Imitation in Judeo-Persian Illustrated Manuscripts of Iranian-Islamic Paintings: A Case Study of the Ardeshīr-Nāma

Abstract

Illustrated versions of the Ardeshīr-Nāma are the origin of the illustrations by Iranian Jews and are an aesthetic reflection of the art of the second Safavid period. The issue is the illustration of Iranian Jews, which violated the prohibition of images in Judaism and was influenced by Iranian-Islamic paintings and illustrated their subjects or history. Preliminary investigations indicate a stylistic imitation in the manuscripts of this work, which includes various components. The research focuses on imitative motifs in these codices to achieve various types of imitative motifs used in their production. The central research question is, what are the imitative elements used in this corpus compared to the illustrated Iranian-Islamic manuscripts? The statistical population consists of illustrations from two illustrated versions of the Ardeshīr-Nāma, and from among the existent illustrations, samples with imitative characteristics were chosen to be compared and studied against Iranian-Islamic paintings. Therefore, this study is descriptive-analytical and comparative, and since the style of imitative works is important, the selection of the pastiche sub-branch of imitation in Genette's method is deemed appropriate as a research approach. Based on the obtained results, the first version of the Ardeshīr-Nāma is sometimes influenced by the Second Tabriz School, while the second version more prominently showcases the influences of the Iṣfahān School. One of these aspects is the high precision in executing gilded illuminations along with the technique of the artist, which indicates an imitation of the Iṣfahān School's style. The artists of these manuscripts did not attempt to transform the illustrations; rather, they modeled and were influenced by non-Judeo-Persian illustrations such as the Khamseh Niẓami or the manuscripts of ʻAjāʾib al-makhlūqāt al-Qazvīnī, striving to create images corresponding to the illustrations of these manuscripts.

The Judeo-Persian manuscripts grew within the framework of Iranian-Islamic art and benefited the most from the cultural-artistic environment in Iran. The presence of free and improvisational lines with insufficient precision in the illuminations of the first manuscript (Second Tabriz School). The presence of high precision, such as gilding along with intricate details in the illuminations of the second manuscript (Iṣfahān School). The presence of overlapping background motifs (Eslīmī) in both versions of the work (Iṣfahān School). The presence of a vast array of motifs on royal thrones, backgrounds, and the surfaces of the artworks, which is more pronounced in the second version (Iṣfahān School). The presence of a dynamic and illumination-like state (Tashʿīr) with composite forms in the clothing motifs of the first version (Iṣfahān School). The illustrations of both manuscripts are influenced by Moʿin Moṣavvar in their use of magenta color and visual fragmentation (Ingeṭaʿ). The illustrator of this poetic work, like Islamic illustrations, has brought an imaginary depiction of nature into the background of his work and, by expressing it in the form of ornamentation and monochrome, attempts to push nature back and focus more on the narrative of the illustration, which is the story of Ardeshīr and Esther. The dispersion and variety of motifs in the second version have become more extensive..

Keywords: Ardeshīr-Nāma, Islamic motifs, Judeo-Persian painting, Iranian-Islamic painting, Safavid painting

Received: 08 Apr 2025
Received in revised form: 15 May 2025
Accepted: 27 May 2025

Fariba Azhari[1] iD (Corresponding Author)
PhD in Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Craft Arts, Tabriz Branch, Islamic Art University, Tabriz, Iran .
E-mail: f.azhari@tabriziau.ac.ir

Mehdi Mohammadzadeh[2] iD
Professor, Department in Arts in Religions, Faculty of Fine Arts, Atatürk University, Erzurum, Turkey.
E-mail: mehdi.zadeh@grv.atauni.edu.tr

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.392825.667449

Citation: Azhari, Fariba, & Mohammadzadeh, Mehdi. (2025). Imitation in Judeo-Persian illustrated manuscripts of Iranian-Islamic paintings: A case study of the Ardeshīr-Nāma. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(4), 111-128. (in Persian)

© Authors retain the copyright and the full publishing. Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

تقلید در نسخ مصور یهودی– ایرانی از نقاشی‌های ایرانی– اسلامی: مطالعه موردی *اردشیرنامه*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۰۶

فریبا ازهری[۱] (نویسنده مسئول): دکتری هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
E-mail: f.azhari@tabriziau.ac.ir

مهدی محمدزاده[۲]: استاد گروه هنر در ادیان، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه.
E-mail: mehdi.zadeh@grv.atauni.edu.tr

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.392825.667449

چکیده

نسخ مصور *اردشیرنامه* مبدأ تصویرگری یهودیان ایران بوده و انعکاسی زیبایی‌شناسانه از هنر دوره دوم صفوی است. هدف این مقاله، شناسایی و طبقه‌بندی انواع عناصر و نقوش تقلیدی به‌کاررفته در نگاره‌های اردشیرنامه می‌باشد. پرسش محوری آن است که عناصر تقلیدی در اردشیرنامه، در مقایسه با نسخ مصور ایرانی–اسلامی دوره صفوی، شامل چه مواردی هستند؟ این پژوهش از نوع توصیفی تحلیلی و تطبیقی است. جامعه آماری شامل نگاره‌های دو نسخه خطی مصور از *اردشیرنامه* بوده که به روش هدفمند (مبتنی بر حضور عناصر تقلیدی) جهت انطباق با آثار نقاشی ایرانی–اسلامی دوره صفوی انتخاب شده‌اند. از آنجایی که سبک آثار تقلیدی مهم است انتخابِ زیرشاخه پاستیش از نوع تقلید در روش ژُنت به‌عنوان چارچوب نظری تحقیق، مناسب دیده می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که نسخه‌های اردشیرنامه، تقلیدی آگاهانه و انتخابی را به نمایش گذاشته‌اند. نسخهٔ اول *اردشیرنامه* گاهی متأثر از مکتب تبریز دوم و نسخهٔ دوم تحت تأثیر قوی مکتب اصفهان بوده‌اند. این تقلید سبکی، به‌ویژه در استفاده از تکنیک‌های پیشرفته‌ای نظیر پرداز و اجرای دقیق تشعیرهای تذهیب گونه، مؤید آن است که نقاشان یهودی– ایرانی، علیرغم ممنوعیت تصویرسازی در دین خود، با اقتباس و تقلید از نقوش ایرانی– اسلامی، هویت بصری خاص خود را شکل داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: اردشیرنامه، نقاشی ایرانی اسلامی، نقاشی صفوی، نقاشی یهودی ایرانی، نقوش اسلامی

استناد: ازهری، فریبا؛ محمدزاده، مهدی (۱۴۰۴). تقلید در نسخ مصور یهودی–ایرانی از نقاشی‌های ایرانی– اسلامی: مطالعه موردی *اردشیرنامه*. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۴)، ۱۱۱–۱۲۸.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

دوره دوم صفوی (۱۱ه.ق/۱۷م.) به‌عنوان آغازگر و نقطه شروع تصویرگری یهودیان ایران مطرح است که نسخه‌های مصور موسوم به نسخ یهودی- ایرانی در آن تولید شده‌اند. این تصویرسازی‌ها از زمان پادشاهی شاه‌عباس دوم آغاز می‌گردد. شاه‌عباس در تلاش برای یکپارچه‌سازی ملت خویش و برای قوی نمودن دولت خود، دستور به مسلمان‌سازی یهودیان نموده و به آن اهتمام می‌ورزد. در چنین شرایط اجتماعی و سیاسی به یک‌باره تولید انبوهی از نسخ مصور یهودی- ایرانی آغاز می‌گردد که دارای پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی و اسلامی هستند و شباهت فراوانی به آن‌ها دارند. این در حالی است که تصویرسازی از نظر دین یهود حرام برشمرده می‌شود[1]. بااین‌حال، بر خلاف جوامع دیاسپورا در سایر کشورها، در ایران هیچ متن مقدس یهودی تصویرسازی نشده است. *اردشیرنامه‌ها* یکی از این نسخ باشکوه می‌باشند که در دوره دوم صفوی و توسط اقلیت یهودی مصور شده و شامل موضوعات یهودی و ایرانی است. با الگوپذیری از نقاشی ایرانی، تقلید وفادارانه از آن امری بدیهی می‌نماید؛ بااین‌وجود در *اردشیرنامه* حتی در موضوعات یهودی همچون اِستر نیز از عناصر ایرانی- اسلامی بهره گرفته شده است. هیچ پژوهشی در خصوص نسخ مصور *اردشیرنامه* صورت نگرفته و این پژوهش بیشتر بر روی نقوش تقلیدی بکار رفته در متن نگاره‌های *اردشیرنامه* متمرکز است. لازم به ذکر است که تعداد زیادی از نسخ یهودی- ایرانی (مصور و غیر مصور) در دوره قاجار و توسط تجار از ایران خارج شده و در اختیار مجموعه‌داران غربی قرار گرفته است و با بررسی‌های انجام‌شده هیچ اثر یهودی- ایرانی (مصور) در داخل کشور باقی نمانده است. هدف، دستیابی به انواع نقوش تقلیدی بکار رفته در *اردشیرنامه* می‌باشد. سؤال، عناصر تقلیدی بکار رفته در *اردشیرنامه* نسبت به نسخ مصور ایرانی- اسلامی چه مواردی هستند؟ تاکنون دو نسخه مصور از *اردشیرنامه* شناسایی شده است که به‌عنوان جامعه آماری می‌باشد. از میان نگاره‌های نسخ *اردشیرنامه*، مواردی که در آن‌ها عناصر تقلیدی مشاهده می‌گردند؛ بررسی می‌شوند تا با نگاره‌هایی از دوره صفوی مورد تطبیق قرار گیرند. این عناصر تقلیدی می‌تواند همچون به‌کارگیری نقوش خاص ایرانی- اسلامی، بهره‌گیری از رنگ خاص و موارد دیگر باشد. رویکرد این پژوهش، بهره گیری از تقلید در روش بیش متنی ژُنت و زیرشاخه پاستیش می باشد.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو با رویکردی کیفی و روش توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی و روش گردآوری اطلاعات از طریق مطالعه و فیش‌برداری از اسناد مکتوب و منابع کتابخانه‌ای و همینطور مشاهده علمی تصاویر است. جامعه آماری شامل تمام نگاره‌های دو نسخه از *اردشیرنامه* بوده و به‌منظور تطبیق، از نسخ ایرانی- اسلامی دوره صفوی، به‌صورت انتخابی استفاده شده است. نگاره‌هایی از *اردشیرنامه*‌ها به‌عنوان نمونه مطالعاتی انتخاب می‌گردند که عناصر تقلیدی در آن‌ها مشاهده گردد. برخی از تصاویر مورد استفاده برای تطبیق، توسط نویسنده اول در کتابخانه ملی فرانسه مطالعه و عکس‌برداری شده و در بقیه تصاویر نیز به منابع اینترنتی و وبگاه‌های کتابخانه پروس برلین و کتابخانه مطالعات عبری در نیویورک رجوع می‌گردد. این مقاله با رویکرد تقلید در بیش‌متنیت ژُنت به بررسی و تطبیق چند متن می‌پردازد.

روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات نیز کیفی و مطالعه درون‌رشته‌ای است. روش کار در تطبیق بر مبنای نظام تأثیر و تأثر (مکتب فرانسوی) بوده و تطبیق‌ها بر اساس نظام تفاوت و شباهت (مکتب آمریکایی) مورد نظر این پژوهش نیست. مکتب تطبیقی فرانسه بر ردیابی تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم بین متون متمرکز بوده و رابطه تاریخی میان متون در روابط تأثیر و تأثری وجود دارد. تشابه و یا همگرایی، بدون توجه به پیوندهای میان دو متن صحیح نخواهد بود و بایستی این پیوندها بررسی گردند (Abd Rahman & Shamsuddin, 2012, p. 1). به دلیل اینکه روش ژُنت در ادامه و امتداد مکتب تطبیقی فرانسوی شکل گرفته است؛ در این پژوهش، اولویت با تأثیر یک متن بر دیگری می‌باشد.

