خلاصه انگلیسی این مقاله با عنوان:
Study and Explanation of The System of Signs in The Reading of Religious Architecture of Zandieh Period (Case Study: Vakil Mosque, Shiraz)
در همین شماره به چاپ رسیده است.

اصالت سنجی

مقاله مطالعه موردی

شهرسازی ایران، دورهٔ ۵ ، شمارهٔ ۸، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صفحه ۱۸۹ – ۲۱۱
تاریخ دریافت:۱۴۰۰/۲/۱۳ ، تاریخ بررسی اولیه:۱۴۰۰/۲/۱۷ ، تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۲/۱۵ ، تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱/۱۵

بررسی و تبیین نظام کارکرد نشانه‌ها در خوانش معماری مذهبی دوره زندیه (نمونه موردی: مسجد وکیل شیراز)

زهرا یارمحمودی* دانشجوی دکترای تخصصی، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیراز، شیراز، ایران.

فاطمه نیکنهاد دانشجوی دکترای تخصصی، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیراز، شیراز، ایران.

چکیده: ***اهمیت دوره زندیه، روند شکل‌گیری تاریخ معماری ایران، تا پیش از دوره قاجار، از آنجا ست که هنوز هنر و معماری ایران از منابع و پدیده‌های محیطی چون: عوامل اقلیمی و ریشه‌های فرهنگی- بومی تاثیر می‌پذیرفته ا ست. بر این مبنا، این دوره به عنوان آخرین دوره تا پیش از تحولات فرهنگی ایران مورد مطالعه قرار گرفته است. هدف این تحقیق شناخت جنبه‌های اثرگذار درون‌مایه‌های فرهنگی دوره زندیه در شکل‌گیری هنر و معماری این دوره با در نظر گرفتن این مو ضوع که نشانه و نماد گرایی یکی از قدیمی ترین ابزارهای ارتباطی بین مردم محسوب می شود که شاهد این امر در دوره های مختلف از آغاز شروع تمدن ها و یک جانشینی در اولین سکونت گاهای انسان های اولیه(غارها) تا بنهای مختلف و مدرن امروزی می باشیم.بر اساس دیدگاه و نظریه های خاص موجود در اسلام نماد ها و نشانه ها دارای ویژگی ها و خصوصیات خاص مربوط به خود می باشند که برای به نمایش گذاشتن آنها در آثار معماری از خصوصیات ظاهری و معنوی آنها در قالب تمثیل نیز استفاده می شود. با توجه به قابلیت‌ها و ظرفیت‌های معناکاوانه معماری مساجد، با استفاده از روش نشانه شناسی به تحلیل مفاهیم نمادین و معانی روحانی این آثار هنری پرداخته شده است. ماهیت پژوهش از نوع کیفی و روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی است و از مطالعات اسنادی و میدانی جهت گردآوری اطلاعات استفاده شده است. نشانه‌شناسی نقوش و نگاره‌های مسجد وکیل حاکی از آن است که در معماری بنا، نگرش قوی عرفانی دوران صفویه با حرکت به سمت محتوای فرهنگ و هنر قومی ساده‌تر شده و از ذهنیت‌های طبیعت‌گرای هنر زندیه ساختار یکدست و ساده شده‌ای از الگوی معماری مساجد ایرانی را شکل داده است. با بررسی نشانه ها به عنوان یک هنر در دوران زندیه در مسجد وکیل شیراز می توان دریافت که نقوش موجود به سه دسته، نقوش خطاطی، هندسی و گیاهی (انتزاعی و واقع گرا) تقسیم می‌شوند.***

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، معماری مذهبی، دوره زندیه، مسجد وکیل، شیراز.
طبقه‌بندی JEL: Z Other Special Topics

*مسئول مکاتبات: yarmahmoodiz@gmail.com

۱- مقدمه

نشانه‌شناسی از خصوصیات بارز انسان است که از نخستین دوران زندگی خود در اثر خلاقانه، ابداعی و در زمینه هنر تاثیر ویژه داشته و برپایه نظرات اسلامی،

نشانه، خصوصیت کالبدی یا دنیوی ذاتی معنوی به حساب می‌آید (Chitsazian, 2006) و به بیان دیگر کلیت این جهان، نشانی از جهانی دیگر است. لانکر معتقد است که هنر، ابداع صور به نشانی از احساسات انسانی است و معمولا فرم‌ها شامل بیان مفهومی، نمادهایی در جهت نشان دادن احساسات و شامل جنبه عقلانی، رابطه‌ای هدف‌دار و مستقیم دارند. عنوان معماری بومی به مانند مبحثی در زیبایی‌شناسی و عرفان، در خلوص اندیشه و حفظ طبیعت، مسئله مهم است. معماری بومی با وجود آنکه در زمان‌های مختلف، دارای تغییر بوده است، اما قابلیت حفظ هویت به‌خصوص خود را داشته و نشان دهنده‌ی آداب و رسوم، اقلیم، روحیه، احساسات، اندیشه و هنر آنان باشد. چیزی که دارای فرهنگ معماری گذشته به‌مانند یک سنت در وجودش داشته است، اکنون فقط همانند بدنی بدون جان در مقابل ما است و طبیعت جامعه کنونی به دنبال یافتن و بهره‌گیری از ارزش‌های گذشته، نیاز به بررسی در جهت شناخت ارزش‌های غریب و از یاد رفته در خود است (Ardalan & Bakhtiar, 2000).

در دوره حکومت زندیه، شیراز شامل بهترین الگوهای معماری و شهرسازی است که کلیت قسمت ذات شهری را نشان می‌دهند. این مدت باوجود مختصر بودنش، شامل یکی از مجموعه‌سازی‌های فنی و دارای محتوا در شهرهای قدیمی ایران است، که تاکنون مبدا ظهور بسیاری از اصول و معانی آن نامفهوم مانده است. پژوهش حاضر به شکل مشخصی به قسمتی اشاره دارد که تشکیل‌دهنده‌ی اصل حیات و روش زندگی مردم یک سرزمین است، که در گسترده‌ترین جنبه خود به (فرهنگ) بیان می‌شود. مشخص است که فرهنگ همانند محصولی غیرمادی پیوسته واکنش مسقیم یا غیرمستقیم بر تمدن و محصولات مادی جوامع و شامل فضاهای معماری و شهری است. تغییر فرهنگ در فضاهای معماری و شهری به‌گونه‌های مختلف ظاهر می‌شود که به‌عنوان مثال می‌توان به تاثیر آن بر کالبد عناصر، نقوش، تزئینات، ترکیب‌های حجمی و ویژه در پلان و حجم اشاره کرد (Baker Geoffry, 1992).

این پژوهش در صدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که معماری مسجد وکیل به‌عنوان تنها مسجد بزرگ بازمانده از دوره زندیه متاثر از چه مفاهیم و درونمایه‌های فرهنگی شکل گرفته است، در این راستا پژوهش به بازشناسی ماهیت آثار ساخته شده زندیه در شیراز به واسطه‌ی ابزارهای بیانی فرهنگ پرداخته است. در اینجا اگر ابزارهای فرهنگی مجموعه‌ای از قواعد، احکام، مواد، ترکیب‌ها، عناصر، اشکال و شیوه‌هایی تعریف شوند که به صورت‌هایی خاص در معماری بروز می‌یابند، علاوه‌بر هویت‌بخشی، می‌توانند نشانه‌ای در انتقال و بازتاب محتوا، معنا یا مفهومی باشند. بر این اساس انتظار می‌رود در شکل‌گیری هنر و معماری این دوره عوامل فرهنگی–انسانی چون فرهنگ ایلاتی زندیه در کنار بستر فرهنگی–هنری شیراز نقش قوی‌تری نسبت به عوامل مادی–محیطی داشته است.

۱-۱- روش تحقیق

تحقیق حاضر با ماهیت کیفی و روش توصیفی–تحلیلی، تفسیری انجام گرفته است. چرا که موضوع تحقیق، بنایی تاریخی و مربوط به دوران گذشته است و با نگرش و رویکرد تفسیرگرایانه به آن پرداخته شده است. در این روش کاربرد مفاهیم برای تفسیر پدیده‌های تاریخی مفاهیم را برای ارائه و بسط تفسیرهای معنادار از الگوهای تاریخی کلان به کار می‌گیرند. به همین منظور براساس جهت‌گیری از این رویکرد توصیف تمام نشانه‌ها و نمادهای شکلی–تکنیکی خاص و توجه به جهت‌گیری عوامل و نیز زمینه‌های نهادی و فرهنگی‌ای که در آن عمل می‌کنند، در دستور کار پژوهش قرارگرفته است.

پاسخ به دو سوال مطرح شده در این پژوهش نیازمند انجام تحقیقی تفسیری- تاریخی می‌باشد. بدین منظور پس از بررسی، جمع‌آوری و سازماندهی اسناد و مستندات، ارزیابی و تحلیل یافته‌ها در راهبردی

تحلیلی–تفسیری به دسته‌بندی و استخراج تفسیرهای معنادار از الگوهای تاریخی انجام گرفته است. بدیهی است که مطالعه بر روی مفاهیم و اجزا یک اثر تاریخی به مثابه یک متن از روشنی و وضوحی که مطالعات علمی برخوردار می‌باشند بهره‌مند نیست. از این رو جهت تکمیل و اتمام روند پژوهش از راهبرد نشانه‌شناسی به‌مثابه روشی در مطالعه متون جدا از مولف استفاده شده است. توصیف رویدادهای گذشته، تحلیل این رویدادها و کشف روابط بین آن‌ها به‌منظور شناخت گذشته و حال در این مورد پژوهشگر نمی‌تواند متغیرها را کنترل کند. پژوهشی تاریخی به اطلاعاتی بستگی دارد که توسط دیگران گردآوری یا مشاهده شده است (منابع دست اول و دوم). پس از ارزیابی صحت و درستی داده‌های تاریخی، مطالب طبقه‌بندی و تحلیل شده و فرضیات را در فرآیند آزمون پژوهش با استفاده از شیوه مطالعه و تحلیل و تفسیر نشانه‌شناسی مورد تدفین قرار داده است. از آنجا که نشانه‌شناسی معاصر مجاز است در مطالعه متن در برخی موارد پیوسته در روش خود با توجه به تغییرات گفتمانی تعدیل کند و در برخی از ترکیب چند روش کمک بگیرد، مشخص می‌گردد که نشانه‌شناسی به تنهایی به عنوان یک روش از پیش تعیین شده، نمی‌تواند به تحلیل متن بپردازد.

