DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

Recevd at: 2022-12-20 **Accebted at:** 2023-04-2 **Availabal online:** 2023-04-08

رموز العدالة (داد ودامDad u Dam) ودلالتها في ضوء تصاوير مخطوطات والبومات المدرسة المغولية الهندية

Symbols of justice (Dad u Dam) and their significance in the light of the Illustrations of manuscripts and albums of the Indian Mughal School

صالح فتحي صالح حسين

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد– كلية الآداب– جامعة المنيا

Saleh Fathy Saleh Hussein

Assistant Professor of Islamic Archeology - Faculty of Arts - Minia University

salh.hesen@mu.edu.eg

الملخص:

يستهدف هذا البحث التعرف على احدى رموز العدالة التي ظهرت في تصاوير مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية– بل تعدى ذلك إلى المسكوكات ألا وهي ظهور الحيوانات الضارية والأليفة والتي تُسمى بالفارسية (داد ودام) معا في تجمع سلمي، على عكس عاداتهم الطبيعية، وقد ظهرت هذه الرموز مصاحبة لأباطرة المغول لتدل على عدالتهم، وبالتالي حكمهم المثالي، وقد تنوعت هذه الرموز في أنواعها، وأشكالها، وألوانها، وأماكن وجودها بالتصاوير، كما يستهدف البحث أيضاً التعرُّف على المصادر التي استقى منها الفنان المغولي هذه الرموز والتي تنوعت ما بين الأساطير الهندية، وقصص الأدب الايراني، وكتب التاريخ المغولي الهندي المتنوعة ما بين سير شخصية وغيرها من كتب التاريخ، وكذلك القصص الديني الإسلامي، كما يستهدف البحث التعرُّف على الغرض من استخدام هذه الرموز في هذه التصاوير.

الكلمات الدالة:

رموز؛ عدالة؛ داد ودام؛ مخطوطات؛ ألبومات.

Abstract:

This research aims to identify one of the symbols of justice that appeared in the illustrations of the manuscripts and albums of the Indian Mughal school - rather, it went beyond that to coins, which is the appearance of wild and domestic animals, which are called in Persian (Dad and Dam) together in a peaceful assembly, contrary to their natural habits. The symbols accompany the Mughal emperors to denote their justice, and therefore their ideal rule, and these symbols varied in their types, shapes, colors, and locations in the depictions. The research also aims to identify the sources from which the Mughal artist drew these symbols, which varied between Indian myths and stories Iranian literature, and various Indian Mughal history books, including personal biographies and other history books, as well as Islamic religious stories. The research also aims to identify the purpose of using these symbols in these depictions.

Key words:

Symbols; Justice; Dad & Dam ; Manuscripts; Albums.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

المقدمة:

احتوت مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية على العديد من صور الحيوانات، هذه الصور ظهرت إما فردية[١] أو تصور حدثًا معينًا مثل موضوعات البلاط والمواكب الملكية[٢]، والمناظر الحربية[٣]، ومناظر الصيد[٤]، كما ظهرت في الموضوعات ذات الطابع الديني، كذلك ظهرت في الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي[٥] لتوضيح نص مكتوب أحياناً برسائل أخلاقية، وهي من أقدم التقاليد التصويرية في التصوير الإسلامي، وأحياناً أخرى كعنصر زخرفي، حيث إن تصاوير الحيوانات كانت أيضًا موضوعًا مفضلًا لدى البلاط المغولي. كما أن هناك مخطوطات كانت خاصة بالحيوان تم تزويقها بالرسوم التوضيحية مثل قصص أنواري[٦] سهيلي[٧]، التي ترجع أقدم رسومها التوضيحية المغولية في مخطوطة مدرسة الدراسات الشرقية

---

[١] لمزيد من صور الحيوانات الفردية؛ يُنظر: هنداوي، رانيا عمر على،" الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية في تصاوير مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية، دراسة اثرية فنية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٩، ٢٥١– ٢٦٤؛ الشوكي، أحمد، "تصاوير الخيول المنفردة في ضوء تصاوير المدرسة المغولية الهندية ومدرسة راجستان"، *مجلة مركز الدراسات البردية*، ٢، ٣٧، ٢٠٢٠م، لوحات ١، ٥، ٧، ٩، ١١، ١٣– ١٥، ١٨–٢٠.

[٢] هنداوي، "الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية"، ٢٨– ٦٠.

[3] PINDER-WILSON, R. H. & OTHERS, *Paintings from the Muslim courts of India*, 1976, 32, PL. 22a; LEACH, L. Y., *Indian miniature paintings and drawings*, Vol. 1, Cleveland Museum of Art, 1986, PL.36; FOLSACH, K. V. ,*Islamic art: the David Collection*, Copenhagen, 1990, 58, PL. 41; LOWRY, GLENN D, A jeweler's eye: Islamic arts of the book from the Vever collection, Arthur M. Sackler Gallery, 1988,PL. 50.

هنداوي، "الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية"، ٦٢–١٢٠؛ شيحة، ماجدة علي عبد الخالق،" تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية، *رسالة ماجستير*، كلية الاثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٢، لوحات ٣– ٨٥؛ حسن، سلامة حامد علي،" الفيل الأبيض في التصوير الإسلامي في إيران والهند دراسة آثارية فنية"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٢، ع.٢، ٢٠٢١م، لوحات ١، ٢.

[٤] حسن، "الفيل الأبيض في التصوير الإسلامي"، لوحتي ٣، ٩.

[٥] هنداوي، "الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية"،١٢١–١٨٤، ١٨٦– ٢٤٩.

[6] WILKINSON, J. V., *The Lights of Canopus: Anvar i Suhaili*, 1929,17-21, PLS. I-XXI.

[٧] قام أبو المعالي حمد الدين نصر الله بن محمد بن عبد الحميد الغزنوي –الذي وصل الى الوزارة في عهد خسرو ملك الغزنوي الملقب بتاج الدولة (٥٥٥–٥٨٢هـ/ ١١٦٠–١١٨٦م)– بترجمة النسخة العربية لكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع إلى اللغة الفارسية وقدمها إلى الملك الغزنوي بهرامشاه (٥١٢–٥٤٧هـ/١١١٨–١١٥٢م) ويقال: إن ذلك كان بعد عام ٥٣٩هـ/١١٤٤م ولذا فهذه الترجمة تُعرف باسم " كليلة ودمنة بهرامشاهي" وفي القرن ٩هـ/ ١٥م قام ملا حسين الكاشفي الواعظ السبزواري بنظم ترجمة أبي المعالي، ولكنه أدخل عليها بعض الاتجاهات العرفانية، وقد نظمها باسم الأمير الشيخ أحمد المتخلص بسهيلي؛ لذا أسمى منظومته باسم "أنوار سهيلي"؛ جمعة، بديع محمد، *من روائع الأدب الفارسي*، ط.٢، القاهرة: دار النهضة العربية،١٩٨٣، ١١٦– ١٢٠.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

الأفريقية[٨] التي تؤرخ بين عامي٩٧٧- ٩٧٨هـ/١٥٧٠-١٥٧١م.وكذلك مخطوطة عياري[٩] دانش[١٠] التي نسخها واختصرها أبو الفضل من كتاب كليلة[١١]ودمنة[١٢] الشهيرة التي اكتملت عام٩٦٦هـ/١٥٨٨م، وهي جزء من الإنتاج المبكر لورشة بلاط الإمبراطور أكبر، وديوان حافظ المحفوظ في متحف الفرير جالاري بواشنطن، والمؤرخة بعام٩٩٨هـ/١٥٩٠م، وخاصة الصورة التي تمثل فلك سيدنا نوح حيث يظهر في الفلك مجموعة من الحيوانات المفترسة والأليفة [١٣] ؛ وذلك تمثيلاً لنص وليس لها أي رمزية[١٤]. كذلك ظهرت في الألبومات مثل ألبوم منتو المؤرخ بعام ١٠٢٨هـ/ ١٦١٨م والمحفوظ بمكتبة شيتر بيتي بدبلن[١٥]، وألبوم Wantage ، المحفوظ في متحف فكتوريا وألبرت بلندن[١٦]، وألبوم برلين[١٧]، كذلك ألبوم جولشان المحفوظ في المكتبة الملكية

[8] BARRETT, D. & GRAY, B., «Painting of India», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*22, No.3, 1964, 80; KOCH, E. ,*The influence of the Jesuit mission on symbolic representations of the Mughal emperors*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 1982, 5.

[9] ARNOLD, T, *The library of A. Chester Beatty: A catalogue of the Indian miniaturea*, Vol. I, 12, Vol. II, 1936, PLS. 38-47 ; LEACH, L. Y, *Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library*, Vol. 1, 1995, 74-105

[١٠] في القرن العاشر الهجري (١٦م) أمر الامبراطور أكبر وزيره الفاضل الشيخ أبا الفضل بن الشيخ مبارك بتأليف تهذيب لكتاب كليلة ودمنة فأتمه واسماه (عيار دانش)؛ جمعة، *من روائع الأدب الفارسي*،١١٧.

[١١] كتب ابن المقفع في باب عرض كتابه المترجم "كليلة ودمنة"، أنه ينبغي للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أن من بين أغراضه إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنسا لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه أشد، للنزهة في تلك الصور. نُلاحظ هنا أن ابن المقفع حدد الغرض من تصوير الكتاب بالحيوانات ليكون أنساً لقلوب الملوك وحرصهم عليه اشد، مما يدل على عدم وجود رمزية في صور هذه الحيوانات، وتكمن رمزيته في قصصه فقط.

[١٢] كتاب قيم جامع للحكم والعبر والأمثال، يحمل بين سطوره وفصوله أطراف القصص الأخلاقية، والمواعظ، ويدعو للأخذ بمكارم الأخلاق، وينصح الملوك والرؤساء أن يكون رائدهم النزاهة والعدل ليظل ملكهم ثابت الأركان.

KINOSHITA, SH., «Translation/n, empire, and the worlding of medieval literature: the travels of Kalila wa Dimna», *Postcolonial Studies*11, №.4, 2008, 371-38 ,371- 374.

بيدبا، *كتاب كليلة ودمنة*، ترجمة: عبد الله بن المقفع، بيروت: مؤسسة المعارف، ١٩٨٧، ٥ ،٧؛ جمعة، *من روائع الأدب الفارسي*،١١٣-١١٥.

[١٣] عكاشة، ثروت، *موسوعة التصوير الإسلامي*، مكتبة لبنان، ٢٠٠١، لوحة ٤٠٩.

[١٤] ظهرت الرسوم الحيوانية في العديد من المخطوطات والألبومات المغولية الهندية، ولم يكن لها رمزية وانما تنفيذاً لنص مكتوب.

GOSWAMY, B.N, & EBERHARD .F, *Wonders of a Golden Age: Painting at the Court of the Great Mughals: Indian Art of the 16th and 17th Centuries from Collections in Switzerland*, Museum Rietberg,1987, 43,45,49,158,176. PLS.11, 12,15,16, 22,77,86; OKADA, A, *Imperial Mughal paint ers: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries*, Editions Flammarion, 1992, PLS.25, 129,162, 167,253.

عكاشة، ثروت، *التصوير الإسلامي المغولي في الهند*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، جـ .١٣، ١٩٩٥م، لوحة ٤٦؛ عكاشة، *موسوعة التصوير الإسلامي*، لوحة ٤٠٨م

[15] STRONGE, S, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660*, Victoria & Albert Museum, 2002, PLS.95,100.

[16] STRONG, *Painting for the Mughal Emperor*, 137, PL.102.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

بقصر جلستان بطهران[١٨]، ولكن بعد اتصال المغول بالغرب تغير مفهوم رسم الحيوانات وأصبحت لا ترسم لذاتها أو توضيحا لمتن، بل أصبح لها رمزية حيث تمثل السلام وعدالة الحاكم؛ ولذلك ارتبطت في التصاوير المغولية الهندية بالحاكم؛ وكانت هذه الرمزيات مناسبًة تمامًا لتمثيل رغبات الأباطرة وأحلامهم.

وسوف نقوم بدراسة رمزية الجمع بين الحيوانات الضارية أو المفترسة والأليفة في تجمع سلمي بصحبة أباطرة المغول على النحو التالي:

١. المصادر التي استقى منها الفنان المغولي هذه الرمزية:

إن أباطرة المغول لم يكن لديهم أدنى مشكلة من انتقاء مصادرهم وفنونهم ورمزياتهم[١٩]من آسيا الوسطى[٢٠]، أو الهند، أو فارس، أو الشرق الأدنى القديم، والأفكار الأوروبية مهما خدم الغرض منها، وعلى العكس من ذلك، استوحى المغول إلهامهم من تنوع مصادرهم من أجل تطوير تعدد اللغات الرمزية والاستعارية كوسيلة لمعالجة أكبر جمهور ممكن في خطاب عالمي بشروطه الخاصة، ونتيجة لذلك، لإضفاء الشرعية على أنفسهم في أوسع نطاق ممكن كملوك مثاليين وعالميين[٢١]. ومن أهم هذه المصادر ما يلي:

١,١. الأساطير الهندية:

احتوت بعض الأساطير الهندية القديمة على بعض الحيوانات التي ترمز للعدالة فكانت القردة على سبيل المثال تمثل المعبود الهندوسي هانومان معبود العدل الذي ساعد راما في استرجاع سيتا وانتصاره على معبودات الشر؛ لذلك ظهرت رسوم القردة على النقود الهندية، وهي تُمسك بميزان في يديها رمزاً للعدل والحق. كما ظهرت على المخطوطات المغولية الهندية حيث كانت ترمز أيضاً للمعبود هانومان ومنها لوحة تمثل هانومان يقف أمام راما وسيتا تعود للقرن ١١هـ/ ١٧م. نُشاهد القرد الذي يمثل المعبود هانومان رمز الحق، والعدل وقد مثل بشكل قريب جدا للواقع[٢٢]، كما أن شيفه وهو الإله الثالث الهندوكي بعد براهما وفشنو،

---

[17] GOETZ, H, *masterpieces of mogul painting, the album of emperor Jahangir,* Marg, Vol.v , №.1.2, April,1953, 43.

[18] GODARD, Y. A. «Les marges de Murakka'Gulshan», *Athar-e Iran* 1 , 1936, 11-33, PLS.22,23.

[١٩] لم تُستخدم الحيوانات كرموز للعدالة في الفن المصري القديم، ولكن كان هناك معبودات ترمز للعدالة مثل المعبودة ماعت التي كانت الريشة رمزاً لها. إبراهيم، هالة مصطفى منصور، "رموز الحيوانات والطيور المقدسة بمراكب الحضارة المصرية القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة"، *رسالة ماجستير*، كلية الأداب/ جامعة عين شمس، ٢٠١٥، ٥١، ١٤٠.

[٢٠] كان الاله (شمش) رب الشمس والعدالة والحق عند البابليين والأشوريين؛ سيرنج، فيليب، *الرموز في الفن–الأديان– الحياة*، ترجمة: عباس عبد الهادي، ط١، سوريا: دار دمشق، ١٩٩٢م، ٨٨؛ السواح، فراس، *الأسطورة والمعنى*، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠١م، ٥٢.

[21] KOCH, E, «The Mughal Emperor as Solomon, Majnun, And Orpheus, Or the Album as A Think Tankfor Allegory», *Muqarnas* 27, Brill, 2011. 277-312, 277.

[٢٢] المراكبي، رامي محسن، "رسوم الكائنات الحية على المسكوكات في الهند خلال الفترة من القرن العاشر الهجري الى القرن الثالث عشر الهجري دراسة مقارنة مع مدارس التصوير والفنون المعاصرة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة حلوان، ٢٠١٤م، ١٢٣، لوحات ١٠٣، ١٤٣.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

ويعني اسمه في السنسكريتية الميمون أو المبشر ويضعه أتباعه في مرتبة الإله الأول في الثالوث الإلهي. ويمثل بالنسبة إليهم الزمن والعدالة ويصور ممتطياً ثوراً أبيض ليرمز للعدل والبعث[٢٣].

