

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

چکیده:

این پژوهش در راستای تحلیل فرم تنگ‌های دوره سلجوقی شهر کاشان می‌باشد که هم‌اکنون، در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شوند. به نظر می‌رسد، این تنگ‌ها به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای، دارای معناهای نهفته‌ای هستند 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 می‌باشد. در این پژوهش، تنگ‌ها به‌عنوان 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 نشانه‌شناسی (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 می‌باشند. اما هر تنگ، به‌عنوان گفتاری (پارول)، از هنرمند سازنده آن نیز می‌باشد. و معنایی که از تنگ مورد بررسی دریافت می‌شود، وحدت، تعادل، تقارن، آرامش و در عین حال تنوع، جنبش و حرکت می‌باشد. روش‌های تحلیل ساختاری، برای بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای به کار رفته‌اند؛ اما در مورد بررسی فرم ظروف به نوع خود، جدید و ابداعی می‌باشد.

واژگان کلیدی: سفال کاشان، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، فرم

آناهیتا مقبلی

(نویسنده‌مسئول)

دانشیار گروه هنردانشگاه پیام‌نور

Email: a_moghbeli@pnu.ac.ir

مهناز نوروزی

کارشناس ارشد پژوهش هنر.

Email: mahnaznoruzi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۱۶

مقدمه

مساله اصلی پژوهش حاضر، مطالعه و بررسی فرم تنگ‌های 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 تنگ‌های 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 تنگ‌ها 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 ظروف 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 (۶-۷ه.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 این حال، در تعدادی از پایان‌نامه‌های 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)، به‌راهنمایی 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 سیمرخ، 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 در اعصار سلجوقی و ایلخانی» توسط غلامحسین رحیم‌زاده و به‌راهنمایی محمدرضا خلعتبری، قابل ذکر است. که در آن، به تحلیل و تطبیق شکل، فرم و نقوش ظروف سفالین زرین فام 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 / بازدهم 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 شهرهای

نشانه‌شناسی ساختارگرا

نشانه‌شناسی ساختارگرا، روشی است که در تداوم یک خرد فلسفی، در غرب شکل گرفت و از قرن بیستم، در علوم اجتماعی و انسانی به کار رفت. مبانی نشانه‌شناسی ساختارگرا در یافته‌های زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دو سوسور، پی‌ریزی شد. او زبان را نظامی از نشانه‌ها، قلمداد کرد که کارکردی اجتماعی دارد و بیانگر اندیشه است؛ از این رو، الگوی زبان‌شناختی سوسور، در تحلیل نظام‌های نشانه‌ای دیگر، مانند خط، الفبای کرونال‌ها، آیین‌های نمادین، آداب معاشرت و غیره، به کار می‌رفت. این کارکرد، با دانش نشانه‌شناسی تحقق یافت؛ که سوسور خود، شکل‌گیری آن را پیش‌بینی کرده و از «سیمولوژی»^۱ سخن گفته بود. هم‌زمان با او، فیلسوف آمریکایی، چارلز سندرس پیرس، با بحث درباره کارکرد منطقی نشانه‌ها از دانش «سمیوتیک»^۲ نام برد.

امروزه اصطلاح‌های «سمیولوژی» و «سمیوتیک»، ذیل یک حوزه مطالعاتی به نام نشانه‌شناسی شناخته می‌شوند، که الگوی فرهنگ بشر، بشر به‌شمار می‌آیند و در تحلیل متون به کار گرفته می‌شوند. راه این دو بنیانگذار را دیگران ادامه دادند (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۱-۱۲). «موضوع اصلی، توجه ساختارگراها، نظام‌ها و ساختارها هستند. آن‌ها به دنبال توصیف همه نظام‌های نشانه‌ای به‌مثابه زبان می‌باشند؛ و سعی دارند، ژرف ساخت‌هایی را - که در زیر جنبه‌های سطحی پدیده‌ها، مانند زبان، جامعه، اندیشه و رفتار، قرار 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 می‌رسد، دو مفهوم یا برداشتی است که تنگاتنگ 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 سفالینه‌های ساخته دست انسان که خود، به نوعی هنر نیز محسوب می‌شوند؛ و به جنبه‌هایی از زیبایی و انبساط‌خاطر که از دیدن این ظروف در مایجاد می‌شود، اشاره دارند. ناچار، به این اندیشه فرو می‌رویم که، آیا این ظروف را به خاطر زیبا بودن هنر بدانیم و یا بنا به مفید بودن اشیاء کاربردی؟

