AUCES

إيماءات الخوف والحزن والغضب

في ضوء نماذج مختارة من تصاوير المدرسة العثمانية

أحمد حسن أحمد علي

مدرس مساعد ، قسم الآثار ، كلية الآداب ، جامعة أسيوط

ملخص البحث:

استخدم المصور إيماءات وحركات الجسد الإنساني في التعبير عن العواطف النفسية، والانفعالات عند تصويره للأشخاص، ومن بين هذه الإيماءات الخوف، والحزن، والغضب، فيمكن أن نلاحظ تلك الإيماءات والانفعالات في تصاوير المخطوطات العثمانية بشكل واضح، حيث إن الفنان المصور استطاع التعبير تلك الإيماءات باستخدام علم قواعد لغة الجسد الإنساني، وكذلك تطور الأساليب الفنية لمصوري العصر العثماني، من حيث دقة استخدامه لقواعد علم لغة الجسد، والتعبير عن المشاعر والحالات النفسية للأشخاص في التصويره على مدار قرون من الزمن.

ويمكن ملاحظة التطور الذي طرأ على المصور في تصوير الإيماءات والإنفعالات النفسية في تصاوير المدرسة العثمانية سواء كانت تلك التصاوير موضوعات أو صور شخصية، حيث تطور أساليب المصورين في إتباع قواعد علم لغة الجسد طيلة العصر العثماني، والتي قد ظهرت بشكل بسيط في القرن التاسع الهجري إلى أن بلغة قمة التطور والابداع في القرن الثالث عشر الهجري، وقد استعان الباحث ببعض نماذج مختارة من تصاوير المدرسة العثمانية لبيان قدرة المصور على تطبيق قواعد علم لغة الجسد على اساليبه الفنية في تنفيذ التصاوير.

الكلمات الدالة:

الايماءات – الانفعالات – الخوف – الغضب – التصوير العثماني

استخدم المصور إيماءات وحركات الجسد الإنساني في التعبير عن العواطف النفسية، والانفعالات عند تصويره للأشخاص، ومن بين هذه الإيماءات الخوف، والحزن[1]، والغضب، فيمكن أن نلاحظ تلك الإيمائتي في تصاوير المخطوطات العثمانية بوضوح، حيث إن الفنان المصور استطاع التعبير عنهما باستخدام علم قواعد لغة الجسد الإنساني، كما يمكن ملاحظة تطور الأساليب الفنية لمصوري العصر

(1) الحزن: الحُزن والحَزَن خشونة في الأرض وخشونة في النفس لما يحصل فيه من الغم ويضاده الفرح، الراغب الصفهاني: معجم مفردات الألفاظ في القرآن، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ص 265

العثماني، من حيث دقة استخدامه لقواعد علم لغة الجسد، والتعبير عن المشاعر والحالات النفسية للأشخاص في التصويره على مدار قرون من الزمن.

ويمكن تعريف الخوف بأنه استشعار بالعقوبة يحول دونه إرتكاب السيئات أو الخوض في المحرمات مع جعل إرضاء الله الغاية التي نسعى إليها[2]، ظاهرة الخوف تعرف بأنها ظاهرة عامة عادية عند إي إنسان، تقيه من مخاطر كثيرة، ولكنها إذا زادت عن الحد المقبول تصبح مرضًا يزعج حياة الإنسان ويدمرها في كثير من الأحيان[3]، ويصاحب الخوف الكثير من الانفعالات التي تحدث تغيرات في الوظائف الفسيولوجية مثل ملامح الوجه وهيئة البدن وحركة الحاجب والعينين، وكذلك تغيرات السيكولوجية مثل الهلع، والذعر، وسوف نتعرض لهذه الأعراض أثناء شرح البعض التصاوير.

أما الحزن فيظهر على الوجه، من خلال انقباض عضلاته. كما يتجلى أثره على الوضع الجسدي والصوت، ويتخذ اللباس الأسود عند الناس كعلامة دالة على الحزن وهو أمر شائع عند كثير من المجتمعات.

أما الغضب إصطلاحًا عند الزبيدي فيعني ثوران دم القلب لقصد الانتقام، أما عند الجرجاني فهو تغير يحصل عند غليان دم القلب ليحصل عنه التشفي للصدر[4]، وقد يؤدي انفعال الغضب إلى درجة القتل وسفك الدماء في كثير من الأحيان، وقد ظهرت أول حالة عدوان أدت إلى القتل في تاريخ البشرية عدوان ابن آدم على أخيه في قوله تعالى (وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ)[5].

واستعرض فيما يلي مجموعة من نماذج تصاوير المخطوطات الإسلامية التي أُنتجت في العصر العثماني، والتي تظهر لنا تمكن الفنان المصور آنذاك في التعبير عن مظاهر الخوف والحزن والغضب.

- لوحة رقم (1):
- تصويرة تمثل عرض صورة خسرو على شيرين، من مخطوط خسرو وشيرين لشيخي[6]، محفوظة

([2]) عبد الله أسود خلف الجوالي: الخوف والرجاء في القرآن الكريم دراسة تحليلية، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع، ط1، المدينة المنورة، 2003م، ص 20.

([3]) نادر أسماعيل الزيدي: الخوف والقلق والابتزاز والعنف عند الأطفال، دار المستشارون للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2015م، ص 19

([4]) علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني (ت 816هـ): التعريفات، صححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص 209

([5]) سورة المائدة، الآية 27

([6]) يعد مخطوط خسرو وشيرين لشيخي من المخطوطات الأدبية التي ترجع للعصر العثماني في عهد السلطان مراد الثاني (824-854هـ/1421-1451م)، وكتبت في 217 ورقة، مقاسها 14.5 x 32.2 سم، بخط النستعليق، وينسب هذا المخطوط للمؤلف يوسف سنان الدين شيخي، ولد بمدينة كوتاهية، وعمل كطبيب ببلاط السلطان العثماني في عهد السلطان محمد الأول، وقام بتعيين شيخي ببلاطه الخاص، وبدأ حياته الأدبية في عهد الأمير سليمان بن بايزيد الأول وترجم له منظومة خمسة نظامي ومات قبل إتمامها سنة 830هـ، ولقب بشيخ الشعراء وحكيم سنان، للمزيد راجع نوال جابر على: التأثيرات الفارسية على فن التصوير العثماني بتركيا خلال الفترة من القرن (9-11هـ/15-17م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2015، ص 74،

بدار الكتب المصرية بالقاهرة، تحت رقم 81 – أدب تركي طلعت. سنة 824-854هـ/1421-1451م.

وصف اللوحة: نجد في التصويرة ثلاثة من رفقاء خسرو، يظهر جميع الأشخاص بوضعية ثلاثية الأرباع على نفس الخط والبعد، واكتفى المصور هنا بعمل الأشجار للتعبير عن العمق، ويظهر أعلاهم صورة لشيرين وهي ترتدي تاجًا، معلقة على غصن شجرة حتى تأتي شيرين وتراها وقد رسمها أحدهم، نلاحظ أن الرجل بالجهة اليمنى من الصورة يرتدي قفطانًا طويل وضيق الأكمام، أزرق اللون زاهيًا، له ياقة مثلثة مقلوبة، ويظهر أسفل منه قميص بني اللون غامق مكور عند الرقبة، ويرتدي حزام قماشي مذهب، أما غطاء الرأس عبارة عن طاقية مضلعة، ويرفع بيده اليمنى طرف القفطان، بينما يرفع يده اليسرى ليشير بأصبع السبابة[7] إلى أحد ما لم يظهر بالتصويرة.

وبالناحية الآخرى يظهر رجلان يتحدثان مع بعضهما أحدهم يرتدي قفطانًا أسود اللون وطاقية سوداء اللون، ويشير إلى صاحبه براحة يده اليمنى بينما يضم كف يده اليسرى إلى صدره، أما الأخر فيرتدي قفطانًا أخضر اللون، واسعًا فضفاضًا، واسع الأكمام، ويخفي يديه بهما.

يعد القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي ظهور بداية تطور استخدام الفنان المصور في العصر العثماني لعلم قواعد لغة الجسد الإنساني وتطبيقه على تصاوير الأشخاص، وذلك من خلال استخدامه للإيماءات للأيادي والوجوه في التصويرة للتعبير عن مظهر من مظاهر الإنفعالات النفسية وهو بداية إظهار إشارات الغضب والتحذير.

فيمكن أن نلاحظ في التصويرة هنا إشارات التي تدل على الغضب، ويتجلى ذلك بوضوح في رسم حدقة العين الضيقة وهو ما يعرف بالعين الخرزية أو أعين الثعبان، فمن المعروف جسديًا ان حدقة العين تضيق عندما يشعر الإنسان بالخوف أو الغضب، وكذلك يظهر التعبير عن الغضب في إنعقاد الحاجبين، وإن كان بسيط الشكل.

حركات الأيادي عند الرجل بالركن الأيمن الصورة وهو يشير إلى شخص ما أمامه لم يظهر بالتصويرة بأصبع السبابة بيده اليسرى، وتلك الإيماءة يستخدمها المتحدث ذو السلطة والمكانة الرفيعة ليشير للمستمعين من دونه للخضوع وبدون وعي أو تفكير، حيث تثير هذه الإيماءة مشاعر سلبية لدى الأشخاص بصفة عامة، كما تعمل تلك الحركة على ضبط إيقاع

حسين مجيب المصري: تاريخ الأدب التركي، مطبعة الفكرة، 1951، ص ص 33:34.

- Yoltar, A.; The Role of Illustrated Manuscripts In Ottoman Luxury Book Production 1413 -1520, P P. 282-283

([7]) سميت السبابة بهذا الاسم لأنهم كانوا يشيرون بها إلى السب والمخاصمة انظر أحمد السيد محمد محمد علي الشوكي: تصاوير المدرسة العربية في ضوء قواعد علم لغة الجسد، بحث ضمن أعمال مؤتمر الإتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد الأول، اكتوبر 2012م، ص 23، الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، ب.ت، الجزء الثالث، ص 35

كلمات المتحدث[8]، وكذلك ضم راحة يده اليمنى تشير إلى كتم غيظه وإنفعاله ومحاولة إخفاء من ينوي على فعله من هجوم عنيف.

