نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/mth.12.23,59
دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۸
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۶

مطالعه تطبیقی پرتره‌های شاهان متقدم و متأخر قاجار منقوش بر سکه‌ها و مدال‌ها از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی

علیرضا واعظ *

چکیده

به‌عنوان یک امر تاریخی، با در نظر گرفتن میزان تأثیر سواد مخاطبین متون در کیفیت تفسیر، همواره خوانش و تحلیل یک متن تصویری به کمک رمزگان‌ها و نشانه‌های نهفته در آن امکان‌پذیر شده است. در این میان، سکه‌ها و مدال‌های منقوش به نقش شاهان قاجار، به مثابه متون تصویری نشان‌دار در فرآیند نشانه‌شناسی، می‌توانند به‌عنوان رسانه‌های گفتمانی مطرح شوند که در آنها شاهان در مقام فرستنده، پیام‌هایی را به مخاطبان انتقال می‌دهند. سکه‌ها جدای از نقش اقتصادی، همواره حامل پیام‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و بیانگر قدرت طبقه حاکم بوده‌اند؛ از این‌رو، وجه نمادین سکه‌ها همیشه بر وجوه دیگر غالب بوده است. این پژوهش با هدف به‌کارگیری دو روش نشانه‌شناسی (بارت و گریمس) در جهت تحلیل و تطبیق پرتره‌های شاهان منقوش بر سکه‌های قاجار و تفسیر نشانه‌های موجود، در تلاش است تا با استفاده از روش کیفی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی، به این پرسش‌ها پاسخ دهد که ۱. تصاویر، بیانگر چه مضامین فکری و هژمونیک در دو دوره متقدم و متأخر در عصر قاجار هستند؟ و ۲. چه گفتمان‌هایی از طریق این تصاویر برساخته می‌شوند؟ از این‌رو، پژوهش حاضر در پاسخ به پرسش‌های فوق به این نتیجه رسید که در این عصر، شاهان قاجار با قرار دادن تصویر خود بر روی سکه‌ها به‌عنوان روشی در جهت اقتدارگرایی سیاسی، در پی جاودانه ساختن خود، مشروعیت بخشیدن به حاکمیت خویش، متجلی ساختن شوکت شاهانه و هژمونی سلطان، در سطح ملی و فراملی بوده‌اند. نتایج حاکی از آن است که در دوره متقدم، ضمن پایبندی حاکمان به حفظ هویت بومی و اصالت ملی، گفتمان‌های فرهی، قدرت بی‌بدیل و شکوه و ثروت، حاکم بوده است. در ابتدای دوره متأخر، ضمن گرایش به سوی مدرنیته، با کمی نرمش، گفتمان‌های همدلی، مشارکت و تجدد، و در ادامه این دوره نیز گفتمان ارعاب و تهدید و همچنین انفعال، به گفتمان‌های قبلی افزوده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: پرتره شاهان، سکه و مدال، قاجار، نشانه‌شناسی اجتماعی، بارت و گریمس

* استادیار پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان. a.vaez@aui.ac.ir

مقدمه

مطالعه و بررسی منابع و متون مختلف تصویری در اعصار گذشته در زمینه‌های گوناگون، فرصتی را فراهم می‌سازد تا از طریق خوانش تصاویر و تحلیل و تطبیق آنها به جنبه‌های گوناگون فکری، اعتقادی و رفتاری مردمان آن عصر و زمانه پی برد و نقش نشانه‌های تصویری در انتقال مفاهیم و پیام‌های بصری را به روش‌های مختلف مورد کنکاش قرار داد. نشانه‌ها (رمزگان‌ها[1]) ی تصویری که با توجه به عناصر درون تصویر شکل می‌گیرند، از یک‌سو به خاطر سرعت انتقال پیام و از سوی دیگر به دلیل وسعت و قدرت تأثیرگذاری بر مخاطب مورد توجه هستند. بنابراین، مطابقت و بررسی این رمزگان‌های تصویری از طریق نشانه‌شناسی امکان‌پذیر می‌شود. «نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از روش‌های تحلیل متن... به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختمند و در جستجوی معناهای پنهان و ضمنی است. نشانه‌شناسی به‌ندرت کمی است و غالباً چنین ادعاهایی را رد می‌کند. نشانه‌شناسان اجتماعی بر اهمیت معنایی که خوانندگان به نشانه‌های متن می‌دهند صحه می‌گذارند. ... مطالعات نشانه‌شناختی بر نظام قواعدی که بر گفتمان‌های درگیر در متون حاکم اند تمرکز دارد و به نقش بافت نشانه‌شناختی در شکل‌دهی معنا تأکید می‌کند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹).

متن‌های مختلف تصویری برجای‌مانده از عصر قاجار، گنجینه‌هایی غنی برای مطالعات گوناگون هستند که می‌توان رد پای آنها را در رسانه‌ها و بسترهای مختلف با تأثیرات متفاوت مشاهده و دنبال نمود. ظهور فن عکاسی و ورود آن به ایران در عصر قاجار عاملی شد بر واقع‌نمایی و طبیعت‌گرایی تصاویر در صنایعی که به‌طور مستقیم یا باواسطه در ارتباط با عکس و تصویر بودند. به‌عنوان مثال می‌توان به صنعت ضرب ماشینی سکه اشاره کرد که در آن عکس، نقشی بنیادین در قالب‌سازی آن برای واقع‌نمایی و طبیعی جلوه دادن هر چه بیشتر سوژه‌های منقوش بر سکه‌ها دارد. این‌طور به نظر می‌رسد که تا قبل از ورود عکاسی، قالب‌ها از روی طرح‌ها و نگاره‌های موجود ساخته می‌شدند و نقوش و تصاویر سکه‌ها فاصله زیادی با اصل آن در طبیعت داشتند. با ورود تکنولوژی ضرب سکه و نقش شدن تصویر پادشاه بر روی آن در کنار دیگر رسانه‌ها مثل چاپ روزنامه، اسکناس و تمبر، امکان در دسترس قرار گرفتن چهره شاه از طریق انتشار و پراکندگی سکه‌ها در سراسر کشور و حتی خارج از مرزها فراهم شد. به استثنای آغا محمدخان، دیگر شاهان قاجار، از قرار دادن تصویر خود بر روی سکه‌ها برای اهداف سیاسی و تبلیغاتی خود استفاده می‌کردند. سکه‌ها و مدال‌های این دوره به واسطه تصویری بودن خود، فرصت‌های مطالعاتی ویژه‌ای را برای پژوهشگران فراهم می‌سازند و آشنایی با آنها و درک چگونگی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آنها نسبت به متون و رسانه‌های دیگر، ضرورتی فرهنگی- اجتماعی به‌شمار می‌آید و بهره‌گیری از این گنجینه‌های تصویری در ارتقای سطح سواد دیداری و شکل‌گیری هویت فرهنگی جامعه، نقش برجسته‌ای دارد. سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجار، مبین روش زندگی و انعکاسی از تاریخ فرهنگی- اجتماعی و اقتصادی جامعه انسانی آن روزگار هستند. آنچه سکه‌ها و مدال‌های عصر قاجار را از دوره اسلامی متمایز می‌کند، ظهور نقوش انسانی در آنها است. با ورود اسلام به ایران، پیکره‌سازی و نقش و نگاره‌های انسانی به دلیل مغایرت با احکام و اصول شریعت جایز شناخته نشد و این موضوع، شامل تصاویر سکه‌ها و مدال‌ها نیز می‌شد؛ جای خالی تصاویر بر روی سکه‌ها و مدال‌های دوره‌های صفوی، افشار و زند، مؤید این مسئله است. با این وجود در دوره قاجار شاهد پیدایش نقوش انسانی بر سکه‌ها هستیم.

این جستار با هدف بررسی سازوکارهای نشانه‌ای پرتره‌ها و رمزگان‌های درگیر در متون تصویری منقوش بر سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجار (عمدتاً پرتره شاهان) و مطالعه تطبیقی گفتمان‌های حاکم بر این تصاویر و همچنین تبیین چگونگی برساخت هویت پرتره‌ها با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، در تلاش است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که ۱. تصاویر، بیانگر چه مضامین فکری و هژمونیک در دو دوره متقدم و متأخر در عصر قاجار هستند؟ و ۲. چه گفتمان‌هایی از طریق این تصاویر برساخته می‌شوند؟

پیشینه پژوهش

با بررسی انجام‌شده توسط نگارنده، مشخص شد که تاکنون پژوهشی در زمینه موضوع این تحقیق با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی و در راستای پرسش‌های پژوهش صورت نپذیرفته است. شهیدی رضوی و حسنی (۱۳۹۶) در مقاله "تحلیل عملکرد زبان بدن در انتقال مفاهیم بصری به استناد چهره‌های عکس‌های پادشاهان قاجاری"، صرفاً رویکردی نظری به تحلیل محتوای تعدادی عکس از پادشاهان قاجار از طریق به‌کارگیری الگوهای زبان بدن داشته‌اند. پورمند و داوری (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با نام "تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه، مطالعه تطبیقی هنر دوره فتحعلی شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار در گفتمان قدرت"، به تحلیل تطبیقی تصاویر فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در آثار هنری بدون در

نظر گرفتن رویکرد و رمزگان خاصی پرداخته‌اند. پاشایی و جباری (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان "ظهور نقوش انسانی در مهرهای دوره قاجار"، صرفاً به مقایسه نقوش انسانی مهرهای این دوره با سکه‌ها و مدال‌های آن پرداخته و هیچ تحلیلی بر تصاویر آنها ندارند. دادور و ایروانی (۱۳۹۳) در مقاله "بررسی تطبیقی وجوه تصویری نقوش سکه و تمبر در دوره قاجار" و همچنین ایروانی (۱۳۸۲) در پایان‌نامه کارشناسی خود با عنوان "تجزیه، تحلیل و بررسی نقوش تصویری و نوشتاری سکه‌های قاجار"، به مقایسه نقوش موجود بر سکه‌ها و تمبرهای این دوره می‌پردازند و وجوه مشترک تصویری میان آنها را مورد مطابقت قرار داده و میزان تأثیرپذیری و تأثیرگذاری هر کدام بر دیگری را بررسی می‌کنند. آزمون و همکاران (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با نام "مطالعه و بررسی سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجار در موزه ملی ایران"، ضمن مطالعه ساختاری سکه‌های موجود در موزه بانک ملی، صرفاً به تغییرات ایجادشده در نقوش سکه‌های دوره‌های مختلف قاجار پرداخته و هیچ تحلیلی بر تصاویر پادشاهان ندارند. همچنین آزمون (۱۳۹۴) کتاب خود با عنوان "تاریخ قاجاریه (نگاهی به تاریخ قاجاریه بر اساس سکه‌ها و مدال‌های این دوره)" را بر مبنای مطالعات و بررسی‌های انجام‌شده روی سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجاریه تألیف نموده و هیچ تحلیل نشانه‌شناسانه‌ای بر تصاویر شاهان ندارد. ثواقب و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله خود با نام "بازتاب اندیشه شهریاری و مذهب در سکه‌های دوره قاجاریه"، تنها نوشتار روی سکه‌های دوره قاجار در مقوله شعائر مذهبی را مورد مطالعه قرار داده و به بازتاب اندیشه‌های شاهان در این نشانه‌ها پرداخته‌اند. منیرالسادات حسینی (۱۳۹۵) در مقاله خود با عنوان "بررسی نقوش سکه‌های قاجاری تبرستان موزه شهرستان بابل و ملک تهران"، ضمن شناسایی و معرفی نقوش به‌کاررفته در سکه‌های عصر قاجار منطقه تبرستان، صرفاً به تحلیل نقوشی غیر از نقش شاهان، آن هم با رویکردی متفاوت از روش مقاله حاضر می‌پردازد. واعظ (۱۴۰۰) در رساله دکتری خود با نام "تحلیل گفتمان عکس‌های عکاسان منتخب اصفهان (عصر قاجار) با تکیه بر آرای ژیلین رُز"، عکس‌های عکاسان مشهور اصفهان در زمان قاجار را به روش تحلیل گفتمان و در طول دو دوره ظل‌السلطانی و پسا ظل‌السلطانی مورد مطالعه قرار داده است. اما آنچه موضوع و روش پژوهش حاضر را از دیگر جستارهای اشاره‌شده متمایز می‌سازد، مطالعه تطبیقی و تحلیل پرتره‌های منقوش بر سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجار با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی[۲] و کوشش در جهت کشف معانی از طریق خوانش تصاویر بر اساس رمزگان‌های موجود در پرتره‌ها با توجه به شرایط حاکم بر اوضاع فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آن دوران است.

