لفائف الباتا المزينة بالتصاوير في غرب البنغال

"في ضوء لفافة محفوظة بالمتحف البريطاني ترجع إلى القرن ١٢هـ/١٨م"

Pata Scrolls Decorated with Miniatures in West Bengal

"In light of scroll painting in The British Museum dated12th/18th century."

نوال جابر محمد

مدرس – كلية الآداب– جامعة عين شمس

Nawal Gaber Mohammed

Lecturer-Faculty of arts Ain Shams University

nawal.gaber@yahoo.com

الملخص:

يعد غرب البنغال من أهم أقاليم الهند الشرقية التي تفردت بسماتها الخاصة في فن التصوير، فهذا الإقليم ذو الأغلبية المسلمة، انتشر به منذ قرون بعيدة فن تصوير شعبي عُرف باسم باتا البنغال، تميز باحتفاظه بالتقاليد الفنية المتوارثة وبعض التأثيرات الفنية من المدارس المعاصرة له كالمدرسة المغولية الهندية والأسلوب المبكر لمدرسة راجستان، وقد لاقى شعبية عند جميع فئات الشعب، حيث تميز بجانب كونه فنًا بصريًا بأنه مصحوب بأغان تروي القصة المصورة، فأصبح المشاهد يستمتع بفن التصوير والغناء في الوقت نفسه، وقد عُرف هذا النوع من اللوحات باسم جارانو باتا أو لفائف الباتا .

الكلمات الدالة:

جارانو باتا؛ لوحات اللفافة؛ مرشد آباد؛ الباتو؛ غازي بير.

Abstract:

West Bengal is one of the most Important Provinces of East India, with its own Special features in Indian Painting, and This region with a Muslim majority, There are distinct types of folk paintings in eastern India, *Pata* is a product of a traditional society, rooted in village based culture. It has been characterized by the retaining of inherited artistic traditions and some artistic influences from schools Contemporary to as the Indian Mongol School and the early style of Rajasthan School , and it has been popular with all segments of the people, It was distinguished by being a visual art as accompanied by songs that tell the storyboard, and know of Jarano pata or Scroll painting.

Keywords:

Jarano pata, scroll painting, Murshidabad, Patu, Ghazi Pir.

المقدمة:

كان لإتساع رقعة الأراضي الهندية سبباً في تعدد مدارس التصوير تحت رعاية حكام الهند من المسلمين، فقد ازدهر فن التصوير وتطور برعاية الأباطرة المغول وحكام الممالك الإسلامية الأخرى في الهند مثل مدارس التصوير بهضبة الدكن، سواء كان ذلك في المراكز الفنية للبلاط الحاكم، مثل: دلهي، وأجرا، وبيجابور، أو غيرها من مدارس التصوير الفرعية في الأقاليم التابعة لحكم الدولة المغولية، ومنها مدرسة التصوير بغرب البنغال[١] التي ازدهر بها خلال القرن١٢هـ/١٨م مدرسة فنية تعد فرعًا متطورًا من مدرسة التصوير المغولية الهندية، نشأت وتطورت في مدينة مرشد آباد[٢] تحت رعاية نواب البنغال، وتحمل السمات الفنية للمدرسة المغولية، وجدير بالذكر أن منطقة البنغال كان لها تاريخ فني تمتد جذوره إلى عهد حكم أسرة بالا Pala (٧٥٠-١٢٠٦م)، حيث وجدت بها مدرسة فنية للتصوير تتشابه سماتها الفنية مع اللوحات الجدارية بكهوف اجانتا، وترجع إلى هذه المدرسة مجموعة من المخطوطات التي توضح التعاليم البوذية[٣].

وبعد الفتح الإسلامي للبنغال في فترة حكم سلاطين البنغال وجدت مدرسة تصوير تتبع السمات الفنية الفارسية في مدينة جور العاصمة[٤]، ومن الملاحظ أنه على الرغم من وقوع البنغال تحت حكم المغول في عهد جلال الدين أكبر منذ عام ١٠٨٥هـ/ ١٥٧٤م فإنه لم يرد ذكر لتأثر مدرسة تصوير البنغال بالسمات الفنية للتصوير المغولي إلا في القرن١٢هـ/١٨م مع حكم نواب البنغال، فأصبحت البنغال الغربية – وخاصة مدينة مرشد آباد – بها نوعان من فن التصوير؛ **الأول:** فن تصوير بلاط نواب البنغال المعروف بفرع المدرسة المغولية بمدينة مرشد آباد، وكان يصور أحداث البلاط الحاكم والاحتفالات والمهرجات بالأسلوب المغولي الهندي وأسلوب مدرسة الشركة بعد ذلك، وتميز بالبراعة الفنية في التفاصيل الدقيقة واستخدام درجات الألوان المتنوعة بالإضافة إلى استخدام القواعد الفنية والتقنيات الحديثة المعاصرة وبالطبع تركز هذا في

---

[١] تقع البنغال في الجهة الشمالية الشرقية من شبه القارة الهندية، قائمة على رأس خليج البنغال، وقد ظلت حدودها السياسية منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولي متغيرة وغير مستقرة وخاصة الغربية والشمالية والشرقية منها بسبب قيام بعض من سلاطين البنغال بتوسيع رقعة دولتهم، وكان اسم البنغال يشير عند بداية الفتح الإسلامي إلى منطقة دلتا الجانج. عبد الحليم، وفاء، *الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للبنغال منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو المغولي*، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠١٥م، ٢١.

[٢] تقع مدينة مرشد آباد جنوب نهر الغانج بين خطي عرض ٤٣,٢٣ درجة و٥٢ درجة شمالًا وخطي طول ٨٧,٤٩ درجة و٨٨,٤٤ درجة شرقًا، كانت عاصمة البنغال في عصر النواب مؤسسها هو نواب مرشد قولي خان عام١١١٩هـ/ ١٧٠٧م.

MITRA ,A.: *District handbooks Murshidabad* ,Calcutta: Sree Saraswaty press,1953, II.

[3] DASGUPTA,G.," Buddhism During the Pala Period", *PhD of Philosophy*, Department of Fine Arts, Calcutta University,1976,114-116.

[٤] من المخطوطات التي ترجع إلى فترة حكم سلاطين البنغال مخطوط اسكندر نامة بتكليف من سلطان البنغال نصرت شاه(١٥٣١-١٥٣٢م).

BRITSCHGI , J. & GUY, J., *Wonder of the Age : Master Painters of India, 1100-1900* ,New York: Metropolitan Museum of Art, 2011, 204.

المدن الرئيسة ومراكز الحكم؛ **النوع الثاني:** التصوير الشعبي البنغالي، وتركز هذا في القرى ذات الأغلبية الإسلامية، وتميز بحفاظه على التقاليد الفنية المتوارثة من حيث قلة اهتمامه بالتفاصيل واستخدام ألوان الطبيعة، وعُرفت لوحات هذا النوع من الفن باسم لوحات" باتا البنغال" [٥]، وهي إحدى أشكال فن التصوير المعروف باسم باتاتشيترا التي اشتهرت بإنتاجه مدن شرق الهند وخاصة إقليم البنغال وإقليم أوروسيا، حيث عرفته البنغال منذ عصور مبكرة وأطلق عليه لوحات اللفافة أو جورانو باتا Jorano Pata [٦] .

وقد انتشر هذا النوع من فن التصوير في كثير من قرى البنغال الغربية ذات الأغلبية المسلمة، وقاموا بتصوير لوحات تتعلق بالشخصيات الإسلامية ذات التأثير الديني في المنطقة، وإن غلفت بعض هذه الشخصيات بالطابع الأسطوري، ورويت الكثير من الروايات حول كرامات[٧]ومعجزات هذه الشخصيات، وكان أكثرهم شهرة وتبجيل لدي مسلمي غرب البنغال شخصية الصوفي غازي بير[٨]، والصوفي مانيك بير [٩] ،

---

[٥] أحد أنواع الفنون التي اشتهرت بولايات شرق الهند وخاصة ولاية البنغال وساحل ولاية أورويسا عرف باسم باتاتشيترا Patachitra وهي عبارة عن الرسم على القماش باستخدام الفرشاة، وكان باتا أورويسا المعروف بفن تصوير باتاتشيترا، يُعرف على أنه فن ديني صريح يصور الآلهة الهندوسية، لكنه لا يعبر عن الأفكار والقيم الدينية فقط بل يعبر عن مجموعة من المعتقدات والممارسات المتعلقة بالحياة والموت التي يتبناها الحرفيون أنفسهم وكان المختصون بعمل هذه التصاوير طائفة تيشتراكارا Chitrakara كوظيفة طبقية.

TRIPTHY, M., «Folk art at the Crossroads of Tradition and Modernity: A Study of Patta Painting in Orissa», *Journal of the Anthropological Society of Oxford*29, №. 3, 1998, 197.

[٦] SOUMIK, N. M., *Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns* ,New Delhi, *Satrangi Bengal Patachitra*, Ojas Art,2018, 14.

[٧] يقصد بمصطلح كرامات عند الصوفية هو ظهور أمر خارق للعادة، على يد ولي لله تعالى، عبد ظاهر الصلاح، ملتزم لشريعة نبي كُلف بشريعته، مصحوب لصحيح الاعتقاد والعمل الصالح، عَلم بها أو لم يعلم. عبد الفتاح، سعيد، *رسائل صوفية مخطوطة*، ط.١، بيروت: دار الكتب العلمية، مج.١، ٢٠٠٧م، ٢٣٥.

[٨] تعددت الكتابات حول ماهية شخصية غازي بير الحقيقية، ومن هذه الروايات أنه أحد الفاتحين الأتراك المسلمين جعفر ظفر خان غازي المنسوب له ضريح في مدينة تريبيني بغرب البنغال، ويعد من أهم المزارات للهندوس والمسلمين، وعُرف عن ظفر خان أنه قائد التوسع التركي الإسلامي في أواخر القرن ٧هـ/١٣م، ومن المؤسسين الأوائل للسلالات الصوفية في المنطقة، ونتيجة لطبيعة شخصية ظفر خان القائد والمحارب من جهة والصوفي من جهة أخرى، فقد عدَّه بعضهم الشخصية الأسطورية في القصص الشعبي البنغالي "غازي بير"، وهناك من قال: إنه ظفر خان غازي أحد قادة جيش السلطان فيروز شاه، وأنه مؤسس أقدم نظام صوفي في المنطقة، ويعتقد الكثيرون أن له دوراً كبيراً في اعتناق البنغاليين للدين الإسلامي، وهناك الكثير من الروايات عن مآثره البطولية من ترويضه للنمور والتماسيح ومعاركه مع العفاريت وغيرها من المحن والمعجزات التي توصف في الأدب الشعبي البنغالي خلال العصور الوسطى.

وأكثر الروايات تداولًا في القصص الشعبي البنغالي عن شخصية غازي بير أن "جاجي Gaji كما يطلق عليه في منطقة البنغال ابن إسكندر شاه حاكم مملكة فيرات Vairat والملكة أجوبا Ajupa وكان له أخ بالتبني يدعى كالو Kalu وبسبب قسوة والدهم قرر غازي وكالو ترك العائلة والتنازل عن المملكة وسافرا بعيدًا وخلال رحلاتهما المتعددة استقرا في غابات السونداربانس بالبنغال بصفتهما صوفيين أو فقراء Sundarbans قاما بترويض التماسيح والنمور وهزم الملك الهندوسي داكشنياري، وتروي الأساطير البنغالية علاقته بالإلهة الهندوسية جانجاGanga وقصته مع اليوغيين واعتناقهم الدين الإسلامي=

ويقال: إن لهذه الشخصيات دورًا في نشر الدين الإسلامي في قرى البنغال[١٠]، وبجانب هذه اللوحات وجدت لوحات تتعلق بالمذهب الشيعي، مثل: الإمام على، وحصان الإمام الحسين، ووجدت تصاوير لقصة آدم وحواء، كما وجدت موضوعات كثيرة عن المعبودات والأساطير الهندوسية [١١] .

ويعد هذا النوع من التصوير الشعبي من الموضوعات المهمة في مجال التصوير في الهند خلال العصر الإسلامي خاصة مع ندرة الدراسات المتخصصة لهذه اللوحات، وهو ما خلق صعوبة في معرفة موضوعات التصاوير، وقد تطلب الأمر البحث عن القصص الأسطورية للصوفيين في إقليم البنغال، ومحاولة ربط أحداث القصة بالتصاوير، خاصة وأنها فن شعبي، كل شخص يعبر عن القصة بطريقته، ويضيف أحداثًا من خياله لجذب المستمعين، وكان الهدف الأساس من هذه النوعية من اللوحات الربح المادي من الجمهور، وقد زاد من صعوبة الدراسة عدم احتواء اللوحات على أية نصوص كتابية نستطيع من خلالها تأريخها التاريخ الدقيق، أو معرفة أحداث القصة، أو عناوينها، أو مكان التصوير .

وتهدف الدراسة إلى إلقاء الضوء على هذا النوع من فن التصوير، بالتطبيق على لوحة "لفافة" غازي بير التي تعد من أهم الموضوعات الشعبية المصورة الأكثر انتشارًا في منطقة غرب البنغال، وخاصة القرى التابعة لمدينة مرشد آباد التي يرجح نسبة لفافة غازي بير إليها اعتمادًا على سماتها الفنية، وسوف تتبع الدراسة المنهج الوصفي لتصاوير هذه اللفافة، والمنهج التحليلي لأهم العناصر الفنية في لفافة غازي بير .

الدراسة الوصفية لتصاوير لفافة "جارانو باتا" غازي بير: تعد قصة غازي بير من القصص المحببة لدى عامة الشعب من المسلمين والهندوس على السواء في منطقة غرب البنغال، وهي قصة أسطورية أكثر منها

=وغيرها من المعجزات التي ترويها القصص الشعبية البنغالية، وتظهر في لوحات جارانو باتا البنغال مصحوبة براوي لقصة اللفافة المصورة، وهناك أوصاف قياسية لشخصية غازي أو جاجي، كما كان يرد في الأدب الشعبي البنغالي، فكان ملتحيًا يرتدي اللونجي البنغالي وحذاءً من الخشب، ويحمل عصا غليظة كبيرة، ويصور دائمًا وهو يجلس على نمر عملاق .

SEN ,B., «Betwixt Hindusand Muslims», *Asian Ethnology* 76, Nº.2, 2017, 219-223.

[٩] مانيك بير أحد المتصوفة البنغاليين الذي نُسجت حوله مجموعة من القصص الأسطورية التي تظهر معجزاته أو كراماته، وهو يلقي شعبية كبيرة في منطقة البنغال الغربية، وتذكر بعض الروايات أن لمانيك أخًا توءمًا يرافقه في تجواله، وهما أبناء الملك كارام الدين والملكة دودا بيبي وأنهما تخلا عن حياة الأمراء، وعاشا حياة الصوفية والفقراء.

DINESCHANDRA , «Folk Literature of Bengal», 119.

[١٠] لعب الصوفية دورًا مهمًا في نشر الإسلام في البنغال، فقد رافقوا الجيوش الإسلامية مع العلماء والفقهاء؛ وذلك ليس لالتماس البركة فقط، ولكن لإسداء الوعظ والإرشاد للسلطان وتشجيع الجنود على الجهاد، والأهم من ذلك نشر الإسلام بين الأسرى الهندوس، وقد لقى الصوفية دعمًا من غالبية سلاطين البنغال بإظهار احترامهم الشديد لهم، وبمساعدتهم في بناء المساجد والمدارس، وقد توافد كثير من الصوفية إلى البنغال، ويدل على ذلك كثرة الأضرحة الخاصة بمشايخ الصوفية، وكذلك شواهد قبورهم. عبد الله، علي حسن، "التأثيرات الصوفية على نقود "فتح شاه" سلطان البنغال(٨٨٦هـ/١٤٨١م –٨٩٣هـ/١٤٨٧م)"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.١٨، نوفمبر ٢٠١٧م، ٥٤١.٤٧٥٨.2017.jguaa.10.21608/https://dx.doi.org

[11] DATTA ,S.,«Folk Painting of Bengal», *PhD thesis of Pholosophy* , Department of ancient indian History and Culture University of Calcutta,1982,29.

حقيقية حيث نُسجت حول شخصيته مجموعة من المعجزات" الكرامات" حول حماية أتباعه من هجمات الحيوانات البرية والوحوش والشياطين في الغابات، ويُقدَّس من قبل المسلمين والهندوس، ولا تزال شعبية وقوى غازي بير الأسطورية تؤمن بها المجتمعات في منطقة غرب الهند وبالأخص البنغال، فينطقون باسمه قبل دخولهم الغابات بوصفه الحامي من حيوانات ووحوش الغابات، ويعلقون لفائف الباتا لغازي بير في منازلهم لحمايتهم من تأثير قوى الشر، وقد تعددت الروايات عن ماهية شخصية "غازي بير"، فكلمة غازي تعني محارب أطلقت على المحاربين الذين جاءوا مع الفتح الإسلامي التركي للبنغال، وكلمة بير فارسية الأصل تشير إلى المرشد الصوفي، ونظرًا لإنجازاتهم العديدة ودورهم الريادي في نشر الإسلام، فضلًا عما أشيع عن كراماتهم ومعجزاتهم تحول كثير منهم إلى صورة أسطورية أخذت مكانها في الخيال الشعبي البنغالي، نجد انعكاساتها في الأدب البنغالي، وكان يُبجَّل البير[١٢] وتُقام أضرحة حول قبورهم، وعدها مزارات مقدسة على المسلمين الهنود خاصة في البنغال، وقُدِّسوا من قبل المسلمين والهندوس[١٣].

وتعد تصاوير غازي بير باتا من أشهر الموضوعات الدينية والشعبية في المجتمع البنغالي المسلم، وتشكلت أحداثها بناء على التاريخ المحلي للبنغال والحكايات الشعبية والأساطير المتداولة حول شخصية هذا الصوفي الشهير، بالإضافة إلى ما وصفه فنان الباتو من قوى خارقة للطبيعة في القصة التى يرويها في صورة أغنية Pater Gaan[١٤]، وتلعب أغاني غازي باتا دورًا رئيسًا؛ حيث يشرح المصور أو الباتو ويوضح الدلالات

[١٢] تأثر الصوفية في البنغال بالتصوف الهندوسي والبوذي، وذلك عن طريق مؤلفات التصوف السنسكريتية التي ترجمت إلى الفارسية والعربية، وأيضًا عن طريق دخول اعداد كبيرة من رهبان البوذية وصوفية الهندوس في الإسلام، وقد انجذب هؤلاء بصفة خاصة إلى الصوفية المسلمين بسبب تشابه تعاليم التصوف وممارساته بين الفريقين. وقد اقتبس الصوفية المسلمين عادة تقديس الأولياء وزيارة أضرحتهم من الهندوس، فأصبحوا يقدسون الأولياء تقديسًا يكاد يرفعهم أحيانًا إلى مرتبة التأليه، وربما يرجع ذلك لاعتقادهم الشديد في قدراتهم الخارقة مثل قدرتهم على شفاء المرضى وإعادة الحياة للمتوفي وقتل أي شخص بمجرد التمني والقدرة على التنبؤ بالمستقبل، ومن أسباب شعبيتهم الكبيرة أيضًا فتحهم خانقاواتهم لكل الفقراء والمعوذين والمرضى والجرحى من المسلمين والهندوس لتلقي الطعام والعلاج والحصول على المأوى، ومن أسباب تأثير الصوفية على المجتمع البنغال، انتشارهم بأعداد كبيرة حتى قبل الفتح الإسلامي لها، فلا تكاد تخلو قرية أو مدينة من شيخ من الصوفية قدم إليها واستقر بها مع أسراهم، وأثروا تأثيرًا عميقًا في العقلية البنغالية، وظهر هذا التأثير في شعبيتهم الضخمة التي تتجلى في توافد مئات الناس لزيارة أضرحتهم حتى اليوم سواء من المسلمين أو الهندوس، ولم يكن هؤلاء الصوفية مجرد دعاة للإسلام، وإنما أيضًا كانوا زعماء لهؤلاء المستوطنين الجدد من المسلمين. عبد الحليم، *الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في البنغال*، ٤٠٢-٤١٠.

[13] NOORUR RAHMAN, SH.:«Pir Cult Evidence of Hindu-Muslim Amity in Mughal Bengal», *Proceedings of the Indian History Congress* , Golden Jubilee Session, Vol.50, 1989, 280-282.

[14] BHATTACHARYA, S. & Narayanaswami, M., *Pattachitra: Indian Art in Context*, New Delhi, Indian Studies , 2017, .15.

المختلفة حول التسلسل المرئي للتصاوير، وفي بعض الأحيان تكون أجزاء من القصة غير مصورة، ويقوم بشرحها غيابيًا، وأجزاء أخرى مصورة لم تروها القصة[١٥] .

١.الدراسة الوصفية :

١,١.بيانات التصويرة: لفافة غازي بير – محفوظة في المتحف البريطاني بلندن– عرضت للمرة الأولى عام ١٩٨٩م[١٦] **رقم الحفظ:** 1955,1008,0.95 **الأسلوب الفني:** مدرسة مرشد آباد

٢,١. التاريخ :ترجع تقريبًا إلى ق١٢هـ/١٨م

وهي عبارة لفافة رأسية تحتوي على ٥٧ مشهدًا مصورًا داخل مساحات مستطيلة يفصل بين كل مشهد إطار، وحددت اللوحة ككل بواسطة إطار من زهرة اللوتس الحمراء مكررة على أرضية ذهبية، ويلاحظ أن هذه المشاهد غير مرتبة بتناسق القصة أو الرواية، فتتداخل مشاهد من قصة الصوفي غازي بير مع مشاهد من قصة صوفي آخر اسمه مانيك بير ومشاهد أخرى لا ترتبط بقصة هذين الصوفيين غازي ومانيك ربما مشاهد يستدل بها الباتو لإعطاء عبرة وعظة للجمهور المستمع والمشاهد له.

