمی‌شود، ولی در عمل دیدن همیشه به‌صورت غالب وجود دارد و در واقع، یک عامل ثابت ناخودآگاه است» (ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۴۸-۴۹).

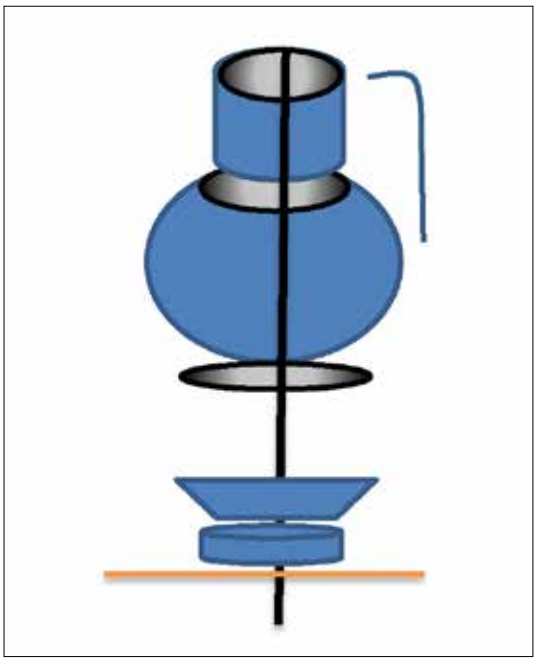
در بررسی اجزای تشکیل دهنده ظروف سفالین، با توجه به این که، این ظروف، به‌عنوان یک هنر تجسمی، مورد تحلیل ساختاری قرار می‌گیرد، باید عناصراصلی بصری در آن شناسایی شوند.«به طور کلی، عناصر نقطه، خط، سطح و حجم، عناصری هستند که پدیده‌های سه بُعدی موجود در فضا را می‌سازند و در اصطلاح هنری، به آن‌ها عناصر- بصری- فضائی می‌گوییم. ... حجم، عنصری است که دارای سه بُعد طول، عرض و ارتفاع می‌باشد. به عبارت دیگر، هر گاه به عنصر دو بعدی «سطح»، ضخامت اضافه کنیم، به حجم بدل می‌شود. عناصر سه بُعدی، به دو دسته تقسیم می‌شوند: هندسی و غیرهندسی، عناصر سه بُعدی هندسی، عبارتنداز: مکعب، مکعب مستطیل، کره، منشور، مخروط و استوانه. عناصر سه بعدی غیرهندسی، به کلیه جسم‌های موجود در طبیعت که شکل هندسی ندارند، گفته می‌شود» (نامی، ۱۳۸۷: ۲۰-۳۶). تُنگ را به احجام تشکیل دهنده تبدیل می‌کنیم، از بالا به پایین به این احجام ساده برمی‌خوریم،

Archive of SID

www.SID.ir

استوانه(دهانه)، کره بیضوی، یک مخروط ناقص که معکوس شده است و یک استوانه(شـــکل۳). حجم بیضوی، به‌عنوان عنصر اصلی به تنهایی فاقد ثبات است و نیروی ادراک ما سعی می‌کند، هنگام دیدن به آن ثبات ببخشـــد؛ به این ترتیب که ابتدا، محور عمودی را در شکل وارد می‌کنیم، تا نحوه تعادل در آن معین شود. سپس، به دنبال پایه یا محورافقی هستیم، تا پایداری و ثبات را در آن تکمیل کنیم.

