تحلیل نشانه‌شناسی تصویر ناصرالدین شاه بر سطح نخستین اسکناس ایران(به‌مثابه یک متن تصویری و بُعدی نوین از ابعاد گرافیک ایران)

نفیسه اثنی عشری
استادیار گروه گرافیک دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی سینا، همدان
Email: n.esnaashari@basu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۲/۳۱

چکیده:

نشانه‌شناسی یکی از روش‌های تحلیل متون است که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای برای درک دلالت‌های پنهان و آشکار نشانه‌ها می‌پردازد. به نظر می‌رسد نظام نشانه‌ای در دوران سلطنت ناصرالدین شاه موفق شد تا با استفاده از ابزارهای تبلیغاتی نوین از جمله اسکناس -که محصول ورود مدرنیته به ایران بود- در ساخت هویت مدنظر خویش بهره‌گیرد؛ ضمن آنکه متن تصویری مذکور به دلیل ترکیب نشانه‌های تصویری و نوشتاری، بستر شکل‌گیری بُعدی نوین از ابعاد طراحی گرافیک ایران به نام طراحی اسکناس گردید. این پژوهش از نوع کیفی و به روش تحلیلی است. شیوه گردآوری اطلاعات آن مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و مطالعه اسناد تصویری می‌باشد. رویکرد پژوهش بر پایه طبقه‌بندی پیرس از نشانه‌ها مشتمل بر نمود، تفسیر و موضوع شکل گرفت؛ تا بر اساس آن، بتوان به این پرسش پاسخ داد که، تفسیر حاصل از تحلیل نشانه‌شناسی چاپ عکس چهره ناصرالدین شاه بر سطح نخستین پول کاغذی ایران چه بود؟ بر مبنای الگوی یاد شده، طراحی و تولید اسکناس با عکس ناصرالدین شاه، به عنوان نمود و جایگاه وی در رأس هرم قدرت، به عنوان موضوع تعیین شد؛ و اما نتایج حاصل از تفسیر آن، دلالت‌گر استمرار سنت چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری، ساز و کار برجسته‌سازی چهره قدرت، ابزاری ایدئولوژیک برای تولید و تثبیت مشروعیت بخشی قدرت حاکم و رسانه تبلیغاتی مصور عمومی شناخته شد. تفسیرهای مذکور بیانگر تحقق هدف مقاله، یعنی دست‌یابی به دلالت‌های پنهان یا ضمنی نشانه مذکور است که به مدد نظریه‌ای ورای تحلیل‌های فرمالیستی و تاریخی به نام طبقه‌بندی پیرس از نشانه‌ها محقق گردید.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، اسکناس، تفسیر، ناصرالدین شاه

مقدمه

هرچند اسکناس «نزدیک به یک قرن پس از متداول شدنش در جهان و بعد از بازگشت ناصرالدین شاه از سفر سوم به اروپا (۱۲۶۸- ۱۲۶۹ه.ش.)، وارد ایران شد»، اما ظاهرا از همان بدو انتشار، این متن تصویری، بستری مناسب در راستای اقدامات تبلیغاتی وی بود(نوین فرح‌بخش، ۱۳۶۳: ۳). به نظر اثبات این ادعا به مدد واکاوی آن از طریق رویکردهایی چون نشانه‌شناسی امکان‌پذیر است؛ زیرا با توجه به این‌که عموما، محور اصلی مطالعات در ارتباط با این موضوع، محدود به بررسی جنبه‌های تاریخی و هنری از جمله عکاسی، بدون شناخت دلالت‌های صریح و ضمنی آن بوده، لذا، انجام پژوهش‌هایی ضروری است که گذشته از موارد مذکور، توانمند به کشف علل درج تصویر ناصرالدین شاه بر سطح نخستین پول کاغذی ایران باشد. به نظر می‌رسد به مدد کاربرد یکی از شیوه‌های دانش نشانه‌شناسی به نام طبقه‌بندی پیرس از نشانه‌ها، بتوان به داده‌های نوینی از ابعاد مجهول در این رابطه دست یافت؛ زیرا از منظر دانش نشانه‌شناسی که «گسترده‌ترین مفهوم آن، مطالعه شکل‌های شکل‌گیری و مبادله معنا بر مبنای نظام‌های نشانه‌ای» است، می‌توان دلالتهایی را -که به واسطه چاپ این عنصر بصری هویت یافته‌اند- شناسایی نمود. بر این اساس، در این پژوهش، نشانه تصویری ناصرالدین شاه بر سطح اسکناس به‌مثابه یک متن تصویری در نظر گرفته شده است(سجودی، ۱۳۸۸: ۱۲۸).

در واکاوی دقیق‌تر، هرچند طراحی اسکناس، به‌عنوان یک پدیده فیزیکی، به مدد حس دیداری شناخته می‌شود، اما این شناخت نمی‌تواند قطعی باشد؛ زیرا این متن هم‌چون متون دیگر، پیوسته و بالقوه با دلالت‌هایی ترکیب شده، که درخوانش آن نقشی پنهان اما کاربردی داشتند، تا بدان حد که مدلول اصلی و معنای لغوی آن به نام پول کاغذی را تحت تاثیر قرار داده است؛ اگرچه به مدد نظریه «لنگر» بارت می‌توان جلوی شناوری دلالتهای آن را گرفت و زنجیره شناور تولید معانی و مفاهیم گوناگون این نشانه تصویری را به دلیل ویژگی چند معنایی بودن زبان تصویر معطوف به تولید یک معنا دانست(بارت، ۱۳۸۹: ٤٤)؛ زیرا با خواندن ارقام و یا اطلاعات نوشتاری مندرج بر سطح اسکناس‌های این مقطع تاریخی، ارزش اقتصادی اوراق مذکور تعیین شده؛ اما بر این اساس که از منظر دانش نشانه‌شناسی «متن جنبه پدیداری دارد، یعنی در هر کنش ارتباطی عینی با توجه به دلالت‌های تشکیل دهنده آن [...] شکل می‌گیرد و به همین دلیل باز است نه بسته»(سجودی، ۱۳۸۸: ۲۱۱). لذا، بر مبنای این فرآیند باز، دلالت طراحی، چاپ و در کل تولید اسکناس در دوران قاجار با درج این نمود، یعنی نشانه تصویری ناصرالدین شاه نمی‌تواند صرفا، معطوف به دلالت یک برگه بهادار باشد؛ زیرا معنای مذکور، صرفا، گویای یک نشانه و یا مفهوم صریح آن بوده و دلالت‌های بینامتنی دیگر و مفاهیم ضمنی آن را بازگو نمی‌کند؛ از این رو، هدف این پژوهش شناخت «دلالت‌های متعدد معانی» آن است(Eco, 1968: 30).

روش پژوهش

این مقاله به لحاظ هدف جزو «تحقیقات بنیادی نظری» محسوب می‌شود؛ زیرا بر این اساس که «اطلاعات و مواد اولیه تحلیل در این نوع از تحقیقات به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده و با بهره‌گیری از روش‌های تحلیل منطقی [...] گزاره‌های نظری جدید تولید و ارائه می‌گردد» روش گردآوری اطلاعات مقاله پیش رو نیز مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و هم‌چنین، مطالعه اسناد تصویری بدان شکل انجام شد که بتوان به مدد کاربرد روش‌های تحلیل منطقی و استدلال، امکان ارائه داده‌های جدید میسر گردد(حافظ نیا، ۱۳۸۹: ۵۹). هم‌چنین، این مقاله بر اساس ماهیت از نوع کیفی و به لحاظ روش جزو «تحقیقات تاریخی» محسوب می‌شود. زیرا بر پایه بررسی مدارک معتبر تاریخی به تحلیل و تیبین کاربرد دو عکس از تصاویر ناصرالدین شاه بر سطح نخستین اسکناس‌های ایران با استفاده از روش طبقه بندی پیرس از نشانه‌ها می‌پردازد(حافظ نیا، ۱۳۸۹: ٦٣).

