مجلة اتحاد الجامعات العربية للسياحة والضيافة
(JAAUTH)
الموقع الإلكتروني: http://jaauth.journals.ekb.eg/

اتساع المقدمة وتنوع أشكال خلفية اللوحة من أبرز سمات مدرسة التصوير الجلائرية: بالتطبيق على نماذج من مخطوط كليلة ودمنة "النسخة الفارسية"

مصطفى مدبولي عبد الوهاب – هبة الله محمد فتحي – بوسي محمد زيدان
قسم الارشاد السياحي – كلية السياحة والفنادق – جامعة قناة السويس

معلومات المقالة

الكلمات المفتاحية

التصوير الإسلامي؛ التصوير الجلائري؛ كليلة ودمنة؛ المنمنمات الفارسية.

(JAAUTH) المجلد٢٥ ، العدد ٢، ص ١٢٧-١٤٤.

المستخلص

لفن التصوير الإسلامي أهمية كبرى في إثراء الفن الإسلامي وتعزيز الهوية الثقافية والدينية للمسلمين، حيث لجأ إليه الفنان لتزويق وزخرفة المخطوطات العلمية والأدبية لإيصال الهدف من النص للقارئ عبر رسم المنمنمات أو الصور بألوان وأحجام مختلفة. تُعد أشهر المخطوطات المزخرفة بالصور هي مخطوط كليلة ودمنة[١] "النسخة الفارسية"؛ حيث أن الغرض منها النصح والإرشاد للحاكم للحفاظ على رعيته، ولكن عن طريق الحكمة على ألسنة الحيوانات لتجنب نقد الحاكم[٢]. على هذا النحو، سيتم استعراض نماذج لتوضيح سمات المدرسة الجلائرية بشكل عام، والتي ينتمي ليها مخطوط كليلة ودمنة، وبشكل أكثر تفصيلاً للسمات محل الدراسة. كما يأتي جزء الدراسة التحليلية للوحات التي تم استعراضها، بعد تناولها من خلال المنهجين التاريخي والوصفي. على هذا النحو، توصلت نتائج البحث إلى إن مقدمة اللوحة جاءت كبيرة حيث يظهر فيها العنصر الرئيسي بالقصة مع صغر الخلفيات وتنوعها، إضافة لاستخدام الفنان لأحبار وألوان مائية غير شفافة، مما أدى لعدم وجود ظل لعناصر اللوحة؛ بما يوحي للمشاهد باتساع اللوحة. كما ركز الفنان على إبراز عناصر اللوحة في المقدمة وربط تلك العناصر بمتن القصة[٣]

---

[١] جمعة، حسن، ابن المقفع، *سيرة إبداع بين حضارتين (العربية والفارسية)*، مؤسسة دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م، ص ١٠٣.

Friedrich Schultess, Kalilah Und Dima, *Syrisch Und Deutsch*, Verlag Von Georg Reimer, 1911, Berlin, S.16.

[٢] محمود، ناصر عيسى، عبدالله بن المقفع، *الكاتب والمترجم*. الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، (١٤٣٦هـ/٢٠١٥م)، ص ١١٥.

كرد ، محمد علي، *امراء البيان*، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ج١، (٢٠١٢م/١٤٣٣هـ)، ص٢٠.

[٣] الطرازي، نصر الله مبشر، *الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمخطوطات*، دار الكتب المصرية، د.ط، القاهرة، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م، ص ٣-٥.

المقدمة

يُعرف التصوير بأنه الرسم بالألوان أو تمثيل شيء عن طريق الخرط، لذلك يُعدّ التصوير الإسلامي فرعًا مهمًا من فروع الفن الإسلامي وسجلاً للأحداث اليومية والتاريخية التي نتجت عن تفاعل الإنسان بالبيئة التي يحيى فيها. من هذا المنطلق، فقد اهتم الملوك والسلاطين على مر العصور الإسلامية بهذا الفن، وكذلك اهتموا بالفنانين والرسَّامين. على هذا النحو، أصبح للتصوير الإسلامي مدارسه الخاصة والمرتبطة بالبلدان والأقاليم التي نشأت فيها تلك المدارس؛ ومنها المدرسة الجلائرية[٤] في فنون التصوير.

مشكلة البحث

ترتكز على صعوبة الاطلاع على المخطوطات؛ نظرًا لوجود أغلبها في حالة سيئة، بالإضافة إلى وجود إجراءات عديدة وتصاريح مختلفة للوصول للمخطوطات؛ مما يؤدي إلى عزوف الباحثين عن تناول مثل هذه الموضوعات، ومنها النسخة الفارسية لمخطوط كليلة ودمنة؛ ما نتج عنه عدم تناولها بشكل صريح.

أهمية الدراسة

إبراز الأشكال الآدمية، الحيوانية والنباتية في لوحات مخطوط كليلة ودمنة، وتوضيح كيف نجح الفنان في مزج الألوان وتوزيعها باللوحة بشكل صحيح، مع إبراز الشخصية الرئيسية بمقدمة اللوحة؛ باعتبارها من أهم سمات المدرسة الجلائرية في التصوير.

الهدف من الدراسة

الاستمرار في دراسة المخطوطات دراسة أكاديمية حتى لا تندثر مع إلقاء الضوء عليها كأحد فروع الفن الإسلامي التي لم تأخذ حقها في البحث العلمي.

منهج الدراسة

تم اتباع المنهج الوصفي التحليلي من خلال ذكر رقم اللوحة كما هو موجود في المخطوط الأصلي، يليه مادة اللون المرسوم بها المخطوط، متبوعًا بتلخيص القصة والباب الخاص بها كما في المتن الخاص بالمخطوط، ثم ذُكرت الحكمة من القصة ويليها وصف فني عام لعناصر اللوحة والتعليق على اللوحة وإبراز أهم السمات الفنية الخاصة بالمدرسة الجلائرية في التصوير، إلى جانب ذكر مميزات الفن الإسلامي التي تم تجسيدها وإبرازها بكل لوحة.

[٤] مؤسس هذه الأسرة هو تاج الدين شيخ حسن بزرك بن حسين؛ وقد استطاع أن يسيطر على حكم العراق، متخذًا بغداد عاصمة له. لم تشتهر هذه الدولة بالقوة الحربية والسياسية بقدر شهرتها من الناحية الفنية، حيث يُنسب إلى بلاط سلاطين هذة الاسرة رعايتهم للأدباء والشعراء، وعنايتهم بالفن والفنانين بمدينتى تبريز وبغداد. تمثل المدرسة الجلائرية إحدة مقدمات المدرسة التيمورية، والتي استمدت منها الكثير من الأساليب التي عملت على تطويرها والارتقاء بها. طرطور، شعبان، *الدولة الجلائرية*، دار الطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٧٨م، ص ٧.

