تحلیل نشانه‌شناسی صورت و معنا در مسجد وکیل شیراز

نگین لاری پور[۱]
ابوالقاسم دادور[۲]

چکیده

نمادگرایی یکی از اصـــول قدیمی فکر بشـــر اســـت که از آغازین دوره‌های حیات وی در آثار هنری نمودی خاص دا شته و بر ا ساس دیدگاه‌های ا سلامی، نماد یا رمز، جنبه‌ظاهری و دنیوی ماهیتی معنوی مح سوب می شود. هنرمند دینی در بیان مفاهیم و دادن صورت مادی به آن‌ها، ناگزیر به ا ستفاده از زبان تمثیل ا ست. ازجمله جایگاه‌های ظهور نمادها در هنر ایران، معماری ا ست. با توجه به قابلیت‌ها و ظرفیت‌های معناکاوانه معماری م سجد، با ا ستفاده از روش ن شانه شنا سی به تحلیل مفاهیم نمادین و معانی روحانی این آثار هنری خواهیم پرداخت. عنا صری که به‌عنوان نماد و نشانه در نظر گرفته می‌شوند علت کارکردی داشته‌اند و به‌مرورزمان تبدیل به نماد گشته‌اند.

روش تحقیق توصیفی – تاریخی بوده، با رویکرد نشانه‌شناسی مبتنی بر نظریه «چارلز ساندرز پیرس» به بررسی الگوی وی در دلالت‌های ثانویه نقوش تزیینی و معماری مســجد وکیل شــیراز، به‌عنوان بخشــی از یک مطالعه نشــانه شــناختی پرداخته و ســعی بر آن اســت که عناصــر تزئینی و اجزاء کالبدی مســجد و تأثیری که در انتقال معانی و مفهومشــان دارند، موردبررســی قرار گیرد. در ابتدا با تصــویربرداری و مشــاهده روشــمند به میزان و نوع نشــانه‌های به‌کاربرده شده و در بخش بعد به آنالیز و بررسی تک‌تک تصاویر و نمادهای آن‌ها در معماری مسجد وکیل می‌پردازیم.

این پژوهش نشان می‌دهد که در هنر دوران ا سلامی نشانه‌های شمایلی کمتر به‌کاررفته و در مواردی هم که این نشانه‌ها حضور دارد، هنرمند آن را از دلالت تشابه آزاد می‌کند و گستردگی معنایی به آن می‌بخشد. همچنین توجه به رابطه‌ای که هنرمند میان دال و مدلول برقرار می‌کند، می‌تواند دیدگاه‌های هنری وی را آشــکار ســازد. می‌توان گفت نقوش و نشانه‌های مسجد وکیل شیراز، در ابتدا تااندازه‌ای شمایلی و تااندازه‌ای نمایه‌ای بودند. در طی زمان نشانه‌ها به سمت نمادین و قراردادی شدن توسعه یافتند یا به‌عبارت‌دیگر در مقایسه با نشانه‌های حقیقی یا نماد، نمایه تااندازه‌ای رو به انحطاط رفت و شمایل حتی به نسبتی بیشتر رو به انحطاط رفت.

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، مدیریت گروه پژوهش هنر، واحد یزد، **دانشگاه آزاد اسلامی**، یزد، ایران. neginlaripour@yahoo.com

[۲]. استاد، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س). ghadadvar@yahoo.com

اهداف پژوهش

۱. مطالعه مسجد وکیل شیراز با رویکرد نشانه‌شناسی

۲. بررسی مفاهیم و معنای نقوش مساجد شیراز

سؤالات پژوهش

۱. مفهوم و ماهیت نمادپردازی عناصر مسجد وکیل چیست؟

۲. بر اساس تقسیم‌بندی پیرس از نشانه‌ها، جایگاه نشانه‌ها و عناصر مسجد وکیل چگونه است؟

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، صورت، معنا، معماری مساجد، مسجد وکیل.

مقدمه

ما در میان موجودات، گونه‌ای هستیم که به‌شدت میل به مبناسازی داریم: انسان مهم‌تر از هر چیز موجودی معنا ساز ا ست. ما معنا را از طریق تولید و تفسیر «نشانه‌ها» به وجود می‌آوریم. نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیاء ظاهر می‌شوند امّا این چیزها ذاتاً معنی‌دار نیستند و فقط وقتی‌که معنایی به آن‌ها منصوب کنیم تبدیل به نشانه می‌شوند. به قول پیرس: «هیچ‌چیز نشانه نیست مگر اینکه به‌عنوان نشانه تفسیرش کنیم». درواقع هر چیزی که به‌عنوان «دلال‌تر»، ارجاع دهنده، یا ا شاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود می‌تواند نشانه باشد. ما این چیزها را به‌طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آن‌ها با نظام آشنایی از قراردادها به‌عنوان نشانه تعبیر می‌کنیم.

کاربرد شیوه‌های نقد ادبی نو در متون هنر ا سلامی کمتر موردتوجه قرارگرفته ا ست، درحالی‌که این متون مجال مناسبی برای نظریه‌ها و نیز یافتن راه‌ها و شگردهای تازه‌ای در تفسیر نشانه‌ها و نقوش هنری به دست می‌دهد. ازجمله این روش‌ها، استفاده از دانش نشانه‌شناسی است. کاربرد این دانش، در بررسی و تفسیر متون به‌ویژه متون هنر اسلامی، نتایج چشمگیر و قابل‌توجهی را آشکار می‌نماید.

غنای محتوایی عناصر ساختاری و تزئینی مساجد، نشانگر قابلیت‌های این سازه اسلامی از منظر تحلیل معناکاوانه است. نمادها به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابعاد زیباشناختی شهرهای اسلامی مطرح‌شده‌اند. یکی از شاهکارهای هنر معماری ا سلامی، مسجد وکیل شیراز در دوران زندیه ا ست. این مسجد یکی از زیباترین و مستحکم‌ترین مساجدی ا ست که بعد از دوره صفویه در ایران ساخته شده و ازنظر ویژگی‌های معماری و هنرهای تزئینی که در ساختمان آن به‌کاررفته، درخور توجه است؛ اما متأسفانه از بعد نشانه‌شناسی موردمطالعه قرار نگرفته است. ازآنجایی‌که نقوش محراب و ایوان‌های مسجد وکیل شیراز، به سبب جایگاه خاص آن در میان مکان‌های ا سلامی، از دیدگاه‌های گوناگون مطالعه و بررسی شده و یافته‌های ارزشمندی به‌دست‌آمده است. بررسی نشانه شناختی این نقوش، یکی از شیوه‌هایی است که می‌تواند در تفسیر و تبیین اندیشه‌ها و نیز ویژگی‌های هنری آن‌ها بسیار مؤثر باشد.

با توجه به اینکه در تحلیل نشانه‌ها و نقوش هنری، نشانه‌ها بر دلالت ثانویه استوار است، در بررسی نشانه شناختی این نشانه‌ها و نقوش هنری نیز دلالت ثانویه در نظر گرفته می شود. در دلالت اولیه همه نشانه‌های هنری قراردادی و ازاین‌رو نمادین هستند، ولی در دلالت ثانویه، تمامی نشانه‌های هنری قراردادی نیستند.

این پژوهش با روش تحقیق توصیفی – تاریخی، به بررسی الگوی پیرس در دلالت‌های ثانویه نقوش تزیینی و معماری مسجد وکیل شیراز، به‌عنوان بخشی از یک مطالعه نشانه شناختی پرداخته و کوشش شده است، نشانه‌ها و نقوش آن‌ها بر این اساس تقسیم‌بندی گردد.

نشانه‌شناسی و پیشینه آن

واژه نشانه شناسی دارای ریشه یونانی است. این علم در قلمرو نشانه (Sign) و معنا (Meaning) به پژوهش می‌پردازد و در حقیقت از واژگان علم پزشکی که علائم بیماری‌ها را موردبررسی قرار می‌دهد، برگرفته‌شده است. خاستگاه تاریخی نشانه شناسی را به آگوست ین قدیس نسبت داده‌اند، زیرا او میان نشانه‌های طبیعی، نشانه‌های قراردادی و کارکرد نشانه‌ها نزد انسان و حیوان، تمایز قائل شد. اگرچه می‌توان نشانه‌شناسی را تا زمان ارسطو و افلاطون ردیابی کرد. ولی نام نشانه‌شناسی را جان لاک مطرح نمود و به شناختی که هم به مفاهیم ذهنی و هم درعین‌حال به نشانه‌های مربوط به ارتباط میان انسان بپردازد، اطلاق کرد. ظهور نشانه‌شناسی به‌عنوان رشته علمی را مدیون چارلز سندرس پیرس هستیم. ازنظر او نشانه شناسی، چارچوبی اجتماعی است که هر مطالعه دیگر را دربرمی گیرد (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۴۳-۱۴۹). نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه تلقی شود سروکار دارد؛ از قبیل کلمات، شکل، تصاویر، اصوات، اشیاء و ... . نشانه شناسان معاصر، نشانه‌ها را به‌طور منزوی مطالعه نمی‌کنند. بلکه به بررسی آن‌ها به‌عنوان بخشی از نظام‌های نشانه‌ای (مثل یک رسانه یا ژانر) می‌پردازند. آن‌ها به دنبال پاسخ به این پرسش‌اند که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چطور بازنمایی می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۴ و ۲۵). نشانه‌شناسی را در اواخر قرن نوزدهم، چارلز سندرس پیرس، فیلسوف آمریکایی و فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی، پایه‌گذاری نمودند. به نظر سوسور، نشانه شناسی علم پژوهش دلالت‌های معنایی است. وی می‌گوید: نشانه شناسی معلوم خواهد کرد که نشانه‌ها از چه چیز ساخته می شوند و قوانین حاکم بر آن‌ها کدام است (سوسور، ۱۳۷۸: ۳۶). نشانه شناسی روشی است در باب نشانه‌ها و رده‌بندی آن‌ها، تحلیل رمزگان و دستورهای زبان، نظام‌ها، قراردادها و غیره. به گفته پل دومان، نکته اصلی در نشانه‌شناسی این نیست که واژه‌ها چه معنایی دارند، بلکه این است که چگونه معنا می‌یابند (مک کوییلان، ۱۳۸۴: ۳۰).

