



**A Semiotic Analysis of the Image and its Narration in the Dual Identity of Paintings in the Book *Fatahnameh* (British Museum Version) Employing Derrida's Deconstruction Theory**

**Shahryar Shokrpour<sup>1</sup>, Fariba Azhari<sup>\* 2</sup>**

**Abstract:**

The book of *Fatahnameh* is a source in which two different cultures and religions meet. This book provides an opportunity to discuss how signs and their meanings relate to each other in image. It seems that some of the visual cues used in the works along with the historical narrative are important in determining the identity of the paintings. In this research, an attempt is made to study and analyze the paintings of the book of *Fatahnameh* kept in the British Museum with a semiotic approach via the descriptive-analytical method using library resources. In this regard, the focus of the study was to employ the deconstruction theory in reading and analyze the drawings in question to understand the dual identity of the book. The aim was to achieve an understanding regarding the dual identity of the drawings in the book of *Fatahnameh* and the relation of the drawings of this book with the pictorial property of Safavid period painting. The factor or factors that lead to the production of dual identity in this work is a question that is

Received: 09/02/2021

Accepted: 17/05/2021

\* Corresponding Author's E-mail:  
fariba.azhari@yahoo.com

1. Assistant Professor Department of Islamic Industrial Arts, Faculty of Industrial Arts, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran.

<https://orcid.org/0000-0002-5675-3365>

2. MA of Islamic Art, Faculty of Industrial Arts, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran (Corresponding author).

<https://orcid.org/000-0002-7792-6771>



answered through the present research. Based on the findings of the study, Pargon, narrative, visual cues, and texture are the four factors that produce a dual identity in the work, and the role of Pargon and narrative was the most significant ones.

**Keywords:** image; narrative; identity; *Fatahnameh*; Derrida's deconstruction theory.

### 1. Introduction

A visual work of art is a range consisting of various signs. When it comes to the identity of an image; The meaning of essence and truth is the meaning of its signs. In addition to the signs, it is important to pay attention to the historical narrative in the works and the confrontation between the two may have been involved in the production of different meanings and leads to the reconstruction of a different identity. In this regard, the role of dual confrontation in expressing and creating a dual identity in the book of *Fathnameh* is also a point of discussion and strengthens the possibility of a relationship between the two. The problem is the confrontation between the narrative and the parergon as an external and internal factor in the painting. Jacques Derrida is a theorist whose name is familiar to most people in the semiotic debate today. He has developed the discussion of the semiotic system. The aim is to achieve how to give meaning to the dual identity of the paintings in the book of *Fathnameh* and the sub-purpose is to connect the paintings of this book with the pictorial features of Safavid period painting.

**Research Question** What factor/factors has led to the production of dual identities in the paintings of the *Fathnameh* ?

### 2. Literature Review

So far, the study of Persian-Jewish works has received less attention from researchers. While in this field important works are preserved in



---

museums around the world. It seems that the most important problem and obstacle is, to a large extent, the lack of familiarity with the Hebrew language, which we also faced in the present article. Research has been done on Derrida's theory of deconstruction, some in the field of literature and some in the field of visual arts.

### **3. Methodology**

This research is based on Derrida deconstruction theory and with a semiotic approach. This study seeks to achieve the purpose of the article, 7 works of which are available in the British National Library; It is examined semiotically.

### **4. Results**

Parergon and narrative are closely related to each other and give meaning to the effect. Consistent with Derrida's deconstruction approach, with the difference between inside and outside of the work that we encounter with the dual identity in these paintings. To be more precise, here the opposition between inside and outside is tied to the concept of Parrgon. Sometimes several parergon or complementary pieces are seen in the work (Figure 2) and sometimes the parergon is not part of the work and does not have an appearance in the picture (Figure 2). Parergon's existence in Figures 1 and 5 has given them an Iranian identity and in Figures 2, 3, 4 and 6, it has found a Jewish identity.



دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۲۵۳-۲۸۵

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.11.9.1

## تحلیل نشانه‌شناختی تصویر و روایت آن در هویت‌بخشی دوگانه نگاره‌های کتاب *فتح‌نامه* (نسخه موزه بریتانیا) با استفاده از نظریه‌ی واسازی دریدا

شهریار شکرپور<sup>۱</sup>، فریا ازهری\*<sup>۲</sup>

(دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۲۷)

### چکیده

کتاب *فتح‌نامه* محل رویارویی دو فرهنگ و دین متفاوت است. این کتاب مجال را جهت بحث و گفت‌وگو درباره‌ی نحوه‌ی ارتباط‌دهی نشانه‌ها و معانی آن‌ها با همدیگر در یک تصویر فراهم می‌کند. به نظر می‌رسد برخی از نشانه‌های تصویری به‌کاررفته در آثار به‌همراه روایت در تعیین هویت نگاره‌ها مهم باشد. در این پژوهش، تلاش می‌شود با روش توصیفی - تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات و منابع کتابخانه‌ای، نگاره‌های کتاب *فتح‌نامه*ی نسخه موزه بریتانیا با رویکرد نشانه‌شناسی دریدا بررسی و تحلیل شده است. در این امر، کاربرد واسازی دریدا در خوانش و تحلیل نگاره‌های مورد بحث برای پی بردن به هویت دوگانه کتاب امکان‌پذیر بوده و به دلیل کم‌اقبالی پژوهشگران به این حوزه، ضرورت تحقیق در این زمینه احساس می‌گردد. هدف پژوهش دستیابی به نحوه‌ی معنادهی به هویت دوگانه نگاره‌های کتاب *فتح‌نامه* و ارتباط نگاره‌های این کتاب با ویژگی‌های تصویری نگارگری دوره صفوی است.

---

۱. استادیار، گروه هنرهای صناعی اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

<http://orcid.org/0000-0002-5675-3365>

۲. کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی (نگارگری)، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

(نویسنده مسئول).

\* f.azhari@tabriziau.ac.ir

<http://orcid.org/0000-0002-7792-6771>

پرسش تحقیق این است که چه عامل یا عواملی به تولید هویت دوگانه در این اثر می‌انجامد. براساس یافته‌های مقاله مشخص گردید پاررگون، روایت، نشانه‌های تصویری و بافت چهار عاملی هستند که موجب تولید هویت دوگانه در اثر می‌شود و نقش پاررگون و روایت از همه پررنگ‌تر است.

واژه‌های کلیدی: تصویر، روایت، هویت، فتح‌نامه، نظریه‌ی واسازی دریدا.

### ۱. مقدمه

اثر هنری بصری گستره‌ای متشکل از نشانه‌های گوناگون است. زمانی که از هویت تصویر سخن به میان می‌آید، به معنای ذات و حقیقت معنای نشانه‌های آن است. علاوه بر نشانه‌ها، توجه به روایت تاریخی در اثر نیز مهم می‌نماید و احتمالاً تقابل این دو در تولید معنای متفاوت دخیل است و منجر به بازسازی هویت متفاوت می‌گردد. در این راستا، نقش پاررگون در بیان و ایجاد هویت دوگانه کتاب *فتح‌نامه* نیز محل بحث بوده و احتمال وجود رابطه بین این دو را تقویت می‌کند. مسئله تقابل روایت و پاررگون به‌عنوان عامل بیرونی و درونی در نگاره است.

ژاک دریدا<sup>۱</sup> نظریه‌پردازی است که امروزه نام وی برای اغلب افراد در بحث نشانه‌شناسی آشناست. وی بحث نظام نشانه‌شناسی را توسعه داد. «دریدا با اصطلاح ساختارشکنی و در تشریح نقد متافیزیک غربی شناخته شده است و از آرای نیچه و هایدگر پیروی می‌کند» (Derrida, 1981: 8). هدف اصلی این مقاله دستیابی به نحوه معنادهی به هویت دوگانه نگاره‌های کتاب *فتح‌نامه* است و هدف فرعی آن تبیین ارتباط نگاره‌های این کتاب با ویژگی‌های تصویری نگارگری دوره صفوی است. راهبرد مقاله، نشانه‌شناسی از منظر دریدا، با تأکید بر رویکرد واسازی در خوانش و تحلیل نگاره‌های مورد بحث از کتاب *فتح‌نامه* است. روش تحقیق توصیفی - تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. با توجه به نظریه واسازی دریدا، به نظر می‌رسد واسازی در اثر هنری همچون نگاره احتمالاً به ما اجازه می‌دهد تا نگاره را نه صرفاً به‌عنوان اثر

نقاشی، بلکه به‌منزله راهی که با آن جهان را می‌بینیم، بررسی کنیم. در این پژوهش، به این سؤال پاسخ خواهیم داد که چه عامل یا عواملی منجر به تولید هویت دوگانه در نگاره‌های فتح‌نامه شده است؟

این پژوهش براساس نظریه‌ی واسازی دریدا و با رویکرد نشانه‌شناسی انجام شده است. به‌طور کلی از نظر دریدا، «واسازی می‌تواند تصویری از چیزی از میانه شکسته باشد و به فروپاشی و حتی ویرانی و نه تخریب صرف منجر شود» (کوپن‌مالکوم، ۱۳۹۹: ۱۸). دریدا معتقد است که به جای اندیشیدن به واقعیت متعالی، باید بر متن متمرکز شد؛ آن‌چنان‌که متن خود به‌طور مستقیم با شخص از در سخن درآید (موسوی‌لر و پورمحمود، ۱۳۹۸: ۵۷). لذا خوانش و تحلیل نگاره‌های کتاب فتح‌نامه همچون یک متن تصویری، براساس نظریه‌ی واسازی دریدا امکان‌پذیر می‌گردد. این پژوهش به‌دنبال دستیابی به هدف مقاله، هفت اثر آن را که در کتابخانه ملی بریتانیا موجود است، از لحاظ نشانه‌شناسی بررسی کرده است. تصاویر نگاره‌ها در سایت این کتابخانه در دسترس است. روش تحقیق توصیفی - تحلیلی بوده و از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. توصیف و تحلیل این آثار از کتاب فتح‌نامه باعث می‌شود تا به نحوه‌ی معنادهی به هویت دوگانه‌ی نگاره‌های این کتاب پی برد.

