Tracing the visual representation of ‘Ashurā narrative in Mirzā ‘Ali-Qoli Kho’i’ works (Case Study: Story of Deir and Rāheb)

10.22034/JIVSA.2023.381843.1040

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

Mostafa la’l Shateri *
Email: mostafa.shateri@yahoo.com

Citation: la’l Shateri, M. (2023), Tracing the visual representation of ‘Ashurā narrative in Mirzā ‘Ali-Qoli Kho’i’ works (Case Study: Story of Deir and Rāheb), *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 1(2), P, 104 - 114

Received: 16 January 2023
Revised: 27 February 2023
Accepted: 30 February 2023
Published: 15 March 2023

Abstract

The visual creation of Shiite narratives in line with its universal understanding is one of the topics that became increasingly popular during the Qājār period due to the collective will. Undoubtedly, one of the main reasons for this trend was the arrival of the lithography industry and the possibility of placing illustrations in parts of the text. Based on the surviving works, Ashura narratives are considered one of the most popular content types of illustrations in lithographic books. In the meantime, Mirzā ‘Ali-Qoli Kho’i (activity period: 1263-1272 AH) as the first known artist in this field, was often responsible for illustrating the first illustrated works in this field. The purpose of the present research, relying on the descriptive-analytical method, is to answer the question that among the Ashurā visual narratives of Asrār al-Shahāde by Borujerdi, which was published for the first time in 1268 A.H., the story of Deir and the Rāheb is to what extent influenced by the content roots of creation (early pre-text: narratives historical and hadith, the middle pre-text: Rawzat al-Shuhadā, the contemporary pre-text: Asrār al-Shahādeh) and in the meantime, how did Kho’i reflect on it? The findings indicate that Borujerdi’s seventh Majlis of Asrār al-Shahādeh entitled “In the Story of Deer and Rāheb” comprises four parts: (1. The arrival of the accursed Shimr at Deir and Deirani’s investigation of the condition of the heads of that group, 2. The Rāheb coming out of his house and seeing the prophets, 3. The arrival of the Amir al-Mu’minin and the conversation of the blessed head of the Seyyedo al-Shohadā with his mother, 4. Talking to the old Rāheb with the blessed head of Hazrate Seyyedo al-Shohadā and accepting Islam). According to the poetic narrative of the events and Kho’i has created 3 images related to the 1st and 3rd sections. In the meantime, the image of part 1 largely corresponds to the early pre-text and the images of part 3 correspond to the middle and mostly contemporary pre-text, so that this flow can be considered as the result of the popular beliefs and readings of the mass of the society, which has been accompanied by distortion.

Keywords: Asrār al-Shahādeh, Illustration of ‘Ashurā, Lithography, Story of Deir and Rāheb, Mirzā ‘Ali-Qoli Kho’i

* Ph.D, Visiting lecturer, Department of Art Studies, Faculty of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

1.Introduction

With the establishment of the Safavid government in Iran and the declaration of Shiism as the official religion, a suitable space was provided to express the life events of Shiite Imams in various literary and artistic genres. During the Qājār period, this attitude appeared more and more in the field of verse literature, and with the arrival of the printing industry in Iran, a favorable environment was created for its public presentation, as the works produced were released from monopoly and were published in numerous numbers and made available to the audience. In the meantime, one of the capabilities of lithography was the possibility of using illustrations in the form of separate pages or part of the text. This ability (transmitting the message of written narratives through visual media) was considered a privileged advantage for the Qājār community, which was generally illiterate. Among the lithographic illustrated books, the works related to the life of the Imams and especially the incident of Karbalā were always welcomed. Among the illustrators of lithographic books with the Ashura theme, Mirzā 'Ali-Qoli Kho'i is the first known artist in this field, and his production works became a model for illustrators of his time and after him. Among the illustrations of this artist, which appeared for the first time in the book Asrār al-Shahādeh in 1268 A.H., there is a reference to the story of Deir and Rāheb.

2.Research Review

Subsequently, in order to know the intended content of Kho'i (artist's mental roots) in the production of this image collection, three written pre-texts can be considered: 1. Basic pre-text (historical-hadith narratives up to the 7th century A.H. which are relatively free from distortion). 2. Middle text (Rawzat al-Shuhadā by Kāshefi, which is often accompanied by distortions). 3. The contemporary text (the poems of Asrār al-Shahādeh by Borujerdi, whose illustrations are next to its contents). Meanwhile, the ruling norms (paratext) have also been an influential factor that should be considered. Based on the mentioned cases, this research has analyzed the visualizations.

3.Research Methodology

The current research, relying on the descriptive-analytical method and interdisciplinary approach, seeks to explore the roots of the creation of the visual narrative of the story of Deir and Rāheb. Therefore, it has tried from various artistic-historical angles, firstly, the introduction of lithography to Iran and the brief introduction of Mirzā 'Ali-Qoli Kho'i and the book Asrār al-Shahādeh. Then the written texts are described in three levels (basic pretext, middle pretext and contemporary pretext).In the end, the impact of each of the pretexts on the intended images is measured and the accuracy of the content of the illustrations is also examined.

4.Research Findings

The findings indicate that Borujerdi's seventh Majlis of Asrār al-Shahādeh entitled "In the Story of Deer and Rāheb" has four parts: 1. the arrival of the accursed Shimr at Deir and Deirani's investigation of the condition of the heads of that group; 2. the Rāheb coming out of his house and seeing the prophets; 3. the arrival of the Amir al-Mu'minin and the conversation of the blessed head of the Seyyedo al-Shohadā with his mother, and 4. talking to the old Rāheb with the blessed head of Hazrate Seyyedo al-Shohadā and accepting Islam. According to the poetic narrative of the events, Kho'i has created 3 images related to the 1st and 3rd sections. In the meantime, the image of part 1 largely corresponds to the early pre-text and the images of part 3 correspond to the middle and mostly contemporary pre-text, so that this flow can be considered as the result of the popular beliefs and readings of the mass of the society, which has been accompanied by distortion.

5.Conclusion

In the depiction of the Majlis of the caravan reaching Deir, despite the use of three pretexts, norms (paratext) and artistic authority, one can recognize the crystallization of the basic pretext in the other two pretexts. In the illustration of the Majlis, entrusting the head of Imam Hussain to the Rāheb, in the image of the presence of Hazrate Zahrā, the middle and contemporary pretexts and then the norms, and in the image of the presence of Imam 'Ali, only the contemporary pretexts and then the norms have been considered. It seems that using the cultural, social and military norms that prevailed in the Qājār period in order to create compatibility and connect the mind of the audience as much as possible with the narrative elements and artistic authority can be considered to fill the information gaps mentioned in the three pretexts. However, the first part of the story of Deir and Rāheb is largely based on historical and hadith texts (basic pre-text); in other words, it has the originality of written and subsequently visual content. However, in the narration of the presence of Hazrat Zahrā, along with a group of women, the report of Rawzat al-Shuhadā was used by Borujerdiin the composition of Asrār al-Shahādeh, and subsequently by Kho'I in the illustration. This topic was mentioned for the first time in Rawzat al-Shuhadā and it was not mentioned in any source before that. After that, Borujerdi also

mentions the presence of Imam ʻAli and his companions, as if for the first time in a text related to the story of Deir and Rāheb. Therefore, in depicting the two recent Majlis, Kho'i created a work based on the reports entered for the first time and most likely to be inaccurate, and he has actually represented the scope of distortion in the story of Deir and Rāheb for the first time in a visual medium. Apparently, from the Qājār period onwards, the second part of the story of Deir and Rāheb, which was distorted, was transformed into a collective belief and continued. As until the contemporary period, this attitude has been continued in addition to visual arts, in other types of art such as drama.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
The author has no conflict of interest.

Acknowledgments
I am grateful to all of those who have generously extended their assistance and guidance in this paper.