۲-۱- پیشینه تحقیق

کلمه نشانه و نشانه‌شناسی در معماری همواره مورد اهمیت برای طراحان و نظریه‌پردازان بوده است و اسناد بسیاری به کشف و شناساندن تعاریف موجود در صورت‌های عینی کالبد و نمای بناها و به‌ویژه مساجد که در آن‌ها از نماد و معانی مختلف زیاد بهره گرفته می‌شود، پرداخته‌اند. نادر اردلان در کتاب حس وحدت با عنوان "شکل‌شناسی مفاهیم" این‌گونه مطرح می‌کند: این صور، که در جهان بی‌جان دیده می‌شود، همانند آن صور است که در جهان روحانی‌اند، آنان روشن و لطیف هستند و اما اینان تاریک و کثیف. صور که در آن جهانند جاودانند؛ و اما اینان فانیند (Chitsazian, 2006) هر کالبدی را باطنی و هر مظهری، ظهور مفهومی ویژه است که با درک قلبی عمیق و گذر از صور کالبدی می‌توان به مفاهیم درج شده در آن رهنمون شد (Madadpour, 2005). بعضی از صاحبان نظر، این‌گونه هنری را عرفان دیداری بیان می‌کنند، خصوصیتی که تنها در هنر مذهب می‌توان نشانی از آن یافت. نشانه‌شناسی در کشف مفهوم از راه شناخت لایه‌های عمیق‌تر متن است (Martin, 2000).

۲- ادبیات نظری

در این بخش نمادها، نشانه‌شناسی و کاربردش در نمونه‌موردی انتخابی با توجه به عنوان پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است.

۲-۱- نمادها و نقوش به‌کاررفته در نگارگری

نقش به معنای (تصویر، نگارگری، ترسیم، صورت، شکل و رسم) و به‌علاوه (صورت، تصویر، رسم، ترسیم، شبیه صورت و شکل) (Dehkhoda, 1998) می‌باشد. نقش درحقیقت به‌صورت کالبد یک چیز است. نقش در اکثر منابع به اسم نقش‌مایه (Motif) بیان شده است. نقش‌مایه پایه در یک دست‌ساخته هنری، جزئی از عناصر بصری که در یک ترکیب‌بندی مورد تکرار قرار می‌گیرد و در سخن هنرمند خصوصیت دارد (Pakbaz, 2002) نماد به‌مانند جزئی از ابزارهای شناخت و مطلب‌رسانی، قدیمی‌ترین و اصلی‌ترین شیوه سخن به حساب می‌آید، ابزاری که باعث پیدایش معانی می‌شود که فراتر از خود بر مطلبی دیگر دلالت دارد. قدمت کالبد نقش به اندازه قدمت تاریخ زندگی انسان است و به این صورت باعث برقراری ارتباط بین انسانِ کنونی و انسان پیشین است. یکی از عناصری که بشر را از حیوانات تفکیک می‌کند، قابلیت بشر در ایجاد ارتباط در یک سطح پیچیده است که مانند رابطه نمادین است. وجود نمادها در حیات بشر به زمان ماقبل تاریخ و پیدایش حیات اجتماعی او بازمی‌گردد که در جهت پایداری زندگی

خود نیاز بود از آن بهره گیرد. در ایران، سفالینه‌ها یا سنگ‌نوشته‌ها و مهرهای تمدن‌واره‌های قدیمی، همانند شوش و سیلک و ماکو و زیویه و منطقه تیمره، نقوش نمادین فراوانی موجود است و این فرآیند در طول تاریخ هنر و صنایع ایران پایدار بوده است (Chitsazian, 2006). زمینه‌های حضور نماد در هنرهای تجسمی و به‌صورت ویژه در هنر ایران را می‌توان در دو زمینه اساسی تحلیل کرد: اسطوره‌ها و آیین‌ها، که باتوجه به ذات و خصوصیات مشابهشان با نماد ارتباط ذاتی دارند؛ زیرا آنگونه که نماد بر تعریفی جز مفهوم کالبدی اشاره دارد، در اسطوره‌ها و آیین‌ها همچنین شاهد تعاریف خارج از محدوده فهم مستقیم هستیم؛ به‌گونه‌ای که پیوسته بدر جهت ارائه آن‌ها نیاز به بهره‌گیری از نمادها بوده‌ایم. اسطوره‌ها بستر مطلوبی برای پرورش نمادها و به بیانی عنوان خلاقیت و خلق نمادها در هنرهای تجسمی محسوب می‌شوند. با پژوهش و بررسی نقاشان ایرانی در زمان پیشین، می‌توان نتیجه گرفت که نقاشان، طراحان نقوش تاریخی نیز بوده‌اند که همان خصوصیتی را در آثار خود مورد استفاده قرار داده است، همانند عمق‌نمایی در نگاره‌ها، ارزش گذاری بر تمام تصاویر به یک اندازه، اندیشیدن به یک مسئله از چندسو و وجود تزئینات نقوش قدیمی در نگاره (Hill & Graber, 1996).

این نقوش برمبنای تفکرات و برداشت‌های آیینی شکل گرفته است و بسیاری از این نقوش به نمادی از اعتقادات هنرمندان بدل شده است (Yarmahmoodi et. al., 2020). با گذشت زمان، بروز تغییر و تحول در این نقوش مشاهده شده است. در ابتدا شکل‌های طبیعی را ساده ترسیم می‌کردند ولی بعدها این اشکال، مفاهیم خاصی یافت و با ساده شدن هم از طبیعت‌گرایی دور شد و هم نقش جدیدی را متناسب با شکل و مواد سازنده شیء پدید آورد. براساس این تنوع، نقوش و نمادهای سنتی را می‌توان به ترتیب زیر تقسیم‌بندی نمود:

نمادهای هندسی: خطوط راست، کج، موازی، متقاطع، هاشورزنی و نقطه‌گذاری شاید نخستین شکل زینتی هستند. به دلیل اینکه ساده‌ترین و مناسب‌ترین شکل‌ها را شامل شده و مثال مکررسازی و یافتن مهارت در این راه بوده است (Zaypour, 1974). نماد هندسی، منظم مانند دایره، مربع، مجموعه‌ای از اشکال هندسی مثلث یا ترکیبی مثل سطوح شطرنجی، ستاره‌های هنر شش پر، اشکال ماندالا، چلیپا و غیره، نمادهای هندسی ایران به‌حساب می‌آید. در نگارگری ایران بهره‌گیری از اشکال ویژه هندسی، به‌گونه ترکیبی و خلق نقش‌مایهِ هندسی معمول بوده و پیوسته ضمن نگهداری ارزش‌های نمادین در جهت آراستن فضاها مورد بهره‌برداری قرار گرفته‌اند. کاربرد عناصرِ ترکیبی در نگاره‌ها، تأثیرپذیری نقوش هندسیِ برپایه‌ی کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت باشد (Kafshchian, 2017).

نقوش گیاهی: نقوش گیاهی که در زمان ساسانی به‌طور نیمه انتزاعی طراحی شده‌اند. پس از آن، پایه نقوش گیاهی زمان اسلامی به‌ویژه صدراسلام را شکل می‌دهند که خود این نقوش نشان دهنده‌ی هنر هخامنشی هستند. این نقوش که در صدر اسلام و حتی در ادامه تمدن اسلامی مورد بهره‌برداری بوده‌اند، که مانند نقوش گردان است که خود به سایر قسمت‌ها نقش درخت، اسلیمی‌ها و خطایی‌ها (ختایی) بخش‌بندی می‌شوند که حکم پایه اساسی زبان تصویرسازی قدیمی ایران را دارند. این نقوش با گوناگونی متعدد خود عرصه وسیعی از طراحی قدیمی ایران را شامل می‌شود. درواقع براساس فرم دایره با بهره‌گیری از قوس‌های حلزونی (اسپیرال) تشکیل شده است که ریشه کاملا گیاهی دارد و اعتقاد بعضی از

هنرشناسان این است که این نقش تأثر گرفته شده از برگ کنگرهای هخامنشی است که برخی اوقات به دلیل تشابه دهان اژدری با نقوش جانوری به سایر اسامی مانند اسلیمی معروف هستند (Dahar & AliPour, 2013).

نقوش جانوری/ انسانی: بهره‌گیری از نقش حیوان در هر زمانی از تاریخ بشر به دلیل اهمیت حیوانات در ارتباط با بشر است. در زمان ابتدایی حیات انسان، بشر به دلیل ترس و بعد از آن به موجب افزایش و باروری حیوانات پرسود و استفاده بیشتر از آن‌ها، تصویرشان را بر جداره غارها و یا روی تخته سنگ‌ها حک می‌کرده است. بعد از آنکه دیگر، ترس به مفهوم قدیم حضور نداشت، نقش حیوانات به‌مانند نمادی از وجوه رفتارهای خوب و بد بشر به نشان داده شد و از طرفی که بشر خود حیوانی ناطق است و در میان موجودات، حرکات و رفتار حیوان به انسان مشابه‌تر است، بنابراین، بشر برای نمادین شدن خصوصیات خود، حیوان را به جهت یکی از مطلوب‌ترین اشکال برگزید. انسان از نخست برپایه دیدگاهش نسبت به بهره‌گیری سودمند یا خطراتی که از سوی حیوانات متوجه او می‌شد، نمادهایی را به حیوانات اطلاق می‌کرد که در زمان نیک و شر گوناگون و با توجه به خصوصیات هر زمان و یا هر فرهنگ و تمدن، هرکدام از این نسبت‌های نمادین مختلف بود (Chitsazian, 2006).

عناصر نمادین: هاله مقدس نور الهی و نیروی ترکیبی آتش و طلای شمسی یا انرژی الهی است؛ نورساطع از تقدس؛ نیروی معنوی و قدرت نور؛ تقدس نبوغ؛ فضیلت؛ صدور نیروی زندگی یافت شده، نشانه‌ی روشنایی، حرارت و گرماست. آتش، نماد خورشید بر روی زمین است. آتش نماد پاکی و سمبل مهر و زندگی است که در نگاره‌ها همچنین با همین معنا مورد استفاده قرار می‌گیرد (Kafshchian, 2017). آب از مولفه‌های اساسی زندگی که نماد حیات، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی ورستگاری، باروری و رشد، تجدید زندگی و دگردیسی به حساب می‌آید. زنده بودن آب و زاییده شدن زمین از آب در تمدن و تفکر ایرانی بسیار مورد اهمیت قرار گرفته است. در اندیشه اسلامی همچنین آب به مفهوم شفقت، معرفت باطنی، پاکی و حیات. آب مانند باران یا چشمه به معنای مکاشفه الهی و حقیقت و نیز آب یعنی آفرینش (Cooper, 2000).

خط و نوشته: متن یا نوشتار در آثار نگارگری به جز نوع خط، از نظر معنا و بیانی همچنین بسیار خلاقانه برگزیده شده‌اند.

جدول ۱: دسته‌بندی نمادها و نقوش به‌کار رفته در نگارگری ایرانی (ماخذ: نگارندگان)

نمادهای هندسی	در نگارگری به‌صورت خطوط راست، کج و موازی، مقاطع، هاشورزنی و نقطه‌گذاری برای به‌وجود آوردن اشکال خاص هندسی، به‌صورت ترکیبی و ابداع نقش‌مایه‌های هندسی استفاده می‌شود.
نقوش گیاهی	نقوشی که شامل نقوش گردان (درخت و اسلیمی‌ها) و نقوش خطایی‌ها می‌شوند که این دوسته حکم الفبای اصلی زبان تصویرسازی سنتی ایران را دارد.
نقوش جانوری- انسانی	نقوش جانوری به منزله نمادی از وجوه رفتارهای نیک و بد انسانی نیز به نمایش گذاشته می‌شود.
عناصر نمادین	استفاده از برخی از عناصر به عنوان نمادی از عالم برتر
خط نوشته	متن و نوشتاری که در آین نگارگری استفاده می‌شود که در غالب اشعار و آیه‌های قرآنی (معمولا به خط ثلث، نسخ و کوفی) می‌باشد.

