متن، تصویر و تولید معنا در کتاب چاپ‌سنگی پریشان (۱۲۷۱ق)

مصطفی لعل شاطری*، ریحانه قاسمی زاده یزدی

چکیده

پژوهش حاضر با تمرکز بر پریشان اثر میرزا حبیب‌الله شیرازی (قاآنی)، انتشاریافته در ۱۲۷۱ق، تصویرسازی‌شده توسط میرزا علی‌قلی خویی و مبنی بر چارچوب نظری نقد تکوینی می‌کوشد چگونگی هم‌پیوندی حکایت‌های ادبی و تصاویر نه‌گانه این کتاب را تبیین کند. هدف پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی پاسخ به این پرسش است که پیشامتن (حکایات) تا چه اندازه در شکل‌گیری تصاویر مؤثر بوده و پیرامتن (هنجارها حاکم و سبک هنری خویی) چه سهمی در انتخاب و سازمان‌دهی عناصر بصری داشته‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد، خویی غالباً لحظه‌های اوج یا گرهگاهی روایت را برای بازنمایی تصاویر نُه‌گانهٔ پریشان برمی‌گزیند. ازاین‌رو، تصاویر در سطح کنش اصلی، شخصیت‌های محوری و مکان رویداد با پیشامتن همراه هستند، اما نه عنوان بازتابی خنثی، بلکه فرایندی گزینشی، فشرده‌ساز و گاه تفسیری است. اگرچه پیشامتن، چارچوب اولیهٔ موضوع، شخصیت‌ها و توالی رویدادها را فراهم می‌کند، اما خویی با افزودن جزئیاتی چون پوشاک و چهرهٔ قاجاری، فضاسازی مکانی و تمهیدات ترکیب‌بندی، لایه‌هایی از معنای فرهنگی و اجتماعی دورهٔ قاجار را وارد روایت بصری می‌کند که در متن صریح نیستند، اما برای مخاطب آشنا و قابل درک هستند. در برابر، بخش‌هایی مانند پیام اخلاقی پایانی، گفت‌وگوهای مفصل یا توالی‌های بعدی حکایات غالباً حذف یا فشرده شده‌اند. نقد تکوینی آشکار می‌سازد که تصاویر در پریشان نه عنصری تزیینی، بلکه مؤلفه‌ای در تکمیل معناست و نسبت آن با پیشامتن بر پایهٔ حذف، تأکید، ترجمه و افزودن بنا شده است. بر این اساس، پژوهش حاضر برای نخستین‌بار ضمن پرکردن بخشی از خلأ مطالعات مستقل دربارهٔ پریشان ۱۲۷۱ق، نشان می‌دهد که بررسی هم‌پیوندی متن و تصویر در چاپ سنگی قاجار، بدون توجه به فرایند شکل‌گیری اثر و لایه‌های پیشامتنی و گاه پیرامتنی آن ناقص می‌ماند.

واژگان کلیدی: چاپ سنگی، تصویرسازی داستانی، پریشان، میرزا علی‌قلی خویی، نقدتکوینی

مقدمه

نیمهٔ دوم حکمرانی قاجار در ایران، مقارن با دگرگونی‌های مهم فرهنگی، اجتماعی و فنی بود و گسترش چاپ سنگی از برجسته‌ترین نمودهای آن به‌شمار می‌رفت. این شیوهٔ نشر، به‌سبب توانایی در حفظ هم‌زمان خوشنویسی، صفحه‌آرایی و تصویر، به بستری مؤثر برای تولید کتاب‌هایی بدل شد که معنا در آن‌ها از رهگذر تعامل عناصر نوشتاری و دیداری شکل می‌گرفت. در کتاب‌های چاپ سنگی، تصویر صرفاً عنصری تزیینی یا حاشیه‌ای نبود، بلکه در سازمان‌دهی روایت، برجسته‌سازی مضامین، هدایت خوانش و بازنمایی مفاهیم ادبی و فرهنگی نقشی فعال داشت. متن نیز با تعیین موضوع، توالی رخدادها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های روایی، در شکل‌گیری دلالت‌های تصویری مشارکت می‌کرد. ازاین‌رو، مطالعهٔ این آثار مستلزم توجه به مناسبات دوسویهٔ متن و تصویر و سهم هر یک در ساختار کلی اثر است. در این چارچوب، پریشان قاآنی، چاپ ۱۲۷۱ق، با تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی، نمونه‌ای شاخص برای بررسی پیوند گفتمان مکتوب و بصری در کتاب‌آرایی قاجار است. این اثر، ضمن عرضهٔ متنی ادبی در قالب چاپ سنگی، الگویی از بازنمایی دیداری فراهم می‌آورد که از خلال آن می‌توان نقش تصویر را در تفسیر، فشرده‌سازی و گسترش روایت بررسی کرد. برای تحلیل این مناسبات، نقد تکوینی چارچوبی روش‌شناختی مناسب فراهم می‌کند؛ زیرا به‌جای تلقی اثر به‌مثابهٔ محصولی نهایی و ثابت، فرایند شکل‌گیری آن و روابط میان مؤلفه‌های سازنده را کانون توجه قرار می‌دهد. بر این اساس، پژوهش حاضر با تکیه بر مفاهیم پیشامتن و پیرامتن، می‌کوشد چگونگی هم‌پیوندی متن و تصویر در پریشان را تبیین کند و نشان دهد که متن ادبی، هنجارهای فرهنگی عصر قاجار و سبک هنری میرزا علی‌قلی خویی چگونه در خلق تصاویر، سازمان‌دهی روایت و تولید معنا مشارکت داشته‌اند.

پرسش‌های سه‌گانه پژوهش عبارت‌اند از: ۱. تصاویر کتاب چاپ سنگی پریشان (۱۲۷۱ق) از حیث ترکیب‌بندی، بازنمایی شخصیت‌ها و موقعیت‌های روایی و نسبت با متن، چه ویژگی‌هایی دارند؟ ۲. بر پایهٔ شواهد قابل‌بازیابی از فرایند تکوین اثر، پیشامتن چه نقشی در انتخاب مضامین و صورت‌بندی تصاویر این کتاب داشته است؟ ۳. هنجارهای فرهنگی و اجتماعی دورهٔ قاجار و اختیارات هنری میرزا علی‌قلی خویی چگونه در انتخاب موضوعات و شیوهٔ بازنمایی آن‌ها در تصاویر این کتاب نمود یافته‌اند؟ ضرورت و اهمیت تاریخی و فرهنگی این مطالعه، به جایگاه کتاب‌های چاپ سنگی در میراث مکتوب و فرهنگ بصری دورهٔ قاجار بازمی‌گردد. از منظر مفهومی و روش‌شناختی، پژوهش بررسی می‌کند که تصاویر چگونه مضامین متن را بازنمایی، برجسته یا تفسیر می‌کنند و در چه مواردی از آن فاصله می‌گیرند. کاربست نقد تکوینی نیز به وجود شواهدی از مراحل شکل‌گیری و دگرگونی اثر وابسته است. همچنین، تحلیل ترکیب‌بندی، شخصیت‌ها و موقعیت‌های روایی، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی تصاویر را در پیوند با کارکردهای معنایی آن‌ها روشن می‌سازد. این مطالعه با شناسایی بخش‌های منتخب برای

تصویرگری و وجوه حذف‌شده یا برجسته، نقش تصویر در هدایت خوانش متن را آشکار کرده و بخشی از خلأ پژوهشی حوزهٔ تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی داستانی دوره قاجار را پوشش می‌دهد.

پیشینه پژوهش

باوجود جایگاه مهم کتاب‌های چاپ سنگی در تاریخ هنر و فرهنگ بصری ایران، پژوهش‌های موجود بیشتر بر جنبه‌های تاریخی، فنی و سبک‌شناختی متمرکز بوده و رابطهٔ متن و تصویر را کمتر به‌صورت روشمند بررسی کرده‌اند. نسخهٔ چاپ سنگی پریشان (۱۲۷۱ق) نیز، با وجود این ظرفیت، هنوز مستقلاً تحلیل نشده است. بااین‌حال بررسی پیشینه نشان می‌دهد مطالعات مربوط به تصویرسازی‌های میرزا علی‌قلی خویی را می‌توان در پنج حوزه دسته‌بندی کرد. نخست، در حوزهٔ تخیل و زمینه‌های فرهنگی آثار خویی، ترابی (۱۳۹۰) در بررسی آثار چاپ سنگی خویی در عجایب‌المخلوقات قزوینی، ویژگی‌های هنر قاجار و تصویرسازی هنرمند را در پیوند با فرهنگ، روح زمانه، مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی و لایه‌های فکری جامعه تحلیل کرده است، اما به رابطهٔ ساختاری متن و تصویر و مراحل تکوین تصاویر نپرداخته است. جوشن (۱۳۹۶) با تکیه بر خیال فلسفی و تخیل ادبی، تصاویر خیالی عجایب‌المخلوقات را بررسی و امکان انتقال عنصر تخیل از ادبیات به تصویر را مطرح کرده است. لعل شاطری (۱۳۹۸) نیز تصویرپردازی رئوس ملائکه در نسخهٔ ۱۲۶۴ق عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات را با قصص قرآنی و روایات اسلامی تطبیق داده و آن را حاصل تعامل متون، دریافت هنرمند و هنجارهای جامعه دانسته است. اعرابی جشوقانی (۱۴۰۱) تصاویر اژدها، دیو، نسناس، غول و سیمرغ را بر اساس آرای ژیلبر دوران تحلیل کرده و مؤلفه‌هایی چون ایده‌آل‌سازی، تکرار، جداسازی و تضاد را نشان داده است. حسینی (۱۴۰۱) نیز با رویکرد شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، تصاویر موجودات افسانه‌ای عجایب‌المخلوقات را بررسی کرده است. این مطالعات، اگرچه بر رابطهٔ روایت، تخیل و تصویر تأکید دارند، از نظر چارچوب نظری با نقد تکوینی تفاوت دارند.

دوم، مطالعات رابطهٔ متن و تصویر در آثار خویی است. احمدپناه و میزبانی (۱۳۹۵) نشان داده‌اند که تصاویر خویی از شعر حافظ تفسیری اجتماعی و انسانی ارائه می‌کنند و مضامین آن را با گفتمان‌های فرهنگی دورهٔ قاجار پیوند می‌دهند. لعل شاطری (۱۳۹۹) در بررسی تصویر سفر حضرت مهدی(عج) با جبرئیل به عرش در اسرارالشهاده، نقش منابع روایی را در شکل‌گیری تصویر برجسته کرده است. بیضائی (۱۴۰۰) نیز همراهی تصویر با روایت ادبی را در نسخهٔ چاپ سنگی خمسه نظامی ۱۲۷۰ق بررسی کرده است. مقالات لعل شاطری (۱۴۰۰-۱۴۰۱) دربارهٔ تصاویر عاشورایی در مراثی، طوفان‌البکاء و روایت دیر و راهب نشان می‌دهند که تصویر در تعامل با منابع روایی و متون پیشین، در تثبیت و تداوم معنا نقش دارد. صحت‌قول (۱۴۰۲) نیز با تکیه‌بر نظریهٔ ترامتنیت ژنت، رابطهٔ تراگونگی و همانگونگی میان تصاویر مذهبی و خویی را بررسی کرده است. بااین‌حال، هیچ‌یک به مجموعهٔ تصاویر پریشان و نقد تکوینی نپرداخته‌اند.

سوم، پژوهش‌های تاریخی، فنی و تکوینی در آثار خویی است. بوذری (۱۳۸۸) اهمیت پیش‌طرح‌ها و مثنی‌برداری‌های سیاه‌قلم را در بازسازی مراحل شکل‌گیری اثر و تحول ایدهٔ اولیه تا طرح نهایی نشان داده است. بوذری و گودرزی (۱۴۰۰) نیز رقم‌های

خویی را بخشی از ساختار بصری و گاه عرصهٔ بیان موضع هنرمند دانسته‌اند. لعل شاطری (۱۴۰۱) با بررسی ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی و عوامل اجرایی چاپ سنگی، زمینه‌ای تاریخی و فنی برای فهم تولید این کتاب‌ها فراهم کرده است. چهارم، مطالعات سبک‌شناختی و فرمی در آثار خویی است. صدیقیان (۱۳۹۴)، غفوری (۱۳۹۶)، رجبی (۱۴۰۰)، مظهری (۱۴۰۲)، ابراهیم‌پور (۱۴۰۳) و افضلی (۱۴۰۴)، به‌ترتیب ویژگی‌های سبک‌شناختی، شخصیت‌پردازی، عناصرهای سبک‌شناختی، شخصیت‌پردازی، عناصر فرمی، بازنمایی بن‌مایه‌ها را در آثار خویی بررسی کرده‌اند. پنجم، مطالعات تطبیقی است که فلاح و شادقزوینی (۱۳۹۰) پیوند ساختاری و ترکیب‌بندی نگارهٔ چاپخانهٔ خویی با نگارهٔ کاخ خورنق بهزاد را نشان داده‌اند و شادالویی (۱۳۹۲) تفاوت شرایط تولید و شیوهٔ تصویری هزار و یک شب صنیع‌الملک و خویی را بررسی کرده است.