ويلاحظ أن المصور في بعض التصاوير باللوحة يرسم مشهدًا من أحداث القصة ولا يُكمله في التصويرة التالية؛ وذلك لاعتماده في هذا الأسلوب على فن الرواية بمعنى أنه يعرض التصويرة وهو يقوم برواية القصة للحضور؛ ولهذا السبب وجدت صعوبة في تحديد موضوع القصة؛ لأن المصور يصور حدثًا واحدًا فقط، أو اثنين من القصة، ويكمل بقية القصة بأسلوب الراوي، ثم ينتقل بعد ذلك لقصة أخرى دون أن يفصل قصة عن أخرى بعنوان مكتوب، فقد نستطيع من خلال قراءة مشاهد القصة معرفة أحداثها، خاصة وأن اللوحة موضوع الدراسة تحتوي على قصة أكثر من صوفي، فنلاحظ أن المصور لم يلتزم بقصة اللوحة ذات الأهمية الشعبية وهي قصة غازي بير، ولكننا نشاهد أحداثًا من قصة مانك بير، وأحداثًا أخرى مجهولة ربما لصوفي آخر، ولكن الثابت أنها قصص لمعجزات أو كرامات لرجال دين مسلمين، وتسرد التصاوير أحداثًا متفرقة عن معجزات الصوفى المسلم غازي بير والصوفي مانيك بير وكراماتهما.

تبدأ اللفافة بتصويرة(لوحة ١/أ) يحيط بها من أعلى وأسفل إطار يشغله زخارف نباتية من فرع نباتي ينبثق منه زهور و وريدات حمراء اللون على أرضية ذهبية، وتنقسم التصويرة إلى قسمين على اليمين تجلس سيدة داخل مبنى بسيط التكوين من مساحة مستطيلة، له سقف مسطح يستند على دعامات مستطيلة

---

15 DATTA, «Folk Painting of Bengal », .65.

١٦ عرضت ٢٠٠٦م في معرض أصوات البنغال، وفى معرض بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة قطر ٢٢ نوفمبر ٢٠٠٨م الى ٢٢ فبراير ٢٠٠٩م بعنوان mart Museum (Chicago), Santa Barbara Museum of Art – وفي الفترة –اكتوبر م١٩٩٤ بعنوان: تصاوير من المحيط From the Ocean of Painting–وفي معرض في BM,G91 في الفترة من ٧يناير –١٤ سبتمبر عام ٢٠٠٦–٢٠٠٧م بعنوان: أساطير البنغال.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1955-1008-0-95(Last visit 12/9/2020)

يستند على هذه الدعامات فتحة عقد مفصص الشكل ربما يمثل منزلًا، تجلس السيدة بوضعية جانبية تستند على مسند دائري الشكل وترتدي "چولي"[١٧] أزرق اللون، ولاهنجا[١٨] لونها أزرق قاتم، وبه زهور حمراء مكررة على كامل الرداء، وتضع على رأسها دوپٹه[١٩] لونها وردي مزينة بخطوط طولية باللون الأحمر القاتم وتضع السيدة كامل مجوهراتها من حلي الوجه والأذن والرقبة والذراعين والقدم، وتشير بيدها اليمني تجاه شابة ترتدي ملابس مشابهة لملابس السيدة باختلاف الألوان، وظهر في القسم الثاني من التصويرة وهو يمثل خارج المبني في منظر خارجي حيث تظهر شجرة مرسومة بشكل غير واقعي تتوسط سيدتين ترتديان ملابس مشابهة لملابس السيدة الأولى باختلاف الألوان، وتحمل إحداهما طفلًا صغيرًا على ذراعيها، وعبر المصور في هذا القسم عن السماء والتي تبدو أحداثها بالليل حيث رسم خطوطاً متعرجة لونها أسود وقمراً لونه أحمر.

يلى هذا المشهد تصويرة(لوحة ٢/أ) مقسمة إلى قسمين، قسم يظهر به شخص هندوسي يجلس أسفل عقد مفصص داخل مبني بسيط بوضعية جانبية يرتدي ملابس رجل الدين الهندوسى دهوتي أبيض اللون[٢٠]، وحليق الرأس فيما عدا جزء في منتصف الرأس رافعًا يديه كأنه يرد التحية لرجل يقف أمام المبنى، وأمامه قدور كبيرة الحجم من الفخار، وفي الجزء الأيمن من التصويرة ويمثل خارج المبني يظهر رجل يبدو أنه صوفي مسلم يرتدي من أعلى قميصًا له أكمام طويلة لونه أحمر ومن أسفل لونجي Lungi أو سارونج sarong لونه أزرق قاتم ويرتدي قلادة من الخيط يتدلى منها حبيبات ذهبية اللون، ويضع على رأسه قلنسوة مثلثة لونها أبيض ويحمل بإحدى يديه عصا صفراء اللون، له لحية وشارب وهو يلقي التحية للشخص

[١٧] رداء صغير ترتديه النساء يغطي منطقة الثديين فقط يعرف بهذا الاسم في مناطق الدكن والبنغال، يطلق عليها في مناطق البنجاب اسم انگيا، ويطلق بعضهم عليها اسم "محرم "، أو سينه بند، ويعد من أبرز الملابس التقليدية في الهند، أما في الگجرات فيعرف بين العامة باسم كاچري أو كچوكي، وفي ميسور يعرفه بعضهم باسم كيسيا، ويختلف شكله باختلاف المكان في الهند على سبيل المثال يكون في شمال الهند أطول ويغطي منطقة الخصر. قبيصي، سارة محمد ، "صورة المجتمع الهندى في شعر نظير أكبر آبادى مع ترجمة مختارات"، *رسالة ماجستير*، قسم اللغات الشرقية وآدابها ، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٧م، ٢٩٠-٢٩١.

[١٨] لاهنجا أو الفرارة وهي عبارة عن تنورة (جونلة) طويلة فضفاضة تصل حافتها إلى أسفل حتي تكاد تخفي القدمين والكعبين، وهي تتسدل باتساع ويكون لها في المعتاد عدد من الطيات، وغالبًا ما ترتدي فوقها چولي قصيرًا ويلتف حول الرأس دوپٹه طويلة . الشوكي، أحمد السيد ،" ملابس وحلى المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية"، *مجلة رسالة المشرق*"عدد خاص أعمال مؤتمر المرأة في الحضارات والآداب الشرقية في الفترة من ٤-٥ أكتوبر ٢٠١١" ، مج.٢٧، ج.٢، اكتوبر ٢٠١١م، ٢٥٤.

[١٩] دوپٹه عبارة عن قطعة من القماش طولها حوالي ثلاثة أذرع تغطي بها النساء في الهند رؤوسهن وتصل حتي الخصر فتغطي هذه المنطقة ما بين الرأس والخصر بشكل كامل، وفي بعض المناطق يطلق عليها اورهني. قبيصي، صورة المجتمع الهندي في شعر نظير أكبر آبادي، ٢٩٠.

[٢٠] زي البراهمة ويعرف أيضًا باسم باشا كاشام (Pacha Kacham) وهو قطعة قماش طويلة غير مخيطة تلتف من منتصف الخصر حتى أسفل القدمين.

ACHARYA,P.K., *Sacred Complex of Budhi Santani* , New Delhi: Concept Publishing Company, 2003 , 82-83.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

الهندوسي، ومن خلال القصة يبدو أن هذا الشخص هو الصوفي المسلم غازي بير، وخلفه رسم المصور شجرة بأسلوب بسيط غير واقعي، وتظهر السماء التي عبر عنها المصور بخطوط متعرجة ملونة بدرجات الأزرق القاتم والأسود ولم يتبع المصور النسبة والتناسب بين العناصر في التصويرة فالشجرة رسمت بارتفاع الشخص والمبني نفسه.

(تصويرة ٣/أ): والتصويرة تتبع الأسلوب نفسه في التصويرتين السابقتين فعلى اليمين تجلس سيدة هندوسية أسفل عقد مفصص داخل مبنى بسيط التكوين ترتدي ما يشبه زي البراهمة الدهوتي الأبيض من أسفل ويلتف طرفه حول الكتفين ولا ترتدي من أعلى أية ملابس، وتضع كامل مجوهراتها، وخارج المبني تقف سيدة أخرى تحمل بيدها قدرًا صغيرًا ترتدي من أسفل لاهنجا لونها أزرق قاتم، ولا ترتدي شيئًا في الجزء العلوي من الجسد فيما عدا دوپٹه تضعها على رأسها، وتنسدل على كامل ظهرها والكتفين لونها أحمر مزينة بورود متعددة البتلات باللون الأزرق والأبيض مكررة على كامل الدوپٹه، وتشير بيدها إلى الصوفي غازي بير الذي يطلب من السيدة أن تعطيه الحليب وهو يرتدي ملابس مشابهة لملابسه في التصويرة السابقة، ولكنه هنا يرتدي من أسفل سروالًا بدلًا من لونجي.

(تصويرة ٤/أ): ويظهر الصوفي غازي بير وهو يجلس على حافة النهر أسفل شجرة وبجواره سيدة ترتدي ملابس السيدة نفسها في التصويرة السابقة فيما عدا اختلاف الألوان تحمل قِدر الحليب وهي تطعم غازي بير[٢١]، وعبر المصور عن المياه باللون الأزرق بواسطة خطوط بيضاء متعرجة تشير إلى الأمواج ويظهر بالنهر أسماك وعلى حافة النهر طائر يشرب من المياه.

(تصويرة ٥/أ): يظهر يمين التصويرة مجموعة من الأبقار تسير في هدوء وسكينة وخلفها صوفي ورجل هندوسي يقبل قدمه، ويبدو أن مصورًا آخر قام برسم هذه التصويرة، حيث رسم غازي بشكل مختلف عن التصاوير السابقة، فهنا لونه داكن، ويرتدي رداء أبيض اللون مفتوحًا من الأمام ويضع على رأسه قلنسوة بيضاء مثلثة الشكل، ويحمل بيده عصا مختلفة عن التي كان يحملها في التصاوير السابقة، ويضع علامة صفراء على جبينه، ولونت الخلفية باللون الأحمر يتخللها شجرتان رُسمتا بشكل بسيط، وعبر عن السماء بشريط من خطوط متعرجة باللون الأسود محددة باللون الأبيض والأزرق.

(تصويرة ٦/أ): يظهر في هذه التصويرة شخص يجلس جهة اليمين صور بملامح غازي بير نفسها في التصاوير السابقة والقلائد التي يضعها المتصوفون بالإضافة إلى خيط أبيض يضعه حول نصفه الأعلى، ويرتدي لونجي فضفاضًا لونه أزرق قاتم وكان عاريًا من نصفه الأعلى ويبدو أن مصور هذه التصويرة هندوسي فقد رسمه بهيئة الآلهة الهندوسية له أربعة أذرع ويضع علامة حمراء على الجبين تيكا ويضع قرطًا

[٢١] عن هذه القصة راجع:

DINESCHANDRA ,S. , *Folk Literature of Bengal,* Being Lectures Delivered to the Calcutta in 1917 as Ramtanu Lahiri Research Fellow in the History of Bengali Language and Literature, Gyan Publishing House, 2006,.63.

في أذنه وأمامه آنية من الفخار بها طعام، ويظهر في الجانب الأيسر كوخ له سقف جمالوني بداخله سيدة تحضر الطعام لهذا الشخص الذي يحمل ملامح الصوفي المسلم من اللحية والشارب والطاقية أو الكُلاه والقلائد واللونجي، وملامح هندوسية تتمثل في التشبه بالآلهة الهندوسية ومعها رجل هندوسي يقف خلف الكوخ ويرتدي دهوتي أبيض ويحمل تحت إبطيه عصا صفراء اللون.

(تصويرة ٧/أ): ظهر السيدة والرجل نفسهما في التصويرة السابقة وهما فاقدان الوعي، حيث ترقد السيدة داخل الكوخ ذي السقف الجمالوني ورقد الرجل خارج الكوخ ويقف غازي بير في يسار التصويرة يشير تجاههم بريش طاووس يحمله في يده، ويرتدي ملابسه المعتادة من قميص أسود اللون، ولونجي أصفر اللون مزين بخطوط زجزاجية حمراء وسوداء اللون، ويرتدي قلادة من حبيبات بيضاء اللون.

(تصويرة ٨/أ): ومنها تبدأ أحداث قصة أخرى يظهر بها أحد الأثرياء يجلس بداخل قصره الذي تتميز جدرانه بالثراء الزخرفي ومعه زوجته يقدم له أحد الخدم كأس الشراب بينما تقف جهة اليمين خادمة تحمل في يدها مذبة[٢٢]، يلي ذلك تصويرة (لوحة ٩/أ) يظهر غازي بير في منتصف التصويرة يجلس مستندًا على جذع شجرة يرتدي قميصًا أبيضاً مفتوحًا من الأمام وسروالًا أحمراً مزينًا بخطوط طولية سوداء اللون ويضع على رأسه كُلاه بيضاء اللون، وعلى يمينه ويساره كوخان لهما سقف جمالوني تقف أمام الكوخ الأيمن سيدة تتحدث مع غازي بير رُسمت بحجم صغير مقارنة بشخصية غازي بير، ونلاحظ في أعلى التصويرة طريقة تعبيره عن السماء بخط متعرج بعرض التصويرة ملون باللون الأسود ومحدد باللون الأزرق والأبيض، في طرفي هذا الخط المتعرج رسم قمران أحدهما لونه أبيض والآخر أحمر، ويظهر بعد ذلك تصويرة (لوحة ١٠/أ) سفينة كبيرة مقدمتها على هيئة رأس حيوان النمر مكونة من طابقين يجلس في الطابق الأول مجموعة من الأشخاص يظهر من اليسار شخص يجلس على منصة مرتفعة عن باقي الحضور يبدو أنه رجل دين، وهو يتحدث مع شخص يبدو أنه شخصية مهمة أو من كبار التجار وبالبحث في قصة غازي بير ومانيك بير لا تظهر بها هذا الحدث؛ لذلك يبدو أنه ربما لشخصية دينية أخرى من الشخصيات الأسطورية مثل: شخصية سايتا بير[٢٣] رجل الدين المرتبطة قصته بالخروج في البحار للتجارة.

---

[٢٢] مذبة من الفعل ذب، والذب الدفع والمنع والطرد، والمذبة يذب بها الذباب والجمع مذبات ومذاب ويطلق عليها منشة أو مروحة تستخدم في طرد الذباب ونحوه، وتعد من الأدوات الملوكية، لها أرباب من الناس متخصصون بحملنها في المواكب والحفلات. عبد الرحيم، عاطف على، "رسوم المذبات في تصاوير المدرسة المغولية الهندية"، *المؤتمر السادس مركز الدراسات البردية والنقوش*، جامعة عين شمس، مجـ.٢، القاهرة، ٢٠١٥م، ٢١٧.

[٢٣] سيتا بير من أشهر الشخصيات الصوفية في الحكايات الشعبية البنغالية، حظي بتبجيل كبير منذ القرن ١٠هـ/١٦م من قبل المسلمين والهندوس على السواء؛ وذلك لكثرة الأساطير التي تناولت قدرته على الحماية من الأمراض والقوي الشيطانية واكتساب الثروة، أحد الأساطير عن سيتا بير كتبها الشاعر عارف في القرن ٩هـ/١٥م، وأخرى كتبها الشاعر الهندوسي فقير راما في القرن ١٠هـ/١٦م الذي صاغ بعض الأساطير الشعبية البنغالية بشكل جيد وقدم سردًا متميزًا لأسطورة ساتيا بير ومنذ

يلي هذه القصة أحداث من قصة الصوفي "الفقير" مانيك بير، حيث تظهر تصويرة (لوحة ١١/أ) بها صوفي فقير يبدو أنه جوبتا أخو مانيك بير يرتدي سروالًا به زخارف زجزاجية باللون البني والأخضر القاتم ومن أعلى عاري الجسد فيما عدا شال أبيض "جاموتشا" يضعه على كتفيه ويضع حول رقبته خيط الصوفية وتحت إبطيه يبدو أنه يحمل ورقة صغيرة بيضاء وفي إحدى يديه عصا، وخلفه سيدة هندوسية عجوز لا ترتدي سوى ما يُشبه دهوتي وتضع طرفه على الكتفين وتسند بإحدى يديها على عصا واليد الأخرى تحمل بها ما يشبه المذبة، وهى تحاول أن تطرد الصوفي الذى جاء ليطلب منها طعامًا، ولم تعطه بحجة أنه لا يوجد عندها طعام وإلى الخلف منها يظهر منزلها ذو السقف البنغالي الشهير تشارشالا، وبداخل المنزل مجموعة كبيرة من القدور حيث يعبر المصور بهذه القدور المليئة باللبن كذب السيدة العجوز كما تذكر القصة [٢٤] ، يلي ذلك تصويرة أخرى (لوحة ١٢/أ) تظهر بها السيدة العجوز وهي تقوم بإشعال نيران لتجهيز الطعام أمام منزلها، ونشاهد الفقير وهو يختبئ خلف الشجرة ويشاهدها، وهي تطهو الطعام، ثم يظهر في التصويرة التالية(لوحة ١٣/أ) النيران وهي تشتعل بمنزل السيدة العجوز ذي الأسقف البنغالية، وبداخلها بقرة، وقد ماتت جراء الحريق، يشاهد في التصويرة التالية (لوحة١٤/أ) مجموعة كبيرة من الأبقار قد ماتت كلها، ثم في التصويرة التالية(لوحة ١٥/أ) أولاد السيدة العجوز كينو غوش وأخوه كانو، وهما يحملان الحليب ويرتديان

ذلك الحين ينقل عنه كل شعراء البنغال، وأخرى كتبها الشاعر الهندوسي سانكاراشاريا ترجع إلى عام ١٦٦٨م، وكلها تقدم سرد بأحداث مختلفة حول شخصية الصوفي المسلم سايتا بير .

DINESCHANDRA , *Folk Literature of Bengal*, 85.

[٢٤] قصة مانيك وبائعى الحليب بإيجاز وتذكر القصة أن مانيك وأخاه وصلا إلى قرية جوكول وهناك وجدا منزلًا لبائعي الحليب وهما الأخوان كانو وكينو غوس وطلبا منهما إعطائهما بعض اللبن لأنهما لم يتناولا الطعام منذ ٧ أيام؛ ولأن السائلين مسلمون رفضت ماينا بودي والدة كانو وكينو وقالت: إن أولادها ذهبوا لإحضار الحليب ولا يوجد شيء في المنزل، فقال مانيك لها: إنها تكذب وإن لديها بالمنزل ٢٠رطلًا من الحليب و٤٠ رطلًا من اللبن الرايب، فغضبت السيدة العجوز وقالت لا يوجد شيء بالمنزل، وأشارت إلى بقرة قاحلة وقالت له احلبها وارضى جوعك، وتذكر الروايات أن من كرامات الصوفي مانيك بمجرد أن لمس البقرة خرج الحليب|، فطلب مانيك من السيدة أن تعطيه قدرًا ليملأه بالحليب ولكنها أعطته قدرًا مثقوبًا، فجمع به مانيك اللبن في القدر الذي لم يعد يسرب وكأن لم يكن هناك ثقوب، ولكن السيدة العجوز غضبت من الأخوين وقالت: إنهما استولا على قدر مليء بالحليب، وأخذت القدر منهما ورفضت إعطائهما اللبن مرة أخرى، وهذا التصرف لم يعجب زوجة ابنها ساناكا وقالت: لماذا أخذت الحليب الذي حصلا عليه بقوتهما الخارقة؟ فصاحت العجوز وهي غاضبة تسميها معجزة لقد أحضرا الحليب سرا من منزلهما وخدعنا إنهما محتالان، ولكن زوجة ابنها قدمت إلى الفقيرين قليلًا من الحليب، وهذا التصرف أسعد مانيك فوضع يده على رأسها ليباركها وفي هذه اللحظة شاهدتها السيدة العجوز وغضبت وقالت لابنها: إن زوجته ارتكبت فعلًا غير أخلاقي، فاندفع كانو واعتدى على الفقيرين بعصا خشبية، فذهبا وهما غاضبان وعلى إثر ذلك اشتعلت النيران بمنزل بائعي الحليب وماتت جميع أبقاره، وواصل مانيك معاقبته لهما بأمر ثعبان بعضه وقتله، فذهبت والدة كانو وزوجته يتوسلان إلى مانيك وتعترف بذنوبها فذهب مانيك إلى المنزل المشتعل وأعاد الحياة إلى الأبقار وإلى كانو إكراما لزوجته ساناكا.

AHMED, S.I. , « Performing and Supplicating Manik Pir: Infrapolitics in the Domain of Popular Islam», *TDR The Drama Review*53, Nº.2,2009, 54-55.

Dineschandra, Folk Literature of Bengal, 119.

