Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

Comparative Analysis of Selected Illustrations of Kalila wa Dimna in the Schools of Persian Painting of the Islamic Period

Samaneh Malekpoor Afshar [*1], **Mojtaba Yazdanpanah** [2]

[*1] (Corresponding author) Master of Arts in Iranian Painting, University of Art, Tehran, Iran. samaneh_malekpoor.1993@yahoo.com
[2] Assistant Professor, Department of Islamic Art, Kerman University of Art, Kerman, Iran. myazdanpanah51@uk.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 62
Volume 23
Page 84 to 107

Submission Date: 2025/12/31
Review Date: 2026/04/05
Acceptance Date: 2026/06/13
Publication Date: 2026/06/22

Keywords

Kalila wa Dimna,
Persian Painting,
Schools of Painting of the Islamic Period,
Text-Image Relationship,
Didactic and Allegorical Literature.

Cite this article

Malekpoor Afshar, S., & Yazdanpanah, M. (2026). Comparative Analysis of Selected Illustrations of Kalila wa Dimna in the Schools of Persian Painting of the Islamic Period. *Islamic Art*, *23*(62), 84-107.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.569906.2451

ABSTRACT

This research aims to comparatively analyze the illustrations of the book Kalila wa Dimna within the context of Iranian-Islamic book illumination art, focusing on the dialogic relationship between text and image, and examines the visual evolution of two allegorical tales—the Lion and the Bull and the Lion and the Hare—across the schools of Persian painting from the medieval centuries to the Timurid period. Its main question is how the visual language of these illustrations in different schools formulates key concepts of political and ethical philosophy, and what relationship these formulations have with the historical context and Iranian-Islamic thought of each period. The research method is descriptive-analytical with a historical-comparative approach. Data were collected using library sources and an examination of authoritative illustrated manuscripts of Kalila wa Dimna from the Islamic period, and then comparatively analyzed with a focus on page composition, text-image arrangement, coloring, and the style of animal depiction. The findings indicate that while narrative structures continued, the visual formulation of these two tales evolved from a direct and dynamic representation of power struggles in the Ilkhanid period toward a symbolic and more developed formulation of concepts such as justice, wisdom, and ideal order within the aesthetic framework of the ordered garden of the Timurid period. This transition is not only a stylistic change but also a reflection of the transformation in political thought and the deepening of the Iranian-Islamic approach to art as a didactic medium.

Research Objectives:

1. Identifying and classifying the most important illustrated manuscripts of Kalila wa Dimna in the schools of Persian painting and explaining the course of aesthetic and structural evolution in the visual representation of the two tales of the Lion and the Bull and the Lion and the Hare.
2. Comparative analysis of these illustrations based on the theoretical framework of the text-image relationship, symbolism, and historical context, with the aim of discovering how political and ethical concepts are formulated in the visual language of each period.

Research Questions:

1. What are the distinctive stylistic and structural features of the illustrations of the two tales of the Lion and the Bull and the Lion and the Hare in the major schools of Iranian-Islamic painting, and how are the key concepts of political and practical wisdom (power, justice, intellect, deception) formulated through visual elements in them?
2. What relationship do the observed visual formulations establish with historical developments, the Iranian-Islamic intellectual context, and the patronage patterns of each period, and what picture do they present of the continuity and transformation of didactic art in Islamic civilization?

This article is derived from the thesis titled "A Study and Analysis of the Illustrations in the Book Kalila and Dimna During the Islamic Era" by Samaneh Malekpour Afshar, submitted under the supervision of Dr. Mojtaba Yazdanpanah at the Saba Faculty of Art and Architecture.

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

Animals, with their allegorical and symbolic function, in addition to enriching the content and appeal of stories, serve as a means for expressing didactic and ethical purposes in literary works (Abbaszadeh & Jabbari, 2015: 111). The use of animals as narrative characters in stories and tales has long been one of the important and widely used methods employed by writers and storytellers to convey ethical, social, and educational concepts (Elyasi & Mahmoudi, 2019: 34). The element of allegory and deception in literary narratives has provided a context for the creation of symbolic images in Persian painting (Hormozani et al., 2021: 617–639). Many works in didactic literature accompanied by allegory have appeared in poetry and prose, each carrying an ocean of knowledge (Kazerooni & Baniani, 2015: 133). Works in which authors, by employing allegorical expression and narrative structures, have explained ethical, social, and philosophical concepts (Yousefi, 2025: 146). Didactic and allegorical literature, especially animal stories, in the history of Iranian-Islamic culture has been not only a means of entertainment but also a medium for transmitting political, ethical, and educational wisdom. Among the world's didactic texts written in the fable style, two works—Aesop's Fables in the Western tradition and Kalila wa Dimna in the Eastern tradition—have been more closely linked with ethical and wisdom themes than other works (Isfahani Imran, 2000: 9). Kalila wa Dimna, despite the many transformations it has undergone throughout the history of its creation, is considered one of the enduring works in the field of didactic literature in the history of Iranian and world literature (Dehghan & Samani, 2014: 59). A work whose roots go back to the Indian collection of tales, the Panchatantra, was translated into Pahlavi during the reign of Khosrow Anushirvan by the physician Borzuyeh, then rendered into Arabic in the form of the famous work of Ibn al-Muqaffa, and finally, with the translation of Nasrallah Munshi in the sixth century AH, became one of the central texts of Persian literature (Gründler et al., 2020: 242–246). At the level of visual arts as well, this work, from the medieval centuries to later periods, has been one of the most illustrated texts of the Islamic world and has produced a vast collection of Arabic and Persian illustrated manuscripts from about the sixth to the ninth century AH; manuscripts that, from the Baghdad and Mesopotamian school to the schools of Shiraz, Tabriz, and Herat, well reflect the course of the evolution of Iranian-Islamic painting. The high value of the lessons of statecraft and ethics embedded in the stories of this work ensured its endurance over the centuries, although the language and overall form of the text were adjusted to correspond with changing literary preferences (O'Kane, 2003: 336).

Codicological and art-historical studies show that many of the early patterns of illustration in the Baghdad, Seljuk, and Ilkhanid schools were developed in the context

of Kalila wa Dimna illustrations and were reinterpreted in different ways in later periods, especially in the Shiraz, Jalayirid, and Timurid Herat schools. The research of Samanian and Pourafzal (2015), focusing on Shiraz manuscripts of the Injuid and Muzaffarid periods, shows how the political and artistic developments of this period are reflected in the visual structures of the illustrations (Samanian & Pourafzal, 2015: 72–73). Also, Akhavan (2011), through a comparative examination of illustrations of the eighth and ninth centuries AH, has addressed the stylistic and narrative transformations in the illustration of selected tales of Kalila wa Dimna. Alongside these specialized studies, classical and contemporary research in the history of Persian painting—by Gray (2006), Tajvidi (1973), Pakbaz (2008), Bayani (1975), and Azhand (2020 and 2007)—have outlined the general framework of the evolution of Islamic painting schools and have directly or indirectly referred to illustrated manuscripts of Kalila wa Dimna. Moreover, more recent research on page structure, visual geometry, and the system of organizing image and text in Iranian manuscripts provides the possibility of a more precise analysis of composition, spatial arrangement, and the text-image relationship in these works (Safari & Aqa Safari, 2023: 176).

Despite this valuable research background, there is still a gap for an integrated study that specifically examines the course of Kalila wa Dimna painting in different periods of post-Islamic Iran with a focus on image and visual narrative, and the systematic analysis of Kalila wa Dimna illustrations as independent and complex visual texts that are not merely decoration or repetition of the text but active bearers of didactic concepts and reflections of the intellectual-political developments of the context of their production has been largely neglected. Therefore, this research seeks to fill this analytical gap by employing the theoretical framework of the text-image relationship (intertextual study) and visual semiotics of Islamic art (with emphasis on symbolic and abstract codes) to comparatively analyze two central tales: the Lion and the Bull and the Lion and the Hare. The selection of these two tales is because they respectively represent two fundamental models of power crises: the tale of the Lion and the Bull symbolizes the conflict of power within the structure of government (the dispute among ministers or the weakening of loyalties) and the collapse of order from within; while the tale of the Lion and the Hare symbolizes the confrontation of the apparently weak intellect (the people/subordinates) with tyrannical power (the ruler) through trickery and prudence. Accordingly, the main question of the research is: How does the visual language (consisting of composition, color, symbolic states, and actions) in the illustrations of these two tales in different schools of Iranian-Islamic painting formulate political and didactic concepts, and what relationship do these visual formulations establish with the historical context and Iranian-Islamic thought of each period? The

answer to this question, on the one hand, leads to a deeper understanding of the place of Kalila wa Dimna in the intellectual system of Islamic art, and on the other hand, provides the possibility of proposing new horizons in theoretical studies of Islamic art, especially in the analysis of the illustration of allegorical texts.

Conclusion

The book painting of Iran in the context of Islamic civilization, when encountering a text such as Kalila wa Dimna, shows how the art of illustration has gone beyond the level of mere accompaniment to the text and has become an arena for the visual formulation of concepts such as intellect, justice, political prudence, and philosophical ethics. This research, by tracing the course of Kalila wa Dimna painting from the Baghdad school and the earliest Arabic manuscripts to the Persian Bahramshahi manuscripts in the Jalayirid, Shiraz, and especially Timurid Herat schools, demonstrated that the Islamic painting of Iran has been able to re-read the Indian-Pahlavi roots of this work within the framework of monotheistic aesthetics and Islamic didactic literature; in such a way that the speaking animals, while preserving their mythological and allegorical origin, have become bearers of the language of ethics, manners, justice, and politics in Iranian-Islamic culture.

The comparative examination of the illustrations of the tale of the Lion and the Bull and the Lion and the Hare in the illustrated manuscripts of Kalila wa Dimna, which was carried out relying on the threefold theoretical framework: the dialogic relationship between text and image, symbolism as the visual language of political wisdom, and attention to visual cycles and historical context, clearly showed that the stylistic transformation in the transition from the Seljuk and Ilkhanid schools to the Timurid was not merely a change in form but a means for reconstructing meaning and reinterpreting didactic-political concepts in new historical contexts.

In the tale of the Lion and the Bull, we witness a transition from a direct and dynamic representation of violence and instability in the Ilkhanid period (with centralized compositions, tense figures, and the elimination of the text margin) toward a symbolic formulation of the order that restrains chaos in the Timurid period. In this period, the scene of battle is adorned in the form of an ordered garden, which is the visual embodiment of Iranian-Islamic ideas of justice (justice as balance) and practical wisdom. This transition reflects the transformation in political thought from a warning against sedition toward presenting an ideal model of wise governance.

In the tale of the Lion and the Hare, the path has advanced from a narrative emphasis on the power gap and the mechanism of deception in the earliest examples (with

exaggeration in the scale of the lion and the use of tricks such as dual display) toward more complex and multi-layered visual structures in the Timurid period. In this period, the well transforms from a symbolic circle into a believable structure with depth and reflection, displaying the contrast between appearance and inner reality. This transformation elevates the tale from a simple ethical allegory to a deeper visual reflection on knowledge, self-deception, and the victory of intellect over pride.

The comparative examination of the illustrations of the tale of the Lion and the Bull and the Lion and the Hare in different examples showed that the Iranian painter, in each period, established a measured balance between fidelity to the narrative and its symbolic formulation. In the scenes of the lion and bull grappling, from the Ilkhanid manuscripts to the more complex Jalayirid and Timurid compositions (for example, the scene of the lion and bull struggle in the Jalayirid manuscript Istanbul F.1422), the arrangement of bodies, the placement of Kalila wa Dimna in the margin of the battlefield, and the organization of trees, hills, and clouds are not merely a representation of an event but a visual formulation of the relationship of power, sedition, advice, and the responsibility of the ruler. Similarly, in the tale of the Lion and the Hare, the simultaneity of showing inside and outside the well, the presence of reflection in water, and the contrast of surface/depth (for example, in one of the Timurid Herat illustrations) show how the multi-dimensional logic of the Persian painting space makes possible the visual representation of the deception of appearance, self-awareness, and the fall of oppression within a single frame; a logic that is harmonious with the didactic and monotheistic spirit of Islamic arts. On the other hand, the analysis of the composition structure and visual elements in this study showed that the aesthetic system of Iranian-Islamic painting, when encountering Kalila wa Dimna, is based on several stable principles: an independent and transtemporal space in which different planes of the event are seen simultaneously; symmetrical, balanced, and at the same time dynamic compositions; the spiral and diagonal movement of lines that guides the gaze toward the semantic center of the scene; and the measured use of flat and golden colors for sky and water that separates the allegorical world of the story from natural reality and transfers it to the realm of meaning and contemplation. The continuity of the role of myth and allegory in these illustrations shows that ancient myths, as a semantic reserve, have been absorbed and Islamized in the semiotic system of Islamic art; in such a way that animal forms and scenes of conflict carry messages about justice, prudence, consultation, avoidance of oppression, and the danger of whim and desire.

Beyond the historical analysis, this research has achieved important theoretical and methodological implications that shed light on the study of Iranian-Islamic art. First, the present comparative analysis concretely proves that the illustrations of Kalila wa

Dimna should be considered active and autonomous visual texts that enter into a dialogic conversation with the written text. These illustrations are not passive reflections but visual interpretations that, by choosing the narrative moment, composition, and emphasis on certain characters, enrich the political and ethical concepts of the work and sometimes offer a new reading of it. In light of this view, the second theoretical achievement of the research is the presentation of a model for the deep connection of formal and semantic levels in Islamic art. This analysis showed how the aesthetics of form—from the geometric order of the garden in the Timurid period to the exaggeration of scale and movement in the Ilkhanid period—has served to express and deepen concepts such as justice, power, intellect, and deception. In other words, beautiful and ordered form in this artistic tradition has never been an end in itself but a powerful medium for embodying and educating perception toward truth and practical wisdom. Third, this research has traced the process of the symbolic Islamization of a pre-Islamic literary-artistic heritage. The present study has revealed that animal forms and narratives originating from the Indian tradition, in the context of Iranian-Islamic culture and through visual devices, have found new meaning and have become bearers of concepts aligned with the intellectual and ethical system of Islam.