درمجموع، پیشینهٔ پژوهش نشانی از دستاوردهای ارزشمندی پژوهشی در زمینهٔ جایگاه تخیل، شمایل‌نگاری، نشانه‌شناسی، سبک‌شناسی، ساختار فرمی، شخصیت‌پردازی و زمینه‌های اجتماعی-فرهنگی در آثار خویی است، اما دو خلأ باقی است. نخست، غلبهٔ رویکردهای منفرد و کمبود پژوهش‌هایی که شواهد متنی و تصویری را تلفیق کنند. دوم، عدم بررسی مستقل و نظام‌مند پریشان (۱۲۷۱ق) از منظر رابطهٔ ساختاری و معنایی متن و تصویر بر مبنای نقد تکوینی.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی و با روش توصیفی-تحلیلی، بر پایهٔ رویکرد نقد تکوینی انجام می‌شود. منبع اصلی آن نسخهٔ چاپ سنگی پریشان، مورخ ۱۲۷۱ق، به شمارهٔ ثبت ۱۱۰۵۴ در مخزن چاپ سنگی کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی است و کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها و دیگر منابع مرتبط نیز برای تکمیل داده‌ها بررسی می‌شوند. این اثر به‌صورت هدفمند و در قالب مطالعهٔ موردی انتخاب شده است. بااین‌حال، بررسی تصاویر آن گزینشی نیست و هر ۹ تصویر موجود در نسخه، نمونهٔ تحلیل قرار می‌گیرند. داده‌ها از طریق فیش‌برداری، مطالعهٔ نسخه و ثبت ویژگی‌های مادی و بصری آن، متن حکایت‌ها، عنوان‌ها، صفحه‌آرایی و جایگاه تصاویر گردآوری می‌شوند. در مرحلهٔ تحلیل، هر تصویر با بخش متنی متناظر سنجیده می‌شود تا موارد همراهی، تفاوت، حذف، برجسته‌سازی یا تفسیر عناصر روایی مشخص شود. سپس ترکیب‌بندی، سازمان فضایی، شخصیت‌پردازی، پوشاک، اشیا و دیگر عناصر تصویری بررسی می‌شود. نسبت این عناصر با هنجارهای فرهنگی و اجتماعی و شیوهٔ هنری میرزا علی‌قلی خویی تنها در صورت وجود شواهد کافی تبیین خواهد شد. سرانجام، الگوهای مشترک تصاویر و نقش متقابل متن و تصویر در ساختار روایی و معنایی نسخه جمع‌بندی می‌شود.

تکوین متن و حیات مادی پریشان در چاپ سنگی

میرزا حبیب‌الله شیرازی، متخلص به قاآنی (۱۲۲۲–۱۲۷۰ق)، از شاعران و نویسندگان برجستهٔ عصر قاجار است که اواخر سلطنت فتحعلی‌شاه، سراسر روزگار محمدشاه و شش سال نخست سلطنت ناصرالدین‌شاه را درک کرد و در این دوره، به‌ویژه از رهگذر قصیده‌سرایی، در دربار جایگاهی ممتاز یافت. بااین‌همه، اهمیت او تنها به تقرب سیاسی محدود نیست، بلکه بر دانش ادبی، توانایی زبانی و قدرت مضمون‌پردازی نیز استوار است (قاآنی، ۱۳۳۶: مقدمه، ب–ج). قاآنی در علوم ادبی، صرف و نحو، منطق،

ریاضیات، فقه، اصول و حکمت تبحر داشت و در فارسی و عربی چیره‌دست بود. با وجود این، ارزیابی آثار او یکدست نبوده است، چنانکه روانی بیان، تازگی برخی مضامین و مهارت در قصیده‌پردازی از نقاط قوت، و شتاب در سرایش، تکلف، لغزش‌های زبانی، ناهماهنگی بعضی قطعات و افراط در مدیحه‌سرایی از ضعف‌های شعر او دانسته شده است (بهار، ۱۳۵۵: ۶۰/۱؛ یوسفی، ۱۳۷۷: ۳۲۵؛ دشتی و مرادی، ۱۴۰۳: ۱۲۴). در میان آثار قاآنی، پریشان جایگاهی خاص دارد، زیرا از یک‌سو در تداوم سنت نثر تعلیمی و حکایت‌پردازی فارسی قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، از حیث انتشار در عصر چاپ سنگی، اهمیتی فراتر از یک متن ادبی صرف می‌یابد. این کتاب به نام محمدشاه قاجار در تهران تألیف شد و در ۲۰ رجب ۱۲۵۲ق، زمانی که مؤلف هنوز به سی‌سالگی نرسیده بود، به پایان آمد. قاآنی در نگارش آن آشکارا از گلستان سعدی الهام گرفته است، اما برخلاف ساختار منظم و باب‌بندی روشن گلستان، مجموعه‌ای از حکایت‌ها، امثال و مضامین پراکنده را گرد آورده که تنها در خاتمه از انسجام بیشتری برخوردار است. بیت مشهور مؤلف، «در این کتاب پریشان نبینی ار ترتیب/ عجب مدار که چون نام خود پریشان است»، نشان می‌دهد که عنوان اثر افزون بر نام‌گذاری، بر ساختار درونی و منطق تنظیم آن نیز دلالت دارد (قاآنی، ۱۳۳۶: مقدمه، ج–د).

پریشان مشتمل بر مقدمه‌ای در معرفت الهی و مسائل عرفانی، ۱۲۱ حکایت کوتاه و بلند و خاتمه‌ای در ۹۷ بند در نصیحت ابنای ملوک است. مجموع ابیات آن ۹۵۱ بیت است: ۶۵ بیت در مقدمه، ۸۷۳ بیت در حکایت‌ها و پندها و ۱۳ بیت در خاتمه و نظم و نثر به‌صورت درهم‌آمیخته (اویسی و صادقی، ۱۳۹۴: ۳۰؛ برهانی، ۱۳۹۱: ۱۶–۱۷). همین امتزاج، از مؤلفه‌های هویتی اثر است و آن را در مرز میان ادب تعلیمی، حکایت‌پردازی و طنز قرار می‌دهد. از منظر ساخت روایی، حکایت‌ها غالباً کوتاه، محدود از حیث شخصیت، زمان و مکان، و متکی بر نتیجه‌گیری اخلاقی در پایان روایت‌اند. از این‌رو، برخی پژوهشگران، ضمن تأکید بر ماهیت تعلیمی اثر، ویژگی‌هایی نزدیک به داستان کوتاه نیز در آن تشخیص داده‌اند (شاکر، ۱۳۹۵: ۱۹). از حیث محتوایی، پریشان اثری اخلاقی و اندرزی است، اما ارزش آن به موعظه‌گویی مستقیم محدود نمی‌شود. قاآنی در خلال حکایت‌ها، افزون بر نکوهش صفاتی چون طمع، جهل، خشم، هوس‌رانی و تظاهر، برخی نابسامانی‌های اجتماعی روزگار خود را نیز بازمی‌نمایاند، از فقر، رشوه، دزدی و گدایی گرفته تا مصرف مسکرات و مخدرات و رواج چاپلوسی. این‌چنین، کتاب در کنار کارکرد تعلیمی، به سندی ادبی برای شناخت پاره‌ای از واقعیت‌های اجتماعی عصر قاجار بدل می‌شود. هرچند موقعیت درباری مؤلف سبب شده است این نقدها غالباً به‌صورت ضمنی و در قالب حکایت بیان شوند، نه در قالب اعتراض صریح (آرین‌پور، ۱۳۵۴: ۱۵۱/۱؛ اویسی و صادقی، ۱۳۹۴: ۳۲؛ تیموری خسروشاهی، ۱۴۰۱: ۱۱۱).

بااین‌همه، فهم پریشان بدون توجه به حیات مادی آن در بستر چاپ سنگی کامل نمی‌شود. در ایران قاجاری، چاپ صرفاً فناوری تازه‌ای برای تکثیر متون نبود، بلکه نسبت میان متن، مخاطب و صورت کتاب را دگرگون کرد. نخستین کوشش‌های جدی برای استقرار چاپ در ایران در روزگار عباس‌میرزا نایب‌السلطنه صورت گرفت، چنانکه سرانجام نخستین چاپخانه از روسیه به ایران وارد شد اولین کتاب در ۱۲۳۳ق انتشار یافت (لعل شاطری، ۱۴۰۴: ۱۸۴). بااین‌حال، چاپ سربی به‌سبب نیاز به سرمایه و ابزار دقیق، کمبود نیروی متخصص و ناسازگاری نسبی ظاهر آن با ذوق بصری مخاطبان، گسترش مطلوبی نیافت (شچگلوا، ۱۳۸۸:

۴۶). در مقابل، چاپ سنگی که در ۱۲۱۵ق ابداع شد، امکان بازتولید خوشنویسی و آرایه‌های بصری نسخه‌های خطی را فراهم می‌کرد و از این‌رو با سنت کتاب‌آرایی ایرانی سازگارتر بود (لعل شاطری، ۱۴۰۱: ۲۰۶، ۲۰۹). انتقال این فناوری به ایران مجدد به همت عباس میرزا صورت پذیرفت و نخستین چاپخانه در ۱۲۴۹ق آغاز به فعالیت نمود. از دهۀ ۱۲۶۰ق به بعد نیز شمار چاپخانه‌ها رو به افزایش گذاشت، چنانکه در ۱۲۶۰ق یک چاپخانه در اصفهان، در ۱۲۶۶ق چهار تا پنج چاپخانه در تهران و در ۱۲۷۱ق حدود پانزده چاپخانه در تبریز فعال بود (مارزلف، ۱۳۹۴: ۶۰۸؛ فلور، ۱۳۹۱: ۲۹؛ شچگلوا، ۱۳۹۱: ۳۷، ۴۷). در چنین زمینه‌ای، انتشار پریشان در ۱۲۷۱ق رخدادی صرفاً کتاب‌شناختی نبود، بلکه بیانگر انتقال متنی کلاسیک به بستر فرهنگ چاپی جدید بود. چاپ سنگی، ضمن فراهم‌کردن امکان تکثیر گسترده‌تر، شأن بصری کتاب ایرانی را حفظ کرد و پریشان را هم‌زمان در امتداد سنت نسخه‌نویسی و در آستانۀ اقتصاد نوین تولید کتاب قرار داد. از این‌رو، پریشان را باید حاصل تلاقی سنت بلاغی فارسی، تحولات اجتماعی عصر قاجار و فناوری چاپ دانست.

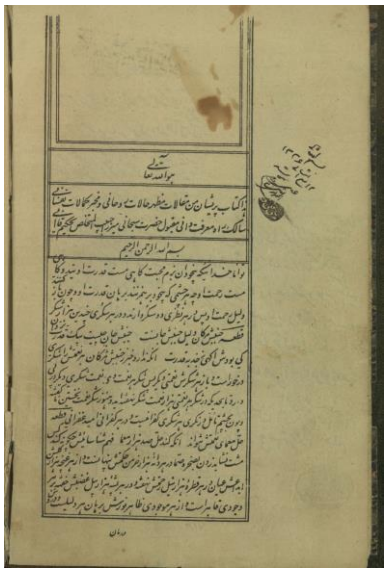
میرزا علی‌قلی خویی و شکل‌گیری برنامۀ تصویری پریشان

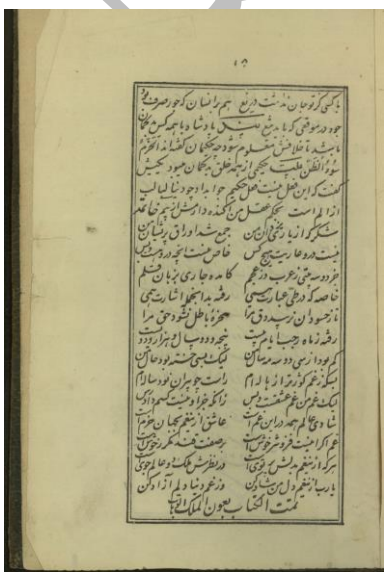
حدود یک دهه پس از آغاز چاپ سنگی در ایران، تصویر نیز به‌تدریج به کتاب‌های چاپی راه یافت و از عنصری صرفاً تزیینی به مؤلفه‌ای مؤثر در سازمان معنایی کتاب بدل شد. از نمونه‌های آغازین این روند می‌توان به نشان‌های دولت علیه ایران (۱۲۵۲ق) با سه تصویر و لیلی و مجنون (۱۲۵۹ق) با چهار تصویر اشاره کرد. از ۱۲۶۴ق به بعد، با گسترش کتاب‌های مصور، تصویر در چاپ سنگی کارکردی فراتر از آرایش صفحه یافت و در بسیاری موارد به ابزاری برای تسهیل دریافت متن، تقویت روایت و هدایت نگاه مخاطب تبدیل شد. در این میان، میرزا علی‌قلی خویی، که فعالیت حرفه‌ای او در فاصله ۱۲۶۳ تا ۱۲۷۲ق قرار می‌گیرد، از مهم‌ترین و پرکارترین تصویرگران دهۀ نخست رونق کتاب‌های مصور چاپ سنگی به‌شمار می‌آید (لعل شاطری، ۱۳۹۹: ۵۱–۵۲). دربارۀ زندگی خویی آگاهی مستقیمی در دست نیست. نسبت «خویی» انتساب او به خوی در آذربایجان را محتمل می‌سازد و شواهد موجود، تبریز را کانون فعالیت‌های آغازین او معرفی می‌کند؛ شهری که چاپ سنگی در آن زودتر از بسیاری نواحی ایران رواج یافت (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۲: ۳۹۷/۱). عنوان «میرزا» نیز می‌تواند نشانۀ سواد، آشنایی با سنت کتابت و بهره‌مندی از آموزش‌های نوشتاری و هنری باشد، هرچند دربارۀ استادان یا شیوۀ دقیق آموزش او نمی‌توان با قطعیت سخن گفت. با توجه به ساختار آموزشی آن دوره، محتمل است که او مهارت‌های خود را در محیطی حرفه‌ای یا خانوادگی فراگرفته باشد.