پیشینه‌پژوهش

پیشینه پژوهش در شش دسته کلی ۱. پژوهش‌هایی در حیطه اقتباس، ۲. پژوهش‌هایی در حوزه‌قوم یهود، یهودیت، ۳. مطالعات آثار نقاشی در دوره صفوی، ۴ مطالعاتی در خصوص ادبیات فارسی- یهودی، ۵. پژوهش در حوزه نقوش اسلامی دوره صفوی و ۶. مطالعاتی در خصوص تصویرسازی یهودیان ایران تقسیم می‌شود. در داخل و خارج از کشور تاکنون مطالعات بسیاری در خصوص چهار دسته اول انجام‌شده است. در خصوص بخش پنجم چند پژوهش انجام‌شده است که به دو مورد اشاره می‌گردد. در مقاله «الگوهای ساختاری اسلیمی‌های ابری- ماری در جلدهای دورهٔ صفوی» (۱۳۹۶)، نویسندگان، شش‌بلوکی، خواجه احمد عطاری و تقوی‌نژاد، طراحی‌های گوناگون از نقوش ماری را مورد تحلیل و دسته‌بندی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌اند که نقوش ماری- ابری با ابعاد و اندازه‌های متفاوت، سیال بوده و قابلیت پُرکنندگی فضاهای مختلف را دارد (۱۳۹۶، ۵۸). در نگاره‌های *اردشیرنامه* نیز از این نقش به‌طور مکرر استفاده شده است. در مقاله دیگری با عنوان «ادوار تذهیب در کتاب‌آرائی مذهبی ایران»، (۱۳۸۸)، عظیمی، دوره صفوی را دوره‌ای پررونق و قوی در بکار بستن اسلیمی‌های پیچیده دانسته که نسبت به گذشته مفصل‌تر شده است. در مجالس تصویرسازی‌شده در *اردشیرنامه*‌ها نیز در گوشه‌های قاب نگاره، فرم لچک دیده می‌شود که اکثراً همگی با نقوش اسلیمی‌ها آراسته شده‌اند. در مورد مطالعات یهودی-فارسی می‌توان مواردی را اشاره نمود. در کتاب *هنر اصفهان* نوشته آلیس تیلور[2]، آثار متعدد از نسخ یهودی-فارسی و توضیحات مربوطه آورده و معرفی شده‌اند. علاوه بر آن، کتب مقدس مسیحی که در اصفهان تصویرسازی و تهیه شده‌اند نیز معرفی شده است. در این کتاب به تفاوت دیدگاه آثار تولیدی مسیحیان ایران و یهودیان ساکن ایران می‌پردازد. گفته می‌شود که نگاه مسیحیان در خلق نقاشی‌های کتاب مقدس غرب‌گرایانه و مطابق با زیبایی‌شناسی غربی بوده اما تصویرسازی یهودیان ایران، وابسته به جامعه و فرهنگ ایرانی است (Taylor, 1995, p. 74). در مطالعه پیش‌رو نیز به عناصر تقلیدی در آثار اقتباسی دو نسخه از *اردشیرنامه* می‌پردازیم.

مطالعات فراوانی در خصوص آثار نقاشی دوره صفوی تاکنون انجام‌شده است اما کمتر پژوهشی به تصویرسازی یهودیان ایران پرداخته است. آنچه که تاکنون انجام شده است؛ مقاله‌ای تحت عنوان «مطالعه تطبیقی- توصیفی نگاره‌های کتاب‌آرائی کلیمیان ایران در عصر صفویه با نمونه‌های مکتب اصفهان در سده ۱۱ ه.ق» (۱۳۹۷) و توسط صادقی‌مهر و فرهمند بروجنی در *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی* به چاپ رسیده است که برخی

آثار فارسی- عبری دوره صفوی را با آثار نقاشی مکتب اصفهان مورد تطبیق و بررسی قرار داده است. در این مقاله به *اردشیرنامه*ها پرداخته نشده است و تقلید نیز جزء مباحث آن پژوهش نیست. نگاره‌ها با ویژگی‌های ظاهری شامل ترکیب‌بندی و کادر و اختصاص فضا برای پیکره‌های مهم داستان و چهره‌ها و... بررسی شده است. پژوهشی دیگر تحت عنوان «اقتباس و برگرفتگی در نسخه‌های عبری و فارسی دوره صفوی با رویکرد ترامتنیت ژرار ژُنت» (۱۴۰۳) توسط ازهری، محمدزاده در نشریه جلوه هنر به انجام رسیده‌است. نویسندگان این مقاله، با رویکرد مدنظر، کتاب *بهرام‌نامه* را که نسخه عبری هفت‌پیکر می‌باشد؛ مورد تطبیق قرار داده و اعلام می‌دارند که کتاب *بهرام‌نامه*، هفت سلوک یادشده در شعر نظامی را تخریب نموده و با مشابهت‌سازی صوری از داستان هفت گنبد، تمثیلی از دین موسی و آئین یهود را نشان می‌دهد. در خارج از ایران پژوهش‌هایی در خصوص نسخ مصور یهودی- ایرانی انجام یافته و برخی از آن‌ها به زبان عبری منتشر شده است اما هیچ‌کدام از منظر بحث تقلید نیست. به یک نمونه اشاره می‌گردد؛ مقاله تحت عنوان «نسخ مصور فارسی- عبری» نوشته اورت کارملی[۳]، در دوره اول نشریه ایران نامگ، بیان می‌کند که در این نسخ، هنجارهای زیبایی‌شناختی و فرهنگی ایرانی وارد زندگی و فرهنگ مادی یهودیان شده است. این امر نشان‌دهنده دوگانگی منابع فرهنگی و معنوی هویت می‌باشد (Carmeli, 2016, p. 61). ورا ب. مورین[۴]، پژوهشگری است که در خصوص نسخ مصور یهودی- ایرانی کتابی را در سال ۱۹۸۵ با عنوان *نقاشی‌های مینیاتور در دست‌نوشته‌های یهودی- فارسی* منتشر نموده و برخی تصاویر نگاره‌ها نیز در این کتاب منتشر شده است. پژوهشگر مورین، به معرفی نقاشی‌های این نسخ، اطلاعات کلی در مورد آنان، در خصوص تاریخ تولید آثار و اطلاعاتی از این‌دست می‌پردازد و توضیحی در مورد تحلیل‌های نگاره‌ها و تأثیرات از نقاشی‌های ایرانی نمی‌آورد. یک رساله دکتری با عنوان «اقتباس و برگرفتگی در نقاشی‌های اقلیت مذهبی یهودیان ایران از نقاشی ایرانی (دوره صفوی تا قاجار)» (۱۴۰۳) توسط ازهری در ایران انجام‌شده که برای اولین بار، تمام نسخ یهودی- ایرانی یافت شده تاکنون، از دیدگاه اقتباسی و در بستر جامعه ایرانی مورد بررسی قرار گرفته است. در این پژوهش نیز، نسخ *اردشیرنامه*، یکی از نسخ یهودی- ایرانی مصور است که به لحاظ عناصر تقلیدی مورد بررسی قرار می‌گیرد. تاکنون نیز هیچ پژوهش دیگری در این خصوص صورت نگرفته است.

مبانی نظری پژوهش

تقلید از نوع پاستیش در تعریف ژُنت

تقلید یکی از روش‌های تکثیر در متون است. ژُنت عناصر تقلیدی را به لحاظ سبکی در سه نوع تعریف نموده و ویژگی‌هایی را برای هر کدام عنوان می‌کند. در نقاشی‌هایی که نقاش شیوه دیگری را با شیوه خود درهم آمیخته باشد؛ ذوق، رنگ و شکل‌های مورد علاقه‌اش را به عاریت و امانت گرفته است که به آن پاستیش گفته می‌شود (Académie française, 1878, p. 369). پاستیش با عملی انتقادی (Genette, 1982, p. 17) شیوه و سبک استاد را تقلید و جعل می‌کند (Genette, 1982, p. 38) لذا یک تکنیک تقلیدی بوده که با مشخص کردن شباهت‌ها به‌جای تفاوت‌ها به دست می‌آید (Genette, 1982, p. 4). پاستیش در دوران قبل از ژُنت، تقلید از آثار نقاشی بزرگان بود. لذا تقلید عمدی از سبک یا ژانر مطرح بود که با جلوه‌ای از سرگرمی همراه می‌شد (Tran- Gervat, 2014, p. 2). این کلمه از ایتالیایی‌ها به عاریت گرفته شده و در زبان هنرها به معنای ترکیب و مخلوط است. فردریک جیمسون، پاستیش را به‌عنوان پارودی پوچ، تقلید از سبک‌های مرده و کسوفی از امضای مؤلف، توصیف می‌کند (Brooker, 2007, p. 116). برخی از خصوصیات صوری پاستیش، از نظر نزدیکی به آنچه که (اثری که) تقلید می‌شود شامل: تغییر شکل (تأکید، اغراق، تمرکز) و ناهماهنگی (نامناسب بودن، نابهنگام بودن، ارجاع به خود، ناهماهنگی سبکی) است (Dyer, 2007, p. 137). لذا کارکردهای پاستیش از نظر ژُنت شامل این موارد است: ۱. تقلید سبکی از آثار نقاشان بزرگ، ۲. عملی انتقادگرایانه، ۳. تمرینی که همراه با طنز است و ۴. جعل آثار نقاشی.

اردشیرنامه، اثر یهودی- ایرانی مصور

در اکثر منابع، شاهین شیرازی به‌عنوان اولین و بزرگ‌ترین شاعر یهودی- ایرانی، معرفی شده است که در قرن ۱۴ م./۸ ه.ق شکوفا شد (لوی، ۱۳۳۹، ۱۱۱). *اردشیرنامه*[۵] به‌عنوان دومین اثر شاهین بوده و با نام *تفسیر مگیلات استر* نیز معروف است. این اثر به زندگی اردشیر، پادشاه ایرانی در چارچوب وقایع نقل‌شده در کتاب مقدس استر می‌پردازد؛ لذا یک حماسه شاهانه ایرانی است که مطالبی از کتاب مقدس استر در آن درج شده است و شامل ۹۲ فصل می‌باشد. گاهی هم به آن بهمن گفته می‌شود و اغلب هر دو نام اردشیر و بهمن با هم، در کنار یکدیگر در یک فصل ظاهر می‌شوند. لذا به نظر ویلهم باخر، این کتاب را می‌توان *بهمن‌نامه* نیز خواند. دلیل دیگر انتخاب این نام توسط باخر این است که نام اردشیر در انتهای کتاب، غالب است و تنها نامی است که در ادامه و در کتاب *عزرا* آمده است (Bacher, 1907, p. 43). *اردشیرنامه* شامل سه داستان مجزا اما درهم‌تنیده است: ۱. داستان کتاب استر، ۲. داستان عاشقانه مربوط به شیرو (پسر بزرگ اردشیر) و مهزاد (دختر پادشاه چین) و ۳. پادشاهی اردشیر (یا همان بهمن پسر اسفندیار). شخصیت اصلی داستان‌ها اردشیر است. همچنین این کتاب، روایت مختصری از زندگی و کردار کوروش کبیر می‌باشد. *اردشیرنامه* ۳ هزار بیت دارد و در سال ۷۳۳ ه.ق/۱۳۳۳ م. نوشته شده است[۶] (Bacher, 1907, 66). کتاب *اردشیرنامه* اندکی در مقدمه از بخش اردشیر *شاهنامه* فردوسی به عاریت گرفته شده و داستان استر به طرز ماهرانه‌ای به آن افزوده شده‌است. در این کتاب افسانه‌های یهودی، مسلمان و هم‌چنین تخیل شاهین، آن را آراسته است. قهرمان این اثر، اردشیر (بهمن) همان آهاشورش، پادشاه کتاب مقدس و پسرانش شیرو و کوروش هستند (Gutmann, 1978, p. 45). تا به حال دو نسخه مصور از *اردشیرنامه* توسط نگارندگان شناسایی شده است که با توجه به تاریخ تولیدشان، نام‌گذاری می‌گردند و در جدول ۱ آورده شده است. همچنین در میان تمام نسخ خطی مصور کشف‌شده از یهودیان ایران، احتمال داده می‌شود که *اردشیرنامه*، به جهت تاریخ تولید، اولین نسخه خطی باشد که توسط آنان و در دوره صفوی مصور شده است.

در *اردشیرنامه* (۱)، اطلاعاتی در مورد کاتب، نقاش یا مالک وجود ندارد. ابتدا و انتهای نسخه مشخص نبوده و اثر دارای تتمه یا کلوفن هم نیست. در این نسخه، در برخی صفحات، اصلاحیه‌هایی در حاشیه‌ها آورده شده که نشان از بررسی دقیق‌تر نسخه توسط فردی دیگر است. هیچ‌کدام از نگاره‌ها نیز دارای امضاء نیستند.