۲-۲- بازتاب سنت در خوانش معماری مسجد

مسجد همواره مکان نشان دادن اصول دینی و محل ظهور هنر و معماری معنوی بوده است. (مقدس‌ترین مکان‌ها در زمین مساجد هستند، برای

همین به موجب طراوت و پاکی می‌بایست تمام قسمت‌های حیات بشر با مساجد ترکیب شوند (Bemanian et. al., 2010). هنر دینی از راه ماهیت مخفی خود در پی ظهور سنت بر روی زمین و ایجاد ارتباط میان جهان ناسوتی و دنیا لاهوتی است. مسجد محلی است که خلیفه الله (انسان) در آن به پرستش معبود می‌پردازد و مسیر ارتباطی میان دنیای خاکی و جهان افلاکی. معمار مساجد تاریخی، با استفاده از ریشه‌های معماری، در تلاش به بازنمایی و انتقال مسائل مفهوم‌گرایانه دارد (هنر و معماری اسلامی پیوسته از صورت به آیت و از آیت به وحدانیتی جاودان است که فرم، محتوا و رسانه فرع حکمت‌اند)، همانند مقرنس در زیر گنبد علاوه‌بر بازنمایی ارتباط میان وحدت و کثرت، در پی جذب و پخش نور است. در دیدگاه سهروردی، نور مولفه‌ی حرکت، اختلاف و زندگی موجودات است. نور اساسی‌ترین نشان به مفهوم یگانگی الهی است، (الله نورالسماوات و الارض) و نشان دهنده ماهیت واجب الوجود دارد. نور در عرفان و متون اسلامی، نماد خدا، رسول خدا، ائمه و اولیاء، ایمان و سعادت، هدایت و بصیرت است (Pouriafar & Vasigh, 2008). در معماری اسلامی، فضا، ماده، سطح، رنگ، شکل در جهت انتقال معانی تاریخی هستند. فضا دارای معنای کیفی و رکن باطنی است که درون خود جوهر بشر را از جهان خاکی با دنیای کیهانی مرتبط می‌کند و شکل که از تجدید فضا پدید می‌آید، از راه هندسه و اعداد (تکرار احدیت) نشان‌دهنده معانی عالم مثال هستند. به‌گونه‌ای که کلیت خلقت از تکرارِ واحد، تشکیل شده است و در طبیعت و ماهیت انسان ساختار و تناسبات ریاضی حاکمیت دارد. به همین دلیل وجود علم اعداد در معماری، مسیری در جهت شناخت (وحدت) است. همچنین در سطح، فرای ماده مورد نظر است. آرایه‌های هر سطح در پی نشان دادن معانی فرازمینی هستند. به علاوه رنگ با دیدگاه مابعدالطبیعی، دوگانگی نور و ظلمت را نمایان می‌کند. نور مطلق یا بدون رنگ منشأ زندگی و عنصر تولد رنگ‌ها است (در معماری اسلامی ملزومات مادی و معنوی بشر در تعادلی پویا نشان داده می‌شود) (Mahdavinejad, 2010).

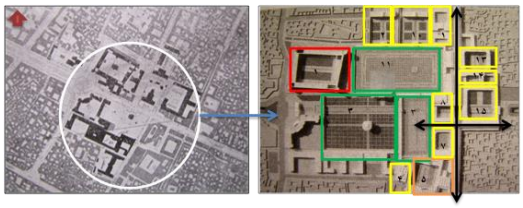
۳-۲-کارکرد نشانه‌ها در خوانش معماری مذهبی زندیه به مثابه نشانه‌های کالبدی

واژه مورفولوژی به معنای «علم فرم» است که به بررسی شکل، فرم، ساختار خارجی یا شیوه مرتب شدن می پردازد. مورفولوژی شهری بررسی نظام مند فرم، شکل، نقشه، ساختار و کارکردهای بافت مصنوع شهرها و منشاء و شیوه تکامل این بافت در طول زمان است (Madanipour, 2010). خصوصیات منحصر به فرد فرمی و ساختار بیرونی بناهای زندیه در مجموعه و در رابطه با فضای شهر از نقشی متفاوت و قابل تعریف دارا می‌باشند. از این رو شخصیت هریک از عناصر در کل مجموعه بنحوی تعریف شده که از طریق همجواری و پیوند نزدیک کالبدی- فضایی و در محدوده مقیاسی ـ ارتفاعی مشابه دیده می شوند. این مجموعه با نوع ساختار مورفولوژیک، عملکردی و همچنین روش قرارگیری با سایر مولفه‌ها و فضای شهر در حیطه شناخت و مفهوم‌سازی در ذهن ساکنان گوناگون عمل می‌کند. کالبد ساختمان‌های این مجموعه مانند: فرم خارجی ارگ با چهار برج و دیوار بلند آجری، سردر ورودی مسجد و فرم مرکزگرای عمارت کلاه‌فرنگی در بازشناسی خصوصیات و کیفیات معماری این زمان، تاثیرگذار بوده‌اند. به علاوه نحوه ارتباط هر یک با متن و زمینه تلاش در جداسازی و طرح شاخص، نوعی معماری را تشکیل داده که قابلیت شناسایی و درک را دارا است و به قسمتی از هویت شهر و خاطره ذهنی شامل: ساکنین و گردشگران این شهر بدل شده است. این مجموعه شامل:

۱-کاخ کریم خانی، ۲- دیوانخانه، ۳- بنای کلاه فرنگی، ۴- حمام وکیل، ۵- مسجد وکیل، ۶- بازار، ۷- سرای گلشن، ۸- ضرابخانه، ۹-مدرسه وکیل، ۱۰-آب

انبار ۱۱- میدان توپخانه، ۱۲- کاروانسرای گمرک، ۱۳- کاروانسرای احمدی، ۱۵- کاروانسرای روغنی است، که تمامی آثار حول یک محور مرکزی به روش شگفت‌انگیزی نظام داده شده و کلیتی واحد را در فضای مرکزی شهر ایجاد کرده است. همچنین، مجموعه در سایر مناطق شیراز نیز تاثیر هنر و معماری زندیه دیده می‌شود (Saneh, 1990).

لایه‌های فرآیندی متن معماری، سعی در برقراری ارتباط و ایجاد پیوند میان لایه‌های سیستمی دارد و لایه‌های سیستمی، پیکرهٔ معماری را شکل می‌دهد و به طور آشکار و یا مستتر، مخاطب را به خوانش وامی‌دارد (Yarmahmoodi & Parva, 2021). به عنوان مثال در اکثر مساجد سنتی ایران، مسجد بودن بنا به واسطهٔ اشارهٔ مستقیم به گنبد و مناره تداعی می‌گردد. در مسجد وکیل شیراز نیز عناصر اصلی معماری مسجد مانند: ایوان، مصالح سنتی، کاشی‌کاری، حیاط از طریق اشارهٔ مستقیم، نشانه‌سازی می‌کنند. عناصر شاکلهٔ هرکدام از این بناها به صورت درون متنی، به یکدیگر مراجعه می‌کنند و یکدیگر را کامل کرده و ماهیت مسجد بودن، طرح معماری هریک را می‌سازند. مفاهیمی چون فرم، حجم، تناسبات، فضا، مکان، زیرلایه‌های زیباشناختی طرح معماری را شکل می‌دهند. بسیاری از نظریه‌پردازان حوزه شهری، در تعریف فضاهای شهر به مولفه و یا مولفه‌های نمادین کالبدی، عملکردی، معنایی در درون این عرصه‌ها اشاره نموده‌اند. لذا در نظر ایشان یکی از مولفه‌های شاخص در تعریف فضاهای شهری، مولفه کالبدهای نمادین است که در برگیرنده مفاهیم و معانی اعتقادی، تاریخی و فرهنگی است و از طریق ارتباط فرد با مجموعه‌ای از نمادها و نشانه‌های کالبدی به کشف معنای فرهنگی و جامع‌شناسانه حاصل از ارزش‌های فرهنگی–تاریخی شهر نائل می‌گردد. این ویژگی توسط مورفولوژی نمادها (بناها) قابل مطالعه است.



تصویر ۱: تحلیل مجموعه بناهای ارسن وکیل-شیراز (ماخذ: نگارندگان)

۲-۴- نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی هم‌معنای سیموتیک (Semiotics) یا سیمونولوژی (Semiology) می‌باشد؛ باوجود اینکه بین این دو اصطلاح اختلاف‌های کمی دیده می‌شود، اما هر دو، واحد در نظر گرفته می‌شود. برخی مواقع آن را «نظریه نشانه‌ها» می‌نامند (Ghaeminia, 2001). نشانه‌شناسی، علمی است که گونه‌های مختلف نشانه و عوامل حاضر را در فرایند تولید و مبادله و تعبیه آن‌ها و همچنین قوانین حاکم بر نشانه‌ها مطالعه می‌کند و ذات و نحوه ارتباط و محتوا را در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای مختلف مورد بررسی قرار می‌دهد (AfsharMohajer, 2001). برپایه توصیفی از امبرتواکو (نشانه‌شناسی نه فقط شامل مطالعه هر چیزی است که به چیزی دیگر اشاره دارد) (Emamifar, 2009). نشانه چیزی است که از دید فردی، از سمتی به جای چیزی قرار می‌گیرد. نشانه فردی را خطاب می‌کند، به معنای آن‌که در ذهن آن فرد نشانه‌ای معادل یا شاید نشانه‌ای بسط یافته ابداع می‌کند. نشانه‌ای که این گونه خلق شود، تفسیر نشانه نخست نام دارد (Sojudi, 2003). مبنای یکی از روش‌های تحلیل متن است.

۲-۴-۱- انواع نشانه شناسی

نشانه جوهر مشخصی است که تصویر ذهنی آن، در ذهن فرد با تصویر ذهنی چیزی دیگر القا می‌شود. کارکرد محرک نخست، برانگیختن محرک دوم با هدف ایجاد ارتباط است (Giro, 2004). به صورت کلی، شرط اصلی برای نشانه، فراهم کردن فرآیند دلالت با مفهوم برقراری واکنش تفسیری در فرد می‌باشد (Eco, 1979) و چیزی نشانه نیست مگر آنکه به عنوان دلالت‌گر،

ارجاع‌دهنده یا اشاره‌گر به چیزی به جز خودش القا شود (Majedi & Zarabadi, 2010). پیرس نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند:

نمایه: نشانه‌ای که بین صورت و معنا ارتباط برقرار باشد (دود و آتش).

شمایل: نشانه‌ای که بین نشانه و نمونه گونه‌ای ارتباط صوری برقرار باشد (باران می‌بارد و تصویر ذهنی اندیشگر از روز بارونی).

نماد: نشانه‌ای که بین صورت و معنا ارتباطی تماما قراردادی (قرارداد نشانه‌شناسی) برقرار کند (Amraei, 2011).

