*Journal of Visual Art Studies*

# Reading the visual effects of Kalila and Dimna, No. 2198 preserved in Golestan Palace Library

**Somayeh Ramezanmahi**[1]✉ | **Ali Hariri**[2]

1. Corresponding Author: Ph.D. Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. E-mail: ramezanmahi.s@soore.ac.ir
2. Master student, Department of Advanced studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: alihaririaa473@gmail.com

**Article Info**

**Article type:**
Research Article

**Article history:**
Received:
22 December 2023
Revised in revised form:
25 April 2024
Accepted:
27 April 2024

**JEL:**

**Keywords**:
Iranian painting manuscripts
*Kalila and Dimna*
No. 2198
Herat School
Golestan Palace Library

**ABSTRACT**

The book of *Kalila and Dimna* contains stories that are told in the language of animals. This book is about teaching moral issues. The feature of storytelling and narration has caused this book to be illustrated by Iranian painters in different historical eras, and today there are many manuscripts of it in museums and libraries in Iran and the world. The present research was conducted on the manuscripts of *Kalila and Dimna* No. 2198, which are currently kept in the library of Golestan Palace. This version was probably prepared in the 9th century of the Hijri, during the reign of the Karakoyunlu kingdom in the court of the Turkmens. The edition contains 107 pages and 35 illustrations. This article has analyzed things such as types of composition, viewing angles, types of illustration, and plant, animal and human motifs and identified the unique features of this version. Based on the findings of the research, the illustrations of the No. 2198 have used the same basic pattern in the arrangement of story elements. The types of compositions used can be classified into six types. Also, painters have chosen compositions, angles, and decorative motifs based on the story. The version has a variety of animal characters and 26 types of animals are depicted in it, including: horse, donkey, cow, lion, bear, jackal, fox, rabbit, leopard, cat, dog, monkey, deer, falcon, falcon, ducks, owls, sparrows, Herons, mice, snakes, crabs, turtles and some kinds of fish. Animals are often depicted in profile. The pictures of the edition are categorized as representing natural spaces, architectural spaces, animal conflicts, religious gatherings, and battle scenes. Although the book of *Kalila and Dimna* is based on animal narratives, the number of scenes in which human figures are used is more than the number of scenes in which animals are depicted.

**Cite this article** Ramezanmahi, Somayeh; Hariri, Ali. Reading the visual effects of *Kalila and Dimna*, No. 2198 preserved in Golestan Palace Library, *Journal of Visual Art Studies*, (2024), 1(2), 1-22. DOI: 10.22111/jart.2024.47533.1049

© Ramezanmahi, Somayeh; Hariri, Ali.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/jart.2024.47533.1049

## Extended Abstract

*Kalila and Damna* is one of the valuable literary works of Iran, which has always been the focus of Iranian writers and artists since the Sassanid period. This book involves instructive stories in the language of animals and is known by various names such as *Anwar Soheili*, *Ayar Danesh*, *Homayun Nameh*, and *Bidpai* legends in world literature. The main source of the book is several Indian books, the most important of which is *Panja Tantra*, which means five chapters and is written in Sanskrit. *Barzowieh*, the greatest physician in the court of *Khosrow Anushirvan*, the Sassanid king, translated this book into Pahlavi and called it *Kalilak* and *Demenak*. However, today, there is no trace of this book left. After Islam and in the 2nd century AH, *Roozbeh Purdadwieh Ibn Muqafa* translated it into Arabic. *Ibn Muqafa*'s translation was very remarkable, so it became the basis of other translations. This work was created in the 6th century AH/12th AD. It was translated into Farsi by *Nasrullah Manshi*. The Persian book contains an introduction and 19 chapters.

*Kalila and Damna* are among the works that have been considered for book design since the early days. The reason for this attention can be found in two cases: firstly, in Iranian book design, the image is basically dependent on the text, and in a way, the image is the narrator of the text. Due to the story in story feature of this book, its illustration has always been of interest in different eras. On the other hand, one of the important parts of illustration in the field of Iranian painting is attention to the foundations of didactic literature. *Kalila and Demana* is one of the important versions of didactic literature in which animal characters tell the positive and negative characteristics of human behavior. *Kalila and Demna* was depicted many times during the *Timurid* era and under the patronage of the court. For this reason, the *Herat* school, one of the most significant schools of painting in Iran, contains numerous illustrated copies of *Kalila and Demna*. In this manuscript, the images of animals are very well and distinguished. This research, by analyzing the images of one of the famous versions of the Timurid era, aims to answer the question "what were the most important visual features of this version?" What patterns of illustration are repeated in it? And how can the characteristics of these images be categorized? Therefore, first, a description of the evolution of the text of *Kalila and Demna* is given, and then, among the many manuscripts of *Kalila and Demna*, version 2198, which is kept in the library of Golestan Palace, is selected, and its images are introduced and analyzed. The reason for choosing this particular version is that so far, less research has been done on it.

In the 14th century, after the decline of the *Ilkhans*, *Al-e Jalayer* came to power in *Baghdad*, and from 760 AH, they also dominated Tabriz. From the cultural point of view, *Jalayeris* were engaged in various activities in the field of book design and supporting art. Pictorial traditions in the manuscripts of the *Jalayeri* period shaped the early style of the *Timurids*. Researchers believe that the evolution of Iranian painting art began during Mongol domination and continued until the *Safavid* era. One of the high points of development of the painting of *Herat* school is in the *Timurid* period (771-911 AD). Although the beginning of these developments started with the influence of the Chinese style, *Al-e Jalayer* artists made changes in it, and by inventing, innovating, and transferring their achievements, they provided the grounds for the peak of Iranian painting in the *Herat* school.

Version 2198 is one of the two illustrated versions of *Kalila and Demna* in the library of Golestan Palace. This edition has 107 pages and measures 300 x 210 mm. Unfortunately, there is no information about the time and place of its printing, as well as its illustrators and calligraphers. Each page contains 21 lines in the Nastaliq script. The beginning and the end of this book are missing, and for this reason, there are different opinions about the number of pictures in it. Probably, at an unknown time, the pages of this edition were separated and then bound again. Probably three new pages were added after the cover during the restoration. Several changes have been made from leaf 2 onwards, in such a way that three pages of 13, 11, and 12 have been placed after page 2, and the correct order of the pictures has also been changed.

Undoubtedly, the original version had more pages. Currently, the version has 34 images. The images in this version are half-page except for two full-page images. Some researchers consider 30 paintings to belong to one era, and paintings such as 11, 16, 18, and 32 belong to another era. Since 1931, simultaneously with the unveiling of this book at the Burlington House Iranian Art Exhibition in London, various dates have been proposed for it. However, the special design style and color structure make it impossible to assign it to a specific workshop. The method of gilding, the design of flowers and landscapes, and the old conventions in the arrangement of pages have led some researchers to believe that this version was probably produced in Shahrokh's workshop in Herat and was probably the inspiration for the *Kalila and Damna* Baysanqari version. Pope believes that

although the copy of *Kalila and Demna* in the library of Golestan Palace has no date and place, its title indicates that it was given to a young prince, and that is why this copy was printed in one of the royal libraries. This prince does not seem to be Baysanqar Mirza but probably another Timurid prince. This version was probably prepared in the second decade of the 9th/15th century. Although the pictures are in *Herati* style, the figures and landscapes represent the features of the Turkmen style. In his later research, Robinson does not consider this copy to be related to the beginning of the second school of *Herat*. Rather, he considers it to belong to the art workshop of the Turkmens, which operated under the patronage of *Uzon Hasan Aq Quyunlu* in the years 857-883 AH/1453-77 AD. Such doubts can be seen among researchers in the following years, but until now, no consensus has been reached regarding the time of preparation of this version.

This article analyzed issues such as types of composition, viewing angles, types of illustration, and plant, animal, and human motifs and identified the unique features of this version. Based on the findings of the research, the illustrations of No. 2198 have used the same basic pattern in the arrangement of story elements. The types of compositions used can be classified into six types. Also, painters have chosen compositions, angles, and decorative motifs based on the story. The version has a variety of animal characters, and 26 types of animals are depicted in it, including horse, donkey, cow, lion, bear, jackal, fox, rabbit, leopard, cat, dog, monkey, deer, falcon, falcon, ducks, owls, sparrows, Herons, mice, snakes, crabs, turtles and some kinds of fish. Animals are often depicted in profile. The pictures of the edition are categorized as representing natural spaces, architectural spaces, animal conflicts, religious gatherings, and battle scenes. Although the book of *Kalila and Dimna* is based on animal narratives, the number of scenes in which human figures are used is more than the number of scenes in which animals are depicted.

