

مفهوم جایگاه بدن ناصرالدین شاه در  
نقاشی تالار آینه کمال الملک بر مبنای  
نظریه یوری لوتمان / ۱۶۹-۱۷۹



کمال الملک، تالار آینه، رنگ روغن  
روی بوم، ۱۲۷۴ ه.ش / ۱۸۹۵ م، کاخ  
گلستان، مأخذ: دلزنده، ۱۳۹۵، ۴۱

# مفهوم جایگاه بدن ناصرالدین شاه در نقاشی تالار آینه کمال الملک بر مبنای نظریه یوری لوتمان\*

شراره افتخاری یکتا\*\* \* امیر نصری\*\*\* مهدی محمدزاده\*\*\*\*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۱۰

صفحه ۱۶۹ تا ۱۷۹

نوع مقاله: پژوهشی

## چکیده

نقاشی قاجار، به ویژه از دوران ناصرالدین شاه به بعد، همگام با تحولات اجتماعی-فرهنگی، در آستانه عبور از سنت‌های پیشین، در گستره مفاهیم تازه‌ای قرار می‌گیرد. یکی از این مفاهیم که بیش از هر حوزه دیگری، دچار تحول و دگرگونی می‌شود؛ «بدن» است. از جمله جایگاه و کارکرد «بدن» در تصاویر پادشاه؛ که به عنوان یک نظام نشانه‌ای مهم، در تقابل با دیگری معنا تولید می‌کند. تصویر تالار آینه بازگوکننده چنین کارکردی از «بدن» در فضای گفتمانی قاجار با دیگری است و بر این مبنای مساله پژوهش این است که؛ چه مناسباتی میان بدن ناصرالدین شاه با عناصر درون تصویر تالار آینه برقرار است یا به عبارتی، نحوه مواجهه بدن ناصرالدین شاه به مثابه بدن خود درون فرهنگ، در دیالکتیک با بدن دیگری که برآمده از «نه-فرهنگ» است، چگونه نمایش داده می‌شود. «نه-فرهنگ» یکی از اصطلاحات اساسی و کاربردی در نظریات یوری لوتمان است که در برابر فرهنگ قرار می‌گیرد. از این رو هدف پژوهش، بهره‌گیری از نظریات لوتمان برای بررسی جایگاه بدن ناصرالدین شاه در تناسب با عناصر تصویری درون تصویر تالار آینه کمال الملک است که در سپهر نشانه‌ای قاجار جای می‌گیرد. سپهر نشانه‌ای یکی از پویاترین مفاهیم در نظریات لوتمان است که حاوی دو مفهوم بنیادین «خود» و «دیگری» است و همچون واسطه‌ای برای تولید معنا در فضایی دوگانه عمل می‌کند؛ بنابراین سوال‌هایی که به آن پاسخ داده می‌شود این است که: ۱- آیا بدن ناصرالدین شاه در تقابل با بدن دیگری درون «نه-فرهنگ»، «بدن-نزدیک» محسوب می‌شود و یا «بدن-دور» است؟ ۲- بدن ناصرالدین شاه در مواجهه با بدن دیگری برآمده از «نه-فرهنگ»، تصویری از یک «بدن-نزدیک» است. روش تحقیق در این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی است که با استفاده از روش سپهر نشانه‌ای لوتمان، جایگاه بدن ناصرالدین شاه در تالار آینه را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد و شیوه جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع مکتوب کتابخانه‌ای است. با توجه به تحولات گفتمانی فرهنگ در سپهر نشانه‌ای قاجار؛ نتیجه پژوهش گویای این است که جایگاه «بدن» ناصرالدین شاه در تالار آینه کمال الملک، در دیالکتیک با دیگری، در مسیر گسست از خود قرار دارد؛ پیوسته کم‌رنگ شده و کنش خود را از دست می‌دهد و در نهایت، تصویری از یک «بدن-نزدیک» را نمایش می‌دهد. جذب و نزدیک شدن به بدن دیگری درون «نه-فرهنگ» حاکی از شکل‌گیری هویت در بدن ناصرالدین شاه در محور دیگری، و گسست جایگاه او از ارزش‌های تاریخی و حافظه فرهنگی است.

## واژگان کلیدی

ناصرالدین شاه قاجار، یوری لوتمان، بدن، کمال الملک، تالار آینه.

\* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل گفتمانی بازنمایی بدن در نقاشی قاجار با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی» به راهنمایی نویسنده دوم و نویسنده سوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز می‌باشد.

\*\* دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز. Email: sh.yekta@tabriziau.ac.ir

\*\*\* دانشجویار و عضو هیات علمی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران. (نویسنده مسئول)

Email: amir.nasri@yahoo.com

\*\*\*\* استاد و عضو هیات علمی دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

## مقدمه

دوره قاجار در مواجهه با غرب در محور نگرش انسان‌مداری، و در آستانه عبور از فرهنگ جمعی به فرهنگ فردی قرار می‌گیرد. هنر و فرهنگ در آغاز این دوره، تحت حمایت فتحعلی شاه قاجار، غالباً در نظام سلسله‌مراتبی شاه و درباریان تعریف می‌شود و شمایل‌نگاری یا پیکرنگاری در چنین بستری شکوفا شده و گفتار تازه‌ای از خود نقل می‌کند. اما این تصاویر در دوره ناصرالدین شاه (۱۲۷۵ - ۱۲۲۷ ه.ش. / ۱۸۹۶ - ۱۸۴۸ م.)، کم‌کم طی پیش‌روی تحولات فرهنگی - اجتماعی، سیاسی دچار دگرگونی‌های وسیعی شده و مفهوم هویت و معیارهای زیبایی‌شناختی را دچار تحولات معنایی می‌سازد و نسبت به ادوار پیش از خود، ساختار تازه‌ای برای نقاشی تعریف می‌کند و نقاشی، کم‌کم در نسبت با گذشته، حامل ویژگی‌های حجم‌نمایی و شباهت‌پردازی می‌شود. در نتیجه، این رویارویی، نه تنها موجب تغییر ماهیت اقتصادی، سیاسی و اجتماعی قاجار شده و کل جامعه و طبقات اجتماعی قاجار را متأثر و دگرگون می‌سازد بلکه غرب با نفوذ و تسلط خود، بیش از هر چیز، ماهیت فرهنگی و هنری از جمله تمایلات مصرفی و سلیق فرهنگی پادشاهان، اشراف، درباریان و جامعه را تغییر می‌دهد که این عملکرد، بیش‌ترین تأثیرات خود را مستقیماً بر روی عملکرد و مفهوم «بدن» نشان می‌دهد و «بدن» بیش از هر عنصر فرهنگی دیگر، در معرض این تحول و خوانش متفاوت قرار می‌گیرد. نمونه‌ای برجسته از چنین کارکردی از بدن شاه در گفتار با غرب، در تصویر تالار آینه؛ یکی از آثار شهیر محمدخان غفاری ملقب به کمال‌الملک<sup>۱</sup> مشاهده می‌شود.

بر این اساس، مساله این است که؛ چه مناسباتی میان بدن ناصرالدین‌شاه با عناصر درون تصویر تالار آینه برقرار است یا به عبارتی، نحوه مواجهه بدن ناصرالدین‌شاه به مثابه بدن خود درون فرهنگ، در دیالکتیک با بدن دیگری که برآمده از «نه - فرهنگ»<sup>۲</sup> است، چگونه نمایش داده می‌شود و چه معانی و نشانه‌هایی در این راستا موثر قلمداد می‌شوند. «نه - فرهنگ» یکی از اصطلاحات اساسی و کاربردی در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان<sup>۳</sup> است که در برابر فرهنگ قرار می‌گیرد، و «بدن» در مواجهه با فرهنگ بیرونی؛ به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای مهم و برجسته در تصاویر دوره قاجار به‌ویژه تصاویر پادشاهان، متجلی می‌شود.

از این‌رو هدف پژوهش؛ بررسی و مطالعه جایگاه بدن ناصرالدین‌شاه در تالار آینه جهت دستیابی به مفهوم و خوانشی تازه از عملکرد بدن در تصویر شاه در مواجهه با بدن در فرهنگ دیگری مبتنی بر رویکرد یوری لوتمان است. منعطف‌ترین مفهوم نزد لوتمان که در مرکز و هسته نظریات او جای دارد، سپهرنشانه‌ای<sup>۴</sup> است که وی آن را به‌شکل فضایی دوگانه توصیف می‌کند. یعنی فضای درون

