طيور الجنة ورمزيتها في ضوء نماذج من تصاوير مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية دراسة آثارية فنية مقارنة

إعداد

د. صالح فتحي صالح حسين

أستاذ مساعد الآثار والفنون الإسلامية

بقسم الآثار كلية الآداب جامعة المنيا

salh.hesen@mu.edu.eg

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الطيور الميمونة المباركة المصورة في المخطوطات، والألبومات المغولية الهندية، والتي تُعرف بطيور الجنة، وهي طيور حقيقية، وليست خيالية، ويركز البحث بشكل خاص على ارتباطها بأباطرة المغول بالهند. حيث كانت ترمز إلى الملكية والسيادة، والسلطة، وشرعية الحكم. وتظهر في الغالب في زوج من الطيور تتميز بالذيل الطويل تعلو أباطرة المغول في تصاوير المخطوطات والألبومات، ونوع الفنان في أشكالها، وألوانها، وتنوعت أماكن ظهورها في المخطوطات، والألبومات مابين الحواشي في أعلى التصويرة، وما بين سقف المظلات الملكية التي تعلو رؤوس الأباطرة سواء من الداخل أو الخارج، كما ظهرت على بعض الشارات الملكية مثل الأفتاب كير، والتروس أو الدروع.

الكلمات المفتاحية: طيور الجنة– مخطوطات– ألبومات– المدرسة المغولية الهندية.

المقدمة:

كانت الطيور التي تحلق في السماء بالنسبة للهنود القدماء، كما هو الحال بالنسبة لغيرهم من الشعوب المبكرة، مصدر إلهام. لقد ربطوها بالشمس، التي كانت في الهند قوة حارقة تجفف الأرض بلا رحمة حتى وصول أمطار الرياح الموسمية المباركة. كانت الطيور الحقيقية والأسطورية تشكل جزءاً من الحياة الهندية التقليدية. فقد ترك أهل وادي السند[i] العديد من الصور التي تصور الطيور المحلية، مثل الدجاج والحمام. وبعد آلاف السنين، كان أباطرة الهند المسلمون مفتونين بالطيور القادمة من بلاد بعيدة إلى الحد الذي جعلهم يحتفظون بأنواع غير عادية من الطيور في أقفاص الطيور، وكانوا يطلبون من رساميهم أن يصوروها بشكل واقعي في ألبومات البلاط.[ii] عندما أسس المغول إمبراطوريتهم في الهند، سعوا إلى إضفاء الشرعية على سلالتهم الناشئة من خلال مصادر متنوعة تعبر عن القوة. وفي النصوص التاريخية والفنون التي أنتجها الأباطرة، وبلاطهم كانت هذه العروض التي تصور القوة تتضمن الطيور باستمرار. وكانت الطيور، المجسدة والمُتَخيلة، تُستخدم كزخارف. وتكشف هذه العلاقة المعقدة بين الطيور والقوة عن مفهوم مغولي للإمبراطورية، تحدده حدود مرنة بين المملكتين البشرية، والحيوانية في إمبراطورية المغول الهندوستانية، كانت الطيور بمثابة رفاق، وشركاء في الصيد، واللعب، ومصدر ترفيه عظيم. كانت مخلوقات رائعة تحلق[iii] في الهواء، وتستحق اهتمامًا علميًا كبيرًا. كانت موضوعًا لساعات لا يمكن تصورها من العمل الفني، وظهرت في عدد لا يحصى من التصاوير. وكان ريشها يُستخدم حصريًا لتزيين العمائم المرصعة بالجواهر التي يرتديها الأباطرة. كان وجود الطيور يُسلط الضوء على كرسي الإمبراطور المغولي، ويحدده باعتباره حاكمًا في تقليد قديم من الملوك الأقوياء[iv]. لقد أدت جهود إضفاء الشرعية على الإمبراطور إلى رفع مكانته إلى مرتبة شبه إلهية، ومنحته الحق في الحكم عن طريق النسب، ومجموعة فريدة من المهارات والمسؤوليات

الخارقة للطبيعة عمليًا. كان إضفاء الشرعية على السلالة جهداً واعياً تطلب مجموعة متنوعة من الممارسات؛ وعلى هذا النحو، فليس من المستغرب أن تعمل الطيور بالنسبة للمغول كقنوات مباشرة لأكثر من مجال من مجالات الشرعية[v]. كان الوجود المستمر للطيور في الفن المغولي والشعر والمذكرات ورحلات الصيد وطيور البلاط يبرز كامتدادات واعية، ومتعددة الأوجه للإمبراطور نفسه. كان المغول مُحاطين بالطيور من كل الأنواع–حتى تلك الطيور التي قد نعتبرها الآن خيالية. في التقاليد المغولية، كان عالم الطيور المتخيلة عالمًا واسعًا، ولابد من التعامل معه بتفكير عميق. لم يكن المتخيل نظيرًا للحقيقي: في الواقع، في الإمبراطورية المغولية، كان المتخيل غالبًا مُجسدًا– إن لم يكن بالمعنى الحي– من خلال الشعر والفن الواسع النطاق. هنا، يُشير مفهوم الطائر "المتخيل" إلى الطيور التي كانت موجودة بدون أجساد مادية، وتعمل كعنصر أو رمز أو استعارة في التقليد المغولي. وتضمنت مملكة الطيور المتخيلة تلك الطيور الأسطورية والسحرية، بالإضافة إلى تصوير الطيور المعترف بها علميًا، والتي أعيد إنشاؤها في المقام الأول لترمز إلى فضيلة أو سمة، بدلاً من تمثيل بعض الصفات الجسدية الفطرية. لقد وُلِد هذا النمط من الطيور كعنصر زخرفي قبل ظهور الإمبراطورية المغولية بوقت طويل، ولا يزال موجودًا حتى وقت أبعد من ذلك. وفي هذا العمر الطويل المذهل، أصبحت الطيور رمزًا سهلاً للعلاقة التي سعى المغول إلى بنائها بين إمبراطوريتهم الجديدة نسبيًا، والتقاليد القديمة للعالم الإسلامي الأوسع. في الشعر الإسلامي على وجه الخصوص، كانت الطيور ترمز منذ فترة طويلة إلى الأرواح البشرية والإلهية. استخدمت الطيور في عصر أباطرة المغول كرموز إمبراطورية وموضوعات للبلاط المغولي. وربط الأباطرة أنفسهم بطيور مُتخيلة مثل السيمورغ أو الُهما التي تمثل الملوك الإلهيين، على أمل الاستفادة من المجازات الروحية القوية[vi]. وطيور حقيقية مثل طيور الجنة[vii]0 وتُشير أغلب الروايات الأولى عن طيور

الجنة إلى الاستخدام الزخرفي لريشها[viii]، بل وحتى الطائر بأكمله في أغطية الرأس[ix].

المصادر التي استقى منها أباطرة المغول فكرة طيور الجنة كرمز للملكية في تصاوير المخطوطات والألبومات المغولية الهندية: –

كان الفن المغولي دائم الاتصال بمصادر أخرى، وفاتحًا بابه على مصراعيه لكل التأثيرات الوافدة، ولكن لم يتركها تهيمن عليه. حتى الإلهام الفارسي والذي استمر بشكل مثابر طوال فترة تطور الفن المغولي لم يتصدر المشهد بشكل سائد في أي من الفترات ماعدا المرحلة الأولي. وبالطبع فأثناء السعي وراء التميز للفنانين المغول فأنهم كانوا يميلون إلى أن يقتبسوا معارف ومهارات من مصادر أخرى على قدر الممكن، ولكن بمجرد أن يتقنوا تلك المعرفة، يقوموا بتجسيدها بحكمة إلى حقل ثقافي جديد يتسم بالأصل الهندي[x].

وقد غطت إمبراطورية المغول جزءًا كبيرًا من منطقة جنوب آسيا، على الرغم من أن حدودها كانت تتغير بانتظام مع اهتمام كل ملك بالصراعات الداخلية، والخارجية للإمبراطورية. مع تنوع وامتداد التضاريس التي حكموا عليها، استعان المغول بمجموعات عديدة من الأفكار، والتقاليد والقيم والرمزية من أجل تعزيز حقوقهم في الحكم. وكثيراً ما كان هذا يعني تحديد وتبني استعارات من تقاليد متنوعة من أجل صياغة هوية ثقافية مستدامة للسلالة، ولكل من حكامها الأفراد[xi]. ومن أهم المصادر التي استقى منها أباطرة المغول بالهند فكرة استخدام الطيور بشكل عام[xii] كرمز للملكية، والسيادة، وشرعية الحكم في تصاوير المخطوطات والألبومات ما يلي: –

أ- المدارس التصويرية الإسلامية السابقة والمعاصرة للمدرسة المغولية الهندية: –

الفن الإسلامي في الهند من الفنون المتأثرة والمؤثرة بمعطيات وعوامل عديدة، فقد تأثر بفنون الحضارات التي احتواها الإسلام، تأثراً خلاقًا اذ كانت ثمة عبقرية إسلامية من القوة بمكان حيث تتلقي وتضيف وتقدم الجديد[xiii]. وكان استخدام الطيور كرموز للسماء وكوكلاء للآلهة أكثر بروزًا، أولاً وقبل كل شيء كرمز لانتصارات الملك وتأليهه في المجال الروماني، أو لمجده الملكي الإلهي في الثقافة الإيرانية[xiv]، وكرمز للجنة ايضًا. في أحد الأمثلة الإسلامية المبكرة، وهو قصر خربة المفجر بالقرب من أريحا، والذي بناه الوليد الثاني[xv]، راعي قصر قصير عمرة، تؤطر صفوف من الطيور الواجهة، والردهة، وقاعة الاستقبال، ويُفسر التكوين الموجود على اللوحة على أنه تصوير محتمل لجناح العرش، باعتباره استعارة بصرية لعرش سليمان[xvi]. أيضًا مجموعة الطيور المستديرة في اللوحة الجدارية في قصير عمرة[xvii] تُبرز الشكل المقوس للقبو البرميلي للغرفة. كما ظهرت الطيور في صور التتويج في التصوير الإسلامي. وفي العصر الإيلخاني[xviii]، استُخدمت زخرفة الطيور[xix] في البلاطات الخزفية التي تُزين القصور، مثل قصر تخت سليمان[xx] الذي يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي. كما ظهرت في الرسوم التوضيحية التي كتبها التيموريون عن أسرة جنكيز حيث كانت عروش الخانات مُزينة بطيور ذهبية تجثم على الجزء العلوي منها، أو على العكس من ذلك، يمكن رؤية طيور حقيقية (كركي[xxi] بشكل أساسي) تحلق بالقرب من صورة الملك[xxii]. كما ظهرت الطيور مصاحبة لسيدنا سليمان في المدرسة الصفوية[xxiii] التي تأثر بها أباطرة المغول بشكل كبير، كما ظهرت أيضاً في المدرسة العثمانية التركية[xxiv] .

ب- **تقليد الحكم الأسطوري للملك سليمان عليه السلام: -**

إن شخصية سليمان التوراتي تكتسب أهمية كبيرة في القرآن، وهي الأهمية التي أصبحت أكثر تطورا ووضوحا في التفسير والتقاليد الإسلامية اللاحقة. ففي القرآن يقدم سليمان باعتباره نبيا وملكا وحاكما مثاليا في سبعة نصوص مهمة[xxv].إنه يتمتع بالقدرة على إصدار أحكام سليمة وحكيمة (سورة الأنبياء 78-79). والسيطرة على الرياح (سورة الأنبياء آية 81، سورة سبأ آية 12، سورة ص آية 36) والتحدث بلغة الحيوانات (سورة النمل آية 16) وهو محب كبير للخيول (سورة ص آية 32-33). في التقليد الإسلامي، أصبح سليمان نموذجا للحاكم القوي العادل، والزعيم المخلص الذي يبني جسرا بين السماء والأرض. وباعتباره ملكا يحافظ على النظام والانضباط. وتهيمن صورة سليمان على الصفحات الأولى للعديد من النصوص الشعرية والملاحم مثل تاريخ الرسل والملوك وقصص الأنبياء وكذلك كتاب الشاهنامة للفردوسي وفي كثير من الأحيان لا يرتبط المشهد الذي يصور سليمان بالنص أو السرد الخاص بالمجلد الذي يقدمه، بل يعكس مفهوم الحاكم المثالي، فصورة سليمان النبي الموقر القريب من الله تندمج عمدًا مع صورة الملك أو الحاكم العادل، الذي تم شرح مزاياه في المخطوطة[xxvi]. وقد سعى أباطرة المغول بالهند إلى تقليد الحكم الأسطوري للملك سليمان[xxvii]، الذي اشتهر بسلطانه العادل على جميع المخلوقات. كان نموذج الملك سليمان مسؤولاً عن الكثير من هيكلة الاهتمام المغولي بالحيوانات، وبشكل أكثر تحديدًا، الطيور[xxviii]. كانت ملكية سليمان في القرآن نموذجًا مرجعيًا للحكام في العديد من الممالك الإسلامية[xxix]. ومن خلال نسج أنفسهم في العالم الطبيعي، كان بإمكان الأباطرة بسهولة أن يميزوا أنفسهم باعتبارهم من نسل النموذج السليماني، وأن يضعوا أنفسهم في موضع الملوك المثاليين الذين يحملون إرث الملك الصالح نفسه. ولم تكن الإشارات إلى النموذج السليماني خفية. ففي كتاب القانون الهمايوني، يُمدح همايون وكأنه سليمان

الذي تجسد من جديد[xxx]. ويبدو أن الصور السليمانية كانت أيضًا محل سحر خاص بالنسبة للحاكم المغولي جهانگير الذي قورن بسليمان في بلاطه وفي النقوش المعمارية. ويأتي المظهر التصويري الأكثر اكتمالاً لهويته بسليمان في زخرفة برج كالا في مقر إقامة المغول في لاهور والمعروف الآن باسم حصن لاهور[xxxi]. وقد عمل كل من جهانگير وشاه جهان[xxxii] على تعزيز برنامج فني يصورهما كنماذج سليمانية أيضًا، مما يجعل الأسرة الحاكمة متوافقة بقوة مع إدارة العالم الطبيعي وحكمه. ومن المؤكد إذن أن الاهتمام بالعالم الطبيعي وتقديره بالنسبة للمغول لم يكن متعارضًا مع الإمبراطورية[xxxiii].

ج- **التأثيرات الأوربية: -**

إن ما يميز مدرسة التصوير المغولية الهندية عن سابقتيها التيمورية والصفوية كان دمج التقاليد الهندية، والطبيعة الجديدة القائمة على الملاحظة المباشرة، واستكشاف المصادر الأوروبية[xxxiv]. أصبح الفن الأوروبي الذي نقلته البعثات اليسوعية، ووكلاء التجار الذين سعوا للوصول إلى بلاط المغول مصدرًا رئيسيًا للإلهام، وبخلاف نطاق التوضيح التاريخي، وهو شاغلنا الرئيسي، أدى إلى ظهور أنواع جديدة، مثل أوراق فردية عن دراسات عن الطبيعة، والرمزية السياسية. الانخراط في وهم عصر النهضة الأوروبي المتأخر. درس الفنانون في استوديو المغول للرسم ومستشاريهم الفن الأوروبي بشكل منهجي، واستكشفوه في جوانب الأيقونات والرموز والأسلوب الذي يمكن تكييفه مع أغراضهم. إن الحاجة إلى العمل في تنسيق اللوحات المصغرة لتوضيح الكتب والاهتمام المغولي بالعالم الطبيعي جعلت الواقعية المفصلة لفن الجرافيك الألماني والفلمنكي (Flemish) في القرن السادس عشر، والرسم الفلمنكي، والمنمنمات الإنجليزية تصور الصور المفضلة كمصدر للإلهام[xxxv]. وكان الفنان جان بروغل الأكبر (Jan Brueghel the Elder) الخبير الفلمنكي رائدًا في هذا النوع من التمثيل لطيور الجنة. وكان الفنان روبنز (Rubens)[xxxvi]، -إما أثناء إقامته

في إيطاليا أو عند عودته إلى هولندا– كان على دراية بالمناظر الطبيعية والتراكيب الرمزية لبروغل، والتي تضمنت العديد منها طيور الجنة[xxxvii] العجيبة. والواقع أن روبنز وبروغل تعاونا في إحدى هذه التراكيب، وهي الجنة مع سقوط الإنسان (حوالي عام 1617م)، حيث يصور طائر الجنة بقدميه بجوار آدم بالإضافة إلى ظهورها في هذا الاتجاه المتجدد للرسم الطبيعي، بحلول العقد الأول من القرن السابع عشر، كانت طيور الجنة قد تمتعت بحضور لعدة عقود كعنصر بصري. كانت بعض أشهر التمثيلات تلك المدرجة في أطروحات التاريخ الطبيعي. وعلاوة على ذلك، نُشرت صور طيور الجنة في مجموعات السفر، والكتب عن العجائب. ولقد ساعد تداول هذه التمثيلات، في ترسيخ هذا الزخرف كجزء من الثقافة الرمزية الأوروبية. وعلى هذا، بحلول القرن السابع عشر، لم يعد الطائر موضوعاً غامضاً أو غير مألوف[xxxviii].