پیشینه پژوهش

خدادادی مترجم‌زاده و همکاران(۱۳۹۳)، در مقاله «پژوهشی درباره پدیداری عکس پادشاهان قاجار روی نخستین اسکناس‌های ایران» با ذکر تاریخچه پیدایش اسکناس در جهان و ایران به این نتیجه رسیده‌اند که پس از ابداع عکاسی از تصاویرِ پادشاهان برای تزیین اسکناس‌ها استفاده شد و عکاسی چهره در خدمت تولید اسکناس قرار گرفت؛ در ایران نیز تصویر عکسیِ ناصرالدین شاه به عنوان اولین و آخرین پادشاه قاجار، روی اسکناس‌های این دوران

چاپ شد. نجف‌زاده(۱۳۹۳)، در پژوهش «بازتاب منازعه هویتی در ابزارهای فرهنگی؛ مطالعه اسکناس‌های ایرانی دوره پهلوی دوم و جمهوری اسلامی ایران» با استفاده از ترکیب رویکرد نشانه‌شناسی و تحلیل محتوا به بررسی منازعه هویتی به‌کار رفته در عناصر بصری اسکناس‌ها، به عنوان یکی از ابزارهای فرهنگی جامعه پرداخته، دستاورد این مطالعه آن است که، الگوهای هویت ملی در دوره جمهوری اسلامی، در دو نظام نشانه‌ای مذهبی شیعی و جهان‌گرایی اسلامی نمود یافته؛ اما در دوره پهلوی دوم، ترکیبی از الگوهای باستانی، به‌ویژه، دوران هخامنشیان با الگوهای مدرن، مد نظر نظام حاکم بود. علی‌پور(۱۳۸۷)، در پژوهش «نشانه‌شناسی سکه‌های ایران باستان» با استفاده از تحلیل نشانه‌شناسی سعی کرده تا فرایند درک معانی سکه‌های آن دوران، از جمله معانی ضمنی آنها را مشخص کند؛ هم‌چون آن‌که، شاه، نماینده خداوند در روی زمین است و یا این‌که شاه، به عنوان نماد خیر و عدالت همیشه در مقابل شر قرار دارد و بر این اساس، داده‌هایی را پیرامون شرایط تاریخی و اجتماعی ایران باستان مشخص کرده است. محمدی و چارئی(۱۳۸۷)، در پژوهش «ویژگی‌های چاپ، نشر و تصویرسازی اسکناس در ایران» به طبقه‌بندی انواع نقوش و تصاویر منتخب بر سطوح اسکناس‌های ایران در سه دوره قاجار، پهلوی و جمهوری اسلامی پرداخته و نیز چگونگی مراحل فنی چاپ اسکناس و الزامات امنیتی آن را مورد پژوهش قرار داده‌اند. نتیجه حاصل از پژوهش مذکور آن‌که، محور اصلی طراحی اسکناس، به عنوان هنری تزیینی و کاربردی در دوران قاجار، معطوف به تصویرسازی شخص اول مملکت و سپس، نقوش گیاهی و در نهایت، عناصر نوشتاری بوده، در دوران پهلوی افزون بر شاه، نقوش باستانی، اماکن تاریخی، برخی صنایع و مناظر طبیعی مد نظر بوده؛ اما در دوران جمهوری اسلامی، علاوه بر تصویر شخصیت محوری این دوران، یعنی تصویر امام خمینی(ره)، نقوش تزیینی گیاهی، تظاهرات مردمی، اماکن مذهبی، شخصیت‌های فرهنگی، جهان‌گردی و میراث فرهنگی نیز تصویرسازی شده‌اند. کتاب «راهنمای اسکناس‌های ایران»، اولین کتاب تخصصی اسکناس‌های ایرانی است که نوین فرح بخش(۱۳۶۳)، به صورت دقیق و کارشناسانه به ثبت مشخصات تصویری و نوشتاری اسکناس‌های دوران قاجار و پهلوی پرداخته و ضمن چاپ تصویر پشت و روی آنها، ارزش مادی، عناصر بصری، نام چاپ‌خانه‌ها، تاریخ انتشار و امضاهای مندرج بر سطح اسکناس‌ها را بررسی کرده است. آقاخانی‌نژاد(۱۳۹۲)، در پایان‌نامه «بررسی نقش عکاسی در روند تولید اسکناس‌های دوره پهلوی و جمهوری اسلامی ایران» با طبقه‌بندی نقوش و تصاویر منتخب بر دو روی اسکناس‌های دوران مذکور، به کاربرد تکنیک عکاسی در طراحی اسکناس‌ها پرداخته و با معرفی عکاسان و عکس‌های استفاده شده بر روی اسکناس‌ها به شرح این نکته پرداخته که از بین ۱۴۱ اسکناس چاپ شده در هر دو دوران، ساختار طراحی ۱۳۸ عدد از آنها به روش عکاسی است. هر چند هریک از پژوهش‌های مذکور به جای خویش ارزشمند می‌باشند، اما این پژوهش علل چاپ عکس چهره ناصرالدین شاه را نه از منظر تاریخ عکاسی چهره‌نگاری در ایران و نه از منظر تحلیل‌های بصری و فرمالیستی و نه به‌عنوان هنری تزیینی و کاربردی بررسی کرده، بلکه بر مبنای یکی از نظریه‌های نشانه‌شناسی به نام الگوی سه وجهی پیرس، به کشف معانی تلویحی و تفسیرهای پنهان در این نشانه تصویری پرداخته است.

چارچوب نظری

دانش نشانه‌شناسی به‌وسیله سوسور و پیرس در اوان قرن بیستم شکل گرفت و با طی دگرگونی‌های گسترده نظری در سده گذشته، تحولات وسیعی در حوزه روش‌شناسی کسب کرد؛ تا بدان حد که امروزه، انواع رویکردهای آن از جمله روش‌های خوانش و تحلیل متون هنری می‌باشد. در واقع، این شیوه مطالعاتی، به عنوان یکی از روش‌های تحلیل متون، به نقش بافت نشانه شناختی در شکل‌دهی معنا تاکید دارد و با بررسی نشانه‌ها در حکم کلیت‌های ساخت‌مند در جست و جوی کشف معانی پنهان و ضمنی آنها است؛ بر این اساس، به منظور دست‌یابی به تحلیلی صحیح از موضوع این پژوهش، رویکرد آن از میان این طیف وسیع، مبتنی بر طبقه بندی پیرس از نشانه‌ها انتخاب شد. «پیرس الگوی خود از نشانه را وجوه سه گانه نمود، تفسیر و موضوع، معرفی کرده، از دیدگاه وی « نشانه» چیزی است که با چیز دیگری مشخص و تعریف می‌شود و آن «موضوع» نام دارد(Atkin, 2008: 65)؛ و آن موضوع -که تاثیر نشانه را بر اشخاص بازنمون می‌کند- «تفسیر» نامیده می‌شود(Noth, 2010: 84). در واقع، وی « نمود را صورتی [می‌داند] که نشانه به خود می‌گیرد و تفسیر را[به عنوان معنایی که از