سپهرنشانه‌ای در تقابل با فضای بیرون آن قرار دارد که عناصری همچون مرز، مرکز و پیرامون، نظم و آشوب، خود و دیگری را در بر می‌گیرند و ساختار سپهرنشانه‌ای را دچار زایشی متناوب و بی‌پایان از معنا می‌سازند. مرکز هر سپهرنشانه‌ای دارای عناصر فرهنگ، نظم و خود است، بیرون و پیرامون آن شامل «نه - فرهنگ»، آشوب، و دیگری است. با این توصیف، فضای درون سپهرنشانه‌ای در این پژوهش، فرهنگ قاجاری به‌مثابه نظم مرکزی در سپهرنشانه‌ای است که در معرض هجوم بی‌نظمی و آشوب پیرامون و «نه - فرهنگ» قرار می‌گیرد. نظم قاجار حاوی سنت؛ و آشوب حاوی بی‌ثباتی و پیامدهای تازه است. پس هر آنچه که با شکستن مرزها از «نه - فرهنگ» وارد فرهنگ می‌شود، متعلق به دیگری درون «نه - فرهنگ» و نشان‌گر آشوب است. به‌طور مثال، عکاسی یکی از عناصر نافذ و تأثیرگذار آشوب است که از «نه - فرهنگ» وارد فرهنگ قاجار می‌شود.<sup>۵</sup> دو مفهوم «خود - دیگری» نیز که محور اصلی گفت‌وگو در سپهرنشانه‌ای هستند؛ دو مفهوم «بدن خود - بدن دیگری» درون سپهرنشانه‌ای را شکل می‌دهند. بدین ترتیب یکی از مهم‌ترین نظام‌های نشانه‌ای تصاویر این دوره عملکرد بدن در دیالکتیک «خود - دیگری» در سپهرنشانه‌ای قاجار است و بدنی که در پیوست موضوع این پژوهش برای ناصرالدین‌شاه تعریف می‌شود، بدنی است که درون فرهنگ قاجار جای گرفته و در تقابل با بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» قرار می‌گیرد. از این منظر، سوال و فرضیه پژوهش به این‌صورت طرح می‌شود که:

- ۱- آیا بدن ناصرالدین‌شاه در تقابل با بدن دیگری درون «نه - فرهنگ»، «بدن - نزدیک» محسوب می‌شود و یا «بدن - دور» است؟
- ۲- بدن ناصرالدین‌شاه در مواجهه با بدن دیگری برآمده از «نه - فرهنگ»، تصویری از یک «بدن - نزدیک» است.

ضرورت و اهمیت کاربرد نظریات یوری لوتمان در این پژوهش از آنجا روشن می‌شود که مبنای اوج‌گیری‌های نفوذ «نه - فرهنگ» درون فرهنگ خودی (فرهنگ ایرانی) در دوره قاجار صورت می‌گیرد و تالار آینه از این منظر، تصویر شاخصی محسوب می‌شود چرا که نشان می‌دهد «نه - فرهنگ»، چگونه به‌خودی خود، با تمرکز و نفوذ بر روی مفهوم بدن و جامعه، به مرکز سپهرنشانه‌ای قاجار هجوم می‌آورد.

## روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی - تحلیلی است و شیوه جمع‌آوری اطلاعات از منابع مکتوب کتابخانه‌ای است.

در این پژوهش با تمرکز بر رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی و روش سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان انجام گرفته است. مفهوم سپهرنشانه‌ای در میان نظریات لوتمان پویاترین و منعطف‌ترین مفهوم است و در عین حال که یک ابژه

۱. «پیکرنگاری درباری اصطلاحی برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی است که در نتیجه تجربه‌های فرهنگی‌سازی پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر سده هجدهم م. / دوازدهم، و اوج شکوفایی آن در زمان سلطنت فتحعلی شاه قاجار بود.» (پاکبان، ۱۳۷۹: ۱۴۶).

۲. تالار آینه یکی از آثاری است که کمال‌الملک پیش از سفر به اروپا ترسیم می‌کند و بسیار مورد توجه ناصرالدین‌شاه واقع می‌شود. تکمیل این اثر پنج سال به طول می‌انجامد و محمدخان غفاری پس از آن، لقب کمال‌الملک را دریافت می‌نماید. به‌همین دلیل نخستین اثر از محمدخان غفاری است که رقم کمال‌الملک را دارد.

3. Non-culture  
4. Yuri Lotman  
5. Semiosphere

۶. افزون بر صنعت عکاسی، مولفه‌های دیگری نیز در زمره نشانه‌های آشوب قرار دارند از جمله: چاپ سنگی، انتشار روزنامه، گرافیک، کاریکاتور و مواردی از این دست که موجب ترویج هنر در میان عامه مردم و جامعه می‌شوند.



الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی» از آذین حقایق و مهناز شایسته‌فر (کیمیای هنر، ۱۳۹۳، شماره ۱۲) با این نتیجه که در دوگان تقابلی خود و دیگری، تشابه و تمایز ایدئولوژیک مذهبی حکومت صفویه در تقابل با همسایگان سنی مذهب خود، تأکیدی بر مشروعیت‌بخشی و ادعای صفویان نسبت به قدرت است. ۲- «بازخوانی هویت شیعی در آثار هنری عصر صفویه با رویکرد سپهرنشانه‌ای» از سعید اخوانی و فتانه محمودی (مطالعات ملی، ۱۳۹۷، شماره ۷۴) که با بررسی آثار هنری دوره صفویه و عثمانی به این نتیجه می‌رسند که آثار هنری تولید شده عصر صفوی در تقابل با عثمانیان، مولفه‌های هویتی را در خود بازتاب می‌دهند.

دسته سوم متعلق به مطالعات بدن است که به‌عنوان یکی از مهم‌ترین موضوعات تحقیقاتی چند دهه اخیر؛ چندان در حوزه هنرهای تجسمی ایران به عرصه نقد کشیده نشده است و نگارنده نتوانست هیچ نوع پژوهشی را نه در محوریت بدن و نه با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی به‌ویژه نقاشی دوره قاجار بیابد. بنابراین به ذکر چند مورد از کتاب‌هایی که «بدن» را محور مطالعات خود قرار داده‌اند؛ اکتفا می‌کند: ۱- درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران از محمدسعید نکایی و مریم امن‌پور (۱۳۹۱، نشر تیسرا)؛ نویسندگان این کتاب به بیان مسائلی در زمینه ضرورت مطالعات و توجه علوم انسانی به بدن در حوزه‌های مختلفی مانند برنامه‌ریزی‌ها و سیاست‌گذاری‌های شهری و اجتماعی پرداخته و در حوزه‌های مورد علاقه مطالعات فرهنگی نسبت به بدن، مواردی مانند تغییر و اصلاح بدن، مد و مدگرایی، روابط قدرت و بدن و مواردی این دست را مورد بررسی قرار داده‌اند. ۲- تاریخ بدن در ادبیات نوشته مهدی زرقانی و نویسندگان (۱۳۹۷، نشر سخن). ۳- درآمدی بر جامعه‌شناسی بدن نوشته ابراهیم اخلاصی (۱۳۹۷، نشر جامعه‌شناسان). ۴- جامعه‌شناسی بدن نوشته لو بروتون، ترجمه ناصر فکوهی (۱۳۹۶، نشر ثالث). ۵- جامعه‌شناسی بدن نوشته کرگان، ترجمه محسن ناصری (۱۳۹۴، نقش و نگار).

### نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان الگوی سپهرنشانه‌ای

یوری لوتمان (۱۹۹۳ - ۱۹۲۲) نشانه‌شناس، متفکر و محقق ادبیات روس، بیش‌تر به‌عنوان یکی از بنیان‌گذاران مکتب نشانه‌شناسی تارتو-مسکو شناخته می‌شود. بر مبنای تعریف لوتمان و مکتب تارتو-مسکو نشانه‌شناسی فرهنگی «دانش مطالعه رابطه کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ای درگیر در فرهنگ است.» (توروپ، ۲۷، ۱۳۹۰) مفهوم فرهنگ در نشانه‌شناسی فرهنگی در آمیخته با حوزه وسیع‌تری به‌نام فضای سپهرنشانه‌ای است. فضایی انتزاعی و دارای بافتاری گره‌خورده از زبان، متن و فرهنگ؛ چنان‌که لوتمان شرط لازم پیدایش و ایجاد هر فرهنگی را سپهرنشانه‌ای

محسوب می‌شود و به فضای نشانه‌ای مشخصی اشاره دارد؛ این قابلیت را دارد که با بافت‌های گوناگون فرهنگ گره خورده و همچون روشی نشانه‌شناختی، به‌خودی‌خود به مطالعه سپهرنشانه‌ای بپردازد.

از آن‌جا که دوره قاجار اوج برخورد فرهنگ قاجار با «نه - فرهنگ» است؛ اثر تالار آینه، مفهوم و جایگاه بدن ناصرالدین‌شاه در تقابل با بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» یا به‌عبارتی تقابل «بدن خود - بدن دیگری» را به بهترین شکل نمایان می‌سازد؛ از این‌رو، نمونه مطالعاتی، نقاشی تالار آینه اثر محمد غفاری ملقب به کمال‌الملک از نقاشان دوره قاجار است که در پیوست با داده‌های تحقیق در بستر سپهرنشانه‌ای، با شیوه توصیفی - تحلیلی مورد مذاقه و بررسی قرار می‌گیرد. شیوه تجزیه و تحلیل کیفی است.

