

کارکرد معنایی دلالت‌های صریح و ضمنی در مطالعه موردی آثار محمد سیاه‌قلم

ابوالقاسم دادور*، مریم خیری**

تاریخ دریافت: ۹۱/۰۳/۱۰

تاریخ تصویب: ۹۱/۱۰/۳۰

چکیده

در بررسی آثار نقاشی، همچون دیگر آثار تصویری، ما با سطوح مختلفی از نشانه‌ها روبه‌رو می‌شویم که این سطوح به‌وجودآورنده معنا در آثار هستند. روابطی که بین نشانه‌ها و نظام‌های رمزگانی در آثار نقاشی به کار می‌رود، دلالت را به‌وجود می‌آورد، بنابراین دریافت اولیه مخاطب در برخورد با سطوح اولیه آثار باعث به‌وجود آوردن معنایی می‌شود که از رابطه دلالتی صریح نشئت گرفته است. آنچه در پی آن می‌آید و موجب گسترش معنا و رفتن به سطوح دیگری از نشانه‌ها می‌شود، به دلالت‌های ضمنی اثر شکل می‌دهد. مسئله اصلی در این تحقیق بررسی دلالت‌های به‌کاررفته در آثار محمد سیاه‌قلم (مطالعه موردی این آثار) با رویکرد نشانه‌شناسی است. از این دیدگاه، به متغیرهایی همچون نقش دلالت‌های ضمنی و صریح، عوامل اجتماعی و فرهنگی و حضور آیین‌ها و باورهای اساطیری توجه می‌شود. همچنین، تلاش می‌شود که به پرسش‌هایی نظیر کارکرد دلالت‌های ضمنی در آثار محمد سیاه‌قلم و اینکه چه بینامتنیتی را در این آثار پیش می‌کشد پاسخ داده شود.

در این مقاله با روش تحلیلی - توصیفی و با این فرضیه که در آثار محمد سیاه‌قلم می‌توان از طریق دلالت‌های ضمنی و رمزگان‌های تصویری موجود در این آثار، ارتباطی بین این رمزگان‌ها با آیین‌ها و نمادهای شمنیسم یافت، این آثار را مطالعه می‌کنیم.

کلیدواژه‌ها: دلالت‌های ضمنی، دلالت‌های صریح، نظام‌های رمزگانی، شمنیسم، محمد سیاه‌قلم.

مقدمه

خودش تولید می‌شود. با توجه به این عوامل، نقش هر یک از آن‌ها (عوامل) در تولید معنا در نظامی زنجیره‌ای شکل می‌گیرد و اهمیت بسزایی دارد؛ بدین معنا که هر یک از این عوامل می‌توانند با کنار هم قرار گرفتن، در یکدیگر تأثیر بگذارند و گاه خوانش را تغییر دهند.

در این پژوهش با تأکید بر دلالت‌های ضمنی و صریح، بررسی موردی چند اثر از آثار محمد سیاه‌قلم انجام می‌شود. در این میان باید به بافت فرهنگی که این آثار در آن به وجود آمده‌اند

عوامل متعددی باعث به‌وجود آمدن معنا در متون تصویری و نوشتاری می‌شود؛ مانند نظام‌های رمزگانی، محورهای همنشینی و جانشینی، فرایند دلالت و تداعی، دلالت‌های ضمنی و صریح، بینامتنیت و درون‌متنیت. در نهایت، باید این موضوع را نیز در نظر گرفت که موقعیت‌های زمانی-مکانی نیز در معنای اثر تأثیرگذارند؛ به‌طوری‌که هر متنی در یک موقعیت مکانی-زمانی و با توجه به بافت فرهنگی، اجتماعی زمان

نیز توجه شود. این آثار در موزه‌سرای توپقاپی استانبول نگهداری می‌شوند.

برخی از محققان او را حاج محمد هروی و غیاث‌الدین نقاش می‌دانند. برخی نیز او را هنرمندی ترک و یا چینی معرفی کرده‌اند. گفتنی است که محدودیت‌های موجود در این پژوهش، مانند نحوه گردآوری آن، که کتابخانه‌ای و اسنادی است، و استفاده از ابزارهایی همچون عکس و اینترنت و نیز وجود نظریه‌های متعدد درباره هویت و ملیت این هنرمند کار تحقیق را دشوارتر کرده است.

این عامل به‌طور مسلم باعث به‌وجود آمدن تفسیرهای متعدد در معنای تولیدشده از دلالت‌های صریح و ضمنی این آثار می‌شود، زیرا شناسایی بافت فرهنگی و مکانی که آثار در آن خلق شده است، می‌توانست در خوانش و همچنین به چرایی و چگونگی خلق نظام‌های رمزگانی این گونه آثار کمک شایانی کند.

در این پژوهش بر اساس تعدادی پیش‌فرض، محمد سیاه‌قلم را هنرمندی نقاش می‌دانیم که به‌صورت واقع‌گرایانه رویدادهایی از زندگی مردم بیابان نشین و صحراگرد با باورهای شمنیستی را موضوع کار خود قرار داده است. ابتدا به مفاهیم بنیادین به‌کاررفته اشاره می‌شود، و سپس به صورت موردی، آثار وی با رویکردی نشانه‌شناسانه و بر اساس این فرضیه که محمد سیاه‌قلم از باورهای شمنیستی در آثارش استفاده کرده است، به سؤال‌هایی نظیر اینکه آیا نشانه‌های تصویری به‌کاررفته در این آثار از دلالت‌های ضمنی یاری جسته یا خیر، آیا این دلالت‌ها با نمادهای شمنیستی و آیینی در ارتباطند یا خیر، پاسخ مناسب دهد.