These findings, in turn, open new horizons for interdisciplinary studies. In the field of art history, the approach employed, which considers the illustration as a meaning-making agent in the historical context, provides a method for the dynamic analysis of other Islamic illustrated texts. For comparative literature and intellectual history studies, it highlights the under-examined capacity of visual art in reflecting and even shaping the transformations of political and ethical concepts in Islamic civilization. Also, in the field of Islamic education and ethics, this research provides concrete and tangible examples of how high art can act as an influential educational medium and transform abstract concepts of practical wisdom into a sensory and visual experience—a strategy that can be contemplated in contemporary educational systems. In the final analysis, it can be said that the tradition of Iranian-Islamic painting, when encountering a text such as Kalila wa Dimna, has been an unparalleled laboratory for the creative integration of literature, wisdom, aesthetics, and the political. The study of the evolution of these illustrations, beyond re-reading a chapter of art history, is an exploration of the complex mechanisms of meaning production at the heart of Islamic civilization. The continuation of this research path, for which this article is considered a foundation stone, can lead to a deeper and more dynamic understanding of the role of image in shaping culture, cultivating taste and thought, and transmitting fundamental concepts in the Islamic world.

References

Abbasnezhad, H., Adelzadeh, P., & Pashaei Fakhri, K. (2022). Jaygah-e siyasi-ta'limi-ye janvaran-e abzi dar Kalila va Dimna. *Zaban va Adab-e Farsi, 14*(52), 172–197. [in Persian]

Abbaszadeh, F., & Jabbari, M. (2015). Naghsh-e tamsili-ye heyvanat dar ravand-e dastan-haye Shahnameh. *Tahghighat-e Tamsili dar Zaban va Adab-e Farsi, 7*(26), 111–132. [in Persian]

Al-e Ebrahim Dehkordi, S., & Mousavi Lar, A. S. (2023). Baznamud-e anasor va mafahim-e hasti dar negareh-ye bargah-e Keyumars-e Shahnameh-ye Tahmasbi. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 20*(50), 7–23. https://doi.org/10.22034/ias.2023.389475.2180 [in Persian]

Azhand, Y. (2007). *Negargari-ye Iran (Pazhuheshi dar Tarikh-e Naqqashi va Negargari-ye Iran)* (Vol. 2). SAMT. [in Persian]

Azhand, Y. (2008). *Maktab-e Negargari-ye Herat*. Shadrang Publications. [in Persian]

Azhand, Y. (2020). *Negargari-ye Iran (Pazhuheshi dar Tarikh-e Naqqashi va Negargari-ye Iran)* (Vol. 1). SAMT. [in Persian]

Bayani, S. (1975). *Tarikh-e Al-e Jalayer*. University of Tehran Press. [in Persian]

Chaigne, F.(2018).« Sheila Blair. Text and Image in Medieval Persian Art». Abstracta Iranica Volume 37-PP 38-39. DOI:10.4000/abstractairanica.42761.

Contadini, A. (2022). «Intertextual Animals: Illustrated Kalila wa-Dimna Manuscripts in Context». In

Dehghan, A., & Samani, M. (2014). Moghayeseh-ye daroun-mayeh-ye akhlaqi-ye hekayat-e Kalila va Dimna va dastan-haye Hans Christian Andersen. *Pazhuheshnameh-ye Adabiyat-e Ta'limi, 6*(24), 59–100. [in Persian]

Dimand, M. S. (1986). *Rahnama-ye Sanaye'-e Dasti* (A. Faryar, Trans.). Elmi va Farhangi Publications. [in Persian]

Duri, C. J. (1983). *Honar-e Eslami* (R. Basiri, Trans.). Yasavoli Publications. [in Persian]

Elyasi, R., & Mahmoudi, M. (2019). Naghsh-e tamsili-ye heyvanat dar Tarab al-Majales. *Tahghighat-e Tamsili dar Zaban va Adab-e Farsi, 11*(42), 34–51. [in Persian]

Esfahani Omran, N. (2013). Andisheh-haye ta'limi-ye jahani dar afsaneh-haye Aesop va Kalila va Dimna. *Motale'at-e Adabiyat-e Tatbiqi, 7*(26), 9–24. [in Persian]

Gray, B. (2006). *Naqqashi-ye Irani* (A. Sharveh, Trans.). Donya-ye Now Publications. [in Persian]

Gruendler, R., van Ginkel, J.J .,Redwan, R. et al (2020). «An Interim Report on the Editorial and Analytical Work of the AnonymClassic Project. medieval worlds» no. 11 , 2020, pp. 241-279, doi: 10.1553/medievalworlds_no11_2020s241.

Hormozani, L., Mansouri, S., Pakdel, M., & Tadini, M. (2021). Farib va rang bar-amizi az manzar-e howiyyat-pushi va degar-chehri dar Shahnameh-ye Ferdowsi va Odyssey-e Homer (ba ta'kid bar Shahnameh-ye mahfuz dar bonyad-e Korkian-e New York). *Motale'at-e Honar-e Eslami, 18*(43), 617–639. https://doi.org/10.22034/ias.2021.308704.1749 [in Persian]

Ibn Arabshah. (2002). *Aja'ib al-Maqdur fi Akhbar Timur (The amazing life of Timur)* (M. A. Najati, Trans.). Scientific and Cultural Publications. [in Persian]

Kafshchian Moghadam, A., & Yahaghi, M. (2011). Barresi-ye anasor-e namadin dar negargari-ye Iran. *Bagh-e Nazar, 8*(19), 65–76. [in Persian]

Kazerouni, S. A. H., & Kamali Baniyani, M. R. (2015). Negareshi be tamsil dar adabiyat-e ta'limi. *Tahghighat-e Tamsili dar Zaban va Adab-e Farsi, 7*(26), 133–154. [in Persian]

Kinoshita, S.(2008)«Translatio/n, empire, and the worlding of medieval literature: the travels of Kalila wa Dimna'».Postcolonial Studies,11:4,371 - 385 .To link to this Article: DOI: 10.1080/13688790802456051

Korkian, E., & Siker, J. P. (1998). *Bagh-haye Khiyal*. Farzan Publications. [in Persian]

Kühnel, E. (1999). *Seyr va Sovar-e Naqqashi-ye Iran* (Y. Azhand, Trans.). Mowla Publications. [in Persian]

Mahjoub, M. J. (1957). *Darbareh-ye Kalila va Dimna*. Kharazmi Publications. [in Persian]

Mahjoub, M. J. (2008). *Adabiyat-e Amiyaneh-ye Iran* (H. Zolfaghari, Ed.). Cheshmeh Publications. [in Persian]

Marroum, M.(2011). «Kalila wa Dimna: Inception, Appropriation, and Transmimesis». Comparative Literature Studies 48(4):512-540. DOI:10.1353/cls.2011.0058.

Najafi, S. M. B. (1989). *Asar-e Iran dar Mesr*. Islamic Academy of Berlin. [in Persian]

Nasr, S. H. (1987). Islamic Art and Spirituality. State University of New York Press.

Nikkhah Behnamiri, S., Hassanzadeh Mirali, A., Rezaei, M., & Shokri, Y. (2020). Andarz-haye akhlaqi va ejtema'i dar negareh-haye noskheh-ye mosavvar-e Qabus-

nameh. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 16-17*(40), 385–405. https://doi.org/10.22034/ias.2020.215818.1145 [in Persian]

O'Kane, B. (2003). Early Persian Painting: Kalila and Dimma Manuscripts of the Late Fourteenth Century. London: I.B. Taurus, Pp. 336. ISBN: 1-86064-852-5.

Okasha, T. (2001). *Negargari-ye Eslami*. Soreh Mehr Publications. [in Persian]

Pakbaz, R. (2008). *Naqqashi-ye Iran az Dirbaz ta Emrouz*. Zarrin va Simin Publications. [in Persian]

Pope, A. U. (1999). *Ashna'i ba Miniatorha-ye Irani* (H. Nayer, Trans.). Mowla Publications. [in Persian]

Pouryaei, A., & Shayestehfar, M. (2020). Ashnai-ye kolli ba mabani-ye rang-sazi dar honarha-ye sonati-ye Iran (ba ta'kid bar noskheh-ha-ye qorun-e 4 ta 6 hejri). *Motale'at-e Honar-e Eslami, 16-17*(40), 91–106. https://doi.org/10.22034/ias.2021.214036.1125 [in Persian]

Redwan, R. (2020). «The Image Cycle: How Illustrations Move across Manuscripts». Medieval Worlds, 11, 241–279.

Rezaei Bagh-Bidi, H. (2008). Tarjomeh az Sanskrit be Pahlavi va Arabi. In *Dayerat al-Ma'aref-e Bozorg-e Eslami* (Vol. 15). Center for the Great Islamic Encyclopedia. [in Persian]

Robinson, B. W. (1997). *Honar-e Negargari-ye Iran* (Y. Azhand, Trans.). Mowla Publications. [in Persian]

Safari, H., Aghasafari, S. (2023). «Exploring page layout principles in Iranian manuscripts: A comprehensive review from Seljuk to Safavid Era». IDA: International Design and Art Journal. Volume: 5, Issue: 2 . PP 176-190.

Samanian, S., & Pourafzal, E. (2015). Barresi-ye tatbiqi-ye vizhegiha-ye tasvir-negari va noskheh-shenasi-ye Kalila va Dimna-ye Al-e Injou va Al-e Mozaffar. *Honarha-ye Tajassomi va Karbordi, 8*(16), 71–89. [in Persian]

Taghavi, M. (1997). *Hekayat-haye Heyvanat dar Adab-e Farsi*. Roshaneh Publications. [in Persian]

Tajvidi, A. (1973). *Naqqashi-ye Irani az Kohan-tarin Rouzgar ta Douran-e Safavian*. [No publisher]. [in Persian]

Warner, M. (2023). Travelling Tales: Kalīlah wa-Dimnah and the Animal Fable. Adapted foreword to the English edition of Kalīlah and Dimnah: Fables of Virtue and Vice, translated by Michael Fishbein and James E. Montgomery (New York: NYU

Press, Library of Arabic Literature), https://publicdomainreview.org/essay/travelling-tales/

Yarshater, E. (1955). *She'r-e Farsi dar Ahd-e Shahrokh*. University of Tehran Press. [in Persian]

Yousefi, A. (2025). Yek dadgah-e dastani va yek kelas-e dars (Pazhuheshi dar bab-e ghabiliyat-e amoozesh-e tafakkor-e falsafi dar hekayat-e baz-jost-e kar-e Dimna dar Kalila va Dimna). *Pazhuheshnameh-ye Adabiyat-e Ta'limi, 17*(65), 146–163. [in Persian]

Zaki, M. H. (1985). *Tarikh-e Naqqashi dar Iran* (A. Sahab, Trans.). Sahab Publications. [in Persian]

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

تحلیل تطبیقی نگاره‌های منتخب کلیله و دمنه در مکاتب نگارگری ایرانی دوره اسلامی

سمانه ملک پور افشار [۱*]، مجتبی یزدان پناه [۲]

[۱*] (نویسنده مسئول) دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران، samaneh_malekpoor.1993@yahoo.com
[۲] استادیار گروه هنر اسلامی، دانشگاه باهنر کرمان، کرمان، ایران، myazdanpanah51@uk.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۲
دوره ۲۳
صفحه ۸۴ الی ۱۰۷

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰
تاریخ داوری: ۱۴۰۵/۰۱/۱۶
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

کلمات کلیدی
کلیله و دمنه
نگارگری ایرانی
مکاتب نقاشی دوره اسلامی
نسبت متن و تصویر
ادبیات تعلیمی و تمثیلی

ارجاع به این مقاله
ملک پور افشار، سمانه، و یزدانپناه، مجتبی. (۱۴۰۵). تحلیل تطبیقی نگاره‌های منتخب کلیله و دمنه در مکاتب نگارگری ایرانی دوره اسلامی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۲)، ۸۴-۱۰۷.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/
dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.569906.2451

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل تطبیقی نگاره‌های کتاب *کلیله و دمنه* در بستر هنر کتاب‌آرایی ایرانی اسلامی و با تمرکز بر نسبت دیالوگی متن و تصویر، سیر تحول بصری دو حکایت تمثیلی شیر و گاو و شیر و خرگوش را در مکاتب نگارگری از سده‌های میانه تا دوره تیموری بررسی می‌کند. پرسش اصلی آن است که زبان بصری این نگاره‌ها در مکاتب مختلف چگونه مفاهیم کلیدی فلسفه سیاسی و اخلاقی را صورتبندی می‌کند و این صورتبندی‌ها چه نسبتی با زمینه تاریخی و اندیشه اسلامی ایرانی هر دوره دارد. روش پژوهش، توصیفی تحلیلی با رویکرد تاریخی تطبیقی است و داده‌ها با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی نسخه‌های مصوّر معتبر *کلیله و دمنه* در دوره اسلامی گردآوری و سپس با تمرکز بر ترکیب‌بندی صفحه، آرایش متن و تصویر، رنگ‌پردازی و شیوهٔ تصویرسازی حیوانات به‌صورت تطبیقی بررسی شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که در عین تداوم ساختارهای روایی، صورت‌بندی بصری این دو حکایت از بازنمایی بی‌واسطه و پویای کشمکش قدرت در دوره‌ایلخانی، به سوی صورتبندی نمادین و متکامل مفاهیمی چون عدل، حکمت و نظم آرمانی در قالب زیبایی‌شناسی باغ منظّم دوره تیموری تحول یافته است. این گذار، نه تنها تحول سبکی، بلکه بازتاب دگردیسی در اندیشه سیاسی و تعمیق رویکرد اسلامی ایرانی به هنر به‌مثابه رسانه‌ای تعلیمی است.

اهداف پژوهش:

۱. شناسایی و طبقه‌بندی مهم‌ترین نسخه‌های مصور *کلیله و دمنه* در مکاتب نگارگری ایران و تبیین سیر تحول زیبایی‌شناختی و ساختاری در بازنمایی بصری دو حکایت شیر و گاو و شیر و خرگوش.

۲. تحلیل تطبیقی این نگاره‌ها بر مبنای چارچوب نظری نسبت متن تصویر، نمادپردازی و زمینه‌مندی تاریخی، با هدف کشف چگونگی صورتبندی مفاهیم سیاسی و اخلاقی در زبان بصری هر دوره.

سوالات پژوهش:

۱. ویژگی‌های سبکی و ساختاری ممیزهٔ نگاره‌های دو حکایت شیر و گاو و شیر و خرگوش در مکاتب اصلی نگارگری ایرانی اسلامی چیست و مفاهیم کلیدی حکمت سیاسی و عملی (قدرت، عدالت، عقل، فریب) چگونه از طریق عناصر بصری در آنها صورتبندی شده‌اند؟

۲. صورتبندی‌های بصری مشاهده شده چه نسبتی با تحولات تاریخی، زمینه فکری اسلامی ایرانی و الگوهای حمایتی هر دوره برقرار می‌سازند و چه تصویری از تداوم و تحول هنر تعلیمی در تمدن اسلامی ارائه می‌دهند؟

** این مقاله برگرفته از پایان نامه "سمانه ملک پور افشار " با عنوان "بررسی و تحلیل نگارگری کتاب کلیله و دمنه در دوره اسلامی" است که به راهنمایی "دکتر مجتبی یزدان پناه" در دانشکده‌ی هنر و معماری صبا ارائه شده است.