الدراسة الوصفية والتحليلية لطيور الجنة في تصاوير المخطوطات والألبومات المغولية الهندية: –

ظهرت الطيور منذ الأيام الأولى للإسلام في كل مجالات الفن[xxxix]. واستخدمت العديد منها مثل الصقر[xl] والنسر[xli]، والنسر ذو الرأسين[xlii] ، والديك[xliii]، الطاووس[xliv]، والهما(Homa) [xlv]، والفينيق[xlvi]، السيمرغ[xlvii] كرموز للقوة والسلطة والملكية[xlviii]، وكانت الطيور[xlix] جزءًا تقليديًا من مجموعة الصور التي استخدمها الحكام الإسلاميون لإضفاء المعاني الرمزية للملك والفردوس على جوانب متنوعة من فنهم وهندستهم المعمارية. وكانت الرسوم التصويرية للطيور عنصرًا زخرفيًا شائعًا في الفن المغولي الهندي، وغالبًا ما تستخدم لتزيين حدود اللوحات. وقد ظهر في تصاوير المخطوطات والألبومات المغولية الهندية[li] نوع من الطيور[lii] يطلق عليها طيور الجنة[liii] استخدمت كرمز للملكية، والسيادة، وشرعية الحكم. وقد تنوعت رسوم هذه الطيور من حيث الشكل واللون، وكذلك تنوعت من حيث الأماكن التي رسمت عليها على النحو التالي: –

1- **تصويرة تُمثل جهانگير يَزُورُ جادروب (Jadrup)[liv] الزاهد، ألوان مائية غير شفافة وذهبية على ورق من مخطوط جهانگيرنامة، يؤرخ بعام(1029هـ/1620م). ومحفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس، تحت رقم (EE194485)، من عمل الفنان جوفاردان[lv]. لوحتي (1، 2).** يتجلى اهتمام جهانگير الجاد بالقديسين والصوفيين في تقسيم هذه اللوحة الرائعة إلى قسمين. أعلاه، الإمبراطور يزور القديس الصارم في محبسه الهادئ؛ أدناه، ينتظر موظفوه الدنيويون ذوو الثراء، بصبر، ولكن غير واعين بالحكمة التي تتم مشاركتها. خارج الأشجار الواقية تُرى مدينة يوجين (Ujjain) من مسافة بعيدة[lvi]. نُشاهد في أعلى التصويرة الإمبراطور جهانگير يجلس على ركبتيه بوضع جانبي متحدثاً مع الزاهد جادروب الذي يظهر عارى الجسد بوضع جانبي، يظهر ذلك من خلال قسمات وجهيهما، وحركات أيديهما، ويظهران أمام كهفه، ونُشاهد في أسفل التصويرة أتباع الإمبراطور جهانگير في أوضاع وحركات متنوعة، نُلاحظ من بينهم من يُمسك بجواد الإمبراطور، ومنهم من يمسك بالچتر، والنبلاء المرموقون الذين يظهرون هنا، تم التعرف عليهم منهم محبت خان (الرابع من اليسار)، وخان علم (يرتدي عمامة بيضاء كبيرة فوق رأس الحصان)[lvii]. وما يهمنا في التصويرة ما يُزين الأفتاب كير[lviii] أو الدايبان (Daiban)[lix] الخاص بالإمبراطور جهانگير الذي يحمله أحد أتباعه، وهو عبارة عن قائم باللون الذهبي، يعلوه قطعة من القماش بشكل كمثري باللون الذهبي، ومُزين برسم طائرين للجنة يطيران في وضع دائري عكس اتجاه عقارب الساعة، وله رفرف باللون الأحمر خالي من الزخارف، وينتهي القائم من أعلى بسنان رمح باللون الذهبي.

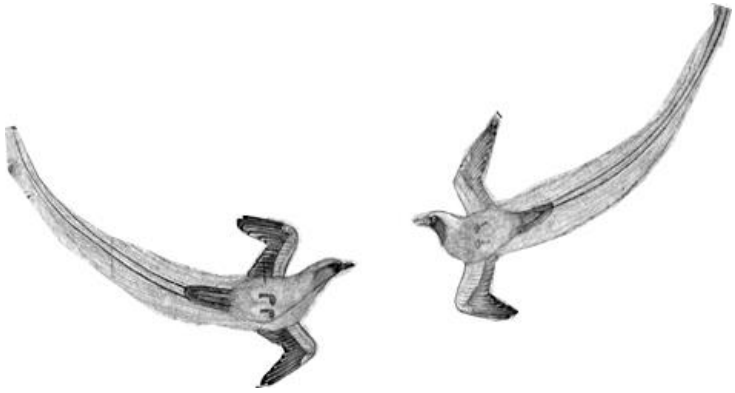
شكل (1) طيور الجنة تزين أفتاب كير ملكي، لوحة (2).

2- **تصويرة تُمثل جهانگير يحمل الكرة الأرضية، ومن ورائه جيوشه المظفرة تلاحق ابنه الذي خرج عليه. صفحة من ألبوم كيفوركيان، تؤرخ بعام (1032هـ/1623م). ومحفوظة بمتحف الفرير جالارى بواشنطن. تحت رقم حفظ (f48.28b). من عمل الفنان[lx] أبو الحسن[lxi]. لوحتي (3، 4).** يبدو أن هذه التصويرة صورت في الأيام الأخيرة من حياة جهانگير حيث وقعت أحداث مؤلمة حين تمرد عليه شاه جهان كما تمرد هو من قبل على أبيه، وإذا هما يفترقان ولم يعد أحدهما يرى الأخر[lxii]. في هذه الفانتازيا التصويرية، يصور الإمبراطور منتصرًا، بعد أن قمع في عام1032هـ/1623م تمرد ابنه المفضل، الأمير شاه جهان – الذي أصبح معروفًا له منذ ذلك الحين باسم بدولات (البائس)– حيث قام الجيش الإمبراطوري بقيادة محبت خان بقتال المتمردين[lxiii]. ونرى في التصويرة الإمبراطور جهانگير يبدو وكأنه سيد العالم من ورائه جيوشه تُلاحق جيش ابنه الذي خرج عليه عام 1032هـ/ 1623م وقد الحقت به الهزيمة[lxiv]. يظهر بوضع جانبي بشارب أسود مقوس لأسفل، تماشيًا مع معنى اسم جهانگير (المسيطر على العالم)، يرفع الكرة الأرضية التي يعلوها الختم الملكي، والتي بدورها تلبس تاجًا مضفرًا، وهو إبداع رمزي لأقصى حيلة، كما لو كان عديم الوزن. ويظهر

جهانگير واقفاً على تابوريت (taboret) (كرسي منخفض أو طاولة صغيرة) باللون الذهبي[lxv] محمول على أقدام يظهر منها ثلاثة بأشكال مخروطة، ويظهر على الكرسي توقيع الفنان أبو الحسن باللغة الفارسية بصيغة "**عمل كمترين مريد زاده باخلاص نادر الزمان" وترجمتها " عمل التلميذ المخلص نادر الزمان**". والكرسي موضوع على الكرة الأرضية التى رسمها الفنان باللون الأخضر الفاتح، وتخرج منها بعض النباتات بلون أخضر داكن، ويُزين حواشي التصويرة أو إطارها الخارجي رسوم فروع نباتية وأوراق وزهور باللون الذهبي من بينها زهرة الخشخاش، والقرنفل[lxvi]، على أرضية زرقاء وما يهمنا في التصويرة ما يعلو جهانگير حيث يُزين الحد أو الإطار العلوي للتصويرة زوج من الطيور متواجهين تم تقديمها بشكل خيالي، والتي يجب أن تكون تقليديًا طيور الجنة[lxvii] لاسيما مع وضعهما فوق رأس الإمبراطور.[lxviii] ورسمهما الفنان اللون الذهبي ناشرين جناحيهما ويتميزان بذيليهما الطويلين.

3- **تصويرة تُمثل شاه جهان والأمير دارا شيكوه من ألبوم كيفوركيان (Kevorkian)، ألوان وذهب على ورق مع جواهر، تؤرخ بعام(1039هـ/1630م)[lxix]. محفوظة بمجموعة كيفوركيان بمتحف المتروبوليتان للفن بنيويورك تحت رقم حفظ (MMA 55.121.10.36) ومن عمل الفنان نانها[lxx]**. لوحتي (5، 6). نُشاهد في التصويرة الإمبراطور شاه جهان بجسد ثلاثي الأرباع، ووجه جانبي بشارب أسود، جالسًا على عرش ذهبي صغير، خلفه مسند رائع مُغطى بالديباج، يتقلد الياقوت والزمرد من صينية ممسكاً بها بيده اليسرى، بينما يُمسك بيده اليمنى حلية مستديرة أو حجر كريم باللون الأحمر، شبيهاً بالموجود في قلادة يرتديها حول رقبته، مرتدياً عمامة مخططة باللونين الأحمر، والذهبي مُزينة من الخلف بحلية عمامة كالغي (kalghi)، كما نُشاهد أمامه ابنه الأمير دارا-شيكوه (1024- 1069هـ/1615-1659م)، مُزين باللآلئ، كما يليق بالابن الأكبر، والمفضل لشاه جهان. ونُشاهد في الحدود المنتزه

السماوي للطيور والزهور التي لا مثيل لها في الفخامة الغنائية. في الحد السفلي، يعلن ذيل الطاووس المنتشر عن غروره، يحتوي الحد الداخلي على شكل رأس زهرة، وسعف النخيل، ونمط الأوراق النباتية المتشابكة باللون الذهبي على أرضية زرقاء. في حين أن الحدود الأخرى تحتوي على طيور بين أوراق الشجر، في الحافة العلوية، فوق الأشكال، يطير عصفوران يمكن تحديدهما على أنهما طيور الجنة اللذان يرمزان للملكية[lxxi]. أما زوج الطيور التي تطير في الجزء العلوي الأيمن فهو من بعض فصائل طيور الحمام، في حين أن الحجل تحته عبارة عن طيور من فصيلة (Alectoris chukar) والزوج أدناه هما كراكي demoiselle (Anthropoides virgo) (سيدة شابة). المجموعة في أسفل الوسط هي الطاووس الهندي (Pavo cristatus)[lxxii].



شكل (2) طيور الجنة تُزين أعلى حواشي التصويرة، لوحة (6).

4- **تصويرة تُمثل شاه جهان يتلقى صقراً من الأمير دارا شيكوه. تؤرخ بعام (1039هـ/ 1630م)[lxxiii]. محفوظة بمتحف سان دييجو للفنون. من عمل الفنان جوفاردان.** لوحتي (7، 8). نُشاهد في التصويرة الإمبراطور شاه جهان يظهر بوجه جانبي بلحية سوداء وشارب أسود متصل باللحية وجسد ثلاثي الأرباع، تُحيط برأسه وجزء من جسده هالة مشعة باللون الذهبي، مرتدياً جامة طويلة باللون الذهبي ذات زخارف دقيقة، ويشد وسطه ببند باللون الذهبي يعلق به خنجره، ويعلو

رأسه عمامة باللون الذهبي مُزينة من الخلف بحلية عمامة، ويظهر شاه جهان جالساً بركبتيه على عرش باللون الذهبي مرفوع على أربعة أرجل تشبه أرجل الفيل، ويتقدمه كرسي صغير باللون الذهبي ليضع عليه الإمبراطور قدمه اثناء الجلوس على العرش، ونُشاهد إلى جوار شاه جهان أسلحته المكونة من سيف داخل غمده، وترسه أو درعه المستدير ذو اللون الأسود، والمُزين بأربعة مسامير باللون الذهبي لتثبيت مقبض الترس، ونُشاهد شاه جهان وقد تلقى من ابنه دارا شيكوه صقراً ووضعه على يده اليمنى التي غطت بقفاز لحماية يده من مخالب الصقر، ونُشاهد أمامه ابنه دارا شيكوه يظهر بوجه جانبي، وجسد ثلاثي الأرباع مرتديًا جامة قصيرة باللون الذهبي، ذات أكمام طويلة وأساور ضيقة، أسفلها بشواز شفاف أسفله سروال طويل مُخطط باللونين الذهبي والبني، ويعلو رأسه عمامة، ونُشاهده وقد أعطى لأبيه صقراً حيث نُلاحظ يديه الاثنتين مرفوعتين لأعلى يعلو راحة يده اليمنى قفازاً الذي كان واضعاً عليه الصقر قبل أن يُعطيه لوالده، ويقف دارا شيكوه على منصة رخام مرتفعة عن الأرض بدرجتين، وضع عليها عرش شاه جهان، ويتقدمها درجتين، نُلاحظ أسفلهما توقيع الفنان جوفاردان، ويُزين واجهتها زخارف نباتية، وقد فرشت هذه المنصة بسجادة باللون الأزرق مُزينة بزخارف نباتية من رسوم زهور وأوراق نباتية بألوان متنوعة، وللسجادة إطار باللون البرتقالي مُزين برسوم زهور بألوان متنوعة، ويعلو المنصة ظلة من القماش باللون البرتقالي مُزينة بثلاثة دوائر، وهذه الدوائر مزينة برسوم طيور نُلاحظ في الدائرة الوسطى طائري الجنة في دائرة مُحاطة بشمس[lxxiv]، يحلقان بالطير في عكس اتجاه عقارب الساعة باللون الأبيض، ويتميزان بذيليهما الطويل الذي رسمه الفنان باللون الذهبي، وللظلة إطار باللون الأزرق مُزين بزخارف نباتية من رسوم زهور وأوراق نباتية، وللظلة رفرف باللون الذهبي، والظلة مقامة على أربعة أعمدة ذهبية طويلة ورفيعة.

5- **تصويرة تُمثل شاه جهان على عرش الچهاروكة يستقبل أبنائه الثلاثة دارا شيكوه، وشاه شجاع، وأورانگزيب، وكذلك جدهم آصف خان اثناء احتفاله**

بارتقائه العرش في ديوان الأمم (قاعة الجمهور العامة) في اجرا في 2 رجب 1037هـ/ 8 مارس 1628م. هذه التصويرة هي الرسم التوضيحي الأول[lxxv] في مخطوطة بادشاهنامة[lxxvi]، (كتاب الملوك)، ورقة (50B) يؤرخ بعام (1039هـ/ 1630م.)[lxxvii]، والتي تعطينا فكرة عن نوع الذاكرة المرئية للحدث الذي أراد الإمبراطور الاحتفاظ به للأجيال القادمة[lxxviii]، ومحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور، ومن عمل الفنان بيشتر[lxxix]. لوحتي (9، 10). وتصور هذه التصويرة حدثاً حدث بالفعل حيث نَجحَ شاه جهان في الوصول إلى العرش بعد موتِ أبّيه الإمبراطور جهانگير، في (1036هـ) / 8 نوفمبر 1627م. تصور هذه اللوحة دربارًا أقيم كجزء من احتفالات اعتلائه العرش الرسمية التي أقيمت في حصن أجرا في الربيع التالي. يصف النص كيف قام الأبناء الثلاثة الأكبر للإمبراطور الجديد، دارا شيكوه، شاه شجاع، وأورانگزيب بتقبيل الأرض وقدموا لوالدهم نذراً(nazr) من العملات الذهبية. يصور الرسام بيشتر شاه جهان بوجه جانبي بلحية خفيفة سوداء وشارب أسود، حول رأسه هالة ذهبية يُقبل الأمير محمد دارا شيكوه، ابنه البكر ووريثه الظاهر الذي يركع أمامه على جبهته، وخلفه الأمير شاه محمد شجاع، ومحمد أورانگزيب. مع الهدايا التى يقدموها للإمبراطور شاه جهان، وخلفهما في أقصى يسار الشرفة يوجد جدهما آصف خان[lxxx] ، والد زوج شاه جهان، الذي لعب دورًا رئيسيًا في وصوله إلى السلطة بعد وفاة جهانگير، والذي رافق الأمراء من لاهور إلى أجرا لحضور أحداث الاعتلاء. لذلك، تخلد هذه اللوحة ذكرى لم شمل مهم بعد ما يقرب من ست سنوات من الانفصال. يصف نص بادشاهنامة فرحة شاه جهان وزوجته ممتاز محل عند رؤية أبنائهما لأول مرة في اليوم السابق لحدوث هذا الحفل. على يمين الإمبراطور الأمير مراد بخش، الذي لم يتجاوز الثالثة من عمره حينها، التقى بإخوته للمرة الأولى. نُشاهد في التصويرة شاه جهان جالساً في الچهاروكة التي تتوسط شرفة قاعة ديوان الأمم الخاصة، ويتقدم الچهاروكة مجموعة من الظلات من القماش تُغطي قاعة ديوان

الأمم، نُلاحظ منها الظلة[lxxxi] التى تتقدم الچهاروكة فوق رأس شاه جهان عبارة عن ظلة من القماش باللون الأحمر من الداخل، يتوسطها جامة مستديرة مشعة باللون الذهبي تعبر عن الشمس يتوسطها رسم طائر ناشر جناحيه يمثل هذا الطائر فوق رأس الإمبراطور الُهما[lxxxii] (huma)، طائر الجنة الميمون. وفقًا للتقاليد الإيرانية[lxxxiii]، أيًا كان من يطير فوق رأسه، فسيصبح ملكًا عظيمًا. وعلى جانبي هذا الطائر طائري الجنة يحلقان بأجنحتهما وذيلهما الطويلين ورسمهما الفنان باللون الذهبي على أرضية باللون الأحمر.

شكل (3) طائر الهما، وطيور الجنة تزينان السقف الداخلي لظلة، لوحة (10).

ونُشاهد داخل قاعة الأمم الخاصة مجموعة من المقربين للإمبراطور وأتباعه وزعهم الفنان على يمين ويسار التصويرة، حيث نُشاهد علي يمين ويسار الإمبراطور أسفل الچهاروكة اثنين من حاملي المذبة، يعتليان ظهر ورأس تمثالين لفيلين باللون الذهبي، كما نُشاهد أسفل الإمبراطور إلى اليسار واليمين، حملة شارات الإمبراطور بما في ذلك مظلة الشمس (أفتاب كير) والأعلام الملفوفة بقطعة قماش قرمزية. كما تم التعرف على أربعة عشر شخصاً من حاشية الإمبراطور. وهم كالتالي على اليسار وزير خان، واثنين من راجات الراجبوت، راجا الأقرب إلى الإمبراطور على اليسار هو جاج سينغ كاتشوا (khachhwaha)من جودبور، ابن عم الإمبراطور، وراتان سينغ من بوندي،

اللذين سافرا من وطنهما إلى أجرا لتكريم الإمبراطور عند توليه المنصب. وخلفهم حامل الچتر، وعلى اليمين محبت خان، خان علام، خان دوران، ويظهر خلفهم حملة الأعلام، كما نُلاحظ مجموعة من الاتباع والحاشية خلف الدرابزين الخشبي الذي يظهر في مقدمة التصويرة، تم التعرف على ثمانية منهم وهم كالتالي، على اليسار اصلات خان (Asalat khan) خان، موسوي خان، جعفر خان (زوج أخت ممتاز محل)، عزام خان، شايسته خان (shayista khan) (أخو ممتاز محل)، أفضل خان، اسلام خان مشهدي، شاه نواز خان[lxxxiv].

