نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

تجلی مفهوم رمز در هنر اسلامی بر اساس تئوری نشانه‌شناسی فرهنگی امبرتو اکو
(مطالعه موردی : طلسم های ایرانی- اسلامی)

آزاده چاکری [۱]، ابوالفضل داودی رکن آبادی [۲*]، محمد رضا شریف زاده [۳]

[۱] دانشجوی دکترای گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران، azadehchakeri@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) دانشیارگروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه ازاد اسلامی واحد یزد،یزد، ایران، davodiroknabadi@gmail.com
[۳] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران، moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقالهٔ پژوهشی

شمارهٔ ۴۳

دورهٔ ۱۸

صفحهٔ ۱۴۱ الی ۱۵۴

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۱
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۱/۲۸
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

مفهوم رمز،
هنر اسلامی،
طلسم‌های اسلامی،
امبرتو اکو.

ارجاع به این مقاله

چاکری، آزاده، داودی رکن آبادی، ابوالفضل، شریف زاده، محمد رضا. (۱۴۰۰). تجلی مفهوم رمز در هنر اسلامی بر اساس تئوری نشانه‌شناسی فرهنگی امبرتو اکو (مطالعه موردی : طلسم های ایرانی- اسلامی). هنر اسلامی، ۱۸(۴۳)، ۱۴۱-۱۵۴.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۰.۱۸.۴۳.۱۴.۷

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۱.۲۷۰۲۹۸.۱۵۲۶

چکیده

نمادها و نشانه‌ها از اولین مفاهیمی هستند که بشر به علل مذهبی، سیاسی و اجتماعی از آن‌ها استفاده کرده است. این کاربرد به‌رغم تحول در حیات بشر به‌نوعی تداوم یافته و خود را در هنرها و صنایع مختلف منعکس ساخته است. در فرهنگ اسلامی نیز، نمادها و نشانه‌ها دارای اهمیت خاصی در انتقال مفاهیم بوده‌اند. هنر اسلامی گنجینه وسیعی از معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی است که ریشه در بنیان‌های معنوی و الهی دارد. نقوش در آثار هنر اسلامی، دروازه ورود به معارف باطنی روح و هستی راستین است که نگرش توحید را به‌عنوان رکن اصلی اسلام تقویت می‌کند. اهمیت کاربرد نقوش در زیبایی‌شناسی آثار اسلامی در معانی نهفته و عمیقی است که بیانگر روح حاکم بر آثار هنری است. مطالعه گنجینه عظیم هنر اسلامی در بستر رویکردهای فلسفی و تعمق در جنبه درونی این هنر و زبان رمزگونه آن که حاوی بنیان‌هایی متافیزیکی و عرفانی بوده، از اهمیت انکارناپذیری برخوردار است. در این پژوهش با استفاده از روش کتابخانه‌ای و رویکردی توصیفی و تحلیلی سعی شده به مطالعه و بررسی معنای نمادین و لسان تمثیلی این هنر پرداخته شود. از آنجایی که گسترهٔ هنر اسلامی و تولیدات آن بسیار وسیع است، در پژوهش پیش‌رو تولیدات علوم غریبه و به‌طور اخص طلسم‌های ایرانی- اسلامی که از حیث ارزش بصری و بُعد معنایی بسیار غنی هستند، مطالعه شده‌اند. برای آنکه چارچوب نظری مشخصی برای تحلیل موضوع پیش‌رو داشته باشیم، این پژوهش بر اساس تئوری نشانه‌شناسی فرهنگی امبرتو اکو نشانه‌شناس سرشناس ایتالیایی، تحلیل و بررسی شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از انطباق نشانه‌شناسی امبرتو اکو درباره ریشه‌های فرهنگی بر نظام معنایی و نمادین در طلسم‌های اسلامی است.

اهداف پژوهش

۱. ارائه مطالعه‌ای تحلیلی از مفهوم رمز در بستر کاربری‌های گوناگون تولیدات علوم غریبه.

۲. معرفی ریشه‌های فرهنگی مؤثر در فرآیند شکل‌گیری معنا و رمز بر اساس آراء نشانه‌شناسی امبرتو اکو.

سؤالات پژوهش

۱. چه عوامل فرهنگی در شکل‌گیری نشانه‌ها و رمزها در هنر اسلامی نقش داشته‌اند؟

۲.چگونه می‌توان با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی اکو، نمود رمز را در آثار هنر ایرانی- اسلامی مطالعه و تحلیل کرد؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

در مواجهه با آثار هنر اسلامی مشاهده می‌کنیم که نقوش، فرم، رنگ، نورپردازی، شخصیت‌ها، ترکیب عناصر و کلیهٔ اجزای دیگر اثر هنری به‌گونه‌ای متفاوت از دیگر آثار هنری تاریخ هنر جهان خلق شده‌اند؛ گویی‌که زبان بیانی هنرمند مسلمان در بازگو کردن روایت وی از عالم هستی از رمزگان ویژه‌ای بهره گرفته است. در جایگاهی که هنر خود نوعی معرفت است، هنرمند در نظری که به عالم هستی دارد، همواره درصدد کشف و ظهور و بروز مراتبی از پدیده‌های آن است. هنر اسلامی، ماهیتی دینی و معنوی دارد و نشان‌دهندهٔ مفهومی است که از نامش برمی‌آید و چشمگیرترین جلوه زیباشناسی آن هماهنگی اجزای سازنده آن در جزء و کل است. در نگاه اسلام زیبایی ذاتاً تجلی حقیقتی کلی و جهانی است و هر پدیده‌ای به میزانی صفتی الهی را متجلی می‌کند که از توحید و شهود حاصل می‌شود. آنچه در این مباحث مطالعه می‌شود، مفهوم رمز در یکی از هنرهایی است که با موضوع و روح هنر اسلامی و ایرانی بروز بصری داشته است؛ یعنی تولیدات علوم غریبه: در ادوار گذشته به دو دسته مجزا تقسیم شده بود: ۱- جلیه، ۲- خفیه (یا علوم غریبه). علوم جلیه از قبیل هندسه، طب و منطق، قاعده و قانون معینی داشتند و در همه نقاط به‌طور یکسان تدریس می‌شدند. لیکن علوم خفیه یا غریبه از چنین روشی تبعیت نمی‌کرد و اسرار در سینه دانشمندان آن مکتوم بود. پایه علوم غریبه بر جاذبه‌های علمی و ریاضی نیز موجب شد برخی از دانشمندان به این علوم توجه خاصی داشته باشند. از همان سحرگاه تاریخ در یونان باستان به علوم غریبه و طلسمات نیز چون شاخه‌ای از علوم نگریسته شد. اشیاء اعتقادی نظیر حرزها، تعاویذ، طلسم‌ها و... محصولات و تولیدات علوم غریبه محسوب می‌شوند. زبان این شاخه از هنرهای اسلامی؛ یعنی طلسمات، زبانی نمادین و رمزگونه است و این رموز و نمادها حامل معنای درونی و ذاتی این بخش از هنر اسلامی است. درواقع می‌توان گفت زبان نمادین، زبانی است که هنر در تمدن‌های دینی برمی‌گزیند و مفاهیم درونی خود را در قالب آن بیان می‌کند. یعنی مفاهیمی که به زبان مستقیم قابل بیان نیستند و زبان با همه محدودیت‌هایش قادر به انتقال این مفاهیم نیست، قالبی نمادین به خود می‌گیرند تا بتوانند خود را بیان کنند.

