Archive of SID

نشانه‌شناسی[1] نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران

محمدعلی سرگزی*

چکیده: نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از رویکردهای مهم علمِ تأویل و تفسیر، جایگاه ویژه‌ای در نقد آثار هنری دارد. به‌ویژه در بررسی آثار هنری که مرتبط با آیین‌ها و اسطوره‌هاست تبیینِ نشانه‌شناسیکِ عناصر، ره‌یافتی مناسب در فهمِ آثار را به‌دنبال داشته و در مواردی نیز ابهاماتی به وجود می‌آورد. از جمله، مطالعات مرتبط با نشانه‌شناسی در نقوش و تزیینات معماری اسلامی نشان می‌دهد دو دیدگاه مطرح در مورد یافتن نظام ها و معانی اسلامی در نقش‌های اسلامی وجود دارد؛ دیدگاه اول، به صراحت یا به صورت تلویحی معتقد است هرگونه تلاش در جلب مفاهیم نمادین ویژه در نقوش معماری توسط فرهنگ اسلامی دفع شده و در دیدگاه دوم بر انتقال معانی اسلامی از طریق تزیینات معماری تأکید شده است. نتایج این تحقیق که به دلیل پراکنده و وسیع بودن محدوده جغرافیایی جهان اسلام بر شواهد موجود در حوزه جغرافیایی کنونی ایران، متمرکز شده است ثابت می‌نماید هنرمند مسلمان، ضمن در نظر گرفتن ملاحظات دین مبین اسلام در خصوص کراهت تجسیم موجودات زنده به صورت نقاشی، مجسمه و ...، با لحاظ تمهیداتی، معانی مختلف اسلامی را از طریق تزیینات منتقل نموده است. این مقاله ضمن تبیین مفاهیم پایه، تشریح ضرورت‌های نشانه‌شناسی از دیدگاه اندیشمندان و سابقه موضوع، به روشی اسنادی در یک نمونه پژوهشی، ویژگی‌های نشانه‌شناسیک و نمادین نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران را جستجو نموده و مورد تحلیل قرار داده است.

واژگان کلیدی: نشانه شناسی، تأویل و تفسیر، نقوش، معماری اسلامی

مقدمه

نقوش و تزیینات در هنر و معماری ایران به‌عنوانِ ابزاری جهت انتقالِ مفاهیم و برقراریِ ارتباطات انسانی از دیرباز جایگاهی ویژه داشته و با ورود دین مبین اسلام و احکام آن، واجد شخصیت ممتازی در انواع هنرهای تجسمی و صناعی به‌ویژه در معماری گردیده است. مطالعات اولیه جهت دستیابی به ابزاری مناسب برای بررسی و تحلیل انواع نقوش نشان می‌دهد که استفاده از نشانه‌شناسی به عنوان ابزاری برای تحلیل و ارزیابی هویت، استعاره و دلالت های تصریحی و تلویحی، نتایجِ مهمی در تفسیرِ علوم انسانی داشته و دامنهٔ آن به تحلیلِ هنرهای تجسمی و صناعی نیز سرایت نموده است. مروری بر ادبیات موضوع در هنرهای صناعی به ویژه معماری، حاکی از وجود دو دیدگاه مقابل هم در مورد یافتن نمادها و نشانه‌های محسوس بصری[2] در تزیینات و معماری اسلامی می‌باشد. از یک سو نویسندگانی همچون الگ گرابار[3] و درک هیل[4] معتقدند که فرهنگ اسلامی بیشتر از طریق رفتارها خود را بیان می نماید تا از طریق بصری(صورت‌ها) و در مقابل بورکهارت[5]، استیرلن[6]، معماریان و اردلان بر انتقال معانی اسلامی از طریق معماری و تزیین تأکید دارند. در تحقیقِ حاضر در یک نمونه پژوهشی که دربابِ بررسی و تحلیلِ نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران از منظر نشانه‌شناسی انجام‌داده‌ایم، سوال خود را بر پایه ابهام در تفاوت‌های این‌دو دیدگاه چنین طرح‌می‌کنیم:

۱ـ معانی برگرفته از فرهنگ اسلامی چگونه خود را در نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران نشان داده‌اند؟

۲ـ نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران از منظر نشانه‌شناسی چگونه قابلیت تحلیل می‌یابند؟

هدف این تحقیق ضمن کاوش در چگونگیِ پیوند مبانی نظری دو مقوله نشانه‌شناسی و نقوش و تزیینات معماری اسلامی، رسیدن به پاسخ سوالات فوق بوده و فرضیات ذیل را در راستای هدف تحقیق مطرح می‌کنیم:

۱ـ معانی برگرفته از فرهنگ اسلامی به صورت تصریحی و تلویحی در نقوش به‌کاررفته در تزیینات معماری اسلامی ایران نهفته است.

۲ـ تزیینات معماری اسلامی با داشتن رمزگان‌هایی، ریشه در اعتقادات و باورها داشته و از تصویر ذهنی معماری حاکم بر جامعه مسلمان نشات می‌گیرد.

* عضوهیات علمی، مربی، دانشکده هنرومعماری ، دانشگاه سیستان و بلوچستان. masargazi@arts.usb.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

این مقاله، ضمن تدوین چارچوب نظری نشانه‌شناسی، کاربردِ آن را در تأویل و تفسیر نقوش اسلامی در حوزه جغرافیایی کنونی ایران مورد بررسی قرار داده و در روندی تحلیلی و اسنادی، معانی بر گرفته از فرهنگ اسلامی را در این‌زمینه جستجو و تحلیل می نماید.

◆۱- نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی دانشی است بسیار کهن، چنان‌که در طول تاریخ، بسیاری از چهره‌های شاخص تاریخِ فلسفه و اندیشه از افلاطون و ارسطو تا سن آگوستین[۷] و ویلیام اوکام[۸] در این مورد ایده و اندیشهٔ خود را بیان کرده‌اند. (کابلی و یانتس، ۱۳۸۰، ۶۸) اگرچه در تلقی نشانه‌شناسی به‌عنوان یک علم اختلاف نظرهایی هم وجود دارد؛ "نشانه‌شناسی را باید به‌عنوان یک روش برای بررسی هر پدیده در نظر بگیریم نه این‌که آن را علم تلقی کنیم."(احمدی، ۱۳۷۰، ۱۹) با این وجود استفاده از نشانه‌شناسی نتایج مهمی در علوم‌انسانی داشته و طی دهه‌های اخیر (از حدود ۱۹۷۰ میلادی) فارغ از علم یا روش بودن، دامنه کاربرد آن افزایش یافته‌است.

