A Comparison of the Typography on Nishabur Potteries and Contemporary Iranian Logotypes with an Emphasis on Genette Intertextual Theory

Amir Hossein Pormehr Yabandeh [1], Hossein Abeddoost [2], Ziba Kazempoor [3]

[1] M.A. student in Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran
[2] Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author)
[3] Assistant Professor, Department of Arts, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran

(Received: 30.01.2022, Revised: 12.02.2022, Accepted: 19.02.2022)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.26089.1131

Abstract:
Due to the restriction of metal utensils throughout the Islamic period, pottery was a substitute, with many designs and inscriptions depicting religious and educational themes. Among the most notable potteries of Iran's Islamic period is the pottery of Nishapur from the Samanid dynasty. The designs and inscriptions on these potteries have passed on cultural and aesthetic knowledge from one generation to the next. According to intertextuality theory, no text is formed arbitrarily or without context but is dependent on previous texts or contents. The Islamic typographic technique has had a significant impact on contemporary Iranian typography. This research aims to examine contemporary Iranian logotypes through the lens of their Islamic connotations in Nishapur potteries. Another goal of this study is to look at the intertextuality types between these works (Advertisement and Pastiche). The research issue is the relationship between contemporary Iranian logotypes and Islamic typography. According to the studied works, the research hypothesis is based on the fact that due to the written form, there are many similarities between the two areas. This study is descriptive-analytical in terms of methodology. The data collection method is based on library review (i.e., note-taking and image analysis) and data analysis was done qualitatively. The findings indicate that, in terms of similarity between Persian and Arabic written forms, the effects of Islamic art can be seen in contemporary Iranian logotypes. In other words, Islamic calligraphy has influenced contemporary Iranian typography. In many cases, the use of shapes and forms used in the typography of Nishapur potteries, such as plant forms can be seen in contemporary Iranian logotypes. Selected specimens in Nishapur potteries are written in Kufic script and case specimens are inspired by Kufic script. According to Genette's intertextuality theory, all logotypes fall into the category of Pastiche intertextuality due to features such as changes in form, content, and the addition of new text.

Keywords: Typography, Nishabur potteries, Contemporary Iranian logotypes, Intertextuality, Genette.

---

[1] Email: amir_pormehr@yahoo.com
[2] Email: habeddost@guilan.ac.ir
[3] Email: z.kazempour@uma.ac.ir
How to cite: Pormehr Yabandeh, A., Abeddoost, H., Kazempoor, Z. A Comparison of the Typography on Nishabur Potteries and Contemporary Iranian Logotypes with an Emphasis on Genette Intertextual Theory. Journal of Applied Arts, 2022,1(3), (doi: 10.22075/aaj.2022.6238)

مقایسه حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت[۱]

امیر حسین پرمهر یابنده [۲] ، حسین عابددوست [۳] ، زیبا کاظم‌پور [۴]

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
[۳] استادیار، گروه گرافیک، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسئول)
[۴] استادیار، گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۲۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۳۰ /۱۱ /۱۴۰۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.26089.1131

چکیده

در دوران اسلامی به دلیل منع استفاده از ظروف فلزی، ظروف سفالی جایگزین آن گشت که دارای نقوش و نوشتار فراوان، با موضوعات دینی و آموزشی بود. از معروف‌ترین سفالینه‌های دوره اسلامی در ایران می‌توان به سفالینه‌های نیشابور در دوره سامانیان اشاره کرد. نقوش و نوشتار این سفالینه‌ها فرهنگ و هنر آن دوران را به نسل‌های بعد منتقل کرده است. نظریه بینامتنیت، بیان می‌دارد که هیچ متنی اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش، چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. حروف‌نگاری اسلامی تاثیرات زیادی در تایپوگرافی معاصر ایران گذاشته است. هدف پژوهش بررسی لوگوتایپ‌های معاصر ایران بر اساس پیش‌متن‌های اسلامی آن در سفالینه‌های نیشابور است. بررسی نوع بینامتینت (تراوسیسمان و پاستیش) در آثار از دیگر اهداف پژوهش حاضر است. مساله پژوهش ارتباط بین لوگوتایپ‌های معاصر ایران و حروف‌نگاری اسلامی است. با توجه به آثار مورد مطالعه، فرضیه پژوهش بر این نکته استوار است که به دلیل فرم نوشتاری، شباهت زیادی بین دو حوزه وجود دارد. روش تحقیق توصیفی تحلیلی است و روش گردآوری مطالب اسنادی از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که به جهت شباهت فرم نوشتاری زبان فارسی با فرم نوشتاری زبان عربی، می‌توان نمودی از هنر اسلامی را در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد. به عبارت دیگر، تایپوگرافی معاصر ایران تحت‌تاثیر هنر خوشنویسی اسلامی قرار گرفته است. در بسیاری موارد می‌توان استفاده از اشکال و فرم‌های به‌کار رفته در نوشتار سفالینه‌های نیشابور، مانند فرم گیاهی را در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد. نمونه‌های انتخابی در سفالینه‌های نیشابور به خط کوفی نوشته شده‌اند و نمونه‌های موردی نیز با الهام از خط کوفی طراحی شده‌اند. بر اساس نظریه بینامتنیت ژنت، تمامی لوگوتایپ‌ها به دلیل ویژگی‌هایی چون تغییر در فرم، محتوا و همچنین اضافه شدن متن جدید به آن‌ها، در نوع پاستیش جای می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: حروف‌نگاری، سفالینه‌های نیشابور، لوگوتایپ‌های معاصر ایران، بینامتنیت، ژنت.

---

[۱] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول(امیر حسین پرمهر یابنده) در رشته پژوهش‌هنر، با عنوان "تحلیل تاثیرات مینیمالیسم در گرافیک معاصر ایران با تاکید بر بینامتنیت ژنت"، با راهنمایی دکتر حسین عابددوست و مشاوره دکتر زیبا کاظم‌پور، در دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، است.

[2] Email amir_pormehr@yahoo.com
[3] Email: habeddost@guilan.ac.ir
[4] Email: z.kazempour@uma.ac.ir

مقدّمه

حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور، می‌تواند رابطی میان دو حوزه خوشنویسی اسلامی و تایپوگرافی معاصر ایران به حساب آید. نقوش و حتی نوشتار روی سفالینه‌های نیشابور از نظر فرم، ساختار و همچنین زیبایی‌شناسی نمایانگر باورها و اعتقادات مردم آن دوران است. انتقال معنا توسط ارتباطی که انسان با محیط اطراف خود برقرار می‌کند صورت می‌گیرد. نوشتار را می‌توان شکل بصری گفتار به حساب آورد. اثر هنری با دو وجه فرم و محتوا سروکار دارد که فرم ویژگی‌های ظاهری و محتوا، مفاهیم آن اثر را شامل می‌شود. با ورود اسلام به ایران، هنر این سرزمین تحت‌تاثیر عقاید و فلسفه اسلام قرار گرفت. به دلیل محدودیت‌های هنرمندان اسلامی، آثار هنری توسط کلام خداوند نقش می‌شدند و گاه با نقوش گیاهی و حیوانی درآمیخته می‌شدند که نمودی از آن را می‌توان در ظروف سفالی دوره سامانیان در نیشابور مشاهده کرد. نوشتار در دوره اسلامی نیز، با دو وجه اصلی کیفیت‌های صوری و زیبایی‌شناسی اثر و ویژگی‌های نمادین اثر که محتوای آن را تشکیل می‌دهد، سروکار دارد. براین مبنا نقوش به‌کار رفته بر این آثار روابط بصری ویژه‌ای دارند و از نظر معناشناسی نمادینند و ریشه در هنر و فرهنگ ایرانی دارند. ویژگی هنر ایران تداوم است. آنچنانکه یک نقش در طول سال‌ها در آثار مختلف هنری تکرار شده و با جزئیات و افزوده‌هایی بیشتر ظهورهای جدیدی یافته‌اند. همواره وامگیری در طراحی آثار جدید با تمرکز بر هویت‌های پیشین هنری مورد توجه بوده است.

