

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 علی‌قلی خویی)

مصطفی لعل شاطری، دانشجوی دکتری تاریخ ایران بعد از اسلام دانشگاه فردوسی مشهد
هادی وکیلی، دانشیار گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول)*
علی ناظمیان فرد، دانشیار گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

از جمله موضوعات مغفول در زمینه تحریفات واقعه کربلا، تأثیر عناصر بصری در تداوم و تقویت این جریان است. این تحریفات که در گزارش‌های روضه‌الشهداء، متأثر از آثار پیشین، تا حد بارزی به صورت تجمع شده بروز یافت، در دوره قاجار با ورود چاپ سنگی و سهولت در انتشار کتاب، در دیوان‌های مراثی به صورت گسترده ادامه یافت. در این میان یکی از قابلیت‌های چاپ سنگی، بهره‌گیری از تصویرسازی‌های درون متن و مرتبط با وقایع (ترجمه گفتمان مکتوب به گفتمان بصری) بود. هدف از پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی پاسخ به این پرسش است که تصویرسازی‌های میرزا علی‌قلی خویی از مجلس محاربه قاسم بن الحسن^(ع) با فرزندان آرزق شامی، در طوفان البکاء، ماتمکده و اسرارالشهداء، به مثابه گفتمانی بصری از چه پیشامتن‌های متأثر و تا چه میزان در تداوم و تقویت این گزارش تحریف‌آمیز نقش داشته است؟ یافته‌ها حاکی از آن می‌باشد که تصاویر (متن) ضمن تأثیر از پیشامتن‌های موجود و اختصاصاً روضه‌الشهداء، به گسترش این گزارش تحریف‌آمیز پرداخته است، به طوری که این جریان را می‌توان متأثر از هنجارها و باورهای جامعه و اختیارات هنری، جهت خلق سیمایی حماسی از قاسم^(ع) و نیز نمایش قدرت تصویرسازی در تقابل نسبی با سایر گونه‌های مراسم یادبود کربلا دانست.

واژگان کلیدی: قاسم بن الحسن^(ع)، گفتمان بصری، قرائت‌های تحریفی، تصویرسازی، چاپ سنگی، میرزا علی‌قلی خویی

مقدمه

گزارش‌های روضه‌الشهدا، متأثر از آثار پیشین، را می‌توان اثری دانست که تا حد گسترده‌ای به صورت تجمیع شده و گسترده به ارائه تحریف‌هایی از وقایع کربلا پرداخته است، به طوری که در اندک زمانی پس از تألیف این اثر (۹۰۸ق)، سایر مؤلفان ضمن الگوبرداری از این مقتل، غالباً به بازنشر مطالب آن پرداختند. ثمره این جریان، تداوم گزاره‌های تحریف‌آمیز در سایر آثار، به‌ویژه مرثیاتی دوره قاجار بود. هرچند تا پیش از این دوره به دلیل زمان و هزینه نسبتاً چشمگیر در زمینه تولید کتاب به شیوه استنساخ، دسترسی همگانی به کتاب وجود نداشت، اما با ورود صنعت چاپ سربی سپس چاپ سنگی به ایران، هزینه و زمان موردنیاز برای تولید کتاب کاهش یافت و دسترسی کلیه اقشار به آن فراهم شد. مقارن با این جریان، در پی حمایت دربار و رجال سرشناس و متعاقباً خواست اجتماعی، رویکرد ویژه‌ای نسبت به مراسم یادبود واقعه کربلا (روضه‌خوانی، تعزیه و غیره) در جامعه مدنظر قرار گرفت و متعاقباً، تولید آثار مرتبط با واقعه کربلا در زمینه ادبیات نیز با رشدی چشمگیر توأم گردید و تألیف دیوان‌های مرثیاتی رشدی فزاینده یافت. به‌عنوان نمونه طوفان‌البکاء اثر جوهری، ماتمکده اثر بیدل و اسرارالشهدا اثر بروجردی پس از انتشار، در به‌واسطه استقبال جامعه، بارها مورد بازنشر قرار گرفت. در روند تولید این آثار، یکی از موضوعات حائز اهمیت، احیا و بهره‌گیری از عناصر کتاب‌آرایی ادوار پیشین بود. از این رو، چاپگران از سویی به دلیل نگاه مثبت مخاطبان و از سویی کسب سود حاصل از فروش، عناصر بصری همچون نقاشی -از جمله قابلیت‌های چاپ سنگی- را در مدنظر قرار دادند. در این بین نخستین نقاش شناخته‌شده که چاپگران به تعامل با او پرداختند، میرزا علی‌قلی خویی بود که به‌واسطه تبحر هنری، هر سه دیوان مذکور در نخستین چاپ با تصویرسازی‌های خویی منتشر شد. بهره‌گیری از تصویرسازی وقایع کربلا در جامعه فاقد سواد قاجار، رویکرد ویژه‌ای بود، زیرا در این جریان علاوه بر اندک خوانندگان دارای سواد، توده جامعه نیز با مشاهده تصاویر به درک هرچه بیشتر و ثبت ذهنی وقایع می‌پرداختند. متعاقباً آثار خویی به‌مثابه رسانه‌ای جمعی به انتقال پیام‌هایی صحیح و گاه تحریف‌آمیز از وقایع کربلا پرداخت، چنانکه محاربه قاسم^(ع) با پسران آزرَق شامی در دسته‌بندی اخیر قرار دارد که منبعث از پیشامتن‌ها، هنجارهای و باورداشت‌های حاکم و اختیارات هنری و نگرش خویی تولید شده بود.

پژوهش‌های صورت پذیرفته در زمینه زندگانی قاسم(ع) و متمرکز بر حضور او در کربلا بسیار اندک است. این آثار را می‌توان شامل سه طیف (عمومی، هنری و بیان تحریفات) دانست. ۱. آثار

عمومی: سید علی اکبر صداقت در مقتل قاسم بن الحسن(ع)، غلامرضا گلی زواره در حضرت قاسم بن حسن(ع) و لمبرت سرهن ۱ در قاسم بن حسن(ع) غالباً با دیدگاه کلی گرایانه و عموماً مبنی بر منابع محدود و گاه فارغ از استناددهی، به جمع‌آوری اطلاعاتی دربارهٔ زندگانی قاسم(ع) پرداخته‌اند. ۲. هنری: محمدرضا خاکی در مجلس شبیه شهادت حضرت قاسم(ع)، علی محمد ولوی در بررسی شهادت قاسم بن حسن(ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه صرفاً به واکاوی نحوه و میزان انعکاس نحوه شهادت قاسم(ع) در متون تعزیه پرداخته‌اند. همچنین علی بلوکباشی در توصیفی از تعزیه عروسی قاسم(ع) و انگویلد فلاسکرد ۲ در عروسی قاسم(ع): یک رویداد تئاتری در مراسم یادبود زنان شیعه ۳ به یکی از مراسم تحریف‌آمیز مشهور در دوره معاصر توجه داشته‌اند. ۳. بیان تحریفات: بی‌شک نخستین اثر در زمینه بررسی تحریفات عاشورایی لولو و مرجان اثر حسین نوری (تألیف: ۱۳۱۹ق) است. پس از آن سید محسن امین در رساله التنزیه لاعمال الشبیه و المجالس السنیة فی مناقب و مصائب العتره النبویه و دیگر عالمان دینی گاه به صورت پراکنده اشاراتی به این حوزه داشته‌اند تا اینکه مرتضی مطهری در حماسه حسینی با دیدگاهی استدلالی به آسیب‌شناسی این جریان پرداخت و پس از او در دهه‌های اخیر محسن رنجبر در جریان شناسی تاریخی قرائت‌ها و رویکردهای عاشورا از صفویه تا مشروطه با تأکید بر مقاتل، محمد صحتی‌سردودی در تحریف شناسی عاشورا و تاریخ امام حسین(ع) و سید عبدالحمید ضیایی در جامعه‌شناسی تحریفات عاشورا: نگرشی انتقادی-آسیب‌شناسی به روضه‌ها، مقاتل و ادبیات منظوم پژوهش‌هایی را انجام داده‌اند. با توجه به تلاش این آثار جهت بیان تحریف‌های موجود، صرفاً به داستان عروسی قاسم(ع) اشاره و توجهی به ماجرای محاربه قاسم(ع) نداشته‌اند. از این‌رو، پژوهش حاضر نخست تحریف مذکور را مورد بررسی و سپس در پی تحلیل گفتمان بصری ارائه‌شده و دلایل آن می‌باشد.

عطف به عدم پژوهش در زمینه بررسی گفتمان بصری به صورت عام در زمینه تحریفات واقعه کربلا و به صورت خاص محاربه قاسم(ع)، پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی در پی دستیابی به پیشامتن‌ها و سایر عامل مؤثر بر این جریان در تصویرسازی‌های خوبی در محبوب‌ترین دیوان‌های مرثی منتشرشده در دوره قاجار شامل طوفان البكاء (نسخه‌های ۱۲۶۵ق، ۱۲۶۹ق، ۱۲۷۰ق، ۱۲۷۲الف، ۱۲۷۲ب، بی تا الف، بی تا ب)، ماتمکده (نسخه ۱۲۶۶ق) و اسرارالشهاده (نسخه ۱۲۶۸ق) می‌باشد. از این‌رو، نخست ضمن اشاره‌ای گذرا به چاپ سنگی در ایران، جایگاه خوبی، دیوان‌ها و نسخه‌های مدنظر، با بررسی پیشامتن‌های اولیه، میانه و همعصر، با نگاهی جامعه‌شناختی و رهیافت تأویلی به

تحلیل محتوای گفت‌وای بصری محاربه قاسم^(ع) و پسران آزرق شامی و قرائت و اهداف حاصل از آن، پرداخته می‌شود.