أما بالنسبة للشخص بالركن الأيسر من الصورة فنجد التعبير عن الغضب من خلال ضيق حدقة العين وإنعقاد الحاجبين، وكذلك نلاحظ أنه قد أخفى يديه بأكمام القفطان الفضفاض، وهذه الإيماءة تعد من الإيماءات الجسدية المعروفة في علم لغة الجسد والتي تدل على الكذب، كما أن وضع اليد في الجيب وإخفاؤها تعتبر حركة مفضلة لدى الرجال الذين لا يرغبون في محادثة ما[9] كما في تلك التصويرة.

- لوحة رقم (2):
- تصويرة تمثل سياوخش يدافع عن نفسه أمام والده[10]، من مخطوط اسكندر نامه لأحمدي[11]، محفوظ بالمكتبة مارسينا بمدينة فينسيا، سنة 854هـ-865هـ / 1450م- 1460م، مقاس اللوحة: 15.4x 9.3 سم

وصف اللوحة: يظهر سياوخش في منتصف اللوحة جالسًا بوضعية ثلاثية الأرباع فوق مقعد موضوع على سجادة، ويرتدي قميص أسود اللون طويل وضيق الأكمام، ويعلوه قميص أخر ضيق وقصير الأكمام، وينتعل حذاء بشمق ذو مقدمة مدببة، وأعلى رأسه خوذة معدنية عليها فراء جلد فهد أو نمر، ويتدلى منها ثلاث

---

(8) الآن وبربارا: المرجع الأكيد في لغة الجسد، مرجع سابق، ص 38

(9) الآن وبربارا: المرجع الأكيد في لغة الجسد، مرجع سابق، ص 34

(10) تروي الشاهنامة قصة الأمير سياوخش ووالده كيكاؤس، حيث كان والده متزوج من أمراة تسمى سوذابة ثم تزوج من جارية تركية وأنجب منها سياوخش، وأعُجبت سوذابة بسياوخش وحاولت اغراءه أكثر من مرة لكنه رفضها رفضًا تامًا، فحاولت الانتقام منه فقامت بتأليب والده ضده من خلال إدعاءها أنه قام بالاعتداء عليها، وأجلبت من السحرة طفلين حديثي الولادة وإدعت أنهما والداها من سياوخش، ورغم أن سياوخش أثبت براءته من هذه الإدعاءات إلا إن والده كيكاؤس رفض تصديقه، فضطر أن يفر هاربًا من إيران إلى بلاد التورانيين، للمزيد أنظر : غوزاليان (ل.ت) وديا كونوف (م.م): المنمنمات الإيرانية في مخطوطات" الشاهنامه " التاريخية، ترجمة ريما علاء الدين، منشورات دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق، 1998م، ص49، هيام أحمد محمد: التصوير القصصي على التحف التطبيقية الإيرانية من العصر السلجوقي حتى نهاية العصر الصفوي، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، قسم الأثار الإسلامية، 2009م، ص ص 33:31، أسماء محمد شوقي: الأزياء في تصاوير المخطوطات العثمانية والتركية حتى نهاية القرن 13هـ/ 19م دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2017م، ص 49.

(11) يعد هذا المخطوط من المخطوطات العثمانية الأدبية التي ترجع إلى عهد السلطان محمد الفاتح (845-884هـ/ 1451- 1481م)، تنسب هذه النسخة إلى المؤلف تاج الدين ابراهيم بن خضر الملقب بـ أحمدي، ويحتوي المخطوط على 277 ورقة بمقاس (24.6x 17.5سم)، والنص مدون في عمودين بكل صفحة 15 سطر، وبالمخطوط 66 لوحة يتضح أن أغلبها قد رسم في صفحتين متقابلتين ومدون عليها بعض الملاحظات باللغة التركية، كما أن بعض اللوحات يغلب عليها أسلوب المدرسة التيمورية في منتصف القرم 9هـ/ 15م، من خلال تصوير الطبيعة وجلسات الأشخاص والسحن، وربما يرجع ذلك إلى هجرة بعض الفنانيين والمصورين من إيران إلى استابول بعد فتح مدنهم على يد العثمانيين، للمزيد انظر: عاطف علي عبد الرحيم: تصاوير المخطوطات العثمانية في الفترة المبكرة (855-926هـ/ 1451-1520م)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004م، ص ص 48:46،

- Grube (E.); The Date of the Venice ISKANDAR-NAMA, Islamic Art, Vol II, New York, 1987, P.189, Ozel, Ayse; FATİH SULTAN MEHMED DÖNEMİ MİNYATÜRLÜ YAZMA ESERLER, p. 275.

دوائر معدنية ناحية الأذن لحمايتها، ونشاهد سياوخش بلحية وشارب أسود اللون خفيفان، ويتجه يمينه محدثًا والده، ويظهر خلفه ثلاثة أشخاص اثنان يجلسان خلفه مباشرَة والثالث يقف خلفهم، وجميعهم ينظرون ويستمعون إلى حديث سياوخش مع والده.

أما كيكاؤس فيظهر جالسًا متربعًا بجلسة شرقية على العرش بوضعية ثلاثية الأرباع على يسار اللوحة، ويظهر بعمر الشباب حليق اللحية، وقد يؤخذ على المصور تصويره بعمر الشباب برغم إنه صور سياوخش بلحية وشارب متصلان، وهيئة أكبر من والده، ويرتدي قميص أبيض اللون، يعلوه قباء رمادي اللون طويل وضيق الأكمام، يعلوهما قفطان أسود اللون ، ويرتدي تاج ذهبي ثلاثي الفصوص، ويتجه بجسده نحو سياوخش للحديث معه، وخلف العرش يوجد أحد التابعين يظهر بوجه ويرتدي عمامة بيضاء اللون متعددة الطيات.

ويتابع الأحداث التي تجري ثمانية أشخاص من خلف التل يفصل بينهم أربع أشجار سرو، موزعون بشكل متناسق به سيمترية حيث نجد ثلاثة أشخاص ناحية اليمين، ومثلهم ناحية اليسار، واثنان بالمنتصف، وبمقدمة اللوحة توجد الحاشية مكونة من خمسة أشخاص أحدهم يصب من دورق، وأخر يقدم صينية بها شراب لكيكاؤس، وثلاثة أخرين يقومون بالرقص.

ويتضح التأثير التركماني في الصورة ويتضح ذلك من خلال تصوير الفنان للأشخاص وسحن الوجوه، وكذلك زخرفة المقاعد والأرضيات[12].

نلاحظ في هذه التصويرة قدرة المصور على إظهار تعابير البراءة على سياوخش، وكذلك إظهار تعابير حالة الغضب والإنفعال، بل يمكن القول بأنها حالة من السخط على والده، والسخط هو عبارة عن الغضب الشديد المقتضي العقوبة[13]، وذلك من خلال استخدامه لقواعد علم لغة الجسد، فقام بتصوير سياوخش باسط يديه فنجد راحة اليدين تتجه لأعلى، وتلك إيماءة تدل على عدم التهديد تشبه إيماءة التوسل في الشارع [14]، عندما يتحدث إلى والده وفي ذلك إشارة إنه يقول الحقيقة وكل الحقيقة، ولا يخفي أي شيء عن والده، وكذلك في ضم قدميه ليخفي منطقة تشعب القدمين، وهي إيماءة تلقائية تدل على إنه يمتلك موقفًا دفاعيًا، فالخوف يظهر في الجسم بعض الأعراض التي تدل عليه، والتي تتجلى بوضوح في التصويرة منها

---

[12] (Swietochowski (M.L)., "The Historical Background and Illustrative Character Of The Metropolitan Museums Mantiq al-Tayr of 1483" Islamic Art in the Metropolitan Museums of art, New York, 1972, P. 63, P. 31

(13) أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت 502هـ): المفرادات في غريب القرأن، تحقيق صفوان عدنان الداودي، دار القلم، ط1، بيروت، ب.ت، ص 402

(14) الآن وبربارا: المرجع الأكيد في لغة الجسد، مرجع سابق، ص 36

الإنكماش، ونقص الجرأة، والخجل الشديد، وإنه لايقدر أن يعبر عن ما يريد أن يقوله بهدوء وراحة[15].

أما إيماءات وحركات الأيدي والعيون لكيكاؤس فتظهر مدى حالة غضبه من ابنه سياوخش، فقد قام المصور بتصوير يده اليمنى مضمومة وهذه حركة تشير إلى إنه يكتم غيظه ويحاول أن يتدارك انفعاله من ابنه، وكذلك رفع حاجب العينين، والإلتواءات حول الحاجب للتعبير عن الوجه العابس، وإتساع حدقة العينين هنا تشير إلى استغرابه، واندهاشه، وعدم تصديقه لما يقوله سياوخش، بالإضافة إلى مطابقة الشفتين وإتجاههم لإسفل والتي تدل على الغضب والحزن.

- لوحة رقم (3):
- تصويرة تمثل الذئب يتحدث إلى نبي الله يعقوب، من مخطوط يوسف وزليخا لأحمدي، محفوظ بالمكتبة القومية بميونخ بألمانيا، سنة 921هـ / 1515م، مقاس اللوحة: 17.5x 11 سم

وصف اللوحة: يظهر نبي الله يعقوب بالنصف السفلي إلى يسار اللوحة، جاثيًا على قدميه بوضعية ثلاثية الأرباع على سجادة بنية اللون ومحددة إطار مستطيل أسود اللون، ومن خلفه مبنى مزخرف ببلاطات خزفية، ويضع يديه على فخذيه، ويمسك بكلتا يديه مسبحة، ويظهر بلحية وشارب متصلان لونهما أبيض ممزوج بأسود، ويتجه بوضع جسمه ناحية الذئب ذو فراء مذهب محدثًا إياه، وحول الذئب يقف أخوة يوسف وهم أربعة رجال يقفون بوضعية ثلاثية الأرباع، بالركن السفلي من الناحية اليمنى للوحة، أحدهم يمسك بيده اليمنى حزامه وبيده اليسرى القوس ومجموعة من السهام، أما الثاني يمسك بيده اليمنى قوس مذهب، والثالث يمسك صولجان مذهب، والرابع يمسك بكلتا يديه متشابكتان مع بعضهما في وقار.

