تصاوير الحياة الاجتماعية في مدرسة شركة الهند الشرقية

"عادة الساتي نموذجًا"

نوال جابر محمد

مدرس، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس

nawal.gaber@yahoo.com

الملخص: يلقى هذا البحث الضوء على تصاوير عادة اجتماعية هندوسية تعرف باسم "ساتي" وتعني تضحية الأرملة بنفسها في محرقة زوجها، وهو تقليد كان منتشرًا بين بعض العقائد الهندوسية في الهند، فقد اعتبروه دليلًا على وفاء وإخلاص الزوجة لزوجها، وترجع هذه التصاوير إلى مدرسة شركة الهند الشرقية في الربع الأخير من القرن١٢هـ/١٨م واستمرت طوال القرن١٣هـ/١٩م، وهي مدرسة فنية متطورة في فن التصوير جمعت بين الأسلوب الهندي وبعض التقنيات الأوروبية، وتلقي الدراسة الضوء على مراحل تطور هذه المدرسة، والسمات الفنية التي ميزتها، وكيف استطاعت أن تستمر طوال قرنين من الزمان أنتجت خلالها مجموعة ضخمة من التصاوير التي أعطتنا صورة صادقة عن الحياة الاجتماعية في الهند خلال هذه الفترة، وأصبحت وثائق واقعية على الأحداث التي مرت بالهند خلال فترة سيطرة شركة الهند الشرقية البريطانية.

الكلمات الدالة: تضحية– ساتي – شركة الهند– الأسلوب الفني– قواعد المنظور.

Miniatures of Social Life in the School of East India Company
Sati Tradition Exemplar

Nawal Gaber Mohammed

Faculty of Arts, Ain shams University

nawal.gaber@yahoo.com

Abstract: This Paper Reconsiders the Sati of the traditional Indian (Hindu) practice of a widow immolating herself on her husband's funeral pyre. The sati tradition was prevalent among certain sects of the society in ancient India, who either took the vow or deemed it a great honor to die on the funeral pyres of their husbands. According to ancient Hindu customs, sati symbolized closure to a marriage. It was a voluntary act in which, as a sign of being a dutiful wife, a woman followed her husband to the afterlife. It was, therefore, considered to be the greatest form of devotion of a wife towards her dead husband, Miniatures of Sati traditional In Company Painting, Company painting is a broad term for a variety of hybrid styles that developed as a result of European (especially British) influence on Indian artists from the early 18th to the 19th centuries. It evolved as a way of providing paintings that would appeal to European patrons who found the purely indigenous styles not to their taste.

Keywords: Sati- Company Painting- Perspective- Landscape

يعد التصوير مرأة تعكس الكثير من الأحداث الاجتماعية للشعوب التي عاشت تحت الحكم الإسلامي، ومن أهم مدارس التصوير التي عكست كثير من الأحداث الاجتماعية مدارس التصوير الهندية، وخاصة مدرسة شركة الهند الشرقية التي تثبت تصاويرها أنها كانت مرآة صادقة للواقع الهندي بكل تفاصيله وهي أهم سمة ميزت تصاوير هذه المدرسة، حيث حرص الرعاة البريطانيون على إنتاج تصاوير تعد وثائق واقعية عن الحياة الهندية وذلك لاستخدامها كتذكار لحياتهم في بلاد الهند ذات الطبيعة الجذابة والعادات الاجتماعية المتناقضة، وكان هذا هو الأساس الذي بنيت عليه السمات العامة لمدرسة شركة الهند الشرقية خلال الربع الأخير من القرن ١٢هـ/١٨م وطوال القرن ١٣هـ/١٩م.

وكان من ضمن هذه الاحداث الاجتماعية عادة انتشرت بين المجتمع الهندوسي منذ عصور قديمة وهي عادة تضحية الأرملة "ساتى" حيث تقدم المرأة على التضحية بنفسها في محرقة زوجها المتوفي. ويعتبر الهندوس هذه العادة من ضمن الاحتفالات لديهم حيث يحتفلون بتضحية الأرملة المحبة والمخلصة لزوجها، فكانت تخرج من منزلها يتبعها جميع أهل القرية من مسلم وهندوسي يحملون الطبول والأبواق ومعهم البراهمة (رجال الدين الهندوسي) وكبار رجال الدولة[١]، ويتناول البحث عادة اجتماعية كانت منتشرة بصورة كبيرة في الهند خلال فترة العصور الوسطي ومع ذلك لم يتناولها التصوير الهندي بكثرة على الرغم من كثرة كتابات المؤرخين والرحالة الأوروبيين والعرب الذين عاصروا فترة انتشار هذه العادة والتي تنحصر في الفترة من القرن ١٠هـ/١٦م حتى القرن ١٣هـ/١٩م وقدموا وصف مفصل لهذه العادة الاجتماعية، فقد أشاروا إلى احصائيات بأعداد كبيرة من الأرامل قاموا بعادة الساتي[٢]، وقد نالت هذه العادة الاجتماعية اهتمامًا كبيرًا من الأوروبيين الذين جاءوا إلى الهند خلال هذه الفترة، وربما هذا الاهتمام يفسر سبب ظهور هذه التصاوير في مدرسة شركة الهند الشرقية.

الدراسة الوصفية:

التصويرة الأولي: أرملة تقوم بعادة الساتي[٣] (لوحة رقم ١)

التاريخ: ترجع إلى لكناو تقريبًا١١٩٥هـ/١٧٨٠م مكان الحفظ: المكتبة البريطانية بلندن (Add .Or.24) – الابعاد: ٤٠×٣٤.٥ سم

---

[١] إبراهيم محمد على محمد مرجونة،" أبرز المظاهر الاجتماعية في سلطنة دلهي (٦٠٢-٨٠١هـ/١٢٠٦-١٣٩٩م)"، مجلة وقائع تاريخية، مركز البحوث والدراسات التاريخية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد١٣(٢٠١٠): ٢٨.

[٢] من الرحالة الأوروبيين الذين زاروا الهند وكانوا شاهدين على عدة حالات لعادة ساتي الرحالة وليم هودجز الذي زار الهند فيما بين عامي ١٧٨٠ و١٧٨٣م ونشرت رحلته في كتاب سنة ١٧٩٣م ووصف حالة لتضحية أمراه في إحدى قرى البنغال

William Hodges, *Travels in India during 1780, 1781, 1782, and 1783* (London: printed for the author and sold by J. Edwards, Pall-Mall., MDCCXCIII, 1793), 79-84.

ومن أشهر الرحالة العرب الذين شاهدوا عادة تضحية الأرملة الرحالة ابن بطوطة. إبراهيم محمد على محمد مرجونة، "أبرز المظاهر الاجتماعية": ٢٨

[3] Malini Roy,"Idiosyncrasies in the Late Mughal Painting Tradition – The Artist Mihr Chand, son of Ganga Ram (FL.1759-86) "(degree of PhD, School of Oriental and African Studies, University of London: 2009), Fig .124.

Lata Mani, *Contentious Traditions: The Debate on Sati in Colonial India* (London: University of California Press, 1998), 115, PL. 2.

الوصف: يظهر بوسط التصويرة مشهد لأرملة تقوم بعادة الساتي، حيث يتوسط التصويرة الأرملة تجلس حية بداخل المحرقة، وتضع رأس زوجها على رجليها، وتبدو في كامل زينتها فترتدي ساري الزفاف، وتضع علامة الزواج على جبينها "التيكا[١]"، وتظهر المحرقة المكونة من ألواح خشبية تشتعل بها النيران، ويظهر حشد من الأشخاص على يمين ويسار الحدث يظهر في الصف الأول من كل حشد مجموعة من البراهمة حليقي الرؤوس يرتدون الزي الشهير للبراهمة وهو باشا كاشام (Pacha Kacham)، يحملون بأيديهم أطباق أو آلة ينفخ بها ويصطف خلفهم حشد من الرجال يرتدون الجامة والباجامة ويضعون على رؤوسهم ما يشبه الطاقية، وخلفهم تصطف النساء، وبالمثل يصطف بالجانب الأيسر من التصويرة مجموعة من الأشخاص بنفس التكوين، ويظهر بخلفية التصويرة منظر عام لمدينة بها مجموعة من القصور والحدائق بالإضافة لموكب مكون من ثلاثة فيلة يصطف حولهم مجموعة من الأشخاص مصورين بحجم صغير. ويظهر مجموعة من التلال يتوج قممها شجيرات صغيرة مع استخدام درجات اللون بين الفاتح والغامق حتى تبدو العمائر في الخلفية على مسافات بعيدة، وقد استخدم المصور هنا قواعد المنظور حيث رسمت الخلفية وما تحتويه من عناصر معمارية ورسوم الحدائق والرسوم الآدمية والحيوانية بمقياس أصغر من العناصر المرسومة في مقدمة التصويرة فظهرت لنا كأنها في أماكن بعيدة عن الحدث، بالإضافة إلى أنها أعطت التصويرة مزيد من العمق، وقد استخدم المصور في هذه التصويرة طريقة التصوير بالقلم الأسود أو نيم قلم (Nim Qalam)، وتحمل التصويرة توقيع المصور بهادور سينغ أحد أشهر مصوري مدرسة الشركة.

التصويرة الثانية: أرملة تقوم بعادة الساتي[٢] (لوحة رقم٢) **التاريخ: ق١٣هـ/١٩م**

مدرسة الشركة (باتنا) محفوظة في مكتبة مجموعة ويلكوم بلندن[٣]. **الأبعاد:١٨×٢٥.٨سم**

الوصف: تمثل التصويرة امرأة تقوم بعادة الساتي وسط تجمع كبير من الأشخاص، وتدور أحداث التصويرة على ضفاف النهر، حيث يتوسط التصويرة مشهد المحرقة وتجلس بداخله الأرملة بجوار جسد زوجها الملفوف بقماش

---

[١] التيكا أو الأقشة هي علامة تضعها المرأة الهندوسية على جبهتها باللون الأحمر غالبًا وهي ذات شكل مستدير أو طويل أو أى شكل أخر، كعلامة على زواجها، أو لأغراض أخرى مثل الحماية من الشر أو لحماية الأطفال من الحسد أو للاحتفال بالجلوس على العرش أو للعبادة أو للحماية أثناء السفر، وقد توضع للخيول أيضًا لنفس السبب، ولقد تعددت مسمياتها حسب مدلولها حيث أطلق عليها اسم القشقة إذا كانت علامة للزواج، أما إذا كانت لموت الزوج فتسمي سندور حينئذ وتصل حتى مفرق الرأس، وكذلك تختلف مسمياتها حسب الشكل فإذا كانت نقطة مستديرة تسمى بندي أما إذا كانت خطًا فتسمى تيكا وهو الاسم الأعم لها (أحمد السيد الشوكي، "ملابس وحلي المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات الهندية والدكنية" مجلة رسالة المشرق "عدد خاص أعمال مؤتمر المرأة في الحضارات والآداب الشرقية في الفترة من ٤- ٥ أكتوبر ٢٠١١"، المجلد السابع والعشرون، الجزء الثاني (اكتوبر، ٢٠١١): ٢٦٥-٢٦٦.

[2] https://wellcomecollection.org/works/dna7mwyw(Last visit 20/11/2018)

[٣] مكتبة السير هنري ويلكوم وهو صيدلي ورجل أعمال، أحد جامعي الصور الفنية حيث قام بتجميع مجموعته الفنية في الفترة من عام ١٨٩٠ وحتى وفاته عام ١٩٣٦م وكان يهدف إلى تكوين مورد وثائقي يعكس الأحداث التاريخية الثقافية بالإضافة إلى تاريخ الطب، وقد عرضت الأعمال الفنية والصور في البداية في متحف ويلكوم الطبي التاريخي وعلى مدار العقود التالية تطورت المكتبة ومجموعاتها لتصبح متحف ومجموعة ويلكوم وأتيحت لأول مرة للعرض على الإنترنت في عام ٢٠٠٢ ويعيب المجموعة نظام الرقمنة القديم. عن هذه المجموعة عن تاريخ المجموعة انظر:

(https://wellcomecollection.org/works)

أبيض اللون، وترتدي الأرملة ملابس الزواج الحمراء اللون وتضع كامل مجوهراتها وتمسك بإحدى يديها ثمرة جوز الهند وباليد الأخرى زجاجة بها مسحوق الزنجفر أو السندور[١]، وحولها ألسنة اللهب المشتعلة تتصاعد بشكل قريب من الواقع حيث عبر عنها المصور بدرجات اللون الأحمر والأصفر والدخان يتصاعد باللون الأسود.

ويظهر بالتصويرة التقاليد المتبعة في هذه العادة حيث يحضر هذه المراسم حشد كبير من الرجال والنساء، ويظهر على اليمين موكب ضخم لكبار رجال المدينة يتكون من ثلاثة فيلة يحمل الفيل الأوسط هودجًا بداخله شخص يبدو أنه حاكم المدينة يجلس خلفه شخص يحمل مظلة زرقاء اللون فوق رأس الحاكم بينما يجلس أمامه قائد الفيل وبيده المهماز، ويتقدم الموكب مجموعة من الحراس حاملين أسلحتهم، وكان من تقاليد هذا الاحتفال أن يحضر حاكم القرية أو المدينة ومعه حاشيته، وعلى كل جانب من جانبي هذا الفيل فيل أخر يحمل هودج بداخله شخصين، ويحيط بهذا الموكب الملكي مجموعة من الحراس على صهوات جيادهم بالإضافة إلى مجموعة من الحراس مترجلين يحملون كامل أسلحتهم، ويلاحظ أن الحراس يرتدون ملابس متشابهة من رداء لونه أزرق، يمسك على الوسط بشال من القماش لونه أبيض مربوط عدة لفات ويضعون على رؤوسهم ما يشبه الطاقية البيضاء اللون، ويلاحظ من بين الحضور مجموعة من الضباط الإنجليز يرتدون سراويل زرقاء وقميصان حمراء اللون وعلى رؤوسهم قبعات زرقاء مرتفعة، ويلي هذا التجمع مجموعة من رجال القرية أو المدينة يتمركزون في الوسط بأعداد كبيرة يرتدون جميعًا ملابس متشابهة بيضاء اللون ويضعون أغطية رؤوس أغلبها أبيض اللون، وقد نجح الفنان في التعبير عن كثرة الرجال خاصة المصَّورُون في المقدمة برسم أغطية الرؤوس كتعبير عن رؤوس الأشخاص دون أن يرسم بقية أجسامهم وهي ظاهرة للتعبير عن كثرة الأعداد، ومن المتبع في هذه العادة الاجتماعية خروج نساء القرية أيضًا لتوديع رفيقتهم ودائمًا ما يتجمعون في الجانب الأيسر، وترتدي جميعهن ملابس متشابهة تشبه ملابس النساء المسلمات من لاهنجا طويلة يعلوها شال تلتف به السيدة على كامل جسدها من الرأس ويصل حتى ركبتيها، ونرى من بينهن من يصفق فرحًا وإعجابًا بما تقدم عليه الأرملة من تضحية بنفسها حبًا ووفاءً لزوجها، ويظهر دائمًا في هذه العادة الاجتماعية رجال الدين من الكهنة البراهمة، حيث نشاهد كاهنًا يقف على اليمين يرتدي ملابس الكهنة "دهوتي" المكونة من شال أبيض يلتف حول الجزء الأسفل من جسمه ويضع طرفيه على الكتف الأيمن ويحلق رأسه فيما عدا منتصف الرأس حيث يترك به شعر طويل، ويقف في كل جانب من التصويرة شخص يحمل دفًا ويقرع عليه بواسطة أداة على شكل حرف T بالإنجليزية، ويلاحظ أن جميع أهل القرية حرصوا على الخروج لمشاهدة الحدث فنشاهد رجال ونساء وكبار السن، كما يبدو أن هذا الحدث كان مهمًا عند العقائد الدينية الأخرى حيث يظهر بالتصويرة من خلال ملاحظة الملابس وجود مسلمين بين الجموع وهو ما يدل على أن هذه العادة الاجتماعية كانت تنال الثناء من العقائد الدينية الأخرى التي تحرم هذه العادة أو الممارسة الاجتماعية.

---

[١] السندور مسحوق أحمر يستخدم في وضع التيكا على جبين الزوجة الهندية، وهو علامة تحول الفتاة الهندية إلى امرأة متزوجة، وهو مسحوق التجميل البرتقالي أو الأحمر الذي يعتبر اللون التقليدي في الهند، والذي يضعه العريس على رأس زوجته، ويوضع في مفرق الشعر، ويُصنع السندور من مسحوق الكركم وبعض قطرات الليمون أو من بودرة الرصاص، وكانت أحيانًا السيدات تقوم بإعداده في المنزل من الخلطات الطبيعية.

Susie J. Tharu, *Women Writing in India: The twentieth century (Volume 2 of Women Writing in India: 600 B.C. to the Present*, Ke Lalita (New York: Feminist Press, 1993), 319.

تتشابه هذه التصويرة في الأسلوب الفني مع تصويرتين محفوظتين بنفس المجموعة تمثلان نفس الموضوع[1] وذلك من حيث توزيع الأشخاص وملابسهم والتكوين الفني (لوحة رقم ٣ ابعادها ١٦.٢×٢٠.٣سم ولوحة رقم٤ أبعادها ١٣.٨×١٨.٩سم).

التصويرة الثالثة: أرملة تقوم بعادة الساتي[2] (لوحة رقم٥) التاريخ: تقريبًا١٢١٥-١٢٦٧هـ/١٨٠٠-١٨٥٠م مدرسة الشركة (باتنا) محفوظة في مجموعة ويلكوم بلندن الأبعاد: ١٦.٢×٢٠.٣سم

الوصف: تمثل التصويرة أرملة تقوم بعادة الساتي، حيث يظهر في منتصف التصويرة محرقة بداخلها أرملة تجلس بجوار جثة زوجها ترتدي ملابس الزواج من كولي[3] أحمر اللون ولاهنجا[4] زرقاء اللون ويعلوها دوبتة (شال) شفاف له إطار ذهبي اللون، وتضع كامل مجوهراتها وتمسك بيدها اليمني زجاجة مسحوق الزنجفر أو السندور واليد الأخرى ثمرة جوز الهند، وتتصاعد ألسنة النيران حولها والدخان باللون البني والرمادي، ويظهر النهر في مقدمة التصويرة وعلى ضفتيه مجموعة من قدور الفخار وهي إما أواني تحتوي على المواد الزيتية التي تساعد على سرعة اشتعال الخشب أو لوضع رماد المتوفين به، وبجواره شخص يقوم بصناعة العصا (وربما تكون العصا التي يقوموا فيها بإدخال الأرملة إلى النيران إذا حاولت الفرار من النيران)، ويتوزع الأشخاص على يمين ويسار المشهد الرئيسي حيث نشاهد من بينهم رجال ونساء وكبار السن يرتدون جميعًا ملابس الاحتفال وهو المعتاد في هذه العادة الاجتماعية، وفى الصف الأول من الجانب الأيمن نجد الكاهن الذي دائمًا ما يرتدي رداءً أبيض اللون يغطي النصف الأسفل من جسده ويكون حليق الرأس فيما عدا منتصف الرأس ويكون بها شعر طويل بهيئة الذيل وله شارب يتصل بخصلة شعر تمتد خلف الأذن، ويرتدي حلى الرقبة وأساور الأذرع ويمسك بيده اليمنى مسبحة طويلة[5] وباليد الأخرى قنينة صغيرة، كما نشاهد ثلاثة أشخاص يقومون بالعزف اثنان ينفخان في البوق الملتوي والثالث يضرب الطبل، ونشاهد في الجانب الأيمن يتقدم الأشخاص كاهن مشابه من حيث الملابس والشكل

---

[1] https://wellcomecollection.org/works/jq59gd5c (Last visit 5/12/2018)
https://wellcomecollection.org/works/qp7kjtps(Last visit 5/12/2018)

[2] https://wellcomecollection.org/works/vd5kw3ke(Last visit 5/12/2018)

[٣] عبارة عن قميص صغير بأكمام يغطي منطقة الثديين فقط ويكشف منطقة ما فوق البطن وتربط أطراف الكولي من الخلف بخيوط على الظهر الذي يبقى عاريًا، وقد ارتدت المرأة الكولي مع اللاهنجا والشلوار وان كان ارتباطه بالاهنجا أكثر. أحمد السيد الشوكي، "ملابس وحلي المرأة"، ٢٥٣.

[٤] لاهنجا أو الفرارة وهي عبارة عن تنورة (جونلة) طويلة فضفاضة تصل حافتها إلى أسفل حتى تكاد تخفي القدمين والكعبين، وهي تتسدل باتساع ويكون لها في المعتاد عدد من الطيات، وفي أغلب أشكاله ربط بنطاق من الأمام بلون مخالف للون الاهنجا وغالبًا ما كان يرتدى فوقها كولي قصير ويلتف حول الرأس دوبته طويلة. أحمد السيد الشوكي، "ملابس وحلي المرأة"، ٢٥٤.

[٥] المسبحة معروفة في الأديان المختلفة منذ عصور ما قبل التاريخ، وهي وسيلة من وسائل التعبد لدى البوذيين والبراهمة في الهند، ومنه انتقلت إلى النصارى ثم إلى غرب آسيا، وكثير من الآراء تؤكد أن بلاد الهند هي أول من ابتكر السبحة، منذ عصور ما قبل التاريخ، حيث استعملها البراهمة والبوذيون، بوصفها وسيلة من وسائل التعبد، وتُسمى بالسنسكريتية "جب مالا"، ومعناه عقد الذكر، ويختلف عدد حبات السبحة باختلاف الفرق عند البراهمة، ومن الهند انتقلت السبحة إلى باقي الديانات الأخرى في أنحاء العالم. عاطف على عبد الرحيم مرزوق، "السبحة في تصاوير المدرسة المغولية الهندية"، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، المؤتمر الدولي السابع (٢٠١٦): ٢٥٩.

للكاهن السابق خلفه مجموعة من الحراس يحملون سيوفهم، كما نشاهد في الخلفية موكبًا ملكيًا قادمًا لحضور حفل الساتي كما هو معتاد بالإضافة إلى احتواء الخلفية على مشهد من بعيد للقرية وما بها من أشجار وعمائر.

التصويرة الرابعة: أرملة تقوم بعادة الساتي[1] (لوحة رقم ٦) التاريخ: ق١٣هـ/١٩م

محفوظة بمجموعة ويلكوم بلندن الأبعاد: ٢٤.٣×١٥.٥سم

تظهر في وسط التصويرة أرملة تجلس بجوار جثة زوجها الملفوف بقماش أبيض يظهر وجهه فقط وذلك على كومة من جذوع الشجر المستخدمة في إشعال النيران، بينما تتصاعد ألسنة النيران حول الأرملة التي تضع رأس زوجها على رجليها، وترتدي ملابس الزفاف الحمراء وتضع كامل مجوهراتها وتمسك بيدها اليمنى ثمرة جوز الهند ويقف على الجانبين مجموعة من الرجال حاملين سيوفهم يتقدمهم شخص يشير بيده نحو المحرقة ويمسك بيده الأخرى رمحًا طويلًا يستخدمه في دفع الأرملة اذ ما حاولت الخروج من النيران وهي مشتعلة، بالإضافة لحضور اثنين من الكهنة يرتدون ملابس البراهمة، بينما يقف إلى الخلف جهة اليمين ثلاث نسوة تبدو على ملامحهم السعادة تجاه ما تفعله الأرملة يرتدون ملابس الحداد المتمثلة في شال أبيض يلتف حول كامل الجسم من الرأس حتى القدمين لا يُظهر سوى وجههم.