خویی و تصویرسازی دیوان‌های مراثی

تا پیش از دوره قاجار هرچند تلاش‌هایی برای رواج چاپ در ایران به‌ویژه از سوی ارمنیان صورت پذیرفت (Aslanian, 2014: 385-386)، اما این جریان توأم با استمرار و نتیجه نبود و سرانجام در دوره قاجار و به کوشش عباس میرزا نایب‌السلطنه، نخستین چاپخانه سربی در تبریز برپا و در ۱۲۳۳ق نخستین کتاب (رساله جهادیه) منتشر شد (قائم‌مقام‌فراهانی، ۱۳۳۳: ۸۴). با این حال، فعالیت چاپ سربی در ایران به دلیل مشکلات فنی و نیز عدم استقبال مخاطبین تداوم نیافت و پس از اختراع دستگاه چاپ سنگی به‌وسیله یوهان آلوئیس زینفلدر^۴ در حدود ۱۲۱۵ق و تلاش‌های مجدد عباس میرزا همچون اعزام افرادی جهت آشنایی با این‌گونه از چاپ (Emami, 2017: 55)، سرانجام در ۱۲۴۸ق نخستین چاپخانه سنگی در تبریز تأسیس و در ۱۲۴۹ق نخستین کتاب (قرآن) منتشر شد (قرآن، ۱۳۴۹: ۲۳۷-۲۳۶). پس از آن، روند استقرار چاپخانه‌های سنگی در ایران تداوم یافت، چنانکه در ۱۲۶۰ق یک چاپخانه سنگی در اصفهان، در ۱۲۶۶ق چهارالی پنج چاپخانه در تهران و در ۱۲۷۱ق پانزده چاپخانه در تبریز فعال بودند (URL). در حدود یک دهه پس از آغاز به فعالیت چاپخانه‌های سنگی، نخستین کتاب‌های مصور تولید شد. در چاپ سنگی برخلاف چاپ سربی که امکان بهره‌گیری از ویژگی‌های بصری در آن محدود بود، چاپگران از این امکان برخوردار بودند که خواه مبنی بر علائق مخاطبان و خواه بر اساس نظر سفارش‌دهندگان (حامیان)، به بهره‌گیری از عناصر گوناگون همچون نقاشی در راستای زیبایی بصری آثار اقدام نمایند (Shcheglova, 1999: 12). نخستین کتاب‌های سنگی مصور «نشان‌های دولت علیه ایران» (۱۲۵۲ق: دارای ۱۰ تصویر) و پس از آن «لیلی و مجنون» (۱۲۵۹ق: دارای ۴ تصویر) منتشر شد^۵ (آقاسی، ۱۳۵۲؛ مکتبی‌شیرازی، ۱۳۵۹).

پس از تولید نخستین کتاب مصور، با وقفه‌ای پنج‌ساله، از ۱۲۶۴ق موجی از تولید کتاب‌های مصور آغاز شد. اولین و فعال‌ترین هنرمند تصویرساز در این حوزه، میرزا علی‌قلی خویی بود (Scarce, 2015: 242). این هنرمند دوران جوانی را در تبریز گذراند و مطابق با عنوان میرزا در ابتدای نامش، فردی دارای سواد رایج (دربردارنده ادبیات کهن، منابع تاریخی و علم حدیث) بود. از سویی مبنی بر نظام استاد-شاگردی به‌احتمال فراوان از زمره شاگردان اساتید برجسته نقاشی تبریز و از دانش هنری محسوسی برخوردار بود (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۶۳: ۳۹۷/۱). خویی با آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه

(۱۲۶۴ق) به تهران سفر و به ادامه فعالیت در این شهر پرداخت کرد. از جمله رَقَم‌های برجای مانده از دوران فعالیت خویی (۱۲۷۲-۱۲۶۳ق) می‌توان به «فراشِ قبله عالم»، «بنده درگاه»، «خادم مدرسه دارالفنون» و «نقاش» اشاره داشت. باین‌حال، او در زمره نقاشانِ دربار نبود، اما با توجه به نامیدن خود به‌عنوان فعال در دارالفنون، گویا به دلیل استقبال این مرکز آموزشی از رشته نقاشی برای هنرجویان، در این مدرسه اشتغال یا به خلق تصاویری جهت کتاب‌های آموزشی پرداخت، اما این جریان نیز توأم با تداوم نبود.^۶ در مجموع، خویی را می‌توان اولین و پرکارترین تصویرگر این دوره دانست، چنانکه طی ۱۰ سال، حدوداً تصاویر ۳۰ کتاب را امضاء و بیش از هزار و دویست تصویر در اندازه‌های مختلف نقاشی نمود که کوچک‌ترین آن به‌اندازه یک تمبر و بزرگ‌ترین آن تمام صفحه است. به‌علاوه، این هنرمند تذهیب‌های ظریف فراوانی برای سرفصل و خاتمه کتاب‌ها اجرا و همچنین حدود دو هزار نقاشی کوچک (همچون تصاویری در مثلث‌های کوچک در حاشیه) و طراحی تزئینی از خود به یادگار گذاشته است (مارزلف، ۱۳۹۰: ۵۲؛ بوذری، ۱۳۹۰: ۳۲). متعاقباً در پی استقبال مخاطبان از کتاب‌های مصور، به‌واسطه فراگیری ابزار نشر، آثار تولیدی در شمارگان بیشتر و در مدت‌زمانی کوتاه، باقیمتی نازل‌تر از گذشته در اختیار آنان قرار گرفت، چنانکه در حوزه ادبیات مذهبی با تأکید بر واقعه کربلا، طوفان‌البکاء، ماتمکده و اسرارالشهداده از جمله محبوب‌ترین کتاب‌های مصور، با بیشترین شمارگان چاپ در دوره قاجار بودند. در این بین به‌واسطه مهارت خویی، نخستین چاپ این سه اثر به‌وسیله او تصویرسازی شد.

طوفان‌البکاء: میرزا ابراهیم متخلص به جوهری، از شعرا و ادبا دوره قاجار در ۱۲۴۴ق به درگاه رکن‌الدوله در قزوین پیوست و بر اثر انقلاب درونی به سرایش طوفان‌البکاء پرداخت. اولین نسخه‌های طوفان‌البکاء به‌صورت دست‌نویس (۱۲۵۰ق الی ۱۲۵۵ق) و نسخه‌های چاپ سربی و سنگی به حالت گرت‌برداری از نخستین نسخه‌های خطی بود. این اثر به نظم و نثر و مبنی بر یک دیباچه، مقدمه و دوازده آتشکده و یک خاتمه تألیف (جوهری، ۱۳۹۸: ۲۹، ۲۴-۲۳) و در این بین آتشکده پنجم با چهل شعله، بخش اعظم این اثر را تشکیل می‌دهد.^۷ خویی تصویرسازی نخستین نسخه‌های چاپ سربی^۸ و سنگی و چند نسخه دیگر (۱۲۶۵ق، ۱۲۶۹ق، ۱۲۷۰ق، ۱۲۷۲ق، الف، ۱۲۷۲ب و دو نسخه فاقد تاریخ: بی‌تا الف، بی‌تا ب) را عهده‌دار بود.

ماتمکده: قربان بن رمضان بادشتی رودباری قزوینی، متخلص به بیدل پس از سفرهای متعدد در چهل‌سالگی به‌واسطه خوابی، منقلب و تصمیم بر تألیف اثری در مصائب شهدا و اسرای کربلا گرفت و پس از مطالعه منابع تاریخی و حدیثی، سرایش اثر را در ۱۲۴۹ق در قالب نظم و نثر آغاز کرد. پس از

اتمام ماتمکده و تولید چند نسخه خطی از آن، با تقاضای چاپخانه‌ای سنگی در تهران، نسخه کامل به انضمام بخش‌هایی الحاقی انتشار یافت. ماتمکده اثری دربردارنده مصائب کربلا است که به احتمال فراوان توجه بیدل به تقسیم‌بندی کتاب (سی و پنج مجلس) برای بهره‌گیری از هر بخش، در یکی از شب‌های محرم و صفر در مجالس روضه‌خوانی بود و اختصاص حجم گسترده‌ای از کتاب به سرگذشت اسیران کربلا را می‌توان در این راستا دانست (بیدل، ۱۳۹۸: ۲۰-۱۵). در این بین، خوبی تصویرسازی نخستین نسخه منتشرشده از ماتمکده (۱۲۶۶ق) را عهده‌دار بود.^۹

اسرارالشهدا: اسماعیل خان بروجردی، معروف به سرباز و در عرصه نظامی مشغول به فعالیت و در فوج نظام صاحب‌منصب و لقب خانی^{۱۰} را دریافت کرد. هرچند تاریخ دقیق آغاز و پایان تألیف این اثر مشخص نیست، اما اولین نسخه منتشرشده از اسرارالشهدا به شیوه چاپ سنگی در تهران (۱۲۶۸ق) صورت پذیرفت. این اثر توأمان به نظم و نثر و شامل یک دیباچه، ده مجلس و بخش ضمائم است و در آن مصائب و روزهای پایانی زندگانی حضرت محمد (ص)، حضرت زهرا(س)، حضرت علی(ع)، امام حسن(ع)، امام کاظم(ع)، امام رضا(ع) و شرح تولد امام زمان(عج) به صورت مجمل و واقعه کربلا مفصلاً در کانون توجه قرار دارد^{۱۱} (بروجردی، ۱۳۹۹: ۳۵، ۳۰، ۲۴-۲۳). در این بین، خوبی تصویرسازی نخستین نسخه اسرارالشهدا (۱۲۶۸ق) را عهده‌دار بود.