نشانه حاصل می‌شود] نه یک تفسیرگر بلکه ادراکی می‌داند که توسط نشانه به‌وجود می‌آید و موضوع را چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد»(چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰-۶۱). براساس این الگو، به نظر می‌رسد اسکناسی که تصویر چهره ناصرالدین شاه را نشان می‌دهد، «نمود» است؛ زیرا نمود، شکلی است که نشانه در آن ظاهر می‌شود و یا در «وجه موجودیت شی بر طبق شیوه نمود آن نمایانده می‌شود»(همان: ۶۰). و شاه یا مقام اول مملکت «موضوع» است و معانی چون تداوم سنت چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری، ساز و کار برجسته‌سازی چهره قدرت، ابزاری ایدئولوژیک برای تولید و تثبیت مشروعیت بخشی قدرت حاکم و نیز رسانه تبلیغاتی عمومی مصور تفسیرهای نشانه مذکور هستند؛ البته، باید در نظر گرفت که این معانی هم‌چون «معناهای هر نشانه [...] از تفسیر آن ناشی می‌شود»(همان: ٦٤). اما نکته بسیار شایان توجه در رابطه با بررسی موضوع این پژوهش، آن است که اسکناس‌های مذکور، افزون بر محتوای اقتصادی، دلالت‌گر مفاهیم سیاسی و اجتماعی شناخته شوند.

نمود: طراحی اسکناس با درج نشانه تصویریِ ناصرالدین شاه بر سطح آن

مبتنی بر نظریه پیرس، نمود شکلی است که نشانه در آن ظاهر می‌شود؛ لذا، از منظر این پژوهش هر چند اسکناس، برگه بهاداری است که به لحاظ بُعد اقتصادی ارزشمند است، اما از آن جا که بر سطح آن، تصویر چهارمین شاه قاجار با ژستی مستبدانه، پرقدرت و نگاهی نافذ به سوی جهتی نامشخص چاپ شده، به نظر می‌رسد که می‌توان طراحی، تولید و انتشار نخستین پول کاغذی در ایران را به‌عنوان نمود

تصویر۱: عکس مندرج در اولین اسکناس ایران، عکاس عبدالله میرزای قاجار (ماخذ: روح الامینی طرقی، ۱۳۸۰: ۲۱۱).

در بررسی این نشانه تصویری تعیین نمود. کرزن انگلیسی، فرمانفرمای هندوستان درباره طراحی نخستین اسکناس‌ها چنین می‌نویسد: «مدت‌ها صرف انتخاب نقش زیبایی شد؛ تا اینکه در سال ۱۲۶۹ ش./ ۱۲۸۹م. اسکناس‌های جدید با یک سرلوحه پارسی با علامت شیر و خورشید در یک طرف و یک سرلوحه انگلیسی با تصویری از چهره شاه در طرف دیگر با نوشتن ارزش اسکناس از یک تا هزار تومان منتشر گردید»(شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۲۹). هم‌چنین، نکته شایان توجه آن‌که تنها پرتره‌ای که بر روی اسکناس‌های دوران قاجار در طی مدت ۳۵ سال چاپ شد، صرفا، پرتره

تصویر۲: نخستین اسکناس ایران (ماخذ: URL1).

تصویر۳: عکس مندرج در دومین اسکناس ایران، عکاسی شده توسط ویلیام و دانیل دوونی (ماخذ: روح الامینی طرقی، ۱۳۸۰: ۲۱۲).

ناصرالدین شاه بود؛ و این چهره در دوران جانشینان او، یعنی مظفرالدین شاه، محمد علی شاه و احمدشاه، هم چنان ثابت ماند. در طی سال ها نشر اسکناس در دوران قاجار، فقط دو عکس از ناصرالدین شاه، تصاویر۱ و ۳ روی اسکناس های این دوران چاپ شد. عکاسان آنها، به ترتیب، عبدالله میرزای قاجار و برادران دوونی بودند. «عبدالله میرزای قاجار پس از تحصیلات مقدماتی در مدرسه دارالفنون در رشته عکاسی تحصیل کرد و در عکاس خانه این مدرسه مشغول کار شد. وی در سال ۱۲۹۵ با کمک معیرالممالک به فرنگ می رود تا در آنجا به تحصیل در زمینه عکاسی ادامه دهد. پس از صرف مدت یک سال و نیم در پاریس، عمل عکاسی و رتوش عکس را فرا می گیرد؛ بعد از آن به وین رفته تا آموزش فوت و فن عکاسی را در اتریش ادامه دهد. در آنجا، ابتدا، به مدت شش ماه عمل عکس برداری از روی عکس و سپس، عمل فتولیتوگرافی را در مدت یکسال فرا می گیرد. [...] وی در طول ۲۶ سال عکاسی حرفه‌ای خود در ایران، عکس های زیادی از شاگردان دارالفنون، رجال مملکتی و درباری، شهرهای مختلف کشور مانند خراسان، استرآباد، ری، قم، تبریز، کرمانشاه، تخت جمشید و ... گرفت» (ذکاء، ۱۳۷۶: ۹۸-۱۰۸). بیش تر آثار او دارای عنوان است و عموما، عکسی را بدون توضیح رها نکرده و نام و نشان عکاس خانه خود را یا در فضای خالی پایین کادر عکس و یا پشت عکس ها مُهر زده و از جمله توضیحاتش « ذکر نام و مناصب رجال و نام مناظر و بناها می باشد» (حقیقی، ۱۳۷۹: ۱۳۵). هم چنانکه در فضای خالی پایین کادر عکس چاپ شده بر سطح نخستین اسکناس ایران شرح آن را نوشته و خود را «خانزاد عبدالله قاجار» معرفی کرده است.

و اما جریان عکس دوم -که توسط ویلیام دوونی و دانیل دوونی، عکاسان مخصوص ملکه ویکتوریا انگلستان، گرفته شده- به قرار ذیل است؛ ناصرالدین شاه در طی دوران سلطنتش سه بار به اروپا سفر کرد. در طی این سفرها، افزون بر آن که عکاس باشی مخصوص دربار ایران از شاه و اطرافیان وی عکس های متعددی می گرفت، با این وجود، شخص شاه با سر زدن به عکاس خانه های مخصوص خاندان سلطنتی کشورهای محل اقامتش می خواست تا از وی عکس بگیرند و این عکس ها را به عنوان سوغاتی از فرنگ به ایران می آورد. ناصرالدین شاه در نوشته های خود این مطلب را بیان کرده و ذکر کرده که عکاسانی چون «لویتسکی عکاس روسی، نادار عکاس معروف فرانسوی و پل نادار» از وی عکس گرفته اند (ناصرالدین شاه، ۱۳۶۹: ۳۹-۱۴۲). هم چنین، وی

تصویر۴: عکس ناصرالدین شاه روی اسکناس عکاسی شده توسط ویلیام و دانیل دوونی (ماخذ: URL1).

