نوع مقاله: پژوهشی
10.29252/mth.9.18.121 doi
دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۳۰
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۱۳

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال نهم، شماره هجدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ / ۱۳۵-۱۲۱

تحلیل گفتمانی نحوه قرارگیری بدن فتحعلی‌شاه و بدن ناصرالدین‌شاه در سپهرِ نشانه‌ای قاجار*

شراره افتخاری‌یکتا** مهدی محمدزاده*** امیر نصری****

چکیده

نقاشی قاجار در دوره متلاطم و آشفته تشکل انقلاب‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی در مواجهه با هنر و فرهنگ غرب، از عناصر کهنه و نو عبور کرده و در گستره مفاهیمی چالش‌برانگیز و تازه ساکن می‌شود. یکی از این مفاهیم، کارکرد بدن است که در برخورد با «نَه- فرهنگ»، همچون یک نظام نشانه‌ای قدرتمند در نقاشی قاجار و در جهت تولید معنا عمل می‌کند.

«نَه- فرهنگ»، یکی از اصطلاحات کاربردی و اساسی در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان است که در برابر فرهنگ قرار می‌گیرد. محوری‌ترین مفهوم نزد لوتمان، سپهرِ نشانه‌ای آغشته با فضایی دوگانه است؛ به‌گونه‌ای که از تقابل مفاهیم دوتایی در این فضا، معنا زاییده می‌شود. از این‌رو، این پژوهش در نظر دارد تا با هدف بهره‌گیری از «تَن- نشانه‌ها» در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، به بررسی و مقایسه نوع کارکرد و جایگاه تصویر بدن فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در تقابل با «نَه- فرهنگ» بپردازد. مسئله‌ای که هدف این مقاله را در بر می‌گیرد، بر این مبنا است که نحوه نمایش بدن هر دو پادشاه به‌مثابه تنِ خود درون فرهنگ در مواجهه با تنِ دیگری درون «نَه- فرهنگ» چگونه تبیین می‌شود. روند بررسی این رویارویی، با استفاده از روش تطبیقی- تحلیلی انجام می‌گیرد.

نتیجه تحلیل گویای این است که تنِ فرهنگی هر دو پادشاه در نظام گفتمانی سپهرِ نشانه‌ای در مواجهه با «نَه- فرهنگ»، از جایگاه نابرابری نسبت به یکدیگر برخوردار هستند. تصویر تن ناصرالدین‌شاه پیوسته به سوی تنِ دیگری درون «نَه- فرهنگ» نمایان شده و در دیالکتیک تن خود/تن دیگری، «تن- نزدیک» به‌شمار می‌آید؛ علی‌رغم فتحعلی‌شاه که از آن دوری می‌گزیند. در نتیجه با نفوذ «نَه- فرهنگ»، تصویر تن ناصرالدین‌شاه بیش از تن فتحعلی‌شاه در معرض تغییر و استحاله قرار گرفته و تنِ فرهنگی شاه به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هنر دوره قاجار، فتحعلی‌شاه قاجار، ناصرالدین‌شاه قاجار، بدن، نشانه‌شناسی فرهنگی

---

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری شراره افتخاری‌یکتا با عنوان «تحلیل گفتمانی بازنمایی بدن در نقاشی قاجار با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی (نمونه مطالعاتی: پیکره‌های شاهانه)» به راهنمایی دکتر مهدی محمدزاده (راهنمای اول) و دکتر امیر نصری (راهنمای دوم) در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

** دانشجوی دکتری، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. ash.yekt@tabriziau.ac.ir
*** دانشیار، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز (نویسنده مسئول). m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
**** دانشیار، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران. amir.nasri@yahoo.com

مقدمه

دوره قاجار، از مهم‌ترین ادوار تاریخ ایران در گذار تأثیرپذیری از غرب و دگرگونی مؤلفه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری است که در رویارویی با فرهنگ بیرونی، در محور نگرش انسان‌مداری قرار می‌گیرد. به بیانی، تقابل فرهنگ جمعی با فرهنگ فردی، مفهوم هویت و معیارهای زیبایی‌شناختی را دچار تحولات معنایی می‌سازد. آغاز این رویارویی با فرهنگ فردی، به دوره سلطنتی صفویان بازمی‌گردد تا اینکه به‌تدریج، در دوره قاجار، حرکت به سوی آن عمیق‌تر و گشوده‌تر می‌شود. هنر و فرهنگ در دوره حکومت فتحعلی‌شاه قاجار با اینکه تحت حمایت او است، اما در نظام سلسله مراتبی شاه و درباریان محبوس شده و چهره‌نگاری، شمایل‌نگاری یا پیکرنگاری[۱]، گفتار تازه‌ای را از خود نقل می‌کنند که درآغشته با آرمان‌گرایی است. موضوعات و مضامین فراخ‌تر شده، اما غالباً در یک سویه مشخص گام برمی‌دارند و آن، تحکیم بنیادهای قدرت سلطنتی و درباری حکومت فتحعلی‌شاه است. برای خلق اثر هنری، از تکنیک‌های متفاوتی همچون؛ نقاشی، نقاشی پشت شیشه، کاشی‌کاری، دیوارنگاری و یا نقاشی دیواری، ضرب سکه، حجاری و سنگ‌تراشی استفاده می‌شود. در دوره فتحعلی‌شاه، چهره‌ها با زیبایی مثالی و آرمانی نمایش داده شده؛ شاه و دربار عمدتاً با ریش و محاسن بلند، کمر باریک، انگشتان حنا بسته، ژست رسمی و مقتدر، چهره عاری از احساس و نگاه خیره ظاهر می‌شوند، اما در دوره ناصرالدین‌شاه کم‌کم طی پیشروی تحولات فرهنگی- اجتماعی، معیارهای زیبایی‌شناختی تغییر یافته، آداب و رفتار بدنی پیشین، جای خود را به سبیل و چهره‌های معطوف به حالات درونی، ژست‌های رها و بدون قید و بند می‌بخشند. هنر و نقاشی این دوره نیز تحت حمایت ناصرالدین‌شاه، ساختار تازه‌ای برای پیکرنگاری تعریف می‌کند که در لوای هنر عکاسی و شیفتگی ناصرالدین‌شاه که خود در زمره عکاسان دوره قاجار است، شکل دیگری به خود می‌گیرد. وی نقش حائز اهمیتی در ترویج و گسترش عکاسی در ایران دارد؛ به‌گونه‌ای که هنر عکاسی، معنای پیشین نقاشی را متحول کرده و چنین امکانی را برای هنرمند ایرانی فراهم می‌آورد تا با بهره‌گیری از سبک‌های گوناگون غربی، به جزئیات پرداخته و فضایی روان‌شناسانه را در اثر هنری جاری سازد. هنر عکاسی در کنار صنعت چاپ، لیتوگرافی، تأسیس چاپخانه‌ها، دارالفنون و هنرهای مستظرفه، منجر به آفرینش‌های هنری تازه‌ای در عرصه فرهنگ، هنر و ادبیات همچون؛ نقاشی ناتورالیسم، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، گرافیک، کاریکاتورسازی، گراورسازی یا باسمه‌سازی می‌شود.

با این توصیف، از جمله عناصری که در مواجهه با فرهنگ بیرونی همچون یک نظام نشانه‌ای مهم در دوره قاجار متجلی می‌شود، جایگاه و مفهوم بدن است و هدفی که در راستای این پژوهش قرار دارد، مقایسه و بررسی مواجهه دو شاه؛ فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه، با یکدیگر و در پیوستاری با عملکرد بدن دیگری در سپهرِ نشانه‌ای قاجار بوده که با کمک رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی مبتنی بر نظریات یوری لوتمان[۲] انجام می‌گیرد. سپهرِ نشانه‌ای، مفهومی محرک و پویا است که در مرکز نظریات لوتمان جای دارد و به‌عنوان فضایی دوگانه، حامل مفاهیم محوری چون؛ مرز، فرهنگ و «نه- فرهنگ»[۳]، مرکز و پیرامون، نظم و آشوب، «خود و دیگری» است. بدین معنا که فرهنگ، نظم و «خود»، در مرکز سپهرِ نشانه‌ای جای داشته و در تقابل با پیرامون، «نه- فرهنگ»، آشوب و «دیگری» قرار می‌گیرند. نظم درون سپهرِ نشانه‌ای قاجار، در بر دارنده قید و بندها و محدودیت‌ها بوده و در برابر آشوب و پیرامون سپهرِ نشانه‌ای که سرشار از انرژی است، وانهاده می‌شود. فرهنگ فردی که همانا فرهنگ دیگری به‌مثابه "نه- فرهنگ" بوده، در عنایت رهایی از فرهنگ جمعی که در این پژوهش، فرهنگ قاجاری است، قرار می‌گیرد. بنابراین، عملکرد بدن در دیالکتیک «خود- دیگری» در سپهرِ نشانه‌ای و در هم‌سویی با «نه- فرهنگ»، به مهم‌ترین نظام نشانه‌ای تنِ پادشاهان قاجار مبدل شده و بدن پادشاهان، اولین منبع برای کشمکش‌های سیاسی- فرهنگی در تقابل با «نه- فرهنگ» تلقی می‌شود.