در مطالعه هنر، میان گونه‌های نشانه، نماد بیشتر مورد اهمیت است و در معنای آن آمده است که هر علامت تعیین شده‌ای که شامل قرارداد معنایی در بین گروهی از اشخاص بوده و به سبب پیشرفت امور انسانی و یا رسیدن به یک مقصود استفاده شود، نماد نامیده می‌شود (Weiss, 2006).

۵-۲- نشانه‌شناسی و انتقال معنا در آثار هنری و معماری

در مورد انتقال معنا از راه اثر هنری، دو دیدگاه گوناگون مطرح شده است. در دیدگاه اول، انسان در بین تمام موجودات، تنها موجودی تعریف شده که میل زیادی به مفهوم‌سازی داشته و مفهوم را از راه ابداع و تفسیر نشانه‌ها ایجاد می‌کند (Majedi & Zarabadi, 2010). و به علاوه، رمزپردازی، استفاده از گونه‌های نمادگرایانه و تمثیلی، طرق ورود هنر به حیطه معنا و محتوا نامیده می‌شود (Noghrekar, 2010). دیدگاه دوم، نظریه‌پردازانی مانند نوروزی‌طلب در حیطه شکل‌شناسی اثر هنری و کسب مفهوم اعتقاد دارند که هیچ هدفی بیرون از اثر هنری، چنین اثری بر مخاطب یا انتقال پیام و احساس توانایی ندارد برپایه‌ی تولید اثر هنری باشد و معماری را در زمینه صنایع هنری به‌شمار آورد که هنر در این شرایط، امری فرعی است و ابزارمندی امری اصلی بیان شده است (Noroozitalab, 2010).

نشانه‌شناسی، بررسی سازمان‌دهی شده بر روی تمام مجموعه عناصر تاثیرگذار در پیدایش نشانه‌ها است (Zimrian, 2003). از دیدگاه سوسوری، زبان دستگاهی برپایه‌ی نشانه است. معمول‌ترین معنا برای نشانه آن است که، نشانه مانند سکه‌ای دورویه، بر دو جزء دال و مدلول تکیه کند. چارلز پیرس، فیلسوف پراگماتیست و از شروع کنندگان علم نشانه‌شناسی، نشانه را برپایه‌ی غیاب دانسته است: (نشانه برای کسی، چیزی را به جای چیز دیگری مطرح می‌کند). درحقیقت نشانه‌شناسی توسط هر چیزی که قابلیت نشانه شدن داشته باشد، روبه‌رو است و نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که در مکالمات معمول نشانه مطرح می‌شوند، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگر القا می‌شود (Chandler & Parsa, 2008). چارلز سندرس پیرس برای انواع نشانه‌ها طبقه‌بندی‌های مختلفی را ذکر نمود که مشهورترین آن طبقه‌بندی سه‌گانه نشانه‌های شمایلی (Iconic)، نمایه‌ای (Indexical) و نمادین (Icon) می‌باشند. معمولا همزمان با پیرس، زبان‌شناس سوییسی فردینان دو سوسور، به مطرح کردن دانش نشانه‌شناسی پرداخت. سوسور در مجموعه گردآوری شده درس گفتارهایش دوره زبان‌شناسی عمومی این چنین مطرح نموده است:

دانشی که به مطالعه تاثیر نشانه‌ها در زندگی جامعه می‌پردازد. این دانش قسمتی از روانشناسی اجتماعی عمومی است که نشانه‌شناسی نامیده می‌شود (از واژه یونانی Semeion «نشانه»). نشانه‌شناسی تعیین می‌کند که نشانه‌ها از چه چیزی متشکل شده و چه قواعدی بر آن‌ها حکم می‌کند. به دلیل این‌که دانش نشانه‌شناسی تاکنون به پدیدار نشده، نمی‌توان بیان کرد که چه خواهد بود. ضمن این‌که حق وجود دارد، جایگاهش از قبل مشخص است (Saussure, 2003).

سوسور برای نشانه، الگویی دو وجهی یا دو قسمتی مطرح می‌کند. از نظر او، نشانه متشکل است از: دال،

تصویر صورتی مدلول، معنایی که دال به آن تکیه می‌کند. از نظر سوسور هم دال و هم مدلول خصوصیت روانشناسی دارند و هیچ‌کدام ویژگی مادی ندارند، و به سیستم انتزاعی و اجتماعی متعلق است که سوسور آن را لانگ نامیده است (Sojudi, 2003). نماد واژه معادل برگزیده فرهنگستان علوم و ادبیات فارسی برای واژه "Symbol" است که در فرهنگ دهخدا به مفهوم نمود، پدیدارکننده و نماینده معنا شده است (Dehkhoda, 1998). تیلیش در کتاب "فلسفه زبان دینی" شش نظریه در زمینه‌ی نماد و سمبل مطرح می‌کند. از نظر وی، نکته اول این است که می‌بایست بین نشانه و نماد تمایز گذاشت. نشانه و نماد هر دو فراتر از خودشان اشاره دارند. اما نمادها اکثرا ارتباطی قراردادی یا عرفی با آنچه که به آن اشاره دارند، می‌کنند. علاوه بر آن، مطرح می‌کند که «نماد یا سمبل نه تنها ابعاد حقیقت بیرون از ما را مطرح می‌سازد، بلکه ابعاد خود ما که همچنان مشخص نشده را پدیدار می‌سازد». شمایل تنها به نقاشی مختص نمی‌شود، بلکه حتی مجسمه و خوشنویسی را نیز شامل می‌شود (Tilich, 1996).

واژه (Symbolic) یا شمایل، تنها به مسیحیت شرقی یا بیزانسی مختص نمی‌شود و بعد از از میان رفتن امپراتوری بیزانس، در هنر مذهبی روس ادامه یافت. به همین دلیل نمی‌توان نقاشی‌های مذهبی غرب مسیحی را به‌عنوان «شمایل» دسته‌بندی کرد. در ضمن، اگر در سنت‌های مذهبی گوناگون، از کلمه شمایل بهره گرفته شود (به‌عنوان مثال از تعبیر مثال‌های شیعی، بودایی و غیره)، این بهره‌مندی به تسامح صورت گرفته و احتمالا این ترکیب‌ها برپایه‌ی ترکیب شمایل بیزانسی یا شمایل شرق مسیحی ظاهر شده است. درواقع، مقصود از عبارتی مانند «شمایل شیعی» و همان «شمایل‌نگاری شیعی» است. زیرا کلمه شمایل در سنت شرق از اصول الاهیاتی به‌خصوصی بهره‌مند است و نمی‌توان آن اصول را در سایر سنت‌های مذهبی ملاحظه کرد (Nasri, 2009).

واژه گرافی (Graphy) همچنین به مفهوم حک کردن، تصویرکردن و ترسیم کردن است که از واژه گرافین (Graphein) یونانی گرفته شده است و به همراه آن واژه لوژی (Logy) قرار گرفته که از واژه لوژس (Logoes) یونانی به مفهوم شناختن گرفته شده است (Straten, 2000). در برگزیدن جایگزین برای این لفظ مطلوب است که در زبان فارسی همچنین مانند زبان پایه این کلمات، بین «نگاری» و «شناسی» جداسازی شود و در ترجمه نیز به این پسوند اهمیت داده شود. سوسور و پیرس به اثرگذاری زمینه در معنا و تاویل نشانه‌ها اعتقاد دارد که بستر عاملی مهم در (تعبیرسازی)، که از خصوصیات نشانه است، به‌حساب می‌آید (Sasani, 2010). روش انتقال پیام از راه تصویر از قدیمی‌ترین ایام، یعنی از زمان انسان غارنشین یا عصر حجر وجود داشته است، به نحوی که امروزه می‌توان با استفاده از برخی اسناد کهن، افسانه‌ها و آداب دینی، نقوش آن‌ها را به معانی معینی که البته جنبه کلی دارند، ترجمه کرد.

۶-۲- دریافت الگوها در نشانه‌شناسی معماری ایرانی- اسلامی

ذهنیت انسان نخستین از جهان، ذهنیت نامشخصی از یک نیروی ماورایی بود، این تصویر جهان را به دو قسمت آسمانی و زمینی تفکیک می‌کرد. به همین دلیل نیرویی که به هر یک از این دو متعلق بود، صورت عینی یافت و صفات نخستین خوب و بد به خدایان نر و ماده نسبت داده شدند. این مسئله مجموعه‌ای از کنایات تصویری پدید آورد که حاکی از تعاریف ویژه‌ای بودند و راهنمای ترکیب نقوش شدند (Pope, 1959).

کلمه مسجد در لغت به مفهوم جایگاه سجده و مکان عبادت است. مسجد درواقع محلی است که کمال خضوع را در انسان پدید می‌آورد و پیدایش عملی خضوع و تسلیم است. مسجد پیوسته مکانی مقدس است که مومنان آن را از فضای دنیوی اطرافشان جدا

می‌دانند و اعتقاد دارند که این مکان مقدس می‌تواند بر مفهوم حرکات و واژگان بشر اضافه کند. بر این مبنا، نماد برتری از ارزش‌های باندمرتبه و مقدس برای مومنان بوده است (Farasat, 2006). فضای باز معماری اسلامی، با تناسب و نظم نقوش، کتیبه‌ها و رنگ‌ها، محیطی باشکوه و همراه با خلوص معنوی ایجاد می‌کند (Shayestehfar, 2005). درواقع، اسلام به محیط انسان و به ویژه معماری یک جنبه اعتدال، متانت و روشنی فکری بخشیده است و به این روش، به بشر نشان می‌دهد که همه چیز اثری از حقایق الهی است (Hatem, 1997). انسان با ورود به این اماکن، خود را در میان دنیای معنوی می‌یابد، که همانا یادآور بهشتی است که قرآن از آن سخن به میان می‌آورد ، این اماکن مذهبی (مساجد) به دلیل غنای بالا در طراحی فضاهای معناری خود دارای نوعی دعوت‌کنندگی برای فرد و محیطی برای تامل و اندیشه مراجعه کننده می‌باشد.

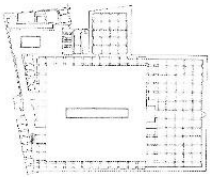
۲-۷- نشانه شناسی مفاهیم در معماری زندیه

مجموعه وکیل شامل تعداد زیادی بنای خدماتی عام‌المنفعه است و یکی از کامل‌ترین مجموعه‌های شهری است که در مرکز تاریخی شیراز در دوران حکومت کریمخان زند، همجوار میدانی مرکزی احداث شده است. طراحان و هنرهای تزئینی به اجرای طرح‌های عمرانی و ساختمان‌های مورد نظر کریمخان زند پرداختند و او به پاداش تمام و همه را به احساس و انعام، ممنون می‌فرمود و همه را خشنود می‌ساخت. در رستم التواریخ آمده است: کریمخان در جهت ساخت این آثار، طراحان، مهندسان معروف، بنایان قابل، نجاران، نقاشان و سنگ‌تراشان هنرمند را از سراسر ایران، عراق و آذربایجان به شیراز کشاند و با بهره بردن از مصالح مناسب که از داخل و خارج از ایران (روس و روم و بلاد فرنگ) جمع‌آوری گردیده بود، تحت نظر کریمخان که خود همچنیم در تکنیک معماری بسیار قابل بود، ساختمان ارگ زیباترین کالبد و پایدارترین شرایط پایان یافت (Mohebi & Ashouri, 2006). محمدی همچنین مطرح می‌سازد که: او در جهت برپایی این بناها، بهترین استادان معماری را به کار گرفته است (Mohammadi, 2006). نظم و رعایت سلسله مراتب فضا، دسترسی روشن و نظام فضایی قرینه با حداقل فضاهای ما بین سبب ارائه نظام فضایی و پلان‌های ساده‌ایی در این دوره شده که به مراتب ادراک و دریافت ساختار فضا را نسبت به نظام و ترکیب‌های فضایی در پلان‌های مشابه دوران قبل و بعد از خود ساده‌تر و روان‌تر می‌سازد. این شیوه ترکیب و امتزاج فضا در تمامی نمونه‌های کارکردی این دوره قابل مشاهده است.