بررسی پیشینه پژوهش حاضر نشان می‌دهد تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشتهٔ تحریر درنیامده است؛ لذا در پژوهش پیش رو، معنای نمادین و رمزگونه هنر اسلامی و چرایی وجود چنین لسانی را برای این هنر بررسی می‌کنیم. سپس نمود این زبان رمزگون و نمادین را در طلسم‌های ایرانی- اسلامی بررسی خواهیم کرد و معنای نمادین برخی نقوش، تصاویر و همچنین تأثیر عناصر طبیعت و ریشه‌های فرهنگی در این شاخه غنی از هنر اسلامی مطالعه می‌شود. این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی انجام شده است. هدف پژوهش حاضر جست‌وجوی ابعاد جدیدی در این شاهکار هنر اسلامی با تکیه بر تجلی رمزپردازی در این آثار است که در پایان با بهره‌گیری از نظریهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی اکو، خاستگاه اعتقادی و فرهنگی این رمزگان مورد تحلیل و واکاوی ریشه‌ای قرار خواهد گرفت.

۱. دیدگاه سنت‌گرایان در باب هنر اسلامی و رمزپردازی

سنت‌گرایان یا اصحاب حکمت خالده طرفداران گرایشی هستند که در قرن بیستم ظاهر شد و مهم‌ترین وظیفهٔ خود را احیاء و دفاع از سنت و تمدن‌های سنتی از طریق شرح و تبیین مفهوم «سنت» منطوی این تمدن‌ها می‌داند. رنه گنون، آناندا کوماراسوامی و فریتیوف شوان از مؤسسان این گرایش تلقی می‌شوند. تیتوس بورکهارت، سیدحسین نصر و مارتین لینگز ازجمله مهم‌ترین سنت‌گرایانی هستند که آثار ارزشمندی در باب هنر اسلامی پدید آورده‌اند. برای توضیح دیدگاه سنت‌گرایان در باب هنر اسلامی ابتدا باید تلقی ایشان را از مفهوم سنت توضیح داد، سپس بررسی کرد که از دیدگاه ایشان هنر چیست و چه نسبتی با سنت دارد. درواقع هنر سنتی چیست؟ از منظر سنت‌گرا، هنر اسلامی موجود در تمدن اسلامی یکی از انواع هنرهای سنتی است و قواعد و اصول حاکم بر هنرهای سنتی، بر هنر اسلامی نیز قابل اطلاق است.

امر اساسی در آموزه‌های سنت‌گرایان تلقی خاص ایشان از مفهوم سنت است. نزد اینان سنت به معنای آنچه در گذشته بوده یا شیوه‌های معهود و مرسوم نیست؛ بلکه حقایق یا اصولی است دارای منشاء الوهی که از طریق شخصیت‌های مختلفی معروف به رسولان، پیامبران، اوتاره‌ها، لوگوس یا دیگر عواملِ انتقال برای ابناء بشر و درواقع یک بخش کامل کیهان آشکار شده و نقاب از چهرهٔ آن‌ها برگرفته شده است. این با پیامد و اطلاق و به‌کارگیری این اصول در حوزه‌های مختلف اعم از ساختار اجتماعی و حقوقی، هنر، رمزگرایی و علوم همراه است (نصر، ۱۳۸۰:۱۳۵) سنت دارای منشاء الوهی و آسمانی است و از سنخ امور صرفاً بشری و زمینی نیست؛ پس، سنت فرآورده دانش و تلاش محض بشری نیست و به همین دلیل حاملان یا ناقلان خاصی دارد. سنت از این جهت با مفهوم دین و وحی قرابت دارد. دارد، اما باید توجه داشت که هر چند دین و وحی آسمانی در کانون سنت قرار می‌گیرند؛ اما سنت مفهومی عام‌تر است که دین را هم شامل می‌شود (همان: ۱۳۶) سنت حاوی حقایقی واحد، ازلی و ابدی است؛ حقایقی متافیزیکی که تنها یا تعقل (شهود عقلی)[۴] به فهم درمی‌آیند (شوآن، ۱۹۹۳:۳۸۴). ماهیت فراگیر سنت باعث می‌شود که سیاست، اخلاق، قوانین، علم، اجتماعیات و... در هر جامعهٔ سنتی تعینات خاص خویش را از سنت متحقق در آن جامعه بگیرند. به‌عبارت دیگر، همهٔ وجوه تمدن سنتی، مظاهر باطن واحدی‌اند که سنت است؛ ازاین‌رو تمدن سنتی دارای انسجامی بر مدار سنت است؛ بنابراین، هنر نیز به‌مثابه یکی از وجوه زندگی در جامعهٔ سنتی برآمده از سنت است. (نباید فراموش کرد که این هنر خود جزئی از سنت تحقق‌یافته است؛ ازاین‌رو دارای همه ویژگی‌هایی است که برای سنت ذکر شد.) درواقع، در همهٔ جوامع سنتی هنر سنتی موجود است که بیان یا تجلی صوری حقایق متافیزیکی سنت خاص آن جامعه‌اند.

از نظر سنت‌گرایان، هنر اساساً صورت است (بورکهارت، ۱۳۷۶؛ شوآن، ۱۹۹۳). در عالم سنتی میان صُوَری که در هنر آشکار می‌شوند و حقایق متافیزیکی تناظر برقرار است. صورت به لحاظ جوهر کیفیتش در مرتبهٔ محسوسات، همتای

حقیقت در مرتبهٔ معقولات است (بورکهارت، ۶۴:۱۳۷۶). این تناظر زبان نمادین و رمزی هنر را شکل می‌دهد. همهٔ هنر سنتی، رمز است؛ رمزی که مبتنی بر توافق یا قرارداد نیست، بلکه برآمده از شأن متافیزیکی موجودات در مراتب مختلف آنهاست و برآمده از این حقیقت که موجودات واقع در مرتبهٔ فروتر ذاتاً انعکاس‌دهنده یا تجلی حقایق بالاتر از خویش‌اند. به دلیل وجود این تناسب و تناظر دقیق میان صُوَر آثار هنری و حقایق متعالی سنت، آفرینش صورت‌ها در هنر سنتی امری صرفاً بشری نیست؛ بلکه کاملاً وحیانی است. «کتاب‌های آسمانی، تأویل و هنر ولو در مراتب مختلف، مأخوذ از وحی‌اند. کتب آسمانی بیان مستقیم کلام آسمانی، تأویل تفسیر الهامی و هنر نهایت یا پوستهٔ مادی سنت است» (شـوآن، ۳۸۹:۱۹۹۳). هر سنت، متناسب با چشـم‌انداز معنـوی خود، صورهای خاص خود را بیان دارد که از طریق وحی و الهام در جان هنرمند شکل می‌گیرد و از مجاری سنت متحقق در جامعه استمرار می‌یابد.

