دراسات فى العلوم الإنسانية
٢٩(٢)، الصيف ١٤٤٣/١٤٠١/٢٠٢٢، صص ٥٣-٧٣
ISSN: 2538-2160
http://aijh.modares.ac.ir
مقالة محكمة
DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7

تحليل طريقة أداء الصور المركبة " الشكل في الشكل" لإيران و الهند في القرنين العاشر والحادي عشر هـ

پريسا شادقزوينى[١*]، مهسا خانى أوشاني [٢]

١ أستاذة مشاركة في قسم الرسم،كلية الفنون، جامعة الزهراء، طهران
٢ماجستير، قسم الفن الإسلامي، كلية الفنون والعمارة، جامعة تربيت مدرس، طهران

تاريخ الوصول: ١٤٤٢/٩/٨ تاريخ القبول: ١٤٤٢/١٢/٥

الملخّص

كانت اللوحات المجمعة " الشكل في الشكل" موضع اهتمام الرسامين الإيرانيين و الهنود دائماً. إنّ الرسومات مزيج من عدة أشكال مختلفة أشكال بشرية صغيرة وحيوانية داخل جسم رئيسي، وهي في بعض الحالات، أشكال نباتية منحوتة في جسم أكبر. تم استخدام طريقة الأداء هذه في الرسمين الإيراني والهندي، فترة الجورجاني المغولية وعلى الرغم من أنها تدلّ على جمال الفنان وإبداعه، إلا أنّ هناك اختلافات في المنظور والأداء. الغرض من هذا المقال هو تحليل مقارن لهذا النمط من الرسم في إيران و الهند في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين والتعرف على الاختلافات بين طرق تنفيذه المتقارب في الهيكل. أمّا السؤال الرئيس في هذا المقال فهو أوجه الشبه والاختلاف بين طريقة التنفيذ والتعبير في الرسومات المركبة في إيران والهند؟ كيف يتم تحديد الفرق بينهما؟ من هذا المنطلق، تم تحليل مقارن بين لوحتين من الفترة الصفوية في ايران مع لوحتين من فترة الجورجاني المغولية وتحديد خصائصها وأوجه التشابه والاختلاف بينهما. اتّضح لنا من خلال النتائج بأنّ الرسام الهندي قد رسم موضوعاً خيالياً بنظرة موضوعية وواقعية ، لكن الرسام الإيراني لديه نظرة جمالية ومثالية لتخيل العالم الحقيقي، كعالم مثالي وفردوسي. تم إعداد هذه الدراسة على ضوء المنهج المكتبي والاعتماد على التحليل المقارن.

الكلمات المفتاحية: أسلوب الأداء، الشكل في الشكل، الصور المركبة، إيران، الهند.

* الكاتب المسؤول: Email: shad@alzahra.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

١) المقدمة

في تاريخ مدارس الفنون الإيرانية، توجد رسومات لأشكال مركبة، وفي منتصف الصفحة الرئيسة، مليئة بأشكال أصغر. وهناك أجسام بشرية أو حيوانية وأحيانا نباتات تتناسب مع جسم أكبر وتظهر كل الحيوانات مثل الفيلة أو الجمال أو الخيول في أجسام مركّبة، على سبيل المثال: نشهد صورة الإنسان وجناح الثور والنسر المندمج كشخصيات خيالية في الفترة الاخمينية. هذه الأنواع من اللوحات متداولة أيضاً في الفن الهندي، ولكن يمكن القول إنها لم تتأثر ببعضها. لا يمكن إنكار دور الأخمينيين الإيرانيين في الفنّ الهندي في الماضي. لقد كان لفترة غوركاني المغولية تأثير ملحوظ في تشكيل اللوحات المركبة الهندية (هالير، ٢٠١٢: ٥١). تبحث هذه المقالة في مواطن الشبه والاختلاف في هذه الأنواع من الرسومات. «يمكن دراسة هذه الأنواع من الرسوم في ثلاث فئات عامة: رسومات بشرية، رسومات بشر يركبون الحيوانات، ورسوم للحيوانات» (نايفي، ١٣٩٤ : ٥٤١). في هذا المقال يتم اختيار البيانات المدروسة من الفئة الأولى، أي: الرسومات البشرية، كما يتم اختيار عناصر البحث بناءً على التاريخ من الفترة الصفوية ومن مدرسة بخارى ومدرسة تبريز وهي مدارس متقارنة مع المدرسة الجورجانية (المغول). اكتسبت مدرسة الجوركانى للرسم ميزات مهمة من الفن الإيراني بسبب جذب مجموعة من أساتذة مدرسة تبريز المتميزين والإشراف على هؤلاء الفنانين في ورش عمل الجوركانى لتزيين الكتب (فرخ فر ، ٢٠٠٨: ٦٧). كان الرسامون الإيرانيون – مع استمرار النشاط الفني في الهند– هم العامل الرئيس في تشكيل مدرسة الجوركانى للرسم من دون مبالغة وذلك كحركة فنية وثقافية كبيرة في الهند وفقاً لمختلف الأعمال والوثائق التاريخية والفنية والثقافية (شيراغي ، ٢٠١٦: ٤٣). تُظهر المنحوتات المركبة للنحت، الذوق الفريد للرسام الذي ترجع جذوره إلى الأساطير والقصص الخيالية للأرض، لكنه ظل مجهولًا إلى حد كبير للباحثين وكان أقل تحليلاً. تحاول هذه المقالة بإيجاز، تحليل بعض الأمثلة على هذه اللوحات الأكثر شيوعاً في شمال شرق إيران وخراسان وهرات. يُفترض أنّ اللوحات التركيبية للهند تحكي قصة خيالية وفقاً لموضوعية الكون التي يتم تصويرها بطريقة واقعية. لكن في اللوحات الإيرانية المركبة، وجدوا نهجاً جمالياً وزخرفياً للبحث عن عالم مثالي يروي قصة واقعية. وبالنظر إلى أن هذا النوع من اللوحات يبدأ من الفترة الإيخانية في المخطوطات، ويقوى على طراز بخارى ويستمر حتى العصر الصفوي، فهو يعدّ جزءاً من تاريخ الفن الإيراني الذي يظهر لنا أهمّية هذا المقال من خلال دراستنا لهذا الموضوع.

٢. خلفية البحث

تم إجراء العديد من الدراسات حول رسم الأشكال في فترات مختلفة، كما تم إجراء بحث حول اللوحات المعروفة باسم "في التكوين" أو "الشكل في الشكل". توجد إشارات صغيرة إلى هذا النوع من اللوحات في كتب تاريخ الرسم الإيراني. مثل كتاب "مراجعة للرسم الإيراني" لألك غرابار الذي اقتصر على مثال من هذه الأعمال، وترك البحث مع تحليل قصير وغير مثبت، وكتاب "المنمنمات الإيرانية" للوكين وإيفانو في عمل واحد وفي عدة سطور من الشرح الموجود في الصفحتين ٨٤ و ٨٥. وأيضاً كتاب كريم زاده التبريزي الذي ورد فيه مثالان على هذه اللوحات، قدم شرحاً موجزاً له. كتاب الدكتور باتاكاريا "أيقونات الصور المركبة" هو أول دراسة حصرية للصور الأيقونية الهندية المركبة التي درست هذه الأنواع من اللوحات من منظور