۳- ساختار معماری مسجد وکیل

مسجد وکیل جزء بناهای مذهبی باشکوه دوره زندیه است که در همجواری باغ نظر و جنوب شرقی ارگ با مساحت تقریبی ۱۱ مترمربع ساخته شده است. ابعاد مسجد از بیرون ۱۲۰ متر طول و ۸۰ متر عرض به وسعت ۹۶۰۰ متر مربع و مساحت شبستان زمستانی ۵۰۰ متر مربع و وسعت حیاط آبریزگاه ۷۰۰ متر مربع که روی هم رفته کلیه ی مساحت مسجد بالغ بر ۱۰۸۰۰ متر مربع می‌باشد. سردر ورودی مسجد رو به شمال دارای طاق مقرنس‌کاری شده و به عرض ۱۴ متر و ارتفاع قریب به ۲۰ متر است. در آن از تخته‌های چوب کلفت به ارتفاع ۸ متر و هر لنگه آن ۳ متر است. طاق و جرزها همه از کاشی هفت‌رنگ بسیار زیبا پوشیده شده است. صحن وسیع مسجد به ابعاد ۶۰ در۶۰ با مساحت ۳۶۰۰ متر مربع است، وسعت صحن استخر مستطیلی شکل بزرگی به طول ۴۰ متر و عرض ۵ متر و در لبه های آن تخته سنگ‌های یک پارچه از سنگ رخام به طول ۳ یا ۴ متر و تا کف استخر که بیش از ۲ متر عمق دارد، کار گذاشته‌اند. در شمال مسجد طاق با شکوه مروارید قرار دارد که دهنه آن ۱۲ متر و دو طرف آن هر یک ۲۰ متر و قطر ۴ متر و ارتفاع آن قریب به ۲۰ متر است، ازاره‌های داخل طاق را با سنگ‌های مرمر

عالی قرار داده‌اند، سقف طاق مقرنس و دیواره‌ها و جرزها همه از کاشی‌های الوان هفت‌رنگ که حکایت از مکتب نقاشی شیراز دارد، پوشیده شده است. بر بالای طاق مروارید دو گلدسته با کاشی‌های معرق نصب شده است. طاق بزرگ دیگری در جنوب مسجد، رو به روی طاق مروارید مدخل شبستان بزرگ، قرار دارد که دهنه طاق به عرض ۱۲ متر و ارتفاع طاق نزدیک به ۲۰ متر و جرزهای طرفین طاق هر یک به قطر ۴ متر است. این طاق نیز مقرنس و مانند جرزها و دیواره‌های آن با کاشی‌های هفت‌رنگ تزئین شده است، در ازاره‌ها سنگ‌های بزرگ که با گل و بوته حجاری شده نصب کرده‌اند. پشت این طاق شبستان بزرگ مسجد به طول ۷۵ متر و عرض ۳۶ متر و مساحت ۲۷۰۰ مترمربع قرار دارد. در طول داخل شبستان ۱۳ دهنه و در عرض آن ۵ دهنه و مجموعا ۴۸ ستون سنگ یک پارچه سقف عظیم شبستان را نگهداری می‌کنند. ۱۲ ردیف در طول، ۴ ردیف در عرض، ارتفاع این ستون‌ها ۵ متر و قطر آن‌ها ۸۰ سانتیمتر است و همگی مارپیچی تراشیده شده است و در نوع خود کم‌نظیر است. در وسط شمال شبستان محراب مشحون از کاشی‌های الوار است و کنار آن منبر ۱۴ پله یک پارچه از سنگ مرمر خالص به نام ۱۴ معصوم قرار دارد. در غرب مسجد ۱۱ طاق نما و همچنین در شرق آن نیز ۱۱ طاق نمای دیگر ساخته‌اند، که همگی با کاشی‌های الوان معرق پوشیده است. در شرق مسجد شبستان زمستانی به طول ۲۵ متر و عرض ۲۰ متر و مساحت ۵۰۰ متر مربع قرار دارد و ۱۲ ستون یک پارچه سنگی ساده سقف آجری آن را نگه داشته‌اند. در شمال شرقی مسجد حیاطی به طول ۳۵ متر و به مساحت ۷۰۰ مترمربع است که آبریزگاه و به منجلاب معروف است. در پیشانی طاق نماها بعضی از سوره‌های قرآن مجید و احادیث معتبر با خط ثلث بسیار زیبا نوشته و نصب شده است. بنای مسجد وکیل در سال ۱۱۸۸ به اتمام رسید و لطفعلی بیگ آذر که در آن زمان به شیراز آمده بود، در ماده تاریخی به اتمام آن مسجد ساخته که چنین است.



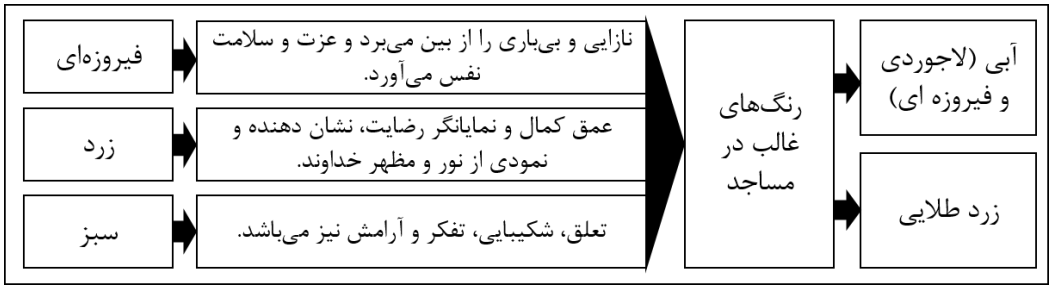
تصویر ۲: پلان مسجد وکیل (ماخذ: نگارندگان)

۱-۳- خوانش نشانه ها در معماری مسجد وکیل

۱-۱-۳- نقش رنگ و لعاب در معماری مساجد

کامل‌ترین نماد معماری اسلامی مسجد است. مسجدها در معماری اسلامی برجسته‌ترین جایگاه را داشته و هنرهای دیگر در خدمت آن بوده است.

طراحان در مساجد از رنگ استفاده کردند تا بی‌رنگی در پرستش را نشان دهند و در جهت هدایت حجابی از نور بر دل سالک بیفکنند تا تذکر و عبرت بگیرد و بر مسیر پرستش خدا پایدار باشد. به همین دلیل معماران بی‌رنگی را از رنگ خواسته و مساجد را با رنگ غرق در نور کردند و با کاشی‌کاری‌ها به گسترش پیوسته رنگ در ساختمان شدند (Sattari Sarbangholi, 2005).



نمودار ۱: به بیان مفهومی رنگ‌ها در معماری اسلامی (مسجد) می پردازد (ماخذ: نگارندگان)

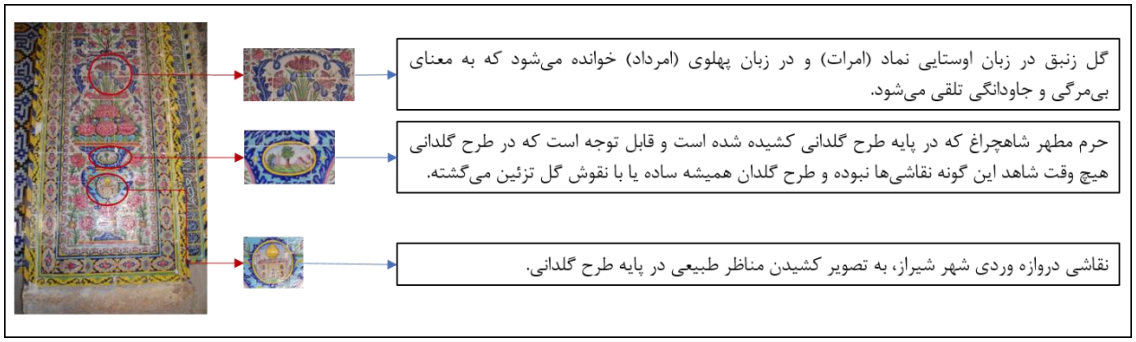
در روزگاران گذشته، اگر معمار مسلمان زیبایی‌های اطراف خود را درخور و عظمت و شایسته جلال و جمال خداوندی می‌یافتند، سعی می‌کردند برای آن در مسجد جایی پیدا کنند. از این‌رو در سرزمین ایران، مسجدهای اسلامی جلوه‌ای از زیبایی‌های بصری (تلفیق رنگ‌ها در کنار یکدیگر) و نمونه‌های بارزی از تلفیق و ارتباط شکل‌های نمادین با باورهای عمیق اعتقادی است.

نمودار۲: کاربرد رنگ در مساجد (ماخذ: نگارندگان)

چنانچه در نمودارهای ۱ و ۲، روئیت گردید، می‌توان مفاهیمی همچون اشاره به ذات بی‌انتهای خداوند و زندگی و حیاط در معماری مساجد مشاهده نمود که، با رنگ و کاربرد رنگ‌ها قابل نان دادن می‌باشد.

۲-۱-۳- کاشی‌کاری (طبیعت واقع‌گرا، درخت و گل و بوته)

اصلی‌ترین تغییر در بهره بردن از کاشی در تزئینات معماری، چیزی است که بتوان آن را بدل چینی به همراه تکه‌های کوچک کاشی دانست. در واقع هدف اساسی از این راهکار بهره گرفتن از رنگ است و همین رنگ است که حتی به تصاویر سیاه و سفید بناهای قرن پانزدهم سمرقند، یا مشهد و علاوه بر آن، ساختمان‌های باشکوه صفوی و عثمانی در دوره‌های متاخرتر، کیفیتی به‌خصوص داده است (Noruzitalab, 2007). چیزی که برای نخستین بار و به‌طور به‌خصوص در نقاشی زندیه نشان داده شده است، استفاده از گیاهان در نقاطی به شکل دسته گل درون گلدان است (تصویر۳). در مقایسه با دوره صفویه که کاشیکاری به‌عنوان پوشش اصلی بنا در درون و بیرون به‌شمار می‌رود. در بناهای دوره زندیه به‌عنوان بخشی از پوشش جداره‌ها و بیشتر در بدنه بیرونی و سردرهای ورودی دیده می‌شود. در نمونه‌های این دوره اصلی‌ترین نقش به‌کار رفته در کاشیکاری‌ها درختی است که با تنه باریک از زمین بر آمده و تمام قاب کاشیکاری را مانند گیاه پیچک فرا می‌گیرد. این درخت که در هر شاخه دارای گل‌ها و شکوفه‌های متنوع و رنگارنگی است، ترکیبی انتزاعی از گیاهان صحرایی منطقه فارس را نمایش می‌دهد که با زمینه کرم روشن به لباس محلی زنان این منطقه نیز شبیه است. یکی از گل‌های این درخت، نرگس است. به طور مثال می‌توان به نقش گلدانی اشاره کرد که در تصویر ۳، مورد تحلیل قرار گرفته است.



