# بررسی بازتاب بصری حکایات تعلیمی انسان‌محور در کتاب چاپ سنگی اخلاق اساسی (با تکیه بر نظریهٔ پری نودلمن)

**مصطفی لعل شاطری**[1]
استادیار گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران

**سیمین حسن‌پور هفشجانی**
دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد، گروه تصویرسازی، مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2051291.1039
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۰۲، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۷
نوع مقاله: پژوهشی، صص۸۷-۵۲

## چکیده

نمایش بصری حکایات کهن به‌مثابه دروازه‌ای برای ورود مخاطبان به فضای روایت محسوب می‌شود. تصاویر نوعی فرهنگ زیباشناختی را عرضه و درک حکایات را برای مخاطب آسان می‌کنند. پس از اینکه تصویرگری کتاب‌های چاپ سنگی یک دهه پس از ورود این صنعت به ایران رواج یافت و آثار برخوردار از درون‌مایه‌های گوناگون تصویرسازی شدند، یک نمونهٔ متأخر داستان‌های مربوط به اخلاق اساسی (مهذب کلیله‌ودمنه) در ۱۳۲۹ق با مشارکت میرزاحسینعلی‌خان مصور انتشار یافت. هدف این پژوهش پرداختن به این مسئله است که با توجه به مخاطب اصلی کتاب که دانش‌آموزانِ سال‌های اولیهٔ آموزش بوده‌اند، تصاویر تا چه حد با متن روایات همخوانی دارند.

متعاقباً پرسش کانونی عبارت است از اینکه، بررسی روایت‌های تصویری انسان‌محور در کتاب چاپ سنگی اخلاق اساسی بر اساس نظریهٔ متن و تصویر پری نودلمن در چه مرحله‌ای از تطابق قرار دارد؟ دربارهٔ بررسی برهم‌کنش متون و تصاویر، روش و اصول متفاوتی وجود دارد که در این

1. mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

مطالعه به بررسی مسئلهٔ مذکور از منظر نظریهٔ سطوح شش‌گانهٔ رابطهٔ متن و تصویر پری نودلمن پرداخته شده است. جامعه و نمونهٔ آماری دربردارندهٔ تصویرسازی‌های انسان‌محور کتاب اخلاق اساسی است و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، حدود رابطه، بررسی شده است. مبنی بر نتایج، تصویرگر این کتاب، حسینعلی‌خان، بیش از آنکه به‌طور کامل از متن حکایت به‌منظور اجرای تصاویر تبعیت داشته باشد، به خلق فضایی کلی از برخورد شخصیت‌های اصلی بسنده نموده و جزئیاتی مانند حالات شخصیت‌ها براساس ویژگی و عملکردشان در حکایت، فضاسازی دقیق از مکان وقوع روایت و حضور شخصیت‌های مکمل یا کم‌اهمیت‌تر به‌منظور شرح بصری مفصل‌تر حکایت را مدنظر نداشته و درمجموع آثار مورد مطالعه در سطح اول، دوم و سوم از نظریهٔ پری نودلمن باقی مانده‌اند.

**واژگان کلیدی:** چاپ سنگی مصور، اخلاق اساسی، مهذب کلیله‌ودمنه، میرزاحسینعلی‌خان مصور، نظریهٔ پری نودلمن.

## مقدمه

با ورود چاپ سنگی به ایران (۱۲۴۹ق)، به‌مرور بهره‌گیری از تصویر به‌عنوان عنصری جهت درک بهتر مطالب اثر و نیز افزودن بر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مطرح شد. پژوهش حاضر درخصوص بررسی روایت‌های تصویری انسان‌محور جلد اول کتاب چاپ سنگی اخلاق اساسی است. جلد اول این مجموعه تحت عنوان اخلاق اساسی، در واقع بازنویسی کلیله‌ودمنه است که مؤلف با حذف واژه‌های دشوار و برخی عبارات مشکل متن و اشعار عربی، فهم آن را تا حدودی ساده کرده و برای مطالعه در مدارس ویژهٔ دانش‌آموزان مهیا ساخته است. در این کتاب نکته‌های فراوان در تهذیب نفس و پرهیز از طمع و محاسن تعاون اجتماعی دیده می‌شود، به‌گونه‌ای که نموداری از زندگی اخلاقی و شرافتمندانه را با زبانی ساده و مؤثر ارائه می‌کند.

در این پژوهش، تصویرسازی‌های جلد اول (انتشاریافته در ۱۳۲۹ق)، محفوظ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی با شماره ثبت ۲۵۲۰۲، مورد بررسی قرار می‌گیرد. از آنجا که در کتاب‌های مصور بین متن و تصویر غالباً رابطهٔ عمیقی وجود دارد، هدف کلی این پژوهش بررسی نقش تصاویر در بیان بهتر مفهوم داستان و انتقال آن به مخاطب و چگونگی همراهی تصویر با خط سیر داستانی است. مسئلهٔ پژوهش حاضر، بررسی تحلیلی هم‌پیوندی متن و تصاویر انسانی، براساس نظریهٔ پری نودلن و تحولات آن است.

از نظر نودلن، مهم‌ترین وظیفهٔ تصویر انتقال اطلاعات است و یک تصویر مطلوب در مقایسه با متن، شش گونه اطلاعات را به مخاطب انتقال می‌دهد. درواقع، مخاطب در مواجهه با روایت داستان در کتاب اخلاق اساسی، از دو رسانه کاملاً متفاوت، یعنی زبانی و دیداری بهره می‌گیرد و به‌طور مداوم تغییرات ناگهانی تمرکز بر اطلاعات داستان را از بصری به واژگانی و برعکس تجربه می‌کند و هماهنگی این دو، او را در درک داستان یاری می‌رساند و این جریان نقش مهمی در آموزش مخاطبان دارد. تصویر در همراهی با متن باعث می‌شود که مفاهیم و مضامین متن بهتر و اثرگذارتر به مخاطب منتقل شوند؛ هم‌پیوندی متن و تصویر نقش اساسی تصاویر است و همراهی صحیح و به دور از تحریف از متن در تصویر اصلی‌ترین لازمه برای خلق تصاویر به‌ویژه در زمینهٔ کتاب‌های تعلیمی بوده و این امر زمانی حساس‌تر می‌شود که مخاطب برای درک متن بیشتر به تصویر متکی باشد، چنان‌که دانش‌آموزان تصویر را مرجع دریافت متن قرار می‌دهند. به این سبب بررسی و واکاوی وجود این هم‌پیوندی به‌خصوص در کتب کهن که بنا بر دلایل مختلف دچار محدودیت‌هایی در عملکرد بوده‌اند، اهمیت ویژه‌ای دارد و این ضرورت را ایجاد می‌کند که با مبنا و روش‌های نوین به بررسی تازه‌ای از این آثار بپردازیم.

## پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌ها در زمینهٔ تصویرسازی‌های کلیله‌ودمنه با تأکید بر نسخه‌های خطی آغاز شده و پژوهشگران عمدتاً به بررسی کیفیت و نحوهٔ ارائهٔ نگاره‌های این اثر پرداخته‌اند. به‌عنوان نمونه به این موارد می‌توان اشاره کرد: سامانیان و پورافضل (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی ویژگی‌های تصویرنگاری و نسخه‌شناسی کلیله‌ودمنه آل‌اینجو و آل‌مظفر»، رستگاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی تصویرسازی و متن نسخهٔ کلیله‌ودمنه مکتب هرات موجود در کتابخانهٔ کاخ گلستان» و مقربی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های بصری تصویرسازی‌های کتاب کلیله‌ودمنه ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان». در زمینهٔ کتاب‌های چاپی کلیله‌ودمنه نیز پژوهش‌های صورت گرفته است که گاه متمرکز بر متن هستند؛ همچون تیموری (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی تربیت کودک در آثار ادبی دورهٔ قاجار (با تکیه بر کتاب احمد، مثنوی الاطفال، نصایح الاطفال و اخلاق اساسی برای کودکان)» و هادی و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «مقایسهٔ عیار دانش با انوار سهیلی و کلیله‌ودمنه بر اساس تصحیحی نو با تکیه بر پنج نسخهٔ موجود در ایران و چاپ سنگی تاجیکستان».

گاه نیز در این حوزه تصاویر را با رویکردی متفاوت از پژوهش حاضر بررسی کرده‌اند؛ همچون جزایری (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «ویژگی‌های تصویرسازی کلیله‌ودمنه در کتب چاپی معاصر ایران»، برکت رضایی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مصورسازی نمونه‌های کهن کتاب کلیله‌ودمنه با نمونه‌های معاصر آن» و محمودی و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بازتاب ابعاد سیاسی جامعه در داستان‌های تمثیلی مرزبان‌نامه، پنجاتنترا و کلیله‌ودمنه مصور چاپ سنگی موزه ملک». بر این اساس، تاکنون پژوهشی در زمینهٔ واکاوی تصویرسازی‌های انسان‌محور کتاب چاپ سنگی اخلاق اساسی (مهذب کلیله‌ودمنه) انجام نشده است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و براساس نظریه پری نودلمن با رویکرد کمّی سامان یافته است. جامعه و نمونه‌های آماری عبارت‌اند از جلد اول کتاب اخلاق اساسی، مشتمل بر ۱۵ باب (فصل) و ۴۸ داستان و ۶۰ تصویرسازی که ۲۲ اثر انسان‌محور آن مورد بررسی قرار گرفته است.

## اخلاق اساسی مصور

چاپ سربی به‌عنوان یکی از روش‌های مرسومِ انتشار کتاب در مغرب‌زمین از قرن پانزدهم میلادی آغاز و در ایران عملاً مقارن با حکومت قاجار، مورد استفاده قرار گرفت. در پی علاقه و تلاش‌های عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، اولین چاپخانه از روسیه به ایران وارد و نخستین کتاب، با عنوان رسالهٔ جهادیه اثر میرزابزرگ قائم‌مقام در ۱۲۳۳ق منتشر شد. با این حال، دوران فعالیت مرحلهٔ اول چاپ

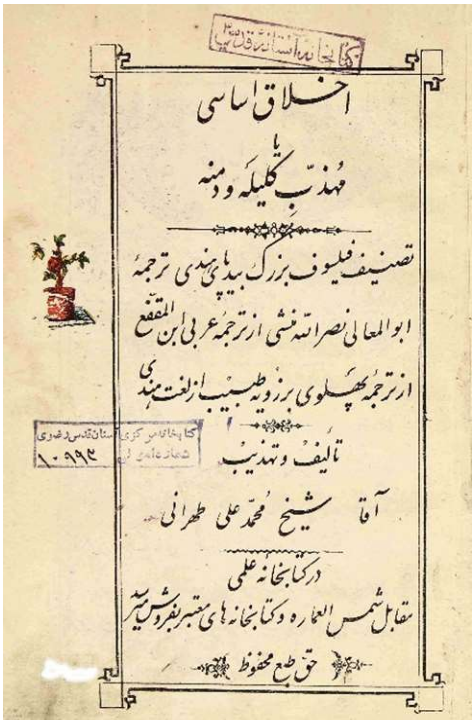
سربی بیش از دو دهه در ایران دوام نداشت و چاپ سنگی بنا به دلایلی همچون سهولت کار و افزایش سرعت، کاهش هزینه‌ها و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی که جذابیتی ممتاز نسبت به چاپ سربی برای مخاطبان داشت، با استقبال مواجه شد. پس از اختراع چاپ سنگی به‌وسیلهٔ یوهان آلوئیس زنفلدر در ۱۲۱۵ق/ ۱۸۰۰م، در ایران متجدد نخستین کوشش‌ها از سوی عباس‌میرزا صورت پذیرفت و یک چاپخانه در تبریز تأسیس و در ۱۲۴۹ق نخستین کتاب آن که یک قرآن بود، منتشر شد. نخستین کتاب چاپ سنگی مصور، نشان‌های دولت علیه ایران (انتشار: ۱۲۵۲ق با ۱۰ تصویر) و پس از آن لیلی و مجنون مکتبی (انتشار: ۱۲۵۹ق با ۴ تصویر) بود (لعل شاطری، ۱۴۰۱: ۲۰۵-۲۰۶).