كما نشاهد بأعلى التصويرة اثنان من الملائكة ذوو الأجنحة متعددة الألوان، ويحلقان في سماء ذهبية اللون[16]، وسط مجموعة من السحب والغيوم، يظهر كلًا من الملاكين عاريان في الثلث العلوي من جسميهما، ويظهر أحدهما بجسم كاملًا، ويرتدي وشاح لبني اللون يغطي باقي جسمه ويتطاير إلى الخلف بشكل ذيل السمكة، يمسك بيده اليمنى قارورة ذهبية، بينما يمسك بيده اليسرى وريدة صغيرة، وينسدل شعره الأسود اللون على كتفيه، أما الملاك الأخر فيظهر أمامه، ويختفي نصف جسمه السفلي وسط الغيوم، ويمسك بكلتا يديه صينية ذهبية اللون عليها طبق أزرق اللون.

([15]) صموئيل حبيب: ينابيع الخوف، دار الثقافة، ط 1، القاهرة، 1989م، ص 12

([16]) ويعد ظهور اللون الذهبي في تصاوير المخطوطات في تلك الفترة إحدي المميزات الرئيسية في تصاوير المدرسة الصفوية الأولى والتي قد تأثرت بها تصاوير المدرسة العثمانية فيما بعد، حيث ينسب إلى المدرسة الصفوية اختيار أجود وأحسن انواع الألوان فى تنفيذ التصاوير وابتكر المصورون الأمتزاج اللونى ولكن حبهم للتأنق والزخرفة جعلهم يفرطون فى استخدام اللون الذهبى والأوان الامعة والبراقة، راجع ربيع حامد خليفة: مدارس التصوير الإسلامي فى ايران وتركيا والهند من القرن9هـ-15م وحتى القرن 13هـ-19م، الجريسي للطباعة، الطبعة الاولى، 2007م، ص 35، أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامى نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه،الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 1991م، ص 305.

وقد عمل المصور على خلق نوع من الحزن والكآبة في التصويرة وذلك من خلال استخدام الألوان الغامقة لرسم الأرضيات، حيث استخدام اللون الأزرق والبنفسجي ودرجاته، وكذلك في رسم السماء والسحب الصينية والتي توحي بقسوة المشهد.

نلاحظ في التصويرة براعة الفنان المصور خلال القرن العاشر الهجري /السادس عشر الميلادي في تطور استخدامه لعلم لغة الجسد في تصويره لمشاعر الحزن والآسى على وجه نبي الله يعقوب لفقدانه ابنه يوسف النبي، فقد كان بعض الأنبياء يبتليهم الله بالحزن، وفي هذا دليل على بشريتهم، وأنهم يتأثرون كما يتأثر سائر الناس، فقد لازم الحزن يعقوب عليه السلام سنين كثيرة جراء فقدانه لابنه يوسف عليه السلام، حتى ذهب بصره من شدة الحزن، فقد قام المصور بتصوير النبي يعقوب محادثًا الذئب عن أكله ليوسف، فيظهر على وجهه تعابير الحزن، وذلك من خلال سحب عضلات الوجنتين اليمنى واليسرى لأسفل من الجانب الأيمن؛ مما ينتج عن تلك الإيماءة وجهًا عبوسًا، غاضبًا أو حزينًا[17].

وكما نجح المصور في إظهار إيماءة ضم الكتفين وإنحنائهما إلى الداخل للنبي يعقوب، والتي تشير إلى الشعور باليأس والإنكار لفقدانه ابنه، وكذلك انحناءة الرأس والذقن إلى أسفل والتي توحي بالضعف والكآبة، والشعور بموقف انتقادي أو عدواني أو سلبي اتجاه شيء ما[18].

أما عن رفع الحاجب واتساع حدقة العينين لدى النبي يعقوب تدل على اندهاشه من كلام الذئب له، وإنه بريء من دم ابنه، أما بالنسبة لرفع الحاجب لدى الأربعة أبناء فهي تعبير عن الإندهاش والتعجب من تحدث الذئب إلى النبي يعقوب.

- لوحة رقم (4):
- تصويرة تمثل السلطان سليم الأول على فراش الموت، من مخطوط سليم نامه [19]، محفوظ بمتحف طوبقابي سراي باستانبول،سنة 928-931هـ/1521-1524م.

(17) الآن ويربارا: المرجع الأكيد في لغة الجسد، مرجع سابق، ص 76

(18) الآن ويربارا: المرجع الأكيد في لغة الجسد، مرجع سابق، ص 234

(19) يعد مخطوط سليم نامه من نسخ المخطوطات التاريخية التي انتجت في العصر العثماني في عهد السلطان سليمان القانوني، وزوقت بالمرسم العثماني على يد عدد من المصورين العثمانيين، وينسب المخطوط للمؤلف شكري باي الكردي الذي ألفه نظمًا باللغة التركية بخط النستعليق، وقد دون في 277 ورقة مقاسها (26 x 18 سم)، ولا يعرف أسم الخطاط ولا اسم المصور المزوق للمخطوط، راجع: حسن محمد نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية دراسة اثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1989م، ص ص 17:18، إلا أن هناك عدد من الدراسات تؤكد ان المزوق لهذا المخطوط هو بير أحمد بن اسكندر وفي كان من المصورين في مدينة تبريز بإيران، راجع أسماء شوقي: الأزياء، مرجع سابق، ص 190، وترجع أهمية المخطوط إنه يذكر الاحداث التاريخية والفتوحات العثمانية منذ عهد السلطان سليم الأول.
Özbek (y.); Şükri-i Bitlisi Selimnamesi Minyatuürleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Sayi; 17 yil; 2002-4, S; 151.

وصف اللوحة: نشاهد في اللوحة السلطان سليم الأول بوضعية ثلاثية الأرباع مستلقيًا على ظهره على فراش مرتفع عن الأرض، ومسندًا رأسه على وسادة سوداء اللون، له لحية وشارب خفيفان لونهما بني، ومغمض العينين، وعليه غطاء يستر جسده بالكامل عدا الرأس الكتفين، ويخرج ذراعه الأيسر من أسفل الغطاء ليضعها على بطنه.

أما عن أتباع السلطان وحاشيته فهم عبارة عن خمسة رجال يحضرون هذا المشهد المؤلم والمحزن يظهر عليهم طابع الحزن والآسى يقفون بوضعية ثلاثية الأرباع، وقد قام الفنان بتقسيمهم على المجموعتين، مجموعة من شخصين بأقصى اليمين عند رأس السلطان، ومجموعة من ثلاثة أشخاص بأقصى اليسار عند قدم السلطان[20]، وتتنوع ملابسهم وألوانها الغامقة، وفي وسط الأرضية يوجد طست مذهب بداخله إبريق مذهب.

وقد تمكن المصور من خلال استخدامه لقواعد علم لغة الجسد الإنساني في إظهار جانب من جوانب المشاعر الإنسانية وهي الحزن والألم على موت السلطان سليم، وذلك عن طريق الإيماءات والحركات لأتباع وحاشية السلطان، فنجد عند رأس السلطان بأقصى يمين التصويرة شخصين: أحدهما حليق اللحية والشارب، ويميل برأسه إلى الأمام إلى أسفل بإتجاه السلطان، فإنحناء الرأس لأسفل يوحي بالشعور بالكآبة والحزن، وكذلك اتجاه الرأس بإتجاه جثمان السلطان يوحي بالمكان الذي يريد أن يذهب إليه وهو التقرب من جسد السلطان، ونجد في إيماءة ذراعه الأيمن ووضعها على صدره توحي بالتبجيل والإحترام، أما الأخر فحليق اللحية وشارب كبير، ويرتدي قفطانًا أخضر اللون فاتح، ويضع كلتا يديه على صدره، وهي أحدى الإيماءات التي تدل على قدرته على التماسك، ومحاولته الجادة في عدم الإنهيار من كثرة الحزن على السلطان.

أما بالنسبة للأشخاص بأقصى اليسار فنجد ثلاثة أشخاص أحدهما يقف بجوار قدم السلطان، ويضع كلتا يديه على صدره إلا إن الفنان لم يوفق في إظهار تعابير الحزن عليه، حيث قام الفنان برسم ابتسامة خافتة على شفاتيه توحي بالمكر والدهاء، أما الثاني فيقوم برفع راحة يديه إلى أعلى في محاولة لعمل إيماءة الدعاء بالشفاء للسلطان، أما الثالث فيقوم بوضع راحة يده اليسرى على نصف وجه، وهي إيماءة تشير إلى محاولته إخفاء مشاعره الحزينة أمام باقي الحاشية.

- لوحة رقم (5):
- تصويرة تمثل وفاة الإسكندر، من مخطوط ترجمة الشاهنامة [21]، محفوظ بمتحف طبوبقابي سراي باستانبول، سنة 951 هـ / 1544 م.

([20]) ماهر سمير عبد السميع: تصاوير وفنون الشعائر الدينية في العصر العثماني من خلال المخطوطات المجموعات المتاحف دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، 2018م، ص 100

- ([21]) يعد هذا مخطوط من أهم المخطوطات الأدبية العثمانية، والتي نسخت في عهد السلطان سليمان القانوني عام 951هـ/1544م، إلا إنه تم تزويقها بالتصاوير في سنة 973هـ/ 1565م على يد النقاش والمصور (عثمان)، راجع

وصف اللوحة: نشاهد في التصويرة تابوت (نعش) الإسكندر[22] في منتصف اللوحة، والتابوت مصنوع من الخشب ومحمول على أرجل خشبية تشبه الساعة الرملية، وموجود أعلى التابوت (قارورة التابوت) غطاء رأس الإسكندر، عبارة عن عمامة متعددة الطيات تلتف حول طاقية حمراء اللون مضلعة البدن مخروطية الشكل.

