بررسی تأثیر آموزه های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی

(مطالعه موردی نقوش تزیینی سفال های نیشابور)

سعید اخوانی[۱]*،فتانه محمودی[۲]**

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر .دانشگاه مازندران
۲- دانشیار، دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران (مسئول مکاتبات)

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۷/۴ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۱/۱۵)

چکیده:

هنرهای کاربردی از مهم ترین آثار به جای مانده ی تمدن کهن ایران است. این آثار موضوع مطالعه و پژوهش رشته های مختلفی بوده و از جنبه های گوناگونی به آن ها پرداخته شده است. تحلیل های انجام شده در برخی از رویکردهای پژوهشی، ابعاد مختلف این آثار را به طور مستقل و یا نهایتاً در بستر دوره ی تاریخی ای که آثار در آن پدید آمده اند مورد بررسی قرار می دهند. از این دست، شاهد پژوهش هایی هستیم که در آن ها غالباً به دسته بندی فرم، تکنیک ساخت، نقوش (هندسی، حیوانی، گیاهی و...) و ابعاد دیگر آثار اکتفا شده و ماهیت، معنا و هستی واقعی این آثار ارزشمند، مغفول و آشکار نشده باقی مانده است. متفکران حوزه ی بینامتنیت با ارائه ی تلقی جدیدی از مفهوم متن، این دستاورد را عرضه داشتند که هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آن واحد، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. با گسترش مفهوم متن، نوشتار (نشانه های زبان شناسیک) تنها مصداق متن نبوده و هر پدیده ی تاویل پذیری را می توان به مثابه ی متن در نظر گرفت. از این رو هر پدیده ی دارای ماهیت متنی را با بکارگیری روش های خوانش متن، می توان مورد خوانش قرار داد.

سوالی که مطرح می شود این است که رویکرد بینامتنیت را چگونه می توان برای خوانش و تحلیل هنرهای کاربردی مورد استفاده قرار داد؟

در این مقاله برای پرداختن به این مسئله و پاسخ به سوال پژوهش، نقوش سفال های نیشابور مورد مطالعه ی موردی قرار گرفته است. باتوجه به اینکه بینامتنیت در نزد متفکران مختلف و دوره های گوناگون تعابیر متفاوتی داشته، در این مقاله به طور خاص از تعبیر بینامتنیت نزد ژولیا کریستوا و رولان بارت بهره برده شده است. این پژوهش نشان داد که رویکرد بینامتنیت می تواند به عنوان یک بستر نظری و به مثابه امکانی جدید در پژوهش های هنری برای تعمق بیشتر در مسئله و بالابردن دقت نظر فلسفی در حل آن مثمر ثمر واقع گردد.

واژه های کلیدی :

بینامتنیت، هنرهای کاربردی، نقوش تزیینی سفال، سفال های نیشابور، هنر بین النهرین.

* تلفن: ۰۹۱۸۷۳۸۵۷۹۸
** تلفن: ۰۹۱۱۸۹۸۶۰۸۹
* Email: golarizhan@gmail.com
** Email: f.mahmoudi@umz.ac.ir

مقدمه:

سفالینه‌های نیشابور و نقوش آن ها می‌توانند حلقه‌ی رابطی میان دو دوره از شکوفاترین دوره‌های تاریخ هنر ایران «پیش و پس از اسلام» محسوب شوند. حمایتِ حاکمان سامانی از هنر و هنرمندان، از مواردی بود که رشدِ سفالگری در نیشابور طی قرون سوم و چهارم هجری قمری، را موجب شد. همه‌ی نقوش نیشابور؛ کتیبه‌ای، هندسی و جاندار از پیشینه‌ی قدیمی در تاریخ هنر ایران برخوردار هستند و جلوه‌های خلاقیّت انسان در عرصه‌ی سفالگری نیشابور و طراحیِ نقوش جانوری، انسانی و گیاهی است. این نقوش از نظر فرم، ساَختار، مبانی زیباشناسی و اعتقادی تکامل زیادی یافته‌اند و نمایانگر باورها و اعتقادات مردم آن روزگاران است. بنابراین این ضرورت ایجاد می شود که این آثار مورد مطالعه و پژوهش های بیشتر با اتکا به رویکردها و نظریه های جدید قرار گیرد. از این رو دراین پژوهش، با روش توصیفی - تحلیلی و گردآوری اطلاعات به شیوه ی اسنادی، تلاش شده است تا با شرح بستر نظری بینامتنیت و ارائه ی مدلی برای بکارگیری آن در جهت خوانش هنرهای کاربردی و بصری، امکان جدیدی در جهت تحلیل عمیق تر این آثار به دست داده شود. در این راستا ضمنِ تحلیلِ ساختاری هر نقش، مفهومِ نمادین و تأثیرپذیریِ مستقیم از نقوش ماقبل‌اسلام و همچنینَ تحلیل نقوش و بررسی ترکیب بندی آنها در ارتباط با روابط بینامتنی شرح داده شده است. با اینکه تزیینات و قدرت بیانِ سبک سامانی، تاحدی جایگزین نمادگراییِ گذشته شده استَ ولی نه تنها تکرار نمادهایی از هنرِ پیش از اسلام، چون ساسانیان، بلکه حضور مفاهیم نمادین مختلَفی را در نقوش جانوری سفال نیشابور می‌توان دید.

پیشینه پژوهش:

پژوهش‌های خارجی

ارنست گروبه در جلد هشتم از کتاب مجموعه آثار دکتر ناصر خلیلی تحت عنوان سفال های اسلامی، به چند تن از پژوهشگرانی که در باب مفهوم و دلیل ساخت سفال خراسان بیان نظر کرده اند، اشاره کرده است:

ریچارد بولیت، که در مطالعات وی زمینه هایی برای تحلیل سفال ها ارائه شده است. نویسنده به مقاله ای اشاره دارد که در آن نظراتی درباره ترتیب تاریخی سفال نیشابور و تاثیر گرایش به اسلام و ظهور دسته بندی های سیاسی-مذهبی بیان شده است؛ گراب همچنین بیان می دارد که تعبیرات بولیت بر اساس تجزیه و تحلیل دقیق نمادهای گروه های مختلف سفال می باشد (Bulliet، ۱۹۷۹،۱۹۷۷،۱۹۷۲).

جوهانا زیک نیسن، نظریه ای در مورد سفال فیگوراتیو نیشابور دارد. «در این نظریه وی ارتباطی میان نمادهای تزیینات فیگوراتیو چند رنگ و نمادهای ستاره شناسی در دنیای اسلام میانه دید. در واقع وی یکی از نظریات فردریش سار را دنبال کرده است که برای نخستین بار تزیینات سفال را به صور فلکی ارتباط داده بود» (Zich-nissen، ۱۹۷۶،۱۹۷۵،۱۹۶۴).

ریچارد اتینگهاوزن و دورتی شفرد، در تحلیل سفال فیگوراتیو نیشابور، علاوه بر صور فلکی، معتقد می باشند که برخی ظروف تصاویر کهن ایرانی و عمدتا تصاویر سلطنتی ساسانی دارند (Shepherd، ۱۹۶۰ ؛Ettinghausen، ۱۹۷۱).

جوهانا فیتزهربرت، نظریات قبلی را زیر سوال برده و در تحلیل تصاویر، آنها را برگرفته از تم های رایج محلی و سنتی می داند که از ترکیب فرهنگ های یک جا نشین و استپ در قرن دهم میلادی نشأت گرفته است و معتقد است (انواع ترکیب در سفال نیشابور حاکی از تم های گسترده تر الهام و اقتباس از فولکور و اساطیر ایرانی و آسیای مرکزی است) (گروبه، ۱۳۸۴).

متأسفانه به جز کتاب مذکور، هیچ یک از مقالات نام برده ترجمه نشده اند و یا به دلیل هزینه بالا در دریافت فایل آنها از سایت های خارجی،تا زمان نگارش این پژوهش قابل دسترس نبوده اند.