الدهوتي الأبيض ويحلقون رؤوسهم ويضعون أقراطًا ذهبية في أذنيهم، وفي هذه التصويرة يتعرض كانو للدغة حية ضخمة تظهر خلفه جهة اليمين فيسقط على الأرض، ثم يظهر في التصويرة التالية(لوحة ١٦/أ) الصوفي مانيك بير ذو البشرة البيضاء وشارب ولحية بيضاء اللون يرتدي قميصًا أسوداً من أعلى ومن أسفل لونجي أبيض اللون مزين بخطوط طولية سوداء ويحمل بيده عصا وورقة بيضاء تحت إبطيه ويضع قلائد بعضها من الخيط الأبيض والأسود ويضع على رأسه قلنسوة مثلثة وتظهر زوجة كانو واسمها ساناكا وهي تتوسل إلى مانيك بير فتظهر وهي راقدة على الأرض في محاولة للاعتذار إلى الصوفي، ويظهر بالتصوير خلف السيدة شجرة رمان وخلف مانيك نخلة، وقد رسم مانيك بير بطول يقارب طول الشجرة والنخلة، وجاءت السماء بنفس طريقة رسمها في كل تصاوير الدراسة عبارة عن شريط في أعلى التصوير من خطوط متموجة باللون الأسود والأزرق والأبيض ويتخللها رسم للقمر، ثم يظهر في التصويرة التالية(لوحة ١٧/أ) كرامات مانيك بير، حيث يقف بهيئته نفسها مع اختلاف طفيف في تصويره هنا بشارب ولحية سوداء أمام منزل السيدة العجوز بعد أن أعاد لها المنزل بعد احتراقه كما كان وعالج ابنها من لدغة الحية، وتجلس بداخل منزلها ذي السقف البنغالي (تشار شالا) في طمأنينة ومعها ابنها وزوجته وخلفها قدور اللبن ويتحدثون مع البير الذي يقف أمامهم جهة اليمين ويقوم بتوديعهم، ويرتدي الثلاثة دهوتي من أسفل، السيدة العجوز دهوتي لونه أبيض، وكانوا دهوتي لونه أصفر وزوجته دهوتي لونه زيتي منقوش بزهرة صفراء ومن أعلى يضع الثلاثة شالًا يُعرف في غرب البنغال باسم جاموتشا، ويظهر مانيك بير طوله بارتفاع المنزل نفسه.

ويظهر في التصويرة التالية (لوحة ١٨/أ) إحدى كرامات الصوفي مانيك بير المشهور بها في البنغال وهو يقف في المنتصف بهيئته نفسها المعروف بها الوجه الأبيض والشارب واللحية البيضاء، ويرتدي قميص الصوفية المرقّع وسروالًا مزينًا بخطوط طولية وقلادة من الخيط الأسود ويحمل في يده كشكول الصوفيين، وصور وهو يلمس وجه البقرة القاحلة وبمجرد أن لمسها أصبحت تدر اللبن بغزارة وخلفه في الجهة اليسرى تجلس بقية الأبقار في سكينة وهدوء، وتظهر في التصويرة التالية(لوحة ١٩/أ) الزوجة الشابة وهي تقدم قدرًا به اللبن للصوفي مانيك بير الذي يجلس خارج المنزل بجوار الشجرة وفى الجهة المقابلة تجلس السيدة العجوز بداخل منزلها وهي غاضبة لما تفعله زوجة ابنها (ومن المفترض أن التصويرتين السابقتين كانتا تأتيان قبل حرق المنزل على حسب تناسق أحداث القصة ولكن كما سبق وذكرنا أن المصور لا يلتزم بتصوير الأحداث متتابعة) وبذلك تنتهي أحداث قصة مانيك وبائعي اللبن.

(لوحة ٢٠/أ) وتمثل تصويرة على مستويين مقسمة بالنصف يظهر بها في منتصف المستوى الأعلى قبر على هيئة تركيبة مستطيلة الشكل وضع فوقها شال أبيض جاموتشا من ملابس المسلمين المتصوفة في البنغال وفوق القبر مظلة يتدلى منها شراشيب من القماش الملون، ومعلق بها فرع من الورود الملونة وعلى يمين القبر ويساره قائمان معلق بكل منهما هلال لونه أحمر، وبجوار القبر وضع سيف له مقبض ذهبي اللون، ومن هذه الأدوات نستطيع أن نقول: إن هذا القبر هو للصوفي والمحارب غازي بير. وأمام القبر

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

يجلس شخص مسلم يرتدي لونجي لونه أزرق قاتم ويضع على كتفيه شالًا أبيض "جاموتشا" وطاقية بيضاء اللون "كُلاه"، وخلفه يقف شخص آخر يرتدي دهوتي أبيض ويحمل في يده طبقًا أبيض صغيرًا، وفي الجزء الأيسر المقابل للقبر يظهر شخصان يبدو عليهما أنهما من الهندوس يرتديان الدهوتي الأبيض وهما يقدمان الولاء لضريح الصوفي غازي بير من النذور المعتاد تقديمها للآلهة الهندوس من طبق كبير به محارة وجوز الهند وغيرها من عاداتهم الدينية و في المستوى الأسفل مجموعة من الأشخاص يقدمون الولاء لضريح الصوفي، ويبدو أنهم من الصوفية المسلمين الذين يضعون أغطية رؤوس المسلمين من الطاقية البيضاء " الكُلاه "، وبالمثل في الجانب الأيسر يظهر مجموعة من الهندوس بعدد المسلمين نفسه في الجانب الأيمن يقدمون الولاء والنذور للصوفي، وقد نوع المصور في ألوان بشرة الأشخاص لتدل على كثرة أتباعه من المسلمين والهندوس على اختلاف طبقاتهم ومعتقدهم الديني.

يلي ذلك تصويرة (لوحة ٢١/أ) يظهر بها جهة اليمين الإلهة الهندوسية كريشنا و رداها فيظهر كريشنا بلونه الداكن يحمل تحت إبطيه ورقة بيضاء مثلما يصور الصوفي المسلم في باقي تصاوير اللوحة، وتسير بجواره رادها وتحمل أيضًا ورقة بيضاء تحت إبطيها وتمسك بيدها عصا ذهبية اللون تشبه العصا التى يحملها الصوفي المسلم متجهين إلى يسار التصويرة حيث تجلس سيدة معها طفلان أحدهما يقف خارج الكوخ والآخر طفل رضيع تحمله السيدة داخل كوخ له سقف تشار تشالا.

يلي ذلك تصويرة(لوحة ٢٢/أ) شخص يمتطي صهوة حصان لونه بني يرتدي هذا الشخص ذو اللحية والشارب قميصًا زيتي اللون أسفله سروال أبيض ذو خطوط بيضاء يضع حول رقبته قلادة من القماش الأسود، ويحمل سيفاً ودرعاً، ومن خلال هذا المظهر يبدو أنه محارب وفي الوقت نفسه صوفي وهو ما ينطبق على شخصية الصوفي والمحارب غازي بير، ويتجه جهة اليمين حيث يوجد مبنى مكون من ثلاثة طوابق الطابق الأول مكون من صف من أربعة عقود مفصصة يجلس أسفل كل عقد شخص يرتدي ملابس رجال الدين المسلمين، أحدهما يرتدي قميصًا أحمر أسفله سروال أخضر وعلى رأسه قلنسوة مثلثة ويقرأ من ورقة يمسكها بيده، يليه شخص يقرأ من كتاب موضوع على كرسي رحل ربما يقرأ القرآن ويرتدي رداءً أسود اللون ويتمنطق ببند من القماش لونه أحمر وعلى رأسه غطاء رأس مشابه للشخص السابق يليه شخص ثالث يرتدي سروالًا أخضر اللون وحول رقبته شال لونه أحمر وعلى رأسه غطاء رأس لونه أحمر، ثم شخص رابع يبدو أنه يتعبد رافعًا يديه في وضع الدعاء. ويبدو أنهم مجموعة من الأشخاص يتعبدون بداخل مبني ديني المفترض أنه مسجد ولكنه مرسوم على هيئة المعابد الهندوسية.

ينتقل بعد ذلك المصور إلى موضوع من أحداث قصة الصوفي مانيك بير (لوحات ٢٣-١٤-٢٥-٢٦/أ) حيث تبدو أنها قصة الملك جينور بادشاه Jayanur badsah ملك مدينة بلاوربازار Balurbazar وتروي القصة أن مانيك بير طلب مقابلة الملك وأبلغه أن أبناءه لن يحافظوا على مملكته وطلب منه تقديم الهبات له لكي يحصل على مباركته، وبالفعل أعطاه الملك ما طلبه ثم باركه وأعطاه مانيك بير زهرة وطلب

من زوجته الملكة الصغيرة تارا بهانو التى لا تنجب أن تأكلها لكي تنجب له ابنًا سيكون خليفة له ويحافظ على مملكته ولكن الملكة الصغيرة استهانت ولم تحترم مانك بير؛ لأن كل محاولاتها السابقة وتوسلها للآلهة لم تجدِ نفعًا لكي تنجب الطفل فهل كلام هذا الصوفي سيجدى نفعًا، فغضب منه مانيك بير وأخبرها أنها بالفعل ستنجب ولدًا يسمي تاجال ولكنها ستعاقب وستنفى إلى الغابة ويمرض زوجها (وللقصة بقية ولكنها غير مصورة)[٢٥].

ويظهر في التصويرة (لوحة ٢٣/أ) مانيك بير يقف أمام الملك يرتدي رداءً قصيرًا لونه أزرق قاتم مفتوح من الأمام ويمسك العصا ويضع على رأسه قلنسوة مثلثة حمراء اللون، بينما يجلس الملك متربعًا على منصة مرتفعة قليلًا عن الأرض وفوق رأسه مظلة بيضاء اللون، يرتدي رداء لونه أخضر قاتم يزين بزهرة لونها أحمر وأصفر، ويتمنطق ببند من القماش لونه أبيض، ويرتدي من أسفل سروال لونه أزرق قاتم ومزين بخطوط زجزاجية باللون الأسود ويضع على رأسه عمامة بيضاء متعددة الطيات، ويشير الملك إلى الملكة التي تجلس بجواره على منصة شبيهة بالمنصة التي يجلس عليها الملك أسفل عقد ثلاثي الفصوص، وهي ترتدي ملابس مشابهة لملابس النساء في التصاوير السابقة وتربط شعرها من الخلف وتمسك بإحدى يديها زهرة ربما هي التي أعطاها لها مانيك من خلال سياق القصة وباليد الأخرى تأكل جزءًا من الزهرة، وخلف الملكة خادمة تحمل بيدها وعاء وتتجه به ناحية الملك يبدو أنه طعام سوف يقدم للصوفي مانيك بير وفوقها رف به مجموعة من القدور الفخارية للتعبير عن أنها تأتي من مكان إعداد الطعام.

يلى هذه التصويرة(لوحة ٢٤/أ) تصويرة أخرى تنقسم إلى قسمين، القسم الأول: جهة اليمين يجلس الملك على منصة مرتفعة أو كرسي العرش خلفه مسند أحمر اللون يرتدي الملك من أعلى قميص له أكمام شفافة مزين بنقط بيضاء ومن أسفل لونجي لونه رمادي قاتم وفي يده ما تشبه الجوهرة يقوم بإعطائها إلى مانيك بير الواقف أمامه ويرتدي قميصًا فقط ذا أكمام قصيرة، حول رقبته قلائد من الخيط إحداها سوداء والأخرى حمراء بها فصوص دائرية، ويمسك بيده العصا ويضع على رأسه طاقية بيضاء اللون ويمد يده يأخذ المكافأة من الملك، ويلاحظ هنا أن مصور هذا الحدث من قصة مانيك بير لم يلتزم بتوضيح هيئة مانيك بير وملامحه، ولكنه صوره بهيئة غازي بير نفسها، وهو ما يرجح أن أكثر من مصور قد قام بتصوير هذه اللوحة وهذه طريقته في التعبير عن الصوفي سواء كان غازي بير أو مانيك بير فلا يجيد التنوع في ملامح الوجوه وهذا ينطبق أيضًا على طريقة تصويره للنساء حيث كلهن بالملامح والهيئة نفسها مع اختلاف لون البشرة وألوان الملابس، وفى القسم الثاني من التصويرة تظهر الملكة التي كانت لا تنجب تجلس أسفل عقد مفصص وببركة مانيك بير قد قامت بولادة ابنها الذي تحمله سيدة تجلس أمامها وخلفها خادمة تمسك الملكة من الخلف ربما تقف لمساعدتها وهي تلد طفلها. ويأتي بعد ذلك تصويرة(لوحة ٢٥/أ) تكملة للقصة بنفي الملكة إلى الغابة وحزنها على الملك ومعها وصيفتها تواسيها، ونشاهد الطفل وهو يخرج من المنزل، وتظهر في

[٢٥] لباقي القصة .56 ,AHMED, *Performing and Supplicating Manik Pir*

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

التصويرة التالية (لوحة ٢٦/أ) وهى تتوسل إلى مانيك بير لرجوع ابنها وشفاء زوجها، وتصويرة أخرى يظهر(لوحة ٢٧/أ) فيها ابن الملك تاجال وهو يقف أمام الأميرة التي تساعده في الحصول على الزهرة السحرية التي تساعد في شفاء والده الملك بعد أن أخبره مانيك بير بأنها سوف تساعده في شفاء والده، وخلفه يجلس على الأرض مانك بير أمام كوخ له سقف جمالوني ويمسك بإحدى يديه العصا الذهبية اللون وباليد الأخرى ورقة بيضاء .

ثم ننتقل إلى قصة أخرى من قصص الصوفي غازي بير (من لوحة ٢٩- ٣٥/أ) وهنا يظهر عدم التزام المصور بترتيب أحداث القصة، ففي هذه التصويرة ينتقل إلى قصة الصوفي غازي بير، عندما قرر أن يترك حياة والده الملك ويتفرغ لحياة الزهد[٢٦]، ويظهر في هذه التصويرة(لوحة ٢٩/أ) جهة اليمين الملك إسكندر شاه والد غازي بير وذلك على أساس الرواية الأكثر انتشارًا صور بحجم أكبر من الأشخاص الموجودين في التصويرة يجلس أسفل عقد خماسي الفصوص يرتدي قميصًا أبيضاً مفتوحًا من الأمام ويضم من أعلى عند منطقة الصدر بخيوط باللون الأحمر ومزين بدوائر صغيرة باللون الأصفر، وسروالًا لونه أزرق قاتم ويضع على رأسه طاقية بيضاء(كُلاه) وله شارب ولحية بيضاء، ويستند على مسند أسطواني الشكل لونه أحمر ومزين بنقاط صفراء اللون، أمامه كرسي رحل عليه كتاب مفتوح ويجلس أمامه غازي بير أسفل عقد ثلاثي الفصوص ويعلو غازي بير مظلة حمراء بها دلايات ذهبية اللون، يرتدي قميصًا أبيض اللون وسروالًا رماديًا مزينًا بنقاط بيضاء وحمراء اللون ويضع على رأسه كُلاه بيضاء اللون وحول رقبته قلادة من الخيط الأسود ويقف خلفه خادمة وخادم لون بشرته سوداء يرتدي لونجي أبيضاً وشالًا يلتف حول منطقة الصدر لونه وردي وعلى رأسه طاقية بيضاء اللون (كُلاه) ويبدو أن التصويرة تمثل عرض غازي على والده رغبته في الانضمام لحياة الزهد.

---

[٢٦] ويظهر إسكندر شاه وقد نظر إلى ابنه بأنه سيكون خليفته للعرش، لكن ميل غازي الى الزهد أدى لغضبه الشديد وحاول أكثر من مرة من ثنيه عن هذا الطريق، فقرر التخلص منه أكثر من مرة بالغرق والحرق أو الحبس ولكن في كل مرة ينقذ غازي بأعجوبة بفضل الله، وفي النهاية نجح في المضي في طريق الزهد وأصبح صوفيا وغادر المنزل وخلفه أخوه كالو، ووصل إلى مكان بعيد مهجور غابة في البنغال بها عدد كبير من النمور فتجمعت النمور حوله وأصبحت من تلاميذه(قام بترويض هذه النمور)، بالإضافة إلى قصته مع ملك هندوسي طردهم من الغابة فاحترقت الغابة وأدخله غازي في الإسلام، وقصته مع الملك موكوت راي وابنته شامباباتي التي عشقها غازي وقصة معركته مع والدها وجيش من النمور وانتصاره في النهاية وتحول هذا الملك إلى الإسلام وزواجه من شامباباتي .

؛ SARKAR, S.Ch., *The Sundarbans: Folk Deities, Monsters and Mortals*, New Delhi, 2010 , .55-58.

وكان لغازي ١٤٠٠ نمر خاضع له (وكان يركب النمور ويتجول في الغابة لذلك عرف عن النمر(حصان غازي) وكان غازي وأخوه كالو يبجلان ويحترمان من قبل جميع المسلمين والهندوس في البنغال، وكلما أراد شخص الذهاب إلى الغابة فعليه أولًا أن ينحي إلى الأرض ويقول عبارة "باسم فضيلة غازي صاحب" اعتقادا منه أن هذا الصوفي سوف يحميه من أخطار النمور" ولا يدخل أحد إلى الغابة دون تقديم القرابين إلى مزاره

SARKAR, *The Sundarbans: Folk Deities*, 70-71.

يلى ذلك تصويرة (لوحة ٣٠/أ) توضح عقاب والده الملك لغازي بير لاعتراضه على رغبته في اتباع طريق الزهد، ومع ذلك نجاه الله من هذه المهالك كما تذكر القصة، والتصويرة مقسمة إلى ثلاثة أقسام يوضح القسم الأول غازي بير في البحر الذي عبر عنه المصور بخطوط متعرجة مع تنوعه في درجات اللون الأزرق والأبيض، وفي القسم الثاني غازي بير في محبسه، والقسم الثالث فيه غازي بير يُحرق وحوله النيران من كل جهة وفي الثلاث حالات تبدو عليه السكينة والهدوء، يلي ذلك تصويرة (لوحة ٣١/أ) توضح غازي بير يجلس متربعًا أمام منزله المكون من كوخ له سقف شالا المشيد على صفة نهر وتقف أمامه سيدة تتحدث معه.

يلى ذلك تصويرة(لوحة ٣٢/أ) يظهر فيها غازي بير وأخوه كالو وهو يودع والدته الملكة دون رغبة والده الملك، حيث تظهر الملكة جالسة جهة اليمين أسفل عقد مفصص الشكل ويعلوها مظلة زرقاء اللون وتجلس متربعة الجسد في وضع المواجهة بينما الوجوه جانبية الشكل، ترتدي رداء ذا أكمام طويلة أحمر اللون وتضع على رأسها شالًا شفافًا ينسدل على كامل الظهر، وهي ترفع يدها في وضع الوداع وخلفها تقف إحدى الخادمات، ويظهر جهة اليسار غازي وأخوه حيث يرتدي غازي ملابس الصوفية المعتادة في غرب البنغال، من أسفل لونجي لونه بنفسجي قاتم، ومن أعلى قميصًا أبيض وشالًا أبيض "جاموتشا" يلتف من الكتف اليمنى وتحت الإبط الأيسر، وخلفه أخوه كالو يرتدي سروالًا أبيض مزين بزخارف زجزاجية حمراء اللون ومن أعلى قميصًا أسوداً يربط على الوسط ببند من القماش لونه أحمر ويضع الاثنان على رأسهما كُلاه بيضاء اللون، ويظهر غازي وأخوه كالو في الصورة التالية (لوحة ٣٣/أ) يجلسان على اليسار يرتديان ملابسهما نفسها في التصويرة السابقة باختلاف الألوان، وعلى اليمين سيدة تجلس داخل كوخ له سقف بنغالي ومعها إحدى خادماتها، ثم يلي ذلك تصويرة(تصويرة ٣٤/أ) تظهر إحدى معجزات هذا الصوفي وهي ترويضه للنمور حيث يقف في الغابة وأمامه نمران أحدهما يركع أمامه وآخر يقف على رجليه الخلفيتين، ويرتدي غازي بير سروالًا لونه أبيض مزينًا بخطوط طولية وعاريًا من أعلى، ويضع شال "جاموتشا" وقلادة من الخيط الأسود حول رقبته، وقد عبر المصور عن الغابة بأشجارها العالية وبعض حيوانات الغابة مثل القرد الذى يتسلق الشجرة، وجاءت خلفية التصويرة باللون الأحمر، والسماء الزرقاء وما بها من سحاب زخرفي يتخذ أشكالًا غير منتظمة بخطوط متعرجة بدرجات اللون الأزرق والأسود.

وفى التصويرة التالية (تصويرة ٣٥/أ) يظهر غازي بير وأخوه كالو وهما يركبان سفينة لها مقدمة على هيئة رأس النمر، ويجلس غازي بير على مقعد مرتفع في نهاية السفينة تعلوه وسادة ومسند لونهما أحمر، ويظهر بهذا الجزء من اللوحة آثار تلف أخفى جزءًا من مؤخرة السفينة ويبدو أنها كانت تنتهي بشكل كائن مجنح تظهر أجنحته فقط، وتظهر المياه عبارة عن خطوط متموجة تتدرج ألوانها من الأزرق القاتم والفاتح وخطوط باللون الأبيض يعبر بها عن حركة الأمواج.

DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150 | نوال جابر محمد

ويلي ذلك تصويرة(لوحة ٣٦/أ) يظهر بها ضريح أحد المتصوفة والضريح له سقف "تشار شالا" ومعلق به خرقة المتصوفة، يتوسطه تركيبة تبدو من الحجر وأمام الضريح يقف صوفي يشبه مانيك بير في بعض التصاوير ويرتدي لونجي وقميصاً أحمر ويضع على رأسه كُلاه، وحول عنقه قلادة من الخيط الأسود وأخري بها حبيبات دائرية زرقاء، وله شارب ولحية بيضاء بهيئة مانيك بير نفسها، وهو يقف بجانب شخص فقير يجلس تحت شجرة يقوم بعمل شيء ما "يطحن" بواسطة تحريك عصا بداخل صحن بيضاوي من الفخار .

وفي التصويرة التالية (لوحة ٣٧/أ) يظهر شخص يرتدي دهوتي قصيرًا أبيض اللون يحمل على رأسه صحنًا كبيرًا يبدو به طعام ويسحب ماشيتين من حبل مربوط في رقبتهما، وأمامه سيدة تحمل طفلًا صغيرًا يتقدمها سيدة أخرى تحمل طائراً بيدها يبدو أنه ديك، وربما تدل هذه التصويرة على مجموعة من الأشخاص يبدو من ملابسهم أنهم هندوس يذهبون إلى الضريح لينالوا بركة الصوفي غازي أو مانيك شخصيات موضوع التصويرة، وهو ما كان متبعًا بالفعل في غرب البنغال تجاه أضرحة رجال الدين المسلمين.

