مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.2010175.1167

واکاوی ارتباط روایت تصویری و روایت داستانی در کتاب چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهر تاج (۱۲۹۳ق)

تکتم الیاسی**[۱]
۱. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
مصطفی لعل شاطری *[۲]
۲. استاد مدعو، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه دولتی نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۶
صفحه ۰۰-۰۰

فردوس هنر
شماره هشتم
بهـــار ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: ادبیات عامیانه از دیرباز تاکنون دستمایه نمایش بصری روایات از سوی تصویرسازان بوده است. از اواخر دوره صفوی و اوایل قاجار این اقبال و محبوبیت رو به فزونی نهاد و ظهور چاپ سنگی، به‌ویژه به‌صورت مصور، در اشاعه و نشر هرچه بیشترِ این داستان‌ها مؤثر بود. ازجمله این موارد، داستان دلدادگی نوش‌آفرین و شاهزاده ابراهیم است. اصل این داستان عامیانهٔ منثور احتمالاً مربوط به دوره صفوی باشد، اما نویسنده و زمان دقیق تألیف آن معلوم نیست. بااین‌حال، مقبولیت و محبوبیت آن در میان عامه باعث شده نسخه‌های متعددی از این داستان به شکل نسخ خطی و چاپ سنگی در دست باشد. در این پژوهش، به بررسی ویژگی‌ها و خصوصیات بصری ۱۴ تصویر چاپ سنگی فاقد رقم (امضاء/ نام تصویرساز) از داستان عامیانه نوش‌آفرین گوهر تاج نسخه ۱۲۹۳ق (محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی با شماره ثبت ۴۱۰۸۳) پرداخته‌شده است.
هدف پژوهش: معرفی و بررسی نقش تصاویر در بیان بهتر مفهوم داستان و انتقال آن به مخاطب و چگونگی همراهی تصویر و شخصیت‌های تصویرسازی شده با خط سیر داستانی در تصاویر نسخه ۱۲۹۳ق از داستان نوش‌آفرین گوهر تاج و متعاقباً واکاوی ارتباط بین شخصیت‌های تصویرسازی شده و متن در نسخه مذکور بر اساس نظریه برهم‌کنشِ متن و تصویر.
سؤال پژوهش: ارتباط شخصیت‌های تصویرسازی شده در داستان نوش‌آفرین گوهر تاج (نسخه چاپ سنگی انتشاریافته در ۱۲۹۳ق) با خط سیر روایت داستانی چگونه و از چه ویژگی‌هایی در تصویرسازی‌های مذکور استفاده‌شده و دراین‌بین، رابطه متن و تصویر بر اساس نظریه برهم‌کنشِ متن و تصویرِ ماریانیکولایوا و کارول اسکات چگونه است؟
روش پژوهش: ماهیت پژوهش بنیادی، مبنی بر رویکرد کمی، بر اساس روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، مبنی بر نظریه برهم‌کنش متن و تصویر ماریا نیکولایوا و کارول اسکات و با توجه به مشاهده مستقیم نسخه است.
نتیجه‌گیری: تصویرسازی‌های داستانی نسخه موردپژوهش، ویژگی‌های نگارگری سنتی ایرانی و همین‌طور مشخصه‌های نقاشی‌های قاجاری و سبک پیکرنگاری درباری این دوره که متأثر از هنر غرب بوده را دارا می‌باشند. تصاویر به‌طور مطلق در خدمت متن قرارگرفته و نسبتاً همراه با متن حرکت کرده و با رابطه قرینه‌ای یا تکمیلی با متن پیش رفته‌اند و البته آگاهانه یا ناآگاهانه، جایی برای خیال‌پردازی و نقش‌آفرینی قوه تخیل مخاطب باقی‌مانده است.
واژگان کلیدی: تصویرسازی داستانی، چاپ سنگی، داستان‌های عامیانه، نوش‌آفرین گوهر تاج، نظریه برهم‌کنش متن و تصویر

* mostafa.shateri@yahoo.com
** elyasi.toktam@gmail.com

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.2010175.1167

Analysis of the Relationship between Visual Narrative and Storytelling in the Lithographic Book "Nush Afarin Gohartaj" (1293 AH).

Toktam Elyasi*[1]
1. Master's student, Department of Illustration, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran
Mostafa La'l Shaterii**[2]
2. Visiting lecturer, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Iran.

Received: 29/08/2023
Accepted: 15/02/2024
Page 00-00

Abstract

Problem Statement: Vernacular literature has been a subject of visual representation by illustrators since ancient times. From the late Safavid period and early Qajar era, this popularity and appeal grew with the emergence of lithographic printing, especially in illustrated form, which played an influential role in spreading and publishing these narratives. One such example is the story of "Deldadegi-e Nush Afarin" and "Shahzadeh Ibrahim." The origin of this vernacular story is likely from the Safavid period, but the author and the exact time of its composition are unknown. Nevertheless, its acceptance and popularity among the general public have resulted in numerous versions of this story in the form of handwritten and lithographic prints. This research focuses on examining the visual characteristics and features of 14 lithographic prints without signatures (illustrator's name) from the vernacular story "Nush Afarin Gohartaj" in the 1293 AH version (preserved in the Astan Quds Razavi Library with registration number 41083).

Objective: Introducing and examining the role of images in better expressing the concept of the story and conveying it to the audience, as well as investigating the association between the illustrated characters and the narrative trajectory in the images of the 1293 AH version of "Nush Afarin Gohartaj." Consequently, exploring the relationship between the illustrated characters and the text in the mentioned version is based on the theory of text-image interaction.

Research Question: How and based on what features in the aforementioned illustrations are the visualized characters in the story "Nush Afarin Gohartaj" (in the lithographic print version published in 1293 AH) related to the narrative trajectory, and how does the relationship between text and image align with the theory of text-image interaction by Marianikolaeva and Carol Scott?

Research Method: The research methodology employed in this study is descriptive-analytical, and data collection is conducted through library and archival sources.

* mostafa.shateri@yahoo.com
** elyasi.toktam@gmail.com

Regarding other theoretical sources, books are utilized in their physical form, while theses and articles are accessed through online databases. The data analysis method is qualitative, and after identifying and examining the visual elements present in the images, including characters, spaces, imaginary creatures, and disruptions of norms, the relationship between images and text is investigated based on the theory of text-image interaction by Nikolaeva and Scott.

Conclusion: Based on the theory of text-image interaction by Marianikolaeva and Carol Scott in the analysis of illustrations in the book "Nush Afarin Gohartaj" (1293 AH), it is evident that the anonymous illustrator has played a significant role in the overall work. The depiction of characters and the spaces in which the story unfolds solely relies on the illustrator's craftsmanship. The visuals created align with the narrative trajectory, faithfully representing the events mentioned in the story and progressing in sync with its storyline. However, a deeper analysis reveals that in some instances, the illustrator has made choices beyond mere representation, going beyond the surface appearance. In certain sections of the story text that involve intense and chaotic scenes, the illustrator prefers to depict closed-off encounters and portray a confrontation (Images 18, 7). Regarding details such as clothing and facial features, the artist reflects the characteristics of Qajar period art based on the prevailing societal norms and influences (Images 13, 9, 4). At times, the artist takes precedence over the text by adding or altering the arrangement of visual elements to complement and enhance the concepts present in the text. In terms of spatial representation, while the artist follows the narrative movement and illustrates the indoor and outdoor spaces according to the description in the text, Western and subsequently Qajar features are observed due to the lack of detail references in the text. The presence of horizontal and vertical framing in the backgrounds of the images, the use of curtains, columns, and decorative elements such as vases and furniture, all reflect the characteristics of Qajar art influenced by the West. Regarding the facial expressions of the characters, since the illustrator did not attempt to represent or convey various emotions in the faces (possibly due to lack of skill or sufficient attention and priority on the artist's part), the states and emotions present in the text do not have a significant visual representation. After examining the relationship between the story characters and the narrative trajectory based on the fivefold relationships proposed by Nikolaeva and Scott for the text-image connection in picture books, it is found that the majority of the 14 illustrations in the mentioned version have a parallel relationship. However, some images fall into the complementary relationship category, and one of the images depicts an increasing relationship in detail.

Keywords: Narrative illustration, lithographic printing, vernacular stories, Nush Afarin Gohartaj, text-image interaction theory.

References:

1. Hakimi, Fatemeh. (1393). "The Influence of Popular Literature on Qajar Era Paintings: A Study on Maktab-Khaneh Books." Master's Thesis. Tehran: Tarbiat Modares University.
2. Iran Doost, Fatemeh, and Ali Bashiri. (1401). "Investigating the Relationship between Text and Image in Arabic Books of the First Intermediate Period (Based on the Theories of Marianicoleva and Carol Scott)." Journal of Linguistic Studies. (Issue 70), 221-255.
3. Mahavan, Fatemeh. (1399). "Popularization in Illustrated Lithographic Printing of Gohartaj Nasnavi (with a Study of the Oldest Illustrated Lithographic Printing of Gohartaj Nasnavi (1263 AH))." Culture and Popular Literature. (Issue 32), 149-174.
4. Marzolph, Ulrich. (1392). Gohartaj's Wonderworker Story. Tehran: Behnegar.
5. Nashenas. (1293 AH). Nosh Afarin Gohartaj. Tabriz: Karbalai Mohammad Hossein Factory.
6. Noorollahi, Saeideh. (1398). "The Relationship between Text and Image in the Book 'Birds' by Peter Sis." Master's Thesis. Tehran: University of Art.
7. Hessam Pour, Saeed, et al. (1393). "Text-Image Interaction Website: A Comparative Study of Top Iranian and Non-Iranian Picture Storybooks (Based on the Theories of Maria Nikolayeva and Carol Scott)." Studies in Children's Literature, Shiraz University. (Issue 10), 25-54.
8. Qayyini, Zahra. (1377). "Illustrated Books and Picture Books for Children." Research Journal of Children and Adolescent Literature. (Issues 11-12), 11-19.

9. Rahimi Fard, Shahnaz. (1399). “Ethnographic Aspects of Iranian Romances (Smak Ayar, Darab Nameh, Hossein Kurd Shabestari, and Noshafrin Nameh).” Doctoral Dissertation. Tehran: Kharazmi University.
10. Rafiee Vardanjani, Akram. (1394). “Analysis of Structure and Stylistics of Illuminated Manuscript Images of Noshafrin’s Gohartaj 1199 AH.” Master’s Thesis. Yazd: Yazd University.
11. Rafiee Vardanjani, Akram, and Ali Akbar Sharifi Mehrjerdi. (1396). “Recognition of the Painter’s Signature in Stone Lithographic Prints of the Qajar Period: A Comparative Study of the Stone Lithographic Print of Noshafrin’s Gohartaj Kept in the Holy Shrine Library of Mashhad and the Works of Mirza Nasrullah.” Visual Arts. (Issue 1), 31-42.
12. Solatani Far, Sadiqeh. (1382). “Lithographic Printing and Its Emergence in Iran.” National Studies on Librarianship and Information Organization. (Issue 53), 81-86.
13. Shirazi, Mahmonir, and Maryam Hosseini. (1400). “Recovering the Role of Women in the Text and Images of the Lithographic Print of Gohartaj 126 AH.” 8th International Conference on Language, Literature, Culture, and History. Tehran: International Organization for University Studies.
14. Zolfaghari, Hassan, et al. (1390). “Narratology of Nosh Afarin’s Name.” Literary Research. (Issue 2), 81-98.
La'l Shateri, Mostafa. (1401). "Delving into Lithographic Technique in the Qajar Period Based on Mīrzā ʻAlī-Qulī Khuī's Illustration (Basic Requirements, Technical Features and Executive Factors)". Manuscripts Journal of Research Studies. (Issue 1), 203-230.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه و بیان مسئله

قصه‌های عامیانه قدمتی دیرینه داشته و بخش مهمی از منابع ادبی هر ملتی را به خود اختصاص داده‌اند و دوشادوش ادبیات رسمی، تحت عنوان ادب عامیانه و با تکیه‌بر جنبه مردمی ادبیات پیش رفته‌اند. همراهی ادبیات و هنر همواره موجب ارتقاء و اعتلا بوده و موجبات شکوفایی هر دو را فراهم آورده است. آنچه امروزه به‌عنوان نقاشی ایرانی شناخته می‌شود، در حقیقت حاصل پیوند ادبیات و نقاشی و در حوزه کتاب‌آرایی قرار دارد. در اواخر دوره صفویه و قاجاریه، هنرمندان ادبیات عامیانه را دستمایه قرار داده و از آن در خلق کتب مصور اعم از خطی و چاپ سنگی بسیار بهره برده‌اند. ورود چاپ سنگی به ایران امکان تولید کتاب در تعداد زیاد را فراهم آورد و موجب گسترش بیش‌ازپیش هنر و ادبیات عامیانه شد و برای طبقات مختلف جامعه قابل‌دستیابی شد. از این میان، کتب مکتب‌خانه‌ای که غالباً در زمینه داستانی و آموزشی و توسط هنرمندانی از توده مردم مصور شده بود، در دسترس همگان قرار گرفت. ازآنجاکه این کتب به لحاظ موضوعی و تصویری از محتوای عامه‌پسند برخوردار بودند، مورد اقبال توده مردم قرارگرفته و محبوبیت یافتند. داستان نوش‌آفرین گوهر تاج ازجمله داستان‌های عامیانه و عاشقانه‌ای است که به‌واسطهٔ توجه عامه و نسخه‌های خطی و چاپ سنگی متعددی از این کتاب در دست است. پژوهش حاضر به بررسی تصویرسازی‌های نسخه ۱۲۹۳ق چاپ سنگی از این داستان می‌پردازد. ازآنجاکه رابطه عمیقی بین ادبیات و هنر عامیانه وجود دارد، مسئله موردتوجه این پژوهش، بررسی نقش تصاویر در بیان بهتر مفهوم داستان و انتقال آن به مخاطب و چگونگی همراهی تصویر با خط سیر داستانی است و دراین‌بین ویژگی‌های بصری تصویرسازی‌های این نسخه اعم از پیکرنگاری‌ها، تصویرگری موجودات خیالی و مجالس رزم و بزم، بررسی می‌شود. در این راستا به واکاوی ارتباط بین شخصیت‌های تصویرسازی شده و متن، بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر ماریا نیکولایوا و کارول اسکات می‌پردازیم. با توجه به نظریه مذکور، رابطه بین متن و تصویر می‌تواند قرینه‌ای، تکمیلی، افزایشی، تقابلی و یا ایهامی باشد.