در *اردشیرنامه* (۲)، تمام صفحات با خطوط طلایی، آبی و قرمز کادربندی شده‌اند. رنگ‌های نسخه دوم بسیار غنی‌تر و درخشان‌تر از نسخه

جدول ۱. *نسخه‌های مصور یافت شده از اردشیرنامه تاکنون*

نام نسخه	کد دسترسی	برگ/نگاره	سال تولید	شعر از	محل نگهداری	محل تولید	پایتخت در زمان تولید	دوره
اردشیرنامه (۱)	Ms. Or. Quart. 1680	۴۱۳ برگ- ۲۴ نگاره	۱۷م/۱۱ه.ق	مولانا شاهین شیرازی	SPK[۷]	اصفهان	اصفهان	صفوی
اردشیرنامه (۲)	MS 8270	۱۶۲ برگ- ۳۳ نگاره	۱۶۷۰م/۱۰۸۰ه.ق	مولانا شاهین شیرازی	JTS[۸]	؟	اصفهان	صفوی

اول است. در این نسخه خطی، بخشی به نام عزرا نیز اضافه شده و لذا به اردشیر و عزرا نامه مشهور است. موضوعات به تصویر کشیده شده در دو نسخه *اردشیرنامه* بسیار مشترک می‌باشد و گستردگی آثار در نسخه دوم بیشتر است. نقاشی‌ها دارای امضاء نیستند. در این نسخه نیز کاتب یا مالک نامشخص است.

عناصر تقلیدی در نسخ مصور *اردشیرنامه* از نقاشی‌های غیر یهودی-ایرانی

نقاشی‌های نسخ اول و دوم *اردشیرنامه*، تأثیراتی را از نگاره‌های نسخ غیر یهودی-ایرانی داشته و برخی از آنان را در حیطه تقلیدی‌ها می‌توان جای داد. در تولید نگاره‌های *اردشیرنامه* (۱) و (۲) علاوه بر تأثیرپذیری از داستان‌های *شاهنامه*، در اکثر اوقات از بخش‌هایی از نسخ مصور خمسه نظامی در چیدمان پیکره‌ها و عناصر در مجلس‌سازی، رنگ‌پردازی و یا حتی در جزئیات نیز متأثر است چراکه برخی صحنه‌ها همچون تصویر ۱ با عنوان «جمع‌آوردن بشوتن دختران از اطراف جهت شاه‌بهمن» و یا تصویر ۲ با عنوان «رفتن شاه‌بهمن به مشکوی دختران و عشرت‌کردن»، به لحاظ بصری و ترکیب‌بندی، یادآور فضاهای داستانی بهرام گور و روایات آن در روزهای مختلف هفته می‌باشد. تولید این آثار وابسته به وجود نسخه‌های مصوری از داستان‌های بهرام‌گور بوده و یک پیوستگی تصویری در این خصوص مشاهده می‌گردد (تصویر ۳). هر دو نسخه *اردشیرنامه*، تأثیرات بسیاری از صحنه‌هایی از خمسه‌های مصور صفوی با موضوعات عاشقانه گرفته است. در هر دو نسخه یهودی-ایرانی، تأثیرپذیری بسیار زیاد است و در تک‌به‌تک عناصر همچون طراحی پیکره‌ها یا نقوش تزئینی، برگرفتگی‌هایی از نوع تقلید صورت پذیرفته است اما به احتمال زیاد هنرمند یهودی-ایرانی، تقلید عین‌به‌عین انجام نداده و برای الگوپذیری به نسخ مصور ایرانی رجوع نموده و خود در انجام این کار تبحر یافته است. در چیدمان پیکره‌ها نیز شباهت بسیار وجود دارد لذا احتمالاً در هیچ‌کدام از قالبی عین‌به‌عین، شبیه به روش مثنی‌سازی ایرانی استفاده نشده است. اصل وابستگی نیز عامل مهم در روابط تأثیر و تأثری می‌باشد. به‌طور دقیق نمی‌توان گفت از کدام نسخه مصور ایرانی-اسلامی تقلید صورت پذیرفته‌است.

تصویر ۱. *اردشیرنامه (۱)، Ms. or. Quart. 1680, f.54r، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)*

تصویر ۲. *اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0004v، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)*

تصویر ۳. هفت‌پیکر خمسه نظامی، *Supplément Persan 1111. f.178v*، ۱۶۵۰ م/۱۰۵۹ ه.ق (*Bibliothèque Nationale de France, 2024*) (یافته‌های پژوهش)

تصویر ۴. نسخه‌ای از شاهنامه، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق، اصفهان (*Brooklyn Museum, 2025*)

احتمالاً نسخ عبری، از تصویر ۴ در *شاهنامه* با عنوان «باربد در دربار بهرام گور» نیز تأثیراتی غیرمستقیم در مجلس‌سازی، جایگاه تخت بهرام در صحنه و همچنین وجود زاویه نگاه نزدیک، گرفته باشد اما این تأثیرپذیری از برخی نسخ هفت‌پیکر نظامی بیشتر است چراکه وجود فضای بسته اثر در تصاویر ۱ و ۲، آن را به فضای آشنای گنبدهای هفت‌گانه داستان بهرام گور پیوند می‌دهد و یادآور صحنه‌هایی از بخش هفت‌پیکر نسخ خمسه نظامی می‌باشد (تصویر ۳) شباهت در ترکیب پیکره‌ها در اینجا نیز دیده می‌شود با این تفاوت که نگارگر به همراه حذف شخصیتی مهم از اثر هفت‌پیکر یعنی عدم حضور دختران اقلیم‌های مختلف، گنبدهای مربوطه را نیز حذف نموده که طبیعتاً حذف نور و انعکاس آن را در بازنمایی پیکره‌ها در پی داشته است. درحالی‌که حضور سایر عناصر و پیکره‌ها در تقلیدی سبکی از نگاره‌های هفت‌پیکر باقی مانده و لذا در این نگاره از *اردشیرنامه* (۱) تقلیدی از ترکیب نحوه چیدمان پیکره‌ها، ایجاد فضای بسته و غیره در نگاره هفت‌پیکر مشاهده می‌گردد. این تأثیرپذیری احتمالاً از نسخ هفت‌پیکر مستقیم بوده و به دلیل مواجهه هنرمندان یهودی–ایرانی با آثار نسخ مصوری از نظامی است.

۱. تقلید از ویژگی‌های آثار معین مصور

در نظر مورین، طراحی فیگورهای نسخ *اردشیرنامه* یادآور سبک معین مصور است که در نیمه دوم صفوی فعال بود (Moreen, 1985, p. 33). نمونه تصویر ۴ نیز اثر معین مصور می‌باشد. مصور (هنرمند سده ۱۱ه.ق) در ارائه مجالس بزمی و رزمی و مناظر گوناگون، نقاشی برجسته بود (پنجه‌باشی و رزمجویی، ۱۴۰۳، ۴۳) و مجالس *اردشیرنامه* (۱) نیز از این تأثیرپذیری بی‌نصیب نمانده است. از طرفی دیگر در برخی نگاره‌های این نسخه یهودی– ایرانی، انقطاع تصویر توسط متن دیده می‌شود که از دیگر ویژگی‌های آثار معین مصور می‌باشد و نشان‌دهنده رسوخ متن به درون تصویر است (آقائی و قادرنژاد، ۱۳۹۹، ۴۶). تصویر ۵، یکی از این نگاره‌ها است که متن شعر شاهین، فضای معماری را قطع کرده است همچون نمونه اثری از معین مصور در تصویر ۶ که ادامه شاخه‌های درختان از بالای اشعار و کادر ادامه می‌یابد. استفاده زیاد از رنگ سرخابی در پس‌زمینه و در زمینه نگاره‌های *اردشیرنامه* (ترکیب‌رنگی مایل به‌صورتی)، از ویژگی‌های آثار معین مصور بوده و رد پای آن در نگاره‌های این نسخه یهودی– ایرانی نیز قابل تشخیص است (تصویر ۶). در واقع، وجود رنگ غالب صورتی پررنگ یا سرخابی (و یا بنفش مایل به‌قرمز) اولین نشانه‌ای است که در برخورد با آثار معین مصور مشاهده می‌گردد (تصویر ۷). از دیگر ویژگی‌های مشخص آثار معین مصور، بهره‌گیری بی‌پروا از رنگ‌های قرمز پررنگ، نارنجی، آبی، زرد و بخصوص بنفش و ارغوانی و طلائی می‌باشد. او به ایجاد تضاد رنگی بالا در آثارش علاقه‌مند بود (دهمشگی و جانزاده، ۱۳۶۶، ۱۷۱). نقاش *اردشیرنامه* از ویژگی آثار معین مصور بهره برده و با بکار بردن تضادهایی همچون زرد و بنفش در البسه پیکره‌ها، به همراه رنگ سرخابی در پس‌زمینه، این اثر را متأثر از آثار غیر یهودی–ایرانی نشان می‌دهد (تصاویر ۸ و ۹).

۲. تقلید نقوش در نقاشی یهودی– ایرانی

تقلید نقوش در نقاشی یهودی–ایرانی مابین نسخ مصور از یهودیان ایران و نسخه‌های مصور غیریهودی–ایرانی می‌باشد. این مطالعه نیازمند بررسی

تصویر ۵. اردشیرنامه (۱)، *Ms. or. Quart. 1680, f.126v*، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق *(Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)*

تصویر ۶. شاهنامه، *Or.1256, f.79*، ۱۶۳۰-۱۶۴۰ م/ ۱۰۳۹-۱۰۴۹ ه.ق، منسوب به معین مصور *(British Library, 2025)*

تصویر ۷. تاریخ عالم‌آرای شاه‌اسماعیل، *Or. 3248,f.266v*، ۱۶۵۰ م/۱۰۵۹ ه.ق، اثر معین مصور، اصفهان *(British Library, 2025)*

تصویر ۸. اردشیرنامه (۱)، *Ms. or. Quart. 1680, f. 147v*، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق *(Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)*

تصویر ۹. *اردشیرنامه (۲)*، *MS. 8270, f.0134r*، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)

درون‌متنی است لذا در این خصوص در دو نسخه از *اردشیرنامه* بررسی‌هایی انجام می‌شود. مکاشفه بیش‌متنی در روابط میان متون مختلف تشکیل‌دهنده نسخ مصور *اردشیرنامه*، می‌تواند ارتباط این نسخه را نسبت به متن یا متون مصور غیریهودی- ایرانی با نظام تأثیر و تأثر مورد بررسی قرار دهد.

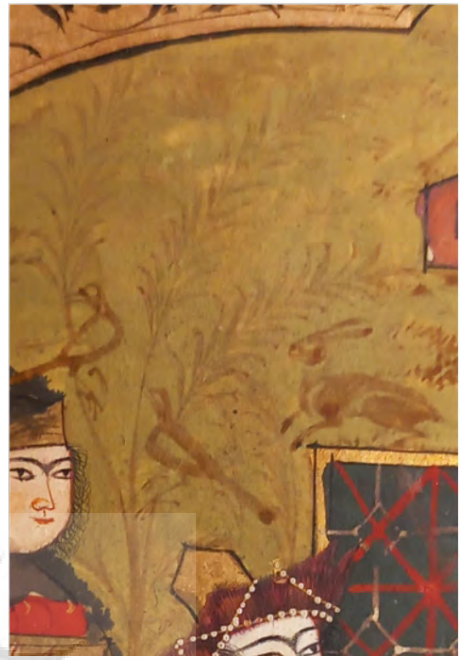
همان گونگی یا تقلید، به معنای کپی از پیش‌متن بدون تغییر و یا همراه با کمی تغییرات در متن دوم می‌باشد (افروغ، ۱۴۰۳، ۸۳)؛ هرچند که همواره حداقل تغییرات در این فرایند وجود خواهد داشت اما بایستی تغییر در بیش‌متن دوم به گونه‌ای باشد که به نظر هدفمند نیاید و در این صورت است که شامل تقلید می‌شود. تقلید به‌عنوان بخشی از فرایند برگرفتگی بوده و در اثر اقتباسی متن پیشین، دگرگون، تعدیل، تشریح (گسترده) و یا حتی خلاصه‌شده متن اول است (کنگرانی و همکاران، ۱۳۹۸، ۲۸). لذا گاهی می‌تواند نقاشی یهودی- ایرانی دقیقاً همانند بیش متن اول خود، تولید شده باشد. در این صورت در رویکرد ژنت در دسته تقلیدی‌ها از گونه فورژری خواهد بود که بدون هیچ گونه اعمال تغییرات از طرف نقاش است اما اگر اثری یهودی- ایرانی حاوی اندک تغییرات اعم از تغییر ابعاد، تغییر رنگ و غیره باشد و بدون اینکه این تغییرات، تفاوت معنایی نسبت به پیش‌متن خود ایجاد نکند؛ در گونه پاستیش جای خواهد گرفت. پاستیش محصول رسانه‌ای است که به تقلید از شیء مشابه دیگری ایجاد شده باشد و همچنین متنی[۹] است که با فرم‌های به‌هم‌ریخته یا ترکیبی ساخته شده است و بر بیان جمعی یا مشترک از طریق ترکیبی از سبک‌های به عاریت گرفته شده تأکید می‌کند (Danesi, 2014, pp. 226- 227).