دو اثر عجایب‌المخلوقات و خمسۀ نظامی، هر دو متعلق به ۱۲۶۴ق، از مهم‌ترین نمونه‌های آغازین فعالیت خویی در تبریز به‌شمار می‌روند و توانایی او را در تبدیل مضامین ادبی و روایی به صحنه‌های دیداری نشان می‌دهند. به احتمال، همین توانایی‌ها سبب جلب توجه محافل وابسته به ناصرالدین‌میرزا شد و زمینۀ انتقال او به تهران را، هم‌زمان با جابه‌جایی ولیعهد یا اندکی پس از آغاز سلطنت ناصری، فراهم نمود. عناوینی چون «فراش قبلۀ عالم»، «بندۀ درگاه» و «خادم مدرسۀ دارالفنون» از نوعی ارتباط حرفه‌ای او با نهادهای درباری و آموزشی حکایت دارد، اما برای قرار دادن او در شمار نقاشان رسمی دربار کافی نیست. درعین‌حال،

توجه دارالفنون به آموزش نقاشی و تربیت هنرمندان می‌توانسته بستر مناسبی برای فعالیت او فراهم آورده باشد (صمدی، ۱۳۸۸: ۲۵؛ لعل شاطری، ۱۴۰۱: ۱۰۸). کارنامهٔ خویی از نظر کمی و کیفی چشمگیر است. آثار رقم‌دار او، در کنار نمونه‌های بی‌رقمی که بر پایهٔ قراین سبکی به او منسوب شده‌اند، نشان می‌دهد که خویی از چهره‌های محوری در شکل‌گیری زبان تصویری کتاب‌های چاپ سنگی بوده است. مجموع این آثار بیش از ۱۲۰۰ تصویر و بیش از دو هزار نقش و آرایهٔ تزیینی را دربر می‌گیرد (مارزلف، ۱۳۹۰: ۵۱–۵۳). سبک خویی را معمولاً رسمی، جدی، ساده و نافذ توصیف کرده‌اند. در آثارش، چهره‌های زیبا غالباً سه‌رخ و چهره‌های زشت بیشتر نیم‌رخ‌اند. مو و ریش با خطوط منفرد و موازی پرداخته و حالات روانی شخصیت‌ها با نشانه‌هایی قراردادی القا می‌شود. حضور پرندگان کوچک سایه‌نما و خطوط تزیینی پیچان نیز از عناصر تکرارشونده در آثار اوست (مارزلف، ۱۳۹۱: ۵۲۹–۵۳۰). بر همین اساس، هرچند در نسخهٔ چاپ سنگی پریشان (۱۲۷۱ق) رقم خویی دیده نمی‌شود، ویژگی‌های فرمی و فنی آن انتساب نسخه را به حوزهٔ فعالیت او تقویت می‌کند (مارزلف، ۱۳۹۰: ۵۳).

بر اساس داده‌های موجود، چاپ ۱۲۷۱ق از پریشان را باید یگانه نسخهٔ مصور شناخته‌شدهٔ این اثر دانست. این چاپ به درخواست میرزا عباسعلی بن محمدهاشم شیرازی و به کتابت میرزا آقا بن میرزا اسماعیل شیرازی در تهران انتشار یافته است؛ چنانکه در یادداشت پایانی نسخه نیز تصریح شده است. این نسخه از حیث ویژگی‌های مادی و بصری، نمونهٔ مهمی برای شناخت تداوم سنت‌های نسخه‌پردازی در بستر چاپ سنگی به شمار می‌آید. کتاب در ۱۸۱ صفحه و با قطع تقریبی ۲۲×۱۵ سانتی‌متر منتشر شده و سطح نوشتار آن حدود ۱۶×۸ سانتی‌متر است. در هر صفحه ۲۰ سطر قرار دارد و متن به خط نستعلیق درون جدول دوخطی کتابت شده است. وجود ۹ تصویر در متن، بر اهمیت دیداری این چاپ می‌افزاید و آن را از بسیاری از نسخه‌های غیرمصور متمایز می‌سازد. افزون بر این، جای‌گیری صفحه‌شمار در بالای صفحه، رکابه در صفحات سمت چپ، جلد مقوایی با روکش کاغذ و کاغذ فرنگی نخودی‌رنگ، همگی در شناخت ویژگی‌های مادی نسخه اهمیت دارند. این کتاب در ۱۳۳۴ق از سوی اشرف‌السلطنه به کتابخانهٔ آستان قدس رضوی وقف شده و اکنون با شمارهٔ ۱۱۰۵۴ در مخزن چاپ سنگی کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود.





تصویر ۱: صفحهٔ آغاز پریشان تصویر ۲: صفحهٔ پایان پریشان

صفحه‌آرایی پریشان نیز واجد اهمیتی ویژه است. متن اصلی در کادری نسبتاً مرکزی جای گرفته و حاشیه‌پردازی و قاب‌بندی منظم صفحات، انسجام بصری نسخه را تقویت کرده است. این نظم صفحه، افزون بر تسهیل خواندن، نسبت میان متن و تصویر را نیز سامان می‌دهد. بااین‌حال، ساختار نسخه در همهٔ صفحات یکسان نیست و در برخی موارد، تصویر در بافت نوشتار مداخله می‌کند و بخشی از متن در بالا یا پایین آن قرار می‌گیرد. بر این اساس، تصویر در پریشان عنصری بیرونی و الحاقی نیست، بلکه بخشی از سازوکار روایی و معنایی اثر را تشکیل می‌دهد. ترتیب، محل قرارگیری و ابعاد تصویرسازی‌های کتاب پریشان عبارت‌اند از:

۱. صفحهٔ ۴۱، (۱۰×۸cm)، جمعی بخانه فقیری رفته و با زن او عیشی داشته و رسیدن فقیر.

۲. صفحهٔ ۴۶، (۱۰×۸cm)، ریش‌درازی که بریش کوسه چسبیده.

۳. صفحهٔ ۴۸، (۸×۸cm)، زنی که در حضور قاضی طفلی از زیر چادر بیرون آورده که بشوهر بزور بدهد.

۴. صفحهٔ ۶۶، (۸×۷cm)، سرمای مشهد و نایابی آتش.

۵. صفحهٔ ۷۲، (۹×۸cm)، مولانا میرزا ابوالقاسم شیرازی وکسانیکه به قصدکشتن او آمده بودند.

۶. صفحهٔ ۸۴، (۸×۶cm)، هندوی بیمار که التجاع به مسلمان برده.

۷. صفحهٔ ۹۸، (۱۰×۸cm)، روستایی احمق در مسجد.

۸. صفحهٔ ۱۰۷، (۱۰×۸cm)، علوی‌زاده در میان رندان نشسته.

۹. صفحهٔ ۱۳۷، (۸×۸cm)، زن فاجر عرب و دختر بدکار و تاجر عرب.







تصویر ۳: جمعی بخانه فقیری رفته و با زن اوتصویر ۴: ریش‌درازی که بریش کوسه چسبیدتصویر ۵: زنی که در حضور قاضی طفلی از زیر عیشی داشته و رسیدن فقیر چادر بیرون آورده که بشوهر بدهد



تصویر ۶: سرمای مشهد و نایابی آتش



تصویر ۷: مولانا میرزا ابوالقاسم شیرازی وکسانیکه به قصدکشتن او آمده بودند



تصویر ۸: هندوی بیمار که التجاع به مسلمان برده



تصویر ۹: روستایی احمق در مسجد



تصویر ۱۰: علوی‌زاده در میان رندان نشسته



تصویر ۱۱: فاجر عرب و دختر بدکار و تاجر عرب

تحلیل تصویرسازی‌ها

فهم لایه‌های معنایی آثار هنری فارغ از توجه به زمینه‌های پیدایش آن‌ها ممکن نیست، زیرا اثر هنری در خلأ شکل نمی‌گیرد، بلکه در پیوند با سنت‌های روایی، الگوهای بصری، افق فرهنگی زمانه و ذهنیت خلاق هنرمند پدید می‌آید. از این منظر، تصویرسازی داستانی حاصل تعامل میان متن، پیشامتن‌ها، انتظارات مخاطب و فرایند تفسیر هنرمند (پیرامتن) است. بنابراین، تصویر را نباید بازتابی مستقیم و منفعل از متن دانست، بلکه باید آن را گونه‌ای ترجمهٔ بصری به‌شمار آورد که در آن روایت مکتوب از خلال انتخاب، حذف، تأکید، فشرده‌سازی و جابه‌جایی معنا به زبان دیداری تبدیل می‌شود (لعل شاطری، ۱۴۰۰: ۲۳۷). بر این اساس، نقد تکوینی چارچوبی مناسب برای مطالعهٔ تصاویر پریشان فراهم می‌آورد. این رویکرد، که از دستاوردهای نقد نوین در قرن بیستم است، در واکنش به تلقی اثر به‌مثابهٔ ساختاری بسته و مستقل از فرایند آفرینش پدید آمد و به‌جای تمرکز صرف بر

محصول نهایی، بر «شدن» اثر، مسیر تکوین و منطق درونی تولید آن تأکید می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵–۹۷؛ محمودزاده و حسنی، ۱۴۰۳: ۵–۷). در این نگاه، اثر خلاقه پدیده‌ای دفعی و یک‌باره نیست، بلکه حاصل روندی تدریجی، چندمرحله‌ای و همراه با حذف، افزودن، جابه‌جایی و اصلاح است. از این‌رو، پیشامتن و پیرامتن در این رویکرد جایگاهی اساسی دارند، زیرا هر یک بخشی از خط سیر تکوین اثر را بازمی‌نمایند و امکان فهمی دقیق‌تر از آن را فراهم می‌کنند (باغبان ماهر، ۱۳۸۶: ۱۳۹؛ نامورمطلق، ۱۳۹۳: ۱۳–۱۶). در تحلیل تصاویر پریشان، مسئلهٔ اصلی آن است که روایت ادبی به‌مثابهٔ پیشامتن چگونه به صحنهٔ دیداری تبدیل شده، چه عناصر و لحظاتی برای تصویرشدن برگزیده شده‌اند و تصویرگر با چه تمهیداتی روابط روایی را به زبان بصری منتقل کرده است. بر این پایه، فاصله‌های میان متن و تصویر را نباید صرفاً ناشی از بی‌دقتی دانست، بلکه باید آن‌ها را حاصل تفسیر هنرمند، محدودیت‌های فنی، سازوکارهای تولید کتاب، ذائقهٔ مخاطب و هنجارهای فرهنگی زمانه دانست.

جمعی به خانهٔ فقیری رفته و با زن او عیشی داشته و رسیدن فقیر

در این حکایت، پیرمردی سالخورده با زنی جوان ازدواج کرده است، اما زن، برخلاف اصول اخلاقی و زناشویی، پیوسته به هرزگی می‌پردازد. روزی که شوهر از خانه بیرون رفته بود، گروهی از مردان را به منزل دعوت کرد و با آنان به شادمانی و می‌خواری نشست. پیرمرد در همان هنگام به خانه بازگشت، اما به سبب آواز و هیاهوی مجلس، کسی صدای کوبیدن در را نشنید. بنابراین، از پشت‌بام خانهٔ همسایه وارد منزل خود شد و همسرش را در میان مردان، سرگرم رقص و شراب‌خواری دید. زن با مشاهدهٔ شوهر بهت‌زده شد و برای حفظ ظاهر، پیاپی شراب نوشید. در میان حاضران، مردی زیرک به پیرمرد گفت که همسرش در این کار تباه شده است و اگر بخواهد، آنان می‌توانند نزد قاضی بر این امر شهادت دهند. سپس او و دیگر حاضران مجلس را ترک کردند. زن پس از اندکی تأمل، برای رهایی از رسوایی حیله‌ای اندیشید. از آنجا که شوهر سالخورده و خود جوان بود، او را بر زمین افکند، شراب در دهانش ریخت و با فریاد همسایگان را به یاری طلبید. سپس گلوی پیرمرد را گرفت تا ماجرا صورت نزاعی خانگی به خود بگیرد. پیش از ورود همسایگان، از روی سینهٔ او برخاست و در گوشه‌ای نشست. پیرمرد خشمگین نیز به زن حمله کرد. زن در برابر همسایگان، مظلومانه ادعا کرد که آیا رواست شوهرش در محفلی بیگانه شراب بنوشد و مست به خانه بازگردد. پس همسایگان پیرمرد را چنان کتک زدند که بیهوش شد و سپس او را نزد قاضی بردند. قاضی پس از شنیدن روایت پیرمرد، از حاضران خواست اندکی درنگ کنند. آنان سرانجام به بدسرشتی زن و قصد پیشین خود برای شهادت بر ضد او اقرار کردند. سپس قاضی به پیرمرد دستور داد همسرش را طلاق دهد و از همنشینی با زنان دوری کند. پیرمرد نیز چنین کرد و تا پایان عمر، همچون راهبی زیست (قاآنی، ۱۲۷۱: ۴۰–۴۳).



تصویر ۱۲: جمعی بخانه فقیری رفته و با زن او عیشی داشته و رسیدن فقیر (قاآنی، ۱۲۷۱: ۴۱)

این تصویرسازی لحظه‌ای بحرانی را بازمی‌نماید که پیرمرد، پس از بازگشت ناگهانی، با مجلس بزم همسرش در کنار مردان بیگانه مواجه می‌شود. زن با جامه‌ای قاجاری در مرکز بخش پایین کادر ایستاده و با دو دست برافراشته، حالتی رقص‌گونه دارد. در دو سوی او، دو مرد نشسته‌اند که یکی کمانچه و دیگری دف یا دایره می‌نوازد. جام و ظرف شراب نیز در نزدیکی زن قرار گرفته است. در بخش بالایی تصویر، سه دیوار آجری با پرسپکتیوی فرورونده فضای داخلی خانه را شکل می‌دهند. دو در، در دو سوی فضا دیده می‌شود که یکی بسته و دیگری باز است. پیرمرد در آستانهٔ همین درِ باز، ساکن و متحیر، به صحنه می‌نگرد. پنجرهٔ گشوده‌ای نیز در دیوار پشت زن دیده می‌شود که به تعریف فضای داخلی یاری می‌رساند. پیوند تصویر با پیشامتن از انتخاب همین لحظهٔ روایی آغاز می‌شود. در متن، پیرمرد از پشت‌بام خانهٔ همسایه وارد منزل می‌شود و همسر خود را در حال رقص و می‌گساری در میان مردان می‌بیند. تصویر نیز همین نقطهٔ اوج را برگزیده و به‌جای نمایش مراحل بعدی، مانند حیله‌گری زن، ورود همسایگان، کتک‌خوردن پیرمرد یا حضور نزد قاضی، بر لحظهٔ کشف مجلس تمرکز کرده است. ازاین‌رو، تصویر نه کل روایت، بلکه فشرده‌ترین و تنش‌مندترین بخش آن را دیداری می‌کند که هنوز حقیقت فقط بر پیرمرد آشکار شده است.