کمی بیش از یک دهه از ورود چاپ سنگی به ایران (۱۲۶۳ق)، انتشار کتاب‌های برخوردار از تصویرسازی، افزایش یافت، چراکه با استقبال مخاطبان همراه بود. این کتاب‌ها در آغاز از قطعی نسبتاً کوچک برخوردار و دارای مضامین عامیانه بودند (همچون نوش‌آفرین گوهرتاج، چهل‌طوطی، دله مختار). ازآنجایی‌که این‌گونه کتاب‌ها خوانندگان زیادی جذب کرده و سود بسیاری برای ناشران به همراه داشتند، بهره‌گیری از تصویر به عنصری غالب به‌ویژه در کتاب‌های حوزهٔ ادبیات مبدل شد و کتاب‌های حجیمی همچون خمسهٔ نظامی و حملهٔ حیدری با همین شیوه انتشار یافت. تعداد بسیاری از کتاب‌های چاپ سنگی مصور ایران، به حوزهٔ ادبیات کلاسیک تعلق دارد (هم آثار کلاسیک و هم آثار ادبی معاصری که در قالب ادبیات کلاسیک خلق شدند)، چنان‌که از برخی از آن‌ها همچون کلیات سعدی، جامع التمثیل، انوار سهیلی، چاپ‌های متعدد مصوری در دست است و از برخی دیگر مربوط به ادبیات تمثیلی مانند اخلاق اساسی که اقتباسی از کلیله‌ودمنه است، نمونه‌های کمتری وجود دارد (Marzolph, 2001: 24-25).

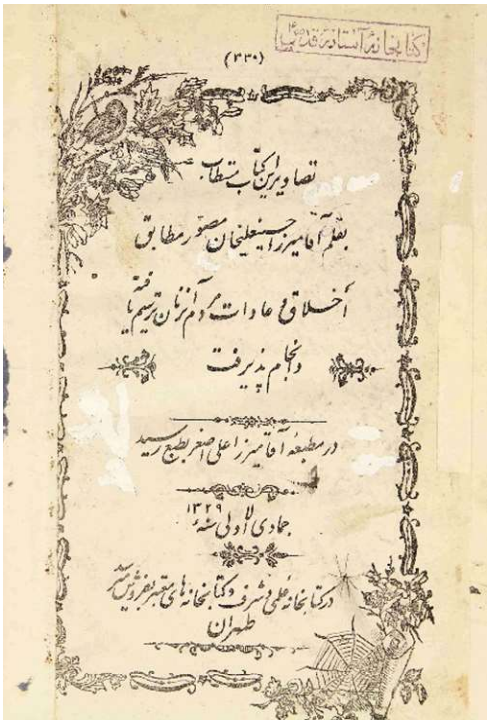
اخلاق اساسی با عناوین دیگری همچون کلیله‌ودمنه مهذب، منتخب کلیله‌ودمنه و یا مهذب کلیله‌ودمنه نیز مشهور است. جلد اول دربردارندهٔ خلاصه‌ای از ترجمهٔ حکایات کلیله و دمنه اثر ابوالمعالی نصرالله منشی و جلد دوم بازنویسی مرزبان‌نامه اثر مرزبان بن رستم بن شروین طبری است. جلد اول گزیده‌ای از حکایات همراه با تصویر و بیان معانی واژه‌های دشوار است. این جلد دارای یک مقدمه، پانزده باب مشتمل بر ۴۸ حکایت و یک خاتمه برای تدریس درس اخلاق در مدارس ابتدایی به زبان ساده به دست شیخ محمدعلی طهرانی بازنویسی و تدوین شده است. مشخصات این کتاب بر اساس مشاهدهٔ مستقیم عبارت است از ابعاد جلد: ۱۴×۲۱ سانتی‌متر، تعداد صفحه: ۲۲۴، ابعاد نوشتار: ۱۰×۱۶ سانتی‌متر، تعداد سطر: ۱۴، نوع خط: نستعلیق، تعداد تصویر: ۶۰، کاتب: مرتضی‌الحسینی البرغانی، تصویرساز: میرزاحسینعلی‌خان مصور، محل نشر: تهران، چاپخانه: آقامیرزا علی‌اصغر. این نسخه از سوی دره‌السلطنه ملکزاده کوثر وقف کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی گردیده و اکنون با شماره ثبت ۲۵۲۰۲ قابل‌دستیابی است (تصویر ۱-۲).

طهرانی دربارهٔ علت نگارش اخلاق اساسی در مقدمهٔ جلد اول چنین آورده است: «همانا کتاب

مستطاب کلیله‌ودمنه دارای بسیاری از مطالب عالی اخلاقی است و تا بحال آنچه بزبان پارسی ترجمه شده است بطرز و اسلوب انشاء و ادبیات قدیم ایران بوده است (یعنی مرکب از امثال عرب و اشعار عرب و بسیاری از لغت‌های قلیل‌الاستعمال این زمان) و عامهٔ فارسی‌زبانان را از آن بهره و حظّی وافر نبود و در عصر حاضر هم غالب از مدارس یک کلاس مخصوص از برای تحصیل علم اخلاق معین نموده‌اند و بعضی از مدیران مدارس بیشتر از سایر کتب اخلاقی مایل بنشر مطالب اخلاقی کتاب کلیله‌ودمنه بودند چه بکنایات و اشارات وضع و کیفیت اخلاق عموم درباریان دولت و آحاد ملت آسیایی را می‌نمایاند محض تسهیل فهم محصلین از این بنده محمدعلی بن محمدحسن الطهرانی خواهش نمودند که کتاب کلیله‌ودمنه را مهذّب نموده اصول مطلب آن را جمع کنم و به عبارت پارسی سهل بنگارم تا نفع آن عام باشد و چون در حقیقت نتایج این کتاب اساس علم اخلاقست این مختصر را باسم اخلاق اساسی نام نهادم اینک شروع بانجام خدمت مرجوعه نموده امیدوارم مطبوع طباع گردد» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۳/۱). علاوه بر متن، تصویرسازی‌های این اثر موضوع دیگری که است که مطالعهٔ کانونی پژوهش حاضر بر آن قرار دارد. هرچند در تصاویر رقمی از نقاش مشاهده نمی‌شود، اما در خاتمهٔ کتاب آمده است که تصاویر «به قلم آقا میرزا حسینعلیخان مصور مطابق اخلاق عادات مردم آن زمان ترسیم یافته و انجام پذیرفت» (همان: ۳-۵). از این هنرمند اطلاعات گسترده‌ای در دست نیست و حتی نامش در سایر کتاب‌های چاپ سنگی مشاهده نمی‌شود. با این حال عدم مهارت، خام‌دستی و شتاب در تصویرسازی‌هایش مشهود است.


اخلاق اساسی
مهذّب کلیله و دمنه
تصنیف فیلسوف بزرگ بیدپای هندی ترجمهٔ
ابوالمعالی نصرالله منشی از ترجمهٔ عربی ابن المقفع
از ترجمهٔ پهلوی برزویهٔ طبیب از لغت هندی
تألیف و تهذیب
آقا شیخ محمّد علی طهرانی
در کتابخانهٔ علمی
مقابل شمس العماره و کتابخانه‌های معتبر بفروش میرسد
حق طبع محفوظ

■ تصویر ۱: صفحهٔ آغازین کتاب اخلاق اساسی (طهرانی، ۱۳۲۹)


(۳۳۰)
تصاویر این کتاب مستطاب
بقلم آقا میرزا حسینعلیخان مصور مطابق
اخلاق عادات مردم آن زمان ترسیم یافته
و انجام پذیرفت
در مطبعهٔ آقا میرزا علی اصغر بطبع رسید
جمادی الاولی سنه ۱۳۲۹
در کتابخانهٔ علمی و شرف و کتابخانه‌های معتبر بفروش میرسد
طهران

■ تصویر ۲: صفحهٔ پایانی کتاب اخلاق اساسی (طهرانی، ۱۳۲۹)

## نظریهٔ پری نودلمن

در کتب تعلیمی مصور، متن در قالب تصاویر به‌صورت ملموس‌تری شرح داده می‌شود و تنها چند سطر از متن در کتاب به‌همراه تصاویر وجود دارد. در هر حکایت، یک یا چند روایت حضور دارند و تصاویر به تبعیت از آن روایات شکل می‌گیرند، چنان‌که نظرات مختلف درباره ماهیت و چیستی «روایت» بیان شده است (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۸-۲۰؛ تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). تصویرگری ماهیتاً امری ارتباطی است و درواقع تصویرگر اطلاعات معینی را به مخاطب می‌رساند و گاه به تجسم مفهوم یا ارائهٔ موضوعی می‌پردازد که با زبان نوشتاری یا گفتاری نیز قابل بیان است. ممکن است هدف کلی، قابل فهم کردن یا جذاب نمودن موضوعی از یک متن باشد، اما الزامی نیست که تصویر منضم به متن باشد (پاکباز، ۱۳۹۴: ۱۳۷۵). با این حال، متن و تصویر دو عنصر اصلی در مصورسازی روایات هستند که در ارتباطی انکارنشدنی و جدایی‌ناپذیر نسبت به یکدیگر وجود دارند (قائنی، ۱۳۹۰: ۳۱۸). متن یک نظام و نشانه‌ای نمادین است، در حالی که تصویر یک نظام نشانه‌ای نمایه‌ای یا شمایلی را ایجاد می‌نماید. متن و تصویر در رابطه‌ای دال و مدلولی قرار دارند، تقلید دال از مدلول امری قابل انتظار است و تصویر به عبارتی باید تابع متن عمل کند، اما در عین حال خلاقانه، مستقل و کامل‌تر از متن باشد (ناظمی و ذکاوت، ۱۳۹۴: ۱۸۵).

در کتاب‌های مصور، در عین حال که متن و تصویر به یکدیگر وابسته هستند، اما ابتدا تصویر با مخاطب ارتباط برقرار می‌سازد، در حالی که در کتاب‌های روایت‌محور که متن بیشتری نسبت به تصویر وجود دارد، این مسئله تا حدودی به‌صورت متفاوت عمل کرده و کلمات و متن اولویت دارند (سالزبری، ۱۴۰۲: ۹۶). تصویر با ابزارهایش درواقع خوانشی جدید از روایت و شخصیت‌های درون آن را ارائه می‌کند. در این بین، حکایات تصویری انسان‌محور درواقع آن دسته از روایات هستند که انسان در آن‌ها به‌عنوان نقش اول حضور دارد (میرزایی پرکلی و محمدی کشکولی، ۱۳۹۶: ۱۲۰).

به‌طور کلی دو رویکرد عمده در زمینهٔ بررسی کتاب‌های مصور وجود دارد: ۱. از سوی پژوهشگران رشتهٔ هنر (شامل بررسی جنبه‌های هنری و تکنیک‌های اجرایی در تصویرگری) ۲. از سوی پژوهشگران حوزهٔ تاریخ و ادبیات (شامل بررسی روابط و پیوند متن و تصویر) (پیروز و همکاران، ۱۳۹۵: ۳). نودلمن ازجمله پژوهشگرانی بود که «اثبات کرد که نه‌تنها ناگفته‌های بی‌شماری راجع‌به یک و فقط تنها یک تصویر وجود دارد، بلکه ثابت کرد که موارد بی‌شماری نیز برای اینکه بیاموزیم چطور تصویر را بخوانیم و بفهمیم وجود دارد که نباید از دیده پنهان بمانند» (نودلمن، ۱۳۸۹الف: ۷۲). به باور او، هنگام مواجهه با کتب مصور «واژگانِ متون به‌گونه‌ای بر تجربهٔ ما از تصاویر سایه می‌افکنند که به نظر می‌رسد این هر دو آیینهٔ یکدیگر هستند، اما درحقیقت چنین نیست. به‌محض اینکه آن‌ها را از یکدیگر جدا کنیم این امر روشن می‌شود» (نودلمن، ۱۳۸۹ج: ۸۹).

پری نودلمن، در برهم‌کنش متن و تصویر[1]، اطلاعاتی را که تصویر به مخاطب منتقل می‌نماید[2]، در شش سطح کلی تقسیم‌بندی کرده است.

سطح اول: اطلاعات متن از طریق تصویر منتقل می‌شوند. درواقع این دسته ابتدایی‌ترین ارتباط بین متن و تصویر را شامل می‌شود که در آن تصویر پیام متن را تأیید می‌کند.

