" رموز العدالة (ميزان وسلسلة العدالة) ودلالتها في ضوء تصاوير مخطوطات والبومات المدرسة المغولية الهندية"

د / صالح فتحي صالح حسين

أستاذ الأثار الإسلامية "م" كلية الآداب جامعة المنيا

الملخص:

يهدف البحث إلى التعرف على رمزين من رموز العدالة التي ظهرت في تصاوير مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية– بل تعدى ذلك الى المنشأت المعمارية والتحف التطبيقية– وهما ميزان وسلسلة العدالة، وقد ظهر هذان الرمزان مصاحبين لأباطرة المغول لتدل على عدالتهم، وبالتالي حكمهم المثالي، وكانا هذين الرمزين امتيازا خاصاً لأباطرة المغول لا يستطيع أحد من الأمراء وكبار القادة أن يستخدموه وقد تنوع هذان الرمزان في أشكالهما وألوانهما وأماكن وجودهما بالتصاوير ، كما يهدف البحث أيضاً إلى التعرف على أسباب ظهور هذه الرموز في تصاوير مخطوطات وألبومات المدرسة المغولية الهندية، وما الغرض من استخدامها في هذه التصاوير.

الكلمات المفتاحية: مخطوطات– البومات– العدالة– ميزان العدالة– سلسلة العدالة.

مقدمة البحث

ظهرت موضوعات كثيرة في التصوير الإسلامي بشكل عام والتصوير المغولي الهندي بشكل خاص تعبر عن العدالة مثل القصاص من بعض الأشخاص، كما ظهرت كتابات على مداخل العمائر المتنوعة المصورة بها القاب تُعبر عن العدالة مثل السلطان العادل، ولكن انفردت مدرسة التصوير المغولية الهندية برموز العدالة. وقد حرص السلاطين جميعاً في امبراطورية المغول الإسلامية في الهند على ضمان العدل في دولتهم وبين رعاياهم وانتشار الأمن في ربوع بلادهم من خلال دقة اختيارهم للقضاة أو الجلوس للقضاء بأنفسهم وألزموا التجار والصيارفة بمراعاة الأمانة وراقبوا سلوك عمالهم مراقبة دقيقة في الغالب، فلم يترددوا في أن ينزلوا بهم أشد العقاب حين كانوا يتحققون من ظلمهم للرعايا أو اعتدائهم على أملاكهم أو أموالهم، وكان صدر الصدور (المفتي) وقاضي القضاة ومساعدوهم يعاونون السلاطين في ذلك كله على وفق قواعد الشرع الشريف، مع مراعاة رسوم الهندوس وشرائعهم فيما يعرض لهم من مشاكل ويقوم بينهم من خصومات، فالسلطان بابر كان يحض موظفيه على إجراء العدل بين السكان جميعاً لا يفرقون في ذلك بين مسلم وهندوس[١]، في وصية بابر السرية الموجهة لابنه همايون، نصحه بمراقبة المجموعات المتنوعة في سلطته، مع الحرص على دمجها وإظهار التسامح الديني: "يا بني! عالم هندوستان مليء بالعقائد المتنوعة. من الملائم أن تقوم، بقلبك المطهر من كل تعصب ديني، بإقامة العدل وفقًا لمبادئ كل مجتمع[٢]. أما السلطان همايون[٣] فقد كان حرصه أكبر على تطبيق العدالة في كافة أنحاء بلاده، فأوجد ما يُسمى

بطبل العدالة ووضع له نظاماً يقضي بأن يدق صاحب الشكوى هذا الطبل مرة واحدة إذا كان يشكو من عداوة عدو، ومرتين إذا كان قد أخطأه الإنصاف، وثلاث دقات إذا كان قد سرق منه شيء، أو أربعة إذا كانت الحادثة حادثة قتل والمُلاحظ أن هذا الطبل لم يكن يستعمل كثيراً، ولكن فكرة إنشائه تدل على شعور السلطان بالعدل وعنايته بنشره واستتبابه. وبلغ حرص السلطان أكبر[٤] على ضمان العدل في دولته أنه كان ينظر بنفسه في القضايا الكبرى.[٥] التي كان على عماله بولايات الدولة أن يبعثوا بها إليه، كما كان يفتح أبواب قصره للناس يوماً معلوماً وهو يوم الخميس في كل أسبوع ليتلقى منهم مشاكلهم بنفسه أو يتلقاها من ينيب عنه من ثقاته حين كان يتغيب عن مقره .ولم يكتف السلطان أكبر بقاض واحد، بل أصدر أوامره لتعيين القضاة والمفتين في كل جزء من أجزاء مملكته ليحكموا بين الناس بالعدل تبعاً لأصول الشريعة الإسلامية. وذكر لوبون بأن أكبر علق في قصره أجراساً [6] يمكن كل إنسان أن يقرعها ليشكو ظلماً أصاب، غير أن القوم كانوا يعلمون أن من يصنع ذلك يكون عرضة لانتقام الظالمين الفظيع، فكانت تلك الوسيلة غير صالحة لدرء المظالم[٧]. أما السلطان جهانكير فقد دفعه حرصه البالغ على ضمان العدل المطلق في دولته، الوقوف على شكاوى رعاياه والنظر في تحقيقها بنفسه، إلى أن أمر بمد سلسلة العدالة وهي تقريباً على غرار طبل العدالة الذي أوجده جده السلطان همايون، وقد ذاع صيت هذه السلاسل حيث قال عنها السلطان جهانگير[٨] نفسه: ((أول ما أمرت به بعد جلوسي على العرش هو مد سلسلة العدالة؛ لأطلع بنفسي على شكاوى المظلومين من إهمال رجال ديوان العدالة والقضاة لأمرهم[٩]" . وكانت هذه السلسلة من الذهب الخالص بطول ثلاثين ذراعاً، [١٠]، بها ستين جرسًا تم تثبيتها على شاه برج في قلعة أجرا حتى يتمكن أولئك الذين يسعون للعدالة من التماس أو شكوى إلى انتباه الإمبراطور مباشرة عن طريق هزها[١١].

والغالب أن سطوة الحكام ونفوذ العمال كان أقوى من إرادة السلطان، فلم تحرك هذه السلسلة وتهز أجراسها إلا مرات قليل، هذا كما كان في أسفاره ورحلاته الكثيرة لا يتوانى عن تفقده أحوال الناس والجلوس إليهم وتحقيق مظالمهم بنفسه، وعزز أعماله هذه بإصدار دستور أمل، وهو اثنتا عشرة وصية لضمان تحقيق العدالة بين رعاياه [١٢]. ويتحدث قاسم لا هوري في كتابه مجالس جهانگيري أيضًا عن جهانكير بقوله: "اعطى جهانگير الچهاروكة مكانة فريدة من نوعها في مخططه أو مشروعه الوهمي، من خلال تحديد موقع سلسلته الذهبية الشهيرة للعدالة هناك. وهكذا جعل العدالة من خلال الچهاروكة [١٣] متاحة للناس خلال الأربع وعشرين ساعة[١٤] يُظهر عبد الستار الإمبراطور كدليل مُلهم، وقائد عادل ومركز لكلا العالمين، باعتباره الشخص الوحيد الذي ينظر إلى كل فرد في إمبراطوريته على قدم المساواة[١٥]. دائما ما يصف عبد الستار جهانگير في مجالس جهانگيري بالبادشاه العادل[١٦] كما مدح الامبراطور جهانگير بقوله إن الإمبراطور عاشق العدل (badshah-l insaf-dost) [١٧]. كما كان في عهد جهانكير وظيفة أمير عدل وكان يحضر في اجتماعات البلاط[١٨]. وخلال المرحلة الأولى–المقابلة للسنوات١٦٠٥–١٦١١ والتي تم توثيقها بشكل أساسي

من قبل كتابات الأب اليسوعي Jeronimo Xavier وويليام هوكينز[١٩] – يظهر جهانگير كملك كامل الملكية الذي يبرز باعتباره شريكاً بقوة في التطبيق الصارم للعدالة[٢٠]. ويشير توماس[٢١] رو إلى الجانب الهمجي من جهانگير الذي غالبًا ما استمتع بإراقة الدماء بحجة تحقيق العدالة، من خلال دوس الجاني على يد أفياله[٢٢]. أما شاه جهان فكان ظاهريًا حاكمًا قادرًا ونشطًا يفتخر بعدالة قوانينه[٢٣]. خصص يوم الأربعاء لممارسة العدالة التي تعتبر من أهم واجبات الملوك الشرقيين. في ذلك اليوم، لم يُعقد دربار في الديوان، لكن الإمبراطور شاه جهان يأتي مباشرة من نافذة دارشان إلى قاعة الحضور الخاصة، حوالي الساعة: ٨ صباحًا، للجلوس على عرش العدالة. صحيح أنه عيّن رجالًا حكماء وذوي خبرة ويخافون الله ليعملوا كقضاة وفقا للشريعة الإسلامية، وقضاة في القانون العام، لكن الملك نفسه كان ينبوع العدالة وأعلى محكمة استئناف. يوم الأربعاء لم يدخل أحد إلا رجال القانون، والفقهاء على دراية بالفتاوى، والعلماء الأتقياء والمستقيمين، وقلة من النبلاء الذين كانوا يحضرون باستمرار مع الإمبراطور. قام ضباط العدل بتدوين المدعي واحدًا تلو الآخر، وأبلغوا عن أفعالهم. لقد تأكد جلالته بلطف شديد من الحقائق عن طريق التحقيق، وأخذ الفتوة القانونية من العلماء المختصون، ويصدر الحكم وفقًا لذلك. جاء الكثير منهم من مناطق بعيدة للحصول على العدالة من أعلى سلطة في الأرض. ولا يمكن التحقيق في شكاواهم إلا محلياً؛ ولذا فقد أرسل الإمبراطور إلى محافظات تلك الأماكن، وحثهم على معرفة الحقيقة، وإما أن ينصفوا هناك أو يرسلوا إلى العاصمة، مع تقاريرهم[٢٤]. يصف محمد صالح كانبو[٢٥] القاعة الحجرية في دلهي في عهد شاه جهان، باسم (diwan-kada-i adl-o- dad) (بلاط العدل والإنصاف)[٢٦] . وعندما تحدث مؤرخ شاه جهان شاندر بهان في كتابه شهر شامان (الحدائق الأربعة) عن الجهاروكة دارشان[٢٧](jharoka-darshan) في عهد شاه جهان ذكر: "لم يكن المقصود من الجهاروكة دارشان فقط للتجربة البصرية لمشاهدة الإمبراطور، أو الترفيه الإمبراطوري الصباحي. بل كان أيضًا مكانًا يمكن فيه تقديم التماسات من أجل الصدقة، أو تعويض بعض المظالم، أو أي شكل آخر من أشكال العدالة يمكن تقديمها مباشرة مع الإمبراطور نفسه ويمكن أن" تصل إلى الأذن المباركة للإمبراطور العادل دون وسيط [٢٨]" كما مدح شاندر بهان شاه جهان ووصفه بأنه محيط العدل والإحسان[٢٩] وركز كل طاقاته الخطابية على مدح عدالة شاه جيهان[٣٠]. وهذا المدح المفرط لشاه جهان لم يكن مقصوًدا فقط للاستهلاك الهندوستاني المحلي؛ كان من الواضح أيًضا أنه كان يهدف إلى الإعلان عن عدالة البلاط المغولية وعن كرمها للقراء في الأناضول والهضبة الإيرانية وآسيا الوسطى وحتى الدكن، وبذلك ربما يكون ذلك عامل جذب للفنانين والمثقفين والصوفيين والتجار وغيرهم من الموهوبين من تلك المناطق المتنافسة التي قد تبحث عن رعاية وقد تزيد من بريق بلاط شاه جهان[٣١]. ويوضح كذلك أنه على الرغم من وجود العديد من المؤسسات والمسؤولين لضمان الإنصاف وسيادة القانون في جميع أنحاء العالم، إلا أن شاه جيهان قد وضع نقطة خاصة تتمثل

في تخصيص يوم واحد على الأقل خلال الأسبوع، "من أجل راحة أكبر للناس" كان يحاكم بنفسه ويستمع إلى شكاوى "المظلومين وطالبي العدالة". وعندئذٍ يصدر أحكامًا فورية "وفقًا لسيادة القانون الرائعة والمبادئ العليا للعدالة"[٣٢] كان جدول أعمال شاه جيهان الرئيسي هو صياغة الحكم المثالي، وكان أحد أهم أدواته هو التأريخ. كان لديه جلسات يومية مع مؤرخيه الرسميين، أولاً القزوينى، ثم اللاهوري، لضمان تمثيله للأجيال القادمة كحاكم مثالي، والذي كرس كل دقيقة من حياته للإدارة العادلة لإمبراطوريته[٣٣] . من الاجدر أن نقتبس من مؤرخ شاه جيهان الأول القزويني[٣٤] قوله: " في كل دورة من العصور هو (الله) يُحضِر واحد مشهور من مكان مخفي غير موجود إلى مكان واسع من الحقيقة ويجعله مرآة لقوته الجميلة..... ويترك مياه العدالة تتدفق مرة أخرى في قنوات المملكة، ينزع جذور الاستبداد والقمع من سهل العالم، ويعطي روعة لساحة الوجود من خلال نشر سجادة السلام والأمن ويجعلها حديثة، ويزيد من زينة ورشة العالم باللوحات والزخارف وعودة الإحسان. لأن سلسلة عدالته ذات الأفواه الكثيرة [حلقات السلسلة] [٣٥] تَسْخرُ مِنْ عدالةِ انيشروان[٣٦].

<u>ميزان وسلسلة العدالة في الألبومات والمخطوطات المغولية الهندية: –</u>

الصورة المغولية هي أكثر من مجرد صورة معكوسة للأشياء المرئية وأكثر من مجرد جزء من النص[٣٧]. أصبح من الواضح بشكل متزايد أن رعاة المغول طالبوا بأن تكون اللوحات أكثر من مجرد وصف، سواء للأحداث التاريخية أو للأفراد[٣٨]. استخدم حكام المغول بعض المواد والموضوعات والتقنيات في سعيهم للحصول على الصورة الإمبراطورية المثالية[٣٩]. تم استكشاف إمكانات الفن لتعزيز مفهوم الملكية بشكل منهجي ومتسق من قبل اباطرة المغول[٤٠]. اعتمدت اللوحات المنتجة والتي تم تعميمها في البلاط المغولي على هياكل الاعتقاد والممارسة لبعض قوتها العاطفية والإيديولوجية[٤١]. أصبح البورتريه الملكي نوعًا هامًا حيث يمكن وضع المثل (utopian) الطوباوية. تم اختيار اللوحات الملكية في لوحة المغول، على الرغم من أنها للوهلة الأولى منمنمة وثابتة وغير معبرة، كوسيلة لترجمة رؤية مثالية[٤٢]. اختار المغول الفنون البصرية كمنصة لتسخير أنواع مختلفة من أساليب المعرفة لتحقيق غاياتهم الخاصة[٤٣]. ادعى المغول مجموعة من الرموز والاستعارات والأعمال الاحتفالية لتمثيل السلطة الامبراطورية. العديد من المؤرخين، على سبيل المثال تشارلز Charles Nuckolls، يعتبر الرموز والشعائر الطقوسية كأدوات لتوطيد السلطة يمكن للرموز والأشياء المادية والأفعال الطقوسية أن تنقل الأفكار والقيم بسهولة لأنها بسيطة وبالتالي فهمها الأغلبية. عادة ما يتم فهم الرمز بطريقة بديهية بدلاً من عملية معقدة للتفسير والتعبير. وكما نقلت رموز السيادة الإمبراطورية الأفكار والقيم التي كانت جزءًا من السلطة المغولية، فإن استخدامها على نطاق واسع ينفّذ وسائل تحكم مباشرة وشكلية.[٤٤] حاولَ المغول بشكل جديّ أَنْ يَلتزمَوا بالصورةِ المثالية الإمبراطورية للحكم، في الهندسة المعمارية، الفَنّ، والتأريخ والشعر، وحياة البلاط الإمبراطوريةِ[٤٥]. والتي تعد ميزان وسلسلة العدالة أحد أهم هذه الصور المثالية.