## ۲. پیشینه تحقیق

تا کنون مطالعه در مورد آثار فارسی - یهودی کمتر مورد اقبال پژوهشگران بوده است؛ درحالی که در این زمینه آثار مهمی در موزه‌های سراسر دنیا موجود است. شاید مهم‌ترین مشکل و مانع ناآشنایی با زبان عبری است که در مقاله پیش‌رو نیز این مسئله وجود داشت. درباره‌ی نظریه‌ی واسازی دریدا تحقیقاتی انجام شده که بخشی در حوزه ادبیات و برخی نیز در حیطه هنرهای تجسمی است. در ادامه به چند نمونه از آن‌ها که تا حدودی همسو با این پژوهش است، اشاره می‌شود.

شیبانی‌رضوانی طی دو مقاله مشابه به تشریح نقد نظریه‌ی واسازی دریدا در آثار هنری پرداخته است: «مرزهای تصمیم‌ناپذیری (پاررگون) در نقاشی نقد واساز بر نمونه‌هایی از آثار تجسمی ایران» (۱۳۹۷) و «مرزهای تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد» (۱۳۹۳). در مطالعه‌ی دیگری به نام «واسازی روایت، خوانش از نقاشی‌های هانیبال الخاص» شیبانی‌رضوانی اعلام می‌کند که «با ورود متن به تصویر یک ابهام دوسویه و خیال‌انگیز مطرح می‌شود. همچنین هیچ حقیقت مطلقه‌ی در تفسیر وجود ندارد و رویکرد واساز در هر قطعیتی از تفسیر آن وقفه ایجاد می‌کند و آن را به تعویق می‌اندازد» (شیبانی‌رضوانی، ۱۳۹۷: ۴۳). در مقاله‌ی مذکور، به ارتباط مابین تقابل دوتایی و روایت تاریخی و پاررگون پرداخته نشده است. در پژوهش «چالش ساختار و معنا، خوانش واساز از نگاره‌ی بیرون آوردن یوسف از چاه» (آفرین، ۱۳۹۰)، حاصل نشدن معنای ثابت از اثر نگارگری مربوطه ذکر و این نتیجه به کل آثار نگارگری تعمیم داده شده است.

در معرفی نسخه‌های فارسی - یهودی می‌توان از دو مقاله نام برد. اولی ترجمه‌ای از مقاله‌ای با عنوان «نسخ خطی فارسی - یهودی نوو» نوشته‌ی ژام دارمستتر<sup>۲</sup> و مترجم احمد سمیعی‌گیلانی (۱۳۸۶) است که در مجله‌ی نامه فرهنگستان منتشر شده است. دیگری مقاله‌ای است با نام «فهرست تکمیلی نسخه‌های خطی فارسی - یهودی» (۱۹۹۵) که به معرفی مختصر نسخ فارسی - یهودی موجود در کتابخانه‌ی بریتانیا پرداخته است.

در حوزه‌ی ادبیات نیز، ابدالی در مقاله‌ی «واسازی تقابل دوگانه‌ی حافظ/ زاهد در غزلیات حافظ، خوانش دریدایی» (۱۳۹۲)، غزلیات حافظ را با نگاه تقابلی‌زدایی و با رویکرد واسازی بررسی و ذکر کرده که واسازی این تقابل‌ها بر مبنای سازکارهای خود متن انجام می‌شود. در این پژوهش، از حلقه‌های ارتباطی سخن به میان آمده که خود دچار اختلال هویت می‌شود و نمی‌تواند مبنایی برای احراز هویت باشد.

در مقاله حاضر، با رویکرد واسازی دریدا به هویت دوگانه کتاب *فتح‌نامه* پرداخته شده و با خوانش و تحلیل آثار به اهمیت روابط میان پاررگون، روایت تاریخی و تقابل دوتایی در نگاره‌ها توجه شده است.

### ۳. چارچوب نظری

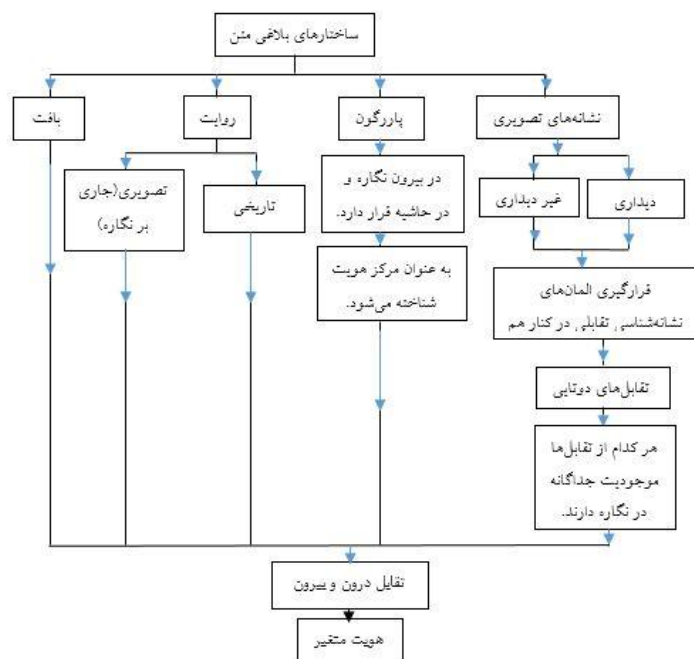
«لغت deconstruction یا واسازی برای اولین بار توسط دریدا مطرح شد» (کوین مالکوم، ۱۳۹۹: ۷). با استناد به دریدا، معانی از طریق مرتبط بودن یک نشانه با نشانه‌های دیگر در اثر هنری (تصویر) همچون متن به دست می‌آید. «از نظر دریدا، نشانه‌های درون متن با نظام معنایی غالب متن سرِ ناسازگاری دارد» (ابدالی و نجومیان، ۱۳۹۲: ۲۸). عبارت ساختارشکنی اغلب به عنوان مترادف برای نشان دادن تناقض یا ناسازگاری در یک موقعیت استفاده می‌شود (M.Balkin, 1996: 1). به گفته دریدا، ساختارشکنی یک روش نیست و برای ما یک مسیر مشخص نمی‌کند؛ به معنای تحلیل هم نیست، بلکه به معنای خوانش، کشف و زیر و رو کردن آن چیزی است که نگارنده آن را دانسته یا ندانسته در اثر خود پنهان کرده است. این همان بیرون کشیدن افتراق معانی حاصل از نشانه‌هاست؛ یعنی واسازی یک ابزار برای بر ملا کردن این پنهان‌کاری است تا با ساخت‌شکنی لایه‌های مختلف متن (نگاره) به معانی پنهانی رسید. در خوانش واسازی نگاره و به کمک دیدگاه نشانه‌شناسی دریدا، ابتدا نشانه‌های تصویری دیداری و غیردیداری تشخیص داده می‌شود. در این نظام خوانش، معانی حاصل از نشانه‌ها دلالت‌های تازه‌ای را در نگاره به نمایش می‌گذارد.

در بررسی آثار فیگوراتیوی که روایت در آن اتفاق می‌افتد، ترکیب‌بندی تصاویر که حاوی عناصر فیگور و اشیاست در دریافت فرد از اصل روایت حائز اهمیت است. نگارگر با به کار بردن عناصر نشانه‌ای در اثر خود اعم از عناصر سمبلیک، خطوط عینی و یا ذهنی میان عناصر مختلف در یک اثر هنری، مخاطب را وارد یک جریان فکری می‌کند که پویاست و گویای روابطی قدرتمند میان این عناصر است.

به‌عنوان مثال خطوط عمودی و یا افقی و خطوط پیکره‌ها و خط‌های ذهنی و همچنین شاید جهت نگاه فیگورها که چشم با دنبال کردن آن‌ها در جست‌وجوی ایجاد تعامل میان قسمت‌های مختلف اثر و درک روایت آن باشد و یا ممکن است هنرمند هدفش توصیف و تبیین یک‌سری مفاهیم با استفاده از نشانه‌ها باشد. در این صورت، عناصر نشانه‌ای و اجزای مختلف اثر خود را به‌نحوی سامان‌دهی می‌کند که این مفاهیم را توصیف کند و حامل پیامی برای مخاطب باشد. مسئله بعدی که هنرمند برای پیشبرد روایت خود باید به آن دقت کند، زاویه دید است؛ اینکه مخاطب بتواند به‌جای نگاه عادی به قضیه روایت، از یک نمای دیگر به اثر بنگرد. روایت‌هایی که با حضور فیگوهای انسانی شکل می‌گیرند و بیان می‌شوند، تأثیر دراماتیک شدیدی را برای مخاطبان به‌همراه دارند (شکرپور و ازهری، ۱۳۹۸: ۱۰۵).

در مرحله بعدی خوانش، پیدایی معنای عناصر و درواقع ویژگی‌های کلی تصویر وابسته به قرارگیری المان‌های نشانه‌شناسی تقابلی در کنار هم خواهد بود. تقابل‌ها همیشه به‌معنای تضاد نیست و گاهی تکمیل‌کننده هم است و یا در کنار هم معنا می‌یابد که در آثار نگارگری نیز، همچون هر اثر تجسمی دیگر، دیده می‌شود. «برمبنای اصل تقابل نشانه‌ها، هیچ نشانه‌ای قائم به خود معنا نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۷۹). نگارگر با ایجاد یک تضاد در اطراف نشانه، معنایی متفاوت برای آن نشانه تولید می‌کند و باز خود این نشانه به نشانه‌های دیگر ارجاع می‌دهد. بنابراین به کمک واسازی، ساختارهای بلاغی درون متن از هم باز می‌شود تا مشخص شود که مفاهیم کلیدی متن قادر به کنترل چرخه معنایی ثابت نیست. واسازی ناپایداری تقابل‌ها را می‌نمایاند (Selden & Widdowson, 2005: 169). در آثاری که معرفی شده، پاررگون<sup>۳</sup> / قطعه مکمل، بافت یا زمینه تاریخی، نشانه‌های تصویری دیداری و غیردیداری، وجود تقابل‌های دوتایی، روایت تاریخی و روایت تصویری بررسی شده است. در این آثار، با دو نوع روایت تاریخی و تصویری (جاری

بر اثر) مواجهیم. به گفته دریدا در کتاب *حقیقت نقاشی*، «پاررگون به هر چیزی که در بیرون و حاشیه قرار دارد، اطلاق شود» (Derrida, 1987: 302). در این نگاره‌ها، به واسطه نشانه‌ها به روایت تصویری نیز می‌پردازیم. رویکرد پساساختارگرایانه دریدا بیشتر به نقد منطق هویت‌گرایش دارد (ابدالی و نجومیان، ۱۳۹۲: ۱۰). ساختار هویت نه فقط روند حاشیه‌نشینی را آشکار می‌کند، بلکه عناصر حاشیه‌ای مرکز هویت را تشکیل می‌دهد؛ واقعیتهایی که در هنگام ارائه هویت از نظر پنهان است. نتیجه ساختارشکنی این است که خلوص هویت یک افسانه بوده و هر هویتی همیشه در قانون اساسی خود به دیگری آلوده است (Skempton, 2012: 279). در نمودار ۱، دیگرام رویکرد نظری تحقیق رسم شده است. با وجود هر چهار عامل گفته‌شده، خوانش‌های متفاوت و درپی آن تأویل‌های گوناگونی هم ایجاد خواهد شد و درنهایت هویت کلی کتاب متغیر و دوگانه می‌شود. بنابراین باید ساختار حاکم بر خوانش نگاره‌ها بر پایه خوانش متون چندوجهی باشد تا بتوان خوانش‌های متفاوت و در نتیجه تأویل و تفسیرهای متفاوت داشت که درنهایت هویت متغیر و دوگانه به دست خواهد آمد. در این نوع خوانش، نگاره از ابعاد گوناگون توسط خواننده بررسی و رمزگشایی می‌شود و درپی آن یک یا چند معنای ضمنی حاصل می‌گردد. این معنای ضمنی به اثبات و تعیین هویت کتاب منجر شده و روش مذکور به دستیابی عمیق معنا در نگاره‌ها انجامیده است. این نوع از خوانش متن را می‌توان با بحث هرمنوتیک و نبود معنای ثابت معادل دانست.