همان‌طور که می‌دانیم، نشانه از پیوند بین دال و مدلول تشکیل شده است و رابطه بین این دو را دلالت^۱ می‌نامند. از نظر سوسور نشانه همیشه دو روی دارد: دال و مدلول. دال بدون مدلول و همین‌طور مدلول بدون دال وجود ندارد و رابطه این دو رابطه‌ای موجود و همیشگی است. همچنین، ارزش نشانه نیز در یک بافت متنی حاصل می‌شود؛

بنابراین نشانه به‌جز معنایی (مدلولی) که به وجود می‌آورد، در تعامل با دیگر نشانه‌ها و رابطه‌ای که با دیگر نشانه‌ها در یک بافت پیدا می‌کند، می‌تواند به دلالتی خاص اشاره کند. به‌طور مثال، در آثار محمد سیاه‌قلم ما با نشانه‌هایی نظیر پیکره‌هایی با صورت‌هایی دیوانند روبه‌رو هستیم.

جایگاه این پیکره‌ها در کنار یکدیگر و وجود نشانه‌هایی همانند دستمال‌های گره‌دار، گل و زنجیر و شاخ باعث می‌شود که ما این پیکره‌ها را در بافتی غیرمعمول ببینیم؛ یعنی کنار هم قرار گرفتن نشانه‌های مختلفی که ذکر شد، باعث به‌وجود آمدن بافت می‌شود و ارزش این نشانه‌ها در درون بافتی که به‌وجود می‌آورند، معنایی را شکل می‌دهد که دلالت‌های ارجاعی به باورهای اساطیری - آیینی است. این رابطه (دلالت و نشانه) باعث به‌وجود آمدن تقسیم‌بندی نشانه از دیدگاه پیرس، زبان‌شناس آمریکایی، می‌شود، یعنی نشانه نمادین، نمایه‌ای و شمایی. «نشانه نمایه‌ای به روابط علت و معلولی بین موضوع و نشانه برمی‌گردد. نشانه‌های شمایی بیشتر منش «خصلت‌نما» دارند؛ یعنی منش اصلی موضوع را نشان می‌دهند و البته دلالت‌های ضمنی نیز به همراه دارند و دلالت‌های ضمنی نیز در نشانه‌های نمادین نقش مهمی ایفا می‌کنند» (احمدی، ۱۳۸۱: ۴۴).

در واقع، در نشانه نمادین دلالت ماهیتی قراردادی بین دال و مدلول دارد. در آثار محمد سیاه‌قلم نشانه‌ها بیشتر کارکرد نمادین - نمایه‌ای دارند؛ یعنی هم رابطه علت و معلولی را در خود دارند و هم به معنایی قراردادی اشاره می‌کنند. به‌طور مثال، وجود نشانه دستمال گره‌دار در برخی آثار هم به‌دلیل رابطه علت و معلولی است (دستمال گره‌دار به دلیل نشان دادن اجرای اعمال مذهبی در اثر وجود دارد) و هم حکایت از بار نمادینی دارد که به اعتقادهای این پیکره‌ها به کارکردهای جادویی آن اشاره می‌کند.

دلالت و رمزگان

دلالت‌ها نقش بسیار مهمی را در تولید معنا بر عهده دارند. در واقع، در جهان متنی چه نوشتاری

1. Signification

و چه گفتاری و چه دیداری، دلالت نوعی انتقال معناست. مسلماً دانستن این نکته که فرایند تولید معنا بر اساس دلالت چگونه صورت می‌پذیرد، بازتاب خوبی در تحلیل چگونگی معناسازی در ذهن مخاطب خواهد داشت. در این میان، «امبرتو اکو» تعریف بسیار دقیقی از دلالت داده است. دلالت زمانی اتفاق می‌افتد که گیرنده، انسان تفسیرگر باشد که از طریق دستگاه رمزگان موجود در دلالت، قادر به شناسایی و تفسیر موضوع است؛ بنابراین فرایند دلالت در هنرهای دیداری، مانند نقاشی به‌واسطه تصویر و پیام ذهنی (ذهنیت) هنرمند شکل می‌گیرد.

جدا از آنکه نشانه‌ها در دستگاه رمزگان اثر هنری خود نیز سازنده دلالت معنایی دیگری موازی با ذهنیت هنرمند است، دلالت یک پدیدار انسانی است که پیام در یک طرف و گاه دو طرف به یک مخاطب انسانی مرتبط می‌شود. این فرایند انتقالی پیام به یاری رمزگان ممکن است. در واقع، رمزگان‌ها اساس نظام‌های دلالتی‌اند؛ در نتیجه هر دال مدلولی و هر واژه معنایی دارد، اما این معنا گاه دلالت‌هایی صریح (غیرضمنی) و گاه ضمنی یا غیرمستقیم دارد. دلالت صریح معنای مستقیم و عامه‌فهم آثار است و دلالت ضمنی به نوعی به معنای بیرونی و لایه‌ای اثر اشاره دارد.