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

اجتماعي وتاريخي وتعد مصدراً قيماً لدراسة الأيقونات، وهي تعدّ هندية. ومن المقالات والأطروحات التي تم إجراؤها في هذه الحالة مقال نيفي بعنوان "انعكاس قلندرس الصفويين في صورة جمل هجين مع سربان" (١٣٩٧): الذي يحدد الأشكال البشرية الأصغر داخل جسم البعير وذلك للتعرف على طبقاتهم الاجتماعية وله نهج اجتماعي. تبحث هذه الدراسة في السياقات الاجتماعية المرتبطة بالطبقات الاجتماعية الضعيفة ولا تفحص عن طريق المنهج البنيوي. كما أنّ مقال النايفي "إدخال صورة الجمل في جسد خراسان وإزالة الغموض عنها" (٢٠١٥) يزيل الغموض عن شكل صغير داخل جمل هجين في الفترة الصفوية ليثبت أنّ الخطة لا ترتبط براهب بوذي بل هي صورة دراويش صفوية أو قلندرية. يتبع هذا البحث نهجاً اجتماعياً ولا يتعامل مع الاختلافات الموضوعية بين آراء الرسامين وطريقة تنفيذها. مقال النايفي الّذي يحمل عنوان "السيادة على الرعايا، انعكاس للفكر الصفوي في الرسم"، رجل يمتطي صهوة جواد ومجموعة من الأفيال، يعكس صورة المجتمع والأيديولوجية الحاكمة في الفترة الصفوية ويتناولها في هذه اللوحة بشكل خاص. تتناول أطروحة نيفي العليا بعنوان "جسد إلى جسد" (١٣٩٧) لوحة من العصر الصفوي ودور الحكم على الموضوعات في هذه الفترة لتعكس أيديولوجية هذه الفترة التي لها نهج اجتماعي ولا تدرس طريقة التنفيذ بمنهج بنيوي. تتناول أطروحة شاه جراغ بعنوان "دراسة التصاميم المختلطة في الرسم الإيراني والهندي ومقارنتها بأعمال أرشيم بولدو" (٢٠١٥) الرسومات الإيرانية المركبة ومقارنتها بأعمال الفنان الإيطالي أرشيم بولدو لإنشاء أرضية مشتركة بين جذورها. كما يفحص –وبعناية– الكائنات الموجودة في الرسومات لتحديد ماهية تلك المخلوقات وشكلها. هذا البحث، بينما يتقدم نسبياً ولكنه يسعى للمشاركة مع فنان غربي، وليس فناناً هندياً من العصر المغولي الجورخاني كان له علاقة أوثق بفناني الفترة الصفوية، كما هو مذكور في هذا المقال. كما قام بفحص الشكل العام للوحات والعناصر المكونة لها، لكنها لا تدرس طريقة التنفيذ بشكل هيكلي ولا تتناول الاختلاف بين موضوع الرسومات في وجهة نظر الفنان، كما يتناولها في هذا المقال. بحثت أطروحة السيدة نايفي بعنوان "النحت في المنحوتات الموجودة في الرسم الإيراني" (٢٠١٢) عن الأسباب المفاهيمية لتشكيل هذا النوع من اللوحات في إيران من خلال دراسة محتوى اللوحات. وتجمع بين إيران وتاريخها للكشف عن معناه الداخلي الذي يرجع إلى حكومة عالمية واحدة ومهدية. لكن الدراسة الحالية، من خلال دراسة مقارنة للوحات بين إيران والهند التي تم إنشاؤها في فترة تاريخية، تكشف لنا وجهات النظر المختلفة للرسامين من حيث طريقة تنفيذ اللوحات والاختلافات في موضوعها وتحقيق أفكار جديدة في طريقة الأداء واختيار الموضوع ووصف وجهات النظر المختلفة لرسامين إيرانيين وهنديين.

٣.منهج البحث

هذا البحث هو بحث نوعي يتم إجراؤه بمنهج بنيوي مع التركيز على طريقة أداء الأعمال واختيار الموضوع بطريقة مقارنة. عملية التحليل استقرائية، من جزء إلى آخر. أولاً: يتم فحص المكونات المرئية للرسومات ثم يتم فحص العمل وموضوعه بالكامل. يتم جمع البيانات في هذه الدراسة عن طريق المكتبة والبحث في الانترنت. تم جمع الرسومات المدروسة من خلال

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

قاعدة البيانات على الإنترنت وتم استخدام كتب المكتبة المتاحة لتحليل الأعمال.

۴.الأسس النظرية

۴_۱ تاريخ الرسومات الإيرانية المركبة

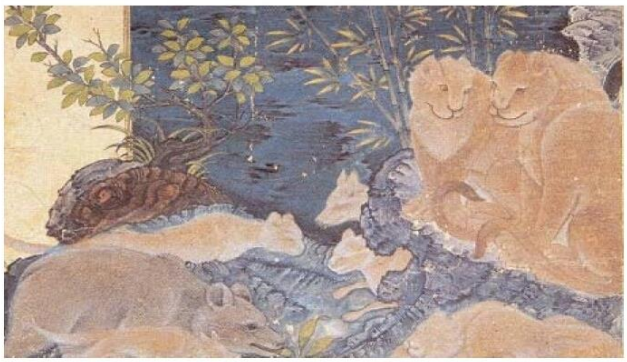
تصميم كتاب اليوم هو حقل دخل مجالات الفن المختلفة ويعود تاريخه إلى ما لا يقل عن ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد (رهنورد ، ۲۰۰۷: ۹۸). يمكن أيضاً إحالة تاريخ الصور المركبة إلى تاريخ إيران القديم، مثل تمثال بقرة راكعة تحمل كوباً من الحضارة العيلامية القديمة المكتشفة منذ حوالي ۵۰۰۰ عام بالقرب من سوسة ، والموجودة الآن في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك، وهي مزيج من الإنسان والحيوان (محمد بناه، ۱۳۸۵: ۷۶). "تمثال بارز لبقرة مجنحة برأس بشري بخمس أرجل (لاماسو) في قصر خورساباد، قلعة سرجون الثاني الآشورية غير المكتملة (۷۴۰ قبل الميلاد) والموجودة الآن في متحف اللوفر في باريس" (غاردنر، ۱۳۶۵ : ۶۱). هناك أيضاً قطع أثرية من الفترة الأخمينية في برسيبوليس حوالي ۵۱۸ قبل الميلاد، بما في ذلك، تماثيل ضخمة للأبقار المجنحة ذات الوجوه البشرية عند المدخل الشرقي لقصر أبادانا المعروف باسم بوابة الأمة؛ يجمع بين جسم الإنسان وجسم البقر وأجنحة النسر على عكس لاماسو، له أربع أرجل. هناك أيضاً طوب زجاجي ملون بنقوش حيوانية، وهو مزيج من أسد مجنح وبقرة ومخلوقات جالسة مع جسد أسد وأجنحة نسر ووجه بشري في قاعة أبادانا في سوزا. في الفترة البارثية، يمكن رؤية هذه الأعمال المختلطة في نقش أسود بأجنحة نسر في قصر هترا في العراق؛ وهي نقوش استمرت حتى العصر الساساني. في الأقمشة الساسانية، هناك دور حيواني يتمثل في مزيج من الطاووس والتنين مع أجنحة النسر. كما يمكن رؤية لوحات سيمين بزخارف طيور ممزوجة بأسد برأس نسر وأجنحة (شايسته فر، ۲۰۰۱: ۷۹). بعد ظهور الإسلام في إيران، نلاحظ لوحات مشابهة للوحات المركبة في الفترتين البطريركية والجلايرية أيضاً. في القرن السابع الهجري، ما يسمى ب "فترة الكارثة" ، برزت إيران كمركز فكري وثقافي في المنطقة ولعبت دوراً سياسياً مهماً في غرب آسيا (لين ، ۲۰۱۰: ۱۱۳). ازدهر الرسم وتجليد الكتب في هذه الفترة التي اندمجت مع التأثيرات الأجنبية من فترات سابقة. ومن بين التصاميم التي نراها في هذا الوقت تماثيل بشرية وحيوانية مدمجة في عناصر الطبيعة مثل الجبال والصخور والغيوم والنباتات. من الأمثلة الأولى كتاب البطريرك العظيم شاهنامه المعروف باسم ديموت؛ الذي تم توضيحه في عهد الشاه أبو سعيد في القرن السابع الهجري (الصورة ۴_۱_۱). عندما وصل الإسكندر الأكبر إلى نهاية العالم، تكلّم مع شجرة تجيد الكلام والحديث. تتكون هذه الشجرة من مجموعة متنوعة من الشخصيات البشرية والحيوانية صغيرة.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

الصورة ٤_١_١ ، وصول الإسكندر إلى شجرة غويا، شاهنامه ديمو، ٧١٠ هـ ، إيلخانز، فرير غاليري، واشنطن ، Metmuseum.org

كما أنّ صورة مزيج الصخور مع وجوه الحيوانات والبشر في كتاب كليلة ودمنه في فترة الجلايري في النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (الصورة ٤_١_٢) (نايفي، ٢٠١٢ : ٢٠). في هذه الصورة، تتشكل أشكال الحيوانات الصغيرة داخل جسم طبيعي مثل: الصخور لتكوين صورة شاملة. لكن هذه الأمثلة ليست هي الموضوع الرئيس للرسم أو ليست في وسطها، ولكنها لعبت دورها في الهامش وفي خلفية الموضوع الرئيس.