أولاً: ميزان العدالة: –

كان الميزان[٤٦]، يرمز الى العدالة في الحضارات القديمة مثل الحضارة المصرية القديمة[٤٧]، والحضارة اليونانية[٤٨] والهندية[٤٩] وكذلك المسيحية[٥٠] وتم اعتماده قي الحضارة الفارسية على أنه شعار أنوشيروان العادل[٥١]. أما الميزان في الإسلام فقد ورد ذكره في آيات قرأنية كثيرة بمعاني مختلفة منها عدالة الله للبشر يوم القيامة[٥٢] ومنها حث المؤمنين على العدل[٥٣] فيما بينهم كما ذكر في أحاديث نبوية شريفة متعددة[٥٤] وكذلك في قصص الأثر[٥٥].

أما في العصر المغولي الهندي موضوع الدراسة فقد ظهر اولاً كرمز للعدالة في كتابات مؤرخي جهانگير قبل أن يظهر في التصاوير فيروي عبد الستار بن قاسم لا هوري مناظرة حدثت بين المسيحيين والمسلمين وبعد الانتهاء ذكر عبد الستار بن قاسم لا هوري، صاحب كتاب مجالس جهانگيري إن الأمر متروك للإمبراطور جهانگير ليقرر من هو على صواب ومن على خطأ، لأن ميزان العدالة في يده[٥٦]. ولم يقتصر ظهور ميزان العدالة على صور المخطوطات والألبومات فقط، بل ظهر على التحف المغولية الهندية وخاصة العاجية[٥٧] وكذلك على الخلفيات المعمارية[٥٨]

ثانياً– سلسلة العدالة: –

كانت سلسلة العدالة واحدة من أقدم الرموز الآسيوية للحكم ترجع أصولها إلى بلاد فارس القديمة[٥٩] وأصبحت رمزاً مغولياً هندياً خالصاً لم يظهر من قبل في تصاوير المخطوطات والألبومات الإسلامية المصورة قبل فترة مغول الهند وأول ظهورها في عهد الامبراطور جهانگير الذي يعتبر عصره العصر الذهبي في مجال فن الصور الشخصية الرمزية[٦٠] وكانت عبارة عن سلسلة من الأجراس التي أمر بها الإمبراطور المغولي جهانگير أن يتم تعليقها من شققه الخاصة في حصن أجرا وأن يتم ربطها بعمود حجر أقيم لهذا الغرض على ضفة النهر، بحيث يكون الإمبراطور دائما في متناول رعاياه[٦١]. يعلق جهانگير على الأهمية على الحكم الملكي للعدالة في مذكراته بأنه كان موضوع أول عمل حكومي له: "بعد اعتلائي العرش، كانت أول أمر أصدرته هو الحصول على سلسلة العدالة (zinjir-i 'adl) معلقة حتى إذا كان أولئك المكلفون بإدارة البلاط يتباطؤون أو يهملون في تقديم العدالة للمضطهدين، يمكن لأولئك الذين عانوا الظلم أن يلجأون إلى السلسلة ويسحبوها حتى تصدر صوتاً فانتبه إليهم". اتبع جهانگير بشكل واضح النموذج الذي وضعه الملك داود عليه السلام والحاكم الساساني أنوشيروان (حكم من ٥٣١–٥٧٩) اثنان من الملوك اللذان يرجع أصل سلسلة العدالة إليهما. ومع ذلك، فإن حقيقة أن جهانگير لم يلمح مرة أخرى بعد ذلك إلى السلسلة يُشير إلى أنه كان يقصد به أن يكون رمزاً أكثر من كونه أداة فعالة للإدارة[٦٢]. وقد ظهر ميزان وسلسلة العدالة في العديد من تصاوير المخطوطات والألبومات على النحو التالي:

لوحة (١): تصويرة تمثل القيامة والمحاكمة الأخيرة.

طلاء غير شفاف (ذهبي) على ورق، تؤرخ بالنصف الثاني من القرن السادس عشر، الهند.

نُشاهد في المقدمة على اليسار الموتى الذين استيقظوا من القبر. يحمل كل شخصية لفيفة تدون فيها أفعاله. في الوسط يوجد رئيس الملائكة جبرائيل[٦٣] مع ميزان العدالة[٦٤].(شكل ١) لوزن الأعمال الصالحة للفرد مقابل سيئاته. على يمين جبريل يجلس النبي محمد وعلي صهره وإمام الشيعة الأول. على يمين علي يوجد أبناؤه، حسن وحسين، الإمامان الثاني والثالث على التوالي. في المقدمة يمينًا أولئك الذين سبق أن حُكم عليهم يعبرون الجسر الذي يمتد عبر الجحيم. وهو أضيق من عرض الشعرة وأحد من حد السيف. الصالح يصل إلى الجانب الأثير، الجنة، أما الأشرار فيحكم عليهم بالفشل والانغماس في أعماق الجحيم[٦٥].

لوحة (٢): تصويرة تمثل جهانگير (كما هو يحلم[٦٦]) يُنهي حياة ملك[٦٧] عمبر[٦٨]. تصويرة من ألبوم منتو[٦٩]، تؤرخ بين عامي (١٠٢٤- ١٠٢٩هـ/١٦١٥-١٦٢٠م)[٧٠]. محفوظة بمكتبة شيستر بيتي بدبلن. تحت رقم (.CBL in 07A.15) [٧١]. من عمل الفنان ابو الحسن[٧٢] (نادر الزمان)[(٧٣)]. نُشاهد في التصويرة الإمبراطور جهانگير واقفاً على الكرة الأرضية الموضوعة داخل حامل مستدير يستند على رجلين مخروطتين، ويظهر جهانگير بوضع جانبي مقدماً قدمه اليمنى على اليسرى، بشارب أسود، مرتدياً قرطاً ذهبياً في أذنه اليسرى، ونُشاهد جهانگير وقد أمسك بيده اليسرى بقوسه ذو اللون الذهبي في حين يصوب بيده اليمنى بسهم تجاه رأس ملك عمبر الحبشي المقطوعة، والموضوعة على نصل رمح طويل باللون الذهبي مُثبت في الأرض، وقد اخترق السهم فم ملك عمبر حتى خرج من رأسه التي ترقد عليها بومة، كما يظهر اثنان من الملائكة من السحاب ليقدم للعاهل المنتصر سيفاً وسهاماً إضافياً، رمزاً للدعم الإلهي[٧٤]. ولكن ما يهمنا في التصويرة هو ما نُشاهده أسفل جهانگير من سلسلة العدالة الذهبية اللون مربوط إحدى طرفيها في الحربة أمام جهانگير، والطرف الأخر متصل بالكرة الأرضية، ومُعلق بهذه السلسلة مجموعة من الأجراس، (لوحة٣)، (شكل٢) والتي عددها اثنا عشر جرساً باللون الذهبي على عدد شهور السنة ليدل على وجود جهانگير طول السنة لإقامة العدل بين رعيته. كما نُلاحظ أنه يتوسطها ميزان العدالة ذو كفتين متساويتين والمُعلق في سلسلة ذهبية، كتب أسفله كتابات فارسية باللون الأسود في ثلاثة سطور ترجمتها: "عدالة الإمبراطور نور الدين جهانگير تجعل تدفق اللبن من حلمات كل أسد"[٧٥].

لوحة (٤): جهانگير في نافذة الچهاروكة في الحصن الأحمر في أجرا. باعتباره نبع العدالة من مخطوط جهانگير نامة، تؤرخ بحوالي (١٠٣٠هـ/١٦٢٠م[٧٦]). ومحفوظة بمجموعة الأمير صدر الدين أغا خان بجنيف- سويسرا. تحت رقم (M 141)[٧٧]. من عمل الفنان أبو الحسن (نادر الزمان). يظهر جهانگير في التصويرة في نافذة الچهاروكة (jharokha) في شاه برج (Shah Burj) في قلعة اجرا[٧٨] في الجزء العلوي، وهي نافذة من الرخام فوق الهيكل الرملي الأحمر لقلعة المغول في أجرا. تم رسمها ببنية بيضاء مع سلالم محاطة بجانبيها. على هذا الهيكل وعلى السلالم المزدوجة، توافد عدد من نخبة البلاط المغولي الذين من الواضح أنهم سيأخذون دورهم لإلقاء نظرة

احتفالية على الإمبراطور[٧٩] الذي يعطي درشان لرعاياه[٨٠] في الأعلى عند شروق الشمس، بعيدًا وبعيدًا عن حشد المصلين المتجمعين أدناه لالتقاط لمحة عنه، حيث ينظر الإمبراطور إلى الأسفل محاطًا بهالة[٨١]، لديه يد واحدة على حاجز النافذة الذي يعلق عليه قطعة قماش غنية بينما فوقه ستارة مخملية من القماش المخملي أو قماش مشابه. على كلا الجانبين يظهر أبناؤه بارفيز (Parviz) على اليسار وشهريار (Shahryar) إلى اليمين[٨٢]. صوروا بحجم صغير، ولكن في نفس المستوى يليق بوضعهم الملكي[٨٣]. علاوة على ذلك أدناه، يضم العديد من الحاشية الآخرين (جميعهم تقريباً صورًا حقيقية) تم التعرف على معظمهم من خلال نقوش صغيرة على الياقات أو أحزمة الفساتين التي يرتدونها، بترتيب مسلح، على مقربة الإمبراطور نفسه[٨٤] قد تجمعوا معاً للحصول على رؤية "مقدسة" للإمبراطور، ويأملوا أن يسمع منهم الالتماسات. وما يهمنا في التصويرة سلسلة العدالة الذهبية ذات الاجراس التي تمتد من الشرفة العليا لجدار القصر إلى اليسار واحدة من نهايتها ثبتت في أسوار ذات فتحات لحصن شاه برجي في أجرا، الآخرى إلى نقطة حجر مثبتة في عمود حجري على ضفة النهر[٨٥](لوحة٥). والتي وصفها جهانگير في مذكراته[٨٦]، والتي تم تثبيتها بناء على أوامر الإمبراطور، لكي تكون في متناول رعاياه في جميع الأوقات[٨٧]. لتبليغ مظالمهم دون مراقبة، ويمكن لمقدم الالتماس سحب هذه السلسلة الذهبية بأجراس حتى الشخص الأكثر تواضعًا من الرعية كان قادرًا على هزّها لتوجيه انتباه الإمبراطور إلى أي ظلم داخل المملكة. هنا، ومع ذلك، يتم طرد المشتكى بعصا[٨٨].

لوحة (٦): جهانگير يرمى الفقر[٨٩] بسهم[٩٠]. تصويرة فردية تؤرخ بين عامي[٩١] (١٠٢٩- ١٠٣٤هـ/ ١٦٢٠-١٦٢٥م)[٩٢]. محفوظة بمتحف مدينة لوس انجلس للفن، مجموعة (Nasli and Alice Heeramaneck)، تحت رقم (M.75.4.28.). وتُنسب الى الفنان أبو الحسن[٩٣]، (نادر الزمان)[٩٤].((مواليد ١٥٨٨ – ١٥٨٩م- نشط حوالي ١٦٣٥م)[٩٥] صورة أبو الحسن للملك المحارب الذي يعفي شعبه من خطر الفقر[٩٦] لها تركيبة مشابهة لتلك التي تصور جهانگير وهو يطلق النار على خصمه ملك عمبر. يتم تصوير جهانگير كمحارب وليس كزعيم روحي. يرتدي رداءً ثريًا من الحرير باهظ الثمن مزركشًا بينما يقف بثبات على رأس أسد وظهره. رأسه وجذعه العلوي محاطان بهالة مشعة ذات حلقتين. يحوم بوتي putti (ملاك مجنح) فوق رأسه على الجانب الأيمن من الصورة. يحمل بوتي تاجاً. وتحت التاج عبارة: "صورة مباركة لجلالة الملك العظيم الذي قضى، بسهم الكرم، على أثر الفقر من العالم ووضع الأساس لعالم جديد بعدله وكرمه"[٩٧]. جهانگير يظهر هنا كـ "ملكًا شرعيًا يحكم على كل العالم المعروف، ولكن الشخص الذي يتمتع كذلك بالخصالة الأخلاقية لمحاربة الفقر بالعدالة العسكرية [98]. في الزاوية العلوية اليسرى من اللوحة، يتمسك بوتي الذي يظهر من بين الغيوم بسلسلة العدالة[99]. بها أجراس وشراريب أو أهداب قماش، والنهاية الأخرى متصلة بجسم يشبه مبنى أبيض اللون مكون من طابقين يتقدمه درجات سلم في أعلى

يسار التصويرة، ينتهي من أعلى بقائم باللون الذهبي، يتخلله رمامين، وربط بهذا القائم سلسلة العدالة باللون الأحمر (لوحة٧)، شكل (٣) تم تحديد السلسلة الموجودة في الخلفية على أنها سلسلة العدالة التي تتدلى من نافذة في القصر في أجرا والتي يمكن لكل شخص يشعر بالحرمان من العدالة في المحكمة العادية أن يسحبها. وبالتالي فإن معنى الرمز هو أن ينقل بوضوح أن حكم جهانگير يجلب السلام والعدالة بين رعاياه بغض النظر عن دينهم[١٠٠]. كما تؤكد سلسلة العدالة أيضًا على ارتباط جهانگير المباشر بالله وربما تشير ضمنيًا إلى أن العدالة التي يقيمها لا تختلف عن العدالة الإلهية[١٠١].

لوحة (٨): تصويرة تُمثل الامبراطور شاه جهان[١٠٢] يقف على الكرة الأرضية[١٠٣]. تصويرة فردية ذات ألوان وذهب على الورق، تؤرخ بعام ١٠٣٨هـ/ ١٦٢٩م[١٠٤]. محفوظة بمتحف الفرير جالارى بواشنطن. تحت رقم (F 39.49). من عمل الفنان[١٠٥] هاشم[١٠٦]. في هذه التصويرة، التي تم التكليف بها بعد تولي الإمبراطور بفترة وجيزة، منح هاشم العديد من التكريم، الزماني والروحي، لراعيه.[١٠٧] حيث يظهر شاه جهان [١٠٨]"حاكم العالم" ممسكًا بسيف وجوهرة. وهو يرتدي عقداً من اللؤلؤ والياقوت على قمة العالم، والذي يمثل بدوره كرة أرضية مُزينة بمجموعتين من الرجال المقدسين، وكل منها يحمل لفائف مكتوب عليها دعاء: "يا الله، حافظ على هذا الملك، صديق الدراويش، الذي في ظله تم الحفاظ على الوجود السلمي للناس، ابقيه لفترة طويلة واجعله مُعترف به من كل الناس، وحافظ على قلبه على قيد الحياة من عون الطاعة لك"[١٠٩]، كما نُشاهد أيضاً أسداً وخروفاً مستلقيان على الكرة الأرضية في وضع دعة، وأعلى الأسد والخروف نُشاهد ميزان العدالة باللون الذهبي(لوحة٩)،شكل (٤) كما نُلاحظ عليها أيضاً توقيع الفنان هاشم بخط النستعليق بصيغة " عمل هاشم" في الثاني من جمادي الثاني يوم الأثنين، عام ١٠٢٨هـ (٢٧ يناير، ١٦٢٩م)[١١٠].

لوحتي (١٠، ١١): تصويرة تُمثل الامبراطور شاه جهان يقف على الكرة الأرضية. تصويرة فردية ذات ألوان وذهب على الورق، تؤرخ بين عامي ١٠٣٩-١٠٥٠هـ/ ١٦٣٠-١٦٤٠م، محفوظة بمكتبة تشيستر بيتي بدبلن[111]، تحت رقم (CBL 11A.22). تتشابه هذه التصويرة مع التصويرة السابقة حيث نُلاحظ أنه يتوسط الكرة الأرضية ميزان العدالة باللون الذهبي.