### پیشینه تحقیق

منابعی که تحت پیشینه این پژوهش تلقی می‌شوند شامل سه گروه مطالعاتی هستند. دسته اول شامل نقاشی قاجار است. پرداختن به پیشینه این دسته، بسیار گسترده است از این‌رو نگارنده به ذکر چند مورد از پژوهش‌هایی که موضوع پادشاهان را مد نظر قرار داده‌اند، اکتفا می‌کند. اغلب این پژوهش‌ها بر روی مفهوم قدرت و سیاست متمرکز هستند؛ از جمله مقالات: ۱- «تصویر قدرت و قدرت تصویر» از لیلا دیبا (ایران‌نامه، ۱۳۷۸، شماره ۶۷)، ۲- «نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در قاجاریه» از مهدی محمدزاده (گلستان هنر، ۱۳۸۶، شماره ۸)، ۳- «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجار» از حسنعلی پورمند و روشنگر داور (مطالعات تطبیقی هنر، ۱۳۹۱، شماره ۴)؛ که هر سه مقاله عمدتاً به مفهوم قدرت در تصاویر شاهانه پرداخته و به این نتیجه می‌رسند که اغلب پادشاهان قاجار با انتشار آگاهانه و ابزاری از تصاویرشان در پی تثبیت هویت و قدرت شرعی خود هستند. از کتاب‌های منتشره در این خصوص می‌توان تحولات تصویری هنر ایران نوشته سیامک دل‌زنده (۱۳۹۵، نشر نظر) را نام برد که با تحلیل انتقادی و تمرکز بر روی تحولات هنری ایران از جمله دوره قاجار به مفهوم دوقطبی تخت و صندلی در تصاویر فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه می‌پردازد و با استناد بر این دو مفهوم و این پیامد که تخت طاووس، پس از دوره ناصرالدین‌شاه به‌عنوان ناسازهای در میان اسناد تصویری دوره قاجار عرضه می‌شود، مباحث فصل‌های کتاب را پیش می‌برد. دومین منبع مطالعاتی شامل رویکرد پژوهش و منابع متعلق به نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان است که اغلب در حوزه زبان‌شناسی اجرا شده‌اند. نگارنده به پژوهش‌هایی که در بستر هنرهای تجسمی با الگوی یوری لوتمان صورت گرفته‌اند، بسنده می‌کند؛ از جمله مقالات ۱- «تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامه شاه تهماسب و شاهنامه شاه اسماعیل دوم، تحلیلی بر مبنای

بینامتنی فرهنگ‌های گوناگون گره خورده و حیات پایدار فرهنگ در سپهرنشانه‌ای، وام‌دار تنش و اغتشاش حاصل از این تقابل نظم و آشوب است که گفت‌وگویی بی‌پایان از معنا را شکل می‌بخشد.

### مفهوم بدن

موضوع بدن از دهه ۱۹۸۰ به بعد، به یکی از مهم‌ترین ساحات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی تبدیل می‌شود. طرد دوگانه‌انگاری ذهن و بدن دکارت از سوی افرادی چون موریس مرلوپونتی<sup>۱</sup>، این امکان را فراهم می‌آورد تا حیات خودآگاه و ناخودآگاه در پیوند با یکدیگر در قلمروی جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و علوم انسانی مورد مذاقه و بررسی قرار گیرند. از این رو بنیاد اغلب آثار این حوزه‌ها در وحدت میان ذهن و بدن چکیده می‌شود و مانند پدیدارشناسی بر مفهوم بدن و بدن زیسته متمرکز می‌گردند. چنین مفهومی از بدن موجب می‌شود که سوژه بدن‌مند همیشه در حال مواجهه با جهان باشد و این مناسبت تنها بر مبنای تجربه بدنی فرد با جهان شکل می‌گیرد. به‌طور کلی ماهیت و هویت اصلی هر فرد با بدن فیزیولوژیک و مادی او روشن می‌شود، بدنی که روح دارد و نسبت به حضور خویش آگاه است. هر بدن فیزیولوژیک در یک بستر زمانی و فرهنگی خاصی رشد می‌کند، بستری که نشان‌دهنده هویت اجتماعی اوست. پس مفهوم بدن در بستر گفتمان‌های اجتماعی شکل گرفته و کارکرد ساختاری به خود می‌گیرد؛ و خارج از این قلمرو (فرهنگ و جامعه)، مفهوم خود را از دست می‌دهد. این عملکرد به‌واسطه نشانه‌ها ایجاد شده و هم‌چون تمامی نشانه‌های دیگر به چیزی جز خود اشاره دارد. بابک معین در این خصوص می‌نویسد: «لاندوفسکی دو نگاه متفاوت به تن را بر همین اساس از یکدیگر تمیز می‌دهد. آن‌جا که تن به چیزی جز خود اشاره می‌کند و صرفاً نشانه می‌شود؛ این نگاه نسبت به تن بینشی ابزاری اختیار می‌کند.» (معین، ۱۳۹۳، ۹۶). به‌بیانی بدن در این عملکرد به گستره مفهومی و عنصری مشخص، جز خود اشاره دارد که نمی‌تواند به‌طور مستقیم با وجود خود معنا کسب کند و هم‌چون ابزاری تقلیل‌یابنده و در نتیجه به‌مثابه "بدن - نشانه" در نظر گرفته می‌شود. نگاه دومی که لاندوفسکی توصیف می‌کند؛ بدنی است که «با تن یا تن‌های دیگر وارد تعاملی فعال شده و معنا و ارزش‌هایی تولید می‌کند که به هیچ‌وجه بر اساس آن، دورنمای کارکردی و ابزاری حاصل نمی‌شود.» (همان، ۹۷). در این حالت، بدن در یک فضای گفتمانی با یک سوژه بدن‌دار دیگر درگیر نوعی تعامل حسی متقابل می‌شود که قادر است در قالب هویت‌های متعدد و متنوعی به تصویر کشیده شده و در کنشی متقابل و دوسویه میان بدن خود و بدن دیگری معنا خلق کند.

می‌داند. اساس سپهرنشانه‌ای لوتمان بر گفت‌وگوگرایی بنا شده است. او بیان می‌کند: «سطوح سپهرنشانه‌ای در بردارنده گروهی از سپهرهای نشانه‌ای است که ارتباط متقابل دارند و هر کدام از آن‌ها هم‌زمان هم در گفت‌وگو و هم در فضای گفت‌وگو مشارکت می‌کنند.» (لوتمان، ۱۳۹۰، ۲۲۲) گفت‌وگو و ارتباطی که میان فضای نشانه‌ای و فرهنگ در درون سپهرنشانه‌ای، با فضای بیرون از آن یعنی فضای "نه - فرهنگ" و "نه - نشانه" به‌واسطه مرزها رخ می‌دهد. به‌عبارتی مرز «کنترل، فیلتر و تطبیق امر بیرونی با امر درونی را بر عهده دارد.» (سمنکو، ۱۳۹۶، ۶۰) پس نفوذ به فضای نشانه‌ای فرهنگ، تنها از طریق مرزها امکان‌پذیر است. مهم‌ترین عناصری که به‌همراه مرز در این فضای دوگانه از سپهرنشانه‌ای در زمره استعاره‌های فضایی (فرانمانی)<sup>۲</sup> لوتمان قرار می‌گیرند و نقش عمده‌ای را در خلق معنا بر عهده دارند عبارت‌اند از: مرکز و پیرامون، نظم و آشوب، خود و دیگری.

### مرکز و پیرامون

مرکز یک فرهنگ، قلمرو نُرْم و هنجار و در حقیقت قلمروی متعلق به فرهنگ خودی است که در مقابل پیرامون سپهرنشانه‌ای و "نه - فرهنگ" قرار می‌گیرد. همان‌طور که لوتمان توصیف می‌کند: «مرکز، محل استقرار، پایداری و ثبات فضای درون سپهرنشانه‌ای است که بر انباشتگی و متون گردآوری‌شده تاریخی و فرهنگی و بافتار تثبیت‌یافته نشانه‌ای متمرکز گشته است.» (Lotman, 1990, 140).

### نظم و خود در مقابل آشوب و دیگری

احمد پاکتچی آشوب را وضعیت مجموعه‌ای از اجزا توصیف می‌کند که «همراهی آن‌ها از معیارهای تمایز و سامان پیروی نمی‌کند. و نظم، وضعیت مجموعه‌ای از اجزا است که همراهی آن‌ها از معیار تمایز و سامان پیروی می‌کند.» (پاکتچی، ۱۳۸۹: ۹۴) از این رو، گفتمان میان سطوح و پیرامون با فضای مرکزی سپهرنشانه‌ای، پیوسته تنش و آشوب ایجاد می‌کند. چنین گفتمانی نزد لوتمان گفتمانی «شناور و پایان‌ناپذیر است که معیار ارزش‌ها را بنیاد می‌نهد.» (Ibid, 1990, 38) به‌عبارتی این تنش گفتمانی میان نظم و آشوب در واقع تنش است که میان خود و دیگری حاصل می‌شود و مدام نظام ارزش‌ها را میان فرهنگ و «نه - فرهنگ» به چالش می‌کشد. بنابراین خود و دیگری دو مفهوم محوری و اصلی سپهرنشانه‌ای هستند. پاکتچی در نقل از کتاب فرهنگ و انفجار لوتمان می‌نویسد: «فرد انسان یا گروه انسانی آن‌گاه خود را به‌عنوان اول شخص خواهد شناخت که از دریچه دیگرها و نسبت خود با آن دیگرها یا به تعبیر دیگر، جایگاه خود در ساختار کل، به خود بنگرد.» (لوتمان، ۱۳۹۷: ۱۰). تصویری که خود از دیگری می‌سازد با مجموعه پیچیده و نامحدود ارتباطات