نمودار ۱. دیاگرام رویکرد نظری تحقیق (منبع: دریدا)

#### ۴. بحث و بررسی

##### ۴-۱. جامعه یهودیان اصفهان در دوره صفوی و فعالیت هنری آنان

این نسخه از کتاب *فتح‌نامه* نمایش کوچکی از مکتب غنی اصفهان را ارائه می‌دهد. گفته می‌شود که به دنبال افزایش ثروت در دوره صفوی، هنر نقاشی درباری به جز کتابخانه‌های سلطنتی به مجموعه‌های خصوصی اشرافی نیز انتقال یافت و در پی آن مجموعه‌های نسخ فارسی - یهودی در این کارگاه‌ها تولید شد. اما به نظر می‌رسد هنر یهودی بنا به دلایلی تمایل به نامرئی و مخفی شدن در لابه‌لای هنر صفوی داشت. هر چند که اغلب شاهان صفوی در پذیرش ملیت‌های گوناگون مصالحه داشتند، تغییر مذهب در ایران سده دهم، ابعاد گسترده‌ای را در هنر این دوران باقی گذاشت. براساس روایات تاریخی، صدراعظم شاه عباس اول به نام محمدبیگ شخصی بود که موجب

فلاکت کلیمیان ایران شد. به یهودیان فرصت داده شده بود که مذهب خود را تغییر دهند و این فرصت در زمان شاه عباس دوم به سر رسید. یهودیان به مذهب خود پایبند بودند و به‌جز عده اندکی که به اسلام گرویدند، بقیه از روی اجبار به‌ظاهر مسلمان شدند، اما در باطن در دین اجدادی خود باقی ماندند (لوی، ۱۹۶۰: ۲۹۹-۳۱۲). در سال ۱۰۲۸ ق، چندین تن از آنان نیز گشته شدند یا به خاک عثمانی مهاجرت کردند. در این زمان، حکومت وقت کتاب‌های مقدس آنان را نابود کرد. اما در زمان شاه صفی‌الدین، آزادی یهودیان پارس به آنان بازگردانیده شد (Taylor, 1995: 6).

در این زمان، اکثر یهودیان در اصفهان از کنیسه‌ها (معابد یهودی)، مکاتب و کتابخانه‌ها پیروی می‌کردند. با درنظر گرفتن هنر درباری این دوران، می‌بینیم که تنوع فرهنگی در دربار، شهر و کشور وجود داشته و متون مقدس با یک روح و جان دیگری از اشعار فارسی الگوبرداری می‌شد (ibid., 81).

در این دوره، کتاب‌های مصور فارسی - یهودی شامل نسخه‌های کلاسیک فارسی به خط عبری است. آن‌ها اغلب مستقیماً از سنت اصلی ادبیات فارسی بیرون می‌آیند و داستان‌های خود را به سبک ایرانی بیان می‌کنند (ibid., 34). تصویرسازان یهودی - ایرانی دوره صفوی اغلب روش سنتی وابسته بودن به متن را برای آثارشان درپیش می‌گرفتند.

حوزه مطالعات یهودی - فارسی هنوز توسعه نیافته است؛ زیرا بسیاری از این متون همچنان در مجموعه‌های بدون فهرست و به‌صورت پراکنده در سراسر جهان به‌خاک سپرده شده‌اند. ولی اهمیت این آثار در اواخر قرن ۱۹ به‌رسمیت شناخته شد. از کتابخانه‌های مهم دنیا که نمونه چنین کتاب‌هایی در آن‌ها نگهداری می‌شود، شامل کتابخانه موزه بریتانیا، کتابخانه ملی کتب مقدس در پاریس، کتابخانه انیستیتوی مطالعات شرقی و کتابخانه ملی روسیه است (Moreen, 1995: 71).

شاید هنوز هم در ایران و سایر نقاط جهان در مجموعه‌های خصوصی چنین نسخی وجود داشته باشد. در موزه و کتابخانه ملی لندن، حدود صد نسخه از نسخ خطی

فارسی - یهودی موجود است که پژوهش حاضر یکی از این صد نسخه را دربر می‌گیرد. کتاب *فتح‌نامه* به خط عبری بوده، ولی زبان آن یهودی - فارسی است. اشعار این کتاب، با ده‌هزار بیت، در حدود سال ۸۷۹ ق / ۱۴۷۴ م ساخته شده و حاوی روایت‌هایی از یهودیت است. این نسخه از *فتح‌نامه* با شماره شناسه ۱۳۷۰۴ در کتابخانه ملی بریتانیا موجود است (ibid., 72). در سایت این کتابخانه، درباره کتاب نوشته شده که هیچ شناسنامه‌ای از این اثر وجود ندارد و فقط صاحب آن در صفحه f.159v خاطرنشان می‌کند که نسخه خطی را در ۹ مارس ۱۷۳۹ م دریافت کرده و ابعاد کتاب ۲۸/۸ \* ۲۰ س.م. است (ibid., 72). شاعر و نویسنده کتاب عمران اصفهانی<sup>۴</sup> بوده که داستان‌های یهودی را همچون یک حماسه ایرانی بیان کرده است. وی از شاعران قرن نهم و دهم هجری قمری است و در دوران حکومت شاه اسماعیل اول و فرزندش شاه طهماسب در اصفهان و کاشان می‌زیسته است. از وی یازده اثر برجای مانده که *فتح‌نامه* اولین اثر اوست (نتضر، ۱۳۵۲: ۱۷۹). در این ایام، مخالفت با یهودیان به شکل چشمگیری در جامعه ایرانی رو به فزونی بوده است؛ به طوری که خود عمران اصفهانی در اشعارش در کتاب *یهوعوشه* به این موضوع اشاره می‌کند (لوی، ۱۹۶۰: ۱۹۶). براساس سایت موزه بریتانیا، احتمالاً حامی مالی عمرانی فردی ثروتمند و ساکن اصفهان به نام امین‌الدوله بوده است. گفته شده زمانی که وی درگذشت، عمرانی کار خود را رها کرد و بعدها فرد دیگری حامی تولید این اثر شد که خاخام یهودا<sup>۵</sup> نام داشت و عالم یهودی بود. این موزه زمان تصویرسازی‌های این کتاب را اواخر قرن یازدهم یا اوایل قرن دوازدهم هجری تخمین می‌زند. از نظر محتوا، کتاب‌ها و نسخ خطی فارسی - یهودی به دو دسته اصلی تقسیم می‌شود: ۱. یا به زبان عبری نوشته شده، مانند ترجمه‌هایی که با بهره‌گیری از سنت ادبی جامی و نظامی بود. ۲. آثار اصلی شاعران برجسته یهودی - فارسی مانند مولانا شاهین شیرازی و عمران اصفهانی. اثر مورد بحث در دسته دوم قرار می‌گیرد.<sup>۶</sup>

#### ۲-۴. معرفی نگاره‌های کتاب فتح‌نامه

این کتاب حاوی هفت تصویر است ( شش تصویر رنگی و یک طرح اولیه و ناقص). نام نگارگران مشخص نیست و در نگاره‌ها هم ذکر نشده است. علاوه بر این تصاویر، طرح‌هایی از گل‌ها و حیوانات و پرندگان در لابه‌لای متون به چشم می‌خورد. مضمون نگاره‌های این کتاب حماسی - مذهبی است.

نگاره ۱. جاشوآ<sup>۱</sup>، کاهنان و کشتی را از رودخانه اردن عبور می‌دهد



مدیوم آبرنگ مات، جوهر بر روی کاغذ؛ هنرمند ناشناس؛  
تاریخ اواخر قرن ۱۱ یا اوایل قرن ۱۲ ق؛ محل نگهداری  
کتابخانه ملی بریتانیا؛ شماره دسترسی Or 13704, f. 15r  
(منبع: [www.bl.uk](http://www.bl.uk))

**روایت تاریخی:** جاشوا کلمه‌ای عبری است و در کتاب مقدس، جاشوا از شخصیت‌های اصلی است که دستیار حضرت موسی بود و بعد از رحلت ایشان، به رهبری قبائل اسرائیلی درآمد. گفته شده که «بنی‌اسرائیل بی‌ایمان از رهبری موسی سرپیچی کردند و از ورود به کنعان امتناع ورزیدند و یک نسل از آنان در صحرا هلاک شد. بعد از اینکه قوم بنی‌اسرائیل به رهبری یوشع<sup>۸</sup> از رود اردن گذشتند» (Jos 24: 3)، «در منطقه‌ای به نام گیلگال<sup>۹</sup> مستقر شدند و در آنجا دوازده سنگ نمادین را که از اردن آورده بودند، بر هم نهاده، ستونی برافراشتند تا نماد ایمان به خدا باشد» (Jos 4: 9). این مردمان یوشع را جانشین موسی می‌دانستند.

