

نشانه - مردم‌شناسی دیداری جایگاه سریر در نگارگری ایرانی

مریم احمدی *

(تاریخ دریافت: ۹۷/۱۰/۳۰، تاریخ تألیف: ۹۸/۰۶/۲۵)

چکیده

نگارگری ایران از دیرباز یکی از مستندات تاریخی فرهنگ و تمدن کهن سرزمین ایران بوده و تصاویر آن سرشار از نمادها و نشانه‌های فرهنگی است که از نوع جهان بینی و ارزش‌های دوران خود خبر می‌دهند. از اینرو تحلیل معنایی این نشانه‌های تصویری یکی از راه‌های بازاریابی و درک بهتر طرز فکر و سبک زندگی یک سرزمین و همچنین کاربرد و ارزش‌های نشانه‌ای و فرهنگی ابژه‌ها در دوران گذشته آن فرهنگ و همچنین پیگیری روند تغییر نظام‌های اجتماعی و سبک زندگی در یک جامعه می‌باشند. لذا در این پژوهش با توجه به نمونه‌هایی از نگارگری‌های ایرانی به بررسی جایگاه، کارکرد و معنای سریر در ترجمان فرهنگی ایرانی پرداخته تا با درکی بهتر از این نقش مایه تکرار شونده در اکثر آثار نگارگری ایرانی به تحلیل نشانه شناختی ابژه‌ی سریر در فرهنگ کهن ایران بپردازیم. سوال اصلی این است که با توجه به ابعاد و ساز و کار فرهنگی ایران در دوران اسلامی، سریر چه جایگاهی را در نگارگری ایرانی و در ارتباط با مردم در فرهنگ ایرانی به خود اختصاص داده است؟ هدف از این پژوهش کشف معناهای آشکار و پنهان و جایگاه یک ابژه در یک فرهنگ و معناسازی آن در ارتباط با مردم با توجه به آثار و مستندات تصویری و متنی و با استفاده از رویکرد نشانه - مردم‌شناسی دیداری است.

واژگان کلیدی: تخت سلطنت، ابژه، نگارگری ایرانی، نشانه - مردم‌شناسی دیداری

Email: mary_al198822@yahoo.com

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد است که توسط آقای حمیدرضا شعیری راهنمایی و به انجام رسیده است.

نامه انسان‌شناسی، سال پانزدهم، شماره ۲۷، پای‌ی‌ز و زمستان ۱۳۹۷، ص ۱۹-۴۰

مقدمه

در ارزنده‌ترین آثار موجود از ادبیات و هنر ایران و در فرهنگ ایرانی می‌توان به بررسی برخی از نشانه‌ها و مفاهیم و نمادهای دیرین ایرانی و همچنین سیر تحول آن‌ها در بستر تغییرات و دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی جامعه پرداخت. در این راستا میتوان با در نظر گرفتن یک ابژه^۱ که در بافت اجتماعی یک فرهنگ در جایگاه خاصی قرار داشته و تداعی‌گر معنا و مفاهیم ویژه‌ای بوده است، و در مسیر تحولات تاریخی دچار تغییر معنا و کاربردهای مختلفی شده است، به گونه‌ای سیر تحول فرهنگی و فکری یک ملت را بازشناخت.

در اکثر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها، مردمان پیوسته در اطراف یک پادشاه جمع می‌شدند. این پادشاه یا فرمانروا با توجه به باورهای آن زمان و جوهی اسطوره‌ای داشته، با جهان ایزدان مرتبط بوده و یک وجود مقدس به حساب می‌آمده است. در این زمان یکی از مهمترین نشانه‌های تشخیص بین شاه و دیگر مردمان برخورداری از تخت سلطنت بوده که به‌عنوان نشانه برتری مورد استفاده قرار می‌گرفته است. چنان که در فرهنگ ایران باستان تخت و سریر پادشاهی تنها مخصوص کسانی بود که از "قَرَه"^۲ شاهی برخوردار بودند. اما همان‌طور که می‌بینیم جایگاه و معنای نمادین این ابژه در زندگی معاصرو فرهنگ ما تغییر پیدا کرده، چرا که معنی چیزها، ذاتی چیزها نیست، بلکه ما خود این معنا را ایجاد کرده‌ایم و جامعه به آن‌ها می‌دهد. تولید معنا تابع شرایط مادی و معنوی زندگی ماست، به این معنی که با ظهور تکنولوژی‌ها، تغییر نظام‌های سیاسی، تحول در شیوه‌های تولید و تغییر در وضعیت زندگی آدم‌ها، معناها هم عوض می‌شوند که یکی از شاخصه‌های رشد تمدن‌ها نیز همین تغییر و تحول در نگرش مردم نسبت به زندگی بوده است. این مسئله، تغییر در مفاهیم و همچنین طراحی کلیه اسباب و لوازم مورد استفاده در زندگی وی را نیز به دنبال داشته است.

از این‌رو این پژوهش در نظر دارد با استفاده از تحلیل نشانه - مردم‌شناختی نگارگری ایرانی نشان دهد که سریرها در طی دوران پادشاهی در فرهنگ ایران چگونه معناسازی می‌کرده‌اند و

1 object

۲ در ریشه‌ی مانوی farrah (prh یا frh) و پهلوی xwarrah آمده است.

چرا ابژه‌هایی منحصر به فرد و ویژه در ارتباط با کاربرشان بودند؟ لذا در جهت پاسخگویی به این پرسش، به تحلیل نشانه‌شناختی نقش تکرار شونده‌ی ابژه‌ی سریر در اکثر آثار نگارگری ایران پرداخته تا جایگاه ویژه‌ی این ابژه‌ی معنا ساز در بستر فرهنگی و اجتماعی ایران را با توجه به نمونه‌هایی از شواهد تصویری ابعاد معنایی آشکار و پنهان این ابژه را در نظام فرهنگی ایران بررسی کرده و چگونگی تحول معنا و کارکرد ابژه‌ی فرهنگی را در نظام‌های سیاسی و اجتماعی یک فرهنگ نشان دهیم.

پیشینه تحقیق

در جستجوی پیشینه اختصاصی این موضوع که به‌طور مستقیم در ارتباط با این پژوهش می‌باشند می‌توان از پایان‌نامه مریم احمدی (۱۳۹۴)، تحلیل نشانه - معناشناختی جایگاه سریر در نگارگری ایران دوران اسلامی و ارتباط آن با مبلمان معاصر نام برد که این پژوهش برگرفته از آن می‌باشد. همچنین می‌توان به مقاله‌ی احمدی و همکاران (۱۳۹۴) تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی جایگاه فرش و مبلمان در سبک زندگی ایرانی، مقاله‌ی احمدی و همکاران (۱۳۹۶) خوانش نشانه‌ای ابژه‌های روزمره، مطالعه‌ی فرآیند نشانه - معنایی تعامل و چالش بین فرش و میل، و مقاله زکریایی کرمانی و همکاران (۱۳۹۲) تحلیل نشانه - معناشناختی ساز و کار روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان اشاره کرد که پژوهش‌هایی در همین راستا می‌باشند.

