Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

Journal of Islamic Crafts 2025; 9 (1); 179-207

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.389

Original Paper Open Access

# The Pattern of Replication in the Works of Contemporary Women painting Artists: A Case Study of the 11th Iranian Miniature Biennial

**Mahdiye Nurmohammadi[1], Fahimeh Zarezadeh[2,*], Iman Raeisi[3]**

1. Master's Student of Iranian Painting, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
3. Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2025/05/10 Accepted: 2025/06/11

**Abstract**

Traditional miniature painting, for its survival, requires interaction with contemporary miniature art, while contemporary miniature painting itself owes its foundations to traditional schools of this art. This interconnection has led to the concept of copying (mathnā-bardāri) being discussed as a distinct branch within contemporary miniature studies. Copying refers to a process where the principles of traditional schools are preserved while also enabling the creation of innovative works. Miniature biennials, serving as visual collections of contemporary artworks, provide an appropriate platform for studying emerging trends in this art form. Accordingly, the present study focuses on the 11th Iranian Painting Biennial (2022). In this biennial, 48 works by 27 female miniature painters were presented, from which 11 were selected through purposive sampling. The selection criteria included the clarity of connection with the reference miniature, the repetition of formal elements, and the extent of recreation of visual structures. The research was conducted through a descriptive–analytical approach based on comparative stylistics. Data were collected through library research on the principles and characteristics of miniature painting schools and a comparative study of contemporary works with traditional examples. This method provides a clearer understanding of the copying process and its role in preserving tradition, reviving concepts, and fostering innovation in contemporary miniature art. The findings reveal that contemporary women miniaturists maintain a deep connection with traditional schools through two main approaches: first, direct copying, wherein visual structures and stylistic elements of past schools are concretely recreated; and second, creative reinterpretation, where artists, inspired by traditional symbols and meanings, produce innovative personal works. These two approaches coexist, and copying not only serves as a tool for preserving tradition but also establishes a foundation for innovation and the expansion of contemporary miniature art's visual language.

**Keywords**:

Persian miniature painting, Contemporary persian miniature painting, Women miniaturists, Persian miniature Biennial, Copying.

* Corresponding Author: f.zarezadeh@modares.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

## Introduction

Miniature is considered one of the most precious branches of art in the Iranian history and culture which during centuries has been not only a tool to narrate and decorate history, literature, and religious concepts, but also as a visual language for conveying culture. In the contemporary era, miniature painting, especially through the format of the Miniature Biennials, has provided a novel opportunity to evaluate and showcase this art form. These biennials serve not only as platforms for exhibiting artworks but also enable the study and reinterpretation of traditional and contemporary concepts in miniature art. One of the significant topics in these biennials is the influence of various Iranian miniature painting schools on the development and expansion of replication practices in the contemporary period. Replication, or copying, is a fundamental stage in the traditional training of Iranian miniature painting, aimed at skill development, transmission of style, and continuity of the visual tradition. This method, considered a form of artistic imitation, requires the student to carefully practice and recreate the works of master artists of the past (Sheklahi Afhami, p. 6), so that after achieving full mastery, the possibility of personal intervention and creative expression in the artwork emerge (Sheklahi & Pourmand, 2023: 35). Accordingly, this study, focusing on the works of contemporary women miniaturists in the 11th Iranian Miniature Biennial, seeks to answer two main questions: 1) To what extent is replication in the works of contemporary women miniaturists based on the principles of traditional miniature schools? 2) How has this process functioned as an innovative approach, providing a platform for the recreation of formal and conceptual features in contemporary miniature art? The present study aims to show how contemporary artists, especially women miniaturists, have employed the principles and features of traditional miniature schools while simultaneously introducing new changes in form, color, and concept, ensuring that contemporary miniature painting remains dynamic and innovative. This research examines the impact of various Iranian miniature painting schools on replication trends in the biennials, particularly in the works of contemporary women miniaturists. Analysis and evaluation of the artworks presented in these biennials demonstrate that contemporary artists, by drawing on the visual and stylistic features of each school, have created innovative works that, while maintaining ties with traditions, also align with contemporary and individual artistic concepts. Ultimately, this study shows that replication is not only a tool for preserving and transmitting artistic traditions but also a platform for innovation and the recreation of the visual language of contemporary miniature painting, contributing to the expansion of the boundaries of this art form.

## Materials and Methods

This study is classified as fundamental research with a qualitative approach. The evaluation of works was carried out structurally and thematically, with a particular focus on analyzing the formal structures and forms employed in the artists' works, based on which the artworks were categorized.

## Results

The visual and stylistic analysis of the artworks presented in the 11th Iranian Miniature Biennial by contemporary women miniaturists reveals distinct patterns in the use of traditional miniature schools. Among the 10 selected paired comparisons of traditional and contemporary works, two main methods of adaptation were consistently observed: direct copying and creative reinterpretation. In at least four cases, direct visual replication was evident through the use of similar compositional structures, color palettes, and detailed ornamentation rooted in the Safavid and Qazvin schools. These works maintained a close fidelity to the traditional model and reflected technical mastery in preserving classical elements. In the remaining examples, creative reinterpretation was dominant. Artists maintained symbolic connections to traditional iconography but altered the composition, scale, or narrative emphasis to express contemporary artistic concerns and personal visions. Furthermore, the analysis shows that most contemporary adaptations were drawn from the Safavid school, especially the Tabriz and Isfahan styles, due to their extensive documentation and visual accessibility. A smaller number of works referenced the Mughal, Mashhad, and Qazvin schools, indicating a selective but diverse engagement with Iran's miniature heritage.

## Discussion

The findings underscore that the practice of mathnā-bardāri (copying) in contemporary miniature art is neither passive imitation nor mere technical exercise. Instead, it serves as a platform for artistic reflection and innovation. Contemporary women miniaturists have shown the capacity to sustain cultural continuity while transforming inherited visual codes to align with contemporary themes and individual styles. The predominance of the Safavid school in the selected works may reflect not only its stylistic appeal but also its institutional presence in miniature education and research. This school's compositional clarity, narrative depth, and decorative elegance provide a rich source for adaptation. However, the conscious borrowing from other schools reveals an awareness of the plurality within Persian miniature traditions. The coexistence of both direct copying and creative reinterpretation within the same biennial entries suggests a dynamic spectrum of engagement. Artists either emulate the past as a form of tribute and technical exercise or reimagine it as a living language, capable of expressing modern identity, gender narratives, and aesthetic experimentation. Overall, the role of copying in these works emerges as dual: a means of safeguarding tradition and a catalyst for stylistic evolution. This duality offers a valuable insight into how miniature art can

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

maintain relevance to the contemporary era, especially through the contributions of women artists who reinterpret inherited legacies with originality and depth.

## Conclusion

The study of the selected miniatures by contemporary women miniaturists participating in the 11th Iranian Miniature Biennial indicates that copying in contemporary Iranian miniature painting is not merely an imitative or practice-oriented technique but rather a creative and conscious approach. Contemporary women miniaturists have employed two main approaches in their copying practices: First, direct recreation of the visual structures and stylistic features of traditional schools, representing a historical and technical continuity in their works; Second, creative reinterpretation. In response to the first question, the findings indicate that contemporary women miniaturists, by relying on the capacities of traditional miniature painting schools, have been able to simultaneously remain faithful to ancient visual principles while tracing innovative paths to redefine their artistic identity. Regarding the second question, the study shows that the Safavid school exerted the most significant influence among the different schools on the works of contemporary women miniaturists. However, the influence of other schools such as the Mashhad school—with its more dynamic compositions and complex spatial structures—the Qazvin school—with its emphasis on precise decorations and attention to detail—and even the Indo-Mughal school—with its syncretic characteristics—can also be observed in some works. The present study further shows that the Miniature Biennials have served as appropriate platforms for examining the degree and methods of adaptation from traditional schools as well as the manifestation of individual innovations in contemporary miniature art. The data obtained demonstrate that the link between tradition and the contemporary in the works of women miniaturists has been formed in a way that not only emphasizes the continuity of Iranian miniature art's values but also provides a basis for stylistic and conceptual changes in this art. Ultimately, this research underlines the importance of copying as a dual-function factor: on the one hand, helping to preserve the traditions of miniature painting, and on the other, enabling the creative reinterpretation and development of this art's visual language for contemporary artists. This shows that contemporary miniature painting is not growing in opposition to traditional schools but rather in a generative interaction with them, with contemporary women miniaturists playing a key role in this process.

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۴؛ ۹ (۱): ۲۰۷-۱۷۹

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.389

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

# الگوی مثنی‌سازی در آثار زنان نگارگر معاصر (مطالعه‌ی موردی: یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ایران)

مهدیه نورمحمدی[۱]، فهیمه زارع زاده[۲*]، ایمان رئیسی[۳]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی ایرانی، گروه هنراسلامی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۲. استادیار، گروه هنراسلامی، دانشکده‌ی هنر ومعماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۳. استادیار، گروه هنراسلامی، دانشکده‌ی هنر ومعماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۲۱

## چکیده

نگارگری سنتی برای بقای خود نیازمند تعامل با نگارگری معاصر است، از سویی دیگر نگارگری معاصر نیز اصول و مبانی خود را وام‌دار مکاتب سنتی این هنر می‌داند. این پیوند موجب شده است که در مطالعه‌ی نگارگری معاصر، مفهوم مثنی‌برداری به‌عنوان یکی از شاخه‌های آن مورد توجه قرارگیرد. مثنی‌برداری به فرایندی اطلاق می‌شود که در آن اصول و موازین مکاتب سنتی حفظ شده و در عین حال، امکان خلق آثار خلاقانه نیز فراهم می‌آید. دوسالانه‌های نگارگری به‌عنوان مجموعه‌هایی مصور از آثار معاصر، بستری مناسب برای مطالعه‌ی روندهای جدید در این هنر محسوب می‌شوند. از این‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ایران (۱۴۰۱) انجام شده است. در این دوسالانه، ۴۸ اثر از ۲۷ زن نگارگر ارائه شد. از میان این آثار، ۱۱ اثر به روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شدند. معیارهای انتخاب شامل وضوح ارتباط با نگاره‌ی مرجع، تکرار عناصر فرمی و میزان بازآفرینی ساختارهای بصری بوده است. این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بر مبنای سبک‌شناسی تطبیقی انجام شده است. گردآوری داده‌ها از طریق مطالعه‌ی کتابخانه‌ای درباره‌ی اصول و ویژگی‌های مکاتب نگارگری و بررسی تطبیقی آثار معاصر با نمونه‌های سنتی انجام شده است. این روش پژوهش، شناخت دقیق‌تری از فرایند مثنی‌سازی ارائه داده و جایگاه آن را در حفظ سنت، بازآفرینی مفاهیم و نوآوری در نگارگری معاصر مشخص می‌سازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که آثار زنان نگارگر معاصر همچنان پیوند عمیقی با مکاتب سنتی دارند و این ارتباط در دو رویکرد اصلی قابل‌مشاهده است: نخست: مثنی‌سازی مستقیم که در آن ساختارهای بصری و سبک‌شناختی مکاتب گذشته به‌طور عینی بازآفرینی شده‌اند؛ دوم، بازآفرینی خلاقانه که در آن هنرمندان با الهام از نمادها و مؤلفه‌های معنایی مکاتب سنتی، آثاری نوآورانه خلق کرده‌اند. این دو رویکرد به صورت هم‌زمان در جریانند و مثنی‌سازی نه تنها به‌عنوان ابزاری برای حفظ سنت عمل می‌کند، بلکه زمینه‌ای برای نوآوری و گسترش زبان تصویری نگارگری معاصر نیز فراهم می‌آورد.

## واژگان کلیدی

نگارگری، نگارگری معاصر، زنان نگارگر، دوسالانه‌ی نگارگری، مثنی‌سازی.

*مسئول مکاتبات: f.zarezadeh@modares.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

## ۱. مقدمه

نگارگری یکی از شاخه‌های ارزشمند هنر در تاریخ و فرهنگ ایران است که در طول قرون متمادی نه تنها به‌عنوان ابزاری برای تزیین و روایتگری تاریخ، ادبیات و مفاهیم دینی و مذهبی، بلکه به‌عنوان زبانی بصری برای انتقال فرهنگ به کار رفته است. در دوران معاصر، نگارگری، به‌ویژه در قالب دوسالانه‌های نگارگری، فرصتی نوین برای ارزیابی و نمایش این هنر فراهم کرده است. این دوسالانه‌ها نه تنها بستری برای نمایش آثار هنری هستند، بلکه امکان بررسی و بازآفرینی مفاهیم سنتی و معاصر را نیز در نگارگری فراهم می‌آورند. یکی از مباحث قابل‌توجه در این دوسالانه‌ها، تأثیر مکاتب مختلف نگارگری ایرانی بر روند شکل‌گیری و گسترش مثنی‌برداری در دوره‌ی معاصر است. مثنی‌برداری یا نسخه‌برداری، یکی از مراحل بنیادی در آموزش سنتی نگارگری ایرانی است که به‌منظور مهارت‌آموزی، انتقال سبک و تداوم سنت تصویری صورت می‌گیرد. این شیوه که نوعی تقلید هنرمندانه محسوب می‌شود، هنرجو را ملزم به تمرین و بازسازی دقیق آثار استادان برجسته‌ی گذشته می‌کند (شه‌کلاهی و افهمی، ص ۶) تا پس از تسلط کامل، امکان دخل و تصرف و خلق شخصی در اثر فراهم گردد (شه‌کلاهی و پورمند، ۱۴۰۲: ۳۵). از این رو، این پژوهش با تمرکز بر آثار زنان نگارگر معاصر در یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ایران، به دنبال پاسخ به دو پرسش اصلی زیر است: ۱- مثنی‌برداری در آثار زنان نگارگر معاصر تا چه اندازه متکی بر اصول مکاتب سنتی نگارگری بوده است؟ ۲- چگونه این فرآیند توانسته به‌عنوان رویکردی نوآورانه، بستری برای بازآفرینی ویژگی‌های فرمی و مفهومی در نگارگری معاصر فراهم کند؟ پژوهش حاضر در تلاش است نشان دهد که هنرمندان معاصر، به‌ویژه زنان نگارگر، چگونه از اصول و ویژگی‌های مکاتب سنتی نگارگری بهره برده و همزمان تغییرات جدیدی در فرم، رنگ و مفهوم ایجاد کرده‌اند تا نگارگری معاصر همچنان پویا و نوآور باقی بماند. این پژوهش تأثیرات مکاتب مختلف نگارگری ایرانی را بر روند مثنی‌برداری در دوسالانه‌های نگارگری، به‌ویژه آثار زنان نگارگر معاصر، بررسی کرده است. تحلیل و ارزیابی آثار ارائه‌شده در این دوسالانه‌ها نشان می‌دهد که هنرمندان معاصر با بهره‌گیری از ویژگی‌های بصری و سبک‌شناختی هر مکتب، آثاری نوآورانه خلق کرده‌اند که در عین حفظ پیوند با سنت‌ها، با مفاهیم معاصر و فردی هنرمندانه نیز همخوانی دارند. در نهایت، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مثنی‌برداری نه‌تنها ابزاری برای حفظ و انتقال سنت‌های هنری است، بلکه بستری برای نوآوری و بازآفرینی زبان تصویری نگارگری معاصر محسوب می‌شود و می‌تواند به گسترش مرزهای این هنر کمک کند.