يلتف حول التابوت مجموعة من الأشخاص مقسمين إلى مجموعتين: الأولى مكونة من ثلاث سيدات يصورون بوضعية ثلاثية الأرباع، بأقصى يمين التصويرة سيدتان تقفان عند مدخل الباب، يرتديان قفاطين طويلة الأكمام، واسعة فضفاضة، ويضعان يدهما اليمنى على فم كل منهما، والثالثة تجثو على ركبتيها، وتحتضن قدمي الاسكندر بذراعها الأيمن بينما تمسك طرف التابوت بيدها اليسرى.

أما المجموعة الثانية فهي مكونة من ثلاثة رجال يصورون بوضعية ثلاثية الأرباع، بأقصى اليسار يقف رجلان بلحية وشارب متصلان، أحدهما يستند بذراعه الأيسر على الجدار ويضع راحة يده على وجهه، أما الأخر فيضع يده اليمنى في جيبه، بينما اليد اليسرى فتغطي الأنف والفم ونصف الخد الأيسر، والرجل الثالث يجثو على ركبتيه ويمسك بكلتا يديه منديل يعصم به عينيه، وذلك لرغبته في عدم رؤية التابوت.

تتجلى لنا مقدرة المصور في إظهار تعابير الحزن والآسى على المتوفي من خلال بعض الإيماءات والحركات التي تطورت على يد (النقاش عثمان) في القرن العاشر الهجري، الذي كان له باع كبير في تطوير مدرسة التصوير العثماني، حيث تفوق على غيره من المصورين في استخدام علم لغة الجسد من خلال معرفته بالإيماءات ودلالتها.

يلاحظ في التصويرة استخدام النقاش عثمان لإيماءات الأيادي والجسم للأشخاص الموزعون حول تابوت الإسكندر، فنجد السيدتين يضعان يدهما على فم

Bağci (S.) & Others; Ottoman Painting, Turkey, Ankara, 2010, P.114.

كما ينسب هذا المخطوط للشاعر أبو القاسم الفردوسي، والذي ألف مخطوط الشاهنامة في حوالي ستين ألف بيت شعرًا، وتم الإنتهاء منه بسنة 400هـ/ 1010م، وادخل عليها مدائح وقدمها للسلطان محمود غزنوي، وهي تروي حياة الفرس وأساطيرهم وحروبهم من اقدم الصور وحتى الفتح الإسلامي، وهي مرتبة تاريخيًا، كما تقص جانب خرافي، وجانب تاريخي، وجانب من حياة الأمم المختلفة من الروم، والأتراك، والتورانيين، والهنود، والعرب، والصينيين، كما تحتوي على 572 ورقة مقاسها (35.5 X 24 سم)، بها 55 لوحة، راجع: قدري أحمد عبد الحليم محمد: تصاوير الأساطير في المخلوقات العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم الآثار الإسلامية، جامعة سوهاج، 2008م، ص 47، سمية حسن محمد: شاهنامة الفردوسي بمكتبة كلية الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن، دراسات أثارية إسلامية، المجلد الخامس، القاهرة،1995م، ص 191، ستيوارت كاري ولش: شاهنامة، كنوز الفن الإسلامي، ترجمة حصة مصباح سالم وآخرون، مراجعة أحمد عبد الرازق أحمد، متحف الكويت الوطني، 1985م، ص 68

Arnold ,T.W. & Grohman, A.,(1929); The Islamic Book. Germany,p,78. Stchoukine (I.); La Peinture Torque, Partie (I I), pp. 62, 63

([22]) هو أبن الملك فليب الثاني، ويعرف بأسم الإسكندر الأكبر، ولد في عام (356 ق.م)، وقد تتلميذ على يد الفليسوف اليوناني (ارسطو طاليس)، وتوفي في عام (323 ق.م) في مدينة بابل بالعراق، بعد عن حكم ما يزيد عن 12 عام، وله من العمر 33 عام، راجع: حسن حمزة جواد: نشوء الدولة السلجوقية وقيامها (312-64 ق.م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ص ص 11:33

كل منهما، وهي إحدى إيماءات الجسد الإنساني بل تعد من إيماءات النساء والتي تستخدم في حالات الحزن الشديد حتى لا يُظهرا إنهيارهما أمام الجميع، أما الثالثة فتجثو وهي تحتضن التابوت وهي حركة تشير إلى أن المتوفي يخصها، وربما كانت امرأته أو المفضلة من الجواري (المحظية)، وقد اكتفت بإحتضان الجثمان، ولم تظهر أي بكاء وكأن الدموع جفت بداخلها، وهي حالة نفسية أشد من من البكاء[23]، وقد برع النقاش عثمان في تصويرها.

كما في حركة الأجسام للرجال فمنهم من يجثو على ركبتيه وكأن قدميه لم تتحمل الصمود أمام هذا المنظر، ويعصم عينيه بمنديل حتى لا يرى التابوت، أما الثاني فقد استند بذراعه إلى الحائط الذي بجواره من شدة حزنه ووجعه على وفاة الاسكندر، وهو يقوم بالإنحناء إلى الأمام، وتلك الإيماءة عبارة عن إمالة نصف العلوي من جسده نتيجة ما يمر به من حزن وضعف وفي تلك الحالة يحتاج إلى ما يستند عليه فلا يجد غير الحائط، والرجل الثالث يضع يده في جيب القفطان، وهي إشارة إلى محاولته إخفاء شيء ما غير ما يظهره، إظهار موقف عدواني ولا يريد المشاركة[24] في مشهد وفاة؛ فحالة الحزن لديه غير حقيقية، وكذلك في حركة يديه اليسرى ووضعها على وجهه وتلك إيماءة تدل على الكذب والخداع، وربما كان ذلك مقصود من الفنان ليدل على أن ليس كل المشاعر صادقة من الأشخاص، وهذا يدل على براعته ودقته في تنفيذ التصاوير.

- لوحة رقم(6):
- تصويرة تمثل احتضار الإمام الحسن على فراش الموت، من مخطوط حديقة السعداء، محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة، سنة 959 هـ / 1551 م.

وصف اللوحة: يتشابه وصف هذه التصويرة مع التصويرة السابقة، حيث قام الفنان تقسيم التصويرة إلى جزئين؛ الأول: نشاهد حجرة الإمام الحسن بن علي بن أبي طالب – رضي الله عنهما – ويظهر بوضعية ثلاثية الأرباع، ومستلقيًا على الفراش في حالة إحتضار، وحول رأسة ألسنة اللهب[25].

([23]) البكاء: يصحاب البكاء سيلان الدمع، وهو عبارة عن تعبيرات وجهية تظهر بخاصة في العينين والفم، ولفظ البكاء في اللسان العربي يكون بالمد (بكاء) والقصر (بكي)، فالبكاء بالمد تعني سيلان الدمع عن الحزن وعويل إذا كان الصوت أغلب، وبالقصر يقال إذا كان الحزن أغلب، والجمع باكي وباكون وبُكيَ، راجع الراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، مصدر سابق، ص 48

([24]) ألان وبربارا: الاكيد في لغة الجسد، مرجع سابق، ص 371

([25]) وجود استمرار بعض التأثيرات الأويغورية القديمة والتي تأثر بها الفن الإيراني وانتقلت بدورها إلى الفن العثماني، وتتمثل في الهالة النورانية على شكل شعلة من اللهب، حيث كان يحيط برأس بوذا مثل هذه الهالة، محمد على محمد على فداوي: رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية دراسة فنية مقارنة مع المدرسة التركية العثمانية، رسالة ماجستير، جامعة المنيا، كلية الآداب، 2017م، ص 127، وكانت ترسم حول رأس الأمبراطور الروماني، وكانت ترمز للقديسين في الفن البيزنطي، وكانت تحيط برأس المسيح والشخصيات المقدسة في الفن القبطي، فليب سيرنج: الرموز في الفن والاديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق، 1992م، ص 488

كما نشاهد على يمينه الإمام الحسين جاثيًا على ركبيته بوضعية ثلاثية الأرباع، ويوجد بجواره رجل حليق اللحية والشارب، وسيدتان غطيت رأسهن بخمار إحداهما بوضع جانبي[26] تستند على حائط والأخرى بوضعية ثلاثية الأرباع بجلسة القرفصاء، أما على يساره نجد صبيان إحداهما يمسك بصينية شراب، والأخر يمسك بإبريق كبير ذهبي اللون، وأمامهما رجل حليق اللحية والشارب يرفع يده بالدعاء، أما الجزء الثاني: فيمثل مدخل الحجرة نلاحظ به خمسة رجال وامرأة تقف من خلف الباب، وقد تنوعت إنفعالاتهم من رؤية الإمام الحسن في هذه الحالة، وقد نجح المصور في إظهار حالة الآسى على ملامح كل من في التصويرة.

استطاع المصور إظهار مشاعر الحزن والآسى على الأشخاص، أما بالنسبة لإيماءات الأيادي: نجد أن المصور قد استخدم إيماءات الأيدي في التعبير عن الحزن، حيث نشاهد رجل عند مدخل الحجرة بشارب أسود، ولحية سوداء يشوبها بعض الشعر الأبيض، يرفع يده اليمنى ناحية وجهه ليضع أصبع السبابة في فمه مع ثني باقي أصابع اليد اليمنى، وهي إيماءة تدل على كثير من المشاعر النفسية كالتعجب، والدهشة، والحزن، والخوف، والكذب، وهنا تشير هذه الحركة إلى وجود حالة من الحزن على حالة الأمام الحسن، وتعد إيماءة وضع الأصبع في الفم[27]، وهي من الإيماءات الأكثر شيوعًا بين الأطفال، والأكثر تعبيرًا عن الطفولة [28].