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی

# بازخوانی جلوه‌های بصری کلیله و دمنه نسخهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان

سمیه رمضان‌ماهی[۱] ✉ | علی حریری[۲]

۱. نویسنده مسئول: استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. رایانامه: ramezanmahi.s@soore.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: alihaririaa473@gmail.com

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:** مقالهٔ پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۲/۱۰/۰۱

**تاریخ ویرایش:** ۱۴۰۳/۰۲/۰۶

**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۲/۰۸

**واژه‌های کلیدی**

نگارگری ایران

نسخ خطی

کلیله و دمنه

نسخهٔ ۲۱۹۸

مکتب هرات

کتابخانهٔ کاخ گلستان

**چکیده**

کلیله و دمنه مشتمل بر روایاتی است که با داستان‌پردازی میان حیوانات، به آموزش مباحث اخلاقی می‌پردازد. همین ویژگی داستان‌پردازی و روایتگری، سبب شده تا این کتاب توسط هنرمندان نگارگر در ادوار مختلف تصویرگری شود. این مقاله بر نگاره‌های خطی «کلیله و دمنهٔ ۲۱۹۸»، محتملاً مربوط به قرن نهم هجری، محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان تمرکز دارد. از آنجا که تاکنون مطالعات اندکی بر نگاره‌های این نسخه صورت پذیرفته، این پژوهش در نظر دارد به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای، مواردی از قبیل انواع ترکیب‌بندی، زاویهٔ دید، نوع تصویرسازی و نقش‌آرایی گیاهی، جانوری و انسانی را در آن مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده و ویژگی‌های منحصربه‌فرد این نسخه را بازشناسد. براساس یافته‌های تحقیق، نگاره‌های نسخهٔ ۲۱۹۸، از الگوی اولیهٔ یکسانی در ترتیب عناصر داستانی استفاده کرده که می‌توان آن را ذیل شش نوع ترکیب‌بندی دسته‌بندی کرد. همچنین هنرمندان نگارگر، براساس داستان، ترکیب‌بندی، زاویهٔ دید، نقش‌آرایی گیاهی و جانوری را انتخاب کرده و برای ارتقای حس زیبایی صحنه، عناصر را با روشی ماهرانه ترکیب کرده‌اند. هنرمندان این نسخه از مهارت قابل‌ملاحظه‌ای در تجسم حیوانات برخوردار بوده و بیش از ۲۶ حیوان را در موقعیت‌های گوناگون و زوایای دید غالباً نیم‌رخ تصویر کرده‌اند. نگاره‌های این نسخه به لحاظ بازنمایی به تجسم فضاهای طبیعی، فضاهای معماری، نقوش گرفت‌وگیر، مجالس بزم و مهمانی و رزم و مبارزه قابل‌دسته‌بندی هستند. هرچند محوریت کتاب کلیله و دمنه، بر روایات حیوانات استوار است، اما تعداد صحنه‌هایی که پیکرهٔ انسانی در آن حاضر است، از صحنه‌های صرفاً حیوانی بیشتر است.

**استناد:** رمضان‌ماهی، سمیه؛ حریری، علی. (۱۴۰۳). بازخوانی جلوه‌های بصری کلیله و دمنه نسخهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان، *مطالعات هنرهای تجسمی*، ۱(۲)، ۱-۲۲.

DOI: 10.22111/jart.2024.47533.1049

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© رمضان‌ماهی، سمیه؛ حریری، علی.

**۱- مقدمه**

کلیله و دمنه از آثار ارزشمند ادبی ایران‌زمین است که از زمان ساسانیان به این سو همواره مورد توجه ادبا و هنرمندان بوده است. این کتاب شامل داستان‌هایی پندآموز است از زبان حیوانات نقل‌شده و به‌نام‌های گوناگونی چون انوار سهیلی، عیار دانش، همایون‌نامه و افسانه‌های بیدپای در ادبیات جهان شناخته شده است (برکت رضایی و خزایی، ۱۳۹۱). منبع اصلی کتاب، تألیفی مبتنی بر چند اثر هندی است که مهم‌ترین آن‌ها پنجه‌تنتره به معنی پنج فصل و به زبان سانسکریت است (آژند، ۱۳۸٦). در اثر برزویه (مهتر اطبای پارس در زمان خسرو انوشیروان که او را مؤلف این کتاب می‌دانند) نام پهلوی اثر کلیلک و دمنک بوده، اما متأسفانه اثر پهلوی کتاب در طول سالیان از بین رفته است (عبداللهی، ۱۳۹۰). پس از اسلام در قرن دوم قمری روزبه پورداویه ابن‌مقفع آن را به عربی ترجمه کرد. ترجمهٔ ابن‌مقفع بسیار مقبول افتاد و پایهٔ ترجمه‌های دیگر قرار گرفت (حاجی علیلو، ۱۳۹۳). این اثر در قرن ششم هـ‌ق/ دوازدهم م. توسط نصرالله منشی به فارسی ترجمه شد که شامل یک مقدمه و ۱۹ باب است.

کلیله و دمنه از آثاری است که از همان دوران اولیهٔ کتاب‌آرایی مد نظر بوده است (منشی، ۱۳۹۲)؛ دلیل این توجه را ذیل دو مورد می‌توان جست‌وجو کرد: نخست آنکه در کتاب‌آرایی ایرانی اصولاً تصویر به متن وابسته است و به نوعی، تصویر، روایت‌گر متن است؛ به‌دلیل ویژگی داستان در داستان این اثر، تصویرگری این کتاب در ادوار مختلف همواره مورد توجه بوده است (کونل، ۱۳۷۸). از سوی دیگر، یکی از بخش‌های مهم تصویرسازی در حوزهٔ نگارگری ایران توجه به بنیان‌های ادبیات تعلیمی است؛ ازجمله نسخ مهمی که ادبیات تعلیمی در آن‌ها در قالب شخصیت‌های حیوانی به رشتهٔ تحریر در آمده، کلیله و دمنه است (آیت‌اللهی و غلام‌حسنی، ۱۳۸۲) که بازگوکنندهٔ خصوصیات مثبت و منفی رفتارهای انسانی توسط شخصیت حیوانی است (شراتو و گروبه، ۱۳۹۱). شاید یکی از ادواری که این نسخه به حمایت دربار بارها به تصویر درآمد، دوران تیموری باشد. مکتب هرات به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین مکاتب نگارگری ایران حاوی نسخ متعدد مصور از کلیله و دمنه است که در آن‌ها حیوانات با خصوصیات ممتازی به تصویر درآمده‌اند (بحرانی‌پور، ۱۳۹۰)؛ ازاین‌رو این پژوهش برآن است تا با تحلیلِ تصاویر یکی از نسخ مشهور دوران تیموری، به این پرسش پاسخ دهد که مهم‌ترین ویژگی‌های تصویری این نسخه چه بوده است؟ الگوهای تصویرگری در آن به چه صورت تکرار شده است؟ و چگونه می‌توان به دسته‌بندی این خصوصیات پرداخت؟ براین‌اساس نخست شرحی از سیر تحول متن کلیه و دمنه داده شده و سپس نسخهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان معرفی و تصاویر آن تحلیل می‌شود. دلیل انتخاب این نسخه آن است که تاکنون تحقیقات کمتری بر آن صورت پذیرفته است.

**۱-۱- روش پژوهش**

این پژوهش از نوع کیفی و به روش توصیفی صورت پذیرفته و شیوهٔ گردآوری مطالب در آن با مراجعه به اسناد مکتوب و منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است. مورد مطالعاتی این تحقیق نسخهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان است. در این مقاله تلاش خواهد شد زیبایی‌شناسی فرم در انواع ترکیب‌بندی‌ها بررسی شده و بدین شیوه، استدلال نهایی در خصوص ویژگی‌های خاص ترکیب‌بندی، نوع سازماندهی کاراکترها، فضاهای معماری و طبیعی، نوع عمق‌نمایی، ویژگی‌های پس‌زمینه و استفاده از حاشیه، ویژگی‌های طراحی در پیکره‌های انسانی، حیوانی و گیاهی در این نسخه، تحلیل و دسته‌بندی شود.

**۱-۲- پیشینهٔ پژوهش**

مبارک و همکاران (۱٤۰۲)، پژوهشی با عنوان «مقایسهٔ تصاویر طلوع و غروب در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه» را مورد مطالعه قرار دادند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که در هر دو اثر، فراوانی تصاویر طلوع بیشتر از غروب است که این امر نشان‌دهندهٔ توجه روانی نویسندگان به نور و روشنایی و گریز آن‌ها از ظلمت و تاریکی است. جمشیدی و همکاران (۱٤۰۲)،

پژوهشی با عنوان «خوانش اسطوره-جامعه‌شناختی باب‌های «شیر و گاو» و «بازجست کار دمنه» از کتاب کلیله و دمنه»، با تأکید بر طبقات اجتماعی را مورد مطالعه قرار داد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در باب‌های مطالعه‌شده، دمنه عامل تحرک طبقاتی نافرجام است، کلیله مدافع و پذیرندهٔ قشربندی به‌عنوان واقعیتی انکارناپذیر است و شیر، مادر شیر و پلنگ که به طبقهٔ اشراف تعلق دارند، حافظ و نگاه‌دارندهٔ قشربندی به‌عنوان ساختاری تنظیم‌کننده محسوب می‌شوند. حق‌دوست و همکاران (۱٤۰۲)، در پژوهشی با عنوان «تحلیل درونمایه حکایت‌های پارسیان در ترجمهٔ کلیله و دمنه نصرالله منشی»، اقسام معانی و مفاهیم و مضامین، نحوهٔ بیان آن‌ها با توجه به فرم ادبی، میزان توجه به شاخصه‌های بلاغی، سبکی و ادبی، چگونگی استفاده از آیات قرآنی و احادیث نبوی، امثال و حکم و توجه به آداب و رسوم، تضمین ابیات عربی و فارسی را تحلیل کرده‌اند. نوروزیان (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «تطبیقی خوشنویسی نسخه-نگاره کلیله و دمنهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان با شیوهٔ خوشنویسی اظهر تبریزی با پیگیری سنت‌های خوشنویسی، نخست مفردات، سپس کلمات و نهایتاً ترکیب واژه‌ها را مورد بررسی قرار داده و تلاش کرده‌اند تفاوت‌ها و شباهت‌ها را مابین سبک کتابت یک نسخهٔ بدون رقم و آثار رقم‌دار مشخص سازند.

نوآوری تحقیق پیش‌رو از آن روست که تاکنون تصاویر این نسخه به لحاظ سبک‌شناسی و الگوهای تصویری مورد تحلیل قرار نگرفته است.