در زمینه‌ی تحلیل نشانه‌شناختی نگارگری ایرانی نیز می‌توان به مقاله‌ی حقایق و سجودی (۱۳۹۳) تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه‌ی فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر نام برد که به تحلیل معنایی دو تصویر از نگارگری ایرانی با استفاده از الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی در جهت دریافت جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌های تصویری انجام شده و برای تشریح معنا به عوامل برون متن یعنی بافت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و غیره رجوع می‌شود و در نهایت مشاهده می‌شود که تصویر چگونه در همراهی با گفتمان مسلط جامعه به یک ابزار قدرت بدل می‌شود. در مقاله‌ی تقوی (۱۳۹۴) از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی

صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌های نیز به تحلیل نشانه‌شناسی عناصر نمادین در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع بنیادی - نظری و مبتنی بر روش تحقیق کیفی، در پارادایم تفسیری، و با رویکرد نشانه - مردم‌شناسی دیداری می‌باشد که به تحلیل جایگاه سریر و کارکردهای مردم‌شناختی آن در نظام فرهنگی ایران با توجه به مستندات تصویری نگارگری ایرانی پرداخته و در پی آشکارسازی ابعاد معنایی پنهان یک ابژه و چگونگی معناسازی آن و چگونگی دریافت‌ها و تأثیرات یک ابژه بر مردمان در یک فرهنگ (ایرانی) می‌باشد.

مبانی نظری پژوهش

نشانه - مردم‌شناسی دیداری

بدون تردید یکی از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعاتی در زمینه‌ی نشانه‌شناسی دیداری، مقوله‌ی تصویر است. (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۸۸)

نشانه‌شناسی دیداری بخشی از علم معناشناسی است که به‌طور ویژه در پی فهم ماهیت و ویژگی معناها یا وسایل بیان معنایی است که تحت عنوان نشانه‌های دیداری شناخته می‌شوند؛ از این رو، حیطه‌ی این رشته می‌باید شامل بیان و تفسیر نشانه‌شناختی تصویر، پژوهش در ویژگی‌هایی که معانی دیداری را از سایر حیطه‌های معناشناسی متمایز می‌سازند و ارزیابی روش‌هایی باشد که موجب تمایز انواع معانی دیداری از یکدیگر گشته، بدون اینکه این معانی از زیر گروه دیداری و تصویر خارج شوند (زکریایی، ۱۳۹۱).

ندرت از توکات^۱ هدف نشانه‌شناسی با دورنمای جدید را با تأکید بر جایگاهی که به سوژه داده شده است معرفی می‌کند: «آخرین پژوهش‌های نشانه‌شناسی که بر ویژگی‌های حسی و احساسی گفتمان تأکید دارند، راه فهم ارتباط میان تن و بازنمود جهان که خود به واسطه‌ی

تجربه‌ی زیسته‌ی این تن ساخته و شکل می‌گیرد را به ما نشان می‌دهند.» (از توکات، ۲۰۰۴: ۱۳۵-۱۴۵، به نقل از بابک معین، ۱۳۹۴: ۲۰).

لاندوفسکی نیز به نوبه‌ی خود بعد از کتاب جامعه‌ی انعکاسی^۱ که توصیف شرایط آشکارگی و ظهور معنا در گونه‌های مختلف تعاملی می‌باشد، با نوشتن اثر دیگر خود یعنی حضورهای دیگری^۲، اولین گام را در راستای نشانه‌معناشناسی اجتماعی برمی‌دارد که در جستجوی تجزیه و تحلیل شرایط ظهور و تولید معنا در قالب تعامل‌هایی مشخص و در بافت‌های اجتماعی متفاوت می‌باشد، چراکه از این منظر معنا دیگر هرگز در متن بسته و بریده از بافت و ساحت گفته پردازی خود مورد نظر قرار نمی‌گیرد، بلکه نتیجه و حاصل برخورد و تعامل بین سوژه‌ها در شرایط متفاوت گفتمانی است (بابک معین، ۱۳۹۴: ۲۷).

نشانه‌شناسی نوین که بر پایه‌ی پدیدارشناسی ادراکِ مرلوپونتی بنا شده است بین «آن چه توسط حس چشم ادراک می‌شود» و «آن چه توسط حس‌ها درک می‌شود» (Meleau-Ponty, 1945:29) ارتباط برقرار می‌نماید. می‌دانیم تا سال‌های هشتاد حوزه‌ی احساس، حواس و تن در کارهای نشانه‌شناسی حوزه‌ای غایب به حساب می‌آمدند. ارتباط تعاملی بین امر دیداری و امر حسی، تجربه‌ی حسی تن و ادراک برای اولین بار توسط مرلوپونتی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. اساساً در دورنمای پدیدار شناختی پنج حس انسانی روش‌هایی برای نائل آمدن به ابژه و ادراک چون «لنگر تنی فعال در ابژه» (ibid:130) در نظر گرفته می‌شوند. در واقع ادراک هر تصویر و شکل به ارتباط تعاملی بین تنِ سوژه‌ی ادراک کننده و جهان حسی بستگی دارد. به عبارت دیگر دریافت هر ابژه به تجربه‌ی حسی سوژه‌ی ادراک کننده مربوط می‌شود. لذا ادراک را می‌توان «یک "خلق دوباره" یا دوباره بازسازی جهان در هر لحظه دانست» (ibid:261 و بابک معین، ۱۳۹۴: ۲۲).

نشانه مردم‌شناسی که در پی تحولات نشانه‌شناسی گفتمانی بدست آمده است، از یک سو وابسته به تفکر پدیدارشناسی هوسرلی است که تقابل سوژه و ابژه را از بین می‌برد، و از سوی

1 la société réfléchie

2 présences de l' autre

دیگر وامدار پدیدارشناسی مرلپونتی است که برای نظام گفتمانی تن قائل است و جریان پیشاگفتمانی را در تولید و درک معنا بسیار مهم می‌داند لذا اعتقاد دارد که جایگاه مردم و حضور او در نظام‌های نشانه‌ای و فرآیند گفتمانی را نمی‌توان نادیده گرفت. از این‌رو نشانه مردم‌شناسی دیداری مبتنی بر رابطه انسان با جهان و نیز رابطه سوژه گفتمانی با ابژه‌ها و باز نمود آن‌ها در درون متن است. بر این اساس ما از کارکرد انتزاعی نشانه‌ها دور می‌شویم تا در فضایی تعاملی و کاربردی و با تکیه بر عنصر تن یعنی حضوری جسم‌دار که هر لحظه شرایط شکل‌گیری معنا را تحت تاثیر خود قرار می‌دهد، نقش سریر را در نگارگری ایرانی مورد مطالعه قرار دهیم، چرا که این نگاره‌ها و عناصر نشانه‌ای آن خارج از فضای ارجاعی و جهان بیرون که بازتاب دهنده‌ی آن هستند معنا دار نمی‌گردند.

نشانه‌شناسی فرهنگی

تقابل طبیعت و فرهنگ، در نگرش‌های ساختار گرایانه به علوم انسانی در طی سده‌ی بیستم، تقابلی آشناست. بدون پرداختن به مباحث ظریف معناشناسی، باید یادآور شد که طبیعت با درک عمومی که از آن وجود دارد، محیطی است که مردمان در آن زندگی می‌کنند، و فرهنگ با تمام ویژگی‌هایی که داراست و با همه‌ی فاصله‌ای که از طبیعت دارد محیطی دیگر است که مردم در آن می‌زید. اساس تقابل طبیعت و فرهنگ، بر پایه‌ی دو فضای زندگی برای مردم است و درک صورت‌های این تقابل، مستلزم درک این نکته است که نظریه پردازان از دوسوی این تقابل چگونه تحلیل معنایی کرده‌اند (بابک معین، ۱۳۸۷).

