نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

# راقم‌التصویر: بررسی ویژگی‌های رقم‌های میرزا علی‌قلی خوئی، هنرمند سیاه‌قلم‌کار عهد قاجار

**علی بوذری*[۱]، محمد گودرزی[۲]**

[۱]استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲]کارشناس ارشد ایران‌شناسی (گرایش نسخه خطی)، بنیاد ایران‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۸/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۰۷)

## چکیده

درج نام هنرمند یا رقم‌زدن در نگاره‌ها از حدود قرن نُهم در هنر ایران رایج بوده است. این رقم‌ها شامل اطّلاعاتی در خصوص نام، کنیه، نام پدر، تاریخ و نام حامی خلق اثر، استاد هنرمند، محل تولّد و زیستن بوده‌اند و اکنون جزء معدود منابع قابل اعتنای پژوهشگران برای شناخت هنرمند و شیوهٔ کار او به‌شمار می‌آیند. سنّت رقم‌زدن پس از نگاره‌های نسخه‌های خطّی در تصاویر کتاب‌های چاپ سنگی دوره قاجار نیز ادامه پیدا کرد. رقم‌های میرزا علی‌قلی خوئی، با اهمیت‌ترین هنرمند این دوره، دارای شاخصه‌هایی به لحاظ فُرم و محتوا است که آنها را از رقم‌های بسیاری از تصویرگران چاپ سنگی هم‌عصر او متمایز می‌کند. این تحقیق که از لحاظ رویکرد، کیفی است و از منظر هدف، بنیادی طبقه‌بندی می‌شود، در پی یافتن پاسخ این پرسش است که علی‌قلی خوئی به چه شیوه‌هایی رقم خود را در تصاویر به یادگار گذاشته است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که علی‌قلی نه‌تنها به ثبت اطّلاعات در رقم‌های خود توجّه داشته، بلکه استفاده از رقم به مثابهٔ جزیی از ساختار بصری تصویر برای او اهمیّت داشته است. او رقم‌های خود را به مثابهٔ ناظر در تصویر قرار می‌دهد و با این روش نگاه خود را به مسایل مختلف و داستان‌های مختلف، خاصّه داستان‌های مذهبی، بیان می‌کند.

**واژه‌های کلیدی**

هنر دوره قاجار، چاپ سنگی، تصویرگری، علی‌قلی خوئی، رقم، خوشنویسی.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۸۸۲۷۶۵، نمابر: ۰۲۱-۸۶۰۷۱۵۸۳، E-mail:a.boozari@art.ac.ir.

## مقدمه

چاپ فارسی در ایران با انتشار کتاب *رساله جهادیّه* در سال ۱۲۳۳ ه.ق در شهر تبریز و به شیوهٔ چاپ سُربی آغاز شد.[۱] چاپ سنگی نیز در سال ۱۲۴۹ ه.ق با چاپ کتاب *قرآن* مجید در تبریز، در ایران آغاز شد و به سرعت به شیوهٔ محبوب ایرانیان برای چاپ کتاب تبدیل شد.[۲] شیوهٔ چاپ سنگی نه تنها در روند چاپ کتاب در ایران انقلابی ایجاد کرد، بلکه باعث رونق چاپ به شیوهٔ حروفی (سربی) نیز شد و هنرمندان چاپچی توانستند برخی از معایب زیبایی‌شناسانه کتاب‌های چاپ حروفی را با افزودن تصاویری به شیوهٔ سنگی از میان بردارند. گرچه چاپ حروفی به دلیل امکانات محدود استفاده از تصویر و تزیین در کتاب‌ها، خط نامأنوس این کتاب‌ها، هزینه‌بر و وقت‌گیربودن این شیوه، به شکل محدود در ایران به کارگرفته شد، ولی افزودن تصاویر به شیوهٔ چاپ سنگی به چاپ‌های متأخّر حروفی روح جدیدی در این شیوهٔ چاپ دمید و باعث رونق یافتن دوباره این کتاب‌ها شد[۳].

نخستین کتاب غیرداستانی مصوّر چاپ سنگی، کتاب *نشانه‌ای دولت علیّهٔ ایران* (با ده تصویر) بود که در سال ۱۲۵۲ ه.ق منتشر شد و نخستین کتاب داستانی، کتاب *لیلی و مجنون* مکتبی (با چهار تصویر) منتشره به سال ۱۲۵۹ ه.ق بود.[۴] کتاب مذکور به‌جز این تصاویر، فاقد آرایه‌هایی همچون تذهیب و جدول‌بندی برای قرارگیری متن است. تصاویر این کتاب ابتدایی و خام‌دستانه است و گویای تجربه بسیار محدود این هنرمندان در طراحی کتاب‌های چاپ سنگی بوده است.

گرچه افزودن تصاویر و تزیینات به کتاب، از سال ۱۲۵۲ ه.ق آغاز شد، با این حال تا سال ۱۲۶۴ ه.ق تنها بیست کتاب مصوّر در ایران شناسایی شده است (مارزلف، ۱۳۹۰، ۳۲۰). سال‌های بعد را می‌توان نقطهٔ اوج تصویرگری در کتاب‌های چاپ سنگی دانست؛ چرا که کتاب‌های بسیاری در این دوران با تصاویر فاخر و دلنشین منتشر شده‌اند. بی‌شک کتاب‌های چاپ سنگی با تصاویر میرزا علی‌قلی خوئی، هنرمند تصویرگر دهه شصت و هفتاد قرن سیزدهم، نقش کلیدی و عمده‌ای در شکل‌گیری مکتب تصویرگری داشته است؛ او که در سال‌های آغازین چاپ مصوّر در ایران جزء معدود هنرمندان شاخص و فعّال بود، آثار بسیاری خلق کرد که بعدها به دست هنرمندان پسین مورد گرته‌برداری قرار گرفت و بدین ترتیب آثار او سبک تصویرگری چاپ سنگی در ایران را بنیان‌نهاد.

علاوه بر نگاه متفاوت او به تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی، ساختار بصری منحصربه‌فرد تصاویر او و اهمیّت تأثیرات آثار او در دوره‌های بعدی، ویژگی‌های مهم دیگری در تصاویر او وجود دارد که ارزش بررسی و تحقیق دارد که یکی از آنها شیوهٔ رقم‌زدن تصاویر به دست اوست. این رقم‌ها علاوه بر اطّلاعاتی که از زندگی این هنرمند به ما می‌دهند، به لحاظ شکل ظاهری و استفاده از قلم‌های گوناگون خوشنویسی نیز اهمیّت دارند.

ناگفته پیداست که بسیاری از هنرمندان هم‌عصر و پسین او تصاویر کتاب‌های چاپ سنگی را رقم زده‌اند و به این وسیله خود را معرّفی می‌کردند، با این حال بیش از شصت رقمی که از علی‌قلی خوئی در کتاب‌های چاپ سنگی شناسایی شده، دارای ویژگی‌ها و ساختاری کاملاً متفاوت از رقم‌های هنرمندان معاصر اوست. مارزلف[۵] پنجاه رقم را در پژوهش خود جمع‌آوری کرده، با این حال باید رقم‌ها در نسخه‌های تازه‌یاب *طوفان‌البکاء* (بوذری، ۱۳۹۰ب) و تنها رقم او خارج از تصاویر چاپ سنگی در تک برگه شناسایی شده در مجموعهٔ خصوصی کریم‌زاده تبریزی (بوذری، ۱۳۸۸) را به این مجموعه افزود. با توجّه به اینکه هیچ‌یک از رقم‌های او مشابه دیگری نیست، این گمان مطرح است که علی‌قلی خوئی دفترچه‌ای برای ثبت و نگهداری این امضاها در اختیار داشته تا از تکرار فرمی یک امضا در کارهای بعدی بپرهیزد. گرچه همچنان هنر چاپ سنگی در ایران و هنرمندان تأثیرگذار، خاصّه علی‌قلی خوئی و تأثیر ژرف وی بر حیطه خلق کتاب‌های چاپ سنگی مصوّر، یکی از موضوعات پژوهشی باب روز است، این پژوهش تنها به ویژگی‌های بصری شیوهٔ رقم‌زدن وی می‌پردازد. در این مقاله ابتدا به رقم هنرمندان تصویرگر در کتاب‌های چاپ سنگی پرداخته خواهد شد. در بخش دوم، پس از معرفی علی‌قلی خوئی، رقم‌های او از منظر خط، ترکیب، محل ثبت و محتوا بررسی خواهند شد.[۶]

## روش پژوهش

این پژوهش از لحاظ رویکرد، کیفی است و از منظر هدف، بنیادی طبقه‌بندی می‌شود، و برای جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای (مقالات، کتاب‌ها، آرشیوهای دیجیتال و کتاب‌های چاپ سنگی) استفاده شده است. یافته‌های تحقیق براساس مقایسه داده‌های پژوهش، یعنی آثار و رقم‌های علی‌قلی خوئی، با رقم‌های هنرمندان همعصر و بررسی ویژگی‌های بصری داده‌ها شکل گرفته‌است.

## پیشینهٔ پژوهش

در موضوع تاریخچهٔ چاپ سنگی می‌توان به کتاب الیمپیادا شچگلوا[۷] (۱۹۷۹، ترجمه فارسی ۱۳۸۸) با عنوان کتاب *تاریخ چاپ سنگی در ایران*[۸] اشاره کرد. این پژوهشگر روس براساس فهرست‌نویسی سه مجموعهٔ بزرگ کتاب‌های چاپ سنگی فارسی در روسیه، تاریخچهٔ دقیقی از چاپ سنگی در ایران را به نگارش درآورده که هنوز بعد از سال‌ها قابل اعتنا و ارجاع است. در موضوع تصاویر کتاب‌های چاپ سنگی فارسی کتاب اولریش مارزلف (۲۰۰۱، ترجمه فارسی ۱۳۹۰) با عنوان *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های* چاپ سنگی فارسی[۹]، اهمیّت بسیاری دارد. در واقع رشد و گسترش این شاخهٔ پژوهشی در ایران مدیون زحمات این پژوهشگر و نتیجهٔ انتشار این کتاب است. مارزلف با تهیّهٔ فهرست دقیقی از کتاب‌های چاپ سنگی به بررسی و تحلیل تاریخچهٔ چاپ سنگی در ایران می‌پردازد. علاوه بر این، یعقوب آژند (۱۳۹۱) کتاب مختصر و موجزی با عنوان *میرزا علیقلی خویی* در مجموعهٔ گلستان هنر نشر پیکره تألیف کرده است. در خصوص زندگی و آثار میرزا علی‌قلی خوئی، می‌توان به مقالهٔ بازیل ویلیام ربینسون[۱۰] (۱۹۷۹) اشاره کرد که برای نخستین‌بار ضمن معرّفی کتاب‌های چاپ سنگی مصوّر خصوصاً نسخهٔ خمسهٔ نظامی ۱۲۶۴ ه.ق به این هنرمند اشاره کرده است. پس از آن مقالهٔ با اهمیّت اولریش مارزلف (۱۹۹۷، ترجمه فارسی ۱۳۹۱) قرار می‌گیرد که نخستین بار شاخص‌ترین