۱-۱- تعاریف نشانه، انواع آن و نشانه‌شناسی

بسیاری بر این باورند که نشانه‌شناسی در حوزه‌های مختلفِ زندگی انسانی از علوم و ادبیات تا انواعِ هنرهای تجسمی و نمایش و صناعی کاربرد دارد. "نشانه‌شناسی پدیده‌ای است که امروزه در هنرهای گوناگون، علوم اجتماعی، مردم‌شناسی، علوم‌زیستی، حمل‌ونقل و ترافیک و ادبیات مطرح شده است." (شمیسا، ۱۳۷۰، ۱۹) در شکل‌گیری نشانه‌شناسی یا علم نشانه‌ها به شکل نوین آن دو شخصیت نقش بیشتری داشته اند؛ فیلسوف آمریکایی، چارلز سندرس پیرس[۹] اصطلاح نشانه‌شناسی را مطرح نموده و علم نشانه‌ها را زبان‌شناس سوییسی، فردینان دو سوسور[۱۰] به‌کار برده است که هر دو اصطلاح نیز به چگونگی تولید و انتقال معانی مربوط می‌شوند.(آسابرگر، ۱۳۷۹، ۸۳ و ۸۴) واژه سمیوتیک از ریشه یونانی سمیون[۱۱] یا نشانه است که به شکلی نظام یافته، درصدد درک این مسئله است که نشانه‌ها چیستند و چگونه عمل می‌کنند. نشانه‌شناسی در اصل به‌معنای علم نشانه‌هاست. بنیادی‌ترین مفهوم در نشانه‌شناسی، نشانه است و نشانه‌ها ممکن است منش کلامی، تصویری، آوایی یا بساوایی به‌خود بگیرند اما آن‌چه بدیهی است این که این امور به‌تنهایی دارای معنا نیستند و معنا چیزی است که ما به آن می‌افزاییم. (ضیمران، ۱۳۸۳، ۴۰) معنای نشانه نیز به‌رمزی که در آن قرارگرفته بستگی دارد و رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد. (ماجدی و زرآبادی، ۱۳۸۹، ۵۱)

در تعریفی دیگر، نشانه محرک یا جوهر محسوسی است که تصویرِ ذهنی آن، در ذهن ما با تصویر ذهنی محرکی دیگر تداعی می‌شود. کارکرد محرک نخست برانگیختن محرک دوم با هدف برقراری ارتباط است. (گیرو، ۱۳۸۳، ۳۹) در مجموع شرط اساسی برای نشانه، ایجاد فرآیند دلالت به‌معنی ایجاد واکنشی تفسیری در مخاطب می‌باشد. [Eco , 1979 , 8] و هیچ‌چیز نشانه نیست مگر این‌که به‌عنوان "دلالت‌گر"، ارجاع‌دهنده یا اشاره‌گر به‌چیزی غیر از خودش تلقی شود. (ماجدی و زرآبادی، ۱۳۸۹، ۵۰) پیرس نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱ـ نمایه[۱۲]: نشانه‌ای که میان صورت و معنی‌اش رابطه علّی وجود داشته باشد (دود و آتش)؛

۲ـ شمایل[۱۳]: نشانه‌ای که میان نشانه و مصداق نوعی رابطه صوری وجود داشته باشد (باران می‌بارد و تصویر ذهنی اندیش‌گر از روز بارانی)؛

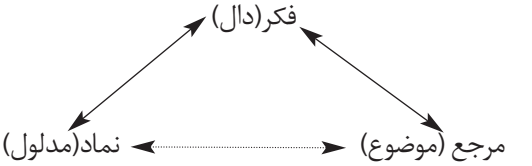
۳ـ نماد[۱۴]: نشانه‌ای که میان صورت و معنی‌اش رابطه‌ای کاملاً قراردادی (قرارداد نشانه‌شناسیک) وجود داشته باشد، که رابطه چراغِ گردانِ پلیس و مفهوم امنیت جزء این‌دسته خواهد بود.(امرایی، ۱۳۹۰، ۶۸) در این دیدگاه نیز فرآیند دلالت مطرح بوده و "دسته‌بندی پیرس بیشتر از آن‌که به‌عنوان روشی برای ایجاد تمایز میان انواع نشانه مطرح باشد روش‌های ارتباط میان حامل‌های نشانه و موارد ارجاعی را نشان می‌دهد."(چندلر، ۱۳۸۷ ، ۶۶) برخی نشانه‌ها ممکن است در شرایط مختلفِ تأویلی، در تقسیم‌بندی پیرس یک، دو و یا هرسه حالتِ نشانه را همزمان تداعی کنند. به عنوان مثال ساختمان یک مرکز انرژی اتمی در وهله اول، نشانه‌ای نمایه‌ای از عملکرد مورد نظر می‌باشد ولی در کنار آن نشانه ای نمادین از سبک معماری آن بنا هم می‌باشد.(Broadbent,1980 , 215) درعین‌حال، اگرچه نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس در باب انواع نشانه، مورد توجه بسیاری از محققین این رشته قرارگرفته، تردیدهایی نیز در خصوص کاربرد سه‌گانهٔ وی در تحلیل نشانه‌شناسی هنر وجود دارد؛ جیمز الکینز[۱۵]، ضمن اشاره به‌فراتر بودن نظریهٔ ناتمام پیرس از حد سه‌گانهٔ شمایلی، نمایه‌ای و نمادین، معتقد است با توجه به پیچیدگی فهم‌ناپذیر دلالت در سه‌گانهٔ وی، دلیلی برای این‌که تاریخ‌نگارانِ هنر نامی از وی ببرند وجود ندارد.(الکینز، ۱۳۸۵، ۱۸) به نظر وی "تلاش برای پیروی یا حتی زحمت نقل قولی از پیرس وقتی که نقل قول ها به سه گانه شمایل، نمایه و نماد محدود باشد ارزش چندانی ندارد." (همان، ۲۸)

صرف‌نظر از این‌که نشانه‌شناسی علم است یا روش و نیز این‌که در میان تعاریف مطرح شده از نشانه و نشانه‌شناسی،

www.SID.ir

Archive of SID

جامعیت و اتفاق نظرِ صحیحی وجود ندارد، وجه غالب اکثر تعاریف مربوط به‌نشانه، معنا، رمزگان و یا مفهومی است که می‌توان از نشانه دریافت نمود. در واقع" فرآیندِ دلالت" مورد توجه قرار دارد. به این‌معنی که نشانه ضمن ایجاد واکنشی تفسیری در مخاطب، دال را به مدلول خود وابسته می‌کند. رولان‌بارت[۱۶]، نشانه‌شناسی را در مرجع(موضوع)، فکر(دال) و نماد (مدلول) خلاصه و در قالب مثلث پایه نشانه‌شناسی ذیل تعریف می‌نماید.