١,٢ . قصص الأدب الفارسي والأعمال التاريخية:

كانت إيران نقطة مرجعية مهمة، خاصة منذ زمن منفى همايون، الإمبراطور المغولي الثاني (ت٩٦٣هـ/١٥٥٦م)، بين عامي ٩٥٠-٩٥٢هـ/١٥٤٣و١٥٤٥م، في بلاط شاه طهماسب (٩٣١- ٩٨٤هـ/ ١٥٢٥-١٥٧٦م)، كما كانت إيران عنصراً أساسياً في مشروع المغول التوفيقي، فقد تم تبني مواضيع الأدب الفارسي الكلاسيكي وتكييفها من أجل الرمزية للإمبراطورية المغولية والتمثيل الذاتي[٢٤]، وقد كان التقارب السلمي بين الصياد والنمر، والصياد والغزلان، والصقر والحمامة، وغيرها أسطورة قديمة للملكية الإيرانية التي ظلت متبعة في بلاط مغول الهند، ربما تكون هذه الفكرة جزءًا من التقاليد الإيرانية التوراتية والقديمة[٢٥]، كما تأثر أباطرة المغول ببعض ملوك الفرس الأقدمين مثل الملكين العادلين جيومرث، وجمشيد، اللذين تم تقبلهما بالتقليد الإسلامي كحكام مثاليين من خلال القوة والعدل العالميين أسس جيومرث وجمشيد العصر الذهبي، حيث كان الأسد ينام مع الحمل، وتم تحرير المظلوم من الظالم، ومنذ عصر الفردوسي (ت. حوالي٤١٦هـ/ ١٠٢٥م)، فإن فكرة أن الحكم العادل يجلب السلام في العالم، وتعبيرها من خلال استعارة الحيوانات المسالمة، قد أصبحت مدائح للحكام المسلمين[٢٦]، وقد انعكس ذلك على صور مخطوطات المدرسة المغولية الهندية فقد صور جيومرث في مخطوط الشاهنامة للفردوسي ينتمي للعصر المغولي الهندي[٢٧]، ويؤرخ ببداية القرن ١١هـ/ ١٧م، (لوحة٣) وحوله مجموعة من الحيوانات الضارية والأليفة والتي تُسمي في الفارسية (داد ودام) في تجمع سلمي، كما تأثر أباطرة المغول بقصة مجنون ليلى في الأدب الفارسي حيث تم تصويره مع الحيوانات الضارية والأليفة حتى أن الإمبراطور جهانكير تشبه به في إحدى صوره، وكتب لفظ المجنون في مقبرته بصيغة(مجنون سليم أكبر)[٢٨]، ولكن ظهورها في صحبة المجنون لم يكن لها أية رمزية، فيتفق كل من نظامي الكنجوي، وخسرو الدهلوي، وهاتفي الشيرازي، وسعدي الشيرازي أنه على أثر حجب ليلى عن قيس بعد أن شاع حبهما بين الناس هام في الفيافي ولم يطب له قرار في مكان

---

[٢٣] عكاشة، *التصوير المغولي الهندي*، ١٣؛ عكاشة، *موسوعة التصوير*، ٢٦٣.

[24] KOCH, «The Mughal Emperor», 277.

[25] MOIN, A. A, «Islam and the Millennium, Sacred Kingship and Popular Imagination in Early Modern India and Iran», *PhD thesis*, The University of Michigan, 2010, 306.

[26] KOCH,« The Mughal Emperor», 283.

[٢٧] صور جيومرث أيضا وحولة مجموعة من الحيوانات الضارية والأليفة في كثير من التصاوير الإيرانية.

FERRIER, R. W. (ed.), *The arts of Persia*, Yale University Press, 1989, FIG.34; GONNELLA, J, FRIEDERIKE W, & CHRISTOPH, R, *The Diez albums: contexts and contents*, Brill, 2016, 442.FIG.16.1.

[28] KOCH, «The Mughal Emperor», 303 .

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

واحد، فأخذ يتنقل من مكان إلى آخر، وأخذ يقضي أيامه ولياليه عارياً في الصحراء بين الحيوانات[٢٩] والوحوش الضارية، لا يُطعم غير النبات، فساءت حاله، وزاد جنونه، ولقبه الناس بالمجنون [٣٠]، وبدأت عاطفة الجنون تُغطي على كل أحاسيسه، ومشاعره الأخرى فلم يهتم بشيء ولا شخص سوى ليلى [٣١]، كما ورد في القصة بأن الحيوانات آلفت قيس فاجتمعت حوله، وكان هو يحاول تخليصها من شبكة الصيادين، فاطمأنت إليه، واطمأن إليها لدرجة أنها تخلت عن توحشها، وتعهدت بحماية المجنون والسير في ركابه صفين منتظمين، وكأنه ملك متوج يسير وسط صفين من خالص جنده، وحرسه الخاص، وكان كلما مر عليه مُسافر قدم له طعاماً فكان يأكل منه ثم يرمي الباقي لتطعم منه مما جعلها تلتف حوله وتطيعه، وصار هو كالملك عليها مشبهاً نظامي قيس في ذلك بالنبي سليمان عليه السلام[٣٢]، كما ذكر نظامي عن المجنون أن ملكته كانت قوية لدرجة أن حيوانات البهائم فقدت طبيعتها البغيضة، كما تم تحرير الأغنام من عنف الذئب، سحب الأسد مخالبه من الحمار الوحشي، صنع الكلب السلام مع الأرنب، رضع الظبي حليباً من الأسد، والوحوش اصطفت حوله، إذا كان نائمًا، قام الثعلب بتجفيف مكان نومه بذيله. وركض الغزال ليكون في رعايته ولف قدميه إلى جانبه ليستريح عليهما، اتكأ المجنون على عنق الحمار الوحشي ووَضعَ رأسهَ على فخذِ الأيّلِ، الأسد سَجدَ قُرْب وركِه. رسم مخالبه مثل رَجلُ بسيفه لحمايته. من أجل حراسته، أصبح الذئب قائدا للساعة الليلية، على استعداد للتضحية بحياته، النمر البري، ولد ليكون الوحش البري، تخلى عن العادات الفطرية له هذه الحيوانات، التي تعيش عن طريق التجول في الصحراء، اصطفت في حلقتين أو ثلاث حلقات حوله مثل الملوك، كان مع حرسه نظامي، هكذا جعل المجنون مثل سيدنا سليمان مثل الملكِ، الذي يَحْكُمُ على مملكةِ الحيوانات، يَلغي خارج قوانين الطبيعةِ[٣٣]، وبالتالي تَبنّى المغولْ فكرة نظامي للمجنون، واستخدمت صوره بهذا المعنى كرمز للإمبراطور المغولي جهانكير، ولاحقاً لشاهجهان[٣٤]، لتعبر عن العدالة، أما الجامي، فذكر أنه بعد زواج ليلى، طار صواب المجنون وناله الأسى " فنفر من الناس ذوي الطبائع المسفة مولياً وجهه شطر

---

[٢٩] كان موضوع " المجنون في الصحراء بين الحيوانات الضارية والأليفة " من أكثر الموضوعات التي صورت من هذه القصة في المخطوطات التي تنتمي إلى المدرسة التيمورية، كما صور في المدرسة التركمانية، كذلك صور في المدرسة الصفوية. كما صور هذا الموضوع في المدرسة القاجارية (تم استخدام السيف والخنجر والصولجان المرصع بالجواهر الثمينة والماس كرموز في الصور الشخصية لملوك القاجار للإشارة بعدل الحاكم).

ROBINSON, B. W, & OTHERS, *Islamic Painting and the Arts of the Book,* Edited by: B. W. Robinson, Faber and Faber Limited, London, 1976, 214, 217, 214, 217; *Suleymanova , Fazila, Miniatures Illuminations of Nisami's Hamsah*. Fan, Tashkent, 1985,FIG.27,39,57.

العبيد، حنان "الفخامة والافراط التزييني في الصور الشخصية لملوك القاجار بالفن الإسلامي"، *المجلة الدولية التربوية المتخصصة*، مج ٧. ع. ٥ ، ٢٠١٨م، ٥٧- ٥٩.

[٣٠] حسنين، عبد النعيم محمد، *نظامي الكنجوي، شاعر الفضيلة، عصره وبيئته وشعره*، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٤، ٢٩٣؛ هـلال، محمد غنيمـي، *الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية*، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٦، ١٦٤.

[31] SULEYMANOVA , *Miniatures Illuminations*,13, FIGS. 27-39.

[٣٢] هلال، محمد غنيمي، *ليلى والمجنون أو الحب الصوفي*، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٩، ٢٤٠.

[33] KOCH,« The Mughal Emperor», 294.

[34] KOCH, « The Mughal Emperor», 277-279.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

الوحوش النقية الدخائل من حقد الأنس، التي لا تسعى له بأذى، فكانت كلها تألفه وتأنس به، وتهش له فكان ينطلق في الجبال والوديان ملكاً يرافقه جيش من الوحوش، فإذا استراح في ظل شجرة أقعى دونه بعض قطعانها على الرمال والأحجار حلقه محتمة حوله، وقام سرب من الغربان ظله فوق رأسه[٣٥]؛ وهكذا نلاحظ أن وجود الحيوانات الضارية والأليفة حول المجنون ليس لها علاقة بالعدالة على عكس ظهورها مرافقة لأباطرة المغول بالهند لتدل على عدالتهم.

١,٣. الكتابات التاريخية والأدبية المغولية الهندية:

يجد المرء فكرة السلام بين الحيوانات التي جلبها عدالة الحاكم في أقدم كتابات المغول، فنجد المؤرخ التيموري غياث الدين خواندمير[٣٦] (٨٨٠-٩٤١هـ/١٤٧٥-١٥٣٥م) الذي كتب لهمايون، يستخدم استعارات مشابهة. للكتاب المقدس في كتابه قانون همايوني (٩٣٩-٩٤٠هـ/١٥٣٣- ١٥٣٤م) تحت حماية وإيواء عدالته، تنام الغزلان بلا مبالاة في حضن الفهود، وتستريح الأسماك بلا خوف بالقرب من التماسيح؛ يصبح الحمام صديقًا للصقور، وتغرد العصافير بلا خوف أمام النسور. تحت إدارته العادلة الغزلان في الغابة تسير جنباً إلى جنب مع ذكر الأسد؛ الطيور المائية تخبر الصقر بأسرارها؛ يُروى الحمام قصته بالصقر[٣٧] في سيرته الذاتية، ذهب جهانگير إلى حد تقديم الرمز كحقيقة تاريخية: " كما في زمن حكمي، تخلت الوحوش البرية عن وحشيتها وأصبحت النمور مروّضة لدرجة أن مجموعة منها بدون قيود أو تضبط نفسها بين الناس، ولا يؤذون الرجال وليس لديهم أية همجية أو رعب[٣٨]"، في حين أن البلاط المغولي يمكن أن يرتبط بسهولة بالرمزية الحيوانية التي كان من المفترض أن تعيد إنتاج نص مكتوب بصريًّا [٣٩]، تحتوي مذكرات الإمبراطور على عدد كبير من الملاحظات المتعلقة بعجائب الطبيعة، هذه الأعاجيب والأحداث التي لا يمكن تفسيرها، مثلها مثل الحكايات الشعبية، كانت مصدرًا للترفيه الشعبي منها على سبيل المثال "تم جلب الأسد من منزل الأسد الملكي ليتم وضعه ضد الثور، تجمع كثير من الناس للمشاهدة. كان هناك أيضاً مجموعة من اليوجيين، واقترب الأسد من أحد اليوجيين، الذي كان عارياً، بطريقة مرحة، ليس في حالة غضب، وطرحه إلى الأرض؛ كما لو أنه كان يتجانس مع أنثى من نوعه، ثم حمله وسار في سلام، فعل الشيء نفسه في اليوم التالي، وقد وصفت هذه الحلقة الرائعة ليس فقط بسبب الحقيقة المحيرة أن الوحش قد

---

[٣٥] هلال، *الحياة العاطفية*،١٦٦.

[٣٦] عَملَ خواندمير كمؤرخ إلى الملكِ التيموري الأخير في هرات، عمّ بابر حسين بايقرا (ت ٩١٢هـ/ ١٥٠٦م). بعد الغزو الصفوي لهراه، عَرضَ خدماتَه إلى النظامِ الجديدِ وهكذا أصبح مصدراً مهماً للتاريخ المبكر للصفويين. لاحقاً، عندما نجح بابر في غزو الهند، جاءَ خواندمير إلى بلاطه في٩٣٤هـ/١٥٢٨م ومات في عهدِ همايون. سجله الكبير (حبيب السير) مصدرُ مهمُ لبداية الصفويين وتأريخ المغول.MOIN, « Islam and the Millennium»,176

[37] KOCH, «The Mughal Emperor», 283; KOCH, E, «Being like Jesus and Mary: The Jesuits, the Polyglot Bible and other Antwerp Print Works at the Mughal Court», *Transcultural Imaginations of The Sacred*, Brill Fink, 2019,197-230, 204.

[38] KOCH, «The influence of the Jesuit mission», 4.

[39] KOCH, «Being like Jesus»,207.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

غير طبيعته وحاول أن يجتمع مع رجل، ولكن لأنه حدث في وجود صاحب السيادة، وبعبارة أخرى استغرق الأمر أهمية كونية وأصبح نذيرًا يجب تفسيره،لاحظ جهانگير، على سبيل المثال، كيف بدأت النمور والأسود في عهده بالنجاح في الأسر؛ ولم يشهد ذلك حتى في زمن والده، وفي الواقع، أصبح سلطان جهانكير مليئاً بعلامات طيبة في الطبيعة، لدرجة أن الإمبراطور لم يستطع أن يساعد، بل أعلن – بكل تواضع – أنه في عهده، فقدت الوحوش البرية طريقتها الوحشية: خلال فترة حكم هذا الملتمس في المحكمة الإلهية [أي، جهانكير] تم القضاء على الوحشية من طبيعة الوحوش البرية لدرجة أن الأسود أصبحت تروض وتجول في حزم بين الناس، دون قيود أو خوف، ولا يضرهم ولا يهرب[٤٠].

١,٤. الخلفية الدينية والثقافية الإسلامية:

أمرنا الله عز وجل بتحقيق العدل[٤١] كما جاء في سورة النحل: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾ [النحل: ٩٠]. وايضاً في سورة النساء: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُمْ بَيْنَ النَّاسِ أَنْ تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ إِنَّ اللَّهَ نِعِمَّا يَعِظُكُمْ بِهِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ سَمِيعًا بَصِيرًا﴾ [النساء:٥٨]، كما حثنا النبي صلى الله عليه وسلم على إقامة العدل ومدح الحكام العادلين بأنهم في ظل الله يوم القيامة، فقد رُوى عن أبي هريرة – رضي الله عنه– أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم – قال: "سبعةٌ يُظِلُّهم اللهُ في ظلِّه يومَ لا ظلَّ إلَّا ظلُّه: ومنهم إمامٌ عادلٌ[٤٢]. وعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" كل سلامى من الناس عليه صدقة كل يوم تطلع فيه الشمس: تعدل بين الاثنين صدقة[٤٣]". وعن عبد الله بن عمرو بن العاص رضي الله عنهما قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إنَّ المقسطين يوم القيامة على منابر من نور، عن يمين الرحمن، – وكلتا يديه يمين– الذين يعدلون في حكمهم وأهليهم وما وَلُوا[٤٤]". وقال رَسولَ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ: "ثلاثةٌ لا تردُّ دعوتُهُم الصَّائمُ حتَّى يُفْطِرَ والإمامُ العادلُ والمظلومُ". كما أن فكرة التعايش السلمي بين الحيوانات المفترسة والأليفة لها خلفية ثقافية إسلامية، فقد ورد عن النبي عليه الصلاة والسلام أنه قال: حدثنا مسدد حدثنا يحيى عن إسماعيل حدثنا قيس عن خباب بن الأرت قال شكونا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو متوسد بردة له في ظل الكعبة فقلنا ألا تستنصر لنا ألا تدعو لنا فقال: قد كان من قبلكم يؤخذ الرجل فيحفر له في الأرض فيجعل فيها فيجاء بالمنشار فيوضع على رأسه فيجعل نصفين ويمشط بأمشاط الحديد

---

[40] MOIN, « Islam and the Millennium»,307, 308.

[٤١] حثنا المولى عز وجل على إقامة العدل في آيات كثيرة من القرآن الكريم مثل؛ *سورة البقرة*، آية ٢٨٢؛ *النساء*، آية ٥٨، ١٣٥؛ *النحل*، آية ٧٦، ٩٠؛ *الحجرات*، اية ٩؛ *سورة المائدة*، آيات ٨، ٩٥، ١٠٦.

[٤٢] البخاري، محمد بن اسماعيل، *صحيح البخاري*، تحقيق محب الدين الخطيب، القاهرة، المكتبة السلفية، ١٩٨٠م، كتاب الزكاة، باب الصدقة باليمين، حديث رقم ١٤٢٣، ٣٤٦.