الصورة ٤_١_٢ ، روكس، كليله ودمنة، جلايريان، ٧٥٤ هـ، جامعة اسطنبول، تركيا ،.Kutuphane.Istanbul.edu.tr

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

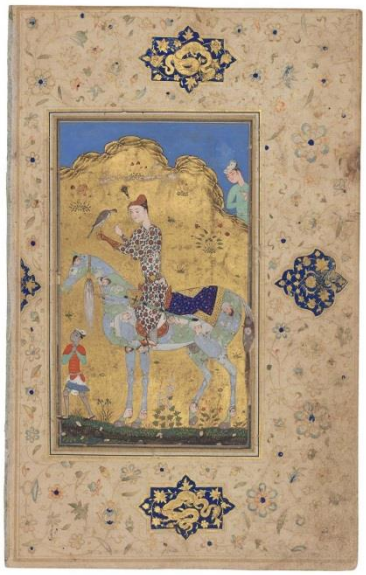
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

في وقت لاحق من العصر الصفوي، قام السلطان محمد بإحياء الصخور جنباً إلى جنب مع صور البشر والحيوانات في الشاهنامه. كما تتكرر شجرة الوقف[1] عدة مرات في فنون مختلفة، منها المنسوجات ونسج السجاد، وكذلك الرسم. كانت اللوحات المركبة من العناصر المرئية المفضلة للفنانين الإيرانيين. "ظهرت تماثيل حجرية لشخصيات بشرية وحيوانية في المخطوطة الجلايرية ببغداد، وازدهرت هذه المسألة في الرسم التيموري" (ريشتار، ۲۰۰۴ : ۶۲). في وقت لاحق من العصر الصفوي، قام الرسام سلطان محمد بإحياء الصخور جنباً إلى جنب مع صور البشر والحيوانات في قسم "شاه طهماسب " في الشاهنامه. كما تتكرر شجرة الوقف عدة مرات في فنون مختلفة، منها المنسوجات ونسج السجاد، وكذلك الرسم. كانت اللوحات المركبة من العناصر المرئية المفضلة للفنانين الإيرانيين. "ظهرت تماثيل حجرية لشخصيات بشرية وحيوانية في المخطوطة الجلايرية ببغداد، وازدهرت هذه المسألة في الرسم التيموري" (جارى، ۱۹۹۰: ۶۲).

نلاحظ الرسومات المجمعة الأقرب إلى كلمة "شكل في شكل" خاصة في الفترة التيمورية. " الشكل في الشكل"، الرسومات في هذه الفترة دقيقة وديناميكية وهي متوازنة تدريجياً" (أزند ، ۲۰۰۰: ۶۵). الصورة ۴_۱_۳ ومن الرسوم المركبة كتاب "حقيقة الحقيقة" الذي رسمه سنايى الذي تم إيضاحه في مدرسة خراسان في العصر التيموري عام ۹۸۱ هـ. تأثرت مدرسة خراسان في العصر التيموري إلى حد كبير بمدرسة هرات ورسامي هذه المدينة ومحمد هرفى رسام مشهور في هذه الفترة رسم بخصائص هذا الأسلوب (شميتز ، ۲۰۰۷: ۶۵). "يمكن القول: إنّ الرسم في هذه الفترة هو فن مشتق مباشرة من النظام العاطفي والحسي والفكري لحياة الشعب الإيراني وقد تغير مع الحياة التاريخية للشعب الإيراني" (أزند ، ۲۰۱۰: ۲۱) . على مر التاريخ، تعامل الرسم الإيراني مع الثقافات الأجنبية والتقاليد الشرقية والغربية غير المتجانسة، وغالباً ما حقق نتائج جديدة، ولكن على الرغم من التأثيرات الخارجية المتنوعة والتحويلية، فمن الممكن التعرف على نوع من التماسك الداخلي في التطورات التاريخية للرسم الإيراني. (باكباز ، ۲۰۰۰: ۸). تحاول هذه الدراسة تحليل هذه التأثيرات وفحص الاختلافات العملية والموضوعية للرسومات التي تم البحث عنها.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]



الصورة ٤_١_٣ ، خيول وركوب الخيل في حديقة الحقيقة، حديقة الحقيقة ، ٩٨١ هـ، التيموريون، متحف بوسطن للفنون الجميلة، ماساتشوستس ، mfa.org

٤_٢ تحليل الأعمال الإيرانية

الصورة ٤_٢_١ : الأمير الشاب، محمد هرفي، القرن العاشر الهجري، الفترة الصفوية، مدرسة تبريز، معرض واشنطن الحر ، Metmuseum.org