«اروین پانوفسکی^۱ محقق تاریخ هنر اروپا مدعی است که دلالت صریح در تصاویر و به‌طور کلی هنرهای تجسمی، همان معنا و دریافتی است که همه افراد در برخورد با آن اثر در ذهنشان نقش می‌بندد. واژه دلالت ضمنی یا معنای التزامی بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی-اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد. بدیهی است که سن و سال مخاطب، طبقه، جنسیت و پایگاه فرهنگی او در فهم و افاده معنای ضمنی پدیده‌های هنری نقشی انکارناپذیر ایفا می‌کند» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۱۹). با توجه به آنچه گفته شد، دلالت‌های صریح در آثار هنری، به‌خصوص نقاشی، در نگاه مخاطب همان معنای اولیه را به‌وجود می‌آورد، یعنی

منطبق کردن عینی دال بر مدلول، اما در لایه بعدی این دلالت‌های ضمنی است که به عواملی نظیر عوامل درون‌متنی و بینامتنی ارجاع می‌دهد و باید معنای اثر را از دل این دلالت‌های ضمنی بیرون کشید و نظام‌های رمزگانی را کشف کرد. یکی از این دلالت‌های بینامتنی، رمزگان‌های فرهنگی است.

«رمزگان فرهنگی در هر پرده نقاشی، آن دسته از کدهایی هستند که دلالت خود را بیرون از پرده و حتی خارج از هنر نقاشی و نگارگری به معنای کلی آن به دست می‌آورند. کاربرد عناصر زندگی اجتماعی و فرهنگی در پرده، از شیوه لباس پوشیدن و آرایش موها تا نشانه‌هایی از آداب رفتاری، معماری، موسیقی، شکار، گل‌آرایی، کنار هم نشستن و نظم عناصر تصویری در پس‌زمینه‌هایی که به‌ویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می‌شوند، همچون تصاویر زندگی روستایی یا شهری، آرایش صحنه در خانه‌ای، قصری، معبدی، همه کدهای فرهنگی محسوب می‌شوند» (احمدی، ۱۳۸: ۷۴).

برای مثال در آثار محمد سیاه‌قلم با صحنه‌هایی از زندگی روزمره مثل نوشیدن، رقصیدن و سازنواختن می‌توان روبه‌رو شد.

این نشانه‌های تصویری دلالت‌های صریح آثار محمد سیاه‌قلم است که با برخورد اولیه به این موضوع‌ها ارجاع می‌دهد؛ اما در برخورد با نشانه‌ها و نظام‌های رمزگانی ضمنی مانند نظام پوشاک و نوع آرایش ریش‌ها رمزگان‌های فرهنگی را می‌توانیم بازشناسیم که به ارجاع‌های بیرونی دلالت دارند. این فرایند دلالت در آثار محمد سیاه‌قلم برخورد اولیه ما با آثار را تحت تأثیر قرار می‌دهد و حال همان موضوع‌های روزمره جای خود را به موضوع‌هایی می‌دهد که ریشه در آداب و رسوم آیینی دارند. بنابراین «در دلالت صریح با مدلولی روبه‌رویم که به‌صورت عینی و چنان‌که هست به تصور در آمده است. حال آنکه دلالت‌های ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی‌ای هستند که به‌واسطه صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شوند» (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۷). در نتیجه آنچه گفته شد،

حال باید با توجه به نظام‌های رمزگانی موجود در آثار محمد سیاه‌قلم برخی از آثار وی را از طریق دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌شناسی کرد.

بررسی موردی آثار محمد سیاه‌قلم

محمد سیاه‌قلم از جمله هنرمندان دوران هرات است که پژوهشگران در خصوص زندگی و چگونگی خلق آثار وی به پاسخی قطعی نرسیده‌اند. درباره زندگی او و آثارش که امروزه این آثار در موزه توفق‌پایی و دیگر موزه‌ها حفظ و نگهداری می‌شود، نظرهای متعددی وجود دارد که بعضاً همدیگر را نیز نقض می‌کنند؛ برخی وی را با حاجی محمد نقاش هروی، نقاش دربار، سلطان حسین بایقرا، یکی می‌دانند. برخی پژوهشگران ترک وی را دارای هویتی ترکی و برخی دیگر از پژوهشگران آثار وی را تجسمی از بازرگانان روسی می‌دانند.

کلود آنه^۱ سال ۱۹۱۳ در کتابش اظهار داشت که پیکره‌های محمد سیاه‌قلم عجیب است. پیکره‌ها جامه‌ای ضخیم بر تن و کفش‌های غریبی بر پا دارند. نوع ویژگی‌های آن‌ها هیچ‌گونه شباهتی با هنر ایران ندارد. بینی‌های پهن، ریش‌های دراز و پرپشت، همچنین سربندهای پیکره‌ها و گلدان طلایی که در این آثار دیده می‌شود، بیشتر به نقاشی‌های چینی شبیه است؛ ولی پیکره‌ها چینی نیستند (آژند، ۱۳۸۷: ۳۰۴). برخی پژوهشگران موضوعات دیوها را شمن و منسوب به دربار محمد فاتح در استانبول دانستند. در این زمینه می‌توان به امل اسین، هنرشناس ترک، اشاره کرد که این آثار را به بخش‌های ترک آسیای میانه و مربوط به فرهنگ بودایی و شمنی این مناطق نسبت داد. بیهان قارامقارالی «بعضی از این تصاویر را ظاهراً با طریقت‌های تصوف مرتبط می‌داند از میان این طریقت‌های تصوف، آئاتولی عقاید طریقت برکی و شمنی تداوم یافته است» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۱).