[٤٣] النووي، أبو زكريا محي الدين يحي بن شرف، *رياض الصالحين*، تحقيق جماعة من العلماء، بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٩٢م، ٩٩، ١٤٧

[٤٤] النووي، *رياض الصالحين*، ٢٨٧.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

ما دون لحمه وعظمه فما يصده ذلك عن دينه والله ليتمن هذا الأمر حتى يسير الراكب من صنعاء إلى حضرموت لا يخاف إلا الله والذئب على غنمه ولكنكم تستعجلون[٤٥]. قال النبي "صلى الله عليه وسلم " بينما رجل في غنمه إذ عدا الذئب فذهب منها بشاة فطلب حتى كأنه استنفذها منه، فقال له الذئب: هذا استنفذتها مني، فمن لها يوم السَّبُعِ[٤٦]، يوم لا راعي لها غيري[٤٧]، من هذا المنطلق القرآني والأحاديث النبوية تبنى المغول فكرة العدالة، كما تبنى المغول أيضاً فكرة الملك التوراتي سيدنا سليمان عليه السلام الذي اشتهر بعدالته[٤٨] وهو من أهم الشخصيات في الثقافة الإسلامية، كانت أسطورته موضوع مجموعة كبيرة من الأعمال التاريخية والأدبية والدينية. سليمان[٤٩] الذي عاش في القرن العاشر قبل الميلاد، هو شخصية رئيسة في العهد القديم وورد ذكره لاحقًا في القرآن[٥٠]، كما أن الأدب الإسلامي حافل بإشارات مختلفة عن سليمان وأكثر هذا الذي حفل به الأدب مرده إلى ما جاء في القرآن الكريم في أكثر من موضع عن هذه القصة. فقد ورد في خمس[٥١] سور[٥٢] تلخصها نحو من ست عشرة آية تعرض شيئاً من تسخير الله الريح والطير والجن لسليمان، ولقد أطلق المصورون خيالهم ما شاءوا أن يطلقوه في ذلك الميدان الخصب الذي يلهب أحاسيس الفنان، وقد شاعت صور سليمان مع الملكة بلقيس وهما جالسان معاً على العرش تحوطهما الطيور والوحوش والمخلوقات الغريبة بأنواعها المختلفة بصفة خاصة في مستهل دواوين شعر الغزل[٥٣] ، وفقًا لذلك، تم تصوير

---

[٤٥] البخاري، *صحيح البخاري*، حديث رقم ٦٩٤٣.

[٤٦] بضم الباء وسكونها، والسبع هو الأسد، أو الحيوانات المفترسة وهو يشير بيوم السبع الى واقعة في مقبل الزمان، تترك فيها الانعام والمواشي وتهمل، فتعيث السباع فساداً فيها، لعدم وجود من يحميها ويحرسها، ويبدو أن ذلك يقع قرب وقوع الساعة، عند اشتداد الفتن.؛ الأشقر، عمر سليمان عبد الله، *صحيح القصص النبوي*، الأردن، دار النفائس، ١٩٩٧،١٩٢.

[٤٧] وردت قصة شبيهة بهذه القصة في عهد النبي صلى الله عليه وسلم؛ الأشقر، *صحيح القصص النبوي*، ١٩٤.

[٤٨] هناك مجموعة من الأواني النحاسية التي تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي المطعمة بالذهب والفضة، والتي يُعتقد أن مصدرها فارس، عليها نقوش فارسية تنقل التمنيات الطيبة لمالك هذه الأواني، يُخاطب المالك باسم (وريث مملكة سليمان العادل)، من المعروف أن هذه العبارة قد استخدمتها السلالة السلغورية التي حكمت مقاطعة فارس خلال القرن الثالث عشر الميلادي،استخدم حكام منطقة فارس أنفسهم هذا المصطلح، مما يدل على أن سكان فارس، أو شيراز، يعتبرون سليمان أحد أسلافهم.

BAĞCI, S., «A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures: the Dīvān of Solomon», *In Muqarnas Xii, An Annual on Islamic Art and Architecture*, Leiden: E.J. Bril, 1995, 101-111. 108.

[٤٩] شبه البعض شاهجهان في عدالته بسيدنا سليمان والإسكندر الأكبر يصورونه كواحد يوظف إمكانياته غير العادية لضمان العدالة لرعاياه والعمل من أجل أمنهم ورفاهيتهم.

JOSHI, H., *The Politics of Ceremonial in Shah Jahan's Court in The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan*, 2019, 108-31.109.

[50] BAĞCI, «A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures»,101.

[٥١] بالرجوع لسور القرآن وآياته وجدتهم سبع سور، وليس خمس كما ذكر فى عكاشة، *موسوعة التصوير الإسلامي*، ٣١٢.

[٥٢] القرآن، البقرة، آية ١٠٢؛ القرآن، النساء، آية ١٦٣؛ القرآن، الانعام،آية ٨٤؛ القرآن، الأنبياء، آيات ٧٨، ٧٩، ٨١ ؛ القرآن، النمل، آيات ١٥، ١٦، ١٨، ٣٠، ٤٤، القرآن، سبأ، آية ١٢؛ القرآن، ص، آية ٣٠، ٣٤.

[٥٣] عكاشة، *موسوعة التصوير الإسلامي*، ٣١٢.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

حلقات من حياته في عدد مثير للإعجاب من الرسوم التوضيحية للمخطوطات: إن تصوير أعماله عبارة عن منمنمات لا تُزين كتب التاريخ فحسب، بل تُزين أيضًا قصص الأنبياء والأعمال الجغرافية من السمات المشتركة لجميع هذه الرسوم التوضيحية أنه بدون استثناء يظهر سليمان فقط إذا ومتى اقتضت الرواية ذلك بمعنى آخر، يقتصر حضوره البصري على أقسام النص التي تُروى فيها أفعاله، نظرًا لأن هذه المنمنمات لا تحمل رسالة رمزية خاصة[٥٤]، وصُّور سليمان كثيراً على عرشه وحوله الحيوانات الضارية والأليفة في اللوحات المغولية الهندية.

١,٥. الكتاب المقدس والصور الأوروبية:

كانت رموز الحيوانات مثل الأسد والبقرة أو الأسد والأغنام أو "الذئب والحمل" المستخدم للدلالة على السلام بين الكائنات الحية وعدل الحكام أمر شائع في مختلف الثقافات؛ لكن يبدو أن الرسام المغولي قد استوحى بشكل خاص من الواجهة المصورة للكتاب المقدس الملكي متعدد اللغات الذي يصور أربع حيوانات: الأسد والثور، والذئب والحمل في منظر طبيعي. حيث يظهر الأسد والثور يأكلان من نفس العشب، والحمل يحتضن الذئب[٥٥]؛ (لوحة٢) ففي(٩٨٨هـ)/ ٥ مارس ١٥٨٠م، قدم اليسوعيون –أول بعثة إلى بلاط الإمبراطور أكبر– (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م) للإمبراطور مجموعة من إنجيل أنتويرب متعدد اللغات[٥٦]، مع هذا الفعل كانوا مدركين أنهم يمثلون البداية الرسمية لمهمتهم. ومع ذلك، من المشكوك فيه أن يكونوا قد أدركوا مدى إسهام الرسوم التوضيحية للكتاب المقدس، جنبًا إلى جنب مع المواد التصويرية الأخرى التي جلبوها كوسيلة للتبشير[٥٧]، في مشاركة مكثفة للفن المغولي مع الأشكال الأوروبية للتمثيل. تلقت التأثيرات الأوروبية والمسيحية[٥٨] على الفن المغولي قدرًا لا بأس به من الاهتمام، خاصة في العقود الثلاثة الماضية، وقد لعب اليسوعيون دوراً مهما كناقل للأفكار الجديدة، والتي تشكلت بدورها في الرسم المغولي. كان السبب النهائي للمهمة هو نهج أكبر العالمي تجاه الدين. قبل حوالي عامين من وصول البعثة، طلب أكبر في رسالته إلى السلطات في جوا، اثنين من الكهنة المتعلمين، الذين يجب أن يحضروا معهم كتب الشريعة والإنجيل الرئيسة، كان اليسوعيون (رودولفو أكوافيفا، أنطونيو مونسيرات، وفرانسيسكو هنريكس) متحمسين جدًا للامتثال للرغبة الإمبراطورية بطريقة مناسبة، حيث أحضروا معهم سبعة من المجلدات الثمانية لأحدث نسخة من الكتاب المقدس وأكثرها شهرة والتي كانت متاحة في ذلك الوقت في أوروبا: الكتاب المقدس

---

[54] BAĞCI, «A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures»,101.

[55] VERMA, S. P, «Sectional President's Address: Humanism In Mughal Painting», *Proceedings of the Indian History Congress*, Vol. 63, Indian History Congress, 2002,226.

[٥٦] هذا الكتاب المقدس مُوضَّح فقط مع اللوحات الأمامية من قبل جان ويركس ونقاشون آخرون، ويجب أن يكون التأثير الغربي قد تم الحصول عليه من مصادر أخرى. KOCH, «The influence of the Jesuit mission»,1.

[57] KOCH, «The influence of the Jesuit mission», 14.

[٥٨] كان طائر النسر يرمز الى السيد المسيح كما كان يرمز الى الذين يتصفون بالعدل؛ فيرجسون، جورج، *الرموز المسيحية ودلالتها*، ترجمة: يعقوب جرجس نجيب، القاهرة، (د.م.)، ١٩٦٤، ١٠٩.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

الملكي(Royal Polyglot) متعدد اللغات، برعاية الملك فيليب الثاني ملك إسبانيا (١٥٥٦–١٥٩٨م) الذي كان منذ عام٩٨٨هـ/١٥٨٠م أيضًا ملك البرتغال. تم تحريره من قبل الدكتور بينيتو أرياس مونتانو[٥٩](montanus)[٦٠]، القسيس الشخصي للملك، بالتعاون مع علماء مشهورين، وطبعته دار نشر كريستوف بلانتين في أنتويرب بين عامي (١٥٦٨–١٥٧٢م) احتوت المجلدات المختلفة على صفحات للعناوين نقشها فنانون فلمنكيون مختلفون، بما في ذلك بيتر فان دير هايدن، وجان ويريكس، وفيليب جالي، وجيرارد فان كامبين الذين عملوا أيضًا في بلانتين في مشاريع أخرى، تحتوي صفحات العنوان الثلاث للمجلد الأول على نشأة معقدة بشكل خاص يبدو أنها قد اخترعها أرياس مونتانو، وصممها بيتر فان دير بورشت[٦١]، ونقشها بيتر فان دير هايدن[٦٢] اكتسبت صفحتا العنوان الأوليتان– تمثيلات استعارية بإشارات إلى الراعي الملك فيليب الثاني– أهمية خاصة لرمزية لوحة البلاط المغولي تُظهر صفحة العنوان الأولى، المعنونة بـ (Pietatis Concordiae)، العنوان الكامل للكتاب المقدس الذي يسمي "الكتاب المقدس المكتوب بالعبرية والكلدانية واليونانية واللاتينية للملك فيليب الثاني التقى الكاثوليكي"، فيليب بصفته الراعي مرتبة بين إطار معماري. يعلو الإطار رصيعة تحتوي على الروح القدس على شكل حمامة يُحيط بها كتابان مفتوحان في إشارة إلى العهد القديم والعهد الجديد باعتباره وحيًا لروح الله (لوحة ٢) يشتمل الإطار أيضًا على منظر طبيعي وأربعة حيوانات – ثور، أسد، حمل، وذئب – توضيح رمزي للسلام بين الحيوانات تحت الحكم المسيحي كما تنبأ إشعياء:٦–٩(فَيَسْكُنُ الذِّئْبُ مَعَ الْخَرُوفِ، وَيَرْبُضُ النَّمِرُ مَعَ الْجَدْيِ، وَالْعِجْلُ وَالشِّبْلُ وَالْمُسَمَّنُ مَعًا، وَصَبِيٌّ صَغِيرٌ يَسُوقُهَا(٦) وَالْبَقَرَةُ وَالدُّبَّةُ تَرْعَيَانِ. تَرْبُضُ أَوْلاَدُهُمَا مَعًا، وَالأَسَدُ كَالْبَقَرِ يَأْكُلُ تِبْنًا(٧) وَيَلْعَبُ الرَّضِيعُ عَلَى سَرَبِ الصِّلّ، وَيَمُدُّ الْفَطِيمُ يَدَهُ عَلَى جُحْرِ الأُفْعُوَانِ(٨). لاَ يَسُوؤُونَ وَلاَ يُفْسِدُونَ فِي كُلِّ جَبَلِ قُدْسِي، لأَنَّ الأَرْضَ تَمْتَلِئُ مِنْ مَعْرِفَةِ الرَّبِّ كَمَا تُغَطِّي الْمِيَاهُ الْبَحْرَ. (٩). كما قام اليسوعيون بتعليم البلاط المغولي معنى هذه الصور: "ثم قام الكاهن، بأمر من الملك، بفك الكتب، واغتنام الفرصة، وشرح الصور" نحن على أرضية آمنة لافتراض أن المغول لم يجدوا أية صعوبة في قراءة التمثيل الرمزي في

---

[59] KOCH, «Being like Jesus», 201.

[٦٠] بينيتو إراولا أرياس مونتانو هو أمين مكتبة ومترجم إسباني، ولد في ١٥٢٨م في فريجينال دي لا سايرا في إسبانيا، وتوفي في ٦ يوليو ١٥٩٨م في إشبيلية في إسباني.

BELMONTE FERNÁNDEZ, DIEGO. "DE SEVILLA A MADRID: EL REDESCUBRIMIENTO DEL LIBRO BLANCO Y EL TUMBO DE LA CIUDAD EN EL SIGLO DE ORO." HISPANIA SACRA, LXXI (144), 531-545. (2019).P.533.

[٦١] (Pieter van der Borcht or Peter van der Borcht) رسام من عصر النهضة يعتبر واحداً من أكثر الرسامين النباتيين موهبة في القرن ١٦م.

PETTEGREE, ANDREW, AND MALCOLM WALSBY, EDS. NETHERLANDISH BOOKS (NB)(2 VOLS.): BOOKS PUBLISHED IN THE LOW COUNTRIES AND DUTCH BOOKS PRINTED ABROAD BEFORE 1601. BRILL, 2010.P.1341.

[٦٢] كان بيتر فان دير هايدن مطبعًا فلمنكيًا اشتهر بنقوشه الإنجابية بعد أعمال قام بها كبار الرسامين والمصممين الفلمنكيين في القرن ١٦م.

Bruegel, Pieter. Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints. Metropolitan Museum of Art, 2001.p.137

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

صفحة العنوان الأولى من الكتاب المقدس[٦٣]، ويبدو أنهم عملوا في الواقع، كحافز للمغول لربط هذه التعبيرات التصويرية بالاستعارات الأدبية من تقاليدهم الخاصة، كانت معظم الصور مثل الرسوم التوضيحية لنقوش الكتاب المقدس متعدد اللغات من دور النشر الكبرى في أنتويرب، تم إنتاجها بناءً على طلب خاص من قبل اليسوعيين الذين كانوا يستخدمون هذه الصور على نطاق واسع في جميع مساعيهم الرسولية، وكان المبشرون اليسوعيون يتوقعون أن يلتقوا بموقف متمرد أو موقف تحطيم المعتقدات التقليدية. بعد وصولهم فوجئوا وسعدوا حقًا لملاحظة أن رد الفعل على الصور المقدسة التي جلبوها معهم كان أفضل مما كانوا يتوقعون، ومن الواضح أن الإمبراطور نفسه كان من عشاق الأيقونات"، حيث تم تعزيز اهتمامه بالصور الأوروبية بالتأكيد من خلال التبرير النظري لاستخدامها من قبل الكهنة وفقًا لمونسيرات، اجتذب معرض الصور حشودًا متحمسة من الناس الذين أظهروا كل علامات التبجيل لهم، بما في ذلك الإمبراطور، كما اهتم جهانگير[٦٤] بشكل خاص بجمع الصور الأوروبية المسيحية في المرقعات (ألبومات) والتي زادت في عهده زيادة ملحوظة وكان يأمر الفنانين بتقليدها ونسخها[٦٥]، كان الكهنة اليسوعيون قد التقطوا الصور كوسيلة لجعل الإمبراطور يدرك حقائق الإيمان المسيحي وواجبات الحاكم المسيحي، لتحقيق تحول المغول في النهاية إلى المسيحية – الهدف الأعظم للبعثة. قَبِلَ المغول الوسائل بشغف لكنهم استخدموها كوسيلة لتمثيل حقيقة ومجد سلالتهم وحكمهم. لم تستخدم الصور، في النهاية، للمجد الأعظم، ولكن لمجد المغول الأعظم. ومع ذلك، وبهذه الطريقة الغريبة، أعطوا دفعة كبيرة للفن المغولي[٦٦]، كما وصلت البعثة اليسوعية الثالثة من قبل الأب جيروم كزافييه (Jerome Xnvier)، ابن أخ فرانسيز كزافييه (St Francis Xavier)، إلى البلاط في لاهور في ١٠٠٣هـ/ ١٥٩٥م، وبقي لمدة اثنين وعشرون سنة؛ وفي عام ١٠١٦هـ/ ١٦٠٧م، قدّم الأب جيروم كزافييه (Jerome Xavier) الى جهانگير نسخة مصوّرة من نسخته الفارسية لأعمال الرسل (Dastan i Ahwal i Havariyan). بحلول عام ١٠١٧هـ/ ١٦٠٨م جهانگير كان عنده جدران وسقوف القاعات المختلفة في قصره مصورة بمواضيع نُسخت من الكتاب المذكور، في ألوان تم استشارة الآباء اليسوعيين فيها، كما كان جهانگير على الأخص مغرماً ومولعاً بصورة السيد المسيح، وهو يحمل الجرم السماوي أو الكرة الأرضية، ورحب به على أكثر المواقع أهمية على حوائط القصر الإمبراطوري بحدود بداية عام ١٠١٧هـ/

63 KOCH, «The influence of the Jesuit mission», 2.

٦٤ منح اقتناء تقنية الرسم الرمزي الأوروبي جهانكير وقنانيه وسيلة للتعبير، في الرسم، عن مفاهيم الحكم التي لم تتم صياغتها حتى ذلك الوقت إلا بالكتابة، على سبيل المثال من قبل خواندامير لـ همايون وأبو الفضل لأكبر.