سطح دوم: تصویر صرفاً معادل‌های بصری واژگان را ارائه می‌نماید. مخاطب پس از رویارویی با متن نوشتاری به تصویر نگاه می‌کند تا ببیند واژگان چگونه در قالب تصویر شکل گرفته‌اند.

سطح سوم: از طریق آن مخاطب کشف می‌کند که تصویر چیزی را نشان و انتقال می‌دهد که واژگان نمی‌توانند آن را انتقال دهند و این انتقال به شیوه‌ای ظریف صورت می‌گیرد.

سطح چهارم: تصویر ظاهر و تصویر اشیا و پدیده‌هایی را ارائه می‌کند که حتی در متن به آن‌ها اشاره نشده است. در نتیجهٔ بروز این سطح از انتقال اطلاعات، مخاطب می‌تواند از جزئیاتی در روایت آگاه شود که متن و واژگان بسیار دقیق نیز از ارائهٔ آن‌ها عاجز هستند.

سطح پنجم: تصویر به‌سادگی اطلاعاتی دربارهٔ شخصیتی انتقال می‌دهد که در متن نیامده و برای ارائهٔ آن باید از واژگان بسیاری در متن استفاده نمود.

سطح ششم: جزئیاتی که متن آن‌ها را بیان نمی‌کند و در تصویر وجود دارند و برای مخاطب تازه هستند، در این سطح تصاویر قادر هستند که دربارهٔ این اطلاعات تازه چیزی را به مخاطب یاد بدهند، اما این موضوع تنها زمانی ممکن است که در ابتدا از طریق متن با موضوع روایت آشنا بود و به کمک متن به‌عنوان راهنما بتوان از این جزئیات استفاده کرد. درمجموع از نظر نودلمن، تصویر یا اطلاعات متن را تأیید و در راستای متن حرکت می‌کند (سطح اول و دوم) یا اطلاعاتی بر متن می‌افزاید (سطح سوم، چهارم، پنجم و ششم) یا نارسایی دارد و از قابلیت انتقال اطلاعات متن ناتوان است[3] (بوذری و موسوی، ۱۴۰۰: ۴۲-۴۱).

در ادامه ۲۲ تصویرسازی انسان‌محور از کتاب اخلاق اساسی تحلیل خواهند شد. از این رو، در ابتدای هر بخش شرح حکایت ارائه و سپس به تطبیق متن و تصویر پرداخته می‌شود. با این رویکرد که میرزا حسینعلی‌خان مصور، چه موقعیت[4] و چه سطحی از ارتباط متن روایات و تصویرسازی را بر مبنای نظریهٔ نودلمن طی کرده است.



۱. به باور نودلمن، در هنر روایی «زمانی که واژگان و تصاویر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، دو گونهٔ مشخص کنایه حتماً وجود خواهد داشت، زیرا تفاوت‌هایی ذاتی میان روایت واژگانی و نمایش تصویری وجود دارد. اولین گونه فاصلهٔ میان شیئیت نسبی تصاویر و ذهنیت نسبی واژگان است. دومین گونه فاصلهٔ میان حرکت زمانی داستان‌ها و بی‌زمانی ثابت رایج در تصاویر است» (نودلمن، ۱۳۸۹ب: ۸۶).

۲. به باور نودلمن، در هنر روایی «زمانی که واژگان و تصاویر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، دو گونهٔ مشخص کنایه حتماً وجود خواهد داشت، زیرا تفاوت‌هایی ذاتی میان روایت واژگانی و نمایش تصویری وجود دارد. اولین گونه فاصلهٔ میان شیئیت نسبی تصاویر و ذهنیت نسبی واژگان است. دومین گونه فاصلهٔ میان حرکت زمانی داستان‌ها و بی‌زمانی ثابت رایج در

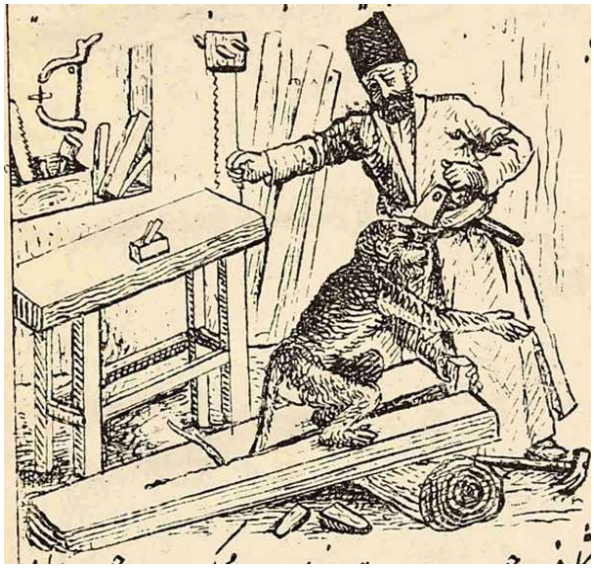
۳. برای مطالعهٔ اثری جامع دربارهٔ دیدگاه نودلمن در زمینهٔ ارتباط واژگان و تصاویر، رجوع کنید به: (Nodelman, 1988).

۴. هیچ تصویری در کتاب‌های مصور کامل نیست و هدف آن نمایش فقط قسمتی از عملی دنباله‌دار است (نودلمن، ۱۳۸۹د: ۶۷).

## بوزینه و نجار

بوزینه، نجاری را می‌بیند که بر چوبی نشسته و آن را می‌بُرَد و دو میخ دارد، «هرگاه که یکی از آن بکوفتی دیگری که پیش کوفته بودی برآوردی. در آن میان بحاجتی برخاست بوزینه بر چوب نشست و بریدن گرفت از آن جانب که بریده بود دُم او در شکاف چوب آویخته شد و آن میخ که در کار بود پیش از آنکه دیگری بکوفتی برآورد شکاف چوب به هم پیوست و دُم او محکم در میان چوب بماند و از درد به خود گشت و از حال برفت نجار بازرسید و او را دستبردی نمود و از اینجا گفته‌اند که درودگری کار بوزینه نیست» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۷-۸). تصویرسازی، لحظه پایانی روایت را نشان می‌دهد که نجار حاصل عمل بوزینه را مشاهده و تلاش دارد او را از آن شرایط رها کند. هنرمند در فضاسازی موفق بوده و جزئیات یک کارگاه نجاری را به‌خوبی نمایش داده است، بدون آنکه این موضوع و جزئیات در متن بازگو شده باشند. متن، مطلبی مربوط به حالت چهره و احساس نجار ارائه نمی‌دهد، اما تصویرگر صورت نجار را به شکلی رنجیده‌خاطر و درمانده ترسیم کرده است.

هنرمند درواقع با توجه به جزئیات مطرح نشده در متن داستان، به این تصویر روح و احساس بخشیده و اطلاعاتی را که به‌صورت غیرمستقیم در روایت پنهان بوده، برای مخاطب شفاف و ملموس ساخته است. در زیرِ دستِ میمون و جلوی پای نجار یک چکش روی زمین قرار دارد که دال بر این است که چندی پیش از وقوع این صحنه، میمون در حال کوبیدن میخ به چوب بوده است. مسئلهٔ حائز اهمیت، عدم ترسیم میخ در این تصویرسازی است و اثری از میخ کوبیده‌شده به دست بوزینه در دل چوب مشاهده نمی‌شود. همچنین مبنی بر متن، بوزینه «از درد بیخود گشت و از حال برفت»، اما



■ تصویر ۳: حکایت بوزینه و نجار (طهرانی، ۱۳۲۹: ۸/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

در تصویر، نشانه‌ای از این احساس رنجش و درد در میمون وجود ندارد (تصویر ۳). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

## زاهد و زن

زاهدی از سوی پادشاه خلعتی ارزشمند دریافت کرد، اما فردی با فریب، آن را از او دزدید. زاهد در جست‌وجوی دزد به شهر رفت و کفشگری او را مهمان نمود و همسرش را به پرستاری او گمارد. آن زن معشوقه‌اش را به منزل دعوت کرد، اما کفشگر از خیانتش مطلع شد و زن را به ستون خانه بست. در این بین زن حَجّام که خواهرخواندهٔ زن کفشگر بود، برای وصال دو معشوق، خود را به ستون بست. پس از لحظاتی کفشگر بیدار شد و همسرش را صدا کرد و زن حجّام از ترس جواب نداد. خشم کفشگر افزایش یافت و با چاقوی تیز، بینی زن حجّام را برید. هنگامی‌که زن کفشگر بازگشت «خواهرخوانده را بینی بریده یافت تنگ‌دل شد و عذرها بخواست و او بگشاد و خود را بر ستون بست [...] اما زن حجّام بینیِ بریده بر دست گرفته بخانه رفت در کار خویش حیران که به نزدیک همسایگان و دوستان و شوی چه عذر آورَد. در این میان حجّام از خواب بیدار شد و آواز داد و دست‌افزار خواست. زن ساعتی توقف کرد و تنها تیغی بدو داد.

حجام تیره شد و تیغ را در تاریکی شب بینداخت زن خود را بیفکند و فریاد برآورد بینی بینی. حجّام متحیر گشت و همسایگان درآمدند و حجام را ملامت کردند. چون صبح شد خویشان زن جمع شدند حجام را نزد قاضی بردند بیگناهی زن مثله کردن این زن را چرا رواداشتی حجام در جواب عاجز ماند قاضی بقصاص حکم داد. زاهد برخاست و گفت قاضی را تأمل باید [...] قاضی دست از حجام بداشت و روی بزاهد کرد تا تفصیل نکته بشنود. زاهد گفت اگر مرا آرزوی مرید بسیار نبودی و بترهات دزد فریفته نگشتمی جامه را نبردی و اگر زن کفشگر پارسا بودی چوب نخوردی و اگر زن حجام ناشایست روا نداشتی مثله نشدی» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۲۰-۱۸). تصویرسازی نمایانگر زمانی است که زن حجّام و همسرش نزد قاضی و زاهد حاضر شده‌اند. زن با قامتی بلند در لباسی به شیوهٔ پوشش دورهٔ قاجار در میانهٔ تصویر ایستاده و بینی او نیز مطابق با متن از صورت حذف شده و جای خالی و زخمی آن به تصویر درآمده است. در متن جزئیات بصری ارائه نگردیده و به‌صورت مفصل صرفاً اَعمال شخصیت‌های حاضر توضیح داده شده است.

با این حال تصویرساز جزئیات تزئینی فضا و البسه را رعایت کرده و با توجه به دوره‌ای که کتاب در آن منتشر شده است، نوع پوشش، رسم و رسوم فرهنگی مانند کشیدن قلیان و نوع فضای داخلی، به شیوهٔ رایج آن زمان است. شخصیت مرد حجّام نیز از سوی تصویرساز با جزئیات مربوط به حرفه‌اش اجرا گردیده، چنان‌که در قسمت کمربند لباسش می‌توان لوازمی مربوط به انجام عمل حجامت را مشاهده کرد. جزئیات مربوط به حالت چهره در شخصیت‌ها بسیار سطحی اجرا شده‌اند. زن حجّام

با چهره‌ای آرام و همسرش در کناری دست‌به‌سینه ایستاده و او را می‌نگرد. با توجه به حالت مرد که ندامت و شرمساری در او مشاهده نمی‌شود، می‌توان فرض نمود که این تصویر آخرین لحظهٔ داستان را که زاهد از اتفاقات شب گذشته پرده برمی‌دارد، نشان می‌دهد که در این صورت زن حجّام می‌بایست حالتی پریشان‌تر و یا درهم‌تری را به خود می‌گرفت. درواقع در این مورد نمی‌توان به‌درستی تشخیص داد که هنرمند دقیقاً چه لحظه‌ای را نشان داده است. این تصویر صرفاً یک نمایش ساده از حضور سه شخصیت شامل زاهد، زن حجام و حجام در حضور قاضی است (تصویر ۴). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

■ تصویر ۴: حکایت زاهد و زن (طهرانی، ۱۳۲۹: ۲۱/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## صیاد و ماهی

در آبگیری سه ماهی بودند «دو با حزم و یکی عاجز. از قضا روزی دو صیاد بر آن گذشتند. با هم قرار دادند که دام بیاورند و هر سه را بگیرند. ماهیان این سخن بشنودند. آنکه حزمی داشت و بارها دستبرد زمانه و شوخ‌چشمی سپهر دیده بود، سبک روی بکار آورد و از آنجای که آب آمدی برفور بیرون‌شدی و در این بین صیادان برسیدند و هردو جانب آبگیر را محکم ببستند و آن دیگر که از تجربت بی‌بهره بود [...] خود را مرده ساخت و بروی آب می‌رفت. صیادان پنداشتند که مرده است، او را بینداختند و او خویشتن را بحیله در جوی افکند و جان بسلامت برد آنکه غافل بود در کار خویش حیران و سرگردان گشت. پای‌کشان که در فراز و نشیب می‌شد تا گرفتار گشت» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۳۲-۳۱/۱).