المدرسة الجلائرية

تمثل تيارًا فنيًا في التصوير الإسلامي، حيث تأسست هذه المدرسة في العراق وإيران بالقرن الثامن الهجري (١٣م).[٥] كما ذكرت أن لكل مدرسة تصوير سمات عامة تميزها عن غيرها من المدارس الأخرى، وفيما يخص المدرسة الجلائرية، فإن السمات العامة لهذه المدرسة استخدام الألوان وتوزيعها توزيعًا صحيحًا، واستعمال درجات اللون الواحد، والاهتمام برسم العمائر وكسوتها بالزخارف المتأنقة التي تعبر عن الثراء والإبداع، وكذلك الاهتمام الشديد برسم مظاهر الطبيعة وعناصرها كلاً على حدا بشكل زخرفي. علاوة على الاهتمام بتعبير الفنان عن المشاعر، الأحاسيس والقدرة الفائقة على التحكم في الخطوط المتعرجة والمنسابة الرشيقة وتوزيعها بشكل زخرفي مع العناية برسم العناصر الآدمية والكائنات الحية مع التركيز على العناصر الرئيسية والإيحاء لبقية العناصر برسم أجزائها، وكذلك التعبير عن العمق بتعدد مستويات سطح التصوير، وتشكيل الصخور ببعض المخطوطات عند الأفق على هيئة رؤوس حيوانات. بالإضافة إلى سمة هامة– محل الدراسة–اتساع المقدمة على حساب الخلفية، وتنوع الخلفيات بين نباتية وصحراوية وأشكال هندسية، حيث شغلت المقدمة مساحة الصورة؛ لتصبح مسرح الأحداث، ويحدها من أعلى خط الأفق المرتفع، إذ رسمت بمنظور عين الطائر، مما جعل الصورة غير واقعية.

من حيث الرسوم الآدمية: أصبحت قليلة العدد وتبدو قصيرة القامة، ولا تثقل فيها على أرضية الصورة، إذ تبدو صغيرة بالنسبة للبيئة المحيطة بها في الصورة سواء كانت مناظر طبيعية أو خلفيات معمارية. كما كانت ملامح الأشكال الآدمية قريبة إلى حد كبير من الملامح المغولية التي لا يغلب عليها طابع الكآبة والحزن، بل رُسمت مبهجة الوجوه ومستديرة في الوضعية ثلاثية الأرباع. علاوة على ذلك، يسود الطابع الزخرفي الرسوم بوجه عام حتى في موضوعات القتال والمبارزة ؛ فكان المصور يحرص على تزيين الأرضية بالحزم النباتية، الزهور والأشجار، فيما يتعلق بالملابس فكان الاهتمام الشديد بزخرفتها وتلوينها بألوان زاهية.

من حيث الخلفيات: كانت خلفية نباتية من مناظر طبيعية مرسومة بأسلوب زخرفي إلى جانب الصخور الاسفنجية على شكل الشعاب المرجانية وجدول المياه المتعرجة أو تكون خلفية معمارية إما قلاع أو قصور سواء من الداخل أو الخارج، وتغطيها زخارف نباتية، هندسية ونقوش كتابية بالخط الكوفي، وتشتمل هذه القصور على قطع مختلفة من الأثاث والسجاد.

من حيث الألوان: فقد حدث بها تطورًا ملحوظًا في عهد هذه الأسرة، وذلك في مزج الألوان بكل عناية ودقة، ومن أهم هذه الألوان اللون الذهبي، الأحمر، الأخضر، الأزرق، الأصفر، البنفسجي والبرتقالي.[٦]

[٥] الباشا، حسن، *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*، دار الكتب المصرية، القاهرة، (١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩م)، ص ٢٧٤.

[٦] الباشا، حسن، *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*، دار الكتب المصرية، القاهرة (١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩م)، ص ٢٧٤.

- الدراسة الوصفية لنماذج من مخطوط كليلة ودمنة النسخة الفارسية المحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم (٦١ أدب فارسي):
- **اللوحة رقم ١:** توضح قصة "ملك الهند برهما[٧] مع أربعة من العلماء" [٨]
- **الورقة:** ٦ وجه ومقاسها ١٠ سم × ١٢ سم.
- **موضوع اللوحة:** هذه اللوحة من باب توجيه كسرى أنوشروان برزويه الطبيب إلى بلاد الهند لطلب الكتاب، إذ توضح هذة اللوحة ملك الهند برهما مع أربعة من البراهمه ليطلب منهم أن يتكلم كلاً منهم بكلام يكون أصلاً للأدب.
- **الحكمة:** لابد للإنسان أن يتعلم قبل أن يتكلم.
- **الوصف العام للوحة:** يظهر برهما ملك الهند جالسًا على كرسي العرش باللون الذهبي ورجليه اليسرى مطويه، بينما على رأسه التاج الملكي ومرتدي ثوبًا لونه برتقالي. في الجهة اليمى، يجلس شخصين بينما الجهة اليسرى يجلس شخصان أخران. علي يمين الملك، يجلس رجل كبير ذو لحية بيضاء يتبادل الحوار مع الملك برهما، إما بقية الرجال في حالة إنصات للحديث الذي يدور بينهما.
- **التعليق على اللوحة:** أظهر الفنان الملك برهما وهو يتوسط اللوحة في المقدمة؛ وهذا ما يميز التصوير في العصر الجلائري، بأن يجعل المقدمة أكبر من الخلفية، وقد وفِق الفنان في استخدام الألوان الحارة والباردة في اللوحة، حيث استخدم اللون الحار البرتقالي في تلوين الشخصية الرئيسية "الملك برهما"؛ علمًا بأن اللون الأحمر من الألوان الحارة التي تشد الانتباه. في ذات الوقت، استخدم الفنان اللون الأزرق وهو عكس اللون الأحمر، وبذلك قد حقق نوعًا من التباين بين العلاقات اللونية وأيضًا استخدم الفنان الألوان الباردة في ثياب ثلاثة من الرجال، فاستخدم اللون الأخضر في ثوب الرجل الكبير ذو اللحية البيضاء، والذي يتجاذب الحديث مع الملك برهما. كما استخدم اللونين الأزرق والأخضر الداكن لملابس الرجلين الأخرين. علاوة على ذلك، نجح الفنان في توزيع الألوان الحارة بشكل مثلث في الستارة المتواجدة فوق الملك واللون الأحمر لثوب الرجل أقصى يسار اللوحة وهو توزيع موفق إنشائيًا للألوان.
- كما استخدم الفنان اللون الذهبي بشكل منوع في وسط اللوحة بكرسي الملك وتاجه مع زخرفة ملابسه وملابس الرجال بزركشة ذهبية اللون، بما يُضفي قيمة جمالية، وهذا يدل على مستوى الترف الذي يعيش فيه الملك، وكذلك جسَد الفنان طيات الملابس على شكل خطوط باللون الأسود. من حيث منظور عين الطائر البانورامي، نجد الرجال من ناحية الأحجام متساوية، والوجوه ذات لون يميل للسواد ولكن في حالة بهجة،