نمودار ـ ۱ مثلث پایه نشانه‌شناسی رولان بارت. (لنگ، ۱۳۸۳، ۲۳۱)

در مطالعهٔ هنر، از بین انواع نشانه، نماد بیشتر مورد توجه بوده و در تعریف آن آمده است که هر علامتِ مشخصی که دارای قرارداد مفهومی در میان گروهی از انسان‌ها بوده و به منظور پیشرفت امورِ انسانی و یا دست‌یابی به یک مقصود به‌کار گرفته شود، نماد خوانده می‌شود. (ویسی، ۱۳۸۵، ۲۳۶) نماد، میدان آگاهی را در عرصه‌ای گسترش می‌دهد که اندازه‌گیریِ دقیقِ آن ناممکن است. (شوالیه و گرابران، ۱۳۷۸ ، ۴۵) بین نمادها و مفاهیمِ شکل‌دهندهٔ آن‌ها رابطه‌ای دایمی برقرار است. (سلطانی و دیگران، ۱۳۹۱، ۸) نمادها در طول تاریخ و توسط جوامع مختلف بشری ساخته شده و در مواردی هریک دارای معانی مختلفی بوده و مخاطب یکی از این معانی را بر اساس درک خود از معنای آن انتخاب می‌نماید.(منصوری، ۱۳۸۹، ۸) بررسی تاریخ نماد نشان می‌دهد که هر موضوعی می‌تواند ارزشی نمادین پیدا کند چه شیئی طبیعی باشد و چه امری مجرد (اشکال هندسی، اعداد و...)، در برداشتِ فرویدی از این واژه، نماد پیوندی است که محتوای ظاهر هر رفتار، هر تفکر و هر سخنی را به مفاهیم پنهان آن وصل می‌کند.(شوالیه و گرابران، ۱۳۷۸، ۳۵) الگ گرابار از نظامِ نماد و نشانه، نظامِ "نماد و دلالت" و نظام "نشانه نماد بصری" استفاده نموده و محمول نشانه را ثابت اما محمولِ نماد را بسته به‌وظیفه محول بدان یا بسته به احوال یا احساس ناظر(مرجع) متفاوت می‌داند. (گرابار،۱۳۸۶، ۱۸)

۲-۱- نشانه شناسی و انتقال معنا در آثار هنری و معماری

در مورد انتقال معنا از طریق اثر هنری دو دیدگاه مختلف وجود دارد. در دیدگاه اول، انسان در میان تمامی موجودات، تنها گونه‌ای معرفی شده که میل شدید به‌معناسازی داشته و معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها به‌وجود می‌آورد. (ماجدی و زرآبادی، ۱۳۸۹، ۵۰) و همچنین رمزپردازی، به‌کارگیری شیوه‌های نمادگرایانه و تمثیلی، راه‌های ورود هنر به‌عرصهٔ معنا و محتوا خوانده شده‌اند. (نقره‌کار، ۱۳۸۹ ، ۲۹۴) و از سوی دیگر در دیدگاه دوم، نظریه‌پردازانی همچون نوروزی‌طلب در بابِ شکل‌شناسیِ اثرِ هنری و دریافت معنا معتقدند: "هیچ غایتی بیرون از شیئ هنری، همچون تأثیر بر مخاطب یا انتقال پیام و احساس نمی‌تواند مبنای ساخت اثر هنری باشد."(نوروزی طلب، ۱۳۸۹، ۸۳) و معماری را در حوزه صنایع هنری بر شمرده که هنر در این حالت امری فرعی بوده و ابزارمندی امری اصلی ذکر شده‌است.(نوروزی طلب، ۱۳۸۹، ۸۴) البته در این دیدگاه به امکان انتقال پیام و احساس از طریق محصولاتِ صناعی-هنری آن‌گونه که در مورد شئ هنری به وضوح اعلام شده، پرداخته نشده است. در حوزه‌ی آثار معماری به‌هرحال نظریه پردازان، بیشتر بر انتقالِ معنا از طریق اثر معماری معتقدند از جمله: گروتر ثابت می‌کند فرم‌پردازیِ فضا تنها بر اساس عملکرد، ساختار و عوامل زیباشناختی نبوده‌است، بلکه جنبه‌های نمادین نیز در آن دخالت داشته‌اند.(گروتر، ۱۳۹۰، ۵۲۰) و براساس نظرِ لنگ، نماد در تمام دوره‌های معماری تا عصر جدید نقشی اساسی بازی می‌کرده است.(لنگ، ۱۳۸۳، ۲۳۱) همچنین کنزو تانگه، ادعا می‌کند که معماری و فضای شهری طرزِ تفکری نمادین طلب می‌کنند تا اهمیت و ارزشِ انسان را در معماری و فضای شهری تضمین کنند. (گروتر، ۱۳۹۰، ۵۰۱) بر این اساس، در معماری و فضای شهری از نماد و نشانه، در خلقِ فرم، عرضه‌ی ایدئولوژی و ارائه معانی ضمنی، برای ورودِ هنر به‌عرصه‌ی معنا و محتوا و تضمینِ اهمیت و ارزش انسان در معماری و فضای شهری بهره‌برداری شده‌است.