ایران - که در دوره ی سلجوقی در تولید سفال فعالیت داشتند - می‌توان به شهرهای کاشان، ری، گرگان (جرجان)، ساوه، نیشابور و تبریز اشاره کرد. «کاشان، البته معروف‌ترین مرکز است و تردیدی نیست که سفالگران 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 که مجموعه‌ای واحد را به وجود آورده‌اند. روش و سبکی که بین این عناصر، هماهنگی برقرار کرده و به‌طور خلاصه، عاملی که شخصیتی ممتاز به مجموعه‌ای واحد بخشیده است» (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 بعدی 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 می‌کند (همان: ۵۲-۵۳). با جمع‌بندی تعاریف فوق، معنی فرم را این‌گونه می‌توان ارائه داد:

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

تنگ

در لغت‌نامه دهخدا، در توضیح تنگ چنین آمده است. «تنگ، [ت] کوزه سرتنگ گردن کوتاه را گویند. کوزه‌ای است سفالین یا بلورین، بیضی شکل که لوله و نایژه آن بر سرش قرار دارد و لوله‌اش آنجا که به کوزه متصل می‌شود، تنگ است و سر لوله فراخ و گشاد است. (www.vajehyab.ir)

پرداخته است... شیوه بررسی غربی - که هنرهای زیبا را از آثار پیشه وران باز می‌شناسد - در مورد ایران چندان مصداقی نمی‌یابد» (فرای، ۱۳۷۵: ۱۹۲). «بی‌گمان سفالگر ایرانی، امتیاز میان کوزه گلی خام بی‌نقش را با ظرف لعابی عالی، نیک می‌داند و احساس می‌کند. ولی در فکرش، میان این استفاده مادی و لذت معنوی، خط فاصل و مرز کاملی نیست» (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۲-۳).

ریچارد فرای می‌نویسد: «نخستین پدیده خاصی که در ذهن هر بازدید کننده نمایشگاه هنر ایران - به‌ویژه بازدیدکننده‌ای که بی‌درنگ پس از بازدید از آثار غرب، آثار ایرانی را دیده باشد - حاصل می‌شود، آن است که، هدف هنرمند ایرانی کاملاً متفاوت است. به جای آن که، نخست به آثار نقاشی نسبتاً بزرگ با شکل آدمیان بپردازد، در طی قرون متمادی، به زیبا ساختن و آرایش اشیا ویژه مورد استفاده و روزمره

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

	<p>تنگ مشبک تاریخ ساخت: ۶۱۲ ه.ق. مکان: احتمالاً کاشان ابعاد: ارتفاع (۲۰/۸) حداکثر قطر (۸/۱۶) شماره فهرست: ۳۲.۵۲۱</p>		<p>تنگ تاریخ ساخت: نیمه اول قرن ۱۳ مکان: کاشان ابعاد: (سانتی متر ۳۳ × ۳۰/۲) شماره فهرست: ۶۶.۱۷۵.۴</p>
	<p>تنگ تاریخ ساخت: قرن ۱۳ م. مکان: کاشان ابعاد: — شماره فهرست: ۶۹.۹۹.۵</p>		<p>تنگ تاریخ ساخت: قرن ۱۳ م. مکان: کاشان ارتفاع: ۱۹/۴ سانتی متر شماره فهرست: ۲۰.۱۲۰.۳۱</p>
	<p>تنگ باسر خروس تاریخ ساخت: قرن ۱۳ م. مکان: کاشان ارتفاع: ۲۸/۶ سانتی متر شماره فهرست: ۱۹.۶۸.۲</p>		<p>تنگ تاریخ ساخت: قرن ۱۳ م. مکان: کاشان ابعاد: ارتفاع (۷/۱۱ cm) حداکثر قطر (۱۶ cm) شماره فهرست: ۶۰.۹۹.۴</p>

(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، گلوپی (گردنه)، دسته، بدنه، پایه.

آزمون تبدیل^۶

«نشانه‌شناسان ساختارگرا، از آزمون تبدیل، به منظور 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 تَنگ‌ها پی برد. آزمون تبدیل شامل چهار تبدیل اساسی می‌باشد.

-انتقال جانشینی، شامل جایگزینی و جابه‌جایی؛

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

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

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

بررسی نتایج آزمون تبدیل: نتایج حاصل از آزمون تبدیل مشخص می‌کند که مهم‌ترین قسمت تَنگ‌ها بدنه آن‌ها می‌باشد. بنابراین، زبان یا ساختار تغییرناپذیر 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.