[٧] البَراهِمة: من يؤمنون بالديانة البرَهمانية "ديانة هندية تقول بإله مجرد أعلى، خَلَقَ العوالمَ كلَّها، وتجعل الناسَ طوائفَ مغلقة على رأسها الكهنة، وتدعو إلى تقديم القرابين، وتأخذ بالتناسخ ليتخلَّص المرءُ من القيود التي تربطه بالدنيا."
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%85%D8%A9/ accessed 17-10-2023.

[٨] سعد، طه عبدالرؤف، *كليلة ودمنة للفيلسوف بيدبا*، دار الكتاب العربي، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٤١.

وهذا ما يميز الفن الفارسي بأنه لا يهتم بالشكل التشريحي للرسوم الآدمية، بل يركز على استخدام الألوان بدراجاتها، حيث جاءت الأرضية مرسومة بشكل بسيط باللون الأصفر الباهت مُضافًا عليها رسوم نباتية منتشرة بشكل مُتكرر.

- **اللوحة رقم ٢:** توضح قصة "الصائغ يضرب على الصنج والتاجر يستمع"[٩]
- **الورقة:** ٦ ظهر ومقاسها ١٠ سم × ١٥ سم .
- **موضوع اللوحة:** هذه اللوحة من باب برزويه الطبيب من كلام بزرجمهر بن البختكان، إذ توضح قصة التاجر الذي استأجر صائغًا لثقب بعض الجواهر لديه، ولكن الصائغ رأى آلة طرب (الصنج)[١٠] في منزل التاجر؛ فانشغل بها وأخذ يضرب بها، ونسى ثقب المجوهرات، وأخذ الصائغ أجرتة كاملة دون أن يثقب المجوهرات.
- **الحكمة:** يجب التركيز في العمل وترك الأشياء غير الهامة.
- **الوصف العام:** يجلس التاجر على اليمين على سجادة مفروشة على الأرض، ومرتديًا قفطان أزرق ويظهر على عضديه شريطتين باللون الذهبي، وعلى رأسه عمامة بيضاء مع طيات بنية اللون، وأمامه أنية مُذهبة ووعاء ذهبي يحتوي على المجوهرات الثمينة. في الجهة اليمنى، يجلس الصائغ ويضرب بالصنج، ويظهر مرتديًا قفطان برتقالي اللون، وعلى رأسه عمامة بيضاء اللون ذات طيات بنية اللون ولكل منهما لحية سوداء. فيما يتعلق بأرضية الغرفة، كان هناك مزيجًا بين اللونين الأصفر والأخضر يتخلله نبات ثلاثي الفروع. في وسط الجدار الخلفي، كان هناك لوحة مستطيلة الشكل ذات إطار أحمر اللون، حيث شكل هذا الإطار مركزية اللوحة.
- **التعليق على اللوحة:** استخدم الفنان اللون الذهبي بكثرة في ملابس التاجر والأواني الذهبية ليوضح مدى الترف والرفاهية الذي يعيش فيها التاجر. كما نجح الفنان في لفت انتباه المشاهد للشخصيات الرئيسية، باستخدام اللون البارد الأزرق الغامق في ملابس التاجر وكذلك اللون الأحمر في ملابس الصائغ ، وهذا أدى لتوازن الخطة الإنشائية للألوان. كما جاءت الخلفية محسورة والمقدمة واسعة، وهذا من مميزات العصر الجلائري. علاوة على ذلك، جاءت الخلفية معمارية ذات طراز إسلامي وكافة عناصر اللوحة خالية من الظل، مما أضفى على اللوحة الشفافية، وإظهار العناصر الفنية والمعمارية الموجودة بالغرفة.
- **اللوحة رقم ٣:** تُمثل قصة "الكلب الذي رأى ظله في الماء"[١١]
- **الورقة:** ١٩ وجه ومقاسها ٦ سم × ١١ سم.

---

[٩] الإبراهيمي، أحمد أبوطالب، *كليلة ودمنة لعبدالله بن المقفع طبعة جديدة منقحة للنسخة التي حققها وقدم لها الدكتور عبدالوهاب عزام*، دار الشروق، بيروت، الشركه الوطنيه، الجزائر، ط الثانية، ١٩٨١م، ص ٦٩.

[١٠] صحيفة مدورة من النحاس يُضرب بها على أخرى مثلها للطرب. ادي شير، السيد، *الألفاظ الفارسية المعربة*، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعين، بيروت، ١٩٠٨م، ص ١٠٨.

[١١] بيدبا، *كتاب كليلة ودمنة: مصور مع الشرح الوافي للمفردات*، ترجمة: عبدالله بن المقفع، المعرف، ص ٥٨-٥٩.