روش پژوهش

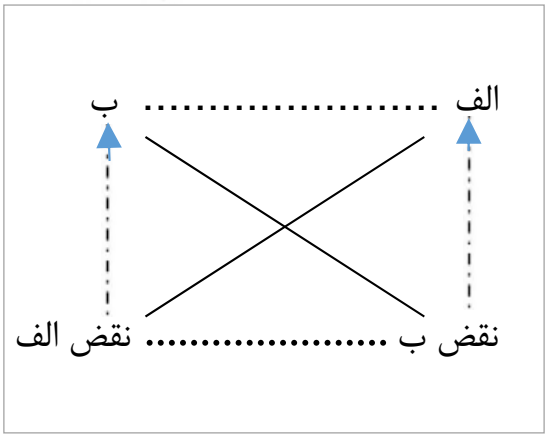
نگارنده در این پژوهش در تلاش است تا به روش کیفی، با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی و همچنین با به‌کارگیری دانش نشانه‌شناسی در مدل "دلالت صریح"[۳] و "دلالت ضمنی"[۴] رولان بارت[۵] و "مربع نشانه‌شناسی" آلژیرداس گریمس[۶]، نقوش انسانی و ملزومات همراه آنها بر روی سکه‌ها و مدال‌های عصر قاجار (به استثنای آغا محمدخان که تاکنون هیچ سکه و مدالی از ایشان یافت نشده است) را در دو دوره متمایزِ متقدم [فتحعلی‌شاه (یک نمونه) و محمدشاه (یک نمونه)] و متأخر [ناصرالدین‌شاه (چهار نمونه)، مظفرالدین‌شاه (یک نمونه)، محمدعلی‌شاه (یک نمونه) و احمدشاه (دو نمونه)] مورد بررسی، تطبیق و تحلیل قرار دهد. از این‌رو، رمزگان‌های تصویری شامل؛ ۱. پوشاک، ۲. ژست بدن، ۳. وضعیت و حالت چهره و ۴. اشیای صحنه، به‌عنوان مبنای طبقه‌بندی برای تحلیل پرتره‌ها در بسترهای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی در نظر گرفته شده است. اطلاعات مورد نیاز برای پژوهش نیز از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و بررسی سایت‌های معتبری همچون؛ سیویلیکا، نورمگز، مگیران و Z-Library جمع‌آوری شده‌اند.

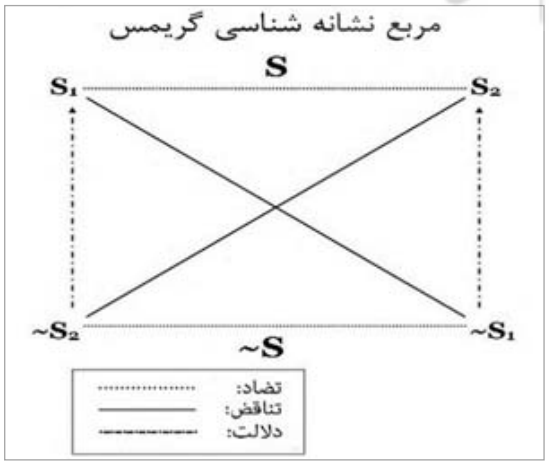
ادبیات پژوهش

مبانی نظری این پژوهش مبتنی بر تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی هستند. "نشانه‌شناسی، نظریه تجزیه و تحلیل نشانه‌ها و دلالت‌هاست" (لچت، ۱۳۷۸: ۱۸۷). علمی است که به مطالعه نشانه‌ها و چگونگی کارکرد این نشانه‌ها می‌پردازد و می‌توان از آن تحت عنوان نظریه نشان‌ها یاد کرد (اکو، ۱۳۸۷: ۷). نشانه‌شناسی نه‌فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره "نشانه" می‌نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیزی دیگر اشاره دارد. از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی ارتباط دارد. شاید واضح‌ترین این اشکال، "متون" و "رسانه‌ها" باشند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰). امروزه نشانه‌شناسی مرهون دو صاحب‌نظر یعنی؛ فردیناند دو سوسور[۷]، زبان‌شناس سوئیسی و چارلز سندرس پیرس[۸]، منطق‌دان آمریکایی است. تحقیقات این نظریه‌پردازان در دهه‌های بعدی مبنای کار متخصصان رشته‌های مختلف از قبیل؛ نقد ادبی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و غیره قرار گرفتند (دینه سن، ۱۳۸۰: ۷). رولان بارت بی‌تردید یکی از مهم‌ترین

منتقدان ادبی سده بیستم است که در زمینه نشانه‌شناسی پیشگام بود. وی در اصل منتقد ادبی و فیلسوف بود، اما آثار متعدد او که با نثری هوشمندانه نوعی جامع‌نگری را نسبت به پدیده اجتماعی نشان می‌دهند، چهره وی را به‌عنوان جامعه‌شناس نیز مطرح کرده‌اند (نصرتی، ۱۳۸۲: ۱۸۱). در این میان، روش تحلیلیِ نشانه‌شناسی اجتماعی که «در جستجوی کاربرد نشانه‌ها در موقعیت‌های خاص اجتماعی است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۴) و بر چگونگی به‌کارگیری منابع [متون] نشانه‌شناختی از جانب مردم به شیوه‌ها و درجات متفاوت در بافت فعالیت‌ها و نهادهای اجتماعی خاص متمرکز می‌شود (ون لیوون، ۱۳۹۵: ۱۸)، از نشانه‌شناسی مکتب پاریس و به‌ویژه آثار بارت الهام و تأثیر زیادی گرفته است (همان: ۱۷). بارت، متون تصویری را حامل دو پیام می‌داند؛ یکی پیام صریح، که همان "همانندهٔ"[۹] و مربوط به ابژه‌ای است که جلوه‌گر اصل خود (واقعیت) است و دیگری پیام ضمنی که تلقی اجتماع از آن همانندهٔ است. رولان بارت، تمایزی میان تصویر و مفهومی که تصرف می‌کند قائل است. او مفاهیم زبان‌شناختی را برای پالایش این تمایز وارد بحث می‌کند و آن را به قانونی کلی [الگو] بدل می‌سازد: معنا (دلالت)ی صریح یا به روایت خود او "واقعیت وحشی" و معنا (دلالت) ی ضمنی یا به گفته وی "پیام انگلی و سربار". بارت این موضوع را تناقض عکاسانه می‌نامد؛ یعنی همزیستی دو پیام، جایی که یک پیام ضمنی (رمزگذاری‌شده) بر پایه یک پیام بدون رمزگان ظهور و بسط می‌یابد (بارت، ۱۳۸۷: ۱۵۹). در فرآیندهایی چون؛ "جلوه‌های ویژه"، "ژست‌ها" و "اشیا"، معنای ضمنی، با اعمال تغییر یا اصلاحی در خود واقعیت، یعنی در پیام صریح، ایجاد می‌شود (بارت، ۱۳۸۹: ۱۸). معنای ضمنی یا از نوع ادراکی است که فرضی اما محتمل است، یا از نوع معرفتی است که دال‌های آن در برخی از بخش‌های "همانندهٔ" جای می‌گیرند و برخاسته از دانسته‌های پیشین هستند و یا از نوع اخلاقی و ایدئولوژیک است که ادله یا ارزش‌هایی را در خوانش تصویر دخالت می‌دهد (همان: ۲۹). به عقیده بارت، نشانه‌ها از نظر ماهیت و به‌طور بالقوه چند معنایی هستند و می‌توانند بر حسب نوع متنی که در آن درج می‌شوند و نیز شرایط تاریخی و گرایش فرهنگی خواننده یا بیننده، معانی مختلفی پیدا کنند. می‌توان تصویر واحدی را که مجموعه‌ای از نشانه‌ها است، از چشم‌اندازهای مختلف تعبیر کرد، اما این نکته را نباید فراموش کرد که معنی ذاتی نیست، بلکه محصول نظام نشانه‌ها است و نشانه‌شناسی با معانی عمیق‌تر سروکار دارد (بشیریه، ۱۳۷۹: ۷۹). نشانه‌شناسی عمیقاً مبتنی بر مفاهیم زبان‌شناختی است. این مسئله تا اندازه‌ای تحت تأثیر سوسور قرار دارد و بدین علت است که زبان‌شناسی نسبت به مطالعه دیگر نظام‌های نشانه‌ای، بنیاد محکم‌تر و منظم‌تری فراهم کرده است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰).

از دگر سو، به باور رومن یاکوبسن[۱۰]، واحدهای زبانی توسط نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم مرتبط و محدود می‌شوند. این تقابل‌ها در تولید معنا نقشی بنیادی دارند؛ معنای "تاریک" وابسته به معنای "روشن" است، "صورت" جز در ارتباط با "محتوا" قابل درک نیست (همان: ۱۵۹). آلژیر داس گریمس، "مربع نشانه‌شناختی" را به‌عنوان ابزار تحلیل مفاهیم زوج [تقابل‌های دوتایی] معرفی کرد و توسط آن، اتصالات و انفصالات منطقی وابسته به جنبه‌های بنیادی معنایی در یک متن را در نقشه‌ای ترسیم نمود. مربع نشانه‌شناختی در انطباق با مربع منطقی فلاسفه مدرسی است و از تمایز میان تناقض و مغایرت توسط یاکوبسن مشتق شده است. در تصویر ۱، چهار گوشه مربع، S1 , S2 ، غیاب S1 و غیاب S2، مواضعی را





تصویر ۱. مربع نشانه‌شناختی گریمس (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۷۹)

در یک نظام نشان می‌دهند که مفاهیم ملموس یا انتزاعی می‌توانند در جای آنها قرار گیرند. فلش‌های دو سر نشانگر روابط دوجانبه، و گوشه‌های بالایی در مربع گریمس نشانگر تقابل میان S1 و S2 هستند (مانند سفید و سیاه). گوشه‌های پایینی مواضعی را نشان می‌دهند که صرفاً با تقابل‌های دوتایی قابل توجیه نیستند؛ غیر S2 و غیر S1، مانند غیر سفید و غیر سیاه. غیر S1 چیزی بیش از S2 در خود دارد (مثلاً آنچه سفید نباشد لزوماً سیاه نیست). روابط افقی نشانگر تضاد میان هر کدام از عناصر سمت چپ جفت‌های خود در سمت راست هستند. عناصر بالایی نشان‌دهنده "حضور" و عناصر همراه آنها نشانگر "غیاب" هستند. چنین مدلی را می‌توان برای بسیاری از تقابل‌های دوتایی مثل زیبا، زشت، لاغر، چاق و ... به‌کار برد. هر نشانه با قرار گرفتن در یکی از موقعیت‌ها در چارچوب فوق معنادار می‌شود. مربع نشانه‌شناختی را می‌توان به منظور برجسته ساختن مواضع پنهان در یک متن یا فرآیند به‌کار گرفت (همان: ۱۷۹ و ۱۸۱).