پژوهش‌های داخلی

همپارتیان و خزایی (۱۳۸۴) در مقاله ای تحت عنوان «نقوش انسانی بر سفالینه های نیشابور،قرن دهم و یازدهم/چهارم و پنجم» بعد از دسته بندی سفالینه های نیشابور بر مبنای نقوش آن ها، به بررسی سفالینه ها با نقوش انسانی پرداخته و پس از توصیف هر یک از نمونه ها، تحلیلی مختصر بر آن ها نوشته است اما از روش مورد استفاده در تحلیل نقوش نام نبرده است. در نهایت پژوهشگر ریشه استفاده از الگوها، ترکیب بندی، رنگ ها و نقوش سنتی در نمایش پیکره ی انسان را در هنر ایران قبل از اسلام دانسته است.

سید رضا علوی در پایان نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بررسی ویژگی های فنی و زیباشناختی سفال سامانی (نقاشی دوغابی)» (علوی، ۱۳۸۹) پس از عبور از بستر شکل گیری سفال سامانی و آشنایی با ویژگی های تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی دوره سامانی، ویژگی زیبایی شناختی سفال سامانی را مورد ارزیابی قرار داده و با استفاده از ویژگی های فنی و بصری حاکم بر این سفالینه ها و بازسازی تکنیک سفالینه های سامانی، در قسمت عملی پایان نامه خود تحت عنوان «ساخت نمونه های کاربردی با نگاه به سفال سامانی»، به خلق آثاری با ویژگی های سفال سامانی پرداخته است.

دکتر یعقوب آژند نیز در کتاب «هنر سامانی و غزنوی» (آژند: ۱۳۹۲) که ترجمه نوشته های اتینگهاوزن، شراتو و بمباچی است، بخشی را به سفالگری دوران سامانی اختصاص داده است.

وی به صورت مختصر از سفالگری دوره سامانی، مراکز اصلی تولید ظروف و نقش مایه های مورد استفاده بر سفالینه های ماوراءالنهر و خراسان را معرفی کرده است.

روش پژوهش:

تلاقی مضامین مختلف در نقوش تزئینی سفال های نیشابور و تلاش برای ارائه ی خوانشی ارتباط دهنده بین این مضامین، از طرفی ضرورت بحثِ تاویل و تفسیر را مطرح می کند و از طرف دیگر لزوم بررسی متن هایی را ایجاد می کند که در محورهای هم نشینی و جانشینی با این نقوش بر معنایابی و تاویل پذیری آن ها اثرگذار خواهد بود. این امر پژوهش را به عرصه ی روش شناسی بینامتنیت می کشاند تا با اندیشیدن از منظرگاه آن به مسئله، ابعاد تاریک آن روشن تر شود. لازمه ی این نگاه، مطالعه ی این نقوش به مثابه متن در یک نظام نشانه شناسی تصویری است. منظور از متن در این جا، تلقی جدید از این مفهوم بعد از نظریات فردینان دو سوسور در زبان شناسی و میخائیل باختین در ادبیات است که از آن ها به عنوان پیشابینامتنیت یاد می شود و همچنین معنایی که آرای ژولیا کریستوا و رولان بارت به عنوان نظریه پردازان نسل اول بینامتنیت به این واژه بخشیدند.

سفال های نیشابور

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۸- ۱۳۱۵ خورشیدی، هیات باستان‌شناسی موزه مترو پلیتن آمریکا در شهر نیشابور، حفریاتی انجام دادند و آثاری از دوران تمدن اسلامی به‌دست آودند که بیشتر این سفالینه‌ها شامل سفال‌های لعابدار عاجی رنگ مزین به خطوط کوفی و همچنین ظروف زرین فام و رنگارنگ با نقوش کنده، لعاب پاشیده و با نقوش قالب زده و همچنین ظروف یکرنگ بوده‌اند و معروف‌تر از همه، نوعی سفالینه دارای نوشته قهوه‌ای کوفی تزیینی است که چگونگی و نحوه نگارش خطوط کوفی بر روی ظروف سفالین، ذهن بسیاری از پژوهشگران را به خود معطوف کرده است. در اوایل اسفند ماه ۱۳۴۳ آقای سیف الله کامبخش فرد، در نیشابور حفریاتی در مورد مطالعه کوره‌های سفال‌پزی انجام داد. این کاوش‌ها در دو محل شهر کهنه نیشابور یکی در شمال قریه «خرمک» و دیگری در اراضی «لک لک آشیان»، چهار کوره سفال‌پزی عصر سلجوقی، حفاری و ساختمان‌های آن‌ها مشخص شده است.

آقای چارلز. ک. ویلکسون، موزه‌دار موزه مترو پلیتن، در طی حفاری‌هایی که در منطقه‌ی نیشابور داشته است، در کتاب خود ظروف به دست آمده از تپه‌های باستانی نیشابور را این‌گونه تقسیم کرده است: ظروف نخودی رنگ، ظروف رنگ پاشیده، ظروف سیاه رنگ بر زمینه سفید، ظروف رنگارنگ بر زمینه سفید، ظروف با پوشش دوغ‌آبی‌های زمینه رنگی، ظروف سفید مات، ظروف زرد رنگ مات، ظروف سیاه رنگ با لکه‌های زرد، ظروف تک‌رنگ، ظروف منسوب به کشور چین، ظروف با لعاب قلیایی و قاب‌های آن‌ها و ظروف بدون لعاب.

از مشخصات ظروفی که مورد بررسی قرار گرفته‌اند، نقش برای تزیین این ظروف استفاده شده، یعنی نقش درصد مهمی از ظروف را چه به‌صورت مستقل و چه در کنار نوشته‌ها پوشانده است. ظرافت از مشخصات ویژه این ظروف است که شامل نقطه‌ها، حرکت‌ها از قبیل خطوط صاف، مورب، تابدار، خمیده و یا به‌صورت لکه‌هایی در ظرف پراکنده شده‌اند، می‌باشد و به‌طورکلی تشکیل‌دهنده‌ی مجموعه‌ای مشتق از اشکال و طرح‌هایی ملموس که به سادگی در اطراف ما دیده می‌شوند، می‌باشند. در تعداد بسیار زیادی از ظروف بررسی شده به نقوش هندسی و مجرد اکتفا شده که اگر بیان‌کننده‌ی منظور خاص (نشانه و یا هنر) نباشند در مجموعه‌ی نقوش هندسی و انتزاعی طبقه‌بندی می‌شوند. از مهم‌ترین تکنیک‌های تزیین ظروف در نیشابور: سفال با پوشش گلی، سفالینه با تزیین زرین فام، سفالینه با لعاب پاشیده، سفالینه با نقش کنده، سفالینه با لعاب یکرنگ و سفالینه با نقوش رنگارنگ (قائینی، ۱۳۸۳ : ۳۵) (نمودار ۱). همان‌طور که گفته شد قرون سوم و چهارم هجری را می‌توان به عبارتی، اوج هنر سفالگری دانست، خصوصاً در شهر نیشابور که مهم‌ترین دوره‌ی سفالگری نیشابور، در این دو قرن بوده است. مجموعه-سفال‌های نیشابور، بسیار جالب است و نمونه‌های مختلفی از هنر سفال‌سازی ایران را مشخص می‌کند. نمونه‌های کشف شده نشان می‌دهد که ظروف سفالین آن زمان را چگونه تزئین می‌کرده‌اند. موضوع نقوش این ظروف، بسیار قابل توجه بوده و این مطلب را روشن می‌نماید که اگر چه از بعضی جهات، کوزه‌گران نیشابور احتمالاً از چینی‌ها اقتباس کرده‌اند ولی به‌طور کلی، هنر آنان، دنباله‌رو هنر ساسانی است.

هنر ایران چه قبل از اسلام و چه در دوره اسلامی،دارای یک سری شاخص‌ها و ارزشهای ثابت می‌باشد. یکی از مهمترین شاخص‌های آن ارتباط بسیار نزدیک بین هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب می‌باشد.این ارتباط یکی از مهمترین عامل شکل‌دهنده هنر ایران است.در هنر ایران قبل از اسلام،در آئین زرتشت هم این ارتباط کاملا هویدا می‌باشد.

