دراسة أثرية فنية لمجموعة منتخبة من تصاويرمخطوط "تشانداينا" المحفوظ في مكتبة الدولة ببرلين(MS. or. fol. 3014)

Artistic archaeological study for a set of selected miniatures from the Chandayana manuscript which is preserved in the State Library in Berlin (MS. or. fol. 3014)

رهام سعيد السيد إسماعيل

قسم الآثار الإسلامية ـ كلية الآثار – جامعة القاهرة

trenasaid@cu.edu.eg

الملخَّص:

تعد ترجمة وتزويق الأعمال الأدبية الهندية القديمة أحد مكونات الفسيفساء الفنية الرائعة للآثار الإسلامية الباقية في شبه الجزيرة الهندية. يهتم هذا البحث بدراسة الأساليب الفنية المستخدَمة في تزويق لوحات إحدى نسخ مخطوط تشانداينا، التي تعد من أقدم المخطوطات الصوفية المترجمة إلى اللغة الفارسية،وهذه النسخة تنتمي إلى عصر أسرة لودي (855- 930هـ/ 1450-1526م)في إقليم دلهي وأجرا.

الجدير بالذكر أن لوحات النسخة محل الدراسة من مخطوط **تشانداينا** المصوَّر لم تنل دراسة مركزة بعدُ، توضِّح الأساليب الفنية المستخدمة في تنفيذها. تلقي الدراسة الضوء على التراث الأدبي الصوفي المصوَّرعند سلاطين المسلمين في الهند. ويرتبط الأسلوب الفني المستخدم في تزويق هذه النسخة بنسخ مخطوطات أخرى مزوَّقة تشكل في مجموعها أسلوبًا فنيًّا متقاربًا ومتماسكًا. مما يجعل هذه الدراسة نموذجًا جيدًا لدراسة الأسلوب المحلي الهندي في التصوير إبان عصر أسرة لودي. من خلال تفاصيل الإبداع في لوحات المخطوط، تبينت الأساليب الفنية المنتشرة في ورش الرسم غير الملكية في شمال الهند. يستعرض المخطوط النص والصورة معًا، في عرض مسرحي شيِّقٍ من العصور الوسطي في شمال الهند، ويوضح الأعمال الأدبية المصوَّرة في إطار صوفي.

يفترض البحث ظهور تصاوير المخطوطة بأسلوب فني يتضمن تكاملًا بين عناصر فنية مستقاة من التأثير المحلي القوي للأساطير الهندية؛ والأساليب الفنية المستوحاة من التصوير الفارسي وإخراج نمط جديد تمامًا، له أسلوبه ومميزاته الفنية التي يمكن أن تندرج تحت مسمَّى **فن التصوير الهندو-إسلامي** الذي يُعنى بدراسة فن التصوير الهندي كوحدة متفردة بعيدًا عن النماذج الكلاسيكية في بلاد فارس.

الكلمات الدالة:

تشانداينا،سنسكريتية،فارسية،سلاطين،أسلوب فني، تراث،بوذي،جيني،تصوف، الهند، تصوير، بالا، هندستان، فيروز تغلق، ملا داوود، سكندر لودي، هندو-إسلامي، دلهي.

Abstract:

The translation and embellishment of ancient Indian literary works is one component of the magnificent artistic mosaic of Islamic monuments remaining in the Indian peninsula.

This research is concerned with studying the artistic methods used in decorating the panels of one of the copies of the Chandayana manuscript, which is considered one of the oldest Sufi manuscripts translated into the Persian language. This copy belongs to the Lodi Dynasty (855-930 AH/1450-1526 AD) in the Delhi and Agra region.

It is worth noting that the paintings of the studied copy of the Chandayana Illustrated Manuscript have not yet received a focused study, clarifying the artistic methods used in its implementation. The study sheds light on the interest in the Sufi literary heritage depicted by the Muslim sultans in India. The artistic style used in decorating this copy is linked to copies of other forged manuscripts that together form a close and cohesive artistic style. Which makes this study a good model for studying the local Indian style of painting during the Lodi dynasty. Through the details of creativity in the manuscript's paintings, the artistic methods spread in non-royal painting workshops in northern India are revealed.The manuscript presents text and image together, in an interesting theatrical performance from the Middle Ages in northern India, and illustrates literary works depicted in a Sufi framework.The research assumes that the manuscript depictions appear in an artistic style that includes the integration of artistic elements drawn from the strong local influence of Indian mythology;The artistic methods were inspired by Persian painting and produced a completely new style, which has its own style and artistic characteristics that can be classified under the name of Indo-Islamic painting, which is concerned with studying the art of Indian painting as a unique unit far from the classical models in Persia.

key words: Chandayana, Sanskrit, Persian, Sultans, artistic style, heritage, Buddhist, Jain, Sufism, India, illustration, Pala, Hindustan, Firuz Tughlaq, Mullah Dawood, Sikandar Lodi, Hindu-Islamic, Delhi.

العمل الأدبي:

اشتهر الشعراء المسلمون في شمال الهند[1] بالتغني بأسطورة الحب بلهجات محلية مختلفة ومركزة حول شخصيات هندية ومنها "تشانداينا" لمؤلفها "**مولانا داوود**"؛الذي استخدم موضوعات وعناصر فنية معروفة ومحبوبة؛ معظمها ذو هيكل مسرحي صوفي[2]، يُعنى بوصف المحبوب وتفهُّم مصطلحات الرقي عن العالم وخطواته[3]. لا شك في وجود امتزاج للمعاني بين الهندوسية حيث "شيفا" و"شاكتي" صاحبة القوة الأنثوية الهائلة وبين قصتنا الصوفية وما يدور بين المحب "لاور"والمحبوبة "تشاندا" التي تتمتع بجمال صارخ[4].

[1]من أشهر شعراء الفارسية في الهند أمير خسرو دهلوي والملا داوود، كانوا علي الطريقة الصوفية الجشتية التي أبدت قدر من التكيف مع البيئة المحلية؛ عزام، عبد الوهاب. اللغة الفارسية في الهند، مجلة كلية الآداب، العدد التاسع، المجلد الثاني، ديسمبر 1947م، ص3.

[2]-للمزيد عن دور الصوفية في المجتمع الهندي في عصر سكندر لودي؛ انظر: محمد، إيمان محمد عبد المنعم. الصوفية ودورهم في الحياة السياسية والاجتماعية في سلطنة دلهي بالهند (602-932هـ/1206- 1526م)، أطروحة دكتوراه، قسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2023م.

[3]Goswamy, Master of the "Laur Chand" Series, p.90-91.

[4]الهند بلد الغرائب والمتناقضات؛ فبينما هذا البلد الأول في عدد الأقليات نرى الأعمال الأدبية تحمل ملامح وعناصر محبوبة من الجميع، سعيد، أحمد صباح الخير رزق الله. الصراع الديني في الهند وأثره علي المسلمين (إقليم كشمير نموذجًا)، مجلة كلية الآداب جامعة سوهاج، العدد الثالث والخمسون، الجزء الأول، أكتوبر 2019م، ص 307.

عصر الترجمة:

نهج **السلطان فيروز شاه تغلق** (752-790هـ/1351-1388م) سياسة متوازنة في معاملة المسلمين والهندوك، واهتم بترجمة تراث الفكر الهندي القديم إلى الفارسية لغة العلم والدولة آنذاك[5]. يعد **السلطان فيروز شاه تغلق** من الصفوة الممتازة ورجال الفكر الذين استطاعوا ابتداع أنظمة جديدة في قوالب قديمة، منها ترجمة الأعمال الأدبية الهندية القديمة إلى الفارسيةوتزويقها باللوحات، هنا يطرح سؤالٌ نفسَه: هل يُعد ذلك قصورًا في الطاقة الإبداعية لدىالأقلية الحاكمة في عصر السلاطين؟

بمجرد الانخراط والبحث في أسباب الترجمة نرى الإجابة؛ إذ إن عوامل مثل فقدان الوحدة الاجتماعية في أي مجتمع بصفة عامة من أحد أسباب انهيار الحضارات[6]. لهذا وجدنا رعاية وتشجيع عوامل ابتكار مفاداها إحداث التآلف بين الناس على تباينهم؛ ومنها: **"فنون الكتاب"**، بداية من الترجمة للتراث الهندي رغبة في تلاشي التميز الطبقي، وفي نفس الوقت محاولة التقريب بين وحدات مجتمع مشتت[7].

تبقى العديد من المخطوطات المترجمة من التراث الهندي، وكان قد تم تزويقها بالصور في عصر السلاطين، هناك مجموعة رائعة من مخطوطات**"الأدب القديم المكتوبة باللغة السنسكريتية"**[8] التي تُرجِمت إلى الفارسية، وزُوِّقت أيضًا؛ منها **المهابهاراتا**[9] و**الرامايانا**[10]، هما من المخطوطات التي أمر السلاطين بترجمتها.

أما**" تشانداينا"**فهي مخطوطة سنسكريتية تُرجِمت إلى الفارسية وكُتِبت بالحروف العربية باللهجة العامية[11] (Awadhi)**لوزير السلطان فيروز شاه تغلق "خان أجهان مقبل"،وكان راعيًا"لمولانا داوود"**مؤلف المخطوط في عام(781هـ-1380/1379م) في شرق الهند[12].

---

[5]الزكي، عبد العزيز محمد، الفكر الهندي من الهندوكية إلى الإسلام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، مج 6، العدد 2، 1975م، ص112.

[6]الشيخ، رأفت غنيمي، دراسات في حضارة الأمة الإسلامية، ط 1- القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2010، ص67.

[7]الشيخ، دراسات في حضارة الأمة الإسلامية، ص289.

[8]يدل مصطلح "الأدب السنسكريتي القديم" على أعمال الشعراء والكتاب المسرحيين من القرن الأول إلى القرن السابع الميلادي في الهند، أول الشعراء الكبار في الأدب السنسكريتي القديم كان بوذيًّا وليس هندوسيًّا وهو أشفاغوشا. للمزيد عنهم؛ انظر:أفييرينوس،ديمتري. الأساطير الهندية وأثرها في المنقول الثقافي الهندي، مجلة ثقافة الهند، المجلد 65، العدد الأول،2014، المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، نيودلهي، ص166.

[9]Prieer. Eloise De la. L'Arte De Liver et Inde, Paris 2008, p.51.

[10]أعظم ملحمتين سنسكريتين في تاريخ الهند القديم؛ عكاشة، ثروت. التصوير المغولي الإسلامي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص15.

[11]في القرن الثاني عشر الميلادي أخذت اللغات الإقليمية تحل محل اللغة السنسكريتية كوسيلة للتعبير، ولم يؤثر ذلكألبتة في دور الأساطير في الأدب وخاصة الأدب المنظوم، وكان أول عمل أدبي استهلت به هذه الفترة ترجمة الرامايانا؛ أفييرينوس. الأساطير الهندية، ص176.

[12] "مولانا داوود" كان مواطنًا من (دالماو) ،وهو مكان صغير قريب من (راي باريللي) وليس بعيدًا عن لكناو، كان أحد تلاميذ وأتباع الشيخ زين الدين الذي كان يميل إلى الشيخ الشيعي المشهور "نصير الدين" الملقَّب "سراج دلهي"، لذلك يقدر المتصوفة تلك القصيدة الطويلة المكتوبة كالمثنوي؛

Goswamy, B.N., Master of the "Laur Chand" Series, ArtibusAsiae. Supplementum, vol. 48, Masters of Indian Painting I: 1100-1650, 2011, p.90.

عصر النسخ والتزويق:

بعد **الغزو التيموري الأول** لمدينة دلهي في (801 هـ – 1399م) سيطر **السادات الخضر خانيون** على الحكم حتى جاء **اللوديون**(855-930هـ/ 1451-1526م) الذين حاولوا استرجاع نهضة المدينة مرة أخرى، وقد نجحوا في ذلك، حيث عرف عن **السلطان بهلول لودي**(855-894هـ/ 1451-1488م)بإكرام وتقدير العلماء، وعرف بفرط زهده وتقواه، حتى قيل بأنه أمر برفع اليواقيت والأحجار الكريمة عن العرش[13].

تولى ابنه **نظام الدين**، وهو الذى ارتقى العرش باسم **"سكندر شاه"**(894-923هـ/1488-1517م)، وهو الحاكم الأجدر بالملاحظة في تلك الأسرة يعرف عصره بالعصر الذهبي أو الفيكتوري؛ جذب إليه رجال الأدب والفن[14]، كان يقرض الشعر بالعربية والفارسية[15]، وكان مولعًا بالعلم والثقافة رغم اهتمامه البالغ بالحروب، إذ كلَّما وجد فرصةً سانحة وجَّه عنايته إلى خدمه العلوم. كان يحب الشعر والأدب، وكان شغوفًا بالموسيقى. أنشأ شبكة من المدارس[16]، بدأ الهنادكة في دراسة اللغة الفارسية لأول مرة في عهده حتى استطاعوا أن يحصلوا على وظائف رسمية عالية[17]. تنتمي مخطوطتنا كتابة وتزويقًا إلى إحدى العائلات الهندية -**عائلة الكياسة الهندية**[18](Kayastha) كما سنبين في الصفحات التالية.

ويلاحظ أن جميع **الكتاب والمؤلفين** في عهد سكندر شاه كانوا ينتمون إلى **طبقة العامة**؛ لذا خلت اللغة الفارسية المستعملة آنذاك من الجمود والاصطناع اللفظي، إضافةً إلى شيوع التصوف. وكان السلطان **"سكندر شاه"**نفسه يوقر الصوفية، وكانت مؤلفات جلال الدين الرومي وحافظ وجامي منتشرة بين الناس.تأثر العديد من الهنادكة بالإسلام وتعاليمه حتى إن بعضًامن رجالهم أسلموا أو تأثروا بالإسلام والتوحيد.وقد تأثرت كل طبقات المجتمع في دلهي بجهود **سكندر لودي** في محاربة الأمية وآفاتها من انتشار السحر والإيمان بالخرافات، واستجلب إسكندر لودي لأجل ذلك العلماء من الأقاليم العربية والفارسية والهندية ومن وسط آسيا[19]، فأثَّر كل ذلك على المجتمع الهندي كله[20]. وإلى عصر هذا السلطان ووالده **تنتمي مخطوطتنا المزوقة باللوحات**،التي نسبها العلماء والباحثون إلى دلهي[21].

---

[13]الساداتي. تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية، ص240.

[14]أحمد،زبيد. الآداب العربية في شبه القارة الهندية، ترجمة: عبد العزيز محمد شلقامي، سلسلة الكتب المترجمة(50)،وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد 1398هـ- 1978م، ص34.

[15]Hameed-ud-Din: Indian Culture in The Late Sultanate Period, East and West, Vol. 12, No. 1, (March 1961), IstitutoItaliano per L' Africa e L' Orient (ISIAO), P. 26.

[16] أنشأ سلاطين دلهي المدارس العظيمة ببلاد السند، وكشمير، وبنجاب، ودلهي،وجونبور، ومالوه وغيرها.للمزيدانظر:الندوي، عبد الحي.الهند..جنة المشرق ومطلع النور المشرق، ثقافة الهند، المجلد السادس- العدد الأول، يونيو1955م، ص82.

[17]الصديقي،ذكاء. الهند في عهد سكندرلودهي – دراسة علمية وثقافية ومدنية، مجلة ثقافة الهند، المجلد الواحد والعشرون – العدد الأول – يناير 1970م، ص66 – 68.

[18]AdamjeeQamar, Strategies for visual Narration in The Illustrated Chandyana Manuscripts, A dissertation, Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, September 2011, p. 98.

[19]Hameed-ud-Din: Indian Culture In The Late Sultanate Period, P.34.

[20] ذكاء الصديقي. الهند في عهد سكندرلودهي، ص69 – 71.

[21]إسماعيل، رهام سعيد السيد. مدارس التصوير الإسلامي في الهند قبل عصر الأباطرة المغول، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة ،2015، ص455.

تاريخ المخطوط:

هناك عدة نسخ من التشانداينا،الأقدم منها محفوظة في مكتبة الدولة ببرلين(MS. or. fol. 3014) ،وهي التي يهتم البحث بدراستها، تم نسخها وتزويقهاحوالي منتصف القرن التاسع الهجري-الخامس عشر الميلادي[22]، وتعدُّ أكثر النسخ اكتمالًا،لكنها تفتقر إلى مكان وتاريخ النسخ، وتُنسَب إلى إقليم دلهي وأجرا[23].