تصویرسازی، دو صیاد را نشان می‌دهد که یکی از آن تور صید را در دو دست خود نگه داشته است و دیگری ماهی دوم را در دست دارد و به او نگاه می‌کند. از حالت چهره و نگاه صیاد سمت راست می‌توان برداشت کرد که این تصویرسازی زمانی را نشان می‌دهد که ماهی دوم تظاهر به مردن نموده و صیاد باحالتی از انزجار، افسوس و اخم به او می‌نگرد. این حکایت به‌خوبی توانسته به یک موجود زنده، هویت و شخصیت انسانی بدهد و او را دارای توانایی تفکر و تصمیم‌گیری معرفی کند. آبگیر، با خطوطی مختصر و روان نمایش داده شده و پوشش گیاهی آبگیر را نیز می‌توان در سمت راست کادر مشاهده نمود. در این تصویر تنها یک ماهی حضور دارد. ماهی اول طبق متن پیش از آنکه دو ماهی دیگر به دردسر گرفتار شوند، محل را ترک کرده و در نتیجه نباید در تصویر حضور داشته باشد و از این لحاظ تصویرگر به داستان و توالی رویدادها توجه داشته است، اما آخرین ماهی که گرفتار دام صیادان می‌شود، می‌توانسته که در این تصویر باشد، چراکه او پس از ماهی دوم به‌علت بی‌تجربه بودن و غفلت ورزیدن به دام می‌افتد (تصویر ۵). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

■ تصویر ۵: حکایت صیاد و ماهی (طهرانی، ۱۳۲۹: ۳۱/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## قاضی و پیر

دو شریک یکی زیرک و دیگری نادان بودند که به تجارت می‌رفتند. در راه کیسهٔ زری یافتند و مقداری از آن را برداشته و بقیه را در زیر درختی پنهان کردند، اما فردای آن روز شریک زیرک نزد درخت بازگشت و زرها را برداشت. پس از مدتی نادان به زر احتیاج یافت و به همراه شریک نزد درخت رفتند، اما زرها را نیافتند. پس نزد قاضی رفتند و فرد زیرک درخت را شاهد بر دزدی شریکش دانست. قاضی که متعجب شده بود، روزی را مشخص نمود تا همگی به نزد درخت بروند. زیرک از پدرش خواست تا به درون درخت رفته و گواهی بدهد، اما پدر با وجود موافقت، پسرش را از این حیله بر حذر داشت. «دیگر روز قاضی بیرون رفت و خلقی انبوه بنظاره ایستادند. قاضی روی بدرخت آورد از زر بپرسید. آوازی شنید که غافل برده است. قاضی متحیر گشت و گرد درخت درآمد. دانست که در میان درخت کسی است که بخیانت چنین کار کرده است. بفرمود تا هیزم آوردند و در اطراف درخت بنهادند و آتش زدند. پیر ساعتی صبر کرد، چون بجان آمد امان خواست. قاضی بفرمود تا او را بیرون آوردند و با او مدارا کرد تا راستی در میان آورد. قاضی را امانت غافل و خیانت شریک معلوم گشت. در این میان پیر این جهان را بدرود گفت و شریک خائن بعد از آنکه او بی‌بلیغ دید، پدر مرده را برداشت و بخانه برد و غافل ببرکت راستی و امانت زر بستد و بازگشت» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۵۱/۱-۵۳).

تصویرسازی زمانی را نشان می‌دهد که به دستور قاضی در اطراف درخت آتشی برافروخته‌اند و پیرمرد در میان شعله‌های آتش دستش را به نشانهٔ امان خواستن از میان شاخه و برگ درخت به‌سوی قاضی دراز کرده است. تصویرگر به شیوه‌ای خلاقانه با رسم خطوطی مختصر، جمعیتی را که اطراف درخت جمع شده‌اند، ترسیم نموده و در حالت چهرهٔ قاضی حس ترحم، در چهرهٔ پیرمرد حس عجز و لابه، در چهرهٔ شریک زیرک، نگرانی و در چهرهٔ شریک نادان، آشفتگی و سراسیمگی به‌خوبی مشهود است که بر توجه تصویرگر به متن روایت دلالت دارد (تصویر ۶). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

■ تصویر ۶: حکایت قاضی و پیر (طهرانی، ۱۳۲۹: ۵۳/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## تاجر و امین

تاجری صد مَن آهن داشت و به امانت نزد دوستش قرار داد و به سفر رفت، اما امین آن‌ها را فروخت و خرج کرد. «تاجر روزی بطلب آهن آمد و دوست گفت آهن در گوشهٔ خانه نهاده بودم، آنجا سوراخ موشی بود تا من واقف شدم تمام بخورد. تاجر گفت راست می¬گویی موش آهن سخت دوست دارد و دندان آن بر خائیدن قادر است. امین گمان کرد که تاجر دل از آهن برداشت و برفت. چون تاجر به سر کوی رسید، پسری را از آن او ببرد و چون بجستند نیافتند. بازرگان گفت من بازی دیدم که کودک می‌برد. امین فریاد برداشت که دروغ چرا می‌گویی باز کودک را چون برگیرد. تاجر بخندید و گفت در شهری که موش صد من آهن بخورد، باز کودکی را بمقدار ده من تواند گرفت. امین دانست که حال چیست. گفت موش آهن نخورده است پسر بازده و آهن بستان» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۵۵-۵۴/۱). تصویرسازی زمانی را نشان می‌دهد که تاجر به خانهٔ امین رفته و در طلب امانتش است. در این تصویر، دو مرد، یک نفر تاجر و دیگری امین، حضور دارند که با توجه به پوشش مرد سمت چپ که به نظر مجلل‌تر است، می‌توان احتمال داد که او تاجر است. با توجه به حالت چهرهٔ مرد سمت راست که به صورتی ناراحت ترسیم‌شده و با توجه به حالت دست‌هایش که گویا در حال توضیح مسئله‌ای است، می‌توان گمان کرد که مرد سمت راست امین باشد که خود را بی‌خبر و ناراحت از اتفاقات نشان می‌دهد. بین دو مرد یک دریچه با موشی بر لبهٔ آن به‌مثابهٔ توجه تصویرساز به جزئیات مشاهده می‌شود. نکتهٔ قابل توجه این است که مرد امین صرفاً عنوان کرده که سوراخ موشی در خانه وجود داشته و او از آن بی‌خبر بوده و در متن نیامده که امین این محل را به تاجر نشان می‌دهد و موش نیز در لحظه حضور داشته است. درواقع این می‌تواند یکی از جزئیات فرای متن لحاظ شود، چنان‌که تصویرگر تفکر ذهنی و داستان خیالی امین را در تصویر اجرا کرده است (تصویر ۷). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا چهارم است.

■ تصویر ۷: حکایت تاجر و امین (طهرانی، ۱۳۲۹: ۵۵/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## همسر تاجر و نقاش

در شهر کشمیر تاجری به نام جمیر بود و «زنی داشت ماه‌پیکر. رخساری چون روز و زلفی چون شب. نقاشی با ایشان همسایگی داشت و میان او و زن تاجر معاشقتی افتاد. روزی زن او را گفت تو هر وقت رنج بری تا ما را بجمال خویش آراسته گردانی؛ مِن‌بعد چیزی در میان من و تو باید نشانی باشد. نقاش گفت جامه دو رنگ سازم و بر دوش اندازم چون آن را بدیدی به زودی بیرون خرامی. غلامی این باب می‌شنود. چنان‌که ایشان را معلوم نبود. چون یک‌چندی بگذشت روزی که نقاش بیرون رفته بود غلام تا شبانگاه ماند و آن جامه را از دختر نقاش عاریت خواست و زن را بدان طریق بفریفت و بازگشت و جامه باز داد. چون نقاش برسید در حال جامه را به کتف انداخت و بنزد معشوق رفت. زن گفت ای دوست این ساعت بازگشته خیر است. نقاش دانست که چه افتاده است.

دختر را ادبی بلیغ نمود و جامه بسوخت» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۶۴-۶۵). در این تصویرسازی، یک زن و یک مرد حضور دارند، در حکایت به دو مرد (نقاش و غلام) و دو زن (دختر نقاش و همسر تاجر) اشاره گردیده و در این تصویر مشخصه‌هایی حاکی از تعیین هویت این افراد وجود ندارد و نمی‌توان به‌راحتی تشخیص داد که این دو نفر که در تصویر آمده‌اند، شامل مرد نقاش و همسر تاجر، غلام و همسر تاجر و یا مرد نقاش و دخترش هستند.

برای کشف این موضوع می‌توان به حالت خشمگین چهرهٔ مرد توجه کرد که در انتهای داستان به دختر خود بابت قرض دادن لباس مخصوص به غلام خشم گرفته است یا می‌توان احتمال داد که این افراد مرد نقاش و همسر تاجر هستند که مرد بعد از پی بردن به حیله و مکر غلام، دچار خشم شده است که احتمال دوم دقیق‌تر می‌تواند باشد.

در این بین چند نکته وجود دارد: ۱. مرد حاضر در این تصویر روی کتف خود لباسی انداخته که طبق متن باید دو رنگ باشد، اما چون تکنیک چاپ سنگی فاقد رنگ‌پردازی بود، هنرمند در بازنمایی لباس دو رنگ دچار محدودیت شده است. ۲. حالت چهرهٔ مرد خشمگین است که مرد نقاش از عمل غلام دچار خشم می‌شود. ۳. طبق قسمت ابتدایی حکایت، همسر تاجر زنی زیبارو و خوش‌اندام بوده و موهایی بلند و سیاه همچون شب داشته که زن حاضر در تصویر با لباس مزین و چهره‌ای ظریف و زیبا تصویر شده است. ۴. شیوهٔ کار تصویرگر این اثر مبنی بر ترسیم شخصیت‌های اصلی هر حکایت بنا شده است که همسر تاجر و مرد نقاش دو شخصیت کلیدی این داستان هستند. در مجموع، هنرمند صرفاً دو شخصیت اصلی را در حال گفت‌وگو نشان داده و پیام اخلاقی متن از طریق تصویر منتقل نمی‌شود. (تصویر ۸). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۸: حکایت همسر تاجر و نقاش (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۶۵)

■ جایگاه تصویر درون متن



## طبیب حاذق

در شهری طبیبی حاذق بود، اما به‌تدریج نابینا شد و «نادانی دعوی علم طب آغاز نمود و ذکر آن در افواه افتاد. ملک آن شهر دختری داشت رنجور گشت و طبیب دانا را حاضر نمودند. از کیفیت رنج نیکو بپرسید و به دارویی اشارت کرد که آن را باید ساخت و من نتوانم که چشم من ضعیف است. در آن میان مدعی نادان بیامد و گفت ساخت این معجون کار من است. ملک او را پیش خواند و فرمود که در خزانه رود و اجزاء دارو بیرون آورد. نادان در خزینه رفت از قضا زهر هلاهل بدست او افتاد و با دیگر داروها بیامیخت و به دختر داد. خوردن همان بود و جان دادن همان. ملک از سوز دختر شربتی از آن دارو بدو داد بخورد و برجای سرد شد» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۷۰-۷۱). در این تصویرسازی سه شخصیت حضور دارند (دختر پادشاه، پادشاه و طبیب نادان). دختر تنها زن حاضر در روایت و با لباسی مجلل و فاخر در لبه تخت نشسته و حالتی از ضعف و بیماری در او مشاهده نمی‌شود. پادشاه را نیز می‌توان از نوع پوشش و تاج روی سرش تشخیص داد که در کنار دختر ایستاده است. طبیب نادان را از این جهت می‌توان از طبیب نابینا و حاذق تمایز بخشید که او در تصویر در حال ترکیب مواد مختلفی است که روی میز قرار دارند، اما در چهره‌پردازی و شخصیت‌پردازی این فرد، حالتی از نادانی منتقل نمی‌شود. تصویرگر در فضاسازی نسبت به تصاویر پیشین، به جزئیاتی بیشتری توجه داشته و این فضا محل اقامت دختر پادشاه نیست، بلکه خزانهٔ دارو را نشان می‌دهد. به این دلیل که در سمت راست کادر، کشوهای کوچک محل نگهداری مواد دارویی هستند. با این حال، عطف به حکایت، پادشاه

به طبیب نادان می‌گوید «که در خزانه رود و اجزاء دارو بیرون آورد». از این رو، این سه شخصیت نمی‌توانند به‌طور هم‌زمان در خزانهٔ دارو حضور داشته باشند (تصویر ۹). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۹: حکایت طبیب حاذق (طهرانی، ۱۳۲۹: ۷۱/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## مرزبان و غلام

مردی به نام مرزبان، زنی زیبارو و عفیف داشت. در خانهٔ آنان غلامی بود که پیوسته در طلب کامیابی از زن، حلیه‌ها پیاده نمود تا اینکه در پی بدنامی او برآمد. روزی «از صیادی دو طوطی بخرید و یکی را بیاموخت که من دربان را در جامهٔ خواب خواجه با کدبانو خفته دیدم و دیگری را بیاموخت که من هیچ نگویم تا مرزبان بحضور قومی شراب می‌خورد. غلام درآمد و قفس مرغان را پیش او نهاد و مرغان بحکم عادت این کلمه می‌گفتند بزبان بلخی. مرزبان معنی ندانست لکن بخوشی آواز لذت می‌برد. مرغان را به زن سپرد تا بهتر نگاه دارد و یک‌چندی بگذشت. طایفه از اهل بلخ مهمان آمدند. مرزبان مرغان را بخواست و مرغان بر عادت معهود آن کلمه سراییدن گرفتند.