با این توصیف، در بررسی این ظروف با دو خوانش مواجه خواهیم شد: خوانش کاربرد تَنگ‌های و خوانش فرم تَنگ‌ها به عنوان یک هنر تجسمی.

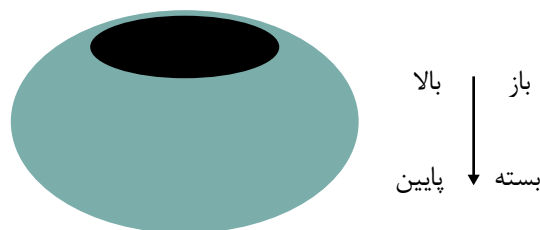
تحلیل فرم تَنگ‌ها با رویکرد نشانه‌شناسی جنبه کاربردی

«تمایزی که سوسور میان زبان و گفتار یافت، اهمیت زیادی در زبان‌شناسی یافته است. او میان زبان و گفتار تمایز گذاشت. زبان، [لانگ]^۲ 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 گفتارمان‌روایی 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 هر یک 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 تشکیل دهنده ساخت اولیه هر اسطوره هستند، اسطور واج می‌نامید^۵ 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 به واسطه 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 (برسler، ۱۳۸۶: ۱۳۳).

در این قسمت از پژوهش، براساس نظریه «زبان» و «گفتار» سوسور، تَنگ‌های سفالین را مانند متن‌هایی در نظر می‌گیریم. این تَنگ‌ها پارولی (گفتاری) هستند که لانگشان

تقابل‌های دوتایی^۷ و تولید معنا

«رومن یا کوبسن، معتقد است که واحدهای زبانی، توسط نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم مربوط و محدود می‌شوند. این تقابل‌ها، در تولید معنا نقش بنیادی دارند: معنای «تاریک» وابسته به معنای «روشن» است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۹). استروس، از تقابل‌های دوتایی، به‌عنوان جنبه‌های نامتغیر ذهن انسان نام برد که فراتر از مرزهای فرهنگی عمل می‌کند؛ یعنی ذهن انسان، جهان را بر اساس تقابل‌ها می‌شناسد و ساختارهای متقابل نه ذاتی اشیاء و پدیده‌ها که بر ساخته ذهن ماست (همان: ۱۶۲). بنابراین، با شناخت تقابل‌های دوگانه در ساختار فراگیر شناخته شده در این ظروف، می‌توان معنا را بازخوانی کرد. همان‌گونه که ملاحظه شد، در تمامی این تنگ‌ها، ساختار فراگیری (بدنه) وجود دارد؛ این ساختار فراگیر، شامل مفاهیم متقابل باز و بسته و جهت بالا و پائین می‌باشد. با توجه به بحث تقابل‌ها، درک تفکر کاربرد این ظروف، راحت می‌باشد. باز و بسته، در جهتی که قسمت بالایی حجمی باز و پایین آن، مسدود باشد، این تفکر را در ذهن پدید می‌آورد که 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 است» (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 تنگ‌ها (www.metmuseum.or)

جنبه هنری

در این بخش، یکی از نمونه‌ها به‌عنوان پیشنهاد الگویی، برای بررسی ساختار سایر ظروف، مورد تجزیه و تحلیل قرار داده می‌شود؛ تا به معنای آن، پی برده شود. این تنگ 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. مشخصات نمونه:



تصویر ۲: تنگ نمونه (www.metmuseum.or)

یکی از دستاوردهای ویژه سفالگران مسلمان، خلق اشیاء مشبک، شامل یک بدنه جامد داخلی است، که کاملاً، زیر پوسته خارجی منقوش و مشبکی، مخفی بود. این تنگ، یکی از بهترین نمونه‌های باقی‌مانده از این نوع است. ارتفاع آن ۲۰۸ میلی‌متر و حداکثر قطر آن، ۱۶۸ میلی‌متر است. ساخت شهر کاشان و تاریخ ساخت آن، ۱۲۱۵ ه.ق. / ۱۶۱۲ م. است. نقوش سیاه بر آستر لعاب، شامل یک‌سری حیوانات از جمله غزال، سگ، خرگوش، یک جفت هارپی و ۸ و یک جفت اسفنکس ۹ است؛ که در نقوش پیچیده گیاهان آبی قرار دارند. پوسته بیرونی ظرف، با لعاب فیروزه‌ای پوشیده شده و لعاب لاجوردی تیره، بخش‌هایی از نقوش گل و بته را پوشانده است. دو نوار از گلابه سیاه‌رنگ، دور تا دور لبه و لبه پایینی نقوش مشبک را تزیین کرده که داخل آن نیز اشعاری فارسی و عربی تراشیده‌اند. نوار پهن تری از پیچ گل و بته، زیر پایین‌ترین نوشته دیده می‌شود. ساقه‌های آبستره و کوچک گل و بته از ویژگی‌های این نوع سفال ایرانی است. این تنگ به نام «تنگ ماکی» نام صاحب قبلی اش شناخته شده و در نیویورک نگهداری می‌شود (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۸۶).