التصويرة الخامسة: أرملة تقوم بعادة الساتي (لوحة رقم ٧) التاريخ : ق١٣هـ/١٩م

مدرسة الشركة (باتنا) محفوظة في مجموعة خاصة باسكتلندا[2] الأبعاد:٣١×٣٦.٥سم

يُشاهد في وسط التصويرة المحرقة بداخلها الأرملة وزوجها بنفس طريقة تصويرها في التصاوير السابقة، كما يُلاحظ أيضًا من تقاليد حفلات الساتي وجود مجموعة من حراس أو أفراد جيش البنغال للحفاظ على النظام ضد حدوث أي اضطرابات يرتدون ملابس مكونة من قميص أحمر وقبعات زرقاء. والمشهد تدور أحداثه على ضفة النهر حيث تنعكس ألسنة اللهب والدخان بشكل واضح في مياهه الهادئة، ويقف جهة اليمين مجموعة من الموسيقيين وهو المكان المعتاد وجودهم فيه اثنان ينفخان الكرنا[3] والثالث يضرب النقارة[4] وفي الخلفية مجموعة من المباني منها ضريح محاط بحديقة مسورة ومجموعة من معابد البنغال، ويلاحظ رسم الحشود الأدمية بشكل دائري، وجاء رسم الأشخاص بهيئة ثلاثية الأرباع، وتتشابه في كثير من تفاصيل طقوس عادة الساتي مع التصاوير السابقة.

---

[1] https://wellcomecollection.org/works/kju6nm5h (Last Visit 8/12/2018)

[2] Jeremiah Losty, *Into the Indian Mind – An Insight through Portraits, Battles and Epics in Indian Painting* (London: Francesca Galloway, 2015), 68, Fig.21.

[3] الكرنا عبارة عن نفير مقوس ملتو وتشبه في طولها البوق وهي من أهم الآت النفخ التي ظهرت في تصاوير المخطوطات المغولية الهندية خاصة في الحملات العسكرية، ماجدة على عبد الخالق الشيخة، "تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية" (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة: ٢٠١٢)،٤٢١.

[4] من الطبول الصغيرة الحجم المكونة من طبلتين وكانت تحمل بالرقبة أو تحملان على ظهر الخيول أو البغال أمام العازف تكون إحداها على يمينه والأخرى على يساره ويطرق عليها بعصوين صغيرين (ماجدة على عبد الخالق الشيخة، "تصاوير المعارك الحربية للجيش"، ٤٢٣.

التصويرة السادسة: أرملة تقوم بعادة الساتي[1] (لوحة رقم ٨) التاريخ: تقريبًا١٢٠٠هـ/ ١٨٠٠م (مدينة ثانجفور بولاية تاميل نادو[2]) محفوظ بمتحف فكتوريا و البرت الأبعاد: ٤٣×٥٩سم

تمثل التصويرة أرملة تقوم بعادة الساتي، يظهر في وسط التصويرة الأرملة وهي ترقد بجوار جثة زوجها بداخل محرقة قد اشتعلت بها النيران وتظهر ألسنة اللهب بدرجات اللون الأحمر والأصفر، بينما عبر الفنان عن الدخان المتصاعد باللون الأبيض بشكل دائري، وترتدي الأرملة كامل ملابسها ومجوهراتها وتظهر علامة الزواج على جبينها بينما صور جسد زوجها أيضًا بكامل ملابسه ومجوهراته ويضع على رأسه عمامة كبيرة لونها بني، ويشاهد شخص ذو بشرة سوداء يجرى مسرعًا تجاه المحرقة لا يرتدي سوى إزارًا لونه أبيض، ويضع على رأسه عمامة حمراء غير محكمة الطيات ويحمل بيده عصًا، ويظهر في مقدمة التصويرة نهر، نجح الفنان في التعبير عنه بشكل واقعي من خلال حركة الأمواج الهادئة وتلوين المياه بدرجات اللون الأزرق، ويظهر بداخله شخصان من الكهنة البراهمة يرتدي هذان الشخصان رداء البراهمة ذي اللون الأبيض، ويتحلى بحلى الرقبة وأساور المعصم واليد بجانب حلق شعره وترك جزء صغير من شعره في منتصف الرأس ينسدل ليصل إلى منتصف الظهر، وإلى الخلف منه قليلا بداخل المياه يظهر كاهن آخر يتشابه مع هذا الشخص من حيث الملابس وطريقة تصفيف الشعر، ويمسك بيده قطعة قماش بيضاء.

ويقف على ضفة النهر مجموعة من الأشخاص يظهر على يمين التصويرة الرجال نشاهد منهم ثلاثة أشخاص يبدو أنهم من أقارب الزوجين وتظهر عليهم ملامح الحزن، فنشاهد شخص في المنتصف يبدو عليها التأثر الشديد يستند على شخصين آخرين، ويقف خلفهم مجموعة من الرجال يبدو أنهم من كبار رجال المدينة جاءوا ليحضروا الاحتفال بعادة الساتي، ويظهر ذلك من ملابسهم القيمة حيث يتقدمهم شخص يرتدي ما يشبه البشواز أو الجامة الشفافة مفتوحة من الأمام لونها أبيض وشال لونه ذهبي على الكتفيين ويشبه رداء الحكام المسلمين فى منطقة الدكن.

ونشاهد جهة اليسار مجموعة من النساء يظهر عليهن ملامح الحزن فتظهر سيدة رافعة يدها لأعلى في مشهد الصراخ، وأربعة نسوة يقومون بمواساة سيدة تبدو من أقارب الزوجين، بينما تجلس أخرى على الأرض واضعة يدها على رأسها، وتبدو رسوم النساء في التصويرة برسمهن بكامل زينتهن و تتميز ملابسهن (ساري) بالثراء الزخرفي ويضعن كامل مجوهراتهن، ويسدلن شعورهن وهي مشاهد توحي بأنهم في مشهد احتفال بالزواج، وعبر المصور عن الأفق بشكل قوس صور بواسطة مجموعة من الأشجار المتراصة، ويظهر جهة اليسار موكب من فيلين يعلو كل فيل سائس يحمل مهمازًا خلفه شخص آخر، وحول الفيلين مجموعة من الحراس يمتطون صهوات جيادهم وآخرون مترجلين يبدو أنهم متجهين لحضور حفل الساتي، وقد نفذت الخلفية بشكل سماء رسمت بدرجات اللون الأزرق بشكل واقعي.

---

[1] http://collections.vam.ac.uk/item/O15842/sati-ceremony-painting-unknown(last visit 5/4/2019)

[٢] ومن أشهر السيدات التي قامت بالساتي زوجة بيشوا مادهافروا وقد وثّق هذا الحدث تصويرة ترجع إلى فترة حكم المارثا ترجع فيما بين عامي ١٧٦١-١٧٧٢م من انتاج المركز الفني بمدينة بونا بمدينة ماهراشتيرا بجنوب الهند متحف لويس أنجلوس للفن.
K.K. Kusuman , *A Panorama of Indian Culture: Professor A. Menon Felicitation Volume* (New Delhi: (Mittal Publications, 1990), 216.

الدراسة التحليلة:

وتتناول الدراسة التحليلة عدة نقاط رئيسية تنحصر فيما يلي:-

تقليد أو عادة تضحية الأرملة "الساتي": الساتي تقليد أو عادة اجتماعية هندوسية قديمة لحرق الأرملة حية مع جثة زوجها المتوفي، ومصطلح ساتي في اللغة السنسكريتية مشتق من الاسم المؤنث ل سات Sat وهي تعني الخير والفضيلة، وتعني كلمة ساتي امرأة جيدة وفاضلة وزوجة مخلصة، وساتي هي زوجة المعبود شيفا التي انتحرت بسبب إهانة والدها لزوجها فأصبحت رمز للتضحية من أجل زوجها ثم أصبح هذا المصطلح يطلق على الأرملة التي تضحى بحياتها على محرقة زوجها بعد وفاته، وقد وجدت عادة تضحية الأرملة في جنازة زوجها في دول أخري غير الهند مثل الصين وتذكر بعض الآراء أنها تسبق ظهورها في الهند بفترات طويلة تعود إلى عهد أسرة شانغ الصينية (١٥٢٣- ١٠٢٧ ق. م)، ويبدو أن تضحية الأرملة بنفسها بعد وفاة زوجها قد ظهرت أيضًا في مصر الفرعونية، حيث يذكر أن أمنحتب الثاني (١٤٥٠-١٤٢٥ ق.م) من الأسرة ١٨ قد رافقته إلى العالم الآخر أربع من زوجاته، ووجدت أيضًا عادة تضحية المرأة حُزنًا على وفاة زوجها عند الإغريق[١]، ووجدت عند شعوب نهر الفولغا بروسيا القديمة وبعض القبائل القديمة في اليونان[٢].

وكانت المرأة الهندية من الناحية الاجتماعية تنشأ وتربى لتكون زوجة جيدة، وهي توصف في الكتب المقدسة الهندية مثل Dharmas[٣] بأن اتحادها مع الزوج وصلاحها وإخلاصها لزوجها هو الأساس في تعريف المرأة الهندوسية وأن الزوج هو سبب وجودها[٤]، ومن هذا المنطلق ترسخ في وجدان الزوجة الهندوسية بأنها إذا قامت ببعض الطقوس الهندوسية فأنها تضمن بذلك طول عمر زوجها وتحميه من كل شر، وبسبب هذا التوجه شعرت بأنها مسؤولة عن وفاة زوجها قبلها بتقصيرها في اتباع الطقوس العقائدية الخاصة بالهندوس وتظن بأنها تفتقر إلى صفات الزوجة الجيدة، وعلى ذلك وبغض النظر عن عمر وفاة الزوج، فقد فسرت هذا الحدث على أنه مؤشر على فشلها وتحمل الذنب على وفاته وترسخ في وجدانها أنها إذا قامت بتقليد الساتي فأنها بذلك تكفر عن ذنبها سواء كان هذا التقليد طواعية أو فرض اجتماعي بحيث ضمنت مرافقة زوجها في الولادات القادمة (عقيدة التناسخ)، كما اعتقدت أن التضحية بالنفس بارتكابها تقليد الساتي كان كافيًا لإبادة خطايا الزوج ورفعه إلى الجنة ليعيش في اتحاد أبدي مع زوجته[٥].

---

[1] Dong Sull choi, "Origins and Realities of Suttee in Hinduism", *Comparative Civilizations Review*, Vol. 36, No. 36 (Spring, 1997): 40-41.

[2] Gaur, Menne, *Sati and Social Reforms in India* (Jaipur: Publication Scheme, 1989), 45.

[٣] مصطلح في اللغة السنسكريتية له معاني متعددة في الديانات الهندية ويشير إلى مجموعة الكتب الهندوسية التي تتضمن الواجبات والحقوق والقوانين والسلوك والفضائل وتوضح مراحل الحياة الاجتماعية.

Daniel H. H. Ingalls, "Dharma and Moksa", *Philosophy East and West*, Vol. 7, No. 1/2 (April – July 1957): 41–48.

[4] Arvind Sharma, *Sati: Historical and Phenomenological Essays* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1988), 77.

[5] Prahlad Singh Shekhawat, *The Culture of Sati in Rajasthan* (Manushi 42-3, September –December 1987), 30.

وكانت هذه العادة مقتصرة في البداية على الملوك والطبقات العُليا من المجتمع مثل طبقة الكشتارية[١]، فتشير بعض الكتابات أن عادة الساتي في ولاية راجستان التي مورست بين عامي ١٢٠٠ و١٦٠٠م كان معظمها نساء تنتمي إلى أسر ملكية أو كشتارية[٢]، حيث اعتبروا تضحية المرأة في جنازة زوجها نقطة تخص الشرف، ولهذا زادت شعبية الساتي، وكان من أسباب انتشار هذه العادة هو محاولة لتقليد عادات الطبقات العليا بالإضافة إلى أن رجال الدين أثنوا عليها وأكسبوها قدسية دينية في أعين عامة الشعب[٣]، وقد وضعت العادات الاجتماعية الأرملة الهندوسية بين خيارين الأول، أن تظل أرملة وتسمي Vidhava والتي تعنى حرفيا الشخص الذي توفي زوجها وبقائها على قيد الحياة يفرض عليها قواعد وشروط قاسية حيث يتم عزلها اجتماعيًا ويحظر عليها ارتداء الملابس الملونة ووضع الحناء وارتداء الحلي وأكل اللحوم والزواج مرة أخرى، كما يحلقون رؤوسهن[٤]، والخيار الثاني أن تصبح ساتي وهي كلمة تعني المرأة الجيدة وبالطبع يمنح هذا اللقب الثناء والتمجيد للمرأة، كما أصبح مصطلح ساتي يعبر عن المرأة الطاهرة النقية التي ينظر إليها كمرتبة الآلهة[٥]، لذلك وجد نصب تذكاري على شكل كف اليد للأرامل اللذين قاموا بهذه العادة يتم وضعها قرب الأماكن المخصصة للحرق وذلك لحث الأرامل على المكانة التي تتمتع بها من تقوم بهذه العادة[٦] (لوحة رقم١٠).

وبداية ظهور هذه العادة غير محدد، فقد خلت كتب العقيدة الهندوسية من أي نص يذكر عادة الساتي بل أكدت أن الانتحار من قبل أي شخص محرم حيث لا ينبغي لشخص أن يغادر عمره الطبيعي، وأقدم إشارة تاريخية لعادة الساتي ذكرت في ملحمة المهابهارتا التي ترجع إلى عام ٣٠٠ قبل الميلاد عندما قررت مادرى زوجة باندو الموت مع زوجها وحاول الجميع منعها دون جدوى ولكن عادة الساتي هنا ليست لها أى ميزة دينية أو اجتماعية[٧]، بينما أقدم الإشارات الأثرية لعادة الساتي ترجع إلى عام ٥١٠م من عصر أسرة غوبتا وذلك من خلال خلال نقش عثر عليه بالقرب من مادهيا براديش، ونقش أخر يحمل تاريخ ٧٠٥م يعود إلى الملكة راجيافاتي يفيد بممارستها الساتي على محرقة زوجها هذا بالإضافة إلى نقوش أخرى متعددة مؤرخة بين عام ٥١٠م والقرن ١٣م، وهي تشير إلى وجود هذه العادة قبل مجئ المسلمين إلى الهند، وأنها كانت منتشرة بين طبقة الكشتارية من الأمراء والمحاربين في البداية ثم أصبحت عادة اجتماعية أعطاها البراهمة الصبغة الدينية بمباركتهم لهذه العادة، وبحلول القرن ١٠هـ/١٦م أصبحت عادة الساتي جزءً فريدًا من المعتقدات الاجتماعية الهندوسية خاصة بين الأمراء الراجبوت[٨]، ومع مرور الزمن أصبحت هذه العادة من الطقوس الممجدة للغاية وطغي على عقول الأرامل بأنها إذا إذا قامت بالساتي ستكون مثالًا رائعًا للتضحية وبأنها إذا أقدمت على هذه العادة ستمحو خطايا زوجها المتوفي

---

[١] الكشتارية هم الطبقة الثانية في التسلسل الاجتماعي بحكم كونهم إما الطبقة الحاكمة أو طبقة المحاربين وكانوا موجودين في ١٨ ولاية من ولايات راجستان ويتمركزون في ولاية جودنبور وموار وجايبور (جارات.ج. ت.، تراث الهند، ترجمة: جلال السعيد الحفناوي، مراجعة: عبد الله عبد الرازق إبراهيم (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)،٩١.

[2] Menne, *Sati and Social Reforms in India*, 47.

[3] V.N. Datta*., Sati Widow Burning in India* (New Delhi: Manohar, 1988), 6.

[4] Francis Jarman, "Sati from Exotic Custom to Relativist Controversy" – *Culture Scan,* Vol. 2, No. 5, (December, 2002), 2.

[5] Amal, Sati: Historical, 75.

[6] Shekhawat, The Culture of Sati, 31.

[7] Anant Sadashiv Altekar, *The Position of Women in Hindu Civilization from Prehistoric Times to the Present Day* (Delhi: Motilal Banarsidass Indological Publishers & Booksellers, 1973), 120.

[8] Gaur, *Sati and Social Reforms*, 47.

وترفعه إلى الجنة ليعيش معها في نعمة أبدية[١]، ربما يرجع السبب في انتشارها بهذا الشكل إلى الاحترام والتبجيل الذي تحظى به الأرملة وعائلتها إذا قامت بعادة الساتي، وخاصة وأن الأرملة تعاني من قواعد اجتماعية سيئة للغاية[٢].

وكانت هذه العادة شائعة تقريبًا في جميع أنحاء الهند، ولكن تمركزت بصفة رئيسية في منطقة وادى الجانج والبنجاب وراجستان في الشمال ومادورا وفيجاياناجار في الجنوب، ويُعد إقليم البنغال من أكثر المناطق التي وجدت بها هذه العادة على نطاق واسع خاصة منذ القرن ١٢م، وتختلف الآراء حول إذا كانت الأرملة تقوم بهذه العادة طواعية أو مجبرة، فهناك بعض الرحالة رأوا أن الأرملة تقوم بهذه العادة من تلقاء نفسها، والبعض الأخر ذكر أنهم شاهدوا بعض الحالات تقوم بها الأرملة نتيجة للضغط عليها من قبل أسرتها أو أسرة زوجها أو من قبل البراهمة، وبالطبع وجدت الحالتين لكن في أغلب الأحيان تقوم الأرملة بهذه العادة طواعية تحت تأثير العادات الاجتماعية التي تبجل الأرملة التي تقوم بالساتي وتضعها في مصاف الآلهة[٣]، وقد أعطيت الأرملة خيار أن تصبح ساتي أو الامتناع عنه، بينما هو في الواقع يضعها تحت قوة الدين والتقاليد وضغط الأقارب فتكون مجبرة على ممارسة العادة للحفاظ على التقاليد الأسرية والاجتماعية وعليها أن تتبني عن طيب خاطر تقليد الساتي[٤].

وقد جاءت معظم الإشارات التاريخية عن الساتي عن طريق كتابات الرحالة العرب والأوروبيين الذين زاروا الهند ومنهم الرحالة العربي ابن بطوطة الذي يذكر في رحلته" .....كنت بمدينة أكثر سكانها من الكفار تعرف بأمجري. ولما تعاهدت النسوة الثلاث التي ذكرناهن على إحراق أنفسهن أقمن قبل ذلك ثلاث أيام في غناء وطرب وأكل وشرب كأنهن يودعن الدنيا.. وفي صبيحة اليوم الرابع أتت كل واحدة منهن بفرس فركبته وهي متزينة متعطرة وفي يمناها جوزة نارجيل تلعب بها وفي يسراها مرآة تنظر بها على وجهها والبراهمة يحفون بها وأقاربها معها وبين يديها الطبال والأبواق والأنفار .. والنيران قد أضرمت قرب ذلك الصهريج في موضع منخفض وصب عليها روغن كنجت وهو زيت الجلجلان فزاد من اشتعالها .. فرأيت احداهن ...رمت بنفسها في النار... ورمى الرجال ما بأيديهم من الحطب عليها... ولما رأيت ذلك كدت اسقط عن فرسي لولا أصحابي تداركوني بالماء فغسلوا وجهي وانصرفت"[٥]، كما نجد بعض الاشارات في أكبر نامة عن بعض الأرامل مارسوا عادة الساتي وهن غير راغبات ويتم اجبارهن بالقوة، وفي آيين أكبري لأبو الفضل بن مبارك مؤرخ الإمبراطور جلال الدين أكبر عند حديثه عن الساتي إنها عادة اجتماعية هندوسية قديمة لحرق المرأة مهما كانت غير راغبة في ذلك، وقد قسم أبو الفضل ممارسة المرأة لعادة الساتي إلى ثلاثة أقسام، الأول: أرامل مارسوا الساتي بدافع حبهم للأزواج فيستسلمن للنيران، والثاني: أرامل كانوا يخشون اللوم والمعاملة السيئة كأرملة ويضطرون للاستسلام للحرق، والثالث: أرامل

[1] Anne Feldhaus, *Images of Woman in Maharashtrian Literature and Religion* (USA: State University of New York Press, 1996), 175.
[2] Choi, Origins and Realities, 44.
[3] Susil Chaudhuri,"Sati As Social Institution and the Mughals", *Proceedings of the Indian History Congress*, Vol. 37 (1976), 219.
[4] Feldhaus, *Images of Woman*, 175.
[٥] ياسر عبد الجواد المشهداني، الهند من خلال رحلة ابن بطوطة – دراسة في الجوانب السياسية والحضارية، تقديم عبد الهادي التازي (المغرب: منشورات المعارف،٢٠١٠)، ١١٢.

أُجبروا على القيام بهذه العادة تحت ضغط العادات والتقاليد الاجتماعية، ووفقًا للبيروني كانت زوجات الملوك تحرقن أنفسهن حتى الموت سواء رغبن في ذلك أم لا[1].