## ۲- تاریخ نگارش کلیله و دمنه و سیر تحولات متنی آن

شاید بتوان گفت محدودهٔ زمانی تألیف «پنجه‌تنتره[۱]» ازطریق اشاره‌های موجود در متن و به‌واسطهٔ ذکر شخصی به‌نام چاناکیا[۲]، قابل‌تخمین باشد. در قطعهٔ دوم از متن اصلی به زبان سانسکریت، ویشنو شارما[۳] به شش نویسندهٔ کتاب «اصول راهنما برای شاهزادگان» احترام می‌گذارد و ازجمله آن نویسندگان، نام چاناکیا به چشم می‌خورد. چاناکیا نخست‌وزیر اولین پادشاه سلسلهٔ موریان به‌نام چاندارا گوپتا[٤] بوده که بین سال‌های ۳۲۱ تا ۲۹۷ قبل از میلاد حکومت می‌کرده است. مشهورترین اثر او «آرتا شاسترا[٥]» یا به‌عبارت دیگر «آیین کشورداری» است که در اوایل قرن بیستم م. کشف و منتشر شد؛ ازاین‌رو می‌توان به‌طور تقریبی محدودهٔ زمانی تألیف «پنجه‌تنتره» را حدود سال ۳۰۰ ق.م دانست (Hertel, 1915, x). مطابق با اظهارات آرتور رایدر، پنجه‌تنتره یک «نیتی‌شاسترا[٦]» است. واژهٔ «نیتی» معادل معنای سلوک خردمندانه در زندگی و «شاسترا» به‌معنای آیین آن است. به‌همین‌دلیل، «نیتی شاسترا» به‌منزلهٔ رساله‌ای دربارهٔ روش و راه زندگی منطبق با فلسفه و هدف زندگی انسان است (Ryder, 1925: 5).

پنجه‌تنتره، مجموعه‌ای شامل یک مقدمه و پنج کتاب است که هریک به‌نام یک تانترا شناخته می‌شود. مفهوم «تانترا» دارای تفاسیر متعددی است، ازجمله آموزه‌هایی که به‌شکل داستان‌های تمثیلی بیان می‌شوند. هر تانترا شامل یک داستان اصلی است که با داستان‌های فرعی بسیاری درهم تنیده شده‌اند. این روش گفتار در قالب داستان و ارتباط مکالمه‌ای، یکی از ویژگی‌های بارز داستان‌نویسی در ادبیات هندی است و در کشورهای دیگر نیز به‌وفور الگوبرداری شده‌است. برخی محققان مانند محمدجعفر محجوب، معتقدند که این نحوهٔ درج یک داستان داخل داستان را می‌توان در متونی مانند «مهاباراتا» و «تالاپنچاویم‌ستی[۷]» و دیگر آثار هندی نیز مشاهده کرد (محجوب، ۱۳۸۷: ۳۷۰). این پنج باب از کتاب پنجه‌تنتره، مشابه کلیله و دمنه هستند، اما در جزئیات از هم متفاوتند. این داستان‌ها در اروپا به‌نام «بیدپای» شناخته می‌شوند.

اولین نسخهٔ متن کلیله و دمنه برگردانی ازدست‌رفته به فارسی پهلوی توسط برزویه طبیب است که به دستور پادشاه ساسانی خسرو انوشیروان به هند فرستاده شده بود (تفضلی، ۱۳۸۳: ۱۳۳ و ۳۱۵؛ Brockelmann, 2012). در زمان حکومت شاهنشاه خسرو انوشیروان، فرایند ترجمهٔ آثار سانسکریت به زبان پهلوی به اوج خود رسید. برزویه طبیب در بازگشت از هند کتبی را به ایران آورده که در میان آن‌ها سه اثر برجسته دیده می‌شود: نسخه‌ای از پنجه تنتره، سه داستان از «مهاباراته» و افسانه «کاندا پرادیوتا[۸]» که همگی به زبان سانسکریت بودند (Döhla, 2007: 3-4). ادگرتون ادعا می‌کند که برگردان پهلوی

۸۰ نشر و ۷۰ نظم نسخهٔ سانسکریت را حفظ کرده است، اما مقدمه و زندگی‌نامهٔ برزویه با امضای وزیر نامدار بزرگمهر به آن افزوده شده است (رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۸۷: ۲۵). اگرچه متن نسخهٔ پهلوی مفقود شده، اما از آن برگردانی سریانی توسط کشیشی به‌نام «پریودت بود[۹]» در زمانی قبل از ۵۷۰ میلادی انجام شده و اسم آن به کلیلک و دمنگ تغییر یافته که نام سانسکریت دو شخصیت محوری شغال است (گورگیز، ۱۲۲:۱۳۷۲). در حدود سال ۱۳۲ هـ‌ق / ۷۵۰ م. نسخهٔ پهلوی توسط عبدالله ابن مقفع به عربی ترجمه می‌شود و کلیله و دمنه نام گرفت. او یک مقدمه و دو فصل جدید به آن اضافه کرده و تغییراتی در متن موجود انجام داد. سهل‌بن نوبخت دبیر ایرانی دربار هارون‌الرشید نیز کلیله و دمنه را از نو به‌صورت نظم درآورد و به یحیی‌بن‌خالد برمکی اهدا کرد (Cheikho,1905: 20).

نگارش فارسی برزویه و ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع به زبان‌های زیادی ترجمه شده‌اند. گرچه متن اصلی ابن‌مقفع از بین رفته، تأثیرش بر شمار بسیاری اصلاحیه، ترجمه و اقتباس در شرق و غرب بارز است. نسخهٔ عربی او پایهٔ ترجمه‌های دیگر، سریانی، یونانی، عبری، ترکی، لاتین و اسپانیایی قرار گرفت. ترجمهٔ ابن‌مقفع همچنین پایهٔ شماری از نسخ فارسی شد که در دورهٔ سامانیان سخنگوی بزرگ فارسی ابوعبدالله رودکی آن را به نظم امروزی فارسی درآورد (قزوینی، ۱۳۲۲: ۱۳۶–۱۳۵)؛ اما سرآمد همهٔ آن‌ها نسخه‌ای بود که نصرالله منشی در زمانی بعد از ۵۳۹ هـق / ۱۱٤٤ م. به دستور بهرام شاه غزنوی به انجام رساند (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج ۲:٤۰۰). نسخهٔ نصرالله نزدیک‌ترین ترجمه به اثر ابن مقفع است، البته از انواع صنایع لفظی و معنوی ولی به‌اندازه و بجا استفاده کرده که سلیقهٔ روشنفکران دربار آن زمان را می‌رساند. ترجمهٔ نصرالله ترجمه‌ای آزاد بوده که به‌طور کامل وفادار به متن نبوده است. مقدمه‌اش شامل مدحی از شاه، تاریخچه‌ای از ترجمه‌های پیشین و تجلیلی از خود کلیله و دمنه است. او باب مربوط به برزویه را کوتاه، اما در بقیه دخل و تصرف کرده و بر آن‌ها افزوده؛ اما به‌طورکلی ساختار کتاب دست نخورده باقیمانده است. اصل متن پنجه‌تنتره به نظم و نثر بوده است، اما مشخص نیست که آیا بروزیه طبیب آن را به‌شکل نظم همراه با نثر یا فقط نثر به فارسی برگردانده است. به هر صورت ترجمهٔ ابن‌مقفع فقط به نثر است، اما ترجمهٔ نصرالله به زیبایی با آیه، حدیث، مثل و شعرهای عربی و فارسی آراسته شده است (منشی، ۱۳۹۹). این متن بسیار مورد تحسین بود تا زمانی که نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ حسین واعظ کاشفی در سال ۹۱۰ هـق / ۱۵۰٤ م. برای سلطان حسین بایقرا کتابت شد و به‌واسطهٔ حضور وزیر دربار، احمد سهیلی، از آن پس انوار سهیلی نام گرفت. پادشاه بزرگ گورکانی هندوستان، وزیر خود ابوالفضل‌بن مبارک را مأمور بازنویسی این نسخه کرد و او کار پالایش آن را در سال ۹۹٦ هـق / ۱۹۸۸ م. به پایان برده و نام آن را به عیار دانش تغییر داد (محجوب، ۱۳۹٤: ۲۰۷).

### ۳- نگارگری دورهٔ تیموری (مکتب آل جلایر و هرات)

در قرن چهاردهم، نزول قدرت ایلخانان باعث شکل‌گیری نقش برجسته‌ای برای آل جلایر شد. آنان قسمت زیادی از خاک سرزمین‌های تحت سیطرهٔ مغول، به‌ویژه مناطق غرب ایران و عراق را به اختیار خود درآوردند. آل جلایر پایتخت خود را در بغداد بنا کردند و از سال ۷٦۰ هجری، بر تبریز نیز مسلط شدند (پوپ و همکاران، ۵۱:۱۳۷۸). از نظر فرهنگی آن‌ها به فعالیت‌های متنوعی در زمینهٔ کتاب‌آرایی و حمایت از هنر مشغول بودند. علاقهٔ زیاد احمد جلایر به کتاب‌آرایی و هنر، باعث ایجاد انگیزهٔ جدید برای هنرهای خوشنویسی و نقاشی شد. «جلایریان یکی از طوایف مغول بودند و بایستی همهٔ آنچه از ایلخانان بجا مانده جمع‌آوری کرده باشند» (گری، ۱۳٦۹: ٤٦). سنت تصویری ایشان پیدایش سبک اولیهٔ تیموریان را که کتاب خطی کلیله و دمنهٔ ۲۱۹۸ کاخ گلستان تهران را نیز شامل می‌شود، شکل داد. در بعضی از آثار این دوره، همان حالت شاد در طبیعت مشاهده می‌شود، اما سادگی و حالت تغزل آن‌ها بیشتر است (O'kane, 2003: 23). به‌هرترتیب جلایریان در تداوم هنر نقاشی ایلخانی و رونق آتلیه‌های سلطنتی در آن زمان دخیل بودند.

محققان معتقدند که دورهٔ تحولات هنری نقاشی ایران از دوران تسلط مغولان شروع شده و تا دوران صفوی ادامه یافته است. یکی از نقاط اوج توسعهٔ نقاشی در این دوران، به‌طور خاص به مکتب هرات در دورهٔ تیموریان (۷۷۱ – ۹۱۱ ق) تعلق

دارد. هرچند آغاز این تحولات با تأثیرات سبک چینی آغاز شد، اما هنرمندان آل جلایر تغییراتی در آن ایجاد کرده (کاظمی و میلانی، ۱۳۹٦:۱۳۸) و با ابداع، نوآوری و انتقال دستاوردهای خود، زمینه‌های اوج‌گیری نقاشی ایران در مکتب هرات را فراهم ساختند. مهم‌ترین دستاوردهای مکتب هرات اول در دورهٔ شاهرخ (۸۰۷–۸۵۰) ایجاد شد. شاهرخ، پس از مرگ امیر تیمور (۸۰۷ ق)، در خراسان به‌مدت چهل و دو سال فرمانروایی کرد. در دوران حکومت شاهرخ، هرات به‌عنوان یکی از مراکز مهم هنر مورد توجه هنرمندان و صنعتگران قرار گرفت (زرین‌ایل و کارگر جهرمی، ۱۳۹۱:۱٥٤). در زمان حکومت تیموریان، حمایت از هنر برای کسب مشروعیت سیاسی و فرهنگی بود؛ ازاین‌رو تمرکز خود را بر تولید کتب گذاشت و درنتیجه، معیارهایی برای ارزیابی هنرهای بصری ایجاد کرد که مدلی برای راهبردهای هنری در دوران‌های بعدی شد. این پشتیبانی در امور هنری، الهام‌بخش سرآمدان قره‌قویونلو، آق‌قویونلو، عثمانی و صفوی در دوران‌های بعدی شد (آژند، ۱۳۸۷:۲۷).