«در آن مدت که جبار جهانبان  
به قدرت کرد قلزم چون بیابان  
چو بشنیدند این قوم ملعون  
که رود نیل شد چون سنگ هامون  
به امر حق از آنجا درگذشتند  
ره آن حق بی‌کشتی نشستند»  
(تضر، ۱۳۵۲: ۲۲۰)

**روایت تصویری (جاری بر نگاره):** در تصویر مردمانی دیده می‌شوند که به رهبری یک فرد (دارای پاره‌ای علائم تصویری است که نشان‌دهنده رهبر و هدایت‌کننده افراد است) از یک مسیر عبور می‌کنند. مسیر سنگلاخ است و حمل قایق توسط فیگورها عبور این افراد از رودخانه را نشان می‌دهد. موج آب در پس‌زمینه نیز مشاهده می‌شود و یادآور داستان عبور قوم بنی‌اسرائیل از رودخانه است.

**بافت:** زمینه فرهنگی - اجتماعی و تاریخی تولید نگاره‌های فتح‌نامه مربوط به دوره صفوی است. هم در سایت موزه بریتانیا به آن اشاره شده است و هم از ویژگی‌های تصویری همچون کلاه قزلباش متوجه بافت می‌شویم.

**نشانه‌های تصویری دیداری:** درخت زیتون، عمامه و کلاه‌پوش سبزرنگ در فیگور وسط نگاره، شعله‌های آتش دور سر فیگور وسط، کلاه صفوی قزلباش در پیکره‌های پایین نگاره و قایقی که حمل می‌شود.

به‌لحاظ تصویری و بصری حرکت موج‌واری که در پشت فیگورها وجود دارد (نشانه‌ای از رودخانه طغیانی اردن است) جهت حرکت پیکرها را تسهیل کرده و به قدرت جاشوا اشاره دارد. به احتمال زیاد این اثر تحت واندالیسم<sup>۱۰</sup> قرار گرفته است. پیکرها و فیگورهای دو ردیف پایین اثر همگی دارای کلاه قزلباش و صفوی‌اند و شاید عمداً جراحاتی به چهره و پیکره این فیگورها وارد شده است؛ چراکه در رنگ‌گذاری سایر قسمت‌ها چنین آسیبی دیده نمی‌شود. احتمال می‌رود چون این نسخه از کتاب *فتح‌نامه* در ایران تولید شده و به‌سبب قرار گرفتن در جامعه‌ای شیعی و هم‌زمان با دوره صفوی، به‌عمد به تصاویر آن خدشه وارد شده است.

**نشانه‌های تصویری غیردیداری: جهت حرکت فیگورها، اختصاص دو منطقه بالا و**

پایین در نگاره (شکل ۱).



شکل ۱. تقابل

دوتایی جهتی بالا و

پایین (منبع:

نگارندگان)

**تقابل‌های دوتایی:** در این اثر، یک تناقض و تضاد معنایی

به‌واسطه نشانه‌ها مشاهده می‌شود؛ زیرا این قوم بنی‌اسرائیل است که به رهبری جاشوا از رودخانه اردن عبور داده می‌شود؛ ولی در تصویر، این افراد با کلاه قزلباش صفوی به‌نمایش درآمده است و هویت دوگانه در فیگورها دیده می‌شود (تضاد). در نگاره ۱، تقابل جهتی بالا و پایین یعنی فرم موج‌وار و کف رودخانه (جهتی)، و توصیف روایی رودخانه خروشان و طوفانی در تقابل تصویر آرام آن (تضاد).

**پاررگون:** حضور درخت زیتون در گوشه سمت چپ اثر نماد نوید پیروزی، برکت

و صلح است. تورات درخت زیتون را نخستین درخت می‌داند و در کتاب پیدایش<sup>۱۱</sup> به آن اشاره شده است (Gen 8: 11). در این نگاره، درخت زیتون قطعه مکمل اثر شناخته می‌شود؛ زیرا با آوردن آن در نگاره، پیروزی موسی و قومش پیشگویی می‌شود.

این عنصر به‌عنوان بخشی از اثر، به‌حاشیه رانده شده؛ اما درعین حال با معنای کل تصویر در ارتباط است. همچنین کلاه‌های صفوی جزئی از پاررگون به‌حساب می‌آید.

## نگاره ۲. هفت کاهن در جلوی دیوارهای اریحا شیپور می‌زنند



مدیوم آبرنگ مات، جوهر بر روی کاغذ؛ هنرمند ناشناس؛

تاریخ اواخر قرن ۱۱ یا اوایل قرن ۱۲ ق؛ محل نگهداری

کتابخانه ملی بریتانیا؛ شماره دست‌نویس Or 13704, f.

31v (منبع: [www.bl.uk](http://www.bl.uk))

روایت تاریخی: بنابه روایتی، در نبرد اریحه، یوشع‌بن‌نوشار هفت کاهن یهودی را مأمور کرد تا به‌همراه هفت شیپور به دور دیوارهای اریحا<sup>۱۲</sup> بچرخند و بر شیپور خود بدمند تا اینکه دیوار اریحا فروریخت و بنی‌اسرائیل وارد این شهر (جریکو) شد (W.Gooding, 2016: 39). در قرآن نیز در سوره پنجم، آیه ۲۰ تا ۲۶، داستان کالب<sup>۱۳</sup> و یوشع نقل شده است (ibid., 28). «این‌چنین خواهد بود که وقتی صدای شوفار<sup>۱۴</sup> را می‌شنوید، همه بلند فریاد زنند و دیوار شهر فرو خواهد ریخت» (Jos 6: 5).

تراشیده ز تیشه سنگ یک لخت  
چو گردون برج‌ها قامت کشیده  
زحل بر چرخ هفتم پاسبانش

«به‌گرد شهر برج‌وباروی سخت  
سر هر برج بر گردون رسید  
کواکب در فلک‌ها دیده‌بانش

به‌جای یک حصار آن قوم نادان کشیده هفت همچون چرخ گردان»  
(نتضر، ۱۳۵۲: ۲۱۶)



شکل ۲. شوفار (منبع: [www.7dorim.com](http://www.7dorim.com))

**روایت تصویری (جاری بر نگاره):** در تصویر، سومین فرد از سمت چپ در حال دمیدن در شیپور (شکل ۲) خود بوده و درعین حال با دست سمت دیوار را نشان می‌دهد. این فرد به کجی دیوار اشاره دارد که در حال فروریختن است.

**نشانه‌های تصویری دیداری:** دیوار جریکو، شوفار، هفت پیکره (به نمایندگی کاهنان و افراد بنی‌اسرائیل) نمایش داده شده که در رحال دمیدن بر شوفار هستند. تعداد نفرات آن‌ها نشان‌دهنده وعده خداوند و روز هفتم محاصره شهر توسط قوم بنی‌اسرائیل است، کجی دیوار، برج‌های دیده‌بانی.

**نشانه‌های تصویری غیردیداری:** در کلیت اثر قرینگی وجود دارد؛ ولی در نشان دادن استحکامات دیوار، به‌واسطه خطای عمدی اندازه‌گیری و تناسبات، نوعی حالت تزلزل و فروپاشی در دیوار حس می‌شود.

**تقابل‌های دوتایی:** نحوه جای‌گیری فیگورها در صحنه

ملاحظه می‌شود (شکل ۳) (جهتی).



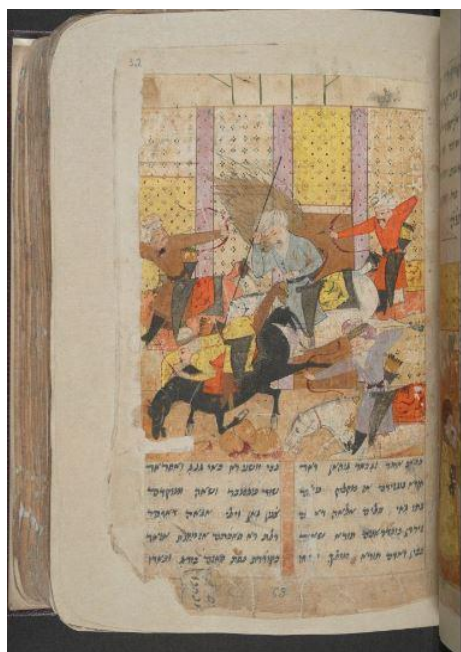
شکل ۳. تقابل دوتایی جهتی، (منبع: نگارندگان)

**پاررگون:** ۱. برج‌های دیده‌بانی؛ چراکه بخشی از اثر است و همچون ستونی نقش مقاومت و ایستادگی را در استحکام اثر بازی می‌کند. اما برج‌ها در حاشیه تصویر قرار گرفته و

کمتر مورد توجه است و با حذف برج‌ها از اثر، نقصان آن به‌لحاظ برهم خوردن تعادل نگاره ملاحظه می‌گردد. ۲. دیوار اریحا: این دیوار، به‌عنوان قدیمی‌ترین دیوار تدافعی در جهان، دارای برج‌های دیده‌بانی است. در اینجا مرز بین خطوط دیوار مشخص نیست و در تصمیم‌گیری مخاطبان برای مرزبندی تصویری اختلال ایجاد می‌کند. ۳. برخی مواردی که در روایت اثر وجود دارد اما در نگاره مشاهده نمی‌گردد نیز، حاشیه و مکمل اثر در نظر گرفته می‌شود و اثر بدون وجود بخش مکمل توجیه‌پذیر نیست. یکی از این موارد تعداد روزهای محاصره است که ظاهراً دیده نمی‌شود؛ اما نگارگر هفت روز محاصره شهر توسط بنی‌اسرائیل را

به صورت نمادین در هفت پیکره نمایش داده و مورد بعدی، ویران شدن دیوار و معجزه خداوند است که در تصاویر آورده نشده و به عنوان قطعه مکمل در اثر حاضر نیست و ما به واسطه نشانه‌هایی متوجه حضور آن می‌شویم. آوردن خطوط کج و به نمایش گذاشتن ناشیانه و ظاهراً خام‌دستانه می‌تواند نشان و ارجاعی به این امر باشد.

