# کارکـرد معنایی دلالت‌های صریح و ضمنی در مطالعهٔ موردی آثار محمد سیاه‌قلم

**ابوالقاسم دادور*، مریم خیری****

تاریخ دریافت: ۹۱/۰۳/۱۰
تاریخ تصویب: ۹۱/۱۰/۳۰

## چکیده

در بررســی آثار نقاشــی، همچون دیگر آثار تصویری، ما با سطوح مختلفی از نشانه‌ها روبه‌رو می‌شویم که این سطوح به‌وجودآورندهٔ معنا در آثار هستند. روابطی که بین نشانه‌ها و نظام‌های رمزگانی در آثار نقاشی به‌کار می‌رود، دلالت را به‌وجود می‌آورد، بنابراین دریافت اولیهٔ مخاطب در برخورد با سطوح اولیهٔ آثار باعث به‌وجود آوردن معنایی می‌شــود که از رابطهٔ دلالتی صریح نشــئت گرفته اســت. آنچه در پی آن می‌آید و موجب گسترش معنا و رفتن به سطوح دیگری از نشانه‌ها می‌شود، به دلالت‌های ضمنی اثر شکل می‌دهد. مسئلهٔ اصلی در این تحقیق بررسی دلالت‌های به‌کاررفته در آثار محمد سیاه‌قلم (مطالعهٔ 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 اســاطیری 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 ایــن مقالــه بــا روش تحلیلی - توصیفی و با این فرضیه که در آثار محمد ســیاه‌قلم می‌توان از طریق دلالت‌هــای ضمنــی و رمزگان‌های تصویری موجود در این آثار، ارتباطی بیــن این رمزگان‌ها با آیین‌ها و نمادهای شمنیسم یافت، این آثار را مطالعه می‌کنیم.

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

## مقدمه

عوامل متعددی باعث به‌وجود آمدن معنا در متون تصویری و نوشــتاری می‌شــود؛ مانند نظام‌های رمزگانــی، محورهای همنشــینی و جانشــینی، فراینــد دلالــت و تداعــی، دلالت‌هــای ضمنی و صریــح، بینامتنیت و درون‌متنیت. در نهایت، باید ایــن موضوع را نیز در نظر گرفت که موقعیت‌های زمانی-مکانــی نیــز در معنــای اثــر تأثیرگذارند؛ به‌طوری‌که هــر متنی در یــک موقعیت مکانی-زمانی و با توجه به بافت فرهنگی، اجتماعی زمان خودش تولید می‌شود. با توجه به این عوامل، نقش هــر یک از آن‌ها (عوامل) در تولید معنا در نظامی زنجیره‌ای شــکل می‌گیرد و اهمیت بسزایی دارد؛ بدیــن معنا که هر یک از ایــن عوامل می‌توانند با کنار هم قرارگرفتن، در یکدیگر تأثیر بگذارند و گاه خوانش را تغییر دهند.

در ایــن پژوهــش با تأکید بــر دلالت‌های ضمنی و صریح، بررســی موردی چند اثــر از آثار محمد ســیاه‌قلم انجام می‌شود. در این میان باید به بافت فرهنگی کــه این آثــار در آن به وجــود آمده‌اند

* دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا؛ ghadadvar@yahoo.com
** دانشجوی دکترا پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی،گروه نقاشی، واحد تهران شرق؛ ma_kheiry@yahoo.com