رمزگان

در فرآیند نشانه‌ای، رمزگان، فضایی را برای ایجاد ارتباط میان دال و مدلول برقرار می‌سازد. «رمزگان چارچوبی را به‌وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها معنا می‌یابند. در واقع نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست نشانه نامید. رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میانه دال و مدلول می‌گردد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱). از نظر "کر آلام"[۱۱] رمزگان، مجموعه قوانین همبستگی است که ناظر بر شکل‌گیری روابط نشانه‌ای هستند و از طریق آنها به زندگیمان معنا می‌دهیم (آلام، ۱۳۸۳: ۷۴). آلام، رمزگان ایدئولوژیکی را در سه وجه؛ نظم اجتماعی، اقتصادی و اصول سیاسی می‌بیند. در مورد نظم اجتماعی و اقتصادی، آنها را در قواعد حاکم بر سلسله مراتب اجتماعی شخصیت‌ها و روابط آنها می‌داند که قطعاً در پوشاک و نقوش آن قابل بازخوانی است و اما در مورد اصول سیاسی، او قیدها و قراردادهایی را که ناظر بر تفسیر روابط قدرت و همچنین ناظر بر رمزگشایی کلی معانی متنی هستند، به‌عنوان رمزگان‌های کاربردی می‌شناسد (حسینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۲). رمزگان، نهادی است که چه از وجود آن آگاه باشیم و چه نباشیم، به تعدیل، تعیین و از همه مهم‌تر تولید معنا می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که هر متنی چنانچه به‌درستی تحلیل شود، نه بازتاب واقعیت بلکه تولیدکننده و تکثیرکننده آن است. رمزگان‌ها جنبه اجتماعی و تاریخی دارند، متنوع و اکتسابی هستند و چون بدنه‌ای از دانش باید فرا گرفته شوند. از رمزگان زبان گرفته تا رمزگان‌های پوشاک، [ژست و حالات چهره]، غذا، آرایش، مد، ادا و اطوار، اشارات و ... در جامعه به‌گونه‌ای ناهمگن پراکنده هستند و هر جامعه نسبت به رمزگان‌های متفاوت ممکن است به گروه‌های اجتماعی متعددی تقسیم شود. از سطوح عام و فراگیر و حتی جهانی (مانند برخی ژست‌ها) گرفته تا سطوحی بسیار خاص را در بر می‌گیرند و پیوسته با هم در تعامل هستند. زبان هیچ‌گاه بدون حالت بیانگر بدن و ژست و ایما و اشارات، به‌کار گرفته نمی‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۰).

رمزگان ژست و حالات چهره

در قلمرو نشانه‌شناسی اجتماعی، رمزگان ژست و حالات چهره به‌عنوان رمزگان زبان بدن، شاخه‌ای از رمزگان اجتماعی محسوب می‌شود که نقش مهمی در تعاملات و ارتباطات انسانی و انتقال پیام برای مخاطبین دارد. «محققان، ابتدا نشانه‌شناسی را تنها در زبان و واژه‌ها جستجو می‌کردند؛ اما امروزه حد و مرز نشانه‌شناسی بسیار فراتر از زبان رفته و طیف گسترده‌ای از پدیده‌ها و رویدادهای اجتماعی و فرهنگی را در بر گرفته است؛ بدین ترتیب اکنون پرداختن به رمزگان لباس‌ها، غذاها، حرکات [ژست و حالات چهره] و ... جایگاه مهمی در نشانه‌شناسی دارد» (همان: ۹). چهره انسان، ابزار اولیه برای انتقال حالت‌های احساسی است. ماهیچه‌های صورت، مجموعه اشکال پیچیده‌ای را به‌وجود می‌آورند. شاید بتوان گفت چهره انسان به‌ویژه ناحیه اطراف چشم‌ها مهم‌ترین بخش در انتقال پیام‌های غیرکلامی به‌شمار می‌آید. اغلب، چهره افراد، اولین قسمت از بدن است که جلب توجه می‌کند. ما قضاوت‌های خود در مورد افراد را از روی چهره آنها انجام می‌دهیم (آرگایل، ۱۳۷۸: ۵۶). حالت‌های چهره نشانگر درجه هیجان هستند و رابطه بسیار نزدیکی با احساسات اصلی ما دارند. تمامی پژوهشگران که در زمینه حالت‌های چهره تحقیق کرده‌اند، به شش برون‌فکنی عاطفی اشاره دارند؛ شادی، غم، تنفر/ بی‌اعتنایی، خشم، ترس، تعجب. بر اساس این شش حالت اصلی چهره می‌توانیم ناحیه‌ای از چهره را که در آن احساسات خاصی ظاهر می‌شود دقیقاً شناسایی کنیم (شهیدی رضوی و حسنی، ۱۳۹۶: ۳۷). از بین همه نشانه‌های زبان بدن در چهره، چشم‌ها به بهترین شکل ممکن افکار و احساسات ما را آشکار می‌کنند و علت آن است که چشم‌ها در قدرتمندترین موقعیت چهره واقع شده‌اند و چون مردمک چشم‌ها ناخودآگاه به عوامل هیجانی واکنش نشان می‌دهد، بنابراین نمی‌توان آنها را ساختگی کنترل کرد (ریچموند و مک کروسکی، ۱۳۸۸: ۲۱۵). از دیگر نشانه‌های موجود در

چهره می‌توان به موی سر، ریش و سبیل اشاره کرد که «در فرهنگ ایرانی در ادوار تاریخی گوناگون و در گروه‌بندی‌های مختلف اجتماعی، معانی و دلالت‌های متفاوتی داشته‌اند» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۱: ۴۴). آرایش مو یا ریش و سبیل، اطلاعات زیادی درباره سنت‌ها و ارزش‌های اجتماعی و برخی گروه‌های خرده‌فرهنگی در اختیار ما قرار می‌دهد. علاوه بر تغییرات ثابت، آرایش، دیگر شکل رایج ایجاد تغییر در بدن برای نمایش آن است (همان: ۳۱). یوشیدا ماساهارو[۱۲] در توصیف آرایش صورت می‌نویسد: ایران دوره متأخر قاجار از سازمان نظامی فرانسه الگو گرفت و ایرانیان در اقتباس از فرهنگ فرانسه و فرا گرفتن زبان آن کوشیدند. هنگامی که ما به ایران رفتیم، مقام‌های دولتی در تهران سبیلی به شکل نشانه نگارشی عدد هشت ژاپنی بالای لب داشتند، چرا که ناپلئون سوم به داشتن چنین سبیلی می‌بالید. اگر کسی چنین سبیلی نداشت، خود را در میان همگنان کوچک می‌دید (ماساهارو، ۱۳۷۳: ۱۶۴).

رمزگان پوشاک

امروزه بشر به منظور ایجاد ارتباط و تعامل با همنوع خود و انتقال پیام به دیگری، از نشانه‌ها و علائم مختلفی در زندگی اجتماعی خود استفاده می‌نماید. یکی از مشهورترین آنها در حوزه نشانه‌شناسی که در زیرمجموعه رمزگان اجتماعی قرار می‌گیرد، رمزگان پوشاک است. پوشاک عملکردی فراتر از کارکرد فیزیکی خود مبنی بر پوشانندگی ایفا می‌کند. شیوه لباس پوشیدن، همواره روشن‌ترین نشانه هویت اجتماعی بوده است. پوششی که شخص بر تن دارد، حامل نشانه‌هایی است که ارتباط بین او و محیط زندگی او را بازگو می‌کنند و زبانی است که بیان‌کننده جنسیت، جایگاه اجتماعی و اعتقادات فرد است. از این‌رو، مد لباس جنبه‌ای زنده از فرهنگ است و تحولات آن همانند تحولات هنری، تابع شرایط اجتماعی هستند. «در بررسی و خوانش پوشاک به‌عنوان یک متن، نباید فراموش کرد که این فرآورده انسانی در طول زمان تحت تأثیر عوامل مختلفی چون اقلیم، اقتصاد، مذهب، سیاست و ...، صورت‌ها و اشکال مختلفی در جنس، برش، رنگ، دوخت، اجزا، ترکیب، نماد و زیبایی یافته است» (مبینی و اسدی، ۱۳۹۶: ۴۰). هر یک از آن پوشش‌ها و زیورها و آرایه‌های مخصوص آنها به صورت رمزی و نمادین، مفهوم یا مفاهیمی را در جامعه می‌رسانند. تن‌پوش‌ها نشان‌دهنده پایگاه و منزلت اجتماعی، اقتصادی، مذهبی، شغلی و حال و احوال روحی پوشندگان آنها و برتابنده تفاوت‌های جنسی و سنی و جایگاه و مقام طبقاتی افراد در گروه‌های اجتماعی و قومی مختلف هستند (بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۱۷). نظریه‌های کارکرد اجتماعی یا نظریه‌های غیرتاریخی، به پوشاک همچون زبانی از نشانه‌ها می‌نگرند و آن را قابل بازخوانی و رمزگشایی می‌دانند. این نظریه، رویکردی نمادین به پوشاک دارد و آن را زبانی ساخته‌شده از علائم قابل‌رمزگشایی و بازخوانی معرفی می‌نماید (متین، ۱۳۸۳: ۳۸). رولان بارت در باب پوشاک، دلالت‌های معنایی آن، و جامعه‌شناسی مد و کارکردهای معنایی آن بحث‌های فراوانی دارد و به نظر می‌رسد در ادامه نظرهای سوسور، نظام زبان و سپس نظام پوشاک را تحلیل نموده است (بارت، ۱۳۷۵: ۳۳). دگرگونی و تنوع در پوشاک و گروه‌های اجتماعی، بر اثر عوامل گوناگونی روی می‌دهد که مهم‌ترین آنها همچون دیگر عناصر فرهنگی عبارت هستند از؛ رویارویی و ارتباط فرهنگ‌ها و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری فرهنگی در جریان حرکت پیشروانه جامعه در نوسازی ساختارهای سنتی نظام‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی؛ همچنین میل به تفنن در شخص یا گروه به تغییر لباس و تقلید مد، و هدف سیاسی، اقتصادی و نظامی حکومت‌ها در تغییر رسم و سنت کهن مردم جامعه (الهی، ۱۳۸۹: ۲۵). نمونه‌ای از این رویارویی فرهنگی را می‌توان در زمان حکومت قاجار دید. «به سبب شکاف و جدایی میان قانون و خانواده، تجددگرایی و سنت، و میان گذشته‌ای پرشکوه و آینده‌ای پرابهام و نیز در فضای متشنج دوره قاجار که آکنده از غرور و در عین حال فروتنی و حقارت بود، پوشاک، نقشی محوری ایفا می‌کرد؛ تنش‌ها را می‌پوشاند و حقیقت عریان را به حالت تعلیق درمی‌آورد. نوعی وقت‌گذرانی بود که باعث رقابت می‌شد، جلوه‌ای از شیک‌پوشی بود، نشانگر زیبایی و تجملی باشکوه بود که در مقامات دربار متجلی می‌شد» (شهشهانی، ۱۳۹۶: ۱۰).

اوضاع اجتماعی، سیاسی عصر قاجار

در اواخر سده دوازدهم ه.ق.، قاجاریان [به دست آغا محمدخان] بی‌رحمانه زندیان را از صفحه تاریخ حذف کردند و دست به کار احیای وحدت کشور شدند. ایشان تهران را پایتخت خود قرار داده و دوره قدرت و رونق تازه‌ای به‌وجود آوردند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۳۶). این رخداد مقارن با قرن نوزدهم میلادی شد که می‌توان آن را آغاز مجدد تلاش‌های جدی و گسترده در جهت تجدد در ایران دانست. «سده نوزدهم، عصر رواج نفوذ همه‌جانبه استعمار در ایران بود. بارزترین تجلی تمثیلی این نوع تجدد استبدادی را در تحولات شهر تهران می‌توان مشاهده کرد» (میلانی، ۱۳۷۸: ۱۶). سال‌های اولیه قاجار مقارن با تحولات گسترده اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در دنیای غرب به‌ویژه اروپا بود که ریشه در دگرگونی‌های

بنیادین فلسفی و شناختی عصر روشنگری داشت؛ تحولاتی که با گسست بنیادین تاریخی از دوران پیشین، آغازگر عصری شدند که با عنوان مدرنیته یا دوران جدید از آن یاد می‌شود (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۱: ۱۱۵). گسترش سریع ارتباطات در قرن نوزدهم در قالب پیدایش تلگراف، راه‌آهن، کشتی بخار، صنعت چاپ، ترجمه کتاب، روزنامه و مهم‌تر از همه مسافرت هزاران ایرانی برای نخستین بار به خارج از ایران، باعث شد تا ایرانیان با جوامع دیگر آشنا شوند (زیباکلام، ۱۳۹۲: ۱۵۵). عکاسی نیز به‌عنوان پدیده‌ای نو و مدرن در قرن نوزدهم، در اوایل سلسله قاجار پا به عرصه وجود گذاشت و کمتر از سه سال پس از تولد خود، به دربار محمدشاه راه یافت. علاقه بسیار زیاد شاهان قجر به‌خصوص ناصرالدین‌شاه به عکاسی، موجبات رشد و تعالی آن را فراهم ساخت و به تبع آن، صنایع دیگر همچون ضرب سکه و مدال نیز از تأثیر آن بی‌نصیب نماندند. «ناصرالدین‌شاه در طول دوران پادشاهی‌اش سه سفر به خارج از کشور انجام داد. سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا در موقعیتی صورت گرفت که ایران تحت نفوذ مستقیم دولت‌های روس و انگلیس بود. به نقل از منابع مختلف، هدف اطرافیان شاه از ترتیب دادن سفرهای خارجی، آشنا ساختن شاه با تحولات اروپا و از سوی دیگر متقاعد ساختن وی به اقتباس بی‌چون و چرای تمدن غربی بود» (مبینی و اسدی، ۱۳۹۶: ۹۲). در عصر قاجار، طبقات اجتماعی به دو قطب عمده تقسیم‌بندی شدند؛ اول طبقه برتر و فرادست جامعه بود که از لحاظ موقعیت سیاسی، اقتصادی و فرهنگی بر طبقه دیگر برتری داشت. در آن طبقه اقشاری مانند؛ شاه و شاهزادگان، زنان حرم‌سرا، درباریان و کارکنان دولت، تجار، بازرگانان و نظامیان عالی‌رتبه، امرای محلی، خوان‌ها و فئودال‌ها جا داشتند. طبقه دوم، طبقه کهتر و فرودست بود که شامل دیگر اقشار می‌شد که در طبقه اول نمی‌گنجیدند؛ ضمن آنکه تضادی (ناخودآگاهانه و نهانی) با طبقه اول داشتند (شریعت‌پناهی، ۱۳۷۲: ۱۱۱). دوره پایانی حکومت قاجار، دورانی سرشار از فراز و نشیب‌های سیاسی و دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی به‌شمار می‌آید. اختلافات سیاسی، ناکارآمدی نظام حاکم بر کشور و آشنایی با مظاهر تمدن نوین مغرب‌زمین، زمینه‌های انقلاب مشروطه را در ایران فراهم می‌آورد. اندیشه محوری تجدد و ترقی‌خواهی پیشروان مشروطیت، فرهنگ و آداب و رسوم مردمان این دوران را تحت تأثیر قرار داد و بسیاری از سنت‌ها و عقاید پیشین را کم‌رنگ کرد. پوشاک نیز به‌عنوان بخشی از فرهنگ جامعه، در مقابل تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور دستخوش تغییرات چشمگیری شد (رهبرنیا و نیک چری، ۱۳۹۲: ۱۴۲).

سکه و مدال عصر قاجار

یکی از بزرگ‌ترین رویدادهایی که جهان را به سمت مدرنیزه پیش راند، ضرب سکه ماشینی بوده است. بسیاری از کشورهای اروپای غربی نظیر فرانسه و انگلستان در سال‌های نزدیک به قرن ۱۶ میلادی به فکر ساخت ماشین‌آلاتی برای ضرب سکه افتادند. ایشان به دنبال یکسان‌سازی اوزان، طرح ظاهری سکه و سرعت بخشیدن به تولید و متمرکز ساختن ضراب‌خانه‌های محلی بودند. فرانسه از پیشگامان ضرب سکه با ماشین بوده است (موسوی، ۱۳۹۲: ۷). ایران نیز با کمی تأخیر راه تغییر و دگرگونی در پیش گرفته بود. در همان سال‌های نخست پادشاهی فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۱۲ ه.ق.)، بسیاری از ضراب‌خانه‌های ایران ضرب نیمه‌ماشینی سکه را آغاز کرده بودند. بیشتر این سکه‌ها در ضراب‌خانه‌های شهرهای شمالی ایران مانند رشت، تبریز و ... ضرب شده بودند که خود بیانگر نفوذ سیاسی و اقتصادی روس‌ها در شهرهای شمالی ایران بوده است (همان: ۸). فتحعلی‌شاه، اولین پادشاه [در زمان قاجار] است که اقدام به ضرب سکه با تصویر خود می‌کند. از آن پس، ضرب سکه با تصویر شاهان رایج شد (شمس اشراق، ۱۳۶۹: ۱۱). در سال ۱۲۹۱ ه.ق. به دستور ناصرالدین‌شاه، «فرانز پشان»[۱۳]، مسئولیت اصلاح ضرب سکه را در ایران عهده‌دار شد (موسوی، ۱۳۹۲: ۲۳). نخستین سکه‌های ماشینی که پشان در سال ۱۲۹۳ به شکل آزمایشی ضرب کرد، عبارت بود از تعدادی سکه‌های مسی که نقش آنها توسط "داوس"[۱۴] حکاکی شده بود. پشان پیش از آنکه به ضرب سکه‌های رایج دست بزند، با ضرب تعدادی مدال طلا و نقره به مناسبت صدمین سالگرد پادشاهی قاجار، مهارت خود را در این زمینه نشان داد. در دوم جمادی‌الثانی ۱۲۹۴، ضراب‌خانه جدید دولتی با حضور ناصرالدین‌شاه و طی مراسمی افتتاح شد (همان: ۲۵). در میان سکه‌های دوره قاجار، تعداد کمی از آنها واجد تصاویر و نقوش انسانی هستند. عمده تصاویری که بر سکه‌ها و مدال‌های این دوره ضرب شده‌اند، به شکل بسیار دقیق به جزئیات صورت و لباس و کلاه شاهان پرداخته‌اند و در اغلب سکه‌ها و مدال‌ها، تصاویر، شباهتی کامل با چهره شاه داشته و در اکثر موارد به صورت سه‌رخ و در بعضی موارد به شکل تمام‌رخ مشاهده می‌شوند. در تمامی سکه‌ها نام صاحب سکه در قسمت رو و یا پشت سکه حک شده است. «تعدادی سکه یادبود با تصاویر رجال بزرگی چون ستارخان، باقرخان و صمصام‌السلطنه در سال ۱۳۲۶ ه.ق. ضرب شده است. تصاویر این شخصیت‌های مبارز، در لباس نظامی با سازوبرگ رزم بر سکه‌ها نقش بسته

است» (پاشایی و جباری، ۱۳۹۱: ۹۵) (تصویر ۲).

تحلیل تصاویر و بررسی داده‌ها

در بررسی سکه‌های عصر قاجار - به استثنای زمان آغا محمدخان که هیچ سکه یا مدالی از چهره ایشان یافته نشد- از زمان سلطنت فتحعلی‌شاه تا احمدشاه، مشخص شد که اکثر سکه‌های موجود، متعلق به چهره شاه به مناسبت‌های مختلف بوده و فقط تعداد بسیار اندکی از سکه‌ها به یادبود برخی از چهره‌های سرشناس، آن هم در اواخر عصر قاجار، ضرب شده‌اند. به استثنای سکه‌های مربوط به فتحعلی‌شاه و محمدشاه که به نظر می‌رسد از روی نگاره‌های موجود قالب‌سازی شده‌اند، مابقی سکه‌ها از زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه تا پایان دوره قاجار تحت تأثیر عکاسی قرار گرفته و قالب‌ها بر اساس نسخه‌های عکس ساخته شده‌اند و از این نظر، واجد جنبه‌ها و ویژگی‌های واقع‌نمایانه‌ای هستند که تا قبل از آن وجود نداشته است.

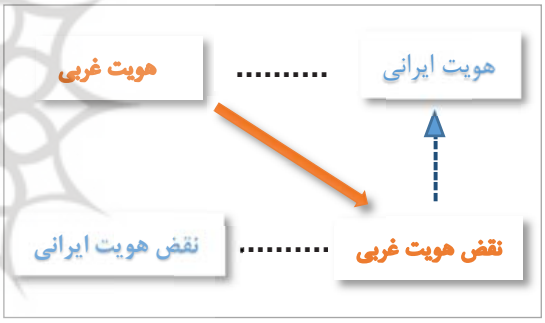
در این بخش، پرتره‌های موجود بر روی سکه‌ها و مدال‌ها، از زمان پیدایش سلسله قاجار تا انقراض آن، از دو جنبه مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرند؛ یکی از حیث پوشاک، که به استثنای سکه‌های فتحعلی‌شاه و محمدشاه، تنها قسمت سر و سینه موضوع را در بر می‌گیرد، و دیگری از منظر ژست و حالات چهره، اندازه نما، سمت نگاه، اجزای صورت و اشیای صحنه.

مطالعه پیرامون پرتره‌های نقش‌شده بر سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجار، مبین تغییراتی در نحوه نمایش و تظاهر خود از سوی شاهان این دوره نسبت به دوره‌های قبل از آن است. با بررسی این پرتره‌ها می‌توان عصر قاجار را از منظر پوشاک، حالت صورت، ژست و حالت بدن و همچنین اشیای صحنه، به دو دوره متقدم و متأخر تقسیم نمود؛ در دوره متقدم (قبل از سلطنت ناصرالدین‌شاه)، تحول و تغییر چشمگیری در پوشاک حکمرانانی چون فتحعلی‌شاه و محمدشاه نسبت به شاهان پیش از آنها به چشم نمی‌خورد. دلیل این امر را می‌توان پیوستگی و مداومت در حفظ سنت‌های دیرینه و عدم وابستگی به فرهنگ‌های بیگانه، به سبب عدم ارتباط فرا ملی دانست (تصویر ۳).

پیکرهای پوشیده از لباس‌های فاخر مزین به جواهرات، بازوبندها، شمشیر و تاج پادشاهی، نشسته بر تخت و بارگاه شاهانه در حالت دو زانو، دست بر کمر و مشت بر ران پا، بر روی سکه‌ها نقش شده‌اند. این سکه‌ها قدرت، شکوه، جلال و جبروت شاهانه را به همراه ثروت و توانمندی بی‌بدیل، در برابر دیدگان عموم به نمایش گذاشته‌اند. شاهان قاجار در این بازنمایی، با بلند نگاه داشتن ریش و سبیل خود و بر سر قرار دادن تاج سلطنتی که به "تاج کلاه‌های پادشاهان قاجار" (غیبی، ۱۳۹۱: ۵۳۶) معروف است، ضمن تجلی پیوند و تعلق خود به سلسله پادشاهان کهن، سعی در جاودانه ساختن، مشروعیت بخشیدن به حکمرانی و همچنین حفظ هویت و اصالت خویش دارند و این موضوع را به منظور ادای احترام و تبعیت عموم از سنت حکمرانی پادشاه، از طریق ضرب سکه و مدال به اطلاع آنها می‌رسانند (تصویر ۴). برای شناختن پوشاک شاه ایران، باید ابتدا معنی "شاه" را فهمید. "بر اساس یک ضرب‌المثل فارسی، شاه، خدای روی زمین است" (دهخدا، ۱۳۳۷: ۱۰۰۸). مرتبط بودن خدا، شاه و امنیت مردم در سرزمین خود، در جوامع پیشین، موضوع

تصویر ۲. مدال‌های افتخار باقرخان و ستارخان (URL: 1)

کاملاً شناخته‌شده‌ای است. در ایران باستان در دوره پیش از اسلام، فر ایزدی به معنی شکوه و عظمت خدا در وجود فردی برگزیده یعنی پادشاه بود که هدایت و راهبری مردم را بر عهده داشت. تا زمانی که خدا، پادشاه را قادر به حفظ قدرت می‌یافت، او فره را داشت و با این توانایی و قدرت، جامعه و طبیعت را در هماهنگی نگاه می‌داشت. این قدرت شاهان چگونه به توده‌ها نشان داده می‌شد؟ طبعاً بسیار مهم بود که چنین شخصیت‌هایی آکنده از ایجاد بهت و شگفتی، احترام و ترس باشند. آنها باید استثنایی و دور از دسترس توده‌ها فتحعلی‌شاه قاجار که به نظر می‌رسد اولین پادشاه پس از اسلام باشد که چهره خود را بر روی سکه ضرب نمود، سعی داشت تصویری از تجدید قدرت پادشاهان ایران باستان را نشان دهد و با ضرب سکه با تصویر خود در تلاش بود تا به همتایان اروپایی خود، همانندی و هم‌سطحی با پادشاهان افسانه‌ای و اسطوره‌ای گذشته را نشان دهد (تصویر ۵). چهره شاه بر روی سکه، بسیار باشکوه، قدرتمند و اصیل به نظر می‌رسد. بدنی کشیده، سر و شانه‌هایی فرارفته، کمری باریک و دستانی در حالت پویا و اریب در کادر تصویر به همراه شمشیر، نشان از قدرت، صلابت و آمادگی کامل برای دفاع از میهن دارد. نمای تصویرشده از فتحعلی‌شاه بر روی سکه، نمایی با فاصله و نسبتاً دور است؛ از این نظر، شاه فاصله خویش را با مخاطبین سکه، از منظر جایگاه اجتماعی، شخصیت و دگربودگی حفظ نموده، خاص‌بودگی و تمایز خود را به رخ آنها می‌کشاند؛ همان‌گونه که با نگاه به دوردست، سعی بر اسطوره‌سازی و نمایش هاله افسانه‌ای دارد. شکوه، والامقامی و پادشاهی وی برآمده از تاج کیانی و کلاه پرداری است که بر سر دارد، و توانمندی، قدرت و ثروتی که در بازوبند جواهرنشان او عیان است (جداول ۱ و ۲).



تصویر ۳. مربع نشانه‌شناسی گریمس - هویت (ناصرالدین متأخر، مظفرالدین، محمدعلی و احمدشاه) (نگارنده)

در سکه‌ای که محمدشاه قاجار از پیکر خود ضرب زده است (تصویر ۶)، تمامی ویژگی‌ها و عناصر تصویری سکه فتحعلی‌شاه به استثنای ریش بلند او نمایان هستند. محمدشاه در این بازنمایی تقلیدی، ضمن اعلان تداوم پادشاهی و اتصال به زنجیره هژمونیک و مشروع حکمرانی، سعی داشته تا پایبندی به اصول، قواعد، رسوم و ظواهر این حکمرانی را به‌عنوان جانشین خدا بر روی زمین به اثبات رساند. بدن او در مقایسه با فتحعلی‌شاه، کمی افتاده‌تر و خمیده‌تر به نظر می‌رسد و آن اقتدار و صلابت شاه پیش از خود را ندارد (جدول ۱).

آنچه از تصاویر این دو سکه دریافت می‌شود آن است که هر دو پادشاه، با برساخت پیکری مقدس، حماسی و روحانی از خود، سعی دارند تا چهره‌ای آرمانی و ماندگار از خویش به نمایش گذارده، آن را از طریق این بستر ایده‌آل (سکه و مدال) در مقابل دیدگان عموم قرار دهند و انحصار و یگانگی

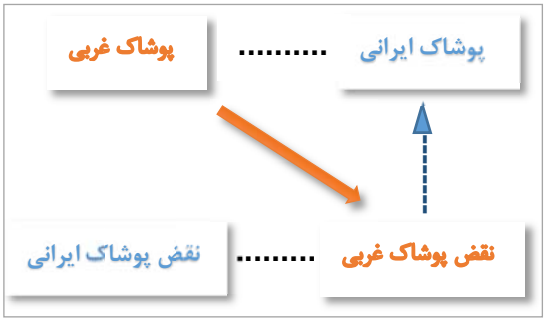
تصویر ۴. مدال‌های یادبود شاه ساسانی و شاهان قاجار (URL: 2)

در حکمرانی بر مخلوقات عالم را به آنان گوشزد نمایند. همچنین، این دو پادشاه با انتخاب پوشش و ظاهری کاملاً ایرانی در بازنمایی خود بر روی سکه‌ها، سعی بر حفظ هویتی بومی داشته و با گرایش به سنت‌های اصیل ایرانی، دست رد بر سینه مدرنیته نهاده‌اند (تصاویر ۷ و ۸).

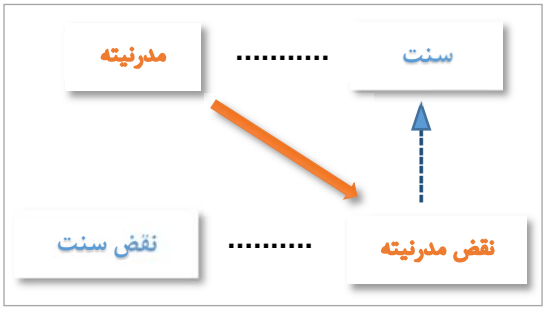
اما در مقابل، آنچه از تصاویر سکه‌های شاهان قاجار در دوره متأخر (از زمان ناصرالدین‌شاه به بعد) مشاهده می‌شود، تغییر و دگرش در نحوه بازنمایی آنها بر روی سکه‌ها و مدال‌های آن عصر است. این تحول نه‌تنها در پوشش، بلکه در نحوه و شکل آرایش صورت و همچنین در ژست و حالت بدن شاهان نیز متجلی شده است. از دلایل مهم این امر می‌توان به توسعه روادید و ارتباطات میان دولت‌ها اشاره کرد که عموماً از طریق نفوذ سیاسی و دخالت دولت‌های غربی در مسائل ایران آن زمان ایجاد شدند. گسترش این روابط، سفرهای دوسویه را به همراه داشت و به نظر می‌رسد شاهان خوشگذران قاجار را متأثر از فرهنگ، رسوم، ظواهر و پوشاک غربی نموده‌اند (تصویر ۹). آنچه در پرتره‌های منقوش بر سکه‌ها و مدال‌های ناصرالدین‌شاه مشهود است، این است که پوشش وی در ابتدای سلطنت او (ناصرالدین متقدم) نه کاملاً سنتی و نه تماماً فرنگی است، بلکه تلفیقی از این دو به‌شمار می‌آید (تصویر ۱۰). این‌گونه به نظر می‌رسد که شاه قجر در این بازنمایی، چهره‌ای دوگانه و التقاطی از خود به نمایش گذاشته است. در سکه سمت راست که از نظر سبک و مدل ضرب، شبیه همان سکه‌های حکمرانان گذشته است، تصویر حکاکی‌شده از ناصرالدین‌شاه مشاهده می‌شود. او تاج کیانی بر سر دارد، اما دیگر خبری از آن مدل لباس و تن‌پوش‌ها نیست. تزئینات پوشاک تا حدی کمتر شده ولی هنوز می‌توان در انتهای بازوان شاه، اثر بازوبندهای شاهانه را دید. فرم و حالت بدن، همان صلابت و راستی گذشته را در خود دارد، اما در اجزای صورت، خبری از ریش بلند نیست. در تصویر سمت چپ (تصویر ۱۰)، همان‌گونه که از سبک ضرب سکه عیان است، تاریخ تولید آن زمانی پس از اختراع عکاسی و استفاده از کلیشه عکس

تصویر ۵. سکه فتحعلی‌شاه (Di Borgomale, 1951: 57)

تصویر ۶. سکه محمدشاه (URL: 3)

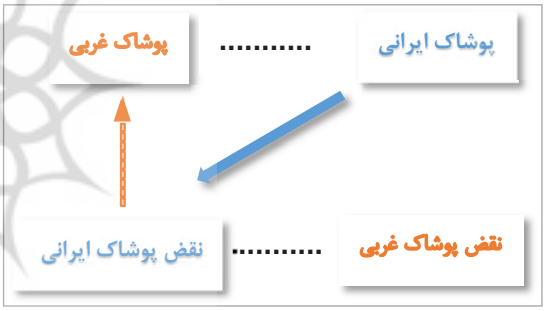


تصویر ۷. مربع نشانه‌شناسی گریمس - پوشاک ایرانی و غربی (فتحعلی و محمدشاه) (نگارنده)



تصویر ۸. مربع نشانه‌شناسی گریمس - سنت و مدرنیته(فتحعلی و محمدشاه) (نگارنده)

است. در تصویر این سکه، شاه به جای تاج، پوشش پردارِ کشیده و "بلندی به نام کلاه استرخانی" (ورنویت، ۱۳۸۳: ۱۰۲) بر سر دارد. ریش کوتاه و سبیل بلند او، بیننده را به یاد تصویر پدر او محمدشاه می‌اندازد. به نظر می‌رسد شاه ضمن حفظ وابستگی خود به گذشته و مشروعیت بخشیدن به حکمرانی خویش، با بی‌اعتنایی به برخی از سنت‌های درباری، نشانه‌هایی از تحول را از خود بروز داده و با این نحوه بازنمایی، مقدمه گذار از مرحله سنت به مدرنیته را به نمایش عمومی درآورده است. در واقع می‌توان چنین در نظر گرفت که ناصرالدین‌شاه متقدم، با نگاهی به گذشته و امید به آینده‌ای بهتر، در تلاش است تا میان سنت و مدرنیته و عناصر بومی و غیربومی تعادلی برقرار سازد. برخلاف گذشته، تصاویر شاه در این دو سکه با نمایی بزرگ‌تر نقش بسته و اشیای صحنه همچون تخت و بارگاه شاهانه از روی سکه‌ها حذف شده‌اند. در واقع، شاه با کم کردن فاصله خود با بیننده‌ها سعی دارد ارتباط خود را با آنها خودمانی‌تر و صمیمی‌تر جلوه دهد و با نگاه مستقیم به روبه‌رو، ضمن ایجاد ارتباط و همدلی با مخاطبین، در تلاش است تا حس سرزندگی و امید به آینده را در آنها برانگیزد. در این شکل بازنمایی، هاله تقدس شاه نسبت به گذشته کم‌رنگ‌تر شده و محرمیت میان او و مردم افزون‌تر شده است (تصویر ۱۰).



تصویر ۹. مربع نشانه‌شناسی گریمس - پوشاک ایرانی و غربی (ناصرالدین متأخر، مظفرالدین، محمدعلی و احمدشاه) (نگارنده)

تصویر ۱۱، مرحله پس از گذار را نشان می‌دهد. نحوه بازنمایی در این سکه به‌گونه‌ای است که به نظر، شاه با گذر از عمق به سطح سکه، به نشان همدلی افزون‌تر و ایجاد ارتباط تنگاتنگ با مخاطبان و حفظ محرمیت با ایشان، قصد خروج از قاب سکه را دارد. در این تصویر، سر و بدنِ شاه با نسبتی بزرگ‌تر از گذشته، اما همچنان با نمایی تقریباً تمام‌رخ و نگاهی به مقابل با چشمانی درخشنده به نشانه شادابی، سرزندگی و امید به آینده، نمایان شده است. سر و شانه‌های ناصرالدین‌شاه در این تصویر کاملاً برکشیده متأثر از قامتی راست است. شاه با این نیت که ثبات قدم، اعتماد به نفس بالا و قدرت خود را به نمایش گذارد، مقابل دیدگان عموم ظاهر شده است. برخلاف سکه‌های قبلی، شاه در این سکه با آرایشی متفاوت در صورت و به قصد نمایش تمایز و مردانگی، ریش خود را کوتاه و سبیل را بلند و فرمدار (شاید به تبعیت از قدرقدرتان وقت اروپایی همچون ناپلئون بناپارت) برگزیده است. در این تمایزگرایی، اشیای صحنه سکه نیز به نیت تمرکز بیشتر بر چهره شاه، حذف شده و پیکر شاه در خلوتی و سکوت پس‌زمینه، با قدرت تمام جلوه‌نمایی می‌کند (جدول ۱). شاه تمدن‌گرای قاجار (ناصرالدین‌شاه متأخر) با انتخابی متفاوت در پوشش و آرایش خویش و همچنین حضور متفاوت در صحنه نمایش سکه (آنچنان‌که ذکر شد)، با فاصله گرفتن از سنت، هویت و فرهنگ اصیل و ریشه‌دار ایرانی، به

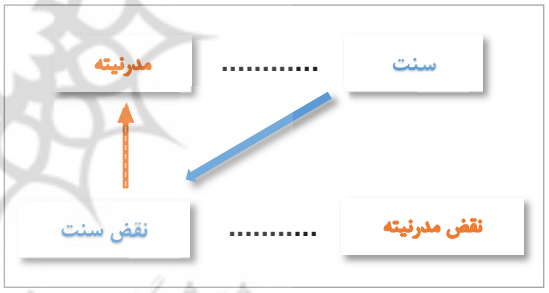
تصویر ۱۰. سکه و مدال ناصرالدین‌شاه متقدم؛ تصویر سمت راست (Di Borgomale, 1951: 74)، تصویر سمت چپ(URL: 3)

طرز چشمگیر هویتی بیگانه به خود گرفته و پای در پهنه مدرنیته نهاده است (گفتمان تمدن) (تصاویر ۹، ۱۲ و ۱۳).

از دیگر سکه‌های دوره متأخر، سکه مظفرالدین‌شاهی است (تصویر ۱۴). این شاه قجری به تبعیت از پدر تاجدار خود ناصرالدین‌شاه، سعی در نمایش تمایز، مردانگی، قدرت و همچنین صمیمیت و محرمیت داشته و در انتخاب پوشش و نحوه آرایش صورت خود، از وی پیروی و تقلید نموده است؛ اما سر او برخلاف پدر خود، به سمتی چرخیده، نگاه خود را از مخاطبان دریغ داشته و به نظر می‌رسد آنچنان میلی به برقراری ارتباط با آنها ندارد. در چهره او، دیگر اثری از شادابی و سرزندگی نیست و به نظر می‌رسد امید خود را به آینده از دست داده است. سر و شانه‌های مظفرالدین میرزا، فرونشسته و آن ایستادگی و برکشیدگی بدن پدر خود را نشان نمی‌دهد. این موضوع که متأثر از کجی ستون فقرات (ناشی از بیماری) است، می‌تواند نشانه اعتماد به نفس پایین، رخوت، سستی و ضعف در اداره امور مملکت باشد (جدول ۱). علائم و نشانه‌های موجود در این سکه همچون پوشاک، آرایش صورت و ژست بدن نیز مبین گرایش این شاه قاجار به هویتی غیربومی و ساختاری مدرن هستند.

تصویر ۱۵، یکی دیگر از شاهان دوره متأخر را بر روی مدال نشان می‌دهد. در این تصویر، برخلاف تصاویر سکه‌های قبلی، رمزگان لوازم و اسباب صحنه به طرز چشمگیری ابراز وجود

تصویر ۱۱. سکه ناصرالدین‌شاه متأخر (URL: 3)



تصویر ۱۲. مربع نشانه‌شناسی گریمس - سنت و مدرنیته (ناصرالدین متأخر، مظفرالدین، محمدعلی و احمدشاه) (نگارنده)

تصویر ۱۳. مربع نشانه‌شناسی گریمس - هویت (ناصرالدین متأخر، مظفرالدین، محمدعلی و احمدشاه) (نگارنده)

تصویر ۱۴. سکه مظفرالدین‌شاه (Clarke & Mohabat - Ayin, 1974: 53)

تصویر ۱۵. مدال محمدعلی‌شاه(URL: 4)

جدول ۱. رمزگان ژست بدن، اندازه نما، سمت نگاه، حالت و اجزای صورت، زمینه و اشیای صحنه

رمزگان	شاهان / دلالت‌ها	فتحعلی شاه	محمد شاه	ناصرالدین شاه	مظفرالدین شاه	محمدعلی شاه	احمد شاه
ژست بدن	صریح	نشسته بر تخت با حالت دو زانو با بدنی کشیده و دست به شمشیر	نشسته بر تخت به شکل دو زانو با بدن کشیده و دست به شمشیر	سر و شانه‌های بالا کشیده، متأثر از راستی ستون فقرات	سر و شانه‌های پایین افتاده و خمودگی، متأثر از کجی ستون فقرات	ایستاده با سر و بدنی صاف و دست بر کمر	سر و شانه‌های نسبتاً پایین افتاده، متأثر از کجی ستون فقرات
	ضمنی	توانمندی و آمادگی برای دفاع از میهن	توانمندی و آمادگی برای دفاع از میهن	اعتماد به نفس بالا، ثبات قدم، نمایش قدرت	اعتماد به نفس پایین و ضعف در اداره امور	ایستادگی و استمرار در تصمیم و اراده	اعتماد به نفس پایین و ضعف در اداره امور
اندازه نما	صریح	نمای نسبتاً دور	نمای نسبتاً دور	نمای نزدیک	نمای نزدیک	نمای دور	نمای نزدیک
	ضمنی	حفظ فاصله اجتماعی با مخاطب	حفظ فاصله اجتماعی با مخاطب	صمیمیت و محرمیت	صمیمیت و محرمیت	بیگانه‌سازی و دورشوندگی	صمیمیت و محرمیت
سمت نگاه	صریح	نگاه به دوردست	نامشخص	نگاه به مقابل و شاداب	نگاه به دوردست و مغموم	نگاه به دوردست	نگاه به دوردست و خنثی
	ضمنی	عدم تمایل به ایجاد ارتباط با مخاطب	—	ایجاد ارتباط با مخاطب، سرزندگی و امید به آینده	عدم تمایل به ایجاد ارتباط با مخاطب، ناامیدی به آینده	عدم تمایل به ایجاد ارتباط با مخاطب	عدم تمایل به ایجاد ارتباط با مخاطب، بی‌قیدی به آینده
آرایش صورت	صریح	ریش بلند و سبیل بلند	ریش کوتاه و سبیل بلند	سبیل بلند و فاقد ریش	سبیل بلند و فاقد ریش	سبیل کوتاه و فاقد ریش	فاقد ریش و سبیل
	ضمنی	اسطوره‌سازی با گرایش به تیپ‌های اساطیر گذشته	اسطوره‌سازی با گرایش به تیپ‌های اساطیر گذشته	نمایش تمایز و مردانگی مطلق	نمایش تمایز و مردانگی مطلق	نمایش تمایز، دگربودگی و غیریت	ناپختگی و نابسندگی برای حکومت
اشیای صحنه	صریح	بارگاه و شمشیر شاهانه	بارگاه و شمشیر شاهانه و گل و گلدان	فاقد اشیا و سادگی صحنه	فاقد اشیا و سادگی صحنه	ادوات گوناگون جنگی پیرامون شاه	برگ بلوط و زیتون
	ضمنی	مشروعیت، جلال و شکوه شاهانه	مشروعیت، جلال و شکوه شاهانه؛ آبادانی	تمرکز بر چهره شاه	تمرکز بر چهره شاه	سرکوبگری و تهدید به جنگ	خیر و برکت شاهانه

(نگارنده)

می‌نماید. محمدعلی‌شاه در یک نمایش کاملاً متفاوت در میان ادوات جنگی متعدد همچون؛ توپ جنگی، تفنگ، سرنیزه، شمشیر، بیرق، شیپور و طبل، محصور شده است. این شاه جنگ‌طلب در گفتمانی کاملاً خصمانه برای مخاطبان خود خط‌ونشان کشیده و با فاصله گرفتن از آنها، بی‌میلی خویش را به ایجاد ارتباطی صمیمانه با آنان اعلام نموده است. پوشش کاملاً نظامی وی و چرخش سر او به سمت راست در نمایی نسبتاً دور و دریغ نمودن نگاه خود از مخاطب نیز مؤید این موضوع است. محمدعلی‌شاه با سر و بدنی صاف در حالت ایستاده و دست بر کمر، به ایستادگی و استمرار بر تصمیم و اراده خود در اداره امور مملکت به روش سختگیرانه اشاره دارد (جدول ۱). به نظر می‌رسد اگر جَد او ناصرالدین‌شاه و پدر او مظفرالدین‌شاه با تاباندن و فرم دادن سبیل خود سعی در الگوبرداری از صاحبان قدرت در فرنگ و تمدن‌گرایی داشتند، وی با نمایش قدرت از طریق ادوات جنگی با الگوبرداری از همان صاحبان قدرت همچون ناپلئون بناپارت، در تلاش است تا به طرز سنت‌شکنانه، متمدن‌نمایی کند (تصاویر ۹، ۱۲ و ۱۳). آنچه در این رمزگان می‌توان دید، میل شاه به ارائه تصویری صحنه‌پردازی‌شده است که بیانگر روحیه جنگاوری همراه با خشونت و تهدید است (گفتمان ارعاب و تهدد). این امر باعث می‌شود که بیننده این تصویر بین خود و آن مسند، فاصله بسیاری احساس کند؛ مسئله‌ای که در تقابل با گفتمان‌های قبلی (دوره‌های قبل از محمدعلی‌شاه) قرار دارد.

پرتره آخرین شاه قجر در دوره متأخر، بر روی سکه‌ای در تصویر ۱۶ دیده می‌شود. با نمای نزدیکی که از شاه جوان می‌بینیم، در برخورد اول چنین به نظر می‌رسد که او قصد دارد رابطه‌ای صمیمی با مخاطب خود برقرار کند، اما با حذف نگاه خویش که شکلی خنثی به خود گرفته، بیننده را در برداشت خود از شاه، دچار تردید می‌سازد. گویی خود شاه نیز در ایجاد این ارتباط، اطمینان ندارد. این موضوع از طریق ژست بدن او و سر و شانه‌هایی نه‌چندان برکشیده که می‌تواند به عدم اعتماد به نفس شاه اشاره داشته باشد و همچنین صورت صاف و فاقد ریش و سبیل او که بیانگر ناپختگی، نابسندگی و ضعف در اداره امور مملکتی است، مورد تأکید مضاعف قرار گرفته است (جدول ۱). از پوشش شاه، تنها کلاه پردار که نشانه پادشاهی است و قپه‌های سر شانه که دلالت بر نظم‌بخشی و آمادگی برای دفاع از میهن دارند، هویدا است و دیگر از آن بازوبندهای جواهرنشان، حمایل و مدال روی سینه که نشانه توانمندی و قدرت، تمایز و والامقامی و شایستگی و قهرمانی است، اثری نیست (جدول ۲). باز هم نوعی تردید که به نظر می‌رسد نه‌تنها در افکار بیننده و حتی ضارب سکه نسبت به شاه، بلکه در وجود خود شاه در انتخاب تن‌پوش نیز رخنه کرده است (گفتمان انفعال و بی‌قیدی). انتخاب این نوع از پوشاک و ظاهر بازنمایی از سوی شاه و یا عاملان دیگر که به نظر می‌رسد شاه را تنها برای نمایشی شاهانه زینت داده‌اند، مؤید گرایشی سنت‌شکنانه است که به شاه هویتی غیرایرانی داده و او را در پوششی فرنگی نشانده است (تصاویر ۹، ۱۲ و ۱۳). در رمزگان این تصویر که به ابهام آلوده است، مخاطب در بلاتکلیفی مطلق، در ایجاد پیوند و ارتباط با مسند شاهانه، در تردید و دودلی به‌سر می‌برد.

تصویر ۱۶. سکه احمدشاه(Reinalds, 1976: 263)

جدول ۲. رمزگان پوشاک شاهان قاجار با مدل بارت

دال‌ها / دلالت‌ها	دلالت صریح	دلالت ضمنی
کلاه پردار و تاج کیانی	پوشش سر	پادشاهی، ثروت، جلال و شکوه و اسطوره‌سازی
حمایل	بند اریب روی سینه	تمایز و والامقامی
مدال شاهنشاهی	گردن‌آویز	برتری، شایستگی و قهرمانی
کمربند	بند پیچیده بر دور کمر	اشرافیت و درباری بودن
سردوشی و قپه	درجات نظامی	نظم‌بخشی و آماده دفاع از میهن
بازوبند جواهرنشان	حایل دور بازو	توانمندی و قدرت مطلق، ثروت

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

با مطالعه و بررسی نشانه‌شناختی پرتره‌های شاهان منقوش بر سکه‌ها و مدال‌های عصر قاجار، مشخص شد که می‌توان از طریق شناسایی نشانه‌ها و به کمک توصیف اجزای این متون تصویری به وسیله ابزارهای تحلیل، به بررسی مضامین، محتوا و معانی آنها پرداخت. از این‌رو محقق، مطالعه پیرامون این موضوع، به روش‌های دیگر همچون تحلیل محتوا، تحلیل گفتمان و آیکونولوژی؛ و همچنین مطالعه تطبیقی تصاویر سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجار و دوره پهلوی را با روش‌ها و رویکردهای فوق به پژوهشگران علاقه‌مند پیشنهاد می‌نماید. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهند که در عصر قاجار، ضرب سکه‌های منقوش به تصاویر حاکمان، به‌عنوان شخصیت‌های بانفوذ و مقتدر در جامعه، یکی از آن سیاست‌های مختلفی است که در جهت یکپارچه‌سازی و اقتدارگرایی سیاسی، جاودانه ساختن شاه و بقای سلطنت خاندان وی و مشروعیت بخشیدن به حاکمیت و فرمانروایی ایشان، به شیوه‌های نمادین اتخاذ شده است. این تصاویر در واقع واجد نشان‌هایی هستند که شوکت شاهانه و هژمونی سلطان را به نمایش می‌گذارند؛ و از آنجایی که سکه‌ها در تمام نقاط کشور و خارج از مرزها پراکنده می‌شدند، این مشروعیت‌بخشی و اقتدارنمایی، ملی و فرا ملی می‌شد. نتیجه بررسی‌ها و تحلیل تصاویر حاکی از آن است که گفتمان مسلط بر دوره قاجار، گفتمان فرهی، قدرت مطلق و شکوه حاکم بوده و شاهان قاجار از قرار دادن تصویر خود بر روی سکه‌ها، همراه با پوشش نشان‌دار، با استفاده از تبلیغات سیاسی در بین مردم و با به‌کارگیری گفتمان‌های فرهنگی و هنری، به دنبال نمایش شوکت و اقتدار سلطنت در جهت خلق یک شخصیت اسطوره‌ای و آرمانی از خویش هستند تا از این طریق، خود و حکومت مشروع خود را جاودانه ساخته و با تجدید قدرت پادشاهان ایران باستان و اسطوره‌سازی و حفظ هویت و اصالت ملی، تمایل خویش به تعلق داشتن به زنجیره حکمرانان بزرگ کشور را نشان دهند. نکته قابل‌توجه و متمایز در بررسی تصاویر سکه‌ها، تغییر در نسبت رخ در سکه‌های ناصرالدین‌شاه، از سه‌رخ به تمام‌رخ است که نشانگر تمایل شاه به ابراز همدلی و مشارکت با مخاطبین خویش است. از این‌رو، گفتمان وارد تعامل دو طرفه و همسویی میان شاه و مردم (بیننده‌های سکه) می‌شود.

سنت تصویری در سکه‌های دوره متقدم (فتحعلی‌شاه و محمدشاه)، به شوکتی شاهانه و هیبتی کاملاً شرقی (تجدید هویت کاملاً ایرانی و گرایش تام به سنت و حفظ آن)، حفظ جایگاه اجتماعی و شخصیت از طریق رعایت فاصله اجتماعی با غیر، اسطوره‌سازی و نمایش ثروت و جلال اشاره دارد. در این دوره، گفتمان‌های تقدس، تمایز و قدرت و خرده‌گفتمان‌های شایسته‌سالاری، فرنگی‌ستیزی و اصالت‌گرایی برساخته می‌شوند. در دوره متأخر اما، در نحوه بازنمایی تصاویر شاهان بر روی سکه‌ها، دگرشی به‌وجود آمده است. در ابتدای این دوره (ناصرالدین‌شاه متقدم)، ما شاهد چهره‌ای التقاطی از شاه هستیم. به نظر می‌رسد ناصرالدین‌شاه با برقراری تعادل میان عناصر بومی و غیربومی،

مقدمات گذار از مرحله سنت به مدرنیته را فراهم نموده است. شاه در نیمه دوم حکمرانی خود (ناصرالدین‌شاه متأخر) با گرایش تام به عناصر غیربومی، گام در مرحله مدرنیته گذاشته و متمدن می‌شود (هویت‌بخشی کاملاً غربی و گرایش تام به مدرنیته در تقابل با گرایش سنت‌طلبان). در این دوره، گفتمان‌های قدرت، تمایز و تجدد و خرده‌گفتمان‌های پهلوانی، رهایی‌بخشی، غیرگرایی و امید، به گفتمان‌های گذشته افزوده می‌شوند. سنت تصویری در سکه‌های محمدعلی‌شاه و احمدشاه، به هیئت کاملاً غربی و نظامی قرن نوزدهم، کاهش قدرت حاکمیت، فاصله اجتماعی با غیر و تجدد اشاره دارد. محمدعلی‌شاه با نمایشی کاملاً متفاوت بر روی سکه‌ها، بی‌میلی خویش را به ایجاد ارتباط صمیمانه با مخاطب نشان داده و با حفظ فاصله اجتماعی از او، نامحرمیت و تمایز را به تصویر کشیده و با آرایش نظامی که به خود گرفته، تهدید و زور را سرلوحه حاکمیت خود قرار داده است. در گفتمان این دوره، ارعاب و تهدید در تقابل با گفتمان‌های قبلی قرار گرفته و خرده‌گفتمان‌های صلح‌ستیزی، غیرگرایی و بومی‌گریزی برساخته شده‌اند. در انتهای این دوره (احمدشاه) و در تصاویر سکه‌های آن نیز گفتمان انفعال و خرده‌گفتمان‌های دگرسالاری و غیرگرایی قابل برداشت هستند.

پی‌نوشت

1. 1Code
2. Sociological Semiology
3. Denotation
4. Connotation
5. Roland Barthes
6. Algirdas Julien Greimas پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی پاریس
7. Ferdinand De Saussure
8. Charles Sanders Pierce
9. Similared
10. Roman Jakobson
11. Core Alam
12. Yoshida Masaharu نخستین فرستاده ژاپن به ایران در عصر قاجار
13. Franz Pechan مدیر ضراب‌خانه سلطنتی وین در زمان قاجار

۱۴. "موسیو داوس"، مدیر ضراب‌خانه‌های روئن، پاریس و استراسبورگ در عصر قاجار

منابع و مآخذ

- آرگایل، مایکل (۱۳۷۸). **روان‌شناسی ارتباطات و حرکات بدن**. ترجمه مهناز فرجی، چاپ اول، تهران: مهتاب.
- آزمون، زینب (۱۳۹۴). **تاریخ قاجاریه (نگاهی به تاریخ قاجاریه بر اساس سکه‌ها و مدال‌های این دوره)**. چاپ اول، تهران: راشدین.
- آزمون، زینب؛ نیستانی، جواد و موسوی، مهدی (۱۳۸۹). *"مطالعه و بررسی سکه‌ها و مدال‌های دوره قاجار در موزه ملی ایران"*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- آلام، کر (۱۳۸۳). **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**. ترجمه فرزان سجودی، چاپ اول، تهران: قطره.
- اکو، امبرتو (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی**. ترجمه پیروز ایزدی، چاپ چهارم، تهران: ثالث.
- الهی، محبوبه (۱۳۸۹). لباس به مثابه هویت. *فصلنامه مطالعات ملی*، سال یازدهم (۲)، ۳۰-۳.
- ایروانی، آرزو (۱۳۸۲). *"تجزیه، تحلیل و بررسی نقوش تصویری و نوشتاری سکه‌های قاجار"*. پایان‌نامه کارشناسی، گرافیک. دانشگاه علم و هنر، اردکان یزد.
- بارت، رولان (۱۳۷۵). **اسطوره امروز**. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ اول، تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۷). **اتاق روشن**. ترجمه فرشید آذرنگ، چاپ اول، تهران: حرفه نویسنده.

- بارت، رولان (۱۳۸۹). **پیام عکس**. ترجمه راز گلستانی فرد، چاپ اول، تهران: مرکز.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۹). **نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم**. چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویای تهران.
- بلوکباشی، علی (۱۳۸۳). مقدمه پوشاک در ایران‌زمین. **از سری مقالات دانش‌نامه ایرانیکا**. ترجمه پیمان متین. تهران: امیرکبیر.
- پاشایی، ژیلا و جباری، صداقت (۱۳۹۱). ظهور نقوش انسانی در مهرهای دوره قاجار. *فصلنامه گنجینه اسناد*، سال بیست و دوم، دفتر چهارم (۸۸)، ۱۰۷-۷۹.
- پورمند، حسنعلی و داوری، روشنک (۱۳۹۱). تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه، مطالعه تطبیقی هنر دوره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار در گفتمان قدرت. *نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، (۴)، ۱۰۵-۹۳.
- ثواقب، جهانبخش؛ امرایی، سیاوش؛ خزائی، سهم‌الدین و شهیدانی، شهاب (۱۴۰۱). بازتاب اندیشه شهریاری و مذهب در سکه‌های دوره قاجاریه. *مجله پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، ۱۶ (۱)، ۱۱۲-۷۳.
- چندلر، دنیل (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
- حسینی، منیرالسادات (۱۳۹۵). بررسی نقوش سکه‌های قاجاری تبرستان موزه شهرستان بابل و ملک تهران. **نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی با تأکید بر هنرهای ر وبه فراموشی**. اصفهان: بی‌نا.
- حسینی، ناهید؛ همافر، محمدحسین و سجودی، فرزان (۱۳۹۲). نشانه‌شناسی گفتمانی در نقوش سیمرغ و عقاب بر لباس شاه ساسانی. *نقش‌مایه*، سال پنجم (۱۴)، ۴۰-۲۹.
- دادور، ابوالقاسم و ایروانی، آرزو (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی وجوه تصویری نقوش سکه و تمبر در دوره قاجار. *پژوهش هنر*، سال چهارم (۸)، ۷۰-۵۷.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۳۷). **لغت‌نامه دهخدا**. جلد دوم، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- دینه سن، آنه ماری (۱۳۸۰). **درآمدی بر نشانه‌شناسی**. ترجمه مظفر قهرمان، چاپ اول، تهران: پرسش.
- ذکایی، محمد سعید و امن‌پور، مریم (۱۳۹۱). **درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران**. چاپ اول، به سفارش اداره کل مطالعات اجتماعی و فرهنگی شهرداری تهران: تیسا.
- رهبرنیا، زهرا و نیک چری، پریسا (۱۳۹۲). تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی دوران مشروطه بر تن‌پوش مردمان عصر قاجار. *چیدمان*، (۲)، ۱۵۱-۱۴۲.
- ریچموند، ویرجینیا و مک کروسکی، جیمزسی (۱۳۸۸). **رفتار غیرکلامی در روابط میان فردی**. ترجمه فاطمه سادات موسوی و ژیلا عبدالله‌پور، چاپ دوم، تهران: دانژه.
- زیباکلام، صادق (۱۳۹۲). **سنت و مدرنیته، ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی سیاسی در ایران عصر قاجار**. چاپ هفتم، تهران: روزنه.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). لباس به مثابه نشانه. *فصلنامه کوک*، سال دوم (۵-۴)، ۱۲-۸.
- شریعت‌پناهی، سید حسام‌الدین (۱۳۷۲). **اروپایی‌ها و لباس ایرانیان**. چاپ اول، تهران: قومس.
- شمس اشراق، عبدالرزاق (۱۳۶۹). **نخستین سکه‌های امپراتوری اسلام**. چاپ اول، اصفهان: دفتر فرهنگی استاک.
- شهشهانی، سهیلا (۱۳۹۶). **پوشاک دوره قاجار**. چاپ اول، مشهد: فرهنگسرای میردشتی.
- شهیدی رضوی، عطیه و حسنی، غلامرضا (۱۳۹۶). تحلیل عملکرد زبان بدن در انتقال مفاهیم بصری به استناد چهره‌های عکس‌های پادشاهان قاجاری. *دو فصلنامه پژوهش هنر*، سال هفتم (۱۴)، ۴۴-۳۵.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۹۱). **هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی**. چاپ چهارم، تهران: هیرمند.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴). **درباره هنرهای ایران**. ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فروزان روز.
- لچت، جان (۱۳۷۸). **پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته**. ترجمه محسن حکیمی، چاپ دوم، تهران: خجسته.
- ماساهارو، یوشیدا (۱۳۷۳). **سفرنامه یوشیدا ماساهارو: نخستین فرستاده ژاپن به ایران دوره قاجار**. ترجمه هاشم رجب‌زاده با همکاری ی. نی ئی یا، چاپ اول، مشهد: آستان قدس رضوی.
- مبینی، مهتاب و اسدی، اعظم (۱۳۹۶). **سیری در مدل و لباس دوره قاجار**. چاپ اول، تهران: مرکب سپید.
- متین، پیمان (۱۳۸۳). پوشاک و هویت قومی و ملی. *فصلنامه مطالعات ملی*، سال پنجم (۳) ، ۸۲-۳۷.

- موسوی، سید مهدی (۱۳۹۲). **سکه‌های ماشینی قاجار**. چاپ اول، تهران: پازینه.
- میلانی، عباس (۱۳۷۸). **تجدد و تجددستیزی**. چاپ اول، تهران: آتیه.
- نصرتی، روح‌الله (۱۳۸۲). زندگی و آثار بارت. *نامه انسان‌شناسی*، ۱ (۴)، ۱۸۸-۱۸۱.
- واعظ، علیرضا (۱۴۰۰). *"تحلیل گفتمان عکس‌های عکاسان منتخب اصفهان (عصر قاجار) با تکیه بر آرای ژیلین رُز"*. رساله دکتری، پژوهش هنر. تهران: دانشگاه هنر.
- ورنویت، استفان (۱۳۸۳). گرایش به غرب (در هنر عثمانی، قاجار، هند). جلد ششم از گزیده ده جلدی. **مجموعه هنر اسلامی**. گردآوری ناصر خلیلی. تهران: کارنگ.
- ون لیوون، تئو (۱۳۹۵). **آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی**. ترجمه محسن نوبخت، چاپ اول، تهران: علمی.

- Clarke, R. & Mohabat - Ayin, A. (1974). **Modern coinage of Iran**. Texas: Numismat - ics International.
- Di Borgomale, R. & Hyacinth, L. (1951). **Album Of Coins, Medals, and Seals Of the Shahs Of Iran (1500- 1948)**. London: Oxford Printed at the University Press by Charles Batey.
- Reinalds, P. (1976). **The Coins Of the Shah Of Persian, Safavi, Afghans, Efsharis, Zands, and Kajars**. Tehran: Imperial Organization For Social Services.
- - URL 1: https://www.Sepahbankmuseum/Naser al-Din Shah Qajar (access date: 2022/03/24).
- URL 2: https://www.pictosee.com/dafineh2500 (access date: 2022/02/14).
- URL 3: https://www.Sekeha.com (access date: 2022/03/26).
- URL 4: https://www.Ircoins.loxtarin.com/post/354 (access date: 2022/02/20).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Motaleate Tatbighi Honar (Biannual)
Vol 12. No. 23. Spring & Summer 2022

Received: 2023/03/19
Accepted: 2023/05/6

A Comparative Study of Portraits of the Preceding Kings and Recent Kings of Qajar Engraved on Coins and Medals in Terms of Sociological Semiotics

Alireza Vaez*

Abstract

As a historical point, considering the effect of the literacy of the audience of a text on the quality of interpretation, a graphical text has always been read and analyzed through the analysis of the symbols and signs hidden in the text. In this regard, the coins and medals engraved with figures of Qajar kings, serving as symbolized graphical texts in the process of semiotics, can be assumed as discourse media in which the kings, as senders of messages, can convey their messages to the audience. In addition to their economic role, the coins have always carried political, cultural, and social messages and represented the power of the dominant social class. Therefore, the symbolic aspect of the coins has always dominated the other aspects. In the present study, by adopting the two methods of semiotics (Barthes & Greimas) to analyze and compare the portraits of kings engraved on Qajar coins, it is attempted to utilize the qualitative method and the descriptive-analytical and comparative approach in order to answer the following questions: "*1. Which mental and hegemonic themes are represented by the figures in the two preceding and recent periods of Qajar dynasty? and 2. Which discourses are made through these figures?*" On this basis, while answering these questions, it was concluded that during this era, the Qajar kings put their images on the coins, as a method for demonstrating their political dominance, in order to eternalize themselves, legalize their governance, represent their royal glory, and show their royal hegemony at national and supranational levels. The results obtained from this study indicated that in the preceding period, meanwhile the kings were committed to the maintenance of the native identity and national nobleness (authenticity), the royal discourses, unique power, glory, and wealth were governing. At the beginning of the recent period, in addition to the tendency toward modernism, a slight flexibility caused that the discourses of empathy, corporation, and renaissance and, later, the discourse of intimidation, threat, as well as passivity were added to the previous discourses.

Keywords: Portrait of Kings, Coins and Medals, Qajar, Sociological Semiotics, Barthes and Greimas

*Assistant Professor of Art Research, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Iran. *a.vaez@aui.ac.ir*