ومن الرحالة الأوروبيين الذين وصفوا هذه العادة الرحالة الإيطالي Pietro Della Valle الذي شاهد أرملة قامت بالساتى في Ikkeri إيكيرى بجنوب الهند في ١٢ نوفمبر ١٦٢٣م واصفًا أنها كانت تجلس على حصان تحمل في إحدى يديها مرآة وتنظر فيها نظرة حزينة وفي اليد الأخرى ليمونة وفوق رأسها مظلة كبيرة، ويرافقها فرقة موسيقية وطبول ويتبعها الكثير من الرجال والنساء عبر القرية، وقد أعجب الرحالة بتضحية الأرملة وقرر مقابلتها وذكر أنها ترتدي ثوبًا أبيضًا وهو ثوب زفافها وتتزين بكامل مجوهراتها، ورأسها مزين بالورود والزهور الزاهية، وتبدو سعيدة وتتحدث وتضحك[2]. وقد قدم لنا هؤلاء الرحالة وصفًا مفصلًا لطريقة تنفيذ عادة الساتي، والملاحظ أن طريقة التحضير لهذه العادة اختلفت من منطقة لأخرى، على سبيل المثال وصف الرحالة جان باتبيست تافيرى فيردي في عام١٠٦٠هـ/ ١٦٥٠م لمجموعة من الحالات في أماكن متفرقة في الهند، الأولى؛ حدثت في إحدى قري ولاية الكَجرات على ضفة نهر الغانتس حيث يتم عمل كومة من الخشب وضعت بحيث تسمح بأن تستلق عليها الأرملة التي تضع رأس زوجها على ركبتها وهي تمضغ التنبول طوال الوقت وبعد نصف ساعة ينادي الكهنة والأقارب والأصدقاء ومعهم أواني بها مواد زيتية ويقوموا بإشعال النار وإلقاء المواد الزيتية التي تساعد على سرعة الاشتعال، بينما وصف حالة أخرى على ساحل كورومانديل بجنوب شرق الهند، حيث تم حفر حفرة كبيرة بعمق ٩ أو ١٠ قدم وتم إلقاء الكثير من الخشب بها وسكب مواد زيتية ثم يوضع جسد الزوج وتأتي زوجته وهي ترقص وتمضغ التنبول يرافقها جميع أقاربها وأصدقائها وتقوم الأرملة بالدوران ثلاث مرات حول الحفرة وفي كل مرة تحتضن اقاربها وعندما تكمل المرة الثالثة تقذف في النار ويقوم الكهنة البراهمة بدفعها وسكب أوعية من الزيت عليها لسرعة الاشتعال، وحالة أخرى في البنغال حيث تأتي الأرملة مع جثة زوجها إلى ضفة نهر الغانغ المقدس لدى الهندوس وتغتسل قبل حرقها ويتم تحضير كومة من الخشب في شكل سرير مع وسائد من الخشب ويتم وضع أواني زيتية وسط الكومة وتأتي الأرملة ويرافقها الموسيقيين وتتزين بكامل مجوهراتها وهي ترقص وتستلق بجوار زوجها ثم يقوم الكهنة وأهلها بإشعال النار ثم بعد تمام الاحتراق يتم إلقاء البقايا في نهر الغانغ[3]، وقد أورد أحد الرحالة الأوروبيين "Francois Bernier" أثناء رحلته إلى الهند بين عامي (١٦٥٦-١٦٦٨م)" أنه رأى امرأة شابة جميلة صغيرة السن تبدو اثنتا عشر عامًا، وكانت تبكي بمرارة وهي تتجه إلى المحرقة ومعها ثلاثة أو أربعة من البراهمة وأجلسوها على الحطب وقيدوا يديها ورجليها خشية أن تهرب ثم أحرقوها"[4]. ومما سبق نستنتج أهمية هذه العادة التي جذبت اهتمام كلٍ من الرحالة العرب والأوروبيين الذين زاروا الهند وقدموا لنا وصفًا مفصلًا لهذه العادة، وكانت بمثابة وثيقة مهمة لتناولي موضوع الدارسة خاصة أن ظهور هذا الموضوع في تصاوير المخطوطات الهندية جاء متأخرًا حيث لم يحظى باهتمام المصورين قبل مجئ الأوروبيين إلَّا في حالات نادرة، وربما يرجع ذلك لعدم إعجاب الحُكَّام المسلمين لهذه العادة الاجتماعية الهندوسية.

---

[1] Chaudhuri, "Sati as Social in Stitution", 221.
[2] Lourens Van Den and Jan Bremmer, *Between Poverty and the Pyre: Moments in the History of Widowood* (London and New York: Talylor and Francise Library, 2002), 181.
[3] Chaudhuri, "Sati as Social in Stitution", 221.
[4] Francois Bernier, *Travels in the Moghul Empire, AD1656-1668*, Translation by Archibald Constable, (New Delhi-Chennai: Asian Educational Services, 2004), 309.

وقد حاول الحُكَّام المسلمين في الهند القضاء على عادة الساتي ولكن بحذر، حيث تجنبوا التدخل في التقاليد الاجتماعية للهندوس، وتندر الكتابات التاريخية بمعلومات عن موقف سلاطين دلهي أقدم هذه الإشارات، عندما حاول علاء الدين خلجي٦٩٥-٧١٦هـ/١٢٩٤-١٣١٦م، والسلطان محمد بن تغلق ٧٢٥-٧٥٢هـ/١٣٢٥-١٣٥٢م الحد من هذه العادة فجعل من الضروري الحصول على تصريح لممارسة عادة الساتي، ويبدو أنها كانت محاولة للحد من هذه العادة والقضاء عليها ولكن فشلت هذه المحاولات في القضاء عليها[١].

وفي عهد حكام المغول حاول همايون٩٣٧ -٩٦٣هـ/١٥٣٠-١٥٦٦م منع ممارسة الأرملة لعادة الساتي ولكنه فشل أيضًا، وجاء أكبر وأصدر قرارًا يمنع ممارسة هذه العادة بدون تصريح من المسؤولين وأصدر تعليمات بتأخير قرار المرأة لأطول فترة ممكنة، مع تقديم مساعدات مالية وهدايا لمحاولة إبعادها عن ارتكاب هذه العادة، وقد ذكر أبو الفضل في آيين أكبري نص القرار الذي ينص على أن "إذا أرادت امرأة هندوسية أن تحترق مع زوجها فلا ينبغي لنا أن نمنعها ولا ينبغي إجبارها على ذلك"، وقد نجحت المحاولات التي قام بها الإمبراطور جلال الدين أكبر للحد من هذه العادة داخل أجرا فقط واستمرت في بقية المناطق الأخرى[٢]، وفي عهد جهانجير وجد أن الساتي كان سائدًا بين مسلمي راجور في كشمير الذين دخلوا الدين الإسلامي في عهد السلطان فيروز شاه، وأن المسلمين مارسوا الساتي مثل الهندوس حيث تقوم الأرملة الكشميرية بدفن نفسها حية مع جثة زوجها منها حالة حدثت في مدينة راجور بكشمير عندما دفنت فتاة تبلغ من العمر اثني عشر عامًا في قبر زوجها المتوفي وذلك قبل وصول جهانجير للحكم١٠١٤-١٠٣٧هـ/١٦٠٥- ١٦٢٧م، وقد حظر جهانجير هذه العادة في كشمير[٣]، وذكر في مذكراته توزك جهانجير إنه أمر بفرض عقوبة على من يجبر الأرملة على ممارسة الساتي[٤]، وجدير بالذكر عند الحديث عن الأرامل المسلمات أن هذه العادة وجدت أيضًا في إقليم بيهار، حيث كتب بركانان هاملتون في تقريره عن إحدى قري إقليم بيهار في أوائل القرن ١٢هـ/ ١٩م أن الممارسات الشبيهة بالساتي معروفة بين المسلمين، فقد سمع أن زوجة الخياط قد دفنت نفسها في نعش زوجها[٥]. وحاول الإمبراطور شاه جهان إصدار قرارًا بمنع الأرامل اللائي لديهن أطفال من إحراق أنفسهن[٦]، وحاول أورنجزيب ١٠٦٨- ١١١٨هـ/١٦٥٨-١٧٠٧م ١٧٠٧م منع عادة الساتي نهائيًا بإصداره مجموعة من القوانين عام١٠٧٤هـ /١٦٦٣م تعرقل ممارسة هذه العادة على الأقل داخل إمبراطورية المغول، وإن كانت هذه الاجراءات قد قلَّلت من أعداد الأرامل ولكن لم تقضي عليها تمامًا، ويظهر ذلك في سجلات الرحالة الأوربيين الذين زاروا الهند خلال فترة حكم أورانجزيب مثل الرحالة الأسباني دومينغو نافاريتي في عام١٠٨١هـ/١٦٧٠م عندما وصف أنماطًا مختلفة من عادة الساتي خلال هذه الفترة[٧]، واستمرت هذه العادة الاجتماعية تمارسها الأرملة الهندوسية أثناء سيطرة البريطانيين[١] على إقليم البنغال[٢]

---

[1] Upendra Thakur, *Some aspects of ancient Indian history and culture* (New Delhi: Abhinav Publications, 1974), 231.

[2] Jivanji Jamshedji Modi, *The Antiquity of the Custom of Sati*, Anthropological Society of Bombay (Bombay: British India Press, 1929), 110.

[3] Gaur, *Sati and Social Reforms,* 50.

Deepika Sharma & Anita Rana, "Social Evils Among Women in Jammu and Kashmir During Dogra Period and Colonialism and Reforms" (1846-1925)", *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 20, Issue 3, Ver. VIII (Mar, 2015):12.

[4] Chaudhuri, "Sati as Social", 221.

[5] Rag Kumar*, Essays on Indian Renaissance, Discovery* (New Delhi: Publishing House, 2003), 178.

[6] Chaudhuri, "Sati as Social", 221.

[7] Chaudhuri, "Sati as Social", 221.

البنغال[٢] حتى عام ١٢٤٥هـ/ ١٨٢٩م، عندما أصدر الحاكم العام لشركة الهند الشرقية قرارًا بإلغاء الساتي ومعاقبة من يحث على ممارسة الساتي بالسجن[٣]، وهذا القرار قلَّل من هذه العادة الاجتماعية ولكن لم يمنعها حيث وجدت حالات قليلة كان أخرها حالة حدثت في الثمانينيات من القرن الماضي[٤].

ومما يؤكد على أهمية هذه العادة الاجتماعية وجود صدي لها خارج الهند، حيث نالت إعجاب كثير من الشعوب المجاورة للهند مثل بلاد فارس، فقد أثنى كثير من الشعراء الفرس على حب وولاء السيدة الهندية لزوجها وإن تقليد ساتي عبارة عن أسطورة الحب والولاء، وقاموا بكتابة قصائد شعرية في هذه العادة على سبيل المثال قصيدة سوز وچودز: "حرق وذوبان" لشاعر فارسي مولانا محمد نوائي خابوشاني[٥]، فقد أعجب هذا الشاعر

---

[١] وصف كثير من الرحالة الأوروبيين هذه العادة الاجتماعية أثناء تواجد البريطانيين في الهند منهم وليم هودجز وقد نشرت رحلته في كتاب عام ١٧٩٣ (William Hodges, Travels in India, During 1780, 1781, 1782, and 1783, London: 1793)

[٢] يأتي إقليم البنغال في المقدمة في ارتفاع حالات ممارسة عادة الساتي، فقد وثق البنغال في عام واحد وهو عام ١٨١٧م ٧٠٦ حالة ساتي وهو نفس العام الذي أصيب فيه البنغال بوباء الكوليرا وتوفي بسببه عدد كبير من البنغاليين، ويُرجع كثيرون سبب إرتفاع حالات الساتي في البنغال إلى قانون الملكية Dayabbaga الذي سمح للأرملة التي لم تُنجب أطفالًا أن تصبح وريثة لممتلكات زوجها لذلك عانت الأرامل هناك بسبب هذه القوانين حيث تعمدت أسرة الزوج إمَّا نبذهن إجتماعيًا، أو حرقهن بحجة تأدية الساتي والتضحية بنفسها وذلك من أجل حرمانهن من ميراثهن الشرعي.

Latha Nrugham, "Sati – Suicide by Widows Scriptures and Society?" *Suicidologi, ARG* .18, NR. 1 (2013):18.

[٣] ذكر البعض إن البريطانيين اتخذوا من هذه العادة ذريعة ومبرر للاستمرار في الهند، وإن الهند في حاجة سريعة إلى البريطانيين للتدخل الإنساني للقضاء على هذه الممارسة الهمجية البشعة التي تثير الاشمئزاز على حد تعبيرهم.

Amal Chatterjee, *Representations of India 1740-1840 the Creation of India in the Colonial Imagination* (London: ST. Martin's Press, INC., 1998), 111.

Sophie Gilmartin, *The Sati, the Bride, and the Widow: Sacrificial Woman in the Nineteenth Century, Victorian Literature and Culture* (USA: Combridge University Press, 1997), 142.

[4] Syed Hussain Soherwordi,"The Sati-a Matter of High Caste Hindus or a general Hindu Culture: A case study of Roop Kanwar", *Journal of Political Studies*, Vol. 18, Issue 1 (1987): 141.

[٥] الملا محمد نوائي من قرية خابوشان أو كوتشان حاليًا شمال شرق خراسان، شاعر له مكانة بارزة في العديد من المصادر الهندية والفارسية وفقًا لما ذكره ملا عبد الباقي نهاوندي في كتابه مآثر رحيمي الذي كتب في الهند عام ١٠٢٥هـ/ ١٦٢٥م أن نوائي ولد في عائلة تعمل بالتجارة في قرية خابوشان ثم انتقل في شبابه مع والده إلى كاشان أحد المراكز التجارية المهمة في إيران حيث درس الشعر هناك على يد مولانا محتشم وذلك قبل أن يذهب إلى مدينة مشهد، ويذكر عبد المؤرخ القزويني عبد النبي فخر الزمان القزويني في كتابه تذكرة ماي خانة أو مذكرات حانة أن نوائي غادر مع والده إلى الكَجرات، حيث قام أحد الأقارب الأثرياء بمساعدته للعودة إلي خراسان، وبعد وفاة والده أهدر نوائي ميراثه وقرر العودة مرة أخري إلى الهند في لاهور ودخل في خدمة ميرزا يوسف خان وهو من أصل فارسي له مكانة كبيرة في الهند، فقد عيَّنه أكبر حاكما على كشمير منذ عام٩٩٦هـ /١٥٨٧م، وقد اكتسب نوائي شهرة في مجال الشعر، ثم انتقل إلى خدمة الأمير دانيال بن جلال الدين أكبر بعد أن أُعجب بشعره وطلب منه الانضمام إلى بلاطه وهنا قام بتأليف مؤلفه ساقي نامه وحصل عنه على مكافاة كبيرة من ١٠٠٠٠روبية وملابس أو أردية خاصة وحصان عراقي، بعد ذلك بوقت قصير كتب نوائي سوز وجورداز تحت رعاية الأمير دانيال، وهو مثنوي على نفس نمط القصص الإيرانية مثل خسرو وشيرين أو ليلي والمجنون، وفي مقدمته يشرح نوائي أسباب تأليف سوز وجوداز".

Massumeh Farhad, "Searching for the New: Later Safavid Painting and the " Suz u Gawdaz" (Burning and Melting)" by Nau'I Khabushani", *The Journal of the Walters Art Museum*, Vol. 59, Focus on the Collections (2001): 116-117.

وقد نشرت قصة سوز وجودز لأول مرة في مدينة لكناو عام ١٩٠٥م بعد ترجمتها إلي اللغة الإنجليزية بواسطة Mirza Davud Irani and Anand K. Coomaraswamy.

بتضحية المرأة الهندية عندما كان مقيمًا بالهند وعندما طلب منه الإمبراطور أكبر بتأليف قصة رومانسية جديدة فكتب مثنوي رومانسي عن الساتي، واعتبر الساتي رمز الحب والوفاء لدي السيدات الهنديات، وتروى القصة أنه كان هناك اثنان من العشاق يعيشان في لاهور تحت حكم الإمبراطور أكبر، بينهما قصة حب منذ عشر سنوات وقام الأهل بالإعداد للزواج وفي ليلة الزفاف بينما كان العريس والعروس في طريقهم للوصول إلى الحفل انهار منزل مهجور، وتوفي العريس في الحال واستعدت العروس لحفل الساتي وعندما سمع أكبر بهذا الحدث ذرف الدموع وأمر بإحضار الشابة، وقدم لها كل العروض لمنعها من قرارها ولكنها رفضت وأصرت على الساتي، وقد أمر الإمبراطور أكبر ابنه دانيال لمرافقة العروس والإشراف على عمل حفل ساتي ملكي لها. وهناك قصيدة شعرية بعنوان "ساتي نامة" للشاعر الفارسي شاملو مؤرخ الشاه عباس الثاني وتسرد قصة وفاة أحد كبار القادة العسكريين للإمبراطور المغولي جلال الدين أكبر وذلك بعد ٢٠ يوم من احتلال قلعة قندهار، وعندما مات هذا القائد قررت زوجته أن تُضحي بنفسها في محرقة زوجها وفي نهاية القصة أثني شاملو على الشجاعة المعنوية والروحية وولاء وحب السيدة النبيلة. ويبدو أن عادة الساتي قد لاقت إعجابًا كبيرًا عند الفرس وهو ما يتضح في إعجابهم بقصة سوز وجوداز ونسخها أكثر من خمسة نسخ منهما نسختان موضحتان بالصور وذلك بين عامي١٠٥٠-١٠٦١هـ/ ١٦٤٠-١٦٥٠م، وممَّا زاد من أهمية هذه العادة وإعجاب الفرس بها وجودها تزين أحد جدران قصر چهل ستون في أصفهان وتعرف باسم حفل زواج أو "شاهارشابني سورى" (لوحة رقم١٨)، وهي تقع بين تصويرتين من تصاوير موضوعات العشق والغرام الفارسية تصويرة خسرو وشيرين وتصويرة يوسف وزليخا وهي ترجع إلي عهد الشاه عباس الثاني١٠٥٧هـ/ ١٦٤٧م، ويبدو أن هذا الشاه كان معجبًا بهذه القصة خاصة وأن القصة كُتبت في عهده وصورت في قصر الشاه أيضًا في عهده[١].

وممَّا يؤكد أهمية عادة الساتي كتقليد اجتماعي مهم ومقدس اكتسب شعبية كبيرة لدي الهندوس اتخاذه شكل الاحتفال حيث كان يتم التحضير له كحفلات الزفاف، فكان دائمًا مصاحبًا بموكب موسيقي يسير عبر القرية حتى يصل إلى مكان الحرق الذي دائمًا ما يكون بجوار نهر، وقبل أن تنتقل المرأة إلى منطقة حرق الجثث تقوم بوضع علامة الزنجفر على الجدران بكف يديها اليمني وعلى مداخل منزلها وعلى بوابات القصر أو المدينة إذا كانت من الملوك، وفي منطقة راجستان يتم عمل تذكار للساتي بمنحوتات على هيئة كف الأرملة وهي بمثابة تذكير للأخرين بتضحيتها النبيلة[٢]. **وللمرأة طقوس** يجب القيام بها فهي ما أن تعقد النية على تنفيذ الساتي فيجب عليها أن تستحم بنهر قريب من مكان الحرق، ثم تعلن عن قرارها الرسمي أمام الكهنة بنفس الطريقة التي كانت تفعلها أثناء مراسم زفافها، ثم تضع كل علامات الزواج مثل علامة الجبين "التيكة" من الزنجفر حيث يشير لون الزنجفر الأحمر القرمزي إلى القوة والطاقة الأنثوية، وتضع شارة النعيم الزوجي وهي عبارة عن طوق أو سلسلة من الورود يضعها كل من الزوجين حول عنق بعضهما، وترتدي الأرملة ملابس الزفاف وتضع الحناء، وتتحلى بكامل مجوهراتها حيث تعطيها كتذكار مقدس لأقاربها وهي تصعد إلى المحرقة، وتكون في مقدمة الموكب الذي ينضم

Asghar Javani & Firoozeh Mohammadi Hassanabadi,"Wedding Ceremony, Chaharshanbehsuri or Indian Sati Tradition: A Subject Analysis of Murals in Chehe Isotun Palace of Isfahan", *Interdisciplinary Journal of Contemporary Research in Business*, Vol. 4, No. 2 (June 2012): Endnotes. 6-10.

[1] Javani & Hassanabadi, "Wedding Ceremony, 141-143.

[2] Carl Olson, *The Many Colors of Hinudism: A Thematic – Historical Introduction* (London: Rutgers University Press, 2007), 266.

إليه جميع أهل القرية ليشهدوا هذا الحدث الرائع والتضحية النبيلة من خلال معتقدهم، وهناك بعض الأشياء التي تحملها الأرملة وهي تقوم بتنفيذ هذه العادة وتختلف بعضها من مكان لآخر، ومنها ثمرة جوز الهند أو ثمرة الليمون وهذان الثمرتان ترمزان إلى أشياء ميمونة، فهما تطردان الأرواح الشريرة وتبعد نظرة العين الخبيثة تجاه الأرامل، وجدير بالذكر أنَّ كلا الثمرتان تكون مع العروس في مراسم الزفاف، وتحمل المرأة في يدها اليسرى المرآة، وللمرآة في التقاليد الهندية القديمة رمزية مهمة، وذلك لأن انعكاس صورة الشخص في المرآة يُعد جزءً من روحه، وأن روحه مازالت معه وغياب انعكاس صورته تشير إلى فقدان هذه الروح، لذلك عندما تشاهد الساتي انعكاس صورتها في المرآة فأنها تشاهد روحها لأخر مرة وعليها أن تتأكد من اتخاذ قرارها في هذه اللحظة، وجدير بالذكر أن من التقاليد الهندية القديمة أن يُقدِم العريس لعروسته مرآة ضمن هدايا العرس، ويجب عليها أن تحملها بيدها اليسرى اعتقادًا أنها تحمي العروس من حدوث أي شر وتجنبها الأعين الخبيثة، وتحملها الأرملة أثناء قيامها بعادة الساتي بنفس الاعتقاد[1]، وما أن تصل إلى المحرقة يتم وضع الجثة على كومة من الخشب وتدور الأرملة حول النيران ثلاث أو سبع مرات كما يحدث في مراسم الزواج، ثم تصعد إلى المحرقة وعليها أن تضع رأس زوجها على حجرها ثم يقوم الكهنة والأقارب بإشعال النيران وإلقاء مواد زيتية تساعد على سرعة الاشتعال، حتي أن وصلتها النيران تحافظ على أعصابها فهي بالنسبة للحشد زوجة جيدة ساتي حقيقية جلبت الكرامة لنفسها ولأسرتها على حسب معتقدهم، ويلاحظ أن مراسم الزواج تتجسد في طقوس ساتي، حيث اعتبرت الأرملة التي تنفذ عادة الساتي بمثابة العروس التي تتبع عريسها المتوفي إلى عالم السماء، ويجب اعتبار رحلتها الأخيرة بمثابة موكب زفافي إلى كومة المحرقة حيث يتم ممارسة طقوس الزفاف للمرة الأخيرة خاصة في الدوران حول النيران حيث يتعهد فيها العريس لعروسته بتفانيه واخلاصه وحبه الشديد له، وهو ما تقوم زوجته بالرد عليه وهي تدور حول النيران في حفل حرق جثته بإخلاصها وتفانيها في حبه حتى الموت واتحادها مع زوجها حتى النهاية[2]. وكانت الطقوس تتم وكأنها حدثًا روحانيًا وبمثابة حفل ديني رسمي، وتبدو بهذا الحفل وكأنها في رحلة سعيدة تطلب المباركة من رجال الدين البراهمة المحيطين بالموكب وهما يبادلونها الاحترام والتبجيل وينظروا إليها كتجسيد للآلهة، وبهذا تكون ممارسة الزوجة لهذه العادة وكأنها أكملت دورها في التفاني والإخلاص لزوجها[3].