خروج از هنجارها در مرکز سپهرِ نشانه‌ای، منجر به ورود بدن پادشاهان در نظام گفتمانی تنش و آشوب شده که با توجه به عناصر برخاسته از تحولات فرهنگی- اجتماعی، دستخوش تحولات گفتمانی سیاست و قدرت در بدن پادشاهان می‌شود؛ گفتمانی که میان بدن‌ها درون فرهنگ با یکدیگر و با «نه- فرهنگ» رخ می‌دهد. از این‌رو، بدنی که در پیوست موضوع این پژوهش و در گفتمان میان دو شاه قاجاری صورت می‌گیرد، به‌مثابه فرهنگ و بدنِ فرهنگی است. قرارگیری این بدن درون سپهرِ نشانه‌ای قاجار در تقابل با بدنِ دیگری درون «نه- فرهنگ»، جریان محوری و اصلی گفت‌وگو در سپهرِ نشانه‌ای؛ یعنی «خود- دیگری» را شکل می‌دهد. بدین ترتیب، با توجه به عملکرد تنِ خود- تنِ دیگری در نظام سپهرِ نشانه‌ای لوتمان، مسئله اصلی پژوهش این بوده که نحوه رویارویی در تصویر تنِ هر دو پادشاه به‌مثابه «تن- خود» یا تنِ فرهنگی با تنِ دیگری برآمده از «نه- فرهنگ»، چگونه است. پرسش‌ها

و فرضیه‌های اصلی و فرعی مطرح‌شده در این پژوهش به ترتیب عبارت هستند از؛ ۱. در مقابل هجوم «نَه- فرهنگ» به فرهنگ قاجاری، تصویر تن فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه، «تن- دور» محسوب می‌شود و یا «تن- نزدیک» است؟ ۲. آیا «تن- آشوب»، از تنِ فرهنگی پادشاهان مشروعیت‌زدایی کرده و یا موجب پر رنگ شدن تن آنان می‌شود؟ ۳. «تن- نزدیک» و «تن- دور» در نمایش تصویر تن هر دو پادشاه مشاهده می‌شوند. ۴. نفوذ «تن- آشوب»، منجر به کم‌رنگ شدن تن فرهنگی هر دو پادشاه می‌شود.

ضرورت پژوهش از آن‌رو است که با وجود گستردگی موضوع تصویر بدن، هنوز فضای خالی بسیاری در عرصه مطالعاتی هنرهای تجسمی به‌ویژه نقاشی وجود دارد. تا کنون، تحقیقی که سیر و تحولات تصویری بدن را در نقاشی قاجار مطالعه کرده باشد، انجام نگرفته است؛ در حالی که نقاشی قاجار از این حیث، دارای اهمیت ویژه‌ای برای مطالعه محسوب می‌شود، چنانچه این دوره، آغاز اوج‌گیری‌های نفوذ «نه- فرهنگ» درون فرهنگ خودی است که به‌طور مستقیم بر روی مفهوم بدن و جامعه متمرکز می‌شود.

پیشینه پژوهش

منابعی که به‌عنوان پیشینه این پژوهش تلقی شده، در بر دارنده سه گروه مطالعاتی هستند؛ دسته اول، شامل نقاشی قاجار است. پرداختن به پیشینه این دسته مطالعاتی، بسیار گسترده و مبسوط است؛ از این‌رو، نگارندگان، تنها به ذکر تحقیقات انجام‌شده در خصوص پادشاهان قاجار بسنده می‌کنند. دیبا (۱۳۷۸) با بررسی پرتره‌های فتحعلی‌شاه در مقاله «تصویر قدرت و قدرت تصویر» و حسنعلی پورمند و روشنک داوری (۱۳۹۱) با مطالعه تطبیقی گفتمان قدرت در هنر دوره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در مقاله «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجار»، به این نتیجه رسیده که هر دو پادشاه با انتشار آگاهانه و ابزاری از تصاویر، در پی تثبیت هویت و قدرت شرعی خود هستند. دل‌زنده (۱۳۹۵) در کتاب «تحولات تصویری هنر ایران» 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 شده، مباحث فصل‌های کتاب را پیش می‌برد. دسته دوم مطالعاتی، شامل رویکرد تحقیق و منابع متعلق به نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان است که غالباً در حوزه زبان‌شناسی اجرا شده‌اند. پژوهش‌هایی که در بستر هنرهای تجسمی با الگوی یوری لوتمان صورت گرفته، بدین شرح هستند؛ آذین حقایق و مهناز شایسته‌فر (۱۳۹۳) در مقاله «تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامه شاه تهماسب و شاهنامه شاه اسماعیل دوم، تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی»، به این نتیجه می‌رسند که در دوگانگی 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. سعید اخوانی و فتانه محمودی (۱۳۹۷) در مقاله «بازخوانی هویت شیعی در آثار هنری عصر صفویه با رویکرد سپهرِ نشانه‌ای» با بررسی آثار هنری دوره صفویه و عثمانی، به این نتیجه رسیده که آثار هنری تولیدشده عصر صفوی در تقابل با عثمانیان، مؤلفه‌های هویتی را در خود بازتاب می‌دهند.

دسته سوم مطالعاتی، موضوع بدن است و تنها موردی که موضوع بدن را البته به‌صورت کلی و با تکیه بر تصاویر، در بستر تاریخی و فرهنگی مورد مطالعه قرار داده، کتاب «درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران» نوشته محمد سعید ذکایی و مریم امن‌پور (۱۳۹۱) است. نویسندگان در 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 حوزه مطالعات فرهنگی نسبت به بدن، مواردی مانند؛ روابط قدرت و بدن، تغییر و اصلاح آن، مد و مدگرایی را از دیدگاه برخی جامعه‌شناسان کلاسیک و متأخر مطرح می‌کنند.

بر حسب منابع مطالعاتی که شرح آنها رفت، نگارندگان نتوانستند هیچ نوع پژوهشی را نه در محوریت بدن و نه با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی به‌ویژه نقاشی دوره قاجار بیابند. شایان ذکر است، به‌طور کلی موضوع و کاربرد «بدن/ تن» در رویکرد مقاله حاضر، تا کنون مورد بهره‌وری در هیچ پژوهشی قرار نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش، بر مبنای روش تطبیقی- تحلیلی است. تحلیل داده‌ها، با استفاده از منابع مکتوب کتابخانه‌ای، تمرکز بر رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی و روش سپهرِ نشانه‌ای یوری لوتمان انجام شده است. مفهوم سپهرِ نشانه‌ای در میان نظریات لوتمان، پویاترین و منعطف‌ترین مفهوم است و در عین حال که یک ابژه محسوب می‌شود و به فضای نشانه‌ای مشخصی اشاره داشته، این امکان را دارد که با بافت‌های گوناگون فرهنگ گره خورده و همچون روشی نشانه‌شناختی، به مطالعه سپهرِ

نشانه‌ای بپردازد. نمونه مطالعاتی در این پژوهش، چهار تصویر از دو پادشاه؛ فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار است. گزینش تصاویر، بر مبنای هدف اصلی و داده‌های رویکرد تحقیق صورت گرفته و نحوه چیدمان تن هر دو پادشاه در تقابل و یا پیوست با «نه- فرهنگ» در این تصاویر به‌گونه‌ای است که قابلیت نشانه‌ای بیشتر و فضای پویاتری را برای مقایسه تصویر دو بدنِ شاه با الگوی سپهرِ نشانه‌ای لوتمان فراهم می‌کند.

نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان

الگوی سپهرِ نشانه‌ای

یوری لوتمان (۱۹۹۳-۱۹۲۲ م.) نشانه‌شناس، متفکر و محقق ادبیات روس، بیشتر به‌عنوان یکی از بنیان‌گذاران مکتب نشانه‌شناسی تارتو- مسکو شناخته می‌شود. موضوع نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ است و بنا به تعریف لوتمان و مکتب تارتو- مسکو، نشانه‌شناسی فرهنگی؛ «دانش مطالعه رابطه کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ای درگیر در فرهنگ است» (توروپ، ۱۳۹۰: ۲۷). لوتمان، شرط لازم پیدایش و ایجاد هر فرهنگی را سپهرِ نشانه‌ای می‌داند. وی این عنوان را با الهام از اصطلاح سپهرزیستی و سپهرذهنی ولادیمیر ورنادسکی[۴] اقتباس می‌کند؛ هر چند که پیش از این، به‌وفور از استعاره‌های سپهری در تشریح سازوکار فرهنگ استفاده کرده و همان‌طور که الکسی سمننکو[۵] اشاره دارد، چانگ[۶] در فهرستی جامع، استفاده از اصطلاح سپهر در آثار لوتمان را تا پیش از این اخذ، ارائه کرده است مانند؛ «سپهر سازمان، سپهر فرهنگ، سپهر زبان‌های طبیعی، سپهر ناخودآگاه» (سمننکو، ۱۳۹۶: ۱۳۳). سپهرِ نشانه‌ای، مفهومی متکثر و چندگانه است و تفسیر و کنش نشانه‌ها را نمایان می‌کند. سرشت سپهرِ نشانه‌ای، چند زبانی بوده و دارای گستره وسیعی از نظام‌های نشانه‌ای یا زبان‌های مرتبط و متقابل با هم است؛ چرا که ارتباط و گفت‌وگوی پیاپی میان زبان‌ها به تولید معنا منجر می‌شود و بر همین اساس است که الگوی سپهرِ نشانه‌ای، سیستم یا نظامی کامل و به بیانی فضایی چند وجهی برای معناپردازی چند وجهی است که پیوسته بر مناسبت گفتمانی میان لهجه‌های مختلف فرهنگ تأکید دارد. سپهرِ نشانه‌ای نیز همچون فرهنگ، محصولی از کنشگری نشانه‌شناختی انسان است.