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

یوضح الصورة ۴_۲_۱ لوحة مستقلة لأمير شاب في أوائل العصر الصفوي[۲]، بتوقيع محمد هرفي. كان صعود القوة الصفوية في إيران نتيجة سنوات من الإعداد الأيديولوجي الصبور من قبل التنظيم الصفوي، وكان فن هذه الفترة انعكاساً لسعي ملوكها إلى السلطة (سيورى ، ۲۰۱۲: ۲۱). في هذه اللوحة شاب يرتدي ثوباً أحمر بغطاء رأس أبيض يوضع في وسط إطار عمودي، وأمامه كأس ذهبي، وفي يده إناء ذهبي صغير محفور في مذبح وإطار مزين بالذهب. خلفية هذا الإطار عبارة عن مذبح باللونين الأزرق السماوي والذهبي، وهما لونان شائعان للذهب، ومغطى بزخارف ختايى والزخارف الإسلامية. يرتدي الشاب قميصاً أحمر ورأساً ذهبياً بتصميم نباتي وبشري. عباءة مملوءة بخلفية صفراء ذهبية داكنة لأشكال بشرية ونباتية أصغر حجماً، وهذه الأشكال الصغيرة ليست كبيرة بما يكفي لتلائم بعضها البعض بشكل مريح، ولكن على مسافة تقريبية من بعضها البعض، مشهد من الرواية، استخدم الرسام العنصر البصري لـ "التكوين" لإظهار زينة ملابس الشاب التي ربما نشأت من مشهد حقيقي في حياة هذا الأمير، وهو دليل على قوة هذه الشخصية. "تمثل الشخصيات الأصغر داخل الجسم الرئيس دائماً الجزء السفلي من المجتمع الصفوي، وبشكل أكثر دقة، أولئك الذين يشار إليهم باسم" الرعايا "(نايفي ، ۲۰۱۸: ۱۴۵). اختار الفنان سرداً حقيقياً لتزيين الجزء الداخلي من الجسم الرئيس، باستخدام عنصر بصري ذهني، "تكوين". تختلف طريقة جلوس الأمير بهدوء ووقار عن السرد الحي داخل الرداء. قام الرسام بتضمين معناه بذكاء في عمل من المفترض أن يكون شخصية واحدة لأمير صفوي شاب ويظهر جمالاً وثباتاً. من حيث التركيب البصري والتعبير عن الرسام، يمكننا التركيز على الطريقة التي يتم بها، بما في ذلك حقيقة أن الرسام استخدم المزيد من الذهب والأزرق والأحمر، ومع اعتماد المزيد من لون كريم البازلاء، فقد خلق تناغماً للألوان على صفحة. تم الدفع بحذر ودقة في تفاصيل الصورة وحتى خلفية الصورة. لقد استخدم ألواناً زاهية وغنية وأجرى عمليات دقيقة في الوجه وتفاصيل الغطاء. وقد تمّت تفاصيل الخلفية بورق الذهب ومذبح التذهيب مع الكثير من الدفع، ممّا لا يظهر العمق والواقعية. "تماثيل ثانوية، بشرية وحيوانية، تدخل ملابس أو غطاء الشخصيات الرئيسة بطريقة زخرفية أولاً، في هذه الحالة، يقوم الرسام بتزيين الملابس أو غطاء الجسم الرئيس من خلال شخصيات أصغر" (نايفي، ۲۰۱۲ : ۳۱) . وقد استخدم مجموعة متنوعة من العناصر الجمالية، بما في ذلك التذهيب، وشكل المذبح، واللون الذهبي، وكذلك عنصر "التكوين" لتزيين اللوحة. "الفنان الإيراني يخلق في مساحة رمزية؛ وبطريقة مجردة تماماً، مستوحاة أحياناً من الواقع وأحياناً من خلال المبالغة في الميزات الحقيقية وأحياناً من خلال الجمع بين ميزات مختلفة، ظهرت أنماط معينة بوظائف مختلفة (ياهاغي ، ۲۰۱۱: ۴۵). ابتكار عمل جميل بألوان زاهية وشقق والعديد من الزخارف، دون تظليل وتعميق، على الرغم من أنه يبدو حقيقياً وحتى مثل هذه الملابس والغطاء لوحظ في العصر الصفوي، لكن الطريقة التي يتم إجراؤها خارج العالم المادي. تسعى وجهة نظر الكون إلى تحقيق العالم المثالي والفردوسي في خلق صورة لواقع سردي أمامه ولا تزال تسعى إلى تكوين صورة للعالم الحقيقي بينما العالم المثالي سامي. لا يصور فيه ما هو موجود فقط ولكن يسعى للوصول إلى أعلى فردوس للخالق، وفي نفس الوقت يتم تضمين معنى خفي ودقيق في هذا الجمال. نتيجة لذلك، في هذا العمل ، يتمتع الفنان بمقاربة جمالية زخرفية للتعبير عن سرد واقعي.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

الصورة ۴_۲_۲ : مكتبة عبد العزيز خان، محمد مراد سمرقندي ومحمد شريف مصورة ، القرن الحادي عشر الهجري، العصر الصفوي، مدرسة بخارى، متحف اللوفر، باريس ،.louvre.fr

الصورة ۴_۲_۲ لوحة "مكتبة عبد العزيز خان" لوحة مستقلة في مدرسة بخارى[٣]. في هذه اللوحة، يقرأ شاب كتاباً في مكتبة عبد العزيز وهو يجلس على بساط منقوش أمامه أوان للطعام. ورداءه الذي يجلس على القميص البرتقالي الأصلي، متشابك بشكل مضغوط مع أشكال بشرية وحيوانية أصغر، مرسومة بألوان زاهية متنوعة. الشكل الرئيس هو سرد واقعي لشاب جالس في مكتبة ملونة يقرأ كتاباً، ومن المحتمل أن يكون السرد الجانبي داخل قميص الشخصية الرئيسة سرداً واقعياً مزخرفاً بالكثير من الألوان الغنية والملونة. خلفية التأثير يمكن أيضاً ملاحظة وجود معالج كامل ودقيق في شاشة كاملة، لا ظلال ولا عمق. تتحول نظرة المشاهد إلى العمل إلى الصفحة بأكملها بعد التركيز على جسد الشاب ، وكل شخصية تخلق قراءة أمام الجمهور وتجذب الأنظار. "للملابس أهمية كبيرة في الفن الإيراني بالإضافة إلى مزيج من الزخارف الزخرفية" (أزند، ٢٠٠٧: ٢١). "إنّ نظام الألوان العام للوحات بخارى واضح ودافئ مع التركيز على اللون البرتقالي والأسود. في لوحة مدرسة بخارى، تم تبسيط القواعد السابقة واستخدام الألوان النقية بنسبة أكثر. كانت موضوعات مدرسة بخارى عبارة عن مشاهد رومانسية وصور ترفيهية عامة "(أزند ، ٢٠٠٧: ٢٢-٢٣). يسعى الرسام إلى ابتكار عمل جميل وبهذه الطريقة استخدم

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

طريقة أداء المعجنات والألوان النقية والمشرقة. تسعى نظرة الرسام إلى إنشاء عمل جميل يجسد فيه العالم الخالق ويخلق عالماً خارج العالم الحقيقي. لا تصل اللوحة الإيرانية إلى قوة التعبير والخيال وهذا هو العامل الذي يحرر العبقرية الإيرانية من جوانب أخرى من الزخرفة (غاري ، ١٩٩٠: ٥٤). بدلاً من التعبير عن الخيال، يختار الرسام موضوعاً حقيقياً، لكنه ينفذه بطريقة خيالية ومثالية.

٤_٣ تحليل الأعمال الهندية

الصورة ٤_٣_١: فيل مجمَّع، ١٥٩٠ م / ٩٦٩ هـ، القرن العاشر الهجري، عصر غورخانيد متحف آغا خان، أجرا الهند ، AgaKhanMuseum.org

الهند بلد شاسع وقديم ورائع يسميه المؤرخون الحديثون "مهد الحضارة". يُعرف الشعب الهندي بارتباطه العميق بماضيهم وأساطيرهم، وهي مسألة يمكن رؤيتها أيضاً في فنهم (ناردو ، ٢٠٢٠: ٦٣) . من بين هذه الصور التي يمكن رؤية تصميم مختلط فيها، هي: الصورة ٤_٣_١ ، وهي لوحة من القرن السادس عشر الميلادي / ١٠ هـ في العصر المغولي في الهند[٤] ، وهي محفوظة الآن في متحف آغا خان في أغرا بالهند (جول محمد ، ٢٠٠٠: ١١٤). في هذا العمل، يحيط الجسم الضخم لفيل بالمركز الرئيس للمستوى الأفقي. " يتمتع الفيل من بين رموز الحيوانات بمكانة خاصة في الفنون الشرقية، وخاصة الفن الهندي الذي يحتل مكانة عالية في الأساطير الدينية في الشرق،. من ناحية، إنّ عظمة الجسد ووفرة القوة الجسدية وتأثيرها على

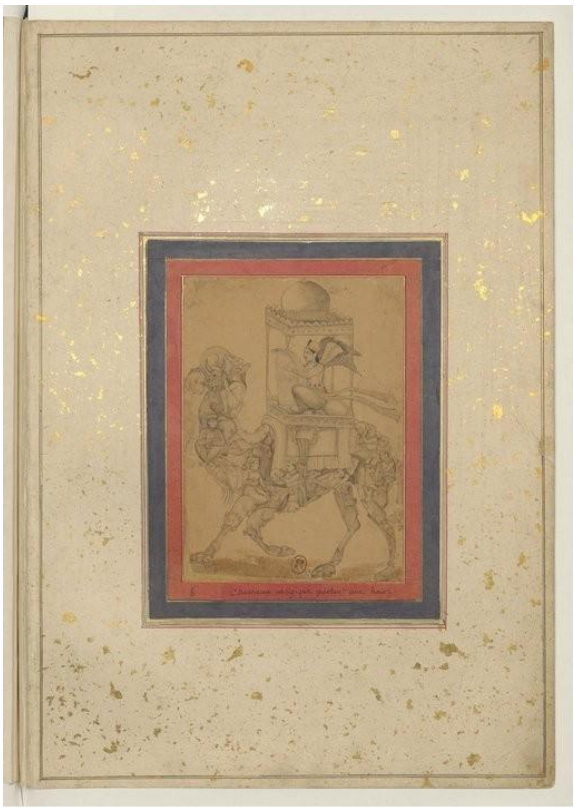
[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