مخروط ناقص که از روی قاعده کوچـــک، روی زمین قرار می‌گیرد، به عنوان محور افقی -کـــه به حجم بیضوی ثبات و پایداری می‌بخشـــد- وارد ترکیب‌بندی می‌شود. این حجم گلابی شـــکل، در انتها با یک حجم اســـتوانه‌ای -که ارتفاع خیلی کمی دارد- ترکیب می‌شـــود. و به‌عنوان محور افقی، به بیننده اطمینان می‌دهد که ساختار پایدار است و واژگون نمی‌شود. «در نظریه روان‌شناسی گشتالت، قانونی وجود دارد، به نام قانون پرگنانس، که مطابق آن، نامِ خوب به ساخت‌ها و سازمان‌های روانی اطلاق می‌شود که با اوضاع و احوال حاکم، وفق داشته باشند. در زمینه معنای یک اثر بصری [اثرهنری]، کلمه خوب، واژه روشن و گویایی نیســـت؛ برای آن که کلمه یا تعریفی را دقیق‌تر به کاربرده باشـــیم، بهتراســـت به جای آن بگوییم، از نظـــر عاطفی کم‌تر تحریک کننده یا ســـاده‌تر و بدون پیچیدگـــی، که همـــه آن‌ها به‌وســـیله نوعی قرینه



تصویر ۳: تجزیه فرم تُنگ، به احجام هندسی ساده و محورهای عمودی و افقی.
(ماخذ:نگارندگان)

ســـازی به‌وجودآمده اند.... هنگامی که از این شـــیوه در یک کمپوزسیون استفاده می‌شـــود، تأثیری قوی حاکی از وجود نظم ایجاد می‌شود»(ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۴۸-۴۹) (ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۶۰).

تعادلی که در اثر تقارن ایجاد می‌شـــود. تعادل قرینه یا تعادل غیرفعال نامیده می‌شود که به تقسیم برابر و مساوی اشیاء و فضاهای گوناگون گفته می‌شـــود. این نوع تقسیمات برابر را در بســـیاری از پدیده‌های طبیعی و اشیاء ساخت دست بشر می‌توان مشاهده کرد. از نظر حسی، تعادل قرینه معمولاً بیان کننده وقار و ســـنگینی و حالت‌های رسمی و خشک و ایستا و خالی از هیجان اســـت(نامی، ۱۳۸۷: ۶۷). اجزای ذکر شده در ارتباط باهم، به دلیل تقارن، به‌عنوان یک شـــکل دریافت می‌شوند؛ طبق رمزگان ادراکی، معنای نظم و تعادل و در عین حال وقار، ایســـتایی و خالی از هیجان را تداعی می‌کنند؛ که معمولا در دراز مدت خسته کننده می‌باشند.

در تشـــخیص اجزاء، عنصر دیگری که بیش‌تر ماهیت خطی دارد تا حجم، به‌چشم می‌خورد؛ دسته تُنگ که به تعداد تک، در یک‌طرف تنگ قرار گرفته است. شکلی عصامانند دارد که از یک‌طرف به ابتدای دهانه وصل شـــده و به موازات گردنه تا اواسط بدنه آمده است. در بررســـی رابطه آن با کل ساختار، چیزی که به چشـــم می‌آید، این اســـت که، این جزء خارج از محورهای تعادل و تقارن قرار گرفته است.

«نقطه مقابل هماهنگـــی و تعادل در ترکیـــب بندی، عنصر بصری است که غیرمترقبه و با فشار و تأکید ارائه می‌شود. در روان‌شناســـی به این دوقطب، لولینگ ۳۱ و شارپنینگ ۴۱ یا طراز کردن و برجســـته کردن می‌گویند»(ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۵۵).

دســـته ظرف، به علت موقعیت مکانی که دارد (خارج بودن از امتداد محورهای تعادل افقی و عمودی)، به دســـتگاه ادراکی فشار وارد می‌کند و غیر عادی به نظر می‌رسد. بنابراین، جلب توجه می‌کند. این جزء حرکت یک‌نواخـــت بصری را به یک حرکت فعال و هیجان‌دار تغییر می‌دهد.