به دنبال مباحث نشانه‌شناسی که فردینان دو سوسور نخستین بار از آن یادکرد تا به امروز، مفهوم نشانه، در مسیر تحولات گوناگونی قرارگرفته است. از آن میان به یافته‌های سوسور و پیرس درباره مفهوم نشانه، خواهیم پرداخت.

الف) نشانه‌شناسی از دیدگاه سوسور

به نظر سوسور، نشانه‌شناسی علم پژوهش دلالت‌های معنایی است. وی می‌گوید: نشانه‌شناسی معلوم خواهد کرد که نشانه‌ها از چه چیز ساخته می‌شوند و قوانین حاکم بر آن‌ها کدام است.

سوسور نشانه زبانی را جوهری ذهنی با دورویه می‌داند که از تصویر صوتی (دال) و مفهوم (مدلول) تشکیل شده است. دال رویهٔ محسوس و مدلول سویه پنهان نشانه است. این دو وجه کاملاً به‌هم‌پیوسته و یکی، دیگری را به یاد می‌آورد (سوسور، ۱۳۷۸: ۹۷). تصویر صوتی (دال)، آوایی مادی نیست که جنبهٔ فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می‌دهد. پس دال، صوت نیست. مدلول نیز چیزی نیست که در جهان خارج از زبان وجود داشته باشد. هر دو این پدیده‌ها ذهنی هستند. ازاین‌رو در الگوی سوسور، مدلول برابر مصداقی در جهان خارج نیست بلکه یک مقولهٔ مفهومی ذهنی است، نشانه‌ها به مفاهیم دلالت می‌کنند و نه به چیزها و ارتباط همیشه در سطح مقوله‌های ذهنی صورت می‌گیرد.

سوسور دربارهٔ جایگاه نشانه زبانی در درون نظام زبان معتقد است: نشانه‌های زبانی واحدهای یک نظام زبانی هستند که در رابطه‌ای متقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند.

سوسور تأکید می‌کند که« ... اشتباه بزرگی است اگر نشانه را صرفاً ترکیبی از صدایی به‌خصوص با مفهومی به‌خصوص بدانیم. اگر نشانه را فقط حاصل این ترکیب بدانیم آن را منفرد تلقی کرده‌ایم و از نظامی که به آن تعلق دارد جدایش کرده‌ایم؛ یعنی به عبارتی پذیرفته‌ایم که می‌توان از نشانه‌های منفرد شروع کرد و نظام را با در کنار هم قرار دادن آن نشانه‌ها ساخت. درحالی‌که برعکس، نظام به‌مثابه یک کل همگن و واحد نقطهٔ آغاز است و آنجاست که می‌توان از طریق روندی تحلیلی اجزاء و عناصر سازنده‌اش را شناخت » (Saussure, 1983: 112- 163).

در دیدگاه سوسور نشانهٔ مستقل وجود ندارد و معنای نشانه از تمایز و تقابل آن با دیگر نشانه‌های نظام به دست می‌آید و درک ما از معنی مبتنی بر روابط درونی یک نظام اجتماعی و ذهنی است؛ بنابراین او معنا را در زبان ناشی از تفاوت‌ها می‌داند.

پس مدلول حاصل کنش متقابلی از دال‌هاست که پایان مشخصی ندارد. معنی بیش از آن‌که مفهومی کاملاً پیوسته به دالی مشخص باشد، نتیجهٔ چرخه و بازی بالقوهٔ بی‌پایانی از دال‌هاست. زبان فرآیندی زمانمند است. هنگامی‌که یک جمله را می‌خوانیم معنی آن همواره به‌نوعی معلق است، هر دال ما را به دالی دیگر رهنمون می شود و در این جریان معانی اولیه در پرتو معانی بعدی تغییر می‌یابند. پیرس نیز پیش‌ازاین اشاره‌کرده بود که معنای بازنمود، بازنمودی دیگر است و به همین ترتیب تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد و ازاین‌رو معنای نشانه دست‌یافتنی نیست.

دو مفهوم مهم در نظریهٔ سوسور نخست مفهوم دلالت و دوم مفهوم ارزش است و تصور هیچ‌یک از این دو مفهوم بدون عنایت به دیگری ممکن نیست. در اینجا به معرفی آن‌ها می‌پردازیم:

- **مفهوم دلالت**

دلالت رابطه‌ای ایجابی است که بین دال و مدلول برقرار است. می‌دانیم که سوسور نشانهٔ زبانی را متشکل از یک دال (تصور صوتی) و یک مدلول (تصور مفهومی) می‌داند و رابطهٔ بین این دو را که به نشانه، هستی و انسجام می‌بخشد دلالت می‌نامند (سوسور، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

- **مفهوم ارزش**

از طرف دیگر مفهوم ارزش وابسته به رابطهٔ یک نشانه (که مفهومی ترکیبی است از دال و مدلول) با نشانه‌های دیگر است. به‌عبارت‌دیگر هر نشانه ارزش خود را از جایگاه خود در درون نظام به دست می‌آورد (سجودی، ۱۳۸۶: ۱۹۸).

سوسور نشانه شناسی را علم بررسی نشانه‌های منفرد نمی‌داند بلکه علم بررسی نظام‌های نشانه‌ای می‌داند که بدیهی است پدیده‌های اجتماعی‌اند. نشانه بیرون از نظام نشانه‌ای بی‌معنی است و تلقی کارکردی بیرون از زندگی اجتماعی برای نظام‌های نشانه‌ای به همان اندازه بی‌ربط است (سجودی، ۱۳۸۷: ۴۱).

ب) نشانه‌شناسی از دیدگاه پیرس

نشانه شناسی به بررسی فرآیند پیدایش نشانه‌ها، نحوهٔ دلالت آن‌ها و کاربردشان، تعریف می شود. نشانه شناسی پیرس دارای ابعاد وسیعی است و نظر وی در مورد نشانه‌ها را می‌توان یکی از مبانی اصلی کل فلسفهٔ وی دانست.

از دید پیرس نشانه دارای الگویی سه وجهی است:

۱. نمودن یا بازنمودن[1]: ابزاری که چیزی را به ذهن متبادر می‌کند و درواقع شکلی است که نشانه به خود می‌گیرد و می‌توان آن را نشانه نامید که معادل دال است (سجودی،۱۳۸۷: ۲۷).

۲. تفسیر[2]: آنچه به ذهن شنونده متبادر می‌شود و همان ادراکی است که نشانه به وجود می‌آورد که می‌توان آن را معادل مدلول دانست (چندلر،۱۳۸۷: ۶۰).

[1] Representamen
[2] Interpretant

۳. موضـوع[1]: چیزی که نشـانه بر آن دلالت می‌کند و به آن ارجاع می‌دهد که همان موضـوع یا مصـداق اسـت. ناگفته پیداست که موضوع یا ابژه، الزاماً یک هستی فیزیکی در جهان خارج نیست (سجودی، ۱۳۸۸: ۶۱).

پیرس برهم‌کنش میان نمود، موضوع و تفسیر را فرآیند نشانگی می‌نامد (سجودی، ۱۳۸۷: ۶۰). نشانگی، آن‌گونه که پیرس شـرح می‌دهد یک جریان پویای درحرکت اسـت. پیرس می‌نویسـد: «نشـانه... چیزی اسـت که از جهتی یا برحسب ظرفیت خود به‌جای چیز دیگری می‌نشیند. کسی را مخاطب قرار می‌دهد، یعنی، در ذهن آن شخص نشانه‌ای برابر یا شـاید نشـانه‌ای بسـط یافته تر به وجود می‌آورد. آن نشـانه‌ای را که نمود در ذهن مخاطب می‌آفریند، تفسـیر نشانهٔ نخست نامیده‌ام. نشانه به‌جای چیزی قرار می‌گیرد که همان موضوع یا ابژهٔ نشانه باشد. نشانه از همهٔ جهات به‌جای موضوع یا ابژه‌اش نمی‌نشیند، بلکه در ارجاع به‌نوعی ایده که من گاهی زمینهٔ نمود نامیده‌ام، جانشین ابژه می‌شود» (پیرس، ۵۸b- ۱۹۳۱: ۲۲۸؛ نقل‌شده در Chandler, 2003: 32- 33).

بر اساس الگوی پیرسی از نشانه؛ محراب که در مسجد قرار دارد، در حکم نمود (بازنمون) است و ایستادن امام و پیشوا ابژه (موضوع) آن محسوب می شود و این فکر که محراب به معنی آن است که امام باید در آنجا ایستاده و دیگر مؤمنانی پشت سرش نمازگزارند، تفسیر آن است. مصداق محراب، درگاه یا مکانی است که امام در آنجا می‌ایستد که در هر مسجدی به کار رود چنین مصداقی دارد. تفسیر آن امام و دیگر مؤمنانی هستند که نماز می‌گزارند که در متون متفاوت این تفسیر تغییر می‌کند.