نیز توجه شـود. این آثار در موزه‌سـرای توپقاپی استانبول نگهداری می‌شوند.
برخـی از محققـان او را حـاج محمـد هروی و غیاث‌الدین نقاش می‌دانند. برخی نیز او را هنرمندی ترک و یا چینی معرفی کرده‌اند. گفتنی اسـت که محدودیت‌های موجود در این پژوهش، مانند نحوهٔ گردآوری آن، که کتابخانه‌ای و اسـنادی است، و اسـتفاده از ابزارهایی همچون عکس و اینترنت و نیز وجود نظریه‌های متعدد دربارهٔ هویت و ملیت این هنرمند کار تحقیق را دشوارتر کرده است.
ایـن عامـل به‌طور مسـلم باعث به‌وجـود آمدن تفسـیرهای متعـدد در معنـای تولیدشـده از دلالت‌های صریح و ضمنی این آثار می‌شـود، زیرا شناسـایی بافت فرهنگی و مکانـی 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 بیابان‌نشین و صحراگرد با باورهای شمنیسـتی را موضوع کار خـود قرار داده اسـت. ابتدا بـه مفاهیم بنیادین به‌کاررفته اشاره می‌شود، و سپس به صورت موردی، آثار وی با رویکردی نشانه‌شناسانه و بر اساس این فرضیه که محمد سـیاه‌قلم از باورهای شمنیستی در آثارش استفاده کرده است، به سؤال‌هایی نظیر اینکه آیا نشـانه‌های تصویـری به‌کاررفته در این آثار از دلالت‌های ضمنی یاری جسـته یا خیر، آیا ایـن دلالت‌ها با نمادهای شمنیسـتی و آیینی در ارتباط‌اند یا خیر، پاسخ مناسب دهد.
همان‌طور که می‌دانیم، نشـانه از پیوند بین دال و مدلول تشکیل شده اسـت و رابطهٔ بین این دو را دلالت[1] می‌نامند. از نظر سوسور نشانه همیشه دو روی دارد: دال و مدلول. دال بدون مدلول و همین طور مدلـول بدون دال وجود نـدارد و رابطهٔ این دو رابطه‌ای موجود و همیشـگی 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 نشـانه‌ها در یک بافت پیدا می‌کند، می‌تواند به دلالتی خاص اشـاره کند. به طور مثال، در آثار محمد سیاه‌قلم ما با نشانه‌هایی نظیر پیکره‌هایی با صورت‌هایی دیومانند روبه‌رو هستیم.
جایـگاه این پیکره‌هـا در کنار یکدیگـر و وجود نشـانه‌هایی همانند دسـتمال‌های گره‌دار، غل و زنجیر و شـاخ باعث می‌شـود که ما این پیکره‌ها را در بافتـی غیرمعمـول ببینیم؛ یعنـی کنار هم قرارگرفتن 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 باورهایی اساطیر - آیینی اسـت. این رابطه (دلالت و نشـانه) باعث به‌وجود آمدن تقسیم‌بندی نشانه از دیدگاه پیرس، زبان‌شناس آمریکایی، می‌شود، یعنی نشانهٔ نمادین، نمایه‌ای و شمایلی. «نشانه نمایه‌ای به روابط علت و معلولی بین موضوع و نشانه برمی‌گردد. نشانه‌های شمایلی بیشـتر منش «خصلت‌نما» دارند؛ یعنی منـش اصلی موضوع را نشـان می‌دهنـد و البته دلالت‌های ضمنی نیز به همراه دارند و دلالت‌های ضمنی نیز در نشـانه‌های نمادین نقش مهمی ایفا می‌کنند» (احمدی، ۱۳۸۱: ۴۴).
در واقع، در نشانهٔ نمادین دلالت ماهیتی قراردادی بیـن دال و مدلول دارد. در آثار محمد سـیاه‌قلم نشـانه‌ها بیشـتر کارکرد نمادین- نمایه‌ای دارند؛ یعنـی هم رابطهٔ علت و معلولـی را در خود دارند و هم به معناهایی قراردادی اشاره می‌کنند. به‌طور مثال، وجود نشـانهٔ دستمال گره‌دار در برخی آثار هم به‌دلیل رابطهٔ علت و معلولی اسـت (دستمال گره‌دار به دلیل نشـان‌دادن اجرای اعمال مذهبی در اثـر وجود دارد) و هم حکایـت از بار نمادینی دارد که به اعتقادهای این پیکره‌ها به کارکردهای جادویی آن اشاره می‌کند.

## دلالت و رمزگان

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

1. Signification

و چه گفتاری و چــه دیداری، دلالت نوعی انتقال معناست. مسلماً دانستن این نکته که فرایند تولید معنا بر اســاس دلالت چگونه صــورت می‌پذیرد، بازتــاب خوبی در تحلیل چگونگی معناســازی در ذهن مخاطب خواهد داشت. در این میان، «امبرتو اکو» تعریف بســیار دقیقی از دلالت داده اســت. دلالــت زمانی اتفــاق می‌افتد که گیرنده، انســان تفسیرگر باشد که از طریق دستگاه رمزگان موجود در دلالت، قادر به شناسایی و تفسیر موضوع است؛ بنابرایــن فرایند دلالت در هنرهای دیداری، مانند نقاشــی به‌واســطۀ تصویر و پیام ذهنی (ذهنیت) هنرمند شکل می‌گیرد.