رنگ

انسان، تمامی دانش و تجربه خود را در جهان هستی به‌وسیله دوعنصر شـــکل و رنگ کســـب می‌کند. ابتدا، رنگ و سپس،

Archive of SID

www.SID.ir

شـــکل اشـــیاء موجود در طبیعت -که از طریق چشم به مغز انتقال یافته است- درک می‌گردد. انســـان در برابر رنگ‌های مختلف واکنش‌ها یا حساســـیت‌های متفاوتی دارد. رنگ‌ها، دارای معانی و مفاهیم ذهنی ویژه‌ای می‌باشـــند؛ فرم‌ها نیز دارای ارزش‌های حسی و ذهنی فراوانی هستند که وقتی در ارتباط با رنگ‌ها قرار می‌گیرند، ارزش‌های زیبایی‌شـــناختی آن‌ها فزونی یافتـــه و از لحاظ بصری نیـــروی بیش‌تری ارائه می‌دهند. تطبیق فرم و رنگ، یکی از مباحث باارزش هنرهای بصری است که در تمام رشـــته‌های هنرهای تجسمی به‌کار گرفته‌می‌شود.

رنگ، یکی از اجـــزاء فرم اســـت و در ارتباط بـــا کل، معنی می‌یابد؛ همان‌طور که ملاحظه می‌شود، این تُنگ دارای دو پوسته می‌باشد که پوسته داخلی، صاف و به رنگ فیروزه‌ای می‌باشد و پوسته خارجی، به‌صورت مشبک و پر نقش است که با لعاب فیروزه‌ای پوشـــیده شـــده و لعاب لاجوردی تیره نیز بخش‌هایی از نقوش و گل و بته‌ها را پوشـــانده اســـت. در قسمت‌هایی از سطح این تنگ، از رنگ سیاه به صورت نوارها و یا داخل نقوش استفاده شده است. اما رنگ غالب آن، شامل سایه روشـــن‌های فیروزه‌ای و لاجوردی می‌باشد. «آبی رنگ خرداست؛ فراست و کشف و شهود را به همراه دارد. بصیرت و اشراق و اندیشـــه را معنا می‌کند. آبی، رنگ درونی است که در انسان حالتی ماورایی ایجاد می‌کند... آبی، در تفکر ایرانی رنگ پاکی و معنویت اســـت. در معماری مســـاجد اسلامی، رنگ آبی و فیروزه‌ای بسیار به‌کار رفته است.»(استوار، ۱۳۹۱: ۱۳). «رنگ فیروزه‌ای ولاجوردی در هنر اســـلامی ما نمادی از آســـمان لایتناهی همراه با آرامش باطنی اســـت»(مکی نـــژاد، ۱۳۸۷: ۲۳۲). «همان‌طور که قرمـــزی و خون به هم مربوطند، رنگ آبی و دستگاه عصبی نیز چنینند... وقتی آبی تیره می‌شـــود، حالت خرافات، ترس، غم و نیستی را تجسم می‌بخشد. ولی همیشه اشاره به عالم برتر دارد»(ایتن، ۱۳۷۸: ۲۰۰). «شکل دایره، گردشی دورانی و دور تسلسل و ابدیت را ارائه می‌دهد و در انســـان حالت رخوت، سستی و آرامش به‌وجود مـــی‌آورد. از این رو، نمـــادی از حالت‌های معنوی و روحی است و می‌تواند با رنگ آبی -که نشان معنویت، عمق، صفا و پاکی است- تطبیق کند»(نامی، ۱۳۸۷: ۹۵).

این رنگ‌ها با فرم بدنه ظرف که کروی می‌باشـــد یک تطبیق فرم و رنگ جالب و زیبا ایجادکرده اســـت. رنگ آبی -که یکی از اجزاء این تنگ می‌باشد- در ترکیب با فرم کلی ظرف (فرم کروی، فرم اصلی و غالب)، تداعی معنای معنویت، کشـــف و شهود و پاکی و آرامش است. بســـته به این که شخص، تا چه حد از قراردادهای مربوط به رنگ در هنرهای اسلامی آگاهی داشته باشد، -به عبارتی، با این رمزگان آشنا باشد- معنایی که از این رنگ‌ها دریافت می‌کند، کشف و شهود عرفانی، پاکی و آرامش و دنیای ماورایی است. اما محتمل‌تر از همه، تاثیرات آرام بخش و رخوتی اســـت که رنگ آبی بر روان ما می‌گذارد و در هماهنگی کامل با فرم کروی اصلی است.

