

---

# تقابل «خود» و «دیگری» در دو نگاره از شاهنامه شاه تهماسب و شاهنامه شاه اسماعیل دوم، تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی

آذین حقایق\*

مهناز شایسته‌فر\*\*

---

تاریخ دریافت: ۹۳/۳/۲

تاریخ پذیرش: ۹۳/۵/۱۲

## چکیده

تاریخ هر فرهنگی پیوسته ردی از دیگری را در خود دارد و تقابل دوگانه خود - دیگری همواره از جمله محورهای مطالعات فرهنگی بوده است. عناوینی همچون چگونگی مواجهه یک فرهنگ با دیگری و علل دامن زدن دولتها به دیگری‌هراسی در این زمینه قابل طرح هستند. در این مقاله الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی برای مطالعه چگونگی بازنمایی دیگری‌فرهنگی در دو نگاره از شاهنامه‌های مصور عهد صفوی (شاهنامه شاه تهماسبی و شاهنامه شاه اسماعیل دوم) انتخاب شده است. در مقاله پیش رو بر اساس برابر انگاری الگوی تقابلی خود و دیگری با تصاویر انسان و دیو در دو نگاره مورد نظر، به بررسی و تحلیل چگونگی سازوکار طرد فرهنگ دیگری در قلمرو نشانه‌ای تصویر پرداخته شده است. در نهایت، نتیجه این بررسی حاکی از آن است که: در دوگان تقابلی خود و دیگری، دیگری یا همان دیو توسط گروهی که خود را فرهنگ می‌دانسته‌اند بر خلاف حقیقت طبیعت یا نافرنگ جلوه داده می‌شده، این عملکرد به نوعی سازوکاری بوده برای طرد فرهنگ دیگری و دوری از اختلاط با آن.

**کلیدواژه‌ها:** نشانه‌شناسی فرهنگی، شاهنامه مصور، دیگری فرهنگی، دیونگاری، صفویه

## مقدمه

مسئله مشروعیت و حفظ پایگاه مردمی مهم‌ترین دغدغه هر دستگاه حاکمیتی است. از حکومت‌های سلطنتی گذشته تا دولت‌های مدرن معاصر برای تثبیت مشروعیت خود و نفوذ در اذهان عمومی برنامه‌ریزی داشته و دارند. در هر دوره‌های نهاد قدرت برای همراه کردن جامعه تحت حاکمیت خود با اهداف مورد نظرش از ابزار تبلیغات بهره می‌برد. اگرچه امروزه با طیف گسترده‌های از رسانه‌ها مواجهیم، در گذشته هم شعر، نقاشی، نقش برجسته، سکه و بسیاری دیگر رسانه‌هایی بودند که بار تبلیغات را به دوش می‌کشیدند. می‌دانیم که صفویه پایه‌های حکومتش را بر ترویج مذهب تشیع بنا کرد؛ در حالی که همسایگانش از شرق و غرب سنی‌مذهب بودند. بر همین اساس استقلال و تمامیت ارضی سرزمین تحت حاکمیتش را بر همین تمایز ایدئولوژیک بنا کرد. صفویه آگاهانه بر این اختلاف دامن می‌زد؛ تلاش صفویه برای همگن کردن جامعه فضا را برای پذیرش دیگری و ایده‌های مخالف تنگ‌تر می‌کرد و تبلیغ دیگری‌هراسی بخشی از سیاست‌های صفویه بود. فرضیه این نوشتار آن است که نمود این نگرش در تفکیک خود و دیگری را می‌توان در تصویرسازی آن عصر مشاهده کرد. تصاویر منتخب برای این نوشتار از دو شاهنامه تهماسبی و شاه اسماعیل دوم انتخاب شده است؛ و شیوه مورد نظر این پژوهش برای واکاوی معنای تصاویر، نشانه‌شناسی فرهنگی است.

یوری لوتمان پایه‌گذار شیوه نشانه‌شناسی فرهنگی است. الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی که در دل مکتب نشانه‌شناسی مسکو - تارتو متولد شد با مقالات لوتمان به طرفداران علم نشانه‌شناسی معرفی شد؛ سپس کسانی چون سونسون و پوسنر این شیوه را بسط دادند. دوگان‌های فرهنگ - طبیعت، خائوس (نظم) - کاسموس (آشوب) و خود - دیگری اساس نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی را تشکیل می‌دهند. در مقاله پیش رو، همانطور که اشاره شد، از طریق به کارگیری الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی به تحلیل چگونگی بازنمایی دیگری در دو نمونه متن تصویری، پرداخته

خواهد شد. در هر دو تصویر که از نقاشی‌های دوره صفویه، یکی متعلق به مکتب تبریز و دیگری متعلق به مکتب قزوین، انتخاب شده دوگونه کنشگر انسان و دیو دیده می‌شود. واسازی رابطه کنشگران در این تصاویر با استفاده از دوگان‌های تقابلی نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی، و بررسی چگونگی ساخت هویت در متن از طریق فرآیند دیگری‌سازی، هدف این نوشتار است. پارادایم نشانه‌شناسی فرهنگی مشابه پس‌اساختگرایی بر تأثیر بافت در ایجاد معنا معتقد است؛ بر این اساس مطالعات بینامتنی و بازسازی بافت تشکیل دهنده آثار بخشی از روند تحلیل نگاره‌ها را شامل می‌شود. بازه زمانی مورد نظر این نوشتار از ابتدای حکومت شاه اسماعیل اول تا مرگ شاه اسماعیل دوم را دربر می‌گیرد؛ ناگزیر بخشی از متن به شرح وقایع سیاسی هم‌عصر این آثار اختصاص داده شده است. این پژوهش از نوع نظری است و به شیوه توصیفی - تحلیلی و موردکاوی به تبیین مطالب می‌پردازد؛ اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

## معرفی الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی

در سال ۱۹۷۳ لوتمان و مکتب تارتو- مسکو تعریف نشانه‌شناسی فرهنگی را ارائه کردند و آن را دانش مطالعه رابطه کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ای درگیر در فرهنگ دانستند و نشان دادند که نظام‌های نشانه‌ای فقط در ارتباط با یکدیگر و در تأثیر متقابل بر یکدیگر است که عمل می‌کنند. (تورپ، ۱۳۹۰: ۲۳) نشانه‌شناسی فرهنگی نفس فرهنگ را مورد توجه قرار می‌دهد، یعنی به آن الگوهای ذهنی و مادی توجه نشان می‌دهد که برای درک فرهنگ خود و فرهنگ دیگران می‌سازیم. (لیونبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۶) لوتمان و اوسپنسکی در مقاله «در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ» در تعریف واژه فرهنگ - در نشانه‌شناسی فرهنگی - چنین بیان می‌کنند: شیوه‌های متفاوت تعیین حدود متمایز کننده فرهنگ از نافرنگ سرانجام و اساسا به یک چیز ختم می‌شود: در بستر نافرنگ، فرهنگ در حکم یک نظام نشانه‌ای پدیدار

می‌شود. به طور مشخص، چه این ویژگی‌های فرهنگ را ساخته انسان در تقابل با آن چه طبیعی است، قراردادی در تقابل با آنچه خودانگیخته و غیر قراردادی است، یا قابلیت برای انباشت تجربه انسانی در تقابل با کیفیت پیشینی (اصیل) طبیعت بدانیم، در هر حال با جنبه‌های مختلف ماهیت نشانه‌شناسی فرهنگ سروکار داریم. (لوتمان، ۱۳۹۰: ۴۲)

لوتمان در تحلیل فرهنگ به مثابه یک نظام نشانه‌ای از اصطلاحات رمزگان و پیام استفاده کرده است، اما او در پرداختن به این مسئله، فراتر از جزم اندیشی ساختارگرایانه رفته و رویکرد پیشرفته‌تر و پیچیده‌تری ارائه کرده است. (اکو، ۱۳۹۰: ۱۱ و ۹) در تعریف لوتمان از فرهنگ، روش سنتی که می‌پرسد: «من فرهنگ را چگونه می‌فهمم؟» جای خود را به امکان دیگری داده است که می‌پرسد فرهنگ چگونه خود یا فرهنگ دیگر را می‌فهمد؟ (توروپ، ۱۳۹۰: ۲۳) در این روش نظام الگوساز، مفهومی اساسی است؛ لوتمان می‌گوید: نظام‌های نشانه‌ای الگوهایی‌اند که دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم توضیح می‌دهند. از میان همه این نظام‌ها، زبان نظام الگو دهنده نخستین است و ما دنیا را از طریق الگویی درک می‌کنیم که زبان ارائه می‌کند. اسطوره، قواعد فرهنگی، دین، زبان هنر و علم نظام‌های الگو دهنده دومین‌اند. بنابراین باید این نظام‌های نشانه‌ای را نیز مطالعه کرد چون ما را و می‌دارند دنیا را به طریق معینی بفهمیم، و به ما اجازه می‌دهند درباره آن سخن بگوییم. (اکو، ۱۳۹۰: ۸) در چارچوب این شیوه، یک نظام الگوساز ثانویه از طریق زبان شاعرانه در ارتباط با زبان نوشتاری، یا زبان هنرهای تصویری در ارتباط با زبان آگاهی، یعنی زبان طبیعی که به آن قابل ترجمه است و یا به واسطه آن قابل توصیف است جایگاه خود را کسب می‌کند. براساس این منطق، زبان طبیعی در ارتباط با واقعیت، نظام الگوساز اولیه است و نظام الگوساز ثانویه در حکم زبان توصیف، به همه دیگر زبانهای فرهنگ (اسطوره، مذهب، هنرهای رفتاری و غیره) مرتبط است. (توروپ، ۱۳۹۰: ۱۹)

در نشانه‌شناسی فرهنگی از الگوهای رایج در

ساختگرایی همچون تقابل‌های دوگانه استفاده می‌شود؛ اما این شیوه هرگز ساختگرایی مطلق تلقی نشد؛ پارادایم نشانه‌شناسی فرهنگی مشابه رویکرد پس‌ساختگرا به دنبال تشابهات برای یافتن چارچوبی کلی و فراگیر نیست، بلکه می‌خواهد به تفاوت‌ها و تمایزات نیز توجه داشته باشد؛ به ویژه تفاوت‌های فرهنگی. (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۱۹) الگوی لوتمان، الگویی است کلان و قابل تجزیه به چند الگوی کوچک‌تر، از این رو یک ابر الگوست. ابر الگوی لوتمان را با تکیه بر مضامینی که در آثار متعددش آورده، به سه الگوی اصلی می‌توان تقسیم کرد:

۱. طبیعت به مثابه امری ناظر بر محیط زندگی انسان، در برابر فرهنگ که به مثابه امری ناظر بر جنبه‌های فرا طبیعی زندگی انسان است.
۲. طبیعت به مثابه خائوس (بی‌نظمی / آشوب)، در برابر فرهنگ به مثابه کوسموس (نظام‌مندی).
۳. طبیعت به مثابه امری ناظر بر بربریت، در برابر فرهنگ به مثابه وضعیت خود. این الگو، در مقام تعمیم ناظر بر الگوی تقابلی «دیگر» و «خود» است. (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۱۸۵-۱۸۲)

از دیگر اصطلاحاتی که لوتمان مطرح می‌کند سپهر نشانه‌ای است: سپهر نشانه‌ای، آن فضای نشانه‌شناختی است که فرآیند نشانگی، شامل کنش و تفسیر نشانه‌ها، را تعیین می‌کند. این فضا محل قرار گرفتن فرهنگ و زبان است؛ به اعتقاد لوتمان، بیرون از سپهر نشانه‌ای نه ارتباط وجود دارد و نه زبان. لوتمان از استعاره‌های فضایی مانند مرکز و حاشیه، بیرون و درون نیز استفاده می‌کند؛ در نظریه او مرکز جایی است که متون فرهنگی تولید می‌شوند در حالی که در حاشیه، آشوب و بی‌نظمی، فرهنگ را تهدید می‌کند. (لیونبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۷) طبق الگوی مکتب تارتو - که اغلب آن را الگوی «متداول» می‌نامند - بدیهی تلقی می‌شود که در موارد متعارف اعضای هر فرهنگ خود را داخلی (خودی) و اعضای

بدون آشنایی با بافت پدیدآور اثر امکان رمزگشایی و خوانش تصاویر وجود ندارد.

خاندان شیخ صفی از خاندان‌های متنفذ صوفی بودند که در ایران و عثمانی نفوذ داشتند. پیروان بی‌شمار آن‌ها، بیشتر از میان ترکمانانی بودند که در آسیای صغیر متمرکز سکونت داشتند. با این حال در نواحی مختلف ایران نیز هواداران بی‌شماری داشتند. باید توجه داشت که جنبش این خاندان از جهتی میراث‌دار جنبش شیخان سربرداری و مرعشی در قرن هشتم بود؛ و مرامی که در عین تصوف، گرایش شیعی داشت و به سیاست گروید. این حرکت شیخی - شیعی را شیخ صفی درست در همان قرن هشتم پایه‌گذاری کرد. پیشرفت آن در سال‌های نخست مدیون مقبولیت تصوف در جامعه آن روزگار بود. (جعفریان، ج ۱، ۱۳۷۹: ۱۹) انقلاب ۹۰۶ق / ۱۵۰۱م صفویان حاصل دو سده تبلیغ دقیق و تمام عیار دعوت صفوی بود. غالباً تصور می‌کنند که پیشوای صفویان، اسماعیل، عامل ختم پیروزمندانۀ انقلاب بوده است، اما وقتی درمی‌یابیم که اسماعیل به سال ۸۹۹ ق / ۱۴۹۴م، اسماعیل تازه هفت ساله بود که به عنوان رهبر این جنبش برگزیده شد، روشن می‌شود که ممکن نیست چنین بوده باشد؛ و عامل حفظ انگیزۀ جنبش انقلابی صفویان پسر بچه‌ای هفت ساله نبوده است. آن که در میانه سال‌های ۱۴۹۴ و ۱۴۹۹ عهده‌دار حفاظت از جان اسماعیل بود، گروه کوچکی بود مشتمل بر هفت مرد، معروف به «اهل اختصاص» به معنای کسانی است که برای مأموریت ویژه‌ای دستچین شده‌اند، و در این مورد، مأموریت ویژه آن‌ها، جدای از حفظ جان پیشوای جوانشان، بالا نگاه داشتن آمادگی سازمان انقلابی صفویان در شام، آناتولی شرقی و جاهای دیگر، و طراحی مراحل نهایی انقلاب بود. نبوغ سیاسی کسانی که جنبش انقلابی صفویان را به پایان پیروزمندانۀ‌اش رساندند، در این است که آنان بر اساس طرحی مذهبی - سیاسی پیش رفتند. (سیوری، ۱۳۸۰: ۱۶۵-۱۶۴) دستگاه تبلیغی صفویان، به هنگام جلوس شاه اسماعیل یکم به سال ۹۰۶ه قدرتش را بر سه بنیاد بنا کرد: نخست، حق الهی شاهان ایرانی بر

دیگر فرهنگ‌ها را بیرونی (غیر خودی) در نظر می‌گیرند. در سمت خودی، زندگی منظم و معنادار است؛ بیرون از آن، آشوب و بی‌نظمی است که درک آن ناممکن است. همچنین معمولاً خودی بسیار ارزشمند تلقی می‌شود. (سونسون، ۱۳۹۰: ۷۶)

تحت این شرایط، متن (که در اولین برخورد هر آنچه درون فرهنگ و قابل فهم متن تلقی می‌شود) نمی‌تواند بیرون از فرهنگ وجود داشته باشد؛ اما دست کم امکان بالقوه نامتن که از بیرون می‌آید و به متن تبدیل می‌شود منظور شده است. هر چند معمول آن است که نامتن‌ها با ساز و کار خاص طرد که درون هر فرهنگی وجود دارد بیرون رانده یا طرد شوند. (سونسون، ۱۳۹۰: ۷۷) اگرچه در این رویکرد سازوکار جذب و ترجمه و از آن خودسازی متن بیرونی (نامتن) و امکان استحاله در قلمرو نظم و خودی در نظر گرفته شده است. اما نکته مورد نظر این مقاله مفهوم طرد و سازوکار بیرون راندن نامتن است. سنت گفتمان مسلط در برابر تعامل با دیگری مقاومت می‌کند، نگرانی از اختلاط به دنبال خودش برنامه‌ریزی می‌آورد. اگر همه نظام‌های نشان‌های در یک فرهنگ را رسانه در نظر بگیریم از طریق بررسی رسانه‌ها می‌توان سازوکار طرد و برنامه‌ریزی مرکز برای بیرون نگه داشتن دیگری و نامتن را تحلیل کرد. یکی از سازوکارهای طرد، طبیعت جلوه دادن دیگری است بدین معنا که با نادیده گرفتن فرهنگ دیگری ایشان را طبیعت تلقی کنند. قطعاً هنر و به ویژه نقاشی یک رسانه است که از نظام نشانه‌ای برخوردار است؛ نشانه‌هایی که دلالت‌های معنایی دارند و برای مفسر افشا کننده‌انگاره‌های فرهنگی جامعه پدیدآور اثر هستند.

### شکل‌گیری صفویه و اختلافات مذهبی میان ایران و همسایگان

در ابتدا بایستی با وقایع تاریخی، سیاسی، و اجتماعی عصر صفوی - در حقیقت آن سپهر نشانه‌ای که تصاویر را ایجاد کرده است - آشنا شد. بی شک

حدّی، اگر نه از اساس»، به این خاطر دین دولتی نمودند «که قلمروشان را از امپراطوری عثمانی متمایز سازند و شور اتحاد در میان رعایا پدید آرند.» (سیوری، ۱۳۸۰: ۱۴۸)

پس از تأسیس حکومت صفوی شاه اسماعیل با مشکلاتی روبرو شد که بیشتر جنبش‌های انقلابی با آن مواجه می‌شوند؛ کسانی که «مسلك پویایشان» و «عصبيتشان»، لازمه فیروزی انقلاب است، اما پس از انقلاب برای رهبران، که قصد بنیان‌نهادهای سیاسی بر بنیادی پایدارتر دارند، بار خاطر می‌شوند. راه حل اسماعیل برای این معضل آن بود که با منحرف کردن شور جنگی این نوآمدگان به جانب دشمن خارجی، یعنی عثمانیان و در مواردی ازبکان، مانع از آن شود که این شور به مشکلات داخلی دامن زند. لشکرکشی‌هایی که اسماعیل به داخل آناتولی کرد، همانندی تام و تمامی به غزوه‌هایی داشت که خود عثمانیان در روزگاران پیشین بر ضد بیزانسیان به راه می‌انداختند. (سیوری، ۱۳۸۰: ۱۴۴) البته دول همسایه هم بی‌کار ننشستند، با تشکیل دولت صفوی در ایران، مرزها از سوی دولت عثمانی کنترل شد و یکی از مسائل سیاسی روز این دولت، مهاجرت شیعیان و پیروان صفویان از عثمانی به ایران بود. عثمانی‌ها بسیاری از شیعیان آسیای صغیر را به غرب مملکت عثمانی، به‌ویژه جنوب یونان منتقل کردند. (جعفریان، ۱۳۷۹، ج ۱: ۳۶)

همسایه شرقی صفویه ازبکان نیز بر کیش حنفی بودند و در اعتقادات خود متعصب. غلامرضا امیرخوانی، بر مبنای آگاهی‌های تاریخی، به ویژه مکتوبات و نامه‌های برجای مانده، الگویی با دو دوره متفاوت برای روابط ایران و ماوراءالنهر در قرن ۱۰ و ۱۱ هجری ترسیم می‌کند: ابتدا نزدیک به ۱۲۰ سال مناسبات طوفانی بین ایران و ازبکان در مرزهای شرقی ایران که در اوایل قرن دهم هجری، با گردباد سهمگین مذهبی برخاست. وجه شاخص دوره نخست نگرش غیر قابل انعطاف عقیدتی است که در مکاتبات میان شاهان، به روشنی پیداست. همچنین تأثیر انکارناپذیر عواملی نظیر حضور پرنرنگ متفکران جزم‌اندیش و در حاشیه

تملك خورنه/فرّ یا شکوه شاهانه، که خاستگاهی کهن و باستانی داشت؛ دوم ادعای نیابت امام غایب. این ادعا، هر چند مؤیدش «اسنادی» چه بسا جعلی بود، اعتبار عام یافت و به اکراه از سوی علما پذیرفته شد، به سبب آن که پیوند نزدیک‌تر نهاد مذهب با نهاد سیاست به مفهوم افزایش قدرت سیاسی خود ایشان بود؛ و سوم، نقش شاه در مقام «مرشد کامل» فرقه‌ی صفویه و صفویان رزمجویی که ایشان را به قدرت رسانیده بودند. (همان: ۱۴۲) پس از به قدرت رسیدن چالش بعدی پیش روی صفویه «مشروعیت» بود. مشکل بتوان هیأت حاکم‌های در نظر آورد که بیش از صفویان خاطر با مسئله مشروعیت مشغول داشته باشد. چرا چنین بود؟ پاسخ این است که دولت صفوی خصیصه‌ای داشت که آن را از تمامی دیگر دول مسلمان آن عهد متمایز می‌ساخت (مگر استثناهایی خردی از قبیل دول کوچک شیعی فلات دکن)، به این معنا که دولتی شیعی بود. با جلوس صفویان، تشیع اثنی‌عشری نخستین بار از ظهور اسلام به بعد به قدرت تمام عیار سیاسی دست یافته بود. از اینرو نه تنها مسئله مشروعیت برای شاهان صفوی با آنچه پیش‌تر برای سلسله‌های حاکم در ایران مطرح بود تفاوت می‌کرد، که برای ایشان به غایت ارزش داشت که بتوانند مشروعیت ادعایشان نسبت به قدرت را مسلم سازند. (همان: ۱۶۱)

شاه اسماعیل با تکیه بر بیش از دویست سال نفوذ خاندانی و داشتن هواداران بی‌شمار در عثمانی و ایران، که سال‌ها بود فرهنگ شیعی را پذیرفته بودند، کار را آغاز کرد و پیروز شد. او با اتکای به این نیرو، ایران را از دو سوی در برابر فشار مخالفان عثمانی و ازبک حفظ کرد. پیدایش دولت صفوی با قدرت آنچنانی و ایستادگی در برابر دولت عثمانی که پشتوانه‌ای مادی و معنوی مذهب دیگر بود، سبب بر افروخته شدن منازعات شد. (جعفریان، ۱۳۷۹، ج ۱: ۲۰) اگر صفویه از این ابزار خاص، تشیع اثنی‌عشری، بهره نبرده بودند، مشکل بتوان تصور کرد که چگونه ایران از جذب در امپراطوری عثمانی پرهیز می‌توانست کرد. پروفسور لمتون یادآور شده است که صفویان تشیع را «تا

ماندن عالمان معتدل و میانه‌رو و همچنین تحریکات دول خارجی در کنار انگیزه‌های اقتصادی، تندروی‌های صورت گرفته از جانب دو طرف را شدت می‌بخشید. تندروی‌هایی که در عبارات توهین‌آمیز مندرج در مکاتبات دیده می‌شود، راه را بر هرگونه مصالحه و حتی مباحثه دشوار و بلکه محال ساخت. (امیرخانی، ۱۳۹۰: ۵۹) بازه زمانی مورد نظر ما در این دوره نخست قرار گرفته است - از حکومت شاه اسماعیل اول تا اسماعیل دوم - دوره‌های که روابط ایران با همسایگان سنی مذهبش تیره و تار بود. رسمیت یافتن مذهب شیعه و آگاهی و احساس تعلق و وفاداری ایرانیان دوره صفویه به این مذهب در جایگاه منبع هویت بخش ملی، آنان را در مجموعه‌ای واحد و دارای تشابهی به عنوان پیروان مذهب شیعه قرار داد که بر اساس آن به همدیگر احساس تعلق خاطر نموده و خود را یک گروه مذهبی تلقی کرده‌اند. در مقابل و همزمان، به پیروان دیگر ادیان و مذاهب تفاوت و تمایزی نسبت به گروه خود احساس کرده‌اند. (گودرزی، ۱۳۸۷: ۶۲)

در چنین فضای فرهنگی قطبی‌شده‌ای، آمیختگی فرهنگی و تعامل جایی ندارد؛ مرز میان خودی و بیگانه از نظر گفتمان مسلط به صراحت روشن است. در حقیقت هرچه جامعه به سمت همگن شدن پیش برود و تحملش در برابر تفاوت‌ها کم بشود تقابل خود و دیگری شدت پیدا می‌کند. اصولاً در فرهنگ سنتی دیگری معیاری برای فهم خود بوده است؛ هویت خود در نسبت با هویت دیگری تعریف می‌شده است، و دیگری‌سازی و برجسته کردن تمایزات خود و دیگری بخشی از فرآیند ساخت هویت ملی بوده است. روشن است که در مورد صفویه، که سویه ایدئولوژیک فرهنگ به عنوان یک منبع هویت‌بخش عمل می‌کرده، این تمایز مذهبی میان خود و دیگری بوده است که برجسته می‌شده.

### شاهنامه شاه تهماسب، مصور شده در مکتب تبریز صفوی

شاه اسماعیل پس از شکست در جنگ چالدران، در

سال ۹۱۷ هجری، بار دیگر مظاهر سنتی سلطنت را رواج داد تا مشروعیت حکومت خود را مستحکم سازد. برای مثال کارگاه کتابخانه‌ای در تبریز تأسیس کرد و به پردازش و تدوین کتاب‌های خطی مصور همت گماشت. به دلیل فتوح آق قویونلو در شرق و تیموریان در غرب، شاه اسماعیل وارث دو مکتب برجسته خوشنویسی و کتاب خطی مصور شد. در تبریز، مکتب غربی ترکمن به سرپرستی سلطان یعقوب آق قویونلو، پیشرفت کرده و نیز در شرق «مکتب هرات» زیر نفوذ سلطان حسین به اوج رشد و شکوفایی خود رسیده بود. خطاطان و نقاشان این دو مرکز در هرات تحت سرپرستی استاد بهزاد، و در تبریز زیر نظر سلطان محمد بودند، سرانجام این دو گروه با همکاری و کمک هم در بین کتب خطی مصور ایران مجلل‌ترین و عالی‌ترین آن‌ها، یعنی شاهنامه شاه تهماسب را تدوین و پردازش کردند. (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۵۹) در اصل طرح این شاهنامه توسط شاه اسماعیل عملی شد که قصد داشت گزارشی از قدرت حکومت تازه تأسیس صفوی را فراهم آورد و ادامه مشکلات و گرفتاری آن به عهده شاه تهماسب جوان افتاد از این رو، در پایان تدوین کتاب خطی، ترنج اختصاصی بدان افزودند که روی آن نوشته شده است: «ابوالمظفر شاه تهماسب (همان، ۱۶۴) در رساله‌ای که موزه متروپولیتن درباره نگاره‌های شاهنامه تهماسبی منتشر کرده است تصویر در بند کردن دیوان به وسیله طهمورث برای پشت جلد انتخاب شده است نویسنده در ابتدای توضیح مبسوطی که در خصوص این اثر داده، گفته است: این نقاشی که از نخستین نگاره‌های این شاهنامه است، کار استاد بزرگ مکتب تبریز سلطان محمد است؛ او طراحی این نگاره را به شدت تحت تأثیر مکتب ترکمانان تبریز (قرن ۹ق/۱۵م) دانسته؛ و سبک این نگاره را بیشتر مطابق با ذائقه شاه اسماعیل توصیف میکند تا شاهزاده خردسال تازه از هرات بازگشته؛ نویسنده به خصوص شیوه طراحی «دیوان» را ادامه دهنده سنت نقاشی دیو در مکتب تبریز ترکمانان دانسته است. (Welch, 1971:341-344) احتمالاً مقصودش شیوه محمد سیاه‌قلم در طراحی موجودات



طهمورث دیوان را در بند کرد، منسوب به سلطان محمد،  
از شاهنامه شاه تهماسب، تبریز، در حدود سال ۹۳۲ ق

در اینجا به دنبال پی‌گیری روند تکنیکی این گونه طراحی‌ها نیستیم و مقصود واکاوی معنایی این نگاره‌هاست. به هر شکل در این مسیر ناگزیر بایست از دریچه تحلیل ترکیب‌بندی و چینش عناصر تصویر وارد شویم. نگارگری هنری است که با صرف وقت و هزینه بالا حاصل می‌شود به همین سبب هنرمند

خیالی عجیب و دیوان و هیولاهاست. سیاه‌قلم از نقاشان برجسته دربار یعقوب بیک از حاکمان ترکمان بود، و به واسطه طراحی‌های منحصر بفرد و گروتسک‌وارش شهرت دارد. (رابینسون، ۱۳۷۶: ۳۲-۳۳) پس از سلطان محمد نیز در آثاری از علی‌اصغر و آقارضا شاهد ترسیم دیو به این شیوه هستیم. البته، ما

شاخص انحراف به سمت طبیعت / دیگری میزان تمایز با این خودی است.

در مورد مصورسازی کتاب با این پیش فرض رو به روییم که تصویر الگوی پیشین خود را از نظام نشانه‌ای دیگر که همان متن نوشتاری کتاب است به عاریت گرفته است. در نمونه مورد بررسی می‌بینیم که تصویر در ارتباط با روایت منظوم مجاورش در شاهنامه است و الگوی چینش خود را از نظام نشانه‌ای شعر به عاریت گرفته است؛ اما همان‌طور که خواهیم دید این موضوع قطعی نیست چون در ذات هنر همیشه خلاقیت وجود دارد؛ تصویر به عنوان یک نظام نشانه‌ای مستقل، معانی ضمنی‌ای را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند، فراتر از نظام نشانه‌ای شعر. نکته مهم دیگر در خواندن متونی که وجه غالب آن‌ها ارجاع برون متنی است، هم‌سنجی متن با پیش متن آن است و تنها در ناحیه انحراف متن از پیش متن خود، موضوع مطالعه است؛ البته از آنجا که روابط بینامتنی همیشه موجود است و متن از هیچ آفریده نمی‌شود، و از آنجا که تکرار محض و فقدان هر نوع نوآوری نیز از آثار هنری به دور است، در این حالت الگوپذیری مطلق نیست و تنها می‌توان از میزان تأثیرپذیری از پیش متن صحبت کرد. (پاکتچی، ۱۳۸۹: ۱۰۳ و ۱۰۵) در ادامه از تطبیق این نگاره با روایت شاهنامه متوجه می‌شویم که تصویرگر به پیش متن وفادار بوده؛ اما دانستن این موضوع که در روایت شاهنامه گروه دیوان، جماعتی بودند که خواندن و نوشتن چندین زبان - ویژگی که مشخصاً فرهنگی است - را به طهمورث آموزش می‌دهند این پرسش را به ذهن متبادر می‌کند که چرا شاعر این گروه که ظاهراً وحشی، دور از تمدن و فرهنگ هم نبوده‌اند را دیو می‌خواند؛ و نقاش هم ایشان را در موضعی فرودست، به دور از فرهنگ و نزدیک به طبیعت تصویر کرده است.

### دیو در شاهنامه

داستان دیوان در شاهنامه از دشمنی اهریمن با سیامک پسر کیومرث آغاز می‌شود و شرح فردوسی از لشکرکشی دیوبچه بر سیامک، سرانجام سیامک به

نگارگر همواره نیازمند حامی قدرتمند بوده است؛ به عبارت دیگر نقاشی ایرانی، هنری درباری بوده. در اصطلاح نشانه‌شناسی فرهنگی، متن فرهنگی است که در مرکز تولید می‌شده نه در حاشیه، و تحت تأثیر گرایشات فکری نهاد حاکمیت در مرکز شکل می‌گرفته است. البته هیچ‌گاه نباید منکر نقش هنرمند و خلاقیت او شد. شاهد این مدعا امکان تمیز سبک و شیوه خاص هنرمندان نگارگر از یکدیگر، علیرغم امضاء نکردن نگاره‌ها توسط خالقانشان است. اما، در این مقاله به دنبال یافتن ردپای گرایشات فکری و سیاسی حامیان در آثار هستیم تا نحوه تفکر و تجربیات هنری هنرمندان.

در ابتدا تصویر را چنین می‌توان توصیف کرد، کنش‌گران تصویر به دو گروه تقسیم می‌شوند؛ یکی مردانی سوار بر اسب با ظاهر آراسته و لباس‌های فاخر. کلاه قزلباش صفوی بر سر چندتن از مردان قابل شناسایی است. گروه دوم را دسته دیوان شکست خورده و در بند شده تشکیل می‌دهند. قسمت‌های بالا و سمت راست به گروه اول اختصاص داده شده است؛ و قسمت‌های پایین و سمت چپ به گروه دوم یا همان دیوان اختصاص داده شده است. به وضوح گروه انسان‌ها در موقعیت برتر و غالب تصویر شده‌اند خصوصاً طهمورث که در وضعیت کوبیدن گرز بر سر یک دیو، در مرکز و نقطه تأکید تصویر ظاهر شده است.

نظام نشانه‌ای که در این تصویر برای تأکید بر تمایز بین دو گروه انتخاب شده است؛ نظام نشانه‌ای پوشاک است. دیوان که با ظاهری نیمه حیوان - نیمه انسان<sup>۳</sup> تصویر شده‌اند برهنه هستند. در مقابل گروه انسان‌ها با پوشش فاخر دربار عصر صفوی ظاهر شده‌اند و به‌گونه‌ای برای مخاطب نشاندار شده‌اند؛ با چنین ویژگی ممیزهای این گروه از حالت خنثی و بین‌شان خارج شده و برای بیننده قابل تشخیص و انطباق با درباریان صفوی می‌باشد، پس به عنوان خودی در برابر دیگری در نظر گرفته می‌شوند. براساس برابر انگاری دوگان خود و دیگری با فرهنگ و طبیعت، زمینه اصلی در متن تصویری فرهنگ / خودی است و



چه سغدی چه چینی و چه پهلوی  
ز هر گونه‌ای کان همی بشنوی

همانطور که از داستان تهمورث مشخص است، میان دیوان و آدمیان تفاوت زیادی وجود نداشت. هر دو از آیین جنگ به یک منوال آگاهی داشتند و هر دو دسته به یک نسبت خواهان سلطنت و پادشاهی جهان بودند. هر قدر شاهنامه و دیگر منظومه‌ای حماسی بیشتر مطالعه کنیم، صفات انسانی دیوان را بیشتر می‌یابیم و حتی در بعضی مواقع به این نتیجه می‌رسیم که تمدن، هنر و دانش ایشان از آدمیان بیشتر است چنان که، خط را به تهمورث آموختند و جمشید دیوی را وادار کرد تا برایش گرمابه و کاخ‌های بلند بسازد. (برزگر خالقانی: ۱۳۷۹، ۸۵) گشتاسب هم وقتی که دین بهی یعنی، دین زرتشت را پذیرفت، فرستادگانی به کشورهای دیگر گسیل کرد و از مردم خواست که از بت چین دست بردارند و به کشور او که زرتشت در آن دیو را بسته است، روی آورند. پس در اینجا، هم دین و هم آئین دیو در مقابل دین بهی قرار می‌گیرد. (همان: ۸۶)

همانطور که ذکر شد به گفته لوتمان: زبان نظام الگو دهنده نخستین است و ما دنیا را از طریق الگویی درک می‌کنیم که زبان ارائه می‌کند. اسطوره، قواعد فرهنگی، دین، زبان هنر و علم نظام‌های الگو دهنده دومین‌اند. برای ریشه‌یابی واژه دیو در ادب پارسی به عقب‌تر باز می‌گردیم به متونی که در مقایسه با شاهنامه نظام الگو ساز اولیه هستند و مفهوم دیو در شاهنامه از آن متون به عاریت گرفته شده است.

واژه دیو در ادب فارسی معنا و کارکردهای متفاوتی دارد اما یکی از این کارکردها که از اوستا تا منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه همواره کاربرد داشته، تعبیر دیو به مهاجمین، دشمنان و ملت کشورهای همسایه است. در حقیقت دیوان کسانی هستند که از سوی شمال و بیرون از مرزهای ایران، به سرزمین ایران و آدمیان می‌تازند. (ریاحی زمین و جبار ناصر، ۱۳۹۱: ۱۰۰) و (اکبری مفاخر، ۱۳۸۶: ۲۸) در ایران و در آئین مزدیسنا، ایران، زردشت به نبرد با دیوان بر

دست این دیو کشته می‌شود و پسرش هوشنگ، به اتفاق کیومرث به نبرد آن دیو بدکنش می‌رود. در این نبرد، آن‌ها از پری و انواع حیوانات درنده استفاده می‌کنند و دیو سیاه را شکست می‌دهند.<sup>۴</sup>  
پسر هوشنگ، تهمورث دیو بند، لقب دارد.

پسر بُد مر او را یکی هوشمند  
گرانمایه تهمورث دیوبند  
بیامد به تخت پدر برنشست  
به شاهی کمر بر میان بر بیست

او پس از به تخت نشستن به جنگ با دیوان  
برمی‌خیزد.

چو دیوان بدیدند کردار او  
کشیدند گردن ز گفتار او  
شدند انجمن دیو بسیار مر  
که پردخته مانند ازو تاج و فر  
چو تهمورث آگه شد از کارشان  
بر آشفست و بشکست بازارشان  
همه نره دیوان و افسونگران  
برفتند جادو سپاهی گران  
دمنده سیه دیوشان پیش رو  
همی باآسمان برکشیدند غو  
جهاندار تهمورث بافرین  
بیامد کمر بسته جنگ و کین  
کشیدشان خسته و بسته خوار  
به جان خواستند آن زمان زینهار  
که ما را مکش تا یکی نوهنر  
بیاموزی از ما کت آید به بر  
کی نامور دادشان زینهار  
بدان تا نهانی کنند آشکار

دیوان از تهمورث امان خواستند در قبال آموزش  
هنری نو که همانا نوشتن به چندین زبان بود.

نشستن به خسرو بیاموختند  
دلش را به دانش برافروختند  
نشستن یکی نه که نزدیک سی  
چه رومی چه تازی و چه پارسی



سد بستن اسکندر بر یاجوج و ماجوج، منسوب به علی اصغر، قزوین، از شاهنامه شاه اسماعیل دوم، حدود سال‌های ۸۳-۹۸۲ هجری-قمری

می‌خیزد که خدایان آئین باستانی‌تر است و صفت ویدیو (- درهم شکننده دیو) اصطلاح و لقب مهمی در کنار لقب اهوراکیش صفت برجستگی چون اهورامزدا، آناهیتا و زردشت می‌شود. در گاهان، کهن‌ترین بخش *اوستا*، دیوان خدایان دشمن هستند؛ موجودات مینوی ولی عمال دنیای بدی که زردشت الوهیت آن‌ها را انکار کرده است و به عبارت دیگر، دیوان ایزدان جامعه شرق هستند که با جامعه معتقد به گاهان اختلاف دارند و کم‌کم دیوان به صورت خدایان دروغین درمی‌آیند. تصویر دیو دگرگون می‌شود. مهر دارنده دشته‌ای فراخ با گرز آهنین و تیغ برای نابودی دیوها می‌شتابد. دیوان از برابر سروش می‌گریزند. نوشیدن مایع مقدس هوم، هزاران دیو را نابود می‌کند. ازین پس کم‌کم دیگر دیوان ایزدان جامعه دشمن نیستند بلکه خود انبوهی از اهریمنان‌اند. در *وندیداد* / *ویدیوداد*، دیویسان نشانگر دشمنانی هستند که گشتاسب حامی زردشت بر علیه آنها به نبرد برمی‌خیزد و دیویسان جنبه نو و جدید دارد و از دیویسانی سخن به میان می‌آید که در کنار مزدپرستان یا مزدیسان زندگی می‌کنند و باید مردان و زنان مزدیسان را برانگیخت که زمین و دارایی‌های دیویسان را به دست آورند. (آموزگار، ۱۳۷۱: ۱۷-۱۸)

شاید دیویسان اصطلاحی است که از مادها به هخامنشی رسیده است و در این دوره این لقب به کسانی اطلاق می‌شده که با مزدپرستان اختلاف آئینی داشتند، چون به آئین دیگری که با مغان مغایرت داشته است معتقد بودند و خدایانی چون ایندرا و سرو و نظایر آن را پرستش می‌کردند. (همان: ۲۰) به نظر می‌رسد که دیو با آن پیشینه معنایی که در فرهنگ ایرانی داشته است می‌توانسته استعاره مناسبی از مفهوم دیگری باشد. در اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی تصویر کردن، آنچه را مقدس می‌پنداشته، با صورتی نیکو، و آنچه را نامقدس می‌پنداشته، با زشت‌ترین صورت‌ها، سابقه‌ای دیرین دارد.<sup>۵</sup> اما در زمانی که این نگاره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند مردم از باورهای اساطیری در شکل‌گه‌نشان فاصله گرفته بودند؛ و مرکز فرهنگی، همسو با اهداف

قدرت مسلط از طریق باز آفرینی استعاره دیو در معنای دیگری فرهنگی و از آن خودسازی این مفهوم، در خدمت منافع ایدئولوژیکی حکومت، ساز و کاری برای جلوگیری از آمیختگی فرهنگی ایجاد می‌کرده است. آنچه که در نگاره مربوط به شاهنامه شاه اسماعیل دیده می‌شود می‌تواند تأییدی بر این مدعا باشد.

### شاهنامه شاه اسماعیل دوم، مصور شده در مکتب قزوین

بعد از مرگ شاه تهماسب، پسر دومش (اسماعیل میرزا) که به دستور پدرش در قلعه قهقهه زندانی بود، با حمایت اکثر امیران قزلباش به پادشاهی رسید. وی یک سال و نیم سلطنت کرد اما در همین مدت کوتاه، به جنایات دهشت‌انگیزی دست زد. او اغلب رجال مملکتی را که پس از مرگ پدرش از سلطنت حیدرمیرزا (برادر کهنترش) حمایت کرده بودند، از میان برداشت. (اشراقی، ۱۳۸۷: ۱۱۹) با این همه شاه اسماعیل دوم حامی هنر بود و اگر عمرش کوتاه نبود، یکی از بزرگترین حامیان هنر محسوب می‌گشت. کارگاه سلطنتی که یک بار در سال ۹۴۶ق/۱۵۴۰م توسط شاه تهماسب و بار دیگر احتمالاً هنگام بازگشت ابراهیم میرزا از مشهد در سال ۹۷۶ق/۱۵۶۸م منحل شده بود، در زمان به تخت نشستن شاه اسماعیل دوم در سال ۹۸۴ق/۱۵۷۶م، به ندرت از قدرت کامل برخوردار بود. بدون شک یکی از مسائلی که شاه جدید به آن اهمیت بسیار می‌داد، باز گرداندن شکوه سابق آن کارگاه بوده است.

نسخه خطی‌ای که می‌بایست در این کارگاه جدید تولید شود، شاهنامه سال ۹۸۴ق/ ۷- ۱۵۷۶م بود که هم‌اکنون صفحاتش پراکنده شده است. خطاطانش از استادان درجه یک بودند که نام ایشان متأسفانه مشخص نیست، اما ما نام نقاشان آن‌ها را در دست داریم: سیاوش، صادقی بیگ، زین‌العابدین، نقدی بیگ، مراد دیلمی، علی‌اصغر، مهرباب، برجی و احتمالاً عبدالله شیرازی. (ولش، ۱۳۸۹، ۱۹-۱۹۷) یکی از آخرین نگاره‌های این شاهنامه تصویر داستان سد

بستن اسکندر بر یاجوج و ماجوج، منسوب به علی اصغر<sup>۱</sup> است.

### داستان سد بستن اسکندر بر یاجوج و ماجوج در شاهنامه

این داستان در شاهنامه فردوسی بخشی از داستان هفت‌خوان اسکندر و سفرش برای یافتن جاودانگی است. فردوسی داستان را این گونه آغاز می‌کند. سوی باختر شد چو خاور بدید ز گیتی همی رای رفتن گزید در مسیرش به شهری می‌رسد. بزرگان آن شهر به استقبالش می‌آیند، او را پذیرا می‌شوند و از دشمنانشان نزد او شکایت می‌کنند.

زبان برگشادند بر شهریار  
بنالیدن از گردش روزگار  
که ما را یکی کار پیش است سخت  
بگوئیم با شاه پیروزبخت  
بدین کوه سر تا به ابر اندرون  
دل ما پر از رنج و در دست خون  
ز چیزی که ما را بدو تاب نیست  
ز یاجوج و ماجوج مان خواب نیست

سپس شاعر شروع به توصیف یاجوج و ماجوج می‌کند؛ بخشی از ابیات در زیر آورده شده.

همه روی‌هاشان چو روی هیون  
زبان‌ها سیه دیده‌ها پر ز خون  
سیه روی و دندان‌ها چون گراز  
که یارد شدن نزد ایشان فراز  
همه تن پراز موی و موی همچو نیل  
بر و سینه و گوش‌هاشان چو پیل  
اگر پادشاه چاره‌ای سازدی  
کزین غم دل ما پردازدی

اسکندر درخواست ایشان را اجابت می‌کند و دستور ساختن سد را در برابر یاجوج و ماجوج می‌دهد.

ز دیوارگر هم ز آهنگران  
هر آن کس که استاد بود اندران  
ز گیتی به پیش سکندر شدند  
بدان کار بایسته یاور شدند  
ز هر کشوری دانشی شد گروه  
دو دیوار کرد از دو پهلوی کوه

در نهایت سد اسکندری ساخته می‌شود و راه یاجوج و ماجوج بسته می‌شود.

ز یاجوج و ماجوج گیتی برست  
زمین گشت جای خرام و نشست  
برش پانصد بود بالای اوی  
چو سید بدیدی نیز پهنای او  
از آن نامور سد اسکندری  
جهانی برست از بد داوری  
برو مهتران خواندند آفرین  
که بی تو مبادا زمان و زمین

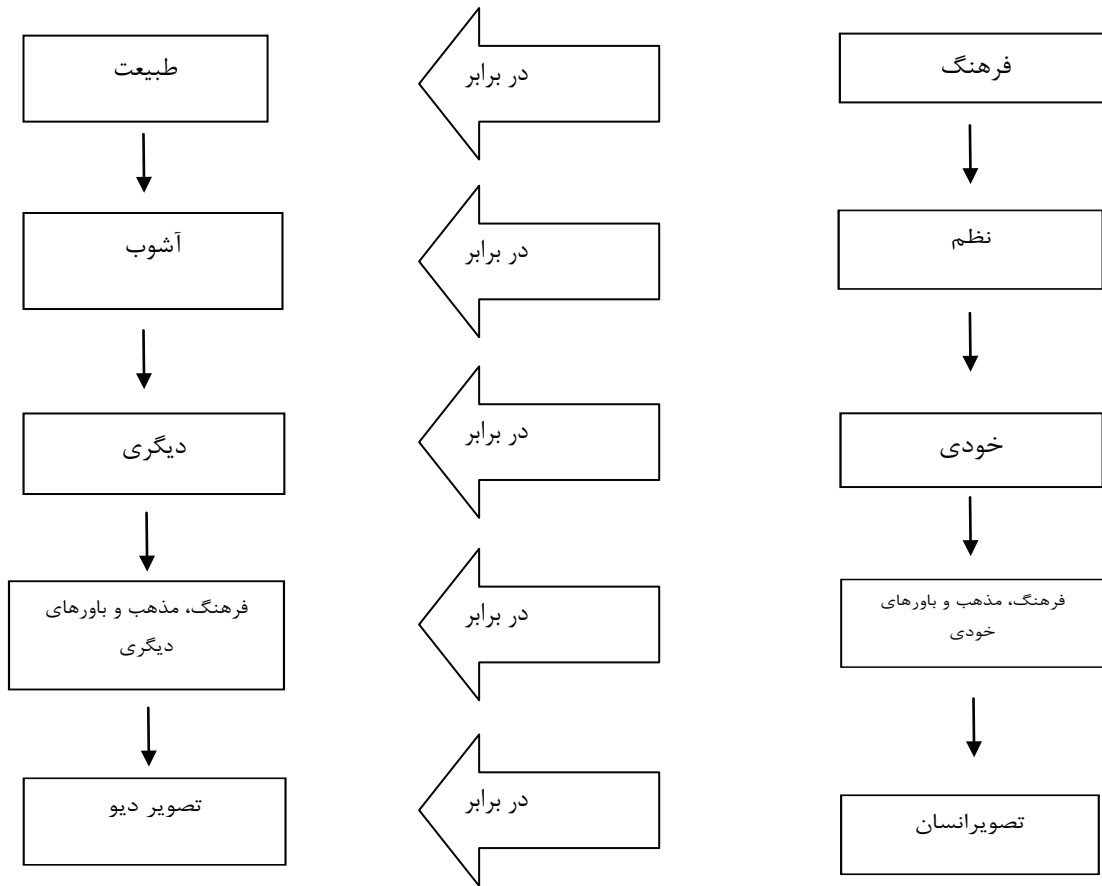
در این تصویر نیز مشابه تصویر شاهنامه تهماسبی کنشگران خودی با ظاهر انسان و در موقعیت غالب تصویر شده، و دیوان در موقعیت مغلوب، اما با یک تفاوت، در روایتی که تصویر از آن الگو گرفته؛ نامی از دیو برده نشده است. اگر چه نگارگری در اساس به متن وابسته است، می‌بینیم که تصویر دوم استقلال نقاشانه بیشتری نسبت به تصویر اول دارد و از روایت فاصله گرفته است. همان طور که در ابیات ذکر شده از متن شاهنامه فردوسی، خواندیم شاعر بخش عمده‌ای از داستان را به توصیف یاجوج و ماجوج اختصاص داده که نقاش به طرز عجیبی از تصویر کردن آن قوم صرف نظر کرده است<sup>۲</sup> در مقابل قوم همسایه را که از اسکندر یاری خواسته را به تصویر کشیده آن هم با ظاهر دیو، در حالی که شاعر اشاره‌ای به ظاهر آن قوم نداشته است. نکته دیگر آن که برخلاف تصویر قبل در این نگاره دو گروه با هم مشغول جنگ نیستند به علاوه در حین همکاری برای ساختن سد به تصویر کشیده شده‌اند. اگر به زمینه تاریخی روابط ایران با همسایگان رجوع کنیم می‌بینیم

### نتیجه‌گیری

دیدیم که صفویه پایه‌های حکومتش را بر ترویج مذهب تشیع بنا کرد؛ این در حالی بود که همسایگان از شرق و غرب سنی مذهب بودند. این تمایز ایدئولوژیک نقش مهم و کلیدی در سیاست داخلی و خارجی شاه و درباریان صفوی ایفا می‌کرده است؛ و تأکید بر تشابه و تمایز مذهبی بخشی از تلاش‌های صفویه در جهت مشروعیت‌بخشی بر ادعایشان نسبت به قدرت بود. در این پژوهش با بررسی نگاره در بند کردن دیوان این فرض مطرح شده دوگانه انسان و دیو در این تصویر را می‌توان با دوگانه خود و دیگری در الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی برابر انگاشت. این فرصیه با ریشه‌یابی واژه دیو در فرهنگ ایرانی و بررسی شرایط سیاسی و اجتماعی دوره مورد نظر تقویت شد و در نهایت تصویر دیو در نگاره مربوط به شاهنامه شاه اسماعیل دوم در استعاره از ملت همسایه/ غیر خودی این فرض را تأیید کرد.

نمود تمایلات نهاد قدرت و سازوکار طرد دیگری در تصویرسازی صفوی با استعاره دیو در معنای دیگری نشان داده می‌شده است. استعاره دیو که خواستگاه اصلی آن فرهنگ اساطیری ایران باستان بوده، کارکرد ایدئولوژیک خود در مفهوم دیگری را با توجه به شرایط فرهنگی و سیاسی دوره صفویه، مجدداً باز یافته بوده و در متن تصویری به عنوان استعاره‌های از ملت‌های غیر ایرانی با فرهنگ و مذهب دیگر، کارکرد داشته است. نکته دیگر آنکه همان‌طور که در متن هم ذکر شد دیوها ملتی به دور از فرهنگ نبوده‌اند حتی در مواردی بالاتر از آدمیان یا همان ایرانیان نیز بوده‌اند و دانش خواندن و نوشتن به چندین زبان را می‌دانسته‌اند؛ در متون زردشتی کسی دیو خوانده می‌شده که دین و آئین دیگری داشته، حتی اگر این گونه باشد می‌دانیم که اساساً گزینش مذهب، همانند خواندن و نوشتن عملی فرهنگی به شمار می‌آید و شاخصه‌ای است که انسان را از حوزه طبیعت جدا می‌کند. نتیجه می‌شود که در دوگان تقابلی خود و دیگری، دیگری یا همان دیو طبیعت تلقی می‌شود، یعنی توسط گروهی که خود را فرهنگ می‌دانسته‌اند بر خلاف حقیقت، طبیعت یا نافرنگ جلوه داده می‌شده، این عملکرد به نوعی سازوکاری بوده برای طرد فرهنگ دیگری و دوری از اختلاط با آن.

که در دوران پدر شاه اسماعیل دوم یعنی شاه تهماسب، همایون از هند و بایزید از عثمانی مدتی به دربار ایران پناهنده شدند و شاه تهماسب از آنان حمایت کرد. (اشراقی، ۱۳۸۷: ۱۱) پس بنا به مناسبات سیاسی صفویه از همسایگانی که از او امان و یاری می‌خواستند، حمایت می‌کرده است. اما باید دید چرا در حالت صلح و دوستی هم باز این همسایگان با ظاهری متمایز، ناهمگن و البته در موضعی فرودست به تصویر کشیده شده‌اند. در حقیقت با شناختی که از بافت سیاسی و اجتماعی صفویه پیدا کردیم این عملکرد چندان هم غریب نیست. حکومتی که استقلال و ثباتش را از تمایز مذهبی با همسایگان بدست آورده بی‌شک تداخل فرهنگی را یک تحدید به شمار می‌آورده است. نمود چنین تفکری را می‌توان به این شکل در تصویرگری معاصرش مشاهده کرد. نکته مورد نظر این مقاله مفهوم طرد و سازوکار بیرون راندن نامتن است. سنت گفتمان مسلط در مرکز در برابر تعامل با دیگری مقاومت می‌کند، نگرانی از اختلاط به دنبال خودش برنامه‌ریزی می‌آورد. نظام نشانه‌های تصویرسازی در یک فرهنگ را می‌توان نوعی رسانه در نظر گرفت و از طریق بررسی این رسانه می‌توان سازوکار طرد و برنامه‌ریزی مرکز برای بیرون نگه داشتن دیگری و نامتن را تحلیل کرد. نگاره مربوط به شاهنامه تهماسبی الگوی تصویرسازی‌اش را از نظام نشانه‌های دیگر یا همان شعر فردوسی به عاریت گرفته، اما نگاره دوم الگویش را از پیش‌متنی در همان نظام نشانه‌ای یعنی تصاویری مانند همین نگاره مورد بررسی از شاهنامه تهماسبی، به عاریت گرفته است. به نظر می‌رسد که کنشگر دیو در مفهوم دیگری فرهنگی که در تصویر اول دلالتی ضمنی بود پس از گذشت زمانی نه چندان طولانی به استعاره‌ای بسط یافته تبدیل شده است؛ و به یک باور فرهنگی طبیعی و بدیهی بدل شده. این مفهوم از قلمرو نظام الگوساز اولیه یعنی زبان وارد قلمرو نظام الگوساز ثانویه یعنی تصویرسازی شده است. و در سپهر نشانه‌ای که آبشخور تخیلات نقاش را فراهم می‌کرده است، استعاره‌ای شناخته شده و قابل خوانش بوده است.



### در آخر بر اساس چارچوب نظری این پژوهش می‌توان چنین الگوی مفهومی را ترسیم کرد:

البته نگارندگان ادعا نمی‌کنند که این چنین الگویی همیشه بر فرهنگ ایرانی مسلط بوده است. باز هم یادآور می‌شوم که مقصود بازه زمانی مورد بحث و گفتمان مسلط در مرکز حکومت است. به طور قطع در همان دوره نیز در حاشیه فضای فرهنگی تا این حد قطبی نبوده و تعامل فرهنگی و سازوکار جذب وجود داشته است؛ بی‌شک اظهار نظر قطعی در این باره مستلزم پژوهش دیگری است.

## پی‌نوشت‌ها

## کتابنامه

۱. البته در نشانه‌شناسی فرهنگی در مورد الگوی معکوس هم بحث شده و اینکه ممکن است در شرایطی، فرهنگی خود را حوزه‌های بیرونی بازنمایی کند؛ به شکل طبیعت و آشوب و در این شرایط، جامعه‌ای دیگر نقش فرهنگ را بر عهده می‌گیرد. اما شرح این مطلب خارج از حوصله این مقاله است.
  ۲. در قرن هشتم هجری، توکل بن اسماعیل بزاز کتابی با عنوان *صفوه‌الصفاء* نوشته است که در آن شیخ صفی‌الدین را از تبار فیروز شاه زرین کلاه معرفی می‌کند که اجدادش به امام هفتم، موسی کاظم (ع)، برمی‌گردد. اگرچه که بسیاری محققین ادعای سیادت صفویه را جعلی می‌دانند. اما در زمان شکل‌گیری قدرت صفویه بسیاری صحت این ادعا را پذیرفته بودند.
  ۳. دیوان بر روی دوپا راه می‌روند اما شاخ و دم دارند.
  ۴. داستان نبرد هوشنگ با دیو سیاه نیز در *شاهنامه* تهماسبی توسط سلطان محمد به تصویر کشیده شده است.
  ۵. نمونه‌های بسیاری برای این شیوه تخیل را می‌توانید در مقاله «تخیل مقدس و نامقدس، در اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی» نوشته محمد محمدی، کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۱، ببینید.
  ۶. در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل معناشناختی در نگاره از شاهنامه فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» نوشته آذین حقایق و فرزانه سجودی که در نشریه *هنرهای تجسمی هنرهای زیبا*، در دست چاپ است، به شرح کامل داستان اسکندر و تحلیل جزئیات این تصویر به روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر پرداخته است.
- آموزگار، ژاله. (شهریور ۱۳۷۱)، «دیوها از ابتدا دیو نبودند»، فصلنامه فرهنگی - هنری *کلیک*، ش ۳۰، ص .
- اکبری مفاخر، آر.ش. (پاییز ۱۳۸۶)، «اسطوره دیوهای نخستین در شاهنامه»، *مجله مطالعات ایرانی*، مرکز فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش ۱۲، ص .
- امیرخانی، غلامرضا. (تابستان ۱۳۹۰)، «مکتوبات سیاسی و داعیه‌های مذهبی (بررسی نقش مذهب در روابط ایران و ماوراءالنهر در قرن ۱۰ و ۱۱ قمری)»، فصلنامه گنجینه *اسناد*، شماره ۸۲.
- برزگرخاقانی، محمدرضا، (۱۳۷۹)، «دیو در شاهنامه»، متن پژوهشی ادبی، ش ۱۳، ص ۱۰۰-۷۶.
- اطلس تاریخ ایران*. (۱۳۸۷) سازمان نقشه برداری کشور، بخش تاریخ صفویه، نوشته احسان اشراقی.
- پاکتچی، احمد. (۱۳۸۹)، «معناسازی با چینش آشوب در نظم، در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی»، از کتاب *نشانه‌شناسی فرهنگی*، در مجموعه مقالات نقدهای ادبی - هنری، به کوشش امیرعلی نجمیان، تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۱)، «مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکوا تارتو»، از کتاب *اولین هم‌اندیشی هنر*، به کوشش فرزانه سجودی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- تورپ، پیتر. (۱۳۸۷)، «نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ»، ترجمه فرزانه سجودی، در کتاب *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی*، گروه مترجمان به کوشش فرزانه سجودی، تهران، علم.
- جعفریان، رسول. (۱۳۷۹)، صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست، ج ۱، قم، پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
- رابینسون، بزیل ویلیام. (۱۳۷۶)، *هنر نگارگری ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی.
- ریاحی‌زمین، زهرا و جبار ناصر، عظیم. (تابستان ۱۳۹۱)، «بررسی کارکرد دیو در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه»، *مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز*، س ۴، ش ۲، پیاپی ۱۲، ص ۹۹-۱۲۹.

لیونبرگ، کریستینا. (۱۳۸۷)، «مواجه با دیگری فرهنگی»، ترجمه تینا امراللهی، در کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، گروه مترجمان به کوشش فرزانه سجودی، تهران، علم.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی و فرهنگ»، از کتاب نشانه‌شناسی فرهنگی، در مجموعه مقالات نقدهای ادبی - هنری، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران، سخن. ولش، آنتونی. (۱۳۸۹)، نگارگری و حامیان صفوی (بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان)، مترجم: روح الله رجبی، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، تهران.

Stuart c. Welch (April 1971). 78 Picture from a World of King, Heroes, and Demons (The Houghton Shah-Nameh) , The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York

سنسون، گوران. (۱۳۸۷)، «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی»، ترجمه فرزانه سجودی، در کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، گروه مترجمان به کوشش فرزانه سجودی، تهران، علم.

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران، نشر کارنگ.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۰)، شاهنامه فردوسی بر اساس چاپ مسکو، تهران، کارنامه کتاب.

گودرزی، حسین. (۱۳۸۷)، «کارکرد هویت بخش مذهب شیعه در دوره صفویه»، فصلنامه مطالعات ملی، ۳۶، س ۹، ش ۴.

لوتمان، یوری و اوسپنسکی. (۱۳۸۷)، «در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ»، نوشته: ترجمه فرزانه سجودی، در کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، گروه مترجمان به کوشش فرزانه سجودی، تهران، علم.