هنرهای تجسمی در این دوره غالبا بر جنبه‌های تزئینی آن ها تأکید شده و دربرگیرنده مفاهیم نمادین هستند. هنر ایران در دوره اسلامی هم در امتداد هنر قبل از اسلام در زمینه تزئینات و قدمای نمادین ظهور پیدا کرد. هرچند عده‌ای از محققین ادعا می‌کنند به دلائل منع تصویرگری، هنر ایران جهتش عوض شد و تنها در این قلمرو گسترش یافت. حقیقت امر این است که هنر ایران در دوره اسلامی کاملا در امتداد هنر قبل از اسلام می‌باشد

و در واقع در دوره اسلامی هنر ایرانی به کمال خود نائل شده است ارنست هرتسفلد ایرانشناس آلمانی در کتاب«ایران در شرق باستان»درمورد تکامل هنر ایران در دوره اسلامی چنین می گوید: «پیشرفت تدریجی و مداوم، هنر ایران دوره ساسانیان با تحول عظیم ورود اسلام به ایران کامل شد.اعراب با خودشان هیچ هنری به این سرزمین نیاوردند. هنر ایرانی نه تنها در تماس با اسلام ادامه یافت بلکه با پذیرش فرهنگ اسلامی، قدرتمندتر از گذشته به حیات نوینی دست یافت(خزایی، ۱۳۷۸: ۷۷).

بینامتنیت

پس از نظریات فردینان دو سوسور در نشانه شناسی، آراء میخائیل باختین، ارائه ی مفهوم بینامتنیت توسط ژولیا کریستوا و آثار رولان بارت، معنای سنتی متن دچار دگرگونی و تحول فراوانی شده است. سوسور با تقسیم نشانه به اجزای سازنده اش، تعریف جدیدی ارائه کرد که بر مبنای آن می توان نشانه را همچون سکه ی دورویی در نظر گرفت که یک روی آن مدلول (مفهوم) و روی دیگر آن دال (صوت-تصویر) است. این تصور از نشانه ی زبان شناختی بر این نکته تأکید دارد که معنای نشانه غیر-ارجاعی است یعنی یک نشانه حاکی از ارجاع یک واژه به اشیایی در جهان محسوس نبوده، بلکه آمیزش ساده ی یک دال و مدلول است. نشانه ها اختیاری اند و معنامندی شان نه به خاطر کارکردی ارجاعی، بلکه به خاطر کارکردشان در نظام زبانی موجود در هر موقعیت زمانی است. این تصدیق سرشت اختیاری یا غیر ارجاعی ارتباط زبانی، پی آمدهای بسیاری برای پنداشت های سنتی از به کارگیری زبان (متن)، داشته است. اگر تصورات سنتی این نگرش را عرضه می کنند که انسان سخن گو موجد معانیِ گنجانده در واژه های برگزیده ی خود بوده، زبان شناسی سوسور نگرش تازه ای را مطرح کرده و تصدیق می کند که همه ی اعمال ارتباطی از گزینش های صورت گرفته نشات می گیرند که موجودیتش مقدم بر هر گوینده‌ای است (آلن، ۱۳۹۲: ۲۲-۲۱).

میخائیل باختین نیز پس از سوسور، خصوصیت اجتماعی زبان را مطرح کرد. تأکید او بر دیگربودگی، همانند تأکیدات او بر چندآوایی، گفتمان دوآوایه، مکالمه گرایی و مجموعه ای از دیگر مفاهیم، همگی ناشی از این دریافت اند که زبان هرگز از آنِ ما نبوده و هیچ سوژه ی انسانی واحدی وجود ندارد که بتواند ابژه ی پژوهش روان شناختی باشد، همچنین هیچ تأویلی هرگز کامل نیست چون هر کلام پاسخی به کلام های پیشین بوده و پاسخ های بعدی را در پی می آورد. پس مهم ترین وجه گفته (متن)، یا دست کم نادیده انگاشته ترین وجه آن، مکالمه گرایی آن، یعنی بُعد بینامتنی آن است. کلام (متن) با «به خود اختصاص دادن» از آنِ ما می شود و این یعنی که کلام هرگز به تمامی از آنِ ما نیستَ و همواره پیشاپیش رد دیگر کلام ها و دیگر کاربردهاَ بر آن نقش بسته است. این نگرش به زبان همان نگرشی است که کریستوا با اصطلاح تازه ی خود، بینامتنیت، برجسته ساخته است (همان: ۴۸-۴۷). هر متن مجموعه ای از دال ها یا به گفته‌ی گرماس «واحدهای معنایی» است. این واحدها از راه فهم مناسبات بینامتنی تبدیل به موضوع های معنایی می شوند. برخلاف تلقی سنتی متن که مؤلف در آن بر صدر امور جای دارد، مخاطب و بحث دریافت او از متن در مسئله ی بینامتنی بسیار حائز اهمیت است. در این خصوص رولان بارت در S/Z نوشته است: «من [خواننده] موضوعی نادان که در برابر متن قرارگرفته باشد نیستم... آن «من» که با متن روبرو می شود، خود مجموعه ای است از متون دیگر، او کلی است از رمزگان بی شمار و گمشده (که تبار آن ها گمشده است)». هر متن بر اساس متونی که پیش تر خوانده ایم معنا می دهد و استوار به رمزگانی است که پیش تر شناخته ایم. نکته ی مهم این است که در اینجا، متونِ «از پیش خوانده‌شده» مطرح است، نه متونی که «زودتر نوشتَه‌شده» است. طبق نظر کریستوا، زمانی که به معنا یا معناهای متنی‌می اندیشیم «درواقع به جای کنش بینا ذهنی، کنش بینامتنی ایجاد می شود». این کنش آشکارا تعریف تازه ای از متن را مطرح می کند. چنان که او در کتاب «انقلاب زبان شاعرانه» تلقی جدید از متن را چنین بیان می کند: «سویه ی معنایی متن هرچه باشد، موقعیت آن به‌مثابه کنش دلالت گر، پیش فرض سخن هایی دیگر را در خود دارد... هر متن از همان آغاز در قلمرو قدرت سخن های دیگری است که فضایی خاص را به آن تحمیل می کنند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۲۷). کریستوا می نویسد:

«در هر متن متون دیگر در سطح متغیر و قابل‌شناسایی حضور دارد؛ متن‌هایی که می‌توانند به فرهنگ‌های پیشین متعلق باشند... اهمیت بینامتنیت در این است که نظام نشانه ای متون پیشین را نفی کرده، یک نظام نشانه ای جدید تأسیس می کند»(Kristeva, ۱۹۸۴: ۶۰-۶۱).

بارت در کتاب خود از «اثر تا متن» بین اثر و متن تمایز قائل می‌شود. «اثر، پدیده ای مشخص و انضمامی است که بخشی از فضای کتابی (برای مثال، قسمتی از یک کتابخانه) را اشغال می کند؛ حال‌آنکه متن، عرصه یا میدانی روش شناختی است» (بارت، ۱۳۹۰: ۵۸). «متن همان فضایی است که در آن هیچ زبانی بر دیگری مسلط نمی شود، فضایی که در آن‌همه‌ی زبان ها آزادانه جریان می یابند» (همان: ۶۶).

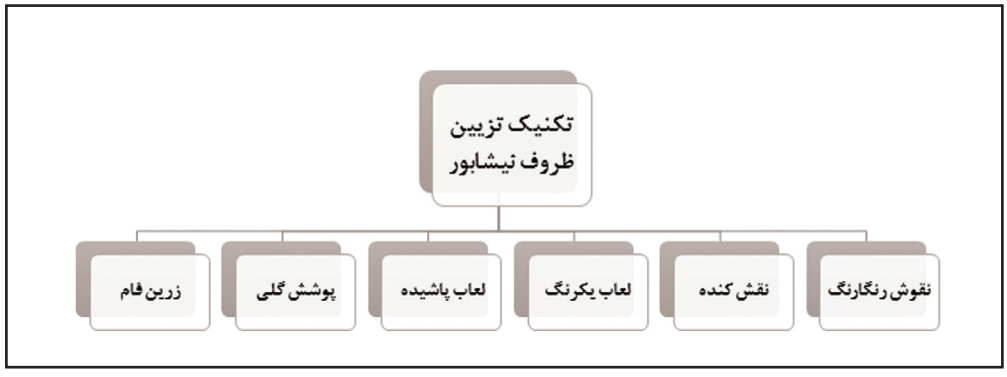
دانیل هانری پاژو تطبیقگر فرانسوی در کتابی با عنوان ادبیات همگانی و تطبیقی که در سال ۱۹۹۴م. منتشر نمود، نظریه‌های نوینی همچون بینامتنیت، نشانه‌شناسی، ادبیات فمینیستی و... را مطرح کرد و به رابطهٔ بین ادبیات و هنرهای زیبا، نقاشی و موسیقی اشاره نمود. ازنظر پاژو بینامتنیت آن است که «هر متنی در واقع ازدیگر متون تغذیه می‌کند و شکل، تغییریافتهٔ