وفي نفس اللوحة نجد رجلًا بالمدخل يقف بوضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدي قفطانًا برتقالي اللون، وعمامة بيضاء لها عذبة من الخلف، يقوم بتجفيف دموع عينيه بمنديل يمسكه بيده اليسرى، وتلك الإيماءة تشير إلى الخوف من الفراق والحالة النفسية التي بالرجل حتى إنسالت دموع عينيه.

ونلاحظ أيضًا رجل عند مدخل حجرة الإمام الحسن ويقف بوضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدي قفطان بنفسجي اللون مفتوح من الأمام، ويسند خده الأيسر على راحة يده اليسرى، بينما يضع كف يده اليمنى والتي يغطيها كم القفطان الطويل على خده الأيمن، مع مراعاة إنعقاد الحاجبين لأسفل لإظهار وجهًا عبوسًا، وحزينًا، وذلك لأنه لا يمكننا تفسير أو قراءة لغة الجسد للإنسان لإيماءة واحدة فقط بمعزل عن باقي الإيماءات الجسدية،

([26]) التصوير بالوضع الجانبي أو رسم الأشخاص في أوضاع جانبية هو إحدى تأثيرات الفن الساساني، على غرار رسوم الأشخاص في أوضاع جانبية على المسكوكات الفضية الساسانية، راجع: ربيع حامد خليفة: فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، دار طيبة للطباعة، القاهرة، 1996م، ص 47

([27]) يعد الأصبع من اجزاء اليد، والتي هي من أطراف الأصابع إلى الكف، وتقوم اليد في مجال الإشارة الجسمية مقام اللسان في النظام اللغوي الصوتي، انظر : كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م، ص 190.
كما ترتبط حركة وضع الأصبع في الفم بالإنشان منذ ولادته وتعرف بحركة مص الأصبع، والتي تعد ظاهرة، أو حركة طبيعية لتطور نمو الأطفال، راجع: سناء محمد سليمان: مشكلتا مص الأصابع وقضم الأظافر، الأسباب الأضرار الوقاية والعلاج، عالم الكتاب، ط1، 2007م، ص 32.
ويرى فوريد أن هذه العملية فيها لذة يقوم فيها الطفل بدور إيجابي أنظر: رالف برل وبيلز وآخرون، مقدمة في علم الأنثروبولوجيا العامة، ترجمة الأستاذ الدكتور محمد جوهري، الجزء الثاني، 1997م، ص ص 724:725.

([28]) مفيدة الوشاحي: دراسة مص الأصبع في الفن المصري القديم، بحث بمجلة دراسات في أثار الوطن العربي، ص 557

فهذا خطأ يقع فيه الكثير، فلغة الجسد عبارة عن كلمات وجمل وكل إيماءة تمثل كلمة واحدة، فلا يمكن قرأءة الجملة إلا بعد وضع عدد من الكلمات معًا.

وفي هذه التصويرة لو قرأءنا إيماءة وضع راحة اليد على الخد لأصبح تفسير تلك الإيماءة هو الشعور بالملل، حيث أن الإنسان عندما يبدأ في الشعور بالملل يسخدم يده لتدعيم رأسه، وهي محاولة لاستخدام اليد المدعمة لحمل الرأس لأعلى حتى لا يغرق الإنسان في النوم، فهي تدل على أن الملل بدأ يتسرب إلى نفسه[29]، إلا أننا عند قراءة إيماءة إنعقاد الحاجبين تصبح لدينا جملة واضحة ومفهومة مكونة من عدد من الكلمات، فتشير كل هذه الإيماءات إلي حالة الحزن التي بها هذا الرجل، وإستخدام راحة يده على خده إنما هي لمواساة نفسه وليس للشعور بالملل، وهنا يمكن القول عن مقدرة المصور الفائقة في التعبير عن مشاعر الحزن من خلال براعته ودقته المتناهية في استخدام قواعد علم لغة الجسد وتطبيقه في تصاويره المختلفة وبمختلف الحالات النفسية.

أما بالنسبة لإيماءات الأجساد: فنلاحظ أن المصور قد عبر من خلال لغة الجسد عند كل الأشخاص في التصوير عن مدى حزنه وانهياره، فنشاهد إحدى السيدتان والتي تجلس قرفصاء وقد غطيت رأسها بخمار، وجمعت طرفه على وجهها، وتشير تلك الإيماءة إلى الحياء والتستر[30]، فتستخدم المرأة المحجبة تلك الإيماءة أثناء الحديث، والضحك، والبكاء كما في هذه التصويرة لتخفي ملامحها عن من حولها من الناس، وقد استخدمت السيدة السجادة المعلقة لتختفي عن الناس في محاولة للبعد عنهم حتى لا يراها أحد بهذا الشكل، كما يظهر ذلك في السيدة عند مدخل باب الحجرة.

- لوحة رقم (7):
- تصويرة تمثل سقوط قلعة بلجراد في وجود السلطان سليمان، من مخطوط سليمان نامة [31]، طوباقبي سراي بإستانبول، سنة 966 هـ / 1558 م.

وصف اللوحة: نشاهد السلطان سليمان القانوني على صهوة جواده بوضعية ثلاثية الأرباع

([29]) آلان وبربارا: الأكيد في لغة الجسد، مرجع سابق، ص 155

([30]) فقد تميزت المراة العربية والمسلمة بحيائها وتميل إلى التستر، ويرجع ذلك إلى إمتثال إلى أمر الله عز وجل، كما أن طبيعة المراة الشرقية قد دعمت هذا الحياء وقد انعكست هذا الميل على طباعها وسلوكها وقد ظهرت هذه الإيماءات بوضوح في تصاوير المدرسة العربية الدالة على الستر عن طريق إرتداء النصيف أو الخمار، للمزيد راجع أحمد الشوكي: تصاوير المدرسة العربية في ضوء قواعد علم لغة الجسدمرجع سابق، ص 28

([31]) يعد هذا المخطوط من المخطوطات التاريخية التي كتبت ونسخت وزوقت بالصور في العصر العثماني، حيث إنها كتبت في عهد السلطان سليمان القانوني (974-926هـ/ 1520-1566م)، وبها تفاصيل تقليد الحكم للسلاطين، ومناظر الصيد والقنص، والحياة اليومية، والمعارك الحربية، ومجالس الطرب والشراب، والصور الشخصية، وينسب إلى مؤلفه فتح الله عارف شلبي، أما عن المزوقين فقد اشترك الكثير من المصورين في إنتاج المخطوط من بينهم المصور بيرام درويش وقراميمي، وتنوعت أساليبهم الفنية ما بين اسلوب المدرسة العثمانية، والصفوية، والأوروبية، انظر:

- Atasoy (N.) & Çagman (F.); Turkish Miniatur Painting, Istanbul, 1974, P.2., Feher (G.);Miniatures Turques Des Coroniques Sur Les, 1976, PP. 17 : 18.

بالجزء السفلي بالناحية اليسرى من مقدمة اللوحة، ويظهر بشارب ولحية سوداء، ويمسك بيده اليمنى صولجان مذهب، وبينما يده اليسرى ممسكة بمنديل مذهب، كما نشاهد أربع من القادة يمتطون صهوة جوادهم بوضعية ثلاثية الأرباع بالركن الأيمن من منتصف اللوحة، ويمسك كل منهم بعقال جواده بيده اليمنى، ثلاثة لا يظهر منهم غير النصف العلوي من أجسامهم أما الرابع فيظهر بكامل جسمه، ويظهرون جميعًا بزي متشابه، بالإضافة إلى وجود بعض الجنود في أجزاء متفرقة من التصويرة.

ونلاحظ وجود بعض الأسرى من قلعة رودس، ثلاثة منهم يظهرون بوضعية ثلاثية الأرباع أسفل اللوحة إلى اليمين، مربوطون في أعناقهم بحبل يمسك أحد جنود السلطان سليمان، ويديهم من خلفهم، وآخرين بمنتصف التصويرة بنفس الوضعية، ونشاهد مجموعة من النسوة أعلى اللوحة، وقد صورن بوضعية ثلاثية الأرباع، موزعون في شكل نصف دائري من خلف التل، وهن يقومن بالنواح[32]، والولولة [33] لأسر جنود مدينتهن.

تظهر براعة المصور يبرام درويش في القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي، في التعبير عن مشاعر غاية في الحزن والآسى، وذلك من خلال إتباع علم لغة الجسد في إظهار بعض الإيماءات والحركات لمجموعة من السيدات في تلك التصويرة توحى بمدى حزنهم الشديد على سقوط مدينتهن، وقتل وآسرى رجالهن.

فنرى قدرة المصور في تصوير مجموعة من النساء يقفن من خلف التل، وهن يقومن بالنواح على رجالهن الموتى، والنواح يتمثل في أن النساء يصرخن في حالة من الذعر والخوف، باكيات حاسرات على فقدان رجالهن، وكذلك صورن وهن يقومن بالولولة وهي تتمثل في رفع الأيادي إلى أعلى والدعاء بالويل لهن والحسرة على انفسهن، فالخوف احيانًا تظهر أعراضه النفسية في بعض المظاهر والتي قد تصل إلى الهلع والذعر، والرعب، والعنف في معاملة الغير[34]، كما صور سيدتان الأولى والثانية من الجانب الأيسر يقومان بعمل إيماءة جذب شعر الرأس، وتتمثل في تصوير السيدتان وهما يمسكا شعرهما من شدة الألم والحزن من الهزيمة أمام الجيش العثماني وموت وأسر رجالهن.