لوتمان، فضای سپهرِ نشانه‌ای را به شکل فضایی دوگانه توصیف می‌کند که دارای استعاره‌های فضایی (فرازمانی)[۷] مانند؛ مرز، مرکز و پیرامون، نظم و آشوب، خود و دیگری است. او با استفاده از استعاره‌های فضایی شرح می‌دهد که «هر نوع گفت‌وگو و ارتباطی در هر زمانی موجب می‌شود تا در فضایی از سپهرِ نشانه‌ای غوطه‌ور باشیم» .(Lotman, 1990: 123)

مفهوم مرز

فضای درون سپهرِ نشانه‌ای، «نشانه» نام دارد و به فضای بیرون از سپهرِ نشانه‌ای، «نَه- نشانه» گفته می‌شود و سپهرِ نشانه‌ای فقط از طریق مرزها می‌تواند با آن تماس و گفت‌وگو ایجاد کند. مرزها، محل مواجهه و تماس میان فرهنگ‌ها هستند که «همچون تنگه‌ای باریک و یا دیواری نفوذپذیر به هر دو سوی دیوار و فضای درون و بیرون یک سیستم، به‌طور موازی توجه دارند».(Ibid: 137)

مرکز در مقابل پیرامون

مرکز و پیرامون نیز جزو تقابل‌های دوگانه سپهرِ نشانه‌ای هستند. مرکز، همان فرهنگ خودی بوده که در تقابل با فرهنگ غیرخودی یا دیگری که همان پیرامون یا حاشیه است، قرار دارد. «پویندگی، سیالیت پذیرش و تعامل فرهنگی، در کشاکش و هم‌آمیزی میان دو فرهنگ پیرامون و مرکز حاصل می‌شود. چنانچه مرکز و پیرامون مدام در حال تعقیب و گریز و تسلط بر یکدیگر هستند، پیرامون، گشوده و باز است و از مرکز می‌گریزد و مرکز در حالی که سعی در استیلای آن دارد، خود را نفوذناپذیر و بسته جلوه می‌دهد» (Ibid: 143).

نظم در برابر آشوب

تنش گفتمانی میان نظم و آشوب، در واقع تنشی است که میان خود و دیگری حاصل شده؛ زیرا پیرامون، نظم و فضای امن مرکز را پیوسته به چالش کشیده و غالباً وضعیت منظم درونی، ارزشمند تعبیر می‌شود. چنین گفتمانی نزد لوتمان، گفتمانی «شناور و پایان‌ناپذیر است که معیار ارزش‌ها را بنیاد می‌نهد» (Lotman, 1990: 38). محل گفتمانی ارزش‌ها درون هر سپهرِ نشانه‌ای، دارای سه سطح ارزشی است که با هم ارتباطی تراسپهری را شکل می‌دهند. سطح ارزشی اول، مرتبط با نظم، روزمرگی‌ها و تکرار است که برای رهایی از عادت‌ها، مرزهای خود را وسعت می‌بخشد تا زمینه را برای ورود ارزش‌های تازه فراهم آورد. سطح دوم ارزشی، بیناسپهری است؛ زیرا میان دو سطح اول و سوم مقرر شده، از یک‌سو با فضای تکرارها و از سویی دیگر با فرآیند صیرورت پیوند یافته است. بنابراین، وضعیتی ترا ارزشی ایجاد می‌کند؛ بدین معنا که ارزش‌ها را از یک سطح فروتر به سطحی فراتر منتقل کرده و زمانی ایجاد می‌شود که ارزش پیشین به تثبیت رسیده باشد. ارزش پیشین، بستری برای شکل‌گیری ارزش‌ها ایجاد می‌کند و در واقع، مقدمه‌ای برای ورود به ارزش‌ها است و در وضعیت پیرا ارزشی نمایان می‌شود. سطح سوم از فضای نشانه‌ای سپهر، فضای زایش‌ها و آفرینش است؛ از این‌رو، کاملاً در امر صیرورت قرار دارد. سطح دوم و سوم با کارکرد آشوب در پیرامون مرتبط هستند.

مفهوم تن/ بدن

ماهیت اصلی هر فرد، با بدن مادی و فیزیولوژیک او مشخص می‌شود؛ یعنی همان تنی که با آن متولد شده و نشان‌دهنده هویت فردی او است. اما هر تن مادی، ساختاری اجتماعی دارد و در یک بستر فرهنگی، زمانی و زیست‌محیطی خاص رشد کرده و این رابطه‌ها را به شکل زیسته در بدن خود تجربه می‌کند که نشان‌دهنده هویت اجتماعی او است. بنابراین، تن مادی از بعد فیزیکی و جسمانی وارد بعد اجتماعی- فرهنگی شده و کارکرد ساختاری به خود می‌گیرد. تن ساختاری هر فردی، انعکاسی از فرهنگ و جامعه‌ای است که به آن تعلق دارد و خارج از فرهنگ و جامعه، مفهوم خود را از دست می‌دهد؛ یعنی مفهوم تن در بستر گفتمان‌های اجتماعی شکل گرفته و به‌اصطلاح، به تن مفهومی تبدیل می‌شود و در نتیجه قادر است در قالب هویت‌های متعدد و متنوعی به تصویر درآید.

خود- دیگری/بدن خود - بدن دیگری

دو فضای نشانه و «نه- نشانه» در ساختار سپهرِ نشانه‌ای، منجر به مواجهه فرهنگ و «نه- فرهنگ»، خود و دیگری شده و از آنجا که کنش‌های اجتماعی- فرهنگی انسان از خلال بدن او ساخته می‌شوند، مواجهه خود و دیگری در ساختار سپهرِ نشانه‌ای لوتمان می‌تواند مواجهه تنِ خود با تنِ دیگری تلقی شود. بر این مبنا، تنِ خود در حوزه تنِ دیگری دریافت و ادراک می‌شود؛ به‌گونه‌ای که «تن- خود» برای موجودیت، تحرک و آفرینندگی، به وجود «تن- دیگری» و تقابل با آن نیازمند است.

مفهوم تن- نشانه

همان‌طور که شرح رفت، سپهرِ نشانه‌ای، حاوی فضایی انتزاعی و دوگانه متعلق به زبان و فرهنگ و در نتیجه، آکنده از عملکرد و وجود انسانی و حامل امر گفتمانی میان کنشگران فرهنگی است که در تقابل با یکدیگر قرار دارند. خلق معنا، وابسته به حضور، کنش‌ها و بازتاب‌های عناصر گوناگون گفتمانی بوده که مبتنی بر وجود تقابل‌ها است؛ به‌ویژه تقابل میان خود و دیگری که در برخورد با یکدیگر، گفتمانی سیال و پویا را شکل می‌دهند. به این صورت که عناصر درون سپهرِ نشانه‌ای از مرحله کنشی عبور کرده و با هجوم دیگری، وارد مرحله بازتاب و آشوب شده و به مقابله با آن می‌پردازند. در برابر چنین بازنمودهایی در نظام گفتمانی و فضای سپهری، «تن- نشانه‌ها» شکل می‌گیرند.

تن- نشانه‌ها درون فرهنگ و«نَه- فرهنگ»

تن دیگری درون «نه- فرهنگ» و «نه- نشانه» با عبارت «نَه- تن»[۸] مصطلح است. «تن- خود» پیوسته در حال دگرگونی و حرکت به سوی «نه- تن» است؛ در حالی که به آن وابسته بوده، نسبت به آن مستقل است. «نه- تن»، ساختار و فضایی متنوع را پیرامون «تن» ایجاد کرده و سبب رهایی نیروهای جدید می‌شود؛ بدین معنا که «تن» در گسیختگی از «نه- تن»، 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 «نه- تن» قرار گیرد. بدنِ خود، بدن درون فرهنگ و متعلق به فرهنگ خودی در بر دارنده نظم و به‌اصطلاح، بدنِ فرهنگی بوده که مدام توسط پیرامون که حامل بدنی از آشوب و به‌اصطلاح «تن- آشوب» است، تهدید می‌شود. بنابراین بدن‌ها در تلاقی نظم و آشوب، بر مبنای روند دیالکتیک خود - همانی و خود - دیگری شکل گرفته و در هم‌آمیزی مرزهای خود، هویت و معنا کسب می‌نمایند. همان‌گونه که لوتمان بیان می‌کند؛ «فرهنگ‌ها به‌طور هوشمند همواره قابلیت تأکید بر تفاوت‌ها و عبور از خود - همانی به سوی دیگری را داشته‌اند» (شعیری، ۱۳۹۸: ۳۴ به نقل از Lotman, 2004: 189). این چرخه در مدار هم‌زمانی، از خود تا دیگری آغاز می‌شود و از دیگری به سوی خود بازمی‌گردد. به بیانی، بدن در این هم‌بندی، باشنده‌ای استوار بر خود است که در مواجهه با دیگری دگرگون شده و از خود گسسته و جدا می‌شود تا دوباره به سوی خود بازگردد. این فرآیند، در نظام حضور و غیاب و ارتباط سَلبی و ایجابی رخ می‌دهد؛ از این‌رو، حضور و غیاب تن‌ها می‌تواند تا بی‌نهایت، مستمر و پویا باشد و تن‌ها در غیاب هم، پیوسته جانشین یکدیگر شوند.