- **موضوع اللوحة:** هذه اللوحة من باب الأسد والثور، حيث توضح قصة الكلب الذي سقط بالنهر عندما رأى ظلة في ماء النهر، فخسر ما كان في فمه، ولم يحصل على عظمة أخرى.
- **الحكمة:** عدم الطمع والرضاء بما في أيدينا.
- **الوصف العام للوحة:** تُمثل هذه اللوحة قصة الكلب الذي يمشي على ضفة النهر، وفي فمه عظمة، وأثناء سيره لاحظ خياله في مياه النهر؛ فظن خطأً أن النهر به كلب وبفمه عظمة، فطمِع فيها ونزل النهر ليأخذها فخسر الاثنين.
- **التعليق على اللوحة:** وفِق الفنان في رسم الكلب على ضفة النهر، حيث يظهر الكلب بشكل واقعي وقريب من الطبيعة في فمه قطعة من العظم باللون الأحمر الفاتح. كما استخدام الفنان اللونين البني الفاتح والغامق بشكل مُتدرج في توضيح شكل الكلب التشريحي وحركات جسده أثناء الحركة، فاستخدام اللون البني بدرجاته؛ أضفى جمالاً على شكل الكلب وخياله. علاوة على ذلك، وزّع الفنان اللون البارد بشكل مثلث ذات قاعدة واحدة علي ضفة النهر. كما استخدم الفنان اللون الأصفر الغامق لجزء من الشمس الساطعة.
- في أقصى يسار اللوحة، نجح الفنان في إظهار خيال العناصر الموجودة على ضفة النهر، وأظهر الخلفية النباتية، ولم يترك فراغ باللوحة، كما أظهر النباتات والورود التي باللوحة بشكل رشيق، وحدد إطار اللوحة باللون الذهبي مع وجود خطًا أسودًا، وكذلك ضفة النهر على شكل خط أسود متدرج من الغامق إلى الفاتح. كما أظهر الفنان صورة النهر وخيال الكلب بمقدمة اللوحة، حيث يُعد أحد مميزات المدرسة الجلائرية في فنون التصوير، والتي يُظهر العنصر الرئيسي في مقدمة اللوحة.
- **اللوحة رقم ٤:** توضح قصة "دمنة يقدم نفسه للأسد" [١٢]
- **الورقة:**٢١ ظهر ومقاسها حوالي ١١ سم× ٦ سم.
- **موضوع اللوحة:** هذه اللوحة من باب الأسد والثور، وتمثل لقاء دمنة مع الأسد وجُلسائه. فبعد أن سلّم دمنة على الأسد وجُلسائه؛ سأل الأسد من هذا؟ فقالوا: فلان بن فلان، فقال الأسد قد كنت أعرف أباه. فسأله أين تكون؟ قال ملازمًا باب الملك رجاءً أن يحضر أمر، فأعين الملك فيه بنفسي ورأيي؛ فأُعجب الأسد من قوله، وفي القصة "نصيحة" لمن يرغب أن يتقرب للملوك وذوي السلطة.
- **الحكمة:** الحذر من التقرب للسلطان والسلطة.
- **الوصف العام للوحة:** يوجد ثلاثة حيوانات في الجهة اليمنى، وثلاثة مثلهم في الجهة اليسرى، وفي المنتصف يقف حيوان صغير الحجم بينهم، واتجاهات النظر مختلفة من حيوان لأخر، والجو العام للوحة يسوده الظُلمة. صوّر الفنان الأسد في حالة إعجاب من دمنة أثناء الحديث بينهم. كما يظهر في يمين اللوحة اثنين من حيوانات الغابة، أحدهم ضبع[١٣] كبير الحجم لونه بني داكن يظهر منه رأسه فقط وقدماه الأماميتين، وهذا من

[١٢] سعد، طه عبد الرؤف، *كليلة ودمنة*، ص ١٠٦.

[١٣] الضبع: حيوان مفترس من الفصيلة الضبعية ورتبة اللواحم، وأكبر من الكلب وأقوى منه، كبير الرأس وقوي الفكيّن. معجم اللغة العربية المعاصرة، عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الثاني، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٣٤٦.

التمثيل الإيحائي في تصاوير العصر الجلائري للرسوم الحيوانية؛ ويظهر بجانب الضبع نمر أرقط[١٤] لونه أبيض تظهر منه رأسه وقدماه الأماميتين. في يسار اللوحة، يظهر فهد وبجانبه رأس ذئب[١٥] باللون الرمادي الفاتح.

- كما صوّر الفنان الأسد جالسًا على قدميه باللون البني، وبه تدرج من الفاتح للغامق ، وصور الفنان دمنة في حالة خضوع أمام الأسد، ثم صوّر الفهد في وضع بين الوقوف والجلوس في مواجهة الأسد وبحجم قريب من حجم الأسد بلون أبيض به نقوش بنية غامقة متدرجة في قدميه التي يجلس عليها، ويظهر بجانب الفهد النمر باللون الأبيض ويظهر منه رأسه وقدماه الأماميتين. فيما يتعلق بخلفية اللوحة، كانت غير واضحة لما أصابها من التلف، ولا نستطيع أن نحدد ألوانها لتداخل الألوان.
- **التعليق على اللوحة:** نجح الفنان في توزيع الألوان الباردة بشكل مثلث وبداخله الأسد، دمنة والضبع، فأَضفى الهدوء على اللوحة للعناصر الحيوانية، وكذلك وزّع الفنان اللون الأبيض والرمادي بشكل مثلث وبداخلة الفهد، النمر ورأس الضبع خلف الأسد في جهة اليمين، مما أعطى راحة بصرية ووضح مميز لملامح وسمات اللوحة. نلاحظ أن الفنان جسّد الأسد بشكلٍ ضخمٍ؛ لأنه الشخصية المحورية في القصة، حيث جاءت اللوحة بدون ظل لأي عنصر في الصورة، إذ تُعد سمة من سمات تصوير العصر الجلائري.
- **اللوحة رقم ٥:** توضح قصة "الثعلب والطبل المعلق في الشجرة"
- **الورقة:** ٢٢ ظهر ومقاسها ٥ سم × ١٠ سم.
- **موضوع اللوحة:** هذه اللوحة من باب الأسد والثور، وتمثل قصة يرويها دمنة للأسد، ويضرب فيها مثلاً للأسد على الطبل الكبير الذي يصدر صوت عالٍ، لكنه أجوف لا شئ بداخله.
- **الحكمة:** عدم الاغترار بمظاهر الأشياء.
- **الوصف العام للوحة:** في يمين اللوحة، نشاهد شجر كبيرة باللون البنى، ومُعلق بها طبلة، والنباتات متعددة الألوان تملأ اللوحة؛ منها الأحمر، الأزرق، البرتقالي والوردي، فضلاً عن الحشائش الخضراء التي تملأ الأرضية.
- **التعليق على اللوحة:** صوّر الفنان القصة وركز على شكل الثعلب ويبدو على وجهه الذهول؛ لأنه كان يعتقد خطأً أن بداخل الطبلة حيوان يفترسه بسبب الجوع. كما رسم الفنان الطبلة باللون البني والبرتقالي الداكن، ورسم الشجرة بإتقان والجذع باللون البني قريبًا من الواقع وأوراقها كثيفة على شكل زجزاجي، وتأخذ جزء كبير من أعلى اللوحة جهة اليمين؛ لأن حجم عناصر اللوحة قليل والمساحة كبيرة، مما أدى لوجود فراغ فيه، ولكن نجح الفنان في ملء هذا الفراغ من خلال النباتات المنتشرة بالأرضية على هيئة نباتات خضراء صغيرة موزعة بشكل منتظم في الأرضية وكذلك نباتات ذات أوراق متنوعة ومختلفة الأحجام، ويعلوه ورود باللونين البرتقالي والبنفسجي. كما وفِق الفنان في إبراز العنصران الرئيسان موضوع القصة في مقدمة اللوحة؛ وهما

[١٤] الأرقط: الحيوان الذي جِلْدهُ مُرَكّب من لَوْنَيْنِ، إِمَّا بِهِ بَيَاضٌ تُخَالِطُهُ نُقَطٌ سُودٌ أَوْ عَكْسُ ذَلِكَ.