بدین ترتیب، معنای هنر اسلامی هم از منظر سنت‌گرا روشن می‌شود. هنر اسلامی بیان صوری سنت وحیانی اسلام است. این بیان صوری مانند کتاب مقدس وحیانی است و از عالم بالا بر جان هنرمندان مستعد فرود آمده است. سنت‌گرایان به‌نوعی معتقد به اصالت صورت‌اند [فرمالیست‌اند] و در آثار آن‌ها بارها و بارها تکرار شده که صرف موضوع دینی یا سنتی یا دیگر عوامل غیرصوری به هنر شأن قدسی و سنتی نمی‌دهد: «نه موضوع‌هایی که آن هنر به نحوی کاملاً ظاهری و ادبی از مذهب اقتباس می‌کند، نه احساسات و عواطف پارسایانه و خداترسانه که عندالاقتضا هنر مزبور را بارور ساخته و نه حتی نجابت طبیعی که گاه در آن رخ می‌نماید، کافی نیست که بدان خصیصهٔ مقدس دهیم؛ تنها هنری که قالب و صورتش نیز بینش روحانی خاص مذهب مشخصی را منعکس سازد، شایستهٔ چنین صفتی است» (بورکهارت، ۹۹:۱۳۷۶).

سنت‌گرایان در آثاری که در باب هنر اسلامی تألیف کرده‌اند، سعی کرده‌اند صُوَر و زبان صوری خاص هنر اسلامی و نسبت آن را با وحی اسلامی نشان دهند. این نسبت نه نسبت تفسیری است نه نسبت فقهی؛ بلکه نسبت تناظر میان حقایق مفهومی و حقایق صوری در عالم اسلامی است. بورکهارت در سرآغاز کتاب مهم خود در باب هنر اسلامی می‌نویسد: «اگر کسی که ناگزیر شده به پرسش اینکه اسلام چیست پاسخ گوید، به یکی از شاهکارهای هنر اسلامی، مانند مسجد قرطبه یا مسجد ابن طولون در قاهره یا یکی از مدرسه‌های سمرقند یا حتی تاج محل اشاره کند پاسخش معتبر است، زیرا هنر اسلامی خود نمودار آن مفهومی است که از نامش برمی‌آید. این مطلب نباید شگفت‌انگیز بنماید و نه عجیب که بیرونی‌ترین مظهر یک دین یا تمدن مانند اسلام باید نمودار جهان درونی آن تمدن باشد» (بورکهارت، ۱۶:۱۳۶۵)

۲. زبان نمادین هنر اسلامی

رمز یا نماد ابزاری است برای بیان تصور یا مفهومی که برای حواس ما غایب بوده و ناشناختنی و غیبی محسوب می‌شود. به‌طور کلی، رمز یا نماد بیان ادراکی و مشهود است که باید جایگزین چیزی مخفی و مکتوم شود (ستاری،۸۹:۱۳۸۷).

رمز، کلمه‌ای است عربی که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود. این کلمه در اصل مصدر مجرد از باب نصَرَ ینصُرُ و ضَرَبَ یضرُبُ و معنی آن به لب یا به چشم یا به ابرو یا به دهان یا به دست یا به زبان اشارت کردن است (پورنامداریان، ۵۷:۱۳۸۶). در قرآن تنها در آیه ۴۱ سوره آل‌عمران واژهٔ رمز به کار برده شده است. «قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِی آیَةً قَالَ آیَتُکَ أَلَّا تُکَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَیَّامٍ إِلَّا رَمزًا...» (آل عمران، ۴۱). این کلمه در زبان فارسی، دارای معانی گوناگون است، ازجمله: اشاره، راز، سِر، دقیقه، نکته، معما، نشانه، علامت، اشارت کردن، پنهان، نشانه مخصوصی که از آن مطلبی درک شود، چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن آگاه نباشد و بیان مقصود با نشانه‌ها و علائم قراردادی معهود (پورنامداریان، ۵۸:۱۳۸۶) سمبول[۳] (رمز) در لاتین معرف چیز مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست (یونگ، ۲۴۰:۱۳۸۳).

عجز زبان از بیان برخی مفاهیم به این سبب است که زبان انسان صورتی تحلیلی، استدلالی و عقلانی دارد و منطبق با عقل بشر است. درواقع زبان ابزاری است در خدمت عقل بشری که گاه از بیان مفاهیمی غیرعقلی و فراعقلی و شهودی عاجز می‌شود. دن استیور در کتاب *فلسفه زبان دینی* شش تز در باب نماد و سمبول بیان می‌کند. از نظر او نکته اول این است که ما باید قائل به تمایز میان نشانه و نماد باشیم. نشانه و نماد «هر دو به ورای خودشان اشاره می‌کنند اما نمادها بیشتر رابطه‌ای قراردادی یا عرفی با آنچه دارند، به آن اشاره می‌کنند» (استیور، ۳۶:۱۳۹۳). او برای نماد، معنایی گسترده‌تر از نشانه قائل می‌شود و در این جمله می‌گوید که نمادها به ورای خودشان اشاره می‌کنند و جنبه‌ای استعلایی به نمادها می‌بخشد. با توجه به این مطلب می‌توانیم قائل به این مسئله باشیم که در هنر اسلام نیز نمادها به ورای خود می‌پردازند و سعی در اشاره به واقعیتی فراتر از گسترهٔ مادی و زمینی دارند. تیتوس بورکهارت نیز به این مطلب اشاره می‌کند که «نماد امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست بلکه نماد، زبان و لسان روح است.» پس نماد تجلی یا واسطه امری معنوی محسوب می‌شود و نمادپردازی و رمزپردازی جایی آغاز می‌شود که امکانات بیان محدود بوده و زبان عاجز می‌شود.

در هنر اسلامی، هر شکل، فرم و نقشی که در این هنر به کار گرفته می‌شود، دارای مفهومی ویژه است که از طریق شمای رمزی متجلی می‌شود. به‌طور مثال، اشکال هندسی که از اصلی‌ترین فرم‌های به‌کاررفته در تمامی شاخه‌های هنر اسلامی به شمار می‌روند، دارای معنایی فراتر از شکل بصریِ خود هستند. در این نوع هنر تعریف مربع، دایره، مرکز و غیره در جهت آشکار شدن معنای درونی آنهاست و نه معنای ریاضی‌وار و مادی آن‌ها (ارجمندی، ۱۳۳:۱۳۸).

بیان رمزی در هنر اسلامی یکی از پرسش‌های محوری در فهم حکمت هنر اسلامی است و روشن می‌کند که نشانه‌های رمزی در این هنر بر چه دلالت دارند. سنت‌گرایان با تعریف خاص خود از سنت و نسبتی که بین سنت و هنر قدسی است، دیدگاه خاص خود را بیان کرده‌اند. چگونگی بیان و ارائه الگوهای نمادین هنر الهی، نیازمند رجوع به آثار هنر سنتی و تأمل و تفحص در این آثار است تا اصول و قواعد حاکم بر این هنرها کشف و درک گردد تا با پی گرفتن مفاهیم ناشی از آن، به بیانی اصیل برای تعالیم و انگاره‌های هنر قدسی دست یافت.