وننتقل في التصويرة التالية (لوحة ٣٨/أ) إلى حدث من قصة غازي بير وأخيه أثناء تجوالهم وهما يركبان فيلًا، حيث يجلس غازي بير داخل الهودج "عماري" له سقف على هيئة الأسقف لبنغالية" شالا" وخلفه خادم يحمل مذبة، وأمام الهودج كالو أخو غازي بير، ويبدو من حركات يده أنه يتحدث مع غازي بير، وفوق رقبة الفيل يجلس قائد الفيل ويحمل بيده مهمازًا أو منخسًا [٢٧]، وهذه الطريقة في رسم الصوفيين تتشابه مع رسم مواكب الشخصيات المهمة والحكام في التصوير المغولي الهندي، وجاء رسم الفيل كبير الحجم بهيئة قريبة من الواقع بكامل زينته، وجاء الإطار الذي يفصل بين هذه التصويرة والتصويرة التالية مزينًا بتكوين متكرر عبارة عن وردة من ثماني بتلات يحيط بها طائران متوجهان باللون الأزرق الفاتح.

يأتي بعد ذلك تصويرتان(لوحة ٣٩/أ– ٤٠/أ) بهما أحداث غير واردة في قصة غازي بير أو مانيك بير، حيث يظهر شخص لونه أسود وله شارب ولحية بيضاء يتوسط التصويرة(تصويرة ٣٩/أ) ومرسوم بحجم كبير يملأ كامل التصويرة يجلس متربعًا أسفل عقد مفصص جسده في وضع المواجهة ووجهه في وضع جانبي خلفه وسادة بيضاوية كبيرة الحجم، يضع حول رقبته قلادة من الخيط الأسود وأخرى من حبيبات

[٢٧] المهماز عبارة عن وسيلة وخز مزودة برأس مدبب أو ناخسة يوضع في دولاب الفارس، والشكل المبكر من هذه الألة يأخذ شكل المثقب، أو المهماز الذي يأخذ طرفًا مدببًا مستقيمًا، وفيما بعد طوِّر هذا الشكل إلى مهماز أو منخس في شكل عجلة مسننة كالمنشار، وفى حالات قليلة فإن شفرة شوكة المهماز كانت طويلة جداً لدرجة أنها تكون مميتة للحيوان، ولكى تتجنب الجروح أو الأذى للخيول، فإن الطرف المدبب للمهماز كان يصنع أقل حدة أو غير حاد أصلاً، ومن النادر وجود المهاميز المستقيمة المدببة الطويلة، حيث لم تصنع حتى لا تخترق جسم الحصان. الشيخة، ماجدة على عبد الخالق ،" تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الأثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، ٤٦٣–٤٦٤.

دائرية بيضاء اللون وأساور من حبيبات صفراء اللون، ويمسك بيده كأس شراب صغير الحجم، وقد بدأ بتذوقه وأمامه يقف خادم يقدم له الشراب، وخلف هذا الشخص خادم آخر يمسك بإحدى يديه قارورة الشراب وباليد الأخرى مذبة يقوم من خلالها بتحريك الهواء بواسطة ريش الطاووس، يلى ذلك تصويرة(تصويرة ٤٠/أ) بها سيدة تجلس أسفل عقد مفصص لبناء له سقف مسطح ترتدي چولي أحمر اللون ولاهنجا لونها أزرق قاتم وخلفها خادمة وأمام مجلس هذه السيدة يقف صوفي زنجي أمام نيران مشتعلة بداخلها صندوق يشتعل، والتصويرة التالية مقسمة إلى نصفين على اليمين حصان لونه أزرق، وعلى اليسار صوفي زنجي يقف وسط المياه وبها قِدر يبدو أنه من الفخار عائم وسط المياه(تصويرة ٤١/أ).

يلى ذلك (تصويرة ٤٢/أ) يظهر بها ضريح له سقف بنغالي تشارشالا بداخله معلق خرقة الصوفي، ووعاء بيضاوي الشكل يبدو أنه الأداة التي يستخدمها لتجميع الصدقات "الكشكول"، وقد وضع على التركيبة الحجرية مجموعة من الورود، وأمام الضريح يجلس شخص يقدم التبجيل والتحية للضريح يرتدي قميصًا ذا أكمام طويلة لونه أحمر داكن ومزينًا بخطوط طولية وسروالًا أصفراً مزينًا بخطوط طولية باللون الأحمر، وبالجهة الأخرى من التصويرة رسم المصور نارجيلة [٢٨] بحجم كبير ربما أراد المصور إيجاد تناظر في التصويرة، فرسم الضريح في الوسط، وعلى يمينه نارجيلة وشجرة رسم على أغصانها طائر كبير الحجم وعلى يسارها الرجل وشجرة مشابهة للشجرة السابقة، وفى التصويرة التالية(تصويرة ٤٣/أ) وفيها صور غازي بير الشخصية الرئيسة في هذه اللوحة، حيث يرسم بكامل التصويرة بحجم كبير أسفل عقد مفصص وفوق رأسه مظلة حمراء يجلس متربعًا يرتدي قميصًا ذا أكمام طويلة مزينًا بزخارف دقيقة بألوان متعددة يظهر من بينها أبيض وأحمر وأصفر وأسود ورمادي، ويتمنطق ببند من القماش لونه زيتي قاتم وعلى كتفيه شال لونه بني فاتح ومزين بزخارف نباتية على الطرفين ملونة باللون الأبيض والأزرق والأصفر، ويرتدي سروالًا لونه أصفر مزينًا بزخارف هندسية من خطوط متقاطعة باللون الأسود، ويضع حول عنقه قلادة من الخيط الأسود ويقف أمامه أحد مريديه يرتدي جامة زرقاء اللون مزينة بوورود حمراء على كامل الرداء ويتمنطق ببند من القماش الأحمر وحول رقبته قلادة من الخيط الأسود ومن أسفل باجامة أو سروال مزين بخطوط طولية باللون الأزرق والأبيض، ويمسك بيده شيئًا يبدو علبة صغيرة ذهبية اللون، وخلف غازي بير شخص يحمل بإحدى يديه قنينة ذهبية اللون وباليد الأخرى ريش طاووس يحرك به الهواء، ويرتدي ملابس مشابهة للشخص الواقف على اليسار ويضع على رأسه عمامة حمراء متعددة الطيات. يلي ذلك تصويرة (تصويرة ٤٤/أ) بها تمساح كبير

[٢٨] النارجيلة كلمة فارسية الأصل "تاركيل"، وهي أداة يدخن بها التبغ، كانت قاعدتها في الأصل من جوز الهند ثم اتخذت من الزجاج ونحوه، وتتكون عادة من بدن كروي الشكل يوضع به المياه–ويخرج من منتصف البدن أنبوب الدخان– ثم رقبة ثم المكان الذي يضع فيه التتباك وهو أحد أنواع التبغ الخاصة بالنارجيلة .

RUDGLEY,R. *The Encyclopedia of Psychoactive Substances*, New York: Great Britain – Brown and Company, 1999, 196.

الحجم عائم على المياه فاتح فمه وذيله يلتف بشكل موازٍ لجسمه وفوق ظهره سمكة كبيرة وأمامه سمكة أخرى أصغر حجمًا من السابقة.

يلى ذلك الشكل الأكثر شهرة التي يعبر به عن شخصية غازي بير، ولا تخلو أية لوحة من لوحات غازي بات منها (تصويرة ٤٥/أ)، وهى تصور غازي بير وهو يركب على نمر كبير الحجم يمسك بإحدى يديه ثعبانًا وباليد الأخرى مسبحة، يلتف ذيل النمر حول غازي وكأنه يحميه، وتظهر بالتصويرة معجزات غازي بير وقدرته على ترويض النمور والثعابين وفى الوقت نفسه زهده وتدينه الذي عبر عنه المصورة بالمسبحة وقلادة من القماش الأسود حول رقبته. والتصويرة التالية (تصويرة ٤٦/أ) تبين إحدى معجزات غازي بير وهي قدرته على محاربة الشياطين حيث يظهر وهو يحارب غولًا كبير الحجم، ويظهر غازي بير على اليمين بحجم صغير مقارنة بالغول وبيان معجزته في القضاء على هذا الغول، ويرتدي غازي بير ملابسه المعتادة في هذا العمل الفني ويظهر جزء تالف في التصويرة في الجزء المصور به يد الغول، ويبدو وكأنه قطعت يده ولكن بالتدقيق في التصويرة اتضح أنه جزء تالف، ويظهر خلف غازي شجرة كبيرة يقف على غصونها قنفدان مرسومان باللون الأبيض، وقد صور الغول بحجم كبير فاتحًا فمه، ذو جسم أسود ويرتدي سروالًا قصيرًا لونه أحمر.

ثم يلي ذلك تصويرة(تصويرة ٤٧/أ) تصور مجلس غازي بير بهيئة بلاط الملوك حيث يجلس في مكان يُشبه المقعد المستطيل في الهواء الطلق له سقف بنغالي "تشارشالا" من ألواح الخشب يستند على أعمدة خشبية، بداخله يجلس غازي بير متربعًا على كرسي مرتفع وفوق رأسه مظلة حمراء يعلوها رف من الخشب يقف عليه طاووسان، يرتدي ما يشبه الكُرتا [٢٩] لونها أبيض ومن أسفل سروالًا أحمر وعلى رأسه الكُلاه وخلفه مسند بيضاوي الشكل مزين بخطوط حمراء، يتحدث مع شخص يقف جهة اليمين ويبدو أنه يقدم له صندوقًا صغيرًا بيضاويًا ذهبي اللون، يرتدي هذا الشخص كُرتا زرقاء مزينة بورود حمراء ومن أسفل سروالًا فضفاضًا مزينًا بخطوط طولية حمراء وصفراء وعلى رأسه كُلاه بيضاء، وخلفه شخص آخر يبدو أنه يستعد للدخول إلى مجلس غازي بير وفى الجانب الأيسر نشاهد شخصين أحدهما يمسك بيده ريش الطاووس لتحريك الهواء حول غازي وخلفه شخصًا آخر ربما ينتظر دوره للدخول على غازي بير.

[٢٩] كُرتا Kurta يطلق عليه في بعض المناطق كودتا " Kudta أو كورتاكا" وهى لفظ فارسية وتعنى قميص بلا طوق.
GHURYE,G.S., *Indian Costume, Bombay*, 2nd.ed., 1966, 156.
وهو القميص الطويل الفضفاض يلبس في الجزء العلوى من جسم الرجل ويصل إلى ما تحت الركبتين، وكان في البداية رداًء تقليديًا للرجال ثم ارتدته الإناث وكان في بعض الأحيان يرتدي أسفله السروال ذو الأرجل الواسعة. دهلوى، ظفر الرحمن صاحب، *فرينك اصطلاحات پيٹه ورال "سند ستان كى مختلف فنون اور صنعتون كى اصطلاحى ألفاظ ومحاورات كاجامعه مجموعة"*، دلهى، ثمان جلد، انجمن ترقى اردو، ١٩٣٩، جلد٥،١١١؛ حسين، سيد تصدق، *لغات كشورى*، لكهنو، مطبع منشي نولكشوره، ١٩٠٧، ١٥١.

وفى التصويرة التالية (تصويرة ٤٨/أ) تظهر سيدة تقوم بإطعام التماسيح حيث تقدم إلى التمساح ما يُشبه طائر الديك، وقد ابتعد عن الشاطئ، وخلفها يقف شخص يبدو أنه زوجها ويحمل طفلًا صغيرًا وربما تشير التصويرة إلى أن هذا الرجل والسيدة يقومان بإرضاء التماسيح لمباركة ابنهما وهو اعتقاد شائع بأن غازي بير حامي سكان البنغال من التماسيح والنمور، كما كان للتمساح دور في قيادة مركب غازي بير في المياه، وبذلك أصبح من كرامات غازي أو جاجي أن أصبحت النمور في وقت قصير تلاميذ غازي بير أينما ذهب قررت الذهاب في قاربه ويعمل التمساح كقائد لهم وذيله مرفوع (كان للتماسيح دور كبير في حرب غازي بير مع داكشين راي حيث استعان بجيش من التماسيح لمحاربة جيش غازي من النمور)، ويظهر في (تصويرة ٤٩/أ) ضريح وعبر عنه المصور بهيئة المساجد المغولية الهندية التي ظهرت في البنغال ابتداء من القرن ١٢هـ/١٨م المكونة من بيت صلاة يعلوه ثلاث قباب أكبرها القبة الوسطى وبأسفل القبة الوسطي تظهر تركيبة الضريح باللون الأبيض وأمامها كرسي رحل، ويظهر علي يمين التصويرة شخص يحمل بيده هبة أو قربان للضريح، وفى الجهة اليسرى يجلس شخص يعزف على آلة موسيقية تشبه الطنبور، ويظهر في (تصويرة ٥٠/أ) مجموعة من الكائنات البحرية من ثلاث أسماك ذات أحجام مختلفة تعوم في المياه التي عبر عنها المصور في باقي التصاوير من خلال خطوط متعرجة تظهر في مقدمة التصويرة بدرجات اللون الأزرق القاتم ثم تتحول إلى اللون الأزرق الفاتح، ويظهر في التصويرة التالية(تصويرة ٥١/أ) يظهر شخص يجلس يتعبد بداخل سفينة في منتصف النهر، وأمامه كرسي رحل يقرأ من كتاب وضع عليه، وعلى يساره ويمينه رسم سمكتين متماثلتين في الشكل والحجم ربما لخلق تماثل بين عناصر التصويرة، والتماثل سمة مميزة نجدها في كل تصاوير اللوحة.

وتمثل التصويرتان (٥٢/أ و ٥٣/أ) مجلس غازي بير وحوله مجموعة من الأشخاص يقومون على خدمته منهم من يحمل مذبة وآخر يحمل ريش الطاووس لتحريك الهواء حول غازي بير، ويظهر في (تصويرة ٥٤/أ) موضوع تصويري يتضح من خلاله اعتناق مصوري هذه التصويرة للمذهب الشيعي، حيث يظهر الكائن الأسطوري "البراق" بهيئته المعروفة في التصوير الإيراني من وجه آدمي على رأسه تاج ذهبي وأجنحة طائر وجسم حيوان ربما يكون النمر وذيل الطاووس ويحمل علي ظهره " التعزية" وهي نماذج معمارية مصغرة لأضرحة شهداء كربلاء ونشاهد بداخلها تركيبة الضريح وعليها عمامتين متعددة الطيات حمراء اللون، ومثبت بها ترس دائري معلق به سيف ذهبي اللون، وقد رسم هذا الكائن بحجم كبير يتضح من خلال رسم شخصين يعزفان حجمهما يصل إلى منتصف قدم البراق، ويظهر أحد رموز الشيعة أيضًا في التصويرة التالية(تصويرة ٥٥/أ) حيث نشاهد حصانًا مزينًا ومعلقًا به مجموعة من الأسلحة من ترس وسيف وقوس، وهو بذلك من هذا الوصف يتشابه مع تصور الشيعة لحصان الإمام الحسين، ويمسكه من اللجام شخص يتجه به تجاه مبني مكون من طابقين فتح في كل طابق ثلاث نوافذ معقودة يظهر بداخل كل نافذة سيدة ترفع يدها وكأنها تلقي التحية للرمز الشيعي، يليها تصويرة أخرى(تصويرة ٥٦/أ) لمجموعة من الأشخاص

DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150 | نوال جابر محمد

يتجمعون حول أحد الأعلام البيضاء اللون وهي أيضًا تعد من الرموز الشيعية التي تُستخدم أثناء احتفالات الشيعية بذكرى كربلاء، وتختتم اللوحة بتصويرة (تصويرة ٥٧/أ) ليس لها موضوع محدد فهي تنقسم إلى قسمين القسم الأعلى به مجموعة من المربعات بداخل كل مربع شخص أو سيدة يقومان بأوضاع مختلفة وفي القسم الأسفل من التصويرة تظهر رؤوس رجال ونساء فقط وكأنهم يسبحون في المياه، ويرجح أنها تمثل مجموعة من الأشخاص يغتسلون في نهر الجانج المقدس لديهم، حيث يعتقدون بأن الاغتسال في الملتقي المقدس بنهر الجانج يُذهب الخطايا والذنوب كلها ويرجعون إلى بيوتهم كيوم ولدتهم أمهاتهم[٣٠].

٢.الدراسة التحليلية: تتضمن الدراسة عدة نقاط رئيسة تنحصر فيما يلي:

١- نشأة وتطور لوحات الباتا "لفائف الباتا".
٢- مصوري لوحات الباتا "الباتو".
٣- أنواع تصاوير الباتا في غرب البنغال.
٤- الأسلوب الفني للفائف الباتا "جارانو باتا" في غرب البنغال.
٥- السمات الفنية المميزة للفائف الباتا "جارانو باتا" بالمركز الفني بمدينة مرشد آباد.
٦- مراكز إنتاج لوحات الباتا في غرب البنغال.

١,٢.نشأة وتطور لوحات الباتا "لفائف الباتا":

الباتا عبارة عن لفيفة من الورق أو القماش مصورة بمشاهد سردية للنصوص والأساطير والحكايات الشعبية المحلية وحياة العديد من الأولياء المسلمين والكهنة الهندوس، وتفتح بشكل عمودي وتكون مصحوبة بأغنية تروي قصة الصور في لحن إيقاعي [٣١]، أثناء عرض الصور عن طريق فتح اللفافة بيد واحدة، صورة تلو الأخرى ويكون مع الراوي عصا يشير بها إلى التصويرة، وتكون الأغاني المصاحبة لعرض التصويرة بأهمية التصوير البصري نفسه فهي تساعد على اكتمال تصور القصة لدى الجمهور، وهو بذلك يعد فنًا ترفيهيًا للجمهور الشعبي في المقام الأول[٣٢].

وباتا كلمة سنسكريتية تعني قطعة القماش، ومصطلح باتا Pata أو Pot بالبنغالية بصفة عامة يشير إلى لوحة مرسومة على القماش[٣٣]، حيث كانت بداية هذا النوع تتم بالرسم على أوراق سعف النخيل ثم استبدل

[٣٠] الرحمن، سعيد، "الأعياد والمهرجانات الهندوسية في ولاية البنغال الغربية"، *ثقافة الهند*، مج. ٥٦، ع.١، ٢٠٠٥م، ٢٤١.

[31] MAJUMDER ,R.: «Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal Pata Painting» , *Kalakalpa-IGNCA Journal of Arts* IV, Nº. 2, 2020 , .38.

[32] MAJUMDER , Disappearing Traditions , .40.

[33] GUPTA,S . D. , «Village to Naya, Pingla, Traditional Art, *Chitrolekha International Magazine on Art and Design* 1, Nº. 3, 2011, 6.

القماش به، وبعد ذلك أصبح يرسم على الورق ثم يلصق في كثير من الأحيان على القماش، وهو بذلك يرتبط بشكل مباشر بفن الباتاتشتيرا المعروف بولاية أورويسا [٣٤].

يوصف تصوير الباتا أو تصوير اللفافة بأنها لوحات تصور قصة ملحمية يتجول بها الباتواس (مصوروا هذا النوع من اللوحات) من ولاية إلى أخرى ليعرضوا أعمالهم، وقد اختلف الدراسون حول أصل هذا النوع من التصاوير وبداية ظهوره، فمنها: أن تصوير الباتا ظهر كوسيلة اتصال بالجماهير من خلال اللفافة المصورة كشكل سردي لملحمة أو قصة مع وجود شخصية الحكواتي أو الراوي أو الباتواس وذلك خلال القرن ١٠هـ/١٦م، حيث كان أسلوب السرد الشفوي هو السائد في البنغال (خلال القرن٤-٥هـ/ ١٠-١١م) [٣٥]، بينما تعود أقدم الأمثلة الباقية من هذه اللوحات في البنغال إلى القرن ١٢هـ/١٨م، ويرجع ذلك إلى طبيعة المواد المستخدمة في عمل اللوحات الشعبية فتكون سريعة التلف[٣٦]، ولكن وردت الكثير من الإشارات حول هذا النوع من اللوحات في الملاحم والكتابات الأدبية والتاريخية الهندية القديمة بصفة عامة، فقد احتوى الأدب البوذي والبراهماني والجيني على إشارات كثيرة نستنتج منها شعبية هذا النوع من اللوحات منذ عصور قديمة ليس في البنغال فحسب، بل في غالبية شبه الجزيرة الهندية منذ القرن الثاني قبل الميلاد[٣٧]، وهناك العديد من الإشارات في كتابات الأدب السنسكريتي تنحصر في الفترة من القرن ٢ق.م حتى القرن ٨م بعضها يعطي وصفًا تفصيليًّا لكيفية عرض الفنانين الشعبيين للوحات الباتا[٣٨]، ومنها نص بوذي "Mahabhashya" ماهابهاشيا لمؤلفه باتانجالي كتب تقريبًا عام ١٤٠ قبل الميلاد حيث قدم باتانجالى قصة يستدل منها على وجود لوحات اللفائف من فترات قديمة [٣٩]، و كيف كان المصورون الشعبيون قد اعتادوا حمل لفافة مصورة وتعليقها بيدهم اليسرى وهم يتغنون بقصة اللوحة أثناء عرضها على الجمهور أثناء المهرجانات، وكانت تعرف باسم ياماباتا Yama pata[٤٠]، ومنها أيضًا الكتاب الجيني بهاجافاتي سوترا Bhagavati Sutra الذى يؤرخ بالقرن ٣م، ويشير إلى فن عرض القصص المصورة المعروفة في الأدب الجيني باسم مانخا Mankhaوفيها يصف هذا العمل بأنه نوع خاص من المتجولين لعرض لوحات مصورة، هذا بالإضافة إلى الكثير من النصوص الجينية التي تحتوي على إشارات لهذا الفن والتي تنحصر أغلبها في تصوير العقاب في النار مثل نص كوفالاياماالا Kuvalayamala الذى يرجع إلى القرن٢هـ/ ٨م، وهناك نصوص بوذية قديمة

34 PALIT, S. and Datta, D. B. , «Transformation from Performativeaer to Demonstrative art : A Survival Strategy for Patachitra» , *Asian Journal of Multidisciplinary Studies* , vol.4, Nº. 2, 2016, 220.