۲. ۱. نقوش تشعیر

از عناصر تقلیدی دیگر در *اردشیرنامه* (۱) و (۲)، می‌توان به تشعیر اشاره نمود. تشعیر در اغلب موارد در آرایش حاشیه صفحات نسخ مصور و یا مرقعها آورده می‌شود (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۶۵) اما در برخی موارد همچون نسخه‌های *اردشیرنامه*‌ها، در درون‌متن اصلی نگاره‌ها، مزین دیوارهای ابنیه است. این نقوش به‌صورت ریزه‌کاری و با ظرافت بسیار انجام می‌گیرد. نازکی خطوط و جانورکشی از ویژگی‌های اصلی تشعیر است (عظیمی‌نژاد و همکاران، ۱۴۰۱، ۱۹۶). تشعیر در *اردشیرنامه* (۱) (عمدتاً حیوانی و یا گیاهی) و در داخل نقاشی‌ها و روی سطوح دیوار (پشت سر پیکره‌ها همچون نقاشی دیواری) مجالس کار شده است. تشعیر موجود در فضای درون متن مجلس در تصاویر ۱۰ و ۱۱، مشخصاً به‌صورت ریزنگاری و با تک‌رنگ قرمز اخرائی، به کار برده شده است که به‌وفور در نگارگری ایرانی، مزین نگاره‌های درباری بوده و استفاده از آن، آشکارا تقلیدی از چنین نسخه‌هایی می‌باشد که می‌توان بر روی پرده‌ها، پس‌زمینه‌ها یا قسمت‌های مختلف، در نسخ مصوری چون *شاهنامه*‌ها و خمسه‌ها یافت. به‌عنوان مثال به نگاره موجود در نسخه‌ای از خمسه نظامی، بخش هفت‌پیکر می‌توان اشاره نمود که از نقوش تشعیر گیاهی (درختان با برگ‌های سوزنی شکل) و حیوانی (خرگوش) در پس‌زمینه به‌صورت قرینه استفاده شده است (تصویر ۱۱). ریتم و جهت حرکت در نقوش گیاهی تشعیر در نسخه هفت‌پیکر، حرفه‌ای‌تر می‌باشد. تقلید سبکی از نحوه طراحی و نحوه بازنمایی و پرداختن به نقوش تشعیر از روی نگاره‌ای از نسخه هفت‌پیکر (تصویر ۱۱) قابل دریافت است. جهت حرکت قلم‌مو، در طراحی درخت با برگ‌های سوزنی شکل از مرکز به نوک برگ‌ها امتداد یافته است. در هر دو نگاره یهودی- ایرانی از *اردشیرنامه* (۱) و نگاره هفت‌پیکر (تصویر ۱۱)، در طراحی حیوانات (خرگوش و پرنده) از ایجاد فضای منفی و مثبت بهره گرفته شده و تشعیر فاقد تکنیک پرداز است اما نحوه ترسیم تشعیر موجود در نسخه دوم *اردشیرنامه* (تصویر ۱۲) با نسخه اول متفاوت بوده و از تکنیک پرداز نیز استفاده شده و ظرافت کار بسیار بیشتر از

تصویر ۱۰. *تشعیر حیوانی و گیاهی، بخشی از اثر، اردشیرنامه (۱)*، *Ms. or. Quart. 1680, f.54r*، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)

تصویر ۱۱. *تشعیر حیوانی و گیاهی، بخشی از اثر، هفت‌پیکر خمسه نظامی، Supplément Persan 1111, f.181v، ۱۶۵۰ م/۱۰۵۹ ه.ق (Bibliothèque Nationale de France, 2024) (یافته‌های پژوهش)*



نسخه اول *اردشیرنامه* است. نگاره‌های نسخه دوم *اردشیرنامه* بسیار فاخر بوده و از نقوش تزئینی اسلامی نیز بسیار بیشتر از نسخه اول بهره گرفته شده و در نگاره‌های مختلف این نسخه به چشم می‌خورد که بی‌شک از مهارت بالای هنرمند/هنرمندان ناشی می‌گردد. نقوش *اردشیرنامه* (۲)، اکثراً حاوی تشعیرهای ظریف گیاهی، حیوانی به‌صورت تک‌رنگ، با رعایت قرینگی و همراه با تکنیک پرداز است (تصویر ۱۳). برخلاف ویژگی سبک‌شناسانه اصفهان که نقوش گیاهی، حالت آزاد خود را از دست داده و همچون تذهیب و با دقت ترسیم می‌شدند (عطارزاده و رهبر، ۱۴۰۰، ۷۴)؛ تشعیرهای *اردشیرنامه* (۱)، آزادانه و بدون دقت کافی ترسیم گشته‌اند اما تشعیرهای نسخه دوم *اردشیرنامه* متأثر از سبک اصفهان همراه با دقت بسیار و ریزه‌کاری و پرداز قلم است (تصاویر ۱۲-۱۳). طرح لچکی که در گوشه کادر نگاره‌ای از *اردشیرنامه* (۲) وجود دارد (تصویر ۱۴) بسیار مشابه با نمونه آن در نسخه هفت‌پیکر نظامی در تصویر ۱۶ است. برای تشخیص بهتر، طراحی هر دو نقوش ترسیم می‌گردد (تصاویر ۱۵ و ۱۷). همان‌گونه که ملاحظه می‌شود؛ شباهت دو طرح بسیار زیاد بوده و طرح لچک تصویر ۱۵ به‌صورت قرینه است. نقش موجود در طرح لچک *اردشیرنامه* (۲) از دقت بالاتری نیز برخوردار است و حتی در تعریف فضاهای منفی و مثبت و موازنه این فضاها در طراحی نقش لچک ماهرانه انجام‌شده است. می‌توان گفت نقاش یهودی- ایرانی در اجرای این نقوش، از نمونه‌هایی چون تصویر ۱۶ متأثر بوده اما عین‌به‌عین انجام نشده است و تفاوت‌های ظریفی در طراحی آن وجود دارد.

۲.۲. نقوش زمینه

در زمینه (بر روی فرش) بسیاری از نگاره‌های *اردشیرنامه* (۱)[۱۰]، از نقوش اسلیمی ماری (تصویر ۱۸) به همراه فرم مارپیچ حلزونی استفاده شده است که به‌عنوان تطبیق می‌توان به بخش‌هایی از نگاره‌ای دیگر از نسخه

تصویر ۱۲. *بخشی از اثر، اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0014r، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)*

تصویر ۱۳. *بخشی از اثر، اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0014r، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)*

تصویر ۱۴. *بخشی از اثر، اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0051r، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)*

هفت‌پیکر نظامی (قرن ۱۱ه.ق) (تصویر ۱۹) اشاره نمود که می‌تواند هم به لحاظ تاریخی و تصویری، پیش‌متنی برای استفاده از چنین تقلیدی در نگاره *اردشیرنامه* (۱) باشد. در تعداد زیادی از مجلس‌سازی‌های این نسخه از *اردشیرنامه* که اردشیر (شاه بهمن) با ملازمان، ندیمان و طالع‌بینان و غیره به نمایش گذاشته شده؛ پس‌زمینه از این طرح ثابت برخوردار است و توده‌های فرم حلزونی (مارپیچ) به همراه انشعاب شاخه از آن‌ها و تبدیل مجدد به فرم حلزونی، نقش‌مایه غالب در پس‌زمینه *اردشیرنامه* (۱) است. این نقش‌مایه در هنر اسلامی، همان اسلیمی می‌باشد. طراحی نقوش این نوع زمینه در تصویر ۲۰ مشاهده می‌شود. وجود تداخل در نقوش پس‌زمینه (با ترکیب موتیف‌های اسلیمی، ماری و ختایی) به خصوصیات مکتب اصفهان بازمی‌گردد (عطارزاده، رهبر، ۱۴۰۰، ۷۰) که در نسخه اول عبری نیز قابل مشاهده است و می‌تواند صحتی بر زمان تولید اثر (نیمه دوم صفوی) توسط یهودیان ایران باشد چراکه این نسخه از *اردشیرنامه* فاقد تتمه یا کلوفن است و تاریخ تولید نسخه از روی بررسی آثار نقاشی به دست می‌آید. نقش اسلیمی ماری بنا به حالت ترسیم خود که مشابهتی با حرکت مار دارد؛ نقوش ماری نامیده می‌شود و کاربرد این نقش بیشتر به‌عنوان پرکننده فضاهای خالی است که در دوره تیموری و صفوی بیشترین استفاده را داشت (شش‌بلوکی و همکاران، ۱۳۹۶، ۴۸– ۴۹). نقوش ماری در نگاره‌های نسخه یهودی– فارسی نیز همچون نمونه نگاره از هفت‌پیکر به‌صورت قرینه استفاده شده است (تصویر ۱۴) نقش ماری انواع گوناگونی در نگارگری و تذهیب دارد که نوع به کار رفته در *اردشیرنامه* (۱) (تصویر ۲۱)، نقش ماری قرینه– انعکاسی است که این نقش در متن نگاره/تذهیب کاربرد دارد (شش‌بلوکی و همکاران، ۱۳۹۶، ۵۱). رنگ مورد استفاده نیز آبی و مشابه نمونه نسخه هفت‌پیکر می‌باشد و لذا مشابهت‌سازی نسخه یهودی– فارسی *اردشیرنامه* با نسخه هفت‌پیکر نظامی (کتابخانه ملی فرانسه) به لحاظ نقوش بکار رفته در زمینه بسیار زیاد است. کاربرد دیگر نقش‌مایه اسلیمی ماری، مرتبط ساختن نقوش مارپیچ حلزونی در زمینه اثر است. این نقوش مورد استفاده در قسمت زمینه نگاره‌های *اردشیرنامه* (۱) از نوع دونقطه‌ای تشخیص داده می‌شود چراکه دایره مرکزی کوچک‌تر است (تصویر ۲۲). بهره‌گیری از این دو نقش نام برده و تلفیق آن‌ها در لابه‌لای فضای خالی عناصر و پیکره‌ها علاوه بر اینکه از وجود مهارت هنرمندان نسخه یهودی– فارسی *اردشیرنامه* (۱) خبر می‌دهد؛ به متصل

تصویر ۱۵. *قاب‌بندی طرح نقش لچک گوشه کادر در اردشیرنامه (۲)، f.0051r، (یافته‌های پژوهش)*

تصویر ۱۶. *بخشی از اثر، هفت‌پیکر خمسه نظامی، Supplément Persan 1111,f.178v*، ۱۶۵۰ م/۱۰۵۹ ه.ق (Bibliothèque Nationale de France, 2024) (یافته‌های پژوهش)

تصویر ۱۷. *قاب‌بندی طرح نقش لچک گوشه کادر در هفت‌پیکر نظامی، Supplément Persan 1111, f.178v (یافته‌های پژوهش)*

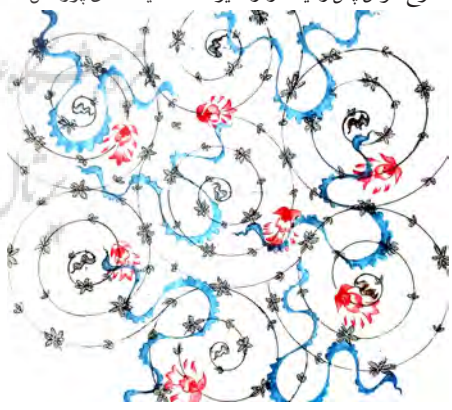
ساختن عناصر مختلف در نگاره‌ها، تشدد بصری و ایجاد فضاسازی پویا نیز منتهی می گردد که مشابه کارکرد این نقوش در نگارگری ایرانی است.