تصویر۳: نقش گلدانی و دسته گل درون گلدان، ایوان شمالی و جنوبی مسجد وکیل (ماخذ: نگارندگان)

در استان فارس، به مرور زمان با افزایش سطح آب، دشت‌های وسیعی از نرگس پدیدار می‌شود. گل نرگس در حقیقت نمادی از طبیعت فارس محسوب می‌شود. گل محمدی که منشا تهیه عطر به حساب می‌آید، همچنین یکی از گل‌های اصیل است که مدت طولانی ریشه‌ی ایرانی دارد و در مناطقی مانند فارس و کاشان به وفور یافت می‌شود. گل نسترن و میخک با تم رنگ صورتی مایل به بنفش یاسی، گیاهی رونده و خوشبو است که در آب و هوای شیراز رشد مطلوبی دارد. در بعضی از مثال‌ها در کنار و گل‌ها نقش پرندگان نیز مشاهده می‌شود که با نقوش گیاهی ترکیب زیبایی ایجاد کرده است. در این دوره نقوش پرندگان بیشتر از سایر نقوش حیوانی استفاده شده است که شامل بلبل، شانه به سر، سهره، کبک و غیره که پرندگان بومی فارس محسوب می‌شوند، است. این تصویر استعاره‌ای از طبیعت است که نقش اصلی در اکثر ساختمان‌های ساخته شده‌ی شیراز به صورت کتیبه‌هایی در ابعاد گوناگون و در تقسیمات مختلف، شامل: ایوان ورودی، دیوار نما، قاب‌بندی اطراف طاقچه‌ها و مقرنس‌کاری‌ها استفاده شده است. در ورودی مسجد به سمت دالانی هشت ضلعی باز شده که سقفش با تصاویر گل و بوته، کاشی‌کاری شده است (Mohammadi, 2006). پیشانی طاق سردر، صحن و ایوان‌های شمالی و جنوبیکه در ورودی مسجد قرار دارد، همچنین دارای کاشی‌کاری زیبا و شامل هفت‌رنگ و معرق است. در ضلع شمالی آرنگ قرار دارد، زیر طاق نیز با کاشی هفت رنگ مقرنس‌کاری شده است. دو طرف جرز طاق نیز با تصاویر گل و بته کاشی‌کاری شده است (Shayestehfar, 2005). در ضلع شمالی مسجد طاق بسیار بزرگ و باشکوهی ساخته شده که به طاق (مروارید) مشهور است.

تصویر ۴: تحلیل کاشیکاری و حجاری‌ها در شبستان جنوبی مسجد وکیل (ماخذ: نگارندگان)

این نقش و نگارها که در تصویر ۴، به تحلیل درآورده شده است، نگرش دقیق تراشکار را به نمایش

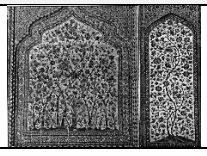
می‌گذارد که قطعات این معرق با نازک‌کاری بی‌مانندی تراش خورده و در نقوش شاخ و برگی اندک برجسته از زمینه، جلوه‌ای شایستهٔ برابری با قلاب دوزی‌ها یا حتی زربافت‌ها را پیداکرده‌اند. در این قسمت درگاه به عقیدهٔ‌ترابی، ظریف‌ترین و پرکارترین کاشی معرق عالم وجود دارد که تا حال نظیرش را سراغ ندیده. سقف طاق نمای آن که مقرنس‌کاری با کاشیکاری معرق است، نیم‌ستون‌های مدور با کاشیکاری معرق و حتی کاشیکاری به سبک خاتم‌کاری، زیبایی‌هایی هستند که در قسمت سردر می‌توان آن‌ها را مشاهده کرد.

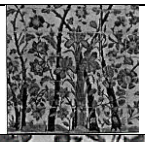
۳-۱-۳- گل مرغ

هنرهای وابسته به معماری در دوره زندیه، از هنرهای دورهٔ صفویه تبعیت کردند. نوآوری‌های این دوره، ستون‌های پیچ حجاری شده با نقش گل و بته جقه و کادربندی‌های آجری جالب در مسجد وکیل شیراز، نقوش گونه‌ای خط معقلی گره‌دار با نام مبارک حضرت (محمد ص) و(علی ع) به شکل تکرار شده و رو وارو و کاشی‌های خشت هفت رنگ به نام (گل مرغ) هست (Zamarshid, 2011). می‌توان بیان نمود که در دوره زندیه مکتب زند یا مکتب گل در شیراز پدید آمد، که در راستای آن شاهد نقاشی گل مرغ به دو نوع مختلف یکی به‌گونه‌ای که اشاره گردد، کاشی‌های خشت هفت‌رنگ مشهور به گل مرغ، تصویر۵ و نقاشی مستقیم گل که در تصویر۵ در ایوان ورودی مسجد وکیل شیراز قابل مشاهده است که این نکته قابل توجه می‌باشد که تنها نقش جانوری (پرندگان) مشهور به گل مرغ تنها در ایوان ورودی مسجد به‌کار رفته است و تزئینات داخلی مسجد کاملا نقوش هندسی گیاهی هستند، بدون هیچ‌گونه نقوش جانوری.

تصویر ۵: کاشی‌کاری گل مرغ ایوان ورودی مسجد وکیل شیراز (ماخذ: نگارندگان)

جدول ۱: تحلیل نقوش به‌کار رفته در مسجد وکیل شیراز (ماخذ: نگارندگان)

نوع نقشه	ساختار هندسی	محتوای نشانگی	محل به کارگیری	نمونه تصویر
درخت زندگی (نقوش محرابی)	شمایل	نمایشی کهن از اندیشه اقوام ایرانی (ساسانیان) از مفهوم باروری، زایندگی، فراوانی و برکت	کتیبه‌ای بر دیوار در ورودی مسجد	

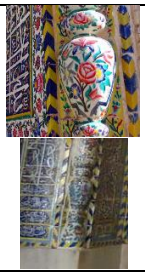
گل نرگس و محمدی	نماد	گل‌هایی که نزد مسلمان دارای اهمیت خاصی می‌باشند (اشاره به پیامبر، و حضرت مهدی)	ایوان شمالی مسجد وکیل	
گل زنبق	نماد	به‌معنای بی‌مرگی و جاودانگی می‌باشد.	در قسمت‌های مختلف کاشی‌کاری مسجد استفاده شده است.	
گل‌های صحرایی (به صورت نقوش اسلیمی)	نماد	نقوش تزئینی به صورت طبیعت گرا	در قسمت‌های مختلف کاشی‌کاری مسجد استفاده شده است.	

۴-۱-۳- حجاری

حجاری یا سنگ‌تراشی به‌عنوان بخش مهمی از مشخصه بناهای این دوره در بخش‌های مختلف بنا مانند پلکان، ازاره‌ها، ستون‌های سنگی، حوض و آبنما و نورگیرهای زیر زمین به‌کار رفته است. نقوش حجاری در بیشتر بخش‌های این آثار همانند معماری هخامنشیان به عنوان مکملی در بیان معماری حضور دارد، که در برخی موارد از جمله حاشیه بالای سرستون‌های شبستان مسجد وکیل، ازاره‌ها و خیز پلکان در دیگر بناها دارای نقش‌مایه‌های انتزاعی و اسطوره‌ای است، مانند دیوانخانه نقش برجسته جنگ رستم با اشکبوس و شیر و شاهین و ترنج، که در گرایشات باستان‌گرایی کریمخان، نشانه اهمیت نقش حجاری در تکامل و هویت بخشی به شیوه معماری این دوره است که در جدول ۲، به نمونه حجاری‌ها و محل استفاده آن‌ها اشاره گردیده است.

جدول ۲: تحلیل حجاری‌های به‌کار رفته در مسجد وکیل شیراز (ماخذ: نگارندگان)

نوع نقشه	ساختار هندسی	محتوا نشانگی	محل به کارگیری	نمونه تصویری
نیلوفر	نماد	نماد مذهب و پاکی و تذهیب نفس است.	ازاره	
گل هشت پر	نماد	اشاره به اعداد مقدس (نمادی از سرو)	ازاره	
حجاری روی سنگ	نماد	یاد آور حجاری‌های تخت جمشید (گل لوتوس)	شبستان	

نقش گلدان	شمایل	نقش منحصر به فرد در تصاویر دیوارنگاری زندی که از اصلی‌ترین نشانه‌های راه‌یابی هنر غربی در تزیینات معماری است.	ایوان ورودی- محراب	

۵-۱-۳- خط

خط دارای اهمیت شمایل‌نگاری است و آیات قرآن، مدح و ثنای بانیان، یا کتیبه‌های پیروزی در جهت بیان کارکرد بناها یا بخش‌هایی از آن‌ها و ماندگار کردن خاطره زهد پایه‌گذاران، مورد استفاده قرار می‌گرفت (Noruzitalab, 2003).

در طول دوران‌های مختلف معماری اسلامی همواره دارای ارزش و اهمیت ویژه‌ای بوده است و شامل تمام ابداعات هنرمندان مسلمان است. فضای باز در معماری اسلامی توسط هماهنگی و نظم نقوش، کتیبه‌ها و رنگ‌ها، فضایی گسترده، با خلوص معنوی ایجاد کرده است. وجود کتیبه در هر بنا یکی از خصوصیات معماری اسلامی می‌باشد. معمولا کتیبه‌های ساختمان‌های اسلامی از آجر، کاشی، سنگ، گچ و چوب ساخته شده است. همچنین متن نوشته کتیبه دارای نام مبارک حق تعالی، آیات و سوره‌های قرآن، اسامی مبارک حضرت رسول (ص) و ائمه اطهار، دعاها، مناجات، شعارهای مذهبی، نام سفارش‌دهنده اثر، نام حاکم یا سلطان وقت، نام سازنده اثر، نام کاتب و خطاط، تاریخ ساخت اثر، اشعار فارسی و عربی، گفته بزرگان و حکما، فرامین پادشاهان و عهدنامه‌ها و پند و اندرز را می‌باشد. در مساجد فضای تعیین شده‌ای به عنوان محل مطلوب برای کتیبه‌ها پیش‌بینی می‌شد. این مکان در فضای خارجی، شامل: ورودی مسجد، مناره‌ها و ساقه گنبد و در فضای داخلی شامل، محراب محل قبله، ساقه داخلی و نقطه مرکزی گنبد می‌باشد (Shayestehfar, 2005).