لوحتي (١٢، ١٣): شاه جهان يستقبل ابنائه الثلاثة دارا شيكوه وشاه شجاع وأورانگزيب وجدَهم آصف خان اثناء احتفاله بارتقائه للعرش[١١٢]، في ديوان العامة في حصن أكبر أباد في أجرا في ١ رجب ١٠٣٧هـ/ ٨ مارس ١٦٢٨م [١١٣]. من مخطوط بادشاه نامه، ورقة (50B) تؤرخ بين عامي (١٠٣٩- ١٠٦٧هـ/١٦٣٠-١٦٥٧م)[١١٤]، ومحفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور[١١٥]، ومن عمل الفنان بيشتر[١١٦]. نُشاهد في التصويرة شاه جهان جالساً في شرفة قاعة ديوان الحضور العامة يظهر بوضع جانبي بلحية خفيفة سوداء وشارب أسود، حول رأسه هالة ذهبية، وهو يُقبّل أحد ابنائه الثلاثة في حين ينتظر الابنان الأخران، وخلفهما جدهما آصف خان مع الهدايا التى يقدموها

للإمبراطور شاه جهان، ونُشاهد حول شاه جهان مجموعة من حاشيته وأتباعه وزعهم الفنان على يمين ويسار التصويرة، يظهر منهم حملة شارات الإمبراطورية بما في ذلك مظلة الشمس (أفتاب كير) والأعلام ملفوفة بقطعة قماش قرمزية. والچتر، وغيرهم، بالإضافة الى خادمين واقفين على فيلين ذهبيين، يحمل كل منهما مذبة يهويا بها على الإمبراطور وهو جالس. ومايهمنا هنا في التصويرة مايُزين جدار قاعة الحضور العامة من أسفل، حيث يُزين الجدار كرة أرضية كبيرة بلون أخضر داكن ولون أبيض فاتح، عليها أسدين جاثيين على الكرة الأرضية بلون ذهبي يتوسطهما خروف أبيض مُستلقي على الكرة الأرضية، كما نُلاحظ أنه يتوسط الكرة الأرضية من أعلى مبنى أبيض اللون من طابقين يتقدمه درجات سلم، وينتهى من أعلى بقائم ذهبي ينتهى من أعلى برمانتين، ومُعلق به وبين الجدارين على يمينه ويساره سلسلة العدالة تحتوى على مجموعة من الأجراس باللون الذهبي،(شكل ٥) ونُشاهد على يمين ويسار القبر أثنين من الشيوخ[١١٧]، يرفعان أكف الضراعة إلى الله بالدعاء، ويرتديان ملابس بيضاء[١١٨] وعمامة بيضاء للدلالة على النقاء والصفاء الروحي. كما نُشاهد على الكرة الأرضية أيضاً توقيع الفنان بيشتر.

لوحتي (١٤، ١٥): شاه جهان يستقبل السفير الفارسي محمد على بك في ديوان العامة في برهانبور[١١٩](Burhanpur) خلال احتفالات نوروز (رأس السنة الجديدة) في ٢٦ مارس ١٦٣١م، تؤرخ بحوالي١٠٤٢هـ/١٦٣٣م، من بادشاهنامة، ورقة ٩٨ب، (kow,17). محفوظة بالمكتبة الملكية، بقلعة وينزور (Windsor castle)[١٢٠]. يظهر السفير الفارسي، محمد علي بك، مرتديًا اللون البرتقالي بالقرب من أسفل يسار اللوحة وحاملي الهدايا الفرس، الذين يمكن التعرف عليهم من خلال عمائمهم المميزة، يظهرون في خط أسفل المشهد. يقام الاحتفال تحت خيمة مع ظهور قاعة الحضور الخشبية في الخلفية. يجلس الإمبراطور على عرش ذهبي مع أفراد من عائلته وأقرب حاشيته وحاملي الأعلام الإمبراطورية يقفون حوله على سجادة مطرزة بالذهب. في وسط يمين التصويرة نُلاحظ من بينهم أحد الخدم يحمل قائم ينتهي بميزان العدالة باللون الذهبي. تُنسب اللوحة غير الموقعة إلى جلال قولي، المعروف أيضًا باسم "الرسام الكشميري".[١٢١].

لوحة (١٦): شاه جهان يرسل شاه شجاع على رأس حملة إلى الدكن[١٢٢] (السنة السادسة من الحكم، ٢٢ صفر ١٠٤٢هـ/ ٢٨ اغسطس ١٦٣٣م). ورقة فردية، تؤرخ بـ ١٠٤٥هـ/ ١٦٣٥-١٦٣٦م. محفوظة بمكتبة بودليان تحت رقم (Add 173, no 17). من عمل الفنان محمد عبيد[١٢٣]، يحد التصويرة إطار باللون الذهبي، ونُشاهد فيها الإمبراطور شاه جهان جالساً على كرسي باللون الذهبي أعلى منصة حجرية لها درابزين حجري باللون الذهبي، ويظهر بوجه جانبي بلحية وشارب أسود، وجسد ثلاثي الأرباع، تحيط برأسه هالة ذهبية، جالساً في چهاروكة بارزة محمولة على كوابيل حجرية باللون الأبيض، كما نلاحظ أن جدار المنصة الحجرية أسفل الچهاروكة مباشرة مُزين برسم لسيف، وقوس. وبينهما رسم لسلسلة العدالة باللون الذهبي.

لوحة (١٧): تصويرة تُمثل شاه جهان يستقبل النبيل الفارسي علي مردان خان [١٢٤] في قاعة الحضور العامة، بحصن لاهور في السنة الثانية عشرة من عهد الإمبراطور في ٢٢ رجب ١٠٤٨هـ/ ٢٩ نوفمبر ١٦٣٨م. من مخطوط بادشاهنامة، تؤرخ بعام ٩٦٧هـ/ ١٦٥٦-١٦٥٧م، ومحفوظة بمكتبة بودليان بأكسفورد، تحت رقم (Add.173.no13)[١٢٥]. نُشاهد في التصويرة الإمبراطور شاه جهان[١٢٦] جالساً في شرفة قاعة الحضور العامة، على كرسي باللون الذهبي، يظهر بوضع جانبي بلحية وشارب أسود مُتصل باللحية، تُحيط برأسه هالة باللون الأخضر تخرج منها أشعة باللون الذهبي، مرتدياً رداءً طويلاً ذا كمين طويلين باللون البنفسجي، ومُزين بزخارف دقيقة باللون الذهبي، ويُغطى رأسه عمامة متعددة الطيات باللون البرتقالي، تخرج منها خصلة شعر باللون الأسود من الخلف، ويظهر شاه جهان وهو يتحدث مع ثلاثة أشخاص أمامه يظهر ذلك من خلال حركة يده اليمنى، ونُشاهد في مقدمة التصويرة مجموعة من حاشية وأتباع شاه جهان في أعمار سنية مختلفة ومايهمنا في التصويرة، مايُزين الجدار السفلي لقاعة الحضور العامة أسفل جلسة شاه جهان، حيث نُلاحظ أن الفنان رسم اثنين من الشيوخ المتصوفة واقفين متقابلين يوضع جانبي، أحدهما على اليسار يحمل كرة أرضية صغيرة، والاخر يحمل سيفاً، ويظهران بملابس بيضاء وعمامة بيضاء. ويعلو رأسيهما ميزان العدالة (لوحة١٨) عبارة عن قائم رأسي يقطعه قائم افقي يتدلى من جانبيه سلسلتين ذهبيتين معلقان بهما كفتى الميزان باللون الذهبي، وإلى جوارهما أسداً، وثوراً في وضع متقابل، ورسم الفنان هذا المنظر على خلفية بيضاء.

لوحة (١٩): تصويرة تُمثل مغادرة الأمير شاه شجاع لكابل، اجرا، ديوان العامة، في (١ ذي القعدة ١٠٤٧هـ/١٦مارس ١٦٣٨م). من مخطوط بادشاهنامة، ورقة(147B) تؤرخ بـ ١٠٥٠هـ/ ١٦٤٠م، محفوظ بالمكتبة الملكية بقلعة ويندسور[١٢٧]. من عمل الفنان مرار. نُشاهد الأمير شاه شجاع وهو يودع والده شاه جهان في ١٦ مارس ١٦٣٨م. أرسله شاه جهان بعدد كبير من القوات لدعم القوات المغولية التي استولت مؤخرًا على حصن قندهار من شاه بلاد فارس. جد شاه شجاع، ورئيس الوزراء آصف خان، يقف مباشرة خلف الأمير. يقف إخوانه الأكبر والأصغر خلف شاه جهان. القائد المغولي خان دوران هو الشخص الكبير في الستر الكريمي الذي يقف في وسط الصورة خارج السور بين الحشود المجمعة. كما تم عرض عدد من أمراء راجبوت النشطين في هذه الحملة العسكرية، بما في ذلك جاي سينغ، الرجل باللون الأصفر في أسفل الورقة. على الحائط الموجود أسفل الچهاروكة "سلسلة العدالة"، تتكون من أجراس تتناوب مع ذيول الثور التبتي أو الحصان، (شكل٦) وقع الفنان على اللفيفة التي حملها أفضل خان على يمين السلسلة: "عمل عبد البلاط، الأدنى، مرار".[١٢٨].

لوحة (٢٠): بهادر شاه الثاني، آخر إمبراطور للمغول، مع أبنائه. موقعة: "عمل العبد الوراثي غلام علي خان الرسام، المقيم في شاه جهان أباد"، دلهي، بتاريخ ١٢٥٣هـ/ ١٨٣٧م، ومحفوظة

بمجموعة الفن والتاريخ. بإذن من معرض آرثر إم ساكلر، مؤسسة سميثسونيان، واشنطن العاصمة تحت رقم LTS / 992.3. / 12[١٢٩]. نشاهد في التصويرة الامبراطور بهادر شاه الثاني متوجاً على عرشه في قلب القصر بالقلعة الحمراء، الذي يظهر منه جدار خلف الامبراطور مزين بلوحة رخامية مُزينة بزخارف نباتية بالإضافة الى عقدين نصف دائريين أحدهما كبير والأخر صغير، ونلاحظ أنه يتوسط العقد الصغير رسم ما يشبه هلال أو سفينة باللون الذهبي يتوسطها قائم رأسي باللون الذهبي يتعامد عليه قائم افقي باللون الذهبي يتدلى من طرفيه ميزان العدالة عن طريق سلسلتين ذهبيتين.(شكل٧) وتصف كتابات الفنان غلام علي اللوحة بأنه "صاحب السمو الإلهي، خليفة العصر، بادشاه مجيدًا مثل جمشيد، محاطًا بمجموعة من الملائكة، أمير ظل الله ... سليل سلالة صاحب–قيران [تيمور]، أعظم إمبراطور، أعظم ملوك، إمبراطور ابن إمبراطور [إلخ] ". (في الواقع، أصبح "ملك العالم" الآن ببساطة "ملك دلهي" الذي لا حول له ولا قوة، جالسًا على كرسي خشبي بسيط، ووجهه مليء بالحزن. مع انتفاضة عام ١٨٥٧م انتهى حكمه وإمبراطورية المغول[١٣٠].

أسباب وأهداف ظهور سلسلة العدالة وميزان العدالة في تصاوير مخطوطات والبومات المدرسة المغولية الهندية.

كان الرسامون المغول مفتونين بشكل خاص بقوة الصور وقدرتها على تصوير الروحانيات وتجسيد الأفكار المجردة وتحفيز المشاعر ومساعدة الذاكرة [١٣١]. ومن الواضح أن الرسم كان مجالًا عند المغول يمكنهم فيه التعبير ليس فقط عن الأفكار التي تم التعبير عنها مسبقًا في الكتابة، ولكن أيضًا المفاهيم التي قد لا يرغبون في نقلها إلى نص مكتوب[١٣٢]. إن أباطرة المغول لم يكن لديهم أدنى مشكلة مع انتقاء الأفكار والرموز من آسيا الوسطى، الهند، فارس، الشرق الأدنى القديم، والأفكار الأوروبية مهما خدم الغرض منها. فاستوحى المغول إلهامهم من تنوع مصادرهم من أجل تطوير "تعدد اللغات" الرمزية والاستعارية كوسيلة لمعالجة أكبر جمهور ممكن في خطاب عالمي بشروطه الخاصة، ونتيجة لذلك، لإضفاء الشرعية على أنفسهم في أوسع نطاق ممكن كملوك مثاليين وعالميين[١٣٣]. تم دمج تقاليد الرسم الإيرانية وآسيا الوسطى والهندية والأوروبية في نهاية المطاف لإنتاج النمط المغولي الجديد[١٣٤]. وعلى الرغم من أن فكرة تصوير سلسلة وميزان العدالة مع الحاكم مغولية خالصة إلا أن هناك بعض الأسباب أدت إلى ظهورهما على النحو التالي:

أ– التأثيرات الإيرانية القديمة: –

تتميز المرحلة الأولى بعد غزو بابر للهندوستان في عام ١٥٢٦م بدمج تراث المغول في آسيا الوسطى التيمورية مع التقاليد الهندية المحلية[١٣٥] ولكن عندما وصل همايون إلى السلطة في عام ١٥٣٠م، بدأ المغول في النظر غربًا إلى إيران والماضي البعيد للحصول على الإلهام للتركيبات الإمبريالية التي يمكنهم من خلالها الوصول إلى أكبر جمهور ممكن. كانت العمارة والفن بمثابة عروض أساسية لهذا المشروع، مع الأخذ في الاعتبار إمكاناتهما لتمثيل الذات وكأداة للحكم. من

خلال نهجهم العقلاني، نجح المغول في كثير من الأحيان في تحديد الأفكار المنهجية التي تركت غامضة في التقاليد الفنية التي استوحوا منها إلهامهم بشكل واضح. جمعت هذه الأفكار بمهاراتها التي لا تضاهى في التعبير البصري وعُممت بها عبر الاندماج بنجاح لهم مع ميزات ذات الصلة من الثقافات الأخرى.[١٣٦] كان تقليد ملوك الفرس القدماء أساسي لمفهوم حكم المغول. إن حب المغول العظماء للظهور كخسرو ثانٍ، كجمشيد ثانٍ، ينتقل من خلال مدحهم الملكي، وكذلك من خلال الفنون التي تم إنشاؤها لهم[١٣٧]. نسبت الأسطورة الابتكار الأصلي لسلسلة العدالة إلى الملك الساساني[١٣٨] أنوشيروان [١٣٩] .

ب) – تقليد المفهوم السليماني للحكم: –

كان تقليد المفهوم السليماني للحكم، أساسي لمفهوم حكم المغول. مثل الأمراء المسلمين الآخرين، كان المغول حريصين على مقارنة أنفسهم بسليمان، لكنهم كانوا فريدين في إدراكهم البصري لمخططات سليمان في الفن والعمارة. أصبح موضوع ملك النبي سليمان سائدًا منذ عهد جهانگير (١٦٠٥ – ١٦٠٢٧م) فصاعدًا[١٤٠]، كما تم استخدامه لابنه وخليفته شاه جهان. كانبو يروي كلاً من القاعة الخشبية لأجرا (١٦٣٧م) والقاعة الحجرية في دلهي (١٦٤٨م)، والتي يصفها بأنها إيوان جهل ستون (قاعة الدولة المكونة من أربعين عمودًا)، (محكمة العدل والإنصاف) و (قاعة سليمان)[١٤١]

ج) – التقاليد والاساطير الهندية: –

المغول، مثل السلالات المسلمة قبلهم، استوعبوا التقاليد الهندية في فنهم واستكشفوا إمكاناتها لأفكارهم الفنية الخاصة،[١٤٢]. كما تأثروا بالأساطير الهندية فكان المعبود الهندوسي هانومان معبود العدل وظهر على النقود الهندية، وهو يُمسك بميزان في يديه رمزاً للعدل والحق[١٤٣].

