صفحات ۴۵-۵۴
هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • دورۀ ۲۲، شمارۀ ۲، تابستان ۱۳۹۶

مطالعۀ زبان و بیان در پیکرۀ سفالی طغرل‌بیک سلجوقی با رویکرد بینامتنی

جواد نکونام[1*]، بهمن نامور مطلق[2]

۱. دانشجوی دکتری تخصصی هنر اسلامی، دانشکدۀ هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
۲. دانشیار دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۸/۹)

چکیده

کشف بینامتنیت در قرن بیستم، نگرش نوینی در افق مطالعات علوم انسانی و هنر فراهم آورد. از گرایش‌های مهم بینامتنی، بینامتنیت خوانشی است که نخستین بار رولان بارت مطرح کرد. مقالۀ پیش رو، به مطالعۀ مجسمۀ سفالین «سلطان طغرل‌بیک سلجوقی» متعلق به هنر دورۀ اسلامی ایران با رویکرد بینامتنیت خوانشی پرداخته است. هدف اصلی نوشتار حاضر، آشنایی مخاطبان با یکی از شیوه‌های مهم نقد ادبی و هنری معاصر، یعنی بینامتنیت خوانشی است که با تطبیق آن بر پیکره‌های مطالعاتی ایرانی و اسلامی، قابل بهره‌برداری است. در ابتدا، شناسۀ تاریخی پیکرۀ حاضر معرفی می‌شود و سپس، کشف تمامی خوانش‌های ممکن با رویکرد بینامتنی در مجسمۀ مذکور کانون توجه قرار می‌گیرد. در مرحلۀ بعد، با تحقیقی میدانی، نقش متن‌های مذکور در خوانش مخاطبان اثر نقد و بررسی می‌شود. بدین منظور، چهل خوانش مختلف که از مصاحبه با دانشجویان رشته‌های هنر و ادبیات شکل یافته، محور تحلیل این قسمت است. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد اول، خوانش بینامتنی به‌عنوان روش تحقیق، قابلیت نقد و بررسی آثار هنری و تجسمی ایرانی- اسلامی را دارد. دوم، خوانش مخاطبان اثر حاضر، اغلب خوانشی مرکب (متنی، بینامتنی و فرامتنی) بوده است.

واژگان کلیدی

پیکرۀ سفالی، خوانش بارتی، رویکرد بینامتنیت، طغرل‌بیک سلجوقی، هنر اسلامی

* نویسندۀ مسئول: تلفن: ۰۹۱۵۵۷۱۰۶۱۷، نمابر: ۳۸۷۶۰۶۱۶ -۰۵۱، E-mail: Jnekonam32@gmail.com.

مقدمه

هنرهای تجسمی در فرهنگ و هنر شرق و غرب، حضوری مستمر و فعال داشته است. اصول و قوانین این هنرها همواره مشترک است و از آن تحت عنوان مبانی هنرهای تجسمی یاد می‌شود. هربرت رید[1] معتقد است: «اصول و قوانین اساسی هنر، در همهٔ انواع آن و در تمامی قرون یکی است؛ اما غرض یکی نیست. هنرمند قوانین و صناعات هنر را برای غرض‌های گوناگون به کار می‌برد. گاهی برای بیان ظاهر امور، گاهی برای بیان حقیقت، گاهی برای تجسم آرمان‌ها، گاهی برای کاوش مجهولات و حتی گاهی برای سعی در آفرینش واقعیتی جدید، همهٔ این کاربردهای هنر بر حق‌اند» (رید، ۱۳۵۱: ۲۰۸).

بر این اساس، هنرهای تجسمی دورهٔ اسلامی نیز زبان و بیان خاص خود را دارد. با توجه به اینکه حجم سفالی بررسی‌شده در پژوهش حاضر به دورهٔ اسلامی مربوط است، نگارنده سعی کرده است در مطالعهٔ بصری این اثر حجمی، با رویکرد بینامتنی[2] به نظرگاه اسلامی نیز توجه کند. به‌عبارتی، از دریچه‌ای متفاوت، با نشانه‌شناسی رایجی که مطالعهٔ هنر دینی را تحت تأثیر سطحی‌نگری خود قرار می‌دهد، به بررسی تجسمی این عهد از هنر اسلامی پرداخته شده است.

بنابراین در مطالعهٔ این آثار، به عناصر ناب بصری همچون نقطه، خط، سطح، رنگ و نور توجهی ویژه شده است که حضور پررنگ و نمادینی در هنرهای تجسمی، ادبیات و عرفان اسلامی دارند. بی‌تردید، نقد و مطالعهٔ تجسمی این آثار حجمی، در کنار درک مفاهیم رمزی اسلامی مستتر در آنها، دریافت کامل مخاطب از این آثار را به‌همراه می‌آورد. به اعتقاد نگارنده، خوانش اثر هنری مذکور با رویکرد بینامتنیت می‌تواند ما را به این مقصود رهنمون سازد؛ زیرا به تعبیر بارت[3] هر متنی (اثر هنری) بینامتن است و دیگر متن‌ها با شکل‌های کمابیش قابل شناسایی در آن حضور دارند؛ مثل متن‌های فرهنگ پیشین و متن‌های فرهنگ محیط... . با شناسایی کامل این روابط بینامتنی و کنار هم قراردادن آنهاست که تأویل کامل از متن هنری ممکن خواهد شد. نوع پژوهش حاضر تاریخی و کاربردی است و ابزارهای گردآوری اطلاعات شامل مطالعات کتابخانه‌ای و تحقیق میدانی بوده است. پرسش‌هایی که این جستار در صدد پاسخ به آنهاست، عبارت است از:

- چگونه مخاطبان از روابط بینامتنی برای خوانش مجسمهٔ سفالی حاضر بهره برده‌اند؟
- چه تعداد از خوانش‌های بینامتنی اثر، دارای ارجاعات صریح به متن‌های دیگر هستند؟
- چه میزان از خوانش مخاطبان به وجه کلامی و چه تعداد به وجه تصویری یا هر دو معطوف است؟

توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

در ابتدا، به‌اختصار، پیکرهٔ سفالی مدنظر و شخصیت تاریخی آن معرفی می‌شود. شناسهٔ اثر به شرح زیر است:

عنوان اثر: آن گونه که بر لبه و پیشانی تاج یا کلاه این مجسمهٔ سفالی نوشته شده است، مشخص می‌کند این پیکره، متعلق به شخصی حقیقی است که «سلطان طغرل‌بیک سلجوقی» نام دارد.

تکنیک ساخت: جنس بدنه از سفال لعاب‌دار با نقوش گیاهی سیاه است که در زیرلعاب فیروزه‌ای شفاف خودنمایی می‌کند و جنس بدنهٔ آن از گل سفید مشهور به خمیر سنگی[4] ساخته شده است.