بهره بردن از خطاطی در معماری، به عنوان عنصر تزئینی و مولفه سازگار نمودن گونه‌های مختلف ساختمان‌های اسلامی است. معمولا می‌توان گفت: هر فضای خالی توسط عناصر نوشتاری تزئین می‌شد. کتیبه‌ها به‌جز زیبایی تزئینی، معانی و مفاهیمی که نشان‌دهنده شرایط اجتماعی، مذهبی، فرهنگی دوره خود هستند، انعکاس دهنده‌ی تمامی خلاقیت‌های هنرمندان مسلمان و پیدایش خلوص معنوی نیز می‌باشند (Farasat, 2006).

جدول ۳: تحلیل خطوط به‌کار رفته در مسجد وکیل شیراز (ماخذ: نگارندگان)

نوع نقشه	ساختار هندسی	محتوای نشانگی	مکان به کارگیری	نمونه تصویری
کتیبه ای به خط ثلث	دو ردیف به رنگ سفید با زمینه لاجوردی گل دار	آیه هایی در باب فراخوانی انسان به سمت معبود خویش.	کتیبه ای بر دیوار های در ورودی	
کتیبه ای به خط ثلث	در سه ردیف آب طلا کار شده و در فرم هندسی مستطیل گونه می باشد	مربوط به تعمیرات دوران قاجار می باشد و نام فتحلی شاه قاجارو حسین میراز است	کتیبه ورودی سر در مسجد	
کتیبه ای به خط نسخ	در فرمی به شکل چلیپا	آیه نصر من الله و فتح قریب را در زمینه گل دار به نمایش	کتیبه های دیوار های کنار ایوان	

		گذاشتن.	جنوبی و ایوان شمالی	
کتیبه ای به خط ثلث به قلم درشت	اولین کتیبه از سوره قرآن می باشد در دو ردیف نوشتاری.	مزمون این کتیبه سوره منافقون می باشد.	کتیبه هلالی طاق مروارید	
کتیبه ای به خط ثلث	رنگ طلایی و زمینه ای از گل و بوته هماهنگ و هم نواخت با دیگر تزینات محراب با رنگ طلائی	نوشته هو الحی الذی لا یموت اشاره به جاودانگی خداوند دارد که رنگ آن نمادی از نور و آسمان است.	کتیبه ای در محراب اصلی	
کتیبه ای به خط ثلث	در محراب اصلی آیه ۱۹ سوره توبه به صورت هلالی نوشته شده است	آیه ۱۹ سوره توبه که طبق معنی ان آیه نشان می دهد هنرمند خواستار تعریف نیست بلکه تلاش دارد در ساندن مفهوم ارزش بالی جهاد درا راه خدا.	کتیبه هلالی محراب اصلی	

۶-۱-۳- چلیپا

چلیپا ترکیبی است از پرهای بلند؛ سطوح فلزی فنری؛ ابزارهای جنگی مثل (کلاهخود و سپر) و پارچه های ترمه و در فرهنگ دهخدا کنایه از علامت سوگواری در ماه محرم می‌باشد. خط چلیپا روی محور افقی قرار دارد و شکلی است، تشکیل شده از دو خط متقاطع که به زوایای قائم تقاطع کرده باشد که در دین بودایی نماد حقایق چهارگانه بودا می‌باشد. برپایه یک قسمت از گردونه ودا که در حیطه گردونه مهر بیان می‌شود، این نقش را گردونه مهر دانسته‌اند و نوع شکسته آن را نشانی از حرکت، خورشیدگردان و یا ارابه خورشید است (Cooper, 2000). بدین ترتیب در تزئینات مسجد وکیل، در شبستان اصلی، دیوار مجاور محراب نیز نقوش چلیپای ساده خطی با استفاده از هنر کاشی کاری دیده می‌شود که از جمله آخرین اشکال چلیپایی محسوب می‌شود. در جدول ۴، مشخص گردیده است.

جدول ۴: تحلیل اشکال هندسی (چلیپا) به‌کار رفته در تزئینات در مسجد وکیل شیراز (ماخذ: نگارندگان)

نوع نقشه	ساختار هندسی	محتوای نشانگی	محل به کارگیری	نمونه تصویر
چلیپا خطی	نماد اسامی مقدس یا محمد یا علی	ستاره هشت پر در نزد هنرمند مسلمان بازتاب عرش الهی می‌باشد.	کنار طاق در هشتی‌های ورودی	

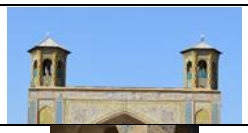
چلیپا خطی	نماد خط کوفی (یا محمد، یا علی)	بازتاب اعتقاد شیعه و حرکت رو به بالا این دو اسم و حرکت مثلث گونه و گنبدی فضای پشت منبر، حرکت به سمت بالا و به سوی آسمان و خداست (از زمین به عرش رسیدن).	منبر اصلی	
چلیپا خطی	نماد خط کوفی (نام‌های محمد، علی)	چرخش کلمات حول یک محورو قرار گیری در ستاره هشت پر، نمودی از توسل به اهل بیت.	زیر طاق شبستان	

۴- یافته‌های پژوهش

با مقایسه تصاویر و نقوش آثار زندیه مشخص می‌گردد، از تعصب مذهبی عصر صفویه دیگر در درون‌مایه فضاهای عهد کریمخان خبری نیست. حتی شیوه‌های تزئینی بناهای مذهبی زندیه نیز کمتر مطابق رسوم، یا قواعد معمول دوره صفویه است. دیگر از شدت تزئینات محصورکننده نقوش درهم تنیده و هنر سحرآمیز و آسمان‌گرایی عصر صفوی در بدنه حتی بناهای مذهبی این دوره نشانی دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد، هنرمند بیش از آنکه درصدد ایجاد فضایی ماورائی و خلسه‌ای روحانی است، تنها درصدد ایجاد بنایی کارآمد و قابل لمس است. همچنین در این دوره، ساخت بناهای مذهبی نسبت به گذشته کمتر و در مجموعه وکیل به‌عنوان نمونه عالی هنر معماری این دوره تنها یک نمونه مسجد، آن هم با ایوان و مناره‌های کوتاه‌تر و بدون گنبد دیده می‌شود، در حالی که در دوره قبل مساجد با تعداد بیشتر و همچنین با عناصر رفیع‌تر و باشکوه‌تر، به‌عنوان عرصه ظهور و بروز هنر عصر صفویه با ساختاری نمادین شکل می‌گیرند. بنای شاخص دوره صفویه کاخ‌های متنوعی است که در مقایسه با بناهای حکومتی دوران پیش پر جزئیات‌تر است با عناصر و بخش‌هایی که نمایانگر یک کاخ شاهانه و مجلل با انواع ستون‌ها، قاب‌ها و مقرنس‌ها و سقف‌های پوشیده شده با کاشی معرق الوان و نقاشی‌های دیواری که شامل طرح‌های تجریدی و تصاویر انسان و حیوان با رنگ‌های تند از قبیل لاجوردی، ارغوانی، سبز روشن تزئین شده است. در این دوره رنگ‌ها، ساده‌تر و یکدست‌تر و از تنوع آن‌ها کاسته شده و محدود به رنگ‌های کرم روشن، نخودی، صورتی و سبز روشن است. نقوش نیز به همین ترتیب خلاصه‌تر و بیشتر به‌صورت نقش گل و مرغ در کتیبه‌های کاشیکاری با رنگ کرم روشن در زمینه به‌عنوان رنگ اصلی در سطح آجری نما، به‌کار برده شده‌اند.

جدول ۵: استخراج نشانه‌ها و معنا کاوی عناصر ساختاری معماری مسجد وکیل (ماخذ: نگارندگان)

عنصر کالبدی	وجه نشانگی	نوع	مفهوم نمادین	تصویر	نمود معنایی در مسجد وکیل
در	کارکردی- معنایی	نماد	راهی که به ملکوت خداوند گشوده می‌شود. گذرگاهی از جهانی به جهان دیگر		عنصری قوی و پرکار

دالان	نحوی- کارکردی	نماد	انتقال- انتظار- حس کشف		بر خلاف مساجد گذشته با ساختاری نود درجه و مستقیم
حیاط	معنایی	شمایل	پهنه آسمان و گشودگی فضاا میان عالم ماده و معنا		به عنوان قوی‌ترین بخش مفاهیم نیایش از شبستان انتقال دهنده
قوس ایوان	معنایی	شمایل	درگاه عرش یا خانه‌ای خداوند		عنصری قوی و پرتزئین در قسمت‌های مختلف (در سه ایوان)
گنبد	معنایی	شمایل	سمبل آسمان- نشانه‌ی روح و عالم مجردات و تمثیلی از جهان روحانی و کمال	----------	در معماری مسجد وکیل گنبد در بنا وجود ندارد و از ساختار بنا حذف شده به عنوان اصلی‌ترین نماد عرفان اسلامی در دو طرف ایوان ورودی در بنای مسجد
منار	معنایی	نماد	نمادی از عروج، نور و هدایت و سمبل نخستین حالت نمازگزار (قیام)		با ابعادی کوتاه، فاقد حضوری قوی و وجه نشانگی
شبستان	کارکردی- معنایی	شمایل	پهنه زمین		حضوری قوی با ۴۸ ستون سنگی یکپارچه پدیدآورنده فضایی با ماهیت قوی و اشاره به حضور مردم
محراب	معنایی	شمایل	به مثابه نقطه ایی درنبرد با شیطان و هوای نفس قرارگاه جان و آسایش روح نقطه‌ایی که با تزئینات همچون مقرنس تمثیلی از در عالم مخلوق است.		با سنگ مرمر و تزئینات سقف حیاط با استفاده از کاشی هفت‌رنگ

دسته‌بندی نقوش به‌کار رفته معماری مسجد وکیل شیراز در جدول۶، آورده شده است، طبق جدول زیر می‌توان به این نتیجه رسید که، هنر ایرانی شامل: نقوش هندسی، گیاهی انتزاعی، گیاهی طبیعت‌گرا (واقع‌گرا) و تصاویر انسانی می‌باشد. در مسجد وکیل شیراز شاهد استفاده کلیه نقش‌مایه‌ها به استثناء تصاویر انسانی هستیم، (تصاویر انسانی مورد استفاده در مکتب زندیه را می‌توان در بنای حکومتی، ارگ کریم خان زند مشاهده نمود) و دلیل عدم استفاده از تصاویر انسانی بر

خلاف اعتقادات مذهبی جامعه می‌باشد.