تن- مذهب

تن فرهنگی بر مبنای بافت زمینه و مضمون تصویری که در آن قرار می‌گیرد، می‌تواند قالب مشخصی به خود بگیرد، چنانچه در این پژوهش، تنِ فرهنگی، یا در قالب تنِ تاریخی- فرهنگی و یا در قالب «تن- مذهب» (تنِ مذهبی) تبیین شده؛ یعنی تنی که به‌مثابه مضامین مذهبی (شیعی) ترسیم می‌شود.

«تن- نشانه‌ها» در دیالکتیک «تن خود- تن دیگری»

در دیالکتیک «تن- خود» و «تن- دیگری»، چهار الگوی بدنی در این پژوهش تعریف شده که عبارت هستند از؛ تن- دور، تن- نزدیک، تن- عادت و تن- آرمانی.

تن- دور

به بیانی، تن- دور، تنِ خود - همانی است. تن - دور از رفتن به سوی تن- دیگری پرهیز می‌کند. تن- دور، تنی است که بر ماندگاری و مانایی خود اصرار می‌ورزد. زمانی که تن- دور

در مدار هویت خود، بر «خود- ماندگی» مصر باشد، در پی ایجاد و کسب قدرت است. تنِ در «خود- مانده»، یعنی تنی که «تثبیت شرایط موجود را ترجیح می‌دهد تا از هر نوع حادثه‌جویی و یا خطرپذیری در امان باشد» (شعیری، ۱۳۹۸: ۳۴). شعیری، قدرت را مبنای خود- ماندگی توصیف کرده و می‌گوید؛ «اگر هویت بتواند بر قدرت تکیه کند، خود- ماندگی او تضمین می‌شود. در این صورت، دیگر شرایط زیستی او به خطر نمی‌افتد» (همان). بنابراین تن- دور، دارای هویتی قدرت‌محور است و با مفهوم ساکن و ایدئولوژیکی فرهنگ سروکار دارد و خود را عنصر برتر و فرهنگی می‌شمارد.

تن- نزدیک

تن- نزدیک، تنی است که دیگری را به فرد، یعنی دیگری را به خود تبدیل می‌کند. به‌عبارتی، به آن، خود- دیگری و یا دگر- محور گفته شده؛ زیرا تن- نزدیک از خود عبور می‌کند و اصرار دارد تا به دیگری نزدیک شود. در نتیجه تن- نزدیک، دارای هویتی انرژی‌محور است و در تقابل با هویت قدرت‌محورِ «تن- دور» قرار می‌گیرد. فرآیند معناسازی «تن- خود» در تقابل با «تن- دیگری»، در تحرک و پویندگی ارتباطات بینافرهنگی در دو سطح هم‌زمانی و درزمانی تولید می‌شود.

تن- عادت

تن- عادت، تن حقیقی و تن متعلق به خود است. با اصطلاحات دیگری چون؛ تن- تکرار، تن- روزمره و تن- مکانیکی، معادل است. تن- عادت در سطحی از سپهرِ نشانه‌ای، برای رهایی از روزمرگی و برای اینکه بتواند وارد موقعیت و وضعیت جدیدی شود و مرزهای تازه‌ای برای تنِ خود پدیدار سازد، وابسته به نوعی دگرگونی در وضعیت قبلی خود است. بنابراین «تن- عادت» به دیگری وابسته نیست و تنها نسبت به دگرگونی در وضعیت پیشینِ خود وابسته است و در موقعیتی سلبی نسبت به خود قرار می‌گیرد؛ به این صورت که تن از عادت و تکرار خود، رها شده و عرصه برای ورود او به تنِ دیگری گشوده می‌شود. پیوستن به تنِ دیگری، به معنای حضور در وضعیت کنونی و جدید تن است. پس تن- عادت در فضایی که فاقد کنش است، به سوی فضای کنشگر روانه می‌شود.

تن- آرمانی

تن- آرمانی یا تن- خلاق، تنی است که دیگر تن- عادت نیست و علیه تن- عادت، آشوب می‌کند. تن- آرمانی، هیچ نوع محدودیتی ندارد؛ طوری که قادر است در هر لحظه شرایط و تصویری بدیع از دیگری برای خود خلق کند تا از تن- عادت فاصله بگیرد. تن- آرمانی، شرایط زیستی خود را به خطر می‌اندازد، موانع را شکسته و ریسک می‌کند تا در حقیقت، به دیگریِ آرمانی نزدیک شود؛ زیرا تن- آرمانی، شیفته همانندی و همسان شدن با دیگریِ آرمانی است. در حقیقت، هستی‌پذیری «تن- آرمانی»، در گرو پیوستن به دیگریِ آرمانی و گریز از «تن- عادت» است. پس «تن- آرمانی»، در دو سطح هم‌زمانی و درزمانی حرکت کرده و خود را پیوسته دچار استحاله می‌گرداند.

مفهوم "تن- خود" یا تنِ فرهنگی در تصویر فتحعلی‌شاه قاجار

ویژگی‌های شمایلی

تصاویر نقاشی در دوره گذار؛ دوره فتحعلی‌شاه، با یک آیکون[۹] و الگوی شمایل‌گونه ثابت بر مبنای معیارهای سنتی و نمادین زیبایی‌شناختی تعریف می‌شوند. تصور از زیبایی در این دوره، «فارغ از وجوه جنسیتی است. زنان و مردان زیبا با ویژگی‌های بسیار مشابهی از نظر بدنی و چهره به تصویر درمی‌آیند» (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶: ۳۵). غالباً شاه با چهره‌ای همیشه جوان، کمر باریک و دستان حنا بسته ظاهر می‌شود. در تصویر ۱، چهره فتحعلی‌شاه به دور از شباهت‌پردازی عینی، به‌صورت تمام‌رخ در بخش فوقانی و خط عمودی تصویر مستقر شده و زاویه دید

تصویر ۱. مهرعلی، تک‌پیکره فتحعلی‌شاه قاجار، ۱۱۹۲ ه.ش./۱۸۱۳م.، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۲۵×۲۴۶ سانتی‌متر، کاخ سعدآباد (Falk, 1972: 77)

انفصالی و واگرا به وجود آورده است. نگاه و فرآیند آن، مهم‌ترین مؤلفه در چهره‌پردازی محسوب می‌شود، فتحعلی‌شاه با نگاهی مبتنی بر مونولوگ، کل‌گرا و خیره از بالا به پایین، مستقیم رو به مخاطب می‌نگرد؛ به‌گونه‌ای که نیروهای کنشی از درون تصویر، به سوی بیرون از قاب هجوم آورده و مرکزگرایی آن را افزایش داده تا تسلط و برتری خود را نمایان سازند. نگاه بالا به پایین، نشانه اقتدار حاکمیت و غلبه یک نگاه بر نگاه دیگری است؛ یعنی نابرابری و تقابل خود که قادر مطلق بوده در برابر دیگری که تسلیم و مقدور است. بیننده در فرآیند نگاه مقتدر فتحعلی‌شاه، خواه ناخواه ساکن شده، فاقد فردیت و هویت گشته و درون قاب تصویر محبوس می‌شود. بدنِ شاه، در بر گیرنده کل فضای تصویر است و دلالت صریح و دور از حاشیه بر جایگاه مرکزی فتحعلی‌شاه دارد. بدن، در مواجهه خود- دیگری در سپهرِ نشانه‌ای، اولین و در دسترس‌ترین عنصر حائز اهمیت برای تحولات و دگرگونی‌های فرهنگی است و رمزگان بدن فتحعلی‌شاه به‌عنوان یک آیکون یا شمایلی فرهنگی در خوانشی بینامتنی و گفتمانی برآمده از فرهنگ در سپهرِ نشانه‌ای، بیشتر گشوده می‌شود.

دو بدنِ شاه

پادشاه، سایه و نماینده‌ای از سوی خداوند بر روی زمین است؛ پس باید بدنی داشته باشد که حامل قدرت، زوال‌ناپذیری و ابدیت باشد. با این تعبیر و بر مبنای تعریف ارنست کانتروویچ [۱۰] ز دو بدنِ شاه، فتحعلی‌شاه در بر دارنده دو بدن است؛ بدن اولیه او، بدنی نمادین و نامتناهی، نامیرا و زوال‌ناپذیر است، طوری که همه عالم و مردم می‌توانند آن را ببینند. بدن دوم، بدن فرعی و فیزیولوژیک او بوده که دستخوش فساد، تباهی، زوال، تحول و دگرگونی‌های جسمانی است. بدن اول شاه به‌مثابه بدنی اجتماعی و فرهنگی در برابر حذف بدن فرعی و دوم او، در دیدرس مردم نهاده می‌شود. از این‌رو، در تصویر ۱ تلاش شده است تا بدن اول شاه با بهره‌گیری از ویژگی‌های نمادین و شمایلی نمایش داده شود؛ با کاربرد حالات چهره و نحوه چرخش سر و ژست بدن که در کنار دست‌ها، نقش مهمی در هدایت نگاه بیننده به سوی مفهوم اصلی بدن و معنابخشی آن ایفا کرده‌اند. عناصری همچون؛ شمشیر، عصای سلطنتی و بازوبند که در وحدت با دست‌ها و در هم‌سویی با تاج برای ایجاد مفهومی نمادین از قدرت بدن فتحعلی‌شاه خودنمایی کرده و در عین حال از طریق مفهومی که به بدن شاه می‌بخشند، امکان وجود می‌یابند. شمشیر، نماد جنگ‌جویی و شجاعت است که در تلفیق با نقش‌مایه‌های تاج و عصای سلطنتی که دو نماد مهم پادشاهی محسوب می‌شوند، دلالت بر قدرت‌نمایی دارد و این مبادله پیوسته در حال اجرا و نقش‌آفرینی است.