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش/ چارچوب نظری

پژوهش‌هایی که در زمینه‌ی نگارگری زنان معاصر ایران انجام شده، محدود هستند که از آن میان می‌توان به پایان‌نامه‌ی الهه فراهانی (۱۳۹۴) با عنوان مطالعه‌ی تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر، مطالعه‌ی موردی: ده نگارگر ایرانی اشاره کرد که درصدد معرفی پنج نگارگر در دهه‌های ۱۰ تا ۱۱هـ‌ق و پنج نگارگر معاصر، ازجمله کلارا آبکار، مهین افشان پور، زینت السادات امامی، فریده تطهیری مقدم و فرح اصولی، برآمده است. در مقاله‌ی جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصه‌ی تاریخ هنر ایران نوشته‌ی مرجان ادراکی و جواد علی‌محمدی اردکانی (۱۳۹۴) صرف‌نظر از آثار خلق شده‌ی نقاشان زن، به شرایط اجتماعی و چگونگی پرورش نقاشان زن به‌ویژه بعد از انقلاب اسلامی ایران پرداخته است. در باقی مقالات منتشرشده، نقاشان زن معاصر و آثارشان به‌تنهایی مطالعه نشده است، بلکه بیشتر از باب تصویرگری چهره زن در نگارگری معاصر یا صرفا در حوزه‌ی نقاشی و بدون توجه به نگارگری، بررسی‌هایی صورت‌گرفته است. مقالات ذیل در راستای این اهداف گردآوری شده‌اند. مقاله‌ی نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن نوشته‌ی فاطمه زهتاب و منصور حسامی (۱۳۹۶) مقاله‌ی نقش زن در نگاره‌های دوره‌ی صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی نوشته‌ی محبی و دیگران (۱۳۹۶) و مقاله‌ی تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران نوشته‌ی اعظم راود راد، مریدی و تقی‌زادگان (۱۳۸۹) و مقاله‌ی بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسیتی به زن) نوشته‌ی سارا شریعتی مزینانی و مریم مدرس صادقی (۱۳۹۰). در خصوص دوسالانه‌های نگارگری، زهره علی‌اکبری جم (۱۳۹۸) پایان‌نامه‌ای با عنوان تحلیل گفتمان در هنر نگارگری دوره‌ی انقلاب اسلامی در دانشگاه تربیت مدرس به انجام رسانده که به تحلیل موضوعی آثار نفرات برتر این دوسالانه‌ها (صرف‌نظر از جنسیت) پرداخته است. یعقوب آژند در کتاب از کارگاه تا دانشگاه، ابتدا کلیاتی درباره‌ی آموزش هنر و سیر تکوینی آن در دو قالب استاد – شاگردی۱ و نظام مدرسه‌ای مطرح کرده است و سپس بنیادها و نهادهای هنری رسمی دربارها را به‌عنوان محلی برای حصول اطلاعات هنری موردتوجه قرار داده است. از جمله مقاله‌ای با عنوان بازخوانی سنت کپی‌سازی در نقاشی ایرانی دوره‌ی گذار بر اساس رویکرد ازآن‌خودسازی از نورا اکرم گودرزی و طاهر رضازاده (۱۴۰۱) که در آن به بررسی نقاشی معاصر ایران پرداخته و بیان داشته‌اند که پس از ظهور نقاشی مدرن در ایران، مثنی‌سازی واپس زده‌شده و رونگاری از آثار پیشینیان که از شیوه‌های بارز استادان این دوره‌ها به شمار می‌آمد، بسیار مورد نکوهش قرار گرفته است. امروزه، علی‌رغم ظهور رویکردهای نوین در هنر معاصر و

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

شیوه‌های پست‌مدرنیستی از قبیل ازآن‌خودسازی، همچنان مقاومت بسیاری در پذیرش و درک آثار تولیدشده طی آن دوره‌ها وجود دارد. هدف این پژوهش، برقرار کردن پیوندی میان سنت کپی‌سازی در نقاشی ایرانی با رویکرد ازآن‌خودسازی در هنر معاصر است. بنابراین، نویسندگان در این تحقیق کوشیده‌اند تا با مطالعه و بررسی آثار کپی‌شده در دو دوره‌ی فرنگی‌سازی و تجددگرایی، مبانی و کارکردهای مشابه کپی‌سازی و ازآن‌خودسازی را نشان دهند.

با وجود پژوهش‌هایی که به معرفی نگارگران زن، تحلیل اجتماعی جایگاه آنان یا بازنمایی تصویر زن در نگاره‌ها پرداخته‌اند، خلئیی جدی در بررسی ساختارمند و فرمی آثار نگارگران زن معاصر مشاهده می‌شود. وجه تمایز اصلی مقاله‌ی حاضر در این است که برخلاف مطالعاتی که یا به معرفی چهره‌ها و بسترهای اجتماعی پرداخته‌اند، یا تصویر زن را به‌عنوان سوژه و نه به‌عنوان آفریننده‌ی اثر تحلیل کرده‌اند، ، این پژوهش تمرکز خود را بر تحلیل تطبیقی و سبک‌شناختی آثار زنان نگارگر معاصر حاضر در یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ایران قرار داده است. همچنین در اغلب مطالعات پیشین، مرز روشنی میان نگارگری و سایر گونه‌های نقاشی معاصر وجود ندارد و تحلیل‌ها بیشتر در سطح موضوعات اجتماعی یا رویکردهای جنسیتی باقی مانده‌اند. این مقاله با بهره‌گیری از مفهوم مثنی‌برداری به‌عنوان روشی تحلیلی، به سنجش میزان وفاداری یا دگرگونی آثار نسبت به نگاره‌های سنتی پرداخته و کاربست معاصر مفاهیم سنتی مانند تقلید، رونگاری و الهام از مکاتب کهن را در آثار زنان نگارگر بررسی کرده است. افزون بر این، مقاله‌ی حاضر با ارائه‌ی جدول دقیق از آثار منتخب، نوع تغییرات و ارجاع به مکاتب نگارگری، به شیوه‌ای روشمند به طبقه‌بندی و تحلیل مصادیق پرداخته است؛ امری که در سایر منابع کمتر موردتوجه بوده است.

## ۳. روش پژوهش/مواد و روش‌ها

در یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ایران، ۴۸ اثر از میان آثار زنان نگارگر پذیرفته شد که این آثار توسط ۲۷ هنرمند خلق شده‌اند. در پژوهش حاضر، با رویکردی کیفی و بر پایه‌ی نمونه‌گیری هدفمند، ۱۱ اثر از میان این مجموعه انتخاب شده‌اند. معیارهای انتخاب شامل وضوح ارتباط میان اثر جدید و نگاره‌ی اصلی، بازنمایی عناصر فرمی تکرارشونده و میزان بازآفرینی ساختارهای بصری بوده است.

## ٤. یافته‌ها و بحث

در این مقاله، ابتدا به بررسی کلی دوسالانه‌های نگارگری ایران؛ سپس تعریف مفهوم مثنی‌سازی در نگارگری پرداخته خواهد شد. محور اصلی پژوهش، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ایران است که آثار منتخب برای این مقاله، بر اساس میزان تغییرات بصری به دو دسته‌ی با تغییر و بدون تغییر تقسیم‌بندی شده‌اند. از هر دسته، نمونه‌هایی انتخاب شده‌اند تا ویژگی‌ها و سبک‌های مختلف بازآفرینی و تکرار در این آثار بررسی شوند. برای ساماندهی بهتر داده‌ها، جداولی تهیه شده که امکان مقایسه و طبقه‌بندی دقیق‌تر این نگاره‌ها را فراهم می‌آورند.

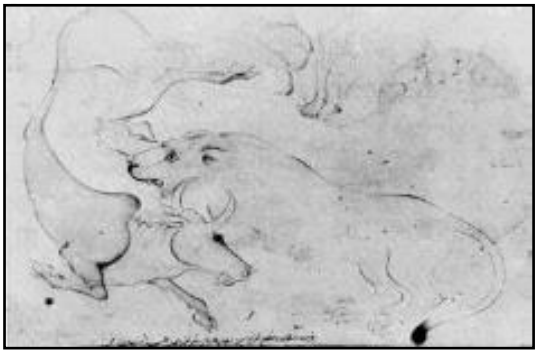
## ٤-۱. مثنی‌برداری در نگارگری ایران

کپی یکی از گونه‌های تقلید در هنر است که در فرهنگ فارسی معین به‌معنای «رونوشت» یا «تصویری که از روی تصویری دیگر نقاشی شود» آمده است (معین، ۱۳۸۶: ۴۷۵/۱). در هنر ایرانی، واژه‌هایی چون «رونگاری»، «مثنی‌برداری»، «نسخه‌برداری» و «مشق‌کردن» مترادف با کپی هستند و این نوع تقلید، برخلاف مفهوم رایج در هنر معاصر غرب، نه تنها امری منفی نیست، بلکه بخشی از فرآیند آموزش و انتقال هنر محسوب می‌شود (جبارزاده فرشی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۸۲). کپی‌سازی و نسخه‌برداری آثار بزرگان هنر، امری مختص زمانه‌ی معاصر نیست و در تاریخ هنر ایران سابقه‌ای طولانی دارد. بررسی آثار هنرمندان نشان می‌دهد که هیچ هنرمندی کاملاً مستقل از پیشینیان نبوده است. (گودرزی و طاهرزاده، ۱۴۰۱: ۱۱۴). در نگارگری ایرانی، مثنی‌برداری از آثار استادان پیشین یکی از پایه‌های آموزش و تمرین است. این روش به هنرجو اجازه می‌دهد با تکرار دقیق و عمیق آثار استادان، تکنیک‌ها، سبک‌ها و ساختارهای بصری را فراگرفته و مهارت‌های اجرایی و درک زیباشناختی خود را تقویت کند (شه‌کلاهی و پورمند، ۱۴۰۲: ۳۵). پس از کسب این مهارت‌ها، هنرمند مجاز به دخل و تصرف در عناصر بصری و افزودن امضای شخصی خود به اثر می‌شود (شه‌کلاهی و افهمی، ۱۴۰۱: ۶). «در واقع، مثنی‌برداری یکی از مهمترین مراحل آداب تربیتی نگارگران بوده است که در وهله‌ی نخست به تکرار و همانندسازی آثار استادان توسط شاگردان مربوط می شد» (صادقپور، ۱۳۹۹: ۵۵). نمونه‌های بارز مثنی‌برداری را می‌توان در آثار کمال‌الدین بهزاد، یکی از برجسته‌ترین نگارگران ایرانی، مشاهده کرد. از جمله نمونه‌های مشخص مثنی‌برداری در آثار بهزاد، طراحی بخشی از صحنه‌ی جدال شیر و گاو در نسخه‌ی خطی کلیله و دمنه منسوب به احمد موسی است که در سده‌ی هشتم

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

هجری مصور شده و اکنون در کتابخانه‌ی توپقاپی‌سرای استانبول نگهداری می‌شود (شکل ۱). نمونه‌ی دیگری از این سنت، طراحی دو غزال همراه با دو سیاه‌گوش است که بهزاد آن را از روی طراحی مولانا ولی مشنی‌برداری کرده است (شکل ۲) (خزایی، ۱۳۸۹: ۷۸-۷۷). بهزاد خود نیز الگوی بسیاری از نسخه‌برداری‌ها در قرون بعدی بود و تأثیر او از هند تا آسیای صغیر قابل‌ردیابی است (رجبی، ۱۳۸۸: ۴). یکی از نمونه‌های شاخص در بررسی فرآیند مثنی‌برداری، نگاره‌ی نزاع شتران اثر کمال‌الدین بهزاد است که در دوره‌های بعد، دست‌مایه‌ی بازآفرینی قرار گرفته است (شکل۱-۳). نخست، عبدالصمد به بازسازی این اثر پرداخت. هرچند ساختار اصلی اثر حفظ شده، اما تغییراتی اندک در جزئیات و فضای کلی نگاره مشاهده می‌شود که آن را نسبت به نسخه‌ی اولیه متفاوت ساخته است (شکل۲-۳). در نمونه‌ی دیگر، نانهای، نگارگر مکتب مغولی هند، همان اثر را بازآفرینی کرده است. در این نسخه، ترکیب‌بندی و عناصر تصویری تقریباً به‌طور کامل مشابه اثر بهزاد باقی مانده، اما تفاوت‌هایی در کیفیت رنگ و اجرا قابل تشخیص است (شکل۳-۳). این دو نمونه نشان می‌دهند که مثنی‌برداری لزوماً به‌معنای بازتولید کاملاً مشابه نیست، بلکه می‌تواند با تغییرات جزئی در فرم یا فضای اثر همراه باشد. در عین حال، دلایل بازآفرینی چنین آثاری نیز یکسان و قطعی نیستند؛ ممکن است این کار به‌عنوان بخشی از روند مهارت‌آموزی هنرمند انجام شده باشد، یا نشانه‌ای از ارادت به استادان پیشین و اهمیت حفظ میراث تصویری تلقی گردد. بدین‌ترتیب، مثنی‌برداری را می‌توان نه صرفاً تکرار، بلکه فرآیندی انعطاف‌پذیر دانست که میان وفاداری به الگوهای پیشین و امکان تغییر و خلاقیت در نوسان است.

نگارگری سنتی ایران با تاریخچه‌ای غنی و تکنیک‌های خاص خود همواره مورد توجه هنرمندان معاصر بوده است. این هنرمندان با بازخوانی و برداشت از نگاره‌های پیشین، به بازآفرینی زیبایی‌شناسی سنتی کمک می‌کنند. در نگارگری معاصر، گرایش‌های متنوعی به ازآن‌خودسازی و بازخوانی آثار گذشته برای خلق مفاهیم نوین مشاهده می‌شود (گودرزی و طاهرزاده، ۱۴۰۱: ۱۱۴). در عین حال، با افزودن عناصر نو و شخصی‌سازی آن‌ها، به نقد و تحلیل مضامین اجتماعی، سیاسی و فرهنگی معاصر نیز می‌پردازند. بدین ترتیب، مثنی‌سازی می‌تواند به‌عنوان پلی میان نسل‌ها و فرهنگی سنتی و معاصر عمل کند و ارتباط میان آن‌ها را برقرار سازد. مثنی‌برداری نه تنها به حفظ میراث فرهنگی کمک می‌کند بلکه بستری برای خلق آثار خلاقانه و نوآورانه توسط هنرمندان معاصر فراهم می‌آورد که هم اصالت سنت را حفظ کرده و هم ویژگی‌های فردی و نوآورانه دارند (شه‌کلاهی و افهمی، ۱۴۰۱: ۶).



**شکل ۱.** کپی برداری از روی صحنه‌ی جدال شیر و گاو، احمد موسی توسط بهزاد، هرات، قرن ۹ ه.ق. موزه‌ی لوور پاریس (خزایی:۷۷:۱۳۸۹).

**Figure 1**. Copy of the scene of The Lion and the Bull combat originally illustrated by Aḥmad Mūsā, reproduced by Behzād. Herat, 9th century AH (15th century CE). Louvre Museum, Paris (khazai:1389:77).

**شکل ۲.** کپی‌برداری از روی صحنه‌ی دو غزال همراه با دو سیاهگوش، مولانا ولی‌الله توسط بهزاد، هرات، حدود ۸۸۵ ه.ق مجموعه‌ی آقاخان. (خزایی:۷۷:۱۳۸۹).

**Figure 2**. Copy of the scene of two gazelles accompanied by two caracals, originally illustrated by Mawlānā Valī-Allāh, reproduced by Behzād. Herat, circa 885 AH (circa 1480 CE). Aga Khan Collection(khazai:1389:77).

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

الف-A

ب-B

ج-C

**شکل۳.** الف) نزاع شتران: رقم کمال الدین بهزاد، صفحه‌ای از مرقع گلستان، حدود ۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۴۰ م (مجابی و فنایی: ۱۳۸۹)، ب) نزاع شتران: رقم عبدالصمد، محفوظ درکلکسیون هاشم خسروانی، حدود ۹۹۲ ه.ق/ ۱۵۸۵ م ( احمدی و فرحمنددرو:۱۴۰۰)، ج) نزاع شتران: رقم نانهای، نگارگر مکتب مغول هند، صفحه‌ای از مرقع گلشن، حدود ۱۰۱۶ ه.ق/ ۱۶۰۸ م (مجابی و فنایی: ۱۳۸۹).