طراحی لوگوتایپ بخشی از هنر گرافیک امروز است و پژوهش حاضر به بررسی این مساله می‌پردازد که طراحی لوگوتایپ، هنر طراحی نوشتار است و اگر در اینگونه طراحی مسئله بازگشت به هنرهای پیشین مورد توجه قرار گیرد، هر متن نوشتاری جدید پیش‌متن‌هایی در هنر ایران خواهد داشت. پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که لوگوتایپ‌های معاصر ایران، چه ارتباطی با پیش‌متن اسلامی آن در سفالینه‌های نیشابور دارد؟ و دارای چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی می‌باشد؟ چگونگی تاثیرپذیری طراحی نوشتار در هنر گرافیک از نوشته‌نگاری در هنرهای اسلامی از موارد مورد توجه در پژوهش حاضر است. هدف پژوهش بیان ارتباط بینامتنیت قوی میان خوشنویسی اسلامی و حروف‌نگاری معاصر ایران می‌باشد. بررسی نوع بینامتینت (تراوسیسمان و پاستیش)[1] در آثار از دیگر اهداف پژوهش حاضر است. با تکیه بر نظریه بینامتنیت چگونگی تاثیرپذیری متن جدید (لوگوتایپ‌های معاصر ایران) از متن پیشین (حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور) مورد بررسی قرار می‌گیرد. پاستیش روابط متشابه در دو حوزه تطبیق را بیان می‌کند و تراوسیسمان به تغییرات نوشته‌نگاری در لوگوتایپ‌های ایرانی نسبت به نوشته‌نگاری دوره اسلامی است.

پیشینهٔ پژوهش

اخوانی و محمودی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تاثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی نقوش تزیینی سفال‌های نیشابور)»، چاپ شده در نشریه هنرهای کاربردی با استفاده از رویکرد بینامتنیت ژولیا کریستوا و رولان بارت بر خوانش و تحلیل هنرهای کاربردی، مانند سفالینه‌های نیشابور پرداخته‌اند. در این مقاله به تحلیل ساختاری نقوش و همچنین معنای نمادین آن‌ها در ارتباط با روابط بینامتنی به هنرهای پیش از

اسلام مانند ساسانیان پرداخته شده است. نرگس اکبری (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود با عنوان «تحلیل سفال‌های دوره سامانی بر اساس رویکرد آیکونولوژی»، ارائه شده در دانشکده هنرومعماری، دانشگاه مازندران، به معرفی و بررسی نقوش به کار رفته در سفالینه‌های نیشابور و همچنین به عناصر تشکیل‌دهنده نقوش بر اساس رویکرد آیکونولوژی پرداخته است.

رسول جلیلی (۱۳۸۱) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی نقوش و کتیبه‌های سفال نیشابور»، ارائه شده در دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، به بررسی ساختار نقوش به کار رفته در کتیبه‌ها و سفالینه‌های نیشابور، نوع نقوش به کار رفته، ترکیب‌بندی و عناصر تزئینی کتیبه‌ها و در آخر نیز به مقایسه آن‌ها با آثار گرافیکی معاصر ایران پرداخته است. زیبا کاظم‌پور و حسین عابددوست (۱۳۹۹) در مقاله با عنوان «تداوم رابطه نماد و نوشتار در هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت» چاپ شده در دوفصلنامه مبانی نظری هنرهای تجسمی به بررسی و مقایسه نوع ترکیب نماد و نوشتار در تایپوگرافی هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران بر اساس بینامتنیت ژنت و همچنین رابطه هم‌نشینی و جانشینی آن‌ها نسبت به یکدیگر پرداخته‌اند. نامورمطلق (۱۳۹۴) در کتاب «درآمدی بر بینامتنیت» به بررسی و مفهوم بینامتنیت می‌پردازد و به نظریات افرادی چون باختین، کریستوا، رولان بارت، ژنی و ژنت در مورد بینامتنیت و تفاوت نظریات آن‌ها از یکدیگر اشاره می‌کند.

هیچ یک از موارد ذکر شده، به مقایسه حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران بر مبنای نظریه بینامتنیت ژنت نپرداخته‌اند. لذا هرگونه پژوهش در این زمینه ضروری به نظر می‌رسد.

روش پژوهش

روش تحقیق در پژوهش حاضر توصیفی تحلیلی است و گردآوری مطالب اسنادی از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. پژوهش حاضر به بررسی لوگوتایپ‌های معاصر ایران و پیش‌متن‌های تاثیرگذار اسلامی آن در سفالینه‌های نیشابور و همچنین به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها از یکدیگر می‌پردازد. بررسی نوع بینامتینت (تراوسیسمان و پاستیش) در آثار از دیگر اهداف پژوهش حاضر است. جامعه آماری تحقیق حاضر، تایپوگرافی‌های معاصر ایران و سفالینه‌های نیشابور است. روش نمونه‌گیری انتخابی است. نظر پژوهشگران در انتخاب نمونه‌ها تأثیرگذار است. نمونه‌های آماری از این جامعه به شکل هدفمند با این معیار مورد توجه قرار گرفته‌اند که مقایسه حروف‌نگاری در سفالینه‌های نیشابور و گرافیک معاصر ایران، قابل تشخیص باشند و قابلیت مقایسه در دو حوزه تطبیق را نیز دارا باشند.

سفالینه‌های نیشابور

قرون سوم و چهارم ه.ق مصادف با حکومت سامانیان در ایران است. سامان که بنیانگذار حکومت سامانی بود و پسران و نوادگان او در طی مدت حکومت خود در ایران نقش بسیار عمده‌ای را در رشد و ترویج فرهنگ، هنر و ادبیات ایرانی ایفا کردند (جلیلی، ۱۳۸۱: ۹). آثار سفالین شاید فراگیرترین اسناد و مدارک زندگی هنری ایران اسلامی باشد (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۹۵). کامل‌ترین نمونه‌های هنر سامانی را می‌توان در سفالینه‌های آن مشاهده کرد (آژند، ۱۳۹۴: ۶۴). با تشکیل حکومت مستقل ایرانی سامانی در قرن سوم هجری و حمایت آن‌ها از هنر، سفالگری پیشرفتی چشمگیر نمود و سبک‌های معینی در سفال‌سازی

پدید آمد (اکبری، ۱۳۹۵: ۵۰). ظروف سفالی دوران سامانی و پاره سفال‌هایی که از تمام نواحی کاوش شده در نیشابور توسط موزه متروپولیتن به دست آمده، به دلیل تنوع و زیبایی تزیینات آن مورد توجه است (همان). در فاصله سال‌های ۱۳۱۵ الی ۱۳۱۸ خورشیدی، هیات باستان‌شناسی موزه متروپولیتن آمریکا در شهر نیشابور، حفریاتی انجام دادند و آثاری از دوران تمدن اسلامی به دست آوردند که بیشتر این سفالینه‌ها شامل سفال‌های لعابدار عاجی رنگ مزین به خطوط کوفی و همچنین ظروف زرین‌فام و رنگارنگ با نقوش کنده، لعاب پاشیده و با نقوش قالب‌زده و ظروف یکرنگ بوده‌اند و معروف‌تر از همه، نوعی سفالینه دارای نوشته به خط کوفی و رنگ قهوه‌ای است (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۴۱). خوشنویسی از مجموع پدیده‌های جهان اسلام است که آن را به عنوان شریف‌ترین هنرها می‌دانند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۵۷). خط عربی در هنر ایرانی نقش بنیادی داشته است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۹۵). خطاطان در کارگاه‌های سفالگری سبکی زیبا و ظریف ایجاد می‌کردند که با شکل ظروف مختلف، هماهنگ بود. بهترین کارهای آن‌ها به لحاظ زیبایی‌شناسی از دستاوردهای چشم‌گیر سفالینه‌های دوره اسلامی به شمار می‌آید (هاگه‌دورن، ۱۳۹۴: ۳۲). لازم به ذکر است که سفال‌های خوشنویسی شده ابتدا برای طبقه‌ای از اجتماع ساخته شده بود که عمیقا متعهد به سنن اولیه اسلام بودند و قصد داشتند اسلام و سنن عربی را حفظ و ترویج کنند (گروبه، ۱۳۸۴: ۴۶).