KOCH, «Being like Jesus», 210.

65 KOCH, «The influence of the Jesuit mission»,8.

على، منى سيد، *تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى* ، القاهرة، دار النشر للجامعات، ٢٠٠٣، ١٥٨.

66 KOCH, «The influence of the Jesuit mission», 8.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

١٦٠٨م[٦٧]، ويبدو أن التأثيرات الأوروبية قد استمرت في عهد شاهجهان إلى أن جاء إليه الفنان محمد زمان الذي درس فنون التصوير في روما وبالتالي ترك بصماته على الفنون الهندية[٦٨].

٢. الدراسة الفنية:

تم إنشاء عدد من الرموز للتمثيل المرئي لفكرة العدالة التي أصبحت تمثل أعلى فضيلة من الملكية المغولية[٦٩]، تم تقديم هذه الرموز في عهد جهانگير، عندما تم وضع تقنيات الرموز الأوروبية في خدمة الفن المغولي للتعبير في مزيج جديد من الأدب والرسم عن مفاهيم الحكم التي كانت حتى ذلك الوقت موضوعة فقط في الكتابة فقط، ورموز العدالة التي استخدمها أباطرة المغول في صورهم متعددة، سنقتصر في هذا البحث على نوع واحد وهو التجمع السلمي بين الحيوانات الضارية والأليفة الذي يُسمى بالفارسية(داد ودام) وقد بدأت أقدم ظهور لهذا النوع من الصور في المدرسة المغولية الهندية في تصويرة تمثل المجنون في الصحراء وسط الحيوانات الضارية والأليفة، نفذت في كابل، ورقة من ألبوم جولشان، يؤرخ بعام ٩٥٨هـ/١٥٥١م[٧٠]، ومحفوظة بمتحف قصر جلستان بطهران، من عمل الفنان عبد الصمد.(لوحة١) نلاحظ أن التصويرة منقسمة الى جزءين العلوي به رسم لشابين في منظر طبيعي، والجزء السفلي نشاهد به المجنون عاري الجسد إلا من أزار باللون الأزرق، جالساً على صخرة وكأنه ملك وحوله حاشيته من الحيوانات الضارية والاليفة التي تنوعت ما بين الأسود، والنمور والغزلان والخراف التي لم تكن لها أية رمزية سوى توضيحاً لمتن أو لنص من نصوص الأدب الفارسي، كما ظهر تجمع السلمي بين الحيوانات الضارية والأليفة في المدرسة المغولية الهندية في قصة جيومرث على عرشه، من مخطوط الشاهنامة، للفردوسي، يؤرخ ببداية القرن١١هـ/ ١٧م، ومحفوظ بمكتبة التراث الثقافي البروسي ببرلين، تحت رقم (Ms. Or. Fol. 172, 1798. Bl. 19b)[٧١]؛ (لوحة٣) حيث نُشاهد في التصويرة جيومرث في منظر طبيعي جالساً على فرو نمر أعلى صخرة يقدم إليه أحد أتباعه طبقاً مليئًا بالفاكهة، وحوله مجموعة من الحيوانات الضارية والأليفة بعضها في أزواج والتي تنوعت ما بين الأسود، والنمور، والغزلان، والقرود، وكذلك أيضا رسم لجواد الملك جيومرث في أسفل يمين التصويرة، والتي ظهرت أيضاً وفقاً لنص مكتوب في الشاهنامة، كما ظهرت أيضاً تصاوير الحيوانات الضارية والأليفة في تصاوير سيدنا سليمان[٧٢] ويُمكن مشاهدة ذلك في تصويرة تُمثل سيدنا سليمان

---

[67] BARRETT, D. & GRAY, B, *treasures of Asia painting of India*, Skira, 1963,87; RAMASWAMY, S, «Conceit of the globe in Mughal visual practice», *Comparative Studies in Society and History* 49 , №. 4, 2007, 751-782,775. https://doi.org/10.1017/S0010417507000758

[٦٨] حسين، محمود إبراهيم، *المدخل في دراسة التصوير الإسلامي*، القاهرة: مكتبة دار الثقافة العربية،١٩٨٩م، ١٥٤.

[69] LEE, *National Historiography*,235.

[70] PARODI, L. E, «Tracing the Rise of Mughal Portraiture the Kabul Corpus, c. 1545 – 55», *Portraiture in South Asia Since the Mughals: Art, Representation and History*, Edeted by: Crispin Branfoot, London, New York: I.B. Tauris, 2018, 49-75.PL.3.

[71] KOCH, «The Mughal Emperor», 283, FIG.6.

[٧٢]رسمت العديد من الصور للحيوانات الضارية والأليفة حول عرش سيدنا سليمان في المدرسة التيمورية، كما رسمت في المدرسة التركمانية في فترة الاق قيونلو، كما صور في المدرسة الصفوية، كما ظهرت في المخطوطات العثمانية، وكذلك=

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

على عرشه، ورقة من مخطوطة مجهولة الهوية، مثبتة في ألبوم مؤرخة بين عامي ١٠٠٩- ١٠١٤هـ/ ١٦٠٠ – ١٦٠٥م، ومحفوظ بمجموعة الأمير صدر الدين آغا خان[٧٣]، (لوحة٤). حيث نُشاهد في التصويرة سيدنا سليمان جالساً على عرشه السداسي الشكل أسفل ظله مسدسة الشكل أيضاً، ومن حوله جنوده من الملائكة، الإنس والجن والطير والحيوانات الضارية والأليفة كل في زوجين مصطفين في صفين على يمين ويسار سيدنا سليمان، وتنوعت ما بين الأسود، والفهود، والنمور، والظبيان، والغزلان، والثيران، والجمال، والفيلة، والجياد، والأبقار، والقط البري، والثعالب، والحمير، والجاموس البري، والأرانب والتي رسمها الفنان بشكل واقعي. هنا ظهرت رسوم الحيوانات توضيحا لمتن[٧٤] وكذلك أيضا انعكاساً لعدالة سيدنا[٧٥] سليمان[٧٦]، ابتداءً من عصر جهانگير[٧٧] حتى وهو أمير في مدينة الله اباد ظهرت صور الحيوانات الضارية والأليفة (داد ودام) مصاحبة لصور الأباطرة لتعبر عن رمزية العدالة لهم سواء أكان ذلك في نص مكتوب أم غير ذلك حيث صور جهانگير مثل مجنون ليلى في تصويرة تمثل الأمير سليم (جهانگير)، مثل المجنون في الصحراء، تُنسب الى الفنان محمد شريف المعروف بأمير الامراء، تؤرخ ببداية القرن١١هـ/ ١٧م. ومحفوظة

=الألبومات المؤرخة من القرن ١١هـ/ ١٧م. وجاءت كل هذه الصور انعكاساً لنص مكتوب وليس لها أية رمزية على عكس الصور المغولية الهندية.

BAĞCI, «A new theme», 102,103,104، FIG. 1a, b,2a, b,3a, b,4a, b,5a, b,6; HARAL, H, «Osmanlı minyatüründe kadın:(Levni öncesi üzerine Bir Deneme)», *PhD Thesis*, Marmara Universitesi (Turkey), 2006, 318, FIG.94; RITTER, M, & LORENZ. K, «Beiträge zur Islamischen Kunstgeschichte und Archäologie», *Jahrbuch der Ernst-Herzfeld-Gesellschaft* 2, 2010, 5. FIGS.1,2.7,8.

عكاشة، *موسوعة التصوير الإسلامي*، لوحة ٤٥٦م.؛ فايد، غادة عبد السلام ناجى، "تأثيرات البيئة والمجتمع في فن التصوير في إيران في العصر التيموري (دراسة آثارية حضارية)"، *رسالة ماجستير*، كلية الأداب/ جامعة عين شمس،٢٠١٤، ٢٦٩، لوحة ٢٦٣؛ بركات، هبه نايل، *روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية*، القاهرة: دار الكتب المصرية، ٢٠٠٨م، ٦٤.

[73] GOSWAMY, *Wonders of a Golden Age*, 67,PL.25.

[٧٤] صور هذا الموضوع في كثير من تصاوير المدرسة المغولية الهندية.

KOCH, «The influence of the Jesuit mission», 5, FIG.1.3; DAS, S., «a critical review of european figures and christian themes in imperial mughal paintings», *Phd Thesis* , department of humanities and social sciences indian institute of technology roorkee, india, 2020, 163, FIG.6.10 ; KOCH, «The Mughal Emperor», 294,297, FIGS.20, 21.

[٧٥] جاءت حكمة وعدالة سيدنا سليمان في الآيتين القرآنيتين من سورة الأنبياء " وَدَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ إِذْ يَحْكُمَانِ فِي الْحَرْثِ إِذْ نَفَشَتْ فِيهِ غَنَمُ الْقَوْمِ وَكُنَّا لِحُكْمِهِمْ شَاهِدِينَ(٧٨) فَفَهَّمْنَاهَا سُلَيْمَانَ وَكُلًّا آتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُودَ الْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ وَكُنَّا فَاعِلِينَ (٧٩) صدق الله العظيم

[٧٦] كانت المقارنات مع سيدنا سليمان – الحاكم النموذجي للقرآن، موضوعًا مفضلًا لمدائح الأباطرة المغول.

KOCH, «The Mughal Emperor», 294.

[٧٧] دفع جهانگير حرصه البالغ على ضمان إجراء العدل المطلق في دولته، بالوقوف على شكاوى رعاياه والنظر في تحقيقها بنفسه. هذا كما كان في أسفاره ورحلاته الكثيرة لايني عن تفقد أحوال الناس والجلوس إليهم وتحقيق مظالمهم بنفسه. الساداتي، أحمد محمود، *تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم*، القاهرة، مكتبة الآداب،١٩٥٩، جـ ١، ١٦٥.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

في مكتبة بودليان، جامعة أكسفورد، تحت رقم(ms.douce or.A.I.fol.36b)[٧٨]، (لوحة٥)، حيث نشاهد في التصويرة الأمير سالم جالساً على الصخور في منظر طبيعي متحدثاً الى والده أكبر وحولهما مجموعة متنوعة من الحيوانات الضارية والاليفة ما بين الأسود والفهود والنمور والايل يشكلون نصف دائرة حول جهانگير ووالده أكبر وكأنهم الحراس الشخصيون لهما منصتون إلى حديثهما. كذلك تصويرة تمثل جهانگير، وزوج من البهائم، والطيور الجارحة وضحاياها المحتملين، (داد ودام)، الحاضرين، والشخصيات الثانوية. من مرقعة جلشان، (ألبوم جلشان)، يؤرخ ببداية القرن ١١هـ/ ١٧م، ومحفوظ بمكتبة قصر جلستان بطهران، تحت رقم (no.1663,p192.)[٧٩]؛ (لوحة٦) هنا، بدلاً من مجنون ليلى و جيومرث وسيدنا سليمان، تم تصوير الإمبراطور جهانگير[٨٠] وهو يرأس أزواجًا[٨١] من الحيوانات الضارية والاليفة والتي ترقد معًا بسلام يجلس جهانگير على سجادة في الزاوية اليمنى العليا وينظر إلى ما يبدو أنه عملات معدنية مسكوكة حديثًا يتم ضربها مباشرة أمامه بينما يُشاهده اثنان من الحاضرين أسفله، في غابة من الغطاء النباتي، يوجد وعل أسود ونمر، ذئب يستريح رأسه على ذيل خروف، بطة تقضم ذيل صقر (لإظهار تمكين الضعيف على القوي) وفي منتصف الهامش السفلي أسد يحرر أيلًا تتشابك قرونه في شجيرة. يتم هنا التعبير عن رمزية الحيوانات التي هدأها عدالة الإمبراطور المغولي لأول مرة من الناحية البصرية، ومن المميزات أنها تحدث في هوامش ألبوم جهانكير، وهي منطقة للتجارب وإعادة الصياغة علاوة على ذلك، يتم توضيح المعنى المقصود للصورة في النص الذي يأطرها بالنسبة لسؤال: ما إذا كان هناك ارتباط بين النص والصور في ألبومات جهانكير، لا يمكن دائمًا العثور على إجابة واضحة؛ على الرغم من أنه غالبًا ما يبدو أنه لا يوجد أي شيء، يمكن في بعض الأحيان اكتشاف علاقة ذات مغزى تُشير الكتابات في الصفحة المقابلة لهذه التصويرة في أعلى الصفحة وأسفلها كتابات كتعليقات للحيوانات المقترنة بسلام في ظل عدالة جهانگير: "لا يمكن للظلمة أن تقف أمام نوره، بسبب عدالته المسافر الليلي ينشر فراشه بجانب النمر النائم. الذئب الذي يطوف ليلاً يستخدم ذيل الخروف وسادته، مخلب الصقر يصبح غطاء الطائر سريع الأجنحة [يعني أن الصقر يصبح حامي فريسته]، إذا كانت شجرة الغابة ذات أغصان كثيرة تمسك قرون الظبي هناك الأسد الذي يزأر ليحلَّ المشكلة بمخالبه ويحرره من العبودية "من خلال عدالة شاه نور الدين جهانكير، ارتشف

---

[78] KOCH, «The Mughal Emperor»,98.

[79] KOCH, «The Mughal Emperor», 284, FIG.7.

[٨٠] كم كان يحلو لجهانكير أن يبدو في صوره كلها تحيط به رموزه التي تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله، كما تدل على زكاء نسبه وجنوحه إلى العدل واستتباب السلام، فكثيرا ما كان يجعل من هذه الصور لونا من ألوان الدعاية لنفسه خلقيا واجتماعيا وأدبياً.؛ عكاشة، *التصوير الإسلامي المغولي في الهند*،١١٨.

[٨١] قلد بعض الأوروبيين صور رموز العدالة فظهر التجمع السلمي للأسد والحمل في صورة مغولية تمثل فرنسوا دي فالوا(François of Valois)، ابن فرانسوا الأول(François I) ودوقين فرنسا (Dauphin of France) تؤرخ بعام ١٦١٠م، من عمل فنان هندي (مغولي) غير معروف، على نقش لتوماس دي ليو(Thomas de Leu).