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

حیوانات با کارکردی تمثیلی و نمادین، افزون بر غنا بخشیدن به محتوا و جذابیت داستان‌ها، ابزاری برای بیان اهداف تعلیمی و اخلاقی در آثار ادبی به شمار می‌آیند (عباس‌زاده و جباری، ۱۳۹۴؛ ۱۱۱). به‌کارگیری حیوانات به‌عنوان شخصیت‌های روایی در داستان‌ها و حکایت‌ها از دیرباز تاکنون یکی از شیوه‌های مهم و پرکاربردی بوده است که نویسندگان و داستان‌پردازان برای بیان مفاهیم اخلاقی، اجتماعی و آموزشی از آن بهره گرفته‌اند (الیاسی و محمودی، ۱۳۹۸؛ ۳۴). عنصر تمثیل و فریب در روایت‌های ادبی، بستری برای خلق تصاویر نمادین در نگارگری ایرانی فراهم کرده است (هرمزانی و همکاران، ۱۴۰۰، ۶۳۹–۶۱۷). آثار بسیاری در ادبیات تعلیمی همراه با تمثیل در شعر و نثر پدید امده است که هر کدام دریایی از معارف را به همراه دارد (کازرونی و بانیانی، ۱۳۹۴؛ ۱۳۳). آثاری که در آن‌ها نویسندگان با بهره‌گیری از بیان تمثیلی و ساختارهای روایی، مفاهیم اخلاقی، اجتماعی و فلسفی را تبیین کرده‌اند (یوسفی، ۱۴۰۴؛ ۱۴۶). ادبیات تعلیمی و تمثیلی، به‌ویژه داستان‌های حیوانات، در تاریخ فرهنگ ایرانی اسلامی نه‌فقط ابزار سرگرمی، بلکه رسانه‌ای برای انتقال حکمت سیاسی، اخلاقی و تربیتی بوده است. در میان متون تعلیمی جهان که به شیوه قابل نگاشته شده‌اند، دو اثر *افسانه‌های ازوپ* در سنت غربی و *کلیله و دمنه* در سنت شرقی بیش از دیگر آثار با مضامین اخلاقی و حکمی پیوند خورده‌اند (اصفهانی عمران، ۱۳۷۹؛ ۹). *کلیله و دمنه* با وجود تحولات بسیاری که در طول تاریخ آفریده شدنش پذیرفته، یکی از آثار ماندگار در حوزه ادبیات تعلیمی در تاریخ ادبیات ایران و جهان محسوب می‌گردد (دهقان و سامانی، ۱۳۹۳؛ ۵۹). اثری که ریشه‌های آن به مجموعه حکایات هندی پنجه تنتْره باز می‌گردد، در روزگار خسرو انوشیروان به‌دست برزویه طبیب به پهلوی ترجمه شد، سپس در قالب اثر مشهور ابن‌المقفع به عربی درآمد و در نهایت با ترجمه نصرالله منشی در قرن ششم هجری به یکی از متون محوری ادب فارسی بدل شد (گروندلر و همکاران، ۲۰۲۰؛ ۲۴۶-۲۴۲). در سطح هنرهای دیداری نیز این اثر از قرون میانه تا دوره‌های متأخر، یکی از پرتصویرترین متون جهان اسلام بوده و مجموعه‌ای وسیع از نسخه‌های مصور عربی و فارسی از حدود قرن ششم تا نهم هجری را پدید آورده است؛ نسخه‌هایی که از مکتب بغداد و میان‌رودان تا مکاتب شیراز، تبریز و هرات، سیر تحول نگارگری اسلامی ایرانی را به‌خوبی بازتاب می‌دهند. ارزش والای درس‌های کشورداری و اخلاق نهفته در داستان‌های این اثر، پایداری آن را در طول قرن‌ها تضمین کرد، هرچند زبان و شکل کلی متن برای مطابقت با ترجیحات ادبی در حال تغییر تنظیم شده بود (اوکان، ۲۰۰۳؛ ۳۳۶).

مطالعات نسخه‌شناختی و تاریخ نگارگری نشان می‌دهد که بسیاری از الگوهای اولیه تصویرسازی در مکاتب بغداد، سلجوقی و ایلخانی، در بستر نگاره‌های *کلیله و دمنه* تکوین یافته‌اند و در دوره‌های بعد، به‌ویژه در مکاتب شیراز، جلایری و هرات تیموری، به شیوه‌های متفاوت بازتفسیر شده‌اند. پژوهش سامانیان و پورافضل (۱۳۹۴) با تمرکز بر نسخه‌های شیراز در دورهٔ آل اینجو و آل مظفر، نشان می‌دهد که تحولات سیاسی و هنری این دوره چگونه در ساختارهای تصویری نگاره‌ها بازتاب یافته است (سامانیان، پورافضل؛ ۱۳۹۴؛ ۷۳-۷۲). همچنین اخوان (۱۳۹۰) با بررسی تطبیقی نگاره‌های قرون هشتم و نهم هجری، به دگرگونی‌های سبک‌شناختی و روایی در تصویرسازی حکایات منتخب *کلیله و دمنه*

پرداخته است. در کنار این مطالعات تخصصی، پژوهش‌های کلاسیک و معاصر در تاریخ نگارگری ایران، از آثارگری (۱۳۸۵)، تجویدی (۱۳۵۲)، پاکباز (۱۳۸۷)، بیانی (۱۳۵۴)، آژند (۱۳۹۹و ۱۳۸۶)، چارچوب کلی تحول مکاتب نگارگری اسلامی را ترسیم کرده‌اند و به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به نسخه‌های مصور *کلیله و دمنه* ارجاع داده‌اند. همچنین تحقیقات جدیدتر دربارهٔ ساختار صفحه، هندسهٔ بصری و نظام سازمان‌دهی تصویر و متن در نسخه‌های خطی ایرانی، امکان تحلیل دقیق‌تری از ترکیب‌بندی، فضاپردازی و نسبت متن و تصویر در این آثار فراهم می‌آورد (صفری، آقاصفری؛ ۲۰۲۳؛ ۱۷۶).

با وجود این پیشینه پژوهشی ارزشمند، هنوز جای یک مطالعه یکپارچه که به‌طور مشخص سیر نگارگری *کلیله و دمنه* در اعصار مختلف ایران پس از اسلام را با تمرکز بر تصویر و روایت بصری بررسی کند، خالی است و تحلیل نظام‌مند نگاره‌های *کلیله و دمنه* به مثابه متن تصویری مستقل و پیچیده که نه صرفاً تزیین یا تکرار متن، بلکه حامل فعال مفاهیم تعلیمی و بازتاب‌دهنده‌ی تحولات فکری سیاسی زمینه تولید خود است، تا حد زیادی مغفول مانده است. از این‌رو این پژوهش در پی پر کردن این شکاف تحلیلی است که طی آن با به‌کارگیری چارچوب نظری نسبت متن تصویر (مطالعه بینامتنی) و نشانه‌شناسی بصری هنر اسلامی (با تأکید بر رمزگان نمادین و تجریدی)، به تحلیل تطبیقی دو حکایت محوری: شیر و گاو و شیر و خرگوش اقدام می‌شود. انتخاب این دو حکایت از آن روست که به ترتیب، دو الگوی بنیادین از بحران‌های قدرت را نمایندگی می‌کنند: حکایت شیر و گاو، نماد درگیری قدرت در درون ساختار حکومت (نزاع میان وزیران یا تضعیف وفاداری‌ها) و فروپاشی نظم از درون است؛ در حالی‌که حکایت شیر و خرگوش، نماد مقابله عقلِ به ظاهر ضعیف (مردم/ زیردستان) با قدرت جبّار (حاکم) از طریق حیله و تدبیر است. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش این است که: زبان بصری (متشکل از ترکیب‌بندی، رنگ، حالات و کنش‌های نمادین) در نگاره‌های این دو حکایت در مکاتب مختلف نگارگری اسلامی ایرانی، چگونه مفاهیم سیاسی و تعلیمی را صورتبندی می‌کند و این صورتبندی‌های تصویری چه نسبتی با زمینه تاریخی و اندیشه اسلامی ایرانی هر دوره برقرار می کنند؟ پاسخ به این پرسش، از یک سو به درکی ژرف‌تر از جایگاه *کلیله و دمنه* در نظام اندیشه‌ای هنر اسلامی می‌انجامد و از سوی دیگر، امکان طرح افق‌های تازه‌ای را در مطالعات نظری هنر اسلامی، به‌ویژه در تحلیل تصویرسازی متون تمثیلی، فراهم می‌سازد.

مبانی نظری پژوهش

نسبت دیالوگی متن و تصویر: از هم‌متن تا روایت بصری

در سنت کتاب‌آرایی اسلامی ایرانی، تصویر و نوشتار در رابطه‌ای ارگانیک و دیالوگی قرار دارند. اصولا هنر کتاب‌آرایی بستری برای تبلور زیبایی‌شناسی اسلامی است که در آن خط، تذهیب، نگارگری و ساختار صفحه به‌سان شبکه‌ای واحد عمل می‌کنند. مطالعاتی که بر نسبت نوشتار و تصویر در هنر اسلامی و به‌طور خاص در هنر ایرانی متمرکز شده‌اند،

نشان می‌دهند که تصویر به‌هیچ‌وجه به‌منزلهٔ عنصری الحاقی یا صرفاً تزیینی فهم نمی‌شود، بلکه به‌عنوان هم‌متن[1] در کنار خط و متن نقش می‌آفریند و در سازمان‌دهی ادراک خواننده تماشاگر از روایت سهیم است (چایگن، ۲۰۱۸؛ ۳۹-۳۸). این رویکرد، با نظریه‌های تحلیل رابطه متن و تصویر در هنر اسلامی همسو است. مطالعاتی همچون پژوهش‌های گربار (۱۹۷۸) تأکید می‌کنند که ساختار صفحه (شامل پیکره‌بندی متن، محل استقرار نگاره و تذهیب) خود یک نظام نشانه‌ای است که لایه‌های معنایی را رمزگذاری می‌کند (گربار، ۱۹۷۸؛ ۴۶-۷۷). بنابراین، تحلیل ما ناگزیر باید به نوع برش روایت، محل ورود و خروج نگاره در صفحه و چگونگی همراهی تصویر با گره‌های روایی توجه کند. این منطق کتاب‌آرایی، پایه نخست خوانش تطبیقی ما را تشکیل می‌دهد.

نمادپردازی به مثابه زبان بصری حکمت سیاسی

از آنجایی که *کلیله و دمنه* به دلیل سنت غنی نگارگری[2] شهرت جهانی دارد، نسخه‌های مصور متعددی از پنج قرن اخیر به جای مانده است که نشان‌دهنده جذابیت گسترده این داستان‌ها در جغرافیای هنر اسلامی است (وارنر، ۲۰۲۳). این تصاویر برای درک متن و ظهور تکنیک‌های نوآورانه روایت بصری و نهایتا چگونگی پذیرش آن در فرهنگ‌های اسلامی نقشی حیاتی ایفا می‌کنند (کونتاتینی، ۲۰۲۲؛ ۱۲۹-۹۵). به باور محققین، نگارگری ایرانی در بستر هنر اسلامی، نظامی بصری است که ترکیب‌بندی، رنگ، فضا و فیگورها در آن به‌صورت شبکه‌ای نمادین سازمان می‌یابند. در نسخه‌های مصور ایرانی، رنگ‌ها علاوه بر جنبه زیبایی‌شناختی، دارای معانی رمزی و تعلیمی هستند و در انتقال مفاهیم اخلاقی و عرفانی نقش ایفا می‌نمایند (پوریایی و شایسته‌فر، ۱۳۹۹، ۱۰۶–۹۱). پژوهش‌های جامع دربارهٔ سیر تاریخی نگارگری ایران نشان می‌دهد که با وجود گسست‌های سیاسی و تماس با سنت‌های بیگانه (بیزانسی، چینی، مغولی)، نوعی تداوم صوری و مضمونی در اصول ساختاری نگاره‌ها حفظ شده است؛ از جمله سطح‌محوری، چندزمانی بودن فضا، ترکیب‌بندی‌های حلزونی یا قرینهٔ پویا، و استفاده نمادین از رنگ‌ها و گیاهان و حیوانات (آژند، ۱۳۹۹؛ ۸۹-۹۱).

اساسا عناصر طبیعی و حیوانات، غالباً فراتر از بازنمایی صرف، حامل مفاهیمی عمیق‌تر هستند. مطالعات نمادشناختی در نگارگری ایران نیز نشان داده‌اند که عناصر طبیعی و هندسی؛ از کوه و درخت و آب تا حیواناتی چون سیمرغ، عقاب، شیر و گاو، بُراق، در کنار قوس‌ها، قاب‌ها و تقسیمات هندسی صفحه، غالباً در سطحی فراتر از بازنمایی طبیعی عمل کرده و حامل مفاهیمی چون مراتب هستی، نسبت عقل و خیال، و تقابل خیر و شر هستند. لذا می‌توان دریافت که ابداع و استفاده از عناصر نمادین در دوره‌های مختلف نگارگری ایران، صورت مستقلی نداشته بلکه روند تکاملی را در صورت و محتوا طی کرده است (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰؛ ۷۶–۶۵)، از این‌رو می توان گفت که این ویژگی، با ماهیت تمثیلی و تعلیمی سیاسی *کلیله و دمنه* پیوندی ناگسستنی می‌یابد. این اثر، در تداوم سنت آیین‌نامه‌های

[1] Co-Text
[2] Artistic Illuminations

پادشاهی و به‌عنوان مرآة الأمرا[1] (آینه حکمرانان)، همواره متنی برای تربیت شاهان و وزیران تلقی شده است (داگمار، ۲۰۱۵؛ برس، ۲۰۲۲). از این‌رو، حیوانات داستان‌محوری مانند شیر، گاو و خرگوش، ظرفیت نمادین دوگانه‌ای می‌یابند، هم شخصیت‌های روایی و هم حامل نقش‌های اخلاقی سیاسی (شاه عادل یا جبّار، مشاور مکار، زیرکیِ ضعیف در برابر قدرت کور).