## بدن خود درون فرهنگ در تقابل با بدن دیگری درون «نه» - فرهنگ»

از آنجا که کنش‌های اجتماعی - فرهنگی انسان از خلال بدن او ساخته می‌شود، مواجهه خود و دیگری در دو فضای نشانه و «نه - نشانه» در ساختار سپهرنشانه‌ای می‌تواند مواجهه بدن خود با بدن دیگری تلقی گردد. بر این مبنا بدن خود در حوزه بدن دیگری دریافت و ادراک می‌شود به این صورت که بدن خود درون فرهنگ برای موجودیت، تحرک، آفرینندگی معنا و گفتمان به وجود بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» و تقابل با آن نیازمند است و بدین ترتیب هویت بدن‌ها در هر سپهرنشانه‌ای شکل می‌گیرد. همان‌گونه که لوتمان با استفاده از عناصر دوگانه «خود - دیگری» در سپهرنشانه‌ای شرح می‌دهد که «هر نوع گفت‌وگو و ارتباطی در هر زمانی موجب می‌شود تا در فضایی از سپهرنشانه‌ای غوطه‌ور شویم.» (Lotman, 1990, 13) در چنین گفتمانی، «بدن خود» در گسیختگی از بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» هر کنش معناداری را از او گرفته، پالایش داده و در خود به امری درونی تبدیل می‌کند تا از خود دوری جسته و درون گفتمانی تازه با دیگری قرار گیرد اما در نهایت پس از دگرگونی و گسستن از خود دوباره به سوی خود باز می‌گردد. این فرآیند در نظام حضور و غیاب در ارتباطی سلبی و ایجابی رخ می‌دهد. از این رو حضور و غیاب بدن‌ها می‌تواند تا بی‌نهایت، مستمر و پویا باشد و بدن‌ها در غیاب هم، پیوسته جان‌نشین یکدیگر شوند. بر این اساس و بر مبنای جریان دیالکتیک «بدن خود - بدن دیگری»، جایگاه بدن در مرکز هر سپهرنشانه‌ای حامل نظم است که برای دگرگونی به آشوب پیرامون نیاز دارد. بدن دیگری که در پیرامون قرار دارد پیوسته در حال ایجاد تنش و آشوب است؛ پس در اصطلاح «بدن - آشوب»<sup>۱</sup> است که پیوسته در حال تهدید و هجوم بر جایگاه بدن درون مرکز است. بنابراین سرچشمه خلاقیت و سیالیت معنا در «بدن - خود» در گرو نیروهای مرکزگرا در پیرامون سپهرنشانه‌ای و آشوب نهفته است و از این روست که در سپهرنشانه‌ای با تعدد «بدن - نشانه‌ها» مواجهه می‌شویم.

### «بدن - نشانه‌ها» در دیالکتیک «بدن خود - بدن دیگری»

در دیالکتیک «بدن - خود» و «بدن - دیگری» می‌توان چهار الگوی «بدن - نشانه» را در این پژوهش نام برد که بر مبنای دیالکتیک «خود - دیگری» در تلاقی نظم و آشوب و در هم‌آمیزی مرزهای بدن خود و بدن دیگری، شکل گرفته و به بدن‌ها معنا می‌بخشند و عبارت‌اند از: «بدن - عادت»<sup>۲</sup>، «بدن - آرمانی»<sup>۳</sup>، «بدن - دور»، و «بدن - نزدیک»<sup>۴</sup>.

بدن - عادت بدن متعلق به خود است که با عناوین دیگری چون بدن - تکرار، بدن - روزمره، و بدن - مکانیکی مصطلح است. «بدن - عادت» بدنی است که در سطح از سپهرنشانه‌ای به دنبال رهایی از روزمرگی و ورود به موقعیتی تازه است.

بنابراین وابسته به نوعی دگرگونی در وضعیت پیشین خود است یعنی به دیگری وابسته نیست و تنها نسبت به دگرگونی در وضعیت قبلی خود وابسته است و در نتیجه در موقعیتی سلبی نسبت به خود قرار دارد. به این صورت که بدن از عادت و تکرار خود، رها شده و عرصه برای ورود او به بدن دیگری گشوده می‌شود. در این حالت «بدن - عادت» در مواجهه با آشوب پیرامون، وجه کاربردی خود را از یاد می‌برد. هر چند این فراموشی به منزله «حذف یا دور انداختن تن پیشین نیست بلکه به معنای استعلائی تن و به قول رولان بارت سیطره حضور حال بر حضور گذشته است.» (شعیری، ۱۳۹۸، ۳۲) گسست و دوری جستن از «بدن - تکرار» که بر رابطه‌ای سلبی استقرار یافته، به معنای غیاب نسبت به حالت پیشین بدن خود، و پیوستن به بدن دیگری به معنای حضور در وضعیت کنونی و جدید بدن است.

### بدن - آرمانی

بدنی که دیگر «بدن - عادت» نیست و علیه «بدن - عادت»، آشوب می‌کند. «بدن - آرمانی» قادر است در هر لحظه شرایط و تصویری بدیع از دیگری برای خود خلق کند و از «بدن - عادت» فاصله بگیرد زیرا شیفته همانندی و همسان شدن با دیگری آرمانی است. در حقیقت، هستی‌پذیری «بدن - آرمانی» در گرو پیوستن به دیگری آرمانی و گریز از «بدن - عادت» است. پس «بدن - آرمانی» در وضعیت «نه - خود» بلکه دیگری» قرار دارد و در واپسین سطح سپهرنشانه‌ای در فضایی آشوبناک رخ می‌دهد. شعیری بیان می‌دارد: «تن - آرمانی به تن دیگری تبدیل می‌گردد که توسط خود سوژه تن، نشانه گرفته شده است تا بتواند به تن دیگری تبدیل گردد که با خود همیشگی یا تکراری در گسست قرار گرفته است.» (همان، ۲۴)

### بدن - نزدیک

«بدن - نزدیک»، بدنی است که دیگری را به فرد یعنی دیگری را به خود تبدیل می‌کند زیرا از خود عبور می‌کند و اصرار دارد تا به دیگری نزدیک شود. هم‌چنین بدنی است که نزد مخاطب، صمیمی‌تر و نزدیک‌تر جلوه می‌کند. در حقیقت، «بدن - نزدیک»، بدن «خود - دیگری» است که دیگری را به فرد یعنی دیگری را به خود تبدیل می‌کند. از این رو به آن، «خود - دیگری» و یا «دگر - محور» نیز گفته می‌شود.

### بدن - دور

بدنی غیرصمیمی است که بر ماندگاری و مانایی خود اصرار می‌ورزد و از رفتن به سوی بدن دیگری پرهیز می‌کند. بدنی در «خود - مانده» که «تثبیت شرایط موجود را ترجیح می‌دهد تا از هر نوع حادثه‌جویی و یا خطرپذیری در امان باشد.» (همان) از این رو در وضعیت «خود و نه -

1. body - chaos

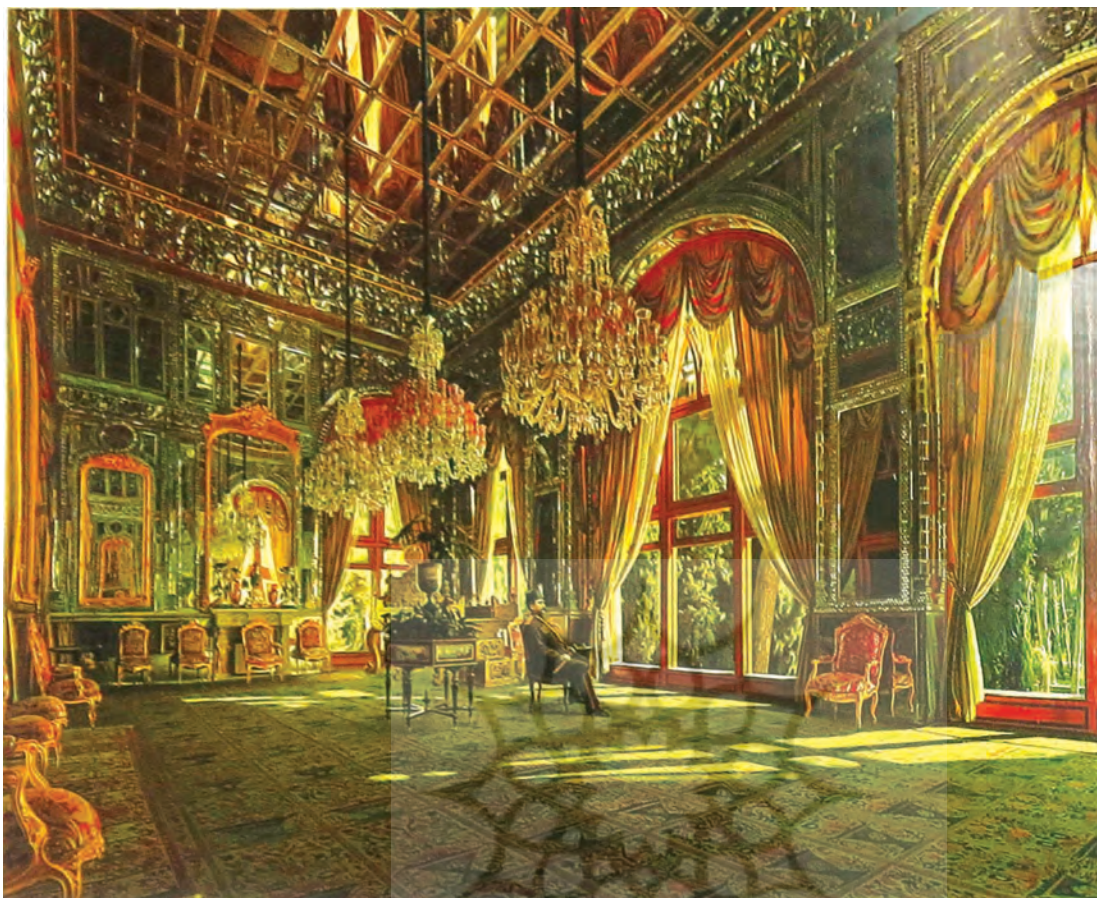
«تن - آشوب» از جمله انواع تن‌هایی است که توسط حمیدرضا شعیری در مقاله «تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان اجتماعی مد: از عقل محوری تا آرمان‌گرایی» شماره ۴، صص ۳۷ - ۳۱، تعریف می‌شود.