موضوع المخطوط:

تعتبر مخطوط تشانداينا من الأدب الشعبي الهندي، القصة ربما كانت مأخوذة من أغنية شعبية أعطاها "الملا داوود" خواص الشعر وإحساسه لذا أصبحت لها شعبية عظيمة[24]. نفذت نسخة "تشاندا لورا" - أحد أسماء المخطوط - لأحد الوجهاء ربما كان من العلماء والفلاسفة؛ يتضح في تصاويرها التأثير القوي من المخطوطات الهندية الجاينيةالغير معروفة على الاطلاق في الاسلوب الفني الايراني مما يؤكد على اصالتها الفنية. يلاحظ تميز العمل الادبي بالغني كونه قريب من الناسويرصد ملامح الحياة اليومية دون فقد الاتصال بين الشعر النصي والحياة[25].

يمكننا اختصار قصة المخطوط في ميلاد ابنة جميلة تُسمَّى (تشاندا) لحاكم بلدة صغيرة، وزُوِّجت وهي لاتزال صغيرة إلى رجل أصيبت إحدى عينيه بالعجز والعمى. تغادر تشاندا زوجها عائدة إلى بيت أهلها حيث تربَّت وأصبحت جميلة، ويطمع فيها (روتجبند) حاكم بلدة مجاورة بينما يظهر (لاور- لاوريكا) شاب صغير يتقاتل مع روتجبند ويساعده والد تشاندا في التغلب عليه. ويقع في حب تشاندا. وترتب بريهاسابات -وصيفة تشاندا- مقابلات بين الحبيبين، بينما تتعقبهما (ماينا) زوجة (لاور) بعد نصيحة زوجها بعدة طرق دون جدوي حيث يهرب مع تشاندا. يقع (ماهيبات) حاكم بلدة أخرى في حب تشاندا، ويربح كل شيء يمتلكه (لاور) حتي (تشاندا) في لعبة زهر، ثم تخدعه (تشاندا) وتهزمه بنفس لعبة الزهر[26]. من المؤسف أن كل النسخ المتبقية من "تشانديانا" بدون نهاية للقصة[27].

وصف المخطوط:

يتكون المخطوط من 280 صفحة، يشغل نصفها المتن بواقع 140 صفحة، والنصف الآخر صور بواقع 140 صورة، تقع كل منها في صفحة كاملة مواجهة مع صفحة المتن.مقياس صفحة المخطوط هو (21×12. 5 سم)،وهناك ترقيم حديث بقلم رصاص تم إضافته على صفحات الصور دون المتن، تقع أوراق المخطوط بين دفتي الكتاب في تجليد حديث **اللوحة (13)**.

كتب المتن بالخط الفارسي[28] (النستعليق)، وكُتبت الأبيات الشعرية داخل بحور يحيط بكل بيت زخرفة على شكل سحب، تم مِلءَ فراغ التصميم الموجود في الصفحة بتهشير طولي وعرضي بالمداد الأحمر.تم تنسيق الأبيات داخل

---

[22]De Prieer, L'Arte, p.68.

[23]هناك عدة نسخ مزوقة باللوحات متبقية من مخطوط "تشانديانا"؛ للمزيد انظر:

AdamjeeQamar, Strategies for visual Narration in The Illustrated Chandyana Manuscripts, A dissertation, Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, September 2011.

[24]Goswamy, Master of the "Laur Chand" Series, p.90.

[25]Goswamy, Master of the "Laur Chand" Series, p.89.

[26]Goswamy, Master of the "Laur Chand" Series, p.90.

[27]Adamjee, Strategies for visual Narration, p.23.

[28]أخذت اللغة الفارسية بالتدريج تحل محل اللغة العربية خاصة في كتب التاريخ؛ غنائي، إعجاز أحمد. الإيبغرافيا العربي في الهند، البعث الإسلامي، مج 16- عدد 2، الهند 1971م، ص72.

تقسيم ثلاثي أفقي لمساحة الصفحة بحيث تكون المساحة الوسطى هي الأكبر والأوسع، وهي بدورها مقسمة رأسيًّا إلى مستطيلين يفصل بينهما مساحة ضيقة. الجدير بالذكر أن نفس هذا التقسيم المستخدم لتقسيم صفحة النص أفقيًّا بشكل ثلاثي، هو نفسه المستخدم في تقسيم صفحة اللوحة، وكل صفحات المتن تكون على اليمين، وكل صفحات اللوحات على اليسار. كل صفحة متن بها عنوان وستة أسطر**اللوحة (12)**،المتن كتب بالأسود في داخل مستطيل مغلق بمسطرة سوداء لها نفس حجم الإطار الدي بداخله اللوحة في الصفحة المقابلة.

كتب العنوان بالمداد الأحمر في خط نسخ كبير. كتب الشعر على 7 أسطر في الصفحة. مكان السطر السادس في الشعر مرآة للعنوان وتظهر به التوازن والسمترية في تكوين الصفحة. الشعر كتب بالحبر الأسود بخط صغير ومختلف عن العنوان، وكل سطر يغلق عليه شكل سحابة لها خلفية محددة بالخط الأحمر[29].

الدراسة الوصفية : تضم هذه النسخة من مخطوط تشاندايانا عدد 140 صورة، ولهذا العدد سبب واضح؛ وهو الدور الذي تلعبه اللوحات في **السرد التصويري** للأحداث صفحةً تلو الأخرى، فكل صفحة متن يقابلها لوحة مرسومة بالأحداث. وفيما يلي توضيحا دقيقا لتفاصيل الأسلوب الفني **الهندو-إسلامي** .

تنقسم مساحة اللوحة في الغالب تقسيمًا ثلاثيًّا بارتفاعات غير متساوية:يضم الثلث العلوي تغطية القصرأوتفاصيل تحدد الزمان،الثلث السفلي لتصوير البرية،الثلث الأوسط لتصوير المشهد القصصي وله المساحة الأكبر من المساحة الكلية للوحة[30].

تبدأ الصور بالراوي مع أحد الأمراء وتغلب تشبيهات الأسد للأمير والأرنب البري للراوي.يستمر الظهور والنقاش حول الأحداث في التدفق حتى يغلب النعاس على الأمير في تتابع مسرحي للأحداث، بينما يظهر أحد الحاشية الملازمة للأمير يبدو كحارسه الشخصي الدائم الظهور في الخلفية واقفًا، ويظهر الراوي جالسًا على وسادة أمام الأمير، مصاحبًا له في رحلاته خارج القصر وأثناء مضغ التنبول من أولى صور المخطوط وحتى الصورة (23) من المخطوط.

تظهر "تشاندا" في الصورة(24) من المخطوطة لوحة(3) داخل أحد المعابد الهندوسية؛ حيث الفتيات يعملن بالغزل. يكمل الراوي مشهده وتظهر البطلة لأول مرة فوق كرسي قصير الأرجل وخلفها إحدى وصيفاتها في صورة(25).

تبدأ شخصية الراوي في التأرجح بين الظهور والاختفاء من اللوحات تدريجيًّا في مقابل ظهور البطلة ووصيفاتها ثم تظهر مع حبيبها، ويعبر الفنان عن الحب والود في ظهور الطواويس.

تتوالى أحداث القصة في الظهور من خلال عدة شخصيات وأهمها **"راووبتشاند"** التي تتلقى عرضًا للزواج، نلاحظ كيف عبر الفنان عن التودد والعرض من خلال إيماءات الأيدي أمام الصدر. تستمر لوحات المخطوطة في سردها المسرحي حتى تصل الأحداث للذروةعندما تصد **راووبتشاند** محاولات الزواج وهنا تدور رحى الحرب؛ في النهاية يلتقي الحبيبان، وتروي راووتشاند لصديقتها، وتلتقي راووبتشاند بالراوي، من الجدير بالذكر أن القصة بدون نهاية.

بعد دراسة جميع لوحات المخطوط دراسة علمية دقيقة ، وقع الإختيار علي نشر مجموعة منتقاة منها وتم استبعاد الباقي منهم، نظرا للتشابه في التكوين الفني؛ فيما يلي عرض **لمجموعة منتخبة من لوحات المخطوط** نستطيع من خلالها دراسة الأسلوب الفني:

[29]Adamjee, Strategies for visual Narration, p.97.
[30]Adamjee, Strategies for visual Narration, p.99.

اللوحة (1): الراوي في حضرة الأمير.

رقم الصفحة: (1)

النشر: تُنشر لأول مرة.

الشرح:نرى مجموعة من اللوحات في بداية صفحات المخطوط تحكي عن راوٍ يصف فتاة جميلة وكيف عانت من زواجها التَّعِس، ثم رجوعها لبيت أبيها وقد صار جمالها آخاذًا لكل من يراها. في أولى لوحات المخطوط يجلس الأمير فوق كرسي عرش قصير الأرجل وأمامه الراوي في لباس هندي بالكاد يغطي جزعه العلوي.خلف الأمير حامل المذبة The Chauri-bearer، ينحصر المشهد المذكور في المساحة الوسطي، بينما يشغل العليا تغطية هرمية مثلثة في قمتها حلية لوزية(شكل 5)إضافة للخلفية الطبيعية المتمثلة في ظلال أوراق أشجار كبيرة باللون الأسود والرمادي والأبيض، يظهر فيها عنصر فني سوف يتكرر معنا كثيرًا وهو النقاط البيضاء المجمعة.

أما في المساحة السفلية فتظهر ثلاث حيوانات برية كبيرة الحجم بالنسبة للمساحة المتاحة، عبارة عن غزال في المنتصف، وأرنبين يمينًا ويسارًا (شكل 14)يفصل بينهم فستونات ملونة. أما عن الملابس، فنجد أن هندام الأمير كاملٌ، ويتكون من عباءة تغلق أمام الصدر وعلى العضدين نرى مساحات مذهَّبة اعتدنا رؤيتها في صور المدرسة العربية لكنها بدون كتابات.حول الخصر حزام معلق به خنجر في غمده، يغطي الرأس تاج ذهبي ينتهي بحلية ذهبية مرصعة، وقد أتقن الفنان رسم جلسة الأمير بحيث وضع ساقًا فوق الأخرى مثبتًا إياها على كرسي العرش. تتشابه ألوان زي الأمير مع ألوان أوراق الأشجار التي تلقي بظلالها أعلى اللوحة، حتى إن العنصر الزخرفي المتكون من تجمع النقاط البيضاء نراها تتكرر هنا أيضًا في ملابس الأمير. أما عن ملامح الأشخاص فإنها تذكرنا بتلك المرسومة في المخطوطات الجاينية حيث العيون اللوزية البارزة؛ ولا سيما الداخلية منها، والأنف الطويل، واللحية المشذَّبة القصيرة باللون الأسود، إضافةً إلى ذلك، القيام بتأدية إشارة باليد وكأنها من الأساليب التعبيرية التي كان يعتمد عليها الهنود في حديثهم. والجدير بالذكر أن الرجل الهندي ذا الملابس القصيرة الجالس أمام الأمير، والذي يمثل شخصية الراوي يبادله أيضًا نفس الإشارة وكأنهما متفقان في الرأي والحديث والمشورة (شكل1).

يجلس الراوي القرفصاء حاملًا آلة موسيقية وترية لها طرفان معلق بهما أجراس ذهبية مستندة على الكتف الأيمن للرجل. أسفل الراوي نرى سجادة مستديرة ملونة بالوردي والأحمر والأسود، وبه عنصر زخرفي يتكون من نقاط بيضاء مجمَّعة فوق خلفية سوداء ومؤطَّرة باللون الأصفر، ويؤدي إشارة بيسراه عن طريق لصق الخنصر بالإبهام، وفوق رأس الرجل شريطة تغلق على شعر أشعث، له أذنين متدليتين بقرطٍ ثقيل مستدير، نفس تلك لدى الأمير.

ملامح الرجال الثلاثة متشابهة في حجم الوجه ورسم العيون الجاحظة البارزة خارج الوجه خاصة الداخلية ورسم الحواجب الطويلة وما يعلوها من خط، ربما يعبر عن تجاعيد الجبهة أعلى الحاجبين والأنف الطويل البارز، كذلك الشفاه البارزة نتيجة عرض الفك العلوي واللحى المشذَّبة السوداء الرفيعة، والحلي والأقراط الثقيلة التي تظهر في العديد من تماثيل بوذا، وقد تدلَّت إلى الأسفل مع شحمة الأذن التي تغير شكلها وأصبحت مستطيلة ومتدلية بقرط مستدير مزخرف بالفستونات.

الاختلاف الحقيقي الذي أمعن فيه الفنان هو رسم الأمير بلون بشرة أصفر فاتح وخادمه يحمل المذبَّة بلون بشرة بني فاتح، والراوي بلون بشرة بني غامق. يجاور حامل المذبَّة صحن مستدير صغير يحتوي على أوراق التنبول.

اللوحة (2): نعاس الأمير.

رقم الصفحة:16.

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح: نرى في اللوحة اتكاء الأمير ونعاسَه، بينما يكمل الراوي قصته وأمامه حامل المذبة والحارس. قسم الفنان اللوحة إلى ثلاثة مستطيلات؛ الأول وهو الأوسع به الأمير وحامل المذبة، والثاني به الراوي، والثالث به الحارس، بينما يؤطر ويقسم اللوحة الأطر الحلزونية الملونة باللون الأصفر، ويتوج القاعة الشرافات المعقودة (شكل 9). يرتدي الأمير السروال الأبيض ويتمنطق بحزام يغلق على خنجرذهبي، بينما ترك النصف العلوي من الجسد عاريًا إلا من الحلي في الأذرع وحول الرقبة. يضطجع الأمير واضعًا يده اليسرى على قلبه وساعده الأيسر على رأسه، بينما انثنت أرجله أسفله في وضع القرفصاء، واستند بظهره ورأسه على الوسائد.

اللوحة (3): فتيات يقمن بشد خيوط الغزل.

رقم الصفحة: 24

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح:تجري أحداث اللوحة داخل أحد المعابد، وتنقسم إلى قسمين: العلوي يتكون من بائكة ثلاثية أوسطها تمثال "الإله براهما"[31]متعدد الرؤوس، وعلى اليمين فتاة وعلى اليسار الراوي، وفي الأسفل نرى أربع فتيات بكامل ملابسهن الهندية الضيقة والأورهني يغطي الرؤوس، وتتدلى خلف الظهر منتهية بشكل مثلث. تحمل كل فتاة خيوط الغزل البيضاء المستديرة (شكل2)، يزخرف عنصر النقط البيضاء المجمعة ملابس الفتيات، وأيضًا يزخرف الخلفية الطبيعية المتكونة في الأعلى من أوراق الشجر المتدلية أسفل الإطار العلوي من اللوحة وكأنها تظلل على الصورة كلها.

وتتكون الخلفية المعمارية من بائكة ثلاثية العقود تحمل في كوشاتها نوافذ ثلاثية أيضًا، البائكة محمولة فوق أعمدة صفراء اللون. تشغل اللوحة - كالمعتاد في كل لوحات المخطوط- كامل الصفحة، وهي مقسمة إلى أرضية ملونة بالأحمر والوردي، يجلس فوقها الفتيات ولها خلفية باللون اللون الأحمر، ثم مساحة علوية نرى فيها البائكة الثلاثية وخلفيتها خضراء وتحمل ثلاثة عناصر؛ الأول: سيدة، والثاني:الإله براهما المتعدد الرؤوس(شكل16أ)، والثالث: شخصية الراوي على اليسار يجلس فوق وسادة مستطيلة، أما في الأعلى فتظهر الخلفية الحمراء أسفل ظلال أوراق الشجر أسفل إطار اللوحة العلوي.

ولما كانت هذه المعبودات جزءًا من المجتمع الهندي آنذاك، كان لابد لها من الظهور في صور المخطوطات الهندية، وهو ما يعلل رسم المعبودات في التصويرالإسلامي في الهند.

يميل المصور في الرسم إلى الخطوط الحادة؛ بمعنى أنه يجسم عناصره سواء رجالًا أو نساءً. فمثلًا نرى رسم جسد السيدة بقد أهيف وصدر ممتلئ ومراعاةً لخط الظهر، وعلى الرغم من التجسيم فقد نُفِّذت الخطوط حادة وبها مبالغة لا تراعي النسب التشريحية وتخرج عن حدود المألوف. لم يقتصر ذلك في رسم الفتيات؛ بل ظهر أيضًا في رسم الراوي.