پیشینه پژوهش

پیشینه‌های مرتبط با موضوع پژوهش حاضر را می‌توان در سه گروه (کتاب، مقاله، پایان‌نامه) موردبررسی قرارداد که درمجموع بیانگر این موضوع است که در رابطه با نسخه موردمطالعه، مبنی بر روش اتخاذشده، پژوهش انجام‌نشده است. مارزلف در *نوش‌آفرین گوهر تاج* (۱۳۹۲)، این داستان را بر اساس قدیمی‌ترین نسخه در دسترس (۱۱۹۹ق) تصحیح کرده است. ذوالفقاری و همکاران در مقاله «قصه شناسی نوش‌آفرین نامه» (۱۳۹۰)، ضمن معرفی و تحلیل ساختاری داستان، به بررسی تأثیرگذاری آن بر داستان امیرارسلان نامدار پرداخته‌اند. رفیعی وردنجانی در مقاله «بازشناسی رقم نقاش در نسخ چاپ سنگی دوره قاجار (مطالعه تطبیقی نسخه چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهر تاج محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی و آثار میرزا نصرالله)» (۱۳۹۶)، نسخه مذکور که تاریخ کتابت آن ۱۳۰۸ق و دارای ۱۱ تصویر ماهرانه، اما بی‌رقم است را با آثار میرزا نصرالله، هنرمند چاپ سنگی دوره قاجار، مقایسه نموده و از طریق مطالعات سبک شناسانه و بررسی نشانه‌های مشترک بین آثار و بررسی شیوه کار هنرمند، این تصویرسازی‌ها را منسوب به میرزا نصرالله دانسته‌اند.

فاطمه ماهوان در مقاله «عامه نگاری در چاپ سنگی مصور نوش‌آفرین گوهر تاج (با بررسی قدیمی‌ترین نسخه چاپ سنگی مصور نوش‌آفرین گوهر تاج مورخ ۱۲۶۳ق)»

(۱۳۹۹)، به تحلیل تصاویر این نسخه (شامل ۵۷ تصویر با رقم میرزا علیقلی خویی)، پرداخته و همچنین تصاویر موجودات افسانه‌ای و چهره‌پردازی‌ها و صحنه‌های رزم و بزم را بررسی نموده است. یافته‌های او حاکی از آن است که تصویرگر نسخه کوشیده تا به شیوه‌ای عامه‌پسند و با توجه به نیازهای زمانه، به تصویرسازی بپردازد. شیرازی و حسینی در مقاله «بازیابی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهر تاج ۱۲۶۴ق» (۱۴۰۰)، بر این باورند که این داستان، با توجه به ارزش‌های دوره قاجار به هنجارشکنی پرداخته و برای زن نقشی فراتر از معشوقه‌ای منفعل در نظر گرفته است. حسام پور و همکاران در مقاله «تارنمای برهم‌کنش متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های برتر داستانی تصویری ایرانی و غیر ایرانی بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات» (۱۳۹۳)، پژوهش خود را بر پایه نظریه نیکولایوا و اسکات انجام داده‌اند، اما راه خود را باز گذاشته و همراه با رویکرد توصیفی-تفسیری به رویکرد تفسیری-تجریدی هم‌نظر داشته، هر دو راه تحلیل محتوای کیفی قیاسی و استقرایی را به روش تعریفی میرینگ پیموده و در زمینهٔ رابطه متن و تصویر به الگویی جامع‌تر رسیده‌اند که نام تارنمای برهم‌کنشی را بر آن گذاشته‌اند و بر اهمیت همراهی نویسنده و تصویرگر برای خلق اثری خلاقانه‌تر اشاره دارند.

رفیعی وردنجانی در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل ساختار و سبک‌شناسی نگاره‌های نسخه خطی نوش‌آفرین گوهر تاج ۱۱۹۹ق» (۱۳۹۴)، در ابتدا به تحلیل ساختار بصری نگاره‌ها و سپس به سبک‌شناسی این تصاویر پرداخته و نُه نگاره موجود در این نسخه را موردبررسی و تحقق این نتیجه کلی که تصاویر این نسخه در کدام‌یک از مکاتب هنری ایرانی می‌گنجد را مدنظر قرار داده است. رحیمی فرد (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «جنبه‌های مردم شناختی رمانس‌های ایرانی (سمک عیار، داراب نامه، حسین کرد شبستری و نوش‌آفرین نامه)»، به شناختی نسبی از مسائل اجتماعی، خانوادگی، سیاسی و غیره در دوره خلق هر داستان پرداخته است، چنانکه در سمک عیار تکیه‌بر جنبه‌های اجتماعی و عیاری و در حسین کرد شبستری تأکید بر عیاری و ایدئولوژی و در مورد نوش‌آفرین نامه و داراب نامه نوع زندگی پادشاهان از دیدگاه عامه مردم بروز یافته است. کریمی در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی محتوایی قصه نوش‌آفرین گوهر تاج و قصه مهر و ماه» (۱۴۰۰)، با رویکرد تحلیل محتوا و باهدف تبیین جایگاه این دو قصه در میان داستان‌های عامیانه فارسی و یافتن درون‌مایه‌های واحد میان این قصه‌ها و سپس بررسی عناصر تخیلی و ماورایی و نقش آن‌ها در داستان به انجام این پژوهش پرداخته و در پایان محتوای اصلی این قصه‌ها را عیاری، عشق و اندوه دانسته که همراه با اعتقادات و رویکرد مذهبی است. مبنی بر واکاوی پژوهش‌های مذکور دریافت می‌شود که تاکنون به‌صورت متمرکز و بر اساس چهارچوب نظری مطروحه نسخه ۱۲۹۳ق و تصویرسازی‌های آن موردپژوهش قرار نگرفته است.

روش پژوهش

روش انجام تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و شیوه گردآوری داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی است. در مورد سایر منابع نظری، کتاب‌ها به‌صورت عینی و پایان‌نامه‌ها و مقالات از طریق پایگاه‌های اینترنتی مورداستفاده قرارگرفته‌اند. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی بوده و پس از شناخت و بررسی عناصر بصری موجود در تصاویر، ازجمله شخصیت‌ها، فضاها، موجودات تخیلی و خرق عادت‌ها، به بررسی رابطه بین تصاویر و متن با تکیه‌بر نظریه برهم‌کنش متن و تصویرِ نیکولایوا و اسکات پرداخته‌شده است.

کتاب چاپ سنگیِ نوش‌آفرین گوهر تاج (۱۲۹۳ق)

این شیوه از چاپ، توسط یوهان آلوئیس زنفلدر در ۱۸۰۰م/ ۱۲۱۵ق ابداع و با توجه عباس میرزا نایب‌السلطنه که پیش‌تر چاپ سربی را موردنظر داشت، به ایران وارد شد. غالب کتاب‌های تولیدی به این شیوه در زمینهٔ ادبیات، فقه، ادعیه، سرگذشت ائمه (ع) و اشعار کلاسیک و موضوعات داستانی و افسانه‌ای بود (لعل شاطری،۱۴۰۱:۲۰۶؛ سلطانی فر،۸۴-۱۳۸۲:۸۳). کتاب‌های چاپ سنگی در ابتدا صرفاً شامل متن و فاقد صفحه عنوان، تصویر و هرگونه تزئیناتی بود و حدوداً یک دهه طول کشید تا ناشران از آرایه‌های تزئینی و تصویر نیز استفاده کردند. عناصر تزئینی همچون جدول‌ها، سرلوح‌های تذهیب شده و تصاویر در کتب چاپ سنگی نیز تا حدودی مشابه کتب خطی توسط هنرمندان اجرا می‌شد (Marzolph, 2001: 18). تصویرسازی‌های کتاب‌های مکتب‌خانه‌ای اغلب خام‌دستانه و سیاه‌وسفید بود و روی کاغذهای نامرغوب چاپ می‌شد،

اما در ترغیب شاگردان مکتب برای خواندن و کمک به انتقال بهتر و سریع‌تر مطالب کارآمد بود. سبک تصویری در این کتب همانند کتب بزرگسالان بود، ولی کتاب‌های مکتب‌خانه‌ای از کیفیت پایین‌تری برخوردار بودند. در دوره قاجار، به دلیل رواج چاپ سنگی، کارگاه‌های خصوصی نیز اقدام به چاپ کتب به این شیوه می‌کردند و این در حالی بود که چاپخانه‌هایی که وابسته به دربار و دولت بودند از تصویرگران حرفه‌ای استفاده می‌کردند. کارگاه‌های خصوصی از تصویرگران مبتدی و ناشی کمک می‌گرفتند و درنتیجه کتبی ارزان‌قیمت و باکیفیت پایین تولید می‌شد. به همین دلیل کتب مکتب‌خانه‌ای ارزان بود، اما تصاویر کم کیفیت و احتمالاً نتیجه کار تصویرگران ناکار بلد بود. جایگیری تصاویر در کتب مکتب‌خانه‌ای تابع قانون خاصی نیست و ممکن است گاهی مانند نگاره‌های تیموری تصویر از جدول بیرون برود و یا گاهی در محدوده کادر استقرار یابد. گاهی ممکن است تصویر تمام صفحه را به خود اختصاص دهد و گاهی نوشته بالا، پایین، پهلو یا داخل تصویر قرارگرفته باشد. سبک تصاویر کتب مکتب‌خانه‌ای که گاهی عباراتی چون به جهت اطفال یا برای تنبیه اطفال در این کتب به چشم می‌خورد را می‌توان سبک آمیخته نامید، چراکه تصاویر متأثر از نگارگری ایرانی و هندی، نقاشی قاجاری و فرنگی، نقاشی پشت شیشه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است، چنانکه نمونه‌ای از آن را می‌توان نوش‌آفرین گوهر تاج دانست (حکیمی، ۱۳۹۳: ۱۰۸-۱۱۱، ۱۱۴، ۱۲۵-۱۳۰).

نوش‌آفرین گوهر تاج، داستان عامیانه منثوری از متون مکتب‌خانه‌ای است که گویا اصل آن مربوط به دوره صفوی بوده است، ولی نویسنده و زمان دقیق تألیف داستان معلوم نیست. این داستان که آمیزه‌ای از رزم و بزم است در دوره قاجار به اوج محبوبیت رسید. داستان مذکور پیشینه تاریخی نداشته و ساخته‌وپرداخته ذهن نویسنده است. داستانی مملو از حوادث خارق‌العاده، مکان‌های عجیب‌وغریب و موجودات افسانه‌ای چون دیو، پری، اژدها و غیره که گاهی در نقش یاری‌رسان و برخی مواقع در نقش دشمن ظاهر می‌شوند (ماهوان، ۱۳۹۹: ۱۵۰). این اثر، الگوی داستان‌نویسی عامیانه پس از خود بوده و نقیب الممالک، نقال ناصرالدین‌شاه، برای روایت داستان امیرارسلان نامدار این داستان و شیرویه نامدار را الگو قرار داده و از آن‌ها بهره جسته است. مقایسه بین صحنه‌ها و بن‌مایه‌های موجود در این دو داستان گویای این تأثیرپذیری است (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۱، ۸۵). نوش‌آفرین گوهر تاج از معدود داستان‌های دوره قاجار است که هنجارشکنی نموده و زن را از نقش معشوقی منفعل خارج و جنبه فعالی از موجودیت زن را نمایش داده است. بااین‌همه، روحیه مردسالارانه کماکان در داستان غالب است. این داستان که به سبک آثار نقالان به نگارش درآمده و مملو از اغراق است (شیرازی و حسینی، ۱۴۰۰: ۱۷). خلاصه داستان نوش‌آفرین گوهر تاج عبارت است از ماجرای عشق و دلدادگی شاهزاده ابراهیم (فرزند پادشاه چین) به نوش‌آفرین (دختر پادشاه دمشق) که توأم با ماجراهایی پیچیده است.