در *اردشیرنامه* (۲)، وجود اسلیمی‌های برگی ظریف در قسمت‌های مختلف نگاره نیز، اعم از قاب‌بندی‌های اسلیمی در گوشه‌های کادر، تخت شاهی (تصویر ۲۳) و نیز زمینه اثر (تصویر ۲۴)، گواه دیگری است مبنی بر اینکه این نگاره را به نسخه‌های ارزشمند مکتب اصفهان مرتبط می‌سازد. چشم‌گیرترین ویژگی سبک صفوی در تزئینات، ترجیح و بکار بردن اسلیمی‌ها است که با برگ‌های ریز پیچیده در خطوطی ظریف و جذاب شاخ و برگ می‌یابد که حکایت از پیچیدگی و پختگی هنری است (عظیمی، ۱۳۸۸، ۳۰). این تأثیرات از تزئینات صفوی بسیار زیاد بوده و گاهاً همان نقوش ایرانی– اسلامی در نقاشی‌های یهودی– ایرانی استفاده شده است. ویژگی برجسته سبک تازه صفوی، رجحان یافتن اسلیمی‌ها و قوس‌های حلزونی ظریف است و نقش گل‌های ختایی صرفاً در درجه دوم اهمیت قرار دارد (امین‌الرعایا، ۱۳۹۹، ۹۱). در نسخه دوم *اردشیرنامه* نیز، بر روی زمینه اثر از فرم مارپیچ حلزونی مشابه نسخه قبلی *اردشیرنامه* و بدون نقش

تصویر ۱۸. *نقوش ماری در زمینه، بخشی از اردشیرنامه (۱)، Ms. or. Quart. 1680, f.54r قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)*

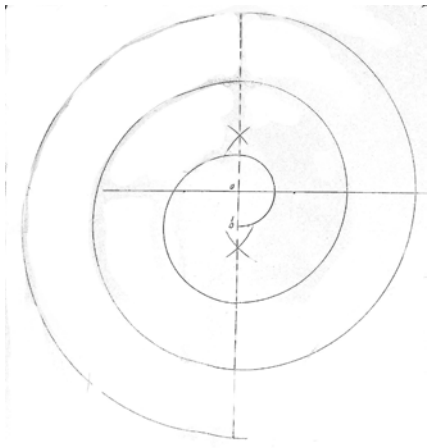
تصویر ۱۹. *نقوش ماری در زمینه، بخشی از اثر، هفت‌پیکر خمسه نظامی، Sup-plément Persan 1111, f.178v، ۱۶۵۰ م/۱۰۵۹ ه.ق (Bibliothèque Nationale de France, 2024) (یافته‌های پژوهش)*

تصویر ۲۰. *طرح نقوش پس زمینه در اردشیرنامه (۱) (یافته‌های پژوهش)*



تصویر ۲۱. *نقش اسلیمی ماریِ قرینه-انعکاسی در زمینه نگاره‌های اردشیرنامه (۱) (یافته‌های پژوهش)*

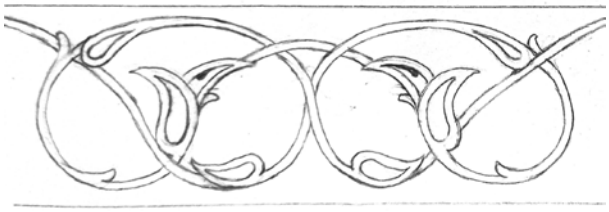
تصویر ۲۲. *نقش مارپیچ حلزونی دو نقطه‌ای در زمینه نگاره‌های اردشیرنامه (۱) (یافته‌های پژوهش)*



تصویر ۲۳. *بخشی از اثر، اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0004v، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)*

تصویر ۲۴. *بخشی از اثر، اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0014r، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)*

تصویر ۲۵. *نقش اسلیمی در تخت‌های شاهی و زمینه نگاره‌های اردشیرنامه (۲) (یافته‌های پژوهش)*



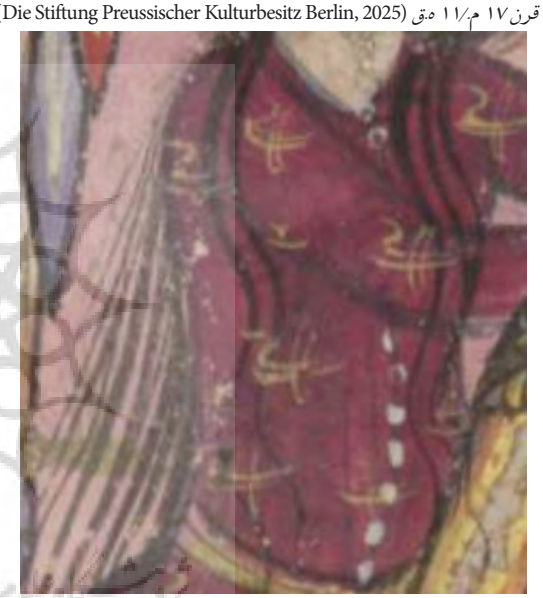
ماری (قرینه- انعکاسی) استفاده شده است و این فرم حلزونی با نقش اسلیمی دیگری ترکیب شده است (تصویر ۲۵) لذا سبک تزئینات در اینجا نیز تقلیدی بوده و متناظر با نقوش اسلامی در نسخی چون خمسه‌ها می‌باشد.

۲. ۳. نقوش روی البسه پیکره‌ها

در *اردشیرنامه* (۲)، تمرکز نقوش غالباً بر روی زمینه‌های آثار نقاشی و

یا بر روی تشعیر است که مزین دیوارها می‌باشد و طرح روی لباس‌ها ساده است اما پیکره‌های موجود در *اردشیرنامه* (۱) غالباً مزین به لباس‌هایی با نقوش اسلامی هستند. این نقش‌ها گاه شامل طرح‌هایی از ابر، پرنده، بوته، گل و برگ بوده و یا تنها با اشکال دایره‌ای ساده مزین شده‌اند. گاه نیز به‌صورت ترکیبی استفاده می‌شوند. در برخی موارد، این نقش‌ها به‌صورت خلاصه‌شده نیز آورده شده است (تصاویر ۲۶– ۲۸). این نقوش با حالتی تشعیرگونه به نمایش گذارده شده‌اند که از این لحاظ نیز قرابتی با نگاره‌های نسخه‌ای از خمسه نظامی دوره صفوی در روش ترسیم نقوش روی البسه دارد (تصاویر ۲۹–۳۰). در هر دو نمونه تصاویر معرفی شده در این بخش، نقوش با خطوطی پرتابی، رهاشده و فی‌البداهه همچون تشعیر به نمایش درآمده و حالتی پویا دارد. نقاش نگاره‌های نسخه *اردشیرنامه* (۱) ناشناخته است اما نگاره‌های خمسه نظامی شماره ۱۱۱۱ اثرِ طالب لالا ذوالقدری

تصویر ۲۶. *تزئینی پرنده در البسه، بخشی از اردشیرنامه (۱)، Ms. or. Quart. 1680, f. 82r*، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)



تصویر ۲۷. *نقش تزئینی برگ در البسه، بخشی از اردشیرنامه (۱)، Ms. or. Quart. 1680, f. 98v*، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (*Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025*)

تصویر ۲۸. *نقش تزئینی ترکیبی ابر، گل و پرنده در البسه، بخشی از اردشیرنامه (۱)، Ms. or. Quart. 1680, f.126v*، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)

می‌باشد (Stchoukine, 1964, p. 84) و با وجود تأثیرات بسیار، احتمال الگوبرداری نقاش یهودی–ایرانی *اردشیرنامه* (۱) از نگاره‌های این نسخه خمسه موجود در BNF زیاد است.

۳. وجود حیوانات ترکیبی

در یکی از نگاره‌های *اردشیرنامه* (۱) از حیوانات ترکیبی بهره گرفته شده است. حیوانات ترکیبی در نقاشی ایرانی همواره وجود داشت و در اواخر قرن ۱۶ م/۱۱ه.ق مجدداً احیا شد. این موجودات خیالی هم‌زمان با صفویه در آسیای میانه (بخارا) نیز خلق می‌شدند (طاهری و شاه‌چراغ، ۱۳۹۵، ۶۵). در این نگاره با عنوان *رفتن شیرو به قصر زرین و دیدن عجایب* (تصویر ۳۱)، حیواناتی ملهم از ماهی و سر انسان، ماهی و سر روباه، همچنین ماهی و سر خرگوش در داخل حوضی که با خطوط مواج آب به نمایش درآمده تشخیص داده می‌شود (تصویر ۳۲). احتمالاً در اجرای حوض از رنگ نقره‌ای بهره گرفته شده است که به‌مرورزمان به سیاهی گرویده است. شش ماهی (غالباً ترکیبی) در حوض وجود دارند و شعر شاهین نیز به آن اشاره نموده است. زمانی که شیرو (پسر اردشیر) به قصری زرین وارد می‌شود و با عجایبی روبه‌رو می‌گردد:

در حوضِ پُر آب دید شش راز — از نقره تمام در تب و تاز
هر لحظه ز آب می‌جهیدند — پیرامن قصر می‌جهیدند
پروازکنان دگر با شتاب — یکی‌یکی همه می‌شدند در آب

(*اردشیرنامه*، مورخ ۱۱ه.ق، f.110r)

در نسخ مختلف ایرانی–اسلامی از حیوانات ترکیبی استفاده شده است که یکی از آنان *عجایب‌المخلوقات* قزوینی می‌باشد. در *عجایب‌المخلوقات* میان امر عجیب به‌عنوان واقعیتی که حضور حقیقی دارد و امر غریب به‌عنوان پدیده‌ای غیرطبیعی مرز باریکی وجود دارد (ابراهیمی، ۱۳۹۱، ۲۵) و موجودات غریبه در این کتاب نقش پررنگی دارند. در یکی از نسخه‌های *عجایب‌المخلوقات* که در کتابخانه دانشگاه پرینستون نگهداری می‌شود؛ تصویر یک ماهی دیده می‌شود. توصیف آن بدین‌گونه است: «و روی او مانند روی آدمی باشد و تن او چون تن ماهی باشد و او را *سمکه منقطه*

تصویر ۲۹. *نقش تزئینی پرنده در البسه، بخشی از اثر، خمسه نظامی، Supplément Per-san 1111, f.188r، ۱۶۵۰ م/۱۰۵۹ ه.ق (Bibliothèque Nationale de France, 2024) (یافته‌های پژوهش)*

تصویر ۳۰. *تزئینی برگ در البسه، بخشی از اثر، خمسه نظامی، Supplément Per-san 1111, f.193r، ۱۶۵۰ م/۱۰۵۹ ه.ق (Bibliothèque Nationale de France, 2024) (یافته‌های پژوهش)*

خوانند» (القزوینی، مورخ ۱۱ه.ق/۱۷.م، f.126). در تصویر ۳۳ این ماهی با سر انسان مصور شده است. تصویر ۳۴، ترکیب سر خرگوش با بدن ماهی است. «*ارنَب البحر*، سر او چون سرِ خرگوش و بدن او چون بدن ماهی» (القزوینی، مورخ ۱۱ه.ق، f.60b). هنرمندان *عجایب‌المخلوقات*، با نادیده گرفتن محدودیت‌های حیات زمینی و دریایی، موجودات ترکیبی از دریا و خشکی را در یک بدن واحد، گنجانیده‌اند و نقاشان *اردشیرنامه* (۱) با الگوبرداری از چنین آثاری، اقدام به تقلید از آنان نموده‌اند لذا نگاره مورد بحث از *اردشیرنامه* (۱) (تصویر ۳۱) تأثیرات نقوش اساطیری از تصویرسازی موجود در نسخه‌هایی از *عجایب‌المخلوقات* است که در آن یکی از مؤلفه‌های حیوانی با چهره انسان ترکیب یافته است و نگارگر *اردشیرنامه* (۱)، از تأثیرات مستقیم نمونه‌های ایرانی- اسلامی در مصورسازی این نگاره بهره جسته است. در چرایی این الگوپذیری در نزد یهودیان ایران، علیرغم دارا بودن دین یهود، می‌توان به برگرفتگی روایی اشعار شاهین از *شاهنامه* و تخیلات هنری وی در ادغام روایت‌هایی از تورات با *شاهنامه* عنوان نمود. لذا نقاشان از تصویرسازی‌های *عجایب‌المخلوقات* نیز استفاده نموده‌اند و در تولید اثر عبری چنین وابستگی‌هایی وجود دارد.