[31]شويتزر ألبير. فكر الهند، كبار مفكري الهند ومذاهبهم عبر العصور، ترجمة يوسف شلب الشام ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق، الطبعة الأولي 1994م، ص 152.

رُسِمت الملابس بخطوط حادة أيضًا؛ خاصة رسم الأورهنيذات النهايات المثلثة، انتشرت زخرفة النقاط البيضاء المجمعة على الملابس. رسم الفنان ملامح الجميع متشابهة: عيون جاحظة لوزية تخرج الداخلية منها خارج الوجه، وتنوعت ألوان البشرات ما بين اللون الأصفر للتعبير عن البشرة الفاتحة، واللون البني للتعبير عن البشرة الغامقة.

اللوحة (4): لقاء "الاور" و "تشاندا".

رقم الصفحة: 32

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح:مشهد غرام بين بطلي القصة، حيث تنام الفتاة مستريحة على الأرض وتستند برأسها على حبيبها الجالس خلفها جلسة القرفصاء، ويدور بينهما حديث ، يعبر عنه الفنان من خلال إيماءات الأيدي المتبادلة، بحيث ترفع الفتاة يدها ويجيب حبيبها بإيماءة وإشارة يده اليسرى أمام صدره ويهم بشد خصلة من خصلات شعره الطويلة المتفرقة. يدور الحديث بين الحبيبين أسفل ظلال شجرة وارفة لها جزع مائل وفروع مورقة، يلاحَظ إبداع صادق في رسم الأفرع النباتية المورقة الملتف حولها إطارخطِّي أسود مرصَّع بحبات بيضاء وكأنها لآلئ، جعل لها الفنان خلفية ذات لون أخضر زيتوني، بينما الأوراق والأفرع باللون الأصفر، وهي تشغل مساحة في تكوين الخلفية وتكون معه انحناءة في شكل قوس قزح ملون في السماء (شكل10أ)، معلق في أحد فروع الشجرة العتاد الحربي وحزام عريض، كل ذلك فوق خلفية حمراء ممتدة، وفي الأعلى نرى أقواسًا ملوَّنة تشبه قوس قزح، تنحصر الألوان في الرمادي والأسود والأحمر الوردي وتظهر النقاط البيضاء المجمعة.

يتخلّى الفنان عن التقسيمات الثنائية والثلاثية لمساحة اللوحة ويُطلِق المشهد كاملًا. يستمر استخدام الخطوط الحادة في رسم الفتاة سواء في رسم أجزاء الجسم بشكل مبالغ، أو حتى في رسم الملابس الهندية التي جاءت تستر كامل الجسم. ملابس الحبيب "لاور" تتكون من عباءة طويلة قصيرة الأردان لها حزام يُغلَق على خنجر حول الخصر به زخارف النقاط البيضاء المجمعة. يؤدي الحبيبان حركة واحدة بالأيدي وهي التقاء الخنصروالسبابة،ربما دلت على الاتفاق في الرأي، تنظر الفتاة إلى أعلى لترى حبيبها. يعد من المميزات العامة لصور المخطوط كله هو ارتداء الحلي الكثير للرجال والنساء ولا سيما الأقراط الثقيلة في الأذن المتدلية لأسفل.

بينما جاءت الملامح متشابهة إلى حد كبير فيما عدا لون البشرة للسيدة بالأصفر وللرجل باللون البني، ويميز الرجل بالطبع الشارب المستقيم واللحية المشذّبة.

اللوحة (5): تشاندا ووصيفتها برسيبات.

رقم الصفحة: 43

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح:تجلس السيدتان في إحدى قاعات القصر يتبادلان أطراف الحديث. اللوحة مقسَّمة إلى جزأين: الأول عبارة عن مساحة مستطيلة تضم بطلتي اللوحة، والثاني عبارة عن خلفية معمارية يمثلها تغطية القصربالشكل الهرمي فيأعلى اللوحة، وعلى جانبيها عقدان لنوافذ ضيقة مستطيلة ينتهي كل منها بورقة نباتية ثلاثية (شكل 6). تجلس السيدتان فوق مقعدين؛ الأول له شكل بيضاوي مستقر على الأرض من خلال قاعدة على شكل نصف قبة، بينما الثاني له أرجل بها رمانات ونهايات قصيرة، وهو ذو شكل مستطيل وعليه وسادة مستديرة تستند إليها السيدة (شكل3 أ).

أما عن السيدتين، فنلاحظ تمكن الفنان من نقل حالة النقاش والجدال بينهما، تظهر اليمنى منهما جالسة فوق المقعد البيضاوي، رفعت عليه إحدى قدميها وتدلَّت بأخرى إلى أسفل. ترتدي ملابس ضيقة تشكلت من خلال رداء ضيق وردي من أعلى، وسروالًا أزرق، يغطي الرأس الأورهني. إضافة إلى ظهور الحلي الكثير والقرط المستدير غير المتدلي من الأذن المستطيلة كالمعتاد في اللوحات السابقة، لكنه يظهر في شكل مستدير أمام خصلات الشعر مباشرة بدون ظهور للأذن.

تتشابه ملامح السيدتين في كل شيء؛ إلا أن برسيبات لها بشرة بنية وجسم ضخم، وتؤدي إشارة اليد التي من خلالها يتم لصق السبابة والإبهام، ويتم ضم بقية الأصابع معًا.

تتميز تشاندا بملابس متشابهة لكن مع عكس الألوان؛ أي: رداء أزرق غامق من أعلى له زخرف النقاط البيضاء المجمعة وسروال (بيجاما)[32] ضيق وردي. تجلس السيدة على مقعد مستطيل وتنحني لأسفل قليلًا. يلاحظ في كل لوحات المخطوط تعبير مبالغ فيه عن الرشاقة من خلال التجسيم.

اللوحة (6): تجهيز "لاروك" سبيلًا للوصول إلى جناح "تشاندا".

رقم الصفحة: 68

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح:نرى البطل يعد العدة للتسلق إلى أعلى مستخدمًا الأحبال ليصل إلى مكان محبوبته في جنح الليل. استطاع الفنان تخيل المشهد من خلال التقسيم الثنائي للمساحة، في الأسفل رسم البطل المغوار "لاروك" وسط حديقة يقف وحيدًا وقد أمسك بحبل أبيض سميك وقد هم بالتسلق عليه. في نهاية الحبل من أعلى نرى "تشاندا" تمسك بالطرف العلوي المعلق على سور جناحها، لم يغفل التكوين عن وضع آنية المياه، وتتشكل من قدرين فوق بعضهم البعض مغطيين بالقماش، وعلي يسار مخدع تشاندا نرى السور العالي الذي تعلق به سبيل لاروك. يُذكر أن لهذه القصة الفلكلورية الهندية معانيَ لها صلة وطيدة بالعديد من المبادئ الصوفية.

رسم لاروك في كامل زيه حيث الجامة الحريرية الحمراء وأسفلها سروال ومن أعلى قميص ضيق يغلق أسفل الذراع الأيمن ويستدير الحزام حول الخصر وقد أغلق على الخنجر، إضافة للتاج الثلاثي فوق الرأس. وقف لاروك في الوضعية الثلاثية الأرباع وله لحية مشذَّبة وشارب مستقيم، إضافة إلى العيون الواسعة المكتحلة البارزة خاصة الداخلية وهو ينظر لأعلى حيث تمكث حبيبته. خلفية الحديقة لها لون أزرق غامق وزخرفة النقاط البيضاء المجمعة المميزة في كل لوحات المخطوط، وعلى يمين لاروك ويساره نجد شجرتين مورقتين ولهما من الأزهار الوردية المتفتحة ما يعبر عن الحب والأمل في تكوين متماثل(شكل10 ب)، ربما تعبر عن أحداث القصة، وربما تعبر عن الصدق الذي يلاقيه المحب للمحبوب أثناء العبادة والتهجد في الليل.

تمكث تشاندا فوق مخدعها المستطيل ذي الأرجل القصيرة وهو بداخل جناح مغطّى بقبة لها تفصيصات رفيعة وردية وأعمدة ذهبية (شكل 7). يؤطر القبة الوردية المفصصة لون مذهب وقمة لوزية، فوقها أربعة من الطير، اثنان متقابلان وآخران متدابران. يبدو أن عنصري القبة والطائر في تكوين التغطية من العناصر الفنية الأيقونوغرافية في العديد من الفنون القديمة. عبَّر الفنان عن تعجب تشاندا من إصرار حبيبها على الوصول رغم المشقة من خلال فتح الذراعين.

[32]كلمة إفرنجية مأخوذة من كلمة تطابقها نطقًا في الهندية معناها غطاء الساقين؛ديورانت،ويل. قصة الحضارة، الهند وجيرانها، المجلد الثاني(3-4)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001م، هامش ص334.

اللوحة (7):لاور بين يدي روتجبند.

رقم الصفحة: 72.

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح: يفوز روتجبند ويركع لاور أمامه مقبلًا قدمه اليمنى، بينما يقف آخر مقدِّمًا التحية ومنثنيًا إلى الأمام وكأنه يتوسل وقد ضم كفيه، بينما يقف أحد السلاحدارية في الخلف مرتديًا الدرع الواقي للرأس، وحذاءً ذا رقبة مرتفعة(شكل 4)، يعد ذلك استثناءً حيث اتسم كل أشخاص اللوحات بالظهور في مواقف مختلفة دون حذاء. بينما نرى في المساحة السفلية رجلًا بين زوج من الخيل، وزوجين من الأرانب موزَّعة في تقابل وسمترية ملحوظة، على الرغم من ذلك اتسمت رسوم الحيوانات بحيوية؛ لا سيما في رسم عضلات الجسم مفصَّلة سواء للأرانب أو للخيل المسرجة.

اللوحة (8): صراع الأميرات"تشاندا الجميلة" و"ماينا" زوجة لاور.

رقم الصفحة: 102

النشر: تُنشَر لأول مرة.

الشرح:يجلس الراوي في حجرته أعلى يسار اللوحة ويحكي عن احتدام الصراع بين الأميرات وكيف وصل حد التشابك، يقسم الفنان المساحة إلى ثلاثة أجزاء: الأول يجلس به الراوي في أعلى اللوحة ويجاوره في التقسيم الثلاثي العلوي أحد المعبودات الهندوسية"براهما" التي لها جسد إنساني ورأس حيوان متعدد الوجوه والرؤوس (شكل16 ب)، بينما يجلس على اليمين أحد الرواة يستمع إلى القصة ويتعلم. في مساحة المنتصف يجري سرد القصة من خلال رسم المعركة النسائية المحتدمة بين فتيات يضربن بأرجلهن وأيديهن، وتشد إحداهن شعر الأخرى وتباغتها بركلة قوية، وتحاول إحدى الوصيفات فصل الاشتباك وإنهاء الأمر برفع أيديهن اعتراضًا ورفضًا للعنف (شكل 17).

في الجزء السفلي الثالث من مساحة اللوحة نرى الأرضية النباتية احتوت على أشجار قصيرة مزهرة وبها حيوانات برية؛وهي الأرنب البري، والغزال البري ذو القرون الطويلة.

من الجدير بالذكر سرد الفنان لأحداث الصراع والمعركة بدقة في عدة صور متتالية؛ إذ بدأ بالنقاش في صورة صفحة 99 واستمر في صفحة 100 واحتدم في صفحة 101، وتلقَّت الأميرة ضربة قوية في صفحة 102 وردَّتها الأخرى في صفحة 103، واستمر هكذا في صفحات 104-105 من المخطوطوكأننا أمام شريط مصوَّر يستعرض الأحداث بدقة متناهية.

اللوحة (9): "الاروك" في جناح "تشاندا".

رقم الصفحة :110

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح:تهدي تشاندا قلادة من اللآلئ لحبيبها بينما يجلسان على سجادة صفراء مزخرفة بالنجوم الخطية. تحمل اللوحة عناصر فنية معبِّرة عن الود بين المحبين، فنرى طيورًا مغردة مرسومة في تماثل، أعلى جناح تشاندا، أسفل الطيور نرى ستائر معقودة على شكل قلبين (شكل 3 ب) والخلفية خضراء توزَّعت فيها النقاط البيضاء المجمَّعة، وهنا

اتخذت شكل الزهرة بواسطة النقطة الحمراء في منتصفها، في الأسفل يكتمل المشهد بوجود وصيفة ترقد كأنها خارج جناح المحبين.

اللوحة (10): مقابلة "لاروك"

رقم الصفحة: 114

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح:يتضح في هذه اللوحة اشتراك أكثر من يد في إنجاز لوحات المخطوط،وذلك من خلال عدة مميزات: أولًا اختلاف التقسيم الداخلي، ثانيًا: رسم السماء بتكوينات مختلفة عن باقي لوحات المخطوط، فهي هنا - لأول مرة - تحمل سحبًا ملونة بالأحمر والرمادي الغامق والأبيض وجميعها محددة بالأسود، تتشكل السحب في هيئات حيوانية مثل رأس فيل له خرطوم طويل ورأس تمساح ورأس حمل مستسلم (شكل18). في المشهد الرئيس نرى لاروك وخلفه وصيف يحمل مذبَّة وأمامه رجل عجوز خلفه وصيف. في الأسفل نرى مساحة مستطيلة خضراء ذات خطوط طولية وعرضية باللون الأصفر. الخلفية الحمراء المميزة لمعظم صور المخطوط التي كانت من السمات العامة لرسم وتزويق المخطوطات الجاينية في هذه المرحلة.

يعتمد الفنان في لوحات المخطوط بصفة عامة على إيماءات الأيدي أكثر من التعبير بملامح الوجه. وعلى الرغم من وحدة إبداء الإيحاءات واستخدام الأيدي بصفة عامة، إلا أن فنان هذه اللوحة يختلف عن الفنان المنفذ لباقي اللوحات، يتضح ذلك في طريقة التنفيذ، حيث جاء التصميم الأفقي والتنظيم أقل حدة من اللوحات السابقة، فلم نرَ فاصلًا خطيًّا بين منتصف وأعلى اللوحة كما كنا نرى في اللوحات السابقة، إضافة إلى عدم بروز الأنف من ملامح الوجه كما كانت ترسم من قبل. كل هذه الاختلافات تأتي مع وحدة في الألوان الصريحة حيث التزم الفنان بالخطة اللونية للوحات في كل المخطوط، ولم تظهر ألوان جديدة.

اللوحة (11): "روتجبند" يحاصر "جوفار".

رقم الصفحة: 135

النشر: تنشر لأول مرة.

الشرح:يجلس صاحب الحصن المحاصرجوفار داخل مقصورة مستديرة مدجج بالسلاح في يده القوس بينما السيف والدرع خلفه وحول خصره ويقف الحارس أمامه يلتفت إليه ليتأكد من سلامته، بينما تتم مباغتته برمح طويل اخترق الحصن المستدير وشقه حتى وصل لرقبة الحارس، بينما يقف وصيف يحمل مذبَّة بيضاء خلف صاحب الحصن. ويحيط بهم من كل اتجاه رجال وفرسان مدجَّجون بالأسلحة، فمنهم من يهاجم بالقوس والسهم ومنهم من يهاجم بالرمح. بينما تم صرع القتلى ونحرهم بوحشية في مقدمة اللوحة.

تنقسم اللوحة إلى عدة مستويات أفقية ليحاول الفنان التعبير عن المعركة ومراحلها المختلفة المتتالية وأحداثها الدامية المتصارعة. وعلى الرغم من الإخفاق في رسم الخيل في المستوى الثاني من اللوحة، وكذلك الأمر بالنسبة لرسم الفيل الذي من المفترض أن يكون ضخم الجثة وأكثر حيوية إلا أن الفنان رسم الفرسان والأفيال والأشخاص كلها في حالة من الحركة المتتالية والأحداث المتلاحقة المعبرة من خلال الحركات والإيماءات بالأيدي والرؤوس، وكلها أدت في النهاية إلى توضيح أحداث المتن وسرد المعركة، إضافة إلى انتصار الجانب المنقض على المحاصرين داخل الحصن

المستدير. يلاحظ رسم الخلفيات المعمارية باقتضاب شديد تاركًا خيال الرائي كي يكمل باقي التفاصيل من خياله، وهي من سمات التصوير الهندي في عصر السلاطين.