بافت

عنصر مسلط و غالب دیگر -که هم‌زمان بارنگ، درک می‌شود و از اجزاء موثر در ترکیب‌بندی این ظرف می‌باشـــد- عنصر بافت، می‌باشد. «اشـــیاء و عناصر موجود در طبیعت، هر یک دارای شـــکل و رنگ معینی هســـتند که می‌توانیم به‌وسیله این دو عامل، آن‌ها را از یکدیگـــر تمیز بدهیم، اما اگر به‌دقت بیش‌تری آن‌ها را مـــورد توجه قرار دهیـــم، عامل دیگری را خواهیم یافت که آن‌را بافت می‌نامیم. بافت، آن عنصر بصری است که بســـیاری از اوقات به‌عنوان بدل، برای ارضای یکی از حواس -که همان حس لامســـه باشـــد- ایجادمی‌شود. اما در حقیقت، ما می‌توانیم بافت یک پدیـــده را با دیدن تنها یا لمس کردن تنها یا با تلفیق این دو، بازشناسیم و ارزش آن‌را دریابیم. ممکن است بافتی فقط کیفیت بصری داشته باشد و فاقد کیفیت ملموس باشـــد... زمانی با یک بافت حقیقی، روبه‌رو هســـتیم که هم دارای کیفیت لامســـه‌ای باشد و هم واجد کیفیت بصری و هر یک به تنهایـــی حاوی نوعی خبر حسی منحصر به‌فرد می‌باشـــند که درعین حال با یکدیگر متناسب نیز هســـتند. ولی این‌دو نوع احساس لازم و ملزوم یکدیگر نیســـتند و هر یک را به تنهایی نیز می‌توان دریافت؛ زیرا لمس کردن و دیدن و تجربه مســـتقل از یکدیگرند» (اِ. داندیس، ۱۳۷۵: ۸۸). بافت، خصوصیتی ممتاز و منحصر به فرد به تُنگ داده است. بافتی که حاصل از تکنیک سفالگری، موسوم به مشـــبک کاری اســـت. همان‌گونه که اشاره شد، ظرف دو پوسته می‌باشد که پوســـته داخلی، صاف و پوسته خارجی، به‌صورت نقوش پیچیده‌ای از گل و بوته می‌باشـــد

Archive of SID

www.SID.ir

که به دلیل مشـــبک‌کاری به صورت بافت واقعی و ملموس قابل درک می‌باشد و سایه روشن‌هایی در اثر وجود نور، قابل مشاهده اســـت که لایه رویی را در ارتباط با لایه زیرین قابل درک و دریافت می‌کند. بافت گل و بوتـــه و پرپیچ و خم این ظرف، به تنهایی تجربه حســـی پرباری را به‌وجودمی آورد. باوجوداین‌که، این بافت قابل لمس است، اما به نظر می‌رسد که دریافت حســـی ما، از بافت این ظرف، بیش‌تر به صورت بصری می‌باشـــد. «ما به طور حتم، طوری تربیت شده‌ایم که به هیچ عنوان اشیاء و آدم‌ها را لمس نکنیم و تقریباً هیچ خبر مهمی از این راه، به ما منتقل نمی‌شـــود(همان). معنایی که از بافت در ارتبـــاط با اجزاء دیگر دریافت می‌شـــود، نیازمند توضیح‌های بعدی می‌باشد.

فضاهای مثبت و منفی

در بحث مربوط به شـــکل و زمینه، چنان که روان‌شناســـان مکتـــب گشـــتالت معتقدنـــد: «در مواجهه با یـــک تصویر دیداری، نیاز به تفکیک یک شـــکل برجســـته(یک شکل با خطوط خارجی مشـــخص)، از پس‌زمینه‌ها یـــا زمینه وجود دارد»(چندلـــر، ۱۳۸۷: ۲۲۵). «هرچیـــزی را که می‌بینیم یا موضوع اصلی اســـت و یا عامل کمکی و فرعی است... آنچه، تأثیری عمده بر چشـــم بیننده بگذارد، عنصر مثبت است و آنچه حالتی خنثی‌تر داشـــته باشـــد، عنصر منفی محسوب می‌شـــود»(ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۶۵). یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد ترکیب بندی یا کمپوزســـیون خـــوب، روابط موزون و متعادل بین شـــکل و زمینه یا فضاهای مثبت و منفی است و هنرمند در ساخت یک ترکیب‌بندی، باید نسبت به چگونگی فضای مثبـــت و منفی در داخـــل کادر مورد نظـــر، آگاهی و شناخت کامل داشته باشد(نامی، ۱۳۸۷: ۷۸).