مهمانان ساعتی سر در پیش افکندند. آخر مرزبان را گفتند تو را وقوف می‌افتد بر آنچه مرغان می‌گویند. مرزبان گفت مرا وقوفی نیست اما آوازی دلگشاست از ایشان یکی که محرم‌تر بود معنی او با وی بگفت. در آنحال غلام آواز داد که من بارها دیده‌ام و گواهی می‌دهم. مرزبان از جای بشد و فرمان داد تا زن را بکشند. زن گفت عجلت از دیو باشد و اصحاب خرد در کارها خاصه در ریختن خون تأمل کنند. بعد از تفتیش چون صورت حال معلوم گشت اگر مستوجب کشتن باشم در یک لحظه دل فارغ کردن این‌قدر دریغ مدار و از مردمان بلخ بپرس جز این دو کلمه از لغت بلخی چیزی می‌دانند.

اگر ندانند یقین دان که مرغان را غلام تعلیم کرده است [...]. مرزبان شرط احتیاط بجای آورد و ثابت شد که زن مبراست در حال مرزبان غلام را خواست. غلام بازی بر دست گرفته درآمد. زن پارسا پرسید که تو مرا دیدی که این کار کردم. غلام گفت آری برفور باز بر روی غلام جست و چشم‌هایش برکند. زن گفت سزای چشمی که نادیده را دیده دارد این است» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۷۶-۷۸).

در این تصویرسازی مرزبان به همراه دو مهمان بلخی در اتاقی نشسته و در سمت چپ دو طوطی طبق متن در قفس قرار دارند و غلام با قامتی کوتاه و چهره‌ای سیاه و زشت، ظرفی در دست دارد و از سمت چپ تصویر وارد می‌شود. تصویرگر زمانی را نشان می‌دهد که دو مهمان بلخی متوجه معنی کلمات طوطی شده‌اند، چراکه در حالت چهرهٔ آنان این مسئله مشهود است. مهمان سمت راست انگشت حیرت به دهان گرفته و مهمان سمت چپ در حال بازگو کردن موضوع به مرزبان است. جایگاه خفت‌آور غلام هم به لحاظ اجتماعی و هم از نظر اعمال و رفتار در نوع شخصیت‌پردازی او مشهود است (فردی کوتاه‌قامت با بدنی فاقد تناسبات طبیعی و چهره‌ای زشت به‌مثابه پیامی از منفور بودن و خِباثت درونی غلام).

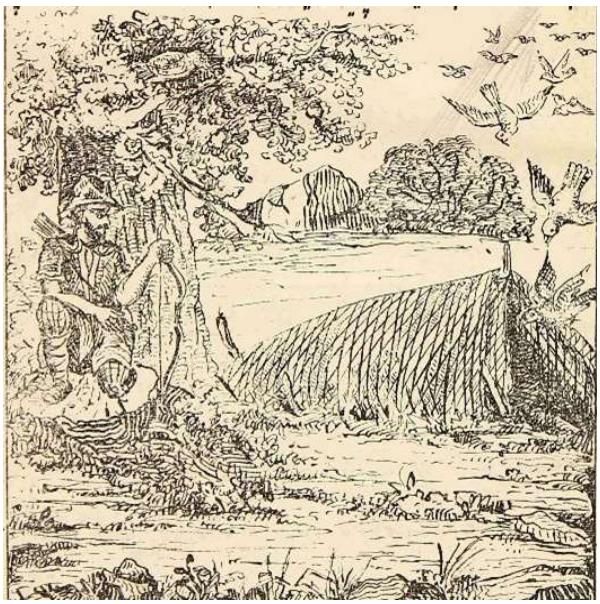
در واقع تصویرگر جزئیاتی را که متن به آن‌ها اشاره نداشته، به‌جهت آنکه پیام بیشتر و عمیق‌تری دربارهٔ این شخصیت منتقل شود، ارائه کرده است. همچنین حالت نگران و متحیر دو مهمان بلخی نیز به ایجاد هیجان در تصویر کمک نموده است، اما در چهرهٔ مرزبان حالت و حس بخصوصی منطبق با متن مشاهده نمی‌شود (تصویر ۱۰). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

■ تصویر ۱۰: حکایت مرزبان و غلام (طهرانی، ۱۳۲۹: ۷۷/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## صیاد در مرغزار

در اطراف کشمیر مرغزاری زیبا و مملو از صید وجود داشت. زاغی در آنجا زندگی می‌کرد. «ناگاه صیادی را دید دامی بر پشت با جامهٔ درشت و عصایی در مشت روی بدان درخت نهاد. با خود گفت این مرد را کاری می‌آورد و نتوان دانست که قصد من دارد یا دیگری. صیاد پیش آمد و دام باز کشید و چینه بینداخت و در کمین بنشست. ساعتی ببود تا فوجی از کبوتران برسیدند و پیشوای ایشان کبوتری بود که او را مطوقه می‌خواندند. چنان‌که دانه بدیدند غافل‌وار فرود آمدند و جمله در دام بماندند. مطوقه غمگین شد و صیاد شاد گشت و کبوتران مضطرب شدند و هر یک در خلاص خویش می¬کوشیدند و مطوقه یاران را گفت جای مجادله نیست. همگان باید آزادی دوستان را مهمتر از آن خود شناسید و حالی بصواب لایق‌تر که باتفاق قوتی کنید تا دام از جای برگیریم که رهایی در آنست. کبوتران فرمان‌برداری نمودند و دام را بقوت یکدیگر برکندند. سر خویش گرفتند و برفتند [...]» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۸۰/۱-۸۳). این تصویرسازی لحظهٔ به دام افتادن کبوتران را نشان می‌دهد و صیاد در سمت چپ کادر در پشت درخت نشسته و منتظر است دام او پر از کبوترانی شود که به وسوسهٔ غذا، بی‌دقت و باسرعت در حال فرود آمدن هستند. در میان شاخه‌های درخت نیز زاغ را درون مرغزار می‌توان دید که برطبق متن، در حال نظارهٔ این اتفاقات است. تصویرگر در این اثر دچار غفلتی گردیده و رهبر کبوتران را که ایدهٔ رهایی می‌دهد، متمایز و قابل تشخیص ترسیم نکرده است (تصویر ۱۱). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.



■ تصویر ۱۱: حکایت صیاد در مرغزار (طهرانی، ۱۳۲۹: ۸۱/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## زاهد و موش

موشی نقل می‌کند که «منشأ و مولد من بشهر نیشابور بود. بزاویهٔ زاهدی از خانه مریدی برای او سبد طعام آوردندی. بعضی را بخوردی و باقی را برای شام بنهادی. چون او بیرون رفتی من در سبد رفتمی چندان‌که بایستی بخوردمی و باقی سوی موشان دیگر بینداختمی. زاهد درماند و حیله‌ها کرد و سبد بر بالا آویخت؛ البته مفید نبود و دست من از آن کوتاه نتوانست کردن تا شبی مهمانی رسیدش. چون از شام پرداخت مهمان را گفت از کجا می‌آیی و بکدام جانب روی. مهمان مردی بود جهان‌دیده گرم و سرد روزگار چشیده در سخن آمد هرچه از عجایب پیش چشم داشت، بازگفت و زاهد در بین سخن او هر ساعت دست بر هم می‌زد. مهمان در خشم شد و گفت من سخن می¬گویم و تو دست می‌زنی. زاهد عذر بخواست و گفت برای موشان دست می‌زنم که اگر یکبار مسلط شدند هر چه بنهم برفور بخورند. مهمان پرسید که همه چیره‌اند؟ زاهد گفت یکی از ایشان دلیرتر است. مهمان گفت همانا جرأت او را سببی باشد [...]» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۹۰-۹۱). تصویرسازی، زاهد را در حال شرح مشکل خود برای مهمانش نشان می‌دهد و در پس‌زمینه یک موش که احتمالاً موش قوی‌تر است، حضور دارد. این تصویر فاقد جزئیاتی منحصربه‌فرد یا فرای تصویر است و حتی نشانی از غذاهایی مورد توجه موش نیست. تنها در سمت چپ تصویر در لبهٔ طاقچه، سبدی قرار دارد. مهمان خشمگین نیست و در حالت چهرهٔ زاهد حسی از درماندگی مفرط به‌واسطهٔ دزدی موش‌ها مشاهده نمی‌شود (تصویر ۱۲). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۱۲: حکایت زاهد و موش (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۹۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## صیاد و گرگ

صیادی به شکار رفت «آهویی بیفکند و برگرفت که سوی خانه رود. ناگاه خوکی بر او حمله کرد تیری بینداخت و بر مقتل خوک خورد و خوک را در آن میان زخمی زده هر دو بر جای سرد شدند. گرگی گرسنه آنجا رسید چون مرد و آهو و خوک بدید شاد گشت و با خود گفت هنگام فرصت است و روز جمع ذخیره چه اگر اهمال کنم از حزم دور باشد و به نادانی منسوب گردم و سزاوار آنکه امروز بِزهِ کمان گذران کنم و این گوشت‌های تازه را در کنجی برم و از برای آینده گنجی سازم و چندان که آغاز خوردن زِه نمود گوش‌های کمان بدو رسید و بر جای سرد شد» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۹۲/۱). تصویرسازی مربوط به زمانی است که گرگ گرسنه و حریص از راه رسیده و صیاد، خوک و آهو را آمادهٔ خوردن می‌بیند؛ البته در این اثر نشانی از آهو نیست و فقط خوک در حالی که بی‌جان روی تن صیاد زخم‌خورده افتاده، قابل مشاهده است. گرگ نیز با چشمانی خیره در حال مشاهدهٔ این دو بوده و از حالت صورت و بدن او می‌توان تعلل و درنگش را متوجه شد. چشمان صیاد نیز باز بوده که می‌توان دریافت صیاد از صحبت‌های گرگ با خود، آگاه است (تصویر ۱۳). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

■ تصویر ۱۳: حکایت صیاد و گرگ (طهرانی، ۱۳۲۹: ۹۳/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## صیاد و سنگ‌پشت

روزی صیاد به محل زندگی سنگ‌پشت، آهو، زاغ و موش رفته و آهو را به دام می‌اندازد، اما موش طناب‌ها را پاره کرده و آهو رها می‌شود. پیش از رسیدن صیاد، آهو، موش و زاغ به طرفی فرار کرده و پنهان می‌شوند، اما سنگ‌پشت که سرعت کمی دارد، گرفتار صیاد می‌شود و دوستانش سعی در آزادسازی او دارند. «موش (رو به آهو نمود) حیله آن است که تو خود را بر گذرگاه صیاد افکنی و چون مجروحی بدو نمایی چندان‌که چشم صیاد بر تو افتد لاشک دل در تو بندد پس سنگ‌پشت را با توبره بنهد و روی به تو آورد و هرگاه بنزدیک تو آید لنگان‌لنگان از پیش او برو اما تعجیل مکن تا طمع تو از او بریده نگردد و ساعتی در آن هوس بپوید و بر اثر تو من می‌آیم. امید چنان دارم که هنوز شما در جنگ‌وگریز باشید که من بندهای سنگ‌پشت را بریده باشم. چنین کردند و صیاد در طلب آهو مانده شد. چون بازآمد سنگ‌پشت را ندید و بندهای توبره بریده یافت. از این وقایع حیران گشت با خود اندیشید که این زمین جادوان باشد و زود باید برگشت و رفت. زاغ و موش و آهو و سنگ‌پشت جمع شدند و ایمن سوی مسکن رفتند» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۱۰۰-۱۰۳).