"تن- نشانه‌ها" در دیالکتیک تصویر تنِ فتحعلی‌شاه با تنِ دیگری

بدن فتحعلی‌شاه، نقش عمده و مرکزی در ایجاد تحولات تصویری و نقاشی‌های دوره قاجار دارد؛ زیرا الگوی اولیه، از تصویر تن پادشاهی است که در مرکز سپهرِ نشانه‌ای قاجار، در معرض عناصر آشوب، پیرامون و «نه- فرهنگ» قرار می‌گیرد. بر طبق نظر لوتمان که می‌گوید؛ «رمز کامیابی نظام‌های نشانه- معناشناسی برای تولید معنا، حرکت از پیرامون به سوی مرکز سپهرِ نشانه‌ای است» (Lotman, 1990: 3)، تن فتحعلی‌شاه، نماینده نظم در مرکز سپهرِ نشانه‌ای قاجار است که در مواجهه با «نه- تن» بیرون از سپهرِ نشانه‌ای، در مرز میان پیرامون و مرکز قرار می‌گیرد و همان‌گونه که مرز، هر آنچه درون سپهرِ نشانه‌ای امری مألوف است و به عادت و تکرار مبدل شده را در تقابل با پیرامون و بیرون از سپهرِ نشانه‌ای قرار می‌دهد تا امری تازه، نو، خلاقانه، ناآشنا و نامأنوس خلق شود، بدن فتحعلی‌شاه نیز از خودمحوری و تکرار خود گسسته و به سوی "نه- تن" یا همانا "تن- آشوب» حرکت می‌کند؛ اما در این فرآیند برای حفظ هویت فرهنگی خود، از کارکرد جذب و طرد بهره می‌برد. به همین دلیل در ادامه، میزان نفوذ نشانه‌های آشوب در تصویر تن فتحعلی‌شاه (تصویر ۱) با استفاده از تصویر ناپلئون (تصویر ۲) به‌مثابه "تن- آشوب" بررسی می‌شود.

تصویر ۲. فرانسوآ ژرار، ناپلئون در ردای امپراتوری، ۱۸۰۵م.، رنگ‌روغن روی بوم، ۲۲۶/۵×۱۴۶سانتی‌متر، موزه‌لوور. (URL:1)

نشانه‌های آشوب در تصویر تن فتحعلی‌شاه

در مقایسه تصویر ۱ با تصویر ۲، عناصر آشوب در نمایش بدن فتحعلی‌شاه در بهره‌گیری او از عصای سلطنتی و نحوه در دست گرفتن آن و به‌ویژه مؤلفه و کنش نگاه به مخاطب نمودار می‌شوند. فتحعلی‌شاه از "تن- عادت" فاصله گرفته و به‌مثابه تنِ فرهنگی، به سوی «نه- تن» حرکت می‌کند. اما در میان تصاویر فتحعلی‌شاه، این تنها تصویر او است که به سوی "نه- تن" سیر کرده و غالباً تن او در پیوند با تصاویر پادشاهان باستانی و تاریخی رقم می‌خورد. لوتمان معتقد است نفوذ عناصر آشوب و مقاومت نظم و مرکز در مقابل آن، برای توسعه و رشد هر فرهنگی ضرورت دارد و بر این نکته تأکید می‌کند که «پیام‌ها در نظام‌های ایدئولوژیک سرکوب‌گر، تبدیل به آیین تأییدها و تأکیدهای دوباره و چندباره سلسله مراتب مستقر و موجود می‌شوند و در اینجا است که ارتباطات در فرهنگ، به ساختارهای کهن و باستانی خود بازمی‌گردد» (سمننکو، ۱۳۹۶: ۶۹). از این‌رو، مسلم است که فتحعلی‌شاه با توجه به چنین عملکردی از سلسله مراتبی، با «تن- آشوب» بر مبنای کارکرد جذب و طرد برخورد کند و با ارجاع به هنر باستان، به مقابله با «تن- آشوب» بپردازد.

پیوند با باستان

همان‌طور که شرح رفت، تصویر تن فتحعلی‌شاه برای مقابله با "تن- آشوب"، به هنر باستان ارجاع داده می‌شود و با اینکه او برای کسب مشروعیت حکومت خود به مذهب متوسل شده و از مذهب و روحانیت، حمایت و پشتیبانی کرده[۱۱]، اما تن او در تصاویر به‌جای مذهب، به دوره باستان پیوند می‌خورد. این نشانه‌ها در مقایسه دو نقش‌برجسته فتحعلی‌شاه و طاق بستان در دو تصویر ۳ و ۴ آشکارتر هستند.

شمایل‌سازی، ریش انبوه و بلند، نحوه ژست‌گیری و دست به کمر بودن، نقش‌مایه تاج[۱۲] و کمربند، به‌عنوان نشانه‌های مشترک میان دو تصویر تلقی می‌شوند. در نتیجه، فتحعلی‌شاه با توجه به کارکرد جذب و طرد، برای بازسازی هویت تنِ خود و مقابله با "تن- آشوب" در سطح درزمانی با رجعت به حافظه فرهنگی، در حال حرکت به سوی یک دیگریِ آرمانی است. تصویر تن او هم‌زمان به هر دو دیگریِ آرمانی ارجاع داده می‌شود تا در حین تشابه، تمایز ایجاد کرده و "تن- آرمانی "خود را بیافریند. در نتیجه، الگوی اولیه و ژست اصلی تن در تصویر ۱، غالباً تلفیقی از تنِ فرهنگی در پیوست با تاریخ خودی و در مواجهه با پیرامون سپهرِ نشانه‌ای قاجار تعبیر می‌شود. چنین تنی، قدرت‌محور است و بیش از آنکه به "نه- تن" نزدیک باشد، به‌صورت "تن- دور" ایفای نقش می‌کند. تن در تصویر ۱، در وضعیتی سلبی، از عادت و تکرار خود دور شده و در نظام غیابی با تن قبلی خود قرار می‌گیرد تا زمانی که در قالب تصویری تازه که از دیگری برای خود ایجاد کرده، حضوری نو یابد.

تصویر۳. مراسم تاج‌گذاری اردشیر دوم، ساسانیان، بخشی از نقش برجسته طاق بستان، (URL:2)

تصویر۴. سنگ‌نگاره فتحعلی‌شاه، چشمه‌علی، شهر ری(URL:3).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

"تن- نشانه‌ها" در دیالکتیک تصویر تن ناصرالدین‌شاه با تنِ دیگری

نشانه‌های آشوب در تنِ ناصرالدین‌شاه

الگو و نحوه ژست‌گیری تصویر بدن فتحعلی‌شاه در تصویر ۱، در تصویر ۵ تکرار می‌شود؛ به این صورت که نشانه‌های آشوب برخاسته از تنِ دیگری متعلق به «نه- فرهنگ» به‌گونه‌ای دیگر و به‌واسطه عناصری همچون پس‌زمینه، دوربین، توپ جنگی و ناپیوستگی شمایل‌سازی، هم‌پیوند با بدن ناصرالدین‌شاه تعریف می‌شوند. در این تصویر، ناصرالدین‌شاه به‌جای عصای سلطنتی فتحعلی‌شاه، دوربین گرفته است. چشم‌انداز و فضای پس‌زمینه در عین حال که بر ابعاد بدن ناصرالدین‌شاه سیطره دارد، در نسبتی یکسان با فضای زمینه و دور از مخاطب قرار گرفته؛ به‌گونه‌ای که جایگاه بیننده را تضعیف کرده و با او وارد گفت‌وگو نمی‌شود. چشمان ناصرالدین‌شاه در دوردست‌ها، نقطه‌ای مبهم را نظاره می‌کنند. او در پس‌زمینه فراخ آسمان و دورنمای مناظر، کنار سلاح جنگی توپ ایستاده است و سایه او به موازات جهت توپ رو به سوی راست قاب، فضا را به سمت فضایی گستره‌ای امتداد می‌دهد. چرخش، جهت سر و نگاه شاه نیز در هم‌سویی با ساختار این عناصر قرار گرفته‌اند.