35 BHATTACHARYA, and Narayanaswami, , Pattachitra: Indian Art in Context , .6.

36 DATTA, Folk Painting of Bengal , 10.

37 JAIN,J., «The Art of Indian Picture Showmen : Tradition and Transformation», *Storyelling and Puppet traditions of India*, Dhurjjati Sarma, New Delhi: Indira Gandhi National Centre For the Arts, 2010 , 15.

38 DATTA, Folk Painting of Bengal , 7

39 DEHEJIA, V.: «On Mode of Visual Narration in Early Buddhist Art», *The Art Bulletin* 72, Nº. 3, Sep.1990, 377.

40 JANA, Th.: «Educational Marginality : A Crisis Among the Patuas at Naya, West Bengal» , *Chitrolekha International Magzine on Art and Design* 6, Nº.2, 2016, 91.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

مثل Samyutta Nikaya وتشير إلى نوع من الفن اسمه شارانا شيتا charana chitta وهي عبارة عن لوحات متحركة بها رسوم توضيحية لعقوبات في النار[٤١].

ويعتقد البعض أن فن تصوير الباتا كانت شائعة بين كثير من القبائل الهندوسية القديمة مثل سانتال وموندا وكانت تستخدم في تصوير القادة والزعماء القدامى، ومع انتشار البوذية استخدم الملوك والرهبان البوذيون اللفائف المصورة على نطاق واسع؛ وذلك لنشر تعاليم الديانة البوذية الجديدة في ذلك الوقت، وخلال هذه الفترة انتشر فن الباتا إلى البلاد المجاورة مثل التبت وماليزا وجاوة وبالي وسريلانكا، ومع الفتوحات الإسلامية وانتشار الإسلام اعتنق كثير من مصوري الباتا "الباتو أو تشيتراكار" الدين الإسلامي[٤٢].

وكانت الأشكال القديمة من باتا البنغال غالبًا ما تأخذ شكل لوحة واحدة مربعة أو مستطيلة تُعرف باسم Chauko pata وتكون غالبًا بتكوين واحد لصورة واحدة لمعبود هندوسي أو شخصية أسطورية، وكان يطلق عليها أيضًا لوحات Yama Pata وذلك لارتباطها بالموت ومشاهد العقاب والعذاب لتحذير الناس من الأعمال السيئة، وبصفة عامة كان الجانب الأخلاقي والوعظ السمة المميزة في معظم أعمال باتا المبكرة، ومن المرجح أن شكل لوحات اللفائف التي تمتد في كثير من الأحيان بطول عدة أمتار هي تطور لاحق لهذه اللوحات، ووفقًا لبعض الدراسين فإن هذا التسلسل السردي لأحداث القصة المصورة هو فرع من الثقافة الموروثة للبنغال في العصور الوسطى، حيث اعتقادهم بالأساطير والقصص الشعبية المحلية التي سيطرت على ثقافة عامة الشعب، فكانت القصص المصورة بشكل تسلسلي وعرضها تدريجيًا من قبل المصورين مع الأغنية التوضيحية عن القصة نتاج طبيعي لهذه الثقافة، وعدَّ بعضهم "باتا أو باتشيترا البنغال" نتاج اندماج الثقافة الإسلامية مع الهندوسية خاصة في الريف[٤٣]، خاصة وأن الكثير من الباتو المسلمين وهم الأغلبية يقومون بتصوير موضوعات للمعبودات والشخصيات الأسطورية الهندوسية، كما يصور بعض الباتو الهندوس الموضوعات الإسلامية[٤٤]، وتحتوي معظم باتا البنغال على قصة واحدة تُرتبِّ الأحداث بالتتابع بطريقة سردية حتى يصل إلى المشهد الرئيسي وهو إما أن تنتهي اللوحة أو يتبعها بعد ذلك لوحتان تعليميتان عادة ما تكون مشاهد العقاب في النار أو تأليه الشخصية الرئيسة (إعطاؤها صفة الألوهية)[٤٥].

41 JAIN, The Art of Indian Picture Showmen : Tradition and Transformation ,15.

42 Sayantani , and Narayanaswami, Pattachitra; Indian art in context, 3.

43 MAJUMDAR, S.N.: «Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns», *Strangi Bengal Patachitra*, New Delhi, 2018. 14.

٤٤ اعتبر الباتو قديمًا من طبقة المنبوذين في الترتيب الطبقي الهندوسي؛ لأنهم انتهكوا قواعد الرسم التي وضعها الكهنة البراهمة، ومع انتشار الإسلام في البنغال اعتنق الكثير منهم الإسلام فرفع من مكانتهم الاجتماعية.

BANU ,U., *Pattcitra of Bengal ; An Emotion of Community*, New Delhi , *Strangi Bengal Patachitra* ,2018 , 34.

45 JAIN, The Art of Indian Picture Showmen, .17.

وجدير بالذكر أن لوحات اللفائف السردية كانت تنتج أيضًا في إقليم راجستان والكجرات [٤٦] وعُرف بعضها في إقليم هضبة الدكن [٤٧] .

٢,٢.مصورو لوحات الباتا "الباتو":

يطلق على مصوري هذه النوعية من التصاوير مصطلح باتو وهم فئة من الرواة يقومون بتوضيح قصص من الأدب الشعبي مع لفائف مصورة يتجولون بها في المناطق الريفية ويطلق على هذه الفئة من المصورين مصطلح آخر وهو تشيتراكار Chitrakars وتعني مصور، وجاء هذا المصطلح في تقرير التعداد السكاني لعام ١٢٨٩هـ/١٨٧٢م فقد ذكر هانتر "... إن أكثر من ألف بوتيدار Potidars (رسام) يعيشون في مقاطعة ميدينيبور وعشرين فقط تشيتراكار " ونلاحظ أن الكاتب فرق بين مصوري لوحات الباتا وبين المصور أو الرسام"، وقد اعتاد الباتو أو الباتواس التجول بين القرى لعرض اللفائف المصورة في مقابل مادي أو عيني مثل المواد الغذائية، ومصطلح الباتو تحول إلى أبعد من مصطلح يُطلق على مصور فأصبح لقبًا طبقيًا يشير إلى مجتمع كبير من مصوري اللفائف، الذين تذبذبوا بين الهوية الدينية المختلفة للإسلام والهندوسية [٤٨]، وكان الباتو في البداية رجالاً فقط تساعدهم نساؤهم في إعداد بعض المراحل[٤٩]، وتنتهي دائمًا أسماؤهم بلقب تشيتراكار، وفى عام١٣٠٩هـ/ ١٨٩١م وصف Risley الباتواس بأنها فئة من المسلمين يرسمون صورًا توضح الأساطير الهندوسية ويتجولون بها مع الغناء، وأضاف أنها تتداخل هذه الفئة مع مجموعة محترفة من الرسامين تُسمى باتوا تُعرف أيضًا باسم Patu, Pota, Putua, Patudar وبذلك عدَّ الباتواس والتيشركار فئتين مختلفتين بل وميز الباتواس[٥٠].

وكانوا قديمًا يتمتعون برعاية العديد من الملوك والنبلاء، حيث استقبل الأثرياء الباتو الذين كانوا يعرضون اللفائف المصورة ويَرْوونَ القصص بأسلوب الأغاني Patergann وكانوا يكافأون بالمال والطعام، وكانوا يُدعون لحضور مناسبات خاصة لراوية القصص المتعلقة بموضوع اللفافة وبالمقابل عدَّ المتفرجون هذا

---

[٤٦] اختلف المصطلح الذي يطلق على هذا النوع من اللوحات من منطقة لأخرى فبينما يطلق عليها باتا في البنغال تعرف لوحات اللفائف بإقليم الكجرات باسم Garoda وارتبطت شكل خاصة بزيارة أماكن الحج الهندوسية Yatra فكان يُرسم بأعلى هذه اللوحات شكل معبد وتحمل هذه اللوحات باعتقادهم بمثابة معبد متنقل.

Jain, The Art of Indian Picture Showmen , 17.

بينما تعرف في إقليم راجستان باسم Phad وأغلبها تكون موضوعات للمعبود فيشنو وتكون لفائف من القماش والمصور يسمى Bhopa وهي أيضًا مهنة بالوراثة وتؤدى بنفس طريقة الباتوا راوية قصة بطريقة الأغاني وهو يعرض اللفافة.

MANDAL, R.: «Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting and Bengal Pata Painting» , *The Chitrolekha Journal on Art and Design*, vol.2, Nº.3,2018, .95

[47] JAIN, The Art of Indian Picture Showmen , 15.

[48] MAJUMDER , Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal Pata,38.

[49] GUPTA, S.D.: «Village of Painters:A Visit to Naya, Pingla», *Chitrolekha International Magazine on Art and Design*1, Nº. 3,2011, 6.

[50] HAUSER,B., «From Oral Tradition to "Folk Art": Reevaluating Bengali Scroll Paintings», *Asian Folklore Studies*61, Nº.1,2002,108.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

الأداء مقدسًا، حيث كانوا يلتزمون الصمت للاستماع إلى رواية الباتو[٥١]، وحاولوا أن يقدموا أنشطتهم إلى الطبقة الوسطى والأرستقراطية العليا في المجتمع[٥٢]، وهو بذلك يعد تقليدًا فنيًا نشأ من سياق اجتماعي وثقافي ريفي[٥٣].

ومع ظهور التقنيات الحديثة لفن الرواية، أدى ذلك إلى انخفاض رعاية البلاط العالي والأثرياء إلى ترفيه الشخص العادي خلال المهرجانات والتجوال في الريف، وهكذا من تصاويرها المتقنة والأداء المتميز من قبل الباتو الذي تضمن عدة أشكال من التواصل البصري والشفهي مع الموسيقي، مما اضطر الباتو إلى الاختزال في شكل وصفي لفن لوحات اللفافة "جارانو باتا" والذي ما زال يصارع من أجل البقاء[٥٤]، مما سبق يتضح أن الباتو بشكل عام هو مصور وشاعر وأيضًا مغني يروي قصة لوحاته بأغنية تتخللها دروس أخلاقية .

٣,٢. أنواع تصاوير الباتا في غرب البنغال :

تعددت أنواع لوحات الباتا في غرب البنغال على النحو التالي:

"جارانو باتا" Rolling Pat Jarano: وتعني تصاوير اللفائف وفيها يتم تصوير القصة بتسلسل الأحداث وموضوعة بطريقة رأسية ومحاطة بإطار مزين بزخارف نباتية ولكل صورة إطار يحيط بها ويفصلها عن التصويرة التالية لها، ويعرف بأسماء أخرى مثل Dighal pata – Latai Pata ويستغرق عمل اللفافة الواحدة من شهر لعدة أشهر حيث تعتمد المدة على مدى طول اللوحة وهذا النوع من الباتا يعتمد على قصة درامية يقوم الباتو بوصفها في أغنيته[٥٥].

Arelatai Pat: وتكون بصورة أفقية وفى نهايتها عصوان من الخشب تمكن الباتو من فتحها وعرضها أمام الجمهور وتحتوي على ما يقرب من ست إلى ثماني تصويره .

Choukosh pat: تشوكوش باتا وهي مربعة الشكل تعد صورة فردية لإله واحد أو حدث واحد تتنوع أحجامها من حجم كروت البريد الصغيرة إلى أحجام كبيرة[٥٦].

كاليغات باتاتشيترا: وهو نوع من لوحات الباتو الموجود بالقرب من معبد كاليغات بكالكوتا، حيث تمركز مصورو الباتا حول معبد كالي وقاموا في البداية بتصوير لوحات للمعبود كالي عثرفت باسم كاليغات باتا أو كالغيات باتاتشيترا لبيعها للقادمين لزيارة المعبد من الحجاج، ثم تحولوا لتصوير موضوعات أخرى لجذب

51 BHATTACHARYA , and Narayanaswami, «Pattachitra: Indian Art in Context ,6.

52 BANU, «Acritical Study of The Progressive art movement in Bengal», *PhD of Philosophy in Fine Arts* , Department of Fine Arts Aligarh,2018, 58.

53 MAJUMDER , Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal,38.

54 PALIT ,& DATTA , Transformation from Performativeaer ,218.

55 BAJPAI : «Intangible Heritage Transformation – Patachitra of Bengal Exploring Modern New Media», *International Journal of History and Cultural Studies (IJHCS)*, vol.1, Nº. 1,June 2015, 2.

56 BHATTACHARYA, &Narayanaswami, Pattachitra: Indian Art in Context, .26.

السياح[٥٧]، ومع الوقت احتوت علي تصاوير للرموز الدينية الإسلامية والهندوسية، حيث احتوت على رسم لحصان الإمام الحسين والبراق وغيرها من الأساطير الإسلامية المتداولة هذا بجانب رسوم للمعبودات والأساطير الهندوسية، وتميزت بكثرة التأثيرات الأوروبية على لوحاتها[٥٨]. وهناك أنواع أخرى من تصاوير الباتا في البنغال تُعرف باسم القرية التي تقوم بإنتاجها مثل باتاتشيترا ميدنابورى Midnapuri باتاتشيترا بيربهوم Birbhum[٥٩].

ومن حيث موضوعات باتا البنغال فقد تنوعت ما بين موضوعات دينية وأسطورية ثم أضيف إليها لاحقًا الموضوعات الاجتماعية ثم التاريخية، وبذلك لعبت باتا البنغال دورًا رئيسًا في ترفيه الجماهير وتثقيفهم بشكل غير مباشر[٦٠].

جدير بالملاحظة أن وجود لوحات ممتدة أفقية أو رأسية وتحتوي على أكثر من مشهد تصويري وجدت بمفهوم قريب من موضوع الدراسة في اليابان يُطلق عليه "يامتاتو" Yamato-e ويصور قصصاً شعبية سردية ترجع إلى فترة العصور الوسطى في اليابان، وقد انتقلت إلى اليابان عن طريق الصين حيث ظهرت لوحات اللفافة أو التمرير في الصين وتعود أقدم إشارات معرفة الصين بلوحات اللفافة إلى القرن٤م واهتمت في البداية بتصوير موضوعات الأخلاق والتقاليد البوذية [٦١]، ثم طورت في القرن ١هـ/ ٧م وأصبحت تهتم بالمناظر الطبيعية، كما أصبحت تُعرف باسم ماكيمونو Makimono وبلغت قمة تطورها في القرنين٤-٥هـ/ ١٠-١١م [٦٢]، وتندر الدراسات التي تتناول العلاقة بين شكل لوحات اللفائف في الهند ووجودها في الصين ثم اليابان؛ لذلك أُرجِّح أن اللوحات اللفافة السردية انتقلت من الهند إلى الصين مع انتقال التعاليم البوذية إلى الصين خاصة وأن أقدم الإشارات الأدبية في الهند ترجع إلى فترة انتشار التعاليم البوذية، وإذا انتقلنا إلى الصين نجد أن بداية معرفتهم بهذه اللوحات كانت لتوضيح التعاليم البوذية ومع مرور الزمن أصبح لها

57 JEFFERSON,P., *The Art of Survival Bengali Pats Patuas and Evdution of Folk Art in India* , New DELHI, Independent Study Project (ISP) Collection,2014, .7.

58 MANDAL, Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting ,95.

59 KOLAY, & Roy : «The Designing alternative Paradigm for Traditional Visual Storytelling, ICORD'15» *Indian Institute of Science*, Bangalore, 7-8 January,2015,3.

60 BHATTACHARY, and NARAYANASWAMI, Pattachitra: Indian Art in Context,26.

[٦١] وصلت البوذية إلى الصين في النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي في أواخر حكم أسرة هان Han عن طريق ارتحال الرهبان البوذيين على طول الطريق التجاري المؤدي من شمال غرب الهند خلال آسيا الوسطي إلى غرب الصين، وقد قامت في ذلك الجزء من الهند، مراكز بوذية واسعة ومأهولة بالبوذيين ثم كثر قدوم الحجاج البوذيين الصينيين إلى الهند " أرض بوذا المقدسة" وكان من بينهم مجموعة جاءت للبحث عن النصوص المقدسة ومعرفة الطقوس البوذية وكان ذلك في فترة القرنين ٤-٥م. بارندر، جفري ، *المعتقدات الدينية بين الشعوب*، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، ١٩٩٣م، ١٩٩-٢٠١.

62 MANDAL, Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting, 90-91.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

استخدامات وأشكال أخرى، لذلك من المرجح تأثر الصينيين بهذا النوع من اللوحات لنشر التقاليد البوذية من خلالها.

وعرفت أيضًا اللفائف المصورة خارج الهند مثل بلاد فارس، ولكن اختلف استخدامها في بلاد فارس عن الهند، فلم تستخدم لتصوير قصة بشكل سردي مع روايتها عن طريق المصور أو الباتو، وإن وجد الشكل الفني وهو لوحات مصورة ممتدة أفقية أو رأسية[٦٣].

٤,٢. الأسلوب الفني للفائف الباتا "جارانو باتا" في غرب البنغال:

ترجع أصول فن التصوير في البنغال إلى فترة حكم أسرة بالا (القرن٣-٦هـ/٩-١٢م) حيث نشأت مدرسة للتصوير لها سمات فنية خاصة تتشابه إلى حد ما مع التصاوير الجدارية في كهوف أجانتا، وقد وصلنا من عصر أسرة بالا مجموعة من مخطوطات سعف النخيل، وعلى الرغم من وجود مدرسة فنية للتصوير خلال الفترة (القرن٣-٦هـ/٩-١٢م) فإن الفترة اللاحقة حتى القرن٩هـ/١٥م لم يصلنا ذكر عن وجود مدرسة للتصوير خلال هذه الفترة، وخلال القرن ٩هـ/١٥م بدأ ينتشر الأسلوب الفني لباتا البنغال في الريف الذى جاء متأثراً بمخطوطات سعف النخيل التي ترجع إلى عصر أسرة بالا، ومن أهم الأحداث السياسية التي أثرت في فن التصوير في البنغال ما حدث عام١٠٠١هـ/ ١٥٩٢م عندما تولى راجا مونا سينغ(٩٥٦-١٠٢٢هـ/١٥٥٠-١٦١٤م) حاكم مدينة جايبور Jaipur صوبه دار(الحاكم المحلي أو نائب الملك للصوبة وتعني المقاطعة) البنغال وبيهار من قبل الإمبراطور المغولي[٦٤]، وهو ما نتج عنه حدوث اتصال ثقافي وفني

[٦٣] عرف الفنانون الفرس لوحات التمرير "اللفافة" ولكن بشكل مختلف عن لوحات موضوع الدراسة فظهرت لوحات "لفافة" تصور أماكن الحج الإسلامية عرفت بأنها "وثيقة زيارت نامة" وهي تستخدم كوثيقة باسم شخص قد قام بأداء الحج ويوقع عليه مجموعة من الشهود ومنها لوحة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة ترجع إلى الفترة التيمورية مؤرخة ب ٢١ محرم ٨٣٧هـ/ ٦ سبتمبر ١٤٣٣م ويبلغ طولها ٦١٥سم وعرضها ٣٥سم وتمتد رأسية وتضم رسومًات للأماكن الإسلامية المقدسة من الحرم المكي ومسجد الرسول بالمدينة والمسعى بين الصفا والمروة وقدم الرسول والحرم القدسي وقبة الصخرة بالإضافة إلى ضريح على بن أبي طالب وضريح الإمام الحسين بكربلاء مع كتابات باللغة الفارسية والعربية ويفصل بين كل تصويرة كتابات من آيات قرآنية وهى تُعرف بوثيقة زيارة نامة فكانت بمثابة وثيقة تؤكد أن صاحبها قد أتم الفروض الكبرى وعدت وثيقة تذكارية، وأقدم الوثائق المعروفة من هذا النوع ١٥٠ وثيقة مؤرخة بين عامي٤٧٧-٧١٠هـ/ ١٠٨٤- ١٣١٠م عثر عليها في الجامع الأموي الكبير بدمشق عام١٣١١هـ/ ١٨٩٣م.

ABUDAYA,M.CH., & others .: «Sayyid Yusuf's 1433 Pilgrimage Scroll (Ziyaratnama) in The Collection of the Museum of Islamic Art Doha», *Muqarnas*, vol.33,2016, 345-348

[٦٤] الأمير راجا مان سينج أحد أمراء مدينة أمير والتي عُرفت بعد ذلك باسم مدينة جايبور، أصله راجبوتي من وسط الهند، وقد عين من قبل الإمبراطور أكبر حاكم لإقليم البنغال وبهار وأوريسا، وكانت عاصمته في أول حكمه في بيهار في مدينة روهتاس، وفي سنة ١٠٠٣هـ/١٥٩٥م قام بتأسيس عاصمة جديدة للبنغال واتخذها مقرًا لحكمه سميت باسم أكبر نجر في مدينة داكا (جنوب غور الحالية).

ROY, *history of Bengal: Mughal period*, , Calcutta: Nabharat publishers, 1968,30.