عناصر صحنه نیز کارکردی روایی دارند. شراب و ظرف آن صرفاً اجزای تزیینی نیستند، بلکه ماهیت مجلس را روشن می‌کنند و به نقش بعدی شراب در حیله‌گری زن اشاره دارند. همچنین، حضور دو نوازنده معادلی بصری برای فضای صوتی روایت است، زیرا متن از آواز و هیاهوی مجلس سخن می‌گوید، اما نامی از سازها نمی‌آورد. خویی با افزودن کمانچه و دف، کیفیت موسیقایی بزم را برای مخاطب عینی‌تر ساخته است. ترکیب‌بندی تصویر با ساختار روایی متن هماهنگ است. زن در مرکز، دو مرد در دو سوی او و پیرمرد در بالا و بیرون از جمع قرار گرفته است. این جدایی فضایی، تقابل میان فضای عشرت و ناظر بیرونی را برجسته می‌سازد. بااین‌حال، تصویر در برخی جزئیات از متن فاصله می‌گیرد. مهم‌ترین تفاوت، مسیر ورود پیرمرد است که در متن از پشت‌بام صورت می‌گیرد، اما در تصویر از کنار در باز نشان داده شده است. همچنین، شمار مردان در تصویر به دو تن کاهش

یافته تا مرکزیت زن و مواجههٔ ناگهانی پیرمرد برجسته‌تر شود. بدین‌ترتیب، تصویر با حفظ هستهٔ اصلی روایت، آن را در قالب صحنه‌ای فشرده، متمرکز و دیداری بازآفرینی می‌کند.

ریش‌درازی که بریش کوسه چسبیده

در این حکایت، به مردی ریش‌دراز پرداخته شده که در مجلسی محاسن خود را بر باد می‌داد. در کنار او مردی کوسه نشسته بود که ریش اندکی داشت. این رفتار موجب خشم کوسه شد و او آن را مایه بر باد رفتن آبروی خویش تلقی کرد. ازاین‌رو، زبان به دشنام گشود و میان آن دو نزاعی درگرفت. در جریان این درگیری، مرد ریش‌دراز دست در ریش کوسه انداخت. کوسه از این کار شادمان شد و گفت: احسنت، چه نیکو که یادم آوردی. سپس ریش مرد ریش‌دراز را گرفت، آن را به سوی خود کشید و به کندن موهای آن پرداخت، تا آنکه حاضران مجلس برخاستند و آن دو را از یکدیگر جدا کردند. پس از پایان درگیری، کوسه صورت مرد ریش‌دراز را بوسید و در گوش او گفت: «شکر کن که احمق نیستی؛ ای خواجه، هر خطا که می‌کنی، خودت به خود می‌کنی. از خدا شرم کن و به دیگران کاری نداشته باش.» (قاآنی، ۱۲۷۱: ۴۵-۴۶).



تصویر ۱۳: ریش‌درازی که بریش کوسه چسبیده (قاآنی، ۱۲۷۱: ۴۶)

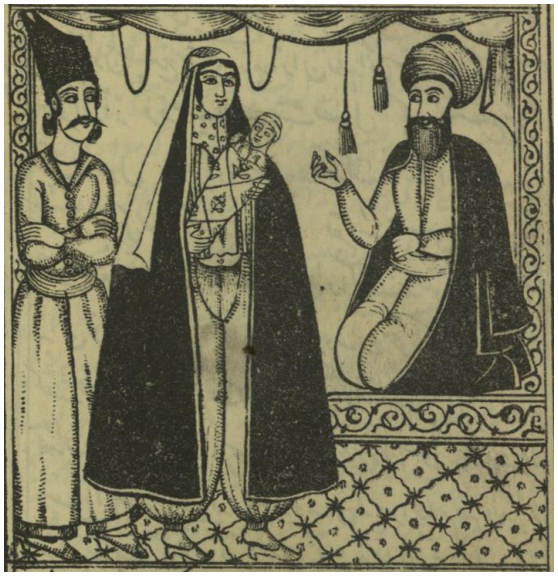
این تصویرسازی صحنهٔ کشمکش میان دو شخصیت اصلی حکایت، یعنی درازریش و کوسه، را بازمی‌نماید و از این‌رو، مرکز ترکیب‌بندی به این دو اختصاص یافته است. این مرکزیت با منطق روایی پیشامتن نیز سازگار است. خویی برای بازشناساندن شخصیت‌ها، مهم‌ترین نشانه‌های هویتی آنان را مستقیماً به زبان تصویر ترجمه کرده است: مرد سمت راست با ریشی بسیار بلند و مرد سمت چپ با ریشی کوتاه و کم‌پشت. بدین‌ترتیب، تفاوت این دو شخصیت نه از طریق لباس و آرایه‌های بیرونی، بلکه عمدتاً از راه چهره و به‌ویژه اندازهٔ ریش‌ها تثبیت شده است. درنتیجه، ریش به مؤثرترین ابزار شناسایی شخصیت‌ها و محور اصلی دلالت تصویری بدل می‌شود. در کنار این دو شخصیت، سه مرد دیگر نیز در تصویر حضور دارند، اما جایگاه آنان فرعی است و حضورشان بیش از آنکه استقلال روایی داشته باشد، در خدمت برجسته‌سازی نزاع دو شخصیت اصلی قرار گرفته است. پیشامتن،

صحنه را در یک مجلس روایت می‌کند، اما جزئیات روشنی از فضا و معماری به دست نمی‌دهد. تصویر نیز به‌جای تعریف دقیق مکان، فضایی باز و کم‌جزئیات را نشان می‌دهد. خطوط افقی و موجی‌شکل در بخش پایین تصویر احتمالاً سطح زمین یا کف را القا می‌کند، اما بر پایهٔ عناصر موجود، نمی‌توان آن‌ها را به محیطی مشخص نسبت داد.

در سطح بیان کنش، حالت بدن و حرکت دست‌ها نقش تعیین‌کننده دارند. درازریش دست راست خود را به سوی ریش کوسه دراز کرده و دست چپش را برای ضربه‌زدن بالا آورده و کوسه نیز در وضعیتی متقابل، دست خود را برای حمله به کار گرفته است. ای چنین، هر دو پیکره در حالتی رودررو، تهاجمی و پرتنش قرار دارند و نگاهشان به یکدیگر دوخته شده است. این انتخاب، مرحلهٔ درگیری جسمانی را برجسته می‌سازد و با بخشی از پیشامتن که نزاع و گرفتن ریش یکدیگر را توصیف می‌کند، انطباق مستقیم دارد. در مقابل، تصویر مرحلهٔ گفت‌وگو، دشنام و نیز بخش اخلاقی پایانی حکایت را حذف کرده و روایت را در نقطه‌ای فشرده و بصری از اوج تنش متوقف ساخته است. بااین‌حال، تصویر در برخی جزئیات از متن فراتر می‌رود. پیشامتن هیچ اطلاعی از پوشش شخصیت‌ها به دست نمی‌دهد، اما خویی آنان را با قباهای بلند، شال بر کمر و کلاه‌هایی عمدتاً مشابه ترسیم کرده است. این عناصر، برخلاف هستهٔ روایی داستان، از افزوده‌های تصویری هنرمند و بازتاب هنجارهای اجتماعی و فرهنگی عصر قاجارند. از این‌رو، تصویر با حفظ هستهٔ روایی حکایت، آن را به صحنه‌ای دیداری، فشرده و تنش‌مند تبدیل می‌کند و داوری اخلاقی نهایی را به ذهن مخاطب وامی‌گذارد.

زنی که در حضور قاضی طفلی از زیر چادر بیرون آورده که به شوهر بزور بدهد

در این حکایت، راویِ مقیم اصفهان داستان را از زبان یکی از اهالی چهارمحال نقل می‌کند. ماجرا در سالی رخ می‌دهد که قحطی سختی اصفهان را فراگرفته بود، چنانکه نان تنها بر سفرهٔ توانگران دیده می‌شد. راوی روزی در مسجد منتظر بود تا شاید کسی لقمه‌ای نان به او ببخشد که زنی را دید با سیمایی پری‌وار، رفتاری باوقار و ظاهری چون نوعروسان. چادر سفید او چنان با سفیدی اندامش درآمیخته بود که تشخیص این دو دشوار می‌نمود. زن هنگام عبور دستی بر پشت راوی زد و مشتی نقره در دستش نهاد. آنگاه گفت که هدف از این عشوه و رشوه آن است که راوی همراه او نزد قاضی برود و گواهی دهد که زن همسر اوست و می‌خواهد بی‌درنگ طلاقش دهد. پس آن دو نزد قاضی رفتند و طلاق جاری شد، اما هنگامی که راوی قصد بازگشت داشت، زن کودکی شیرخوار را از زیر چادر بیرون آورد و از قاضی خواست حکم کند پدر، کودک را با خود ببرد، زیرا او شیری برای تغذیهٔ طفل ندارد. بدین‌ترتیب، راوی ناچار شد کودک را تحویل گیرد. او هرجا رفت، کسی را نیافت که پرورش کودک را بپذیرد و ناگزیر کودک را در مسجد جامع بر زمین نهاد. در این لحظه، گروهی که او را زیر نظر داشتند پیش آمدند و راوی را سرزنش کردند، زیرا پیش از آن نیز ده کودک خردسال را در مسجد رها نموده و با این کار، با شیطان هم‌دستی کرده است. سپس کودکان را در سبدی نهادند و او را واداشتند سبد را بر سر بگذارد و از مسجد بیرون رود. راوی ناچار سبد را بر سر گذاشت و تمام روز سرگردان بود تا به مقبرهٔ تخت فولاد رسید. در آنجا سبد را بر زمین نهاد و پس از رهایی از آن بار سنگین، تا آنجا که توان داشت گریخت (قاآنی، ۱۲۷۱: ۴۷-۵۰).



تصویر ۱۴: زنی که در حضور قاضی طفلی از زیر چادر بیرون آورده که به شوهر بزور بدهد (قاآنی، ۱۲۷۱: ۴۸)

این تصویر بر حضور سه شخصیتِ زن، مرد و قاضی استوار است، اما مرکز ثقل بصری و روایی آن آشکارا به زن اختصاص دارد. زن در میانه ترکیب قرار گرفته و در لحظه‌ای بازنمایی شده است که طفلی شیرخوار را از زیر چادر خود بیرون می‌آورد. این انتخاب، مستقیماً با نقطهٔ اوج پیشامتن انطباق دارد و صحنه را به‌مثابهٔ لحظهٔ افشای حیله زن قابل شناسایی می‌سازد. از این‌رو، کانون تصویر نه صرفاً حضور سه پیکر، بلکه کنش زن و آشکارشدن کودک است. طفل شیرخوار نیز مهم‌ترین نشانهٔ روایی صحنه به شمار می‌آید و حضورش پیوند تصویر با متن را استوار می‌کند. چادر زن در اینجا تنها پوششی معمول نیست، بلکه به ابزاری روایی برای پنهان‌سازی و سپس آشکارسازی حقیقت بدل شده است، همان‌گونه که در پیشامتن نیز کودک تا لحظهٔ طلاق از دید پنهان می‌ماند و سپس ناگهان آشکار می‌شود. قاضی در سمت راست تصویر، در جایگاه اندکی مرتفع‌تر نشسته و با بالا آوردن دست راست، در هیئتی ظاهر شده است که می‌تواند دالّ بر پرسش، داوری یا اعلام حکم باشد. اگرچه پیشامتن تنها به حضور قاضی اشاره دارد و از چگونگی استقرار او سخنی نمی‌گوید، تصویرگر با این تمهید، جایگاه اجتماعی و اقتدار قضایی او را به زبان تصویر بازنموده است. بدین‌ترتیب، فضا بی‌آنکه معماری آن به‌طور دقیق تعریف شده باشد، حالتی رسمی و محکمه‌وار می‌یابد. در سوی دیگر، مرد با کلاه نوک‌تیز، سبیل و موهای بلند ترسیم شده و اندکی پشت سر زن، با حالتی دست‌به‌سینه ایستاده است. این شیوهٔ بازنمایی، او را نسبت به زن و قاضی در موضعی منفعل‌تر قرار می‌دهد و می‌تواند با درماندگی او در برابر آشکار شدن حیله زن ارتباط یابد، هرچند چنین کیفیتی در پیشامتن به‌صراحت توصیف نشده و باید آن را افزوده‌ای تفسیری از سوی تصویرگر دانست.

علاوه بر این، اهمیت بصری شخصیت‌ها از طریق جایگاه، پوشش و کنش آنان تثبیت می‌شود. زن، با وجود محدودیت‌های متعارف در بازنمایی سیمای زنان در دورهٔ قاجار، چهره‌ای نمایان و پوششی آراسته دارد و از این حیث با توصیف پیشامتن از زیبایی و خوش‌سیمایی او هماهنگ است. همین آراستگی، همراه با مرکزیت مکانی و نقش روایی او، سبب شده است که تصویر

بر زن و کودک تمرکز یابد و دو شخصیت دیگر در نسبت با این محور معنا پیدا کنند. در عین حال، خویی بسیاری از زمینه‌های اجتماعی و اخلاقی روایت را حذف کرده است. پیشامتن حکایت را با شرح قحطی، گرسنگی و فقر آغاز می‌کند و کنش‌های بعدی را در آن بستر معنا می‌بخشد، اما تصویر هیچ نشانه‌ای از این شرایط عرضه نمی‌کند و روایت را به صحنهٔ مواجههٔ زن، مرد و قاضی فرو می‌کاهد. افزون بر این، برخی عناصر پیرامونی همچون آرایهٔ تزیینی در بالای تصویر و فرش یا گلیم زیر پای شخصیت‌ها در متن معادل روایی روشنی ندارند و بیشتر در خدمت فضاسازی صحنه‌اند.

سرمای مشهد و نایابی آتش

در این حکایت، از ولیعهد مغفور، عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، یاد می‌شود که در سال ۱۲۴۸ق با سپاهی بزرگ عازم خراسان شد. او در مسیر حرکت، قلعهٔ سرخس را به تصرف درآورد و با این فتح، راه‌ها گشوده شد و امور سپاه سامان گرفت. در همان سال، گشایش راه‌ها موجی از زائران و بازرگانان را از سراسر دیار اسلام، به مشهد کشاند، چنانکه هر ساعت جماعتی و هر لحظه کاروانی وارد می‌شد. این رفت‌وآمد گسترده، به‌تدریج محله‌ها را آشفته و شهر را ناامن کرد. هم‌زمان، زمستانی سخت فرارسید. سرمایی چنان سهمگین که گویی آتش تنها در قصر پادشاهان یافت می‌شد. تنگی و عسرت عمومی، بیچارگان را در جست‌وجوی سرپناهی برای نشستن کنار تنوری گرم سرگردان کرده بود. ثروتمندان مسلمان در هر گوشه از آتش بهره می‌بردند، اما اشک مستمندان پیوسته جاری بود و قحط و بی‌سامانی همه‌جا را فراگرفته بود. بااین‌همه، راوی تصریح می‌کند که خود در آن سال از آذوقه‌ای حلال، خانه‌ای مناسب و زندگی آرام و مرفه برخوردار بود. روزی، دو مسلمان را شنید که یکی می‌گفت: ای برادر، کاش سیر بودیم و اسیر بودیم. همراه راوی در پاسخ گفت: از این گفته استغفار کن، که لذت سیری به خواری اسیری نمی‌ارزد. راوی از دیدن حال آنان متأثر شد، هر دو را به خانه برد، سفره‌ای گشود و گفت: ای دوستان، این سفره از آنِ فقیران است؛ هرگاه گرسنه شدید، به اینجا بیایید، که درِ خانه من به روی شما باز است. حکایت در پایان پند می‌دهد که چون خداوند درِ روزی را گشوده است، انسان نباید آن را بر مردم ببندد، زیرا کسی که امروز بر تهی‌دستان بخندد، فردا در قیامت بر حال خویش خواهد گریست (قاآنی، ۱۲۷۱: ۶۴–۶۷).