تصویرسازی، آخرین لحظهٔ داستان را نشان می‌دهد که صیاد متحیر به توبره خالی می‌نگرد. جزئیاتی مانند تجهیزات شکار صیاد به نمایش بهتر این شخصیت کمک نموده است و نیز در چهره‌اش تحیر و تعجب را می‌توان به‌خوبی تشخیص داد. توبرهٔ صیاد نیز با بندهایی پاره‌شده، خالی روی زمین افتاده که نمایانگر وقایع رخ‌داده در داستان است (تصویر ۱۴). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۱۴: حکایت صیاد و سنگ‌پشت (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۰۲/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## زاهد و گوسفند

زاهدی برای قربانی، گوسفندی خرید و «در راه قومی بدیدند. طمع کردند و قرار دادند که او را بفریبند و گوسفند ببرند. پس یک تن از پیش درآمد و گفت ای شیخ این سگ از کجا می‌آوری. دیگری بگذشت و گفت مگر شیخ عزم شکار دارد. سوم بدو پیوست و گفت این مرد در کسوت اهل صلاح است اما زاهد نمی‌ماند که زاهد را با سگ صحبت نباشد و از این نسق هر کس چیزی گفت تا شکی در دل او افتاد و گفت شاید بود که فروشنده این چشم‌بندی کرده. در حال گوسفند بگذاشت و برفت و آن جماعت بردند» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۱۸/۱-۱۱۷).

تصویرسازی، زمانی را نشان می‌دهد که زاهد با دلی پر از شک، گوسفند قربانی را رها کرده و آن طایفهٔ مکار، گوسفند را گرفته و با خود می‌برند. در حالت چهرهٔ افراد طایفه، زیرکی و فریبکاری مشاهده می‌شود. آنان به زاهد می‌نگرند و شادمان از نتیجهٔ عملشان می‌خندند و گوسفند را حمل می‌کنند. زاهد در دوردست (سمت راست تصویر) قرار دارد و چهره‌اش بسیار مختصر اجرا شده است؛ اثری از شک و تردید را در او نمی‌توان کشف کرد و با عصایی در دست به‌سوی دیگر در حال حرکت است (تصویر ۱۵). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۱۵: حکایت زاهد و گوسفند (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۱۸/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## دزد و دیو

زاهدی گاوی خرید و سوی خانه‌اش رفت. دزدی او را دید و «در عقب آمد تا گاو ببرد. دیوی در صورت آدمی با او همراه شد. دزد از او پرسید کیستی؟ گفت دیوم و بر اثر زاهد می‌روم تا او را بکشم. تو کیستی؟ دزد گفت من مردی عیارپیشه‌ام می‌روم که گاو زاهد بدزدم. پس هر دو بر عقب زاهد برفتند. شبانگاه بزاویه زاهد رسیدند. زاهد در خانه رفت و گاو به‌بست و به استراحت پرداخت. دزد اندیشید که اگر پیش از بردن گاو دیو بکشتن او دست دراز کند باشد که بیدار شود و بردن گاو ممکن نگردد. دیو گفت اگر دزد گاو ببرد در باز شود و زاهد بیدار گردد. دزد را گفت مهلتی ده تا مرد را بکشم آنگاه تو گاو ببر. دزد گفت تو توقف کن تا من گاو بیرون برم آنگاه او را بکش. این خلاف میان ایشان قائم گشت و بمجادله پیوست. دزد زاهد را آواز داد که اینجا دیو است. قصد کشتن تو دارد. دیو آواز داد که دزد گاو ترا می‌برد. زاهد بیدار شد. همسایگان را آواز داد. ایشان بگریختند و جان و مال زاهد بسبب خلاف آنان محفوظ ماند» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۲۱/۱-۱۲۲).

تصویر مشاجرهٔ بین دزد و دیو را نشان می‌دهد که به‌سادگی بدون جزئیاتی تأثیرگذار به جهت انتقال مفاهیمی فرای حکایت، به تصویر درآمده‌اند. گاو در این صحنه حضور ندارد، درحالی‌که می‌توانست از سوی هنرمند مبنی بر حکایت، توسط زاهد به جایی مانند نرده‌ها بسته شده باشد. شخصیت دیو با هیبتی انسانی اجرا شده که چهره‌ای کریه‌المنظر دارد و دزد نیز هراسان و گویا طبق متن در حال فریاد زدن و فراخواندن زاهد است (تصویر ۱۶). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۱۶: حکایت دزد و دیو (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۲۲/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## زاهد و تاجر

تاجری بود که «روغن گوسفند و شهد فروختی و هر روز قدری از آن برای زاهد فرستادی. زاهد چیزی را بکار بردی و باقی را در سبویی کردی و طرفی نهادی. آخر سبو پر شد. روزی در او نگریست اندیشید که اگر این شهد و روغن به ده درم بتوانم فروخت و آن را پنج گوسفند خرم و هر پنج بزایند از نتایج آن‌ها رمه‌ها پیدا آید و مرا مکنتی حاصل شود و زنی از خاندان بزرگ بخواهم لاشک پسری آید نام نیکویش نهم و او را علم و ادب بیاموزم اگر تمردی نماید بدین عصا ادب فرمایم این فکرت چنان قوی شد که ناگاه عصا برگرفت و از سر غفلت بر سبوی آویخته زد و درحال بشکست و شهد و روغن بر روی او فرود آمد» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۴۶/۱-۱۴۷). تصویرسازی زمانی را نشان می‌دهد که پیرمرد زاهد در فکر و خیالاتش است. در این هنگام زاهد عصایش را بالا برده و درست چند لحظهٔ دیگر باقی مانده که عصا به سبو برخورد کند و تمام آلام و آرزوهای او نابود شود. فضاسازی به بازنمایی اوضاع زندگی زاهد پرداخته و از سویی کمک به انتقال پیام‌هایی بیشتر نموده است، چنان‌که فضای داخلی خانه بسیار ساده و خالی اجرا شده که می‌توان دریافت، پیرمرد زاهد جز همان سبو که از طرف همسایه به دست آورده، چیز دیگری ندارد و همین موجب شده که او با داشتن تنها یک سبو در خیالاتی دور از واقعیت زندگی‌اش غوطه‌ور شود (تصویر ۱۷). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

■ تصویر ۱۷: حکایت زاهد و تاجر (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۴۶/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## زاهد و راسو

زاهد و همسرش که در آرزوی فرزندی بودند، دارای پسری شدند. روزی زن «خواست که حمام رود پسر را به پدر سپرد و برفت. ساعتی نگذشت که معتمدی از پادشاه رسید و زاهد را نزد ملک خواند و تأخیر ممکن نشد. زاهد راسویی داشت که در خانه بودی. او را با پسر بگذاشت و رفت چنان‌که غایب شد. ماری بزرگ رو به مهد کودک نهاد تا او را هلاک کند. راسو برجست و او را بکشت و کودک را برهانید. زاهد بر اثر آن بازآمد. راسو خون‌آلوده پیش او بازدوید. پنداشت که خون پسر است بیهوش گشت و پیش از تحقیق حال عصا بر سر راسو بکوفت. پس مار را ریزریز کرده دید. لختی بر دل کوفت و در این غفلت که رفته بود بخود می‌پیچید. در حال زن بازآمد. خبر بشنفت و در دل‌تنگی شریک گشت» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۴۷/۱-۱۴۸). تصویرسازی نقطهٔ پایانی حکایت را نمایش می‌دهد، هنگامی که راسوی فداکار و بی‌گناه کشته شده و زاهد در حال بازگو کردن اتفاقات رخ‌داده به همسرش است.

تصویر، فضای داخلی خانهٔ زاهد و همسرش را نشان می‌دهد که پشت سر آنان، فرزند پسر در تخت خود آرام گرفته و زن روی صندلی نشسته و با دقت به سخنان همسرش گوش می‌دهد و حالت غم و ندامت در چهرهٔ زاهد که عصایی در دست دارد، مشاهده می‌شود. همچنین در جلوی تصویر، بدن تکه‌تکه شدهٔ مار و راسوی بی‌جان قرار دارد (تصویر ۱۸). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۱۸: حکایت زاهد و راسو (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۴۷/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## شاهزاده و قبره

پادشاهی به نام جهانگیر مرغی به نام قبره داشت «با نطقی دلگشای و در کوشک ملک بیضه نهاد و بچه بیرون آورد. ملک فرمود تا او بسرای حرم برند و نگاهداری کنند. ملک را پسری آمد که انوار نجابت از چهره او درخشان بودی. درجمله شاهزاده را با بچه مرغ الفتی تمام اوفتاد و پیوسته با او بازی کردی و هر روز قبره بکوه رفتی و از میوه‌های کوه دو عدد بیاوردی. یکی ملک‌زاده را دادی و دیگری بچهٔ خود [...] چنان‌که در اندک مدت ببالیدند و هر روز قبره را بدان خدمت منزلت می‌افزود. چون یک‌چندی بگذشت روزی قبره غائب بود. بچهٔ او برکنار ملک‌زاده جست و بنوعی او را بیازرد. آتش خشم شاهزاده افروخته گشت پای او بگرفت و بر زمین زد و در حال هلاک شد. چون قبره بازآمد بچه را کشته دید. پرغم و رنجور بازگشت و بانگ ناله به آسمان رسانید و می‌گفت بیچاره کسی که به صحبت پادشاه جبار مبتلا گردد [...]» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۵۵/۱-۱۵۶). تصویرسازی مربوط به هنگامی است که ملک‌زاده با تکبر و بی‌توجه روی صندلی نشسته و اثری از ندامت نسبت به عملی که از او سر زده در چهره‌اش وجود ندارد. پرندهٔ بی‌جان در جلوی پایش بر زمین افتاده و قبره در حال پرواز به‌سمت واقعه نزدیک می‌شود و چیزی نمانده است که با حقیقت بسیار تلخی روبه‌رو شود. فضاسازی این تصویر نیز باغ و محل زندگانی ملک‌زاده را نشان می‌دهد (تصویر ۱۹). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۱۹: حکایت شاهزاده و قبره (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۵۵/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## زاهد و مهمان

در یکی از شهرهای هند «زاهدی بود عفیف. روزی کسی بزاویهٔ او مهمان شد. فرمود قدری خرما بیاورند و هر دو از آن بخوردند. مهمان: لذیذ میوه‌ایست و اگر در ولایت ما یافت شدی نیکو بودی و من خرسند شدمی. هرگاه مساعدت می‌کردی تا آنکه درختی از آن برگیرم و به شهر خویش ارمغان برم. زاهد: تو را در این باب آسایشی نباشد که حمل او میسر نیست باآنکه هوای شهر شما مناسب غرس خرما نیست و نیکبخت نشمرند آن را که در آرزوی چیزی بود و بدان نرسد و سعادتمند کسی است که قناعت کند به چیزی که می‌تواند او را بیابد [...]» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۸۱/۱-۱۸۲).