6- **تصويرة تُمثل شاه جهان يستقبل شاه شجاع في الدربار في أجرا،1037هـ/ 5 أغسطس 1628م، من ألبوم سان بطرس برج، ورقة 34 وجه، ألوان مائية، وذهب وفضة على الورق، تؤرخ مابين عامي (1039-1044هـ/1630-1635م). محفوظ بأكاديمية روسيا للعلوم، معهد المخطوطات الشرقية، تحت رقم حفظ (Ms. E14.p.34a)[lxxxv]، تُنسب إلى الفنان مراد[lxxxvi] (Murad). لوحتي (11، 12).** وقد أقيم هذا الدربار الخاص في (16 مارس 1630م). نُشاهد في منتصف التصويرة الإمبراطور شاه جهان يظهر بجسد يظهر عليه قوة الشباب يجلس على ركبتيه، بوضع جانبي بلحية سوداء، وشارب أسود متصل باللحية، تُحيط برأسه هالة مُشعة باللون الذهبي، حيث يجلس في وسط قاعة ديوان العامة، تعلوه ظلة من القماش باللون الأحمر مُزينة في المنتصف برسم الشمس المشعة باللون الذهبي، وعلى جانبيها طائري الجنة يحلقان بأجنحتهما وذيليهما الطويلين، ورسمهما الفنان باللون الذهبي، وللظلة إطار من أسفل باللون الذهبي مُزين بزخارف نباتية دقيقة، كما تحتوي من الخارج رفرف من القماش باللون البرتقالي، والظلة مُقامة على أربعة أعمدة خشبية باللون الذهبي، ونُشاهد أمام شاه جهان الأمير شاه شجاع (1025-1070هـ/1616-1660م) الذي لايزال ذو شارب بسيط يقف أمام والده يقدم له وعاءً ذهبياً مرصعاً بالمجوهرات، ويقف على يمينه الأمير الشاب مراد بخش (1033-

1071هـ/1624-1661م)، وأورانگزيب ذو البشرة الداكنة (1027-1119هـ/1618-1707م)، بينما الأمير دارا شيكوه (1024-1069هـ/1615-1659م)، يقف بالقرب من منصة العرش، يواجههم، والسيف في يده[lxxxvii]. ونُشاهد حول شاه جهان مجموعة من أتباعه يشكلون دائرة معظمهم يظهرون بوضع جانبي يبدو عليهم الجمود، يرتدون ملابس وأغطية تنوعت في أشكالها وألوانها، ونُشاهد في خلفية التصويرة خلفية معمارية ربما تُمثل ديوان العامة في أجرا، لتشابهها مع الصور التي تمثل ديوان العامة في أجرا، وخلف هذا الديوان نُشاهد عرش الچهاروكة.

7- **تصويرة تُمثل أكبر يُسلّمُ تاجه الإمبراطوري إلى شاهِ جهان صفحة مِنْ ألبومِ مينتو(minto)، تؤرخ بعام (1040هـ/ 1631م)[lxxxviii]. محفوظة بمكتبة تشيستر بيتي، دبلن. من عمل الفنان: بيشتر[lxxxix](Bichitr) . لوحتي (13، 14).** يحد التصويرة إطار باللون الذهبي يُزين حواشيه زخارف نباتية من رسوم زهور، وأوراق نباتية باللون الذهبي، ونُشاهد في التصويرة ثلاثة من أباطرة المغول يجلسون على عروش متشابهة باللون الذهبي، وهم الإمبراطور أكبر(963-1014هـ/1556- 1605م) في المنتصف حيث يظهر بوجه وجسد ثلاثي الأرباع جالسًا جلسة متربعة مرتديًا جامة طويلة باللون الذهبي، وعمامة بمزيج من اللونين الذهبي والبرتقالي، وخلفه وسادة باللون الأحمر مُزينة بزخارف دقيقة باللون الذهبي، ونُشاهد أكبر وهو يمنح التاج الذهبي المرصع بالأحجار الكريمة والجواهر ليس لخليفته الفعلي جهانگير، ولكن لحفيده شاه جهان (1037-1068هـ/ 1628-1658م) ليعبر عن انتقال السلطة إليه، وشرعيته في الحكم بدلا من أبيه جهانگير، ونُشاهد على يسار أكبر كتابات فارسية بصيغة " **شبيه حضرت أكبر باد شاه**". ويظهر شاه جهان بوجه جانبي بلحية وشارب أسود متصل باللحية وهو يهم بأخذ التاج من جده أكبر، ويظهر جالساً على ركبتيه مرتديًا جامة باللون البنفسجي مُزينة برسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي، ويتمنطق في وسطه بحزام باللون

الذهبي مرصع بالأحجار الكريمة ويضع به خنجره ذو اللون الذهبي، ويعلو رأسه عمامة بمزيج من اللونين الأخضر والبرتقالي، ومُزينة بزخارف نباتية من رسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي، والعمامة محلاة بحلية عمامة، ونُشاهد خلفه وسادة باللون الذهبي مُزينة برسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي أيضاً، أما على اليسار فنشاهد جهانگير (1014– 1036هـ/1605 – 1627م) يجلس على ركبتيه ويظهر بوجه جانبي وجسد ثلاثي الأرباع بشارب معكوف لأسفل، مرتديًا قرطًا ذهبيًا في أذنه اليمنى، أما ملابسه فعبارة عن جامة باللون البرتقالي مُزينة بزخارف نباتية من رسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي، ويتمنطق بحزام من القماش بمزيج من الألوان المتنوعة مابين الوردي والأخضر والذهبي، ومُزين بزخارف نباتية، ويضع به خنجره، وخلفه وسادة باللون الأخضر مُزينة بزخارف نباتية باللون الذهبي، ونُشاهد على يسار جهانگير كتابات بصيغة " **شبيه حضرت جهانگير بادشاه**"، ويتقدم كل عرش من العروش الثلاثة كرسي صغير يُستخدم كمسند لأقدام الأباطرة، نُلاحظ أن الكرسي الذي يتقدم شاه جهان عليه توقيع الفنان بصيغة **(عمل غلام بإخلاص بيچتر)**، وخلف كل عرش چتر أو مظلة ذهبية مرصعة بالأحجار الكريمة، والعروش موضوعة على منصة مرتفعة عن الأرضية بدرجتين، والمنصة مفروشة بسجادة مستطيلة باللون الأزرق مُزينة بزخارف نباتية من فروع نباتية ذات أوراق وزهور بألوان تنوعت مابين الأحمر والذهبي، والبرتقالي، والأبيض، ويحد السجادة إطار باللون الأسود مُزين بفروع نباتية ذات أوراق وزهور تنوعت ألوانها مابين الوردي، والأخضر، والذهبي، والأبيض، والأحمر، والبرتقالي، ويعلو الأباطرة الثلاثة ظلة كبيرة مُقامة على أربعة أعمدة ذهبية والظلة من القماش مقسمة إلى ثلاث ظلات صغيرة يعلو كل إمبراطور ظلة، الظلة الوسطى من قماش باللون الأحمر لها إطار داخلي من القماش باللون الأخضر مُزين بزخارف نباتية من رسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي، ويتوسط الظلة شكل بيضاوي مشع باللون الذهبي يمثل الشمس، وعلى جانبيها طائري الجنة يحلقان، رسم الفنان

جسمهما باللون الأبيض الشفاف، ورأسهما من أعلى باللون الأصفر، ومن أسفل باللون الأخضر، ويتميزان بذيلهما الطويل الذي رسمه الفنان باللون الذهبي، أما الظلتان الأخريان فمتشابهتان كل منهما عبارة عن ظلة من القماش باللون الأحمر لها إطار قماشي باللون الذهبي مُزين بزخارف نباتية من رسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي، ويتوسط الظلة جامة مفصصة مُزينة بزخارف نباتية من فروع وأوراق نباتية ورسوم زهور بألوان تنوعت مابين الأبيض، والأخضر، والأحمر، ونُشاهد على جانبي الجامة طائري الجنة[xc] يحلقان رسمهما الفنان باللون الذهبي. والظلة الكبيرة لها رفرف قماشي يظهر به عدة طيات باللون البرتقالي، ومُزين بزخارف نباتية من رسوم زهور وأوراق نباتية باللون الذهبي، وينتهي الرفرف من أسفل بشريط قماشي باللون الذهبي. وأمام العروش الثلاثة يقف الوزراء الرئيسيون للحكام الثلاثة ففي اليسار يقف اعتماد الدولة (ت.1031هـ/1622م، خدم جهانگير)، مُمسكًا بعريضة منقوش عليها اسمه (شبيه اعتماد الدولة)، وفي المنتصف يقف ميرزا عزيز كوكا خان الأعظم (ت.1033هـ/1624م، خدم أكبر)، حيث نقش اسمه على إحدى درجتي السلم التي تتقدم المنصة التي وضع عليها العروش بصيغة (شبيه خان أعظم)، ونُلاحظ أنه يمسك بعريضة مكتوب فيها (نصر من الله وفتح قريب آمين يارب العالمين)، أما على اليمين فيظهر أبو الحسن آصف خان (ت.1051هـ/ 1641م، خدم شاه جهان)[xci]. حيث كتب أسمه على الترس الذي يحمله على جانبه الايسر بصيغة (شبيه آصف خان) باللون الذهبي.

8- **النصف الأيسر من تصويرة مزدوجة تُمثل شاه جهان يُشارك في الاحتفال الليلي بعيد ميلاد النبي صلى الله عليه وسلم (السنة السادسة عشر من حكمه من ربيع الأول 1043هـ/16 سبتمبر 1633م). أجرا، ديوان العامة من ألبوم سان بطرسبرغ)، تؤرخ بعام(1044هـ/1635م)، محفوظة بمتحف الفرير جالاري بواشنطن، تحت رقم (18,42,17)، تُنسب التصويرة إلى الفنان**

بولاقي بن هوشانج[xcii]. لوحتي (15، 16). نُشاهد في التصويرة خلفية معمارية تُمثل ديوان العامة في مدينة أجرا، حيث نُشاهد في فناء القاعة في التصويرة اليسرى الإمبراطور شاه جهان جالساً على ركبتيه بوضع جانبي بلحية سوداء وشارب أسود متصل باللحية، مرتديًا قباءً طويلاً ذا كمين طويلين وأساور ضيقة باللون الذهبي، ويشد وسطه بباتكا يُعلق بها خنجره، ويعلو رأسه عمامة حمراء، وحول رأسه هالة باللون الذهبي، ونُشاهد شاه جهان وهو يرفع يده متضرعاً إلى الله عز وجل بالدعاء، ونُشاهد أمامه درعه المستدير ذو اللون الأسود المُزين بطيور الجنة، رسم الفنان جسمهما باللون البرتقالي وذيلهما باللون الذهبي يحلقان خلف بعضهما في عكس اتجاه عقارب الساعة. ونُشاهد خلف شاه جهان مباشرة دارا شكوه، ابنه الأكبر والمفضل، الذي كان يُحتفظ به عادة بالقرب منه وكان يُوعده فعلياً بالخلافة، وتتطابق ملامحه الشبابية مع صورة أخرى في مخطوطة وندسور، تظهره وهو يتلقى قلادات مرصعة بالجواهر من والده وقت زواجه في عام1042هـ/ 1633م (الورقة123V). ومن المعروف أنه من بين جميع أبناء شاه جهان، لم يُسمح إلا لدارا شيكوه بالجلوس على منصة العرش[xciii]. ونُشاهد أمام شاه جهان، وخلفه مجموعة من الأشخاص يجلسون جاثيين على ركبهم، وهم يرفعون أيديهم بالدعاء أيضاً، ونُشاهد خلف شاه جهان حامل المذبة. كما نُشاهد في مقدمة التصويرة خلف درابزين قاعة الحضور ذو اللون الذهبي مجموعة من الجنود يصطفون في صفين وهم يحملون الأسلحة المتنوعة، أما خلفية التصويرة فتعبر عن منصة موضوع عليها عرش الچهاروكة لشاه جهان.

9- **تصويرة تمثل صورة شخصية لأكبر صنعت لشاه جهان، من ألبوم شاه جهان المتأخر، تؤرخ بين عامي(1019-1060هـ/1640-1650م)، محفوظة بمتحف كليفلاند للفنون. من عمل الفنان[xciv] جوفاردان[xcv](Govardhan)[xcvi]. لوحتي (17، 18).** تُظهر التصويرة صورة شخصية لأكبر أعظم الأباطرة المغول بعد وفاته، في سن الشيخوخة، يقف وسط

منظر طبيعي يظهر بثلاثة أرباع وجهه بشارب أسود معكوف لأسفل، وحول رأسه هالة كبيرة باللون الذهبي مرتديًا جامة قصيرة أسفلها بشواز شفاف أسفله سروال طويل، ويعلو رأسه عمامة، ممسكًا بيده اليمنى بمسبحة من الجواهر يقدمها إلى الراعي الملكي الذي رسمت له هذه الصورة، على الأرجح شاه جهان[xcvii]. ويتكأ بيده اليسرى على سيفه، وتم تحسين هذه الصورة بعد وفاته إلى حد التقديس، لتذكيرنا بأن أكبر بعد وفاته كان يُعرف باسم عرش آشياني (Arsh-Ashyani) (الذي يقطن في العرش الإلهي). في المقدمة نُشاهد رموز العدالة متمثلة في الحيوان الأليف وهو عجل مستلق، غير منزعج من قبل الحيوان المفترس الأسد القريب منه. وما يهمنا في التصويرة ما يعلو رأس أكبر من حيث نُشاهد اثنين من طيور الجنة اللذان يتميزان بذيلهما الطويل تحلقان في السماء ورسمهما الفنان باللون الذهبي، أما خلفية التصويرة فتتمثل في السماء التي رمز اليها الفنان بالسحاب الذي يُشبه الدخان يخرج منه ثلاثة ملائكة مجنحة الملاك الأوسط يحمل تاجاً باللون الذهبي وهو من علامات السلطة الزمنية[xcviii] للأباطرة المغول وإحدى مراسم الملك، وربما يعبر عن شرعية الحكم من الله، أو فكرة أن الحاكم هو ظل الله في الأرض.

10- **تصويرة تُمثل بابر وهمايون مع رجال الحاشية (النصف الأيمن من تركيبة مكونة من صفحتين)، ألوان مائية غير شفافة وذهبية على ورق، من ألبوم شاه جهان المتأخر، تؤرخ بين عامي (1060-1066هـ/1650-1655م). ومحفوظ بمجموعة فيفر[xcix]. لوحتي (19، 20).** يظهر الإمبراطور بابر مع ابنه وخليفته همايون، في صورة شخصية مرسومة لألبوم من الصور والخطوط بتكليف من شاه جهان، حفيد بابر الأكبر. كانت مثل هذه الصور عبارة عن صور عائلية فضلاً عن تصريحات تؤكد على سلالة الخلافة[c] الإمبراطورية[ci]. نُشاهد في التصويرة الإمبراطورين بابر وهمايون يجلسان على منصة رخامية مرتفعة ترتفع عن أرضية التصويرة بدرجتين، ولها درابزين مُزين بزخارف هندسية،

وله فتحة في مقدمة التصويرة يتقدمها درجتي سلم من الرخام تستخدم للصعود، وللنزول للمنصة التي فرشها الفنان بسجادة باللون الأحمر، ولها إطار باللون البرتقالي، والسجادة والإطار مُزينان بزخارف نباتية من رسوم زهور متنوعة الألوان، ويعلو هذه السجادة سجادة أخرى باللون الرصاصي، ولها إطار باللون الأبيض يجلس عليها بابر وهمايون حيث نُشاهد على اليمين الإمبراطور بابر يظهر بوجه ثلاثي الأرباع بلحية وشارب أسود متصل باللحية، جالسا على ركبته اليسرى في حين ينصب اليمنى لأعلى، وهو يتحدث إلى همايون يظهر ذلك من خلال قسمات وجهه وحركة يده اليمنى، ونُشاهده مرتديًا قباءً طويلًا باللون الأخضر مُزين برسوم زهور باللون الذهبي، ويعلو رأسه عمامة بيضاء تلتف حول قلنسوة خضراء، ويُزين العمامة حلية من الخلف، وعقد من الأحجار الكريمة من الأمام ويشد وسطه بحزام قماشي باللون الأحمر، وطرفاه من الأمام باللون الذهبي، وخلفه وسادة اسطوانية حمراء اللون مُزينة بزخارف نباتية، ونُشاهد أمامه همايون يظهر بثلاثة أرباع وجهه بلحية وشارب أسود متصل باللحية، جالساً على ركبتيه يضع يده اليسرى على كتاب ربما يكون مذكرات أبيه بابر نامة، في حين يضع يده اليمنى على ركبته اليمنى، مرتديًا قباءً طويلًا باللون البرتقالي، ذو أكمام طويلة وأساور ضيقة، ويشد وسطه بحزام يعلق به خنجره، ويعلو القفطان رداءً طويلًا مفتوح من الأمام باللون البنفسجي، ومُزين برسوم زهور باللون الذهبي، ويعلو رأسه عمامة تُعرف بالتاج الهمايوني أو تاج العزة[cii]. ونُشاهد أمامهما في مقدمة التصويرة اثنين من الخدم. وما يُهمنا في التصويرة ما هو موجود في الحاشية الخارجية الواسعة للتصويرة حيث شغلت بصور شخصية، ومناظر تصويرية على أرضية من منظر طبيعي من نباتات مزهرة، أما الصور الشخصية، والمناظر التصويرية فنجد في الجهة العلوية من الحاشية فوق رأس الإمبراطورين مباشرة ملاكين مجنحين بهيئة طفلين عاريان إلا من إزار قصير، وهما يسكبان الضوء الإلهي باللون الذهبي فوق رأس الإمبراطورين، أما في الجهة اليمنى فتوجد ثلاث صور شخصية لثلاثة شخوص

واقفة هم عبارة عن خدم للأباطرة، يحملون رموز الملكية والسلطة لأباطرة المغول، الشخص الموجود في الجهة العلوية يتمنطق بسيف، ويُمسك الدايبان أو الأفتاب كير، وأسفله يوجد خادم يحمل في حزامه خنجراً، ويحمل على كتفه الأيمن سيفًا في غمد من القماش باللون الذهبي، مُزين برسوم زهور ذات أوراق باللون الأخضر، وبتلات باللون الأحمر، وفي يده اليسرى يُمسك بترس أو درع باللون الأسود، وأسفل هذا الخادم يوجد خادمًا أخر يتمنطق بسيف مقوس، ويُمسك بترس أو درع مرسوم عليه طيور الجنة باللون الذهبي رسمها الفنان وهي تحلق خلف بعضهما البعض في عكس اتجاه عقارب الساعة، ويتوسطهما رسم للشمس المشعة، كما نُشاهد في الجهة السفلية زوج من الظباء في حالة استرخاء ذكر باللون الأسود، وأنثى باللون البني.