ویژگی‌های فیزیونومیک [۱۳]

یکی از نشانه‌های آشکار آشوب در تصاویر تن ناصرالدین‌شاه، کاربرد ویژگی‌های فیزیونومیک و پرهیز از شمایل‌نگاری است. به‌طور مثال در تصویر ۵، بازتاب امر درون دریافت نمی‌شود، اما در تصویر ۶، فیزیونومی چهره و بدن به‌مثابه نشانه‌های آشوب در بدن سالخورده ناصرالدین‌شاه به‌طور کامل نمودار می‌شود. چهره یا بدن، واجد آشکارگی امر پنهان و درونی انسان است و آن را توسط حالات و ویژگی‌های بیرونی متجلی می‌سازد. در تصویر ۶، چهره شاه، آغشته با نگاهی مبتنی بر دیالوگ و لبخندی ملایم متمایل به گفت‌وگو با مخاطب است. او در فضایی خالی و ساکن بر روی صندلی نشسته و در حالت و ژست به‌خصوصی قرار ندارد. جهت و نمای بدن شاه به سمت چپ تصویر کشیده می‌شود؛ در حالی که سر خود را مستقیم به سوی مقابل و بیننده چرخانده است. آزادی و رهایی بدن و دست‌ها به همراه چرخش سر و لبخند شاه، سبب نوعی صمیمیت و نزدیکی با مخاطب شده و در روند کاهشی فاصله با بیننده قرار می‌گیرد؛ طوری که شاه، مخاطب را به درون فضای خود فرا می‌خواند. این فراخوان اما در فضایی دور از دست است؛ فضایی زمینی که در عین حال، غیرواقعی و فرازمینی به نظر

تصویر۵. منسوب به آکوپ اوواتانیان، ناصرالدین‌شاه در کنار یک توپ جنگی، ۱۲۳۹ه.ش./۱۸۶۰م.، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۴۹×۲۳۶سانتی‌متر، (Diba Etal. 1999:246)

تصویر۶. کمال‌الملک، ناصرالدین شاه، ۱۲۷۱ه.ش./۱۸۹۲م.، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۵×۱۶۵ (Raby,1998:72)

می‌رسد. چنانکه به‌واسطه بازی میان نور، سایه و تحولات رنگی و به‌اصطلاح کاربرد فیزیونومی مکان، فضایی آرمانی و اُلوهی خلق شده و تعالی‌بخش چهره سالخورده و بدن شاه شده است. همچنین، ابعاد بدن در نسبت با فضا یکسان نیستند و فضا کاملاً بر بدن شاه احاطه دارد. سبیل شاه در دو جهت و در پیوست دسته و پایه صندلی و سایه متشکل از بدن شاه در خط افقی به سوی بیرون از قاب امتدادیافته، ریتم به وجود آورده و موجب ایجاد فضایی گستره‌ای شده است. یکی از ویژگی‌های فیزیونومیک، تمایزی است که در نحوه نمایش دو بدنِ شاه در تصاویر ۱ و ۶ ایجاد می‌کند.

دو بدنِ شاه

ایده دو بدن شاه کانتروویچ به‌دلیل بهره‌گیری از ویژگی‌های فیزیونومیک در تصویر ناصرالدین‌شاه، به‌گونه‌ای دیگر و متفاوت از تن شمایلی فتحعلی‌شاه جلوه می‌یابد. در تصویر ۶ با استفاده از رنگ، سایه و فیزیونومی کامل چهره و بدن، بدن آرمانی شاه در بدن واقعی او نمایش داده می‌شود. تقابل نور و سایه، در عین حال که فضایی آرمانی به بدن شاه بخشیده، تناقض ایجاد می‌کند؛ تناقض میان زمینی و فرازمینی بودن بدن شاه، بدین صورت که بدن دوم که همان بدن فرعی و فیزیولوژیک است، در سمت تیره و سایه‌دار چهره مستقر شده و دلالت بر زندگی خصوصی و غیررسمی شاه دارد. بدن اول و نمادین نیز در سمت روشن و نورانی چهره آشکار می‌شود و دلالت بر زندگی فرهنگی و اجتماعی شاه در میان مردم دارد. هر چند که چنین کارکرد نمایشی برآمده از نشانه‌های آشوب است، اما "تن- آشوب" به‌تدریج با نفوذ بیشتر خود، این کارکرد را در بدن شاه کم‌رنگ می‌کند. در ادامه، "تن- مذهب" به‌مثابه مقابله با "نه- تن" شرح داده می‌شود.

پیوند با مذهب

تصویر تن فتحعلی‌شاه برای ابراز دوری از «تن- آشوب»، به حافظه فرهنگی- تاریخی پیوند خورده (تصویر ۳)، اما تن ناصرالدین‌شاه علی‌رغم فتحعلی‌شاه، به «تن- مذهب» ارجاع داده می‌شود تا از سیطره مطلق هویت دگرمحوری نجات یافته و در مقابل عدم مشروعیت تبارمداری با امامان شیعه، مشروعیت سیاسی خود را به‌مثابه نماینده خداوند بر زمین القا نماید.[۱۴] در تصویر ۵ الف، تن حضرت علی در مدالی که ناصرالدین‌شاه به گردن خود آویخته، به‌مثابه «تن- مذهب» تعریف می‌شود که نماد دین و تشیع بوده و این در حالی است که تنها شخص و مقام شاه، واجد استفاده از گردن‌آویزی با تصویر حضرت علی است. نظام تصویر، در تصویر و ارجاع کل به جز وجود دارد؛ تن حضرت علی به‌عنوان تصویری جزئی و ریز، در تن ناصرالدین‌شاه تجلی یافته و در عین حال به‌سان یک کل و تنی مقدس، به جایگاه ناصرالدین‌شاه ارزش و اُلوهیت می‌بخشد و یا در تصویر ۶ الف که دیگر تاج، شمشیر و عصای سلطنتی در پیوستار بدن شاه قرار نگرفته و به‌جای آن، در مرکز پیشانی و روی کلاه شاه، نقش‌مایه شیرخورشید[۱۵] در پیوست با تن وی نشانده شده که تداعی‌کننده هویت و فرهنگ ملی و استقلال حکومت است. اما غالباً تصویر تن ناصرالدین‌شاه در طلب «تن- آرمانی»، به سوی «تن- آشوب» سیر می‌کند و بدین ترتیب، انرژی‌محور است. تفاوت عملکرد تن هر دو پادشاه در مقابل نفوذ «نه- تن»، در تصویر ۷ مشهودتر است. دو پادشاه، یکی بر تخت و دیگری بر صندلی نشسته‌اند. تعبیه نقش خورشید بر بالای تختی که فتحعلی‌شاه بر روی آن نشسته، مبین تخت خورشید و یا تخت طاووس است[۱۶]. صندلی ناصرالدین‌شاه، یکی از عناصر نفوذی "تن- آشوب" بوده و در تقابل با تخت طاووس قرار گرفته است و به‌مثابه تقابل میان دو بدن شاه تعبیر می‌شود. نگاه فتحعلی‌شاه، رو به سوی ناصرالدین‌شاه و نگاه ناصرالدین‌شاه، مستقیم رو

تصویر۵ الف. بخشی از تصویر ۵.

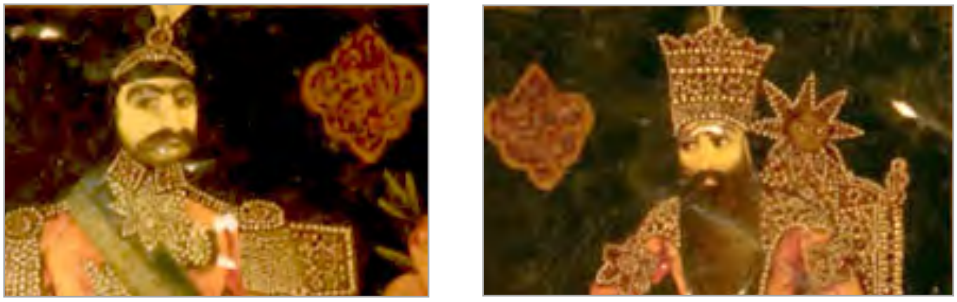
تصویر۶ الف. بخشی از تصویر ۶.

به سوی بیننده بوده (تصویر ۷ الف) که نشان‌دهنده گریز ناصرالدین‌شاه از گذشته و نزدیک شدن به آینده‌ای است که توسط هجوم آشوب و "نه- فرهنگ" حاصل می‌شود. در نتیجه، تن فرهنگی شاه در تصاویر ۵ و ۶ بیش از تصویر ۱، برای تغییر و دست‌یابی به مفهوم تازه از ماهیت خود، به "نه- تن" وابسته است و پیوسته به آن نزدیک‌تر می‌شود.