مشخصات نسخه: این کتاب توسط اشرف‌السلطنه در ۱۳۳۴ش وقف و اکنون با شماره ثبت ۴۱۰۸۳ در کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی، قابل‌دستیابی است. این اثر به زبان فارسی، در کارخانه کربلایی محمدحسین در تبریز منتشرشده است (در ابعاد ۲۱/۵×۱۶cm/۵، دارای ۱۲۲ صفحه و ۱۴ تصویرسازی). ابعاد نوشتار که درون جدولی دوخطی قرارگرفته ۱۷×۱۳cm و هر صفحه شامل ۲۰ سطر به خط نستعلیق است. جلد کتاب فاقد آرایه‌های تزئینی و از جنس مقوایی و برخوردار از رویه پارچه‌ای است. صفحهٔ عنوان برخوردار از نقش ترنج، در آن نوشته‌ای با متن «هو حسب الخواهش عالیشانان عزت نشانان مشهدی عباسعلی و مشهدی حبیب‌الله به انجام رسید» مشاهده می‌شود. نقش ترنج درون جدولی قرارگرفته که چهار طرف آن لچک‌های مزین به ریسه‌های برگ وجود دارد (تصویر ۱) و همین الگوی تزئینی مجدداً در صفحه پایانی تکرار گردیده، با این تفاوت که متن درون ترنج عبارت است از «هو تمام شد کتاب نوش‌آفرین گوهر تاج در کارخانه استاد الماهر کربلایی محمدحسین صورت اتمام پذیرفت» (تصویر ۲). عنوان کتاب درون کتیبه دایره‌ای سرلوحه قرارگرفته و سرلوحه نیمی از صفحه را به خود اختصاص داده است (تصویر ۳). کاغذ به‌کاررفته فرنگی، نخودی رنگ مایل به نباتی و در برخی از صفحات آثار فرسودگی و آسیب‌دیدگی در لبه‌های بیرونی مشاهده می‌شود و تعدادی از صفحات از شیرازه جداشده‌اند. در برخی از صفحات کاغذها دارای واترمارک در حاشیه بیرونی هستند. تمامی صفحات، رکابه در حاشیه درونی صفحات سمت راست و حاشیه بیرونی صفحات سمت چپ و در هر دو مورد در پایین صفحه قرار دارد. برخی از صفحات دارای حواشی توضیحی مربوط

به تصاویر هستند که با قلمی ریزتر از متن اصلی کتابت شده‌اند. این حاشیه‌نویسی‌ها برخی به‌صورت مورب و تعدادی موازی با خط کرسی هستند و گاهی درون کادری قرارگرفته و مزیّن شده‌اند. در صفحه پایانی، مطالب به شکل مثلث وارونه کتابت شده است. در سطور پایینی این صفحه چنین ذکرشده است: «به تاریخ یوم دوشنبه دهم شهر رمضان‌المبارک سمت اتمام پذیرفت فی سنه ۱۲۸۵» (تصویر ۴) با این حال در صفحه پس‌ازآن‌که در حکم یادداشت پایانی اثر است تاریخ چاپ ۱۲۹۳ق ذکرشده است (تصویر ۲).

تصویر ۱: صفحه آغازین
Picture 1: Opening page

تصویر ۲: صفحه یادداشت پایانی
Picture 2: Endnote page

تصویر ۳: سرلوح
Picture 3: ornamental heading

تصویر ۴: صفحه پایانی
Picture 4: Last page

نظریه برهم‌کنش متن و تصویر

در کتاب‌های مصور، متن و تصویر درهم‌تنیده شده و به روایت داستانی می‌پردازند. درواقع، خلق اثری کامل ازلحاظ معنایی و نمادین وابسته به این یکپارچگی و وحدت است. در این‌گونه از کتاب‌ها، دو نوع زبان کلامی و دیداری توأمان به کار می‌رود و می‌توانند یکدیگر را تقویت کرده، باهم هماهنگ بوده و یا از هم سبقت‌گیرند. این دو دائماً اطلاعات جدیدی را به مخاطب ارائه داده که می‌تواند مکمل دیگری بوده یا مخاطب را با مفاهیم تغییریافته یا تازه‌تری مواجه کند (قایینی،۱۳۷۷:۱۶). درزمینهٔ رابطه میان متن و تصویر محققین تقسیم‌بندی‌های گوناگونی را ارائه داده‌اند و برخی از آنان قائل به رابطه پویای میان متن و تصویر هستند. به‌عنوان‌مثال بارتز سه نوع رابطه را میان متن و تصویر برقرار دانسته و مطرح کرده است: ۱. تصویر مبتنی بر متن. ۲. متن مبتنی بر تصویر. ۳. متن و تصویر مبتنی بر هم. کارنی و لوین پنج عملکرد را برای ارتباط تصاویر و متن در نظر گرفته‌اند: ۱. تزئینی. ۲. تمثیلی. ۳. سازمان دهنده. ۴. تفسیری. ۵. یادیار. مارش و وایت، ۴۹ نوع ارتباط را تعریف کرده و سپس آن‌ها را در سه سطح کلی ارائه داده‌اند که دسته پایین‌تر نقشی خاص‌تر و دسته بالاتر نقشی عام برای هر تصویر در نظر می‌گیرد. مارتینز و سالوی معتقدند به لحاظ حالت ارتباط، دو حالت کلی متن و تصویر با پایه برابر و متن و تصویر با پایه نابرابر وجود داشته و از باب ارتباط منطقی-معنایی تصاویر گسترشی یا معناگر هستند (ایران‌دوست و بشیری،۱۴۰۱:۲۳۳). جوان گلدن هم انواع برهم‌کنش میان متن و تصویر را در پنج گروه تقسیم‌بندی می‌کند: ۱. متن و تصویر قرینه یکدیگر هستند (نوعی حشو). ۲. گویایی متن وابسته به تصاویر است. ۳. تصاویر، متن را بسط و شرح می‌دهند. ۴. نقش اصلی روایی بر عهده متن بوده و تصاویر انتخابی هستند. ۵. نقش اصلی روایی بر عهده تصاویر بوده و متن به‌صورت انتخابی است (نوراللهی، ۱۳۹۸:۱۸).

در این میان، ماریا نیکولایوا و کارول اسکات که برای نظریه گلدن جامعیت کافی قائل نیستند، ولی آن را نقطه آغاز درخشانی می‌دانند، ضمن توجه به وجود پویایی میان متن و تصویر معتقدند در کتب تصویری میان نشانه‌های نمایشی (تصویر) و نشانه‌های قراردادی (واژه) رابطه برقرار بوده و تنش بین این دو احتمالات زیادی را برای برهم‌کنشی آن‌ها مهیا می‌کند (ایران‌دوست و بشیری،۱۴۰۱:۲۳۳). از منظر آنان تصویرسازی‌های موجود در یک کتاب، با توجه به نوع رابطه میان متن و تصویر به پنج گروه تقسیم می‌شوند: ۱. قرینه‌ای: در این کتاب‌ها

تصاویـر همـان داسـتانی را روایـت می‌کننـد کـه در متـن و واژگان وجـود دارد و شـاهد هم‌طـرازی و قرینگـی میـان متـن و تصویـر هسـتیم. ۲. تکمیلـی یـا مکملـی: در ایـن نـوع از رابطـه، متـن و تصویـر بـه کمـک هـم آمـده و جاهـای خالـی یکدیگـر را پـر می‌کننـد و آنچـه را کـه در متـن لحـاظ نشـده و کلام آن را بیـان نکـرده اسـت، در تصویـر کامـل می‌شـود و بالعکـس. ۳. افزایشـی یـا گسـترشی: در ایـن نـوع، تصاویـر مفاهیمـی فراتـر ازآنچـه در متـن آمـده اسـت را در اختیـار مخاطـب قـرار می‌دهنـد و تصاویـر بـا حفـظ درون‌مایـه کلام، متـن را تقویـت کـرده و داسـتان گسـترده‌تری را روایـت می‌کننـد. ۴. تقابلـی: در ایـن کتاب‌هـا، تصویـر، داسـتانی متفـاوت بـا آنچـه در متـن آمـده اسـت را روایـت می‌کنـد و به‌گونـه‌ای مخاطـب را بـا چالـش مواجـه کـرده تـا او خـود نیـز در پیدایـش مفهـوم و تفسـیر جدیـدی از داسـتان نقـش داشـته باشـد. ۵. ایهامـی یـا چنـد روایتـی: درنهایـت رابطـه ایهامـی وقتـی اسـت کـه دو یـا چنـد روایـت ناهمسـان در کنـار یکدیگرنـد (حسـام پـور و همـکاران، ۲۹:۱۳۹۳). در ادامـه، کارکـرد و رابطـه تصاویـر و متـن داسـتان عامیانـه نوش‌آفریـن گوهـر تـاج بـا توجـه بـه نظریـه مذکـور مـورد واکاوی قـرار خواهـد گرفـت.

آمدن پادشاهان به خواستگاری دختر پادشاه دمشق

در متـن مربـوط بـه ایـن تصویرسـازی آمـده اسـت کـه چـون دختـر بـه چهارده‌سـالگی رسـید و آوازه حسـن و جمـال آن دختـر بـه پادشـاه هفت‌اقلیـم رسـید همـه پادشـاهان و شـهریاران از اطـراف عالـم کمـر بـه طلـب کاری دختـر بسـته و متوجـه ولایـت دمشـق گردیدنـد (ناشـناس، ۱۲۹۳: ۳).

تصویر ۵: آمدن پادشاهان به خواستگاری دختر پادشاه دمشق (ناشناس، ۱۲۹۳: ۴)

Picture 5: The arrival of kings to propose to the daughter of the King of Damascus (Unknown, 1293: 4)

تصویـر در فضـای داخلـی شـکل‌گرفته و چهـار پیکـره مشـاهده می‌شـود و طـرز نشسـتن پادشـاه در سـمت چـپ تصویـر مشـابه بـا شـیوه‌ای اسـت کـه در نقاشـی‌های رنـگ و روغنـی قاجـاری دیـده می‌شـود و در دوره‌هـای پیش‌تـر هـم رایـج بـوده اسـت، زیـرا ریشـه‌های هنـر قاجـاری را می‌تـوان در دوره صفویـه و زندیـه یافـت. شـاهزادگانی کـه بـه خواسـتگاری شـاهدخت آمده‌انـد باحالتـی احتـرام گونـه و متواضـع در برابـر پادشـاه ایسـتاده‌اند. لبـاس هـر چهـار شـخصیت دارای نقـوش تزئینـی بـوده و البسـه مزیّـن شـده اسـت و احتمالاً ایـن ویژگـی نشـان از طبقـه اجتماعـی آنـان دارد، امـا لبـاس و تـاج پادشـاه بـا سـایرین متفـاوت اسـت. اگرچـه در سـبک پیکرنـگاری درباری کـه بـا توجـه بـه شـواهد آثـار چـاپ سـنگی نیـز تـا حـدی متأثـر از آن اسـت، کهولـت سـن نمایـش داده نمی‌شـود، ولـی در اینجـا محاسـن بلنـد و مشـکی پادشـاه در ایجـاد تفـاوت سـنی او بـا خواسـتگاران مؤثـر بـوده و کبـر سـن پادشـاه را نشـان می‌دهـد. پرده‌هایـی کـه در پس‌زمینـه تصویـر دیـده می‌شـود، تداعی‌کننـده پرده‌هـای مخمـل قرمزرنگـی اسـت کـه غالبـاً در گوشـه جمـع شـده‌اند و در آثـار دوره زندیـه رایـج شـده و در نقاشـی‌های قاجـاری نیـز متـداول بـوده اسـت. هنرمنـد ضمـن اسـتفاده از ترکیـب متقـارن بـا قـرار دادن پیکره‌هـا در جـای صحیـح و کاربـرد مناسـب تیرگـی، روشـنی‌ها فضایـی متعـادل در تصویـر ایجـاد کـرده اسـت. در ایـن تصویرسـازی، فضـای داخلـی کاخ نمایـش داده‌شـده اسـت درحالی‌کـه در متـن داسـتان فقـط بـه حضـور شـهریاران هفت‌اقلیـم در دمشـق کـه به‌قصـد خواسـتگاری از نوش‌آفریـن عـزم سـفرکرده‌اند سـخن بـه میـان آمـده و بـه اینکـه خواسـتگاران چگونـه و در کجـا خواسـتگاری کرده‌انـد، اشـاره‌ای نشـده اسـت. پیکره‌هـا بـه شـکلی خشـک و رسـمی بـه تصویـر درآمده‌انـد و ایـن شـیوه در اینجـا بـه کمـک تصویرسـازی آمـده و در ایجـاد حالـت متواضعانـه خواسـتگاران کـه بـه طلـب دختـر آمده‌انـد، کمـک نمـوده اسـت. هنرمنـد بـا اسـتفاده از عناصـر تصویـری نظیـر سـتون، پـرده، تخـت پادشـاه و نقـوش تزئینـی سـعی داشـته فضـای باشـکوه کاخ بـرای بینـنده تداعـی شـود. درمجمـوع بـه نظـر می‌رسـد تصویرگـر در خلـق ایـن تصویـر از متـن سـبقت‌گرفته و آنچـه را کـه در متـن بـه آن اشـاره نشـده، ولـی در ارتقـاء فهـم مخاطـب از داسـتان مؤثـر بـوده را بـا اسـتفاده از تصویـر در اختیـار او قـرار داده و رابطـه‌ای تکمیلـی بـا متـن ایجـاد کـرده اسـت.