ويتشابه مع عادة الساتي عادة هندوسية أخرى لها مدلول سياسي وهي عادة **جوهار** وتُوصف بممارسة الانتحار الجماعي داخل محرقة نار أُعِدَت خصِيصًا لتجنب وقوع زوجات الملوك والمحاربين من طبقة الكشتارية في الأسر من قبل الغزاة وهو خيار فردي، وفيها يرتدون أيضًا ملابس العرس وبكامل مجوهراتهم وتتهم بعض الكتابات سبب ظهور عادة جوهار أو الانتحار الجماعي إلى المسلمين الفاتحين لإقليم راجستان، على الرغم من أن جذور هذه العادة تعود إلي عصور هندية قديمة وذلك عندما هزم الإسكندر الأكبر مملكة أغالساي في البنجاب وكان عدد الناجين ٢٠ ألف شخص أشعلوا النار في عاصمتهم وألقوا بأنفسهم مع زوجاتهم وأطفالهم وهي تعود إلى حوالي ١٠٠٠ قبل الميلاد حيث احترقت المملكة بالكامل الرجال والنساء وذلك لتجنب أهوال الأسر بعد الهزيمة[4]، وقد ارتبطت هذه العادة بشكل خاص بالراجبوت في راجستان حيث كان من تقاليد نسائهم في حالة

[1] Van Den and Bremmer, *Between Poverty and the Pyre*, 181-182.
[2] Van Den and Bremmer, *Between Poverty and the Pyre*, 83.
[3] Amal. Sati: Historical, 77.
[4] Choi, ”Origins and Realities”, 42.

الهزيمة الحربية يقدمن على الانتحار الجماعي ومن أشهر حالات جوهار ما أقدمت عليه الملكة بادفيتي ونساء مملكة شيتور وذلك لتجنب الآسر من قبل السلطان علاء الدين خلجي وقواته عام ٧٠٣هـ/١٣٠٣م، وبعد ذلك زادت حالات جوهار[١]، ويذكر المعارضون لهذه العادة أن أخر حادث جوهار يرجع إلى فترة حكم الإمبراطور المغولي جلال الدين أكبر[٢]، وظهرت عادة جوهار في التصوير المغولي في تصويرة جنود المغول يحاصرون حصن شيتور من مخطوط أكبر نامة٩٩٩-١٠٠٤هـ/١٥٩٠-١٥٩٥م محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت حيث يظهر جنود المغول وهم يحاصرون المدينة وبداخل المدينة بأعلى التصويرة محرقة بها نيران مشتعلة وتقوم النساء بالانتحار الجامعي داخل هذه النيران[٣] (لوحة رقم ١١).

تصاوير عادة الساتي في المدارس السابقة عن مدرسة الشركة: ارتبطت تصاوير العادات الاجتماعية الهندية بتصاوير مدرسة شركة الهند الشرقية؛ وذلك بسبب اهتمام الرعاة البريطانيين بمعرفة التقاليد الاجتماعية الجديدة عليهم، وخاصة عادة تضحية الأرملة "الساتي" التي لاقت اهتمام المصورين البريطانيين الذين حضروا إلى الهند وشاهدوا هذه العادة، وهذا لا ينفي أن تصاوير هذه العادة الاجتماعية قد لاقت اهتمام غيرهم من المصورين سواء المصورين الهنود أو المصورين الفرس في مدرسة التصوير الصفوية، فوجدت أمثلة قليلة في مدارس التصوير السابقة لمدرسة الشركة سواء في الهند أو خارجها.

المدرسة المغولية الهندية: تعتبر تصاوير عادة الساتي من الموضوعات النادرة في تصاوير المدرسة المغولية الهندية ربما يرجع ذلك لمعارضة المغول لهذه العادة أو تجنبًا لتصوير عادة اجتماعية يدور حولها كثير من الجدل الاجتماعي خاصة في فترة حكم جهانجير وأورنجزيب ومع ذلك وصلنا تصاوير لهذه العادة ترجع إلى فترة حكم جلال الدين أكبر، وهو الإمبراطور الذي حاول منع هذه العادة، ولكنه كان مُعجبًا بحب وولاء الزوجة الهندوسية، خاصة وأن المخطوط الذي يتناول هذه العادة كقصة رومانسية كتب في عهده، بل ويذكر أن ابنه دانيال هو من طلب تأليف هذه القصة الرومانسية، وهي قصة "سوز وجوداز" حرق وذوبان، وترجع إلي عهده تصويرة من هذا المخطوط محفوظة بمجموعة ويليكوم وتمثل الأمير دانيال بن الإمبراطور أكبر يشاهد أرملة تقوم بعادة الساتي[٤] (لوحة رقم١٢)، ويظهر بها التقاليد المتبعة في عادة الساتي من تصوير مشهد المحرقة في وسط التصويرة وتتكون من مجموعة من الحطب المشتعل بداخلها الزوج المتوفي راقدًا على رجل زوجته التي ترتدي ثياب العرس وتتحلي بكامل مجوهراتها وحول هذا المشهد يتجمع أهل القرية من الرجال والمسنين والأطفال، والجدير بالملاحظة خلو التصويرة من النساء وهو ما لم يوجد في تصاوير مدرسة الشركة، بالإضافة إلى عدم وجود الفرقة الموسيقية التي دائما ما ترافق حفلة أو عادة الساتي في التصاوير موضوع الدارسة، كما يحضر مجموعة من الحراس حاملين أسلحتهم لحفظ الأمن والسيطرة على الحدث، كما نجد أيضًا الشخص الذي يحمل العصا أمام المحرقة، وكان له دور رئيسي في الحفاظ على الحطب المشتعل وترتيبه بالإضافة إلى استخدامه للسيطرة على الأرملة إذا حاولت الخروج من النار، ونشاهد في مقدمة التصويرة موكب الشخصية المهمة التي دائمًا ما نجدها في تصاوير هذه

[1] Jarman," Sati from Exotic Custom", 2.
[2] Nrugham, L., Sati – Suicide by Widows Scriptures and Society, 20.
[3] Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor. The Art of the Book 1560-1650* (London: V & a Publications, 2002), 85, pl. 55.
[4] https://wellcomecollection.org/works/wdyc7r67(Last visit 5/12/2018)

العادة وهنا يتمثل في الأمير دانيال وهو يتقدم الموكب وقد ميَّزه المصور برسمه في الجانب الأيمن يمتطي صهوة حصانه، وحول رأسه هالة دائرية مذهبة تخرج منها ما يشبه أشعة اللهب، ويتضح في التصويرة الأسلوب المغولي الهندي الذي يغلب عليه التأثيرات الفارسية، في التكوين العام للتصويرة وطريقة توزيع العناصر والألوان المتنوعة الزاهية، ونشاهد الأسلوب المغولي في الملابس المغولية الهندية من الجامة الطويلة والباجامة.

ووصلنا أيضًا من المدرسة المغولية الهندية تصويرة أخرى ترجع تقريبًا إلى عام١٠٤٠هـ/ ١٦٣٠م، محفوظة في المكتبة البريطانية[١] (لوحة رقم١٣)، وهي تتشابه مع التصويرة السابقة في طريقة تمثيل الأمير دانيال وموقعه في التصويرة وأن اختلفت في عناصر كثيرة فقد قام المصور بالتركيز على الأمير والأشخاص الموجودة على جانب الأمير من حيث رسمهما بشكل واضح وحجم أكبر من الحدث الرئيسي وهو مشهد الساتي، الذي وضعه المصور في أعلى التصويرة وبألوان هادئة غير زاهية، فربما كان المصور يلفت التركيز على اهتمام الإمبراطور وابنه بهذه الحالة الإنسانية دون التركيز على العادة الاجتماعية، والأسلوب الفني المستخدم في هذه التصويرة هو الأسلوب المغولي الهندي وطريقة نيم قلم (Nim Qalam) مع الرسم بالألوان المائية وهي النسخة المغولية الكاملة الوحيدة المعروفة من هذا المخطوط وتحتوي على ثلاث تصاوير فقط[٢]، مصورة على ورق به تجزيعات الرخام[٣] والتصاوير الثلاث منفذة بأسلوب نيم قلم[٤].

مدرسة راجستان: يعد إقليم راجستان من أكثر المناطق في الهند التي انتشرت فيها العادة الاجتماعية "الساتي" وهناك الكثير من الحالات المهمة في تاريخ الراجبوت منها أحراق ست وستون من زوجات أجيت سينغ حاكم جودبور عند وفاته عام١١٣٧هـ/ ١٧٢٤م، وعند وفاة الملك بود سينغ ملك بوندي قامت زوجاته الأربع والثمانون بعادة الساتي[٥]، وقد اهتمت مدرسة التصوير براجستان بتصوير هذا الموضوع ولكنه يختلف هنا عن تصاوير هذه العادة في مدرسة الشركة، حيث لم يصورها المصور الراجستاني كعادة اجتماعية من الواقع، ولكنها جاءت كقصص حقيقة في المخطوطات الهندوسية المقدسة مثل تصويرة من إحدى قصص مخطوط ملحمة الرامايانا لأراملة داخل نيران مشتعلة ترجع إلى القرن ١٢هـ/١٨م محفوظة في مجموعة أغاخان بجنيف[٦] (لوحة رقم ١٤)، وتصويرة أخرى من قصة من مخطوط بهاجافاتا بورانا[٧] تتناول قصة كريشنا وتصور حالة التضحية الجماعية

---

1 https://imagesonline.bl.uk/en/asset/show_zoom_window_popup.html?asset=121309&location=grid&asset_list=121309&basket_item_id=undefined (Last Visit 5/4/2019)

2 Farhad, "Searching for the New, 119.

٣ طريقة فارسية في زخرفة الورق ظهرت تقريبا بحلول القرن٩هـ/١٥م تعرف باسم كاغذ ابري ويعرف في الفن العثماني باسم إبرو وتطور هذا الفن خلال القرن١٠هـ/ ١٦م في بلاد فارس وتركيا العثمانية وعند المغول وسلاطين الدكن في الهند.

Navina Najat Haidar & Marika Sardar, *Sultans of Deccan India 1500-1700 Opulence and Fantasy*, (New York: Metropolitan Museum of art, 2015), 157.

4 Jeremiah Losty, *The art of the Book in India* (London: The British Library, 1982), 99.

5 Jarman, Sati from Exotic Custom, 2.

6 https://www.akgimages.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHUETEYLZ&LANGSWI=1&LANG=English Last Visit 20/11/2018

٧ يتناول مجموعة من علم الكونيات وعلم الأنساب والجغرافيا والأساطير والموسيقي والأسطورة والرقص واليوغا والثقافة، وهو واحد من مجموعة البورنا المقدسة الثمانية عشر.

Richard Thompson, *The Comology of the Bhagavata Purana "Mysteries of the Sacred Universe* (Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2007), 10.

"الساتي" لأكثر من أرملة حيث رسم المصور خمس محارق بداخل كلا منها الزوج المتوفي ومعه إما زوجتين أو أكثر من زوجة وتؤرخ التصويرة بعام ١٠٥٨هـ/ ١٦٤٨م محفوظة بمجموعة أغاخان بجنيف[1]. (لوحة رقم١٥)

المدرسة الصفوية الإيرانية: ربط الهنود عادة الساتي بعقيدتهم عندما جعلوا تضحية المرأة بحرقها مع زوجها، فأصبحت مُرتبطة بتقليد عقائدي وهو حرق الشخص عند وفاته اعتقادًا أن النار هي المُطهِر من الخطايا، ولكن اهتمام الشعراء الفرس بهذه العادة الاجتماعية الهندوسية هو المثير للجدل خاصة وأنها لاقت شعبية كبيرة في إيران، فقد عُرِفَت هذه العادة عندما قام الشاعر محمد رضا نوائي خابوشاني بتأليف مخطوط سوز وجوداز للإمبراطور المغولي جلال الدين أكبر ولكن الملفت للنظر أن هذا المخطوط نسخ وصور بعد ذلك عدة مرات، حيث نسخت خمس نسخ من هذا المخطوط بين عامي١٠٥٠-١٠٦١هـ/ ١٦٤٠- ١٦٥٠م نسختين في مكتبة شستر بيتي بدبلن والذي تنسب تصاويره للمصور محمد قاسم (لوحة رقم ١٦)، وواحدة في مجموعة متحف إسرائيل بالقدس تحمل تاريخ عامى١٠٦٧هـ/١٦٥٧م، واسم المصور محمد يوسف، وواحدة في المكتبة الأهلية بباريس، وواحدة في متحف والترز للفن ببالتيمور (لوحة رقم ١٧)، وممَّا زاد الأمر أهمية وجود تصويرة جدارية لموضوع الساتي في قصر چهل ستون بأصفهان يرجع إلى عهد الشاه عباس الثاني تقريبًا عام١٠٥٧هـ /١٦٤٧م (لوحة رقم١٨)، وتُعد نسخة متحف والترز للفن من أهم هذه النسخ لاحتوائها على بيانات النسخ كاملة في ورقة رقم ٢١ باللغة الفارسية ترجمتها "نسخه عباد الله بن سيد مراد الحسيني المتواضع بقلمه المتواضع وصوره ماني الزمان أفضل المصورين استاذ محمد على نقاش مشهدي تم نسخه في نهاية شهر صفر ١٠٦٨هـ/نوفمبر ١٦٥٧م" المصور محمد على من أشهر المصورين في إيران خلال القرن١١هـ/١٧م[2]، هذا بالإضافة إلى تصويرة فردية محفوظة في متحف الفنون الجميلة في بوسطن تحمل توقيع المصور محمد قاسم، والملفت للانتباه أن جميع النسخ السابقة الذكر والتصويرة الجدارية بالقصر أنجزت في فترة زمنية قصيرة تنحصر بين عامي١٠٥٠هـ/١٦٤٠م و١٠٦١هـ/١٦٥٠م كما سبق الذكر، وهي الفترة التي شهدت الإقبال على هذا العمل على الرغم من أن القصة أحداثها تدور في الهند والبطل والبطلة هندوس إلَّا أن موضوعها مُستوحى من مفهوم الصوفية الفارسية وهو وسيلة نحو الاتحاد مع الحبيب[3]. ويوجد بكل نسخة تصويرة تمثل الأرملة التي تقوم بعادة الساتي مُنفذة بأسلوب المدرسة الصفوية الثانية بكل تفاصيلها وسماتها الفنية والملابس الإيرانية، ولكن يبدو أن المصور لم يشاهد هذه العادة في الواقع فصورها كما هو مكتوب في النص ولم ينقل الواقع في الأحداث المتبعة في إجراء هذه العادة كما شاهدناها في تصاوير مدرسة الشركة الواقعية.

---

[1] https://www.akgimages.de/C.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHUETEDOM&LANGSWI=1&LANG=English. Last Visit 20/11/2018

[2] Farhad, Searching for the New, 120.

[3] يذهب البعض إلى أن سبب شعبية هذه القصة في هذه الفترة إلى أحداث سياسية عندما تنافس الشاه عباس الأول والمغول على قندهار عام١٠٣٢هـ/ ١٦٢٢م ونجح المغول في السيطرة علها عام ١٠٣٨هـ/١٦٣٨م، وعندما تولي الشاه عباس الثاني الحكم في عام١٠٥٢هـ/ ١٦٤٢م عمل على استعادة قندهار من أيدي المغول، وبالفعل نجح الصفويون في استعادة قندهار والسيطرة على هذا الحصن القوي عام ١٠٤٩هـ/ ١٦٤٩م وهو ذلك هو النصر العسكري الأكثر أهمية في عهد الشاه عباس الثاني، وتذكر الوثائق التاريخية عن فترة الشاه عباس التي كتبها ولي قولي شاملو مؤرخ بلاط الشاه عباس الثاني عندما ذكر حادثة وقعت أثناء حصار الصفويون لقلعة قندهار، وهي وفاة أحد القادة المغول فقرَّرت زوجته إجراء الساتي على محرقة زوجها لذلك يرجح إن هذه الحادثة هي سبب انتشار شعبية هذا المخطوط، وهذه العادة في إيران في عهد الشاه عباس الثاني.

Farhad, Searching for the New, 126-127.

تصاوير الساتي في مدرسة الشركة: تعد تصاوير موضوع الدراسة واحدة من الموضوعات التي اهتم بها الأوروبيون وكانت سببًا فى ظهور أسلوب فني جديد في التصوير الهندي عرف بأسلوب "مدرسة شركة الهند الشركة".

كانت الظروف السياسية خلال الفترة موضوع الدراسة سببًا في ظهور التصاوير ذات الموضوعات التي تتناول مظاهر الحياة الاجتماعية للهنود، فقد شهدت الفترة موضوع الدراسة من الناحية السياسية ثلاث تحولات سياسية وتاريخية كبيرة أثرت على كافة النواحي الفنية بالمنطقة، الأول، هو التراجع السريع لإمبراطورية المغول تحت وطأة موجات هجوم متتالية خارجية وداخلية على حد سواء، فقد أصبحت المقاطعات الثلاث الكبرى وهي البنغال[١] وآوده وحيدر آباد مستقلة بشكل فعلي تحت حكم أسرات قوية، الثاني: صعود قوة الماراثا الهندوسية في منطقة هضبة الدكن وهي قوة عسكرية محاربة أثبتت قوتها أمام المغول ونشرت سلطتها تقريبًا في أنحاء شاسعة في الهند، وترتب عليها تخلى المغول للماراتاس عن ولاية راجستان والكَجرات والمقاطعات الوسطى، والتحول الثالث كان بمثابة تقدم شركة الهند الشرقية[٢] وحيازة نصف الهند تقريبًا كمحطات تجارية ساحلية واستطاعت أن تقضي على قوة حاكم ميسور وقوة الماراثاس ولم تجد مقاومة فعالة إلَّا فى إقليم البنجاب[٣].

وكان لتأسيس إقامة بريطانية داخل دلهي تأثير على الأحداث السياسية والاجتماعية لمغول الهند وانتقلت القوة الحقيقية للشركة، وأصبح وجود بلاط بريطاني موازي في دلهي فخم ينافس بلاط الإمبراطور المغولي[٤]، ومما زاد من تفكك الإمبراطورية المغولية الهندية تعرض دلهي إلى هجمات الأفغان بقيادة أحمد شاه والفرس بقيادة نادر شاه، وبالطبع كان لهذه الأحداث المتتالية تأثيرها على فن التصوير، فقد عاني المرسم السلطاني بدلهي خلال

---

[١] يعد إقليم البنغال من أغني مقاطعات المغول التي دخلت تحت حكم المغول في عهد جلال الدين أكبر منذ عام ١٠٨٥هـ/ ١٥٧٤م، وكان يتم تعين حاكم لها من أفراد البيت المغولي، إلى أن تمكن مرشد قولي خان الوزير الأعظم في الدولة المغولية والمسؤول عن الإدارة المالية في الدولة المغولية واستطاع من خلال شخصيته القوية أن يوليه الإمبراطور أمور البنغال ويرقيه إلى درجة نواب البنغال عام ١١٣٠هـ/١٧١٧م، واستمر يحكم البنغال حتى وفاته عام١١٤٠هـ/ ١٧٢٧م ليبدأ عصر جديد يسمي عصر نواب البنغال حيث يستقل النواب بحكم أغنى ولايات المغول وقد نقل مرشد قولي خان عاصمة البنغال من دكا إلى عاصمة جديدة سميت على اسمه (مرشدأباد) وظهرت سلالة جديدة تحكم البنغال كان أبرزها نواب على وردي خان، وسراج الدولة، وفى النصف الثاني من القرن١٢هـ/١٨م تعرضت البنغال لهجمات متعددة من قبل قوات الماراثا الهندوسية وقوات نادر شاه الفارسي بالإضافة إلى القوي الأوروبية إلى أن ضعف نواب البنغال واستطاع البريطانيين من السيطرة على الإقليم. عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، ط١ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨١)،٤٤١-٤٤٤.

[٢] ساعد على ازدياد نفوذ البريطانيين في الهند ما قام به الدبلوماسي السير توماس الانجليزي من نجاحه في الحصول على إذن بالتداول لصالح شركة الهند الشرقية من الإمبراطور المغولي جهانجير١٠١٤-١٠٣٧هـ/١٦٠٥-١٦٢٨م وذلك في نهاية القرن السابع عشر، وقد وسعت الشركة عملياتها التجارية في المدن الساحلية الكبرى في الهند، ومع ضعف حكام المغول أعطت الفرصة لشركة الهند الشرقية لتوسيع قوتها والحفاظ على جيشها الخاص، وفي عام١١٧٩هـ /١٧٦٥م اضطر الإمبراطور المغولي شاه عالم١١٧٣-١٢٢١هـ/١٧٥٩-١٨٠٦م إلى منح ديواني البنغال وبيهار وأورسيا إلى شركة الهند الشرقية، واتخذت من إقليم البنغال مقرًا رئيسًا لشركة الهند الشرقية، وتمكنت من السيطرة على نصف تجارة العالم وفي عام ١٢١٨هـ /١٨٠٣م أصبحت الشركة قوة هائلة خاصة عندما قبل شاه عالم الثاني سلطة الشركة مقابل حمايتها له ومقابل مادى ترسله له. عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، ٤٤٣.

[3] Savita Kumari," Art and Politics: British patronage in Delhi (1803-1857)", *Art of the Orient, Polish Institute of world art Studies*, Vol. 5 (2016): 217.

[4] Kumari, "Art and Politics", 217.

الفترة بين عامي ١١٥٢هـ-١١٨٦هـ /١٧٣٩ - ١٧٧٢م من التدهور الشديد، ممَّا أدي إلى هجرة فناني البلاط إلى العواصم الشرقية الأكثر أمنًا مثل مرشد أباد ولكناو وباتنا وفايز أباد[١]. هذه التحولات السياسية بالطبع أثَّرت على الفنانين ورعايتهم، حيث شهدت هذه الفترة ظهور مدارس فنية متعددة أهمها وأكثرها انتشارًا أسلوب مدرسة الشركة[٢] أو مدرسة باتنا[٣] أو باتنا قلم، وهو أسلوب جديد لفن التصوير ظهر خلال القرن١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م في الأقاليم الهندية أو المستوطنات التابعة لسيطرة شركة الهند الشرقية البريطانية[٤]، وكان الرعاة الحقيقيون للتصوير

---

[1] Jeremiah Losty, *Painting at Murshidabad 1750-1820' in Murshidabad: Forgotten Capital of Bengal*, ed . Neeta Das and Rosie Llewellyn-Jones (Mumbai: Marg Foundation, 2014), 8.

فقد حدث في منتصف القرن١٢هـ/ ١٨م عندما غادر ولي العهد على جوهر (الذي أصبح بعد ذلك الإمبراطور شاه عالم) مدينة دلهي عام١١٧٢هـ /١٧٥٨م متجهًا إلى الشرق لطلب المساعدة وجمع حلفاء لمساعدته وكان معه بعض الفنانين في رحلته ربما يكون مير تشاند من بينهم، وأدى رحيل ولي العهد من دلهي وقتل والده الإمبراطور عالمجير الثاني في العام التالي على يد وزيره إلى نزوح أعداد كبيرة من المصورين إلى بلاط مدينة آوده والبنغال وهما المدن الأكثر ثراءً واستقرارًا في المنطقة، وبذلك توقفت دلهي عن دورها كمركز فني لما يقرب من نصف قرن.