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

«اروین پانوفســکی[1] محقق تاریخ هنر اروپا مدعی اســت که دلالت صریح در تصاویــر و به‌طور کلی هنرهای تجســمی، همان معنا و دریافتی اســت کــه همۀ افــراد در برخورد با آن اثر در ذهنشــان نقش می‌بندد. واژۀ دلالت ضمنی یا معنای التزامی بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی-اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد. بدیهی است که سن و سال مخاطب، طبقه، جنســیت و پایگاه فرهنگی او در فهم و افادۀ معنای ضمنی پدیده‌های هنری نقشی انکارناپذیر ایفا می‌کند» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۱۹).

با توجه به آنچه گفته شــد، دلالت‌های صریح در آثــار هنری، به‌خصوص نقاشــی، در نگاه مخاطب همان معنــای اولیــه را به‌وجود مــی‌آورد، یعنی منطبق‌کــردن عینــی دال بر مدلــول، اما در لایۀ بعدی این دلالت‌های ضمنی اســت که به عواملی نظیر عوامل درون‌متنی و بینامتنی ارجاع می‌دهد و باید معنای اثــر را از دل این دلالت‌های ضمنی بیرون کشید و نظام‌های رمزگانی را کشف کرد.

یکی از ایــن دلالت‌های بینامتنــی، رمزگان‌های فرهنگی است.

«رمزگان فرهنگی در هر پردۀ نقاشــی، آن دسته از کدهایــی هســتند کــه دلالت خــود را بیرون از پــرده و حتی خارج از هنر نقاشــی و نگارگری به‌معنای کلی آن به‌دست می‌آورند. کاربرد عناصر زندگــی اجتماعــی و فرهنگی در پرده، از شــیوۀ لباس‌پوشــیدن و آرایــش موها تا نشــانه‌هایی از آداب رفتاری، معماری، موسیقی، شکار، گل‌آرایی، کنــار هم نشســتن و نظــم عناصــر تصویری در پس‌زمینه‌هایی که به‌ویژه به شــیوه و مناســبات اجتماعی مرتبط می‌شوند، همچون تصاویر زندگی روســتایی یا شــهری، آرایش صحنه در خانه‌ای، قصری، معبدی، همۀ کدهای فرهنگی محســوب می‌شوند» (احمدی، ۱۳۸: ۷۴).

برای مثال در آثار محمد ســیاه‌قلم با صحنه‌هایی از زندگــی روزمــره مثــل نوشــیدن، رقصیدن و سازنواختن می‌توان روبه‌رو شد.

این نشــانه‌های تصویری دلالت‌هــای صریح آثار محمد ســیاه‌قلم اســت که با برخورد اولیه به این موضوع‌ها ارجاع می‌دهد؛ اما در برخورد با نشانه‌ها و نظام‌های رمزگانی ضمنی مانند نظام پوشاک و نوع آرایــش ریش‌ها رمزگان‌های فرهنگی را می‌توانیم بازشناســیم که به ارجاع‌های بیرونی دلالت دارند. این فرایند دلالت در آثار محمد ســیاه‌قلم برخورد اولیــۀ ما با آثــار را تحــت تأثیر قــرار می‌دهد و حــال همان موضوع‌های روزمره جــای خود را به موضوع‌هایی می‌دهد که ریشــه در آداب و رسوم آیینی دارند. بنابراین «در دلالت صریح با مدلولی روبه‌روییم که به‌صورت عینی و چنان‌که هست به تصور در آمده است. حال آنکه دلالت‌های ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی‌ای هســتند که به‌واســطۀ صورت و کارکرد نشــانه به آن منسوب می‌شوند» (گیــرو، ۱۳۸۰: ۴۷). در نتیجۀ آنچه گفته شــد،

1. Erwin Panofsky

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. دربارهٔ زندگی او و آثارش که امروزه این آثار در موزهٔ توپقاپی 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[1] 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 قاراماقارالی «بعضی از این تصاویر را ظاهراً با طریقت‌های تصوف مرتبط می‌داند از میان این طریقت‌های تصوف، آناتولی 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 ذکرشده دربارهٔ اظهارنظرهای مختلفی که درخصوص 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. «دستهٔ اول که به آثار محمد سیاه‌قلم معروف‌اند، شامل موضوع‌هایی نظیر دیوها، هیولاها و دراویش می‌شوند... دستهٔ دوم نیز بسیار به آثار هنر چین شبیه است و به شیوهٔ 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 رونگاری 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 اولیهٔ این تصویرها با موجودهایی دیومانند 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 روبه‌روییم که به این موضوع‌ها دلالت می‌کنند. این دلالت‌ها که دلالت‌های صریح نام دارند، لایه‌های اولیهٔ متن تصویری آثار محمد سیاه‌قلم را تشکیل می‌دهند؛ اما همین دلالت‌های صریح به سوی دلالت‌های ضمنی اثر راه می‌یابند و لایه‌های بعدی این آثار