مقاله پژوهشی

ریشه‌یابی بازنمودِ تصویریِ روایتی عاشورایی در آثار میرزا علی‌قلی خویی (مطالعهٔ موردی: حکایت دیر و راهب)

10.22034/JIVSA.2023.381843.1040

مصطفی لعل شاطری*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۸

چکیده

خلقِ بصری روایت‌های شیعی در راستای فهم همگانی آن، ازجمله موضوعاتی است که در دورهٔ قاجار، به‌واسطهٔ خواست جمعی، به‌طور فزاینده رواج یافت. بی‌شک یکی از عمده دلایل این جریان، ورود صنعت چاپ سنگی و امکان قرارگیری تصویرسازی در بخش‌هایی از متن بود. بر اساس آثار برجای‌مانده، روایت‌های عاشورایی یکی از محبوب‌ترین گونه‌های محتوایی تصویرسازی در کتاب‌های چاپ سنگی محسوب می‌شود که دراین‌بین، میرزا علی‌قلی خویی (دورهٔ فعّالیّت: ۱۲۶۳-۱۲۷۲ ق) به‌عنوان اوّلین هنرمند شناخته‌شده در این زمینه، غالباً تصویرسازی نخستین آثار مصوّر این حوزه را عهده‌دار بود. هدف از پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی تحلیلی پاسخ به این پرسش است که در میان روایت‌های بصری عاشورایی اسرارالشهاده اثر بروجردی که برای نخستین‌بار در ۱۲۶۸ ق منتشر گردید، حکایت «دیر و راهب» تا چه میزان متأثر از ریشه‌های محتوایی خلق (پیشامتنِ پایه: روایت‌های تاریخی و حدیثی، پیشامتنِ میانه: روضه‌الشهدا، پیشامتنِ هم‌عصر: اسرارالشهاده) بوده و دراین‌بین خویی چگونه به بازتاب آن پرداخته است؟ یافته‌ها حاکی از آن است که بروجردی در مجلس هفتم از اسرارالشهاده با عنوان «در حکایت دیر و راهب» در چهار بخش ۱ رسیدن شمر ملعون به دیر و تفحص نمودن دیرانی از آن گروه پُرجفا از احوالِ سرها؛ ۲ بیرون آمدن راهب از منزل خود و دیدن انبیاء را به دیدن سر؛ ۳ آمدن جناب امیرالمؤمنین(ع) و گفتگو کردن سرِ مبارک سیدالشهدا(ع) با مادرِ خویش؛ ٤ گفتگو نمودن پیر راهب با سرِ مبارکِ حضرتِ سیدالشهدا(ع) و اسلام قبول کردن، به روایت منظوم وقایع اشاره و خویی به خلق ۳ تصویر مربوط به بخش ۱ و ۳ پرداخته است. دراین‌بین، تصویر بخش ۱ تا حد گسترده‌ای منطبق با پیشامتن اوّلیه و تصاویر بخش ۳ منطبق بر پیشامتن میانه و عمدتاً هم‌عصر است، چنانکه می‌توان این جریان را منتج از باورهای رایج و قرائت‌های مد نظر تودهٔ جامعه قلمداد کرد که توأم با رهاوردی تحریف‌آمیز بوده است.

کلید واژه ها: اسرارالشهاده، تصویرسازی عاشورایی، چاپ سنگی، حکایت دیر و راهب، میرزا علی‌قلی خویی.

* دانش‌آموخته دکتری تاریخ، مؤسسه آموزش عالی فردوس ، مشهد، ایران **Email**: mostafa.shateri@yahoo.com

۱. مقدّمه

با استقرار حکومت صفویه در ایران و اعلام تشیع به‌عنوان مذهب رسمی، فضای مناسبی برای بیان وقایع زندگانی امامان شیعی در گونه‌های مختلف ادبی و هنری فراهم شد. در دورهٔ قاجار این نگرش بیش‌ازپیش در حوزهٔ ادبیات منظوم بروز یافت و با ورود صنعت چاپ به ایران، زمینهٔ مطلوبی برای ارائهٔ همگانی آن ایجاد شد، چنانکه آثار تولیدی از انحصار خارج و در شمارگانی متعدّد انتشار و در اختیار مخاطبان قرار گرفت. دراین‌بین، یکی از قابلیت‌های چاپ سنگی، امکان بهره‌گیری از تصویرسازی در قالب صفحاتی مجزّا و یا بخشی از نوشتار بود. این قابلیت (انتقال پیام روایت‌های داستانی مکتوب به‌واسطهٔ رسانه‌ای بصری)، برای جامعهٔ قاجار که عموماً فاقد سواد بودند، مزیّتی ممتاز محسوب می‌شد. در میان کتاب‌های مصوّر چاپ سنگی، همواره آثار مرتبط به زندگانی ائمه‌اطهار(ع) و به‌ویژه واقعهٔ کربلا، با استقبال همراه بود، چنانکه انتشار چندبارهٔ آثاری همچون طوفان‌البکاء اثر جوهری، اسرارالشهاده اثر بروجردی، ماتمکده اثر بیدل قزوینی و سایر آثار مشابه، در این راستا قابل‌تحلیل است. در میان تصویرسازان کتاب‌های چاپ سنگی برخوردار از درون‌مایهٔ عاشورایی، میرزا علی‌قلی خویی به‌عنوان اوّلین هنرمند شناخته‌شده در این حوزه مطرح است و آثار تولیدی او به‌عنوان الگویی برای تصویرسازان هم‌عصر و بعد از او مبدل گردید. ازجمله تصویرسازی‌های این هنرمند که برای اوّلین‌بار در کتاب اسرارالشهاده در ۱۲۶۸ ق ظهور یافت، اشاره به حکایت «دیر و راهب» دارد. متعاقباً برای آگاهی از محتوای مدنظر خویی (ریشه‌های ذهنی هنرمند) در تولید این مجموعه تصویری، پیشامتن‌های مکتوبِ سه‌گانه‌ای را می‌توان مدنظر قرار دارد: ۱- پیشامتنِ پایه (روایت‌های تاریخی حدیثی تا قرن ۷ ق که نسبتاً از تحریف به دورمانده‌اند)؛ ۲- پیشامتنِ میانه (روضه‌الشهدا اثر کاشفی که غالباً توأم با تحریف است)؛ ۳- پیشامتنِ هم‌عصر (اشعار اسرارالشهاده اثر بروجردی که تصویرسازی‌ها در لابه‌لای مطالب آن صورت پذیرفته است). دراین‌بین، هنجارهای حاکم (پیرامتن) نیز عاملی تأثیرگذار بوده‌اند که می‌بایست آن را نیز در نظر داشت.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در چند دههٔ اخیر پژوهش‌هایی در زمینه تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی و مضامین آن از سوی محقّقین داخلی و خارجی صورت پذیرفته است. بااین‌حال، بررسی هنرمندان این حوزه و مضامین خلق‌شده از سوی آنان، تاکنون مورد توجّه جدی قرار نگرفته است. در راستای موضوع پژوهش حاضر، محبوبه صدیقیان (۱۳۹٤) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «ویژگی‌های بارز سبک‌شناختی در آثار عاشورایی علی‌قلی خویی»، به بررسی تکنیک‌های هنری تصاویر پرداخته و به سرچشمه‌های حقیقی تولید تصویرسازی‌ها هیچ‌گونه توجّهی نداشته است. صرفاً مصطفی لعل‌شاطری (۱٤۰۰) در دو مقاله با عنوان «تأثیر گفتمان بصری در تداوم و تقویت قرائت‌های تحریفی از واقعه کربلا (مطالعهٔ موردی: تصویرسازی محاربه قاسم بن الحسن(ع) در مراثی دورهٔ قاجار، اثر میرزا علی‌قلی خویی)» و «تأثیر هنجارهای حاکم بر تصویرسازی عاشورایی (مطالعه موردی: تصویرسازی میرزا علیقلی خویی از مجلس قصاصِ اشقیای کربلا به‌وسیلهٔ مختار ثقفی در طوفان‌البکاء)» به واکاوی دو مجموعه از تصاویر عاشورایی خلق‌شده از سوی خویی و ریشه‌های آن پرداخته است. در این پژوهش سعی بر آن است برای نخستین‌بار چگونگی تبدیل گفتمان مکتوب به بصری حکایت دیر و راهب مورد واکاوی قرار گیرد؛ موضوعی که تاکنون نه‌تنها از منظر واکاوی متن، بلکه تحلیل تصویر نیز به آن پرداخته نشده است.