شكل (4) طيور الجنة مع قرص الشمس المشعة تزين درع ملكي، لوحة (20)

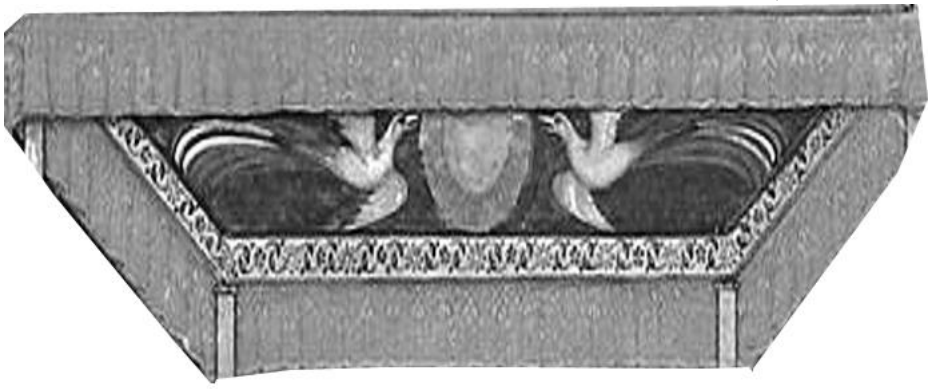
11- **تصويرة تُمثل أورانگزيب وابنه الثالث سلطان عزام، مع حاشيته، تؤرخ بعام(1070هـ/1660م). ألوان مائية وذهب على الورق، محفوظة بمجموعة خاصة. من عمل الفنان بيشتر[ciii]. لوحتي (21، 22).** نُشاهد في هذا الدربار ذو الجودة المذهلة الإمبراطور المهيب أورانگزيب جالساً على عرش ذهبي أنيق متواضع، مُثبت به من الخلف مظلة ذهبية مرصعة بالأحجار الكريمة، ولها رفرف باللون الأبيض، وخلفه، وسادة مخططة باللونين الذهبي والبرتقالي، يظهر

بوضع جانبي بلحية وشارب أسود متصل باللحية يعلو رأسه عمامة باللون البرتقالي يُزينها شريط سارباتي باللون الذهبي، يلتف حولها لمسك العمامة، ومُزينة في المنتصف بحلية عمامة ساربيج، ونُشاهده وهو يُمسك بصقر بيده اليمنى حيث يرتدي قفازاً لحماية اليد من مخالب الصقر، ونُشاهد أمامه على العرش أسلحته الملكية متمثلة في سيف داخل غمده، ودرع أو ترس باللون الأسود، مُزين بمسامير باللون الذهبي، ونُشاهد خلفه حامل المذبة، وإلى جواره خادم متمنطق بسيفه ودرعه، ويقف أمامه ابنه الثالث، محمد أعظم، الذي ولد في عام1063هـ/ 1653م، في مواجهته، ويبدو صبيانيًا وحيويًا للغاية على النقيض من رسميات الآخرين. والشخصية البارزة ذات اللحية السوداء على يساره هي شايسته خان، ابن شقيق نور جهان، آصف خان[civ]. وما يهمنا مايُزين الظلة التي تعلو رأس الإمبراطور أورانگزيب وحاشيته التي رسمها الفنان باللون الذهبي، ولها إطار داخلي بمزيج من اللونين الأحمر والأزرق، ولها رفرف قماشي باللون البرتقالي، حيث قسمها الفنان إلى ستة مناطق مستطيلة كل منطقة مُزينة برسم شمس مشعة باللون الذهبي على جانبيها طيور الجنة، وهي تحلق بأجنحتها وتتميز بذيلها الطويل ورسمها الفنان باللون البرتقالي على أرضية باللون الذهبي.

12- **تصويرة تُمثل اجتماع الأمراء، مشهد دربار مع أربعة أبناء وحفيدين لشاه جهان، صفحة ألبومٍ، ألوان مائية غير شفافة وذهبية على الورقة، المغول، فترة ما بَعْدَ أورانگزيب؛ تؤرخ بين عامي (1111-1122هـ/1700-1710م). ومحفوظة بمتحف سان دييغو للفنون، مجموعة إدوارد بيني الثالثة تحت رقم حفظ (1990.365). لوحتي (23، 24).** يصور هذا العمل أبناء شاه جهان الأربعة وحفيديه، ولا سيما (في اتجاه عقارب الساعة، من أعلى اليمين) شاه شجاع، وأورانگزيب، وبهادر شاه، وأعظم شاه، ومراد بخش، ودارا شيكوه[cv]. يجلسون على كراسي باللون الذهبي ومرصعة بالأحجار الكريمة، وتحصر قوائمها

فيما بينها أشكال عقود مفصصة، ولها مساند من على الجانبين، ومتصل بها من أسفل كراسي صغيرة لوضع الأرجل عليها، يظهرون بوضع جانبي بلحى سوداء، وشوارب متصلة باللحى، كل اثنين متقابلين يتحدثان مع بعضهما البعض، يظهر ذلك من خلال تقاسيم وجوههما، وحركة أيديهما يرتدون الجامات الطويلة المتنوعة الألوان، ويعلو رؤوسهم عمائم محلاة بحلية عمامة، ويتمنطقون بأسلحتهم المتنوعة، رسم الفنان الحدث على منصة مرتفعة لها درابزين حجري مفرغ بأشكال هندسية، ورسوم زهور باللون الذهبي، وينتهي من أعلى ببابات حجرية مستديرة، والمنصة مفروشة بسجادة باللون الأخضر مُزينة برسوم زهور بألوان متنوعة مابين الأحمر، والأبيض، والبنفسجي، والبرتقالي، وللسجادة إطار مستطيل باللون البرتقالي مُزين برسوم زهور وأوراق نباتية متنوعة الألوان، ويعلو السجادة في مقدمة التصويرة منضدة باللون الذهبي مرصعة بالأحجار الكريمة، ذات أرجل تشبه أرجل الفيل، وسطحها مفروش بمفرش باللون البرتقالي، ويعلوها صينية ذهبية تحتوي على مزهريتين خزفيتين باللون الأبيض تزينها رسوم نباتية باللون الأخضر، وتخرج من المزهريتين رسوم أزهار متنوعة الألوان، والمنصة تشرف على حديقة ذات أشجار خضراء ورسوم زهور متنوعة الألوان، وما يهمنا في التصويرة ما يعلو المنصة حيث يعلوها ظلة قماشية مقامة على أربعة أعمدة ذهبية طويلة تخرج من أعلى الظلة، والظلة مقسمة إلى ثلاثة مناطق أكبرهم وأوسعهم المنطقة الوسطى باللون الأسود، ولها إطار داخلي باللون الذهبي مُزين برسوم زهور وأوراق نباتية بألوان متنوعة ولها رفرف خارجي باللون البرتقالي، ويُزين هذه المنطقة طيور الجنة متمثلة في طائرين في وضع مواجهة يحلقان بأجنحتهما، رسمهما الفنان باللون البرتقالي وذيلهما من عدة رياش طويلة باللونين الأسود والأبيض، ونُشاهد بين الطائرين رسم يُمثل الشمس باللون الذهبي، أما المنطقتان الأخريان فمتشابهتان رسمهما الفنان باللون الذهبي، ومُزينة برسوم

أوراق نباتية باللون الأخضر، ولها إطار داخلي باللون الأسود، ورفرف خارجي باللون البرتقالي.

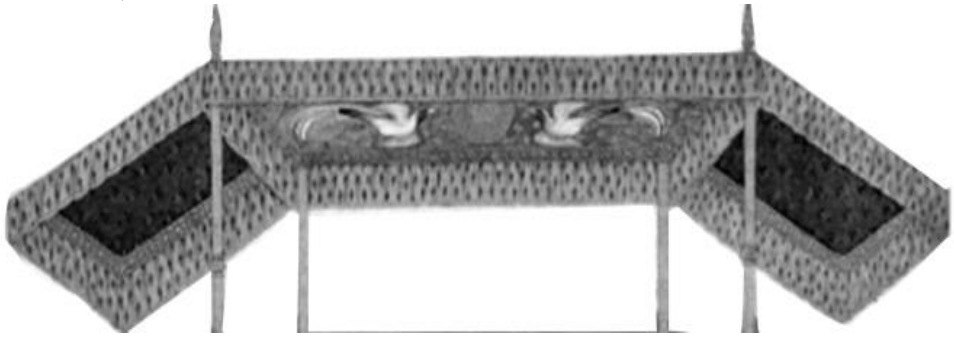


شكل (5): طيور الجنة تُزين السقف الداخلي لظلة، لوحة (24).

13- **تصويرة تُمثل أورانگزيب والحاشية. ورقة مفردة، تؤرخ بحوالي1122هـ/ 1710م. محفوظة بمكتبة شيستر بيتى، دبلن. تحت رقم حفظ (34.7). تُنسب إلى بهواني[cvi] داس[cvii]. لوحـــة (25).** نُشاهد في التصويرة الإمبراطور أورانگزيب (1068-1119هـ/1658-1707م) يجلس على عرش من الذهب مرصع بالأحجار الكريمة، له أرجل تُشبه أرجل الفيل، ومُثبت به من الخلف چتر أو ظلة ذهبية مرصعة بالأحجار الكريمة، ولها رفرف باللون الأبيض، وهي رمز من رموز الملكية، وأمامه كرسي صغير من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة ليضع عليه قدمه عند الجلوس، ويظهر أورانگزيب بوجه جانبي بلحية بيضاء وشارب أبيض متصل باللحية، تُحيط برأسه هالة ذات خلفية خضراء، وأشعة باللون الذهبي، تؤكد مكانته كملك معتمد من الله[cviii]. يعلو رأسه عمامة ذهبية يلتف حولها شريط سارباتي لتثبيتها على الرأس يتدلى منه حجر كريم في المقدمة، ويُزينها من الخلف حلية عمامة، ويرتدي قباءً طويلاً ذو أكمام طويلة باللون الأخضر، يعلوه قفطان نصفي الأردان له ياقة من الفرو باللون الأسود، ورسم الفنان القفطان باللون الأحمر، وزينه بزخارف نباتية من رسوم زهور باللون الذهبي، ويعلو أورانگزيب ظلة ملكية مقامة على أربعة أعمدة

ذهبية، والظلة قماشية مستطيلة الشكل لها إطار ذهبي مُزين برسوم زهور متنوعة الألوان، وأوراق نباتية باللون الأخضر، ولها رفرف باللون الأبيض، ويُزين سقف الظلة من الخارج رسم للشمس باللون الذهبي على جانبيها طائري الجنة يحلقان بأجنحتهما، ويتميزان بذيلهما الطويل، ورسمهما الفنان باللون الذهبي، على أرضية باللون السماوي. ونُشاهد أورانگزيب وهو يرفع يده اليسرى لأعلى متحدثاً إلى شخص أمامه في حين يسند يده اليمنى على قائم العرش، ويظهر أمامه قائد متمنطق بأسلحته التي تنوعت مابين الترس المُزين بأشعة الشمس الذهبية، وما بين السيف، والخنجر ويظهر واقفاً بوجه جانبي بلحية وشارب أبيض، وهو يتحدث إلى أورانگزيب يظهر ذلك من خلال حركة يديه، كما نُشاهد خلف أورانگزيب اثنين من حملة المذبات، كما نُشاهد على يمين أورانگزيب أحد الأشخاص جالسًا على ركبتيه على السجادة الموضوع عليها عرش أورانگزيب، والتي رسمها الفنان باللون الذهبي، وزينها برسوم نباتية من أوراق نباتية، ورسوم زهور متنوعة الألوان، وهذه السجادة أسفلها سجادة كبيرة باللون الأخضر مُزينة برسوم زهور متنوعة الألوان، ولها إطار باللون البرتقالي مُزين برسوم زهور وأوراق نباتية متنوعة الألوان، ويوجد خلف هذا الشخص شخصًا أخر يقف بوجه جانبي بلحية وشارب أسود بملابس بيضاء مُزينة برسوم زهور باللون الذهبي. ورسم الفنان الحدث على منصة مرتفعة عن الأرضية بثلاث درجات رخامية تتقدم المنصة في مقدمة التصويرة، وللمنصة درابزين حجري باللون الذهبي مفرغ بأشكال هندسية يتخلله قوائم تنتهي ببابات، ونُشاهد على جانبي مدخل الدرابزين اثنين من حرس أورانگزيب يقفان متمنطقان بأسلحتهما المتنوعة، وخلف أحدهما على اليمين رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وشارب أبيض يقوم بالقراءة من عريضة بيضاء يمسكها بين يديه. وتشرف المنصة على حديقة ذات أشجار خضراء ورسوم أزهار متنوعة الألوان.

14- **تصـويرة تُمثل الإمبراطور المغولي محمد شـاه مُمسـكاً بحلية عمامة (سـاربيج) في الدربار Darbar (اسـتقبال ملكي)، يسـتقبل مهراجات عمبر وكيشـانجاره[1] (Kishangarh). ألوان مائية غير شـفافة على ورق. تؤرخ بين عامي(1142-1152هـ/1730-1740م). محفوظة بمجموعة خاصّة، لندن. تُنسـب الى الفنان (Dalcand)[cix]. لوحتي (26، 27).** نُشـاهد في التصويرة الإمبراطور محمد شاه، يظهر بجسد ثلاثي الأرباع ووجه جانبي بلحية سـوداء، يُحيط برأسـه وجزء من جسـده هالة نورانية باللون الأخضـر، وأشـعتها باللون الذهبي، جالسـاً على عرش الطاووس[cx] ذو اللون الذهبي، والمطعم بالأحجار الكريمة المتنوعة الألوان، مقام على أربعة أرجل عريضـة تُشـبه أرجل الفيل، ويظهر محمد شـاه جالسـاً على ركبتيه مُمسـكًا بحلية عمامة من ريشـة معكوفة رمزًا للملكية، وسـيادة الحكم، كما يعلو رأسـه عمامة بمزيج من اللونين الأحمر والذهبي، يتلف حولها شـريط عريض قماشـي باللون الذهبي، يُزينها من الخلف حلية عمامة من ريشة سوداء مُثبت بها ثلاثة أشرطة مزينة باللؤلؤ، وإلى جوارها ريشـة معكوفة تُشـبه تلك التي يُمسـكها في يده، ويعلو رأسـه ظلة ملكية مُقامة على أربعة أعمدة ذهبية طويلة تنتهي بسـنان رمح، ويُمكن تقسـيم الظلة إلى ثلاثة مناطق أكبرهم وأوسـعهم المنطقة الوسـطي، وهي مسـتطيلة الشـكل ملونة باللون الأحمر، ومُزينة بطائري الجنة، وهما يحلقان لون الفنان جسـدهما باللون الأبيض، ورقبتهما باللون الأصـفر والأسـود، وريش ذيلهما الطويل بمزيج من اللونين الأبيض، والأسود، ونُشاهد بينهما قرص الشمس باللون الذهبي.



شكل (6) طيور الجنة تزين السقف الداخلي لظلة، لوحة (27)

وللظلة الوسطى إطار داخلي باللون الأخضر مُزين بزخارف دقيقة، ولها رفرف خارجي باللون الذهبي، أما المنطقتان الأخريان فمربعتا الشكل باللون الأسود مُزينة برسوم زهور باللون البرتقالي، ولهما إطار داخلي باللون البرتقالي، ورفرف باللون الذهبي مُزين بزخارف نباتية دقيقة باللون الأخضر. ونُشاهد في مواجهة محمد شاه راج سينغ واثنين من حاشيته، يعلو رؤوسهم عمائم تنوعت ألوانها ما بين البرتقالي، والذهبي والأخضر، تزينها أشرطة عريضة ومُزينة بحلية عمامة تنوعت ما بين الريشة البيضاء المعكوفة، والريشة السوداء المثبتة في كالغي، والتي تتدلى منها أشرطة سوداء، كما نُشاهد خلف الإمبراطور محمد شاه في أعلى يمين التصويرة حاكم كاتشفاها (Kacchvāhā) سافاي جاي سينغ الثاني(Savāī Jai Singh II) (1099- 1156هـ/1688-1743)، يعلو رأسه عمامة باللون البرتقالي، ومُزينة بشريط قماشي عريض ذهبي، وأمامه شريط باللون الذهبي ومرصع بالأحجار الكريمة، كما تُزينها حلية عمامة من الخلف عبارة عن ريشة بيضاء معكوفة، ونُشاهد إلى جواره اثنين من رجال الحاشية الآخرين اللذين يحمل كل منهما مذبة أو خفاقة ذباب من النوع المُسمى بشاوري، يعلو رأس كل منهما عمامة متنوعة الألوان أيضاً.

الخاتمة والنتائج

بعد دراسة موضوع: " **طيور الجنة ورمزيتها في ضوء تصاوير مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية دراسة آثارية فنية مقارنة**" يمكننا التوصل لبعض النتائج الهامة على النحو التالي: -

- **أوضحت الدراسة استخدام أباطرة المغول لزخرفة طيور الجنة للدلالة على الملكية، والسيادة، وشرعية الحكم.**
- **عكست الدراسة تنوع الأماكن التي رسمت عليها طيور الجنة مابين الظلات التي كانت تعلو أباطرة المغول، وهي أيضاً من رموز الملكية، وهي من أكثر الأماكن التي ظهرت عليها طيور الجنة لأن الظلات بالإضافة الى وظيفتها، وهي حماية الأباطرة من ضوء الشمس أو المطر فهي ترمز إلى أن الملك هو ظل الله في الأرض، وبالتالي شرعية حكمه من الله، والتي تدلل عليها طيور الجنة. كما ظهرت على الشارات الملكية مثل الأفتاب كير أو الدايبان والدروع، كما ظهرت أيضًا فوق الأباطرة في أعلى حواشي التصويرة.**
- **بينت الدراسة ارتباط طيور الجنة بالشمس التي ترمز إلى السماء، والتي تعبر أيضًا عن النور الإلهي بالنسبة لأباطرة المغول بالهند.**
- **أظهرت الدراسة بداية ظهور طيور الجنة في عصر الإمبراطور جهانگير، وشاه جهان واستمر ظهورها حتى نهاية عصر أباطرة المغول في عهد محمد شاه.**
- **أوضحت الدراسة تأثير المدارس التصويرية الإسلامية قبل عصر المغول على المدرسة المغولية الهندية في فكرة استخدام الطيور بشكل عام كرموز ملكية، أما طيور الجنة نفسها فلم تظهر سوى في المدرسة المغولية الهندية حيث كانت امتيازا لأباطرة المغول بالهند، ولم تظهر في المدارس السابقة أو المعاصرة أو اللاحقة للمدرسة المغولية الهندية في ضوء ما اطلع عليه الباحث من مصادر ومراجع.**
- **بينت الدراسة تأثير فكرة الحكم الأسطوري لسيدنا سليمان على أباطرة المغول بالهند حيث أرادوا التشبه به كونه كان ملكا على الأنس والجن والطير التي علمه الله منطقها.**

- أوضحت الدراسة أيضًا التأثيرات الأوربية التي كانت أحد الأسباب الرئيسية في ظهور طيور الجنة في تصاوير المخطوطات والألبومات المغولية الهندية حيث بدأت معرفة الأوربيين بهذه الطيور في بداية القرن 10هـ/ 16م، وتم استخدام ريشها أو الطائر بشكل كامل كحلية لغطاء الرأس الأوربي، وكذلك تم رسمها في الصور الأوربية.