به نظر می‌رسد برخی از رمزگان‌های تصویری آثار محمد سیاه‌قلم به نمادهای به‌کاررفته شده در آیین‌های شمنیسم دلالت می‌کند. آیین شمنیسم

یکی از قدیمی‌ترین آیین‌های بدوی است که میرچا الیاده آن را عمدتاً پدیده‌ای دینی مربوط به سیبری و آسیای مرکزی می‌داند. با توجه به موارد ذکر شده درباره اظهارنظرهای مختلفی که در خصوص آثار محمد سیاه‌قلم وجود دارد، به طور مسلم راه برای تحلیل آثار وی محدود است؛ زیرا بافت فرهنگی‌ای که اثر در آن به‌وجود آمده و دلالت‌های بینامتنی که به این بافت‌های فرهنگی ارجاع دارند، در حد یک فرضیه باقی خواهند ماند. در بررسی آثار محمد سیاه‌قلم دسته‌بندی‌هایی وجود دارد که می‌توان در این پژوهش از آن‌ها یاری جست. «دسته اول که به آثار محمد سیاه‌قلم معروف‌اند، شامل موضوع‌هایی نظیر دیوها، هیولاها و دراویش می‌شوند... دسته دوم نیز بسیار به آثار هنر چین شبیه است و به شیوه آن‌ها انجام شده است» (طباطبایی، ۱۳۸: ۲۴). با توجه به این تقسیم بندی در این پژوهش به دلالت‌های ضمنی و صریح نظام‌های رمزگانی به‌کاررفته در آثار دسته‌اول پرداخته و با این پیش‌فرض که آثار محمد سیاه‌قلم به شکل واقع‌گرایانه رونمایی از سنن، آیین‌های قبایل تاتار و ترک در آسیای میانه بوده است، آثار مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرند.

در گام اول برای رسیدن به نظام‌های رمزگانی دلالت‌گر آثار محمد سیاه‌قلم باید به سطح اولیه یا به‌قول پانوفسکی سطح بازنمودی این آثار توجه کرد. در این مقاله که تعداد نه اثر مورد بررسی قرار خواهد گرفت ما در سطح اولیه این تصویرها با موجودهایی دیوماند سروکار داریم که در قالب هیئت انسانی در حال نزاع، رقصیدن، نوشیدن و نواختن، بریدن درخت، دزدیدن اسب، انسان و یا با حالتی نصیحت‌وار و تهدیدکننده روی یک پا ایستاده و به چوب‌دستی خود تکیه داده‌اند، تصویرسازی شده‌اند.

در واقع، در سطح اولیه ما با نشانه‌هایی روبه‌رویم که به این موضوع‌ها دلالت می‌کنند. این دلالت‌ها که دلالت‌های صریح نام دارند، لایه‌های اولیه متن تصویری آثار محمد سیاه‌قلم را تشکیل می‌دهند؛ اما همین دلالت‌های صریح به سوی دلالت‌های ضمنی اثر راه می‌یابند و لایه‌های بعدی این آثار

را تشکیل می‌دهند. برای مثال همین رمزگانی که در برخورد اولیه دیوهای شبه انسانی را نشان می‌دهند، وقتی در ژست‌های مختلف (اعم از نواختن، رقصیدن و...) ظاهر می‌شوند، به مجموعه‌ای از نقاشی‌ها با موضوع‌های غیرمتعارف در آن زمان (حدود قرن ۹ هجری) تبدیل می‌شوند که دلالت‌های ضمنی اثر را شکل می‌دهند، یعنی ارجاع‌ها و دلالت به چرایی خلق چنین موضوع‌هایی

در محدوده زمانی و با توجه به پیشینه عدم وجود چنین تصویرهایی در آثار هنرمندان قبل از محمد سیاه‌قلم سؤال‌هایی را مطرح می‌کند که پاسخ به آن‌ها از دلالت‌های ضمنی نشئت می‌گیرد. این پیکره‌های شبه انسانی به راستی چه کسانی هستند؟ چرا می‌جنگند و می‌رقصند؟ این زندگی روزمره با وجود چنین شخصیت‌های غیرانسانی به چه معنایی دلالت می‌کند.



تصویر ۱: اسب‌دزدی دیوان، بخشی از آیین مذهبی بیابان‌گردان (آژند، ۱۳۸۷: ۲۹۷)

حضور دلالت‌های ضمنی و بافت، یعنی کنار هم قراردادن این پیکره‌ها و اعمال انسانی‌ای که انجام می‌دهند و همچنین جانشین شدن صورت‌هایی غیرانسانی و حضور نشانه‌هایی نظیر دم، پاهایی شبیه به پنجه‌های حیوانی و شاخ‌ها عواملی هستند که موجب تولید معنا می‌شوند. در اینجا لازم است به تأثیر حضور محوریت همنشینی و جانیشینی در این آثار نیز توجه شود؛ زیرا از عوامل مهم در تبدیل دلالت‌های صریح نظام‌های نشانه‌ای موجود در آثار به دلالت‌های ضمنی است. همان‌طور که می‌دانیم محوریت همنشینی از کنار هم قرار گرفتن اجزاء به شکل جلو/عقب، پس‌زمینه/پیش‌زمینه، بالا/پایین و چپ/راست به وجود می‌آید. در پیکره‌های تصویرشده به وسیله محمد