بنابراین، همان‌گونه که پیرس می‌گوید: تفسیر نشانه بر اساس زمینه‌ای که در آن قرار دارد، متفاوت است.

- **انواع نشانه از دیدگاه پیرس**

پیرس نشانه‌شناسی را مناسبات معرفتی میان دال و مدلول می‌داند و ازاین‌رو به سه نوع نشانه اشاره می‌کند:

۱. نشانهٔ نمادین یا سمبلیک[2]: در این نشانه رابطه میان دال و مدلول صرفاً قراردادی است و هیچ شباهت یا رابطه‌ای وجود ندارد، به‌نحوی‌که برای درک آن باید قرارداد نشـانه را فراگرفت. ازجمله نشـانه‌های نمادین می‌توان به زبان به‌طور عام، علامت‌های رمزی مرس، چراغ راهنمایی، پرچم‌های ملّی و مشابه آن‌ها اشاره کرد.

۲. نشانهٔ شمایلی[3] (نگارین یا تصویری): در این نشانه رابطهٔ میان دال و مدلول شباهت است؛ یعنی دال از برخی جهات (شکل ظاهری، صدا، احساس، بو) مشابه و همسان با مدلول است، به عبارتی برخی کیفیات مدلول را دارد مانند

[1] Object
[2] Symbolic Signs
[3] Iconic Signs

تصویر یک فرد و چهرهٔ وی. از نمونه نشانه‌های شمایلی می‌توان از عکس، کاریکاتور، نمونَک، نام‌آواها، استعاره‌ها، کاربرد صداهای واقعی در موسیقی، جلوه‌های صوتی در نمایش‌های رادیویی و ... نام برد.

۳. نشـــانهٔ نمایه‌ای[1]: نشـــانه‌ای اســـت که در آن رابطهٔ دال و مدلول طبیعی باشـــد. دال در نشـــانه‌های نمایه‌ای دلبخواهی نی ست بلکه م ستقیماً به طریق فیزیکی (یا علی) به مدلول وابـ سته ا ست، یعنی میان دال و مدلول پیوندی قابل ا ستنتاج و یا رابطهٔ علت و معلول با شد، مانند دود که ن شانه آتش یا طعم و بوی چیزی که ن شانه وجود آن چیز ا ست. نشانه‌های طبیعی (دود، رعد، جای پا، پژواک صدا، بوهای غیرترکیبی و طعم‌ها)، نشانگان پز شکی (درد، ضربان قلب، خارش)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، دماسنج، ساعت و مشابه آن) و مواردی چون عکس، فیلم، نمای ویدیویی یا تلویزیونی، صدای ضبط شده روی نوار و سرانجام شاخص‌ها در زبان (مانند ضمایر شخصی، قیدهای مکان و زمان) را می‌توان ازجمله نشانه‌های نمایه‌ای دانست (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۷).

این نشانه‌ها به ترتیب از قراردادی بودن به‌سوی جبری بودن پیش می‌روند. نشانه‌های نمادین مثل زبان‌ها به‌شدت قراردادی هستند؛ نشانه‌های شمایلی معمولاً قدری قرارداد در خوددارند؛ نشانه‌های نمایه‌ای مستقیماً با یک اجبار کور به موضـوعشـان توجه دارند (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۷). پیرس معتقد اسـت، این نشـانه‌ها بسـته به زمان‌های مختلف تغییر می‌کنند. زمانی یک نشانه شمایلی ا ست، ولی در قرن‌های بعد به نماد تبدیل می شود و این مو ضوع سبب پیدا شدن نشانه‌های نمادی ـ شمایلی، نمایه‌ای- نمادین و غیره می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۸).

هاوکس بر این باور ا ست که این سه حالت ن شانه ساختار سل سله مراتبی دارد که در آن‌یکی بر دیگری برتری دارد و این سلطه را بافت تعیین می‌کند. همچنین تعیین این امر که ن شانه شمایلی ا ست یا نمادین، بر ا ساس بافت صورت می‌گیرد (هاوکس، ۱۲:۱۳۸۰).

تأثیر ظاهر بر باطن در معماری ایرانی ـ اسلامی

بنای معماری باید علاوه بر این‌که نیازهای دنیوی و زندگی مادی انسان را برآورده سازد به لحاظ روحانی و اخروی نیز پا سخگوی نیازهای معنوی ب شر با شد (پیرنیا،۱۳۸۷: ۳۸). معماری ایرانی - ا سلامی ماده را چنان می سازد که از صـــورت مادی خود فاصـــله گیرد و به‌صـــورت باطنی و مثالی خود نزدیک گردد، به‌عنوان نمونه طاق‌ها علاوه بر نقش پوشش به مرتبه بالاتر هستی خود یعنی طاق عالم یا سماوات و گنبد فلک تقرب می‌جستند، به این منظور همواره آن را همراه با آجر، کا شی و گچ، کاربندی، ر سمی بندی، یزدی بندی و مقرنس ایجاد می‌کردند و آن‌ها را پرچین و شکن

[1] Indexical Signs

و پرستاره می‌نمایند. نور را با روزنه‌هایی که باظرافت تعبیه کرده بودند به درون بنا می‌پاشیدند و حتی گاهی آن را از صافی شیشه‌های الوان و منقوش که یادآور صور خیالی است عبور می‌دادند. سنگ را که دارای کدورت و خشونت است چنان شفاف و لطیف جلوه می‌دهند که مادیت آن فراموش‌شده و با عبور نور از آن معنویت و روحانیت آشکار می‌گردد. آب را برای برطرف کردن نیاز شستشو و افزون بر آن برای تطهیر روح به کار می‌بردند؛ چه با تصویری از جسم و انعکاس آن‌ها و آسمان پدید می‌آمد و چه با صدای گوش نوازش. آیینه و شیشه نیز به علت شفافیت ذاتی خود، بنا را سبک، شفاف و لطیف جلوه می‌دهد؛ بنابراین کار و وظیفه معمار ایرانی ساختن مکانی برای زیست انسان است به‌تناسب تعریفی که فرهنگ ایرانی - اسلامی از انسان دارد، او را منحصر به‌ظاهر نمی‌داند و برایش مراتب مختلف و تودرتو قائل است. مکان زیستن انسان را واجد مراتب متعددی می‌داند که هر مرتبه از نیازها، یکی از مراتب وجودی انسان را برآورده می‌سازد. ساخت بنایی با در نظر گرفتن پیچیدگی‌های موجود در بشر و نیاز او به زندگی در مکانی که با ویژگی‌های وجودی او ازجمله بعد مادی و معنوی او سازگاری داشته باشد (پیرنیا،۱۳۸۷: ۳۹- ۴۵).

مسجد بستری برای بروز و ظهور نمادها در معماری اسلامی

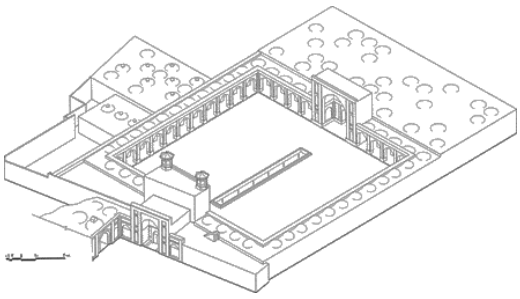
سوزان ک. لانگر عقیده دارد که هنر، خلق صورت‌های نمادین از احساسات انسانی است و اغلب فرم‌های دارای بیان مفهومی، نشانه‌هایی برای بیان احساسات و دارای بعد عقلانی، ارتباطی جهت‌دار و بی‌واسطه دارند (Baker, 1992: 8). به باور کاسیرر نیز مستقیم‌ترین و بی‌واسطه‌ترین رابطه میان انسان و فرم را می‌توان در هنر یافت و ازنظر وی، معماری، جهت‌دارترین و بی‌واسطه‌ترین فرم نمادین است (Scott, 1997: 7- 8).

مساجد اسلامی، جلوه‌ای از زیبایی‌های بصری و نمونهٔ بارزی از تلفیق فرم‌های نمادین با باورهای عمیق اعتقادی است. این معانی همچون منابع الهام‌شان جز با سمبل‌ها و تشبیهات به بیان درنمی‌آیند، چنان‌که قرآن و دیگر متون دینی برای بیان حقایق معنوی به زبان رمز و اشاره سخن می‌گویند (احمدی ملکی، ۱۳۸۴: ۱۳۶ و ۱۳۵). این عناصر نمادین قادر هستند از تعالی فردی و وحدت لحظه‌ای با الوهیت حمایت کند یا واسطهٔ آن شود. برخی صاحب‌نظران، چنین هنری را عرفان دیداری قلمداد کرده‌اند، ویژگی‌ای که فقط در هنر دینی می‌توان نشانی از آن یافت (رضایی، ۱۳۸۹: ۱۵۱). این مقدمات، مدخلی مناسب برای بررسی عناصر ساختاری معماری مسجد و مفاهیم نمادین آن است.