چرخه‌های تصویری و زمینه‌مندی تاریخی

سویه نهایی در این مطالعه، توجه به زمینه تولید و تداوم‌های تصویری است. در این افق، حکایاتِ ظاهراً ساده‌ای چون شیر و گاو و شیر و خرگوش به صحنه‌هایی تمثیلی از نسبت قدرت، مشورت، مکر سیاسی و اخلاق حاکم تبدیل می‌شوند؛ صحنه‌هایی که قابلیت بالایی برای برگردان بصری در قالب نگارگری دارند. هنر اسلامی و به‌ویژه نگارگری، متأثر از مفاهیم حکمی و تعلیمی بوده و تصویر را ابزاری برای انتقال معنا و مفاهیم اخلاقی قلمداد می‌کند، ازاین‌رو نگاره‌ها علاوه بر بازنمایی ظاهری، لایه‌های نمادین و معرفتی را نیز منتقل می‌کنند (آل‌ابراهیم دهکردی و موسوی‌لر، ۱۴۰۲، ۲۳–۷). پژوهش‌های جدید بر نقش چرخه‌های تصویری در نسخه‌های مختلف *کلیله و دمنه* تأکید کرده‌اند؛ الگوهای نسبتاً ثابتی از توالی صحنه‌ها که هم راهنمای خواننده است و هم لایه‌های معنایی متن را تثبیت می‌کند (گروندلر و همکاران، ۲۰۲۰؛ ۲۴۷-۲۴۶). این مفهوم، مبنای نظری مهمی برای رویکرد حاضر است که نگاره‌ها را تداوم تمثیل اخلاقی سیاسی در زبان تصویر می‌داند. تحلیل این چرخه‌ها در بستر تاریخ اجتماعی هنر، امکان درک زیبایی‌شناسی اخلاق‌محور هنر اسلامی را فراهم می‌سازد. سید حسین نصر استدلال می‌کند که در این سنت، زیبایی صوری (حسن) در خدمت حقیقت (حق) و خیر اخلاقی قرار دارد، و صور آرمانی و ترکیب‌بندی متوازن در هنر، هدفی تربیتی تهذیبی را دنبال می‌کنند (نصر، ۱۹۸۷؛ ۲۶-۲۴). محبوبیت پایدار این متن، مرهون موفقیت آن در ترکیب سرگرمی و آموزش، و انعطاف‌پذیری آن در جذب و انعکاس دغدغه‌های فرهنگ‌های اسلامی مختلف بوده است که پس از ترجمه به پهلوی، در حدود سال ۷۵۰ میلادی توسط عبدالله بن مقفع به زبان عربی درآمد (کینوشیتا، ۲۰۱۲؛ ۳۷۲؛ ماروم، ۲۰۱۱). بنابراین، تحلیل تطبیقی ما باید بتواند نسبت میان این صورتبندی‌های نمادینِ بصری را با زمینه تاریخی، سیاسی و فکریِ هر دوره (از عباسی تا تیموری) آشکار سازد.

پیشینه پژوهش

کلیله و دمنه با بهره‌گیری از شخصیت‌های حیوانی و رویکردی تمثیلی، هرم قدرت و تعالیم اخلاقی سیاسی حاکم بر جوامع را ترسیم می‌کند. این سبک روایی، ابزاری راهبردی برای تحلیل رفتار سیاسی و بازتاب ساختارهای اجتماعی در متون کلاسیک است (عباس‌نژاد و همکاران، ۱۴۰۱؛ ۱۹۷). در ادبیات پژوهشیِ مرتبط با نگارگری *کلیله و دمنه* و نمادپردازی در هنر کتابی ایران، چند دسته اثر را می‌توان شناسایی کرد که هر یک بخشی از زمینهٔ نظری این تحقیق را فراهم می‌کنند. مهم‌ترین مطالعه در سطح بین‌المللی، کتاب برنارد اوکان است که با تمرکز بر نسخه‌های عربی و

[1] Mirrors for Princes

فارسیِ مصوّر *کلیله و دمنه*، به‌ویژه نسخ اواخر قرن چهاردهم میلادی، سیر تحول تصویرسازی این متن را در بستر مکاتب مختلف و بر اساس تحلیل تطبیقی سبک، ترکیب‌بندی و نسبت متن و تصویر سامان می‌دهد (اوکان، ۲۰۰۳). در سطح پژوهش‌های ایرانی، سامانیان و پورافضل با رویکرد نسخه‌شناسی و تصویرنگاری، به مقایسهٔ نگاره‌ها و ویژگی‌های مادی نسخه‌های آل‌اینجو و آل‌مظفر پرداخته و نشان داده‌اند که چگونه تفاوت‌های زمینه‌های سیاسی و کارگاه‌های هنری، در سازمان صفحه، نحوهٔ روایت تصویری و اقتباس از سنت‌های پیشین نمود می‌یابد (سامانیان و پورافضل، ۱۳۹۴).

در حوزهٔ مباحث نمادشناختی، مقالهٔ کفش‌چیان‌مقدم و یاحقی با تکیه بر مفاهیم اسطوره و نماد، عناصر نمادین در نگارگری ایران را در یک روند تاریخی پیوسته دنبال کرده و نشان داده است که کارکرد نشانه‌های هندسی، طبیعی و ترکیبی، در مکاتب مختلف نه به‌صورت گسسته، بلکه به‌مثابهٔ سیر تکاملیِ نظام نمادپردازی قابل فهم است (کفش‌چیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰). اخوان نیز با تمرکز بر نسخ مصوّر *کلیله و دمنه* متعلق به قرون هشتم و نهم هجری، با مشاهده مستقیم نسخه‌ها و تحلیل تطبیقی نگاره‌ها، تحول بصری این تصاویر را از نظر ترکیب‌بندی، نوع ترسیم حیوانات، و نسبت صحنه‌های روایی با متن پی‌گیری کرده و بر پیشرفت قابل توجه زبان تصویری این روایت‌ها تأکید می‌کند (اخوان، ۱۳۹۰). پژوهش‌های تازه‌تر رِدوَان بر مفهوم چرخه‌های تصویری در نسخه‌های عربی و فارسی، و نقش نگاره‌ها در تاریخ‌گذاری، مکان‌یابی و تحلیل روابط میان نسخه‌ها تأکید کرده و نشان داده است که چگونه انتخاب صحنه‌ها و توالی آنها خود نوعی تفسیر مصوَّر از متن به‌شمار می‌آید. لذا گذشته از سبک تصاویر، نقوش تصویر شده در روایت دخالت می‌کنند و شایسته بررسی دقیق از نظر نحوه ساختار طرح داستان و برجسته کردن صحنه‌های خاص داستان اصلی و فرعی هستند (ردوان،۲۰۲۰).

اما با وجود این مطالعات، هنوز پژوهشی که در یک چارچوب منسجم و به طور هم‌زمان به شناسایی طیف گسترده‌ای از نسخه‌های مصوّر *کلیله و دمنه* در ادوار مختلف، تحلیل تطبیقی دو حکایت محوری (مانند شیر و گاو و شیر و خرگوش) و تبیین نسبت ادبیات تعلیمی و نگارگری اسلامی ایرانی در سطحی نظام‌مند بپردازد، کمتر دیده می‌شود. لذا جای خالیِ همین پیوند سه‌گانهٔ نسخه‌شناسی، سبک‌شناسی و معناشناسیِ تمثیلی، نقطهٔ عزیمت پژوهش حاضر خواهد بود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با روش توصیفی تحلیلی و در چارچوب مطالعات تطبیقی تاریخی انجام شده است و هدف آن، واکاوی تحولات صوری و معنایی در بازنمایی بصری دو حکایت محوری شیر و گاو و شیر و خرگوش در نسخه‌های مصور *کلیله و دمنه* است. جامعه پژوهش را کلیه نگاره‌های این دو حکایت در مکاتب شناخته‌شده نگارگری اسلامی ایرانی از بغداد تا هرات تشکیل می‌دهد. انتخاب این دو حکایت خاص، مبتنی بر دو اصل نمایندگی محتوایی و تواتر تصویری است؛ بدین معنا که این حکایات به ترتیب دو الگوی بنیادین از بحران قدرت (تضاد درونی و تقابل بیرونی) را بازمی‌تابانند و

در عین حال، در اکثر نسخه‌های مهم و دوره‌های مختلف تکرار شده‌اند، که این امر امکان ردیابی تحول یک مضمون ثابت را در بسترهای گوناگون فراهم می‌سازد. نمونه‌های نهایی از میان شاخص‌ترین و قابل اعتمادترین نسخه‌های هر مکتب انتخاب شده‌اند. داده‌ها عمدتاً به‌روش کتابخانه‌ای و اسنادی، از طریق مطالعه منابع کتابخانه‌ای (فهارس، تألیفات تاریخ هنر) و مشاهده نظام‌مند نسخه‌های دیجیتالی با کیفیت بالا از موزه‌ها و آرشیوهای معتبر جهانی گردآوری شده‌اند. فرآیند تحلیل در سه سطح و بر اساس چارچوب نظری پژوهش: تحلیل درون‌متنی ویژگی‌های صوری هر نگاره و نسبت آن با متن، تحلیل تطبیقی بین‌متنی برای شناسایی تحولات سبکی و معنایی در بین مکاتب مختلف، و در نهایت تحلیل زمینه‌مند برای تفسیر یافته‌های بصری در پرتو شرایط تاریخی و فکری هر دوره، پیش رفته است. این پژوهش با دو محدودیت عمده همراه است که اثر تمامی آنها در فرآیند تحلیل به‌صورت فعال تعدیل شده است. نخست، محدودیت دسترسی به اصل نسخه‌های خطی که امکان بررسی جزئیات فنی بسیار ریز را منتفی می‌سازد. در مواجهه با این چالش، تحلیل بر عناصر ساختاری و معناشناختی کلان‌تر (مانند ترکیب‌بندی، روابط فضایی و نمادپردازی آشکار) متمرکز شده است که حتی در تصاویر دیجیتال باکیفیت نیز به وضوح قابل‌ردیابی هستند. دوم، محدودیت ذاتی در جامعیت نمونه‌ها در یک پژوهش مقاله‌محور؛ که برای پوشش آن، نمونه‌های شاخص و دوره‌ساز هر مکتب به‌عنوان کانون تحلیل انتخاب شده‌اند تا الگوهای تحول غالب و جهت‌گیری‌های اصلی بازنمایی، و نه تاریخ‌نگاری کاملی از تمامی نسخه‌ها، ارائه گردد. این رویکرد، زمینه را برای تحلیلی شفاف، نظام‌مند و مستدل، ضمن تصریح حدود و امکانات پژوهش، فراهم ساخته است.

یافته‌ها

کلیله و دمنه از *پنجه‌تنتره* تا سنت ادبی تصویریِ اسلامی ایرانی

کلیله و دمنه در افق تاریخی خود بر شالهٔ کهن‌تری به نام *پنجه‌تنتره* یا *پانچاتانترا* استوار است؛ مجموعه‌ای از حکایت‌های تمثیلی هندی که در متن سانسکریتیِ تنتراکیایکا صورت‌بندی شده و خاستگاه آن را عموماً به حوزهٔ فرهنگی کشمیر و عصر گوپتاها نسبت می‌دهند؛ دوره‌ای که در آن، سانسکریت به زبان درباری و نخبگانی بدل شد و نیاز به متنی برای تربیت شاهزادگان و آموزش هم‌زمان زبان، سیاست عملی و اخلاقِ حکیمانه احساس می‌شد (محجوب، ۱۳۳۶؛ ۲۲). ساختار پنج‌گانه *پنجه‌تنتره*؛ از جدایی دوستان تا فاعل اعمال نسنجیده، بر حلقهٔ مرکزی آموزش سیاسی اخلاقی به یاران و فرمانروایان تمرکز دارد و شیوه روایت داستان در داستان و گفت‌وگوی شخصیت‌ها، الگویی را پدید می‌آورد که بعدها در متون روایی هندی و فراتر از آن، به‌طور گسترده تقلید شده است (محجوب، ۱۳۸۷؛ ۳۷۰). ناظرانی چون واهانس هرتل این مجموعه را از کهن‌ترین و اثرگذارترین متون تخیلیِ تعلیمی در ادبیات جهان دانسته‌اند که طی بیش از یک هزار و پانصد سال در محیط‌های زبانی، دینی و اجتماعیِ بسیار متفاوت، همچنان کارکرد تربیتی و نمادین خود را حفظ کرده است. در بستر ایرانی، *پنجه‌تنتره* از طریق ترجمهٔ پهلویِ برزویهٔ طبیب در عصر خسرو انوشیروان و سپس برگردان عربیِ ابن‌المقفع، به *کلیله و دمنه* بدل شد و با افزودن باب‌ها، حکایات و لایه‌های تازه‌ای از تأملات سیاسی و

اخلاقی، به صورتی نو بازآفریده شد (رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۸۷؛ ۲۵). ابن‌المقفع در دیباچهٔ ترجمهٔ عربی، به‌صراحت از کتاب به‌مثابهٔ آینه زندگانی فرمانروایان و متنی برای تهذیب و تدبیر سیاست یاد می‌کند و بر نقش تصویرسازی و تزیین رنگین نسخه‌ها در تأثیرگذاری بیشتر حکمت‌های تمثیلی تأکید دارد؛ همین تصریح، یکی از نخستین پیوندهای تصریح‌شده میان متن تعلیمی و سنت مصورسازی در جهان اسلام است (عکاشه، ۱۳۸۰؛ ۲۳۹). با انتقال اثر از پهلوی به عربی و سپس به فارسی دری، *کلیله و دمنه* وارد مدارِ چندزبانه‌ای شد که در آن، هم به‌مثابه متنی برای تربیت شاهان و دبیران و هم به‌منزلهٔ منبع الهام شاعران و نقالان عمل می‌کرد و به تعبیر بهار، در میان تمثیل‌های اخلاقی و تعلیمی، اثری کم‌نظیر از حیث دوام تاریخی و گستره مخاطبان به‌شمار می‌آید. در سنت فارسی، مشهورترین بازآفرینی متن، ترجمهٔ نصرالله منشی، معروف به *کلیله و دمنه بهرامشاهی* است که میان سال‌های ۵۳۸ تا ۵۴۰ هق انجام شده و ساختار نثر فنی، سجع‌آمیز و آمیخته با استشهادات آن، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات منثور قرون میانه یافته است (تقوی، ۱۳۷۶؛ ۱۱۴).