د) – التأثير الأوربي: –

لم يتحول المغول بحثًا عن الإلهام إلى الصين، بل إلى أوروبا، وهي خطوة أدت – من وقت الفن اليوناني البوذي الغاندارانى (Ghandaran) – إلى أول استغلال منهجي للأشكال الغربية من أجل أهداف الفن الهندي. خدمت الواقعية الأوروبية في أواخر عصر النهضة على أفضل وجه مصلحة المغول. وفي الوقت نفسه، قدمت إلهامًا جديدًا وتقنيات تصويرية جديدة – كما يعترف أبو الفضل علنا.١٤٤– مؤرخ أكبر وأحد كبار المخبرين عن الرسم المغولي، اعترف صراحةً بـ "رسامي الفرنج" كمصدر للإلهام وكمعيار لقياس الرسم المغولي الواقعي في هدفه إعطاء جودة حقيقية للحياة[١٤٥]: والتي سمحت باستخدام الفنون البصرية كوسيلة للتعبير عن الأفكار المجردة.١٤٦. من السجلات التاريخية، علمنا أن بابر وهمايون كانا على اتصال بالأوروبيين وتلقيا هدايا، لكن مدى تفاعلهما غير موثق على نطاق واسع[١٤٧]. كان إدخال الفن الأوروبي إلى البلاط المغولي بمثابة محفز رئيسي

للتطورات الجديدة في الفن المغولي في عهد والد جهانكير، أكبر (١٥٤٢-١٦٠٥م). أول الأعمال التي كانت مؤثرة كانت الألمانية، مثل النقوش والمطبوعات من قبل دورر (Dürer)، ويجب أن تكون قد مرت عبر مركز التجارة في أنتويرب (Antwerp). في وقت لاحق، الصور التي أحضرها المبشرون اليسوعيون الذين وصلوا لأول مرة عام ١٥٨٠م، والتي تم إرسالها استجابةً للنشاط المتزايد لمبشرين مختلفين في بلاط المغول. واحدة من أكثر هذه المؤثرات كانت نسخ الكتاب المقدس[١٤٨] متعدد اللغات (١٥٦٨ -١٥٧٢م) لكريستوفر بلانتين[١٤٩] (Christopher Plantin)، مع المحفورات التي عملها بيتر فان دير هايدن، بيتر هويز وأخوة ويريكس (Peter van der Heyden, Pieter Huys and the Wiericx brothers)، الموهوبين من قبل الكهنة اليسوعية[١٥٠]. أصبح الفن الأوروبي الذي نقلته البعثات اليسوعية ووكلاء التجار الذين سعوا للوصول إلى بلاط المغول مصدرًا رئيسيًا للإلهام، أدى إلى ظهور أنواع جديدة، مثل أوراق فردية تحتوي على رمزية سياسية. درس الفنانون في مرسم المغول الفن الأوروبي بشكل منهجي، واستكشفوه في جوانب الأيقونات والرمزية والأسلوب الذي يمكن تكييفه مع أغراضهم. كان فن الجرافيك الألماني في القرن السادس عشر، والرسم الفلمنكي، والمنمنمات الإنجليزية مصدر للإلهام[١٥١]. ظهر التمثيل الرمزي في أوائل القرن السابع عشر، كنوع جديد في الرسم المغولي الإمبراطوري. كانت الموضوعات تسترشد بالاهتمام الإمبراطوري وكان جدول الأعمال الرئيسي هو إعطاء مفاهيم مجردة أو أداء إيماءات من الملكية المثالية تعبيراً تصويرياً. تم استلهام التمثيل الرمزي المغولي من أوروبا، ونحن نتعلم من أبو الفضل (المتوفي عام ١٦٠٢م)، والمؤرخ الرئيسي للإمبراطور أكبر، في كتابه عيني أكبري (تشريعات أكبر)، الذي كُتب في ١٥٩٠م، يقدم لنا أبو الفضل حجة مثيرة، يزن فيها قيمة الكتابة مقابل الرسم. عندما يقول: "إن الرسم قد يصبح وسيلة للاعتراف بحقيقة أعلى، خاصة عندما يتم إعطاء المفاهيم المجردة تعبيرًا واقعيًا وفوريًا بطريقة الأساتذة الأوروبيين". في حين أن مفهوم التمثيل الرمزي المغولي، وإلى حد ما، تكوينه وأسلوبه هو مدين للأعمال الأوروبية[١٥٢]. غالبًا ما كانت الرموز الكاثوليكية المحفورة من قبل عائلة Wierix، والنقاشون المشهورون الذين عملوا في دور طباعة أنتويرب وأنتجوا مطبوعات لليسوعيين كان يفضلها المغول إلى حد كبير. لم يقم الفنان المغولي بنسخ المفهوم بالكامل فحسب، بل قام بتكييفه. في الواقع، أصبح النموذج الأوروبي خاضعًا لتفسير المغوليين. بعبارة أخرى، تمت ترجمة محتواها ومعناها إلى اللغة التصويرية للبلاط المغولي. وأصبحت عملية الاستيعاب هذه ممكنة بفضل القرابة الكبيرة – في جودتها كرسوم توضيحية للكلمات– بين المبدأ الأساسي للرسم الإسلامي من ناحية والرمز الأوروبي للقرن السادس عشر من ناحية أخرى[١٥٣]. غالبًا ما تم استيعاب الرموز المسيحية مباشرة من مصادر مادية دون أي نية معينة. الفكرة تتمثل في استنساخ صورة المصدر حيث غالبًا ما غيّر الفنانون التكوين الأصلي من خلال تقديم صور من مصادر أخرى لفتت انتباههم[١٥٤]. لكن الأكثر أهمية هي تلك

الصور التي جلبها السير توماس[١٥٥] رو (١٥٨١ – ١٦٤٤م)، الذي سافر إلى البلاط في أجمير في ١٦١٥م سفيرا للملك جيمس الأول (١٥٦٦–١٦٢٥) مع مهمة لترتيب تنازلات تجارية لشركة الهند الشرقية[١٥٦]. الصور التي أحضرها للبلاط، والتي ذكرها في مجلاته بضمن ذلك العديد من الأعمال المجازية أو الاستعارية[١٥٧]. ينص ديمبسي Dempsey نقلا عن ميلو كليفلاند بيتش (Milo Cleveland Beach) على أن "الصور الرمزية المغولية تبدو لها أساسها في النماذج الإنجليزية الاولية"، لذلك فإن "النماذج" التي يُشير إليها تشير بشكل خاص إلى الصور التي جلبها السير توماس رو، الذي أمضى فترة أطول بكثير في بلاط المغول وفي حضور الإمبراطور[١٥٨]. تم تقديم مثل هذه الصور ذات الرموز في عصر جهانكير، عندما تم وضع تقنيات من الرموز الأوروبية في خدمة الفن المغولي، لنقل، في مزيج جديد من الأدب والرسم، مفاهيم الحكم التي صيغت حتى الآن فقط في الكتابة[١٥٩]. جهانگير، حتى عندما كان أميرا أبدى اهتمامًا كبيرًا بالصور المسيحية، وحاول الحصول عليها. قام بتزيين قاعة الحضور العامة وقاعات التجمع الخاصة في أجرا بمثل هذه الصور[١٦٠]. سرعان ما أدرك المغوليون إمكانات مثل هذه الرسوم التوضيحية لأغراضهم الخاصة وأحاطوا أنفسهم برموز لتعزيز هوسهم كحكام مقدسين[١٦١]. غيرت الدوافع والرموز الدينية المسيحية لغة الإنتاج الفني كان فنانون مثل جوفاردان وداساوانث ومانوهر وكيسو داس وأبو الحسن من بين آخرين مفتونين للغاية بالأسلوب الأوربي المميز. مهد هذا الانبهار الطريق لـ "التهجين الجمالي" في الفن المغولي وهكذا، كانت أجواء البلاط الجديدة أكثر تقبلاً للثقافات غير المغولية. تم نسخ الصور المبكرة من المصادر الأوروبية في البلاط، وبعد ذلك أصبحت نفس المصادر مع النسخ نقطة مرجعية للرسومات المستقبلية لفناني البلاط. في بعض الأحيان، ساعد الرسم على الصور الأوروبية الفنانين المغوليين على فهم الحجم والمسافة[١٦٢].

نجد الدمج بين المصادر والتقاليد في سلسلة من الصور المجازية للإمبراطور جهانگير، حيث يتم دمج مصادر متنوعة من الكتاب المقدس متعدد اللغات والبورتريه الإمبراطوري الأوروبي، ببراعة مع زخارف وموضوعات من التقاليد الفارسية والهندوسية. ينتج عن هذا المزيج سلسلة فريدة حقًا من الصور ذات الأصالة الهائلة والتعقيد الأيقوني، مما يكشف عن فهم متقدم للقصة الرمزية ورسالة ذكية إلى رعايا الإمبراطور بغض النظر عن دياناتهم المختلفة. على عكس المطبوعات الأوروبية، حظيت لوحات جهانگير بجمهور أولي صغير جدًا في البلاط الإمبراطوري. ومع ذلك، نظرًا لأن كل من الفنان والراعي كانا يتوقعان دخول نسخ إلى السوق والوصول إلى رعاة آخرين، فإن رسالتهم العامة عن السلطة الإمبريالية والعدالة ربما كانت منسجمة مع هذا الجمهور الأكبر. مثل الصور المجازية الأخرى. تبع تكييف فن البورتريه الأوروبي من قبل الرسامين المغول في عهد جهانگير مع تطور القصة الرمزية ويبدو أنها تكشف عن عنصر واضح من التدريب من خلال النسخ[١٦٣]. لم يكن جهانگير مغرمًا بالمطبوعات والمصنوعات الأوروبية فحسب، بل استعار

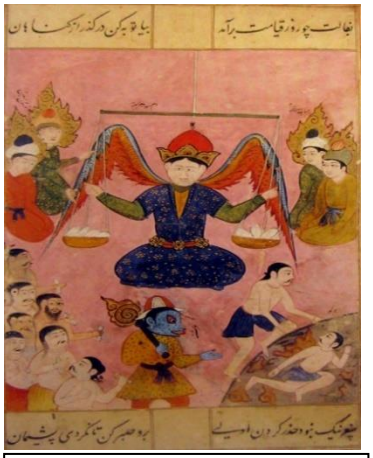
أيضًا عناصر منها ليخلق عالم القوة الخيالي الخاص به[١٦٤]. أدرك الإمبراطور المغولي بوضوح أن "عالم الأشكال المسيحية" يمكن أن يخدم أيضًا غرض (عالم الأشكال المغولية) [١٦٥]. كان المبدأ الأساسي لحكومة جهانگير كما هو مذكور في مذكراته، ثلاثة أنواع من الأدوات تحت تصرف الملك: القانون والقوة والرمز، وغالبًا ما يجمع النوعان الأخيران تأثيرهما[١٦٦]. كانت صور جهانگير مليئة بالرموز، وبالتالي يتم تشجيع التفسيرات المتعددة في معظمها[١٦٧]. الإمبراطور جهانكير، افتخر بمعرفته بالأيقونات المسيحية وكان مغرمًا بشكل خاص بالموضوعات الرمزية[١٦٨]. كان الشكل الفني الأكثر نجاحًا للصورة الإمبراطورية المثالية للحكام في التاريخ الحديث المبكر هو الصورة الرمزية[١٦٩]. لم يستوعب الفنانين الإمبراطوريين هذه اللغة الجديدة فحسب، بل أنهم كانوا متطورين بما يكفي ليرسموا استجابة بديلة ورؤية أكثر إشباعًا وإصدارًا. قام بها الرسامون المغول بتكييف وتحويل زخارف أوروبية جديدة، بدلًا من إعادة إنتاجها [١٧٠]. استخدمت مواد إيقونية مسيحية، في تمجيد عظمة الإمبراطور. وهكذا قبل المغول الوسائل البصرية للفنون المسيحية الأوروبية بشغف واستخدموها كوسائل لتمثيل واقع ومجد سلالتهم وحكمهم. [١٧١] ومع ذلك، وبهذه الطريقة الغريبة، أعطوا حافزًا كبيرًا للفن المغولي[١٧٢].

النتائج

- ورد ذكر ميزان وسلسلة العدالة في كتابات المؤرخون والكتاب المغول قبل أن يظهرا في صور المخطوطات والألبومات واستطاع الفنانون المغول من تحويل التعبيرات المجازية لمؤرخي البلاط المغولي عن ميزان وسلسلة العدالة إلى شكل بصري.
- كان المغول يدركون مدى إمكانات مثل هذه الصور التي يظهر بها رموز العدالة (ميزان وسلسلة العدالة) لأغراضهم الخاصة بهم، واحاطت أنفسهم بها لتحسين هالتهم كحكام شبه مقدسون.
- كان استخدام رموز العدالة (ميزان وسلسلة العدالة) في تصاوير المخطوطات والالبومات وحتى العمارة امتيازاً إمبراطوريًا لا يحق لاي حاكم تابع لهم أو أمير تمثيله في صوره. حتى أولاده وزوجاته واقاربه ووزرائه وقواده لم يستخدموها في صورهم.
- كان الهدف من رموز العدالة (ميزان وسلسلة العدالة) هو تصوير اباطرة المغول بالصورة المثالية للحكام.
- استخدم أباطرة المغول رموز العدالة (ميزان وسلسلة العدالة) كأسلوب من أساليب الدعاية الملكية. ولتعزيز الصورة الملكية لهم. ومن أجل التأكيد على عظمة وقوة حكمهم.
- رأى المغول في رموز العدالة (ميزان وسلسلة العدالة) وسيلة تعبير كان يُنظر إليها على أنها محايدة ثقافيًا ودينياً.

- على الرغم من تأثير الصور الأوربية على رموز العدالة إلا أن الفنانين المغول حاولوا إضفاء الطابع الهندي من خلال نسخ مصادر الصور وتغييرها. لم يقم الفنان المغولي ببساطة بنسخ المفهوم بأكمله من الرموز الاوربية المسيحية، بل قام بتكييفه. وأصبح النموذج الأوروبي، في الواقع، خاضعًا لتفسير مغولي.
- تأثر بعض الفنانون المغول بالصور الرمزية الاوربية وانتقلوا من النسخ والتقليد الى الابتكار فابتكروا سلسلة العدالة وميزان العدالة التي لم توجد في الصور الأوربية.
- كانت سلسلة وميزان العدالة من الوسائل التي استخدمها أباطرة المغول للتأكيد على عظمتهم وقوتهم وعدلهم في مملكتهم، وفي البحث عن الصورة الإمبراطورية المثالية.
- كان الغرض من رموز العدالة المتمثلة في سلسلة وميزان العدالة هو اعطاء المفاهيم المجردة للملكية المثالية تعبيراً تصويراً.
- ظهرت سلسلة وميزان العدالة كموضوع وكتمثيل في الصور المغولية الهندية في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر اعتباراً من عهد جهانكير واستمرت في عهد خليفته شاه جهان وكذلك واورانكزيب وظلت مستمرة حتى نهاية عهد الإمبراطورية المغولية تحت حكم بهادر شاه الثاني اخر امبراطور مغولي للهند، لتوليد هالة من العظمة والتفرد للرعاة الإمبراطوريين.
- كانت رموز العدالة (ميزان العدالة وسلسلة العدالة) وسيلة تمكن اباطرة المغول لتوفير صورة إمبريالية متقنة للأجيال القادمة، وذلك باستخدام رساميهم كأدوات أيديولوجية ورغبة في تحقيق الإمبريالية.
- تنوع ظهور ميزان وسلسلة العدالة فظهرت في المخطوطات والالبومات، بل تعدى ذلك الى التحف التطبيقة والمنشأت المعمارية، وتنوع ظهورها في المخطوطات والألبومات فكانت تأتي أحياناً مفردة، ولكن في معظم التصاوير كانت تأتي مجتمعة مع بعضها البعض. وكانت تظهر إما على الكرات الأرضية التي يقف عليها الاباطرة المغول والتي تعبر عن عالميتهم أو مرسومة على جدران المباني التي يظهر بداخلها الاباطرة او متصلة بالسماء عن طريق ملاك يُمسك أحد طرفيها ليعبر عن العدل الإلهي والطرف الاخر متصل بالأرض عن طريق مبنى يخص الاباطرة، أو تظهر على أحد القوائم يمسك بها أحد حملة الاعلام بحضور الاباطرة. ونُلاحظ غلبة اللون الذهبي في رسمهما.
- كان من أهم أسباب ظهور رموز العدالة التأثيرات الإيرانية القديمة، فكان تقليد ملوك الفرس القدماء أساسي لمفهوم حكم المغول. حيث أحب أباطرة المغول أن يظهروا مثل ملوك الفرس القدامى الذين اشتهروا بالعدل مثل جمشيد، وخسرو انوشروان، ايضاً تقليد المفهوم

السليماني للحكم حيث اشتهر سيدنا سليمان في التاريخ والقصص الديني بعدالته، كما تأثر اباطرة المغول بالتقاليد الهندية المحلية وكذلك الاساطير.