ابر الگوی لوتمان را با تکیه بر مضامینی که در آثار متعددش آورده، به سه الگوی اصلی می‌توان تقسیم کرد:

۱. طبیعت به مثابه‌ی امری ناظر بر محیط طبیعی زندگی مردم، در برابر فرهنگ که به مثابه‌ی امری ناظر بر جنبه‌های فراطبیعی زندگی مردم است.
۲. طبیعت به مثابه‌ی خائوس (یا بی‌نظمی)، در برابر فرهنگ که به مثابه‌ی کوسموس (یا نظام‌مندی).

۳. طبیعت به مثابه‌ی امری ناظر بر بربریت، در برابر فرهنگ به مثابه وضعیّت خود. این الگو در مقام تعمیم ناظر بر الگوی تقابلی «دیگر» و «خود» است (همان).

نشانه‌شناسی فرهنگی، آن طور که در کتب تارتو تعریف شده است، هدفش تدوین الگویی است از آن الگوی ضمنی که هر عضو فرهنگ درونی کرده است (لوتمان و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۶). ایده‌ی تعلق (و نه چیز دیگر) در مکتب تارتو آشکارا یکی از ویژگی‌های فرهنگ منظور می‌شود زیرا فرهنگ "مجموعه‌ی متون" دانسته می‌شود (لوتمان و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۰).

هر فرهنگ مفروض به لحاظ تاریخی الگوی خاصی از فرهنگ تولید می‌کند که مخصوص خود آن فرهنگ است. تغییر در فرهنگ (به خصوص طی دوره‌های تحولات بنیادی خشونت بار) معمولاً با افزایش قابل ملاحظه‌ای در میزان رفتار نشانه‌ای^۱ همراه است. ورود صورت‌های جدید رفتاری و تشدید تقابل نشانه‌ای با صورت‌های قدیمی می‌تواند شاهدهی باشد به تغییر در نوع فرهنگ (لوتمان و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۲). لذا جوامع تنها زمانی گرایش به بحث درباره‌ی منابع نشانه‌ای پیدا می‌کنند که بدانند آن منابع مربوط به فرهنگ آنهاست و برای آن‌ها جایگاه ارزشی بسیار والایی دارد. این منابع باید مهم ترین نقش را در کنترل درک عمومی جامعه داشته باشند تا به واسطه‌ی آن کارایی مهمی را به نمایش بگذارند (کرس و ون لیون، ۱۳۹۵: ۵۱). نشانه‌ای شدن [یا بار نشانه‌ای پیدا کردن] یعنی آن که چیزی به نشانه تبدیل شود، و به این ترتیب سطح بیان مجزا از سطح محتوا داشته باشد - یعنی آن که با وجود سطح بیان چیزی برای تفسیر کردن وجود داشته باشد. اما نزد اعضای مکتب تارتو به نظر می‌رسد نشانه‌ای شدن صرفاً یعنی جلب توجه کردن (لوتمان و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۷). از نظر لوتمان حداقل شرط لازم برای آن که چیزی متن باشد آن است که مورد توجه قرار گیرد. به این ترتیب عملی متعارف یا حتی شیئی روزمره که در بافتی واقع شود که مورد توجه قرار گیرد، مثلاً در یک گالری هنری، یا صحنه‌ی نمایش و غیره، متن خواهد شد (لوتمان و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

نشانه‌ها هرگز قادر نیستند به طور واقعی کل حقیقت را نشان دهند اما به‌عنوان یک واسطه بین مخاطب و واقعیت واسطه‌گری می‌کنند. بنابراین، بازنمایی هر سوژه‌ای در قالب نشانه بیانگر

یک فرآیند میانجی‌گرایانه است. به‌عنوان مثال در نظام‌ها و بافت‌های مختلف نشانه‌ها بخشی از واقعیت را بازنمایی می‌کنند و به همین دلیل است که یک نشانه در نظام‌ها و بافت‌های مختلف معانی مختلفی را نشان می‌دهد (دانسی، ۱۳۸۷: ۴۲ و ۴۳).

ابژه‌های فرهنگی^۱ ابژه‌هایی هستند که تحت تاثیر شرایط نشانه‌شناختی، کاربرد فرهنگی و یا آیین و سنت یک جامعه دچار افزودگی معنایی گشته و کارکردی خاص می‌یابند تا جایی که به ابژه‌هایی زیبایی‌شناختی و یا نشانه - موزه‌ای و یا قوم‌شناختی تبدیل می‌گردند (شعیری، ۱۳۹۲). با اعتقاد به این مهم که هر اثر هنری مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که به فراتر از فرد و در گستره‌ی باورها، اعتقادات و جهان بینی مستتر در عناصر تصویری نگاره‌ها خواهد پرداخت، مطالعه‌ی قواعد و همانندی‌های صناعی یا محتوایی میان نگارگری و ادبیات هم عصر آن، از زمینه‌هایی است که در رمزگشایی نگارگری ایران نیاز به تحقیق و تفحص جدی دارد (عبدی، ۱۳۸۰: ۱۳۴). در زمینه‌ی نگارگری ایرانی فرم و محتوا به گونه‌ای ناگشودنی در هم تنیده اند، اما برای نیل به محتوا و نیز تجزیه و تحلیل آثار برجای مانده، مطالعه‌ی موشکافانه‌ی جنبه‌های بصری در خصوص ریشه و توسعه‌ی نقشمایه‌ها هم عرض مضامین و یا گونه‌های موجود ضروری می‌نماید، چرا که همواره مطالعه‌ی نقش‌مایه‌ها نشان دهنده‌ی جریان مداومی از تسلسل و تنوع میان کهنه و نو بوده است. از این‌رو شناسایی، تفکیک و طبقه‌بندی هر یک از این اصول در زمینه‌ی آثار برجای مانده، فرایند تحلیل و تبیین نهایی را تسهیل خواهد بخشید (همان: ۱۵۱).

رمزگان اجتماعی

مردم موجودی است اجتماعی و به تبع این خصلت کلیدی ناگزیر از حیات به صورت اجتماعی است. در نتیجه مردم در کنار هم نوعان خود برای حفظ حیات باید تعامل ایجاد کند. ایجاد تعامل با گذشت زمان در رفتارهای فردی و اجتماعی او به صورت نهادینه در می‌آید و به دنبال آن هنجارها و قراردادهای اجتماعی برای تعامل بیشتر افراد با یکدیگر شکل می‌گیرد. «ما دانش

1 cultural objects

خود نسبت به رمزها و قراردادهای اجتماعی و به تبع آن ظرفیت برای خواندن نشانه‌های اجتماعی را به خاطر عضویت در جامعه‌ای خاص و قرار گرفتن در معرض چیزها و افراد و سنت و رفتارهای اجتماعی کسب می‌کنیم» (آستن و ساونا، ۱۳۷۶: ۲۰۳).

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمزگان اجتماعی بعد قراردادی آن است که صورتی عمومی و همه‌گیر پیدا می‌کند. این ویژگی در ساختار تمام نظام‌های رمزگانی وجود داشته و ماهیت ارتباطی رمزگان را تأیید می‌کند. به‌عنوان نمونه لوی استروس مفهوم رمزگان را به‌عنوان یک واژه‌ی کلیدی در مردم‌شناسی معنایی خود اتخاذ کرده و قوانین متضمن فرهنگ و رفتارهای اجتماعی را بر مبنای آن شرح داد (Eco, 1984: 167). بنابراین این قوانین که ماهیت قراردادی دارند، بعد اجتماعی بیشتر نظام‌های رمزگانی را مشخص می‌نمایند. قراردادهای نظام رمزگان نشان‌دهنده‌ی ابعاد اجتماعی در حوزه‌ی نشانه‌شناسی هستند زیرا یک رمزگان مجموعه‌ای از ممارست‌هاست که استفاده‌کنندگان از یک رسانه با آن مانوس هستند؛ چراکه این کاربران در یک چارچوب فرهنگی عمل می‌کنند و در واقع بدون عملکرد یک رمزگان هیچ‌گفتمانی قابل فهم نمی‌باشد (تی‌هال، ۱۳۹۲: ۱۳۱).