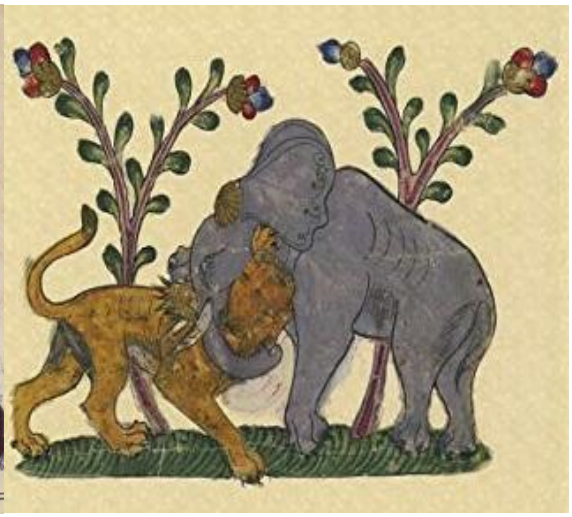
سیر نگارگری اسلامی ایرانی و بستر تاریخی نسخه‌های مصور *کلیله و دمنه*

تصویرگری در متون تعلیمی ایرانی ابزاری برای انتقال غیرمستقیم مفاهیم اخلاقی و اجتماعی به مخاطب به شمار می‌رود (نیکخواه و همکاران، ۱۳۹۹، ۴۰۵–۳۸۵). با استیلای اسلام بر ایران، سنت تصویری ساسانی نه از میان رفت و نه گسسته شد، بلکه در پیکره تمدن جدید اسلامی جذب و بازآرایی شد؛ از دیوارنگاره‌های جوسق‌الخاقانی و القصر الحیر الغربی که استمرار مستقیم ذوق تصویری ساسانی را در بستر قدرت اموی و عباسی نشان می‌دهند، تا شکل‌گیری مکتب بغداد که نخستین کانون جدّی نگارگری کتاب در جهان اسلام به‌شمار می‌آید و در آن، نقاشان با الهام هم‌زمان از الگوهای بیزانسی و نسخه‌های مسیحی مشرق‌زمین، صحنه‌های زندگی روزمره، مجالس درباری و روایت‌های تعلیمی را در قالب نگاره‌های کتابی صورت‌بندی کردند (پاکباز، ۱۳۸۷؛ ۴۸، گری، ۱۳۵۴؛ ۴۴، تجویدی، ۱۳۵۲؛ ۶۷). در همین فضا است که آثاری چون *کلیله و دمنه* به‌عنوان متنی سرشار از حکایت‌های تمثیلی و سیاسی، از همان سده‌های نخستین اسلامی در شمار مهم‌ترین متون مصوّر قرار می‌گیرد و به یکی از محورهای پیوند ادبیات تعلیمی و تصویرگری در جهان ایرانی اسلامی بدل می‌شود. در پی فروپاشی ایلخانان، مکتب جلایری در بغداد و تبریز با حمایت سلاطینی چون اویس و احمد جلایر، و هم‌زمان مکاتب شیرازِ آل‌اینجو و آل‌مظفر، و سپس مکتب هرات تیموری، حلقه‌های تکمیلی این سیر تاریخی را شکل دادند. در نگارگری جلایری، توجه به روایت‌های ادبی، از جمله *کلیله و دمنه*، با دقتی تازه در ترکیب‌بندی، حرکت پیکره‌ها و سازمان‌دهی فضا همراه شد و زمینه‌ای برای شکل‌گیری شیوه فاخر تصویرگری نسخه‌های تعلیمی فراهم آورد (بیانی، ۱۳۵۴؛ ۳۲۶، پوپ، ۱۳۷۸؛ ۲۱، زکی، ۱۳۶۴؛ ۷۰). در شیرازِ آل‌اینجو، استمرار سنت‌های کهن ایرانی و فاصله نسبی از چینی‌مآبی تبریز، نگارگری شاهنامه‌ها و متون تعلیمی را بر محور هویت ایرانی تحکیم کرد (پاکباز، ۱۳۸۷؛ ۶۸). این روند در عصر تیموری و ورود وزیران ایرانی در دربار و تمایل به فرهنگ ایرانی ، به‌ویژه در کارگاه‌های سمرقند و هراتِ شاهرخ، بایسنقر و سپس حسین بایقرا، این هنر به اوج خود رسید؛ جایی که با تمرکز بی‌سابقه بر کتاب‌سازی، خوشنویسی، تذهیب و نگارگری، مکتب هرات با چشم‌اندازهای چندسطحی، رنگ‌های

درخشان و ترکیب‌بندی‌های پیچیده، زمینه نهایی تحلیل نسخه‌های متأخر مصوّر *کلیله و دمنه* را فراهم ساخت؛ نسخه‌هایی که در آن‌ها حکایت‌هایی مانند شیر و گاو و شیر و خرگوش در چارچوب نظام بصری پخته و چندلایه‌ای بازنمایی می‌شوند که این پژوهش بر آن تمرکز خواهد داشت (سمرقندی، ۱۳۶۶؛۲۹۹ و ۲۵۷؛ ابن‌عربشاه، ۱۳۸۱؛۱۷۴، آژند، ۱۳۸۷؛ ۲۲—۲۰؛ یارشاطر، ۱۳۳۴؛ ۵۲، پاکباز، ۱۳۸۷؛ ۷۲).

طبقه‌بندی نسخه‌های مصوّر و منطق انتخاب نمونه‌ها

بر مبنای شواهد نسخه‌شناختی و سبک‌شناختی موجود، مجموعه نسخه‌های مصوّر *کلیله و دمنه* را می‌توان در سه خوشه‌ی اصلی طبقه‌بندی کرد که هر یک، حلقه‌ای متمایز در زنجیره‌ی تحول شمایل‌نگاری این متن در جهان ایرانی اسلامی را نمایندگی می‌کنند. نخست، گروه نسخه‌های عربیِ مکتب بغداد و حوزه‌ی بین‌النهرین است که از نیمه‌ی سده‌ی ۶ تا ۷ هق شکل گرفته و نمونه‌های شاخص آن، نسخه‌های مصور پاریس (شـماره‌های ۳۴۶۵ و ۳۴۶۷)، بودلیان آکسفورد و مونیخ هستند؛ در این نسخه‌ها، پیوندی مستقیم میان سنت تصویری ساسانی، عناصر مسیحی بیزانسی و زبان نوپای نگارگری اسلامی دیده می‌شود و حیوان‌نگاریِ *کلیله و دمنه* در قالب ترکیب‌بندی‌های محوری، تقارن دو جانور پیرامون درخت یا محور عمودی، و چین‌وشکن‌های اغراق‌شده‌ی جامه‌ها صورت‌بندی شده است (آژند، ۱۳۸۹: ۹۷؛ دیماند، ۱۳۶۵؛۴۵—۴۳، عکاشه، ۱۳۸۰؛ ۲۳۹، گری، ۱۳۸۵؛ ۵۶، ۱۰۶—۹۳، کونل، ۱۳۷۸؛ ۴۱—۴۰، رابینسون، ۱۳۷۶؛ ۳۶—۲۰). این خوشه، سطح بنیادین روایت تصویری حکایات را فراهم می‌کند و برای پژوهش حاضر عمدتاً نقش بستر تطبیقی و تاریخی دارد.



تصویر ۱. داستان مبارزه شیر و فیل، مکتب بغداد

تصویر ۲. *کلیله و دمنه* مکتب بغداد، پادشاه زاغان و وزیرانش، کتابخانه ملی پاریس

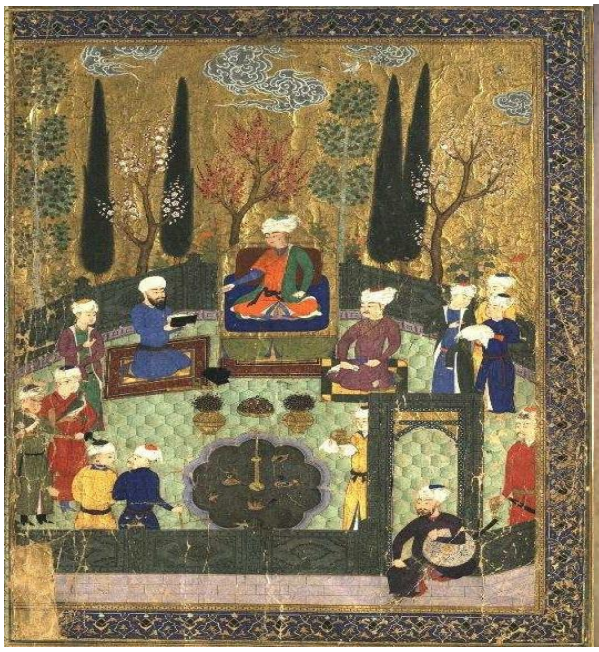
خوشه‌ی دوم را می‌توان نسخه‌های فارسیِ بهرامشاهی در قرون ۷ و ۸ هق دانست که هم‌زمان با گسترش ترجمه‌ی نصرالله منشی و تثبیت زبان فارسی در دربارهای ایرانی، در چند محور جغرافیایی و سبکی عمده تکوین یافته‌اند. از یک‌سو، نسخه‌ی کوچک پاریس و نسخه‌ی ۶۳۳ هجری موزه‌ی هنر ووستر، حلقه‌ی واسط میان مکتب بغداد،

سفالینه‌های مینایی سلجوقی و نخستین بیان ایرانی فارسی حکایات *کلیله و دمنه* به‌شمار می‌آیند و در آنها طرح‌های موجز اما زنده‌ی حیوانات، زمینه‌های قرمز و زرد، و نقش‌مایه‌های گل نیلوفر آسیای مرکزی، ساختاری تازه برای تلفیق متن و تصویر پدید آورده است (رابینسون، ۱۳۷۶؛ ۳۶–۲۰، کونل، ۱۳۷۸؛ ۴۱–۴۰، گری، ۱۳۸۵؛ ۱۰۶–۹۳). از سوی دیگر، نسخه‌های منسوب به مکتب شیرازِ آل اینجو و آل مظفر؛ مانند برگ‌های پراکنده‌ی نسخه‌ی ۷۳۴ هق و نسخه‌ی پاریس ۳۷۷، نماینده‌ی گونه‌ای تولید کارگاهی تجاری هستند که در آن، نگاره‌های کوچک، ترکیب‌بندی‌های ساده، غلبه‌ی رنگ‌های بنفش، آبی و زرد و تسلط پیکره‌ی انسانی بر صحنه، استمرار یک سنت ایرانیِ مستقل از دربارهای مغولی را نشان می‌دهد و پلی میان هنر محلی شیراز و مکتب هرات تیموری ایجاد می‌کند (گری، ۱۳۸۵؛ ۱۶۱–۱۰۶، کونل، ۱۳۷۸؛ ۵۰–۴۹، نجفی، ۱۳۶۸؛ ۳۴۷–۳۴۶).

تصویر ۳: شتر بخت برگشته (worcester.emuseum.com) تصویر۴. نبرد شیر و گاو در مکتب شیرازِ آل مظفر (www.gettyimages.fi)

خوشه‌ی سوم، نسخه‌های شاهانه‌ی دوره‌ی جلایری و تیموری است که در آن‌ها *کلیله و دمنه* در بالاترین سطح فنی و روایی نگارگری ایرانی مصور شده است. در میان نسخه‌های جلایری، نسخه‌ی منسوب به تبریز، چسبیده در آلبوم شماره‌ی F.1422 کتابخانه‌ی دانشگاه استانبول، جایگاهی محوری دارد؛ قطع بزرگ، کثرت و تنوع صحنه‌ها، شکستن آگاهانه‌ی کادر، پیوند ارگانیک پیکره‌ی حیوان و انسان با منظره و رنگ‌پردازی پرقدرت، این نسخه را به حلقه‌ای کلیدی میان شاهنامه‌ی دموت، مکتب تبریز اوّل و سنت تصویری متأخر هرات بدل کرده است (تجویدی، ۱۳۵۲؛ ۷۷، کورکیان و سیکژ، ۱۳۷۷؛ ۲۲، گری، ۱۳۸۵؛ ۳۹، اوکان، ۲۰۰۳؛ ۲۳۴–۲۳۳). از سوی دیگر، نسخه‌ی مصور *کلیله و دمنه* در کتابخانه‌ی کاخ گلستان، که به مکتب هراتِ عصر شاهرخ و کارگاه امیر خلیل نسبت داده شده، یکی از نخستین تبلورهای زبان تصویری تیموری در مواجهه با این متن است: نگاره‌های مستقل از متن، آسمان‌های طلایی، گل‌وبوته‌های متنوع، و حیوان‌نگاریِ بسیار زنده و طبیعت‌گرایانه، این نسخه را به الگوی اصلی نسخه‌های بایسنقری در توپقاپی (شماره‌های H.362 و R.1022) تبدیل کرده است (تجویدی، ۱۳۵۲؛ ۱۳۶، گری، ۱۳۸۵؛ ۱۶۱، زکی، ۱۳۶۴؛ ۲۳۱).

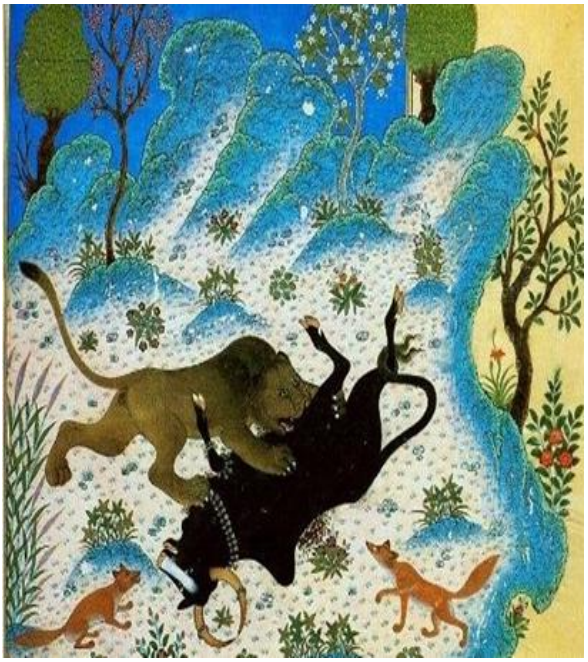
تصویر ۵: شیر و گاو، *کلیله و دمنه*، نسخه H2161 استانبول



تصویر۶: سرلوحه *کلیله و دمنه* نسخه کاخ گلستان

تحلیل تطبیقی نگاره‌های حکایت شیر و گاو در نمونه‌های منتخب

بر اساس مجموعه‌ی نگاره‌های بررسی‌شده ، روایت تصویری حکایت شیر و گاو در مکاتب مختلف (سلجوقی، ایلخانی و تیموری) گرچه از نظر جزئیات بصری متنوع است، اما در چند اصلِ روایی و ترکیب‌بندی، الگوی مشترکی نشان می‌دهد. در اغلب نمونه‌ها، صحنه‌ی اوج روایت؛ گلاویز شدن شیر و گاو به‌عنوان گره‌ی اصلی داستان انتخاب شده و تصویرگر، لحظه‌ی گرفت‌وگیر را در کانون توجه قرار داده است. در کنار این دو پیکره‌ی اصلی، در بخش عمده‌ای از نگاره‌ها، *کلیله و دمنه* نیز به‌صورت دو شغال یا دو حیوان نظاره‌گر در حاشیه‌ی صحنه حضور دارند؛ حضوری که نشان‌دهنده‌ی وفاداری هنرمند به متن و تأکید بر نقش واسطه‌گری و دسیسه‌چینیِ دمنه در رقم خوردن تراژدی است. در نمونه‌ی ایلخانی (تصویر ۷) این الگو به‌نحوی کامل دیده می‌شود: شیر و گاو در مرکز صفحه درگیر نبردند و *کلیله و دمنه* با فاصله‌ای اندک، اما در موضع نظاره و گفت‌وگو، در کناره‌ی ترکیب جای گرفته‌اند.