حروف‌نگاری (تایپوگرافی)

نوشته و خط قدیمی‌ترین روش ثبت و حفظ اطلاعات و انتقال آن است (مثقالی، ۱۳۹۳: ۶). تایپ‌دیزاین، یکی از تاثیرگذارترین عناصر بر شخصیت و کیفیت احساسی یک طرح است (Ambrose and Harris: 2005: 6). تایپوگرافی به معنی هنر و روش چینش نوشتار است. تایپوگرافی اصطلاحی برای چاپ با تکه‌های فلزی یا چوبی مستقل، متحرک و قابل استفاده مجدد است که هر یک از آن‌ها دارای شکل برجسته‌ای در یک وجه هستند (Meggs and Purvis, 2016: 73). با توجه به فرهنگ لغات، تایپوگرافی (Typography) عبارت از هنر یا فرآیند چاپ به وسیله‌ی تایپ است. تایپوگرافی از دو لغت «typo» به معنی تایپ و «graphy» به معنی طراحی تشکیل شده است، لذا می‌توان ترجمه تحت‌الفظی این لغت را طراحی‌تایپ گفت (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۷). حروف شکل فیزیکی زبان نوشتاری ما هستند و تایپ شکل مکانیکی آن به حساب می‌آید (Jo Krysinski, 2018: 1). می‌توان گفت که تایپ دارای دو خصلت اصلی است، اول اینکه دارای بار معنایی است و دوم، دارای شکل (فرم) است (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۷). واژه‌ی تایپوگرافی به طور کلی در ارجاع به دیزاین تایپ‌فیس و چیدمان متن و دیگر عناصر یک صفحه به کار می‌رود (ارل‌هاف و مارشال، ۱۳۹۸: ۱۲۹). تایپ‌دیزاین در ابتدا بر عملکرد خوانده شدن استوار است و در مرحله‌ی بعد به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی نیز تکیه دارد و علاوه بر آن سعی در تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری مفهوم مورد نظر دارد (دمیرچیلو، ۱۳۸۹: ۲۹). تایپوگرافی با سه اقدام مهم که عبارت‌اند از: تغییر شکل در حروف (دفرماسیون)، اغراق در حروف (اگزجریشن) و ساده‌سازی حروف (استلیزیشن)، سعی در گسترش دادن زیبایی، قدرت ارائه و روح تبلیغ‌گرایی دارد تا مخاطب به صریح‌ترین حالت ممکن متوجه معنا و مفهوم آن بشود (نتاج‌مجد و فلاح خورشیدی، ۱۳۹۸:

۵۴-۵۵). نوشتار می‌تواند معانی مختلفی را به وجود آورد و اثرات روان‌شناختی بر ادراک و رفتار انسان داشته باشد (Doyle and Bottomley, 2008: 396). درواقع می‌توان بیان کرد که انتقال معنای تایپ با فرم و محتوای آن در ارتباط است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۴۰۰: ۱۲۱). در حروف‌نگاری، تغییر در اندازه و پهنای حروف، فواصل، محل قرار گرفتن و سبک حروف در انتقال پیام تأثیرگذارند (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۲). نوشتار با ادغام تصویری انعطاف‌پذیری خود را نشان می‌دهد (وی‌وایت، ۱۳۹۳: ۲۱). حروف‌نگاری در اوایل سده بیستم با ورود گرافیک و رشد تکنولوژی توسعه پیدا کرد و به ایران نیز راه یافت و در نوشتار فارسی پدیدار گشت (عسگری و پورمند، ۱۳۹۹: ۲۴).

بینامتنیت

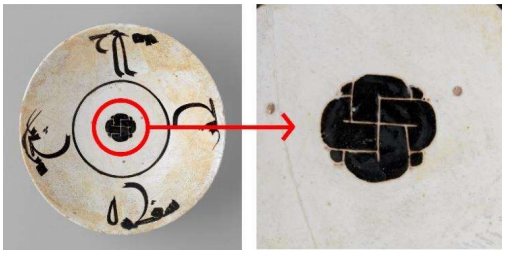
بینامتنیت را می‌توان به عنوان یکی از اصطلاحات رایج در حوزه‌های مطالعاتی نقد ادبی و هنر به حساب آورد. بینامتنیت شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که چگونگی شکل‌گیری معنا و فرآیند معناپردازی در متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد (حسنایی و علیمرادی دوکوهی، ۱۳۹۹: ۳۲). در روند پیشرفت کردن پست مدرنیسم، مفهوم بینامتنیت نقش کلیدی دارد. هر متن سرشار از نقل‌قول‌های قبل از خودش است که این روزها نوشتن را تبدیل به بازنویسی کرده است (یزدان‌پناه، ۱۳۹۶: ۶۶). بینامتنیت برای اولین‌بار در فرانسه از اواسط دهه ۱۹۶۰ میلادی توسط بانوی مهاجری از بلغارستان به نام ژولیا کریستوا مطرح شد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۲). او در مقاله‌ای با نام «کلمه، گفت‌وگو، رمان» واژه بینامتنیت را به کار برد (هاشمی و پناهی، ۱۳۹۷: ۱۲). در این نظریه، خوانش یک متن در راستای متون دیگر صورت می‌گیرد. این نظریه بر این اندیشه استوار است که متن نظامی بسته، مستقل، یکه و تنها نیست، اگر چنین باشد آن متن غیر قابل فهم می‌شود (Frow, 2005: 48). از نظر کریستوا، هر متن تقاطعی از متن‌های متفاوت است که حداقل یک معنای فرامتنی را می‌توان از ارتباط آن‌ها پیدا کرد (Kristeva, 1969: 37). دنیای متن‌ها دنیایی پیچیده از روابط گوناگون درون‌متنی و بینامتنی است که بدون توجه به این روابط، شناخت کامل و واقعی آن‌ها امکان‌پذیر نیست (هاشمی و پناهی، ۱۳۹۷: ۱۰). بر پایه اصل بینامتنیت، همچنین، هیچ متنی، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش، چیزی یا چیزهایی وجود داشته است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴). استفاده از یک متن در اثر تولید شده جدید، مفهوم متن قبلی را تغییر می‌دهد و به همین جهت توانایی خلق یک مفهوم جدید را دارد (Mevlüde, 2016: 300). معنای اصلی بینامتنیت، درهم آمیختن یا در هم بافتن است؛ و در این حوزه و به طور ساده ناظر به شکل یافتن هر مفهوم از مؤلفه‌های متنی متعدد است (غیثاوند، ۱۳۹۲: ۸۹). به گفته‌ی آلن، اصل بینامتنیت می‌گوید که هر متنی بر پایه‌ی پیش‌متن‌ها شکل می‌گیرد و متن‌ها در حقیقت نتیجه‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است؛ خواندن هر متن نیز در ارتباط با مجموعه‌ای از روابط بینامتنی است که تفسیر و کشف معنای آن متن به شرط بازیابی همین روابط است (Allen, 2001: 1). یکی از افرادی که بسیار بر نظریه بینامتنیت تاثیر گذاشته و جزو نسل دوم آن به حساب می‌آید، ژرار ژنت نام دارد. ژنت نظریه‌پرداز فرانسوی متولد ۱۹۳۰، یکی از با نفوذترین منتقدان ادبی فرانسه، از پیشگامان ساختارگرایی و از مورخین ادبی است که بسیار مورد تحسین قرار گرفته است. او همچنین از نظریه پردازان نسل دوم بینامتنیت بود (مانند ریفارتر) که دامنه مطالعات کریستوا و رولان

بارت را گسترش داد و کوشید تا به روابطی که یک متن می‌تواند با غیر از خود داشته باشد به صورت نظام‌مند بپردازد (یزدان‌پناه، ۱۳۹۶: ۷۸). پس از کریستوا، ژرار ژنت با بحث و توسعه دامنه مطالعاتی خود و با نظام‌مندی بیشتر به مطالعه روابط میان یک متن با دیگر متن‌ها توجه نمود که آن را روابط ترامتنی نام گذاشت (هاشمی و پناهی، ۱۳۹۷: ۱۲) که در نهایت آن‌ها را به پنج دسته بزرگ بینامتنیت، پیرامیتنیت، سرمتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت تقسیم کرد (رئیسی، ۱۳۹۲: ۲۵). ژنت ترامتنیت را همه‌ی مواردی می‌داند که یک متن را در رابطه با دیگر متون چه به صورت پنهان یا به صورت آشکار قرار می‌دهند (Genette, 1997: 1). درواقع ترامتنیت ژنت نسخه ژنت از بینامتنیت است. او اصطلاح ترامتنیت را جا انداخت تا رویکرد خود را از رهیافت‌های پساساختارگرایانه جدا کند (کامیاب و محمدی، ۱۳۹۶: ۲۲۵). بیش‌متنیت یکی از اقسام ترامتنیت ژرار ژنت به حساب می‌آید. بیش‌متنیت رابطه میان دو متن است هنگامی که یکی با الهام از دیگری شکل گرفته شده باشد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۵۸). دو گونه از روابط بیش‌متنی ژنت، تراوسیسمان و پاستیش نام دارند. تراوسیسمان، به معنی دگرپوشی یا تغییر لباس یک متن، در متنی جدید است. اما پاستیش، به معنی التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۲). پاستیش با یک رابطه‌ی افزایشی همراه است و تغییر شکل در متن اولیه اندک است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۱). درپاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است. این همانندی و تقلید به این معنی نیست که دقیقا دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳). در تراوسیسمان نیز، که به معنی دگرپوشی یا تغییر شکل ظاهری است، می‌توان بیان داشت که پیش‌متن اولیه، برای حضور در متن جدید به طور ظاهری تغییر شکل می‌دهد (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۹). به دلیل اینکه بسیاری از طراحان نوشتار در گرافیک معاصر ایران آشنایی مطلوبی با انواع خوشنویسی در هنرهای سنتی ایران دارند، یکی از پرنفوذترین پیش‌متن‌های طراحی نوشتار در هنر گرافیک معاصر ایران را می‌توان حروف‌نگاری اسلامی دانست (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۲). به دلیل شباهت فرم نوشتاری زبان فارسی و عربی، می‌توان ارتباطی میان نوشتار سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران پیدا کرد. در این پژوهش، پیش‌متن، حروف‌نگاری اسلامی در سفالینه‌های نیشابور است که نمودی از آن‌ها را می‌توان در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد.