**Figure 3**. A) Fight of the Camels: signed by Kamāl al-Dīn Bihzād, a folio from the Gulistān Album, ca. 946 AH / 1540 CE(Mojabi & Fanaei, 2009), B) Fight of the Camels: signed by ʻAbd al-Samad, a painter of the Safavid school, preserved in the collection of Hāshim Khosrowānī, ca. 992 AH / 1585 CE(Ahmadi & Farahmanddarou, 2021), C) Fight of the Camels: signed by Nanhāy, a painter of the Mughal school of India, a folio from the Gulshan Album, ca. 1016 AH / 1608 CE(Mojabi & Fanaei, 2009).

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

## ٤. مثنی‌برداری در دوسالانه‌ی یازدهم

در یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ایران که در سال ۱۴۰۱ در تهران برگزار شد، ۴۸ اثر از هنرمندان زن به نمایش درآمد که در این مقاله به بررسی ۱۱ نمونه از آثار مثنی‌برداری‌شده پرداخته می‌شود. انتخاب این دوره به دلیل فراوانی نمونه‌های مثنی‌برداری و نیز نزدیکی زمانی آن به دوره‌ی معاصر صورت گرفته است که فرصتی مناسب برای مطالعه‌ی گرایش‌های فرمی و شیوه‌های بازآفرینی نگارگری سنتی در آثار نگارگران زن معاصر فراهم می‌آورد. در میان این آثار، نمونه‌هایی وجود دارند که به‌روشنی از نگاره‌های تاریخی الهام گرفته‌اند و با درجاتی از وفاداری، دگرگونی یا بازآفرینی خلاقانه، مفاهیم و ساختارهای کهن را به زبان معاصر بازگو می‌کنند. در این میان، دو رویکرد اصلی در بازتولید آثار مشاهده می‌شود؛ رویکردی که به کپی‌برداری عینی و وفادار به اصل اثر می‌پردازد و رویکردی دیگر که با خلاقیت و بازآفرینی، اثری نوآورانه خلق می‌کند. با توجه به خلأ موجود در تحلیل آثار نگارگران زن معاصر، بررسی این دو رویکرد در یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ضرورت انکارناپذیری دارد. بررسی این نمونه‌ها فرصت می‌دهد تا تنوع روش‌ها، میزان وفاداری به اصل اثر و میزان خلاقیت در آثار معاصر به‌روشنی نمایان شود و بتوان دیدگاه‌های مختلف هنرمندان در مواجهه با سنت نگارگری ایرانی را واکاوی کرد.

### ٤-۲-۱. مثنی‌برداری بدون تغییر(عین به عین)

مثنی‌سازی بدون تغییر در نگارگری، می‌تواند به‌عنوان یک چارچوب نظری اولیه مورد بررسی قرار گیرد که در آن فرض می‌شود هنرمند اثری را بدون ایجاد تغییر یا دخل و تصرف در جزئیات آن بازتولید می‌کند. در این رویکرد، هدف بازآفرینی دقیق و کامل تصویر یا نقاشی اصلی است. این نوع مثنی‌سازی معمولاً برای تمرین مهارت‌های فنی، تحلیل آثار استادان برجسته، یا حفظ و انتقال ویژگی‌های مشخص یک اثر هنری به کار می‌رود. هنرمند در این فرایند تلاش می‌کند تا جزئیات را به شکل وفادارانه‌ای بازسازی کند. البته، این تعریف می‌تواند در پژوهش‌های آینده مورد نقد و بازنگری قرار گیرد و ممکن است نمونه‌هایی یافت شوند که با این چارچوب کاملاً مطابقت نداشته باشند. در بازتولید و تقلید آثار نگارگری، هنرمندان از تکنیک‌ها و رویکردهای متنوعی بهره می‌گیرند که برخی از مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱- استفاده از رنگ‌ها و ترکیب‌های رنگی مشابه با اثر اصلی، با دقت در حفظ تنالیته‌ها، ۲- دقت در رسم خطوط و جزئیات به شکل وفادارانه، ۳- حفظ ترکیب‌بندی اصلی، شامل چیدمان عناصر و رعایت نسبت‌های طلایی، ۴- به‌کارگیری مواد و ابزار مشابه برای ایجاد شباهت بیشتر، ۵- رعایت تکنیک‌های خاص و منحصربه‌فرد هر اثر، ۶- تلاش برای بازتولیدی حس و حال احساسی اثر اصلی.

به‌منظور درک بهتر و ملموس‌تر این رویکرد در مثنی‌سازی، در ادامه پنج اثر از هنرمندان معاصر انتخاب شده‌اند که هر یک برگرفته از نسخه‌های خطی تاریخی متفاوت می‌باشند. این نمونه‌ها با دقت مورد تحلیل قرار می‌گیرند تا نشان دهند چگونه هر هنرمند با توجه به گرایش خود، به بازتولید، بازآفرینی یا بازخوانی آثار پیشین پرداخته است (شکل‌های ۳-۷).

- **شکل ٤: شاهزاده‌ای به دیدار زاهد می‌رود (نیمه‌ی چپ یک نگاره‌ی دوصفحه‌ای)**

نخستین نگاره‌ی مورد بررسی از زنان نگارگر در دوسالانه‌ی یازدهم نگارگری، مربوط به نسخه‌ی هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا (۹۷۳-۹۶۳ه.ق) از مکتب نگارگری مشهد می‌باشد (شکل۴-الف و۴-ب). نگاره‌ی حاضر که توسط میرزا علی مصور شده است، در صبح‌الابرار جامی روایت شده و در رابطه با پادشاهی قدرتمند است که در جستجوی نجات روح خود، تصمیم گرفت مرید یک درویش زاهد شود. او هدایای فراوانی برای پیر برد، اما هیچ‌کدام پذیرفته نشدند. روزی، شاه به شکار رفت و با شاهین خود چند اردک گرفت. او این شکار را نیز به پیر هدیه داد، اما زاهد، همانند گذشته، آن را رد کرد. از نگاه زاهد، پادشاه با ستمگری زندگی می‌کرد و به همین دلیل، هیچ عملی از او پذیرفتنی نبود و هیچ‌چیزِ لمس‌شده توسط او پاک به شمار نمی‌رفت. این حکایت بر اهمیت پرهیزگاری و دوری از هرگونه مال و منفعت ناپاک تأکید دارد. در تصویر این روایت، پیر در دهانه‌ی غاری در میان صخره‌های کوهستانی نشسته و در برابر او اردکی مرده بر زمین افتاده است. شاه با لباسی فاخر در بیرون غار زانو زده و شاهینی بر دست دارد، درحالی‌که ملازمانش، از جمله شکارچیان و شاهین‌داران، در اطراف او ایستاده‌اند. در پس‌زمینه، گروهی از شکارچیان مشغول تعقیب حیوانات هستند که تضادی آشکار میان سبک زندگی تجملی و خشونت‌آمیز شاه و پرهیزگاری و زهد پیر را نشان می‌دهد. تصویر پرجزئیات این داستان، نه تنها لحظه‌ی رد شدن هدیه را به نمایش می‌گذارد، بلکه پیام اصلی آن را نیز تقویت می‌کند: زهد واقعی در دوری از تعلقات دنیوی و جستجوی حقیقت الهی نهفته است (Simpson, 1997, p. 152). در نسخه‌ی مثنی‌سازی شده‌ی فاطمه سوری ، هنرمند با وفاداری به ترکیب‌بندی و عناصر نگاره‌ی اصلی، مثنی‌برداری عین‌به‌عین انجام داده است، لیکن تغییراتی ایجاد کرده است که در حذف متن و توسعه‌ی عناصر تصویری دیده می‌شوند. این تغییرات از این قرارند: ۱. حذف کتیبه‌های نوشتاری: در نسخه‌ی اصلی، کتیبه‌ها نقش

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]

Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

روایی دارند و به بیننده اطلاعاتی درباره‌ی نگاره ارائه می‌دهند. هنرمند معاصر این کتیبه‌ها را حذف کرده و این فضا را با عناصر بصری جایگزین کرده است. ۲. توسعه‌ی منظره: درخت و صخره‌ها امتداد پیدا کرده‌اند تا کادر پرتر و ترکیب‌بندی یکدست‌تر شود. این تغییر باعث می‌شود که تمرکز بیننده از متن به تصویر منتقل شود و حس پویایی بیشتری به صحنه اضافه گردد.۳. تفاوت در تأکید روایی و زیبایی‌شناختی: نسخه‌ی اصلی به دلیل داشتن متن، بیشتر در خدمت روایت و ارتباط مستقیم با مخاطب است. نسخه‌ی جدید بیشتر به جذابیت بصری و یک‌پارچگی تصویر تأکید دارد. ۴. نسخه‌ی اصلی در چارچوب سنت نگارگری قرار دارد که در آن تصویر و متن همزیستی دارند. حذف متن در نسخه‌ی جدید باعث می‌شود که اثر حالتی مستقل از متن پیدا کند. با توجه به تطبیق دو نگاره و مقایسه‌ی اجزاء بصری هر یک از آن‌ها، مشاهده خواهیم نمود که با حذف کتیبه‌های بالا و پایین نگاره که روایت نوشتاری داستان را بر عهده دارند، وضعیت بی‌عنوانی برای نگاره ایجاد شده است. نشانه‌های نوشتاری در هر نگاره فرامتن‌هایی هستند که ارتباط میان اثر و مخاطب را برقرار می‌کنند، لذا با حذف این کتیبه‌ها از سوی نگارگر معاصر، ایجاد ارتباط میان مخاطب و اثر مشکل‌تر خواهد شد.

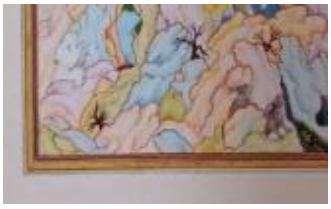
ب-B الف-A

**شکل ٤.** الف) شاهزاده‌ای به دیدار زاهد می‌رود: هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، مکتب مشهد (۹۸۲-۹۸۷ ه.ق)، میرزا علی. ابعاد: ۲۱.۷ × ۱۴.۵ سانتی‌متر، ب) پیر اردک‌هایی را که به عنوان هدیه آورده‌شده‌اند، رد می‌کند: دوره‌ی معاصر، فاطمه سوری. یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری (asia.si.edu, n.d)

**Figure 4**. A) A prince visits a mystic, from Haft Awrang by Ibrāhīm Mīrzā, Mashhad School, 982-987 AH (1574-1579 CE), attributed to Mirzā 'Alī. Dimensions: 21.7 × 14.5 cm. Freer Gallery of Art.(asia.si.edu, n.d), B) An elderly woman rejects the ducks brought as a gift: Contemporary period, by Fatemeh Soori. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

**جدول ۱.** تغییرات شکل ۴- ب نسبت به الف.

**Table 1:** Alterations in Figure 4- B compared to A

| ردیف | تغییرات | الف | ب |
|---|---|---|---|
| ۱ | حذف‌کتیبه‌ی نوشتاری/ توسعه‌ی منظره | | |
| ۲ | حذف تأکید روایی داستان/گسست همزیستی متن و تصویر | |  |

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

- **شکل ۵: راندن فریبکار شیاد**

نگاره‌ی دوم با عنوان راندن فریبکار شیاد، مربوط به نسخه‌ی صفات‌العاشقین از هلالی جغتایی است که در مکتب قزوین توسط محمدی مصور شده است (شکل ۵–الف و ۵–ب). موضوع این نگاره در رابطه با گروهی از عشاق است در سحرگاه یک روز بهاری؛ زمانی که طبیعت به اوج زیبایی خود رسیده بود و کوهستان‌ها از گل‌های رنگارنگ پوشیده شده بودند، چشمه‌ها زلال و پرخروش جاری می‌شدند و پرندگان خوش‌آواز در میان شاخه‌های درختان نغمه‌سرایی می‌کردند. مردم نیز برای تفریح و شادی به دشت و کوهستان آمده و در کنار هم جشن گرفته بودند. در میان جمع، گروهی از معشوقان درباره‌ی عاشقان خود صحبت کردند و گفتند: «همه از عشق ما سخن می‌گویند، اما چگونه می‌توان فهمید که چه کسی واقعاً عاشق است؟» برای سنجش صداقت آن‌ها، تصمیم گرفتند آزمونی برگزار کنند. اعلام کردند که هرکس در عشق خود صادق است، باید از قله‌ی کوهی بلند به پایین بپرد تا عشقش ثابت شود. وقتی این خبر به عاشقان رسید، آن‌هایی که واقعاً عاشق بودند، بدون تردید خود را از کوه پایین انداختند، اما کسانی که فقط ادعای عشق داشتند، از ترس عقب نشستند. بدین ترتیب، صداقت واقعی عاشقان آشکار شد. عاشقان راستین به جایگاهی والا رسیدند، در حالی که دروغگویان از چشم معشوقان افتادند و بی‌ارزش شدند. در پایان، شاعر از خداوند می‌خواهد که او را از دنیای دروغ و فریب نجات دهد و در مسیر صداقت و حقیقت قرار دهد. مکتب قزوین که پس از مکتب تبریز شکل گرفت، به‌واسطه‌ی تأثیرات مکتب صفوی و تلفیق عناصر طبیعت‌گرایانه با ترکیب‌بندی‌های پرجزئیات شناخته می‌شود (هلالی جغتایی، بخش ۱۱؛ گنجور، ۶ مرداد ۱۴۰۴). این نگاره دارای پس‌زمینه با فضایی نمادین و غنی از رنگ است و در نسخه‌ی اصلی آسمانی طلایی دارد که ویژگی‌ای متداول در برخی نگارگری‌های دوره‌ی صفوی می‌باشد. یاسمین رحیمی، هنرمند اثر مثنی‌برداری شده، برای بازآفرینی اثر، به شکل عین به‌عین از ترکیب‌بندی و عناصر نگاره‌ی اصلی استفاده کرده است، اما تنها تفاوت چشمگیر در رنگ آسمان دیده می‌شود. در نگاره‌ی اصلی آسمان طلایی است که می‌تواند نشانه‌ای از قداست، روایت عرفانی، یا حتی تأثیرات تزیینی نسخه‌های مصور پیشین صفوی باشد. در نگاره‌ی دوم آسمان سفید شده که این تغییر ممکن است چند پیامد داشته باشد: ۱. کاهش حس عرفانی و نمادین اثر؛ طلایی بودن آسمان در نسخه‌ی اصلی، حس داستانی و معنوی بیشتری ایجاد می‌کند، در حالی که سفیدشدن آن، حالتی طبیعی‌تر و خنثی‌تر به فضا می‌دهد. ۲. تغییر در عمق بصری و پویایی ترکیب‌بندی؛ آسمان طلایی می‌توانست باعث جداشدن عناصر دیگر و ایجاد تضاد بصری قوی‌تر شود، اما سفیدشدن آسمان این تضاد را کاهش می‌دهد و ممکن است باعث هم‌سطح شدن بخش‌های مختلف تصویر شود. ۳. برداشت مدرن‌تر یا تغییر در سبک بازآفرینی؛ ممکن است هدف یاسمین رحیمی از این تغییر، تطبیق اثر با نگاه معاصر یا حذف یکی از جنبه‌های سنتی اثر اصلی باشد. به‌طور کلی، در نگاره‌ی دوم روایت و ترکیب‌بندی و عناصر اصلی و فرعی حفظ شده‌اند و میزان تطبیق بالایی دارند، اما تغییر در رنگ آسمان باعث تغییر در حس بصری و معنایی اثر شده است. نگاره‌ی اصلی (محمدی، مکتب قزوین) با آسمان طلایی، نمادگرایانه‌تر و دارای تأکید عرفانی بیشتری است. نگاره‌ی بازآفرینی شده (یاسمین رحیمی) با آسمان سفید، حس واقع‌گرایانه‌تری به اثر داده و آن را تا حدی از زمینه‌ی تاریخی و نمادین خود خارج کرده است. هرچند این تغییر کوچک به نظر می‌رسد، اما از نظر بصری و مفهومی، تأثیر مهمی در دریافت مخاطب از اثر دارد و می‌تواند بازتابی از نگاه متفاوت هنرمند مثنی‌ساز به نگاره‌ی سنتی باشد (جدول ۲)

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

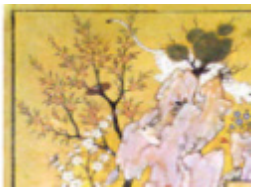
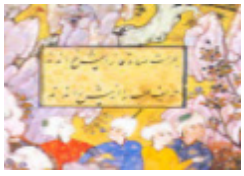
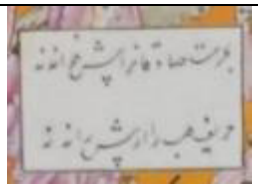
الف–A ب–B

**شکل ۵.** الف) راندن فریبکارشیاد: صفات‌العاشقین، هلالی جغتایی، مکتب قزوین‌صفوی، محمدی، (آژند، ۷۲:۱۳۹۴)، ب) راندن فریبکارشیاد: دوره معاصر، یاسمین رحیمی، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری.