### ٤- کلیه و دمنهٔ نسخهٔ ۲۱۹۸ کاخ گلستان

نسخهٔ ۲۱۹۸، یکی از دو نسخهٔ مصور از کلیله و دمنه در کتابخانهٔ کاخ گلستان است. این نسخه دارای ۱۰۷ صفحه در ابعاد ۳۰۰ × ۲۱۰ میلی‌متر است که متأسفانه هیچ‌گونه اطلاعی در خصوص زمان و مکان تهیهٔ آن و همچنین هنرمندان نگارگر و خوشنویسی که آن را طبع کرده‌اند، وجود ندارد. هر صفحه شامل ۲۱ سطر به خط نستعلیق است (نوروزیان، ۱۳۹۵، ٥). ابتدا و انجامهٔ این کتاب افتاده و سبب شده در خصوص تعداد نگاره‌های این نسخه بحث و گفت‌وگوهای متفاوتی وجود داشته باشد. بی‌شک در زمانی نامعلوم، برگه‌های این نسخه از هم جدا شده و مجدداً مورد صحافی قرار گرفته‌اند. احتمالاً هنگام مرمت سه برگ جدید پس از جلد اضافه شده است. از روی برگ ۲ به بعد چند جابه‌جایی صورت گرفته است، به این صورت که بعد از برگ ۲ به‌ترتیب سه برگ ۱۳، ۱۱ و ۱۲ قرار گرفته‌اند و متعاقباً ترتیب درست نگاره‌ها نیز عوض شده‌است. به این صورت که نگارهٔ «درود و سلام ایزدی بر ذات معظم مصطفی... باید نگارهٔ دوم بعد از سرلوح دوبرگی باشد؛ در حالی که که در نسخهٔ فعلی نگاره به «پیش‌خواندن برزویه نزد خسرو انوشیروان» به‌جای آن قرار گرفته است (نوروزیان، ۱۳۹۲).

بی‌تردید نسخهٔ اصلی دارای برگه‌های بیشتری بوده است. درحال‌حاضر نسخه ۳٤ تصویر به احتساب سرلوحهٔ دوبرگی دارد. تصاویر این نسخه جز دو مورد که تمام‌صفحه است، نیم‌صفحه هستند. برخی از پژوهشگران ۳۰ نگاره را متعلق به یک دوره دانسته و نگاره‌هایی مانند ۱۱، ۱٦، ۱۸ و ۳۲ را حذف کرده‌اند (Grube, 1991: 386-387). گرچه تاریخ‌های مختلفی برای خلق این کتاب از سال ۱۹۳۱ همزمان با رونمایی آن در نمایشگاه هنر ایرانی برلینگتن هاوس لندن ارائه‌شده، اما سبک ویژهٔ طراحی و ساختار رنگ‌ها به گونه‌ای است که انتساب آن را به یک کارگاه مشخص ناممکن می‌کند (نوروزیان، ۱۳۹۲: ٥٦). شیوهٔ تذهیب، طراحی گل‌ها و مناظر و قراردادهای کهن در آرایش صفحات موجب شده تا برخی پژوهشگران اظهار کنند احتمالاً این نسخه در کارگاه شاهرخ در هرات تولید شده و ممکن است الهام‌بخش نسخهٔ کلیله و دمنه بایسنقری باشد (آژند، ۱۳۸۹: ۲٤٥؛ لارنس، استوارت و گری، ۱۳٦۷: ۱٦۰). پوپ معتقد است: «نسخهٔ بیدپای کتابخانهٔ گلستان اشاره‌ای به تاریخ یا جا ندارد، اما سرلوح آن نشان می‌دهد که به شاهزادهٔ جوانی اهدا شده و همین می‌رساند که برای یکی از کتابخانه‌های سلطنتی کار شده است. به نظر نمی‌رسد که شاهنامهٔ مذکور بایسنقر بوده باشد که از طرف پدرش شاهرخ از سال ۸۱۷–۱٤۱٤ / ۸۳٦–۱٤۳۲ در هرات سلطنت کرد، بلکه امکان دارد شاهزاده تیموری دیگری بوده باشد و این‌طور هم هست؛ به‌هرحال بعید نیست که این نسخه از آن دههٔ دوم سدهٔ نهم پانزدهم باشد. اشاره شده که نقاش، آن نقاش نام‌آور این روزگار خلیل است که در هرات در دربار شاهرخ کار می‌کرد و از استادان بیقرینه این دوران بوده است، اما شواهد متقنی که بر این مدعا صحه بگذارد، موجود نیست» (پوپ و همکاران، ۱۳۷۸: ۷۱). بااین‌حال هرچند کلیت تصاویر سبک هراتی دارند، پیکره‌ها و منظره‌پردازی‌ها نمایانگر ویژگی‌های سبک ترکمانان است (رابینسون، ۱۳۷٦:۳۰). رابینسون در پژوهش‌های بعدی خود این نسخه را نه مربوط به اوایل مکتب دوم هرات، بلکه متعلق به کارگاه هنری ترکمانان می‌داند که تحت حمایت

اوزون حسن آق‌قویونلو در سال‌های ۸۵۷–۸۸۳ ق/۱۴۵۳–۷۷ م فعال بوده است (Grube, 1991, 386). چنین انتساباتی در سال‌های بعد و توسط پژوهشگران دیگر نیز ادامه یافت، برخی آن را متعلق به حدود ۸٦٤ هـ‌ق/ ۱٤٦۰م. می‌دانند (نوروزیان، ۱۳۹۲: ٥٦)؛ اما درنهایت و تاکنون توافق نظر یکسانی حاصل نشده است.

متن نسخه کلیله و دمنه بهرامشاهی است. در کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان از شانزده باب نام برده شده‌است؛ اما در نسخهٔ تصحیح مجتبی مینوی به سال ۵۵۱ هـ‌ق / ۱۱۵٦ م، پانزده باب ذکر شده‌اند. به این دلیل که در این تصحیح بابی به‌نام ابتدای کلیله و دمنه وجود دارد که به‌صورتی مستقل استفاده نشده است. همچنین متن سخن بزرگمهر در تصحیح مینوی جداگانه آمده؛ اما در کلیله و دمنه کاخ گلستان در اولین باب بدون بخش‌بندی جای داده شده است. در روی برگ ۲، مقدمهٔ نصرالله منشی شروع می‌شود که با کتیبه‌ای مستطیل‌شکل مذهب مرصع به اندازهٔ ۱٤٤ *٦۳ میلی‌متر از داخل تزئین شده است. در این سرلوح که اولین از سه نمونهٔ موجود در این نسخه است، رنگ‌های لاجوردی، شنگرف و سبز به کار گرفته شده‌اند و عبارات «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم» با رنگ سپید و «به نستعین» با شنگرف کتابت شده‌اند. در قسمت پایین صفحه نیز دو مربع تذهیب‌شده به‌همراه سه بیت شعر عربی به خط رقاع با رنگ طلایی مشاهده می‌شوند. همهٔ برگ‌ها با دو جدول طلایی به تحریر مشکی، به‌علاوه یک جدول لاجوردی روشن در خارج آن دو آراسته شده‌اند (نوروزیان، ۱۳۹۵). در این نسخه از چهار نوع خط با مهارت استفاده شده است. خط متن کتاب نستعلیق خفی است؛ اشعار و احادیث و امثال به خط رقاع با رنگ‌هایی چون طلایی، شنگرف و لاجورد و آیات قرآن با خط ثلث جلی و به رنگ طلایی نگارش شده که بر تسلط خوشنویس بر خطوط ششگانه دلالت دارد. هرچند به‌دلیل نبود ابتدا و انتهای نسخه، اطلاعی دربارهٔ خوشنویس آن موجود نیست؛ اما گیتی نوروزیان با درنظرگرفتن ویژگی‌های سبکی نگاره‌ها و خوشنویسی آن را به قرن نهم هـ‌ق / چهاردهم م. دانسته و مولانا اظهار تبریزی را خطاط احتمالی متن این نسخه می‌خواند (نوروزیان، ۱۳۹۲).

### ۵- یافته‌ها

#### ۵-۱- دسته‌بندی تصاویر نسخهٔ ۲۱۹۸

با توجه به آنکه این مقاله قصد دارد به ساختارهای نسخهٔ کلیله و دمنه دست یابد، نخست به دسته‌بندی ۳۵ نگارهٔ موجود براساس حضور کاراکترهای انسانی و حیوانی پرداخته شد که نتایج را می‌توان این‌چنین دسته‌بندی کرد:

**جدول ۱- دسته‌بندی نگاره‌ها براساس حضور انسان و حیوان**

| نوع | تعداد | تصویر |
|---|---|---|
| نگاره‌ها با حضور صرفاً حیوانات | ۱٦ | |

| | | |
|---|---|---|
| نگاره‌ها با حضور انسان | ۱۹ | |

**(منبع: نگارندگان)**

از ۳۵ تصویر موجود در این نسخه، ۳۳ نگاره به‌صورت مستطیل مربع افقی کار شده‌اند که در بالا، پایین یا میانهٔ متن قرار گرفته اند. تنها دو نگارهٔ اول نسخه در برگه‌های ۱ و ۲ با تصاویری از جمع درباریان تمام‌صفحه انجام شده‌اند. از نکات قابل‌توجه دیگر در این نسخه و در نگارهٔ چهارم، حضرت محمد(ص) را درکنار جبرئیل نمایش داده است. همان‌طور که پیش از این ذکر شد، متن کلیله و دمنه مربوط به زمانی پیش از ظهور اسلام است، اما هنرمند با اختصاص صفحه‌ای به این موضوع، محوریت دین اسلام را به‌عنوان رکنی مهم در این نسخه دانسته و پادشاهان سرزمین ایران را پیرو دین و شریعت اسلامی معرفی کرده که با توجه به متن پایین نگاره قابل‌اثبات است (تصویر ۱). همچنین خوشنویس، آیهٔ مبارک «**یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا أَطِیعُوا اللهَ وَأَطِیعُوا الرَّسُولَ وَأُولِی الأَمْرِ مِنْکمْ**» (سورهٔ نساء، آیهٔ ۵۹) را با رنگ طلایی نوشته و به وجه الوهی‌بودن آن تأکید داشته است.