تصویرساز کتاب‌های چاپ سنگی فارسی را به شکل دقیقی معرّفی می‌کند و فهرست رقم‌ها و کتاب‌های او را در پایان می‌افزاید. علاوه بر مقالهٔ فوق، دو اثر از علی بوذری (۱۳۸۸ و ۱۳۹۰) به آثار نویافتهٔ رقم‌دار علی‌قلی اشاره می‌کند. صمدی و لاله‌ای (۱۳۸۸)، ترابی (۱۳۹۳) و بوذری (۱۳۹۵) نیز در آثار خود به معرفی یکی از کتاب‌های مصورشده به دست این هنرمند، یعنی *شاهنامه* (۱۲۶۵-۱۲۶۷ق)، *عجایب‌المخلوقات* (۱۲۶۴ ه.ق) و *خمسه* نظامی (۱۲۶۴ ه.ق)، پرداخته‌اند. مارزلف نخستین پژوهشگری است که به رقم‌های این هنرمند توجه می‌کند و فهرستی از رقم‌های او ارایه می‌دهد و اطلاعات رقم‌ها را استخراج می‌کند. با این حال او به ساختار و ویژگی‌های بصری رقم توجهی ندارد و رقم‌ها را از این منظر مورد مطالعه قرار نمی‌دهد. این پژوهش با افزودن رقم‌های تازه‌یاب به مجموعه رقم‌های مارزلف، توجه خود را به ویژگی‌های بصری رقم‌ها معطوف می‌کند.

## مبانی نظری پژوهش

### رقم‌زدن در تصاویر کتاب‌های چاپ سنگی فارسی

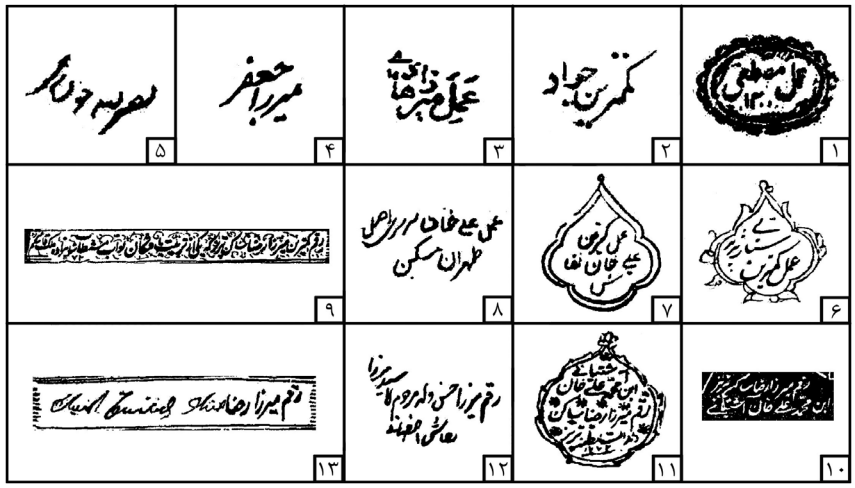
براساس تعریف *دانشنامهٔ جهان اسلام*، رقم کلمات یا عباراتی غالباً کوتاه ذیل آثار هنری (خط، نقاشی، و اشیای هنری) است که دربردارنده نام هنرمند (خطاط، نقاش، و صنعتگر) و زمان و مکان اجرا و انجام اثر. از معانی لغوی این واژهٔ نقش، اثر، نشان، امضا، نوشتن، نقاشی، و صورتگری است (کاووسی و دیگران، ۱۳۹۴، ۲۲۵). رقم‌های تصاویر فرصت بسیار با اهمیّتی را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد تا با شیوه و نام هنرمندان متقدّم آشنا شوند و براساس شناخت شیوهٔ کار آنها بتوانند باقی آثار ناشناخته را به این هنرمندان منسوب کنند. به‌نظر می‌رسد عواملی چون پایگاه اجتماعی صنعتگران، وابستگی ایشان به مراکز قدرت و سفارش‌دهندگان خاص، و گستردگی کاربرد تولیداتشان در بین طبقات مختلف مردم در رقم‌زدن آثار مؤثر بوده است.

در ایران، رقم‌زدن در آثار نگارگری تا اواخر سدهٔ هشتم مرسوم نبود. تولید آثار هنری به‌صورت گروهی در کارگاه‌های سلطنتی، ویژگی‌های اخلاقی هنرمندان چون تواضع و گوشه‌نشینی، و برخوردارنبودن آنان از شأن و مرتبهٔ والای اجتماعی را از علل مرسوم‌نبودن رقم‌زدن برشمرده‌اند (ذکاء، ۱۳۴۳، ۳۰). شاید قدیمی‌ترین نگاره‌ای که نام هنرمند را در خود دارد نگارهٔ «همای در روز پس از ازدواج» از *دیوان* خواجوی کرمانی (۷۹۹ ه.ق) (اکنون در کتابخانه بریتانیا) با رقم «جنیدالسلطانی» و برگی از *معراج‌نامه* به رقم احمدموسی در *مرقع بهرام میرزا* (۹۵۱ ه.ق) (اکنون در توپقاپی سرای) است (پاکباز، ۱۳۸۰، ۶۴-۶۶).

به نظر می‌رسد آغاز رقم‌زدن در تصاویر و مرقّعات از دورهٔ صفوی و تیموری در ایران آغاز می‌شود. در دوره‌های اولیّه این کار بسیار ساده انجام می‌شد و اکثراً تنها نام، نسب، زادگاه هنرمندان و تاریخ خلق اثر بر آثار هنری نقش می‌بست و گاهی نیز پادشاه حامی خلق اثر هنری به عنوان تقدیم ذکر می‌شد. در سده‌های بعد هنرمندان از آیات قرآن و احادیث نبوی و اشعار و ابیات که متضمّن نام یا نسب فرد هنرمند بود استفاده می‌کردند. ذکاء در این خصوص به رقم محمدزمان اشاره دارد که از سجعی چون «یا صاحب‌الزمان»، و بعدتر محمدصادق از سجع‌هایی چون «یا صادق‌الوعد»، «صادق از لطف علی اشرف شد»، یا محمد باقر از سجع‌هایی چون «یا باقرالعلوم»، «صادق از بعد علی اشرف شد» استفاده کرده‌اند. نگارگران مکتب اصفهان نیز غالباً شرح مبسوطی در مورد کارهای خود تحریر می‌کردند (ذکاء، ۱۳۵۴، ۱۰۱-۱۰۴).

همانطور که کتاب‌های چاپ سنگی دوره قاجار ادامهٔ منطقی نسخه‌های خطی است، شیوهٔ رقم‌زدن تصاویر این کتاب‌ها نیز مشابه و در امتداد شیوهٔ رقم‌زدن نگاره‌های نسخه‌های خطی است. در حالی که اسامی پدیدآورندگان کتاب‌های چاپ سنگی از جمله کاتب، مؤلّف، ناشر، چاپچی و غیره در انجامهٔ کتاب‌های چاپ سنگی به چشم می‌خورد، اسامی تصویرگران که دارای اطّلاعات گوناگونی است در غالب تصاویر کتاب‌ها درج شده است. این رقم‌ها در مواردی با تاریخ و پیشوند «عمل ...» و «رقم ...» و «راقمه ...» یا پیشوند «کم‌ترین ...» و «حقیر ...» به منظور نشان دادن خضوع و خشوع هنرمندان، همراه است.

در ساده‌ترین شکل، بر مواردی تصویرگران تنها به درج نام خود اکتفا کرده‌اند که از این میان می‌توان به مصطفی (فعّال بین سال‌های ۱۲۹۹-



**جدول ۱- نمونه‌هایی از رقم تصویرگران در کتاب‌های چاپ سنگی (۱. *خمسه*، ۱۲۹۹-۱۳۰۱ ه.ق؛ ۲. *هزارداستان*، ۱۳۱۷ ه.ق؛ ۳. *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۱ ه.ق؛ ۴. *کلیله و دمنه*، ۱۲۸۲ ه.ق؛ ۵. *خسرودیوزاد*، ۱۲۹۸ ه.ق؛ ۶. *کلیات* سعدی، ۱۲۷۴ ه.ق؛ ۷ و ۸. *حملهٔ حیدری*، ۱۳۲۰ ه.ق؛ ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۳. *الف لیله و لیله*، ۱۲۷۲ ه.ق و ۱۲. *رموز حمزه*، ۱۲۷۴ ه.ق).**

۱۳۰۱ ه.ق) و جواد (فعّال بین سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۲۰ ه.ق) اشاره کرد. رقم‌های مصطفی غالباً با تاریخ همراه است (جدول ۱، ش. ۱ و ۲). علاوه بر این برخی تصویرگران علاوه بر نام کوچک، از آنچه که امروز به عنوان نام خانوادگی شناخته می‌شود و در آن زمان غالباً برگرفته از شهر محل تولّد هنرمند بود، استفاده می‌کردند که از آن جمله می‌توان به بهرام کرمانشاهی (فعال در ۱۲۸۰ ه.ق)، عبدالحسین الخوانساری (فعّال بین سال‌های ۱۲۸۹-۱۳۱۶ه.ق) و محمدکاظم الهمدانی (فعّال بین سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۲۳ ه.ق) اشاره کرد (جدول۱، ش. ۵). همچنین نمونهٔ منحصربه‌فرد ذکر محل تولّد و سکونت هنرمند تصویرگر در رقم «علی خان تبریزی‌الاصل تهرانی‌المسکن» و رقم «میرزا رضا ساکن دارالسّلطنهٔ تبریز» دیده شده است (جدول۱، ش. ۸ و ۱۱).