درمجموع این سه اثر را می‌توان در زمره نخستین آثاری دانست که خوبی در حوزه ادبیات مذهبی با رویکرد ویژه به واقعه کربلا به تصویرسازی آن پرداخت، چنانکه در اندک زمانی مبدل به الگویی ثابت برای هنرمندان همعصر و پس از او در حوزه تصویرسازی مذهبی گردید. تصاویر موجود در نسخه‌های مذکور از سیالیت محسوسی برخوردارند، به این معنا که تصاویر پیوسته برای مجالسی خاص در نظر گرفته نمی‌شد و گاه امکان افزایش و کاهش تصاویر در هر اثر وجود داشت و از این منظر ترتیبی یکپارچه در نسخه‌ها قابل مشاهده نیست. با این حال، از جمله مجالسی که در کلیه نسخه‌ها موردبررسی، از سوی خوبی به نحوی تکرارشونده تصویرسازی شده است، محاربه قاسم(ع) با پسران آزررق شامی می- باشد (جدول ۱).

جدول ۱: مشخصات ظاهری نسخه‌های موردبررسی (مأخذ: نگارندگان)

طوفان البكاء							
سال چاپ	تعداد برگ	ابعاد کتاب	ابعاد نوشتار	تعداد سطر	مجموع تصاویر	متن	تصویر
۱۲۶۵ق	۲۱۵	cm۲۰×۲۸	cm۱۴×۳۳	۳۲	۴۷	سربی	سنگی
۱۲۶۹ق	۱۷۵	cm۲۱×۳۳	cm۱۶×۲۷	۳۵	۱۱	سربی	سنگی

سنگی	سنگی	۲۹	۳۶	cm۱۶×۲۸	cm۲۱×۳۵	۱۲۶	ق ۱۲۷۰
سنگی	سربی	۸	۳۶	cm۱۶×۲۶	cm۲۱×۳۴	۱۴۸	ق ۱۲۷۲ (الف)
سنگی	سنگی	۲۲	۳۷	cm۱۶×۲۸	cm۲۱×۳۴	۱۲۶	ق ۱۲۷۲ (ب)
سنگی	سنگی	۱۸	۳۱	cm۱۲×۲۱	cm۱۷×۲۴	۲۰۶	بی تا (الف)
سنگی	سنگی	۱۶	۳۶	cm۱۲×۲۱	cm۱۷×۲۸	ناقص	بی تا (ب)
ماتمکده							
سنگی	سنگی	۱۲	۳۲	cm۱۶×۲۷	cm۲۱×۳۵	۱۸۸	ق ۱۲۶۶
اسرار الشهاده							
سنگی	سنگی	۷۱	۱۷	cm۱۰×۱۸	cm۱۶×۲۶	۲۴۰	ق ۱۲۶۶

گفتمان مکتوب (پیشامتن های پایه، میانه، همعصر)

در بررسی هر اثر هنری جهت دستیابی به اطلاعات مکنون، آگاهی از بسترهای ایجادکننده، موضوعی حائز اهمیت است، زیرا هیچ اثر هنری در خلأ و فارغ از نظام اطلاعاتی پیشین تولید نمی‌گردد. هنر تصویرسازی داستانی زاینده‌ای از واقعیتی بیرونی و یا خلاقیتی درونی است، که می‌توان آن را متأثر از شبکه‌ای از پیشامتن‌ها (گفتمان مکتوب) دانست. از این منظر، متن (تصویر) اثری بسته محسوب نمی‌شود، بلکه بر بنیاد عوامل و عناصر برون‌متنی می‌توان به تحلیل آن پرداخت. بر این اساس، در زمینه تبدیل گزاره‌های وقایع کربلا به روایت تصویری (ترجمه گفتمان مکتوب به گفتمان بصری) از سوی میرزا علی‌قلی خویی، آگاهی از پیشامتن‌ها و بررسی تطبیقی آن با متن نهایی فرآیندی است که منتج به گذر از لایه‌های سطحی و کشف لایه‌های مکنون اطلاعاتی و کسب داده‌هایی نوین می‌شود. از این رو، در راستای تحلیل محتوای تصویرسازی محاربه قاسم^(۴)، پیشامتن‌ها مجموعه‌ای از اطلاعات مکتوب است که خویی برای خلق تصویرسازی این مجلس، از آن‌ها بهره گرفته است و در سه دسته قابل تقسیم‌بندی می‌باشند: ۱. پیشامتن پایه (روایت‌های تاریخی-حدیثی تا قرن هفتم هجری). ۲. پیشامتن میانه (تحریف‌ساز: روضه‌الشهدا). ۳. پیشامتن همعصر (طوفان البکاء، ماتمکده و اسرار الشهاده).

پیشامتن پایه: اطلاعات در زمینه زندگانی قاسم^(۴) نسبتاً محدود می‌باشد، به نحوی که حتی تاریخ تولد او در منابع تاریخی به صورت دقیق ثبت نشده است^{۱۲}، اما مبنی بر اشاره برخی از متون می‌توان نسبت به سن تقریبی قاسم^(۴) در واقعه کربلا آگاهی یافت. در لباب الانساب سن او شانزده سال (ابن فندق، ۱۳۸۵: ۴۰۴/۱) و در مقتل خوارزمی آمده است که در کربلا «او پسری کوچک و هنوز به

سن بلوغ نرسیده بود» (خوارزمی، ۳۱/۲) و سایر منابع صرفاً اشاره داشته‌اند که در هنگام شهادت پسری نوجوان بود (ابن سعد، ۱۳۷۴: ۱۰۲/۵؛ اصفهانی، ۱۳۳۹: ۱۲۸/۱). مبنی بر وصیت امام حسن^(ع)، سرپرستی قاسم^(ع) بر عهده امام حسین^(ع) قرار گرفت (مجلسی، ۱۵۱/۴۴) و این جریان تا واقعه کربلا تداوم یافت. در شب عاشورا قاسم^(ع) به اعلام آمادگی برای شهادت جهت دفاع از حضرت پرداخت (خصیبی، ۱۴۱۹: ۲۰۴) و فردای آن پس از شهادت علی اکبر^(ع) و جوانانی از خاندان عقیل، راهی میدان شد (خوارزمی، ۱۳۷۰: ۳۱/۲). در اکثر منابع، مورخان و محدثین نقل حمید بن مسلم را درباره نحوه شهادت قاسم^(ع) ذکر کرده‌اند، چنانکه «پسری سوی ما آمد که گویی چهره‌اش پاره ماه بود، شمشیری به دست داشت و پیراهن و تَبان داشت و نعلینی به پا که بندِ یکی از آن پاره بود. هرچه را فراموش کنم این را فراموش نمی‌کنم که بندِ چپ بود. گوید: عمرو بن سعد بن نفیل ازدی به من گفت: به خدا به او حمله می‌برم. گفتمش: سبحان‌الله، از این کار چه می‌خواهی؟ کشته شدن همین کسان که می‌بینی در میانشان گرفته‌اند تو را بس. گفت: به خدا به او حمله می‌برم و حمله برد و پس نیامد تا سر او را با شمشیر بزد که پسر به رو در افتاد» (طبری، ۱۳۷۵: ۳۰۵۳/۷؛ نیز برای روایت‌های مشابه در سایر منابع، ر.ک: ابن-سعد، ۱۳۷۴: ۱۰۳/۵؛ اصفهانی، ۱۳۳۹: ۱۲۸/۱؛ قاضی‌نعمان، ۱۴۰۹: ۱۸۰/۳؛ مفید، ۱۳۸۰: ۴۶۰؛ ابن‌اثیر، ۱۳۸۵: ۷۵/۴). به روایتی دیگر قاسم^(ع) سوار بر اسب درحالی‌که رجز می‌خواند به میدان رفت و پس از مدتی مبارزه سه نفر از سپاهیان ابن‌سعد را به قتل رساند، اما با ضربه سهمگین نفیل ازدی از اسب بر زمین افتاد^{۱۳} (ابن‌بابویه، ۱۳۷۶: ۱۶۳-۱۶۲؛ فتال‌نیشابوری، ۱۳۷۵: ۱۸۸/۱). امام حسین^(ع) بلافاصله بر پیکر نیمه‌جان قاسم^(ع) حضور یافت و به سوی نفیل ازدی حمله‌ور گردید. آنگاه پیکر قاسم^(ع) را به خیمه-گاه آورده و در کنار علی اکبر^(ع) قرار دادند (بلاذری، ۱۴۱۷: ۲۰۱/۳؛ طبرسی، ۱۳۹۰: ۲۴۷؛ ابن‌طاووس، ۱۳۴۸: ۱۱۵).