محل عکس‌های مذکور را «کشورهای انگلستان، لهستان و نروژ» ذکر کرده است (همان، ۱۳۷۷: ۵۹-۱۴۲). تصویر ۳، مربوط به آخرین سفرش به فرنگستان است. پایین این عکس، شرح مختصری آمده: این عکس را سال ۱۳۰۶ ه.ق. عکاس مخصوص ملکه ویکتوریا انگلستان گرفته است؛ ویلیام دوونی و دانیل دوونی «اولین استودیو عکاسی‌شان را سال ۱۸۵۵م. در جنوب شیلزراه‌اندازی می‌کنند. با گذشت زمان و کسب موفقیت‌های گوناگون در حوزه عکاسی دو شعبه دیگر در شهرهای بلیت و موریپت باز می‌کنند. ملکه ویکتوریا در سال ۱۸۶۲ به ویلیام دوونی ماموریت می‌دهد، تا فاجعه ذغال سنگ هارتلی کولر را با عکس نمایش دهد. این نخستین همکاری وی با خاندان سلطنتی بود. اولین عکسش از خانواده دربار متعلق به پرنس ولز است. پس از آن، ویلیام به لندن آمد و همراه برادرش استودیویی در خیابان الدن تاسیس کرد. [دو برادر] پس از عکاسی از ملکه چنان بین خاندان سلطنتی مشهور می‌شوند که [...] عکس‌های بسیاری از شخصیت‌های حکومتی، سرمایه داران، مهمانان ملکه ویکتوریا و ... می‌گیرند» (Hannavy, 2008: 365-366).

در ادامه، به شرح وجه دیگر این نشانه تصویری، یعنی موضوع آن پرداخته می‌شود که به نظر هم چنان که ذکر شد، شخص ناصرالدین شاه است.

موضوع: ناصرالدین شاه در رأس هرم قدرت

جایگاه ناصرالدین شاه، به‌عنوان پادشاه در رأس هرم قدرت، آنچنان است که رضاقلی خان هدایت، یکی از مورخان عصر ناصری، در حقانیت و اصالت این جایگاه چنین نوشته: «خداوند نظم و استواری جهان را به خلفا و جانشینان خود واگذار کرده و خلافت درجاتی دارد که [شامل] پیامبران، خلفای عظمی و مقام ظل‌اللهی [است که] مخصوص پادشاهان عادل است» (هدایت، ۱۳۸۰: ۸۱۷۵). هم‌چنین، اعتضادالسلطنه در روایتش از مقام پادشاهی ناصرالدین شاه چنین نوشته: «پادشاهی که در مدت سی و نه سال و پنج ماه و نوزده روز به تایید ربانی و گردش آسمانی بر تخت کیانی قدم نهاد و سر را به افسر جهانبانی زینت داد و [...]» (اعتضاد السلطنه، ۱۳۷۰: ۶۹، ۴۲۴). در واقع، رگه‌های قدرتمندی نامحدود شخص ناصرالدین شاه -که برخوردار از حاکمیت مطلقه با عناوینی چون «قبله عالم» (امانت، ۱۳۸۲: ۳۷)، «ظل‌الله» و ... بود- دلالت‌گر آن است که هیچ‌کس در برابر یکه سالاری شاه حتی مقاماتی چون امیرکبیر -که صاحب قدرت و نفوذی بودند- اختیار جان و مال خود را نداشتند (زیباکلام، ۱۳۷۷: ۱۵). در توصیف این نظام سلطنتی مطلقه، دروویل در سفرنامه‌اش چنین نوشته «مرگ و زندگی افراد به دست پادشاه ایران است؛ بدون هیچ محاکمه‌ای می‌تواند محکوم کند و می‌تواند هرگاه که بخواهد مال و اموالشان را بدون کوچک‌ترین توجهی به مساله حق و حقوق ضبط کند و این مساله مخصوصا در مواردی که شخص ثروتمندی بمیرد، صادق است» (دروویل، ۱۳۸۷: ۸۹). در واقع، ساختار قدرت مطلقه بر مبنای محوریت مقام پادشاهی در عصر ناصرالدین شاه در تحکیم مبانی سلطنت می‌کوشید. در واکاوی دقیق‌تر، افزون بر موارد مذکور، آنچه که وی را برتر از دیگران قرار می‌داد «برخورداری از فره ایزدی بود»؛ زیرا این موهبت ساختگی در حکم ابزار ویژه‌ای محسوب می‌شد که منجر به مشروعیت بخشی مقام پادشاه در اعمال فرمانروایی و ارتقای او به جایگاه اولی‌الامر و البته، به شکل کاملا صوری، پاسدار عامه بود؛ در حقیقت، ساخت موهبت مذکور در استحکام و استمرار یکه تازی مقام سلطنت وی منطبق بر رسم فرمانروایان پیشین ایران، نقش کلیدی برعهده داشت (احمدزاده، ۱۳۹۶: ۱۶). پس از شرح نمود و موضوع این نشانه تصویری در ادامه، به شرح تفسیرهای حاصل از آن پرداخته می‌شود.

تداوم سنت چهره نگاری و پیکرنگاری درباری

به نظر می‌رسد از جمله دلالت‌های پنهان و یا تلویحی چاپ تصویر چهارمین شاه قاجار بر روی نخستین پول‌های کاغذی ایران، در اصل، تکرار سنت چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری بود. کاربرد بهره‌برداری از این سنت که همچون سایر سنن «بر اساس دو شاخص تداوم و تکرارپذیری» شکل گرفت به قرن‌ها پیش از دوران قاجار می‌رسد (Hobsbawm, 1992: 1)؛ زیرا بر مبنای مستندات تاریخی متعدد، قدمت بهره‌برداری از هنرهای تجسمی توسط شاهان، به‌عنوان ابزاری نرم افزاری در انتقال مفاهیم تبلیغاتی و مقاصد سیاسی ایشان متعلق به حکومت‌های ایران پیش از اسلام، به‌ویژه هخامنشیان است. سنت مذکور در دوران قاجار، ابتدا، توسط فتحعلی شاه احیا شد؛ فتحعلی شاه به اهمیت انتقال مفهوم قدرت سلطنت در برابر عامه مردم، به مدد رسانه تصویر پی برده

بود؛ آن چنان که «یکی از برجسته ترین جنبه های هنر در این دوران، نقاشی از چهره های سلطنتی است که به شیوه های مختلف اجرا شده»(خلیلی، ۱۳۸۶: ۱۱۷). وی بیش از همه شاهان قاجار «با حالت و چهره های گوناگون در شماری از تابلوهای نقاشی ظاهر شد؛ تا به جهانیان قدرت و شوکت خود را نشان دهد»(چلکووسکی و فلور، ۱۳۸۱: ۳۱). از جمله آنها می توان به «تک چهره های متنوعی از فتحعلی شاه در کاخ گلستان تهران، دو تصویر در موزه آرمیتاژ لنینگراد، دو تصویر در تالار یادبود ویکتوریا در کلکته و تصویری در موزه ورسای» اشاره کرد(پنجه باشی، ۱۳۸۷: ۶). هم چنین، «تصاویر باشکوه او، بناهایی مانند راشتراپاتی بهاوان در دهلی نو، موزه آرمیتاژ در سن پترزبورگ و کاخ ویندسور را آراسته است»(خلیلی، ۱۳۸۶: ۱۱۷). شاید عامل احیای این سنت، ریشه در آموخته ها و کسب تجربیاتی داشت که او پیش از نایل شدن به مقام سلطنت، در دوران ولیعهدی خود به‌عنوان حاکم فارس در شهر شیراز کسب کرده بود؛ زیرا وی در این دوران با بخشی از تاریخ و میراث باستانی ایران به‌ویژه، آثار برجای مانده از دوران هخامنشیان آشنا شده بود و بی تردید، این آشنایی در توجه و تمایل او به احیای آداب درباری پرشکوه گذشته ایران موثر بود. در واقع، فتحعلی شاه تحت تاثیر فضای فرهنگی شیراز، به‌عنوان یکی از ماندگارترین و متعالی ترین مراکز فرهنگی و هنری ایران باستان و درک چگونگی عملکرد پادشاهان باستانی آن دوران به بازخوانی یک سنت فرهنگی و تاریخی دست زد؛ سنتی که در دوران شاهان پس از وی از جمله ناصرالدین شاه بر بسترهایی از ابعاد نوین طراحی گرافیک ایران چون اسکناس، تمبر، روزنامه های مصور دولتی، «سربرگ سلطنتی، تزیین جعبه قلمدان، سرسکه» کاشی، قلیان، ظروف و سایر اشیا تداوم یافت(سلماسی، ۱۳۸۳: ۲۲۲-۲۲۳).