در بسیاری از موارد تصویرگر اسم خود را با پسوند «میرزا» آورده است. میرزا یکی از القاب اجتماعی در دورهٔ قاجار است که گاه بنا به برخی از ملاحظات از القاب سیاسی، درباری و نیز مذهبی محسوب می‌شده. این لقب در نیمهٔ اوّل دورهٔ قاجار ارزش و اهمیّت اجتماعی خاصّی را به همراه داشت و به افرادی که از تحصیلات علمی در سطح بالایی برخوردار بودند، اعطا می‌شد و در آن زمان به‌صورت رایج و شایع، اختصاصی به دانشمندان مذهبی و روحانیون نداشت، چنانکه میرزا صالح شیرازی این لقب را دارا بود، درحالی‌که روحانی نبود. از سیاست‌مداران بزرگ این زمان نیز می‌توان به میرزا بزرگ قائم‌مقام و میرزا ابوالقاسم فراهانی اشاره کرد. گاهی نیز به روحانیون متوسّط از نظر معلومات، این لقب داده می‌شد، مانند میرزا رضا کرمانی، قاتل ناصرالدّین‌شاه، که یک روحانی متوسّط بود. بااین‌حال، در دورهٔ قاجار هرگاه لقب میرزا به انتهای اسامی اشخاص افزوده می‌شد، نشانه شاهزادگی محسوب می‌شد، مانند عباس‌میرزا، خسرومیرزا، سام‌میرزا، سلیمان‌میرزا، ایرج‌میرزا که از شاهزادگانِ قاجار بودند. عنوان میرزا به افرادی که مادر سیده داشتند هم اطلاق شده است (شکوری، ۱۳۶۸، ۱۱۸-۱۱۹). از میان تصویرگران کتاب‌های چاپ سنگی که از پیشوند «میرزا» استفاده می‌کردند می‌توان به میرزاهادی (فعال بین سال‌های ۱۲۷۱-۱۲۸۴ ه.ق) و میرزا جعفر (۱۲۸۲ ه.ق) اشاره کرد (جدول ۱، ش. ۳، ۴، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲ و ۱۳).

علاوه بر پیشوند «میرزا» تصویرگران کتاب‌های چاپ سنگی از پسوند «خان» که نشان احترام و مقام اجتماعی بوده نیز استفاده می‌کردند. برای مثال علی خان (فعال بین سال‌های ۱۲۹۸-۱۳۳۲ ه.ق) (جدول۱، ش. ۷و۸).

علاوه بر نام کوچک و نام خانوادگی، اشاره به نام پدر با بهره‌گیری از لفظ «ابن»، خاصّه در مواردی که اعتبار هنرمند از این اشارت افزون شود، متداول بوده است. مهم‌ترین نمونه را می‌توان میرزا حسن (فعّال بین سال‌های ۱۲۷۱-۱۲۸۱ ه.ق) و میرزا محمّدحسین (فعّال در سال ۱۲۷۲ ه.ق)، فرزند آقاسیّدمیرزای اصفهانی، نقّاش و پیکرنگار دورهٔ فتحعلی‌شاه (حک. ۱۲۱۳-۱۲۵۰ ه.ق) دانست که در بسیاری از موارد با عبارت میرزاحسن بن آقاسیّدمیرزای نقّاش اصفهانی تصاویر را رقم زده است. مثال‌های دیگر می‌تواند حسینعلی بن عبدالله (فعّال بین سال‌های ۱۳۱۷-۱۳۲۳ ه.ق)، میرزا رضا تبریزی بن محمّدعلی خان آشتیانی (فعّال در۱۲۷۲ ه.ق) و محمّد صانعی بن فتح‌الله خوانساری (فعّال بین سال‌های۱۳۵۰-۱۳۶۶ ه.ق) باشد (جدول۱، ش.۱۰،۱۱ و ۱۲). تنها در یک مورد و آن هم برای یکی از معدود هنرمندان ساکن تبریز از پسوند «استاد» استفاده شده است. این هنرمند در سه کتاب، خود را استاد ستّار تبریزی (فعّال بین سال‌های ۱۲۷۵-۱۲۷۶ ه.ق) معرفی می‌کند. با توجّه به استفاده از پیشوند «نقّاش» شاید این استادی در کسوت هنر بوده باشد (جدول ۱، ش. ۶). علاوه بر این، در رقم منحصر به فرد میرزا رضا، عبارت «که یکی از تربیت‌یافتگان نوّاب مستطاب شاهزاده ملک قاسم [است]» آمده است که نشان از وابستگی او به دستگاه حکومت است (جدول ۱، ش. ۹). وی همچنین تنها رقم‌شناخته‌شده به زبان لاتین را در تصاویر چاپ سنگی دارد (جدول ۱، ش. ۱۳).

## میرزا علیقلی خوئی

میرزا علی‌قلی خوئی (دوره فعالیت ۱۲۷۲-۱۲۶۳ه.ق) پرکارترین هنرمند تصویرگر کتاب‌های چاپ سنگی در دورهٔ قاجار است. نخستین بار ربینسن نام او را در پژوهش خود ذکر کرد و او را هنرمندی پیشرو و پرکارترین تصویرگر کتاب‌های چاپ سنگی برشمرد (Robinson, 1979, 73). کریم‌زادهٔ « تبریزی او را از نقّاشان ساده‌کار و خوشدستِ دورهٔ ناصری می‌داند. آثار این هنرمند، در اغلب کتاب‌های چاپی آن دوره عرضه‌شده و مُعرّف علاقمندی وی به صنعت تصویر بود» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶،۱/۳۹۷). میرزا علی‌قلی احتمالاً دوران جوانی را در شهر تبریز گذرانده؛ جایی که برای نخستین بار چاپ سنگی پیش از آن‌که به تهران منتقل شود، در این شهر به کار گرفته شد. سبک کار او نشان می‌دهد که احتمالاً او در سال‌های جوانی نزد هنرمندان نگارگر تعلیم دیده است. در حالی که آثاری در شاخه‌های دیگر هنر مانند نقّاشی سیاه‌قلم، نقّاشی رنگ‌روغن و یا نقّاشی زیر لاکی از خوئی در دست نیست، ولی این احتمال وجود دارد که او در شیوه‌های دیگر هنری نیز مشغول به کار بوده است (مارزلف، ۱۳۹۰، ۴۹).

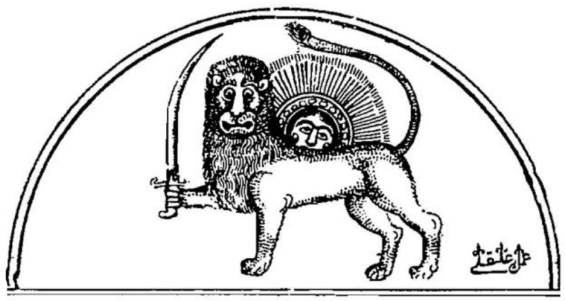
علاوه بر این اطلاق پیشوند «میرزا» می‌تواند مؤیّد این نکته نیز باشد که او از کودکی تحصیلاتِ مکتب‌خانه‌ای را آغاز و تا سنین جوانی (حدود ۱۵ الی۱۷ سالگی) به فراگیری علوم رایج در نظامِ مکتب‌خانه‌ای همچون آموزش‌های دینی (قرآن و حدیث)، ادبی (متون نَظم و نثر) و پس از آن سایر علوم آموزشی (تاریخ، فلسفه، نجوم و غیره) پرداخت. لقب او از سویی مبنی بر بهره‌مندی او از علم و دانش و از سویی احتمالاً به دلیل آشنایی با هنرِ خوشنویسی بود.

گرچه نخستین‌آثار مرقوم او مربوط به سال۱۲۶۳ ه.ق است، ولی به نظر می‌رسد برخی از آثار مصوّر سال‌های قبل نیز به دست این هنرمند خلق شده است. او بلافاصله پس از به تخت نشستن ناصرالدین‌شاه (حک. ۱۲۶۴-۱۳۱۳ ه.ق) به تهران فراخوانده شد و به فعالیّت‌های دولتی مشغول گردید. رَقَمِ او در کتاب‌های *قانون نظام* (۱۲۶۷ ه.ق) با عنوان «فرّاش قبلهٔ عالم»، *کلّیات* سعدی (۱۲۶۸ ه.ق) با عنوان «عمل بندهٔ درگاه»، *روضه الصفاء* (۱۲۷۰ ه.ق) و *قانون مشق توپخانه*(۱۲۷۱ ه.ق) با عنوان «خادم مدرسهٔ دارالفنون»، احتمال همکاری او با نهادهای دولتی را تقویت می‌کند (مارزلف،۱۳۹۰،۵۰؛ بوذری، ۱۳۹۰ الف، ۳۲). از سرانجام خوئی اطّلاعی در دست نیست، اما آخرین آثار رقم‌دار او به سال۱۲۷۲ ه.ق در کتاب‌های *الف لیله ولیله* و *طوفان‌البکاء* مربوط می‌شود. دیگر شاهد بازگوکننده پایان دوره فعالیّت هنری خوئی، آغاز و پایان همکاری او با روزنامه *وقایع‌اتّفاقیّه*

است. در حالی که تنها یکی از نشان‌های شیر و خورشید روزنامه به دست علی‌قلی رقم زده شده است (۲۲ جمادی الاول ۱۲۶۵ ه.ق)، ولی بر اساس شباهت این نشان‌ها به تصویر شیر و خورشید در ده جلد کتاب *روضه‌الصفا* ۱۲۷۰-۱۲۷۴ ه.ق، می‌توان ترسیم این نشان را به او نسبت داد (تصویر ۱ و جدول ۲، ش. ۴۷، ۴۸ و ۴۹). ظاهر شیرها در این نشان تا مدّت‌ها ثابت ماند و ناگهان از نیمهٔ دوم سال ۱۲۷۱ ه.ق در برخی جزییات تغییر یافت (مارزلف، ۱۳۹۰، ۵۰).