تن ارزشی فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در نظام گفتمانی سپهرِ نشانه‌ای قاجار

لوتمان، سپهرِ نشانه‌ای را حاوی سطوحی می‌داند که هم‌زمان با یکدیگر در حال تعامل و گفت‌وگو بوده و گفتمانی پایان‌ناپذیر مبتنی بر سپهر ارزشی را شکل می‌بخشند. مفهوم تنِ ارزشی در تمایز میان بدن فرهنگی و بدنِ "نه- فرهنگ"، در بستر ارزش‌ها و "نَه- ارزش‌ها" در سپهر ارزشی لوتمان پدیدار می‌شود. بر این اساس، واپس‌ماندگی فرهنگ قاجاری[۱۷] قابل «نَه- فرهنگ» در این نظام گفتمانی، دال بر ایجاد «نَه- ارزشیِ» فرهنگ خودی در برابر ارزشمندی فرهنگ دیگری تبیین شده و منجر می‌شود تا هر دو پادشاه به‌دنبال دستاویزی ارزشمند برای آکندن این فقدان باشند و همان‌طور که شرح رفت، فتحعلی‌شاه با ارجاع به تاریخ فرهنگی و ناصرالدین‌شاه با ارجاع به مذهب که هر دو گزینه به‌مثابه ارزش خودی تبیین می‌شوند. این در حالی است که تن هر دو پادشاه در مواجهه با «نه- تن»، در مدار ارزش، معنا کسب می‌کند. بدین شکل که تصویر تن فتحعلی‌شاه، ارزش‌آفرین برای فرهنگ خودی است؛ زیرا به‌واسطه تجدیدپذیری، عرصه را برای ورود ارزش‌های تازه توسط «تن- آشوب» گشوده و در این فرآیند، تنی پیرا ارزشی محسوب می‌شود. چنانچه در مواجهه با «نه ـ تن»، جریان تحولات معنایی در نقاشی قاجار به‌ویژه مفهوم بدن را آغاز و هدایت نموده و بستری برای تحقق‌بخشی این ارزش‌ها فراهم می‌کند. تصاویر ناصرالدین‌شاه نیز غالباً حامل تنی ترا ارزشی بوده؛ زیرا به‌طور پیوسته با تغییر و استحاله، در حال نزدیک شدن به «نه- تن» یا همان «تن- آشوب» در جهت تولید ارزش‌های فراتر نسبت به ارزش‌های پیشین و خلق «تن- آرمانی» تازه نمایش داده می‌شوند. چنانچه ماهیت تن در تصاویر او به صورتی است که همواره در حال استحاله شکل‌باختگی[۱۸] به شکل‌پذیریِ[۱۹] تن فرهنگی ظاهر می‌شود. در انتها، ویژگی‌های مشترک و متمایز «تن- نشانه‌ها» در تن دو پادشاه به‌طور خلاصه در جدول ۱ ارائه می‌شوند.

تصویر ۷. ناصرالدین‌شاه و فتحعلی‌شاه قاجار، ۱۲۴۹ ه.ش./۱۸۷۰م.،
۳۶×۲۱/۷ سانتی‌متر، (Sazonova,2015:91)



تصویر۷ الف. بخش‌هایی از تصویر ۷.

جدول ۱. وجه تشابه و تمایز در تن فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه

تصاویر	ویژگی‌های شمایلی	ویژگی‌های فیزیونومیک	تن- عادت	تن- دور	تن- نزدیک	تن- آرمانی	تن پیرا ارزشی	تن ترا ارزشی
	✓	—	✓	✓	✓	✓	✓	—
	✓	✓	✓	✓	✓	✓	—	✓
	—	✓	✓	—	✓	✓	—	✓
	✓	—	✓	✓	—	✓	✓	—
	✓	—	✓	—	✓	✓	—	✓

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

بدن شاه در نقاشی قاجار، کم‌کم از قالب ملزومات، جنبه‌های رسمی و نهادگونه خود خارج می‌شود و در حالی که به سوی نوعی ساختار شکل‌پذیر بی‌قید و شرط پیش رفته، هویت یک حکومت را به‌مثابه امری فرهنگی- اجتماعی در برخورد با «نه- فرهنگ»، پیوسته به چالش کشیده؛ به‌گونه‌ای که هویت هر تن در متابعت تفاوتی که با «نه- تن» دارد، شکل می‌گیرد.

تن فتحعلی‌شاه به‌مثابه الگوی اولیه از تن پادشاهان قاجار در مدار قدرت‌نمایی و در مواجهه با «تن- آشوب»، مرزهای «تن- عادت» را فرو می‌ریزد و آغازگر مسیر تحولات گفتمانی بدن در گفت‌وگوی بینافرهنگی است. بر مبنای پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش، تصویر تن فتحعلی‌شاه بیش از آنکه «تن- نزدیک» باشد، «تن- دور» بوده و با اینکه متمایل به سوی «تن- آشوب» است، برای خلق «تن- آرمانی»، به تاریخ و فرهنگ باستان پیوند می‌خورد تا در مقابل "تن- آشوب"، وضعیتی مطرود ایجاد شود. این ارجاع به بدن تاریخی- فرهنگی، به‌مثابه تن ارزشی در فرهنگ خودی است و در مدار قدرت قرار دارد؛ از این‌رو، بیش از آنکه هویتی انرژی‌محور داشته باشد، دارای هویتی قدرت‌محور است و از تصویر فتحعلی‌شاه، تنی در «خود- مانده» را نمایش می‌دهد. نشانه‌های آن، در عدم استفاده از ویژگی‌های فیزیونومیک و صندلی، بهره‌گیری از چهره نمادین و شمایلی، ژست دست به کمر، شمشیر و خنجر، مشاهده شدند. اما ناصرالدین‌شاه از این عملکرد تصویری در تن فتحعلی‌شاه دوری جسته و در تصاویر او، مذهب به‌مثابه تن ارزشی در برابر "تن- آشوب" به‌کار گرفته می‌شود. سیر حرکت ناصرالدین‌شاه به سوی

"تن- آشوب" بدین معنا است که مفهوم تن در تصاویر او، بیش از آنکه "تن- دور" باشد، "تن- نزدیک" را تداعی می‌کند و بیش از آنکه هویتی قدرت‌محور داشته باشد، دارای هویتی دگرمحور و انرژی‌محور است؛ به‌گونه‌ای که از "تن- آرمانیِ" فتحعلی‌شاه فاصله می‌گیرد تا با بسط مرزهای تن خود در جهت پیوست با «نه- تن»، "تن- آرمانی" تازه‌ای پدید آورد. در نتیجه، «تن- آشوب» پس از دوران فتحعلی‌شاه به‌تدریج، با تسلط و چیرگی خود، آغاز به مشروعیت‌زدایی از تن پادشاه می‌کند و سعی در به حاشیه راندن «تن- آرمانی» و تاریخی فتحعلی‌شاه دارد. چنانکه از دوران ناصرالدین‌شاه به بعد، تن مقدس و مذهبی به‌مثابه یک آیکون فرهنگی در تصاویر، جانشین بدن تاریخی- فرهنگی فتحعلی‌شاه می‌شود. اما عناصر آشوب از جمله ویژگی‌های فیزیونومیک به‌قدری گسترش یافته که بر مذهب غلبه کرده و موجب می‌شوند تا تلاش ناصرالدین‌شاه برای رسیدن تن فرهنگی به "تن- آرمانی" به‌تدریج در نظام گفتمانی ارزشی سپهرِ نشانه‌ای، دچار تناقض و مغایرت با ماهیت و اصالت وجودی خود شود؛ به این صورت که تن فرهنگی با پیوستن به "تن- آرمانیِ" دیگری، به خود ارزش می‌بخشد، اما "تن- آشوب" دارای بار ارزشی والاتری نسبت به تن فرهنگی است و مدام ارزش‌ها را از تن فرهنگی هر دو پادشاه می‌زداید. در حقیقت، "تن- آشوب" بوده که مولد ارزش است و ارزش‌ها را برای فرهنگ خودی تعیین و تولید می‌کند. بدین ترتیب، زمینه برای ورود معیارهای زیبایی‌شناختی تازه و نامأنوس گشوده می‌شود.

پیشنهادی که در این پژوهش مطرح می‌شود به این شرح است که تصویر بدن، زمینه مطالعاتی بسیار گسترده‌ای دارد و بستر مفهوم‌سازی با رویکردها و نظریات گوناگون اندیشمندان را فراهم می‌کند؛ رویکردهایی مانند جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، زبان‌شناسی اجتماعی، پدیدارشناختی، فمنیستی و غیره. مفهوم تن در الگوی سپهرِ نشانه‌ای لوتمان که در پژوهش حاضر مورد بهره‌وری قرار گرفت، امکان معناسازی متعددی را جهت تحلیل نقاشی‌های قبل و بعد از قاجار به‌ویژه تا دوره معاصر، در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد.

پی‌نوشت

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

2. Yuri Lotman
3. Non- culture
4. Vladimir vernadsky

ورنادسکی «ارگانیسم زنده سپهرزیستی را در مقام یک کالبد ویژه‌ای مطالعه می‌کند که آن را نمی‌توان به‌کلی به سیستم‌های فیزیکی- شیمیایی شناخته‌شده تقلیل داد و بر این ایده تأکید کرد که در طول همه دوره‌های زمین‌شناختی، هرگز هیچ مدرکی دال بر خلق یک ارگانیسم زنده از ماده فاقد کنش وجود ندارد و هیچ دوره‌ای از ادوار زمین‌شناختی هم خالی از حیات نبوده است» (سمننکو، ۱۳۹۶: ۱۳۰).

5. Aleksei Semenenko
6. Han liang Chang
7. Spatial metaphores
8. Non - body
9. Icon
10. Ernst H. Kantorowicz

کانتروویچ، دو بدن شاه را این‌گونه توصیف می‌کند؛ «در تصور عموم، پادشاه جاودان است؛ زیرا او قانوناً هیچ‌گاه نمی‌میرد، او صلاحیت و شایستگی انجام هر کاری را دارد. نه‌تنها نمی‌تواند اشتباه کند، بلکه حتی اشتباه هم فکر نمی‌کند، او هیچ‌گاه کار نادرستی انجام نمی‌دهد و در او هیچ حماقت و آسیب‌گاهی وجود ندارد و این تصور در ذهن عموم، حتی با بدن فیزیولوژیک شاه نیز موازی و هم‌تراز می‌گردد» (Kantorowicz, 1957: 4).