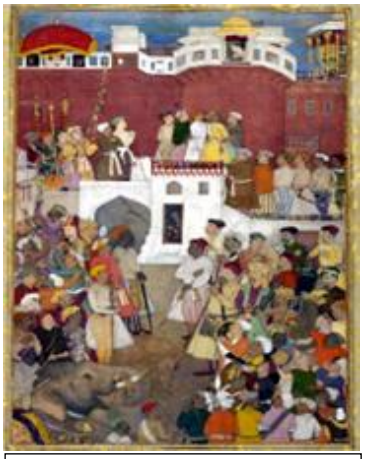


لوحة (١): القيامة والمحاكمة الأخيرة طلاء غير شفاف (ذهبي) على ورق، تؤرخ بالنصف الثاني من القرن السادس عشر، الهند.
المصدر:
WIESNER, U. "'DREAMING OF PARADISE'-ISLAMIC ART FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM-OF-ETHNOLOGY, ROTTERDAM." (1994): 48-49.p.14,15.

لوحة (٢): تصويرة تمثل جهانگير (كما هو يحلم) ينهي حياة ملك عمبر. تصويرة من البوم منتو، تؤرخ بين عامي (١٠٢٤- ١٠٢٩هـ/ ١٦١٥-١٦٢٠م).
مكان الحفظ: مكتبة شيستر بيتى بدبلن. تحت رقم (.CBL in 07A.15).
الفنان: ابو الحسن.
الابعاد: ٢٥,٨x ١٦,٥ سم.
المصدر:
Koch, Ebba. "The Symbolic Possession of the World: European Cartography in Mughal Allegory and History Painting." *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 55.2-3 (2012):

لوحة (٣) تفاصيل من اللوحة السابقة تظهر سلسلة وميزان العدالة

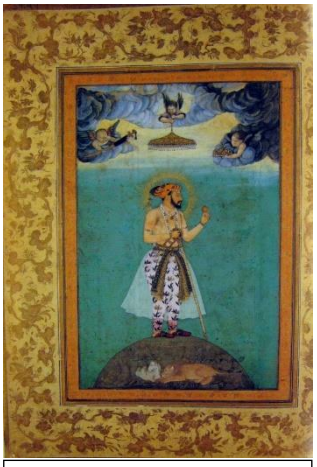
لوحة (٦): جهانگير يرمى الفقر بسهم. تصويرة فردية تؤرخ بين عامي (١٠٢٩- ١٠٣٤هـ/ ١٦٢٠-١٦٢٥م).
مكان الحفظ: متحف مدينة لوس انجلس للفن، تحت رقم (.M.75.4.28).
الفنان: ابو الحسن.
المصدر:
Juneja, M. (2001). On the Margins of Utopia—One More Look at Mughal Painting. *The Medieval History Journal*, 4(2), 203-240.p233,pl.8.



لوحة (٤):جهانكير في نافذة الجاروكة في الحصن الأحمر في أجرا.
المخطوط: جهانكير نامة، تؤرخ بحوالي ١٦٢٠م.
مكان الحفظ: مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان بجنيف- سويسرا. تحت رقم (M 141).
الفنان: أبو الحسن نادر الزمان.
الأبعاد: ٣١,٤ × ٢٠,٤ سم.
المصدر:
Graves, Margaret S., and Benoît Junod. "Treasures of the Aga Khan Museum: Architecture in Islamic Arts." (2011). p149, fig 40.

لوحة (٥): تفاصيل من لوحة ٤ توضح سلسلة العدالة.

لوحة (٧): تفاصيل من لوحة ٦ توضح سلسلة العدالة.



لوحة (٨): تصويرة تمثل الامبراطور شاه جيهان يقف على الكرة الأرضية. تصويرة فردية ذات ألوان وذهب على الورق، تؤرخ بعام ١٠٣٨هـ/ ١٦٢٩م.
مكان الحفظ: متحف الفرير جالارى بواشنطن. تحت رقم (F 39.49).
الأبعاد: ٢٥,١ x ١٥,٨سم.
الفنان: هاشم.
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.29,pl.5

لوحة (٩): تفاصيل من لوحة ٨ توضح ميزان العدالة.

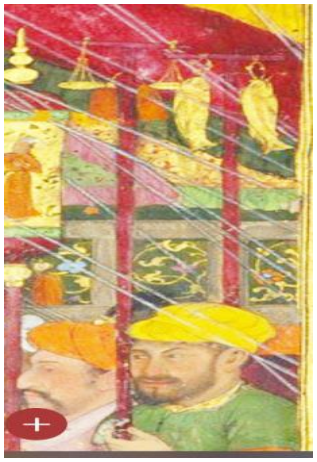
لوحة (١٠): تصويرة تمثل الامبراطور شاه جيهان يقف على الكرة الأرضية. تصويرة فردية ذات ألوان وذهب على الورق، تؤرخ بين عامي ١٦٣٠-١٦٤٠م.
مكان الحفظ: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، المتحف. رقم: CBL 11A.22
المصدر:
DAS, S. A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES AND CHRISTIAN THEMES IN IMPERIAL MUGHAL PAINTINGS. p.95.fig.4.48.

لوحة (١١): تفاصيل من لوحة ١٠ توضح ميزان العدالة.

لوحة (١٣): تفاصيل من لوحة ١٢ توضح سلسلة العدالة.

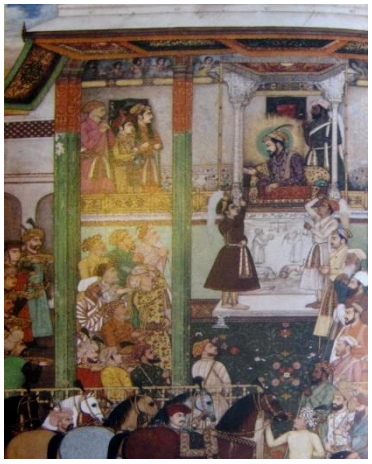
لوحة (١٢): شاه جيهان يستقبل ابنائه الثلاثة دارا شيكوه وشاه شجاع واورانكزيب وآصف خان اثناء احتفاله بارتقائه للعرش، في ديوان العامة في حصن أكبر أباد في أجرا في في ١ رجب ١٠٣٧هـ/ ٨ مارس ١٦٢٨م.
المخطوط: بادشاه نامه، ورقة (50B) تؤرخ بين عامي (١٠٣٩هـ/ ١٦٣٠-١٦٥٧م)
مكان الحفظ: المكتبة الملكية بقلعة ويندسور.
الفنان: بيشتر.
الأبعاد: ٣٠,٨ × ٢١,٢ سم.
المصدر:
Dadlani, Chanchal. "Transporting India: The Gentil Album and Mughal Manuscript Culture." *Art History* 38.4 (2015): 748-761. p.755.

لوحة (١٤): شاه جيهان يستقبل السفير الفارسي محمد على بك في ديوان العامة في برهانبور (Burhanpur) في ٢٦ مارس ١٦٣١م، تؤرخ بحوالي ١٦٣٣م، من بادشاهنامة، ورقة ٩٨ب، (kow,17). مكان الحفظ: المكتبة الملكية، بقلعة وينزور (Windsor castle)
الفنان: تنسب الى الفنان الكشميري
المصدر:
Koch, E. (2001). *Mughal Art & Imperial Ideology*. New Delhi: Oxford University Press. P.143.



لوحة (١٥): تفاصيل من لوحة ١٢ توضح سلسلة العدالة.

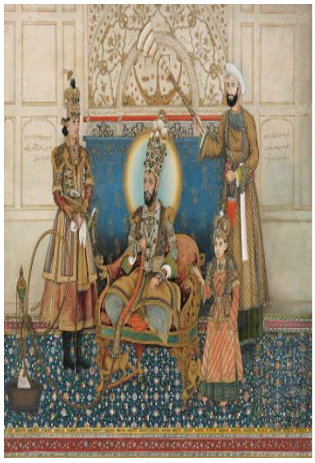
لوحة (١٦): شاه جيهان يرسل شاه شجاع على رأس حملة إلى الدكن (السنة السادسة من الحكم، ٢٢ صفر ١٠٤٣هـ/ ٢٨ اغسطس ١٦٣٣). ورقة فردية، تؤرخ بـ ١٠٤٥هـ/ ١٦٣٥-١٦٣٦م.
محفوظة مكتبة بودليان تحت رقم (Add 173, no 17). من عمل الفنان محمد عبيد.
المصدر:
Topsfield, A. (1979). Paintings from Mughal India. *The Burlington Magazine*, *121*(914), 335-337. p



لوحة (١٧): تصويرة تمثل شاه جيهان يستقبل النبيل الفارسي علي مردان خان في قاعة الحضور العامة، بحصن لاهور في السنة الثانية عشرة من عهد الإمبراطور في ٢٢ رجب ١٠٤٨هـ/ ٢٩ نوفمبر ١٦٣٨م. من مخطوط بادشاهنامة، تؤرخ بعام ٩٦٧هـ/ ١٦٥٦-١٦٥٧م، ومحفوظة بمكتبة بودليان بأكسفورد، تحت رقم (Add.173.no13).
المصدر:
Kani, Wak. "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)." (1990), pl.5.

لوحة (١٨): تفاصيل من لوحة ١٧ توضح ميزان العدالة
المصدر:
Koch, Ebba. *Mughal Art & Imperial Ideology*. New Delhi: Oxford University Press, 2001. fig.4.59,4.64.

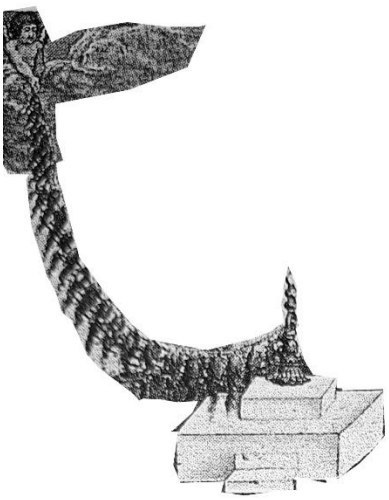
لوحة (١٩): مغادرة الأمير شاه شجاع لكابل، اجرا، ديوان العامة، في (١ ذي القعدة ١٠٤٧هـ/ ١٦ مارس ١٦٣٨م).
المخطوط: بادشاهنامة، ورقة(147B) تؤرخ بـ ١٠٥٠هـ/ ١٦٤٠م.
مكان الحفظ: المكتبة الملكية بقلعة ويندسور.
الفنان: مرار.
الأبعاد: (٣٤,٣ × ٢٣,٩ سم).
المصدر:
Begley, W. E. (1986). Illustrated Histories of Shah Jahan: New Identifications of Some Dispersed Paintings and the Problem of the Windsor Castle Pādshāhnāma. In *Facets of Indian Art: A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum on* (Vol. 26, pp. 27-28). p143, pl.4.



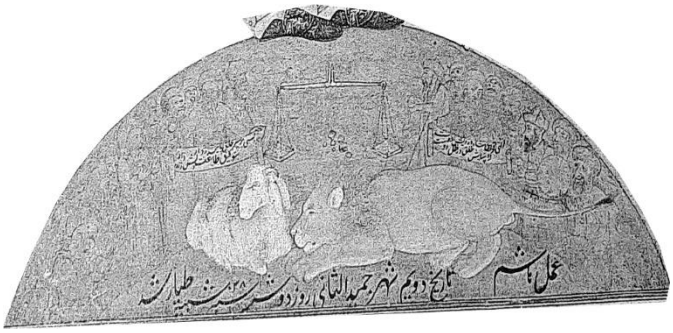
لوحة (٢٠): بهادر شاه الثاني، آخر إمبراطور للمغول، مع أبنائه. موقعة: "عمل العبد الوراثي غلام علي خان الرسام، المقيم في شاه جهان أباد"، دلهي، بتاريخ ١٢٥٣ هـ / ١٨٣٧م
الابعاد ٣١ x ٣٦,٥سم
مجموعة الفن والتاريخ. بإذن من معرض آرثر إم ساكلر، مؤسسة سميثسونيان، واشنطن العاصمة: LTS / 992.3. / 12.
المصدر:
J.P. Losty. (2014). *GHULAM 'ALI KHAN AND HIS LAST PATRON: THE MUGHAL PRINCEFAKHRUDDIN*.p89.pl. 23.

شكل (١): من لوحة (١) يوضح سيدنا جبويل عليه السلام يظهر بوضع المواجهة جالساً متربعا ممسكًا بيديه ميزان العدالة.

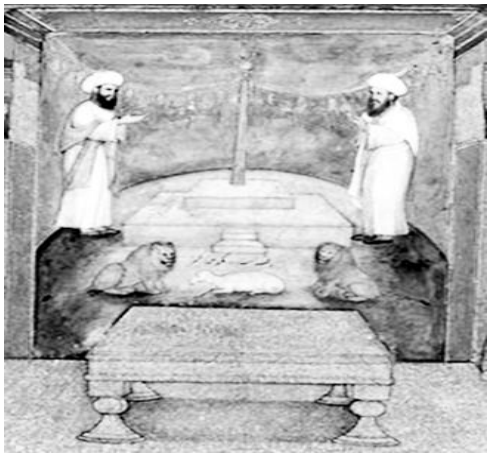
شكل (٢): من لوحتي (٢، ٣) يوضح ميزان العدالة معلق من سلسلة ذهبية في سلسلة العدالة المربوط أحد طرفيها على الكرة الأرضية أسفل قدم جهانكير اليمنى، والطرف الاخر مربوط في نصل رمح طويل باللون الذهبي مُثبت في الأرض



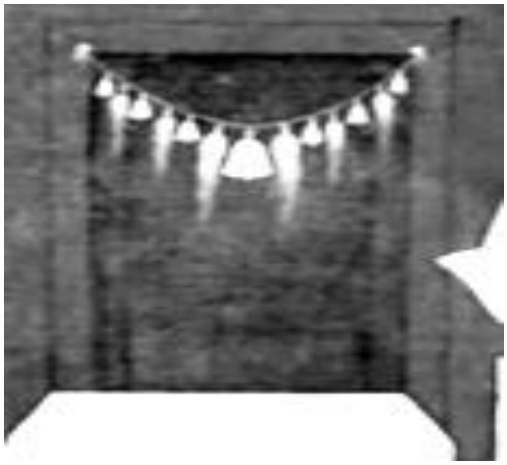
شكل (٣): من لوحتي (٦، ٧) يوضح سلسلة العدالة أحد طرفيها مربوط بقائم يعلو مبنى من طابقين يتقدمه درجات سلم والطرف الاخر يمسك به ملاك يظهر وسط غيوم السماء.



شكل (٤): من لوحتي (٨ ،٩) يوضح مزان العدالة اعلى كرة رضيه يقف عليها الامواطور جهانكير.



شكل (٥): من لوحتي (١٢، ١٣) يوضح سلسلة العدالة مربوطة في المنتصف بنهاية قائم يعلو طابقين يتقدمه درجتي سلم موضوع على كرة رضيه وطرفي السلسة مربوطان في زاويتي جدار أسفل چهاروكة.



شكل (٦): من لوحة (١٩) يوضح سلسلة العدالة يتدلى منها أجراس بالتناوب مع ذيول الثور التبتي أو الحصان مربوط طرفيها في زاويتي بناء أسفل چهاروكة.

شكل (٧): من لوحة (٢٠) يوضح مزان العدالة يزين لوحةرخامية تزين جدار القصر الامواطوري بالقلعة الحمراء بدلهي خلف عرش بهادر شاه الثاني اخر اباطرة المغول بالهند.

حواشي البحث

[١] – الســـاداتي، أحمد محمود، تاريخ المســـلمين في شـــبه القارة الهندية وحضـــارتهم، مكتبة الآداب، القاهرة، جزأن،١٩٥٩م، ج٢، ص ١٤٥– ١٤٦، ٣٠٧؛ طقوش، محمد ســـهيل، تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند، دار النفائس، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٢١٢، الشيال، جمال الدين، تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند، منشأة المعارف الاســكندرية، ١٩٦٨م، ص ص٥٤–٥٥؛ الجنابي، إنعام حميد شــرموط، إمبراطورية المغول في الهند ٩٣٢–١٠٦٧هـــ/١٥٢٥–١٦٥٦م، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب– جامعة الأنبار، العراق: ٢٠١٤، ص٨١.

[2]- 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.41.

٣ – كان همايون يرتدي ملابسه بلون مختار حسب الكواكب فكان يوم الاحد مخصصاً للشمس فكان يلبس الأصفر في هذا اليوم، بحسب الآية القرآنية (اية:٦٩سورة البقرة)، "بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين" وتنشر أشعة ضوء العدالة.