نگاره ۳. جاشوآ سوار بر اسب سفید در مقابل دیوارهای اریحا می‌جنگد



مدیوم آبرنگ مات، جوهر بر روی کاغذ؛ هنرمند ناشناس؛ تاریخ  
اواخر قرن ۱۱ یا اوایل قرن ۱۲ ق؛ محل نگهداری بریتانیا؛ شماره  
دسترسی Or 13704, f. 32r (منبع: [www.bl.uk](http://www.bl.uk))

### روایت تاریخی:

از نظر مسیحیان اولیه، جاشوآ مردی بود که قوم بنی‌اسرائیل را به میراث خدادادی خود، یعنی سرزمین موعود، آورد. از نظر مردمان بنی‌اسرائیل، جاشوآ وارث مقدس بوده و خدا، بنی‌اسرائیل را از قبل توسط عیسی نجات داده و

اکنون جاشوآ را وارث مقدس برای خود برمی‌شمردند. از نظر بنی‌اسرائیل، خداوند، کنعان را برای لذت بردن این قوم به هریک از آنان اعطا و در میانشان تقسیم کرده است (W. Gooding, 2016: 3).

روایت این اثر درست بعد از ویرانی دیوار اریحا بوده و این مرحله دوم از تسخیر و اشغال است. در مرحله اول، هیچ قبیله‌ای مجاز به جدا شدن از بدنه اصلی ارتش نبود (ibid., 60).

**روایت تصویری (جاری بر نگاره):** از پنج پیکره سوار بر اسب، یک پیکره به‌لحاظ علائم بصری که در تصویر قبلی هم تکرار شده بود، از بقیه متمایز و درحال مبارزه است. کل تصویر نشان از پیروزی جاشوآ و همراهانش دارد. روایت تصویری منطبق بر روایت تاریخی است. **نشانه‌های تصویری دیداری:** دیوار جریکو، شعله‌های آتش، سرهای بریده روی زمین.



**نشانه‌های تصویری غیردیداری:** در قسمت بالای کادر و در وسط، چند خط عمودی و کج به‌صورت متقارن مشاهده می‌شود. گمان می‌رود این خطوط صرفاً جهت پر کردن فضای بالای اثر و ایجاد تعادل در آن باشد. می‌توان به‌نوعی قرینگی را در تصویر مشاهده کرد، جهت حرکت فیگورها (شکل ۴)، ترکیب‌بندی چندوجهی.

شکل ۴. نمایش جهت حرکت در نگاره (منبع: نگارندگان)

**تقابل‌های دوتایی:** تقابل دوتایی جهتی چپ و راست در اثر به‌واسطه دو نیروی مخالف در فیگورها دیده می‌شود (شکل ۵). تقابل خیر و شر نیز در اثر

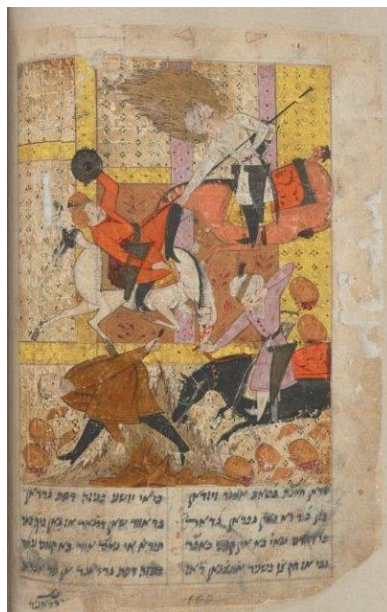


شکل ۵. تقابل جهتی چپ و راست (منبع: نگارندگان)

وجود دارد. جاشوآ و همراهانش نمایندگان خیر و مابقی فیگورها نماد شر هستند. تقابل خیر و شر بخشی از تقابل دوتایی مکمل‌سازی به‌شمار می‌آید. اگر جاشوآ و همراهانش نماد خیر باشند، پس کنعانیان نماد شر هستند و برعکس. تقابل سادگی و پیچیدگی به‌واسطه به‌نمایش گذاشتن دیوار جریکو با سادگی هرچه تمام‌تر و تقسیم‌بندی‌های دیوار صرفاً با خطوط ساده، درمقابل پیچیدگی حرکت، کنش و درهم‌تنیدگی فیگورهاست.

**پاررگون:** قطعه مکمل اثر در این نگاره دیوار و خطوط بالای دیوار جریکو است که

علاوه بر هویت‌بخشی، وجود آن تعادل را در صحنه حفظ کرده است.  
نگاره ۴. جاشوآ در نبرد شرکت می‌کند



مدیوم آبرنگ مات، جوهر بر روی کاغذ؛ هنرمند ناشناس؛ تاریخ اواخر قرن ۱۱ یا اوایل قرن ۱۲ ق؛ محل نگهداری بریتانیا؛ شماره دسترسی Or 13704, f.50 v (منبع: [www.bl.uk](http://www.bl.uk))

روایت تاریخی: به دلیل شباهت به نگاره ۳ در قالب همان

موضوع است.

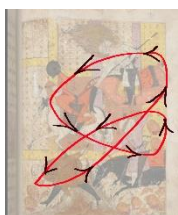
روایت تصویری: همان خصوصیات تصویری اثر قبلی

(نگاره ۳) مشاهده می‌شود و با اختلاف‌های جزئی شبیه هم

است. جهت حرکت چشم به واسطه علائم بصری در شکل ۶

نشان داده شده است.

نشانه‌های تصویری دیداری: شعله‌های آتش دور سر



شکل ۶. جهت حرکت چشم در نگاره (منبع: نگارندگان)

فیگور (هاله قدسی)، سرهای بریده روی زمین، دیوار جریکو، لباس‌ها و پوشش‌ها، همچون آثار قبلی، همه ایرانی است. ترکیب‌بندی آن ایرانی است.



**نشانه‌های تصویری غیردیداری: فرم**  
حرکت دایره‌وار در تصویر (شکل ۷)، جهت حرکت و تعامل فیگورها (شکل ۸)، وجود تقارن.

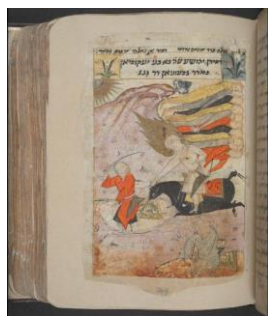
شکل ۷. حرکت دایره‌ای در نگاره (منبع: نگارندگان)  
شکل ۸. تقابل جهتی قطری و چپ و راست (منبع: نگارندگان)

**تقابل‌های دوتایی: حرکت متقابل**

فیگورها و تقابل دوتایی جهتی (قطری) در اثر وجود دارد (شکل ۸). در این نگاره نیز، همچون اثر قبلی، تقابل خیر و شر و تقابل دوتایی مکمل‌سازی وجود دارد.

**پاررگون:** دیوار جریکو به‌عنوان هویت‌سازی برای یک مکان یهودی بوده و نیز به‌منزله قطعه مکمل در اثر شناخته می‌شود؛ اما درعین حال چنانچه، لباس پیکره‌های نگاره و دیوار مذکور به‌همراه متن عبری از اثر حذف گردد، اثر به‌طور کامل هویت ایرانی می‌گیرد.

**نگاره ۵. جاشوا سوار بر اسب سیاه وارد جنگ می‌شود**



مدیوم آبرنگ مات، جوهر بر روی کاغذ؛ هنرمند ناشناس؛ تاریخ اواخر قرن ۱۱  
یا اوایل قرن ۱۲ ق؛ محل نگهداری کتابخانه ملی بریتانیا؛ شماره دسترسی Or  
13704, f.75 r (منبع: www.bl.uk)

**روایت تاریخی:** مبارزه با دو هم‌پیمان بزرگ در کنعان از اهداف دیگر موسی بود که



شکل ۹. حرکت  
حلزونی در اثر (منبع:  
نگارندگان)

برعهده جاشوا گذاشته شده بود. «هنگام غروب آفتاب بود که یوشع امر کرد و آن‌ها را از میان درختان پایین آوردند و به داخل غار انداختند» (Jos 10: 27).

**روایت تصویری:** جاشوا، همانند دیگر نگاره‌های این کتاب، با هاله‌ای دور عمامه خود به‌نمایش گذاشته شده و سوار بر اسب سیاه و درحال نبرد است. به‌واسطه علائم بصری، تداوم نگاه و درگیری چشمی در شکل ۹ دیده می‌شود. این دو روایت بر هم منطبق‌اند.

**نشانه‌های تصویری دیداری:** تپه‌ای به رنگ قرمز، صورتی روشن و همچون موج آب خروشان. قرارگیری خورشید نیز در سمت چپ نشان‌دهنده حضور خداوند بوده و دارای شمایل انسانی است. در معنایی دیگر، خورشید صفتی آسمانی و کیهانی دارد که نشانگر جاشوا و گویای صحت اعمال و کردار اوست و نقاش چنین مقامی به آن داده است. از طرف دیگر این نماد در دوره صفوی به مفهوم فرّ ایزدی بوده و برای مشروعیت بخشیدن به حکمرانان استفاده می‌شده است؛ یعنی دوباره نمادهای ایرانی در اثر به‌کار رفته است. از موارد دیگر، آتش دور سر جاشوا و تعداد ده‌ فیگور است که چهره آن‌ها نامعلوم بوده و در نیزه‌ای بلند فرورفته‌اند.

**نشانه‌های تصویری غیردیداری:** وجود حرکت مارپیچ و حلزونی (شکل ۹).

**تقابل‌های دوتایی:** هاله و شعله اطراف سر جاشوا با انوار خورشید در سمت چپ تصویر تقابل دوتایی جهتی دارد، مورد بعدی تقابل جهتی تپه موج‌وار با جهت حمله جاشوا است، این امر نشان از قدرت بالای جاشوا دارد که توانسته بر دشمنانش پیروز شود. تقابل دوتایی خیر و شر (جاشوا و کنعانیان)، مقابله یک‌تنه جاشوا در برابر انبوه دشمنان (تقابل وحدت در کثرت)، انوار شدید خورشید حاکی از طلوع آن است. به‌گفته یحیی ذکا، در دوره صفوی، نشان خورشید نمایانگر نظام سال و ماه خورشیدی است (ذکاء، ۱۳۴۴: ۲۲). اما ملاحظه می‌شود که خورشید در سمت چپ تصویر است؛ یعنی یک تضاد معنایی در اثر مشاهده می‌گردد که با طلوع خورشید در سمت راست در تناقض بوده و از طرف دیگر مطابق روایت تاریخی است.

پاررگون: خورشید است؛ زیرا باینکه در حاشیه اثر است، هویت اثر با تغییر معنای آن دگرگون می‌شود.