F. Galloway*, The allure of India: Company School Painting from Murshidadad & Patna 1795-1830* (London: Francesca Galloway Ltd, 2017), 1.

[2] Jeremiah Losty, *Indian Painting From 1730-1825 in Beach, M.C., Fischer, E., and Goswamy, B. N., Masters of Indian Painting, Artibus Asiae* (Zurich: 2011), 2.

أول من تناولت هذا الأسلوب هي Mildred Archer عام ١٩٧٢ في كتاب بعنوان:

Jennifer Howes, "Indian "Company School" Art from 1780 to 1820: Collecting Versus Documenting", *In the Shadow of the Golden age Art and Identity in Asia from Gandhara to the Modern age* – (Berlin: EB Verlag, 2014), 372.

[٣] باتنا عاصمة ولاية بيهار بعد تقسيم البنغال، وتقع على الضفة الجنوبية لنهر الجانج، وهي أكبر مدن البنغال ومركز اقتصادي تُجاري قوي، وهي واحدة من أقدم المدن الهندية، حيث أُسِّست في القرن الخامس قبل الميلاد، وكانت تعرف باسم باتاليبوترا، وكانت عاصمة إمبراطورية ماجاد ثم موريا ثم سلالة سونجا، وفي القرن الرابع الميلادي أصبحت عاصمة لأسرة جوبتا، ومع سقوط إمبراطورية جوبتا فقدت باتنا مجدها، وفي عهد الدولة المغولية أُطلق عليها أورانجزيب اسم عظيم أباد على اسم حفيده الأمير محمد عظيم، وذلك في عام١١١٦هـ /١٧٠٤م، وفي هذه الفترة كانت شركة الهند البريطانية قد أقامت مصانعها في باتنا وما حولها وأصبحت مركزًا للتجارة الدولية، ومع تراجع قوة إمبراطورية المغول، انتقلت باتنا إلى أيدي نواب البنغال، وبعد معركة بلاسي عام ١١٧٨هـ /١٧٦٤م وفقًا لمعاهدة مع الإمبراطور المغولي تم منح شركة الهند البريطانية الديوان المالي أي منحت حق تحصيل الضرائب مقابل مبلغ مالي يدفع للإمبراطور كل عام، وفي عام ١٢٠٨هـ/١٧٩٣م قامت شركة الهند البريطانية بضم باتنا إلى أملاكها وسيطرت على ولاية البنغال وبيهار واستمرت باتنا كمركز تجارى قوي، وفى عام ١٩١٢ تم تقسيم البنغال وأصبحت باتنا عاصمة لأقليم بيهار وأوريسا البريطانية. لمزيد من التفاصيل أنظر:

Qeyamuddin Ahmad, *Patna Through the Ages: Glimpses of History*, *Society & Economy* (Patna, India: Janaki Prakashan, 1988), 29-72-180.

[٤] قامت شركة الهند الشرقية البريطانية بعد أن رأى الإنجليز ما بالهند من خيرات وكنوز فقرروا تكوين شركة تجارية لهم في الهند كان مقرها في البداية في لندن عام ١٠٠٨هـ/ ١٥٩٩م، وتقدموا بطلب للملكة إليزابيث فصدر مرسوم بتأسيسها في سنة ١٠٠٩هـ/ ١٦٠٠م، وكان أول مقر لها في الهند في مدينة سورات بالقرب من بومباي في غرب الهند، ثم اشترت الشركة في سنة ١٠٧٢هـ/١٦٦١م مدينة بومباى من البرتغاليين واتخذتها مقرا للشركة بعد ذلك أصبح لها فروع في جميع أقاليم الهند، وكانت هذه الشركة تشتري منتجات الهند بأثمان بخسة وتبيعها بأثمان مرتفعة في أوروبا، وعندما تولي السفير الإنجليزي توماس رو إدارة أعمال شركة الهند استطاع بعلاقته الجيدة بالإمبراطور جهانجير أن يلغي الضرائب على التجارة الإنجليزية وسمح لهم ببناء تحصينات حول مدينة سورت في عام١٠٢٥هـ/ ١٦١٦م، وبتطور الأحداث وزيادة النفوذ الإنجليزي في الهند، سيطرت شركة الهند الشرقية البريطانية على البلاد سياسيًا وماليًا وإداريًا حتى أصبح الإمبراطور المغولي مجرد موظف من موظفي الإنجليز في الهند، وفي منتصف القرن١٢هـ/ ١٨م حاول الإمبراطور شاه عالم أن يعيد سيطرته على البنغال فأعلنت شركة الهند البريطانية الحرب عليه وانتصر الانجليز وارغموا شاه عالم على أن يشرفوا على

في هذه الفترة هم ضباط أو مسؤولي شركة الهند البريطانية الذين كانوا مهتمين بتوثيق ما يشاهدون من أحداث اجتماعية غريبة عليهم، ومناظر طبيعية[١] وحيوانات ومشاهد الاحتفالات الدينية والعادات الاجتماعية وغيرها من التقاليد الخاصة بشعوب جديدة عليهم، ولهذا السبب وصفت هذه التصاوير على أنها فن "مدرسة الشركة[٢]" وهو فن فن تصوير يحمل أسلوبًا هنديًا – أوربيًا[٣] تم تطويره في الهند خلال القرنان١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م، حيث عمل

مالية البنغال وفي سنة ١١٧٩هـ/١٧٦٥م عقد الإنجليز معاهدة غير متكافئة مع الإمبراطور تعرف بمعاهدة آلة آباد تنص على إعطائهم حق الإشراف المالي على الولايات الشرقية وعلى ولاية كرناتك في جنوب الهند وكان ذلك بمثابة بيع الهند للإنجليز، وفي سنة١٢٧٤هـ/ ١٨٥٧م قامت ثورة ضد النفوذ والسيطرة الإنجليزية عرفت باسم ثورة السباهي حيث تمرد الجنود الوطنين في جيش البنغال بتشجيع الأمراء الهنود أمام التدخل العارم من شركة الهند الشرقية في شؤون البلاد واستطاع الإنجليز القضاء عليها ونفوا الإمبراطور المغولي بهادر شاه عالم الثاني إلى بورما، وبذلك انتهى حكم أباطرة المغول بالهند بعد أن حكمتها (٣٣٣سنة) وتحولت الهند إلى مستعمرة بريطانية تابعة للتاج البريطاني. محمد أحمد محمود عبد السلام، السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير المدرسة المغولية الهندية (رسالة ماجستير، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان: ٢٠١٣):٤١٩-٤٢٠؛ عصام الدين الفقي، بلاد الهند في العصر الاسلامي منذ فجر الإسلام حتي الغزو المغولي القاهرة: عالم الكتب،١٩٨٠)، ٣٦٠؛ عبد المنعم النمر، تاريخ الاسلام في الهند،٣٤٥.

[١] كان اهتمام الفنانين الأوروبيين بتصوير مناظر الطبيعة بالهند باعتبارها مستعمرة هندية وكان الجمهور البريطاني حريص على معرفة الأراضي التابعة للإمبراطورية البريطانية فكان لوحات هؤلاء الفنانين تعرض بانتظام لجماهير في بريطانيا، ومن هؤلاء الفنانين كان توماس دانييل وابن اخيه ويليام دانييل أشهر الفنانين اللذين انتجوا لوحات تعرض المناظر الطبيعة الخلابة في الهند حيث جاؤوا إلى الهند في عام ١٧٨٥م ومكثوا لمدة سبع سنوات في رحلة من كالكوتا إلى شمال وجنوب الهند

Holly Shaffer, *Adapting the Eye: An Archive of the British in India, 1770-1830* (London: Yale Center for British Art, October 11- December 31, 2011), 8.

[٢] ترجع بداية هذه المدرسة عندما قام السير إيليا إمبي (Impey) رئيس المحكمة العليا في كلكتا بإقليم البنغال باستدعاء ثلاثة من المصورين الهنود لتصوير مجموعة من الحيوانات كان قد جمعها في حديقة منزله وكان ذلك في عام١١٨٤هـ/ ١٧٧٠م وهذا التكليف يعتبر أول تكليف من راعي بريطاني موثق لبداية أسلوب مدرسة الشركة، وكان هؤلاء المصورين من مدينة باتنا بشرق الهند وهم مصور مسلم اسمه الشيخ زين الدين ومصوران هندوس هما بهواني داس ورام داس والثلاثة يحملون أسلوب المدرسة المغولية الهندية، وقاموا بتنفيذ تكليف إمبي بالأسلوب المغولي الهندي مع إدخال بعض التقنيات الأوروبية مثل استخدم الورق الإنجليزي والرسم بالألوان المائية وهذا الاندماج أدى إلى أسلوب جديد تمامًا في التصوير يعرف باسم مدرسة الشركة

Stuart Cary Welch, *Indian art and culture, 1300-1900* (New York: The Metropolitan Museum of art, 1985), 422.

وبذلك كان إمبي أول الرعاة البريطانيين تلاه خليفة إمبي كرئيس المحكمة العليا وليام جونز الذي اهتم بدراسة التاريخ الطبيعي الهندي وبحلول عام ١١٩٩هـ/ ١٧٨٤م أسس جونز جمعية آسيوية لدراسة الحضارة والتاريخ والطبيعة والآثار والفنون والعلوم في آسيا ثم بعدها بعشرين عام أنشأ ماركيز ويليسلي معهد للتاريخ الطبيعي في باراكبور وكان هذا المعهد يكلف المصورين الهنود برسم التاريخ الطبيعي والهندسة المعمارية، وطوائف الطبقات ومع هذا الاهتمام من الرعاة الأوروبيين زاد عدد المصورين الهنود الذين لم يعد لهم عمل مع ضعف دولة مغول الهند، وسرعان ما انتقل هذا الاسلوب إلى باتنا ولكناو وأجرا وكانت على درجة عالية من الجودة

John Keay, *India Discovered. The Recovery of a Lost Civilization* (London: Collins, 1981), 29.

[٣] ترجع بداية ظهور التأثيرات الأوروبية منذ عصر الإمبراطور جلال الدين أكبر فقد بدأت المنتجات الفنية الأوروبية تصل إلى الهند بأيدي التجار والوفود التنصيرية والتي كان لها أثرها على الفنون والتصوير في عهد أكبر، وقد زاد هذا التأثير في عهد ابنه جهانجير نتيجة لزيادة الاتصالات الاوروبية مع الدولة المغولية الهندية، وبدأت منذ عام ٩٨٨هـ /١٥٨٠م تظهر على التصوير المغولي الهندي، وقد شجع جهانجير التصوير الأوروبي لدرجة أنه كان يطلب من الرسامين تقليد وعمل نسخ طبق الأصل من اللوحات التي جلبها السير توماس رو في بعثته:

المصورون الهنود على استخدام أسلوب فني يجذب الرعاة الجدد ويتناسب مع أذواقهم الفنية من خلال الرسم بالأسلوب الهندي وخاصة الأسلوب المغولي الهندي مع استخدام بعض التقنيات الفنية الأوروبية سواء كانت من خلال استخدام طرق فنية جديدة كالتلوين بالألوان المائية والألوان الزيتية أو إدخالهم للمزيد من قواعد التصوير الأوروبي كقواعد المنظور وقواعد الظل والنور وهم بذلك استطاعوا إنتاج نوعية من التصاوير التي يفضلها الاوروبيون سواء من ناحية الأسلوب الفني أو الموضوعات المفضلة لديهم، وبذلك أصبح فن التصوير يعتمد على رعاية فردية بدلا من رعاة سلطة حاكمة أو طبقة اجتماعية[1].

وشهدت ولاية مرشد آباد عاصمة إقليم البنغال بداية أسلوب مدرسة الشركة[2]، حيث أعجب كثيرًا من البريطانيين المقيمين بولاية مرشد أباد بالتصوير الهندي ومن أشهرهم وليام فريزر وجيمس سكينر واهتموا بتجميع وشراء تصاوير لفنانين هنود[3]، بالإضافة إلى أن الأغلبية العظمي من الأوروبيين لم يروق لهم مجرد جمع

Holly Meredith Shaffer, "Of men and gods, and things: The Making of Maratha Art in India and Britain, 1700-1900" (Degree of Doctor of Philosophy, Faculty of the Graduate School, Yale University: Vol. 1, December 2015), 31.

وتعد بعثة توماس رو من أوائل البعثات الرسمية التي أوفدها ملك بريطانيا وكان الغرض منها في البداية توثيق العلاقات التجارية مع الهند، وعلى أثرها تكوَّنت شركة الهند الشرقية فيما بعد (نصير أحمد نور محمد، عصر أكبر، ص١١٤)، وفى عصر شاه جهان حدث تدفق عكسي حيث وجدت العديد من التصاوير المغولية الهندية طريقها إلى أوروبا وخاصة هولندا، حيث كانت بمثابة نماذج للمصور الهولندي رامبرانت الذي قام بتقليد التصاوير المغولية دون أن يذهب إلى الهند.

Shaffer, "Of men and gods, and things", 31.

[1] Howes, Indian "Company School", 373.

[2] لعب المركز الفني بولاية مرشد آباد دورًا هامًا في الفترة المتأخرة للتصوير المغولي الهندي منذ منتصف القرن١٢هـ/ ١٨م خلال فترة حكم نواب البنغال خاصة عهد نواب على وردي خان (١١٥٣-١١٧٠ هـ/١٧٤٠-١٧٥٦م) الذي أولي فن التصوير اهتمامًا خاصًا ويشهد على ذلك مجموعة من صور الشخصية تنسب إليه وهي تتم على تأثرها بالأسلوب الإمبراطور المغولي الهندي بدلهي نتيجة لانتقال مصوري البلاط المتناثرون في الإمبراطورية المغولية المنهارة إلى بلاط مرشد آباد بحثًا عن سبل عيشهم، خاصة أن مرشد آباد شهدت في هذه الفترة عصر جديد من الرخاء نتيجة لنشاط حركة التجارة الأوروبية بها، وشهد هذا المرسم الفني فترة من الازدهار تقارب من ٢٠ عام في ظل حكم نواب على وردي خان الذي كان راعيًا متحمسًا للفن والثقافة، وترجع إلى فترة حكمه مجموعة مهمة من تصاوير البلاط الملكية التي يظهر بها، واستمر هذا الازدهار في عهد حفيده سراج الدولة حيث وصل فن التصوير إلى أوج ازدهاره وكثرت في عهده تصاوير الزنانة "بلاط النساء" والموضوعات الرومانسية وسط المناظر الطبيعية من تلال متموجة وأنهار على ضفافها شجيرات متراصة بشكل نصف دائرية وهي السمات المميزة لأسلوب مرشد أباد، واستمر فن التصوير في مرسم مرشد آباد لم يطرأ عليه أي تطوير في عهد نواب مير جعفر ونواب مير قاسم فيما عدا أن شهدت فترتهم انتقال المصور ديب تشاند والمصور الشهير هونهار من المركز الفني بمدينة لكناو إلى بلاط مرشد أباد في عهد مير جعفر، وبوصول هؤلاء الفنانين شهد تصوير مرشد أباد تغييرًا ملحوظًا حيث تم استبدال الأسلوب المغولي الهندي بأسلوب لكناو الهادئ ذو الألوان الهادئة واللون الأصفر للخلفية، إلى أن بدأت عوامل انهيار لهذا المرسم الفني الملكي نتيجة لغياب رعاية السكان الأصليين من نواب البنغال خاصة بعد قيام الأفغان بنهب مرشد آباد وتولي شركة الهند البريطانية ديوان البنغال في عام ١١٧٩ هـ/ ١٧٦٥م.

Mildred Archer, *Patna Painting* (London: David Marlowe LTD for the Royal India Society, 1948), 5; Losty, *Painting at Murshidabad 1750-1820*, 82.

[3] من أوائل الجامعين للتصاوير الهندية كان الرحالة الإيطالي نيكولا مانوشي الذي قام أثناء رحلته بجمع تصاوير توضح الأماكن التي زارها، وتعتبر تذكار لرحلته حيث كان مانوشي يعيش في مدراس وجمع خلالها ٧٨ لوحة تم إعدادها بناءً على طلبه لتوضيح الحياة الهندية التي يشير إليها في كتاباته ومن أهم الموضوعات لوحات تمثل الآلهة الهندية والاحتفالات الدينية والمواكب والمعابد والطقوس.

Laura Nilsson, "Picturing the Unknown Cultural Encounters and Visual Representations in Company Paintings from the Eighteenth and Nineteenth Centuries in South Indian Collections of the National Museum of Denmark", *Tranquebar Initiativets Skriftserie,* Vol. 11(2015): 10.

تصاوير المدرسة المغولية الهندية، فقاموا بتكليف المصورين الهنود لتوثيق فترة وجودهم في الهند من خلال تصوير كل ما يشاهدوه من عادات اجتماعية غريبة عليهم ومشاهد من الحياة اليومية الهندية ومناظر طبيعية خلابة[١]، تزامن ذلك مع حضور فنانين أوروبيين[٢] إلى البنغال في أواخر القرن ١٨م وهو ما شجع المصورين الهنود على تعلم تقنيات التصوير الأوروبي خاصة من لوحات المصور فارينجتون وذلك حتي تنال أعمالهم أعجاب الرعاة البريطانيين[٣]. وقد شهدت الفترة من عام١١٨٣هـ/ ١٧٦٩إلى١٢١٤هـ/١٧٩٩م تطورًا لفن تصوير الشركة، يتضح في كثرة أعداد البريطانيين المهتمين بجمع التصاوير الهندية، ويرجع ذلك إلى أن هذه الفترة شهدت الحروب البريطانية مع ولاية ميسور بجنوب الهند، حيث عملت بريطانيا على إمداد شركة الهند الشرقية بأعداد كبيرة من الموظفين والقوات العسكرية للإطاحة بحاكم ميسور تيبو سلطان، وانتهت هذه الحروب بمقتل تيبو

ومن أهم الجامعيين البريطانيين ريتشارد جونسون صاحب المجموعة الشهيرة المحفوظة بالمكتبة البريطانية والتي تقارب من ألفي لوحة قام بتجميعها في عام١١٩٥هـ/ ١٧٨٠م عندما قام النبلاء الهنود في شمال الهند ببيع مجموعاتهم من المخطوطات واللوحات المصورة، ويعود تاريخ ثلاثة أرباع مجموعة جونسون إلى القرن١٠هـ/ ١٦م فيما فوق، بينما ما يقرب من ٥٠٠ لوحة قام جونسون بتكليف الفنانين بعملها وذلك بعد أن حضر إلى لكناو منذ عام١١٩٥هـ/ ١٧٨٠م.

Howes; Indian "Company School", 375.

[1] Nihar Ronjon Singha, "The Role of British Colonial Painters, an Evolution of 18th and 19th Century Bengal Painting", Prime University Journal,Vol. 8, No.-1(January-June 2014):103.

[٢] لعب المصورين الأوروبيين الذين حضروا إلى الهند في هذه الفترة دورًا كبيرًا في تطوير أسلوب الشركة فقد وصل الهند فيما بين عامي١١٨٣-١٢٦٧هـ/١٧٦٩-١٨٥٠م) ما يقرب من ١٠٠ مصور، سواء كانوا أساتذة تصوير أو موظفين في الشركة لهم اهتمامات بفن التصوير .Singha, "The Role of British Colonial Painters", 104؛ أول مصور أوروبي جاء إلى الهند هو: Tilly Kettle وصل مدارس عام١١٨٣هـ/ ١٧٦٩م ثم إلى كولكتا عام١١٨٥هـ/ ١٧٧١ م، وقد عمل تحت الرعاية الملكية المغولية واكتسب شهرة بعد أن عمل صورة شخصية لوارين هاستينغر ولرئيس المحكة العليا البريطاني إليزا إمبي Singha, The Role of British Colonial Painters, an Evolution of 18th and 19th Century Bengal Painting,112. ومن بين المصورين الأكثر شهرة الذين تعايشوا في الهند المصور ويليام هودجز الذي سافر إلى الهند في الفترة ما بين١١٩٥-١١٩٨هـ/ ١٧٨٠-١٧٨٣م ورسم العديد من المناظر الرومانسية، وبعده جاء توماس دانييل وابن أخيه ويليام الذي تواجد في الهند من عام ١٧٨٦إلى عام ١٧٩٤م ورسم هؤلاء الفنانين لوحاتهم بالألوان المائية وغيرهم أمثال تيلي كيتل وجون زوفاني وآرثر ديفيس الذين زاروا الهند خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن١٢هـ/ ١٨م، وصوَّروا بأسلوب التلوين الزيتي، بينما قام مصورين أمثال سمارت وأوزياس هامفري الذين تواجدوا في نفس الفترة وجورج سينرى الذي تواجد في الهند في الفترة١٢١٧-١٢٤١هـ/ ١٨٠٢- ١٨٢٥م بعمل صورًا مصغرة على العاج.

Krishna Chaitanya, *A History of Indian Painting* (New Delhi: Abhinav Publications, 1994), 102

وكان يعمل معهم بعض المصورين الهنود ومن هؤلاء المصورين البريطانيين توماس وليم دانيال الذي يعد من أوائل الفنانين الأوروبيين الذين قاموا بجولة في الهند بين ١٧٨٦-١٧٩٣م، وخلال جولته في دلهي أنتج لوحات لعدة مواقع في المدينة مثل مناظر لفيروز شاه كوتلا وقطب منار والمسجد الجامع وبعض التفاصيل المعمارية الأخرى مثل المداخل المنحوتة، وكان يعتمد دانيال في رسوماته على مصورين هنود أمثال المصور الشهير غلام على خان في بداية حياته، وقد استفاد المصورون الهنود من عملهم مع المصورين البريطانيين في تعلم التقنيات الأوروبية مثل الرسم بالألوان المائية والزيتية وتطوير التأثيرات الأوروبية التي كان المصورون الهنود على علم بها.

Yuthika Sharma," Art in Between Empires: Visual Culture & Artistic Knowledge in Late Mughal Delhi 1748-1857" (degree of Doctor of Philosophy, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University: 2013), 156-157.

[٣] فارنجتون رسام بريطاني كان يعمل في مدينة مرشد آباد من عام ١٧٨٥-١٧٨٨م لدى نواب مبارك دولة لرسم اللوحات الزيتية الطبوغرافية والمهرجانات ورسوم البلاط للنواب مبارك، وكانت هي النماذج التي تعلم منها المصورين البنغال

Galloway, *The allure of India*, 1.

سلطان عام١٢١٤هـ/١٧٩٩م)[١]، وخلال الحرب قام الجنود البريطانيون بدوريات في الهند وكان بعضهم من محبي جمع التصاوير المحلية للتعرف على العادات الاجتماعية بالإضافة إلى استخدمها كتذكار أو كهدايا تذكارية كما سبق القول، وبالطبع كنتيجة للطلب المتزايد على التصاوير الهندية، أعدَّ الفنانون هذه النوعية من التصاوير ووصلنا هذا العدد الكبير من نمط أسلوب الشركة[٢].