**Figure 5.**A) Expelling the Deceitful Impostor, from Ṣifāt al-ʿĀshiqīn by Hilālī Jaghatāʾī, Safavid Qazvin School, attributed to Muḥammadī (Aghand, 72: 2015), B) Expelling the Deceitful Impostor, Contemporary period, by Yasamin Rahimi. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

**جدول ۲.** تغییرات شکل ۵– ب نسبت به الف

**Table 2**: Alterations in Figure 5-B Compared to A

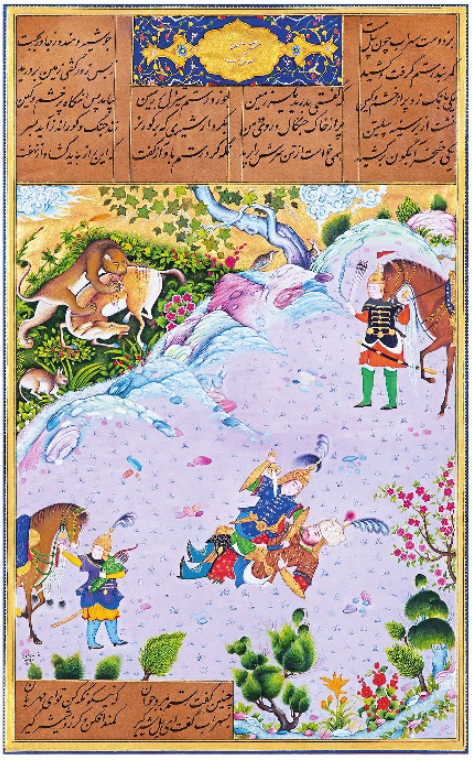
| ردیف | تغییرات | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | تغییررنگ آسمان از طلایی به سفید |  | |
| 2 | تغییررنگ زمینه کتیبه از طلایی به سفید |  |  |

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

- **شکل ٦: رزم رستم و سهراب**

نگاره‌ی سوم با عنوان رزم رستم و سهراب از شاهنامه‌ی طهماسبی (۹۲۸–۹۴۳ ه.ق) از مکتب نگارگری تبریز صفوی می‌باشد. نقاش این نگاره قدیمی است (شکل ۶–الف و ۶–ب). داستان بدین شرح است که در صحنه‌ای تراژیک، نبرد پدر و پسری را نشان می‌دهد که بدون آگاهی از نسبت خونی خود، وارد جنگی مرگ‌بار شده‌اند که در پایان سهراب به دست رستم کشته می‌شود (مهرآبادی، ۱۳۷۹: ۴۳۹–۴۳۸). در این نگاره، رستم و سهراب تقریباً در مرکز قرار دارند. بدن‌های خمیده‌ی جنگجویان، و حالتی از تنش در تصویر دیده می‌شود. پس‌زمینه شامل کوه‌ها و درختان و طبیعت، همراه با ناظران یا سربازان است که دورتر از شخصیت‌های اصلی قرار دارند. در نگاره‌ی مشی‌برداری‌شده توسط فاطمه مددی، اثر به صورت عین‌به‌عین از روی نگاره‌ی اصلی کپی شده است و تنها تفاوت در تازگی رنگ‌ها به دلیل معاصربودن اثر دوم است. رنگ‌های نسخه‌ی جدید روشن‌تر و تازه‌تر به نظر می‌رسند، که این تفاوت بیشتر ناشی از گذر زمان و فرسودگی رنگ‌ها در نسخه‌ی اصلی است. همچنین در نگاره‌ی معاصر رنگ‌های شیمیایی استفاده شده که بر کیفیت رنگ تأثیر فراوانی دارد. از نظر ترکیب‌بندی و ساختار بصری، هر دو نسخه کاملاً یکسان هستند و نسخه‌ی جدید تغییری در چیدمان، فیگورها، یا جزئیات ایجاد نکرده است. تفاوت عمده تنها در میزان اشباع و شفافیت رنگ‌ها است، که نسخه‌ی بازآفرینی‌شده را از نظر بصری زنده‌تر جلوه می‌دهد. از نظر هنری، این کار بیشتر در حوزه‌ی کپی دقیق قرار می‌گیرد تا یک بازآفرینی خلاقانه، زیرا تغییری در ساختار یا روایت ایجاد نشده است. در نتیجه، نسخه‌ی فاطمه مددی را می‌توان یک بازسازی دقیق از اثر اصلی دانست (جدول ۳).

الف–A



ب–B

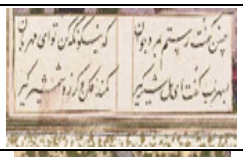
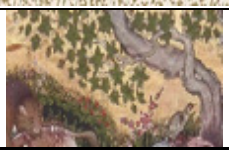
**شکل ٦.** الف) رزم رستم و سهراب: شاهنامه‌ی طهماسبی، مکتب تبریز صفوی، ۹۲۸–۹۴۳، نگارگر: قدیمی، ، ب) رزم رستم و سهراب: دوره‌ی معاصر، فاطمه‌ی مددی، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری(wikimedia.n.d) .

**Figure 6**.A) The Combat of Rustam and Sohrab, from the Shāhnāmeh of Ṭahmāsb, Safavid Tabriz School, 928–943 AH (1522–1536 CE), attributed to Qadīmī. Held at the Tehran Museum of Contemporary Art.(wikimedia.n.d), B) The Combat of Rustam and Sohrab, Contemporary period, by Fatemeh Madadi. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

**جدول ۳.** تغییرات شکل ۶–ب نسبت به الف

**Table 3**. Alternations of Figure 6-B compared to A

| ردیف | تغییرات | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | تغییررنگ‌زمینه‌دشت‌ازارغوانی‌به آبی‌روشن | | |
| 2 | تغییررنگ‌زمینه‌کتیبه‌نوشتاری‌از سفیدبه‌آجری |  | |
| 3 | تغییر رنگ عناصر |  | |

- **شکل‌های ۷ و ۸: موضع ارگنه‌قو و برآمدن آبا و اجداد چنگیزخان**

در میان نسخه‌های نفیس مصور از جامع‌التواریخ، نسخه‌ای کم‌نظیر متعلق به مکتب گورکانی هند در کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود که به سال ۱۰۰۲ ه‍.ق در لاهور کتابت شده است. این نسخه به خط نستعلیق دو دانگ بر روی کاغذ کشمیری دولت‌آبادی در ۳۰۵ صفحه نگاشته شده و حاوی ۹۸ نگاره از طراحان گوناگون است. طراحی دو سرلوح مذهب و مرصع و نیز ذکر نام طراح و نگارگر در حاشیه‌ی پایینی هر نگاره از ویژگی‌های متمایز این نسخه به شمار می‌آید (نمایش نسخه‌ی ۴۰۰ ساله در کاخ گلستان، ۱۳۹۶). از میان نگاره‌های متعدد این نسخه، دو نگاره با عنوان‌های موضع ارگنه‌قو (ارگنه‌قون) و برآمدن آبا و اجداد چنگیزخان مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نگاره‌ها توسط مسکینه طراحی و به دست نگارگری به نام جکجیون اجرا شده‌اند (شکل ۷–الف و ۷–ب) و (شکل ۸–الف و ۸–ب). ارگنه‌قو که امروزه در محدوده‌ی افغانستان کنونی جای دارد، در منابع تاریخی به‌عنوان مکانی اسطوره‌ای و منشأ اسلاف چنگیزخان معرفی شده است (پاکتچی، ۱۳۹۹، ج ۵، ص ۴۹۱). نویسنده‌ی این اثر، رشیدالدین فضل‌الله همدانی، وزیر و تاریخ‌نگار پرآوازه‌ی دوره‌ی ایلخانی است که جامع‌التواریخ را در سده‌ی هشتم هجری به نگارش درآورد. نسخه‌ی مورد مطالعه با ابعاد ۲۹ در ۳۹ سانتی‌متر، نمونه‌ای شاخص از هنر کتاب‌آرایی در دربار گورکانیان هند به شمار می‌رود و نمایانگر تعامل میان سنت‌های ایرانی، مغولی و هندی در عرصه‌ی نگارگری است. بازتاب این نگاره‌ها در هنر معاصر نیز قابل‌مشاهده است. رؤیا عبدالوندی، نگارگر معاصر، در روند مثنی‌سازی، دو نگاره‌ی مذکور را به صورت عین به‌عین بازآفرینی کرده است؛ به‌گونه‌ای که ترکیب‌بندی، رنگ‌گذاری، چیدمان پیکره‌ها و جزئیات تصویری آثار او با نسخه‌ی موجود در کاخ گلستان کاملاً منطبق است. این نوع مثنی‌سازی نه با هدف بازتفسیر، بلکه با هدف احیای وفادارانه‌ی نگاره‌های تاریخی انجام شده و می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از بازتولید مستقیم آثار مکتب گورکانی هند در هنر معاصر ایران تحلیل شود. این نگاره‌ها دارای رنگ‌های قوی و کنتراست بالا، با تأکید بر رنگ‌های قرمز، طلایی و آبی هستند که شکوه و هیجان صحنه را تقویت می‌کنند. در اثر بازآفرینی شده توسط رؤیا عبدالوندی، مثنی‌سازی عین‌به‌عین از اثر اصلی شامل: ترکیب‌بندی، و تمامی جزئیات نگاره اصلی و تغییرات اصلی در اضافه‌کردن تشعیر در حاشیه‌ی تصویر تغییرات رنگ‌گزینی است (جدول ۴ و ۵).

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

الف-A

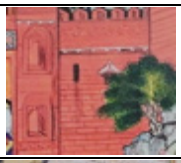
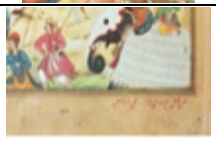
ب-B

**شکل ۷.** الف) موضع ارگنه‌قو و برآمدن آبا و اجداد چنگیزخان: جامع‌التواریخ رشیدی، مکتب‌گورکانی، قرن ۱۱ ه.ق، طرح مسکینه، نگارگر: جکجیون، ، ب) چنگیزخان: جامع‌التواریخ رشیدی، دوره‌ی معاصر، رؤیا عبدالوندی، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری (Bridgeman images, n.d)

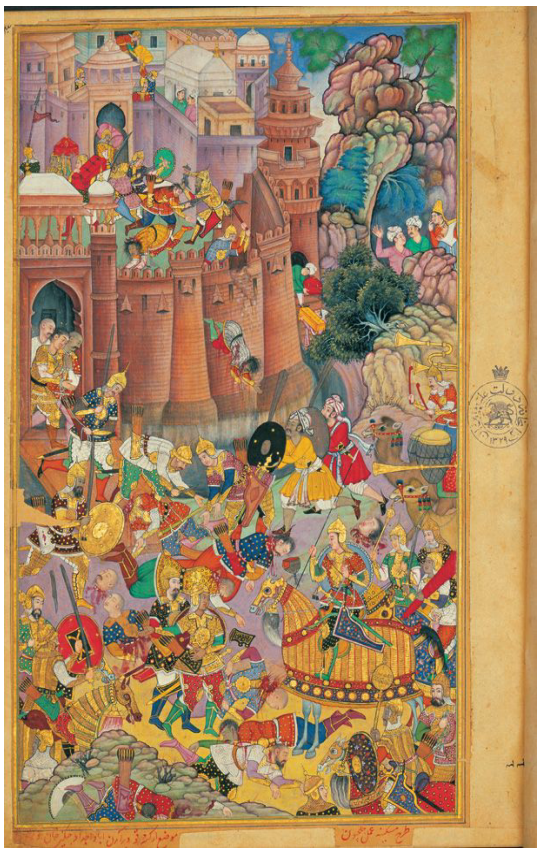
**Figure 7**.A) The Scene of Ergene Qun and the Emergence of Genghis Khan's Ancestors, from Jāmiʿ al-Tawārīkh-e Rashīdī, Gurkānid School, 11th century AH (17th century CE), design by Maskīneh, illustrated by Jakjiyūn, (Bridgeman images, n.d), B) Genghis Khan, from Jāmiʿ al-Tawārīkh-e Rashīdī, Contemporary period, by Roya Abdolvandi. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

**جدول ٤.** تغییرات شکل ۷-ب نسبت به الف

**Table 4**. Alternations of Figure 7-B compared to A

| ردیف | تغییرات | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | اضافه‌کردن تشعییر به حاشیه | | |
| 2 | تغییر رنگ در عناصر | |  |
| 3 | حذف عنوان نگاره |  | |

Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026
[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]



الف–A

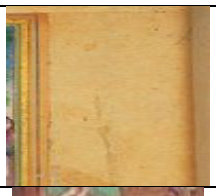
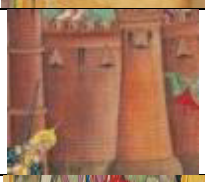
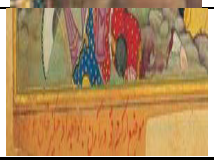
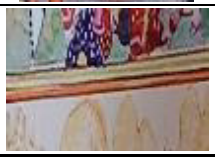
ب–B

**شکل ۸.** الف) موضع ارگنه‌قو و برآمدن آبا و اجداد چنگیزخان: *جامع‌التواریخ* رشیدی، مکتب‌گورکانی، قرن ۱۱ ه.ق، طرح مسکینه، نگارگر: جکجیون، ب) چنگیزخان: دوره‌ی معاصر، رؤیا عبدالوندی، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری. (Bridgeman images, n.d)،

**Figure 8**-A) The Scene of Ergene Qun and the Emergence of Genghis Khan's Ancestors, from Jāmiʿ al-Tawārīkh-e Rashīdī, Gurkānid School, 11th century AH (17th century CE), design by Maskīneh, illustrated by Jakjiyūn. (Bridgeman images, n.d), B) Genghis Khan, Contemporary period, by Roya Abdolvandi. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

**جدول ۵.** شباهت‌های شکل ۷–ب و الف

**Table 5**. Similarities Between 7-B and A

| ردیف | تغییرات | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | اضافه کردن تشعییر به حاشیه |  | |
| 2 | تغییر رنگ در عناصر |  | |
| 3 | حذف عنوان نگاره |  |  |