ارتباط بین حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران براساس نوع بینامتنیت پاستیش

در هنر ایرانی-اسلامی، بیان هنری جایگاه ویژه‌ای دارد؛ از این رو نقوش تزئینی بر پایه‌ی اصول هنر شکل می‌گیرند (افضلی، ۱۳۹۱: ۱۱۹). در میانه سده‌ی چهارم ه.ق شیوه‌ای جدید از خط کوفی در خراسان به وجود آمد که از ویژگی‌های آن می‌توان به خطوط کشیده و نازک، شکل‌های گوشه‌دار و خطوط مدور با ضخامت متفاوت اشاره کرد. این خط اولین‌بار روی ظروف سفالی دوره‌ی سامانیان که در شهرهایی مثل سمرقند و نیشابور ساخته می‌شد، یافت گردید و شامل نخستین مجموعه دست‌نوشته از امثال عربی در ایران بود (لاریمیان، ۱۳۹۸: ۴۶)[۲]. نقوش خطی‌نگار که به فراوانی بر روی ظروف سفالین نیشابور در دوره اسلامی طراحی شده‌اند، دارای تنوع و گوناگونی بسیار زیادی می‌باشند (جلیلی، ۱۳۸۱: ۲۸). تمامی این نقوش با

خط کوفی و بدون نقطه، که از خطوط آغازین دوره‌های اسلامی است، طراحی و نوشته شده‌اند (همان). در این دوره آثار به خط عربی نگاشته شده‌اند که اغلب دارای کلمات دعا و یا مضامین اخلاقی یا آموزشی بودند.



تصویر۱- کاسه با کتیبه، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449330).

دین اسلام استعمال فلزهای گران‌بها را که در دوران ساسانیان منحصرا برای ظروف تجملی سر میز به کار می‌بردند منع می‌کند. پس از تسلط اسلام، سفالگران، که قرن‌ها چیزی بجز ظروف مورد استفاده روزانه درست نمی‌کردند، جانشینی برای ظروف فلزی به وجود آوردند که به مرور دارای نقوش فراوانی شد (پوپ، اکرمن و شرودر، ۱۳۹۹: ۹۱) و همچنین اغلب با نوشتاری با مضامین دینی و آموزشی مزین می‌شدند. تصویر۱ نمونه کاسه سفالی از دوره سامانیان را نشان می‌دهد. این کاسه ترکیبی از ویژگی‌های معمولی ظروف «سیاه روی سفید» را ارائه می‌کند. طراحی و خوشنویسی بسیار ظریف جلوه‌ای چشمگیر در این اثر به وجود آورده است. نوع خط به کار رفته در این کاسه، کوفی است و به دلیل نوع نوشتار این ظرف، به عنوان «نمونه‌ای از ظروف خوشنویسی کلاسیک» (گروبه، ۱۳۸۴: ۷۲) محسوب می‌شود. در این کتیبه آمده است: «کسی که زیاد حرف می‌زند، زیاد می‌لغزد» ضرب‌المثلی که در روایات شفاهی معادل مشابهی دارد، «کسی که زیاد حرف می‌زند، بسیار سرزنش می‌شود». می‌توان گفت تزیین‌کننده این کاسه به روح این ضرب المثل توجه کرده است (www.metmuseum.org). این کاسه به رنگ روشن و با نقش سیاه طراحی شده است. در چهار طرف آن، چهار کلمه، رو به داخل کاسه نگاشته شده‌اند و در مرکز کاسه علامتی هندسی نقش بسته است که دور آن را خطی سیاه، با فاصله احاطه کرده است. نقشی که در وسط قرار گرفته، شامل دو شکل هندسی است که از وسط در هم چفت شده‌اند و در چهار گوشه آن نیز، یک چهارم دایره قرار گرفته است. معمولا طرح هندسی وسط سفال، گاهی به نشانه قدرت و نیروهای پنهان هنرمند به کار برده می‌شد (پوپ، اکرمن و شرودر، ۱۳۹۹: ۹۲).

تصویر۲- لوگوتایپ «محمد»، طراح: ائلمان تقی‌دوست، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

بر پایه اصل بینامتنیت، هیچ متنی، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش، چیز یا چیزهایی وجود داشته است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴). لوگوتایپ «محمد»، به صورت هندسی و با الهام از خط کوفی طراحی شده است. تایپوگرافی با سه اقدام مهم که عبارت‌اند از: تغییر شکل در حروف (دفرماسیون)[۳]، اغراق در حروف (اگزجریشن)[۴] و ساده‌سازی حروف (استلیزیشن)[۵]، سعی در گسترش دادن زیبایی، قدرت ارائه و روح تبلیغ‌گرایی دارد تا مخاطب به صریح‌ترین حالت ممکن متوجه معنا و مفهوم آن بشود (نتاج‌مجد و فلاح خورشیدی، ۱۳۹۸: ۵۵-۵۴). حرف «م» و «د» به صورت دایره ترسیم شده‌اند، با این تفاوت که در حرف

«د» به جهت فرم نوشتاری، خطی مورب در آن کشیده شده است. قرارگیری نماد گیاهی به همراه نوشتار در حروف‌نگاری معاصر ایران، مانند لوگوتایپ «محمد»، به چشم می‌خورد و آن زمانی است که طراحان گرافیک در طراحی‌هایشان کیفیت‌های ارجاعی فرم به پیشینه تاریخی را مورد توجه قرار داده‌اند. فضای منفی حروف در طراحی نوشتار «محمد»، با شکلی گیاهی ترسیم شده است. حرف «ح» مانند شکل هندسی تصویر۱، که دو شکل هندسی در هم چفت شده‌اند، در اینجا به صورتی منحنی ترسیم شده است که زیر فضای منفی این حرف، همانند شکل گیاهی به کار رفته در دو حرف دیگر، زبانه‌ای جهت تعادل و هماهنگی با سایر حروف به کار رفته است. نوع قلم و رابطه فرمی کلمه و شکل هندسی بین دو تصویر ۲ و ۱، وجه مشترک لوگوتایپ «محمد» (تصویر۲) با پیش‌متن اسلامی آن (شکل هندسی تصویر۱) است. این سبک از بینامتنیت، پاستیش نام دارد و به معنای برچیدن و اضافه کردن و یا حتی تغییر متن، جهت ساختن متنی جدید است. در پاستیش، تقلید در سبک و تغییر در محتوا شکل گرفته است. به این معنا که سبک متن اول تا حدودی حفظ می‌شود و به دلیل تفننی بودن، اینگونه از برگرفتگی با تغییر موضوع و تغییر جزیی محتوا، متن تازه‌ای خلق می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

تصویر۳- کاسه دهانه‌دار، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449787).

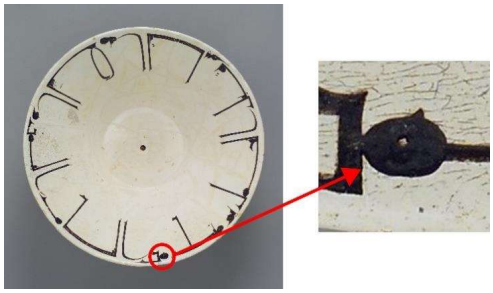
در تعداد زیادی از کاسه‌های دوره سامانیان، گوشه‌ای از لبه داخلی و یا کف آن با کلمه یا جمله‌ای کوتاه تزیین شده است که می‌توان نمونه‌ای از آن را در تصویر۳ مشاهده کرد. نوشتار کاسه دهانه‌دار مکشوفه در نیشابور (تصویر۳)، اگرچه با احساسی والا نوشته شده است، اما عملکرد بسیار کاربردی در تهیه غذا داشته و حتی دارای دهانه‌ای برای ریختن نیز می‌باشد (https://www.metmuseum.org/art/~/pos=1).