۱-۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای در پی آن است تا به ریشه‌های خلق روایت بصری حکایت دیر و راهب بپردازد. ازاین‌رو، تلاش می‌گردد از زوایای مختلف هنری تاریخی، در ابتدا به ورود چاپ سنگی به ایران و معرّفی اجمالی میرزا علی‌قلی خویی و کتاب اسرارالشهاده پرداخته و سپس متن‌های مکتوب در سه سطح (پیشامتنِ پایه، پیشامتنِ میانه و پیشامتنِ هم‌عصر) مورد توصیف قرار گیرند و در پایان، میزان تأثیر هر یک از پیشامتن‌ها بر تصاویر موردنظر، سنجیده و صحّت محتوایی تصویرسازی‌ها نیز بررسی شود.

۲. میرزا علی‌قلی خویی و تصویرسازی اسرارالشهاده

در ایران برای ایجاد چاپخانه از عصر صفوی به‌واسطهٔ حضور مسیحیان کارملیت و ارمنیان تلاش‌هایی صورت پذیرفت، امّا درنهایت دورهٔ قاجار و تلاش‌های عبّاس‌میرزا نایب‌السلطنه (۱۲٤۹-۱۲۰۳ ق) مبدل به بستری برای ورود و رواج صنعت چاپ شد، زیرا یکی از حوزه‌ها مورد نظر او، توجّه به انتشار کتاب بود. متعاقباً اوّلین چاپخانهٔ سربی از کشور روسیه وارد و نخستین کتاب، با عنوان رساله جهادیه در ۱۲۳۳ ق منتشر شد (اصلانیان، ۱۳۹۹، ص. ۱۸-۱٦؛ بابازاده، ۱۳۷۸، ص. ۱۳). دوران فعّالیّت مرحلهٔ اول چاپ سربی بیش از دو دهه در ایران دوام نداشت و چاپ سنگی به‌واسطه تکنیک مورد استفاده و ملزومات مورد نیاز و نیز بنا به دلایلی همچون سهولتِ کار و افزایش سرعت، کاهش هزینه‌ها و امکان بهره‌گیری از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی (همچون خطوط، تصویرسازی و سایر آرایه‌های هنری) مورد استقبال قرار گرفت. با مرگ حامیان اصلی چاپخانه‌های سربی، فعّالان این حوزه حامیانِ مالی و فنّی خود را از دست دادند و پس‌ازآن چاپ سنگی جایگزین آن شد (Marzolph, 2007, p. 215؛Shcheglova, 1999, p. 12). چاپ سنگی در ایران با فاصلهٔ زمانی اندکی از ابداع آن و مجدد به‌واسطهٔ کوشش‌ها عبّاس‌میرزا در تبریز آغاز و در ۱۲٤۹ ق نخستین کتاب با این تکنیک، انتشار یافت (Marzolph, 2002, p.؛ Green, 2010, p. 307 256-257) و در اندک زمانی، چاپخانه‌های متعدّدی در سایر شهرهای ایران به‌صورت دولتی و خصوصی تأسیس و به انتشار آثار گوناگون مبنی بر خواست جامعه و یا حامیان مالی پرداختند (Floor, 1990, p. 4/762-763).

نخستین کتاب‌های سنگی مصوّر، نشان‌های دولت عَلیه ایران (انتشاریافته: ۱۲۵۲ ق با ۱۰ تصویر) و پس‌ازآن لیلی و مجنون (انتشاریافته: ۱۲۵۹ ق با ٤ تصویر) بود (بوذری، ۱۳۸۹، ص. ۷۰). بر اساس شواهد برجای‌مانده، می‌توان دریافت که پس از تولید نخستین کتاب مصوّر داستانی، با وقفه‌ای پنج‌ساله، از ۱۲٦٤ ق موجی از تولید آثار مصوّر چاپ سنگی آغاز و فعّال‌ترین تصویرساز شناخته‌شده در این حوزه، میرزا علی‌قلی خویی بود. چنین به نظر می‌رسد، خویی دورانِ جوانی را در تبریز گذراند و مطابق با عنوان میرزا در ابتدای نامش، می‌توان او را فردی دارای دانش رایج در آن دوره (دربردارنده ادبیات کهن، منابع تاریخی و احادیث) دانست. از سویی مبنی بر نظام شاگرد استادی، به‌احتمال فراوان ازجمله شاگردانِ اساتید برجسته نقّاشی تبریز بود. مبنی بر پژوهش‌های مارزلف، خویی با آغاز سلطنت ناصرالدّین‌شاه قاجار (۱۲٦٤ ق) به تهران سفر کرد. آثار خویی در دوران فعّالیّتش (۱۲۷۲-۱۲٦۳ ق) را می‌توان تا حد گسترده‌ای به‌واسطهٔ امضاها (رَقَم) ازجمله نام خود به‌صورت کامل و یا خلاصه و گاه القابی همچون «فراشِ قبلهٔ عالم»، «بندهٔ درگاه»، «خادم مدرسهٔ دارالفنون» و «نقّاش» شناسایی کرد. خویی جزء پُرکارترین تصویرگران بود، چنانکه طی ۱۰ سال، تصاویر بیش از ۳۰ کتاب را امضاء و بیش از هزار و دویست تصویر در اندازه‌های مختلف نقّاشی کرد که کوچک‌ترین آن به‌اندازهٔ یک تمبر و بزرگ‌ترین آن تمام صفحه است (Marzolph, 2001, p. 31-34). بر این اساس، می‌توان او را بنیان‌گذار سبک تصویرگری چاپ سنگی در ایران برشمرد؛ چراکه آثار او مبدل به الگویی برای هنرمندان معاصر و پس از او شد و مکرر مورد الگوبرداری صرف و یا الهام، قرار گرفت.

در دورهٔ قاجار، مبنی بر جریانِ حاکم بر جامعه و نیز پیشینهٔ اعتقادی و هنجارهای مذهبی در نزد توده، توجّه به مضامینِ نمادینِ شیعی، در اولویت هنرمندان (به‌ویژه شاعران و نقاشان) قرار گرفت. یکی از این جریان‌ها، در عرصهٔ ادبیّات بروز یافت و ثمرهٔ آن خلق آثاری بیش‌ازپیش در رثای امامان شیعی مبنی بر درخواستِ حامیان و گاه قریحهٔ ادیبان بود. دراین‌بین، رواج صنعت چاپ سنگی، امکان قرارگیری آسان‌تر آثار تولیدی همراه با تصویرسازی‌هایی که دربردارنده مفاهیم مذهبی بود را برای اقشارِ گوناگون جامعه به همراه داشت. در این آثار غالباً مصائب و شهادت امامانِ شیعی با تأکید ویژه‌بر واقعهٔ کربلا، موردتوجّه بود؛ چنانکه اسرارالشهاده را می‌توان نمونه‌ای از این‌گونه نگرش دانست (لعل‌شاطری، ۱۳۹۹، ص. ٤٩).