یکی دیگر از نظریه‌هایی که در باب استفاده از زبان رمزی مطرح می‌شود، این است که عرفا معمولاً از ترس و بیم جانشان بسیاری از تجربه‌های عرفانی خود را در قالبی رمزگونه بیان می‌کردند. این مسئله در سراسر اشعار عرفانی ما به‌خوبی قابل مشاهده است. شاید اگر حسین بن حلاج نیز زبانی رمزگونه برمی‌گزید، سر بر دار نمی‌شد. زبان نمادین ورای طور عقل است و گویای عجز فکر در بیان، فهم و شناخت تجربه‌ها و مفاهیم عرفانی است. استیور در کتاب *فلسفهٔ زبان دینی* اشاره می‌کند که یک نماد، مراتب واقعیتی را آشکار می‌کند که برای ما پوشیده است. نکته جالب توجه در سخن او این مطلب است که «نماد یا سمبول نه‌تنها ابعاد واقعیت بیرون از ما را آشکار می‌کند؛ بلکه ابعاد خود ما را که همچنان ناپیدا مانده‌اند، آشکار می‌کند» (گنون، ۲۰۰۱). این سخن او این‌گونه قابل توجیه است که همان‌طوری‌که خداوند می‌فرماید از روح خودم در انسان دمیدم، ما نیز دارای ابعادی پیچیده و واقعیاتی بسی معنوی و عمیق هستیم. خداوند اسماء الله را به انسان آموخت (و علّم الادم اسماء کلها) پس ما با استفاده از نمادهای معنوی قادر به شناخت ابعادی ناپیدا از بخش الهی وجود انسان نیز هستیم. رنه گنون نیز در مقاله خود با عنوان کلمه و سمبول می‌گوید: «بنابراین حقایق متعالی که قابل انتقال و القا به هیچ طریق دیگری نیستند، هنگامی که با سمبول‌ها، اگر بتوان گفت، درمی‌آمیزند، تا اندازه‌ای انتقال‌پذیر می‌شوند» (گنون، ۲۰۰۱). او برای بیان ضرورت وجود نمادها از یکی از متون ودایی مثالی عرضه می‌کند. از نظر او صور نمادین مانند اسبی هستند که به خرد این امکان را می‌دهند تا سریع‌تر و با دشواری کمتری سفر کند به‌جای اینکه با سختی و پای پیاده سفر کند. در واقع نمادها از این منظر برای دسترسی سریع‌تر به حقایق ازلی و معنوی نقش تسهیل‌کننده و کمک‌کنندگی را بازی می‌کنند. همچنان که در آثار هنری اسلام نیز این مفاهیم در قالبی نمادین ارائه شده و انسان می‌تواند به‌طور ملموس با آن‌ها ارتباط برقرار کند. در واقع نماد یا رمز وسیله انتقال و ابزاری برای صعود ذهن از مرتبه سفلی به مرتبه اولیاست و حرکتی عمودی دارد، برخلاف تمثیل که دارای حرکتی افقی است.

۳. منشاء الهی نمادها در هنر ایرانی- اسلامی

نکته مهم دیگر در بحث پیرامون نمادها و نشانه‌های رمزی در هنر ایرانی- اسلامی این مطلب است که در این هنر سمبول‌ها منشأیی الهی دارند. به‌طور کلی دو دیدگاه در باب سمبولیسم وجود دارد، یکی از این دیدگاه‌ها قائل به قراردادی بودن نمادها و سمبول‌هاست و دیگری بر الهی بودن آن‌ها تأکید می‌کند. با توجه به سنت عرفانی ما ایرانیان، قول دوم، قابل پذیرش می‌نماید از آنجایی که عرفای ما و آموزه‌های آنان درواقع سرچشمه هنر ایرانی- اسلامی است، این هنر از این آبشخور غنی می‌جوشد و می‌نوشد. آن‌ها به این مسئله قائل هستند که سراسر طبیعت و حتی خود انسان سمبول حقیقتی فراطبیعی است و درواقع خداوند در طبیعت و انسان تجلی کرده است و سراسر طبیعت ظهوری از صورت الهی خداوند است. این درواقع همان نظریه کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت است که ریشه در عرفان و فلسفه اسلامی دارد. «اگر بپذیریم که سمبولیسم ریشه در همان سرشت باشندگان و چیزها دارد که با قوانین حاکم بر این سرشت تطابق تام دارد و اگر به یاد بسپاریم که قوانین طبیعی اساسا نمود و تجسم خواست الهی هستند،

در آن صورت مجاز نخواهیم بود بر این نکته تاکید ورزیم که سمبولیسم به گفته هندوها، دارای اصلی نه انسانی است، یا به عبارت دیگر، اصل آن پیش‌تر و فراتر از بشریت است» (دهقان، ۵۲:۱۳۸۶). سرمنشاء و خاستگاه هنر ایران پس از اسلام مرتبط با جهان بینی اسلام و وحی است و ژرف‌ترین معنای این جهان‌بینی که محور و اصل بنیادین آن محسوب می‌شود، «وحدانیت» است. وحدانیت است که موضوع کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را این گونه وسیع در هنر اسلام رقم می‌زند. اینکه خداوند یکی است و هیچ چیز با او قابل قیاس نیست، همان دیدگاه تنزیهی است که در اسلام نسبت به خداوند وجود دارد. دیگر اینکه خداوند واجب‌الوجودی است که علت همه‌چیز است و باقی همه ممکنات هستند و هیچ امری خارج از سیطره خداوند وجود ندارد. درواقع همه عالم و پدیده‌ها جلوه‌ای از خود اوست. هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه‌ای خیره‌کننده وحدت اصل الهی، وابستگی همه‌چیز به خدای یگانه، فناناپذیری جهان و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان می‌دهد، خلقتی که خداوند در قرآن درباره آن می‌فرماید: «ربنا ما خلقت هذا باطلا» این دستگاه با عظمت را بیهوده نیافریدیم. این هنر حقایق مثالی را در قالب نظام مادی که حواس انسان بی‌واسطه قادر به درک آن نیست، آشکار می‌کند؛ بنابراین نردبانی است برای سفر روح از عرصه جهان دیدنی و شنیدنی به عالم غیب (نصر، ۱۴:۱۳۷۵). بنابراین هنر ایرانی- اسلامی نیز در بسیاری از نمودهای خود بیانگر این اصل وحدانیت است.