SCHRADER, S.&GLYNN.C, *Rembrandt and the Inspiration of India*, Getty Publications, Los Angeles ,2018, 61-77,128, PL.57.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

الأسد من حلمة الماعز[٨٢]، ثم حدث تطور في رسوم الحيوانات الضارية والأليفة المصاحبة للإمبراطور جهانكير وأصبحت ترسم على رموز أخرى تعبر عن السيادة والعظمة بعد أن كانت ترسم في منظر طبيعي، ويمكن مُشاهدة ذلك في تصويرة تُمثل جهانگير يطلق سهماً على رأس ملك عمبر[٨٣]. تصويرة من ألبوم منتو[٨٤]، تؤرخ بين عامي (١٠٢٤- ١٠٢٩هـ/ ١٦١٥- ١٦٢٠م)، ومحفوظ بمكتبة شيستر بيتى بدبلن[٨٥]. تحت رقم(CBL in 07A.15.) [٨٦]؛ وهي من عمل الفنان أبو الحسن[٨٧] (نادر الزمان)؛ (لوحة٧) نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير واقفاً على الكرة الأرضية الموضوعة داخل حامل مستدير يستند على رجلين مخروطتين، والكرة الأرضية محمولة على ثور باللون البنى الغامق ماعدا أقدامه وأذنيه، وذيله باللون الأسود، والثور واقفاً على حوت لون بمزيج من اللونين الرصاصي والأبيض، والحوت موضوع على الماء التى رسمها الفنان باللون الأسود، ويظهر بها بعض التموجات؛ وما يهمنا في التصويرة هي مجموعة الحيوانات الضارية أو المفترسة التى رسمها الفنان على الكرة الأرضية التي تنوعت ما بين الأسود التى نُشاهدها وهي تشرب اللبن من حلمة الماعز، ونشاهد أيضًا النمور، مع الحيوانات الأليفة مثل الماعز، والثيران، والقطط، والفئران والثيران، والماعز الجبلي، لتدل على العدل ويدل على أن حكم جهانگير العادل غير من طبيعة الحيوانات وجعلها تعيش في وئام وسلام لدرجة أن الأسد يرضع من الماعز بالإضافة إلى الطيور، كما نُلاحظ بجوار الحامل توقيع أبو الحسن بصيغة (عمل كمترين مريد زاد باي بإخلاص أبو الحسن). وترجمتها (عمل التلميذ المخلص أبو الحسن) الذي أسكن الكرة الأرضية بالصور الرمزية المغولية، مع الحيوانات المتوحشة وفريستهم المحتملة، حيوانات ضعيفة وأليفة، والتي تدعي معا في الفارسية، بـ داد ودام(dad-u-dam)،الذي يتعايش سلميا كدليل على العدالة المغولية الكبرى، والملكية المثالية[٨٨]، كذلك تصويرة تُمثل جهانگير وخصمه شاه

---

[82] KOCH, «Being like Jesus», 206, 207.

[٨٣] ملك عمبر(Ambar) لمزيد من المعرفة عنه ينظر:

OKADA, *Imperial Mughal painters*,50; MOIN, « Islam and the Millennium»,296.

[84] KOCH, «The influence of the Jesuit mission», 5, FIG.1.4; KOCH, E, «The Symbolic Possession of the World: European Cartography in Mughal Allegory and History Painting», *Journal of the Economic and Social History of the Orient*55, №.2.3, 2012, 547-580. 551, FIG. 2. https://doi.org/10.1163/15685209-12341245 ; WRIGHT, E. J, & SUSAN S, *Muraqqa'Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library*, Dublin. Art Services International, 2008,345, PL.50A.

[٨٥]- توجد تصاوير تمثل نفس الموضوع ربما منسوخة من هذه الصورة منها تصويرة فردية من مدرسة ألوار، راجستان، تؤرخ ببداية القرن ١٢هـ/ ١٨م. وتصويرة تؤرخ ببداية القرن ١٣هـ/ ١٩م. ومحفوظة بمتحف الفرير جالارى للفن بواشنطن، تحت رقم (F 48.19b). نقش بجانب الحامل عمل الصغير بإخلاص ابو الحسن.

Welch, Stuart Cary, *The Emperors' Album: Images of Mughal India*. Metropolitan Museum of Art, 1987,247.

[86]ZIKMUND, B, B.,«The Christians: By Bamber Gascoigne Christina Gascoigne New York, William Morrow and Co», *Theology Today* 35.2 ,1978,153.

[٨٧] كان من النجوم البارزين في مشغل بلاطه وخبير في نسخ وتكييف النقش أو الحفر والتصوير الأوروبي لأغراض فنية مغولية.

DAYYERI, N. & EGBALI, P. «Decoding the Symbolic Elements of the Image of Jahangir Embracing Shah Abbas: An Iconological Approach», *Journal of History Culture and Art Research* 6, №.1, 2017, 627-653,628.

[88] KOCH, «The Symbolic Possession», 556.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

عباس زائراً له، صفحة من ألبوم سان بطرس برج، تؤرخ بين عامي (١٠٢٧-١٠٣١هـ/ ١٦١٨-١٦٢٢)، محفوظة بمتحف الفرير جالاري للفن بواشنطن تحت رقم (F1945.9) من عمل الفنان أبو الحسن نادر الزمان[٨٩] أيضاً (لوحة٨)، حيث نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير واقفاً على الكرة الأرضية التى رسمها الفنان بشكل كبير بها مناطق محددة بوضوح ومعروفة، تُمثل الإمبراطورية المغولية والأراضي التي كان يُسيطر عليها جهانگير الذى يظهر محتضناً الشاه عباس الصفوي، كما نُلاحظ أن جهانگير يقف على تجسيد حيواني لإمبراطوريته على شكل الأسد[٩٠] الممدود عبر جزء كبير من إيران، كما هو ملحوظ تحت مخالبه، وفي نفس الوقت إشارة واضحة إلى قوة الإمبراطور المغولي، وضعف نظيره الصفوي بينما الشاه عباس في الجانب الأضعف، يقف على حمل في تلاعب ذكي للاستعارة من أجل السلام[٩١]، التي تدل على عدالة جهانكير، كما نُلاحظ وجود كتابات فارسية تتضمن توقيع الفنان أبو الحسن أسفل يمين التصويرة بصيغة "عمل مريد زاده باخلاص بن آق رضا نادر الزمان" وترجمتها " عمل التلميذ المخلص بن آقا رضا نادر الزمان"[٩٢]. كذلك تصويرة تمثل جهانگير يرمى الفقر بسهم، تصويرة فردية تؤرخ بين عامي (١٠٢٩-١٠٣٤هـ/١٦٢٠-١٦٢٥م). محفوظة متحف مدينة لوس انجلس للفن، مجموعة (Nasli and Alice Heeramaneck ، تحت رقم (M.75.4.28.) من عمل الفنان ابو الحسن[٩٣]؛ (لوحة٩) نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير يقف على الكرة الأرضية، ويظهر بوضع جانبي، بشارب أسود بجسم يظهر عليه القوة، ممسكاً قوساً بيده اليسرى في حين يصوب سهم بيده اليمنى تجاه تجسيد للفقر أمامه، وتحيط برأسه هالة مشعة من دائرتين مستديرتين باللون الذهبي، ونُشاهد جهانگير وقد وقف على ظهر أسد باللون الذهبي مستلقٍ على الكرة الأرضية التى رسمت تضاريسها بلون داكن، وإلى جواره خروف باللون الأبيض مستلقٍ أيضاً على الكرة الأرضية[٩٤]، كما نُشاهد أمام جهانگير تجسيدًا للفقر بهيئة رجل عجوز بوضع جانبي، ضعيف الجسد، قبيح المنظر، بجسد باللون الأسود الغامق، عاري الجسد، بلحية وشعر أبيض، وقد اخترق

---

[89] RAMASWAMY, S., «Visualising India's geo-body: Globes, maps, bodyscapes», *Contributions to Indian Sociology36*, №.12, 2002 ,151-189.161, FIG.2; VAN PUTTEN, J., «Jahangir Heroically Killing Poverty: Pictorial Sources and Pictorial Tradition in Mughal Allegorical Portraiture», In: *The Meeting Place of British Middle East Studies: Emerging Scholars, Emergent Research & Approaches*, Cambridge Scholars Publishers, 2009, 99-118, FIG.4.; عكاشة، *التصوير الإسلامي المغولي في الهند*، ١٣١، لوحة ٧٠.

[٩٠] الأسد يرمز أحيانا إلى العدالة؛ وقد صور الأسد كثيراً في الفن الهندي من أهمها أسود باتنا التى تظهر بأربعة أضعاف، والتي تشير ضمناً إلى بوذا. DAYYERI, «Decoding the Symbolic Elements», 639.

[91] DEMPSEY, C., «Allegory and the Imperial Image: A Comparative Study of the allegorical portraits of The Mughal Emperor Jahangir (1569-1627) and Queen Elizabeth I of England (1533-1603)», *Master thesis*, University College Dublin, 2010,37.

[92] DAYYERI, «Decoding the Symbolic Elements»,638.

[93] PAL, P., *Indian painting: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art collection*, Vol. 1, Los Angeles County Museum of Art, 1993,263.

[٩٤] يذكر جهانگير في مذكراته أنه في عهده، فقدت الوحوش البرية طريقتها الوحشية: "خلال فترة حكم هذا الملتمس في البلاط الإلهي [أي، جهانگير] تم القضاء على الوحشية من طبيعة الوحوش البرية لدرجة أن الأسود أصبحت تروض وتجول بين الناس، دون قيود، ولا يضروهم ولا يهربون. MOIN, « Islam and the Millennium», 308 .

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

جبهته سهما من سهام جهانگير، يظهر جهانگير هنا كملكًا يتمتع بالخصال الأخلاقية لمحاربة الفقر بالعدالة العسكرية، حيث نقرأ النقش في الصورة فوق الهالة التي تُحيط برأس الإمبراطور، "هذه صورة ميمونة لصاحب الجلالة [جهانگير] الذي يدمر سهمه بحماس الفقر، والذي، من خلال استقامته ونزاهته، وعدله يضع أسسًا جديدة للعالم"[٩٥]، كما أن وجود الأسد مع الخروف في التصويرة يمثل العدالة، ويمثل السلام في العقيدة المسيحية، كذلك تصويرة تُمثل جهانگير يحمل الجرم السماوي، ومن ورائه جيوشه المظفرة تلاحق ابنه الذي خرج عليه، صفحة من ألبوم كيفوركيان، تؤرخ بحوالي (١٠٣٢هـ/١٦٢٣م)، ومحفوظة بمتحف الفرير جالارى بواشنطن تحت رقم (f48.28b) من عمل الفنان أبو الحسن[٩٦]، يبدو أن هذه التصويرة صورت في الأيام الأخيرة من حياة جهانگير حيث وقعت أحداث مؤلمة حين تمرد عليه شاهجهان كما تمرد هو من قبل على أبيه، وإذا هما يفترقان ولم يعد أحدهما يرى الآخر؛ ونرى في التصويرة الإمبراطور جهانگير يبدو وكأنه سيد العالم من ورائه جيوشه تُلاحق جيش ابنه الذي خرج عليه عام ١٠٣٢هـ/ ١٦٢٣م وقد ألحقت به الهزيمة[٩٧]؛ (لوحة ١٠) يحد التصويرة إطار عريض من عدة مستويات، ويُزين حواشي التصويرة رسوم فروع نباتية وأوراق وزهور باللون الذهبي من بينها زهرة الخشخاش، والقرنفل[٩٨]، على أرضية باللون الأسود، ونُشاهد في التصويرة جهانگير، يظهر بوضع جانبي بشارب أسود مقوس لأسفل، واقفاً على كرسي صغير خشبي باللون الذهبي محمول على أقدام يظهر منها ثلاثة بأشكال مخروطة، ويظهر على الكرسي توقيع الفنان أبو الحسن باللغة الفارسية بصيغة " عمل كمترين مريد زاده بإخلاص نادر الزمان" وترجمتها " عمل التلميذ المخلص نادر الزمان[٩٩]" والكرسي موضوع على الكرة الأرضية، ويظهر جهانگير بوضع جانبي بجسم يظهر عليه القوة

---

95 RAMASWAMY, «Conceit of the Globe»,772.

96 OKADA, *Imperial Mughal painters*, 57, FIG.55; BRANFOOT, *Portraiture in South Asia*,77.

عكاشة، *التصوير الإسلامي المغولي في الهند*، ١٣٩، لوحة ٧٦.

٩٧ عكاشة، *التصوير الإسلامي المغولي في الهند*، ١٣٤.

٩٨ خليفة، ربيع حامد، *مدارس التصوير الإسلامي في ايران وتركيا والهند من القرن٩هـ-١٥م وحتى القرن ١٣/هـ-١٩م*، الجريسي للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ٤٢٥.

٩٩ في عام ١٦١٨م كتب جهانگير، في الوقت الحاضر ليس لأبي الحسن منافس أو ما يعادله. إذا كان السادة عبد الحي وبهزاد على قيد الحياة في هذا اليوم، لكانا سينصفونه. تشكلت شخصية أبو الحسن الفنية من خلال توجيهات جهانگير، وتدريب والده الإيراني، ودراسته للنقوش من قبل دورر والفلمنكيين، والأهم من ذلك كله حساسيته غير العادية للعالم البصري. عندما كان صبيًا في الثالثة عشرة من عمره في عام ١٦٠٠م، رسم القديس يوحنا الرائع المأخوذ من طبعة لدورر، "لكن في الوقت نفسه كان يعمل بأسلوب المغول النشط لبلاط أكبر، كما يمكن رؤيته في عربة بولوك الرائعة، التي تمزج بين قوة أكبر المصطلح والروعة اللطيفة التي أعجبت بها جهانگير أبو الحسن المشاركة الوثيقة مع البلاط الإمبراطوري زودته بتعليم فريد. كان أبو الحسن مخلصًا جدًا لجهانگير لدرجة أن صوره لشاهجهان تظهره عادةً على أنه بيدولات بدلاً من كأمير مفضل. على الرغم من أن شقيقه عابد رسم ما لا يقل عن أربع منمنمات لـ بادشاهنامة وندسور، ووقع على إحداها باسم "شقيق نادر الزمان في مشهد"، إلا أن أبو الحسن غير ممثل في تلك المخطوطة. بالكاد كان يبلغ من العمر أربعين عامًا في وقت تنصيب شاهجهان، ظل فنانًا لجهانگير.

WELCH, S. C., *The Emperors' Album: Images of Mughal India*, Metropolitan Museum of Art, 1987,104.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

حاملاً بيده اليمنى كرة أرضية صغيرة باللون الأخضر، عليها رسوم لبعض الحيوانات من الأسود، والخراف، والماعز تتجمع معاً بسلام، (لوحة١١) التي ترمز إلى عدالة جهانگير؛ كذلك تصويرة تمثل الإمبراطور شاهجهان[١٠٠] يقف على الكرة الأرضية تصويرة فردية ذات ألوان وذهب على الورق، تؤرخ بعام ١٠٣٨هـ/ ١٦٢٩م، ومحفوظة بمتحف الفرير جالاري بواشنطن تحت رقم (F 39.49) من عمل[١٠١] الفنان[١٠٢]هاشم[١٠٣]؛ (لوحة ١٢) نشاهد في التصويرة شاهجهان يقف بهالته على الكرة الأرضية وتحاول صورته المرصعة بالجواهر التعرف عليه كشخصية كونية[١٠٤] واقفاً على كرة، حيث أصبحت هذه الصورة الرسمية كاملة الطول هي الصورة الرسمية للإمبراطور هو رمز لحكمه إنه يقف الكرة الأرضية الحكم العالمي، ممسكًا بسيف وجوهرة؛ وهو يرتدي عقداً من اللؤلؤ والياقوت، من حقوق العائلة الإمبراطورية، ترمز الأزهار الموجودة على البنطال إلى الازدهار الذي أحدثته حكومته الجيدة، ويشهد الأسد الذي يرقد مع الحمل على الكرة الأرضية أسفل أقدام الإمبراطور على عدالته[١٠٥]؛ كذلك تصويرة تُمثل الإمبراطور أكبر[١٠٦]في سن الشيخوخة، صفحة مِنْ ألبومِ Kevorkian تؤرخ بحوالي١٠٣٩هـ/ ١٦٣٠م، ومحفوظة متحف المتروبوليتان للفن، نيويورك[١٠٧] (لوحة١٣) أصبحت صورة الحاكم الواقف أمام منظر طبيعي بعيد رمزية بشكل متزايد، تُظهر صورة أكبر بعد وفاته في متحف متروبوليتان، والتي تم رسمها حوالي عام ١٦٣٠م ونُسبت إلى جوفاردان[١٠٨]، الإمبراطور

---

١٠٠ كتب عنه أحد الفرنسيين الذين زاروا الهند أن موقف الملك بين رعيته كموقف والد بين أولاده وكان يشهد له بالعدالة في الأحكام وانتشار الأمن والطمأنينة في وقته، أما ما سجله عنه بعض المعاصرين له من مؤرخي الهندوس فقد فاق كل مديح من مؤرخين أوربيين كانوا أو مسلمين ومما قاله الهندوس عنه أن عدالته وحسن عنايته بالفلاحين وعقله الراجح الذي استخدمه في تحسين حال رعاياه وكرمه واعتدال الحياة في زمنه قد توج الهند بالسعادة. العبد، محمد عبد المجيد، الإسلام والدول الإسلامية في الهند، القاهرة: مطبعة الرغائب، ١٩٣٩م ، ١٠١.