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

### ٤-٢. مثنی‌برداری با تغییر یا دگرگونی

نوع دیگری از مثنی‌سازی با تغییراتی همراه است؛ به این معنا که کپی‌برداری به‌گونه‌ای انجام می‌شود که هنرمند به‌جای بازتولید دقیق اثر، برخی عناصر آن را دست‌کاری یا تغییر می‌دهد. این تغییرات می‌تواند شامل کاهش یا افزایش در رنگ‌ها، اندازه‌ها، ترکیب‌بندی و یا افزودن جزئیات جدید به اثر باشد. هدف از این نوع مثنی‌سازی، صرفاً تمرین تکنیک‌های هنری نیست، بلکه ابراز خلاقیت و شخصی‌سازی اثر نیز مد نظر قرار می‌گیرد. در این فرایند، اصول و عناصر اصلی اثر حفظ می‌شوند، اما به شیوه‌ای نوین و متفاوت ارائه می‌گردند. همچنین، برخی هنرمندان با الهام از مضامین داستانی گذشته و آثار کلاسیک، آن‌ها را با دیدگاه شخصی بازسازی می‌کنند، به‌گونه‌ای که تکنیک‌ها، مفاهیم و روایت‌های پیشین به صورت نو و شخصی بازنمایی می‌شوند. این نوع مثنی‌سازی به هنرمند امکان می‌دهد ضمن بهره‌گیری از یک اثر مرجع، سبک و نگرش شخصی خود را نیز وارد اثر نماید. بسیاری از هنرمندان معاصر برای خلق آثار منحصربه‌فرد، از این روش استفاده کرده و مرزهای نوآوری و تفکر هنری خود را توسعه می‌دهند. تغییرات ایجادشده گاهی می‌توانند مفاهیم جدیدی را به اثر اضافه کرده و معنایی متفاوت به آن بخشند که در نتیجه، اثر نهایی به‌جای بازتولید ساده، به یک خلق جدید و مستقل تبدیل می‌شود. با توجه به اهمیت مثنی‌برداری در فرایند بازآفرینی آثار نگارگری، بررسی نمونه‌های تصویری می‌تواند ابعاد مختلف این پدیده را روشن سازد. نگاره‌ها بازتاب شیوه‌های بهره‌مندی و بازآفرینی هنری بوده و مطالعه‌ی آن‌ها بیانگر چگونگی تعامل هنرمندان با آثار پیشین است. در ادامه، پنج نمونه‌ی دیگر از این نگاره‌ها جهت تحلیل نحوه‌ی به‌کارگیری مثنی‌برداری در آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. (شکل‌های ۹-۱۳).

- **شکل ۹: سیاوش در آتش**

سیاوش در آتش ششمین نگاره‌ی مورد بررسی در این مقاله است که در نسخه‌ی مصور شاهنامه‌ی شاه‌طهماسب (۹۲۸-۹۴۳ه.ق) از مکتب تبریز صفوی قرار دارد و توسط عبدالوهاب مصور شده است (شکل۹-الف و۹-ب). موضوع داستان در رابطه با سیاوش، پسر کیکاووس، است که از کودکی تحت تعلیم رستم قرار می‌گیرد و به جوانی رشید و پاکدامن تبدیل می‌شود، اما ماجرا از زمانی اوج می‌گیرد که سودابه، همسر کیکاووس، دلباخته‌ی سیاوش می‌شود و او را به سوی خود می‌خواند. سیاوش که جوانی پاک‌نهاد و وفادار است، به او روی خوش نشان نمی‌دهد. سودابه که از این رد شدن خشمگین است، سیاوش را متهم می‌کند که قصد بی‌حرمتی به او را داشته است. کیکاووس که دچار تردید شده، تصمیم می‌گیرد سیاوش را به آزمونی سخت بکشاند؛ او باید از میان توده‌ای از آتش عبور کند تا بی‌گناهی‌اش ثابت شود. در این آزمون، سیاوش با دلی پاک و ایمانی استوار، بر اسب خود می‌نشیند و از میان آتش عبور می‌کند. معجزه‌ای رخ می‌دهد؛ او و اسبش بدون هیچ آسیبی از آتش می‌گذرند و بی‌گناهی‌اش ثابت می‌شود. این داستان نماد پاکی، عدالت، و بی‌گناهی در برابر توطئه و ظلم است (مهرآبادی، ۱۳۷۹: ۴۷۴-۴۷۷). این نگاره دارای پیش‌متن‌های فراوانی است که به علت تشابه در برخی عناصر نگاره‌ی نسخه‌ی مصور شاهنامه‌ی طهماسبی انتخاب شده است؛ سیاوش سوار بر اسب، در حال عبور از آتش. این صحنه شکوه و عظمت او را به نمایش می‌گذارد. آتش‌های شعله‌ور در دو طرف موانعی هستند که قهرمان با قدرت از آن‌ها می‌گذرد. جمعیت ناظران از جمله درباریان و شخصیت‌های مرتبط در تصویر حضور دارند. رنگ‌های غنی و درخشان: ترکیبی از طلایی، آبی، و سبز که حالتی دراماتیک ایجاد می‌کنند. از ویژگی‌های بارز مکتب تبریز می‌توان به جزئیات پیچیده، پویایی فیگورها، و پس‌زمینه‌های تزئینی اشاره کرد. در نگاره‌ی بازآفرینی‌شده توسط نغمه ترابیان، اگرچه مضمون اصلی ثابت مانده است، اما تغییراتی عمده در ترکیب‌بندی، عناصر، و رنگ‌ها ایجاد شده است. ترکیب‌بندی جدید: به‌جای پیروی از چینش دقیق شاهنامه‌ی طهماسبی، تصویر به‌گونه‌ای متفاوت سازمان‌دهی شده است. نحوه‌ی نمایش آتش، استفاده از رنگ‌های متفاوت با رویکردی تازه‌تر، تصویر شده‌اند.

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

ب-B

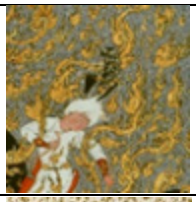
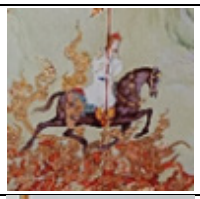
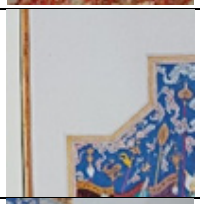
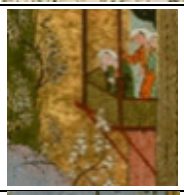
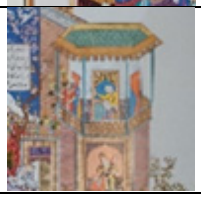
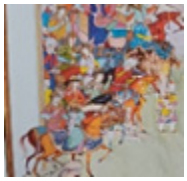
الف-A

**شکل ۹.** الف) سیاوش‌درآتش: شاهنامه‌ی طهماسبی، مکتب تبریز صفوی، ۹۲۸–۹۴۳، نگارگر: عبدالوهاب، ب) سیاوش در آتش: دوره‌ی معاصر، نغمه ترابیان، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری ،(Patrimonioediciones, n.d)

**Figure 9**. A) Siyāvush in the Fire Ordeal, from the Shāhnāmeh of Ṭahmāsb, Safavid Tabriz School, 928–943 AH (1522–1536 CE), attributed to ʿAbd al-Wahhāb. (Patrimonioediciones,n.d), B) Siyāvush in the Fire Ordeal: Contemporary period, by Naghmeh Torabian. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

**جدول ٦.** شباهت‌های شکل ۹–ب و الف

**Table 6**. Similarities Between Figures 9-B and A

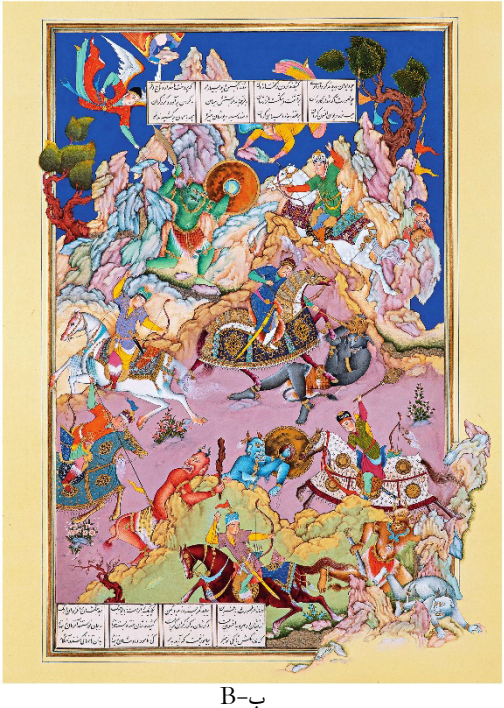
| ردیف | شباهت‌ها | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | حفظ‌محوریت‌داستان‌برروی سیاوش |  |  |
| 2 | ایجادکادرشکنی | |  |
| 3 | استفاده‌ازمعماری‌بنا |  |  |
| 4 | تاکیدبروجودناظران | |  |

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

- **شکل ۱۰: کشتن طهمورث دیو سیاه را**

نگاره‌ی هفتم مربوط به شاهنامه‌ی شاه‌عباسی (۹۹۵–۱۰۳۸ه.ق) از مکتب اصفهان صفوی با نگارگری رضا عباسی است (شکل۱۰–الف و۱۰–ب). در شاهنامه، طهمورث یکی از شاهان پیشدادی ایران است که به دیوبند معروف بود، زیرا توانست دیوان را شکست دهد و آنان را به بند بکشد. یکی از مهم‌ترین نبردهای او، جنگ با دیو سیاه است. طهمورث، پس از رسیدن به پادشاهی، تصمیم می‌گیرد با دیوان که مایه‌ی تباهی و تاریکی در جهان هستند، مبارزه کند. او سپاهی بزرگ آماده می‌کند و به جنگ دیوان می‌رود. در این نبرد، دیوان سحر و جادو به‌کار می‌برند، اما طهمورث با تدبیر و دلاوری خود، بسیاری از آن‌ها را شکست داده و به بند می‌کشد. در میان دیوان، دیو سیاه از همه نیرومندتر و خطرناک‌تر بود. این دیو چهره‌ای مخوف و قدرت جادویی زیادی داشت. طهمورث با شجاعت با او روبه‌رو شد و با کمک نیرو و تدبیر خود، او را شکست داد. پس از این پیروزی، دیوان که از شکست خود هراسان شده بودند، برای نجات جان‌شان، دانشی ارزشمند به نام خط و نوشتن را به طهمورث عرضه کردند. آن‌ها به او یاد دادند که چگونه بنویسد و بدین ترتیب، الفبای نوشتاری در جهان رواج یافت. طهمورث که پادشاهی خردمند بود، این دانش را پذیرفت و در میان مردم گسترش داد (مهرآبادی، ۱۳۷۹: ۶۵–۶۷). در این نگاره، طهمورث به‌عنوان قهرمان، سوار بر اسب در حال حمله به دیو است. دیو سیاه: چهره‌ای وحشتناک، با شاخ، چنگال و بدنی بزرگ که ترس و هیبت را منتقل می‌کند. پس‌زمینه‌ی پرجزئیات شامل: کوه‌ها، آسمان، و دیگر دیوانی که در پس‌زمینه نظاره‌گر هستند. محبوبه حسینی صرفاً مضمون اصلی اثر را حفظ کرده، اما ترکیب‌بندی را مطابق سلیقه‌ی خود تغییر داده است. این نوع تغییر، تفاوتی اساسی با کپی‌های عین‌به‌عین دارد، زیرا در این‌جا رویکردی خلاقانه و تفسیری جدید از داستان ارائه شده است و تغییراتی کلیدی رخ داده است که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ترکیب‌بندی جدید، استفاده از رنگ‌بندی متفاوت، تغییر در نمایش عناصر بصری که ممکن است طی آن جزئیات سنتی مانند کوه‌ها، آتش، یا حرکات بدن‌ها دستخوش تغییر شده باشند. به‌طور کلی، نگاره‌ی سنتی در چارچوب نگارگری مکتب اصفهان و با ترکیب‌بندی نگاره‌های شاهنامه‌ی شاه‌عباسی ساخته شده است. نگاره‌ی معاصر، در حالی که همچنان مضمون داستان را حفظ کرده، اما ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، و جزئیات را به صورت شخصی و متفاوت ارائه کرده است. این نوع بازآفرینی برخلاف کپی‌برداری دقیق، تفسیری نو از یک داستان کهن است و نشان‌دهنده‌ی رویکردی خلاقانه‌تر در بازنمایی شاهنامه است. محبوبه حسینی با تغییر در ترکیب‌بندی و رنگ‌ها، روایت را از زاویه‌ای دیگر ارائه داده است (جدول ۷).

الف–A



ب–B

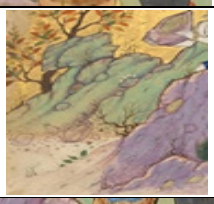
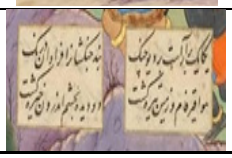
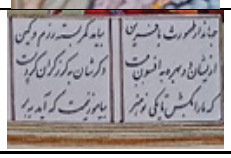
**شکل ۱۰.** الف) کشتن طهمورث دیو سیاه را: شاهنامه‌ی شاه‌عباسی، مکتب اصفهان صفوی، ۹۶۸–۹۷۸ ه.ق، نگارگر: رضا عباسی، ب) کشتن طهمورث دیوسیاه را: دوره‌ی معاصر، محبوبه حسینی، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری، (viewer.cbl.ie, n.d).