جدول ۶: استخراج نهایی و دسته‌بندی نقوش به‌کار رفته معماری مسجد وکیل (ماخذ: نگارندگان)

نوع نقوش	ساختار شکل و محتوا	بنا	محل استفاده	وجه نشانگی
هندسی	بر پایه تقسیمات هندسی تکرار شونده و از اشکال لوزی و مدور دارای ریشه ایرانی و از روش‌های تقسیم و تبدیل سطح در هنر ایرانی به شمار می‌آید.	مسجد وکیل	مقرنس سقف	نماد
گیاهی انتزاعی	با روش نماد پردازی و چکیده نگاری همراه با تزیین‌گرایی خاص نقاشی ایرانی، و شامل انواع تصاویر با نقوش گیاهی-هندسی همچون اسلیمی، لچک و ترنج و شاپرک‌های چندگانه و پیوسته.	مسجد وکیل	در قاب بندی جداره‌ها، سقف ایوان ها.	نماد
گیاهی طبیعت گرا (واقع گرا)	نقش طبیعت گرای گل، مرغ و گل‌های متنوع از جله زنبق، نرگس را دارند و به طور خاص نقوش پرندگان (گل مرغ) را در ایوان ورودی می‌توان مشاهده نمود.	مسجد وکیل	مقرنس سقف ها، نگاره‌های بدنه و دیوارهای بدنه ایوان وروردی مسجد.	نماد

۵. نتیجه گیری

هنر و فن معماری زندیه ترکیبی از معماری پیشین ایران است و چنان پلی است که ما را به گذشته پرافتخارمان می‌برد. استفاد از سنگ‌های یکپارچه در ازاره‌های بناها، پله‌ها، ستون‌ها، طاق نماها، مقرنس‌ها و ایوان‌های دوستونی، شکوهی خاص به فضای بنای زندیه بخشیده است. آن‌چه در معماری بناهای وکیل دیده می‌شود، تاثیرات و تاثرات است، چنانچه دیوارها با آجرکاری متنوع هندسی، تزئین شده است، هنری که اوج آن در دوره سلجوقی و ایلخانی شناخته شده است.

در پایان این پژوهش درصدد پاسخگویی به پرسش در پژوهش می‌توان بیان نمود که: هنر شکوهمند پیکرنگاری درباری در عهد زندیه، نموداری است ارزشمند از تلفیق شیوه فرنگی‌سازی سده‌ی یازدهم به همراه طبیعت‌گرایی اروپایی و عناصر تزئینی هنر ایرانی که تاثیرات آن را در تکامل نقاشی ایران در دوره قاجاریه نمی‌توان مغفول گذاشت. ساختار متقارن، تلفیق نقوش تزئینی و تصویری، چکیده نگاری، رنگ گزینی محدود، نمایش صور آرمنی و پرداختن به موضوعاتی قدیمی در قالبی جدید از خصوصیات زیبایی‌شناسانه‌ای که در تمامی مفاهیم و درون‌مایه‌های فرهنگی بناهای ساخته شده در این مکتب به‌شمار می‌روند را به‌عنوان نشانه‌هایی کارکردی در خوانش بناها (مسجد وکیل شیراز) قابل مشاهده می‌باشد. این نقاشی‌ها و تزئینات به‌کار رفته دارای مضامینی شاعرانه و تغزلی، همراه با ساختاری عقلانی داشته و در کنار هم آفریننده‌ی آثار ارزشمندی شدند که پایه‌گذار مدرنیسم در هنر ایرانی می‌باشد.

اکنون می‌توان به این امر اشاره نمود که، از تحلیل قیاسی نشانه‌های به‌کار رفته در معماری مسجد وکیل مشخص می‌گردد. در الگوی معماری مسجد، توجه به وجوه کارکردی و برآوردن نیازهای ساکنین شهر در حضور و تجمع در مکانی مذهبی کفایت شده و به‌کارگیری حداکثر مفاهیم و یا ایجاد قوی‌ترین و تأثیرگذارترین عناصر در کالبد مسجد جهت بیان و تأکید بر وجه عرفان بنا مدنظر نبوده، لذا حذف معنی گنبد به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر در بیان نمادین محتوای هنر عرفان اسلامی و به‌کارگیری دومین عنصر نشانگی این معماری یعنی منار در شکل عنصری شش‌گوش و کوتاه در دو طرف نه چندان رفیع ورودی ایوان ورودی

پیرو دیدگاه مردم‌گرا، روحیه بدون تجمل و حداقل توجه به پیچیدگی ارتباط فضایی در بنا بیانگر تأثیرات دیدگاه‌های اولی و ساده‌گرای این دوره می‌باشد که در نهایت می‌توان به این اصل اشار کرد که اصول معماری زندیه، یعنی عملکردگرایی و توجه به مقیاس انسانی، سادگی در تزئینات که همگی اشاره به عنصر نشانه‌شناسی دارد، به‌کار رفته نسبت به دوره صفویه و بی‌پیرایگی و توجه به استحکام بناها، در نظر گرفتن اقلیم، الزامات محیطی و مصالح بوم آورد و در نهایت تلاش برای احیای سنت‌های کهن معماری و الگوهای بومی–محلی به‌وسیله مفاهیم و درون‌مایه‌های فرهنگی، از مهم‌ترین و کلیدی‌ترین مبانی فکری معماری این دوره محسوب می‌گردند.

7- Refrences

Persian Refrences:

- AfsharMohajer K. (2001). Symbolism in the traditional arts. *Journal of Art*, (6): 50-63.
- Sojudi F. (2003). Applied Semiotics.
- Amraei B. (2011). Semiotic Analysis of Postmodern Design. *Bagh-e Nazar*, 8(16): 65-78.
- Ardalan N, Bakhtiar L. (2000). The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture. *ABC International Group*.
- Bemanian, M, Okhovat H, Almasifar T. (2010). Traditional Architecture and Urban Developmentin the Islamic Countries. *Helleh/Tahan Publishing House*, Tehran.
- Chitsazian A. (2006). Symbolism and its effect on carpets. *Goljam Journal*, Iranian Carpet Scientific Association, (45), Tehran.
- Chandler D, Parsa M. (2008). Fundamentals of Semiotics. *Surah Mehr Publications*, Tehran.
- Cooper J. (2000). Illustrated culture of traditional symbols. Translated by Malih Karbasian, *Farshad Publishing*.
- Dahar A, AliPour R. (2013). Geometrical analysis of architecture of Sheik Lotfollah Mosque. *Bagh-e Nazar*, 10(26): 33-40.
- Dehkhoda A. (1998). Dictionary. *Tehran University*, Tehran.
- Emamifar N. (2009). Applied semiotics.
- Farasat M. (2006). The usage of architectural elements in modern mosques emphasizing on geometrical patterns and inscriptions. *Islamic Art*, 2(4): 61-84.
- Farhad Mortezaei, *Processing and Planning Company*.
- Ghaeminia A. (2006). Semiotics and philosophy of language: 3-24.
- Giro P. (2004). Semiotics. Translation: Mohammad Nabavi.
- Hatem G. (1997). Mosque of Islamic Art. *Art Journal*, (33).
- Hill D, Graber O. (1996). Islamic Architecture and Decoration. Translation: Mehrdad Vahouti Daneshmand. *Scientific and Culture*.
- Madadpour M. (2005). Manifestations of spiritual wisdom in Islamic art. *Islamic Propaganda Organization, International Publishing Company*.
- Madanipour A. (2000). Urban design. An Attitude Towards a Social and Spatial Process.
- Mahdavinejad M. (2010). Wisdom of Islamic Architecture: Recognition of Iranian Islamic Architecture Principles. *Honar-Ha-Ye-Ziba*, (19): 57- 66.
- Majedi H, Zarabadi Z. (2010). An Investigation in the Urban Semeiology. *Armanshahr Architecture & Urban Development*, 3(4): 49-56.
- Mohebi H.R., Ashouri M.T. (2006). Symbol and sign in pattern design for Maybod historic Ziloos of Mehrab design (SAT). *Goljaam Journal*, (1): 42-60.
- Mohammadi A. (2006). Shiraz Behesht Iran. *Persepolis Publications*.
- Nasri A. (2009). The Wisdom of Christian Icons. *Cheshmeh Publishing*.
- Noghrekar A. (2010). Theoretical foundations of architecture.
- Noruzitalab, A. (2007). The question of hermeneutics. *The Monthly Scientific Journal of Bagh- E*

Nazar, 4(7): 61-92.
- Noroozitalab A. (2010). An Inquiry into (morphology) Iconology of Artwork and Meaning Perception. *The Monthly Scientific Journal of Bagh- E Nazar*, 7(14), 69-86.
- Pakbaz R. (2002). Iranian painting from ancient times to today. *Zarrin and Simin Publishing*, Tehran.
- Pourjafar B, Vasigh, M. (2008). A Study of the Architectural Elements of Landscape in the Quran'sParadise based on the Sura al-Rahman. *The Quarterly Journal of Quran's Interdisciplinary Studies*, 1(1): 83 – 97.
- Pope A. (1959). Iranian Art. *Culture and Art*, Tehran.
- Saneh M. (1990). The origin of photography in Shiraz. *Soroush Publications*: 155.
- Sasani F. (2010). Meaning: Towards social semiotics. Tehran.
- Saussure F. (2003). General Linguistics Course. Translated by Kourosh Safavi.
- Shayestehfar M. (2005). Shiite Art. *Institute of Islamic Art Studies*, Tehran.
- Weiss S. (2006). Architecture, human and local identity. *Zarbiar Journal*, (60): 61-94.
- Yarmahmoodi, Zahra, Parva, Mohammad. (2021). Review the Relationship between Learning Methods and Undergraduate Architecture Courses. *Iranian Urbanism*, 4(6).
- Yarmahmoodi, Zahra, Sistanikarampour, Shaghayegh, Ghayoorfar, Alireza. (2020). The Effect of Existentialism Approach on Kamran Diba's Designs (Case Studies: Shafaq Park, Shooshtar City and Museum of Contemporary Art). *Iranian Urbanism*, 3(4).
- Zamarshid H. (2011). Teachings of the Iranian Architecture and Residential House construction from the Qajar period up to the present. *Journal of studies on Iranian Islamic City*, 1(3): 1-10.
- Zaypour J. (1974). Ornamental motifs in Iran from the beginning to the Median era. *Ministry of Culture and Arts*, factors in aesthetic structure of the Iranian paintings. *Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi*, 2017; 22(4): 23-32. doi: 10.22059/jfava.2017.131160.665268.
- Zimrian M. (2003). An Introduction to the Sign of Art.

Latin Refrences:

- Baker Geoffry H. (1992). Design strategies in architecture. New York*: Van Nostrad Reinhold Pub*. Co, 1992.
- Eco U. (1979). A theory of Semiotic. Milan: Bloomington.
- Martin R. (2000). Dictionary of Semiotics. Cassell, London & New York.
- Sattari Sarbangholi H. (2005). The manifestation of mysticism, light and color in the architecture of mosques. *Art and Architecture of Mosques*: 552-570.
- Straten R. (2000). An Interoduction to Iconography. New York, *Taylor and Francis.*
- Tilich P. (1996). The Philosophy of Religious Language. *Journal of the American Academy of Religion*: 122.

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

یارمحمودی، زهرا، نیکنهاد، فاطمه. (۱۴۰۱). بررسی و تبیین نظام کارکرد نشانه‌ها در خوانش معماری مذهبی دوره زندیه (نمونه موردی: مسجد وکیل شیراز)، شهرسازی ایران، ۵ (۸)، ۱۸۹-۲۱۱.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Iranian Urbanism Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

URL: https://www.shahrsaziiran.com/1401-5-7-article12/
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.27170918.1401.5.8.12.0