در سایر حوزه‌های هنری، مباحث نشانه شناسی براساسِ پیش‌فرض‌های مشخص و منحصر در آن حوزه مورد مطالعه قرار می‌گیرد. به‌عنوان مثال در خوانشِ نشانه های عکاسی به‌عناوینِ مختلفی برمی‌خوریم که برخی از آن‌ها در نظامِ سه‌گانه پیرسی قرار نمی‌گیرند یا اگر بتوان نشانه‌ها را در تقسیم‌بندی مذکور قرار داد مرزِ مشخص و مدونی بینِ آن‌ها وجود ندارد؛ نشانه‌ها می‌توانند نمایه‌ای، شمایلی یا نمادین باشند. در هر حوزه بنا به معنا و محتوا و نیز چگونگیِ برخوردِ مخاطب، خوانشِ متفاوتی نیز صورت می‌پذیرد. حتی برخی چون رولان بارت چیزی مانندِ عکس‌را فاقد رمزگانِ شناخته شده و خارج از حیطه‌ی نشانه‌های سه‌گانه قلمداد می‌کند: "در طول تاریخ، این اولین‌بار است که بشر، با پیام‌هایی فاقدِ رمز، روبرو است."(برجر و مور، ۱۳۸۳، ۹۳) عناصری دیگر مانند شهود و ناخودآگاه نیز در فهم و خوانش نشانه‌های متن تأثیرگذار هستند که مجالِ گشایشِ

www.SID.ir

Archive of SID

آن اکنون نیست. برجر می‌گوید: "در خواندن یا گزینش‌هایی که خواندن را ایجاد می‌کنند، به‌جای این‌که به‌سوی هدفی نشانه رفته باشند، نتیجهی رخ‌دادی هستند که از قبل واقع شده‌است. حالات و احساسات، خواندن و "نماها" را برمی‌انگیزند؛ درنتیجه، خواندن، معنا می‌یابد. این‌گونه لحظات، غالباً در شرایطی در ادبیات به‌وصف درمی‌آیند که به‌ادبیات تعلق ندارند و متعلق به‌مشهودات‌اند."(همان، ۱۱۱)

۳-۱- تبیین نظام نشانه‌شناسی

در سال‌های اخیر به‌روش‌های مختلفی از دریچهٔ نقد "نشانه‌شناسی" به هنر و معماری توجه شده است که به دو دستهٔ مشخص قابل تقسیم می‌باشند. شکل کار دستهٔ اول، پرداختن به هنر از دریچهٔ نشانه‌شناسیِ عمومی است؛ این نوع تحقیق، بیشتر به حوزهٔ نشانه‌شناسی ارتباط تعلق داشته و علی‌رغم موفقیت‌هایی، الگ گرابار معتقد است "استفادهٔ صرف از بازتاب‌های جهان اهل قلم در نشانه شناسی عمومی موفقیت چندانی در هنر و معماری به‌دست نداده و یکی از دشواری‌های نشانه‌شناسی، کمبود منابع مکتوبِ نشانه‌شناختی است که در زمینهٔ هنر و معماری نگاشته شده باشند."(گرابار،۱۳۸۶، ۲۰) امبرتو اکو[۱۷] و گارونی[۱۸] از مهم‌ترین نویسندگان این‌دسته می‌باشند. از شاخص‌ترین نویسندگانِ دستهٔ دوم نیز می‌توان به کوپینگ[۱۹] و فوسکو[۲۰] اشاره نمود که نظریات خود را به‌ترتیب به چالز موریس[۲۱] و فردیناند دو سوسور ارجاع داده‌اند. پریتو[۲۲] هم‌سو با دستهٔ دوم، فرضیهٔ تکامل یافته نشانه‌شناسیِ معنا را در کنار نشانه‌شناسیِ ارتباط مطرح می‌کند. نشانه‌شناسی معنا به‌نظامی اطلاق می‌شود که مفاهیمِ خاصی را در محدودهٔ عملکردهای ممکن القاء می‌کنند. این مفاهیم از قراردادنِ هدفِ هریک از کارکردهای پایه‌ای و اصلی در لفاف یا پوششی جهت ارایه معنایی به‌دست می‌آید. وی با ذکر این‌که در هنرهای صناعی هدف اصلیِ معماری، فراهم ساختنِ محیطی مناسب برای فعالیت‌های انسانی است نتیجه می‌گیرد که هدف اولیهٔ معماری هدفی ارتباطی نیست و بر این اساس، معماری را نظامی دولایه تعریف می‌کند، لایهٔ اول مطابق با هدف اصلی و پایه‌ای محصولات خود نظام است که نتیجه آن همان‌گونه که اشاره شد فراهم آوردن محیطی مناسب و راحت برای فعالیت‌های افراد است. در این‌سطح (لایهٔ اول) فن ساختمان اتفاق افتاده و هنوز معماری شکل نگرفته‌است. لایهٔ دوم محلی‌است که مواد قبلی برای هدفی پیچیده‌تر و والاتر در کنار هم قرار می‌گیرند. در لایهٔ دوم، هدف لایهٔ اول هنوز به‌صورتی نهفته وجود دارد.(اسکالوینی،۱۳۷۸، ۱۵۲) در تکمیل این فرضیه، یلمزلف نظام نشانه‌شناسی معنا را دارای دو حوزهٔ اصلی می‌داند، حوزهٔ برونه و حوزهٔ درونه که این دو حوزه در زبان‌شناسی به‌ترتیب برابر با لفظ و معنا خواهندبود. مولفه‌های فرهنگیِ جامعه، در هر قالب و شکلِ هنری که در جامعه‌ای بروز پیدا می‌کند، شکلِ آن آثار را نیز به وجود آورده و بر آن تأثیر خواهد گذاشت.(ماجدی و زرآبادی، ۱۳۸۹، ۵۳) بنابراین در نظام نشانه شناختی هنر، حوزهٔ درونه، حوزه‌ای است که مدلول های نظام را در بر می‌گیرد؛ از قبیل زیرمجموعه‌های فرهنگ از جمله سبک، ایدئولوژی و ... . و حوزهٔ برونهٔ آن یعنی نظام نشانه‌شناختی، آن چیزی است که در سطح نمایان‌شده و مورد توجه قرار می‌گیرد و درک می‌شود. در گام بعدی، مرحله اصلی بازنمایی نشانه، استفاده از رمزگان‌ها در تبدیلِ نظام‌های نشانه‌ای به نظام‌های معنادار می‌باشد. رمزگانِ نشانه‌های اثر هنری مطابق جدول ذیل به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند:

نوع رمزگان	نوع دلالت	دال
رمزگان زیبایی شناسی و هنری	تصریحی و تلویحی	هنرهای بومی، صنایع دستی، مجسمه سازی، معماری، ادبیات، موسیقی و ...
رمزگان اجتماعی	تلویحی	اعتقادات و باورها، فرهنگ و آداب و رسوم، ارزش های حاکم بر جامعه، آیین ها و ...
رمزگان منطقی	تصریحی	نشان‌داری ساختار اثر، تصویر ذهنی و گونه شناسی آثار هنری و ...