سیاه‌قلم به جای حضور همنشینانه صورت انسانی در کنار بدن‌هایی انسانی، صورت‌هایی دیوگونه با موها، ابروها و ریش‌های نامتعارف و گاهی شاخ حیوانات جانشین شده است. این جانشین شدن نشانه‌ها دلالت‌های ضمنی را به وجود می‌آورد و کل پیکره را از سطح اولیه و باز نمودی به سطح نشانه‌نمادین-نمایه‌ای پیش می‌برد. در این آثار به جزء پیکره‌ها و صورت‌ها که به دلالت‌های ضمنی دلالت می‌کنند، حضور نشانه‌های نمادین دیگر نیز راه را به این‌گونه دلالت‌ها باز می‌کنند. عناصری دلال‌تگر مانند حضور غل و زنجیر و النگوهایی که به دست و پای این پیکره‌ها بسته شده و یا حضور نشانه‌ای به شکل سم حیوانات به صورت آویزگونه در پایین

تصویرها دیده می‌شوند. وجود شاخ‌های گوزن و گاو روی سر این پیکره‌ها نیز جزء رمزگان‌های نمادین اثر به حساب می‌آیند؛ بنابراین با وجود چنین نظام‌های دلالتگر مخاطب می‌تواند از سطح اولیه به سطح بعدی اثر حرکت و معنایی را خوانش کند که به آن دلالت می‌شود. حضور موارد فوق که از آن‌ها به‌عنوان نشانه‌هایی دلالتگر و نمادین نام برده شد و تطبیق آن‌ها با نظام‌های رمزگانی فرهنگی و باورهای آیینی - اساطیری می‌توان شباهت‌هایی دید که میان قبیله‌های آسیای میانه وجود داشته است.

در شکل‌های شماره ۱ تا ۶ ما تصویرهایی می‌بینیم که در آن‌ها پیکره‌هایی در حال دزدیدن اسب، انسان، زدن حیوانات و بریدن درخت هستند. این اعمال انسانی و در عین حال غیرانسانی (به دلیل صورت‌هایی دیوگونه) نشانه‌هایی است که به‌طور ضمنی به مفاهیمی اشاره می‌کند. برخی از این پیکره‌ها همانند تصویر «دو پیکره در حال نزاع» (تصویر ۴) را یعقوب آژند در کتاب مکتب نگارگری هرات رونگاری غیاث‌الدین نقاش از درهای ورودی معابد بودائیان در شهر کامل می‌داند (آژند، ۱۳۸۷: ۳۲). یعنی ارجاعی را که این تصویرها به‌دست می‌دهند،

این‌گونه تفسیر می‌کنند. این تصویرها را می‌توان از دیدگاهی دیگر، دلالت به بازنمایی مراسم شمنیسم میان اقوام آسیای میانه نیز دانست که در قسمتی از آیین شمنیسم به این نزاع‌ها اشاره می‌شود. «شمن‌ها در شکل حیوانی خود با یکدیگر نزاع می‌کنند و اگر این همزاد حیوانی در این جنگ کشته شود، شمن خیلی زود خود را می‌کشد» (الیاده، ۱۳۸۸: ۱۶).

در آیین شمن‌های آسیای میانه، شمن که فردی پوشیده در ماسک است، یک همزاد حیوانی دارد که هنگام استفاده از نقاب، به همزاد آن موجود تبدیل می‌شود و در قالب همزاد با همزاد شمن دیگر جنگ می‌کند. درباره‌ی نوع پوشش پیکره‌ها و صورت‌ها نیز وجود نظام فرهنگی - آیینی مردم مناطق آسیای میانه ارجاع‌هایی را پیش می‌کشد که شمن‌های آن‌ها با پوششی با شاخ، دم و همین‌طور موها و ریش‌های بلند ظاهر می‌شدند. «شمن کلاهی آهنی را که دو طرف آن خمیده و نماد دو شاخ است در سر دارد» (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۴۶). برخی از این شاخ‌ها به شکل شاخ گوزن هستند.

میرچا الیاده در کتاب شمنیسم به این موضوع اشاره می‌کند که در دوره‌ای در ترک‌های باستانی پرستش گوزن نر اهمیت زیادی دارد که در



تصویر ۲: تازیانه‌زدن بر اسب (آژند، ۱۳۸۷: ۳۴۰)



تصویر ۳: دیو و آیین اسب‌دزدی، بخشی از آیین مذهبی بیابان‌گردان (آژند، ۱۳۸۷: ۳۰۱)



تصویر ۴: دو پیکره در حال نزاع (آژند، ۱۳۸۷: ۳۳۰)

شمن به واسطه این دو به قدرت‌های جادویی خود دست پیدا می‌کند. در واقع، شمن از طریق درخت و آیین قربانی درخت به جهان کیهانی متصل می‌شود و از آن بالا می‌رود و از طریق اسب که مرکبی قدرتمند است به آسمان‌ها پرواز می‌کند. در این آیین درخت و اسب هر دو آیین‌های قربانی دارند. در آیین‌های شمنی گاه خود کاهن درخت را انتخاب می‌کند و مراسم قربانی شدن درخت و