مسجد وکیل

مسجد وکیل یا مسجد جامع وکیل از آثار دورهٔ زندیه در شیراز است. این مسجد به مساحت تقریبی ۱۱ هزار مترمربع، ۱۲۰ متر طول و ۸۰ متر عرض در سال ۱۱۸۸ هـ ق. توسط کریم‌خان زند در محلهٔ درب شاهزاده، خیابان طالقانی فعلی و در حدفاصل حمام وکیل و بازار وکیل ساخته‌شده که دربرگیرنده سردر مجلل، صحن ایوان‌های شمالی و جنوبی، شبستان‌های جنوبی و شرقی، رواق‌های شرقی و غربی و حیاط کوچک کناری است. شبستان مسجد وکیل دارای ۴۸ ستون سنگی یکپارچه با طرح مارپیچ زندیه به ارتفاع ۵ متر و قطر ۸۰ سانتیمتر با طاق‌های ضربی متناسب با کاشی‌کاری‌های زیبا است. همچنین یک منبر چهارده پله‌ای از سنگ مرمر یکپارچه در کنار محراب شبستان قرار دارد. طاق شمالی صحن مسجد وکیل به طاق مروارید معروف است که با کاشی‌کاری هفت‌رنگ با نقش‌های گل‌وبوته، خطوط اسلیمی و آیات قرآنی به خط ثلث عالی تزیین شده است. بر بالای این طاق دو مناره زیبا و کاشی‌کاری شده قرار دارد. این مسجد بر طبق بافت معماری سنتی این مرزوبوم در یک مجموعه اجتماعی قرارگرفته و هماهنگی زیبایی را در پیوند دین و دنیا، به وجود آورده است (تصویر ۲ و ۱).

تصویر ۱، مسجد وکیل شیراز (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲، پرسپکتیو مسجد وکیل (مأخذ: آرشیو سازمان میراث فرهنگی و گردشگری فارس)

بررسی نشانه‌های هنر اسلامی در مسجد وکیل

نشانه‌های نقوش هنر اسلامی در مسجد وکیل را می‌توان به دودسته اصلی تقسیم نمود:

الف) نشانه‌هایی که دارای دلالت صریح هستند: منظور از نشانه‌های صریح، نشانه‌هایی است که معنای آن‌ها صریح است. معنای صریح را با عباراتی چون معنای مبتنی بر تعریف، معنای تحت‌اللفظی، معنای بدیهی یا معنای مبتنی بر دریافت عام توصیف کرده‌اند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۹). برای مورخ هنر آروین پانوفسکی، دلالت مستقیم یک تصویر بصری؛ همان است که همهٔ بینندگان آن، از هر فرهنگ و در هرزمانی که باشند، در تصویر تشخیص می‌دهند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

ب) نشانه‌هایی که دارای دلالت ضمنی هستند: مقصود نشانه‌هایی هستند که بیانگر معنای ضمنی هستند. عبارت معنای ضمنی به تداعی‌های اجتماعی - فرهنگی و شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی و ...) نشانه اشاره دارد. عواملی چون طبقه، سن، جنسیت و تعلق قومی و نژادی مخاطب و مشابه آن در شکل‌گیری معنای ضمنی دخالت دارند (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۸).

هر تصویر ممکن است علاوه بر معنای «تحت‌اللفظی» اش (معنای به‌اصطلاح صریح آن)، معنای ضمنی نیز داشته باشد. در نشانه شناسی معنای صریح و معنای ضمنی در حقیقت مفاهیمی هستند که با رابطهٔ دال و مدلول سروکار دارند و دو نوع مدلول از هم متمایز می شوند: مدلول صریح و مدلول ضمنی. معنا هر دو را شامل می شود و بی‌تردید هیچ‌یک بر دیگری اولویت ندارد (همان، ۷۶). همان‌طور که چلندر گفته است «ایجاد تمایز میان دلالت مستقیم (دلالت صریح) و دلالت ضمنی به نظر مفید می‌رسد، امّا در عمل این دو از هم جدایی‌ناپذیرند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۱). بیشتر نشانه شناسان عقیده دارند که هیچ نشانه‌ای نمی‌تواند صرفاً دلالت مستقیم داشته باشد. یا به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت که هیچ نشانه‌ای به‌گونه‌ای ناب ارجاعی و عاری از معانی ضمنی نیست و هیچ توصیف خنثای عینی عاری از عناصر ارزش‌گذاری وجود ندارد.

در هر یک از این دودسته می‌توان انواع نشانه‌ها را جستجو کرد:

۱- نشانه‌های شمایلی

در هنر اسلامی، برای توصیف تجربه‌های هنری ـــ اسلامی، نشانه‌های شمایلی نسبت به دیگر نشانه‌ها کمتر به‌کاررفته است. همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد در نشانه‌های شمایلی، رابطهٔ نشانه و موضوعش مبتنی بر تشابه است یعنی نشانه از برخی جهات مشابه موضوعش است. به عبارتی برخی از کیفیات موضوع را دارد. در هنر اسلامی وجود نداشتن تصاویر در مرتبهٔ اول یک هدف سلبی دارد و آن از میان برداشتن هرگونه «حضوری» است که ممکن است در مقابل «حضور نامرئی» خداوند جلوه کند و به علت نقصی که در هر تمثیل و رمز وجود دارد، باعث اشتباه و خطا شود. در مرتبهٔ ثانی وجود نداشتن تصویر یک هدف و غایت ایجابی دارد که آن تأکید بر جنبهٔ تنزیهی باری‌تعالی است؛ بدین معنی که ذات مقدس او را نمی‌توان با هیچ‌چیز سنجید (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۶۰).

محدودیت‌ها در هنر اسلامی، با کشف زبان کاملاً انتزاعی یا شاید انضمامی نقش‌مایه‌های تزئینی جبران شد. این نقش‌مایه‌ها ریشه در فرهنگ‌عامهٔ مردم داشتند و معنای ضمنی یا تلویحی آن‌ها همواره وحدت مشهور در کثرت است.

نشانه‌های شمایلی در مسجد وکیل را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

۱-۱- دسته اول، نشانه‌های شمایلی ـــ تصویری هستند. این نشانه‌ها را در نمونهٔ کاشی‌کاری محراب و ایوان‌های مسجد وکیل می‌توان مشاهده کرد که بر اساس تعریف پیرس از نشانه‌های شمایلی رابطهٔ نشانه و موضوع نشانه مبتنی بر شباهت تصویری است (تصویر ۳ و ۴).

در این دو تصویر، نشانه شبیه گل و درختی است که به‌عنوان نشانه‌ای از آن به کار می‌رود. تصویر گل شبیه آن گل و یا طبیعتی است که هنرمند آن را به‌کاربرده است. می‌توان گفت کیفیت شمایلی این تصاویر شباهت با موضوعی است که نشانگر آن است.

در نمونه کاشی‌کاری دیگر ایوان‌ها و طاق‌نماهای مسجد وکیل، نشانه‌های شمایلی از کیفیت ساده‌ای بهره برده‌اند. در این تصویر نیز رابطهٔ نشانه و موضوع مبتنی بر مشابهت تصویری است؛ چون ایدهٔ این نوع نقوش تزئینی از شباهت تصویری گرفته‌شده است، درنتیجه نشانه‌ها، حس مقایسه گری را به ذهن القاء می‌کنند (تصویر ۵ و ۶).

تصویر ۳، نمونه کاشی‌کاری ایوان مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۴، نمونه کاشی‌کاری محراب مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۵، طرح تزئینی کاشی ایوان مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۶، طرح تزئینی کاشی طاق نمای مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

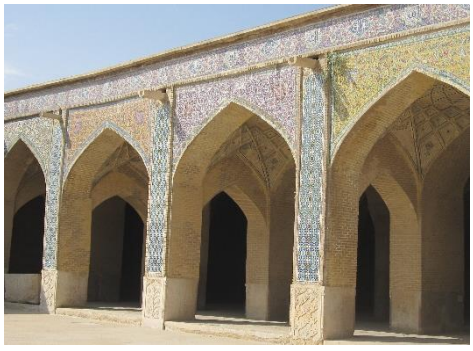
این تصاویر فقط در بعضی از ویژگی‌ها به موضوع خود شباهت دارند. آنچه مایلیم در یک تصویر تشخیص دهیم مقایسهٔ روابط اجزاء برای دستیابی به یک کلیت است.

امّا نمی‌توان گفت تنها مشابهت دال با موضوع، آن را لزوماً شمایلی صرف می‌سازد، زیرا «واقع‌گراترین تصاویر، یک نسخهٔ عینی یا یک کپی ازآنچه نشان می‌دهند، نیستند. بعید است که کسی آن‌ها را با موضوعشان اشتباه بگیرد.» (چندلر، ۱۳۸۷، ۷۰)

۱-۲- دسته دیگر، نشانه‌های شمایلی نمادین شده‌ای هستند. در تقسیم‌بندی نشانه‌ها در نظریه پیرس، نشانه در زمان‌ها و موقعیت‌های خاص می‌تواند متحول شود، مانند اسلیمی، نشانه‌های نگارینی هستند که زمانی نشانه شمایلی گیاهان بود و امروزه در اثر کثرت و استعمال برای یک مدلول مشابه به نشانه‌های نمادین تبدیل شده‌اند که نمونهٔ بارز این نقوش در کاشی‌کاری بالای طاق‌نماهای چهار جهت مسجد وکیل به چشم می‌خورد (تصویر ۷).

بر اساس الگوی سه وجهی پیرس از نشانه، در این تصاویر، نقوش اسلیمی نمودی است که موضوع آن وحدت هستی شناسانهٔ عالم است و آنچه به ذهن متبادر می‌شود فقر انسان در برابر وحدت الهی است که تفسیر آن است و به عبارتی مدلول آن خداوند است. «تکرار نمادین نقوش اسلیمی در طاق‌نماها نوعی استذکار به نمازگزار بوده که همواره «رها شدن آر عالم اسفل» و عروج به ملکوت و به‌سوی حق‌تعالی را به یاد بیاورد و به سخنی دیگر «تکرار» همان «ذکر» است» (پور جعفر و موسوی لر، ۱۳۸۱: ۱۸۵).