تصویر ۱۵: سرمای مشهد و نایابی آتش (قاآنی، ۱۲۷۱: ۶۶)

در این تصویرسازی، دو مرد در فضایی بسته و داخلی، روبه‌روی یکدیگر نشسته‌اند. مرد سمت راست، به‌سبب اندازه اندکی بزرگ‌تر و جایگاه نشستن، برجستگی بصری بیشتری دارد و با هر دو دست رو به آتش، مستقیماً به کارکرد گرمایشی آن در پیشامتن ارجاع می‌دهد. مرد سمت چپ نیز در وضعیتی تقریباً متقارن برابر او نشسته، اما کوچک‌تر ترسیم شده و ازاین‌رو عقب‌تر می‌نماید. منقلِ مرکزی، همراه با انباشت زغال یا چوب، نشان می‌دهد صحنه در جایی مناسب برای پناه‌گرفتن از سرما رخ می‌دهد. در این بین، مهم‌ترین عنصر بصری، آتش است که در متن نیز نقشی محوری دارد، زیرا سرمای شدید علت پناه‌بردن مردم به منابع گرما معرفی شده است. ترکیب‌بندی تصویر ساختاری متقارن و مرکزگرا دارد. منقل در میانه، کانون بصری صحنه است و دو شخصیت در دو سوی آن با آرایشی متعادل نشسته‌اند. آتش محور روایت تصویری است و بسته‌بودن فضا و محدودبودن عناصر، از پراکندگی دیداری جلوگیری کرده است. بدین‌ترتیب، تصویر با تمرکز بر صحنه‌ای فشرده و منسجم، تجربهٔ انسانی پناه‌جستن از سرما را برجسته می‌سازد و برای مضمون اصلی پیشامتن معادلی دیداری فراهم می‌آورد.

بااین‌حال، تفاوت‌هایی نیز میان پیشامتن و تصویر دیده می‌شود. نخست آنکه بحران فراگیر و جمعی متن در تصویر به دو شخصیت محدود شده است. پیشامتن از گروه‌های گوناگون، از مستمندان و ثروتمندان تا اشراف و دیگر ساکنان، یاد می‌کند، اما تصویر تنها دو مرد را نمایش می‌دهد و این‌چنین گسترهٔ اجتماعی بحران را به تجربه‌ای محدود و انسانی کاهش می‌دهد. این احتمال وجود دارد که خویی بازنمایی حضور دو فرد مستمند در منزل راوی را مدنظر داشته است، اما پوشش ظاهری نسبتاً متمول این افراد، ابهامی در این جریان ایجاد می‌نماید. دوم آنکه بسیاری از نشانه‌های مستقیم سرما، مانند برف، بوران، باد، درختان، کوهسار و مرگ، در تصویر غایب‌اند. مخاطب خودِ سرمای بیرونی را نمی‌بیند، بلکه پیامد آن، یعنی پناه‌بردن به گرما، را مشاهده می‌کند. تفاوت دیگر به سطح بحران و فضای عاطفی مربوط است. پیشامتن تصویری تراژیک از مرگ، گرسنگی، گسست خانوادگی و ترس عمومی ارائه می‌دهد، اما در تصویر نشانهٔ آشکاری از مرگ، خشونت یا ناامیدی دیده نمی‌شود و دو مرد صرفاً در حال

گرم‌کردن خود هستند. بنابراین، فضای اجتماعی و تراژیک متن در تصویر تعدیل شده و به صحنه‌ای آرام‌تر و محدودتر درآمده است.

میرزا ابوالقاسم شیرازی و کسانی که به قصد کشتن او آمده بودند

در این حکایت، از میرزا ابوالقاسم شیرازی، بزرگ‌ترین عارف عصر، یاد می‌شود، چنانکه او را در صدق حال و صفای باطن همانند سلمان فارسی می‌دانستند. روایت در ادامه، بر احوال خارق‌العاده، صبر، توکل و خاموشی معنادار او تأکید می‌شود که نه نشان ناتوانی، بلکه مظهر آگاهی باطنی و زبان دل است. بااین‌همه، گروهی از سر جهل و بدفهمی، حقیقت حال او را درنیافتند و چون از او جز سکوت نشنیده و جز سپیدی موی نشانی ندیده بودند، خونش را مباح شمردند. در برابر این تهدید، مریدان عارف، که هر یک به شجاعت و دلیری ستوده شده‌اند، آماده دفاع شدند، اما مراد از آنان خواست در ستیز پیش‌دستی نکنند و کار را به ارادهٔ الهی بسپارند. در اوج ماجرا، هنگامی که مخالفان وارد خانهٔ عارف شدند، او را بر وفق عادت نشسته و خاموش دیدند و واکنش او نه خشم و مقابله، بلکه تبسم، دلجویی و ملاطفت بود. در این هنگام، یکی از مهاجمان گفت برخی از مریدان او مرتکب اعمال حرام می‌شوند. عارف در پاسخ، با تکیه بر اصل عدالت فردی، گفت: «برادر را به جای برادر نمی‌کشند». مخالفان سپس افزودند که مریدانش دل در گرو دلبران دارند و به باده‌نوشی نیز آلوده‌اند. او در برابر این اتهام، با لحنی آمیخته به شگفتی و جوانمردی، پاسخ داد: شما که به قصد کشتن من آمده‌اید، درِ خانه را بر شما نبسته‌ام، زیرا این کار خلاف آیین بخشندگی است، پس چگونه رواست بر کسانی که از سر ارادت با من پیوند یافته‌اند، درِ خانه ببندم و از آنان روی بگردانم؟ بدین‌ترتیب، حکایت در پایان بر فتوت، کرم و وفاداری عارف تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که از منظر او، گشودگی در برابر دشمن، به طریق اولی، مستلزم گشاده‌رویی در برابر دوست است (قاآنی، ۱۲۷۱: ۶۸-۷۳).



تصویر ۱۶: میرزا ابوالقاسم شیرازی و کسانیکه به قصد کشتن او آمده بودند (قاآنی، ۱۲۷۱: ۷۲)

در این تصویرسازی، عارف در سمت راست قاب، آرام و متمایز از دیگر پیکره‌ها نشسته است. پوست ببر، موی و ریش بلند، کلاه عمامه‌مانند و قلیانِ قرارگرفته در برابر عراف، جایگاه ممتاز و تشخص بصری او را برجسته می‌کنند. در مقابل، مردی چمباتمه‌زده با حالتی منفعل دیده می‌شود و در سوی دیگر، پنج مرد مسلح با شمشیر و سپر، در حال ورود به فضای داخلی و حرکت به سوی عارف هستند. بدین‌ترتیب، سازمان بصری صحنه بر تقابل دو قطب استوار می‌شود: عارفی ساکن، آرام و بی‌دفاع در برابر گروهی مهاجم، متحرک و مسلح. این دوگانگی در حالت بدن و چهرهٔ شخصیت‌ها نیز بازتاب یافته است. عارف بدون واکنش هیجانی یا تدافعی، با وقار و خویشتن‌داری نشسته و چهره‌اش از نشانه‌های آشکار ترس و خشم تهی است. در مقابل، مهاجمان با گام‌های رو به جلو، دست‌های کشیده و سلاح‌های آماده، حالتی تهاجمی دارند. جهت حرکت آنان نگاه مخاطب را به سوی عارف هدایت می‌کند و بر تنش روایی تصویر می‌افزاید. از این منظر، اثر افزون بر نمایش تقابل دو گروه، مواجههٔ آرامش درونی با خشونت بیرونی را نیز صورت‌بندی می‌کند. ترکیب‌بندی تصویر با قرار دادن عارف در جایگاهی ثابت و ممتاز و سامان دادن مهاجمان در حرکتی هم‌سو، بر همین دوگانگی تأکید دارد. خطوط معماری و دیوارهایی که با نوعی پرسپکتیو در عمق امتداد یافته‌اند، فضای داخلی خانه را القا می‌کنند. فضایی بسته و خصوصی که در برابر هجوم گروه مسلح قرار گرفته است. این انتخاب با پیشامتن هماهنگ است و بر تعرض به حرمت قلمرو شخصی عارف دلالت می‌کند. از این‌رو، خویی هستهٔ روایی واقعه را به‌درستی به لحظه‌ای فشرده و دیداری تبدیل کرده است.

بااین‌حال، تصویر بازتاب کامل پیشامتن نیست و در فرایند ترجمهٔ بصری، برخی عناصر و لایه‌های معنایی را حذف یا بازتفسیر می‌کند. پوست ببر و قلیان، که در متن معادل روایی مستقیمی ندارند، افزوده‌هایی پیرامتنی هستند و در چارچوب قراردادهای تصویری عصر قاجار، برای تقویت شأن و تمایز عارف به‌کار رفته‌اند. همچنین، از میان مریدان عارف تنها یک نفر، آن هم در وضعیتی منفعل، حضور دارد و شمار مهاجمان نیز به پنج نفر محدود شده است. این کاهش پیکره‌ها، گستردگی روایی پیشامتن را به صحنه‌ای نمایشی و متمرکز بر تقابل اصلی تبدیل می‌کند. مهم‌تر آنکه تصویر گفت‌وگوها و استدلال اخلاقی عارف را حذف کرده است؛ عناصری که در متن برای شخصیت‌پردازی و انتقال معنای معنوی اهمیت دارند. تبسم و ملاطفت عارف نیز در تصویر چندان آشکار نیست و چهره‌اش بیشتر متفکر و بی‌تنش می‌نماید تا مهربان و گشاده‌رو. بنابراین، رابطهٔ متن و تصویر در این نمونه بر بازتاب کامل استوار نیست، بلکه حاصل گزینش، فشرده‌سازی و بازتفسیر روایت در قالبی متقارن، پرتنش و دیداری است.

هندوی بیمار که التجاع به مسلمان برده

این حکایت با بیماری مردی هندو در شیراز آغاز می‌شود؛ مسافری غریب که در رنج بیماری، پرستار و تیمارداری در کنار خود نمی‌یابد. او ناگزیر به مردی مسلمان پناه می‌برد و با لحنی آمیخته به درماندگی و امید می‌گوید: من بیمارم، کافرم و مسافرم. آیا در دیار مسلمانان رسم جوانمردی و در شریعت اسلام آیین مردانگی از میان رفته است؟ سپس تعهد می‌کند که اگر آن مسلمان پرستاری‌اش را تا بهبود کامل بر عهده گیرد، بت‌ها را بشکند، از دین پیشین دست بردارد، پرستش آتش و خورشید را ترک

کند، خود را مسلمان بخواند و از نشانه‌های کفر و ناپاکی تبری جوید. مرد مسلمان، متأثر از حال او، تیمارش را می‌پذیرد و با شفقت در درمان و بهبودش می‌کوشد. پس از بازیافتن سلامت، مرد هندو نیز به وعدهٔ خود وفا می‌کند، اما روایت تأکید دارد که این دگرگونی در حد اظهار اسلام نمی‌ماند، بلکه به‌تدریج به ایمان کامل می‌انجامد و خواهش‌های نفسانی نیز اندک‌اندک از وجود او رخت برمی‌بندد. اوج حکایت در صحنه‌ای رقم می‌خورد که این تازه‌مسلمان، خطاب به آفتاب، معبود پیشین خود، زبان به سرزنش می‌گشاید. نومسلمان با حسرت اعتراف می‌کند که چون آفتاب را خدا پنداشته، سال‌ها از خدای حقیقی دور مانده است. در برابر این معبود ناتوان، اکنون از خدای یگانه سخن می‌گوید. این چنین، حکایت با تقابل میان معبود طبیعی و خدای حقیقی، مضمون توحید را برجسته می‌کند. در پایان، او پس از این سخنان فریادی می‌زند و بیهوش بر زمین می‌افتد؛ چون بر بالینش می‌رسند، درمی‌یابند جان از تنش رفته است (قاآنی، ۱۲۷۱: ۸۴-۸۶).