ابعاد: پیکرهٔ مذکور به ابعاد ۱۷ در ۱۷ سانتی‌متر و ارتفاع آن حدود ۴۳ سانتی‌متر است.

تاریخ ساخت: این مجسمه در سدهٔ ۶ و ۷ قمری ساخته شده است.

محل ساخت: کشور ایران و کارگاهی در کاشان است.

تصویر ۱. سلطان طغرل‌بیک سلجوقی در حال نماز، ایران، کاشان، سدهٔ ۶ و ۷ هجری، ابعاد ۱۷*۱۷ و ارتفاع ۴۳ سانتی‌متر. مأخذ: (موسوی، ۱۳۸۶: ۹۸)

معرفی شخصیت تاریخی

سلطان طغرل‌بیک، مؤسس سلسلهٔ سلجوقی است. ترکان سلجوقی از قبایل ساکن آسیای مرکزی بودند که در جست‌وجوی چراگاه دام‌های خود، به‌تدریج وارد ماوراءالنهر و خراسان شدند. رهبری این قبایل را فردی به نام سلجوق به عهده داشت که بعدها، نوهٔ او، طغرل، توانست با شکست سپاه سلطان مسعود غزنوی در مرو و فتح خراسان، سلسلهٔ جدید سلجوقیان را تأسیس کند. طغرل در سال ۴۳۴، خوارزم و همدان را که در تصرف غزنویان و آل بویه بود، ضمیمهٔ متصرفات خود ساخت. در سال ۴۶۶، عازم بغداد شد و به فرمان القائم امرا اله، خلیفهٔ عباسی، به نام او خطبه خوانده شد و ملقب به رکن‌الدوله ابوالطالب عین امیرالمؤمنین گردید. بدین‌سان، طغرل با لقب سلطان و عنوان سرکردهٔ خاندان سلجوقی که در حال تبدیل به سلسلهٔ حاکمه بود، حاکم مقتدر سرزمین‌های ایران شد. طغرل در سن هفتادسالگی، در حالی که ایل و قبیلهٔ خود را از مرحلهٔ شبانی و راهزنی به فرمانروایی و سلسله‌ای مقتدر رسانده بود، درگذشت (بیات، ۱۳۷۳: ۱۱۹).

بر اساس اسناد، این مجسمهٔ سفالین ساخت کارگاهی در کاشان است. هنرمند سفالگر، این سلطان مقتدر مسلمان را با ریش بلند و تاجی بر سر نشان می‌دهد که بر روی دو زانو نشسته و به نظر حالتی از خضوع، خشوع و تواضع در برابر قدرت برتر و شاید هم نماز و عبادت را تداعی می‌کند. البته به نظر می‌رسد با توجه به داشتن تاجی بر سر، احتمال انجام فریضهٔ نماز منتفی است. رنگ غالب تاج و جامه، فیروزه‌ای و مزین به نقوش گیاهی است و در قسمت چهره و بخش کوچکی از جامه، رنگی نخودی دارد. با توجه به اینکه دوران حکومت طغرل‌بیک سلجوقی سدهٔ پنجم هجری قمری و تاریخ ساخت مجسمهٔ مذکور سدهٔ ششم و هفتم را نشان می‌دهد و با عنایت به ویژگی نژاد مغولی در پیکره، به نظر می‌رسد این پیکرهٔ سفالین بعد از مرگ وی، متأثر از عناصر مکتب مغول ساخته شده باشد و احتمالاً کاربرد یادبودی و نمادین داشته است.

خوانش‌های ممکن در اثر حجمی

پرسش اساسی که در اینجا مطرح می‌شود، این است که در خوانش چنین متنی، مخاطب چه عناصری را خودآگاه و ناخودآگاه کانون توجه قرار می‌دهد تا بر اساس آنها متن را دریافت کند؟

در پاسخ به این پرسش می‌توان عناصر را به دو گروه درون‌متنی و برون‌متنی متمایز کرد.

۱. عناصری درون‌متنی که در خود متن و اثر قرار دارند، شامل:

- نشانه‌های تجسمی؛
- نشانه‌های شمایلی (نمادین)؛
- نشانه‌های کلامی.

۲. عناصر برون‌متنی به مؤلف، جامعه و بافتی باز می‌گردد که اثر در آنها قرار دارد. در این پیکرهٔ سفالین می‌توان نشانه‌های نمادین را به‌عنوان عناصر برون‌متنی بررسی و ارزیابی کرد. بررسی نشانه‌های نمادین از این جهت کانون توجه نگارنده قرار گرفت که هنر اسلامی هنری است پررمزوراز و آثار هنری دورهٔ اسلامی سرشار از عناصر رمزی و نمادین هستند. این رمز و نمادها، نه از نوع قراردادی آن، بلکه از دل فرهنگ و تمدن اسلامی جوشیده‌اند و متضمن موضوعی وسیع و ناخودآگاه در ماورای معنای آشکار و مستقیم خود هستند.

تحلیل پیام نشانه‌های مذکور و سپس، مطالعهٔ کنش متقابل پیام‌ها بر یکدیگر، موجب شناسایی کامل دلالت‌های صریح و ضمنی و درنهایت، خوانش جامع اثر خواهد بود. بنابراین، عناصر مدنظر در خوانش این اثر عبارت‌اند از: عناصر تجسمی، عناصر شمایلی (نمادین) و عناصر کلامی. در ادامه، هریک از این عناصر به‌همراه خوانش‌های ممکن آنها دسته‌بندی شده است.

الف) عناصر تجسمی

چنان‌که ذکر آن رفت، اکثر ایده‌های بنیادین در هر اثر تجسمی، به‌وسیلهٔ نشانه‌های تجسمی انتقال می‌یابد. بنابراین، در این قسمت، به مطالعهٔ دال و مدلول‌های تجسمی مشهود در پیکرهٔ سفالی طغرل‌بیک و خوانش‌های حاصل از آن پرداخته شده است.

ب) عناصر شمایلی (نمادین)

نشانه‌های شمایلی بر اساس شباهت و قیاس با موضوع تعریف می‌شوند؛ اما از آنجا که این نشانه‌ها، مدام به‌سوی نشانه‌های نمادین پیش می‌روند، در پیکرهٔ سفالی طغرل‌بیک هم‌زمان بررسی شده‌اند. باید توجه داشت هریک از علائم شمایلی، برای بیان چیز دیگری جز خود آن علامت حضور دارند؛ یعنی برای بیان دلالت‌های ضمنی (پیام نمادین= عناصر برون‌متن) و وابسته به آن. در این قسمت، با برشمردن عناصر شمایلی به خوانش‌های ممکن شمایلی و نمادین حاصل از آن پرداخته شده است.