شریف‌ترین هنر بصری در جهان اسلام خوشنویسی است (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۵۰). بر روی این کاسه نوشته شده "حاکمیت از آن خداست". این نوشته به خط کوفی نوشته شده است. ضخامت حروف در این اثر بسیار زیاد است و همچنین حروف عمودی کشیده ترسیم شده‌اند. حالت نوشتار در این کلمه به گونه‌ای است که گویی به صورت قرینه نوشته شده است. انتهای حروف کشیده به صورتی مورب و منحنی رها شده که این حالت نیز در سرکش حرف «ک» قابل ملاحظه می‌باشد. حرف «ک» شکسته ترسیم شده، اما سرکش به صورت منحنی در تضاد با آن رسم شده است. حرف «م» به صورت دایره‌ای که فضای منفی آن دارای شکل صلیب می‌باشد، رسم شده که در قسمت بالای حرف «م» نیم دایره‌ای کوچک قرار گرفته و در تعادل با دو نیم دایره سمت چپ و راست آن می‌باشد که به جهت اتصال به حرف قبل و بعد قرار گرفته است. تایپ‌دیزاین، یکی از تاثیرگذارترین عناصر بر شخصیت و کیفیت احساسی یک طرح است (Ambrose and Harris: 2005: 6). در اینجا معنای جمله، "حاکمیت از آن خداست" می‌باشد و علامت صلیب (+) می‌تواند به معنای ایستایی و پایداری باشد که در تناسب و تعادل با مفهوم جمله به کار رفته است. در دو طرف حرف «م» نیز، دو خط عمود و

کشیده قرار گرفته که بخش بالایی آن به صورت قرینه و رو به روی هم است.

تصویر۴- لوگوتایپ فست‌فود «جوجه طلایی»، طراح: سید احمد باقریان، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

اگر کارکرد اصلی نوشتن را انتقال ایده‌ها و اطلاعات از طریق نشانه‌ها تعریف کنیم، تایپوگرافی را می‌توان یک گام جلوتر از این تعریف بیان کرد. زمانی که یک تایپ‌دیزاینی معمول و رایج شد، توسط مغز انسان به عنوان یک عنصر بصری، به صورت یک نماد ثبت می‌شود (Evamy: 2012: 7). تایپوگرافی «جوجه طلایی» با الهام از خط کوفی طراحی و نگاشته شده است است. لوگوتایپ «جوجه طلایی»، همانند طراحی نوشتار سفالینه نیشابور در تصویر۳، به صورت قرینه طراحی شده است، با این تفاوت که عنصر قرینگی در این اثر بیشتر جلوه می‌کند. قسمت‌های منحنی لوگوتایپ «جوجه طلایی» نیز گویی همانند منحنی سرکش «ک» در تصویر۳ می‌باشد. نکته‌ی قابل توجه، استفاده از علامت صلیب (+) در این لوگوتایپ است. در فضای منفی دو حرف «و» و «ه» و همچنین در بخش اتصال دو حرف «ل» و «ا»، می‌توان علامت صلیب (+) را مشاهده کرد که نمونه مشابهی از آن در طراحی نوشتار تصویر۳ قابل ملاحظه می‌باشد. رابطه این نوع طراحی نوشتار در گرافیک معاصر ایران را می‌توان نوع بینامتنیت پاستیش تعریف کرد. از این رو که نوع نوشتار، شباهت‌هایی را نسبت به خط کوفی تصویر۳ نشان می‌دهد و همچنین به لحاظ فرمی، ارجاع به متن پیشین خود دارد و در متن جدید تقلید در سبک و محتوا شکل گرفته است.



تصویر۵- کاسه با کتیبه عربی، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449323?pos=9).

این کاسه بزرگ در شمال شرقی ایران، در استان خراسان و در دوره سامانیان تولید شده است که نهایت ظرافت و هماهنگی به همراه نقوش آن را نشان می‌دهد. کلمات دور تا دور این ظرف، رو به داخل نوشته شده‌اند. و کشیدگی و پیوستگی حروف، فضای خاصی را دور تا دور لبه‌ی کاسه به وجود آورده است. فضای منفی نیز در حروف بسیار اندک است، به طوری که در بعضی از آن‌ها مانند حرف «م»، فضای منفی در حد یک نقطه است. در مرکز نیز نقطه‌ای به رنگ سیاه قرار گرفته که جهت ایجاد تعادل با نوشته‌های دور ظرف است. خوشنویسی از مجموع پدیده‌های جهان اسلام است که آن را به عنوان شریف‌ترین هنرها می‌دانند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۵۷). خط عربی در هنر ایرانی نقش بنیادی داشته است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۹۵). ظرافت و پیچیدگی خوشنویسی در این اثر، نشان‌دهنده رابطه نزدیکی بین خوشنویسی و سفالگری است. روی تزئینات این ظرف نوشته شده: «برنامه‌ریزی قبل از کار، شما را از پشیمانی، رفاه و آرامش محافظت می‌کند». کوتاه شدن، خم شدن و طویل شدن حروف، کلمات را به نقوش انتزاعی با قدرت زیاد تبدیل کرده است. در طراحی نوشتار این اثر، خطوط تیز و شکسته در کنار خطوط منحنی به

چشم می‌خورد. این کاسه با حضور چشمگیر و چینش هنرمندانه حروف که در آن شکوفایی عمودی جریان افقی کلمات را در فواصل موزون مشخص می‌کند، در میان بسیاری از آثار سفالی دیگر همان دوره خودنمایی می‌کند.

تصویر۶- لوگوتایپ گالری «ملک»، طراح: استودیو مشق، (منبع: صفحه اختصاصی استودیو مشق در اینستاگرام).

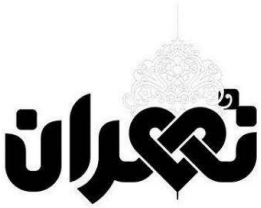
تایپوگرافی با سه اقدام مهم که عبارت‌اند از: تغییر شکل در حروف (دفرماسیون)، اغراق در حروف (اگزجریشن) و ساده‌سازی حروف (استلیزیشن)، سعی در گسترش دادن زیبایی، قدرت ارائه و روح تبلیغ‌گرایی دارد تا مخاطب به صریح‌ترین حالت ممکن متوجه معنا و مفهوم آن بشود (نتاج‌مجد و فلاح خورشیدی، ۱۳۹۸: ۵۵-۵۴). تصویر۶، لوگوتایپ گالری «ملک» را نشان می‌دهد. در طراحی این نوشتار، از اشکال هندسی استفاده شده است که باعث شده این کلمه به نقش انتزاعی با قدرت زیاد تبدیل شود. این ویژگی انتزاعی شدن تایپوگرافی در طراحی نوشتار تصویر۵، به عنوان پیش‌متن این لوگوتایپ نیز قابل ملاحظه می‌باشد. حرف «م» در نوشتار «ملک»، گویی برگرفته از نمونه پیش‌متن خود در تصویر۵ است. حرف «م» به شکل دایره ترسیم شده که فضای منفی آن بسیار کم و در حد یک نقطه می‌باشد. نحوه اتصال این حروف با خطی بسیار نازک شکل گرفته که گویی تداعی کننده خاصیت چسبناکی این حروف است.

همچنین در طرف چپ و راست حرف «م» که به عنوان نماد این گالری استفاده شده نیز، دو زائده به بیرون کشیده شده است مشاهده می‌شود که در قسمت فوقانی نمونه‌ی پیش‌متن آن نیز قابل ملاحظه است. نوع رابطه بینامتنیت در این اثر، پاستیش می‌باشد. پاستیش، به معنی التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۲). پاستیش با یک رابطه‌ی افزایشی همراه است و تغییر شکل در متن اولیه اندک است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۱). درپاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است که تمامی این ویژگی‌ها را می‌توان در اثر فوق مشاهده کرد.