وقد نجح المصور في التعبير عن دلالة العنف والغضب من خلال بعض الإيماءات التي تدل على ذلك، وتظهر بوضوح في تصاوير مناظر القتل اعلى التل، كذلك تصوير بعض الجنود موثوقون من أعناقهم ويسحبون من قبل أحد الجنود، حيث يستجيب

([32]) النواح: المصدر المناحة، موضع النواح، أي النساء يجتمعن للحزن، والجمع مناحات، المعجم الوسيط، ص 961

([33]) الولولة: من فعل الويل وتعني حلول الشر، وكلمة العذاب، والويلة أي الحسرة، المعجم الوجيز، ص 683، وولولت: أي المرأة ولولة: دعت بالويل، المعجم الوسيط، ص 1075، وقد ذكرت في القرآن الكريم " قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ القرآن الكريم: سورة المائدة، الآية 31، وفي قوله تعالى "قَالَتْ يَا وَيْلَتَىٰ أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ"، سورة هود، الآيه 72

([34]) صموئيل حبيب: الخوف، مرجع سابق، ص 13

الجسم لإنفعال الغضب بتوجيه العدوان إلى العقبات التي تعوق إشباع دوافعه أو تحقيق أهدافه[35]، وقد فطن المصور إلى هذه الإيماءة واستطاع توظيفها بدقة متناهية.

- لوحة رقم (8):
- تصويرة تمثل جلال الدين الرومي أمام ميت تم تغسيله وتكفينه[36]، من مخطوط ترجمة الثواقب المناقب، محفوظ بيربوت مورغان بالمانيا، يرجع إلى قرن 10هـ/16م.

وصف اللوحة: نشاهد في منتصف اللوحة تصويرة لميت تم تغسيله وتكفينه، ويغطي الكفن الأبيض جسده بالكامل، ويربط الكفن في الوسط بحبل ملفوف أكثر من مرة ومعقود حتى لا يفتح الكفن، ويقوم مولانا جلال الدين الرومي[37] بحمل الميت ووضعه على خشبة الغُسل، ويظهر جلال الدين الرومي في وضعية ثلاثية الأرباع، ذو شارب ولحية بنية اللون، ويرتدي قفطان أحمر، ويمنطق بشال أبيض اللون، ويتعمم بعمامة حمراء مضلعة تلتف حول طاقية مذهبة المميزة لأتباع الطرق الصوفية.

كما يقف المُغسل عن رأس الموتي، ويظهر بوضعية ثلاثية الأرباع، أصلع الرأس يرتدي طاقية سوداء، حافي القدمين، يرتدي قميص أصفر له ياقة زرقاء وبنطال قصير أزرق اللون، ممسك بيده اليسرى إبريقًا مذهبًا يستخدمه في عملية الغسل الموتى، وقد ظهرت بالتصويرة بعض المميزات التي اشتهر بها المتصوفين والزهاد من كثرة المريدين، وأتباع الطريقة المولوية بأزيائهم وأغطية رؤوسهم المميزة، وكذلك ظهور حملة صناديق المصاحف، وحملة الأعلام والرايات[38].

وقد استخدم المصور في التصويرة بعض إيماءات لغة الجسد الدالة على شدة الحزن على المتوفي، وخاصة إيماءات وحركات الأيدي، حيث نلاحظ أحد الرجال الواقف بالركن الأيمن من التصويرة وقد وضع أصبع سبابته اليمنى في فمه، وتشير تلك الإيماءة هنا إلى حالة الحزن التي يشعر بها كما أوضحنا في التصويرة السابقة، وكذلك ظهور إيماءة جديدة في هذه التصويرة استخدمها المصور للتعبير عن بالغ الحسرة وهي اللطم، وتعرف بضرب خده، أو صفعة

([35]) محمد عثمان نجاتي: القرآن والعلم النفس، مرجع سابق، ص 81

([36]) Schmitz (Barbara) and Others: Islamic and Indian manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library, fig.138.

([37]) هو محمد بن محمد بن الحسين البلخي والمعروف بجلال الدين الرومي، ولد في مدينة بلخ 604هـ، وعاش في مدينة قونية لذلك لقب بالقونوي، أو الرومي، يقصد بها روم قونية، وتوفي عام 672هـ، وهو شاعر كبير صاحب المثنوي، فقد كتب المثنوي في ستة دفاتر أو مجلدات، وينسب إليه طريقة الدراويش المولوية سمي لذلك المولوي، وكان منهجه في التصوف هو العشق الإلهي وفلسفته في التصوف أساسها وحدة الوجود، للمزيد راجع: عند المنعم حنفي: موسوعة الصوفية "أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية"، دار الرشاد، ط1، القاهرة، 1992م، ص ص 183:186

([38]) ماهر سمير: تصاوير وفنون الشعائر الجنائزية، مرجع سابق، ص 124، وقد تنوعت الأدوات التي يستخدمها المتصوفون والزهاد والنساك مثل الكشكول، والعصا، والمسبحة، والأعلام والرايات، وغيرها، للمزيد انظر، رامي محسن يونس، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران "منذ بداية العصر المغولي وحتى نهاية العصر الصفوي"، رسالة ماجستير، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2010م، ص ص 262:285

جسده بالكف، أو بباطن كفه[39]، وتظهر تلك الحركة في رجل يرتدي قفطان أحمر، حليق الشارب واللحية يقف في وضع المواجهة، ويميل بجسده إلى اليمين وكأنه ينهار على الأرض بشكل غير واقعي.

أما عن إيماءات الجسم: فقد قام المصور بتصوير إيماءات وحركات الأجسام طبقًا لقواعد علم لغة الجسد، حيث نلاحظ سقوط رجل على الأرض والتي تعبر عن عدم مقدرة قدميه على تحمله من شده الإنهيار، ويرفع كلتا يديه إلى أعلى مع رفع الكتفين، ويحرك رأسه ناحية اليمين.

- لوحة رقم (9):
- تمثل وقوع فروخ من أعلى السلم[40]، من مخطوط دستانة فروخ وحماه[41]، محفوظ بجامعة إستانبول، سنة 1010هـ/1601م، مقاس اللوحة 12.4x23.6سم

وصف اللوحة: يظهر فروخ بالناحية اليسرى من التصويرة، ويظهر مستلقي على جنبه بوضعية ثلاثية الأرباع، ويسند رأسه على كف يده اليمنى، ويستند بكوع يده اليمنى على حجر، بينما يُمسك بيده اليسرى قدمه اليمنى المكسورة، ويظهر فروخ حليق اللحية والشارب، وإلى جانبه نجد خادمة تجثو على ركبتيها وتصب الماء أو العطر على فروخ، وأعلى منه نشاهد حماه في الناحية اليسرى، وتقف في وضع جانبي بين وصيفتين.

وتُظهر لنا تلك التصويرة قدرة المصور النقاش حسن البالغة في استخدام قواعد علم لغة الجسد في إظهار تعبيرات الحزن، وذلك في مطلع القرن الحادي عشر الهجري، خلال استخدام بعض الإيماءات التي ظهرت لأول مرة في هذا الوقت، وتتمثل تلك الإيماءات في حركات الأيادي لجميع الأشخاص في التصويرة كما يلى:

- تظهر حركة الأيدي لحماه والتي تقف بين وصيفتين وتقوم بحركة شق الجيُب[42]، وهي تعني شق الثوب من الأمام ناحية الصدر[43]، سواء كان قفطان أو قميص، ويعد ذلك إحدى مظاهر الحزن عند النساء عبر العصور المختلفة، وتعد تلك الإيماءة أول ظهور لها في العصر العثماني.

([39]) المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 827

([40]) Bağci (S.) & Others; Ottoman Painting, P.211, Fig 170

([41]) مخطوط دستانة فروخ وحماه المخطوطات الأدبية التي تنتمي إلى المدرسة الفنية العثمانية، حيث إنها ترجع إلى عهد السلطان محمد الثالث (1012-1004هـ/1595-1603م)، والمخطوط يسرد قصص العشق والغرام بين فروخ وحُماه، وهي رواية تركية مدونة شعرًا بمخطوط عشق نامه لتقديمها هدية للأمير سليمان جلبي بن بايزيد الأول، وبعد ذلك أمر الوزير غضنفر آغا بإعادة صياغتها وكتابها نثرًا، وتغير اسمها بالمسمى الحالي وقدمها للسلطان محمد الثالث، وتنسب إلى مؤلفها شريف بك سيد محمد، وقد زروق المخطوط مجموعة من المصورين على رأسهم نقاش حسن والذي كان يترأس المرسم السلطاني، راجع: أسماء شوقي: الأزياء، مرجع سابق، ص 457

Bağci (S.) & Others; Ottoman Painting, P.211, Edhem (F.) & Stchoukine (I.); Les Manuscrits Orientaux, P.18

([42]) الجيُب بضم الباء وهو شق القميص، والجمع جيوب، وجبت القميص أي قورت جيبه، محمد بن مكرم بن علي بن المنظور (ت 711هـ): لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ب.ت، ص736

([43]) محمد فداوي: رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية، مرجع سابق، ص307

- تطور حركة اللطم على الوجه، وقد ظهرت في الخادمة التي تجثو على ركبتيها بجوار فروخ، وهي تقوم باللطم بكف يدها اليسرى على خدها الأيسر، وهي حركة للدلالة على الحزن والآسى على قدم فروخ المسكورة، وظهور إيماءة الوخز على الوجه، والتي استخدمها النقاش حسن في تصوير فتاة تظهر من نافذة الجوسق بأعلى الناحية اليمنى من التصويرة، والتي تقوم بصك[44] وجهها بكلتا يديها.

- لوحة رقم (10):

- تصويرة تمثل تصويرة شخصية للسلطان مصطفى الأول، مخطوط تاريخ الراشد[45]، بدار الكتب المصرية، 1127 هـ/ 1715م، مقاس اللوحة 19.5 12.5 سم

وصف اللوحة: نشاهد في التصويرة السلطان مصطفى الأول وهو يجلس جلسة شرقية فوق العرش السلطاني بوضعية ثلاثية الأرباع، ويظهر بشارب ولحية كبيران ومتصلان لونها أسود، ويمسك بيده اليمنى فتحة الفرجية، بينما يقوم بوضع يده اليسرى على فخذ قدمه اليسرى، ويرتدي قفطان أصفر اللون مزخرف، طويل الأكمام وفضفاض، ويتمنطق بشال عريض وردي اللون، ويعلو القفطان فرجية زرقاء، مفتوحة من الأمام، ومبطنة بفراء، ويتعمم بعمامة السلطان وتسمى قاووق، وينتعل بقدميه حذاء أصفر مدبب.