جدول ۱. مطالعهٔ دال و مدلول‌های تجسمی در پیکرهٔ سفالی طغرل‌بیک سلجوقی متعلق به سدهٔ ششم و هفتم

عناصر تجسمی (دال‌های تجسمی)	مدلول‌های تجسمی= خوانش‌های ممکن بصری
۱. ترکیب‌بندی	مثلثی شکل است و حرکتی رو به بالا و عمودی، متقارن، فعال و پویا دارد.
۲. رنگ	- رنگ‌های فیروزه‌ای، اکر، سیاه و لاجوردی - رنگ پوست صورت و دست‌ها اکر و روشن، رنگ سرد فیروزه‌ای در جامه، رنگ تیره و سیاه در ریش و در نقوش گیاهی جامه - تسلط رنگ‌های طبیعی: واقعیت و همانندی
۳. نور	- سایه و روشن در اجزای چهره و ریش: طبیعت‌پردازی - تخت و بدون سایه‌پردازی در نقوش گیاهی: طبیعت‌گریزی
۴. بافت	- بافت پراکنده و پیچان نقوش در جامه و کلاه - بافت تجمع‌یافته و متراکم در ریش: نرمی - بافت روشن و لطیف در صورت و دست: قابل لمس
۵. فرم و نقش	- حجم کلی مخروطی‌شکل، تنهٔ استوانه‌ای و کلاه مخروطی - دارای نقوش گیاهی پیچان، نقطه و خط - نقش و فرم خلاصه‌شده: واقعیت و همانندی به طبیعت
۶. تناسب	سر بزرگ به نسبت تنه: تأکید، تناسب بین بافت پراکنده و متراکم، تناسب بین رنگ سرد و گرم، تناسب بین فرم زاویه‌دار و فرم نرم
۷. تضاد	تضاد رنگ‌های سرد و گرم (فیروزه‌ای و اکر)، تضاد رنگ‌های تیره و روشن (سیاه و اکر و فیروزه‌ای)، تضاد در فرم تندوتیز کلاه و فرم منحنی صورت و پیکره، تضاد در بافت پراکندهٔ جامه و متراکم ریش و لطیف صورت
۸. ابعاد	ارتفاع ۴۳ سانتی‌متر
۹. تزئین	لعاب فیروزه‌ای شفاف، نقاشی قلم سیاه زیرلعابی، بدنهٔ سفید بدل چینی

جدول ۲. مطالعهٔ دال و مدلول‌های شمایلی و نمادین در پیکرهٔ سفالی طغرل‌بیک سلجوقی متعلق به سدهٔ ششم و هفتم

عناصر شمایلی (دال‌های شمایلی)	مدلول‌های سطح نخست= خوانش‌های ممکن شمایلی	دلالت‌های ضمنی= خوانش‌های ممکن نمادین (عناصر برون‌متن)
۱. پیکرهٔ نشسته	مردی میان‌سال و باتجربه، نشسته بر روی دو زانو و دو دست به رسم ادب بر آن نهاده است.	عبادت، راز و نیاز، نماز، طاعت و بندگی و تسلیم در برابر قدرت برتر
۲. سر	بزرگ‌تر از تناسب معمول، اغراق در ابعاد و ارتفاع سر و ریش برابر با ارتفاع کل پیکره	تأکید بر دانایی و فرزانگی، خردمندی، بینش گسترده، اندیشه‌ور و متفکر
۳. چهره	چهرهٔ فراخ، نگاه رو در روی بیننده، چشمان تنگ و کشیده، چشم و ابروی سیاه، موی و ریش سیاه و چهرهٔ آرایش‌شده	تجربه، هیبت، صلابت، صاحب قدرت سیاسی و مذهبی و عناصر چهرهٔ مغولی
۴. چشم	بادامی، کشیده و ریز	ابهام‌آلود و پررمزوراز
۵. دست	هر دو کف دست بر روی زانو قرار گرفته و ظریف و نازک است.	خضوع و خشوع، مطیع و فرمان‌بردار، ادب، دستان ظریف و نازک نشان دیوانی‌بودن
۶. ریش	سیاه و بلند و متراکم	جذبه، رهبر دینی و مذهبی، سلطنت و قدرت و مردانگی
۷. تاج و کلاه	کلاه یا تاج مخروطی با لبهٔ برگشته و منقوش به نقوش گیاهی و نوشتاری	پادشاهی و سلطنت، صاحب اقتدار و رهبری
۸. جامه و لباس	عبایی پرنقش و نگار و منقوش به نقوش هندسی و گیاهی	ردای سلطنت و فرمانروایی، ردای روحانی، طبقهٔ اجتماعی اشرافی و درباری
۹. نقش گیاهی	نقوش پیچان اسلیمی و ختایی در حرکتی رو به بالا	بهشت زمینی، رشد و شکوفایی، رویش و زندگی، توحید، موازنهٔ عشق و عقل و وحدت در کثرت

نکته‌ای درخور تأمل که در اینجا باید بدان اشاره شود، اینکه پیکرهٔ سفالی طغرل‌بیک به گونه‌ای ساخته و پرداخته شده است که به نظر نژاد مغولی دارد؛ حال آنکه وی از نژاد ترکان سلجوقی است. بنابراین، در توجیه این مسئله، به‌زعم نگارنده، باید گفت این اثر با توجه به تاریخ ساخت که سدهٔ ششم و هفتم را نشان می‌دهد و وجود عناصر نگارگری عصر مغول و عناصر چینی در چهرهٔ پیکره (چشم و ابروی کشیده)، نشان از ساخت اثر پس از مرگ طغرل‌بیک (سدهٔ پنجم) دارد و تأثیر هنرمند سازندهٔ آن از مکتب هنری مغول مشهود است.

ج) عناصر کلامی

اثر مورد مطالعه، متن حجمی و بصری است؛ اما به دلیل استفاده از نظام کلامی در آن، از سطح اثری بصری فراتر می‌رود و به متن تجسمی چندنظامی تبدیل می‌شود. وجود کلمات موجب می‌شود اثر علاوه بر نظام خوانش تصویری، به نظام خوانش کلامی نیز نیازمند باشد. نظام کلامی این اثر تجسمی عبارت «سلطان طغرل‌بیک سلجوقی» است که روی لبهٔ برگردان تاج یا کلاه به خط نسخ نوشته شده است که البته، اندکی ناخواناست. این نشان کلامی در ادامه خوانش شده است.