تصویر ۱۷: هندوی بیمار که التجاع به مسلمان برده (قاآنی، ۱۲۷۱: ۸۴)

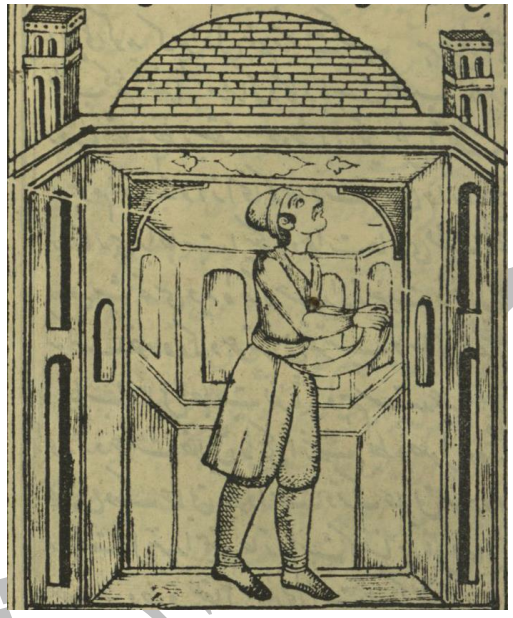
این تصویرسازی صحنه‌ای دونفره را بازمی‌نماید که در آن، نابرابری موقعیتی دو شخصیت از طریق حالت بدن، جایگاه آنان در ترکیب‌بندی و کنش متقابلشان شکل می‌گیرد. مرد مسلمان در سمت راست تصویر ایستاده، ریش و سبیل بلند دارد و پوشش قاجاری، سیمای ظاهری او را متمایز می‌کند. فرم پاها و حالت بدن او چنان است که گویی قصد ادامه‌دادن مسیر و عبور از صحنه را دارد. در برابر او، مرد هندو بر زمین نشسته و با یک دست ردایش را گرفته است و دست دیگرش عصایی را نگه می‌دارد. همین تفاوت بدنی، یعنی ایستادن یک شخصیت در برابر نشستن دیگری، همراه با تماس دست مرد نشسته با جامهٔ مرد ایستاده، موقعیتی روایی پدید می‌آورد که بر التماس، استمداد و درخواست یاری دلالت دارد. جهت نگاه دو شخصیت نیز به سوی یکدیگر است و بر ارتباط مستقیم آنان تأکید می‌کند. قرارگرفتن هندو در سطحی پایین‌تر، از نظر بصری ضعف و نیاز او را تشدید می‌کند

و با موقعیت روایی او، یعنی بیماری، غربت و بی‌پناهی، سازگار است. از این منظر، تصویر توانسته است کنش اصلی این بخش از پیشامتن، یعنی تقاضای کمک هندو از مرد مسلمان را بدون اتکا به بیان کلامی و از طریق زبان بدن منتقل کند. عصا، مهم‌ترین عنصر بصری مرتبط با مرد نشسته، در کنار وضعیت بدنی او نشانه‌ای از ناتوانی و نیازمندی است. همچنین ردای مرد ایستاده از عنصری صرفاً پوششی فراتر می‌رود و بر اثر تماس دست شخصیت نیازمند با آن، به بخشی از کنش تصویری تبدیل می‌شود. این تماس، فاصلهٔ میان دو شخصیت را کاهش می‌دهد و تلاش هندو برای جلب توجه و متوقف‌کردن مرد مسلمان را آشکار می‌سازد. فضای تصویر، بر اساس داده‌های بصری موجود، با محیطی شهری سازگار است و ظاهراً به شهر شیراز، محل وقوع داستان، ارجاع دارد. در پس‌زمینه، درختانی با خطوط هاشوری، بناهایی با معماری قدیمی و سقف‌های کلاه‌فرنگی دیده می‌شود که درمجموع، فضای عمومی و تاریخی شهر را القا می‌کنند. بنابراین، کنش اصلی در محیطی خصوصی رخ نمی‌دهد، بلکه در بستر شهر و در برابر نگاه احتمالی جامعه شکل می‌گیرد. جریانی که با موضوع غریب‌نوازی و نحوهٔ مواجههٔ جامعهٔ مسلمانان با بیگانه در پیشامتن ارتباط دارد. بااین‌حال، تصویر به‌جای بازنمایی جمعیت یا ساختاری اجتماعی، روایت را بر رابطهٔ مستقیم و چهره‌به‌چهرهٔ دو شخصیت متمرکز کرده است. باوجوداین، تصویر در چند زمینه از پیشامتن فاصله می‌گیرد. در متن، هویت شخصیت‌ها به‌عنوان هندو و مرد مسلمان و نیز وضعیت هندو به‌مثابهٔ بیمار، کافر و مسافر، اهمیتی اساسی دارد، اما تصویر نشانه‌ای صریح از تمایز دینی آنان ارائه نمی‌کند. افزون بر آن، بخش گفت‌وگویی و استدلال اخلاقی روایت حذف شده و تنها از طریق زبان بدن بازتاب یافته است. تصویر همچنین مراحل بعدی حکایت، ازجمله پرستاری مرد مسلمان، وفاداری هندو به وعده، مسلمان‌شدن و تحول معنوی او را بازنمایی نمی‌کند و صرفاً بر آغاز رابطهٔ دو شخصیت و لحظهٔ درخواست یاری تمرکز دارد.

روستایی احمق در مسجد

در این حکایت، راوی از روستایی ساده‌دلی سخن می‌گوید که با حضور در شهر به مسجدی می‌رود که واعظی بر منبر از قدرت و مشیت الهی سخن می‌گوید و تأکید می‌کند که خداوند، اگر اراده کند، فقیری را به امیری بلندمرتبه می‌رساند. روستایی، از سر خام‌اندیشی، این سخنان را چنین می‌فهمد که روزی آدمی بی‌رنج و کوشش، تنها با دعا و انتظار، فراهم می‌شود. از این‌رو با خود می‌اندیشد که بهتر است بی‌زحمت به دعا پناه برد و چشم به فضل الهی دوخت. بر بنیاد همین پندار، گمان می‌کند اگر همان دم از خداوند هزار دینار بخواهد، بی‌تردید در دامنش فرو خواهد ریخت. پس شتابان به مسجد می‌رود، دامن جامه را زیر سقف می‌گشاید و با تضرع و الحاح از خدا می‌خواهد هزار دینار در دامانش اندازد، اما چیزی نصیب او نمی‌شود. روستایی مدتی در مسجد چشم به سقف می‌دوزد و در انتظار نزول رحمت، جز اندکی خاک که گاه از سقف فرو می‌ریزد، چیزی نمی‌بیند. بااین‌همه، همان خاک ناچیز نیز در نگاه حریص او صورتی از دینارهای موعود می‌یابد. چون شب فرامی‌رسد و توانش به پایان می‌آید، از خواست نخستین خود عقب می‌نشیند و با خداوند به گونه‌ای چانه‌زنی می‌کند: نخست هزار دینار را بسیار می‌داند و پانصد دینار را کافی می‌شمارد. پس بار دیگر دامن می‌گشاید و چشم به آسمان می‌دوزد. در همین هنگام، پرستویی که تکه‌ای غذا در منقار دارد، از روی تصادف آن را در دامن او می‌اندازد. روستایی این حادثه را نشانهٔ التفات خاص خداوند می‌پندارد و

از شادی و شگفتی بر خود می‌خندد. روز سوم، گرسنگی و نیاز از حد طاقت می‌گذرد، عقل و قیاس از کار می‌افتد و او با خواری و ندامت، خود را از خاک و خاشاک نیز پست‌تر می‌شمارد و از مسجد بیرون می‌رود. همان دم، زلزله‌ای عظیم رخ می‌دهد، ستون‌های مسجد می‌لرزند و فضا آکنده از هراس می‌شود. روستایی که هرگز زلزله ندیده و حتی نام آن را نشنیده است، از وحشت بر زمین می‌افتد، پشت به مسجد می‌کند و درنهایت عجز می‌گوید: «خدایا، برای دل دادن، لازم نیست تا کسی بترسد.» این جمله عصاره طنز تلخ حکایت است: او با طمع زر به مسجد آمده بود، اما به‌جای رحمت، ترس و لرزش نصیبش شد (قاآنی، ۱۲۷۱: ۹۷–۱۰۰).



تصویر ۱۸: روستایی احمق در مسجد (قاآنی، ۱۲۷۱: ۹۸)

این تصویرسازی به لحظهٔ ورود روستایی به مسجد اختصاص دارد که در آن، شخصیت انسانی در پیوند مستقیم با فضای معماری و از خلال جهت نگاه و حالت بدن، زمینهٔ بصری سوءبرداشت اصلی حکایت را فراهم می‌سازد. در تصویر، تنها یک پیکر انسانی، در کانون روایت قرار گرفته است. روستایی در آستانه یا زیر طاق مسجد دیده می‌شود و وضعیت بدنش، حرکت از فضای بیرونی به درون بنا را القا می‌کند. ترسیم نیم‌رخ، نگاهِ رو به بالا و امتداد دست‌ها به سوی پیش‌رو، میان پیکر، جهت دید و ساختار معماری پیرامون هماهنگی معناداری پدید آورده است که با پیشامتن نیز سازگار است، زیرا روستایی پس از ورود به مسجد به سقف چشم می‌دوزد و انتظار دارد چیزی از بالا در دامانش فرو افتد. فضای تصویر آشکارا بر معماری مسجد تکیه دارد. دو منارهٔ کوتاه آجری در دو سوی تصویر، هویت بنا را مشخص می‌کنند و طاق گنبدی‌شکلِ بخش فوقانی و مرکزی، وجهٔ مذهبی و معماری مکان را برجسته می‌سازد. از این‌رو، معماری در این تصویر صرفاً پس‌زمینه‌ای منفعل برای حضور روستایی نیست، بلکه یکی از عناصر فعال روایت تصویری به شمار می‌آید. در میان اجزای معماری، طاق فوقانی اهمیتی ویژه دارد، زیرا نگاه روستایی مستقیماً به سوی آن معطوف شده است. هرچند تصویر هنوز واقعهٔ فروریختن چیزی از سقف را نشان نمی‌دهد، رابطهٔ دیداری میان شخصیت و فضای بالای مسجد، زمینهٔ شکل‌گیری این انتظار را به‌خوبی فراهم می‌کند. به بیان دقیق‌تر، تصویر نه لحظهٔ تحقق

خیال روستایی، بلکه مرحلهٔ مقدماتی و بصری پیدایش آن را بازنمایی می‌کند. از این‌رو، تصویر بیش از آنکه پیام نهایی حکایت را بازنمایی کند، مرحلهٔ آغازین شکل‌گیری روایت را نشان می‌دهد و با قراردادن شخصیت منفرد در فضای معماری مسجد، مخاطب را متوجه محیط مذهبی و زمینهٔ سوءفهم مادی و ساده‌لوحانهٔ او می‌سازد.

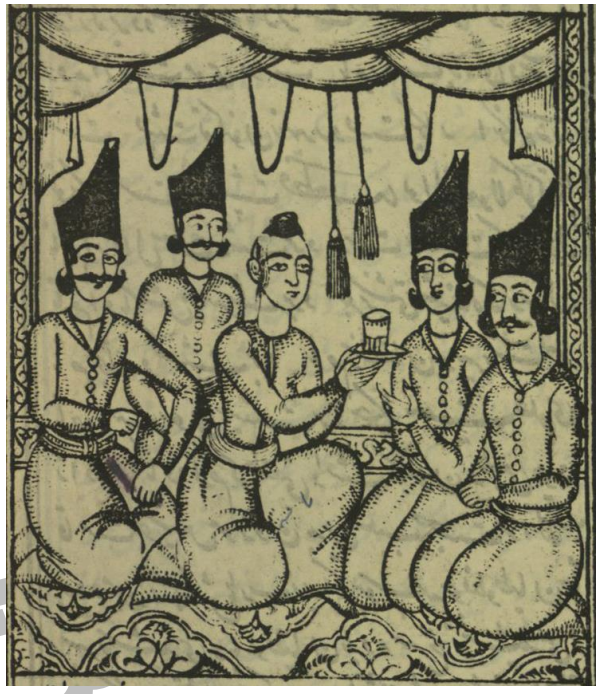
ترکیب‌بندی تصویر نیز بر محور رابطهٔ عمودی میان بنا و شخصیت سامان یافته است. دو مناره در طرفین، قاب معماری تصویر را می‌سازند و طاق مرکزی در بالا، مرکزیت فضایی مسجد را تقویت می‌کند. روستایی در دل این ساختار قرار گرفته و توجه خود را به یکی از مهم‌ترین بخش‌های آن، یعنی طاق، معطوف کرده است. این چنین، میان انسان و معماری رابطه‌ای روایی برقرار می‌شود: مخاطب نخست با مکان و ساختار مسجد روبه‌رو می‌شود و سپس کنش شخصیت را در درون آن دنبال می‌کند. معماری، در این سطح، تنها محل وقوع داستان نیست، بلکه جهت حرکت، نگاه و انتظار روستایی را نیز سازمان می‌دهد. این تصویرسازی کمترین فاصله را با پیشامتن دارد و افتراق‌های آن بیشتر به هنجارهای اجتماعی-فرهنگی و سلیقهٔ هنری خویی (پیرامتن) مربوط می‌شود. پوشش و ظاهر روستایی در متن به‌صراحت توصیف نشده‌اند. بنابراین، باید آن‌ها را افزوده‌هایی تصویری دانست که برای شخصیت‌پردازی و تشخیص هویت او به کار رفته‌اند، نه عناصری مستقیماً برگرفته از پیشامتن.

علوی‌زاده که در میان رندان نشسته

در این حکایت، راوی از علوی‌زاده سخن می‌گوید که از یک سو، جامه سبز بر تن می‌کرد که نشان سیادت و تقدس بود و از سوی دیگر، با لوطیان و می‌گساران می‌نشست و شراب سرخ می‌نوشید. از همین آغاز، روایت بر ناسازگاری میان ظاهر دینی و کردار ناپسند او تأکید می‌ورزد. راوی می‌گوید هرچه او را پند می‌داد، جز رنجش خاطر و دلگیری ظاهری ثمری نداشت؛ چه، علوی‌زاده نه‌تنها رفتار خویش را انکار می‌کرد، بلکه خود را به تجاهل و تغافل نیز می‌زد. گره اصلی حکایت شبی پدید می‌آید که علوی‌زاده، در همسایگی خانهٔ راوی، به مجلس شراب‌خواری دعوت می‌شود. در آن مجلس، نشانه‌های ظاهری وقار و سیادت از او ستانده می‌شود: عمامهٔ سبزش را برمی‌دارند و به جای آن، کلاه سرخی با پر خروس بر سرش می‌نهند. غلام خردسال راوی از این واقعه آگاه می‌شود و شتابان خبر می‌آورد که علوی‌زاده با ناز و تبسم، پیاله می‌گیرد و بوسه می‌پراکند. راوی نیز پنهانی از پشت‌بام به مجلس می‌نگرد. آنچه می‌بیند، او را سخت متأثر می‌سازد: علوی‌زاده چون شمعی در میان جمع نشسته، با اندام خود حرکاتی مطربانه و سبک‌سرانه می‌کند و هم‌زمان، با بیانی خودستایانه از ساعدهای سیمین و جام‌های نقره‌گون سخن می‌گوید. یاران مجلس نیز در شور شراب و جذبه او چنان غرق شده‌اند که گاه فریاد و غوغا برمی‌آورند و گاه زیر لب آواز می‌خوانند. راوی با دیدن این صحنه، از شگفتی و غیرت به تلاطم می‌افتد و با حسرت درمی‌یابد که چگونه محترمان و بزرگان شهر در کنار عیاشان و لاابالیان نشسته‌اند و مرز میان حرمت و هتک، وقار و ابتذال، به‌کلی فروریخته است.