2. body - habit

3. body - ideal

۴. اقتباس این «تن‌ها» با بهره‌گیری از مقاله حمیدرضا شعیری با عنوان «تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان اجتماعی مد: از عقل محوری تا آرمان‌گرایی» شماره ۴، صص ۳۷ - ۳۱، انجام گرفته است.





تصویر ۱. کمال الملک، تالار آینه، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۷۴ ه.ش/ ۱۸۹۵ م، کاخ گلستان، مأخذ: دلزنده، ۱۳۹۵، ۴۱

در تصویر (۱) مشاهده می‌شود آنچه که بیش از هر چیزی در نسبت میان بدن شاه با عناصر تصویری اهمیت دارد، تقلیل ابعاد بدن پادشاه در نسبت با مکان و فضای زمینه است که از نفوذ آشوب در نظم ناشی می‌شود. زیرا در اغلب پیکرنگاری‌ها برای نمایش تمایز جایگاه بدن شاه قاجاری از بدن‌های دیگر از نشانه‌هایی هم‌چون بزرگ‌نمایی در ابعاد بدن شاه استفاده می‌شود در حالی که در تالار آینه از بزرگ‌نمایی در تصویر بدن ناصرالدین شاه خبری نیست و نمایش مکان، مهم‌تر از نمایش پادشاه است. چنین نمایشی از تعامل بدن با مکان با استفاده از نشانه‌های آشوب صورت می‌گیرد. نشانه‌هایی مانند ترکیبات رنگی، سایه روشن‌پردازی، عمق‌نمایی، تنوع فرم، حجم‌نمایی و شباهت‌پردازی که کاملاً در گسست با چکیده‌نگاری قرار دارند.

در نتیجه، نشانه‌های آشوب در مسیر مغلوب کردن انتزاع‌گرایی به‌مثابه نظم درون فرهنگ است. نظمی که پس از دگرپرسی در بطن آشوب در قالب نظمی تازه ظهور می‌یابد و در روابط کیفی و کمی فرم و عناصر ساختاری

دیگری «قرار دارد. زمانی که «بدن - دور» در مدار هویت خود، بر «خود - ماندگی» مصر باشد در پی ایجاد و کسب قدرت است. شعیری قدرت را مبنای «خود - ماندگی» توصیف می‌کند و می‌گوید: «اگر هویت بتواند بر قدرت تکیه کند «خود - ماندگی» او تضمین می‌گردد. در این صورت دیگر شرایط زیستی او به خطر نمی‌افتد.» (همان)

### جایگاه بدن ناصرالدین شاه در مواجهه خود - دیگری، درون تصویر تالار آینه

نشانه‌سازی‌ها با توجه به تفاوت‌ها و تمایزها شکل می‌گیرد. از این‌رو مفهوم بدن نیز، درون یک تصویر با کشف نشانه‌ها و رمزگان‌های موجود در آن هم‌چون نحوه پوشش، تزیینات، نوع آرایش، فرم و اجزای بدن، ژست و حالت‌های بدنی، تعامل بدن با فضا، مکان و بافت زمینه‌ای که در آن مستقر شده است؛ شناخته می‌شود. به‌طور کلی نظام بافتاری و دیداری بدن در نسبت با اشیا و عناصری که با آن‌ها پیوند خورده است، نقش مهمی در هدایت نگاه به‌سوی مفهوم اصلی بدن و معنابخشی آن، بر عهده دارد.



آشوب محسوب می‌شود چنان‌که تا پیش از این در نقاشی ایرانی وجود نداشت. سه نوع نگاه در این‌جا مشاهده می‌شود؛ نگاه خالق تصویر به موضوع تصویر، نگاه مخاطب به موضوع تصویر، و نگاه شاه در درون تصویر به بیرون از قاب پنجره. بنابراین ناصرالدین‌شاه هم به‌عنوان بیننده و هم به‌عنوان ابژه دیدن از نگاه دیگری، در زمره نشانه‌های برخاسته از "نه - فرهنگ" قرار می‌گیرد. او در فاصله‌ای دور، بر روی صندلی رو به سوی باغ (باغ گلستان) و پرتوهای نور از میان پنجره و بی‌تفاوت از نگاه مخاطب، نشسته و شمشیرش را به موازات زانوهایش نگه داشته است، نگاه رو به سوی بیرون او مبتنی بر این است که تمایلی به گفت‌وگو با مخاطب ندارد (تصویر الف).

بیننده بیش از آن‌که به شاه نزدیک باشد به عناصر و فضای مجلل و نورتاب نزدیک است. فضای ملو از عظمت و شکوه به‌گونه‌ای عرض اندام می‌نماید که بدن شاه در عین‌حال‌که در تعامل با عناصر درون تصویر خودنمایی می‌کند، در میان آن‌ها محو می‌گردد و این امر موجب شده تا فضا در دوگانگی معنایی با بدن شاه قرار گیرد بدین‌صورت‌که بدن شاه، خود را در فضای آکنده از نور غرق کرده است تا نشانه‌ای باشد بر الوهیتش اما در عین‌حال نیز، همان‌طور که ذکر شد؛ از ابعاد بدنی او کاسته شده است. شاه مغروق در تلالو نور؛ عظمت شاهنشاهی را به‌گونه‌ای نمودار می‌سازد که در معرض فقدان کنش بدن خود قرار دارد. جانمایی بدن شاه در نقطه مرکزی تصویر دلالت بر معنابخشی او در جهت تعامل با فضا دارد. لذا ابهام و بدن تقلیل‌یافته او در این مرکزگرایی موجب شده تا در عین‌حال از آن مرکززدایی شده و به حاشیه رانده شود. ناصرالدین‌شاه به‌مثابه نماینده خداوند در عالم به ارایه ذات الهی، با پدیداری بدن خود در نور اهتمام می‌ورزد. از این منظر نور، رهنمودی بر مشروعیت مقدس و سیاسی بدن شاه، فراتر از نهادهای سکولار برآمده از «نه - فرهنگ» عمل می‌کند. است. روایتی از لشکرکشی او نیز دلالت بر این امر دارد.<sup>۲</sup>

چهار مولفه آینه، پرده، پنجره و تابش نور در همنشینی و امتداد یک‌دیگر، فضایی گسترده‌ای ایجاد کرده‌اند. آینه در معماری قدسی نماد و مصداق پاکدلی، شفافیت و عدم نقصان از انسانی کامل است. پرده با گشودگی خود در مظاهر نور، امر آشکارگی را ظاهر می‌سازد. پنجره، مواجهه با دیگری، عبور از خود به سوی دیگری در حین بازگشت به سوی خود است و فضا را بسط می‌دهد زیرا در حکم واسطه و مرز میان تعامل و اتصال بدن در فضای درونی با فضای بیرونی است. به‌ویژه پنجره رو به باغ اذعان بر هجوم مدرنیته به فرهنگ ایرانی دارد و این گشودگی موضوع تصویر به سوی جهان بیرونی، قاجار را در آستانه عبور از هنر و فرهنگ ایرانی به سوی هنر و فرهنگ غرب نشان می‌دهد. علاوه بر این، چشم‌انداز و پرداخت منظره در