تصویر۷- کاسه با کتیبه عربی، نیشابور،(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

تصویر۷ نمونه دیگری از سفال عهد سامانیان مکشوفه در نیشابور را نشان می‌دهد. این کاسه همانند کاسه تصویر۱، دارای نوشتاری در چهار جهت ظرف و رو به داخل می‌باشد، با این تفاوت که در این اثر، نوع برخورد هنرمند با طراحی نوشتار بسیار جدی‌تر و حرفه‌ای‌تر صورت گرفته است. این سفالینه، ترکیبی از خوشنویسی انتزاعی و نقوش گل و بته است. خط به کار رفته در این اثر نیز کوفی است. در وسط کاسه نقطه‌ای سیاه‌رنگ به جهت ایجاد هماهنگی و تعادل بین فضای منفی و مثبت در اثر به کار رفته است. معمولا مخاطب هنگام خواندن متن، بیشتر به ویژگی‌های فرمی نوشتار توجه می‌کند و این ویژگی باعث آسان شدن خواندن می‌شود. نوشتار با ادغام

تصویری انعطاف‌پذیری خود را نشان می‌دهد (وی‌وایت، ۱۳۹۳: ۲۱). در نوشتار این اثر فرم‌های منحنی بسیاری به چشم می‌خورد که گویی اشکال گیاهی می‌باشند که با حروف ترکیب شده‌اند و همچنین حروف و کلمات بسیار زخیم و با فضای منفی بسیار اندک طراحی شده‌اند ناندی. علاوه بر آن در بخش‌هایی از این کلمات نوعی گرفت‌وگیر بین حروف مشاهده می‌شود که نمونه‌ای از آن در تصویر۷ اشاره شده است.



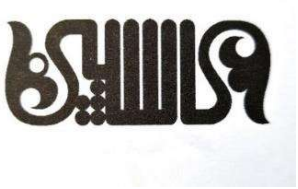
تصویر۸- لوگوتایپ «تهران»، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

در تصویر۸، لوگوتایپ «تهران» مشاهده می‌شود. این تایپوگرافی با الهام از خط کوفی طراحی شده است. طراحی حروف این کلمه به شکل منحنی صورت گرفته و دارای خطوط نرم و روانی است. حرف «ه» شبیه به فرم قلب طراحی شده است که می‌توان نمودی از آن را در تصویر۷ به عنوان پیش‌متن این نوشتار در قالب گرفت‌وگیر در حروف مشاهده کرد. دلیل استفاده از فرم قلب در این تایپوگرافی می‌تواند به جهت همبستگی و در تناسب با عشق و علاقه به وطن باشد. تایپ‌دیزاین در ابتدا بر عملکرد خوانده شدن استوار است و در مرحله‌ی بعد به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی نیز تکیه دارد و علاوه بر آن سعی در تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری مفهوم مورد نظر دارد (دمیرچیلو، ۱۳۸۹: ۲۹). در قسمت فوقانی حرف «ه» نقشی اسلیمی مشاهده می‌شود که گویی در تضاد با فرم قلب حرف «ه» می‌باشد و به رنگ سفید، با دورگیری سیاه رسم شده است. عناصر تقلید شده از هنرهای سنتی مانند نقوش اسلیمی که با حروف ابداعی بر اساس خوشنویسی اسلامی تلفیق شده‌اند، پیش‌متن‌های خود را آشکار می‌کنند و در عین حال، تلفیق و ترکیب خلاقانه نیز درآن‌ها شکل گرفته است؛ به شکلی که متن جدید علاوه بر القای معنا و فرم منحصر به فرد بر هویت سنتی و اصالت خویش پایبند است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۷). لذا با توجه به ویژگی‌های ذکر شده می‌توان گفت رابطه بینامتنیت در این اثر نیز پاستیش است. چراکه فرم قلب به کار رفته در تایپوگرافی «تهران» همانند و یادآور فرم قلب به کار رفته در نسخه پیش‌متن آن است.

تصویر۹- کاسه با کتیبه کوفی گل‌دار، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451802?pos=8).

تایپ‌دیزاین، یکی از تاثیرگذارترین عناصر بر شخصیت و کیفیت احساسی یک طرح است (Ambrose and Harris: 2005: 6). می‌توان گفت که تایپ دارای دو خصلت اصلی است، اول اینکه دارای بار معنایی است و دوم، دارای شکل (فرم) است (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۷). کاربرد یک تک‌خط نوشته بر قطر گودی کاسه برای اولین‌بار توسط سفالگران شهرهای مرکزی در تولیدات اصلی رایج شد و این ایده چندان پذیرفته شد، که تعداد زیادی نمونه در اندازه‌های مختلف و با کیفیت‌های متفاوتی باقی مانده است (گروبه، ۱۳۸۴:

۸۶). تصویر۹ کاسه با کتیبه‌ای به خط کوفی، مکشوفه در نیشابور در دوره سامانیان را نشان می‌دهد. نوشتار در وسط ظرف جای گرفته است و همچنین دو تصویر ساده شبیه به پرنده به صورت قرینه و برعکس در بالا و پایین بخش نوشتار قرار گرفته‌اند. نوع نوشتار در این اثر همانند ظروف پیشین، ضخیم و حروف دارای منحنی و کشیدگی‌هایی می‌باشد. حروف کشیده و عمودی دارای زائده‌ای در وسطشان هستند و همچنین فرم‌های منحنی نیز در انتها دارای نقوشی اسلیمی و گیاهی‌اند که بسیار هنرمندانه طراحی شده‌اند. فضای مثبت و منفی نیز در این اثر به خوبی رعایت شده و دارای تعادل و تناسب می‌باشد. تکرار حروف عمودی کشیده و همچنین منحنی‌ها موجب ایجاد ریتم در اثر شده است.



تصویر۱۰- لوگوتایپ «کاسپین»، طراح: محمد اردلانی، (منبع: عفراوی، ۱۳۹۳: ۱۷۶).

تایپوگرافی، طراحی برای خواندن است. این مجموعه‌ای از انتخاب‌های بصری است که برای دسترسی بیشتر، انتقال آسان‌تر، مهم‌تر و یا جذاب‌تر کردن پیام نوشتاری طراحی شده است (Luna, 2018: 23). تایپ‌دیزاین در ابتدا بر عملکرد خوانده شدن استوار است و در مرحله‌ی بعد به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی نیز تکیه دارد و علاوه بر آن سعی در تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری مفهوم مورد نظر دارد (دمیرچیلو، ۱۳۸۹: ۲۹). لوگوتایپ «کاسپین» همانند دیگر تایپوگرافی‌های پیشین، با الهام از خط کوفی طراحی شده است. حروف بسیار نزدیک به هم قرار گرفته‌اند، اما فضای منفی به خوبی در اثر رعایت شده است. در نگاه اول خطوط عمودی بیشتر به چشم می‌خورند و در ادامه دو فرم گیاهی-اسلیمی که در ابتدا و انتهای کار قرار گرفته جلوه می‌کنند. تکرار این دو طرح گیاهی-اسلیمی و همچنین تکرار و نحوه قرارگیری خطوط عمودی حرف «س» در وسط کار، همانند نوشتار تصویر۹، ایجاد ریتم و هماهنگی کرده که در نهایت به تعادل و تناسب در اثر رسیده است. سرکش حرف «ک» در ابتدا و حرف «ن» در انتهای این نوشتار، به طور قرینه و برعکس جای گرفته‌اند؛ با این تفاوت که در حرف «ن»، نقطه‌ی این حرف در وسط طرح گیاهی-اسلیمی، به صورت فضای منفی جای گرفته است. خطوط عمودی و ضخیم و همچنین وجود خطوط منحنی و فرم‌های گیاهی، تداعی کننده و یادآور پیش‌متن نسخه اسلامی آن در تصویر۹ می‌باشد. پاستیش با یک رابطه‌ی افزایشی همراه است و تغییر شکل در متن اولیه اندک است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۱). درپاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است. این همانندی و تقلید به این معنی نیست که دقیقا دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳). لذا این اثر به عنوان بینامتنیت از نوع پاستیش به حساب می‌آید.

تصویر۱۱- کاسه، مکشوفه در نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/~/449787).