۴. منشاء فرهنگی نشانه‌ها بر اساس آراء نشانه شناسی اکو

در طول تاریخ نقد هنر، روش‌های گوناگونی در بررسی و جست‌وجوی معنای فرم‌ها و روابط آن‌ها به کار گرفته شده‌اند. برخی صاحب‌نظران این معنا را یکه و واحد دانسته‌اند؛ بنابراین رسالت نقد و تحلیل را دستیابی به این معنای واحد تلقی کرده‌اند. اما برخی رویکردهای دیگر، قائل به وجود معنایی واحد نیستند و بر نقش مخاطب تأکید دارند. یکی از این رویکردها، رویکرد نشانه‌شناسی است. رویکردی که بیان می‌کند ما در جهانی از نشانه‌ها زندگی می‌کنیم و برای درک این جهان و هستنده‌های آن، راهی جز درک نشانه‌ها و قواعد و اصول آن‌ها را معتبر نمی‌داند.

در این دیدگاه اصل بر این است که معنا برای ما فرستاده نمی‌شود؛ بلکه هر کسی، فعالانه از طریق ساز و کارهای پیچیده‌ای که بر اساس قراردادهای نظام‌های گوناگون برقرار می‌کند، معنا را خلق می‌کند. هر چند در بیش‌تر موارد نسبت به این قراردادها آگاهی ندارد. نشانه‌شناسان بر این باورند که دست یافتن به این رمزگان‌ها و قراردادها، به صورت ذاتی ماهیتی افسون‌کننده دارد و به‌خودی‌خود انسان کاوش‌گر را قدرتمند می‌سازد.

از آنجایی که در عرصهٔ نشانه‌شناسی دیدگاه‌ها و رویکردهای گوناگونی مطرح شده‌اند که گه‌گاه با هم تقابل‌هایی نیز دارند، برای آنکه چارچوب نظری مشخصی برای تحلیل موضوع پیش رو داشته باشیم و به بیراهه نرویم، لازم است خط سیر مشخص شود. امبرتو اکو نشانه‌شناس سرشناس ایتالیایی، نظریه‌ای در نشانه‌شناسی مطرح کرد که به طور خاص نشانه‌شناسی را در بستر فرهنگ مورد تحلیل و مطالعه قرار داد و قابلیت‌های بیانی آن را تفسیر کرد. او با متمرکز شدن

بر نشانه‌های تصویری به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای در میان سایر جنبه‌های فرهنگی یک جامعه و با شناسایی اجزا، کارکردها و قابلیت‌های آن، نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی خود را مطرح کرد. اکو در کتاب «نشانه‌شناسی» خود بیان می کند که نشانه‌ها را نباید فارغ از قلمرو اجتماعی- فرهنگی شان بررسی کرد. به همین دلیل او نظریهٔ «نشانه‌پردازی ناکرانمند»[۵] را مطرح کرد. فهم و دریافت نشانه‌ها از نظر وی در قلمرو فرهنگی اجتماعی مستلزم به‌کارگیری فرضیه و روش‌هایی است که همـــواره استنباط‌های خود را در بوته آزمایش می‌سنجد. هر مفسری باید زبان خاصی را که در یک اثر هنری به کار رفته، کشف و شناسایی کند و در سایه فهم این‌گونه زبان‌ها به معیارهای زیبایی‌شناختی اثر دسترسی پیدا کند. از نظر اکو «نشانه‌شناسی نباید به رشته‌ای خشک و بی‌روح تبدیل شود و به بهانه گرایش علم‌مدارانه از ورود به ساحت‌های هنری و فرهنگی محروم گردد. نشانه‌شناسی باید به سپهر اندیشه یک اثر وارد شود و به ابعاد و جنبه‌های درونی اثر پی ببرد.» (ضیمران،۱۳۸۵:۲۲۲)

نشانه‌ها نقطهٔ آغاز فرآیند تفسیر هستند، پس برای ما ا آن‌قدر حائز اهمیت هستند که به معنایی برسیم که به مجموعهٔ بی‌پایانی از پیامدهای تصاعدی (جلورونده) می‌انجامد، یعنی نشانه تفسیری ایجاد می‌کند که بی‌پایان است. نشانه‌هایی که از بافت خودشان خارج شدند دیگر می‌میرند؛ اینجاست که می‌بینیم نشانه‌شناسی اکو نوعی نشانه‌شناسی است که به زمینه، بافت متن و فرهنگ اهمیت می‌دهد؛ به همین دلیل است که ما اکو را یک منتقد یا یک نظریه‌پرداز فرهنگی می‌شناسیم چون نشانه‌شناسی را در بستر فرهنگ مطالعه می‌کند.

مهم‌ترین دیدگاه اکو که می‌تواند در این پژوهش راهگشای نقد تصاویر علوم غریبه از منظر نشانه‌شناسی باشد، بحثی است که او درباره منش شمایلی نشانه‌های تصویری و کدهای بازشناسی مطرح می‌کند. وی در ابتدای مقاله «نقد تصویر» درخصوص مهم‌ترین تمایز نشانه‌های تصویری و زبانی می‌گوید: «چه در آثار پیرس و بعد موریسو چه در موضع‌گیری‌های مختلف نشانه‌شناسی معاصر، همواره نشانه تصویری را نشانه‌ای دانسته‌اند که برخی از خواص شیئی را که نمایان‌گر آن است، داراست؛ حال آن‌که یک بررسی پدیدارشناسانه ساده هرگونه بازنمایی، اعم از آن‌که نقاشی باشد، عکس یا هر نمود بصری دیگر، نشان می‌دهد که تصویر، هیچ‌یک از خصوصیات شیئی را که نشان‌دهندهٔ آن است ندارد و انگیختگی تردیدناپذیر نشانه تصویری برخلاف اختیاری بودن نشانه زبانی یک‌باره از بین می‌رود و این تردید را به ذهن ما راه می‌دهد که نشانهٔ تصویری نیز کاملاً بی‌دلیل و دل‌خواهانه، قراردادی و بدون انگیزه است» (اکو، میرعباسی،۱۳۷۷:۱۴۸).

مهم‌ترین نتیجه‌ای که از نظریات اکو درباره نشانه‌های شمایلی می‌توان گرفت، این است که در تصاویر، ما با مجموعه‌ای ماکروسکوپیک و متونی سروکار داریم که نمی‌توان عناصر تجزیه‌پذیر آن‌ها را تشخیص داد. آنچه نشانه شمایلی خوانده می‌شود، یک متن است. دلیل این امر نیز آن است که هم‌ارز کلامی آن یک کلمه ساده نیست؛ بلکه دست‌کم نوعی توصیف یا پاره‌گفتار و گاه حتی یک گفتمان، یک کنش ارجاعی یا یک کنش لفظی است.