جدول ۳. مطالعهٔ دال و مدلول‌های کلامی در پیکرهٔ سفالی طغرل‌بیک سلجوقی متعلق به سدهٔ ششم و هفتم

عناصر کلامی (دال‌های کلامی)	خوانش‌های ممکن کلامی	
	خوانش صریح کلامی	خوانش ضمنی کلامی
«سلطان طغرل‌بیک سلجوقی» به خط نسخ	- معرفی هویت واقعی پیکرهٔ سفالی یعنی طغرل‌بیک سلجوقی که سلطان نیز بوده است.	- مسلمان‌بودن طغرل‌بیک سلجوقی (خط عربی، خاص مسلمانان و گاهی شناسهٔ اثر اسلامی بوده است) - قلم تکثیر کلام الهی: قرآن

خوانش‌های ممکن ارجاعی در کلام

تردیدی نیست که واژه‌ها از معنای خاصی برخوردارند که بلافاصله بعد از خواندن قابل رؤیت هستند؛ ولی همان گونه که تمهیدات تجسمی (ترکیب‌بندی، بافت، جهت و...) و گزینش‌های تجسمی، یاری‌بخش پیام‌های شمایلی هستند، به همان شدت در سلسله‌مراتب خواندن و میزان تعیین اهمیت پیام‌های زبانی نیز نقش دارند.

در این پیکرهٔ سفالی، بر محیط تاج سلطنتی طغرل‌بیک، نام او «سلطان طغرل‌بیگ سلجوقی» به خط نسخ نوشته شده است. این نقش نوشتاری به رنگ روشن بر زمینه‌ای تیره نوشته شده و به لحاظ تضاد رنگی با زمینه و فاصله‌گذاری کلمات، به‌روشنی و صراحت خوانده و دریافت می‌شود؛ هرچند در تصویری که از این پیکره موجود است، خط ناخوانا به نظر می‌رسد. نوع قلم انتخابی برای نوشتن این نشانهٔ کلامی، همان قلم کتابت قرآن یعنی نسخ است که از این جهت که تجلی کلام خداوند و موجب تکثیر آن می‌شود، نزد مسلمانان از تقدس خاصی برخوردار است. این نشانهٔ کلامی به خط نسخ، در سطح نخست بیانگر هویت واقعی طغرل‌بیک است و او را به مخاطب معرفی می‌کند. از سوی دیگر، احتمالاً دلالت ضمنی بر مسلمان‌بودن وی دارد. باید بر این نکته تأکید کرد که خط نسخ یک خط عربی و خاص مسلمانان است و در طول تاریخ به شناسه‌ای برای شناخت آثار هنری دورهٔ اسلامی تبدیل شده است. در ترکیب کلی پیکره، این نشانهٔ کلامی در محل پیشانی اثر واقع شده است و پس از اولین نگاه مخاطب به اثر که متوجه چهره و چشمان پیکره می‌شود، به نظر می‌آید و هویت متن را بی‌پرده هویدا می‌کند.

د) رویکرد ترکیبی عناصر

درنهایت، باید اذعان داشت با مشاهده، توصیف و تبیین تک‌تک عناصر تصویری (تجسمی و شمایلی) و کلامی پیکره و تفسیر دلالت‌های اولیه و ثانویهٔ آنها و سپس، پیوند تمامی این مفاهیم و پیام‌ها با یکدیگر، مخاطب به ویژگی‌های خاص بازنمایی این حجم سفالی سوق خواهد یافت. تحلیل پیام‌های تصویری بر این اساس، جامع‌ترین تأویل‌ها از یک متن را میسر می‌سازد که در ادامهٔ جستار حاضر بدان پرداخته شده است.

این پیکرهٔ سفالی با گرایش‌های طبیعت‌پردازانه و نزدیک به واقعیت، در عین حذف جزئیات، با بزرگ‌نمایی سر و ریش پیکره، بر متمرکزشدن قدرت سیاسی و دینی در شخص طغرل‌بیک سلجوقی تأکید دارد که خلیفهٔ وقت مسلمین آن را تأیید کرده بود و با درایت و کاردانی، قبیلهٔ خود را از مرحلهٔ شبانی و راهزنی، به اوج قدرت و سلطنت می‌رساند. جامهٔ او با نقوش گیاهی پیچان و افشان، در حرکتی رو به

بالا، ازسویی پیوند او را در عین قدرت و فرمانروایی، با آیین‌های طبیعت‌محور قومی و قبیله‌ای خود می‌رساند که از پایه‌های قدرت او بوده‌اند و از سوی دیگر، چنان‌که بورکهارت[۵] می‌گوید: «نقوش اسلیمی چه به‌صورت افشان در سطح و چه به‌صورت حلقه‌های متحدالمرکز پایه، مایه‌ای از وحدت را در خود جای می‌دهند... حضور دایره، سمبل حقیقی توحیدی در پیچش‌ها و نقش‌مایه‌های این طرح، حضوری پنهان دارد... هر دایره را می‌توان مرتبه‌ای از مراتب وجود دانست که با کاسته‌شدن از ابعاد نقوش در حرکت به‌سوی مرکز، فنا و بقا، نفی و اثبات را که اساس دین اسلام است، به نمایش می‌گذارد که همانا «لا اله الا الله» است... طرح اسلیمیِ منطقی و موزون، ریاضی‌گون و آهنگین است. این ویژگی برای دین اسلام که طالب موازنهٔ عشق و عقل است، بسیار حیاتی است» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۰).

بنابراین، در پوشش تمامی زمینهٔ جامهٔ طغرل‌بیک، اشاره‌ای تلویحی به وحدت الوهیت و صفت محیط خداوند وجود دارد که همه چیز را در بر می‌گیرد و حاصل هماهنگی و وحدت در عین کثرت است. بنابر آنچه گفته شد، این پیکره را می‌توان یادبودی از این فرمانروای مقتدر و مسلمان دانست که مجموعهٔ دریافت‌ها از عناصر تجسمی، شمایلی، نمادین و کلامی نیز دالی بر این مدعا هستند.

مطالعهٔ خوانش مخاطبان

در این قسمت که از بخش‌های مهم پژوهش حاضر محسوب می‌شود، به معرفی، دسته‌بندی و مطالعهٔ خوانش‌های متعدد از منظر مخاطبان پرداخته شده است. بر اساس این مطالعات می‌توان علاوه بر تبیین جهت‌گیری خوانش مخاطبان، خوانش‌های بینامتنی را که هدف اصلی این نوشتار است، شناسایی و مطالعهٔ تطبیقی کرد. این خوانش‌ها عمدتاً توسط دانشجویان دورهٔ کارشناسی ارشد و دکتری و اساتید رشته‌های مختلف هنر، ادبیات و تاریخ صورت گرفته است. این مخاطبان، بیش از چهل نفر بوده‌اند که از خاستگاه‌های گوناگون به‌ویژه هنری انتخاب شده‌اند و در ادامه، از آنان تحت عنوان مخاطب شمارهٔ یک، دو و... یاد خواهد شد. بازتاب‌های ارائه‌شدهٔ مخاطبان این اثر، بیانگر تنوع بسیار در خوانش‌های آنهاست. این تنوع در نحوهٔ توجه به عناصر، نگارش خوانش، دلالت‌پردازی، ارجاعات و... دیده می‌شود. در اینجا به بررسی سه نوع خوانش متنی، بینامتنی و فرامتنی مخاطبان پرداخته شده است. البته باید اذعان کرد بین این گونه‌های خوانشی رابطه‌ای کاملاً مجزا یا تقابلی وجود ندارد؛ بلکه بیشتر به رابطه‌ای تودرتو و درهم‌تنیده شباهت دارد.