نلاحظ قدرة الفنان المصور في تطوير الأساليب والحركات وكذلك بعض إيماءات الوجوه للتعبير عن حالة من الحزن التي تظهر على وجه السلطان مصطفي الأول، وذلك من خلال إيماءات العينين والحاجبين، فتظهر الأعين ضيقة ومسحوبة من الوجنتين، وفي ذلك تعبير عن الحزن، بالإضافة إلى حركة الحاجبين واللذان يلتويان لأسفل وهي حركة لا إرادية تظهر مع سحب العينين في حالة الحزن، فيظهر السلطان وكأن الدمع يفيض من عينيه، وهذا يدل على مدى براعة ودقة المصور في القرن 12 هـ /18 م.

- لوحة رقم (11):

- تصويرة شخصية لشيخ مولوي[46]، من ألبوم الزي التركي، محفوظ بمجموعة جورج ارنس – المكتبة العامة بنيويورك، يرجع إلى القرن 13 هـ / 19م

وصف اللوحة: يظهر في التصويرة شيخ مولوي[47]، يقف بوضعية ثلاثية الأرباع، ذو لحية وشارب كبيران بنيان اللون، قصير القامة يبدو عليه

([44]) قد وردت كلمة صك على الوجه في القرأن الكريم وذلك في قوله تعالى فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ(29)، سورة الذاريات، الآية 30:28

([45]) يعد مخطوط تاريخ الراشد من أهم المخطوطات التي تحتوي على تصاوير شخصية لأشهر سلاطين الدولة العلية، وقد نسخت وزوقت بالمرسم العثماني، وتنسب إلى المؤلف محمد راشد أفندي، والمخطوط مكون من جزئين أو مجلدين، الأول يتناول تاريخ الدولة العثمانية منذ عهد السلطان عثمان الغازي وحتى السلطان مصطفى خان الثاني، أما الجزء الثاني فيتناول حياة السلطان أحمد الثالث والأحداث التي جرت في عهده، للمزيد راجع: ربيع خليفة: فن الصور الشخصية، ص 278

([46]) أحمد سامي: تصاوير التنظيمات الإدارية في مدرسة التصوير العثماني "دراسة فنية"، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة الوادي الجديد، 2019م، لوحة رقم 295

([47]) هو أحد أتباع الطريقة المولوية الصوفية، من أتباع مولانا جلال الدين الرومي.

الورع والسكينة، يضع كلتيا يديه على بعضهما عند بطنه وكأنه في وضع الصلاة، يرتدي قفطان أخضر اللون، طويل الأكمام وفضفاض، وسروال برتقالي يظهر أسفل منه، وعلى رأسه طاقية الصوفية لونها بني فاتح يلتف عليها شال أخضر اللون.

تظهر هنا في مطلع القرن الثالث عشر قدرة الفنان الفائقة في التعبير عن حالة من الهدوء وربما حالة من الورع يشوبه بعض الحزن، حيث يظهر الشيخ المولوي وهو يميل برأسه ناحية اليسار وكأنه يطأطأ رأسه إلى الأمام في حالة من الحزن والآسى، وكذلك إيماءات وتعبيرات وجه الشيخ والتي تتمثل في حركة الأعين والحاجبين كلًا منهما يوضح مدى حالة الحزن التي تظهر عليه.

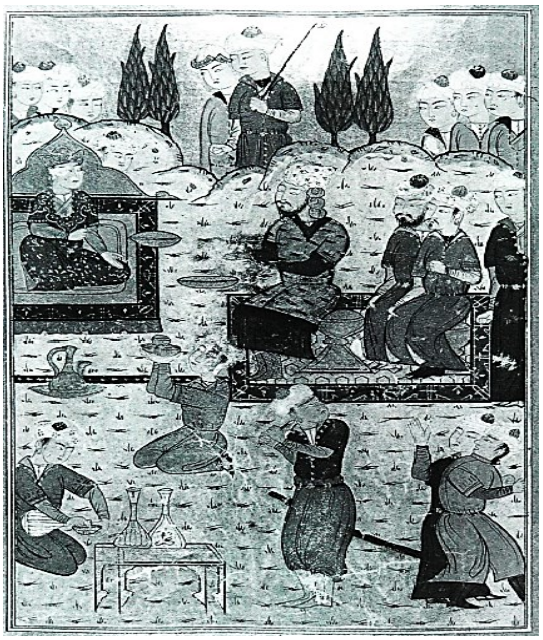
الخاتمة

ناقش البحث العلاقة بين العلوم الحديثة مثل علم النفس وأحدى مجالات وأفرع علم الآثار الإسلامية وهو دراسة التصاوير في المخطوطات الإسلامية في العصر العثماني، حيث قام الباحث بتطبيق قواعد لغة الجسد والإيماءات والحركات في الجسد الإنساني على نماذج من التصاوير العثمانية، ومن خلال هذه الدراسة تمكن الباحث من استخلاص عدة نتائج هامة منها:

- إن المصور في العصر العثماني استطاع إتقان علم وأساليب قواعد لغة الجسد والإيماءات والحركات التي تدل على بعض الجوانب النفسية لدى الإنسان منها حالات الخوف الحزن والغضب وتطبيقها على تصاويره بإتقان شديد.
- تمكن الباحث من تفسير وشرح الكثير من الحركات والإشارات التي قد استخدمها المصور في التعبير عن الخوف والحزن والغضب.
- توصلت الدراسة إلى استخدام المصورين عدة إيماءات للجسد الإنساني سواء كانت أيادي، وأرجل، وحركات الرأس، والوجوه بما في ذلك حركة الأعين والحاجبين، وحركة الجسم بأكمله، وذلك للدلالة على الحالة النفسية عند الأشخاص في التصويره.
- من خلال الدراسة يمكن الإشادة بقدرة المصور في العصر العثماني على التفريق بين الإيماءات الدالة على الخوف والحزن عند الرجال والنساء، فقد ظهرت عند الرجال في تجفيف الدموع، والبكاء الشديد، وإنهيار الجسم، وإمالة الرأس، واللطم في بعض الأحيان، أما عند النساء فقد ظهرت بكثرة في إيماءات وحركات صك الوجه، والولولة، وجذب الشعر، وغيرها.
- أكدت الدراسة على أن لغة الجسد عبارة عن كلمات وجمل وكل إيماءة تمثل كلمة واحدة، فلا يمكن قراءة الجملة إلا بعد وضع عدد من الكلمات معًا، فلا يمكننا تفسير أو قراءة لغة الجسد للإنسان بإيماءة واحدة فقط بمعزل عن باقي الإيماءات الجسدية.
- نجح المصور في إظهار الإيماءات الدالة على الحالة النفسية لدى الأشخاص في التصويره سواء كانت تصاوير موضوعات أو تصاوير شخصية.
- توصل الباحث من خلال هذه الدراسة إلى وجود تطور في الإيماءات والحركات الدالة على الحزن أو الغضب لدي المصورين في العصر العثماني بداية من

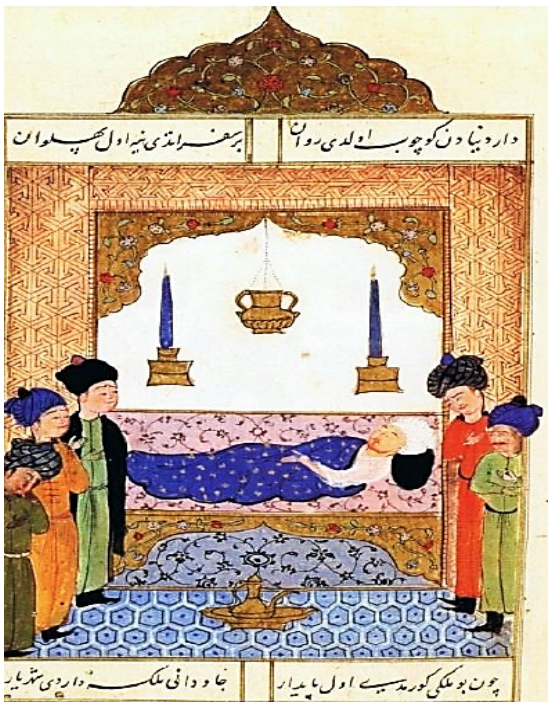
القرن التاسع الهجري وحتى وصولها إلى قمة التطور في القرن الثالث عشر الهجري.

لوحة رقم (1) مخطوط خسرو وشيرين لشيخي، تمثل ثلاثة من رفاق خسرو، نقلًا عن: أسماء شوقي: الأزياء في تصاوير المخطوطات التركية، لوحة 15



لوحة رقم (2) مخطوط اسكندر نامه، تمثل سيخاوش يدافع عن نفسه امام والده، نقلًا عن: Grube (E.); The Date of the VeniceISKANDAR-

لوحة رقم (3) مخطوط يوسف وزليخا لحمدي المؤرخ 921هـ تمثل الذئب يتحدث للنبي يعقوب، نقلًا عن: Çagman (F.) & Tanindi (Z.); Ottoman Painting, P.66, Fig 34



لوحة رقم (4) مخطوط سليم نامه تمثل السلطان سليم على فراش الموت، نقلًا عن:

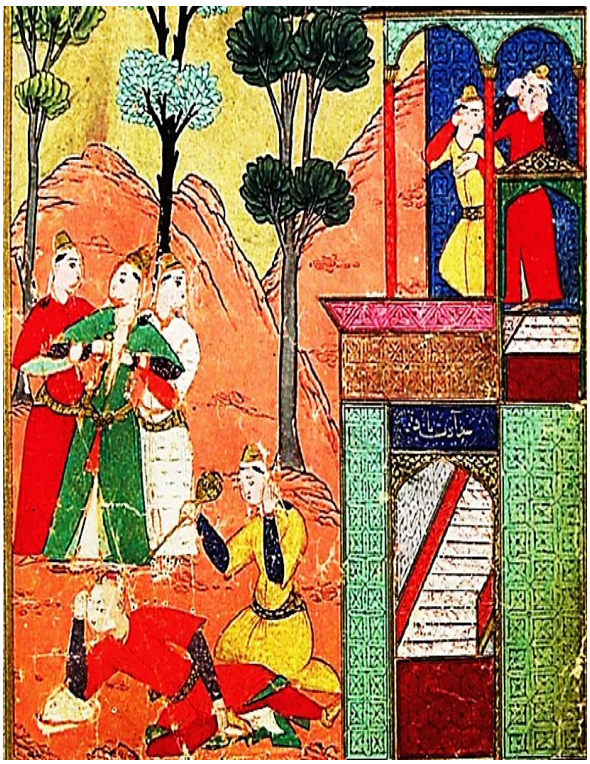
YARDIMCI, The Textile Elements in

لوحة رقم (5) مخطوط ترجمة الشاهنامه . تمثل وفاة الاسكندر، نقلًا عن: Parladir (Ş.); Sigetvar Seferi Tarihi Ve Nakkaş Osman, Sanat Number XVI/1, 32Tarihi Dergisi, Sayı / pp. 67 - 108, P.102

لوحة رقم (6) مخطوط حديقة السعداء، تمثل الإمام الحسن على فراش الموت، نقلًا عن ماهر سمير: تصاوير وفنون الشاعئر الدينية، لوحة95

لوحة رقم (7) مخطوط سليمان نامه المؤرخ 966هـ تمثل سقوط قلعة بلجراد في وجود السلطان سليمان، نقلًا عن - Atil (E.); Suleymanname, PP.122 123, Fig 14

لوحة رقم (8) مخطوط ترجمة ثواقب المناقب المؤرخ قرن 10هـ تمثل جلال الدين الرومي امام ميت تم تغسيله وتكفينه، نقلًا عن: ماهر سمير عبد السميع: تصاوير الشعائر والفنون الجنائزية، لوحة رقم 103



لوحة رقم (9) مخطوط دستانة فروخ وحماه المؤرخ 1010هـ تمثل وقوع فروخ من على السلم، نقلًا عن:

Bağci (S.) & Others; Ottoman Painting, P.211, Fig 170

لوحة رقم (10) مخطوط تاريخ الراشد تمثل صورة شخصية للسلطان مصطفى، نقلًا عن: أسماء شوقي، الأزياء

لوحة رقم (11) الزي التركي تمثل صورة شخصية لشيخ
مولوي، نقلًا عن: سامي بدوي: تصاوير التنظيمات

قائمة المصادر والمراجع:

- أولًا: القرآن الكريم
- ثانيًا: المصادر

- أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت 502هـ): المفرادات في غريب القرأن، تحقيق صفوان عدنان الداودي، دار القلم، ط1، بيروت، ب.ت.
- الراغب الصفهاني: معجم مفردات الألفاظ في القرآن، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ب.ت.
- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، الجزء الثالث، دار الهداية، ب.ت.
- علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني (ت 816هـ): التعريفات، صححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.
- محمد بن مكرم بن علي بن المنظور (ت 711هـ): لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ب.ت.

- ثالثًا: المراجع العربية والمعربة

- أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامى نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه،الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 1991م.
- أحمد السيد محمد محمد علي الشوكي: تصاوير المدرسة العربية في ضوء قواعد علم لغة الجسد، بحث ضمن أعمال مؤتمر الإتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد الأول، اكتوبر 2012م.
- أحمد سامي: تصاوير التنظيمات الإدارية في مدرسة التصوير العثماني "دراسة فنية"، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة الوادي الجديد، 2019م.
- أسماء محمد شوقي: الأزياء في تصاوير المخطوطات العثمانية والتركية حتى نهاية القرن 13هـ/19م دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2017م.
- آلان وبربارا بييز: المرجع الأكيد في لغة الجسد، مكتبة جرير، طبعة أولى، 2008م.
- حسن حمزة جواد: نشوء الدولة السلجوقية وقيامها (312-64 ق.م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2002م.
- حسن محمد نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية دراسة اثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1989م.
- حسين مجيب المصري: تاريخ الأدب التركي، مطبعة الفكرة، 1951، ص ص 33:34.
- رالف برل وبيلز وآخرون، مقدمة في علم الأنثروبولوجيا العامة، ترجمة الأستاذ الدكتور محمد جوهري، الجزء الثاني، 1997م.
- رامي محسن يونس، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران "منذ بداية العصر المغولي وحتى نهاية العصر الصفوي"، رسالة ماجستير، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2010م.
- ربيع حامد خليفة: فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، دار طيبة للطباعة، القاهرة، 1996م.
- ربيع حامد خليفة: مدارس التصوير الإسلامي فى ايران وتركيا والهند من القرن9هـ-15م وحتى القرن /13هـ-19م، الجريسي للطباعة، الطبعة الاولى، 2007م.
- ستيوارت كاري ولش: شاهنامة، كنوز الفن الإسلامي، ترجمة حصة مصباح سالم وآخرون، مراجعة أحمد عبد الرازق أحمد، متحف الكويت الوطني، 1985م.
- سمية حسن محمد: شاهنامة الفردوسي بمكتبة كلية الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن، دراسات أثارية إسلامية، المجلد الخامس، القاهرة،1995م.
- سناء محمد سليمان: مشكلتا مص الأصابع وقضم الأظافر، الأسباب الأضرار الوقاية والعلاج، عالم الكتاب، ط1، 2007م.

- صموئيل حبيب: ينابيع الخوف، دار الثقافة، ط 1، القاهرة، 1989م.
- عاطف علي عبد الرحيم: تصاوير المخطوطات العثمانية في الفترة المبكرة (855-926هـ/ 1451-1520م)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004م.
- عبد الله أسود خلف الجوالي: الخوف والرجاء في القرأن الكريم دراسة تحليلية، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع، ط1، المدينة المنورة، 2003م.
- عبد المنعم حنفي: موسوعة الصوفية "أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية"، دار الرشاد، ط1، القاهرة، 1992م، ص ص 186:183
- غوزاليان (ل.ت) وداياكونوف (م.م): المنمنمات الإيرانية في مخطوطات" الشاهنامه "التاريخية، ترجمة ريما علاء الدين، منشورات دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق، 1998م.
- فليب سيرنج: الرموز في الفن والاديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق، 1992م.
- قدري أحمد عبد الحليم محمد: تصاوير الأساطير في المخلوقات العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم الآثار الإسلامية، جامعة سوهاج، 2008م.
- كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.
- ماهر سمير عبد السميع: تصاوير وفنون الشعائر الدينية في العصر العثماني من خلال المخطوطات المجموعات المتاحف دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، 2018م.
- محمد على محمد على فداوي: رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية دراسة فنية مقارنة مع المدرسة التركية العثمانية، رسالة ماجستير، جامعة المنيا، كلية الآداب، 2017م.
- مفيدة الوشاحي: دراسة مص الأصبع في الفن المصري القديم، بحث بمجلة دراسات في أثار الوطن العربي، 2015م.
- نادر أسماعيل الزبدي: الخوف والقلق والابتزاز والعنف عند الأطفال، دار المستشارون للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2015م.
- نوال جابر على: التأثيرات الفارسية على فن التصوير العثماني بتركيا خلال الفترة من القرن (9-11هـ/15-17م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2015م.
- هيام أحمد محمد: التصوير القصصي على التحف التطبيقية الإيرانية من العصر السلجوقي حتى نهاية العصر الصفوي، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، قسم الأثار الإسلامية، 2009م.

- **المراجع الأجنبية:**

- **Arnold (T.W). & Grohman, (A.); The Islamic Book. Germany, 1929.**
- **Atasoy (N.) & Çagman (F.); Turkish Miniatur Painting, Istanbul, 1974.**
- **Bağci (S.) & Others; Ottoman Painting, Turkey, Ankara, 2010.**
- **Feher (G.);Miniatures Turques Des Coroniques Sur Les, 1976.**
- **Grube (E.); The Date of the Venice ISKANDAR-NAMA, Islamic Art, Vol II, New York, 1987.**
- **Özbek (y.); Şükri-i Bitlisi Selimnamesi Minyatuürleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi ،Sayi; 17 yil; 2002.**
- **Ozel, Ayse; FATİH SULTAN MEHMED DÖNEMİ MİNYATÜRLÜ YAZMA ESERLER.**
- **Schmitz (Barbara) and Others: Islamic and Indian manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library.**
- **Swietochowski (M.L)., "The Historical Background and Illustrative Character Of The Metropolitan Museums Mantiq al-Tayr of 1483" Islamic Art in the Metropolitan Museums of art, New York, 1972.**
- **Yoltar, A.; The Role of Illustrated Manuscripts In Ottoman Luxury Book Production 1413 -1520.**

GESTURES OF FEAR , SADNESS , AND ANGER IN LIGHT OF SELECTED EXAMPLES OF OTTMAN SCHOOL DEPICTIONS

Ahmed Hassan Ahmed Ali

Assistant Lecturer, Department of Archeology, Faculty of Arts, Assiut University

ABSTRACT:

The painter used gestures and movements of the human body to express psychological emotions and emotions when he painted people. Among these gestures were fear, sadness, and anger. We can clearly notice these gestures and emotions in the paints of Ottoman manuscripts, as the artist-photographer was able to express them using the science of body language grammar. As well as the development of the artistic methods of Ottoman era painter, in terms of the accuracy of his use of the rules of body language and the expression of the feelings and psychological states of people in his paints over the course of centuries.

The development in depicting gestures and psychological emotions can be seen in the paints of the Ottoman school, whether those depictions were subjects or personal portraits, where the methods of photographers developed in following the rules of body language throughout the Ottoman era, which appeared in a simple manner in the twentieth century AH until it reached the peak of development in the thirteenth century AH. the researcher used some selected examples of photographs from the Ottoman school to demonstrate the photographer's ability to apply the rules of body language to his artistic methods in executing painter.

Key words: ***Gestures - emotions - fear - anger - Ottoman painting***