1. Claude Anet

را تشـکیل می‌دهند. برای مثـال همین رمزگانی کـه در برخـورد اولیه دیوهای شـبه انسـانی را نشـان می‌دهنـد، وقتـی در ژسـت‌های مختلف (اعم از نواختن، رقصیدن و...) ظاهر می‌شـوند، 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 محدودهٔ زمانی و با توجه به پیشینهٔ عدم وجود چنین تصویرهایی در آثار هنرمندان قبل از محمد سـیاه‌قلم سـؤال‌هایی را مطرح می‌کند که پاسخ به آن‌هـا از دلالت‌های ضمنی نشـئت می‌گیرد. این پیکره‌های شـبه 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 دلالت‌هـای ضمنی و بافت، یعنی کنار هم قراردادن این پیکره‌ها و اعمال انسانی‌ای که انجام می‌دهند و همچنین جانشین‌شـدن صورت‌هایی غیرانسانی و حضور نشـانه‌هایی نظیر دم، پاهایی شبیه به پنجه‌های حیوانی و شاخ‌ها عواملی هستند که موجب تولید معنا می‌شوند. در اینجا لازم است به تأثیر حضور محوریت همنشـینی و جانشینی در این آثار نیز توجه شـود؛ زیرا از عوامل مهم در تبدیل دلالت‌های صریح نظام‌های نشانه‌ای موجود در آثـار بـه دلالت‌های ضمنی اسـت. همان‌طور کـه می‌دانیم محوریـت همنشـینی از کنار هم قرارگرفتن اجزاء به شـکل جلو/ عقب، پس‌زمینه/ پیش‌زمینـه، بـالا/ پایین و چپ/ راسـت به‌وجود می‌آید. در پیکره‌های تصویرشـده به‌وسیلهٔ محمد سیاه‌قلم به‌جای حضور همنشینانهٔ صورت انسانی در کنار بدن‌هایی انسانی، صورت‌هایی دیوگونه با موهـا، ابروها و ریش‌های نامتعارف و گاهی شـاخ حیوانات جانشین شـده است. این جانشین‌شدن نشـانه‌ها دلالت‌های ضمنی را به‌وجود می‌آورد و کل پیکره را از سـطح اولیه و بازنمودی به سطح نشانهٔ نمادین-نمایه‌ای پیش می‌برد.

در ایـن آثار به‌جـزء پیکره‌هـا و صورت‌ها که به دلالت‌هـای ضمنـی دلالـت می‌کننـد، حضور نشـانه‌های نمادین دیگـر نیز راه را بـه این‌گونه دلالت‌هـا باز می‌کننـد. عناصـری دلالتگر مانند حضور غـل و زنجیر و النگوهایی که به دسـت و پای این پیکره‌ها بسـته شده و یا حضور نشانه‌ای به شکل سم حیوانات به‌صورت آویزگونه در پایین

تصویرها دیده می‌شـوند. وجود شاخ‌های گوزن و گاو روی سـر این پیکره‌ها نیز جـزء رمزگان‌های نمادین اثر به‌حسـاب می‌آینـد؛ 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 می‌شـود. حضور موارد فوق که از آن‌ها به‌عنوان نشـانه‌هایی دلالتگر و نمادین نام برده شـد و تطبیق آن‌ها با نظام‌های رمزگانی فرهنگـی و باورهای آیینی - اسـاطیری می‌توان شباهت‌هایی دید که میان قبیله‌های آسیای میانه وجود داشته است.