تصویرسازی، زاهد و مرد مهمان را در کنار نخل¬های خرما نشان می‌دهد. مرد مهمان باحالتی در دست‌ها و چهره، درخواستش را مطرح نموده و در کنار پای زاهد، سبدهایی مملو از خرما وجود دارد. زاهد لباسی بلند و ساده دارد و عصایی به دست گرفته و آرایش ریش و موی سر او نیز بسیار ساده و بی‌آلایش است و دست خود را به شکلی بلند کرده که گویا مسئلهٔ اخلاقی مذکور در حکایت را به مرد مهمان گوشزد می‌کند (تصویر ۲۰). مبنی بر سطوح شش‌گانه نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

■ تصویر ۲۰: حکایت زاهد و مهمان (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۸۲/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## پادشاه و براهمه

در سرزمین هند پادشاهی به نام هملان بود. یک شب، هفت مرتبه خواب ترسناک دید و «چون صبح شد براهمه را بخواند آنچه در خواب دیده بود به ایشان بازگفت. چون بشنیدند و اثر هراس در وی بدیدند گفتند سهمناک خوابیست اگر ملک اشارت فرماید در گوشه بنشینیم و در کتاب‌ها رجوع نماییم و آنگاه تعبیر آن را با بصیرت بگوییم و رفع شر آن را وجهی اندیشیم. ملک گفت روا باشد. ایشان از پیش او برفتند و در گوشه نشستند و با یکدیگر گفتند که این ظالم در این عهد نزدیک دوازده هزار تن زمانه کشته است امروز سررشته بدست ما افتاده است که می‌توانیم کینه خویش بجوییم [...]. طریق صواب آنست که در این باب هرچه سخن درشت‌تر رانیم و او را چنان بترسانیم که اگر اشارت کنیم نتواند از او درگذشت و گوییم که دفع شر از تو نتوان کرد مگر آنکه بفرمایی که جمعی از نزدیکان خویش را در حضور تو با شمشیر بکشند [...]. پس جملگی بر آنچه گفته شد اتفاق کردند و پیش شاه رفتند [...] ملک با ایشان خلوت نمود و سخن ایشان بشنود و از جای بشد و گفت مرگ مرا خوشتر از این تدبیریست که اندیشیده‌اید [...]» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۸۵/۱-۱۸۶). تصویرسازی، پادشاه ظالم را به حالتی هراسان در تخت‌خواب نشان می‌دهد که شرح خوابش را به گروهی از خوابگزار بازگو می‌کند. از سویی، تصویر مذکور می‌تواند متعلق به زمانی باشد که افراد پس از تفحص دربارهٔ تعبیر خواب و ریختن برنامهٔ هلاک پادشاه، نزد او برگشته و راهکار پیشنهادیشان را بیان می‌کنند. نحوهٔ چهره‌پردازی پادشاه و زبان بدن او به صورتی اجراشده که می‌توان احساسی را که از دیدن خواب مشوش یا شنیدن راهکار خوابگزاران به دل پادشاه راه‌یافته، به‌خوبی مشاهده نمود و مخاطب با تماشای این صحنه متوجه می‌شود که اتفاق یا مسئله‌ای ناخوشایند رخ داده است. همچنین جزئیات فضاسازی حاکی از محل وقوع ماجرا (اتاق مجلل و سلطنتی) است (تصویر ۲۱). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.

■ تصویر ۲۱: حکایت پادشاه و براهمه (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۸۶/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## پادشاه و کیارایدون

در ادامهٔ حکایت پادشاه هند، پس از آنکه پادشاه ماجرا را با همسرش طرح میکند، به پیشنهادش سراغ مردی معتمد به نام کیارایدون می‌رود تا تعبیر خوابش را از او نیز جویا شود. «[...] حکیم از چگونگی استکشاف کرد. چون تمام بشنود گفت ملک را سهو افتاده است و این سِر با آن طایفه کشف کردنی نبوده است و بر ملک پوشیده نماند که براهمه را اهلیت این نتواند بود که نه عقلی راهنمای دارند و نه دینی دامن‌گیر و ملک باید بدین خواب بر شادمانی افزاید که سراسر دلیل سعادت است و من این ساعت تعبیر آن بازگویم و پیش مکر آن مدبران سپری استوار برآرم که هواخواهان یکدل برای این کار باشند که دفع قصد دشمن کنند [...]» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۹۱/۱-۱۹۲). در این تصویرسازی، پادشاهِ پریشان‌احوال با حالت عجز و ناچاری به کیارایدون رجوع نموده و در حالِ گفت‌وگو با اوست. پادشاه با لباسی مجلل و تاج و کیارایدون با ظاهری همچون زهاد، لباسی ساده به تن و چوب‌دستی بلندی در دست دارد و با انگشت به‌سمت پادشاه اشاره و با او صحبت می‌کند.

این تصویر یک نمایش کلی و ساده از رویارویی پادشاه و مرد معتمد است و به‌لحاظ فضاسازی نیز اطلاعات ویژه‌ای به مخاطب نمی‌دهد. فضای داخلی با ستون‌هایی سترگ و پردهٔ مجللِ آویخته شده، به تصویر درآمده و بیشتر از آن‌که محل زندگی مرد معتمد را یادآور باشد، تداعی‌کنندهٔ قصر پادشاه است (تصویر ۲۲). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا دوم است.

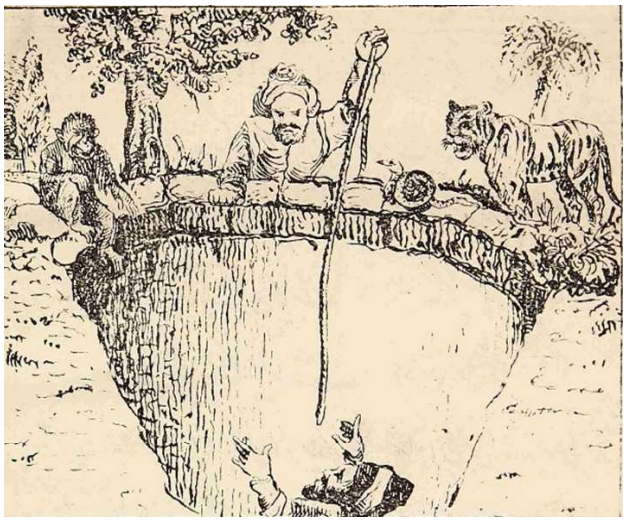
■ تصویر ۲۲: حکایت پادشاه و کیارایدون (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱۹۲/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

## سیاح و زرگر

در بیابانی جماعتی چاهی کندند و «ببری و بوزینه و ماری در آن چاه افتادند و بر اثر آن مرد زرگری بدان دام درافتاد و ایشان از رنج خویش به ایذاء او نپرداختند و روزها در آن چاه بماندند تا یک روز سیاحی بر ایشان بگذشت [...]. رشته به چاه انداخت بوزینه در آن آویخت بار دیگر مار پیشی گرفت بار سوم ببر چون هر سه بهامون رسیدند او را گفتند تو را بر ما منتی بزرگ شد و در این وقت پاداش آن میسر نگردد [... مار گفت] حال نصیحتی دارم. آن مرد را بیرون میار که آدمی بدعهد باشد و پاداش نیکی بدی لازم شمرد [...] مرد وفا نیست و هر آینه روزی پشیمان کردی. سیاح باور نداشت و رشته فروگذاشت تا زرگر برآمد و سیاح عذرها بخواست که وقتی از او بگذرد و خدمتی بسزا کند. پس یکدیگر را وداع کردند و هرکس بجانبی رفت [...]» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۲۰۵-۲۰۷).

در تصویرسازی، مرد زرگر از عمق چاه، دو دستش را به‌سوی طنابی که سیاح به‌سمت او پایین انداخته، دراز کرده و با چهره‌ای درهم و عاجز سعی در گرفتن طناب دارد. در اطراف دهانهٔ چاه نیز ببر، مار و بوزینه حضور دارند و در چهرهٔ ببر غرشی از خشم و نارضایتی به‌واسطهٔ نجات زرگر مشهود است. حالت حرکتی و بدن بوزینه که با ژستی خونسرد در لبهٔ چاه نشسته نیز بر بی‌میلی او برای نجات زرگر تأکید دارد. در چهرهٔ مرد سیاح به دور از حالت ترحم، حسی از تردید و یا بی‌میلی وجود دارد که از روی وجدان انسانی، به نجات زرگر پرداخته و در دل از نصیحت مار نگران است (تصویر ۲۳). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.



■ تصویر ۲۳: حکایت سیاح و چاه (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۲۰۶)

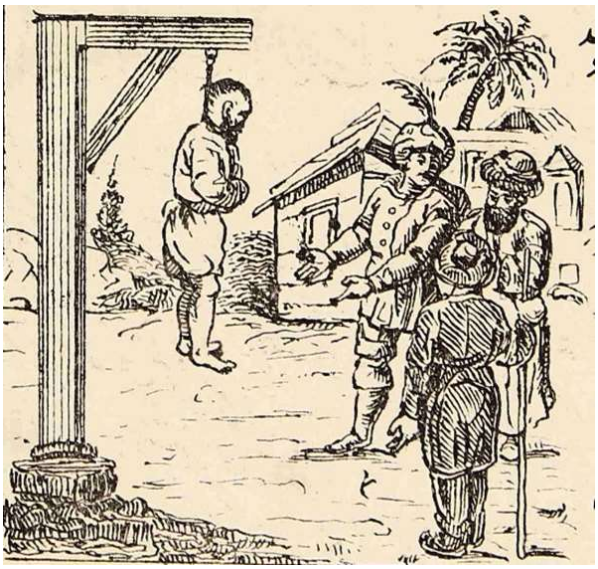
■ جایگاه تصویر درون متن

## دار زدنِ زرگر

در ادامهٔ روایت پیشین، روزی سیاح راهی شهر می‌شود و در راه ببر را می‌بیند. ببر، دختر امیر شهر را کشته و زیورآلاتش را برای قدردانی نزد سیاح می‌آورد. زرگر پس از ملاقات با سیاح به‌دروغ می‌گوید که آن دخترِ کشته‌شده از خدمه‌اش است و چون از خدمتکاران امیر شهر بود، فوراً نزد او رفته و خبر یافتن قاتل دختر را می‌دهد. پس دستگیرش نموده و «ملک فرمود تا او را در شهر بگردانند و حبس کند تا روز دیگر بر دار کشند و در آن اثناء مار او را بدید بشناخت بنزدیک رفت چون صورت واقعه بشنود رنجور شد و گفت تو را گفته بودم که آدمی خاصه بدگوهر و بی‌وفا پاداش نیکی بدی پندارد و من این محنت را درمانی اندیشیده‌ام پسر امیر را زخمی زده‌ام و همه شهر در درمان او عاجزند. این گیاه نگاهدار اگر تو را برای علاج بردند پس‌ازآنکه حال خویش بگفتی بدو ده تا بخورد و شفا یابد. مگر بدین نجاتی دست دهد [...]. پس مار بر بالایی آواز داد چنان‌که همه کوشک ملک بشنودند و کس او را ندید که علاج مارگزیده بنزد سیاحِ محبوس است. سیاح را از حبس بیرون آوردند و پیش امیر بردند. نخست حال خود بازنمود و آنگاه پسر را علاج کرد و پاک‌دامنی او بر امیر معلوم شد فرمان داد تا عوض او زرگر را بر دار زدند» (طهرانی، ۱۳۲۹: ۱/۲۰۷-۲۰۹).

در تصویرسازی، مرد زرگر به دار آویخته شده و در مقابل او سه مرد ایستاده‌اند. مردی با کلاه مجلل که پری روی آن قرار دارد، امیر شهر است و در حال گفت‌وگو با سیاح، ترسیم شده است. چهرهٔ سیاح حالتی از نجابت و ادب را نشان می‌دهد، او سرش را با حسی از اندوه پایین انداخته و از تماشای زرگر خائن خودداری می‌نماید؛ به این معنا که حتی در شرایطی که زرگر قصد جان او را کرده بود، بازهم سیاحِ بلندطبع، راضی به هلاکتش نیست. درواقع تصویرگر ویژگی‌های بصری‌ای ایجاد نموده که کلمات فراوانی برای توضیح آن نیاز است.

در مقابل آنان، مردی دیگر که چوبی بلند در دست دارد، پشت به تصویر، ایستاده که می‌توان او را یکی از ملازمان یا مجری انجام دادن مجازات دانست که در متن به‌طور مستقیم به او اشاره‌ای نشده است. در پس‌زمینه، فضای شهری به همراه معدودی پوشش گیاهی مشاهده می‌شود. مشخص نیست که ساختمان‌ها نمایی از زندان و محکمه هستند، یا خانه و ساختمان‌های معمولی شهر یا خانه و باغ امیر. گویا تصویرگر صرفاً برای پر کردن فضا به اجرای این بناها اقدام نموده است (تصویر ۲۴). مبنی بر سطوح شش‌گانهٔ نودلمن، این تصویرسازی دربردارندهٔ سطوح اول تا سوم است.