مجلس سلطان ابراهیم و سوداگر

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که روزی شاهزاده در خلوت نشسته بود که در بارگاه بر هم خورد و سودای (سوداگر) عظیم‌الشان با تحفه بسیار داخل گردید و شاهزاده را بسیار خوش‌آمد و اراده کرد تا سوداگر را نشاندند و از هر جا سخنی می‌گفتند تا به‌جایی رسیدند که سوداگر حکایت نوش‌آفرین را بیان نمود چندان تعریف و ستایش نمود که دل شاهزاده را از راه به در برد شاهزاده نظر به‌جانب سوداگر نمود تبسمی فرمود سوداگر به خیال آنکه شاهزاده باور ندارد که تبسم می‌نماید از جا برخاست و گفت اگر امر عالی باشد بنده بفرستم تا تصویر دختر را بیاورند شاهزاده فرمود که بسیار خوب است و به غلام خود اشاره کرد که برو آن تصویر را بیاور در ساعت صندوقچه بیاورد و طوماری به درآورد و بوسید و در گوشه تخت شاهزاده گذاشت شاهزاده آن طومار را باز کرد و چشمش به صورتی افتاد که بر آن کاغذ صورت حوروشی را به نحوی نقش نموده که اگر لیلی دیدی مجنون شدی و اگر کوه دیدی هامون شدی شاهزاده چون آن تصویر را دید آه از دل برکشید و گفت از یک نگاه جزمن عمرم به بادرفت ای‌وای اگر نگاه دگر سوی من کنی و از هوش رفت و از تخت بر زمین افتاد (ناشناس، ۱۲۹۳: ۴-۵).

تصویر ۶: مجلس سلطان ابراهیم و آمدن سوداگر (ناشناس، ۱۲۹۳: ۶)

Picture 6: The court of Sultan Ibrahim and the arrival of a merchant (Unknown, 1293: 6)

در این تصویر که در فضای داخلی شکل‌گرفته است، تمایل به ترکیب‌بندی متقارن که متأثر از سبک پیکرنگاری درباری است، مشاهده می‌شود. از دیگر ویژگی‌های قاجاری این تصویر می‌توان به پس‌زمینه اشاره کرد که با استفاده از یک خط افقی فضا به دو بخش تقسیم و در قسمت بالایی به‌واسطه خطوط عمودی فضا مجزا گشته و فضاسازی متعادلی ایجادشده است. دو شخصیت شاهزاده ابراهیم و سوداگر در پلان جلو ترسیم و شاهزاده از معدود شخصیت‌های حاضر در این تصاویر است که فاقد محاسن بوده و همین امر به نمایش صغر سن او کمک کرده است (با توجه به متن داستان شاهزاده ابراهیم ۱۸ سال سن دارد) و با لباسی که نقوش تزئینی دارد و تاجی بر سر، نمایش داده‌شده است، درحالی‌که سوداگر لباسی ساده بر تن دارد و دستاری بر سربسته است و این تفاوت پوشش در تصاویر مختلف می‌تواند گویای تفاوت جایگاه سیاسی و اجتماعی پیکره‌ها باشد. در زیر پای شخصیت‌ها فرشی قرار دارد که با نقوش هندسی که در تصاویر دیگر هم تکرار شده، پرشده است.

در این بخش از متن به حضور شاهزاده در بارگاه و درحالی‌که در خلوت نشسته، اشاره گردیده، اگرچه شاهزاده باهدف نمایش جلال شاهزادگی با قبایی مزین و تاجی بر سر نشان داده‌شده است و هنرمند سعی داشته با ایجاد ترکیب‌بندی متقارن، نوع پوشش شاهزاده و مفروش بودن کف زمین که همگی از ویژگی‌های پیکرنگاری درباری است، به خلق فضایی باابهت دست یابد، اما درنهایت فضای به تصویر کشیده شده گویای شکوه و عظمت بارگاه نیست. با توجه به آنچه در متن می‌خوانیم، شاهزاده از دیدن سوداگر خوش‌حال شده و پس‌ازآن نیز از شنیدن سخنان او در باب حسن و جمال نوش‌آفرین به وجد می‌آید، اما همان‌طور که قبلاً اشاره شد، چهره‌ها عاری از احساسات است. در دو قسمت از متن به این نکته که شاهزاده بر تخت نشسته اشاره‌شده است «سوداگر طومار را در گوشه تخت شاهزاده گذاشت، شاهزاده از هوش رفت و از تخت بر زمین افتاد»، اما در تصویر نمایش داده‌شده، نشانی از تخت نیست و به نظر می‌رسد شاهزاده بر روی زمین نشسته است. با دقت در جزئیات این تصویر می‌توان بیان داشت، تصویرساز در نمایش لحظات آغازین داستان پایبند به رابطه قرینه بوده و بااین‌حال از نمایش بخشی از جزییات خودداری نموده است.

جنگ خان محمد با ملک بهمن

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که خان محمد مرکب در میدان جهانید و گفت که هرکه داند و

هرکه نداند بگویم تا بداند منم خان محمد وزیر سلطان ابراهیم چون ملک بهمن اسم شاهزاده ابراهیم را شنید رنگ از رویش پرواز نمود خان محمد نعره برآورد و گفت ای ملک بهمن اگر مردی و از مردان عالم نشان‌داری بیا میدان کارزار سپس ملک بهمن اسب در میدان جهانید و سر راه بر خان محمد گرفت و هر دو دست بر شمشیر کرده سر راه بر یکدیگر گرفتند، اما خان محمد چنان پشت تیغی بر دم تیغ او زد که از نیش یا قبضه در هم شکست و سپس چنان تیغی بر کتف ملک بهمن نواخت که پایش از رکاب خالی گردید مهره پشتش بر زمین نقش‌بست (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۳).

تصویر ۷: جنگ خان محمد با ملک بهمن (عنوان انتخابی نگارنده) (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۳)

Picture 7: The Battle between Khan Mohammad and Malik Bahman (Author's chosen title) (Unknown, 1293: 13)

این تصویر فضای خارجی و صحنه‌ای رزمی را به نمایش گذاشته است و بیننده شاهد نبرد تن‌به‌تن خان محمد و ملک بهمن است. هر دو درحالی‌که سوار بر اسبانی چابک هستند، دست به شمشیر برده و در حال مبارزه‌اند. استفاده از خطوط مواج و حرکت پیکره‌های انسانی و به‌ویژه حرکت سر و بدن اسب‌ها در ایجاد فضایی پویا و پرتحرک مؤثر بوده است. در قسمتی از متن آمده است که «پشت تیغی بر دم تیغ او زد که از نیش یا قبضه در هم شکست و سپس چنان تیغی بر کتف ملک بهمن نواخت که پایش از رکاب خالی گردید مهره پشتش بر زمین نقش‌بست»، در اینجا فرم و حرکت شمشیرها به‌درستی طراحی‌شده و با مفهوم متن هماهنگ ظاهرشده است. پیکره‌های انسانی با چهره‌ای عاری از احساس تصویر شده‌اند، اما چهره اسب‌ها در بیان بهتر فضای رزمی و پرتلاطم تصویر بسیار تأثیرگذار هستند. هنرمند با استفاده از تراکم و پراکندگی نقاط و با کمک تیرگی روشنی، به ایجاد عمق و پلان بندی پرداخته و به‌واسطه تکرار خطوط و نقاط بافت‌هایی ایجاد نموده که باعث ایجاد تنوع بصری شده و به‌خوبی خلأ رنگ را پرکرده‌اند. متن داستان به کارزاری عظیم که از رویارویی دو لشکر به پا شده پرداخته است. لشکر انطاکیه که دختری به نام ماه زرافشان سرداری سپاه را بر عهده دارد، به حمایت از خان محمد، وزیر شاهزاده ابراهیم وارد جنگ با لشکر حلب شده است. در این بخش از داستان که متن کلامی آن به‌تنهایی گویا است، هنرمند به مصورسازی بخشی از این صحنه رزمی که مربوط به نبرد رو در روی خان محمد و ملک بهمن (پسر پادشاه حلب) است، بسنده نموده و سایر سپاهیان و ماه زرافشان در تصویر حضور ندارند. تصویرگر با توجه به اینکه فقط بخشی از متن را برای تصویرسازی انتخاب نموده «ملک بهمن اسب در میدان جهانید و سر راه بر خان محمد گرفت و هر دو دست بر شمشیر کرده و سر راه یکدیگر گرفتند» راوی تصویری همان چیزی است که در متن روایت‌شده و به شکل قرینه‌ای پیش رفته است.

جنگ شاهزاده با سپه‌سالار

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده از ملک خطا بیرون آمد و متوجه فرنگ گردید و در کوهی که نزدیک فرنگ بود خیمه برپا کردند و دیدند که از فرنگ سپاه بسیاری بیرون آمد و از طرف دیگر هم سپاه بسیاری نمودار شد و در برابر یکدیگر صف کشیدند و سپهسالاری از لشکر بیرون آمد چنان زخمی بر سر پادشاه فرنگ زد که او را از پای درآورد و سپاه فرنگ دل‌شکسته بازگردیدند. شاهزاده دلش به حال آن جماعت سوخت و خود را بر سپاه زد و ایشان را درهم شکست. سپه‌سالار که لشکر را چنان دید آهی کشید و جویای شاهزاده بود. چون به شاهزاده رسید نعره برآورد و سر راه شاهزاده گرفت و گفت ای جوان تو از کجا آمده‌ای که جان خود را فدای فرنگیان می‌کنی؟ شاهزاده گفت بیا که هم‌نبرد تو منم پس دست بر شمشیر کرد و گفت ای سپه‌سالار بگیر از دست من پس سپه‌سالار سپر در سر کشید و خود را در زیر سپر پنهان کرد، اما شاهزاده چنان بر قبه سپرش زد که سپر بشکافت و در سینه‌اش قرار گرفت و از مرکب در غلتید و به خاک افتاد (ناشناس، ۱۲۹۳: ۲۰-۲۱).

تصویر ۸: جنگ شاهزاده با سپه‌سالار (ناشناس، ۱۲۹۳: ۲۰)

Picture 8: The Battle between the Prince and the Commander (Unknown, 1293: 20)

این تصویر ازلحاظ موضوع، فضاسازی، ترکیب‌بندی، تعداد شخصیت‌ها و غیره مانند تصویر ۳-۳ است، اما غنا و پختگی تصویر پیشین را ندارد[1]. از ویژگی‌های مشترک این تصویر با سایر تصاویر به چهره‌های فاقد احساس در پیکره‌های انسانی و بیان احساسی قوی‌تر در چهره اسب‌ها، استفاده از تکرار خطوط و نقاط و ایجاد سایه‌پردازی با استفاده از تمرکز یا پراکندگی این عناصر (این شیوه برگرفته از هاشور زنی و نقطه پردازی گراورهای اروپایی است) می‌توان اشاره کرد. در این بخش از داستان، نویسنده به توصیف صحنه نبرد میان لشکر فرنگ و سپاه سپه‌سالار پرداخته است و در این تصویر نیز مانند تصویر ۷، تصویرگر فقط بخشی از متن را انتخاب و نمایی بسته از داستان را به تصویر کشیده و نبرد تن‌به‌تن شاهزاده و سپه‌سالار را نمایش داده است و سایر شخصیت‌ها به‌ویژه ملک فانیا (پادشاه فرنگ) که در این نبرد حضورداشته، به تصویر کشیده نشده‌اند. در بخشی از داستان آمده است که: «شاهزاده و یاران در کوهی نزدیک فرنگ خیمه زدند و سیر روی صحرا می‌کردند که...» با توجه به اینکه تصویرگر در اکثر تصاویری که فضای خارجی را نمایش داده از پوشش گیاهی برای پر کردن فضای خالی استفاده نموده، عدم وجود این‌گونه از پوشش گیاهی در این تصویر آگاهانه بوده و نشان‌دهنده توجه و همراهی هنرمند با فضا و موقعیت جغرافیایی ذکرشده در متن است و سعی داشته فضایی صحراگونه را نمایش دهد. همچنین در طراحی و نمایش پیکره‌ها و حالات و حرکات آنان نیز به متن وفادار بوده و به‌خوبی صحنه‌ای از متن را «سپه‌سالار سپر در سر کشید»، به تصویر کشیده است و لحظه پنهان شدن سپه‌سالار در زیر سپر، برای در امان ماندن از ضربه‌ای که شاهزاده به او وارد می‌کند، در تصویر نیز همانند متن گویا بوده و هر آنچه در متن نوشتاری بیان‌شده، در تصویر نمود یافته و به شیوه قرینه‌ای پیش رفته است.