الف) متنی

خوانش متنی یا درون‌متنی، خوانشی است که می‌کوشد فقط با استفاده از متن به خوانش بپردازد. نامور مطلق می‌نویسد: «این خوانش، در شکل آگاهانه و کارشناسانهٔ خود می‌تواند سبک‌شناسانه یا صورت‌شناسانه باشد. در نگاه نخست، بیشترین خوانش مخاطبان به این نوع خوانش، یعنی خوانش متنی مربوط می‌شود. در اغلب این خوانش‌ها ارجاع مستقیم به اثری دیگر دیده نمی‌شود. البته باید اذعان کرد هیچ خوانش کاملاً متنی وجود ندارد و هر خوانشی، خوانش بینامتنی محسوب می‌شود. بسیاری از خوانش‌های متنی جنبهٔ سبک‌شناسی و فرمالیستی[۶] دارند» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۴۰۲). صاحبان این خوانش کسانی هستند که با مبانی هنرهای تجسمی آشنا و از کیفیات عناصر بصری شناخت دارند. پرداختن به سطح، شکل، حجم، نور، رنگ، بافت، فرم و ترکیب‌بندی از موضوعات محوری این نوع خوانش محسوب می‌شوند.

مخاطب شمارهٔ شش که کارشناس ارشد طراحی صنعتی و مدرس دانشگاه است، می‌نویسد: «در مجموع، شمایل اثر بیش از سایر جنبه‌ها حاکمیت دارد. تناسب فرمی حجم در ترکیب فرم کلاه، حالت کشیدهٔ صورت و اندازهٔ تنه و اندام اثر گویاست. درنهایت نقوش، تزئینات و رنگ اثر مورد توجه قرار می‌گیرد که از سویی در تناسب و هماهنگی با ترکیب آرام و نشستهٔ پیکره است و از سوی دیگر، نقش پرکننده و تزئینی دارد.»

مخاطب شمارهٔ هجده که کارشناس ارشد هنر اسلامی با گرایش سفال و مدرس دانشگاه است، به‌خوبی از تکنیک ساخت و تأثیر آن بر نقد بصری اثر سخن می‌گوید: «بدنهٔ پیکره از گل سفید یا بدل چینی ساخته شده است. البته با توجه به رنگ نخودی بخش‌هایی از پیکره، ممکن است جنس بدنه از گل قرمز باشد که در قسمت جامه و کلاه از انگوب سفید[۷] پوشیده شده باشد. رنگ لعاب بدنه آبی فیروزه‌ای شفاف است که با تکنیک قلم مشکی زیرلعابی و با نقوش گیاهی تزئین یافته است. در طراحی چهره، علی‌رغم تنه که فاقد عمق نمایی و پرسپکتیو[۸] حجمی است، از شیوهٔ واقع‌گرایی استفاده شده است.» در اینجا، ارجاع مخاطب به سبک تلفیقی اثر، یعنی دو سبک واقع‌نمایی[۹] و طبیعت‌گریزی است.

مخاطب شمارهٔ ده که دانشجوی کارشناسی ارشد باستان‌سنجی است، می‌نویسد: «طراحی لباس و کلاه پیکره به دلیل وحدت در رنگ و نقش، موزون و متناسب به نظر می‌رسد.»

مخاطب شمارهٔ ۲۸ از هنرمندان برجستهٔ مجسمه‌سازی کشور و استاد رشتهٔ حجم و سفال دانشگاه است که سال‌ها در این عرصه تجربه اندوخته است و می‌نویسد: «این مجسمه به نظر متعلق به عصر سلجوقی و اثر حجمی نقاشی‌شده است که می‌توان آن را «نقاشی حجم» نامید. می‌توان شاخصه‌های چندین سبک هنری را در آن مشاهده کرد. از جهت حضور عناصر نمادین موجود در اثر، سبک سمبولیسم[۱۰] و بی‌تناسبی واقعی در اعضای پیکرهٔ سبکی پریمیتیو[۱۱]، چکیده‌انگار و طبیعت‌گریز محسوب می‌شود. از نظر تکنیک ساخت به نظر حجم سفالی توپر می‌رسد که با رنگ مشکی و لعاب فیروزه‌ای نقاشی شده است.»

مخاطب شمارهٔ ۳۴، کارشناس ارشد پژوهش هنر و استاد جوان در هنر سفالگری و لعاب است. او از زاویه‌ای خاص به ترکیب اثر می‌نگرد و می‌نویسد: «نسبت سر به تن بزرگ است. گویا همهٔ تن، سر است و کلاه و ریش... به نظر نقطهٔ تأکید و مدخل ورود به اثر، دست‌های ظریف و دیوانی پیکره است... تکنیک تزئین اثر، نقش زیرلعاب فیروزه‌ای شفاف با قلم مشکی است و بدنه از جنس گل سفید یا بدل چینی ساخته شده است.»

ب) بینامتنی

خوانش بینامتنی در این جستار، اصلی‌ترین خوانش محسوب می‌شود و به همین دلیل، تأمل بیشتری برمی‌انگیزد. درواقع، یکی از موضوعاتی که در خوانش‌های مخاطبان به آن توجه شده، خوانش بینامتنی است. خوانش‌های بینامتنیِ شناسایی‌شده نزد مخاطبان، بسیار متنوع و گوناگون هستند که می‌توان آنها را به دو دسته خوانش بینامتنی تصویری و خوانش بینامتنی کلامی تقسیم کرد. البته این لزوماً به معنی تمایز میان این دو خوانش نزد مخاطب نیست.

گاهی تکنیک به‌کاررفته در یک اثر هنری، بسیاری از مخاطبان به‌خصوص آنهایی که دارای شناخت تجسمی هستند، وا می‌دارد به روابط بینامتنی اشاره کنند. مصالح به‌کاررفته در خلق اثر همچون سفال و لعاب، هریک دارای بسترهای کاربردی خاصی است که همین موضوع موجب می‌شود روابط بینامتنی میان این مصالح و بسترهای اصلی توجه مخاطب را برانگیزد.