- عكست الدراسة تنوع الفنانين الذين رسموا طيور الجنة في مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية وكان النصيب الأكبر للفنانين جوفاردان (لوحات 1، 7، 17) وبيشتر (لوحات 9، 13، 21) بالإضافة إلى بهواني داس. لوحـــتي (23، 24)، أبو الحسن (نادر الزمان) (لوحة 3)، ونانها (لوحة 5)، ومراد (لوحة 11)، وبولاقي بن هوشانج. (لوحة 15)، ودالجند (Dalcand) (لوحة 25).

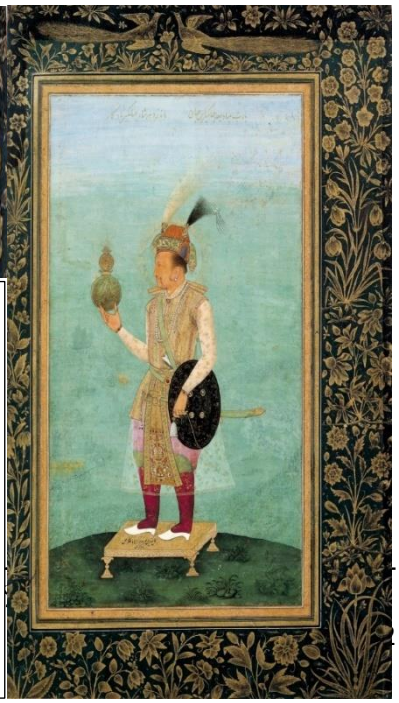
لوحتي (1، 2): تصويرة تمثل جهانگير يَزُورُ جادروب (Jadrup) الزاهد، ألوان مائية غير شفافة وذهبية على ورق. من مخطوط جهانگيرنامة، يؤرخ بعام (1029هـ/1620م).

مكان الحفظ: متحف Guimet، بارِيس.

الفنان: تَنسبَ إلى جوفاردان.

المصدر:

Thackston, W. M. (1999). The Jahangirnama-Memoirs of Jahangir, Emperor of India. p.312.



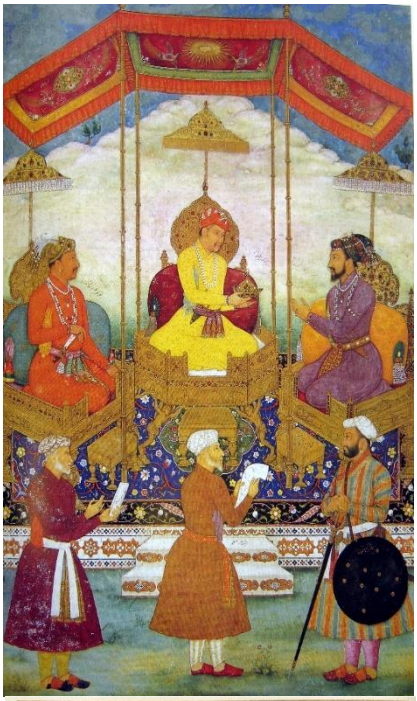
لوحتي (3، 4): تصويرة تمثل الإمبراطور جهانگير يحمل الكرة الأرضية.
صفحة من ألبوم كيفوركيان، تؤرخ بعام (1032هـ/1623م).
مكان الحفظ: متحف الفرير جالارى بواشنطن.
تحت رقم (f48.28b).
الأبعاد: 16.1 x27.6 سم.
الفنان: أبو الحسن.
المصدر:
Jaykrushna, D. (2020). Portraits and Figurativ.p.393, fig.2.

لوحتي (5، 6): تصويرة تمثل شاه جهان والأمير دارا شيكوه من ألبوم شاه جهان، ألوان وذهب على ورق، مع الجواهر تؤرخ بعام (1039هـ/1630م).
مكان الحفظ:(مجموعة كيفوركيان) تحت رقم حفظ (MMA 55.121.10.36).
الأبعاد: 38.9 x 26.2سم.
الفنان: نقش بيد جهانگير "عمل نانها".
المصدر:
Jaykrushna, D. (2021). PAINTINGS OF JAHANGIR'S ERA. *Towards Excellence, 13*(1). p.337, fig.2.

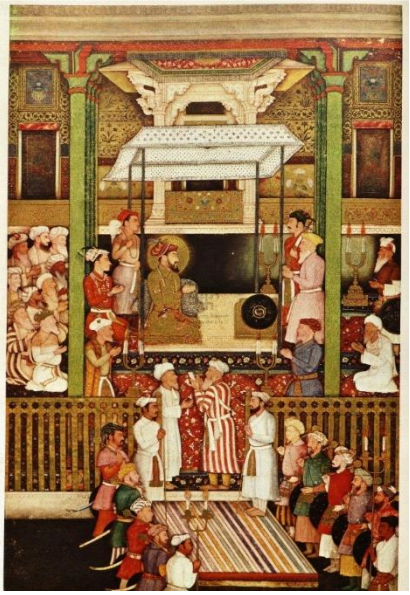
لوحتي (7، 8): تصويرة تمثل شاه جهان يتلقى صقراً من الأمير دارا شيكوه. تؤرخ بعام (1039هـ/ 1630م).
مكان الحفظ: متحف سان دييجو للفنون.
الفنـــان: جوفاردان.
المصدر:
Thomas, R. (2021). *ILLUMINATING AN EMPIRE: SOLAR SYMBOLISMS IN MUGHAL ART AND ARCHITECTURE* (master's thesis, Middle East Technical University). p.83, fig.32.

لوحتي (9، 10): تصويرة تمثل شاه جهان على عرش الچهاروكة يستقبل ابنائه الثلاثة دارا شيكوه وشاه شجاع وأورانگزيب، وجدهم آصف خان اثناء احتفاله بارتقائه للعرش، في ديوان الأمم في أجرا في 8 مارس 1628م. ألوان مائية غير شفافة وذهب على الورق من مخطوط بادشاه نامه (كتاب الملوك)، ورقة (50B) يؤرخ بعام (1039هـ/ 1630م).
مكان الحفظ: المكتبة الملكية بقلعة ويندسور.
الأبعاد: 30.8 × 21.2 سم.
الفنان: بيشتر.
المصدر:
Gommans, J. (2020). The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan: Art, Architecture, Politics, Law and Literature, edited by Ebba Koch and Ali Anooshahr. *Journal of Early Modern History, 24*(1), p.117, pl.3

لوحتي (11، 12): تصويرة تمثل شاه جهان يستقبل شاه شجاع في الدربار في أجرا، 5 أغسطس 1628م، من ألبوم سان بطرس برج، ورقة 34 وجه، ألوان مائية، وذهب وفضة على الورق، تؤرخ بين عامي (1039- 1044هـ/1630-1635م).
مكان الحفظ: أكاديمية روسيا للعلوم، معهد المخطوطات الشرقية، تحت رقم حفظ Ms. E14.p.34a
الفنان: تنسب إلى مراد (Murad).
المصدر:
Koch, E. (2014). The wooden audience halls of Shah Jahan: Sources and reconstruction. *Muqarnas Online, 30*(1), 351-389., p.366.

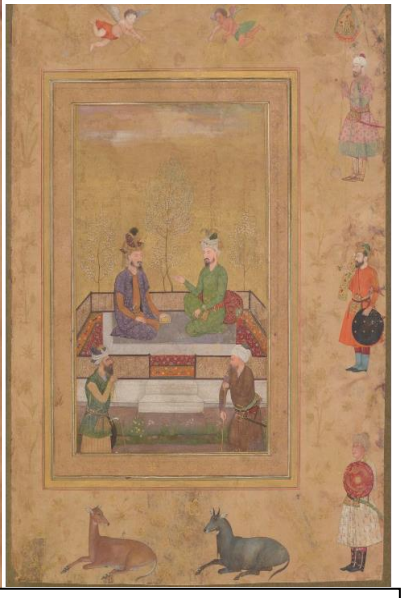


لوحتي (13، 14) تصويرة تمثل أكبر يُسلِّمُ تاجه الإمبراطوري إلى شاهِ جهان صفحة مِنْ ألبومِ مينتو(minto)، تؤرخ بعام (1040هـ/ 1631م).
مكان الحفظ: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن.
الفنان: بيشتر(Bichitr) .
المصدر:
Okada, A. (1992). Imperial Mughal painters: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries. *(No Title).*, p.44, pl.32.

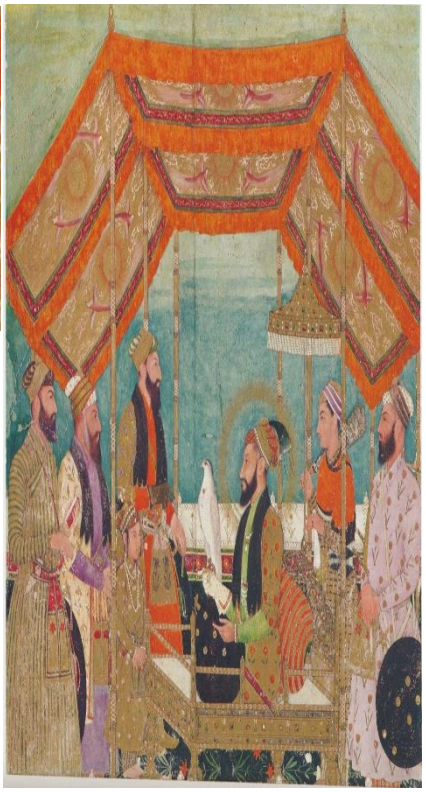


لوحتي (15، 16): النصف الأيسر من تصويرة مزدوجة، تُمثل شاه جهان يُشارك في الاحتفال الليلي بعيد ميلاد النبي (السنة السادسة عشر من حكمه من ربيع الأول 1043هـ/16سبتمبر1633م). أجرا، ديوان العامة. ورقة منفصلة من ألبوم سان بطرسبرغ، تؤرخ بعام (1044هـ/ 1635م).
مكان الحفظ: متحف الفرير جالاري بواشنطن، تحت رقم (18,42,17).
الأبعاد: 30.5 x 23.1 سم.
الفنان: تُنسب إلى بولاقي.
المصدر:
Von Habsburg, *The St. Petersburg Muraqqa*, p.107, pl.181; Welch, S. C. (1978). Imperial Mughal Painting. *(No Title).* p.102, pl.31.

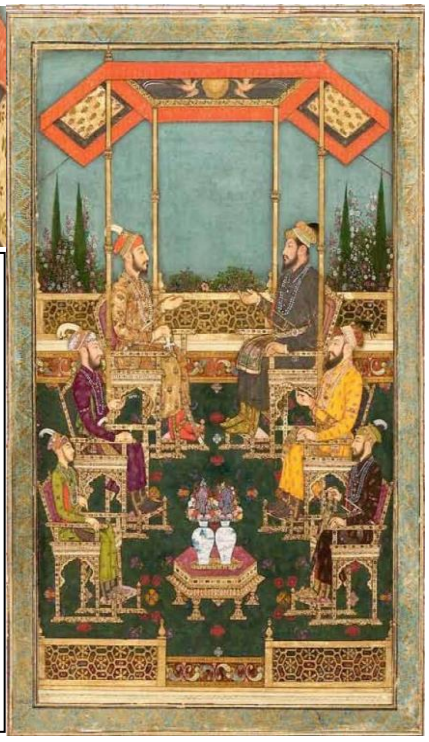
لوحتي (17، 18): صورة شخصية لأكبر صنعت لشاه جهان، تؤرخ بين عامي (1050-1060هـ/ 1640-1650م).
مكان الحفظ: متحف كليفلاند للفنون.
الفنان: جوفاردان (Govardhan).
المصدر:
Thomas, R. (2021). *ILLUMINATING AN EMPIRE: SOLAR SYMBOLISMS IN MUGHAL ART AND*



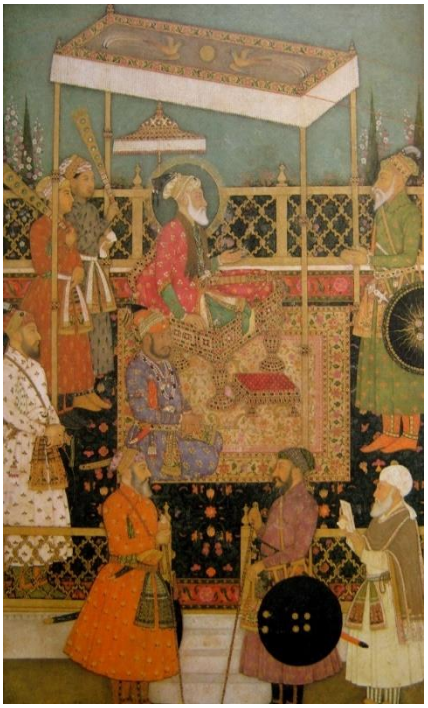
لوحتي (19، 20): تصويرة تمثل بابر وهمايون مع رجال الحاشية (النصف الأيمن من تركيبة مكونة من صفحتين)، ألوان مائية غير شفافة وذهبية على ورق، من ألبوم شاه جهان المتأخر، تؤرخ بين عامي (1060-1066هـ/ 1650-1655م).
مكان الحفظ: مجموعة فيفر.
الأبعاد: 21.0 × 12.6 سم
المصدر:
Lowry, G. D., & Nemazee, S. (1988). A jeweler's eye Islamic arts of the book from the Vever Collection. *(No Title).* pp.166,167, pl.51; Lowry, G. D. (1988). *An annotated and illustrated checklist of the Vever Collection.* University of Washington Press. p.278, pl.332.



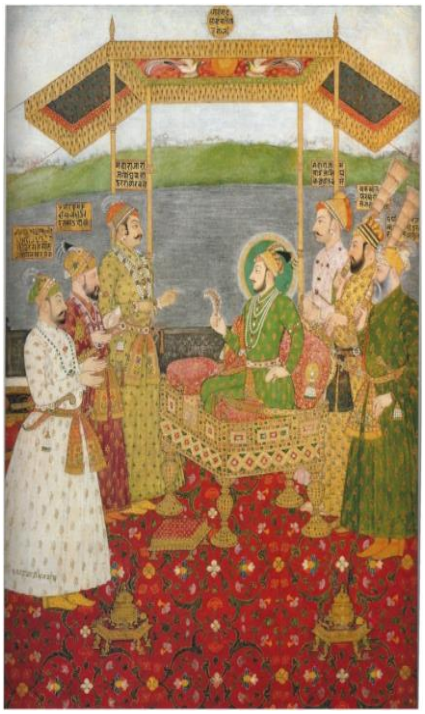
لوحتي (21، 22): تصويرة تمثل أورانگزيب وابنه الثالث سلطان عزام، مع حاشيته، تؤرخ بعام1070هـ/1660م.ألوان مائية وذهب على الورق.
مكان الحفظ: مجموعة خاصة.
الأبعاد: 19.1 x21.4سم.
الفنان: بيشتر.
Daniel walker, flowers underfoot Indian carpets of the Mughal era, the metropolitan museum of art, New York, p.13, pl.4.



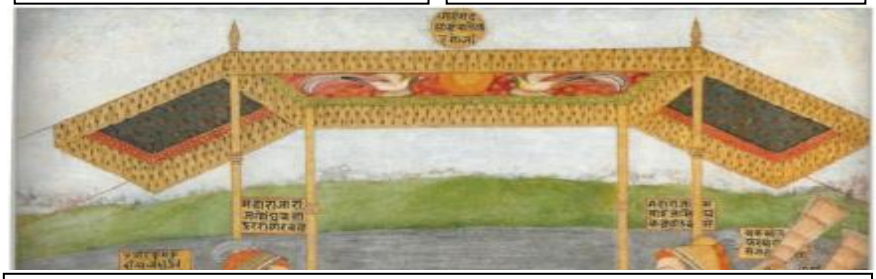
لوحتي (23، 24):تصويرة تمثل اجتماع الأمراء، مشهد دربار مع أربعة أبناء وحفيدين لشاه جهان، صفحة ألبوم، ألوان مائية غير شفافة وذهبية على الورقة، المغول، فترة ما بَعْدَ أورانگزيب؛ تؤرخ بين عامي (1111-1122هـ/ 1700- 1710م).
مكان الحفظ: متحف سان دييغو للفنون، مجموعة إدوارد بيني الثالثة (1990.365).
الأبعاد: 30.2 × 19.6 سم.
الفنان: بهواني داس(bhawanidas).
المصدر:
Goswamy, B. N., & Smith, C. (2005). Domains of wonder: selected masterworks of Indian painting. *(No Title).* p.155, pl.61.



لوحـــــة (25): تصويرة تمثل أورانگزيب والحاشية. ورقة مفردة، تؤرخ بعام (1122هـ/ 1710م).
مكـــــــان الحفظ: مكتبة شيستر بيتى، دبلن. تحت رقم حفظ (34.7).
الفنـــــــــــان: تنسب إلى بهواني داس.
المصـــــــدر:
Linda York leach: later Mughal painting, from the book of the arts of India, Edited by Basil Gray, p154, fig164; Gray. B. (1981)., the arts of India, Vikas Publishing House Pvt Ltd.p.154.pl.164.