السمات العامة للأسلوب الفني:

الرسوم التوضيحية الموجودة في هذه المخطوطة لها بعض المميزات والأهمية أكثر من النص ذاته،النص التصويري المراقب من صورة لأخرى مثل القارئ من جملة لأخرى، فهو يكشف استمرارية القصة وله أهميةالوظيفة السردية[33]. فحين تكون الصورة مصاحبة للنص كما نرى هنا، فهي تشكِّل نصًّا مصورًا متتاليًا دقيقًا في تتبع الأحداث مما يعني أنه يؤدِّي وظيفة لاتقل أهمية عن النص؛ حيث إن كتابة النص باللهجة (Awadhi)ربما كان له دور في إعطاء الصورة أهمية توضيح القصة السردية لمن لا يجيد قراءة اللغة المكتوب بها النص.

تتسم اللوحات بالتصميم الرأسي، يتشابه مع مجموعة مخطوطات غير إسلامية (ChaurapanaChasika)[34]وهي التي تسمي المجموعة الراجبوتية المبكرة، اللوحة تشغل الصفحة كاملة ومقسمة الي ثلاث مستطيلات أفقية أوسطها اوسعها : يضم الأوسط منها أبطالَ وأحداث اللوحة، والموضوع التصويري كاملًا، بينما يضم المستطيل السفلي من اللوحةالأرضية سواء سجادة منقوشة أو مشاهد حيوانات برية أليفة ومفترسة لا تخلو من السمترية والتقابل. ويضم المستطيل العلوي من اللوحة خلفية المشهد سواء تغطية القاعة أو مجموعة شرافات مدبَّبة تشكل إفريزا أعلى السور أو قبة ضحلة لها قمة من ثلاث رُمّانات، وشكل لوزي في نهايتها أو بائكة من عقود مفصَّصة، إضافة لظهور شكل السحب الملونة بالأزرق الغامق والأبيض والأصفر والأحمر والأخضر.

الألوان:

اتسمت الخطة اللونية بالالتزام جهة عدد محدد من الألوان الجافة دون النموذجية المعتادة في صور المخطوطات الملكية تمامًا مثل التقاليد الهندية، وهنا لا مجال للمقارنة، فهذا التشدد الواضح أعطى المخطوطة ولوحاتها نظامًا أسلوبيًّا متفردًا. تكونت الألوان من الأسود والأحمر والأخضر، لُوِّن به الخلفيات بشكل أساسي في مساحتين، الأزرق الغامق لتلوين سماء الليل وتم استبدالها أحيانًا بالأحمر والأخضر في ألوان الخلفية، يظهر اللون الأصفر الذهبي في تلوين الجواهر وحلي الرأس والإطار الضيق لبعض العناصر الفنية. ولقد ظهر الامتزاج اللوني في نطاق محدود، فأحيانًا يظهر اللون الأحمر الوردي الغامق والفاتح والأصفر والأبيض[35].

الاندماج بين المبدعين: الناسخ والفنان

عندما نتأمل في التنسيق الموحَّد بين النص على اليمين والصورة على اليسار، والوحدة السائرة بين دفتي المخطوط يمكن الذهاب إلى أن الناسخ ربما كان نفسه الفنان؛ الذي كان يعمل في مخطوطات غير إسلامية وله مرجعيات مختلفة تمامًا[36].

في الهند تعمل طوائف الحرف دورًاكبيرًا، الصناع المهرة في الهند يُطلق عليهم فنانون[37]، ويعمل هؤلاء ضمن مجموعات عائلية تتوارث الحرفة وأسرارها. يمكننا ترجيح ذلك هنا، أن من قام بتنفيذ تلك المخطوطة -النص والصورة معًا- فريق عائلي موحد، ربما كانت من **عائلات الكياسة**(Kayastha) وهم طبقة من كتبة الهنود كانواعلى

[33]De Prieer, L'Arte, p175-176.
[34]Brac de la Prieer, Eloise, L'Arte De Liver et Inde, Paris 2008, p141.
[35]Adamjee, Strategies for visual Narration, p. 99-100.
[36]De Prieer, L'Arte, p.61.
[37]ديورانت، ويل. قصة الحضارة، الهند وجيرانها، ص332.

مستوٍ عالٍ من التعليم، وعملوا كمحترفين في النسخ على الأقل في القرن10هـ - 16م، يتميز أسلوبهم بخصائص نوضحها في الآتي:

أولًا:تنسيق صفحة المتن المذكورة آنفًا. **ثانيًا**:قيامهم بمهمة النسخ والتزويق معًا ويظهر ذلك في نص كتابي لمخطوط "مهابورانا" نسخة 1540م يحمل نفس السمات الفنية ويظهر فيه الأجر إضافة إلى كلمة (لختام) وهي تعني في السياق النسخ والتزويق[38].

الرعاية الفنية:

على الرغم من عدم وجود نص كتابي يوضح الناسخ أو سنة النسخ أو حتى راعي الفن؛ إلا أنه ومن خلال وجود الكثير من الأسئلة حول ماهية التنفيذ السريع للعناصر الفنية داخل اللوحات ودلالاته، وحول الفنان الذي استطاع من خلال عناصر زخرفية قليلة وألوان محددة إخراج مثل هذا الزخم من التعبيرات والإيماءات المعبِّرة عن أحداث المتن، ولمن قدمت تلك المخطوطة استطعنا الوصول لعدة تفسيرات.

المخطوطة والصور المزوَّقة لها توضح نموذجًا آخر للإنتاج بجوار الرعاية الملكية للمخطوطات المصورة التي كانت تخرج من مرسم القصر. وأن إنتاج المخطوطات كان نشاطًا اقتصاديًّا قائمًا على مجموعات متخصصة في النسخ والتزويق اتخذوها مصدرًا للرزق[39]. وهنا يتضح لنا سبب تلك الخطوط السريعة الواضحة في تنفيذ عناصر اللوحات. وإنها ربما نسخت لطبقة من العلماء والأدباءأو من كبار رجال الدولة خارج العائلة الحاكمةالتي تشكل الطبقة البرجوازية[40] ممن يبحثون عن مثل تلك النصوص المترجمة والمكتوبة بالفارسية،التي تمثل في وقتها نوعًا من أنواع التواصل بين القديم والحديث أو بين التراث والمعاصرة. وهو الهدف المباشر الذي كان يطمح إليه الحكام المسلمون في الهند من ترجمة المخطوطات السنسكريتية إلى الفارسية، وهو ألا تتوقف حلقات الاتصال بين فنون الهند القديمة وبين حضارة المسلمين، وتشكَّلَ ذلك في صور متعددة منها رعايتهم لفنون الكتاب وتشجيعهم للكتاب والأدباء والفنانين.

الدراسة التحليلية للعناصر والتكوينات الفنية:

تحتوي لوحات المخطوط علي عناصر فنية من التصوير الفارسي في الشرق الأدنى في القرن 13م والنصف الأول من القرن 14م، بها الأيقونوغرافية في الأسلوب، وتحتوي كذلك على عدد كبير من العناصر الفنية من التراث الهندي غير الإسلامي[41].

فعلي سبيل المثال نرى عنصر النقاط البيضاء المجمعة التي تشكل ثلاث نقاط أو أكثر، وربما ينتهي بها الحال بشكل زهرة بيضاء يعمل التناقض اللوني بينها وبين الخلفية المرسومة عليها نوع بسيط من التجسيم، وهي من العناصر الفنية المنتشرة في كل لوحات المخطوطة.

ويبدو أن عنصر الطائر يعلو القبة من العناصر الفنية الأيقونوغرافية التي ظهرت في التصوير الإسلامي بصفة عامة، ونراها في الهند أيضًا يرافق ظهور القبة طائر في تكوين التغطية. وهو تكوين شاع استخدامه في التصوير الإسلامي في الشرق الأدنى، وينتقل هنا إلى بلاد الهند ضمن المؤثرات الفنية المباشرة.

[38]Adamjee, Strategies for visual Narration, p. 98.
[39]Adamjee, Strategies for visual Narration, p. 99.
[40]De Prieer, L'Arte, p54-59.
[41]De Prieer, L'Arte, p.61.

أما عن رسم السحاب المشكل على هيئة كائنات حية مثل رأس الفيل له خرطوم طويل فهي من العناصر الفنية المتأثرة بقوة من تكوين شكل الصخورعلى هيئات حيوانية في التصوير التيموري المعاصر في المراكز الفنية المصدرة للمخطوطات الفارسية المزوقة إلى بلاد الهند.

أما عن الأسلوب الهندي فيتمثل في رسوم الأشخاص رجالاً ونساءً ، تقسيم المساحة أفقيا، عندما نرى ظهور رسوم للمعبودات الهندية والتماثيل في صور بعض المخطوطات في الهند فإنه يعكس الرأي السائد في المجتمع، وكيفية تأثيره المباشر على الفنان.

الأشخاص: النماذج المستخدمة لرسم الأشخاص متشابهة للغاية[42]؛ إيجاد الاختلاف في شكل الجسم الممشوق الذي به استطالة للرجال (شكل 1) أو لدى السيدات يكون ذا جزع علوي على هيئة القلب مع المحافظة على رسم جسم الأشخاص كاملًا (شكل 2)، وهذا دليل على أن الفنان أو مجموعة الفنانين يعملون وفق نماذج محددة دون غيرها مستقاة من التصوير المحلي في الهند[43]، وعلى الرغم من ذلك أوجد الفنان التغييرات بين درجات وطوائف المجتمع[44] بمنتهى الدقة من خلال اختلاف درجات ألوان البشرة التي شكَّلت عنصرًا حيويًّا تنفسنا من خلاله فقط تغييرات بين ملامح الأشخاص. **بسم الله الرحمن الرحيم:"ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألـوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين" صدق الله العظيم ـ سورة الروم (آية 22).**

الملابس:وجدنا تنوعًا بين ملابس الرجال والنساء. **ملابس الرجال**: لاتمدنا المصادر بالكثير عن الملابس في عصر السلاطين، لكن يمكن أن نستنبط أن السلطان "بهلول لودي" و"سكندر لودي" كانوا يفضلون الملابس البسيطة البيضاء اللون[45]، وهو ما اتضح في ارتداء الأمراء للشلوار و صدرة بيضاء في العديد من اللوحات.

ملابس النساء: تحددت على أساس المكان الذي تدور به الأحداث، إذا ما كان داخل الجواسق أو أجنحة الحريم كان يقتصر على سروال (شلوار) ضيق وصدرة وفوق الرأس دوبتة أو أورهني بغرض الزينة. أما لو كان المشهد في الأماكن المفتوحة التي يظهر فيها رجال، تظهر السيدات ترتدي صدرة ولاهنجا وفرارة وهي تنُّورة طويلة لها نطاق يعقد حول الخصر، ويتدلَّى إلى الأمام بطول التنورة[46].

أغطية الرؤوس:

التيجان: ظهرت مميزة للأمير الجالس ومن خلفه يحمل المذبَّة، تكونت من نطاق ذهبي يلتف حول الرأس ويعلو الجبهة شكل الورقة النباتية، أو تاجًا مرصَّعًا باللؤلؤ.

الأحذية: لم تظهر في كل لوحات المخطوط إلا في حالة واحدة فقط تمثل في رسم أحد السلاحدارية يقف أمام الأمير خلف سيده الذي دخل مقبلًا بين يدي الأمير الجالس. وكان قد ارتدى الحذاء ذا الرقبة الطويلة باللون الأبيض(شكل 4).

---

[42]إسماعيل. مدارس التصوير الإسلامي في الهند قبل عصر الأباطرة المغول ص486.

[43]محمد، سمية حسن. تصاوير يوسف وزليخا في مخطوط هندي، سلسلة دراسات عن الشرق الأوسط(83)، جامعة عين شمس 1990م، ص5.

[44] للمزيد عن تاريخ نظام الطوائف في الهند وتقسيمات المجتمع من خلال شريعة منو، انظر؛
لوبون، غوستاف. حضارات الهند، نقله إلى العربية عادل زعيتر، دار العالم العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، المحرم 1431هـ/يناير 2010م، ص 650-660.

[45]Hameed-ud-Din: Indian Culture in The Late Sultanate Period, P.32.

إسماعيل. مدارس التصوير الإسلامي في الهند، ص 499.

[46]خيري، آلاء عبد العزيز محمد. التحف الخشبية في الهند منذ عهد الدولة المغولية وحتى نهاية القرن 13هـ/19م، أطروحة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة 1433هـ-2012م، ص341.

الأثاث: اقتصرت على عناصر قليلة جدًّا تمثلت فيا لمقاعد البيضاوية والأسرة المستطيلة، السجاجيد، الستائر، الوسائد (شكل 3 أ- ب).

أدوات الموسيقي: اقتصرت رسومها هنا على (الآلات الوترية، الأبواق) فقط.

أدوات الإضاءة: الشماعد والمصابيح، وعلى الرغم من ظهور مثل تلك الأدوات إلا أن الفنان التزم بتلك السمة المهمة من التصوير الفارسي، وهي رسم اللوحات المضيئة بصرف النظر عن المكان والزمان.

الأسلحة: تنوع ظهورها ما بين **الخنجر** الملازم لكل رسوم الأمراء في اللوحات، وما بين العدة والعتاد الكاملين في المشاهد الحربية ويمكن حصرها في:**السيوف(شكل 4)، جعبة الأسهم، والأقواس، والحراب.**

الخلفيات المعمارية: شكلت إطارًا علويًّا للصورة وفي نفس الوقت مكان تدور فيه الأحداث، وهي مرسومة بإيجاز شديد وترك للمشاهد أن يستنتج التفاصيل بمفرده[47].

القباب: ظهرت في أكثر من تصميم الأول هو التصميم الهرمي (شكل 5- 6) سواء واحدًا أو ثلاثة أوسطها أكبرها، التصميم الثاني هي القباب المفصَّصة ذات الجوانب المنبطحة كأنها تشبه القبو (شكل 7)، في كل الأحوال تعلو القمة ورقة نباتية ثلاثية أو شكل لوزي.

العقود المفصَّصة: من أهم السمات المعمارية التي صاحبت المنشآت الإسلامية في الهند، ولقد ظهر التصميم المفصص في رسم هيكل العقد وأيضًا للفتحات المعقودة المغشاة بالجص المفرغ ومعشقة بالزجاج الملون المرسومة في كوشات تلك العقود (شكل 8).

الخلفيات الطبيعية: اختصها الفنان بالمساحة السفلية من اللوحة، وأحيانًا نرى في المساحة العلوية أشرطة السحب الملونة. رسمها الفنان في الأسفل من خلال عناصر حيوانية ونباتية مرتبة في سمترية واضحة، على الرغم من ذلك فقد جاءت رسومها لتضفي تفاصيل أغنت اللوحة وجعلتها تتميز بالحيوية بعيدًا عن الاقتضاب الشديد في تفاصيل الأحداث. رسم الفنان عناصر الطبيعة كمجرى **الماء** التي شغلت الثلث السفلي كاملًا في لوحة (28)ورسمت من خلال الأقواس المتدرجة المتتالية المتشابكة مع بعضها(شكل 27-28)وأحيانًا تحتوي أسماكًا ضخمة لوحة (29).

الحيوانات: يعد إتقان رسم الحيوانات من السمات الفنية للتصوير الهندي بصفة عامة[48].

الخيول: تنوعت بين رسوم الخيول ذات السرج الكامل الذي يخفي كامل جسد الفرس، وفي هذه المشاهد عجز الفنان عن إبداء الحيوية والنشاط على جسم الخيل لاختفائه أسفل السرج المغطي للجسم لوحة(11)، أما النوع الثاني وهو ظهور الفرس في قمة النشاط والحركة نتيجة ظهور الجسم كاملًا لوحة(14) مغطًّى فقط بسرج ذهبي (شكل11).

الإبل السندية[49]**:** تعد من الكائنات نادرة الظهور في التصوير الهندي، وخاصة ذلك النوع من الإبل المعروف بالسندية،وهيذات السنامين (شكل 12)وظهرت في لوحة واحدة فقط؛ لوحة (14).

---

[47]حسين، محمود إبراهيم. العمارة الهندية من خلال التصاوير الإسلامية، مجلة المؤرخ المصري،العدد الرابع(يوليو 1989م)، قسم التاريخ- كلية الآداب- جامعة القاهرة، مجموعة أبحاث ضمن كتاب (الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية) القاهرة 1999م، ص 172-178.

[48]حسن، زكي محمد. التصوير الهندي المغولي، من بدائع الفنون الهندية، العدد السابع، مجلة ثقافة الهند، 19، ص 30.