Moin, A. A. (2010). Islam and the Millennium: Sacred Kingship and Popular Imagination in Early Modern India and Iran (Doctoral dissertation), p.188.

[٤] – يذكر أبو الفضل في عيني اكبري: "يظهر الإمبراطور أيضًا بشكل متكرر في النافذة، التي تفتح في قاعة الدولة، لإجراء المعاملات التجارية؛ أو يمارس تطبيق العدالة هناك بهدوء وسلام، أو يدرس مسألة تطبيق العدالة".

Goswamy, B. N., & Fischer, E. (1987). Wonders of a Golden Age: Painting at the Court of the Great Mughals: Indian Art of the 16th and 17th Centuries from Collections in Switzerland (No. 1). Museum Rietberg, p.87.

[٥] – الساداتي، تاريخ المسلمين، ج٢، ص ١٤٥– ١٤٦، ٣٠٧؛ طقوش، تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند، ص٢١٢؛ الشيال، تاريخ دولة أباطرة المغول، ص٥٤–٥٥. الجنابي، إمبراطورية المغول في الهند، ص٨١.

[6]- كانت فكرة الاجراس موجودة في الهند الإسلامية منذ عصر السلطان التمش (ت ٦٠٧هـ) الذي كان حريصاً على إقرار العدل ورد المظالم إلى أهلها، فقد كان أهل الهند يلبسون الأبيض عند الذهاب إلى صلاة الجمعة بالمسجد الجامع، فأمر أن يلبس كل مظلوم ثياب مصبوغة حتى إذا ما رآه هو أو أحد أمراؤه لينظر في مظلمته، كما أقام أجراساً أمام قصره ومن حق المتظلم أن يدق هذه الأجراس لينظر في أمره. عبد الرؤف، عصام الدين، بلاد الهند في العصر الإسلامي منذ فجر الإسلام حتى الغزو التيموري،١٩٨٠، عالم الكتب، القاهرة، ص١٧٩.

[٧] – لوبون، غوستاف، حضارات الهند، ترجمة عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م، ص٣٣٨.

٨ لم يعتمد جهانگير وفنانوه الرئيسيون زخارف أوروبية أو يغيرونها دون فهم مغزاها.

Losty, J. (2013). The Carpet at the Window: A European Motif in the Mughal Jharokha Portrait. Indian Painting: Themes, History and Interpretations; Essays in Honour of B.N. Goswamy, Ed. M. Sharma and P. Kaimal, Mapin Publishing, Ahmedabad, 2013, p.11.

[٩] – الســـاداتي، تاريخ المســـلمين، ج٢، ص١٦٥؛ النمر، عبد المنعم، تاريخ الإســـلام في الهند، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٢٣٧.

[١٠]– الساداتي، تاريخ المسلمين، ج٢، ص١٦٥؛ الطريحي، محمد سعيد، الشيعة في العصر المغولي، دائرة المعارف الهندية– اكاديمية الكوفة،٢٠٠٦م، ص١٦٦.

[11] - Shulman, D. (2019). Ebba Koch Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays., p.33; Gulbransen, K. H. (2020). Jahāngīrī portrait shast s: Material-discursive practices and visuality at the Mughal court. postmedieval, 11, 68-79, p.73.

[١٢]– الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية، ج٢، ص١٦٥؛ الطريحي، الشيعة في العصر المغولي، ص١٦٦.

[13] - Nicoll, F. (2009). Shah Jahan. Penguin Books India, p.77.78.

[14] - Kumar, N. (1997, January). RITUALS OF POWER AND POWER OF RITUALS: A Study of Imperial Rituals and Invented Traditions in 16th Century North India. In Proceedings of the Indian History Congress (Vol. 58, pp. 244-252). Indian History Congress. p.248.

[15]- Gommans, The Mughal Empire, p.49.

[16]- Gommans, The Mughal Empire, p.50.

[17] – Alam, M., & Subrahmanyam, S. (2009). Frank disputations: Catholics and Muslims in the court of Jahangir (1608–11). The Indian Economic & Social History Review, 46(4), 457-511. p498.

[18]- Alam & Subrahmanyam, Frank disputations, p.490.

[١٩] – بدأ ويليام هوكينز (William Hawkins) بعد الإقامة لمدة سنتين (أبريل ١٦٠٩ – نوفمبر ١٦١١م) في بلاط المغول كممثل لشركة الهند الشرقية (EIC)، في كتابة مذكراته. كما أنه ألف "خطاب موجز عن القوة والثروة والحكومة مع بعض المقتنيات من المغولي العظيم"(جهانكير) التي هي ذات أهمية أكبر في المنظور الحالي.

Lefèvre, C. (2007). Recovering a missing voice from Mughal India: The imperial discourse of Jahāngīr (R. 1605-1627) in his memoirs. Journal of the Economic and Social History of the Orient, 50(4), 452-489. p.454.

[20] – Lefèvre, Recovering a Missing Voice from Mughal India,p.454.

[٢١]- التقى السير توماس رو، أول سفير إنكليزي في البلاط المغولي، شاه جهان في عام ١٦١٧م.

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.9.

[22] - Das, S. (2020). PHD THESIS: A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES AND CHRISTIAN THEMES IN IMPERIAL MUGHAL PAINTINGS (STUDIES IN OCCIDENTALISM). PHD THESIS SUBMITTED AT DEPARTMENT OF HSS, IIT ROORKEE, (AUGUST). p.71.

[23] - Welch, S. C. (Ed.). (1963). The Art of Mughal India: Painting & Precious Objects. New York: Asia House Gallery, distributed by HN Abrams, p.101.

[24] Sarkar, J. (1920). studies in Mughal India. Longmans, Green and Company, p.14.

[٢٥] – محمد صالح كانبو (Muhammad Salih Kanbo) (ت ١٦٧٤–١٦٧٥م)، كتب تاريخًا في عهد الشاه جهان بعنوان عمل صالح أو شاهجهان نامة (Amal–I–Salih or Shah Jahan Namah).

Koch, E. (2017). Visual Strategies of Imperial Self-Representation: The Windsor Pādshāhnāma Revisited. The Art Bulletin, 99(3), 93-124. p.96.

[26] - Koch, E. (1994). Diwan-i ʿAmm and Chihil Sutun: The Audience Halls of Shah Jahan. Muqarnas, 11, 143-165, pp. 143-165, p.149.

[٢٧] – من الكلمة السنسكريتية دارشان تعني رؤية شخص ذو مكانة عالية أو مقدس.

- Sarkar, studies in Mughal India, p.4.

[28] - Kinra, R. (2015). Writing Self, Writing Empire: Chandar Bhan Brahman and the Cultural World of the Indo-Persian State Secretary (p. 24). Oakland: University of California Press.p.110.

[29]- Kinra, Writing Self, p.137.

[30] - Kinra, Writing self, p.105.

[31] - Kinra, Writing self, p.106.

[32] - Kinra, Writing self, p.119.

[33] Koch, E. (2011). The Mughal Emperor as Solomon, Majnun, And Orpheus, Or the Album as A Think Tankfor Allegory. In Muqarnas, Volume 27 (pp. 277-312). Brill. 277-312., p. 304.

[٣٤] – محمد أمين من قزوين، المسمى القزويني (المتوفى بعد ١٦٤٦–١٦٤٧م). كتب تاريخا بعنوان شاهجهان نامة..Koch, Visual Strategies, p.96

[35]- Koch, "Visual Strategies", p.118; Gommans, The Mughal Empire, p.14.

[٣٦] في سنة ٥٣١م ارتقى عرش إيران أنوشيروان العادل الذي يتغنى بذكره شعراء العرب. وأصبح أنوشيروان، الملك الساساني خسرو الأول (حكم من ٥٣١ إلى ٥٧٩م)، يُضرب به المثل في عدالته في الثقافات الفارسية. لتسلسل

العدالة كنموذج أدبي وممارسة حقيقية في بلاط المغول. حسن، زكي محمد، التصوير في الإسلام عند الفرس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م، ص٥؛

Koch, E. (2012). The Symbolic Possession of the World: European Cartography in Mughal Allegory and History Painting. Journal of the Economic and Social History of the Orient, 55(2-3), 547-580, p.205,208; Gommans, The Mughal Empire, p.14.

[37] - Markel, S. (2015). The Enigmatic Image: Curious Subjects in Indian Art. Asian Art, 1-21, p.1.

[38]- Parodi, Laura Emilia. "Two Pages from the Late Shahjahan Album." Ars Orientalis (2011): 267-294, p.271.

[39]- Dempsey, C. (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). p.9.

[40] - Koch, "Visual Strategies", p.93,94.

[41] Juneja, M. (2001). On the Margins of Utopia—One More Look at Mughal Painting. The Medieval History Journal, 4(2), 203-240, p.208.

[42] Juneja, "On the Margins of Utopia", p.209.

[43] - Koch, "The Symbolic Possession of the World", p.578.

[44] - Shivram, B. (2006, January). Mughal Court Rituals: The Symbolism of Imperial Authority During Akbar's Reign. In Proceedings of the Indian History Congress (Vol. 67, pp. 331-349). Indian History Congress. p.333.

[45] Koch, E. (2006). The complete Taj Mahal and the riverfront gardens of Agra. Book wise (India) Pvt. Limited,p.14.

[٤٦] – "الميزان" لغويا، اسم آلة من "وَزَنَ" وهو الآلة التي توزن بها الأشياء. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م، ص١٠٣٠.

[٤٧] – كان الميزان يُسمى في اللغة المصرية القديمة باسم "مخات" ويحمل الكود U38 التي تأخذ أشكال كتابية متعددة، ويظهر الميزان كوسيلة لوزن قلب المتوفي كثير من مناظر المحاكمة التي صورت في برديات كتاب الموتى حيث يوضع في احدى كفتي الميزان قلب المتوفي وفي المقابل توضع ريشة العدالة 𓆄 ويكون المتوفي مذنباً اذا كان قلبه أثقل من ريشة العدالة، ولكن تظهر كل مناظر محاكمة المتوفي ان صاحب البردية غير مذنب. ويتمثل إيجاد العدالة عند قدماء المصريين في جعل كل من كفتي الميزان أفقية، مستقيمة، أو أيضاً ثابته ومستقرة وهناك نص مصري يطلب من الانسان ألا يكذب وأن يكون مثل الميزان في معاملاته؟ وليس ذلك في ضوء الوظيفة المادية للوزن حيث يمكننا فهم هذا الأدب المصري، فإنه يأخذ المعنى كاملاً إذا استبعدنا نظرتنا الحديثة والمادية لرمز الميزان.

Gardiner, A. H. (1957). Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs. Griffith Institute, Ashmolean Museum, by Oxford University Press., p.521.

أنا مانسيني، ماعت فلسفة العدالة في مصر القديمة، ترجمة محمد رفعت عواد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، ص١٩، ٧٤؛ ريتشارد هـ. ولكنسون، دليل الفن المصري القديم، ترجمة / حسين شكري، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٧٧ صورة رقم ١.

[٤٨] – كانت هناك معبودات يونانية ترمز للعدالة مثل تيميس(Themis)، ابنة أورانس (السماء) و (جيا) الأرض، وهي ربة القانون والعدالة، وتم تمثيلها كامرأة مع عصابة حول عينيها تحمل زوجًا من الموازين ترمز إلى العدالة. كما تم أخذ شاراتها من قبل ابنتها أستريا. اعتبرت هذه الابنة أيضًا تجسيدًا للعدالة من قبل الإغريق. وفي المحاكم الحديثة، يتم تمثيل العدالة على أنها امرأة عمياء تحمل الميزان. وقد ظهرت تيميس في قصر محمد علي بشبرا، منفذة بباطن القبة التي تغطي الجوسق الشمالي الشرقي، عبارة عن صورة لسيدة جالسة على مقعد بيدها ميزانا وباليد الأخرى سيف وهي تمثل تميس إلهة العدل. كما ظهرت الالهة فينوس فيرتيكورديا على مجموعة من العملات ترجع لحوالي ٥٠ ق.م وهي تحمل الميزان وعلى كتفها الإله كيوبيد أو إروس.

Divine Justice in Greek Mythology Marwa Farouk Hafez Lecturer at the Faculty of Tourism and Hotels, Sadat City University, Journal of Faculty of Tourism and Hotels -University of Sadat City Vol. 1, Issue 1, June 2017,p.156:

ريهام حسن عبد العزيز، الإلهة فينوس فيرتيكورديا، مجلة أوراق كلاسيكية، المجلد ١٨، العدد ١٨، ج٢، جامعة القاهرة، قسم الدراسات اليونانية واللاتينية، ٢٠٢١م، ٢٢٥-٢٤٠، ص٢٣٢، ٢٣٣ لوحة ص٢٣٥؛ نعمة، حسن، موسوعة الأديان السماوية والوضعية(١)، ميثولوجيا واساطير أساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات= =القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٩٢؛ رمضان شعبان علي موسى، تأثير الأساطير القديمة وزخارفها على الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر خلال العصر العثماني وعصر الاسرة العلوية(٩٢٣- ١٣٧٢هـ/ ١٥١٧-١٩٥٢م)، رسالة ماجستير، كلية الأداب، جامعة أسيوط،٢٠١٤م، ص٧٠، لوحة ٥٦.

٤٩ – كان المعبود الهندوسي هانومان معبود العدل وظهر على النقود الهندية، وهو يُمسك بميزان في يديه رمزاً للعدل والحق. المراكبي، رامي محسن، "رسوم الكائنات الحية على المسكوكات في الهند خلال الفترة من القرن العاشر الهجري الى القرن الثالث عشر الهجري دراسة مقارنة مع مدارس التصوير والفنون المعاصرة"، رسالة دكتوراه، كلية الأداب، جامعة حلوان، ٢٠١٤، ١٢٣، لوحات ١٠٣، ١٤٣.

٥٠ – كان الملاك ميخائيل يظهر دائما وهو يطأ بقدميه الشيطان بقدميه وفي يده اليمنى سيف وفي اليسرى ميزان العدالة. وهو من الملائكة الرؤساء واسمه يعني: (من مثل الله)، ولقد ورد اسمه في العهد القديم ١٥ مرة، وللملاك ميخائيل مكانه خاصة في الديانة اليهودية فهو الملاك الخاص بشعب إسرائيل ومنقذهم في اليوم الآخر والمخلص لهم كذلك. عصام عادل مرسي الفرماوي، زي الأستاذ الأعظم للبناءين الأحرار في مصر الخاص بالخديوي محمد توفيق، دراسة آثارية فنية جديدة، مجلة كلية الأداب، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٣م، ص٢٧، لوحة ١٧.

51 - Irvine, W. (1903). The army of the Indian Moghuls: its organization and administration. Luzac., p.32.

٥٢ – الأعراف، ٨، ٩، الأنبياء ٤٧، المؤمنون ١٠٢، ١٠٣، الشورى ١٧، الرحمن ٧، القارعة ٦، ٨.

٥٣ – الانعام ١٥٢، الأعراف ٨٥، هود ٨٤ ،٨٥، الحديد ٢٥، الرحمن٨، ٩.