آن است»؛ یعنی، هیچ متنی از صفر آغاز نمی‌شود؛ بلکه تمام متون با یکدیگر ارتبـاط دارند. در تشریح این دیدگاه‌ها، گراهام آلن اساساً متن را چیزی جز بینامتن نمی داند: نظریه‌پردازان امروزی متن‌ها را خواه ادبی و خواه غیرادبی، فاقد هر نـوع معنای مـستقل می‌دانند. متن‌ها چیزی هستند که نظریه‌پردازان، اکنون آن‌ها را بینامتنی می‌دانند. آنان ادعا می‌کنند که کنش خواندن در شبکه‌ای از روابط متنی فرو می‌غلتد. تفسیر یک متن و کشف معنا یا معناهای آن ردیابی این روابط است؛ بنابراین، خواندن به فرایند حرکت میان متن‌ها و معنا به چیزی تبدیل می‌شود که بین یک متن و تمام متن‌های دیگری که به آن ها ارجاع می‌دهد و ربط پیدا مـی‌کنـد، وجـود دارد و از مـتن مستقل بیرون می‌شود و وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌گردد (مرتضایی؛ علیزاده؛ کاظمی، ۱۳۹۲: ۱۱۶). این یافته ها مفهوم متن را دگرگون کرده و دایره ی معنایی و شمول آن را وسعت بخشیده است. در این مقاله متن نه به معنای نوشتار بلکه به معنای یک نظام نشانه ای که هم نشانه های زبان شناسی و هم نشانه های تصویری را در برمی گیرد؛ است. نقوش تزئینی سفال های نیشابور برای موضوع مطالعه قرار دادن با رویکرد این پژوهش، به عنوان متن در نظر گرفته شده است. این نقوش از یک طرف نشانه های تصویری هستند و از طرف دیگر به خاطر ماهیت روایی آن ها متونی هستند که خود بافته از متون دیگر خواهند بود.

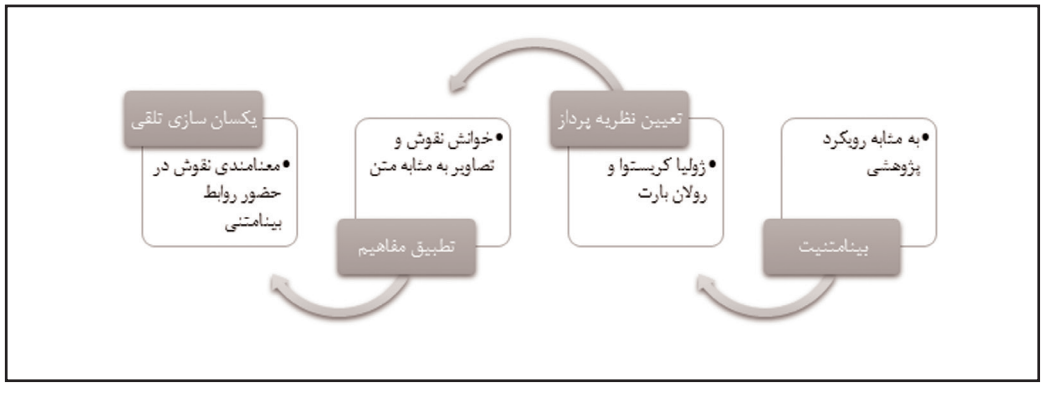
بینامتنیت و تحلیل نقوش

بینامتنیت نه یک روش، بلکه رویکردی است که با ایجاد یک بستر نظری این امکان را در پژوهش فراهم می آورد تا بتوان با اتکا به مفاهیم و طرز تلقی های نوینِ مطرح شده در آن، مسائل را به شکل عمیق تر و با دقت نظر فلَسفی مورد واکاوی قرار داد. مفهوم بینامتنیت در سیر تکامل خود و با عبور از نظام فکری هر متفکری معانی متفاوتی به خود گرفته است. برای بهره جستن از بینامتنیت به عنوان رویکرد نظری در انجام مطالعات و واکاوی مسائل پژوهشی باید ابتدا تعیین شود که مراد از بینامتنیت، تلقی کدام نظریه پرداز (کریستوا، ریفاتر، ژنت و...) از این مفهوم است که در این پژوهش بینامتنیت نزد ژولیا کریستوا و رولان بارت مد نظر است. در مرحله ی بعد باید مفاهیم اصلی مطرح در بینامتنیت با حوزه ی مورد پژوهش (در این جا حوزه هنر) مطابقت داده شود. پس از آن باید مسئله ی پژوهش در راستای طرز تلقی های رویکرد نظری مورد خوانش قرار بگیرد. یعنی از

نمودار۱- مهم‌ترین تکنیک‌های تزیین ظروف در سفال های نیشابور، (منبع:نگارندگان).



نمودار۲ - روند بکارگیری بینامتنیت به عنوان رویکرد نظری در واکاوی مسائل پژوهشی هنر، (منبع:نگارندگان).



زاویه ای که طرز تلقی های بینامتنیت ارائه کرده اند به مسئله نگریسته شود.

خوانش نقوش و تصاویر به مثابه متن

در شکل گیری تلقی جدید از مفهوم متن و گسترش دامنه ی دلالتی آن متفکران مختلفی در حوزه های گوناگون نقش داشته اند که از آن جمله می توان به بینامتنیت، هرمنوتیک مدرن و نشانه شناسی اشاره کرد.

پرسش بنیادین و مسئله ی اساسی در زمینه ی نظریه ی قرائت اثر هنری و چگونگی آن، در باب ماهیت قرائت مطرح است. هنگامی که در مواجهه با حروف قرار داریم، گریزی از خواندن آن به معنای دقیق نخواهیم داشت و به تبع آن، به معنای آن چه گفته می شود اجازه ی ورود به فاهمه ی خویش را می دهیم. هانس گئورگ گادامر از سرمداران نحله ی فلسفی هرمنوتیک مدرن در رساله ی «در باب زیبا» اشاره می کند که این تنها وضع مناسبی است که می توانیم ادعا کنیم آن چه بیان می شود را فهمیده ایم. مواجهه ی ما با اثر هنری و فهم آن نیز از این راه متحقق می شود و به تعبیری، ما با زبان هنر مواجه و آشنامی شویم و این مهم، موقعیتِ پیش آمده را برایمان معنادار می سازد. بدیهی است که در این جا نوعی رابطه ی کنش و واکنش میان ما، به عنوان قاری اثر، و خود اثر برقرار می شود و درنتیجه هرگز امکان ندارد که بتوان از هریک از طرفین صرف نظر کرد؛ گادامر حتی تصور چنین چیزی را به فریفتن خود تعبیر می کند.

همین قرائت است که امکان درک و فهم میراث عظیم گذشته را برای ما، که در درون هنر مدرن ایستاده ایم، فراهم می آورد. «باید تشخیص دهیم که هر اثر هنری تنها هنگامی شروع به سخن گفتن می کند که از پیش آموخته باشیم که آن را چگونه رمزگشایی کنیم و بخوانیم. هنر مدرن این ایده را به پرسش می گیرد؛ به طوری که ما قادریم با زبان متنوع هنر بدون آموزش اولیه (یعنی آموزش این که چگونه باید آن را خواند) برخورد کنیم (Gadamer, ۱۹۸۶: ۴۸). گادامر نتیجه می گیرد که ما در تجربه ی هنری باید بیاموزیم چگونه به شیوه ای خاص در اثر مسکن گزینیم و آنگاه که این امر متحقق شود، احساس هیچ نوع ملامتی نخواهیم داشت؛ زیرا پیش از هر چیز رخصت بیشتری به خودمان می دهیم و اثر به مثابه متن، دستاوردهای گوناگونش را برایمان به نمایش می گذارد. درنتیجه خواهیم دید که اثر چگونه بدین شیوه ما را به توقف وا می دارد و وادارمان می کند در پرتو اندیشه ای عمیق تر آن را موضوع تامل قرار دهیم.