در ادامه، به شرح دلالت دیگری از دلالت های ضمنی چاپ تصویر مذکور پرداخته می شود.

ساز و کار برجسته سازی چهره قدرت

با واکاوی بیش تر چهره نگاری ناصرالدین شاه بر سطح نخستین پول های کاغذی ایران، به نظر می رسد که می توان معنا و دلالت تلویحی دیگری به نام ساز و کار برجسته سازی چهره قدرت برای آن تعیین نمود؛ زیرا وی به مدد بستری که این بُعد نوین از طراحی گرافیک مهیا ساخت، به عمومی سازی نمایش قدرت مطلق خود در سطح جامعه پرداخت و از آن، به عنوان شیوه‌ای برای حفظ و استمرار مقامش بهره گرفت؛ نکته شایان توجه در این رابطه آن است که ساز و کار برجسته سازی چهره قدرت «دارای دو چهره نرم افزاری و سخت افزاری است که بیانگر نرم افزارها و سخت افزارهای قدرتند؛ این دو نوع برجسته سازی با هم رابطه‌ای تنگاتنگ دارند و تقویت کننده هم محسوب می شوند»(سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۲-۱۱۳). هم چنان که چاپ نمود چهره ناصرالدین شاه بر سطح سخت افزاری به نام اسکناس، نمونه‌ای نرم افزاری از کاربرد رسانه تصویر و دلالت گر مفهوم قدرت بود، قدرتی که در بخشی از روزنامه «روح القدس»، به‌عنوان نمونه‌ای از روزنامه نگاری انتقادی پس از تحقق انقلاب مشروطه چنین وصف شده: «جهل و بی سوادی و خرافات چنان بر ما سایه افکنده بود که گمان می کردیم، شاه برگزیده خداوند است؛ از فرمان او چنان پیروی می کردیم که تو گویی فرمان خداست و نافرمانی او همان نافرمانی خداست(تربتی، ۱۳۲۵: ۱). در مجموع تصویر شاه «برای یادآوری سلطه به صورت غیر مستقیم و مشخص ساختن مقام اول مملکت به‌کار آمد؛ تا پایه های قدرت مطلقه خود را در ضمیر فرهنگی جامعه مستحکم و پایدار سازد»(محسنیان راد، ۱۳۷۸: ۸۲۱).

ابزاری ایدئولوژیک برای تولید و تثبیت مشروعیت بخشی قدرت حاکم

با نگاهی به تاریخ حکمرانان ایران، می توان دریافت که هر حکومتی سعی داشته تا « قدرت نظامی خود را به اقتدار مورد پذیرش افراد جامعه تبدیل کند»(آقازاده و حسینی، ۱۳۹۶: ۱۷۱)؛ و نیز با مشروعیت بخشی به ساختار حکومت خویش موفق به کسب رضایت آحاد مردم از جمله نخبگان جامعه شود. تامسون در تحلیلی که از چگونگی مشروعیت بخشی یک حکومت، انجام داده، منطبق بر دسته بندی ماکس وِبر درباره مبانی عقلانیت و مشروعیت ساختار حکومت ها به نشانه های ذیل اشاره می کند: «اقتدار قانونی، اقتدار فرهمندی و اقتدار سنتی» اشکال گوناگونی از هر سه نوع اقتدار را می توان در ساختار حکومت قاجار دریافت(Thompson, 1995: 185). این سه نوع قدرت، به‌عنوان بسترهای مشروعیت بخشی با گذشت زمان به دلیل برخورداری از جنبه ایدئولوژیک، قادر به محکم ساختن

روابط قدرت در جامعه گردیده؛ اما واقعیت آنکه «قاجاریان که هم‌چون صفویان متکی بر نیروی قزلباش نبودند، توسل به تصویر و تمثال شخص شاه را برای ایجاد سیمایی رازناک از مشروعیت و اقتدار سلطنتی در اذهان عمومی لازم داشتند»(Meredith, 1971: 61). از سویی دیگر، وجود بحران مشروعیت -که از آغاز تاسیس حکومت آنها به دلیل غصب سلطنت به زور شمشیر آغامحمدخان و قتل و غارت و جنایات متعدد وی شکل گرفت- در دوران جانشین او، یعنی فتحعلی شاه به عللی چون شکست‌های پی‌درپی نظامی از ارتش روسیه شدت یافت؛ لذا، شاهان قاجار به دنبال راهکارهایی به منظور جبران وجاهت از دست رفته و در یک کلام، مشروعیت بخشی نظام سلطنتی خود بودند؛ به ویژه، در دوران سلطنت ناصرالدین شاه که به علت گسترش تعاملات ایران با اروپا بسترهای جدید تبلیغاتی و ابعادی نوین از طراحی گرافیک افزون بر طراحی اسکناس هم‌چون طراحی تمبر و کارت پستال درکنار رواج هنر و فن عکاسی به همراه گسترش صنعت چاپ و ... شکل گرفت. هریک از موارد مذکور، ابزاری ایدئولوژیک برای تولید و تثبیت مشروعیت بخشی قدرت حاکم بودند. با صرف تاملی بیش‌تر، به نظر می‌رسد ناصرالدین شاه، به دنبال سفرهای مکرر به اروپا به مقبولیت کاربرد اسکناس در جوامع آنها پی برده بود و حتی شاید می‌دانست که تمام افراد جامعه، بی‌آن‌که مشروعیت نظام او را قبول داشته باشند، به دنبال چاپ و گسترش رواج اسکناس، مجبور به استفاده از این برگه بهادار خواهند شد؛ بنابراین، احتمالا، بتوان به تعبیر هیمنز «بصری سازی» چهره او را بر سطح نخستین پولهای کاغذی ایران دلالت‌گر مفهوم و تفسیری دیگر به نام مشروعیت بخشی نظام حاکم دانست(Hymans, 2004: 6).