**تصویر ۱- حضرت محمد(ص) و همراهان (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

هنرمند برای تأکید بر حمایت دربار شاهی در طبع این نسخه، سه نگارهٔ نخست را به بازنمایی بزم سلطانی اختصاص داده و در نخستین نگارهٔ تمام‌صفحه، پادشاه یا شاهزاده حامی را در میان ملزمان نمایش داده است. استفاده از رنگ طلایی و نقره‌ای، در کنار استفاده از تنوع رنگی به‌کاررفته در نگاره‌ها بیانگر آن است که حامی سلطنتی نسخه، علاوه بر علاقه‌مندی به هنر، از ثروت و مکنت کافی نیز برخوردار بوده و این مکنت در نخستین نگاره به‌خوبی بازنمایی شده است (تصویر ۲). با توجه به آنکه صفحاتی از ابتدای نسخه مفقود شده، می‌توان حدس زد که در شمسهٔ قبل از این صحنه، به‌نام حامی سلطانی آن اشاره شده بوده که متأسفانه امروزه دردسترس نیست، اما به عقیدهٔ رابینسون، این شاهزاده با توجه به سبک نگاره و شکوت تصویر شده، احتمالاً ابوالفتح میرزا پیربداق (مقتول ذیقده ۸۷۰ هـ‌ق/ ژوئن ۱٤٦٦م)، پسر ارشد جهانشاه قره‌قویونلو از پادشاهان ترکمان است (رابینسون، ۱۳۷٦: ۳۰).

**تصویر ۲- شاهزاده و ملازمان (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

از موارد قابل‌توجه دیگر آن است که هنرمند، صفحه‌ای را به بازنمایی خسرو انوشیروان به‌عنوان حامی ترجمهٔ کتاب و ورود آن به تمدن ایرانی اختصاص داده است؛ در این نگاره خسرو انوشیروان، بروزویه حکیم را برای دستور به این امر اظهار کرده است (تصویر ۳):

**تصویر ۳- پیش‌خواندن برزویه نزد خسرو انوشیروان (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

نوروزیان بر این عقیده است که با توجه به آنکه شیرازهٔ کتاب در زمانی نامشخص جدا شده و مجدد صحافی شده احتمالاً جای این نگاره با نگاره حضرت محمد(ص) جابه‌جا شده و در نسخهٔ اصلی بعد از آن قرار داشته است (نوروزیان، ۱۳۹۵).

دیگر ویژگی‌های این نسخ را می‌توان بدین‌صورت دسته‌بندی کرد:

**جدول ۲- دسته‌بندی خصوصیات نگاره‌ها**

| دسته‌بندی | تعداد |
|---|---|
| نگاره‌ها با بازنمایی طبیعت | ۲۳ |
| نگاره‌ها با بنای معماری | ۹ |
| نگاره‌های بزم و مهمانی | ۵ |
| نگاره‌های رزم و مبارزهٔ انسانی | ۵ |
| نگاره‌های گرفت‌وگیر حیوانی | ۵ |
| نگاره‌ها با حضور موجود غیرواقعی | ۱ |

**(منبع: نگارندگان)**

### ۵-۲- ترکیب‌بندی و سازماندهی کاراکترها

هرچند تصاویر این نسخه ترکیب‌بندی‌های متنوعی دارد، کلیت ترکیب‌بندی‌ها فاقد پیچیدگی هستند و در اکثر تصاویر موضوع اصلی داستان در مرکز تصاویر جای گرفته است. در نگاره‌های شاهزاده و ملازمان (تصویر ۲) تخت شاه در مرکز قرار دارد. در نگارهٔ شاه خسرو انوشیروان (تصویر ۳) و حضرت محمد (تصویر ۱) همین ترکیب‌بندی تکرار شده و همگی بر تخت و در مرکز تصاویر نقش شده‌اند. در تصاویر دیگر نیز که حیوانات شخصیت‌های اصلی هستند، مانند نگارهٔ شنزبه در مرغزار (تصویر ٤) به همین صورت صحنهٔ درگیری یا دوستی آن‌ها در میانهٔ تصویر اتفاق می‌افتد (جدول ۳).

خصوصیت بارزی که در همهٔ تصاویر مشاهده می‌شود، خط افق است که در بالای صفحه قرار گرفته و زاویهٔ دیدی که کمی از بالاست (تصویر ٤). درواقع این تمهیدی است که به‌وسیلهٔ آن فضای کافی برای تصویر اتفاقات و پیکره‌ها فراهم آمده است. از دیگر ویژگی‌های مشترک این نگاره‌ها تأکید بر عناصر افقی است و معمولاً مؤلفه‌های عمودی تنها محدود به درختان و ساختمان‌ها می‌شوند.

در صحنه‌هایی که در محیط ساخت دست انسان اتفاق می‌افتند، تصاویر به دو یا چند قسمت افقی و عمودی تقسیم می‌شوند و هر قسمت فضای خاصی را نمایندگی می‌کند که می‌تواند معماری داخلی و خارجی را شامل شود. مانند آنچه در نگاره «معاشقت زن بازرگان با نقاش او» دیده می‌شود (تصویر ٥). این تقسیم‌بندی‌ها ایستا هستند و حرکت مختصری که مشاهده می‌شود، بیشتر از طریق رنگ‌ها یا جای‌گیری پیکره‌ها صورت می‌گیرد.

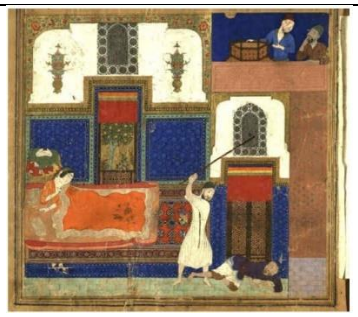
اکثر نگاره‌ها فضایی طبیعی را با حضور کاراکترهای انسانی و حیوانی بازنمایی می‌کنند. ترکیب‌بندی این فضاها نیز مانند فضای معماری، ساده و یکنواخت به نظر می‌آیند.

یکی از ترکیب‌بندی‌های معمول در این نسخه، ترکیب‌بندی مورب است. به این شکل است که در سمت چپ یا راست تصویر برکه‌ای قرار دارد که اغلب با تک‌درخت یا صخره‌ای در سمت مقابل همراه شده است. در نگاره «بوزینه و باخه» (تصویر ٦) می‌توان این نوع ترکیب بندی را مشاهده کرد.

نقاش همچنین در بسیاری از نگاره‌ها از ترکیب‌بندی متقارن استفاده کرده است؛ مانند آنچه در نگاره‌های کشته‌شدن «کبکنجیر و خرگوش و گربهٔ روزه‌دار» (تصویر ٧). در برخی دیگر از نگارها نقاش تا حدی متفاوت و خلاق‌تر عمل کرده و از ترکیب‌بندی مثلثی بهره برده است؛ مانند آنچه در نگارهٔ «بوفان و زاغان» (تصویر ٨) کار شده است. برخی از آثار نیز به دلیل تعدد کاراکترها و فضاها، فاقد ترکیب‌بندی ساده بوده و پیچیده هستند (تصویر ٩). هنرمند در این نگاره‌ها با بهره‌جویی از تنوع رنگی، بافت‌های متنوع، زاویهٔ دیدهای مختلف، صحنهٔ روایت را پویا کرده و تنوع بخشیده است. با این حال تعداد کمی از تصاویر در این نسخه با چنین ترکیب‌بندی‌ای کار شده‌اند.

**جدول ۳- دسته‌بندی انواع ترکیب‌بندی در نسخهٔ ۲۱۹۸ کلیله و دمنه**

| ترکیب‌بندی | تعداد | ویژگی ترکیب‌بندی | نمونه |
|---|---|---|---|
| مرکزگرا | ۱۰ | **استفاده از عنصر اصلی روایت در مرکز تصویر**<br>اصولاً در این تصاویر کاراکتر اصلی در مرکز اثر است و شخصیت‌های فرعی روایت یا حذف شده یا خیلی کوچک و در حاشیه تجسم شده‌اند. | <br>**تصویر ٤- شنزبه در مرغزار**<br>**(منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)** |
| عمودی | ۵ | خطوط عمودی بنا همراه با کاراکترهای انسانی، ترکیب‌بندی عمودی نگاره را شکل داده است. عناصر دیگر تصویری ازجمله درختان نیز از این ترکیب‌بندی تبعیت می‌کنند. | <br>**تصویر ٥- معاشقت زن بازرگان با نقاش او**<br>**(منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)** |

| | | | |
|---|---|---|---|
| مورب | ۵ | خط مورب در سمت راست یا چپ، کادر را به دو بخش تقسیم کرده و مرز میان برکه و زمین را مشخص کرده و بدین‌ترتیب به تصویر پویایی بخشیده است. | <br>**تصویر ٦- بوزینه و باخه (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)** |
| متقارن | ۱۱ | نگارگر برای ایجاد حس تعادل بصری، از ترکیب‌بندی متقارن سود جسته و همچنین از تمهید قرینه در بیقرینگی برای ایجاد تنوع بصری استفاده کرده است. | <br>**تصویر ۷- کبکنجیر و خرگوش و گربه روزه‌دار (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)** |
| مثلثی | ٤ | در این ترکیب‌بندی نقاش کیبت تصویر را بر مثلث عمودی فرض کرده که پایهٔ پایین آن با خط افقی پایین کادر برابر است. عناصر بصری و کاراکترهای روایی بر این مثلث فرضی، که غالباً صخره است، چیده شده و چشم را از پایین به بالا هدایت می‌کنند. | <br>**تصویر ۸- بوفان و زاغان (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)** |
| پیچیده | ۲ | در تصاویری که تعدد کاراکترها و فضا وجود دارد، ترکیب‌بندی‌ها پیچیده بوده و با بهره‌جویی از تنوع رنگی، بافت‌های متنوع، زاویه دیدهای مختلف، صحنهٔ روایت پویا تصویر شده است. |  <br>**تصویر ۹- کتک‌خوردن دزد از صاحب‌خانه (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)** |