[49]جمال الدين، عبد الله محمد. التاريخ والحضارة الإسلامية في الباكستان أو السند والبنجاب إلى آخر فترة الحكم العربي 15 – 416هـ / 636 – 1025 م، دار الصحوة، القاهرة – الطبعة الأولى 1991م، ص 10.

الأفيال: من المميزات العامة للتصوير الهندو- إسلامي ظهور الأفيال؛ ولا سيما في المشاهد الحربية لما تتمتع به الأفيال الهندية من ضخامة وشراسة استخدمت في ميادين الحروب لوحة (11).

الغزلان: استخدمها الفنان في رسم صور البرية لوحة (1-18) في الثلث السفلي من اللوحة، وغالبًا ما ترسم في وضع تماثل تدابرًا أو تقابلًا (شكل 13-14).

النمور: رسمها الفنان في الثلث السفلي الذي يمثل مشاهد البرية لوحة (18)، تظهر مسالمة بجوار غزال صورة (صفحة63-64) من المخطوط، أو تظهرمنقضة على غزال في مشهد متكرر يمنة ويسارًا (شكل 13).

الأرانب: تظهر أيضًا في الثلث السفلي الذي يمثل البرية لوحة (1) في مشهد تجري فيه من اليمين إلى اليسار أو العكس بالتبادل مع الغزلان(شكل 14) أو في ميدان التدريب مع الخيول صورة (صفحة129) من المخطوط.

الأبقار: لم تظهر كثيرًا في اللوحات، ونعلم ما لهذا الحيوان من مكانة في قلوب الهندوس. رسمت بقرة بيضاء ذات بقع سوداء وقرنين ورأس صغيرصورة(صفحة 47) من المخطوط.

الطيور:

الطيور الجارحة:رسمها الفنان في مشاهد الحروب سواء تقف على فروع الأشجار في انتظار قتال بني الإنسان أو فوق الجيف ملتهمة إياها في مشاهد دموية، لوَّنها الفنان باللون الأسود، وجعل لها مخالب جارحة ومنقارًا حادًّا؛ صورة (صفحة120-122) من المخطوط.

الطواويس:رسمت في العديد من اللوحات في أعلى المباني والخلفيات المعمارية في تماثل على الجانبين(شكل 15) معبرة عن التودد والحب صورة(صفحة 5) من المخطوط، والطاووس من الطيور المفضلة في الهند، حتي إنه كان شعار دولة الموريا التي حكمت الشمال الهندي كله بعد انسحاب الإسكندر الأكبر منها[50].

التقاليد المحلية الموروثة:

كان فن تزويق المخطوطات تقليدًا للعالم الإسلامي، لكن هذا التقليد ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار في بلد يشتمل على شكل آخر لعمل المخطوطات[51]، لايزال من الصعب تحديد الأصول الفنية لجميع الموروثات في الفن الإسلامي الهندي[52]، يمكن التماس سمات التأثير المحلي القوي من التقاليد الفنية الموروثة هناك فيما يلي:

الرسم بتخطيط أفقي[53]: هو من أهم سمات التخطيط في الأغلب الأعم من لوحات المخطوط، حيث اعتمد الفنان على التقسيم الأفقي للمساحة المستطيلة للوحة، استخدمها في تبيان درجات الخلفيات ما بين أرضية البرية والمشهد الرئيسي والأفق، وهو ما كان متبعًا في التقاليد الصارمة في كهوف أجانتا وما تلاها من التصوير على سعف النخيل في مدرسة "بالا" أقدم مدارس التصوير على المخطوطات المصنوعة منسعف النخيل في شرق الهند.

---

[50]مؤسس دولة الموريا چندرا كنا، ومن أعظم ملوكها الملك آشوكا (آزوكا)؛ الساداتي، أحمد محمود. تاريخ الدول الإسلامية بآسيا وحضارتها، دار الثقافة، القاهرة 1979، ص14.

[51]-كانت المخطوطات الجاينية وما قبلها تنفَّذ على سعف النخيل الجاف، وتتم معالجته بحيث تثبت عليه الأحبار والألوان، حتى دخول المسلمين ووصول الورق إلى شبه القارة الهندية لأول مرة؛ للمزيد راجع:إسماعيل، مدارس التصوير الإسلامي في الهند قبل عصر الأباطرة المغول، ص447.

[52]De Prieer, L'Arte, p.150.

[53]إسماعيل. مدارس التصوير الإسلامي في الهند، ص447.

الخطة اللونية المحدودة[54]: علي الرغم من اختلاف القصص والمشاهد والشخصيات وتباين الليل والنهار وتتابع الأحداث من البداية إلى الذروة ثم النهاية؛ فلا نجد في الخطة اللونية المستخدمة سوى عدد محدود للغاية من الألوان المنحصرة في الأبيض والأحمر والأخضر والأصفر والتدرج فيما بينها في نطاق ضيق جدًّا. الالتزام الصارم في عدد الألوان من أهم المميزات في أقدم مدارس التصوير الهندي في بالاPala.

ظهور رسوم المعبودات الهندية: أبدت المفاهيم والرموز الرئيسية للميثولوجيا الهندية ثباتًا مدهشًا عبر القرون[55] على الرغم من التقلبات الاجتماعية والسياسية[56]، وكانت دائمًا ما تتجدد في الاستخدام والظهور، وهو ما منعها من التبدد، وكان لها دورها الفعال في تحقيق الوحدة والتماسك بين أفراد المجتمع والحياة في الهند[57]. من الجدير بالذكر أن الديانة البراهمانية أو البراهمية تنطوي علي مبدأ وحدة الوجود الذي شاع في كافة الديانات الهندية تقريبا وتعني في اللغة السنسكريتية "المعرفة"[58].

إن الأساطير بشأن تعدد الوجوه للاله تشير إلى أن الكون واحد، ولو يمكن رؤيته من وجهات عديدة[59]. ظهرت رسوم الآله "براهما"و"ابنه فيشنو "متعدد الوجوه إما جالس أو ممتطي ظهر بقرة وسائر من اليمين إلى اليسار. تعكس مثل تلك العناصر في لوحات المخطوط مصداقية الفنان في نقل الواقع المرئي أمامه، وتؤكد على أن التصوير شاهد على العصر ومرآة حقيقة للمجتمع، إضافة إلي أن تمثيل الآلهة في الفن الهندي[60] انتقل بشكل مقنن الي التصوير الهندو إسلامي.

ظهور المناظر الطبيعية والحيوانات المصاحبة للمشهد الرئيسي في العديد من اللوحات في المخطوطة:

من المعروف في الأساطير الهندية عدم اختصاص الإنسان وحده بصفات السخاء والتضحية بالذات والإخلاص والوفاء والحب والصفات الخلاقية، إنما الحيوانات والطيور[61] وحتى الأشجار والزهور أيضًا تتصف بها[62].

تم دراسة العديد من الصور التي يظهر فيها المشهد مقسمًا إلى ثلاثة مستطيلات يشغل منها الثلث السفلي مشهدًا في البرية لبعض الحيوانات، تكرر هذا المشهد حوالي عشر مرات وأصبح ثيمة مميزة للصور في بداية المخطوط. ولعل الارتباط الوثيق بين عالم الطبيعة والإنسان، وأن كليهما مظهران لمبدأ واحد في الميثولوجيا الهندية[63] كان سببًا مباشرًا لهذا الرسم المتكرر.

ونتلمس الحكمة الهندية في الامتثال المطلق للنظام الكوني الذي يقوم على التوازن بين الأضداد[64]، وهذا ما ظهرفي رسم الغزال واقفًا بهدوء أمام نمر في مشهد واحد؛ وهو ما ندر ظهوره تمامًا في الرسوم التصويرية في إيران ومصر؛ حيث مشاهد الكر والفر والقنص والصيد. غرس صانعو الأساطير الهندية القديمة انطباعًا في أذهان الناس

---

[54]إسماعيل. مدارس التصوير الإسلامي في الهند، ص447.

[55]من التقاليد الراسخة للميثولوجيا الهندية الاستمرار وسط التغير والوحدة وسط التنوع؛ نروانيه. إس. في. دور الميثولوجيا في التقليد الثقافي الهندي، مجلة ثقافة الهند، مجلد 34،العدد 1-2، المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، نيودلهي1983م، ص4.

[56]أفييرينوس. الأساطير الهندية، ص148.

[57]أفييرينوس. ص150.

[58]عكاشة .ثروت. الفن الهندي، دار الشروق، الطبعة الأولي، القاهرة ، 2005م، ص 18.

[59]نروانيه.ص11.

[60] عكاشة. الفن الهندي، ص208.

[61]من أشهر القصص المترجمة عن السنسكريتية "كليلة ودمنة" التي أعطى المؤلف فيها صفات البشر الأخلاقية للحيوانات.

[62]نروانيه.ص13.

[63]أفييرينوس. الأساطير الهندية، ص158.

[64]للمزيد عن أسطورة مخض المحيط وكيف نصح فشنو الآلهة بالتماس التعاون مع خصومهم الشياطين، راجع؛ أفييرينوس. ص166.

أنه بدون علاقة ودية منسجمة مع الطبيعة وخاصة المخلوقات الحية لا يمكن للإنسان أن يدرك الغايات الأسمى التي من أجلها هو خلق[65].

مناظر وتكوينات هندية: مثل رسم المرأة في عدة لوحات في مناظر غير معتادة مثل العراك مع بعضهن البعض[66]، رسم الأشخاص حفاة الأقدام إلا فيما ندر، إضافة إلى رسوم إيماءة الأيدي التي تعني الإيحاء بإلتزام الصمت أو الإستغراق في التأمل (مودره سوتره) أو (ڤياخيانه) [67] والحركات الوقورة من العيون ، المأخوذة من الأساطير الهندية، تمثلت في العديد من حركات الرقص الهندي الكلاسيكي، ورمزت كل منها إلى دقائق ما يجري في النفس البشرية[68]، حيث شكلت حركات الأصابع المتماسة أو حركات الأيدي لأعلى أو لأسفل انعكاس واضح لمشاعر فاعلها، وهي من مميزات الفن الهندي بصفة عامة[69]. ارتباط الحلي بكل أجزاء الجسم سواء في رسم الرجل أوالمرأة[70] الغني أو الفقير دون النظر إلى الطبقات، وهي من السمات العامة للتصوير الهندي. بالإضافة إلى تنفيذ أحداث القصة المصورة بدقة متناهية في لوحات متتالية؛مثال على ذلك صور العراك النسوي من صفحة 99 حتى صفحة 105 من المخطوط.

وضوح السمات الفنية من لوحات المخطوطات البوذية و الجاينية[71]:

مثال علي ذلك استخدام شكل الجوسق (الجناح- السرادق) الذي يحدد إطار اللوحة العلوي، وهو يتصل بنمط فني انتشر في المخطوطات البوذية المزوقة باللوحات من مدرسة مملكة "بالا" Pala في شرق الهند والذي استمر حتى القرن الـ 18م [72]. إضافة الي تلوين الخلفيات باللون الأحمر و رسم حدود للوجوه والأنف الطويل الحاد والعيون البارزة خاصة الداخلية منها وهي من المميزات الفنية التي ظهرت في لوحات المخطوطات الجاينية التي انتشرت في غرب الهند في راجستان وجاجورات ومالوه[73].

ملامح بين الصوفية والحكمة من الميثولوجيا الهندية في صور المخطوط:

تتفق الصوفية عند شعراء الفرس على نظم آلاف الأبيات، وكلها مطوعة للرمز والإيحاء وإيثار الإشارة على العبارة[74]، والصوفية في الهند إنطبعت بالطابع المحلي[75]، ينعكس ذلك في العديد من الحكم والمواعظ وتظهر في لوحات المخطوط[76]؛ منها على سبيل المثال: ليست هناك تناقضات في الحياة[77]، ونراها بقوة في الجمع بين الحيوانات

---

[65]نروانيه.ص15.

[66]عيسى، مرفت محمود. المرأة في التصوير المغولي الهندي والمحلي المعاصر دراسة لملامحها - أزيائها وزينتها، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، 30 نوفمبر- 1 ديسمبر 1998م، ص 537.

[67] لمزيد من التفاصيل حول نماذج من إيماءات الأيدي والأكف "مودره سوتره" انظر ؛ عكاشة. الفن الهندي ، لوحة (45).

[68]أفييرينوس. ص183.

[69] عيسى. المرأة في التصوير المغولي الهندي والمحلي المعاصر، ص538.

[70] عيسى. المرأة في التصوير المغولي الهندي والمحلي المعاصر، ص553.

[71]De Prieer, L'Arte,60.

[72]De Prieer, L'Arte, p.69.

[73] Ganpatya, Pramod. A Guide to the Indian Miniature, National Museum, Janpath, New Delhi,1st Edition,1994, p. 7-8.

[74]محمد، سمية حسن. تصاوير يوسف وزليخا في مخطوط هندي، سلسلة دراسات عن الشرق الأوسط(83)، جامعة عين شمس 1990م، ص5.

[75] للمزيد عن اضفاء الطابع المحلي علي التعاليم الصوفية انظر؛ جرين. نايل. الصوفية نشأتها وتاريخها، ترجمة صفية مختار، مراجعة مصطفي محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي ، القاهرة 2018.

[76]"تكشف لنا لوحات التصوير عن أمور كثيرة لا تتطرق إليها أنواع الفنون الأخرى"؛ إبراهيم، إيهاب أحمد. التصوف والفن الإسلامي، الحوليات الإسلامية(41) 2007، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة 2007م، ص 107.

المفترسة والأليفة في مساحة واحدة ويقف الجميع في تجاور وسلام وهو ما ظهر أيضا في لوحة تمثل "سليم يزور مجنون ليلي في الصحراء"[78] لوحة(30) ، من نسخة لمخطوط خمسة نظامي ، محفوظ في المكتبة البريطانية بلندن (900هـ-1495م)، كل ما هو ثمين لا يمكن إحرازه إلاعن طريق عزيمة صادقة وجهود خارقة[79]، السعادة العظمى لا يمكن أن تتحقق إلا بعد مواجهة الألم ومعاناة المرارة[80]، وهوما ينعكس في الصراع المرير والحروب بين أبطال القصة.

التأثيرات الفنية من المدرسة العربية

تمثلت بصفة أساسية في هندام الأشخاص على اختلاف عقائدهم خاصة في شمال الهند[81]، حيث كان للإسلام اليد العليا في تطور شكل الأزياء في الهند؛ لا سيما أنهم كانوا قديمًا لا يعتمدون على الملابس المخيطة سواء للرجال أو النساء، وعندما دخل الإسلام الهند وانتشر في جنوبها وشمالها بدأ الهنود في تقليد الحاكم وحاشيته في مختلف نواحي الحياة وخاصة الأزياء، ثم تطور الزي ليظهر لنا نمط هندي إسلامي مميز للملابس لايزال يسيطر على المسلمين في الهند إلى الآن. حيث تميَّزت بأنها ملابس مخيطة ، موشاة بالذهب والفضة واللازورد ومرصَّعة بالأحجار الكريمة، إضافة إلى ظهور الأشرطة المذهبة على العضدين. كان أحد أسباب وجود هذه التأثيرات الفنية هو وجود المخطوطات المزوقة باللوحات حسب أسلوب المدرسة العربية.

التأثيرات الفنية الفارسية: على الرغم من اعتبار لوحات التشانديانا خالية من التأثير الفارسي المباشر[82]، إلا أنه بعد الدراسة والتحليل تتضح عدة عناصر فنية تكررت في كل لوحات المخطوط تقريبًا تؤكد ظهور التأثير الفني الفارسي بطريقة هادئة مندمجة تمامًا داخل التكوين، من اللافت للنظر أن معظم العناصر الفنية المتأثرة بالفنون الفارسية تركزت في الزخارف الهندسية والنباتية، إضافة لبعض سمات تركيب الصورة في بلاد فارس كما سنوضح في الآتي:

1- النقطة البيضاء المجمعة[83]:استخدم الفنان هذا العنصر الفني بكثرة على الملابس والأشرطة السماوية المكونة للسحب، وظهر أيضًا في زخرفة الخلفية، إضافة للستائر وأوراق الأشجار. استخدمه الفنان بالتبادل اللوني واعتبره عنصرًا أساسيًّا في زخرفة تكوينات الصورة المختلفة، ويظهر بتصميم نقاط مطموسة على شكل المثلث المعدول أو المقلوب[84]، والغالبية هنا رسم لأربع نقاط مطموسة مجمعة.