واحدهای شمایلی در خارج از بافت خود، شأن و مقامی ندارند و درنتیجه به یک رمزگان تعلق پیدا نمی‌کنند. «نشانه‌های شمایلی» در خارج از بافت خود نشانه نیستند و چون شبیه به موضوع خود نیستند، به دشواری می‌توان درک کرد؛ چراکه آن‌ها دلالت بر چیزی دارند، با این همه، آن‌ها به چیزی دلالت می‌کنند. تنها می‌توان چنین تصور کرد که یک متن شمایلی بیش از آنکه به یک رمزگان بستگی داشته باشد، خود فرآیند ایجاد رمزگان است. از نظر اکو «مقوله شمایل‌گرایی هیچ سودی ندارد، جز اینکه این افکار را مغشوش سازد، این مقوله نه پدیده‌ای منحصربه‌فرد است و نه پدیده‌های نشانه‌شناختی را تعریف می‌کند. با تعمق بیشتر درمی‌یابیم که این تنها مفهوم نشانه شمایلی نیست که دچار بحران شده است؛ بلکه خود مفهوم نشانه است که غیرکاربردی شده است و بحران شمایل‌گرایی صرفاً یکی از پیامدهای فروپاشی بنیادی‌تر آن است» (اکو،ایزدی،۱۳۹۷:۶۲)

در نظریه‌های پیشین نشانه‌شناسی تقابل‌هایی مترادف وجود داشته است؛ از آن‌جمله می‌توان به اختیاری در برابر انگیخته، قراردادی در برابر طبیعی یا دیجیتال در برابر آنالوگ اشاره کرد. از نظر اکو این تقابل‌ها نقض‌پذیر هستند و نمی‌توانند در تفسیر و ادراک نشانه‌ها مؤثر باشند. او مثال‌های متعددی در این‌باره (با استناد به شمایل‌ها) ارائه کرده است. اکو معتقد است در شمایل‌گرایی با شباهت و قیاس سروکار نداریم. اینجا نیز (چون در گسترۀ کلمات که دال و مدلول براساس قرارداد و پیوندهای فرهنگی تعریف می‌شوند) سروکارمان با «رمزگذاری‌های فرهنگی» است. این رویکرد یکی از وجوه ممیز نظریۀ اکو از نظریات پیشین است. اکو در بخشی از نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی خود گونه‌شناسی تازه‌ای از شیوه‌های تولید نشانه مطرح کرده است؛ به عقیدۀ وی در فرآیند تولید نشانه چهار

متغیر نیاز است: کار فیزیکی لازم برای تولید بیان، رابطۀ نوع و رخداد (براساس نسبت آسان یا نسب دشوار)، شکل‌گیری پیوستار و شیوۀ تجزیه. اکو باور دارد: «نشانه‌ها نقطه آغاز فرآیند تفسیر هستند.»؛ بنابراین اهمیت نشانه‌ها در دست‌یافتن به تفسیر است که «به مجموعه بی‌پایانی از پیامدهای تصاعدی و جلورونده می‌انجامد». نشانه‌شناسی اکو به زمینه متن و بافت آن اهمیت می‌دهد؛ از این‌روی اکو را یک منتقد یا نظریه‌پرداز فرهنگی می‌شناسیم؛ چراکه او نشانه‌شناسی را در بستر فرهنگ طرح می‌کند.

۵. نمود رمز در طلسم‌های ایرانی- اسلامی براساس نشانه‌شناسی امبرتواکو

هنرهای بصری در اسلام مانند دیگر هنرهای تصویری، ساختار و مبانی خاص خود را دارند. این اصول را در ماهیت کلی آموزه‌های اسلامی می‌توان یافت و در جوهرۀ وجود معنوی رمزها مشاهده کرد. فرم‌ها و نمادها دربردارندۀ پیام‌هایی از دنیای ماوراء هستند. نشانه‌های رمزگون به فرم و ترکیب‌های ساختاری آن کمال می‌بخشد و بدان نیرو می‌دهد. می‌توان گفت جوهر اصلی رمز، انعکاسی از عالم خیال است که به واقعیت‌های عالم برون وفادار نیستند.

طلسم‌ها به‌عنوان یکی از نمودهای بارز این امر، مفهوم نماد و رمز در هنر اسلامی را به‌نحوی شایسته متجلی می‌شوند. طلسمات به‌عنوان یکی از تولیدات هنر عامه، دارای عملکردی اجتماعی هستند و به امری بیرون از خود اشاره می‌کنند،

همواره آثاری ابزاری قلمداد شده‌اند، می‌توان گفت طلسم‌ها و سایر تولیدات علوم غریبه نظیر تعاویذ و حرزها و ... هنری تولیدشده برای تعداد هرچه بیشتر انسان‌هاست. هنری که گرایش دارد، حتی پایین‌ترین ذوق را نیز در جامعه پوشش دهد؛ بنابراین این قبیل ساخته‌های هنری عوام همیشه ساده و بی‌پیرایه‌اند، زیرا از زندگی مردم ساده‌ای که دنیای عینی را معیار زیباشناسی خود قرار می‌دهند برمی‌خیزد. مردم بی‌تکلفی که حتی در سخن گفتن، صریحتاً در روشنی و کوتاهی مطلب خویش را بیان می‌دارند. آن‌ها هر چه سودمند است، زیبا برمی‌شمرند. از طراوت و زیبایی طبیعت تا شادابی و تندرستی انسان و حیواناتشان و دیگر نماد و تمثیل‌های هنر درباری در آن جای ندارد. اندیشه‌های اجتماعی اقوام مختلف با عناصر متعددی ازجمله رمزها بروز پیدا می‌کند. از ادراک این عناصر دنیای نهفته‌ای کشف می‌شود که غنایی غیر قابل تصور دارد و آکنده از تمثیلات بسیار است. طلسم عنصری است که ما را با بسیاری از اندیشه‌ها و باورهای کشف‌شده پیشینیان که در لایه‌های زیرین حیات آنان جاری و ساری است، آشنا می‌سازد.

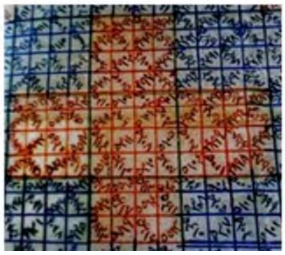
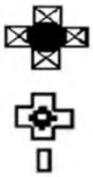
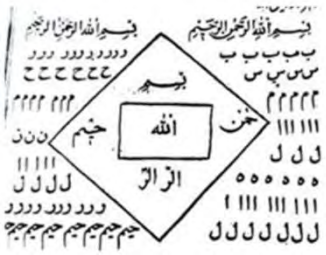
در کندوکاو باورهای عامیانه، طلسم‌ها ازجمله غنی‌ترین و متنوع‌ترین عناصر فرهنگی است که هنوز زوایای پنهان بسیاری دارد. باورهای عامیانه ما به یاری نمادها، استعاره‌ها، علائم، رمزها و زبان سحر و جادو در قالب الفاظ و اعمال جلوه‌گر می‌شود. طلسم را می‌توان یکی از نخستین ظواهر فرهنگی بشر به شمار آورد و آن را با اجتماعی شدن انسان برابر دانست. در این زمینه و در رابطه با آثار طلسمی، ایران یکی از غنی‌ترین سرزمین‌ها به‌شمار می‌رود. اشیاء طلسم گونهٔ بی‌شماری که از ایران پیش از تاریخ، ایران باستان و دوران اسلامی به‌دست آمده، گواه این ادعاست. اما بدون شک دوران طلایی و درخشان آن طلسم‌های ایرانی بعد از اسلام است. (در ایران روزگار قاجار گرایش به تولید و بهره‌گیری از طلسمات و تعویذها به اوج خود می‌رسد.) همان‌طورکه از منطق امر بر می‌آید، طلسمگر اثر خویش را به منظور خلق یک اثر هنری، پدید نمی‌آورد، بلکه هدف وی غالباً به تصویر در آوردن نمادیست تا خواهان خویش را از نیروها و قدرت‌های مافوق‌الطبیعه آن بهره‌مند سازد و کسب درآمدی کند. نقوش حاصل با وجود سادگی و فرم خام‌دستانه خویش گویا صرفاً بستری هستند تا طلسم‌گر، آیات، عبارات، اعداد و جداول و هر آنچه بر اساس نیات مخاطب خویش می‌خواهد، در آن قرار دهد و ترکیب نقش و حروف و اعداد ، جاذبه بصری در بیننده ایجاد می‌کند و حسی رمزگونه و پیچیده به همراه آورد.