٥٤ – منها " عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ» :كَلِمَتَانِ خَفِيفَتَانِ عَلَى اللِّسَانِ، ثَقِيلَتَانِ فِي الْمِيزَانِ، حَبِيبَتَانِ إِلَى الرَّحْمَنِ: سُبْحَانَ اللهِ الْعَظِيمِ، سُبْحَانَ اللهِ وَبِحَمْدِهِ. ومنها عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ : أَنَّ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: أَرَأَيْتُمْ مَا أَنْفَقَ مُنْذُ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ؟، فَإِنَّهُ لَمْ يَغِضْ مَا فِي يَدِهِ. وَكان عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ، وَبِيَدِهِ الْمِيزَانُ". (كناية عن العدل بين الخلق). يَخْفِضُ وَيَرْفَعُ. ومنها قال رسول الله صلى الله عليه وَسَلَّمَ "الطُّهُورُ شَطْرُ الإِيمَانِ. وَالْحَمْدُ لِلَّهِ تَمْلَأُ الْمِيزَانَ. وَسُبْحَانَ اللَّهِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ تَمْلَآنِ)أَوْ تَمْلَأُ(مَا بَيْنَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ. ومنها عن جابر، عن النَّبِيِّ – صلى الله عليه وسلم -، قال" :أول ما يوضع في ميزان العبد نفقته على أهله. قال رسول الله – صلى الله عليه وسلم –: وتنصب الموازين يوم القيامة فيؤتي بأهل الصلاة فيوفون أجورهم بالموازين، ويؤتي بأهل الصيام فيوفون أجورهم بالموازين، ويؤتى بأهل الصدقة فيوفون أجورهم بالموازين، ويؤتى بأهل الحج فيوفون أجورهم بالموازين، قال: ويؤتى بأهل البلاء فلا ينصب له ميزان ولا ينشر لهم ديوان ويصب عليهم الأجر صبًا بغير حساب حتى يتمنى أهل العافية أنهم كانوا في الدنيا تقرض أجسادهم. العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (٧٧٣ -٨٥٢هـ)، فتح الباري بشرح صحيح الإمام ابي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، المكتبة السلفية، ١٣٧٩هـ، كتاب الدعوات، باب فضل التسبيح، ج١١، ص٢٠٦، رقم الحديث ٦٤٠٦، باب وكان عرشه على الماء، ج٨، ص٣٥٢. كتاب التوحيد- باب: قول الله تعالى: {لما خلقت بيدي}، ج٦، ص٢٦٩٧، رقم الحديث ٦٩٧٦؛ البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل الجعفي، صحيح البخاري، المحقق:=

=د. مصطفى ديب البغا، (دار ابن كثير، دار اليمامة) – دمشق، ط٥، – ١٩٩٣م، كتاب التفسير، باب قوله (وكان عرشه على الماء)، ج٤، ص ١٧٢٤ رقم الحديث ٤٤٠٧. أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (٢٠٦ – ٢٦١ هـ)، صحيح مسلم، المحقق: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة،١٩٥٥م، كتاب الطهارة، باب فضل الوضوء،ج١، ص ٢٠٣، رقم الحديث ٤٢٢٣؛" عبد اللطيف الهميم ، الموسوعة الحديثية «المسند المحيط المعلل، ديوان الوقف السني – العراق، ٢٠١٥، مسند جابر بن عبد الله الأنصاري، باب الزكاة، ج٣٦، ص ٣٠٣، رقم الحديث ٤٣٨١؛ عبد اللطيف الهميم ، الموسوعة الحديثية «المسند المحيط المعلل، ديوان الوقف السني – العراق، ٢٠١٥، مسند جابر بن عبد الله الأنصاري، باب الزكاة، ج٢٤، ص٢٣٩، رقم الحديث ٢٩٦٦

٥٥ – روي عن الشافعي رضي الله عنه أنه قال:" رأيت النبي– صلى الله عليه وسلم– في المنام في زمن الصبا بمكة يؤم الناس في المسجد الحرام؛ فلما فرغ من صلاته أقبل على الناس يعلمهم فدنوت منه؛ فقلت له: علمني. فأخرج ميزاناً من كمه فأعطاني، وقال: هذا لك" قال المناوي: فأولت بأن مذهبه أعدل المذاهب وأوفقها للسنة التي هي أعدل الملل. مبارك، علي باشا، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، مكتبة الاسرة، ٢٠٠م، ج٥، ص٦٥.

[56] –Alam, & Subrahmanyam, Frank disputations,p.493.

[57] - Dirlam, D. M., Rogers, C. L., & Weldon, R. (2019). GEMSTONES IN THE ERA OF THE MAHAL AND THE MUGHALS. THE UARTERLY JOURNAL OF THE GEMOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA, 55(3), 294-319. p.299.

٥٨ – ظهر ميزان العدالة منفذ على الرخام الأبيض في القلعة الحمراء بشاهجهان أباد بدلهي، وتؤرخ بمنتصف القرن ١٧م.

Welch, The Art of Mughal India, fig.3; J.P. Losty. (2014). GHULAM ‘ALI KHAN AND HIS LAST PATRON: THE MUGHAL PRINCE FAKHRUDDIN.p90.pl.24.

[59]- Swietochowski, M. L. (1999). King of the World: The Pādshāhnāma: An Imperial Mughal Manuscript from The Royal Library, Windsor Castle.

[60]- Dempsey, "Allegory and the Imperial Image", p.3.

[61] -Juneja, "On the Margins of Utopia", p.225.

[62] - Lefevre, "Recovering a Missing Voice from Mughal India, p.470.

٦٣ – أخرج أبو القاسم اللالكائي في كتاب السنة عن حذيفة موقوفا أن صاحب الميزان يوم القيامة جبريل عليه السلام. أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح الإمام إبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، المكتبة السلفية، ج١٣، ص٥٣٩.

٦٤ – الميزان في هذه التصويرة يرمز الى العدالة الإلهية، أما في التصاوير القادمة فسيرمز الى عدالة أباطرة المغول بالهند.

[65] - WIESNER, U. "'DREAMING OF PARADISE'-ISLAMIC ART FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM-OF-ETHNOLOGY, ROTTERDAM." (1994): 48-49. p.14,15.

٦٦ – كان جهانگير مؤمنًا بعلم التنجيم والمعنى الخفي للأحلام، ورأى يد القدر وراء الأحداث. كانت ثقة جهانگير في المنجمين كبيرة جدًا. لم يتم القيام بأي رحلة أو اتخاذ أي قرار أو بدء أي تعهد ما لم يتم استشارة المنجم".

Okada, A. (1992). *Imperial Mughal painters: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries*. Editions Flammarion., p.47.

٦٧ – تم نسخ هذه الصورة لاحقاً في مدرسة ألوار، راجستان، تؤرخ ببداية القرن ١٢هـ/ ١٨م. ايضاً نسخت في القرن ١٣هـ/ ١٩م ومحفوظة بمتحف الفرير جالارى للفن بواشنطن، تحت رقم (Fga 48.19b). ونقش بجانب الحامل عمل الصغير بإخلاص ابو الحسن.

Kaur, D., & Jain, P. C. (2006). *Indian Miniature Painting: Manifestation of a Creative Mind*. Brijbasi Art Press., p.214; Thackston, W. M., & Thackston, W. M. (Eds.). (1999). *The Jahangirnama: Memoirs*

of Jahangir, Emperor of India. Oxford University Press., p165. Welch, S. C. (1987). *The Emperors' Album: Images of Mughal India*. Metropolitan Museum of Art.. p.246, pl.81.

[٦٨]– لم يتم القبض عليه أو قتله وظل معادياً للمغول حتى وفاته في عام ١٠٣٥هـ/ ١٦٢٦م – قبل سنة واحدة من وفاة جهانگير – بعمر ثمانون سنة تقريبا، ودفن في دولت أباد. لمزيد من المعرفة عن ملك عمبر (Ambar) يُنظر.

Okada, *Imperial Mughal painters*, p.50; Stronge, S. (2002). *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660*. Victoria & Albert Museum., p.162, pl.125; Moin, Islam and the Millennium, p.296.

[٦٩] – قد تكون لوحة جهانگير وهو يقف على كرة أرضية ويطلق النار على رأس مالك عمبر للوهلة الأولى من وجهة نظرنا تدين كثيرًا لبيتاس ريجيا (Pietas Regia)، من حيث المفهوم والمحتوى. تُظهر صفحة العنوان الثانية للكتاب المقدس الذي تم اهداؤه لأكبر في البعثة اليسوعية الاولى تمثيلًا استعاريًا لتقوى فيليب الثاني بيتاس ريجيا، وهي امرأة توجت بإكليل من الغار بواسطة بوتو ومحاطة بصفات مختلفة: ترتيبات رمزية ونقوش تشرح وتضخيم صفات فيليب الثاني كحامي للعقيدة الكاثوليكية، ولكن لم يقم الفنان المغولي ببساطة بنسخ المفهوم بأكمله، بل قام بتكييفه. أصبح النموذج الأوروبي، في الواقع، خاضعًا للتفسير المغولي. بمعنى آخر، تمت ترجمة محتواها ومعناها إلى اللغة التصويرية للمغول. أصبحت عملية الاستيعاب ممكنة بفضل القرابة المتأصلة – في جودتها كصور توضيحية للكلمات بين المبدأ الأساسي للرسم الإسلامي من ناحية والرمز الأوروبي للقرن السادس عشر من ناحية أخرى. أعطت المعرفة بتقنية الرمز الأوروبي إلى جهانگير وقنانيه وسيلة للتعبير، في الرسم، عن مفاهيم الحكم التي لم تتم صياغتها حتى الآن إلا بالكتابة، كما قال خواندامير لـ همايون وأبو الفضل لأكبر. في الواقع، يمثل كل من Pietas Regia والرمزية السياسية لجهانكير على طرفي العملية التي لعب فيها اليسوعيين، دورًا مهمًا، إذا جاز التعبير، كمحفزين.

Koch, E. (1982). The influence of the Jesuit mission on symbolic representations of the Mughal emperors. Islam in India, p.2,5,8.

[70] - Gascoigne, B. (1971). *The Great Moghuls*. London: Cape., p.153.

تؤرخها Stronge، Dempsey بعام ١٦١٦م.

Stronge, *Painting for the Mughal Emperor*, p.162, pl.125; Dempsey, "Allegory and the Imperial Image", p.28.

يؤرخها Juneja بعام ١٦١٧م. Juneja, "On the Margins of Utopia",p.212، وتؤرخها، Koch, Ramaswam بعام ١٦٢٠م.

Koch, The influence of the Jesuit mission, p.14-29. fig.1.4; Ramaswamy, S. (2007). Conceit of the globe in Mughal visual practice. *Comparative Studies in Society and History*, *49*(4), 751-782. p. 763, fig.3; Koch, "The Symbolic Possession", p. 551, fig 2; Koch, E. (2009). Jahangir as Francis Bacon's Ideal of the King as an Observer and Investigator of Nature. Journal of the Royal Asiatic Society, 19(3), 293-338. p.330.fig.27.

[71]- Wright, E. J., & Stronge, S. (2008). Muraqqa: Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin. *(No Title)*., p344, fig 50 a ;

على، منى سيد، التصوير الإسلامي في الهند، الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية، دار النشر للجامعات،٢٠٠٢م.، ص ١٠٦– ١٠٨، لوحة ٢٨.

[٧٢] – أبو الحسن، أشهر مخترعي اللوحات الرمزية وأول من تميز في هذا النوع في البلاط المغولي، مشاركة جهانگير المكثفة في تدريب أبو الحسن، "من سنواته الأولى حتى الوقت الحاضر حتى وصل فنه إلى هذه المرتبة"، بالإضافة إلى أحلام التمنيات الشخصية للغاية التي تمثلها الرموز، بالإضافة إلى ذلك، تُشير إلى مشاركة قوية للإمبراطور في تكييف المغول للصور الرمزية. هل من الممكن أن يكون جهانگير، الذي أعجب بأفكار السلطة والعدالة والحكم التي اعترف بها في الرموز الأوروبية، قد شرع أولاً في أن يكتسب رسام البلاط المفضل لديه درجة

عالية من الواقعية الأوروبية في عمله من خلال نسخ المطبوعات الأوروبية، ثم تكييف النوع الأجنبي من البورتريه الرمزي مع الأغراض الإمبراطورية المغولية من أجل التعبير عن أحلام الإمبراطور الشخصية في الرسم.

van Putten, J. (2009). Jahangir Heroically Killing Poverty: Pictorial Sources and Pictorial Tradition in Mughal Allegorical Portraiture. In *The Meeting Place of British Middle East Studies: Emerging Scholars, Emergent Research & Approaches* (pp. 99-118). Cambridge Scholars Publishers., P.116-119.

[٧٣] يُعد أبو الحسن نادر الزمان أحد أهم الرسامين الذين كان يثق فيهم الإمبراطور جهانگير لتصوير أحلامه. ويذكر الفنان أبو الحسن أن أحلام جهانگير قد تم رسمها طبقاً على "الحلم" الذي ردده جهانگير للفنان، مما يدل على الارتباط الوثيق بين الحاكم والفنان. وقد عمل رسامو مرسم جهانگير استجابة لرعايته وأصبحوا اضافة عملية لشخصيته.

Dayyeri, N., & Egbali, P. (2017). Decoding the Symbolic Elements of the Image of Jahangir Embracing Shah Abbas: An Iconological Approach. *Journal of History Culture and Art Research*, *6*(1), 627-653., p628; Dempsey, "Allegory and the Imperial Image", p.47.

[74] - Juneja, "On the Margins of Utopia", p.213.

[75] Welch, *The Emperors' Album*, p.246.

[٧٦] يؤرخها Jeremiah ب ١٦٢٢م

[77] - Welch, S. C. (1985). India: art and culture, 1300-1900. Metropolitan Museum of Art.p185,fig 116;Goswamy, B. N., & Fischer, E. (1987). Wonders of a Golden Age: Painting at the Court of the Great Mughals: Indian Art of the 16th and 17th Centuries from Collections in Switzerland (No. 1). Museum Rietberg. p87, fig.37; Brand, M. (1995). The vision of kings: art and experience in India. National gallery of Australia. p132, fig.91; Canby, S. R. (1998). Princes, Poets & Paladins: Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan. Trustees of the British Museum. p141, 142, fig 105; Jeremiah, L. The Carpet at the Window: a European Motif in the Mughal Jharokha Portrait. Indian Painting: Themes History and Interpretations; Essays in Honour of BN Goswamy. Edited by Mahesh Sharma and Padma Kaimal, 52,64. P1, fig.1; Chakravarti, T., & Chakravarti, R. (2012). Painted Spectacles: Evidence of the Mughal Paintings for the Correction of Vision. Institute of Development Studies. p.20, fig 8a; Graves, M. S., & Junod, B. (2011). Treasures of the Aga Khan Museum: Architecture in Islamic Arts, p.149, fig 40.

[78] - Jeremiah, The Carpet at the Window, p.2.

[79] - Chakravarti, Painted Spectacles, p.21.

[80] - Brand, M. (1995). The vision of kings: art and experience in India. National gallery of Australia, p132.

[٨١] – الهالة الشمسية الهائلة التي تطوق الإمبراطور ليست سوى صورة للقب الذي تبناه جهانگير عند توليه العرش عام ١٦٠٥ – نور الدين ("نور الدين"). ومن الجدير بالذكر أن الشمس كانت تمثل إله العدالة عند الفينيقيين. واعتبر الهنود بأن الشمس يتزوج من القمر، وكان من نتيجة هذا التزواج هو ولادة الكون. حسن، موسوعة الأديان السماوية، ص٣٤، ٣٥؛ okada, *Imperial Mughal painters,p.47*.

[82] - Jeremiah, The Carpet at the Window, p.2.

[83]- Canby, S. R. (1998). Princes, Poets & Paladins: Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan. Trustees of the British Museum, p141,142.

[84]-Goswamy, & Fischer, Wonders of a Golden Age, p.87

[85] Canby, Princes, Poets & Paladins, p.141,142; Juneja, "On the Margins of Utopia", p.232.pl.8,9.

[86] - Graves, Treasures of the Aga Khan Museum, p.149.

[87] - Juneja, "On the Margins of Utopia", p.232.pl.8,9.

[88] - Goswamy, & Fischer, Wonders of a Golden Age,p.87; Brand, M. (1995). The vision of kings: art and experience in India. National gallery of Australia, p.132; Canby, Princes, Poets & Paladins, p.141,142; Juneja, "On the Margins of Utopia", p.232.pl.8,9.

[٨٩] – ليس لهذه الصورة أي معنى معروف من حيث سيرة جهانگير، لكن يمكن مع ذلك قياس الأهمية الشخصية للصورة. يتم توفير سياق محتمل لتمثيل القضاء على الفقر من خلال المجاعة المستمرة التي ابتليت بها مغول الهند في الخمسين عامًا التي سبقت حكم جهانگير وآخر بعد ذلك بقليل، في ١٦٣٠–٣١.

van Putten, "Jahangir Heroically Killing Poverty.P.115.