**Figure 10**-A) The Slaying of Tahmuras the Black Demon, from the Shāhnāmeh of Shāh ʿAbbās, Safavid Isfahan School, 968–978 AH (1560–1570 CE), illustrated by Reza Abbasi. (viewer.cbl.ie, n.d), B) The Slaying of Tahmuras the Black Demon, Contemporary period, by Mahbubeh Hosseini. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

**جدول ۷.** شباهت‌های شکل ۱۰–ب با الف

**Table 7.** Similarities Between Figures 10-B and A

| ردیف | شباهت‌ها | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | حفظ‌محوریت‌داستان | | |
| 2 | تاکیدبرحضوردیوهای‌دیگر | | |
| 3 | فضاسازی‌صخره‌ای |  | |
| 4 | تاکیددراستفاده‌ازکتیبه |  |  |

**شکل ۱۱: در بند کردن ضحاک**

دربند کردن ضحاک مربوط به نسخه‌ی خطی شاهنامه‌ی شاه‌طهماسب (۹۲۸–۹۴۳ه.ق) است و توسط سلطان محمد و میرسیدعلی مصور شده است (شکل۱۱–الف و۱۱–ب). این داستان یکی از بخش‌های اساطیری شاهنامه است که با نبرد کاوه‌ی آهنگر و فریدون علیه این شاه ستمگر گره خورده است. ضحاک ماردوش، پادشاهی ستمگر بود که به فرمان ابلیس، دو مار بر شانه‌هایش روییدند. برای آرام کردن این مارها، هر روز باید مغز دو جوان را به آن‌ها می‌خوراندند. او سال‌ها با ظلم و ستم بر ایران حکومت کرد تا این‌که سرانجام قیامی علیه او شکل گرفت. کاوه‌ی آهنگر که فرزندش قربانی ظلم ضحاک شده بود، از میان مردم برخاست و با فریاد دادخواهی، مردم را به شورش فراخواند. او درفش چرمی خود را برافراشت که بعدها به درفش کاویانی مشهور شد. مردم با دیدن شجاعت کاوه، به او پیوستند و فریدون، که از دودمان شاهان پیشدادی بود، رهبری این قیام را بر عهده گرفت. فریدون با سپاه خود به کاخ ضحاک در بابل حمله کرد و پس از نبردی سخت، کاخ را تصرف کرد. او ضحاک را شکست داد و به جای آنکه او را بکشد، تصمیم گرفت او را زنده نگه دارد. فریدون ضحاک را به کوه دماوند برد و در غاری تاریک، با زنجیرهای محکم در بند کرد تا برای همیشه از شر او در امان باشند. او را در جایی بست که نتواند از آن بگریزد، و این چنین، دوران ظلم و ستم ضحاک به پایان رسید (مهرآبادی، ۱۳۷۹: ۱۱۶–۱۱۸). این داستان نشان‌دهنده‌ی پیروزی عدالت بر ظلم و قیام مردم علیه حاکمان ستمگر است و همچنان در فرهنگ ایرانی به عنوان نمادی از آزادی‌خواهی و مقاومت باقی مانده است. ویژگی‌های نگاره اصلی شامل: ضحاک در بند، درون کوه یا بر فراز آن: نشان‌دهنده سرکوب نیروهای اهریمنی. فریدون و همراهانش: نظاره‌گر و پیروز از این رویداد. پس‌زمینه کوه البرز یا دماوند: به‌عنوان نماد استواری و مقاومت در برابر ظلم. در نگاره‌ی تصویرشده توسط مریم شاکری چالشتری، اگرچه مفهوم اساسی اثر همچنان حفظ شده است (در بند کردن ضحاک)، اما ترکیب‌بندی و نمادپردازی کاملا تغییر کرده است. تغییرات کلیدی در نسخه‌ی جدید: تبدیل کوه البرز به نقشه ایران امروزی: به‌جای نمایش کوه، کل سرزمین ایران به‌عنوان پس‌زمینه در نظر گرفته شده است. این تغییر باعث می‌شود که داستان مستقیما به وضعیت ایران امروز پیوند بخورد و بار مفهومی جدیدی پیدا کند. ضحاک در مرکز نقشه، به بند کشیده شده است: در نگاره‌های سنتی، ضحاک درون کوه یا زنجیرشده بر بالای آن است، اما در اینجا او در مرکز نقشه ایران به بند کشیده شده است. این تغییر، بیش از یک بازآفرینی ساده، یک تاویل جدید از اسطوره است. سبک بصری متفاوت رنگ‌بندی و سبک نگارگری در نسخه جدید با نسخه سنتی تفاوت دارد. در نهایت، در حالی که نگاره اصلی، داستان سنتی در بند شدن ضحاک در کوه البرز را نمایش می‌دهد، نسخه جدید با استفاده از نقشه ایران، این داستان را در بستر معاصر بازتعریف کرده و به

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

آن معنا و مفهومی تازه داده است(جدول۸).

ب-B

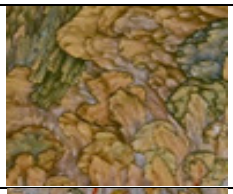
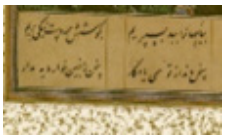
الف-A

**شکل ۱۱.** الف) دربندکردن ضحاک: شاهنامه‌طهماسبی، مکتب تبریزصفوی، ۹۲۸-۹۴۳، نگارگر: سلطان‌محمد و میرسیدعلی، ب) دربندکردن ضحاک: دوره معاصر، مریم شاکری چالشتری، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری، (Patrimonioediciones, n.d)

**Figure 11.** A) Imprisoning Zahhak, from the Shāhnāmeh of Ṭahmāsb, Safavid Tabriz School, 928–943 AH (1522–1536 CE), attributed to Sultan Muhammad and Mir Sayyid Ali. (Patrimonioediciones, n.d), B) Imprisoning Zahhak, Contemporary period, by Maryam Shakeri Chalashteri. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting.

**جدول ۸.** شباهت‌های شکل ۱۱-ب با الف

**Table 8**. Similarities Between Figure 11-B and A

| ردیف | شباهت‌ها | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | حفظ‌محوریت‌داستان | | |
| 2 | فضاسازی‌صخره‌ای |  | |
| 3 | تاکیدبرجایگاه‌ناظران | | |
| 4 | تاکیددراستفاده‌ازکتیبه |  | |

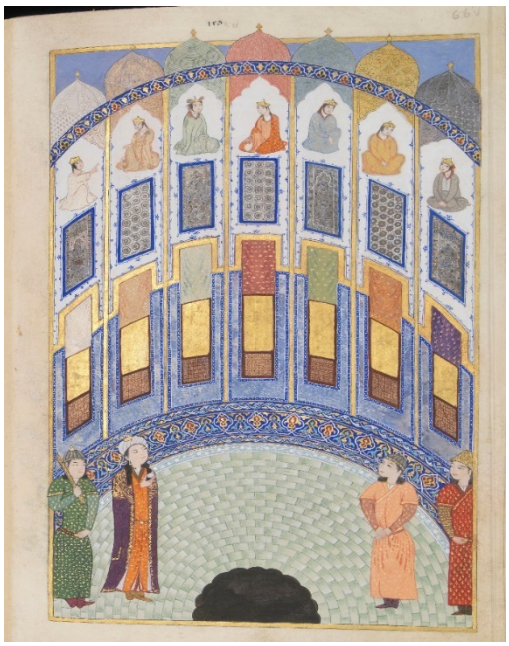
[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]

Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

- **شکل ۱۲: دیدن بهرام صورت هفت‌پیکر را در خورنق**

نگارۀ نهم با عنوان دیدن بهرام صورت هفت‌پیکر را در خورنق، برگی از گلچین اسکندر سلطان (۸۱۳ه.ق) است (شکل ۱۲–الف و ۱۲–ب). نگارگر این نگاره مشخص نیست. هفت‌پیکر چهارمین مثنوی از پنج‌گنج نظامی است که زندگی بهرام گور، پادشاه ساسانی، را روایت می‌کند. او با هفت شهبانو از هفت‌اقلیم ازدواج کرده و هر یک را در گنبدی به رنگی متفاوت جای می‌دهد. بهرام هر روز هفته به یکی از این گنبدها می‌رود و همسرش داستانی برای او نقل می‌کند. این گنبدها و قصه‌هایشان به ترتیب شامل گنبد سیاه (هند)، زرد (روم)، سبز (خوارزم)، سرخ (سقلاب)، فیروزه (مغرب)، صندلی (چین) و سپید (ایران) هستند (ترکاشوند، ۲۷:۱۳۸۸). نگارۀ حاضر، صحنه‌ای را به تصویر کشیده است که در آن بهرام در قصر خورنق با حجره‌ای بسته مواجه شده است. پس از گشودن در، تصویری از هفت‌دختر از شاهان هفت‌کشور را دید که گرداگرد نگینی گران‌بها قرار داشتند. اخترشناسان نام بهرام را بر این نگین نقش کرده بودند و آن را در طالع او می‌دیدند. بهرام با شنیدن این افسانه شگفت‌زده شد و مهر دختران در دلش جای گرفت. درحالی‌که برای دیدارشان لحظه‌شماری می‌کرد، امیدش به زندگی بیشتر شد. هنگام خروج، به محافظ دستور داد که در را محکم ببندد و جز خودش کسی اجازه ورود نداشته باشد، در غیر این صورت خون او مباح خواهد بود (دانش، ۱۳۹۲: ۲۱–۲۲). نگارگر با وفاداری به متن، رنگ‌های داستان را در اثر خود به کار برده است. بهرام با گوی و کلاه سفید، نمادی از رسیدن به خلق‌وخوی گنبد سفید است، درحالی‌که بالاپوش تیره و پیراهن قرمزش او را به شخصیت گنبد سیاه مرتبط می‌سازد. این تطابق رنگ‌ها نشان از آگاهی نقاش از معانی نمادین آن‌ها در داستان دارد (دانش، ۱۳۹۲: ۲۱–۲۲). نگاره تمام صفحه در برگ ۶۶ به تصویر بهرام گور در اتاق هفت تصویر اختصاص دارد که نمونه‌ای از چهارمین منظومه نظامی، یعنی هفت‌پیکر است. این منظومه آموزش‌های لازم برای یک پادشاه آرمانی را از طریق روایت بخش‌هایی از زندگی یکی از شاهان ساسانی، بهرام گور، به تصویر می‌کشد. بهرام گور و هفت‌گنبد از داستان‌های معروف نظامی گنجوی در هفت‌پیکر است که روایت ماجراهای عاشقانه بهرام گور، پادشاه ساسانی را در هفت‌اقلیم و هفت‌گنبد رنگین بیان می‌کند. ویژگی‌های اصلی نسخه اصلی شامل موارد زیر است: بهرام گور، در کنار پایین سمت چپ، در حال تماشای شاهدخت‌های هفت‌اقلیم؛ گنبدهای رنگارنگ که نشان‌دهنده هفت روز هفته و هفت‌اقلیم هستند؛ عناصر معماری مجلل ایرانی مانند طاق‌ها، ستون‌ها، و قوس‌های تزیینی؛ رنگ‌بندی غنی و استفاده از رنگ‌های نمادین برای نشان‌دادن گنبدهای مختلف. فضاسازی داستانی و روایی که با ترکیب پیکره‌ها و جزئیات، مفهوم معنوی داستان را برجسته می‌کند. سهیلا جاهد در نگارۀ بازآفرینی شدۀ خویش، عناصر اصلی داستان را حفظ کرده، اما تغییرات عمده‌ای در ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، و سبک بصری ایجاد کرده است. این نشان می‌دهد که اثر او یک اقتباس خلاقانه است، نه یک کپی مستقیم. حفظ عناصر کلیدی، اما با تغییرات کلی در سبک و ترکیب‌بندی در اثر معاصر مشاهده می‌شود. بهرام گور و شاهدخت‌ها همچنان در صحنه حضور دارند که نشان از وفاداری به شمای کلی داستان دارد. فضاسازی و چیدمان مشابه بسیار جلب توجه می‌کند؛ نحوۀ قرارگیری گنبدها، پس‌زمینه، و فیگورها بازآرایی شده است. اما ساختار گنبدها از نظر قوس ترکیب‌بندی دستخوش تغییر شده‌اند و صحنه از نمایی دیگر یا با پرسپکتیوی متفاوت به تصویر کشیده شده است. باوجود این تغییرات، بیننده همچنان می‌تواند داستان را تشخیص دهد و ارتباطی بین نسخه اصلی و نسخه جدید برقرار کند. این نشان می‌دهد که اثر بازآفرینی شده همچنان درک روایت اصلی را حفظ کرده، اما آن را با زبانی بصری جدید ارائه داده است. سهیلا جاهد، اگرچه عناصر اصلی را نگه داشته، اما با تغییراتی در فرم، رنگ، و ترکیب‌بندی، رویکردی تازه ارائه داده است. همچنین بخش‌هایی به بنای اصلی اضافه کرده است. این اثر یک اقتباس هنری است، نه یک نسخۀ تکراری، زیرا باوجود تغییرات، همچنان روح و مفهوم داستان را به مخاطب منتقل می‌کند. این نوع بازآفرینی نشان می‌دهد که سهیلا جاهد با بهره‌گیری از اصول نگارگری سنتی، اما با تغییرات ساختاری بصری، اثری جدید خلق کرده است که هم ریشه درگذشته دارد و هم نگاه تازه‌ای به داستان ارائه می‌دهد (جدول ۹).

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026



الف-A

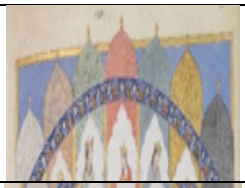
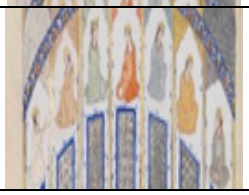
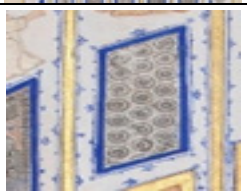
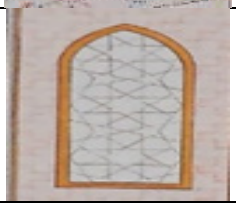
ب-B

**شکل ۱۲.** بهرام گور و هفت گنبد: گلچین اسکندرسلطان، مکتب تبریز صفوی، ۸۱۲ ه.ق (نگارگر) ابعاد: ۱۲*۸ سانتی‌متر، ب) بهرام گور و هفت گنبد: دوره‌ی معاصر، سهیلا جاهد، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری.

**Figure 12**. A) Bahram Gur and the seventh Domes, from the Golchin-I Iskandar Sukanm, Safavid Tabriz School, 813 AH (1410 CE), attributed to (artist). Dimensions: 13*8 cm. (Gulbenkian, n d,), B) Bahram Gur and the seventh domes, contemporary period, by Soheila Jahed. 11the Iranian Biennial of Miniature Painting.

**جدول ۹.** شباهت‌های شکل ۱۲-ب با الف

**Table 9**. Similarities Between Figure 12-B and A

| ردیف | شباهت‌ها | الف | ب |
|---|---|---|---|
| 1 | هفت‌گنبدکنارهم |  | |
| 2 | هفت‌شاهدخت |  | |
| 3 | استفاده‌ازنقوش‌هندسی |  |  |
| 4 | تاکیدبروجودناظر | | |

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]

Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

- **شکل ۱۳: حضرت یونس**

آخرین نگاره مربوط به نسخه فال‌نامه صفوی است. این نسخه که هم اکنون در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول نگهداری می شود، با ۵۹ نگاره بزرگ ترین نسخهٔ فالنامه مصور محسوب می گردد(اخوانی، محمودی، ۲۲:۱۳۹۷). این نگاره مربوط به داستان حضرت یونس(ع) است. حضرت یونس (ع) یکی از پیامبران بنی‌اسرائیل بود که در شهر نینوا، واقع در عراق امروزی، مردم را به ایمان و پرهیز از گناه دعوت کرد. اما پس از سال‌ها تلاش، تنها دو نفر به او ایمان آوردند. وقتی قومش همچنان از پذیرش حق سر باز زدند، یونس (ع) که از این سرکشی خشمگین شده بود، آنان را نفرین کرد و شهر را ترک گفت. اما پس از خروج او، مردم از بیم عذاب الهی به توبه و استغفار پرداختند و خداوند نیز آنان را بخشید. یونس (ع) که از زوال عذاب بی‌خبر بود، در مسیرش سوار بر کشتی شد، اما قرعه بر او افتاد و به دریا افکنده شد. ماهی عظیمی او را بلعید و در شکمش جای داد. در آن تاریکی، یونس (ع) به درگاه خداوند تضرع کرد و به خطای خود معترف شد. خداوند دعایش را پذیرفت و فرمان داد که ماهی او را در ساحل افکند. یونس (ع) پس از خروج از شکم ماهی، بیمار و ناتوان بود، اما خداوند درخت کدویی برایش رویانید تا از سایه و میوه آن بهره گیرد. وقتی این درخت خشک شد، اندوهگین شد و خداوند او را مورد خطاب قرارداد که اگر برای درختی که نقشی در روییدنش نداشتی ناراحت شدی، چرا برای قومی که عذابشان را خواسته بودی، اندوهگین نبودی؟ یونس (ع) که متوجه خطای خود شد، به فرمان الهی نزد قومش بازگشت. مردم نینوا که از بازگشت او شگفت‌زده شده بودند، باایمان و احترام از او استقبال کردند و تا سال‌ها از راهنمایی‌های او بهره‌مند شدند. (سوره یونس، آیات ۹۸–۹۹ و سوره صافات، آیات ۱۳۹–۱۴۸). داستان حضرت یونس (ع) یکی از روایت‌های کهن قرآنی و کتاب مقدس است که در نگارگری اسلامی و ایرانی پیشینه تصویری دارد. روایت تصویری، یونس را نشان می‌دهد که پس از سه روز و سه شب در شکم نهنگ، به فرمان الهی آزاد می‌شود. این صحنه نمادی از رستگاری، بازگشت به راه حق و آزمون صبر و ایمان است. در اینجا از نگارهٔ یونس از نسخهٔ فال‌نامهٔ طهماسبی استفاده شده است (شکل ۱۳–الف). ویژگی‌های اصلی در نگاره: نمایش نهنگ بزرگ با دهانی گشوده، نهنگ را باحالت خمیده یا موج مانند تصویر شده است. حضرت یونس در حال خروج از شکم نهنگ به‌صورت نیم‌تنه درحالی‌که فرشته دستش را گرفته است. فضاسازی نمادین: امواج دریا، نور الهی و حضور فرشته. رنگ‌بندی: استفاده از آبی، سبز، طلایی و نقره‌ای برای نمایش تقدس و معجزه. دو نگارگر معاصر این صحنه را بازآفرینی کرده‌اند، با رویکردهای جدید و معاصر که از پیشینه تصویری الهام‌گرفته، اما در سبک و ترکیب‌بندی نوآوری کرده‌اند (شکل ۱۳–ب،۱۳–ج). حضرت یونس (ع)، نهنگ و فرشته؛ عناصر کلیدی در دو اثر دیده می‌شوند و در یک اثر نقش فرشته حذف شده است. لحظهٔ خروج حضرت یونس (ع) از شکم نهنگ همچنان محور اصلی هر دو نگاره است؛ اما نگارگران معاصر یونس را کاملاً خارج از بدن ماهی تصویر کرده‌اند. نگاره‌های معاصر با تکنیک‌های جدید، ترکیب‌بندی آزادتر و رنگ‌های متفاوت اجرا شده‌اند. استفاده از رنگ‌های نمادین سنتی مانند آبی فیروزه‌ای و طلایی در هر دو اثر معاصر مشهود است. هر دو نگاره، اگرچه مضمون یکسانی دارند، اما رویکردهای متفاوتی در اجرا و نمایش داستان دارند. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که چگونه یک داستان کهن می‌تواند در دست نگارگران مختلف با زبان بصری متفاوتی بازگو شود، درحالی‌که پیام معنوی خود را حفظ می‌کند. این دو نگاره نشان‌دهنده پیوند سنت و معاصریت در هنر معاصر ایران هستند، جایی که هنرمندان هم به پیشینه تصویری وفادار می‌مانند و هم آن را با سبک‌های جدید تفسیر می‌کنند (جدول ۱۰).