[١٥] الذِّئْبُ: حيوانٌ من الفصيلة الكلبيَّة ورُتبة اللواحم، ويُسمّى: كلب البرّ وجمعها: ذئاب وذؤبان، الفيروز آبادي، *القاموس المحيط*، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٥٣٨.

الطبلة والثعلب، لكي يكون نقطة تركيز المشاهد. علاوة على ذلك، جاءت اللوحة خالية من العناصر الآدمية، ولم يهتم الفنان بالشكل التشريحي للثعلب، وهذا يُعد من تأثير المدرسة العربية لفن التصوير.

- **اللوحة رقم ٦:** توضح قصة " الحمام يهرب من الصياد " [١٦]
- **الورقة:** ٣٩ وجه ومقاسها حوالي ١١ سم × ٧ سم.
- **موضوع اللوحة:** هذه القصة من باب الحمامة المطوقة؛ وتحكي عن أنه كان يوجد مكان مخصص للصيد به شجرة وافرة الأغصان، ويوجد بها وكر لغراب ما، وذات يوم رأى الغراب صيادًا قبيحًا المنظر، وفي يده شبكة، حبّ وعصا. بعد وقت قليل، مرت حمامة يقال لها المطوقة وبصحبتها سرب حمام. على هذا النحو، رأى الحمام الحبّ في الشبكة؛ فسريعًا وقعن داخل الشبكة، فقالت لهم الحمامة المطوقة فورًا، يجب أن نتعاون معًا؛ فلعلنا نقلع الشبكة فَينّجى بعضنا بعض، فانتزعنا الشبكة وطرنا بها في علو السماء.
- **الحكمة:** الإتحاد قوة.
- **الوصف العام للوحة:** رسم الفنان شجرة في منتصف اللوحة تقريبا ولها سيقان ضخمة باللون الأزرق الفاتح، وهذا علي شكل ولون الشجرة في اللوحات الأخرى من نفس المخطوطة، فهي مرسومة بشكل اصطلاحي وأوراقها بتجمع الديدان على شكل نصف دائرة، حيث أدت الشجرة لمركزية اللوحة. في وسط الشجرة، نرى غراب أسود اللون وله منقار أحمر يرفرف بجناحية وهو واقف على أحد أغصان الشجرة، ورسمه الفنان باللون البارد الأسود والحار الأحمر حتى يكون نقطة تركيز للمشاهد.
- في يمين اللوحة، رُسم بهيئة رجل حليق الوجه وفي وضعية ثلاثة أرباع ومرتدي قفطان قصير ذو لون أحمر، ويظهر أسفله سروال بنفسجي يصل للركبتين، وفي قدميه خُف أحمر وعلى رأسه عمامة مخروطية حمراء، ويلتف حولها شال أبيض ويظهر شعره أسود من أسفل العمامة. كما نرى الصياد واضع أُصبعة في فمة تعبيرًا عن شدة اندهاشه، لما فعله الحمام وطيرانه بالشباك، كما يمسك الصياد بيده اليسرى عصا طويلة حمراء. في الجانب الأيسر من اللوحة، يوجد شبكة الصياد باللون الأحمر الداكن معقودة من أسفلها بحبل يتدلى على الأرض؛ وأخذت ترتفع لأعلى بداخلها مجموعة من طيور الحمام وعددهم سبعة؛ وتميزت ألوانهم بالتعدد بين الأبيض والرمادي الداكن، ولون أجنحة اثنان منهم باللون البني وجميعها يرفرف بجناحية طيرًا بالشبكة لأعلى.
- **التعليق على اللوحة:** جاء هذا المنظر ممثل على أرضية صحراوية باللون الأصفر الداكن ممتدة من المقدمة للمؤخرة. كما ملئ الفنان الفراغ برسم نبات أخضر وأزرق في الجانب الأيسر، وفي الجانب الأيمن نبات أخضر آخر بحجم صغير ينتهي برسم زهرة ذات لون برتقالي داكن، بالإضافة لنبات أخر في وسط اللوحة، ويعتليه وردة بنفسجية لم تتفتَّح بعد. جاءت الخطة الإنشائية للون موفقه وأبرز الفنان كل عناصر اللوحة، وجاء توزيع اللون الحار الأحمر بشكل صحيح وإحداث توازن في اللوحة في جهتى اليمين واليسار. فيما يتعلق باللون البارد الأخضر، يظهر بأوراق الشجرة الكثيف وفي الورود الموجودة بالأرضية، وجاءت المقدمة

[١٦] الإبراهيمي، أحمد أبوطالب، *كليلة ودمنة لعبدالله بن المقفع طبعة جديدة منقحة للنسخة التي حققها وقدم لها الدكتور عبدالوهاب عزام*، ص ١٥٩-١٦٠.

أكبر من الخلفية، وهذا يُعد من مميزات تصاوير العصر الجلائري، إذ جمعت اللوحة بين العناصر الآدمية، الحيوانية والنباتية.