مخاطب شمارهٔ ۳۰ که کارشناس ارشد پژوهش هنر و شاغل در حوزهٔ معماری است، می‌نویسد: «این اثر به‌لحاظ نقش اسلیمی روی لباس، گویا اثری اسلامی است یا اینکه هنرمند آن در فضایی اسلامی تنفس کرده باشد و با توجه به انواع ترک بر روی حجم آن به نظر سفالین می‌رسد. نیز لعاب آبی- فیروزه‌ای روی بدنه، رنگی ایرانی و متعلق به سرزمین ایران است. اگر جنس بدنهٔ اثر بدل چینی باشد، متعلق به دورهٔ سلجوقی است؛ چون این بدنه‌ها از دورهٔ سلجوقی رواج یافت و تا دورهٔ صفوی در ایران به کمال رسید.» ارجاعات بینامتنی برای خوانش پیکره در اینجا بر پایهٔ مصالح آن است؛ زیرا سفال بدل چینی به‌خصوص با لعاب آبی- فیروزه‌ای و نقوش اسلیمی هویت و اصالت ایرانی و اسلامی دارد.

در خوانش بینامتنی، برخی از مخاطبان میل دارند نظر یا خوانش خود از متن اصلی را به متن دیگری مرتبط کنند و بدین گونه، نقد و خوانش بهتری از اثر ارائه دهند.

مخاطب شمارهٔ ۴۰ که دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر است، می‌نویسد: «حالت چهره در این پیکره، نگارگری دوران مغولی را به یاد می‌آورد و ریش بلند شاهان بین‌النهرین، فرم نشستن مجسمهٔ بودا، کنگره کلاه، کلاه شاهان ساسانی و قندیل کلاه، کلاه‌های قوم هندی و فینیقی را به ذهن متبادر می‌کند.» در اینجا خوانش مخاطب، ارجاعات بینامتنی از یک هنر (سفال و سرامیک) به هنری دیگر (نگارگری) روابط بیناهنری و بینامتنی را با یکدیگر پیوند می‌زند. در ادامه، ارجاعات بینامتنی مخاطب به هنر هند، بودا، بین‌النهرین و... ارجاعی بینافرهنگی و بیناتمدنی محسوب می‌شود.

مخاطب شمارهٔ ۲۸ نیز که کارشناس صنایع دستی و صاحب تجربه در حوزهٔ هنرهای سنتی است، می‌نویسد: «پیکرهٔ سفالی فوق از لحاظ فرم نشستن و طراحی چهره و به‌ویژه نقوش گیاهی، متأثر از نگارگری است... این اثر ارتباطی بی‌واسطه با نگارگری دارد؛ از این نظر که همچون نگارگری، کاربردی است و به نظر کارکرد تزئینی دارد. از این منظر در میان آثار سفالی دورهٔ اسلامی کم‌نظیر و بااهمیت است؛ زیرا آثار سفالین دورهٔ اسلامی اغلب کاربردی و به‌صورت ظروف بوده‌اند.» در خوانش این مخاطب ارجاع بینامتنی اثر، از نوع بیناهنری (بینارسانه‌ای) یعنی هنر سفال و هنر نگارگری است.

مخاطب شمارهٔ ۲۵ که کارشناس ارشد طراحی فرش است و به نقوش اثر توجه ویژه دارد، می‌نویسد: «نقوش گیاهی ختایی که در این اثر استفاده شده است، از وجوه مشترک بین هنر سفال و فرش است و نوع چرخش این ختایی‌ها شبیه به نقوشی است که در کتاب‌های مانوی استفاده شده است.» در اینجا نیز ارجاع، از نوع بینامتنی و بیناهنری، یعنی هنر سفال و هنر فرش و نگارگری کتب مانوی است.

مخاطب شمارهٔ ۱۸ که مخاطبی هنردوست و اهل ذوق است، می‌نویسد: «ترکیب این مجسمهٔ سفالی به نظر فردی را تداعی می‌کند که با حالت خضوع و خشوع در مقابل ارباب خود نشسته است. فرم و شکل جامه، وی را در طبقهٔ اجتماعی عالمان و اندیشمندان قرار می‌دهد. نقوش اسلیمی و ختایی نشان می‌دهد وی فردی مسلمان است و ریش بلند، وی را در کسوت فردی مذهبی و قابل احترام تداعی می‌کند که به نظر کم حرف می‌زند و بیشتر اهل تفکر است.» بر اساس نوع ارجاعات می‌توان خوانش‌های مخاطب اخیر را به دینی، اجتماعی، درون فرهنگی و... تقسیم کرد که همگی درک بینامتنی دارند.

مخاطب شمارهٔ ۱۲ که کارشناس ارشد هنر اسلامی و مدرس دانشگاه است، با توجه ویژه به نمادشناسی عنصر رنگ در این پیکره می‌نویسد: «رنگ فیروزه‌ای و آبی نشانگر معنویت و الوهیت در هنر اسلامی است و رنگ خاکی و نخودی در سایر قسمت‌های پیکرهٔ رنگ زمینی و مادی دارد. اما رنگ سیاه در قالب نقوش پراکنده در سراسر پیکره، شاید مرزی میان آسمان و زمین باشد.» هنر اسلامی هنری نمادین و پرراز است. هنری که صریح سخن نمی‌گوید؛ بلکه در پرده و لفافه بیان معنا دارد.

ارجاع نمادین مخاطب ۱۲ از رنگ بر اساس پیش‌متن‌هایی است که از ماهیت هنر اسلامی دارد و به خوانش بینامتنی مخاطب از پیکرهٔ حاضر منجر شده است. بر همین اساس، می‌توان به خوانش مخاطب شمارهٔ ۱۴ توجه کرد که کارشناس هنر اسلامی با گرایش نگارگری است. او می‌نویسد: «بهره‌گیری از رنگ فیروزه‌ای برای لباس و کلاه پیکره و نقوش گیاهی موجود بر لباس پیکره، احتمالاً به خاطر ورود اسلام و ممنوعیت استفاده از نقوش حیوانی و انسانی است.» مخاطب شمارهٔ ۳۰ دربارهٔ نمادشناسی نقوش گیاهی می‌نویسد: «اسلیمی‌ها هنوز کیفیت ساسانی دارند و با رمز رویش و زندگی در طرح لباس استفاده می‌شوند.»

بنا بر آنچه از مجموع خوانش مخاطبان دریافت شده است، می‌توان ارجاعات بینامتنی تصویری پیکرهٔ مذکور را به دو دستهٔ بزرگ تقسیم کرد: یکی ارجاع به ایران و هنر دورهٔ اسلامی و دیگری ارجاع به طبقهٔ اجتماعی روحانی و درباری شخصیت پیکره.