وجود دارند که مربوط به بافت و زمینه خاص هر رشته هنری می‌باشند.

بررسی اجزاء تنگ 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. از این رو، 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 اثر هنری، به این صورت نمودار می‌شود که، ما آگاه یا ناخودآگاه برای چیزی که می‌بینیم و یا طرح آن را می‌کشیم، اول، یک محور عمودی و یک پایه افقی در نظر می‌گیریم؛ این دو با یکدیگر مهم‌ترین عوامل ساختمانی هستند که به وسیله 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 به صورت 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، به عنوان یک هنر تجسمی، مورد تحلیل ساختاری قرار می‌گیرد، باید عناصر اصلی 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 بُعدی «سطح»، ضخامت اضافه کنیم، به حجم بدل می‌شود. عناصر سه بُعدی، به دو دسته تقسیم می‌شوند: هندسی و غیر هندسی، عناصر سه بُعدی هندسی، عبارتند از: مکعب، مکعب مستطیل، کره، منشور، مخروط و استوانه. عناصر سه بُعدی غیر هندسی، به کلیه جسم‌های موجود در طبیعت که شکل هندسی ندارند، گفته می‌شود» (نامی، ۱۳۸۷: ۲۰-۳۶). تنگ را به احجام تشکیل دهنده تبدیل می‌کنیم، از بالا به پایین به این احجام ساده برمی‌خوریم،

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 قراردادهای و رمزگان است که نشانه می‌تواند معنادار شود. این رمزگان یا قراردادهای، 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 قراردادهای می‌باشد. یاکوبسن از زبان‌شناسان ساختارگرا بود، که تأکید داشت، تولید و تفسیر متون به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی، بستگی دارد.

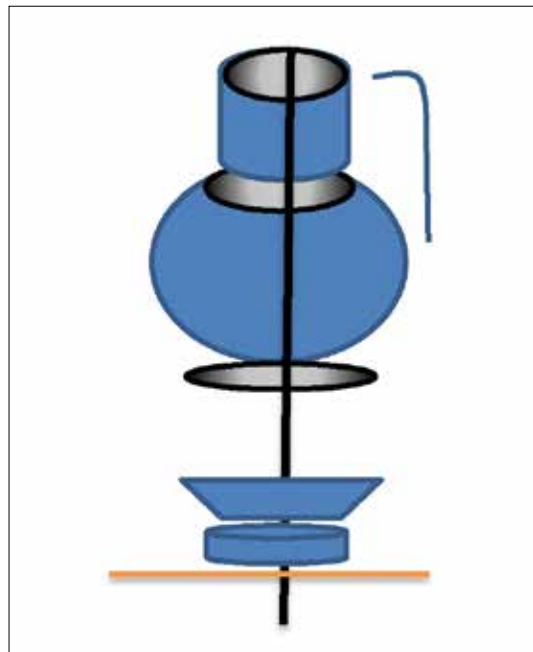
چندلر، رمزگانی را که در بافت رسانه‌ها، ارتباطات و مطالعات فرهنگی وجود دارند چنین طبقه‌بندی کرده است: رمزگان اجتماعی، متنی، تفسیری (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۲-۲۲۵). تمرکز این پژوهش، بر رمزگان ادراکی-نوعی از رمزگان تفسیری که به روان‌شناسی گشتالت مربوط است- می‌باشد. اما به اقتضای ضرورت، از سایر رمزگان مربوط به هنرهای 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 پاره‌ای از خصایص فراگیر در ادراک بصری انسان وجود دارد که در نشانه‌شناسی می‌توان آن را تشکیل دهنده یک رمز ادراکی در نظر گرفت (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۵).