101 PAL, P. (ed.), *Master Artists of the Imperial Mughal Court*, Marg Publications, 1991,114, FIG.9.

١٠٢ رسم فنانو شاهجهان الرائدون جميع صور الدولة المرسومة، وغالبًا ما تتضمن برامج معقدة للرمزية الإمبريالية. في هذه المنمنمة، التي تم التكليف بها بعد تولي الإمبراطور بفترة وجيزة، منح هاشم العديد من التكريم، الزماني والروحي، لراعيه.

WELCH, *The Emperors' Album*, 208,PL.62.

١٠٣ ازدهرت مهنة هاشم في البلاط المغولي بعد اعتلاء شاهجهان العرش، الذي نعتقد أنه عمل له قبل سنوات في الدكن على الرغم من أنه استمر في العمل كمتخصص في المرسم لتصوير أعيان الدكن، إلا أنه صور الإمبراطور وعائلته وحاشيته، حيث ينافس أعظم الأساتذة المدربين إمبراطوريًا في الحساسية تجاه الشخصية.

WELCH, *The Emperors' Album*,209.

104 WELCH, *The Emperors' Album*, 97; OKADa, *Imperial Mughal painters*,45.PL.44; DAS, *A Critical Review*, 95.

105 KOCH, E, & BARRAUD, R. A, *The complete Taj Mahal: and the riverfront gardens of Agra*, London: Thames & Hudson, 2006,13, FIG6.

١٠٦ بلغ من حرص أكبر على ضمان العدل في دولته أنه كان ينظر بنفسه في القضايا الكبرى التي كان على عماله بولايات الدولة أن يبعثوا بها إليه، كما كان يفتح أبواب قصره للناس يوماً معلوماً في كل أسبوع ليتلقى منهم ظلاماتهم بنفسه أو يتلقاها من ينيبه عنه من ثقاته حين كان يتغيب عن مقره. الساداتي، تاريخ المسلمين، ١٤٥.

107 OKADA, *Imperial Mughal painters*, 45, PL.44.

١٠٨ كان جوفاردان، وهو هندوسي اشتق اسمه من الجبل الذي رفعه الإله كريشنا بأعجوبة، واحدًا من ستة أو ثمانية من الفنانين المغوليين الأوائل. توحي صورته المتغلغلة نفسياً وأشكاله المنتفخة بأنه درس مع باساوان، أعظم معلم في أكبر، والذي

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

العظيم يبتسم بهدوء، ويمسك بمسبحة من الجواهر[١٠٩] واقفاً على تل مرتفع مع رمز العدالة للأسد والعجل غير منزعج من قبل الأسد القريب الذي يتطلع إليه برفق غير معهود مستلقين عند قدميه. قبل منظر طبيعي بعيد مطلي باللون الأزرق الفاتح في القلاع الموسعة والرعاة مع حيواناتهم بالطريقة الفلمنكية تصبح مرئية[١١٠]. كذلك تصويرة تمثل احتفال شاهجهان بلم الشمل يستقبل أبناءه الثلاثة دارا شيكوه وشاه شجاع وأورانگزيب في قاعة الحضور العامة في حصن أكبر آباد في ١ رجب ١٠٣٧هـ/ ٧ مارس ١٦٢٨م، أثناء احتفاله بارتقائه للعرش، من مخطوط بادشاه نامه، ورقة (50vK) يؤرخ بعام (١٠٣٩هـ/١٦٣٠م) ومحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور، من عمل الفنان بيشتر[١١١]؛ (لوحة ١٤) نُشاهد في التصويرة شاهجهان جالساً في شرفة قاعة ديوان الحضور الخاصة يظهر بوضع جانبي بلحية خفيفة سوداء وشارب أسود، حول رأسه هالة ذهبية، وهو يُقبّل أحد أبنائه الثلاثة في حين ينتظر الابنان الآخران، وخلفهما جدهما آصف خان مع الهدايا التى يقدموها للإمبراطور شاهجهان، وما يهمنا هنا في التصويرة ما يُزين جدار قاعة الحضور الخاصة من أسفل بجوار الكرسي الذي يصعد عليه شاهجهان إلى شرفة قاعة الحضور الخاصة، حيث يُزين الجدار كرة أرضية كبيرة بلون أخضر داكن ولون أبيض فاتح، عليها رمز العدالة[١١٢] أسدين جاثيين على الكرة الأرضية بلون ذهبي يتوسطهما خروف أبيض(لوحة ١٥) مُستلقي على الكرة الأرضية، كما نُشاهد على الكرة الأرضية أيضاً توقيع الفنان بيشتر. كذلك تصويرة تمثل جوهر سينغ بونديلا (Jujhar Singh Bundela)[١١٣] يركع في استسلام لشاه جهان الذي يقف على الكرة الأرضية حاملاً بيده اليسرى حلية عمامة، تصويرة من ألبوم مينتو تؤرخ بعام (١٠٣٩هـ/١٦٣٠م)، محفوظ مكتبة شيستر بيتي بدبلن. تحت رقم (CBL A.16)[١١٤]، من عمل الفنان بيشتر، (لوحة ١٦). نُشاهد في التصويرة شاهجهان يظهر بجسد يبدو عليه الشباب والقوة، بوضع جانبي، بلحية وشارب أسود متصل باللحية، وحول رأسه هالة مشعة، باللون الذهبي، ممسكاً بيده اليمنى حلية عمامة مُثبت بها ريشة بيضاء معقوفة، بينما يُمسك بيده اليمنى بمقبض سيفه المرتكز على الكرة الأرضية، ويظهر

قام على أساس أعماله الفنية بتشكيل نموذج خاص به على الرغم من أن صوره في البلاط رائعة، "يُنسب إليه أكثر اللوحات حيوية في بادشاهنامة وندسور (الورقة، R١٣٣). حيث يكشف الفنان أنه مثل بيشتر – أحد دعاة الوهم البصري – يمكنه إتقان المفاهيم الأوروبية. WELCH, *The Emperors' Album*,96.

[109] WELCH, *The Emperors' Album*,96.

[110] BRANFOOT, *Portraiture in South Asia*, 86.

[111] GRAY, B. (ed.), *The Arts of India*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981, FIG.127.

[112] KOCH, «The Symbolic Possession», 571.

[١١٣] (jujhar singh bundela)، راجبوتي هندوسي، كان جوهر سينغ في خدمة جهانگير، ووصل إلى مرتبة عالية حيث شغب منصب (٤٠٠٠)، أُجبر المتمرد على الاستسلام. قُدم للبلاط من قبل محبت خان، الذي قاده إلى الإمبراطور مع سلسلة حول رقبته، توسل للإمبراطور أن يسامحه، أضاف مؤرخ معاصر أنه قبّل الأرض. كان إخلاصه مؤقتًا، وفر فيما بعد مع ابنه، وكلاهما قُتل على يد الجند في ١٠٤٤هـ/ ١٦٣٤–١٦٣٥م. وتم اكتشاف جثثهما بواسطة أحد نبلاء شاهجهان، فيروز لانج (Firuz lang)، وتم قطع رأسيهما وأرسلوهما إلى الإمبراطور مع بعض كنوز جوهر سينغ.

WRIGHT, *Muraqqa'Imperial*,349.

[114] PARODI, L. E, «Two Pages from the Late Shahjahan Album», *Ars Orientalis* 40, 2011, 267-294,284.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

شاه جيهان وقد وقف فوق الكرة الأرضية والتي يظهر نصفها العلوي فقط، ورسمها الفنان بمزيج من اللونين البنى الغامق والبني الفاتح ليوضح عليها تضاريسها، ونُلاحظ في مقدمة الكرة الأرضية رسم لأسد مُستلقٍ على الكرة الأرضية بوضع جانبي بنفس لون الكرة الأرضية، وأمامه نعجة مستلقية على الكرة الأرضية وتقوم بلعق أنف الأسد بلسانها، ورسمها الفنان بنفس لون الكرة الأرضية، للدلالة على حكمه العادل. كذلك تصويرة تمثل شاهجهان يرحب بعلى مردان خان في قاعة الحضور العامة، بحصن لاهور تصويرة من ألبوم(quseley) تؤرخ بعام١٠٤٨هـ/ ١٦٣٨م، ومحفوظ بمكتبة بودليان بأكسفورد، تحت رقم (Add.173)[١١٥]؛ (لوحة١٧) نُشاهد في التصويرة الإمبراطور شاهجهان جالساً في شرفة قاعة الحضور العامة، على كرسي باللون الذهبي، يظهر بوضع جانبي بلحية وشارب أسود مُتصل باللحية، تُحيط برأسه هالة باللون الأخضر تخرج منها أشعة باللون الذهبي، وما يهمنا في التصويرة، ما يُزين الجدار السفلي لقاعة الحضور العامة أسفل جلسة شاهجهان، حيث نُلاحظ أن الفنان رسم اثنين من الشيوخ المتصوفة واقفين متقابلين يوضع جانبي، وإلى جوارهما رمز العدالة أسد، وثور أبيض (لوحة١٨) في وضع متقابل، ورسم الفنان هذا المنظر على خلفية بيضاء. كذلك تصويرة تُمثل جهانگير يستقبل الأمير خورم(شاهجهان) ويهديه حلية عمامة في ماندو(mandu)، بديوان العامة، أواخر عام ١٦١٧م، من مخطوط بادشاه نامه، تؤرخ بعام ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م، ومحفوظة بقلعة ويندسور، ورقة (195A)[١١٦] ومن عمل الفنان باياج[١١٧]؛ (لوحة١٩) نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير جالساً على كرسي ذا خلفية ذهبية ومزين بزخارف نباتية باللون الأحمر، يرى من شرفة قاعة ديوان الأمم، يظهر بوضع جانبي بشارب أسود مقوس لأسفل، ويمسك بيده اليمنى حلية عمامة تنتهى من أعلى بثلاث رياش اثنين منهما باللون الذهبي والثالثة باللون الأحمر، يهديها لإبنه خورم (شاهجهان) الذى يمد يديه لأخذها، وما يهمنا في التصويرة ما يزين جدار القاعة من أعلى وأسفل، فنُلاحظ أن جدار القاعة من أعلى مُزين بخمس صور شخصية لشخصيات مسيحية، كما نُلاحظ أن الجدار السفلي للقاعة أسفل الإمبراطور جهانگير، مُزين برسم للكرة الأرضية بلون أبيض فاتح ويظهر عليها رسم لأسد وبجواره بقرة مستلقيان على الأرض؛ (لوحة٢٠)، وهنا نجد اختلافًا عن صور جهانگير فبدلاً من أن يرسم الأسد والخروف، رسم أسد وبقرة، وبدلاً من أن يرسمهما فوق الكرة الأرضية رسمهما أمامها.

---

[115] TOPSFIELD, A., *Indian paintings: from Oxford collections*, Ashmolean Museum, 1994.,35.

[116] GRAY, *The Arts of India*,149,FIG.158;KOCH, & THACKSTON, *King of the world*,96, FIG39; KOCH, *Visual Strategie*,109, FIG.24.

١١٧ باياج– أخو الفنان بالجند، كان متخصصاً في رسم الصور الشخصية، وتميز أسلوبه بالميل إلى الأساليب الأوربية، والنقل منها. في الزاوية اليسرى السفلى للصورة نشاهد الصورة الشخصية لباياج، وكذلك الرجل الذي يبدو بشكل مثير للاهتمام أنه صورة للرسام المكسيكي فريدا كاهلو (Frida Kahlo) (١٩٠٧–١٩٥٤) بالقرب من الزاوية اليمنى السفلى. Koch, Visual Strategies,116. منى سيد، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، ١٠٩.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

كذلك تصويرة تمثل شاهجهان يكرم الأمير أورانگزيب في اجرا قبل زفافه، اجرا، ديوان العامة، ٢٧ ابريل ١٦٣٧م، من مخطوط بادشاهنامة، ورقة (214B) رسمت بيد باياج، وتؤرخ بحوالي ١٦٤٠م[١١٨]؛ (لوحة ٢١) يحد التصويرة إطار مستطيل باللون الذهبي، ونُشاهد في التصويرة مراسم استقبال شاهجهان لابنه أورانگزيب في ديوان العامة في أجرا، حيث نُشاهد شاهجهان يظهر في أعلى منتصف التصويرة جالساً في الچهاروكة، وما يهمنا في التصويرة هو الفناء الذي يتقدم الچهاروكة حيث غطاه الفنان بسجادة خضراء مُزينة برسوم زهور بألوان تنوعت ما بين البرتقالي، والأبيض، والبنفسجي بالإضافة إلى رموز العدالة المتمثلة في رسم أسد باللون الذهبي وثور باللون الأبيض جاثيين على أرضية السجادة في دعة وهدوء في اتجاه عكس بعضهما البعض (لوحة ٢٢)، ويعلو السجادة بجوار جدار المنصة كرسي باللون الأبيض عليه توقيع الفنان بصيغة " عمل باياج"؛ كذلك تصويرة تمثل الإمبراطور[١١٩] بابر بعد وفاته، صفحة مِنْ ألبوم شاهِجهان تؤرخ بحوالي١٠٥٠هـ/١٦٤٠م، ومحفوظة في متحف Guimet، باريس تنسبَ إلى باياج أيضاً[١٢٠]. (لوحة٢٣) يحد التصويرة إطارين الخارجي باللون الذهبي، والداخلي مُزين بزخارف نباتية باللون الذهبي على أرضية باللون البرتقالي، ونُشاهد في الصورة همايون جالساً في منظر طبيعي على سجادة، تحيط برأسه هالة باللون الأخضر، ممسكاً بيده اليمنى بجوهرة باللون الأحمر، وبيده اليسرى يضعها على كتاب موضوع على فخذه، يجب أن يكون بابر نامة[١٢١]، ويُحيط بصورة همايون هامش مُزين بمنظر طبيعي يظهر به ثلاثة شخصيات في أوضاع مختلفة، وما يهمنا هو الجزء أسفل التصويرة حيث نُلاحظ وجود أسد جاثياً على أرضية التصويرة باللون الذهبي يظهر ناظراً للمشاهد بوجه ثلاثي الأرباع وأمامه ثور تبتي[١٢٢] واقفًا في وسط منظر طبيعي بوضع جانبي ناظراً إلى الأسد، قد رسمه الفنان بمزيج من اللون الذهبي والأسود والأبيض؛ كذلك تصويرة تُمثل أورانگزيب[١٢٣] عالمگير، يقف على الكرة الأرضية جواش على الورق، تؤرخ بأواخر القرن

---

118 SWIETOCHOWSKI, M. L, *King of the World: The Pādshāhnāma: An Imperial Mughal Manuscript from The Royal Library*, Windsor Castle, 1999, 104, PL.43.

١١٩ وصف الهروي بابر بأنه مسند العدالة. وحرر بابر خاطراته بقلمه فكان لها شهرة عظيمة وترجمت إلى اللغات الأوروبية فقال فيها رنان الفيلسوف الفرنسي ما يأتي: ..... وبالإجمالي يتجلى من كلامه حرية الفكر، والدهاء والعدل. ستودارد، لوثروب حاضر العالم الإسلامي، ترجمة عجاج نويهض، جـ.٤، ط.٤، القاهرة: دار الفكر، ١٩٧٣، ٢٩٧– ٢٩٨؛ الهروي، *المسلمون في الهند من الفتح العربي إلى الاستعمار البريطاني*، الترجمة الكاملة لكتاب طبقات أكبري لنظام الدين أحمد بخشي الهروي، ترجمة عن الفارسية، د أحمد عبد القادر الشاذلي، جـ١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ٢٧٧ .