لوحة (26): تصويرة تُمثل الإمبراطور المغولي محمد شاه مُمسكاً بحلية عمامة (سارپيچ) في الدربار Darbar (استقبال ملكي)، يستقبل مهراجات عمبر وكيشانجاره [1] (Kishangarh). ألوان مائية غير شفافة على ورق. تؤرخ بين عامي (1142-1152هـ/ 1730-1740م).
مكان الحفظ: مجموعة خاصّة، لندن.
الأبعاد: 31.8 × 24 سم.
الفنان: تُنسب الى (Dalcand).
المصدر:
Mark Z. (1997). gold, silver, bronze from Mughal India, Alexandria press in association with Laurence king, London, p.72



لوحة (27): تفاصيل من اللوحة السابقة

Abstract:

This research aims to study the auspicious birds depicted in Indian Mughal manuscripts and albums, which are known as birds of paradise. They are real birds, not imaginary. The research focuses specifically on their association with the Mughal emperors in India. They symbolized royalty, sovereignty, authority, and legitimacy of rule. They usually appear in a pair of long-tailed birds above the Mughal emperors in the manuscript and album illustrations, and the artist's type in their shapes and colors. Their appearances varied in the manuscripts and albums between the margins at the top of the illustration, and between the ceiling of the royal umbrellas that above the heads of the emperors, whether from the inside or outside. They also appeared on some royal insignia such as the Aftab kir, shields, or armor.

Keywords

Birds of paradise - manuscripts - albums - Indian Mughal school.

[i] - ربما كانت دجاجة من الطين، عُثر عليها في وادي السند، تُستخدم كصفارة للأطفال. كما عُثر في الوادي على العديد من الألعاب المصنوعة من الطين، أغلبها على شكل طيور وحيوانات أخرى.

Historic India. (No Title). Schulberg, L., & Books, T. L. (1968). Historic India. (No Title). p.42.

[ii] --Schulberg, Historic India, p.42.

[iii] - التحليق فوق البشر هو رمز إلهي وعلامة الحماية.

Rohani, N. (2017). Strange Animals and Creatures in Islamic Miniatures: Focusing on Miniatures of the Conference of the Birds. Journal of History Culture and Art Research, 6(4), 112-126. p.115.

[iv] –Hickey, K. (2020). King of the Birds: Making Symbol, Subject, and Science in the Skies of Hindustan. p.51.

[v] – Hickey, King of the Birds,p.52.

[vi] – Hickey, King of the Birds,p.69.

[vii] - إن الطيور التي تعيش في الجنة تعيش في السماء، وتتغذى على رحيق السماء ثم تهبط إلى الأرض لتموت (ومن هنا جاء اسم طيور الجنة).

Diamond, J. M. (1981). Birds of paradise and the theory of sexual selection. Nature, 293(5830), 257-258. p.257.

[viii] - يُشير نيكولو دي كونتي (Nicolo de Conti) ، وهو مسافر وتاجر من البندقية في القرن الخامس عشر الميلادي، والذي يُعَد عمومًا أول أوروبي يذكر طائر الجنة إلى هذه الممارسة عندما يكتب عن "طائر خاص" من جاوة، "بدون أقدام"، والذي يحظى جلده وذيله بتقدير كبير كزينة للرأس. وتُشير روايات أخرى قدمها تجار برتغاليون يصفون غينيا الجديدة، وجزر "الملوك" باعتبارها الموطن الطبيعي للطيور. إلى هذه الطيور بمصطلحات مماثلة. في 1520م، كتب الصيدلي تومي بيريس (Tome Pires): "إن الطيور التي تحظى بتقدير أكبر من غيرها تأتي من الجزر المسماة أرو(Aru)، وهي طيور يجلبونها ميتة، ويطلقون عليها اسم طيور الجنة ("passaros de Deus")، ويقولون إنها تأتي من السماء، وأنهم لا يعرفون كيف يتم تربيتها؛ ويستخدمها الأتراك والفرس في صنع الباناش(Panaches)(ريشة في القبعة للزينة) – فهي مناسبة جدًا لهذا الغرض. وعلى نحو مماثل، يُشير أنطونيو جالفاو(Antonio Galvao) – حاكم جزر الملوك من عام 1536 إلى 1540م – إلى الطيور باسم (passaros myrrados que sam mui estimados pera penacho) (الطيور المميزة، والتي تحظى بتقدير كبير لريشها).

Marcaida, Rubens and the bird of paradise, pp.115,116.

[ix]- لعدة قرون بعد وصول أول جلود طيور الجنة إلى أوروبا مع طاقم ناجٍ من رحلة ماجلان حول العالم، كانت المعرفة الغربية بهذه الطيور مقتصرة على الجلود التي تم الحصول عليها من خلال وسطاء من جزر الملوك من صيادي غينيا الجديدة. تعيش معظم أنواع طيور الجنة البالغ عددها 42 نوعًا في المناطق الجبلية الوعرة الداخلية في غينيا الجديدة، حيث كلفت الصعوبات الجسدية لاستكشاف الطائر في النهاية هانشتاين وستوكر وجيليارد (Hunstein, Stalker, Gilliard) وآخرين حياتهم. حتى عام 1824م، عندما أصبح المستكشف الفرنسي أول أوروبي يرى طائر الجنة في البرية في غينيا الجديدة، كان الأوروبيون يعتقدون أن الطيور قضت حياتها بالكامل في البرية.

Diamond, J. M. (1981). Birds of paradise and the theory of sexual selection. Nature, 293(5830), 257-258. p.257.

[x] - Swarup, S. (1996). Mughal art: a study in handicrafts. (No Title). p.24.

[xi] – Hickey, King of the Birds,p.52.

[xii] - إن طيور الجنة لم تظهر في المدارس التصويرية الأخرى فيما توصل إليه الباحث من مصادر ومراجع.

[xiii] -عباس، منى خضر؛ شعابث، عادل عبد المنعم.(2018م). فاعلية التأثر والتأثير في التصوير الإسلامي(المدرسة الهندية المغولية الإسلامية انموذجًا)، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 7 ص434.

[xiv] – هناك مشهد مصوَّر على لوحة فضية اكتُشِفَت في إيران بالقرب من مدينة قزوين، تؤرخ بأوائل القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، أو بداية القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، ومحفوظة بالمتحف القومي بطهران، تُظهر حاكمًا متوجًا أماميًا يحمل سيفًا، ويقف تحت عقد مُزين بصفوف من الطيور وتعلوه شُراريف. ويحيط به شخصيات واقفة ترتدي ملابس فارسية، وتحت قدميه أسدان بقدمين ممدودتين. تربط كل من صفوف الطيور التي تحيط بالعرش والأسدين الحارسين أسفله اللوحة بأساطير سليمان. Soucek, Solomon's throne, p.123, fig.9.

[xv] - كان المجمع في خربة المفجر يهدف إلى تصوير أحد أفراد الأسرة الأموية، ربما الوليد بن يزيد، في هيئة سليمان وحاشيته. حيث نُشاهد صف من الطيور الموضوعة في دائرة حول قمة الكوات الداخلية.

Soucek, Solomon's throne, p.122.

[xvi] - لمزيد من المعرفة عن وصف عرش سيدنا سليمان. يُنظر الثعلبي(ت 427هـ)، ابي إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري، قصص الأنبياء المسمى بالعرائس، مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة، د.ت، ص335، 336.

[xvi] - Soucek, P. P. (1993). Solomon's throne/Solomon's bath: model or metaphor? Ars Orientalis, 23, 109-134. p.13.

[xvii] -من أهم الطيور التي ظهرت في قصير عمرة طائر اللقلق، وطائر مالك الحزين، طائر الغرنوق. فرغلي.(2002م). أبو الحمد محمود، التصوير الإسلامي ومراحل تطوره الأولى، عالم الغد، القاهرة، ص72، 73.

[xviii] – تجدر الإشارة إلى أن رسم النسرين على جانبي كرسي العرش استخدم كرمز ملكي للمغول، ولكنه يعود إلى ما قبل ذلك في العصور الإسلامية وورد في المصادر التاريخية أنه أستخدم لدى بلاط الخلفاء في بداية العصر الفاطمي. فرغلي، أبو الحمد محمود(1991م) التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ص160.

[xix] - ظهرت الطيور في تصويرة تُمثل جنازة اسفنديار حيث نُشاهد أعلى جثة اسفنديار في السماء ثلاث بطات تطير في الهواء ربما تعبر عن ملكية اسفنديار، حيث تُعد زخرفة البطة إحدى تلك الزخارف التي يمكن العثور عليها على الملابس الملكية، والرجال في البلاط، وله تاريخ طويل في تصميمات المنسوجات الإيرانية. في المنمنمات من العصر الإسلامي، يمكن رؤية زخارف البط في مشهد الصيد أو في بركة المياه حيث يتواجد حوله شخصية مهمة مثل الملك أو النبي أو العلماء الدينيين. كما يظهرون في المنمنمات الملحمية على العلم أو دروع المحاربين. حسن، زكي محمد(1955م). أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ص315، 520، شكل 803 مكرر.

Ettinghausen, R. (1975). İslamic art (Vol. 33). Metropolitan Museum of Art.p.25; Karimi, S. (2019). Symbolism of Ducks Motif in Iran's Artworks. Journal of Art and Civilization of the Orient, 7(26), 21-30. pp.31,32.

[xx] - كانت منطقة فارس معقل الحضارات المتمركزة في إيران. كانت هناك العواصم الإدارية والثقافية للإمبراطوريتين الأخمينية والساسانية. تمت تسمية بقايا بازارجادي(Pazargadae) وبرسيبوليس التي وصلت إلينا باسم سليمان أو تُشير إليه. يشار إلى الصروح في بازارجادي باسم تخت سليمان (عرش سليمان)، وتخت ميدار ز سليمان (عرش والدة سليمان) أو قبر زي ميدار ز سليمان (قبر والدة سليمان).

Bağci, S. (1995). A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures: the Dīvān of Solomon. Muqarnas, 101-111. p.107.

[xxi] -تأثرت المدرسة المغولية الهندية بالتأثيرات الصينية في رسم بعض الطيور مثل العنقاء (طائر خرافي)، طائر الغرنوق (الكركي). والتأثير الصيني قد بدأ بشكل مباشر في الفن المغولي، نظرا لان الصين كان لديها علاقات وطيدة ببلاد الهند.

Swarup, S. (1996). Mughal art: a study in handicrafts. (No Title). p.21,22.

[xxii] -Milstein, R. Sacred Space and the Royal Seat: Islamic Imagery of Kingship. Picturing Royal Charisma, 128. pp.136,143,144.

[xxiii] – لمزيد من المعرفة عن هذه التصاوير يُنظر: –

Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1933). Persian miniature painting: including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House January-March 1931.pl. xciii; Begley, W. E. (1979). The myth of the Taj Mahal and a new theory of its symbolic meaning. The Art Bulletin, 61(1), 7-37. p.29, fig.32; Gharipour, M. (2009). Pavilion Structure in Persianate Gardens: Reflections in the Textual and Visual Media (Doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology). figs.88,96; O'Kane, M. (2017). Painting King Solomon in Islamic and Orientalist Tradition. Die Bibel in der Kunst, 1, 1-20. p.5, figs.2,3,5,7; Hasanzade, J., Goyushov, N., Vasilyeva, O., & Yastrebova, O. (2021) The Magic of the Pen. p.179;

[xxiv] - يظهر تصوير فريد للملك سليمان الكوني، من مخطوط بعنوان " كتاب سليمان"، وهي مخطوطة غنية بالرسوم التوضيحية تم تأليفها ونسخها للسلطان العثماني بايزيد الحادي عشر (1481-1512م) حوالي عام905هـ/1500م مُزينة بصورة الملك سليمان كواجهة لها. في التصويرة يجلس سليمان على العرش على قمة مبنى من سبعة طوابق، فوق طوابق تنازلية هرمية مغطاة بالكواكب والملائكة، والجن، والمحاربين، والأنبياء. والسماء حول الملك وفوقه تعج بمجموعة متنوعة من الطيور. وتم وضعها كصفحة أمامية لكتاب سليمان، لتتناسب مع التطلعات السياسية والعلمية للبلاط العثماني حوالي عام905هـ/1500م، وعلى وجه الخصوص تربط شخصية السلطان بالملك سليمان. كما أنها تساعد في تبرير مطالبة بايزيد بالعرش، ويعتبرها العلماء أول تمثيل عثماني للملك سليمان. كذلك هناك تصويرة أخرى تمثل سيدنا سليمان متوجًا على كرسي وفوقه وفرة من الطيور. تدور جميع الطيور الصغيرة حول صقر كبير بجناحين مفرودين – ليمثل حورس الصقر الإلهي يحوم فوق الملك - مما يرمز بوضوح إلى مفهوم الملكية. استولى العثمانيون على صفات سليمان كزعيم وملك ناجح وقوي بقدر أعظم من الحماسة. فإن العثمانيين الذين ورثوا الإمبراطورية البيزنطية وأنشأوا في القسطنطينية بلاطاً غنيا بالاحتفالات الرسمية، استخدموا أسطورة سليمان على نطاق واسع في سعيهم إلى الشرعية. وهناك نص كتبه وألفه السلطان محمد الثاني فاتح القسطنطينية يفيد بأن الملك سليمان نفسه شيد مبنى مزخرفا كبيرًا، وهو جناح حديقة في مُحيط القصر العثماني الجديد. وقد صور السلطان سليمان القانوني في هيئة الملك سليمان في تصويرة من مخطوطة الشاهنامة، من المدرسة العثمانية، تؤرخ بحوالي عام996هـ/ 1588م.

Gharipour, M. (2009). Pavilion Structure in Persianate Gardens: Reflections in the Textual and Visual Media (Doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology).pl.63; O'Kane, M. (2017). Painting King Solomon in Islamic and Orientalist Tradition. Die Bibel in der Kunst, 1, 1-20. pp.10,12,13 figs.8,9; Milstein, Sacred Space, pp.136,143,144.

[xxv] - البقرة آية 102، النســـاء آية 163، الأنعام آية 84، الأنبياء آيات 78-82، النمل آيات 15-44، سورة سبأ آيات 12-16، سورة ص آيات 30-40.

[xxvi] -O'Kane, Painting King Solomon, p.2,3,4.

[xxvii] – ذكرت ايبا كوتش(Koch, E.) أن أباطرة المغول كانوا يتشبهون بصورة الحاكم الكتابي العادل سليمان. وقد ظهرت صور لسيدنا سليمان وهو متوج على عرشه وفوقه مجموعة متنوعة من الطيور في مدرسة التصوير المغولية الهندية. لمزيد من المعرفة عن هذه التصاوير يُنظر: –

Koch, E. (1982). The influence of the Jesuit mission on symbolic representations of the Mughal emperors. Islam in India, 14-29.fig.1.3; Okada, A. (1992). Imperial Mughal painters: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries. (No Title).pl.125; Leach, L. Y. (1995). Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library (Vol. 1). Scorpion Cavendish. p.92, pl.10; DAS, S. A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES AND CHRISTIAN THEMES IN IMPERIAL MUGHAL PAINTINGS. p.163; fig.6-10; Seyller, J. (2004). The Walters Art Museum Divan of Amir Hasan Dihlavi and Salim's Atelier at Allahabad. Arts of Mughal India. Studies in Honour of Robert Skelton, 95. p.106, fig.12;

حسن، منى سيد علي.(2002م). التصوير الإسلامي في الهند، الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية، دار النشر للجامعات، القاهرة، لوحة 119.

[xxviii] – إن استخدام المخلوقات الطائرة التي تحوم فوق رأس الحاكم هو أحد أكثر الموضوعات المميزة في الصور السليمانية. وقد ذكر وهب بن منبه هذه الخاصية في حديثه عن كيف فقد سليمان خاتمه وعرشه ثم استعادهما. فلما استعاد سليمان قوته عادت الطيور تحوم فوق رأسه، و"عرف الناس أنه سليمان".

Soucek, Solomon's throne, p.122.

[xxix] - يخبرنا كتاب لقصص الأنبياء، ربما كتبه الكسائي في نهاية القرن الثاني عشر، أن الجن صخر صنع عرشًا لسيدنا سليمان من العاج بقاعدة من الذهب، ووضع عليه تماثيل الطيور والوحوش.

Bağci, S. (1995). A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures: the Dīvān of Solomon. Muqarnas, 101-111. p.105.

[xxx] - كان الفنان جان بروغل الأكبر الخبير الفلمنكي رائدا في هذا النوع من التمثيل لطيور الجنة.

Hickey, King of the Birds, p.53

xxxi - Soucek, Solomon's throne, p.119.

[xxxii] - أخبرنا محمد صالح كانبو(Kanbo) كاتب البلاط المغولي الأول في عهد شاه جهان: **"أنه من المهم أن يري الحكام تأكيدًا على حكمهم من خلال موضوعات الفن التي تشرح تفوقهم على الحكام الأخرين".**

Swarup, Mughal art, p.22.

[xxxiii] - Hickey, King of the Birds, p.53

[xxxiv] - Koch, E. (2017). Visual Strategies of Imperial Self-Representation: The Windsor Pādshāhnāma Revisited. The Art Bulletin, 99(3), 93-124. p.99.

[xxxv] - Koch, E. (2017). Visual Strategies of Imperial Self-Representation: The Windsor Pādshāhnāma Revisited. The Art Bulletin, 99(3), 93-124. pp.99,100.

[xxxvi]- لوحة "العبادة" لروبنز تأتي كواحدة من أقدم الأعمال البارزة التي يصور فيها طائر الجنة على هيئة حلية في لوحة. روبنز لم يكن الوحيد الذي يصور طيور الجنة على هيئة طيور الزينة في العقود الأولى من القرن السابع عشر. فمن المرجح أن النسخة الأولى لروبنز من لوحة عبادة برادو قد اكتملت قبل نهاية عام 1609م. وهناك على الأقل لوحتان قبل هذا التاريخ تظهران طائر الجنة بنفس الطريقة: عبادة المجوس لهندريك فان بالين، من عام 1598م، وعبادة المجوس لبيتر لاستمان، من عام 1608م. بالإضافة إلى هذه الأعمال، فإن صورة تشارلز الأول التي رسمها روبرت بيك حوالي عام 1610م تتميز أيضًا بطائر الجنة متصلًا بقبعة. وصورة الملكة إليزابيث الأولى في عام 1599م، حيث ارتدت "ثوبًا من الساتان الأبيض النقي، مطرزًا بالذهب، مع "طائر الجنة بأكمله من أجل الأناقة". يتميز غطاء الرأس الذي ترتديه إليزابيث في "صورة قوس قزح" (حوالي عام 1600م) بطائر الجنة كقطعة قماش.