در این تُنگ، به دلیل دو پوسته بودن آن، بین فضاهای مثبت و منفی رقابت جالبی به‌وجود می‌آید. به این ترتیب که ابتدا، نقوش فیروزه‌ای رنگ به‌عنوان فضای مثبت و شـــکل اصلی دریافت می‌شـــوند. «طبق اصل مشـــابهت قانون گشتالت، عناصر مشابه باهم دریافت می‌شوند»(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۶). و زمینه گیاهی لاجوردی، به‌عنوان فضای منفی تلقی می‌شود. اما بلافاصله متوجه می‌شویم، زمینه منفی دیگری در زیر این دو زمینه وجود دارد. در واقع، فضای مثبت منفی اجزاء باهم

تصویر ۴: نقوش روی بدنه تنگ نمونه(ماخذ: www.metmuseum.or)

عوض می‌شـــوند؛ و به این ترتیب، تحرک و جنب و جوشـــی دائمی، بین این قسمت به وجود می‌آید.

تعویض شدن قســـمت‌های مثبت و منفی شـــکل، که نوعی خطای باصره به‌حساب می‌آید، موردتوجه مکتب گشتالت نیز بوده، و در درک و دریافت شکل و زمینه، مهم و تأثیرگذار است. این بازی پوسته‌ها و فضای مثبت و منفی، علاوه بر این‌که، در رابطه با کل ساختار از نظر دریافت‌های ادراکی، نوعی حرکت از سطح به عمق و برعکس را پدید می‌آورد -که چشم نواز است- باعث حرکت چشم در سطح ظرف می‌شود، سکون و ایستایی فرم اصلی را -که به‌علت ترکیب‌بندی قرینه آن به‌وجود آمده است- از بین می‌برد. معنایی که از آن، دریافت می‌شود، تنوع است. تنوع و جنبش در مقابل یک‌نواختی و بی‌تحرکی قابل درک می‌شود.

نقوش

علاوه بر زمینه پرنقش و نگار گیاهی، این ظرف از نظر نقوش جانوری هم مورد مطالعه اســـت. نقوش جانـــوری روی این ظرف، شامل یک‌سری حیوانات، مانند سگ‌ها، خرگوش‌ها، غزال‌ها می‌باشـــد نقوش ترکیبی دیگر هم مانند یک جفت هارپی و یک جفت اسفنکس وجود دارند؛ این نقوش جانوری، به رنگ فیـــروزه‌ای روی نقوش گیاهایی بـــه رنگ لاجوردی، خودنمایی می‌کنند (شکل۴). اصل مشابهت قانون گشتالت بیان می‌کند که اشکال مشابه -مشـــابه رنگی- باهم دریافت می‌شـــوند. نقوش فیروزه‌ای، قوه ادراک را فعال می‌کنند، تا به‌عنوان عناصر مشابه دریافت شـــوند؛ و در این رقابت، چشم

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۲. بررسی اجزاء فرمِ تُنگ ماکی و معنای آن‌ها در ارتباط باکل (ماخذ: نگارندگان)

اجزاء/نشانه	دال	مدلول	معنا در ارتبا باکل
احجام تشکیل دهنده	شکل متقارن	تعادل	ساکن، ایستا، خالی از هیجان، نظم
دسته	نامتقارن	فشار بصری	تاکید بر کاربرد دسته
رنگ	آبی فیروزه‌ای-لاجوردی	آرامش،عمق، ماوراء	آرامش، رخوت، ماوراء
بافت	گیاهان پیچ درپیچ(دو پوسته)	حرکت، جنبش	تنوع
نقوش	حیوانات و گیاهان	حرکت، گردش	تنوع