تصویر نمودار می‌شود و در نهایت، تعامل عناصر کیفی در روابط میان خط، رنگ، سطح و دورنمایی با عناصر کمی مانند ارجاع‌پذیری و حجم‌نمایی، صورت‌های بیانی را برای بیان مفهوم و معنای تصویر پیکره‌بندی می‌کنند و در نهایت منتهی به نوعی فیزیونومی<sup>۱</sup> مکان می‌شوند. بدین‌معنا که عنصر نور به‌عنوان یکی از معنابخش‌ترین عناصر تصویری آشوب، در پیوند با دیگر عناصر ساختاری حکایت از ارتباط میان دال و مدلول در روابط جانشینی بدن و مکان دارد. تلالو نور موجب کاهش نمایش بدن ناصرالدین‌شاه شده و بیش از حضور شاه، درخشش تالار را نمایش می‌دهد و بر این اساس مکان، جانشین جلال و جایگاه بدن پادشاه گشته است و این عملکرد، حکایت از خروج بدن شاه از عادت، تکرار و مکانیکی بودن خود دارد چنان‌که مکان به‌واسطه نور بیش از حضور و بدن شاه، شکوه و جلوه دارد. مرلوپونتی در ارتباط با مکان‌مندی می‌گوید: «بدن متعلق به جایی است که روح موقعیتی جسمانی و تاریخی به خود گرفته است.» (Merleau-Ponty, 2002, 388) از این منظر، بدن ناصرالدین‌شاه در تالار آینه، مکان‌مند شده است. به این معنا که روند کاهش - افزودگی در رابطه بدن و مکان به‌صورت ارتباط میان جز با کل مشاهده می‌شود. بدن پادشاه، جز، و مکان به‌مثابه کل تعریف می‌شود یعنی از ابعاد بدن شاه کاسته شده تا بر ابعاد مکان افزوده شود. به‌عبارتی، بدن شاه جزیی ناچیز در کلیت مکانی است که برگرفته از عناصر آشوب و "نه - فرهنگ" است و در آن چکیده می‌شود و بدن، در مکانی قرار گرفته که وضعیت تاریخی و مکان زیسته‌اش را ابران می‌نماید به این‌صورت که عناصر آشوب، جایگاه سوژه بودن بدن شاه را کاهش داده و این جایگاه را به درخشش مکان که هم‌چنان متأثر از نفوذ "نه - فرهنگ" است، انتقال داده و آن را افزایش می‌دهد. شاه دیگر سوژه تصویر (۱) نیست و سوژه اصلی، مکان و عناصر وابسته به آن است که منتج به عدم کنش‌گری در جایگاه بدن ناصرالدین‌شاه گشته است، این عملکرد، دلالتی ضمنی بر ارتباط جانشینی بدن ناصرالدین‌شاه با فضای شکوهمند شاهنشاهی دارد. بدین معنا که ناصرالدین‌شاه قدرت و جلال خود را به‌واسطه عناصر مقرر در مکان نمایش می‌دهد و فضای عظیم کاخ جایگزین نسبت و ابعاد کوچک تن شاه گشته است و شاه را فاقد هر گونه قدرت و کنشی نشان می‌دهد و در حقیقت، مکان به‌جای بدن شاه؛ به‌مثابه مرکزیت تصویر، پررنگ شده و ایفای نقش می‌کند. یکی از ارجاعات تاریخی برای توصیف فقدان عملکرد شاه، وضعیت اجتماعی - فرهنگی در این دوره است که به‌دلیل شدت رقابتی که میان روسیه و انگلیس از دوره فتحعلی‌شاه آغاز شده بود؛ بیش‌تر تحت تاثیر قرار می‌گیرد و موجب نفوذ هر چه بیش‌تر غرب در قدرت حکومت مرکزی شده و کنش شاه را در زمینه قدرت مرکزی از او می‌رباید.

عملکرد نگاه در تصویر (۱) همچنان یکی از نشانه‌های

## 1. Physiognomy

شکل‌شناسی و ساختار ظاهری چهره در نمایش ویژگی‌ها و حالات روحی - روانی و بعد شخصیتی پوشیده انسان که تفاوت‌ها و تمایزات را شکل می‌بخشد.

۲. «در یکی از لشکرکشی‌هایش... دستور می‌دهد چادر او را آن‌گونه بر پا کنند که پرتو خورشید صبحگاهی با تمام درخشش خود به درون چادر بتابد. همچنین همه برلبان‌های گنجینه جواهرات ایران را بر بدنه جلوی لباس او از یقه تا دامن، تک‌تک بدوزند. بامدادان در حالی که خورشید بر چادر می‌تابد و درخشش الماس‌ها در برابر نور آفتاب چشم‌ها را خیره می‌کند، سران ایلات در برابر چادر شاه گرد می‌آیند. و شاه بی‌حرکت و نور افشان بر انجمن هویدا می‌شود.» (زکایی، ۱۳۹۱، ۲۲۴).





تصویر ۱ الف. بخشی از تصویر ۱.

پس زمینه بیرون از تالار به منزله کنش و فرم‌های برآمده از تحولات فرهنگی - اجتماعی است که در فرهنگ و هنر سپهرنشانه‌های قاجار ظهور می‌یابد. مجاورت نور و پنجره با آینه مواجهه خود با خود با توانشی مضاعف است بنابراین مواجهه بدن ناصرالدین شاه با بدن دیگری نیز در قالب این توانش جای گرفته و آینه‌وارگی از بدن می‌آفریند یعنی تکرار و انعکاس مضاعف معانی حاصل شده از تقابل نظم و خود با آشوب و دیگری.

تابش نور و انعکاس آن در آینه‌کاری‌ها به فضای درون کاخ، از سمت راست به چپ، جهت و حرکت می‌بخشد و ریتم به وجود می‌آورد. ریتم در تابش نور از لابه‌لای پنجره و پرده‌ها، ریتم بازتاب نور و اشیا در آینه و آینه‌کاری‌ها، ریتم در چلچراغ‌ها، و ریتم در صندلی‌ها که همگی در زمره نشانه‌های برخاسته از طبیعت‌گرایی «نه - فرهنگ» هستند (تصویر ۱ ب). امکان مرزبندی و تفکیک در هم‌پوشانی عناصر به‌ویژه در مجاورت نور و آینه تقلیل پیدا کرده و بدن شاه در میان انوار تابیده در فضای درونی کاخ ناپیدا گشته و تحت سیطره بدن دیگری تعریف می‌شود.

نماد پیوستگی سلطنت قاجار با پادشاهی‌های ایران بزرگ است. «(دل‌زننده، ۱۳۹۵، ۴۳)

این، بدین معناست که فتحعلی‌شاه، بدن خود را به سنت، تاریخ و باستان پیوند زده است. بنابراین تقابل تخت طاووس فتحعلی‌شاه و صندلی ناصرالدین شاه به مثابه تقابل میان دو بدن شاه، بدن سنتی با بدن نو و مدرن، و تمایز دو دوره حکومتی قاجار است. زیرا ناصرالدین شاه بی‌توجه به تخت طاووس و گذشته سلطنتی خود، بر روی صندلی رو به پنجره باغ نشسته که نشان‌گر پرهیز و عدم گفتمان او با فتحعلی‌شاه، سنت و تاریخ است؛ او در این گریز از گذشته، با انتخاب صندلی رو به گستره باغ، با «بدن - آشوب» هم‌پیوند شده و با آن گام بر می‌دارد. از این منظر جایگاه بدن ناصرالدین شاه به نحوی نمایش داده شده که به مثابه نزدیک شدن به بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» در مرتبه‌ای برتر نسبت با تخت طاووس و جایگاه بدن فتحعلی‌شاه قرار

امیر نصری به نقل از جیمز ال‌کینز در کتاب تصاویر بدن اشاره می‌کند که: «ما بدن‌ها را حتی در جایی که نیستند، ملاحظه می‌کنیم، و خلق یک فرم تا حدی خلق یک بدن است.» (نصری، ۱۳۹۴، ۲۹۹). بر مبنای گفته ال‌کینز، تسلسل صندلی‌ها در حاشیه سمت چپ و تخت طاووس<sup>۱</sup> که در گوشه و انتهای تالار مستقر شده است، خالق بدن‌هایی هستند که با جایگاه بدن ناصرالدین شاه مناظره‌ای برقرار می‌سازند. صندلی یکی از عناصر بسیار مهمی است که زاینده بارز آشوب و «نه - فرهنگ» است بنابراین تمام صندلی‌ها به مثابه «بدن - آشوب» تلقی می‌شوند. تخت طاووس دلالت ضمنی بر سنت و پادشاهی فتحعلی‌شاه دارد پس خالق جایگاه بدن در غیاب فتحعلی‌شاه است. همان‌طور که سیامک دل‌زننده می‌نویسد: «حضور خاموش و حاشیه‌ای تخت طاووس



تصویر ۱ ب. بخشی از تصویر ۱، کمال الملک، تالار آینه، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۲۷۴ ه.ش/ ۱۸۹۵ م

۱. ۱. «این تخت یکی از سه تختی است که به دستور فتحعلی‌شاه ساخته شده‌اند. تخت مرمر، تخت طاووس و تخت نادری. تخت طاووس به مناسبت نقش خورشید مرصعی که در صدر تخت، بر بالای پشتی آن، تعبیه شده به نام تخت خورشید معروف گردید، تا سال‌ها به همین نام خوانده می‌شد تا این‌که پس از ازدواج فتحعلی‌شاه با طاووس خانم، تاج‌الدوله، به نام تخت طاووس مشهور شد.» (دل‌زننده، ۱۳۹۵، ۴۳)

موجب تکوین وحدت در کثرت، عمق، سیالیت و پویایی، و هم‌زمانی در کنش دیدن می‌شود؛ چنین وضعیتی با تعبیر باختین از «مازاد در دیدن» انطباق دارد زیرا مواجهه با بدن خود از نگاهی بیرون از خود است که تحت سیطره دیگری قرار گرفته است. با این‌که کمال‌الملک، خود درباره تالار آینه می‌گوید: «در تالار آینه هر شی به صورت‌های مختلف منعکس شده و از هر زاویه‌ای به شکلی دیده می‌شود.» (کمال‌الملک، ۱۳۸۱، ۸۸) اما آینه‌وارگی و انعکاس کامل بدن شاه نزد بیننده امری غایب و نادیدنی، و در عین حال محسوس است. بیننده، دریافت‌گر حسی این امر است و بدن شاه به مثابه بخشی از دنیای تصویر و جهان هستی، با دید مکمل دیگری، دو چندان می‌شود. باختین در مورد تصویر و مفهوم «خود - دیگری» در آینه معتقد است که در مواجهه با خود قسمتی از بدن، همیشه پوشیده می‌ماند در صورتی‌که بدن دیگری برای «من» همیشه نمایان است و همه ابعاد آن را می‌توان به‌طور کامل دید. «در این معنا، دیگری، برخلاف خود، دارای ویژگی بیرونی بودن و یا فراروندگی<sup>۱</sup> است.» (سنسون، ۱۳۹۰، ۱۶۸) هولکوئیست امر فراروندگی را متعلق به‌زمانی می‌داند که آن چیز تمام شده باشد. یعنی «فرد یا اشیا در شرایطی بیرون از خود به تصویر درآیند.» (Holquist, 2002, 26).