Marcaida, Rubens and the bird of paradise, p.123.

[xxxvii] -كان طائر الجنة من العينات التي كانت تحظى بتقدير كبير بين جامعي العصر الحديث المبكر، وكان يعتبر من عجائب الطبيعة. وكانت أسطورة طائر الجنة تقول إن الطائر ظل في حالة طيران دائمة. هذه الأسطورة هي خرافة مستمدة من حقيقة مفادها أن معظم العينات المستوردة إلى أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر وصلت بدون أقدامها، والتي تم قطعها من أجل الحفاظ على الجثة المجففة بشكل أفضل. وقد شوهد ريش الطائر الرائع والمثير للرهبة لأول مرة في أوروبا في عام 1520م؛ حيث أحضر التجار البرتغاليون العينات الأولى إلى الغرب، من باندا(Banda) إلى لشبونة.(Lisbon) كان طائر الجنة من العناصر الثمينة للغاية في جميع أنحاء أوروبا، وبحلول نهاية القرن السادس عشر، أصبح طائر الجنة السمة المميزة لمجموعة ممتازة. وعلى الرغم من حقيقة أن العديد من الروايات، بما في ذلك رواية أرسطو وأنطونيو بيجافيتا(Aristotle's and Antonio Pigafetta's)، حددت أن طائر الجنة له أقدام، فقد كان يُعتقد أنه يظل في طيران دائم، في صعود لا نهاية له نحو الشمس، حتى أواخر القرن السابع عشر.

Swan, Birds of paradise for the sultan, pp.50,52,53,58,61,62.

[xxxviii] -Marcaida, Rubens and the bird of paradise, p.119.

[xxxix] -O'Kane, B. (Ed.). (2019). Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand. Edinburgh University Press. p.1.

[xl] –. كانت الصقور، والصقور المدربة تدريبًا جيدًا تحظى باحترام كبير في بلاط المغول. سجل جهانگير عددًا من تبادلات الطيور الجارحة الجميلة كهدايا بين الحكام البارزين. علاوة على ذلك، شارك ابنه شاه جهان، بتشجيع من الإمبراطور الأكبر، جهانگير أيضًا في حب الصقور. كان الأب والابن يصطادان معًا أثناء المسيرات الطويلة، وكان جهانگير مندهشًا من قوة ومهارة الصقور. وكانت هذه الطيور الجارحة بمثابة امتداد للجسد الملكي، حيث كانت تشارك في رحلات صيد مذهلة كان الأباطرة يخوضونها لرفع سلطتهم. في الصور الشخصية، يتم تصوير العديد من الطيور الجارحة مرتدية أغطية ملكية ورموزًا للرفاهية.

Hickey, K. (2020). King of the Birds: Making Symbol, Subject, and Science in the Skies of Hindustan.pp.59,60, fig.2.

[xli] - يعتبر النسر رمزًا للقوة والسلطة والملكية في الأدب الداري(Dari)، وكان بالنسبة للأخمينيين رمزًا للقوة والقدرة ورمزًا للمجد. اعتبروا النسر الطائر فألًا حسنًا. صنع الأخمينيون علمًا ذهبيًا به نسر؛ كان هذا العلم يلمع في حملات الملوك الأخمينيين أمام الجيش فوق رمح طويل. مثل الأسد الذي يعد أقوى وأشد الحيوانات قوة على وجه الأرض، فإن النسر هو أقوى الطيور.

Rohani, N. (2017). Strange Animals and Creatures in Islamic Miniatures: Focusing on Miniatures of the Conference of the Birds. Journal of History Culture and Art Research, 6(4), 112-126. p.114; Motevalli, M., Ghazizadeh, K., & Afshari, M. (2024). Retrieving the Motif and Evolution of the Double-Headed Eagle in Iranian art from Ancient to Seljuk Period. Journal of Art and Civilization of the Orient, 12(43), 18-29. p.23.

[xlii] - في الحضارات القديمة مثل إيران وبلاد ما بين النهرين، يمكن رؤية شكل النسر، الذي له رأسان - مائلان إلى اليمين واليسار - وجناحان مفتوحان. واستمرار استخدام هذا الزخرف حتى العصر الإسلامي في إيران والأناضول جعله يظهر كرمز وطني في العصر السلجوقي. ويمثل هذا الزخرف هيمنة الغرب والشرق، والمفهوم الضمني للقوة والملكية. وتنسب المصادر المتاحة هذا الزخرف إلى الحضارة الحثية في الألفية الثانية قبل الميلاد، وتعتبره متأثرًا بالفن الرافديني، في حين أن له تاريخًا أقدم بكثير في الفن الإيراني.

Motevalli, Retrieving the Motif, p.20.

[xliii]- في العصور القديمة، وصف الجغرافي اليوناني بوسانياس في القرن الثاني الأهمية الدينية للديك باعتباره طائرًا مقدسًا للشمس يعلن شروقه. وفي الإسلام في العصور الوسطى، ارتبط بالضوء والجنة، وكذلك بالملكية، وأيضًا بالملك سليمان بن داود الذي كان على دراية بخطاب الطيور والحيوانات (القرآن سورة رقم 27، النمل، آية 16).

Kuehn, S. (2011). The dragon in medieval East Christian and Islamic art: With a foreword by Robert Hillenbrand (Vol. 86). Brill. p.64.

ولمزيد من المعرفة عن رمزية الديك الدينية ينظر. عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص ص155–160.

[xliv]- المعنى الرمزي للطاووس هو الزينة، والترف، والغطرسة، والمجد، والبهاء، والأنانية، والقيامة، والحياة الممزوجة بالحب، حياة البلاط، والجمال، والملكية، والكرامة، والمكانة والشهرة، والكبرياء الدنيوية، الخلود، والثناء من الجميع، في المعتقدات العرقية والأسطورية، الطاووس هو المدمر للثعابين، ولذلك اعتبروه عامل خصوبة الأرض، كما كان الطاووس موضوعًا لبعض الأختام الساسانية واللوحات الإسلامية. ويعد رمزاً للجنة والولادة والخلود في الثقافات المختلفة، وفي الثقافة والفنون الإسلامية دور الطائر هو علامة الجمال الألهي ورمزيته. واستُخدم الطواويس، وخاصة في الفن والعمارة الصفوية، لأهميتها كطيور سماوية من طيور الجنة تعمل كعلامة على الرحلة إلى الجنة. وردت أيضًا رمزية الجنة للطاووس من خلال كتاب فريد الدين عطار "منطق الطير"، الذي كتبه في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي، حيث تم تقديم الطائر على أنه "أحد أفراد الجنة/ الذي سمح للثعبان السام الأملس أن يغري غرائزه بطريق سيده الشرير/ وعانى من المنفى إلى ذلك اليوم المشؤوم" في إشارة إلى دور الطاووس في إغراء آدم وحواء لتناول الفاكهة المحرمة. وبحسب العطار أيضًا فإن الطاووس هو تجسيد لعبادة السماء وحارس بوابة الناس ودليلهم إلى الجنة، إذ كان هذا الطائر يعتبر مقدسًا في الديانة الزرادشتية قديماً.

Sharma, Y. (2013). Art in between empires: Visual culture & artistic knowledge in late Mughal Delhi 1748–1857. Columbia University. p.62;

عاطفه اثنی عشری. (2022). مقایسهٔ تطبیقی فرمشناسی ونمادشناسی نقوش پرنده بر روی سفال‌های پیش از تاریخ وسفال‌های دورهٔ اسلامی در ایران. هنرهای صناعی ایران, 4(2), 163-177، ص170.

[xlv] - طائر ورد في أساطير الفرس ويُقال إنه إذا وقع ظله على رأس أنسان صار ملكًا فاشتقت منه كلمة "همايون" وهي في الفارسية بمعنى ملكي أو مسعود، وقد جرى لهذا الطائر ذكر في الشعر الفارسي. وكان المغول منجذبين بشدة إلى هذا الطائر العظيم والأسطوري وهو "طائر الجنة" ايضاً، ومرتبط تقليديًا بالعائلة المالكة في العالم الإسلامي. هذا الطائر موثق في الأدب الفارسي ويرتبط اسمه بوضوح بالملكية؛ لا توجد دراسات محددة مكرسة لهذا الطائر المهم، الموصوف في الشاهنامة بأنه «طائر الحظ الملكي (فارFarr) أو "الذي يرمز ريشه إلى فار(Farr) في التقاليد المغولية. كان طائر الُهما طائرًا كبيرًا نادرًا ما يلامس الأرض، وكان معروفًا بانطوائه. كان يتغذى على العظام الجافة وحدها، وكان **"ظله مليئًا بقوة البركة لدرجة أن من يسقط عليه يصبح ملكًا"**. لقد أصبح الهُما رمزاً معروفاً للملكية التي منحتها قوة عليا وحتمية. وكان إعلان الاختيار بواسطة الُهما بمثابة إشارة إلى نوع من حتمية القدر، أو وعد من هذه الطيور الرمزية التي تمثل امتدادات للإله. ويظهر الهُما في عدد من القصص والقصائد، بما في ذلك مؤتمر الطيور أو منطق الطير لفريد الدين العطار، ولكن ظهور الهُما الأكثر سحراً وقوة في الثقافة المغولية جاء أثناء حكم همايون. في خضم منفى همايون في منتصف عمره، لجأ لفترة إلى بلاط شاه طهماسب الصفوي، وهو البلاط الذي كان يتباهى بتقاليد أدبية فارسية موروثة مليئة بالأساطير النابضة بالحياة. وفي أثناء وجوده في البلاط الصفوي، تأمل همايون في حكمه وظروفه الأقل حظًا في الوقت الحاضر. في عام947هـ/1540م، ألف قصيدة قصيرة تحمل في طياتها طموحاته الخاصة، والتي عبر عنها من خلال طيران الطائر المتخيل. "كل الأمراء يبحثون عن ظل هُما - انظر إلى هذا الهُما (أنا، هُمايون) الذي يدخل تحت ظلك. إن النكتة الغنائية التي تصاحب الآية تكاد تحجب عمق إعلان همايون أن حكمه كان مفروضًا بنفس الظروف الإلهية التي قررت من سيقع عليه ظل الهُما. هنا، يتخيل همايون نفسه في الوقت نفسه كطائر هُما الذي يختار الملك، وكرجل أعلنه هُما أعظم إمبراطورًا مرة أخرى. إنه يطمس الخطوط الفاصلة بين الطائر القوي الغامض، وكيانه الفردي، حتى مع وجود الطائر كرمز لمصير طائر حدده الله. بالنسبة للمغول، كانت لغة رمزية الطيور أداة تُستخدم لتبرير حكمهم. وبما أنهم تحالفوا مع أكثر الطيور المتخيلة المرغوبة، فقد قدموا إمبراطورية قوية مُزينة بالبركات الإلهية وحكمًا يقترب من التقوى.

رمضان، حسين مصطفى حسين.(1995م). سيمرغ العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الأثار، جامعة القاهرة، العدد السادس، ص287؛

Vaughan, P. Mythical Animals in Mughal Art: Images, Symbols, and Allusions. Flora and Fauna in Mughal Art, 55-68. p.55; Marcaida, J. R. (2014). Rubens and the bird of paradise. Painting natural knowledge in the early seventeenth century. Renaissance Studies, 28(1), 112-127. p.117; Атманова, Ю. Г. (2017). Лучезарный лик Великого Могола: концепция фарр-и изади и её визуальное воплощение. Праксема. Проблемы визуальной семиотики, (2), 9-29. p.24; Hickey, K. (2020). King of the Birds: Making Symbol, Subject, and Science in the Skies of Hindustan. p.57; Compareti, M. Flying over Boundaries. Borders, p.127.

[xlvi] – الفينيق(THE PHOENIX)(العنقاء): يُقال إن طائر الفينيق الأسطوري (باليونانية: phoinix)، وهو طائر عربي ذو ريش رائع ويُقال إنه فريد من نوعه، كان يسافر على فترات طويلة إلى هليوبوليس حيث يموت ويولد من جديد. وقد شكل هذا الطائر نواة أسطورة معقدة حظيت بشعبية هائلة في العالم القديم. ربما يكون طائر الفينيق سليلًا أدبيًا لطائر بينو(benu) أو بنو(bnw) في الأساطير الشمسية المصرية، وهو طائر مقدس أصبح رمزًا للتجديد أو الولادة الجديدة من خلال ارتباطه بالإلهين رى(Re) وأوزوريس(Osiris) اللذين يتجددان ذاتيًا. يظهر طائر الفينيق، على سبيل المثال، في الأدبيات اليهودية المتعلقة بنهاية العالم، وخاصة في الفصول 6–8 من سفر الرؤيا اليوناني لباروخ(Baruch)، حيث ينشر طائر الفينيق الكوني، الذي يرمز إلى رحمة الله، أجنحته الواقية لحماية الأرض من نار الشمس التي تلتهم الأرض، والتي ترمز إلى غضب الله العادل.

Hill, J. S. (1984). The Phoenix. Religion & Literature, 61-66. pp.61,62.

[xlvii] - الطائر الذي يتبناه المغول في المقام الأول لتمثيل ملكيتهم هو السيمرغ، والذي يبدو أنه يقيم بقوة في عالم الخيال. غالبًا ما تصور صور السيمرغ على أنه طائر أم يُشبه طائر الفينيق. تظهر في جميع القصائد العربية والإيرانية والهندية كمساعدة للأبطال، ومؤتمنة على أسرار الملوك. تظهر في بعض تجسيدات بلاط الملك سليمان كرفيقة وشريكة في المحادثة. وقد ظهر السيمرغ لأول مرة في الفن الإسلامي على البلاطات الخزفية لتخت سليمان (Takht – I Sulayman)، حوالي668-674هـ/ 1270- 1275م.

O'Kane, B. (1995). Studies in Persian art and architecture. Amer Univ in Cairo Press., p.220; Kamada, Y. (2010). A Taste for Intricacy an Illustrated Manuscript of Manṭiq al-Ṭayr in the Metropolitan Museum of Art. Orient, 45, 129-175. p.150.

ولمزيد من المعرفة عن هذا الطائر. يُنظر. رمضـان، سـيمرغ العنقاء في الفن الإسـلامي، ص ص246-295..

[xlviii] – كانت الطيور بشكل عام تظهر مع الملوك لتعبر عن الملكية فقد ظهرت في قصير عمرة في تصويرة تمثل الوليد بن يزيد على عرشه، كما ظهرت على قطعة نسيج إيلخاني تصور حاكمًا متوجًا على عرشه. محفوظة بمجموعة ديفيد، بكوبنهاجن تحت رقم حفظ (1995/30). كما ظهرت على إبريق ماء، تعلو حاكم متوج على عرشه حيث شكل طائرين طويلي الذيل ما يُشبه عقدا أعلى الحاكم، والتحفة من بلاد ما بين النهرين، تؤرخ بأواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر. ايتنجهاوزن، ريتشارد (1942م). التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق سليمان عيسى وسليم طه التكريتي، بغداد، ، ص13؛

Milstein, Sacred Space, pp.137,139. figs.9.5,9.7.

[xlix] –بالنسبة للمغول، كانت الطيور التي يتم الاحتفاظ بها تمثل امتدادًا لملكية المغول على العالم البري نفسه، مما يطمس الحدود بين الممتلكات الطبيعية والبشرية.

Hickey, K. (2020). King of the Birds: Making Symbol, Subject, and Science in the Skies of Hindustan. p.63.

[l] - Thomas, LUMINATING AN EMPIRE pp.73,74.

[li] - كان الأباطرة المغول من أهم رعاة الفنون الذين كانوا يهتمون بتصاوير الطيور، ولم يقتصر اهتمام الأباطرة المغول على تكليف مصوريهم برسم هذه الطيور في دراسات طبيعية

متقنة ومتأنية، بل انصب الاهتمام أيضاً على "دراسة أمراض الطيور ووصف الأدوية الخاصة بكل مرض. وكان أهم فنان تخصص في هذا المجال هو منصور، وفي العام السابع من حكم الإمبراطور جهانگير أهدى له أحد رجاله عدداً من الطيور النادرة التي أحضرها من "جوا"، وقد آثارت هذه الطيور فضول الإمبراطور الذي كان يقضي ساعات لدراستهم وملاحظتهم، وقد أمر جهانگير المصورين برسم هذه الطيور في جهانگيرنامة.

Eletr (Riad), Two Turkey cooks painted by Mansur in Jahangir's period, p. 1; Kumar Das (A.), Mansur, Master Artists (edited by pal (P.)) Marg publications, 1991, p. 40.

[lii]- كان استخدام الطيور كرموز مصورة نادرة جدًا في الفن المغولي الهندي.

Srivastava, S. P. (2001). Jahangir, a Connoisseur of Mughal Art. Abhinav Publications, p.39.

[liii] - يذكر أن الملوك كانوا يعتبرون هذه الطيور سماوية، وحتى عندما تموت لا تفسد أو تنبعث منها رائحة كريهة. ريشها متنوع وجميل للغاية، وهي بحجم اليمام، ولها ذيل طويل للغاية، وإذا انتزع أحد ريشها، ينمو ريش آخر، حتى عندما تموت. **"يأخذهم الملوك إلى المعركة، ويعتقدون أنه إذا كانوا معهم فإنهم آمنون ولا يقهرون"**.

Swan, C. (2013). Birds of paradise for the sultan. Early seventeenth-century Dutch Turkish encounters and the uses of wonder. De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief, 29(1), 49-63. pp.61,62.