التطور والازدهار تضع هذا الحيوان في مكانة خاصة مادياً، ومن ناحية أخرى دور الفيل في الأساطير وانتشاره في الفنون الدينية، يكشف عن جانب مختلف لهذا الحيوان في الفكر الديني "(زكرغو ، ٢٠١٠: ٢٥). تتم كل هذه اللوحة بطريقة خطية، فالألوان محدودة للغاية والألوان رقيقة وخافتة، وأحياناً تستخدم الألوان المركبة الرقيقة للظلال الفاتحة والعميقة. تظهر المساحة الحضرية في المخطط الثالث والأشجار في المخطط الثاني عمق الصفحة. الفارس والمرشد في وسط اللوحة والتماثيل حول الفيل حيوية ونشطة، وهي تتناقض بشكل مثير للاهتمام مع ثقل وبطء جسد الفيل. تشكل الأشكال التي تحتوي على أجساد بشرية وشخصيات حيوانية، جنباً إلى جنب مع القرون أو الذيل، شخصيات خيالية وعقلية ليس لها مظهر حقيقي. "معظم هذه الحيوانات الهجينة يصاحبها الشيطان الذي ربما يكون مكوناً من حيوانات آخر أيضاً " (شاه جراغ، ٢٠١٥ : ٦٥). "تم تصميم هذه الأعمال بالخط العربي وليس بالطلاء" (شاه جراغ، ٢٠١٥ : ٦٧). في القصص الهندية، تنتشر الآلهة التي تركب حيواناً ضخماً على الأرض (دالابيكولا ، ٢٠٠٦: ١٢٥). استخدم الرسام عنصر "التكوين"، لجعل هذا السرد سريالياً. على عكس الرسام الإيراني الذي استخدم هذا العنصر لإظهار قصة حقيقية. أيضاً، على عكس اللوحة الإيرانية، لا تحتوي تفاصيل التماثيل على زخارف وعمليات دقيقة، والخلفية بسيطة وبدون ألوان، ولا يمكن رؤية أي أثر للألوان الزاهية والغنية والفاخرة. يتخذ الرسام نهجاً دلالياً فقط، ربما يكون مشتقاً من أساطيره وقصصه، وليس تصويراً حقيقياً لحدث حقيقي في العالم من حوله. تمّ توضيح أمثلة هذه الصور أيضاً على أنها مزيج من الخصائص الرمزية للآلهة التي هي مزيج من الطبيعة من الناحية المفاهيمية والرمزية ويجب أن تستخدم هذا الدور الرمزي والصورة في عرضها (بهاتاشاريا ، ١٩٨٠: ١٢١). طريقة التنفيذ خطية دون استخدام الألوان الحجمية ورفضت تزيين وتجميل العمل. إنّ وجهة نظر الفنان في إنشاء عمله هي رؤية واقعية للعالم المادي والموضوعي التي تجمعها مع قصة غير موضوعية. بالنسبة للرسام الهندي، فإن الزخرفة والجمال لهما أهمية ثانوية؛ لأنه السرد الوحيد الذي له قيمة رئيسة. "الصورة في السرد الهندي هي رمز مرئي لمفهوم أو فكرة. ما يُرى في شكل الصورة ليس مهماً فقط، فالمعنى وراء النموذج ملحوظ أيضاً"(بهاتاشاريا ، ١٩٨٠ :٣٥). "في قلب هذه الثقافة وسياقها، كانت هناك دائماً علاقة عميقة ووثيقة بين الإبداع الفني والحكمة النظرية، لا سيما في النظرة التقليدية للعالم" (بلخاري ، ٢٠١٦: ٢٢).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]



الصورة ۴_۳_۲ ، ملاك يركب جملاً داخلياً، جورخان الهند، القرن الحادي عشر الهجري، مكتبة باريس الوطنية ، Gallica.bnf.fr

الصورة ۴_۳_۲ عبارة عن لوحة من العصر الجورخانيد في الهند، تُظهر ملاكاً يركب جملاً في مجموعة من الأشكال. الفارس مخلوق خيالي، على الأرجح ملاك له جناحان على ظهره، وهو يظهر على هيأة إنسان. ملاك يسافر إلى الأرض أمام الآلهة ليعلن وصولهم إلى أبناء الأرض (كوماراسوامي ، ۲۰۰۳: ۱۲۴). جسم الجمل مشبع بالعديد من الأشكال الحيوانية والبشرية الصغيرة، بتصميم خطي بسيط على خلفية عديمة اللون. "يربط الفنان بمهارة بين الشخصيات والحيوانات بطريقة متشابكة بإحكام لتغطية جسم الحيوان بالكامل. ترتبط أجزاء جسد الإبل بالاحتفال والموسيقى "(شاه جراغ، ۲۰۱۵ : ۶۷).

هذا الفن هو نتيجة ذوق الفنان وجمالياته وخبراته وتعلمه (كريون ، ۲۰۰۹: ۱۴۱). وكذلك، في تصميم المقصورة، حيث يجلس الفارس، تم استخدام بُعد أساسي وبسيط. التفاصيل الموجودة داخل هذه الأشكال الأصغر محفوظة جيداً، ولكنها مزينة ولكن تم تنفيذها بطريقة خطية بدون طلاء، ويمكن أيضاً رؤية التظليل والتعميق فيها. "من خلال التظليل

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

القصير، أوجد الرسام بعض العمق والعمق البصري في العناصر التي يتكون منها الجسم الرئيس، ولا سيما في تظليل وجه الشكل" (شاه جراغ، ٢٠١٥ : ٦٨). في هذه اللوحة ، لا يرسم الرسام الصفحة ويزينها، بل يركز على السرد الرئيس، وهو رسم لشخص على جمل مع عناصر مدمجة، بعناصر مختلطة. يخلق الرسام الهندي قصة خيالية لا يمكن وصفها داخل الصورة. نرى –بشكل ملحوظ– في جميع أنحاء الأيقونات الهندية، بأنّ هناك موقف لا يكشف الصورة إلا كمكمل واضح لما هو أبعد من التعبير (بهاتاشاريا ، ١٩٨٠: ٧٤). طريقة التنفيذ خطية وأحادية اللون، فهي لا تستخدم الألوان الحجمية والتغطية النقية، وبخلق التظليل والتعميق، أظهرت نهجاً واقعياً لسرد خيالي وسريالي. تتمثل وجهة نظر الرسام في تصوير هذا العمل في إظهار العالم المادي حتى في سرد خيالي يلتزم بهذه النظرة الموضوعية في طريقة تنفيذه.