رسانه تبلیغاتی عمومی مصور: برساخت شبکه ارتباطی جدید

با صرف کمی تامل بر آثار سلطنتی مصور برجای مانده از ادوار تاریخی ایران پیش از اسلام، می‌توان دریافت که انواع هنرها چون ضرب سکه به تصویر شاهان، نقر نقش برجسته‌ها، صخره‌نگاری‌ها و نقاشی‌های دیواری از ایشان و ... همگی رسانه‌های تبلیغاتی مصوری بودند که حکمرانان با استفاده از آنها در جهت اهداف سیاسی خود به نمایش مفهوم قدرت در سطح جامعه می‌پرداختند؛ در دوران قاجار نیز هم‌چنان که پیشتر اشاره شد، فتحعلی شاه به استمرار این سنت ادامه داد؛ تا بدان حد که وی «اولین پادشاهی بود که پس از اسلام با چهره خود سکه ضرب زد»(ورنویت، ۱۳۸۳: ۹۷). در واقع، وی با کسب تجربیات روزگار ولیعهدیش دریافته بود که «اعمال قدرت و کسب مشروعیت با زور و تطمیع، سیاستی کهنه است که در زمان آغا محمدخان باعث قربانی شدن او شده بود»؛ لذا، شیوه دیگری در پیش گرفت؛ شیوه‌ای که غیرمستقیم ناقل مفهوم قدرت در سطح جامعه باشد و آن زبان پرنفوذ هنر بود(شیرازی، ۱۳۸۰: ۳۰). جانشینان او نیز به تبعیت از وی پرداختند؛ تا بدان حد که می‌توان گفت «آنها بیش از سران سلسله‌های گذشته می‌کوشیدند تا در داخل و خارج ایران قدرت اهمیت خود را به وسیله هنر به رخ بکشند و بر آن مهر مشروعیت بزنند»(خمسه، ۱۳۸۸: ۸۸). از جمله ناصرالدین شاه که دوران سلطنتش، مقارن با ورود نسیم مدرنیته به ایران بود و بر این اساس، شیوه‌های تبلیغات او با شاهان پیشین، تغییرات بنیادینی چه به لحاظ تکنیکی و چه به لحاظ ساختار بصری و سبک زبان تصویری داشت؛ به ویژه، با ورود و رواج هنر و فن عکاسی، امکان رویت سیمای واقعی شاه نه سیمایِ خیالیِ آرمان گرایانه ادوار گذشته برای عموم مردم بر بسترهای گوناگونی چون پول کاغذی مهیا شد. در واقع، ناصرالدین شاه از همان آغاز رواج اسکناس در ایران با درج چهره خویش بر این بُعد نوین از طراحی گرافیک به عنوان یک رسانه تبلیغاتی عمومی مصور و یا شبکه ارتباطی جدید از آن بهره گرفت؛، شبکه‌ای که حاصل از تغییرات تکنولوژی در شیوه‌های بازنمایی تحمیل و انتقال مفهوم قدرت بود؛، به عبارت دیگر، چاپ تصویر وی به عنوان نمودی در قالب زبان تصویر -که فاقد محدودیت‌های زبان نوشتار بود، به دلیل مزیت بی‌واسطگی در تعامل مستقیم با مخاطب- برای تمام افراد جامعه چه بی‌سواد و چه باسواد قابل درک بود،، حال آنکه نوشتار به عنوان بُعد دیداری زبان برای افراد جامعه آن دوران، که عموما بی‌سواد بودند، در حکم رمزگانی بود که قابلیت درک عمومی نداشت.

نتیجه‌گیری

نتیجه حاصل از این پژوهش در یک نگاه کل گرایانه آن است که تحولات هر دوران، افزون بر این‌که در شکل‌گیری ابعاد نوین هنر اثرگذار است، در روش‌های بازنمایی چهره قدرت تاثیر غیر قابل انکاری دارد؛ هم‌چنانکه در دوران سلطنت

ناصرالدین شاه، بستر کاربرد رسانه‌های جدید تصویری و یا در نگاهی دقیق‌تر، ابعاد نوین طراحی گرافیک هم‌چون طراحی اسکناس به عنوان ابزاری تبلیغاتی در خدمت بیان گفتمان قدرت شکل گرفت. در این پژوهش مبتنی بر طبقه‌بندی پیرس از نشانه‌ها، طراحی، تولید و انتشار اسکناس، دارای نشانه تصویری ناصرالدین شاه به عنوان نمود و جایگاه وی در رأس هرم قدرت به عنوان موضوع تعیین شد و اما در پاسخ به پرسش مقاله، تفسیرهای حاصل از تحلیل نشانه‌شناسی چاپ عکس چهره ناصرالدین شاه بر سطح نخستین پول کاغذی ایران چنین تعیین گردید: استمرار سنت چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری، ساز و کار برجسته سازی چهره قدرت و رسانه تبلیغاتی عمومی مصوری که موفق به ساخت شبکه ارتباطی جدیدی میان مردم گردید؛ شبکه‌ای که به دلیل مزیت بی‌واسطگی زبان تصویر در تعامل مستقیم با مخاطب، برای تمام افراد جامعه اعم از باسواد و بی‌سواد قابل درک بود و راوی مفاهیمی چون نظام سلطنتی مطلقه، خودرایی قدرت سیاسی، محتوای تک ساحتی نظام، دیکتاتوری و در یک کلام، یکه سالاری چهارمین شاه قاجار بود.

منابع

- آقاخانی‌نژاد، سیمین(۱۳۹۲). ***بررسی نقش عکاسی در روند تولید اسکناس‌های دوره پهلوی و جمهوری اسلامی ایران***، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
- آقازاده، جعفر و حسینی، سجاد(۱۳۹۶). «***منابع مشروعیت حکومت آغامحمدخان قاجار***» جستارهای تاریخی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هشتم، شماره ۲، ۱۷۱-۱۹۸.
- احمدزاده، محمد امیر(۱۳۹۶). «***مراحل سه‌گانه تحول دولت در ایرانِ دوره ناصرالدین شاه قاجار***»، تاریخ اسلام و ایران، شماره ۳۵، ۹-۳۴.
- اعتضادالسلطنه، علی‌قلی میرزا(۱۳۷۰). ***اکسیرالتواریخ، تاریخ قاجاریه از آغاز تا ۱۲۵۹ ه.ق.***، به اهتمام جمشید کیان‌فر، تهران: ویسمن.
- امانت، عباس(۱۳۸۲). ***قبله عالم: ناصرالدین شاه قاجار و پادشاهی ایران***، ترجمه حسن کامشاد، تهران: کارنامه.
- بارت، رولان(۱۳۸۹). ***پیام عکس***، ترجمه راز گلستانی فرد، تهران: مرکز.
- پنجه باشی، الهه(۱۳۸۷). «***برتری تصویر فتحعلی شاه در موزه لوور***»، آینه خیال، شماره ۱۱، ۶-۱۳.
- تربتی، شیخ احمد(۱۳۲۵). «***روزنامه روح القدس***»، شماره ۱۹، تالار نشریات و تالار نفایس مرکز اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، تاریخ مشاهده: ۹۷/۹/۵.
- چلکووسکی، پیتر و فلور، ویلم(۱۳۸۱). ***نقاشی و نقاشان دوره قاجار***، ترجمه یعقوب آژند و مریم اختیار، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- چندلر، دنیل(۱۳۸۷). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره عصر.
- حافظ نیا، محمدرضا(۱۳۸۹). ***مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی***، تهران: سمت.
- حسینی شیرازی خاوری، فضل‌الله(۱۳۸۰). ***تاریخ ذوالقرنین، به تصحیح ناصر افشارفر***، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- حقیقی، عاطفه(۱۳۷۹). ***بررسی و تحلیل زندگی و آثار عبدالله میرزای قاجار عکاس مخصوص***، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
- خدادادی مترجم‌زاده؛ محمد، چنعانی، حسین و آقاخانی نژاد، سیمین(۱۳۹۳). «***پژوهشی درباره پدیداری عکس پادشاهان قاجار روی نخستین اسکناس‌های ایران***»، پژوهش هنر، شماره ۸، ۸۷-۹۷.
- خلیلی، ناصر(۱۳۸۶). ***مجموعه هنر اسلامی***، ترجمه سودابه رفیعی سخایی، تهران: کارنگ.
- خمسه، فرزانه و شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۸). «***بررسی تطبیقی موضوعی و تکنیکی نقاشی درباری و قهوه خانه‌ای قاجار***»، نقش مایه، سال دوم، شماره ۳، ۶۳-۸۴.
- دروویل، گاسپار(۱۳۸۷). ***سفرنامه دروویل***، ترجمه جواد محیی، تهران: گوتنبرگ.
- ذکاء، یحیی(۱۳۷۶). ***تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران***، چ. سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- روح الامینی طرقی، زهره(۱۳۸۰). ***بررسی عکاسی پرتره در دوره قاجار***، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- زیباکلام، صادق(۱۳۷۷). ***سنت و مدرنیته***، تهران: روزنه.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۸). ***نشانه‌شناسی***: نظریه و عمل، تهران: علم.
- سلطانی، سیدعلی اصغر(۱۳۸۴). ***قدرت گفتمان و زبان***(سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران: نی.
- سلماسی، کاتیا(۱۳۸۳). «***صورتی از تارگیسو***»، بخارا، شماره ۳، ۲۱۷-۲۲۵.
- شهبازی فراهانی، داریوش(۱۳۸۰). ***تاریخ سکه در دوران قاجاریه***، تهران: پیکان.
- علی‌پور، ماندانا(۱۳۸۷). «***نشانه شناسی سکه‌های ایران باستان***»، نقش مایه، شماره ۱۹، ۱-۳۶.