تعد النقطة البيضاء المجمَّعة من التأثيرات الفنية الإيرانية في التصوير الهندي[85]، ويؤكد ظهورها بكثرة ضمن مجموعة عناصر فنية مستخدَمة في إنتاج لوحات تزوق مخطوط يعرض في الأسواق بهدف بيعه إلى أحد أفراد الطبقة

---

[77]نروانيه.ص17.

[78] عكاشة. ثروت. التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولي ، بيروت، 1983، ص 178، لوحة (109).

[79]نروانيه.ص17.

[80]نروانيه.ص17.

[81] عيسى. المرأة في التصوير المغولي الهندي والمحلي المعاصر، ص549.

[82]De Prieer, L'Arte, p.69-70.

[83]Shovelton Emily. Sultanate Painting from the North Indian Subcontinent, PHD thesis, University of London 2009, p133.

[84]عبد العزيز، شادية الدسوقي. السحب والأقمار، مجلة كلية الآثار- جامعة القاهرة، العدد العاشر 2004م، مطبعة جامعة القاهرة 2005م، ص36.

[85]ظهرت الزخرفة المنقوطة في أقدم مخطوطة جاينية معروفة تحتوي على لوحات Jnatasutra ؛ للمزيد راجع: Eastman Alvan C.. Iranian Influences in SvetambaraJaina Painting in the Early Western Indian Style, Journal of the American Oriental Society, Vol.63, No. 2(Apr.-Jun., 1943) P.95.

الوسطى،مما يعني أنها من العناصر الفنية المعروفة لدى الجميع والمنتشرة الاستخدام بفضل سهولة تنفيذها على مختلف التكوينات داخل الصورة.

2- **عدم استخدام البعد الثالث[86]:** على الرغم من التقسيم الثلاثي الأفقي للمساحة الكلية والتشابه في ذلك مع تقسيم اللوحة الإيرانية إلا أن الفنان لم يتلاعب بأحجام العناصر الفنية من الأمام إلى الخلف، وربما تشابه في ذلك مع التصوير الفارسي والعربي أيضًا.

3- **الشخصيات تشغل مساحة كبيرة من اللوحة[87]:** تركيزًا من الفنان على المنظر التصويري الذي يشرح القصة المذكورة في المتن جعل المساحة الوسطى من اللوحة هي الأكبر؛ رسم الشخصيات بأحجام متناسبة مع المساحة.

4- التماثل والسمترية[88]: من السمات الفنية المميزة لرسم الكائنات الحية من طيور وحيوانات أليفة ومفترسة في المساحة العلوية والسفلية التي تمثل الزمان والمكان الذي تدور فيه أحداث اللوحة، وتبرز فيها العناصر مرسومة بتوزيع متماثل في الأعلى والأسفل.

5- **أشرطة السحب على هيئة حيوانية**: إذا كان رسم الصخور المجسمة علي هيئة حيوانية أحد السمات الفنية للتصوير الفارسي في القرن 8 -9هـ/ 14-15م. فلقد إختلف التكوين هنا وظهر في تشكل السحب في السماء علي هيئة حيوانية ، ظهرت تلك السمة في لوحة واحدة فقط من لوحات المخطوطة، يرجح أنها من تنفيذ فنان آخر اشترك مع الفنان المنفذ لكل لوحات المخطوطة.ولقد بدت اللوحة رقم (10) التي ظهرت فيها تلك السمة غريبة كلية عن صور المخطوط كما أوضحنا في الدراسة الوصفية.

تعد الحيوانات المشكلة في سحب السماء معبرة عن الصورة ومجرياتها إذ نري رأس حمل داخل فاه تمساح له جسد ممتد يخرج من خلف ذيله رأس فيل له أذن مثلثة وخرطوم ولكليهما مدلوله ، فمن جهة احتوت معظم صور المخطوط علي رسومٍ حيوانية في المستطيل السفلي، لكن رسوم الحيوانات هنا اقتصر علي تلك السحب المجسمة بهيئة حيوانية فقط، ومن جهة أخري عبر الفنان عن المواقف التي يعيشها الأبطال في صدر اللوحة من خلال إسقاط المواقف علي رسوم الحيوانات المشكلة في الأفق، فنجد رسم الفيل وما له من مكانة متميزة كرمز للأبهة والملك والنبل والتضحية ، أما عن التمساح فهو أيضا من الكائنات المقدسة في الهند وله مكانة عظيمة.

6- **التنسيق الرأسي للصورة[89]:** يعد رسم اللوحة في صفحة منفردة مواجهة للنص من تلك التطورات في مساحة اللوحة في التصوير الفارسي؛ حيث إن التصوير الهندي عرف فقط الصور ذات المساحة المستطيلة المنحصرة بين النص في أعلاها وأسفلها، وكانت مساحتها صغيرة لأنها كانت في الأغلب منفَّذة على سعف النخيل، وحتى بعد دخول الورق إلى الهند استمر هذا التقسيم الأفقي للصورة في التصوير الهندي، كما ظهر في المخطوطات الجاينية في غرب الهند والمخطوطات البوذية في شرق الهند في بيهار والبنغال.

7- **الزخرفة الهندسية على شكل زجزاج:** ظهرت في عدة لوحات عرضنا لها نموذجًا في لوحة رقم (8) وهي تزخرف الشريط الفاصل بين القسم العلوي من اللوحة والقسم الأوسط منها، ظهرت في العديد من اللوحات المزوقة للمخطوطات الجاينية من بداية القرن الـ15م وحتي 16-17م[90].

---

[86]De Prieer, L'Arte, p.69.

[87] De Prieer, L'Arte, p.69.

[88]البهنسي، صلاح أحمد. الموروث الفني في فن التصوير الإسلامي في إيران، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، 30 نوفمبر- 1 ديسمبر 1998م، كلية الآثار - جامعة القاهرة، ص469.

[89]Goswamy .Master of the "Laur Chand" Series, p.89.

[90]Eastman.Iranian Influences, P.94 -95.

8-**الزخارف النباتية:** ظهرت على مختلف الفنون التطبيقية الثابتة والمنقولة في عصر أسرة لودي وما قبله، وتعددت إستخدامات الأفرع النباتية بشكل خاص[91]، فهي شكلت طرازا فاصلًا بين أقسام اللوحة(شكل 19-20-21-22)، وظهرت هنا في التصوير كإفريز يفصل بين المساحات العلوية والسفلية؛لوحات(19-20-23-21). أو أنها تمثلت في مستطيل سفلي يحمل رسمًا لشجرة الحياة على جانبيها طائران كما في لوحة(25) (شكل 24).

9- **زخرفة الصليب،لوحة(15):**استخدمت عدة مرات في زخرفة الأفاريز والإطارات الفاصلة بين الثلاث المساحات الأفقية للوحة.

10-**مشاهد الافتراس**[92]:تعد من أهم المميزات الفنية للتصوير الفارسي، وتعدد ظهورها في الثلث السفلي حيث مشهد البرية. ظهر على شكل منظر انقضاض من النمر على الغزاللوحة(18)، أحيانًا يكون في المشهد تماثلوسيمترية(شكل 13).

11-**زخارف مضفورة لوحة (24):**ظهرت في الأطر الفاصلة بين المساحات (شكل 23).

12- **رقعة الشطرنج لوحة(26-27):**ظهرت على هيئة خطوط طولية وعرضية متقاطعة باللون الزبدي على خلفية خضراء تكون مساحات معينة الشكل تحصر بداخلها عناصر زخرفية عبارة عن زهرة رباعية البتلات(شكل 25-26).

النتائج:

1- يلقي البحث الضوء على لوحات أقدم المخطوطات الصوفية المصورة في عصر السلاطين وهي "تشانداياانا"،تم دراسة صورالمخطوط ، نشر منتخبات من لوحات المخطوط وعددها**"11 لوحة" نشرًا علميا جديدًا،** إضافة إلي أولي صفحات المتن ودفتا المخطوط العليا والسفلي،**نشر عدد" 16 تفصيلة"**من لوحات متفرقة من المخطوطة نشرا علميا جديدا ، زُود كتالوج اللوحات بعدد **28 شكلا توضيحيا**.

2- إبراز دور **عائلة الكياسة الهندية** المتعلمة للغة الفارسية، وهم من أبناء الطبقة المتوسطة في نسخ وتزويق المخطوطات في عصر أسرة لودي.

3- تحديد أهم السمات الفنية **للتصوير الهندو إسلامي،** الذي كان منتشرا في ورش الرسم الغير ملكية في شمال الهند، المتمثل في اتباع الأساليب الفنية الهندية في الشكل العام والتخطيط، مع اتباع قواعد الشريعة الإسلامية خاصة فيما يتعلق بالمظهر العام.

4- اندماج العديد من **القواعد العامة للتصوير الفارسي في الأسلوب الهندو-اسلامي** لعل أهمها استخدام التماثل والتنسيق الرأسي للصورة، وضوح التأثيرات الفنية الفارسية بقوة في **الزخارف النباتية والهندسية** ولا سيما ظهور زخرفة **النقطة البيضاء المجمعة** في زخرفة العديد من العناصر الفنية في كل لوحات المخطوط سواء التي نشرها البحث لأول مرة أو التي لم تنشر.

---

[91] علي سبيل المثال احتلت الأشرطة النباتية المساحات الضيقة والواسعة المحيطة بالمحاريب الهندية في عصر اللوديين مثل محراب مسجد موذكي ، للمزيد انظر ؛ رجب .أحمد، الدسوقي .شادية، خيري. آلاء. محاريب مساجد أسرة اللودين في الهند، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، العدد 9، القاهرة ،يناير 2018، ص 10.

[92]البهنسي. الموروث الفني في فن التصوير الإسلامي في إيران، ص 478.

5- تم رصد العديد من الشواهد للتناغم بين **الحكمة الهندية والتصوف الإسلامي**في لوحات المخطوط والتي خضعت جميعها للرمز والإشارة وأهمها الجمع بين الحيوانات المفترسة والأليفة في مساحة واحدة ويقف الجميع في تجاور وسلام.

6- تستعرض الدراسة أحد نماذج **النصوص التصويرية** بدقة متناهية بمخطوط هندي من عصر السلاطين، يحتاج الموضوع لمزيد من الأبحاث حول أصالة الابتكار واستمرارية ظهوره في الهند وخارجها.

قائمة المصادر والمراجع العلمية

المصادر:القرآن الكريم

المراجع والدوريات:

إبراهيم،إيهاب أحمد. التصوف والفن الإسلامي، الحوليات الإسلامية(41) 2007، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة 2007.

أحمد،زبيد. الآداب العربية في شبه القارة الهندية، ترجمةعبد العزيز محمد شلقامي، سلسلة الكتب المترجمة(50)،وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد 1398هـ- 1978م.

رجب .أحمد، الدسوقي .شادية، خيري. آلاء. محاريب مساجد أسرة اللودين في الهند، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، العدد 9،القاهرة، يناير 2018،.

أفييرينوس،ديمتري. الأساطير الهندية وأثرها في المنقول الثقافي الهندي، مجلة ثقافة الهند، المجلد 65، العدد الأول،2014، المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، نيودلهي 2014.

إسماعيل،رهام سعيد السيد. مدارس التصوير الإسلامي في الهند قبل عصر الأباطرة المغول، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار- جامعة القاهرة 2015.

البهنسي،صلاح أحمد. الموروث الفني في فن التصوير الإسلامي في إيران، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، 30 نوفمبر- 1 ديسمبر 1998، كلية الآثار - جامعة القاهرة.

الساداتي،أحمد محمود. تاريخ الدول الإسلامية بآسيا وحضارتها، دار الثقافة، القاهرة 1979.

الشيخ،رأفت غنيمي. دراسات في حضارة الأمة الإسلامية، ط 1- القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2010.

الزكي،عبد العزيز محمد. الفكر الهندي من الهندوكية إلى الإسلام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر مج 6، العدد 2، 1975.

الصديقي،ذكاء. الهند في عهد سكندرلودهي – دراسة علمية وثقافية ومدنية، مجلة ثقافة الهند، المجلد الواحد والعشرون – العدد الأول – يناير 1970.

المصري،حسين نجيب. صلات بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ،1421هـ / 2001.

الندوي،عبد الحي. الهند... جنة المشرق ومطلع النور المشرق، ثقافة الهند، المجلد السادس- العدد الأول، يونيو1955.

جرين. نايل. الصوفية نشأتها وتاريخها، ترجمة صفية مختار، مراجعة مصطفي محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي، القاهرة 2018.

جمال الدين،عبد الله محمد. التاريخ والحضارة الإسلامية في الباكستان أو السند والبنجاب إلى آخر فترة الحكم العربي 15 – 416هـ / 636 – 1025 م، دار الصحوة، القاهرة – الطبعة الأولى 1991.

حسن،زكي محمد. التصوير الهندي المغولي، من بدائع الفنون الهندية، العدد السابع، مجلة ثقافة الهند، 1959م.

حسين،محمود إبراهيم. العمارة الهندية من خلال التصاوير الإسلامية، مجلة المؤرخ المصري،العدد الرابع(يوليو 1989)، قسم التاريخ كلية الآداب جامعة القاهرة، مجموعة أبحاث ضمن كتاب (الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية) القاهرة 1999.

خليفة،محمد شوقي محمد. من الميثولوجيا الهندية، مجلة التراث الشعبي،مج15،عدد 11-12، مركز دراسات الخليج العربي،1984.

بيلي،جراهام. الأدب الإسلامي في شبه القارة الهندية، ترجمة وتعليق د. حسين مجيب المصري، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 1421هـ/2001.

ديورانت،ويل. قصة الحضارة، الهند وجيرانها، المجلد الثاني(3-4)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001.

خيري،آلاء عبد العزيز محمد. التحف الخشبية في الهند منذ عهد الدولة المغولية وحتى نهاية القرن 13هـ/19م، أطروحة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة 1433هـ-2012.

سعيد،أحمد صباح الخير رزق الله. الصراع الديني في الهند وأثره على المسلمين (إقليم كشمير نموذجًا)، مجلة كلية الآداب جامعة سوهاج، العدد الثالث والخمسون، الجزء الأول أكتوبر 2019.

شويتزر ألبير. فكر الهند، كبار مفكري الهند ومذاهبهم عبر العصور، ترجمة يوسف شلب الشام ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولي 1994م.

عبد العزيز،شادية الدسوقي. السحب والأقمار، مجلة كلية الآثار- جامعة القاهرة، العدد العاشر 2004م، مطبعة جامعة القاهرة، 2005.

عزام،عبد الوهاب. اللغة الفارسية في الهند، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، العدد التاسع المجلد الثاني، ديسمبر 1947.

عكاشة. ثروت. التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولي ، بيروت، 1983.

عكاشة، ثروت. التصوير المغولي الإسلامي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

عكاشة .ثروت. الفن الهندي، دار الشروق، الطبعة الأولي، القاهرة ، 2005م.

عيسي،مرفت محمود. المرأة في التصوير المغولي الهندي والمحلي المعاصر دراسة لملامحها - أزيائها وزينتها، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، 30 نوفمبر- 1 ديسمبر 1998.

غنائي،إعجاز أحمد. الإيبغرافيا العربي في الهند،البعث الإسلامي، مج 16- عدد 2، الهند 1971.

لوبون،غوستاف. حضارات الهند، نقله إلى العربية عادل زعيتر، دار العالم العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، المحرم 1431هـ/يناير 2010.

محمد،إيمان محمد عبد المنعم. الصوفية ودورهم في الحياة السياسية والاجتماعية في سلطنة دلهي بالهند (602-932هـ/1206-1526م)، أطروحة دكتوراه، قسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية، كلية الآداب - جامعة الإسكندرية، 2023.

محمد،سمية حسن. تصاوير يوسف وزليخا في مخطوط هندي، سلسلة دراسات عن الشرق الأوسط (83)، جامعة عين شمس 1990.

نروانيه،اس. في. دور الميثولوجيا في التقليد الثقافي الهندي، مجلة ثقافة الهند، مجلد34، العدد 1-2، المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، نيودلهي1983.

English References:

Adamjee Qamar, Strategies for visual Narration in The Illustrated Chandyana Manuscripts, A dissertation, Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, September 2011.

Brac de la Prieer, Eloise, L'Arte De Liver et Inde, Paris 2008.

Eastman Alvan C. Iranian Influences in SvetambaraJaina Painting in the Early Western Indian Style, Journal of the American Oriental Society, Vol. 63, No.2(Apr. -Jun., 1943).