اسرارالشهاده اثر اسماعیل بروجردی، متخلص به سرباز و ملقب به خان (متوفی ۱۲۸۹ ق)، از شعرای دورهٔ قاجار در لرستان بود. از دوران کودکی و نوجوانی اسماعیل اطّلاعاتی در دسترس نیست، امّا احتمالاً اسماعیل به فراگیری خواندن و نوشتن و کسب علوم اوّلیه در مکتب‌خانه‌های بروجرد پرداخت و در سنین جوانی علاقه به فعّالیّت نظامی یافت. از سرباز دو اثر برجای‌مانده است. نخست دیوان شعری دربردارنده غزلیاتی متعدّد (بروجردی، ۱٤۰۱، ص. ۱۲-۱۵) و دیگری اسرارالشهاده که می‌توان تا آن را در راستای سنّت مقتل‌نویسی دانست. هرچند تاریخ دقیق آغاز و پایان تألیف این اثر مشخص نیست، امّا آنچه مشهود است، اوّلین نسخهٔ منتشرشده از اسرارالشهاده به شیوهٔ چاپ سنگی در تهران (۱۲٦۸ ق) با کتابت عبدالحسین بن حاجی ابراهیم در کارخانه میرزا علی‌اکبر در قطع: ۱۷×۲۵cm، برخوردار از ۷۰ تصویر، منتشر شد[۱]. این اثر توأمان به نظم و نثر و شامل یک دیباچه و ده مجلس است و در آن مصائب و روزهای پایانی زندگانی حضرت محمّد (ص)، حضرت زهرا(س)، حضرت علی(ع)، امام حسن(ع)، امام کاظم(ع)، امام رضا(ع) و شرح تولد امام زمان(عج) به‌صورت مجمل و واقعه کربلا مفصّلاً پرداخته شده است (بروجردی، ۱۳۹۹، ص. ۳٦). این نسخه، با بهره‌گیری از تکنیک چاپ سنگی و با قرارگیری تصویرسازی‌های خویی در میان بخش‌هایی از نوشتار نشر یافت. هرچند پس‌ازآن اسرارالشهاده بارها به‌صورت مصوّر منتشر شد، امّا از منظر تصویرسازی، به حالت گرته‌برداری از نسخه ۱۲٦۸ ق بود.

۳. حکایت دیر و راهب در پیشامتن‌های سه‌گانه

پیشامتنِ پایه: پس از ورود کاروان اُسرا و سرهای شهدا به کوفه و اقامتی کوتاه، ابن‌زیاد دستور ارسال آنان را به نزد یزید بن معاویه صادر کرد. ازاین‌رو، نخست سر امام حسین(ع) و سایر شهدا به‌وسیلهٔ زَحر بن قَیس جُعفی به‌سوی شام ارسال شد و در پی آن اُسرای مَغلول، زیر نظر مُحَفِز بن ثَعلبه عائذی و شمر بن ذی‌الجوشن به‌سوی این شهر حرکت کردند، امّا در طی مسیر، این دو کاروان به یکدیگر رسیده و به‌اتّفاق وارد شام شدند (ابن‌سعد، ۱۳۷٤، ص. ۵-۱۱۸؛ کوفی، ۱۳۷۲، ص. ۹۱۵؛ مفید، ۱۳۸۰، ص. ٤۷۷؛ طبرسی، ۱۳۹۰، ص. ۲۵۳). با پیوستن کاروان اُسرا و سر امام حسین(ع) به یکدیگر، مأموران ابن‌زیاد پس از توقف در هر منزل برای استراحت، سر حضرت را از صندوق خارج و بر بالای نیزه‌ای قرار داده و به مواظبت از آن می‌پرداختند. شبی برای استراحت در مجاورت دیر مسیحیان در منزلی که قِنسرین[۲] نامیده می‌شد متوقف و سر را بر روی نیزه قرار دادند. در این هنگام راهبِ دیر که بر بالای بام قرار داشت، متوجّه نوری منحصربه‌فرد شد که از نیزه به‌سوی آسمان ساطع بود. راهب، شتابان به سمت مأموران رفت و از آنان دربارهٔ سر پرسش کرد. نگهبانان بیان داشتند که در حال حرکت به‌سوی شام هستند و این سر متعلق نوهٔ پیامبر(ص) است. راهب پس از شنیدن این گفتار متغیر و به ملامت آنان پرداخت و بیان داشت که اگر در میان قومِ ما فرزندی از عیسی(ع) برجای‌مانده بود، او را ارج نهاده و به اطاعت از او می‌پرداختیم. سپس از نگهبانان درخواست کرد که در مقابل دریافت ده هزار دینار، سر امام حسین(ع) را برای یک‌شب در اختیار او قرار دهند و آنان پیشنهاد راهب را پذیرفتند (ابن‌حبان، ۱۳۹۵، ص. ۳۱۲/۲؛ ابن‌شهرآشوب، ۱۳۷۹، ص. ٤-٦۰؛ خوارزمی، ۱۳۷۰، ص. ۲-۱۱٦؛ ابن‌جوزی، ۱٤۲٦، ص. ۲-۲۰۲).

در روایتی دیگر چنین آمده است که «چون آن کاروان در نزدیک دیری اقامت کردند، راهبی که در دیرِ آن ناحیه بود، عمودی از نور را مشاهده کرد که از آسمان بر زمین می‌تابد. پس به‌سرعت به میان نگهبانان آمد و مشاهده کرد که آن نور از کیسه‌ای است که سرِ امام حسین(ع) در آن قرار دارد. پس به سایر راهبان خبر داد و آنان نیز این صحنه را مشاهده کردند و تمامی آنان که هفتصد راهب بودند، مسلمان شدند» (ابن‌عمرانی، ۱٤۲۱، ص. ٥٤).

پس از امانت سر امام حسین(ع) راهب با توجّه به آگاهی از اصل و نسب حضرت، خواستارِ شفاعت از ایشان شد. پس سرِ حضرت به صحبت آمد و بیان داشت که شفاعت ما تنها به پیروان حضرت محمّد(ص) خواهد رسید. در این هنگام راهب اقوامش را گردآورد و سر را در طشتی قرار داد و با گلاب و عنبر آن را معطر کرد و بیان داشت که این سرِ پسرِ دختر محمّد(ص)، آخرینِ پیامبرِ الهی است و به حضرت عرض کرد، من جدتان را ندیدم تا به‌وسیلهٔ او مسلمان شوم و حتّی شما را در زمان حیات ندیده‌ام تا به‌وسیلهٔ شما مسلمان و در کربلا مبارزه نمایم. بااین‌حال، اگر اکنون در زمرهٔ مسلمان قرار گیرم، در روز قیامت از من شفاعت خواهید کرد؟ پس به اِذن الهی سرِ حضرت به صحبت درآمد و به زبان فصیح چنین بیان داشت، در صورت اسلام‌آوری، روز قیامت از تو شفاعت می‌کنم و این گفتار سه مرتبه تکرار شد. سپس آن راهب و تمامی حاضران که شاهد این ماجرا بودند، شهادتین را بر زبان جاری و مسلمان شدند و صبحگاه راهب سر را نزد نگهبانان بازگرداند (ابن‌حبان، ۱۳۹۵، ص. ۲-۳۱۲؛ ابن‌شهرآشوب، ۱۳۷۹، ص. ٤-٦۰؛ خوارزمی، ۱۳۷۰، ص. ۲-۱۱٦؛ شامی، ۱٤۲۰، ص. ۳-٥٦).

پیشامتنِ میانه: مؤلف روضه‌الشهدا[۳] دربارهٔ رسیدن کاروان به دیر، گزاره‌ای جدید ارائه نمی‌دهد و تنها اختلاف، نحوهٔ در قرارگیری سر امام حسین(ع) در دیر است، چنانکه مأموران ابن‌زیاد برای جلوگیری از شبیخونِ احتمالی دوستداران اهل‌بیت(ع)، خودخواسته به این اقدام پرداختند (کاشفی، ۱۳۹۰، ص. ٦٦۲). بااین‌حال، کاشفی دربارهٔ امانت دادن سر امام حسین(ع) به راهب برای نخستین‌بار به ارائه گزاره‌هایی می‌پردازد که در منابع هفت قرن اوّل هجری به آن‌ها اشاره‌ای نشده است، بدین شرح که چون مأموران ابن‌زیاد تصمیم گرفتند برای جلوگیری از شبیخونِ دوستدارانِ اهل‌بیت(ع)، سر امام حسین(ع) را در دیر وارد نمایند:

سر حسین(ع) را در صندوقی مستحکم نهاده، قفل محکم بر آن زدند و هرکه را از لشکریان گفتند که همراه صندوق به دیر درآیند و شب آنجا باشند هیچ‌کس قبول نکرد، این‌قدر کردند که صندوق را به دیر درآوردند و در خانه مضبوط کرده و قفلی گران بر آن خانه زده و برفتند و زین‌العابدین(ع) با اهل‌بیت درآمدند و پیر دیرانی ایشان را به منزل نیکو فرود آورد و صندوق را در خانه‌ای که نهاده بودند، گرداگرد آن خانه می‌گردید و می‌خواست که سر مبارک حسین(ع) را از نزدیک ببیند، ناگاه دید که آن خانه که صندوق در وی است بی‌شمع و چراغ روشن شد. پیر متعجب گشت و گفت: این روشنی از کجاست؟ قضا را پهلوی آن خانه، خانه‌ای دیگر بود که روزنی درین خانه داشت. پیر بدان خانه درآمد و از آن روزنه می‌نگریست دید که آن روشنی هر ساعت زیاده می‌گردد تا به حدی که هیچ دیده، تاب مشاهدهٔ آن نور نداشتی [...]. سپس سقف آن خانه بشکافت و عَماری[٤] نازل گشته ازآنجا خاتونی خوب‌روی بیرون آمد با کنیزان بسیار که ندا می‌زدند

طَرِقوا طَرِقوا، راه دهید که مادر همهٔ آدمیان؛ یعنی حوا صفیه‌الله می‌گذرد و به همین دستور حرم محترم خلیل، ساره مادر اسحاق و هاجر والدهٔ اسماعیل فرود آمدند، آنگه راحیل مادر یوسف و صفورا دختر شعیب و کلثوم خواهر موسی و آسیه زن فرعون و مریم مادر عیسی نزول فرمودند. ناگاه خروش برآمد و عَماریی در رسید درو خدیجه کبری و بعضی از ازواج طاهرات حضرت مصطفی(ص) فرود آمدند و سری از آن صندوق بیرون آوردند و یک‌یک زیارت کردند که ناگه ناله و زاری از دور پی‌دا شد و عَماری نورانی پدید آمد و یکی بانگ بر پیرِ تَرسا زد که از این سوراخ نگاه مکن که خاتون قیامت می‌آید. پیر از غایت حیرت بی‌خود شد و چون با خود آمد، حجابی در پیشِ نظر وی بود که کسی را از آن زنان نمی‌دید، ولی خروش و فریاد ایشان می‌شنید و آواز یکی از آن زنان می‌آمد که اَلسَّلامُ عَلَیكِ ای مظلوم مادر و ای شهیدِ مَهمومِ مادر، ای نورِ دیدهٔ من و ای فرزندِ پسندیدهٔ من.

غم مخور که من داد تو از خصمان تو بستانم و شعله غصّهٔ تو را به آب انتقام بفرونشانم [...]. پیرِ تَرسا از اِستماعِ این سخنان بی‌هوش شد و چون به هوش آمد از آن عماری‌ها و اهالی آن نشانی ندید (کاشفی، ۱۳۹۰، ص. ٦٦٣-٦٦٥).

پیشامتنِ هم‌عصر: ازجمله تصاویر موجود در اسرارالشهاده، رسیدن کاروان حاملِ سرِ امام حسین(ع) به مجاورت کلیسایی در بین راه کوفه و شام است. بروجردی در مجلس هفتم از اسرارالشهاده با عنوان «در حکایت دیر و راهب» در چهار بخش، چنین آورده است: «[...] چون کاروان کربلا با آن سپاه پُرجفا متوجّه شامِ غم‌فزا گردیدند، شبی در راه به دیری رسیدند. پیری که حلقهٔ دام بود در بامِ دیر، دیده را گشود و لشکری دید از هر چیز بیشتر [...]

رسیدن شمر ملعون به دیر و تفحص نمودن دیرانی از آن گروه پرجفا از احوالِ سرها:

[...] دید در بیرونِ دیر آن سینه‌ریش
لشکری از اَنجُمِ [۵] اَفلاک، بیش

جملگی خون‌خوار و غافل از خدا
کافرِ بی‌دین و بی‌شرم و حیا

یک طرف دید آن کشیشِ هوشمند
آهوانی بر اسیری در کمند

اهل‌بیتی غرق در خونِ جگر
جملگی را مِعجَرِ نیلی به سَر

یک طرف زیبا جوانی در فغان
پای در زنجیر، جانش ناتوان

دید یک سو بر سِنانِ آن سپاه
آفتاب‌آسا سری چون قرصِ ماه

از فرازِ آن سِنان تا بر فَلَک
فوج‌فوج از هر طرف خیلِ مَلَک

بر طَوافَش بالْ افشان گشته‌اند
وَز عَزایَش دیده گریان گشته‌اند

بر سِنان‌های دگر دید او زِ دور
چند سر، هر یک تمامی غرقِ نور

گشت راهب زین حکایت دل‌فَگار
رفت تا نزدیکِ آن سرهای زار

دید آن سر کَز جمالِ او عَیان
گشته روشن خیمهٔ هفت آسمان

لب گشاید هر دم آن شیرین‌کلام
زیرِ لب تسبیح می‌گوید مدام

راهب از اِعجازِ آن سروِ روان
رفت بی‌خود[۶] سوی آن کافَرْ دِلان

گفت: این لشکر بگو در حُکمِ [۷] کیست؟
نامِ آن سردارِ کافَرپیشه چیست؟

در جوابش گفت آن برگشته دین:
باشد اسمِ میرِ [۸] ما، شمرِ لَعین

شد به‌سوی شمر آن مردِ فَگار
بَدرهٔ [۹] زَر داد با صد اِنکِسار [۱۰]

بُرد سر را سوی دِیرِ خویشتن
پیرهن را ساخت زین ماتم کَفن

از وفا بَهرِ سرِ سلطانِ دین
خلوتی آراست، آن پیرِ حَزین

نافهٔ مُشکِ خُتَن را باز کرد
عود [۱۱] سوزی را به دیر آغاز کرد [...]

بَر درِ آن خانه از بوی وفا
قفل‌ها زد با دو چشمِ پر بُکا

رفت از خود با دو چشمِ خون‌فشان
کرد اَندر منزلِ دیگر مکان

چون از آن شب، یک دو پاسی برگذشت
پیرِ راهِب را سِرشک [۱۲] از سر گذشت

بیرون آمدن از منزل خود و دیدن انبیاء را به دیدن سر:

با دلِ پر آتش و چشمِ پُر آب
شد برون از منزلِ خود با شتاب

دید از خلوتگهِ شاهِ شهید
روزَنی زان نور تا عرشِ مجید

چشم بر آن رخنه چون راهب نهاد
مژده‌اش آن نور، بر توحید داد

دید زان سر همچو شمعِ انجمن
در تجلّی نورِ پاکِ ذوالمنن

جلوهٔ آن نور، از نزدیک و دور
گرم‌تر از آتشِ اَنوارِ طور [...]

ناگهان دید از فرازِ آسمان
گشت پیدا جمعی از کروبیان

جانبِ آن خانه یکسر تاختند
خانه را یکسر به نور افراختند

بر سجودِ رأسِ پاکِ شاهِ دین
روی بنهادند یکسر بر زمین

از پی کروبیانِ با صفا
دید ناگه از سوی عرشِ خدا [...]

آمدن جناب امیرالمومنین(ع) و گفتگو کردن سر مبارک سیّدالشهدا(ع) با مادر خویش:

ناگهـان نـورِ دگـر شـد جلوه‌گـر / خـونِ دل می‌ریختـش از چشـمِ تَـر
بـود انـدر گردنـش شـالِ عـزا / از پـی آن قدسـیانِ بـا صفـا
ذوالفقـارش بـر کـف و چون شـیرِ مسـت / آمـد انـدر پهلـویِ آن سـر نشسـت
بوسـه زد بـر چشـمِ آن سـر، بی‌حجـاب / ریختـش خـونِ دل از چشـمِ پـر آب
گفـت: ای فرزنـدِ از جـان ناامیـد / از تـو راضی‌گشـته‌ام، رویـت سـفید [...]
گفـت آن سـر در جوابـش آشـکار: / کـی[13] مـرا بـاب و ولـیّ کـردگار
کاش بـودی صـد هـزاران جـان مـرا / جملـه در راهِ خـدا گشـتی فـدا
تـا شـهیدِ تیـغ کیـن گردیـده‌ام / فیض‌هـا از ایـن شـهادت دیـده‌ام
راهـب از ایـن گفتگـو و زیـن عـزا / سـوی دیگـر چشـم بگشـود از صفـا
دیـد جمـع دیگـری زیـن داسـتان / جملگـی همچـون دَرا[14] انـدر فغـان
آدم و نـوح و خلیـل از ایـن سـتم / هـر یکـی بـا نالـه‌ای در سـوز و غـم
خـاک بـر سـر آدم از ایـن ماجـرا / نـوح از طوفـانِ اشـکش در بـلا
آتشـی از خرمـنِ جـانِ خلیـل / هم‌عنـان در سـوختن بـا جبرئیـل
حضـرت عیسـی بـه ماتـم مبتـلا / نوحه‌خـوان از گریـه بـر دارِ عـزا
موسـی انـدر طـور جـان آتـش فـزود / پـای تـا سَـر، شـعله بـارِ سینه‌سـوز
پیـرِ دیـر از ایـن حکایـت شـد خَمـوش / کآمـد او را نالـه‌ای دیگـر بـه گـوش
کآسـمان را مهـرِ اَنـور می‌رسـید / طَرِّقـوا![15] خاتـونِ محشـر می‌رسـید
مـادرِ دل‌خسـتهٔ سـلطانِ دیـن / می‌رسـد اینـک زِ فـردوسِ بریـن
بعـدِ آن صـوت از بهشـتِ کـردگار / شـد عَماری‌هـای زرّیـن آشـکار
دختـرِ خَیْرُالبَشَـر از ایـن عـزا / خیمـه‌ای زد وَندَریـن ماتم‌سـرا
مریـم و بلقیـس و حـورا در فغـان / خـاک بـر سـر، اشـک‌ریز و نوحه‌خـوان
حضـرتِ زهـرا زِ خـود شـد زیـن بـلا / بوسـه زد بـر روی شـاهِ کربـلا
خـونِ او را زینـتِ رخسـار کـرد / جَبَـه[16] را از خـونِ خـود گُلنـار کـرد
جـای آن سـر بـر حریـمِ دیـده داد / روی بـر زخـمِ گلـوی او نهـاد
جـای شـمعِ ماتَمَـش پروانـه کـرد / گیسـوی پرخـون او را شـانه کـرد [...]
اَلغَـرَض! چـون صبـحِ صـادق شـد عیـان / کوتـه شـد غم‌خانـهٔ ایـن داسـتان
جملـه خاصـانِ خـدای ذوالمنـن / روی آوردنـد هـر یـک بـر وطـن

گفتگو نمودن پیر راهب با سرِ مبارکِ حضرتِ سیّدالشهدا(ع) و اسلام قبول کردن:

پیـرِ راهـب بـا هـزاران آرزو / جانـبِ آن سـر، زِ دل آورد رو
گفـت: ای کـه نیسـتی گرچـه خـدا / گـر خـدا گویـم تـو را باشـد رَوا [...]
مَظهـرِ نـورِ خدایـی یـا حسـین / خالـقِ ارض و سـمایی یـا حسـین
لـب گُشـا تـا بـر تـو ایمـان آورم / تُحفـه بـر درگاهِ تـو، جـان آورم
حضـرتِ شـاهِ شـهیدان زیـن سـخن / کـرد تَلقینَـش بـه دیـنِ خویشـتن
شـد مسـلمان خویـش بـا یـاران او / جانـبِ کـوی سـعادت کـرد رو
چـون مسـلمان گشـت آن مـردِ خـدا / کـرد جـان، قربـانِ شـاهِ کربـلا

(بروجردی، ۱۳۹۹، ص. ۳۱۲- ۳۱۸).

٤. تطبیق تصویرسازی‌ها

خویی در تصویرسازی مجلس رسیدن کاروان به دیر (تصویر ۱)، بخش اصلی را به دیری اختصاص داده است که در میان آن راهب با پوشش مخصوص (کلاه و شِنِل)، در حال مشاهدهٔ کاروان و بیان درخواست است. متعاقباً یکی از محافظان با پوشش و ابزار نظامی کامل و سوار بر اسبی سیاه در نزدیکی دیر، مشغول گفت‌وگو با راهب و فردی مسیحی با پوشش فرنگی از بالای بام دیر در حال مناظره این گفت‌وگو است. در بخش پایین تصویر امام سجّاد(ع) با نقابی بر چهره و هاله‌ای نورانی اطراف آن، عمامه‌ای بر سر و قبایی بر تن، سوار بر شتر در حال مشاهدهٔ این گفت‌وگو و سایر زنان در محمل‌ها پوشیده قرار دارند. همچنین اندکی جلوتر از آنان، سواره‌نظامی متراکم با پوشش و ابزار نظامی کامل، در حال حرکت و پیش‌قراول آنان شمر با پوششی متمایز قرار دارد. با انطباق هر یک از اجزای تشکیل‌دهندهٔ تصویر (شخصیت‌های انسانی، حیوانی و عناصر زمینه) با پیشامتن‌های سه‌گانه و گاه پیرامتن (هنجارها) و اختیارات هنری می‌توان به تأثیر هر یک از این موارد آگاهی یافت.

راهب و فرد مسیحی از نظر حالت فیزیکی و روحی منطبق بر پیشامتن‌های سه‌گانه، امام سجّاد(ع) از نظر حالت فیزیکی و روحی بر

اساس پیشامتن هم‌عصر و حالت فیزیکی سواره‌نظام و شمر، متأثر از پیشامتن‌های سه‌گانه و حالت روحی آنان بر اساس پیشامتن هم‌عصر است. چهره‌نگاری و پوشش کلّیهٔ افراد حاضر در قاب تصویری نیز بر اساس هنجارهای فرهنگی، اجتماعی و نظامی حاکم در دورهٔ قاجار ترسیم شده است. دراین‌بین، سایر عناصر تصویری همچون ساختمان و تزیینات معماری دیر و حیوانات (اسب‌ها و شترها)، یراق و محمل‌های پوشیده آنان بر اساس اختیارات هنری، به‌عنوان عنصری مکمل، به تصویر افزوده شده است. قرائت ارائه‌شده از سوی خویی در این مجلس را می‌توان عاطفی قلمداد کرد، چنانکه با نمایش ترحم و پاسداشت راهب (فردی غیرمسلمان) نسبت به سر حضرت و در نقطه مقابل نمایش سنگدلی محافظان، بر مظلومیت امام حسین(ع) تأکید و موجب انزجار از سپاهیان ابن‌سعد و ابن‌زیاد و انقلاب احساسی در مخاطبان را به همراه دارد.

تصویر ۱. مجلس رسیدن کاروان به دیر (بروجردی، ۱۲٦۸ ق.)