جدول ۱: ساز و کار شناسایی شاخص های عملیاتی رمزگان ها (ماجدی و زرآبادی، ۱۳۸۹، ۵۳)

۲- نمونه‌پژوهی: نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران و بررسی تحلیلی آن از منظر نشانه‌شناسی

هنرهای مرتبط با معماری تحتِ عنوان تزیینات، بخشی از ساختار و هویت معماری گذشته را تشکیل داده و نقوش به‌کاررفته در آن‌ها، علاوه بر پوشاندن سطوح ناصاف و خشنِ بنا، جنبهٔ زیبایی‌شناسانه و محتوایی دارد.(مکی نژاد، ۱۳۸۷، ۳-۵) قدمت کاربرد نقوش و تزیینات به اولین نمونه‌های معماری بشر بازمی‌گردد، که البته در این موارد، منظور زیباتر ساختن نبوده بلکه بیشتر در ارتباط با خود بنا و یا با اشخاص بوده و جنبه‌ی استعاره‌ای و نمادین داشته‌است. بنابراین، نیاز بشر به‌تزیینات همان‌قدر قدیمی است که نیاز بشر به‌محافظت فیزیکی.(گروتر، ۱۳۹۰، ۵۲۴)

تاریخ معماری اسلامی ایران از نظرِ نوعِ برخورد با تزیین، به سه دورهٔ بارز تقسیم می‌شود: در دوره اول که تا قرنِ ششم هجری را شامل می‌شود، تزیین از بطن مصالح و ساختار معماری شکل گرفت، به‌نحوی‌که ابتدا فقط از طریقِ ایجادِ ضرباهنگ در سطحِ آجریِ دیوارها به‌وجود می‌آمد(در دوره سلجوقی). بعدها تزیین با به‌کارگیری چند کلمهٔ رنگین و در نهایتِ سادگی در میانِ آجرهای ساده، خلق شد. در

www.SID.ir

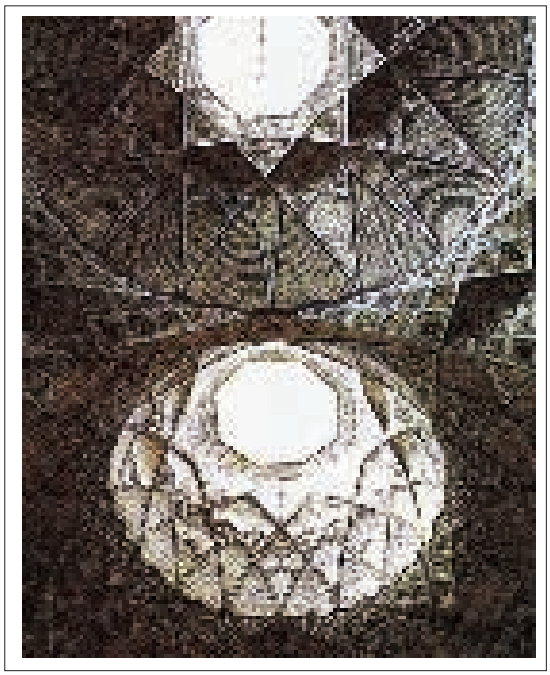
Archive of SID

دورهٔ دوم از قرن ششم تا قرن هشتم هجری، تزیینات با ظهورِ لانه‌زنبوری‌ها که بعداً به مقرنس ارتقا یافت، شخصیت برجسته‌ای نسبت به مصالحِ اطراف خود پیدا نمود. در دوره‌ی مغول (قرن ۸ هجری)، تزیین با کتیبه‌هایی به‌خط کوفیِ سفید روی زمینهٔ آبی، عناصر گل‌وگیاه و اضافه‌شدن خطِ ثلث تکمیل شد. تزیین در این دوره، کماکان ریشه در معماری دارد. در دورهٔ سوم که از قرن ۹ هجری به بعد را شامل می‌شود تزیینات در مجرایی افتاد که اهمیتی بیش از سازهٔ ساختمانی پیدا کرد. ظرافتِ بیشتر و نازکی لانه‌زنبوری‌ها و رنگ‌های پُرقدرت معرق‌کاری‌ها در این دوره اتفاق افتاد.(استیرلن،۱۳۷۷، ۱۳۱ـ۱۲۷)

بررسی سیر تحول معماری نشان می‌دهد معماران اسلامی در به کارگیری اشکالِ معماری و نقوشِ پیشین، که از دیرباز در فرهنگ‌های بومی آن‌ها جا افتاده بود، برای منظورهای خود، ابایی نداشتند. ایوان، که ویژگی مشهور معماری ایرانی است در معماری اسلامی بکار گرفته شده‌است.(برند،۱۳۸۹، ۲۴) این امر ریشه در مبانی ادراک دارد. گوستاو تئودور فخنر، بنیانگذار مبانی ادراک، در نظریهٔ تداعی خود به این نتیجه رسیده است که اکثر ادراکات را می‌توان در ارتباط با تجربیات قبلی دانست. (گروتر، ۱۳۹۰، ۵۰۶) لذا هنرمند و معمار اسلامی ترجیح می‌داد اشکالِ موجود را پالایش نموده و یا آن‌ها را با تزیینات فوق‌العاده بیاراید. (برند،۱۳۸۹، ۲۴)

تصویر ۱:

معماری مذهبی مسلمانان- که البته تقریبا شامل تمام بناهای عمومی جهان مسلمانان می‌شود- تا حدی تمام وسایل بیان مورد استفاده در مسیحیت قرون وسطی از جمله افسانه‌های لاتینی حیوانات، هنر موزاییکی بیزانس میانه و ... را نفی می‌کند. به همین‌ترتیب معماری اسلامی، هر گونه مجسمه‌سازی یا سایر نقوش و تزیینات تصویری را نیز طرد می‌کند. (برند،۱۳۸۹، ۱۷۷) البته باید به یادداشت که در



تصویر ۲:

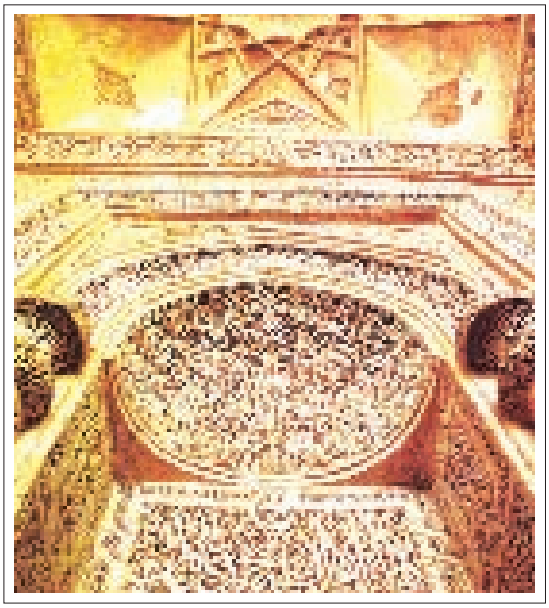
قرآن مجید، هیچ‌گونه منعی در زمینه‌ی کاربرد نقوش وجود ندارد.(استیرلن،۱۳۷۷، ۱۰۸ـ۱۰۵) معمار مسلمان به‌دلیل کراهت تجسیم موجودات زنده (گیاهان، جانوران و انسان) به‌صورت نقاشی، مجسمه و نقش‌برجسته، سعی می‌کند از عناصر کاملاً تجریدی مانند کتیبه‌بندی و ایجاد بافت‌های گوناگون هندسی و نقوش اسلیمی و رنگ و نور و شفافیت استفاده نموده و در ساختار کلی و استخوان‌بندی بنا تنوع ایجادنماید. (نقره‌کار،۱۳۸۹، ۳۸۷)

در نظر معمار مسلمان، ماده و مصالح همیشه وسایلی برای حقیقتی والاتر بوده‌اند. چهار رکن آتش، آب، خاک و باد (هوا) نمادِ صفاتِ عمده و معمولی هستند که مادهٔ جسمانی خود را بوسیله

تصویر ۳:

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۴:

تصویر ۴:

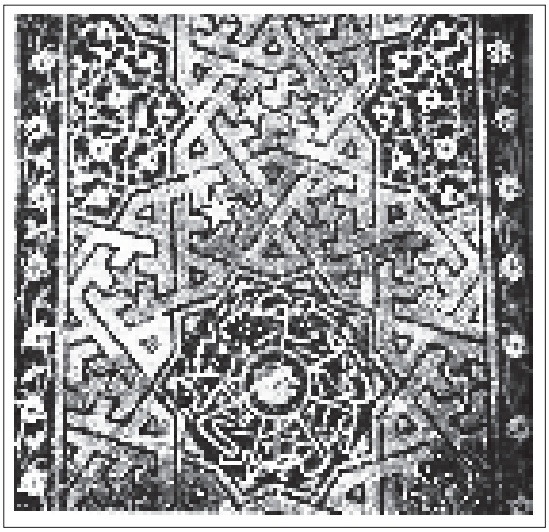
آن‌ها در دنیای خاکی بروز می‌دهد.(اردلان و بختیار، ۱۳۹۰، ۸۸) حتی هرگاه بحث سقف و سرپناه هم مطرح گردیده آن سقف هم وسیله‌ای بوده برای عروج.(همان،۱۹) بر این اساس، معمار مسلمان ایرانی ترجیح می‌داد با پالایش اشکال موجود و استفاده از تزیینات، ضمنِ ایجاد معانی و مفاهیم جدید، حداکثر قابلیت‌های مادی مستعد را در تبدیل به اثرهنری بروزدهد بمصداق این معنا که "تکنیک هنری عبارت‌است از شیوه و روشی که هنرمند از طریقِ آن بماده شکل داده و شیئی هنری می‌سازد."(نوروزی طلب، ۱۳۸۹، ۸۳) کمال و غایت صورت هنری منوط بکمال و غایت مهارت‌های هنری هنرمند است و این‌دو ماهیتی یگانه دارند. (همان، ۸۴) بورکهارت معتقد است معماران سرزمین‌های اسلامی سعی نموده‌اند تا از مواد ساده‌ی ساختمانی، جواهرهای قیمتی بسازند تا بهدف خود که نشان‌دادن نور است دست‌یابند. وی معتقد است معماران مسلمان برای تجلی اندیشهٔ وحدت در آثارشان از ابزارهای گوناگونی بهره گرفته‌اند:

۱ـ هندسه: که وحدت را در نظمِ فضایی جلوگر می‌سازد؛

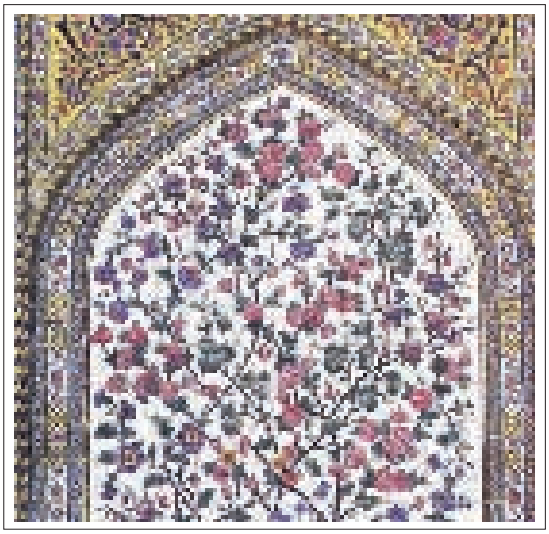
۲ـ وزن: وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیر مستقیم در فضا نمودار می‌سازد؛

۳ـ روشنایی: که نسبت آن با شکل‌های قابل رؤیت مانند وجود مطلق است بموجودات محدود (تصاویر شماره ۲، ۳ و ۴). (معماریان، ۱۳۸۹، ۴۶۵)

از نگاهِ تأویلی، هر جزیی از یک بنا دارای معانی و رمز و راز است. در موارد متعددی همچون محراب، مقرنس‌ها (لانه‌زنبوری‌ها)، کتیبه‌ها و خطوط، اشکال هندسی دایره و مربع و شکل‌های نزدیک به آن، در پس شکلِ معنایی نهفته‌است که استفاده از آن شکل را تعریف‌می‌کند؛



تصویر ۴:



تصویر ۴:

www.SID.ir

Archive of SID

بورکهارت شکل چهارگوش و مکعبی زیر گنبد را نمادی از عالم خاکی و گنبد روی آن را نمادی از آسمان می‌داند.(همان،۴۶۳) تعدادی از اشکال معماری اسلامی ایران اصالتاً اسلامی هستند و نمی‌توانند چیز دیگری باشند، نمونهٔ مشخص آن‌ها تنوعِ مقرنس‌ها یا حوزهٔ گستردهٔ انتقال در گنبدخانه‌هاست. (برند،۱۳۸۹،۲۴)

کتیبه‌ها توجه ما را به‌عرصهٔ دیگری جلب می‌کنند که راه به‌نمادگرایی مذهبی دارد، یعنی تزیینات معمارانه. به‌موازات نقش تزیینی کتیبه‌ها، که خود چهره‌های گوناگونی دارد، بُعد دیگری نیز در حوزهٔ معنای آن قابل بررسی است. البته ایفای چنان نقشی، عملکرد اصلی این کتیبه‌هاست. در کتیبهٔ سردرها، عبارت "اَنَا مَدینه العِلم وَ عَلی بَابُها" بسیارند. عبارات قرآنی کتیبه‌ها غالباً ارتباط مستقیم با بنایی دارند که آن‌را زینت می‌دهند و نیز ارتباط دقیق با موقعیت قرارگیری شان دارند.(همان،۱۸) در مورد محراب، "اگرچه هیچ الزامِ آیینی ضرورت محراب را ایجاب نمی‌کند ولی ابداعِ محراب توفیقِ آشکاری به‌عنوانِ یک نماد و مرکز توجه عبادت بود و همین امر آینده‌ی آن‌را تضمین کرد."(تصویر شماره ۴)(همان،۴۶) از طریق نمادگراییِ مذهبی در محراب است که در معماری مساجد، مفاهیمی چون دروازهٔ بهشت و مهبط اشراق الهی وارد می‌شود. نور، غیر مادی‌ترین عنصر محسوس طبیعت همواره در معماری ایرانی وجود دارد و در واقع نشانهٔ عالم والا و فضای معنوی است. "نحوهٔ نگاه به نور تحت‌تأثیر تفکر اسلامی به‌عالی‌ترین درجهٔ خود می‌رسد و مظهر تقدس و عالم معنوی شناخته می‌شود."(تصاویر شماره ۲و۳) (فون مایس و.... ۲۵۹،۱۳۸۴) سطوح آراسته با کاشی‌کاریِ طرح گل و گیاه این خیال را پدید می‌آورد که بنا آلاچیقی در میان یک باغ است.(برند، پیشین، ۲۶) باغ، سرشار از انواع نمادهاست. باغ بهشت، بازتاب تمام و کمالی از عالم را در خود دارد.(تصاویر شماره ۵و۷) (اردلان،پیشین،۹۸) و همچنین بام گنبد مانند بناها، با آسمان تکامل می‌یابد.(همان، ۱۰۳)

از طریق تأکید بر گوشه‌هایی از طراحی بنا، به‌عنوان مثال سردرِ ورودی مساجد (علی‌الخصوص مساجد مهم) است که می‌توان اشاراتی ضمنی را در آن بررسی نمود. چنین وجوه نمادین آگاهانه یا بالقوه‌ای، مخصوصاً در طرح معماری مسجد، پیوسته مکمل هستهٔ اصلی طرح که شامل یک حیاط و یک نمازخانهٔ سرپوشیده می‌شد، بودند. (برند، پیشین، ۱۸). هنرمند مسلمان ایرانی توسط روش‌هایی همچون قراردادن آب‌نما در وسطِ حیاط به‌منظور انعکاس اضلاع حیاط در آب، تعبیهٔ پیش‌طاقها، پنجره‌ها و دیوارهای مشبک به‌منظور ایجاد نوعی رمزگونگی در هنگام ورود و وارد نمودنِ نور به‌فضاهای داخلی از بین دیوارها و منافذ مشبک به‌شیوه‌ای رمزآلود، ظرافت‌های هنرمندانه‌ای در بنا ایجاد نموده‌است که حاصل تکنیک هنرمند می‌باشد. هیلن براند معتقد است این تمهیدات، باعث ایجاد ایهام در معماری اسلامی ایران گردیده است. (برند، پیشین، ۲۶-۲۵) این ایهام و رمزگونگی، ناظر را در تفسیر آن سهیم می‌نماید.

نتیجه‌گیری

در تزیینات و نقوشِ معماری اسلامی ایران اگرچه ممکن است بعضی از آن‌ها در بُعد ظاهری تنها کارکردی تزیینی داشته و در بعضی موارد تقلید از بناهای مشابه باشد ولی در غالب موارد همان‌گونه که برشمردیم تزیینات در خدمت خوانایی معماری و اهدافِ متعالیِ آن بوده است. استفاده از عناصر کاملاً تجریدی نظیر کتیبه‌بندی، ایجادِ بافت‌های گوناگون هندسی، نقوش اسلیمی، رنگ، نور، شفافیت و... ضمن ایجاد وحدت در فضا و القاء معانی صریح و ضمنی، نظامی از نشانه‌ها و نمادهای معماری اسلامی را ارایه می‌نماید.

بُعد تکنیکی در تزیینات معماری اسلامی ایران به‌شکلِ قابلِ ملاحظه‌ای برجسته است. هنرمند مسلمان ایرانی با الهام از خالقِ یکتا تلاش نموده از مادهٔ جسمانی جهت رسیدن به‌حقیقتی والاتر استفاده نماید. از لحاظ سطوحِ دلالت، وی در مواردی تلاش کرده در طرح‌های خود دلالت‌های تلویحی ایجاد نماید. بدین‌منظور دال‌ها در جهت ایجاد ایهام با مدلول‌های بیشتری ارتباط داشته‌اند که می‌توان آن‌را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های تزیینات معماری ایران دانست. این نوع بیان می‌تواند منشاء تفسیر ناظر حاضر در بنا و چگونگی فرآیند به‌ظهور رسیدن فهمِ تزیینات به‌عنوان یک پدیده‌ی معنادار باشد.

در تزیینات معماری اسلامی ایران، رمزگان‌ها و معانی، برگرفته از هنرهای بومی و معماری بوده، ریشه در اعتقادات و باورها، فرهنگ و ارزش‌های حاکم بر جامعه داشته و از تصویر ذهنی و گونه‌شناسی معماری حاکم بر جامعه‌ی مسلمان نشأت می‌گیرد. دلالت‌های موجود در این نشانه‌ها ترکیبی از دلالت‌های تصریحی و تلویحی‌است.