تصویر۷: دوره ایلخانی (نسخه ۱۰۲۲)

تصویر ۸: دوره ایلخانی (نسخه ۱۴۲۲)

از منظر ساختار ترکیب، اغلب تصاویر حکایت شیر و گاو در دوره‌ی ایلخانی بر محورهای مورّب و پویای صحنه استوارند. بدن شیر و گاو به‌گونه‌ای طراحی شده که کشمکش و ازهم‌گسیختگی تعادل را القا کند؛ دم‌های افراشته، پاهای خم شده و چرخش سرها، حرکت انفجاری و خشونت درگیری را برجسته می‌نماید. در پس‌زمینه، کوه‌ها و تپه‌ها با خطوط شکسته و ابرها با فرم‌های تزیینی، فضای تصویر را پر کرده و گاه تا مرزهای کادر پیش می‌روند. در برخی نمونه‌ها، مانند تصویر ۸؛ صحنه‌ی نبرد تقریباً تمام صفحه را پوشانده و حاشیه‌ی متن به حداقل رسیده است؛ ترکیبی که نشان می‌دهد در بخشی از سنت ایلخانی، تصویر از نقش حاشیه‌ای فراتر رفته و به عنصری مسلط در صفحه تبدیل شده است. لذا در نگاره‌های ایلخانی (مانند تصویر ۷ و ۸)، حذف تقریب کامل حاشیه متنی و اشغال تمام فضای صفحه توسط صحنه نبرد، حکایت از یک اولویت‌بندی جسورانه برای تصویر دارد. این ترکیب‌بندیِ متمرکز و بدون حواشی، بیننده را مستقیماً در مواجهه با خشونت رویداد قرار می‌دهد. خطوط مورب تند و حالت‌های بدن حیوانات که بیشتر شبیه به هیئت انسانی‌های جنگجو است (به ویژه در تصویر ۸)، بر جنبه تمثیلی انسانی این درگیری تأکید می‌ورزد. حضور *کلیله و دمنه* به عنوان ناظران کوچک‌مقیاس در حاشیه، نه تنها وفاداری به متن، بلکه ایجاد لایه‌ای روایی تفسیری در درون خود تصویر است: گویی تصویرگر می‌خواهد نتیجه فتنه را هم‌زمان با وقوع آن نشان دهد.

در مقابل، برخی نگاره‌های دیگر مانند تصویر ۹، صحنه را در بخش پایین یا میانی صفحه و در قالب نواری افقی جای می‌دهند؛ در این حالت، نگاره بیشتر کارکرد توضیح دیداری متن را دارد و خواننده را در امتداد سطرها همراهی می‌کند. نکته‌ی قابل‌توجه دیگر، نحوه‌ی چینش عناصر طبیعی است. در نگاره‌های ایلخانیِ این گروه، حضور درختان، بوته‌ها و علفزارها غالباً تابع صحنه‌ی درگیری است؛ یعنی طبیعت، بیش از آنکه فضایی مستقل و تأملی بسازد، به‌عنوان پس‌زمینه‌ای پویا برای تأکید بر خشونت صحنه عمل می‌کند. در برخی نمونه‌ها، درختی منفرد در کنار صحنه‌ی گلاویز،

به‌صورت محور عمودی ترکیب عمل کرده و دو بدن درهم‌تنیده‌ی شیر و گاو را در دو سوی خود قاب می‌گیرد. این شگرد در تصویر ۱۰ به خوبی دیده می‌شود؛ در آن‌جا درخت و تپه‌ها، صحنه‌ی درگیری را هم‌زمان در دل منظره‌ای باز و در حدّ یک مجلس محدود نگه می‌دارند. لذا با توجه به خشونت پویا و ترکیب‌بندیِ گسیخته در نگاره‌های ایلخانی، این حکایت را می‌توان بازتاب بی‌ثباتی سیاسی و تلاش برای بازسازی نظم در دوره ایلخانی تفسیر کرد. در این عصر که پیوند سنت‌های ایرانی، اسلامی و مغولی در حال شکل‌گیری بود، نمایش آشکار درگیری و تقابل (نماد تضاد درون حکومتی) احتمالاً تصویری نمادین از چالش‌های عینی حکمرانی است.

تصویر ۹: دوره ایلخانی (نسخه ۳۷۶)

تصویر ۱۰: دوره ایلخانی (نسخه ۳۷۳)

اما در نمونه‌ی تیموریِ (تصویر ۱۱ و ۱۲)، تغییر مهمی در منطق ترکیب‌بندی مشاهده می‌شود. این‌جا صحنه‌ی نبرد شیر و گاو بیشتر به‌سمت مرکز هندسی صفحه متمایل است و خطوط کلی ترکیب، متعادل‌تر و آرام‌تر شده است. پیکره‌ها کشیده‌تر، نسبت اندام‌ها سنجیده‌تر و فاصله‌ی میان سطوح رنگی حساب‌شده‌تر است؛ درختان و صخره‌ها نه صرفاً به‌عنوان پرکننده‌ی زمینه، بلکه به‌صورت اجزای ساختاریِ یک باغ نمادین سامان یافته‌اند. در چنین فضایی، درگیری شیر و گاو علاوه بر معنای روایی مستقیم، نشانه‌ای از اختلال در نظم اخلاقی و سیاسی نیز تلقی می‌شود؛ اختلالی که ریشه‌ی آن در فتنه‌انگیزی دمنه است و از رهگذر تصویر، به سطحی فراتر از روایت حیوانات منتقل می‌گردد.

تصویر ۱۱: دوره تیموری (نسخه ۱۶۳۹)

تصویر ۱۲ : دوره تیموری (نسخه ۵۷۸)

در نگاره تیموری (تصویر ۱۱، نسخه ۱۶۳۹)، تحول اساسی دیده می‌شود. صحنه نبرد اکنون در چهارچوب یک منظره آراسته و باغ‌گونه جای گرفته است. درختان پربرگ و گلدسته‌ها نه تنها تزئین نیستند، بلکه با ایجاد قاب‌های طبیعی، خشونت صحنه را مهار و تبدیل به موضوعی تأملی می‌کنند. رنگ‌آمیزی ملایم‌تر و هماهنگ (در مقایسه با تضادهای تند احتمالی در نسخه‌های قدیمی‌تر) و ژست‌های نمایشی تر اما کم‌تنش‌تر حیوانات، حاکی از تلاش برای زیبایی‌شناسی کردنِ تعلیم است. این صحنه دیگر تنها یک هشدار نیست؛ نمونه‌ای است از اینکه چگونه می‌توان بحران را در درون یک نظم زیبا و عقلانی (نماد حکومت آرمانی) به تصویر کشید و پیام اخلاقی را در قالب زیبایی عرضه کرد. بنابراین گذار به ترکیب‌بندی متعادل، آرام و باغ‌گونه در دوره تیموری، فراتر از یک تحول سبکی، بازتاب تحول در اندیشه سیاسی و زیبایی‌شناسی اسلامی است. نظم هندسی، سلسله مراتب فضایی و تلطیف صحنه نبرد، تجسم بصری ایده‌ی عدالت به مثابه تعادل (عدل) و حکمت عملی (حکمت) در سنت فکری ایرانی اسلامی است. در یک جمع‌بندی، می‌توان گفت که در مجموعه‌ی نگاره‌های بررسی‌شده، در دوره‌ی ایلخانی، پویایی شدید، شکستن کادر و تراکم عناصر طبیعی، خشونت و درام صحنه را برجسته می‌کند (به‌ویژه در تصویر ۱۱)؛ در دوره‌ی تیموری، همان صحنه در بستری متعادل‌تر، هندسی‌تر و نزدیک‌تر به ایده‌ی باغ منظم هنر اسلامی بازآفرینی می‌شود و بار اخلاقی و تأملی داستان پررنگ‌تر می‌گردد. این الگو با اهداف پژوهش در بازخوانی سیر تحول نگاه نگارگران به نسبت قدرت، اخلاق و روایت تمثیلی در طول ادوار مختلف هماهنگ است.

تحلیل تطبیقی نگاره‌های حکایت شیر و خرگوش در نمونه‌های منتخب

تحلیل نگاره‌های حکایت شیر و خرگوش نشان می‌دهد که تصویرگران در مکاتب سلجوقی، ایلخانی و تیموری، به‌رغم آزادی در انتخاب لحظه‌ی روایی، عموماً بر چند گره‌ی اصلی داستان تمرکز کرده‌اند: ۱) صحنه‌ی گفت‌وگوی خرگوش و شیر بر سر چاه، ۲) لحظه‌ی نگاه کردن شیر به درون چاه و مواجهه با انعکاس خود، و ۳) لحظه‌ی سقوط شیر در آب. تفاوت‌ها عمدتاً در انتخاب یکی از این لحظات، در نسبت اندازه‌ها و تناسبات میان شیر و خرگوش، و در نوع نمایش دهانه‌ی چاه و فضای پیرامونی ظاهر می‌شود.

در نمونه‌های سلجوقیِ این مجموعه، که در (تصاویر ۱۳و ۱۴) تاکید اصلی بر درام روایی و تعلیقِ پیش از سقوط است. در تصویر ۱۳، شیر بر لبه‌ی چاه ایستاده و خرگوش در بالای چاه، روبه‌روی او، با اندامی کوچک و چهره‌ای رو به شیر، نقش راهبرِ صحنه را بازی می‌کند؛ در تصویر ۱۴، لحظه‌ی سقوط شیر به تصویر درآمده و خرگوش با فاصله‌ای اندک، بالای چاه قرار دارد. در هر دو نمونه، انعکاس شیر در آب یا به‌طور مستقیم ترسیم شده یا با حضور دوگانه‌ی شیر (یکی در وضع ایستاده، دیگری در وضعیت سقوط) به‌صورت تلویحی القا می‌شود؛ این دوگانگی، مضمون متنیِ فریب خوردن شیر از تصویر خود را با زبانی دیداری بیان می‌کند. تناسبات اندام‌ها در این نگاره‌ها، مطابق جدول، در حد متوسط و تا حدودی نزدیک به واقعیت است؛ شیر به‌عنوان حیوان غالب، حجمی بزرگ‌تر دارد و خرگوش در مقیاسی کوچک‌تر، اما قابل‌تشخیص، در حاشیه‌ی صحنه حضور دارد.

تصویر ۱۳: دوره سلجوقی (نسخه ۴۶۵)

تصویر۱۴:دوره سلجوقی (نسخه ۳۶۵۵)

بررسی این دو نگاره سلجوقی از منظر نسبت دیالوگی متن و تصویر حاکی از آن است که تصویرگر در پی بازسازی موبه‌موی روایت به‌گونه‌ای کارآمد و فشرده است. در هر دو تصویر، صحنه‌آرایی ساده و فاقد جزئیات محیطی زائد، تمام توجه را به کنش نمادین محوری معطوف می‌کند. این رویکرد، با منطق چرخه‌های تصویری در نسخه‌های نخستین همسو است که در آن، تصویر به‌عنوان علامت‌گذاری بصری برای نقاط عطف روایت عمل می‌کند تا درک متن را تسهیل

نماید. از منظر نمادپردازی به مثابه زبان بصری حکمت سیاسی، نحوه نمایش رابطه شیر و خرگوش قابل تأمل است. در تصویر ۱۴، ایستادن خرگوش در مکانی برتر (بالای چاه) و روبه‌روی شیر، اگرچه با اختلاف مقیاس همراه است، اما از طریق ژست و جایگاه فضایی، برتری موقتی تدبیر بر زور را پیش‌بینی می‌کند.

در تصویر ۱۳، شیر در حال سقوط نه در مرکز، بلکه در بخش پایینی کادر جای گرفته که می‌تواند نماد سقوط از مقام و قدرت باشد. نمایش دوگانه شیر (ایستاده و در حال سقوط) در یک قاب، ترفند بصری هوشمندانه‌ای برای نمایش گذار از غرور به هبوط است و مفهوم انتزاعی عاقبت فریب را به شکلی ملموس و فوری انتقال می‌دهد. این صراحت و ایجاز بصری، با کارکرد تعلیمی سیاسی متن در دوره سلجوقی که بر خطاب مستقیم با حاکمان و دیوانیان تأکید داشت، همخوانی کامل دارد. عناصر بصری در این مرحله، هنوز در خدمت روایتگری صریح هستند و پیچیدگی‌های نمادین و تزیینی دوره‌های بعد را ندارند، که خود نشانه‌ای از اولویت انتقال پیام اخلاقی بر نمایش زیبایی‌شناختی محض در این مرحله از سیر تصویری‌سازی این متن است.

در نمونه‌های ایلخانی، دامنه‌ی تنوع بیشتر است. برخی نگاره‌ها، مانند تصویر ۱۵ و ۱۶ لحظه‌ی افتادن شیر در چاه یا حضور هم‌زمان شیر بالای چاه و درون چاه را تصویر کرده‌اند. در تصویر ۱۵، شیر در درون چاه افتاده و خرگوش بر لبه‌ی چاه ایستاده و به پایین می‌نگرد؛ ساختاری که نتیجه‌ی نهایی داستان را برجسته می‌کند و خرگوش را در جایگاه ناظرِ پیروزمند قرار می‌دهد. در تصویر ۱۶، شیر بر دهانه‌ی چاه خم شده و خرگوش نیز در کنار او، بر لبه‌ی چاه، ایستاده است؛ در این‌جا، هم‌زمانیِ نگاه شیر به درون آب و حضور جسمانی او بر فراز چاه، نوعی فشرده‌سازی زمانی (تقابل زمانی) ایجاد می‌کند که از ویژگی‌های بارز نگارگری ایرانی است.