٥. البحث

وفقاً للجدول ١: يمكن رؤية أوجه التشابه والاختلاف في طريقة تنفيذ الرسومات الأربعة المجمعة لإيران والهند. ، تتشابه التفاصيل في جميع الرسومات الأربعة. يقع الجسم الرئيس في الرسومات الإيرانية والهندية دائماً في منتصف الصفحة، ويتم نقش الأشكال الصغرى داخل الجسم الرئيس، وهو العنصر المشترك في " الشكل في الشكل " في الجسد أيضاً. كان الجسم الرئيس في اللوحات الإيرانية جسماً واحداً –دائماً– وأمّا في اللوحات الهندية، فكان هناك جسدين، أحدهما الجسم المركب الأصلي والآخر جسم الركوب للمركب. في الهند، تم تصوير الشخصيات الرئيسة للملف الشخصي، لكن في إيران، ظهرت الشخصية الرئيسة دائماً على شكل ثلاثة وجوه. الأشكال الداخلية في جميع الرسومات الأربعة صغيرة وهي تتكون في الرسومات الهندية من تجاور هذه الأشكال الصغيرة، وقد تم تشكيل الشكل الرئيس، ولكن في الرسومات الإيرانية، يتم استخدام أشكال أصغر لتزيين الشكل الأكبر. التماثيل الأصغر في اللوحات الإيرانية هي منحوتات بشرية وحيوانية وفي بعض الأحيان منحوتات نباتية، لكن في اللوحات الهندية، كان لديها منحوتات بشرية وحيوانية فقط. طريقة التنفيذ في اللوحات الإيرانية متنوعة وغنية بالألوان دون اعتماد التظليل والعمق ولكن في اللوحات الهندية تفتقر إلى التلوين وهي خطية وبسيطة وفي بعض الأحيان يتم استخدام التظليل لعمق العرض كما يستخدم العمق في تخطيط الصفحة من الرسم. إنّ الزخارف في اللوحات الإيرانية غزيرة وكبيرة جداً، وفي الخلفية هناك الكثير من الأجر مع الزخارف، لكن في اللوحات الهندية الخلفية لا تحتوي على زخارف ويتم مناقشة التفاصيل فقط دون أي زخرفة والخلفية بسيطة. في اللوحات الإيرانية، لا يتم التعميق والتظليل، فالألوان فيها مسطحة ومشرقة. يسعى الرسام الإيراني إلى خلق عمل يتجاوز العالم المادي والموضوعي، ويسعى إلى خلق عالم مثالي يتجاوز واقع العالم البشري ليكون مظهراً من مظاهر الجنة العلوية للخالق. أمّا الموضوع فهو يمثّل نقطة الخلاف بين آراء الرسامين الإيرانيين والهنود. استخدم الرسام الإيراني عنصر التكوين لتوضيح موضوع حقيقي، لكن الرسام الهندي استخدم هذا العنصر لتمثيل قصة خيالية.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

الجدول ١ ، مقارنة أوجه التشابه والاختلاف بين الرسومات المركبة الإيرانية والهندية، المؤلفين

الصورة	البلد	اللون	المعالج	تزيين	معرفتي	القضية	العمق الأسي	تظليل	تعليقات	رقم الجسم الرئيس / الموقع	زاوية الجسم الرئيسة	منحوتات مجمعة
٤_٢_١	ايران	متنوعة ، غنية ، غنية	دقيق وعالي	كثير	فعله	حقيقة	لا يمتلك	لا يمتلك	مثالي	١/ وسط الصفحة	ثلاثة وجوه	الإنسان والحيوان والنبات
٤_٢_٢	ايران	متنوعة ، غنية ، غنية	دقيق وعالي	كثير	فعله	حقيقة	لا يمتلك	لا يمتلك	مثالي	١ / وسط الصفحة	ثلاثة وجوه	الإنسان والحيوان
٤_٣_١	الهند	عديم اللون، مخفف، خافت	لا يوجد معالج ، منخفض	قليل	أجور منخفضة وبسيطة	خيالي	حصل عليها	حصل عليها	واقعي	٢ / وسط الصفحة	نصف وجه	الإنسان والحيوان
٤_٣_٢	الهند	عديم اللون ، مخفف ، خافت	لا يوجد معالج ، منخفض	قليل	أجور منخفضة وبسيطة	خيالي	حصل عليها	حصل عليها	واقعي	٢ / وسط الصفحة	نصف وجه	الإنسان والحيوان

٦. النتائج

يُظهر فحص البيانات الواردة في هذه الورقة أن هناك اختلافين رئيسين بين لوحات إيران في الفترة الصفوية ورسومات الهند في العصر الجورخاني (المغول).

١_ الأداء والتعبير: يختار الرسام الهندي الأساليب الخطية دون تلوين وبشكل واقعي مع التظليل والتعميق لتصوير عالم موضوعي، لكن الرسام الإيراني يختار طريق الألوان، ويختار بأسلوب تفاعلي الألوان الغنية والنقية والمشرقة التي تحتوي على الكثير من الزخارف في عناصر من الصورة، وتمييزها ويتجنب التعميق والتظليل، ويوظّف الألوان المسطحة لتصوير العالم كمثال للخالق.

٢_ الموضوع: هناك اختلاف آخر يمكن رؤيته في هذه الأعمال وهو موضوع الصور. يصور الرسام الهندي موضوعاً سريالياً وخيالياً، ربما يكون مأخوذاً من قصص وأساطير بلاده، لكن الرسام الإيراني يصور موضوعاً حقيقياً للعالم الأرضي، قصة مأخوذة من العالم من حوله ومن الطبيعة. وهي واقعية يمكن رؤيتها ولمسها في عالم الرسم.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

تم الحصول على هذه النتائج من خلال مراجعة بيانات هذا البحث، وبالتالي، هناك مجال لمزيد من البحث المتعمق حول الكثير من حالات هذه المخطوطات المركبة، ويقترح أن يبحث عنها الباحثون ويتناولون دراستها ويتعمقون فيها، وهي موضوعات قلّما تمّ التطرّق إليها.

٧.الهوامش:

١ إنه مثال للأشجار الأسطورية التي عرضها الرسامون الإيرانيون بشكل جميل من خلال مزج التوليفات الزخرفية والخيالية (طاهري ، ٢٠١١: ٣٨).

٢ عام ٩٠٦ هـ (١٥٠٠ م) انتصر شاه إسماعيل على آغ كيوونلس ودخل تبريز. في عام ٩٠٩ هـ ، غزا شيراز وفي عام ٩١٦ هـ هزم الأوزبكي شباك خان في هرات وأسس السلالة الصفوية (كريم زاده التبريزي، ١٣٦٩ : ٩٨).

٣ من بين المدارس الموازية للمدرسة الصفوية التي بدأت مع حكم الأوزبكي شيباني خان في بخارى في القرن العاشر الهجري. فتح شيباني خان زعيم الأوزبك بخارى عام ٩٠٥ هـ وهرات عام ٩١٢ هـ. بعد أسلافه المغول، أخذ يذهب عدد كبير من فناني هرات إلى بخارى (روبنسون، ١٣٤٦ : ١٢٥).

٤. دخل الجورجانى إلى الهند، وكان بابور أول مؤسس السلالة المغولية اعتلى العرش عام ١٤٨٣ وحكم حتى عام ١٥٣٠. كان بابور في الواقع أحد أحفاد وأمراء تيمور. كان تيمور قد احتل في السابق جزء من الهند في عام ١٣٩٨ بعد الميلاد، وعد فترة من الاستيلاء عليها، تم تحريرها من التيموريين (أزند، ١٣٧٩ : ٢٤).

٨. المصادر والمراجع

١. أزند، يعقوب (٢٠٠٠). تشكيل الأسلوب الصفوي ، طهران: أكاديمية الفنون

٢. _____ (٢٠١٠). المدرسة الإيرانية للتصوير ، طهران: أكاديمية الفنون

٣. _____ (٢٠٠٧) ، مدرسة بخارى ، مجلة الفنون البصرية ، العدد ٢٦ ، ص ٢٨_٣٣.

٤. _____ (٢٠٠٨). مدرسة هيرات للتصوير ، طهران: أكاديمية الفنون

٥. باكباز ، روان (٢٠٠٠) ، الفن الإيراني من العصور القديمة إلى اليوم ، طهران: زرين وسيمن

٦. بلخاري ، حسن (٢٠١٦) ، حكمة الفن الهندي ، طهران: سورة مهر

٧. جاري، باسيل (١٩٩٠)، لوحة ايرانية ترجمة عرب علي شروفه طهران: عصر جديد.

٨. جورج، لين (٢٠١٠) ، إيران في فترة الإيلخانية المبكرة للنهضة الإيرانية ، ترجمة سيد أبو الفضل الرازي ، طهران: أمير كبير.