قراردادهای اجتماعی که ممکن است برخی از آن‌ها بسیار بدیهی نیز به نظر برسند، موجب شکل‌گیری تمایزات اجتماعی در درون یک فرهنگ می‌شوند (گیرو، ۱۳۷۵: ۸۴-۹۰) دو گروه اصلی را برای نشانه‌های اجتماعی شامل نشانه‌های هویت و نشانه‌های رفتاری ارائه می‌کند. به اعتقاد وی نشانه‌های هویت، نشانه‌هایی هستند که یک شخص را به‌عنوان عضو یا هوادار یک گروه خاص اجتماعی نشان می‌دهند و نشانه‌های رفتاری ارتباطات واقعی یا دلخواه بین افراد را نشان می‌دهند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۳).

در نشانه مردم‌شناسی این قراردادهای اجتماعی به چالش‌ها هویتی می‌دهند که در نتیجه تعاملات بین سوژه‌ها و هم‌آمیختگی آن‌ها با ابژه‌ها در فضایی گفتمانی شکل می‌گیرد. به‌عنوان مثال سرعت گیرهای خیابان‌ها برای این است تا شرایط حرکت ماشینها را کنترل و تصحیح کنند. در این کنترل و تصحیح باید تن ماشین با تن زمین در چالش جدی قرار گیرد و در این کشمکش ماشین خود را با شرایط تطبیق دهد. چون در غیر این صورت در معرض ریسک و یا

حتی برخورد و آسیب قرار می‌گیرد. بنابراین سرعت گیر هم نظام هشدار، هم کنترل و هم هدایت است. رابطه‌ای که سوژه، ابژه و جهان را در ارتباط با یکدیگر معنادار می‌کند. به همین دلیل نظام تعامل در نشانه مردم‌شناسی تابع بخشی از واقعیت‌هایی است که دارای تن هستند و به همین دلیل حضور ما را تحت تاثیر قرار می‌دهند.

تحلیل جایگاه سریر و مبلمان بر اساس نشانه - معناشناسی حائل‌های گفتمانی

در نشانه - معناشناسی حائلی این فرضیه وجود دارد که در نظام‌های نشانه - معنایی همواره می‌توانیم یک مکان میانجی، یک واسطه و یا یک حائل داشته باشیم. خود ارتباط زبانی حایلی بین کنشگران است که یا آن‌ها را به هم نزدیک و یا آن‌ها را از یکدیگر دور می‌کند، همان‌طور که گفتمان حایلی بین تجربه‌ی زیسته‌ی ما از چیزها و تولید نشانه‌ی آن قرار می‌گیرد؛ یعنی برای اینکه تجارب ما به زبان تبدیل شود باید عملیات گفتمانی بین تجربه‌ی زیسته و زبان قرار گیرد. در بحث حائل‌های گفتمانی باید به این نکته توجه داشت که همواره یک فضای واسطه‌ای و یا میانجی وجود دارد که می‌توان به آن فضای تسهیل‌کننده نیز گفت. بهترین کاربردی که حایل‌ها دارند این است که یک وضعیت را به وضعیت دیگری انتقال می‌دهند؛ همین امر است که به حائل ویژگی میانجی می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۴). مهم‌ترین دستاورد نظریه‌ی حائل‌های گفتمانی، چشم‌انداز نشانه - مردم‌شناختی آن است؛ چراکه بین نقش‌های اجتماعی می‌توانیم حایل‌های بی‌شماری داشته باشیم، تمام دادوستدهای مردمی و تعاملات اخلاقی و اجتماعی مبتنی بر وجود همین حائل‌ها هستند.

آیا سریر و مبلمان توانسته نقش حائلی داشته باشد؟ یعنی دو جریان معنایی را از هم جدا یا به هم پیوند دهد؟ (نقش سریر بعنوان حائل پیوند دهنده جریان معنایی جایگاه بخشی به سوژه). چگونه تخت حائل بین طبیعت و فرهنگ است؟

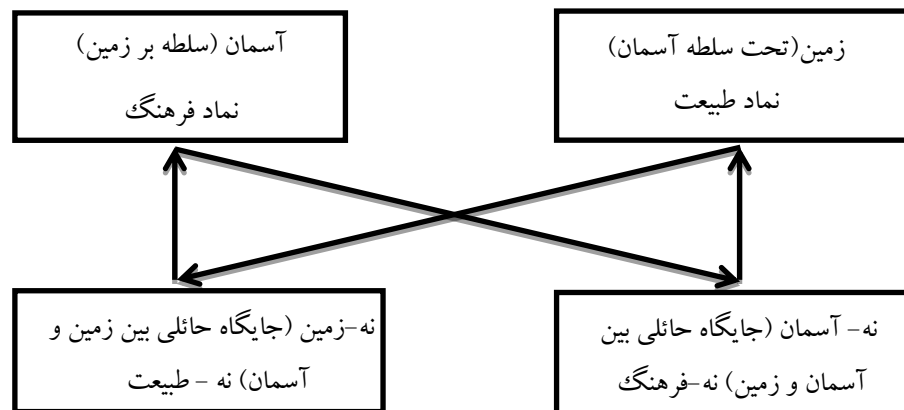
در اینجا می‌توان گفت سریر یا تخت سلطنت به‌عنوان حائلی بین جایگاه مخصوص پادشاه و سایرین و متمایز کننده این دو مکان از یکدیگر عمل می‌کند و همچنین معنا بخش و مشروعیت بخش به نظام سلطنت و جایگاه یک شخص می‌باشد. از سوی دیگر نیز می‌تواند حائلی بین طبیعت و فرهنگ عمل کند، یعنی با جایگاه بخشی به مردم و خصوصاً حاکم او را از طبیعت و

نه - فرهنگ و سکونت بر روی زمین جدا می‌کند و در جایگاهی والاتر و مخصوص و متمایز مردمی و به‌عنوان حکومت‌کننده بر طبیعت و فرهنگ قرار می‌دهد.

همچنین تخت در گذر تاریخ و حتی با تغییر به شکل مبلمان و صندلی توانسته نقش حائلی بین جایگاه نظام سلطنتی به نظام اشرافیت و از اشرافیت به مقام رسمی و عمومی را ایفا کند، چنان‌که همچنان شاهد جایگاه حائلی و متمایز‌کننده صندلی ریاست و کارمند و پشت‌میز‌نشین از ارباب رجوع و عوام در فرهنگ عامه هستیم.

در مربع معنا که توسط گرمس بنیان‌گذاری شد، دقیقاً یک قطب حایل داریم که همان نفی است؛ به‌عنوان مثال برای عبور از طبیعت به فرهنگ باید از نه - طبیعت که حائل بین آن دو است عبور کنیم؛ یعنی ابتدا طبیعت را نفی کنیم تا بتوانیم به سوی فرهنگ حرکت کنیم. این مرحله‌ی نفی همان مرحله‌ی حائلی است. (همان، ۱۳۹۴)

بر این اساس نیز می‌توان نقش حائلی سریر را از سکونت بر زمین و طبیعت بکر به سوی نفی نه - زمین بدانیم تا بتوانیم در جایگاه حائلی بین زمین و آسمان که نماد حکومت بر زمین و زیر سلطه گرفتن زمین است قرار بگیریم و به سمت فرهنگ و حکومت بر زمین حرکت کنیم.