- **اللوحة رقم ٧:** توضح قصة " الناسك والضيف والتمر "[١٧]
- **الورقة:** ٨٩ ظهر ومقاسها حوالي ١١ سم × ٧ سم.
- **موضوع اللوحة:** هذه القصة في باب الناسك والضيف، إذ توضح اللوحة الضيف الذي أراد أن يحمل نفسة مالا يطيق، ولكن نصحه الناسك بأن من العقل أن لا يحمّل الإنسان نفسه، مالا يطيق ولا يطلب مالا يستطيع. فقد حدث ذلك عندما حل ضيف على الناسك، وأراد الناسك أن يُكرم ضيفه ويقدم له تمراً ، فأُعجب الضيف بالتمر كثيراً وقال: "ما أحلى هذا التمر وأطيبه فليس في بلادي"، فإني أرى أن تساعدني على أن أخذ منه أغرسه في أرضنا. فقال الناسك؛ أن ذلك يثقل عليك، وإنه لا يُعد حكيمًا من طلب ما لا يجد، وإنك سعيد الجد إذ أقتنعت بالذي تجد، وزهدت فيما لا تجد.
- **الحكمة:** لابد للإنسان أن لا يثقل على نفسه ولا يحمل نفسه فوق طاقتها، ويلتزم بأدب زيارة المنزل.
- **الوصف العام للوحة:** نرى في هذه اللوحة الضيف والناسك يجلسان بغرفة واحدة، وقد تكررت هذه الغرفة في لوحتين قبل ذلك من نفس المخطوطة "التاجر والصائغ" رقم (٦ ظهر)، "الناسك، الضيف والجرذ" رقم ٤٢ ظهر. في الجانب الأيمن، يجلس الضيف الجِلسة الشرقية ومرتديًا قفطان أحمر طويل وعليه شريطتين باللون الذهبي عند العضُد، وتظهر طيات القفطان بالخطوط السوداء المنحنية لتناسب الجِلسة، ويضع على رأسه عمامة بيضاء، وهو ذات لحية وشارب أسودين، بينما يجلس أمامه الناسك في الجانب الايسر من اللوحة بنفس الوضعية، ويظهر مرتديًا قفطان أزرق اللون تظهر طياته كخطوط سوادء، ويعتمر عمامة بيضاء على رأسه وتُظهر إنه متقدمًا في العمر، حيث له شارب ولحية بيضاوين.
- في وسط اللوحة، يوجد وعاء كبير باللون الذهبي مملوء بالتمر، أما أرضية الغرفة يغطيها بساط باللون الأخضر الزيتوني، وعليها نقوش خضراء غامقة، والخلفية تُمثل جدار مكسو ببلاط القيشاني عليها زخارف سداسية الشكل، ويحدها إطار مستطيل من بلاطات القيشاني وجزء مطلي باللون الأخضر، ويتوسط إطار القيشاني برواز مستطيل باللون البني الداكن ويتوسطه زخارف نباتية.
- **التعليق على اللوحة:** نلاحظ أن الناسك والضيف يجلسان في وضع متقابل وحركة الرأس مائله لكلً منهما. كما نجح الفنان في رسم الضيف والناسك على خط مستقيم وبينهما وعاء التمر، حيث أن رسم وعاء التمر في المقدمة واللوحة التي بها أزهار وورود باللونين الأحمر والبنفسجي التي بالموخرة أدى لمركزية اللوحة. علاوة على ذلك، استخدم الفنان اللونين الأزرق والبرتقالي في الشخصيات الرئيسية باللوحة؛ لتكون محل تركيز المشاهد، وكذلك رسم الفنان التمر باللون الأحمر، أما الأرضية عبارة عن بساط أخضر عليه رسوم نباتات صغيرة منتشرة ومتكررة. كما تعتبر الخلفية مستطيل به أشكال هندسية مربعة، ويعلو هذا المستطيل خطًا باللون الذهبي. جاءت المقدمة أكبر من المؤخرة بما يُميز التصوير بالعصر الجلائري. نجح الفنان

[١٧] بيدبا، *كتاب كليلة ودمنة: مصور مع الشرح الوافب للمفردُات*، ص ٢٠٩- ٢١٠.

أيضًا في ملء الفراغ باللوحة من خلال انتشار رسم الحشائس الصغيرة على بساط الأرضية، وهذا من مميزات الفن الإسلامي. علاوة على ذلك، رسم الفنان الأشكال الآدمية والنباتية بشكل مُحوَّر عن الطبيعة؛ لعدم مضاهاة خلق الله، وهذا أيضًا من مميزات الفن الإسلامي.

- **اللوحة رقم ٨:** توضح قصة "الطبيب برزويه يتابع المريض"[١٨]
- **الورقة:** ١١١ وجه ومقاسها حوالي ١١ سم × ٨ سم.
- **موضوع اللوحة:** هذه القصة من باب برزويه الطبيب، إذ توضح كيفية معالجة الطبيب برزويه للمرضى ويقول عن نفسه: "فلم أدع مريضًا أرجو له البراء، والأخر لا أرجو له ذلك، إلا بالغت في مداوته ما أمكنني القيام عليه بنفسي، ومن لم أقدر على القيام عليه، وصفت له ما يصلح وأعطيته من الدواء ما يعالج به"
- **الحكمة:** الإخلاص في العمل وتمنى الشفاء للجميع.
- **الوصف العام للوحة:** نشاهد الطبيب أثناء مداواته لأحد المرضى في منزل المريض، فنرى برزويه جاثيًا على ركبتيه على فراش أحد المرضى ويظهر بلحية وشارب أسودين اللون وممسكًا يد المريض. ويرتدي برزويه قفطان طويل لونه أزرق غامق مزخرف بشريطتين مستطيل ذو لون أخضر فاتح واضعًا على رأسه عمامة بيضاء، ويظهر المريض جالس على فراشه مرتديًا جِبه ذات لون أزرق فاتح، وأسفلها قميص أخضر زيتوني، ويضع على رأسة عمامة بيضاء اللون، ونلاحظ أن وجه الطبيب برزوية والمريض متشابهين في الملامح لحد كبي، ولفتات رؤوسهم على استقامة واحدة، ويظهر وجة المريض شاحب؛ لإظهار مدى معاناته من المرض. بينما الفراش الموجود فيظهر باللون البرتقالى أسفله طبقة أخرى خضراء اللون وخلف المريض وسادة مستطيلة ذات لون بنفسجي فاتح.
- نشاهد خلف الطبيب في يسار اللوحة اثنان من الفتية في وضع ثلاثية أرباع، ويجثوا كل منهم على ركبتيهما أرضًا، وهما يراقبان ما يحدث، ويرتدي كل منهما قفطان طويل أحدهما برتقالي والأخر أخضر، ويضع كلًا منهما على رأسه عمامه بيضاء اللون. بينما الخلفية معمارية، تتكون من جدار مطلي باللون الأزرق ويظهر بالجزء العلوي نصفي عقد على كلا الجانبين باللون الأصفر ذو إطار باللون البني، ويتوسطهما الحائط الخلفي باب مغلق يتكون من مصراعين وتزخرف كل مصرع منهما حشوات خشبية تكوّن بدورها أشكال هندسية.
- في أقصى يسار اللوحة، يظهر باب غرفة المريض محور المنظر؛ وعبر الفنان عن هذا الباب عن طريق فتحة مستطيلة تغطيها ستارة باللون الأحمر ولها كورنيش علوي أخضر وإطار علوي برتقالي اللون، ويقف على الباب فتى حليق الوجة يراقب ما يحدث داخل الغرفة، حيث يظهر منه نصف وجهه فقط والجزء الأيسر من جانبه، ويرتدي جبه ذات لون بنفسجي ويظهر أسفلها قميص أخضر. في مقدمة اللوحة، يوجد بساط مستطيل يُزين إطاره شريط أخضر غامق، كما يوجد إطار بنفسجي على شكل مستطيل في المنتصف، بينما في المنتصف يوجد إطار مستطيل أصفر اللون.