120 OKADA, *Imperial Mughal painters*,41.

121 PARODI, «Two Pages from the Late Shahjahan Album», 274.

122 VERMA, *humanism in Mughal painting*,227.

١٢٣ كان أورانگزيب حريصاً على إقامة العدل والحرية، كان يجلس للناس ثلاث مرات يومياً دون حاجب حتى يستطيع كل واحد أن يصل إليه ويرفع شكواه، وكان كثير العفو والصفح عن المذنبين وأعداء الدولة، ينظر في كل صغيرة وكبيرة من أمور الدولة، حتى كان يقضي الليل فاحصا للأوراق، وبلغ من حرصه على نشر العدل في دولته، أنه كثيراً ما كان يطوف بلاد الهند، ولاية ولاية، للاستماع إلى شكاوي المواطنين، والنظر في ظلاماتهم، وبلغ من حرصه أيضاً على تحقيق العدل لرعاياه أنه أصدر أوامره المشددة لقضاته في كافة أنحاء البلاد بأن يتوافروا على دراسة قضايا الناس ومشاكلهم. مع سرعة الفصل فيها

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

١١هـ/ ١٧م[١٢٤]؛ ومحفوظة بمكتبة رضا برامبور، البوم ٩، ورقة 8b[١٢٥]؛ (لوحة ٢٤) يظهر بعض التلف في أجزاء كثيرة من التصويرة، كما لا يحدها إطار، ونُشاهد في مقدمة التصويرة الإمبراطور أورانگزيب واقفاً على الكرة الأرضية، ويظهر بوضع جانبي، بلحية وشارب أسود متصل باللحية، وتحيط برأسه هالة باللون الذهبي، ممسكاً بيده اليمنى حربة، ويسند يده اليسرى على ترس مستدير باللون الأسود ومعلقه في حزامه، بالإضافة إلى سيفه الموضوع داخل غمده ذو اللون البنفسجي فيما عدا مقدمة النصل باللون الذهبي، ومايهمنا في التصويرة الكرة الأرضية التى رسمها الفنان باللون الأخضر، ويظهر بها آثار رسم لأسد على اليسار، وآثار رسم لبقرة على اليمين، ونُلاحظ أيضاً وجود غطاء مستدير له شراريب باللون الأخضر يعلو قطب الكرة الأرضية أسفل أقدام أورانگزيب، وهو أسلوب جديد ومبتكر لم يظهر في التصاوير السابقة.

الخاتمة والنتائج:

– بدأ ظهور التجمع السلمي للحيوانات الضارية والاليفة والتي تُسمي بالفارسية (داد ودام) قبل الظهور الفعلي للمدرسة المغولية الهندية في عهد الإمبراطور همايون عندما كان حاكما في كابل والمتمثل في قصة ليلى والمجنون في منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م ولكنها في ذلك الوقت لم تكن تعبر عن رموز العدالة، ولكن تعبر عن نص مكتوب.

– على الرغم من ظهور التجمع السلمي للحيوانات الضارية والأليفة في عهد الإمبراطور أكبر سواء في نسخة الكتاب المقدس الذي تم إهداؤه له من البعثة التبشيرية الأولى في عام٩٨٨هـ/١٥٨٠م –والذي ظهرت عليه أربعة حيوانات هي الأسد، والبقرة، والذئب والحمل والتي تم استخدامها بعد ذلك في تصاوير عهد جهانكير وشاهجهان وأورانگزيب– أو في تصاوير جيومرث وسيدنا سليمان في نهاية حكم أكبر إلا أنه لم يستخدمها مع صوره الشخصية كرموز للعدالة.

– بدأت ظهور رموز العدالة (داد ودام) ابتداء من عهد الإمبراطور جهانكير في الألبومات أولا ثم بعد ذلك في المخطوطات واستمرت في عهد شاهجهان وأورانگزيب وظلت موضوعاً مفضلاً حتى القرن ١٣هـ/ ١٩م.

– بدأت ظهور رموز العدالة في عهد جهانكير في البداية في منظر طبيعي يجلس وسطه وحوله مجموعة من الحيوانات الضارية والأليفة ثم تطورت وأصبحت ترسم على عناصر أخرى تعبر عن السيادة والملكية مثل

بالجلوس للقضاء خمسة أيام في كل أسبوع بدلاً من يومين على الرسم السابق، الساداتي، *تاريخ المسلمين*، ٢٤٥؛ النمر، عبد المنعم ، *تاريخ الإسلام*، ٢٨١– ٢٨٤؛ الفقى، عصام الدين عبد الرءوف، *بلاد الهند في العصر الإسلامي منذ فجر الإسلام وحتى التقسيم*، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢، ٢٢٣.

[١٢٤] ظهر التجمع السلمي للحيوانات الضارية والأليفة في تلك الفترة في المدارس الهندية المحلية مثل مدرسة باشوهلي، ويمكن مشاهدة ذلك في تصويرة تمثل "رؤية كريشنا". رسم توضيحي لكتاب(Rasamanjari of Bhanudatta)، من مدرسة باشوهلي (Basohli)، تؤرخ بعام١١٠١هـ/١٦٩٠م، ومحفوظة بمجموعة (N.C. Mehta). بمتحف جوجرات بأحمد أباد تحت رقم (n. d, PL. A). KOCH,« The Mughal Emperor», 299, FIG.23

[125] SCHMITZ, B, & ZIYAUD-DIN A. D, *Mughal and Persian paintings and illustrated manuscripts in the Raza Library Rampur,* Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2006.FIG.41.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

الكرة الأرضية ليحدث امتزاج بين السلطة والسيادة ورموز العدالة، ثم تطورت وأصبحت ترسم على العمائر المصورة وخاصة ديوان العامة والخاصة، ثم انحسرت في التحف التطبيقية المصورة مثل السجاد.

– أثرت رموز العدالة في بعض المدارس المحلية مثل مدرسة باشوهلي في نهاية القرن السابع عشر الميلادي، ومدرسة الوار براجستان التي تم تمثيل هذا الرمز بها في القرن ١٢هـ/ ١٨م، واستمرت في القرن ١٣هـ/ ١٩م.

– أثرت صفحة العنوان للكتاب المقدس متعدد اللغات بما تحتويه من رموز حيوانية على صور جهانكير وشاهجهان، إلا أن الفنان المغولي نَّوع في هذه الصور بين الأسود والثيران والأبقار والحملان ليبعدها عن أصلها المسيحي، وأصبحت هذه الصورة مهيمنة للحكم العادل لأباطرة المغول.

– ظهرت الحيوانات التي تُعبر عن العدالة بكثرة عبارة عن أزواج من الحيوانات الضارية والأليفة في تصاوير جهانكير، ثم قَّل عددها وأصبحت تقتصر على الأسد والحمل أو الأسد والبقرة، أما في عهد شاه جهان فانحسرت ما بين الأسد والحمل والأسد، والثور تبتي، والأسد، والبقرة؛ وأيضا ظهر ذلك في عهد أورانگزيب.

– على الرغم من أن رموز العدالة رسمها أكثر من فنان مثل جوفردان، بيشتر، باياج إلا أن الفنان أبو الحسن هو أكثر وأشهر من قام برسم هذه الرمزية، وربما كان متخصصاً برسم الرموز الملكية التي تعبر عن السيادة والملكية والعدالة وغيرها من الرموز في مرسم الإمبراطور جهانگير.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المراجع العربية:

-القرآن الكريم

-THE HOLY QURAN

-البخاري، محمد بن اسماعيل، *صحيح البخاري*، تحقيق محب الدين الخطيب، القاهرة: المكتبة السلفية، ١٩٨٠م.

-AL- BUḤĀRĪY,MĀḤMĀDBḶN ĪSMĀʿĪL, *Sāḥīḥ Āl-BūḥĀry*, Investigated By Muḥib Al-Dīn Al- Ḥātib, Cairo:Salafi Library, 1980.

-النووي، أبو زكريا محي الدين يحي بن شرف، *رياض الصالحين*، تحقيق: جماعة من العلماء، بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٩٢م.

-AL-NAWAWĪ, ABU ZAKARIYA MUHYI AL-DIN YAHYA IBN ŠARAF, *Riyāḍ āL-ṣāliḥīn*, Taḥqīq Ğamāʿh Min Al-ʿulamāʾ, Beirut: Islamic Bureau, 1992.

-الهروي، نظام الدين أحمد بخشي، *المسلمون في الهند من الفتح العربي إلى الاستعمار البريطاني*، الترجمة الكاملة لكتاب طبقات أكبري، ترجمة عن الفارسية: أحمد عبد القادر الشاذلي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ.١، ١٩٩٥.

-AL-HARAWY, Niẓām Al-Dīn Aḥmad Biḫašī , *Al-Muslmūn Fī Al-Hind Min Al-Fatḥ Al-ʿarabī Ila Al-Istaʿmār Al-Birīṭānī*, The complete translation of Ṭabaqāt Akibrī, Translated from Persian: Aḥmad ʿAbd Al-Qādir Al-Šāḏlī, Cairo: Al-Haīʾa Al-Maṣrīya Al-ʿāma llʾl-kitāb, Vol.1, 1995.

-بركات، هبه نايل، *روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية*، القاهرة: دار الكتب المصرية، ٢٠٠٨.

-BARAKĀT, HIBAH NĀĪL, *Rawāʾīʿ al-maḫiṭūṭāt al-fārisīya al-muṣaūra bidār al-kutub al-maṣrīya*, Cairo: Egyptian Book House 2008.

-الأشقر، عمر سليمان عبد الله، *صحيح القصص النبوي*، الأردن: دار النفائس، ١٩٩٧.

-AL-ʾAŠQR, ʿŪMR SŪLĀĪMĀN ʿĀBD ŪLLĀH, *Ṣāḥīḥ Al-Qīṣaṣ Al-Nābāwy*, Jordan :Dar Al-Nafees,1997.

-ايتنجهاوزن، ريتشارد، *التصوير عند العرب*، ترجمة وتعليق سليمان عيسى وسليم طه التكريتي، بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٤٢.

-AYTNĞAHĀŪZN, RĪTŠĀRD, *al-Tṣwyr ʿnda al-ʿarab*, Translated and commented by: Suleiman Issa and Salim Taha al-Tikriti, Baghdad, Ministry of Information, 1942.

-الباشا، حسن، *موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية*، بيروت-لبنان، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٩٩.

-AL-BĀŠĀ, ḤĀSĀN, *Māūsūʿat al-ʿmāra Waʾl-ʾāṯār Wālfnūn Al-Islāmīya*, Beirut-Lebanon, Oriental Papers for printing, publishing and distribution,1999.

-براون، إدوارد جرانفيل، *تاريخ الأدب في إيران* من الفردوسي إلى السعدي، ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية،١٩٥٤.

-BRĀŪN, IDWĀRD ĞRĀNFĪL, , *Tārīḫ al-ʾadāb fī īrān min al-ʾfārdūsī ilīā al-ʾsaʿdy*, Translated by: Ibrahim Amin Al-Shawarbi, Cairo: Religious Culture Library,1954.

-بيدبا، *كتاب كليلة ودمنة*، بيروت: مؤسسة المعارف، ١٩٨٧.

-BĪDBĀ , *kītāb kālīla wa Dimna*, Beirut, Beirut: Knowledge Foundation, 1987.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

-جمعة، بديع محمد، *من روائع الأدب الفارسي*، ط٢، القاهرة، دار النهضة العربية،١٩٨٣.

-ĞUMIʿH, BĀDĪʿ MUḤĀMMAD, *Min rawayie al'adab alfarsi*, 2th ed, Cairo: Dār al-nahiḍh al-ʿarabya, 1983.

-حسن، سلامة حامد علي، "الفيل الأبيض في التصوير الإسلامي في إيران والهند دراسة آثارية فنية"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*،ع.٢٢، ٢، ٢٠٢١.

-ḤĀSĀN, SĀLĀMï ḤĀMD ʿĀLĪ, « al-Fīl al-ʾabīyāḍ fī al-tāṣwīr al-ʾīslāmī fī ʾIrān ūʿālʾhīnd dīrāsat aṯārīya fānīya», *Mağallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab* 22, №.2, 2021.

-حسنين، عبد النعيم محمد، *نظامي الكنجوي، شاعر الفضيلة، عصره وبيئته وشعره*، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٤.

- ḤĀSĀNĀĪN, ʿĀBD AL-NĀʿĪM MĀḤĀMD, *Nīẓāmī al-kānūğwī, šāʿīr al-fāḍīlï, ʿāṣrh wā bīʾīth wā šīʿrūh*, Cairo: Al-Khanji Library, 1954.

-حسين، محمود إبراهيم، *المدخل في دراسة التصوير الإسلامي*، القاهرة: مكتبة دار الثقافة العربية ،١٩٨٩.

-ḤĪSĀĪN, MĀḤMŪD IBRĀHĪM, *al-mādḫl fī dīrāsat al-tāṣwyr al-islāmī*, Cairo: Arab House of Culture Library,1989.

-سيرنج، فيليب، *الرموز في الفن – الأديان – الحياة*، ترجمة عباس عبد الهادي، ط١، سوريا، دار دمشق، ١٩٩٢.

-SAĪRNĞ, FĪLĪB, *al-Rumūz fī al-fan – al-ʾadīyān – al-ḥaīyā*, Translated by: Abbas Abdel-Hadi, 1sted., Syria: Dar Damascus, 1992.

-الشوكي، أحمد، "تصاوير الخيول المنفردة في ضوء تصاوير المدرسة المغولية الهندية ومدرسة راجستان"، مجلة مركز *الدراسات البردية*، مج.٣٧،ع. ٢، ٢٠٢٠م.

-AL-ŠAŪKĪ, AḤMAD, «Taṣāwīr al-ḫīyūl al-munfarida fī ḍawʾ taṣāwīr al-madrasa al-maġūlīya al-hindīya wa madrasat Rāğistān», *Journal of papyrus studies center* 37, 2, 2020.

-على، منى سيد، *تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى*، القاهرة: دار النشر للجامعات، ٢٠٠٣م.

-ʿALI, MUNI SAYID, *Taslīāt al-balāṭ ū ḥaīyāt al-šuʿūb fi al-taṣwīr al-maġūlī al-hindī* ,Cairo: Dār al-našr liʾl-ğāmiʿāt, 2003.

-عصام الدين عبد الرءوف الفقى، *بلاد الهند في العصر الإسلامي منذ فجر الإسلام وحتى التقسيم*، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م.

-ʿUṢĀM AL-DĪN ʿABD AL-RAʾŪF AL-FAQI, *Bilād al-hind fī al-ʿaṣr al-islāmī munḏu faǧr al-islām wā ḥatia al-taqsīm*, Dār al-fikar al-ʿarab,2002

ثانياً: المراجع الأجنبية:

-ARNOLD, T., *The library of A. Chester Beatty: A catalogue of the Indian miniaturea*, Vol. I, 12, Vol. II, 1936.

-BARODI, L. E, «Two Pages from the Late Shahjahan Album», *Ars Orientalis*,VOL.40,2011

-BAĞCI, S., «A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures: the Dīvān of Solomon»,*In Muqarnas Xii*, An Annual on Islamic Art and Architecture. Leiden: E.J. Bril, 1995.

-BARRETT, D. & GRAY, B, «Painting of India», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*22, №.3, 1964.

-WILKINSON, J. V., *The Lights of Canopus: Anvar i Suhaili*, 1929.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

- BRANFOOT, C, *Portraiture in South Asia since the Mughals: Art, representation and history*, Bloomsbury Publishing, 2018.
- DAS, SOUJIT, «a critical review of european figures and christian themes in imperial mughal paintings», *Phd Thesis* , Department of humanities and social sciences indian institute of technology roorkee, India, 2020.
- DAYYERI, N. & EGBALI, P. «Decoding the Symbolic Elements of the Image of Jahangir Embracing Shah Abbas: An Iconological Approach», *Journal of History Culture and Art Research6*, №.1, 2017.
- DEMPSEY, C, «Allegory and the Imperial Image: A Comparative Study of the allegorical portraits of The Mughal Emperor Jahangir (1569-1627) and Queen Elizabeth I of England (1533-1603)», *Master Thesis*, Art History UCD School of Art History and Cultural Policy, Submitted to University College Dublin, July 2010.
- FERRIER, R. W. (ed.), *The arts of Persia*, Yale University Press, 1989.
- Fetvacı, E, & Christiane, G, «Painting, from royal to urban patronage», *A companion to Islamic art and architecture,* 2017
- GODARD, Y. A. «Les marges de Murakka'Gulshan» *Athar-e Iran* 1 , 1936.
- GOETZ, H, *masterpieces of mogul painting, the album of emperor Jahangir,* Marg, Vol.v , no.1.2, april,1953.
- GONNELLA, J, FRIEDERIKE W, & CHRISTOPH, R, *The Diez albums: contexts and contents*, Brill, 2016.
- GOSWAMY, B.N, & EBERHARD .F, *Wonders of a Golden Age: Painting at the Court of the Great Mughals: Indian Art of the 16th and 17th Centuries from Collections in Switzerland*, Museum Rietberg, 1987.
- GRAY, B. (ed.), *The Arts of India*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Haral, H, «Osmanlı minyatüründe kadın:(Levni öncesi üzerine Bir Deneme)», *PhD Thesis*, Marmara Universitesi ,Turkey, 2006.
- JOSHI, H., *The Politics of Ceremonial in Shah Jahan's Court, The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan*, Edited by: Ebba Koch in collaboration with Ali Anooshahr, 2019.
- KINOSHITA,SH, «Translation/n, empire, and the worlding of medieval literature: the travels of Kalila wa Dimna», *Postcolonial Studies*11, №.4, 2008, 371-38.
- KOCH, E, & BARRAUD, R. A,*The complete Taj Mahal: and the riverfront gardens of Agra*, London: Thames & Hudson, 2006.
- KOCH, E, «The Mughal Emperor as Solomon, Majnun, And Orpheus, Or the Album as A Think Tankfor Allegory», *Muqarnas* 27, Brill, 2011.
- KOCH, E, «The Symbolic Possession of the World: European Cartography in Mughal Allegory and History Painting», *Journal of the Economic and Social History of the Orient55*, №.2.3, 2012.
- KOCH, E. ,*The influence of the Jesuit mission on symbolic representations of the Mughal emperors*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 1982.
- LEACH, L. Y, *Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library*, Vol. 1, 1995.
- Lévêque, J. J., & Ménant, N., *La pittura islamica e indiana*. Editions Rencontre, 1965.
- MOIN, A. A, « Islam and the Millennium, Sacred Kingship and Popular Imagination in Early Modern India and Iran», *PhD thesis*, The University of Michigan, 2010.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