آیین‌های شمنیسم، آن‌ها از این نوع شاخ استفاده می‌کردند. او معتقد است که شمن‌های ترک و تاتار از پوست درخت غان، سبیل و ابروهای با دم سنجاب درست می‌کردند و ریش‌های بلندی داشتند. برخی از تصویرهایی که در آثار محمد سیاه‌قلم وجود دارد، می‌تواند دلالت به نشانه‌هایی از آیین‌های شمنیسم آسیای میانه باشد. در این آیین، اسب و درخت دو نماد قدرتمند هستند که



تصویر ۵: دزدیدن انسان به وسیله دیو، موزه توپقاپی ترکیه

مشاهده می کنیم که می تواند دلالت به مراسم قربانی کردن اسب باشد. در آیین شفا نیز که مربوط به همین آیین شمنیسم است، اعتقاد به دزدیده شدن روح شخصی که بیمار است، توسط دیو و ارواح خبیث و برگرداندن و شفادادن آن به وسیله شمن را می توان مشاهده کرد. این موضوع در نشانه های دلالتی تصویر شماره ۵ که پیکره های خوابیده و شاید بیمار را در حال دزدیده شدن توسط یک روح خبیث و یا برگرداندن

افتادن آن را انجام می دهد. در تصویر ۶ می توانیم ارجاع هایی به این آیین داشته باشیم. آیا تصویر دو دیو یا شمن در حال قطع درخت می تواند به موضوع مراسم قربانی درخت ارجاع داشته باشد؟ آیین اسب دزدی نیز روایتی شمنی است که در آن شمن یک اسب را که بهتر است سفید باشد، انتخاب کرده و به شکلی نمادین دزدیده و به چادری برده می شود. میرچا الیاده این داستان را این گونه تشریح می کند که اسب دزدیده شده بعد از یکسری اعمال به وسیله شمن قربانی و استخوان کمر او شکسته می شود؛ به طوری که خونی بر روی زمین نریزد. در تصویرهای شماره ۳ و ۵ پیکره ها را در حال زدن تازیانه به اسب می بینیم. «تازیانه ای از ترکه سوکای در پوششی از پوست موش آبی هشت بار دور آن پیچانده می شود، با حلقه ای آهنی یا سه کولبوگا و یک پتک، یک شمشیر، نیزه و گرز (همگی این وسایل در اندازه کوچک هستند) دو روبان رنگ شده نخ و ابریشمی به این تازیانه بسته شده است. این تازیانه تازیانه اشیا جاندار نام دارد وقتی که شمن در حال انجام اعمال شمنی است از این تازیانه استفاده می کند» (میرچا الیاده، ۱۳۸۸: ۲۴۸). در تصویرهای شماره ۲ و ۳ پیکره ای را در حال دزدیدن اسب و تازیانه زدن و یا قربانی کردن اسب



تصویر ۶: بردن درخت به وسیله دیوها، موزه توپقاپی ترکیه

این فرد بیمار توسط شمن نیز دیده می‌شود. در نمونه‌های دیگر مانند تصویرهای شماره ۷ تا ۹ ما با پیکره‌هایی روبه‌رویم که دارای شاخ، دستبند و پایبند هستند. این پیکره‌ها را که در حال رقص، نواختن و نوشیدن هستند، می‌توان دلالت‌هایی ضمنی به مراسم احضار روح و روایتگری داستان‌های شمنیسم دانست. در اثر «رقص دیوها» این منظره به‌طور حتم احضار یا راندن روح را نمایش می‌دهد. شرکت‌کنندگان از ارواح تقلید، و نقاب‌های دیوها را به صورت زده به غیر از یکی که ماسکش را برای آشکار کردن صورت خود برداشته است. آن‌ها آنقدر می‌رقصند تا بیهوش شوند» (حسامی، ۱۳۸۶: ۱۱۰). در این تصویرها حضور نشانه‌گره دو دستمال فراوان دیده می‌شود. این نشانه می‌تواند دلالتگر یک نماد رمزآلود و جادویی باشد. گره یکی از علامت‌های فرخندگی و طول عمر در هنر بوداییان بوده است. جی. سی. کوپر در کتاب خود نمادهای سنتی، گره را ابزار جادوگران یا ساحران می‌داند و عمل گره‌زدن را نیروهای جادویی می‌داند. او می‌نویسد در برخی اقوام گره‌زدن عملی است که باعث جلوگیری از شر می‌شود. «آداب جادو چندین دسته‌بندی برای بست و گره قائل است و از آن شکل معین و معلومی را به‌دست می‌دهد. می‌توان این اشکال را به دو بخش ارائه داد:

۱. بست‌ها و گره‌های جادویی که علیه دشمنان انسانی استفاده می‌شوند (مثلاً در جنگ‌ها و یا در سحر و جادو) و عملکرد آن بریدن گره‌ها نیست.

۲. گره‌ها و بستن‌های مفید که وسیله‌ای دفاعی در مقابل حیوانات وحشی، بیماری‌ها و شیاطین و مرگ است» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۵: ۷۲۶).

بنابراین دستمال‌های گره‌دار در تصویرها می‌توانند رمزگانی دلالتگر به این معنای ضمنی باشند. از دیگر نشانه‌هایی که می‌توان به دلالت‌های ضمنی ارجاع داد، حضور دو پیکره در حال نواختن و نوشیدن است که در تصویر شماره ۸ می‌بینیم. در پایین صفحه دو آویز با پاهای احتمالاً گوزن و اسب در حال ضربدر قرار دارد و به پاهای هر دو پیکره نیز آلات آهنی به شکل غل و زنجیر دیده می‌شود. به نظر می‌رسد تفاوت بین شاخ‌های این دو پیکره به تفاوت بین همزادهای حیوانی این دو شمن اشاره دارد. این دو در حال نوشیدن و نواختن سازی زهی هستند.