۴. وجود فضای چندساحتی

ویژگی دیگری که در *اردشیرنامه* (۲) دیده می‌شود؛ به تصویر کشیدن عالم تصور و رؤیا در یک نگاره با عنوان *تخت وطن ساختن هامان لعین در شوش* است که مشخصاً در مکتب اصفهان به نمونه‌های متعددی می‌توان

تصویر ۳۱. *اردشیرنامه (۱)، Ms. or. Quart. 1680, f.109v، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)*

تصویر ۳۲. *حیوانات ترکیبی، بخشی از اردشیرنامه (۱)، Ms. or. Quart. 1680, f.109v، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)*

تصویر ۳۳. بخشی از اثر، عجایب‌المخلوقات قزوینی، ۱۱ ه.ق/۱۷ م، no. Garrett f.127, 82G (Princeton University Library, 2025)

تصویر ۳۴. بخشی از اثر، عجایب‌المخلوقات قزوینی، f.60b, Garrett no. 426L، ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Princeton University Library, 2025)

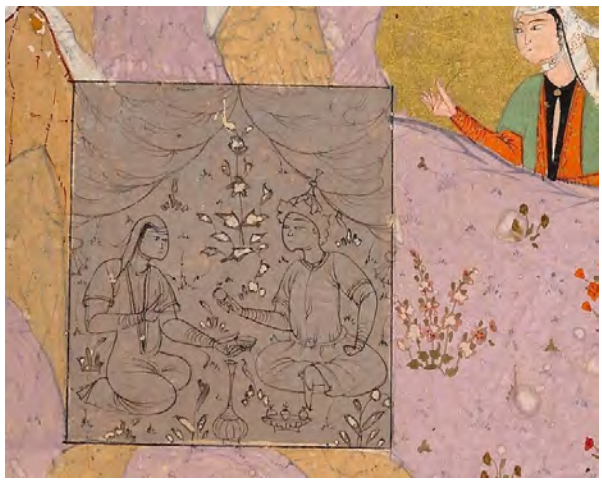
استناد نمود. اصل هم‌زمانی یک روشی در بیان دو زمان، دو مکان یا حتی بیشتر، در نقاشی ایرانی است. در تصویر ۳۵ از هم‌زمانی فضا و آوردن دو صحنه مجزا، استفاده شده و این دو با هم ترکیب و در یک لحظه واحد، اتصال یافته‌اند. در هر بخش، وقایع مختلف پیوستگی مکانی و زمانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه تمام رویدادها را در آن‌واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چندساحتی متأثر از بینش عرفانی است و نهایت کمال و انسجام نظام زیبائی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد (رجبی و همکاران، ۱۴۰۰، ۱۷۰). هنرمندان این نسخه، از این ویژگی مهم که در نگارگری ایرانی–اسلامی وجود دارد؛ استفاده کرده‌اند که اصلی برای تجسم عالم مثالی می‌باشد. در این فضای چند ساحتی هر بخش حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است (مظفری‌خواه و گودرزی، ۱۳۹۱، ۱۰).

عالم خیال یکی از مهم‌ترین کلیدهای فهم در هنر اسلامی است حال که اثری یهودی–ای رانی نیز در پی نمایش عالم خیال می‌باشد؛ احتمالاً نقاش این اثر در معرض آثار اسلامی بوده است و توصیفاتی را از چگونگی تصویرسازی صور مجرد از نگارگران اسلامی بر گرفته است. در «عالم خیال است که موجودات مجردِ عالم غیب، متجسم می‌شوند (که درعین‌حال این جسم به معنای جسم مادی نیست)» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۴، ۲۲). نگارگر یهودی–ایرانی نیز در صدد پیوند فضای نگاره با عالم مثال بوده است. ناگفته نماند که در عرفان یهودی نیز تعاریفی در خصوص عالم خیال وجود دارد که با عرفان اسلامی مشابهت می‌کند. شاهین شیرازی نیز در اشعار خویش از اصطلاحات عرفانی بهره می‌جوید (معتمدی و پورصادقی، ۱۳۹۳، ۸۶). این نگاره (تصویر ۳۵)، دریچه‌ای به روی اثر دیگری گشوده و در درون یک متن، متنی دیگر از گذشته (و با موضوعی دیگر) آورده شده است و پیوندی بینامتنی از نوع صریح (نقل‌قولی) را بیان می‌کند. صورت‌بندی این اثر نیز همراه با حضور هم‌زمان دو متن (خودِ اثر و دیگری) است. نگارگر، صحنه مربوط به رؤیا و عالم خیال (تصویر ۳۶) را در داخل فضای گنبدی شکل و با تک‌رنگ و پرداز، اجرا نموده که در انتخاب جایگاه آن نیز هنرمندانه عمل نموده است و مشاهده هم‌زمان وقایع را در یک آنِ واحد و تقارنِ اضداد را در یک زمان و یک مکان میسر می‌کند (پنجه‌زاده و مراثی، ۱۳۹۱، ۵۹). بدین‌صورت، هنرمند با تقلید از روش بیان چند ساحتی در نقاشی اسلامی (به‌عنوان مثال در تصویر ۳۷ با عنوان *رؤیت شیرین و کوه‌کندن فرهاد*)، نظام ارتباطی خاصی را ایجاد نموده و آن، بازتاب عرفان اسلامی در اثر خویش است. در نسخه اول *اردشیرنامه* نیز در یک نگاره با

تصویر ۳۵. اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0037r، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)

تصویر ۳۶. بخشی از اثر، اردشیرنامه (۲)، MS. 8270, f.0037r، ۱۶۷۰ م/۱۰۸۰ ه.ق (The Jewish Theological Seminary of America New York, 2025)

تصویر ۳۷. بخشی از اثر، خمسه نظامی، *MS. Pers. c. 42, f.72a*، ۱۵۴۹-۱۵۵۰ م/۹۵۵-۹۵۶ ه.ق (Bodleian Library, 2025)



تصویر ۳۸. اردشیرنامه (۱)، *Ms. or. Quart. 1680, f.165r*، قرن ۱۷ م/۱۱ ه.ق (Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, 2025)

عنوان *رفتن شیرو و مهزاد از باغ به‌سوی قصر و عشرت کردن* (تصویر ۳۸) از تراز و فضای چند ساحتی استفاده شده است؛ اما تجسم عالم خیال تنها در *اردشیرنامه* (۲) دیده می‌شود.

بحث

در جریان الگوسازی نقاشان یهودی- ایرانی، تأثیرات به سزای معین مصور، نقاش مشهور دوره صفوی به چشم می‌خورد. ویژگی‌هایی چون انقطاع تصویری، بهره جستن از رنگ سرخابی و استفاده از تضادهای رنگی که نگاره‌های این نسخه را به آثار معین مصور پیوند می‌دهد. گفته می‌شود که در دوره صفوی سبک این هنرمند در میان نقاشان از محبوبیت بالایی برخوردار بوده است و هنرمند یهودی- ایرانی نیز در اغلب موارد، سبک معین مصور را به عاریت گرفته است. از موارد تقلیدی دیگر، وجود نقوش ایرانی- اسلامی در قسمت‌هایی از نسخ *اردشیرنامه* می‌باشد. بهره گیری از این نقوش تزئینی اسلامی در برخی نگاره‌های نسخه اول بیشتر است. تا جایی که نسخه اول را به آثار مکتب تبریز دوم متصل می‌سازد که اوج استفاده از هنر تذهیب در زمینه و متن نگاره‌های مربوط به عصر صفوی، به‌ویژه مکتب تبریز دوم می‌باشد (نجارپور جباری و جعفرپور، ۱۴۰۲، ۱۸۷) گرچه نسخه اول *اردشیرنامه* در اصفهان تولید شده و در زمان پایتختی اصفهان است اما نشان‌دهنده پایبندی به اصول تصویرگری مکتب قبلی می‌باشد. در بهره گیری از نقوش اسلیمی و ماری و ختایی، نگارگر یهودی- ایرانی گاه تلاش نموده تا همان نقوش را چه در بخش تشعیر و چه در نقوش زمینه آثار، یا حتی در تزئین تخت‌های شاهی، در جای‌جای *اردشیرنامه* (۱) تکرار نماید. وجود حیوانات ترکیبی در یک نگاره از *اردشیرنامه* (۱) نشان می‌دهد که نگارگران به نسخه‌ای از *عجایب‌المخلوقات* نیز دسترسی داشته‌اند و با تقلید بصری از نظام‌های تصویری موجود و در تطبیق با اشعار شاهین، اقدام به تصویرسازی نموده‌اند. همچنین، هنرمند یهودی- ایرانی با بهره گیری از روش ایجاد فضای چند ساحتی در نگارگری ایرانی- اسلامی و استفاده از آن در اثر یهودی- ایرانی، به بیان روایت‌هایی که مربوط به تاریخ گذشته یهودیان در ایران می‌باشد؛ پرداخته است.

در کل، عناصر تقلیدی در نسخ *اردشیرنامه* (۱) و (۲) در هیچ مورد عین‌به‌عین و فورژری نیست و نگارگر یهودی- ایرانی از نظام‌های تصویری نسخه‌های مصور *شاهنامه* و یا خمسه و غیره در اثر *اردشیرنامه* گاه تأثیر پذیرفته و گاه مشابه، خلق نموده و فضاسازی‌ها و مؤلفه‌ها در نسخه یهودی- ایرانی بسیار متأثر از آنان است. همان‌گونه که متن *اردشیرنامه* در مقدمه از *شاهنامه* بهره برده و سپس داستان اِستر به آن اضافه شده است. اغلب تصاویر این نسخ نیز به لحاظ سبکی (چه در تزئیناتی همچون موتیف‌ها و چه در تصویرسازی پیکره‌ها و غیره) تقلیدی از گونه پاستیش از نگاره‌های *شاهنامه*، علی‌الخصوص هفت‌پیکر نظامی است[۱۱]. هنرمندان *اردشیرنامه* تلاشی در دگرگون‌سازی نگاره‌های این نسخ نداشتند بلکه با الگوسازی و تأثیرپذیری از نگاره‌های غیر یهودی- ایرانی همچون خمسه نظامی یا نسخ *عجایب‌المخلوقات*، بر ایجاد تصاویر متناظر با نگاره‌های این نسخ کوشیده‌اند و نسخ یهودی- ایرانی در بستر هنر ایرانی- اسلامی رشد نموده و از فضای فرهنگی- هنری در ایران بیشترین سود را جسته است.

نتیجه‌گیری

یهودیان با الگوسازی از نسخ مصور ایرانی و اسلامی، تأثیرپذیری آشکاری در تدوین و مصورسازی نسخ خویش، با وجود مسئله ممنوعیت تصویر در دین یهود، به انجام رسانیده‌اند. با بررسی نگاره‌های *اردشیرنامه* (۱) و (۲) می‌توان گفت هنرمندان یهودی- ایرانی با استفاده از مؤلفه‌های تزئینی اسلامی، ترکیب‌بندی، رنگ و فضاسازی‌های عرفانی از نقاشی ایرانی در آثار خود، نگاره‌هایی خلق نموده‌اند که شباهت‌سازی زیادی با نقاشی‌های ایرانی داشته و به‌جرئت می‌توان گفت اگر زبان عبری- فارسی اشعار شاهین در اطراف اثر وجود نداشت؛ نگاره بی‌شک به‌عنوان نقاشی صفوی شناخته می‌شد. بهره گیری از رنگ‌هایی درخشان و تلألو آن در میان کاربرد رنگ

طلا و به همراه طراحی‌های استادانه (جز در مواردی معدود) بسیاری از این نگاره‌ها را در زمره آثار زیبایی‌شناسانه دوره صفوی قرار داده و بیشتر آنان، بازتابی والا از هنر درباری اصفهان است. بنا به یافته‌های تحقیق، تجلی مکتب اصفهان در نسخه دوم *اردشیرنامه* بسیار بیشتر از نسخه اول آن است. لذا با توجه به دلایل زیر *اردشیرنامه* (۱) گاهی تحت تأثیر مکتب تبریز دوم است و *اردشیرنامه* (۲) تحت تأثیر مکتب اصفهان می‌باشد. این موارد شامل:

وجود خطوطی آزادانه و بداهه گرایی و بدون دقت کافی در تشعیرهای نسخه اول (مکتب تبریز دوم). وجود دقت بالا همچون تذهیب به همراه پرداز در تشعیرهای نسخه دوم (مکتب اصفهان). وجود تداخل در نقوش پس‌زمینه در هر دو نسخه *اردشیرنامه* (مکتب اصفهان). وجود حجم انبوهی از نقوش بر روی تخت‌های شاهی، پس‌زمینه و زمینه آثار که در نسخه دوم پررنگ‌تر است (مکتب اصفهان). وجود حالتی پویا و تشعیر گونه با فرم‌های ترکیبی در نقوش البسه نسخه اول (مکتب اصفهان).