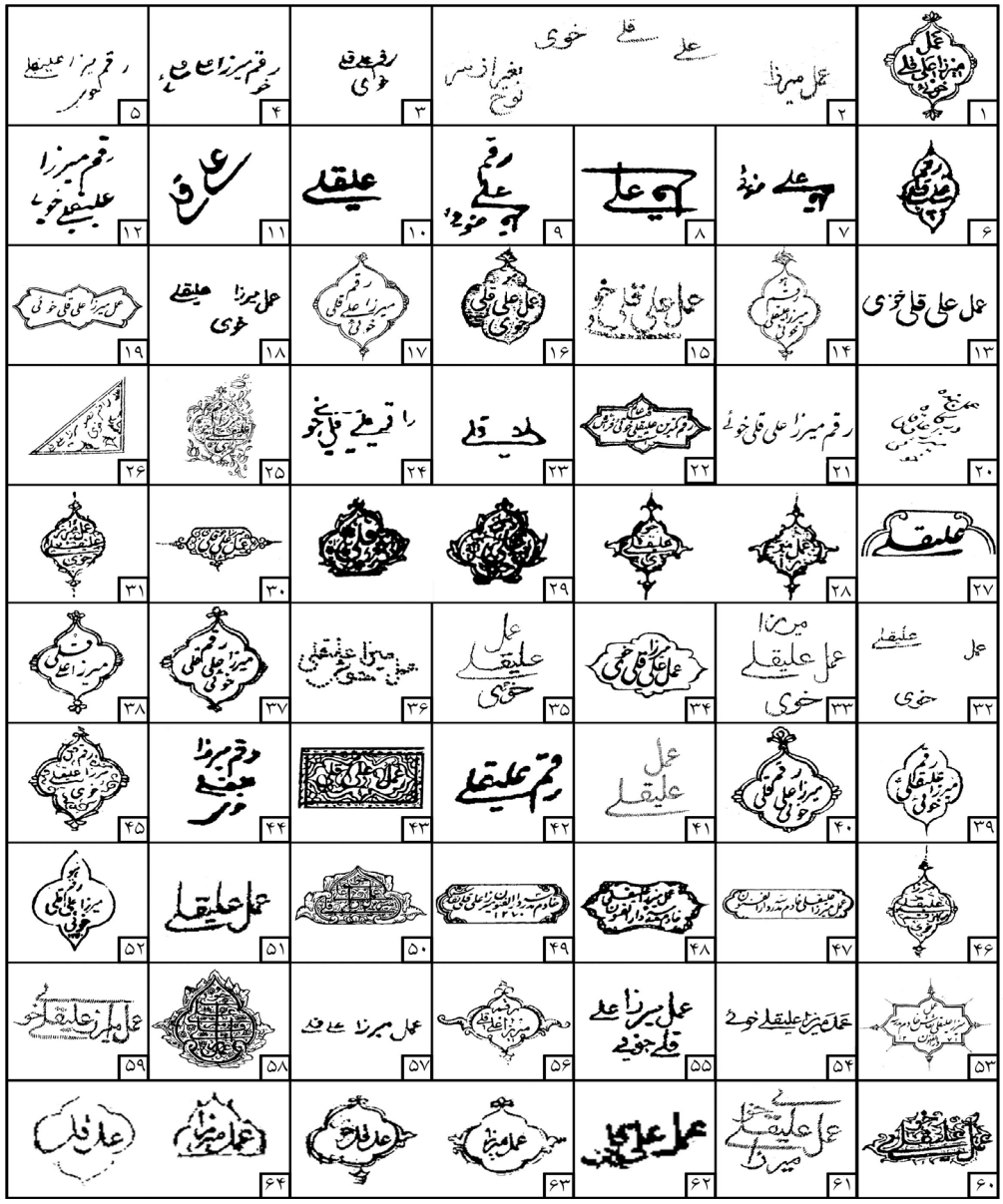
## بررسی و تحلیل رقم‌های علی‌قلی خوئی

این پژوهش رقم‌های علی‌قلی خوئی را براساس خط، ترکیب، محل ثبت و محتوا مورد بررسی قرار می‌دهد. علی‌قلی بیشترین رقم‌ها با طراحی و ترکیب متفاوت را در تصاویر چاپ سنگی گنجانده‌است. درمجموع اجرای ممتاز و منحصربه‌فرد این رقم‌ها نشانگر رشد خودآگاهی خوئی بود، چراکه رقم‌ها از شکلی با اجرای سخت و پیچیده در نخستین آثار، به رقم‌هایی دارای ترکیب‌بندی هنری در واپسین تصویرسازی‌هایش مبدل شده است (مارزلف، ۱۳۹۱، ۱۸۶).اکثر رقم‌ها در جدول (۲)، از کتاب‌های چاپ



**تصویر ۱- سرلوح روزنامه *وقایع‌الاتفاقیه* (۲۲ جمادی‌الاول ۱۲۶۵ ه.ق). مأخذ: (تهران، کتابخانه‌ملی)**

**جدول۲- نمونه‌های رقم‌های علی‌قلی خوئی در کتاب‌های چاپ سنگی. مأخذ: (مارزلف، ۱۳۹۱، ۱۴۵-۲۴۷ (رقم ۱، ۳-۴۹، ۵۳-۶۴))؛ بوذری، ۱۳۹۰ ب، ۳۳ (رقم ۲، ۵۰ و ۵۱) و بوذری، ۱۳۸۸، ۳۴۳-۳۴۸ (رقم ۵۲))**



سنگی استخراج‌شده‌اند و منبع اصلی آنها مقاله الریش مارزلف (۱۹۹۷، ترجمه فارسی ۱۳۹۱)، کتاب *چهل طوفان* (بوذری، ۱۳۹۰ب) و تک‌برگ پیش‌طرح در مجموعه کریم‌زاده تبریزی (بوذری،۱۳۸۸) است. رقم اخیر (جدول ۲، ش. ۵۲) که بر روی یک پیش‌طرح تک‌برگ اجرا شده، به احتمال بسیار قوی رقم اجرا شده توسّط خود هنرمند است. رقم‌های ۱۳، ۱۵، ۱۶، ۳۰، ۳۴ و ۴۳ در فرم کلمات مشابهت زیادی با رقم شمارهٔ ۵۲ دارند و به احتمال زیاد دستخط خود میرزا علی‌قلی خوئی است.

رقم۱. مجلس «محاربه جناب علی‌اکبر» از *طوفان‌البکاء*؛ بی‌تا.

رقم۲. مجلس «رام‌کردن حیوانات وحشی نزد امام علی‌النقی (ع)» از *طوفان البکاء*؛ بی‌تا.

رقم۳. مجلس «جلوس سلطان ابراهیم بر تخت پادشاهی چین» از *نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۲۶۳ ه.ق.

رقم۴. مجلس «جنگ خان‌محمد با دیوان» از *نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۲۶۳ ه.ق

رقم۵. مجلس «خوشامدگویی شاه به عروس و ابوتمام» از *بختیارنامه*، ۱۲۶۳ ه.ق.

رقم۶. مجلس «تاج‌گذاری سلیمان» از *عجایت‌المخلوقات*، ۱۲۶۴ ه.ق.

رقم۷. مجلس «سرلوح» از *خسرو دیوزاد*، ۱۲۶۴ ه.ق .

رقم ۸. مجلس «عفوطلبی وزیر مظفرشاه به جهت ملک بهمن» از *خسرو دیوزاد*، ۱۲۶۴ ه.ق.

رقم ۹. مجلس «کباب پختن ملک بهمن و هم‌آغوشی ملکزاده و دیو» از *خسرو دیوزاد*، ۱۲۶۴ ه.ق.

رقم ۱۰. مجلس «نوشیروان و جغدها» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۴ ه.ق.

رقم۱۱. مجلس «جنگ بهزام و خسرو» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۴ ه.ق.

رقم۱۲. مجلس «نبرد اسکندر و زنگی» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۴ ه.ق.

رقم۱۳. مجلس «نبرد اسکندر و دیو» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۴ ه.ق.

رقم۱۴. مجلس «محاربه امام حسین (ع) با لشکر یزید» از *مجالس‌المتقین*، ۱۲۶۵ ه.ق.

رقم ۱۵. مجلس «جنگ عمران و علقمه» از *مسیب‌نامه*، ۱۲۶۵ ه.ق.

رقم۱۶. مجلس «محاربه مادر وهب» از *طوفان‌البکاء* (سربی)، ۱۲۶۵ ه.ق.

رقم۱۷. مجلس «کمنداندازی رستم به خان چین» از *شاهنامه*، ۱۲۶۵-۱۲۶۷ ه.ق.

رقم۱۸. مجلس «جنگ سعد وقاص و رستم» از *شاهنامه*، ۱۲۶۵-۱۲۶۷ ه.ق.

رقم۱۹. مجلس «تصویر سعدی» از *کلیات سعدی*، ۱۲۶۷-۱۲۶۸ ه.ق.

رقم ۲۰. مجلس «تصویر ناصرالدین‌شاه» از *کلیات سعدی*، ۱۲۶۷-۱۲۶۸ ه.ق.

رقم۲۱. مجلس «تصویر مصطفی‌قلی عطار» از *کلیات سعدی*، ۱۲۶۷-۱۲۶۸ ه.ق.

رقم۲۲. کتاب *قانون نظام*، ۱۲۶۷ ه.ق.

رقم ۲۳. مجلس «کشته‌شدن فرزندان مسلم بن عقیل به دست حارث» از *اسرارالشهاده*، ۱۲۶۸ ه.ق.

رقم۲۴. مجلس «شهادت امام حسین (ع)» از *اسرارالشهاده*، ۱۲۶۸ ه.ق.

رقم۲۵. انجامه *جنگ‌نامه محمد حنفیه*، ۱۲۶۸ ه.ق.

رقم۲۶. انجامه *کلیات سعدی*، ۱۲۶۸-۱۲۶۹ ه.ق.

رقم۲۷. مجلس «تصویر شیخ سعدی» از *کلیات سعدی*، ۱۲۶۸-۱۲۹۱ ه.ق

رقم۲۸. انجامه *چهل‌طوطی*، ۱۲۶۸ ه.ق.

رقم۲۹. رقم «علی‌قلی» در دیباچه *دیوان حافظ*، ۱۲۶۹ ه.ق

رقم۳۰. انجامه *دیوان حافظ*، ۱۲۶۹ ه.ق

رقم۳۱. مجلس «محاربه امام علی (ع) با عمرو بن عبدود» از *حمله حیدری*، ۱۲۶۹ ه.ق

رقم ۳۲. مجلس «ملاقات پیشوای مسیحیان با حضرت محمد (ص)» از *حمله حیدری*، ۱۲۶۹ ه.ق.

رقم۳۳. مجلس «کشته‌شدن مرۀ بن قیس در مرقد امام علی (ع)»»از*حمله حیدری*، ۱۲۶۹ ه.ق.

رقم۳۴. مجلس «خسرو و شکر» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۹-۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۳۵. مجلس «نبرد اسکندر با زنگی» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۹-۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۳۶. مجلس «شنیدن داستان سگ تنبیه‌شده چوپان توسط بهرام گور» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۹-۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۳۷. مجلس «محاربه امام علی (ع) با مرحب خیبری» از *طوفان‌البکاء* (سربی)، ۱۲۶۹ ه.ق.

رقم ۳۸. مجلس «محاربه جناب حر» از *طوفان‌البکاء* (سربی)، ۱۲۶۹ ه.ق.

رقم۳۹. مجلس «محاربه جناب قاسم با پسران ازرق شامی» از *طوفان‌البکاء* (سربی)، ۱۲۶۹ ه.ق.

رقم ۴۰. مجلس «محاربه امام علی (ع) با عمرو بن عبدود» از *طوفان‌البکاء* (سربی)، ۱۲۶۹ ه.ق.

رقم۴۱. مجلس «محاربه امام علی (ع) با عمرو بن عبدود» از *طوفان‌البکاء* (سربی)، ۱۲۶۹ ه.ق.