پیشامتن میانه: مؤلف روضه‌الشهدا ضمن اشاره به ماجرای اجازه قاسم^(ع) از امام حسین^(ع) جهت ورود به میدان، برای نخستین‌بار گزاره مجلس عروسی او را مطرح و چنین آورده است که پس از عزم قاسم^(ع) برای مبارزه، حضرت «...» دختر را با وی عقد بست و دستش به دست قاسم^(ع) داد و از خیمه بیرون آمد. قاسم^(ع) از یکجانب دست عروس گرفته، در وی می‌نگرد و سر در پیش می‌افکند که ناگاه از لشکر عمر سعد آواز آمد که هیچ مبارز دیگر مانده است؟ [...] اما چون حسین^(ع) دید که قاسم^(ع) به مصاف می‌رود، گفت: [...] بدین گونه نتوان رفت، دست کرد و گریبان‌ش چاک زد و هر دو سر دستار‌ش به‌جانب رویش فرو گذاشت و لباسش به شکل کفن درو پوشید و تیغ خود به دست وی داد، به میدان‌ش

فرستاد» (کاشفی، ۱۳۹۰: ۵۸۴-۵۸۱). پس از آن، کاشفی در زمینه محاربه قاسم^(ع)، مجدد به ارائه گزاره‌ای جدید و تفصیلی تحت عنوان مبارزه قاسم^(ع) با پسران آزرَق شامی می‌پردازد: «چون قاسم^(ع) به میدان آمد و مبارز طلبید هیچ کس اجابت نکرد [... پس] عمر سعد، آزرَق را بخواند و او سپهسالار بعضی از لشکر شام بود. گفت: ای آزرَق، هر سال که ده هزار دینار از یزید می‌ستانی و طَنْطَنه شجاعت به آسمان دلاوران شام و عراق می‌رسانی، چرا بیرون نروی و کار این جوان را فیصل نمی‌دهی؟ آزرَق گفت: [...] مرا که در ولایت مصر و شام با هزار سوار برابر گرفته باشند به خرب کودکی می‌فرستی و می‌خواهی که نام و ناموس مرا در هم شکنی؟! [...] چون مبالغه داری، مرا چهار پسر است، همه شجاع و دلاور. یکی را بفرستم تا به میدان رفته، سر وی را بیاورد و دل تو را از این اندیشه فارغ سازد. پس پسر مهتر را بخواند و از مرکب خود فرود آمده، او را سوار کرد و شمشیر خود در میان وی بست. پسر آزرَق با زره تنگ حلقه و خود فولادی و ساقین و ساعدی روی، به میدان نهاد. کمر از زر سرخ بر میان بسته و نیزه خطی هجده ذرعی در دست گرفته، به آراستگی تمام به جولان درآمد و بر قاسم^(ع) حمله کرد. قاسم^(ع) که او را بدان شکوه و آراستگی بدید به مقدار ذره‌ای نیندیشید و بانگ بر مرکب زد و پیش حمله او بازرفته، نیزه‌ای حواله سینه وی کرد. وی سپری از فولاد به پیش روی درآورد و نیزه قاسم^(ع) بر سپر آمده سنانش بشکست. قاسم^(ع) خشم گرفته، نیزه بیفکند و تیغ برکشیده به وی درآمد و او نیز نیزه بینداخت و تیغ از نیام برآورده، حواله قاسم^(ع) کرد. قاسم^(ع) سپر پیش آورد و تیغ پسر آزرَق سپر قاسم^(ع) را دو نیمه ساخته پشت دست قاسم^(ع) مجروح گشت [...]. پسر آزرَق دیگر باره تیغ برآورد تا بر قاسم^(ع) زند، اسبش به سر درآمد و از پشت مرکب درافتاده، سرش برهنه شد و بر سر موی دراز داشت. قاسم^(ع) از پشت مرکب دست بیازید و موی او را بر دست پیچیده، مرکب برانگیخت و او را از روی زمین در ربنده، گرد میدان بگردانید، پس از دست بیفکنده مرکب بر او دوانید؛ چنانچه همه اعضایش در هم شکست [...]. آزرَق چون نگاه کرد بدان زاری و خواری کشته شد، بگریست و پسر دومین چون دید که پدرش می‌گرید اجازت ناخواسته به میدان رفت [...] قاسم^(ع)] و نیزه بر پهلوی او زد که از دیگر جانب بیرون رفت. پس دیگر بار مبارز طلبید. برادر سیّم [...] حاضر شد و قاسم^(ع)] نیزه بر شکمش زد که از پشتش بیرون آمد. آزرَق دید که دیگر پسرش نیز کشته شد. از اسب فرود آمده، خاک بر سر می‌کرد [...]. پسر چهارمین نگاه کرد و پدر را بدان حال دید. از پدر هیچ نپرسیده بانگ بر اسب زد و [...] نیزه حواله قاسم^(ع) کرد. شاهزاده تیغی که در دست داشت بزد و دست راست وی را با نیزه قلم کرد [...]. آزرَق چون چهار پسر را کشته دید، جهان روشن، بر چشم وی تاریک شد. از غایت خشم، سلاح بر خود راست کرده بر مرکب تازی نژاد سوار شد؛ چنان مرکبی که از تیزگامی و خوش‌خرامی، با باد شریک

العنان بودی [...] اما چون حسین^(ع) دید که آرزق در برابر قاسم^(ع) آمد، بر وی بترسید، چه آن مُدیر به مُبارزت شهرت کامل داشت، پس حسین^(ع) دست به دعا گشاده، نصرت قاسم^(ع) از حضرت پروردگار درخواست می‌نمود. آرزق به نیزه بر قاسم^(ع) حمله کرد و قاسم^(ع) حمله او را قبول نموده، درصدد زد برآمد و هرچه او می‌بست، این می‌گشاد تا دوازده طعن^{۱۴} در میان ایشان زد شد [...] آرزق بر اسب گلگونی نشسته بود، چون کوه پاره‌ای و برگستوان مغربی افکنده، کناره‌های آن به زر و سیم آراسته به پیش قاسم^(ع) باز شد و سه طعن دیگر میان هر دو رد و بدل شده، عاقبت آرزق تیغ برکشید و به قاسم^(ع) درآمد. قاسم^(ع) نیز تیغی چون برق سوزان از نیام برآورد [...] و ضربتی زدش بر میان که چون خیار تر به دونیم شد. غریو از لشکر شام برآمد [...]» (همان: ۵۹۳-۵۸۷).

پیشامتن همعصر: از جمله تصاویر موجود در نسخه‌های مورد بررسی (طوفان البکاء، اسرار الشهادة و ماتمکده^{۱۵}) محاربه انفرادی قاسم^(ع) با سپاه ابن سعد می‌باشد، چنانکه پس از اشاره به ماجرای عروسی قاسم^(ع) درباره حضور او در میدان مبارزه چنین ذکر شده است که امام حسین^(ع) لباس قاسم^(ع) را چاک زد و به شکل کفن در او پوشانید و شمشیر خود را به او داد و جوان جوئی مبارز را بر مرکب سوار و راهی میدان کرد (جوهری، ۱۳۹۸: ۴۲۱؛ بروجردی، ۱۳۹۹: ۲۲۷). جوهری در آتشکده پنجم، شعله بیست و یکم آورده است که قاسم^(ع) پس از وداع اهل حرم، راهی میدان شد و «در مقام رجزخوانی فرمود [...]»:

[...] مَمَّ قاسم آن نوجوان دلیر که ترسد ز شمشیر من شَرّه^{۱۶} شیر
مَمَّ سَرُو نوخیز باغ حسن مَمَّ آن که رُمح جهان سوز من
سُئین و بُئینش^{۱۷} ز جن و ملک گرفتست باج از سما و سَمک^{۱۸}

پس آن شاهزاده ارجمند صدا را به هل من مُبارز بلند کرد و از آن فرقه کفر کیش کسی پای جرئت به پیش نهاد [...] عمر سعد، آرزق شامی را که سپه‌سالار فوجی از سپاه بود طلبید و گفت: ای آرزق! تو مرد شجاعی و در دلاوری مشهور. پس قدم به میدان این جوان هاشمی گذار و سر او را نزد من آور. آرزق خندید و گفت: لشکر کوفه و شام مرا با هزار سوار مقابل می‌دانند، حال تو مرا به میدان کودکی می‌فرستی که هنوز وقت نی سواری اوست [...] چون مرا ترغیب و تحریص می‌نمایی و بر مبالغه می‌افزایی چهار پسر رشید دارم لا بُد و ناچارم که یکی را به میدان این جوان بفرستم. پس پسر بزرگ خود را به میدان قاسم^(ع) فرستاد. زاده آرزق تیره نهاد، آن شَدادزاده نمرود بی‌بنیاد رو به سوی

قاسم^(ع) نهاد و چند تیر پی در پی به سوی او انداخت. قاسم^(ع) به دامن سپر از خود گذرانید و چون نوبت قاسم^(ع) رسید، تیری از ترکش برآورده، کمان بر سر دست کشید:

[...] تو گویی که در دست آن بره شیر پر جبرئیل امین داشت تیر

کمان گوش تا گوش چون برکشید کمان را خوش آمد به خاطر رسید

[...] نبوسیده تیرش لب زه درست ز جا جست و جا بر تن خصم جست

چون زاده آرزق از اسب درغلطید، موهای او را بر دست پیچیده، مرکب به جولان درآورده و جسم پلید او را به گرد میدان گردانید و بر زمین افکند و مرکب بر نعش او دوانید، چنانکه اعضای نحس او خورد شد. آرزق آه سرد از دل برکشید و یک‌یک پسران خود را می‌فرستاد تا چهار پسران گمراه از تیغ و تیر آن شاهزاده دین‌پناه در حضور دو سپاه راه چاه ویل را پیش گرفتند. دود ناخوش از آرزق برآمد، ناچار خود قدم به عرصه کارزار نهاد [...]. چون شاه شهید آرزق را در مقابل قاسم^(ع) دید، مشوش گردید، چراکه مبارزی بود شجاع و دلیر و قاسم^(ع) طفلی بود یتیم و صغیر. پس مظلوم کربلا برای نصرت قاسم^(ع) رو به سوی عرش کبریا کرد [...] و به مناجات پرداخت. در آن حال میان قاسم^(ع) و آرزق دوازده نیزه رد و بدل شد [...] آرزق تیغ حواله قاسم^(ع) نموده، اما قاسم^(ع) از خود گذرانید و شمشیر آتشبار حیدر کرار^(ع) را بر کمرش زده چون خیار تر به دونیم ساخت [...]» (جوهری، ۱۳۹۸: ۴۲۵-۴۲۱).