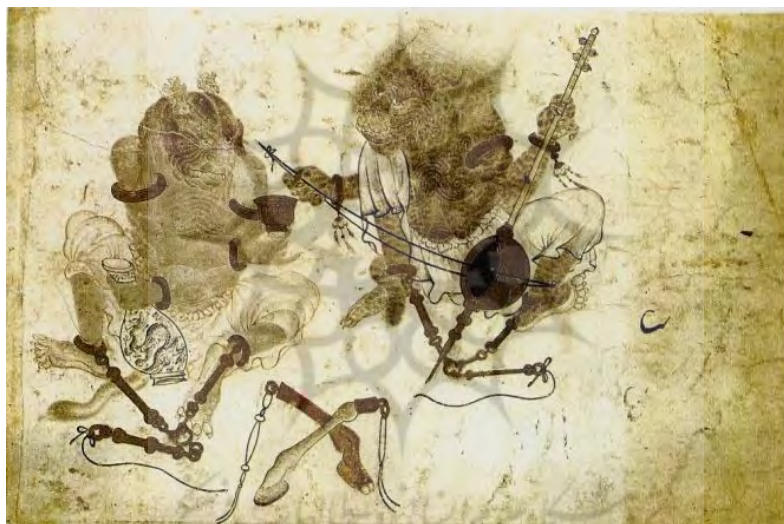
«این ساز زهی را محققى به نام فارمر همان کمانچه امروزی، یعنی سازی ایرانی می‌داند. با این حال این ساز می‌تواند سازی باشد که در آیین شمن‌های تاتاری برای راندن ارواح اهریمنی استفاده می‌شده،



تصویر ۷: رقص دیوان موزه توپقاپی ترکیه



تصویر ۸: دیوان، موزه توپکاپی ترکیه



تصویر ۹: دیوان در حال نواختن (آزند، ۱۳۸۷: ۳۳۲)

الیاده، ۱۳۸۸: ۲۸۰). ساز «کوبوز» یا «قوپوز» نوعی ساز کهن است که بین ترکمن‌ها بسیار معروف بوده است. این خنیاگران که آوازخوانان دوره‌گردی بودند، روایت‌هایی از آیین‌های چندخدایی خود را همراه این ساز می‌خواندند.

دیفو کورهان محقق ترک نیز معتقد است در آثار محمد سیاه‌قلم تأثیر زندگی و اعتقادهای اجتماع کوچ‌نشینان آسیای میانه دیده می‌شود. برخی موضوع‌های نقاشی‌های او داستان‌هایی است که به‌وسیله خنیاگران دوره‌گرد اجرا و خوانده شده است. در واقع، یک گروه از آثار او شامل

باشد. «در میان تاتارهای لید^۱ و برخی آلتایی‌ها-آنچه داریم همواره نوعی آلت موسیقی جادویی است، نه سلاح ضد اهریمنی. هیچ‌گونه تیری وجود ندارد و کمان به‌عنوان سازی زهی به‌کار می‌رود. باکای قرقیز (شمن تاتاری) جهت آمادگی برای خلسه از طبل استفاده نمی‌کند؛ اما از کوبوز^۲ که سازی زهی است، استفاده می‌کند و یا به‌طور مثال در میان شمن‌های سیبری نیز خلسه از طریق رقصیدن با آهنگ جادویی کوبوز ایجاد می‌گردید» (میرچا

1. Lebed
2. Kobuz

داستان‌هایی است که توسط تک‌نوازان از حفظ خوانده می‌شود و به اعتقادهای مذهبی و سنن مردم آسیای میانه می‌پردازند.

این فرضیه که گروهی دوره‌گرد، آیین‌های شمنی و باورهای مذهبی مردم را از برخوانی می‌کردند، مشخص می‌کند که هنر نقالی در آسیای میانه وجود داشته است. همین طور بیشتر نقاشی‌های محمد سیاه‌قلم مشخص است که برای کتاب‌آرایی کار نشده است و احتمال داده می‌شود که آن‌ها به شکل طوماری گردآوری شده و بر روی آن‌ها نقالی می‌شده است. «خطوط قراردادی حاشیه‌نقاشی‌ها نشان می‌دهد که ترکیب‌بندی‌های هنری به آسانی از زمینه بزرگ طومار نگاره‌های بزرگ جدا و در کنار هم آلبوم شده‌اند. طبق نظر شوکت ایپ شیراوغلو^۱ طومار نگاره‌ها به‌عنوان ابزار مصور متون استفاده می‌شد. این متون به‌منظور نقاله‌خوانی و روایت‌خوانی به‌کار می‌رفت که درواقع نمونه‌ای از فصل مشترک خاورزمین محسوب می‌شود و در فرهنگ شرق بسیار مشهود است. خاورشناسان همواره بر این باورند که نقاشی‌های مصور که در هنگام نقاله‌خوانی برانگیزنده تخیلات و تصورات شنوندگان بود، احتمالاً در اوایل قرن ۸ در آسیای میانه به‌کار می‌رفته و به نظر می‌رسد، طومار نگاره‌های سیاه‌قلم نیز بعدها برای این منظور به‌کار رفته باشد» (سلطانی علی‌آباد، ۱۳۸۸: ۳۵).