را به حرکت وا می‌دارند. این حرکـــت، در تمام جهت‌ها، روی ظرف دنبال می‌شود و باز هم در تقابل با سکون حجم اصلی، معنای تنوع و جنبش را القاء می‌کنند. در واقع، دنبال کردن نقوش سگ‌ها، خرگوش‌ها، هارپی‌ها و اسفنکس‌ها در قسمت میانی ظرف و نقوش غزال‌ها در قسمت بالا، و نقوش گیاهی در بخش تحتانی، باعث تحرک و جنبش می‌شوند. این حرکت از پایین به بالا نیز به‌وسیله خطوط افقی به‌وجود می‌آید و در انتهای لبه(دهانه) ظرف با حرکت عصامانند، دسته دوباره به سوی بدنه هدایت می‌شود و حرکت از سر گرفته می‌شود. این نقوش، حرکت‌هایی را به‌وجود می‌آورند که مکمل ســـادگی و تقارن بدنه محسوب می‌شـــوند و انرژی و جنبش خاصی به ساختار ظرف می‌بخشند.

شـــایان ذکر اســـت، تمامی این نقوش، علاوه بر دلالت‌های مســـتقیمی که دارند، دارای معنا و دلالت‌هـــای ضمنی نیز می‌باشند که از منظر نشانه‌شناســـی قابل بررسی و پژوهش می‌باشد.

نتیجه‌گیری

ظروف مورد بحث، به‌عنوان نظام‌های نشانه‌ای معانی پنهان و البته قابل درکی را شامل می‌شـــوند که در دو بخش کاربرد و زیبایی، قابل خوانش هســـتند. این معنی، در بخش کاربرد ظروف، با شناخت ساختار فراگیر آن‌ها و با استناد به رهیافت تقابل‌های دوگانـــه، قابل خوانش و درک می‌شـــود و عبارت اســـت از این معنا، که ظروف، برای پر و خالی کردن مایعات مناسب هســـتند. به‌عبارت دیگر، نگهداری مواد و مصرف آن در مواقع مورد نیاز، معنای نهفته در پس تفاوت‌های ظاهری این ظروف اســـت. در بخش بعدی، تحلیل نشانه‌شناسی بر پایه رهیافت‌های رمزگان ادراکی بوده اســـت و تلاش شده، تا معنای مستتر در این ظروف، از منظر هنرهای تجسمی، مورد ارزیابی واقع شود. نتایج حاصل طبق جدول (شماره ۲)، به این قرار است: با توجه به نوع قرارگیری احجامی که ظرف را شکل داده‌اند، ترکیب متعادل و پایدار و غیرفعال از نوع قرینه‌سازی ایجاد شـــده اســـت؛ با توجه به رمزگان ادراکی، معنای نظم و تعادل، در عین حال، وقار، ایســـتایی و خالـــی از هیجان را تداعـــی می‌کنند؛ که معمـــولا در دراز مدت خســـته کننده می‌باشند. این حس سکون و ســـنگینی، تا حدودی با شکل و موقعیت قرارگیری دسته و با ایجاد فشار بصری بر سیستم ادراکی، کاسته می‌شود. جزء دیگری که در این ترکیب، قابل شناسایی است، رنگ آبی فیروزه‌ای و لاجوردی ظرف می‌باشد که در تطابق کامل با شـــکل اصلی بدنه بوده و طبق رمزگان روان‌شناسی رنگ‌ها، به معنی کشف و شهودعرفانی، پاکی و آرامش و دنیای ماورایی است. اما محتمل‌تر از همه، تاثیرات آرام‌بخش و رخوتی است که رنگ آبی بر روان ما می‌گذارد. و نیز به دلیل تاثیر سیستم عصبی، به‌صورت مستقیم قابل درک برای تمامی اشخاص-حتی کســـی که اطلاعاتی از رمزگان مربوط به رنگ‌ها ندارد- می‌باشد.