برووردی در مجلس ششم، محاربه قاسم^(ع) را چنین آورده است:

«[...] بانگ زد بر آن سپاه پرجفا گفت: کو چشمی که شناسد مرا!

چرخ باشد خوشه‌چین خرمم نوگل باغ حسن؛ قاسم منم!

هست از شمشیر من در کارزار جامه روئین‌تان، از خون، یگار

باد چون بر ابلقم آرد گذر شهپر جبریل می‌گردد خبر

پر زند چون مرغ تیرم از کمان در دل افلاک، سازد آشیان

بین سینانم را به غاب^{۱۹} کارزار خورده از خون، آب و سر آورده بار

[...] زین حکایت زان گروه بی‌شعور آرزق شامی برآشفت از غرور
 داشت آن بی‌دین دو تن از نسل خویش هردوشان مانده خود، کفر کیش
 یک به یک را کرد بر میدان روان تا کند گلزارِ قاسم را خزان
 حضرتِ قاسم ز تیغِ لعل‌فام هر دو تن را داد بر دوزخ مقام
 بعد از آن سگ‌بچه‌گان کفرکیش داشت آن کافر، سگی هم‌پشت خویش
 آن‌هم از تیغش به دوزخ رخت بست پشت او، چون شیشه عمرش شکست
 بود آن کافر ز تیغِ آبدار مردِ هفصد مردگاهِ کارزار
 از دمِ شمشیرِ او گاهِ غضب لرزه بر اندامِ شیرانِ عرب
 بهرِ قتلِ قاسم، آن برگشته دین راند مرکب را سوی میدانِ کین
 بچه شیرِ حضرتِ شیرِ خدا دست زد بر تیغ، همچون مرتضی
 گفت: ای کافر به شمشیرم نگر هست تیغم شیه تیغِ دادگر!
 رفت تا آرزق به خود پیچد ز کین جلوه‌گر شد غیرتِ خورشیدِ دین
 برخلافِ رأی شیطانِ رجیم برق تیغش ساخت آن سگ را دونیم
 خاست احسن از دلِ کروبیان شرمگین گشتند یکسر، شامیان»

(بروجردی، ۱۳۹۸: ۲۲۹-۲۲۷).

تحلیل محتوای متن (تصویر)

جهت بررسی هر واقعه نیاز به مجموعه‌ای سامانمند از گزاره‌های موجود است تا به واسطه آن بتوان به ریشه‌های تولید آن دست‌یافت. در بررسی تأثیر وقایع مرتبط با تاریخ کربلا در تصویرسازی‌های خویی،

گزاره‌های قابل نیاز جهت تحلیل محتوای تصاویر (متن)، از منابع تاریخی-روایی، متون بازتولید شده در قرون متأخر و همعصر (گفتمان مکتوب) قابل استخراج و استنباط است. این جریان (ترجمه گفتمان مکتوب به گفتمان بصری) را می‌توان یکی از ریشه‌های اصلی در تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی دانست که غالباً بر اساس نیازی درونی در راستای درک ماهیت وقایع بود و عملاً متن (تصویر) تولیدی با نمایش معانی و کیفیات باطنی، پلی میان عالم محسوس و نامحسوس ایجاد می‌کرد. در این میان با بررسی تطبیقی متن (تصاویر) و پیشامتن‌ها می‌توان دریافت که تا چه میزان خوبی به حفظ اصالت و یا تغییر گفتمان روایی در گفتمان بصری توجه داشته است.

در تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی، هنرمند به علت محدودیت‌های گسترده نسبت به گونه پیشین تصویرسازی (نگارگری)، غالباً تصویر موردنظر را فارغ از رنگ‌بندی و صرفاً با ترسیم خطوط اصلی، سایه‌روشن‌ها و هاشورهایی جهت فضا سازی خلق می‌کرد. از این رو بهره‌گیری از فضای موجود و جایگزینی برای شخصیت‌های اصلی و فرعی از نکات حائز اهمیت بود. بر این اساس، در بررسی مجلس محاربه قاسم^(ع) می‌توان دریافت که تأکید خوبی بیشتر بر نمایش شخصیت‌ها و اعمال و حالات آنان قرار دارد. همچنین از منظر ترکیب‌بندی، کلیه تصاویر دربردارنده بخش اصلی (مبارزه قاسم^(ع)) و بخش فرعی (سپاهیان ابن سعد و صرفاً در یک تصویر^(۳))، امام حسین^(ع) و اهل حرم) می‌باشند. عناصر حاضر در تصویرسازی این واقعه عبارت‌اند از قاسم^(ع)، فرزندان آرزق در حال مبارزه و گاه مقتول، آرزق به صورت ناظر و گاه در حال مبارزه، ابن‌سعد، شمر و سایر سپاهیان در حال مشاهده میدان جنگ، امام حسین^(ع) و اهل حرم در حال دعا.

بخش اصلی: در بخش پایین و کانون تصویر، قاسم^(ع) غالباً با پوشش و ابزار نظامی (کلاه‌خود، زره، ساعدبند، چکمه، سپر، نیزه، کمان و شمشیر)، صورتی زیبا، توأم با هاله‌ای نورانی بر اطراف سر، با آرامشی خاص در چهره و فارغ از هرگونه اضطراب برای تقابل با جنگاوران مشهور خاندان آرزق، سوار بر اسبی شیهه زنده و غضبناک، در دو موقعیت زمانی تصویرسازی شده است. نخست درحالی که پسر آرزق را از موی سر در دست دارد و مشغول چرخاندن و نمایش آن به سپاهیان ابن‌سعد است (تصاویر ۷-۹، ۳-۵، ۱) و دیگر در حال مبارزه نهایی با آرزق و قتل او (تصاویر ۶، ۲). در حالت نخست قاسم^(ع) با آرامشی محسوس در چهره، پس از مبارزه‌ای سهمگین با نخستین فرزند آرزق، پیکر او را، صرفاً با یک-دست (به نشانه قدرت) از موی سر در دست و به نشانه پیروزی تصمیم بر گرداندن او در میدان و نمایش او به آرزق دارد. درحالی که مبارز با چهره‌ای همچون میرغضبان در حال التماس و فریاد (گاه در میان هوا معلق و گاه در حال کشیده شدن بر روی زمین و جان دادن) است. هرچند قاسم^(ع) نخستین

فرزند آرزق را به این شیوه شکست داده است، اما گاه بدن‌های بی‌جان و مجروح دیگر فرزندان آرزق (با چهره‌ای مشابه میرغضبان و در حال زجر و فریاد)، این نگاه را به مخاطب القا می‌کند که این مبارز، واپسین پسر بوده است (تصاویر ۴-۱). در مواردی مبارز حاضر در برابر قاسم^(ع)، آرزق است که بعد از مرگ تمامی فرزندان، سوار بر اسب در میدان حضور دارد. آرزق با بدنی تنومند (به نشانه قدرت بدنی) و مجهز به پوشش و ابزار نظامی کامل و با چهره‌ای مهیب در برابر قاسم^(ع) (برخوردار از چهره‌ای معصومانه و بدن نحیف) ظاهر شده است. باین‌حال مبارزه آنان صرفاً در دو حالت قابل مشاهده است، گاه در لحظات فرود آوردن ضربه نهایی از سوی قاسم^(ع) (تصویر ۲) و گاه پس از ضربه، به‌نحوی که آرزق با بدنی دو نیم و چهره‌ای ترسیده ترسیم شده است (تصویر ۶).