[٩٠] –لم يتم العثور على شخص ملكي يطلق النار بقوس في المصادر التصويرية الأوروبية، ولكن تم العثور عليه مرة أخرى في جهانگير وهو يطلق النار على رأس مالك عمبر (حوالي ١٦١٧م)، أيضًا لأبي الحسن. مثل الصور الرمزية الأخرى، تمثل هذه اللوحة خيالًا وليس حقيقة. يمكن العثور على المصادر التصويرية والأيقونية لفعل إطلاق النار في الرسوم التوضيحية لرامايانا هذا النص القديم الذي يتعلق بالسعي البطولي لتخليص العالم من روح رافانا الشريرة، الذي قام به فيشنو في تجسيده البشري للأمير راما، كان قائمًا على التقليد الشفهي الفيدى ووضع بعد فترة وجيزة ٥٠٠ قبل الميلاد للشاعر فالميكي.

van Putten, "Jahangir Heroically Killing Poverty, P.116-117.

[٩١] تؤرخها Okada بعام ١٦٢٥م. Okada, *Imperial Mughal painters*, p.48, pl.49.

[٩٢] – قام van Putten, Jasper بعمل بحث مكون من ٣٣ صفحة عن هذه الصورة ويؤرخها بعام ١٦٢٠م

van Putten, "Jahangir Heroically Killing Poverty, P.104.

93- Pal, P. (1993). Indian painting: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art collection. *(No Title)*., p.263.pl.72.

[94] - Crill, R., & Jariwala, K. (Eds.). (2010). *The Indian Portrait, 1560-1860*. Mapin Publishing Pvt Ltd.. p.78, pl.15.

٩٥- كان الرسام أبو الحسن، المتخصص في الصور المجازية، أحد الرسامين المفضلين لدى جهانگير وكان للإمبراطور دور وثيق في تدريبه. يبدو أن أبو الحسن، قد تخصص في هذا النوع من الصور مع منصور، يعرب جهانگير عن إعجابه بأبي الحسن ويذكر انخراطه الشديد في تربية وتدريب رسامه المفضل. يتألف هذا الجزء من هذا التدريب من نسخ المطبوعات الأوروبية يُظهر تدريب أبو الحسن انغماسه في الفن الأوروبي، كما يتضح من الصور الاستعارية ومصادرها. ومع ذلك، في هذه الرموز الناضجة، ينتقل إلى ما هو أبعد من نسخ أو تفسير مصادره. لم يتم تغيير معاني الشخصيات والسمات فحسب، بل تم أيضًا توسيعها ودمجها مع اختراعات جديدة تمامًا، غالبًا ما نشأت في التقاليد الفارسية والهندية الأصلية، مما أدى في النهاية إلى إنشاء لوحات ذات معاني استعارية جديدة بالإضافة إلى مظاهر فريدة.

Pal, Indian painting, p.265; van Putten, "Jahangir Heroically Killing Poverty, P.104,112,113.

[٩٦] – نظرًا لأن البورتريه الاستعاري غريب عن تقاليد الرسم الإسلامي في فترة ما قبل المغول ووفرة في المطبوعات واللوحات الأوروبية، فمن المقبول عمومًا أن هذا النوع نشأ في مصادر أوروبية.

van Putten, "Jahangir Heroically Killing Poverty. P.104.

[97] - Pal, Indian painting, p.262, van Putten, Jasper. "Jahangir Heroically Killing Poverty, P.104.

[98]- Ramaswamy, Conceit of the globe. 772.

[99]- Beach, M. C. (1980). The Mughal painter Abu'l Hasan and some English sources for his style. *The Journal of the Walters Art Gallery*, *38*, 6-33., 15.

[100] - van Putten, "Jahangir Heroically Killing Poverty, P.115.

[101] - Pal, Indian painting, p.262

[١٠٢] – رسم فنانو شاهجهان الرائدون جميع صور الدولة المرسومة، وغالبًا ما تتضمن برامج معقدة للرمزية الإمبريالية..Welch, The Emperors' Album, p.206

[١٠٣] – تم استكشاف إمكانات الفن لتعزيز مفهوم الملكية بشكل منهجي ومتسق من قبل شاه جاهان (حكم من ١٦٢٨–١٦٥٨)، الحاكم الخامس للسلالة. يمكن أن ينظر إليه على أنه منظم كبير لفن المغول أو، كما وصفه أحد المؤرخين، "سيد تقدير الجمال والفن"، واستخدم التصوير بشكل أخص لخدمة القضية الإمبريالية.

Koch, "Visual Strategies", p.93.

[104] - Pal, P. (Ed.). (1991). Master Artists of the Imperial Mughal Court. Marg Publications, P.114, fig.9; Fetvacı, E., & Gruber, C. (2017). Painting, from roy,p.895, fig.34.8; Dye, J. M. (2001). *The Arts of India: Virginia Museum of Fine Arts*. Virginia Museum of Fine Arts., p.217, fig. 71.

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

Welch, The Emperors' Album, p.209.

[106] - Srivastava, S. P. (2001). Jahangir, a Connoisseur of Mughal Art. Abhinav Publications.pl.11; Dye, *The Arts of India,* p.217, fig.71; Koch, The Mughal Emperor, p.287, fig 12.

[107] - Welch, The Emperors' Album, pl.62.

١٠٨– يقرر البعض بأن استعارات شاه جهان لم تكن أبدًا شبيهة بأية أعمال لوالده، وأنه لا يوجد ما يُشير إلى أنه شارك في إنشاء صوره الرمزية، بينما يُعتبر البعض أنه جعل الإشراف على فنانيه جزءاً من روتينه اليومي، وبالتالي تصرف كمخرج فني خاص به بطريقة نموذجية من الكمال الشاهجيهاني. ومع ذلك، فإن مؤلفاته الرمزية رمزية أكثر من كونها شخصية.

Leach, L. Y. (1995). *Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library* (Vol. 1). Scorpion Cavendish., p. 353; Koch, Khanna, M. (Ed.). (2007). *Cultural history of medieval India*. Berghahn Books.203., p.133.

[109]-Welch, The Emperors' Album, p206; Ramaswamy, Conceit of the globe, p.777, fig.8.

[110]- Welch, The Emperors' Album, p.206, fig62

[111] - DAS, A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES, p.95.fig.4.48.

١١٢ – تم نسخ هذه التصويرة على قطعة من العاج تؤرخ بالقرن السابع عشر.

Dirlam & Weldon, GEMSTONES, p.299.

[113]- Swietochowski, King of the World p38.

١١٤ – تؤخرهاSwietochowski ، Koch بعام ١٦٣٠م.

Swietochowski, King of the world, p.38, pls.10-11; Koch, The complete Taj Mahal, 2006.

بينما يؤرخها Dempsey بين١٦٣٠ – ١٦٤٠م. Dempsey ,"Allegory and the Imperial Image", p.74,fig.26.

يؤرخها Dadlani بين ١٦٣٠–١٦٥٧م.

Dadlani, Chanchal. "Transporting India: The Gentil Album and Mughal Manuscript Culture." Art History 38.4 (2015): 748-761. p.755.

ثم عادت Koch وأرختها بعام ١٦٤٠م.Koch،."Visual Strategies", p.95 ، ويؤرخها Ghosh من أوائل إلى منتصف القرن السابع عشر.

Ghosh, S. (2018). Portraiture in Indian Miniature Paintings. *Chitrolekha International Magazine on Art & Design*, *2*(1). p.33, fig.6.

[115] - Robinson, F. (1982). Atlas of the Islamic World since 1500. Phaidon, p.65; Brend, B. (1982). The Weighing of Khurram Mirza. Oriental Art Richmond-Surrey, 28(4), 346-358. p.356, fig.8.

[116]- Khan, I., & Begley, W. E. (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.pl. Tadgell, C. (2008). Islam. Routledge. p.580, pl.2, fig.4.52b

١١٧ – يُمثّلُ الشيوخ عدالة الإمبراطور العالمية والسلطة الروحية. Koch, The complete Taj Mahal, p.9

١١٨ – كان اللون الأبيض يرمز عند البعض الى الاستقامة والعدالة واشعاع الخير. سيرنج، فيليب، الرموز في الفن– الأديان– الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢م، ج٢، ص ٤٢٨.

١١٩ – كان مقر بلاط شاه جهان في برهانبور في الدكن في عام ١٦٣١م.

Swietochowski, King of the world, p.131.

120 - Koch, Mughal Art & Imperial Ideology, P.143, fig.5.8.

[121] - Swietochowski, King of the world, p.131.

١٢٢- بالرجوع إلى النص الفارسي البادشاهنامة. يبدو من الواضح أن اللوحة تصور رحيل شاه شجاع إلى الدكن على رأس قوة عسكرية أرسلها شاه جهان بناءً على طلب من قائده محبت خان. حدثت هذه المغادرة خلال السنة

السادسة من الحكم، في ٢٢ صفر ١٠٤٣هـ/ ٢٨ أغسطس١٦٣٣م، عندما لم يكن شاه شجاع يبلغ من العمر١٨ عامًا تقريباً كان دارا في التاسعة عشرة من عمره، وأورانكزيب١٥.٥ ومراد٩.٥.

Begley, Illustrated Histories of Shah Jahan, p142, fig.3.

[123] - Topsfield, A. (1979). Paintings from Mughal India. The Burlington Magazine, 121(914), p. 335-337; Edwardes, S. M., & Garrett, H. L. O. (1995). Mughal rule in India. Atlantic Publishers & Dist.p.193.

[١٢٤]- الأمير الإيراني علي مردان خان، الحاكم الفارسي لقندهار، في العام الحادي عشر من الحكم (١٦٣٨م) ، خشيًا على حياته على يد الحاكم الصفوي الغاضب، شاه صفي (حكم من ١٦٢٩ –١٦٤٢م) ، تخلى عن حصن قندهار الذي طالما كان مصدر نزاع بين الإمبراطوريتين، وانضم إلى حكومة المغول يسلم تلك المدينة لجيش شاه جهان، ويكافأ بتعيينه أميرًا للأمارة، ثم أصبح حاكمًا على كابل وكشمير. وفقًا لنص بادشاهنامة أمر الإمبراطور اثنين من كبار وزرائه، وهما المرشد بخشي محمد خان والثاني بخشي طربيات خان، باستقبال علي مردان خان، عند مدخل الفناء ومرافقته شخصيًا إلى قاعة الحضور وكان هذا شرف نادرا ما يمنح لأي نبيل.

Welch, The Emperors' Album, p.301; Begley, Illustrated Histories of Shah Jahan, p.142. Harit Joshi, The Politics of Ceremonial in Shah Jahan's Court, p.126.

[125] - Topsfield, A. (1994). Indian paintings from Oxford collections. Ashmolean Museum. p35. Koch, Diwan-i ʿAmm and Chihil Sutun, P.143, Fig.1.

[١٢٦] – كان شاه جهان مهووسًا بالسلطة المطلقة، وشعاراتها. Begley, The myth of the Taj Mahal, p.9, 35.

[127] - Begley, Illustrated Histories of Shah Jahan, p.143, pl.4; Koch, E. (2014). The wooden audience halls of Shah Jahan: Sources and reconstruction. Muqarnas Online, 30(1), 351-389. p.362, fig.6.

[128]- Swietochowski, King of the World.

[129] - J.P. Losty. (2014). GHULAM 'ALI KHAN AND HIS LAST PATRON: THE MUGHAL PRINCE FAKHRUDDIN.p89.pl.23.

[130] - Losty, GHULAM 'ALI KHAN AND HIS LAST PATRON, p.90.

[131] - sBailey, G. A. (1998). The Jesuits and the Grand Mogul: Renaissance Art at the Imperial Court of India, 1580-1630 (Vol. 2). Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution. p19.

[132]- Koch, E. (2019). Being like Jesus and Mary: The Jesuits, the Polyglot Bible and other Antwerp Print Works at the Mughal Court. In Transcultural Imaginations of The Sacred (pp. 197-230). Brill Fink. p.222.

[133] Koch, The Mughal Emperor as Solomon, p.277.

[134] - Koch, "Visual Strategies", p.98.

[135] - Koch, "Visual Strategies", p.93.

[136] - Koch, "Visual Strategies", p.93,94.

[137] - Koch, Diwan-i ʿAmm and Chihil Sutun, p.149.

[١٣٨]- كان فن الساسانيين بارزاً ومتسلسلاً هرميًا وكان موضوعه الملك كمصدر للخير وكوسيط نيابة عن الناس لعلاقة صحيحة مع السماء. Haldane, D. (1978). *Mamluk painting*. Aris and Phillips.p.5.

١٣٩ – نسبت الأسطورة الابتكار الأصلي لسلسلة العدالة إلى الملك الساساني أنوشيروان. شرح جهانگير هذا النظام من خلال تبني سلسلة ذهبية لربط الالتماسات، ولكن أورنجزيب أوقفها.

Graves, Treasures of the Aga Khan Museum, p.149; Grover, Verinder (1992). West Asia and India's Foreign Policyp,215.

[140] - Koch, Diwan-i ʿAmm and Chihil Sutun, p.149.

[141] - Koch, Ebba. "The Mughal audience hall: a Solomonic revival of Persepolis in the form of a mosque." Royal Courts in Dynastic States and Empires. Brill, 2011. 313-338. p.326.

142 - Koch, "Visual Strategies", p.118.

[١٤٣] – المراكبي، "رسوم الكائنات الحية على المسكوكات في الهند"، ص ١٢٣، لوحات ١٠٣، ١٤٣.

[144] - Swietochowski, King of the world, p.142; Koch, "Visual Strategies", p.118.

[145]- Ehnbom, D. (2020). Portraiture in South Asia since the Mughals: Art, Representation and History Edited by Crispin Branfoot.73.

[146] - Koch, "Visual Strategies", p.118.

[147]- Das, S., & Gupta, I. IMAGES OF MADONNA IN IMPERIAL MUGHAL PAINTINGS: OCCIDENTAL ORIENTATIONS. p.85.

[١٤٨] – يبدو أن تصاوير الكتاب المقدس عملت، في الواقع، كحافز للمغول لربط هذه التعبيرات التصويرية بالاستعارات الأدبية من تقاليدهم الخاصة.Koch, The influence of the Jesuit mission, p.5

[149] -Koch, Mughal Art & Imperial Ideology, p.144.

[150] Dempsey, "Allegory and the Imperial Image, p.15.

[151] - Koch, "Visual Strategies", p.100, 101.

[152]- Koch, "Visual Strategies", p.104,112.

[153]- Koch, Being like Jesus and Mary, p.209.

154- Das, & Gupta, IMAGES OF MADONNA, p.88.

[١٥٥] السير توماس رو، قضى أربع سنوات (١٦١٥ –١٦١٩م) في بلاط المغول. إلا أن رو فشل في الحصول على الامتيازات التجارية التي جاء بها للتفاوض نيابة عن EIC. (شركة الهند الشرقية).

Dimand, Maurice S. "The emperor Jahangir, connoisseur of paintings." The Metropolitan Museum of Art Bulletin 2.6 (1944): 196-200. p.196; Lefèvre, "Recovering a Missing Voice from Mughal India, p.454.

[156] - Barrett, D., & Gray, B. (1963). Treasures of Asia: Painting of India. p.87.

[157] Dempsey, "Allegory and the Imperial Image", p.15.

[158] Dempsey, "Allegory and the Imperial Image, p.16.

[159] - Koch, "Visual Strategies", p.113.fig.22.

[160] Som Prakash Verma, HUMANISM IN MUGHAL PAINTING, Proceedings of the Indian History Congress, 2002, Vol. 63 (2002), pp. 209-242. P.216.

[161] - Koch, "Visual Strategies", p.113.fig.22.

[162] DAS, A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES, p.167.

[163] - van Putten, "Jahangir Heroically Killing Poverty, P.116-119.

[164]- DAS, A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES, p.9.

[165]- Koch, the influence of the Jesuit mission, p.11; Being like Jesus and Mary, p.222.

[166] - Lefèvre, "Recovering a Missing Voice from Mughal India, p.472.

[167]- DAS, A CRITICAL REVIEW OF EUROPEAN FIGURES, p.186.

[168] - Begley, The myth of the Taj Mahal, p.24.

(169) Dempsey, "Allegory and the Imperial Image", p.3.

[170] - Ramaswamy, Conceit of the globe, p.759.

[171] Dempsey, "Allegory and the Imperial Image", p.16.

[172] - Koch, the influence of the Jesuit mission, p.11; Being like Jesus and Mary, p.222.