خویی در تصویرسازی مجلس امانت دادن سر امام حسین(ع) به راهب در قالب دو تصویر مجزّا به حضور حضرت فاطمه(س) و حضرت علی(ع) پرداخته است. در تصویر ۲، به‌عنوان عنصر کانونی، حضرت زهرا(س) با چارقدی بر سر و نقابی بر چهره و هاله نورانی، نشسته بر تخت در حال پاره کردن لباس (به نشانهٔ شدّت مصیبت و داغداری) است. هم‌زمان دو بانو[۱۷]، یکی در حال آرام‌سازی حضرت و دیگری با دستمالی در دست، در حال شیون و عزاداری هستند. همچنین فرشتگانی در سیما و با پوشش زنان قاجار با ارخالق و دامن بلند منقوش، دارای بال و تاجی مشابه شاهزادگان قاجاری، با نگاهی به اطراف، در حال حمل تخت حضرت زهرا(س) هستند. در تصویر ۳، حضرت علی(ع) با نقابی بر چهره، عمامه‌ای بر سر و هاله‌ای نورانی اطراف آن، عبا و قبایی بر تن و شالی بر کمر، فاقد ذوالفقار[۱۸]، در مقابل سر امام حسین(ع) و در حال حرکت برای در آغوش گرفتن سر فرزندش است که با نقاب و هاله‌ای نور بر بالای سکویی قرار دارد. در پشت سر ایشان، چهار نفر[۱۹] (پیامبران الهی)، با صورت‌هایی پوشیده و هاله‌ای نورانی در اطراف سر، با پوشش یکسان (عمامه، قبا و شالی بر کمر) و با حالت دست‌به‌سینه، حضور دارند. در سمت راست بالای تصویر، راهب با پوشش مخصوص (کلاه و شِنِل) از پنجره‌ای مشرف به اتاق با حالت متعجب (انگشت‌به‌دهان)، ناظر بر این وقایع است. با بررسی هر یک از اجزای تشکیل‌دهندهٔ تصویر (شخصیت‌های انسانی، ماورایی و عناصر زمینه) با پیشامتن‌ها و پیرامتن (هنجارها) و اختیارات هنری می‌توان به تأثیر هر یک از این موارد آگاهی یافت. حالت فیزیکی و روحی حضرت زهرا(س) و سایز زنان بر اساس پیشامتن میانه و هم‌عصر و چهره‌نگاری و پوشش آنان بر اساس هنجارهای فرهنگی و اجتماعی حاکم در دورهٔ قاجار است. حالت فیزیکی فرشتگان بر اساس هنجارهای اعتقادی و حالت روحی آنان بر اساس پیرامتن میانه و هم‌عصر و چهره‌نگاری و پوشش آنان کاملاً بر اساس هنجارهای اجتماعی تصویرسازی شده است. تخت (عماری) به‌عنوان دیگر جزء این تصویر، بر اساس پیشامتن میانه و هم‌عصر و تزیینات آن و فضاسازی ساده (هاشورهای مکرر)، بر اساس اختیارات هنری خویی صورت پذیرفته است. حالت فیزیکی و روحی امام علی(ع)، پیامبران الهی و راهب منطبق بر پیشامتن هم‌عصر و چهره‌نگاری و پوشش آنان بر اساس هنجارهای فرهنگی و اجتماعی است. دراین‌بین، فضای دیر تا حدودی هم‌راستا با پیشامتن هم‌عصر و تزیینات آن مبنی بر اختیارات هنری خویی ترسیم گردیده است. هرچند قرائت ارائه‌شده از سوی تصویرساز در این مجالس در نگاه نخست دارای رویکرد عاطفی است، امّا به دلیل فقدان بنیاد روایی و تصویرسازی صرف بر اساس گزارش کاشفی و بروجردی، قرائتی تحریفی محسوب می‌شود.

تصویر ۲. حضور حضرت زهرا(س) در دیر (بروجردی، ۱۲٦۸ ق.)

تصویر ۳: حضور امام علی(ع) در دیر (بروجردی، ۱۲٦۸ق.)

۵. نتیجه‌گیری

با ورود چاپ سنگی به ایران در دورۀ قاجار و مبنی بر باورهای فزاینده شیعی در این هنگام، بستر لازم برای انتشار کتاب‌های مرتبط با وقایع زندگانی امامان شیعی و به‌ویژه واقعۀ کربلا فراهم شد و دراین‌بین، امکان بهره‌گیری از تصویرسازی‌های متعدّد در این‌گونه آثار، رسانۀ بصری جدیدی را فراروی اقشار گوناگون جامعه قرار داد. ازجمله گفتمان‌های مکتوبی که در قالب گفتمان بصری در بستر دیوان‌های مرثیه برای اوّلین‌بار ظهور یافت، حکایت «دیر و راهب» بود که در سه قاب تصویری، به‌وسیلۀ پُرکارترین و نخستین نقّاش کتاب‌های چاپ سنگی، میرزا علیقلی خویی، تصویرسازی شد. در این پژوهش، جهت بررسی ریشه‌های محتوایی خلق این روایت، سه پیشامتن موردشناسایی و بررسی قرار گرفت. در تصویرسازی مجلس رسیدن کاروان به دیر باوجود بهره‌گیری خویی از پیشامتن‌های سه‌گانه و سپس هنجارها (پیرامتن) و اختیارات هنری قرار دارند؛ به‌نحوی‌که می‌توان تبلور گزارش‌های پیشامتن پایه را در دو پیشامتن دیگر تشخیص داد. در تصویرسازی مجلس امانت دادن سر امام حسین(ع) به راهب در تصویر حضور حضرت زهرا(س) پیشامتن‌های میانه و هم‌عصر و سپس هنجارها و در تصویر حضور حضرت علی(ع) صرفاً پیشامتن هم‌عصر و سپس هنجارها مورد توجّه قرار داشته است، چنانکه گویا بهره‌گیری از هنجارهای فرهنگی، اجتماعی و نظامی حاکم در دورۀ قاجار در راستای ایجاد سازگاری و پیوند هرچه بیشتر ذهن مخاطب با عناصر روایت و اختیارات هنری را می‌توان در جهت تکمیل خلأهای اطّلاعاتی مذکور در پیشامتن‌های سه‌گانه قلمداد کرد. بااین‌حال، بخش نخست حکایت دیر و راهب تا حد گسترده‌ای، مبنی بر متون تاریخی و حدیثی (پیشامتن پایه) و به عبارتی از اصالت محتوایی مکتوب و متعاقباً تصویری برخوردار است، امّا در روایت حضور حضرت زهرا(س)، به همراه جمعی از زنان (حوا، ساره، هاجر، راحیل، صفورا، مریم، آسیه، خدیجه) گزارش کاشفی دست‌مایه بروجردی در سرایش اسرارالشهاده و متعاقباً خویی در تصویرسازی قرارگرفته است؛ موضوعی که برای نخستین‌بار در روضه‌الشهدا ذکر و پیش از آن در هیچ‌یک از منابع به آن اشاره نشده بود. پس‌ازآن، بروجردی نیز، گویا برای نخستین‌بار در متنی مربوط به حکایت دیر و راهب، به حضور حضرت علی(ع) به همراه آدم(ع)، نوح(ع)، ابراهیم(ع)، موسی(ع) و عیسی(ع)، اشاره می‌نماید. ازاین‌رو، خویی در تصویرسازی دو مجلس اخیر، با توجّه به گزارش‌های واردشده برای نخستین‌بار و به‌احتمال فراوان فاقد صحّت، به خلق اثر پرداخته و عملاً دامنه تحریف در حکایت دیر و راهب را برای نخستین‌بار در رسانه‌ای بصری بازنمود داده است. گویا از دورۀ قاجار به بعد بخش دوم حکایت دیر و راهب که تحریف‌شده بود، به باوری جمعی مبدل و ادامه یافت، چنانکه تا دوره معاصر نیز این نگرش علاوه بر هنرهای تجسّمی، در سایر گونه‌های هنری همچون نمایش استمرار یافته است.

پی‌نوشت‌ها

[۱]. این کتاب با شماره دستیابی ۵۳۶۱-۶ و شمارۀ کتابشناسی ۷۷۹۲۲۰ محفوظ در کتابخانه ملّی است. آغاز: بسمله، الحمدلله اول بلا اولیته کان قبله و الاخر بلا آخریته یکون بعده المتفرد فی ازلیته و المتوحد فی ابدیته [...]. انجام: [...] چون ز سعی او پذیرفت اختتام باد از او راضی شه دین والسلام. نوع و درجه خط: نستعلیق. نوع کاغذ: فرنگی. نوع و تز ئینات جلد: گالینگور سرمه‌ای، عطف گالینگور مشکی (صحافی جدید). شکل و سجع مهر: دو مهر بیضی به سجع «حسین بن هدایت الله» و «رضا الحسینی» در ابتدای و مهر چهارگوش با طرح محراب به سجع «مهر شاه شاهان ناصرالدین» در صفحه دوم مشاهده می‌شود.