مجلس جهانگیر شاه با شاهزاده

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که چون خبر نجات نوش‌آفرین به دست شاهزاده ابراهیم به جهانگیر شاه رسید جهانگیر شاه با امرا و وزرا به استقبال شاهزاده بیرون رفتند و خیمه پادشاه برپا کردند و منتظر بودند که شاهزاده و وزیر نمایان گردیدند. چون شاهزاده نزدیک رسید جهانگیر شاه با تمام امرا از خیمه بیرون آمدند و متوجه به‌جانب شاهزاده شدند که خان محمد شاهزاده را از آمدن شاه خبر کرد. شاهزاده خواست که خود را به قدم شاه اندازد که جهانگیر شاه بغل گشود و شاهزاده را چون جان در برکشید و رویش را بوسید و خان محمد و حمید را تواضع کرد و همگی سوار شدند و داخل شهر شدند شاه و شاهزاده و امرا داخل بارگاه گردیدند. شاه بر تخت نشست شاهزاده و یاران او را بنشانید به هر یک تواضع نمود و آن روز را به عیش گذرانید (ناشناس، ۱۲۹۳: ۴۶-۴۷).

تصویر ۹: مجلس جهانگیر شاه با شاهزاده (ناشناس، ۱۲۹۳: ۴۷)

Picture 9: The Court of Shah Jahan with the Prince (Unknown, 1293: 47)

همان‌طور که قبلاً اشاره شد نه‌تنها نقوش، بلکه ترکیب‌بندی‌ها نیز در برخی از تصاویر تکرار شده‌اند که این امر می‌تواند کسالت‌بار بوده و موجب کاهش جذابیت تصاویر برای مخاطب باشد. تصویر موردبحث

۱- همین امر این نظریه در ذهن نگارندگان ایجاد کرده است که احتمالاً تصاویر این کتاب توسط یک هنرمند خلق نشده و چند هنرمند به خلق تصاویر این کتاب پرداخته‌اند، چراکه تفاوت در کیفیت تصاویر در تصویرسازی‌های دیگر نیز وجود دارد. در همین راستا نکته قابل‌توجه و تأمل این است که از میان ۹ تصویری که شاهد حضور شاهزاده ابراهیم هستیم در ۲ تصویرسازی شاهزاده بدون سبیل به تصویر کشیده شده است و با ظاهری متفاوت نسبت به دیگر تصاویر دیده می‌شود.

مشابه تصویر ۵ است و البته شاهد تفاوت‌های اندکی بین این دو هستیم. به‌عنوان‌مثال، درحالی‌که فیگور پادشاه هیچ تفاوتی با تصویر قبل ندارد و در هر دو تصویر پادشاه بر متکایی تکیه زده، اما پوشش او با تصویر ۵ متفاوت بوده و فاقد تزئینات است، اما سه پیکره دیگر در حالت نشسته قرار دارند و سلطان ابراهیم که در این تصویر سبیل دارد- در کنار پادشاه و بر تخت نشسته است و دو پیکره دیگر بر روی صندلی که پشتی مزیّن دارد، نشسته‌اند. به نظر می‌رسد تصویرگر برای القاء فضای مجلل و باشکوه کاخ از تزئینات بیشتری استفاده نموده و بخش پایین تصویر مانند آنچه در نقاشی‌های درباری قاجار مرسوم بوده، مملو از نقوش تزئینی گیاهی است. در اینجا که مجلس با حضور جهانگیر شاه، شاهزاده ابراهیم، خان محمد و حمید نمایش داده‌شده، آمده است: «شاه شاهزاده و امرا داخل بارگاه گردیدند شاه بر تخت نشست شاهزاده و یاران او را بنشاند به هر یک تواضع نمود [...]» شاهزاده پس از هفت سال نوش‌آفرین را به آغوش پدر بازمی‌گرداند و موردعنایت پادشاه قرار می‌گیرد. پس محل وقوع این بخش از داستان فضای داخلی کاخ جهانگیر شاه و با استفاده از عناصر تصویری این فضا در تصویر بازنمایی شده است. شخصیت‌های حاضر درصحنه پادشاه، شاهزاده، خان محمد و حمید همگی در تصویر حضور دارند. نکته جالبِ تصویر این است که شاهزاده در کنار جهانگیر شاه و بر تخت او نشسته است، حال‌آنکه در متن به این نکته اشاره‌ای نشده و نویسنده صرفاً از توجه و تواضعی که شاه به مهمانانش داشته، سخن گفته است. گویا تصویرگر برای نمایش مهر و خشوع و فروتنی پادشاه در برابر شاهزاده، او را درحالی‌که بر تخت پادشاه نشسته به تصویر کشیده است. به نظر می‌رسد تصویرگر از رابطه تکمیلی استفاده کرده و اطلاعاتی فراتر از نوشتار را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

نوش‌آفرین و شاهزاده و مطربان

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده ابراهیم لباس شب‌روی در پوشید و با خان محمد و حمید متوجه قصر دختر گردیدند. از کمندگاه خود را به اندرون انداخته خان محمد و حمید خود را در گوشه پنهان کردند شاهزاده پیش رفت و به خدمت آن سلام کرد دختر گفت امشب مجلس بزم از برای تو آراسته گردانیده و بغچه در پیش شاهزاده بر زمین گذاشت و گفت از این لباس بیرون آی و این جامه‌ها را بپوش. شاهزاده لباس شب‌روی را از تن بیرون آورد قبای مرصع پوشیده تاج شاهی بر سر گذاشت و کمر خنجر مرصع بر میان‌بسته و بالاپوش شاهانه در برکرده و با نوش‌آفرین از طرف باغچه به حرم درآمد به عمارت رسید تا آن روز چنین عمارتی ندیده بود و تمام فرش آن عمارت از دیبا بود نازنین او را بر تختی نشاند و خود بر تخت در کنار شاهزاده نشست و نازنینان به سجده افتادند و زبان به ثنا گشودند نوش‌آفرین اشاره به ساقی کرد که برخیز و شراب ارغوانی در قدح ریز ملک محمد داخل قصر گردید و به‌جایی رسید که آواز کمانچه و موسیقی گوش فلک را کر کرده خود را به عقب عمارت کشید که شاید راهی به‌جایی رساند که سیر آن مجلس نماید پس نردبان نهاد و بالا رفت خود را بر بالای ایوان عمارت رسانید. در گوشه ایوان نظر کرد و دید که رقاصان و سازندگان بسیارند و نوش‌آفرین را دید که بر تخت نشسته جوانی در لباس پادشاهی درآمده در برابرش نشسته نوش‌آفرین اناری به دست شاهزاده داد و گفت بستان بخور اگر پدرم مرا پادشاهی هفت‌اقلیم دهد قبول نخواهم کرد مگر ترا (ناشناس، ۱۲۹۳: ۷۷-۷۸).

تصویر ۱۰: نوش‌آفرین و شاهزاده و مطربان (ناشناس، ۱۲۹۳: ۷۸)

Picture 10: Nush Afarin, the Prince, and the Musicians (Unknown, 1293: 78)

این تصویر تنها تصویری است که نوش‌آفرین و شاهزاده ابراهیم در کنار هم نمایش داده‌شده‌اند و همین‌طور تنها تصویری است که نوش‌آفرین با هیئتی زنانه به تصویر کشیده شده است. تصویر ترکیب‌بندی متقارن دارد و عمق نمایی به شیوه‌ای که با عنوان بالاتر یعنی دورتر شناخته می‌شود، ایجادشده است. در اینجا شاهد حضور چهار شخصیت نوش‌آفرین، شاهزاده و دو زن مطرب هستیم. در پلان جلوی تصویر دو زن که در حال نوازندگی بوده و تداعی‌گر تک‌نگاره‌های قاجاری هستند، دیده می‌شود. زنان پوششی مانند یکدیگر داشته و دامن‌های پرچین بر تن دارند و با چهره نیم‌رخ و پیکره سه‌رخ، ترسیم‌شده‌اند. میزی در میانه تصویر قرار دارد که بر روی آن تنگ و جام شراب جای گرفته و در آخرین پلان از تصویر پرده‌هایی را که کنار رفته‌اند می‌بینیم که این عناصر فرنگی بوده و در نقاشی‌های قاجاری نیز مشاهده می‌شود. در بخش میانی تصویر نوش‌آفرین و شاهزاده ابراهیم بر مبلی نشسته‌اند که تکیه‌گاه آن با نقشی برگ شکل که بی‌شباهت به طرح‌های اسلیمی روکوکویی نیست، زینت یافته است. در این تصویر که از معدود تصاویر حضور زنان در این نسخه است، سه زن ترسیم‌شده‌اند. درحالی‌که مردان در تصاویر این کتاب صورت‌های گردی دارند، زنان با چهره‌هایی کشیده‌تر و بیضی‌شکل و ابروان پیوسته ترسیم‌شده‌اند که گویا از ویژگی‌های زیباشناختی آن دوره بوده است. نوش‌آفرین در این تصویر برخلاف سنت مرسوم حجاب یا کلاهی بر سر ندارد و گیسوان خود را بر روی شانه‌هایش رها کرده است. متن در این بخش از مجلسی سخن می‌گوید که توسط نوش‌آفرین برای شاهزاده برپاشده است و بساط عیش و طرب و شرب و شراب برقرار است، فضایی که جشن در آن برگزارشده فضای داخلی قصر باشکوه نوش‌آفرین است که در تصویر به‌واسطه نشان دادن پرده‌ها و مبل و فرش منقوشی که زیر پای شخصیت‌ها قرار دارد، فضای کاخ در تصویر بازنمود شده است. نوازندگان مشغول نواختن و می و شراب نیز مشاهده می‌شود و عناصر تصویری بدون کم‌وکاست و به شیوه قرینه‌ای همراه با متن شده‌اند. در بخشی از داستان ملک محمد وارد قصر می‌شود و به بالای ایوان عمارت می‌رود و ازآنجا شاهد برگزاری بزم است، اما تصویری از ملک محمد وجود ندارد و حتی در جایگاه ناظر هم قرار ندارد، چراکه با توجه به متن، ملک محمد در بالای ایوان بوده و دید پرنده‌ای داشته است. پس تصویرگر حضور ملک محمد در این بخش از داستان را نادیده گرفته یا شاید لحظات پیش از ورود او را تصویرسازی نموده است. در قسمت دیگری از متن آمده است: «نوش‌آفرین اناری به دست شاهزاده داده و گفت بستان و بخور اگر پدرم مرا پادشاهی هفت‌اقلیم دهد قبول نخواهم کرد مگر ترا». اگر بپذیریم که انار نماد جاودانگی است همراهی آن با جمله‌ای که از قول نوش‌آفرین نقل‌شده است می‌تواند بیانگر عشق جاودانه و ابدی نوش‌آفرین به شاهزاده باشد که در این صورت به تصویر کشیده شدن انار می‌توانست در انتقال این مفهوم مؤثر بوده و بار معنایی آن را ارتقاء بخشد، اما این موضوع در تصویر موردبحث مغفول مانده است. بااین‌همه و با توجه به اینکه در سایر تصاویر نیز نشانی از نمادگرایی وجود ندارد و چنانچه برای هنرمند در انتخاب هر بخش از داستان برای تصویرسازی، حق انتخاب قائل باشیم، آنچه به تصویر درآمده در اصل داستان برخوردار از رابطه قرینگی با متن و در جزییات شاهد رابطه افزایشی (گسترشی) است.

جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده که در کاخ نوش‌آفرین مهمان بود برخاست نوش‌آفرین را وداع کرده بیرون آمد و با یاران خواستند که به منزل روند ناگاه ملک محمد و سه غلام سر راه شاهزاده را گرفتند و تیغ بر روی آن‌ها کشیدند شاهزاده برآشفت و شمشیر کشید و همچنان شمشیری بر فرق ملک محمد نواخت که چهار انگشت بر سرش جای کرد. غلامان فریاد برآوردند و صدای آنان به گوش شاهزادگان رسید، آنان از جای جستند هر یک تیغ بر کمر حائل کرده و از خانه بیرون آمدند چون ملک محمد را زخمی دیدند نعره برآوردند و از چهار جانب دور شاهزاده را گرفتند (ناشناس،۱۲۹۳:۸۱-۸۲).