یکی از مهم ترین مفاهیمی که می توان در زمینه ی موضوع قرائت اثر هنری در مقام متن، در آن مداقه کرد عبارت است از مفهوم «نشانه» (sign و به تبع آن «زبانِ نشانه» (sign language). تصویر و نشانه های تصویری به طور خاص و زبانِ هنر به طور عام، در بسیاری از ادوار تاریخ بشر به عنوان متنَ مطرح بوده اند و حتی بهتر از متنِ مکتوب قرائت و فهم شده اند. از مهم ترین نمونه های این مطلب می توان به هنر دوره ی صدر مسیحیت و دوران قرون وسطای اولیه اشاره کرد. به زعم گادامر در این دوران هنر توجیه خود را در انجیل بینوا (Biblia pauperum) داشته است که برای کسانی نمایش داده می شد که قادر به خواندن و نوشتن نبودند. در این جا شاهد داستان هایی آشناییم که در قالب تصاویر آمده ، موضوع قرائت همگان قرار می گیرند؛ حتی آنان که خواندن نمی دانند. حال گادامر ضمن اشاره به چنین کاربردی برای هنر و سابقه ی آن در گذشته، گریزی بر تصاویر مدرن می زند و تصاویر را نیازمند جریان مشابهی از قرائت‌می داند. نکته ی بسیار مهم درباره ی نشانه های هنری و به طور خاص نشانه های تصویری، در مقایسه با نشانه های متنی مکتوب کلامی، این است که آن ها به ما نشانه هایی را شبیه به صفحه ی نوشته شده یا تصاویری با معنای متداولِ متنِ نوشته شده که کمی غریب به -نظر می رسند، عرضه نمیَ کنندَ؛ بااین حال همه ی آن ها همان انتزاعاتی را به کار می برند که متن نگارش شده به واسطه ی کلمات به کار می برد، هرچند این نشانه های مکتوب شبیه به حروف نباشند. بنابراین در این جا می توان نوعی تطبیق عرضه کرد (رازقی و دیباج، ۱۳۹۴: ۱۶).

نشانه شناسی تصاویر، شامل پنج گروه است: ۱-گرافیک (تصاویر، تندیس ها و طراحی ها) ۲-بصری (آینه ها و نقشه-کشی) ۳-ادراکی (داده های حسی) ۴-روانی و روحی (رؤیاها، حافظه ها، یادبودها و عقاید) ۵-شفاهی (صنعت استعاره، توصیف) (Mitchell, ۱۹۸۶). تعریف سنتی نشانه شناسی تصویر ریشه در تشخیص خصیصه های او براساسی تشابه وهمانندی دارد همانطور که کریستوا گفته: نشانه ها نمونه های جداگانه می آورند (موضوع و هدف از یک سو، موضوع و پاسخ دهنده از سوی دیگر) بازگشت به یک کل واحد (یک واحد که خود را مانند یک جمله خبری ارائه می دهد) برقراری ارتباط توسط نشانه براساس تلفیق اختلافات و تعیین هویت به وسیله تفاوت ها است (Eco,۱۹۶۸: ۲۵)، مفهوم نشانه شناسی تصویر تشابه و همانندی تعریف شده اگرچه اشاره به نمود بصری پدیده ها و نمایش ذهنی آن ها دارد و طیف گسترده تری از تولیدات و فرآورده های نشانه ای شامل ارسال پیام به واسطه مجرای غیر بصری را پوشش نمی دهد (Noth,۱۹۸۵).

فرض مسلم این است که متون تصویری دارای تعدد معنا بوده و قابلیت تعمیم به بیش از یک معنا را دارند (Eco, ۱۹۶۸)، سؤال اصلی مربوط به نشانه شناسی و تصویر در حسی گسترده بر نشانه شناسی مستقل از تصویر متمرکز است. آیا تجزیه تحلیل نشانه شناسی تصویر به تنهایی امکان پذیر است، یا براساس یک مدل زبان شناسی قابل اجرا است (Noth, ۱۹۸۵: ۱۵۰). تجزیه وتحلیل سطوح معنایی زبان، متون و عکس یا نقاشی به مثابه

متون تصویری به مدد دلالت ها و مبانی نظری هنرهای تجسمی امکان پذیر است و نشانه های بصری نیز با اشاراتی ذهن خواننده را به سوی رمزگشایی هدایت می کند. یک نشانه یک شمایل است که خواص علامت هایش را دارد. پرتره اشخاص از لحاظ شمایل نگاری بسیار قابل ملاحظه هستند (محمودی، ۱۳۸۶: ۹۹).

با شرح رفته روشن می شود که آثار هنری رو می توان به مثابه متن در نظر گرفت و با بهره گیری از رویکردها و نظریه هایی که متن را مورد خوانش و تاویل قرار می دهند، قرائت کرد. بنابراین در این مقاله هرکجا که واژه ی متن به کار رفته است شامل آثار هنری نیز می گردد.

معنامندی نقوش در حضور روابط بینامتنی

معنای اصلی «بینامتنیت»، «درهم آمیختن»(intermingling) یا «در هم بافتن» (interweaving) است؛ و در این حوزه و به طور ساده ناظر به شکل یافتن هر مفهوم از مؤلفه های متنی متعدد است. در این وضعیت های بینامتنی، اگر چنین وضعیتی به طور صحیح برقرار شده باشد، هیچ نیازی به ارجاع به منبع خاصی نیست و به گفته «بارت» ما با «نقل قول های بدون گیومه» مواجه ایم (Barthes. ۱۹۷۷:۱۶۰). از نگاه کریستوا، اساسا چنین امکانی میسر هم نیست. چرا که این جایگشت ها میتوانند تا بی نهایت افزایش پیدا کنند و در پی این رویداد معنای متن توسعه پیدا کند و عمل معنایابی با امکان هایی تا بی نهایت مواجه شود. علاوه بر وضعیتهای خاص رأی کریستوا بر آن است که اساسا هر متنی و هر نوشته ای دارای چنین خصیصه ای است: بینامتنیت.

بنابراین مسامحتا می توان گفت که بینامتنها همچون اموری عمل می کنند که دروازه های معانی متن را به روی مخاطب باز می کنند و اساسا درک و دریافت متن بدون آن ها میسر نیست. اما حقیقت مساله این است که متن از نگاه کریستوا اساسا چیزی جز بینامتنیت نیست. بنیاد یک چنین نگاهی، در نگاه خاص او به ماهیت متن استوار است. کریستوا معنای مراد خود از متن را چنین تقریر می کند:

«متن یک فرآوری (Production) است و این به معنای آن است که: اولا رابطه ی آن با زبانی که در آن واقع شده است، حوزه بندی دوباره (redistributive) است. (تخریبی-سازنده (destructive-constructive) و دوماً یک جایگردی در متون است؛ یک بینامتنت در فضای یک متن مفروض چندین گفته برگرفته از متون دیگر در تقاطع با یکدیگر قرار گرفته و همدیگر را خنثی می کنند» (Kristeva, ۱۹۸۰: ۳۶).

چنانکه پیداست، کریستوا متن را با دو مؤلفه مشخص میکند: ۱- فرآوری؛ ۲-جایگردی متون و محل تقاطع مرزهای گوناگون. بینامتنیت، «نشان دهندۀ ناحیۀ تقاطع مرزهای جنسیت، دورۀ زمانی، مؤلفان، سوژه ها، سبکهای هنری و ملیت ها است» (Loeb, ۲۰۰۲: ۴۴). هر متنی بینامتنی در دل متنهای پیش از خود است. هیچ متن اصیل و یکتایی و هیچ اصالتی در کار نیست. چراکه هر متن در حقیقت یک فرآوری یا تولید است که در اثر رهیافتی دیگرگون به متون پیشین که گاه به واسطۀ تخریب و گاه به واسطۀ ساختن تحقق می یابد، فرآوری یا تولید میشود. فهم هر متن، در حقیقت فهم متونی دیگر و مبتنی بر در دست داشتن فهمی از آن ها است و چنین فهمی صرفاً در نسبت با آنها میسر است. هیچ نویسنده و مؤلفی جزیره ای جدا افتاده نیست و اساساً نمی تواند باشد (غیاثوند، ۱۳۹۲: ۹۹).