در این تصویر از طریق نشانه‌ها، نگاه تماشاگر در هیچ جا ثابت نمی‌ماند و در همه‌جا سیر می‌کند. از حاشیه به درون طرح و از درون به برون. گاه کنگره برگ‌ها از سرعت دیدن او می‌کاهند و گاه فرم‌های حلزونی اسلیمی آن را به چرخش وامی‌دارند. در اثر این نوع حرکات تند و کند و رنگ‌های شاداب و شکل‌های آشنا در این مسجد است که بعضی‌ها می‌گویند «هدف ازاین‌گونه تزئین در سطح کاشی ایجاد باغی است در سطح خشک معماری. باغی که با خطوط سیال و با نشانه‌هایی از گیاهان آشنا، نوید باغ‌های بهشت را بدهد» (هزاوه ای،۱۳۶۳، ۹۱).



تصویر ۷، طرح تزئینی اسلیمی در کاشی‌کاری طاق نمای مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

در هردوی این تصاویر گل‌ها و پیچک‌های به‌هم‌پیچیده شده به‌عنوان نشانه‌های شمایلی به‌کاربرده شده که موضوع تصویر آن گل است، شباهت تصویر گل بانام آن گل در بهشت که مدلول است، خود مجدداً دالی است که مدلول آن این است که گل‌ها پیوسته نشانی از بهشت خداوند است. این مدلول دوباره به دال تازه‌ای بدل می‌شود که مدلول آن این است که همهٔ موجودات نشانهٔ خداوند هستند و این روند همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد مصداق گفتهٔ پیرس است که معنای بازنمود، بازنمودی دیگر است و به همین ترتیب تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد و ازاین‌رو معنای نشانه دست‌یافتنی نیست.

وقتی تصویری از یک گل و یا یک طبیعت انتزاعی شده را در این مسجد می‌بینیم، ازآنجاکه صرفاً بر مبنای آنچه در تصویر دیده می‌شود، ایده‌ای از آن تصاویر در ذهن ما شکل می‌گیرد، این تصاویر یک نشانهٔ شمایلی هستند، امّا درواقع این تصاویر یک نشانهٔ شمایلی ناب نیستند؛ زیرا بیننده بسیار تحت تأثیر این واقعیت است که می‌داند این تصاویر اثری است معمولی که به سبب شکل ظاهری اصل، توسط هنرمند پدید آمده است. نشانه شناسان عموماً بر این باورند که نشانهٔ شمایلی ناب وجود ندارد و همیشه عنصری از قراردادهای اجتماعی و فرهنگی دخیل است. پیرس می‌گوید «هر انگارهٔ مادی (مثلاً نقاشی) ممکن است مانند آنچه می‌نماید باشد، امّا در منش بازنمودی خود بسیار مبتنی بر قرارداد است» (پیرس، ۱۳۸۱، ۵۷). گای کوک[1] می‌گوید برای آن‌که نشانه‌ای حقیقتاً شمایلی باشد، باید برای کسی که هرگز قبلاً آن را ندیده است کاملاً شفاف باشد و به نظر نامحتمل می‌رسد که آن‌طور که معمولاً منظور می‌شود، چنین شفافیتی وجود داشته باشد. ما زمانی متوجه شباهت می‌شویم که از قبل معنی آن را می‌دانیم (سجودی، ۱۳۸۷، ۳۵).

۲- نشانه‌های نمایه‌ای

یافتن نشانه‌های نمایه‌ای دشوارتر است؛ ولی با تأمل در این نشانه‌ها می‌توان به دریافت‌های تازه‌ای از متن هنری دست‌یافت. نشانه‌های نمایه‌ای در مسجد وکیل را می‌توان به دو صورت تقسیم کرد:

۲-۱- دسته اول کتیبه‌ها هستند. کتیبه‌هایی که دالی به‌عنوان نمایه برای مدلولی خاص به‌کاربرده‌اند.

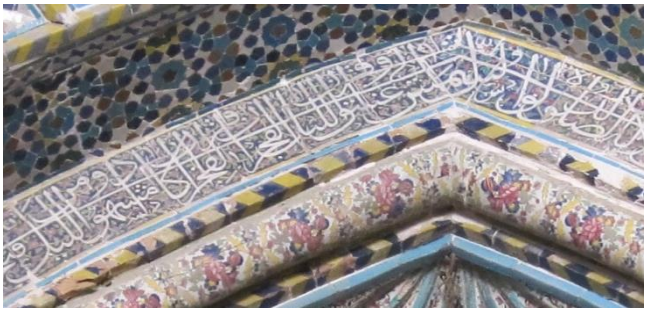
در محراب مسجد وکیل کتیبه‌ای وجود دارد که با خط ثلث و به‌صورت هلالی نوشته‌شده است (تصویر ۸). متن کتیبه آیهٔ ۱۹ سوره توبه است: «جعلتم سِقایَه الحاجَ و عِماره المَسجِدِ الحَرامِ ...».

[1]- Guy Cook

«آیا رتبهٔ ســـقایت و آب دادن به حاجیان. تعمیر کردن مســـجدالحرام را با مقام آن‌کس که به خدا و روز قیامت ایمان آورده و درراه خدا جهاد کرده (چون علی علیه‌الســـلام) یکســـان می شـــمرید؟ هرگز آن نزد خدا با این یکســـان نخواهد بود (بلکه علی مقامش بهتر از عباس ا ست) که خدا ظالمان را هرگز به راه بهـ شت هدایت نخواهد کرد؟ [یعنی ایمان و جهاد بهتر است]»

آوردن این آیه نشـان از درک هنرمند مسـلمان از معانی آیات دارد و نشـان می‌دهد او خواسـتار تعریف و تمجید نیست بلکه با این آیه و معنی آن سعی در این دارد که تأکید کند ایمان داشتن و جهاد کردن درراه خدا بسیار باارزش و مقام والایی دارد (شایسته فر، ۱۳۸۷: ۷۱).

این کتیبه در دو ردیف به خط ثلث در زمینه‌ای با نقش گل‌وبوته همانند فضای محراب نگاشته شده است.



تصویر ۸، کتیبه هلالی محراب مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

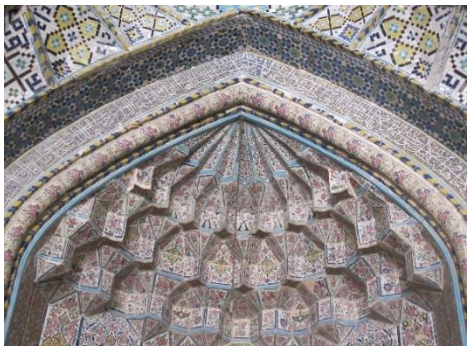
(تـ صویر ۹)، نمایی نزدیک از منبر مـ سجد وکیل را که با کلمات «یا محمد» و «یا علی» نقش بـ سته شده، نـ شان می‌دهد. آوردن کلمهٔ «یا علی» در کنار «یا محمد» بازتاب اعتقادات شیعی زمان است. حرکت رو به بالای این دو اسم و حرکت مثلث گونه و گنبدی فـ ضای پـ شت منبر، حرکت به سمت بالا و به سوی آ سمان و خداوند ا ست. از زمین به عرش رسیدن است (شایسته فر، ۱۳۸۷: ۷۲).

تصویر ۹، کتیبه‌نگاری منبر مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

بر اساس آنچه پیش‌تر در مورد تعریف پیرس از فرآیند نشانگی آورده شد می‌توان گفت، کتیبه‌ها به‌این‌علت جزء نشانه‌های نمایه‌ای می‌توانند قرار بگیرند که بازنمودی هستند که دلالتشان به موضوعشان، نه از طریق قیاس و نه به دلیل پیوند آن با ویژگی‌های عامی که موضوع آن ممکن است داشته باشد، بلکه به دلیل ارتباط پویا و همچنین فضایی است که از یک‌سو با موضوع دارند و از سوی دیگر به افراد و واحدهای منفرد دلالت می‌کنند.

۲-۲- دسته دیگر از نشانه‌های نمایه‌ای، مقرنس‌ها هستند. نمونه‌ای از آن را می‌توان در محراب مسجد وکیل و همچنین سردر ورودی این مسجد مشاهده کرد. مقرنس‌ها به‌صراحت و بدون ابهام به مدلول خود دلالت می‌کنند. هنگامی‌که نمازگزار در این فضا قرار می‌گیرد، آرام‌آرام از خود مادی جدا و وارد یک قلمرو معنوی می‌شود. این دوار بودن مقرنس‌ها و قوس محراب او را از محدودیت به یک استعلای روحی می‌کشاند (تصویر ۱۱ و ۱۰).

کتیبه‌ها و مقرنس‌ها از طریق قراردادهایی با آنچه به تصویر می‌کشند نیز دریافت می‌شوند، چنین به نظر می‌رسد که این‌ها نه‌فقط نمایه‌ای بلکه نمادین نیز هستند چون به نقل از پیرس «همیشه عنصری از قراردادهای فرهنگی دخیل است» (چندلر، ۱۳۸۷، ۷۰). اگرچه این نشانه‌ها به دلیل این‌که اولاً، هیچ شباهت قابل‌توجهی به موضوعشان ندارند و ثانیاً به افراد، واحدهای منفرد، مجموعه‌های منفرد از واحدها، با پیوستارهای منفرد دلالت می‌کنند و ثانیاً آن‌ها (نمایه‌ها) توجه را از طریق نوعی اجبار کور به موضوع‌هایشان جلب می‌کنند؛ جزء نشانه‌های نمایه‌ای به‌حساب می‌آیند ولی کیفیت نشانه‌های نمادین را هم دارند.