٩. جول محمد ، فاريبا (١٠٩٩٠) ، تاريخ موجز للفن الهندي ، شهر شهر الفن ، العدد ٢٢ ، ص ١٤-١٨.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

١٠.دالابيكولا ، آنا ل (٢٠٠٦) ، أساطير هندية ، مترجم: عباس مخبر ، طهران: الوسط
١١.دي سي، بهاتاشاريا (١٩٨٠) ، أيقونة الصور المركبة ، ،ناشر منشيرام مانوهارلال ،بى وى تى المحدودة.
١٢. رهنورد ، الزهراء (٢٠٠٧) ، تاريخ الفن الإيراني في العصر الإسلامي ، طهران: صامات
١٣. ريشتار ، فرانسيس (٢٠٠٤) ، آثار الفن الفارسي ، مترجم: روهباخشان ، طهران: وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي.
١٤. زكرغو ، أمير حسين (٢٠١٠) ، الفيل في الأيقونات الهندوسية والبوذية ، طهران: أكاديمية الفنون
١٥. سيفاري ، روجر (٢٠١٢) ، إيران الصفوية ، مترجم: قمبيز عزيزي ، طهران: الوسط
١٦. شاه جراغ ، معصومة (٢٠١٥) ، دراسة تصاميم مختلطة في الرسم الإيراني والهندي ومقارنتها بأعمال أركيم بولدو ، للحصول على درجة الماجستير ،كلية الفنون والعمارة ، سيستان وجامعة بلوشستان.
١٧.شايسته فر ، مهناز(٢٠٠١) ، مصنفات مخطوطات مدرسة بخارى ، ربع سنوي ، عدد ٤٨ ، صفحة ٧٩.
١٨.شميتز ، باربرا (٢٠٠٧) ، بداية مدرسة الخراساني للرسم في هرات ، أرتيبوس ناشرو آسيا، ، المجلد. ٦٧ ، رقم ١ ، لآلئ من الماء. الياقوت من الحجر. دراسات في الفن الإسلامي على شرف بريسيلا سوتشيك. الجزء الثاني (٢٠٠٧) ، الصفحات ٧٥-٩٣ (١٩ صفحة)
١٩. شيراغي ، بويان (٢٠١٦) ، التيارات الرئيسة للرسم الجورخاني في الهند ، طهران: معهد الثقافة والفنون والاتصال
٢٠. طاهري ، علي رضا (٢٠١١) ، الشجرة المقدسة ، شجرة المتحدثين وعملية تكوين نقش الوق ، فصلية باغ نزار ، رقم ١٩ ، صفحة ٤٣_٥٤.
٢١. غاردنر ، هيلين (١٩٨٦) ، الفن عبر الزمن ، ترجمة محمد تقي فارامارزي ، طهران: أغاه
٢٢.غرابار ، أولك (٢٠١١) ، مراجعة للرسم الإيراني ، ترجمه مهرداد وحيدتي دانشماند ، طهران: أكاديمية الفنون
٢٣.فرخ فر، فرزانة (٢٠٠٨) ، دراسة مقارنة لمدرسة تبريز والجورخاني للتصوير في القرن العاشر الهجري ، مجلة الفنون الجميلة ، العدد ٣٥.
٢٤.كريم زاده التبريزي ، محمد علي (١٣٩٠) ، حياة وأعمال الرسامين الإيرانيين القدماء وبعض الرسامين الهندو-عثمانيين المشهورين ، لندن: موستوفي.
٢٥.كريون، روي سي (٢٠٠٩) ، موجز لتاريخ الفن الهندي ، ترجمة فرزان سوجودي وكافيه سوجودي ، طهران: أكاديمية الفنون
٢٦.كوماراسوامي ، أناندا (٢٠٠٣) ، مقدمة في الفن الهندي ، مترجم: د.أمير حسين زكرغو ، طهران: روزانه وأكاديمية الفنون
٢٧.مادلين، هالير، هيرمان جويتز (٢٠١٢) ، الفن الهندو-إيراني-الهندو-إسلامي ، ترجمة يعقوب أزهند ، طهران: مولي
٢٨.محمد بناه ، بهنام (٢٠٠٦) ،كوهان ديار ، طهران: سابزان
٢٩.ناردو ، دان (٢٠٢٠) ، الهند القديمة ، ترجمة مهدي حاجات خاه ، طهران: فينيكس
٣٠.نايفي ، صديق (٢٠١٨) ، السيادة على الرعايا ، انعكاس الفكر الصفوي في لوحة "رجل يركب حصان وفيل مختلط"

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

(تمثال في تمثال) ، التاريخ الإسلامي والحضارة ، العدد ٢٨ ، ص ١٢١_١٥٨.

٣١._____ (٢٠١٢) ، تمثال في الأشكال الإيرانية ، ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة تبريز للفنون الإسلامية.

٣٢._____ (٢٠١٥) ، التعريف بصورة الجمل في جسد خراسان وإزالة الغموض عنها ، المؤتمر الوطني حول دور خراسان في ازدهار الفن الإسلامي.

٣٣._____ (٢٠١٨) ، انعكاس الصفوي قلندرس في صورة جمل مختلط مع صربان ، علم الاجتماع والفن ، السنة الأولى رقم ١٠ ، ص ١٥٣ – ١٨٧.

٣٤.ياهاغي ، مريم (٢٠١١) ، دراسة العناصر الرمزية في الرسم الإيراني ، باغ نزار ، رقم ١٩ ، ص ٦٥_٧٦

35.www. Metmuseum.org
36.www.britishmuseum.org
37.www.berlin.de
38.www.asia.si.edu
39. www.cbl.ie
40.www.mfa.org
41.www.khalilicollections.org
42.www.gardnermuseum.org
43. www.flickr.com
44.www.gulbenkian.pt
45.www.ed.ac.uk
46.www.books.google.com
47.www.edinburghuniversitypress.com
48.www.links.jstor.or

Reference

[1]Azhand, Yaghoub, (2000). *Formation of the Safavid style of Sayeh Toobi*, Tehran: Academy of Arts

[2] Azhand, Yaghoub, (2007). Bukhara School, *Journal of Visual Arts*, No. 26, pp. 28-33

[3]Azhand, Yaghoub, (2008). Iranian School of Painting, Tehran. *Academy of Arts*

[4] Azhand, Yaghoub, (2008). Herat School of Painting, Tehran: *Academy of Arts*

[5] Balkhari, Hassan, (2016). *The Wisdom of Indian Art*, Tehran: Sureh Mehr

[6] Cheraghi, Pouyan, (2016). *The Main Currents of Gurkhani Painting in India*, Tehran: Institute of Culture, Art and Communication

[7] Bhattacharyya, D.C., (1980). *Iconology of Composite Images*, Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

[8] Delapicola, Anna L., (2006). *Indian Myths*, Translator: Abbas Mokhber, Tehran: Center