تصویر ۱۱: جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۳)

Picture 11: The Battle between Sultan Ibrahim and the Princes (Unknown, 1293: 83)

این تصویر با حضور دَه پیکره یکی از شلوغ‌ترین تصاویر این نسخه به لحاظ تعداد شخصیت‌ها بوده و بیننده شاهد نبردی گروهی است. همچنین تنها تصویر رزمی می‌باشد که از نمای باز تصویرسازی شده است. چهار پیکره بر روی زمین افتاده و شش پیکره ایستاده و در حالت رزم و حمله هستند. شخصیت اصلی (شاهزاده ابراهیم) در میانه تصویر قرار دارد و باحالتی که نشان از استواری و اقتدار او دارد، پا بر پیکر بی‌جان یکی از دشمنان گذاشته و در حال نبرد با دیگری است، پیکره فردی که در حال مبارزه با شاهزاده است کمی به عقب متمایل شده و به نظر می‌رسد پیروزی شاهزاده قریب‌الوقوع است. چهار پیکره دیگر که در حالت مایل به تصویر کشیده شده‌اند، ضمن القاء حرکت روبه‌جلو و حمله، باعث ایجاد جنب‌وجوش و پویایی در تصویر شده که این امر لازمه تصویرسازی صحنه‌ای رزمی است. در این تصویر بعضی از پیکره‌ها، بخشی از پیکره زیرین را پوشانده و تصویرگر با استفاده از این شگرد به عمق نمایی و پلان بندی دست‌یافته است. جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها یکی از تصاویری است که با توجه به اینکه هیچ نشانه‌ای از طبیعت یا عناصر غیرانسانی در آن مشاهده نمی‌شود، می‌تواند مصداق بارزی برای تأکید و تمرکز بر پیکره نگاری رایج در آثار دوره قاجار باشد. داستان در این بخش به روایت نبرد میان شاهزاده ابراهیم و سایر شاهزادگان که رقبای عشقی او محسوب می‌شوند و قصد از میان برداشتن و به هلاکت رساندن شاهزاده را دارند، پرداخته است. در بخشی از داستان به حضور غلامان شاهزادگان اشاره گردیده، اما ازآنجاکه نوع پوشش تمامی پیکره‌های حاضر در تصویر همانند بوده و وجه تمایزی معنی‌دار، به‌جز شکل کلاه‌خودها دیده نمی‌شود (حتی شاهزاده ابراهیم نیز صرفاً به‌واسطه محل قرارگیری در کادر و موردحمله واقع‌شدن قابل‌تشخیص از سایرین است)، هنرمند ضرورتی در به تصویر کشیدن غلامان احساس نکرده است. در متن آمده است: «شاهزادگان از چهار جانب دور شاهزاده را گرفتند» و آنچه در تصویر نمایش داده می‌شود با قرارگیری شاهزاده در وسط تصویر و جای‌گیری، حرکت و جهت دیگر پیکره‌ها صحنه‌ای از نبردی نابرابر به تصویر درآمده است، تصویر همگام با متن بوده و رابطه‌ای قرینه‌ای با نوشتار دارد.

دختر و کشتن وزیر و داروغه

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که نوش‌آفرین دید که وقت آمدن شاهزاده گذشت روی به‌سوی سروآزاد کرده فرمود شاهزاده امشب نیامد من می‌روم به سر راه تا ببینم او را چه بر سر آمده است. پس قبایی به‌رسم مردان در برکرده و کمر خنجر مرصع در بالای او بست و کلاه بر سر گذارده و شده فروبرد کمند را بر سر کنگره قصر محکم نمود و بسم‌الله گفت دست بر کمند گرفت و از قصر به زیر آمده راه را پیش گرفت نمی‌دانست به کجا می‌رود، اما به کوچه رسید دید که سیاه‌پوشی شخصی را به کتف کشیده با خود خیال کرد که بیچاره‌ای است به دست ظالمی گرفتار گردیده، باید او را نجات دهم، خود را به سیاه‌پوش نمود و هی برآورد که‌ای دزد ناپاک این جوان را به کجا می‌بری سیاه‌پوش با خود خیال کرد که از ملازمان شاهزاده الیاس است گفت منم وزیر شاهزاده ملک محمد و اینکه بر دوش من است شاهزاده ابراهیم است و از برای شاهزادگان می‌برم. نوش‌آفرین چون نام شاهزاده ابراهیم را شنید چنان نعره بزد که دل در بر وزیر به لرزه درآمد و لاعلاج دست به شمشیر آبدار نموده به دختر حواله‌کرد و نوش‌آفرین چنان شمشیر بر فرق وزیر زد که تا صندوقچه سینه‌اش بر هم شکافت و خود را به شاهزاده رسانید او را بی‌هوش دید. خواست او را بر کتف کند ناگاه افراسیاب خان داروغه در رسید و تیغ برکشید و به‌جانب دختر دوید آن ماده‌شیر حمله بر افراسیاب خان کرد و باهم به تیغ‌بازی مشغول گردیدند. افراسیاب خان بانگ برآورد که‌ای سیاه‌پوش راست بگو که کیستی؟ دختر گفت: ای حرامزاده مرا عزرائیل می‌گویند آمده‌ام تا قبض روح تو نمایم بگرد تا بگردیم. افراسیاب خان لاعلاج به کوشش درآمد دختر نعره بزد و چنان تیغی بر قبه سپر افراسیاب خان زد که با صندوقچه سینه بر هم شکافت (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۶-۸۷).

تصویر ۱۲: دختر و کشتن وزیر و داروغه (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۷)

Picture 12: The Girl and the Killing of the Minister and Sheriff (unknown, 1293: 87)

در این تصویر نیز شاهد نبرد تن‌به‌تن هستیم، اما این بار نوش‌آفرین است که در نقش جنگجوی قهرمان ظاهرشده و با پوشش مردانه و چهره‌ای مستتر به میدان مبارزه رفته است. بااینکه تصویر به لحاظ کیفیت چندان پخته نیست، اما دارای یک ویژگی درخور توجه است، در پیکرنگاری درباری کمتر با مناظری از فضای شهری مواجه هستیم و گاهی به‌صورت پس‌زمینه در اثر مشاهده می‌شود، در این تصویر چاپ سنگیِ مکتب‌خانه‌ای نیز شاهد نمایش پرسپکتیو ساختمان (متأثر از هنر اروپایی) در پس‌زمینه اثر هستیم. سایه‌پردازی مختصری که در چهره و جامه‌ها اجراشده است، از ویژگی‌های پیکرنگاری درباری بوده که با طبیعت‌گرایی غربی ترکیب‌شده است. فضایی که این بخش از داستان در آن رخ می‌دهد، فضای بیرون از کاخ است و درجایی از متن آمده است که «اما به کوچه رسید» پس ما در اینجا با فضای شهری مواجه هستیم و تصویرگر با نمایش ساختمان در پس‌زمینه در تداعی این فضا موفق و همراه با متن بوده است. در مورد شخصیت‌پردازی نوش‌آفرین نیز همین‌طور بوده و شخصیت را با همان ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی که در متن ذکرشده اعم از نوع پوشش مردانه، مسلح بودن و غیره در تصویر مشاهده می‌شود. با توجه به متن، داروغه در رویارویی با نوش‌آفرین می‌گوید: «ای سیاه‌پوش راست بگو که کیستی» در تصویر نیز در جهت همراهی با متن شاهد استتار و پوشیده بودن چهره نوش‌آفرین هستیم. این تصویر بیان تصویری متن بوده و ارتباطی قرینه‌ای برقرار است.

مجلس عزا به جهت نوش‌آفرین

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است: نوش‌آفرین به جهت آبتنی به چشمه نوش رفت و بیرون آمد و بر روی سنگ بلور نشست و شروع به شانه کردن گیسوان عنبرین نمود که ناگاه دستی به امر الهی از هوا نمودار گردید و آن گیسوان عنبرین را گرفت و از روی سنگ بلند شد، اما دختر چون چنان دید نعره برآورد و از هوش رفت. چون این خبر به گوش شاه رسید نعره بزد و بی‌هوش شد. تمام شاهزادگان سیاه‌پوش گردیدند و خلق چنان گریه و زاری می‌کردند که دل سنگ کباب می‌شد، اما جهانگیر شاه چون مردم را از اندرون و بیرون چنان دید با شاهزادگان مجلسی به جهت نوش‌آفرین بنا کردند که دیده روزگار ندیده (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۸-۹۰).

تصویر ۱۳: مجلس عزا به جهت نوش‌آفرین (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۰)

Picture 13: The Mourning Assembly for Nush Afarin (Unknown, 1293: 90)

در این تصویرسازی متراکم از شخصیت، برخلاف سایر تصاویر که شخصیت‌ها با چهره‌هایی فاقد احساس نمایش داده‌شده‌اند، از حالت بی‌تفاوتی فاصله گرفته و حرکات و حالات آنان در انتقال بهتر مفهوم غم و عزا که در متن داستان به آن اشاره‌شده، مشاهده می‌شود. هنرمند از ترکیب قرینه بهره جسته و این قرینگی در چیدمان عناصر تزئینی مانند گلدان‌ها و گلاب‌پاشها مشهود است. نقش گلدان‌های پرگلی که در این تصویر به‌کاررفته و به‌طور قرینه در دو طرف کادر قرار دارد، از نقوش شاخص دوره قاجار است که فراوان در حجاریها و کاشی‌کاریهای مساجد و مدارس این دوره وجود دارد. به نظر می‌رسد در این تصویر از شیوه انجمن‌نگاری -از روشهای ایجاد عمق در

نگارگری ایرانی- استفاده‌شده است. با توجه به اینکه هنر این دوره ازآنچه با عنوان روکوکو در اروپا در جریان بود تأثیر گرفته، شاید بتوان کثرت نقوش، تزئینات، عناصر بصری، عدم وجود فضاهای خالی در کادر و در کل پرگویی هنرمند تصویرگر را متأثر از محبوبیت شیوه روکوکو در ایرانِ دوره قاجار دانست که در این تصویر نیز بازنمود دارد و می‌توان ترکیبی از سنت‌های گذشته ایرانی و سنت‌های غربی را شاهد بود. در متن داستان میخوانیم که جهانگیر شاه مجلس عزاداری برای نوشآفرین برپا میکند، اما اطلاعاتی در مورد محل برگزاری مجلس به مخاطب ارائه نمی‌شود، با توجه به اینکه فضاسازی و نقوش به‌کاررفته در فرشی که در این تصویر دیده می‌شود مشابه نقوشی است که در تصاویر دیگر (فضای داخلی قصر) استفاده‌شده است، میتوان دریافت مجلس عزاداری در کاخ جهانگیر شاه برپاشده است. ازآنجاکه این تصویر از معدود تصاویر پرجمعیت این نسخه است، تصویرگر بر آن بوده تا با نمایش تعدد افراد، مجلسی باشکوه را ترسیم نماید و چون تمامی افراد حاضر در مجلس در حال زاری به تصویر کشیده شده‌اند، مفهوم اندوه و تضرع که در کلام آمده، در تصویر نیز بازسازی‌شده است. تصویرگر اطلاعاتی فراتر ازآنچه در متن آمده را به تصویر کشیده و در جهت تکمیل اطلاعات نوشتاری قدم برداشته است. پس این تصویر میتواند رابطه تکمیلی (مکمل) با متن داشته باشد.

جزیره و شاهزاده و یاران و درخت

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است: شاهزاده ابراهیم و یارانش وارد جزیره‌ای می‌شوند که درختان و گیاهان خوشایندی دارد، ولی جانوری در این جزیره زندگی می‌کند که به طرفهالعینی آدمیزاد را می‌بلعد و شاهزاده به‌قصد دفع این حیوان وارد جزیره می‌شود. ناگاه آواز عجایبی برآمد شاهزاده هراسان گردید و از جای برخاست چشمش بر جانوری افتاد که سرش مثال گاو و پایش مانند فیل، گردن و دست مانند شتر رو به شاهزاده میآمد شاهزاده دست به شمشیر کرده روی بدان نهاد آن جانور چون بوی درخت عوسج از شاهزاده شنید روبرگردانید و متوجه آن‌ها (خان محمد و سایر یاران) گردید خواست آسیبی به آن‌ها رساند شاهزاده نعره زد و خود را بدان رسانید چنان ضربتی برگردن او زد که سرش به دور افتاد (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۴-۹۵).