در مجموع آنچه در بررسی این چند اثر مشخص است، وجود دلالت‌ها و نشانه‌های رمزگانی است که به آیین‌ها و باورهای اساطیری مردم آن روزگار ارجاع می‌دهد و از طریق خوانش رمزگان‌هایی که دارای دلالت‌های ضمنی هستند، می‌توان به معانی بیرون‌متنی، رمزگان‌های فرهنگی - اعتقادی مردم آن روزگار نزدیک شد و از این طریق به تفسیرهای تازه‌تری دست یافت.

نتیجه‌گیری

در آثار محمد سیاه‌قلم نظام‌های رمزگانی آثار، دلالت‌های صریح و ضمنی دارند که در مواجهه

با دلالت‌های صریح، ما با سطح اولیه یا بازنمودی آثار روبه‌رو می‌شویم؛ یعنی آن دسته از سطوح یا لایه‌هایی که در برخورد اولیه مخاطب مفاهیم اولیه در ذهن مخاطب می‌شوند. این سطوح اولیه در آثار محمد سیاه‌قلم به نشانه‌هایی بازنمودی مانند پیکره‌های شبه انسانی با اندام‌های پیچان و صورت‌هایی غیرانسانی و همین‌طور کنش‌هایی دلالتگر نظیر تازیانه‌زدن حیوانات، بریدن درختان، رقصیدن و نواختن دلالت صریح می‌کنند. در این آثار با وجود نشانه‌های نمادین - نمایه‌ای به دلالت‌های ضمنی راه نیز گشوده می‌شود. بنابراین سطوح بعدی آثار در مواجهه با این نظام‌های رمزگانی رنگ تازه‌ای به‌خود می‌گیرد و ارجاع‌هایی به فرهنگ، پوشاک، باورها و آیین‌های اساطیری مردم آن دوره می‌دهد. در این سطح، معنا ابعاد جدیدی به‌خود می‌گیرد و دامنه تفسیر و تأویل باز می‌شود. در آثار محمد سیاه‌قلم به دلیل فقدان اطلاعات کافی و وجود فرضیه‌های متعددی که درباره هویت وی و آثارش وجود دارد، به‌طور قطع نمی‌توان ارجاع‌های موجود در دلالت‌های پیش‌آمده را قطعی دانست؛ زیرا این دلالت‌ها بر پایه بافت فرهنگی و باورهای اعتقادی است که آثار در آن و برای آن به‌وجود آمده است. با این حال زمینه‌های مشترکی را می‌توان در گروهی از آثار محمد سیاه‌قلم با اعتقادهای شمنیسم اقوام آسیای میانه پیدا کرد که موتیف‌ها و نشانه‌های موجود در این آثار را به آن‌ها ارجاع داد. در نگاه کلی، در این پژوهش تلاش شده است که در این نوع آثار، فرایندی که در آن از طریق دلالت‌های صریح و ضمنی می‌توان معنا را گسترش داد، مورد بررسی قرار گیرد و ریشه‌های مشترک بین این نظام‌های دلالتی را با نظام‌های فرهنگی و باورهای آیینی و اساطیری مردم آسیای میانه و آیین‌های شمنیسم نشان داد.

منابع شکل‌ها و تصویرها

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، چاپ اول، انتشارات فرهنگستان هنر.
- سایت اینترنتی www.altarmodeling.com به نقل از موزه قصر توپکاپی سرای ترکیه.

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۸۱)، از نشانه‌های تصویری تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری، چاپ سوم، نشر مرکز.
- آژند، یعقوب، (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، چاپ اول، انتشارات فرهنگستان هنر.
- الیاده، میرچا، (۱۳۸۸)، شمنیسم فنون کهن خلسه، محمد کاظم مهاجری، نشر ادیان، تهران.
- حسامی، مهسا، (۱۳۸۶)، بررسی آثار محمد سیاه قلم، کارشناسی ارشد گرافیک، استاد راهنما محمدعلی بنی‌اسدی، استاد مشاور فریدون امیدی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، دانشکده هنر و معماری.
- سجودی، فرزانه، (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ اول، نشر قصه، تهران.
- سلطانی علی‌آباد، فریبا، (۱۳۸۸)، عجایب‌نگاری در آثار محمد سیاه‌قلم، کارشناسی ارشد تصویرسازی، استاد راهنما مهتاب مبینی، استاد مشاور حافظ میرآفتابی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان، (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، سودابه فضایی، انتشارات جیحون، چاپ اول، تهران.
- ضمیران، محمد، (۱۳۸۳)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، چاپ دوم، نشر قصه.
- طباطبائی، زهره، (۱۳۸۲)، «استاد محمد سیاه‌قلم»، هنرنامه، شماره ۱۸.
- کوپر، جی.سی، (۱۳۷۹)، نمادهای سنتی، ملیحه کرباسیان، نشر فرشاد، تهران.
- گیرو، پییر، (۱۳۸۰)، نشانه‌شناسی، محمد نبوی، چاپ اول، نشر آگه.
- نیکوبخت، ناصر و سیدعلی قاسم‌زاده، (۱۳۸۸)، «روش‌های خلسگی شمنیسم در برخی از فرقه‌های تصوف»، مجله علمی-پژوهشی مطالعات عرفانی دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، شماره ۹.