هنرمندان و مفسران آثار هنری، اصول و نظریات گشتالت را به عنوان قوانینی برای تولید و تفسیر آثار هنرهای تجسمی پذیرفته‌اند، اما این قوانین قطعی و جزمی نمی‌باشند و مسلماً در حیطة تولید و تفسیر آثار هنری قراردادهای و رمزگان بسیاری

استوانه (دهانه)، کره بیضوی، یک مخروط ناقص که معکوس شده است و یک استوانه (شکل ۳). حجم بیضوی، به عنوان عنصر اصلی به تنهایی فاقد ثبات است و نیروی ادراک ماسعی می‌کند، هنگام دیدن به آن ثبات ببخشید؛ به این ترتیب که ابتدا، محور عمودی را در شکل وارد می‌کنیم، تا نحوه تعادل در آن معین شود. سپس، به دنبال پایه یا محور افقی هستیم، تا پایداری و ثبات را در آن تکمیل کنیم.

مخروط ناقص که از روی قاعده کوچک، روی زمین قرار می‌گیرد، به عنوان محور افقی - که به حجم بیضوی ثبات و پایداری می‌بخشد - وارد ترکیب بندی می‌شود. این حجم گلابی شکل، در انتها با یک حجم استوانه‌ای - که ارتفاع خیلی کمی دارد - ترکیب می‌شود. و به عنوان 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، نام خوب به ساخت‌ها و سازمان‌های روانی اطلاق می‌شود که با اوضاع و احوال حاکم، وفق داشته باشند. در زمینه معنای یک اثر بصری [اثر هنری]، کلمه خوب، واژه روشن و گویایی نیست؛ برای آن که کلمه یا تعریفی را دقیق‌تر به کار برده باشیم، بهتر است به جای آن بگوییم، از نظر عاطفی کم‌تر تحریک کننده یا ساده‌تر و بدون پیچیدگی، که همه آن‌ها به وسیله نوعی قرینه



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

سازی به وجود آمده اند... هنگامی که از این شیوه در یک کمپوزسیون استفاده می‌شود، تأثیری قوی حاکی از وجود نظم ایجاد می‌شود» (ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۴۸-۴۹) (ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۶۰).

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

در تشخیص اجزاء، عنصر دیگری که بیش تر ماهیت خطی دارد تا حجم، به چشم می‌خورد؛ دسته تنگ که به تعداد تک، در یک طرف تنگ قرار گرفته است. شکلی عصامانند دارد که از یک طرف به ابتدای دهانه وصل شده و به موازات گردنه تا اواسط بدنه آمده است. در بررسی رابطه آن با کل ساختار، چیزی که به چشم می‌آید، این است که، این جزء خارج از محورهای تعادل و تقارن قرار گرفته است.

«نقطه مقابل هماهنگی و تعادل در ترکیب بندی، عنصر بصری است که غیرمترقبه و با فشار و تأکید ارائه می‌شود. در روان‌شناسی به این دو قطب، لولینگ ۳۱ و شارپنینگ ۴۱ یا طراز کردن و برجسته کردن می‌گویند» (ا.داندیس، ۱۳۷۵: ۵۵).

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

رنگ

انسان، تمامی دانش و تجربه خود را در جهان هستی به وسیله دو عنصر شکل و رنگ کسب می‌کند. ابتدا، رنگ و سپس،

فرم و رنگ جالب و زیبا ایجاد کرده است. رنگ آبی - که یکی از اجزاء این تنگ می باشد - در ترکیب با فرم کلی ظرف (فرم کروی، فرم اصلی و غالب)، تداعی معنای معنویت، کشف و شهود و پاکی و آرامش است. بسته به این که شخص، تا چه حد از قرار دادهای مربوط به رنگ در هنرهای اسلامی آگاهی داشته باشد، - به عبارتی، با این رمزگان آشنا باشد - معنایی که از این رنگها دریافت می کند، کشف و شهود عرفانی، پاکی و آرامش و دنیای ماورایی است. اما محتمل تر از همه، تأثیرات آرام بخش و رخوتی است که رنگ آبی بر روان ما می گذارد و در هماهنگی کامل با فرم کروی اصلی است.