رقم ۴۲. مجلس «قلعه‌ای در باغ» از *گلستان ارم*، ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۴۳. مجلس «رابعه در خواب» از *گلستان ارم*، ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۴۴. مجلس «فریدون و غزال» از *خمسه نظامی*، ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم ۴۵. مجلس «نقل شاهپور از شیرین در مجلس خسرو» از *خمسه نظامی*، ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۴۶. مجلس «آبتنی شیرین» از *خمسه نظامی*، ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۴۷. سرلوح جلد یک روضۀ الصفا، ۱۲۷۰-۱۲۷۴ ه.ق.

رقم ۴۸. سرلوح جلد نُه *روضۀ الصفا*، ۱۲۷۰-۱۲۷۴ ه.ق.

رقم۴۹ سرلوح جلد ده *روضۀ الصفا*، ۱۲۷۰-۱۲۷۴ ه.ق.

رقم ۵۰. سرلوح *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۵۱. مجلس «ملاقات امام حسین (ع) و لشکر جناب حر» از *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۵۲. مجلس «محاربه حضرت عباس» از طوفان‌البکاء ۱۲۷۰ ه.ق.

رقم۵۳. *رساله در علم مشق توپ*، ۱۲۷۱ ه.ق.

رقم۵۴. مجلس «به عروسی رفتن حضرت فاطمه (س)» از *طوفان‌البکاء* (سربی)، ۱۲۷۱ ه.ق.

رقم ۵۵. مجلس «کشته‌شدن حارث» از *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۱ ه.ق.

رقم۵۶. مجلس «شاه و وزیران در مجلس درویش محزون» از *طاقدیس*، ۱۲۷۱ ه.ق.

رقم۵۷. مجلس «کشتن معشوق خرس به‌دست وردان» از *الف لیله و لیله*، ۱۲۷۲ ه.ق.

رقم۵۸. سرلوح جلد دوم *الف لیله و لیله*، ۱۲۷۲ ه.ق.

رقم۵۹. مجلس «محاربه امام علی (ع) با عمرو بن عبدود» از طوفان‌البکاء (سربی)، ۱۲۷۲ ه.ق.

رقم ۶۰. مجلس «محاربه جناب قاسم با پسران ازرق شامی» از *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۲ ه.ق.

رقم۶۱. مجلس «رام‌کردن حیوانات وحشی نزد امام علی النقی (ع)» از *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۲ ه.ق.

رقم۶۲. مجلس «مشاهده تمثال حضرت فاطمه (س) توسط آدم و حوا» از *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۲ ه.ق.

رقم۶۳. مجلس «محاربه امام علی (ع) با عمرو بن عبدود» از طوفان‌البکاء، ۱۲۷۲ ه.ق.

رقم۶۴. مجلس «محاربه امام علی (ع) با مرحب خیبری» از *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۲ ه.ق.

## الف) خط

می‌توان رقم‌های میرزا علی‌قلی خوئی را از منظر خط به دو دسته رقم‌های خوشنویسانه و رقم‌های غیرِ خوشنویسانه تقسیم کرد.

رقم‌های خوشنویسانه: به رقم‌هایی اطلاق می‌شود که کاملاً از قواعدِ خوشنویسانهٔ یک خط تبعیّت می‌کنند و در نظر خوشنویسان کاملاً قابلِ تفکیک از خطوط دیگر باشد. راهِ دیگر تشخیص رقم‌های خوشنویسانه توجّه به اجرای این ارقام توسّط ابزار کتابت است و منظور از ابزار کتابت قلم‌نی یا قلمِ فلزّی است که نوک آن قط زده شده و مناسب کتابت و خوشنویسی است؛ رقم‌هایی که واجد دو شرطی که ذکر شد هستند، تحت عنوان رقم‌های خوشنویسانه در این پژوهش دسته‌بندی شده‌اند. در اینجا باید این نکته را متذکّر شد که خطّ نستعلیق خط کتابت بسیاری از کتاب‌ها به خصوص کتاب‌های چاپ سنگی بوده است و بسیاری کاتبان چاپ سنگی نستعلیق‌نویس بوده‌اند و از سوی دیگر خطّ رقاع اکثراً در ایجاد امضا و رقم کاربرد داشته است. بنابراین رقم‌های موردبررسی در قالب خط نستعلیق و خط رقاع تقسیم‌بندی می‌شوند و شامل رقم‌های زیر هستند:

الف. رقم به خط نستعلیق: *۱۴، *۱۷، *۱۹، ۲۰، ۲۱، *۲۲، *۲۷، *۳۷، *۳۸، *۳۹، *۴۰، *۴۷، *۴۸، *۴۹ و *۵۳.

ب. رقم به خط رقاع: ۱، ۲۸، ۳۱، ۵۴، *۵۶، *۶۳ و *۶۴.

در تقسیم‌بندی مذکور رقم‌هایی که در کادر ترسیم شده‌اند با علامت «*» از مابقی رقم‌ها متمایز شده‌اند و نشان می‌دهد سیزده رقم از پانزده رقم به خط نستعلیق و سه رقم از هفت رقم به خط رقاع درون کادری مشابه شمسه کتابت شده است. این نکته از آن جهت اهمیّت دارد که این فرضیه را پیش می‌نهد که تصویرگر کادری را برای ثبت رقم مشخّص کرده و بعد از آن رقم توسّطِ کاتب و خوشنویس، به خطی درخور و شایسته، به تصویر اضافه شده است.

رقم‌های غیرِ خوشنویسانه: این گونه رقم‌ها بیشتر به دستخطِّ یک فرد نزدیکند و از قواعد تنها یک خط تبعیّت نمی‌کنند و در بسیاری موارد ترکیبِ ناقص دو یا چند خط هستند؛ رقم‌های میرزا علی‌قلی به جز مواردی که در بالا ذکر شده همه غیرخوشنویسانه‌اند که البتّه تعداد بیشتر رقم‌ها در این دسته جای می‌گیرند. این رقم‌ها خود دارای ویژگی‌های خاصی هستند؛ برای مثال گروهی از رقم‌ها، که این پژوهش آنها را رقم‌های طراحی‌شده می‌نامد، از بازی با فُرم دو بخش اسم هنرمند، یعنی «علی» و «قلی» و چسباندن انتهای آنها به هم شکل‌گرفته است. رقم‌های شمارهٔ ۷، ۸، ۹ و ۲۳ رقم‌هایی هستند که در این گروه جای می‌گیرند. ترکیب دو کلمهٔ «علی» و «قلی» در رقم‌های میرزا علی‌قلی خوئی۲۶بار به صورت متّصل و ۳۸ مورد به شکل منفصل آمده است. گروه دیگری از رقم‌های غیرِ خوشنویسانه، رقم‌های هاشوری هستند. خط این رقم‌ها ترکیبی است و بیشتر به دستخط هنرمند شباهت دارد، ولی به شکلی با هاشور طراحی شده‌اند که گویی این رقم‌ها بر روی سطح زمین قرار دارند. رقم‌های ۱۵، ۳۳، ۳۵، ۴۱، ۵۹ و ۶۱ از این دسته رقم‌ها هستند.

## ب) ترکیب

در این بخش رقم‌ها از منظر ترکیب‌بندی مورد بررسی و دسته‌بندی قرار می‌گیرند؛ در این تقسیم بر اساس ترکیب رقم‌ها با معیار تعداد سطر و تعداد بخش تقسیم‌بندی شده‌اند و لازم به ذکر است اصطلاح سطر اشاره به قرارگرفتن یک یا چند کلمه در یک راستا دارد و بخش به معنای یک یا چند پارچه‌بودن رقم دارد.

**۱- رقم‌های تک‌سطری تک‌بخشی:** در این بخش که پرکاربردترین بخش به لحاظ ترکیب‌بندی به‌شمار می‌آید ۲۶ رقم قرار دارند. این رقم‌ها، به جز رقم ۴۷ و ۴۸، غالباً تنها به نام هنرمند اشاره دارند و شامل موارد زیر هستند: ۷، ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۵، ۱۹، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۷، ۳۰، ۳۴، ۳۶، ۳۸، ۴۲، ۴۳، ۴۷، ۴۹، ۵۱، ۵۴، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۶۱ و ۶۲.

**۲- رقم‌های دو سطری تک‌بخشی:** این بخش نیز بسان بخش قبل بیشتر شامل نام هنرمند است و نُه رقم را در بر می‌گیرد: رقم‌های ۳، ۵، ۶، ۱۲، ۲۶، ۴۱، ۴۸، ۵۵ و ۵۶.

**۳- رقم‌های سه‌سطری تک‌بخشی:** این بخش بیشتر شامل نام هنرمند با پیشوند «عمل» یا «رقم» یا «هو» است و شامل سیزده رقم است: ۱، ۱۶، ۱۷، ۲۲، ۳۱، ۳۳، ۳۵، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۴، ۴۵ و ۵۳.

**۴- رقم‌های چهارسطری تک‌بخشی:** این بخش نیز مانند بخش پیشین از پیشوندهای مفروض استفاده شده است و تنها در یک رقم، یعنی رقم «عمل بنده درگاه میرزا علی‌قلی خوئی» در مجلس «تصویر ناصرالدین‌شاه» از *کلّیات سعدی*، ۱۲۶۷-۱۲۶۸ ه.ق (۱۸۵۰-۱۸۵۱م.) (جدول۲، ش.۲۰)، اطّلاعات بیشتری ارائه می‌شود. سایر رقم‌های هفتگانه به شرح زیر هستند: رقم‌های ۱۴، ۲۵، ۴۶، ۵۰، ۵۲ و ۵۸.

**۵- رقم‌های دوبخشی:** در این رقم‌ها رقم به دو قسمت تقسیم شده و هر کدام در یک سوی تصویر در فرمی ترنج شکل آمده است. چهار رقم که در این بخش جای می‌گیرند عبارتند از: ۲۸، ۲۹، ۶۳ و ۶۴.

**۶- رقم‌های سه‌بخشی:** دو رقم با «عمل میرزا علیقلی خوئی» (جدول۲، ش. ۱۸) و «عمل علیقلی خوئی» (جدول۲، ش. ۳۲) در این بخش قرار می‌گیرد.

**۷- رقم پنج‌بخشی:** تنها یک رقم در این بخش جای می‌گیرد که سجع «عمل میرزا علی‌قلی خوئی بغیر از سرلوح» (جدول۲، ش. ۲) را دارد که نشانگر دقت علی‌قلی خوئی در خصوص کیفیّت کار و انتساب کارها است.