بين راجستان والبنغال، حيث قدم من راجستان مجموعة من التجار والفنانين والنحاتين إلى البنغال وبيهار[٦٥]، وكان لهذا الاتصال أثر في انتقال سمات التصوير الراجبوتي المبكر على فن التصوير في البنغال فامتزجت مع سمات التصوير المحلي لمدرسة البنغال والتي تعود إلى مدرسة التصوير في عهد أسرة بالا، وكونت أسلوبًا خاصًا بها ظهر بشكل خاص في لوحات باتا البنغال خاصة التي ترجع إلى مدرسة التصوير الشعبي بمدينة مرشد آباد والقرى التابعة لها، هذا بخلاف بعض سمات التصوير المغولي الهندي التي كانت سائدة في مدرسة التصوير في بلاط نواب البنغال في العاصمة مرشد آباد خلال النصف الأول من القرن ١٢هـ/١٨م[٦٦]، وجدير بالملاحظة أن مدرسة التصوير بالبنغال لم تتأثر بالتصوير المغولي إلا في القرن١٢هـ/ ١٨م على الرغم من فتح المغول للبنغال منذ القرن١٠هـ/ ١٦م، ويرجع ذلك إلى صعوبة الوصول إلى أرض البنغال ذات الغابات الكثيفة[٦٧]؛ لذلك نجد أن الأسلوب المغولي الهندي لم يتنشر كثيرًا في لوحات باتا البنغال فغلب الأسلوب المحلي الشعبي خاصة في ريف غرب البنغال، ويلاحظ عدم مواكبة تصوير باتا البنغال لتطور قواعد التصوير المعاصرة من عدم اتباعها لقواعد المنظور والبعد الثالث، وحفاظهم على موروثهم المحلي الذي يتميز ببساطة الأسلوب الفني دون إدخال سمات فنية جديدة من المدارس الفنية المعاصرة المحيطة بهم، كما يلاحظ اقتصار المصور على عدد قليل من خطوط الأرضية وربما نجد في بعض التصاوير خط أرضية واحد تُرسم عليه جميع عناصر التصويرة، وسادت هذه السمات كل المراكز الفنية لتصوير الباتا في البنغال، وعلى الرغم من انتشار فن لوحات الباتا في كثير من مدن البنغال الغربية، إذكان لكل مدينة أو قرية سمات فنية مميزة لها، فإن هناك اختلافات طفيفة في الأسلوب الفني لكل مدينة تظهر في الرسوم الآدمية والعناصر المعمارية والملابس، ومما زاد من صعوبة تحديد سمات خاصة لكل مدينة أن كل

إمام، محمود أحمد محمد،" مساجد غرب البنغال بالهند في عصر السلاطين والعصر المغولي القرن ٨هـ- ١١هـ/ ١٤م-١٧م"، *رسالة دكتوراة*، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس،٢٠٢١م، ٢٦.

[65] DAS,N.: « Importance of Linearity in Indian art with special reference to Eastern Indian folk paintings», *PhD thesis of Philosophy*, Department of arts, Assam University,2014 , 40.

[٦٦] لمعرفة المزيد عن فن تصوير البلاط في مدينة مرشد آباد المعروفة باسم أسلوب مرشد آباد انظر :

LOSTY, J.P., *'Towards a New Naturalism: Portraiture in Murshidabad and Avadh 1750-80', in After the Great Mughals: Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries*, Bombay: ed. B. Schmitz, 2002, 34-55.

LOSTY, J.P.: «Early Views of Gaur and Pandua by the Indian Artist Sita Ram», *Journal of Bengal Art*1, 1996, 189-205

LOSTY, J.P.: «An Album from Bengal 1795-1810» in F. Galloway, *Imperial Past: India 1600-1800*",London, Francesca Galloway sale catalogue 2011, 66-87.

[٦٧] يرجع بعضهم عدم وصول سمات التصوير المغولي إلى البنغال إلى أن المغول عدوا البنغال منطقة ذات جغرافية وعرة أو منطقة مستنقعات وغابات يتعذر الوصول إليها، وبالتالي اكتفى المغول بجباية الضرائب فقط، وبحلول القرن١٢هـ/ ١٨ م دخلت إمبراطورية المغول في مرحلة الضعف والتدهور فظهرت ممالك مستقلة مثل البنغال وفى ظل صوبه دار مرشد قولي خان استطاع إدخال ثقافة المغول وآداب البلاط . GHOSH,I .: «Murshidabad's Darbari Culture and the Incipient Nawabi of Bengal c.A.D. 1704-1740»,*Urbanisation in India: Past and Present: Professor Nisith Ranjan Ray Birth Centenary Volume*, Edited by Chittabrata Palit, Institute of Historical Studies,2009 ,341-342

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

لوحات الباتا تخلو من توقيعات المصورين[٦٨]، وسوف نقتصر في دراستنا على السمات الفنية التي ترجع إلى لوحات الباتا بمدينة مرشد آباد والتي تميزت بمميزات فنية تفوق المراكز الأخرى والتي ستتضح من خلال دراستنا التحليلية للوحات موضوع الدراسة.

٥,٢.السمات الفنية المميزة للفائف الباتا "جارانو باتا" بالمركز الفني بمدينة مرشد آباد:

١,٥,٢.التكوين الفني للوحة: تتكون من لفائف تمتد رأسية مقسمة لعدة تصاوير يفصل بين كل تصويرة إطار من فروع نباتية، ويظهر هذا الإطار من الفروع النباتية يحيط بالتصاوير الجدارية التي ترجع لعصر اسرة بالا، ويبدو أنه يتم تجهيزها في البداية بعمل الإطارات الخارجية والإطارات التي بين التصاوير، ثم يتم الرسم ويتضح ذلك من خلال أن مساحة بعض التصاوير لم تكف فتخرج بعض العناصر خارج الإطار، وتنقسم التصويرة في أغلب الأحيان إلى قسمين، قسم به شكل قاعة معقودة، ويجلس بداخلها شخص أو أكثر، والقسم الثاني يعبر عن منظر طبيعي خارج المبنى، يظهر به شجرة ضخمة وستارة في أعلى التصويرة يعبر بها عن السماء وفي بعض التصاوير يرسم دائرة حمراء يعبر بها عن القمر(تصويرة ١-٣-٦-١١-١٦-١٩-٢١-٢٢/أ)، وفي بعض الأحيان يتشابه القسم الثاني مع الأول في كونه قاعة معقودة، ومن الجدير بالملاحظة مراعاة المصور التماثل بين عناصر التصويرة بصورة كبيرة ونشاهدها على سبيل المثال في طريقة رسم الكوخين في (تصويرة ٩/أ – ١٣/أ –٢٨/أ) أو في رسم عدد الأشخاص بشكل متساوٍ في كلا الجانبين من التصويرة ونشاهدها في(تصويرة ٢٠/أ) حيث قسمت التصويرة إلى قسمين احتوى القسم الأيمن على عدد أشخاص مساوٍ لعدد الأشخاص نفسه في القسم الأيسر، وفي طريقة رسم الشجرتين في(تصويرة ٣٤/أ –٤٩/أ)، وفي طريقة رسم السمكتين في (تصويرة ٥١/أ)

وجدير بالملاحظة أن التكوين الفني لتصاوير اللفافة يتشابه مع تصوير مدرسة راجستان المبكر(تصويرة ب) من حيث بساطة الأسلوب الفني وطريقة رسم العناصر على خط أرضية واحد وفي طريقة رسم السماء وسمة التماثل بين الشجرتين بالإضافة إلى قلة الرسوم الآدمية في التصويرة، كما يلاحظ أيضًا رسم العناصر بحجم كبير وهى من السمات المحلية لمدرسة بالا ونشاهدها على سبيل المثال في تصويرة من مخطوطات مدرسة بالا (تصويرة جـ).

ويعد فن لوحات الباتا بصفة عامة فنًا ثنائي الأبعاد لا يظهر به قواعد المنظور، يهتم بزخرفة الإطارات المحيطة بالتصويرة، كما جاءت ملامح وهيئة الرسوم الآدمية مكررة والاختلاف بينهما يكون في ألوان الملابس، كما أغفل المصور قواعد النسب والتناسب بين العناصر فيُظهر الشخص مساويًا لطول الشجرة وربما يرجع ذلك لصغر المساحة المعدة للرسم مع استخدام خط أرضية واحد لرسم عناصر التصويرة على سبيل المثال (تصويرة ٢٦/أ).

[68] JEFFERSON, «The Art of Survival Bengali Pats Patuas» ,7.

٢,٥,٢. **الرسوم الآدمية:** تنوعت الرسوم الآدمية الواردة بالتصاوير موضوع الدراسة ما بين رسوم لرجال ونساء، وتتميز لوحات باتا البنغال وخاصة مرشد آباد باهتمامها بالرسوم الآدمية في المقام الأول فجاءت كبيرة الحجم، ورسمت الأجسام بوضع ثنائي الأرباع رشيقة وممتدة، والوجوه بوضع جانبي وطويلة والجبين عريض وحواجب كثيفة وعيون واسعة مفتوحة وأنف مدبب وذقن صغير والأطراف طويلة والأصابع نحيلة وممدودة[٦٩].

وهناك بعض الآراء التى تذكر أن شيوع الوضع الجانبي بدأ في مدارس التصوير المحلية وخاصة أسلوب راجستان المبكر المعروف باسم أسلوب تشورابانشاسيكا Chaurapanchasila style ، ثم بعد ذلك انتشر في باقي المدارس المحلية كتأثير لمدرسة راجبوت المبكرة مثل المدرسة الجينية، كما تأثرت به المدرسة المغولية الهندية في بعض الفترات[٧٠].

وجاءت جميع الرسوم الآدمية حافية القدمين، كما تميزت بتوضيح الاختلاف بين المسلمين والهندوس **من خلال الشكل والملابس سواء للرجال أو النساء على النحو التالي:**

٣,٥,٢.رسوم الرجال: استطاع مصوروا باتا البنغال التعبير عن توضيح الاختلاف بين الرجال المسلمين المتصوفة والهندوس من حيث الشكل والملابس، فصوروا المسلمين بذقن ولحية ويضعون دائمًا غطاء رأس قبعة مثلثة أو كُلاه(شكل ١) جاءت في الأغلب بيضاء اللون، و يرتدون ملابس مميزة لهم إما لونجي (Lungi) أو سارونجSarong (شكل ٢) وهو قطعة قماش تلتف حول الخصر وتصل إلى الكاحل وهو زي خاص بالرجال المسلمين منتشر في بعض الأماكن بالهند وخاصة إقليم البنغال[٧١] (لوحات ٢-١٦-١٧-٣٢/أ)، أو سروال واسع فضفاض من أسفل وقميص واسع من أعلى يصل إلى ما يقرب من أعلى الركبتين(لوحات ٣-٤-١١-١٨/أ)(شكل ٣)، كما وجد بعضهم يرتدي الجامة التي تصل إلى أسفل الركبة ومن أسفلها باجامة، على سبيل المثال الخدم والشخص الذي يحمل ريش الطاووس في (تصويرة ٤٣/أ).

كما ميز المصور رجال الدين المسلمين وخاصة الزاهدين(البير) بسمات خاصة، فيظهرون وهم يضعون قلادة من الخيط إما سوداء أو حمراء أو الاثنين معا والمسبحة وعصا في يده وفي بعض الأحيان يحمل وعاءً يجمع فيه النذور، وشالًا أو شاشًا حول الكتفين (يعرف في البنغال باسم جاموتشا)(شكل ٢)، هذا بالإضافة إلى الاهتمام بالشخصية الرئيسة للأسطورة أو القصة التي تمثلها لوحة الباتا وتوضيح سمات الشخصية المتعارفة بين جموع الناس ورسمها بحجم أكبر من بقية العناصر بالتصويرة، وينطبق هذا على الشخصيتين الرئيستين في التصاوير موضوع الدراسة، وهما غازي بير ومانيك بير وإن كانت صفات مانيك

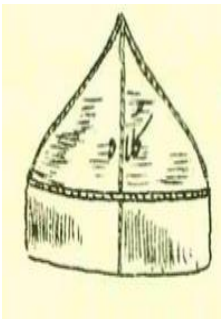
[69] DATTA, Folk Paintings of Bengal",109.

[70] ATSUSHI,I .: «Profiled Figures: The Modes of Representation of Faces in South Asian Painting», *Kyoto Bulletin of Islamic Area Studies* 10, March2017, 68.

[71] SCHENDEL , W.V., *The Bengal Borderland : Beyond State and Nation in South Asia,* Delhi: Anthem South Asian Studies,2004, 334.

بير هي الأكثر تداولًا في الأساطير الشعبية، إذغالبًا ما يصور ببشرة فاتحة يشبهه الكثيرون" بأن بشرته فاتحة كلون السحابة وله شعر طويل مجعد ولحية كثيفة وعصا في يده ومسبحة في يده الأخرى، في حين تختلف ملابسه ولكنها غالبًا ما تكون ملابس بسيطة بوصفه صوفيًا، ويغلب على ملامحه هو وغازي بير التقوى الصوفية [٧٢] .

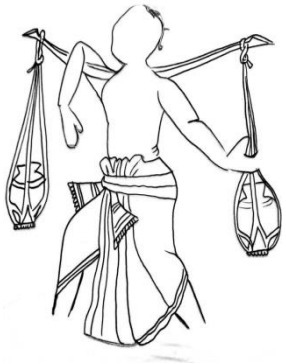
وجدير بالملاحظة أن المصور في بعض التصاوير لا يميز بين ملامح شخصية الصوفي غازي بير ومانيك بير إلا في تصاوير معدودة عندما صور مانيك بير بهيئته المعروفة من الشعر الأبيض والوجه الأشهب(لوحات ١٦-١٨-١٩-٣٦/أ) ففي بعض التصاوير التي تتناول قصة مانيك بير صور بهيئة غازي بير وخاصة في التصاوير الأولى رقم (١٧/أ) والتي تتناول جزءًا من قصة مانيك بير وسيدة الحليب ثم تُكمل القصة في التصاوير اللاحقة بهيئة مانيك المعروفة، وربما يرجع ذلك الأمر إلى عمل أكثر من مصور في هذه اللوحة فعبر كل مصور عن شخصية البير بأسلوبه وهذا هو الأرجح، ويظهر رسوم الأشخاص خلف الحاكم بالشكل نفسه الموجود في تصاوير المخطوطات المغولية الهندية وهو يحمل ريش الطاووس ويرتدي الملابس المغولية في تصويرة ٣٩-٤٣-٤٧-٥٣/أ).



(شكل ١)غطاء رأس المسلمين الكُلاه نقلا عن: دهلوى، ، *فرينك اصطلاحات بيثه ورال*،١٤٦

(شكل ٢) زي اللونجي والجاموتشا من تصويرة ٣٢/أ ©عمل الباحثة

(شكل ٣) من ملابس الصوفية المسلمين في البنغال تصويرة ٣٢/أ



(شكل٤) من ملابس الرجال الهندوس "الدهوتي من تصويرة ٣٢/أ©عمل الباحثة

أما الرجال الهندوس فصوروا حليقي الوجه بدون لحية وشارب، حليقي شعر الرأس فيما عدا جزء صغير في المنتصف مربوط بهيئة الذيل، كما صوروا دائمًا لا يرتدون شيئًا من أعلى ومن أسفل يرتدون دهوتي الأبيض[٧٣]، ويلتف طرفه على الكتف، وكان الدهوتي رمزًا للطبقة العليا الهندوسية ثم أصبح من أكثر ملابس الهندوس استخدامًا، ونشاهد ذلك في لوحات (٢-٣-٨-١١-١٥/أ) .

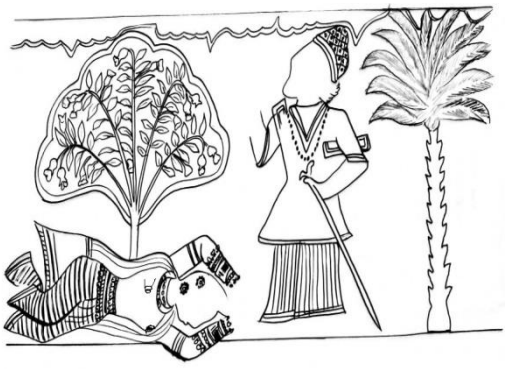
[72] STEWART, T.K.: «The Tales of Manik Pir-Protector of cows in Bengal, Tales of God's Friends», *Islamic Hagiography in Translation* , ed. John Renard, Berkeley: University of California Press,2009, 313.

[٧٣] يعرف زي البراهمة باسم باشا كاشام (Pacha Kacham) والمعروف أيضًا باسم "دهوتي" وهو قطعة قماش طويلة غير مخيطة تلتف من منتصف الخصر حتى أسفل..ACHARYA, *Sacred Complex of Budhi Santani*, 82-83.

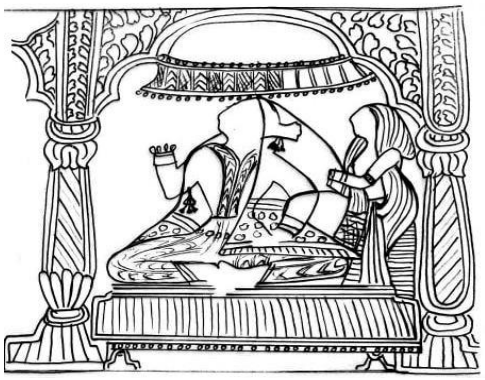
٤,٥,٢.رسوم النساء : تميزت رسوم النساء بحفاظها على تقاليد مدرسة التصوير المحلية منذ عصر أسرة بالا وهى تصوير النساء كاشفات الصدر فظهرت ترتدي من أسفل (لهنجا) وتضع على رأسها شالًا(شاشًا) أو دوپٹه يغطي كامل شعرها وهو طويل ينسدل على كتفيها ويصل حتى أسفل القدمين وتظهر بكامل زينتها ترتدي جميع مجوهراتها من حلي الوجه والرقبة واليد والرأس(شكل ٥)(لوحات ٣-٤-١٩-٢٣-٢٥-٣٧/أ)، ومنهن من ترتدي چولي ولاهنجا (تصويرة ١/أ)، وظهر في بعض التصاوير رداء النساء المسلمات وهو عبارة عن ثوب طويل وله أكمام طويلة(تصويرة ٣٢/أ).(شكل ٦)

أدوات البير: العصا: وتكون ملازمة للبير وهي رمز السلطة والوقار والهيبة وغالبًا ما تكون ملازمة للزاهدين والصوفية للاتكاء عليها أو تعليق ملابسه وأدواته المسبحة: ويطلق عليها في الهند مالا ويحملها البير أو الصوفي في يده لكي يسبح ويذكر الله دائمًا، ورقة بها كتابات يحملها دائمًا تحت إبطيه أو في يده وربما تكون الإجازة أو الآذن كما تعرف عن الصوفية[٧٤].

كما يلاحظ أن المصور كان يميز الشخصية الرئيسة بوضع ما يشبه المظلة فوق رأسها وتكون عبارة عن مظلة من القماش يتدلى منها شراشيب ومعلقة من الطرفين في سقف القاعة التي يجلس بها .(لوحات٢٣-٢٩-٣١-٣٢-٣٣-٤٣-٤٨/أ).



(شكل ٥) زي الرجال المتصوفة- زي النساء الهندوس- التماثل-من تصويرة ١٦ (عمل الباحثة)



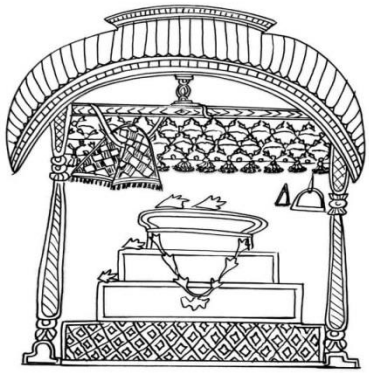
(شكل ٦) زي النساء المسلمات- العقد الخماسي- مظلة- من تصويرة ٣٢

(عمل الباحثة)

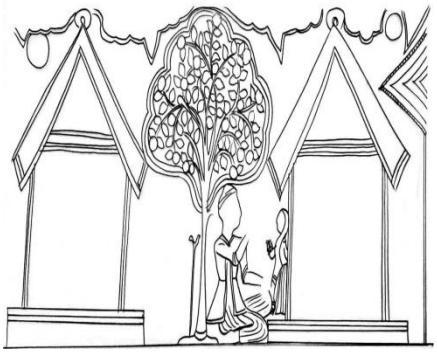
[٧٤] من أبرز آداب الشيخ الصوفي التي أوردها أعلام الفكر الصوفي في رسائلهم ومؤلفاتهم، أن يكون صاحب علم شرعي يؤهله للتصدر للدعوة والإرشاد وعقد مجالس العلم والفقه، وذلك بأن يحصل على إذن بالمشيخة أو إجازة من شيخه الذي تربى على يديه ونهل عنه العلم، أو أن يشهد له طائفة من الناس العارفين بأهليته لذلك، وذهب كثير من أعلام الفكر الصوفي إلى ضرورة أهلية الشيخ الصوفي للتصدر لمجالس العلم. الزبون، أحمد محمد عقلة، "آداب الشيخ والمريد الواردة في الرسائل والمؤلفات الصوفية في الفترة الزمنية الممتدة من القرن الثالث إلى السابع الهجريين "دراسة تحليلية ونقدية في ضوء الكتاب والسنة"، *المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية*، مج.١٢، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م،٢٠٢-٢٠٣.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

٦,٢.العناصر المعمارية : ظهرت بالتصاوير موضوع الدراسة أسلوب تغطية لرسوم العمائر مستوحاة من الأسقف المنحنية البنغالية "تشالا"، و هو من أنواع الأقبية، يتميز بنهاية مقوسة للجدارين الجانبين الأطول، أما الجدران الجانبية الأصغر فيميزها أن للقبو شكلًا مدببًا جماليًا، كما أن سقف التشالا أشبه بالمظلة المقوسة ذات الشكل الجمالوني، وتبرز أطراف هذه المظلة من الجوانب الأربعة[٧٥]، وتعد سمة مميزة للعمارة البنغالية، فقد أسهم الاندماج بين التأثيرات المحلية من استخدام الخيزران في تغطية مساكن البنغاليين في تطوير المعمار المسلم لشكل السقف المنحني، فأصبحت أشكال الأسقف المصنوعة من الخيزران والقش دو تشالا (do-chala ذو الجانبين) و تشارتشالا– char-chala ذو الأربعة جوانب) وتحويلها إلى أسقف من الطوب أو الحجر[٧٦]، ويعد السقف المنحني من أهم سمات العمارة البنغالية خاصة المقابر والمساجد[٧٧]، وهذه الأسقف مستوحاة في الأصل من العمارة المحلية في البنغال، لتتناسب مع البيئة المناخية للبنغال لسهولة تصريف مياه الأمطار الموسمية الغزيرة من أسطح أكواخ السكن البنغالية المنحدرة المصنوعة من القش وتحويلها إلى مادة دائمة في العمارة الإسلامية، فاستبدل بهذا السقف الطوب وهو مادة البناء الأساسية في العمارة الإسلامية بالبنغال[٧٨]، وبعد تطويره في القرن١١هـ/ ١٧م انتقل هذا السقف إلى العمارة المغولية بدلهي وفي القرن١٢هـ/ ١٨م إلى لاهور[٧٩]، فكان من أهم السمات المعمارية للعمارة الإسلامية في البنغال خلال القرن٩هـ/١٥م والنصف الأول من القرن١٠هـ/ ١٦م، وأصبح من أهم السمات التي تحدد شكل العمارة الدينية الإسلامية الإقليمية في البنغال والتي انتقلت إلى المعابد وأصبحت تعرف طراز تشالا للمعابد [٨٠].