تصویر ۱۵: دوره ایلخانی (نسخه ۹۱۳)

تصویر ۱۶: دوره ایلخانی (نسخه ۳۴۶۷)

بررسی‌های بیشتر نشان می‌دهد که در بخشی از نگاره‌های ایلخانی، تناسبات میان شیر، خرگوش و عناصر محیطی چندان رعایت نشده است؛ شیر گاه بیش از حد بزرگ و غالب، و خرگوش گاه چنان کوچک است که در نگاه نخست به‌سختی تشخیص داده می‌شود (مانند تصویر ۱۷). در این موارد، تأکید تصویرگر بیشتر بر نمایش اقتدار شیر و شدت سقوط است تا بر توازن بصریِ اجزا؛ چاه گاه صرفاً به‌صورت یک دایره‌ی ساده و نمادین نمایش یافته و ژرفای فضاییِ چندانی ندارد. لذا در اینجا می‌توان گفت که اغراق در اندازه‌ی شیر و کوچک‌نمایی خرگوش در برخی نگاره‌های ایلخانی، تنها یک انتخاب سبکی نیست، بلکه تقویت نمادینِ مضمون اصلی حکایت، یعنی نمایش بصری از خودبینی و غرور کورکننده قدرت است. این چینش تصویری، با صراحت تمام، شکاف غیرقابل عبور میان قدرت جبار و عقلِ به ظاهر ضعیف را پیش چشم می‌گذارد. از سوی دیگر، در نگاره‌هایی مانند تصویر ۱۶ (ایلخانی، ۳۴۶۷)، هنرمند با نمایش هم‌زمان شیر واقعی و انعکاس او در آب، از ترفند بصری برای تجسم مفهوم توهم خود استفاده می‌کند. این نشان می‌دهد که تصویرگران ایلخانی به دنبال یافتن دال‌های بصری کارآمد برای مفاهیم انتزاعی فریب و شناخت بودند.

تصویر۱۷: دوره ایلخانی (نسخه ۱۹۵۹) **تصویر ۱۸: دوره تیموری (نسخه ۳۷۶)** **تصویر ۱۹:دوره تیموری (۳۷۷)**

در نمونه‌های تیموریِ، به‌ویژه تصاویر ۱۸ و ۱۹، تمرکز بر پالایش بصری و نظم هندسی صفحه بیشتر به چشم می‌خورد. در تصویر ۱۸، شیر در کناره‌ی چاه یا بر محور مرکزی صحنه قرار گرفته و خرگوش با حالتی آرام‌تر، در فاصله‌ای سنجیده از او ایستاده است؛ در این‌جا، بدن‌ها کمتر اغراق‌آمیز و نسبت میان اندازه‌ی شیر، خرگوش و دهانه‌ی چاه متعادل‌تر است. در تصویر ۱۹، که در بررسی‌ها به‌عنوان نمونه‌ی شاخصِ ترکیب موفق متن و تصویر معرفی می شود، چاه نه تنها به‌عنوان عنصر روایی، بلکه به‌عنوان مرکزِ سازمان‌دهنده‌ی ترکیب عمل می‌کند؛ متن در بالا یا پیرامون

صحنه ادامه یافته و نگاره در پیوندی نزدیک با سطرهای روایت قرار گرفته است، به‌گونه‌ای که چشم خواننده با حرکت در متن، به‌صورت طبیعی بر روی صحنه‌ی مرکزی سقوط شیر و تدبیر خرگوش متمرکز می‌شود.

بنابراین در نمونه تیموری (به‌ویژه در ترکیب‌بندی متعادل تصویر ۱۸ و سازمان‌یافتگی تصویر ۱۹)، چاه از یک دایره نمادین به یک سازه معماریِ باورپذیر تبدیل شده است. سنگ‌چین دور چاه، انعکاس جزئیات در آب، و ژرفنمایی، همگی بر واقعیت ملموس خطر تأکید دارند. این پرداخت، استعاره را زمینی‌تر و تأثیر تعلیمی آن را قوی‌تر می‌سازد. در تصویر ۱۹، چاه دقیقاً در مرکز هندسی صفحه قرار دارد و متن نوشتاری به زیبایی دور آن پیچیده شده است. این ترکیب‌بندی هوشمندانه، وحدت کامل متن و تصویر را نشان می‌دهد و پیام حکایت را به اصل اساسی مرکزیت غرور به‌عنوان علت سقوط تبدیل می‌کند. رنگ‌های غنی و آرایش منظره، این صحنه تعلیمی را در چارچوبی از زیبایی و نظم ارائه می‌دهند که خود بخشی از پیام اخلاقی هنری دوره تیموری است. در بعضی نگاره‌های ایلخانی متأخر و به‌ویژه تیموری، لبه‌ی چاه را با سنگ‌چین، اختلاف سطح زمین و حتی انعکاس جزئیات در آب تصویر می‌کنند؛ این شیوه، امکان نمایش هم‌زمان بالای چاه و درون چاه را فراهم کرده و تقابل میان جهانِ امنِ سطح و جهان خطرناکِ زیرِ آب را برجسته می‌سازد. چنین تقابلی، در بستر اندیشه‌ی اسلامی، به‌خوبی با مضمون فریب ظاهر و حقیقت پنهان قابل تفسیر است: شیر، اسیرِ سطحِ آینه‌گونِ آب می‌شود و حقیقتِ ناتوانی خود را در لحظه‌ی سقوط درمی‌یابد.

لذا می‌توان گفت که پرداخت دقیق به عمق چاه و بازی با انعکاس در دوره تیموری، تحلیل حکایت را از سطح یک فریب ساده فراتر می‌برد. این امر نمایش بصری تمایز بنیادین میان ظاهر (زاهر) و باطن (باطن) در حکمت اسلامی است. چاه، که هم نماد جهل و هم نماد آینه‌ی حقیقت است، به صحنه‌ای برای کشمکشی وجودی تبدیل می‌شود. شیر که در دام تصویر خود (انعکاس در آب) می‌افتد، تجسم نفس اماره است که در دام خودبینی غرورآمیز گرفتار می‌شود. از این منظر، نگاره‌های تیموری این حکایت را به تمثیلی عرفانی اخلاقی ارتقا می‌دهند که در آن، پیروزی خرگوش (عقل)، پیروزی بینش بر توهم است. این پیچیدگی نمادین، همسو با رشد جریان‌های عرفانی و تعمیق فلسفی در دربارهای تیموری است.

به‌صورت جمع‌بندی، می‌توان گفت که جمع نگاره‌های حکایت شیر و خرگوش در این پژوهش، سه روند اصلی را نشان می‌دهند: ۱) تثبیت چند گره‌ی روایی مشترک (ایستادن بر لبه‌ی چاه، نگاه به انعکاس، سقوط)، ۲) حرکت از اغراق در مقیاس و بیان بدنیِ خشن در نمونه‌های آغازین به سمت تناسبات سنجیده‌تر و فضاسازی پالوده‌تر در نمونه‌های تیموری، و ۳) تعمیق رابطه‌ی متن و تصویر، از نقشِ توضیحی ساده به نقشِ تأویلی و تمثیلی. این دگرگونی‌ها، هم‌زمان با سیر تحول مکاتب نگارگری ایران، به‌ویژه از سلجوقی و ایلخانی به تیموری، نشان می‌دهد که چگونه هنرمندان، حکایت تعلیمی شیر و خرگوش را از یک روایت اخلاقیِ ساده، به سطحی از تفکر بصری درباره‌ی قدرت، عقل و ادراک در چارچوب تفکرات نوین ارتقا داده‌اند. بررسی این دو حکایت محوری در مکاتب مختلف نشان می‌دهد که تحول در زبان بصری صرفاً یک دگرگونی صوری نبوده، بلکه ابزاری برای بازسازی معنا در بسترهای تاریخی جدید بوده است. از

ایلخانی تا تیموری، شاهد گذار از بازنماییِ مستقیمِ کشمکش قدرت به سوی صورتبندیِ نمادینِ مفاهیم حکمت سیاسی و اخلاق اسلامی هستیم. در این گذار، عناصر بصری، از ترکیب‌بندی و مقیاس تا پردازش فضا و طبیعت، به بخشی از یک نظام نشانه‌شناختی تربیتی بدل شده‌اند. این نظام بصری، *کلیله و دمنه* را از یک متن تعلیمی هندی ایرانی به متنی تصویری اسلامی ایرانی تبدیل کرده است که در آن، آموزه‌های قدرت و عدالت، در قالبی زیباشناختی متناسب با ذهنیت و آرمان‌های هر دوره ارائه می‌شده است. یافته‌ها مؤید آن است که نگاره‌ها واقعاً بازتاب‌دهنده ذائقه زیبایی‌شناختی و زمینه‌های فرهنگی سیاسی عصر خود بوده‌اند، اما نه به صورت انفعالی، بلکه به مثابه فعالیتی تفسیری و معناساز که در گفتگویی پویا با متن، سنت پیشین و اقتضائات زمانه قرار دارد. لذا ردیابی پایانی این دو حکایت در تصاویر منتخب نشان می‌دهد که تحول سبکی، حامل تحول معنایی است. در حکایت شیر و گاو، مسیر از تصویرِ بی‌واسطه خشونت (ایلخانی، با ترکیب‌بندی متمرکز و پیکره‌های پرتنش) به سوی تصویرِ نظمِ مهارکننده آشوب (تیموری، با قاب‌بندی منظره و آرامش نسبی) حرکت می‌کند. در حکایت شیر و خرگوش، مسیر از تأکید نمادین بر شکاف قدرت (ایلخانی، با اغراق در مقیاس) و نشان‌دادن مکانیسم فریب (با ترفندهای بصری مانند انعکاس) به سوی ارائه الگویی کامل از حکمت عملی (تیموری، با وحدت متن و تصویر، واقع‌نمایی و قرارگیری در چهارچوب زیبایی‌شناختی منسجم) پیش رفته است. این تغییرات، تجسم عینی این اندیشه است که در هنر متعالی ایرانی اسلامی، فرم زیبا و نظم بصری، خود وسیله‌ای برای تعلیم حقیقت و حکمت است.

نتیجه‌گیری

نقاشی کتابیِ ایران در بستر تمدن اسلامی، در مواجهه با متنی همچون *کلیله و دمنه* نشان می‌دهد که چگونه هنر تصویرگری، از سطح همراهی صرف با متن فراتر رفته و به عرصه‌ای برای صورت‌بندی بصریِ مفاهیمی چون عقل، عدالت، تدبیر سیاسی و اخلاق حکمی بدل شده است. این پژوهش با پی‌گیری سیر نگارگری *کلیله و دمنه* از مکتب بغداد و نسخه‌های نخستین عربی، تا نسخه‌های بهرامشاهیِ فارسی در مکاتب جلایری، شیراز و به‌ویژه هرات تیموری، نشان داد که نقاشی اسلامیِ ایران توانسته است ریشه‌های هندی پهلوی این اثر را در چارچوب زیبایی‌شناسی توحیدی و ادبیات تعلیمی اسلامی بازخوانی کند؛ به‌گونه‌ای که حیواناتِ سخن‌گو، در عین حفظ خاستگاه اسطوره‌ای و تمثیلی خود، حامل زبان اخلاق، ادب، عدالت و سیاست در فرهنگ ایرانی اسلامی شده‌اند.

بررسی تطبیقی نگاره‌های حکایت شیر و گاو و شیر و خرگوش در نسخه‌های مصور *کلیله و دمنه* که با اتکا به چارچوب نظریِ سه‌سویه: نسبت دیالوگی متن و تصویر، نمادپردازی به مثابه زبان بصری حکمت سیاسی و توجه به چرخه‌های تصویری و زمینه‌مندی تاریخی، انجام یافت به‌وضوح نشان داد که تحول سبکی در گذر از مکاتب سلجوقی و ایلخانی به تیموری، صرفاً دگرگونی در فرم نبوده، بلکه ابزاری برای بازسازی معنا و بازتفسیر مفاهیم تعلیمی سیاسی در بسترهای تاریخی جدید بوده است.

در حکایت شیر وگاو شاهد گذار از یک بازنمایی بی‌واسطه و پویا از خشونت و بی‌ثباتی در دوره ایلخانی (با ترکیب‌بندی‌های متمرکز، پیکره‌های پرتنش و حذف حاشیه متنی) به سوی صورتبندی نمادینِ نظم مهارکننده آشوب در دوره تیموری هستیم. در این دوره، صحنه نبرد در قالب یک باغ منظم آراسته می‌شود که تجسم بصری ایده‌های اسلامی ایرانی عدل (عدالت به مثابه تعادل) و حکمت عملی است. این گذار، بازتاب تحول در اندیشه سیاسی از هشدار نسبت به فتنه، به سوی ارائه الگویی آرمانی از حکمرانی خردمندانه است.

در حکایت شیر و خرگوش، مسیر از تأکید روایی بر شکاف قدرت و مکانیسم فریب در نمونه‌های نخستین (با اغراق در مقیاس شیر و استفاده از ترفندهایی مانند نمایش دوگانه) به سوی ساختارهای بصری پیچیده‌تر و چندلایه در دوره تیموری پیش رفته است. در این دوره، چاه از یک دایره نمادین به سازه‌ای باورپذیر با عمق و انعکاس تبدیل می‌شود و تقابل ظاهر و باطن را به نمایش می‌گذارد. این تحول، حکایت را از یک تمثیل اخلاقی ساده به تفکر بصری عمیق‌تری درباره معرفت، خودفریبی و پیروزی عقل بر غرور ارتقا می‌دهد.