[liv]- يصف جهانگير في توزوكي زياراته إلى هذا القديس الهندوسي. اقتبسنا مقاطع مختارة، أولها مأخوذ من السنة الملكية الحادية عشرة (1025هـ/1616م): "لقد سمعت كثيرًا أن سانياسي(Sanyasi) المتشدد الذي يُسمى جادروب تقاعد منذ سنوات عديدة من مدينة أوجين(Ujjain) إلى ركن من الصحراء، وكرس نفسه لعبادة الإله الحق. كانت لدي رغبة كبيرة في معرفته، ولكن كنت أفكر في المشاكل التي ستسببه له، ولم أرسل له وبدلاً من ذلك ذهبت إليه. المكان الذي اختار العيش فيه عبارة عن تل تم حفره وصنع دخلة. يوجد عند المدخل فتحة على شكل محراب. الفتحة التي يعيش فيها صغيرة جدًا بحيث لا يمكن لأي شخص أن يدخلها إلا بمئات الصعوبات ... ليس لديه حصيرة ولا متاع. في هذه الحفرة الضيقة، والمظلمة يمضي وقته في العزلة. في أيام الشتاء الباردة، على الرغم من أنه عار تمامًا، باستثناء قطعة خرقة لديه في الأمام والخلف، لا يشعل نارًا أبدًا ... يستحم مرتين في اليوم في قطعة من الماء بالقرب من مسكنه، ومرة في اليوم يذهب إلى مدينة أوجين إلى منازل البراهمة الذين لديهم زوجات وأطفال، والذين يعتقدون أن لديهم المشاعر الدينية والرضا. يأخذ عن طريق الصدقات خمس لقيمات من الطعام مما أعدوا لأكلهم. يبتلعه دون مضغه حتى لا يستمتع بنكهته. شريطة ألا يكون هناك ولادة، ولا توجد نساء حائض في المنزل. لا يرغب في الاختلاط بالرجال، ولكن لأنه اكتسب سمعة كبيرة يذهب الناس لرؤيته. لقد أتقن علم الفيدانتا(vedanta)، وهو علم الصوفية. تحدثت معه لمدة ستة غاريات (gharis)، تحدث بشكل جيد، لدرجة أنه ترك انطباعًا كبيرًا علي. في الوقت الذي غزا فيه والدي الموقر الحصن في عسير، في مقاطعة كانديش (Kandesh)، وعاد إلى أجرا، رآه في نفس المكان، وكان يتذكره جيدًا دائمًا. بعد مقابلة جادروب

Jadrup، ركبت فيلًا ومررت من خلال بلدة أوجين، ونثرت يمينًا ويسارًا العملات المعدنية الصغيرة بقيمة 3500 روبية.

von Habsburg, F. (1996). The St. Petersburg Muraqqa‘: Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th Through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy by ‘Imād Al-Ḥasanī (Vol. 1). Leonardo arte. p.119.

[lv] - Thackston, W. M. (1999). The Jahangirnama-Memoirs of Jahangir, Emperor of India. p.312.

[lvi]-von Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa,p.119.

[lvii]-von Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa,p.120.

[lviii] - آفتاب كير: مكونة من كلمتين آفتاب بمعنى شمس أو حرارة أو ضوء، وكير بمعنى عاكس وهو مثل المِظَلَّة. الهروي، نظام الدين أحمد بخشي(1995م). المسلمون في الهند من الفتح العربي إلى الاستعمار البريطاني الترجمة الكاملة لكتاب طبقات أكبرى، ترجمة أحمد عبد القادر الشاذلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،هامش 491، ص271؛ شاكر كسرائى، قاموس فارسي-عربي، الدار العربية للموسوعات، بيروت- لبنان، 2014م، ص23.

[lix]- الدايبان(Daiban): إحدى شارات السلطة والملك، وهي ذات شكل بيضاوي ومقبضها محلي بالقماش المقصب وهي نوع من المظلات.

Coomaraswamy (A.K.), The Modern school of Indian painting, Journal of Indian art and Industry, vol XV, No. 120, October 1912, p. 77.

[lx] - زودت معرفة أبو الحسن بالصور المسيحية ذخيرة واسعة من الرموز الأيقونية السائدة في الفن الديني الأوروبي، مثل الكرة الأرضية، والجرم السماوي، والكاروبيم، وكوبيد، وطيور الجنة (بدلاً من ألهما أو السيمرغ)، والتاج الذهبي، والمفتاح، وما إلى ذلك. وقد امتزجت هذه الأشكال مع رموز إسلامية وهندية مقبولة مثل الهالة، والأسماك، والتعايش السلمي بين الحيوانات الشرسة والداجنة، والشمس والقمر، وما إلى ذلك. لقد قام الفنانون المغول بتطهير الرموز الأجنبية من ارتباطاتها المسيحية، وتحويلها إلى دعامات للصور والاستعارات الأدبية الفارسية.

Bailey, G. A. Counter reformation symbolism and allegory in Mughal painting: a thesis. (No Title). pp.376,377.

[lxi] – Welch, S.C.(1987). The Emperors' Album: Images of Mughal India. Metropolitan Museum of Art, pl.13.

[lxii] – عكاشة، ثروت.(1995م). موسوعة تاريخ الفن، التصوير الإسلامي المغولي في الهند،ج13، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص139، لوحة 76.

[lxiii] - Jaykrushna, D. (2020). Portraits and Figurativ.p.394.

[lxiv]- عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، ص134.

[lxv] - Jaykrushna, Portraits, p.394.

[lxvi]– خليفة، ربيع حامد. (2007م). مدارس التصوير الإسلامي فى إيران وتركيا والهند من القرن 9ه/15م/ وحتى القرن 13هـــ/ 19م، القاهرة، ص425.

[lxvii] - Jaykrushna, Portraits, p.396.

[lxviii]- Welch, The Emperors' Album, P.104.

[lxix] - يؤرخها Jenkins ما بين عامي(1034-1039هـ/ 1625-1630م).
Jenkins, M., & Keene, M. (1983). Islamic jewelry in the Metropolitan Museum of Art. Metropolitan Museum of Art.p.104.

[lxx] - Colnaghi, P. (1978). D., & Co. Indian Painting: Mughal and Rajput and a Sultanate Manuscript, London.pl.55; Jaykrushna, D. (2021). PAINTINGS OF JAHANGIR'S ERA. Towards Excellence, 13(1). p.337, fig.2.

[lxxi] – تم استكشاف إمكانات الفن لتعزيز مفهوم الملكية بشكل منهجي ومتسق من قبل شاه جهان، الحاكم الخامس للسلالة. يمكن أن يُنظر إليه على أنه مُنظم كبير لفن المغول أو، كما وصفه أحد المؤرخين، "سيد تقدير الجمال والفن".

Koch, Visual Strategies of Imperial Self-Representation, p.93.

[lxxii] - Welch, The Emperors' Album, p.194.

[lxxiii] – Thomas, R. (2021). ILLUMINATING AN EMPIRE: SOLAR SYMBOLISMS IN MUGHAL ART AND ARCHITECTURE (master's thesis, Middle East Technical University). p.83, fig.32.

[lxxiv] - يلقي النجم العظيم بشكل رمزي الضوء الإلهي على الحاكم ومكانته الملكية.
Атманова, Ю. Г. (2017). Лучезарный лик Великого Могола: концепция фарр-и изади и её визуальное воплощение. Праксема. Проблемы визуальной семиотики, (2), 9-29. p.24

[lxxv] – الأدلة السياقية تُشير بقوة إلى أن شاه جهان، على الأقل في السنوات الأولى من حكمه، كان له تأثير حاسم على الرسوم التوضيحية المرسومة لتاريخه الرسمي كما فعل في النص نفسه. كان بناء تاريخه أحد اهتمامات شاه جهان. كانت الأجندة هي ترك صورة لحاكم مثالي ودولة مثالية. في مسعاه لتحسين التصوير كبيان إمبراطوري، قام شاه جهان بتوظيف فريق من الرسامين والمستشارين الذين طوروا معه مشاريع الرسم الخاصة به ووضعوا مبادئ التمثيل.

Koch, Visual Strategies of Imperial Self-Representation, p.97.

[lxxvi]- بادشاهنامة (وقائع الملك)، تم الانتهاء من هذه المخطوطة الملكية من التاريخ الرسمي لعهد شاه جهان في عام 967هـ/ 1657م، بعد أشهر قليلة من اختتام سنة شاه جهان الثلاثين. وتحتوي على 44 لوحة، تروي أحداث دورة العشر سنوات الأولى من عهد شاه جهان، كتبها مؤرخ البلاط محمد أمين قزويني، تم تعيين قزويني في مهمته في يناير من عام1045هـ/ 1636م، في ختام عام الاحتفال السنة الثامنة من حكم شاه جهان، وقد استخدم قزويني مؤرخين سابقين في تجميع روايته.

Begley, W. E. (1986). Illustrated Histories of Shah Jahan: New Identifications of Some Dispersed Paintings and the Problem of the Windsor Castle Padshahnama. In Facets of Indian Art: A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum on (Vol. 26, pp. 27-28). p.139; Lee, D. WHKMLA: National Historiography: Heroes and Villains in the History of the Republic of India. p231.

[lxxvii] - تؤرخها Dadlani. بين عامي(1039-1067هـ/1630-1657م).
Dadlani, Chanchal. "Transporting India: The Gentil Album and Mughal Manuscript Culture." Art History 38.4 (2015): 748-761. p.755, pl.5.

[lxxviii] - Gommans, J. (2020). The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan: Art, Architecture, Politics, Law and Literature, edited by Ebba Koch and Ali Anooshahr. Journal of Early Modern History, 24(1), 106-109. p.116.

[lxxix]- Dempsey, Corinne. (2010). "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)." PhD diss., University College Dublin, p75, fig 26.

[lxxx]- رئيس وزراء شاه جهان وجد أولاده، لقب بآصف خان، وآصف كان وزيراً أسطوريا للملك النبوي سليمان عليه السلام.

Lee, National Historiography, p.241.

[lxxxi]- تدل الظلة على الملكية، والتي كانت بالطبع، معروفة جيدًا في إيران الأخمينية، واختفت من الأيقونات الإسلامية حتى الغزو المغولي، وثم ظهرت مرة أخرى في الفن الإيلخاني. المظلة، والتي، مثل القبة، ترمز إلى السماء.

Milstein, Sacred Space, p.138.

[lxxxii]– كانت صورة هُما، الطائر الغامض الذي لم يكن يعيش إلا على العظام الجافة، ولكن ظله كان مليئًا بقوة البركة لدرجة أن من يسقط عليه يصبح ملكًا. استعارة مألوفة للبلاط الصفوي، والمغولي الهندي الذي ورث التقاليد الأدبية الفارسية.

Vaughan, P. Mythical Animals in Mughal Art: Images, Symbols, and Allusions. Flora and Fauna in Mughal Art, 55-68. p.55.

[lxxxiii] – تم اختيار الاستعارات البصرية بعناية من العديد من المصادر المتاحة من خلال تقاليد تراثهم وإمبراطوريتهم الجديدة، سواء الهندوسية أو الإسلامية. قامت المراسم الإمبراطورية، بتوجيه من رعاتها، بنسج هوية ثقافية جديدة للسلالة الجديدة. في هذا المسعى، الذي تم متابعته على مدار سنوات، تم إنشاء هوية ثقافية جديدة للسلالة الجديدة.

Vaughan, P. Mythical Animals in Mughal Art: Images, Symbols, and Allusions. Flora and Fauna in Mughal Art, 55-68. p.67.

[lxxxiv] - Koch, King of the world,p.38.

[lxxxv] - Begley, W. E., & Desai, Z. D. A. (Eds.). (1990). The Shah Jahan Nama of 'Inayat Khan: An Abridged History of the Mughal Emperor Shah Jahan, Compiled by His Royal Librarian: The Nineteenth-century Manuscript Translation of AR Fuller (British Library, Add. 30,777). Oxford University Press, USA. p. 37; Koch, E. (2014). The wooden audience halls of Shah Jahan: Sources and reconstruction. Muqarnas Online, 30(1), 351-389., p.366.

[lxxxvi]– كان مراد، الذي تُنسب إليه هذه الصورة، تابعًا بارعًا لبيشتر، لكنه أقل ميلاً إلى الرسم. إذا كانت الصورة تفتقر إلى درجة العمق العاطفي التي نجدها في أعمال أعظم فناني جهانگير وشاه جهان، مثل جوفاردان أو أبو الحسن، فقد كان في المقابل مسجلاً بارعًا ودقيقًا للزينة الإمبراطورية، من المنسوجات إلى الأسلحة والدروع والأشياء الفخمة. إن تصويره للعناصر المعمارية، مثل المظلات والأعمدة والعتبات والدرابزين والنوافذ الحجرية المثقوبة، دقيق للغاية لدرجة أنه يُشير إلى أنه عمل كمهندس معماري ومصمم بالإضافة إلى كونه فنانًا

von Habsburg, The St. Petersburg Muraqqa, pl.125.

[lxxxvii]– Von Habsburg, V. The St. Petersburg Muraqqa, p.92.

[lxxxviii] – يؤرخها Gommans بين عامي(1039–1040هـ/ 1630–1631م).

Gommans, The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan, p.73.

[lxxxix] – Thomas, ILLUMINATING AN EMPIRE,p.96, fig.40.

[xc] – ظهرت أيضا طيور الجنة تُزين ظلة تتقدم عرش الچهاروكة في تصويرة تُمثل جهانگير يستقبل الأمير خورّام في ديوان العامة في ماندو على عودته من الدكن عام (1026هـ/10 اكتوبر 1617م). من مخطوط بادشاهنامة، ورقة (49A)، يؤرخ بعام(1050هـ/ 1640م). ومحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور. من عمل الفنان مورار(murar).

Koch, Visual Strategies of Imperial Self-Representation, p.118, fig. 25.

[xci] - https://viewer.cbl.ie/viewer/image/In_07A_19/1/LOG_0000/

[xcii] – Welch, S. C. (1978). Imperial Mughal Painting. (No Title). p.102, pl.31.

عكاشة، التصوير المغولي، ص150، 151، لوحتي 84، 85.

[xciii] - Welch, Imperial Mughal Painting, p.101.

[xciv]- 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 عهد أكبر، والذي قام على أساس أعماله الفنية بتشكيل نموذج خاص به. كان يستمتع بتصوير الورق الرخامي، وكان يتعامل مع الذهب بمهارة غير عادية، وإبرازه، وتسليط الضوء عليه.

Welch, The Emperors' Album, p.96.

[xcv] – توجد نسخة أخرى، من هذه التصويرة، رسمها أيضاً جوفاردان تمثل الامبراطور أكبر، صفحة مِنْ ألبومِ (Kevorkian). محفوظ بمتحف المتروبوليتان للفن، نيويورك، تؤرخ بحوالي1039هـ/1630م.

Okada, Imperial Mughal painters, p.45.pl.44.

[xcvi] – Thomas, ILLUMINATING AN EMPIRE,p.85.

[xcvii] – Welch, The Emperors' Album,p.96.

[xcviii] - لمزيد من المعرفة عن الرموز الملكية في عصر أباطرة المغول بالهند. يُنظر. محمد، عهود سعيد عبد الحميد(2013م). الرمزية السياسية في تصاوير المدرسة المغولية الهندية، رسالة ماجستير، كلية الأثار بقنا، جامعة جنوب الوادي.

[xcix] – Lowry, G. D. (1988). An annotated and illustrated checklist of the Vever Collection. University of Washington Press. p.278, pl.332.

[c] - تم رسم هذه الصور العائلية لبابر وهمايون بعد وفاتهما للتذكير بمجد الأباطرة المغول الأوائل، ولتأكيد السلالة المباشرة للحاكم في خلافة العرش من بابر. في هذه الحالة، راعي اللوحة هو حفيد بابر شاه جهان.

https://asia-archive.si.edu/object/S1986.401/

[ci] – Lowry, G. D., & Nemazee, S. (1988). A jeweler's eye Islamic arts of the book from the Vever Collection. (No Title)., p.166.

[cii] - لمزيد من المعرفة عن هذا التاج يُنظر.

Moin, Ahmed Azfar. "Islam and the Millennium: Sacred Kingship and Popular Imagination in Early Modern India and Iran." (2010). pp.191-192; Parodi, L. E. (2003, October). Humayun's Sojourn at the Safavid Court (AD 1543–44)'. In Proceedings of

the 5th Conference of the Societas Iranologica Europæa: Held in Ravenna (pp. 6-11). pp.141-145.

[ciii] – Walker, D. S. (1997). Flowers underfoot: Indian carpets of the Mughal era. Metropolitan Museum of Art., p.13, pl.4; Welch, S. C. (Ed.). (1963). The Art of Mughal India: Painting & Precious Objects. New York: Asia House Gallery, distributed by HN Abrams, fig.59.

[civ] - Welch, Imperial Mughal Painting,p.113.

[cv]- في هذه الصورة الجماعية المرتبة هرميًا، لم يحاول باهوانى داس تقديم أمراء أسرة شاه جهان كأفراد ذوي شخصية جذابة، بل اكتفى بإنشاء صورة رسمية لجيلين من أمراء المغول.

Guy, J., & Britschgi, J. (2011). Wonder of the age: master painters of India, 1100-1900. Metropolitan museum of art.p.141, pl.71.

[cvi] – بهاواني داس (Bhavanidas): كان نشطًا في بلاط المغول حتى عام1031هـ/ 1719م تقريبًا، ثم في بلاط راج سينغ (1118–1161هـ/1706– 1748م) في كيشانجاره حتى عام1706هـ/ 1748م تقريبًا. يعد الرسام المغولي بهاواني داس الذي عاش في أواخر القرن الثامن عشر أحد أهم الروابط بين ورش العمل الإمبراطورية خارج مراكز القوة في إمبراطورية المغول. تنقسم حياته المهنية إلى فترتين؛ الأولى كانت في بلاط المغول في دلهي حتى حوالي عام1031هـ/ 1719م، والثانية كانت في إمارة كيشانجاره في راجاستان. في العقود الأولى من القرن الثامن عشر، رسم بهاواني داس العديد من الصور التي توضح أنساب الحكام المغول العظماء.

Guy, Wonder of the age, p.140.

[cvii] – Gray. B. (1981)., the arts of India, Vikas Publishing House Pvt Ltd.p.154, pl.164.

[cviii]- https://artsandculture.google.com/asset/emperor-awrangzib-receives-prince-mu-azzam/0wHt2ABlb_rnQA?hl=en

[cix]– Mark Z. (1997). gold, silver, bronze from Mughal India, Alexandria press in association with Laurence king, London, p.72.

[cx] - كان الطاووس يرتبط لدى بعض العلماء والمفسرين بخطيئة سيدنا آدم وحواء وهبوطهما من الجنة إلى الأرض، فقد فسر بعض العلماء قوله تعالى: (أهبطوا بعضكم لبعض عدو)،(سورة البقرة آية 36) بأن المقصود هم آدم وحواء وإبليس والحية والطاووس- الذي كان سيد طيور الجنة- حيث شارك الطاووس في احتيال ابليس للدخول إلى الجنة ليوسوس لآدم وحواء . عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقيا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، 2006م، ص ص161، 162.