بخش فرعی: در بخش دوم، صرفاً در یک تصویر (۳) امام حسین^(ع) و زنان اهل حرم حضور دارند. حضرت با نقابی بر چهره و هاله‌ای نورانی اطراف آن، عمامه‌ای بر سر، قبایی بر تن و شالی بر کمر درحالی که بر بالای تپه شاهد مبارزه می‌باشد، با دستانی افراشته به‌سوی آسمان، در حال دعا برای نصرت قاسم^(ع) است و به پیروی از او، سایر زنان نیز در همین حالت قرار دارند و در آخرین بخش نوعروس با قرآنی در دست، درون حجله برای بازگشت قاسم^(ع) مشغول دعا است. در سایر تصاویر، آرزق با بدنی تنومند و پوشش و ابزار نظامی کامل (کلاه‌خود، زره، چارآینه، ساعدبند، چکمه، سپر، کمان، خنجر و شمشیر) که نشانی از جنگاوری او می‌باشد، پس از مشاهده مرگ تمامی فرزندان، در حال چاک دادن زره، از غم این ماجرا، تصویرسازی شده است. معمولاً در مقابل و گاه مجاور او ابن‌سعد با چهره‌ای حیوان‌گونه (به‌واسطه دندان‌های نیش بیرون از دهان)، با کلاهی پیچیده با شال گران‌قیمت و مزین به جواهرات، قبا و کلیجه‌ای بر تن، با کمترین پوشش و ابزار نظامی (صرفاً ساعدبند، خنجر، شمشیر و چکمه) سوار بر اسب و باحالتی آشفته و ترسیده گاه ناظر بر حال آرزق و گاه مشغول گفت‌وگو با او می‌باشد. در مجاورت او، شمر (با چهره‌ای حیوان‌گونه، به‌واسطه دندان‌های نیش بیرون از دهان) همچون سایر سپاهیان دارای پوشش و ابزار نظامی، غالباً در حال مشاهده رفتار آرزق است. همچنین در هر دو طرف، سپاهیان (سواره‌نظام و پیاده‌نظام) با پوشش و ابزار نظامی کامل، گاه ترسیده و مشوش مشغول تماشای حالت روحی آرزق و گاه متعجب و مهیوت از بالای تپه ناظر قدرت‌نمایی فوق‌بشری قاسم^(ع) می‌باشند.

علاوه بر عناصر متأثر از پیشامتن‌ها، بهره‌گیری از هنجارهای حاکم بر جامعه جهت نمایش جزئیات، از موضوعات مشهود در تصویرسازی‌های مجلس محاربه قاسم^(ع) محسوب می‌شود. این جریان را می‌توان به‌صورت کلی در چهار دسته تقسیم‌بندی کرد. هنجارهای قضایی (مجازات فیزیکی):

دربردارنده نحوه شکنجه و گاه قتل مجرم. نمود بارز توجه به این هنجار در بدن های مجروح و مقتول پسران آزرَق در زیر پای اسب قاسم^(ع) قابل مشاهده است که عموماً به صورت قطع عضو (دست و پا)، گردن های جدا و فرق های شکافته، تصویرسازی شده اند. هنجارهای اجتماعی (پوشش): نحوه پوشش زنان و مردان درباری و شهری. مصداق آن، پوشش ویژه ابن سعد (مشابه رجال درباری) و امام حسین^(ع) و اهل حرم با الگوبرداری از پوشش رایج توده شهری می باشد. هنجارهای نظامی (پوشش و ابزار نظامی): دربردارنده ساختار ظاهری پوشش ها و سلاح های مورد کاربرد در نیمه نخست دوره قاجار. نمونه بارز آن را می توان در ترسیم چارآینه (چارآینه) و گرز برای جنگجویان شاهد بود. باورداشت های عامیانه: مفاهیم مورد پذیرش توده جامعه نشأت گرفته از فرهنگ عامه. مصداق آن را می توان در عدم چهره پردازی امام حسین^(ع) و اهل حرم به واسطه حرمت تصویرسازی ائمه اطهار^(ع) و در نقطه مقابل ایجاد سیمایی حیوان گونه برای ابن سعد و شمر و چهره های کریه المنظر مشابه میرغضبان برای فرزندان آزرَق شاهد بود. از این رو، خویی جهت نمایش جزییاتی غیر مذکور در پیشامتن ها و رفع خلاء فقدان اطلاعاتی، به تأثیر از هنجارها و باورداشت های مورد پذیرش مخاطبان و از سویی هم راستا و منطبق با اختیارات هنری، به خلق آن پرداخته است.

جدول ۲: تحلیل کمی تصویرسازی مجلس محاربه قاسم^(ع) با پسران آزرَق شامی و آزرَق (مأخذ:

نگارنده)

اختیارات هنری	پیشامتن			اجزای تشکیل دهنده تصویر شخصیت های انسانی، حیوانی و عناصر زمینه	
	همعصر	میانہ	پایه		
	●	●	●	حمله	حالت فیزیکی
	●	●		سالم	
		●		آرام	
	●	●		مقتدر	حالت روحی
●				هاله	چهره نگاری
●	●	●	●	زیبا (معصوم)	
●				کلاه خود	پوشش
		●		زره	
		●		ساعدبند	
●				چکمه	

قاسم^(ع)

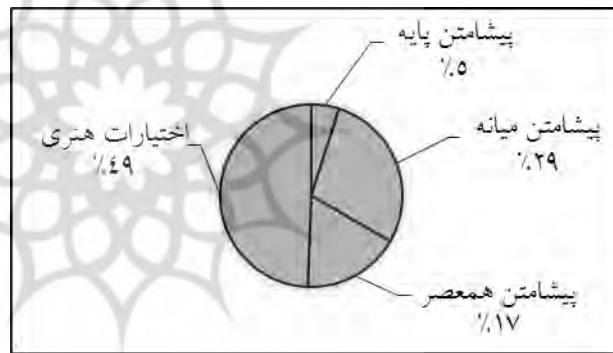
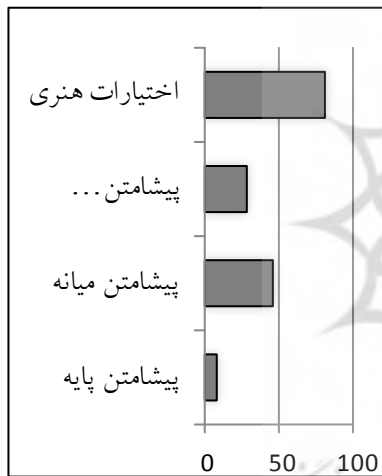
	●	●		سپر	ابزار نظامی	پسر آرزق
	●	●		نیزه		
	●			کمان		
	●	●	●	شمشیر		
		●		تسلیم	حالت فیزیکی	
	●	●		مجروح	حالت روحی	
		●		ترسیده	چهره‌نگاری	
●				کریه	پوشش	
		●		کلاه‌خود		
		●		زره		
		●		ساعدبند		
●				چکمه	ابزار نظامی	
	●	●		سپر		
		●		نیزه		
	●			کمان		
		●		شمشیر	پسران مقتول	
●				خنجر		
	●	●		مقتول		
	●	●		مجروح		
●				ترسیده	حالت روحی	
●				کریه	چهره‌نگاری	
		●		زره	پوشش	
●				ساعدبند		
●				چکمه		
	●	●		دفاع		
	●	●		مجروح	حالت فیزیکی	
	●	●		ترسیده	حالت روحی	
●				مبهوت		

●				کریه	چهره‌نگاری	آزرق (مبارز)	
		●		کلاه‌خود	پوشش		
		●		زره			
●				چارآینه			
●				ساعدبند			
●				چکمه			
		●		سپر			ابزار نظامی
				کمان			
	●	●		شمشیر			
●				خنجر			
●				گرز			
	●	●	●	ناظر	حالت فیزیکی		
	●	●		در حال دعا	حالت روحی		
●				هاله	چهره‌نگاری		
●				پوشیده			
●				عمامه	پوشش		
●				نقاب			
●				قبا			
●				ناظر	حالت فیزیکی	اهل حرم و نوعروس	
●				در حال دعا	حالت روحی		
●				پوشیده	چهره‌نگاری		
●				چارقد	پوشش		
●				نقاب			
●				قبا			
	●	●		ناظر	حالت فیزیکی		
	●	●		غم‌دار	حالت روحی		
	●	●		مبهوت			
●				کریه	چهره‌نگاری		

		●		کلاه خود	پوشش	آزرق (ناظر)	
		●		زره			
●				چارآینه			
●				ساعدبند			
●				چکمه			
●				سپر	ابزار نظامی		
●				کمان			
	●	●		شمشیر			
●				خنجر			
	●	●		ناظر	حالت فیزیکی	ابن سعد	
	●			ترسیده	حالت روحی		
●				مبهوت			
●				حیوان گونه	چهره‌نگاری		
●				کلاه مزین	پوشش		
●				قبا			
●				کلیجه			
●				چکمه			
●				شمشیر			
●				خنجر	ابزار نظامی		
		●		ناظر	حالت فیزیکی		شمر
●				ترسیده	حالت روحی		
●				مبهوت			
●				حیوان گونه	چهره‌نگاری		
●				کلاه خود	پوشش		
●				زره			
●				ساعدبند			
●				چکمه			
●				سپر			

●				خنجر	ابزار نظامی	سپاهیان
●				شمشیر		
	●	●	●	ناظر	حالت فیزیکی	
●				ترسیده	حالت روحی	
●				مبهوت		
●				کریه		
●				کلاه خود	پوشش	
●				زره		
●				ساعدبند		
●				چکمه		
●				سپر	ابزار نظامی	
●				نیزه		
●				خنجر		
			●	شمشیر		
●				اندازه و رنگ	ظاهر	قاسم ^(ع)
●				ساز و برگ		
	●	●	●	هجوم	حالت فیزیکی	
●				غضبتاک	حالت روحی	
●				اندازه و رنگ	ظاهر	پسر ازرق
●				ساز و برگ		
		●		فرار	حالت فیزیکی	
		●		ترسیده	حالت روحی	اسبها
		●		اندازه و رنگ	ظاهر	
		●		ساز و برگ		
●				فرار	حالت فیزیکی	ازرق
●				ترسیده	حالت روحی	ابن سعد
●				اندازه و رنگ	ظاهر	
●				ساز و برگ		

●				ناظر	حالت فیزیکی	شمار سپاهیان	پس زمینه
●				متفکر	حالت روحی		
	●	●	●	حالت فیزیکی	خیام		
●				تزیینات			
●				حالت فیزیکی	حجله		
●				تزیینات			
●				تپه	طبیعت		
●				گل			