خروج شاه از «بدن - عادت» خود و حرکت به‌سوی بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» موجب ظهور «بدن - آرمانی» از ناصرالدین‌شاه می‌شود. به این دلیل که نزد ناصرالدین‌شاه، بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» به‌منزله ابژه ارزشی قدرت فرهنگی است و به‌صورت دیگری آرمانی جلوه می‌کند و سبب می‌گردد تا هویت در بدن ناصرالدین‌شاه در محوریت بدن دیگری تعریف شود. فرآیند این دیالکتیک، موجب گستردگی دیگری آرمانی شده و آن را وسعت معنایی می‌بخشد. با بسط دیگری آرمانی؛ ناصرالدین‌شاه، جایگاه بدن خود و فرهنگ خود را محدود می‌سازد. در واقع «نه - فرهنگ» با شکستن مرزهای فرهنگ، عناصر خود را وارد عرصه فرهنگ کرده و با ایجاد تنش و آشوب، سعی در مغلوب کردن آن دارد.

می‌گیرد. بدین‌ترتیب تمام نشانه‌ها حاکی از این است که بدن ناصرالدین‌شاه علی‌رغم بدن فتحعلی‌شاه که بدنی در «خود - مانده» است؛ پیوسته در معرض حرکت به‌سوی بدن دیگری درون «نه - فرهنگ» نشان داده می‌شود. به‌عبارتی جایگاه بدن در تصویر ناصرالدین‌شاه رو به‌سوی آینده و خروج از «بدن - عادت» دارد برخلاف جایگاه بدن در تصویر تخت فتحعلی‌شاه که توصیف‌کننده وضعیت پیشین از نظم درون مرکز سپهرنشانه‌ای دوره قاجار است و ناصرالدین‌شاه در حال دوری جستن از آن پدیدار شده و در تقابل با آن قرار می‌گیرد. تقابلی که به‌واسطه حضور نافذ عناصر آشوب صورت گرفته و ناصرالدین‌شاه را حامل ویژگی‌های «بدن - نزدیک» می‌گرداند زیرا از رجعت به بدن تاریخی فتحعلی‌شاه پرهیز می‌کند. بدن فتحعلی‌شاه نیز به دلیل در «خود - ماندگی» و عدم حرکت به‌سوی بدن دیگری درون «نه - فرهنگ»، حامل «بدن - دور» است چنان‌که، غالباً به تاریخ و پیشینه سلطنتی خود اشاره دارد. صندلی و پدیدارشدن بدن در فرآیند دیالکتیک «خود - دیگری» حامل دو امر حضور و غیاب در سپهرنشانه‌ای لوتمان است. بدین‌معنا که تسلسل صندلی‌ها دلالت بر نظام حضور و غیاب دارد و در عین حال که «بدن - آشوب» را حاضر می‌کند؛ آن را غایب می‌گرداند به این‌صورت که بازتاب نور بر بدن ناصرالدین‌شاه و حضور او بر روی تک‌صندلی مرکزی، مرزهای امر غایب را کم‌رنگ کرده و موجب غیاب «بدن - آشوب» می‌شود اما از طرفی، جایگاه حاشیه‌ای تخت طاووس و عدم توجه ناصرالدین‌شاه به آن، دوباره وجود «بدن - آشوب» را به حضور باز می‌گرداند (تصویر ۱ ب). این فرآیند مدام در حال پیدا و پنهان شدن است. مرلوپونتی حضور و غیاب را با ویژگی امر دیدن و نادیدنی تعبیر می‌کند چنان‌که «دیدن، وجهی از نادیدنی را در بر می‌گیرد و غیاب را نمایان می‌سازد، یعنی امر نادیدنی، غیابی در امر دیدن است و به آن امکان دیده شدن می‌دهد.» (Merleau-Ponty, 2002, 49). این کنش از دیدن در تصویر تالار آینه به‌واسطه فضا دچار روندی افزایشی می‌شود. به‌بیانی، گسترش فضا با بازتاب و فرآیند واتابی نور و اشیا در آینه

## نتیجه

مفهوم نقاشی در دوره قاجار در تقابل با «نه - فرهنگ» گامی فراتر از گام‌های پیشین برداشته و به‌سوی معیارهای زیبایی‌شناسانه تازه‌ای رهسپار می‌شود و جایگاه بدن در تصویر ناصرالدین‌شاه درون تالار آینه می‌تواند آغازگاهی برای معیارهای تازه و از هم‌گسیختگی عناصر کهنه و نو در این مسیر تلقی شود. فضای سپهرنشانه‌ای قاجار در این دوره آکنده از قطبی‌گرایی و تقابل‌هاست. مهم‌ترین عناصر تقابلی بدن در تالار آینه تقابل بدن فتحعلی‌شاه با ناصرالدین‌شاه و «بدن - آشوب» است. تخت طاووس که خود را به تاریخ و حافظه فرهنگی ارجاع می‌دهد و نشانه‌ای از جایگاه بدن فتحعلی‌شاه است؛ در حال زدوده شدن از جایگاه تاریخی - و

ارزش‌های خود نمایش داده می‌شود. در حقیقت، بدن ناصرالدین شاه در تالار آینه، دچار مفهومی متناقض و چندگانه است. او در حالی که با پیوستن به «بدن-آشوب» خود را طرد و نقض می‌کند، با بسط مرزهای بدن خود و گریز از «بدن-عادت» سعی در خلق «بدن-آرمانی» برای خود دارد. یکی از پیامدهای وابستگی‌های فرهنگی در حین نفوذ «نه-فرهنگ» در ابعاد باورها و ارزش‌ها تعبیر می‌شود لذا جایگاه بدن دیگری درون «نه-فرهنگ» به مثابه بدنی ارزشمند و مسلط در گفتمان میان بدن‌ها، تلقی می‌شود. به این صورت که ناصرالدین شاه با جذب نشانه‌های برخاسته از دیگری درون «نه-فرهنگ»، به جایگاه خود ارزش می‌بخشد زیرا این نشانه‌ها در نظر فرهنگ، دارای بار ارزشی والاتری نسبت به خود است؛ در حالی که، مدام ارزش‌ها را از بدن پادشاه می‌زاید. در حقیقت، این «بدن-آشوب» است که مولد ارزش است و ارزش‌ها را برای فرهنگ خودی در مرکز سپهر نشانه‌ای قاجار تعیین و تولید می‌کند. بر مبنای آنچه شرح رفت در پاسخ به پرسش و فرضیه پژوهش می‌توان پاسخ داد: بدن ناصرالدین شاه، تصویر «بدن-نزدیک» را تداعی می‌کند زیرا در مسیر گسست از تاریخ و جایگاه بدن در تصویر تخت طاووس فتحعلی شاه که بدنی دور و در «خود-مانده» است، نمایش داده می‌شود. هر چند که ناصرالدین شاه در جهت گسست با بدن خود، به سوی «بدن-آشوب» سیر می‌کند اما در واقع، حضور او در میان این تحولات گفتمانی فرهنگ و «نه-فرهنگ»، کم‌رنگ گشته و نه تنها، عدم کنش‌گری در بدن وی را نشان می‌دهد، بلکه از نزول جایگاه پادشاه از اولویت خود نزد مردم، حکایت دارد. زیرا زمانی که عناصر آشوب بر بدن شاه مسلط می‌شود، آشوب درون مرزهای سپهر نشانه‌ای بر مرکز و حافظه فرهنگی غلبه کرده و از بدن ناصرالدین شاه مشروعیت زدایی می‌کند؛ چنین عملکردی در غلبه عظمت مکان بر بدن شاه در تصویر تالار آینه مشاهده شد. ناصرالدین شاه با طرد تخت طاووس و جذب «بدن-آشوب» رو به سوی فراموشی بدن خود گام بر می‌دارد. هر چند که این گام‌ها مبتنی بر نشانه‌ها و معیارهای زیبایی شناختی تازه و برخاسته از «نه-فرهنگ» است و مسیر گسترده و تازه‌تری را برای ورود عناصر «نه-فرهنگ» به مرکز سپهر نشانه‌ای قاجار می‌گشاید اما پیوسته، بدن شاه را در مواجهه با ماهیت و هویت خود دچار تزلزل می‌گرداند. او در مواجهه با دیگری، دارای هویتی چندپاره است و هم‌چنان در محور هویت دیگری باقی می‌ماند.