تصویر۱۱ کاسه‌ای دیگر از دوره سامانیان، مکشوفه در نیشابور مشاهده می‌شود که با خط کوفی مزین شده است. یکی از رایج‌ترین عباراتی که در اشیاء نیشابور یافت می‌شود، عبارت «الملک لی الله» یا «حاکمیت از آن خداست» می‌باشد. در اینجا، حروف به شکلی باشکوه، کشیده و به طور غیرمعمول، به سمت داخل کاسه جهت داده شده‌اند، (https://www.metmuseum.org/~/44pos=1) ، گویی به نظر می‌رسد که یک نوع خط-نقاشی است. معمولا مخاطب هنگام خواندن متن، بیشتر به ویژگی‌های فرمی نوشتار توجه می‌کند و این ویژگی باعث آسان شدن خواندن می‌شود. نوشتار با ادغام تصویری انعطاف‌پذیری خود را نشان می‌دهد (وی‌وایت، ۱۳۹۳: ۲۱). حرف «ا» در این نوشتار ضخیم و به صورت کشیده ترسیم شده است. در بخش بالایی این حرف، خطی کوتاه به بیرون نیز رسم شده است که در بعضی قسمت‌ها به صورت قرینه و در جای دیگر هم جهت هستند. شروع جمله نیز دارای زائده‌ای کوچک می‌باشد که گویی یک ضلع از فرم مربع است و به طور منحنی جدا شده است. علاوه بر خطوط عمودی، خطوط منحنی نیز در این اثر قابل ملاحظه می‌باشد که در تضاد با خطوط عمودی ترسیم شده است. نحوه اتصال حروف نیز، با خطی بسیار نازک صورت گرفته است که در تضاد با خطوط ضخیم است. حرف «م» با شکل دایره نمایان شده و دارای تزئیناتی گیاهی و اسلیمی در قسمت فوقانی می‌باشد. نمونه‌ی دیگر این نوع تزئینات را می‌توان در انتهای حرف «ک» نیز مشاهده کرد که در تناسب و تعادل با یکدیگر به کار رفته‌اند.

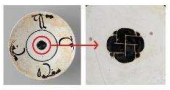
در تصویر۱۲ تایپوگرافی «مدرسه نماز» مشاهده می‌شود که با الهام از خط کوفی نگاشته و طراحی شده است. تایپوگرافی، طراحی برای خواندن است. این مجموعه‌ای از انتخاب‌های بصری است که برای دسترسی بیشتر، انتقال آسان‌تر، مهم‌تر و یا جذاب‌تر کردن پیام نوشتاری طراحی شده است (Luna, 2018: 23).

تصویر۱۲- لوگوتایپ «مدرسه نماز»، طراح: مازیار علی‌یاری، (منبع: عفراوی، ۱۳۹۹: ۲۵۳)

به جهت الهام‌گیری طراح از خط کوفی، این لوگوتایپ شباهت بسیار زیادی با طراحی نوشتار تصویر۱۱ دارد. فرم داینامیک نوشته و همچنین کنتراست خطوط به کار رفته در طراحی نوشتار، دارای تشابه با نمونه طراحی نوشتار در تصویر ۱۱ است. در این اثر نیز عنصر تضاد همانند نمونه پیش‌متن آن قابل ملاحظه می‌باشد. به گونه‌ای که ضخامت خطوط و حروف در بعضی قسمت‌ها بسیار زیاد و در جای دیگر بسیار نازک رسم شده است. تنها خط عمودی در این اثر نیز حرف «ا» در کلمه نماز می‌باشد که انتهای آن دارای زائده‌ای رو به بیرون و طرح ساده اسلیمی است. نوع ترسیم دو حرف «م» و «ه» به صورت قرینه است و به لحاظ فرمی یادآور حرف «ه» در انتهای جمله تصویر۱۱ می‌باشد. حرف «م» نیز همانند این حرف در نمونه پیش‌متن این لوگوتایپ، دارای فرمی تزئینی می‌باشد که در بالای این حرف جای گرفته است؛ با این تفاوت که در نمونه تایپوگرافی معاصر، کمی ساده‌تر صورت گرفته است. نوع بینامتنیت در این اثر پاستیش است. در پاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت می‌گیرد. این همانندی و تقلید به این

معنی نیست که دقیقا دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

جدول۱- رابطه بینامتنیت طراحی نوشتار سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

طراحی نوشتارسفالینه های نیشابور	لوگوتایپ های معاصر ایران	بینامتنیت
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش

نتیجه‌گیری

با ورود اسلام، ظروف سفالی جای ظروف فلزی را گرفت. هنرمندان آثار سفالی را با نقوش گیاهی و هندسی می‌آراستند و گاهی نیز این ظروف دارای نوشتار نیز بودند که با موضوعاتی دینی و آموزشی همراه بود. نشانه‌های به‌کار رفته در خوشنویسی و حروف‌نگاری دوره اسلامی با مفاهیم نمادین و ویژگی-های بصری همراهند. خوشنویسی و طراحی لوگوتایپ در گرافیک ویژگی‌های مشترکی دارند و با اصولی بنیادین در طراحی نوشتار مواجهند. بسیاری از طراحان گرافیک خوشنویس بوده‌اند و حافظه تصویری ذهن این طراحان با حروف‌نگاری اسلامی آشناست. بنابراین این ارتباطات، مواجه ذهن طراح با پیشینه حروف‌نگاری اسلامی را ممکن می‌گرداند و آثاری خلق می‌شود که می‌توان ارتباط از نوع پاستیش را برای آن‌ها فرض کرد. به دلیل شباهت نوع نوشتار زبان فارسی با نوشتار زبان عربی، می‌توان نمودی از هنر طراحی حروف در دوره اسلامی را در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد. در این تحلیل، تمامی نمونه‌های انتخابی در سفالینه‌های نیشابور به خط کوفی نوشته شده‌اند و لوگوتایپ‌های موردی نیز با الهام از خط کوفی طراحی شده‌اند. بر مبنای بینامتنیت، هیچ متنی خود به خود به وجود نمی‌آید و همیشه دارای پیش‌متن می‌باشد که این عمل می‌تواند به صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه صورت گیرد. بیش‌متنیت رابطه میان دو متن است هنگامی که یکی با الهام از دیگری شکل گرفته شده باشد. دو گونه از روابط بیش‌متنی ژنت، تراوسیسمان و پاستیش نام دارند. تراوسیسمان، به معنی تغییر لباس یک متن، در متنی جدید است. پاستیش، به معنی اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است. لوگوتایپ «محمد» شباهت به فرم نوشتار با نمونه پیش‌متن آن دارد، به گونه‌ای که در متن جدید تغییر در سبک و محتوا شکل گرفته است، لذا بینامتنیت از نوع پاستیش است و وجود فرم‌های گیاهی در آن ارجاع به فرهنگ ایرانی اسلامی آن دارد. تایپوگرافی «جوجه‌طلایی» نیز، به دلیل شباهت فرمی، عنصر قرینگی و همچنین استفاده از نماد صلیب (+) در لوگوتایپ جدید و نمونه پیش‌متن آن و تغییر محتوا جزو دسته بینامتنیت پاستیش قرار می‌گیرد. لوگوتایپ گالری «ملک»، به صورت انتزاعی و هندسی نوشته شده است. فرم حرف «م» به عنوان نماد اصلی این گالری مورد استفاده قرار گرفته است. این فرم شباهت بسیار زیادی به نمونه پیش‌متن آن در حروف‌نگاری سفالینه نیشابور دارد. فرم و شکل حرف «م» به دلیل ارجاع به نمونه پیش‌متن آن در نوشتار سفالینه

نیشابور، تغییر در سبک و محتوا و نیز اضافه شدن چند متن جهت خلق متن جدید، بینامتنیت از نوع پاستیش به حساب می‌آید. تایپوگرافی «تهران» نیز به دلیل ارجاع به نمونه پیش‌متن آن، توسط فرم قلب، و تغییر در نوع و محتوا به عنوان بینامتنیت از نوع پاستیش به حساب می‌آید. لوگوی «کاسپین» به دلیل فرم نوشتاری، ایجاد ریتم توسط نوع طراحی حروف و نیز استفاده از طرح گیاهی-اسلیمی در ابتدا و انتهای کار، بسیار شبیه به نمونه پیش‌متن خود می‌باشد. لذا به دلیل نوع برخورد هنرمند با این طرح و نحوه اقتباس آن، می‌توان در دسته بینامتنیت از نوع پاستیش قرار داد. تایپوگرافی «مدرسه نماز» نیز به دلیل الهام از خط کوفی در طراحی نوشتار، بسیار شبیه به نمونه پیش‌متن خود می‌باشد؛ علاوه بر آن نیز استفاده از نمادهای گیاهی و اسلیمی در این اثر، ارجاع به نمونه پیش‌متن خود می‌دهد. عنصر تضاد در طراحی حروف، مانند نمونه نوشتار سفال نیشابور در این اثر مشاهده می‌شود. متن جدید به دلیل تغییرات فرمی و همچنین تغییرات محتوایی که داشته، در دسته بینامتنیت پاستیش قرار می‌گیرد.