Ganpatya, Pramod. A Guide to the Indian Miniature, National Museum, Janpath, New Delhi,1st Edition,1994.

Goswamy, B. N., Master of the "Laur Chand" Series, ArtibusAsiae. Supplementum, vol. 48, Masters of Indian Painting I: 1100-1650, 2011.

Hameed-ud-Din: Indian Culture in The Late Sultanate Period, East and West, Vol. 12, No. 1, (March 1961), IstitutoItaliano per L' Africa e L' Orient (ISIAO).

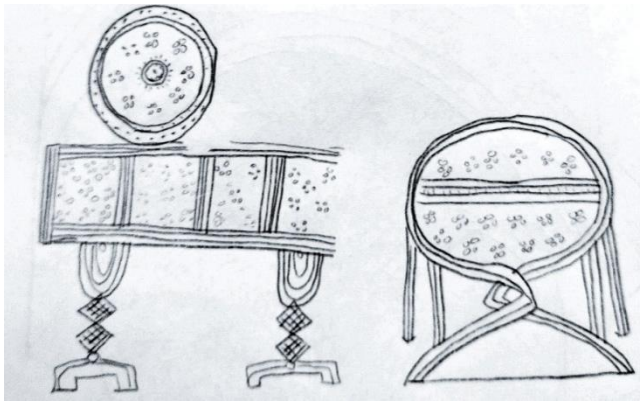
Losty, Jermia P., Islamic painting in India, London 1982.

Shovelton Emily. Sultanate Painting from the North Indian Subcontinent, PHD thesis, University of London 2009.

الأشكال التوضيحية

شكل (1) رسوم الرجال،تفصيلة من لوحة (1).
(عمل الباحثة)

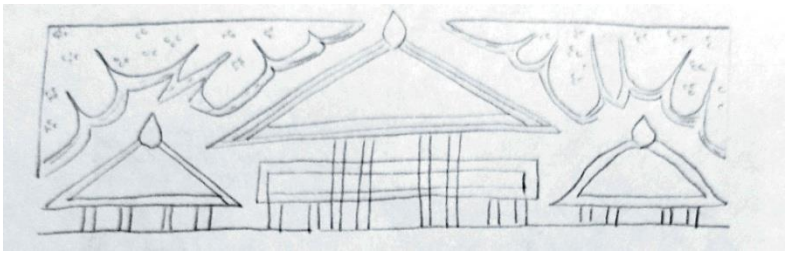
شكل(2) رسوم النساء،تفصيلة من اللوحة (3).
(عمل الباحثة)



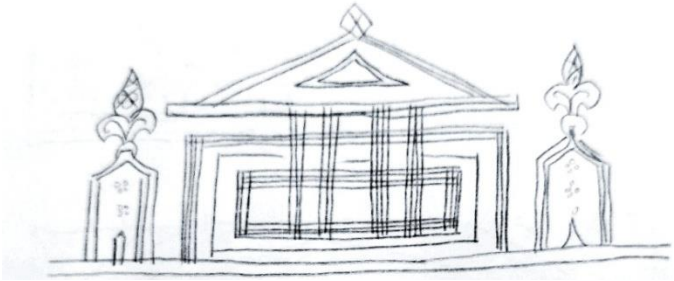
شكل(3-أ) الأثاث، أشكال المقاعد،تفصيلة من لوحة(5).
(عمل الباحثة)

شكل (3-ب) الأثاث، الستائر، تفصيلة من اللوحة (9).
(عمل الباحثة)

شكل (4) الأسلحة،تفصيلة من لوحة(7). (عمل الباحثة)



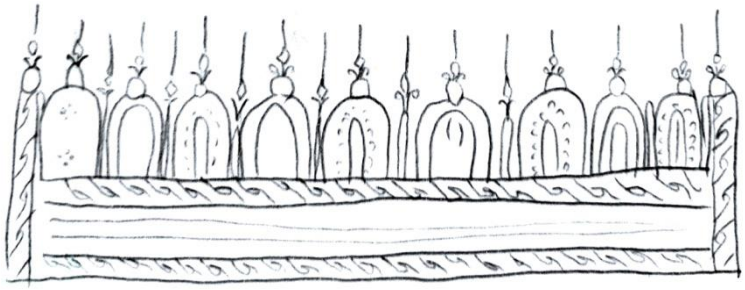
شكل (5) الخلفيات المعمارية، التغطيات الجملونية، تفصيلة من لوحة(1). (عمل الباحثة)



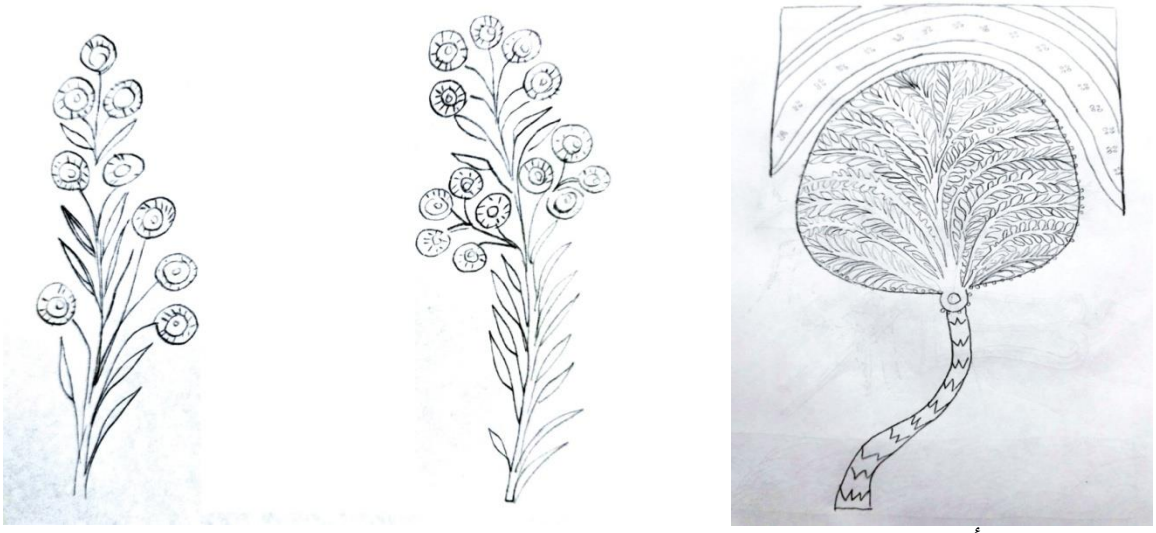
شكل(6) الخلفيات المعمارية، التغطيات الجملونية، تفصيلة من اللوحة(5). (عمل الباحثة)

شكل (7) الخلفيات المعمارية، القباب، تفصيلة من لوحة(6). (عمل الباحثة)

شكل(8) العقود المفصصة، تفصيلة من اللوحة (3). (عمل الباحثة)



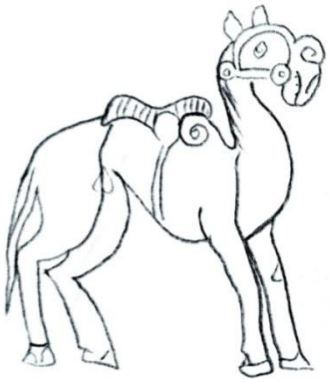
شكل (9) الشرافات النصف دائرية، تفصيلة من اللوحة (2). (عمل الباحثة)



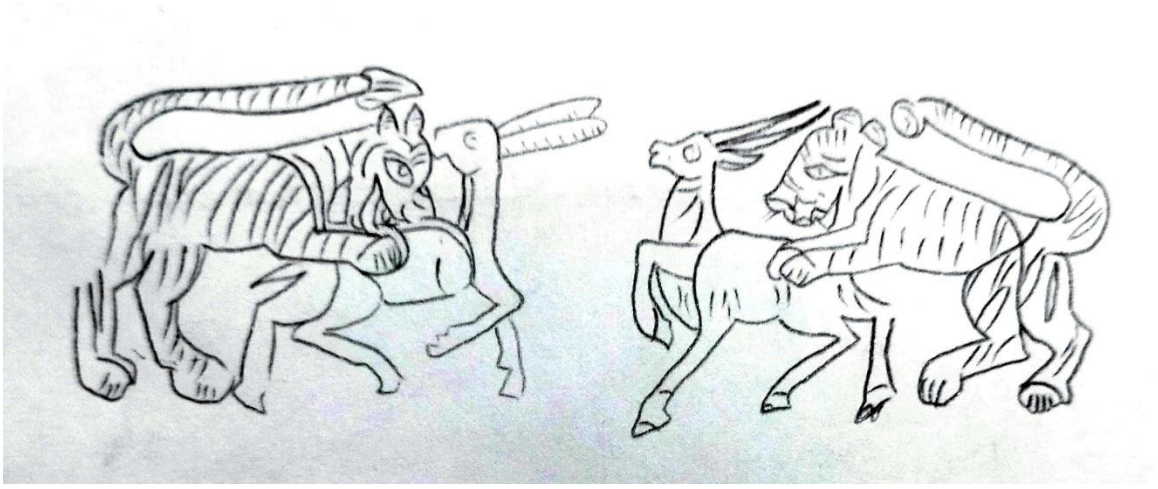
(ب) (أ)

شكل (10أ-ب) الخلفيات الطبيعية، أشجار وحزم نباتية، من اللوحات (4-6) **(عمل الباحثة)**

شكل (11) الخيول، تفصيلة من لوحة(14). (عمل الباحثة)



شكل (12) الإبل السندية، تفصيلة من لوحة (14). (عمل الباحثة)



شكل(13) الغزلان والنمور، تفصيلة من لوحة(18). (عمل الباحثة)

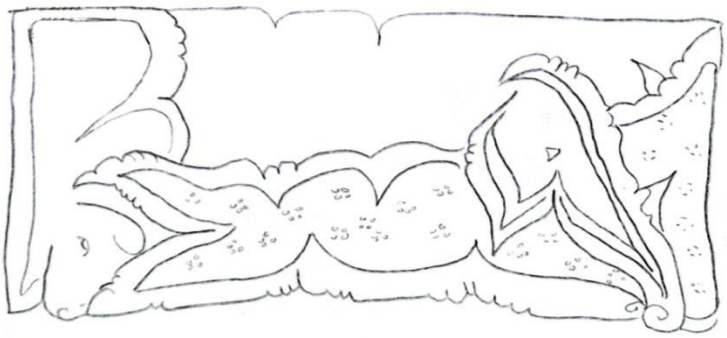
شكل (14) الأرانب، تفصيلة من لوحة(1). (عمل الباحثة)

شكل (15) الطواويس، تفصيلة من صفحة المخطوط رقم(5). (عمل الباحثة)

(ب) (أ)

شكل (16أ-ب) رسوم المعبودات الهندية، تفاصيل من الوحات (3-8). (عمل الباحثة)

شكل(17) مناظر هندية، عراك نسوي، تفصيلة من لوحة(8). (عمل الباحثة)



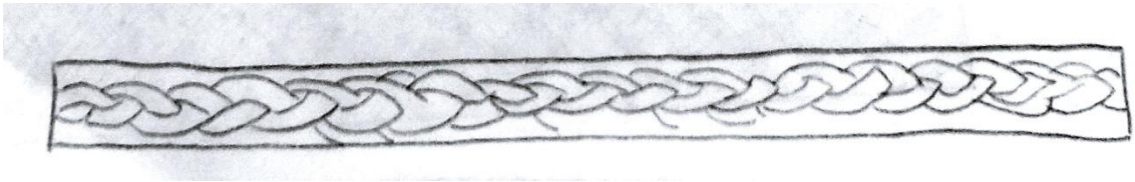
شكل(18) أشرطة السحب على هيئة حيوانات، تفصيلة من لوحة(10). (عمل الباحثة)

شكل (19) اللفائف النباتية، تفصيلة من لوحة(19). (عمل الباحثة)

شكل (20)اللفائف النباتية، تفصيلة من لوحة(20). (عمل الباحثة)

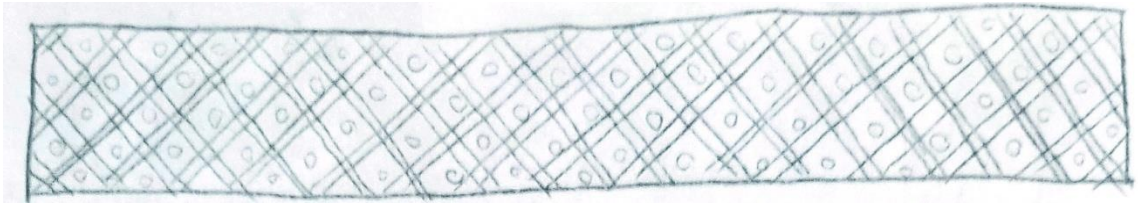
شكل(21) الفرع النباتي الممتدد على الجانبين، تفصيلة من لوحة(21). (عمل الباحثة)

شكل(22)زخرفة التوريق، تفصيلة من لوحة(23) (عمل الباحثة)

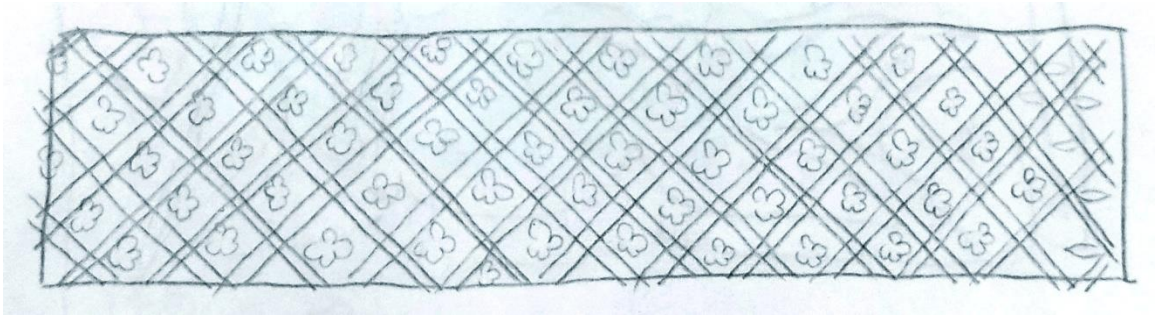


شكل (23)زخارف مضفورة، تفصيلة من لوحة (24). (عمل الباحثة)

شكل (24) شجرة الحياة، تفصيلة من لوحة (25). (عمل الباحثة)



شكل (25)رقعة الشطرنج، تفصيلة من لوحة (26). (عمل الباحثة)

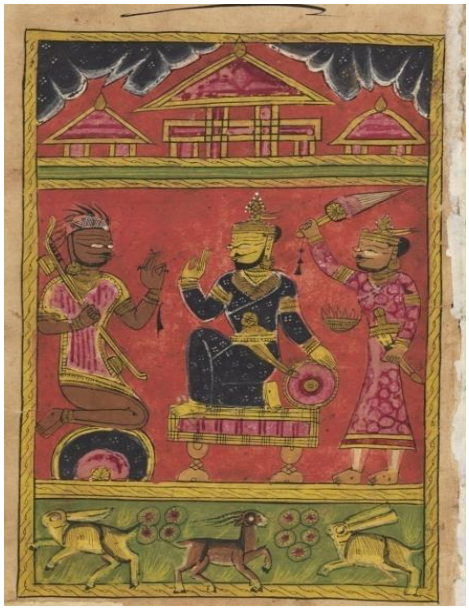


شكل (26)رقعة الشطرنج، تفصيلة من لوحة(27). (عمل الباحثة)

شكل(27) تموجات لمجرى مائي، تفصيلة من لوحة (28). (عمل الباحثة)

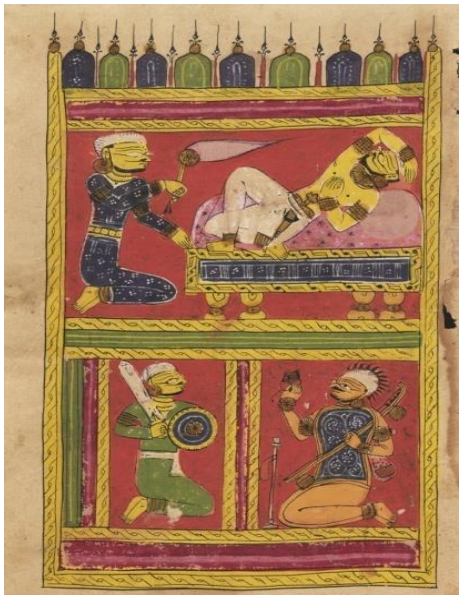
شكل (28) أسماك النهر، تفصيلة من لوحة (29). (عمل الباحثة)

كتالوج اللوحات



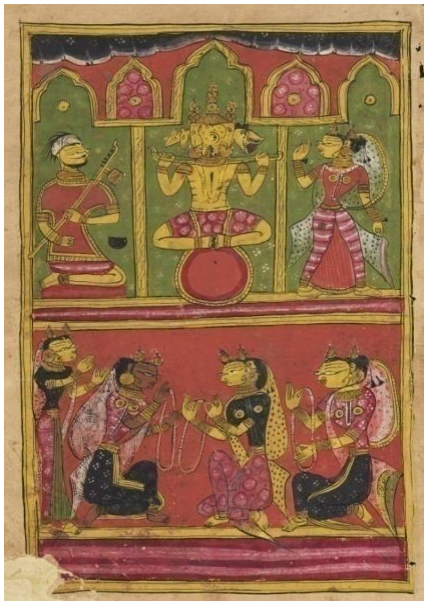
اللوحة(1)الراوي في حضرة الأمير.