### منابع و مأخذ

پاکبان، رویین (۱۳۷۹)، دایره‌المعارف هنر، چاپ دوم، تهران، فرهنگ معاصر.  
پاکتچی، احمد (۱۳۸۹)، معناسازی با چینش آشوب در نظم در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ (ی))، به کوشش امیر علی نجو میان، تهران، سخن.  
تورپ، پیتر (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ (مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی)، ترجمه فرزانه سجودی، به کوشش فرزانه سجودی، تهران، علم.  
دل زنده، سیامک (۱۳۹۵)، تحولات تصویری هنر ایران، تهران، نظر.  
نکایی، محمدسعید. امن پور، مریم (۱۳۹۱)، درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران، تهران، تیسرا.  
سمنکو، الکسی (۱۳۹۶)، تار و پود فرهنگ، ترجمه حسین سرفران، تهران، علمی فرهنگی.  
سنسون، گوران (۱۳۹۰)، خود دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، ترجمه تینا امراللهی، به کوشش فرزانه سجودی، تهران، علم.  
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸)، تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان اجتماعی مد: از عقل محوری تا آرمان‌گرایی، فصل‌نامه زبان‌شناسی اجتماعی، شماره ۴، صص ۳۷-۳۱.

کمال الملک، محمد (۱۳۸۱)، کمال الملک، به کوشش حسین کاشیان، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.  
لوتمان، یوری (۱۳۹۰)، درباره سپهر نشانه‌ای، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، ترجمه فرناز کاکه‌خانی، به کوشش فرزانه سجودی، تهران، علم.

### ۳. Transgression

این اصطلاح را باختین برای توصیف وضعیت بدین «خود» به واسطه چشمان «دیگری» که در بیرون از «خود» ایستاده است به کار می‌برد. (Bakhtin, 1984, 27).





لوتمان، یوری (۱۳۹۷)، فرهنگ و انفجار، ترجمه نیلوفر آقا ابراهیمی، تهران، تمدن علمی.  
معین، مرتضی بابک (۱۳۹۳)، معنایه مثابه تجربه زیسته، تهران، سخن.  
نصری، امیر (۱۳۹۴)، بدن به منزله شیء، مهرنامه، شماره ۴۳، صص ۲۹۹-۲۹۸.

Bakhtin, M.M. (1984), Rabelais and his World, H. Isowolsky (Tr.), Bloomington, Indiana University Press.

Holquist, Michael (2002), Dialogism: Bakhtin and His World, London, Routledge.

Lotman, Yuri (1990), Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture, Translated by Ann Shukman, London, I.B.TAURIS.LTD.

Merleau-Ponty, Maurice (2002), Phenomenology of Perception, Translated by Colin Smith. London, Routledge.



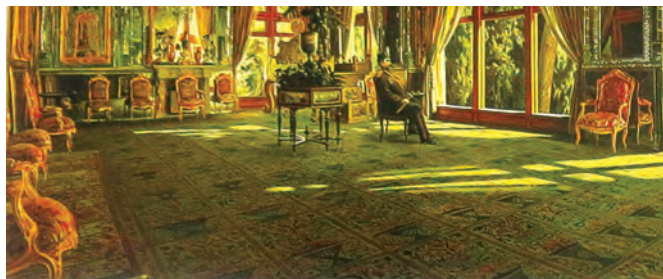
## position of Nasir-al-Din Shah's body in the Mirror Hall of Kamal-ol-molk in Qajar Based on the theory of Yuri Lotman

Sharareh Eftekhari Yekta<sup>1</sup>, Ph.D of Islamic Arts, Craft Arts Department, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Amir Nasri, Associate Professor and Faculty Member, Persian Language and Literature Department, Allameh Tabatabaie University, Tehran, Iran.

Mehdi Mohammad zadeh, Professor and Faculty Member, Craft Arts Department, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Received: 2021/05/07 Accepted: 2021/11/01



In every aspect, Qajar painting opens up a new visual content to the Iranian art. In this period, art and painting changes in the facing of cultural, social and political events. Most of the illustrations of this period belong to the king's body, the nobles and the court. Since the main feature of Qajar painting is human-center, and it determines a specific contract, so the painting of this period is placed in restriction of physical performances. Art and painting in the age of Nasir-al-Din Shah Qajar defines a new structure for iconography. And due to the rise of photography, it takes a different form. One of these new forms is the concept of the «body» that acts as a semiotic system in Qajar painting. Including the position and function of the «body» in the images of the king and «body» as an important sign system produces in opposition to another meaning. Therefore, it is important that the literature related to the cultural signs issue, reflected in body image of Qajar paintings, has been searched in parts of modernity related issues and cultural, social and political exchanges; Because the body has not been investigated as a new visual culture during Qajar age. Most **researches** related to Qajar paintings and period have the topics like religion, reflection of tradition and modernity or the contrast between these two, identity problem, evolution of courtier iconography and integrating of iconography, Look at the woman, clothing and its representation in women or design and decorating in architecture and iconography fields or with the link between political, cultural and power studies. According to the viewpoint of Iran visual art, Qajar is considered as a one of the most important historical periods, but the «body» as a new visual culture is not investigated in none of the researches of this age. From this time onwards, «body» becomes one of the most important topics in various economic, social, political and cultural fields. One of the most renowned artists of this period is Mohammad Khan Ghaffari, known as Kamal-al-Molk and one of the most famous works of Kamal-al-Molk is the Mirror Hall (Talar-i A'ina). The Mirror Hall recounts the function of the «body» in front of another in the Qajar discourse. According to this; the main problem of research is; what relationship is between the body of Nasir-al-Din Shah and the elements within the Hall of Mirror. In other words, How is displayed the image of Nasir-al-Din Shah's body in the culture in opposition another in the non-culture? Non-culture is one of the basic and practical terms in Yuri Lotman's theories that opposed to culture and these have been answered by a descriptive-analytical **method** and Yuri Lotman's cultural semiotics approach. Therefore, the purpose of this research is semiotics and reviewing the position related to the body of Nasir-al-Din Shah Qajar in the Mirror Hall painting; and using Yuri Lotman's approach to study the position of Nasir-al-Din Shah's body in proportion to the elements in the image of the Hall of Mirror. One of the most important topics in Yuri Lotman is 16 semiosphere. The semiosphere is the result and the condition for the development of culture All elements in the semiosphere are in

dynamic, and it is not static and correlations whose terms are constantly changing. The structure of the semiosphere is asymmetrical and it is a function, a cluster of semiotic spaces and their boundaries and the most important spots for semiotizing processes are the boundaries of the semiosphere. Boundary is a necessary part of the semiosphere because that both separates and unites and it belongs always to both frontier cultures, to both contiguous semiospheres. Outside the semiosphere there can be neither communication, and boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into familiar semiotics. It is a filtering membrane, where what is external is transformed into what is internal and eventually external semiotics become part of the semiosphere's internal semiotics. The unity of the semiotic space of the semiosphere is brought about not only by metastructural formations; even more crucial is the unifying factor of the boundary, which divides the internal space of the semiosphere from the external, its inside from its outside. All elements of the semiosphere are in dynamic, not static. Its inside includes of cosmos, culture, text, self, body – itself and outside is chaos, non- culture, non text, and other. Data collection in research is by library resources and according to the **results**, influenced by social and cultural components, the representation and the body nature mix with image elements and find a new meaning. the position of Nasir-al-Din Shah, s body in the Hall of Mirrors of Kamal al-Molk, departs from the self and history; and His action disappears and position of the body completely moving towards the body- chaos in the non- culture.

**Key words:** Nasir-al-Din Shah Qajar, Yuri Lotman, Body, Kamal-ol-molk, Mirror Hall

**References:** Bakhtin, M.M (1984), *Rabelais and his World*, H. Isowolsky (Tr.), Bloomington, Indiana University Press.

Delzendeh, Siamak (2016), *Visual evolutions in art of Iran*, Tehran, Nazar.

Holquist, Michael (2002), *Dialogism: Bakhtin and His World*, London, Routledge.

Kamal-al-Molk, Mohammad (2002), *Kamal-al-Molk*, Hossein Kashian, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Lotman, Yuri (2009), *Culture and explosion*, Translated by Wilma Clark, Berlin, Mouton de Gruyter.

Lotman, Yuri (2005), *On the semiosphere*, Translated by Wilma Clark, *Signs Systems Studies*, 33(1-4), p. 205-229.

Lotman, Yuri (1990), *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Translated by Ann Shukman, London, I.B. TAURIS. LTD.

Merleau-Ponty, Maurice (2002), *Phenomenology of Perception*, Translated by Colin Smith. London, Routledge.

Moein, Morteza Babak (2014), *Meaning of lived experience*, Tehran, Sokhan.

Nasri, Amir (2015), *The body as an object*, Mehnameh, N. 43, p. 298-299.

Pakatchi, Ahmad (2010), *Meaning of the chaos in Logos in Cultural semiotics*, Tehran, Sokhan.

Pakbaz, Ruyin (2000), *Encyclopedia of Art*, Tehran, farhang-moaaser.

Semenenko, Aleksei (2012), *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*, U.S, Palgrave Macmillan.

Shairi, Hamid Reza (2019), *Semiotic Analysis of Vogue's Social Discourse: From Rationalism to Idealism*, *Iranian Journal of Sociolinguistics*, 4(2-4), p. 31-37.

Sonesson, Goran (2000), *Ego meets Alter: The Meaning of Otherness in Cultural Semiotics* *Vilmos, Semiotica*, 128(3-4), p. 537-560.

Torop, Peeter (1999), *Cultural semiotics and culture*, *TARTU ÜLIKOOLI KIRJASTUS*, 27(1-4), p.9-23

Zakaie, M., Aminpoor, M. (2012), *Cultural History of the Body in Iran*, Tehran, Teesa.