همین غیرت اخلاقی و دینی او را به کنش وامی‌دارد. راوی غلام خویش را می‌فرستد تا در خانهٔ همسایه آشوبی برپا کند و چنین بنمایاند که مأموران از مجلس آگاه شده‌اند و هر لحظه ممکن است یورش آورند. غلام نیز همین حیله را به کار می‌بندد. با انتشار این خبر، حال اهل مجلس ناگهان دگرگون می‌شود: مستی از سرشان می‌پرد، بردباری از کف می‌دهند و چنان سراسیمه می‌شوند

که نظم مجلس یکسره فرو می‌پاشد، چنانکه یکی از بام می‌گریزد، دیگری از در می‌دود، یکی بر چهره می‌زند و دیگری بر سر. در میان این آشوب، علوی‌زاده با قامتی خمیده، سری بی‌کلاه، لبی آکنده از عذر و دلی آشفته، به راوی پناه می‌آورد. نکتهٔ مهم آن است که راوی، برخلاف انتظار برآمده از سختگیری‌های پیشینش، این بار نه با تحقیر و طرد، بلکه با شفقت و تدبیر با او رفتار می‌کند. بامدادان، پیش از بانگ خروس، بر بالین او می‌رود و با لحنی پدرانه و دلسوزانه می‌گوید که خواب نوشین بس است و باید چاره خمار شب گذشته کرد. علوی‌زاده مدتی خاموش می‌ماند و اشک از دیدگانش فرو می‌ریزد. سپس سوگند می‌خورد که تا پایان عمر شراب ننوشد و جز در طلب کمال نکوشد. روایت در پایان می‌افزاید که اندکی بعد، او با صدق و اخلاص، طریقی زاهدانه در پیش گرفت و اعمالش نیز مقبول و پسندیده افتاد (قاآنی، ۱۲۷۱: ۱۰۶–۱۰۹).



تصویر ۱۹: علوی‌زاده که در میان رندان نشسته (قاآنی، ۱۲۷۱: ۱۰۷)

این تصویرسازی صحنه‌ای از مجلس شراب‌خواری علوی‌زاده را بازمی‌نماید و از حیث ترکیب‌بندی، جایگاه شخصیت مرکزی و نسبت فرد با جمع، پیوندی روشن با پیشامتن روایی دارد. در تصویر پنج شخصیت دیده می‌شوند: چهار تن در پیرامون و یک تن در مرکز. همین مرکزیت، همراه با تفاوت‌های ظاهری، شخصیت میانی را از دیگران متمایز می‌کند. چهار مرد پیرامونی ریش و سبیل دارند و همچون اعضای عادی مجلس ظاهر شده‌اند، حال آنکه شخصیت مرکزی فاقد ریش و سبیل است و تنها اندکی مو در میانه سر دارد. این تمایز با جایگاه علوی‌زاده در روایت منطبق است، زیرا او در پیشامتن همچون محور مجلس و کانون توجه حاضران معرفی می‌شود. کلاه کوچک او نیز می‌تواند یادآور هیئت متفاوت او در پیشامتن باشد، هرچند تطبیق قطعی آن با کلاه سرخِ مزین به پر خروسِ مذکور در روایت ممکن نیست. شخصیت مرکزی در حالت نشسته تصویر شده و گویی سینی و جام را به یکی از حاضران تعارف می‌کند. این کنش با فضای پیشامتن سازگار است، زیرا علوی‌زاده در متن در کانون باده‌گساری

و مناسبات مربوط به آن حضور دارد. بااین‌حال، تصویر از بازنمایی شور، هیجان و حرکات نمایشی او پرهیز کرده است. در روایت، علوی‌زاده شخصیتی پرتحرک و نامتعارف است که با رفتارهای جلب‌توجه‌کننده مجلس را به هیجان می‌آورد، اما در تصویر، آرام، نشسته و مهارشده جلوه می‌کند. از این‌رو، خویی به‌جای بازتاب تمام ابعاد رفتاری شخصیت، بر حضور او در مجلس و کنش تعارف جام تمرکز کرده است. فضای تصویر نیز محدود و فشرده است. فرش یا قالی زیر پای شخصیت‌ها و عناصر تزئینی بخش بالایی، فضایی درونی و مجلسی را القا می‌کنند که با کلیت روایت سازگار است. مهم‌ترین وجوه انطباق تصویر با متن را می‌توان در سه محور خلاصه کرد: مرکزیت علوی‌زاده، حضور او در میان جمع اهل باده و نمایش جام و کنش تعارف آن. در مقابل، تفاوت‌ها به کاهش شمار شخصیت‌ها، حذف فضای پرهیجان مجلس و کنار گذاشتن مرحلهٔ آشوب و توبه مربوط می‌شود. بدین‌ترتیب، تصویرسازی نه بازتاب کامل روایت، بلکه تفسیری گزینشی از یکی از لحظات مهم آن است. درنتیجه، لایه‌های تحولی و اخلاقی داستان حذف شده و تأکید اصلی بر هویت بصری و روایی مجلس شراب‌خواری باقی مانده است.

زن فاجر عرب و دختر بدکار و تاجر عرب

در این حکایت، روایت با معرفی زنی فاجر و بازرگانی عرب آغاز می‌شود که میان آنان دوستی و رفت‌وآمدی برقرار است که اگرچه در ظاهر رنگ الفت دارد، در باطن بر فریب، بی‌ثباتی و دسیسه استوار شده است. بازرگان دختری زیبا و نیکوچهره دارد، اما به‌تدریج آشکار می‌شود که دختر، با میانجیگری همان زن فاجر، پنهانی با مردی عرب رابطه دارد و آن دو هر شب به خلوت و هم‌خوابی می‌پردازند. هنگامی که بازرگان از پاک‌نمایی دروغین دختر و تباهی آن زن آگاه می‌شود، درصدد رفع فتنه و تعیین کیفر آنان برمی‌آید و در گفت‌وگویی، دختر خود و مرد عرب را سرزنش می‌کند. پس از این گفت‌وگو، نقطهٔ اوج حکایت زمانی فرامی‌رسد که دختر به محبوب خود می‌گوید زمان اجرای نقشهٔ نهایی برای وصال همیشگی فرارسیده است. او اعتراف می‌کند که از پیش چاره این کار را می‌دانسته، اما تا آن زمان توان بیانش را نداشته است. اکنون که رضای معشوق در کشتن پدرش است، بدان تن می‌دهد. پس از این گفت‌وگو، مرد فاسق با گروهی از تبهکاران در کوچه‌ای خلوت کمین می‌کند و هنگام بازگشت بازرگان از مسجد به خانه، بر او می‌تازند و با چند ضربه او را از پای درمی‌آورند. در همان شب، گروهی از دزدان نیز به خانهٔ بازرگان حمله می‌کنند، دخترش را می‌کشند، اموال خانه را به غارت می‌برند و می‌گریزند. صبح روز بعد، زن فاجر به خانه می‌آید و در حیاط، شمشیری خون‌آلود می‌یابد و آن را برمی‌دارد. سپس برای دیدن دختر به حجرهٔ او می‌رود. هم‌زمان، همسایگان بازرگان، او را نیمه‌جان در کوچه می‌یابند و برای آگاهی از ماجرا و مداوای او به خانه بازمی‌گردانند. آنان زن فاجر را در کنار دختر و با شمشیر خون‌آلود می‌بینند. ازاین‌رو، همهٔ قراین ظاهری علیه او شکل می‌گیرد. زن دستگیر و بازویش بسته می‌شود و مردم محل ماجرا را به حاکم گزارش و فرمان سنگسار او را صادر می‌شود. این چنین، زن فاجر، نماد خیانت و نفاق، به مرگی خفت‌بار و کیفری عبرت‌آموز گرفتار می‌شود (قاآنی، ۱۲۷۱: ۱۳۶-۱۳۹).



تصویر ۲۰: زن فاجر عرب و دختر بدکار و تاجر عرب (قاآنی، ۱۲۷۱: ۱۳۷)

این تصویرسازی، صحنه‌ای سه‌نفره را در فضایی داخلی بازمی‌نماید و با تکیه‌بر آرایش پیکره‌ها، حرکات دست و نسبت بدنی شخصیت‌ها، بر لحظه‌ای از گفت‌وگو وگو و شکل‌گیری ارتباطی پنهانی تمرکز دارد. تصویر در منطق روایت، نه به وقوع فاجعه، بلکه به مرحلهٔ مقدماتی همدستی و زمینه‌سازی آن تعلق می‌گیرد. در تصویر، زنی ایستاده در سمت چپ (دختر تاجر) و دو مرد نشسته در مرکز و سمت راست (تاجر و جوان عرب) دیده می‌شوند. زن تنها شخصیت ایستاده است و همین تفاوت در وضعیت بدنی، او را از دو مرد دیگر متمایز می‌سازد. یکی از دست‌های او در کنار گونه و دیگری بر سینه قرار گرفته است. حالتی که می‌تواند از مشارکت در گفت‌وگو، اظهار تأثر یا همراهی خاموش او حکایت کند. مرد میانی (تاجر) نقش محوری در ترکیب‌بندی دارد. بدن او به سوی مرد سمت راست چرخیده، یک دستش برای تأکید بر سخن بالا آمده و دست دیگر را بر پای مرد مقابل نهاده است. این تماس بدنی، نزدیکی و پیوند مستقیم دو مرد را برجسته می‌کند و بر جنبهٔ تعاملی و محرمانهٔ صحنه می‌افزاید. مرد سمت راست (جوان عرب) در جایگاه شنونده، پاسخ‌دهنده یا هم‌پیمان قرار دارد. بدین‌ترتیب، آرایش کلی تصویر با پیشامتن، که بر گفت‌وگو و نقشهٔ همدستی آینده تأکید می‌کند، هم‌خوانی نسبی دارد.

فضای تصویر داخلی، محدود و بسته است. وجود پرده یا تزئینات در بخش بالایی و نیز قاب‌بندی معماری پشت سر شخصیت‌ها، محیطی شبیه اتاق یا بخشی از خانه را القا می‌کند. این انتخاب مکانی با پیشامتن سازگار است، زیرا بخش مهمی از گفت‌وگوی مرد عرب، تاجر و دخترش در محیطی خصوصی و دور از انظار شکل می‌گیرد. بنابراین، فضای بسته و درونی تصویر صرفاً زمینه‌ای بصری نیست، بلکه در انتقال معنای روایت نیز نقشی مؤثر دارد. عناصر و اشیای موجود در تصویر بسیار محدود و ساده‌اند. خطوط افقی زیر پای شخصیت‌ها سطحی شبیه فرش یا کف‌پوش را تداعی می‌کنند و قاب معماری نیز مرز فضای داخلی را

مشخص می‌سازد. ازاین‌رو، کنش اصلی تصویر نه در اشیا، بلکه در حرکات دست، جهت بدن و مناسبات میان پیکره‌ها نمود یافته است. تاجر با دست افراشته، در حال سخن گفتن یا تأکید بر سخنی مهم، یعنی نصیحت و منع ادامهٔ رابطه، به نظر می‌رسد. چرخش بدن او به سوی مرد عرب نیز محور اصلی ارتباط را شکل می‌دهد. جوان عرب با دست بر سینه، در موقعیت پذیرش، پاسخ‌گویی یا همراهی قرار گرفته است. دختر نیز با ایستادن در کنار دو مرد و قرار دادن دست‌ها بر صورت و سینه دادن دست‌ها بر صورت و سینه، حضوری فعال، اما غیرکلامی دارد. بدین‌سان، تصویر بدون بهره‌گیری از کثرت اشیا یا پیچیدگی صحنه، از طریق زبان بدن، روابط درونی میان شخصیت‌ها را آشکار می‌کند. اتکای تصویر بر بدن و حرکت سبب شده است که بیش از کنش بیرونی یا حادثه‌ای عینی، بر وضعیت روانی و اخلاقی شخصیت‌ها تمرکز یابد. درمجموع، تصویر از منظر بنیادین با پیشامتن انطباق دارد و گزینش این بخش از روایت، به‌احتمال، بر اهمیت گفت‌وگو و نصیحت در روابط اجتماعی تأکید می‌کند. بااین‌حال، ویژگی ظاهری شخصیت‌ها، پوشش متمایز دو مرد، نمایش بصری زیبارویی دختر و تزئینات داخلی خانه نیز در چارچوب هنجارها و سبک هنری خویی به مثابهٔ پیرامتن قابل تحلیل است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر سه پرسش اصلی، به بررسی هم‌پیوندی متن و تصویر در نسخهٔ چاپ سنگی پریشان، چاپ ۱۲۷۱ق، پرداخت. یافته‌ها نشان داد که تصویرسازی‌های این نسخه، عناصری صرفاً تزیینی نیستند، بلکه در سازمان‌دهی معنای حکایت‌ها نقشی فعال و روایی ایفا می‌کنند. این تصاویر با گزینش لحظه‌های معنادار، برجسته‌سازی شخصیت‌های اصلی، تنظیم رابطهٔ پیکره‌ها و بهره‌گیری از اشیا و عناصر معماری، بخشی از روایت مکتوب را به زبان دیداری ترجمه می‌کنند. مهم‌ترین لحظات انتخاب‌شده معمولاً نقاط اوج یا گره‌گاه‌های روایی‌اند. هنگامه‌ای که کنش شخصیت‌ها، موقعیت اجتماعی آنان یا طنز نهفته در حکایت، بیشترین ظرفیت بازنمایی را دارد. در این فرایند، مرکزیت‌بخشی به شخصیت اصلی، تقابل حرکت و سکون و نیز ساده‌سازی روایی از مهم‌ترین شگردهای تصویرسازی به‌شمار می‌آیند. این ساده‌سازی به معنای حذف کامل جزئیات نیست، بلکه متکی بر انتخاب عناصری محدود، اما معنادار است. عناصری چون طاق، ستون، جام، قلیان و عصا در ترسیم فضا، تعیین موقعیت اجتماعی شخصیت‌ها و انتقال نوع کنش آنان نقش مؤثر دارند. از این‌رو، تصویرسازی‌های پریشان را باید نوعی بازنمایی گزینشی دانست، نه واقع‌گرایی توصیفی. همچنین، کاربرد نشانه‌های قراردادی، مانند ترسیم چهره زیبارویان به‌صورت سه‌رخ و زشت‌رویان به‌شکل نیم‌رخ، نشان می‌دهد که تصویرگر از قراردادهای رایج بازنمایی برای القای ارزش‌گذاری‌های اخلاقی و ظاهری بهره برده است. همچنین مبنی بر یافته‌ها، حکایت‌های پریشان، پیشامتن اصلی تصاویرند، اما این تصاویر بازتابی خنثی و محض از متن به‌شمار نمی‌آیند. برعکس، آن‌ها حاصل ترجمه، تفسیر و بازآرایی گفتمان نوشتاری در قالبی دیداری هستند. این فرایند از طریق انتخاب، حذف، تأکید و فشرده‌سازی انجام می‌شود. به این معنا که تصویرگر از میان رخدادهای هر حکایت، یک لحظه یا وضعیت را برای تصویر شدن برمی‌گزیند و بخش‌هایی از روایت، به‌ویژه توضیحات فرعی یا لایه‌های اخلاقی، را کنار می‌گذارد. این حذف‌ها را نباید نشانه کاستی دانست، بلکه باید آن‌ها را تصمیم‌هایی تفسیری برای تبدیل روایت زمانمند به