[١٨] عبدالرؤف، طه، *كليلة ودمنة*، تحقيق: طه حسين، وعزام، ترجمة: عبدالله بن المقفع، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ١٩٤١م، ص٢٧٣-٢٧٤.

- **التعليق على اللوحة:** صوَّر الفنان المنظر في غرفة واسعة، حيث تظهر الوجوه والملامح بشكل واضح، ورسم الفنان الأشخاص بشكل محور؛ لعدم مضاهاة خلق الله من مميزات الفن الإسلامي. استخدم الفنان اللون الأزرق الداكن مع اللون البرتقالي رغم أن هذين اللونين متضادين؛ فالأحمر لونًا حارًا والأزرق الداكن لونًا باردًا لكي يُظهر الفنان الشخصية الرئيسية وهو الطبيب. كما استخدم الفنان اللون الحار البرتقالي بمنتصف اللوحة في المقدمة لعمل مركزية اللوحة؛ ليجعل المشاهد أكثر تركيزًا على الحدث الرئيسي وهو مداواة المريض. كما جاءت المقدمة أكبر من الخلفية، وهذا من مميزات التصوير بالعصر الجلائري، وتكاد تكون الألوان الحارة والباردة متساوية باللوحة؛ لذلك جاءت الخطة الإنشائية للوحة صحيحة وموفقة، وجاءت اللوحة خالية من الظل والخيال.
- جمعت بين الطبيب والمريض وبين الأشخاص الذين يقفون خلف الطبيب وبين الفتى الذي يقف في مدخل باب الغرفة وهذا أيضًا من مميزات التصوير بالعصر الجلائري والجمع بين أكثر من مشهد في لوحة واحدة في وجود غرفة داخلية وهو مايظهر منه الفتى الذي يقف خلف الستارة يراقب الموقف. تظهر الخلفية معمارية، حيث يظهر في جدار الغرفة الذي به باب ذو مصراعين ويحتوي على أشكال هندسية. من ناحية المنظور، نلاحظ أن الأحجام متساوية في وضع ثلاثة أرباع. كما اشتملت اللوحة على عناصر أدمية، وخلت اللوحة من العناصر الحيوانية.

النتائج

نلاحظ أن مقدمة اللوحة جاءت كبيرة ويظهر فيها العنصر الرئيسي في القصة، والخلفية محصورة وتبدو صغيرة في حجمها مثل اللوحة رقم (١) ٦ وجه ورقم (٢) ٦ ظهر. كما كانت الخلفية متنوعة؛ حيث تظهر على هيئة أشكال هندسية أو نباتية أو صحراوية. فنلاحظ أن الخلفية ذات طابع معمري في اللوحات رقم (١) ٦ وجه، رقم (٢) ٦ ظهر، رقم (٧) ٨٩ ظهر و(٨) ١١١ وجه. بينما جاءت الخلفية صحراوية في اللوحة رقم (٤) ٢١ ظهر، أما الخلفية النباتية فظهرت في اللوحة رقم (٥) ٢٢ ظهر ورقم (٦) ٣٩ وجه. علاوة على ذلك، التزم الفنان بالبعد عن مضاهاة خلق الله أثناء تصويره للعناصر الآدمية أو النباتية أو الحيوانية، حيث أبرز الفنان ملامح الحيوانات باستخدام خط أسود في تحديد أعضاء الجسم مع عدم وضوح تفاصيل الوجه. أما ملامح العناصر الآدمية فغير واضحة كاللوحة رقم (٤) ٢١ ظهر، ورقم (٥) ٢٢ ظهر ورقم (٣) ١٩ وجه، وتظهر حركتها رشيقة، ولا تمثل حمل على الأرض والوجوه بعيدة عن الكآبة. بالنسبة للعناصر النباتية، فظهرت متنوعة الأشكال مابين طويلة وقصيرة، ولكنها رشيقة فى حركتها كاللوحة رقم (٣) ١٩ وجه، رقم (٦) ٣٩ وجه ورقم (٥) ٢٢ ظهر. أخيرًا، جاءت التصويرات جزءًا من المتن، أي عبرت عن أحداث القصة من خلال اللوحة (المنمنات الإسلامية).

المراجع

أولاً: المصادر العربية:

– الطرازي، نصرالله مبشر (ت: ١٣٩٧هـ)، *الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمخطوطات*، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م.

– الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، (ت: ٨١٧هـ)، *القاموس المحيط*، تحقيق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

– ضيف، شوقى، *المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية*، مكتبة الشروق الدولية، ط الرابعة، القاهرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

ثانيًا: المراجع العربية:

– الإبراهيمي، أحمد أبوطالب، *كليلة ودمنة لعبدالله بن المقفع طبعة جديدة مُنقحة للنسخة التي حققها وقدم لها الدكتور عبدالوهاب عزام*، دار الشروق، ط الثانية، القاهرة (١٤٠١هـ/١٩٨١م).

– ابن المقفع، عبدالله، *كليلة ودمنة*، تحقيق: عبدالوهاب عزام وطه حسين، هنداوي، القاهرة (١٤٣٦هـ/٢٠١٤م).

– الباشا، حسن، *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*، دار الكتب المصرية، القاهرة، (١٣٧٨هـ/١٩٥٩م).

– الفيروز آبادي، *القاموس المحيط*، دار الكتاب الحديث، القاهرة، (١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م).

– بيدبا، *كتاب كليلة ودمنة: مصور مع الشرح الوافي للمفردات*، ترجمة: عبدالله بن المقفع، المعرف.

– جمعة، حسن، *ابن المقفع: سيرة إبداع بين حضارتين (العربية والفارسية)*، مؤسسة دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، (١٤٣٦هـ/٢٠١٤م).