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

[9] Farrokhfar, Farzaneh, (2008). 'A Comparative Study of Tabriz and Gurkhani School of Painting in the 10th Century AH', *Journal of Fine Arts*, No. 35
[10] Gardner, Helen, (1986). *Hear der Ghazar Zaman*, Translated by Muhammad Taqi Faramarzi, Tehran: Agah
[11] Gol Mohammad, Fariba, (2000). Brief History of Indian Art, *Month of Art*, No. 22, Pp. 14-18
[12] Grabar, Ulek. (2011). *A Review of Iranian Painting*, Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand. Tehran, Academy of Arts Publications
[13] Gray, Basil, (1990), *Iranian Painting*. Translated by Arab Ali Shrouh ,Tehran, Asr Jadid Publishing
[14] Hallier, Madeleine; Goetz, Herman. (2012). *Indo-Iranian Art-Indo-Islamic*, Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Molly
[15] Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali. (1369). *The Life and Works of Ancient Iranian Painters and Some Famous Indian and Ottoman Painters*, London: Mostofi
[16] Kryon, Roy Si, (2009). *A Brief History of Indian Art*, Translated by Farzan Sojudi and Kaveh Sojudi, Tehran: Academy of Arts
[17] Kumarasuami, Ananda, (2003). *Introduction to Indian Art*, Translator: Dr. Amirhossein Zekrgoo, Tehran: Rozaneh and Academy of Arts
[18] Lyne, George. (2010). *Iran in the Early Ilkhanid Renaissance of the Iranian Renaissance*. Translated by Seyed Abolfazl Razi .Tehran: Amir Kabir Publications
[19] Mohammad Panah, Behnam, (2006). *Kohan Diar*, Tehran: Sabzan
[20] Naifi, Sedigheh, (2018). Sovereignty over the subjects, the reflection of Safavid ideology in the painting "Man riding a horse and a mixed elephant" (figure in statue), *Islamic History and Civilization*, No. 28, Pp. ۱۲۱-۱۵۸
[21] Naifi, Sedigheh, (2012). 'Sculpture in Sculptures in Iranian Painting', Master's Degree, Faculty of Art, Tabriz University of Islamic Art
[22] Naifi, Sedigheh, (2015). 'Introducing the image of a camel in the body of Khorasan and removing ambiguity about it', National Conference on the role of Khorasan in the flourishing of Islamic art
[23] Naifi, Sedigheh, (2018). 'Reflection of Safavid Qalandars in the image of a hybrid camel with Sarban', *Sociology and Art*, Year 1, No. 10, Pp 153-۱۸۷.
[24] Nardo, Dan, (2020). *Ancient India*, Translated by Mehdi Haghighatkhah, Tehran: Phoenix
[25] Pakbaz, Rouin, (2000). *Iranian Art from Ancient times to the Present*, Tehran: Zarrin and Simin
[26] Rahnavard, Zahra, (2007). *History of Iranian Art in the Islamic Period*, Tehran: Samat

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

[27] Rishtar, Francis, (2004). *Effects of Persian Art*, Translator: Ruhbakhshan, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance
[28] Schmitz, Barbara, (2007). *The Beginning of the Khurasānī School of Painting at Herat* , Published By: Artibus Asiae Publishers ,Vol. 67, No. 1, Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek. Part II (2007). pp. 75-93 (19 pages)
[29] Shah Cheragh, Masoumeh, (2015). 'Study of mixed designs in Iranian and Indian painting and its comparison with the works of Arkim Boldo', for a Master's dissertation, Faculty of Art and Architecture, Sistan and Baluchestan University
[30] Shayestehfar, Mahnaz (2001). 'Bukhara School Manuscripts', *Art Quarterly*, No. 48, Page 79
[31] Siuri, Roger, (2012). *Iran in Safavid Eras*, Translator: Kambiz Azizi, Tehran: Center
[32] Taheri, Alireza, (2011). Holy Tree, Speaker Tree and the Process of Naghsh-e-Waq Formation, *Bagh-e Nazar Quarterly*, No. 19, Pp. 43-54
[33] Yahaghi, Maryam, (2011). 'A Study of Symbolic Elements in Iranian Painting', *Bagh-e Nazar*, No. 19, Pp ۶۵-۷۶
[34] Zikrgoo, Amir Hossein, (2010). *Elephant in Hindu and Buddhist Icons*, Tehran: Academy of Arts
[35] www. Metmuseum.org
[36] www.britishmuseum.org
[37] www.berlin.de
[38] www.asia.si.edu
[39] www.cbl.ie
[40] www.mfa.org
[41] www.khalilicollections.org
[42] www.gardnermuseum.org
[43] www.flickr.com
[44] www.gulbenkian.pt
[45] www.ed.ac.uk
[46] www.books.google.com
[47] www.edinburghuniversitypress.com
[48] www.links.jstor.or

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

Analysis of the Method of Performing Composite Drawings "Figure in Figure": Iran and India in 10th and 11th Centuries AH

Parisa Shadghazvini[1*], Mahsa Khani Oshani[2]

1. Associate Professor, Department of painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran
2. MA, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

Composite paintings "figure in figure" have always been taken into account by Iranian and Indian painters. Drawings that consisted of a combination of different and smaller figures within a main body include human, animal, and in some cases, plant figures that are carved into a larger body. This method was used in Iranian and Indian paintings, the Mongol Gurkhani period and despite the fact that they indicate the beauty and creativity of artists of that period, they have differences in perspective and performance. The purpose of this article is a comparative analysis of this style of painting in Iran and India in the 10th and 11th centuries AH and also to identify differences between the methods applied that are very close in structure, to answer the main question of this article that what is the difference between the method of execution and expression of composite drawings in Iran and India? And how is the difference between them defined? In this article, two paintings from the Safavid period of Iran and two from the Mongol Gurkhani period are analyzed and compared with each other to determine their characteristics, similarities and differences. According to the findings, Indian painters performed an imaginary subject with an objectivist and realistic look, but the Iranian painter had an aesthetic and idealistic view of imagining the real world, like an exemplary and paradisiacal world. This article is done with the analytical-comparative method and going through library materials.

***Keywords*:** Performance Style; Figure in Figure; Composite Drawing; Iran; India.

* Corresponding Author's E-mail: shad@alzahra.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-03-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]

واکاوی شیوه اجرای نگاره‌های ترکیبی "پیکره در پیکره" ایران و هند سده ۱۰ و ۱۱ ه.ق

پریسا شادقزوینی[1*]، مهسا خانی اوشانی[2]

۱. دانشیار گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
۲. کارشناسی ارشد، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر ومعماری ، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

نگاره‌های ترکیبی "پیکره در پیکره" همواره مورد توجه نگارگران ایرانی و هندی بوده است. نگاره‌هایی که از ترکیب چندین پیکره متفاوت و کوچکتر درون یک پیکره اصلی تشکیل شده است شامل پیکره‌های انسانی، حیوانی و در برخی موارد، پیکره‌های گیاهی که درون یک پیکر بزرگتر نقش دارد می‌شوند. این شیوه اجرا در نگارگری ایران و هند، دوره گورکانی- مغولی مورد استفاده قرار می‌گرفت، باوجود اینکه از زیبایی و خلاقیت هنرمند آن دوره حکایت دارد، دارای تفاوت‌های دیدگاهی و اجرایی با یکدیگر می‌باشند. هدف این نوشتار واکاوی تطبیقی این شیوه نگارگری در دو کشور ایران و هند سده ۱۰ و ۱۱ ه.ق و همچنین شناسایی افتراق میان شیوه اجرای آن است که از نظر ساختاری بسیار به هم نزدیک هستند، تا به سوال اصلی این نوشتار جواب دهد که شباهت و تفاوت شیوه اجرا و بیان نگاره‌های ترکیبی در دو کشور ایران و هند در چیست؟ و افتراق میان آن‌ها چگونه تعریف شده است؟ در این نوشتار، دو نگاره از دوره صفوی ایران با دو نگاره از دوره گورکانی مغول مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد و با یکدیگر تطبیق داده می‌شوند تا خصوصیات، شباهت و افتراق آن مشخص گردد. با توجه به یافته‌های این مقاله می‌توان نتیجه گرفت، نگارگر هندی با نگاهی عینیت‌گرا و با شیوه واقع‌گرایانه به اجرای موضوعی خیالی می‌پردازد ولی نگارگر ایرانی دیدگاهی زیباگرایانه و ایدآلیست برای تجسم جهان واقعی، همچون دنیای مثالی و بهشت‌برین دارد. این مقاله با روش تحلیلی_ تطبیقی و به شیوه گرداوری کتابخانه‌ای انجام می‌گیرد.

کلمات کلیدی: شیوه اجرا، پیکره در پیکره، نگاره ترکیبی، ایران، هند

* نویسنده مسئول مقاله: Email: shad@alzahra.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-09-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.29.2.6.7]