(تنشر لأول مرة)



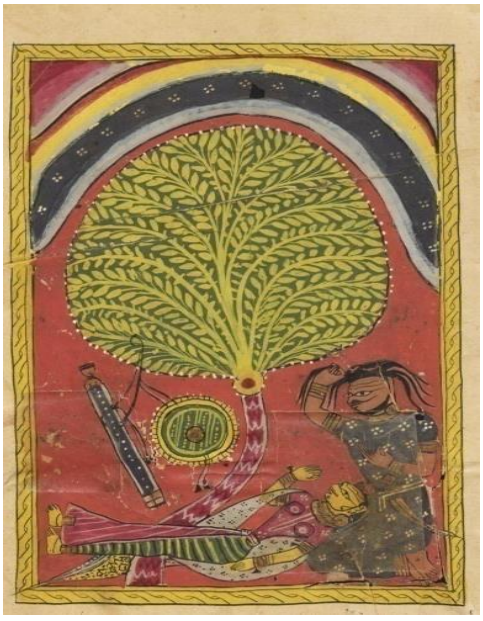
اللوحة(2) نعاس الأمير.

(تنشر لأول مرة)



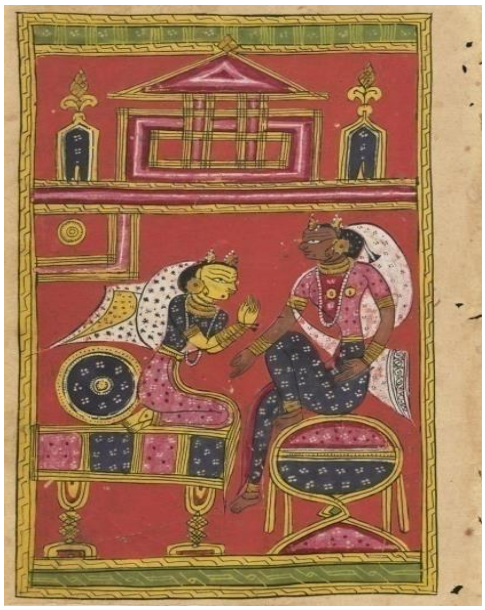
اللوحة (3)فتيات يقمن بشد خيوط الغزل.

(تنشر لأول مرة)



اللوحة (4) لقاء لاور و تشاندا.

(تنشر لأول مرة)

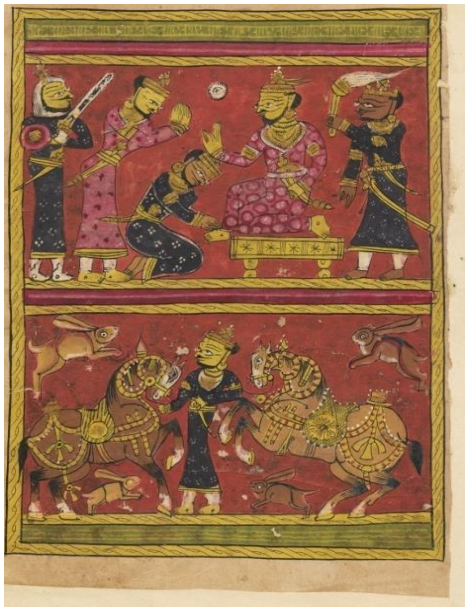


اللوحة (5)تشاندا ووصيفتها بريسبات.

(تنشر لأول مرة)

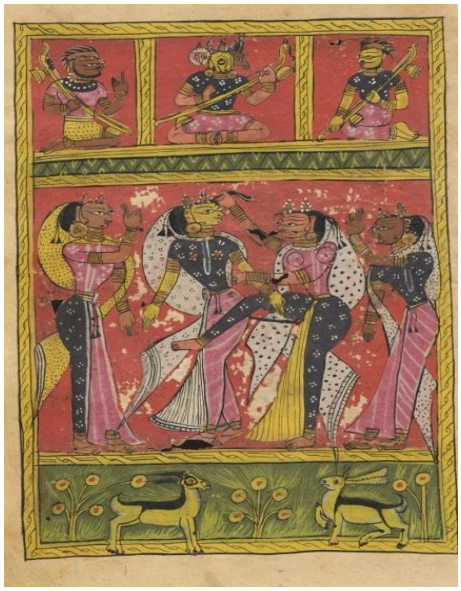
اللوحة (6)لاور يجهز سبيلًا إلى جناح تشاندا.

(تنشر لأول مرة)



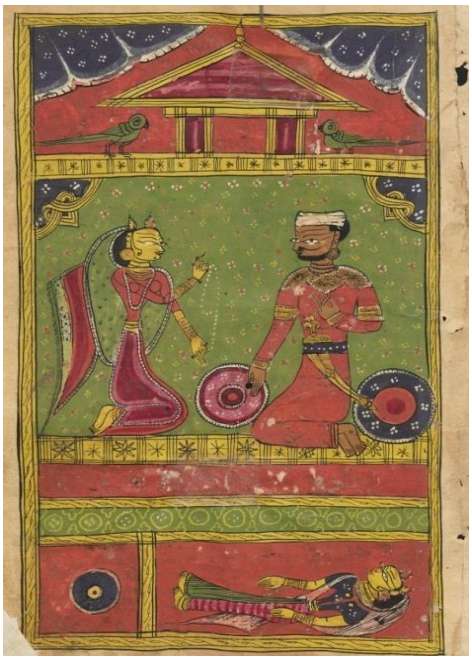
اللوحة(7)لاور بين يدي روتجبند.

(تنشر لأول مرة)



اللوحة(8)عراك نسوي بين تشاندا وماينا.

(تنشر لأول مرة)

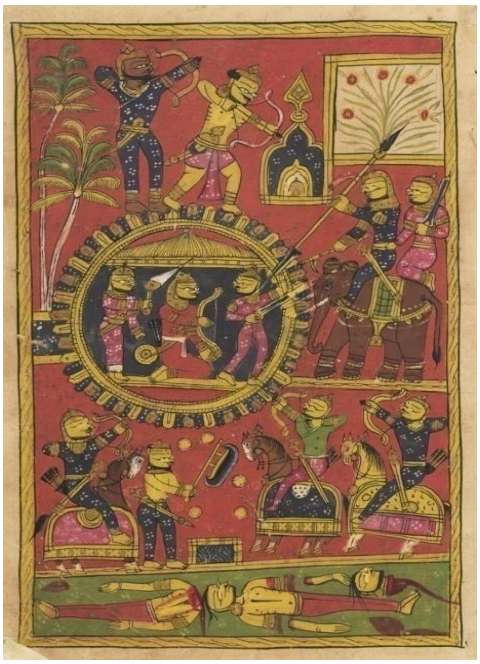


اللوحة (9) لاروك في جناح تشاندا.

(تنشر لأول مرة)

اللوحة(10) مقابلة لاروك.

(تنشر لأول مرة)



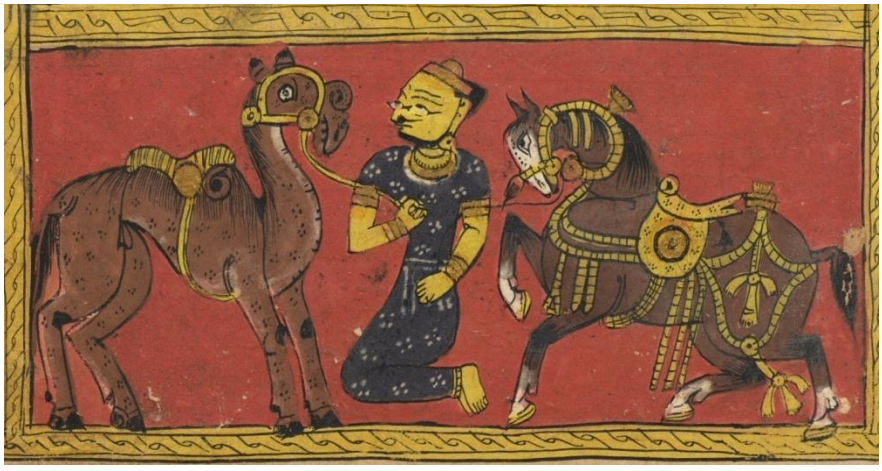
اللوحة (11) روتجبند يحاصر جوفار.

(تنشر لأول مرة)

اللوحة (12) أولى صفحات المتن.

(تنشر لأول مرة)

اللوحة (13)دفتا المخطوط العليا والسفلي.(تنشر لأول مرة)



لوحة (14) الجمل ذو السنامين، تفصيلة من المساحة السفلية، صفحة المخطوط رقم(76).

(تنشر لأول مرة)

نماذج لزخرفة الصليب:

لوحة رقم (15)تفصيلة من المساحة السفلية،صفحةالمخطوط رقم (11). (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (16)تفصيلة من زخرفة المساحة العلوية صفحة المخطوط رقم (74). (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (17) تفصيلة من زخرفة المقعد قصير الأرجل في المساحة الوسطى من اللوحةصفحةالمخطوط رقم(75).(تنشر لأول مرة)

نموذج لمشهد افتراس:

لوحة رقم (18) تفصيلة من المساحة السفلية صفحة المخطوط رقم (12). (تنشر لأول مرة)

اللفائف النباتية:

لوحة (19) تفصيلة من المساحة السفلية صفحة المخطوطرقم(17). (تنشر لأول مرة)

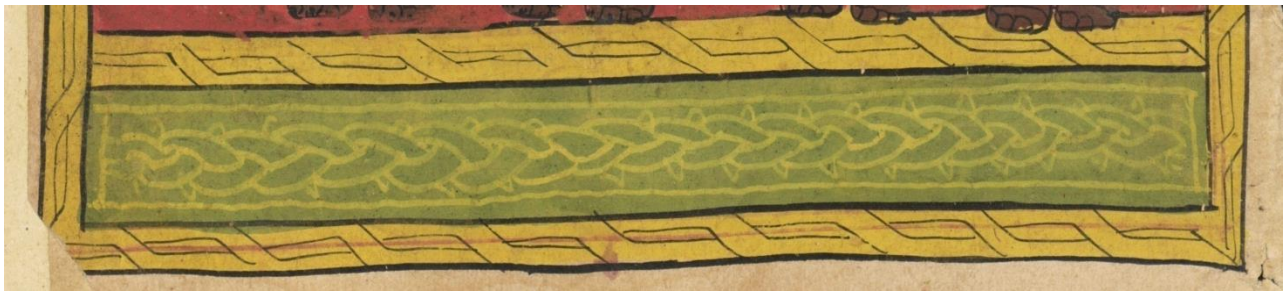
لوحة رقم (20) تفصيلة من المساحة السفلية صفحة المخطوطرقم(21). (تنشر لأول مرة)

لوحة (21) تفصيلة من المساحة السفلية، صفحة المخطوطرقم(23) .(تنشر لأول مرة)

لوحة(22)تفصيلة من زخرفة المساحة السفلية التي اقتصرت فقط على شريط من زخرفة التوريقصفحةالمخطوطرقم (29).(تنشر لأول مرة)

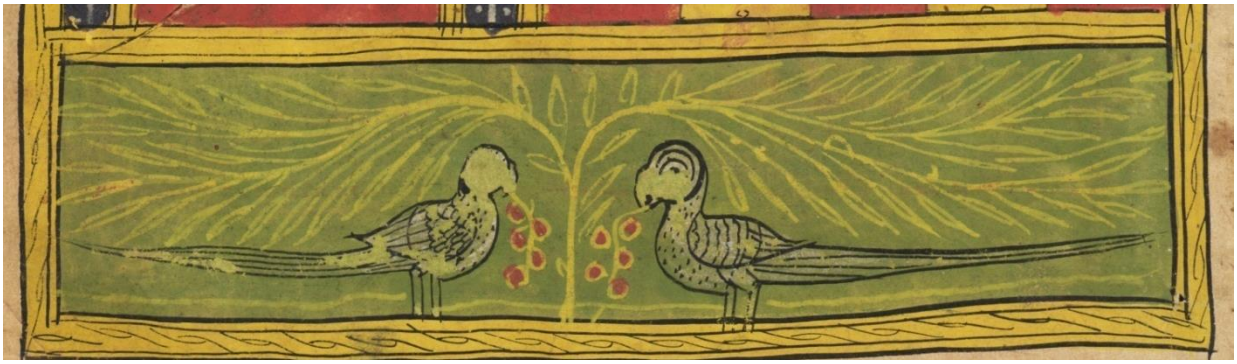
لوحة رقم(23) تفصيلة من المساحة السفلية صفحة المخطوطرقم(87). (تنشر لأول مرة)

زخارف مضفورة:



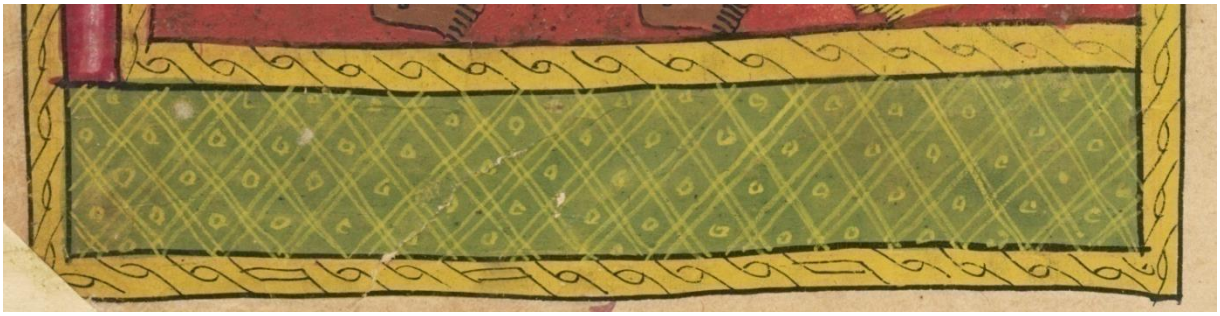
لوحة(24) تفصيلةمنالمساحة السفلية، صفحة المخطوط رقم (134). (تنشر لأول مرة)

زخرفة شجرة الحياة:



لوحة رقم(25) تفصيلة من المساحة السفلية ،صفحةالمخطوط(30).(تنشر لأول مرة)

زخرفة رقعة الشطرنج:



لوحة رقم(26) تفصيلة من المساحة السفلية، صفحة المخطوط رقم (139).(تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (27) تفصيلة من المساحة السفلية صفحة المخطوط رقم (140). (تنشر لأول مرة)

رسوم الأنهار:

لوحة (28) أقواس متتالية تعبر عن تموجات مجرى مائي،تفصيلة من المساحة السفلية،صفحة المخطوط رقم (65). (تنشر لأول مرة)

لوحة (29) أسماك ضخمة في مجرى النهر، تفصيلة من المساحة السفلية، صفحة المخطوط رقم (94).

(تنشر لأول مرة)

لوحة (30) سليم يزور مجنون ليلي في الصحراء ، نسخة من مخطوط المنظومات الخمس، محفوظ في المكتبة البريطانية في لندن (900هـ-1495م) من عمل الفنان "كمال الدين بهزاد" في مدينة هراة في العصر التيموري.

عكاشة. التصوير الفارسي والتركي، لوحة109.