نمودار ۱- مربع معناشناسی نقش حائلی سریر (احمدی، ۱۳۹۴: ۱۱۱)

بررسی ابعاد معنایی آشکار و پنهان سریر و مبلمان در فضا و مکان

با توجه به اینکه یکی از مولفه‌های اصلی تجربه‌ی فضا، فهم معنا و محتوا یا پیام آن فضا است. ولی مواجهه مردم با محیط مصنوع و حتی محیط‌های طبیعی، فقط به جنبه ادراک معنای آن محیط، محدود و منحصر نیست. تجربه‌ی فضایی جزئی از زندگی و آمیخته با آن است، زندگی روزمره هیچ‌گاه از تجربه‌ی فضایی و یا تجربه‌ی در مکان بودن تهی نیست. اما همه‌ی تجارب، تجارب معطوف به ادراک پیام نیستند. اگر تجربه کردن هم ارز معنا دار بودن دانسته شود، آن‌گاه اگر معنایی از فضا ادراک نکنیم باید نتیجه بگیریم که هیچ تجربه‌ای هم نکرده‌ایم. از این رو ادراک معنا یا عدم ادراک معنا هر دو بخشی از تجربه‌اند. گرچه غنای بسیاری از تجارب فضایی در گرو ادراک معنا از محیط است، اما برخی اوقات معلول و متأثر از حضور معنایی متعالی است. احساسی درونی که از مکان برنمی‌خیزد بلکه رنگ و بوی خود را بر مکان می‌افکند (راس و همکاران، ۱۳۸۴: ۲۷).

در بررسی ابعاد پنهان فضاها و موقعیت‌های مکانی و شخصیتی که بین افراد و گروه‌های اجتماعی وجود دارد، جرج تراگر با انجام آزمایشاتی در مورد مردمان و شرایط اجتماعی مختلف، فاصله‌های میان انسان‌ها را در چهار فاصله ثبت کرده است: ۱. فاصله خصوصی، ۲. فاصله شخصی، ۳. فاصله اجتماعی، ۴. فاصله عمومی که هرکدام نیز بر اساس دور و نزدیک نیز تقسیم می‌شوند (تی‌هال، ۱۳۹۲: ۱۴۸). که با توجه به این تقسیم‌بندی‌ها می‌توان جایگاه شاه یا شخص اول حکومت را نسبت به اطرافیان فاصله اجتماعی حالت دور (که فاصله‌ای حدود هفت تا دوازده پا است) دانست. چرا که خط مرزی بین فاصله شخصی در حالت دور و حالت نزدیک در فاصله اجتماعی، «حد تسلط» را مشخص می‌کند و به نوعی به جایگاه متمایز پادشاه بعنوان حاکم و نماد قدرت در جامعه که بوسیله وجود یک تخت که از سطح زمین و محل قرارگیری سایر اطرافیان و ملازمان بالاتر قرار می‌گرفت بر این موقعیت و تمایز ویژه و همچنین بر قدرت تسلط بر سایرین تاکید بیشتر می‌کرد. همچنین مبادلات و مباحثات اجتماعی که در حالت دور فاصله اجتماعی صورت می‌گیرد، حالت رسمی بیشتری نسبت به حالت نزدیک دارد. حتی می‌توان گفت شاید میل به استفاده از مبلمان از یک دوره خاصی در فرهنگ ایرانی به نوعی در

جهت ارضاء همین میل به قدرت و تکیه زدن بر جایگاه بالاتر و فاصله گرفتن از طبیعت به سوی فرهنگ و همچنین حفظ فاصله‌ی اجتماعی و رسمی‌تر شدن روابط (که در ناخود آگاه جمعی احساس می‌شد) سرچشمه گرفته باشد. چون ویژگی هم جواری در فاصله اجتماعی (حالت دور) در این است که می‌توان آن را برای جدا کردن افراد از هم به کار برد که در طراحی و چیدمان مبلمان در دوره‌ی معاصر به این امر اهمیت داده می‌شود.

جایگاه تخت بعنوان تن - نشانه در نگارگری ایرانی

وقتی ما به چیزی می‌گوییم تن دارد، یعنی به نوعی قابلیت حضور پیدا کرده و حضورش برجسته شده؛ و نه تنها برجسته شده، بلکه قابلیت ارتباط با جهان دیگری (با جهان بیرون از خودش) را پیدا کرده است و این ارتباط رفت و آمدی و تعاملی است، یعنی هم بر دیگری تأثیر می‌گذارد و هم از آن تأثیر می‌پذیرد، که این دیگری هر چیزی می‌تواند باشد، ابژه باشد یا سوژه، این تعامل وجود دارد و گاهی از تعامل هم فراتر می‌رود و به هم آمیختگی می‌رسد، یعنی تن با تن دیگری هم آمیختگی پیدا می‌کند.

ویژگی‌هایی که تن به خودش می‌گیرد: وقتی تن در متن و در گفتمانی حضور پیدا می‌کند و این حضور برجسته می‌شود و این برجستگی و حضور بخاطر ارتباط، به نوعی تجربه تبدیل می‌شود (چون دارد وارد ارتباط می‌شود)، این تجربه به نوعی شکل می‌گیرد که من دارم حضور خودم و ارتباط خودم با دیگری را تجربه می‌کنم، و اگر این تجربه در لحظه و در آن **ناب** صورت بگیرد، به آن می‌گوییم تجربه‌ی زیسته.

با نگاهی کمی دقیق‌تر به برخی آثار نگارگری ایرانی که تخت حضور برجسته و مرکزی دارد و جایگاه تنی منحصر به فرد است، متوجه می‌شویم که گفتمان دارای کارکرد تنشی است. به این معنا که در مرکز تصویر هم با تنیدگی و هم با فشار بالا روبرو هستیم. و در دو سمت چپ و راست با ترکیب‌بندی گسترده‌تری مواجه می‌شویم که در تقابل با فشار مرکزی قرار دارند. از تعامل این فشار و گستره رابطه مرکز و پیرامون شکل می‌گیرد. به واسطه انرژی و نیروی متمرکز در فضای گفتمانی است که پیرامون، امکان بسط و گسترش می‌یابد. در اینجا دیگر نه دال آن

گونه که می‌شناسیم اهمیت دارد و نه مدلول؛ بلکه اصل و اساس گفتمان مبتنی بر نیرویی است که جهان پیرامون خود را به حرکت درمی‌آورد. اگر بخواهیم با نگاه پدیدارشناسی مانند مرلوپونتی پیش برویم باید بگوییم که چنین نیرویی چیزی جز "من" نیست. به اعتقاد این پدیدارشناس نباید تن را به مثابه ابژه‌ای در میان همه ابژه‌های دیگر فرض کرد. تن را باید ابژه‌ای با حساسیت بسیار بالا نسبت به ابژه‌های دیگر دانست (Merleau-Ponty, 1945: 273). تن نسبت به همه اصواتی که می‌شنود صدا تولید می‌کند و نسبت به همه رنگ‌هایی که می‌بیند به حرکت در می‌آید (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۲۱). تن به دلیل اینکه فعال و پویاست همانند ابژه‌ای است که از اعضای خود به‌عنوان نماد چیزهای دنیا استفاده می‌کند. به واسطه همین رفتار و حضور فعال تن است که ما چیزها را می‌فهمیم و به آن‌ها معنایی اطلاق می‌کنیم (همان: ۱۲۲).