وقد مرَّ الأسلوب الفني لمدرسة الشركة "مدرسة باتنا"[٣] بمجموعة من المراحل إلى أن تحددت السمات العامة له، فقد سبق وذكرنا أن التصاوير موضوع الدارسة ترجع إلى الفترة ما بين عامي ١٨٠٠ و١٨٥٠م وهي فترة ازدهار مدرسة الشركة التي أصبح لها سمات فنية واضحة في المركز الفني بإقليم البنغال، وقد اعتمدت في الأساس على الأسلوب المغولي الهندي في التصوير خاصة الأسلوب الفني الذي طوَّره مصورو بلاط الامبراطور محمد شاه وخلفائه[٤]، وقد استقر هؤلاء المصورين في البداية في مرشد آباد عاصمة إقليم البنغال تحت رعاية نواب البنغال[٥]، وفي منتصف القرن١٢هـ/ ١٨م وبعد سقوط نواب البنغال وتراجع مدرسة مرشد آباد بدأ المصورون ينتقلون إلى مدينة أكبر في الشرق وهي باتنا وهنا وجدوا رعاية الطبقة الارستقراطية وكثيرا منهم عملوا لدي

---

[1] Nilsson; "Picturing the Unknown Cultural", 11.

[2] Chaitanya, *A History of Indian Painting*, 106.

[٣] أول من تناول مصطلح مدرسة باتنا للتصوير هو P. C. Manuk وذلك عند دراسته لمجموعة من التصاوير المغولية الهندية في مدينة باتنا، اتخذت مدينة باتنا منعكسًا جديدًا خلال القرن١١هـ/ ١٧م بعد ظهور شركة الهند كقوة إقتصادية كبيرة في الهند وأقامت بها المصانع والمراكز العسكرية والقصور البريطانية، أصبحت باتنا مركز الإدارة الجديدة في الربع الأخير من القرن١٢هـ/ ١٨م وبحلول عام ١٨٠٠م أصبحت باتنا المقر الرئيسى لتقسيمات إقليم البنغال الإحدى عشرة والخاضعة للملازم حاكم البنغال، وأصبحت أيضًا مقر التجارة والقضاة وكتيبة الجيش البريطاني وأغلبية الأراضي التي في أيدى موظفي الشركة، بالإضافة إلى إمتلاك بعض الهنود الأثرياء لمجموعة من الأراضي والعقارات. Archer, Patna Painting, 6

[٤] جاء الإمبراطور محمد شاه بعد الإمبراطور شاهجهان الثاني بعد فترة حكم قصيرة دامت ثلاثة شهور، فأتي الوزير عبد الله خان بابنه محمد روشن وأجلسه على العرش في ذي القعدة من عام ١١٣١هـ/١٧١٩م باسم محمد خان، ليحكم بعد ذلك ٢٩ عاما ويشهد تفكك الدولة وانهيارها على يديه، وفي عهده استقل مرشد قُلي خان نائب السلطان على البنغال وأوريسه وبيهار أغني أقاليم الهند، وتوارث أولاده ملكه من بعده. أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة وحضارتهم، ج٢،٢٦٠-٢٦١؛ Losty, *Indian Painting* 1730-1825, 3.

[٥] تتفق أغلب الآراء أن السمات الفنية لتصوير باتنا تعود إلى المدرسة المغولية الهندية وخاصة إلى المصور المغولي الهندي مانوهار ذو الأصول الراجستاني، حيث كانت أسرته تعمل في التصوير بولاية راجستان، ثم هاجرت إلى دلهي وعملوا في مراسم التصوير الإمبراطوري المغولي إلى عهد الإمبراطور محمد شاه، ثم هاجرت الأسرة مرة أخرى إلى مرشد أباد بعد انخفاض الرعاة الإمبراطورية للفنون، ويرجح أن هذه الهجرة كانت عام١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م، واستقروا في مدينة بالو تشاك وتلقوا رعاية من النواب الشيعة وقاموا بتزيين قصر نواب وانتجوا لوحات لاحتفالات محرم ولوحات أخرى للرعاة البريطانيين ومن عام١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م إلى عام١١٧٤هـ/ ١٧٦٠م طوروا من فن التصوير في مرشد أباد ذو الموضوعات المختلفة ثم انتقلت معظم هذه السمات الفنية إلى مصوري باتنا عندما هاجر المصورون في عام١١٧٤هـ/ ١٧٦٠م بسبب الاحداث السياسية في مرشد أباد واستمرت هذه الهجرة على فترات زمنية مختلفة فيما بعد عام١١٧٤هـ/ ١٧٦٠م، كما هاجر إلى باتنا بعض من فنانين لكناو مثل المصور مير على عباس مصور لكناو الشهير وذلك بسبب اضطهاد ميران ابن مير جعفر بزيادة الضرائب، وشعر المصورون أن مرشد اباد لم تعد أمنة، وكانت الفترة من عام١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م إلى ١١٧٤هـ/١٧٦٠م بداية هجرة المصورين إلى باتنا والاستقرار بها، وبحلول عام ١٢٠٥هـ/١٧٩٠م كانت مدرسة التصوير ببانتا لها ملامحها وسماتها المميزة لها[٥]، بينما تعتبر الفترة من عام ١٨١٥إلى ١٨٤٠م قمة ازدهار فن التصوير ببانتا.
Neel Rekha, "The Patna School of Painting: A Brief History (1760-1880)" , Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 72, part I (Published by: Indian History Congress, 2011), 1002.

مسؤولين شركة الهند الشرقية[١]، خاصة بعد نقل مقر شركة الهند الشرقية من مدينة مرشد أباد إلى مدينة باتنا، وهي مدينة تجارية كبيرة بعد مرشد آباد وكلكتا، وبذلك انتقل المصورون الهنود من مرشد أباد بكل أساليبهم الفنية، وكانت مدرسة التصوير في باتنا مركزًا للعديد من الأوروبيين المهتمين بالتصوير الهندي والموضوعات الاجتماعية الهندية بصفة خاصة، وتوسع الرسامون في باتنا لإنتاج هذا النوع من الموضوعات للوفاء بمتطلبات السوق الأوروبي[٢]، ويُعد أسلوب مدرسة باتنا أسلوبًا مغوليًا هندي مطلق مع بعض التأثيرات الأوروبية حيث جاءت الألوان على النمط المغولي بينما أسلوب التظليل أوروبي، وتختلف عن المغولي في اطارات التصويرة وتكون أكثر اتساعًا، كما يميزها أن التركيز يكون على الموضوعات الاجتماعية بشكل أساسي، فتعد بذلك أول مدرسة فنية مستقلة تتعامل مع عامة الشعب على عكس المغولية التي تركزت على مشاهد الملوك والبلاط، فقد تأثر تصوير مدرسة باتنا بالحياة اليومية للرجل العادي وكانت موضوعاتهم الرئيسية الاحتفالات والأنشطة المحلية[٣]. وهي تعد بمثابة توثيق لحياة عامة الشعب الهندي، وأعطتنا معلومات موثقة لأشكال الاحتفالات والمهرجانات والعادات الاجتماعية، بالإضافة لصور لمختلف أنواع الحرف، وألقت الضوء على جانب كبير من الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المنطقة، كما أظهرت الأنماط المختلفة من الملابس الموجودة في المنطقة وهي مِيزة مَيَّزت تصاوير مدرسة الشركة في كل مراكزها الفنية في شمال وجنوب الهند، بالإضافة إلى تصوير الحلى للنساء والرجال العادين، وهو ما يُظهر الازدهار الاقتصادي للمنطقة، كما أظهرت المهن المختلفة المعاصرة لهذه الفترة، بالإضافة إلى أشكال المباني الهامة المميزة لمدينة باتنا ومنازل البريطانيين المقيمين بها[٤]. وبذلك استطاعت هذه المدرسة أن تملأ الفراغ الذي تركته المدرسة المغولية الهندية لمدة قرنين من الزمان، وتعد مِثالًا للتفاعل بين الثقافتين الأوروبية والهندية في القرن ١٩م، واستمرت مدرسة باتنا للتصوير فى العمل حتى انقرضت بظهور التصوير الفوتوغرافي[٥].

وجديرٌ بالملاحظة أنَّ أسلوب مدرسة الشركة انتشر بجميع أنحاء الهند فوجدت لوحات تتبع أسلوب الشركة بالإضافة مرشد آباد وباتنا ولكناو في كل من دلهي ولاهور وتانجور وميسور وولاية أندرا وكيرالا[٦]، وكان هناك عدد قليل من الأوروبيين يعيشون في منطقة التأميل بجنوب الهند منذ عام ١١٩٥هـ/١٧٨٠م مثل مادورای وتيروتشيرابالى وثانجفور ومنهم الطبيب الصيدلي سيمبسون David Simpson والطبيب آدم بلاكادر(Adam Blackader) الذين قاموا بتكليف المصورين المحليين بعمل لوحات مصورة[٧]، تعكس ما يراه في عالم غير عالمه، والأشياء التي يفعلها الناس التي يعيش بينهم، وكان تكليف سيمبسون وغيره من الرعاة البريطانيين للمصورين بعمل هذه الأعمال الفنية بمثابة نشاط ترفيهي في تنمية فهمهم للبيئة المحيطة بيهم، خاصة وأن موضوعات اللوحات التي طلبوها لا تتعلق بأي حال من الأحوال بطبيعة الأدوار أو الوظائف المهنية التي

[1] Galloway, *The allure of India*, 1
[2] Abid Hadi, "Patna Kalam its Golry and Saga, Art Aamily", *International Art Journal for Arts and Aesthetic*s, Vol III, January- (June 2013): 51.
[3] Rekha, "The Patna School of Painting", 149.
[4] Rekha, "The Patna School of Painting", 1006.
[5] Archer*, Patna Painting*, VII.
[6] Chaitanya, *A History of Indian Painting*, 102.
[7] Howes, Indian "Company School", 378

أنجزوها في الهند، حيث لم تكن لوحات سيمبسون مرتبطة بالطب[1]، وقد وصلنا من تانجفور من هذه الفترة تصويرة تمثل أرملة تقوم بعادة الساتي (لوحة رقم٨)، وهي تتبع أسلوب مدرسة الشركة من حيث الواقعية في تصوير الحدث بكل تفاصيله والتقاليد المتبعة في هذا العادة من حيث المكان الذي يتم فيه الحرق، وهو عادة ما يكون بجوار النهر، وحضور البراهمة للإشراف على طقوس الحرق، بالإضافة إلى حضور كبار رجال القرية أو المدينة باعتبارها من العادات الاجتماعية المُهمة، كما نشاهد الشخص الذي يجرى تجاه المحرقة ويحمل بيده عصا أو رمح طويل وذلك لإدخال الأرملة في حالة ما حاولت الخروج من النار، كما يظهر بالتصويرة سمة وجدت في تصاوير أسلوب الشركة وهو شكل الموكب الملكي في مؤخرة التصويرة خلف التلال، والذي يظهر بمنظور أقل في الحجم مما نشاهده من رسوم في مقدمة التصويرة، وكلها سمات تميز تصاوير مدرسة الشركة خلال الفترة موضوع الدراسة.

كما يُعد المركز الفني بولاية آوده في العاصمة فايزآباد ومن بعدها لكناو هي امتداد لأسلوب مرشد آباد ولكن بأسلوب أكثر تطورًا عمل به مجموعة كبيرة من المصورين أمثال مير تشاند ومير كيلان خان، وكان الرعاة الفنين في آوده هم الأوروبيين الذين انتقلوا إلى آوده ومنهم العقيد جان بابتيست جنتيل (١٧٢٦-١٧٩٩) الذي ينسب إليه البوم محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت مؤرخ بعام (١١٨٨هـ/١٧٧٤م) يحتوي على موضوعات تتعلق بالحياة الاجتماعية للهنود في مدينة فايز أباد[2]، ومنها تصويرة تحتوي على العادات الهندوسية لمراحل الحياة المختلفة من الولادة وحفلات التسمية ومراحل تربيته وصولًا إلى الوفاة، وتنتهي بمشهد لعادة الساتي وتظهر بها بعض من طقوس الساتي من تجهيز جثة الزوج، وتحضير الأرملة، وحملها على محفة في موكب يسير عبر القرية حتى يصل إلى مكان المحرقة بجوار معبد، ويصطف الناس حول المحرقة بشكل دائري وتنقل التصويرة كثير من طقوس الساتي التي وردت في كتابات الرحالة اللذين شاهدوا هذه العادة (لوحة رقم١٩)[3].

وتشتمل التصاوير موضوع الدراسة على كثير من السمات العامة المميزة لتصوير مدرسة الشركة أو مدرسة باتنا وهي:

من أهم السمات الفنية لمدرسة الشركة وتتضح في التصاوير موضوع الدارسة "الواقعية"، وهي سمة كان للمصورين الأوروبيين دورًا كبيرًا فيها، فقد أثَّروا على المصورين الهنود الذين أنتجوا تصاوير خلال فترة القرن ١٣هـ/١٩م، وقد جلَبَ الفنانون الأوروبيون معهم فكرة الواقعية حيث كان الفنان يعتقد أن إخلاصه في عمله أن يصور بعناية ما تراه العين، فكان ما ينتجه الفنان يبدو حقيقيًا ونابض للحياة، وكان ذلك سببًا في معرفتهم لتقنية

---

[1] Howes, Indian "Company School", 379.

[٢] البوم أُعد للعقيد جنتيل الذي عمل لدي نواب شجاعة الدولة، ويحتوي الألبوم على ٥٨ تصويرة مرسومة بالألوان المائية مقاساتها ٥٣.٥×٣٧سم، واشترك اثنين من المصورين الهندوس في تنفيذ الألبوم المصور موهان سينغ (١٧٦٣-١٧٨٢) ابن غوفاردهان الثاني الفنان المغولي في دلهي والمصور نيفاسي لال (١٧٦٠-١٧٧٥م)، وقد نفذت تصاوير البوم بتقسيمها إلى أقسام وأُستخدم فيها أسلوب السرد القصصي للتصاوير، فكانت كل صفحة تحتوي على أكثر من مشهد تصويري منفصل، بالإضافة إلى مجموعة من التصاوير يظهر فيها العقيد جنتيل تصور دوره السياسي في بلاط نواب شجاعت الدولة، وقام جنتيل بتدوين ملاحظاته على كل تصويرة بخط يده.
Chanchal Dodlani, "Transporting India: The Gentil Album and Mughal Manuscript Culture", *Association of Art Historians*, 38(4) (August 2015): 53-57.

[3] Losty, *Indian Painting*, 5.

الرسم الزيتي والرسم بالألوان المائية، وهي تقنية جلبها المصورون الأوروبيون معهم واستخدمها المصورون الهنود نقلًا عنهم، وأتاحت هذه التقنية إنتاج صور تبدو حقيقية، وهو ما نشاهده في التصاوير موضوع الدراسة من حيث نقل المصور لكافة تفاصيل الحدث بشكل واقعي، فكانت المحرقة تتوسط التصويرة بداخلها جثة الزوج المتوفي وبجواره الأرملة ترتدي ثياب الزفاف وتتحلي بكامل مجوهراتها وتضع علامة الزواج على الجبين (شكل رقم ١)، وحول المحرقة حشد مجموعة كبيرة من الأشخاص في تجمعات دائرية وهو ما تثبته كتابات المؤرخين الذين رأوا الحدث.

(شكل رقم١) مشهد للأرملة مع زوجها داخل المحرقة من لوحة رقم٢(عمل الباحثة)

الحشد الجماهيري: حيث نلاحظ في التصاوير موضوع الدراسة حشد أعداد كبيرة من الأشخاص ذات الأعمار المختلفة في تجمعات نصف دائرية حول المحرقة التي سيتم فيها حرق الزوج المتوفي والأرملة الساتي (لوحات رقم ٢-٣-٤-٧-٩) أو متراصين في صفوف على جانبي المحرقة (لوحات١-٥-٦)، كما وجد في التصاوير موضوع الدراسة بعض العادات المتبعة في حشد الأشخاص وهو الفصل بين النساء والرجال، فغالبًا مع يتجمع الرجال جهة اليمين بينما تقف النساء جهة اليسار، وتصوير مجموعة كبيرة من الأشخاص في التصويرة سمة وجدت في كل تصاوير مدرسة الشركة التي صورت في مركز مدينة باتنا، ربما ترجع إلى أن هذه التصاوير كانت تعكس الواقع خاصة وإن أغلب موضوعاتها كانت تصاوير تمثل مهرجانات واحتفالات، وهي أحداث تشتمل على تجمع جماهيري كبير، وأبرز من نجح في تصوير موضوعات تحتوي على تجمع جماهيري كبير هو المصور سيفاك رام[١]، ويتميز بإتقانه للموضوعات التي تحتوي على مشاهد تجمع جماهيري بأعداد كبيرة وهي سمة وجدناها في تصاوير موضوع الدراسة خاصة التصاوير التي ترجع إلى الفترة من عام ١٨٠٠م[١].

[١] المصور سيفاك رام من أهم مصوري مدرسة باتنا وقد عمل مع مختلف الفنانين البريطانيين الذين يعملون في الهند، وترجع أعمال سيفاك الأولى لمدرسة باتنا بين عامي١٢٢٠-١٢٣١هـ /١٨٠٥-١٨١٥م، وهو فنان يُرجَّح أنه هاجر من مرشد آباد إلى باتنا، حيث تظهر في أعماله جميع السمات الفنية لمدرسة مرشد آباد، ويتميز هذا المصور برسم موضوعات المشاهد الليلية مثيرة للاهتمام بشكل خاص نظرًا لأنها غير معتادة بالنسبة للرسم الهندي لهذه الفترة، هذا بالإضافة براعته في تصوير مشاهد المواكب أو البارات التي ينقلها العريس من الهندوس والمسلمين إلى منزل العروس وهي مناسبات للتباهي بثروة أسرة العريس وقوتها، ومشاهد احتفالات الهندوس بعيد ديوالى ومشاهد لأرملة تقوم بعادة الساتي وقد جمعت هذه اللوحات في البوم قدم إلى اللورد مينتو الحاكم العام للبنغال، والألبوم مقسم الآن

رسوم المناظر الطبيعية: احتوت بعض من التصاوير موضوع الدراسة على خلفية من مناظر طبيعية وتكون عبارة عن صف من الأشجار أو الشجيرات المتراصة بجوار بعضها البعض مع بعض المباني المعمارية كالقصور، ويظهر بها رسوم لموكب خلف التلال في (لوحة ١-٨)، وهذه الطريقة ظهرت في تصاوير المدرسة المغولية الهندية في نهاية عصر محمد شاه ومنها تصويرة تمثل الإمبراطور محمد شاه في رحلة صيد للمصور تشتارمان محفوظة في مجموعة سوينتون بالمتحف الوطني في أسكتلندا، حيث يظهر الإمبراطور محمد شاه في مقدمة التصويرة مع حاشيته ويظهر في الخلفية بقية حاشية الملك بين التلال من منظور بعيد وبحجم أصغر من الاشخاص المرسومة في مقدمة التصويرة[٢]، وبذلك نجد أن مشهد التكوين الفني للتصويرة المكون من مقدمة تظهر الحدث الرئيسي والأشخاص الرئيسية بحجم كبير مع خلفية ذات مناظر طبيعية من تلال متدرجة وأنهار، يظهر بينها تكملة للمشهد وعادة ما يكون بقية الموكب الإمبراطوري الموجود في المقدمة مرسوم بمنظور بعيد بحجم أصغر من العناصر الموجودة في المقدمة، وقد انتقلت هذه الطريقة إلى إقليم البنغال في تصاوير مرسم مرشد أباد منذ فترة حكم نواب البنغال خاصة في تصويرة تمثل مير جعفر وابنه ميران في رحلة صيد من عمل المصور هونهار مرسومة بالألوان المائية ترجع تقريبًا إلى عام١١٧٤هـ/ ١٧٦٠م، محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت في لندن، حيث يظهر في المقدمة الإمبراطور مع حاشيته يذهبون في رحلة الصيد، وفي الخلفية يظهر من منظور بعيد بين التلال بقية الحاشية الامبراطورية[٣]، ومن أهم المصورين الهنود الذين برعوا في رسم المناظر الطبيعية بهذه الطريقة هو المصور ديب تشاند، ويرجع إليه الفضل في نقل هذه الأسلوب من مرسم مرشد أباد إلى باتنا ولكناو عندما سافر مع راعيه نواب مير قاسم عند انتقاله إلى هذه الولايات، ثم ظهرت في أعمال المصور مير تشاند وبهادر سينغ بالمرسم الفني لمدينة لكناو وآوده[٤]، وهذه الطريقة في رسم المناظر الطبيعية تعكس التضاريس الطبيعية للمنطقة بطريقة واقعية، وارتبطت بهذه التصاوير تقنية فنية أوروبية الأصل وهي "قواعد المنظور" وتعني كمصطلح تمثيل تقريبي للعناصر على سطح مستو مثل الورقة كما تراها العين، ويميز تقنية المنظور بأن العناصر ترسم بحجم صغير مع زيادة المسافة بينها وبين المشاهد أو المراقب (بهيئة المنظور الجوي) وتكمن أهميتها بأنها تزيد أو تعزز من ملاحظة المصورين وإدراكهم وفهمهم لعنصر الضوء والفضاء، وقد اتقن المصورين الهنود هذه التقنية في مرسم مرشد آباد وبصورة كبيرة في مرسم مدينة آوده منذ الربع الأخير من القرن١٢هـ/١٨م كتأثير أوروبي عن طريق المصورين الأوروبيين الذين زاروا إقليم البنغال مثل المصور فارينجتون[٥]. فكانت ترسم عناصر فنية في المقدمة وترسم مجموعة آخري من الكائنات أو المباني بصورة أصغر على بعد مسافة منها في مؤخرة الصورة، يضاف إلى ذلك تمثيل المقدمة والخلفية بألوان متدرجة حتي تُعطي عمق في التصويرة، ورسم الجبال مقسمة إلى عدة أجزاء بواسطة خطوط متعرجة متقاربة، ومع هذه التقنية الأوروبية أدرك الفنان الهندي

بين المكتبة البريطانية ومتحف فكتوريا وألبرت ومكتبة شيستر بيتي، وينسب إليه ألبوم آخر صمم لإيرل أوف كاليدون أحد المسؤولين البريطانيين. Losty, *Indian Painting*, 5.

[1] Galloway, *The allure of India*, 1.

[2] Losty, "Eighteenth – century Mughal Paintings from the Swinton Collection", Fig 35.

[3] Losty, *painting at murshidabad 1750-1820*, Fig. 5.

[4] Losty, *Painting at Murshidabad 1750-1820'*, 8.

[5] Losty, *Painting at Murshidabad 1750-1820'*, 82.