**(منبع: نگارندگان)**

### ۵-۳- استفاده از حاشیه

در این نسخه، حاشیه نقشی سنتی و محافظه‌کارانه دارد و نقاش تسلیم محدودیت‌های حاشیه شده است. نسخه فاقد تشعیر است و متن و تصویر از مرز چارچوب فراتر نمی‌روند و جز پیوند معنایی از لحاظ بصری رابطه‌ای ندارند. تصاویر در پایین، بالا یا در میانهٔ چارچوب جای گرفته‌اند و تنها در دو مورد بین حاشیه و تصویر تعامل وجود دارد: نخست در تصویر حضرت محمد(ص) و همراهان (تصویر ۱) که یکی از غلامان در حاشیهٔ بیرون کادر و در سمت چپ نقش شده و دیگری در نگارهٔ

داستان «دو بط و باخه دوست آن‌ها» (تصویر ۱۰) که بخشی از کاراکترهای داستانی در بیرون و بالای کادر تصویر شده‌اند. این نگارهٔ مربع‌مستطیل که به‌صورت معمول در قسمت بالای چارچوب و متن قرار دارد، در داخل تصویر کودک و مرد و جوان انگشت به دهان به آسمان نگاه و اشاره می‌کنند؛ اما لاک‌پشت و مرغابی‌ها که سوژهٔ اصلی روایت هستند، در بالای چارچوب و خارج از تصویر نقش شده‌اند. مماس‌شدن سر مرغان و لاک‌پشت با لبهٔ بالای کاغذ از موارد قابل‌توجه است.

**تصویر ۱۰- دو بط و باخته دوست آن‌ها (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

**۵-٤- فضاهای معماری**

فضاهای دست‌ساخت انسان نیز مانند دیگر نگاره‌ها ساده و ایستا تصویر شده‌اند. زاویهٔ دید از سطح افق بالاتر و اغلب از روبه‌رو است؛ به‌همین‌دلیل فقط کف بناها تصویر شده‌اند و دیوارهای جانبی و سقف نقش نشده‌اند. در اکثر موارد سطح تصویر به دو یا سه سطح عمودی تقسیم شده است که هر کدام نمایندهٔ فضای مشخصی هستند؛ اغلب فضاهای داخلی و خارجی یک ساختمان همزمان تصویر شده‌اند. در نگارهٔ «کتک‌خوردن دزد از صاحب‌خانه» (تصویر ۹) سطح تصویر به دو قسمت عمودی تقسیم شده است. قسمت بزرگ‌تر به فضای داخلی و مستطیل کوچک‌تر به فضای خارجی تخصیص یافته‌است؛ با این حال در قسمت دیوار خارجی، در از داخل تصویر شده است. این‌گونه به نظر می‌رسد که هنرمند بیش از اینکه نگران به تصویرکشیدن صحیح فضای معماری باشد، مشتاق انتقال جزءبه‌جزء مفهوم داستان بوده است. همان‌طور که ذکر شد، به‌دلیل دید از روبه‌رو دیوارهای جانبی و هیچ عنصر موربی مشاهده نمی‌شود. به‌دلیل زاویهٔ دید از بالا، کمی از کف زمین پیداست. بااین‌حال فرش و رختخواب از هیچ قاعده‌ای پیروی نمی‌کنند و تقریباً عمود به صفحهٔ تصویر نقش شده‌اند.

در نگارهٔ «معاشقهٔ زن درودگر با مرد بیگانه» (تصویر ۱۱) نیز به‌همین‌صورت سطح تصویر به دو قسمت تقسیم شده است که البته هر دو مربوط به فضای داخلی هستند. در اینجا نیز زاویهٔ دید از روبه‌روست و دید از بالا به حداقل رسیده است؛ اما مانند نگارهٔ قبلی رختخواب کاملاً عمود به صفحه تصویر نقش شده و هیچ تلاشی برای تصویرکردن نقطهٔ اوج داستان و جای‌دادن مرد نجار در زیر تخت نیز نشده است.

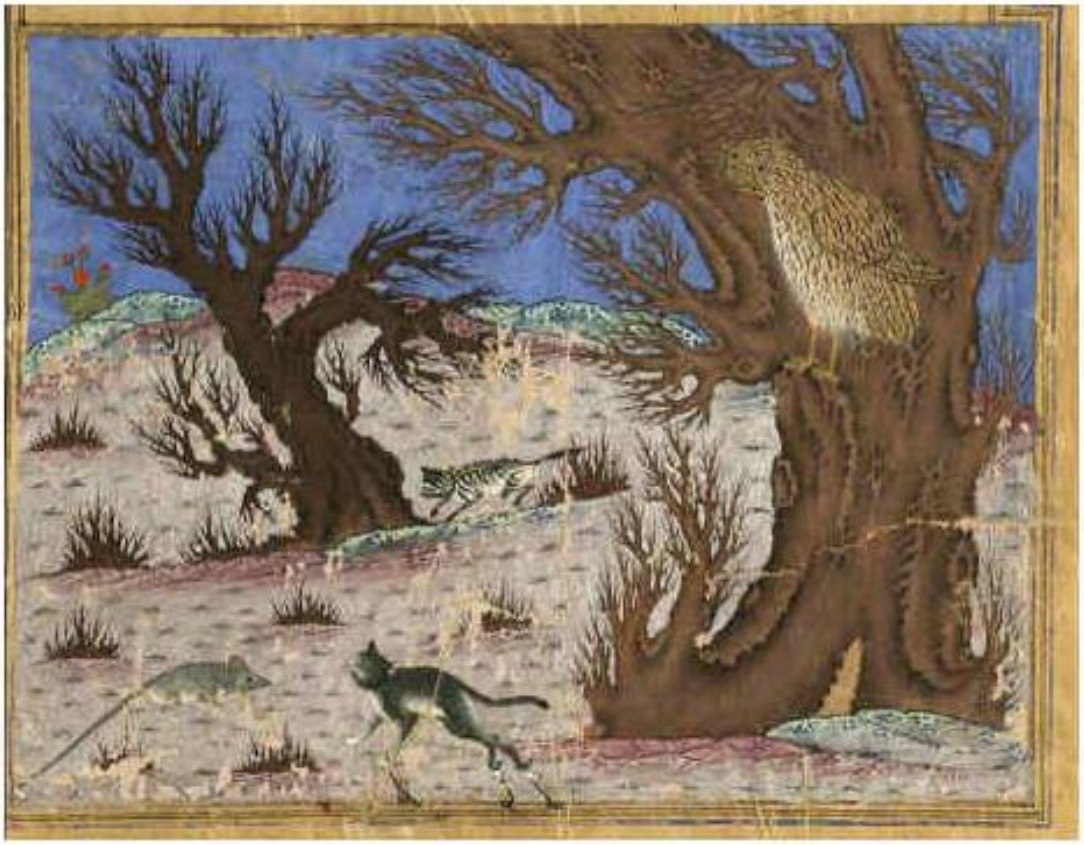
**تصویر ۱۱- معاشقهٔ زن درودگر با مرد بیگانه (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

در نگارهٔ «معاشقت زن بازرگان و نقاش او» (تصویر ۵) تصویر به سه قسمت عمودی تقسیم شده است؛ در سمت راست، فضای داخلی و در سمت چپ، فضای خارجی از روبه‌رو نقش شده‌اند؛ اما در قسمت میانی جایی که غلام در میانهٔ قاب در ایستاده، دیوار مورب تصویر شده است که تنها نمونه از تلاش نقاش برای نمایش بعد در میان نگاره‌های دارای معماری است. عناصر معماری و تزئینات داخلی نیز ساده نقش شده‌اند. تقریباً در همهٔ نگاره‌ها، قسمت پایین دیوارهای داخلی با کاشی‌های آبی نقش‌دار و قسمت بالای آن بر رنگ سفید پوشانده شده‌اند. در تمامی فضاهای داخلی پنجره‌ای با ارسی مشبک چوبی رو به باغ وجود دارد و در فضاهای بیرونی دیوار آجرچین قرمز و در ورودی تصویر شده‌اند. رنگ‌های به‌کاررفته در فضاهای ساخت انسان درخشان و پرمایه، اما نسبتاً محدود و به‌راحتی قابل‌شمارش هستند. آن‌ها اکثر شامل آبی لاجوردی، قرمز آجری، سفید، قهوه‌ای و خاکستری هستند. رنگ‌های زیرانداز و روانداز و دیگر مسائل معمولاً شامل نارنجی، سبز، قرمز و بدون نقش هستند.