## ج) محل ثبت رقم

همانطور که مذکور شد، علی‌قلی تلاش داشته تا رقم‌ها را در ترکیب‌بندی تصویر به مثابه جزیی جدانشدنی از تصویر در نظر بگیرد. یکی از ترفندهای او برای نیل به این منظور، اجرای رقم در امتداد خطوط تصویر و یا قرار دادن رقم در محل‌های خاصّی است که توجّهی خاص و یا اشاره‌ای از یک شخصیّت نگاره به آن شده است. به‌طور مثال تصویر «جنگ خان‌محمّد با دیوان» از *نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۲۶۳ ه.ق (تصویر۲؛ جدول۲، ش.۴) رقم در انحنای شمشیر خان‌محمّد اجرا شده و کاملاً با تصویر هماهنگ است. در تصویر «عفوطلبی وزیر مظفرشاه به جهت ملک بهمن» از *خسرو دیوزاد*، ۱۲۶۴ ه.ق (جدول۲، ش. ۸) رقم در محلّ تقاطع اشارهٔ دست شاه و وزیر قرار گرفته است. این نوع رقم‌ها ریتم صفحه را حفظ کرده و رقم را در هماهنگی با تصویر قرار می‌دهند که این خود نشان از توجّهی است که میرزا علی‌قلی خوئی به هماهنگی و ریتم صفحه و همچنین استفادهٔ از رقم به مثابه یک عنصر بصری دارد.

علاوه بر این برخی از رقم‌های علی‌قلی خارج از فضای تصویر آمده است. برای مثال رقم تصویر «به عروسی رفتن حضرت فاطمه (س)» از *طوفان البکاء*، ۱۲۷۲ ه.ق کاملاً خارج از کادر تصویر اجرا شده‌اند. با توجّه به مطالبی که تا اینجا در مورد برخورد میرزا علی‌قلی خوئی با رقم‌زدن بیان

شد، می‌دانیم که میرزا علی‌قلی توجّه ویژه به رقم‌ها داشته است و قراردادن رقم در بهترین و خلاقانه‌ترین جای تصویر برای او مهم بوده است؛ اینکه میرزا رقم را کاملاً خارج از کادر و منفک از تصویر اجرا کرده است شاید نشانگر این است که جای مناسبی برای اجرای در تصویر نیافته است و رقم را به صورت ساده در بیرون کادر اصلی تصویر قرار داده است. در این حالت نه تنها فرم و شکل رقم اخلالی در ترکیب‌بندی کاملاً قرینه تصویر ایجاد نکرده، بلکه در فضایی آن را قرار گرفته که بیشترین توجه را جلب می‌کند.

نمونه‌های دیگر در انجامهٔ کتاب *کلّیات سعدی*، ۱۲۶۷-۱۲۶۸ه.ق (۱۸۵۰-۱۸۵۱م.) و در زیر تصویر ناصرالدّین‌شاه با سجع «عمل بنده درگاه میرزا علی‌قلی خوئی»، در انجامهٔ کتاب *چهل طوطی*، ۱۲۶۸ ه.ق، در جایگاهی نامتعارف، یعنی فضای مثلثی حاشیه متن، در انجامهٔ *جنگ‌نامه محمد حنفیه*، ۱۲۶۸ه.ق، آخرین صفحهٔ *گلستان* سعدی در *کلّیات*، ۱۲۶۸-۱۲۷۰ ه.ق (۱۸۵۱-۱۸۵۳م.) با سجع «راقم التّصویر میرزا علی‌قلی خوئی»، در انجامهٔ مقدّمهٔ *دیوان* حافظ، ۱۲۶۹ ه.ق (۱۸۵۲م.) و در پایان انجامه دیوان در همین چاپ و در صفحهٔ نخست *کلّیات* سعدی، ۱۲۶۸-۱۲۹۱ ه.ق (۱۸۵۱-۱۸۷۴م.) در کنار متن کتاب آمده است (جدول ۲، ش.۲۰، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹ و ۳۰). رقم‌زدن در کنار نام کاتب نسخه، نشان از آن دارد که علی‌قلی خود را در جایگاه هنرمند کاتب قرار داده که به شکل سنّتی به سبب ارتباط هنرشان با کلام الهی، دارای اعتبار اجتماعی بالاتری بودند. نکتهٔ قابل توجه آن است که در اینجا اعتبار هنرمند تصویرگر نه یک اعتبار خودساخته و بی‌پشتوانه، بلکه از منظر بدنهٔ نشر، یعنی ناشر، کاتب، چاپخانه‌دار، مورد تأیید و حمایت است. این رویکردی است که در نسخه‌های خطی و دیگر کتاب‌های چاپ سنگی این دوران مشاهده نشده است.

همچنین سه رقم مفصل در جلد یک، جلد نُه و جلد ده کتاب *روضه‌الصفا*، ۱۲۷۰-۱۲۷۴ ه.ق با اشاره به خدمت در مدرسه دارالفنون، در حاشیه مذهب صفحات آغازین آمده است (جدول ۲، ش. ۴۷، ۴۸، ۴۹). در سه مورد نیز هنرمند رقم خود را در سرلوح قرار داده است: نخست در سرلوح کتاب *خسرو دیوزاد*، ۱۲۶۴ ه.ق با سجع و ترکیب ساده «علی‌قلی خوئی» و دوم با ترکیبی تزیینی و پیچیده مشابه در سرلوح *الف لیله و لیله* و *طوفان‌البکاء*، ۱۲۷۲ ه.ق (جدول ۲، ش. ۷، ۵۰، ۵۸).

**تصویر ۲- «جنگ خان‌محمّد با دیوان» از کتاب *نوش‌آفرین گوهرتاج*، ۱۲۶۳ ه.ق.**
**مأخذ:** (Rome; Accademia Nazionale dei Lincei)

## ج) محتوا

همان‌طور که پیشتر گفته شد، یکی از اصلی‌ترین کارکردهای رقم جنبه محتوایی و اطّلاعات مستتر در رقم است. رقم‌های میرزا علی‌قلی خوئی در ساده‌ترین شکل تنها به اسم کوچک هنرمند اشاره دارد و شش بار از رقم «علی‌قلی» به شکل سرهم یا جدا استفاده شده است. در چهار رقم علاوه بر نام کوچک، پیشوند «رقم» و در سه مورد پیشوند «عمل» نیز آمده است. در یک مورد پیشوند «میرزا» قبل از نام آمده و در یک مورد «رقم میرزا» و در یک مورد «عمل میرزا» قبل از اسم آمده است.

اسم کامل هنرمند، یعنی علی‌قلی خوئی، تنها در یک مورد ثبت شده و در دو مورد با پیشوند «رقم» و در پنج مورد با پیشوند «عمل» و در یک مورد پیش از «عمل» لفظ «هو» آمده است. پرکاربردترین رقم، «عمل میرزا علی‌قلی خوئی» با شانزده بار تکرار در تصاویر گوناگون است. یک مورد رقم تفصیلی با عبارت «عمل میرزا علی‌قلی خوئی بغیر از سرلوح» را باید به این عدد افزود. پس از آن «رقم میرزا علی‌قلی خوئی» با دوازده مورد تکرار قرار دارد. یک رقم نیز با افزودن «هو» به ترکیب اخیر دیده شده است. دو رقم با افزودن «راقمه» و «راقم التصویر» با ترکیب «راقمه علی‌قلی خوئی» و «راقم تصویر میرزا علی‌قلی خوئی» را باید به این مجموعه افزود.

در کتاب‌های چاپ سنگی عموماً هنرمندان به ثبت نام، کنیه، محل تولد و محل زندگی خود اکتفا می‌کنند. رقم‌های میرزا رضا در کتاب *الف‌لیله و لیله*، ۱۲۷۲ ه.ق در این مورد یک استثناست که با عبارت «که یکی از تربیت‌یافتگان نوّاب مستطاب شاهزاده ملک قاسم [است]» (جدول۱، ش.۱۳) خدمتگزاری خود در دستگاه ملک قاسم میرزا (۱۲۲۲-۱۲۷۷ ه.ق)، بیست و چهارمین فرزند فتحعلی‌شاه و حاکم ارومیه،[۱۱] را نشان می‌دهد.

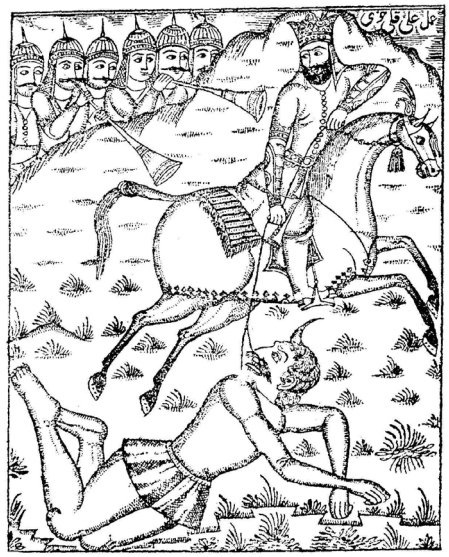
اگر از نمونهٔ مذکور صرف‌نظر کنیم علی‌قلی تنها هنرمند کتاب‌های چاپ سنگی است که با اشاره به خدمت خود در مدرسهٔ دارالفنون با رقم‌های «عمل میرزا علیقلی خادم مدرسهٔ دارالفنون» (جدول۲، ش. ۴۷)، «عمل میرزا علیقلی خادم مدرسهٔ دارالفنون» (جدول۲، ش. ۴۸)، «خادم مدرسهٔ دارالفنون میرزا علی‌قلی نقّاش» (جدول۲، ش. ۴۹) و «عمل میرزا علیقلی نقّاش خادم مدرسهٔ دارالفنون۱۲۷۱» (جدول۲، ش. ۵۳) و خدمتگزاری خود به پادشاه را با رقم‌های «عمل بندهٔ درگاه میرزا علی‌قلی خوئی» (جدول۲، ش.۲۰)، «رقم کم‌ترین علیقلی خوئی فرّاش قبلهٔ عالم است» (جدول۲، ش.۲۲) بیان می‌کند.

علاوه بر مواردی که گذشت، محل قرارگیری رقم‌ها در تصویر با دقّت بسیاری انتخاب شده و علاوه بر موارد مرسوم استفاده از رقم، کارکرد دیگری را نیز مدنظر قرار دهد. وی علاوه بر نگاه ویژه و ساختارشکنی که به فُرم رقم دارد، در ترکیب و در جایگذاری رقم نسبت به تمامیّت صفحه خلّاقانه عمل کرده و این انتخاب‌ها نه تنها بر اساس تکمیل ساختار ترکیب‌بندی تصویر، بلکه نشانگر تلاش هنرمند به منظور به‌تصویرکشیدن شخصیت خود در تصویر به‌واسطه و با ابزار رقم است.