بافت

عنصر مسلط و غالب دیگر - که هم زمان با رنگ، درک می شود و از اجزاء موثر در ترکیب بندی این ظرف می باشد - عنصر بافت، می باشد. «اشیاء و عناصر موجود در طبیعت، هر یک دارای شکل و رنگ معینی هستند که می توانیم به وسیله این دو عامل، آن ها را از یکدیگر تمیز بدهیم، اما اگر به دقت بیش تری آن ها را مورد توجه قرار دهیم، عامل دیگری را خواهیم یافت که آن را بافت می نامیم. بافت، آن عنصر بصری است که بسیاری از اوقات به عنوان بدل، برای ارضای یکی از حواس - که همان حس لامسه باشد - ایجاد می شود. اما در حقیقت، ما می توانیم بافت یک پدیده را با دیدن تنها یا لمس کردن تنها یا با تلفیق این دو، بازشناسیم و ارزش آن را دریابیم. ممکن است بافتی فقط کیفیت بصری داشته باشد و فاقد کیفیت ملموس باشد... زمانی با یک بافت حقیقی، روبه رو هستیم که هم دارای کیفیت لامسه ای باشد و هم واجد کیفیت بصری و هر یک به تنهایی حاوی نوعی خبر حسی منحصر به فرد می باشند که در عین حال با یکدیگر متناسب نیز هستند. ولی این دو نوع احساس لازم و ملزوم یکدیگر نیستند و هر یک را به تنهایی نیز می توان دریافت؛ زیرا لمس کردن و دیدن و تجربه مستقل از یکدیگرند» (ا. داندیس، ۱۳۷۵: ۸۸). بافت، خصوصیتی ممتاز و منحصر به فرد به تنگ داده است. بافتی که حاصل از تکنیک سفالگری، موسوم به مشبک کاری است. همان گونه که اشاره شد، ظرف دو پوسته می باشد که پوسته داخلی، صاف و پوسته خارجی، به صورت نقوش پیچیده ای از گل و بوته می باشد

شکل اشیاء موجود در طبیعت - که از طریق چشم به مغز انتقال یافته است - درک می گردد. انسان در برابر رنگ های مختلف واکنش ها یا حساسیت های متفاوتی دارد. رنگ ها، دارای معانی و مفاهیم ذهنی ویژه ای می باشند؛ فرم ها نیز دارای ارزش های حسی و ذهنی فراوانی هستند که وقتی در ارتباط با رنگ ها قرار می گیرند، ارزش های زیبایی شناختی آن ها فزونی یافته و از لحاظ بصری نیروی بیش تری ارائه می دهند. تطبیق فرم و رنگ، یکی از مباحث با ارزش هنرهای بصری است که در تمام رشته های هنرهای تجسمی به کار گرفته می شود.

رنگ، یکی از اجزاء فرم است و در ارتباط با کل، معنی می یابد؛ همان طور که ملاحظه می شود، این تنگ دارای دو پوسته می باشد که پوسته داخلی، صاف و به رنگ فیروزه ای می باشد و پوسته خارجی، به صورت مشبک و پر نقش است که با لعاب فیروزه ای پوشیده شده و لعاب لاجوردی تیره نیز بخش هایی از نقوش و گل و بته ها را پوشانده است. در قسمت هایی از سطح این تنگ، از رنگ سیاه به صورت نوارها و یا داخل نقوش استفاده شده است. اما رنگ غالب آن، شامل سایه روشن های فیروزه ای و لاجوردی می باشد. «آبی رنگ خرداست؛ فراست و کشف و شهود را به همراه دارد. بصیرت و اشراق و اندیشه را معنا می کند. آبی، رنگ درونی است که در انسان حالتی ماورایی ایجاد می کند... آبی، در تفکر ایرانی رنگ پاکی و معنویت است. در معماری مساجد اسلامی، رنگ آبی و فیروزه ای بسیار به کار رفته است.» (استوار، ۱۳۹۱: ۱۳). «رنگ فیروزه ای و لاجوردی در هنر اسلامی ما نمادی از آسمان لایتناهی همراه با آرامش باطنی است» (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۳۲). «همان طور که قرمزی و خون به هم مربوطند، رنگ آبی و دستگاه عصبی نیز چنینند... وقتی آبی تیره می شود، حالت خرافات، ترس، غم و نیستی را تجسم می بخشد. ولی همیشه اشاره به عالم برتر دارد» (ایتن، ۱۳۷۸: ۲۰۰). «شکل دایره، گردشی دورانی و دور تسلسل و ابدیت را ارائه می دهد و در انسان حالت رخوت، سستی و آرامش به وجود می آورد. از این رو، نمادی از حالت های معنوی و روحی است و می تواند با رنگ آبی - که نشان معنویت، عمق، صفا و پاکی است - تطبیق کند» (نامی، ۱۳۸۷: ۹۵).