برخی موارد نیز در میان مکاتب صفوی مشترک هستند که شامل وجود حیوانات ترکیبی، استفاده از فضای چند ساحتی، افزایش کاربرد نقوش ماری اسلیمی در دوره صفوی.

همچنین نگاره‌های هر دو نسخ، در به کارگیری رنگ سرخابی و انقطاع تصویری، از معین مصور متأثر هستند. نگارگر نسخ *اردشیرنامه* همچون نگاره‌های اسلامی، خیالی از طبیعت را در پس‌زمینه اثر خویش آورده است و با بیان آن به‌صورت تشعیر و تک‌رنگ، سعی در به عقب راندن طبیعت و توجه بیشتر به روایت نگاره یعنی داستان اردشیر و استر دارد. پراکندگی و تنوع نقوش در *اردشیرنامه* (۲) گسترده‌تر شده است. در کل، در نگاره‌هایی با مجالس بزم یا درباری و در نماهای داخلی ابنیه، تجمعی از تزئینات (غالباً اسلیمی‌ها) به چشم می‌خورد. با بررسی همه موارد تقلیدی، مشخص می‌گردد که نگارگر یهودی-ایرانی در تصویرسازی نسخ *اردشیرنامه* از سه منبع بسیار مهم ایرانی-اسلامی استفاده نموده و وابسته به آن است: *شاهنامه*، خمسه نظامی و *عجایب‌المخلوقات* قزوینی. تقلید سبکی با گونه پاستیش در آثار صورت پذیرفته است. با مشخص شدن تقلید این هنرمندان از نگاره‌های ایرانی-اسلامی، احتمال دسترسی آنان به کتابخانه‌های سلطنتی، قوی‌تر مطرح می‌گردد هرچند که در نظر پژوهشگر مورین، این آثار در کارگاه‌های کوچک ساخته شده است و بررسی این موضوع، مجال دیگری می‌طلبد

پی‌نوشت‌ها

۱. ممنوعیت تولید تصویر در یهودیت، در تورات آمده است و صراحتاً متن دین یهود با تصویر مخالف است. در بخش‌های مختلف تورات به‌عنوان مثال در *Leviticus 1 :26* دیده می‌شود اما از نظر عده‌ای از پژوهشگران، یهودیت تنها تصویر خدا و انسان را ممنوع می‌کند و نه اشکال حیوانی (Durnbaugh, 2015, p. 3).

2. Alice Taylor. 3. Orit Carmeli.

4. Vera Basch Moreen.

۵. ویلم باخر دومین اثر شاهین را این‌گونه نام‌گذاری کرده است.

۶. در بخش عذرا، این اثر شاهین هیچ شباهتی با کتاب مقدس عذرا ندارد. بازگشت از تبعید بابلی به بل کوروش و ماجرای سفر عذرا با فرزندان موسی است. این شعر کوتاه، اگرچه یک کل مستقلی است اما ادامه کتاب اردشیر است که با مرگ اردشیر بسته می‌شود و کتاب عذرا با به سلطنت رسیدن پسرش کوروش آغاز می‌شود. در پایان، قبل از مرگ کوروش، مرگ دو قهرمان اصلی کتاب اردشیر، مردخای و استر بیان می‌شود (Bacher, 1907, p. 66).

۷. *SPK= Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin* (بنیاد میراث فرهنگی پروس برلین)

۸. *JTS= The Jewish Theological Seminary of America New York* (کتابخانه مدرسه علمیه یهودیان آمریکا در نیویورک).

۹. ذکر این نکته لازم است که متن از نظر ژنت هر نوع مدیایی می‌باشد.

۱۰. هشت نگاره از *اردشیرنامه* (۱) دارای زمینه نقش اسلیمی ماری است این نگاره‌ها شامل *f.29r, f.11r, f.126v, f.98v, 146v, 147v, 167r, 184r*

۱۱. *اردشیرنامه* (۱)، همچنین شامل تقلیدی از یک نسخه مصور از مگیلات استر می‌باشد که پرداختن به آن از حیطه این پژوهش خارج است. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به رساله نگارنده اول این پژوهش با عنوان «اقتباس و برگرفتگی در نقاشی‌های اقلیت مذهبی یهودیان ایران از نقاشی ایرانی (دوره صفوی تا قاجار)».

فهرست منابع

Abd Rahman, M., & Shamsuddin, S. (2012). A Note on French and American Theories in Comparative Literature. *International Science and Investigation Journal*. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://www.ress-journal.com/DergiPdfDetay.aspx%3FID%3D2498&ved=2ahUKEwis-1cO93ZmSAxUjhf0HHaf8BlEQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw39N-gOan_s96kUiJnhGY5Be

Abolghasami, M. (2015). Observations on the aesthetics of Islamic painting (miniature) [Molahezati darbare-ye zibashenasi-ye negargari-ye Eslami]. *Iranian Studies Research*, 5(1), 15-32. https://doi.org/10.22059/jis.2016.57515 (in Persian)

Afrough, M. (2024). Analysis of the Layla and Majnun small rug based on Gérard Genette's theory of hypertextuality [Tahlil-e ghaliche-ye Leili va Majnun ba takyeh bar nazariye-ye bish-matniyat-e Zherard Zhanet]. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *29*(2), 81-97. https://doi.org/10.22059/jfava.2024.371075.667234 (in Persian)

Aghaei, A., & Ghadernejad, M. (2020). The relationship between text and image in the works of Mo'in Mosavver [Nesbat-e matn va tasvir dar asar-e Mo'in Mosavvar]. *Bagh-e Nazar*, 17(93), 43-50. https://doi.org/10.22034/bagh.2020.226658.4515 (in Persian)

Al-Qazwini, Z. B. M. B. M. (17th cent.). *ʿAjāʾib* al-makhlūqāt wa-gharāʾib al-mawjūdāt (Garrett No. 426L) [Manuscript]. Princeton University Library.

Al-Qazwini, Z. B. M. B. M. (17th cent.). *ʿAjāʾib* al-makhlūqāt wa-gharāʾib al-mawjūdāt (Garrett No. 82G) [Manuscript]. Princeton University Library. (in Persian)

Aminolroaya, M. (2020). Investigation of Islimi patterns in the floors of the Ali Qapu Palace based on Isfahan mural painting [Barresi-ye nemone-haye Eslimi dar tabaghat-e kakh-e A'li Ghapu bar asas-e naghashi-ye divari-ye Esfahan]. *Negarineh Islamic Art*, 19(7), 87-99. https://doi.org/10.22077/nia.2020.3427.1319 (in Persian)

Attarzadeh, A., & Rahbar, S. (2021). Stylistic analysis of illumination (Tashʾir) in Isfahan school painting [Sekkeshenasi-ye tash'ir dar negargari-ye maktab-e Esfahan]. *Rahpooyeh Honar Quarterly*, *1*(1), 61–75. https://doi.org/10.22034/rac.2023.249250 (in Persian)

Azhari, F. (2024). Adaptation and derivation in the paintings of the Jewish religious minority of Iran from Iranian painting (Safavid to Qajar period) [Eghtebas va bargoftegi dar naghashi-haye aghalliyat-e mazhabi-ye yahudian-e az iran az naghashi-ye Irani (Dowreh-e Sa-

favi ta Ghajar)] [Doctoral dissertation, Tabriz Islamic Art University]. Tabriz Islamic Art University Dissertations and Theses (ETDs). https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/dd6d9f3fa8ebbbc062016d-7ca0898bad?sample=1 (in Persian)

Azhari, F., & Mohammadzadeh, M. (2024). Adaptation and derivation in Hebrew and Persian manuscripts of the Safavid era with Gérard Genette's transtextuality approach (Case study: Bahram-Nameh 1112 AH and Haft Peykar 1076 AH). *Glory of Art (jelve-y-honar)*, *16*(1), 7-22. https://doi.org/10.22051/jjh.2023.41757.1854 (in Persian)

Azimi, H. (2009). Periods of illumination (Tadhʾhib) in Iranian religious book art [Advar-e tazhib dar ketab Arayi-e mazhabi-e Irani]. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *2*(41), 23–32. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22286039.1390.2.41.3.9 (in Persian)

Aziminejad, M., Afhami, R., & Keshavarz Afshar, M. (2022). Analysis of illumination (Tashʾir) elements in the miniatures of Jami's Selselat al-Dhahab illustrated manuscript [Tahlil-e anasor-e tash'ir dar negare-haye noskhe-ye mosavere-ye Selsele al-zahab-e Jami]. *Negarineh Islamic Art*. https://doi.org/10.22077/nia.2023.5851.1675 (in Persian)

Bacher, W. (1907). *Zwei Judisch-Persische dichter Schahin und Imrani*. Karl J. Trubner.

Brooker, P. (2007). Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning. In D. Cartmell & I. Whelehan (Eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (pp. 107-120). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL0521849624.008

Carmeli, O. (2016). Illuminated Judeo-Persian Manuscripts. *Iran Namag, 1*(2), 28-41.

Danesi, M. (2014). *Dictionary of media and communications*. Routledge.

Dehmeshki, Jalil, & Janzadeh, Ali .(1981). Jolveh-haye Honar dar Esfahan (1st Edition) [Jelveh-haye honar dar Esfahan]. Janzadeh.

Durnbaugh, E. M. (2015). *Helios in the Synagogue and Sol Invictus Buried with the Saints: Iconography in Judaism and Christianity in Relation to the Roman World* [Master's thesis, Oakland University]. https://www.oakland.edu/Assets/Oakland/religiousstudies/files-and-documents/student-research/Durnbaugh,%20Elena%20Marie%20%20-%20%20Iconography%20in%20Judaism%20and%20Christianity%20in%20Relation%20to%20the%20Roman%20World.pdf

Dyer, R. (2007). *Pastiche / Richard Dyer*. Routledge.

Ebrahimi, M. (2012). A Comparative Study of Demons and Supernatural Beings in Qazvini's Wonders of Creation and Bahira Fazuni's Sea of Abundance [Motal-e tatbighi-ye div-ha va mojudat-e mafogh-e tabiei dar *Ajayeb-ol-Makhlughat*-e Ghazvini va Bohire-ye Fazooni-e Astarabadi]. *Comparative Literature*, *3*(6), 1-29. https://sid.ir/paper/167119/fa (in Persian)

Française, A. (1878). *Dictionnaire de l'Académie française. Tome second (I-Z)*. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280427w/f379.item.r=-Dictionnaire%20de%20l

Genette, G. (1982), *Palimpsests*, la literature au second degree. Seuil.

Gutmann, J. (1978). *Manuscripts Hebreux*. George Braziller.

Kangrani, M., Namvar Motlagh, B., Khabari, M. A., & Sharifzadeh, M. (2019). Contemporary Iranian painting appropriations from a Behzad miniature (Yusuf"s escape from Zulaikha) [Bergereftegi-haye naghashi-e mo'aser-e iran az yek negare-ye behzad (Goriz-e Yousof az Zoleykha)]. *Quartery scientific Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, *2*(1), 27–35. https://doi.org/10.22034/ra.2019.241845 (in Persian)

Levy, Habib .(1959). History of the Jews of Iran (3rd ed., vol. 3). Yehuda Brocheim & Sons Bookstore Publications. (in Persian)

Moreen, V. B. (1985). *Miniature paintings in Judeo-Persian manuscripts*. Hebrew Union college Press, Cincinnati.