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

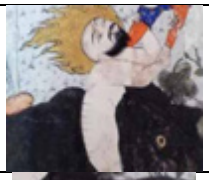
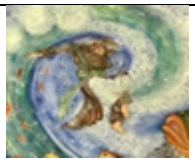
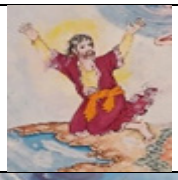
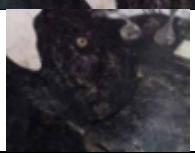
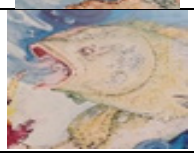
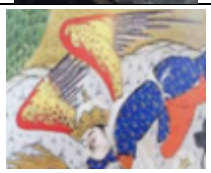
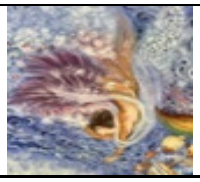
الف-A ب-B ج-C

**شکل ۱۳.** الف) حضرت یونس: فالنامه، صفوی (فرهاد و همکاران، ۱۴۰۱: ۷۲). ب) حضرت یونس: دوره‌ی معاصر، مینا مختاریان، یازدهمین دو سالانه‌ی نگارگری. ج) حضرت یونس: دوره‌ی معاصر، آتوشا شاهی فخر، یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری

**Figure 13**. A) Prophet Jonah: from the Book of Omens, Safavid Period, (Farhad al., p. 72), B) Prophet Jonah: Contemporary Period, by Mina Moktarian. 11th Iranian Biennial of Miniature Painting, C) Prophet Jonah: Contemprary Period, Atoosa Shah Fakhri, 11th Biennial of Miniature Paiting. Iranian

**جدول ۱۰.** شباهت‌های شکل ۱۲-ب و ۱۲-ج با ۱۲-الف

**Table 10**. Similarities Between Figure 12-B and 12-C with 12-A

| ردیف | شباهت‌ها | الف | ب | ج |
|---|---|---|---|---|
| 1 | تاکیدبرنقش یونس(ع) |  |  |  |
| 2 | تاکیدبرنقش ماهی |  | |  |
| 3 | تاکیدبرنقش فرشته |  |  | |

## ۵. بحث نهایی

بررسی آثار زنان نگارگر حاضر در یازدهمین دوسالانه نگارگری ایران نشان می‌دهد که پدیدهٔ مثنی‌برداری، در این رویداد هنری تنها به عنوان بازآفرینی آثار کهن مدنظر نبوده، بلکه به‌منزلهٔ ابزاری برای تأمل، تجربه‌ورزی و بازتعریف مرزهای سنت و نوآوری به کار رفته است. آثار ارائه‌شده در طیفی گسترده، از بازنمایی وفادارانه و دقیق تا بازآفرینی‌های آزادانه و ساختارشکنانه قرار می‌گیرند. در برخی نمونه‌ها، شاهد تکرار ساختار بصری نگاره‌های کلاسیک، با کم‌ترین میزان مداخله و تغییر هستیم؛ در سوی دیگر، نمونه‌هایی دیده می‌شوند که با شکستن ترکیب‌بندی کلاسیک، استفاده از کادرشکنی، تأکید بر ناظر یا بازآرایی فضاسازی، به خلق ساختارهای تصویری نو دست زده‌اند .این الگوهای متنوع که در جدول تحلیل آثار منتخب زنان نگارگر معاصر (جدول ۱۱) منعکس شده‌اند، نشان می‌دهند که مثنی‌برداری برای این هنرمندان صرفاً ابزار بازسازی گذشته نیست، بلکه بستری برای آزمون‌های بیانی نیز هست. این دو رویکرد عمده، نشان می‌دهند که مثنی‌برداری در هنر زنان نگارگر معاصر، نه رویکردی ایستا و تقلیدی، بلکه راهکاری برای گفتگو با سنت و راهی برای تولید معنا در بستر معاصر است. حتی در نمونه‌هایی که وفاداری کامل به اثر مرجع مشاهده می‌شود، نوعی

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

انتخاب آگاهانه در گزینش موضوع، مکتب و شیوه اجرایی وجود دارد که حاکی از رویکردی هدفمند و تحلیلی به نگارگری کلاسیک است. در مقابل، آثاری که با تغییر ساختار، روایت یا فضای تصویری همراه‌اند، نشان می‌دهند که مثنی‌سازی می‌تواند به ابزاری برای ساختارشکنی و بازآفرینی نیز تبدیل شود. آنچه در آثار این دوسالانه به چشم می‌خورد، نوعی تداوم تاریخی در تلفیق با تلاش برای نوآوری است. زنان نگارگر معاصر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های بیانی نگارگری کلاسیک، روایت‌های تازه‌ای خلق کرده‌اند که در آن‌ها نه تنها وفاداری، بلکه انتخاب، ترکیب و بازسازی نقش دارد. این امر، جایگاه مثنی‌برداری را از سطح یک تمرین فنی یا بازسازی بصری فراتر برده و آن را به یکی از مؤلفه‌های تفکر تصویری در هنر معاصر ایران تبدیل می‌کند.

**جدول ۱۱**. تحلیل آثار منتخب زنان نگارگر معاصر در یازدهمین دوسالانه‌ی نگارگری

**Table 11**: Analysis of Selected Works by Contemporary Female Miniature Artists in the 11th Iranian Painting Biennial.

| ردیف | عنوان اثر | گروه اثر | نوع تغییرات/شباهت‌ها | تأثیر مکتب | میزان وفاداری |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | شاهزاده‌ای به‌دیدار زاهد می‌رود | بدون‌تغییر | حذف کتیبه‌نوشتاری/توسعه‌منظره | مشهد | کاملاوفادار |
| 2 | راندن‌فریبکارشیاد | * | تغییررنگ‌آسمان‌وکتیبه‌ازطلایی‌به‌سفید | قزوین | * |
| 3 | رزم‌رستم‌وسهراب | * | تغییررنگ‌کتیبه‌ازسفیدبه‌آجری/حذف‌حاشیه‌زرافشان/تغییررنگ‌زمینه‌دشت‌ازارغوانی‌به‌آبی‌روشن | تبریز | * |
| 4 | موضع ارگنه‌قووبرآمدن‌آباواجدادچنگیزخان | * | اضافه‌کردن‌تشعییربه‌حاشیه/حذف‌عنوان‌نگاره/تغییررنگ‌درعناصر | گورکانی | * |
| 5 | موضع ارگنه‌قووبرآمدن‌آباواجدادچنگیزخان | * | * | * | * |
| 6 | سیاوش‌درآتش | باتغییر | حفظ‌محوریت‌داستان‌برسیاوش/کادرشکنی/استفاده‌ازمعماری‌بنا/تاکیدبروجودناظران | تبریز | تغییرات‌عمده |
| 7 | کشتن‌طهمورث‌دیوسیاه‌را | * | حفظ‌محوریت‌داستان/تاکیدبرحضوردیوهای‌دیگر/فضاسازی‌صحره‌ای/تاکیددراستفاده‌ازکتیبه | اصفهان | * |
| 8 | دربندکردن‌ضحاک | * | حفظ‌محوریت‌داستان/فضای‌صحره‌ای‌فراوان/تاکیدبرجایگاه‌ناظران/تاکیدبرروایت‌داستان‌باکتیبه | تبریز | * |
| 9 | دیدن‌بهرام‌صورت‌هفت‌پیکررادرخورنق | * | هفت‌گنبدکنارهم/هفت‌شاهدخت/نقوش‌هندسی/تاکیدبروجودناظر | شیراز | نیمه‌وفادار |
| 10 | حضرت‌یونس(ع) | * | تاکیدبرنقش‌حضرت‌یونس(ع)/ماهی/فرشته | صفوی | * |

* این علامت نشان‌دهنده تکرار عبارت سطر بالاست.

## ٦. نتیجه‌گیری

بررسی نگاره‌های منتخب از زنان نگارگر معاصر شرکت‌کننده در یازدهمین دوسالانه نگارگری ایران نشان می‌دهد که مثنی‌برداری در نگارگری معاصر ایران، نه صرفا یک شیوه تقلیدی یا تمرینی، بلکه رویکردی خلاقانه و آگاهانه است که هنرمندان را قادر می‌سازد تا ضمن حفظ پیوند با سنت‌های نگارگری، زبان تصویری این هنر را توسعه داده و آن را با نیازهای بیانی معاصر تطبیق دهند. زنان نگارگر معاصر از دو رویکرد اساسی در مثنی‌برداری بهره برده‌اند: نخست، بازآفرینی مستقیم ساختارهای بصری و سبک‌شناختی مکاتب سنتی که نوعی استمرار تاریخی و فنی را در آثار آنان نمایان می‌سازد؛ دوم، بازآفرینی خلاقانه که با الهام از عناصر بصری و مفهومی نگارگری کهن، امکان ایجاد فرم‌های نوین، روایت‌های شخصی و تجربه‌گرایی‌های هنری را برای این هنرمندان فراهم کرده است. در پاسخ به سؤال نخست، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که زنان نگارگر معاصر با اتکا به ظرفیت‌های سنتی مکاتب نگارگری، توانسته‌اند همزمان با وفاداری به اصول تصویری کهن، مسیرهای نوآورانه‌ای را نیز برای بازتعریف هویت هنری خود ترسیم کنند. این دوگانگی میان وفاداری به سنت و تمایل به نوآوری، به‌ویژه در آثار منتخب این دوسالانه، به‌خوبی قابل مشاهده است. در پاسخ به سؤال دوم نیز، بررسی آثار نشان داد که مکتب صفوی بیشترین تاثیر را در میان مکاتب مختلف بر آثار زنان نگارگر معاصر داشته است. این غلبه‌ی بصری و سبکی، احتمالا ناشی از گستردگی منابع تصویری و پژوهشی در دسترس درباره دوره صفوی است که زمینه‌ی بازآفرینی را برای هنرمندان امروز فراهم کرده است. با این حال، تاثیر مکاتب دیگر همچون مکتب مشهد، با ترکیب‌بندی‌های پویاتر و ساختار فضایی پیچیده، مکتب قزوین با تاکید بر تزیینات دقیق و جزئی‌نگری، و حتی مکتب گورکانی هند با ویژگی‌های تلفیقی‌اش، در برخی آثار به چشم می‌خورد. حضورِ گرایش‌های متنوع، بیانگر آن است که زنان نگارگر معاصر به‌گونه‌ای گزینشی و هدفمند از گنجینه‌ی مکاتب کهن بهره برده‌اند و هرکدام، با توجه به دغدغه‌های شخصی و زیبایی‌شناسی خاص خود، به عناصر متفاوتی از سنت رجوع کرده‌اند. پژوهش حاضر همچنین نشان داد که دوسالانه‌های نگارگری، بستری مناسب برای بررسی میزان بهره‌مندی نگارگران از مکاتب سنتی و همچنین تجلی نوآوری‌های فردی در هنر نگارگری معاصر بوده‌اند. داده‌های به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که ارتباط میان سنت و معاصریت در آثار زنان نگارگر به‌گونه‌ای شکل گرفته که نه‌تنها بر تداوم ارزش‌های نگارگری ایرانی تاکید دارد، بلکه

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

زمینه‌ای برای تغییرات سبک‌شناختی و مفهومی در این هنر فراهم آورده است. در نهایت، پژوهش حاضر بر اهمیت مثنی‌برداری به‌عنوان عاملی دووجهی تاکید دارد که از یک‌سو به حفظ سنت‌های نگارگری کمک می‌کند و از سوی دیگر، امکان بازآفرینی خلاقانه و توسعه‌ی زبان تصویری این هنر را برای هنرمندان معاصر فراهم می‌سازد. این امر نشان‌دهنده آن است که نگارگری معاصر، نه در تقابل با مکاتب سنتی، بلکه در تعامل زاینده با آن‌ها در حال رشد و تحول است و زنان نگارگر معاصر نقشی کلیدی در این فرآیند ایفا کرده‌اند. بررسی این روند می‌تواند درک عمیق‌تری از چگونگی امتداد سنت‌های هنری در بسترهای نوین ایجاد کند و راهگشای مطالعات گسترده‌تری درباره تاثیر دوسالانه‌ها بر ایجاد خلاقیت در نگارگری معاصر باشد.

**سپاسگزاری:** این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد اینجانب مهدیه نورمحمدی، در رشته نقاشی ایرانی، گروه هنراسلامی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس است که با راهنمایی سرکار خانم دکتر فهیمه زارع‌زاده و جناب آقای دکتر ایمان رئیسی تهیه و تدوین شده است. بدین‌وسیله از راهنمایی‌های علمی، حمایت‌های دلسوزانه و همراهی ارزشمند ایشان صمیمانه سپاسگزاری می‌شود. همچنین نگارندگان از همکاری و همراهی اداره کل هنرهای تجسمی کشور و مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی در فراهم‌سازی اطلاعات مورد نیاز این پژوهش، قدردانی می‌نمایند.

**مشارکت نویسندگان:** فرآیند ایده‌پردازی مقاله حاضر با همکاری مشترک م.ن، ف.ز و ا.ر شکل گرفته‌است. طراحی روش تحقیق و سامان‌دهی داده‌ها توسط م.ن و ا.ر انجام شده‌است. داده‌های تصویری توسط م.ن و ا.ر تهیه شده است. نگارش اولیه مقاله بر عهده م.ن بوده است. اعتبارسنجی اطلاعات و تحلیل تکمیلی داده‌ها با مشارکت م.ن و ا.ر انجام گرفت. نظارت علمی بر روند پژوهش توسط ا.ر انجام شده است. تمامی نویسندگان در بازبینی و ویرایش نهایی متن مشارکت داشته و نسخه نهایی مقاله را مطالعه و با انتشار آن موافقت نموده‌اند.