تصویری ایستا و مؤثر تلقی کرد. علاوه بر این، سبک هنری خویی و هنجارهای اجتماعی و فرهنگی دورهٔ قاجار نیز در شکل‌گیری این تصاویر نقشی تعیین‌کننده داشته‌اند. شیوهٔ ترسیم پوشش ظاهری، سیمای ظاهری مو و یا معماری و آرایه‌های متناسب با زمانه، همگی از حضور پیرامتن‌های فرهنگی و سبکی در ساخت تصویر حکایت می‌کنند. بر این اساس، پریشان را باید کلیتی چندلایه دانست که در آن متن و تصویر به‌صورت متقابل در تولید معنا مشارکت دارند و چاپ سنگی نیز بستری مؤثر برای تثبیت و اشاعهٔ این پیوند در فرهنگ دیداری دورهٔ قاجار فراهم کرده است.

منابع

ابراهیم‌پور، صفا (۱۴۰۳). بازنمایی ستیز حق و باطل در تصویرسازی های میرزا علیقلی خویی (مطالعه موردی: اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق). *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. مشهد: مؤسسه آموزش عالی فردوس.

احمدپناه، ابوتراب؛ میزبانی، حمید. (۱۳۹۵). نشانه معناشناسی تفسیر اجتماعی میرزاعلی قلی خویی از حافظ در تصویرسازی دیوان چاپ سنگی ۱۲۶۹ق. *مطالعات تطبیقی هنر*، (۱۲)، ۹۷-۱۰۹.

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۴). *از صبا تا نیما*. ج۱. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

اعرابی جشوقانی، سعیده. (۱۴۰۱). تحلیل عنصر تخیل در تصاویر چاپ سنگی علیقلی خویی در کتاب عجایب المخلوقات با توجه به رویکرد تخیل ژیلبر دوران. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. یزد: دانشگاه علم و هنر.

افضلی، محدثه السادات. (۱۴۰۴). تحلیل فرم نقش‌مایه‌ها در نسخه چاپ سنگی خمسه نظامی اثر میرزا علیقلی خویی سال ۱۲۷۰ق با تکیه‌بر آراء کلایوبل. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. اصفهان: موسسه آموزش عالی سپهر.

اویسی، عبدالعلی؛ صادقی، حسین. (۱۳۹۴). آموزه‌های ادب تعلیمی در پریشان حکیم قاآنی. *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*. (۲۷)، ۲۷-۵۸.

باغبان ماهر، سجاد. (۱۳۸۶). نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. (۷)، ۱۳۶-۱۵۱.

برهانی، چنور. (۱۳۹۱). سبک‌شناسی کتاب پریشان. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. (۱۷)، ۱۵-۳۴.

بهار، محمدتقی. (۱۳۵۵). *بهار و ادب فارسی*. ج۱. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

بوذری، علی. (۱۳۸۸). از نسخه خطی تا چاپ سنگی؛ پیش‌طرح و مثنی‌برداری سیاه‌قلم‌کار عصر قاجار (اثری از میرزا علی قلی خوئی در مجموعهٔ کریم‌زاده تبریزی). *نامه بهارستان*. (۱۵)، ۳۴۳-۳۴۸.

بوذری، علی؛ گودرزی، محمد. (۱۴۰۰). راقم التصویر: بررسی ویژگی‌های رقم‌های میرزا علی‌قلی خوئی، هنرمند سیاه‌قلم‌کار عهد قاجار. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*. (۸۸)، ۵-۱۶.

بیضائی، سیده زهرا. (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی متن و تصویر در نسخه چاپ سنگی خمسه نظامی ۱۲۷۰ق اثر میرزا علیقلی خویی. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. نیشابور: دانشکده هنر.

ترابی، ارکیده. (۱۳۹۰). بررسی آثار چاپ سنگی علیقلی خویی در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی. *کتاب ماه هنر*. (۱۵۶)، ۳۰-۳۹.

تیموری خسروشاهی، مینا. (۱۴۰۱). مطالعه جامعه‌شناختی ادبیات دورهٔ قاجار با تاکید بر پریشان قاآنی. *مطالعات جامعه‌شناسی*. (۵۵)، ۱۱۱-۱۲۸.

جوشن، سمانه. (۱۳۹۶). تحلیل تصویرسازی علیقلی خویی در کتاب عجایب المخلوقات بر مبنای خیال فلسفی و تخیل ادبی. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. تهران: دانشگاه هنر.

حسینی، زهرا. (۱۴۰۱). مطالعهٔ شمایل‌نگاری تصویرسازی موجودات افسانه‌ای میرزا علیقلی خویی درکتاب مصور چاپ سنگی عجایب المخلوقات قزوینی (با تکیه‌بر آرای اروین پانوفسکی). *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. اصفهان: دانشگاه هنر.

دشتی، مهدی؛ مرادی، مریم. (۱۴۰۳). بازکاوی سرچشمه‌های اندیشه قاآنی در اشعار مدحی او. *مطالعات قرآن و حدیث سفینه*. (۸۳)، ۱۱۱-۱۲۷.

رجبی، لیلا. (۱۴۰۰). بررسی ساختار فرمی تصاویر نسخ طوفان‌البکاء با تأکید بر آثار علیقلی خویی. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. اصفهان: مؤسسه آموزش عالی سپهر.

شادالویی، فاطمه. (۱۳۹۲). بررسی و مقایسه هزار و یک شب صنیع‌الملک با هزار و یک شب میرزا علی‌قلی خویی. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. تهران: پردیس هنرهای زیبا.

شاکر، مینا. (۱۳۹۵). بررسی وجوه اشتراک و افتراق حکایت‌های کوتاه پریشان با داستان‌های مینی‌مالیستی. *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*. (۱۵)، ۱۱-۲۶.

شچگلوا، المپیادا پاولونا. (۱۳۸۸). *تاریخ چاپ سنگی در ایران*. ترجمه پروین منزوی. تهران: معین.

شچگلوا، المپیادا پاولونا. (۱۳۹۱). *تاریخچه چاپ سنگی فارسی در ایران، چاپ سنگی از نگاه شرق‌شناسان*. ترجمه شهروز مهاجر، تهران: پیکره.

صحت قول، منیر. (۱۴۰۲). خوانش بیش‌متنی نقاشی‌های نبرد قاسم(ع) در نگاره‌های مذهبی دوره قاجار (با تأکید بر نگاره‌های میرزا علیقلی خویی). *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*. (۱۱)، ۱۵۳-۱۶۸.

صدیقیان، محبوبه. (۱۳۹۴). ویژگی‌های بارز سبک‌شناختی در آثار عاشورایی علیقلی خویی. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. اصفهان: دانشگاه هنر.

صمدی، هاجر. (۱۳۸۸). *تصاویر شاهنامه فردوسی به روایت میرزا علی‌قلی خویی*. تهران: فرهنگستان هنر.

غفوری، نرگس. (۱۳۹۶). تحلیل شخصیت‌پردازی انسانی و حیوانی در آثار میرزا علیقلی خویی. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. یزد: دانشگاه علم و هنر.

فلاح، لیلا؛ شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۹۰). مطالعه تطبیقی نگاره چاپ سنگی چاپخانه اثر میرزا علی قلی خویی، با نگاره کاخ خورنق اثر بهزاد. *جلوه هنر*. (۶)، ۳۹-۴۸.

فلور، ویلم. (۱۳۹۱). *تاریخ مختصر چاپ در ایران، چاپ سنگی از نگاه شرق‌شناسان*. ترجمه شهروز مهاجر، تهران: پیکره.

قاآنی، حبیب‌الله بن محمدعلی. (۱۳۳۶). *پریشان*. تصحیح اسماعیل اشرف. شیراز: کتابفروشی محمدی.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. ج۱، لندن: بی‌نا.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی تصویرپردازی رئوس ملائکه در چاپ سنگی کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات و روایات اسلامی. *علوم قرآن و حدیث*. (۱۰۲)، ۱۵۷-۱۸۰.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۹). نگرش میرزا علی‌قلی خویی به منابع روایی در تصویرسازی سفر حضرت مهدی(عج) با جبرئیل به عرش در اسرارالشهاده. *عصر آدینه*. (۳۱)، ۴۵-۶۶.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۰). تأثیر هنجارهای حاکم بر تصویرسازی عاشورایی (مطالعه موردی: تصویرسازی میرزا علیقلی خویی از مجلس قصاص اشقیای کربلا به‌وسیلهٔ مختار ثقفی در طوفان‌البکاء). *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، (۳۲)، ۱۱۷-۱۴۶.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۰). تأثیر گفتمان بصری در تداوم و تقویت قرائت‌های تحریفی از واقعه کربلا (مطالعه موردی: تصویرسازی محاربه قاسم بن الحسن(ع) در مراثی دوره قاجار، اثر میرزا علی قلی خویی). پژوهش‌های *تاریخی ایران و اسلام*، (۲۸)، ۲۳۱-۲۶۲.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). ریشه‌یابی بازنمود تصویری روایتی عاشورایی در آثار میرزا علی‌قلی خویی (مطالعه موردی: حکایت دیر و راهب). *مطالعات بین رشته‌ای هنرهای تجسمی*. (۲)، ۱۰۷-۱۱۴.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). ظهور و استقرار چاپ سربی در مشهد. *کتابداری و اطلاع‌رسانی*. (۱۱۰)، ۱۸۱-۲۱۲.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه‌بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی). *پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی*، (۱)، ۲۰۳-۲۳۰.

مارزلف، اولریش. (۱۳۹۰). *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*. ترجمه شهروز مهاجر. تهران: نظر.

مارزلف، اولریش. (۱۳۹۱). علیقلی خویی. *دانشنامه جهان اسلام*. ج۱۶. تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی.

مارزلف، اولریش. (۱۳۹۴). تاریخ اولیه چاپ در ایران. *بیست مقاله در باب تاریخ چاپ سنگی ایران*. ترجمه محمدجواد احمدی‌نیا. تهران: عطف.

مارزلف، اولریش. (۱۳۹۴). نوپایی چاپ در ایران، تعریف و تخمین، *بیست مقاله در باب تاریخ چاپ سنگی ایران*. ترجمه محمدجواد احمدی‌نیا. تهران: عطف.

محمودزاده، حمیده؛ حسنی، محمدرضا. (۱۴۰۳). کاربرد نقد تکوینی در نقاشی. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. (۱۷)، ۴-۱۷.

مظهری، میترا. (۱۴۰۲). تحلیل ویژگی‌های شخصیت‌پردازی در تصویرسازی‌های نسخه مصور چاپ سنگی هزار و یکشب، اثر میرزا علیقلی خویی. *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*. نیشابور: دانشکده هنر.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). نقد تکوینی در هنر. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، (۷)، ۹۳-۱۱۴.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۳). *نقد تکوینی در هنر و ادبیات*. تهران: علمی و فرهنگی.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۷). *چشمه روشن: دیداری با شاعران*. تهران: علمی.

در حال انتشار

Text, Image, and the Production of Meaning in the Lithographed Book Parishān (1271 AH)

Focusing on Parishān, a work by Mīrzā Ḥabīb-Allāh Shīrāzī (Qāʾānī) published in 1271 AH, illustrated by Mīrzā ʿAlī-Qolī Khūʾī, and examined within the theoretical framework of genetic criticism, this study seeks to explain how the book's literary tales are interconnected with its nine illustrations. Employing a descriptive–analytical method, the study addresses the extent to which the pre-text—the tales—contributed to the formation of the illustrations, and the role played by the paratext—prevailing conventions and Khūʾī's artistic style—in the selection and arrangement of visual elements. The findings indicate that Khūʾī generally selected the climactic or pivotal moments of the narratives for representation in the nine illustrations of Parishān. Accordingly, the illustrations correspond to the pre-text in terms of the principal action, central characters, and settings of the events; however, they do not constitute characters, and settings of the events; however, they do not constitute, condensation, and, at times, interpretation. Although the pre-text provides the initial framework of subject matter, characters, and the sequence of events, Khūʾī introduces layers of cultural and social meaning associated with the Qajar period by incorporating details such as Qajar-style clothing and physiognomy, the creation of spatial atmosphere, and compositional devices. These elements are not explicitly present in the text, yet they would have been familiar and intelligible to contemporary audiences. By contrast, sections such as the concluding moral, extended dialogues, and subsequent narrative sequences are often omitted or condensed. Genetic criticism reveals that the illustrations in Parishān are not merely decorative elements but integral components in the completion of meaning. Their relationship with the pre-text is founded on processes of omission, emphasis, translation, and addition. Accordingly, by addressing part of the gap in independent studies of the 1271 AH edition of Parishān for the first time, this study demonstrates that an examination of the interrelationship between text and image in Qajar lithographic printing remains incomplete without attention to the work's process of formation and its pre-textual and, at times, paratextual layers.

Keywords :lithography; narrative illustration; Parishān; Mīrzā ʿAlī-Qolī Khūʾī; genetic criticism