تصویر ۱۴: جزیره و شاهزاده و یاران و درخت (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۵)

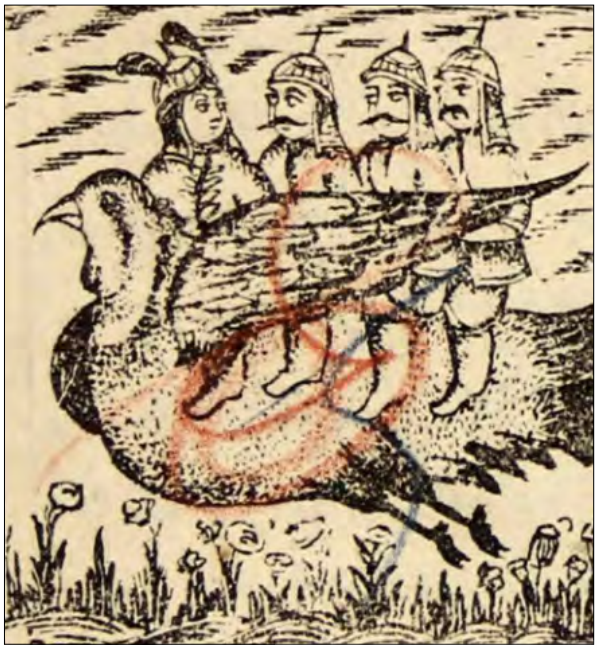
Picture 14: The Island and the Prince and his Companions and the Tree (Unknown, 1293: 95)

در این تصویر شاهد حضور شاهزاده ابراهیم، موجودی که ترکیبی از سه حیوان است و پوشش گیاهی هستیم. در اینجا نقوش گیاهی صرفاً برای فضاسازی مورداستفاده قرار نگرفته و درخت، در پیش برد داستان نقش دارد. خواننده در متن با موجودات و حتی گیاهانی فراواقعی مواجه می‌شود که یکی از این موجودات، حیوانی است که سری مانند گاو و پاهایی همانند فیل و گردن و دستش شبیه به شتر است و درختی با برگ‌های قرمز، شاخه‌های زرد و میوه‌ای سیاه‌رنگ (درختی که هر قسمتی از آن خواصی جادویی دارد). نام این درخت عوسج است. عوسج احتمالاً همان گیاه دیوخار است که دارای خواص دارویی بوده، ولی در این داستان نویسنده ویژگی‌های جادویی و فراواقعی برای این گیاه متصور شده است. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، در متن داستان ویژگی‌های رنگی برای درخت عوسج تعریف‌شده است که با توجه به خصوصیت ذاتی چاپ سنگی نمایش این رنگ‌ها فقط به‌واسطه استفاده از درجات گوناگون خاکستری ممکن است و بااینکه این تصویر تنها تصویر از کتاب است که برای انتقال بهتر مفهوم نیازمند رنگ بوده و در جهت حصول نتیجه‌ای موفق باید در انتخاب خاکستری‌ها دقت بیشتری صورت می‌گرفته است، به نظر می‌رسد تصویرگر دقت کافی را در این زمینه نداشته است، چراکه درجه خاکستری در هر دو رنگ قرمز و زرد، روشن‌تر از درجه‌ای است که تصویرگر در اینجا مورداستفاده قرار داده است. عمق نمایی و پلان بندی، روش هم‌پوشانی است و درخت که در پلان جلوتر واقع‌شده است، بخشی از پیکره حیوان را که در پلان

عقب‌تر قرار دارد، پوشانده است. در تصویر فقط شاهزاده، حیوان و گیاهان حضور دارند و تصویرگر یاران شاهزاده را به تصویر نکشیده است. در متن داستان حیوانی که از آن یادشده ویژگی‌های عجیبی دارد. این حیوان سری مانند گاو، پاهایی مانند فیل و گردن و دستی مانند شتر دارد، اما آنچه مشاهده می‌شود، کاملاً شبیه به گاو بوده و نه‌تنها به حیوانی درنده‌خو و آدم‌خوار شباهت ندارد، بلکه بسیار رام و بی‌خطر به نظر می‌رسد. با توجه به آنچه گذشت، تصویرگر در این تصویر نتوانسته دقیقاً همراه با متن پیش رفته و به نظر می‌رسد نیمه سمت راست تصویر (شاهزاده و حرکات جسمانی او) دارای رابطه قرینه و نیمه دیگر خارج از روابط پنج‌گانه میان متن و تصویر است.

سوارشدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده ابراهیم و یاران در جزیره‌ای اسیر زنگیان بودند که دیدند یک مرغ سفید بسیار بزرگ مانند فیل افتاده و خون از اندامش می‌رود و ناله می‌کند، شاهزاده پیش رفت و گفت ای مرغ تو را چه شده است که به این روزگار گرفتاری آن مرغ گفت بدان و آگاه باش که مرا رخ نام است آمدم تا از برای بچگان خود طعمه ببرم ناگاه زنگی چوبی بر من زد و دو بال مرا شکسته و بدن مرا مجروح ساخت. شاهزاده گفت اگر من تو را چاق و از جراحت خلاص نمایم شرط می‌کنی که از این جزیره ما را نجات دهی آن مرغ گفت اگر چنین کنی شما را از جزیره نجات داده و تا زنده باشم در خدمت تو جان‌فشانی کنم پس شاهزاده قدری از میوه عوسج به درآورد و بر جراحت رخ بمالید، آن جراحت سر به هم گذارد و پروبال برآورد و چنان گردید که هرگز گویا زخم نخورده. سپس خود را به قدم شاهزاده انداخت و گفت برخیز و با رفیقانت بر پشت من سوار شوید و چشم بپوشانید که جایی را نبینید و واهمه منمایید. شاهزاده با خان محمد و حمید و امیر سلیم بر پشت رخ قرار گرفتند و چشم پوشانیدند که جایی را نبینند و رخ به پرواز درآمد و شاهزاده و یاران از آن ورطه پرخوف و خطر به درآمدند (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۷-۹۸).



تصویر ۱۵: سوارشدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۸)

Picture 15: The Prince and his Companions Riding on the Back (Unknown, 1293: 98)

دیگر موجود فراواقعی حاضر در داستان نوش‌آفرین، پرنده‌ای به نام رخ است که یادآور یاری‌رسانی‌های سیمرغ در شاهنامه و نماد حضرت حق بودن این پرنده در منطق‌الطیر عطار است. رخ پرنده‌ای غول‌پیکر است که در دوره اسلامی اولین بار در داستان‌های هزارویک‌شب توصیف‌شده است و سندباد در جزایر مختلفی با این پرنده مواجه شده که گاهی از او کمک گرفته و از جزیره نجات‌یافته (مانند آنچه در داستان نوش‌آفرین گوهر تاج رخ‌داده است) و گاه مورد حمله این پرنده قرارگرفته است. تصویر، پرنده‌ای عظیم‌الجثه را نشان می‌دهد که چهار مرد جوانِ جنگجو را بر پشت خود سوار کرده و در حال پرواز است، مخاطب با خواندن داستان با پرنده‌ای آشنا می‌شود که سفیدرنگ و به بزرگی فیل است، پس انتظار دیدن تصویری را دارد که مهم‌ترین ویژگی پرنده یعنی قوی و عظیم بودن را به نمایش بگذارد. با تناسباتی که میان پیکره‌های مردان و پرنده برقرار است، این مهم رعایت شده و این تصویر را می‌توان در حالت قرینگی با متن دانست[1].

۱- در متن آمده است: «بر پشت من سوار شوید و چشم بپوشانید که جایی را نبینید و واهمه منمایید» پس به نظر می‌رسد قرار است رخ چنان در آسمان اوج بگیرد که ممکن است باعث ترس و واهمه مردان جنگجو شود. اگرچه این اوج پرواز را در تصویر مشاهده نمی‌کنیم، اما می‌توان چنین قلمداد کرد که با توجه به فاصله پیکره‌ها از سطح زمین، تصویرگر لحظه شروع پرواز را به تصویر کشیده است.

نبرد شاهزاده و علقمه دیو

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که نوش‌آفرین به دست علقمه دیو در کاخ حضرت سلیمان اسیر بود. شاهزاده بر پشت رخ سوار شد و رخ به پرواز درآمده و شاهزاده را نزد دختر برد. شاهزاده و نوش‌آفرین به صحبت مشغول شدند که علقمه دیو که به شکار بره‌آهو رفته بود برگشت. چون آن دو را دید نعره برآورد که‌ای آدمیزاد بدبخت تراکه گفت که بدین مکان‌آیی و با معشوقه پادشاه اختلاط نمایی شاهزاده برخاست دست بر شمشیر کرد و به‌جانب آن دیو روان گردید و با یکدیگر مشغول نبرد شدند و دیو و شاهزاده هر دو در میان دریا افتادند شاهزاده شاخ دیو را به تصرف درآورد اسم اعظم می‌خواند و فرصت کرده بر گردن دیو سوار شد. ناگاه نهنگ بسیار بزرگی در میان آب پیدا گردید تا کمر دیو را بلعید که در ساعت رخ فرخ بال در رسید شاهزاده را در روی هوا بلند کرد (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۹-۱۰۰).

تصویر ۱۶: نبرد شاهزاده و علقمه دیو (نام این تصویر مخدوش و عنوان توسط نگارندگان انتخاب شد) (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۰۰)

Picture 16: The Battle between the Prince and the Demon Alghama (This image is distorted and the title was chosen by the Authors) (Unknown, 1293: 100)

این تصویر ترکیبی از عناصر انسانی، موجودات فراواقعی و معماری و با ترکیب‌بندی مثلث خلق‌شده است. چهره‌ها همچنان بی‌روح و بی‌تفاوت بوده و علقمه دیو با چهره‌ای کاملاً انسانی نمایش داده‌شده و شاخ‌هایی که بر سرش قرار دارد و جثه عظیمش او را با انسان متمایز کرده است، البته اگر نیمی از بدن دیو در آب فرونرفته و جثه کامل او قابل‌مشاهده بود وجوه تمایز بیشتر و کارآمدتر جلوه می‌کردند. پلان بندی و عمق نمایی با تغییر اندازه عناصر بصری و همین‌طور قرارگیری عناصر معماری گونه و مناظری در دوردست ایجادشده است و بافت‌هایی که با تکرار خطوط مواج ایجادشده‌اند، صرفاً جنبه تزئینی نداشته و در راستای بازتاب مفاهیم متن، امواج دریا را تداعی و تلاطم آب دریا و صحنه نبرد شاهزاده و دیو به لحاظ مفهومی نیز قرینگی مشهودی را خلق کرده است. در تصویر شاهد درگیری علقمه دیو و شاهزاده ابراهیم هستیم و ازآنجاکه علقمه، نوش‌آفرین را در قصری که در وسط دریا قرار دارد اسیر و زندانی کرده است، شاهزاده و دیو پس از شروع درگیری به دریا افتاده و تصویرسازی، مربوط به این بخش از داستان است. شاهزاده درحالی‌که بر پشت دیو و شاخ‌هایش را در دست دارد، در تلاش برای مهار کردن و پیروزی بر دیو است. تصویرگر برای نمایش دیو شاخصه‌هایی متمایز از انسان اعمال کرده و از شاخ‌ها، جثه بزرگ و هیکل قوی برای ایجاد این تمایز استفاده کرده است. در پلان‌های آخر تصویر، نمایی از ساختمانی (قصر سلیمان) دیده می‌شود که در ایجاد عمق تأثیرگذار عمل کرده است. رخ که از دوردست به کمک شاهزاده می‌آید به حالت سایه گونه نمایش داده‌شده است. در متن داستان آمده که: «نهنگ بسیار بزرگی در میان آب پیدا گردید تا کمر دیو را بلعید» که این بخش توسط هنرمند مصور نشده است. به‌جز مورد آخر که شرح آن گذشت، در این تصویر، تصویر به‌طور تمام و کمال انعکاسی از نوشتار بوده و ارتباط قرینه‌ای برقرار است.

کشتن نوش‌آفرین امیر سلیم را و سوارشدن او

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که نوش‌آفرین سر از بدن امیر سلیم جدا ساخته و بینی او را سوراخ کرده و ریسمانی گذرانیده و بر ترک اسب آویخت و او را برهنه کرد و لباس او را پوشید و سوار گردید و روبه‌راه نهاد که در آن‌وقت رخ در رسید و چشمش بر دختر افتاد گفت بلکه او امیر سلیم است به سبب آنکه لباس امیر سلیم در بر نوش‌آفرین بود او را نشناخت نعره زد که دختر را چه کردی دختر خوش طبعی به خاطرش رسید گفت دختر را کشتم اینک می‌روم کار شاهزاده را بسازم رخ را از این سخن طاقت نماند آمد که او را به منقار گرفته بلند کند و بر زمین زند که خوب ملاحظه نمود و نوش‌آفرین را شناخت که لباس امیر سلیم را پوشیده و سر او را بریده بر ترک خود آویخته است (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۱۸).