این رنگ ها با فرم بدنه ظرف که کروی می باشد یک تطبیق



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

عوض می‌شوند؛ و به این ترتیب، تحرک و جنب و جوشی دائمی، بین این قسمت به وجود می‌آید.

تعویض شدن قسمت‌های مثبت و منفی شکل، که نوعی خطای باصره به حساب می‌آید، مورد توجه 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 این که، 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 به علت ترکیب‌بندی قرینه آن به وجود آمده است - از بین می‌برد. معنایی که از آن، دریافت می‌شود، تنوع است. تنوع و جنبش در مقابل یک‌نواختی و بی‌حرکی قابل درک می‌شود.

نقوش

علاوه بر زمینه پرنقش و نگار گیاهی، این ظرف از نظر نقوش جانوری هم مورد مطالعه است. نقوش جانوری روی این ظرف، شامل یک‌سری حیوانات، مانند سگ‌ها، خرگوش‌ها، غزال‌ها می‌باشند نقوش ترکیبی دیگر هم مانند یک جفت هارپی و یک جفت اسفنجس وجود دارند؛ این نقوش جانوری، به رنگ فیروزه‌ای روی نقوش گیاهی به رنگ لاجوردی، خودنمایی می‌کنند (شکل ۴). اصل مشابهت قانون گشتالت بیان می‌کند که اشکال مشابه - مشابه رنگی - باهم دریافت می‌شوند. نقوش فیروزه‌ای، قوه ادراک را فعال می‌کنند، تا به عنوان عناصر مشابه دریافت شوند؛ و در این رقابت، چشم

که به دلیل مشبک‌کاری به صورت بافت واقعی و ملموس قابل درک می‌باشد و سایه روشن‌هایی در اثر وجود نور، قابل مشاهده است که لایه رویی را در ارتباط با لایه زیرین قابل درک و دریافت می‌کند. بافت گل و بوته و پرپیچ و خم این ظرف، به تنهایی تجربه حسی پرباری را به وجود می‌آورد. با وجود این که، این بافت قابل لمس است، اما به نظر می‌رسد که دریافت حسی ما، از بافت این ظرف، بیش تر به صورت بصری می‌باشد. «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 نمی‌شود (همان). معنایی که از بافت در ارتباط با اجزاء دیگر دریافت می‌شود، نیازمند توضیح‌های بعدی می‌باشد.

فضاهای مثبت و منفی

در بحث مربوط به شکل و زمینه، چنان که روان‌شناسان مکتب گشتالت معتقدند: «در مواجهه با یک تصویر دیداری، نیاز به تفکیک یک شکل برجسته (یک شکل با خطوط خارجی مشخص)، از پس زمینه‌ها یا زمینه وجود دارد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۵). «هر چیزی را که می‌بینیم یا موضوع اصلی است و یا عامل کمکی و فرعی است... آنچه، تأثیری عمده بر چشم بیننده بگذارد، عنصر مثبت است و آنچه حالتی خنثی تر داشته باشد، عنصر منفی محسوب می‌شود» (اداندیس، ۱۳۷۵: ۶۵). یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد ترکیب بندی یا کمپوزسیون خوب، روابط موزون و متعادل بین شکل و زمینه یا فضاهای مثبت و منفی است و هنرمند در ساخت یک ترکیب بندی، باید نسبت به چگونگی فضای مثبت و منفی در داخل کادر مورد نظر، آگاهی و شناخت کامل داشته باشد (نامی، ۱۳۸۷: ۷۸).

در این تنگ، به دلیل دو پوسته بودن آن، بین فضاهای مثبت و منفی رقابت جالبی به وجود می‌آید. به این ترتیب که ابتدا، نقوش فیروزه‌ای رنگ به عنوان فضای مثبت و شکل اصلی دریافت می‌شوند. «طبق اصل مشابهت قانون گشتالت، عناصر مشابه باهم دریافت می‌شوند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۶). زمینه گیاهی لاجوردی، به عنوان 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

جدول ۲. بررسی اجزاء فرم تنگ ماکمی و معنای آن‌ها در ارتباط باکل (ماخذ: نگارندگان)

اجزاء/نشانه	دال	مدلول	معنا در ارتباط 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 در پیچ (دو پوسته)	حرکت، جنبش	تنوع
نقوش	حیوانات و گیاهان	حرکت، گردش	تنوع