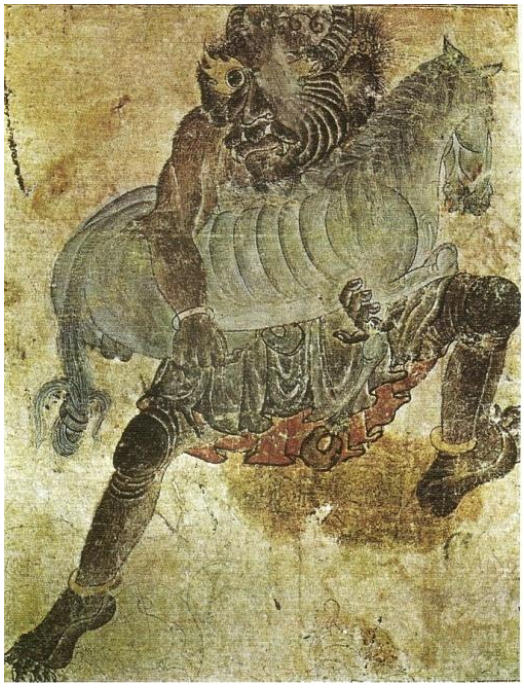
در شکل‌های شمارهٔ ۱ تا ۶ ما تصویرهایی می‌بینیم کـه در آن‌ها پیکره‌هایی در حال دزدیدن اسـب، انسـان، زدن حیوانات و بریدن درخت هسـتند. این اعمال انسـانی و در عین حال غیرانسانی (به دلیل صورت‌هایی دیوگونه) نشـانه‌هایی است که به‌طور ضمنی به مفاهیمی اشـاره می‌کند. برخی از ایـن پیکره‌ها هماننـد تصویـر «دو پیکره در حـال نزاع» (تصویر ۴) را یعقـوب آژند در کتاب مکتب نگارگری هرات رونگاری غیاث‌الدین نقاش از درهـای ورودی معابد بودائیان در شـهر قامل 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 شمنیسـم به این نزاع‌ها اشـاره می‌شود. «شـمن‌ها در شـکل حیوانی خود با یکدیگر نزاع می‌کننـد و اگر این همـزاد حیوانی در این جنگ کشـته شود، شـمن خیلی زود خود را می‌کشد» (الیاده، ۱۳۸۸: ۱۶).

در آیین شـمن‌های 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. دربارهٔ نوع پوشش پیکره‌ها و صورت‌ها نیز وجود نظام فرهنگی - آیینی مردم مناطق آسیای میانه ارجاع‌هایی را پیش می‌کشـد که شمن‌های آن‌ها با پوششـی با شـاخ، دم و همین‌طور موها و ریش‌های بلند ظاهر می‌شـدند. «شـمن کلاهی آهنـی را که دو طرف آن خمیده و نماد دو شـاخ اسـت در سر دارد» (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۴۶). برخی از این شاخ‌ها به شکل شاخ گوزن هستند.

میرچـا الیاده در کتاب شمنیسـم به این موضوع اشاره می‌کند که در دوره‌ای در ترک‌های باستانی پرسـتش گـوزن نر اهمیـت زیـادی 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 پیکرهٔ در حال نزاع (آژند، ۱۳۸۷: ۳۳۰)**

آیین‌های شمنیسم، آن‌ها از این نوع شاخ استفاده می‌کردند. او معتقد است که شمن‌های ترک و تاتار از پوست درخت غان، سبیل و ابروهایی 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 شمن به واسطهٔ 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 خودِ کاهن درخت را انتخاب می‌کند و مراسم قربانی‌شدن درخت و

افتادن آن را انجام می‌دهد. در تصویر ۶ می‌توانیم ارجاع‌هایی به این آیین داشته باشیم. آیا تصویر دو دیو یا شمن در حال قطع درخت می‌تواند به موضوع مراسم قربانی درخت ارجاع داشته باشد؟
آیین اسب‌دزدی 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 می‌شود. میرچا الیاده این داستان را این‌گونه تشریح می‌کند که اسب دزدیده‌شده بعد از یکسری اعمال به‌وسیلهٔ شمن قربانی و استخوان کمر او شکسته می‌شود؛ به‌طوری‌که خونی بر روی زمین نریزد. در تصویرهای شمارهٔ ۳ و ۵ پیکره‌ها را در حال زدن تازیانه به اسب می‌بینیم. «تازیانه‌ای از ترکهٔ سوکای در پوششی از پوست موش آبی هشت بار دور آن پیچانده می‌شود، با حلقه‌ای آهنی با سه کولبوگا و یک پتک، یک شمشیر، نیزه و گرز (همگی این وسایل در اندازهٔ کوچک هستند) دو روبان رنگ‌شدهٔ نخی و ابریشمی به این تازیانه بسته شده است. این تازیانه تازیانهٔ اشیای جاندار نام دارد وقتی که شمن در حال انجام اعمال شمنی است از این تازیانه استفاده می‌کند» (میرچا الیاده، ۱۳۸۸: ۲۴۸).
در تصویرهای شمارهٔ ۲ و ۳ پیکره‌ای را در حال دزدیدن اسب و تازیانه‌زدن و یا قربانی‌کردن اسب