تن وقتی شکل می‌گیرد و واقعیت پیدا می‌کند، می‌تواند تن محور، تن ناظر، تن حاشیه‌ای، تن شاهد، یا تن حائل باشد. تن حائل: یعنی تنی که نقش میانجی دارد و دو دنیا را به هم متصل می‌کند یا از هم دور می‌کند. یعنی این تن قرار می‌گیرد تا ارتباط و پیوند ایجاد کند یا حتی جدا کند و این پیوند دهندگی یا عمل واسطه ایجاد کردن چگونه ایجاد می‌شود؟ باید در متن بررسی کرد.

• **تخت بعنوان تن - مرجع:**

- به‌عنوان پایگاهی که جسمانه باید به آن ارجاع دهد. تن مرکز- محور و یا تن بنیادی.
 - تن- من ارجاعی. اگر تن من- محور حاکمیت پیدا کند، ما در جایگاه تولید قدرت، انرژی، حرکت و تنش قرار داریم. سریر و تخت سلطنت را می‌توان نوعی تن - مرجع یا تن مرکز - محور دانست، که وقتی در فضایی قرار می‌گیرد، نه تنها تولید قدرت و تنش می‌کند، بلکه کلیه فضا و چیدمان‌ها و نحوه‌ی قرارگیری افراد و حالات و حرکات مکان را حکم‌فرمایی می‌کند.

• **تخت بعنوان تن - شاهد:**

- گواهی از حضوری اصیل و بدیع می‌دهد.

- به دنیای گذشته نیز مربوط است چون از چیزی که اتفاق افتاده گواهی می‌دهد.
 - برای گواهی دادن و ایجاد باور رد یا اثر به جامانده را در خود حفظ نموده و سپس به دریافت کننده ارائه می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۴)
- پس تن - شاهد نقش واسطه‌ای بین دو دنیای قبل و بعد را ایفا می‌کند. مبلمان نیز بعنوان تن - شاهد عمل می‌کند و بعنوان واسطه‌ای است که هم ما را به گذشته و سریرها ارجاع می‌دهد و هم ما را متوجه آینده و جایگاه محوری تخت‌ها و مبلمان‌های سبک جدید در زندگی روزمره می‌کند.
- باید گفت که سریر تن رغیب نیست، بلکه همواره تن همسو و همراه است؛ اما این همراهی چگونه رخ می‌دهد؟ اینگونه که سریر دیگر برای من ابژه محض نیست و جایگاه ابژگانی‌اش را از دست داده و تبدیل به یک تن حاضر شده است، که این تن حاضر می‌شود سوژه‌ی بینا سوژه‌ای. مثلاً هنگامی که سریر به من هویت و جایگاه می‌دهد، به‌عنوان یک تن و سوژه عمل می‌کند.



تصویر ۲- انوشیروان به سؤال موبد موبدان پاسخ می‌دهد. منسوب به میر مصور. برگه‌ی از شاهنامه‌ی طهماسبی. (۶۶۵-۷)، موزه‌ی هنرهای معاصر تهران.



تصویر ۱- بر تخت نشستن کیکاووس، هنرمند نامعلوم، شاهنامه‌ی بایسنقری، ۸۳۳ ه.ق. کاخ گلستان. مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران.

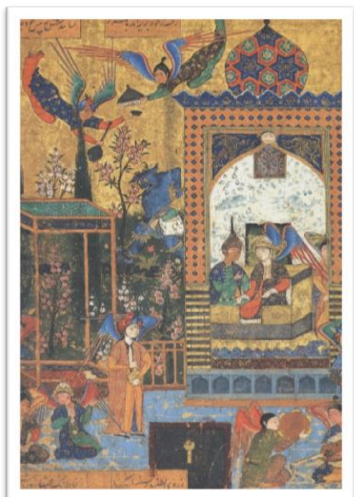
کارکرد تقابل نمایی طبیعت و فرهنگ

گاهی تخت دارای کارکرد فاصله‌گذاری است، یعنی در جهت جدا کننده و تفکیک کامل یک جایگاه با دیگران اطرافش عمل می‌کند، یعنی تخت یک فضای مستقل و مجزا را ایجاد کرده که از فضای دیگران کاملاً جدا شده است بنابراین وقتی خود را متمایز می‌کند، بیشتر به آن عناصر فرهنگی اضافه شده است، در صورتی که در فضای اطراف دیگران را عناصر طبیعی و خارج از فرهنگ فراگرفته است (مثل حیوانات و گل و گیاه و...). و این تمایزی آشکار در تفکیک این دو جایگاه و معنا بخشی به فضا است.

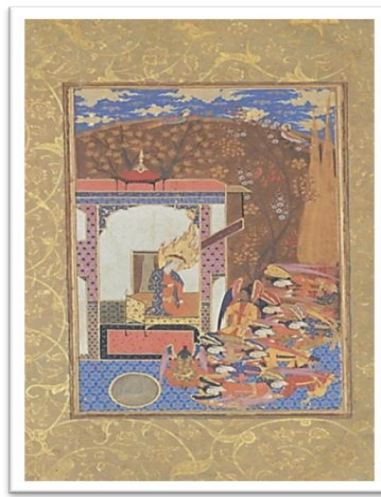
بنابراین تخت در تصاویر (۱ و ۲) به دلیل اینکه شخص را از طبیعت جدا می‌کند و جایگاه شخص را از زمین ارتقاء می‌دهد و به فرهنگ نزدیک می‌کند - و این ارتقاء جایگاه از طریق ابژه فرهنگی شده صورت می‌گیرد - کارکرد تقابل نمایی فرهنگ در برابر طبیعت را دارد.

پس یکی از کارکردهای تخت ارتقاء جایگاه است، که باعث ایجاد فاصله می‌شود، یعنی فاصله از زمین و خاکی بودن و مردم را از زمین به سمت آسمان دور می‌کند.

همچنین بر اساس نقش ایدئولوژی در معنا سازی می‌توان بیان کرد که در این تصویر به وضوح شاهد جهان بینی طبقاتی آن دوران می‌باشیم. چنانچه می‌دانیم ایدئولوژی در هر متن رابطه‌ای است میان امر مربوط به متن و امر خارج از متن، میان محتوا و شرایط تولید آن، که بیرونی‌اند و در واقعیت تاریخی و اجتماعی ریشه دارند. لذا بازنمایی‌هایی که بازتاب دهنده‌ی منافع قدرت است و کارش مشروعیت بخشیدن به نابرابری‌های اجتماعی است را تعبیر به ایدئولوژی می‌کنیم. که در این تصویر شاهد اینگونه معنا سازی که بر اساس شرایط جامعه‌ی زمان خودش صورت گرفته تا به گونه‌ای مشروعیت و استمرار آن پادشاه را تثبیت کند، می‌باشیم.



تصویر ۴- جمشید و خورشید. هنرمند نامعلوم. مثنوی جمشید و خورشید. ۹۵۴ ه.ق. کاخ گلستان



تصویر ۳- سجده‌ی فرشتگان بر حضرت آدم (ع). هنرمند نامعلوم. حبیب السیر، جلد اول، ص ۲۸، اوایل سده‌ی ۱۱ ه. کاخ گلستان مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران.