- محمدی، عباس و چارئی، عبدالرضا(۱۳۸۷). ***«ویژگی‌های چاپ، نشر و تصویرسازی اسکناس در ایران»***، نگره، شماره ۷، ۱۰۶-۱۱۹.
- محسنیان راد، مهدی(۱۳۷۸). ***ایران در چهارکهکشان ارتباطی***، تهران: سروش.
- ناصرالدین شاه قاجار(۱۳۶۹). ***روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر اول فرنگستان***، به کوشش فاطمه قاضیها، تهران: سازمان اسناد ملی ایران، پژوهشکده اسناد.
- ناصرالدین شاه قاجار(۱۳۷۷). ***روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر اول فرنگستان***، به کوشش فاطمه قاضیها، تهران: سازمان اسناد ملی ایران، پژوهشکده اسناد.
- نجف‌زاده، مهدی(۱۳۹۳). ***«بازتاب منازعه هویتی در ابزارهای فرهنگی؛ مطالعه اسکناس‌های ایرانی دوره پهلوی دوم و جمهوری اسلامی ایران»*** پژوهش‌نامه علوم سیاسی، سال نهم، شماره دوم، ۲۰۷-۲۳۶.
- نوین فرح‌بخش، فریدون(۱۳۶۳). ***راهنمای اسکناس‌های ایران، تهران: فرح‌بخش.***
- هدایت، رضاقلی خان(۱۳۸۰). ***تاریخ روضه‌الصفای ناصری***، تصحیح جمشید کیانفر، جلد۱۵، تهران: اساطیر.
- ورنویت، استیون(۱۳۸۳). ***گرایش به غرب: (در هنر قاجار، عثمانی و هند)*** ترجمه پیام بهتاش، تهران: کارنگ.

- Atkin, Albert. (2008). *"Peirce's Final Account of Signs and the Philosophy of Language Transactions of the Charles"*,S, Peirce. Society, Vol.44, No.1.
- Eco, Umberto (1968). *"La struttura assente"*, Bompiani, Milano.
- Hobsbawm, E (1992). *"Mass-Producing Traditions Europe* 1870-1914", in E,Hobsbawm and T. Ranger (Ed),The Invention of Tradition,Cambridge University press.
- Hymans, Jacques E.C (2004). "*The Changing Color of Money: European Currency Iconography and Collective Identity",* European Journal of International Relations, London: Sage, Vol. 10(1)
- Hannavy, John (2008). *" Encyclopedia of nineteenth-century photography"*, New York, London: Routledge.
- Meredith, C. (1971).*" Early Qajar Administration: An Analysis of Its Development & Functions"*Iranian Studies,4 (2/3), 59-84
- Nöth, Winfried (2010). *"the Criterion of Habit in Peirce's Definitions of the Symbol: Transactions of the Charles"*,S. Peirce Society, Vol. 46, No1.
- Thompson, J.B(1995).*" The Media and Modernity: A Social Theory of the Media",* London: Polity.

URLs:
- URL1. https://www.kojaro.com/iran-money-museum/(Access date:5/3/2019)

A Semiological Analysis of Naser al-Din Shah's Portrait on the First Iranian Banknote (As a Pictorial Text & A New Dimension of Iranian Graphics)

Nafiseh Asna-Ashari
Assistant Prof., Faculty of Art and Architecture, Avicenna University, Hamedan, Iran.
Email: n.esnaashari@basu.ac.ir

Abstract:
Semiotics, as a text-analyzing method, among others, studies semiotic systems to infer overt and covert implications of signs. It seems that during Naser al-Din Shah's monarchy, semiotic system succeeded in making the desired nature of its own using new tools of promotion such as banknotes which were the product of the advent of modernity in Iran. On the other hand, as this pictorial text combined textual and pictorial signs, it paved the way for the emergence of a new branch in the Iranian graphic design called 'banknote design'.
However, banknote was introduced in Iran almost a century after it became popular in the world and after Nasser al-Din Shah's return from his third trip to Europe. But apparently, from the very beginning, this visual text served as an appropriate context for the King's propaganda campaign. Supporting such claim is possible through analyzing it using approaches such as semiotics, because in general, the main focus of the studies conducted so far on the subject have been limited to examining its historical and artistic aspects including photography, without endeavoring to explore its explicit and implicit implications. Therefore, some researches must be conducted that apart from the above, are able to discover the intent behind using the image of Nasser al-Din Shah on Iran's first paper currency.
Through the application of one of the practices of semiotics called 'the Pierce trilogy pattern', new data of the unknown dimensions of the subject can be obtained, because if studied through semiotics, that its broadest meaning is the study of forms of formation and the exchange of meaning on the basis of sign systems, the meanings conveyed through the printing of this visual element could be identified.
However, a more accurate analysis reveals that due to the visual nature of the the design of banknotes, it is recognized as a physical phenomenon. However, this not absolute because this text, like other ones, has constantly fused with the implications which play a covert, yet practical role in reading its text. Such has happened to the extent that it has affected the original formula and its literal meaning in the name of paper money.
Nonetheless, Barthes 'anchor theory' can be employed to avoid the floating of various meanings and concepts of this visual symbol and image and thus stabilize the multi-semantic feature of the language, because through reading the figures or other information written on the banknotes of this era, their economic value could be determined.
Yet based on this fact, that semiotics is phenomenally textual, that is in every action, an objective communication is formed according to its comprising implications and that's why it's open, not closed. Hence, based on this open process, the design, printing and overall production of banknotes contains the image of Nasser al-Din Shah during the Qajar era were not just meant to produce some valuable piece of paper because otherwise, its meaning would have just served as a sign or its explic-

it meaning and doesn't serve other intertextual implications or other tacit notions. Therefore, the paper at hand intends to examine multiple implications of this pictorial text and its signs.
Semiotics comprise of different approaches including reading and analyzing artistic texts. In fact, as a narrative analysis of texts, this method of study emphasizes on the role of the semiotic context in shaping meaning through examining signs as constructive wholes and also seeks to discover their hidden and implicit meanings.
Accordingly, in order to conduct a proper analysis of the subject matter in this article, Pierce's three-dimensional model has been taken from among a wide range of tools. Pierce introduced his paradigm of sign in the three aspects of form, interpretation, and subject. Based on this pattern, it seems that a note, reflecting the image of Nasser al-Din Shah, is an interpretation, because interpretation is the form in which the sign appears or in the way the object is represented in the manner.
So as to obtain results, this paper has adopted qualitative approach and has used analytic method. Data has been collected through desk study of library resources and examination of pictorial documents.
Moreover, the research has been based on the semiotic theory of Charles Sanders Peirce which covers elements of sign, interpretation and object to answer this very question that what is the interpretation of the semiological analysis of Naser al-Din Shah's portrait on the first Iranian banknote as a reflection of the top official authority of the country?
Aiming to discover and infer the hidden meanings and implications of the said sign (i.e. Naser al-Din Shah's portrait on the first Iranian banknote), the semiotic theory of Charles Sanders Pierce has been used. The research outcomes indicated a continuity of the court's iconography and portrait painting traditions of Iranian monarchies along with habit of highlighting the most powerful auhtority of the country which resulted in the use of banknotes as both ideological tools and public advertizing media to emphasize the legitimacy of the prevalent government.
Keywords: Semiotics, Banknote, Interpretation, Naser al-Din Shah.