- OKADA, A, *Imperial Mughal painters: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries*, Editions Flammarion, 1992.
- PAL, P. (ed.), *Master Artists of the Imperial Mughal Court*, Marg Publications, 1991.
- PAL, P, *Indian painting: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art collection*, Vol. 1, Los Angeles County Museum of Art, 1993.
- PARODI, L. E., «Tracing the Rise of Mughal Portraiture, The Kabul Corpus, c. 1545–55». *Portraiture in South Asia since the Mughals: Art, Representation and History*, 2018, 49-75.
- Phillips, A.& Abu-Remaileh .R, eds, *The Meeting Place of British Middle East Studies: Emerging Scholars, Emergent Research & Approaches*, Cambridge Scholars Pub, 2009.
- RAMASWAMY, S, «Conceit of the globe in Mughal visual practice», *Comparative Studies in Society and History*49, №. 4, 2007, 751-782,775.

https://doi.org/10.1017/S0010417507000758

- RAMASWAMY, S, «Visualising India's geo-body: Globes, maps, bodyscapes», *Contributions to Indian Sociology36*, №.12, 2002.
- Ritter, M, & Lorenz. K, «Beiträge zur Islamischen Kunstgeschichte und Archäologie», *Jahrbuch der Ernst-Herzfeld-Gesellschaft 2*, 2010.
- ROBINSON, B. W, & OTHERS, *Islamic Painting and the Arts of the Book,* Edited by: B. W. Robinson, Faber and Faber Limited, London,1976.
- SCHMITZ, B., & ZIYAUD-DIN, A. D., *Mughal and Persian paintings and illustrated manuscripts in the Raza Library Rampur*, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2006.
- SCHRADER, S.& GLYNN, C., *Rembrandt and the Inspiration of India*, Getty Publications, Los Angeles ,2018.
- STRONGE, S, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660*, Victoria & Albert Museum, 2002.
- SWIETOCHOWSKI, M. L, *King of the World: The Pādshāhnāma: An Imperial Mughal Manuscript from The Royal Library*, Windsor Castle, 1999
- TOPSFIELD, A, *Indian paintings: from Oxford collections*, Ashmolean Museum, 1994
- SULEYMANOVA ,*F, Miniatures Illuminations of Nisami's Hamsah*. Fan, Tashkent, 1985.
- VAN PUTTEN, J, «Jahangir Heroically Killing Poverty: Pictorial Sources and Pictorial Tradition in Mughal Allegorical Portraiture», *In: The Meeting Place of British Middle East Studies: Emerging Scholars, Emergent Research & Approaches*, Cambridge Scholars Publishers, 2009
- WELCH, S. C.& OTHERS, *The Emperors' Album: Images of Mughal India*, Metropolitan Museum of Art, 1987
- WRIGHT, E. J, & STRONGE, S, *Muraqqa 'Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library*, Dublin, Art Services International, 2008
- ZIKMUND, B.B, «The Christians: By Bamber Gascoigne Christina Gascoigne», New York, William Morrow and Co, *Theology Today 35*, №.2 ,1978.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

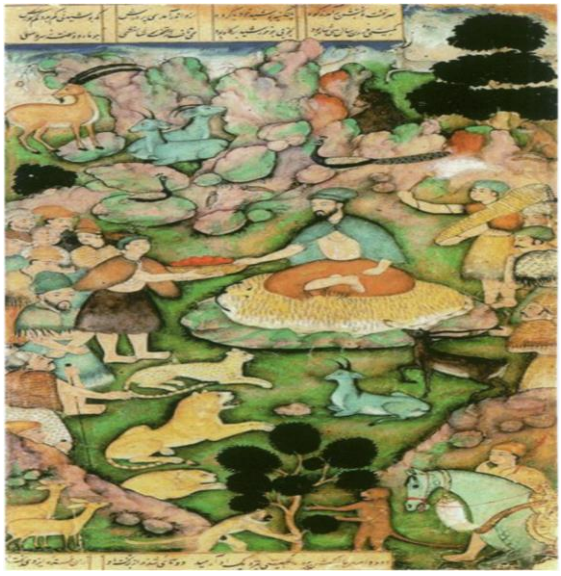
الكتالوج

(لوحة ١) المجنون في الصحراء وسط الحيوانات الضارية والاليفة. المدرسة المغولية الهندية، كابل. ورقة من البوم جولشان، يؤرخ بعام ٩٥٨ هـ / ١٥٥١م.

PARODI, Tracing the Rise of Mughal Portraiture,PL.3

(لوحة٢) السلام بين الحيوانات وفقا لإشعياء. صفحة العنوان من المجلد الأول من الكتاب المقدس الملكي متعدد اللغات، نسخ في أنتويرب، يؤرخ ببين عامي ١٥٦٩ – ١٥٧٢م.

Crill, R., *The Indian Portrait,*PL.15.



(لوحة٣) جيومرث على عرشه، من مخطوط الشاهنامة، للفردوسي، من المدرسة المغولية الهندية، ق.١١هـ/ ١٧م.

KOCH, *The Mughal Emperor*,283,FIG.6.

(لوحة ٤) سيدنا سليمان على عرشه، ورقة من مخطوطة مجهولة الهوية، مثبتة في ألبوم مؤرخة بين عامي ١٦٠٠–١٦٠٥م.

GOSWAMY, *Wonders of a Golden Age*,67, PL.25.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

(لوحة ٥) الأمير سليم(جهانكير)، مثل المجنون في الصحراء، تؤرخ ببداية القرن١١هـ/ ١٧م.

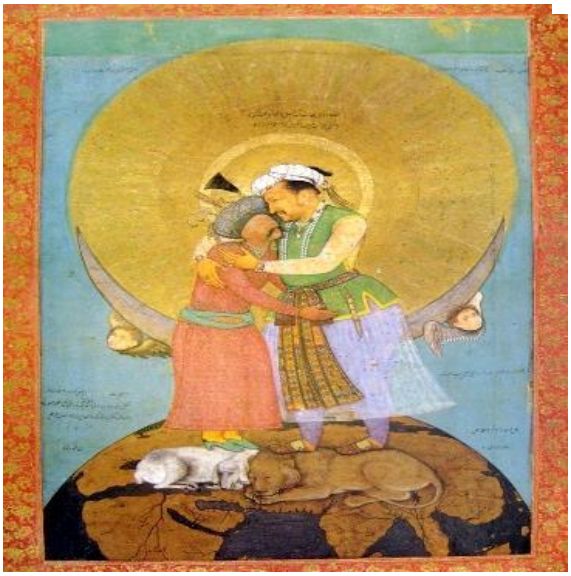
KOCH, *The Mughal Emperor*,98,FIG.22.

(لوحة٦) جهانكير، صفحة من مرقعة جلشان، يؤرخ ببداية القرن ١١هـ/ ١٧م.

KOCH, *The Mughal Emperor*, 284, FIG.7.

(لوحة ٧) جهانگير يطلق سهما على رأس ملك عمبر، من ألبوم مينتو. يؤرخ بعام١٠٢٥هـ/ ١٦١٦م.

WRIGHT, *Muraqqa'Imperial* , 345, PL.50A.



(لوحة ٨) جهانگير وخصمه شاه عباس زائراً له. صفحة من البوم سان بطرس برج، تؤرخ بين عامي١٦١٨-١٦٢٢م.

Phillips, A.& Abu-Remaileh .R, eds, *The Meeting Place of British Middle East Studies: Emerging Scholars, Emergent Research & Approaches*, Cambridge Scholars Pub, 2009, 113, FIG.4.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

(لوحة ٩) جهانگير يرمى الفقر بسهم.
تصويرة فردية تؤرخ بين عامي١٠٢٩- ١٠٣٤هـ/١٦٢٠-١٦٢٥م.
VAN PUTTEN, Jahangir Heroically Killing Poverty FIG.1.

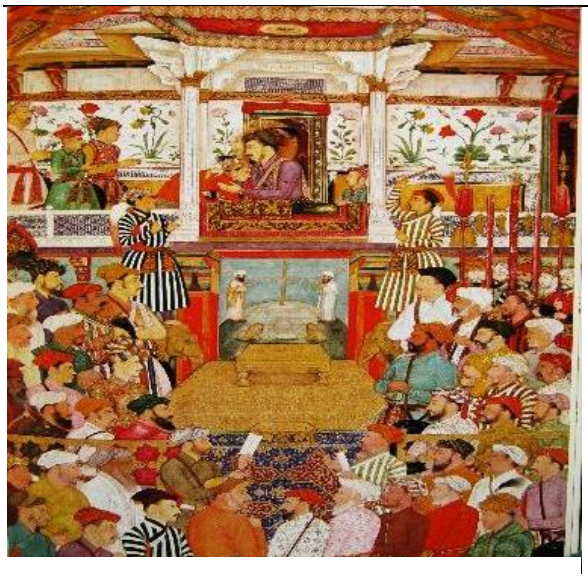
(لوحة ١٠): تصويرة تمثل الإمبراطور جهانگير يحمل الجرم السماوي. صفحة من ألبوم كيفوركيان، تؤرخ بحوالي ١٠٣٢هـ/١٦٢٣م.
من عمل الفنان ابو الحسن نادر الزمان.
WELCH, *The Emperors' Album*, PL.13.

(لوحة١١):تفاصيل من اللوحة السابقة

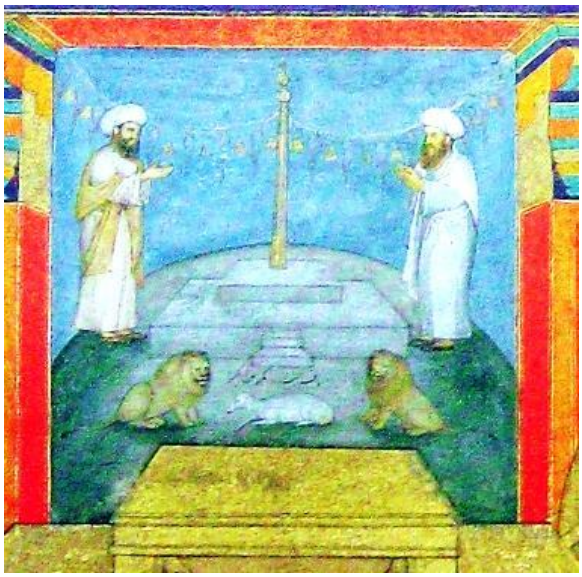
(لوحة ١٢) الامبراطور شاه جيهان يقف على الكرة الأرضية.
تصويرة فردية ذات ألوان وذهب على الورق، تؤرخ بعام ١٠٣٨هـ/ ١٦٢٩م.
Fetvacı, E, & Christiane, G, «Painting, from royal to urban patronage», *A companion to Islamic art and architecture,* 2017,895, FIG.34.8.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

(لوحة ١٣) الامبراطور أكبر، صفحة مِنْ ألبومِ Kevorkian. تؤرخ بحوالي١٠٣٩هـ/ ١٦٣٠م.
OKADA, *Imperial Mughal painters*, 45, PL.44.



(لوحة ١٤) احتفال شاه جيهان بلم الشمل من مخطوط بادشاه نامه، ورقة (50vK) يؤرخ بعام١٠٣٩هـ/١٦٣٠م
SWIECICHOWSKI, *King of the World*.38, FIG.10.



(لوحة ١٥) تفاصيل من اللوحة السابقة. توضح اسدين جاثيين على الكرة الارضية وبينهما حمل.

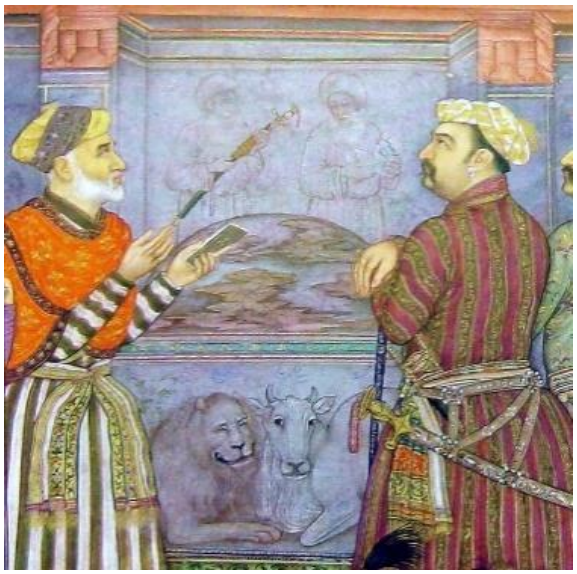
(لوحة١٦) تصويرة تمثل Jujhar Singh Bundela يركع في استسلام لشاه جاهان. تصويرة من ألبوم مينتو. تؤرخ بعام ١٠٣٩هـ/١٦٣٠م.
WRIGHT, *Muraqqa 'Imperial*, 349, PL.51A.

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

(لوحة ١٧) شاه جيهان يرحب بعلى مردان خان في قاعة الحضور العامة، بحصن لاهور. تصويرة من ألبوم(quseley) تؤرخ بعام ١٠٤٨هـ/ ١٦٣٨م، المصدر: TOPSFIELD, *Indian paintings*,35.

(لوحة ١٨) تفاصيل من اللوحة السابقة. تظهر الأسد والثور يرعيان معاً.

(لوحة ١٩) تصويرة تمثل جهانگير يهدي الأمير خورم حلية عمامة، من مخطوط بادشاه نامه، يؤرخ بعام ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م.
GRAY, *The Arts of India*,149.

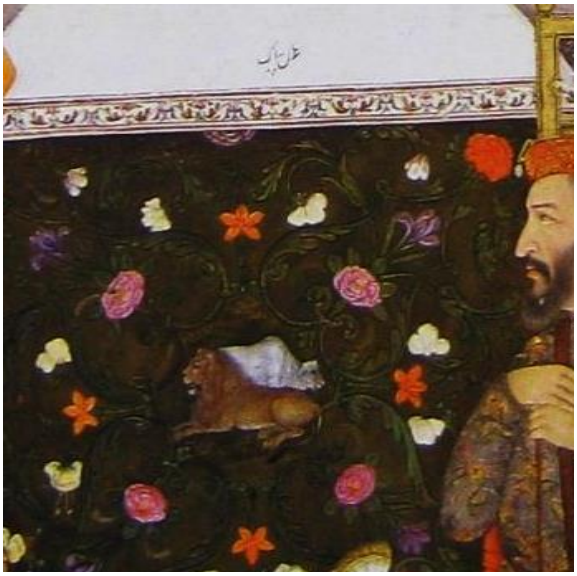


(لوحة ٢٠) تفاصيل من اللوحة السابقة

DOI 10.21608/cguaa.2023.182018.1139

(لوحة ٢١) شاه جهان يكرم الأمير أورانگزيب في اجرا قبل زفافه، اجرا، ديوان العامة، ٢٧ ابريل ١٦٣٧م. من مخطوط بادشاهنامة، ورقة 214B رسمت بيد باياج، وتؤرخ بحوالي١٠٥٠هـ/١٦٤٠م

SWIECICHOWSKI, *King of the World*,104, PL.43.



(لوحة ٢٢) تفاصيل من اللوحة السابقة توضح الأسد يستلقي مع بقرة باللون الأبيض.

(لوحة ٢٣) الإمبراطور بابر بعد وفاته، صفحة مِنْ ألبوم شاهِ جيهان. تؤرخ بحوالي١٠٥٠هـ/ ١٦٤٠م. ومحفوظة في Musee Guimet، باريس. تنسبَ إلى باياج.

OKADA, *Imperial Mughal painters*, 41.

(لوحة ٢٤) أورانگزيب عالمجير يقف على الكرة الأرضية. جواش على الورق. تؤرخ بأواخر القرن ١١هـ/ ١٧م.

SCHMITZ, *Mughal and Persian paintings*, FIG.41.