با این بستر نظری که بینامتنیت فراهم می آورد؛ حال باید موضوع مطالعه (در این جا نقوش تزیینی سفال های نیشابور) را در این بستر مفهومی قرار داد و با اتکا به تلقی های ارائه شده، آن ها را مورد خوانش قرار داد. با در نظر گرفتن این آثار به مثابه متن، برای خوانش و فهم آن ها باید همان گونه با این آثار برخورد کرد که در بینامتنیت، متن قرائت و فهم می شود. بنابراین با این سازوکار مسئله ی معنامندی این آثار و نقوش اهمیت پیدا می کند. این که این معنامندی امروز به چه که کیفیتی برای ما حضور دارد و عمده بینامتن هایی که این معنامندی را شکل می دهند چه متونی هستند؟

در تصویر۱، فیگورهای عجیب و غریب «گروتسک» برگرفته از تزئینات هنر بین النهرین دیده می شود. تاج انسانِ وسط ظرف، نشانه هایی از پادشاهان ساسانی دارد. در اینَ ظرف هم مثل بسیاری از ظروف نیشابور، موضوع شکار، مطرح است (Piotrovsky & Rogers, ۲۰۰۴: ۶۸). از دیگر ویژگی های آن، می توان به پاهای انسان و جانوران که شبیه چنگک های خرچنگ طراحی شده، اشاره کرد. در این ظرف دو جانور متفاوت وجود دارد که احتمالا جنبه ی افسانه ای داشته اند. در سمت راست ظرف، یک موجود تلفیقی گزنده وجود دارد. شاید آن، سگ یا گُرگ پا کوتاه باشد و در چپ، یک گربه سان کوچک است که شبیه سیاه گوش است. در زیر آن نیز یک پرنده ی بدون پا مشابه سایر پرندگان سفال نیشابور دیده می شود.

در همین توصیف کوتاه در برخورد اولیه با اثر، عناصری آشکار می شود که این تصویر از آن ها شکل گرفته است. عناصری مانند: «فیگورهای گروتسک»، «هنر بین النهرین»، «هنر ساسانی»، «موجودات عجیب الخلقه و افسانه ای» و ...

هر یک از این عناصر متونی هستند که با کنار هم قرار گرفتن، به هم آمیختن و فراوری (به زعم کریستوا) این متن تازه را شکل داده اند و همچنان که گفته شد، فهم این متن مبتنی بر داشتن فهمی از آن متون است. بدین ترتیب مضمون اصلی این تصویر به واسطه ی ارتباط با متنِ هنر بین النهرین (تصویر۲) آشکار شده

و در این ارتباط بینامتنی آشکار می گردد که مضمون تصویر، اسطوره یا حماسه ی گیلگمش است.

هریک از متونی که در محور هم نشینی، به مثابه نقل قول های بدون گیومه معنامندی این تصویر (متن) را شکل داده اند خود بافته ای از متون دیگر هستند و این گسترش تا بی نهایت ادامه پیدا می کند. با این حال برای خوانش این آثار باید در کلان متن های تاثیرگذار بر آن ها مداقه کرد. با تطبیق این آثار و آثار تمدن ها و دوره های پیش از آن، بسیاری از مضامین نقوش و حتی تکنیک های بصری تصاویر قابل شناسایی است. اگرچه شاید با تطبیقی ساده و بدون بهره گیری از رویکرد بینامتنیت بتوان این شباهت ها را نشان داد اما بینامتنیت به ما این امکان را می دهد که به لایه های عمیق تری بیاندیشیم و مسائل عمیق تر و دقیق تری مطرح کنیم. در بینامتنیت صرف وجود شباهت ها مطرح نیست بلکه توجه به روابط بینامتنی ای معنامندی هر متنی را شکل می دهد و به آن ماهیت متنیت می بخشد، حائز اهمیت است. این روابط بینامتنی همیشه در مکانیزم معنایابی حضور دارند و در هر زمانی متن ها را برای قرائت گران آن، بازتولید و معنا می کنند. متونی که در ارتباط با آن ها هر متنی خوانش می شود لزوماً پیشینی نیست و این مسئله به زمان خواندن مخاطب بازمی گردد. به عنوان مثال مضمون تصویر ۱ در خوانش این متن در ارتباط با متن دیگر یعنی تصویر ۲ آشکار می گردد و ما پی می بریم که تصویر به حماسه گیلگمش ارجاع دارد. اما وقتی برای توصیف این ارجاع برون متنی از لفظ «حماسه» استفاده می کنیم، در واقع به متن یا متون دیگری ارجاع می دهیم که آن ها نیز در معنامندی این متن (تصویر۱) دخیل هستند.

ما (فارسی زبانان قرن بیست و یکمی) حماسه را گونه ای از ادبیات و یکی از انواع ادبی می دانیم که غالباً با تداعی «شاهنامه» برای ما قابل فهم است. بنابراین اگرچه شاهنامه قرن ها پس از گیلگمشِ بین النهرین تولید شده است اما برای ما شاهنامه جزو متونی است که در یک رابطه ی بینامتنی به معنامندی و فهم مضمون این متن یاری می رساند. با این حساب معنامندی هر متنی به متون ذهنی کسی که متن را مورد خوانش قرار می دهد، بستگی دارد و این مسئله اهمیت ویژه ی مخاطب، متن و معنای امروزی را در خوانش بینامتنی آشکار می کند و یادآور نظریه ی معروف رولان بارت یعنی «مرگ مولف» است. از این رو هر مطالعه ای از این دست، تلاش برای کشف معنای قطعی، یکه و نهایی ای که مولف در دل اثر قرار داده نیست بلکه خوانش متن در ارتباط بینامتنی با متون است که از گذشته های دور تا به امروز در ذهن ما حاضر هستند.

در این خوانش بینامتنی آشکار می گردد که پاره ای از ویژگی های بصری نقوش انسانی سفالینه های نیشابور با هنر و تمدن های باستانی بین النهرین قرابت دارد. مهم ترین این ویژگی ها تأکید بر چشمان و حالت خیره در نگاه چهره پیکره هاست، گویی به فراسوی ماورا خیره شده و شاهد صحنه ای فر زمینی هستند، از طرفی عنصر «بال و ترسیم» در بسیاری از پیکره های این سفالینه ها به شکل انسان بالدار دیده می شوند، به ویژه فرم خاص آن یعنی فرمِ تیز و مثلثی که یکی از یادگارهای تمدن کهن بین النهرین است. سه ویژگی دیگر سفالینه ها، فرم استوانه ای مانند، حالت خشک و قالبی و البسه ی پیکره هاست که شباهت فراوانی با تندیس های سومری دارد.

در سفال های نیشابور، نقوشِ شبیه بز، گاه به صورت تک نقش گاه به تعداد زیاد است، که گروهی نقش شده اند. طرز ترسیم آناتومی و تزئینات بدن بز در تصاویر مختلف تقریباً یکسان می باشد. معمولاً شاخ ها بلند و به حالت نیم دایره به قسمت عقب کشیده شده است، بدن به دو بخش تیره و روشن تقسیم شده که از ناحیه گردن جدا می شود و سر و گردن، قسمت روشن، تنه و پاها، قسمت تیره را تشکیل می دهند.

در تصویر۳ چهار بز، اطراف چهار ضلع یک مربع ایستاده اند. مشابه این نقش های چهارتایی را می توان در نقوش پیش از تاریخ چون؛ پیکره ی چهار غزال و چهار گاو بالدار دو جام طلایی در مارلیک مشاهده کرد. در تصویر۴ نمونه ای از این نقش در ظروف متعلق به تمدن بین النهرین نشان داده شده است.