References:

- Agakhani Nejad, S. (2013). *Investigating the Role of Photography in the Production Process of Pahlavi Banknotes and the Islamic Republic of Iran*. (M.A. Thesis). Faculty of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
- Agazadeh, J. & Hoseini, S. (2017). Sources of Legitimacy of the Qajar Government. *Jostarha-ye Tarixi (Historical Studies)*, 8(2), 171-198.
- Ahmadzadeh, M.A. (2017). The Three Stages of Transition of Government in Iran of Naser-al Din Shah Qajar's Era. *Journal of History of Islam and Iran*, 27 (35), 9-34.
- Alipour, M. (2008). The Semiotics of Ancient Iranian Coins. *Naghshmayeh*, 19, 1-36.
- Amanat, Abbas (2003). *Qibla Alam: Nassereddin Shah Qajar and the Kingdom of Iran*. (Hassan Kamshad, Trans.). Tehran: Karnameh.
- Atkin, A. (2008). Peirce's Final Account of Signs and the Philosophy of Language Transactions of the Charles. *S. Peirce. Society*, 44 (1).
- Barthes, R. (2010). *Message of the Photo*. (Raaz Golestani Fard, Trans.). Tehran: Markaz.
- Chandler, D. (1387). *Semiotics*. (Mehdi Parsa, Trans.). Tehran: Sooreh Mehr.
- Drovil, G. (2008). *Drovil's Travelogue*. (Javad Mohi, Trans.). Tehran: Gutenberg.
- Eco, U. (1968). *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani.
- E'tadat al-Saltanah, A. G. M. (1991). *Elixir al-Tuarik (Qajar History from the Beginning to 1259 AH).* (Compiled by Jamshid Kianfar). Tehran: Visman.
- Floor, W. M. et al. (2002). *Art and Artists in Qajar Persia*. (Yaghoub Azhand & Maryam Ekhtiyar, Trans.). Tehran: Il Shah Savan Baghdadi.
- Hafeznia, M. R. (2010). *An Introduction to the Research Method in Humanities*. Tehran: SAMT.
- Haghighi, A. (2000). *Study and Analysis of the Life and Works of Abdullah Mirza Qajar Special Photographer*. (M.A. Thesis). Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran, Iran.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York, London: Routledge.
- Hedayat, R. G. K. (2001). *The History of Rozhah al-Safa Naseri*. (Vol. 15), (Corrected by Jamshid Kianfar). Tehran: Asatir, Volume 15.
- Hobsbawm, E. (1992). Mass-Producing Traditions Europe 1870-1914. In E. Hobsbawm and T. Ranger (Eds.) *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press.
- Hosseini Shirazi Khavari, F. (2001). *The History of Zulqarn*. (Correction and Research by Nasser Afsharfar). Tehran: Library and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly.
- Hymans, J. E.C (2004). The Changing Color of Money: European Currency Iconography and Collective Identity. *European Journal of International Relations*, 10(1).
- Khodadadi Motarjem Zadeh, M., Chanani, H. & Aghakhanji Nejad, S. (2014). A Study of the Phenomenon of the Qajar Kings

Photo on the First Iranian Banknotes. *Journal of Art Research*, 8, 87-97.
- Khalili, N. (2007). *Islamic Art Collection*. (Soudabeh Rafiee Sakhaee, Trans.). Tehran: Karang.
- Khamseh, F. & Shayesteh Far, M. (2009). A Comparative Thematic and Technical Study of Qajar Courtyard and Coffee House Painting. *Naghshmayeh*, 2(3), 63-84.
- Meredith, C. (1971). Early Qajar Administration: An Analysis of Its Development & Functions. *Iranian Studies*, 4 (2/3), 59-84.
- Mohammadi, A. & Charie, A. (2008). Characteristics of Printing, Publishing and Imaging Banknotes in Iran. *Negareh*, 7, 106-119.
- Mohsenian Raad, M. (1999). *Iran in the Four Communication Galaxy*. Tehran: Soroush.
- Nassereddin Shah Qajar. (1990). *Journal of the Memories of Nassereddin Shah on the First Farangistan Journey*. (compiled by Fatemeh Ghaziha). Tehran: Iranian National Archives Organization, Document Research Institute.
- Nassereddin Shah Qajar. (1998). *Journal of the Memories of Nassereddin Shah on the First Farangistan Journey*. (compiled by Fatemeh Ghaziha). Tehran: Iranian National Archives Organization, Document Research Institute.
- Najafzadeh, M. (2014). Reflection of Identity Conflict in Cultural Tools: A Study of Iranian Banknotes of the Second Pahlavi Period and the Islamic Republic of Iran. *Journal of Political Science*, 9(2), 207-236.
- Novin Farahbakhsh, F. (1984). *Guide to Iranian Banknotes*. Tehran: Farahbakhsh.
- Nöth, W. (2010). The Criterion of Habit in Peirce's Definitions of the Symbol: Transactions of the Charles. *S. Peirce Society*, 46, 1.
- Panjeh Bashi, E. (2008). The Image of Fath Ali Shah in the Louvre Museum. *Ayneh Khial*, 11, 6-13.
- Rouh Alamini Tarighi, Z. (2001). *A Study of Portrait Photography in the Qajar Period*. Tehran: University of Art.
- Salmasi, K. (2004). A Face of Tar Gisso. *Bukhara*, 3, 217-225.
- Shahbazi Farahani, D. (2001). *Coin History in the Qajar Period*. Tehran: Peykan.
- Sojouedi, F. (2009). *Semiotics: Theory and Practice.* Tehran: Elm.
- Soltani, A.A. (2005). *The Power of Discourse and Language (Mechanisms of Power Flow in the Islamic Republic of Iran*. Tehran: Ney.
- Thompson, J.B. (1995). *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. London: Polity.
- Torbati, Sh. A. (1946). Holy Spirit Newspaper. No. 19. The National Library of the Islamic Republic of Iran Documents and Library Hall. Studies on November 26, 2018.
- Vernoit, S. (2004). *Occidentalism in Qajar, Ottoman and Indian Art*. (Payam Behtash, Trans.). Tehran: Karang.
- Zaka, Y. (1997). *The History of Photography and Pioneering Photographers in Iran*. Tehran: Elmi va Farhangi.
- Ziba Kalam, S. (1998). *Tradition and Modernity*. Tehran: Rozaneh.

URLs:
- URL1. https://www.kojaro.com/iran-money-museum/. Retrieved on (Accessed on 5/3/2019).