تصویر ۱۰، مقرنس‌کاری محراب مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۱، مقرنس‌کاری سردر ورودی مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

بررسی نشانه‌های اسلامی تنها به نقوش اسلامی اختصاص ندارند. حتی آداب‌ورسومی هم که مسلمانان انجام می‌دهند، می‌تواند نوعی نشانه باشد. به‌عنوان نمونه آیین نماز نشانهٔ رها شدن روح و پیوستن به معبود است. هنگامی‌که به نماز می‌ایستیم هزاران مفهوم و معنا را با معبود خود مرور می‌کنیم. تکبیره‌الاحرام می‌گوییم و به وحدانیت آن ذات بی‌شریک اعتراف می‌کنیم. قنوت می‌بندیم، دست‌ها و انگشتان خود را به‌سوی بالا می‌بریم و بر صفات جمالیه و جلالیه آن بزرگ گواهی می‌دهیم. به‌واسطهٔ این اقامهٔ نماز، سعی در تزکیه نفس و اخلاق می‌کنیم. جسم خود را از آلودگی‌های جسمانی و روح خود را از آلودگی‌های روحی می‌زداییم. همچنین دیگر بخش‌های آیین‌های اسلامی، هرکدام نشانه‌های قابل تأویل محسوب می‌شوند (مصدری، ۱۳۸۵، ۱۰).

۳- نشانه‌های نمادین

بر اساس آنچه پیرس گفته است، تفسیر نشانه بر اساس زمینه‌ای که در آن قرار دارد، متفاوت است. در پرداختن به مدلول یا تفسیر نشانه‌های نمادین، باید زمینه را در نظر داشت. انواع نشانه‌های هنر اسلامی درزمینهٔ متون هنر اسلامی به مدلول موردنظر ارجاع دارند و در خارج از چنین متنی ارجاعی را نشان نمی‌دهند.

نشانه‌های نمادین به‌کاررفته در مسجد وکیل شیراز را می‌توان به دودسته تقسیم کرد:

۳-۱- نمادهای عرفانی: نمادهایی مانند «رنگ»، «نور» و ... که درزمینهٔ عرفانی، معنای خاصی دارد. اگرچه این نشانه‌ها در همهٔ متون هنر اسلامی دیده می‌شود ولی آن در نزد همهٔ هنرمندان کاملاً یکسان نیست. به‌عنوان نمونه نور یکی از نمادهای مهم عرفانی ا ست و می‌توان آن را یک ن شانهٔ نمادین در نظر گرفت که در بی شتر متون هنر ا سلامی به‌کاررفته اســت، بااین‌حال کاربرد آن برای هنرمندان متفاوت اســت. «هنرمندان مســلمان به‌خوبی می‌دانند که نور را چگونه جذب کنند و به هزاران طریق مختلف درخشان و مشعشع سازند.» (بورکهارت، ۱۳۸۶، ۱۱۴).

یکی از نکاتی که توسط معماران ایرانی موردتوجه قرار گرفت، توجه به نور است. می‌توان به تبیین و توصیف این نماد عرفانی (نور) در مسجد وکیل پرداخت و با استفاده از بیان و روایت، مدلول را برای خواننده آشکار کرد. شخصی که در این مسجد وارد می‌شود در جای‌جای این فضا، ضمن تحت تأثیر قرار گرفتن از نحوهٔ نورپردازی داخل بنا، حضور خداوند را متوجه می شود و این دلیلی است بر آن‌که به‌واسطهٔ هنر طراحی فضا توسط معمار به صورتی که در آن با تغییرات تناسبات فضا و نور و رنگ و سایر عناصر دخیل در فضایی معماری، علاوه بر ایجاد روشنایی کافی، احساس معنویت، فضایی روحانی و نیل به ملکوت را در بازدیدکننده تحریک می‌کند.

در شبستان شرقی مسجد وکیل برای نوررسانی، هورنو[1] هایی در سقف تعبیه شده است که با ایجاد فضایی ابهام‌آور، نمازگزار را به تفکر و تمرکز وامی‌دارد (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲، هورنو های تعبیه‌شده در شبستان شرقی مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

هنرمندان مسلمان این دسته نشانه‌های نمادین را بیشتر از نشانه‌های دیگر در هنر دوران اسلامی به‌کاربرده‌اند چون «نشـــانه‌های قراردادی و نمادین بیش از انواع دیگر نشـــانه‌ها کاربرد اجتماعی دارند و تجریدتر از انواع دیگرند» (احمدی، ۱۳۸۸، ۴۱).

نماد عرفانی دیگر «رنگ» است که می‌توان آن را مترادف نور دانست. این نگرش دربارهٔ رنگ را می‌توان در مساجد بیان کرد و برای درک آن باید به سویهٔ معناشناختی نشانه توجه کرد. در مسجد وکیل نمادهای عرفانی دیگری را بدین گونه می‌توان تفسیر کرد:

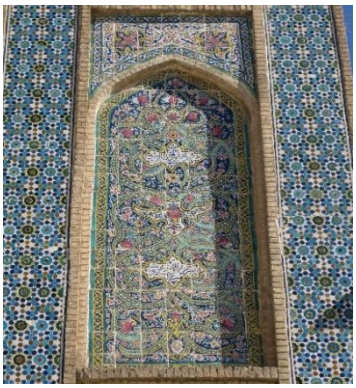
رنگ خاکی آجر و اســتفاده از آن‌که نمونهٔ بارز آن در به‌کارگیری مســاجد، مســجد وکیل اســت، به نقل از ســید حسین نصر نمادی است که «فقر انسان در برابر وحدت الهی را به او متذکر می‌شود و با فقر معنوی پیامبر اکرم (ص)

[1]- اسمی عمومی برای نورگیرهای سقفی است.

و آن جنبه از ضمیر او متناظر است که با تسلیم، آرامش، صفا و سعادت حزن‌آلود همراه است» (نصر، ۱۳۸۹، ۶۶). (تصویر ۱۳)

استفاده از چندین رنگ در کاشی‌کاری مسجد وکیل که نظر هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند نیز رمز و نماد غنای آفرینش و دیگر جنبهٔ روح پیامبر اکرم (ص) است که تجلی و بازتاب غنای پایان‌ناپذیر خزائن الهی است که هرلحظه در کار خلق است و امکانات بی‌پایان آن هرگز نقصان نمی‌پذیرد (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۳، آجرکاری‌های مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)



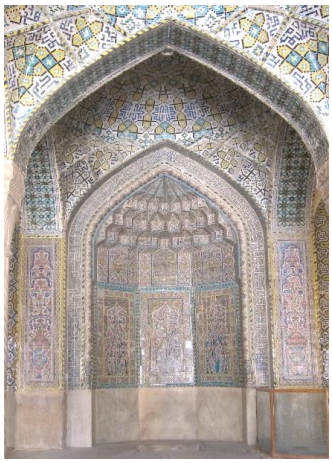
تصویر ۱۴، رنگ‌بندی متنوع در کاشی‌کاری مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

۳-۲- نمادهای ساختاری: مانند «محراب»، «گلدسته»، «منبر»، «سردر ورودی» و امثال آن‌ها هستند که در تمام هنرهای اسلامی با تفسیرهایی نزدیک به هم به کار می‌رود؛ ولی در مقایسه با دسته اول هم جزء لاینفک مساجد هستند، هم دارای تفاوت‌های دلالتی گسترده‌تری هستند. به‌عنوان نمونه محراب مسجد وکیل است که به‌عنوان یک شاهکار هنری در شبستان جنوبی مسجد قرار داشته و این محراب با کاشی‌کاری هفت‌رنگ و تصاویر گل‌وبوته تزیین‌شده و سقف آن مقرنس‌کاری شده است. این نماد به‌عنوان عنصر داخلی مسجد با بهره‌گیری از رنگ‌های خاص وحدت و یگانگی خداوند را به تصویر می‌کشد. محراب تقریباً در تمامی ادیان به‌عنوان جایگاه تجلیات وجود دارد؛ این امر یک نماد اصیل اسلامی است و همان‌طور که بیان شد ریشه در نصّ قرآن دارد. محراب محلی برای درخشش پرتو الهی و دروازه‌ای به‌سوی بهشت است که این حس و مفهوم از قوسی شکل بودن محراب و آیات سورهٔ قرآن در دورتادور آن به عیان آشکار است (سجادی، ۱۳۷۷، ۱۲-۲).

محراب مسجد وکیل به‌عنوان عنصر داخلی مسجد، نشانگر توحید و یگانگی خداوند است که با کاشی‌کاری زیبا و مقرنس‌کاری منحصر خود که در کمتر محرابی دیده می‌شود، نماد قبله نمازگزاران است تا عابد را در خلوص و صفای عبادتش یاری دهد (تصویر ۱۵).

گلدسته از نمادهای دیگر مساجد اسلامی است که در کنار مساجد عنصری نمادین گشت و سبب هدایت دیده و دل به سمت مکان مقدس مسجد گشت.