أهمية الخلفية والمنظور الجوي[1]؛ فبعد أن كانت السماء تُرسم عبارة عن شريط ضيق مسطح باللون الأزرق أو الذهبي، أصبحت الخلفية عبارة عن رسم المدن والقلاع والحقول المفتوحة والأنهار ومشاهد الصيد والمواكب الملكية والتلال البعيدة بتقنية المنظور فتبدو وكأنها مشهد من على مسافة بعيدة وهو ما نشاهده في (لوحة رقم١) حيث نشاهد مشهد لموكب مكون من ثلاثة أفيال ومجموعة من الخيول وعدد كبير من الأشخاص مرسوم بحجم أصغر من الأشخاص المصورة في مقدمة التصويرة والتي تمثل الموضوع الرئيسي، وخلف هذا الموكب مشهد لعمائر المدينة ويبدو أنها عمائر ملكية حيث يشاهد الأعلام تعلو أبراج هذه العمائر، وشكل لمبني رئيسي في المنتصف، وهذه العمائر يتقدمها سور محاط بمجموعة من الشجيرات المتراصة بجوار بعضها البعض، هذا بالإضافة إلى مجموعة من المباني الصغيرة على يسار التصويرة يظهر بينها شكل لأحد المعابد الصغيرة محاطة أيضًا بمجموعة من الأشجار الكثيفة. ونشاهد هذه التقنية أيضًا في إحدى تصاوير موضوع الدراسة (لوحة رقم ٥) فيظهر في الخلفية رسم لمنظر طبيعي مستخدم فيه قواعد المنظور، حيث نشاهد رسم لمجموعة من الأشجار ورسم لمعبد مرسوم بحجم صغير للتعبير عن وجود مسافة بعيدة بينها وبين الحدث الرئيسي في مقدمة التصويرة، ونُشاهد أيضًا استخدام هذه الطريقة وإن كانت بمستوي أقل في تصويرة من مدرسة الشركة بمدينة ثنجفور (لوحة رقم ٨) حيث نُشاهد في الخلفية خلف التل يسير موكب ملكي مكون من فيلين ومجموعة من الحراس بعضهم يمتطي الخيول وبعضهم مترجل، بجوراهم صف من الشجيرات المتراصة بجوار بعضهم البعض.

كما يظهر في بعض التصاوير موضوع الدارسة الاهتمام بقواعد الظل والنور وذلك بمراعاة التدرج اللوني والتعبير عن العمق وهي سمة من التأثيرات الأوروبية، ويرجع الفضل إلى مصوري الإمبراطور المغولي محمد شاه في إدخال تقنية الظل والضوء بشكلها المتطور فبدلا من رسم السماء بشكلها التقليدي المرصعة بالنجوم والغيوم المظلمة نجحوا في استخدم التدرج اللوني للتعبير عن شكل السماء بطريقة واقعية في استخدام درجات اللون الأزرق الفاتح مع اللون الأبيض في عمل شكل السحاب مع انعكاس شكل السماء في المياه (لوحة رقم٩). وترجع بداية استخدام خاصية الضوء والظل في مدرسة الشركة إلى أعمال المصور الهندي ديب تشاند الذي انتقل مع نواب البنغال مير قاسم عندما رحل إلى إقليم بيهار وهناك عمل مع أحد مسؤولي شركة الهند وهو ويليام فولرتون (بين عامي ١٧٦٣-١٧٦٤) حيث تعلم منه استخدام خاصية الضوء والظل وخاصية المنظور الجوي في رسم المنظر الطبيعي وما به من الأشجار الموزعة[2].

وقد تميَّزت الرسوم الآدمية في التصاوير موضوع الدراسة بطريقة رسم الأشخاص بدقة وواقعية وخاصة في رسم ملامح الوجه فكانت الوجوه الطويلة الهزيلة ذات لون بني داكن يشوبه بعض من اللون الأحمر والأنوف مدببة الشكل والحواجب ثقيلة والعينين ناصعتين ورموش منحنية. في حين جاءت أغلبية الملابس بيضاء بظلال رمادي أو قرمزي داكن وأحيانًا لمسات من اللون الذهبي ولون الأزرق الطاووسي وبالطبع هذه الألوان متأثرة بالألوان المائية الأوروبية، مع استخدام الألوان المغولية الزاهية في بعض التفاصيل الصغيرة خاصة في ملابس النساء[3]. وجدير بالملاحظة في طريقة رسم الأرملة في التصاوير موضوع الدراسة أن المصور كان يرسم الأرامل

[1] Preeti Awasthi, "Awadh-Congenial Home For Nurturing Arts – In Historical Perspective of Painting and Music (1722-1856)" (Degree of Doctor of Philosophy in History, University of Lucknow: 2015), 139-142.
[2] Losty, *Indian Painting*, 4.
[3] Archer, *Patna Painting*, 19.

بهيئة تبدو عليها علامات الرضا، وذلك ليثبت أنها تقوم بهذه العادة بكامل إرادتها وكلها تصاوير صورت في فترة حكم شركة الهند الشرقية للهند وتاريخ هذه الصور كلها يرجع تقريبًا إلى الربع الأول من القرن ١٩م وكأنه يحاول أن يثبت للبريطانيين أن هذه العادة تقوم بها الأرملة بطيب خاطر إخلاصًا لزوجها، وتفند مزاعمهم تجاه هذه العادة بأنهم جاءوا إلى الهند للقضاء على الهمجية والعنصرية ضد المرأة الهندية، وربما تكون هناك بعض الحالات كانت الأرملة تُجبر على هذه العادة بالقوة تحت ضغط العادات والتقاليد، خاصة عندما تكون الزوجة صغيرة السن ولكن معظم الحالات كانت المرأة تقوم بها طواعية.

كما حرص المصور على التعبير عن اهتمامهم بمظهرهم العام سواء الرجال أو النساء يرتدون أفخم الثياب للتعبير عن اهتمامهم بحضور هذا الحدث فجاءت ملابس الرجال متشابهة عبارة عن جامة طويلة بيضاء اللون تمسك على الوسط بحزام أو بند من القماش له لون مختلف عن لون الجامة أسفله سروال أو باجامة تكون إما بيضاء اللون أو ذات لون مختلف، وتضعن النساء دوبتة بيضاء اللون وهي الشال الطويل الذي يغطى الرأس ويصل إلى الركبتين، وهذا الازدحام بين الأشخاص كان من التقاليد الاجتماعية المتبعة في هذا الحدث، فكان يخرج كل أهل القرية من كبار رجال القرية حتى الأطفال لمتابعة تضحية الأرملة الساتي ومباركتها على تضحيتها ووفائها لزوجها.

و**كان البراهمة[١] الكهنة** (شكل رقم٢) من أهم الشخصيات التي وجدت في كل التصاوير التي تناولت عادة تضحية الأرملة "الساتي"، ومن المعروف أن البراهمة كانوا يسيطرون على تقاليد الكتاب المقدس في المعابد ويقوموا بإحياء ترانيم حفلات الزفاف وأداء الطقوس الدينية في المعابد، ويحتلون الطبقة الأولي في طبقات المجتمع الهندوسي، ويرتدون دائمًا اللون الأبيض كرمز للطهارة ويحلق الذكور منهم شعره بطريقة معينة تشمل منطقة الجبين ومقدمة الرأس وتترك جزء من الخلف في شكل الذيل[٢]، ويعرف زي البراهمة باسم باشا كاشام (Pacha Kacham) والمعروف أيضًا باسم "دهوتي"، وهو قطعة قماش طويلة غير مخيط تلتف من منتصف الخصر حتى أسفل[٣]، وقد شارك بعض البراهمة في الجيش بجانب دورهم الديني بالإضافة إلى مناصب سياسية مهمة[٤]. وكان لهم دور رئيسي في حفلات أو مواكب الساتي فهم من يقومون بمباركة الأرملة والقيام بالإشراف

---

[١] تأتي طبقة البراهمة على رأس سائر الطبقات، وهم يعدون أكبر المستفيدين من النظام الطبقي، وقد احتكر البراهمة العلم وحرَّموه على الطبقات الأخرى، بل ينص تشريع "مانو" على سيادة البرهمي على العالم "إذا ولد البرهمي وضع في الصف الأول من صفوف الدنيا" ومنحت طبقي البراهمة امتيازات عامة وخاصة اعتبرت واجبًا مقدسًا فالبرهمي لا يدنس، ولا تطبق عليه عقوبة القتل إلا على من يقتل برهمي، وهي عندهم من كبائر الآثام التي لا تمحي، وعليه التزامات فكان عليه أن يعد نفسه للمهام الكتابية والأدبية والتربوية بدارسة القانون وحفظ كتب الفيدا، وألا يتزوج من خارج طائفته، وعليه مراعاة طقوس دقيقة في طهارته وطعامه وشرابه (وفاء محمود عبد الحليم، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للبنغال منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولي (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠١٥): ٢٧٧-٢٧٨.

عن البراهمة وتقاليدهم الدينية انظر:

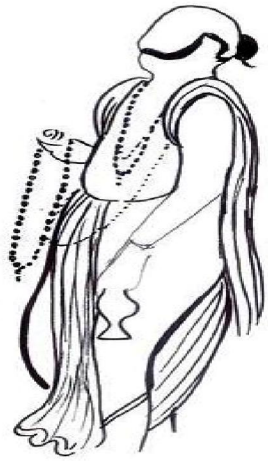
Daniel Ingalls, "The Brahman Tradition", *The Journal of American Folklore*, Vol. 71, No. 281, Traditional India: Structure and Change (Jul.-Sep.1958): 209-215.

[2] Nilsson, "Picturing the Unknown Cultural", 23.

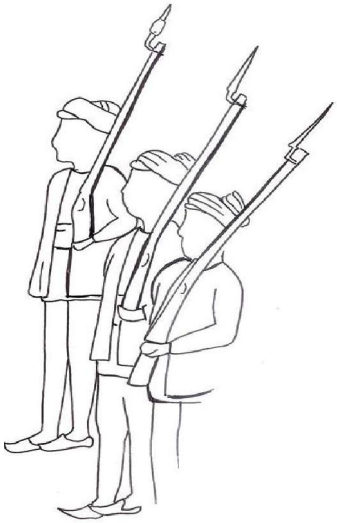
[3] Prasanta Kumar Acharya, *Sacred Complex of Budhi Santani* (New Delhi: Concept Publishing Company, 2003), 82-83.

[4] Gaur, *Sati and Social Reforms*, 7.

على مراسم الحرق، كما كان لهم دورًا مهمًا في انتشار هذه العادة الاجتماعية، ولا يرتدون أحذية عند أدائهم أي طقوس، وقد أبرزت التصاوير موضوع الدراسة البراهمة بهذه الهيئة، ودائمًا ما يقفوا بجوار المحرقة ويكون عددهم إما اثنان أو أكثر، منهم من يحمل البخور أو يحمل أعواد الثقاب ومواد الاشتعال ليقوم بإشعال النار في المحرقة.



(شكل رقم٢) شكل رجال الدين (البراهمة) من لوحة رقم٥

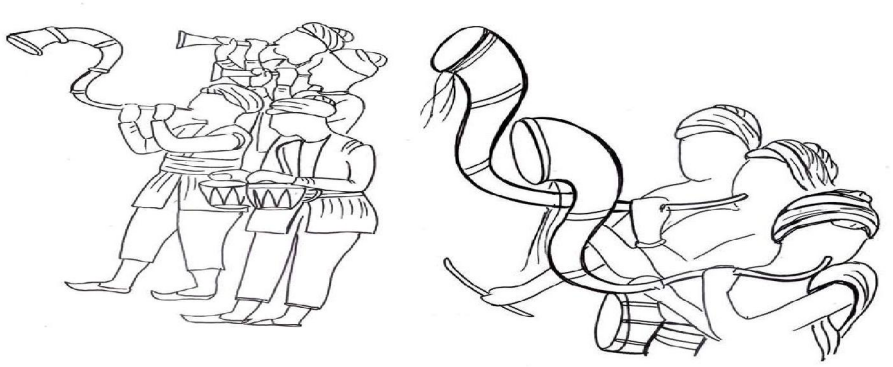


(شكل رقم٣) الحراس المرافقين لعادة تضحية الأرملة من لوحة رقم ٧ (من عمل الباحثة)

(شكل رقم٤) كبار رجال المدينة يحضرون حفل الساتي (من عمل الباحثة) من لوحة رقم٢

كما احتوت التصاوير موضوع الدارسة على رسوم لمجموعة من الحراس بين حشود الأشخاص وذلك للحفاظ على الأمن(شكل رقم٣)، وحراسة الشخصيات المهمة التي كان لازمًا أن تحضر مثل هذه الاحتفالات والتي كان المصور يُميِّزها إمَّا بموكب ملكي من الفيلة يعلوها الشخصية المهمة (شكل رقم٤)؛ حيث ميزها المصور بجلوسه على الفيل أسفل مظلة (لوحة رقم ٢-٣-٩)، أو على حصان (لوحة رقم٤)، أو واقفين وسط الحشود ويرتدون ملابس مميزة تزداد ثراء زخرفيا (لوحة رقم ٨).

وتظهر التصاوير موضوع الدارسة تقليد متبع في هذه العادة الاجتماعية وهو وجود **فرقة موسيقية (شكل رقم ٥)**، فنادرا من تخلو تصويرة تمثل موضوع عادة الساتي من مجموعة من العازفين وهو تقليد متبع في الواقع، حيث يعتبر الهندوس عادة تضحية الأرملة على جثة زوجها بمثابة الاحتفال بوفاء الزوجة لزوجها، وعادة ما توجد فرقة العازفين في الجانب الأيمن من التصويرة فقد وجد نافخي الأبواق وضاربي الطبول (لوحة رقم٢-٥-٧).



(شكل رقم٥) العازفين المرافقين لعادة تضحية الأرملة "الساتي" من لوحة رقم ٥-٧ (من عمل الباحثة)

اشكال النيران: يعتبر الهندوس منذ عصور قديمة أن النار هي المطهر الأعظم، واللهب الطقسي جزء لا يتجزأ من معظم الاحتفالات الدينية الهندوسية، وهو ما يجعل وجود علاقة وثيقة بين الطهارة وإخلاص الزوجة، ويعتقدوا بوجود صلة بين النار الموقودة المطهرة من الذنوب واخلاص وفضيلة الزوجة[1] "الساتي"، وكانت النيران عنصرًا أساسيًا في كل التصاوير موضوع الدراسة، وهي تُعبِّر عن الحدث الرئيسي في التصويرة حيث تقوم الأرملة بالجلوس بداخل المحرقة الدائرية المكونة من ألواح من الخشب وضعت بشكل دائري لتحترق مع جثة زوجها، وقد تنوعت طريقة التعبير عن النيران في كل تصويرة، فنجدها تارة تتشابه مع طريقة رسم النيران في تصاوير المخطوطات المغولية في تصويرة حصار قلعة چيتور، من مخطوط أكبر نامة ٩٩٩-١٠٠٤هـ هـ/ ١٥٩٠-١٥٩٥م، محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت في لندن (لوحة١١)، مع تصويرة أرملة تقوم بعادة الساتي ١١٩٥هـ/١٧٨٠م محفوظة بالمكتبة البريطانية في لندن (لوحة رقم١)، وذلك من حيث تصاعد ألسنة النيران من المحرقة الدائرية الشكل في اتجاه رأسي ذات لون ذهبي، ونشاهد شكل آخر للنيران صور بطريقة واقعية تتماشي مع أسلوب مدرسة الشركة، وهو عبارة عن السنة نيران تتجه بشكل مائل مع اتجاه الرياح مرسومة بدرجات اللون الأصفر والأحمر يتصاعد منها دخان إمَّا أسود اللون كما في (اللوحة رقم ٢)، أو دخان لونه أبيض كما في (اللوحة رقم ٥-٦- ٧)، وفي بعض اللوحات صُوِّرت ألسنة اللهب تتصاعد مع اتجاه الرياح ذات لون واحد وهو الأحمر(لوحة رقم ٤)، كما صُوِّرت ألسنة النيران في بعض التصاوير بشكل زخرفي في (لوحة رقم ٣).

ظهرت **تقنية سياه قلم أو نيم قلم** في بعض التصاوير التي ترجع إلى مدرسة الشركة وهي طريقة في التصوير يتم فيها استخدام الفرشاة في الرسم باللون الأسود وليس القلم الرصاص وخاصة في رسم الأنف المدبب والحواجب الثقيلة واستخدم اللون البني في تصميمات المباني ثم يرسمون عليها بألوان ملونة فاتحة مثل اللون الأحمر والذهبي الفاتح والأزرق الطاووسي لتعطي استدارة للعناصر، وتُعرف أيضًا باسم[2] Kajli syahi، واستخدم

[1] Altekar, *The Position of Woman*, 130.
[2] Rekha, "The Patna School of Painting", 1003.

المصورون المغول هذه التقنية في الرسم خلال القرن١١هـ/١٧م وخاصة صور الزاهد والشخصيات المقدسة، واُستخدم هذا الأسلوب في التصاوير التي تحاكي الموضوعات الأوروبية وخاصة الدينية منها، وُعرف أيضًا في مدارس الدكن ومدرسة راجستان، وقد طور هذا الأسلوب في القرن ١٣هـ/١٩م حتي أصبح يعطي مظهر المطبوعات الأوروبية، وظهر هذا الأسلوب الفني مع الرسم بالألوان المائية في تصويرة واحدة من التصاوير موضوع الدراسة وهي تصويرة محفوظة في المكتبة البريطانية بلندن[١] وترجع إلى المركز الفني بمدينة لكناو وعليها توقيع المصور بهادور سينغ وهو من أشهر فناني مرسم لكناو (لوحة رقم١)، وقد انتشر هذا الأسلوب في المرسم الفني لمدينة آوده وخاصة بلكناو وفايزآباد وذلك عندما قام ريتشارد جونسون بتكليف المصورين المحليين بعمل تصاوير بأسلوب نيم قلم التقليدي مع بعض التعديلات البسيطة في التقنية وهي تتشابه مع التصاوير التي انتجت في مرسم آوده بأسلوب نيم قلم قبل عام١١٨٦هـ/ ١٧٧٢م ومن أهم المصورين الذين عملوا بهذا الأسلوب بهادور سينغ ومير كيلان وهونهار ومهر تشاند[٢].

[١] ينسِب أحد الباحثين هذه التصويرة إلى المصور مهر تشاند أهم مصوري لكناو وذلك بمقارنة هذه التصويرة مع تصويرة موقعة لمهر تشاند يظهر فيها تشابه في المنظر الطبيعي وخاصة في أشكال الشجيرات المتراصة بجوار بعضها البعض، وهي تصويرة تمثل الإمبراطور همايون ويذكر أن تصويرة الساتي تنسب لمهر تشاند وليس بهادر سينغ، وأن توقيعه وضع من قبل مجهول وهذا الترجيح أظنه غير صحيح خاصة وإنَّه ربما يكون مشهد الأشجار المتراصة بهذا الشكل كان موجود بالفعل فى بيئة لكناو، وكلا الفنانان استعان به وخاصة وإن هناك اختلافات كبيرة بين كلا التصويريان تغافلها الباحث، عن هذا الرأى انظر:
Roy M., Idiosyncrasies in the Late Mughal Painting, 133.

[2] Awasthi, Awadh-Congenial Home for Nurturing Arts, 52-53, Fig. 057.

الخاتمة

وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- إنَّ فن التصوير في مدرسة الشركة كان مرآة صادقة للواقع الهندي بكل تفاصيله، وهي أهم سمة ميزت تصاوير هذه المدرسة، حيث حرص الرعاة البريطانيين على إنتاج تصاوير تعد وثائق واقعية عن الحياة الهندية وذلك لاستخدامها كتذكار لحياتهم في بلاد الهند ذات الطبيعة الجذابة والعادات الاجتماعية المتناقضة.

- لم يرد ذكر لعادة الساتي الاجتماعية في الكتب المقدسة الهندوسية، ولكنها عادة اجتماعية مارستها بعض العقائد الهندوسية في بعض الأقاليم الهندية وخاصة منطقة البنغال وراجبوتنا "إقليم راجستان". وكانت هذه العادة قد اتخذت أكثر من شكل، ففي بعض الحالات كانت الأرملة تمارس هذه العادة وهي راضية غير مجبرة حبًا لزوجها فتريد أن ترافقه في الحياة الأخرى، وبعض الحالات وهي الأكثر كانت هربًا من الحياة البائسة التي تعيشها الأرملة في المجتمع الهندوسي، كما أشارت كتب الرحالة إلى وجود بعض الحالات التي كانت فيها الأرملة تجبر على ممارسة هذه العادات لأسباب متعددة، وكان يقومون في بعض الحالات من إعطائها مخدر، وقد وردت هذه الحالات في كتابات الرحالة الأوروبيين، وقد اقتصرت في بدايتها على النساء التي تنتمي إلى طبقة الملوك والمحاربين"الكشتارية"، ثم بعد ذلك انتقلت إلى عامة الشعب بعدما شاهدوا مظاهر الثناء والقداسة التي أحاطها بها البراهمة، وأصبحت تقليد اجتماعي وجزءً فريدًا من العادات الاجتماعية الهندوسية.

- استطاعت الدارسة أن تظهر دور الحكام المسلمين في الهند في محاولة القضاء على هذه العادة منذ عهد السلطان علاء الدين خلجي والسلطان محمد بن تغلق، وفي فترة حكم أباطرة المغول أصدر جلال الدين أكبر وجهانجير مجموعة من التشريعات والقوانين للحد من هذه العادة ولكنها كلها قوبلت بالفشل، واستمرت عادة الساتي تمارس حتى مجيء البريطانيين الذين نجحوا في معاقبة من يحث على ارتكاب هذه العادة بعقوبات صارمة، وهو ما قلَّل إلى حد كبير من ممارسة هذه العادة. وأشارت الدارسة إلى تأثر المسلمين بعادة تضحية الأرملة الساتي في حالات قليلة وخاصة في كشمير، فكانت تقوم بدفن نفسها حية مع أزواجهن المتوفين ولكن أستطاع جهانجير حظر هذه الحالات القليلة.