بافت و نقوش و فضاهای مثبت و منفی نیز در ارتباط با ســـایر اجزا، معنای تضاد را القا می‌کنند و در نقطه مقابل، ســـکون و ایستایی ناشی از تعادل قرینه به‌وجود آمده، در ترکیب احجام فرم قرار می‌گیـــرد و جنبش و حرکت را القـــا می‌کند. نهایتا، معنای دریافت شده از این نظام نشانه‌ای، تعادل، تقارن، وقار، آرامش و در عین حال، جنبش و حرکت می‌باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

1. semiologysemiotics
2. langue
3. parole
4. mytheme
5. commutation
6. binary oppositions
7. Harpie
8. Sphinxes
9. codes
10. Signifier
11. signified
12. leveling
13. Sharpening

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ(۱۳۷۸). ***هنر و معماری اسلامی***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- اتینگهاوزن، ریچارد(۱۳۷۹). ***اوج‌های درخشان هنر ایران***، عبدالله یارشاطر، تهران: آگاه.
- اِداندیس، دونیس(۱۳۷۵). ***مبادی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، تهران: سروش.
- احمدی، بابک(۱۳۷۰). ***ساختار و تاویل متن***، تهران: مرکز.
- ایتن، یوهانس(۱۳۷۸). ***هنر رنگ***، ترجمه عربعلی شروه، تهران: یساولی.
- استوار، مسیب(۱۳۹۱). ***رنگ***، تهران: رازنامه.
- برسلر، چارلز(۱۳۸۶). ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقادی***، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران: نیلوفر.
- توحیدی، فائق(۱۳۸۶). ***مبانی هنرهای فلزکاری، نگارگری، سفالگری و...***، تهران: سمیرا.
- چندلر، دانیل(۱۳۸۷). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، چ.چهارم، تهران: سوره مهر.
- چینگ، فرانسیس.دی.کی(۱۳۷۰). ***معماری، فرم، فضا، نظم***، چ.دوم، تهران: دانشگاه تهران
- حلیمی، محمدحسین(۱۳۷۲). ***اصول و مبانی هنرهای تجسمی***، جلد ۱، تهران: شرکت افست.
- رحیم‌زاده، غلامحسین(۱۳۷۸-۱۳۷۷). ***شکل، فرم و نقوش ظروف زرین فام ری و کاشان در اعصار سلجوقی و ایلخانی***، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز.
- رحیمی، افسون و مهران، متین(۱۳۶۸). ***تکنولوژی سرامیکهای ظریف***، جلد ۱ و ۲، تهران: شرکت صنایع خاج چینی ایران.
- رید، هربرت(۱۳۵۲). ***معنی هنر***، چ. دوم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.
- سجودی، فروزان(۱۳۸۲). ***نشانه شناسی کاربردی***، تهران: قصه.
- فرای، ریچارد(۱۳۷۵). ***عصر زرین هنر ایران***، مسعود رجب نیا، تهران: سروش.
- کاتلی، مارگاریتا و هامبی، لوئی(۱۳۷۶)، ***هنر سلجوقی و خوارزمی***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- کیان نژاد، راضیه(۱۳۸۴). ***بررسی ساختار زیبایی شناسی سفالینه‌های دوران سلجوقی***، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، واحد مرکز.
- گرابار، الگ و دیگران(۱۳۷۱). ***تاریخ ایران کمبریج، (از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانیان)***، ترجمه حسن انوشه، جلد۵، چ. دوم، تهران: امیرکبیر.
- گروبه، ارنست جی(۱۳۸۴). ***سفال اسلامی***، ترجمه فرناز حایری، تهران: کارنگ.
- معین، محمد(۱۳۶۲). ***فرهنگ فارسی***، چ. پنجم، تهران: امیر کبیر.
- مکی نژاد، مهدی(۱۳۸۷). ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی***، تهران: سمت.
- نامی، غلامحسین(۱۳۸۷). ***مبانی هنرهای تجسمی***، چ. ششم، تهران: توس.

URLs:

- www.vajehyab.com Retrieved July 10,2018
- www.metmuseum.or Retrieved July 09,2018

Archive of SID

www.SID.ir