نگاره ۶. جاشوا سوار بر اسب جنگی خود در نبرد پیروز می‌شود



مدیوم آبرنگ مات، جوهر بر روی کاغذ؛ هنرمند ناشناس؛

تاریخ اواخر قرن ۱۱ یا اوایل قرن ۱۲ ق؛ محل نگهداری

کتابخانه ملی بریتانیا؛ شماره دسترسی Or 13704, f. 85r

؛ (منبع: [www.bl.uk](http://www.bl.uk))

روایت تاریخی: ادامه نگاره ۵ در این اثر دیده می‌شود. جاشوا ادامه‌دهنده اهداف موسی است که بخش دیگری از مرحله سوم این اهداف برای اجرای قانون خدا انجام می‌شود. «و پادشاه آی<sup>۱۵</sup> را تا عصر بر درخت آویخت و هنگام غروب خورشید، یوشع دستور داد بدن او را پایین آورند» (Jos 8: 29).

روایت تصویری: ویژگی‌های تصویر، از جمله صلیب، به روایت تاریخی کتاب مقدس اشاره دارد و منطبق با آن است.

نشانه‌های تصویری دیداری: وجود صلیب مسیحی / یهودی، انسان بی سر متصل به صلیب، درخت زیتون (که اشاره به هویت یهودی داشته و در تورات، این درخت اهمیت دینی دارد)، هاله و شعله آتش دور سر، لباس ایرانی.

نشانه‌های تصویری غیردیداری: جهت حرکت فیگورها، جهت حرکت تپه موج‌وار. تقابل دوتایی: تقابل جهتی چپ و راست به واسطه جهت حرکت جاشوا در مقابل فرم موج‌وار صخره، تقابل خیر و شر.

پاررگون: نماد صلیبی خاصی است که مسیحی / یهودی بوده و در صورت نبود آن در نگاره، کل اثر ماهیت و هویت ایرانی خواهد داشت؛ چراکه لباس فیگورها و اسب‌ها نیز، همچون سایر نگاره‌های این کتاب، دارای ویژگی‌های صفوی و ایرانی است.



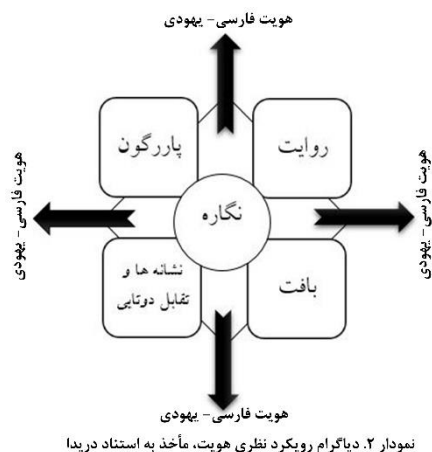
مدیوم آبرنگ مات، جوهر بر روی کاغذ؛ هنرمند ناشناس؛ تاریخ اواخر قرن ۱۱ یا اوایل قرن ۱۲ ق؛ محل نگهداری بریتانیا؛ شماره دسترسی Or 13704, f.90v (منبع: [www.bl.uk](http://www.bl.uk))

نگاره ۷: اثر کامل نیست. نگاره فقط به صورت یک خطی بوده و رنگ‌آمیزی نشده است. از ویژگی‌های ظاهری آن کاملاً مشخص است که اثر بسیار شبیه به دو نگاره معرفی‌شده قبلی است. اما چون این اثر کامل نیست، نمی‌توان در مورد آن سخن گفت.

### ۳-۴. تحلیل تطبیقی و نشانه‌شناسی نگاره‌ها

با توجه به نظریه‌ی واسازی دریدا، باید بر عناصر مختلف آثار هنری (در اینجا نگاره‌های فتح‌نامه) به‌مثابه متن تصویری تمرکز کرد؛ چراکه تنها راه درک مفاهیم تصویری، مواجه شدن با تصویر به‌مثابه متن است تا به‌طور مستقیم میان مخاطب و تولیدکنندگان اثر برای فهم آن ارتباط برقرار

کرد. این تصاویر دارای ویژگی توالی بوده و هریک در کنار هم بر یکی پس از دیگری دلالت می‌کند. در این رهیافت، توالی نظام‌های تصویری چپ‌نشی از تصاویر را کنار هم قرار می‌دهد و به همین ترتیب، روایات مرتبط با هر اثر نیز در کنار هم قرار می‌گیرد و تکه‌ای واحد را نمایان می‌سازد که علت تطبیق است. امر درونی هرکدام از این روایات به صورت بیرونی منجر می‌شود که ما با آن به‌عنوان تصویر مواجهیم. برای واسازی تصویر باید اجزای آن از جنبه‌های گوناگون از هم جدا و دوباره سرهم‌بندی شود. این روش خواندن متن (تصویر) به ظهور هویت دوگانه کتاب منجر می‌شود (نمودار ۲). در نگاره‌های این کتاب، با حذف هرکدام از عوامل، شامل روایت تاریخی، بافت و نشانه‌ها، هویت ایرانی - یهودی است و اگر صرفاً پاررگون از نگاره حذف شود، هویت کلی، ایرانی و یا یهودی خواهد بود. چنانچه هر چهار عامل با هم در نگاره‌ها بررسی شود، هویت ایرانی - یهودی محرز می‌گردد. چنانچه دوه‌دو این عوامل در کنار هم در نگاره‌ها بررسی شود، نتایج جدول ۱ به‌دست می‌آید. بنابراین پاررگون و روایت تاریخی تأثیر بسزایی در تعیین هویت نگاره دارد و در این میان اهمیت پاررگون از همه بیشتر است و طبق گفته دریدا، پاررگون مرکز هویت به‌شمار می‌آید. در کتاب *فتح‌نامه*، نقاشی و شعر، به‌منزله دو هنر خویشاوند، دارای رابطه‌ای قیاسی‌اند؛ همانند سخنی از ژئوس سیمونیدسی که گفته است: شعر تصویر ناطق است و نقاشی شعری صامت. با توجه به زبان عبری کتاب و ناآشنایی نگارندگان به این زبان و بنا به این نظریه باید گفت چارچوب شعر به‌گونه‌ای سخن گفته که در تصویر مشاهده می‌شود؛ یعنی این دو در برخی جهات همانند هستند. حال با توجه به واسازی دریدا، تصویر و روایت تاریخی در لایه‌های پنهانی خوانش متلاشی و ترکیب می‌شود؛ یعنی مخاطب باید خوانش تصویر را به‌همراه روایت تاریخی آن پیگیری کند تا بتواند به درک نقاشی نائل شود. در خوانش واسازی دریدا، موارد نشانه‌های تصویری، پاررگون، بافت یا زمینه و روایت تصاویر بررسی شد که در ادامه برای تبیین هویت کلی کتاب، مورد تطبیق قرار گرفته است.



هویت	نگاره	جدول ۱. بررسی دوبه‌دوی عوامل پاررگون، روایت تاریخی، بافت و نشانه در نگاره‌ها
ایرانی - یهودی	۱	
ایرانی - یهودی	۲	
در این نگاره‌ها با بررسی دو عامل روایت تاریخی و پاررگون، هویت کلی اثر یهودی است و در بقیه حالات ایرانی - یهودی.	۳، ۴ و ۶	
در این نگاره با بررسی پاررگون در کنار بافت اجتماعی، هویت کلی اثر ایرانی است و در بقیه حالات ایرانی - یهودی.	۵	
(منبع: نگارندگان)		

۳-۴. تطبیق روایت تاریخی سه هدف موسی در ارتباط با قوم اسرائیل با روایت‌های

جاری بر هر شش اثر

براساس منابع معتبر، موسی در مهاجرت قوم اسرائیل به سرزمین کنعان، به دنبال اهداف متعددی بود که از بین آن‌ها سه هدف حائز اهمیت است. هدف اول رسانیدن قوم اسرائیل به

سرزمین کنعان و معرفی آن‌ها به میراثشان بود. در هدف دوم، این قوم باید قانون خداوند را در سرزمین کنعان اجرا می‌کردند و رواج می‌دادند. قبلاً کنعانیان به دلیل گناهان شرور خود رانده شده بودند. خداوند از طریق موسی به مردمان هشدار می‌دهد که اگر آن‌ها نیز به روش کنعانیان زندگی کنند، او آن‌ها را نیز بیرون خواهد راند. هدف سوم کنار گذاشتن قوانین قبلی و از بین بردن آن‌ها بود. موسی به قوم خود بنی‌اسرائیل دستور داد که هر سه هدف را دنبال کنند. ولی عمر او به سر آمد و یوشع (جاشوا) اهداف وی را محقق کرد. در طی این مسیر، موانعی وجود داشت. مانع اول رودخانه سیلابی اردن بود که باید بر این مانع غلبه می‌کردند. مانع بعدی ایجاد قانون خدا در شهرهای مستحکم با دیوارهای اریحا بود و فقط زمانی می‌توانستند به هدف دست یابند که مردمان آن شهر را اسیر یا نابود کنند. مانع سوم وجود دو هم‌پیمان بزرگ در کنعان بود که باید با آنان مبارزه می‌کردند (W.Gooding, 2016: 22). روایت‌های جاری بر نگاره‌ها، طوری در هر شش اثر توضیح داده شد، تقریباً با روایت تاریخی موجود منطبق‌اند، مگر در مواردی که برخلاف انتظار مخاطب که در قبال روایت کلی کتاب در جست‌وجوی تصویر مرتبط با آن است، تصویری از آن روایت ساخته نشده باشد. این امر نشان می‌دهد که تمام وجوه روایت را نمی‌توان در نگاره‌ها دید و یک حالت بینامتنیت در تحلیل آثار را ایجاد می‌کند؛ چراکه باید به منابع دیگر برای تحلیل آثار رجوع کرد و به تنهایی در کلیت خود پاسخ‌گوی روایت نیست؛ یعنی هرکدام از آثار به‌عنوان یک ابژه هنری، بخش ناچیزی از روایت کلی را بازگو می‌کند و نه تمامیت آن را و اگر روایت تاریخی را از این تصاویر جدا کنیم، چندان برای مخاطب قابل فهم نخواهد بود. در تصاویر روایی، روایات تاریخی نقش بسیار مهمی دارند و در معنادهی به اثر، به آن سمت‌وسو می‌بخشند و در صورت ناآگاهی از روایت تاریخی، اثر از لحاظ معنا معلق خواهد بود. در نگاره‌های ۳، ۴، ۵ و ۶، جاشوا در حال نبرد دیده می‌شود و تقریباً هر چهار اثر بسیار به هم شبیه است و از لحاظ موقعیت مکانی و عناصر بصری، تفاوت چندانی در آن مشاهده نمی‌شود. پس این روایت است که به آن معنای جدید می‌بخشد و معنا در صورت وجود و نبود آن دستخوش تغییر می‌شود و متفاوت خواهد بود؛ یعنی طبق گفته دریدا، تفاوت بر ساختار معنا تأثیر می‌گذارد. مطابق با روایت تاریخی، سه هدف حضرت موسی و موانع آن در این کتاب تصویرسازی شده است.