[۲]. این دیر هم‌اکنون در منطقۀ راه سوریه به لبنان موجود است و بر یک بلندیِ مشرف به جاده قرار دارد (محدثی، ۱۳۹۳، ص. ۱۹۳)

[۳]. ملاحسین واعظ کاشفی، ملقب به کمال‌الدّین (۹۱۰-۸۴۰ق) برای مدّتی به وعظ و ارشاد مشغول و به‌واسطه برخورداری از آواز خوش و تسلط بر فنّ سخنوری در این زمینه به مهارت ویژه‌ای دست‌یافت. او در ۸۶۰ق از مشهد به هرات سفر کرد و در دربار تیموریان به‌واسطۀ استعداد در نویسندگی، تحت حمایت امیر علیشیر نوایی و سلطان حسین بایقرا قرار گرفت. نگارش روضه‌الشهدا که از سوی کاشفی در ۹۰۸ق پایان یافت، به درخواست یکی از اعیان و سادات هرات به نام مرشدالدوله معروف به سیّد میرزا، داماد سلطان حسین بایقرا، در ده باب و یک خاتمه یکی از نخستین مقاتل به زبان فارسی بود. روضه‌الشهدا را می‌توان اثری تاریخی داستانی دانست. پردازش کاشفی در این اثر به‌قدری جالب است که اندک مخاطبی از داستانی بودن آن مطلع می‌شود. مخاطب تصوّر می‌کند یک اثر تاریخی می‌خواند، امّا درواقع، یك اثر ادبی و داستانی را خوانده است. درمجموع، اثر کاشفی به‌واسطۀ نقل گزاره‌های تحریفی، غیرمستند و اغراق‌گونه، از سال‌های آغازین انتشار، در قالب نُسَخِ خطی، مورد استقبال جهت بهره‌گیری در مراسم عزاداری قرار گرفت. پس از آن، خط فکری کاشفی به‌عنوان اندیشه غالب در حوزۀ مرثیه‌سرایی حدود چهار قرن استمرار یافت و در دورۀ قاجار به اوج رسید (جعفریان، ۱۳۷۹، ص. ۲-۸۷۶؛ مجاهدی، ۱۳۷۹، ص. ۱۶۰-۱۶۱).

[۴]. تخت روان.

[۵]. ستارگان.

[۶]. بی‌اختیار.

[۷]. تحتِ نظر.

[۸]. امیر.

[۹]. کیسه‌ای که در آن ده هزار درهم می‌گذاشتند، کیسۀ زَر.

[۱۰]. شکسته شدن، شکستگی. کنایه از فروتنی.

[۱۱]. چوبِ درختی به رنگ قهوه‌ای که هنگام سوختن بوی خوش از آن منتشر می‌شود.

[۱۲]. قطرۀ آب چشم که هنگام گریستن فروچکد: اشک.

[۱۳]. که.

[۱۴]. زنگ.

[۱۵]. صیغۀ امر حاضر، به معنی راه دهید.

[۱۶]. لباس گشاد و بلند که بر روی جامه‌های دیگر پوشند.

[۱۷]. درحالی‌که کاشفی به حضور هشت و بروجردی به حضور سه زن اشاره دارد.

[۱۸]. درحالی‌که بروجردی به حمایل بودن ذوالفقار بر بدن امام علی(ع) به‌عنوان وجه تمایز ایشان، اشاره دارد.

[۱۹]. درحالی‌که بروجردی به حضور پنج پیامبر الهی اشاره دارد.

کتاب‌نامه

- ابن‌جوزی، ی. (۱۴۲۶ق). *تذکره الخواص*. ج ۲. قم: المجمع العالمی لاهل البیت(ع).
- ابن‌حبان، م. (۱۳۹۵ق). *الثقات*. ج۲ . بیروت: موسسه الکتب الثقافیه.

- ابن‌سعد، م. (۱۳۷٤ش). *طبقات الکبری*. ج ٥، ١. ترجمهٔ محمود مهدوی‌دامغانی. تهران: فرهنگ و اندیشه.
- ابن شهرآشوب، م.ع. (۱۳۷۹ق). *مناقب آل ابی‌طالب(ع)*. ج ٤، ١. قم: علامه.
- ابن‌عمرانی، م.ع. (١٤٢١ق). *الانباء فی تاریخ الخلفا*. تحقیق قاسم السامرائ. قاهره: دار الآفاق العربیه.
- اصلانیان، ص.د. (۱۳۹۹ش). *ظهور اولیه چاپ در عصر صفوی: نگاهی نو به نخستین چاپخانه ارمنیان در جلفای‌نو*. ترجمهٔ مصطفی لعل‌شاطری. قم: وراقان.
- بابازاده، ش. (۱۳۷۸ش). *تاریخ چاپ در ایران*. تهران: کتابخانه طهوری.
- بروجردی، ا. (١٢٦٨ ق)، *اسرار الشهاده*، نسخه چاپ سنگی، تهران: کتابخانه ملی ایران.
- بروجردی، ا. (۱۳۹۹ش). *اسرارالشهاده*. به‌کوشش مصطفی لعل‌شاطری. تهران: سوره مهر.
- بروجردی، ا. (١٤٠١ش). *دیوان غزلیات سرباز*. به‌کوشش مصطفی لعل‌شاطری. خرم‌آباد: شاپورخواست.
- بوذری، ع. (۱۳۸۹ش). «رساله نشان‌های دولت ایران: نخستین کتاب چاپی غیر داستانی مصوّر». *کتاب ماه کلیات*. شمارهٔ ۱۵۹. صص ۷۵-۷۰.
- جعفریان، ر. (۱۳۷۹ش). *صفویه در عرصهٔ دین، فرهنگ و سیاست*. ج ۲. قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
- شامی، ی.ح. (١٤٢٠ق). *الدر النظیم فی مناقب الائمه اللهامیم*. قم: اسلامی.
- طبرسی، ف.ح. (۱۳۹۰ق). *اعلام الوری باعلام الهدی*. تهران: اسلامیه.
- کاشفی، ح. (۱۳۹۰ش). *روضه الشهدا*. تصحیح حسین ذوالفقاری. تهران: معین.
- کوفی، ا. (۱۳۷۲ش). *الفتوح*. ترجمهٔ محمّد مستوفی‌هروی. تهران: انقلاب اسلامی.
- لعل‌شاطری، م. (۱۳۹۹ش). «نگرش میرزا علی‌قلی خویی به منابع روایی در تصویرسازی سفر حضرت مهدی(عج) با جبرئیل به عرش در اسرارالشهاده». *عصر آدینه*. شمارهٔ ۳۱. صص ٦٨ ٤٥.
- لعل‌شاطری، م. (١٤٠٠ الف). «تأثیر گفتمان بصری در تداوم و تقویت قرائت‌های تحریفی از واقعه کربلا (مطالعه موردی: تصویرسازی محاربه قاسم بن الحسن(ع) در مراثی دورهٔ قاجار، اثر میرزا علی‌قلی خویی)». *پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*. شمارهٔ ۲۸. صص ۲٦۱-۲۳۲.
- لعل‌شاطری، م. (١٤٠٠ ب). «تأثیر هنجارهای حاکم بر تصویرسازی عاشورایی (مطالعه موردی: تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی از مجلس قصاصِ اشقیای کربلا به‌وسیلهٔ مختار ثقفی در طوفان‌البکاء)». *نامه هنرهای تجسّمی و کاربردی*. شمارهٔ ۳۲. در انتظار انتشار.
- مجاهدی، م.ع. (۱۳۷۹ش). *شکوه شعر عاشورا در زبان فارسی*. قم: مرکز تحقیقات اسلامی.
- محدثی، ج. (۱۳۹۳ش). *فرهنگ عاشورا*. قم: معروف.
- مفید، م. (۱۳۸۰ش). *الارشاد*. ترجمهٔ محمدباقر ساعدی‌خراسانی. تهران: اسلامیه.
- Amanat, A. (2009). “Meadow of the Martyrs: Kashifi’s Persianization of the Shi›i Martyrdom Narrative in Late Timurid Herat”. *Apocalypticism in the Islamic Middle East*. London: I.B.Tauris.
- Floor, W. (1990). “ČĀP”. *Encycloaedia Iranica*. vol 4. New York: Bibliotheca Persica Press.
- Green, N. (2010). “Stones from Bavaria: Iranian Lithography in its Global Contexts”. *Iranian Studies*, ,43 331-305.
- Marzolph, U. (2001). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.
- Marzolph, U. (2002). “Early Printing History in Iran (1900-1817)”. *Middle Eastern Languages and the Print Revolution: A Cross-Cultural Encounter*. Westhofen: katalog Gutenberg Museum Mainz, 268-249.