تصویر ۱۷: کشتن نوش‌آفرین توسط امیر سلیم و سوارشدن او (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۱۸)

Picture 17: The Murder of Nush Afarin by Amir Salim and Riding her (Unknown, 1293: 118)

این سومین و آخرین تصویر از این نسخه است که در آن نوش‌آفرین حضور دارد، درحالی‌که انتظار می‌رفت با توجه به اینکه داستان عنوانی زنانه دارد، حضور پررنگ‌تر و فعالانه‌تری را از زنان شاهد باشیم. در اینجا باید به نظر مارزلف اشاره کرد که نوش‌آفرین گوهر تاج را داستانی مردانه دانسته است که احتمالاً توسط مردی نقال خلق‌شده و باز احتمالاً برای مخاطبان مرد خوانده و اجرا می‌شده است (مارزلف،۱۳۹۲: ۱۵). تصویر مربوط به صحنه‌ای است که نوش‌آفرین پس از کشتن امیر سلیم و پوشیدن لباس‌های او درحالی‌که سر امیر سلیم را جدا کرده و بر ترک اسب خود آویخته در مسیر بازگشت با رخ مواجه می‌شود، در تصویر نوش‌آفرین را با لباس رزمی مردانه و سوار بر اسب مشاهده می‌شود، اما تصویری از سر بریده امیر سلیم وجود ندارد و حتی ریسمانی هم بر ترک اسب دیده نمی‌شود تا بیننده خود را این‌گونه توجیه کند که شاید با توجه به اینکه لبه کادر از سمت راست، تصویر را قطع و ناقص کرده است به همین دلیل بخشی از آنچه در متن ذکر شده در تصویر دیده نمی‌شود (البته که در این صورت نیز خطایی فاحش رخ داده است). نکته دیگر اینکه با توجه به آنچه در مورد ویژگی‌ها و مشخصات ظاهری رخ بیان شده و تناسباتی که در تصویر ۱۵ (سوارشدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ) دیده می‌شود، ظاهراً در اینجا هنرمند توجهی به رعایت تناسبات و اندازه پیکره نوش‌آفرین و رخ نداشته است. درمجموع می‌توان بیان داشت در این تصویر، تصویرساز در حد قابل ملاحظه‌ای در ایجاد شخصیت‌های اصلی پایبند به رابطه قرینه بوده است ولی از نمایش جزییات خودداری نموده است.

جنگ کردن شاهزاده و ملک بهمن

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده و یاران متوجه حلب گردیدند و فرود آمدند. خیمه شاهزاده را در سر راه برپا کردند، اما جاسوسی خبر آمدن شاهزاده را به ملک بهمن داد. در همان شب با لشکر گران بر سر شاهزاده شبیخون آورد و تیغ برکشیده بر شاهزاده و یاران حمله کردند. آنگاه خان محمد و حمید از جای برخاستند سراسیمه از خانه بیرون آمدند در ساعت سوار شدند و تیغ از میان کشیدند در آن گیرودار خان محمد آواز داد که چه کسی به ما شبیخون آورده؟ شاهزاده گفت نمی‌دانم که چه واقع شده. ملک بهمن رسید و نعره برآورد که منم شاهزاده بهمن اگر خواسته باشی زنده به دَر رَوی نوش‌آفرین را به من دِه و به سلامت به دَر رو وگرنه خاک در کاسه سرت خواهم کرد. پس نوش‌آفرین و خان محمد و حمید نیز تیغ برآوردند و با آنان منافقان می‌کوشیدند که ناگاه کار به جایی رسید که لشکر بهمن دور شاهزاده و یاران را گرفته و به زخم تیغ تن ایشان را مجروح کرده است (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۲۰).

تصویر ۱۸: جنگ کردن شاهزاده و ملک بهمن (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۲۰)

Picture 18: The Battle between the Prince and Malik Bahman (Unknown, 1293: 120)

این تصویر راوی نبرد تن‌به‌تن میان شاهزاده ابراهیم (در سمت راست) و شاهزاده بهمن (در سمت چپ) است. تصویر از لحاظ طراحی فیگور پیکره‌ها بسیار شبیه به تصویر ۱۲ (نبرد نوش‌آفرین و افراسیاب خان داروغه) است. تصویرگر

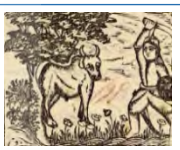
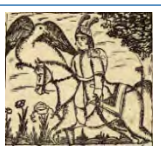
ترکیب‌بندی قرینه را اجرا و با استفاده از سایه‌پردازی با هاشور یا ترام، سعی در ایجاد حجم در پیکره‌ها داشته است. در متن داستان در یک طرف این نبرد شاهزاده بهمن و لشکرش و در طرف دیگر شاهزاده ابراهیم، نوش‌آفرین، خان محمد و حمید قرار دارند و در متن آمده است: «پس نوش‌آفرین و خان محمد و حمید نیز تیغ برآوردند»، اما تصویرگر به تصویرسازی نبرد شاهزاده ابراهیم و بهمن اکتفا نموده، چنانچه هنرمند را در انتخاب بخش موردنظر از متن و به تصویر کشیدن آن، آزاد دانسته و این اختیار را برای وی قائل باشیم در این صورت می‌توان این تصویر را در ارتباط قرینه‌ای با متن دانست.

نتیجه‌گیری

مبنی بر نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات در بررسی تصویرسازی‌های کتاب نوش‌آفرین گوهر تاج (۱۲۹۳ق) دریافت می‌شود که تصویرساز ناشناس در کلیت اثر و مواردی چون شخصیت‌پردازی‌ها و فضاهایی که داستان در آن رخ می‌دهد در نقش تصویرگر صرف عمل نموده و هر آنچه را که در روایت داستان نقل شده، مصور ساخته و همگام با خط سیر داستان پیش رفته است، اما با نگاهی عمیق دریافت می‌شود که در برخی موارد، تصویرگر به انتخاب روی آورده و فراتر از تصویرگر صرف ظاهر شده است. در بخش‌هایی از متن داستان دربردارندهٔ صحنه‌های متراکم و پرهیاهوی، تصویرگر ترجیح داده نمایی بسته از حادثه را به تصویر کشیده و صرفاً نبردی تن‌به‌تن را مصور کند (تصاویر ۱۸،۷) و در مورد جزئیاتی همچون نوع پوشش و چهره‌ها، هنرمند با توجه به هنجارهای حاکم بر اجتماع عمل و اثر او انعکاس ویژگی‌های هنر دوره قاجار است. گاهی هنرمند از متن سبقت گرفته و با افزودن یا تغییر چیدمان عناصر بصری پیام متن را تکمیل و به ارتقاء مفاهیم موجود در متن کمک نموده است (تصاویر ۴،۹،۱۳). در فضاسازی‌ها اگرچه هنرمند همراه با روایت داستانی حرکت نموده و فضاهای داخلی یا خارجی را مطابق آنچه در متن داستان به آن پرداخته‌شده، به تصویر کشیده است، با توجه به عدم اشاره به جزئیات در متن، ویژگی‌های قاجاری و متعاقباً غربی در تصاویر مشاهده می‌شود. کادربندی‌های افقی و عمودی که اغلب در پس‌زمینه تصاویر وجود دارد، استفاده از پرده‌ها و ستون‌ها و عناصر تزئینی نظیر گلدان‌ها، مبل و غیره، همه از ویژگی‌های هنر قاجاریِ متأثر از غرب است. در مورد چهره‌های شخصیت‌ها، ازآنجاکه تصویرگر تلاشی برای بازنمایی و نمود احساسات مختلف در چهره‌ها نداشته است (محتمل به دلیل عدم مهارت و یا توجه کافی و اولویت هنرمند) حالات و احساساتی که در متن داستان وجود دارد، در تصاویر نمود چشم‌گیری ندارند. پس از بررسی ارتباط شخصیت‌های داستان با خط سیر روایت داستانی بر اساس روابط پنج‌گانه‌ای که نیکولایوا و اسکات برای ارتباط بین متن و تصویر در کتب تصویری قائل هستند در ۱۴ تصویرسازی نسخهٔ مذکور، بیشترین فراوانی مربوط به رابطه قرینه‌ای بوده و البته برخی از تصاویر در شاخه ارتباط تکمیلی قرار دارند و یکی از تصاویر در جزئیات رابطه افزایشی را نمایش می‌دهد.

رابطه متن و تصویر در کتاب نوش‌آفرین گوهر تاج ۱۲۹۳ق، بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر (مأخذ: نگارندگان)

عنوان	تصویرسازی	قرینه‌ای	تکمیلی	افزایشی	تقابلی	ایهامی
آمدن پادشاهان به خواستگاری دختر پادشاه دمشق			❊			
مجلس سلطان ابراهیم و آمدن سوداگر		❊				
نبرد خان محمد و ملک بهمن		❊				

رابطه متن و تصویر در کتاب نوش‌آفرین گوهر تاج ۱۲۹۳ق، بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر (مأخذ: نگارندگان)						
جنگ شاهزاده با سپه‌سالار		❊				
مجلس جهانگیر شاه با شاهزاده			❊			
نوش‌آفرین و شاهزاده و مطربان		❊		*		
جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها		❊				
دختر و کشتن وزیر و داروغه		❊				
مجلس عزا به جهت نوش‌آفرین			❊			
جزیره و شاهزاده و باران و درخت		❊				
سوارشدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ		❊				
نبرد شاهزاده و علقمه دیو		❊				
کشتن نوش‌آفرین امیر سلیم را و سوارشدن او		❊				
جنگ کردن شاهزاده و ملک بهمن		❊				

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

ایران‌دوست، فاطمه و علی بشیری. (۱۴۰۱). «بررسی رابطه متن و تصویر در کتاب‌های عربی دوره اول متوسطه (بر اساس نظریه ماریانیکولایوا و کارول اسکات)». *جستارهای زبانی*. (شماره ۷۰). ۲۲۱-۲۵۵.

حسام پور، سعید و همکاران. (۱۳۹۳). «تارنمای برهم‌کنش متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های برتر داستانی تصویری ایرانی و غیر ایرانی (بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات)». *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*. (شماره ۱۰)، ۲۵-۵۴.

حکیمی، فاطمه. (۱۳۹۳). «تأثیر ادبیات عامه بر نقاشی عامه دوره قاجار با مطالعه‌ای بر کتاب‌های مکتب‌خانه‌ای». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

ذوالفقاری، حسن و همکاران. (۱۳۹۰). «قصه شناسی نوش‌آفرین نامه». *جستارهای ادبی*. (شماره ۲)، ۸۱-۹۸.

رحیمی فرد، شهناز. (۱۳۹۹). «جنبه‌های مردم شناختی رمانس‌های ایرانی (سمک عیار، داراب نامه، حسین کرد شبستری و نوش‌آفرین نامه)». *پایان‌نامه دکتری*. تهران: دانشگاه خوارزمی.

رفیعی وردنجانی، اکرم. (۱۳۹۴). «تحلیل ساختار و سبک‌شناسی نگاره‌های نسخه خطی نوش‌آفرین گوهر تاج ۱۱۹۹ق». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. یزد: دانشگاه یزد.

رفیعی وردنجانی، اکرم و علی‌اکبر شریفی مهرجردی. (۱۳۹۶). «بازشناسی رقم نقاش در نسخ چاپ سنگی دوره قاجار مطالعه تطبیقی نسخه چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهر تاج محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی و آثار میرزا نصرالله». *هنرهای تجسمی*. (شماره ۱)، ۳۱-۴۲.

سلطانی فر، صدیقه. (۱۳۸۲). «چاپ سنگی و پیدایش آن در ایران». *مطالعات ملی کتابداری و سازماندهی اطلاعات*. (شماره ۵۳)، ۸۱-۸۶.

شیرازی، ماه‌منیر و مریم حسینی. (۱۴۰۰). «بازیابی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهر تاج ۱۲۶ق». *هشتمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ*. تهران: سازمان بین‌المللی مطالعات دانشگاهی.

قایینی، زهره. (۱۳۷۷). «کتاب‌های مصور و کتاب‌های تصویری کودکان». *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*. (شماره ۱۱-۱۲)، ۱۱-۱۹.

لعل‌شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه‌بر تصویرسازی میرزاعلی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». *پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی*. (شماره ۱). ۲۰۳-۲۳۰.

مارزلف، اولریش. (۱۳۹۲). *قصه نوش آفرین گوهر تاج*. تهران: به نگار.

ماهوان، فاطمه. (۱۳۹۹). «عامه‌نگاری در چاپ سنگی مصور نوش‌آفرین گوهر تاج (با بررسی قدیمی‌ترین نسخه چاپ سنگی مصور نوش‌آفرین گوهر تاج (مورخ ۱۲۶۳ق))». *فرهنگ و ادبیات عامه*. (شماره ۳۲)، ۱۴۹-۱۷۴.

ناشناس. (۱۲۹۳ق). *نوش‌آفرین گوهر تاج*. تبریز: کارخانه کربلایی محمدحسین.

نوراللهی، سعیده. (۱۳۹۸). «رابطه متن و تصویر در کتاب همایش پرندگان اثر پیتر سیس». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه هنر.

Marzolph, Ulrich. (2001). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).