(شكل ٧) ضريح له سقف تشارتشالا من تصويرة ٣٦ ©عمل الباحثة



(شكل٨)الأسقف الجمالونية من تصويرة ٩ ©عمل الباحثة

(شكل٩)الثعبان من تصويرة ١٥ ©عمل الباحثة

[٧٥] إمام ، مساجد غرب البنغال بالهند في عصر السلاطين والعصر المغول،٢٥٨.

[76] MICHELL, G., *The Islamic Heritage of Bengal* , Paris: United Nations Educational , Unesco,1984, .20.

[77] GUHA,S. & Bandyopadhyay,A.: «Terracotta Temples of Bengal : A Culmination of Pre-existing Architectural Styles» ,The Chitrolekha Journal on Art and Design, vol.1, Nº.1 , 2017, 47.

[78] GUHA, & Bandyopadhyay, Terracotta Temples of, 56.

[79] MICHELL, *The Islamic Heritage of Bengal* ,148.

[80] HITESRANJAN S.: « Religious architecture in Bengal(15th-17th Century): A Study of the Major Trends», *Proceedings of the Indian History Congress*, vol.32, Nº.1,1970, 417-420.

ومما سبق نستطيع القول: إن لوحات باتا البنغال أمدتنا بجانب واقعي في تصاويرها عند التعبير عن جانب من السمات المميزة للعمارة البنغالية في الفترة موضوع الدراسة وهي الأكواخ البنغالية ذات الأسقف المنحنية من النوعين تشار تشالا ودو تشالا، والتى استخدمت كأسلوب تغطية للمنازل(لوحات ١١-١٢-١٧-٢١-٣١-٣٣-٢٨-٤٧/أ)، و هناك المبنية بالطوب وأخرى بالخشب، وظهر أيضًا طراز المساجد ذات الثلاث قباب الموجود في البنغال في (تصويرة ٤٩/أ)، ويعد هذا النوع من أكثر طرز المساجد المغولية شيوعًا في البنغال، وتمتد جذور هذا الطراز إلى بلاد فارس[٨١]، كما جاءت شكل الأضرحة في الوسط المقام المدرج الشكل يعلوه شكل سقف منحني مبني من الطوب من نوع تشارتشالا (شكل ٧)(لوحات ٣٦-٤٢/أ)، كما وجدت الأسقف الجمالونية في أسقف بعض المساكن مثل(لوحات ٦-٧-٩-٢٧/أ)(شكل ٨).

١,٦,٢.أشكال العقود: ترجع العقود الثلاثية المستندة على أعمدة إلى الموروث المحلي البنغالي حيث كانت موجودة في عمارة المعابد ثم تحولت إلى عقد ذات فصوص متعددة مع العمارة الإسلامية[٨٢]، فقد صورت كل الشخصيات تجلس أسفل عقود إما ثلاثية الفصوص(لوحات ٢-٨-٢٤-٢٩-٣٢-٣٩/أ)أو خماسية(شكل ٥)(لوحات ٣-٢٣-٢٩-٤٠-٥٣/أ) .

٢,٦,٢.رسوم عناصر الطبيعة: طريقة تمثيل المياه،فمن الملاحظ في لوحات باتا البنغال بمدينة مرشد آباد كثرة وجود الأنهار في التصويرة وهو مرتبط بأحداث قصة الصوفيين، حيث كان مكان وجودهم بالفعل حول نهر الغانج وأحداث كثيرة من قصصهم الشعبية المتداولة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا النهر، ومن الناحية الفنية، فقد جاءت طريقة تمثيل مياه النهر بأسلوب تجريدي بهيئة خطوط متموجة متوازية بشكل أفقي تُعبر عن حركة الأمواج ملونة بدرجات اللون الأزرق اللبني واللون الأبيض، فتبدو المياه القريبة بلون أزرق داكن والمياه في الجزء الأوسط بلون أزرق فاتح ثم أزرق داكن مرة أخرى، ويفصل بينها خطوط متعرجة باللون الأبيض ليعبر بها عن تطاير الزبد بسبب حركة الأمواج، وربما كان يقصد من التدرج اللوني هذا تبعًا لبعد المياه أو قربها من الشاطئ فالمياه القريبة من الشاطئ تكون ذات لون فاتح وتتدرج في اللون الداكن كلما ابتعدنا عن الشاطئ، وربما أراد أن يعبر عن الشكل الواقعي لمياه النهر بطريقته وأسلوبه البسيط.(لوحات ١٠-٢٥-٢٦-٣٠-٣١-٤١/أ)

دائما ما تظهر بها الأسماك و الأوز السابح في المياه كما وجدت الفيلة ووحوش النهر كالتمساح(لوحات ٤-٣٥-٤٤-٥٠-٥١/أ) وهذه الطريقة في تمثيل مياه الأنهار انفرد بها فن تصوير باتا مرشد آباد فلم نشاهدها في مدارس التصوير المعاصرة كمدرسة راجستان والمدرسة الجينية، كما جاءت رسوم الأشجار والنخيل بطريقة اصطلاحية مبسطة كبيرة الحجم، ولا تخلو تصويرة من تصاوير اللوحة من رسم

[81] ISLAM, I., & NOBLE,A.G.:« Mosque Architecture in Bangladesh : The Archetype and Its Changing Morphology», *Journal of Cultural Geography*, vol.17, Nº.2,1998, 9.

[82] GUHA, & BANDYOPADHYAY , Terracotta Temples of Bengal ,53.

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

الأشجار، وهو أمر واقعي خاصة وأن البيئة التي تدور بها أحداث الأسطورة كانت في غابات البنغال، فالبنغال غنية بالغابات، وتظهر الغابات فوق التلال والجبال وتكثر الأشجار فوق قمم جبال البنغال[٨٣](لوحات ٥-١٦-٣٤/أ).

٣,٦,٢.رسوم الحيوانات والطيور: استطاع المصور أن يعبر عن رسوم الحيوانات في لوحات باتا بحسب أسلوب مدرسة مرشد آباد بواقعية ومراعاة للنسب التشريحية للحيوان واهتمامه بعتاده وزينته كالحصان (تصويرة ٥٥/أ) والفيل والذي جاء بطريقة تصويره نفسها في المدرسة المغولية الهندية خاصة بالهودج الذي يحمله والذي غالبًا ما يكون خاصًّا بطبقة الحكام والراجات والاختلاف هنا في مظلة (الهودج) المشابهة للسقف المنحني تشالا، ويعرف الهودج ذو المظلة بالاوردو باسم عمَاري "amri" وهو مصطلح يُطلق على الهودج ذي المظلة الذي يعلو ظهر الفيل[٨٤](تصويرة ٣٨/أ)، كما اتسم تصوير بعض الحيوانات الأخرى بالواقعية ومراعاة النسب التشريحية مثل البقرة(لوحات ٥-١-١٤-١٨/أ) والنمر(لوحات ٣٤-٤٥/أ) الذي جاء مرافقًا لغازي بير المعروف عنه ترويض النمور أشهر الحيوانات وجودًا في غابات البنغال أيضًا وفي رسم الحيوانات البحرية مثل التمساح(لوحات ٤٤-٤٨/أ)، كما ظهر في تصويرة (٤٧/أ) طائر الطاووس الذى يرمز إلى الخلود وطول البقاء والحب؛ ونظرًا لأن الطاووس يجدد ريشه وجسده فقد كان من المعتقد أنه غير قابل للفناء، كما يرمز إلى القديسين حيث إن ذيله مثل الهالة النورانية، وكان قديمًا ريش الطاووس هو الجائزة التي تُمنح لأصحاب المقام الرفيع ولكبار الموظفين تقديرًا لخدماتهم الجليلة، حيث إنه يدل على التأييد الملكي، وله رمزية عند كثير من الشعوب القديمة، و يهمنا هنا أن تجسيد الطاووسين اللذين يقفان على جانبي شجرة الحياة الثنائية والطبيعية المزدوجة للإنسان ويرمز الطاووس أيضًا إلى الملكية[٨٥]، كما عبر تصوير باتا مرشد آباد بغرب البنغال عن شكل الوحوش بكائن خرافي عملاق أسود اللون فاتح فمه الكبير الأحمر اللون وله عينان كبيرتان ويرتدي سروالًا قصيرًا (تصويرة ٤٦/أ)، وعبر عن شكل الثعبان الضخم بطريقة اصطلاحية في (تصويرة ١٥/أ) شكل ٩.

بالإضافة إلى رسم حصان مزين بالوورد وعليه أسلحة من ترس وسيف وقوس وجعبة سهام وهو بذلك يتشابه مع هيئة "حصان الإمام الحسين"1 في التصاوير ذات الموضوعات الشيعية وهو رمز من رموز الشيعة أثناء احتفالات الشيعة بذكري كربلاء كرمز للمعركة. وهو بذلك يشير الى أن المصورين الذين قاموا بتصوير هذه اللوحة يعتنقون الإسلام على المذهب الشيعي.

---

[٨٣] عبد الحليم، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية،١٥٩.

[٨٤] دهلوى، *فرينك اصطلاحات پيثه ورال "سند ستان كى مختلف فنون اور صنعتون كى اصطلاحى الفاظ ومحاورات كاجامعه مجموعة"*، ٣٢٦.

[٨٥] كوبر، جي. سى. ، *الموسوعة المصورة للرموز التقليدية*، ترجمة مصطفي محمود، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط.١، ٢٠١٤م، ٤٣٨-٤٣٩

وجاءت طريقة رسم السماء في كل التصاوير تتشابه مع طريقة رسم السماء في تصاوير المخطوطات الراجستانية المبكرة(تصويرة ب) وتصاوير المدرسة الجنبية، وهي عبارة عن ستارة متموجة موجودة في أعلى التصوير غالبًا ما تلون باللون الأزرق الداكن أو الأسود ويتخللها في أغلب الأحيان القمر، ويكون لونه أبيضاً أو برتقاليًا، أو سُحبًا بيضاء تُذكرنا بالسحب الصينية في التصوير المغولي الهندي المتأثر بدوره بالتصوير الفارسي، وجاءت طريقة التعبير عن النيران مُتشابةً مع مثيلاتها في التصوير الراجستاني من ألسنة لهب مثلثة الشكل حمراء اللون (لوحات ١٣-٤٠/أ).

٧,٢.الألوان: تميزت لوحات باتا مرشد آباد بألوانها الزاهية خاصة اللون الأحمر والذهبي ولون الزنجفرCinnabar، وقد استخدم اللون الأحمر بكثرة، فكانت الخلفية في كثير من الأحيان تُلون باللون الأحمر وتعرف الخلفية الحمراء في لوحات باتاتشيترا بصفة عامة باسم Tlingula [٨٦]، وقد تميزت لوحات باتا البنغال باستخدام خمسة ألوان رئيسة وهي الأبيض والأسود والأحمر الأزرق والأصفر، وتُستخدم الألوان تبعًا لوجودها المحلي حيث تنتج الألوان من مواد خام محلية أغلبها من مصادر نباتية، وكان مصوروا لفائف الباتا يقومون بوضع مادة غراء لاصقة على الورق قبل الرسم عليه لتجعله صلباً ومتماسكاً ومن ثم يتمكن من الرسم عليه، كما قاموا بخلط اللون مع مادة صمغية، ونتج عن ذلك أن أصبحت الألوان زاهية وبراقة[٨٧].

٨,٢.مراكز إنتاج لوحات الباتا في غرب البنغال:

كان بمدينة مرشد آباد مراكز فنية للتصوير الشعبي "الباتا" مثل قرية Bharatpur – kandi-jemorkandi-Gokarna – وغيرها من القرى التابعة لمرشد آباد، وبصفة خاصة قرية جانكار ذات الأغلبية المسلمة والتي يُنسب إليها لوحات جارانو باتا التي تتشابه مع اللوحة موضوع الدراسة من حيث الأسلوب الفني،(تصويرة د)، وعرفت باتا مرشد آباد شكلين من لوحات الباتا جارانو باتا (اللفائف) و Cauka اللوحات المربعة، ومن ناحية الموضوعات تنوعت ما بين موضوعات دينية إسلامية وأساطير هندوسية، كما تميزت هذه المراكز بميلها إلى بعض أساليب الفن المعاصر أكثر من بقية مراكز إنتاج لوحات الباتا في بقية أنحاء إقليم غرب البنغال، حيث اتسمت لوحات باتا البنغال بمرشد آباد باستخدامهم الأسلوب الفني المحلي مع قليل من تأثير فن البلاط المغولي والأسلوب الراجستاني وهو الأسلوب الذي بدأ مع نهاية القرن١٠هـ/١٦م ووصل إلى مرحلة كبيرة من الانتشار في القرن١٢هـ/١٨م وأوائل القرن ١٣هـ/١٩م ويمكن ملاحظة هذا التأثير في الأزياء وطريقة تصوير طبقة الأثرياء المعاصرين، كما تميزوا بالدقة في رسم العناصر الفنية واستخدام الألوان في إبراز الرسوم الآدمية بتفاصيلها كافة من ملامح الوجوه والملابس والحلي التي يرتدونها، وظهر تميزهم أيضًا في كيفية دمج الألوان[٨٨].

[86] BHATTACHARYA, & NARAYANASWAMI, Pattachitra, Indian Art in Context,.21.
[87] DAS, Importance of Linearity in Indian art , 109.
[88] DATTA,S., Folk Paintings of Bengal,.105-106.

الخاتمة والنتائج:

تمثل هذه الدراسة من الأهمية كونها أول دراسة تناولت فرعًا من التصوير الشعبي بالبنغال المعروف باسم باتاتشيترا وهي باتا مرشد آباد بغرب البنغال من النوع جارانو باتا بالتطبيق على لوحة غازي بير.

– وضحت اللوحة موضوع الدراسة أهمية رجال الدين الإسلامي من المتصوفة "البير" لدى شعوب مناطق شرق الهند.

– بينت الدراسة أهمية فن التصوير الشعبي في البنغال المعروف بباتا البنغال، كوسيلة اتصال بالجماهير من خلال عرض لفافة مصورة تحتوي على قصة أسطورية أو ملحمية يصاحبها الحكواتي أو الباتو الذي يروي القصة للمشاهدين مع عرض اللوحة.

– أظهرت الدراسة أن هذه اللوحات من الموروثات الفنية القديمة في كل أنحاء الهند ارتبط ظهورها مع العقيدة البوذية، ولكن استخدامها اختلف من منطقة إلى أخرى، كما انتقل هذه النوع من التصوير إلى الصين واليابان مع انتشار العقيدة البوذية في هذه المناطق، وكما يرتبط أيضًا بالقصص الأسطورية، ومع الوقت بدأ يُستخدم في جوانب أخرى.

– كشفت الدراسة عن السمات الفنية التي تميز هذا النوع من اللوحات والتي جاءت مزيجًا من السمات الفنية للمدرسة الراجبوتية المبكرة والمغولية بالإضافة إلى الموروثات المحلية في البنغال التي ترجع إلى عهد أسرة بالا (ق ٨–١٢م).وأهمها الحفاظ على الموروث الفني في البنغال واستمراراً لبعض السمات الفنية لمخطوطات مدرسة أسرة بالا، مع تأثرها بمدرسة التصوير الراجبواتية المبكرة في كثير من العناصر الفنية.

– تعرفنا من خلال هذه اللوحات على ملامح شخصية رجل الدين الصوفي "البير" وأهمية شخصية البير في المجتمع البنغالي على اختلاف طوائفه وعقائده، فكان يلاقي احترام الجميع، وقد وضعه بعضهم في مكانة الآلهة الهندوسية لديهم.

– أظهرت لنا هذه اللوحات جانبًا مهمًّا من ملامح البيئة البنغالية متمثلة في الغابات والأنهار التي شهدت أحداث القصص المصورة وموضوعها، بالإضافة إلى أنها أمدتنا برسوم عناصر العمارة البنغالية التي تتفرد بها البنغال من أساليب التغطية التى تتلاءم مع البيئة البنغالية، وبينت لنا أشكال المساجد والأضرحة والمعابد في إقليم البنغال.

– وضحت لنا جانبًا مهمًّا من الحياة الاجتماعية في البنغال وهو الاندماج بين المسلمين والهندوس والذى وضحت آثاره في اتفاقهما على الإيمان بمعجزات رجال الدين الإسلامي من الصوفية وكراماتهم، وزيارات الهندوس لأضرحة هؤلاء الصوفية والتي اتضحت من خلال تصاوير اللوحة موضوع الدراسة.

– كشفت لنا هذه اللوحات عن وجود فن تصوير شعبي يتناسب مع ثقافة الريف المستمع لقصة يشاهدها أمامه من خلال اللوحة المصورة، والتي دائمًا ما تكون هدفها النصيحة والعظة، في مقابل مدرسة التصوير التابعة للبلاط الحاكم والتي كان مقرها العاصمة مرشد آباد وكانت تعد أحد فروع المدرسة المغولية الهندية،

فكانت مواكبة للتطور الذي حدث لفن التصوير في هذه الفترة على عكس فن التصوير الشعبي المتمثل في تصوير الباتا والذي ظل محافظًا على التقاليد الفنية المتوارثة.

– اتضح من خلال تصاوير اللوحة موضوع الدراسة أن المصور أضاف على لوحاته عقيدته الدينية بجانب القصة فنجده يضيف تصاوير ليس لها علاقة بموضوع القصة مثل تصويرة تمثل البراق وهو يحمل التعزية التي يحملها الشيعة عند احتفالاتهم بذكري كربلاء ونشاهد بداخل التعزية عمامتين تشيران إلى الحسن والحسين.

– توصي هذه الدراسة بمحاولة دراسة جهود المصورين المسلمين في مدارس التصوير المحلية في أنحاء الهند والتي لم تنل حقها في الدراسة كمدارس التصوير في المراكز الفنية الرئيسة، خاصة وأن هذه المدارس تتميز بسمات فنية تختلف عن مدارس التصوير التابعة للبلاط الحاكم حيث تظهر ارتباط فن التصوير باحتياجات الشخص العادي، وتحمل الكثير من العناصر الفنية التي تظهر ملامح الحياة الاجتماعية والبيئية.