هدف اول در نگاره ۱، بخشی از هدف دوم و نه تمام آن در نگاره‌های ۲ و ۳ و مابقی آثار نشان‌دهنده هدف سوم و موانع پیش‌روی آن است. اکثر موانع دستیابی به سه هدف حضرت موسی در این کتاب تصویرسازی شده است.

#### ۲-۳-۴. پاررگون در آثار مورد بحث

مهم‌ترین مسئله در مورد واسازی، آن‌گونه که دریدا در فلسفه کانت از آن بحث می‌کند، مفهوم درون و بیرون اثر است. در این نگاره‌ها، این مفهوم به صورت درون اثر هنری (نگاره) و یا درون قاب و بیرون قاب مطرح می‌شود و از تمایز و تفاوت این موارد است که مواجهه با هویت دوگانه در اثر پدید می‌آید. معنایی که در درون شکل گرفته و رشد می‌کند، با آن معنایی که در بیرون از این ساختار است، متمایز خواهد بود. تقابل درون و بیرون با مفهوم پاررگون اثر گره خورده است. همان‌طور که قبلاً گفته شد، در پاررگون، به عنصری در نگاره اشاره می‌شود که در حاشیه بوده و کمتر مورد توجه است؛ اما چنانچه آن را از تصویر حذف کنیم، نگاره آسیب می‌بیند و مفهوم درونی اثر را زیر و رو می‌کند و تغییر می‌دهد. به نوعی عنصر پاررگون نقش ستون را در بنا و شاکله اثر دارد. تشخیص پاررگون در نگاره کمی مشکل به نظر می‌رسد؛ اما با بررسی روایت و خوانش و تحلیل می‌توان به آن پی برد. به نظر دریدا، امکان دارد پاررگون بخشی از اثر نباشد. به عبارت دیگر، گاه قطعه مکمل در داخل اثر نمود ظاهری ندارد و گاهی نیز چندین قطعه مکمل در اثر رویت می‌شود (همچون نگاره ۲). در نگاره ۲ با آوردن نشانه‌هایی، قطعه مکمل اثر محرز می‌شود. در نگاره ۱، کلاه صفوی و درخت زیتون پاررگون است. در نگاره ۳ و ۴، پاررگون دیوار جریکو است؛ چراکه با حذف آن، هویت کلی اثر عوض خواهد شد. در نگاره ۵، پاررگون خورشید است که وجود آن هویت ایرانی‌تری به اثر داده است. در اثر شماره شش نیز، نماد صلیب قطعه مکمل است؛ زیرا وجود و یا نبود آن هویتی متفاوت به نقاشی می‌دهد.

#### ۳-۳-۴. نشانه‌های تصویری موجود در هر شش اثر

مفهوم پاررگون با مفهوم درون و بیرون اثر (قاب) معنا می‌یابد؛ یعنی تقابل درون و بیرون که بخشی از تقابل‌های دوتایی دریدا است. تقابل دوتایی در همه آثار معرفی شده در پژوهش

مشاهده می‌شود. نشانه‌هایی که در این نگاره‌ها در قالب تقابل دوتایی در اثر گنجانده شده، رابطه تنگاتنگی را بین معنا و بازنمایی هویت ایجاد می‌کنند. بررسی نگاره‌های *فتح‌نامه* نشان می‌دهد که علائم نشانه‌شناسی (دیداری و غیردیداری) موجود در آثار، با کمک گرفتن از ترکیب‌بندی، رنگ یا علائم غیردیداری، منجر به هدایت بیننده در جهت دستیابی به هویت و ماهیت نگاره می‌شود. در این اثنا، نقش نشانه‌ها و تقابل دوتایی در نقاشی‌های مطرح‌شده، دگرگونی هویت اثر است؛ زیرا بنابه نشانه‌شناسی دریدا، المان‌های نشانه‌شناسی تقابلی در کنار هم می‌آید و یک نشانه با هویت ایرانی در ناسازگاری و در تقابل با نشانه دیگر با هویت یهودی قرار می‌گیرد. در نگاره ۱، درخت زیتون که از نمادهای یهودیت است و در کتب مقدس هم آمده، در کنار ویژگی‌ها و نمادهای ایرانی، همچون کلاه صفوی، آورده شده و در تقابل با هم است؛ درحالی که هیچ‌کدام از جفت‌تقابل‌ها بر دیگری برتری ندارد و هریک موجودیت جداگانه در اثر دارد. در نگاره ۲ لباس ایرانی در تقابل با شوفار و دیوار جریکو و در نگاره ۳ شعله‌های آتش دور سر در تقابل با دیوار جریکو است. نگاره ۴ همانند نگاره قبلی است. در نگاره ۵ خورشید و آتش دور سر در تقابل با درخت زیتون و در نگاره ۶ وجود صلیب و درخت زیتون در تقابل با آتش دور سر است. از این بررسی‌ها می‌توان نتیجه گرفت که تقابل درون و بیرون در آثاری دیده می‌شود که عناصر پاررگون، نشانه‌های تصویری، روایت و بافت همه با هم در تصویر حضور داشته باشد. چنانچه هرکدام از این عوامل از نگاره حذف شود، معنا معلق می‌گردد و تقابل درون و بیرون ایجاد نمی‌شود و در نتیجه هویت متغیر نخواهد بود. از میان این عوامل، پاررگون هسته مرکزی هویت تشخیص داده می‌شود؛ چراکه با حذف پاررگون از اثر، روایت جاری در متن با روایت تاریخی کتاب مقدس دچار تناقض می‌گردد.

#### ۴-۳-۴. شباهت ظاهری نگاره‌های کتاب *فتح‌نامه* با نقاشی‌های دوره صفوی

با بررسی‌های انجام‌شده و مقایسه شباهت‌های ظاهری نگاره‌های این کتاب با نقاشی‌های دوره صفوی، نتایج حاصل گردید که در جدول ۲ آورده شده است. نقاشان این نگاره‌ها در تلاش بودند تا دنیای واقعی‌شان را در تلفیق با داستان‌های متون مقدس و درواقع در پشت هاله‌ای از مقدسات خود به‌نمایش بگذارند و یا گه‌گاه خشمگین از رفتار جامعه شیعی با آنان، چنین آثاری را به‌تصویر بکشند. به عبارت دیگر، یک نوع مشابهت‌سازی رفتاری جامعه درمقابل یهودیان

با داستان‌های کتاب مقدسشان انجام شده که بیانگر هویت دوگانه این کتاب براساس نظریه‌ی واسازی دریدا است. تولید این آثار از نظر فرهنگی و مذهبی در بستری متفاوت، ولی در جامعه‌ای واحد و به دور از مرزهای جغرافیایی انجام شده است. در کتاب *تاریخ یهود ایران* نوشته‌ی لوی، به شرایط سخت حضور یهودیان در اصفهان و مخالفت با این مذهب اشاره شده است. بنابراین ظهور و ورود عناصر مختلف بصری از هر دو دین در اینجا دیده می‌شود. با تأمل در نگاره‌های این کتاب درمی‌یابیم که روایت تاریخی به‌همراه زبان عبری کتاب و آوردن نشانه‌هایی خاص منجر به افزودن هویت یهودی به اثر شده است و اگر غیر از این بود، هویت کلی اثر ایرانی می‌شد. در بررسی نگاره‌ها مشاهده می‌شود که در برخی موارد تصاویر دچار واندالیسم شده است (نگاره ۱). در این اثر، از شواهد این‌گونه برمی‌آید که این آسیب‌دیدگی از طرف مخالفان جامعه یهودی صورت پذیرفته است؛ چراکه در این نگاره، نقاش، جاشوآ را با قدسیتی خاص و تمثالی پیامبرگونه نمایش داده، به نحوی که در حال هدایت صفویان است. این مسئله بی‌شک مورد انزجار حکومت وقت و جامعه‌ای با اکثریت شیعی قرار گرفته است. در واقع تلفیقی از مضامین حماسی - افسانه‌ای و ادبی یهودی - اسلامی را در این نگاره‌ها شاهدیم.

نگاره	نشانه‌ها	صفوی جدول ۲. شباهت ظاهری نگاره‌های کتاب فتح‌نامه با نقاشی‌های دوره
۱، ۳، ۴، ۵ و ۶	هاله و آتش دور سر جاشوآ که گویی با پیامبران در ارتباط است.	
۵	خورشید	
۱، ۳، ۴، ۵ و ۶	نمایش پویایی حرکت انسان‌ها	
۱	کلاه صفوی قزلباش و سرپوش و عمامه سبز	
۳ و ۶	ترکیب‌بندی چندوجهی	
۵	حلزونی	
۴	دایره‌ای	
۱، ۲، ۳، ۴، ۵ و ۶	تصاویر منقطع و همراه متن، متن‌ها در حاشیه بالا یا پایین و به صورت دوستونی	
(منبع: نگارندگان)		