**تأمین مالی:** این پژوهش هیچ بودجه خارجی دریافت نکرده است.

**تضاد منافع:** نویسندگان هیچ گونه تضاد منافع را اعلام نمی‌کنند.

**دسترسی به داده‌ها و مواد:** داده‌های ارائه‌شده در این مطالعه به دلیل تعلق حقوقی تصاویر به مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی کشور و استفاده محدود پژوهشی، توسط نویسندگان قابل ارائه به دیگران نیستند. با این حال، علاقه‌مندان می‌توانند از طریق تهیه کتب منتشرشده دوسالانه‌های نگارگری از سوی همین مؤسسه، به این تصاویر دسترسی پیدا کنند.

## پی‌نوشت

۱. در نظام سنتی آموزش نگارگری ایران، رابطه استاد و شاگرد نه صرفا به انتقال فنون اجرایی، بلکه به الگوبرداری همه‌جانبه از رفتار، کردار و منش استاد گره خورده بود. تقلید و مشقی که شاگرد در مراحل آغازین ملزم به انجام آن بود، الگویی مقدس و ارزشمند به شمار می‌رفت که هنرمند را به سوی خلاقیت سوق می‌داد و متفاوت از تقلید ناآگاهانه و ایستا تلقی می‌شد (سیفی و همکاران، ۱۳۸۶: ۳۵). استاد تنها به آموزش تکنیک‌های هنری بسنده نمی‌کرد، بلکه در کنار آن بر تربیت اخلاقی و معنوی شاگرد نیز تأکید داشت و آموزش عملی نیز منوط به اثبات صلاحیت‌های اخلاقی و درونی هنرجو بود (گودرزی، ۱۳۸۶: ۳۵). آموزش سنتی فراتر از یک بازه زمانی محدود یا مجموعه‌ای از فنون مشخص بود؛ شاگرد حتی خارج از کارگاه نیز زیر نظر استاد قرار داشت و زندگی او در پیوندی نزدیک و مداوم با استاد شکل می‌گرفت (صدیق، ۱۳۵۲: ۵۵). در این ساختار، آموزش ابزاری برای فراگیری سنت‌ها، نظام‌های ارزشی و مهارت‌های عملی در زمینه‌های متنوعی چون کشاورزی، صنایع دستی و حتی امور نظامی بود (همان: ۲۵). هرچند شواهد مستقیم و مستند درباره جزئیات این روابط اندک است، اما با رجوع به متون تاریخی می‌توان دریافت که سنت استاد–شاگردی نه‌تنها در آموزش هنر، بلکه در کلیت ساختار فرهنگی جامعه ریشه‌ای عمیق داشته است (سیفی و همکاران، ۱۳۸۶: ۳۶).

## منابع

## References

Aghand, yaghoob. (2015). Tabriz and Qazvin - Mashhad painting. Tehran: Farhangestan honar. [In Persian]

Ahmadi, B., & Farahmand Darou, S. (2021). Realism of Kamal al-Din Behzad in the miniature Camel Fight. Art and Civilization of the East, 9(34), 5–14. [In Persian]

Ali Akbari Jam, Z. (2019). Discourse analysis in the art of miniature painting during the Islamic Revolution period. (Unpublished master's thesis). Faculty of Art, Tarbiat Modares University. [In Persian]

Danesh, S. Z. (2013). Haft Peykar (by Jamal al-Din Muhammad Ilyas ibn Yusuf ibn Zaki Nizami Ganjavi). Qom: Negaran-e Ghalam.[In Persian]

Edraki, M., & Alimohammadi Ardakani, J. (2015). The position of female painters in the history of Iranian art, with an emphasis on the 1990s and 2000s. Danesh-e Honarhaye Tajassomi (Visual Arts Studies), 3(1 [4]), Spring and Summer. [In Persian]

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

Farahani, E. (2015). An analytical study of the works of female miniaturists, past and contemporary: A case study of ten Iranian miniaturists. (Unpublished master's thesis). Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Research Institute for Culture and Art. [In Persian]

Farhad, M., & Bagchi, S. (2022). Who is the Client of Jupiter's Fortune? Falnamas: Fortune-telling and Divination as a Work of Art. (Trans. & abridged by M. Lari). Fine Arts Studies, 3(7), 68–85. [In Persian]

Fazlallah Hamadani, R. (1593). Jami' al-Tawarikh. Preserved in the Golestan Palace, Tehran. [In Persian]

Ferdowsi, Abul-Qasem, 2011, The Shahnama of Shah Tahmasp: The Persian Book of Kings, Introduction by Sheila R.Canby. The metropolitan museum of Art, Yale University Press.

Ferdowsi. (1411). Golchin-i Iskandar Sultan. Gulbenkian Library, Lisbon. [In Persian]

Ferdowsi. (circa 1558–1576). Haft Awrang of Ibrahim Mirza. Freer Gallery of Art (part of the Smithsonian Institution, Washington, D.C.). [In Persian]

Ferdowsi. (circa 1590–1600). Shahnameh of Shah Abbas. Chester Beatty Library. [In Persian]

Goodarzi, N., & Rezazadeh, T. (2022). Rereading the tradition of copying in Iranian painting during the transitional period based on the appropriation approach. Negareh Quarterly, (68), 113–127. [In Persian]

Goodarzi, M. (2007). Spiritual connection and material purification. Sooreh Andisheh Journal, (32), 3–36. [In Persian]

Jabbarzadeh Farshi, H., Motaharnia, M., & Shahroudi, F. (2022). Assessment of authenticity of copy works in visual arts from the perspective of institutional theory. Theoretical Foundations of Visual Arts, 7(2), 179-192. [In Persian]

Khazaei, M. (2010). Practice and copying by Kamal al-Din Behzad from the works of other artists. Ketab-e Mah-e Honar, (150), 76–80. [In Persian]

Mehrabadi, M. (2000). The complete Shahnameh of Ferdowsi in prose (the full text of Shahnameh in pure Persian without foreign words, with annotations), Volume 1. Tehran: Rozegar. [In Persian]

Mo'in, Mohammad (2007). Mo'in Persian Dictionary. Tehran: Adna. [In Persian]

Majabi, S. A., & Fanaei, Z. (2010). Hand-spun artistry in Iranian miniature painting from the 9th to the 11th century. Goljām Scientific Journal, 6(15), 127–149. [In Persian]

Rajabi, Mohammad Ali. (2009). Behzad in Golestan. Tehran: Farhangestan honar. [In Persian]

Sadeghpour, Meysam, Mohammadzadeh, Mehdi, Ghadimi Gheydari, Abbas (2021), Recognizing the Function of Nazirehsazi in 16th Century Painting (Investigating the Reciprocal Relationship Between Habitus and Field With the Focus on Sultan Mohammad Works), Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi, 4(4), 51-62.

Sediq, E. (1973). A brief course on the history and culture of Iran. Tehran: Sherkat-e Sahami-ye Tab'-e Ketab. [In Persian]

Seyfi, N., Bolkhari Ghehi, H., & Mohammadzadeh, M. (2017). A reflection on the master-apprentice relationship in art education with an emphasis on the traditional system. Negareh Quarterly, 12(42), 33–45. [In Persian]

Shahkolahi, F., & Hasanali Pourmand, M. (2023). A transtextual reading of the twin-copied painting Seated Painter by Kamal al-Din Behzad (Freer 32.28) from Seated Scribe by Gentile Bellini (Gardner P15e8). Honarhaye Ziba, 28(1), 28–36. [In Persian]

Tarkashvand, N. (2009). The artwork and the reflection approach in the sociology of art (A case study of the painting Bahram Gur in the Palace of Seven Domes, 813 AH). Honarhaye Ziba – Honarhaye Tajassomi (Fine Arts – Visual Arts), (40), 25–32. [In Persian]

The 11th Biennial of Iranian Miniature Painting. (2022). Institute for the Development of Visual Arts. [In Persian]

The Holy Qur'an. (n.d.). [In Persian]

Asia.si.edu, (2025/1/30), asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.12.153.

Bridgemanimages,(2025/2/1),Bridgemanimages.com/en/persian-school/genghis-khan-captures-a-chinese-town-miniature-from-the-persian-history-of-genghis-khan-completed-in/nomedium/asset/367588?offline=1.

Collections.agakhanmuseum, (2024/11/10), collections.agakhanmuseum.org/collection/artifact/the-death-of-zahhak-akm155

Gulbenkian.pt, (2024/11/1), gulbenkian.pt/museu/en/works/miniature-from-the-anthology-of-sultan-iskandar.

Patrimonioediciones, (2025/1/20), patrimonioediciones.com/portfolio-item/shahnama-del-shah-tahmasp-%C2%B7-libro-de-los-reyes-persa/?lang=en.

Viewer.cbl.ie, (2024/12/10), Viewer.cbl.ie/viewer/object/Per_277_17/1/LOG_0000.

Wikimedia,(2025/1/20),commons.wikimedia.org/wiki/File:Folio_153v_from_the_Shahnama_of_Shah_Tahmasp_TMoCA_(v2).jpg.

احمدی، بهرام، فرحمند درو، سارا (۱۴۰۰). «واقع گرایی کمال الدین بهزاد در نگاره نزاع شترها»، هنر و تمدن شرق، دوره۹، شماره ۳۴، صص ۵-۱۴. DOI: 10.22034/jaco.2021.305113.1216

ادراکی، مرجان، علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۴). «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصه‌ی تاریخ هنر ایران با تاکید بر دهه‌های ۷۰ و ۸۰ ه.ش»، دانش هنرهای تجسمی، دوره۳ ، بهار و تابستان، شماره۱ (پیاپی۴)، ۱۶.

ترکاشوند، نازبانو (۱۳۸۸). «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر (مطالعه موردی نگاره بهرام گور در قصر هفت گنبد ۸۱۳ه.ق)»، هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، شماره۴۰، صص ۲۵-۳۲. DOI: 10.22059/jfava.2009.68301

جبارزاده فرشی، هلن، مطهرنیا، مهدی، شاهرودی، فاطمه. (۱۴۰۱). «سنجش اصالت آثار کپی در هنرهای تجسمی از دیدگاه نظریه نهادی»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، دوره۷، شماره۲(پیاپی۱۴)، صص ۱۷۹-۱۹۲. DOI: 10.22051/jtpva.2022.40981.1440

خزایی، محمد (۱۳۸۹). «مشق و کپی‌برداری کمال الدین بهزاد از روی آثار دیگر هنرمندان»، کتاب ماه‌هنر، شماره۱۵۰، صص ۷۶-۸۰.

[ DOI: 10.66224/jic.9.1.389 ]
Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir at 9:59 +0330 on Saturday October 24th 2026

دانش، سیده زرین‌دخت، (۱۳۹۲). هفت پیکر(جمال الدین محمد الیاس بن یوسف بن زکی نظامی گنجوی)، قم: نگاران قلم.

رجبی، محمدعلی. ۱۳۸۸. بهزاد در گلستان. تهران: فرهنگستان هنر.

سیفی، ندا، بلخاری قهی، حسن، محمدزاده، مهدی (۱۳۹۶). تاملی در رابطه استاد و شاگردی در آموزش هنرها با تاکید بر نظام سنتی .فصلنامه نگره، دوره ۱۲، شماره ۴۲، صص ۳۳-۴۵. DOI: 10.22070/negareh.2017.528

شهکلاهی، فاطمه، حسنعلی، پورمند (۱۴۰۲). «خوانش بیش متنی نگاره مثنی برداری شده نقاش نشسته کمال‌الدین بهزاد(فریر،۳۲.۲۸) از نقاشی کاتب نشسته جنتلیه بلینی(گاردنر،P15e8)»، هنرهای زیبا، دوره۲۸، شماره۱، صص ۲۸-۳۶. DOI:10.22059/jfava.2023.350571.667005

شهکلاهی، فاطمه، افهمی، رضا(۱۴۰۱). « بررسی تحلیلی تأثیرپذیری نگاره‌های رضا عباسی از نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد»، فصلنامه علمی نگره، دوره ۱۷، شماره ۶۲، صص ۵-۱۷. DOI: 10.22070/negareh.2020.3374.1920

صادق پور، میثم، محمدزاده، مهدی، قدیمی قیداری، عباس (۱۳۹۹)، بازشناسی عملکرد نظیره‌سازی در نقاشی صفوی سده ی دهم (بررسی رابطه ی دوسویه ی میدان و منش با تمرکز بر آثار سلطان‌محمد)، دوره ۳، شماره ۴، صص ۶۲-۵۱.

صدیق، عیسی، (۱۳۵۲)، دوره مختصر تاریخ و فرهنگ ایران. تهران: شرکت سهامی طبع کتاب.

علی اکبری جم، زهره (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان در هنر نگارگری دوره انقلاب اسلامی. دانشگاه تربیت مدرس دانشکده هنر. پایان نامه کارشناسی ارشد.

فراهانی، الهه (۱۳۹۴). مطالعه‌ی تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر، مطالعه‌ی موردی: ده نگارگر ایرانی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، پژوهشکده فرهنگ و هنر. پایان نامه کارشناسی‌ارشد.

فردوسی، ۸۱۴ ه.ق، گلچین اسکندر سلطان، کتابخانه گلبنکیان لیسبون.

فردوسی، 965تا ۹۸۴ ه.ق، هفت اورنگ ابراهیم میرزا، نگارخانه هنر فریر(بخشی از مؤسسه اسمیتسونیان در واشنگتن، دی.سی).

فردوسی، ۹۶۸-۹۷۸ ه.ق، شاهنامه شاه عباسی، کتابخانه چستر بیتی.

فرهاد، معصومه، باغچی، سرپیل، ترجمه و تلخیص، معصومه لاری(۱۴۰۱). «کیست مشتریِ فال مشتری؟ فالنامه‌ها؛ فالگیری و تفأل در مقام اثری هنری»، فصلنامه علمی ترویجی مطالعات هنرهای زیبا، دوره۳، شماره۷، صص ۶۸-۸۵.

فضل‌الله همدانی، ر. (۱۰۰۲ ق). جامع‌التواریخ. نگهداری در کاخ گلستان، تهران.

قرآن کریم.

گودرزی، مرتضی، (۱۳۸۶). ارتباط معنوی و تنزه مادی، مجله سوره اندیشه. شماره۳۲، صص ۳-۳۶.

گودرزی، نوراکرم، رضازاده، طاهر(۱۴۰۱)، «بازخوانی سنت کپی سازی در نقاشی ایرانی دوره گذار بر اساس رویکرد از آن خودسازی»، فصلنامه نگره، شماره ۶۸ ، صص ۱۱۳-۱۲۷. DOI: 10.22070/negareh.2022.16119.3016

مجابی، سیدعلی، فنایی، زهرا(۱۳۸۹). صناعت دست‌ریسی در نگارگری ایرانی سده نهم تا یازدهم. نشریه علمی گلجام. دوره۶، شماره۱۵، صص:۱۲۷-۱۴۹. DOI: .isc.ac/dor/20.1001.1.20082738.1389.6.15.22.9

مهرآبادی، میترا (۱۳۷۹). شاهنامه کامل فردوسی به نثر(متن کامل شاهنامه به فارسی سره برون کاربرد واژگان بیگانه، با حواشی). جلد اول، تهران: روزگار.

معین، محمد(۱۳۸۶). فرهنگ فارسی معین، تهران: ادنا. یازدهمین دوسالانه نگارگری ایران(۱۴۰۱). موسسه توسعه هنرهای تجسمی.