گلدسته‌های مسجد وکیل در سمت شمال قرار دارد و با کاشی‌کاری‌های زیبا تزئین شده است. این گلدسته‌ها در سنت اسلامی در حد نمادپردازی، نمایشگر محور هستی آدمی است از آن بعد که در ظاهر انسان تنها وجودی است که بر روی دو پا به‌صورت عمودی می‌ایستد و راه می‌رود و از جنبهٔ باطنی یادآور روح انسان است که در پی تعالی و توجه به عالم بالاست برای بازگشت به خاستگاه ازلی‌اش (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۵، محراب مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

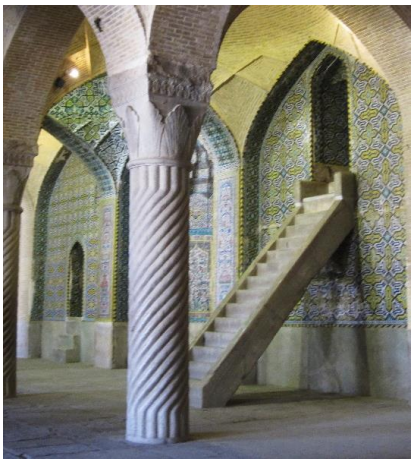
تصویر ۱۶، گلدسته‌های مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

منبر از دیگر عناصر نمادین مساجد است. منبر مسجد وکیل که در شبستان جنوبی قرار دارد یکی از نمونه‌های بارز این نماد است. در مورد معانی نمادین این منبر می‌توان گفت: «شکل نمادی منبر نشانهٔ تقدس شخصیتی بود که در زیر آن می‌نشست و شکل نمادی پله‌ها به مفهوم نردبان جهان است که از مراحل دنیوی و روحانی می‌گذرد و به روح مطلق می‌انجامد. واعظ و خطیب به هنگام بالا رفتن از منبر، درواقع ارتباط از مادیات و زمین می‌کند و به ملکوت اعلی عروج می‌نمود» (زرگر، ۱۳۸۶، ۵۲). (تصویر ۱۷)

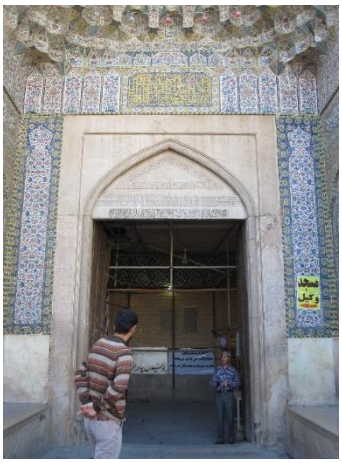
گفته‌اند که در منبر، امام جماعت هرروز از یک پله بالا می‌رفت و خطبه می‌خواند. تعبیر نمادی آن، این است که امام جماعتی که هرروز از یک پله وعظ و خطابه می‌کرد و درنهایت به پله آخر می‌رسید، درواقع می‌خواست این را بیان کند که هرروز یک مرحله و یک گام به جلو پیش رفته و قیدوبندهای دنیوی و مادی را پشت سر یا زیر پا گذاشته و به مقصد و مقصود که همان خداوند متعال است نزدیک‌تر می‌شود (همان).

نمونه دیگری از نمادها سردر ورودی مسجد است. همان‌طور در مسجد وکیل قابل‌مشاهده است، ورودی مسجد نمادی از دعوت به درون مسجد، مکان تسلیم و خضوع در برابر خالق است؛ بنابراین ورودی مسجد خود را با هویت خاصی مطرح می‌کند. ورودی مسجد وکیل به کمک یک فرورفتگی حجمی در متن عبور از محیط، بارنگ کاشی و تزئینات متفاوت از محیط و با ارتفاع سردری بس بلند که دعوت‌کنندهٔ عابران به درون مسجد است. عابری که درگذر از بازار وکیل یا محله کم‌کم به گم‌گشتگی ذهنی رسیده و در روزمرگی غرق‌گشته و درگیر زرق‌وبرق دنیای پیرامون خود گشته است با دیدن مسجد جذب آن می شود و این سرآغاز دعوت به محل سجود است تا بدین‌وسیله همهٔ امیال و پراکندگی‌های ذهنی‌اش را سامان دهد و طغیان ذهن خود را به وحدت فکر تبدیل کند. اینک او به ورودی مسجد پناه می‌برد، ورودی که با تناسبات و تزئینات خاص خود آدمی را از بند سرگشتگی خود آزاد می‌کند و رنگ‌های آرام و پاک آن‌که نمادی از ملکوت و آسمان است را در ذهن تداعی می‌کند (تصویر ۱۷).

ازآنجاکه گذر از هر مرحله همانند عبور از در است، ازاین‌رو می‌توان در را نماد گذر دانست و به دلیل این ویژگی نمادین در که عبور از ناپاکی‌ها و ورود به مکانی پاک است، آداب ورود به این حریم نیز نمادین است و معمولاً عبور از در با یاد خدا آغاز می شود. لذا ورود به مسجد نیز که بالاترین مکان‌هاست آداب خاصی دارد و ورود به آن باید با پای راست باشد چراکه جایگاه فرشتهٔ نیکی‌ها در طرف راست است.



تصویر ۱۶، منبر مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۷، سردر ورودی مسجد وکیل (مأخذ: نگارندگان)

وقتی نمادهای عرفانی و نمادهای ساختاری در کار هنرمند دلالت‌های تازه‌تری را آشکار سازد، نشان‌دهندهٔ این موضوع است که عمل سازندهٔ آن برگرفته از اندیشه‌ها و تجربه‌های عرفانی - هنری وی است، نه تقلید از هنرمندان اسلامی دیگر؛ بنابراین می‌توان گفت در متون هنر اسلامی، نقوش در اصل نشانه‌های نمادین هستند. توجه به تفسیری

که هنرمند مسلمان از نشانه‌های نمادین در نظر دارد، در شناخت هنر اسلامی بسیار مؤثر است و تفسیرهای ویژهٔ هر هنرمند و تفسیرگر می‌تواند به‌عنوان نشانه‌های نمادین برای شناخت اندیشه‌ها و آرای هنرمند مسلمان در نظر گرفته شود.

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در خصوص دیدگاه‌های پیرس در مسئلهٔ نشانه‌شناسی نیز بررسی خصوصیات و ویژگی‌های مسجد وکیل شیراز، می‌توان این مؤلفه‌ها را بر اساس الگوی سه وجهی پیرس از نشانه و نیز تقسیم‌بندی نشانه‌ها از دیدگاه وی، به‌طور خلاصه در جدول شماره ۱ تحلیل و معرفی نمود.

نوع نشانه		نمود	موضوع	تفسیر
شمایلی	شمایلی- تصویری	تصاویر گل	گل در طبیعت	گل در بهشت
	شمایلی- نمادین	نقوش اسلیمی	وحدت هستی شناسانه عالم	فقر انسان در برابر وحدت الهی (خداوند)
نمایه‌ای	نمایه‌ای	کتیبه‌ها	دعوت رهگذران به لحظه‌ای تأمل	بازتاب اعتقادات شیعی زمان و یادآوری مکرر ذکر خداوند
	نمایه‌ای	مقرنس‌ها	خیره کردن چشم بیننده به خود	جدا شدن از عالم مادی و ورود به قلمرو معنوی
نمادین	نمادهای عرفانی	نور	نمازگزار را به تفکر و تمرکز وامی‌دارد	احساس حضور خداوند
		رنگ	جلب نظر هر بیننده‌ای	بازتاب غنای آفرینش
	نمادهای ساختاری	محراب	ایستاده امام و پیشوا	امام و دیگر مؤمنانی که پشت سرش نماز می‌گزارند
		گلدسته	هدایت دیده به سمت مکان مقدس مسجد	تعالی روح انسان و توجه به عالم بالا
		منبر	بالا رفتن واعظ و خطیب از پله‌های منبر	رهایی از دنیا و عروج به ملکوت اعلی
		سر در ورودی	دعوت به درون مسجد	عبور از ناپاکی‌ها و ورود به مکانی پاک

جدول ۱. تحلیل و بررسی عناصر مسجد وکیل شیراز از دیدگاه پیرس (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در بیان هنری مدلول‌های نشانهٔ بصری، خود به دال‌هایی تبدیل می‌گردند که باید مدلول یا تفسیر آن، آشکار گردد. رابطه میان دال و مدلول اول یک رابطهٔ قراردادی است ولی رابطهٔ میان دال و مدلول دوم می‌تواند بر اساس قرارداد، شباهت یا علت و معلول باشد. رابطهٔ قراردادی، اصطلاحات و نمادهای بصری ایجاد می‌کند. هر چه قدر این رابطه از قرارداد به‌سوی شباهت پیش برود، هنر هنرمند برجسته‌تر می‌گردد. در هنر دوران اسلامی نشانه‌های شمایلی کمتر به‌کاررفته و در مواردی هم که این نشانه‌ها حضور دارد، هنرمند آن را از دلالت تشابه آزاد می‌کند و گستردگی معنایی به آن می‌بخشد. همچنین توجه به رابطه‌ای که هنرمند میان دال و مدلول برقرار می‌کند، می‌تواند دیدگاه‌های هنری وی را آشکار سازد. می‌توان گفت نقوش و نشانه‌های مسجد وکیل شیراز، در ابتدا تااندازه‌ای شمایلی و تااندازه‌ای نمایه‌ای بودند. در طی زمان نشانه‌ها به سمت نمادین و قراردادی شدن توسعه یافتند یا به‌عبارت‌دیگر در مقایسه با نشانه‌های حقیقی یا نماد، نمایه تااندازه‌ای رو به انحطاط رفت و شمایل حتی به نسبتی بیشتر رو به انحطاط رفت.

