کارکرد ایدئولوژیک نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز با تکیه بر نظریه ایدئولوژی لویی آلتوسر

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۷۹-۱۶۵)

عبداله میرزایی[۱]، نسیمه ریکی[۲]

۱- دانشیار، عضو هیات علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز (نویسنده مسئول)

۲- کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

DOI: 10.22077/NIA.2022.5350.1614

چکیده

خاوران‌نامه ابن حسام یکی از آثار شاخص مصور قرن نهم هـ ق. مکتب ترکمانان شیراز است. این کتاب حماسی و دینی، مزین به نگاره‌های متنوعی از شرح دلاوری‌های حضرت علی (ع) است. هدف از پژوهش حاضر، مطالعه کارکرد ایدئولوژیک نگاره‌های خاوران‌نامه است. با توجه به تساهل مذهبی حکومت در مواجهه با گرایش‌های شیعی جامعه ایران، مسئله اصلی پژوهش، شناسایی چگونگی مواجهه و بهره‌برداری سیاسی و ایدئولوژیکی حاکمان ترکمان از موضوعات مصور این کتاب است. از این رو سؤالات پژوهش عبارت‌اند از: ۱. سازوکارهای ایدئولوژیکی نگاره‌های خاوران‌نامه کدام‌اند؟ ۲. ایدئولوژی مستتر در نگاره‌های خاوران‌نامه چگونه توانسته است در خدمت اهداف حکومت باشد؟ چهارچوب نظری و تحلیلی پژوهش را نظریه ایدئولوژی لویی آلتوسر تشکیل داده است. تحلیل یافته‌ها به شیوه کیفی و به صورت توصیفی تحلیلی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. انتخاب نگاره‌ها جهت تحلیل به‌صورت هدفمند و مبتنی بر رویکرد نظری پژوهش بوده است. نتایج نشان دادند نگاره‌های خاوران‌نامه در بازتولید ایدئولوژی غالب؛ یعنی ظل‌الله‌بودن پادشاه و تبدیل افراد به سوژه‌های ایدئولوژیک مؤثر بودند؛ به‌طوری‌که این سوژه‌ها ناخودآگاه در خدمت ایدئولوژی حاکمان بوده و مطابق با نظریه آلتوسر به بازتولید آن کمک کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: ایدئولوژیک، نگارگری، خاوران‌نامه، مکتب شیراز، آلتوسر.

1- Email: a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

2- Email: nasimerigi1362@gmail.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۷ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵)

مقدمه و بیان مسئله

شناخت رابطه میان هنر و جامعه و چگونگی تأثیر هرکدام بر دیگری یکی از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعاتی پژوهشگران اجتماعی را به خود اختصاص داده است. جامعه‌شناسان باور دارند، آثار هنری چون در بافتار اجتماعی و توسط عوامل انسانی متأثر از آن تولید و عرضه می‌شوند، نمی‌توانند از تأثیرات زمینه‌ای سیاسی و فرهنگی جامعه مصون بمانند. مطالعه آثار هنری و فرهنگی دوره‌های مختلف تاریخی از منظر مطالعات اجتماعی نیز عموماً به منظور آشکارسازی ردپای زمینه‌های سیاسی و فرهنگی مستتر در این آثار صورت می‌گیرد. اندیشمندان اجتماعی هرگاه از ارتباط بین قدرت و اثر هنری صحبت می‌کنند در واقع هنری را مد نظر دارند که با سیاست در ارتباط باشد. هنر ممکن است در جهت مشروعیت‌بخشی به حکومت و پیاده‌سازی ایدئولوژی طبقه حاکم حرکت کند و یا اینکه بر عکس، در جهتی متضاد با ایدئولوژی مسلطی که در دست حکومت‌ها و دولت است، عمل کند (علیانسب، ۱۳۹۲: ۱۰۴)؛ پس عاملی که می‌تواند جهت این حرکت را نشان دهد تحلیل مصادیق و نمونه‌های آثار هنری و فرهنگی دوره‌های تاریخی مورد نظر در بستر رویدادهای اجتماعی و فرهنگی زمانه است. اهمیت مطالعه آثار فرهنگی و هنری جهت شناخت فضای اجتماعی حاکم بر زمان و محیط تولید آن‌ها باعث شده است تا رویکردی در جامعه‌شناسی شکل بگیرد که از آن با عنوان کلی "رویکرد بازتاب[1]" یاد می‌شود. این رویکرد بر این ایده استوار است که هنر همواره چیزی درباره جامعه به ما می‌گوید. در زمان حکومت ترکمانان در ایران به دلیل وجود شرایط مذهبی و سیاسی خاص، حاکمان ترکمانان سیاست تساهل مذهبی را در پیش گرفتند. تا قبل از سقوط بغداد، حق الهی سلطنت که از تعاملات بین دین و سیاست سرچشمه می‌گرفت و در اعتقادات مردم نفوذ کرده بود و با فره‌مندی کامل می‌شد، مشروعیت سیاسی حکام را تضمین می‌کرد؛ اما به دلیل حمله‌های نابودکننده مغولان و گسست تدریجی بازوهای حکومت مرکزی در اعمال اقتدار سیاسی و تعصب مذهبی و دینی مورد حمایت خلیفه بغدادنشین، بحران عمیقی در بنیان‌های فکری مشروعیت و درنتیجه مذهب تسنن به وجود آمد. همچنین عدم شناخت مغولان غالب از مذهب و تساهل ناشی از آن، باعث رشد و گسترش تشیع و تصوف شد؛ به‌طوری‌که تشیع در میان توده‌های مردمی نفوذ پیدا کرد (جوزانی، ۱۳۹۰: ۳). حاکمان ترکمان که در چنین شرایطی به روی کار آمدند، ناگزیر از پذیرش وضع موجود و حتی ترویج نوعی تسامح در همزیستی فرقه‌های مختلف مذهبی در جغرافیای حکومت خویش شدند. درواقع آنان برای کسب مشروعیت و درنتیجه تحکیم منافع سیاسی و نظامی خویش، چنین سیاستی را پذیرفتند و اجرا کردند؛ به‌طوری‌که بنا بر نظر پژوهشگران، بنیان‌گذار سلسله قراقویونلوها؛ یعنی قرایوسف آن‌قدر آسان‌گیر بود که برخی مورخان او را بی‌دین می‌دانستند (العزاوی، ۱۳۶۹: ۵۸). تسامح حاکمان ترکمان در مواجهه با اقلیت‌های دینی باعث رویگردانی آنان از مذهب مورد تأیید اکثریت مردم نمی‌شد؛ به‌طوری‌که حکام قراقویونلو برای اینکه در بین مردم مقبولیت پیدا کنند، دست به اقدامات مذهبی هم می‌زدند؛ به‌عنوان مثال با تولیت مکه پیوند برقرار کردند (جوزانی، ۱۳۹۰: ۷۱). این‌گونه روایت‌ها و نقل و قول‌های تاریخی نشان می‌دهند که بسترهای اجتماعی و فرهنگی رایج در در دوره ترکمانان، ظرفیت پذیرش تنوع در نگرش‌ها و مذاهب دینی را در خود ایجاد کرده بودند. از پیامدهای چنین رویکردی می‌توان به رشد و تقویت شیعه‌گری در ابعاد مختلف اشاره کرد. چنان‌چه بازتاب این تنوع و همزیستی را می‌توان در به‌کارگیری توأمان نمادهای سنی و شیعی در مصادیق هنری قرن نهم، ازجمله کتیبه‌ها، اسناد، اشعار و سکه‌ها دید. به نظر می‌رسد همان‌طور که لویی آلتوسر[2] یکی از ابزارهای حکومت‌ها برای سلطه بر توده‌ها را استفاده ابزاری از سازوبرگ‌های ایدئولوژیک موجود در جامعه دانسته است، (۱۳۸۸: ۳۷)، حاکمان ترکمان نیز با درک شرایط سیاسی و فرهنگی پیش‌آمده، با اتخاذ رویکرد تساهل مذهبی و بهره‌گیری از ابزارهای ایدئوژیک جامعه، در پی بهره‌برداری از این فضا جهت ثبات و تداوم پایه‌های حکومتی خویش بوده‌اند.

حال مسئله اصلی پژوهش حاضر چگونگی بازتاب سیاست تساهل مذهبی حاکمان ترکمان و نگاه ایدئولوژیک آنان در یکی از مهم‌ترین آثار مصور این دوره به نام خاوران‌نامه است. به نظر می‌رسد با استفاده از نظریه ایدئولوژی آلتوسر می‌توان تساهل و تسامح مذهبی موجود در نگاره های خاوران‌نامه را تفسیر و تبیین کرد؛ از این‌رو پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. سازوکارهای ایدئولوژیک نگاره‌های خاوران‌نامه کدام‌اند؟ ۲. ایدئولوژی مستتر در نگاره‌های خاوران‌نامه چگونه توانسته است در خدمت اهداف

حکومت باشد؟ بازخوانی نگاره‌های خاوران‌نامه با هدف کشف لایه‌های معنایی و کارکردی آن‌ها در بستر تاریخی و اجتماعی با استفاده از رویکردهای نظری معاصر، ضرورت انجام این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

مبانی نظری

آلتوسر به‌عنوان یک اندیشمند مارکسیست و از پیروان مارکس، معتقد بود که طبقه حاکم با بهره‌گیری از تمام ابزارهای دردسترس، تلاش می‌کند تا توده‌های اجتماعی را سرکوب و مطیع خود کند. ابزارهای حکومت به این منظور، متشکل از دو سازوکار جداگانه است: سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت و سازوبرگ‌های سرکوب‌گر که حاوی ابزارهای سرکوب است. سازوبرگ‌های سرکوب‌گر شامل ادارات، پلیس، ارتش، دادگاه‌ها، زندان‌ها و... هستند. در سازوبرگ‌های سرکوب‌گر، دولت قوه قهریه را به کار می‌گیرد؛ اما سازوبرگ‌های ایدئولوژیک، با اینکه به ظاهر نهادهایی متکثر، متمایز و تخصصی هستند و هرکدام دارای ایدئولوژی خاص خودشان هستند، همگی به‌واسطه یک ایدئولوژی به هم ربط پیدا می‌کنند و از طریق آن ایدئولوژی عمل می‌کنند. آن ایدئولوژی همان ایدئولوژی حاکم بر جامعه است. سازوبرگ‌های ایدئولوژیک عبارت هستند از نهادهای آموزشی، دینی، خانواده، سیاسی، حقوقی، سندیکایی، خبری و فرهنگی. (آلتوسر، ۱۳۸۸: ۳۸ـ۳۷). از نظر آلتوسر ایدئولوژی یک ساختار است که به صورت ناخودآگاه عمل می‌کند؛ بنابراین ابدی است و به همین دلیل است که اعلام می‌کند ایدئولوژی تاریخ ندارد. ایدئولوژی مانند زبان، نظام و ساختاری است که ما در آن زندگی می‌کنیم و با ما سخن می‌گوید. در عین حال ما را دچار این توهم می‌کند که گویی ما آن را در اختیار داریم یا می‌توانیم آزادانه، دست به انتخاب عقاید خود بزنیم (کرمانی و دلاوری، ۱۳۹۵: ۱۲۰). از نگاه آلتوسر، همه واژه‌هایی که به‌واسطه آن‌ها هستی خود را درک می‌کنیم، از پیش آلوده به ایدئولوژی هستند (دانشور، ۱۳۹۵: ۷)؛ بنابراین تمام کنش‌ها، رفتارها و مناسک انسانی، ایدئولوژیک هستند. به این ترتیب بررسی ایدئولوژی در مقام زیسته، کار آلتوسر را به مطالعات فرهنگی ربط می‌دهد. منظور آلتوسر از ابدی‌بودن ایدئولوژی این است که هیچ وضعیت غیرایدئولوژیک وجود ندارد؛ بنابراین تعریف فرهنگ بر تعریف ایدئولوژی منطبق می‌شود و می‌توان استدلال کرد تا زمانی که وضعیت عاری از ایدئولوژی وجود ندارد، فرهنگ نیز ایدئولوژیک است (مرادی، ۱۳۹۶: ۲۸ـ۲۶).

آلتوسر در مورد هنر هم بر آن است که هنر که خود ذیل ایدئولوژی قرار دارد، در رادیکال‌ترین نمونه‌ها تنها می‌تواند مرزهای ایدئولوژیک خودش را افشا کند. اثر هنری ماتریالیستی تنها می‌تواند ماهیت ایدئولوژیک خود و تمام روابطی را افشا کند که خود بخشی از آن است؛ اما هنوز از نشان‌دادن افق یا سیاستی جدید ناتوان است (گرگین، ۱۳۹۷: ۲۳۲). از نظر آلتوسر ایدئولوژی ماهیتی مادی دارد؛ به این صورت که، ایدئولوژی همواره در دو جایگاه وجود دارد: یکی در دستگاه‌ها یا اعمال (همچون مناسک، یا هر شکل دیگری از رفتار که توسط هر ایدئولوژی معینی دیکته می‌شود) و دیگری در سوژه یا فردی که بنا به تعریف، مادی است (کرمانی و دلاوری، ۱۳۹۵: ۱۲۱)؛ بنابراین بین ایدئولوژی و سوژه همواره رابطه‌ای دوسویه برقرار است؛ ایدئولوژی برساخته سوژه است و به همان شکل ایدئولوژی با خطاب‌کردن سوژه آن را برمی‌سازد. این امر آلتوسر را به سمت تز اساسی‌اش در باب ایدئولوژی سوق می‌دهد: «ایدئولوژی فرد را به منزله سوژه مورد خطاب قرار می‌دهد» (غفاری، ۱۳۹۴: ۴۸). بعد از این فراخوان، افراد انضمامی را تبدیل به سوژه می‌کند. کارکرد اصلی این فراخوان و استیضاح در شناختن سوژه ایدئولوژیک و سرانجام بازتولید ایدئولوژی مورد نظر منبع قدرت است. با قبول دعوت یا استیضاح ایدئولوژی است که فرد تبدیل به سوژه می‌شود. سوژه ایدئولوژیکی که به بازتولید وضعیت موجود کمک می‌کند. کارکرد مهم ایدئولوژی علاوه بر سوژه‌سازی، رام‌کردن سوژه بدون استفاده از زور است. این امر موجب بازتولید نیروی کار و درنهایت استمرار شرایط تولید می‌شود و همچنین احتمال مقاومت سوژه در برابر قدرت را نیز دفع می‌کند (مرادی، ۱۳۹۶: ۲۵).

از نکات مهمی که آلتوسر در مورد قدرت متذکر می‌شود، بحث مرکزیت قدرت است که در عین حاکمیت بر طبقات جامعه، خود به عنوان سوژه بزرگ ایفای نقش می‌کند و سایر سوژه‌های طبقاتی را به‌عنوان سوژه‌های کوچک مورد استیضاح قرار می‌دهد و بر آن‌ها حاکمیت می‌کند (۱۳۸۸: ۱۴۵ـ۱۴۳). اصطلاح سوژه بزرگ، بیشتر مربوط به جوامعی است که در آن، دین و سیاست با یکدیگر آمیخته شده‌اند و مفهوم قدرت منوط بر یک امر متافیزیکی است. این موضوع با استیضاح طبقات اجتماعی

از سوی عوامل قدرتِ قرارگرفته در ساختار دولت دارای شباهت است. این کار از طریق مناسکی مانند بزرگداشت‌ها، تشریفات، ملاقات و تهنیت افراد سیاسی با یکدیگر، مراسم تولد، مرگ و ازدواج صورت می‌گیرد. آلتوسر جملگی این مناسک را با شمه‌ای از ویژگی‌های وطن‌پرستی و اخلاق‌گرایی، برای تحکیم و بازتولید ایدئولوژی سیاسی در نظر می‌گیرد تا از این طریق دولت، افراد جامعه را به‌عنوان سوژه مورد خطاب قرار دهد (همان: ۱۷۴ـ۱۵۶).

همان‌طورکه از بررسی آرای آلتوسر در باب ایدئولوژی برمی‌آید، سازوبرگ‌های ایدئولوژیک حکومت، برخلاف ظاهر متنوع و گاه متکثر خویش، جملگی از طریق جهان‌بینی طبقه حاکم و آن هم به‌صورت درونی‌شده و ناخودآگاه عمل می‌کنند؛ تا جایی که آلتوسر حتی تمام واژه‌هایی که فرد هستی خود را از طریق آن درک می‌کند، آلوده به ایدئولوژی دانسته است؛ بنابراین در بُعد هنری می‌توان گفت، عوامل و هنرمندان کتابخانه دربار حاکم ترکمان نیز به صورت ناخودآگاه تحت سلطه سازوبرگ ایدئولوژی دربار قرار گرفته و فارغ از اینکه مخاطب آثار هنری آنان توده‌های عوام اجتماعی و یا خواص درباری باشند، جهان‌بینی درونی‌شده و مطلوب دربار را به صورت ناخودآگاه در تمام آثار نشان می‌دهند؛ خواه این آثار در قالب هنرهای وابسته به معماری و در دسترس عموم باشند و خواه هنرهای وابسته به نسخ خطی و در اختیار خواص؛ پس به نظر می‌رسد می‌توان از منظر نظریه آلتوسر در باب ایدئولوژی به بررسی نگاره‌های نسخه خاوران‌نامه پرداخت و خوانش‌های جدیدی از این نگاره‌ها ارایه داد.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با نظریه ایدئولوژی آلتوسر، علیانسب (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان، «تحلیل محتوای هنر ساسانی بر اساس مسئله قدرت در نظریه آلتوسر»، با مروری بر ساختار دولت ساسانی، به تعیین عوامل قدرت و تأثیر آن در محتوای سیاسی آثار هنری این دوره پرداخته و برای این بررسی از نظریات آلتوسر بهره گرفته است. وی نتیجه گرفته که هنر ساسانی در خدمت قدرت سیاسی حاکم بر جامعه قرار داشته و خواست‌های طبقه حاکم را ترویج می‌کرده‌است.

در پژوهش‌های مرتبط با خاوران‌نامه، شریعت و زینلی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز» به مطالعه نمادها و جلوه‌های حماسی موجود در نگاره‌ها و مطابقت آن‌ها با محتوای شاهنامه فردوسی پرداخته‌اند. نویسندگان این مقاله نتیجه گرفتند که هنرمندان تصویرگر نگاره‌ها در صحنه‌آرایی و انتخاب عناصر بصری از توصیفات شاهنامه در روایت صحنه‌های حماسی بهره برده‌اند. بهمنی (۱۳۸۹) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تجزیه‌وتحلیل دوازده نگاره از خاوران‌نامه ابن حسام» به مطالعه ویژگی‌های خاص و مشترک بین ۱۲ نگاره و قیاس آن با ویژگی‌های مکتب شیراز پرداخته و در ادامه نوع چیدمان تصویری این نگاره‌ها را مورد بررسی قرار داده است. احمدی و دیگران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نگارگری مکتب شیراز با تأکید بر کتاب خاوران‌نامه» شاخصه‌ها و ویژگی‌های سبکی بارز مکتب شیراز (سده ۹ هـ ق.) را مطالعه کرده‌اند. سپندی‌فرد (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تجزیه‌وتحلیل نگاره‌های تخیلی و عجایب در خاوران‌نامه» به شناسایی و بررسی عجایب و عناصر تخیلی در نگاره‌های خاوران‌نامه پرداخته است.

هرچند پژوهش‌های پیشین، نگاره‌های خاوران‌نامه را از جنبه‌های گوناگون مورد بررسی قرار داده‌اند؛ اما به بررسی نقش ایدئولوژی در شکل‌گیری این نگاره‌ها پرداخته نشده است؛ از این‌رو پژوهش حاضر به لحاظ استفاده از رویکرد نظری معاصر در تحلیل نگاره‌های خاوران‌نامه و پرداختن به کارکردهای ایدئولوژیکی این نگاره‌ها دارای نوآوری بوده و متفاوت از پژوهش‌های فوق دنبال شده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به شیوه توصیفی تحلیلی و تجزیه‌وتحلیل داده‌های جمع‌آوری‌شده به شیوه کیفی صورت پذیرفته است. بدین منظور داده‌های اولیه پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و از بین منابع مکتوب و الکترونیکی از طریق فیش‌برداری و اسکن تصاویر جمع‌آوری و بر اساس اهداف پژوهش به‌کار گرفته شده‌اند. جامعه آماری نمونه پژوهش را تعداد ده نمونه از نگاره‌های خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی تشکیل می‌دهند. انتخاب نمونه‌ها به‌صورت غیراحتمالی و هدفمند صورت گرفته است. بدین صورت که نمونه‌هایی که بیشترین

ظرفیت مطابقت با چهارچوب نظری پژوهش را داشتند، از بین نگاره‌های خاوران‌نامه گزینش شدند و مورد مطالعه قرار گرفتند.

زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی ایران در عصر ترکمانان

در نیمه قرن نهم هـ ق. اقوام ترکمان قراقویونلوها و آق‌قویونلوها نواحی باختری ایران را مورد هجوم خود قرار دادند و تصرف کردند. نخست حاکمان قراقویونلوها قدرت را به دست گرفتند و تبریز را به‌عنوان پایتخت برگزیدند. سپس فرمانروایان آق‌قویونلو تا اوایل سده دهم هجری قمری به‌جز خراسان، سراسر ایران را به تصرف خود درآوردند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۷۸ـ۷۷). ساختار اجتماعی ایران در تاریخ ایران میانه، به‌ویژه دوران ترکمانان، ترکیبی از روستایی‌ها، شهری‌ها و عشایر بود و همچنین نخبگان قبایل مختلف به طور دائم با یکدیگر در نزاع بودند (شجاعی زند، ۱۳۷۶: ۱۵۸). برخی از شورش‌ها به این دلیل صورت می‌گرفت که عده‌ای به دنبال انتقال قدرت از شخصی به شخص دیگر و یا قبیله‌ای به قبیله دیگر بودند. شورش‌های دیگر، توسط روستایی‌ها و طبقات پایین شهری صورت می‌گرفت. این گروه به دنبال جابه‌جایی قدرت نبودند و فقط به دنبال این بودند که شرایط اجتماعی و اقتصادی‌شان را بهبود بخشند. سرکوب این گروه به‌راحتی صورت می‌گرفت؛ اما باعث افزایش نفرت اجتماعی می‌شد (مینورسکی، ۱۳۸۹: ۱۶). حکومت به کمک نیروی نظامی این شورش‌ها را سرکوب می‌کرد؛ اما نیروی نظامی به‌تنهایی چاره کار نبود؛ بنابراین متفکرین برای جلوگیری از این شورش‌ها، هر نوع شورش و اعتراضی را حرام اعلام می‌کردند و با اغراق در هیبت سلطان (حاکمان ترکمان) و استفاده سیاسی از عنصر دین، سعی داشتند احساسات دینی مردم را برانگیزانند و عوامل حکومت با تجلیل از علما، در تلاش بودند آن‌ها را با سیاست‌های خویش همسو کنند (شجاعی زند، ۱۳۷۶: ۱۵۸). در سده‌های میانه، متفکرین مشروعیت را در ارتباط و پیوند با خدا می‌دانستند و برای دولتی مشروعیت قائل بودند که تحت حاکمیت قانون الهی باشد و به این ترتیب اقتدار سیاسی و مذهبی با هم درآمیخت (روزنتال، ۱۳۸۷: ۱۱). ظل‌اللهبودن پادشاه از دل چنین نگرشی بیرون آمد. در این دوران پذیرفته شده بود که لازمه حفظ شریعت، سلطنت است؛ بنابراین خدا همان مرکزیتی است که به‌واسطه سازوبرگ‌های دولت در مقابل افراد و گروه‌هایی که به دنبال اغتشاش در ساختار جامعه بودند، موضع می‌گرفت. حق الهی سلطنت تا زمان سقوط حکومت بغداد توسط مغول‌ها، به دلیل تعامل دین و سیاست بود و در اعتقادات مردم رخنه کرده بود و باعث مشروعیت سیاسی حکام می‌شد. با حمله مغول‌ها بنیان‌های این مشروعیت سست شد و همچنین به دلیل عدم شناخت مغول‌ها از مذهب، تساهل دینی در این دوران اشاعه یافت (جوزانی، ۳:۱۳۹۰) که این خود باعث رشد نحله‌ها و مذاهب گوناگون از جمله تشیع و پیوند آن با سیاست شد. حاکمان ترکمان هنگام رسیدن به قدرت، در ادامه شرایط مذهبی به‌وجودآمده (تساهل مذهبی) چاره‌ای جز تسامح در دیدگاه‌های خود نداشتند؛ زیرا برای کسب مشروعیت سیاسی به آن نیاز داشتند (العزاوی، ۱۳۶۹: ۵۸). ترکمانان برای اینکه با تهمت بی‌دینی مقابله کنند، مانند دیگر امیران، سعی و تلاش می‌کردند. به همین دلیل با مکه ارتباط برقرار کردند. همچنین با آنکه آن‌ها به آیین شمنی معتقد بودند، بنابر نظر بیشتر محققان، تمایلات شیعی از خود نشان می‌دادند؛ زیرا مذهب تشیع در این دوران در بین مردم رشد یافته بود و از این طریق به دنبال کسب مشروعیت و مقبولیت در جامعه بودند (جوزانی، ۱۳۹۰: ۱۰۴)؛ بنابراین سوژه بزرگ در دولت ترکمانان همان ضل‌اللهبودن پادشاه بود که از طرف خدا به پادشاه بخشیده می‌شد. به این ترتیب سایر طبقات به‌عنوان سوژه‌های کوچک از جانب گماشتگان سوژه بزرگ، مورد استیضاح و بازخواست قرار می‌گرفتند و علمای دینی هم، مهم‌ترین نقش را در مرکزیت‌دادن به قدرت دولت و کسب مشروعیت برای شاه بر عهده داشتند. تعاملات علمای دینی و حکمرانان، برای هر دو طرف دارای سود بود؛ علما در این دوره امتیازات زیادی، در بدنه سیاسی حکومت ترکمانان داشتند که از مهم‌ترین آن‌ها معافیت مالیاتی بود (همان: ۱۶۱).

مکتب نگارگری شیراز و معرفی خاوران‌نامه

سرزمین فارس مورد حمله نابودکننده مغول‌ها قرار نگرفت و در نتیجه شیراز تبدیل به مرکزی برای اجتماع

هنرمندانی شد که سنت‌های هنری قبل از مغول را به اندازه کافی می‌شناختند. از ابتدای قرن هشتم کارگاه‌های شیراز زیر نظر امیران اینجو فعالیت‌های سیاسی گسترده‌ای را در تصویرسازی متون ادبی شروع کردند و به این طریق سنت قبلی نقاشی ایرانی توسط مکتب شیراز ادامه پیدا کرد (پاکباز، ۱۳۸۰: ۶۸). در ابتدای قرن نهم هـ ق. ترکمانان قراقویونلوها و آق‌قویونلو، هم با خود و هم با جانشینان تیمور در جنگ و ستیز دائمی بودند تا آنکه در میانه این قرن، به‌جز هرات و استان خراسان، ایران را به‌طور کامل تحت سیطره خود در آوردند. شیراز در ۸۵۶ هـ ق. توسط ترکمانان تصرف شد و هنرمندان شیرازی در این دوران به شیوه‌ای نو دست پیدا کردند که به سبک "ترکمان" معروف شده است. رنگ‌های درخشان، قرینه‌سازی، افق رفیع در منظره‌ها، ابرهای پیچان، سادگی آمیخته با ظرافت، قلم‌گیری صخره‌ها به شکل دندانه‌ای، به‌کاربردن حداقل عوامل و ریزه‌کاری‌ها با بیشترین گویایی و استفاده از رنگ گلگون مایل به بنفش در بسیاری از نگاره‌ها از ویژگی‌های مشخص این مکتب هستند (صالحی، ۱۳۹۳: ۷۱). بر اساس منابع تاریخی، قراقویونلوها شیعه بودند و بعضی از محققان این قوم را پیشگام جنبش شیعی صفویه در این منطقه می‌دانند؛ بنابراین در این دوره، شعرهای مذهبی بسیار شکوفا شدند و سرودن مثنوی‌ها رواج یافت و شاعران مثنوی‌سرا بسیار مورد توجه قرار گرفتند. از آثار شاخص این دوره، مثنوی حماسی خاوران‌نامه، که سروده ابن حسام است را می‌توان ذکر کرد که فتوحات و زندگی علی بن ابی طالب(ع) را روایت می‌کند و مشهورترین مثنوی شیعی به شمار می‌رود (صداقت، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

خاوران‌نامه از کتب حماسی و مذهبی دوران ترکمانان است که به قلم ابن‌حسام خوسفی نوشته شده است و به توصیف زندگی حضرت علی و شرح شجاعت‌ها و دلاوری‌های او پرداخته است. خاوران‌نامه با حمایت پیربداق از پادشاهان قراقویونلوها در اواخر سال نهم هـ ق. در شیراز با تعداد ۱۵۵ نگاره تصویرسازی شد. به احتمال زیاد تصویرسازی خاوران‌نامه، توسط هنرمندانی که پس از مرگ پیربداق در شیراز زنده مانده بودند، تحت سرپرستی خلیل، رهبر آق‌قویونلوها، ادامه یافت (صالحی، ۱۳۹۳: ۷۲). حاکمان ترکمانان برای به‌دست‌آوردن حمایت‌های علمای شیعی و سیاسی و جلب رضایت مردم تلاش‌های فراوانی می‌کردند که بازتاب این سیاست‌ها را می‌توان در هنر این دوران هم دید. در نگاره‌های این دوران، عناصر مذهبی مانند مسجدها، مناره‌ها، برپایی نماز و تصویرسازی ائمه (ع) با هاله‌های نورانی دیده می‌شود (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۴۴).

تحلیل نمونه‌ها

آلتوسر معتقد بود ایدئولوژی، فرد را به‌مثابه سوژه مورد خطاب قرار می‌دهد و وقتی که فرد به این فراخوان، پاسخ مثبت می‌داد، تبدیل به سوژه می‌شد؛ اما هنگامی که به این فراخوان جواب مثبت داده نمی‌شد، دولت از قوه قهریه استفاده می‌کند (غفاری، ۱۳۹۴: ۴۸). سوژه بزرگ از نظر آلتوسر در مرکزیت ساختار قدرت قرار دارد. بر این اساس نگاره‌هایی که برای تجزیه‌وتحلیل انتخاب شده‌اند در سه دسته قرار داده شدند و مورد بررسی قرار گرفتند. درواقع هر دسته از این تصاویر به دنبال انطباق با بخشی از نظریه آلتوسر و نشان‌دادن چگونگی قرارگرفتن ایدئولوژی مستتر در این نگاره‌ها در خدمت اهداف حکومت بوده است. پژوهش با تحلیل نگاره‌های ۱ تا ۳ به دنبال آن است که دریابد چگونه این تصاویر به حاکمان ترکمان در نشان‌دادن خود به‌عنوان سوژه اعظم کمک کرده‌اند.

اولین نگاره (تصویر ۱) با عنوان برآمدن جبرئیل در میدان نبرد، جبرئیل را در میدان جنگ و در کنار حضرت علی (ع) نشان می‌دهد. در فرهنگ ایران پیش از اسلام، وجود فرشته نماد پیر و راهنماست که واسطه‌ای برای دیدار با اهورامزدا و درواقع عامل ارتباط با اصل مبدأ نورانیت به شمار می‌آمده است. در عرفان اسلامی، این نماد نقش مهمی در هدایت نفس انسان به سوی نورالانوار بر عهده دارد. فرشته همان جبرئیل یا نور اقرب و یا صورت مثالی سالک است و در فرهنگ اسلامی مشخص‌ترین مثال دیدار نفس مطمئنه با روح طیبه با نور اقرب یا عقل اول، جبرئیل است (شایسته‌فر و کیانی، ۱۳۸۴: ۳۶ـ۳۵).

در این نگاره با نزول جبرئیل در میدان جنگ و به دلیل معجزه حضورش، شمشیر دشمن در هوا معلق مانده است. این واقعه یادآور فروهرها در میدان‌های جنگ، به منظور

یاری‌رساندن به پرهیزگاران است. در عقاید زرتشتیان فروهرها یا فرشتگان، نیروی دشمن را در میدان‌های جنگ بی‌اثر می‌کنند و کمک‌خواستن از آن‌ها نقش مهمی در پیروزی پیروان اهورامزدا داشته است و در قرآن این مفهوم به‌عنوان امداد غیبی در جهاد و پیروزی حق علیه باطل استفاده شده است (همان: ۴۶). نشان کلمه الله بر بالای بیرق سپاه اسلام، ارتباط آن‌ها را با عالم بالا نشان می‌دهد که در قسمت بالای تصویر قرار گرفته است. در این نگاره امام‌علی (ع) همانند دیگر نگاره‌ها با پوشش عادی و هاله‌ای نورانی که نشان‌دهنده ارتباط معنوی با مبدأ نورانیت است، سوار بر اسب با جزئیات زیبا تصویر شده است (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۵۴).

تصویر ۱: برآمدن جبرئیل به میدان نبرد، برگی از نسخه خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۸۰)

حضرت محمد وقتی وارد مسجد حجاز می‌شود، نگران شرایط حضرت علی در میدان جنگ است. در این زمان جبرئیل نازل می‌شود و حجاب‌ها را برمی‌دارد تا حضرت محمد بتواند میدان جنگ را نظاره کند. (تصویر۲). وجود هاله در اطراف سر حضرت محمد و حضرت علی و همچنین حضور جبرئیل، ارتباط آن‌ها را با خدا نشان می‌دهد. حضرت محمد درحالی‌که در ایوان مسجد ایستاده است، حضرت علی را در میدان جنگ با کشته‌های زیادی نگاه می‌کند. عمارت مسجد که بر روی دیوارهای آن عباراتی به خط بنایی نوشته شده است و کتیبه‌ای که با عبارت «اَلّنا فِی الله عَزوجَلَ فنا»، بالای سردر ورودی آن وجود دارد، همگی نشان‌دهنده برتری سپاهیان اسلام بر دشمن است. نگارگر در این تصویر، پیامبر(ص)، امام‌علی (ع) و جبرئیل را در مرکز و در قاعده‌ای مثلثی به تصویر کشیده است تا ارتباط معنوی و روحانی این سه را با هم نشان دهد (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۵۴).

تصویر ۲: معجزه‌کردن حضرت رسول (ص)، برگی از نسخه خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۸۲)

سومین نگاره (تصویر ۳)، معراج حضرت رسول نام دارد، که در آن معراج حضرت رسول به نمایش گذاشته شده است و به‌عنوان یکی از معجزه‌ها و وقایع مهم زندگی ایشان به تصویر درآمده است. از آنجاکه معراج شبانه و معجزه‌آسای پیامبر(ص)، نزد شیعیان دارای اهمیت زیادی است، در ادوار مختلف و نسخه‌های گوناگون، تصویرگری شده است که در همه آن‌ها پیامبر(ص) سوار بر اسب بُراق و درحالی‌که جبرئیل هدایت آن مرکب را بر عهده دارد و سایر فرشتگان نیز او را همراهی می‌کنند، به تصویر درآمده است. در این نگاره نیز پیامبر (ص) سوار بر اسب و در پیشاپیش او جبرئیل راهنما، قرار دارد و تمام صفحه با ابرهای اسفنجی طلایی پر شده است. که نشان از نور بی‌کران الهی در ظلمت شب‌هاست (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۵۴).

در حکمت ایران باستان نیز که حکمت نور است، خداوند متعال را نور بی‌پایان می‌دانند. نور در عرفان و حکمت اسلامی نیز از اهمیت زیادی برخوردار است؛ به‌عنوان نمونه، حکمت مشائیون و حکمت اشراق از حکمت نوری ایران باستان نشأت گرفته‌اند. همچنین در قرآن از خدا به‌عنوان نور آسمان‌ها و زمین یاد شده است. آنچه در حکمت زرتشت، امشاپسندان و ایزدان نام دارد، در فلسفه، منشأ عقول مجرده و در قلمرو حکمت اشراق از سوی شهاب‌الدین سهروردی، انوار سپهبدی نامیده شده و از وجود یکتا و مبدأ نور (روشنی بی‌پایان) با نورالانوار یاد شده است (شایسته‌فر و کیانی، ۱۳۸۴: ۳۴ـ۳۳).

در این نگاره نیز جبرئیل به‌عنوان راهنما و رابطی با نور الی الله

و خداوند است. پیامبر اکرم (ص) در معراج با راهنمایی ملک اقرب (جبرئیل) از طبقات عرش عبور می‌کند و با صور مثالین (مینوی) یا همان فرشتگان محشور می‌شود و به عرش اعلی (روشنی بی‌پایان) می‌رسد که درواقع رجعتی به مبدا نورانی و وحیانی است، که همان پیوستن نفس نورانی حضرت به نور خداست و معراج، تمثیلی از این پیوستن است (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۵۴).

تصویر ۳: معراج حضرت رسول (ص)، برگی از نسخه خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۱۵۲)

آلتوسر معتقد است در ایدئولوژی مسیحی، سوژه اعظم که همان خداست، افراد را مورد خطاب قرار می‌دهد و مسیحیان درون سازوکارهای ایدئولوژیک کلیسا می‌آموزند که چگونه به خود به‌عنوان سوژه بیاندیشند و بر اساس آن عمل کنند و تمامی ایدئولوژی‌ها این‌چنین عمل می‌کنند. در هر ایدئولوژی افراد، شناخت خودشان را بر مبنای سوژه اعظم آن ایدئولوژی ساختار می‌بخشند و تبدیل به سوژه می‌شوند (آلتوسر، ۱۳۸۸: ۱۴۵ـ۱۴۳).

همان‌گونه که در تحلیل سه نگاره مشاهده شد، هر سه تصویر نزول فرشته‌ها و خصوصا جبرئیل، فرشته مقرب درگاه خدا را بر حضرت محمد به تصویر کشیده بودند. حضور این فرشته‌ها و جبرئیل به‌عنوان واسطه‌ای آسمانی از سوی خداوند (سوژه اعظم)، نشان‌دهنده این است که حضرت محمد و حضرت علی در این تصاویر به‌عنوان سوژه بزرگ از جانب خدا بر روی زمین انتخاب شده‌اند.

از آنجاکه در اندیشه دوره میانه ایران، سلطنت را لازمه حفظ شریعت می‌دانستند و همچنین رعیت را نیازمند کسی می‌دانستند که از طرف خدا تأیید شده است؛ چنین فردی که توانایی حفاظت از قوانین شرع را داشته و مردم را وادار به اجرای آن می‌کرده، شخص پادشاه بوده است (خنجی اصفهانی،۱۳۸۲: ۹۳ـ۹۱). حاکمان ترکمانان بر این اساس و به کمک تبلیغات برخی از علما که در بین مردم محبوبیت و نفوذ داشتند، خود را جانشینان پیامبران و امامان جا می‌زدند (جوزانی، ۱۳۹۰: ۱۶۱) و نقش سوژه بزرگ و محوری را در غیاب آن‌ها از آن خود می‌دانستند. می‌توان گفت سازوبرگ ایدئولوژیک به‌صورت مستتر در بیان هنری و در قالب نمادین به بازتولید اندیشه نظری و دینی مطلوب حاکمیت اقدام کرده است و چون این امر به‌صورت ناخودآگاه توسط هنرمندان دربار صورت می‌گیرد، فارغ از فراگیربودن یا خواص‌بودن مخاطبان، چنین تفکر و اندیشه‌ای در آثار هنری ترویج می‌شود.

از طرفی دیگر، ویژگی‌های مذهبی دوره ترکمان‌ها همه جنبه‌های اجتماعی را دربرمی‌گرفت و در فرهنگ هم این جلوه‌های مذهبی نمود پیدا می‌کرد (جوزانی، ۱۳۹۰: ۸۰) و از آنجاکه آلتوسر فرهنگ و هنر را ذیل ایدئولوژی قرار می‌دهد و عقیده دارد که هنر ماتریالیستی تنها می‌تواند ماهیت ایدئولوژیک خود و تمام روابطی را افشا کند که خود بخشی از آن است، می‌توان نتیجه گرفت که هنر دوره ترکمان‌ها به‌طور ناخوداگاه در خدمت ایدئولوژی حاکمان قرار می‌گیرد و ماهیت ایدئولوژیک دوران خود را نشان می‌دهد؛ بنابراین این نگاره‌ها به‌طور ناخوداگاه به‌عنوان ابزاری جهت تبلیغ و گسترش ایدئولوژی حاکم بودند و در خدمت احکام حاکمان قرار می‌گرفتند.

در این نگاره‌ها علاوه بر این که قهرمان نگاره‌ها را افرادی مانند حضرت علی و حضرت محمد قرار داده‌اند، از بسیاری از نشانه‌های تصویری دیگر هم برای هرچه مذهبی‌تر نشان‌دادن این نگاره‌ها بهره جسته‌اند؛ به این ترتیب بر اثرگذاری بیشتر نگاره‌ها افزوده شده است. نشانه‌هایی مانند کلمه الله بر بالای بیرق سپاه اسلام که در بالاترین قسمت صفحه قرار گرفته است، پوشش ساده امام‌علی با هاله‌ای نورانی در اطراف سرش و همچنین وجود مساجد و آیات قرآن، همگی بر تأثیرگذاری مذهبی این تصاویر افزوده است.

پژوهش در نگاره‌های ۴ و ۵ به دنبال آن است که دریابد چگونه این تصاویر با این بخش از نظریه آلتوسر که بیان می‌دارد ایدئولوژی، فرد را به‌مثابه سوژه مورد خطاب قرار

می‌دهد و افراد با اجابت این فراخوان تبدیل به سوژه می‌شوند، منطبق شده‌اند و استفاده ایدئولوژیک حکومت ترکمانان از این تصاویر به چه صورت بوده است.

نگاره ۴، پیاده‌شدن یاران حضرت امیر (ع) در ساحل نام دارد. آن‌گونه که از متن کتیبه‌های شعری برمی‌آید، در این تصویر تعدادی از افراد سرشناس و جنگجو سوار بر کشتی به ساحل نزدیک می‌شوند و حضرت علی "سیاف" را به‌عنوان فرستاده برای استقبال از این گروه می‌فرستد. مسافران کشتی سعی می‌کنند به فرستاده امیر سیم و زر بدهند؛ اما او قبول نمی‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که ایمان بیاورند. آن‌ها ایمان می‌آورند و به ساحل وارد می‌شوند (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۳).

در این نگاره لباس منقوش حضرت علی و قرارگرفتن او در آسمان آبی‌رنگ و میان دو تکه ابر، ماهیت قدسی‌وار او را بیشتر کرده و باعث شده است نسبت به دیگران در مرتبه بالاتری قرار گیرد. پس‌زمینه توسط نگارگر، خلوت کشیده شده است تا حضرت علی به‌عنوان موضوع مهم تابلو بیشتر جلوه کند. رنگ‌ها از بالا به سمت پایین کدرتر می‌شوند و نگارگر فاصله حضرت علی را از لحاظ معنوی به‌وسیله رنگ هم نشان داده است (همان، ۱۳۸۹: ۶۳). آب و دو ماهی در پایین تصویر دارای معنایی نمادین هستند. آب نشانه حیات و گذشتن از آن همانند گذر از آتش، نشانه‌ای از تأیید پاکی و بی‌گناهی است و برای رسیدن به گنج پنهان باید از آب عبور کرد. نقش دو ماهی هم در تصاویر، اتحاد و یگانگی را نشان می‌دهد (فره‌وشی، ۱۳۶۴: ۶۴).

تصویر ۴: پیاده‌شدن یاران حضرت امیر (ع) در ساحل، خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۸۰)

نگاره ۵، رسیدن امیر زنهارخوار نزد امیرالمؤمنین (ع) نام دارد. در این تصویر ماجرا از این قرار است که حضرت علی تعداد زیادی از مبارزان جنگجو را از راه دور می‌بینند؛ بنابراین قنبر را جهت پذیرش سپاه می‌فرستد، قنبر به نزد لشکریان می‌رسد و متوجه می‌شود که سپاه از آنِ امیر زنهارخوار است که برای حمایت حضرت علی آمده‌اند. حضرت علی امیر زنهارخوار را به‌گرمی می‌پذیرد و امیر زنهارخوار از دستورات حضرت امیر پیروی می‌کند. امیر زنهارخوار با پوشش لباس زردرنگ درحالی‌که تیردانی پر از تیر با شمشیری بلند در غلاف دارد، خم شده و در حال پابوسی امیر است؛ ولی حضرت امیر سعی دارد مانع این کارش شود (بهمنی، ۱۳۸۹: ۵۴).

تصویر ۵: رسیدن امیر زنهارخوار نزد امیرالمؤمنین، برگی از خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۶۲)

آلتوسر معتقد است در ایدئولوژی مسیحی، سازوکارهای ایدئولوژیک کلیسا، مسیحیان را که همان سوژه‌های مورد نظر برای رسیدن به اهدافشان هستند، مورد خطاب قرار می‌دهند و به آن‌ها می‌گویند خدایی وجود دارد که آن‌ها را آفریده است و باید سعی کنند که رضایت او را جلب کنند و مؤمنان با اجابت این استیضاح تبدیل به سوژه‌های ایدئولوژیک می‌شوند (۱۳۸۸: ۷۶).

حاکمان ترکمان هم ادعا می‌کردند که با خدا در ارتباط هستند و توده مردم، از ترس کیفر یا امید به پاداش الهی، به فرمان این رهبران گردن می‌نهادند (ابوالحمد، ۱۳۶۵: ۹۰). با توجه به این بحث، می‌توان گفت حاکمان ترکمان به‌عنوان نمایندگان خدا بر روی زمین، مردم را در ایدئولوژی دینی، مورد خطاب و مورد استیضاح قرار می‌دادند. مردمی که به این فراخوان پاسخ مثبت می‌دادند تبدیل به سوژه‌های ایدئولوژیک می‌شدند و به‌طور ناخودآگاه در خدمت ایدئولوژی دینی حاکمان ترکمان قرار می‌گرفتند.

همان‌گونه که در نگاره‌های ۴ و ۵ هم مشاهده شد حضرت علی دشمنانش را به اسلام دعوت کرد و آن‌ها به این دعوت جواب مثبت دادند و با امام‌علی به اتحاد رسیدند و این‌چنین به پاکی و بی‌گناهی دست یافتند. این نگاره‌ها ایدئولوژی حاکم بر جامعه را به تصویر می‌کشند و توانستند نشان دهند که مؤمنان با لبیک‌گفتن به حاکمان دینی‌شان می‌توانند به پاکی برسند و درواقع، این پاکی و بی‌گناهی وابسته به اتحاد با این حاکمان است؛ زیرا حاکمان ترکمان در نبود پیامبران و امامان نقش سوژه بزرگ و محوری را بر عهده داشتند.

در نگاره شماره ۶، با عنوان شکست‌خوردن اردشیر به دست حضرت علی، امام به همراه اسبش، از خارج تصویر به سمت داخل در حال حرکت است که بخش پویا و فعال کادر را تشکیل می‌دهد؛ اما دشمن که در سمت راست قرار دارد، در حال خارج‌شدن از کادر است (نشان‌دهنده بیرون‌کردن از صحنه نبرد توسط امام است). اردشیر ساکن و بدون حرکت به تصویر درآمده است که نشان‌دهنده شکست او در برابر حضرت علی است. یاران امام در بالای تصویر باصلابت و پرقدرت ایستاده‌اند و در پایین کادر سربازان دشمن هراسان و در حال فرار به تصویر درآمده‌اند (عبدی، ۱۳۹۱: ۹۰). پیراهن حضرت علی در این تصویر آبی است. رنگ آبی نماد پیروزی، آرامش و آزادی است و رنگ صورتی در پس‌زمینه (صخره) خونی است که برای ایجاد آرامش و آزادی ریخته شده است. همچنین گل‌هایی که بر روی صخره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند، نماد جشن برای پیروزی است. درواقع، نقاش در این نگاره از رنگ در جایگاه نمادینش استفاده کرده است و با استفاده از عناصر بصری و کیفیات تجسمی توانسته است به‌خوبی این مبارزه را به تصویر بکشد (همان، ۹۸ـ۹۰).

تصویر ۶: شکست‌خوردن اردشیر به دست حضرت علی (ع)، خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۷۷)

نگاره شماره ۷، نبرد حضرت علی و صلصال (پادشاه کافر سرزمین خاور) را نشان می‌دهد. در این مبارزه حضرت علی پس از مدتی مبارزه، با پرتاب تیر او را از پای در می‌آورد. تیر و کمان نمادی از دقت نظر و باریک‌بینی انسانی است که قصد دارد با هدف‌گیری و پرتاب مناسب تیرها دشمن را شکست دهد. تیر و کمان، هوش و درایت و ظریف‌بینی صاحب خود را نشان می‌دهد (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۷: ۵۰). تیر و کمان حضرت علی در این نگاره، وسیله‌ای برای حمله‌کردن به بدی‌ها و پلیدی‌هاست. حضرت علی که در اینجا نماد پاکی است، با پرتاب تیر به سر صلصال؛ یعنی جایی که افکار پلید تولید می‌شوند، بر پلیدی‌ها چیره می‌شود (سیاه‌وش دستجردی، ۱۳۹۱: ۷۴).

تصویر ۷: نبرد امیر با صلصال، خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۱۳۶)

از منظر اندیشمندان قرون میانه، سلطنت تقدیر الهی بود و تحقق آن را خارج از قدرت بشر می‌دانستند. این اندیشه هم در فقه شیعی و هم سنی وجود داشته است. در بسیاری از سیاست‌نامه‌ها و اندرزنامه‌ها، سلطان را شبان و رعیت را رمه نامیده‌اند و رعیت را نیازمند هدایت سلطان دانسته‌اند؛ سلطانی قادر که بتواند ایشان را در به‌دست‌آوردن مصالح دینی یاری کند (فیرحی، ۱۳۸۸: ۲۱۶). در اندیشه اهل سنت، سلاطین هم‌پایه پیامبران به حساب می‌آمدند، چنان‌که از نظر غزالی، سلطان سایه خدا بر روی زمین بود؛ بنابراین معتقد بود هرکس دین دارد، باید از او اطاعت کند. درواقع رهبران دینی چنین وانمود می‌کردند که دین اساس و سلطان نگهبان آن است. سلطان از حجت‌های خداوند بر وجود و توحید اوست (جوزانی، ۱۳۹۰: ۲۰ـ۱۹). به نظر می‌رسد حاکمان ترکمان نیز با چنین تفسیری از روابط میان حکومت و مردم در پی تحکیم و توجیه موقعیت

فرادستی خود در برابر توده‌های فرودست بودند. با این تفسیر از جایگاه حاکم در جامعه و ایجاد هاله قدسی پیرامون وی، ضمن محدود و مکروه‌کردن انتقاد از این جایگاه توسط افراد خارج از این دایره، زمینه برای توجیه اعمال و افعال صادرشده از طرف حاکم نیز هموار می‌شد. بدین‌گونه و از منظر نظریه ایدئولوژی آلتوسر، حاکمان ترکمان به‌طور همزمان می‌توانستند ابزارهای متنوع اعمال قدرت را با توجیه حفظ مصالح دینی و تقدیر الهی به کار ببرند.

پژوهش در نگاره‌های بعدی (تصاویر ۸، ۹ و ۱۰) به دنبال آن است که دریابد ایدئولوژی مخالفی که ایرانی‌ها بر علیه ایدئولوژی غالب در جامعه توسط حاکمان ترکمان نشان داده‌اند، چیست و این ایدئولوژی چگونه در خدمت اهداف سیاسی حاکمان درآمده است؟

نگاره ۸، در آمدن حضرت خضر (ع) به یاری امیرالمؤمنان نام دارد که امام‌علی را به همراه ابوالمحجن، مالک و تنی چند از یارانش، درحالی‌که در دریا بر روی سپرهایشان شناورند، نشان می‌دهد. حضرت خضر یکی از انبیای الهی است که با نوشیدن آب حیات، عمری جاودانه یافت. نگارگر، خضر نبی را با محاسن سفید و هاله نورانی دور سر، نشان داده و آن را نشانه‌ای برای دانایی و فرزانگی وی قرار داده است. او در حال کشیدن سپری است که حضرت امیر بر روی آن نشسته است. او با کشیدن سپرها به سمت خشکی، آن‌ها را نجات می‌دهد. به نظر می‌رسد این واقعه ازجمله وقایع افسانه‌ای خاوران‌نامه باشد که از شاهنامه الهام گرفته و احتمالاً خضر نبی جایگزین شخصیتی در شاهنامه؛ یعنی همان سیمرغ نجات‌دهنده و گره‌گشای مشکلات زال و رستم، شده است (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۵۶).

تصویر ۸: در آمدن حضرت خضر به یاری امیرالمؤمنان، خاوران‌نامه، (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۴۴۹)

در نگاره ۹، مبارزه حضرت علی با موجودات افسانه‌ای مانند اژدها به تصویر کشیده شده است. اژدها جانوری است که در خیلی از داستان‌های عامیانه به‌عنوان مظهر شر، حضور یافته است و تقریباً در همه موارد، قهرمان داستان بر او چیره می‌شود. در اینجا نیروهای کیهانی به‌صورت اژدها ظاهر شده‌اند. به باور عوام در سده نهم هـ ق. اژدها و سایر موجودات افسانه‌ای شاید در زمره واقعیات قطعی و مسلم بوده‌اند. این موجودات که غالباً مظهر شر بوده‌اند، می‌بایست توسط نیکان پروردگار از پای درآیند (انوری، ۱۳۸۱: ۲۲ـ۲۱).

در این نگاره حضرت علی با هاله‌ای نورانی، با ذوالفقار ضربه‌ای سخت به اژدها وارد می‌کند و یاران آن حضرت در حال نظاره صحنه هستند. فردی در سمت راست تصویر، پرچمی را به اهتزاز درآورده است که نشان از پیروزی حق علیه باطل است (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۴۱). در شاهنامه هم از پهلوانان زیادی مانند رستم و اسفندیار به‌عنوان پهلوان اژدهاکش یاد شده است. حضرت علی و پهلوانان شاهنامه، به‌عنوان مردانی ظاهر شده‌اند که در روزگار خود جهت گسترش آیین و شریعت الهی و حمایت از پیامبر خدا مبارزه و پلیدی را نابود کرده‌اند (کنبای، ۱۳۸۱: ۵۵).

تصویر ۹: حضرت امیر در نبرد با اژدها، خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۳۱)

در نگاره ۱۰، با عنوان نبرد دلدل با سپاه خاوران، دُلدُل به‌تنهایی با قوم کافر مبارزه می‌کند و آن‌ها را شکست می‌دهد. همتای او در داستان‌های شاهنامه، رخش رستم است. درواقع دلدل و رخش، دو مرکب خاص هستند با خصوصیاتی منحصربه‌فرد برای مردانی بزرگ در صحنه تاریخ (شریعت و زینلی، ۱۳۸۸: ۵۰).

تصویر ۱۰: نبرد دلدل با سپاه خاوران، خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۵۳)

از آن‌جاکه ایرانی‌ها در دوره‌های مختلف به گذشته باستانی خود افتخار می‌کردند؛ مخصوصاً زمانی که مورد حمله بیگانگان قرار می‌گرفتند، بازگشت و توجه به گذشته باستانی و ملی در آن‌ها بیشتر می‌شد. در این دوره که ترکمانان به ایران تسلط داشتند، خود را از نسب چنگیز می‌دانستند و از این طریق خود را وارث سلطنت می‌دانستند؛ بنابراین در این دوره اشعار حماسی ایرانیان دوباره رونق گرفت که ازجمله آن‌ها خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی است.

در تحلیل نگاره‌های ۸ تا ۱۰ مشاهده شد که ابن حسام خوسفی تحت تأثیر شاهنامه فردوسی، بسیاری از شخصیت‌ها و عناصر شاهنامه را در حماسه‌اش استفاده کرده و فرهاد نقاش هم با تصویرگری آن، سعی در نشان‌دادن این مضامین داشته است؛ اما به عقیده آلتوسر «در ایدئولوژی، در کل، گرایش‌های ایدئولوژیک متفاوتی را می‌بینیم که بیان‌گر بازنمایی طبقات اجتماعی متفاوت است» (فرتر، ۱۳۸۷: ۱۱۱)؛ ولی با وجود اینکه ایدئولوژی هر جامعه‌ای در ابتدای امر همان ایدئولوژی طبقه مسلط است، طبقات دیگر تحت سلطه نیز ایدئولوژی‌های خودشان را تولید می‌کنند و با این ایدئولوژی‌ها به اعتراض از سلطه می‌پردازند. با این حال نباید فراموش کرد که ایدئولوژی‌های طبقات تحت سلطه، خود تحت سلطه ایدئولوژی مسلط هستند (غفاری، ۱۳۹۴: ۴۴).

طبق نظریه آلتوسر گرچه در خاوران‌نامه سعی شده است روح ایرانی‌گرایی وارد شود؛ اما این ایدئولوژی وطن‌دوستی و ایرانی‌گرایی تحت سلطه ایدئولوژی غالب قرار داشت؛ زیرا در این دوران مردم هیچ‌گاه اصل مشروعیت حاکمان (ضل‌اللهبودن پادشاه) را زیر سؤال نبردند؛ بلکه تنها به دنبال پادشاهی عادل بودند که با زیاده‌ستانی‌های کارگزاران خویش، برخورد کند (جوزانی، ۱۳۹۰: ۳۳)؛ بنابراین می‌توان گفت فرهاد نقاش، بنا به گفته آلتوسر فقط توانسته است در این نگاره‌ها (۸ تا ۱۰) مرزهای ایدئولوژیک خودش را افشا کند و فراتر از آن نرفته است.

نتیجه‌گیری

هدف از پژوهش حاضر شناخت چگونگی بازتاب سیاست تساهل مذهبی حاکمان ترکمان و نگاه ایدئولوژیک آنان به هنرها در یکی از کتاب‌های شاخص مصور این دوره بود. مطالعات نشان دادند در دوره ترکمانان و به دلیل فضای سیاسی حاکم بر جامعه، مذهب تشیع به‌عنوان یکی از مذاهب اصلی دین اسلام مورد اقبال جامعه قرار گرفت و بخش مهمی از توده‌های اجتماعی را با خود همراه کرد؛ از این‌رو حاکمان ترکمان برای تقویت پایه‌های حکومت خود و کسب مشروعیت بیشتر در بین گروه‌های شیعه و سنی، در مواجهه با این تحولات سعی کردند تا سیاست تسامح مذهبی را در پیش گیرند. از آنجاکه هنرها به‌مثابه آینه و از منظر آرای آلتوسر به‌عنوان روبنا، همواره نشانه‌هایی از تحولات اجتماعی و فرهنگی زیربنایی جامعه را در خود بازتاب می‌دهند، در پژوهش حاضر با بررسی نگاره‌های خاوران‌نامه در بستر فضای اجتماعی و فرهنگی قرن نهم هـ ق. ایران به شناخت سازوکارهای ایدئولوژیک مستتر در این نگاره‌ها و چگونگی قرارگیری این سازوکارها در خدمت اهداف حاکمیت پرداخته شد. بدین منظور ۱۰ نگاره انتخاب شد و متناسب با اهداف پژوهش در چهار گروه مورد مطالعه قرار گرفت. نتایج نشان دادند که می‌توان مبتنی بر نظریه ایدئولوژی آلتوسر به تفسیر کارکردهای پنهان و آشکار این نگاره‌ها و موضوعات مصور در آن‌ها پرداخت. طبق این نظریه، در ایدئولوژی‌های دینی، سوژه اعظم که منتسب به خدا و پیامبران است، مؤمنان را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ آن‌ها که به این فراخوان پاسخ مثبت بدهند، تبدیل به سوژه می‌شوند و در خدمت اهداف ایدئولوژیک حکومت قرار می‌گیرند و به بازتولید این ایدئولوژی کمک می‌کنند. حاکم دینی در برابر آن گروه از مخالفان که نسبت به فراخوان وی تمرد و مقاومت می‌کنند و یا دست به آشوب و نافرمانی می زنند، حق استفاده

از ابزارهای قهریه را محفوظ می‌دارد. نگاره‌های ۱ تا ۳ نشان دادند که پیامبر به‌عنوان سوژه اعظم از جانب خدا انتخاب شده است. نگاره‌های ۴ و ۵ با این بخش از نظریه آلتوسر منطبق شدند که نشان دادند حضرت علی به‌عنوان سوژه اعظم، مؤمنان را به اسلام دعوت کرد که عده‌ای به این فراخوان پاسخ مثبت دادند و جزو یاران امام شدند و نگاره‌های ۷ و ۸ با این قسمت نظریه همخوانی داشتند که حاکمان علاوه بر دستگاه‌های ایدئولوژیک که کارکرد تبلیغی دارند و با تأثیر بر ناخودآگاه توده‌ها به هدایت اعمال آن‌ها می‌پردازند، در مواقع ضرورت و در برابر مخالفان و کسانی که در برابر حکومت قرار می‌گیرند، از قدرت زور هم استفاده می‌کند.

آلتوسر همچنین معتقد بود هنر ذیل ایدئولوژی قرار دارد و رادیکال‌ترین نمونه‌ها تنها می‌تواند مرزهای ایدئولوژیک خودش را افشا کند. این نگاره‌ها هم، از آنجاکه در ایدئولوژی حاکم در دوران ترکمان‌ها تولید شده بودند، بازتاب‌دهنده همان ایدئولوژی حاکم بودند؛ بنابراین نگاره‌های خاوران‌نامه در بازتولید ایدئولوژی غالب؛ یعنی ظل‌الله‌بودن پادشاه و تبدیل افراد به سوژه‌های ایدئولوژیک مؤثر بودند؛ به‌طوری‌که این سوژه‌ها به‌طور ناخودآگاه در خدمت ایدئولوژی حاکمان بوده و مطابق با نظریه آلتوسر به بازتولید آن کمک کرده‌اند؛ اما بر اساس بخش دیگری از نظریه آلتوسر که معتقد بود طبقات تحت سلطه، ایدئولوژی‌های خود را به کار می‌برند که البته این ایدئولوژی درنهایت تحت سلطه ایدئولوژی مسلط است، می‌توان نتیجه گرفت فرهاد نقاش تحت ایدئولوژی دیگری که همان احیای روح ایرانی و ارزش‌های ایرانی‌ها بود، قرار داشت؛ به‌طوری‌که در نگاره‌های ۸ تا ۱۰ مشاهده شد که این نگاره‌ها و شخصیت‌هایشان یادآور شخصیت‌های شاهنامه که یک اثر ایرانی است، هستند؛ اما درنهایت، خاوران‌نامه یک حماسه دینی بود که شخصیت اصلی آن حضرت علی، امام شیعیان بود و ماهیت ایرانی‌بودن این شخصیت‌ها زیر سیطره ایدئولوژی غالب که ایدئولوژی دینی بود قرار داشت؛ بنابراین فرهاد نقاش بنا به گفته آلتوسر تنها توانسته بود ماهیت ایدئولوژیک اثر هنری‌اش را نشان دهد که خود بخشی از آن بود و فراتر از آن نمی‌رود. با توجه به اینکه از نظر آلتوسر سازوکار ایدئولوژی در سوژه‌ها درونی شده است و به‌صورت ناخودآگاه عمل می‌کند، می‌توان نتیجه گرفت هنرمند نگارگر خاوران‌نامه نیز ناخواسته و به‌صورت ناخودآگاه در خدمت اهداف حاکمیت درآمده و فارغ از حوزه نفوذ و گستردگی مخاطبان این اثر، ایدئولوژی مطلوب شاه و حکومت را در آن به نمایش درآورده است.

پی نوشت‌ها

1- Reflection Approach

2- Louis Althusser

منابع

- آلتوسر، لویی. (۱۳۸۸). *ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت*. مترجم: روزبه صدر آرا، تهران: چشمه.
- ابوالحمد، عبدالحمید. (۱۳۶۵). *مبانی سیاست*. جلد اول، تهران: توس.
- احمدی، مانا؛ عزیزی یوسفکند، علی‌رضا؛ مسرور، شیلان. (۱۳۹۸). «بررسی نگارگری مکتب شیراز با تأکید بر کتاب خاوران‌نامه». *پژوهش در هنر و علوم تخصصی*، شماره ۳، ۷۲ـ۶۳.
- العزاوی، عباس. (۱۳۶۹). *تاریخ العراق بین الاحتلالین*. قم: الشریف الرضی.
- انوری، سعید. (۱۳۸۱). *مقدمه کتاب خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بهمنی، احمد. (۱۳۸۹). «تجزیه‌وتحلیل دوازده نگاره از خاوران‌نامه ابن‌حسام». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر.
- پاکباز، روئین. (۱۳۸۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- جوزانی، اعظم. (۱۳۹۰). «کسب مشروعیت سیاسی در رویکردهای مذهبی حکومت ترکمانان قراقویونلوها و آق‌قویونلوها و ریشه‌های آن». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده ادبیات، زبان های خارجی و تاریخ، دانشگاه الزهرا.
- خلج امیرحسینی، مرتضی. (۱۳۸۷). *رموز نهفته در نگارگری*. *تهران*: کتاب آبان.
- خنجی اصفهانی، فضل‌الله بن روزبهان. (۱۳۸۲). *تاریخ عالم‌آرای امینی*. تصحیح علی‌اکبر عشیق، تهران: میراث مکتوب.

- خوسفی بیرجندی، ابن حسام. (۱۳۸۱). *خاوران‌نامه*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دانشور، فائزه. (۱۳۹۵). «بازخوانی رابطه حقوق و ایدئولوژی در پرتو مطالعات میان‌رشته‌ای». *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، دوره هشتم، شماره ۴، ۲۶ـ۱.
- روزنتال، اروین آی. جی. (۱۳۸۷). *اندیشه‌های سیاسی اسلام در سده‌های میانه*. مترجم: علی اردستانی، تهران: قدس.
- سپندی‌فرد، سحرناز. (۱۳۹۰). «بررسی و تجزیه‌وتحلیل نگاره‌های تخیلی و عجایب در خاوران‌نامه». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر.
- سیاه‌وش دستجردی، عطرت. (۱۳۹۱). «تحلیل صوری شمایل امام‌علی (ع) در نگاره‌های برخی کتب مصور سده ۹ تا ۱۱ هـ ق. (با تأکید بر خاوران‌نامه موزه هنرهای تزیینی تهران)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.
- شایسته‌فر، مهناز؛ تاجی، کیانی. (۱۳۸۴). «بررسی نمادهای نور و فرشته راهنما یا پیر فرزانه در فرهنگ ایران و نگارگری». *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۲، ۲۹ـ۵.
- شجاعی‌زند، علیرضا. (۱۳۷۶). *مشروعیت دینی دولت و اقتدار سیاسی دین (بررسی جامعه‌شناختی مناسبات دین و دولت در ایران*. تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی تبیان.
- شریعت، زهرا؛ زینلی، لیلا. (۱۳۸۸). «جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز». *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۱۰، ۵۸ـ۴۳.
- صالحی، میترا کلاته. (۱۳۹۳). «بررسی نسخه نگاره خاوران‌نامه محفوظ در موزه گلستان تهران در مکتب نگارگری شیراز». *چیدمان*، شماره ۷، ۷۵ـ۷۰.
- صداقت، فاطمه. (۱۳۸۵). «نسخه خطی خاوران‌نامه شاهکار نگارگری مذهبی ترکمنان». *مطالعات هنر اسلامی (مؤسسه مطالعات هنر اسلامی)*، شماره ۴، ۱۲۰ـ۱۰۳.
- عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی*. تهران: سخن.
- علیانسب، جیران. (۱۳۹۲). «تحلیل محتوای هنر ساسانی بر اساس مسئله قدرت در نظریه آلتوسر». مسکویه، شماره ۲۷، ۱۳۲ـ۱۰۳.
- غفاری، کیوان. (۱۳۹۴). «ایدئولوژی سینمای هالیوود از سال ۲۰۰۰ به بعد بر اساس نظریه آلتوسر». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.
- فرتر، لوک. (۱۳۸۷). *لوئی آلتوسر*. مترجم: آریان امیراحمدی، تهران: مرکز.
- فره‌وشی، بهرام. (۱۳۶۴). *جهان‌فروری بخشی از فرهنگ ایران کهن*. تهران: کاریان.
- فیرحی، داود. (۱۳۸۸). *قدرت، دانش و مشروعیت در اسلام (دوره میانه)*. تهران: نشر نی.
- کرمانی، محسن؛ دلاوری، ابوالفضل. (۱۳۹۵). «از ایدئولوژی تا گفتمان: سوژه قدرت و حقیقت». *علوم اجتماعی*، شماره ۷۴، ۱۴۶ـ۱۰۹.
- کنبای، شیلا. (۱۳۸۱). *نقاشی ایرانی*. مترجم: مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- گرگین‌پاوه، نوید. (۱۳۹۷). «پراتیکِ فلسفه، سیاست و "نقد" ایدئولوژی نزد لویی آلتوسر». *شناخت*، شماره ۷۸/۱، ۲۴۵ـ۲۲۷.
- مرادی، کامران. (۱۳۹۶). «نقد فرهنگی بر مبنای نظریه ایدئولوژی آلتوسر: بررسی نسبت ایدئولوژی و فرهنگ». در *مجموعه مقالات اولین همایش ملی نقد متون و کتب علوم انسانی*، جلد دوم، ۲۱-۳۳.
- مینورسکی، ولادیمیر. (۱۳۸۹). *تاریخ تبریز*. مترجم: عبدالعلی کارنگ، به‌کوشش غلامرضا مجد، تبریز: آیدین.

The Ideological Function of the Paintings of 'Khavaran Nameh' based on Louis Althusser's Theory of Ideology

Abdollah Mirzaei[1], Nasimeh Riki[2]

1- Associated Professor, Faculty of Carpet, Tabriz Islamic Art University, Tabriz (Corresponding author)

2- Master student in Art Research, Tabriz Islamic Art University, Tabriz

DOI: 10.22077/NIA.2022.5350.1614

Abstract

Khavaran Nameh was written by Ibn Hessam. It is one of the illustrated works of the ninth century AH of Shiraz School of Painting. This epic and religious book is ornamented with various drawings of the description of the heroism of Imam Ali (AS). The aim of this research is to study the ideological function of Khavaran Nameh paintings. Due to the government's religious tolerance regarding Shia tendencies in Iranian society, the main issue of the research is to identify the manner of dealing and political and ideological exploitation of the illustrated topics in this book by Turkeman rulers. Therefore, the research questions are: what are the ideological mechanisms of Khavaran Nameh paintings? How has the ideology illustrated in the paintings of Khavaran Nameh been able to serve the goals of the government? The theoretical and analytical framework of the research is based on Louis Althusser theory of ideology. The research method is qualitative, which has been conducted in a descriptive-analytical way using library resources. The selection of paintings for analysis was purposeful and based on the theoretical approach of the research. The results showed that the paintings of Khavaran Nameh were effective in reproducing the dominant ideology including being the king as the shadow of God and turning people into ideological subjects, so that these subjects subconsciously served the ideology of the rulers and helped to reproduce it according to Althusser theory.

Key words: Ideology, painting, Khavaran Nameh, Shiraz School of Painting, Althusser.

1 - Email: a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

2 - Email: nasimerigi1362@gmail.com

(**Date Received:** 2022/06/07 - **Date Accepted:** 2022/11/06)