پی‌نوشت‌ها

1-Semiotics
2- sign
3- Oleg, Grabar
4- Derek Hill

www.SID.ir

Archive of SID

5- Titus Burckhardt
6- Henri Stierlin
7-St. Augustine
8-William Ockham
9-Charles Sanders Peirce
10-Ferdinand de Saussure
11-semion
12- index
13- icon
14- symbol
15- James Elkins
16- Roland Barthes
17- Umberto, Eco
18- Garroni
19- Koeing
20- Fusco
21- Charles, Morries
22- Hjelmslev

فهرست منابع

۱. اسکالوینی، ماریا لویزا، **زبان شناسی ساختگرا در مقابل نشانه‌شناسی در ادبیات، الگویی برای نقد معماری**، ترجمه: زهرا صفوی مبرهن، معماری و فرهنگ، سال اول، شماره ۲و۳، پاییز و زمستان ۱۳۷۸، صفحات ۱۵۸-۱۵۱.

۲. الکینز، جیمز، **نظریه نشانه‌شناسی پیرس برای تاریخ هنر چه سخنی دارد؟**، ترجمه: فرزان سجودی، گلستان هنر، شماره ۳، بهار ۱۳۸۵، ۳۰-۱۸.

۳. امرایی، بابک، **تحلیل نشانه شناختی طراحی پست مدرن، باغ نظر**، سال هشتم، شماره۱۶،بهار ۹۰، ۷۸-۶۵.

۴. سلطانی، مهرداد و همکاران، **تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی بر تجربه در فضای معماری، باغ نظر**، شماره ۲۱، سال نهم، تابستان ۱۳۹۱، ۱۴-۳.

۵. گرابار، آلگ، **نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی**، ترجمه: نیّر طهوری، گلستان هنر، شماره ۹،پاییز ۱۳۸۶، ۲۵-۱۳.

۶. ماجدی، حمید و زرآبادی، زهرا السادات سعیده، **جستاری در نشانه‌شناسی شهری**، آرمانشهر، شماره ۴، بهار و تابستان ۸۹، صفحات ۴۹- ۵۶.

۷. منصوری، سید امیر، **منظر شهری، کنترل امر کیفی با مولفه های کمی**، مجله منظر، دوره ۲، شماره ۱۱، ۱۳۸۹،صفحات ۷-۶.

۸. نوروزی طلب، علیرضا، **پرسش از چیستی هرمنوتیک، تحلیل و بررسی مسائل آن**، باغ نظر، شماره هفت، بهار و تابستان ۱۳۸۶، صفحات ۹۴-۶۱.

۹. نوروزی طلب، علیرضا، **جستاری در شکل شناسی اثر هنری و دریافت معنا**، باغ نظر، شماره چهارده، سال هفتم، تابستان ۱۳۸۹.

۱۰. ویسی، صلاح الدین، **معماری، هویت انسانی و محلی**، فصلنامه زریبار، شماره ۶۰، ۱۳۸۵، صفحات ۲۴۵-۲۳۸.

۱۱. احمدی، بابک، **ساختار و تأویل متن**، چاپ اول، انتشارات مرکز، تهران ، ۱۳۷۰.

۱۲. اردلان، نادر و بختیار، لاله، **حس وحدت**، ترجمه: ونداد جلیلی، چاپ اول، علم معمار، تهران، ۱۳۹۰.

۱۳. استیرلن، هانری، **اصفهان- تصویر بهشت**، ترجمه: جمشید ارجمند، تندیس نقره ای، تهران،۱۳۷۷.

۱۴. آسابرگر، آرتور، **نقد فرهنگی**، ترجمه: حمیرا مشیرزاده، انتشارات باز، تهران، ۱۳۷۹.

۱۵. برجر، جان و ژان مور، **شیوه دیگری برای گفتن**. پریسا دمندان، نشر قو، تهران، ۱۳۸۳.

۱۶. پیرنیا، محمد کریم و معماریان، غلامحسین، **سبک شناسی معماری ایرانی**، چاپ هشتم، سروش دانش، تهران، ۱۳۸۹.

۱۷. چندلر، دانیل، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه: مهدی پارسا زیر نظر فرزان سجودی، انتشارات سوره مهر، تهران

۱۸. شمیسا، سیروس، **بیان**، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران،۱۳۷۰.

۱۹. شوالیه، ژان و گرابران، آلن، **فرهنگ نمادها**، ترجمه: سودابه فضایلی، چاپ اول، انتشارات جیحون، تهران، ۱۳۷۸.

۲۰. ضیمران، محمد، **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، نشر قصه، تهران،۱۳۸۲.

۲۱. فون مایس، پی یر، **نگاهی به مبانی معماری(از فرم تا مکان)**، ترجمه: آیوازیان، چاپ دوم، دانشگاه تهران، تهران،۱۳۸۴.

۲۲. کاباللی، پل و یانتس، لیتز، **نشانه‌شناسی**، ترجمه: محمد نبوی، نشر و پژوهش شیرازه، تهران،۱۳۸۰.

۲۳. گروتر،یورگ کورت، **زیبایی شناسی در معماری**، ترجمه: جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، چاپ ششم، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ۱۳۹۰.

۲۴. گیرو، پی یر، **نشانه‌شناسی**، ترجمه :محمد نبوی، نشر آگاه، تهران،۱۳۸۳.

۲۵. لنگ، جان، **آفرینش نظریه معماری**، ترجمه: علیرضا عینی فر، چاپ دوم، دانشگاه تهران، تهران،۱۳۸۳.

۲۶. معماریان، غلامحسین، **سیری در مبانی نظری معماری**، چاپ چهارم، سروش دانش، تهران،۱۳۸۹.

۲۷. مکی نژاد، مهدی، **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی- تزیینات معماری**، چاپ اول، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۷.

۲۸. نقره کار، عبدالحمید، **مبانی نظری معماری**، پیام نور، تهران، ۱۳۸۹.

۲۹. هیل، درک و گرابر، اولگ، **معماری و تزیینات اسلامی**، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۶.

30. Broadbent,G. (1980). Architectural objects and their design as a subject for semiotics studies.
31. Eco, U. (1979). A theory of Semiotics . Milan: Bloomington.

www.SID.ir