این اشیاء خاص، مکتوب و شامل نوشته و تصویر هستند. علائم نوشتاری و اعداد نیز جزئی از تصویر محسوب می‌شوند. اعداد، نوشته‌ها و سایر علائم تصویری، بیشترین نقش را در اشیاء اعتقادی دارند. این علائم و نقوش روی مواد مختلفی از قبیل: فلزات، کاغذ، پوست، چوب، سنگ و ... با مواد و ابزار متفاوتی توسط ساحر ترسیم می‌شوند. تاریخ ما که از گذشته بسیار دور همواره تنگاتنگ مذهب و هنر قرار داشته، نشان می‌دهد اشیاء اعتقادی (حرزها، تعاویذ، طلسم‌ها و ...) و تمامی نمادهای موجود در آن‌ها برای نیاکان ما پرمعنا بوده‌اند.

از حیث بصری، نمادهای رمزی موجود در طلسم‌ها را می‌توان به چندین گروه تقسیم کرد:

- نمادهای هندسی (دایره، مثلث، چهار ضلعی، هشت ضلعی و ...)

-

تصویر ۱: بخش مرکز یک طلسم دیوار کوب اواخر قرن ۱۹م(تناولی،۱۳۸۷ : ۳۶). تصویر ۲: طلسمی از کتاب کنزالحسین، (تناولی،۱۳۸۷: ۲۸).

در دو تصویر بالا که از طلسم‌های دوره اسلامی هستند، کاربرد نمادهای هندسی مشاهده می‌شود. نمادهایی که در هنرهای مختلف اسلامی نیز نمودی آشکار دارند. مادهای انسانی (فیگور انسان در حالات مختلف) و خط نوشته‌ها و اعداد (حروف ابجد، حروف طلسمی (لایقرایی)، اعداد رمزی و ...) نیز از دیگر نمادها هستند که در تصویر۳ مشاهده می‌شود.

تصویر۳: طلسم دو زن ، برنج اوایل قرن بیستم م (تناولی، ۱۳۸۷: ۶۵).

نمادهای حیوانی (پرنده، عقرب، ماهی، شیر، مار و ...)

تصویر۴: طلسم ماهی، برنج اوایل قرن ۱۹ م (تناولی،۱۳۸۷: ۸۸)

اشکال اشیاء (قفل، نعل، ستاره، خورشید و ...) نیز از دیگر طرح‌های رایج در طلسم‌های اسلامی هستند که می‌توان آن‌ها را نوعی نماد فرهنگی دانست.

تکرار شدن این نمادها و نقوش در طلسمات متأثر از تفکری است که جهان از اجزای بسیار ریزی تشکیل شده است. این واحدها و اجزا برابر هستند و از یکدیگر متمایز شده‌اند؛ بنابراین انسان به سبب عدم رقابت با خداوند می‌تواند به ترکیب مجدد آن اجزای طبیعت، به هر طریقی که خود مناسب می‌داند، بپردازد؛ بنابراین علت اختیاری بودن تزئین و

ترکیبات عناصر و تجرید همین است (گرابار، ۲۲۴:۱۳۷۹). رمزی بودن نقوش یکی از خاصیت‌هایی است که قدرت تأویل اثر هنری را در هنر اسلامی افزایش می‌دهد که از توانایی‌ها و جذابیت‌های هنری آن محسوب می‌شود.

در تفکر اسلامی سیر وجود از ظاهر به سوی باطن جهت می‌یابد؛ بدین گونه که هنرمند اسلامی در تولیدات خیال‌انگیز خود از عالم کثرت، کمال حسن را در جمال و جلال الهی روشن می‌یابد. در ورای این تفکر، هنرمند مسلمان مفهوم کیفی رنگ، فرم و فضا را در عالم تصور به دور از حواس ظاهر درمی‌یابد. جوهر حقیقی را از عالم مثال بازگو می‌کند و همین امر هنر اسلامی را به دور از عالم ظاهر و جسمانی نمودار می‌کند. مفهوم کیفی فضا در هنرهای بصری به علت پیوند آن با عالم ملکوت بیش از توجه به عالم ظاهر است. در هنر اسلامی رمزها، نشانه‌ها و نمادها در قالب نقش‌ها و رنگ‌ها، هر یک گواه بر جلوهٔ ازلی هر پدیده هستند. به‌طور کلی «یکی از مهم‌ترین زمینه‌های رابطهٔ هنر و مذهب را در سمبول‌سازی انسان می‌توان جست‌وجو کرد. هنر با تکیه بر مبانی دین، زمینه و فضای مناسب رشد و کمال انسان را فراهم می‌کند. درواقع، هنر با الهام از اصول و باطن دین قادر به ایجاد فضایی می‌شود که انسان را به باطن اشیاء و مفاهیم آن متوجه می‌سازد» (نقی‌زاده، ۲۷۶:۱۳۸۷).

زیستن انسان در جامعه توأم با تأثیرپذیری از فرهنگ آن جامعه است. اجتماع از رهگذر تبلیغ و تبیین اعتقادات اساسی ارزش‌ها و رفتارهای پذیرفته‌شده، نمادهای فرهنگی خود را در بین مردم رواج می‌دهد. از عناصر مهم فرهنگ ایرانی-اسلامی هنر است. هنرمند اسلامی هنرش را در خدمت حقیقت قرار داده است و از این رهگذر تحت تأثیر آموزه‌های اسلام است. هنر در یک ارتباط دوسویه با فرهنگ از آن تأثیر می‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد. می‌توان گفت هنر ایران در عصر اسلامی با تأثیرگرفتن از دین جنبه‌ای لاهوتی یافت. هنرمند مسلمان با به‌کارگیری آرایه‌ها و نمادهای اعتقادی، این آرایه‌ها را وسیله‌ای در جهت بیان عقاید دینی و مذهبی خود قرار داده است و پیوند میان نمادهای فرهنگی با ایمان و عقاید مذهبی، نوعی جاودانی اصالت و خلوص را در آثار آن‌ها بازتاب می‌دهد.