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر ۱: (جوهری، ۱۲۶۵ق)



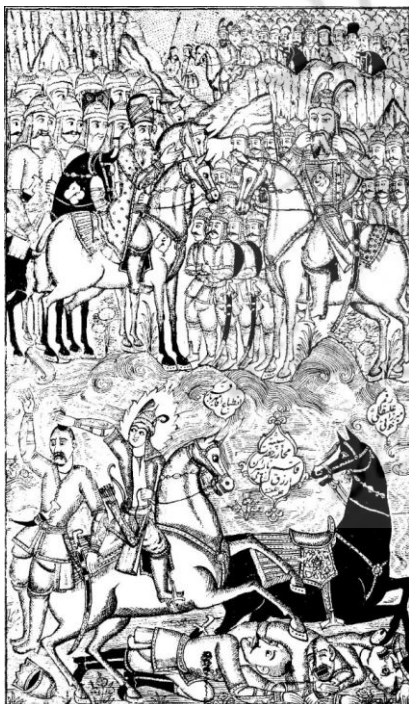
تصویر ۲: (بیدل، ۱۲۶۶ق)



تصویر ۳: (بروجردی، ۱۲۶۸ق)



تصویر ۴: (جوهری، ۱۲۶۹ق)



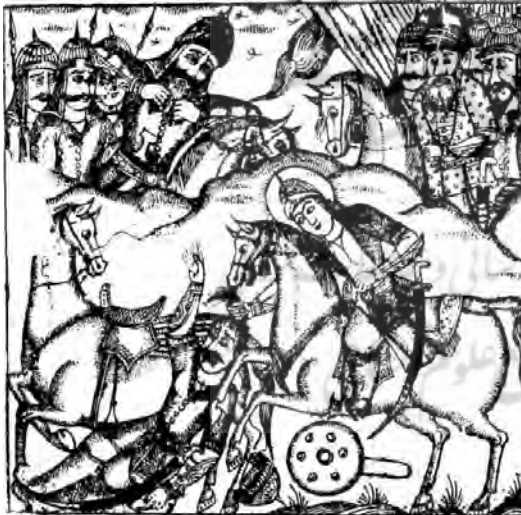
تصویر ۵: (جوهری، ۱۲۷۰ق)



تصویر ۶: (جوهری، ۱۲۷۲ق، الف)



تصویر ۷: (جوهری، ۱۲۷۲ق، ب)



تصویر ۸: (جوهری، بی تا الف)



تصویر ۹: (جوهری، بی تا)

نتیجه

با تألیف روضه‌الشهدا از سوی کاشفی و ماندگاری این اثر، تحریفات واقعه کربلا به نحو محسوس تداوم و با سرعتی بیش از پیش در دوره قاجار به واسطه تمایل به برپایی مراسم یادبود کربلا و نیاز به منابعی مکتوب جهت اجرای مراسمی همچون روضه‌خوانی، تعزیه و غیره، در غالب دیوان‌های مرثی‌نویس استمرار و گاه به‌گونه‌ای جدید بروز یافت و متعاقباً ورود چاپ سنگی بر سرعت دسترسی به این آثار افزود. در این بین، یکی از فرصت‌های نمایش رویدادهای کربلا، خلق تصویرسازی‌های مرتبط با وقایع مذکور در دیوان‌های مرثیه بود، چنانکه میرزا علی‌قلی خویی به‌عنوان فعال‌ترین نقاش حوزه چاپ سنگی در تعامل با چاپگران به تصویرسازی نخستین چاپ‌های طوفان‌البکاء، ماتمکده و اسرارالشهدا پرداخت. یکی از مجالس تکرارشونده در این آثار، محاربه قاسم^(ع) با پسران آرزق شامی بود؛ تحریفی که تا پیش از آن به واسطه غلبه تحریف عروسی قاسم^(ع) در حاشیه قرار داشت، اما خویی برای اولین بار آن را به عرصه گفتمان بصری دوره قاجار وارد کرد. در این بین باوجود اشاره بسیار مختصر منابع اولیه به مبارزه قاسم^(ع)، خویی با توجه به گزارش‌های وارد شده در روضه‌الشهدا (برای نخستین بار و فاقد صحت) به ترجمه این گفتمان مکتوب مجعول پرداخت. هرچند خویی در تصویرسازی این مجلس، به تقلید نسبی از الگوهای رایج در نگارگری جهت نمایش وقایع به شیوه حماسی همچون تقسیم تصویر به دو بخش اصلی (محاربه) و فرعی (ناظران) و سایر الگوهای هنری نظر داشت. فارغ از تحلیل وجوه زیبایی‌شناسی، مبنی بر رویکرد تحلیل محتوا، دریافت می‌گردد باوجود تلاش هنرمند برای ارائه قرائتی حماسی و موفقیت نسبی در این زمینه، با بررسی تطبیقی متن (تصویر) و پیشامتن‌ها، قرائت تحریفی آن آشکار و اثبات می‌شود. هرچند چنین انتظار می‌رود که تصاویر در گام نخست پیرو پیشامتن اولیه باشند و از منظری دیگر بیشترین تبعیت از داده‌های ارائه‌شده در پیشامتن همعصر، که تصاویر در مجاورت آن خلق شده‌اند را دارا باشند، عناصر و جزئیاتی در تصاویر حضور دارند که نه تنها در پیشامتن اولیه و همعصر، بلکه در گزاره‌های کاشفی نیز به آن اشاره‌ای نشده است. از این‌رو خویی علاوه بر تثبیت و تداوم این تحریف، به تقویت هرچه بیشتر آن پرداخته است.

این نگرش ریشه در چند دلیل دارد: نخست آن‌که، هرچند کاشفی برای جبران بعد حماسی موجود در گزاره‌های منابع اولیه، مبنی بر عدم آگاهی و کم‌تجربگی قاسم^(ع) از حضور در میدان‌های جنگ و فنون حرب و شهادت زودهنگام او، به ارائه گزارشی غیرمستند (غیرحقیقی) مبنی بر الگوهای حماسی ایران و یا عرب (پهلوانان جنگاور) پرداخت، اما خویی این نگرش را گسترش و با افزوده‌هایی به تقویت

آن اقدام کرد تا ضمن تأکیدی بیش از پیش، به بازتابی حماسی از محاربه قاسم^(ع) بپردازد. دیگر آنکه رویکرد خوبی را می‌توان تقابلی آگاهانه در زمینه توجه و اهمیت به تحریفی نسبتاً مغفول در مقایسه با تحریفات رایج دانست. به این معنا که تا پیش از آن در جامعه قاجار، تمرکز عمده محافل روضه‌خوانی بر ذکر ماجرای عروسی قاسم^(ع) و به علت محدودیت‌هایی مراسم تعزیه امکان نمایش صحنه‌های محاربه قاسم^(ع) وجود نداشت و متعاقباً توجه بر داستان عروسی او بود، اما خوبی با نگاهی تیزبینانه در راستای عرضه قدرت تصویرسازی به‌مثابه ابزاری برای نمایش وقایع کربلا، با ارائه گفتمانی نو از این مجلس در کتاب‌های مرثیه، به ایجاد و ثبت باوری بصری از این واقعه در ذهن مخاطبان پرداخت؛ مخاطبانی که غالباً به واسطه عدم سواد خوانش مرثی، بیشتر با گفتمان بصری ارائه‌شده از طریق پیام‌های تصویری به‌مثابه رسانه‌ای محبوب، ارتباط برقرار می‌کردند. با این حال همزمان و پس از تصویرسازی این مجلس از سوی خوبی، علاوه بر تداوم ترسیم محاربه قاسم^(ع) از سوی نقاشان کتاب‌های چاپ سنگی، هنرمندان سایر حوزه‌های تصویرسازی همچون، نقاشی دیواری، نقاشی بر روی کاشی، نقاشی پشت شیشه و به‌ویژه نقاشان پرده‌های نقالی به ارائه آن بر اساس الگوی خوبی پرداختند. به‌نحوی که این گفتمان تصویری تحریفی تا پایان دوره قاجار با نقشی پررنگ‌تر از گفتمان مکتوب آن، استمرار یافت.

یادداشت‌ها

۱. Lambert Surhone

۲. Ingvild Flakerud

۳. Aruze Qasem: A Theatrical Event in Shia Female Commemorative Rituals

۴. Johan Alois Senefelder

۵. با این حال، از منظر تصویرسازی داستانی، لیلی و مجنون را می‌توان نخستین کتاب مصور دانست. ۶. گویا در پی رواج غرب‌گرایی در نقاشی عصر ناصری و اولویت‌یابی آموزش به تقلید از آثار و سبک هنرمندان غربی در مدرسه دارالفنون (لعل‌شاطری، ۱۳۹۷: ۲۵۲)، به تدریج سبک خوبی به علت عدم انطباق با مبانی نقاشی اروپایی، در حاشیه قرار گرفت.

۷. چاپ این اثر تا پایان دوره قاجار پیوسته مورد توجه ناشرین و مخاطبین قرار داشت، به نحوی که حتی تعداد دقیق چاپ‌ها و شمارگان آن‌ها قابل تشخیص نیست. از این رو، طوفان‌البكاء نسبت به سایر دیوان‌های مرثیه برای شیعیان دوره قاجار دارای اهمیت بیشتر و از نظر محتوا و مضمون، اثری ممتاز در این دوره به شمار می‌آید (Marzolph, 2001: 220).