ثبت المصادر والمراجع

أولا:المراجع العربية:

- الشوكي، أحمد السيد،" ملابس وحلى المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية"، *مجلة رسالة المشرق*، عدد خاص أعمال مؤتمر المرأة في الحضارات والآداب الشرقية في الفترة من ٤-٥ أكتوبر ٢٠١١م، مجـ.٢٧، جـ.٢.
- AL-ŠAWKĪ, AḤMAD AL-SAYID, «Malābis wa ḥuly al-marʾā al-hindīya min ḫilāl taṣāwīr al-maḫṭūtāt al-maġūlīya waʾl –dkunīya», *Mağalat risālat al- mašriq* 27,№. 2, A special issue of the works of the Women's Conference in Eastern Civilizations and Literatures, from 4-5 October2011.
- بارندر ، جفري ، *المعتقدات الدينية بين الشعوب*، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، ١٩٩٣م.
- BĀRINDAR, ĞAFRĪ, *al-Muʿtaqadāt al-dīnīya baīn al-šuʿūb*, Translated by: Imām ʿAbd al-Fattāḥ, Reviewed by: ʿAbd al- Ġaffār Mikāwī, ʿālam al-mʿrifa, 1993.
- دهلوى، ظفر الرحمن صاحب، *فرينك اصطلاحات پيٹه ورال "سند ستان كى مختلف فنون اور صنعتون كى اصطلاحى الفاظ ومحاورات كاجامعه مجموعة"*، دلهى : ثمان جلد، انجمن ترقى اردو ، ١٩٣٩، مجلد خامس،١١١.؛ حسين، سيد تصدق، *لغات كشورى*، لكهنو، مطبع منشي نولكشوره، ١٩٠٧.
- DHLAWĪ, ẒAFR AL-RAḤMAN ṢĀḤIB, *Frynk aiṣṭilāḥāt byṯh wrāl" snd stān kī Muḥtlf funūn āwr ṣanʿtwn kī ʾaṣṭlāḥī al-fāẓ wa mḥāwrāt kāğāmʿh mağmwʿa*, dlhī, 8 vol., Army Development Association 1939, vol.5/111 by Ḥusayn, Sayīd taṣdq , Vocabulary country, lakhnw: mnšy nwlkšwrh Press,1907
- الرحمن ، سعيد ، "الأعياد والمهرجانات الهندوسية في ولاية البنغال الغربية"، *ثقافة الهند*، مجـ. ٥٦، ع.١، ٢٠٠٥م.
- AL-RAḤMAN, SAʿĪD, "al-Aʿyād waʾl-mahraġānāt al-Hindūsīya fī wilāyat al-Binġāl al-ġarbīya1", *Ṯaqāfat al-Hind*,vol.56,2005.
- الزبون، أحمد محمد عقلة، "آداب الشيخ والمريد الواردة في الرسائل والمؤلفات الصوفية في الفترة الزمنية الممتدة من القرن الثالث إلى السابع الهجريين "دراسة تحليلية ونقدية في ضوء الكتاب والسنة"، *المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية*، مج.١٢، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م.
- AL-ZUBŪN, AḤMAD MUḤAMMAD ʿAQLA, «Adāb al-Šayḫ waʾl-marīd al-wārida fī al-rasāʾi l waʾl -mūʾalafāt al-ṣūfīya fī al-fatra al-zamanīya al-mumtada min 3rd to 7th AD century Dirāsa taḥlīlīya wa naqdīya fī ḍū' al-kitāb waʾl -sunna», *Jordan Journal of Islamic Studies* vol.12, 1437 A.H / 2016 A.D.
- عبد الرحيم، عاطف على، "رسوم المذبات في تصاوير المدرسة المغولية الهندية"، *مركز الدراسات البردية والنقوش*، جامعة عين شمس، المؤتمر السادس، مجـ.٢، القاهرة، ٢٠١٥م.
- ʿABD AL-RAḤĪM, ʿĀṬIF ʿALĪ,« Rusūm al-maḍabāt fī taṣāwīr al-madrasa al-Maġūlīya al-Hindīya», *Markaz al-dirāst al-bardīya waʾl-nuqūš*, Ain-Shams University, Sixth conference, vol.2, Cairo, 2015.
- عبد الفتاح، سعيد، *رسائل صوفية مخطوطة*، مجـ.١، ط.١، بيروت: دار الكتب العلمية،٢٠٠٧م.
- ʿABD AL-FATTĀḤ, SAʿĪD, *Rasāʾil ṣūfīya maḫṭūṭa*, Vol.1, 1est ed., Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 2007.

- عبد الله، علي حسن، "التأثيرات الصوفية على نقود "فتح شاه" سلطان البنغال(٨٨٦هـ/١٤٨١م -٨٩٣هـ/١٤٨٧م)"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.١٨، نوفمبر ٢٠١٧م.
- ʿABDULLAH, ʿALĪ ḤASAN, «al-Taʾṯīrāt al-ṣūfīya ʿalā nuqūd" Fatḥ šāh" Sulṭān al-Binġāl (886 - 1481 A.H / 893 1487 A.D)», *Mağalat al-itiḥād al-ʿām liʾl-aṯāryīn al-ʿarab 18*, November 2017.
- قبيصي، سارة محمد ، "صورة المجتمع الهندى في شعر نظير أكبر آبادى مع ترجمة مختارات"، *رسالة ماجستير*، قسم اللغات الشرقية وآدابها ، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، القاهرة،٢٠١٧م.
- QUBYṢĪ, SĀRA MUḤAMMAD,« Ṣūrat *al-muġtamaʿ* al-Hindī fī šiʿr naẓīr Akbar Abādī *maʿa* tarğamat muḫtārāt», *Master Thesis,* Department of Oriental Languages and Literature, Faculty of Arts/Ain Shams University, Cairo , 2017.
- كوبر، جي. سى. ، *الموسوعة المصورة للرموز التقليدية*، ترجمة: مصطفي محمود، القاهرة: المركز القومي للترجمة،، ط.١، ٢٠١٤م.
- COOPER, G. C., *al-Mawsūʿa al-muṣawara liʾ-rumūz al-tqlīdīya*, Translated by: Muṣṭafā Maḥamūd, Cairo: National Center for Translation, 1est ed., 2014.
- الشيخة، ماجدة على ،" تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولى الهندى من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية"، *رسالة ماجستير*، قسم الآثار الإسلامية، كلية الأثار/ جامعة القاهرة،٢٠١٢.
- AL-ŠAYḪA, MĀĞIDA ʿALĪ ,«Tsāwīr al-mʿārik al-ḥarbīya liʾl-ğayīš al-Maġūlī al-Hindī min ḫilāl al-maḫtūtāt waʾl-tuḥaf al-taṭbīqīya», *Master Thesis*, Department of Islamic Archeology, Faculty of Archeology/ Cairo University, 2012.

ثانيا: المراجع الاجنبية:

- ABUDAYA,M.Ch., and others:«Sayyid Yusuf's 1433 Pilgrimage Scroll (Ziyaratnama) in The Collection of the Museum of Islamic Art Doha», *Muqarnas*, vol.33,2016.
- .Acharya,*P.K., Sacred Complex of Budhi Santani* ,New Delhi: Concept Publishing Company, 2003.
- AHMED,S.I.: «Performing and Supplicating Manik Pir: Infrapolitics in the Domain of Popular Islam»,*TDR The Drama Review*, vol.53, Nº.2,2009.
- ATSUSHI, I.: «Profiled Figures: The Modes of Representation of Faces in South Asian Painting», *Kyoto Bulletin of Islamic Area Studies* , 10(March2017).
- BAJPAI ,L.M.: «Intangible Heritage Transformation – Patachitra of Bengal Exploring Modern New Media», *International Journal of History and Cultural Studies, IJHCS*1, Nº. 1,June 2015.
- BANU ,U., *Pattcitra of Bengal ; An Emotion of Community, Strangi Bengal Patachitra* , New Delhi , 2018.
- BANU, R. SH:. «Acritical Study of The Progressive art movement in Bengal», *PhD of Philosophy* in Fine Arts , Department of Fine Arts Aligarh,2018.
- BHATTACHARYA,S. AND NARAYANASWAMI,M., *Pattachitra: Indian Art in Context*,New Delhi, Indian Studies , 2017.
- BRITSCHGI , J. & GUY, J., *Wonder of the Age : Master Painters of India, 1100-1900* ,New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

- DAS, N.: «Importance of Linearity in indian art with special reference to Eastern Indian folk paintings», *Doctor of Philosophy*, Department of arts, Assam University,2014.
- DASGUPTA,G. Buddhism During the Pala Period», *PhD of Philosophy*, Department of Fine Arts, Calcutta University,1976.
- DATTA ,S.: « Folk Painting of Bengal» *PhD of Pholosophy* , Department of ancient indian History and Culture University of Calcutta,1982.
- DEHEJIA, V.: «On Mode of Visual Narration in Early Buddhist Art», *The Art Bulletin* , vol.72, Nº.3, Sep.1990., 377.
- DINESCHANDRA ,S. , *Folk Literature of Bengal,* Being Lectures Delivered to the Calcutta in 1917 as Ramtanu Lahiri Research Fellow in the History of Bengali Language and Literature, Gyan Publishing House, 2006.
- GHOSH,I.: « Murshidabad's Darbari Culture and the Incipient Nawabi of Bengal c.A.D. 1704-1740»,*Urbanisation in India: Past and Present: Professor Nisith Ranjan Ray Birth Centenary Volume,* Edited by Chittabrata Palit, Institute of Historical Studies,2009.
- GUHA,S. AND BANDYOPADHYAY,A.: «Terracotta Temples of Bengal : A Culmination of Pre-existing Architectural Styles» ,The Chitrolekha Journal on Art and Design, vol.1, Nº.1 , 2017.
- GUPTA, S.D.: «Village of Painters: A Visit to Naya, Pingla», *Chitrolekha International Magazine on Art and Design,* vol. 1, Nº.3,2011.
- GUPTA,S . D.: «Village to Naya, Pingla, Traditional Art», *Chitrolekha International Magazine on Art and Design* ,vol.1, Nº.3,2011.
- HAUSER,B.: «From Oral Tradition to "Folk Art": Reevaluating Bengali Scroll Paintings», *Asian Folklore Studies*, vol.61, Nº.1,2002.
- HITESRANJAN SANYAL:«Religious architecture in Bengal(15th-17th Century): A Study of the Major Trends», *Proceedings of the Indian History Congress*, vol.32, Nº.1,1970.
- ISLAM ,I & NOBLE, A.G.: « Mosque Architecture in Bangladesh : The Archetype and Its Changing Morphology», *Journal of Cultural Geography*,vol.17,Nº.1,1998.
- JAIN, J.: «The Art of Indian Picture Showmen : Tradition and Transformation", *Storyelling and Puppet traditions of India*, Dhurjjati Sarma, New Delhi: Indira Gandhi National Centre For the Arts,2010.
- JANA, TH.: «Educational Marginality : A Crisis Among the Patuas at Naya, West Bengal», *Chitrolekha International Magzine on Art and Design* , vol.6, Nº.2,2016.
- JEFFERSON, P.: «The Art of Survival Bengali Pats Patuas and Evdution of Folk Art in India» , *Independent Study Project (ISP) Collection*1815,2014.
- KOLAY, S. AND ROY, SH. Th, Designing alternative Paradigm for Traditional Visual Storytelling, ICORD'15, Indian Institute of Science, Bangalore, 7-8 January,2015.
- LOSTY, J.P.: «An Album from Bengal 1795-1810' in F. Galloway, *Imperial Past: India 1600-1800*», Francesca Galloway sale catalogue, London, 2011.

- LOSTY, J.P.: «Early Views of Gaur and Pandua by the Indian Artist Sita Ram», *Journal of Bengal Art*, v.1, 1996.
- LOSTY, J.P., '*Towards a New Naturalism: Portraiture in Murshidabad and Avadh 1750-80', in After the Great Mughals: Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries*, Bombay: ed. B. Schmitz, 2002.
- MAJUMDAR, S.N.: «Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns», *Strangi Bengal Patachitra*, New Delhi, 2018.
- MAJUMDER ,R.: «Disappearing Traditions , The Narrative Songs of Bengal Pata Painting» , *Kalakalpa-IGNCA Journal of Arts*, vol.IV, Nº. 2, 2020.
- MANDAL, R., «Historical Ornamentation of Chinese Scroll Painting and Bengal Pata Painting», *The Chitrolekha Journal on Art and Design*, vol.2, Nº.3,2018.
- MICHELL, G., *The Islamic Heritage of Bengal* , Paris: United Nations Educational , Unesco,1984.

-Mitra ,A.: *District handbooks Murshidabad* ,Calcutta: Sree Saraswaty press,1953.

- NOORUR RAHMAN,SH., «Pir Cult Evidence of Hindu-Muslim Amity in Mughal Bengal», *Proceedings of the Indian History Congress* , Golden Jubilee Session, vol.50, 1989.
- PALIT ,S. & DATTA, D.B.: «Transformation from Performativeaer to Demonstrative Art: A Survival Strategy for Patachitra», *Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, vol.4, Nº.2, 2016.
- ROY,A. CH., *history of Bengal: Mughal period* , Calcutta: Nabharat publishers, 1968.
- Rudgley,R. *The Encyclopedia of Psychoactive Substances*, New York: Great Britain – Brown and Company, 1999.
- SCHENDEL , W.V., *The Bengal Borderland : Beyond State and Nation in South Asia*, Delhi: Anthem South Asian Studies,2004.
- Sen ,B.: «Betwixt Hindusand Muslims», *Asian Ethnology*, vol.76, Nº.2, 2017.
- SOUMIK N. M.: «Bengal Pata Chitra: Painting, Narrating and Siging with Twists and Turns», *Satrangi Bengal Patachitra*, Ojas Art, New Delhi, 2018.
- STEWART, T.K.: «The Tales of Manik Pir-Protector of cows in Bengal, Tales of God's Friends», *Islamic Hagiography in Translation* , ed. John Renard, Berkeley: University of California Press,2009.
- TRIPTHY, M.:«Folk art at the crossroads of tradition and modernity: A study of Patta Painting in Orissa», *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 29, Nº.3, 1998.

ثالثاً: المواقع الالكترونية:

- https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1955-1008-0-95(Accessed 12/9/2020)
- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/74909(Accessed 21/12/2020)

تصويرة أ لفافة مصورة "جورانو باتا" تمثل قصة الصوفي غازي بير – ترجع الى مدينة مرشد اباد بغرب البنغال– محفوظة فى المتحف البريطاني بلندن رقم الحفظ: 1955,1008,0.95 رابط الموقع:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1955-1008-0-95

تصويرة ١/أ

تصويرة ٦/أ

تصويرة ٢/أ

تصويرة ٧/أ

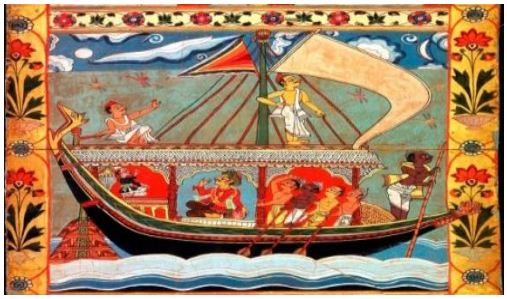
تصويرة ٣/أ

تصويرة ٨/أ

تصويرة ٤/أ

تصويرة ٩/أ

تصويرة ٥/أ



تصويرة ١٠/أ

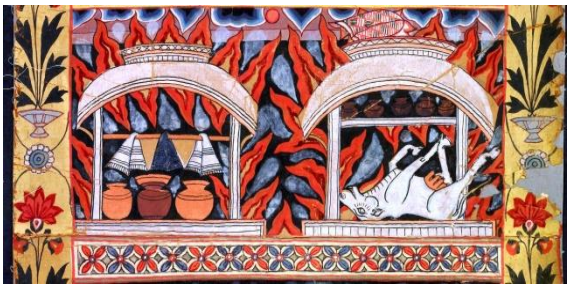
نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

تصويرة ١١/أ

تصويرة ١٦/أ

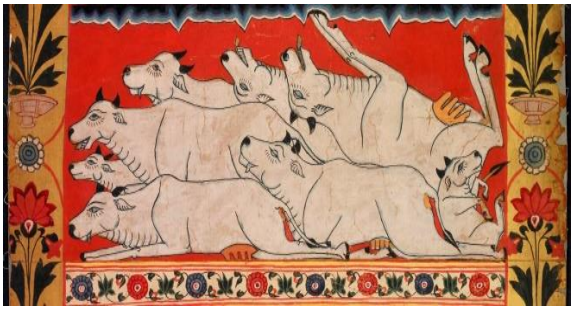
تصويرة ١٢/أ

تصويرة ١٧/أ



تصويرة ١٣/أ

تصويرة ١٨/أ



تصويرة ١٤/أ

تصويرة ١٩/أ

تصويرة ١٥/أ

تصويرة ٢٠/أ

تصويرة ٢١/أ

تصويرة ٢٦/أ

تصويرة ٢٢/أ

تصويرة ٢٧/أ

تصويرة ٢٣/أ

تصويرة ٢٨/أ

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150

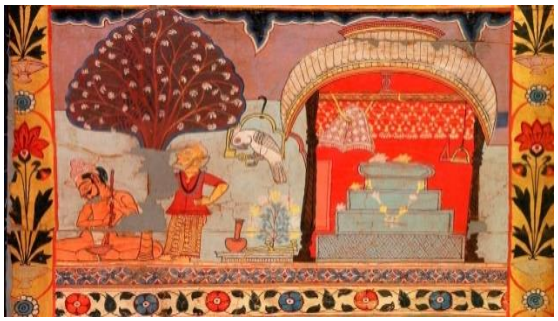
تصويرة ٢٤/أ

تصويرة ٢٩/أ

تصويرة ٢٥/أ

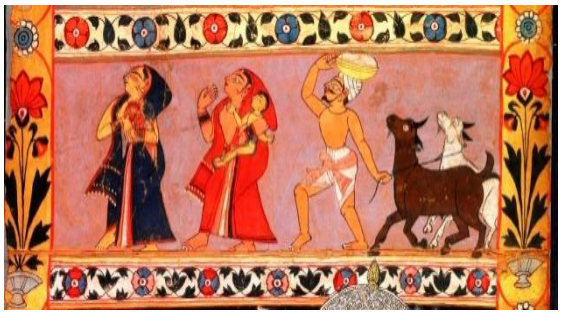
تصويرة ٣٠/أ

تصويرة ٣١/أ

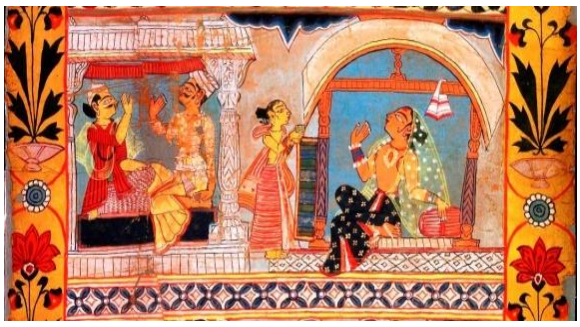


تصويرة ٣٦/أ

تصويرة ٣٢/أ



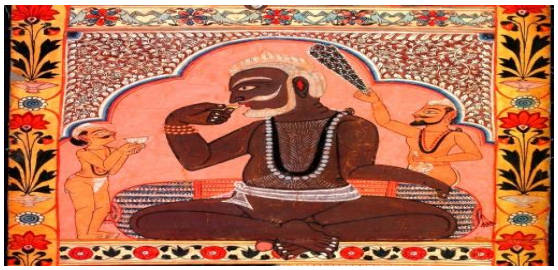
تصويرة ٣٧/أ



تصويرة ٣٣/أ

تصويرة ٣٨/أ

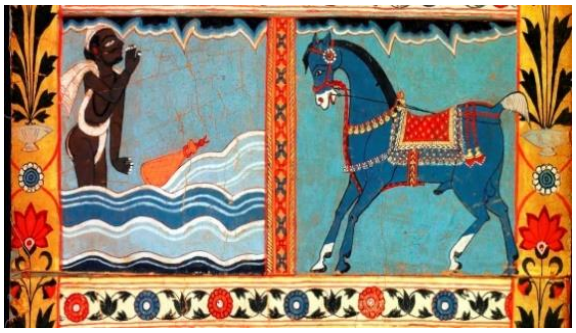
تصويرة ٣٤/أ



تصويرة ٣٩/أ

تصويرة ٣٥/أ

تصويرة ٤٠/أ



تصويرة ٤١/أ

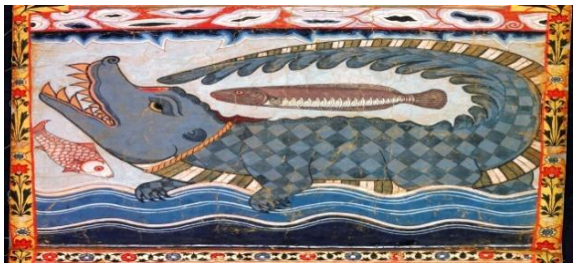
تصويرة ٤٦/أ

تصويرة ٤٢/أ

تصويرة ٤٧/أ

تصويرة ٤٣/أ

تصويرة ٤٨/أ



تصويرة ٤٤/أ

تصويرة ٤٩/أ

تصويرة ٤٥/أ

تصويرة ٥٠/أ

تصويرة ٥١/أ

تصويرة ٥٤/أ

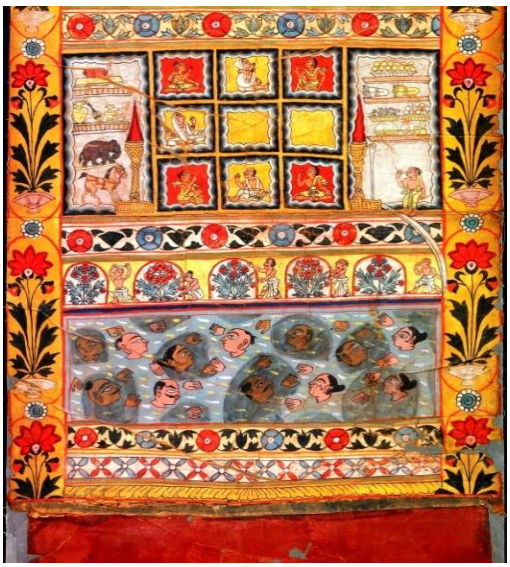
تصويرة ٥٢/أ

تصويرة ٥٥/أ

تصويرة ٥٣/أ

تصويرة ٥٦/أ

نوال جابر محمد | DOI 10.21608/JGUAA.2021.57204.1150



تصويرة ٥٧/أ

تصويرة ب تمثل رادها تخبر صديقتها ساخي عن كريشنا– مخطوط جيتاجوفيندا ١٥٠٠–١٥١٨م اسلوب راجستان المبكر–مدينة جوليوار متحف الفنون الجميلة – بوسطن.

Orchha ,Datia , Konrad Seitz ,Panna: «Malwa» -Miniaturen von den Rajputischen Höfen Bundelkhands 1580 - 1850 , vol. I, Fig. 1.10B, 84.

تصويرة ج تصويرة من مخطوط Ashtasahasrika Prajnaparamita من مدرسة بالا اوائل القرن ١٢م – غرب البنغال– متحف المتروبوليتان –نيويورك .

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/74909(Accessed 21/12/2020)

تصويرة د لوحة أو لفافة غازي بير – مرسومة على الورق – القرن ١٢هـ/١٨م تنسب إلى قرية جانكار – مدينة مرشد آباد– محفوظ بمتحف فكتوريا والبرت الحفظ IS.106–1955

http://collections.vam.ac.uk/item/O17892/scroll-painting-unknown(Accessed 12-9-2020)