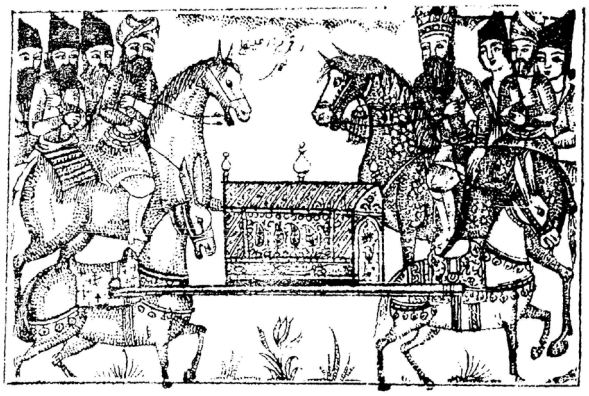
در این‌گونه رقم‌ها، رقم در جایگاهی از تصویر قرار می‌گیرد که به شکل سنّتی جایگاه پیکرهٔ افراد در تصویر است. برای مثال در یکی از ترکیب‌بندی‌های سنّتی نگارگری ایرانی، تپّه‌ای رفیع ترسیم می‌شود که در پشت تپّه افرادی نظاره‌گر صحنهٔ جنگی هستند که بر روی تپّه در حال وقوع است. در مجلس «نبرد اسکندر و دیو» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۴ ه.ق

(تصویر ۳؛ جدول ۲، ش. ۱۳) مشاهده می‌کنیم که تعدادی سرباز در سمت چپ و بالای تصویر از پشت کوه نظاره‌گر واقعه هستند و درست قرینهٔ این سربازان در سمت راست و بالای نگاره رقم «عمل علی‌قلی خوئی» قرار گرفته است. در اینجا هنرمند در قالب رقم خود، همچون سربازان ناظر بر صحنهٔ نگاره است. وی با ترفندی به غایت زیرکانه و هنرمندانه خود را در تصویر به تصویر کشیده و گنجانده است و رقم علاوه بر کاربردی که کلمات آن ایفا می‌کنند، تمثیلی از حضور هنرمند در صحنه است. در بیانی ساده‌تر، رقم تبدیل به یکی از شخصیت‌های حاضر در صحنه شده است.

مثال دیگر حضور رقم در میان گفتگوی دو شخصیّت یا دو گروه شخصیّت در تصویر است که هنرمند در این تصاویر چنان رقم خود را در میان دو نفر گفتگوکننده ثبت کرده که گویی در آنجا حضور دارد و شاهد و ناظر گفتگو است. برای مثال تصویر «خوشامدگویی شاه به عروس و ابوتمام» از *بختیارنامه*، ۱۲۶۳ ه.ق با رقم «رقم میرزا علیقلی خوئی» (تصویر ۴؛ جدول ۲، ش. ۵) که رقم در میان دو گروه شخصیّت درج شده، یا تصویر «نبرد اسکندر و زنگی» از *خمسه نظامی*، ۱۲۶۴ ه.ق (جدول ۲، ش. ۱۲) که رقم در میان دو متخاصم قرار گرفته و تمثیلی از حضور هنرمند به مثابه شاهد و ناظر ماجرا است. رقم‌های ۳، ۴، ۵، ۸، ۱۰، ۱۲، ۳۳، ۳۸، ۴۱، ۴۲ و ۴۵ در جدول (۲) در این دسته جای می‌گیرند.



**تصویر ۳- «نبرد اسکندر و دیو» از کتاب *خمسه نظامی* ۱۲۶۴ ه.ق.**

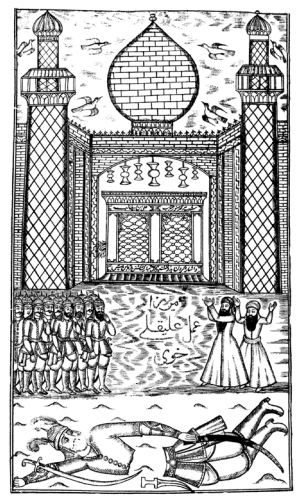


**تصویر ۴- «خوشامدگویی شاه به عروس و ابوتمام» از *بختیارنامه*، ۱۲۶۳ ه.ق. مأخذ:**
(St. Petersburg, Oriental Institute of the Russian Academy of Sciences)

نمونه‌ای دیگر از استفادهٔ مفهومیِ میرزا علی‌قلی از رقم‌ها، درمجلس «کشته‌شدن مرة بن قیس در مرقد امام علی (ع)» از *حمله حیدری*، ۱۲۶۹ ه.ق با رقم «عمل میرزا علیقلی خوئی» (تصویر ۵؛ جدول ۲، ش. ۳۳) قابل مشاهده است. در این تصویر رقم هنرمند به صورت هاشور بر روی زمین اجرا شده است. گذشته از فرم اجرای منحصر به فرد و هوشمندانهٔ این رقم، هنرمند با این کار، خود را بر زمین آستان حرم امام علی (ع) نقش زده است و باز هم مفهومی جانبی تداعی می‌شود که همان خاک آستان ابوتراب (ع) بودن است و میرزا با همان زیرکی و هنرمندی خود خاکساری و خاک آستان حضرت علی (ع) بودن را به تصویر کشیده است. نمونهٔ دیگری از این نوع رقم که اشاره به خاک پای حضرت علی (ع) بودن دارد، مجلس «محاربهٔ امام علی (ع) با عمرو بن عبدود» از طوفان‌البکاء (سربی)، ۱۲۷۲ ه.ق (جدول ۲، ش. ۵۹) است که دقیقا رقم با تکنیک هاشورزدن زیر پای حضرت علی (ع) اجرا شده است. علاوه بر رقم‌های مذکور، رقم ۴۰ در جدول ۲ نیز جز همین مجموعه طبقه‌بندی می‌شوند.

علاوه بر این در بسیاری از موارد، خاصّه در تصاویر با موضوعات مذهبی، هنرمند تلاش کرده تا رقم خود را در پشت سر شخصیّت مثبت و مقدّس داستان به مثابهٔ حامی و یاور و پناه شخصیّت اصلی درج کند و یا در مواردی نادر به مثابهٔ ناظر در نزدیکی شخصیّت منفی داستان. برای مثال می‌توان به رقم در مجلس «محاربه جناب علی‌اکبر» از طوفان‌البکاء (بی‌تا) با رقم «عمل میرزا علی‌قلی خوئی» (تصویر ۶؛ جدول۲، ش. ۱) و «محاربه مادر وهب» از *طوفان‌البکاء*، ۱۲۶۵ ه.ق (جدول۲، ش. ۵) اشاره کرد که در این تصاویر رقم در کنار شخصیّت مثبت نقش شده و نقش یک حامی را ایفا می‌کند. رقم‌های ۴، ۶، ۱۷، ۲۴، ۳۱، ۳۲، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۶، ۵۵، ۵۶ و ۵۹ از جدول ۲ در این گروه جای می‌گیرند.

به نظر می‌رسد علی‌قلی از شیوه‌ای کهن برای رقم‌زدن استفاده کرده که پیش از این در نگاره‌های نسخه‌های خطی متداول بوده است. این گونه رقم‌زدن، که در اینجا رقم مستتر نامیده می‌شود، رقم‌هایی است که در بخشی از تصویر پنهان شده‌اند. این گرایش از دوره تیموری در نگارگران ایرانی وجود داشته و ایشان رقم خود را در دل نقوش، مثلاً میان تزیینات یا کتیبهٔ بناهای درون تصویر، جا می‌دادند که چندان واضح و مشخّص نبود.



**تصویر ۵- «کشته‌شدن مرة بن قیس در مرقد امام علی (ع)» از *حمله حیدری*، ۱۲۶۹ ه.ق.**

رقم‌های روح‌الله میرک و قاسمعلی چهره‌گشا در برخی از نگاره‌هایشان در متن کتیبه بناها پنهان شده یا رقم بهزاد در نگارهٔ «دارا و شبان»، از نسخه مصوَّر بوستان سعدی (۸۹۳ ه.ق)، روی تیردان یکی از پیکره‌ها نقش بسته است (کاووسی و دیگران، ۱۳۹۴، ۲۳۲). رقم مستتر معمّاگونه است مانند تاریخ‌ها و رقم‌هایی که شاعران و گاه خطاطان به صورت حروف ابجد و با استفاده از حساب جُمَل به کار می‌بردند. معیار برای انتخاب رقم‌های مستتر ناپیدابودن آنها در نگاه اوّل است و برای یافتن آنها باید جست‌وجو کرد تا رقم پیدا شود. پنهان‌کردن رقم در تصویر در هنرهایی مانند نگارگری و کاشیکاری مسبوق به سابقه است؛ امّا تا آنجا که می‌دانیم در تصویرگری کتب چاپ سنگی تنها میرزا علی‌قلی خوئی است که استتار رقم را انجام داده است. بهترین نمونه برای رقم مستتر در کارهای میرزا علی‌قلی خوئی، رقم «رقم علی‌قلی» در تصویر «رابعه در خواب» از کتاب *گلستان ارم*، ۱۲۷۰ ه.ق (تصویر ۷؛ جدول ۲، ش. ۴۳) است که رقم روی پلهٔ تخت خواب نقش شده است. این رقم با استتار در جایی که انتظار بودن رقم در آن نیست؛ با مضمون تصویر که شخصیّت‌ها در آن خواب هستند و آرامشی که در آن حاکم است همخوان و هم سو است؛ گویی هنرمند می‌کوشد حضور او سکوت را بر هم نزد و شخصیت‌های خواب تصویر را بیدار نکند. دیگر نمونه‌های رقم مستتر، رقم ۱۱ (مستتر در گردن اسب)، رقم ۱۸ (مخفی‌شده در چمن‌ها) و رقم ۳۲ (مخفی‌شده در طرح قالی) است. به نظر می‌رسد که علی‌قلی خوئی رقم‌ها را نه تنها به عنوان کامل‌کننده ترکیب‌بندی، بلکه به مثابه عنصری برای افزودن مفهوم به تصاویر در نظر گرفته و به این شیوه حضوری فعال و پویا در تصاویر به مثابه فردی صاحب فکر و اندیشه داشته باشد. همچنین رقم‌های او بیانگر علاقه و اعتقاد او به امامان شیعه، خاصه امام علی (ع)، است.