بررسی تطبیقی نگاره‌های حکایت شیر و گاو و شیر و خرگوش در نمونه‌های مختلف، نشان داد که نگارگر ایرانی، در هر دوره، میان وفاداری به روایت و صورت‌بندی نمادین آن، تعادلی سنجیده برقرار کرده است. در صحنه‌های گلاویز شدن شیر و گاو، از نسخه‌های ایلخانی تا ترکیب‌های پیچیده‌تر جلایری و تیموری (برای نمونه، صحنه گرفت‌وگیر شیر و گاو در نسخه جلایری استانبول F.1422) چیدمان بدن‌ها، نحوه‌ی قرارگیری *کلیله و دمنه* در حاشیه‌ی میدان نبرد، و سازمان‌دهی درختان، تپه‌ها و ابرها، صرفاً بازنمایی رویداد نیست، بلکه صورت‌بندی بصریِ نسبتِ قدرت، فتنه، نصیحت و مسئولیت حاکم است. به همین قیاس، در حکایت شیر و خرگوش، هم‌زمانیِ نمایش داخل و خارج چاه، حضور انعکاس در آب و تقابل سطح/ عمق (برای مثال، در یکی از نگاره‌های تیموری هرات)، نشان می‌دهد که منطق چندساحتیِ فضای نگارگری ایرانی چگونه امکان بازنماییِ بصریِ فریبِ ظاهر، خودآگاهی و سقوطِ ظلم را در یک قاب واحد فراهم می‌کند؛ منطقی که با روح تعلیمی و توحیدی هنرهای اسلامی هم‌ساز است. از سوی دیگر، تحلیل ساختار ترکیب‌بندی و عناصر بصری در این مطالعه نشان داد که نظام زیبایی‌شناختی نگارگری اسلامی ایرانی، در مواجهه با *کلیله و دمنه*، بر چند اصل پایدار استوار است: فضای مستقل و فرازمانی که در آن پلان‌های متفاوت واقعه همزمان دیده می‌شوند؛ ترکیب‌بندی‌های قرینه، متعادل و در عین حال پویا؛ حرکت حلزونی و مورّب خطوط که نگاه را به سمت کانون معنایی صحنه هدایت می‌کند؛ و استفاده‌ی سنجیده از رنگ‌های تخت و طلایی برای آسمان و آب که جهان تمثیلیِ داستان را از واقعیت طبیعی جدا و به قلمرو معنا و تأمل منتقل می‌کند. استمرار نقش اسطوره و تمثیل در این نگاره‌ها نشان می‌دهد که اسطوره‌های کهن به‌مثابه ذخیره‌ای معنایی، در دستگاه نشانه‌شناختی هنر اسلامی جذب و اسلامی‌سازی شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که صورت‌های حیوانی و صحنه‌های کشمکش، حامل پیام‌هایی در باب عدل، تدبیر، مشورت، پرهیز از ظلم و خطر هوا و هوس‌اند.

فراتر از واکاوی سیر تاریخی، این پژوهش به دلالت‌های نظری و روش‌شناختی مهمی دست یافته است که بر مطالعه هنر اسلامی ایرانی پرتو می‌افکند. نخست آنکه، تحلیل تطبیقی حاضر به‌طور ملموس اثبات می‌کند که نگاره‌های *کلیله و دمنه* را باید متون تصویریِ فعال و خودمختاری در نظر گرفت که در گفتگویی دیالوگی با متن نوشتاری وارد می‌شوند. این نگاره‌ها نه بازتابی منفعلانه، بلکه تفسیرگری بصری هستند که با انتخاب لحظه روایی، ترکیب‌بندی و تأکید بر برخی شخصیت‌ها، مفاهیم سیاسی و اخلاقی اثر را غنا بخشیده و گاه خوانشی نو از آن عرضه می‌دارند. در پرتو این نگاه، دومین دستاورد نظری پژوهش، ارائه الگویی برای پیوند ژرفانهٔ سطوح صوری و معنایی در هنر اسلامی است. این تحلیل نشان داد که چگونه زیبایی‌شناسی فرم؛ از نظم هندسی باغ در دورهٔ تیموری تا اغراق در مقیاس و حرکت در دورهٔ ایلخانی، در خدمت بیان و تعمیق مفاهیمی چون عدالت، قدرت، عقل و فریب قرار گرفته است. به بیان دیگر، فرم زیبا و سامان‌یافته در این سنت هنری، هرگز غایت ذاتی نبوده، بلکه رسانه‌ای توانمند برای تجسم‌بخشی و تربیت ادراک نسبت به حقیقت و حکمت عملی بوده است. سوم، این پژوهش، فرآیند اسلامی‌سازی نمادین یک میراث ادبی هنری پیشااسلامی را ردیابی کرده است. بررسی حاضر آشکار ساخته که صور حیوانی و روایت‌های برآمده از سنت هندی، در بستر فرهنگ ایرانی اسلامی و از طریق دستمایه‌های بصری، معنایی نو یافته‌اند و به حاملانی برای مفاهیم هم‌سو با دستگاه فکری و اخلاقی اسلام تبدیل شده‌اند.

این یافته‌ها، به‌نوبه خود، افق‌هایی تازه برای مطالعات میان‌رشته‌ای می‌گشاید. در حوزه تاریخ هنر، رویکرد به کار گرفته شده که نگاره را کنشگر معناساز در بافت تاریخی می‌داند، روشی برای تحلیل پویای دیگر متون مصور اسلامی فراهم می‌آورد. برای مطالعات ادبیات تطبیقی و تاریخ اندیشه، ظرفیت کم‌بررسی‌شده هنر بصری در بازتاب و حتی شکل‌دهی به تحولات مفاهیم سیاسی و اخلاقی در تمدن اسلامی را برجسته می‌سازد. همچنین، در حوزه تربیت و اخلاق اسلامی، این پژوهش نمونه‌های عینی و ملموسی ارائه می‌دهد از اینکه چگونه هنر والا می‌تواند به مثابه یک رسانه تربیتی نافذ عمل کند و مفاهیم انتزاعی حکمت عملی را به تجربه‌ای حسی و بصری تبدیل نماید، راهکاری که در نظام‌های آموزشی معاصر می‌تواند مورد تأمل قرار گیرد. در جمع‌بندی نهایی می‌توان گفت که سنت نگارگری اسلامی ایرانی در مواجهه با متنی چون *کلیله و دمنه*، آزمایشگاهی بی‌بدیل برای تلفیق خلاقانهٔ ادبیات، حکمت، زیبایی‌شناسی و امر سیاسی بوده است. مطالعه سیر تحول این نگاره‌ها، فراتر از بازخوانی یک فصل تاریخ هنر، کاوشی در مکانیسم‌های پیچیده تولید معنا در قلب تمدن اسلامی است. ادامهٔ این مسیر پژوهشی، که این مقاله سنگ بنایی برای آن تلقی می‌شود، می‌تواند به درکی عمیق‌تر و پویاتر از نقش تصویر در شکل‌دهی به فرهنگ، تربیت ذوق و اندیشه، و انتقال مفاهیم بنیادین در جهان اسلام بینجامد.

منابع

کتاب‌ها :

ابن‌عربشاه. (۱۳۸۱). *عجایب‌المقدور فی اخبار تیمور (زندگی شگفت‌آور تیمور)*، (ترجمه محمدعلی نجاتی). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۶). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، (جلد دوم). تهران: سمت.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: انتشارات شادرنگ.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۹). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، (جلد اول). تهران: سمت.

بیانی، شیرین. (۱۳۵۴). *تاریخ آل‌جلایر*. تهران: دانشگاه تهران.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرّین و سیمین.

پوپ، آرتور. (۱۳۷۸). *آشنایی با مینیاتورهای ایرانی (ترجمه حسین نیر)*. تهران: مولی.

تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان. تهران: بی‌نا.

تقوی، محمد. (۱۳۷۶). حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی. تهران: انتشارات روزنه.

دوری، کارل جی. (۱۳۶۲). *هنر اسلامی (ترجمه رضا بصیری)*. تهران: یساولی.

دیماند، موریس اسون. (۱۳۶۵). *راهنمای صنایع‌دستی (ترجمه عبدالله فریار)*. تهران: علمی و فرهنگی.

رابینسون، بزیل ویلیام. (۱۳۷۶). *هنر نگارگری ایران (ترجمه یعقوب آژند)*. تهران: مولی.

زکی، محمدحسن. (۱۳۶۴). *تاریخ نقاشی در ایران (ترجمه ابوالقاسم سحاب)*. تهران: نشر سحاب.

عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*. تهران: سوره مهر.

کورکیان، ای و سیکر، ژان‌پیر. (۱۳۷۷). *باغ‌های خیال. تهران*: فرزان.

کونل، ارنست. (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران (ترجمه یعقوب آژند)*. تهران: مولی.

گری، بازل. (۱۳۸۵). *نقاشی ایرانی (ترجمه عربعلی شروه)*. تهران: نشر دنیای نو.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۳۶). *درباره کلیله و دمنه*. تهران: خوارزمی.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۷). *ادبیات عامیانه ایران (به‌کوشش حسن ذوالفقاری)*. تهران: چشمه.

نجفی، سید محمدباقر. (۱۹۸۹). *آثار ایران در مصر*. برلین: آکادمی اسلامی برلین.

یارشاطر، احسان. (۱۳۳۴). *شعر فارسی در عهد شاهرخ*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مقالات:

اصفهانی عمران، نعمت. (۱۳۹۲). «اندیشه‌های تعلیمی جهانی درافسانه‌های ازوپ و کلیله و دمنه»، *نشریه مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۷(۲۶)، ۲۴-۹.

آل ابراهیم دهکردی، صبا و موسوی لر، اشرف السادات. (۱۴۰۲). «بازنمود عناصر و مفاهیم هستی در نگاره بارگاه کیومرث شاهنامه طهماسبی». *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۰(۵۰)، ۷-۲۳. doi: 10.22034/ias.2023.389475.2180

پوریایی، آرزو و شایسته فر، مهناز. (۱۳۹۹). «آشنایی کلی با مبانی رنگ‌سازی در هنرهای سنتی ایران (با تأکید بر نسخه‌های قرون ۴ تا ۶ هجری)». *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۶.۱۷(۴۰)، ۹۱-۱۰۶. doi: 10.22034/ias.2021.214036.1125

دهقان، علی و سامانی، معصومه. (۱۳۹۳). «مقایسه درون مایه اخلاقی حکایات کلیله و دمنه و داستان‌های هانس کریستین اندرسن»، *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، ۶(۲۴)، ۱۰۰-۵۹.

رضایی باغ بیدی، حسن. (۱۳۸۷). «ترجمه از سنسکریت به پهلوی و عربی». در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی (جلد ۱۵)*. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

سامانیان، صمد، و پورافضل، الهام. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی ویژگی‌های تصویرنگاری و نسخه‌شناسی کلیله و دمنه آل‌اینجو و آل‌مظفر». *فصلنامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۸(۱۶)، ۸۹–۷۱.

عباس زاده، فاضل و جباری، مهدی. (۱۳۹۴). «نقش تمثیلی حیوانات در روند داستان‌های شاهنامه»، *نشریه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، ۷(۲۶)، ۱۳۲-۱۱۱.

عباس‌نژاد، حسین.، عادل زاده، پروانه.، و پاشایی فخری، کامران. (۱۴۰۱). «جایگاه سیاسی تعلیمی جانوران آبزی در کلیله و دمنه»، *نشریه زبان و ادب فارسی*، ۱۴(۵۲)، ۱۹۷-۱۷۲.

کازرونی، سید احمد حسینی.، و کمالی بانیانی، محمدرضا. (۱۳۹۴). «نگرشی به تمثیل در ادبیات تعلیمی»، *نشریه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، ۷(۲۶)، ۱۳۳-۱۵۴.

کفشچیان‌مقدم، اصغر، و یاحقی، مریم. (۱۳۹۰). «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران». *فصلنامه باغ نظر*، ۸(۱۹)، ۷۶–۶۵.

نیکخواه بهنمیری، سمیرا.، حسن زاده میرعلی، عبدالله.، رضایی، محمد و شکری، یدالله. (۱۳۹۹). اندرزهای اخلاقی و اجتماعی در نگاره‌های نسخه مصور قابوس نامه. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۶.۱۷(۴۰)، ۴۰۵-۳۸۵. doi: 10.22034/ias.2020.215818.1145

هرمزانی، لیلا.، منصوری، سیما.، پاکدل، مسعود و تدینی، منصوره. (۱۴۰۰). فریب و رنگ برآمیزی از منظر هوّیت پوشی و دگرچهری در شاهنامهٔ فردوسی و ادیسهٔ هومر (با تاکید بر شاهنامه محفوظ در بنیاد کورکیان نیویورک). مطالعات هنر اسلامی, ۱۸(۴۳)، ۶۳۹-۶۱۷. doi: 10.22034/ias.2021.308704.1749

الیاسی، رضا و محمودی، مریم. (۱۳۹۸). «نقش تمثیلی حیوانات در طرب‌المجالس»، *نشریه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، ۱۱(۴۲)، ۵۱-۳۴.

یوسفی، عاطفه. (۱۴۰۴). «یک دادگاه داستانی و یک کلاس درس (پژوهشی در باب قابلیت آموزش تفکر فلسفی در حکایت بازجست کار دمنه در کلیله و دمنه)»، *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، ۱۷(۶۵)، ۱۶۳-۱۴۶.

Chaigne, F.(2018).« Sheila Blair. Text and Image in Medieval Persian Art». Abstracta Iranica Volume 37-PP 38-39. DOI:10.4000/abstractairanica.42761.

Contadini, A. (2022). «Intertextual Animals: Illustrated Kalila wa-Dimna Manuscripts in Context». In

Gruendler, R., van Ginkel, J.J .,Redwan, R. et al (2020). «An Interim Report on the Editorial and Analytical Work of the AnonymClassic Project. medieval worlds» no. 11 , 2020, pp. 241-279, doi: 10.1553/medievalworlds_no11_2020s241.

Kinoshita, S.(2008)«Translatio/n, empire, and the worlding of medieval literature: the travels of Kalila wa Dimna'».Postcolonial Studies,11:4,371 - 385 .To link to this Article: DOI: 10.1080/13688790802456051

Marroum, M.(2011). «Kalila wa Dimna: Inception, Appropriation, and Transmimesis». Comparative Literature Studies 48(4):512-540. DOI:10.1353/cls.2011.0058.

Nasr, S. H. (1987). Islamic Art and Spirituality. State University of New York Press.

O'Kane, B. (2003). Early Persian Painting: Kalila and Dimma Manuscripts of the Late Fourteenth Century. London: I.B. Taurus, Pp. 336. ISBN: 1-86064-852-5.

Redwan, R. (2020). «The Image Cycle: How Illustrations Move across Manuscripts». Medieval Worlds, 11, 241–279.

Safari, H., Aghasafari, S. (2023). «Exploring page layout principles in Iranian manuscripts: A comprehensive review from Seljuk to Safavid Era». IDA: International Design and Art Journal. Volume: 5, Issue: 2 . PP 176-190.

Warner, M. (2023). Travelling Tales: Kalīlah wa-Dimnah and the Animal Fable. Adapted foreword to the English edition of Kalīlah and Dimnah: Fables of Virtue and Vice, translated by Michael Fishbein and James E. Montgomery (New York: NYU Press, Library of Arabic Literature), https://publicdomainreview.org/essay/travelling-tales/