طلسم‌های اسلامی، به‌عنوان یکی از عالی‌ترین نمونه‌های میراث گرانبهای فرهنگ دینی در عرصهٔ هنر برای بشر به جا مانده‌اند. دوران اسلامی در هنر ایران است که ماحصل تفکر متعالی اسلامی و شیوهٔ سلوک هنرمندان عصر اسلامی است، هنرمندانی که در نسبت با حقیقت مظهر وجه لطف حق شده و همواره با هنر خود متذکر آن ذات یگانه بوده‌اند. همچنین ابزار هنری دست‌ساز آنان نیز تابع همین مقام و حال صفاتی یافته که مبین همان جلوه از صفت هنرمند در ساحت قرب به حق است.

با استناد به آرای برخی از هنرمندان مسلمان از هنر می‌توان چنین تفسیری ارائه کرد که: «هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیا بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است؛ زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۴:۱۳۷۶). اگرچه شاید این تعریف جامعیتی بر همهٔ

کارکردهای هنر اسلامی نداشته باشد ؛ اما در اشاره به موضوع مورد بحث، یعنی طلسم‌های ایرانی- اسلامی قابل استناد است، زیرا نمادها، سمبل‌ها و نقوش رمزگون در این هنر شرافتی دارند که به تبع غایت هنر حاصل شده است و آن را در تجلی‌بخشی معنویت و روحانیت در قالب ماده یاری می‌کند.

نتیجه‌گیری

جایگاه سمبلیک و ارزش محتوایی نشانه‌ها در هنر اسلامی به مراتب بیشتر از ارزش بصری آن است. در این حوزهٔ هنری، با اینکه اصول زیبایی‌شناسی ویژه و مدونی جهت آرایش عناصر تصویری در سطح اثر به‌کار رفته است و همین نظام بصری مستحکم است که حیرت شرق‌شناسان و متخصصان هنر اسلامی را به خود جلب کرده است، به نظر می‌رسد که مبانی اعتقادی و کاربرد رمزگونهٔ اجزاء ترکیب از اهمیت بیشتری برخوردار است. نشانه‌های رمزی در تفکر اسلامی جایگاه خاصی دارند. در قرآن نشانه‌های متعددی برای اثبات موضوع‌های هستی بیان شده است. هر نشانه گواه بر ذات شهودی است. هنر زبان ترجمهٔ عالم معنا و ملکوت هستی و بستر و عامل جریان معرفت و عرفان به دنیای حس و جهان محسوس است. هر شکل ظاهری به‌وسیلهٔ یک واقعیت درونی که همان ماهیت یا جوهر نهان و درونی آن است، تکمیل می‌شود. ظاهر همان شکل ملموس و کمیت‌پذیر است که همهٔ اشیاء دارند. برای شناخت هر شیء یا رنگ نه‌فقط واقعیت ظاهری، بلکه باید واقعیت باطنی آن یا همان زیبایی ابدی هر چیز را جست‌وجو کرد که در آن نهان است. رمزپردازی جزئی از ساختار فرهنگ، اندیشه و تفکر بشر در تمامی ادوار محسوب می‌شود و تمام آیین‌های عبادی و نیایش‌های انسان از ابتدا آمیخته با این نمادهای رمزی بوده و به نحوی سمبولیک اجرا می‌شده است. حضور این عناصر رمزگون در هنر اسلامی ما را به سرچشمه‌های غنی حکمت و معرفت رهنمون می‌سازد، زیرا آثار هنری تمدن اسلامی چیزی جز بیان زیباشناسانه متون عرفانی و حکمت اسلامی نیست. زبان تمثیلی و نشانه‌های رمزی در طلسم‌های دوران درخشان اسلامی نیز به زیبایی مورد استفاده هنرمندان مسلمان قرار گرفته و می‌توان گفت که این آثار از حیث معنایی و همچنین از بُعد بصری نمونه‌های ارزشمند به‌جای مانده از دوران اسلامی هستند. طلسم‌های ایرانی- اسلامی به‌عنوان یکی از نمودهای بارز این امر، مفهوم نماد و رمز در هنر اسلامی را به‌نحوی شایسته متجلی می‌نمایند. براساس نظریات نشانه‌شناسی اکو می‌توان نتیجه گرفت که تبلور رمز در هنر ایرانی- اسلامی ریشه در بنیان‌های فرهنگی دارد که همواره تنگاتنگ مذهب بوده است که وی با عبارت رمزگذاری فرهنگی از آن یاد می‌کند. هر چند خالقان این تصاویر هیچ‌گاه خود را هنرمند نمی‌پنداشتند و تصوری نداشتند که طرح‌های آن‌ها هنر محسوب می‌شود. آن‌ها در نهایت سادگی و درعین‌حال پیچیدگی با بیانی اسرارآمیز، تمام تلاش خود را می‌کردند تا اثری به تصویر بکشند که پیرو تعالیم اسلامی و فرهنگ دینی زمانه خود بوده و درعین‌حال متناسب با نیات و حالات مخاطب خویش باشد.

منابع

کتاب‌ها

قرآن کریم

استیور، دن. (۱۳۹۴). *فلسفه زبان دینی*، ترجمهٔ ابوالفضل ساجدی، چاپ دوم، تهران: ادیان.

اکو، امبرتو. (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، چاپ پنجم، تهران: نشر ثالث.

اکو، امبرتو. (۱۳۹۷). *نشانه-تاریخ و تحلیل یک مفهوم*، ترجمهٔ مرضیه مهرابی، چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی.

بورکهارت. تیتوس. (۱۳۶۵). *هنر اسلامی زبان و بیان*، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، تهران: سروش.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی: تحلیلی از داستان‌های عرفانی - فلسفی ابن سینا و سهروردی*، چاپ ششم، تهران: علمی- فرهنگی.

دهقان، مصطفی. (۱۳۸۶). *جام نو و می کهن: مقالاتی از اصحاب حکمت خالده*، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

رحمتی، انشاءالله. (۱۳۹۴). *هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)*، چاپ دوم، تهران: متن.

گرابار، اولگ. (۱۳۷۹). *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، جلد اول، تهران: پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۳). *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشالله رحمتی، چاپ سوم، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: سوره.

نقی زاده، محمد. (۱۳۸۷). *مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانینه، چاپ چهارم، تهران: جامی.

مقالات:

ارجمندی، مهدی. (۱۳۸۱). «زیبایی، قداست، دین»، فصلنامه هنر، شماره بیست و هشتم.

اکو، امبرتو. (۱۳۷۷). نقد تحلیلی تصویر، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، فصلنامه عکاسنامه.

ضمیران، محمد. (۱۳۸۵). امبرتو اکو و نشانه‌شناسی، مجله فرهنگی و هنری بخارا (ویژه‌نامهٔ امبرتو اکو)، تهران، سال نهم، شمارهٔ ۵۲، ص۲۲۲.

منابع لاتین

Eco, U. (۱۹۷۶). A Theory of Semiotics, Indiana University Press, Bloomington, London.

Guenon, R. (۲۰۰۱). "Symbols of Sacred Science". Sophia Perenis Hillsdele Ny.

Schuon.f. (۱۹۹۳). The Transcendental unity of religions. Quest books.