### ۵-۵- فضای طبیعی

رابینسون در کتاب خود هنر نگارگری ایران از ویژگی‌های تصویرسازی نیمهٔ اول دوران تیموری این‌گونه نام می‌برد: صخره‌ها اسفنجی که از لابه‌لای ابرها سربرآورده‌اند یا تا افق پیش‌رفته‌اند؛ ابرهای پیچان و دنباله‌دار چینی؛ آسمان آبی درخشان یا طلایی‌رنگ؛ دسته‌های علف و گیاهان گل و شکوفه‌دار با فواصل منظم؛ زمین رنگ روشن و درنهایت نهرهای نقره‌ای پرپیچ‌وخم (رابینسون، ۱۳۷۶: ۲۰ - ۲۱) همگی این خصوصیات به‌واسطهٔ افقی بلند، زمینه‌ای را ایجاد کرده که اغلب با گیاهان سبز، پرگل و شکوفه تمامی دشت زمین را پوشانده و رود یا برکه‌ای نیز از آب نقش شده است. همچنین در بسیاری از موارد یک یا دو درخت در پیش‌زمینه یا ردیفی از درختان در پس‌زمینه تصویر شده است. درختان بنا بر دیدگاه زیبایی‌شناسانه هنرمند و گاه التزام داستان در انواع مختلفی تصویر شده‌اند؛ گاه با تنه‌ای نازک و پیچان، گاه ضخیم، پرشکوفه، تنک یا پربرگ و انبوه یا در مواردی خشک. همهٔ این ویژگی‌ها را می‌توان در نقوش این نسخه مشاهده کرد. بااین‌حال تنوع پوشش گیاهی در این میان از همه بیشتر است. نکتهٔ قابل‌توجه آنکه جز دو نگاره که سبک تصویرگری درخت در آن متفاوت است، الباقی صحنه‌ها از سبک تجسم درختان مکتب اولیهٔ هرات به‌صورتی یکسان بهره برده‌اند؛ مثلاً در نگارهٔ حکایت

دوستی موش و گربه (تصویر ۱۲)، تجسم بافت درختان و ظرافت‌های به نمایش درآمده در شاخه‌ها، تأثیرات مکتب تبریز اول ایخانی به‌خوبی قابل‌مشاهده است.



**تصویر ۱۲- حکایت دوستی موش و گربه (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

### ۵-۶- عمق‌نمایی و پس‌زمینه

نقاش با قراردادن درخت‌ها در پیش‌زمینه یا پس‌زمینه، به فضا عمق بخشیده است و به این طریق زمینهٔ روشن در تقابل با تنه‌های تیره‌رنگ درخت‌ها پیش آمده یا پس رفته به نظر می‌آیند. تغییر اندازهٔ آن‌ها و بته‌های گل نیز با توجه به جایشان در زمینه بر این حس افزوده است. جای‌گیری جویبار برکه‌های سیمین یا صخره‌های اسفنجی در پیش‌زمینه نیز برحس القای عمق کمک کرده است. آسمان با رنگ‌های طلایی و گاه آبی پوشانده شده است که البته رنگ طلایی از ژرفای تصویر به مقدار قابل‌توجهی کاسته است. به‌طورکلی با وجود مهارت نقاش و چشم‌نوازی اغلب نگاره‌ها، زمینهٔ تصاویر در برخی موارد با روایت هم‌داستان نیست؛ مثلاً در نگارهٔ «معاشقت زن بازرگان با نقاش او» (تصویر ۵) نگارگر بدون توجه به تنش موجود در داستان، به تکرار الگوهای همیشگی پرداخته است.

### ۵-۷- پیکره‌های انسانی

در این نسخه نگاره‌های مربوط به پیکره‌های انسانی به دو دسته تقسیم می‌شوند. تصاویری که مربوط به صحنه‌های درباری هستند، مانند صحنهٔ شاهزاده و ملازمان (تصویر ۲) و آن‌هایی که زندگی انسان‌های معمولی را به تصویر می‌کشند. در دستهٔ اول پیکره‌ها پرتعداد و کم‌تحرک هستند و جامه‌هایی با رنگ‌های متنوع و درخشان بر تن دارند، اما بدن‌ها بیانگر نیستند و چهره‌ها بی‌حالت می‌نمایند. سرها نسبتاً بزرگ و چشم‌ها مورب و صورت‌ها گرد و بی‌ریش یا با ریشی نوک‌تیز تصویر شده‌اند.

دستهٔ دوم اشخاص معمولی هستند که درگیر زندگی روزمره‌اند و به نسبت دارای تحرک و بیانگری و فردیت بیشتری هستند. در نگارهٔ «کتک‌خوردن دزد از صاحب‌خانه» (تصویر ۹) انعکاس بیچارگی و درد دزد و خشم بازرگان را در صورت و بدنشان می‌توان دید. در نگاره‌های «کشتن طایفه‌ای از براهمه که خواب‌ها را بر نمطی دیگر تعبیر کرده‌بودند» (تصویر ۱۳)؛ به‌همین‌ترتیب پیکره‌ها و چهره‌ها به نسبت از حرکت و تعاملات احساسی بیشتری برخوردار هستند.

**تصویر ۱۳- کشتن طایفه‌ای از براهمه که خواب‌ها را بر نمطی دیگر تعبیر کرده‌بودند (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

در خصوص نوع پوشش و البسه باید گفت مسلماً بنا بر شرایط و طبقهٔ اجتماعی اشخاص نوع پوشش‌شان نیز تغییر می‌کند و دیگر از رنگ‌های درخشان جامه‌های درباری خبری نیست. به‌طورکلی حضور زنان از مردان کمتر بوده و صرفاً بنا بر التزام داستان در صحنه حضور دارند، اما به نسبت مردان دارای بیان احساسی چندانی نیستند. با وجود این پیکره‌های انسانی از لحاظ آناتومی به اندازهٔ پیکره‌های حیوانی دارای صحت و انعطاف تصویر نشده‌اند.

**۵-۸- حیوانات**

با توجه به آنکه روایات داستانی در متن کلیکه و دمنه، تجسم حیوانات از تنوع خوبی برخوردار است و نگارگر یا نگارگران این نسخه مجال خوبی یافته‌اند تا قدرت خود در تصویرگری حیوانات و چارپایان، مرغان و ماکیان را نیز به‌خوبی نمایش دهند. به‌طورکلی می‌توان گفت این نسخه از جمله آثاری است که تنوع قابل‌ملاحظه‌ای در تصویرگری حیوانات دارد؛ حیوانات تصویرشده در این نسخه عبارت‌اند از: اسب، الاغ، گاو، شیر، خرس، شغال، روباه، خرگوش، پلنگ، گربه، سگ، میمون، آهو، شاهین، باز، قرقی، مرغابی، جغد، گنجشک، بط، مرغ ماهی‌خوار، موش، مار، خرچنگ، لاک‌پشت و انواع ماهی.

حیوانات در این نسخه واقع‌گرایانه و با مهارت تصویر شده‌اند و مشخص است که هنرمند از آناتومی بدن حیوانات آگاهی دارد، اما بیان احساسی و نمایشی در تجسم حیوانات بسیار جزئی است و تنها به‌حالت بدن آن‌ها و دهان بازشان برای ادای حالت محدود می‌شود. حیوانات اغلب در حال گفت‌وگو، جنگ و فرار تصویر شده‌اند و می‌توان گفت هنرمند نگارگر

در مقایسه با عناصر منظره‌سازی و معماری بیشترین تلاش و وقت را صرف پرداخت حیوانات کرده است. بااین‌حال تعداد پیکره‌های انسانی به نمایش درآمده در نسخه قابل‌ملاحظه است و با تعداد نگاره‌های صرفاً حیوانی برابر می‌کند.

از تمهیدات هنرمند برای بازنمایی حیوانات می‌توان به دورگیری‌های ظریف و ضربات بسیار لطیف قلمو اشاره کرد که سعی در تجسم هرچه طبیعی‌تر پوشش بدن حیوانات دارد. زاویهٔ دید اکثر تصاویر حیوانی، مانند آنچه در نگاره‌های معماری و انسانی مشاهده می‌شود، زاویهٔ دید اندکی بالاتر از سطح افق است. حیوان‌ها اکثراً از نیمرخ تصویر شده‌اند و تنها در مواردی بسیار معدود سه‌رخ نمایش داده شده‌اند؛ صورت شیر تقریباً در همهٔ نگاره‌ها سه‌رخ کشیده شده که شاید تأکید بر مقام و قدرت او بوده باشد. برخلاف کلاغ‌ها که غالباً نیم‌رخ هستند، پرندگانی چون جغد از زوایای مختلف ترسیم شده‌اند که البته نقاش در نمایش بدن آن‌ها چندان صحیح عمل نکرده است (تصویر ۸). تجسم برخی حیوانات نیز احتمالاً به ناتوانی یا بی‌میلی هنرمند برای تصویر آن از هر زاویهٔ دیگری برمی‌گردد؛ مثلاً در نگارهٔ «ماهیخوار و خرچنگ» (تصویر۱٤) بدن خرچنگ کاملاً از دید بالا تصویر شده و هنرمند در واقع‌نمایی اندازهٔ خرچنگ با مرغ ماهی‌خوار نیز قاعدهٔ طبیعت‌گرایی را نقض کرده است.

**تصویر ١٤- حکایت ماهیخوار و خرچنگ (منبع: کتابخانهٔ کاخ گلستان)**

### ٦- نتیجه‌گیری

نسخهٔ کلیله و دمنه، شمارهٔ ۲۱۹۸، محفوظ در کاخ گلستان تهران با توجه به ویژگی‌های سبکی و تصویری احتمالاً در اواخر دورهٔ ایلخانی یا دوران جلایری طبع شده است. ساخت این نسخه‌های با کیفیت بالا، احتمالاً تحت نظر و با حمایت حامیان دربار ترکمانان قره‌قویونلو صورت پذیرفته و زمینه را برای نسخ بعدی از جمله کلیله و دمنهٔ بایسنقری فراهم کرده است.