Motamedi, M., & Poursadeghi, M. (2014). Mystical elements in Judeo-Persian literature [Anāṣer-e erfāni dar adabiyāt-e Fārsi-Yahudi]. *Religious Studies Journal*, *8*(15), 77–109. https://sid.ir/paper/190211/fa (in Persian)

Mozafari Khah, Z., & Godarzi, M. (2012). Study of space in Iranian painting with emphasis on selected works of Behzad [Si fazā dar negārgari-ye Irāni bā Tākid bar montakhabi az āsār-e behzād]. *Quarterly Journal of Islamic Art Studies*, *8*(16), 7–20. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.1735708.1391.8.16.1.4 (in Persian)

Najarpoor Djabbari, S., & Jafarpoor, M. (2024). A stylistic study of the illumination (Tadhʾhib) patterns of tents and canopies in selected miniatures of the Shahnameh of Shah Tahmasbi [Motale'e sabki naghosh-e tazhib-e chador-ha va saye-ban-ha-ye negare-haye montakhab-e *Shahname*-ye Shah Tahmasbi]. *Negarineh Islamic Art*, *10*(26). https://doi.org/10.22077/nia.2023.6222.1713 (in Persian)

Pakbaz, Royin (1379). Painting of Iran from ancient times to today [Naghashi-ye Iran az Dirbaz ta Emruz]. Zarrin va Simin. (in Persian)

Panjehbashi, E., & Razmjouey, S. (2024). Formulation of animal components (mythological–terrestrial) in the works of Moʾin Mosavver, a Safavid era artist (1024–1115 AH): A case study of four miniatures [Soorat-bandi-ye molaffeh-haye heyvani (Asatiri - zamini) dar asar-e Mo'in Mosavvar honarmand-e dowre-ye Safavi (1024-1115 he.g); Motale'e-ye moredi-ye chahar negare]. *Manuscript Studies and Text Correction Research (International Scientific Journal), 4*(1), 39–70. https://doi.org/10.22034/crtc.2024.434312.1133 (in Persian)

Panjehzadeh, B., & Marathi, M. (2013). A comparative study of spatial simultaneity in Persian painting and Picasso's Cubist paintings [Motale'e-ye tatbighi-ye ham-zamani-ye faza dar negargari-ye Irani ba naghashi-haye Picasso dar sekke-ye cubism]. *Comparative Art Studies*, *3*(6), 55–71. https://sid.ir/paper/205358/fa (in Persian)

Qazwīnī, Z. ibn M. (1700). *ʻAjaʾib al-makhlūqāt wa-gharāʾib al-mawjūdāt*. accessed March, 23, 2025.

Qazwīnī, Z. ibn M., Lewis, A. B., Lewis, J. F., Perkins, O. H., & Free Library of Philadelphia. (1827). *ʻAjāʾib al-makhlūqāt*.

Rajabi, V., Nazeri, A., & Jafari Dehkordi, N. (2021). A comparative study of narration style in films with new temporal structure and Iranian painting (Case studies: Films Night on Earth and Code Time with *Shahnameh* and *Falnameh* of Tahmasbi) [Motale'e-ye tatbighi-ye shive-ye ravayat dar film-haye sakhtar-e zamani-ye no va negargari-ye Irani (Nemone-haye moredi: film-haye Shab bar roye zamin va Code zamani ba Shahname va Falname-ye Tahmasbi)]. *Journal of narrative studies*, *5*(9), 163–193. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.25886495.1400.5.1.6.1 (in Persian)

Sheshbolouki, E., Khajeh Ahmad Atari, A., & Taghavi Nejad, B. (2017). Structural patterns of abry-mary arabesque in Safavid period [Olgho-haye sakhtari-ye Eslimi-haye abri-mari dar jeld-haye dowre-ye Safavi]. *Negareh*, *12*(43), 44–59. https://doi.org/10.22070/negareh.2017.572 (in Persian)

Shirazi, S. (17th cent. AH). Ardashir-Nāma. Prussian Cultural Heritage Foundation Library. Berlin. (in Persian)

Stchoukine, I. (1964). *Les peintures des manuscrits de Châh ʿAbbâs Ier à la fin des Ṣafavis*. Paris Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Taheri, A., & Shahcheragh, S. M. (2016). A Comparative study of Iranian "Interior Hybrid" paint works and paintings of Mongolian Sultans in

India and Archimboldo's- "Camel and Cameleer, The Camel-riding harper fairy and The Earth's Portrait" [Motale'e-ye tatbighi-ye no-ghush-e "daroon-tarkibi" dar negargari-ye Iran va dowre-ye salatin-e Moghoul-e hend va asar-e arkim boldo: Negare-ye Shotor va sarban, Pari-ye changnavaz-e savar bar shotor va tablo-ye portre-ye Zamin]. *Negareh*, *11*(37), 63–71. https://doi.org/10.22070/negareh.2016.343 (in Persian)

Taylor, A. (1996). *Book Art of Isfahan, Diversity and identity in seventeenth-century persia*. J.Paul Getty Museum.

Tran-Gervat, Y.-M. (2014). *Pastiche* [Article d'encyclopédie, dans S. Attardo (ed.), The Sage Encyclopedia of Humor Studies, 2014]. https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01419472.

آقائی، عبدالله و قادرنژاد، مهدی (۱۳۹۹). نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور. *باغ نظر*، ۱۷(۹۳)، ۴۳–۵۰. https://doi.org/10.22034/bagh.2020.226658.4515

امین‌الرعایا، مریم (۱۳۹۹). بررسی نمونه‌های اسلیمی در طبقات کاخ عالی‌قاپو بر اساس نقاشی دیواری اصفهان. *نگارینه هنر اسلامی*، ۱۹(۷)، ۸۷–۹۹. https://doi.org/10.22077/nia.2020.3427.1319

ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی دیوها و موجودات مافوق طبیعی در *عجایب‌المخلوقات* قزوینی و *بُحیره* فزونی استرآبادی. *ادبیات تطبیقی*، ۳(۶)، ۱–۲۹. SID. https://sid.ir/paper/167119/fa

ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۴). ملاحظاتی دربارهٔ زیباشناسی نگارگری اسلامی. *پژوهش‌های ایران‌شناسی*، ۵(۱)، ۱۵–۳۲. https://doi.org/10.22059/jis.2016.57515

ازهری، فریبا (۱۴۰۳). *اقتباس و برگرفتگی در نقاشی‌های اقلیت مذهبی یهودیان ایران از نقاشی ایرانی (دوره صفوی تا قاجار)*. [رساله دکتری، دانشگاه هنر اسلامی تبریز]. مخزن الکترونیکی پایان‌نامه‌ها و رسالات دکتری دانشگاه هنر اسلامی تبریز. https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/dd6d9f3fa8ebbbc062016d-7ca0898bad?sample=1

ازهری، فریبا و محمدزاده، مهدی (۱۴۰۳). اقتباس و برگرفتگی در نسخه‌های عبری و فارسی دوره صفوی با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت (مطالعه موردی: *بهرام‌نامه* ۱۱۱۲ ه.ق؛ و *هفت‌پیکر* ۱۰۷۶ ه.ق). *جلوه هنر*، ۱۶(۱)، ۷–۲۲. https://doi.org/10.22051/jjh.2023.41757.1854

افروغ، محمد (۱۴۰۳). تحلیل قالیچه لیلی و مجنون با تکیه بر نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۹(۲)، ۸۱–۹۷. https://doi.org/10.22059/jfava.2024.371075.667234

القزوینی، زکریا بن محمد بن محمود (۱۱ه.ق/۱۷م). *Ajā'ib al-makhlūqāt wa-gharā'ib al-mawjūdāt/عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات*. ایران. *Garrett no. 426L*. کتابخانه دانشگاه پرینستون.

القزوینی، زکریا بن محمد بن محمود (۱۱ه.ق/۱۷م). *Ajā'ib al-makhlūqāt wa-gharā'ib al-mawjūdāt/عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات*. ایران. *Garrett no. 82G*. کتابخانه دانشگاه پرینستون.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. زرین و سیمین.

پنجه‌باشی، الهه و رزمجویی، سارا (۱۴۰۳). صورت‌بندی مؤلفه‌های حیوانی (اساطیری – زمینی) در آثار معین مصور هنرمند دوره صفوی (۱۰۲۴–۱۱۱۵ ه.ق)؛ مطالعه موردی چهار نگاره. *پژوهش‌های نسخه‌شناسی و تصحیح متون (مجله علمی بین‌المللی)*، ۴(۱)، ۳۹–۷۰. https://doi.org/10.22034/crtc.2024.434312.1133

پنجه‌زاده، بهداد و مراثی، محسن (۱۳۹۲). مطالعه تطبیقی هم‌زمانی فضا در نگارگری ایرانی با نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۳(۶)، ۵۵–۷۱. https://sid.ir/paper/205358/fa

دهمشگی، جلیل و جانزاده، علی (۱۳۶۶). *جلوه‌های هنر در اصفهان* (چاپ اول). جانزاده.

رجبی، وحید؛ ناظری، افسانه و جعفری دهکردی، ناهید (۱۴۰۰). مطالعه‌ی تطبیقی شیوه‌ی روایت در فیلم‌های ساختار زمانی نو و نگارگری ایرانی (نمونه‌های موردی: فیلم‌های *شب روی زمین* و *کد زمان* با *شاهنامه* و *فال‌نامه* طهماسبی). *دوفصلنامه روایت‌شناسی*، ۵(۹)، ۱۹۳–۱۶۳. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.258864.95.1400.5.1.6.1

شش‌بلوکی، الهام؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا و تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۶). الگوهای ساختاری اسلیمی‌های ابری–ماری در جلدهای دوره صفوی. *نگره*، ۱۲(۴۳)، ۴۴–۵۹. https://doi.org/10.22070/negareh.2017.572

شیرازی، شاهین (۱۱ه.ق)، *اردشیرنامه*. کتابخانه بنیاد میراث فرهنگی پروس برلین.

طاهری، علیرضا و شاه‌چراغ، سیده‌معصومه (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی نقوش «درون‌ترکیبی» در نگارگری ایران و دوره سلاطین مغولی هند و آثار آرکیم بولدو نگاره *شتر و ساربان*، *پری چنگ‌نواز سوار بر شتر* و تابلو پرتره *زمین*. *نگره*، ۱۱(۳۷)، ۶۳–۷۱. https://doi.org/10.22070/negareh.2016.343

عطارزاده، عبدالکریم و رهبر، سارا (۱۴۰۰). سبک‌شناسی تشعیر در نگارگری مکتب اصفهان. *رهپویه هنرهای صناعی*، ۱(۱)، ۶۱–۷۵. https://doi.org/10.22034/rac.2023.249250

عظیمی‌نژاد، مریم؛ افهمی، رضا و کشاورز افشار، مهدی (۱۴۰۱). *تحلیل عناصر تشعیر در نگاره‌های نسخه مصور سلسله‌الذهب جامی*. نگارینه. https://doi.org/10.22077/nia.2023.5851.1675

عظیمی، حبیب‌الله (۱۳۸۸). ادوار تذهیب در کتاب آرایی مذهبی ایرانی. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲(۴۱)، ۲۳–۳۲. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22286039.1390.2.41.3.9

کنگرانی، منیژه؛ نامور مطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی و شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۸). برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (گریز *یوسف از زلیخا*). رهپویه *هنرهای تجسمی*، ۲(۱)، ۲۷–۳۵. https://doi.org/10.22034/ra.2019.241845

لوی، حبیب (۱۳۳۸). *تاریخ یهود ایران* (جلد سوم، چاپ اول). بروخیم.

مظفری‌خواه، زینب و گودرزی، مصطفی (۱۳۹۱). بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد. *فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، ۸(۱۶)، ۷–۲۰. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.1735708.1391.8.16.1.4

معتمدی، منصور و پورصادقی، مریم (۱۳۹۳). عناصر عرفانی در ادبیات فارسی– یهودی. *پژوهشنامه ادیان*، ۸(۱۵)، ۷۷–۱۰۹. SID. https://sid.ir/paper/190211/fa

نجارپورجباری، صمد و جعفرپور، مرضیه (۱۴۰۳). مطالعه سبکی نقوش تذهیب چادرها و سایه‌بان‌های نگاره‌های منتخب *شاهنامه* شاه‌تهماسبی. *نگارینه هنر اسلامی*، ۱۰(۲۶). https://doi.org/10.22077/nia.2023.6222.1713