۱۱. گرایش به مذهب و نفوذ روحانیت میان مردم، از دوره صفویه آغاز می‌شود و روحانیون، جایگاه ویژه‌ای را میان مردم و دولت برای خود مهیا می‌سازند. چنانچه نفوذ روحانیت در امور سلطنتی، با حمایت پادشاه صورت می‌گیرد و این روندی است که در دوره قاجار نیز ادامه یافته و حتی با حمایت فتحعلی‌شاه، نفوذ بیشتری در دربار می‌یابد.

۱۲. تاج فتحعلی‌شاه، تاج کیانی است که با الهام از پادشاهان باستانی و پس از دوران پادشاهی ساسانیان، برای نخستین بار با دستور فتحعلی‌شاه به این شکل ساخته شده و مورد استفاده پادشاهان پس از او نیز واقع می‌شود.

13. Physiognomy

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

۱۴. «در دولت صفویان، شاه ادعا می‌کرد که از تبار امامان است، اما دولت قاجار از این نیمه‌مشروعیت که از تبار امامان باشند، محروم بود. از این‌رو، پادشاهان قاجار خود را ظل‌الله نامیدند. هر چند ادعای اینکه حکومتشان از سوی خداست، تنها جنبه رسمی داشت» (الگار، ۱۳۶۹: ۴۸).

۱۵. نقش شیر و خورشید، هم دارای مفهوم نجومی و هم مذهبی است. در علم نجوم، نماد فرخندگی محسوب می‌شود. در مفهوم مذهبی، از اواخر دوره سلجوقیان به‌عنوان نماد شیعه در امامزاده‌ها و مراکز شیعی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در دوران فتحعلی‌شاه قاجار، از شمشیر حضرت علی و نقش‌مایه شیرخورشید، به‌عنوان دو پرچم جداگانه بهره گرفته می‌شود تا اینکه در دوران محمدشاه، دو نقش در یک پرچم واحد برای حمایت و حفاظت از استقلال حکومت با یکدیگر ترکیب می‌شوند؛ نقش شیر با شمشیری در دست که در بالای آن خورشید قرار دارد.

۱۶. «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» (دل‌زنده، ۱۳۹۵: ۴۳).

۱۷. به‌طور مثال، پس از شکست تاریخی سپاه ایران در جنگ با روس، عباس‌میرزا علت شکست را عدم تجهیزات جنگی در برابر تجهیزات پیشرفته سپاه روس دانسته و این اندیشه در میان خاندان سلطنتی به‌ویژه شاهان قاجاری ادامه می‌یابد؛ طوری که فتحعلی‌شاه برای جبران شکست از سپاه روس، به فرانسوی‌ها متوسل شده و به این ترتیب، اولین گروه از مستشاران نظامی فرانسوی به دعوت دولت ایران وارد کشور می‌شوند.

۱۸. «اصطلاحی نشانه‌شناختی است که درباره نظام‌های نشانه‌ای گوناگون امکان کاربرد دارد و نباید با اصطلاحات فنی شاخه‌های هنر مانند دفرماسیون در نقاشی، یکی پنداشته شود. این شکل‌باختگی، اصطلاحی است که بر پایه بیگانه‌سازی شکل پدید آمده است» (پاکتچی، ۱۳۸۵: ۲۴).

۱۹. در موقعیتی پسینی نسبت به موقعیت پیشین خود قرار گرفتن درون سپهرِ نشانه‌ای است؛ بدین معنا که نظم از دست رفته در وضعیتی آشوبناک، پس از آغشتن با آشوب، دوباره احیا شده و به نظم تازه می‌رسد.

منابع و مآخذ

- اخوانی، سعید و محمودی، فتانه (۱۳۹۷). بازخوانی هویت شیعی در آثار هنری عصر صفویه با رویکرد سپهرِ نشانه‌ای. *مطالعات ملی*، سال نوزدهم (۲)، ۶۰ـ۴۳.
- الگار، حامد (۱۳۶۹). **دین و دولت در ایران (نقش عالمان در دوره قاجار)**. ترجمه ابوالقاسم سری، چاپ دوم، تهران: توس.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). **دایره‌المعارف هنر**. چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۵). شکل‌باختگی در هم‌نشینی با شکل پیشین به‌عنوان مبنای تحلیل نشانه‌های تصویری. **دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**. به‌کوشش حمیدرضا شعیری. تهران: فرهنگستان هنر. ۴۵-۲۳.
- پورمند، حسنعلی و داوری، روشنک (۱۳۹۱). تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجار. *مطالعات تطبیقی هنر*، سال دوم (۴)، ۱۰۵ـ۹۳.
- توروپ، پیتر (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ. **مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی**. ترجمه فرزان سجودی. تهران: علم. ۴۰ـ۱۷.
- حقایق، آذین و شایسته‌فر، مهناز (۱۳۹۳). تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامه شاه تهماسب و شاهنامه شاه اسماعیل دوم؛ تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی. *کیمیای هنر*، سال سوم (۱۲)، ۶۶ـ۵۱.

- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵). **تحولات تصویری هنر ایران**. چاپ اول، تهران: نظر.
- دیبا، لیلا (۱۳۷۸). تصویر قدرت و قدرت تصویر. *ایران‌نامه*، سال هفدهم (۳)، ۴۵۲ـ۴۲۳.
- ذکایی، محمد سعید و امن‌پور، مریم (۱۳۹۱). **درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران**. چاپ اول، تهران: تیسا.
- سمننکو، الکسی (۱۳۹۶). **تار و پود فرهنگ**. ترجمه حسین سرفراز، چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان اجتماعی مد: از عقل‌محوری تا آرمان‌گرایی. *زبان‌شناسی اجتماعی*، ۲ (۴)، ۳۷ـ۳۱.
- نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). **زنان سبیلو و مردان بی‌ریش؛ نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی**. ترجمه آتنا کامل و ایمان واقفی، چاپ اول، تهران: تیسا.

- Diba, L.S. & Ekhtiar, M (1999). **Royal Persian Painting: The Qajar Epoch 1785-1825** .Brooklyn Museum of Art :I.B .Tauris Publishers.
- Falk ,S.J) 1972 .(**Qajar paintings :Persian oil paintings of the 18th & 19th centuries** .London :Faber and Faber limited ;Sotheby Parke-Bennet Publications.
- Kantorowicz ,E.h) 1957 .(**The King's Two Bodies** .USA :Princeton University Press at Princeton ,N.J.
- Lotman ,Y) 1990 .(**Universe of the Mind :A Semiotic Theory of Culture**. Translated by Ann Shukman, London: I.B.TAURIS.LTD.
- _____ (2004). **L'explosion et la culture**. Traduit pat Inna Merkoulova, Limoges: PULIM.
- Raby, J. (1998). **Qajar Portraits: AN album of the additional works of art included in the London showing of the exhibition Royal Persian Paintings**. London: Azimuth Edition in association with Iran Heritage Foundation with I.B. Tauris Publishers.
- Sazonova, N. (2015). **Iranian Lacquer Work in the State Museum of Oriental Art (Catalogue of the Collection)**. Moscow: MMXV. *https://www.academia.edu* (Retrieved 15 November. 2017).
- URL1: https://commons.wikimedia.org (access date: 2019/07/2).
- URL2: https://www.alamy.com (access date: 2019/08/24).
- URL3 :https//:fa.wikipedia.org (access date: 2019/07/2).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2019/12/21
Accepted: 2020/02/05

Discourse Analysis of the Position of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah's Bodies in Qajar Semiosphere

Sharareh Eftekhari Yekta[*] Mehdi Mohammadzadeh [**] Amir Nasri[***]

Abstract

During the turbulent period of forming political, social, and historical revolutions in the face of western art and culture, Qajar painting goes through old and new elements, and settles in a wide range of challenging and new concepts. One of these concepts is the functioning of the body which acts as a powerful semiotic system in Qajar painting and in the direction of producing meaning, in dealing with "non-culture". Non-culture is one of the basic and practical terms in Yuri Lutman's cultural semiotic approach, which is opposed to culture. For Lutman, the most central concept is the semiosphere with the dual space: in such a way that the meaning is produced from the opposition of the dual concepts in this space. Therefore, this research aims to examine and compare the type of function and position of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah's bodies in opposition to "Non-culture", with the purpose of using "body-signs" in Lutman's cultural semiotics approach. The purpose of this study is explaining how both kings' bodies are portrayed as their own bodies in the culture, in the face of another body within the "non-culture". This study is carried out through comparative-analytical method. The result of the analysis indicates that the cultural bodies of both kings in the discourse system of semiospheres in the face of "non-culture" have unequal status towards each other. The image of Naser al-Din Shah is constantly appearing towards another body within "non-culture ", and in the dialectic of his own body/ another body, is considered as "close-body", despite Fath-Ali Shah who avoids it. As a result, with the influence of "non-culture", the image of Naser al-Din Shah is more exposed to change and transformation than Fath-Ali Shah, and the cultural body of king gradually fades.

Keywords: Qajar Art, Fath-Ali Shah Qajar, Nasir-al-Din Shah Qajar, Body, Cultural Semiotics

[*] PhD student of Islamic Arts, Faculty of Industrial arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. *ash.yekt@tabriziau.ac.ir*

[**] Associate Professor, Faculty of Industrial arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author). *mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir*

[***] Associate Professor, Faculty of the Persian Language and Literature, Allameh Tabataba›i University, Tehran, Iran. *amir.nasri@yahoo.com*