از نکات مهمی که در این نسخه باید مورد توجه قرار گیرند، آن است که ارتباط میان متن و تصویر در غالب موارد رعایت شده و تصاویر به‌خوبی بازگوکنندهٔ روایت متنی هستند. به‌طوری‌که در بعضی داستان‌ها، دو یا حتی سه فرم برای تصویرسازی یک داستان انتخاب شده است. در موارد دیگر، تصاویر در قاب‌هایی قرار دارند که از قبل برای آن‌ها آماده شده‌اند و به‌همین‌دلیل در برخی موارد متن داستان نوشته شده با تصویر صفحه ناهماهنگ است؛ بنابراین نگارگری، مستقل از متن صورت گرفته و شاید بتوان گفت همزمان با هم تصویرگری و خوشنویسی نسخه انجام شده است. یکی از نکات دیگری که مطرح شده، این است که هنرمندان نگارگر با روش‌های مختلفی تصویرگری می‌کردند؛ مثلاً دربارهٔ رنگ‌آمیزی،

برخی از هنرمندان ابتدا رنگ‌ها را می‌چینند و سپس شکل‌ها و جزئیات را ایجاد می‌کردند، اما برخی دیگر ابتدا تصاویر را طراحی کرده و بعد رنگ‌آمیزی را انجام می‌دادند. با توجه به شیوه‌های رنگ‌گذاری و الگوهای به‌کاررفته در عناصر تصویری چون گل‌ها و درختان، برخی نگاره‌ها احتمالاً بعداً به نسخه اضافه شده و ازهمین‌رو احتمالاً برخی نگاره‌ها حذف شده‌اند. بااین‌حال درنهایت، یک‌دستی حاکم بر تصاویر بیانگر آن است که هنرمندان در کارگاهی مشترک تحت‌نظر یک سرپرست کار کرده و هریک از آن‌ها وظایف مختلفی ازجمله نقاشی، طراحی و رنگ‌آمیزی را انجام داده‌اند. از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این نسخه می‌توان به تنوع پوشش‌های گیاهی اشاره کرد که با توجه به بن‌مایه‌های روایی کلیله و دمنه، به‌خوبی تجسم شده است. انواع گونه‌های گیاهی و درختان بر بسترهای رنگارنگ زمین تصویر شده و به‌واسطهٔ حضور رود و برکه‌های نقره‌گون آب، صحنه‌هایی پرطراوت را تصویر کرده‌اند. تأثیرات مکتب تبریز اول و سلیقهٔ ایلخانی در تجسم گره درختان و تنه‌های سترگ گیاهی دیده می‌شود. هنرمندان نگارگر این نسخه به شایستگی و توانمندی از تجسم حیوانات، گیاهان و ماکیان مختلف موجود در روایت برآمده و توانسته‌اند، دانش خود در خصوص آناتومی حیوانی را کاملاً نمایش دهند. درخصوص پیکره‌های انسانی نیز جز صحنه‌هایی که تجسم مجالس پادشاهی است، پیکره‌های انسانی دارای حال‌گرایی و بیان احساسات هستند، هرچند در این مورد کامل موفق نبوده و بر اصول بیانگری آرمانی سنت‌های تصویری پایبند مانده‌اند.

---

**پی‌نوشت**

1. Panchatantra
2. Chanakya
3. Vishnu Sharma
4. Chandragupta
5. Arthasastra
6. Nitishastra
7. Talapanchavim sati
8. CandaPradayota
9. Periodetues Bud’

**منابع**


*قرآن کریم*.

آژند، یعقوب، (۱۳۸٦)، کتابخانه و صورت‌خانه در مکتب هرات. *گلستان هنر*، شمارهٔ ۱۰، ۲۸-۱۸.

آژند، یعقوب، (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب، (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران*، ج ۱، تهران: سمت.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ غلام‌حسنی، رؤیا، (۱۳۸۲)، رنگ و شکل در مکتب هرات، *مطالعات هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۲۰، ٥٦-٥۰.

بحرانی‌پور، علی، (۱۳۹۰)، تأثیر مناسبات تیموریان و سلسلهٔ مینگ در چین بر نگارگری مکتب هرات، *تاریخ‌نامهٔ ایران بعد از اسلام*، شمارهٔ ۲، ۲٤-۱.

برکت رضایی، مرضیه؛ خزایی، محمد، (۱۳۹۱)، بررسی تطبیقی مصورسازی نمونه‌های کهن کلیله و دمنه با یکی از نگاره‌های مصورشدهٔ آن در دورهٔ معاصر، *کتاب ماه هنر*، ۱۷۱، ٦۹.

پوپ، آرتور و همکاران، (۱۳۷۸)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

تفضلی، احمد، (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: امیرکبیر.

جمشیدی، زهرا؛ قلعه‌قبادی، داریوش، (۱٤۰۲)، خوانش اسطوره-جامعه‌شناختی باب‌های شیر و گاو و بازجست کار دمنه از کتاب کلیله و دمنه با تأکید بر طبقات اجتماعی، *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*، دورهٔ سی‌ویکم، شمارهٔ ۹٤، ۸۵-۱۰٦.

حاجی‌علیلو، حسین، (۱۳۹۳)، کاوش جلوه‌های تجلی آفتاب اعظم(ص) در آیینه کشف المحجوب، *فصلنامهٔ عرفان اسلامی*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۸، ۱۸۷-۲۰۶.

حق‌دوست، سمیه، (۱۴۰۲)، تحلیل درونمایهٔ حکایت‌های پارسیان در ترجمهٔ کلیله و دمنه نصرالله منشی، *اولین همایش بین‌المللی فرهنگ و ادبیات فارسی*، همدان.

خواندمیر، (۱۳۸۰)، حبیب‌*السیر*، زیرنظر دکتر محمد دبیر سیاقی، ج ۳ و ٤، تهران: خیام.

رابینسون، ب، (۱۳۷٦)، *هنر نگارگری ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

رضایی باغ‌بیدی، حسن، (۱۳۸۷)، *ترجمه از سنسکریت و پهلوی به عربی*، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۵.

زرین‌ایل، مهدی؛ کارگر جهرمی، وحید، (۱۳۹۱)، نگارگری ایران در دورهٔ تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)، *نشریهٔ تاریخ نو*، شمارهٔ ٤، ۱۴۳-۱۷۷.

شراتو، امبرتو؛ گروبه، ارنست، (۱۳۹۱)، *هنر ایلخانی و تیموری*. ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

عبدالهی، منیژه، (۱۳۹۰)، بررسی تصویرپردازی در حکایتی از کلیله و دمنه، *مجموعه علمی و پژوهشی شعر پژوهی (بوستان ادب)*، سال سوم، شماره۹، ۱۰۳-۱۱۸.

قزوینی، محمدخان، (۱۳۲۲)، مقدمهٔ قدیم شاهنامه، *کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی*، بی‌نا، بی‌جا، ۱۲۳-۱۴۸.

کاظمی، سجاد؛ میلانی، عبدالحسین، (۱۳۹٦)، هنر نگارگری و نقاشی دورهٔ آل‌جلایر و تأثیر آن بر شکل‌گیری مکتب نگارگری هرات دورهٔ تیموریان، *نشریهٔ جستارهای تاریخی*، شمارهٔ ۲، ۱۲۳-۱۴۷.

کونل، ارنست، (۱۳۷۸)، اهمیت هنر نقاشی، ترجمهٔ سمیه اشتری، *فصلنامهٔ هنر دینی*، شمارهٔ ۲، ۱۰٦-۹۹.

گری، بازل، (۱۳٦۹)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

گورگیز، هانی بال، (۱۳۷۲)، جایگاه کلیله و دمنه در ادبیات آشوری، *فصلنامهٔ فرهنگ* (ویژهٔ ادبیات و عرفان)، شمارهٔ ۱٤، ۱۲۲-۱۳۵.

لارنس، بینیون؛ جیمز واراستورات ویلکنسون؛ و گری، بازل، (۱۳٦۷)، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: انتشارات امیرکبیر.

مبارک، وحید؛ نظری‌فر، فاطمه، (۱۴۰۲)، مقایسهٔ تصاویر طلوع و غروب در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱، ۷۳-۸۷.

محجوب، محمدجعفر، (۱۳۸۷)، *ادبیات عامیانهٔ ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.

محجوب، محمدجعفر، (۱۳۹٤)، *دربارهٔ کلیله و دمنه*، تهران: خوارزمی.

منشی، نصرالله ابوالمعالی، (۱۳۹۲)، *کلیله و دمنه*، مصحح و اهتمام مجتبی مینوی، ، چاپ دوم، تهران: انتشارات ثالث.

منشی، نصرالله ابوالمعالی، (۱۳۹۹)، *ترجمه کلیله و دمنه*، مترجم مجتبی مینوی، نشر امیرکبیر.

نوروزیان، گیتی، (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی خوشنویسی نسخه- نگارهٔ کلیله و دمنهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان با شیوهٔ خوشنویسی اظهر تبریزی، *نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ٤، ۵۵-٦٦.

نوروزیان، گیتی، (۱۳۹۵)، نسخهٔ نگارهٔ کلیله و دمنهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان، ویژگی‌های بصری و سبک‌شناسی: تشابهات و تمایزات با دو نسخهٔ کلیله و دمنهٔ کارگاه بایسنقری»، *دومین دورهٔ همایش متن‌پژوهی ادبی (نگاهی تازه به کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه)*، برگزارکنندگان هستهٔ مطالعات ادبی و متن‌پژوهی با همکاری اندیشگاه کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی.

Brockelmann, C. (2012). KALILA WA-DIMNA. *Encyclopedia of Islam New Edition Online (EI2 English), Editor: P. J. Bearman.* (Accessed by 25/4/2024) https://referenceworks.brill.com/display/db/eieo

Cheikho, S. J, (1905), *La Version Arabe de Kalilah et Dimnah*. Beyrouth: Imprimerie Catholique.

Döhla, H, (2007), El libro de Calila e Dimna (1251). *Edición nueva de los dos manuscritos castellanos*, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabeespañol Doctoral dissertation, University of Zurich.

Grube, E, (1991a), *Prolegomena for a Corpus publication of Illustrated Kalila wa Dimnah Manuscripts*. Islamic Art, IV, 301-481.

Hertel, J, (1915), *The Panchatantra: A Collection of Ancient Hindu Tales in its Oldest Recension*, The Kashmirian entitled TANTRAKHAYIKA. Cambridge, MA: The Harvard University Press.

O'kane, B, (2003), *Early Persian Panting "Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. New York: I. B. Tauris.

Ryder, A. W, (1925), *The Panchatantra of Vishnu Sharma*. Chicago: The University of Chicago.