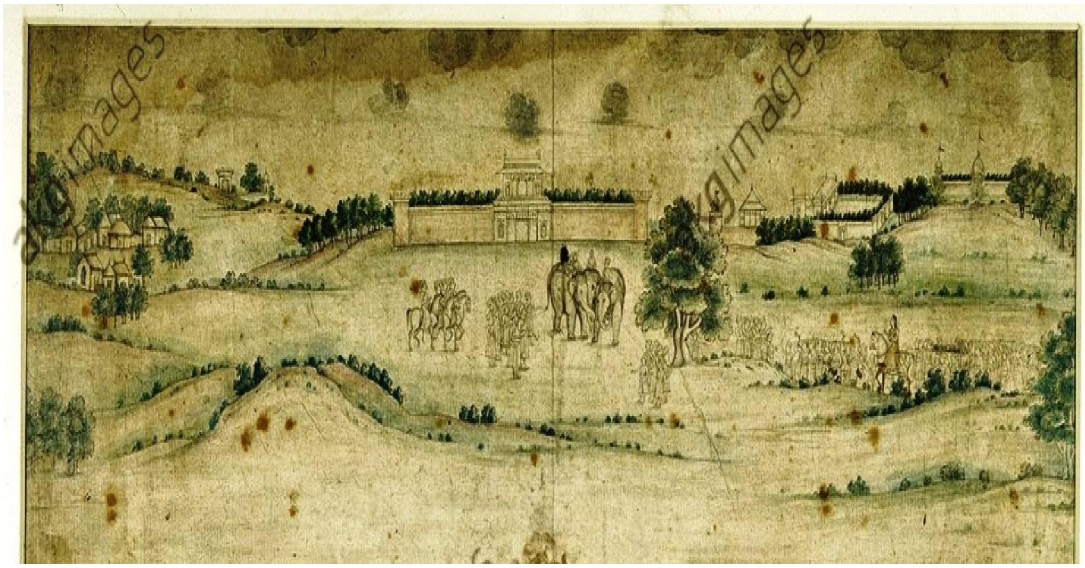
- رجحت الدارسة تعمد المصور الهندي في التصاوير موضوع الدارسة أن يصور الأرملة بهيئة تبدو عليها علامات الرضا وذلك ليثبت أنها تقوم بهذه العادة بكامل إرادتها، وكلها تصاوير صورت في فترة حكم شركة الهند الشرقية للهند، وتاريخ هذه الصور كلها يرجع تقريبًا إلى الربع الأول من القرن ١٩م، وكأنه يحاول أن يُثبِت للبريطانيين أن هذه العادة تقوم بها الأرامل بطيب خاطر إخلاصًا لزوجها، وتفند مزاعمهم تجاه هذه العادة بأنهم جاءوا إلى الهند للقضاء على الهمجية والعنصرية ضد المرأة الهندية، خاصة وأن كان هناك تصاوير تمثل هذه العادة رسمها فنانون أوروبيون وهي تظهر أن الأرملة تكون مجبرة على هذه العادة بل وتظهر بهذه التصاوير وضعها داخل المحرقة بالقوة وهي موثوقة اليدين والقدمين.

- وضحت الدارسة أن عادة الساتي لاقت أعجابًا خارج الهند وخاصة في بلاد فارس خاصة وأن المثنوي الرومانسي سوز وجوداز وجدت منه أكثر من نسخة موضحة بالتصاوير بأسلوب مدرسة التصوير الصفوية، والأكثر اثباتًا وجودها تزين جدران إحدى قصر چهل ستون في أصفهان وتعرف اللوحة باسم حفل زواج أو شاهارشابني سورى وهي تقع بين تصويرتين من تصاوير موضوعات العشق والغرام الفارسية تصويرة خسرو وشيرين وتصويرة يوسف وزليخا وهي ترجع إلي عهد الشاه عباس الثاني١٠٥٧هـ/ ١٦٤٧م.
- كشفت الدراسة أن تصاوير مدرسة الشركة بمثابة توثيق لحياة عامة الشعب، وأعطتنا معلومات موثقة لأشكال الاحتفالات والمهرجانات والعادات الاجتماعية بالإضافة لصور لمختلف أنواع الحرف، وألقت الضوء على جانب كبير من الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المنطقة، كما أظهرت الأنماط المختلفة من الملابس الموجودة في المنطقة، وهي ميزة ميَّزت تصاوير مدرسة الشركة في كل مراكزها الفنية في شمال وجنوب الهند، بالإضافة إلى تصوير الحلى للنساء والرجال العاديين وهو ما يُظهر الازدهار الاقتصادي للمنطقة كما أظهرت المهن المختلفة المعاصرة لهذه الفترة.
- أظهرت تصاوير عادة الساتي التقاليد التي كانت متبعة في مثل هذه العادات الاجتماعية ومنها: حيث كان من المتبع في طقوس هذه العادة أن يقف الرجال جهة اليمن والنساء جهة اليسار وهم يشاهدون الحدث وعادة ما يقفون بشكل دائري حول المحرقة وأنها عادة إجتماعية كان يعتبرها الهندوس واحدة من الاحتفالات المهمة لديهم حيث يحتفلون بتضحية الأرملة المُحبة والمُخلصة لزوجها، حيث كانت تخرج من منزلها يتبعها جميع أهل القرية من مسلمين وهندوس، يحملون الطبول والأبواق ومعهم البراهمة وكبار رجال الدولة في موكب كبير يستمر حتى الوصول إلى المحرقة، والتي عادة ما تكون بالقرب من النهر ويجاوره في بعض الأحيان المعبد، وما يؤكد ذلك أن الأرملة ترتدي ثياب الزفاف ويرتدي جميع الحضور أبهى الثياب، والواقعية في نقل الحدث بكل تفاصيله، والتقاليد المتبعة في هذه العادة، والحرص على الاهتمام برسوم الأشخاص من رجال ونساء والبراهمة ورسوم الحراس والعازفين.

اللوحات

(لوحة رقم ١) تصويرة أرملة تقوم بعادة الساتي – مدرسة الشركة (لكناو) تقريبًا١١٩٥هـ/ ١٧٨٠م محفوظة بالمكتبة البريطانية في لندن نقلًا عن:

Roy, M.; Idiosyncrasies in the Late Mughal Painting Tradition, Fig.124.



(تفصيل من لوحة رقم ١)

(لوحة رقم ٢) تصويرة تمثل أرملة تقوم بعادة الساتي- مدرسة الشركة (باتنا)- ق١٣هـ/١٩م محفوظة بمجموعة ويلكوم بلندن نقلًا عن:
https://wellcomecollection.org/works/dna7mwyw (Last visit 20/11/2018

(لوحة رقم ٣) تصويرة تمثل أرملة تقوم بعادة الساتي- مدرسة الشركة (باتنا)- ق١٣هـ/١٩م محفوظة بمجموعة ويلكوم بلندن، نقلًا عن :
https://wellcomecollection.org/works/jq59gd5c
Last visit 20/11/2018

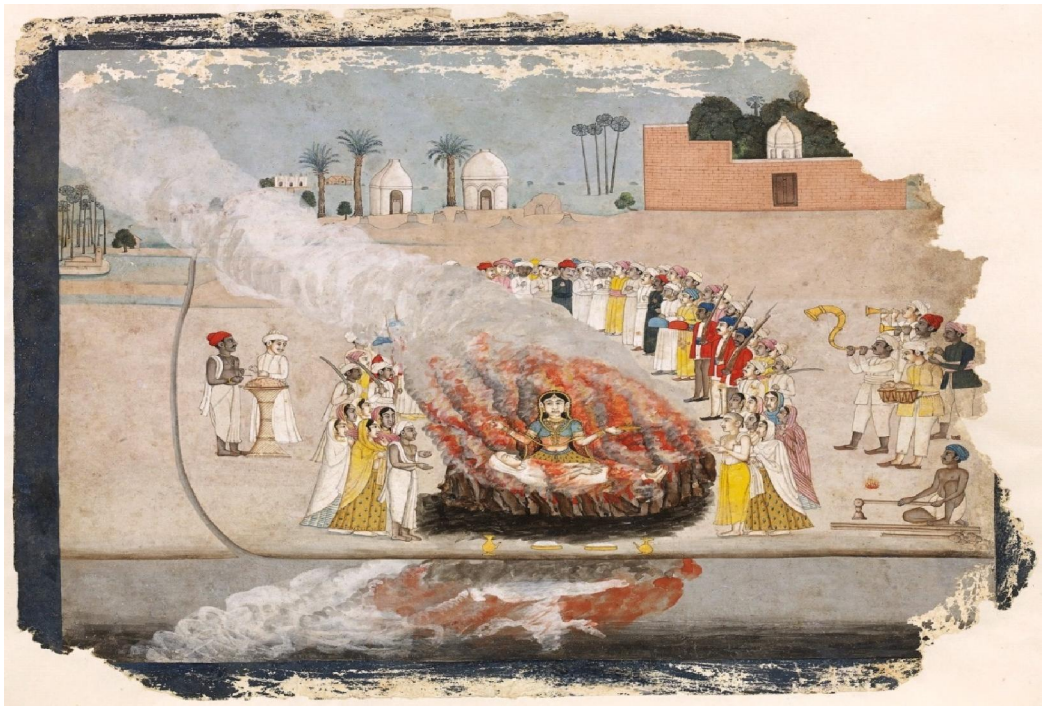
(لوحة رقم ٤) تصويرة تمثل أرملة تقوم بعادة الساتي- مدرسة الشركة (باتنا)- ق١٣هـ/١٩م محفوظة بمجموعة ويلكوم بلندن نقلًا عن:https://wellcomecollection.org/works/qp7kjtps
Last visit 20/11/2018

(لوحة رقم ٥) تصويرة تمثل أرملة تقوم بعادة الساتي- مدرسة الشركة (باتنا)- ق١٣هـ/١٩م محفوظة بمجموعة ويلكوم بلندن نقلًا عن:

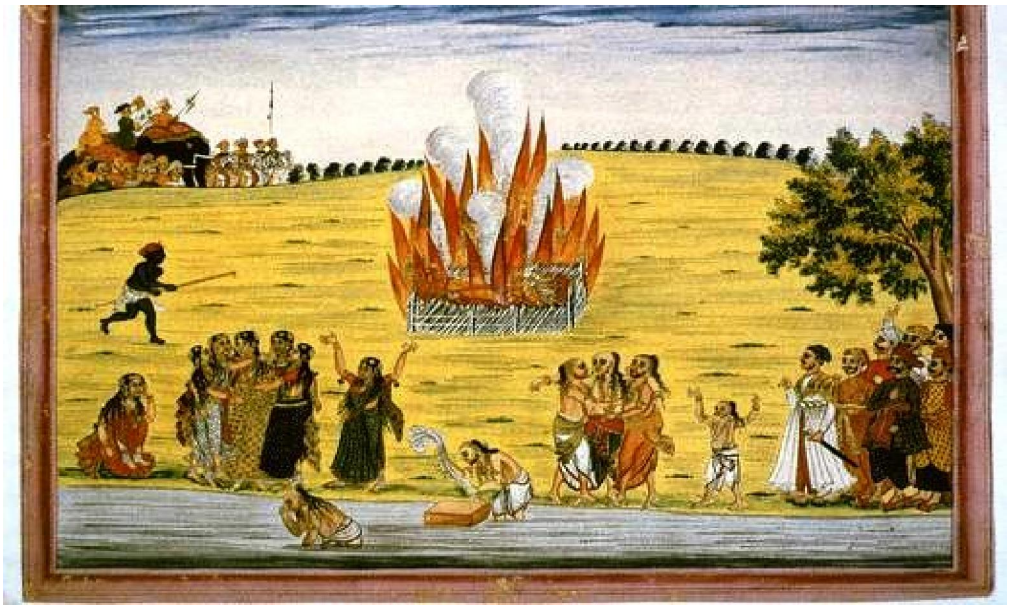
https://wellcomecollection.org/works/vd5kw3ke

(لوحة رقم ٦) تصويرة تمثل أرملة تقوم بعادة الساتي- مدرسة الشركة (باتنا)- ق١٣هـ/١٩م محفوظة بمجموعة ويلكوم بلندن نقلًا عن:

https://wellcomecollection.org/works/vd5kw3ke



(لوحة رقم ٧) أرملة تقوم بعادة الساتي- مدرسة الشركة (باتنا) ق١٣هـ/١٩م محفوظة بمجموعة خاصة باسكتلندا نقلًا عن: *Losty, Into the Indian Mind,* Fig. 21.

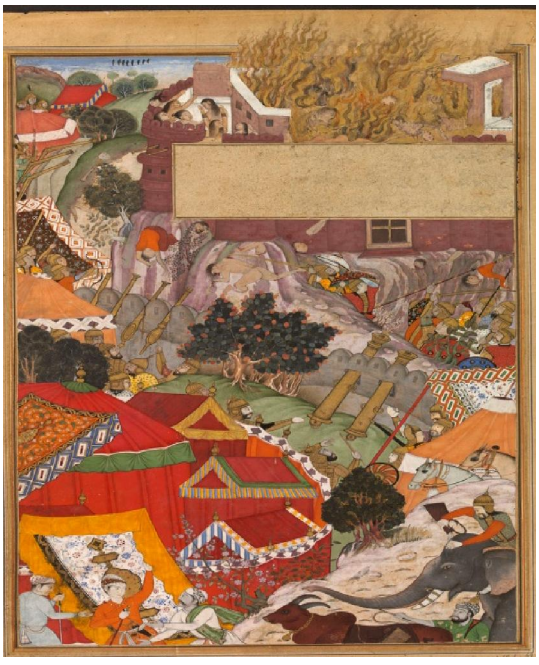


(لوحة رقم ٨) أرملة تقوم بعادة الساتي – مدرسة الشركة (تنجفور) التاريخ القرن ١٣هـ/١٩م محفوظة في متحف فكتوريا و البرت نقلًا عن :
http://collections.vam.ac.uk/item/O15842/sati-ceremony-painting-unknown (last /visit 5/4/2019

(لوحة رقم ٩) أرملة تقوم بعادة الساتي- مدرسة الشركة (باتنا) ١٨٢٠-١٨٣٠ أسلوب المصور سيفاك رام محفوظة في مجموعة خاصة بلندن نقلًا عن:

https://www.francescagalloway.com/publications/?skip=4

(لوحة رقم ١٠) نصب تذكاري للساتي على بوابات حصن مهرانجاره في ولاية جودبور براجستان نقلًا عن:
Rammohun Roy, Conference between an Advocate for and an Opponent of the Practice of Burning Widows Alive,P.332.

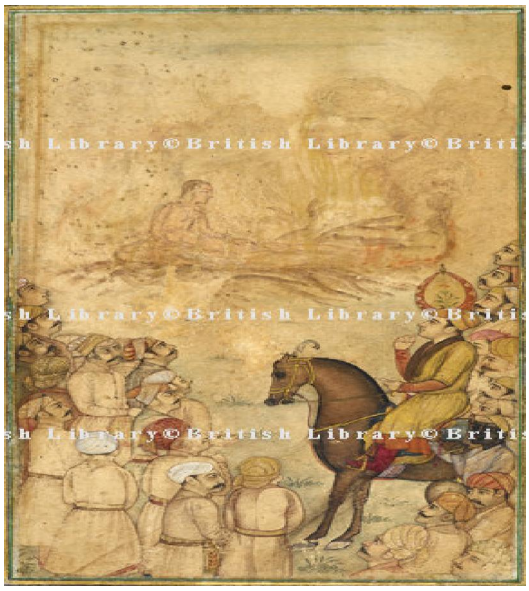


(لوحة رقم١١) عادة جوهار في تصويرة تمثل حصار قلعة شيتور من مخطوط أكبر نامة٩٩٩-١٠٠٤هـ/ ١٥٩٠-١٥٩٥م محفوظة بمتحف فكتوريا و البرت بلندن نقلًا عن:

Stronge Susan, Painting for the Mughal Emperor, pl. 55, 85.

(لوحة رقم١٢) الأمير دانيال يحضر عادة تضحية أرملة"ساتى"-المدرسة المغولية- تصويرة فردية من مخطوط سوز وجوداز لمحمد نوائي خابوشاني محفوظة بمجموعة ويلكوم بلندن ق١١هـ/ق١٧م نقلًا عن:

https://wellcomecollection.org/works/wdyc7r67

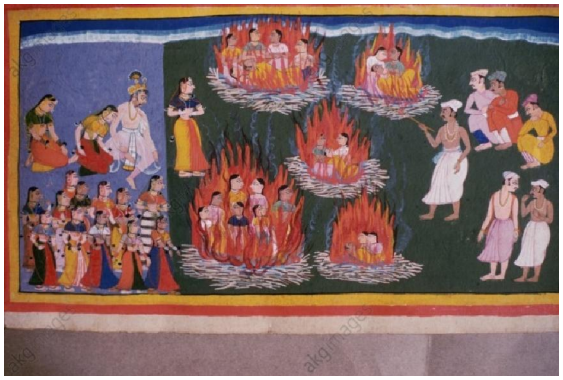


(لوحة رقم ١٣) الأمير دانيال يحضر عادة تضحية أرملة"ساتى"- المدرسة المغولية- مخطوط سوز وجوداز – تقريبًا ١٦٣٠م محفوظ بالمكتبة البريطانية بلندن نقلًا عن:

https://imagesonline.bl.uk/en/asset/show zoom window popup.html?asset=121309&location=grid&asset lisst=121309&basket item id=undefined

(لوحة رقم ١٤) تصويرة من إحدي قصص مخطوط ملحمة الرامايانا لأراملة داخل نيران مشتعلة ترجع إلى القرن ١٢هـ/١٨م محفوظة في مجموعة أغاخان بجنيف نقلًاعن:

www.Akgimages.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&Itemid=2U



(لوحة رقم ١٥) تصويرة من احدى قصص مخطوط بهاجافاتا بورانا – مدرسة راجستان- ١٦٤٨م محفوظة بمجموعة أغاخان بجنيف نقلًا عن:

https://www.akgimages.de/C.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID

(لوحة رقم ١٦) تضحية الأرملة"ساتي" – مدرسة صفوية" مخطوط سوز وجوداز تقريبا قبل عام ١٦٥٠م محفوظ بمكتبة شستر بيتي بدبلن نقلًا عن:

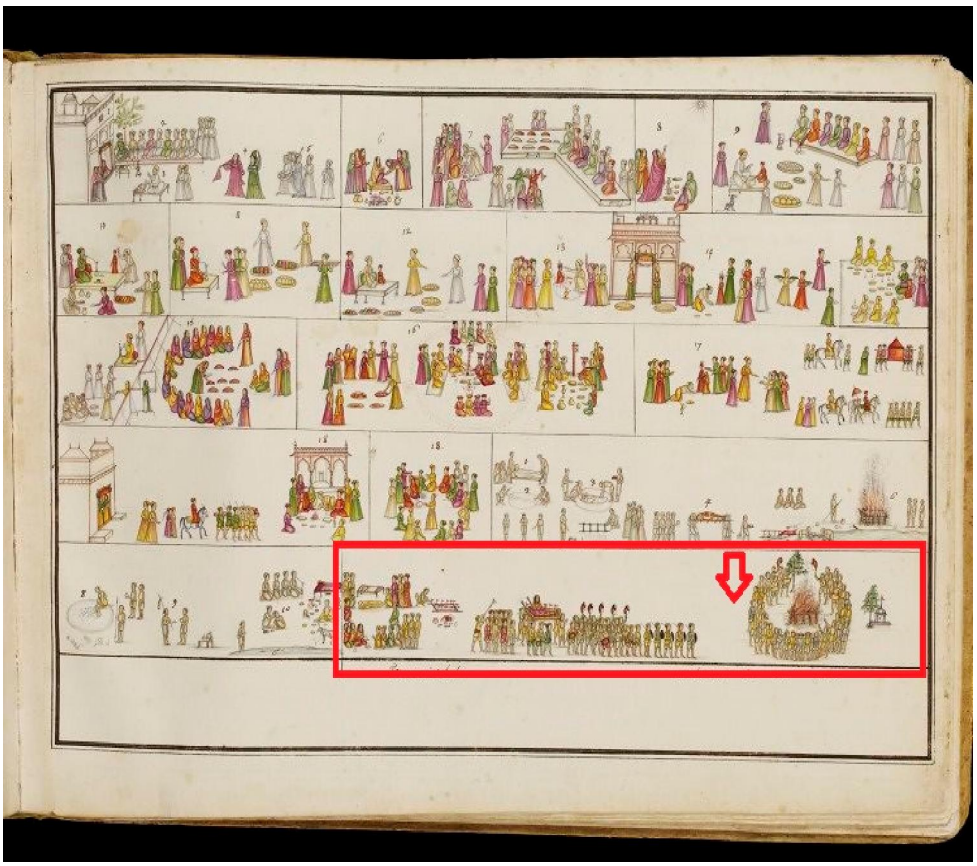
Farhad, M.; Searching for the New: Later Safavid Painting and the "Suz u Gawdaz, Fig.13

(لوحة رقم١٧) تضحية الأرملة "ساتي" –مدرسة صفوية" مخطوط سوز وجوداز١٠٦٨هـ (نوفمبر ١٦٥٧م)"نقلًا عن:

Farhad, M.; Searching for the New: Later Safavid Painting and the " Suz u Gawdaz, Fig.٩

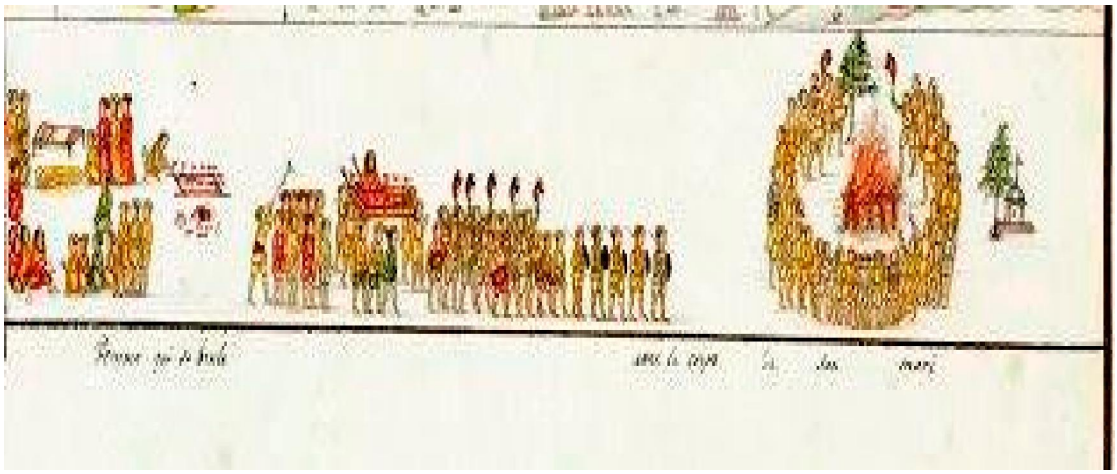
(لوحة رقم ١٨) لوحة جدارية بقصر ر چهل ستون بأصفهان يرجع إلى عهد الشاه عباس الثاني تقريبا عام ١٦٤٧م نقلًا عن:

Javani, A.& Hassanabadi,F.M.; Wedding Ceremony, Chaharshanbehsuri or Indian Sati Tradition,Fig.1



(لوحة رقم ١٩) تصويرة تمثل العادات الهندوسية لمراحل الحياة المختلفة – البوم جنتيل (هـ/١٧٧٤م) محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت في لندن نقلًا عن:

collections.vam.ac.uk/item/O405288/rites-and-beliefs-of-the-album-page-unknown/



(تفصيل من لوحة ١٩) تمثل أرملة تقوم بعادة الساتي