۸. در حد فاصل دوره افول چاپ سربی و غلبه چاپ سنگی، در موارد محدود، متن اثر در چاپخانه سربی تولید و فضایی برای تصویرسازی خالی قرار داده می‌شد. سپس با انتقال اثر به چاپخانه سنگی، فرآیند جایگزینی تصویر صورت می‌پذیرفت.

۹. در انتهای این نسخه، اشعاری از محتشم کاشانی، وصال شیرازی، میرزا ابراهیم جوهری و نوحه‌هایی از سایر مقاتل به صورت الحاقی قرار دارد که عملاً مجلس محاربه قاسم^(ع) در این بخش و نقلی مستقیم از اشعار جوهری در طوفان‌البكاء است.

۱۰. بنا بر رسم، اعطاء این لقب به افرادی که خدمتی به شاهان انجام می‌دادند، متداول و متعاقبا خان از امتیازاتی همچون اخذ مواجب بابت مالیات برخوردار بود (فرهود، ۱۳۹۰: ۴۰۹-۴۰۸).

۱۱. طوفان‌البكاء، ماتمکده و اسرارالشهاده از منظر محتوا متناسب با ذائقه ادبی مخاطبان بود، به این معنا که مؤلفان تا حد زیادی از ادبیات ثقیل ادوار پیشین پرهیز و هم‌سو با ادبیات عامه و باورهای رایج به تألیف این آثار پرداختند.

۱۲. مادر او أم‌ابی‌بکر و نامش رَمَله و گویا أم‌وَلَد بود (سماوی، ۱۳۸۴: ۷۱؛ ابن‌رسان، ۱۴۰۶: ۱۵۰).

۱۳. در روایتی شاذ آمده است که قاسم^(ع) «با شمشیر عمرو بن سعد بن مقبل اسدی شهید شد» (دینوری، ۱۳۷۱: ۳۰۳).

۱۴. دوازده‌بار نیزه زدن.

۱۵. محاربه قاسم^(۴) در بخش های اصلی ماتمکده ذکر نگردیده و صرفاً در بخش های الحاقی نسخه ۱۲۶۶ق، اشعار طوفان البكاء قرار دارد و عملاً متن ماتمکده در این بخش، رونوشتی از اثر جوهری است، اما از تصویرسازی متفاوتی برخوردار می باشد.

۱۶. خشمگین.

۱۷. سرنیزه ها.

۱۸. آسمان و زمین.

۱۹. میدان.



منابع

- ابن اثیر، عزالدین علی، (۱۳۸۵ق)، *الکامل فی التاریخ*، ج ۴، بیروت: دار صادر.
- ابن بابویه، محمد بن علی، (۱۳۷۶ش)، *الأمالی*، تهران: کتابچی.
- قاضی نعمان، حیون، (۱۴۰۹ق)، *شرح الاخبار فی فضائل الائمه الاطهار(ع)*، ج ۳، قم: جامعه مدرسین.
- ابن رسان، فضیل، (۱۴۰۶ق)، *تسمیه من قتل مع الحسین(ع)*، قم: موسسه آل البيت(ع) لاحیاء التراث.
- ابن سعد، محمد، (۱۳۷۴ش)، *طبقات الکبری*، ج ۵، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران: فرهنگ و اندیشه.
- ابن طاووس، علی بن موسی، (۱۳۴۸ش)، *التهوف علی قتلی الطفوف*، تهران: جهان.
- ابن فندق، ظهیرالدین ابوالحسن علی، (۱۳۸۵ش)، *لباب الانساب و الالقاب و الاعقاب*، ج ۱، قم: مکتبه آیت الله مرعشی.
- اصفهان‌ی، ابوالفرج علی بن حسین، (۱۳۳۹ش)، *مقاتل الطالبیین*، ج ۱، ترجمه جواد فاضل، تهران: علمی.
- امین، سید محسن، (۱۳۴۷ق)، *رساله التنزیه لاعمال الشبیه*، صیدا: عرفان.
- امین، سید محسن، (۱۴۲۸ق)، *المجالس السنیه فی مناقب و مصائب العتره النبویه*، قم: المکتبه الجیدریه.
- بروجردی، اسماعیل، (۱۳۹۹ش)، *اسرار الشهاده*، به کوشش مصطفی لعل شاطری، تهران: سوره مهر.
- بلادری، احمد بی یحیی، (۱۴۱۷ق)، *انساب الاشراف*، ج ۳، بیروت: دارالفکر العربی.
- بلوکباشی، علی، (۱۳۷۰ش)، «توصیفی از تعزیه عروسی قاسم(ع)»، *تئاتر*، شماره ۱۶: ۸۸-۶۳.
- بوذری، علی، (۱۳۹۰ش)، *چهل طوفان*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- بیدل (بادشتی رودباری قزوینی)، قربان بن رمضان، (۱۳۹۸ش)، *ماتمکده*، به کوشش مصطفی لعل شاطری، مشهد: مرندیز.
- جوهری، میرزا محمد ابراهیم، (۱۳۹۸ش)، *طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء*، به کوشش مصطفی لعل شاطری، مشهد: مرندیز.
- خاکی، محمدرضا، (۱۳۷۸ش)، «مجلس شبیه شهادت حضرت قاسم(ع)»، هنر، شماره ۴۰: ۷۸-۶۶.
- خصیبی، حسین بن حمدان، (۱۴۱۹ق)، *الهدایه الکبری*، بیروت: البلاغ.
- خوارزمی، موفق بن احمد، (۱۳۷۰ق)، *مقتل الحسین(ع)*، ج ۲، تحقیق محمد سماوی، قم: انوار الهدی.
- دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود، (۱۳۷۱ش)، *اخبار الطوال*، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران: نشر نی.
- رنجبر، محسن، (۱۳۹۲ش)، *جریان شناسی تاریخی قرائت‌ها و رویکردهای عاشورا از صفویه تا مشروطه با تأکید بر مقاتل*، قم: موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ع).
- سماوی، محمد، (۱۳۸۴ش)، *ابصار العین فی انصار الحسین(ع)*، قم: زمزم هدایت.
- صحتی سردرودی، محمد، (۱۳۹۴ش)، *تحریف شناسی عاشورا و تاریخ امام حسین(ع)*، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

صداقت، سیدعلی اکبر، (۱۳۹۲ش)، *مقتل قاسم بن الحسن (ع)*، تهران: ایده برتر.
ضیایی، سید عبدالحمید، (۱۳۹۶ش)، *جامعه‌شناسی تحریفات عاشورا: نگرشی انتقادی-آسیب‌شناسی به روضه‌ها، مقاتل و ادبیات منظوم*، تهران: هزاره ققنوس.

طبرسی، فضل بن حسن، (۱۳۹۰ق)، *إعلام الوری بأعلام الهدی*، تهران: اسلامیه.
طبری، محمد بن جریر، (۱۳۷۵ش)، *تاریخ طبری*، ج ۷، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
قتال نیشابوری، محمد بن احمد، (۱۳۷۵ش)، *روضه الواعظین و بصیره المتعظین*، ج ۱، قم: رضی.
فروود، نرگس، (۱۳۹۰ش)، «بررسی حکم خانی»، *پیام بهارستان*، شماره ۱۳: ۴۱۰-۴۰۸.
کاشفی، حسین، (۱۳۹۰ش)، *روضه الشهداء*، تصحیح حسین ذوالفقاری، تهران: معین.
کریم‌زاده تبری، محمدعلی، (۱۳۶۳ش)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، ج ۱، لندن: بی‌نا.

گلی‌زاده، غلامرضا، (۱۳۷۸ش)، *حضرت قاسم بن حسن (ع)*، قم: ام‌بیها.
لعل شاطری، مصطفی، (۱۳۹۷ش)، *نخستین رویارویی‌های هنر عصر ناصری با هنر غرب (موسیقی، نمایش، نقاشی)*، مشهد: مرندید.

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

مجلسی، محمد باقر، (۱۴۰۳ق)، *بحار الانوار*، ج ۴۴، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
مطهری، مرتضی، (۱۳۶۱ش)، *حماسه حسینی*، تهران: صدرا.
مفید، محمد، (۱۳۸۰ش)، *الارشاد*، ترجمه محمدباقر ساعدی خراسانی، تهران: اسلامیه.
نوری، حسین، (۱۳۸۶ش)، *لولو و مرجان*، قم: بنی‌الزهرا (س).
ولوی، علی محمد، (۱۳۸۹ش)، «بررسی شهادت قاسم بن حسن (ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه»، *مطالعات تاریخ اسلام*، شماره ۵: ۱۵۸-۱۳۰.

چاپ سربی

جوهری، محمدابراهیم، (۱۲۶۵ق)، *طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء*، مسئول چاپ: محمد اسماعیل تهرانی.
جوهری، محمدابراهیم، (۱۲۶۹ق)، *طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء*، مسئول چاپ: عبدالکریم.
جوهری، محمدابراهیم، (۱۲۷۱ق) (الف)، *طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء*، مسئول چاپ: الله قلی‌خان.
جوهری، محمدابراهیم، (۱۲۷۲) (الف)، *طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء*، مسئول چاپ: ناشناس.
قائم‌مقام فراهانی، عیسی، (۱۲۳۳ق)، *رساله جهادیه*، مسئول چاپ: محمدعلی آشتیانی.

چاپ سنگی