نشانه به‌عنوان جایگاه مقدس

در تصاویر (۳ و ۴) با شکلی ساده‌تر از سریر مواجه می‌شویم و به وضوح می‌بینیم که این تخت ویژگی‌های آن تخت قدرت و سریر سلطنتی را با خود ندارد، چرا که خیلی ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر از سریرهای سلطنتی تصویر شده و هیچ یک از عناصر تزئینی و نمادین سایر سریرهای پادشاهی را ندارد، ولی در عین حال تخت است و گویی معنا بخشی و کارکرد آن در اینجا به گونه‌ای دیگر نمایانده شده است و دیگر کارکرد جایگاه بخشی به پادشاهان را ندارد. در این صورت سوالاتی در اینجا برای ما مطرح می‌شود: این تخت در اینجا چه اتفاقی برایش افتاده و چگونه معنا سازی می‌کند؟ در پلان سادگی تخت چه مفهومی را مشاهده می‌کنیم و دلیل سادگی آن چیست؟ چرا قدرت مادی تخت یا قدرت فیزیکی تخت کاهش پیدا کرده است؟ چرا این تخت نیمه نمایش داده شده است؟

وقتی تخت کامل نمایش داده می‌شود، بخاطر سلطه و تسلطی است که بر اطراف و پیرامون خودش دارد و حتی بر بیننده می‌خواهد این تسلط را اعمال کند. ولی وقتی نیمی از تخت وجود ندارد، یعنی تخت جایگاه سلطه و تکیه به قدرت نیست، به دلیل اینکه نصفه و نیمه نمایش داده شده، پس تنها در صدد بیان معنای سلطه یا قدرت نیست.

همچنین برخلاف تخت‌های دیگر که از درون خود تخت حرکت به سمت بالا داشتند تا خود را به آسمان نزدیک کنند و به وسیله‌ی تاج تخت و ویژگی‌های مادی و تزئینی آن‌ها تخت با آسمان ارتباط نزدیک برقرار می‌کرد و از زمین فاصله می‌گرفت و عظمت و شکوه مادی خود را به رخ می‌کشید و حتی گاهی تا قصر شدگی می‌رسید، در اینجا می‌بینیم که تخت بسیار ساده و بدون تاج است و حتی بسیار پایین است و به سمت بالا حرکت ندارد، بلکه آنچه که به سمت بالا کشیده می‌شود، هاله‌ی پیامبر است که روی آن نشسته است و در تصویر (۴) بال‌های فرشته گونه جمشید است که به سوی بالا کشیده شده است. بنابراین در اینجا متوجه می‌شویم که تخت آن ویژگی مادی و جایگاه بخشی‌اش را از دست داده، ویژگی‌های فیزیکی‌اش کم شده، قدرت و جلالش ریخته شده و به دلیل اینکه ویژگی‌های مادی‌اش می‌ریزد، کوچک شده، شکسته شده و برش خورده است و این تخت تختی در گسست است، چرا که حتی دو پایه‌ی آن دیده نمی‌شود. در این صورت دیگر آن استحکام و ویژگی‌های سریر مادی و زمینی را ندارد، یعنی به عبارتی تخت در گسست با خودش و در گسست با مکان دیده می‌شود، و این گسست باعث می‌شود تا تخت در واقع بعنوان تختی نمود پیدا کند که بر روی زمین استحکام ندارد، به عبارتی شاید به این دلیل دو پایه‌اش نشان داده نشده و قابل رویت برای ما نیست و روی زمین قرار ندارد، گویی نشان‌دهنده این است که در جای دیگری قرار دارد که شاید آسمان باشد. بدین ترتیب در اینجا بیننده در مورد ثبات و ایستادگی تخت بر روی زمین دچار تردید می‌شود و می‌تواند به معنای نمادین آن که جدا کننده شخص نشسته بر روی آن از زمین است پی ببرد و همچنین آن را نماد جایگاه خاصی که میان زمین و آسمان قرار دارد تفسیر کند. لذا ترکیب بندی کلی نگاره به گونه‌ای است که خط افق تا پایین‌ترین سطح ممکن طراحی شده و اختصاص بیشترین حجم صفحه به دورنما، بر جنبه‌های فرازمانی و فرامکانی صحنه افزوده است.

همچنین این تخت، تخت سبکی است، یعنی وقتی از وجوه مادی تخت حذف شده است، تخت دچار حذف شدگی شده است. (تخت‌ها گاهی دچار افزودگی نشانه‌ای هستند، و گاهی دچار حذف شدگی نشانه‌ای). در این صورت این تختی که دو پایه و نیمی از آن و حتی تزئینات و ابعاد مادی آن محو شده، و دچار حذف شدگی نشانه‌ای گشته است، دچار یک عدم ثبات شده است، که البته این عدم ثبات در این تصویر و روایت ضروری است، چرا که باید نشان از سبکی و در حال پر کشیدن بودن فرشته‌ها و شخص مقدس نشسته بر تخت و رفتن به سوی بعد دیگری غیر از بعد مادی باشد. لذا بر اساس رابطه‌ی حضور و غیاب نیز می‌توان گفت که گاهی در تصویر نشانه‌ای نشانه‌ی دیگری را که غایب است حاضر می‌سازد، و نشانه‌ای آمده تا نشانه‌ای دیگر را زنده نماید. بنابراین می‌توان گفت با حضور نیمی از تخت و غیاب قسمتی از آن سبب ارتباط بخشی آن با فضایی پنهانی و غیر مادی و فراتر از دید ما گردیده است، که باز بر هویت مقدس تخت تأکید می‌کند.

بنابراین این تخت را می‌توان بر اساس وضعیت نه - فضا/ نه - مکان نیز تحلیل کرد، یعنی وضعیتی در تعلیق. وضعیتی اگزستانسیالیستی. فضا و مکان در لحظه. وضعیتی که در آن با توجه به حضور سوژه، فضا در عین فضا بودن فضا نیست و مکان در عین مکان بودن مکان نیست. هر چه از کارکرد عینی، فیزیکی و شناختی مکان کم شود و مکان فرصت‌گریز از خود را بیابد، ما از مکان بودگی مکان دور می‌شویم و به سوی فضا شدگی آن پیش می‌رویم. در چنین حالتی، بعد تخیلی مکان رشد می‌یابد. مکان هم ویژگی در زمانی و هم ویژگی هم زمانی پیدا می‌کند.

لذا همه‌ی نشانه‌های تصویر ما را به سوی دریافت معنایی غیر مادی از تخت، اما متمایز کننده و جایگاه بخش به شخص پیامبر یا جمشید که بر روی آن نشسته - نسبت به فرشتگان که در مقابل تخت و جایگاه والای پیامبر یا جمشید زانو زده‌اند - می‌کند. حتی دایره‌ای که در تصویر (۳) به شکل حوض و در تصویر (۴) به شکل آلت موسیقی دف در قسمت پایین تصویر و زیر تصویر تخت دیده می‌شود، می‌تواند نمادی از کرات آسمانی یا حتی کره‌ی زمین باشد که تأکید بیشتری است بر بعد معنوی تخت و فراتر بودن آن از کره‌ی خاکی. زیرا مکان‌های مقدس مراکز عالم محسوب می‌شوند. نقاطی که در آنها ارتباط بین زمین، بهشت و جهنم امکان‌پذیر