بز، مظهر فراوانی، رب النوع روئیدنی ها و در شاخ آن قدرتی جادویی پنهان بود. از زمان های کهن ماه با باران و خورشید با خشکی و گرما رابطه داشته است و چون میان شاخهای پرپیچ وخم بزکوهی و هلال ماه نیز رابط های وجود دارد، از این رو مردم باستان معتقد بودند، شاخهای بزکوهی در نزول باران مؤثر است (حاتم، ۱۳۷۴: ۳۶۴). با توجه به اینکه نقش بز در اغلب موارد، کنار حِرفِ (ک) یا (برَکه) نقش بسته، می توان هدف یکی از معانی این نقشِ در سفال نیشابور را مفهوم برکت دانست. البته تعداد زیاد بز در ظروف را نیز می توان نشانه ای از گله و رَمه ای که در اختیار داشته اند، دانست. در ارتباط بین عناصر بصری و متنی به هم پیوسته در یک متن، تصاویر می توانند دلالت کنند اما هرگز به تنهایی نمی توانند کارساز باشند و هر سیستم نشانه شناختی ترکیب خاصی زبان شناسی خود را دارد. هر جا مفهوم و ماده بصری وجود دارد، آیا تصویر اطمینان اطلاعات داده شده را به وسیله یک پدیده یا عارضه و یا متن دو برابر می کند؟ و یا متن اطلاعاتی تازه به تصویر می افزاید؟ (Barthes,۱۰-۳۴ :۱۹۶۷) ارتباط واژه ای - تصویری در یک متن پیچیده تر از آن است که در این سؤال مطرح شده است. بارت عقیده دارد که چطور این نوع متن به لحاظ نشانه شناسی معنا را گسترش می دهد و خواننده متن را به سمت مدلول هدایت نموده و او را از بعضی معانی دور و به سمت مفهوم مورد نظر روانه می کند (Ibid: ۴۱-۴۰). به منظور درک پیام، پیوند واژه و تصویر با یکدیگر کارساز

تصویر ۱ -مضمون گیلگمش سفال نیشابور، (منبع:http://www.rbmason.ca/Shine/sup4.html).

تصویر ۲-مضمون گیلگمش بین النهرین، (منبع:lickrhivemind.net/Tags/luristan/Interesting).

تصویر ۳-سفال نیشابور با نقش بز، (منبع:http://www.antiques.com/classified_items.php).

تصویر ۴-نقش بُز روی سفال بین النهرین، (منبع:www.flickr.com/photos/renzodionigi/page۱۱۷۵).

نمودار ۳ - خلاقیت و نوآوری در نقوش تزئینی سفال های نیشابور، (منبع: نگارندگان).

شماره	جنبه های خلاقانه نقوش تزئینی سفال های نیشابور
۱	تنوّع در اندازه ی جانوران؛ به لحاظ کوچک، بزرگی در طبیعت
۲	نگاه اساطیری به جانوران
۳	ایجاد ریتم های جالب (چون دو شاخ با دو پا)
۴	ایجاد تضاد تیرگی-روشنی و توجه به فضاهای مثبت-منفی
۵	تنوع و تزیین در بافت داخل و خارج از بدن جانور
۶	تنوع در طراحی پا، چشم، شاخ، سروگردن، بال و بدن
۷	حس بخشیدن به جانوران، بدون حالت درنده خویی
۸	سادگی ترسیم خطوط و آزادی در طراحی
۹	بیان تصویرسازانه
۱۰	اغراق و کاریکاتوریزه کردن
۱۱	هماهنگی نقش با فرم دایره شکل ظروف
۱۲	ترکیب بندی های بدیع
۱۳	تنوع در چینشِ تک نقش تا انباشته از نقش

است. بارت با اشاره به آگهی تبلیغات ماکارونی پانزانی، تقابل نشانه های زبانی و بصری را در متن نشان می دهد. اشیاء موجود در تصویر تبلیغاتی (ماکارونی، سس گوجه فرنگی، پنیر، پیاز و زنبیل توری) در کنار متن روی بر چسب با عبارت «پانزانی» و تمام این اصطلاحات منحصربه فرد ایتالیایی هستند. از این رو که این آگهی برای مشتریان فرانسوی بود نه ایتالیایی، دلالت ضمنی نام پانزانی مشاهده می گردد. نشانه «پانزانی» نه فقط معرف یک شرکت است، بلکه دلالت بر مدلول دیگری نیز می کند که همان ایتالیایی بودگی است (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۶). باتوجه به وجود احادیث و جملات اعتقادی- اخلاقی، در کنار نقش جانوران و شباهتی که بین فرم دایره شکل ظروف وجود دارد، شاید یکی از مفاهیم عمیقی که بتوان از این نوشتار حاصل کرد بدین شرح باشد؛ هنرمند سفالگر قصد داشته که نیروهای خوب و خوش یمُن را به صاحبانِ ظروف بخوراند. این پیام ها گاهی به صورت مجرد روی ظروفِ نیشابور دیده می شوند، کتیبه های کوفی، و گاه، چون این مجموعه با طراحی جانوران، پیام و به عبارتی دعای خیر و برکت برای دارندگانِ ظروف طلبیده می شد. گاهی دیده می شود که خط کوفی به صورت دایره وار به دور ظرف نوشته شده است که می تواند تداعی مَندَل را کند. همچنین با توجه به ترکیب بندی های متنوع ظروف نیشابور از تک نقش، دو نقش و... تا ظروف انباشته از نقش و تزیین، شاید بتوان ارتباطی بین تنوع اعداد در سفال با علم اعداد، که در اوایل دوره ی اسلامی، توجه زیادی به آن شده بود، پیدا کرد که بحث در این خصوص خود، چندین مقاله را می طلبد.

هنر بین النهرین و هنر عصر ساسانی در شکل گیری عناصر هنری اولین تمدّن ایرانی- اسلامی در سده های سوم و چهارم هجری قمری نقش مهمی دارد. در (جدول۲) نمونه های دیگری از ارتباط بینامتنی بین نقوش تزیینی سفال های نیشابور و آثار متعلق به دوره های پیش از اسلام آورده شده است. از بررسی نقوش ذکر شده، مشاهده می شود، سفالگری یکی از رسانه های محبوب طبقه ی متوسط بوده و در همه ی آثار به آرایش و تزئین حتی از نوع پیچیده ی آن تأکید می شده است. مهم ترین نکته ی مشترک میان تمامی نقش مایه های این آثار، نگاه تجریدی- تزئینی خلاق هنرمند است که به بهترین شکل درهمه ی نقوش نیشابور چون، نقش کتیب های، نقوش جاندار)انسانی، حیوانی و گیاهی(و نقوش هندسی نمود یافته و به خصوص تزئین، جزء جدا نشدنی این نقوش است. دراین میان، نقوش جاندار تداوم سنت های هنری ایران باستان و یکی از مهم ترین حلقه های واسطه هنرایران قبل و بعد از اسلام است. درمیان نقوش جانوری نیشابور، نقش پرندگان بیشتر از دیگر نقوش مورد توجه بوده که هم به دلیل تنوع گونه های پرندگان درمحیط اطراف و هم نمادینه بودن بسیاری از پرندگان چون طاووس، سیمرغ، کبوتر، طوطی، بلبل و ... در دوره ی اسلامی و حتی پیش از اسلام است.

درواقع، می توان خلاقیت و نوآوری هنرمند را از موارد زیر که در نمودار۳ نشان داده شده است، به طورضمنی دریافت:

استفاده از الگوها، ترکیب بندی، رنگ ها و نقوش سنتی در نمایش پیکره ی انسان ، ریشه در هنر ایران قبل از اسلام داشته است و دیگر بار در ایارن اسلامی اجازه ی حضور و بالندگی می یابند، به ویژه ان که بسیاری از این سنت ها ه بر گرفته از آیین زروانی، مهری و مانوی بودند، در دوره ی ساسانی به شدت سرکوب می شدند.

با بررسی و مطالعه دقیق تر نقش مایه های انسانی و حیوانی و حتی گاهی این سفالینه ها، سرچشمه دیگری که این نقوش از آن منشأ گرفته اند مشخص می شود و آن هنر صدر مسیحیت است. اتینگهاوززن به کتیبه های سِریانی و نقش صلیب بر روی بعضی از سفالینه های نیشابور اشاره می کند. دسته ای از نقوش بر گرفته از هنر صدر مسیحیت عمدتاً از نقوش تزئینات کتاب ارایی مدهبی مسیحی بیزانسی اخذ شده و مربوط به نقوش حواشی انجیل و کتب مذهبی مسیحی هستند، در واقع در این جا به نکته ی مهمی بر می خوریم و آن تمایل دوباره ی سفالگر به رابطه ی میان نقش و نوشته است.