## ۵. نتیجه

نظریه‌ و اساسی دریدا ابزاری برای مشخص کردن تفاوت هویت در نگاره‌های کتاب *فتح‌نامه* است. این تفاوت بر ساختار معنای تولیدی اثرگذار است و به ما کمک می‌کند تا ماهیت و هویت نشانه‌ها را دریابیم. چهار عامل پاررگون، روایت تاریخی، نشانه‌های تصویری و بافت در ایجاد هویت متغیر کتاب مهم بوده و سرهم‌بندی آن‌ها در نگاره‌های این کتاب منجر به معنادگی به هویت دوگانه شده است. در بررسی هرکدام از این عوامل، معنا به سویی خاص می‌گراید و از تجمع کل این معانی در کنار هم انسجام و وحدت هویت حاصل نمی‌شود و معنای کل، از تعامل میان مؤلفه‌های خوانش چندوجهی به دو سوی متفاوت منتهی می‌گردد. اما در میان آن‌ها نقش پاررگون و روایت از همه پررنگ‌تر است. عنصر پاررگون هسته مرکزی هویت است و خود از نشانه‌های تصویری تشکیل شده است. از طرف دیگر برای پیدا کردن پاررگون باید به روایت اثر رجوع کرد. پاررگون و روایت ارتباط تنگاتنگی دارند و به اثر سمت‌وسوی معنایی می‌دهند. با ناآگاهی از این ارتباط و بی‌توجهی به روایت تاریخی، معنای نگاره‌ها به حالت تعلیق درمی‌آید. این همان تقابل درون و بیرون در نظریه‌ و اساسی دریدا است. منطبق با رویکرد و اساسی دریدا، از تفاوت بین درون و بیرون اثر است که با هویت دوگانه در این نگاره‌ها مواجه می‌شویم. به بیان دقیق‌تر، در اینجا تقابل درون و بیرون با مفهوم پاررگون گره خورده است. گاه چندین پاررگون یا قطعه مکمل در اثر رویت شده و گاهی نیز پاررگون بخشی از اثر نیست و نمود ظاهری در نگاره ندارد (نگاره ۲). وجود پاررگون در نگاره‌های ۱ و ۵ به آن‌ها هویت ایرانی داده و در نگاره‌های ۲، ۳، ۴ و ۶ هویت یهودی بخشیده است. در بررسی‌ها مشخص شد که تصویرگری کتاب در دوره صفوی انجام شده و بافت فرهنگی و تاریخی هم وابسته به نشانه‌هاست. بنابراین، این چهار عامل با توجه به مناسباتشان، موجب تولید هویت دوگانه در این نگاره‌ها می‌شوند. هویت آثار متغیر است. کل فضای آثار این کتاب تحت‌الشعاع دو جریان متفاوت بوده است و صرفاً با تکیه بر نشانه‌های گنجانده‌شده در نگاره‌ها نمی‌توان با معنای درونی آن‌ها ارتباط برقرار کرد. این کتاب در موارد متعددی، از جمله استفاده از هاله و آتش دور سر پیکره جاشوا و ترکیب‌بندی حلزونی و دایره‌ای، بسیار به نگاره‌های دوره صفوی شبیه است. واندالیسم در نگاره ۱، به دلیل وجود تنش‌های فراوان میان حاکمان

صفوی و یهودیان، به‌خصوص در دوران حکومت شاه عباس اول و دوم، به احتمال زیاد از طرف جامعه شیعی مذهب صفوی انجام شده که یکی از یافته‌های پژوهش است.

#### پی‌نوشت‌ها

۱. ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف فرانسوی جزایری‌الاصل است که شهرتش در عصر حاضر به‌دلیل نظریات برجسته‌ای است که در حوزه ادبیات و هنر بیان کرده است.

2. James Darmesteter (1849-1894), "Nouveaux Manuscript's Judeo-person's"

3. parergon

۴. عمرانی بعد از شاهین شیرازی دومین شاعر بزرگ یهود است.

۵. از ایشان اطلاعات دقیق تاریخی در دست نیست.

۶. [www.blogs.bl.uk](http://www.blogs.bl.uk)

۷. جوشوا، دستیار موسی بود و بعد از مرگ موسی رهبری قبائل اسرائیل را عهده‌دار شد. نام او ابتدا هوشه بود؛ اما موسی او را یوشع می‌نامید. مقبره یوشع در روستای کفل حارس در کرانه باختری رود اردن است. یوشع بن نون از شخصیت‌های تنخ است که بنابه تورات، از فرزندان بنی اسرائیل و جانشین موسی بود. عبور بنی اسرائیل از رود اردن به فرمان‌دهی وی انجام شد (W.Gooding, 2016: 3).

#### 8. Joshua

۹. Gilgal، منطقه‌ای واقع در دره جردن، در شانزده کیلومتری شمال اریحا ([www.kibbutzvisit.com](http://www.kibbutzvisit.com)).

۱۰. به مخدوش کردن عمدی چهره یا پیکره واندالیسم گفته می‌شود.

۱۱. کبوتر نزدیک غروب نزد او آمد و اینک در مقار او یک برگ زیتون تازه چیده شده بود. بنابراین نوح می‌دانست که آب از زمین کم شده است (Gen 8:11).

۱۲. به زبان عبری، دیوار اریحا گفته می‌شود و به انگلیسی جریکو (Jericho) گفته می‌شود.

۱۳. در عهد عتیق، کالب بن یوفنا یکی از دوازده جاسوسی است که حضرت موسی برای بررسی سرزمین کنعان فرستاد (Num 14:24).

۱۴. شیپوری که یهودیان از آن استفاده می‌کنند، شوفار (Shofar) نامیده می‌شود.

۱۵. king of Ai یکی از دشمنانی بود که جاشوا در راه رسانیدن بنی اسرائیل به سرزمین موعود از پای درآورد. در تورات به آن اشاره شده است.

## منابع

- آفرین، فریده (۱۳۹۰). «چالش ساختار و معنا: خوانش و اساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه». *باغ نظر*. س ۸، ش ۱۶. صص ۶۴-۵۵.
- ابدالی، فرهاد و امیرعلی نجومیان (۱۳۹۲). «خوداسازیِ تقابل دوگانه حافظ/ زاهد در غزلیات حافظ، خوانشی دریدایی». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. س ۱۰، ش ۴۱. صص ۹-۳۰.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۴). «تاریخچه تغییرات و تحولات درفش و علامت دولت ایران از آغاز سده سیزدهم هجری قمری تا امروز». *هنر و مردم*. ش ۳۱. صص ۱۳-۲۴.
- شکرپور، شهریار و فریبا ازهری (۱۳۹۸). «نقش فیگور در روایت‌شناسی آثار نگارگری بررسی موردی شش نگاره از شاهنامه طهماسبی». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*. س ۱۲، ش ۲۵. صص ۱۰۱-۱۲۱.
- جهانگیری، جهانگیر و علی بندرریگی‌زاده (۱۳۹۲). «قانون، عدالت و مسئولیت در فلسفه ژاک دریدا». *متافیزیک*. س ۵، ش ۱۶. صص ۳۵-۵۰.
- شیبانی رضوانی، فیروزه (۱۳۹۲). «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهد». *فصلنامه‌ی کیمیای هنر*. س ۲، ش ۹. صص ۵۳-۶۴.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۷). «واسازی روایت، خوانشی از نقاشی‌های هانیبال الخاص». *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*. س ۲، ش ۱. صص ۲۷-۴۴.
- کوین مالکوم، ریچاردز (۱۳۹۹). *واسازی دریدا و هنرهای بصری*. ترجمه فریده آفرین. تهران: مهر نوز.
- لوی، حبیب (۱۹۶۰). *تاریخ یهود ایران*. ج ۳. تهران: بروخیم.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات و صدف پورمحمود (۱۳۹۷). *نظریه تقابل دریدا در هنرهای تجسمی*. تهران: مهر نوز.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۵). «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی». *پژوهش هنر*. س ۶، ش ۱۲. صص ۷۵-۹۰.
- نتضر، آمنون (۱۳۵۲). *منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران*. تهران: فرهنگ ایران‌زمین.

- Abdali, F., & Nojomian, A. (2013). "Self-construction of Hafez / Zahid dual confrontation in Hafez's lyric poems, Derridae reading" (in Farsi). *Journal of Literary Research*. Vol. 10. No. 4. pp. 9-30.
- Afarin, F. (2011). "The Structure and Meaning Challenge: A Deconstructive Reading of Getting Joseph Out of the Well" (in Farsi). *Bagh nazar*. Vol. 8. No. 16. pp. 55-64.
- Jacques. D. (1981). *Dissemination*. published by arranngment with the university of Chicago. translated by Johnson. Barbara.
- \_\_\_\_\_ (1987). *The truth in painting*. Printed in the United States of America. The University of Chicago.
- Jahangiri, J., & Bandar Rigizadeh, A. (2013). "Law, Justice and Responsibility in the Philosophy of Jacques Derrida" (in Farsi). *Metaphysics*. Vol. 5. No. 16. pp 35-50.
- Kevin Malcolm, R. (2021). *Derrida Deconstruction and Visual Arts* (in Farsi). Farideh Afarin (Tr.). Tehran: Mehr Nowruz.
- Levy, H. (1960). *Jewish History of Iran* (in Farsi). Vol. 3. Tehran: Brokchim.
- M.Balkin, J. (1996). "Yale law school". 1-11.
- Moreen, V. B. (1995). "A Supplementary list of Judaea-Persian Manuscripts". 71- 80.
- Mousavi, A., & Poor Mahmoud, S. (2018). *Derrida Theory of Confrontation in Visual Arts* (in Farsi). Tehran: Mehr Nowruz.
- Netzar, A. (1974). *Selected Persian poems from the works of Iranian Jews* (in Farsi). Tehran: Farhang Iran Zamin Publications.
- Selden, R., & Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). *A Reeaders Guide to contemporary Literary Theory*. printed in Malaysia.
- Shakarpour, S., & Azhari, F. (2020). "The Role of Figures in the Narrative of Paintings: A Case Study of Six Paintings from Tahmasebi Shahnameh" (in Farsi). *Letter of Visual and Applied Arts*. Vol. 12. No. 25. pp. 101-121.
- Sheibani Rezvani, F. (2013). "Study of the concept of indecision from Derrida's point of view: a reading of Alireza Espahbod's paintings" (in Farsi). *Quarterly Journal of Art Chemistry*. Vol. 2. No. 9. pp. 53-64.
- Skempton, S. (2012). "Universality and the deconstruction of identity". National Research University – Higher School of Economics. Moscow.
- Taylor, A. (1995). *Book art of Isfahan discovery and identity in seventeenth-century Persia*. published on the occasion of an exhibition at the j.paul Getty museum.
- Torah. Jashua. Genesis.
- W.Gooding, D. (2016). *The Book of Joshua*. Published by The Myrtlefield Trust.

[www.7dorm.com](http://www.7dorm.com), access date: 2020/10/4.

[www.BI.uk](http://www.BI.uk), access date: 2020/10/22.

[www.blogs.bl.uk](http://www.blogs.bl.uk), access date: 2020/09/15.

[www.kibbutzvisit.com](http://www.kibbutzvisit.com), access date: 2021/02/01.

[www.lib.eshia.ir](http://www.lib.eshia.ir), access date: 2020/11/9.

Zaka, Y. (1966). "History of changes and developments of the flag and emblem of the Iranian government from the beginning of the thirteenth century AH until today" (in Farsi). *Art and people*. No. 31. pp. 13-24.