**تصویر۵: دزدیدن انسان به‌وسیلهٔ دیو، موزهٔ توپقاپی ترکیه**

مشاهده می‌کنیم که می‌تواند دلالت به مراسم قربانی‌کردن اسب باشد. در آیین شفا نیز که مربوط به همین آیین شمنیسم است، اعتقاد به دزدیده‌شدن روح شخصی که بیمار است، توسط دیو و ارواح خبیث و برگرداندن و شفادادن آن به‌وسیلهٔ شمن را می‌توان مشاهده کرد. این موضوع در نشانه‌های دلالتی تصویر شمارهٔ ۵ که پیکره‌ای خوابیده و شاید بیمار را در حال دزدیده‌شدن توسط یک روح خبیث و یا برگرداندن

**تصویر ۶: بریدن درخت به‌وسیلهٔ دیوها، موزهٔ توپقاپی ترکیه**

این فرد بیمار توسط شمن نیز دیده می‌شود. در نمونه‌های دیگر مانند تصویرهای شمارهٔ ۷ تا ۹ ما با پیکره‌هایی روبه‌روییم 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 آشکارکردن صورت خود برداشته است. آن‌ها آنقدر می‌رقصند تا بیهوش شوند» (حسامی، ۱۳۸۶: ۱۱۰). در این تصویرها حضور نشانهٔ گره 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 گربران، 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 شمارهٔ 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 محققی به نام فارمر همان کمانچهٔ امروزی، یعنی سازی ایرانی می‌داند. با این‌حال این ساز می‌تواند سازی باشد که در آیین شمن‌های تاتاری برای راندن ارواح اهریمنی استفاده می‌شده،

**تصویر ۷: رقص دیوان موزهٔ توپقاپی ترکیه**

**تصویر ۸: دیوان، موزهٔ توپکاپی ترکیه**

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

باشد.» در میان تاتارهای لبد[1] 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[2] 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 الیاده، ۱۳۸۸: ۲۸۰). ساز «کوبوز» یا «قوپوز» نوعی ساز کهن است که بین ترکمن‌ها بسیار معروف بوده است. این خنیاگران که آوازه‌خوانان دوره‌گردی بودند، روایت‌هایی از آیین‌های چندخدایی خود را همراه این ساز می‌خواندند.

دیقو 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 به‌وسیلهٔ خنیاگران دوره‌گرد اجرا و خوانده شده است. در واقع، یک گروه از آثار او شامل

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 حاشیهٔ نقاشی‌ها نشان می‌دهد که ترکیب‌بندی‌های هنری به آسانی از زمینهٔ بزرگ طومار نگاره‌های بزرگ جدا و در کنار هم آلبوم شده‌اند. طبق نظر شوکت ایپ شیراوغلو[1] 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 برانگیزندهٔ تخیلات و تصورات شنوندگان بود، احتمالا 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 اولیهٔ 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 دامنهٔ تفسیر و تأویل باز می‌شود. در آثار محمد سیاه‌قلم به دلیل فقدان اطلاعات کافی و وجود فرضیه‌های متعددی که دربارهٔ هویت وی و آثارش وجود دارد، به‌طور قطع نمی‌توان ارجاع‌های موجود در دلالت‌های پیش‌آمده را قطعی دانست؛ زیرا این دلالت‌ها بر پایهٔ 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.

1. Mazhars.Ipsherogl

## منابع شکل‌ها و تصویرها

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۷)، **مکتب نگارگری هرات**، چاپ اول، انتشارات فرهنگستان هنر.
- سایت اینترنتی www.altarmodeling.com به نقل از موزهٔ 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**، محمدکاظم 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، دانشکدهٔ هنر و معماری.
- سجودی، فرزان، (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 گربران، (۱۳۸۵)، **فرهنگ نمادها**، سودابه فضایلی، انتشارات جیحون، چاپ اول، تهران.
- ضیمران، محمد، (۱۳۸۳)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، چاپ دوم، نشر قصه.
- طباطبائی، زهره، (۱۳۸۲)، «استاد محمد سیاه‌قلم»، **هنرنامه**، شمارهٔ 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»، مجلهٔ علمی-پژوهشی **مطالعات عرفانی** دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه کاشان، شمارهٔ ۹.