– عبدالرؤوف، سعد طه، *كليلة ودمنة*، تحقيق: طه حسين وعبدالوهاب عزام، ترجمة عبدالله بن المقفع، دار المعارف، القاهرة، (١٤٣٢هـ/٢٠١١م).

– عكاشة، ثروت، *موسوعة التصوير الإسلامي*، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ط ١ (١٤٢١هـ/٢٠٠١م).

– عمر، أحمد مختار، *معجم اللغة العربية المعاصرة*، المجلد الثاني، ط١ (١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م).

– فرغلي، أبو الحمد محمود، *التصوير الإسلامي: نشأته، موقف الإسلام منه، أصوله، ومدارسه*، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط ١، (١٤١١هـ/١٩٩١م).

– فرّوح، عمرو، *دراسات قصيرة في الأدب، التاريخ والفلسفة: كتاب كليلة ودمنة*، منشورات مكتبة ميمنة، بيروت، ط ٢، (١٣٦٨هـ/١٩٤٩م).

– كرد، محمد علي، *امراء البيان*، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ج١ (٢٠١٢م/١٤٣٣هـ).

– محمود، ناصر عيسى، عبدالله بن المقفع، *الكاتب والمترجم*، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة (١٤٣٦هـ/٢٠١٥م).

ثالثاً: الرسائل العلمية:

– أباظة، ريم عبد المنعم عبدالصمد، *المدرسة الجلائرية في ضوء مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ في دار الكتب المصرية تحت رقم ٦١ أدب فارسي*، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة (١٤٢٧هـ/٢٠٠٧م).

– يوسف، إلهام عبدالله، *الروابط الدلالية ودورها في بناء القصة في "كليلة ودمنة" لابن المقفع*، أطروحة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة (١٤٣٧هـ/٢٠١٧م).

رابعًا: الدوريات العلمية:

– الندوي، محمد ثناء الله، *التفاعل اللغوي بين السنسكراتية والعربية: مدخل لساني تاريخي تحليلي مقارن*، مجلة رفوف "مخبر المخطوطات الجزائرية في غرب أفريقيا"، جامعة أدرار، الجزائر، (١٤٣٥هـ/٢٠١٤م)، ص ٨٧–٩٠.

– مجيد، رعد مطر، *نشأة التصوير الإسلامي ومراحل تطوره خلال العصور التاريخية المتعاقبة: دراسة تاريخية وصفية*، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، بغداد (١٤٣٨هـ/٢٠١٧م)، ص ٥–٩.

خامسًا: المراجع المُعربة:

–ادي شير، السيد، *الألفاظ الفارسية المُعربة*، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعين، بيروت، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م.

سادسًا: المراجع الأجنبية:

- Friedrich Schultess: Kalilah und Dima, *Syrisch Und Deutsch*, Verlag von Georg Reimer, 1911, Berlin.

- Zahra, Pakzad , *Color structure in the persian painting, department of painting*, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Published by Canadian Center of Science and Education, Review of European Studies; Vol. 9, No. 1, 2017.

سابعًا: المواقع الإلكترونية:

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A3%D8%B1%D9%82%D8%B7/(Accessed Oct 23rd, 2023)

اللوحات

اللوحة رقم ١: تصويرة توضح قصة ملك الهند برهما مع أربعه من العلماء

الورقة (٦ وجه)

المصدر: سعد، طه عبد الرؤوف (٢٠١١)

اللوحة رقم ٢: تصويرة توضح قصة الصائغ يضرب على الصنج والتاجر يستمع

الورقة (٦ ظهر)

المصدر: الإبراهيمي، أحمد أبو طالب (١٩٨١)

اللوحة رقم ٣: تصويرة توضح قصة الكلب الذي يرى ظله في الماء

الورقة (١٩ وجه)

المصدر: بيدبا

اللوحة رقم ٤: تصويرة توضح قصة دمنة يقدم نفسة للأسد

الورقة (٢١ ظهر)

المصدر: سعد، طه عبد الرؤوف (٢٠١١)

اللوحة رقم ٥: تصويرة توضح قصة الثعلب والطبل المُعلق في الشجرة

الورقة (٢٢ظهر)

المصدر: الإبراهيمي، أحمد أبو طالب (١٩٨١)

اللوحة رقم ٦: تصويرة توضح قصة الحمام يهرب من الصياد

الورقة (٣٩ وجه)

المصدر: الإبراهيمي، أحمد أبو طالب (١٩٨١)

اللوحة رقم ٧: تصويرة توضح قصة الناسك، الضيف والتمر

الورقة (٨٩ ظهر)

المصدر: بيدبا

اللوحة رقم ٨: تصويرة توضح قصة الطبيب برزوية يتابع المريض

الورقة (١١١ وجه)

المصدر: سعد، طه عبد الرؤوف (٢٠١١)

Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality (JAAUTH)
journal homepage: http://jaauth.journals.ekb.eg/

The Foreground Breadth and Background Shapes Diversity of Paintings Among the Most Prominent Features of the Jalairi School: As Applied to Examples from the Kalila wa Dimna Manuscript, "Persian Version,"

Mostafa Madbouly Abdel Wahab - HebaAllah Mohamed Fathi - Bousy Mohamed Zidan
Tourist Guidance Department - Faculty of Tourism and Hotels - Suez Canal University

ARTICLE INFO

Keywords:

Islamic painting;
Jalairi painting;
Kalila and Dimna;
Persian miniatures.

(JAAUTH)
Vol.25, No.2,
PP.127 -144.

ABSTRACT

Islamic photography art is of great importance in enriching Islamic art and the cultural and religious identity of Muslims. The artist resorted to it to embellish and decorate scientific and literary manuscripts to convey the text's goal to readers by drawing miniatures or pictures in different colors and sizes. The most famous illuminated manuscript is the Kalila wa Dimna manuscript (Persian version). Its purpose is to advise and guide the ruler to protect his subjects, but through wisdom on the tongues of animals to avoid criticism of the ruler. In this way, examples will be reviewed to illustrate the features of the Jalairi School in general, to which the Kalila and Dimna manuscripts belong, and in more detail the features under study. The analytical study of the paintings reviewed also comes after dealing with them through historical and descriptive approaches. As such, findings concluded that the foreground of the painting was large, as the main element of the story appears in it, with the backgrounds being small and diverse, in addition to the artist's use of opaque inks and watercolors, which led to the absence of shadow for the elements of the painting, which suggests to the viewer the breadth of the painting. The artist also focused on highlighting the elements of the painting in the foreground and linking those elements to the story's body.