این ظروف است. در بخش بعدی، تحلیل نشانه‌شناسی بر پایه رهیافت‌های رمزگان ادراکی بوده است 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 شده است؛ با توجه به رمزگان ادراکی، معنای نظم و تعادل، در عین حال، وقار، ایستایی و خالی از هیجان را تداعی می‌کنند؛ که معمولاً در دراز مدت خسته کننده می‌باشند. این حس سکون و سنگینی، 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 شکل اصلی بدنه بوده و طبق رمزگان روان‌شناسی رنگ‌ها، به معنی کشف و شهود عرفانی، پاک‌ی و آرامش و دنیای ماورایی است. اما محتمل‌تر از همه، تأثیرات آرام‌بخش و رخوتی است که رنگ آبی بر روان ما می‌گذارد. و نیز به دلیل تأثیر سیستم عصبی، به صورت مستقیم قابل درک برای تمامی اشخاص حتی کسی که اطلاعاتی از رمزگان مربوط به رنگ‌ها ندارد- می‌باشد.

بافت و نقوش و فضاهای مثبت و منفی نیز در ارتباط با سایر اجزاء، معنای تضاد را القا می‌کنند و در نقطه مقابل، سکون و ایستایی ناشی از تعادل قرینه به وجود آمده، در ترکیب احجام فرم قرار می‌گیرد و جنبش و حرکت را القا می‌کند. نهایتاً، معنای دریافت شده از این نظام نشانه‌ای، تعادل، تقارن، وقار، آرامش و در عین حال، جنبش و حرکت می‌باشد.

را به حرکت وا می‌دارند. این حرکت، 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 اسفنگس‌ها 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 به وسیله خطوط افقی به وجود 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 به وجود می‌آورند که مکمل سادگی و تقارن بدنه محسوب می‌شوند و انرژی و جنبش خاصی به ساختار ظرف می‌بخشند.

شایان ذکر است، تمامی این نقوش، علاوه بر دلالت‌های مستقیم که دارند، دارای معنا و دلالت‌های ضمنی نیز می‌باشند که از منظر نشانه‌شناسی قابل بررسی و پژوهش می‌باشد.

نتیجه‌گیری

ظروف مورد بحث، به عنوان نظام‌های نشانه‌ای معانی پنهان و البته قابل درکی را شامل می‌شوند که در دو بخش کاربرد زیبایی، قابل خوانش هستند. این معنی، در بخش کاربرد ظروف، با شناخت ساختار فراگیر آن‌ها و با استناد به رهیافت تقابل‌های دو گانه، قابل خوانش و درک می‌شود و عبارت است از این معنا، که ظروف، برای پر و خالی کردن مایعات مناسب هستند. به عبارت دیگر، نگهداری مواد و مصرف آن در مواقع مورد نیاز، معنای نهفته در پس تفاوت‌های ظاهری

پی نوشت

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 نقد ادبی*، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران: نیلوفر.
- توحیدی، فائق (۱۳۸۶). *مبانی هنرهای فلزکاری، نگارگری، سفالگری و...، تهران: سمیرا.*
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، چ. چهارم، تهران: سوره مهر.
- چینگ، فرانسیس. دی. کی (۱۳۷۰). *معماری فرم، فضا، نظم*، چ. دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- حلیمی، محمد حسین (۱۳۷۲). *اصول و مبانی هنرهای تجسمی*، جلد ۱، تهران: شرکت افست.
- رحیم‌زاده، غلامحسین (۱۳۷۸-۱۳۷۷). *شکل، فرم و نقوش ظروف زرین‌فام 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). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.
- فرای، ریچارد (۱۳۷۵). *عصر زرین هنر ایران*، مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- کاتلی، مارگاریتا و هامبی، لوئی (۱۳۷۶). *هنر سلجوقی و خوارزمی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- کیان‌نژاد، رضیه (۱۳۸۴). *بررسی ساختار زیبایی‌شناسی سفالینه‌های دوران سلجوقی*، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، واحد مرکز.
- گرابر، الگ و دیگران (۱۳۷۱). *تاریخ ایران کمبریج، (از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانیان)*، ترجمه حسن انوشه، جلد ۵، چ. دوم، تهران: امیرکبیر.
- گروه، ارنست جی (۱۳۸۴). *سفال اسلامی*، ترجمه فرناز حایری، تهران: کارنگ.
- معین، محمد (۱۳۶۲). *فرهنگ فارسی*، چ. پنجم، تهران: امیرکبیر.
- مکی‌نژاد، 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