ج) فرامتنی

خوانش‌ها صرفاً به درون‌متنی و بینامتنی محدود نمی‌شوند؛ بلکه پاره‌ای از خوانش‌ها نیز وجود دارند که به مسائل مؤلفی، اجتماعی، بافتاری و... اشاره دارند و تحت عنوان خوانش فرامتنی از آنها یاد می‌شود. از عمده تمایز این خوانش‌ها با یکدیگر، باید گفت: «ارجاعات متنی و بینامتنی متعلق به جهان نشانه‌ای هستند؛ اما ارجاعات فرامتنی مربوط به جهان واقعی و عینی است» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۴۱۵). خوانش‌های فرامتنی از تنوع بسیاری برخوردارند که در ادامه، تنها به مطالعهٔ گونه‌های بافتاری و مؤلفی آن توجه شده است.

خوانش بافتاری

محیط و بافت اجتماعی یا سیاسی- اجتماعی از عوامل مهم و مؤثر خوانش به‌ویژه نزد بعضی از مخاطبان محسوب می‌شود. به‌بیان دیگر، برخی از مخاطبان به مسائل اجتماعی و بافت فرهنگی اشاره دارند که در آن به خوانش اثر پرداخته‌اند. مخاطب شمارهٔ سه که کارشناس ارشد نقاشی و مدرس دانشگاه است، با دیدن اثر به مصائب گذشته تاریخ ایران اشاره می‌کند و می‌نویسد: «نشسته است و با چشمان ریز، دقیق به من نگاه می‌کند. با اینکه دست‌هایش را روی زانوان همچون حرف‌شنوها قرار داده، اما به او اعتمادی ندارم. به نظر حرف‌هایم را گوش نمی‌دهد؛ مرا زیر نظر گرفته است. شاید مغولی است که خاک زمین مرا با اسبش کوبیده است و شاید همشهری و هم‌کیش خودم که شکل مغولان را نقاب به چهره زده است. با آن ریش بلند و آن کلاه نمی‌دانم از مقامات است یا قصد دارد به مقامات بپیوندد. رنگ و آرایش پیراهنش به دلم می‌نشیند. نقش گل‌های سرزمین مرا بر لباسش دارد و رنگ آسمان خانهٔ مرا؛ اما باز هم به او اعتماد ندارم، چشمانش قصد دروغ‌گویی دارند. نه! او را باور نمی‌کنم، او را باور نکن.» خوانش بافتاری مخاطب، در اینجا به خوانشی انتقادی تبدیل شده است.

یکی دیگر از خوانش‌های انتقادی جالب به مخاطب شمارهٔ ۲۱ بر می‌گردد که کارشناس ارشد پژوهش هنر و مدرس جوان دانشگاه است. وی می‌نویسد: «در عین آرامش، نوعی غرور و حکم‌فرمایی در چهره‌اش موج می‌زند؛ اما سکوتی در خود دارد که برای مخاطب آزاردهنده است. با رنگ آبی و وجود این ادب و تواضع در پیکره، به نظر می‌رسد طی دوره‌ای ساخته شده که اسلام رونقی ویژه داشته است. بااین‌حال، اثر برایم آزاردهنده است و نوعی دورویی و دروغ؛ زیرا کل پیکره حسی از مطیع‌بودن و بردگی را در خود دارد؛ ولی حالت چهره و چشمان، حس غرور و جاه‌طلبی، کدام را باور کنم!؟»

مخاطب شمارهٔ چهار که کارشناس ارشد مشاوره و استاد دانشگاه است، از منظر روان‌شناختی، به نقد روان‌کاوی اثر می‌پردازد و می‌نویسد: «پیکرهٔ مذکور تصویر فردی مظلوم و

در عین حال، متدین را به ذهن متبادر می‌سازد که مشغول موعظهٔ مستمعان خود است؛ اما کمتر نقش فعالی را نشان می‌دهد و بیشتر نقش انفعالی ایفا می‌کند.»

خوانش مؤلفی

نوعی دیگر از خوانش فرامتنی، خوانش مؤلفی است. در این نوع خوانش، مخاطب می‌کوشد از طریق شناخت مؤلف به شناخت اثر وی نائل شود و آن را رمزگشایی کند. اما دربارهٔ اثر حجمی مدنظر که زاییدهٔ هنر دورهٔ اسلامی است، به دو نکته باید توجه کرد: اول در متن مورد مطالعه، خالق اثر مشخص نیست؛ چون امضایی از خود به‌جا نگذاشته است. دوم، مجسمهٔ مذکور که اثری متعلق به دورهٔ اسلامی است و تحت عنوان هنر اسلامی از آن یاد می‌شود، هرگز نمی‌تواند امضا بپذیرد؛ زیرا امضا در هنر اسلامی مرسوم نبوده است. هنرمندان مسلمان بر اساس آموزه‌های عرفانی و حکمی خویش، همواره قائل به کشف در جهان هستی بوده‌اند و هیچ‌گاه خود را خالق و مبدع اثر هنری ندانسته‌اند. بنابراین، خالق حقیقی خداوند است و هنرمند آنچه کشف و شهود کرده، به‌واسطه و ابزار هنر برای خلق دیدنی کرده است. بنابراین، هنرمند تنها همچون آینه‌ای به انعکاس جلوهٔ جمال الهی در کالبد هنر پرداخته است. پس هنرمند دست‌پرورده در چنین مکتبی، نیازی به امضا در پای اثر خویش نمی‌بیند. بنابراین، به اعتقاد نگارندهٔ این سطور، در آثار دورهٔ اسلامی خوانش مؤلفی یا مؤلف‌محور جایگاهی ندارد و مؤلف و مؤلفان مسلمان، ذوب در مؤلف ازلی و فنای فی الله بوده‌اند.