**تصویر ۶- «محاربه جناب علی‌اکبر» از *طوفان البکاء* (بی‌تا).**

**تصویر ۷- «رابعه در خواب» از کتاب *گلستان ارم* ۱۲۷۰ ه.ق. مأخذ: (تهران، کتابخانه ملی)**

## نتیجه

این پژوهش به بررسی رقم‌های هنرمند مطرح کتاب‌های چاپ سنگی دوره قاجار پرداخته است. در ابتدا تمام رقم‌های شناسایی شده به دو گروه بزرگ خوشنویسانه و غیرِ خوشنویسانه تقسیم شده و از سه منظر خط، ترکیب، محل ثبت و محتوا مورد بررسی قرار می‌گیرد. در حالی که گروه اول رقم‌ها با عیار خط بالا، نشان از دستخط یک خوشنویس توانا دارد، گروه دوم شامل خطوطی به دستخط یک باسواد مکتب‌رفته است. خط ممتاز خوشنویسی که علی‌قلی از آنها در برخی آثار متأخّر خود استفاده کرده، خطی که به کلی از خط او در تصاویر متقدّم متفاوت است، این گمان را در ذهن ایجاد می‌کند که شاید این رقم‌ها به دست یک خوشنویس حرفه‌ای و تنها به درخواست علی‌قلی به کارها افزوده شده است. این پژوهش نشان می‌دهد که علی‌قلی خوئی همواره تلاش داشته تا رقم خود را نه تنها به منظور ثبت نام و نشان، حتی نه به مثابه عنصری در ترکیب‌بندی تصویر، بلکه به عنوان نشانی از حضور خود هنرمند در تصویر به‌کار گیرد. ثبت رقم در میان گفتگوها، در کنار شخصیت مثبت و مقدس و پنهان شده در ازدحام عناصر بصری، باعث شده هنرمند به ترتیب در نقش ناظر شنونده، حامی معتقد و ناظر خاموش در تصاویر حضور پیدا کند. او به این شیوه به اعتقادات مذهبی خود و علاقه و شیفتگی خود به داستان‌های پرکنش اشاره می‌کند. علی‌قلی خوئی، با دقت در گزینش محلی شایسته و واژگان مناسب برای رقم‌ها، که گاهی در فضاهای نامتعارفی چون انجامه کتاب قرار دارد، جایگاه خود را نه به عنوان یک تزیین‌کننده کتاب، بلکه در کسوت یکی از پدیدآورندگان کتاب، چون کاتب، مترجم، مؤلف، ناشر و چاپخانه‌دار، و فردی دارای اندیشه و نظر، ثبت می‌کند. چه‌او را خوشنویسی چیره‌دست بدانیم یا نه، رقم‌های متنوع و منحصربه فردش در کنار تصاویر فاخر و تأثیرگذارش در کتاب‌های چاپ سنگی، تصویری از هنرمندی خلاق، جست‌وجوگر و متعهد را در ذهن شکل می‌دهد که هر کتاب برای او، بستری برای زایش و خلق دوباره بوده است.

### پی‌نوشت‌ها

۱. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به مقدمه جلیسه و احمدی‌نیا در نسخه برگردان رساله جهادیه ۱۲۳۳ ه.ق (میرزابزرگ قائم‌مقام، ۱۳۹۳).

۲ . برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: بوذری، ۱۳۹۰الف.

۳. این شیوه چاپ در نسخه‌های مصور طوفان‌البکاء (چاپ‌های ۱۲۶۵ه.ق، ۱۲۶۹ ه.ق، ۱۲۷۱ ه.ق، ۱۲۷۲ ه.ق، ۱۲۷۳ ه.ق و ۱۲۷۵ ه.ق) دیده شده است که متن آنها به شیوه سربی و تصاویر آنها به شیوه سنگی چاپ شده‌اند. علاوه بر این کتاب‌ها، تصاویر چاپ سربی روضه‌المجاهدین (مختارنامه) (۱۲۶۱ ه.ق) با کلیشه‌های چوبی به متن سربی افزوده شده‌اند. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: بابازاده، ۱۳۷۸؛ مارزلف، ۱۳۸۵.

۴ . برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: بوذری، ۱۳۸۹.

5. Ulrich Marzolph.

۶ . باید سپاسگزار پروفسور الریش مارزلف باشم که منابع تصویری برای این پژوهش را در اختیار نویسندگان قرار داد.

7. Olimpiada Shcheglova.

8. Iranskaya Litogrfirovannaya Kinga.

9. Narrative Illustration ده Persian Lithographed Books.

10. Basil William Robinson.

۱۱. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به: بامداد، مهدی(۱۳۴۷)، شرح حال رجال ایران در قرن ۱۲، ۱۳ و ۱۴ هجری. تهران: زوار، صص ۱۳۸-۱۳۹.

## فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۱)، *میرزا علیقلی خویی*، تهران: پیکره.

بابازاده، شهلا (۱۳۷۸)، *تاریخ چاپ در ایران*، تهران: طهوری.

بوذری، علی (۱۳۸۸)، «پیش‌طرح و مثنی‌برداری سیاه‌قلم‌کار عصر قاجار (اثری از میرزا علی‌قلی خوئی در مجموعه کریم‌زاده تبریزی)»، *نامه بهارستان*، ش. ۱۵، صص ۳۴۳-۳۴۸.

بوذری، علی (۱۳۸۹)، «رساله نشان‌های دولت ایران، نخستین کتاب چاپی غیرداستانی مصور»، *کتاب ماه کلیات*، ش. ۱۵۹، صص ۷۰-۷۵.

بوذری، علی (۱۳۹۰الف)، «نخستین کتاب چاپ سنگی در ایران (قرآن،تبریز ۱۲۴۹ ه.ق)»، *نامه بهارستان*، ش. ۱۲، ۱۸-۱۹، صص ۳۶۷-۳۷۰.

بوذری، علی (۱۳۹۰ب)، *چهل طوفان*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

بوذری، علی (۱۳۹۵)، *خمسه نظامی میرزا علیقلی خویی*، تهران: نظر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایرانی: از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

ترابی، ارکیده (۱۳۹۳)، *عجایب‌المخلوقات قزوینی در تصاویر چاپ سنگی علیقلی خویی*، تهران: نظر.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۶)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر هند و عثمانی*، تهران: مستوفی.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۳)، «طرز رقم‌زدن و نمونه‌ای از فروتنی هنرمندان‌ایرانی»، هنر و مردم، صص ۳۰-۳۱.

ذکاء، یحیی (۱۳۵۴)، «طرز رقم‌زدن و نمونه‌یی از فروتنی هنرمندان‌ایرانی»، در *نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم*، تهران: دفتر مخصوص، صص ۹۹-۱۰۴.

شچگلوا، الیمپیادا (۱۳۸۸)، کتاب *تاریخ چاپ سنگی در ایران*،ترجمه‌پروین منزوی، تهران: معین.

شکوری، ابوالفضل (۱۳۶۸)، «نقش القاب در رجال‌شناسی»، *یاد*، ش. ۱۶، صص ۹۷-۱۳۸.

صمدی، هاجر؛ نعمت لاله‌ای (۱۳۸۸)، *تصاویر شاهنامه فردوسی به روایت میرزا علی‌قلی خویی*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

کاووسی، ولی‌الله؛ عطارزاده، عبدالکریم، و میرسعیدی، معصومه (۱۳۹۴)، «رقم»، در *دانشنامه جهان اسلام*، ج. ۲۰، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی، صص ۲۲۵-۲۳۵.

مارزلف، اولریش (۱۳۸۵)، «نوپایی چاپ در ایران، تعریف و تخمین»، ترجمه آزاده افراسیابی، *کتاب ماه کلیات*، ش. ۱۰۳، ۱۰۴ و ۱۰۵، تیر، مرداد و شهریور ۱۳۸۵، صص ۲۲-۳۱.

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

مارزلف، اولریش (۱۳۹۱)، «میرزا علی‌قلی خوئی، تصویرساز بزرگ کتاب‌های چاپ سنگی فارسی»، در *چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان*، ترجمه ارکیده ترابی، با مقدمه یعقوب آژند، تهران: پیکره.

میرزابزرگ قائم‌مقام، عیسی بن حسن (۱۳۹۳)، *رساله جهادیه* [بازچاپ نسخه ۱۲۳۳]، با تقریظ اولریش مارزلف؛ با مقدمه مجید غلامی‌جلیسه، محمدجواد احمدی‌نیا، قم: عطف.

Robinson, Basil William. (1979). “The Tehran Nizami of 1848 and other Qajar Lithographed Books”. In *Islam in the Balkans/ Persian Art and Culture in the* 18th *and* 19th *centuries*, ed. Jennifer Scarce, Edinburgh.

# Rāqem al-Tasvir: A Study of the Features of the Signatures of Mirzā Ali Qoli Khoei, Litographed Artist of the Qajar Period

**Ali Boozari*[1], Mohammad Goudarzi[2]**

[1]Assistant Professor, Department of Visual Communication, School of Visual Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
[2]Master of Iranian Studies (Manuscript), Iran Studies Foundation, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

(Received: 15 Nov 2020, Accepted: 29 Aug 2021)

The inclusion of the artist's name or signature in paintings has been common in Iranian art from 9th century. These signatures include information on the name, nickname, father's name, date and name of the patron of the artwork or artist, place of birth and residence, and are now among the few notable sources for researchers to know the artist and his work style. The tradition of signing the artworks continued in the lithographed books of the Qajar period after the illustrations of the manuscripts. Although the illustrators' signatures in the lithographic books were more than just mentioning their names, the signatures of Mirzā Ali-Qoli Khoee, the most important artist of this period, have features in terms of form and content that distinguish them from the signatures of many lithographers of his time. This research, which is qualitative in terms of approach and is classified as applied in terms of purpose, seeks to find the answer to the question of how Mirzā Ali-Qoli Khoee has left his mark in the images. This research is based on the comparison of more than sixty of his signatures in the lithographic books of the Qajar period and examines the signatures based on the content, shape and type of calligraphy.

Initially, all identified signatures are divided into two major groups, calligraphic and non-calligraphic, and are examined from three perspectives: script, composition, place of registration and content. While the first group of signatures with the upper handwriting indicates the handwriting of a capable calligrapher, the second group consists of handwritten lines by a literate scholar. The excellent calligraphy he used in some of his later works, which is quite different from his calligraphy in the earlier illustrations, suggests that these signatures may have been made by a professional calligrapher by the request of Ali-Qoli.

This research shows that Mirzā Ali-Qoli Khoee has always tried to use his signatures not only for registration and badge, not even as an element in image composition, but also as a sign of the artist's presence in the image. The recording of the signatures between two figures, along with the positive and sacred character and hidden in the crowd of visual elements, has caused the artist to appear in the roles of the listener, the believer and the silent observer in the images, respectively. In this way he refers to his religious beliefs and his interest in fascination with stories.

Mirzā Ali-Qoli Khoee by carefully choosing the right place and the right words for the signatures, which are sometimes found in unconventional spaces such as the end of the book, places himself not as a book decorator, but in the guise of one of the book's creators, such as scribe, translator, author, publishes and publishes, and registers a person with ideas and opinions. His varied and unique signatures, along with his magnificent and influential illustrations in lithographed books, form an image of a creative, inquisitive, and committed artist in whose minds each book is a platform for rebirth and re-creation.

**Keyword**

Art of the Qajar Period, Lithography, illustration, Ali-Qoli Khoee, Rāqem, calligraphy.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3882765, Fax: (+98-21) 86071583, E-mail: a.boozari@art.ac.ir