■ تصویر ۲۴: حکایت دار زدن زرگر (طهرانی، ۱۳۲۹: ۲۰۸/۱)

■ جایگاه تصویر درون متن

جدول ۱: جمع‌بندی تصویرسازی‌ها بر اساس نظریهٔ رابطهٔ متن و تصویر پری نودلمن (مأخذ: نگارندگان)

| ردیف | عنوان | سطح اول | سطح دوم | سطح سوم | سطح چهارم | سطح پنجم | سطح ششم |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | بوزینه و نجار | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۲ | زاهد و زن | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۳ | صیاد و ماهی | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۴ | قاضی و پیر | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۵ | تاجر و امین | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | × | × |
| ۶ | همسر تاجر و نقاش | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۷ | طبیب حاذق | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۸ | مرزبان و غلام | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۹ | صیاد در مرغزار | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۰ | زاهد و موش | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۱ | صیاد و گرگ | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۱۲ | صیاد و سنگ‌پشت | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۳ | زاهد و گوسفند | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۴ | دزد و دیو | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۵ | زاهد و تاجر | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۱۶ | زاهد و راسو | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۷ | شاهزاده و قبره | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۸ | زاهد و مهمان | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۱۹ | پادشاه و براهمه | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۲۰ | پادشاه و کیارایدون | ✓ | ✓ | × | × | × | × |
| ۲۱ | سیاح و چاه | ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ۲۲ | دار زدن زرگر | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | × |

## نتیجه‌گیری

نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار، مقارن با گسترش نسبی فرهنگ کتاب‌خوانی بود، زیرا با ورود صنعت چاپ، امکان نشر آثار ادبی در گونه‌های متنوع ایجاد شد و به‌خلاف گذشته که کتاب در انحصار افراد خاصی از جامعه بود، با وسعت بیشتری در اختیار طبقات مختلف جامعه قرار گرفت. مدارس از جمله مراکزی بودند که در آنجا از آثار چاپی استفاده می‌شد. بخشی از کتاب‌های چاپی تولیدی برای دانش‌آموزان، مصور بودند تا انتقال مفاهیم مکتوب ازطریق تصویر در ذهن آنان ماندگار شود، چنان‌که اخلاق اساسی، ازجمله کتب تعلیمی رایج در این دوره بود.

تصویرسازی‌های این کتاب از سوی حسنعلی‌خان، به‌مثابه عنصر مکمل متن محسوب می‌شد و در این پژوهش بر اساس نظریهٔ پری نودلمن، تمامی آثار مورد مطالعه به سطح اول و دوم و گاه سوم از سطوح شش‌گانهٔ رابطه میان متن و تصویر دست یافته‌اند؛ به این معنی که اطلاعات اولیهٔ متن و معادل‌های بصری واژگان به‌وسیلهٔ تصویر منتقل شده و از طریق آن مخاطب کشف می‌کند که تصویر نشانگر و انتقال‌دهندهٔ چیزی است که واژگان نمی‌توانند آن را انتقال دهند و این انتقال به شیوه‌ای ظریف اتفاق افتاده است.

در این بین تصویرگر از ورود به سایر سطوح خودداری کرده است. این سطوح شامل اشاره به پدیده‌هایی است که در متن به آن‌ها اشاره نشده و مخاطب می‌توانسته به‌واسطهٔ آن‌ها از جزئیاتی در روایت آگاه شود که متن و واژگان بسیار دقیق نیز از ارائهٔ آن‌ها عاجز هستند (سطح چهارم). عدم ارائهٔ اطلاعاتی دربارهٔ شخصیتی که در متن نیامده و برای ارائهٔ آن می‌بایست واژگان بسیاری در متن استفاده می‌شده است (سطح پنجم).

عدم اشاره به جزئیاتی که متن آن‌ها را بیان نکرده و در تصویر می‌توانسته به آن بپردازد تا برای مخاطب تازه باشد و موجب یادگیری وی گردد (سطح ششم). با این حال تصویر، اطلاعات متن را تأیید و در راستای متن حرکت نموده (سطح اول و دوم)، اما از افزودن اطلاعات (سطوح سوم، چهارم، پنجم و ششم) پرهیز نموده است، چنان‌که تصاویر یک بازنمایی ساده و بدون لایه‌های بصری خلاقانه برای انتقال متن بوده و در تمام موارد به‌صورت کلی شخصیت‌های اصلی در حال گفت‌وگو با یکدیگر نمایش داده شده و فضاسازی محدودی نیز اعمال شده است. به عبارتی، حسنعلی‌خان بیش از آن‌که به‌طور کامل از متن روایات به‌منظور اجرای تصاویر تبعیت داشته باشد، بیشتر به یک فضای کلی از برخورد شخصیت‌های اصلی بسنده کرده است و جزئیاتی مانند حالات شخصیت‌ها بر اساس ویژگی و عملکردشان در حکایت، فضاسازی دقیق از مکان وقوع روایات و حضور شخصیت‌های مکمل یا کم‌اهمیت‌تر به‌منظور شرح بصری مفصل‌تر حکایات را مدنظر قرار نداده است. از این رو، تصاویر نسبتاً ساده و ابتدایی به نظر می‌رسند و لایه‌های معنایی پیچیده و عمیقی در اجرای آنها

برای بازتاب بصری حکایات به‌کار گرفته نشده است. این شیوهٔ پردازش احتمالاً نشأت‌گرفته از شیوهٔ تفکر ساده و ابتدایی در دانش‌آموزان سطوح اولیه بود؛ به این معنی که مواجه شدن با مسائل اولیهٔ یادگیری سواد و نیز مسائل اخلاقی به حد کافی برای آنان سنگین و دشوار بود و اگر تصویرسازی‌های مفهومی و عمیق در نظر گرفته می‌شدند، احتمالاً تا حد زیادی گیج‌کننده و مبهم به نظر می‌رسیدند. متعاقباً رسالت اصلی و بنیادین تصویرسازی متن کتاب که کمک به رساتر و خواناتر شدن آن بود، دچار مشکل و انحراف می‌شد. به همین جهت حسینعلی‌خان، روشی ساده، مستقیم و بی‌آلایش را برای ایده‌پردازی و نیز اجرای آثارش اتخاذ کرد.

## منابع


-آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

-برکت‌رضایی، مرضیه. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی مصورسازی نمونه‌های کهن کتاب کلیله‌ودمنه با نمونه‌های معاصر آن». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

-بوذری، علی و- موسوی، مریم. (۱۴۰۰). «صاحب هزاران اسب: برهم‌کنش تصویر و متن در کتاب تصویری ضحاک بر اساس نظریه متن-تصویر پری نودلمن». مطالعات ادبیات کودک. (شماره ۲)، ۶۸-۳۵.

-پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). دائره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

-پیروز، غلامرضا؛ همکاران. (۱۳۹۵). «بررسی هم‌پیوندی متن و تصویر در شش داستان دفاع مقدس کودکان بر اساس نظریهٔ پری نودلمن». مطالعات ادبیات کودک. (شماره ۲)، ۲۸-۱.

-تولان، مایکل. (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

-تیموری، فاطمه. (۱۳۹۲). «بررسی تربیت کودك در آثار ادبی دوره قاجار (با تکیه بر کتاب احمد، مثنوي الاطفال، نصایح الاطفال و اخلاق اساسی براي کودکان)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. قم: دانشگاه قم.

-جزایری، حدیث. (۱۳۹۵). «بررسی ویژگی‌های تصویرسازی کلیله‌ودمنه در کتب چاپی معاصر ایران». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران: پردیس بین‌المللی فارابی.

-رستگاران، خجسته. (۱۳۹۸). «مطالعهٔ تطبیقی در مورد تصویرسازی و متن نسخه کلیله‌ودمنه مکتب هرات موجود در کتابخانهٔ کاخ گلستان». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. نیشابور: دانشگاه نیشابور.

-سالزبری، مارتین. (۱۴۰۲). تصویرگری کتاب کودک، خلق تصویر برای کتاب. ترجمهٔ شقایق قندهاری. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

-سامانیان، صمد؛ پورافضل، الهام. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی ویژگی‌های تصویرنگاری و نسخه‌شناسی کلیله‌ودمنه آل‌اینجو و آل‌مظفر». هنرهای تجسمی و کاربردی. (شماره ۱۵)، ۸۹-۷۱.

-طهرانی، محمدعلی. (۱۳۲۹ق). اخلاق اساسی (مهذب کلیله‌ودمنه). ج۱. تهران: چاپخانهٔ آقامیرزا علی‌اصغر.

قائنی، زهره. (۱۳۹۰). تصویرگری کتاب‌های کودکان: تاریخ، تعریف‌ها و گونه‌ها. تهران: تاریخ ادبیات کودکان.
-لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دورهٔ قاجار با تکیه بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». پژوهشنامهٔ مطالعات نسخ خطی. (شماره ۱). ۲۳۰-۲۰۳.
-محمودی، خدیجه؛ همکاران. (۱۴۰۰). «بازتاب ابعاد سیاسی جامعه در داستان‌های تمثیلی مرزبان‌نامه، پنجاتترا و کلیله‌ودمنهٔ مصور چاپ سنگی موزهٔ ملک». هنر اسلامی. (شماره ۴۳)، ۵۶۴-۵۴۶.
-مقربی، آزاده. (۱۴۰۰). «بررسی ویژگی‌های بصری تصویرسازی‌های کتاب کلیله‌ودمنه ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه هنر.
-میرزایی‌پرکلی، جعفر و محمدی کشکولی، سیما. (۱۳۹۶). «خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن». رسانه. (شماره ۱)، ۱۳۸-۱۲۰.
-ناظمی، زهرا؛ ذکاوت، مسیح. (۱۳۹۴). بررسی سیر تحول تاریخی تصویرگری در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله‌سوسکه». مطالعات ادبیات کودک. (شماره ۱۱)، ۲۰۴-۱۷۵.
-نودلمن، پری. (۱۳۸۹الف). «رمزگشایی تصاویر یا تصاویر به چه‌کار می‌آیند؟». ترجمهٔ نسیم اسلامپور. کتاب ماه کودک و نوجوان. (شماره ۱۵۷)، ۸۱-۷۲.
-نودلمن، پری. (۱۳۸۹ب). «کنایه در کتب مصور: ذهنیت و عینیت، زمان و فضا». ترجمهٔ بنفشه عرفانیان. کتاب ماه کودک و نوجوان. (شماره ۱۵۷)، ۹۰-۸۲.
-نودلمن، پری. (۱۳۸۹ج). «پیوند واژگان و تصاویر». ترجمهٔ بنفشه عرفانیان. کتاب ماه کودک و نوجوان. (شماره ۱۵۵)، ۹۵-۸۹.
-نودلمن، پری. (۱۳۸۹د). «وزن بصری و تنش هدایت‌شده روابط میان عناصر بصری». ترجمه بنفشه عرفانیان. کتاب ماه کودک و نوجوان. (شماره ۱۵۳)، ۷۲-۶۶.
-نودلمن، پری. (۱۳۸۹ه). «ضرباهنگ روایت در کتاب مصور». ترجمهٔ بنفشه عرفانیان. کتاب ماه کودک و نوجوان. (شماره ۱۵۸)، ۸۳-۹۰.
-نودلمن، پری. (۱۳۸۶). «تصاویر، کتب مصور و مخاطب». ترجمهٔ بنفشه عرفانیان. کتاب ماه کودک و نوجوان. (شماره ۱۱۵-۱۱۷)، ۸۵-۹۴.
-هادی، مهدی؛ همکاران. (۱۳۹۴). «مقایسهٔ عیار دانش با انوار سهیلی و کلیله‌ودمنه بر اساس تصحیحی نو با تکیه بر پنج نسخه موجود در ایران و چاپ سنگی تاجیکستان». کهن‌نامهٔ ادب فارسی. (شماره ۳). ۳۳-۱.

Marzolph, Ulrich. (2001). Narrative Illustration in Persian Lithographed Books. Leiden: Brill.
Nodelman, Perry. (1988). Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books. Athens and London: The University of Georgia Press.