نشانی داده‌اند اهل خرابات
که التوحید اسقاط الاضافات

نتیجه

در جستاری که گذشت، سعی شد یکی از مجسمه‌های سفالین دورهٔ اسلامی ایران متعلق به سده‌های ششم و هفتم هجری قمری که برای خوانش بینامتنی مناسب به نظر می‌رسید، بررسی شود. نخست خوانش‌های ممکن درون‌متنی اثر به‌زعم نگارنده، شناسایی و عرضه شدند و سپس، مجموع داده‌های خوانش قطعی مخاطبان تحلیل و بررسی شد. هدف اصلی، شناخت میزان و چگونگی بهره‌برداری از روابط بینامتنی برای خوانش این مجسمهٔ سفالی توسط مخاطبان ایرانی بود. نظام دوگانهٔ نشانه‌شناختی این مجسمه (بصری و کلامی) این امکان را فراهم کرد تا مخاطبان با توجه به پیش‌متن‌های خود به این نظام یا نظام دیگر توجه نشان دهند و خوانش خود را بر اساس آنها استوار کنند. در ادامه، مهم‌ترین نتایج از پژوهش حاضر به شرح زیر بیان شده است:

- از آنجا که اغلب مخاطبان خوانش بینامتنی مستقیمی ارائه نکرده‌اند و بیشتر به خوانش‌های متنی یا بافتاری اثر سفالی پرداخته‌اند، نمی‌توان به‌طور قطعی مخاطبان را به مخاطبان متنی، بینامتنی و فرامتنی مرزبندی کرد؛ زیرا رابطهٔ بین این گونه‌های خوانشی اغلب درهم‌تنیده است. به‌عبارت بهتر، اغلب کسانی که به خوانش بینامتنی پرداخته‌اند، خوانش متنی نیز داشته‌اند و همین طور، کسانی که به خوانش بافتاری پرداخته‌اند، دارای خوانش متنی و بینامتنی نیز بوده‌اند. بنابراین، می‌توان گفت خوانش متنی خوانشی ضروری و همگانی است و دیگر خوانش‌ها اختیاری و اندک.
- در بسیاری از خوانش‌ها، مخاطبان از روش‌های ترکیبی برای خوانش اثر بهره برده‌اند. علت آن را شاید بتوان این گونه توجیه کرد که اغلب مخاطبان همچون منتقد رسمی و پایبند به روش خاصی نیستند؛ لذا هم‌زمان از چندین رویکرد و روش بهره برده‌اند.
- هنر اسلامی نه منبعث از شریعت اسلام و نه ناشی از طریقت اسلامی است؛ بلکه منشأ هنر اسلامی را باید در حقایق درونی دین اسلام جست‌وجو کرد که به نص در کتاب مقدس قرآن آمده است. قرآن، تفکرِ محوری دین اسلام، یعنی تفکر توحیدی را بیان می‌کند. تفکر توحیدی نه‌تنها مبنای نظری هنر اسلامی را تبیین می‌کند؛ بلکه در مصادیق این هنر نیز بروز می‌کند. در مطالعهٔ بینامتنی پیکرهٔ سفالی طغرل‌بیک که خود اثری متعلق به دورهٔ اسلامی و مصداق هنر اسلامی است، بر اساس خوانش نگارنده، ارجاع به شریعت اسلامی، توحید و قرآن مشهود است.
- بنابر آنچه از مجموع خوانش مخاطبان دریافت شد، می‌توان ارجاعات بینامتنی تصویری پیکرهٔ مذکور را به دو دستهٔ بزرگ تقسیم کرد: یکی ارجاع به ایران و هنر دورهٔ اسلامی و دیگری ارجاع به طبقهٔ اجتماعی روحانی و درباری.

پی‌نوشت‌ها

1. Herbert –Read.

۲. رویکرد بینامتنی: واژهٔ بینامتنیت از ابداعات ژولیا کریستوا و درنتیجه، مطالعات او دربارهٔ نظریات باختین است؛ اما کریستوا به‌شدت متأثر از افکار حاکم بر حلقهٔ تل کل (tel Quel) بود که در آن افرادی همچون رولان بارت، ژاک دریدا و فیلیپ سولر گرد هم می‌آمدند و از حلقه‌های مهم فکری و فرهنگی قرن بیستم محسوب می‌شد. رولان بارت و کریستوا نقش اصلی را در شکل‌گیری مطالعات بینامتنی بر عهده داشتند. اما بینامتنیت به‌وسیلهٔ محققان دیگری همچون ژرار ژنت، میکائیل ریفاتر، لوران ژنی، بلوم و برخی دیگر در جهت‌های گوناگونی گسترش و توسعه یافت. مقالهٔ حاضر به بررسی بینامتنیت با خوانش بارتی بسنده می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۴).

3. Roland Barthes.

۴. خمیر سنگی: خمیر سنگ جنس بدنهٔ سفالی است که از هشت تا ده قسمت کوارتز (سنگ چینی) خردشده و یک قسمت از سنگ شیشهٔ خردشده و یک قسمت خاک سفید نرم تشکیل می‌شود و با نام‌های بدل چینی، خمیر بدلی، فریت، کوارتز- فریت شناخته می‌شود (موسوی حاجی، ۱۳۹۲: ۱۲۷).

5. Titus Burckhardt.
6. Formalism.

۷. انگوب سفید: انگوب در واقع یک لایه حد واسط است (بین لعاب و بدنه) که برای رفع عیوبی همچون رنگ نامطلوب بدنه یا اصلاح‌کنندهٔ مشکل ضریب انبساط حرارتی لعاب یا بدنه استفاده می‌شود. در گذشته و حال، هنگامی که با لعاب ترانسپارنت سروکار داریم، همیشه بحث از لایهٔ پوشانندهٔ سطح بیسکوییت و زیرلعاب ترانس هم در میان بوده است. با این اوصاف، باید از انگوب به‌عنوان یک لایهٔ کدر و سفید نام برد که پوشانندهٔ رنگ سرخ، قهوه‌ای یا صورتی بدنهٔ بیسکوییت است (حمزه‌زادهٔ توفیقی، ۱۳۹۴).

8. Perspective.
9. Realism.
10. Symbolism.
11. Primitive.

منابع

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰)، *جاودانگی و هنر*، ترجمهٔ سیدمحمد آوینی، تهران: برگ.

بیات، عزیزاله (۱۳۷۳)، *تاریخ مختصر ایران*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

حمزه‌زادهٔ توفیقی، کیوان (دی۱۳۹۴)، «*کاشی و سرامیک بسیار ساده است*»، ceramic-sakhteman.ir/main/fa/engobe.

رید، هربرت ادوارد (۱۳۵۱)، *معنی هنر*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

موسوی حاجی، سیدرسول و همکاران (زمستان ۱۳۹۲)، «گونه‌شناسی و معرفی سفالینه‌های دوران اسلامی بلوچستان»، *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، شمارهٔ ۵، دورهٔ سوم، صص ۱۴۰-۱۲۱.

موسوی خامنه، زهرا (۱۳۸۶)، *مجسمه‌سازی (برگرفته از صنایع دستی)*، تهران: سمت.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن (دی۱۳۹۴)، «تأملی بر نظریهٔ بینامتنیت»، مجلهٔ الکترونیکی: www.vista.ir. articie.

نامور مطلق، بهمن (فروردین۱۳۸۹)، «بیش‌متنیت»، روزنامهٔ ایران، شمارهٔ ۴۴۷۵، صفحهٔ ۱۲، www. Magiran.com .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی