مطالعه شجره‌نامه‌نگاری نسخه تحفه سلیمانی (سبحه‌الاخبار) بر مبنای نظریه آیکونوگرافی پانوفسکی

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۲

سیده مریم حسینی
(نویسنده مسئول)، کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: Maryamdesigner2@gmail.com

پریسا شاد قزوینی
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر ، دانشگاه الزهرا ، تهران، ایران.
Email: shad@alzahra.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2023.41614.1457

چکیده:
در طول تمدن بشر، شجره‌نامه‌نویسی یکی از راه‌های ارایه اطلاعات نَسبی بود که به صورت اشکال مختلف به نگارش درآمده است. نسخ متعددی از این دست در جهان وجود دارد که پژوهش‌های فرهنگی و مردم شناسانه عمیقی را می‌طلبد. نسخه «تحفه سلیمانی یا سبحه‌الاخبار (۹۲۶- ۹۷۴ق.)» یکی از نسخ نسب‌شناسی است که، شجره انبیاء، ملوک ترکان عثمانی و ایرانی را به‌روایت یوسف بن عبداللطیف به‌تصویر کشیده است. این پژوهش به بررسی نقوش نسخه با رویکرد آیکونوگرافی اروین پانوفسکی پرداخته است. آیکونوگرافی، خوانش سه مرحله‌ای (توصیف، تحلیل و تفسیر) تصویر یا اثر هنری است. هدف این مقاله تحلیل و بررسی نقوش شجره‌نگاری نسخه فوق از منظر کشف روابط معنادار میان اجزای آن است. در این خصوص دو پرسش مطرح شد:۱) اهداف حاکمان عثمانی از سفارش این نسخه تبارشناسانه چه بوده است؟ ۲) برمبنای نظریه پانوفسکی شیوه چیدمان و آرایش متن و نقوش بر چه معانی و مفاهیم مستتری دلالت دارند؟ روش پژوهش از نوع تحلیل کیفی است و برمبنای نظریه آیکونوگرافی پانوفسکی به تحلیل داده‌ها پرداخته شده است. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و از اسناد دست اول است. یافته‌های مقاله منتج به این شد که، حاکمان عثمانی با هدف تثبیت قدرت خود از جانب خدا به برقراری ارتباط نسبی بین خاندان خود و انبیاء، پرداخته و بر این اساس سفارش چنین نسخه‌ای را داده‌اند. اشکال و رنگ‌های به‌کار رفته در این نگاره‌ها بیان‌گر لایه‌های پنهان معنادار بوده و تاثیر نگارگری ایران و آرای اندیشمندان اسلامی به صورت نمادین در اشکال و رنگ‌های نمادین آن هویداست.

واژگان کلیدی: نسخه خطی، شجره‌نامه، سبحه‌الاخبار، آیکونوگرافی، نظریه پانوفسکی

مقدمه

شجره‌نامه، تبارنامه و یا نَسب‌نامه، فهرستی منظم است که نسبت افراد با یک دیگر را نشان می‌دهد (ساماران، ۱۳۷۰: ۲۷۵). در تمدن‌های کهن، شناساندن نسب هر خاندان از موجبات افتخار آن فرهنگ و تمدن بوده است. شجره‌نامه‌ها از دسته نسخ خطی هستند، که به‌وفور در ایران موجود بوده؛ ولی تاکنون، پژوهش بصری بر روی این منابع دست اول صورت نگرفته و کماکان ویژگی‌های آن‌ها ناشناخته باقی‌مانده‌است. تحفه سلیمانی یا سبحه‌الاخبار، اثری در تاریخ عالم از دیرزمان تا عصر اخیر است که، اصل آن به ترکی و به نام شاه سلیمان‌بن‌سلطان سلیم عثمانی (۹۲۶- ۹۷۴) نوشته شده است (جعفریان، ۱۳۸۸: ۶۸۵). لازم به ذکر است، نسخ متعددی تحت عنوان تحفه سلیمانی یا سبحه‌الاخبار در ایران موجود است که عموماً، دارای محتوای مشابه، اما در اشکال بصری متنوع ظاهر شده‌اند. نسخه مورد مطالعه واقع در کتابخانه مجلس شورای اسلامی ایران اثر یوسف ابن عبداللطیف به خط نسخ بوده و به طور موازی به روایت نسل‌های چندین خاندان از جمله ترکان عثمانی، ایران، انبیاء و طبقه‌بندی آن‌ها درگذر زمان می‌پردازد. این نوشتار با روش کیفی به بررسی علل وجودی خلق آثاری از این دست به سفارش ترکان عثمانی و هم‌چنین، شناخت محتوای درونی تصاویر، چینش و نظم‌بخشی صفحات از طریق رویکرد شمایل‌نگارانه پانوفسکی می‌پردازد. در مطالعه لایه‌های نقوش مشخص شد که، ترکان عثمانی با خلق آثاری از این دست برای خود در پی کسب اعتبار و قدرت سیاسی بودند و به دنبال آن، از طریق اتصال نَسب خود به بزرگان الهی به حکومت خود اصالت می‌بخشیدند. هم‌چنین، می‌خواستند با این تبارنامه‌ها جایگاهی والا میان کشورهای قدرتمند آن زمان چون ایران عصر صفوی کسب نمایند. در خوانش بصری این نسخه، می‌توان تاثیر نگارگری ایران را ملاحظه کرد و نیز با خوانش تصاویر مشخص شد، معانی و نماد رنگ‌مایه‌ها و اشکال متاثر از تفکر اندیشمندان عرفانی اسلامی آن زمان بوده است.

روش پژوهش

روش پژوهش کیفی بوده و بر مبنای نظریه آیکونوگرافی پانوفسکی به توصیف و تحلیل داده‌ها پرداخته شده است. روند تحلیل از کل به جز بوده و در سه سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه، از توصیف کلی آن چه مشهود است، به تحلیل و تفسیر لایه‌های معنایی و محتوایی پنهان در اثر می‌پردازد. نسخه مورد مطالعه از اسناد دست اول کتابخانه مجلس تهیه شده و به منظور در تحلیل موارد پژوهشی و ارجاع‌دهی از کتب، مقالات و سایت‌های معتبر ایران و جهان استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

در مطالعه بر روی مباحث نگارش‌یافته درحول و حوش این موضوع مشخص شد، تاکنون پژوهشی بر روی این ماده فرهنگی در ایران از منظر هنری و تحلیل بصری صورت نگرفته و بیش‌تر متون اشاره به بُعد تاریخی و اسلامی آن داشته‌اند. در زمینه نسخ‌خطی شجره‌نامه‌ها رسول جعفریان (۱۳۸۸)، در مجموعه مقالاتی به‌معرفی چندین شجره‌نامه پرداخته که بیش‌تر جنبه معرفی و نسخه‌شناسی دارد. مقاله «مختصرالتواریخ سلیمانی یا تحفه سلیمانی (تاریخ مجدول عالم از آغاز تا عصر صفوی)» یک نمونه از این مقالات است. در این متن جعفریان به ذکر مقدمه، معرفی و تشریح مطالب حاشیه نوشت و ارایه صفحات مصور پرداخته و از یوسف بن‌عبداللطیف به‌عنوان آفریننده سخن به میان آورده است. لازم به ذکر است که مقاله مذکور مربوط به نسخه‌ای با شماره ثبت متفاوت از موضوع این پژوهش است. جعفریان (۱۳۹۶)، در مقاله «تاریخ شاهان صفوی: از طهماسب تا عباس اول از تحفه سلیمانی» با ارایه تصاویر نسخه مذکور، به شرح حاشیه‌نوشت‌های ذیل هر نام اشاره کرده و به ارایه چند تصویر از این نسخه اکتفا کرده است. اَنساب‌نگاری یکی دیگر از نام‌هایی است که در حوزه علوم اسلامی برای شجره‌نامه‌نویسی استفاده می‌شود. در مقاله «علم اَنساب نگاری و جایگاه آن در طبقه‌بندی علوم» به قلم عالمی و صفری فروشانی (۱۳۹۱)، به جایگاه علم انساب از منظر علوم دینی پرداخته شده است. مقالات نصری در زمینه نظریه پانوفسکی به روش‌شناسی این مقاله کمک شایانی نمود. نصری (۱۳۸۹)، در مقاله «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری» با ذکر نمونه به تشریح روش کار این سبک در تحلیل آثار هنری می‌پردازد. آیگان (۲۰۲۰)، در مقاله «سنت سلسله‌نامه نگاری مصور عثمانیان در پایان قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷م.» به بررسی یک نمونه از شجره‌نامه‌های طوماری مصور عثمانی می‌پردازد. این متن به لحاظ تاریخی اطلاعات مفیدی را در باب سنت

شجره‌نامه‌سازی ترکان عثمانی در اختیار قرار می‌دهد. «درختان خانوادگی چینی و غرب: مکانیزم و عملکرد» نوشته سیکویرا و همکاران (۲۰۱۶) به مطالعه تطبیقی و چینش متفاوت سنت تبارشناسی در چین و غرب به صورت نمودار محور می‌پردازد. در این پژوهش با رسم دیاگرام و تشریح آن، تفاوت‌های میان سبک‌های مختلف شجره‌نگاری به روشنی بیان شده است.

مبانی نظری

خوانش تصویر از منظر آیکونولوژی اروین پانوفسکی

شمایل‌نگاری به‌عنوان یک گرایش مدرن مطالعاتی، از ابتدای قرن بیستم و با مکتب واربورگ شکل گرفته است. اروین پانوفسکی چهره برجسته مکتب واربورگ بوده و شیوه مطالعاتی وی نامش با عنوان شمایل‌شناسی گره خورده است (نصری، ۱۳۹۲: ۷). آیکونولوژی، در تعریف پانوفسکی، تحلیل بخش‌هایی از یک اثر هنری است که، به درک حس تاریخی یک اثر کمک می‌کند (Hasenmueller, 1987: 298). در این رویکرد، تسلط منتقد بر اطلاعات تاریخی-فرهنگی اثر، از مهم‌ترین ارکان نقد به‌شمار می‌رود (خلیلی، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

پانوفسکی با تمایز میان «معنا» و «فرم»، سه مرحله از تفسیر را مشخص می‌کند. خروجی روش او، لایه‌هایی از معانی را شامل می‌شود که باعث ایجاد ارتباط میان مفهوم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» می‌شود (Hasenmueller, 1987: 289). به همین‌منظور، پانوفسکی سه مرتبه را در روش خوانش شمایل‌نگاشتی آثار هنری متمایز می‌کند: مرحله اول، توصیف پیشاشمایل‌نگارانه؛ مرحله دوم، تحلیل شمایل‌نگارانه؛ مرحله سوم، تفسیر شمایل‌شناسانه (آدامز، ۱۳۹۲: ۵۱).

در مرحله نخست، محقق صرف‌نظر از این‌که علمی نسبت به آن اثر هنری دارد یا خیر، تنها به توصیف اثر هنری و محسوسات هنری می‌پردازد. این مرحله شامل دو بخش است (نصری، ۱۳۸۹: ۵۹).

مرتبه دوم، تحلیل شمایل‌نگارانه است که به بررسی غیرمستقیم در ظاهر اثر هنری از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنت به شناخت پس‌زمینه‌ها می‌پردازد. به همین جهت در شمایل‌نگاری باید پس‌زمینه فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی اقوام را مدنظر قرار داد. تحلیل شمایل‌نگارانه نوعی رابطه میان ادبیات موضوعی و هنرهای تجسمی در مطالعات شمایل‌نگارانه را آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد که هنر بخشی از تاریخ اندیشه‌هاست. در نتیجه، شمایل‌نگاری رویکردی محتوا محور است و به تحلیل محتوایی اثر می‌پردازد. شمایل‌نگاری به محتوا در مقابل فرم اثر هنری توجه دارد.

مرتبه سوم، تفسیر شمایل‌شناسانه است. تفسیر شمایل‌شناسانه به دنبال امور عامدانه موجود در اثر هنری نیست، بلکه به دنبال اموری هست که به نحو ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر موجودند (نصری، ۱۳۹۲: ۱۲). پانوفسکی می‌گوید: « در این موضع با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم» (Panofsky, 1955: 38). او با تمایز میان معنای مرتبه دوم و سوم، میان معنایی که آگاهانه، قابل طبقه‌بندی و رمزگشایی است، با معنایی که ذاتی، ناآگاهانه و صرفاً از طریق فهم سوبژکتیو قابل وصول است، تمایز می‌دهد (Hasenmueller, 1987: 29).

علم اَنساب و شجره‌نگاری

شجره‌نامه تحت عناوین مختلفی چون نَسب‌نامه، تبارنامه، درخت خانوادگی و غیره شناخته می‌شوند که عموماً کاربردی مترادف هم دارند. شجره‌نامه یک ساختار داده کارآمد برای ذخیره اطلاعات خویشاوندی یک خاندان است (Siqueira et al, 2016: 11). شجره‌نامه اشاره به یک نمودار درختی شکل دارد که اطلاعات خویشاوندی افراد در یک شبکه اجتماعی را نشان می‌دهد. در ساختار درختی، مساله مهم ایجاد مکانیسم‌های کارآمد و یک الگوریتم جستجو با کارآیی بالا، برای ارایه روابط خویشاوندی میان افراد یک خاندان است (Keller et al (2015: 21),).

دانش مطالعه تبارنامه‌ها را نَسب‌شناسی یا تبارشناسی می‌نامند. تبارشناسی به دانستن تبار اشخاص و مطالعه تبارنامه می‌گویند. تبارشناسی، از گذشته اهمیت بسیار داشته است و براساس همین تبارشناسی، اتحاد بین قبایل به‌وجود می‌آمد. تبارشناسان در بین اعراب، نسابه خوانده می‌شدند. کتاب‌های مهمی در زمینه تبارشناسی در جهان اسلام نوشته شده است؛ از جمله کتاب الأنساب نوشته کلبی و الفصول الفخریه نوشته ابن‌عنبه است (ساماران، ۱۳۷۰: ۲۷۵).

اهمیت تبارنامه و داشتن اصالت در جهان کهن تا حدی بود که موجب پیدایش تبارنامه‌های جعلی شد. تبارنامه‌هایی که در آن شخص خود را به دروغ منتسب به خاندان بزرگی

می‌کرده است. هم‌چنین، در بعضی از ادوار که فرهنگ رایج، حکومت را حق کسان خاصی می‌دانسته، این تحریف در تبارنامه‌ها روی داده است.

تبارنامه آسان‌ترین راه برای نشان دادن ترتیب افراد، فرمان‌روایان و حاکمان است. واژه سلسله به معنی زنجیر، بر اساس تبارنامه برای پادشاهانی استفاده می‌شود که مانند حلقه‌های زنجیر به یک‌دیگر متصل هستند. بنابراین، بی‌جهت نیست خاندان تازه به حکومت رسیده عثمانی، که در همسایگی ایران کهن و اعرابی که قدمت فخرفروشی آن‌ها به نسب‌شان، به پیش از اسلام می‌رسد؛ به دنبال سفارش چنین شجره‌نامه‌هایی برای کسب اعتبار بوده باشند. ایران و عثمانی در عصر صفوی به دلیل مذهب و رقابت‌های سیاسی شاهد روابط تازه‌ای بودند. از سوی دیگر، مبارزه با غارت‌گران، باج‌گیران و نیز صلح یا پیشکش نمودن کالاهای هنری و اعزام هنرمندان، تاثیرات فرهنگی و هنری تنگاتنگی بین دو کشور پدید آورد. عثمانی‌ها برای ارتقای جایگاه هنر سرزمین خود میان کشورهای اسلامی لازم می‌دیدند از هنر آن‌ها الگوبرداری کنند؛ و به همین منظور، عثمانیان بعد از هر پیروزی، صنعت‌گران کشورهای مغلوب را با خود به استانبول می‌بردند (بخت‌آور و شیرازی، ۱۳۸۸: ۳۲). برای نمونه، بغداد که یکی از مهم‌ترین مراکز سیاسی و فرهنگی جهان اسلام بوده و از زمان حکومت عباسیان که نهضت ترجمه در آن شکل گرفت، موجب رونق فرهنگ کتابت گردید (ریاضی، ۱۳۹۸: ۸۹). هم‌چنین، وجود مقبره‌های بزرگان اهل سنت و شیعه در اطراف آن، این مرکز را برای جهان اسلام مهم گردانید. صفویان، بغداد را در سال ۱۵۰۹ میلادی تحت سیطره خود درآوردند و از این تاریخ، این منطقه به میدان نزاع بین عثمانی و صفوی تبدیل شد. سرانجام، با پیمان آماسیا، حاکمیت بغداد به عثمانیان رسید و موجبات تاثیرگذاری مکتب بغداد بر عثمانی فراهم شد (Halaçoğ-lu, 1991: 433; Gülcü, 1999: 2526). از دیگرسو، دولت عثمانی به پیروی از سنت سلاجقه روم و به منظور جهت کسب اعتبار در منطقه، به فرهنگ و ادب ایران توجهی ویژه نشان می‌داد. تاسیس اولین کارگاه‌های نگارگری در استانبول، با اقتباس از کارگاه‌های هنری ایران در قرن نهم هجری، نشان‌گر توجه سلاطین عثمانی در برخورداری از محافل هنری هم‌پای مکاتب نگارگری ایران است. از همین زمان، دولت عثمانی در پی جذب هنرمندانی چیره‌دست بود؛ تا با آثارشان، اعتبار دربار استانبول را ارتقا ببخشند. در قرن دهم هجری، سلطان سلیم اول، تبریز پایتخت صفویان را تصرف کرد و انتقال گنجینه مکاتب هنری ترکمانان، هرات و تبریز به استانبول در معیت هنرمندان ایرانی، موجب نیل به مقصود دولت عثمانی فراهم شد (فرخ‌فر، خزایی و حاتم، ۱۳۹۱: ۲۸). در این دوره، بخشی از جامع التواریخ که در دوره ایلخانی تهیه شده بود و از نظر سنت نسب ارزشمند بود؛ وارد کاخ توپکاپی عثمانی شد. این اثر تا دوره خود جامع‌ترین مجموعه تاریخ اسلام بود. می‌توان تصور کرد، این ترکیب که برای کاخ ایلخانی تهیه شده، تا چه حد دیدگاه مورخان عثمانی را غنی و آن‌ها را ترغیب به انجام نمونه‌هایی بهتر کرده است (Aygan, 2020: 160).

شجره‌نامه‌های طراحی شده در زمان سلطان سلیمان به اوج شکوه خود رسید. هم‌زمان با تبدیل دولت عثمانی به یک امپراطوری، آثار نَسبی در این دوره پویایی بیش‌تری پیدا کرد و تهیه این آثار بی‌شک با تاریخ سیاسی مرتبط بوده است. زیرا نسبت دادن خود به خاندان انبیاء وجاهت قانونی و برحق بودن حکومت آن‌ها را دوچندان می‌نمود (Uzunçarşılı, 2011: 51-150; Bağcı et al, 2006: 34). بنابراین، برای حکومتی صاحب قدرت هم‌چون عثمانی، خلق آثاری فاخر هم‌چون همسایگانش، شان و اعتبار ویژه‌ای را در منطقه حاصل می‌کرده است.

نسخه سبحه‌الاخبار (ش.ث ۱۷۹۶۶)

شجره‌نامه‌ها عموماً، به دو شکل طوماری و کتابچه‌ای یافت می‌شوند. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد؛ یک نمونه‌ای از این نسخ طوماری را عبدالرحیم ایگان (۲۰۲۰) مورد مطالعه قرار داده و نمونه کتابچه‌ای از شجره‌نامه‌ها را جعفریان (۱۳۸۸) تشریح کرده است. شایان ذکر است که، مورخانی مانند شریف شفی و درویش محمدبن‌رمضان و یوسف‌بن‌عبداللطیف، مجموعه‌هایی تحت عناوین متداول سبحه‌الاخبار تهیه کرده‌اند. آثار تهیه شده توسط درویش محمد و شریف شفی به صورت طوماری بوده و آثار یوسف‌بن‌عبداللطیف به صورت کتابچه‌ای بوده است. این آثار توسط دربار عثمانی برای مدت طولانی تکثیر می‌شدند (Aygan, 2020: 159). نسخه پیش‌رو اثر عبداللطیف از نَسب‌نامه‌نگاران معروف عثمانی است که به‌صورت کتابچه‌ای بوده و در قالب تحفه و هدایای سلیمانی به ایران آمده است.

نسخه سبحه الاخبار (مورد بحث)، به شماره ثبت ۱۷۹۶۶ و شماره بازیابی ۱۲۷۶ در بخش اسناد خطی کتابخانه مجلس

شورای اسلامی ایران قابل رویت است. مضمون آن سنت شجره‌نامه‌نویسی بوده و در قرن ۱۱ هجری قمری کتابت شده است. این نسخه، دارای ۷۲ صفحه داخلی در ابعاد ۲۰ در ۱۲ سانتی‌متر است. کاغذ آن به رنگ نخودی، جلد آن تیماج آلبالویی ضربی و مقوایی با ترنج و لولا در ابعاد ۳۲ در ۲۱ سانتی‌متر است. نسخه مذکور به خط نسخ و زبان ترکی بوده که به شجره انبیاء و ممالیک ایرانی- اسطوره‌ای و عثمانی در دوایر متعدد می‌پردازد. این اثر منسوب به سلطان سلیمان بن سلیم در قرن ۹۵۲ هجری قمری است. دارای ۴ صفحه اولیه مقدمه با جدول‌کشی و مشجرسازی بوده و سپس، در نمودارهای دایره‌ای شکل، شجره‌نامه خاندان‌ها با تزیینات ویژه آغاز می‌شود (URL1).

در پی یافتن دلالت‌های معنایی به‌کار رفته در چیدمان، آرایش متن، تصاویر و شناخت محتوای درونی نسخه، خوانش این اثر از طریق رویکرد سه مرحله‌ای پانوفسکی صورت پذیرفت. در مراحل تحلیل، خوانش هر سطح کلید پی‌بردن به لایه معنایی سطح بعدی شد.

نگاری) شمایل‌ها مرحله اول (توصیف پیشاتحلیل آیکون

در نخستین مرحله تحلیل تصاویر به توصیف پیشاشمایل‌نگاشتی نسخه پرداخته می‌شود که سطح بدوی و طبیعی موضوع است (آدامز، ۱۳۹۲: ۵۱). در اولین سطح معنایی شناخت اثر، بررسی شکل ظاهری قابل مشاهده آن است. صفحه اول داخلی کتاب دارای تزیین سرلوحه سبز رنگ بوده و تا چهار صفحه متون به خط نسخ و سطروار در جدول‌کشی ساده ادامه می‌یابد و به طور خلاصه ذکر مقدمه و معارفه‌ای از کتاب است. از صفحه پنجم به بعد ساختار شجره‌نامه‌ای با حضرت آدم (ع) شروع می‌شود. حضرت آدم (ع)، اولین انسان و ابوالبشر در دایره‌ای وزین و منقوش، احاطه شده در هاله‌هایی طلایی و قرمز و دورگیری مشکی با نقش‌مایه میانی هندسی به صورت دایره‌وار کشیده شده و از اطرافِ دایره، خطوطی به دوایر کناری متصل هستند که نام فرزندان حضرت آدم (ع) در آن‌ها قرار دارد. تمامی اسامی با خط ممتد مشکی نازکی به دایره بعدی متصل است. این خطوط هرجا به مانع و دایره‌ای بر سر راه خود برخورده‌اند؛ شکل منحنی یا شکسته به خود گرفته و ادامه می‌یابد. این خطوط اتصال‌دهنده دوایر تا لبه صفحه ادامه می‌یابد و در صفحات بعدی، درست همان جا که خط در صفحه قبل تمام شده بود؛ ادامه پیدا می‌کند. هم‌چنین، ذیل نام هریک از افراد بیوگرافی مختصری از او به صورت مورب و در فضای خالی آمده است.

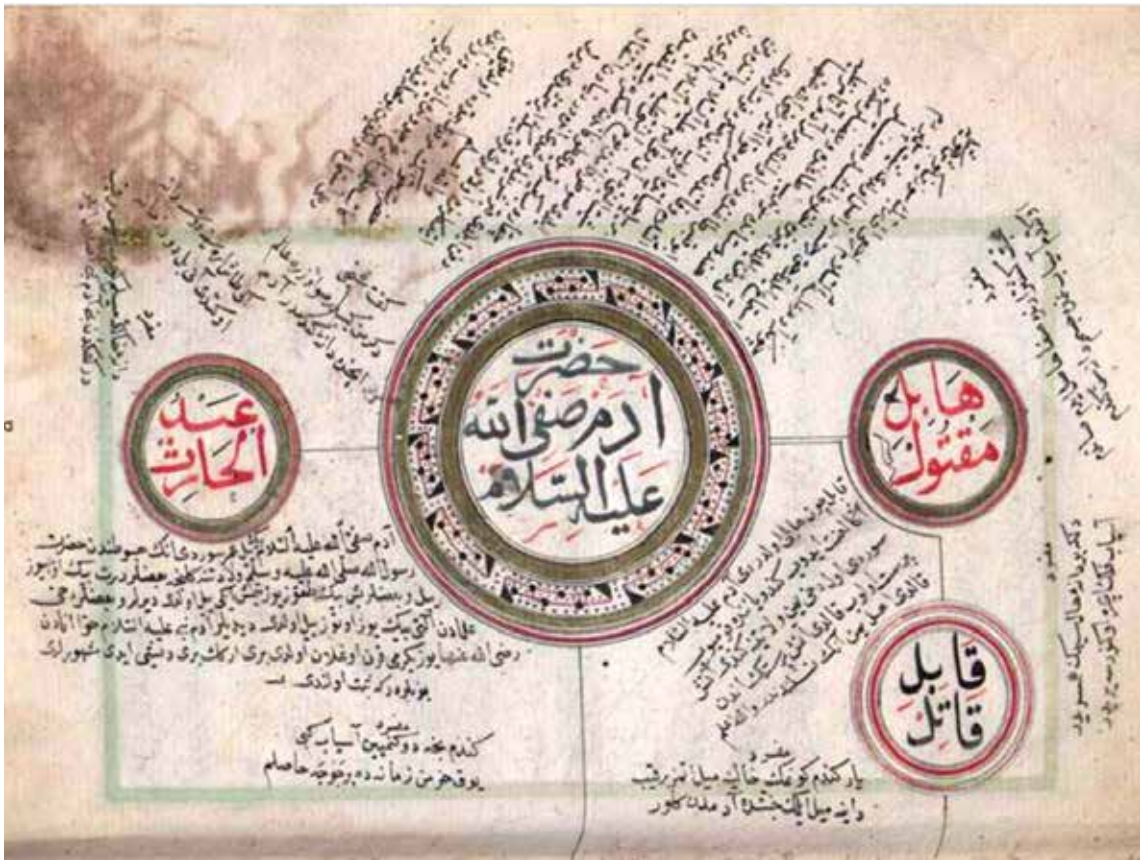
تمامی اسامی در دوایری بزرگ و کوچک نوشته شده‌اند؛ دور هر دایره دوایر رنگی متعددی آمده است. هر دایره، رنگی خاص داشته و با رنگ مشکی دورگیری شده است. در کل اثر رنگ‌ها محدود به چند رنگ طلایی، کبود، قرمز و مشکی است. در مواجه با افراد شاخص، علاوه‌بر دایره‌های رنگی، دایره‌های منقوش به اشکال هندسی و برگی‌شکل هم به‌چشم می‌خورد.

به‌طورکلی در اکثر صفحات ترکیب‌بندی قرنیه است. در کل مجموع صفحات خوانش سه سطح از تاریخ شاهان ایران، عثمانی و پیامبران به طور موازی مشهود و براساس جایگاه و اهمیت هر شخصیت، دایره هویتی بزرگ‌تر از دیگران برایش ترسیم شده است. در کل مجموع تصاویر تنها نام دو بانو یعنی حضرت مریم (س) و حضرت فاطمه (س) به چشم می‌خورد. صفحه آرایی در صفحه معرفی پیامبر اسلام، حضرت علی (ع)، حضرت فاطمه (س)، دوازده امام شیعیان و سلطان مرادخان عثمانی به نقطه اوج خود می‌رسد. اسامی انبیای الهی در دوایری با تزیینات متفاوت از هم بیان شده‌اند که این نقوش جملگی برگرد نام حضرت محمد (ص) تکرار شده‌اند. دایره ایشان و دایره سلطان مرادخان، بزرگ‌ترین دوایر این نسخه هستند.

پس از صفحات مربوط به معرفی پیامبر اسلام، روند ساده و تکراری در نقشینه‌ها جریان می‌یابد تا صفحه ۶۱، که به خاندان عثمانیان می‌رسد. پس از آن، خط سیر موازی سلسله‌ها قطع می‌شود و منحصراً تا انتهای کتاب، به شرح سلسله عثمانیان تا احمد ثالث پرداخته می‌شود. اوج ظرافت و زیبایی در صفحات خاندان عثمانی صفحه ۶۷ کتاب است. صفحه‌ای با ترکیب‌بندی قرینه که در دایره‌ای بسیار بزرگ، قرمز رنگ و چشم‌گیر، نام یکی از شاهان عثمانی یعنی سلطان مرادخان در دایره‌ای قرمز رنگ آمده و دور نامش با دایره‌ای بزرگ‌تر محاط شده است؛ که حدفاصل دو دایره به هفت بخش تقسیم شده است و توضیحاتی مرتبط با حکمرانی او ذکر گردیده و در داویری بسیار کوچک نام فرزندانش آمده است. شاخصه رنگ قرمز، خاندان عثمانی را در کل کتاب متمایز کرده است (تصویرهای ۱- ۷).

مرحله دوم، تحلیل شمایل‌نگارانه

تحلیل شمایل‌نگارانه در این مرحله با تحلیل معانی ثانویه یا



تصویر۱- صفحه پنجم نسخه سبحه‌الاخبار و صفحه آغازین شجره‌نامه، قرن۱۱ق.، کتابخانه مجلس شورای اسلامی (URL1).

قراردادی مساوی است. مرتبه دوم دربردارنده رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است. در این مرتبه نه با یک معنای محسوس، بلکه با امری معقول، یعنی محتوای ادبی، سروکار است (نصری، ۱۳۹۲: ۱۳). در مرحله دوم، از فرم اثر عبور کرده و سعی در واشکافی محتوای آن بر مبنای روایات و بستر تاریخی آن، به منظور فهم قراردادها پرداخته می‌شود. در این سطح، متن زیر ساخت تصویر است (آدامز، ۵۱:۱۳۹۲).

در اولین دایره نسخه، حضرت آدم (ع) نقش گردیده و نام دو پسرش در دو طرف پدر به رنگ قرمز در دوایر طلایی و قرمز آمده است. نام پسر دیگر، شیث نبی (ع) -که پس از حضرت آدم به پیامبری می‌رسد- در قسمت پایین نام پدرش، در صفحه روبه‌رو آمده و دایره‌ای بزرگ‌تر از برادران و کوچک‌تر از پدر برای او اختصاص یافته است. شیث نبی (ع) در دوایر حلقه‌های متعددی به رنگ طلایی، سرخ و کبود و در لایه میانی با گلبرگ‌های ساده شده قرمز محاط شده است (تصویر۱).

در صفحه ششم طرفین نام شیث نبی (ع)، نام اولین ملوک اساطیری ایران، یعنی کیومرث شاه آمده، که به واسطه انوش بن شیث او منتسب به شیث نبی معرفی می‌شود و صفحات بعد نیز به همین منوال ادامه می‌یابد. در این نسخه، به طور مشخص روایت سه سطح از تاریخ کنار هم مشهود است که به صورت سه ستون یا ردیف افقی در صفحات بعد ادامه دارند. یکی، مربوط به اساطیر ایرانی یعنی نسل کیومرث شاه است و از پس آن، نام‌های مشهوری در صفحات بعد چون هوشنگ، جمشید، ضحاک، کاوه، فریدون و غیره وجود دارد؛ که گویی روایتی از مطالعه داستانی و تطبیقی وقایع در طول تاریخ به صورت موازی جریان دارد. ردیف وسطی نام انبیای الهی به ترتیب ظهور پشت هم و ذیل نام پدر ذکر شده‌اند (تصویر۲).

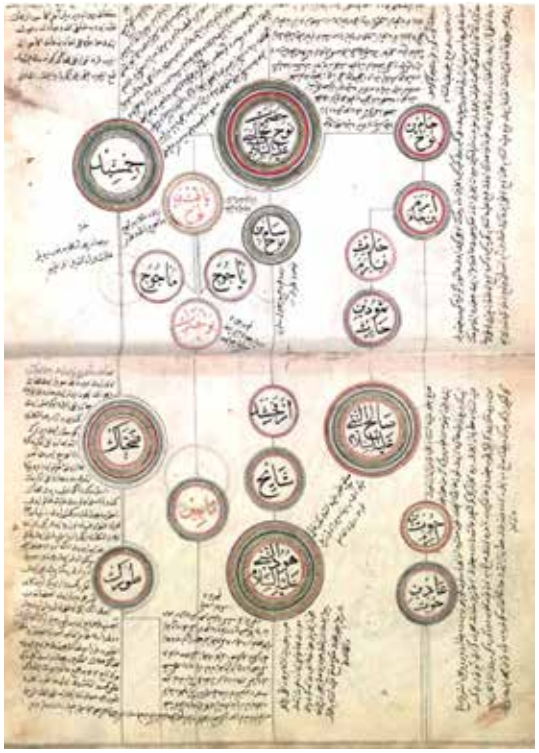
در صفحه نهم کتاب ذیل نام حضرت نوح (ع)، نام یکی از پسرانش به نام یافث بن نوح به رنگ قرمز، در دایره‌ای نسبتاً کمی بزرگ‌تر از برادرانش آمده و در ادامه، نامش زیر ردیف دیگری به رنگ قرمز گشوده می‌شود، که خط سیرش تا آخرین صفحه ادامه یافته است (تصویر۳). همه نام‌نوشته‌های قرمز رنگ این مسیر در نهایت، نسب را به خاندان عثمانی می‌رساند. در حقیقت، دنبال کردن رنگ قرمز در این نسخه

تصویر۲- صفحه ششم نسخه سبحه‌الاخبار، قرن۱۱ق.، کتابخانه مجلس شورای اسلامی (URL1).

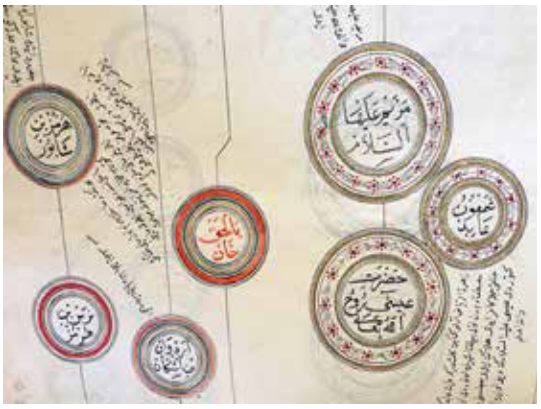
نمایان‌گر سلسله عثمانیان است. رنگ پرچم عثمانیان در آن روزگار قرمز بوده و نگارگران عثمانی به استفاده بیش‌تر از رنگ‌های قرمز علاقمند بودند. رنگ‌آمیزی موزون، سادگی آمیخته باظرافت و به‌کار رفتن حداقل عوامل و ریزه‌کاری، اما در عین حال حداکثر گویایی[...] نشان از آن دارد که، به روابط لطیف‌تر بین رنگ‌ها توجه بیش‌تر شده است (تجویدی، ۱۳۸۶: ۸۷).

در ادامه، هرجا نامی تاریخ‌ساز است، دایره‌اش نسبت به دیگران بزرگ‌تر و وزین‌تر می‌شود. عموماً نام انبیاء در دوایر بزرگ‌تری ذکر شده‌اند. گاهی نیز دوایر ادامه نمی‌یابد؛ مثل حضرت خضر، صالح و غیره که با آخرین دایره خط قطع می‌شود. هم چنین، هر فرد اگر لقب مشهوری دارد، یا نام پدرش در شناسایی فرد مهم باشد؛ در دایره‌اش ذکر شده است.

این اثر دارای یک‌سری رنگ‌بندی تکراری و خاص، چون قرمز شنگرف، مشکی، طلایی، لاجوردی و زنگاری است. اما ترتیب به‌کارگیری رنگ‌ها عین هم نبوده و در بعضی داویر رنگ‌های خاص به‌کار گرفته شده است. مثلاً فریدون در دوایر طلایی



تصویر۳- صفحه نهم و دهم نسخه سبحه‌الاخبار، قرن۱۱ق.، کتابخانه مجلس شورای اسلامی (URL1).



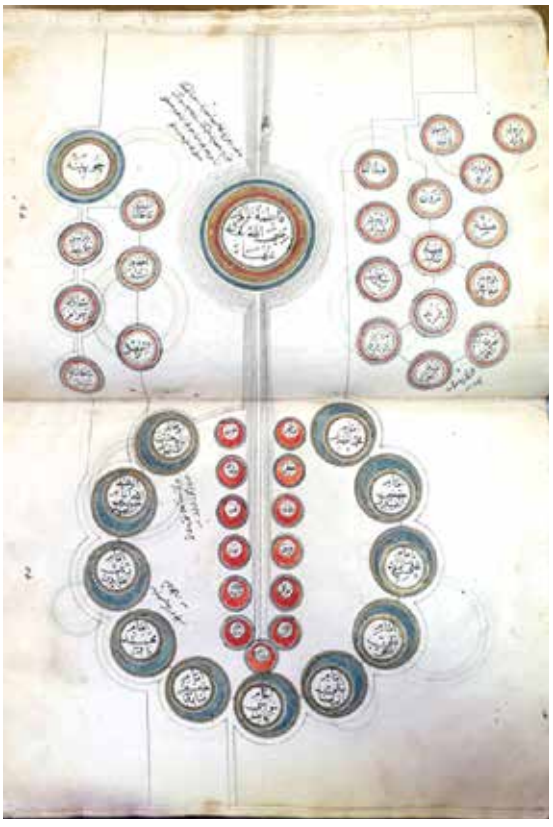
تصویر ۴- صفحه سی و سه نسخه سبحه‌الاخبار، قرن ۱۱ق.، کتابخانه مجلس شورای اسلامی (URL1).

و زنگاری محاط شده و فرزندانش یک دایره نازک قرمز دور نامشان دارند؛ یا دایره اول هابیل مقتول طلایی قطور و دایره بیرونی‌اش قرمز با نقوش اسلیمی ظریفی در داخل است و البته، خود نام هابیل مقتول که قرمز نوشته شده است، که احتمالاً قرمز اشاره به ماجرای قتل وی داشته؛ اما نام برادر قاتلش قابیل، به رنگ مشکی در دوایر متعدد منحصراً قرمز رنگ آمده و تنها اولین دایره داخلی‌اش به رنگ طلایی، ولی نامحسوس بوده که درست مخالف دایره برادر ترسیم شده است.

در کل اثر، دایره مربوط به دوایر انبیای الهی تزیینات هندسی، ساده و یا برگی شکل دارد و تنها رنگ و ابعادش تغییر می‌کند. هم‌چنین، درکنار یک دایره خالی از نوشته در صفحه ۲۳، نوشته شده این دایره زیادی کشیده شده است. این نشان می‌دهد، ابتدا، هنرمند صفحه‌آرا داویر را رسم کرده و سپس، متون نوشته شده‌اند.

اولین بانویی که نامش در این داویر آمده، حضرت مریم (س) می‌باشد که در کنار شمعون و حضرت عیسی (ع)، در دوایری یک شکل به رنگ طلایی با گل‌های سرخ خاصی آراسته شده‌است (تصویر ۴).

صفحه ۴۱، از صفحات مهمی است که در مرکز آن، نام آخرین پیامبر تحت عنوان «سرور انبیاء و برهان اصفیا حضرت محمد مصطفی صلی الله علیه» در چندین دایره آمده و به‌نظر یکی از بزرگ‌ترین دایره‌های این نسخه می‌آید. در چندین حلقه رنگ طلایی با دورگیری مشکی و دو حلقه تزیینات هندسی و یک حلقه لاجوردی و یک دایره خارجی قرمز رنگ محاط شده و توضیحاتی در طرفین آن بیان گردیده است. برگرد نام حضرت محمد (ص) به‌عنوان خاتم انبیاء، دقیقاً تمامی نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در دوایر انبیای



تصویرهای ۵ و ۶- صفحه‌های ۴۱ تا ۴۴ مربوط به دایره خلقت پیامبر، خلفا و امامان شیعیان، قرن ۱۱ق.، کتابخانه مجلس شورای اسلامی (URL1).

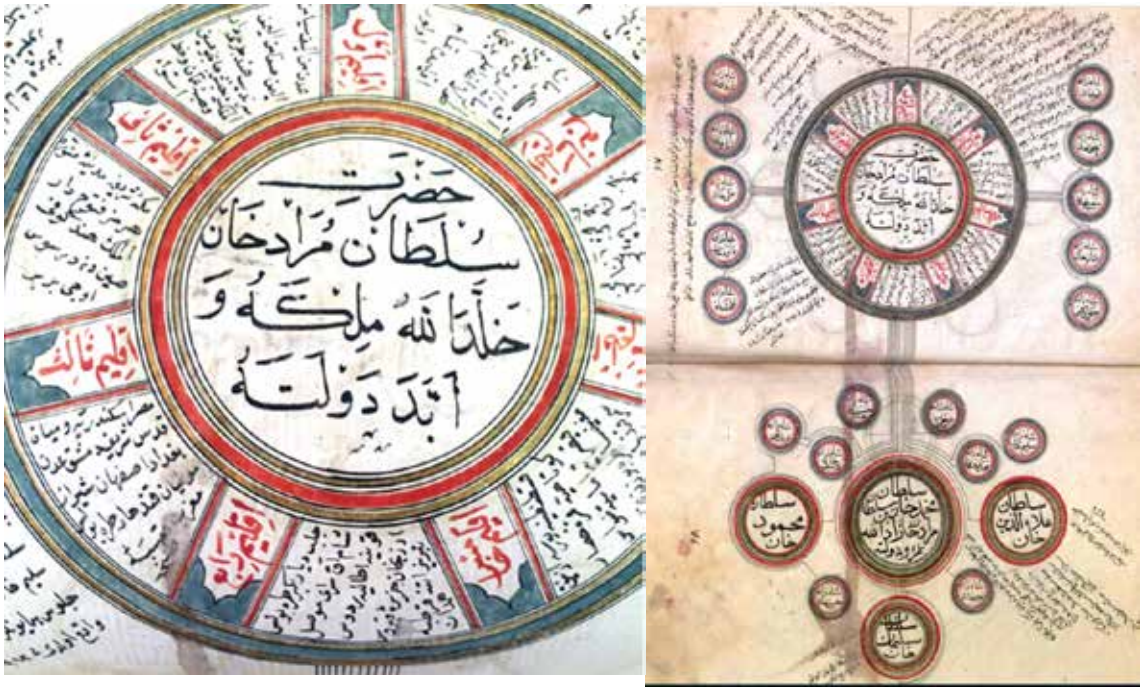
اولوالعزم به صورت حلقه‌وار تکرار شده است. دوایر طلایی دور نام ایشان بیش‌ترین جلوه‌گری را دارد. نام ایشان با قرمز شنگرف کتابت شده، تا بیش‌ترین توجهات را به خود معطوف کند (تصویر۵).

از نکات قابل توجه و مهم در این نسخه حضور پرسپکتیو مقامی در برخورد با اندازه دوایر است. حضور پرسپکتیو برمبنای رنگ و معناشناسی آن از دیدگاه احادیث و روایات و هم‌چنین، شکل‌گیری نوعی هنر اینفوگرافی مشهود است. این امر در صفحات مربوط به خاندان پیامبر اسلام بیش‌تر مشخص است. پرسپکتیو مقامی نوعی از پرسپکتیو است که، هنرمند با توجه به اهمیت سوژه‌ها یا موضوع فضای بیش‌تری و بزرگ‌تری برای آن در نظر می‌گیرد، که ساده‌ترین نوع ژرف‌نمایی است (دوآمه لیو، ۱۳۸۶: ۱۴۲). استفاده از پرسپکتیو مقامی در نشان دادن شخصیت‌های اصلی واقعه امری است که در نقاشی قاجار، صفویه و حتی پیش از آن در سنت تصویری ایران مرسوم بوده است (حکمت و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۳). در این نسخه، وجود ابعاد سلسله مراتبی و روند بزرگی و کوچکی دوایر برمبنای جایگاه افراد شاهد این مدعاست. در این اثر به‌وضوح، وجود پرسپکتیو مقامی در نشان دادن جایگاه افراد مشخص است؛ چیزی که در هنر نگارگری آن زمان عثمانی نیز مرسوم بوده است و تاثیر گرفته از سنت نگارگری ایرانی می‌باشد (فرخ‌فر، خزایی و حاتم، ۱۳۹۰: ۲۱).

ذیل نام حضرت رسول اکرم (ص)، نام هیچ یک از فرزندان در اطرافش نیامده و در صفحه روبه‌رو با ترکیب‌بندی قرینه‌ای نام چهار خلیفه به‌علاوه نام ابومسلم مروی آمده است؛ که نام حضرت علی (ع) در وسط و دیگر خلفا و ابومسلم در طرفین هستند. ابومسلم در صفحات بعد به نام بهرام چوبینه و غیره متصل می‌شود و تاریخ ایران را روایت می‌کند.

در صفحه ۴۲، نام دومین بانوی این نسخه «حضرت فاطمه‌الزهرا رضی‌الله عنها» در ذیل نام حضرت علی (ع) آمده است و هیچ خط سیری به وی وصل نیست؛ ولی تمام خطوط که نام فرزندان حضرت امیر هستند، دور نام ایشان می‌گردند و به نام فرزند وصل می‌شوند که در دایره‌های قرمز رنگ کوچکی آمده است. ولی نام دوازده امام شیعیان بزرگ‌تر از بقیه فرزندان حضرت علی (ع) آمده و در دوایری مشابه برحول محوری دایره‌ای شکل ذکر شده‌اند. برای اولین بار در کتاب نقش دایره امامان و فرزندان دیگر امام علی (ع) به صورت دایره قرینه نیامده و نیم هلالی است. رنگ دایره‌ها طلایی و کبود است (تصویر۶).

در نهایت، در صفحه ۶۷، بزرگ‌ترین دایره این نسخه برای «حضرت سلطان مرادخان خلدالله ملکه و ابد دولته» ترسیم شده است. وی در این نسخه فرمانروای هفت اقلیم معرفی گشته و دور نامش مزین به دوایری طلایی و قرمز است. دایره چون شعاع خورشید به هفت قسمت تحت عنوان



تصویر۷- صفحه‌های ۶۷ و۶۸ نسخه سبحه‌الاخبار، مربوط به بخشی از خاندان عثمانی، قرن۱۱ق.، کتابخانه مجلس شورای اسلامی (URL1).

هفت اقلیم تقسیم شده که مابین فواصل، نام سرزمین‌های تحت سلطه امپراطوری عثمانی و کشورگشایی‌شان بیان شده است. این آخرین اتفاق مهم این نسخه است که در مرکز صفحه بوده و یک ترکیب‌بندی قرینه دارد. بعد از این صفحه، با آغاز بررسی سلسله عثمانی، ذکر روند تاریخی در دیگر سرزمین‌ها خاتمه می‌یابد و تنها ستون خطی ادامه یافته تا انتهای کتاب بر نسب خاندان عثمانی استوار است و دوایر شاهان عثمانی تا «سلطان احمد ثالث» ادامه می‌یابد (تصویر ۷).

مرحله سوم، تفسیر شمایل‌نگارانه

تفسیر شمایل‌نگارانه مرحله بازگشتی به پیشاآیکونوگرافی است که آن را به درجات بالاتر بسط و گسترش می‌دهد. از مواردی که در مبحث آیکونولوژی دارای ارزش می‌باشد، تاریخچه شکل‌گیری فعالیت هنری هنرمند است (فرهنگ‌پور، ۱۳۹۹: ۲۷). پانوفسکی با تمایز میان مرتبه دوم و سوم، میان معنایی که آگاهانه، قابل طبقه‌بندی و رمزگشایی است با معنایی تمایز می‌نهد که ذاتی، ناآگاهانه و صرفاً از طریق فهم سوبژکتیو قابل وصول است (Hasenmuel-ler, 1978: 29). سطح سوم به معنای ذاتی و درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان، و خواست‌های پشتیبان‌ها را درنظر می‌گیرد. این سطح ترکیبی تفسیر است که داده‌های منابع گوناگون را به‌هم می‌آمیزد و بن‌مایه‌های فرهنگی، متن‌های معاصر، متن‌های انتقال یافته از فرهنگ‌های گذشته، پیشینه‌های هنری و این گونه امور را در برمی‌گیرد (آدامز، ۱۳۹۲: ۵۲).

همان‌گونه که بیان شد، این نسخه دارای تعابیر نمادین فراوانی است که از بن‌مایه‌های فرهنگی، سیاسی و مذهبی زمانه خود نشات گرفته است. برای شناخت بن‌مایه‌های مستتر در اثر باید به ریشه‌های شکل‌گیری مکتب نگارگری عثمانی و تفکر حاکم بر زمان خلق اثر پی‌برد. به خاطر پیشینه تاریخی، معنا و مفاهیم آثار عثمانی ناخواسته متاثر از فرهنگ و هنر بیزانس، ایران و مفهوم و ریشه‌های عرفانی- اسلامی است.

واقع‌گریزی رنگی و آفرینش جهانی مثالی با به‌کارگیری رنگ‌ها، از بنیادی‌ترین ویژگی‌های نگارگری اسلامی است که مستخرج از قرآن و روایات - به‌عنوان منبع اصلی ایده و اندیشه اسلامی- تاملات عمیق حکمی و فلسفی توسط فلاسفه مسلمان و شهود و مکاشفه اهل بیت و عرفا است.

بارها در احادیث، قرآن و روایات معراج پیامبر از حضور رنگ‌ها در عرش، سخن به میان آمده و بعضی را شاخص گردانیده است. این امر به‌عنوان منبع اصلی حکمای مسلمان در تبیین معنای رنگ موثر بوده و هنرمندانی که موضوعات نگارگری خود را مذهبی و جهان مثالی قرار می‌داده‌اند نیز ازین قاعده مستثنی نبودند (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۲: ۱۵۱). برای روشن شدن موضوع نیاز به بررسی ریشه‌های مذهبی نقش‌مایه‌های این نسخه است.

نکته اول به‌کارگیری نقش دایره برای بیان محدوده هویتی هرشخصیت در این نسخه است. دایره، از مهم‌ترین اشکالی است که با واژگان تقدس، جاودانگی و مفهوم بی‌نهایت پیوند دارد. انسان مفاهیم جاودانگی را با دایره مجسم می‌کند. (بزرگ‌بیگدلی، اکبری‌گندمانی و محمدی‌کله‌سر، ۱۳۸۶: ۷۹). دایره چون فاقد آغاز، پایان، فراز و فرود است، نوعی کمال اولیه، تمامیت و کلیت را القا می‌کند (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۰-۱۴۱). فون فرانتس، دایره را نماد «خود» می‌نامد (یونگ، ۱۳۷۸: ۷۹). انسان غالباً در درون دایره‌ای که نشان‌گر تناسبات پیکر است، تصویر شده است. در بسیاری از سنن به این شکل که انسان را احاطه کرده و محافظت می‌کند، کاربردی ویژه و جادویی دارد (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۷۷). بارها در ادبیات با اشعاری چون «در دایره قسمت ما نقطه تسلیمیم» (حافظ، ۱۳۹۰: ۵۳۳) و یا عبارت «انا‌الله و انا‌الیه راجعون» به معنی همه از خداییم و به خدا باز می‌گردیم (بقره: ۱۵۶). اشاره به چرخه زندگی دارد. برای تولد و مرگ و تولد دوباره شکلی مناسب‌تر از دایره وجود ندارد. هنرمند این اثر نیز از نقش دایره برای حدود افراد بهره جسته است. وجود هاله و دایره‌های طلایی و دورگیری‌های مشکی در این اثر، به ترتیب از هنر بیزانسی و مکتب بغداد منشا می‌گیرد، که سنت تصویریش به مکتب عثمانی انتقال یافته است (پاکباز، ۱۳۹۶: ۷۴).

در بررسی رنگ‌ها، تکرار چند رنگ محدود، چون طلایی، قرمز، آبی کبود و سیاه بیش از همه مشهود است. این رنگ‌ها در عرفان و اسلام هرکدام نمایان‌گر معنایی ازلی است.

آن چه از روایات اسلامی درباره رنگ‌ها برمی‌آید؛ نشان از غلبه کامل با رنگ‌های سبز، زرد، سرخ، سفید و کبود دارد. در قرآن و آرای حکمایی چون شیخ اشراق و علاءالدوله سمنانی، رنگ‌ها بنابر نوع کارکرد آتش، جنبه نور و ناری دارند؛ مثلاً، اگر در جایی آتش تصویر نورانیت و قداست اولیاء و انبیاء است؛ رنگ به جای آن که غلیظ باشد، رو به سبکی،

شفافیت، درخشندگی و نورانیت دارد. این دیدگاه با مراجعه به شعله‌های فروزان در اطراف سر معصومین (ع) در آثاری چون خاوران‌نامه و معراج‌نامه‌ها به وضوح مشخص بوده و قطعاً متاثر از تصویرپردازی قرآن و عرفان از نور و نار و نسبت وسیع میان طلا و نور- طلا در علم کیمیای اسلامی نور جامد به‌شمار می‌رود- در اندیشه اسلامی است [...] و هنر بازتابنده ایده‌ها و عقاید خاص حاکم بر یک فرهنگ، جهان‌بینی و اندیشه جاری در تمدن‌های بشری است (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۱۴۳-۱۵۲). اخوان‌الصفا نیز در فتوت‌نامه‌هایشان بارها به مقوله معنایی رنگ اشاره داشته‌اند. آن‌ها رنگ طلایی و زعفران را منسوب به ستاره خورشید می‌دانند. هم‌چنین، از دیدگاه آنان سرخ جلیل‌ترین رنگ‌هاست. در باب چهارم فتوت‌نامه، سلطانی در بیان رنگ خرقه‌ها، [....] رنگ سیاه را از آن کسانی می‌داند که دلشان مخزن اسرار است و این اسرار از نااهلان پوشیده می‌دارند و خرقه کبود را از آن سالکی می‌دانند که به رقت دل گرفتار و روی به بالا نهاده دارد. اگر پرسند که رنگ کبود که را زیبد؟ بگوی رنگ کبود رنگ آسمان است و کسی را زیبد که روی به عالم بالا نهاده و آسمان که مقر ملایکه است به رنگ کبود می‌نماید. اگر رنگی از این شریف‌تر بودی بدان رنگ نمودی، [...] هرکه این رنگ جامه پوشد باید که چون آسمان عالی‌قدر و بلندهمت بود و بر همه‌کس سایه افکند و روز و شب از طلب نیاساید (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۱۶۷).

صاحب کتاب «کشاف الاصطلاحات الفنون و العلوم» به تعبیر و تعریف مرگ نزد صوفیه می‌پردازد و می‌گوید صوفیه برای هر مرگی رنگی قایل هستند: مرگ سرخ، مرگ با شمشیر یا مرگی است که به ریختن خون باشد؛ مرگ سیاه، مرگ سوختن در آتش است [...] و مرگ سفید، تمرین نفس به جوع و گرسنگی؛ مرگ سیاه، تمرین نفس به صبر است در برابر آزار مردم و مرگ سرخ را مخالفت با نفس می‌داند (التهانوی، ۱۴۱۴: ۱۶۶۹/۲).

نجم‌الدین کبری در نمادشناسی رنگ‌ها، سرخ را نماد قدرت و همت و کبود را نشان حیات نفس می‌داند (کبری، ۱۹۷۵: ۲۰). علاءالدوله سمنانی افلاک هفت‌گانه را با اندام هفت‌گانه انسان پیوند می‌دهد. به تعبیری هفت مرحله نزول انسان از افلاک تا عوالم اسفل است. لطیفه قالبیه (رنگ سیاه)، لطیفه نفسیه (آبی)، لطیفه قلبیه (سرخ عقیق)، لطیفه سریه (سبزآمیخته با سفید)، لطیفه روحیه (زرد)، لطیفه خفیه (سیاه روشن یا اسود نورانی) و لطیفه حقیقه (سبز درخشان) است که با هفت پیامبر چون آدم، نوح، ابراهیم، موسی، داود، عیسی و پیامبر اسلام پیوند می‌یابند. این هفت رنگ را به‌عنوان تمییز این منازل وجود با خود همراه دارند (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۱۴۷).

در متن چنین فرهنگی، آیا می‌توان نگارگر یا نقاشی را یافت که به تصویرگری جهانی مثالی یا مذهبی بپردازد و در تصویر کردن رنگ جامه اولیاء به متونی که نشانی از رنگ‌ها می‌دهند، رجوع ننماید؟ گرچه متون صامت هستند؛ لکن، آثاری چون خاوران‌نامه و معراج‌نامه رد پای عرفانی رنگ در نگارگری را به تمامی بازنمایانده‌اند (بلخاری قهی، ۱۳۹۲: ۱۵۰). این آثار گرچه ایرانی هستند، اما با تاسیس اولین کارگاه‌های نگارگری عثمانی و انتقال نگارگران و آثار نگارگری ایرانی از جمله مکتب ترکمانان، تاثیرگذاری این فرهنگ تصویری دور از انتظار نیست (فرخ‌فر، خزایی و حاتم، ۱۳۹۱: ۲۳). بی‌تردید نگارگر، خارج از روح زمانه خود اثری نمی‌آفرید و با جریان‌های عرفانی حاکم برزمانه خود بیگانه نبود. آثار او منعکس‌کننده این معناست که او با به کاربردن رنگ‌ها و نقوش تمثیلی سعی در عیان کردن نشانه‌های قدسی دارد. زیرا همان‌طور که پیش‌تر گفته شد؛ عثمانیان در پی کسب مشروعیت و تقدس ازطریق اتصال خود به انبیاء بودند. حتی در نسخه زبده‌التواریخ عثمانی نیز نگارنده، شجره سلاطین عثمانی را به قرآن و پیامبران متصل کرده است (محمدزاده، ابوالحسن مقدمی و چرخی، ۱۳۹۶: ۵۵).

علاوه بر منظر تاثیرگذاری کشورهای همسایه بر نگارگری عثمانی، تاثیر رنگ‌شناسی اسلامی بر مبنای احادیث و روایات نیز در کاربرد این رنگ‌های محدود و خاص مشخص است. یکی از ویژگی‌های قابل توجه زنجیره‌های بغداد این است که، آن‌ها دارای نشان رنگی خاص نیستند. بااین حال، در جهان اسلام از اواخر قرون وسطی، رسم بود که هر سلسله با رنگ متفاوتی در دنباله‌های شماتیک نشان داده شود (Aygan, 2020: 166). ازاین رو، در این نسخه، سلسله عثمانی به رنگ قرمز -که رنگ حکومتی عثمانیان بوده- نمایش داده شده و دیگر خاندان‌ها با دایره‌های رنگی مشابه به‌هم مشخص شده‌اند. استفاده از نشانه‌ای رنگی مشخص برای هر خاندان، نمایان‌گر نوعی ارزش‌گذاری بر مبنای مفاهیم مستتر در رنگ است. لزوم تطابق ذاتی میان ایده و قالب در تمدن اسلامی سبب تصویرگری ایده، نه بر اساس واقعیت عینی، بلکه حقیقت ذاتی آن با استناد به قرآن و روایات اسلامی است. بنابراین، نظام پرسپکتیو طبیعی از این دست آثار رخت برمی‌بندد و رنگ‌ها به جای آن که منطبق با

طبیعت مادی باشند، سعی می‌کنند حقیقت مکنون را در نظر ناظر نمایان کنند (بلخاری قهی، ۱۳۹۲: ۴۲).

همان طور که در تصویر ۱- ۳، مشاهده می‌شود؛ دور تمامی افراد مقدس در دایره ابتدایی هاله‌ای طلایی کشیده شده، که اشاره به الوهیت و نورانیت این افراد دارد. در تصویر ۱، هالهِ اول حضرت آدم (ع) و دو پسرش طلایی است. ولی قابیل در نقش اولین قاتل ابنای بشر از این هاله طلایی مستثنی است. تعابیر معنایی اسلامی- عرفانی از رنگ سرخ به‌خوبی در این جا جلوه‌گری کرده و نام هابیل، که به قتل رسیده قرمز نوشته شده است؛ که نشان از مرگ سرخ وی دارد؛ که در متون فتوت‌نامه تعبیر به مرگ با خون‌ریزی شده بود. از طرفی، قرمز نماد قدرت نیز بود که باز در تعابیر رنگی به‌کار رفته معنای نمادین خود را یافته است. نکته جالب آن‌که، قرمز در این جا به دو کاربرد معنایی متفاوت اشاره دارد. در حالی‌که، سرخی برای هابیل نماد مرگ مظلومانه و شهادت طلبانه است، برای قابیل نماد زورگویی و ظلم و به‌دست آوردن قدرت در پس قتل برادر است.

طبق آرای علاءالدوله سمنانی رنگ سیاه در لطیفه قالبیه نماد حضرت آدم (ع) بود که در این اثر بعد از رنگ طلایی، رنگ سیاه در تزیینات هندسی بیش‌ترین نقش را در دوایر حضرت آدم (ع) ایفا می‌کند. طلایی نیز می‌تواند متاثر از هاله‌های طلایی بیزانسی یا تاثیر آثار نگارگران ایرانی در دربار عثمانیان باشد؛ و هم‌چنین، دورگیری مشکی در کل اثر از ویژگی‌های مکتب بغداد است. در این صفحه ترکیب‌بندی قرینه، به مرکزیت حضرت آدم (ع) است. پرسپکتیو مقامی بر مبنای اهمیت افراد مشخص شده و بزرگی و کوچکی هدفمند در تصویرهای ۲ و ۳ نیز بیان‌گر همین معناست. هم‌چنین، روایت‌گری سه داستان تاریخی در سه جغرافیای متفاوت در یک صفحه به وضوح و با تمیز رنگی در تصویر ۳ نمایان است.

در تصویر ۴، نیز شاهد روایت سه سطح از داستان کنار هم هستیم. از سمت چپ، ستون اول و دوم به ترتیب نیای ملوکان ساسانی و اشکانی آمده و در ستون سوم نصب خاندان عثمانی با قرمز نوشته شده و ابعاد دوایر گویای پرسپکتیو مقامی است. در سمت راست این صفحه، روایت هم‌زمانی بخش مهمی از تاریخ انبیای الهی در جریان است. نام حضرت مریم (س)، اولین زن صاحب نسب در بالای نام فرزندش حضرت عیسی (ع) نوشته شده و به‌همراه شمعون عابد از دوایری متحدالشکل و متحدالنقشی در ابعاد مختلف تشکیل شده‌اند که بسته به جایگاه‌شان، ابعاد دوایر متفاوت است. علاءالدوله سمنانی به حضرت عیسی (ع) لطیفه خفیه با رنگ سیاه روشن یا اسود نورانی نسبت داده بود. جالب آن‌که، رنگ دوایر قالب این خاندان هم محدود به هاله طلایی و سیاه است. اما با استفاده از فضای منفی سفید، آن نورانیت موجود در بطن معنی کلمه اسود نورانی را به‌خوبی منعکس کرده و تنها در چند لکه رنگ محدود برای جلوه گل‌های خاص این خاندان از قرمز استفاده شده است که باز هم می‌تواند اشاره به قدرت و مرگ سرخش به طور توامان باشد.

صفحه‌های ۴۱- ۴۴، آغاز رسالت پیامبر اسلام تا افراد مهم صدر اسلام را در حاشیه‌نویسی‌ها روایت می‌کند. دایره‌های مربوط به حضرت محمد (ص) و سلطان مراد عثمانی بزرگ‌ترین دوایر این نسخه را تشکیل می‌دهند که نشان از بزرگی و تاریخ‌سازی این دو شخصیت در روایت متن دارد. در صفحه ۴۱، نام پیامبر اکرم (ص) در دایره‌ای بزرگ و محاط با خطوط رنگی، شخصیت والا و یگانه ایشان جلوه‌گری می‌کند و در انبوهی از دوایر رنگی تجلی می‌یابد. پنج دایره از این دوایر به رنگ طلایی و نماد جلوه خدا و ستاره خورشید است و پیامبر را چون خورشید نورانی می‌نمایاند که عالم از انوار او جان تازه یافت. هم‌چنین، اشاره به پنجمین پیامبر اولوالعزم دارد. دو دایره تزیینی، نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در دوایر حلقه‌های حضرت آدم (ع) و حضرت عیسی (ع) را تکرار کرده است. دایره‌ای به رنگ کبود و دایره‌ای سرخ دارد که می‌تواند مبین دو وجه باشد؛ اول طبق آرای سمنانی، کبود نماد حضرت نوح (ع)، سرخ عقیق نماد حضرت ابراهیم (ع) و سفیدی موجود در اثر نماد حضرت موسی (ع) بوده که حجت را برای آخرین فرستاده و نماینده پیامبران پیش از خود بودن تمام می‌کند. دوم از منظر فتوت‌نامه اخوان‌الصفا، سرخ نماد قدرت و همت بوده که دایره آخر به آن اختصاص یافته و قدرت عالم‌گیر دین اسلام را تداعی می‌کند و کبود شریف‌ترین رنگ‌ها، رنگ آسمان و ملایکه بوده و برای کسی است که رو به بالا نهاده باشد که ازاین منظر تداعی‌گر معراج پیامبر است. نکته دیگر آن که دایره حضرت فاطمه (س) اگرچه در دو صفحه بعد، دقیقاً در راستای نام پیامبر است؛ اما دایره پیامبر و دخترش به هیچ فرزندی متصل نیست و نسب در راستای حضرت علی (ع) ادامه می‌یابد. گویی نگارنده ادامه نسب خاندان پیامبر را از حضرت علی (ع) می‌داند.

زیرا شیوه نگارش این شجره‌نامه بر اساس رابطه پدر- فرزندی

شکل گرفته است. تنها نام حضرت مسیح به مادر متصل شده که روایت‌گر داستان ویژه آفرینش ایشان است.

در صفحه ۴۲، نقش مایه خلفا، عیناً یک شکل و با ترکیب بندی قرینه آمده؛ اما با بزرگی دایره حضرت علی (ع)، بزرگی جایگاه وی نسبت به دیگر خلفا مشخص شده است؛ و به نوعی با این نشانه رنگی، دایره افراد هم جایگاه از بقیه متمایز گردیده است. دوایر اینان متشکل از دو دایره طلایی و کبود است که به همراه نقش ظریفی از گل، نشانی از پیامبر و جانشینی او دارد.

همان‌طور که بیان شد در صفحه ۴۳، نام دومین بانوی تاریخ‌ساز کتاب به صورت مرکزی و قرینه و بزرگ‌تر به تصویر کشیده و در طرفین با نسبت بزرگ و کوچکی دوایر، رعایت قرینه در بی‌قرینگی و توازن صفحه مشهود است. دو دایره طلایی از قداست این بانو سخن می‌گوید. رنگ سرخ نماد مرگ شهادت‌گونه ایشان و رنگ کبود نشان از شرافت و بلند همتی ایشان دارد. در دو طرف این صفحه به‌طور موازی، در رنگ‌ها و دوایر متحدالشکل، حیات دو خاندان دیگر که هم‌زمان با خاندان نبوت می‌زیسته‌اند، تصویر شده است. در سمت راست، چوبینه و در سمت چپ، خاندان بنی‌امیه. این قرینه‌ها و ترکیب‌بندی متوازن در عین بی‌قرینگی می‌تواند نشات گرفته از ترکیب‌بندی نگارگری ایران عصر صفوی داشته باشد.

در صفحه ۴۴، نام فرزندان حضرت علی (ع) آمده و فرزندان ایشان از حضرت زهرا (س)، جلیل‌القدرتر کشیده شده‌اند. سرخی در این جا نماد شهادت و کبودی نیز همان‌گونه که بیان شدُ به همت والا و مناعت طبع این خاندان اشاره دارد. نام پیشوایان شیعه به ترتیب از چپ، حول محور دایره‌ای، از امام حسن (ع) آغاز و تا حضرت مهدی (عج) ادامه دارد. این دوایر متحدالشکل و به‌رنگ دوایر خلفا است. ولی دایره داخلیِ حامل نام، در وسط نیامده و به کناری تمایل دارد که ناخواسته جابه‌جایی و چرخش این دایره در دوایر بعدی گردش چشمی از امام دوم تا امام آخر ایجاد می‌نماید. باز این جا هم ترکیب‌بندی قرینه، پرسپکتیو مقامی و معانی نمادین رنگ مشهود است.

در صفحه ۶۷، بزرگ‌ترین دایره کتاب به سلطان مرادخان عثمانی اختصاص دارد که کشورگشای خاندان معرفی شده و سجع نامش به عربی تحت عنوان «حضرت سلطان مرادخان خلدالله ملکه و ابد دولته» به معنی «حضرت سلطان مراد خان، خداوند سرزمینش را جاودان نماید و حکومت و حکمرانی‌اش ابدی» در یک دایره طلایی آمده و دوباره یک حلقه سرخ و یک حلقه طلایی آمده، که این طلایی را می‌توان نماد خورشیدگونگی تفسیر کرد. هم‌چنین، می‌تواند نماد قداستی باشد که برای تثبیت حکومت مورد نیاز است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد؛ حلقه سرخ نماد قدرت عثمانیان و تقسیم‌بندی دوایربعدی به رنگ‌های کبود اشاره به هفت اقلیم، رنگ انوار تداعی‌گر اشعه خورشید، حیات و جاودانگی است. در هر بخش نام سرزمین‌های مفتوحه و تحت سیطره عثمانی نیز آمده است. لایه‌های طلایی و جهتش چون پرتو خورشید نشان از کشورگشایی او داشته و کبود نماد آوازه جهان‌گیری وی، رو به عالم بالا و استعانت از خداوند است که در سجع نامش نیز برآن تاکید شده بود. در یک ترکیب‌بندی قرینه‌ای نام فرزندانش در دو طرف ذکر شده‌اند. در صفحه روبه‌رو نیز نام فرزندان وارثین حکومتش با نسبتی بزرگ‌تر و با سرخی غالب‌تر در یک ترکیب‌بندی مرکزی ذکر شده است و این روند تا پایان کتاب ادامه می‌یابد.

در خوانش شمایل‌شناسانه نسخه مذکور مشخص شد، قالب به‌کار رفته در این نسخه متشکل از دوایر متعددی است که به وسیله خطوط مشکی به دیگری متصل می‌شوند و شکلی از شجره‌نامه کتابچه‌ای را می‌سازند که در آن قدیمی‌ترین نیای بشر در آغاز و آخرین نفرات در صفحات پایانی آمده‌اند. از بررسی محل شروع و پایان خطوط مشخص شد، تاریخ چند خاندان به‌طور هم‌زمان کنار هم روایت شده است. این فرمت، کتاب را به یک اینفوگرافی تاریخ اسلام تبدیل کرده است؛ به بیانی ساده، تاریخ ابنای بشر را تا سده یازده هجری قمری در دوره حکومت سلطان سلیمان عثمانی به تصویر کشیده است.

نتیجه‌گیری

نتیجه این پژوهش بر مبنای پاسخ به دو پرسش پژوهشی مشخص کرد که، خاندان عثمانی پس از فتوحات فراوان و به‌ویژه، در عهد حکومت سلطان سلیمان به ثبات نسبی در سلطنت رسیدند و در این دوره، به جهت اعتلای حکومت خود و مقبولیت در میان اقوام زیرسلطه و تفوق برهمسایگان دست به خلق آثاری ازاین دست زدند. تا با اتصال نیای خود به انبیای الهی به سلطنت خود مشروعیت و قوام بیش‌تری بخشند. عثمانیان نیز با تصرف بغداد و دیگر شهرهای اسلامی و هم‌چنین، بنیان حکومتی اسلامی از تاثیر فرهنگی اقوام زیر سلطه خود بی‌بهره نبودند. توجه ریشه‌های نسبی

از افتخاراتی بوده که در میان اقوام به ویژه اعراب و مسلمانان اهمیت ویژه‌ای داشته و سنت شجره‌نامه‌نگاری از این ایام به یادگارمانده است. همین امر نیز موجب پیدایش نسخ اَنساب‌نگاری بسیاری در عهد عثمانی شد.

با بررسی داده‌های این پژوهش، هم‌چنین، مشخص گردید که تفکر به‌کار رفته در شیوه چیدمان و آرایش بصری نقشینه‌های شجره‌نگاری در این نسخه خارج از روح زمانه خود نبوده و هم‌چون دیگر آثار عثمانی متاثر از فضای کتاب‌آرایی ایران بود. پس از فتح بغداد به‌دست عثمانیان، نفوذ کتاب‌آرایی بغداد به‌ویژه، در شاخه اَنساب‌نگاری، در فرم‌دهی، سادگی و دورگیری‌های مشکی نقوش قابل تامل است. از سوی دیگر، در پی انتقال هنرمندان و کاتبان ایرانی به کارگاه‌های هنری عثمانی تاثیر نگارگری ایرانی در نسخ این دوران عثمانی را می‌توان ملاحظه نمود.

در خوانش نگاره‌های شجره‌نگاری این نسخه بر مبنای نظریه سه سطحی پانوفسکی مشخص شد، این نسخه وام‌دار تفکرات سنت نگارگری ایرانی، بیزانسی و مکتب بغداد است که در ترکیب‌بندی قرینه، دورگیری‌ها، هاله‌های طلایی به‌کار رفته و به‌کرات مشهود است. هم‌چنین، تمامی رنگ‌ها استعاری و بنابر نشانه‌های معنادارهای عرفانی-اسلامی حاکم بر زمانه بوده و استفاده هدفمند از رنگ‌های طلایی، قرمز شنگرف، کبود، مشکی به نسبت‌های متفاوت برای افراد و خاندان‌های مختلف مبین این ادعاست. نقوش این نسخه در عین انتزاعی بودن دارای مفاهیمی تمثیلی با پرسپکتیو مقامی است. هر رنگ برمبنای شخصیت و هویت‌های فردی به طور هدفمند انتخاب شده است. بزرگی و کوچکی دوایر نیز اشاره به شان و جایگاه هر شخص دارد. در این دوایر ویژگی‌های نگارگری ایرانی، مکتب بغداد و بیزانسی در یک آمیختگی نو بازتصویر شده و گویای آفرینش سبک جدید نگارگری عثمانی بر مبنای این بن‌مایه‌ها دارد.

کتاب‌نامه

- ***قرآن کریم*** (۱۳۷۹). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، قم: الهادی.
- آدامز، لوری (۱۳۹۲). ***روش‌شناسی هنر***، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.
- التهانوی، محمدعلی (۱۴۱۴ق.). ***کشاف الاصطلاحات الفنون و العلوم***، لبنان: مکتب اللبنان ناشرون.
- بخت‌آور، الهه و شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۸۸). «***نحوه شکل‌گیری مکتب عثمانی و بررسی ویژگی‌های آن***»، نگره، شماره ۱۰، ۳۱- ۴۱.
- بزرگ‌بیگدلی، سعید؛ اکبری گندمانی، هیبت‌الله، محمدی کله‌سر، علیرضا (۱۳۸۶). «***نمادهای جاودانگی (تحلیل و بررسی نماد دایره در متون دینی و اساطیری)***»، پژوهش‌های ادب عرفانی، شماره ۱، ۷۹- ۹۸.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۲). ***در باب نظریه محاکات (نظریه هنر در فلسفه یونانی و حکمت اسلامی)***، تهران: هرمس.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). ***قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی***، چ. سوم، تهران: سوره مهر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۶). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، چ. سیزدهم، تهران: زرین و سیمین.
- تجویدی، اکبر (۱۳۸۶). ***نگاهی به نقاشی از آغاز تا سده دهم هجری***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- جعفریان، رسول (۱۳۸۸). «***مختصر التواریخ سلیمانی یا تحفه سلیمانی (تاریخ مجدول عالم از آغاز تا عصر صفوی)***»، پیام بهارستان، شماره ۵، ۶۸۵- ۷۳۰.
- جعفریان، رسول (۱۳۹۰). «***اسنادی درباره چگونگی گردآوری شجره‌نامه‌های سادات موسوی (متعلق به حضرت آیت‌الله سید محمدعلی روضاتی)***»، اسناد بهارستان، شماره ۱، ۲۹۳-۳۴۲.
- جعفریان، رسول (۱۳۹۶). «***تاریخ شاهان صفوی: از طهماسب تا عباس اول از تحفه سلیمانی***»، مقالات و رسالات تاریخی، شماره ۴، ۳۷۵-۳۸۴.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰). ***دیوان حافظ***، تهران: پیام عدالت.
- حکمت، زینب؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ آذربایجانی، مسعود و شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷). «***پیشینه مضامین، موضوعات و ساختار بصری خیالی‌نگاری‌های دوره قاجار در هنر ایران (با تکیه بر منابع مکتوب)***»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۹، ۱۷۱- ۲۰۰.
- خلیلی، مریم (۱۳۸۸). «***تحلیل تابلوی سفیران اثر هولباین بر اساس نظریه پانوفسکی***»، نقش‌مایه، شماره ۳، ۹۹-۱۰۸.
- دوآمه لیو، ژوزف (۱۳۸۶). ***پرسپکتیو در طراحی و نقاشی***، ترجمه عربعلی شروه، تهران: بهار.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۶). ***رمزهای زنده جهان***، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۸). ***تاریخ هنر جهان***، تهران: وزارت آموزش و پرورش سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی.
- ساماران، شارل (۱۳۷۰). ***روش‌های پژوهش در تاریخ***، ترجمه ابوالقاسم بیگناه و همکاران، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
- عالمی، سید محمدرضا و صفری فروشانی، نعمت‌الله (۱۳۹۱). «***علم انساب‌نگاری و جایگاه آن در طبقه‌بندی علوم***»، تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۷، ۸۵-۱۰۸.
- فرخ‌فر، فرزانه؛ خزایی، محمد و حاتم، غلامعلی (۱۳۹۱). «***نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران (بررسی تطبیقی نگارگری عثمانی و نگارگری ایران نیمه نخست قرن دهم)***»، هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، شماره ۴۹، ۱۹- ۳۰.

- فرهنگ‌پور، یاسمن (۱۳۹۹). «***چگونگی به کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایه نظریه پانوفسکی (مطالعه موردی: مکالمه مقدس پیئرو دلا فرانچسکا)***»، فردوس هنر، شماره ۳، ۷۲-۸۵.
- کبری، نجم‌الدین (۱۳۶۸). ***فوائح الجمال و فواتح الجلال***، ترجمه شیخ محمد باقر ساعدی، تهران: مروی.
- کوپر، جی. سی (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- محمدزاده، مهدی؛ ابوالحسن مقدمی، سودا و چرخی، رحیم (۱۳۹۶). «***بررسی سیر تحول معراج‌نگاری عثمانی در قرن‌های ۹-۱۱ ه.ق.***»، هنرهای صناعی اسلامی، شماره ۲، ۵۳-۶۵.
- نصری، امیر (۱۳۸۹). «***رویکرد شمایل نگاری و شمایل شناسی در مطالعات هنری***»، رشد آموزش هنر، شماره ۲۳، ۵۶-۶۴.
- نصری، امیر (۱۳۹۲). «***خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی***»، کیمیای هنر، شماره ۶، ۷-۲۰.
- واعظ کاشفی، مولانا حسین (۱۳۵۰). ***فتوت نامه سلطانی***، مقدمه و تصحیح محمد جعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸). ***انسان و سمبل‌هایش***، ترجمه محمود سلطانیه، چ. دوم، تهران: جامی.
- AYĞAN, A. (2020) Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği: 16. Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başları. Yüzyıl Başları. ***ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi***. 4. 154-181.
- ***Bağcı, S., Çağman F., Renda, G. ve Tanındı Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.***
- Gülcü, E. (1999). ***Osmanlı İdaresinde Bağdat (1534-1623).*** Yayımlanmamış Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Halaçoğlu, Y. (1991). ***Bağdat***. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi İstanbul: TDV. 4. 441-442.
- Hasenmueller, G. (1978). Panofsky, Iconography and Semiotics. ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism***. Published By: Wiley. (Vol. 36). 3, 289-301.
- Keller, K., Reddy, P., and Sachdeva, S. (2015). ***Family Tree Visualization***. Cambridge: University Cambridge.
- Panofsky, E. (1955). ***Meaning in the Visual Arts***. New York: Double day Anchor Books.
- Siqueiraa, E. S., Kabongoa, P. Tiancheng Lib, C., Castanhoa, C. D., and Weiganga, L. (2016). ***On Chinese and Western Family Trees: Mechanism and Performance***. Salamanca: University of Salamanca (USAL), ADCAIJ. No. 5, 11-29.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2011). ***Osmanlı Tarihi: İstanbul'un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kada***. Cilt 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

URLs:
- URL1:https://mirasebaharestan.ical.ir/Search/DocumentDetails/27803?HighlightWords=%D8%AA%D8%AD%D9%81%D9%87%20%D8%B3%D9%84%DB%8C%D9%85%D8%A7%D9%86%DB%8C%20%20

A Genealogical Study of Tohfa Soleimani's Version (Sabah Al-Akhbar) Based on Panovsky's Iconography Theory

Abstract:

Throughout the history of human civilization, genealogy writing has been one of the ways of providing genealogical information, which has been written in different forms such as ancestor list, family tree, genealogy, pedigree, etc.).

In ancient civilizations, genealogies are part of the cultural material that, in order to identify and check the lineage of each family, they have been a source of pride for that culture and civilization. Genealogies or tree of life are among those manuscripts that are abundant in Iran. It is available in the form of a booklet and a scroll .These versions require research and visual reading. Currently, very limited studies have been carried out in this field and they are still pristine and first-hand.

There are several copies of such works in libraries and museums, which require deep cultural and anthropological research. In this article, one of these manuscripts, called "Tohfa Suleimani or Sabhat Al-Akhbar (926-974 A.H.)" which was written by the order of one of the Ottoman kings named Shah Suleiman and according to the narration of Yusuf Ibn Abd al-Latif has been chosen to be studied and analyzed in terms of the motifs in this genealogy from the perspective of Panofsky iconography. This manuscript is kept in the library of the Islamic Consultative Assembly of Iran under registration number 17966. This booklet is written in Naskh calligraphy on 72 pages. It has a grid and golden circles and black, red and gold symbols which are simultaneously and comparative deals with the narratives of several dynasties including Ottoman Turks, Iran, Prophets and Mongols and their classification in different countries over time.

The intention of iconography is to describe the subject and content of this artwork through Erwin Panofsky's three-step reading, i.e. description, analysis and interpretation of the image. The process of analysis is from the whole to the parts and in three levels of pre-iconographical description, iconographical analysis and iconological interpretation, from the general description of what is evident to the analysis and interpretation of the hidden layers of meaning and content in the work.

The purpose of this article is to analyze and examine the images, relationships and visual arrangement of the pages in order to discover their meaningful relationships. In order to achieve this goal, the following questions were raised: 1. What were the goals of the Ottoman rulers in ordering this genealogical copy? 2. Based on Panofsky's theory, what hidden meanings and concepts do the arrangement of text and motifs imply?

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 03 September 2022
Revise Date: 24 January 2023
Accept Date: 21 February 2023

Seyedeh Maryam Hosseini
(Corresponding author)MA, Visual Communication, Art University, Tehran, Iran.
Email:
maryamdesigner2@gmail.com

Parisa Shad Qazvini
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: shad@alzahra.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2023.41614.1457

This research is of qualitative analysis type and analyzes data based on iconography theory. The first step is to describe the preview of the version. This stage is a primitive level and a natural subject. The second level includes the decoding of images in the framework of artistic meaning. In this case, unlike the previous case, we are not dealing with a tangible meaning, but with something reasonable, that is, literary content. The third level deals with the intrinsic and inner meaning of the image. It takes into account the time and place of image creation and the prevailing culture at that time and place and the wishes of the forerunners. This level is a combination of interpretation that combines data from various sources and includes cultural foundations, available contemporary texts, texts transferred from past cultures, artistic backgrounds and such things. Data collection is a library and in some sources references are in the form of URLs. The studied version was prepared from the first-hand documents of the Majlis Library and in the analysis of research cases and referencing, books and articles from reputable websites of Iran and the world have been used.

As a result of research and in order to obtain answers to the questions of this research, it was found that after many conquests, the Ottoman family achieved relative stability in the kingdom, especially during the rule of Sultan Suleiman. In this period, in order to elevate their government and acceptability among the subjugated tribes and superiority over their neighbors, they created works of this kind. To give more legitimacy and stability to their kingdom by connecting their ancestors with divine prophets. Also, by capturing Baghdad and other Islamic cities and establishing an Islamic government, the Ottomans benefited from the cultural influence of the peoples under their rule. Paying attention to relative roots is one of the honors that was especially important among ethnic groups, especially Arabs and Muslims, and the tradition of genealogy has been remembered since these days. This also caused the creation of many genealogical manuscripts during the Ottoman era. After the conquest of Baghdad by the Ottomans, the influence of Baghdad book-making, especially the genealogical branch, can be considered in the form, simplicity, and black spacing of motifs. On the other hand, following the transfer of Iranian artists and writers to the Ottoman art workshops, Iranian influence can be seen in the copies of this Ottoman era.

In the reading of the different levels of these images, it was determined based on Panofsky's three levels, the template used in this version consists of several circles that are connected to each other by simple black lines and creates a form of a genealogy booklet in which the oldest human ancestor at the beginning and the last ones are on the last pages. From the examination of the beginning and end of these lines, the narration of several levels of the history of different dynasties is comparatively going on in this version. This format has turned the book into an ancient infographic that depicts the entire human history up to the 11th century AH simultaneously in the most complete and simplest way possible.

The approach of the discussion resulted in the fact that the thinking used in the way of arrangement and visual arrangement of the genealogical maps of this version was the result of the spirit of its time and like other Ottoman works, it was influenced by the atmosphere of Iranian book design. In addition, this version borrows the thoughts of the Byzantine painting tradition and the Baghdad school. These influences are repeatedly evident in the composition of the symmetry, spiral, fringes, and golden halos. Also, all the colors are metaphorical and formed according to the mystic-Islamic symbols ruling the time. The purposeful use of golden, red, blue, and black colors in different proportions for different people and families shows this claim. This version, while being abstract, has the most allegory and color perspective and authority. The existence of Iranian, Baghdad and Byzantine painting characteristics in a new fusion, shows the roots of the formation of the work and speaks of the creation of a new style of Ottoman painting based on these principles.

Keywords: Manuscript, Genealogy, Sabha Al-Akhbar, Iconography, Panovsky's Theory.

References

- Adams, L. (2013). ***Methodology of Art***. (Translated by Ali Masoumi).Tehran: Nazar.
- Alami, M. R. and Safari Forushani, N. (2012). The Science of Genealogy and Its Place in the Classification of Sciences. ***History of Islamic Culture and Civilization***. Summer. 7. 85-108.
- Al-Thanavi, M. A. (1414 AH). ***Kashaf al-Istlahat al-Funun and Uloom***. Lebanon: Maktab al-Lebanan Nashrun.
- AYĞAN, A. (2020) Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği: 16. Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başları. Yüzyıl Başları. ***ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi***. 4. 154-181.
- Bağcı, S., Çağman F., Renda, G. ve Tanındı Z. (2006). ***Osmanlı Resim Sanatı***. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bakhtavar, E. and Shirazi, A. (2009). How the Ottoman School Formed and Investigating Its Characteristics. ***Negreh***. Spring. 10, 31-41.
- Bigdeli, S., Akbari Gandmani, H., Mohammadi Kale Sar, A. (2006). Symbols of Immortality (Analysis and Study of the Symbol of the Circle in Religious and Mythological Texts). Researches of Mystical Literature. Spring. 1. 79-98.
- Bolkhari Qahi, H. (2013). ***About the Theory of Simulations (Art Theory in Greek Philosophy and Islamic Wisdom).*** Tehran: Hermes.
- ***Bolkhari Qahi, H. (2015). Qadr: Theory of Art and Beauty in Islamic Civilization. Tehran: Soore Mehr.***
- Cooper, J. 2009 (2010). ***Illustrated Dictionary of Traditional Symbols***. (Translated by M. Karbasian). Tehran: Farshad.

- Duame Liv, J. (2007). ***Perspective in Drawing and Painting***. (Translated by A. Sherveh). Tehran: Bahar.
- Farhangpour, Y. (2021). How to use Iconography and Iconology in Artwork Criticism Based on Panofsky Opinion (Case study: The Brera Madonna by Piero della Francesca). ***Ferdows Art***. March. 3. 72-85. doi: 10.30508/fhja.2021.140173.1039.
- Farrokhfar, F., Khazaei, M., & Hatam, G. A. (2012). Ottoman Painting Approach to Achievements of Iranian Art (A Comparative Study Between Persian & Ottoman Paintings, First Half of 16th Century). ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***. October. 49. 19-30. doi: 10.22059/jfava.2012.28517
- Gülcü, E. (1999). ***Osmanlı İdaresinde Bağdat (1534-1623).*** Yayımlanmamış Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Hafez Shirazi, Sh. M. (2011). ***Diwan Hafez***. Tehran: Payam Edalat.
- Halaçoğlu, Y. (1991). ***Bağdat***. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi İstanbul: TDV. 4. 441-442.
- Hasenmueller, G. (1978). Panofsky, Iconography and Semiotics. ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism***. Published By: Wiley. (Vol. 36). 3, 289-301.
- ***Holy Quran*** (2000). Translated by Elahi Qomshaei. Qom: Al Hadi.
- Jafarian, R. (2009). Mukhtasar al-Tawarikh Suleimani or Tohfe Suleimani (The Chronological History of the World from the Beginning to the Safavid Era). ***Payame Baharestan***. Fall. 5. 685-730.
- Jafarian, R. (2011). Documents About How To Compile The Genealogies of Sadat Mousavi (Belonging To Hazrat Ayatollah Seyyed Mohammad Ali Rouzati). ***Baharestan Documents***. Spring. 1, 293-342.
- Jafarian, R. (2017). History of Safavid Kings: From Tahmasb to Abbas I from Tohfe Soleimani. ***Journal of Historical Articles and Treatises***. No. 4. 375-384.
- Jung, C. G. (2000). ***Man and His Symbols***. (Translated by M. Soltanieh). Tehran: Jami.
- Keller, K., Reddy, P., and Sachdeva, S.(2015). ***Family Tree Visualization***. Cambridge: University Cambridge.
- Khajeh Ahmad Atari, A. R., Azarbayejani, M., Shaery, H. R., & Hekmat, Z. (2018). The History of Themes, Subjects and Visual Structure of Imaginary Paintings (Khialinegari) in Iran`s art of Qajar Era (According to written documents). ***Islamic Art Studies***. March. 29. 171-200. doi: 10.22034/ias.2018.91851.
- Khalili, M. (2009). Analysis of Holbein's Painting of Ambassadors based on Panovsky's Theory. ***Naqshmayeh*** Visual Arts ***Quarterly***. Spring and Summer. 3, 99-108.
- Kobra, N. (1975). ***Fawaeh al-Jamal and Fawath al-Jalal***. (Translated by M. B. Saedi. Tehran: Marvi.
- Mohammadzadeh M, Abolhasan Moghaddami S, Charkhi R. (2018). The Study of Evolution of Illustrations of Ascension in Ottoman Miniature, 15-17 A.D. ***Journal of Islamic Crafts***. Spring and Summer. 1. 53-65.
- Monique De, M. (1998). ***The Living Secrets of the World***. (Translated by J. Sattari). Tehran: Markaz.
- Nasri, A. (2010). Iconography and Iconography Approach in Art Studies. Roshd Magazine. Fall. 23. 56-64
- Nasri, Amir (2012). Reading Image with Erwin Panofsky. ***Kimiya-ye-Honar***. Spring. 6. 20-7.
- Pakbaz, R. (2017). ***Iranian Painting from Ancient Times to Today***. Tehran: Zarin va Simin.
- Panofsky, E. (1955). ***Meaning in the Visual Arts.*** New York: Double day Anchor Books.
- Riyazi, M. R. (2019). ***World Art History.*** Tehran: Ministry of Education and Educational Research and Planning Organization.
- Samaran, Ch. (1992). ***Research Methods in History.*** (Translated by A. Bigonah). Mashhad: Astan Qods Razavi.
- Siqueiraa, E. S., Kabongoa, P. Tiancheng Lib, C., Castanhoa, C. D., and Weiganga, L. (2016). ***On Chinese and Western Family Trees: Mechanism and Performance***. Salamanca: University of Salamanca (USAL), ADCAIJ. No. 5, 11-29.
- Tajvidi, A. (2007). ***A Look at Painting from the Beginning to the 10th Century H.A,*** Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2011). ***Osmanlı Tarihi: İstanbul'un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kada***. Cilt 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Vaez Kashfi, M. H. (1972). S***oltani's Fatut Nameh***. (Introduction and Correction by M. J. Mahjoub). Tehran: Farhang Iran Foundation.