می‌شود. چنین مراکزی به هیچ وجه با قوانین هندسی فهم نمی‌شوند. پس می‌توان گفت در این تصویر یکی دیگر از مفاهیم تخت به وضوح نشان داده شده که اشاره به جایگاه مقدس تخت در فرهنگ ایرانی و اسلامی است، که در دوران بعد از نظام سلطنتی نیز بیشتر این مفهوم جایگاه مقدس با کمی تغییر در شکل تخت، به شکل منبر در می‌آید و همچنان تا دوره‌ی معاصر باقی مانده و معناسازی می‌کند.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل‌های انجام شده بر اساس متون تاریخی و تصاویر نگارگری ایرانی، در مورد جایگاه سریر در فرهنگ تاریخی، اجتماعی و سیاسی جامعه‌ی ایرانی و با توجه به نمونه تحلیل‌هایی که با رویکرد نشانه - مردم‌شناسی دیداری که در حدود پژوهش حاضر ارائه شد در جهت پاسخ به این سؤال که با توجه به ابعاد و ساز و کار فرهنگی ایران در دوران اسلامی، سریر چه جایگاهی را در نگارگری ایرانی و در بافت گفتمانی به خود اختصاص داده است؟ به این نتیجه می‌رسیم که در اکثر تصاویر نگارگری ایرانی و متون ادبی فارسی به جایگاه اسطوره‌ای، هاپیر آیکونیک، استعاره‌ای، ارتقا یافته و محوریت تخت سلطنت در فرهنگ ایرانی تاکید شده است. گویی سریرها در نگارگری ایرانی دیگر جنبه بازنمودی ندارند، بلکه به ابژه‌ها و نمایندگانی تبدیل شده‌اند که وظایف اخلاقی و اجتماعی به آن‌ها واگذار شده است و این سریر است که شرایط حضور اجتماعی پادشاه را تضمین می‌کند، چرا که هر ابژه یک کاربر الگو دارد. همچنین شکل آن نیز می‌تواند نحوه‌ی ارتباط سوژه با محیط را یاد آور شود، بنابراین شکل ابژه نیز نشان دهنده‌ی بعد ارتباطی و بعد کاربردی آن است. تمایز شکل ابژه‌ها نیز فرایند بینا ابژه‌ای ایجاد می‌کند، چون یک ابژه خود را از سایرین جدا می‌کند، لذا سبب ایجاد رابطه‌ی خود و دیگری می‌شود. بنابراین حتی می‌توان گفت تخت‌های سلطنتی تنها یک ابژه نیستند، بلکه بعنوان تن-شاهد‌هایی هستند که با ارجاع ما به گذشته و متوجه کردن ما به آینده، به جایگاه سوژه رسیده و تبدیل به یک تن حاضر شده‌اند و نقش بیناسوژه‌ای پیدا کرده‌اند. چرا که تمایز نحوه‌ی قرارگیری ابژه فرایند بیناسوژه‌ای ایجاد می‌کند و نحوه‌ی قرارگیری سوژه‌ها نسبت به هم را تعیین می‌کند. مخصوصاً هنگامی که سریر بعنوان جایگاه‌دهنده و متمایزکننده عمل می‌کند، نقش‌های بینا ابژه‌ای

و بینا سوژه‌ای خود را بیشتر نمایان می‌کند. لذا می‌توان سریر را "تن - نشانه" نیز خواند، چرا که قابلیت حضور پیدا کرده، حضورش برجسته شده و همچنین قابلیت ارتباط با جهان دیگری (جهان بیرون از خودش) را پیدا کرده و ارتباطی تعاملی با دیگری - مردم و فرهنگ - برقرار کرده و گاهی از تعامل هم فراتر رفته و به هم آمیختگی رسیده است. چرا که وقتی تنی در گفتمانی حاضر می‌شود و حضورش برجسته می‌شود و حضور خود را با دیگری تجربه می‌کند، دارای تجربه‌ی زیسته خواهد شد. بدین ترتیب است که همچنان می‌بینیم سریرها بخاطر برخورداری از تجربه‌ی زیسته در طی تاریخ یک تمدن، حتی پس از دست دادن جایگاه بیناسوژه‌ای و هاپیر آیکونیک خود، همچنان معنای فرهنگی و ایدئولوژیک خود را حفظ کرده‌اند، لذا در دنیای معاصر برخی از سبک‌های مبلمان همچنان سعی در ارجاع به معنای ثانوی سریرها دارند تا به نوعی از هویت و تجربه‌ی زیسته‌ی آن‌ها را وام گرفته و به سوژه‌های کاربر خود بخشیده و با آن‌ها تعامل بیناسوژه‌ای برقرار کنند. در بحث حائل‌های گفتمانی نیز بیان شد که مهمترین دستاوردش چشم انداز نشانه- مردم‌شناختی آن است، چرا که تمام داد و ستدهای مردم و تعاملات اخلاقی و اجتماعی مبتنی بر وجود حائل‌هاست و گفتمان حائلی بین تجربه‌ی زیسته‌ی ما از چیزها و تولید نشانه‌ای آن‌ها قرار می‌گیرد، بنابراین می‌توان سریرها را حائل و پیوند دهنده‌ی جریان گفتمانی ایدئولوژی سازی و مشروعیت بخشی به پادشاه و جایگاه بخش به سوژه در جهت نمایش قدرت و نیز حائلی بین طبیعت و فرهنگ دانست.

منابع

- آستن. آلن؛ ساونا. جرج (۱۳۷۶). *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: انتشارات سمت
- احمدی. مریم (۱۳۹۴). *تحلیل نشانه معناسناختی جایگاه سریر در نگارگری ایرانی دوران اسلامی و ارتباط آن با مبلمان معاصر*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی پژوهش هنر. استادان راهنما: حمیدرضا شعیری و ایمان زکریایی کرمانی.
- بابک معین. مرتضی (۱۳۸۳). *سیر زایشی معنا*. مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر ۱. به کوشش فرزانه سجودی. تهران: فرهنگستان هنر

- _____ (۱۳۹۴). معنا به مثابه‌ی تجربه زیسته گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدار شناختی. تهران: انتشارات سخن
- تی‌هال. ادوارد (۱۳۹۲). بعد پنهان. ترجمه منوچهر طیبیان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- چندلر. دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سوره‌ی مهر
- دانسی. مارسل (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی رسانه‌ها. ترجمه گودرز میرانی و بهزاد دوران. تهران: نشر چاپار. نشر آینه نما
- راس. کلی ال؛ وینترز. ادوارد؛ کوپر. کلیر (۱۳۸۴). مبانی فلسفی و روانشناختی ادراک فضا. ترجمه آرش ارباب جلفایی. اصفهان: نشر خاک
- زکریایی کرمانی. ایمان (۱۳۹۱). مطالعه‌ی گفتمانی فرش کرمان از منظر نشانه‌شناسی دیداری. رساله‌ی دکتری پژوهش هنر. استاد راهنما: حمیدرضا شعیری.
- شعیری. حمید رضا (۱۳۹۲). نشانه - معنا شناختی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: نشر سخن
- _____ (۱۳۹۴). کارگاه آموزشی نوع‌شناسی تن-نشانه و نشانه-معناشناسی حائل‌های گفتمانی. تهران: موسسه‌ی آموزشی بهاران
- ضیمران. محمد (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. چاپ دوم. تهران: نشر قصه
- لوتمان. یوری و همکاران (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی فرهنگی. ترجمه فرزانه سجودی و دیگران. چاپ اول. تهران: نشر علم
- عبدی. ناهید (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: نشر سخن
- کرس. گوتر؛ ون لیون. تتو (۱۳۹۵). دستور طراحی بصری خوانش تصاویر. تهران: نشر هنر نو
- گیرو. پییر (۱۳۷۵). نشانه‌شناسی. ترجمه محمد نبوی. تهران: نشر آگه
- Eco. U. (1984). **Semiotics and the Philosophy of Language**. Bloomington: Indiana University Press
- Merleau-Ponty. Maurice (1945). **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Gallimard