با توجه به اصول بررسی شده می‌توان گفت یکی از دلایل توفیق این نگاره، علاوه بر جنبه‌های رازآمیز بودن و موضوع مهم آن در حوزهٔ هنرهای مراقبهٔ چین، پیروی نسبتاً بالای آن از اصول ادراک دیداری گشتالت است که برای درک بهتر به مخاطب کمک می‌کند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت استفاده از گشتالت‌های مشابهت در رنگ، اصل مجاورت از نوع نزدیکی لبه و تماس و هم‌پوشانی، اصل تداوم، اصل تکمیل و یکپارچگی و اصل سرنوشت مشترک، با برخورداری از پراگنانس‌های قوی، به توفیق بصری فوق‌العادهٔ نگارهٔ مور بحث کمک قابل‌توجهی کرده است.

پی‌نوشت:

1. Travestissement and Pastiche.

۲. به نقل از: ناجی، محمدرضا (۱۳۹۲)، فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان، تهران: امیر کبیر.

3. Deformation.
4. Exaggeration.
5. Sterilization.

فهرست منابع

- اتینگهاوزن،ریچارد، شراتو، امبرتو، بمباچی، آلیسو (۱۳۹۴)، هنر سامانی و غزنوی، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.
- ارل‌هاف، میشائیل، مارشال، تیم (۱۳۹۸)، دانشنامه‌ی دیزاین، ترجمه: منظر محمدی، تهران: مشکی.
- اخوان، سعید؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۴)، بررسی تاثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی نقوش تزیینی سفال‌های نیشابور)، هنرهای کاربردی، ۷: ۵۰-۳۹.
- افضلی، کوثر (۱۳۹۱)، تبیین الگوهای ایرانی-اسلامی در آموزش مبانی هنرهای تجسمی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، گروه آموزشی هنر اسلامی.
- اکبری، نرگس (۱۳۹۵)، تحلیل سفال‌های دوره سامانی بر اساس رویکرد آیکونولوژی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران، دانشکده هنر و معماری، گروه تحصیلی باستان‌شناسی.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، هنر اسلامی زبان، بیان، ترجمه: مسعود رجب نیا، تهران: سروش.
- پوپ، آرتور اپهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ترجمه: سیروس پرهام و گروه مترجمان، تهران: علمی و فرهنگی.

- پوپ، آرتور اپهام؛ اکرمن، فیلیس؛ شرودر، اریک (۱۳۹۹)، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه: پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی فرهنگی.
- جلیلی، رسول (۱۳۸۱)، بررسی نقوش و کتیبه‌های سفال نیشابور، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، گروه آموزشی ارتباط تصویری.
- حسنایی، محمدرضا؛ علیمرادی دوکوهی، فریده (۱۳۹۹)، کارکرد بینامتنیت در انیمیشن بر اساس نظریه ژرار ژنت، با مطالعه موردی بر انیمیشن سریالی ریک و مورتی، رسانه‌های دیداری و شنیداری، ۳۵: ۵۸-۳۱.
- دمیرچیلو، هدی (۱۳۸۹)، تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علم و فرهنگ، دانشکده هنر، گروه تحصیلی پژوهش هنر.
- رئیسی، ایمان؛ آذرگون، سیما (۱۳۹۲)، تأثیر آفرینش فضای بینابین بر رفتارهای اجتماعی در طرح بازسازی مجموعه باغ موزه قصر (زندان قصر سابق)، انگاره معمارانه، ۳: ۳۲-۱۹.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۶)، انقلاب مفهومی، تهران: نظر.
- عسگری، فاطمه؛ پورمند، حسنعلی (۱۳۹۹)، واکاوی کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی (اعلان‌های اسماءالحسنی در ایران) با رویکرد نظری یاکوبسن، کیمیای هنر، ۳۵: ۳۸-۲۱.
- عفراوی، بهرام (۱۳۹۹)، لوگوتایپ‌های ایرانی ۱، تهران: آبان.
- عفراوی، بهرام (۱۳۹۳)، لوگوتایپ‌های ایرانی ۲، تهران: آبان.
- غیثاوند، مهدی (۱۳۹۲)، سیمای تأویل در آیینه بینامتنیت کریستوایی، حکمت و فلسفه، ۳۵: ۱۱۴-۹۷.
- قانی، افسانه؛ مهرابی، فاطمه (۱۳۹۸)، بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آراء ژرار ژنت، نگره، ۵۲: ۸۳-۶۹.
- کاظم‌پور، زیبا؛ عابددوست، حسین (۱۴۰۰)، تداوم رابطه نماد و نوشتار در هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۱۱: ۱۳۳-۱۱۸.
- کامیاب، مرجان؛ محمدی، سمیه (۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی انواع بینامتنیت ژنت با نظریه بلاغت اسلامی در نفثةالصدور زیدری نسوی، زیبایی‌شناسی ادبی، ۳۱: ۲۴۲-۲۱۷.
- گروبه، ارنست جی (۱۳۸۴)، سفال اسلامی (مجموعه هنر اسلامی)، مترجم: فرناز حایری، تهران: کارنگ.
- لاریمیان، سیده بهاره (۱۳۹۸)، مطالعه بینامتنی هنر دیداری دوره ساسانی در نقوش سفال‌های سامانی نیشابور، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی کمال‌الملک، گروه آموزشی پژوهش هنر.
- مثقالی، فرشید (۱۳۹۳)، تایپوگرافی، تهران: نظر.
- ناجی، محمدرضا (۱۳۹۲)، فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان، تهران: امیر کبیر.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.
- نتاج‌مجد، عطیه؛ فلاح خورشیدی، سمیه (۱۳۹۸)، مطالعه تأثیرات تایپوگرافی بر تبلیغات در دهه معاصر ایران (مفهوم واژه تایپوگرافی معاصر ایران بر آثار هنری گذشته و معاصر)، دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، سال دوم، ۸: ۵۷-۵۲.
- وی‌وایت، الکس (۱۳۸۹)، تأملی در طراحی حروف، مترجمان: عاطفه متقی و محمدرضا عبدالعلی، ویراستار: مژگان جایز، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- هاشمی، آمنه؛ پناهی، سیامک (۱۳۹۷)، بررسی و تحلیل روابط ترامتنیت ژرار ژنت در رمان «استانبول، خاطرات و شهر» اثر اورحان پاموک، مطالعات تطبیقی، ۵۴: ۳۰-۹.
- هاگه‌دورن، آنته (۱۳۹۴)، هنر اسلامی، ترجمه: عطیه عصارپور و مسیح آذرخش، تهران: یساولی.
- یزدان‌پناه، مریم (۱۳۹۶)، بینامتنیت آثار نقاشان شرقی‌ساز قرن نوزدهم میلادی با توجه به کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر، گروه تحصیلی پژوهش هنر.

- Ambrose, Gavin; Harris, Paul (2005), Typography, Switzerland: AVA Publishing SA.
- Allen, G. (2001), Intertextuality, London: Routledge.
- Doyle, John R.; Bottomley, Paul A (2008), The massage in the medium: Transfer of connotative meaning from typeface to names and products, Applied Cognitive Psychology, 23: 396-409.
- Evamy, Michael (2012), Logotype, United Kingdom: Laurence King Publishing Ltd.
- Frow, J (2005), Genre, London, New York: Rutledge.
- Genette, Gerard (1977), Paratext: thresholds of interpretation, Jane E. Lewin (trans), Cambridge: Cambridge University Press.
- Jo Krysinski, Mary (2018), The Art of Type and Typography, NewYork and London: Routledge.

- Kristeva, Julia (1980), Desire in language: a semiotic approach to literature and art, Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (trans), Leon. S. Roudiez (ed.), New York: Columbia University Press.
- Luna, Paul (2018), Typography: A very short introduction, United Kingdom: Oxford University Press.
- Megg, Philip B.; Purvis, Alston W. (2016), Megg`s History of Graphic Design, New Jersy: Wiley.
- Mevlüde, Z. (2016), an Introduction to Intertextuality as A Literary Theory: Definitions, Axioms and The Originators, Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute, 50: 299-327.

منابع اینترنتی

-Website: Metropolitan Museum of Art,

URL1: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451802?pos=8 Accessed at 30/12/2021
URL2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449721?pos=1 Accessed at 30/12/2021
URL3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449787 Accessed at 30/12/2021
URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449323?pos=9 Accessed at 30/12/2021
URL5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449330 Accessed at 30/12/2021

-Website: صفحه رسمی استودیو مشق

URL6: https://www.instagram.com/studiomashq Accessed at 02/10/2021