الگوی پیرس، علاوه بر توجه به رابطهٔ میان دال و مدلول، با استفاده از عنصر تفسیر، راهگشای فهم اشارات و تجربیاتی است که در متون هنری بیان‌شده است. در این الگو، می‌توان در کنار تعیین نوع نشانهٔ به‌کاررفته، به شرح و تفسیر آن پرداخت. در صورتی‌که در مطالعات بلاغی یا تحلیل محتوا، بررسی این دو بخش از یکدیگر جدا می‌گردد. همچنین حضور دو عنصر مصداق و تفسیر، به‌صورت مجزا، می‌تواند به درک کامل‌تری از پیام منجر شود. درواقع از راه نشانه می‌توان به متن نزدیک شد و آن را تجربه کرد.

با بررسی نشانه شناختی هنر دوران اسلامی در مسجد وکیل شیراز می‌توان به تفسیر دقیق و مستدل از گفته‌ها و نیز اطلاعات بیشتری از اندیشه‌های هنرمندان آن‌ها دست‌یافت. تفسیری که بر پایهٔ نشانه‌ها ست تا اندازهٔ زیادی از استنباط‌های ذوقی و شخصی دور است و با شیوه‌ای دقیق و دسته‌بندی‌شده، به اهداف موردنظر نزدیک می‌گردد. در بعضی موارد یافته‌های نشانه‌شناسی کلاسیک همان یافته‌هایی است که در مطالعات سنتی به‌دست‌آمده، با این تفاوت که در این نوع مطالعه، اطلاعات بر اساس شیوه‌های علمی استوار می‌گردد. در موارد دیگر می‌توان به معلوماتی دست‌یافت که موردتوجه قرار نگرفته یا در پرده‌ای از ابهام قرار داشته‌اند و با جستجوی دقیق نشانه‌های صریح و ضمنی و یافتن مدلول مناسب، آشکار می‌گردند.

در آخر باید گفت که در برخورد با نقوش و ساختار در هنرهای ا سلامی، با مجموعه‌ای از واحدهای ن شانه‌ای چه قراردادی و چه غیر قراردادی روبه‌رو خواهیم بود که برای خوانش آن‌ها می‌بایست این نظام‌های نشانه‌ای را بشنا سیم. بررسی این نظام‌های نشانه‌شناسی برای هر پژوهشگر هنری ضروری به نظر می‌رسد چراکه در خوانش آثار و بار تحلیلی و تفسیری که ایجاد می‌کند، نقش به سزایی دارد. بررسی این جهان‌های نوشتاری و تصویری در نقوش و ساختار هنر اسلامی – ایرانی در مساجد راه گشای بسیاری از مباحث نظری و علمی برای پژوهشگران هنری خواهد بود.

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

احمدی، بابک، (۱۳۸۸)، از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ نهم، تهران، نشر مرکز.

بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸۶)، مبانی هنر اسلامی، ترجمه و تدوین: امیر نصیری، چاپ اول، تهران، انتشارات حقیقت.

پیرنیا، محمد کریم، (۱۳۸۷)، آشنایی با معماری اسلامی ایران، تدوین: غلامحسین معماریان، چاپ سیزدهم، نشر سروش دانش.

چندلر، دانیال، (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه: مهدی پارسا، تهران، نشر سوره مهر.

رضایی، خداداد، (۱۳۸۹)، مبانی هنر، تصویر و تبلیغ، موعود اسلام، قم

زرگر، اکبر، (۱۳۸۶)، راهنمای معماری مسجد، تهران، نشر دید.

سجودی، فرزان، (۱۳۸۸)، (مجموعه نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ۴) نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، چاپ اول، تهران، نشر علم.

سوسور، فردینان، (۱۳۷۸)، دو دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، ترجمه: کورش صفوی، تهران، نشر هرمس.

کالر، جاناتان، (۱۳۷۹)، فردینان دو سوسور، ترجمه: کورش صفوی، چاپ اول، تهران، انتشارات هرمس.

گیرو، پی یر، (۱۹۷۳)، نشانه‌شناسی، ترجمه: محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، نشر آگه.

مک کوئیلان، مارتین، (۱۳۸۴)، پل دومان، ترجمه: پیام یزدان جو، چاپ اول، نشر مرکز،

نصر، طاهره، (۱۳۸۷)، جستاری در شهرسازی و معماری زندیه، تهران، نشر نوید شیراز.

هاوکس، ترنس، (۱۳۸۰)، استعاره، ترجمه: فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

مقالات:

احمدی ملکی، رحمان، (۱۳۸۴)، فرم‌ها و نقش‌های نمادین در مساجد ایران، هنر و معماری مساجد، به کوشش دبیرخانه ستاد عالی هماهنگی و نظارت بر کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، تهران، نشر رسانش، ص ۱۱۶ - ۱۱۰

پیرس، چارلز سندرس، (۱۳۸۱)، منطق به‌مثابه نشانه‌شناسی: نظریه نشانه‌ها، در نیم سالانهٔ شناخت، مترجم: فرزان سجودی، تهران، شماره ۶، ص ۶۴ – ۵۱

پور جعفر، دکتر محمدرضا؛ موسوی لر، اشرف، (۱۳۸۱)، بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچی؛ اسلیمی نماد تقدس وحدت و زیبایی، فصلنامه علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، شماره ۴۳، ص ۲۰۷ - ۱۸۴

تفضّلی، دکتر عباسعلی، (۱۳۷۶)، قبله نمای مسجد – محراب، فصلنامه دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه مشهد، شماره ۳۵ و ۳۶، ص ۱۴۴ - ۱۲۹

سجادی، علی، (۱۳۷۷)، سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران (از آغاز تا مغول)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس تهران

سجودی، فرزان، (۱۳۸۶)، «دلالت از سوسور تا دریدا» در مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، به کوشش امیرعلی نجومیان، فرهنگستان هنر، تهران، ص ۲۱۲- ۱۹۵

شایسته فر، مهناز، (۱۳۸۷)، تزیینات کتیبه‌ای مسجد وکیل شیراز، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰

مصدری، (۱۳۸۵)، هفته‌نامه پیام بانک، شماره ۶۴۰

هزاوه ای، هادی، (۱۳۶۳)، هنرهای تجسمی: اسلیمی؛ زبان ازیادرفته، فصلنامه هنر، شماره ۶، ص ۱۱۷ - ۹۰

منابع انگلیسی:

Baker, Geoffry. H (1992), *Design strategies in architecture*, New York: Van Nostrad Reinhold Pub. Co.

Chandler, Daniel (2003), *Semiotics, the Basics*, London and New York: Routledge

Saussure, Ferdinand de (1916/1983), *Course in General Linguistics*, Trans. Roy Harris, London: Duckworth.

Scott, Rimmer (1997), *The symbolic form of Architecture, An investigation into its philosophical foundations and a discussion on the development of the perception of architectural form by modern theoreticians and symbolist architects*, Virginia: Alexandria University.

منابع تصاویر:

آرشیو سازمان میراث فرهنگی و گردشگری فارس

Semiotic analysis of form and meaning in Vakil mosque in Shiraz

Laripour, Negin. (Corresponding Author), MA Student in Research in Arts, بخش of Research in Arts, Yazd Branch, **Islamic Azad University**, Yazd, Iran (neginlaripour@yahoo.com). 09171106542
Dadvar, Abolghasem. Professor, faculty of art, Alzahra University, 09121056731, (ghadadvar@yahoo.com)

Abstract

Symbolism is one of the old principles of human thought that has been shown in the works of art since the beginning of its periods of life, and according to Islamic views, the symbol is the apparent and secular aspect of spiritual nature. The religious artist in the expression of concepts and the giving of material means to them is the use of the language of allegory. Among the positions of the appearance of symbols in Iranian art is architecture. Considering the meaningful capabilities of the mosque architecture, using the semiotic method, we will analyze the symbolic concepts and spiritual meanings of these artistic works. The elements that are considered as symbols are considered to be functional and have become symbolic over time.

The method of research is descriptive-historical, with a semiotic approach based on the theory of "Charles Saunders Pierce" to examine his pattern in the secondary implications of decorative motifs and the architecture of the mosque in the Vakil mosque of Shiraz, as part of a semiotic study and try to It is to examine the decorative elements and physical elements of the mosque and the effect they have on translating their meanings and concepts. At first, using the method of shooting and observing the amount and type of signs used and in the next section, we will analyze and review each of their images and symbols in the architecture of the mosque attorney.

This research shows that in the art of Islamic times less iconic signs are used, and in cases where these signs are present, the artist frees it from the implication of similarity and gives it a semantic meaning. Also, attention to the relationship that the artist makes between the signifier and signified can reveal his artistic visions. It can be said that the motifs and signs of the Vakil mosque of Shiraz lawyer were somewhat Iconic, and somewhat Indexical. During the time, the signs were developed towards symbolic and contractual terms, or in other words, compared with real signs or symbols, the Index became diminishing to some extent, and the Icon went even further into decline.

Objectives: 1. study Vakil Mosque of Shiraz based on Semiotics methodology
2. Examine the meaning and the concepts of designs of mosques in Shiraz
Questions: 1. What is the meaning and nature of the symbolism of Vakil mosque?
2. Pierce the division based on symptoms, signs and elements Vakil Mosque What is the position?

Key word: Semiology, Form, Meaning, Mosque architecture, Vakil mosq