از سویی دیگر پاره ای از ویژگی های بصری نقوش انسانی سفالینه های فوق با هنر و تمدن های باستانی بین النهرین قرابت دارد. مهم ترین این ویژگی ها تأکید بر چشمان و حالت خیره د نگاه چهره های پیکره هاست، گویی به فراسوی ماورا خیره شده و شاهد صحنه ای فر زمینی هستند، از طرفی عنصر « بال و ترسیم» در بسیاری از پیکره های این سفالینه ها به شکل انسان بالدار دیده می شوند، به ویژه فرم خاص آن یعنی فرم تیز و مثلثی که یکی از یادگارهای تمدن کهن بین النهرین است.

سه ویژگی دیگر سفالینه ها، فرم استوانه ای مانند، حالت خشک و قالبی البسه ی پیکره هاست که شباهت فراوانی با تندیس های سومری دارد، به عبارتی شاید بتوان گفت نقوش انسانی این سفالینه ها سه منشأ اصلی دارند:

- هنر باستان ایران، مانند نقوش سفالینه های پیش از تاریخ، مفرغ های لرستان، نقاشی های دیواری و تندیس های دوره اشکانی، نقش برجسته ها و نقوش اشیاء فلزی(زرین و سیمین) دوره ی ساسانی

- هنر صدر مسیحیت و بیزانس به ویژه هنر کتاب آرایی مقدس و شمایل نگاری

- هنر بین النهرین ، ویژگی های خاص پیکره های انسانی در پیکر تراشی و نقش بر جسته های تمدن های بین النهرین به ویژه سومر، بابل و آشور.

جدول۲ - روابط بینامتنی در تصاویر سفال های نیشابور و پیش از اسلام، (منبع: نگارندگان)

نمونه های سفال سامانیان در نیشابور	نمونه ه ای آثار پیش از اسلام
مضمون تغزلی سفال نیشابور، (منبع: http://lectures-orients.over-blog.fr).	دموزی نیم خدا و نیمه انسان، این تصویر نمادی از او و همسرش است (سومر)، (منبع:http://tarikhema.parsiblog.com/Post).
مضمون نقش زن نشسته بر صندلی سفال نیشابور، (منبع:http://islamic-arts.org/۲۰۱۱/ceramic-vessel-collection-at-lacma/).	تصویر یک زن ایلامی، (منبع:http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=۲۱۱۸۹۵).
مضمون اسب بالدار سفال نیشابور، (منبع:http://islamicceramics.ashmolean.org/Samanids/buffware.htm).	مضمون اسب بالدار گیلان قبل از اسلام، (منبع:http://iranetarikhi.persianblog.ir/۱۳۸۷/۵/).
مضمون اسب سوار سفال نیشابور، (منبع:http://m.pinterest.com/richardfahey/ceramic-plates-platters/).	مضمون اسب سوار ظرف سیمین ساسانی، (منبع:http://www.cbc.ir/FairsDetail.aspx).
مضمون زن جام ریتون به دست سفال نیشابور، (منبع: http://gundeshapur.com/tag).	مضمون زن جام ریتون به دست ظرف سیمین ساسانی، (منبع: http://www.thepersia.com/۲۰۱۲/۰۸/sassanid-vase-with-dancing-female.html).
زن نشسته با ملازمان در دو طرف گیاه در دست، منبع:(http://www.bol.com/nl/p/nishapur).	ایزد زروان نشسته با ملازمان در دو سمت، (منبع:http://www.norouzi.new-philosophy.ir).

نتیجه گیری:

سفال های نیشابور و نقوش تزئینی آن امروز به مثابه متنی بافته شده از متن های مختلفی است که این متن ها هریک دارای روایت و گفتمان خاص خود هستند. از تلاقی این متون و روایت آن ها، کلان روایتی شکل می گیرد که با افق معنایی امروزی موضوع تاویل ما قرار خواهد گرفت. هنر کاربردی از طریق مکالمه باَ سه متن عمده یعنی اسطوره، سلطنت و مذهب، روایت کلانی را خلق می کند که از ظرفیت تاویل پذیری بسیار بالایی برخوردار است.

اسطوره، سلطنت و مذهب به صورت گفتمان هایی در نقوش تزئینی سفال های نیشابور، در رابطه ای مکالمه بنیاد و بینامتنی قرار گرفته اند به گونه ای که هیچ گفتمانی مسلط و خاموش کننده ی گفتمان دیگر نیست. این هم نشستی مکالمه گرایی و چندصدایی باختین را به ذهن متبادر می سازد.

با شرح رفته، ارائه ی تاویلی وحدت بخش از این آثار با مضامین و روایاتی چنین گونه گون، میسر نیست مگر از طریق کشف روابط بینامتنی و توسل به مفاهیم و بستر نظری بینامتنیت.

فهرست منابع:

- آلن، گراهام (۱۳۹۲)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

- احمدی، بابک (۱۳۸۲)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

- بارت، رولان (۱۳۹۰)، «از اثر تا متن»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، ش۴، ۶۶-۵۷.

- حاتم، غلامعلی (۱۳۷۴)، «نقش و نماد در سفالینه های کهن ایران»، فصلنامه هنر، ش ۲۸ ، ۳۶۷- ۳۶۱.

- خزایی، محمد (۱۳۷۸)، «رستاخیزی مجدد در هنر ایران، فرهنگ و هنر»، هنرهای تجسمی، شماره ۷، ۷۲ - ۷۹.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۳)، نشانه شناسی کاربردی، تهران: قصه.

- قائینی، فرزانه (۱۳۸۳)، «موزه آبگینه و سفالینه های ایران»، تهران: اداره کل آموزش و انتشارات و تولیدات فرهنگی.

- رازقی، علیرضا و دیباج، سید موسی (۱۳۹۴)، «قرائت و فهم اثر هنری و ادبی به مثابه متن منظر گادامر»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۱۶، ۲۱-۵.

- غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲)، «سیمای تأویل در آیینهٔ بینامتنیت کریستوایی»، حکمت و فلسفه، سال نهم، شماره ۳، ۱۱۴-۹۷.

- مرتضایی، سیدجواد و علیزاده، الهام و کاظمی، غلامرضا (۱۳۹۱)، «ادبیات تطبیقی از منظر رویکرد بینامتنی: بررسی موردی فیلمنامه «گاو» و نمایشنامهٔ «کرگدن»»، فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه، سال ۴۶، شمارهٔ سوم،۱۲۴-۱۰۹.

- محمودی، فتانه (۱۳۸۶)، «از متن تاتصویر: زیبایی شناسی نشانه های تصویری با رویکردی به «گرنیکا»»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۲، ۱۰۰-۹۳ .

–Barthes (۱۹٦۷), Mythologies, Hill & Wang, New York.

-Barthes, B (۱۹۷۷). The Death of the Author, in Image-Music-Text, transl. Richard Haword, New York: Hill and Wang.

–Eco, U. (۱۹٦۸), La struttura assente, Bompiani, Milano.

–Gadamer, Hans George (۱۹۸٦). The Relevance of the Beautiful and Other Essays; Translated by Nicholas Walker, Edited with Introduction by Robert Bernasconi. New York: Cambridge University Press.

–Kristeva, J (۱۹۸۰). The Bounded Text, In Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, pp. ٦۳-۳٦.

–Kristeva, J. (۱۹۸٤). Revolotion in Poetic Language. Trans. Leons. Roudiez. New York: Columbia University Press.

–Mitchell, W.J.T (۱۹۸٦), sconology: Image, text, ideology, University Press, Chicago.

–Loeb, Monica (۲۰۰۲). Literary marriages: a study of intertextuality in a series of short stories by Joyce Carol Oates, Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: Lang.

–Noth, W (۱۹۸۵), Handbook of semiotics, IN: Indiana University Press, Bloomington.

-Piotrovsky and Rogers (۲۰۰٤) Piotrovsky, M.B. and Rogers, J.M. Heaven on Earth. Art from Islamic Lands. Works from the State Hermitage Museum and the Khalili Collection, Munich – Berlin – London – New York, ۲۰۰٤.